
بررسی زمان و مکان در نگاره‌های شاهنامه بایسنقری، با رویکرد پدیدارشناسانه*

جمال عرب‌زاده**

پرهام پیوندی***

تاریخ دریافت: ۹۶/۷/۹

تاریخ پذیرش: ۹۷/۵/۳

چکیده

در این پژوهش، مبنای مطالعه نگاره‌های شاهنامه بایسنقری (۸۳۳ه.ق) بر دو مؤلفه اساسی زمان و مکان است. به‌طوری که با بررسی شیوه بازنمایی و حضور این دو پدیدار هم‌زاد و درهم‌تنیده در این نگاره‌ها، راهی به جهان آن‌ها گشوده شود؛ همان جهانی که در آگاهی و ادراک شخص هنرمند، و سپس مخاطب، پدیدار می‌شود، نه جهانی فی‌نفسه و در خود. به همین سبب در این جا رویکرد پدیدارشناسانه، که اساسش بر کارکردهای آگاهی است، به کار گرفته شده؛ تا از طریق آن سازوکار آگاهی و ادراک هنرمند در مواجهه با پدیدارهای زمان و مکان و تأثیر آن در آفرینش او دریافته شود. هم‌زمانی اوقات مختلف در یک تصویر، هم‌زمانی نمایش درون و برون و نبود پرسپکتیو نقطه‌ای، اصلی‌ترین خصیصه‌های زمانی و مکانی بررسی شده در این مقاله است. در نهایت، نتیجه‌ای که بنا بر مطالب این پژوهش حاصل گردیده، چنین می‌نماید که ماهیت زمان و مکان این تصاویر همیشه آسمانی و مثالی نیست، بلکه گاه بسیار آشنا و این جهانی‌اند، و سرچشمه آن‌ها، یکسر در طبیعت و حقیقت آگاهی هنرمند بوده است.

کلیدواژه‌ها: ادراک، پدیدارشناسی، زمان، شاهنامه بایسنقری، مکان

* این مقاله حاصل پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «بررسی نگاره‌های شاهنامه بایسنقری، با رویکرد پدیدارشناسی» و تحقیق پرهام پیوندی با راهنمایی دکتر جمال عرب‌زاده دانشگاه هنر تهران است.

Email: Jamalarabzadeh@yahoo.com

** استادیار دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران.

Email: Parhampeyvandi@gmail.com

*** کارشناس ارشد نقاشی از دانشگاه هنر تهران.

مقدمه

در بیشتر مطالعات انجام شده درباره نقاشی ایرانی، خصایص نگاره‌های ایرانی را حاصل گرایش‌های عرفانی نگارگران دانسته‌اند. خیل عظیم این‌گونه مطالب را می‌توان ذیلِ گفتمان هنر قدسی آورد، که در واقع تحت تأثیر جریان سنت‌گرای معاصراند (اخگر، ۱۳۹۱: ۳۰). البته نیک می‌دانیم که خصیصه‌های تجسمی قابل رؤیت در نگاره‌ها حاصل نوع نگاه و ذهنیت دست‌اندرکاران و پدیدآورندگان آن‌ها است؛ اما تأویل و تفسیرها بر چگونگی این نگاه یگانه نیست و می‌توان شیوه‌های مختلفی را در این مهم به‌کارگرفت. اما تأکید بر یک شیوه خاص، نکات مهم بسیاری را از نظر دور می‌دارد، و چون صافی همسان‌کننده‌ای، ما را از مواجهه‌ای عینی و مستقیم با نگاره‌ها محروم می‌کند.

این پژوهش در پی آن است که با بررسی و شناسایی سازوکار آگاهی هنرمند، ماهیت دو مؤلفه اساسی زمان و مکان را در تصاویر نسخه‌ای خاص، با توجه به متن اثر، باز یابد. در تمام مسیر تحقیق، در پی پاسخ به این سؤال مهم هستیم که کیفیت و چگونگی هر یک از این موارد حاصل چه کارکردی از ذهن و آگاهی هنرمند است، یا به‌طور دقیق‌تر، زمان و مکان در این نگاره‌ها به چه علت چنان‌اند و سبب بروز کیفیات و ویژگی‌های آنها چیست؟ البته باید در نظر داشت که پیش‌تر، دیگرانی هم از این کیفیات سخن گفته‌اند؛ اما مسأله اساسی و نو در این‌جا شیوه توجیه این خصایص است؛ به عبارت دیگر بحث نه بر سر چیستی، بلکه بر سر چرایی این ویژگی‌ها است. برای یافتن پاسخ و نیز کشف کارکردهایی از آگاهی نگارگر که موجب بروز خصیصه‌های ویژه زمان و مکان در نگاره‌های شاهنامه بایسنقری و به‌طور کل فضای تصویری آن شده، به پدیدارشناسی روی آوردیم، چه آنکه در واقع «پدیدارشناسی بررسی ساختارهای آگاهی است، آن‌چنان‌که از منظر اول‌شخص تجربه می‌شود» (وودراف اسمیت، ۱۳۹۳: ۱۱). این درست همان کاری است که ما نیز در این پژوهش قصد انجامش را داریم.

پیشینه پژوهش

کاربست رویکرد پدیدارشناسانه درباره نقاشی ایرانی

سابقه چندانى ندارد، در واقع این پژوهش پیشینه مستقیم به‌طور خاص ندارد. با این حال نزدیک‌ترین پیشینه پژوهشی مقاله‌ی حاضر رساله کارشناسی ارشدی با عنوان «بررسی نگاره‌های شاهنامه بایسنقری، با رویکرد پدیدارشناسی» (پیوندی، ۱۳۹۴) است. از سوی دیگر، به لحاظ موضوعی، بررسی عناصر زمان و مکان در نقاشی ایرانی، با تکیه بر گفتمان هنر قدسی، سابقه پژوهشی بسیاری دارد که از این میان می‌توان به رساله‌ای با عنوان «تبیین زمان و مکان در نگارگری ایرانی بر طبق اندیشه و شهود عرفای اسلامی» (افسانه ناظری، ۱۳۸۹) و نیز مقاله بررسی مفهوم زمان و مکان در نگارگری ایرانی (گودرزی، کشاورز، ۱۳۸۶) اشاره کرد. البته این دو علی‌رغم قرابت‌های موضوعی با این مقاله، به لحاظ رویکرد و روش بسیار متفاوت هستند. زیرا که ماهیت زمان و مکان بازنمایی شده در نگاره‌های ایرانی را یکسر برآمده از نگرش عرفانی نگارگران می‌دانند.

روش پژوهش

این مقاله مبتنی بر روش توصیفی-تحلیلی و شیوه گردآوری مطالب آن به روش کتابخانه‌ای و بر اساس اسناد مکتوب است. نمونه‌های تصویری نیز از نسخه چاپی شاهنامه فردوسی که در سال ۱۳۵۰ از روی نسخه خطی بایسنقری تهیه شده، به دست آمده است. اساس تحلیل و بررسی در این مقاله، پدیدارشناسی است، که آن را می‌توان گونه‌ای بررسی کیفی به شمار آورد، که در واقع نوعی رویکرد^۱ است، نه روش^۲ یعنی بسیار کلی‌تر از یک روش و بیشتر نوعی نگاه است. به عبارت دیگر در این پژوهش به جای «روش پدیدارشناسی»، «روشی مبتنی بر پدیدارشناسی» به کار گرفته شده است.

چارچوب نظری

ارائه شرح دقیقی از مفهوم پدیدارشناسی هنوز پس از سال‌ها، که از مطالعات هوسرل^۳ می‌گذرد، بسیار چالش‌انگیز است. به‌طور خلاصه از جمیع نظرات و تعاریف پیرامون این مفهوم، می‌توان در تعریفی سراسر است و یک‌خطی، پدیدارشناسی را «پژوهشی دانست درباره‌ی

تجربه انسان» (ساکالوفسکی، ۱۳۸۴: ۳۶). تجربه انسان از جهان، مکان و زمانی که در آن زندگی می کند و نمود اعیان در آگاهی، اساس چنین نگرشی است؛ پس در واقع موضوع پدیدارشناسی «نمودها» است (همان: ۳۸). در این مقاله، نمود دو پدیدار زمان و مکان در آگاهی مد نظر است، که در ادامه شرح خواهیم داد.

پدیدار زمان و زمانندی آگاهی

زمان هم، چون هر پدیدار دیگری، می تواند مورد التفات ادراک و آگاهی آدمی قرار گیرد و نمودی داشته باشد. ما به گونه های مختلف به زمان روی می آوریم. در واقع «آگاهی دارای تعینات زمانی است و زمانندی صورت ادراک، تخیل، توهم، خاطره، یادآوری و غیره را فراهم می کند» (رشیدیان، ۱۳۹۱: ۴۸۶). در این صورت زمان علاوه بر ادراک با تخیل و نیز دیگر کارکردهای آگاهی نیز می آمیزد. گستره نمود زمان و زمانندی آگاهی بسیار وسیع تر از درک آن به عنوان جریانی بیرونی از لحظات متوالی است. البته جریان زمان چیزی انکار شدنی نیست اما تجربه ما از آن بسیار متفاوت است.

هوسرل میان زمان حلولی آگاهی و زمان عینی تفاوت قائل می شود؛ یعنی زمان را نه به مثابه واقعیتی عینی و مستقل از آگاهی، بلکه به مثابه توالی حلولی مدرکات آگاهی بررسی می کند (همان: ۴۸۸). وی معتقد است که «توالی و ترتیب تجارب زیسته حال در آگاهی با نظم و ترتیب تجربی و عینی خارجی مطابقت ندارد» (همان: ۴۸۹). به بیان ساده تر ساعت آگاهی کارکردی ساده همچون ساعت دیواری ندارد، بل سازوکارش بسیار پیچیده تر است. تقدم و تأخر به معنی ساده و پیش پا افتاده، در آگاهی ما وجود ندارد. قبل و بعد، گذشته و آینده، در آگاهی به ترکیبی پیچیده با زمان حال در می آمیزند. از سوی دیگر هایدگر^۴ نیز معتقد است که تجربه آدمی از زمان حال رو به گذشته و آینده گشوده است و اصطلاح «برون جستگی»^۵ تجربه را در این باره به کار می برد. این اصطلاح به این معنی است که ما در تجربه زمانندی خود، تنها در «لحظه کنونی گرفتار نشده ایم و سوی آینده و گذشته نیز برون جستگیم» (ساکالوفسکی، ۱۳۸۴: ۲۴۵).

در توضیح این کارکرد عجیب آگاهی درباره زمان، هوسرل لحظه ممتد را وضع می کند. به طور معمول لحظه را اتم زمان می دانند و فقط لحظه اکنونی را موجد واقعیت و قوام به شمار آورند. آن گاه زمان معلول جمع این آنات و لحظات خواهد بود. و در نتیجه آن، گذشته و آینده چیزی تخیلی انگاشته می شود. اما هوسرل برای ادراک و شهود دیررند و پیوستگی قائل است. او از «اکنون لحظه ای به حضور گسترده یا لحظه منبسط در زمان» می رسد (رشیدیان، ۱۳۹۱: ۴۹۸). در واقع زمانندی آگاهی در نظر هوسرل در ساختاری سه سطحی جلوه گر می شود، به این طریق زمان حال جاری در فاصله میان افق «یادآوری نزدیک»^۶ بی واسطه گذشته و افق «پیش بینی نزدیک»^۷ بی واسطه آینده رخ می دهد (اسپیگلبرگ، ۱۳۹۲: ۲۲۶-۲۲۷). به عبارت دیگر زمان حال در آگاهی نقش نمی بندد مگر به واسطه گذشته و آینده.

چنین درک نو و موثقی از زمان، به راستی که تمام برداشتهای عادی ما را از این مقوله برهم می زند. دستاورد چنین درکی برای پژوهش حاضر این است که دریابیم زمان آنی نیست که تنها در فاصله میان دو نقطه، تداومی خطی داشته باشد. قالبی و منجمد نیست، گشوده است؛ زمان زیسته شده کلی به هم پیوسته، از همراهی زمان حاضر و زمان های غایب، از حال و گذشته و آینده است. این گونه حتی زمانی که در خیال آورده شود، همچون زمان آینده، واجد اصالت است. این زمان، زمانی درونی است که ما آن را تجربه می کنیم و به جهان و زندگی، به خاطرات و نیز تخیلات خود پیوندش می دهیم؛ زمانی که ما را در مرکز جهان هستی قرار می دهد.

پدیدار مکان و نمودهای آن در آگاهی

«از دیدگاه موریس مرلوپونتی،^۸ مکان بیش از هر چیز یک ساختار است؛ شبکه ای از ارتباطات که بیانگر جنبه های خاص آگاهی و تجربه انسانی است» (پرتوی، ۱۳۸۷: ۷۴). از نظر هوسرل میان آگاهی از مکان و آگاهی از زمان شباهتهایی وجود دارد (رشیدیان، ۱۳۹۱: ۴۸۹). بر اساس آموزه های هوسرل دانستیم، که

حضور لحظه در آگاهی انسان، حضوری گسترده است، که لحظات حاضر و غایب را به هم می‌پیوندد. به همین صورت، آگاهی ما از مکانی که توسط حواسمان ادراکش می‌کنیم نیز نقطه‌ای نیست، بلکه امتدادی دارد که آن را به وجوه حاضر و غایب مکان می‌پیوندد. حضور و غیاب در مکان متناظر نمودهایی همچون درون و برون، این سوی و آن سوی و دور و نزدیک هستند؛ چه آنکه هرگاه درون جایی باشیم، برونش بر ما پوشیده است و همین‌طور هرگاه چیزی دور باشد مبهم و اگر نزدیک باشد واضح است. حرکت یک عین از یک حالت به حالت دیگر، مثلاً از دور به نزدیک غیاب را به حضور بدل می‌کند و عکس این هم صادق است.

هر عینی که به آگاهی ما داده می‌شود، عرضه شدنش در آمیزه‌ای از حضور و غیاب رخ می‌دهد. یعنی که وجوه نادیده «به‌مثابه آنچه از دیدگاهی دیگر قابل رؤیت است، به ما داده می‌شود، هم‌زمان با بخش‌های مرئی اما به‌صورتی درون‌ماندگار» (مرلوپونتی، ۱۳۷۵: ۱۲۹). مکان نیز چنین است، وقتی که به مکانی روی می‌آوریم، ادراک و حافظه و تخیل ما، فراتر از داده‌های حسی و هندسی، جهانی را به روی ما می‌کشایند. زیرا که ما بیرون جهان نیستیم، در آن و از آن هستیم و جهان به روی ما گشوده است. حجابی که آگاهی ما را سد کند، وجود ندارد. این امر البته درباره تخیل روشن‌تر است. چراکه شاید هنگام ادراک یک مکان، اگرچه وجوه غایب آن به آگاهی ما داده می‌شوند اما فاقد آن وضوحی باشند که وجوه حاضر برای ما دارند. اما تخیل چنین نیست. درباره تفاوت ادراک و تخیل بر اساس آراء سارتر به اجمال بگوییم که، ادراک مدام در حال پُرگشتگی و غنی‌تر شدن است، اما تخیل مدرج نیست بلکه بسته به میزان ظرفیت‌های خیال‌کننده، در یک آن شکل می‌گیرد (اسپیگلبرگ، ۱۳۹۲: ۷۶۷).

درون و برون و عمق نمودهایی مکانی هستند، که شرح چگونگی التفات آگاهی، ادراک و تخیل آدمی به آن‌ها، در اینجا ضروری است.

الف) درون و برون:

هنگامی که مکانی را در خیال می‌آوریم، تمام آن در آگاهی ما پدیدار می‌شود؛ یعنی که درون و برونش، دور

و نزدیکش بی‌کم و کاست هویدا می‌شود. در تخیل، به قول گاستن باشلار:^۹ «درون و برون به سوی تقابلی هندسی رانده نمی‌شوند»، چراکه تخیل «ما را به شهود هندسی، که برای وجود رازآلود چارچوبی سخت است، نخواهد سپرد» (باشلار، ۱۳۹۲: ۲۷۴ - ۲۷۵). پس درون و برون همیشه در آگاهی و تخیل ما به هم تنیده می‌شوند. بنابراین درون صرفاً بسته و برون لزوماً گشوده نیست، بلکه این تضادهای واژگانی و هندسی ربطی به تجربیات زیسته ما از فضاهای درونی و بیرونی ندارد. «در واقعیت آن دسته از تجربیات وجودی که بیان هندسی را تصدیق می‌کنند، جزء نادرترین تجربیات‌اند» (همان: ۲۵۹). وسعت دید چشم خیال بسیار بیشتر از کارکردهای مکانیکی دوربین عکاسی است. تخیل و آگاهی ما در پیوندی بی‌واسطه با زندگی عمل می‌کند، نه در چارچوب‌های قراردادی و سخت، بل در گستره جهان‌زیسته‌مان تعریف می‌شود. دیوارها و درهای بسته راه تخیل ما را سد نمی‌کنند.

ب) عمق:

علاوه بر درون و برون، یکی دیگر از نمودهای مکان، عمق است. درک ما از این مفهوم معمولاً با علم مناظر و مریایا^{۱۰} که برآمده از نقاشی کلاسیک غرب است، گره خورده؛ روابطی ریاضی و هندسی که برای نظم دادن و قانونمند کردن طبیعت در اثر هنری وضع شده‌اند. کاربرد علم ژرف‌نمایی چنان فراگیر شده‌است که حتی دیگر در یاد نداریم، که این قوانین از ابتدا بوده‌اند یا ما آن‌ها را وضع کرده‌ایم. مرلوپونتی درباره فضای تصویری در نقاشی‌های کلاسیک غربی چنین می‌گوید: «نوعی نقاشی که بر اساس پرسپکتیو نگاهی خیره به بی‌نهایت (افق) ترسیم شده‌اند، چنین نقاشی‌هایی فاصله خود را با ناظر حفظ می‌کنند و او را به درون خود راه نمی‌دهند» (مرلوپونتی، ۱۳۹۱: ۲۴). چرا که تجربه ما از جهان چنین نیست، جهان چیزی بیرون از ما نیست که بخواهیم با وضع قوانین، آن را رام خود کنیم. نظرگاه ما به جهان هندسی و تصویری نیست. «یک دلیل آن این است که بازنمایی تصویری ثابت اندازه^{۱۱} را که در بطن ادراک واقعی است، از میان برمی‌دارد» (کارمن، ۱۳۹۰: ۲۶۷).

بنابراین لازم است که دوباره بر مفهوم عمق دقیق شویم. مرلوپونتی سؤالی دقیق در این باره می پرسد و سپس آن را از نو پاسخ می گوید: «عمق در کجاست، در من یا در جهان؟ عمق خاصه‌ای از خاصه‌های مکان عینی نیست که مشخصه‌اش مواضع و فواصل است، نه اینجا ست نه آنجا، نه نزدیک است نه دور، نه در پس است نه در پیش» (همان: ۲۷۵-۲۷۶). پس درک ما از عمق چگونه است؟ بنا به توضیحات مرلوپونتی هر چند که عمق، امری نسبی و نیز وابسته به نظرگاه است؛ اما این بستگی به آن معنا نیست که عمق «صرفاً امتداد پرتوی مکان عینی از نقطه صفر ناظر» است (همان: ۲۷۷). زیرا این تعریف هندسی کارکرد اصلی عمق را که «توانایی آن در عیان کردن و نهان کردن، در فروستن و پرده برداشتن» (همان) است، از نظر دور می دارد. پس برای ادراک عمق نیازی به کاربست روابط و قوانین ریاضی و هندسی نداریم، کافی است به واقعیت جای‌گرفتنی خود در جهان رجوع کنیم، سپس خواهیم دید همین که چیزی چیز دیگر را ببوشاند، ژرفا نمایان می‌شود.

حال پس از این توضیحات مختصر درباره زمان و مکان و پدیداری آنها در آگاهی، نوبت به آن می‌رسد که به نحوه حضور و ظهور این پدیدارها در نگاره‌های شاهنامه بایسنقری بپردازیم و در این راستا نمونه‌هایی را بررسی کنیم.

زمان در نگاره‌های شاهنامه بایسنقری

پژوهشگران بسیاری درباره زمان در نگاره‌های ایرانی نظریه‌پردازی کرده‌اند و معمولاً یک‌صدا زمان در نقاشی ایرانی را به زمان قدسی و مثالی تفسیر کرده‌اند. همچون داریوش شایگان که عدم تطابق توالی زمان با روابط علی منطقی را، در این تصاویر، کیفیت جادویی و مثالی آنها می‌داند و از این طریق هر آنچه را که در این نگاره‌ها نقش بسته، به عالم صور معلقه مرتبط می‌کند (شایگان، ۱۳۹۳: ۸۱-۸۲). چنین تفسیری ریشه در مقبولیت عام زمان کمی یا خطی دارد، یعنی زمانی که بیرون از آگاهی ما در جریان است و به تدریج با پیشرفت علم جای زمان ادراکی و درونی را گرفت. فراگیری این زمان خطی شده

تا بدان حد است که وقتی در هنری همچون نگارگری ایرانی، که چنین کیفیتی را بر نمی‌تابد و شیوه حضور زمان دگرگونه می‌شود، متفکرانی چون شایگان، بی‌درنگ آن را کیفیت غیبی یا مثالی این هنر می‌پندارند، تا آن را در برابر عالم ماده قرار دهند؛ گویی حالت سومی وجود نداشته باشد.

اما پیش‌تر دیدیم که منشاء خطاهای رایج درباره زمان، اهمیت فراوانی است که برای لحظه به مثابه اتم و واحد زمان قائل می‌شوند. در واقع درک زمان به این شکل ریاضی‌گونه هیچ شباهتی به تجربه زیسته ما ندارد. زمان در آگاهی ما نموداری هندسی و ریاضی‌گونه را طی نمی‌کند. گذشته و آینده در آگاهی ما به اندازه حال حضوری قاطع و واقعی دارند. حال اگر از این منظر بنگریم، شاید راهی بیابیم تا زمان را در نگاره‌های مورد بررسی مان، به شیوه‌ای نو تفسیر و تحلیل کنیم، شیوه‌ای غیر از آنکه سنت‌گرایان معاصر کرده‌اند.

زمان در تصاویر شاهنامه‌ی بایسنقری به دو صورت جلوه می‌کند: زمان به مثابه نوبت و هنگام، یا زمان به مثابه زمانه و روزگار. زمان در معنی نخست معمولاً جنبه عینی و بیرونی دارد، اما در معنی دوم بر جنبه‌های درونی تأکید می‌شود یعنی که حال و هوا مد نظر است، نه ساعت‌ها و ثانیه‌ها. هر دو جنبه پدیداری زمان در این نگاره‌ها، در ادامه بررسی خواهد شد.

الف) هم‌زمانی لحظات مختلف:

لحظه‌های داستانی در نگاره‌های شاهنامه بایسنقری به گونه‌های مختلفی نمایانده می‌شوند؛ گاه رنگ آسمان و گاه شخصیتی که در حال انجام کاری است، از وقت و هنگامی در داستان نشان دارد. هر چند که ماهیت دویعدی نقاشی چنان است که زمان در آن جریان نمی‌یابد، با این حال، حضور چند هنگام در یک تصویر، بازه زمانی را به مخاطب القاء می‌کند.^{۱۲} برای مثال، یکی از مجالس این نسخه که زمان به شیوه‌ای بدیع در آن حضور دارد، نگاره «بر تخت نشستن کیکاووس» است (تصویر ۱). ابیاتی که ارتباط مستقیم و آغازین را با مجلس تصویرشده برقرار می‌کنند، نه در جدول ابیات نگاره، بلکه در صفحه‌ای پیش از آن آمده است:



چنان بُد که در گلشن زرنگار / همی خورد روزی
می خوشگوار
یکی تخت زرین بلورینش پای / نشسته بروبر جهان
کدخدای

ابا پهلوانان ایران بهم / همی رای زد شاه بر
بیش و کم (فردوسی، ۱۳۸۷، ج دوم: ۶۶) ۱۳
این سه بیت هرآنچه را که در تصویر شاهد آنیم،
بازگو می‌کند: می‌گساری شاه و تخت زرینش، دشت پر
گل و بزرگانی در اطراف. اما در پایین نگاره نوازندگانی را
نیز شاهدیم. در ادامه داستان چنین آمده است، که دیو
رامشگری از شهر مازندران از پرده‌دار می‌خواهد که در
حضور شاه نغمه‌سرایی کند. پرده‌دار خواهش نوازنده را
به شاه می‌رساند و او نیز رخصت حضور می‌دهد. رامشگر
دیو به نوای بربطش و سرود مازندرانی‌ای که می‌خواند،
هوای آن دیار را به سر کیکاووس می‌اندازد (همان). در
این نگاره اتفاقاً بربط زنی هم حضور دارد، اما خلاف آنچه
که در داستان آمده، دیو نیست. در کتاب *اساطیر ایران*
نوشته جان هینلز به نقل از فرهنگ *انجمن آرای ناصری*
آمده است که: «پارسیان هر سرکش و متمردی را خواه
از انس و خواه جن یا حیوان، دیو می‌نامند.» (هینلز،
۱۳۸۹: ۱۶۴) با استناد به این تعریف می‌توان بربط‌زن
تصویر را همان دیو مازندرانی دانست.

پیشانی بزرگان و پهلوانان و حتی ملازمان در نگاره
حاکمی از تصمیم کیکاووس برای فتح مازندران است، که
دیر زمانی در سلطه دیوان بود. اما شاهان پیشین
هیچ‌یک چنین مخاطره‌ای نکردند. پس بزرگان به شور
نشستند تا مگر چاره جویند و ایران را از تباهی برهانند.
آنان چاره کار را در سخن و پند زال جستند تا شاه را از
تصمیمش منصرف کنند. زال چون پیغام ایشان را شنید،
شبی را پراندیشه و نگران گذراند و صبح با برآمدن
خورشید راهی شد (فردوسی، ۱۳۸۷، ج دوم: ۶۷-۷۰).
پس با توجه به داستان و نیز اشخاص حاضر در نگاره
درمی‌یابیم، که زمان در این نگاره نه به یک آن بلکه در
دیررند و پیوستگی‌اش نمایانده شده، چرا که چند هنگام
در یک تصویر گنجانده شده است: (۱) نخست هنگام
می‌گساری کیکاووس در گلشن و بربط‌نازی دیو
مازندرانی را مشاهده می‌کنیم؛ (۲) سپس از پیشانی

حال اطرافیان و صحبت‌هاشان و اشاراتشان به سوی
شاه، به حضور هنگام دیگری هم پی‌می‌بریم و آن
هنگامی است که شاه تصمیمش را برای فتح مازندران و
جنگ با دیوان به حاضران اعلام می‌کند و عیش همگان
را منغص می‌کند و آشوبی به دلشان می‌افکند؛ (۳) و در
آخر نوبت به پند زال می‌رسد. مرد ریش‌سپیدی که آرام
و البته نگران به نزدیکی تخت شاه بر زمین نشسته زال
سام است، که برای اندرز گفتن به کیکاووس به ایران
آمده.

پس نگارگر حین تصویر کردن فضای داستان
همان‌گونه به پدیدار زمان روی آورده است، که از ساز و
کار آگاهی‌اش انتظار می‌رود. او کل داستان را می‌داند،
حین نقاشی کردن، تمام آن را به خاطر دارد و هنگام
تخیل کردن آن، نه به یک لحظه و صحنه بل به کل آن
روی می‌آورد. آگاهی او از زمان‌ها و اوقات رویدادهای
داستان دارای پیوستگی است و نیز تخلیص هیچ رویکرد
هندسی و ریاضی‌وار به زمان را برنتابیده. زمان برای او
در یک گستره عیان شده و آنچه رخ داده و آنچه رخ
خواهد داد برای او حضوری واقعی و قاطع دارد، پس در
تصویرگری خویش نیز، آمیزه‌ای از چندین هنگام را در
این مجلس به ثبت رسانده است. زمانی که او در این
نگاره بازنمایانده، نه زمانی عینی و بیرونی و مستقل از
آگاهی، بلکه زمان منبسط و مورد التفات آگاهی است.

نمونه دیگر نگاره «بر تخت نشستن لهراسب»
(تصویر ۲) است. لهراسب پیش از عروج کیخسرو و به
فرمان وی بر تخت شاهی تکیه زد. این تصمیم کیخسرو
مخالفت سران و پهلوانان را در پی داشت، اما سرانجام او
ایشان را قانع کرد. آن‌گاه تمام سرداران (که در سمت
راست نگاره حضور ایشان را شاهدیم)، یک به یک سر به
فرمان لهراسب نهادند و ستایش‌کنان و دعاگویان با وی
پیمان بستند (همان، ج پنجم: ۳۵۶-۳۵۷). او نیز ایشان
را آفرین گفت و سپس، همچون فریدون، در روز جشن
مهرگان تاج شاهی بر سر نهاد:

گزیدش یکی روز فرخنده‌تر / که تا برنهد تاج شاهی
به سر

چنان چون فریدون فرخ‌نژاد / برین مهرگان تاج بر
سر نهاد (همان: ۳۵۸)

نگارگر شاهنامه بایسنقری چنین نیست و به همین سبب هیچ ابایی از تصویر کردن این دو هنگام در یک نگاره ندارد. شب و روز برای او صیوررتی مدام است. خاصه در مهرگان که هیچ یک بر آن دیگری غالب نیست. گویی لهراسب نیز در آن لحظه ای که اوج تعادل روی می دهد، در آن لحظه بی نام که نه شب است نه روز، تاج بر سر می نهد. نگارگر این شدن و پیوستگی را در چرخه شب و روز به نیکی توسط پرنده ای که از آسمان پرستاره به سوی روز درخشان پر می زند، به تصویر می کشد. زمان در این نگاره نه شب و نه روز است بل به هیأت کلیتی است، که این دو را بی هیچ تقطیعی به هم می آمیزد، آن گونه نمایان می شود که ما در تجربه خود آن را زندگی می کنیم.

از سوی دیگر هم زمانی اوقات مختلف در این دو نگاره (تصاویر ۱ و ۲)، مؤید آمیزه ای از حضور و غیاب است، و نیز گویای حرکتی، که غیبتی را به حضور بدل کرده است. به همین سبب زمانی که نگارگر شاهنامه بایسنقری تصویر کرده است، ایستا نیست، بل با فراخواندن چند هنگام در یک نگاره، جریان پیوسته را القاء می کند.

ب) زمان کیفی و عاطفی:

وجه دیگر زمان، کیفیتی است که زمانه و روزگار از وقایع می گیرند. ما زمان های زیسته مان را به همراه هر آنچه ادراک می کنیم به آگاهی می سپاریم، این وجه از زمان وجهی درونی و عاطفی است، مثل وقتی که می گوییم «زمانه به کام است» یا «روزگار بر وفق مراد نیست». این معنی از زمان نیز نزد نگارگران شاهنامه بایسنقری بسیار مورد توجه قرار گرفته است.

نمونه ای از این گونه جلوه زمان در نگاره «نبرد رستم با دیو سپید» نشان داده شده است، که در پی مجلس می گساری کیکاوس به داستان لشکرکشی اش به مازندران اشاره دارد (تصویر ۳). کیکاوس که پیش تر قصد مازندران کرده بود، سپاهی گران تدارک دید و سوی مازندران شد. اما لشکر کیکاوس به اسارت دیوان درآمد و کیکاوس نیز به دست دیوسپید کور شد. کیکاوس نهانی زال را خبر کرد و از او خواست که به

در این نگاره، زمان آشکارا به صورت وقت و نوبتی از شبانه روز ظاهر شده است، اما این ظهور دوگانه است؛ قسمی شب و قسمی روز است. آسمانه ای که بر فراز عمارت لهراسب قابل رؤیت است، رنگ شب به خود دارد، و فضای بیرونی عمارت، آنجا که سپاهیان نشسته اند، به رنگ و نور روز آراسته است. این هم زمانی شب و روز از سر تفنن نیست، بلکه نگارگر برای نمایاندن وقتی از سال، که طبق داستان وقت جشن مهرگان باشد، چنین کرده است. جشن مهرگان دومین تعادلی است که در سال رخ می دهد و در آن وقت شب و روز برابر می شوند. نگارگر این تعادل را با نمایش شب و روز در کنار هم به ما یادآوری می کند، و نیز آسمان شب پر ستاره نشان از جشن و سروری دارد، که ایرانیان در این زمان، به رسم هر ساله، بر پا می داشتند.

اگر زمان را به گونه جریانی بیرون از آگاهی و مستقل از آن بدانیم، قاعدتاً باید شب و روز را اوقاتی که یکی از پس دیگری رخ می دهد، به شمار آوریم. اما رویکرد



تصویر ۱. بر تخت نشستن کیکاوس ۸۳۳ ه ق ۳۸-۲۶ (فردوسی ۱۳۵۰-۹۲)

تا نهایت که به غار دیوسپید رسید و در تاریکی او را جست و از پای درآورد. (همان: ۹۴)

آبی کبود آسمان نشان از هنگام شب دارد، حال آن که طبق داستان شاهنامه، اساساً پیروزی رستم بر سپاه دیوان به سبب برآمدن آفتاب و در خواب شدن دیوان است. اگر ساده بنگریم اینجا افتراقی میان متن و تصویر رخ داده است. اما با نگاهی دقیق تر، درمی یابیم که نگارگر کیفیت عام لحظه را بازنمایانده، نه ساعت و لحظه را؛ یعنی که اگرچه روز است، اما زمانه تاریک است، چنان تاریک که روزش هم به سیاهی شب است. بنا بر داستان، مازندران به دست دیوان و اهریمنان است، پس ظلمات بر جهان مستولی است، چنان که حتی اگر آفتاب هم برآید، نورش زندگی بخش نیست، زیرا بدی و ناراستی همه جا را گرفته است. پس در واقع رستم فراتر از هفت خوان و دیوسپید به جنگ با بدی برخاسته است، تا جهان را از روح اهریمنی پاک سازد. سیاه تر و ناپاک تر از آسمان، سیاهی غلیظ پناهگاه دیوسپید است، چراکه دیوسپید در این داستان غایت همه بدی ها است، و نابودی اش روشنایی و سرور را در پی خواهد داشت.

از سوی دیگر در این نگاره بازهم زمانی غایب به حضور آورده شده است، اما به طریقی متفاوت از نگاره های بر تخت نشستن کیکاوس و لهراسب (تصاویر ۱ و ۲). زمان غایب در اینجا زمانی تخیلی است، که نقاش در غیابش به آن التفات کرده. تاریکی شب در داستان غایب است و آفتاب روز حاضر، اما نگاره عکس این را نشان می دهد. زیرا که زمان بازنمایی شده در نگاره، زمانی است در خیال هنرمند، که حاضر نیست، اما نگارگر برای تقویت کیفیت عاطفی تصویر به آن روی آورده و حاضرش کرده است.

نمونه های دیگری هم از این دست در این نسخه یافت می شود. همچون نگاره «بر تخت نشستن جمشید» (تصویر ۴) که شادابی رنگها و فضای دل انگیز نگاره نشان از نیکی و خوش بودی روزگار دارد، یا نگاره «در بند کشیدن ضحاک به دست فریدون» (تصویر ۶) که تقابل آسمان طلایی با سیاهی غاری که ضحاک را در آن زنجیر کردند، اشاره ای به سرآمدن سلطنت اهریمنی سرشت ضحاک و آغاز دوران فریدون پاک نهاد است.



تصویر ۲. بر تخت نشستن لهراسب ۸۳۳ ه ق ۳۸-۲۶ (فردوسی ۱۳۵۰-۳۶۲)

رستم بگوید تا این بلا را چاره سازد. رستم سر به فرمان زال نهاد و به توصیه او راه کوتاه تر، اما پرخطرتر را برگزید؛ اینجا آغاز هفت خوان رستم است. او سرانجام، از پس خطرهای بسیار، به خوان هفتم رسید، که همان کشتن دیو سپید باشد (همان، ج دوم: ۷۳-۹۳).

اما پیش از این، در خوان پنجم رستم دشتبانی، نامش اولاد را به اسیری گرفته بود و از او خواست تا جای کیکاووس و پس از آن دیوسپید را نشان دهد، و اگر صادق باشد و راست گوید حکومت مازندران را به او خواهد سپرد. رستم به راهنمایی اولاد نزد کیکاووس رسید و کوری او را چاره جست و بی درنگ به نبرد دیوسپید شتافت (همان: ۸۶-۹۳). هنگامی که به جایگاه دیوسپید رسیدند، آنجا را پر از پاسبان های دیو دیدند، باز هم رستم از اولاد خواست تا راه و چاره گوید. بنا به توصیه اولاد، رستم صبر کرد تا آفتاب برآید و دیوان در خواب شوند. پس آن گاه رستم اولاد را به درختی بست، و سوی دیوان رفت و سر یک یک آنها را از تن جدا کرد،



تصویر ۴ بر تخت نشستن جمشید، ۸۳۳ ه ق ۲۶×۳۸
(فردوسی، ۱۳۵۰: ۳۱)



تصویر ۳ نبرد رستم و دیو سپید ۸۳۳ ه ق ۲۶×۳۸
(فردوسی، ۱۳۵۰: ۱۰۱)

همچون درونی و بیرونی، دور و نزدیک و غیره دارد، که پیش‌تر از آن‌ها صحبت کردیم. خصیصه‌های فرمی پدیدار مکان در این تصاویر به گونه‌ای است که در نگاه نخست با داده‌ها و ادراک حسی آدمی مطابقت ندارد. سرچشمه و سبب این دیگرگونگی را بسیاری از محققان در رابطه فضای نگارگری ایرانی با عالم خیال و مثال جستجو کرده‌اند. داریوش شایگان این فضا را در رابطه با اقلیم هشتم یا همان عالم مثال تفسیر می‌کند. وی معتقد است سطوح متعدد موجود در این فضا معادل سلسله مراتب عالم وجود است و مکانی که در نگاره‌ای به تصویر درآمده به قول سهروردی در ناکجآبادی واقع شده، که ناکجای همه کجاها است و نیز صفاتی چون غیبی، جادویی و خیالی را به آن نسبت می‌دهد (شایگان، ۱۳۹۳: ۸۲-۸۳). یا همین‌طور سیدحسین نصر که فضای نگاره‌های ایرانی را نمودار عالمی دگر می‌داند؛ عالمی در مرتبه‌ای عالی‌تر، و رای افق حیات مادی و غیر قدسی (نصر، ۱۳۸۹: ۱۸۸-۱۸۹). او این نگاه قدسی

در تمام مثال‌هایی که آورده شد، نگارگر پای خود را فراتر از مرزهای دست و پاگیر قرار داده است. او در بازنمایی پدیدار زمان در بند زمان عینی و بیرون از آگاهی نمانده و ورای آن، به زمانمندی آگاهی خویش روی آورده است. این که این زمان کمی و خطی نیست نمی‌تواند دلیلی بر ماورایی بودنش باشد، چراکه «جهان به ادراک درآمده جهان واقعی است، به گونه‌ای که در قیاس با آن جهان علم فقط گونه‌ای تقریب است» (مرلوپونتی، ۱۳۹۱: ۲۳). نگارگر شاهنامه بایسنقری گاه حتی در بند متن هم نمانده و ورای زمان رویدادهای داستان، ماهیت و جوهره زمانه را بازنمایانده است. زیرا آنچه نقاش قصد کرده نه ساعت واقعه، بل ماهیت کلی آن روزگار بوده است.

مکان در نگاره‌های شاهنامه بایسنقری

دومین مؤلفه اساسی در فضا سازی نگاره‌های شاهنامه بایسنقری پدیدار مکان است، که جلوه‌هایی

نقاشان ایرانی را در برابر نگاه نقاشان رنسانسی اروپا قرار می‌دهد، که با استفاده از قواعد علم مناظر و مریای مصنوعی، عالم مادی را بازنمایی می‌کردند (همان). اما چنان‌که طبق نظریات مرلوپونتی توضیح دادیم، قواعد ریاضی عمق‌نمایی صرفاً قرارداد هستند و خصیصه‌ای از خصایص جهان هستی ما نیستند. ما آن‌ها را وضع کرده‌ایم، اما با آنها ادراک نمی‌کنیم. گویی متفکرانی چون نصر، علی‌رغم مخالفتشان با نگاه مادی نقاشان غربی و کاربرد شیوه‌های عمق‌نمایی ایشان برای بازنمودن عالم ماده، به شیوه‌ای معکوس بر این قواعد صحنه می‌گذارند؛ چراکه پذیرفته‌اند که اصل و اساس ادراک ما همین قواعد است و هر چه غیر از آن، آسمانی و از عالمی دیگر است. در حالی‌که این روابط و قواعد ریاضی و هندسی هیچ تناسبی با ساز و کار پیچیده آگاهی و ادراک ما ندارد. تقلیل ادراک به تعدادی قواعد و قراردادهای هندسی، دور شدن از جوهر تجربه انسانی است. در ادامه تلاش می‌کنیم تا رد خصیصه‌های مکانی را در فضاها و بناهای تصویرشده در نگاره‌های شاهنامه بایسنقری، بر اساس نمودهای مکانی بحث شده، یعنی درون و برون، و عمق پی‌بگیریم.

الف) درون و برون

پیش‌تر توضیح دادیم که درون و برون یک مکان، مثلاً خانه‌ای، در ادراک و تخیل بهم می‌آمیزند. این امر درباره تخیل بسیار آشکارتر است، زیرا که قوه تخیل را هیچ حجابی نیست؛ اینجا بار دیگر با پیوستگی امر غایب و حاضر مواجه‌ایم. پس چه جای تعجب اگر در نگاره‌ای از شاهنامه بایسنقری وجوه پیدا و نهان عمارتی، به یک آن، هویدا شود. شاخص‌ترین نمونه چنین جلوه‌ای از مکان را می‌توان به روشنی در نگاره «کشته‌شدن ارجاسب به دست اسفندیار در روپین‌دژ» مشاهده کرد (تصویر ۵). ارجاسب، شاه توران، در جنگ با سپاه ایرانیان شکست می‌خورد، اما از کارزار می‌گریزد و دو دختران گشتاسب، به‌آفرید و همای را اسیر می‌کند و با خود به مقرش، که روپینه‌دژی بود، می‌برد و محبوس می‌کند. اسفندیار به فرمان پدرش، گشتاسب، به دژ حمله می‌برد و خواهران خویش را می‌رهاند و ارجاسب را از پای

درمی‌آورد (فردوسی، ۱۳۸۷، ج ششم: ۹۷-۱۶۹). دیوارها و برج‌هایی که در این مجلس تصویر شده، مطابق وصفی است که در شاهنامه، از روپینه‌دژ آمده: بلند و مستحکم (همان: ۱۵۸). و نیز دو زنی که در تصویر مشاهده می‌شود، همان به‌آفرید و همای، خواهران اسفندیار، هستند. ترکیب‌بندی برج و باروها نه در نظم یا حالتی معمول، بلکه در تلاطم و آشوب چیده شده است و به همین سبب هیجانی را به مخاطب القاء می‌کند که در نتیجه نبرد اسفندیار به‌وجود آمده‌است؛ گویی سنگ به سنگ این بنا نیز در جنگ با اسفندیار است. از سویی دیگر شاید این برآشفتگی اشاره‌ای به فروپاشی دژ ارجاسب دارد، که به حمله سپاه ایران، در هم شکسته است. جهت‌گیری مورب برج‌ها و انحنا و شکستگی دیوارها و نیز گشودگی درها، همگی چشمان مخاطب و نیز سیر روایتگری تصویر را، طی مراتبی، به صحنه قتل ارجاسب هدایتگر می‌شوند. نیک پیدا است که هیچ‌یک از این موانع چشم خیال نگارگر را سد نکرده‌اند. همای و به‌آفرید که در اتاقی درون دژ محبوس‌اند، به روشنی قابل رؤیت‌اند. هر آنچه در پس در یا دیواری است و هر اتفاقی که در اندرونی رخ داده، بی هیچ بیش و کم هویدا است. چه آنکه ساز و کار تخیل نگارگر بر طریقی متفاوت از دریافت‌های حسی است.

نگاره در بند شدن ضحاک به دست فریدون (تصویر ۶) نمونه‌ای دیگر از این دست است، که در بخش پیشین به اختصار به آن اشاره کردیم. این مجلس پایان کار ضحاک را نشان می‌دهد؛ آنجا که فریدون ضحاک پیر را به خواری تا دماوندکوه کشاند و به مسمار بر کوه بست. چند بیت پایانی که در جدول ابیات این نگاره آمده، چنین است:

به کوه اندرون تنگ‌جایش گزید / نگه کرد غاری
بُنش ناپدید

بیاورد مسمارهای گران / به جایی که
مغزش نبود اندران

فرو بست دستش بدان کوه باز / بدان تا بماند به
سختی دراز (همان، ج اول: ۸۶)

چنان‌که از ابیات برمی‌آید ضحاک نه در دهانه غار بل به جایی سخت تنگ در دل غاری بی‌انتها محبوس



را مبتنی بر تقسیم‌بندی مفصل فضای دوبعدی می‌دانند و آن ساحت‌های چندگانه را هم هر یک مظهر مرتبه‌ای از عالم وجود می‌انگارند (نصر، ۱۳۸۹: ۱۸۸). حال آنکه یکپارچگی در این تصاویر هویدا است. در اینجا هیچ مانعی و منفصلی وجود ندارد؛ گویی هر سطحی از این تصاویر به سطح بعدی هم‌پیوند خود اشاره دارد و آن را عیان می‌کند، چنان‌که چشمان مخاطب هم در این پیوستار به جنبش در می‌آید و در آن مشارکت می‌کند. برون و درون در این تصاویر مطلق نیستند بلکه در بده‌بستانی مدام یکدیگر را بر ما آشکار می‌کنند.

ب) عمق

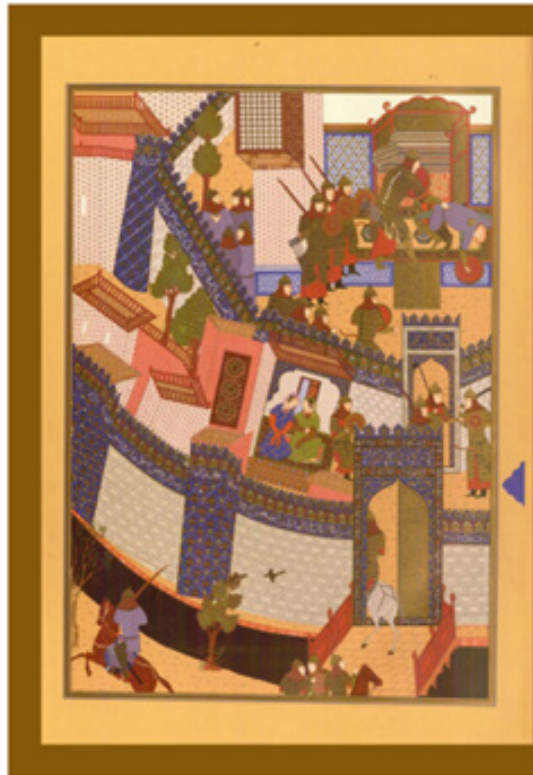
فراخ‌ترین فضاهای تصویری در شاهنامه بایسنقری، در مجالس حماسی و رزم انبوه سپاهیان، تصویر شده‌است. همچون نگاره «کشته‌شدن ارجاسب به دست اسفندیار در روین دژ» (تصویر ۵) که پیش‌تر درباره‌اش گفتیم. این نگاره یورش یاران اسفندیار به به دژ ارجاسب را نشان می‌دهد. اما چنان‌که واضح است، سربازان در این

شده است. بار دیگر فضا در امتداد و پیوستگی و نیز در آمیختگی درون و برون نمایانده شده است. نگارگر این اتصال و پیوند را، با سنگ‌های خاکستری‌ای که از غار سیاه ضحاک تا پایین تصویر کشیده شده است و نیز پیکر افرادی که مشغول بستن ضحاک‌اند، ایجاد کرده است، به گونه‌ای که مرز فضای داخلی غار و بیرون آن به هیچ روی مشخص نیست. در واقع آنچه ما شاهدش هستیم، درون و برون یا حضور و غیابی توأمان است. نگاره «نبرد رستم و دیو سپید» (تصویر ۳) نیز چنین است، چراکه طبق متن داستان رستم و دیو سپید درون غاری سیاه و تاریک با یکدیگر درگیر می‌شوند.

فضای تصویری تمام این نگاره‌ها، که درون و برون فضاها و پس و پیش درها و دیواره‌ها و حتی در دل کوه‌ها را بر ما عیان می‌کنند، حاکی از خیالی است که امتداد یافته و نیز شهودی بی‌واسطه که در پیوستگی خویش پدیدار گشته است. پیش‌تر، از دیدگاه نصر و به‌طور کل رویکرد متفکران قائل به گفتمان هنر قدسی گفتیم و دیدیم که ایشان فضای تصویری مینیاتور ایرانی



تصویر ۶ دربند شدن ضحاک به دست فریدون ۸۳۳ ق ۲۶×۳۸ (فردوسی ۱۳۵۰: ۴۰)



تصویر ۵ کشته شدن ارجاسب به دست اسفندیار در روین دژ ۸۳۳ ق ۲۶×۳۸ (فردوسی ۱۳۵۰: ۴۰)

تصویر به گونه‌ای نمایانده شده‌اند، که در همه جای تصویر به یک اندازه و مقیاس‌اند. این دقیقاً به علت همان رویکرد نگارگر این نسخه در ثبت تجربیات پدیدارشناختی‌اش و انتقال آن به مخاطب است. یعنی در ادراک و تخیل نگارگر اعیانِ قصدشده دارای ثبات اندازه‌اند، چراکه مطابق واقعیت آگاهی آدمی بازنمایی شده‌اند، و نه به شیوه‌ای مصنوعی. ژرفا در این تصاویر از ورای اعیانی که یکدیگر را پوشانده‌اند، از ورای آمیختگی حضور و غیابِ نزدیک و دور قابل درک است. همچون ردیف برج و باروهایی که هریک بخشی بنای دژ و تصویر را پنهان کرده‌است، یا درگاهی که نیمی بدن سواری را می‌پوشاند اما از سویی دگر چشم را به آنچه نهان کرده راهنما می‌شود. چنین ژرفایی هرچند که بسیار متفاوت از انتظارات معمول برآمده از پرسپکتیو نقطه‌ای باشد، اما بسیار واقعی‌تر از آن است و انطباق بیشتری با تجربه ما از جهان دارد، چه آنکه مخاطب بی‌هیچ مشکلی می‌تواند ژرفا را در این تصاویر دریابد.

ج) درون و برون قاب تصویر:

وجه دیگری از بحثِ درون و برون در نگاره‌های شاهنامه بایسنقری درون و برون قاب یک نگاره است. کادر و قاب تصویر در برخی نگاره‌های شاهنامه بایسنقری، خلاف انتظار معمول، یک چهارضلعی ساده نیست و فاقد یگانگی و یکپارچگی است. این اتفاق گاه توسط چینش جدول ابیات در نگاره ایجاد می‌شود. همچنین گاه به سبب درگذشتن عناصر طبیعی همچون گل‌ها و درختان و یا صخره‌ها و کوه‌ها، از حدود هندسی نگاره یا جدول ابیات، رخ می‌دهد. برای نمونه، نگاره «بر تخت نشستن کیکاووس» (تصویر ۱) که درختی راست‌قامت از ضلع بالایی تصویر هندسه کناره نگاره و جدول ابیات را درهم می‌شکند؛ یا نگاره «بر تخت نشستن لهراسب» (تصویر ۲) که ضلع سمت چپ تصویر، با درختان و زمینه پر گل و تعدادی از درباریان، بر خلاف سمت راست تصویر، شکلی نامنتظم و غیر هندسی دارد. مثال‌هایی از این دست در این نسخه بسیار است.

این‌گونه قاب‌بندی شاید ریشه در همان رویکرد نگارگر در بازنمایی فضاهای درونی و بیرونی داشته باشد،

که در اینجا به گونه‌ای دیگر رخ نموده‌است. اگر پیش‌تر از درون و برون مکان یا عمارتی سخن گفتیم، حال با درون و برون تصویر مواجه‌ایم. گویی به همان طریق که پشت دیواره‌ها و اندرونی‌ها نمی‌توانند حجاب خیال نگارگر شوند، حال قاب و کناره هم حدود و مرزی مطلق بر این تصاویر نیستند. کناره‌های این تصاویر جهان را قاب نمی‌گیرند، بلکه با شکستگی‌های غیر هندسی، نگاره‌ها را به جهانی که از پی خویش به ارمغان می‌آورند، پیوند می‌زنند. امتداد و اتصال درون و برون اینجا بدین شکل رخ می‌دهد. گویی عناصر تصویری و کناره‌های هندسی نگاره در ستیزی مدام‌اند، هریک آن دیگری را در هم می‌ریزد و در نهایت به همین سبب، جهانی وارد تصویر می‌شود؛ جهان بی‌کرانه‌ای که خود فاقد نظمی هندسی و ریاضی‌گون است، نه آن جهانی که ما برای فهم و درک خود، به قوانین علمی تقلیلش داده‌ایم.

بنابر هرآنچه در این بخش از مقاله گفته شد، واضح و مبرهن است که نگارگر شاهنامه بایسنقری همواره فراتر از شهود حسی و محدودیت‌ها هندسی، به جهانی که در آگاهی‌اش پدیدار می‌گردد نظر افکنده. هم از این رو است که هنگام نظاره کردنشان، در آن‌ها وارد می‌شویم و مشارکت می‌جوییم. به قول مرلوپونتی، ما صرفاً آن‌ها را نمی‌بینیم، بلکه با آن‌ها می‌بینیم (کارمن، ۱۳۹۰: ۲۷۱). او حتی حدود و چارچوبی هندسی بر کناره‌های تصاویر را برنتابید و آن را درهم شکست تا ما و جهانی را در آن وارد کند. او در محدوده تنگ کاغذ جزئی را نمایان کرده‌است تا پرده از کل بردارد، و منظری گشوده‌تر را هویدا کند.

انجامه

آنچه ما در این پژوهش انجام داده‌ایم، ردیابی کارکردهای آگاهی هنرمند یا هنرمندان این نسخه در بازنمایی پدیدارهای زمان و مکان بوده است. دیدیم که خصیصه‌های قابل مشاهده در این نسخه به سبب ساز و کار آگاهی هنرمند بروز کرده‌اند. آگاهی‌ای که با این جهان و زیست او درآمیخته است. او در واقع تجربیات پدیدارشناختی خویش را از زمان و مکان به تصویر کشیده است؛ یعنی نه زمان و مکان عینی، که

کارمن، ۱۳۹۰: ۲۶۷-۲۶۸) این مثال به خوبی نشان می‌دهد که سازوکار ادراک واقعی آدمی تا چه حد با کارکردهای مصنوعی یک دوربین متفاوت است.

۱۲. تلاش‌هایی مشابه این را می‌توان در نقاشی‌های طوماری چین و حتی نقاشی مدرن غرب، به ویژه نقاشی‌های کوبیستی مشاهده کرد، که در آن‌ها نقاش علی‌رغم ماهیت غیرزمانمند نقاشی، سعی کرده‌است تا جریانی از زمان را به مخاطب القاء کند. البته باید توجه داشت که وجود چنین اسلوب‌های مشابه‌ای به معنی همسانی ریشه‌ها و زمینه‌ها و نیز حتی غایت‌ها نیست.

۱۳. به سبب آنکه تعداد اندکی از پژوهشگران و دانشجویان به نسخه اصل و نیز چاپی شاهنامه بایسنقری دسترسی دارند، در این تحقیق، تمامی ارجاعات به اشعار شاهنامه، به نسخه انتقادی چاپ مسکو داده شده، که نشر کاروان در سال ۱۳۸۷ منتشر کرده است؛ چه آنکه نسخه‌ای در دسترس است و رجوع به آن ساده‌تر می‌باشد.

کتابنامه

- اخگر، مجید (۱۳۹۱)، *فانی و باقی: درآمدی انتقادی بر مطالعه نقاشی ایرانی*، تهران: حرفه هنرمند.
- اسپیگلبرگ، هربرت (۱۳۹۲)، *جنبش پدیدارشناسی*، ترجمه مسعود علیا، تهران: مینوی خرد.
- اسمیت، دیوید وودراف (۱۳۹۳)، *پدیدارشناسی*، ترجمه مسعود علیا، تهران: ققنوس.
- باشلار، گاستون (۱۳۹۲)، *بوطیقای فضا*، ترجمه مریم کمالی و محمد شیربچه، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- پیوندی، پرهام (۱۳۹۴)، «بررسی نگاره‌های شاهنامه بایسنقری، با رویکرد پدیدارشناسی»، رساله کارشناسی ارشد، نقاشی، استاد راهنما جمال عرب‌زاده، تهران: دانشگاه هنر، دانشکده هنرهای تجسمی.
- رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۹۱)، *هوسرل در متن آثارش*، تهران: نشر نی.
- پرتوی، پروین (۱۳۸۷)، *پدیدارشناسی مکان*، تهران: فرهنگستان هنر.
- ساکالوفسکی، رابرت (۱۳۸۴)، *درآمدی بر پدیدارشناسی*، ترجمه محمدرضا قربانی، تهران: گام‌نو.
- شایگان، داریوش (۱۳۹۳)، *بت‌های ذهنی و خاطره‌ازلی*، چ نهم، تهران: امیرکبیر.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۷)، *شاهنامه*، تهران: کاروان.
- کارمن، تیلور (۱۳۹۰)، *مرلوپونتی*، ترجمه مسعود علیا، تهران:

پدیداری‌شان را تصویر کرده و صرفاً بر داده‌های حسی و بیرونی تکیه نکرده‌است. هرآنچه او تصویر کرده، همان است که به چشم درون دیده؛ اما این درون‌نگری به هیچ‌روی معنایی غیبی و عرفانی ندارد، به همین سبب تصاویرش برای ما چنین آشنا و متقاعد کننده است، به طوری که حتی اگر دوبعدی به نظر می‌آید اما ژرفا را باز می‌نماید، یا اگر شب و روز را به یک آن در نگاره می‌آورد، باز خدشه‌ای در دریافت ما از دیریند زمان ایجاد نمی‌شود. پس او به محتوای آگاهی خویش روی می‌آورد تا اتفاقاً پیوند غیر قابل انکارش با این جهان را محکم‌تر کند.

این پژوهش البته تنها گامی نخست است، در اثبات وجود چنین پیوندهایی میان تصاویر این نسخه با جهان و آگاهی نگارگر. در گام بعدی، می‌توان نوع و تبار این پیوندها را معرفی کرد و آن‌ها را شرح و بسط داد. می‌توان بر خصیصه‌هایی جزئی‌تر دقیق شد و ریشه‌های آن‌ها را جست.

پی‌نوشت‌ها:

1. Approach
 2. Method
 3. Husserl
 4. Heidegger
 5. Ecstasy: این کلمه از حرف اضافه یونانی «ek» به معنای «بیرون» و اسم «Stasis» و فعل «hestemi» به معنای «ایستادن» اخذ شده است.
 6. Retention
 7. Protention
 8. Maurice Merleau-Ponty
 9. Gaston Bachelard
 10. Artificial Perspective
۱۱. تیلور کارمن در توضیح «ثبات اندازه» اعیان در ادراک واقعی مثالی از پرده سینما می‌زند: ابعاد قطاری که بر پرده سینما نمایان می‌شود و در حال نزدیک شدن به دوربین است، مدام بزرگتر می‌شود و تا آنجا که حتی از پرده هم درمی‌گذرد. حال آنکه در زندگی واقعی قطار به تدریج به چشم می‌آید، تا این‌که کاملاً اینجا قرار می‌گیرد. اما در تجربه دیداری سینما، اینجایی در کار نیست، زیرا که تماشاگر همواره بیرون تصویر قرار دارد. (رجوع شود به:

ققنوس.

گودرزی، مصطفی و کشاورز، گلناز (۱۳۸۶)، «بررسی مفهوم زمان و مکان در نگارگری ایرانی»، هنرهای زیبا، سال نهم (۳۱)، ۸۹-۱۰۱.

مرلوپوتتی، موریس (۱۳۹۱)، جهان ادراک، ترجمه فرزاد جابراالانصار، تهران: ققنوس.

مرلوپوتتی، موریس (۱۳۷۵)، «اولویت‌های ادراک و پیامدهای فلسفی آن»، ترجمه مراد فرهادپور، فرهنگ، سال نهم (۱۸)، ۱۲۴ - ۱۴۹.

ناظری، افسانه (۱۳۸۹)، «تبیین زمان و مکان در نگارگری ایرانی بر طبق اندیشه و شهود عرفای مسلمان»، رساله دکتری، پژوهش هنر، استادان راهنما مهدی حسینی و محمدرضا ریخته‌گران، تهران: دانشگاه هنر، دانشکده هنرهای کاربردی.

نصر، سیدحسین (۱۳۸۹)، هنر و معنویت اسلامی، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: انتشارات حکمت.

هینلز، جان راسل (۱۳۸۹)، شناخت اساطیر ایران، ترجمه باجلان فرخی، تهران: نشر اساطیر.

منبع تصاویر:

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۵۰)، شاهنامه، چ اول، تهران: شورای مرکزی جشن شاهنشاهی ایران.