

Women's Representation Analysis in Lithographic Illustrations of the Shahnamehs during Qajar Era

By Mostafa La'l Shateri¹, Mojgan Arasteh²

Abstract:

In Persian literature, Ferdowsi's Shahnameh is a prime example that pays attention to the role and status of women. In most narratives, women are present alongside men in wars, governance, and other affairs. Throughout Iran art history, the Shahnameh has been illustrated by many painters. After the lithography introduction to Iran during the Qajar era, many illustrators produced lithographic versions of the Shahnameh, resulting in Shahnamehs with unique and beautiful images. In the images of the studied lithographic Shahnamehs, The level of women's presence is an issue worth considering. The main goal of this research is to identify and examine the status and level of women's presence in the lithographic Shahnamehs' illustrations during the Qajar era (published in Iran in 1888, 1896, 1928, 1973, and 1943). This research is based on the following question: Which of the stories in the Shahnameh that feature women has received the most attention from illustrators? This research employs a descriptive-analytical method based on archival research (lithographic collections of the Astan Quds Razavi Central Library and the National Library). The analyzed images depict women with altered identities, conforming to the social and cultural norms of the Qajar era (such as patriarchal perspective). The remarkable roles and distinctive feminine characteristics such as allure, beauty, decision-making power and authority, are largely overlooked. Considering the cultural constraints of the time, artists have focused on representing female characters in only five stories (the union of Zal and Rudabeh, Siavash passing through fire, Esfandiyar's sisters, Bahram-e Gur and Azadeh, and Barbad playing for Khosrow Parviz), conforming to the prevailing social norms.

Keywords:

Qajar era, lithography, illustration, Shahnameh, Women.



واکاویِ بازنمایی زنان در تصویرسازی‌های شاهنامه‌های چاپ سنگی دوره قاجار

مصطفی لعل شاطری^۱، مژگان آراسته^۲

۱ چکیده

در ادبیات فارسی، شاهنامه فردوسی از نمونه آثاری است که به نقش و جایگاه زن توجه داشته و در بیشتر روایت‌ها، زنان همراه مردان در جنگ‌ها، کشورداری و سایر امور حضور دارند. در ادوار هنری ایران، بارها شاهنامه توسط نگارگران مصوّر شده است و به پیروی از این سنت، پس از ورود چاپ سنگی به ایران در دوره قاجار، مصوران بسیاری به تولید شاهنامه‌های چاپ سنگی پرداختند و متعاقباً شاهنامه‌هایی با تصاویر بی‌بدیل و زیبا انتشار یافت. در تصاویر شاهنامه‌های چاپ سنگی مورد مطالعه، میزان حضور زنان، مسئله‌ای قابل تأمل است. هدف اصلی این پژوهش، شناخت و بررسی جایگاه و میزان حضور زنان در تصویرسازی‌های شاهنامه‌های چاپ سنگی در دوره قاجار (انتشار یافته در ایران طی سال‌های ۱۲۶۷، ۱۲۷۵، ۱۳۰۷، ۱۳۱۶، ۱۳۲۲ ق) است.

این پژوهش بر محور این سؤال شکل‌گرفته است که تصویرسازان، کدام یک از داستان‌های شاهنامه را که زنان در آن حضور دارند بیشتر مورد توجه قرار داده‌اند و جایگاه این زنان بازتاب شاهنامه و یا بازتاب جامعه قاجار است؟ بررسی حاضر با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی و مبنی بر مطالعه آرشیوی (مخازن چاپ سنگی کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی و کتابخانه ملی) صورت پذیرفته است. در تصاویر بررسی شده، زنان با هویتی تغییر یافته و مطابق با هنجارهای اجتماعی و فرهنگی (همچون نگاه مردسالارانه) در دوره قاجار تصویر شده‌اند و نقش‌آفرینی‌های مشهود و ویژگی‌های خاص زنانه مانند فریبندگی، زیبایی، قدرت تصمیم‌گیری و جایگاه قدرت برای آنان چندان لحاظ نگردیده و با در نظرگیری محدودیت‌های فرهنگی زمان خلق تصویر، هنرمندان به بازنمایی شخصیت‌های زن صرفاً در پنج داستان (پیوند زال و رودابه، از آتش گذشتن سیاوش، خواهران اسفندیار، بهرام گور و آزاده و باربد برای خسرو پرویز می‌نوازند) مبنی بر هنجارهای حاکم بر جامعه پرداخته‌اند.

۱ واژگان کلیدی

دوره قاجار، چاپ سنگی، تصویرسازی، شاهنامه، زنان



مقدمه

چاپ سنگی در دوره قاجار موجب تحولات فرهنگی گسترده‌ای در جامعه ایران شد. از آغاز ورود تجهیزات چاپ سنگی حامیان چاپ کتاب، به سهولت و صرف اقتصادی این روش نوین آگاهی یافته و پیوسته در جهت گسترش فعالیت این حوزه تلاش نمودند. پس از چند سال، متولیان نشر کتاب به وجود ظرفیت تصویرسازی آگاه شدند و هنرمندان تصویرگر مختلف را برای همکاری فراخواندند. در این بین، یکی از مهم‌ترین کتاب‌های چاپ سنگی که بارها به چاپ رسید، شاهنامه فردوسی است که پس از هند، در ایران چندین نسخه مصور از این کتاب به روش چاپ سنگی منتشر شد و در اختیار عموم قرار گرفت. شاهنامه‌های مصور چاپ سنگی، برخوردار از داستان‌های گوناگون و متعاقباً شخصیت‌های متنوعی است که در این میان زنان از عناصر حایز اهمیت محسوب می‌شوند و نمایش بصری آنان، بازتابی از باورداشت‌های جامعه دوره قاجار است.

پژوهش حاضر به دنبال پاسخ به این پرسش است که تصویرسازان، کدام یک از داستان‌های شاهنامه را که زنان در آن حضور دارند بیشتر مورد توجه قرار داده‌اند و جایگاه این زنان بازتاب شاهنامه و یا بازتاب جامعه قاجار است؟ در این راستا به بررسی جایگاه زنان در تصاویر شاهنامه چاپ شده در تهران ۱۲۶۷ق (تصویرساز: میرزا علی قلی خویی)^۱، تبریز ۱۲۷۵ق (تصویرساز: استاد ستار)^۲، تهران ۱۳۰۷ق (تصویرساز: مصطفی)^۳، تبریز ۱۳۱۶ق (تصویرساز: عبدالحسین)^۴ و تهران ۱۳۲۲ق (تصویرساز: علی‌خان)^۵، پرداخته شده است. در مجموع این آثار، زنان در داستان‌های پیوند زال و رودابه، خواهران اسفندیار، بهرام و آزاده، باربد برای خسروپرویز می‌نوازند و از آتش گذشتن سیاوش، در تصاویر حضور دارند. پس از معرفی شخصیت‌های یادشده، جایگاه این زنان در تصاویر بررسی شده است.

پیشینه پژوهش

تاکنون در زمینه تصویرسازی زنان در شاهنامه‌های مصور چاپ سنگی دوره قاجار انتشار یافته در ایران، پژوهشی صورت نپذیرفته است و صرفاً در نوشتارهایی به معرفی آن‌ها پرداخته‌اند، از جمله مارزلف، (2012، 2002a) در مقالاتی با عناوین «کتاب‌های چاپ سنگی فارسی مصور از شاهنامه فردوسی»^۶، «شاهنامه‌های چاپی منتشر شده به شیوه چاپ سنگی در بردارنده حماسه ملی ایرانیان»^۷، هاشمی فشارکی (۱۳۹۰) در «بررسی تطبیقی تصاویر چاپ سنگی شاهنامه در دوره قاجار و نسخه‌های مشابه هندی»، یاوری (۱۳۹۰) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «مطالعه تطبیقی ویژگی‌های تصویرسازی، شاهنامه چاپ سنگی امیر بهادر با دیگر شاهنامه‌های مصور چاپ سنگی ایران»، لعل شاطری (۱۳۹۹) در مقاله «جایگاه بهره‌گیری از تصویرسازی‌های متون کهن در گفتمان‌سازی فرهنگی، مبتنی بر هویت ملی (مطالعه موردی: شاهنامه چاپ سنگی ۱۲۶۷ق)»^۸. شایان ذکر است که توجه به جایگاه زنان در کتاب‌های

۱. محفوظ در کتابخانه آستان قدس رضوی به شماره ثبت: ۴۳۴۳۱.

۲. همان‌جا، به شماره ثبت: ۳۴۳۷۵.

۳. همان‌جا، به شماره ثبت: ۴۵۳۸۸.

۴. محفوظ در کتابخانه ملی به شماره ثبت: ۱۰۴۰۴۳۷.

۵. محفوظ در کتابخانه آستان قدس رضوی به شماره ثبت: ۲۴۳۳۶.

6. Illustrated Persian Lithographic Editions of the Shāhnâme

7. The Shahnama in Print: Lithographed Editions of the Persian National Epic

چاپ سنگی در سایر آثار نیز به صورت محدودی صورت پذیرفته است، چنان‌که می‌توان صرفاً به پژوهش‌های مهتدی (۱۳۸۸) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی رابطه متقابل فرهنگ عامیانه و تصاویر چاپ سنگی در ایجاد نگاه نو به زن (عهد ناصری)»، عسگری در دو مقاله (۱۳۹۴، ۱۴۰۰) «بررسی تصویرسازی زندگی حضرت فاطمه زهرا(س) در نسخه‌های چاپ سنگی طوفان البكاء»، «واکاوی تصویرسازی زنان حاضر در کربلا با تأکید بر جایگاه حضرت زینب(س) در نسخ چاپ سنگی کلیات جودی» و شیرازی و حسینی (۱۴۰۰) در «بازیابی نقش زن در متن و تصاویر نسخه چاپ سنگی نوش آفرین گوهرتاج ۱۲۶۴ق» اشاره نمود.

۱ روش پژوهش

پژوهش حاضر مبنی بر روش توصیفی - تحلیلی و رویکرد کیفی و بررسی مخازن چاپ سنگی کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی و کتابخانه ملی، سامان‌یافته است. نمونه‌های آماری دربردارنده پنج شاهنامه (۱۲۶۷ق، ۱۲۷۵ق، ۱۳۰۷ق، ۱۳۱۶ق، ۱۳۲۲ق) چاپ سنگی انتشاریافته در ایران دوره قاجار است که مبنی بر آخرین یافته‌ها، تنها چاپ‌های مصور محسوب می‌شوند و جامعه آماری عبارت‌اند از تصویرسازی‌های پیوند زال و رودابه، از آتش گذشتن سیاوش، خواهران اسفندیار، بهرام گور و آزاده، باربد برای خسرو پرویز می‌نوازد.

۱ چاپ سنگی در ایران

واژه چاپ سنگی یا همان لیتوگرافی برگرفته از لغت یونانی گراف (Graph) به معنای نوشتن و لیتو (Litho) به معنی سنگ است. این روش نو و تحول‌آور، به طور اتفاقی توسط یک نمایشنامه‌نویس و بازیگر آلمانی به نام آلوئیس زنفلندر در حدود سال‌های ۱۷۹۸-۱۷۹۶م اختراع شد (لعل شاطری، ۱۴۰۱: ۲۰۶). هرچند حضور نخستین چاپخانه‌ها در ایران به دوره صفوی مرتبط است، اما این جریان توأم با تداوم نبود و عملاً نقطه آغاز جدی و رسمی آن را می‌توان از اواسط دوره قاجار دانست. در این هنگام به واسطه تلاش‌های عباس میرزا نایب‌السلطنه در ۱۲۳۳ق نخست چاپ سربی و سپس به واسطه قابلیت‌ها و کاهش محدودیت‌های چاپی در ۱۲۴۹ق چاپ سنگی به ایران وارد شد (Marzolph, 2002b: 249, 256). در ساختار ظاهری و صفحه‌آرایی کتاب‌های چاپ سنگی ایران، به صورت مستقیم از شیوه نسخ خطی الگوبرداری شده است. نخستین کتاب‌های چاپ سنگی دوره قاجار صرفاً شامل متن و فاقد آرایه‌های تزئینی بود و در حدود یک دهه بعد، ناشران به سایر قابلیت‌های این تکنیک دست یافتند. از این رو، استفاده از تصویر موردتوجه قرار گرفت.

نخستین کتاب چاپ سنگی مصور، لیلی و مجنون اثر مکتبی است که در ۱۲۵۹ق انتشار یافت (Marzolph, 2001: 18-19). با این حال، متولیان چاپ سنگی، به واسطه کم‌تجربگی در این زمینه، در ایجاد و اجرای تصاویری استادانه که همچون آثار فاخر نگارگری ایران دارای روابط و قواعد بصری برجسته بودند، ضعف داشتند. اغلب تصاویر چاپ سنگی فارغ از توجه به نکات ظریف ترکیب‌بندی و توزیع صحیح عناصر بصری در فضا، طراحی شده‌اند و در هر بخش فضای تصویر خالی مانده است، هنرمند فضاها را با اشیایی مانند گلدان، ظرف‌ها و دیگر اشیاء پر کرده است. خط در این آثار عنصر بصری اصلی است و خط با تغییر در کیفیت و حالت خود موجب ایجاد بافت، حجم، نور، تاریکی و حرکت شده است (حسینی‌راد و خان‌سالار، ۱۳۸۴: ۸۴).

۱. برای اطلاع بیشتر از تاریخچه چاپ در ایران، ر.ک: (اصلائیان، ۱۳۹۹).



هرچند که به اعتقاد بسیاری از مورخان هنر، هنر دوران قاجار متکی به تقلید و الگوبرداری از هنر غرب بود؛ اما بخش عمده هنر این دوران در واقع بازخوانی و استحاله‌ای از هنر سنتی ایران است که در شکلی جدید در هنر این دوره به‌ویژه هنر چاپ سنگی بروز یافت. هنرمندان چاپ سنگی با تلاش برای حفظ روش‌های صفحه‌آرایی و تزئین کتاب‌ها به شیوه رایج در سنت کتاب‌آرایی ایران، این هنر را تا حد زیادی در دوران مدرن نگهداری کردند (افضل طوسی، ۱۳۹۷: ۴۶). چاپ سنگی به چند لحاظ، امکانات کتاب‌آرایی را برای چاپ و نشر کتاب‌هایی زیباتر فراهم آورد که این امر به محبوبیت و گسترش این روش در نشر کتاب کمک نمود. اولین ویژگی که موجب محبوبیت این روش شده بود، امکان تولید و انتشار آثار به‌خصوص کتاب‌ها در تعداد بالا بود که در دسترس اقشار مختلف قرار می‌گرفت. خاصیت دوم چاپ سنگی امکان ارائه تصاویر در کنار متن بود که به این سبب متن مؤثرتر و گیراتر در نگاه خواننده بازتاب می‌یافت. ویژگی سوم آن وجود امکان نمایش چند واقعه و یا چند صحنه از یک واقعه در یک تصویر بود. برای این منظور هنرمندان از چند قاب‌بندی مختلف در کادر و یا از نمایش زمان‌ها و مکان‌های مختلف در یک صحنه بهره می‌بردند (لعل شاطری، ۱۳۹۹: ۷۱۰).

آثار چاپ سنگی به لحاظ محتوا و مخاطب به چند گروه تقسیم می‌شوند. یک گروه از آثار به چاپ رسیده مختص خوانندگان بزرگسال بود و گروه دیگر برای کودکان مکتب‌خانه در نظر گرفته می‌شد. گروه اول شامل آثار ادبیات کلاسیک فارسی مانند شاهنامه فردوسی، لیلی و مجنون و خمسه نظامی؛ ادبیات مذهبی مانند اسرارالشفاده، حمله حیدری و طوفان البکاء؛ ادبیات عامیانه مانند هزار و یک شب، چهل طوطی، رستم‌نامه و قاضی بغداد و گروه آخر شامل کتاب‌های ترجمه شده مانند سه تفنگدار بود. در زمینه آثار مکتب‌خانه‌ای بر اساس انواع مکتب‌خانه‌های فعال در دوره قاجار که شامل مکتب‌خانه آخوندباجی، مکتب‌خانه عمومی و مکتب‌خانه خصوصی بودند، کتاب چاپ می‌شد، کتاب‌هایی مانند گلستان سعدی، تاریخ نادری و ترسل از سجمله کتاب‌های چاپ شده در چاپخانه‌های چاپ سنگی برای مکتب‌خانه‌ها بود (حسینی‌راد و خان‌سالار، ۱۳۸۴: ۸۳-۷۹).

۱ شاهنامه‌های مصور چاپ سنگی

در طی سلسله‌های حاکم در ایران، شاهنامه به جهت ایجاد مقبولیت و دیگر اهداف، توسط حامیان درباری کتابت و مصورسازی شده است که از جمله شاخص‌ترین شاهنامه‌های مصور می‌توان به شاهنامه بایسنقری و شاهنامه جوکی در دوران تیموریان و شاهنامه تهماسبی در دوران صفویه (هیلن‌برند، ۱۳۸۸: ۲۷-۲۵). اهمیت مصورسازی شاهنامه تا عصر قاجار نیز ادامه داشت و شاخص‌ترین نسخه شاهنامه که در این دوره مصورسازی شد، شاهنامه داوری^۱ بود (آژند، ۱۳۹۵: ۷۹۸). شاهنامه بارها توسط کاتبان و خوش‌نویسان نسخه برداری و بسیاری از این نسخه‌ها با نگاره‌های باشکوهی تزئین شده است؛ اما در آغاز قرن سیزدهم هجری قمری، نسخه‌های چاپی شاهنامه پدیدار گردید. اولین نسخه کامل از شاهنامه توسط ترنر کامان (چهار جلد، ۱۸۲۹م) در کلکته انتشار یافت و سپس با

۱. شاهنامه داوری دارای ۱۲۳۲ صفحه، کاغذ از نوع فرنگی و به خط نستعلیق زیبای داوری نوشته شده است. تاریخ کتابت آن ۱۲۷۴ق و آخرین تاریخ نگاره‌ها ۱۲۸۰ق و به لحاظ سبک دارای مکتب قاجاری است. این شاهنامه چهارستونی و در بین ستون‌ها، جدول‌های مذهب دارد و اطراف صفحات دارای کمنند است. بعضی صفحات به‌صورت چلیپا و در اطراف بعضی از صفحات تذهیب به‌کاررفته است. در این نسخه، ۶۸ نگاره از مجالس شاهنامه وجود دارد که ۵۵ مجلس با رقم و قلم لطفعلی خان صورتگر شیرازی و ۱۳ مجلس آن رقم داوری را دارد. این اثر در چهار جلد تنظیم و صحافی شده است (سامانیان، ۱۳۸۴: ۲).

ورود چاپ سنگی به ایران، این اثر تا حدودی با الگوبرداری از نمونه‌های هندی، تولید شد (Marzolph, 2012: 64-65). بر این اساس، سنت به تصویر درآوردن روایت‌های شاهنامه فردوسی به دوره قاجار نیز رسید. اطلاعات دقیقی از تعداد شاهنامه‌های چاپ سنگی در دست نیست. گویا نخستین کتاب انتشاریافته مربوط به ۱۲۶۲ق در بمبئی است و در این بین ۳۰ شاهنامه چاپ سنگی در شرق منتشر شده که غالباً در هند و شهرهای بمبئی، لکهنو و کانپور تولید شده‌اند. در این بین، تنها پنج نسخه از شاهنامه چاپ سنگی در ایران (تبریز، تهران) انتشاریافته است (Ibid: 65).

مشخصات شاهنامه‌های چاپ سنگی مصور انتشاریافته در دوره قاجار (مأخذ: نگارندگان)

محل نگهداری	انتشار	محل نشر	ناشر	کاتب	تصویرگر	تعداد برگ	تعداد تصاویر	ابعاد
کتابخانه آستان قدس (۴۳۴۳۱)	۱۲۶۷ق	تهران	محمدحسین تهرانی حاجی	مصطفی قلی بن محمدهادی سلطان کجوری	میرزا علیقلی خویی	۵۹۵	۵۷	۳۳×۲۰/۵ cm
کتابخانه آستان قدس (۳۴۳۷۵)	۱۲۷۵ق	تبریز	مشهدی حاجی آقا بن آقا احمد تبریزی	عسکرخان بن حین بک اردوباری	استاد ستار تبریزی	۴۱۲	۵۷	۳۶×۲۲/۵ cm
کتابخانه آستان قدس (۴۵۳۸۸)	۱۳۰۷ق	تهران	حاج محمدحسین کاشانی	محمدرضا صفا (سلطان کتاب)	مصطفی	۶۳۴	۶۲	۲۱×۳۴ cm
محفوظ در کتابخانه ملی (۱۰۴۰۴۳۷)	۱۳۱۶ق	تبریز	علی آقا	میرزا علی دلخون بن محمد جواد تبریزی	عبدالحسین و کربلایی حسن نقاش	۶۹۲	۶۳	۲۱×۳۶ cm
کتابخانه آستان قدس (۲۴۳۳۶)	۱۳۲۲ق	تهران	به سفارش حسین پاشا خان امیربهادر	عمادالکتاب	علی خان	۶۵۴	۴۱	۳۲×۴۲ cm

تصویرسازان شاهنامه‌های چاپ سنگی مذکور که غالباً در زمره نقاشان عامیانه و گاه کمتر شناخته محسوب می‌شوند، عبارت‌اند از: میرزا علی قلی خویی (شاهنامه ۱۲۶۷ق): دوره فعالیت ۱۲۷۲-۱۲۶۳ق. این تصویرساز از پرکارترین هنرمندان تصویرسازی در کتاب‌های چاپ سنگی محسوب می‌شود. او در ابتدا ساکن تبریز، اما از ۱۲۶۴ق به تهران سفر نمود. او در کتاب‌های مختلف، خود را با عناوین گوناگونی همچون «فراش قبله عالم»، «بندۀ درگاه»، «خادم مدرسه دارالفنون»، «نقاش» و غیره معرفی نموده است. حدود ۳۰ کتاب در طول ده سال توسط خویی امضا شده است. در این کتاب‌ها بیش از ۱۲۰۰ تصویر در ابعاد مختلف وجود دارد که کوچک‌ترین آن‌ها به اندازه یک تمبر و بزرگ‌ترین آن‌ها، تمام صفحه است. از جمله آثار تصویرسازی به وسیله او می‌توان به بختیارنامه ۱۲۶۳ق، نوش آفرین ۱۲۶۳ق، عجایب المخلوقات ۱۲۶۴ق، مصیب‌نامه ۱۲۶۵ق، اسرارالشهاده ۱۲۶۸ق، حمله حیدری ۱۲۶۹ق، خمسه



نظامی ۱۲۷۰ق، طوفان البکاء ۱۲۷۱ق، الف لیلہ و لیلہ ۱۲۷۱ق اشاره داشت (Marzolph, 2001: 18-19). استاد ستار تبریزی (شاهنامه ۱۲۷۵ق): دوره فعالیت ۱۲۶۷-۱۲۷۵ق. به احتمال فراوان او ساکن تبریز بوده و علاوه بر کتاب‌های فارسی، تصویرسازی چند کتاب را به زبان ترکی عهده‌دار بوده است. سبک استاد ستار با خطوط واضح و اصول مشخصی شناخته می‌شود. از جمله آثار تصویرسازی به وسیله او می‌توان به فرهاد و شیرین ۱۲۶۷ق، گلستان سعدی ۱۲۷۴ق اشاره داشت (Ibid: 34-35). مصطفی (شاهنامه ۱۳۰۷ق): دوره فعالیت ۱۲۹۹-۱۳۱۱ق. او بیشتر به سبب نقاشی زیرلاکی رو قلمدان شناخته شده است. در آثار او تأثیرات زیادی از نقاشی اروپا مشاهده می‌شود. مصطفی همچنین شیوه مخصوصی در تصویرسازی سرفصل‌ها به کار برده است. از جمله آثار تصویرسازی به وسیله او می‌توان به **خمسه نظامی ۱۳۰۱ق**، **لالخ ۱۳۰۶ق**، **چهار فصل میکده ۱۳۰۷ق**، **حبیب الاوصاف ۱۳۰۸ق**، **مثنوی الاطفال ۱۳۰۹ق** اشاره داشت (Ibid: 42). عبدالحسین و کربلایی حسن (شاهنامه ۱۳۱۶ق): از این دو هنرمند اطلاعاتی در دست نیست. علی‌خان (شاهنامه ۱۳۲۲ق): دوره فعالیت ۱۲۹۸-۱۳۳۲ق. این هنرمند در تصویرسازی تعداد بسیاری از داستان‌های عامیانه فعال بوده است. شاهکار هنری او شاهنامه است که در آن یک سبک ساده و واضح ارائه می‌دهد، چنان‌که از صفات بارز این شیوه، کاهش سایه‌روشن، پر کردن پس‌زمینه و به حداقل رساندن جزئیات است. از جمله آثار تصویرسازی به وسیله او می‌توان به **حملة حیدری ۱۲۹۸ق**، **انوارالشهاده ۱۳۰۱ق**، **الف لیلہ و لیلہ ۱۳۱۵ق**، **دزد و قاضی بغداد ۱۳۱۵ق**، **رستم‌نامه ۱۳۱۸**، **جامع‌التمثیل ۱۳۲۱ق**، **امیرارسلان ۱۳۲۲ق**، **چهل طوطی ۱۳۳۲ق** اشاره داشت (Ibid: 42-43).

۱ تجزیه و تحلیل تصویرسازی‌ها

پس از بررسی شاهنامه‌های چاپ سنگی مصور، دریافت شد که صرفاً در پنج داستان، زنان حضور دارند: ۱ پیوند زال و رودابه دو تصویر، مصوران: مصطفی (۱۳۰۷ق، تهران)، عبدالحسین و کربلایی حسن نقاش (۱۳۱۶ق تبریز). ۲. از آتش گذشتن سیاوش، چهار تصویر، مصوران: میرزا علی قلی خوبی (۱۲۶۷ق تهران)، استاد ستار (۱۲۷۵ق تبریز)، مصطفی، (۱۳۰۷ق تهران)، عبدالحسین و کربلایی حسن نقاش (۱۳۱۶ق تبریز). ۳. خواهران اسفندیار، دو تصویر، مصوران: میرزا علی قلی خوبی (۱۲۶۷ق تهران)، استاد ستار (۱۲۷۵ق تبریز). ۴. بهرام گور و آزاده، دو تصویر، مصوران: مصطفی (۱۳۰۷ق تهران)، عبدالحسین و کربلایی حسن نقاش (۱۳۱۶ق تبریز). ۵. باربد برای خسرو پرویز می‌نوازد، دو تصویر، مصوران: مصطفی (۱۳۰۷ق تهران)، عبدالحسین و کربلایی حسن نقاش (۱۳۱۶ق تبریز).

۱ پیوند زال و رودابه

داستان زال و رودابه، ماجرای عشقی است که نادیده هر دو طرف را گرفتار می‌کند. زال پس از آنکه پدرش پادشاهی زابل را به او می‌سپارد برای سرکشی به شهرها و کشورهای تابعه از زابل بیرون می‌رود تا به کابل می‌رسد. پس از آشنایی با مهرباب که پادشاه کابل بود، به گونه‌ای شگفت‌دل‌باخته دختر مهرباب می‌شود. از آن سو هم رودابه دخت مهرباب با شنیدن ویژگی‌های زال از زبان پدرش، شیفته زال می‌شود. پس از آن با میانجی غلام زال و چند کنیز رودابه پیش درآمدهای دیدار این دو فراهم شد. با وجود مخالفت‌های دربار، سرانجام با پافشاری و پیگیری‌های زال و یاری بخت، این پیوند فرخنده سر می‌گیرد. پیش از این وقتی که زال و رودابه برای نخستین دیدار ناشکیبا بودند، زال شب‌هنگام برای دیدار رودابه می‌رود و با کمند خود را به بام بلند کاخ می‌رساند. او را در کنار خود می‌بیند. پس از

آن‌که زال از رودابه جدا می‌شود، پیوسته در پی آماده‌سازی پیش‌نیازهای این پیوند است. نخست نامه‌ای به پدرش - سام - می‌نویسد و به او یادآور می‌شود که هنگام ازدواج اوست و سپس دخت مهرباب را به عنوان جفت درخور خود نشانی می‌دهد. سام در کار زال با موبدان مشورت می‌کند و با کمک ستاره‌شناسان از آینده این پیوند اطلاع می‌یابد. ستاره‌شناسان به او می‌گویند که فرزندی از زال و رودابه پدید خواهد آمد که مرزبان ایران زمین خواهد شد.

در شاهنامه ۱۳۰۷ق، تصویر رودابه و زال در مراسم پیوندشان، توسط مصطفی اجرا شده است. رودابه در این تصویر بزرگ‌تر نسبت به دیگر افراد حتی زال، ترسیم شده است (تصویر ۱). علاوه بر رودابه، زنان دیگری نیز در این تصویر حضور دارند، دو رقصنده زن در پایین کادر در حال خنیاگری هستند. بزرگ‌نمایی در پیکره رودابه موجب شده است که نقطه جلب توجه و نگاه مخاطب در این تصویر، رودابه باشد. علاوه بر پیکر بزرگ‌تر، در چهره رودابه نیز درایت، احترام و جدیت دیده می‌شود. وقتی رودابه از پدرش - مهرباب - از خوی و کردار و پهلوانی زال می‌پرسد، او به توصیف زیبایی، شجاعت و بخشندگی زال داد سخن می‌دهد:

چو بشنید رودابه آن گفت‌گوی	برافروخت و گلنارگون کرد روی
دلش گشت پراتش از مهر زال	از او دور شد خورد و آرام و هال
چو بگرفت جای خرد آرزوی	دگر شد به رای و به آیین و خوی

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۳۵)

در این ابیات رودابه پس از شنیدن وصف زال و خوبی‌هایش، بسیار به او دل‌بسته می‌شود و احساسش را بر تصمیم منطقی و خردمندانه ترجیح می‌دهد، اما در طراحی حالت رودابه، نشانی از شوق و علاقه دیده نمی‌شود و رودابه با وقار به طور رسمی در صحنه مراسم عروسی نمایان شده است (تصویر ۱). علی‌رغم حالت چهره رودابه، در ابیات شاهنامه به شادی این دو دل‌باخته اشاره شده است:

بفرمود تا رفت مهرباب پیش	بیستند عقدی برآیین و کیش
به یک تختشان شاد بنشانند	عقیق و زبرجد برافشانند...
وز ایوان سوی کاخ رفتند باز	به شادی گرفتند یک هفته ساز

(همان: ۴۵)

در شاهنامه ۱۳۱۶ق (تصویر ۲)، حس شادمانی در حالت چهره رودابه نسبت به تصویر قبل، بیشتر مشاهده می‌شود. در این تصویر، پیکره رودابه متناسب با دیگر افراد حاضر در تصویر طرح‌ریزی گردیده و تناسب رعایت شده است. رودابه در این تصویر جام نوشیدنی را به سمت زال گرفته است، ولی در تصویر ۱، رودابه علاوه بر حالت خشک و رسمی، به حالت خطاب به زال، انگشت اشاره را بالا گرفته است. مسئله دیگر، نوع پوشش رودابه در این دو تصویر است. مطابق با متن ابیات شاهنامه، سیندخت، مادر رودابه، دخترش را به بهترین زینت‌ها و گران‌بهارترین نقش و جواهرات آرایش می‌کند تا در مراسم ازدواجش حاضر شود:

بساطی بیفگند پیکر به زر	زبرجد برو بافته سر به سر
دگر پیکرش دُر خوشاب بود	که هر دانه‌ای قطره‌ای آب بود
یک ایوان همه تخت زرین نهاد	به آیین و آرایش چین نهاد
همه پیکرش گوهر آکنده بود	میان گهر نقشه‌ها کنده بود



ز یاقوت مر تخت را پایه بود
یک ایوان همه جامه رود و می
بیاراست رودابه را چون نگار

(همان: ۴۳)

که تخت کیان بود و پرمایه بود
بیاورده از پارس و اهواز و ری
پر از جامه و رنگ و بوی بهار

در تصویر ۱، شخصیت رودابه را در پوشش بسیار ساده اجرا نموده است. آنچه مشهود است، مبنی بر ساختار جوامع سنتی، زنان قاجار، در چارچوب نظام سنتی و دیدگاه‌های بسته تنها در جایگاه همسر و مادر ایفای نقش می‌کردند. به احتمال فراوان، این محدودیت‌ها و فضای بسته جامعه به‌گونه‌ای بود که حتی می‌توان تأثیر پوشش زنان قاجار را در جایگاه اجتماعی آنان نیز به‌سادگی دریافت. در مجموع، نوع پوشش زنان در بیرون از منزل در زمان قاجار به شکل یکسان و تمام زنان فارغ از جایگاه اجتماعی، مشابه یکدیگرند، اما در تصویر ۲، رودابه با نوع پوشش متفاوت‌تری حاضر شده است. جامعه قاجار هرچه به دوران متأخر نزدیک‌تر می‌شد، به لحاظ فضای فرهنگی به خصوص در زمینه مسائل زنان شفاف‌تر و نوگراتر عمل می‌کرد. تفاوت فرهنگ پوشش برای زنان در این دو تصویر که با اختلاف حدوداً ده سال از یکدیگر اجرا شده‌اند، به خوبی آشکار است. در مورد اول همان‌طور که اشاره شد، رودابه در لباسی بسیار ساده و کاملاً پوشیده تصویرسازی گردیده، هرچند که در ابیات به زینت و پوشش زیبا و فاخر رودابه اشاره شده است؛ اما در تصویر ۲، رودابه بدون چارقد و با پیراهن ترسیم گردیده و پوشش سر او مطابق با رسم قاجار یک تور نازک و زینت و جزئیات لباس او نیز بیشتر شده است. در ارتباط با حالت بدن و نوع پوشش رودابه در این دو تصویر، می‌توان بیان داشت که زنانگی و زیبایی در تصویر ۱ نسبت به تصویر ۲، حاکمیت بیشتری دارد و رودابه به‌عنوان یک دل‌باخته که برای رسیدن به زال ناامید گردیده، جایگاهش در تصویر ۲ بهتر نمایان است. در هر دو تصویر، احتمالاً یکی از رسومات رایج دوره قاجار به اجرا درآمده است، چنان‌که هنگامی که عروس و داماد به عقد هم درمی‌آیند، هریک از آن‌ها که زودتر پا روی پای دیگری بگذارد، یا زودتر ضربه‌ای به پشت پای دیگری بزند، در زندگی مشترک مسلط خواهد شد. در هر دو مورد، پای زال روی پای رودابه قرار گرفته است، درحالی‌که در ارتباط با این موضوع و برتری دیگری به‌طرف مقابل در ابیات اشاره‌ای نشده است؛ اما هنرمندان این دو تصویر، بنا بر هنجارهای فرهنگی-اجتماعی حاکم، این مسئله را در تصاویر بازتاب داده‌اند و با این عمل موجب شده‌اند که جایگاه رودابه نسبت به زال در موقعیتی ضعیف‌تر قرار گیرد.



تصویر ۲: پیوند زال و رودابه (شاهنامه، ۱۳۱۶ق)



تصویر ۱: پیوند زال و رودابه (شاهنامه، ۱۳۰۷ق)

از آتش گذشتن سیاوش

سیاوش از ازدواج زنی از خاندان گرسیوز با کیکاووس زاده شد. نام مادر سیاوش در شاهنامه روشن نیست، اما نامادری او سودابه، دختر شاه هاماوران است. کیکاووس برای تربیت و آموزش مهارت‌های جنگی، سیاوش را به رستم سپرد تا به او فنون نظامی بیاموزد. رستم او را به زابلستان می‌برد و سال‌ها سیاوش از خانه و خانواده دور می‌ماند. رستم آیین سپهسالاری و کشورداری را به او می‌آموخت و برخی از شایسته‌ترین ویژگی‌های خود را به سیاوش منتقل می‌کند. چون سیاوش از زابلستان به ایران بازمی‌گردد، کاووس به مناسبت آمدن فرزندش جشنی برپا می‌نماید. سیاوش خوش چهره چنان است که همه از زیبایی او حیرت می‌کنند. سودابه نامادری سیاوش، پس از بازگشت او از زابل، با دیدن سیاوش دل‌باخته‌اش می‌شود. سودابه به‌طور مخفیانه، واسطی به‌سوی سیاوش می‌فرستد و او را به شبستان خود دعوت می‌کند؛ اما سیاوش دعوت او را نمی‌پذیرد و همین باعث می‌شود تا سودابه در تدارک دسیسه‌ای علیه سیاوش باشد. روز دیگر، سودابه نزد کیکاووس می‌رود و از او می‌خواهد که سیاوش را به شبستان بفرستد تا از میان دختران حرم همسرا برای سیاوش همسری برگزیند. سیاوش نیز به‌ناچار از دستور پدر اطاعت می‌کند و به شبستان می‌رود. باین حال، سیاوش روی خوشی به سودابه نشان نمی‌دهد. برای بار سوم سودابه او را به شبستان دعوت می‌کند. وقتی سیاوش به شبستان می‌آید سودابه او را به نزد خویش می‌خواند و خود را به او عرضه می‌کند، اما سیاوش برآشفته می‌شود و با تلخ‌کامی و خشم از شبستان بیرون می‌آید. سودابه از ناچاری و برای حفظ حیثیت با ناله و شیون کاووس را به صحنه می‌کشاند و سیاوش را متهم به خیانت می‌سازد. کاووس پس از شنیدن یاه‌های سودابه، در این اندیشه است که سیاوش را به کیفر گناه بکشد، اما طبق عادت باستان، آزمایشی لازم بود تا گناهش محرز گردد. نخست جامه و دست سودابه را می‌بوید و در آن رایحهٔ مشک، گلاب و شراب می‌یابد، اما از سر و روی سیاوش، بویی به مشامش نمی‌رسد. پس درمی‌یابد که سودابه بیراه سخن گفته است و پسرش سیاوش بی‌گناه است. هنگامی که کیکاووس به ناراستی سخنان سودابه پی می‌برد، می‌خواهد که او را بکشد، اما از شاه هاماوران اندیشه می‌کند که به کین‌خواهی برخورد خاص است. پس به توصیه موبدان، آتشی برپا می‌کند تا به این روش، گناهکار را از بی‌گناه مشخص کند. پس سیاوش آزمون آتش را می‌پذیرد. روز بعد از کوه آتشی که کاووس برافروخته، با جامه سپید و کافورزده با اسب شبرنگ خویش به نام بهزاد، وارد میدان می‌شود و کاووس را آشفته می‌یابد، سیاوش پس از دل‌داری دادن پدر، کفن‌پوش با اسب به میانهٔ آتش می‌زند و تندرست از آن سوی بیرون می‌آید. چون بی‌گناهی سیاوش بر شاه مسلم می‌شود، شاه می‌خواهد که سودابه را به قتل برساند، اما سیاوش؛ با میانجیگری از شاه خواهان بخشایش سودابه می‌شود و کیکاووس نیز سودابه را می‌بخشاید و از گناه او چشم می‌پوشد (صفا، ۱۳۷۹: ۵۱۱-۵۱۴).

در چهار تصویرسازی موجود از این روایت (۱۲۶۷ق، ۱۲۷۵ق، ۱۳۰۷ق، ۱۳۱۶ق)، شخصیت سودابه تا حد زیادی در تمامی این موارد به شکل مشابهی تصویرسازی شده است. با توجه به آنکه سودابه نقش منفی و گناهکار روایت و با شخصیت اهریمنی حضور یافته، اما در این تصاویر، زنی زیبا و با پوششی آراسته و مجلل به تصویر درآمده است. در تصویر ۳، میرزا علی‌قلی خویی او را در بالای کادر و سمت چپ قرار داده است. حالت بدن و حرکت سودابه دقیقاً مشابه کاووس است، انگشت اشاره را برای نمایش تحیر و شگفتی به سمت دهان بالا برده است. سودابه با تاجی فاخر و البسه‌ای مزین و پرکار مشاهده می‌شود که شکوه و زیبایی او را چندین برابر کرده است. این امر در تصویر ۴ نیز صدق می‌نماید. استاد ستار نیز سودابه را نه در هیبت زنی گنهکار و هراسیده، بلکه در قامت بانویی که در نظر کاووس حق‌به‌جانب است، تصویر کرده است. در تصویر ۵، مصطفی ظرافت و



زیبایی زنانه سودابه را کمتر مورد توجه قرار داده که این امر نه به علت در نظر گرفتن جایگاهی معمولی برای سودابه، بلکه شیوه کار این هنرمند است. در تصویر ۶ نیز، تصویرگران سودابه را کاملاً مشابه موارد قبلی اجرا نموده‌اند. نمایش بصری سودابه در تصویرسازی‌ها در بالاترین بخش تصویر قرار دارد و ارزش و جایگاه او به عنوان همسر کاووس و جایگاه او در دربار با این مسئله هماهنگی دارد. کاووس با وجود آنکه نسبت به سودابه شک دارد، اما او را از مقام والایی که دارد، منع نموده و سودابه همان‌طور که در ابیات اشاره شده است، از ایوان اتاق خود در حال تماشای سیاوش است. لباس‌های تن سودابه در هر دو تصویر نیز، فاخر و مجلل است، آراستگی و تجمل در پوشش سودابه در چنین شرایطی که هر لحظه ممکن است گناهکاری او اثبات شود و مورد غضب شاه قرار گیرد، مجدد تأکید به حفظ و تکریم جایگاه او دارد.

پوشش سودابه در این تصاویر صرفاً محدود به لباس‌های مجلل و زینت یافته درباری نمی‌شود و او در این لحظات سرنوشت‌ساز، تاج خود را به سر دارد. در این تصاویر علاوه بر سودابه، زن دیگری به عنوان ندیمه و همراه سودابه حضور دارد. ندیمه او بالباس‌های عادی قاجاری که در میان زنان عام جامعه مرسوم بوده، به تصویر درآمده و حالت بدنی او و حیرتی که دچار شده است، حاکی از ابراز همدردی با سودابه است. محل قرارگیری این شخصیت که به لحاظ سطح اجتماعی به مراتب پایین‌تر از سودابه است، تفاوتی با سودابه ندارد و هر دو در یک محل و نیز با دقت عمل در اجرای خطوط به صورت یکسان تصویر شده‌اند. عدم تصویرسازی سودابه به تنهایی و بدون همراه، مهر تأیید دیگری در رابطه با حفظ جایگاه والایی او به عنوان همسر کاووس است و باید اشاره کرد که در واقع، در این تصاویر، زن (سودابه) به خودی خود دارای جایگاهی برجسته و ارزشمند است؛ حتی در شرایطی که او محکوم به عمل ناشایستی باشد. باید توجه داشت که این جریان نشأت گرفته از هویت زنانه او نبوده، بلکه به واسطه نسبتی است که با کاووس دارد و نیز علاقه قلبی کاووس به وی، در ایجاد و حفظ این جایگاه از منظر تصویرسازان، مؤثر واقع شده است.



تصویر ۴: گذر سیاوش از آتش (شاهنامه، ۱۲۷۵ق)



تصویر ۳: گذر سیاوش از آتش (شاهنامه، ۱۲۶۷ق)



تصویر ۶: گذر سیاوش از آتش (شاهنامه، ۱۳۱۶ق)



تصویر ۵: گذر سیاوش از آتش (شاهنامه، ۱۳۰۷ق)

خواهران اسفندیار

هفت خان اسفندیار سفری پرماجراست که اسفندیار در آن قصد رها کردن خواهرانش «همای» و «به آفرید» را از کشور بیگانه دارد. اسفندیار باید از هفت خطر عمده عبور کند تا به مقصد نهایی (رویین دژ) برسد. در خان اول، دو گرگ تنومند را می‌کشد و مسیر پرمخاطره را ادامه می‌دهد. سرانجام گرگسار را که راهنمای اوست، می‌کشد. آنگاه به نظاره دژ محل اسارت خواهرانش می‌نشیند. کیخسرو زمانی که سلطنت را به لهراسپ می‌سپارد. لهراسپ مدتی با صلح و آرامش حکمرانی می‌کند؛ اما پسرش گشتاسپ در پی کدورتی که با او به میان می‌آید، به دربار روم پناهنده می‌شود و با کتیون، دختر قیصر روم ازدواج می‌کند. قیصر روم با کمک گشتاسپ قصد گرفتن باج و خراج و لشکرکشی به ایران را دارد که طی یک سلسله اتفاقات لهراسپ خود تخت شاهی را به گشتاسپ می‌سپارد. در زمان گشتاسپ کیش زرتشت دین رسمی ایرانیان می‌شود و گشتاسپ دین او را می‌پذیرد و پسرش اسفندیار را برای ترویج آیین مزدیسنا به اطراف و اکناف، می‌فرستد. ارجاسپ، شاه خیونان، به مرز گشتاسپ حمله می‌آورد، اما عاقبت اسفندیار آنان را پس می‌راند و سپس به تعقیبشان می‌پردازد. چون ارجاسپ خواهرانش را می‌رباید و با خود می‌برد در تعقیب ارجاسپ هفتخان اسفندیار آغاز می‌گردد. طبق متون، اسفندیار به اهداف تعیین شده می‌رسد و رویین دژ را آتش می‌کشد و ارجاسپ را می‌کشد (محمدپناه، ۱۳۹۱: ۵۱). سفر هفت خان در حقیقت یک رژه نظامی است که منتهی به مقر یا قرارگاه ارجاسپ می‌شود در این راه پیمایی، بلد راه رزمنده‌ای از ترکان به نام گرگسار است که ابتدا اسفندیار از او مسیر راه را می‌پرسد و گرگسار به سه مسیر اشاره می‌نماید و انتخاب را بر عهده اسفندیار می‌گذارد. مسیرهای راحت یکی سه ماهه و دومی دوماهه طی طریق می‌شد اما راه سومی که هشت روزه به پایان می‌رسید خطرناکی دارد. اسفندیار راه پرمخاطره را انتخاب می‌کند و سپاه وی در همین راه حرکت می‌کند. خان هفتم ده فرسنگ راه تا رسیدن به رویین دژ، محل اسارت خواهران اسفندیار، فاصله دارد. گرگسار را در حالی که در غل و زنجیر است، فرامی‌خوانند. وی طبق عادت سه جام پیاپی سر می‌کشد و می‌گوید اگر بازگردید بهتر است چون تا مقصد نه آب خواهید یافت و نه غذا، پیش رو بیابان است با آب‌های شور و تلخ. در خان هفتم قتل گرگسار را روی می‌دهد وقتی ایرانیان از مانع هفتم به تاخت گذر می‌کنند (همان: ۵۳، ۵۵). اسفندیار از بالای تپه‌ای به دژ رویین می‌نگرد و می‌بیند که هیچ آب

و گلی در ساخت آن به کار نرفته و فقط از تخته سنگ است. اسفندیار به اردوگاه بازمی‌گردد و می‌گوید این دژ را نتوان گرفت و همه رنج و پیکار ما بیهوده شد. اما وقتی به بیابان می‌نگرد دو چوپان با چهار سنگ مشاهده می‌کند. نزد آنان می‌رود و راجع به دژ و فرمانروای آن می‌پرسد و می‌گویند که این دژ فقط دو دروازه دارد، یکی سوی ایران و دیگر سوی چین. به این طریق سفر هفت خان اسفندیار به پایان می‌رسد و تنها راه باقی مانده تصرف رویین دژ و آزادی خواهرانش است که با موفقیت انجام می‌پذیرد. آنگاه خبر فتح و پیروزی برای گشتاسپ که در پارس است ارسال می‌گردد (همان: ۵۷). در شاهنامه این ابیات در ارتباط با زمانی که اسفندیار دو خواهر خود را پیدا می‌کند، آمده است:

دو خواهرش رفتند ز ایوان به کوی
به نزدیک اسفندیار آمدند
چو اسفندیار آن شگفتی بدید
شد از کار ایشان دلش پر ز بیم
برفتند هر دو به نزدیک اوی
به خواهش گرفتند بیچارگان
بدو گفت خواهر که ای ساروان
که روز و شبان بر تو فرخنده باد
ز ایران و گشتاسپ و اسفندیار
بدین سان دو دخت یکی پادشا
برهنه سر و پای و دوش آبکش
برهنه دوان بر سر انجمن
بگرییم چندی به خونین سرشک
گر آگاهیست هست از شهر ما
یکی بانگ برزد به زیر گلیم

غریوان و بر گفتهها بر سبوی
دو دیده تر و خاکسار آمدند
دو رخ کرد از خواهران ناپدید
پوشید رخ را به زیر گلیم
ز خون بر نهاده به رخ بر دو جوی
بران نامور مرد بازارگان
نخست از کجا راندی کاروان
همه مهتران پیش تو بنده باد
چه آگاهی است ای گو نامدار؟
اسیریم در دست ناپارسا
پدر شادمان روز و شب خفته خوش
خنک آنک پوشد تنش را کفن
تو باشی بدین درد ما را پزشک
برین بوم تریاک شد زهر ما
که لرزان شدند آن دو دختر ز بیم
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۸۵)

در دو تصویر ۷ و ۸، قرارگیری خواهران اسفندیار در یک موقعیت مشابه اجرا شده‌اند؛ اما دو تفاوت در چهره‌نگاری این دو شخصیت وجود دارد. این تصاویر زمانی را نشان می‌دهند که خواهران اسفندیار از بند رها شده‌اند و به این مناسبت جشن و شادی به پا شده است، در تصویرسازی میرزا علی قلی خوبی (تصویر ۷)، دو خواهر که مقابل اسفندیار ایستاده‌اند، با حس و حالتی آرام و همراه با لبخند حاضر شده‌اند. در این تصویر دو خواهر اسفندیار همچون برادرشان دارای جایگاهی بلند در تراز بالا و با قدرت طرح‌ریزی شده است. در تصویر ۸ که از قلم استاد ستار به اجرا درآمده، خواهران اسفندیار درحالی که اشک می‌ریزند تصویر شده‌اند و زن در این تصویر از موضع ضعف تصویرسازی شده است و شرایط و دشواری‌ها را تحمل‌ناپذیر می‌پندارد. البته باید اشاره کرد که اثر استاد ستار همخوانی و هم‌پوشی بیشتری با متن دارد. مطابق متن شاهنامه، زمانی که خواهران اسفندیار برادر خود را ملاقات می‌کنند، با شکوه و دلی دردمند از شرایط بدی که از سر گذرانده‌اند برای او بازگو می‌کنند و اشاره مستقیم نیز به اشک خونین است. نوع پوشش این دو زن در دو تصویر مذکور به‌گونه‌ای طراحی شده است که مناسب شأن دختر

پادشاه باشد، با وجود آنکه در متن ذکر گردیده که نشان برهنه و سر و رویشان به هم ریخته است، در این تصاویر دو خواهر با لباسی مرتب و مزین دیده می‌شوند، همان‌طور که در فرهنگ قاجار نیز پوشش زنان بسیار اهمیت داشت، در این تصاویر نیز هنرمندان از ترسیم برهنگی و ژولیدگی آنان پرهیز داشته‌اند. طراحی سیمای زیبا، همراه ظرافت برای شخصیت‌های مورد مطالعه در این تصویر نیز حائز اهمیت است. در این دو تصویر زن از منظر وجه زیبایی ظاهری نیز مورد توجه قرار دارد. رعایت زیبایی ظاهری و پوشش آراسته برای دو شخصیت خواهران اسفندیار، برگرفته از دیدگاه سنتی در مفاهیم ایرانی است که زن را مظهر وقار و زیبایی می‌داند و همچنین عدم اشاره به تنی برهنه و سر و رویی آشفته، به حفظ جایگاه عقیف زن در نگاه هنرمندان دوره قاجار کمک نموده است.



تصویر ۸: خواهران اسفندیار (شاهنامه، ۱۲۷۵ق)



تصویر ۷: خواهران اسفندیار (شاهنامه، ۱۲۶۷ق)

بهرام گور و آزاده

به روایت شاهنامه آزاده را که يك كنيز رومی است منذر بن نعمان امیر حیره به بهرام پیشکش می‌کند. مهارت آزاده در نواختن چنگ و زیبایی‌اش موجب می‌شود تا در میان زنان حرم شاه از موقعیتی خاص برخوردار شود و همیشه همراه و در کنار شاه باشد. در یکی از روزها بهرام به همراه آزاده سوار بر اسبی برای شکار از کاخ خارج می‌شود. در دشت به تعدادی آهو برمی‌خورند. آزاده چنگ می‌نوازد و بهرام سرمست از نغمه چنگ، آهوان گریزپای را یکایک با تیر از پای درمی‌آورد. آنگاه مغرورانه از آزاده می‌پرسد کدام آهو را شکار کنم؟ آزاده که از غرور و خودخواهی بهرام ناخرسند است، آزمونی سخت را به شاه پیشنهاد می‌دهد. روزی در نخجیرگاه دو آهو یکی نر و دیگری ماده را مشاهده می‌کنند. بهرام از آزاده می‌پرسد که کدام را اول شکار کنم؟ آزاده می‌گوید: نخست با تیر خود شاخ‌های آهوی نر را بیانداز و او را به آهوی ماده تبدیل کن. و هنگامی که می‌گریزد، با کمان مهره خود، مهره‌ای به سوی گوش

۱. کمان مهره: یا کمان گروهه، کماتی که با آن مهره و سنگ پرتاب می‌کرده‌اند. دکتر خالقی مطلق مصحح شاهنامه گفته است همان قلاب سنگ یا فلاخن است که چوپانان دارند.

او پرتاب کن و همین‌که می‌خواهد گوشش را بخاراند، تو با تیر خود سر و گوش و پای او را به هم بدوز، اگر می‌خواهی تو را تیرانداز ماهری بدانم.

بهرام با تیر دو پیکانی که در ترکش دارد، وقتی آهوی نر می‌گریزد، شاخ‌های او را می‌اندازد به طوری که در ظاهر همچون آهوی ماده به نظر می‌رسد و بی‌درنگ با تیر دو پیکان دو شاخ بر سر او می‌نشانند و سپس مهره‌ای را به سوی گوش آهوی ماده پرتاب می‌کند و به محض آنکه می‌خواهد گوشش را بخاراند، با تیر دیگری سر و گوش و پای او را به هم می‌دوزد.

آزاده از دیدن این صحنه متأثر می‌شود و می‌گرید. وقتی بهرام هنر تیراندازی خود را مطرح می‌کند و از آزاده می‌پرسد، او تاب نمی‌آورد و می‌گوید این کار نشانه مردانگی نیست؛ بلکه از سر دیوانگی و خوی اهریمنی است. بهرام هم از سخن آزاده برمی‌آشوبد و او را از اسب به زمین می‌اندازد و می‌کشد و با خود عهد می‌کند که دیگر کنیزی را با خود به شکار نبرد.

به نخچیرگه رفت با چنگ زن
که رنگ رخانش به می‌داده بود
ابا سرو آزاده چنگی به دست
همیشه به لب داشتی نام اوی...
دلاور ز هر دانشی بهره داشت
جوانمرد خندان به آزاده گفت
که ماده جوانست و همتاش پیر
به آهو نجویند مردان نبرد!
شود ماده از تیر تو نرّه پیر
چو آهو ز چنگ تو گیرد گریز
نهد همچنان خوار بر دوش خویش،
به آزار پایش برآرد به دوش
چو خواهی که خوانمت گیتی فروز
به دشت اندر از بهر نخچیر داشت
کنیزک بدو ماند اندر شگفت
سرش زان سُروی^۲ سیه ساده گشت
بزد همچنان مرد نخچیرگیر
به خون اندرون لعل گشته برش
به خم کمان مهره در مهره ساخت

چنان بد که یک روز بی‌انجمن
کجا نام آن رومی آزاده بود
به پشت هیونی چمان برنشست
دلارام او بود و هم کام اوی
همان زیر ترکش کمان مهره داشت
به پیش اندر آمدش آهو دو جفت
کدام آهو افکنده خواهی به تیر؟
چنین گفت آزاده کای شیرمرد
تو آن ماده را نرّه گردان به تیر
وزان پس هیون را برانگیز تیز
کمان مهره^۱ انداز تا گوش خویش
همان‌گه ز مهره بخاردش گوش
به پیکان سر و پای و گوشش بدوز
دو پیکان به ترکش یکی تیر داشت
به تیر دو پیکان ز سر برگرفت
هم‌اندر زمان نرّه چون ماده گشت
همان در سروگاه ماده دو تیر
دو پیکان به جای سرو در سرش
هیون را سوی جفت دیگر بتاخت

۱. کمان مُهره: یا کمان گروهه، کمانی که با آن مهره و سنگ پرتاب می‌کرده‌اند. دکتر خالقی مطلق مصحح شاهنامه گفته است همان قلاب سنگ یا فلاخن است که چوپانان دارند.

۲. سُروی: شاخ.

به گوش یکی آهو اندر فکند
 بخارید گوش آهو اندر زمان
 سر و گوش و پایش به پیکان بدوخت
 بدو گفت چونست ای ماهروی
 اباشاه گفت این نه مردانگیست
 بزد دست بهرام و او را ز زین
 هیون از بر ماه چهره براند
 چو او زیر پای هیون در سپرد

پسند آمد و بود جای پسند
 به تیر اندرون راند جادو کمان
 بدان آهو آزاده را دل بسوخت
 روان کرد آزاده از دیده جوی
 نه مردی ترا، خوی دیوانگیست
 نگونسار برزد به روی زمین
 برودست و چنگش به خون درفشاند
 به نخچیر زان پس کنیزک نبرد

(فردوسی، داستان رفتن بهرام در شکارگاه با کنیزک چنگ زن و هنر نمودن)

در دو شاهنامه ۱۳۰۷ق (تصویر ۹) و ۱۳۱۶ق (تصویر ۱۰) تصویرسازی این روایت صورت پذیرفته است. تصویرسازی داستان بهرام و آزاده بارها در ادوار قبل انجام شده است و تصاویر پیشین یک تفاوت بزرگ با تصاویر مورد مطالعه حاضر دارند. در بسیاری از موارد آزاده مطابق با متن به همراه بهرام سوار به اسب و در حال چنگ نوازی است. در دو تصویر منتخب، آزاده برخلاف متن اشعار، در گوشه‌ای از تصویر سوار بر اسب و به همراه ملازمانش در حال نظارت شکار بهرام است. آزاده که در واقع، کنیزکی در دربار بهرام بود، همچون یک شاهزاده در تصویر حضور دارد. بهرام با وجود علاقه‌ای که به آزاده دارد، زمانی که آزاده به حرمتش خدشه وارد می‌کند و حرف و انتقادش را نسبت به مسائلی مهم در ارتباط با اخلاقیات به بهرام منتقل می‌نماید، دیگر برای بهرام قابل احترام نیست و بهرام بی‌درنگ کنیز را از بین می‌برد که در نظام مردسالارانه دوره قاجار امری طبیعی محسوب می‌شده است. آزاده در داستان شاهنامه به مهارت در نواختن چنگ مشهور است، اما در هیچ‌کدام از این تصاویر، اثری از چنگ نیست و تصویرسازان در این مورد مطابق با هنجارهای اجتماعی و فرهنگی عصر خود عمل کرده‌اند. به لحاظ ترکیب‌بندی و قرارگیری آزاده در این تصاویر باید اشاره شود که آزاده و همراهانش در قسمت بالایی تصویر قرار دارند، در هنر ایران معمولاً این بخش‌های محل قرارگیری شاهد (شخصی در حال تماشای اتفاقات) است و این احتمال وجود دارد که قرارگیری این گروه از زنان در بالای تصویر نه برای بزرگداشت جایگاه و نمایش اهمیت آنان بوده، بلکه طبق عادت و رسم رایج هنر سنتی ایران، هنرمندان این اشخاص را در این بخش قرار داده‌اند. همراهان آزاده نیز یکسان با او طراحی شده‌اند و در این تصاویر آزاده با وجود آنکه کنیز برگزیده بهرام است و برای او ارزشی ویژه دارد، همچون کنیزان عادی بالباس‌هایی معمولی و ساده به تصویر درآمده است. تنها نکته‌ای که جایگاه آزاده را اندکی متمایز و برجسته نموده، چتر و سایه‌بانی است که یکی از کنیزان روی سر آزاده گرفته است. تفاوت دیگر نیز تنها در تصویر ۱۰ مشاهده می‌شود که موهای آزاده مزین‌تر و آراسته‌تر از دو زن دیگر ترسیم شده است.





تصویر ۱۰: بهرام گور و آزاده (شاهنامه، ۱۳۱۶ق)



تصویر ۹: بهرام گور و آزاده (شاهنامه، ۱۳۰۷ق)

باربد برای خسرو پرویز می نوازد

باربد یا باربد شاعر، خنیاگر، موسیقی دان، بر بطن نواز و ترانه سرای ایرانی بود که در دربار شاهنشاه خسرو پرویز خدمت می کرد. او یکی از نامورترین افراد تاریخ موسیقی ایران و برجسته ترین موسیقی دان زمان خود به شمار می رفت. در متن ابیات شاهنامه که مجالس باربد مربوط اند، اشاره ای به حضور زنان خنیاگر نشده است و ابیاتی برای وصف حضور رقصندگان در این مجالس وجود ندارد. در بین شاهنامه های مورد بررسی، صرفاً در تصویر ۱۱ (اثری از مصطفی در شاهنامه ۱۳۰۷ق) می توان حضور چند زن رقصنده را مشاهده نمود که در آن رامشگران زن در حال رقص در دربار خسرو هستند. رقصیدن زنان در دربار ولیعهدان و پادشاهان قاجار یکی از سرگرمی های همیشگی آنان بود، به گونه ای که هر ولیعهدی برای خود رقصنده ای مخصوص و انحصاری داشت، این امر تأکید بیشتری به استفاده کالایی و ابزاری زنان در دوران قاجار دارد (سلامی و نجم آبادی، ۱۳۸۴: ۲۰۰). در این تصویر نیز خنیاگران در لباسی

به سبک پوشش دوره قاجار در حال رقص نشان داده شده اند. دو زن رقصنده و یک تارنواز در پایین ترین بخش تصویر قرار گرفته اند که نسبت به دیگر پیکرها نیز کوچک تر تصویر شده اند و هم به لحاظ محل قرارگیری و هم به لحاظ اندازه ها در مرتبه نازل تری نسبت به دیگر شخصیت های تصویر، قرار دارند. در حالت چهره این زنان رقصنده در تصویر ۱۱، حالت طرب و شادی دیده می شود و این امر می تواند حاکی از این باشد که آن ها نه به اجبار، بلکه با خواست خود در این زمینه مشغول به کار بوده اند. در چهره آن ها حالتی از بی توجهی به دیگر افراد در تصویر وجود دارد و آن ها سرمست از موسیقی در عالم خود در حال رقص هستند.



تصویر ۱۱: باربد برای خسرو پرویز می نوازد (شاهنامه، ۱۳۰۷ق)

نتیجه‌گیری

زنان در عصر قاجار، در چارچوب نظام سنتی و دیدگاه‌های بسته تنها در جایگاه همسر و مادر ایفای نقش می‌کردند. در چنین جوامع سنتی، نقش اصلی زن در خانواده معنی می‌شد و زنان تمامی وقتشان را برای رسیدگی به امور فرزندان و خانه می‌گذراندند. این محدودیت‌ها و فضای بسته جامعه به‌گونه‌ای بود که حتی می‌توان تأثیر پوشش زنان قاجار را در جایگاه اجتماعی آنان نیز به‌سادگی دریافت؛ درحالی‌که زنان در شاهنامه در نقش‌های سرنوشت‌ساز و مهمی نقش‌آفرینی نموده و بارها در تولد، مرگ و کیفیت زندگی پهلوانان و قهرمانان شاهنامه حضور داشته و یا در قالب قهرمانی راسخ جلوه نموده‌اند. فریبندگی، عشق‌پیشگی، زیبایی، مهارت‌های مختلف از جمله موسیقی و دیگر موارد از جمله خصوصیات بارز و مهم زنان ایرانی در شاهنامه است که منع و پیشگیری برای ابراز هویت زنانه در این اثر فاخر به چشم نمی‌رسد. در مجموع سی زن در شاهنامه ذکر شده‌اند که تعدادی از آن‌ها مانند سودابه، آزاده، رودابه و خواهران اسفندیار، دارای شخصیت‌های برجسته و تأثیرگذارتری هستند. مبنی بر یافته‌های پژوهش، باوجود حضور تعداد نسبتاً بالایی از زنان در داستان‌های شاهنامه فردوسی، تنها به تعداد نفرات محدودی از آن‌ها در آثار شاهنامه‌های چاپ سنگی دوران قاجار پرداخته شده است که شامل زنان معرفی شده در این مطالعه هستند. در واقع، دوره قاجار به لحاظ تفکر و فرهنگ، جامعه‌ای مردمحور است و زنان نقش‌هایی بسیار محدود و صرفاً وابسته به خانه‌داری و فرزندپروری دارند و فعالیت اجتماعی زنان نیز در بستر خانه شکل می‌گرفت و محدودیت‌های فرهنگی و هنجارهای اجتماعی بسیار سخت‌گیرانه‌ای برای زنان در نظر گرفته می‌شد، به نحوی که می‌توان در نظر گرفت که این نگرش مردمحور رایج، در دیدگاه هنرمندان تصویرساز نیز مؤثر واقع شده است. بر این اساس، زنان با هویتی سانسور شده و مطابق با هنجارهای حاکم تصویر شده‌اند و ویژگی‌های خاص زنانه مانند فریبندگی، زیبایی، توانایی، تصمیم‌گیری و جایگاه قدرت برای آنان چندان لحاظ نشده است و با در نظر گرفتن محدودیت‌های فرهنگی دوره قاجار، هنرمندان به بازنمایی شخصیت‌های زن در شاهنامه، پرداخته‌اند.

منابع

۱. آژند، یعقوب. (۱۳۹۵). نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران). تهران: سمت.
۲. اصلانیان، صبح دیوید. (۱۳۹۹). ظهور اولیه چاپ در عصر صفوی (نگاهی نو به نخستین چاپخانه ارمینان در جلفای نو). ترجمه مصطفی لعل شاطری. قم: وراقان.
۳. افضل طوسی، عفت السادات. (۱۳۹۷). «کلیشه‌سازی در گذار از صفحه‌آرایی سنتی به شیوه چاپ سنگی دوره قاجار»، هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی. (شماره ۲)، ۳۷-۴۶.
۴. حسینی‌راد، عبدالمجید، و زهرا خان‌سالار. (۱۳۸۴). «بررسی کتاب‌های چاپ سنگی مصور دوره قاجار». هنرهای زیبا. (شماره ۲۳)، ۷۷-۸۶.
۵. سامانیان، ساسان. (۱۳۸۴). «شاهنامه داوری (آخرین نسخه خطی شاهنامه فردوسی)». پیام بهارستان. (شماره ۴۹)، ۲-۵.
۶. سلامی، غلامرضا، و افسانه نجم‌آبادی. (۱۳۸۴). نهضت نسوان شرق. تهران: شیرازه.
۷. شیرازی، ماه‌منیر، و مریم حسینی. (۱۴۰۰). «بازایی نقش زن در متن و تصاویر نسخه چاپ سنگی نوش‌آفرین گوهرتاج ۱۲۶۴ق». هشتمین کنفرانس بین‌المللی مطالعات زبان، ادبیات، فرهنگ و تاریخ. تهران.
۸. شیرازی، ماه‌منیر، و اشرف السادات موسوی‌لر. (۱۳۹۵). «بازایی لایه‌های هویتی در هنر دوره قاجار (مطالعه موردی:



- کاشی‌های دوره قاجار». نگره. (شماره ۶۱)، ۱۶-۳۰.
۹. صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۹). حماسه‌سرایی در ایران: از قدیمی‌ترین عهد تاریخی تا قرن چهاردهم هجری. تهران: امیرکبیر.
۱۰. عسگری، فاطمه. (۱۳۹۴). «بررسی تصویرسازی زندگی حضرت فاطمه زهرا علیها السلام در نسخه‌های چاپ سنگی طوفان البکاء». نگره. (شماره ۳۴)، ۵-۲۵.
۱۱. عسگری، فاطمه، و همکاران. (۱۴۰۰). «واکاوی تصویرسازی زنان حاضر در کربلا با تأکید بر جایگاه حضرت زینب (س) در نسخ چاپ سنگی کلیات جودی». تاریخ اسلام و ایران. (شماره ۵۲)، ۱۴۱-۱۷۲.
۱۲. فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۶). شاهنامه. تهران: خانه فرهنگ و هنر گویا.
۱۳. لعل‌شاطری، مصطفی. (۱۴۰۱). «واکاوی تکنیک چاپ سنگی در دوره قاجار با تکیه بر تصویرسازی میرزا علی‌قلی خوبی (ملزومات اولیه، ویژگی‌های فنی، عوامل اجرایی)». پژوهشنامه مطالعات نسخ خطی. (شماره ۱)، ۲۰۳-۲۳۰.
۱۴. —. (۱۳۹۹). «جایگاه بهره‌گیری از تصویرسازی‌های متون کهن در گفتمان‌سازی فرهنگی، مبتنی بر هویت ملی (مطالعه موردی: شاهنامه چاپ سنگی ۱۲۶۷ق)». سیزدهمین کنگره ملی پیشگامان پیشرفت. تهران.
۱۵. محمدپناه، بهنام. (۱۳۹۱). کهن‌دیوان ج ۲. تهران: سبزان.
۱۶. مهتدی، معصومه. (۱۳۸۸). «بررسی رابطه متقابل فرهنگ عامیانه و تصاویر چاپ سنگی در ایجاد نگاه نو به زن (عهد ناصری)». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه الزهراء (س).
۱۷. هاشمی‌فشارکی، شادی. (۱۳۹۰). «بررسی تطبیقی تصاویر چاپ سنگی شاهنامه در دوره قاجار و نسخه‌های مشابه هندی». هنر. (شماره ۸۳-۸۴)، ۶۵-۸۰.
۱۸. هیلن‌برند، رابرت. (۱۳۸۸). زبان تصویری شاهنامه. ترجمه سید داود طبایی. تهران: متن.
۱۹. یاوری، صدیقه. (۱۳۹۰). «مطالعه تطبیقی ویژگی‌های تصویرسازی، شاهنامه چاپ سنگی امیربهادر با دیگر شاهنامه‌های مصور چاپ سنگی ایران». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
20. Marzolph, Ulrich. (2002a). "Illustrated Persian Lithographic Editions of the Shâhnâme". *Edebiyât*. (vol 13), 177-198.
21. Marzolph, Ulrich. (2002b). "Early Printing History in Iran (1817-ca. 1900)". *Sprachen des Nahen Ostens und die Druckrevolution. Eine interkulturelle Begegnung. Middle Eastern Languages and the Print Revolution. A Cross-Cultural Encounter*. ed. E. Hanebutt-Benz/D. Glass/G. Roper. Ausstellungskatalog Gutenberg Museum Mainz. Westhofen.
22. Marzolph, Ulrich. (2001). *Narrative Illustration in Persian Lithographed Books*. Leiden: Brill.
23. Marzolph, Ulrich. (2012). "The Shahnâme in Print: Lithographed Editions of the Persian National Epic". *Heroic Times. A Thousand Years of the Persian Book of Kings*. ed. J. Gonnella/C. Rauch. Berlin/Munich, 64-71.