Analyzing the depiction of Rostam's battle with the Div-e Sepid in Baysunghuri and Tahmasbi's Shahnameh: Based on the concept of transformation in the structuralist approach

ISSN (P): 2980-7956
ISSN (E): 2821-2452

10.22034/JIVSA.2023.392053.1047

Mahbube Zabbah [1*], **Mostafa La'l Shateri** [2]
[*]**Corresponding Author**: Mahbube Zabbah **Email**: mzabbah1268@gmail.com
Address: Masters Student of Art, Department of Art Studies, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.

Citation: Zabbah, M. & La'l Shateri, M. (2023), Analyzing the depiction of Rostam's battle with the Div-e Sepid in Baysunghuri and Tahmasbi's Shahnameh: Based on the concept of transformation in the structuralist approach, Journal of Interdisciplinary Studies of Visual Arts, 2023, 2 (3), P 27-39

Received: 06 April 2023
Revised: 04 May 2023
Accepted: 08 July 2023
Published: 22 September 2023

Abstract

During the period of the Ilkhans, the first illustrated editions of the Shahnameh were produced and Ferdowsi's poems became a basis for illustration. The theme of "Rostam's Battle with the Div-e Sepid" in Shahnameh of Baysanghari and Tahmasbi is inspired by Ferdowsi's poems, which is the same in both versions. But the pictures have differences that are important due to changes in visual expression.The current research aims to analyze and compare the transformations of the illustrations of the pictures to reveal the depth of the story. Therefore, it addresses the question of how the authors of Baisangari and Tahmasbi's Shahnameh depicted the story of Rostam's battle with the Div-e Sepid. The method of analysis in this research is qualitative and the structuralist approach is used based on the theory of transformation. Collecting information is a library method and a tool for recording and viewing.The results of this research show that both images undergo a structural transformation in comparison with Ferdowsi's Shahnameh.In this matter, reasons such as being influenced by political, military, social and religious norms, as well as the ideological conditions governing the time and context and the personal beliefs of the kings as clients and schools governing painting have been effective. Also, the personal style of the painters has caused a different perception of Ferdowsi's story.This indicates a kind of structural transformation in external and internal factors such as the change of the hateful character of the Div-e Sepid into an oppressed and pitiable character and the substitution of Baysunghur Mirza instead of the character of Rostam and the removal of other demons mentioned in the story in Baysanqari's image. Also, characters such as Kaykavus and his companions have been removed in Tahmasbi's painting.

Keywords: Shahnameh Baysunghuri, Shahnameh Tahmasbi, Rostam, Div-e Sepid, Khan VII, Structuralism, Transformation

[1*]Masters Student of Art, Department of Art Studies, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.
[2] Visiting Lecturer, Department of Archeology and History, Faculty of Literature and Humanities, University of Neyshabur, Iran.

1.Introduction

After the creation of the Shahnameh, the reproduction of this literary text which has a fixed and systematic structure and system, always attracted the attention of artists.The copies produced during several centuries after the writing of the Shahnameh lacked illustrations.The first illustrated edition of the Shahnameh was produced during the Ilkhanate period.Based on this, painters modeled the stories of the Shahnameh (Pre-Text) in order to create paintings.In the process of transferring poems to pictures, they tried to create a comprehensible and clarifying platform for understanding the stories as much as possible to deal with the main structure and its internal relationships, which was the result of this flow of an unbreakable bond between literature and painting. The story of Rostam's battle with the Div-e Sepid in Shahnameh is one of the cases that can be a suitable background for studying this connection. Two illustrations of this story in Shahnameh Baysunghuri and Tahmasbi, which deal with the story of Khan VII Rostam, are read and interpreted in combination between the mind of the artist and the audience. In this two-way relationship, the presence of the main author of the story is felt so that the painter and the audience are the borrowers of his fundamental thought as the author of the story, who are centuries away from the poet in terms of time and place and, accordingly, in terms of the ideological conditions of the time and context.In the meantime, it is important to analyze the constant pattern presented in Ferdowsi's Shahnameh in the form of early poems and the changes made in its visual expression in two versions, and the concept of transformation in the perspective of structuralism is suitable as a theoretical framework for examining these transformations. Based on the theory of structuralism, every continuous visual representation with a time sequence has a common basis and changes over time due to various reasons. In other words, if as a default, Ferdowsi's narratives are compared to a room, it has a single structure and a fixed plan that must remain unchanged and untransformed in all periods and after being transferred to painting, and if there is a change and transformation, only in external and composition-oriented factors such as arrangement or coloring should be used as room furniture so as not to harm the essence and structure of the story.Thus, the internal factors of stories must always remain the same in different versions.

2. Research Methodology

Although valuable researches have been done in the field of comparing and analyzing the two mentioned images, no research has been found that directly deals with this story based on the concept of transformation and matching the link between the pretext and the final text.

3. Research Methodology

This article is descriptive and applied research in terms of method. The collection of information in this article is by using the library method and recording and observation. The statistical sample includes the two images "Rostam's battle with the Div-e Sepid" in Baysunghuri and Tahmasbi Shahnameh, which have the highest amount of transformation and were chosen non-randomly. The method of analysis in this research is qualitative and the structuralist concept of transformation is used.

4. Research Findings

The results of this research show that both images undergo a structural transformation in comparison with Ferdowsi's Shahnameh. In this matter, reasons such as being influenced by political, military, social and religious norms, as well as the ideological conditions governing the time and context and the personal beliefs of the kings as clients and schools governing painting have been effective. Also, the personal style of the painters has caused a different perception of Ferdowsi's story.

5. Conclusion

The analysis of the transformation of the written discourse of Rostam's battle with the Div-e Sepid in the Shahnameh as a pre-text in the picture as the final text is considered as the basis for a more detailed understanding and analysis in the study of visual adaptation of literary texts. The results show that the two images undergo a structural transformation in matching with the story.In this sense, reasons such as political, military, social and religious norms, as well as the ideological conditions governing the time and context and the personal beliefs of the kings as commanders and the ruling style of painting (Herat in Shahnameh Baysangri and Tabriz II in Shahnameh Tahmasbi) have been effective.Also, the attitude, interest and personal style of the two illustrators have caused a different perception of the story in the appearance of form and content features.This indicates a kind of structural transformation in external and even internal factors such as the change of the hateful character of the Div-e Sepid into an oppressed and pitiable character, or even the replacement of Baysunghur Mirza in place of Rostam's character, and the removal of other demons mentioned in the story

along with the transfer of the dry nature of Herat to the lush nature of Mazandaran is replaced by the Baysunghuri version of the story and the removal of characters such as KayKavus and his companions in the Tahmasbi version. As a result, in response to the main question of the research, it can be stated that although the painters of the Tahmasbi version were more faithful to the original story than the Baysunghuri version, the painters of the two versions suffered external and internal structural transformation in transferring the structural features of the story so that the images of the paintings under the influence of components were omitted, reduced, or replaced.

Funding
There is no funding support.

Authors' Contribution
Authors contributed equally to the conceptualization and writing of the article. All of the authors approve of the content of the manuscript and agreed on all aspects of the work

Conflict of Interest
Authors declared no conflict of interest.

Acknowledgments
We are grateful to all the persons for their scientific consulting in this paper.

مقاله پژوهشی

تحلیل نگاره نبرد رستم با دیو سپید *شاهنامهٔ بایسنقری* و تهماسبی (بر اساس مفهوم دگرگونی در دیدگاه ساختارگرایی)

10.22034/JIVSA.2023.392053.1047

محبوبه ذباح [1*] مصطفی لعل شاطری [2]

چکیده

در دورهٔ ایلخانان، نخستین نسخ مصوّر *شاهنامه* تولید شد و اشعار فردوسی، زمینه‌ای برای تصویرسازی قرار گرفت. موضوع نگارهٔ «نبرد رستم با دیو سپید» در شاهنامهٔ بایسنقری و تهماسبی، الهام گرفته از اشعار فردوسی است که در هر دو نسخه یکسان است؛ امّا نگاره‌ها تفاوت‌هایی دارند که به دلیل داشتن تغییرات در بیان بصری حائز اهمّیّت هستند. پژوهش حاضر با هدف تحلیل و مقایسهٔ دگرگونی‌های تصویرسازی نگاره‌ها می‌خواهد ژرف‌ساخت داستان را آشکار کند. ازاین‌رو، به این پرسش می‌پردازد که نگارگران شاهنامهٔ بایسنقری و تهماسبی، چگونه داستان نبرد رستم با دیو سپید را به تصویر کشیده‌اند؟ شیوهٔ تحلیل در این پژوهش، کیفی است و از رویکرد ساختارگرایی با تکیه بر نظریّهٔ دگرگونی استفاده می‌شود. گردآوری اطّلاعات به روش کتابخانه‌ای و ابزار فیش‌برداری و مشاهده است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که هر دو نگاره در تطبیق با *شاهنامهٔ* فردوسی دچار دگرگونی ساختاری هستند. در این امر، دلایلی مانند متأثرشدن از هنجارهای سیاسی، نظامی، اجتماعی و مذهبی، همچون شرایط ایدئولوژیک حاکم بر زمانه و زمینه و اعتقادات شخصی پادشاهان به‌عنوان سفارش‌دهندگان و مکاتب حاکم بر نگارگری مؤثر بوده‌اند. همچنین سبک شخصی نگارگران در بروز ویژگی‌های تصویرسازی، سبب ایجاد دریافت متفاوت از داستان فردوسی شده است. این امر حاکی از نوعی دگرگونی ساختاری در عوامل بیرونی و درونی، از قبیل تغییر شخصیت منفور دیو سپید به شخصیتی مظلوم و قابل‌ترحم و جانشینی بایسنقر میرزا به‌جای شخصیت رستم و حذف سایر دیوهای مورد اشاره در داستان در نگاره بایسنقری است. همچنین شخصیت‌هایی همچون کیکاووس و یارانش در نگاره تهماسبی حذف شده است.

کلید واژه ها: *شاهنامهٔ بایسنقری*، *شاهنامه تهماسبی*، خان هفتم، ساختارگرایی، دگرگونی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۱/۱۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۴/۱۷

[1*] نویسنده مسئول مکاتبات: دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه هنر، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران mzabbah1268@gmail.com
[2] استاد مدعوگروه باستان شناسی و تاریخ دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه دولتی نیشابور، ایران

۱. مقدّمه

پس از خلق *شاهنامه*، همواره بازتولید این متن ادبی که از ساختار و نظامی ثابت و قاعده‌مند برخوردار است، مورد توجّه هنرمندان قرار گرفت. نسخ تولیدی در طول چند قرن پس از سرایش *شاهنامه*، فاقد تصویرسازی (نگاره) بودند[۱]. از دورهٔ ایلخانان، نخستین نسخه مصوّر شاهنامه تولید شد[۲]. بر این اساس، نگارگران در راستای خلق نگاره‌ها از داستان‌های *شاهنامه* (پیشامتن) الگوبرداری کردند. آنان تلاش داشتند که در مسیر انتقال اشعار به نگاره‌ها، ضمن ایجاد بستری قابل‌فهم و تصریح‌گر در درک داستان‌ها تا حدّ ممکن به ساختار اصلی و روابط درونی آن بپردازند که ثمرهٔ این جریان پیوندی ناگسستنی میان ادبیّات و نگارگری بود. داستان «نبرد رستم با دیو سپید» در *شاهنامه* یکی ازجمله مواردی است که می‌تواند زمینه‌ای مناسب برای مطالعهٔ این پیوند باشد. دو نگاره از این داستان، در شاهنامهٔ بایسنقری و تهماسبی که به داستان خان هفتم رستم می‌پردازند، در ترکیب میان ذهن نگارگر و مخاطبان، خوانده و تفسیر می‌شوند. در این رابطهٔ دوطرفه، حضور سرایندهٔ اصلی داستان احساس می‌شود که نگارگر و مخاطب، وام‌دار اندیشهٔ بنیادین او به‌عنوان سرایندهٔ داستان هستند که به لحاظ زمانی و مکانی و به‌تبع آن، از لحاظ شرایط ایدئولوژیک زمانه و زمینه، قرن‌ها با شاعر فاصله دارند.

در این میان، واکاوی الگوی ثابتِ ارائه‌شده در شاهنامهٔ فردوسی در قالب اشعار اوّلیه و تغییرات صورت یافته در بیان بصری آن در دو نسخه حائز اهمّیّت است و مفهوم دگرگونی در دیدگاه ساختارگرایی به‌عنوان چارچوب نظری برای بررسی این دگرگونی‌ها مناسب است. مبتنی بر نظریّهٔ ساختارگرایی، هر نمایش بصری مستمر و برخوردار از توالی زمانی، دارای بن‌مایهٔ مشترک و تغییراتی در گذر زمان، بنا به دلایل گوناگون است. به‌عبارتی‌دیگر، اگر به‌عنوان پیش‌فرض، روایت‌های داستانی فردوسی به یک اتاق تشبیه گردد، از ساختاری واحد و نقشه‌ای ثابت برخوردار است که باید در تمامی ادوار و بعد از انتقال به نگارگری بی‌تغییر و دگرگونی باقی بماند و اگر تغییری و دگرگونی نیز وجود دارد، تنها در عوامل بیرونی و ترکیب‌محور مانند چیدمان و یا رنگ‌پردازی به‌عنوان وسایل اتاق صورت گیرد تا به اصل و ساختار داستان آسیبی وارد نشود. بدین‌سان عوامل درونی داستان‌ها، در نسخِ مختلف همواره باید ثابت بمانند.

بااین‌حال، داستان‌های *شاهنامه* در نگاره‌های نسخ مختلف تحت تأثیر هنجارهای سیاسی، نظامی، اجتماعی و مذهبی مانند شرایط ایدئولوژیک حاکم بر زمانه و زمینه و اعتقادات شخصی پادشاهان به‌عنوان سفارش‌دهندگان اصلی (حامیان) *شاهنامه* و حتّی علاقه و سبک شخصی نگارگران دچار جابجایی، گسترش، کاهش و تعلیق شده‌اند.

با تکیه‌بر مفهوم دگرگونی در ساختارگرایی، می‌توان نسبت به این تغییرات و علل احتمالی و در پی آن، واکاوی عملکرد نگارگران تیموری و صفوی در قالب نگاره‌های *شاهنامه*، آگاهی یافت. عملکرد نگارگران در تصویرسازی داستان‌ها با توجّه به دریافتشان از داستان‌های *شاهنامه* همانند ترجمه، که یکی از شیوه‌های بازآفرینی است، بستگی به کیفیت دخالت و تغییر از سوی نگارگران، در ایجاد دگرگونی مؤثر است. پژوهش حاضر به طرح این پرسش می‌پردازد که: نگارگران تیموری و صفوی چگونه داستان نبرد رستم با دیو سپید را در دو نسخه به تصویر کشیده‌اند؟ و متعاقباً ساختار پژوهش حاضر بر این اصل قرار دارد تا عملکرد نگارگران در بروز مؤلفه‌های درونی (ساختار و نظام اصلی) و برونی (شخصیت‌ها، منظره‌ها و فضاها) خطِ روایی داستان را مورد واکاوی قرار دهد.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

اگرچه در زمینه تطبیق و بررسی دو نگارهٔ مذکور پژوهش‌هایی ارزنده صورت گرفته است، امّا پژوهشی که مستقیماً بر اساس مفهوم دگرگونی و تطبیق پیوند میان پیشامتن و متن نهایی به این داستان پرداخته باشد، یافت نشد. در اینجا می‌توان به برخی از پژوهش‌های مرتبط دراین‌باره اشاره کرد. محمّدرضا راشد محصل (۱۳۹۲)، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی پیرنگ، شخصیت‌پردازی، توصیف، زاویه دید نبرد رستم با دیو سپید» نتیجه می‌گیرد که فردوسی با وجود رهبری شخصیت‌ها در بخشی از صحنه‌ها، زاویهٔ دید را از دانای کل به زاویهٔ اوّل‌شخص تغییر می‌دهد. احمد صدری (۱۳۹۴)، در مقاله‌ای با عنوان «معرّفی نگاره کشته شدن دیو سفید به دست رستم در سه شاهنامهٔ بایسنقری، تهماسبی و استرآبادی» نتیجه می‌گیرد که شیوهٔ بیان موضوع و نحوه برخورد هنرمند با داستان و به‌کارگیری مجاز و استعاره‌های تصویری تفاوت‌هایی را ایجاد کرده است. محمود امیرسالار (۱۳۹۵)، در مقاله‌ای با عنوان «هفت‌خان رستم و منطق روایت در شاهنامهٔ فردوسی» به بازنگری داستان هفت‌خان رستم در سنّت ادبی و عامّه فارسی می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد که داستان هفت‌خان رستم روایت فرآیند بالغ شدن پهلوانی است که طی آن به فردیت و استقلال می‌رسد. نجف پور (۱۳۸۲)، در مقاله‌ای با عنوان « بررسی ویژگی‌های شاهنامهٔ بایسنقری»، در پی مسئله بررسی ویژگی‌های هنری و زیبا شناسانه شاهنامهٔ بایسنقری به این نتیجه رسیده است که شاهنامهٔ بایسنقری از لحاظ دقّت در طراحی و ترکیب‌بندی و بهره‌گیری از رنگ‌های چشم‌نواز در سطح عالی هنری قرار دارد، امّا شاهنامهٔ شاه‌تهماسبی غنی‌تر از شاهنامهٔ بایسنقری است، ولی شکوهمندی و درخشندگی شاهنامهٔ بایسنقری را ندارد. یزدان‌پناه (۱۳۸۹)، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی مکتب نگارگری دورهٔ صفوی با استفاده از نگاره‌های شاهنامهٔ شاه‌تهماسبی»، در پی این مسئله که شاهنامهٔ شاه‌تهماسبی تحت چه شرایطی مصوّر شده است و ویژگی‌های مضمونی و تکنیکی نگاره‌های آن کدام‌اند؟ به این نتیجه رسیده است که در دوره تاریخی که *شاهنامه تهماسبی* به وجود آمده است تغییر و تحوّلی در نحوهٔ گروه‌بندی عناصر ترکیب و شاخ و برگ‌ها، حیوانات، گل‌وبوته‌ها صورت گرفته و تنوّع بسیاری در رنگ‌ها و جانوران، گیاهان، صخره‌ها و گاه در معماری بناها دیده می‌شود که نشان‌دهندهٔ هماهنگی بالای این عناصر است. زرین‌ایل (۱۳۹۱)، در مقاله‌ای با عنوان «نگارگری ایران در دوران تیموری (عصر طلایی نگارگری ایران)»، در پی مسئلهٔ بررسی تحوّلات هنر و اجمال مکاتب در دوره تیموری به این نتیجه رسیده است که شاهان تیموری هنردوست بوده‌اند و به این علّت هنرمندان تحت حمایت و تشویق آن‌ها توانستند کتاب‌آرایی و مخصوصاً نگارگری را به کمال پیشرفت خود برسانند ازجمله این پادشاهان به بایسنقر میرزا اشاره می‌کند.

تفاوت و نوآوری پژوهش حاضر، با موارد یادشده در این امر است که این پژوهش به واکاوی تصویرسازی دو نگاره نبرد رستم با دیو سپید در دو نسخهٔ بایسنقری و تهماسبی با اصل داستان *شاهنامه* مبتنی بر دیدگاه ساختارگرایی می‌پردازد و هدف این است که عناصر اصلی روایت را که نگارگران دگرگونه و تغییر داده‌اند، مطالعه و ژرف‌ساخت‌های داستان را آشکار کند.

۱-۲. روش تحقیق

این نوشتار از لحاظ شیوه اجرا، توصیفی و از نوع تحقیقات کاربردی است. گردآوری اطّلاعات در این نوشتار، با استفاده از روش کتابخانه‌ای و فیش‌برداری و مشاهده است. نمونه آماری شامل دو نگاره «نبرد رستم با دیو سپید » در شاهنامهٔ بایسنقری و تهماسبی می‌شود که دارای بیشترین میزان دگرگونی است و غیر تصادفی انتخاب شده‌اند. شیوهٔ تحلیل در این پژوهش، کیفی است و از رویکرد ساختارگرایی با تکیه بر مفهوم دگرگونی استفاده می‌شود. در اینجا به‌صورت بسیار خلاصه این نظریّه بررسی می‌شود.

۲. مبانی نظری

۲-۱. ساختارگرایی و مفهوم دگرگونی

ساختارگرایی نام و نشان گروهی از متفکّران فرانسوی در دهه‌های ۱۹۵۰ و۱۹۶۰ بود که تحت تأثیر نظریّهٔ زبان (Saussur) مفاهیم زبان‌شناسی ساختاری را در مطالعهٔ پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی به کار بردند. ساختارگرایی از بُعدِ زیباشناسی، نظریّه‌ای محسوب می‌شود که بر

چند فرض فلسفی کلیدی تکیه دارد: ۱- تمامی ساخته‌های هنری (متن‌های نهایی)، نمودگارهای نوعی ژرف‌ساخت زیرین هستند؛ ۲- تمامی متن‌ها مانند یک زبان با دستور زبان (گرامر) مخصوص به خود سامان می‌یابند؛ ۳- گرامر یک زبان، مجموعه‌ای از نشانه‌ها و قراردادهاست که پاسخ‌های پیش‌بینی‌پذیری را در انسان‌ها سبب می‌شوند. هدف تحلیل ساختارگرا، آشکارسازی ژرف‌ساخت‌های متون است. اساس ساختارگرایی، نشانه‌شناسی (علم نشانه‌ها) و به مفهوم کلی‌تر، نظریّهٔ نشانه‌هاست. تحلیل ساختارگرا تا حد زیادی محصول نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی ساختاری است؛ اما به میزان قابل توجّهی از فرمالیسم روسی و نظریّهٔ مردم‌شناختی مایه می‌گیرد (Sim, 2018, p. 57). چیزی که در ساختارگرایی مهم است، ارتباط اجزا در کل نظام است و همان‌طور که از نامش پیداست، به ساختارها و قوانینی که بر ساختارها حاکم است می‌پردازد؛ به عبارتی محرکهٔ آن را بایستی در مباحث زبان‌شناسی جست‌وجو کرد که از مطالعهٔ زبان به‌سوی مطالعهٔ نقّاشی و سایر حوزه‌های فرهنگی و سایر رشته‌های هنری همچون نقّاشی، سینما و سایر رشته‌های هنری گام برداشت تا بتواند علمی‌ترین و دقیق‌ترین مبنا را در این زمینه فراهم نماید. به‌طورکلّی، ساختارگرایی بر دو قطب «زبان شعری» و «روایت‌شناسی» تکیه دارد. ازآنجاکه این پژوهش به تحلیل نقّاشی ایرانی می‌پردازد، روایت‌شناسی که عمدهٔ تلاش و دستاوردهای ساختارگرایان وامدار اندیشه‌های آنان است را نیز مد نظر دارد (پورنامداریان و هاشمی، ۱۳۹۰، ص. ۱۸). ازجمله مفاهیم کلیدی ساختارگرایی که از فرمالیسم روسی گرفته شده، مفهوم دگرگونی (گشتار) است. دگرگونی این امکان را به وجود می‌آورد که عناصر اصلی روایت‌ها را که هنرمندان یا حوزه‌های فرهنگی مختلف آن را دگرگون کرده‌اند، مطالعه و تحلیل کنیم؛ به‌عنوان نمونه، در کار نظریّه‌پرداز برجستهٔ روسی، ولادیمیر پراپ که به قصه‌های عامیانه تعلق‌خاطر ویژه‌ای دارد، این عناصر اصلی مانند منظره، فضا (صحنه)، شکل و شمایل، شخصیت‌ها، لباس و موقعیت اجتماعی، با استفاده از واژگان پراپ با تقلیل، کاهش، تقویت، افزایش و از شکل‌افتادگی، وارونگی، تشدید، تضعیف یا جانشینی دگرگونه می‌شوند، به‌نحوی‌که می‌توان بیان داشت که قالب روایی نهایی هر قصهٔ عامیانه در مقایسه با نمونه‌های دیگر این سنخ ادبی (بعد از درنظرگرفتن دگرگونی‌ها) صرفاً تفاوتی جزئی را نشان می‌دهد (Sim, 2018, p. 5) تا به عوامل درونی داستان صدمه‌ای وارد نشود و این‌گونه ژرف‌ساخت داستان‌ها بدون دگرگونی باقی بماند. ازآنجاکه نظریّهٔ دگرگونی پراپ بر وحدت ساختاری قصه و ثبات عملکرد قهرمانان تکیه دارد، ما تحلیل تفضیلی خود را از همان بحث روایت‌شناسی ساختاری و تطبیق آن با فرم نگاره‌ها در نقّاشی ایرانی در دو نسخهٔ بایسنقری و تهماسبی از منظر نظریّهٔ دگرگونی در دیدگاه ساختارگرایی آغاز می‌کنیم.

۲-۲. شاهنامهٔ بایسنقری

شاهنامهٔ بایسنقری، نسخهٔ خطی مصوّر و نفیسی محسوب می‌شود که در ۸۳۳ ق. و در هرات برای بایسنقر (۸۰۲-۸۳۷ ق.) تهیه و مصوّرسازی شد. این نسخه به قطع رحلی (26CM*38CM) و شامل ۷۰۰ صفحه است و هر صفحه دارای ۳۱ سطر و هر سطر شامل سه بیت است که به قلم نستعلیق از سوی جعفر بایسنقری (جعفر تبریزی)[۴] بر کاغذ خانبالغ نخودی کتابت شده است. این اثر با یک شمسهٔ مذهب، حاوی کتیبه‌ای به قلم رقاع بر زمینهٔ زرین، شامل نام و القاب بایسنقر آغاز می‌شود. صفحات دوم و سوم، دربردارندهٔ تصویر شکارگاه است و بر دو صفحهٔ مذهب به نقش ترنج، نام و القاب بایسنقر قابل مشاهده است. این نسخه دارای ۲۲ نگاره (فاقدِ رقمِ نگارگر) در مکتب هرات و برخوردار از جلد چرمی ضربی طلاپوش با دو حاشیهٔ روغنی در بیرون و معرق طلایی بر زمینهٔ لاجورد در داخل است[۵]. نگاره‌های این *شاهنامه* از لحاظ دقّت در طراحی، روشنی ترکیب، سلیقه در صحنه‌آرایی و بهره‌گیری از رنگ‌های جذّاب و چشم‌نواز در سطح عالی هنری قرار دارد. نگاره‌های این *شاهنامه* فاقد رقم است و نقش‌آفرینان آن را باید در میان نگارگران دربار بایسنقرمیرزا جست‌وجو کرد که عبارت‌اند از: سیّداحمد نقّاش، علی مصوّر، خلیل مصوّر، ولی‌الله، سیمی نیشابوری، مولانا شهاب، سیف‌الدّین، غیاث‌الدّین و کمال مذهب؛ همچنین، پیکره‌های بلندقامت و موقر با چهره‌های ریش‌دار و گل‌بوته‌های درشت و تک‌درختان سرسبز، از عناصر شاخص در ترکیب‌بندی کاملاً متعادل نگاره‌های شاهنامهٔ بایسنقری است (پاک‌باز، ۱۳۸۳، ص. ۷۳).

۲-۳. شاهنامه تهماسبی

شاهنامهٔ تهماسبی (معروف به هوتون[۶]) یکی از نسخ عظیم و پرنگاره است که کتابت، نگارگری، تذهیب و تجلید آن به دست گروهی از بهترین هنرمندان کتابخانهٔ سلطنتی شاه‌اسماعیل (۸۶۶-۹۳۰ ق.) و سپس شاه‌تهماسب (۹۱۹-۹۸۴ ق.) که خود نگارگری توانا بود، تولید شد. این *شاهنامه* که نمایندهٔ مکتب تبریز دوم و نشان‌دهندهٔ شیوه و سبک نوین نگارگری و ابداع اسلوب‌های خاص هنرمندان این زمان است، در اصل دارای ۲۵۸ نگاره است و زمان آغاز و پایان تولید این اثر دقیقاً مشخص نیست؛ امّا در بالای یکی از صفحات مصوّر آن، تاریخ ۹۳۴ ق. مشاهده می‌شود. این اثر دارای ۱۰۰۶ صفحه در ابعاد ۴۷×۳۱ سانتی‌متر است و طی سی سال، نگارگرانی همچون میرمصوّر، سلطان‌محمد، آقامیرک، دوست‌محمّد، میرزاعلی، میرسیّدعلی، مظفرعلی، عبدالصمد و ده‌ها هنرمند دیگر که غالباً شاگرد کمال‌الدّین بهزاد و یا متأثر از او بودند، در تولید نگاره‌های آن مشارکت داشتند (Canby, 2013, p. 329-331). کتاب‌آرایی این *شاهنامه* یک حرکت سیاسی و در جهت افزایش حس ملی‌گرایی و پشتیبانی از فرهنگ ایرانی بود. شاهنامهٔ تهماسبی، خود نمونهٔ بارزی از هدیهٔ نسخ مصوّر از جانب پادشاهان ایرانی برای پیشکش به پادشاهان عثمانی است که به این وسیله، ارادت خود را به سلاطین عثمانی ثابت می‌کردند و مانع از لشکرکشی‌های متعدد به ایران می‌شدند. این *شاهنامه* مدّت سه قرن در کتابخانهٔ سلطان عثمانی نگهداری می‌شد و در پایان قرن ۱۹ میلادی، وارد مجموعه روچیلدهای پاریس شد. در سال ۱۹۵۰ میلادی آرتور هاتن، آن را از نوه بارون روچیلد خرید و شاهنامهٔ تهماسبی در محافل هنری اروپا به «شاهنامهٔ هاتن یا هوتون» تغییر نام داد. او برای رهایی از بدهی مالیاتی، ۷۸ صفحه از این *شاهنامه* را به موزه متروپولیتن هدیه کرد (ده‌ده‌جانی و زارع ابرقویی، ۱۳۷۹، ص. ۱۳۶).

۲-۴. روایت داستان نبرد رستم با دیو سپید در *شاهنامهٔ فردوسی* (پیشامتن)

روایت نبرد رستم با دیو سپید که از آن با عنوان خان هفتم هم یاد می‌شود در *شاهنامهٔ فردوسی* از این قرار است که، خان هفتم از هفت‌خان رستم اختصاص به مبارزه او با دیو سپید دارد. این دیو، شاه ایران (کیکاووس) را نابینا و در غاری به اسارت درآورده بود. ازاین‌رو، رستم با راهنمایی اولاد[۹] به‌سوی غار روانه می‌شود و به مبارزه با دیو و آزادسازی کیکاووس می‌پردازد. «رستم زمانی که دیو سپید را درون غاری یافت به او حمله کرد. هر دو ساعت‌ها با یکدیگر نبرد کردند و سرانجام رستم با قدرتی که داشت، دیو را بالا برد و او را بر زمین زد. دیو مرد و رستم با خنجری سینه‌ی او را شکافت و جگرش را بیرون کشید. سپس به‌سرعت نزد کیکاووس و سرداران ایرانی رفت، از خون جگر دیو مرهمی ساخت و بر چشم‌های شاه و سردارانش مالید و در همان لحظه آن‌ها بینا شدند» (زمانی، ۱۳۹۶، ص. ۳۴-۳۳).

با بررسی داستان در کتاب *شاهنامه* و توجّه به توصیفات راوی داستان متوجّه می‌شویم که فردوسی در توصیف داستان همچون وقایع اتّفاق افتاده درون غار و توجّه به شخصیت‌های حاضر در صحنه شامل رستم، دیو سپید، اولاد و سایر دیوها و حتّی نحوهٔ حالات چهره و نبرد میانشان به چنان توصیفات دقیقی دست یافته بوده است که انتقال آن‌ها از بستر روایت به تصویر توسط نگارگران در ادوار مختلف به درک مخاطبان و تأثیر گزاری آن در ذهن مخاطب به‌واسطهٔ دریافت مستقیم کمک شایانی می‌کند. باید به این نکته توجّه کرد که تبدیل یک روایت به قالبی همچون تصویرسازی اگرچه درک داستان را برای مخاطب آسان می‌کند، امّا این انتقال درصورتی‌که سال‌های متمادی بین آن فاصله بیفتد، تأثیر عوامل پیرامتنی و زمینه‌ای همچون مکتب نقّاشی، دیدگاه شخصی نقّاشان و حتّی سیاست‌های حاکم در قالب قدرت شاه و عوامل ایدئولوژیک زمانه و زمینه‌ای تصویرسازان بر آن ناگریز خواهد بود و از طرفی ممکن است این عوامل به‌قدری بر تصویرسازی داستان تأثرگذار باشد که میان اصل داستان با آنچه به تصویر درآمده مخصوصاً برای خواننده ناآگاه از داستان و حتّی آگاه فاصله بیندازد. برای نمونه دو مورد از تصویرسازی‌هایی که بعد از سروده شده داستان و با فاصله ۵ قرن در قالب *شاهنامهٔ بایسنقری* و ۶ قرن در قالب *شاهنامه تهماسبی* صورت گرفته دارای شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با اصل داستان است که بررسی آن ذهن مخاطب را به ژرف‌ساخت داستان نزدیک می‌کند.

تصویر۱. نبرد رستم با دیو سپید، شاهنامه بایسنقری، مکتب هرات (فردوسی، ۱۳۵۰، ص.۱۰۱)

۳. تحلیل نگارهٔ نسخهٔ بایسنقری مبتنی بر اشعار *شاهنامه*

بعد از مطالعه اشعار داستانِ نبرد رستم با دیو سپید شامل نحوه توصیفات روایت‌شده توسّط فردوسی و تطبیق آن با عوامل فرمی نگاره همچون ترکیب‌بندی، نحوه رنگ‌آمیزی، صحنه‌پردازی‌ها و سایر عوامل تأثیرگذار بر تصویرسازی داستان که توسّط نگارگران به وجود آمده، متوجّه می‌شویم که کلّیت مضمونی داستان بعد از انتقال به نگاره *شاهنامهٔ بایسنقری*، از منظر نگاه نخست، در پیرابندی مستطیل شکل ظاهر شده است. تصویر شماره ۱، نگارگر در اقدامی هوشمندانه ضمن همراهی با اشعار فردوسی در قسمت بالا و پایین پیرابند گویی تمام شخصیت‌ها و حوادث داستان را در شش ستون جای‌داده است. این اقدام او علاوه بر تزیین نگاره، خواننده آگاه و ناآگاه از داستان را به خواندن اشعار ترغیب می‌کند. همچنین با این تأکید از خارج شدن نگاه بیننده از کادر جلوگیری می‌کند. پیرابند مستطیل شکل نگاره دارای بریدگی بزرگی در قسمت راست نگاره است. گویی این بریدگی باعث سرازیر شدن و هجوم تصاویر و صحنه داستان به داخل اشعار شده است. در ادامه نگارگر با انتخاب یکی از نقطه‌های طلایی قاب و سپس قرار دادن رستم و دیو سپید درون غاری مثلثی شکل با رأسی رو به بالا، به همراه رنگ سپید دیو که در فضای تاریک و سیاه غار همانند چراغی هشداردهنده، ضمن جلب‌توجّه بیننده، فضای رزم و کشمکش داستان را به تصویر درآورده است. باوجوداینکه نگارگر جثه رستم را به جهت نمایش قدرت و عظمت او هم‌اندازه دیو سپید طراحی کرده است، امّا در اصل داستان دربارهٔ قیاس هیکل دیو سپید در برابر رستم و با جزئیات دقیق چنین آمده است:

همچنین در ادامه اشعار و در توصیف و نحوهٔ نبرد رستم با دیو سپید چنین ذکر شده است که از سختی این نبرد زخم‌های فروانی بر بدن رستم به وجود آمد:

با دقّت در اشعار بالا دریافت می‌شود، اگرچه نگارگر تلاش داشته است تا قدرت رستم را بیشتر از دیو سپید نشان دهد، امّا به همان اندازه تأثیر عکس داشته است. ضعیف‌تر نشان دادن

«[...] به تاریکی اندر یکی کوه دید
سراسر شده غار ازو ناپدید
به رنگ شبه روی و چون شیر موی
جهان پر ز پهنای و بالای اوی
سوی رستم آمد چو کوهی سیاه
از آهنش ساعد ز آهن کلاه
ازو شد دل پیلتن پرنهیب
بترسید کامد به تنگی نشیب [...]»
(فردوسی، ۱۳۸۹، ص. ۹۳).

دیو سپید به‌وسیلهٔ طراحی او به‌اندازه و قامت یک انسان و نبودِ زخم بر بدن رستم، این اندیشه را به ذهن بیننده متبادر می‌کند که شکست دادن دیو سپید و نبرد با او چندان سخت نبوده است که از آن در قالب خان هفتم رستم، به‌عنوان سخت‌ترین مرحله، یاد شود. در ادامه نبرد، رستم در حالی دیده می‌شود که مطابق با پیشامتن در حال بریدن ران پا و بیرون آوردن جگر دیو سپید است:

«[...] همی پوست کند این از آن آن ازین
همی گل شد از خون سراسر زمین
تهمتن به نیروی جان‌آفرین
بکوشید بسیار با درد و کین [...]»
(فردوسی، ۱۳۸۹، ص. ۹۳).

امّا در ادامه اشعار هم ذکرشده که دیو سپید با زره جنگی و رستم درحالی‌که ببر بیان[۱] بر تن دارد، مقابل یکدیگر ظاهر می‌شوند:

عدم ترسیم زره و لباس جنگی برای دیو سپید و تغییر لباس او به یک دامن با اصل داستان مطابقت ندارد. همچنین دیده نشدن ببر بیان بر تن رستم به‌عنوان لباس مخصوص او و به‌جای آن ظاهر شدن در هیئت یک مرد جنگی درباری، با زره و کلاه‌خُود مخصوص به دوره تیموری که حتّی در فرم صورت و اجزای چهره مطابق با

«[...] ز نیروی رستم ز بالای اوی
بینداخت یک ران و یک پای اوی [...]
فرو برد خنجر دلش بردرید
جگرش از تن تیره بیرون کشید [...]»
(فردوسی، ۱۳۸۹، ص. ۹۳).

چهره‌های مغولی است، نشان می‌دهد که احتمالاً نگارگر به دلیل اظهار علاقه به شخص بایسنقر میرزا و جایگاه او در قالب حامی

«[...] سوی رستم آمد چو کوهی سیاه
از آهنش ساعد ز آهن کلاه [...]
یکی مغفری خسروی بر سرش
خوی آلوده ببر بیان در برش [...]»
(فردوسی، ۱۳۸۹، ص. ۹۳).

اثر، با ترسیم آشکار و واضح بایسنقر میرزا به‌جای رستم، اقدام به این جانشین‌سازی بصری کرده است[۱۲]. در ادامه با دور شدن از نبرد تن‌به‌تن رستم و دیو سپید و چرخش در فضای تاریک و مثلثی شکل غار و سپس مقایسه آن با اصل داستان که آمده است:

با دقّت در توصیفات پیشامتن در مورد دیو سپید و مطابقت آن با آنچه به تصویر درآمده، متوجّه می شویم که در متن نهایی، بار این مسئولیت را دیو سپیدی برعهده‌گرفته است که حتّی در بروز ویژگی‌های ظاهری و خباثت اهریمنی، بیشتر مظلومیت در چهره و دلسوزی را متبادر می‌کند. علّت این شیوه از طراحی آناتومی و شخصیت را می‌توان به مکتب هرات نسبت داد که در دورهٔ زندگی نقاش حاکم بوده است، به‌طوری‌که در این مکتب، بیشتر چهره‌ها و

همه غار یکسر پر از کشته بود
جهان همچو دریای خون گشته بود
(فردوسی، ۱۳۸۹، ص. ۹۳).

پیکره‌ها به‌صورت رسمی و خشک و با خطوط بی‌پیرایه و ساده بوده است. این عامل را می‌توان یکی از مؤلفه‌های ایدئولوژیک فرهنگی متأثر از مکتب نگارگری دانست که باعث شده است تا میان چهرهٔ دیو سپید در داستان با آنچه به تصویر درآمده، اختلاف باشد. درواقع، با وجود اجرای تکنیک‌های ماهرانه نگارگر جهت ترسیم چهره دقیق، این امر از عدم مطابقت نوشته و تصویر تحت تأثیر عاملی ناگریز حکایت می‌کند. در سمت راست نگاره و در محل بریدگی کادر، اولاد در حال صحبت با اسبی است که نیمی از پایین‌تنه‌اش در پشت کوه پنهان است. اولاد در این صحنه مطابق با پیشامتن به بند کشیده شده است:

اگر به چهره اولاد دقّت شود، بیشتر نشان‌دهنده انسانی رها و فارغ است. این جریان گویا به علت تأثیر مکتب هرات است که در آن بیشتر چهره‌ها و پیکره‌ها به‌صورت رسمی و خشک و با خطوط بی‌پیرایه و ساده ترسیم‌شده‌اند. ازاین‌رو، اولاد به‌جای برخورداری از چهره‌ای پریشان و درمانده، دارای چهره‌ای منفعل و در حال گفت‌وگو با اسب است.

در ادامه، با دنبال کردن سر و چشمان رو به بالای اولاد و به

«[...] سراپای اولاد بر هم ببست
به خم کمند آنگهی برنشست [...]»
(فردوسی، ۱۳۸۹، ص. ۹۳).

کمک سروهای مثلثی شکل روییده بر پهنه کوه به‌عنوان نمادی از آزادگی رستم، نگاه، به سمت قله نوک‌تیز نگاره جلب می‌شود. هماهنگی بین شکل‌های مثلثی و هشداردهنده دو کوه رنگی و فضای رزم داستان ما را به آسمانی هدایت می‌کند که در دو فضای مثلثی شکل دوباره از نبردی حکایت می‌کند که در زیر آن جریان دارد. فضا و طبیعت کوهستانی نگاره به همراه سروهای روییده بر تنه کوه و آسمان صاف نگاره که خاصیتی رهابخش دارد، نکته را نیز در بر دارد. ازآنجاکه فردوسی وقوع این نبرد را به‌عنوان خان هفتم رستم و به عبارتی سخت‌ترین مرحله در منطقه هفت‌کوه دماوند ذکر می‌کند، امّا فضای تصویرسازی شده، نشان می‌دهد نگارگر بیشتر کوهی را در منطقهٔ هرات و مرتبط با کارگاه سلطنتی و مختص به همان منطقه جغرافیایی شخص نگارگر و پادشاه (به‌عنوان سفارش‌دهنده) را به تصویر کشیده است. این مورد نیز می‌تواند یکی دیگر از مؤلفه‌هایی باشد که باعث بروز تفاوت میان پیشامتن و متن نهایی شده است.

طبیعتِ تصویر شده در نگاره را می‌توان به منطقه‌ای غیر از مازندران نسبت داد. در مورد نحوهٔ ترسیم آسمان نیز که در بیشتر مواقع و مخصوصاً در ارتفاع کوهستانی منطقه دماوند، پوشیده از مه و ابر است، به علّت ویژگی‌های حاکم بر مکتب هرات، مانند تزیین در آسمان و اهمّیّت قرارگیری آن در نگاره، بیشتر متأثر از نقّاشی دوران خود بوده است. درصورتی‌که اگر آسمان هم‌راستا با فضای داستان مملو از ابر طراحی می‌شد، به فضای نبرد نگاره کمک می‌کرد. در سرتاسر فضای رنگ‌آمیزی نگاره بیشتر رنگ‌هایی همچون سبز، قهوه‌ای، قرمز، آبی، سفید و لاجوردی و صورتی مشاهده می‌شود.

قرارگیری و چرخش رنگ‌های محدود نگاره در کنار سه شخصیت محدود حاضر در تصویر که حضور دیوان و کیکاووس و یارانش را طلب می‌کند به‌جای القای فضای پرهیاهو و ستیز نبرد، بیشتر نشان‌دهنده آرامش و سکون یک جنگ معمولی است که اُبهت خان هفتم رستم و بیم و ترس حضور لشکر دیوان اصل داستان را ندارد. به دنبال چرخش چشم بیننده در میان صخره‌ها و طبیعت و درختان نگاره، حضور پرندگانی مشاهده می‌شود. پرندگان نگاره همگی قرقاول و از تیره کبک‌های خاکستری هستند. کبک خاکستری بیشتر در محل خشک و کم بارش مطابق با منطقه هرات زیست می‌کند. درواقع، این پرندگان که مطابق با مکتب نگارگری هرات به نگاره افزوده‌شده‌اند، در مناطق مرطوبی همچون مازندران توصیف‌شده در اصل داستان با عدم تطابق همراه هستند.

۳-۱. تحلیل نگارهٔ نسخهٔ تهماسبی مبتنی بر اشعار *شاهنامه*

در نگارهٔ *شاهنامه* تهماسبی با پیرابندی مستطیل شکل روبرو می‌شویم که با ترکیب‌بندی منحنی و با شکستی در بخش چپ نگاره و هم‌راستا با مشخصه‌های مکتب تبریز دوم، کل عناصر را در فضای مثلثی شکل در برگرفته است. (تصویر شماره ۲)، در قسمت بالا و پایین کادر همانند نسخهٔ بایسنقری اشعاری از داستان با خط نستعلیق، درحالی‌که فضای نگاره را محصور کرده‌اند، قابل‌مشاهده است. در این نگاره هم نبرد رستم و دیو

تصویر۲. نبردرستم با دیوسپید، شاهنامه تهماسبی، مکتب تبریز دوم

سپید، در مرکز نگاره و در زمینه غاری تاریک، توجّه بیننده را در اوّلین نگاه به خود جلب می‌کند. در این نگاره رستم در حالی دیده می‌شود که یک پای دیو سپید را بریده و سپس در حال درآوردن جگر دیو است. با دقّت در اشعار بالا متوجّه می‌شویم که در این نسخه و در مقایسه با نسخهٔ بایسنقری، خون سرازیر شده از بدن دیو سپید با وجود تیرگی درون غار نمایان شده و هماهنگی بیشتری با اصل داستان دارد، امّا در مورد ریختن خون از بدن رستم و ایجاد زخم‌های زیاد بر بدن او و بزرگ‌تر نشان دادن هیکل دیو سپید نسبت به رستم مطابق با پیشامتن، همانند نگاره بایسنقری اقدامی صورت نگرفته است. در اینجا نیز همانند نسخهٔ بایسنقری می‌توان بیان داشت، اگرچه نگارگر تلاش داشته تا قدرت رستم را بیشتر از دیو سپید نشان دهد، امّا به همان اندازه توأم با تأثیر معکوس بوده است. ضعیف‌تر نشان دادن دیو سپید به‌اندازه و قامت یک انسان و عدم زخم بر بدن رستم، این اندیشه را به ذهن بیننده متبادر می‌کند که شکست دادن دیو سپید و نبرد با او چندان سخت نبوده که از آن در قالب خان هفتم رستم که سخت‌ترین مرحله است یاد شود.

با مشاهدهٔ چهرهٔ دیو سپید در مقایسه با چهره مظلوم و درمانده دیو سپید نسخهٔ بایسنقری، شاهد بروز شرارت و خباثت توصیف شده در اصل داستان هستیم که به واسطه شاخ‌های روییده بر سر دیو و دندان‌های بزرگ و تیز هماهنگی بیشتری پیدا کرده است. بااین‌حال، بازهم دیو سپید به‌جای پوشیدن زرهی آهنین که مطابق اشعار سرتاسر بدنش را فراگرفته باشد، با چند طوقه ترسیم شده است که بیشتر حالتی تزئینی را تداعی می‌کند. همچنین در فضای ترسیم شده غار همانند نسخهٔ بایسنقری، اثری از سایر کشته‌ها، کیکاووس و یارانش که در اصل داستان توصیف شده‌اند، مشاهده نمی‌شود. در زمینه هماهنگی ترسیم پوشش و لباس رستم در نگاره نسبت به اصل داستان و در مقایسه با نگاره بایسنقری می‌توان بیان داشت رستم ضمن برخورداری از زره و لباس جنگی، کلاه‌خُودی از ببر بیان بر سر دارد که با تاجی پوشیده از پَر، اُبهت و هماهنگی بیشتری با پیشامتن دارد.

بعد از تماشای نبرد میان رستم و دیو سپید، ترکیب‌بندی منحنی اطراف غار به بیننده این فرصت را می‌دهد تا در فضای اطراف غار که مطابق با فضای سرسبز و انبوه مازندران و در مطابقت با ترکیب‌بندی مکتب تبریز، پوشیده از صخره‌های رنگینِ آبی، سفید، گلبهی، سبز، اکر، طلایی، قهوه‌ای، قرمز و بنفش است، گردش کند. با آغاز چرخش و با کمی دقّت در میان کوه‌ها و درختان، می‌توان انبوهی از دیوهای ذکرشده در اشعار را مشاهده کرد که گواهی بر مطابقت پیشامتن و متن نهایی است. در ادامه حرکت حلزونی نگاره بعد چرخاندن چشم در طبیعت ما را به پیکره اولاد هدایت می‌کند. اولاد، با نگاهی اندوهگین و ناراحت در مقایسه با چهره بی‌حالت نسخهٔ بایسنقری و در مطابقت با اصل داستان، ترسیم شده است، امّا نکته‌ای به همراه دارد. اولاد این بار با عمامه‌ای بر سر -نشان البسه قزلباشان و نظامیان دوران صفوی- مشاهده می‌شود[۱۳]. به‌احتمال فراوان، این امر ریشه در اعتقادات و مذهب مشترک نگارگر و شاه‌تهماسب به‌عنوان سفارش‌دهنده و حامی *شاهنامه* دارد و ارتباطی با داستان ندارد. در اینجا بیشتر شاهد بروز ویژگی‌هایی چون مکتب نگارگری و شرایط ایدئولوژیک سیاسی و مذهبی زمانه و زمینه حاکم بر دوران نگارگر هستیم که ما را به پوشش آن زمان هدایت می‌کند. اگرچه فردوسی *شاهنامه* را در زمان غلبه اسلام بر ایران سروده است، امّا فضای داستان و فضای حاکم بر *شاهنامه*، مربوط به ایران باستان است که با اعتقاد به دین زرتشت می‌زیستند. ازاین‌رو، می‌توان بیان داشت که نگارگر با این اقدام (جانشین‌سازی) نگاره را از گستره زمانی و مکانی رویداد فراتر برده است. این عدم سنخیت، حاکی از افزایش‌هایی تحمیلی به پیشامتن در ترجمه به متن نهایی محسوب می‌شود.

۳-۲. تحلیل ساختاری نگاره‌ها در دو نسخه از جنبه دگرگونی

ساختارگرایان معتقدند که همه ساخته‌های هنری نمودگار نوعی ژرف ساخت زیرین و برخوردار از یک بن‌مایهٔ اوّلیه هستند که آن را قاعده‌مند می‌سازد، امّا بن‌مایه یا ژرف ساخت زیرین در گذر زمان و به دلایل گوناگون مستعد دگرگونی هستند. درواقع، دو نگارهٔ نبرد رستم با دیو سپید (متن نهایی) که دارای بن‌مایه‌ای اوّلیه همچون اشعار فردوسی (پیشامتن) هستند، دارای قاعده‌ای است که باید بعد از انتقال به دو نگاره فاقد دگرگونی بماند تا به عوامل ترکیب محور و اصل داستان صدمه‌ای وارد نشود. در تشبیهی اگر عوامل و شخصیت‌های اصلی داستان نبرد رستم با دیو سپید را به علّت داشتن قواعد و نقشه ثابت به بازی شطرنج تشبیه کنیم، تغییرات می‌تواند در عوامل جزئی داستان همچون لباس و موقعیت‌ها، همچون تغییر جنس مهره‌های شطرنج از چوب به استخوان باشد. تغییرات نباید در زمینهٔ حذف و یا اضافه کردن شخصیت‌ها و یا حتّی وارونه نشان دادن شکل، شمایل و موقعیت اجتماعی به وسیلهٔ تقلیل، از شکل افتادگی و یا حتّی تضعیف، تقویت، تشدید یا جانشینی باشد. در غیر این صورت در روند انتقال شاهد دگرگونی ساختاری خواهیم بود. بعد از در نظر گرفتن دگرگونی در دو نگاره مذکور و به نمودار درآوردن این دگرگونی‌ها در مقایسه با اصل داستان متوجّه می‌شویم که نگارگران هر دو نسخه، شخصیت اصلی داستان، شامل رستم (قهرمان) داستان و دیو سپید (قهرمان خبیث) و نحوه نبردشان را به فضای تصویرسازی انتقال داده‌اند، امّا تقویت چهرهٔ رستم در هر دو نگاره به‌وسیلهٔ هم‌اندازه نشان دادن او با دیو سپید و عدم وجود زخمی بر بدن و در مطابقت با اصل داستان از سختی و عظمت خان هفتم رستم به‌عنوان آخرین مرحله از نبردهای او برای آزادی کیکاووس و یارانش و سپس به دست آوردن سرزمین مازندران، می‌کاهد. درواقع، اگر دیو سپید در اندازهٔ واقعی توصیف شده در داستان که فردوسی او را همانند یک کوه توصیف می‌کند به تصویر درمی‌آمد، بعد از بریده شدن پایش قدرت و برتری بیشتری را نیز به شخصیت مقابلش (رستم) می‌بخشید. ثمرهٔ این دگرگونی به نوعی کاهش اُبهت و از شکل افتادگی شخصیت دیو سپید و حتّی رستم است که در آن کلّیات یک عنصر حذف نمی‌شود، بلکه برخی قسمت ها حذف می‌شود،که جنبهٔ بنیادین ندارد از این رو نوعی دگرگونی در عوامل بیرونی است.

در نسخهٔ بایسنقری به هنگام انتقال شخصیت رستم به‌عنوان قهرمان اصلی داستان و دیو سپید به‌عنوان چهره خبیث داستان با تغییراتی همراه بوده است. به‌عنوان نمونه پیشامتن در مورد شخصیت رستم و نحوه لباس او به‌صورت کاملاً واضح بیان کرده که ببر بیان بر تن داشته است، امّا نگارگر با تغییر لباس رستم و جانشین‌سازی شخصیت شاهزاده بایسنقر جوان با رستم، اگرچه مهره‌ای هم‌اندازه و هم‌ارزش او را جایگزین و اگرچه این تغییر در عوامل جزئی و بیرونی داستان است، امّا موجب می‌شود که خوانندهٔ ناآگاه از داستان به‌راحتی متوجّه حضور شخصیت رستم مطابق با ویژگی‌های ظاهری مخصوصش نشود. ثمرهٔ این اقدام نگارگر نوعی دگرگونی است که باعث می‌شود گاهی حذف و اضافه با هم صورت گیرد. به عبارت دیگر، نگارگر قصد اضافه و یا حذف هیچ کدام از شخصیت های داستان را ندارد، بلکه قصد دارد یک عنصر را جانشین عنصری دیگر کند تا اثر را از گستره زمانی و مکانی فراتر ببرد.

همچنین به‌جای انتقال چهرهٔ خبیث و شرارت لازم در چهرهٔ دیو سپید به دلیل غلبهٔ شیوهٔ طراحی آناتومی و شخصیت مکتب هرات، بیشتر شاهد مظلومیت و عدم شرارت لازم هستیم. این

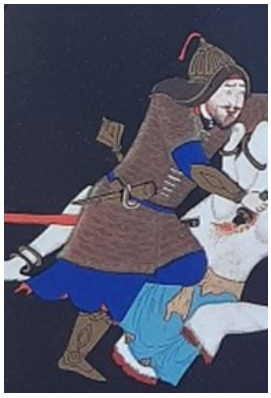
عامل را می‌توان یکی از مؤلفه‌های ایدئولوژیک فرهنگی دانست که باعث شده است تا میان چهرهٔ دیو سپید در داستان با آنچه به تصویر درآمده، اختلاف باشد. درواقع، با وجود اجرای تکنیک های ماهرانه نگارگر جهت ترسیم چهرهٔ دقیق او با کاهش شخصیت اهریمنی داستان، شاهد وارونگی و از شکل افتادگی هستیم. در مقابل در نسخهٔ تهماسبی می‌توان بیان داشت که شرارت و خباثت دیو به‌واسطه بروز حالت عصبانیت و شاخ‌های روییده بر سر و دندان‌های تیز و موهای روییده بر بدن دیو سپید تطابق بیشتری با اصل داستان دارد. فضای ترسیم‌شدهٔ درون غار در هر دو نگاره که در مرکز توجّه نبرد قرار دارد، با فضای توصیف‌شده درون غار در پیشامتن متفاوت است. در اشعار چنین بیان‌شده است که سراسر غار مملو از کشته و خون‌های سرازیر شده به همراه کیکاووس و یارانش به حالت دربند درون غار هستند، امّا در فضای تصویر شده از غار در هر دو نگاره اثری از آن دیده نمی‌شود. در نسخهٔ بایسنقری حتّی حضور دیوهای زیاد و گوناگونی که در اصل داستان به‌عنوان مهره‌های فرعی‌تر، اما اثرگذار در نمایش عظمت این نبرد است، مشاهده نمی‌شود. می‌توان بیان داشت نگارگران دو نسخه با حذف دیوها، مهره‌های اثرگذاری را از داستان حذف کرده اند که نوعی دگرگونی درونی محسوب می‌شود.

در مورد انتقال شخصیت اولاد به‌عنوان یکی دیگر از مهره‌های اثرگذار داستان بعد از رستم و دیو سپید، در نسخهٔ بایسنقری می‌توان عنوان کرد که نه‌تنها پریشانی و ندامت یک شخصیت به بند کشیده شده را ندارد، بلکه با تقلیل ناراحتی و نگرانی چهره، اولاد آسوده دیده می‌شود که اگر بندهای پیچیده شده بر دست‌هایش را بازکنیم و یا صحنه مربوط به او را از داخل کادر نگاره برش بزنیم، به‌عنوان فردی در حال تجربه‌ای روزمره، قابل‌تحلیل است. نگارگر نسخهٔ تهماسبی در انتقال شخصیت اولاد وفاداری بیشتری را داشته است. اولاد در نگاره تهماسبی آماده‌تر و با چهره‌ای نگران و ناراحت ظاهرشده است. او با کلاه قزلباش که مخصوص نظامیان دورهٔ صفوی است ترسیم‌شده، که نگارگر با این کار با پیروی از شرایط ایدئولوژیک سیاسی زمانه و زمینه خود و ضمن حمایت هنر از سیاست، با نوعی دگرگونی در عوامل بیرونی روبرو بوده است.

درواقع، هنرمند، نگاره را از گستره زمانی و مکانی مخصوص به داستان فراتر برده است. ثمره این جریان نوعی دگرگونی است که با جابه‌جایی پوشش و لباس شخصیت ها به نگاره جنبه ای روایی و زیبایی شناسانه داده است؛ بنابراین عوامل پیرامتنی را در جریان انتقال نمی توان به طور کامل نفی کرد. به همین دلیل این جابه‌جایی بیشتر برای هماهنگی و همگرایی و ایجاد آهنگ مناسب است که ارزش عناصر درونی را تغییر داده است. در میان سایر عوامل جزئی نگاره مانند طبیعت و ساختار فضا و نحوه به تصویر درآمدن آسمان، در نسخهٔ بایسنقری، بیشتر تداعی‌کنندهٔ منطقه‌ای بیابانی و خشک در هرات است، درحالی‌که اهمّیّت طبیعت مازندران در اصل داستان به حدّی است که یکی از دلایلی که کیکاووس قبل از شروع حمله به مازندران از آن مذمت می‌شود، همین طبیعت سخت، انبوه و صعب‌العبور محسوب می‌شود که زمینه حضور دیوان و غول‌های مختلف را در خان پنجم و هفتم فراهم می‌کند. می‌توان بیان داشت که این جانشینی با تقلیل و حتّی وارونه نشان دادن و تضعیف طبیعت مازندران نوعی دگرگونی ساختاری است. احتمالاً اگر نگارگر خارج از مکتب نقّاشی دوران خود عمل می‌کرد با عدم پذیرش از سوی سایر نگارگران و حتّی شخص شاه روبرو می‌شد. درواقع، این خود نشان‌دهنده بروز یکی از مؤلفه‌های ایدئولوژیک فرهنگی در آن زمانه و زمینه است که با مؤلفه ایدئولوژیک سیاسی تحت نظر شاه پیوند داشته و با تغییر در نوع حساسیت ها در بیشتر جوامع و دورآن‌ها وجود دارند. در نسخهٔ تهماسبی، طبیعت و ساختار فضای حاکم بر مازندران به‌خوبی به نگاره انتقال پیدا کرده است؛ بنابراین می توان گفت اگر چه هر دو نگارگر در انتقال داستان به فضای تصویرسازی دو نگاره دچار دگرگونی ساختاری شده‌اند، امّا نگارگر نسخهٔ تهماسبی در انتقال داستان پیشامتن به متن نهایی نسبت به نگارگر نسخهٔ بایسنقری از وفاداری بیشتری برخوردار بوده است. (جدول شماره ۱).

جدول ۱. تطبیق تصویر سازی دو نگاره نبرد رستم با دیو سپید در *شاهنامهٔ بایسنقری* و تهماسبی مبنی بر مفهوم دگرگونی

تصویرسازی نگاره بایسنقری	توضیحات	تصویر سازی نگاره طهماسبی	توضیحات
	جثه رستم برخلاف پیشامتن هم‌اندازه دیو سپید طراحی شده است. عدم ترسیم زره و لباس جنگی برای دیو سپید و تغییر لباس او به یک دامن، با پیشامتن مطابقت ندارد. اثری از کیکاووس و یارانش و خون های سرازیر شده درون غار دیده نمی‌شود.		هیکل دیو سپید هم اندازه رستم طراحی شده است. خون سرازیر شده از بدن دیو سپید با وجود تیرگی درون غار نمایان و هماهنگی بیشتری با پیشامتن دارد. در فضای ترسیم‌شده غار همانند نسخهٔ بایسنقری، اثری از سایر کشته‌ها، کیکاووس و یارانش که در پیشامتن توصیف شده‌اند، مشاهده نمی‌شود.

	رستم به جای ببربیان با ظاهر شدن در هیئت یک مرد جنگی درباری، با زره و کلاه‌خود مخصوص به دوره تیموری که حتی در فرم صورت و اجزای چهره مطابق با چهره‌های مغولی است، در حالی که یک پای دیو سپید را بریده در حال درآوردن جگر اوست. همچنین بر بدن رستم هیچ‌گونه زخم و اثری از جنگ و آسیب مشاهده نمی‌شود.		رستم ضمن برخورداری از زره و لباس جنگی، کلاه‌خودی از ببر بیان بر سر دارد که با تاجی پوشیده از پر، ابهت و هماهنگی بیشتری با پیشامتن دارد. رستم یک پای دیو سپید را بریده و سپس در حال درآوردن جگر دیو است.
	چهره دیو سپید در بروز ویژگی‌های ظاهری و خباثت اهریمنی، بیشتر مظلومیت در چهره و دلسوزی را متبادر می‌کند و در تطابق با پیشامتن قرار ندارد.		چهره دیو سپید به‌واسطه شاخ‌های روییده بر سر و دندان‌های بزرگ و تیز و موهای پر پشت، شرارت و خباثت توصیف‌شده در پیشامتن را بازتاب می‌دهد.
	چهره اولاد بیشتر نشان‌دهنده انسانی رها و فارغ است. ازاین‌رو، اولاد بجای برخورداری از چهره‌ای پریشان و درمانده، دارای چهره‌ای منفعل و در حال گفت‌وگو با رخش است.		اولاد، با نگاهی اندوهگین و ناراحت در مطابقت با اپیشامتن، ترسیم شده است، اما با عمامه‌ای بر سر به نشان البسه قزلباشان و نظامیان دوران صفوی، مشاهده می‌شود.
	فضا وطبیعت بیشتر شبیه به منطقه‌ای خشک و بیابانی و گویا مخصوص به ناحیه‌ای درهرات‌است. همچنین تمامی‌پرندگان‌تصویرازخانواده قرقاول‌ها و کبک‌های خاکستری هستندکه مخصوص منطقه خشک و کویری محسوب می‌شوند.		اطراف غار مطابق با فضای سرسبز و انبوه مازندران و در مطابقت با ترکیب‌بندی مکتب تبریز، پوشیده از صخره‌های رنگینِ است. در میان صخره‌ها می‌توان انبوهی از دیوهای ذکرشده در پیشامتن را مشاهده کرد.

(مأخذ: نگارندگان)

۴. نتیجه‌گیری

تحلیل چگونگی دگرگونی تبدیل گفتمان مکتوبِ نبرد رستم با دیو سپید در *شاهنامه* به‌مثابه پیشامتن در نگاره به‌مثابه متن نهایی، زمینهٔ فهم و تحلیل دقیق‌تر در مطالعهٔ اقتباس تصویری از متون ادبی محسوب می‌شود. در پژوهش حاضر، این امر در قالب بررسی نسبت نوشته و تصویر در دو نگاره نبرد رستم با دیو سپید در *شاهنامهٔ بایسنقری* و *شاهنامه تهماسبی* با تکیه‌بر مفهوم دگرگونی بررسی شد. نتایج نشان می‌دهد که دو نگاره در تطبیق با داستان دچار دگرگونی ساختاری هستند. در این امر، دلایلی همچون متأثر شدن از هنجارهای سیاسی، نظامی، اجتماعی و مذهبی همچون شرایط ایدئولوژیک حاکم بر زمانه و زمینه و اعتقادات شخصی پادشاهان به‌عنوان سفارش‌دهندگان و مکاتب حاکم بر نگارگری (مکتب هرات در *شاهنامهٔ بایسنقری* و مکتب تبریز دوم در *شاهنامه* تهماسبی) مؤثر بوده‌اند. همچنین نگرش، علاقه و سبک شخصی دو نگارگر در بروز ویژگی‌های فرمی و محتوایی، سبب ایجاد دریافت متفاوت از داستان شده است. این امر حاکی از نوعی دگرگونی ساختاری در عوامل بیرونی و حتی درونی از قبیل تغییر شخصیت منفور دیو سپید به شخصیتی مظلوم و قابل‌ترحم و یا حتی جانشینی بایسنقر میرزا به‌جای شخصیت رستم و حذف سایر دیوهای مورد اشاره در داستان به همراه جابه جایی طبیعت خشک هرات به جای طبیعت سرسبز مازندران داستان در نگاره نسخهٔ بایسنقری و حذف شخصیت‌هایی همچون کیکاووس و یارانش در نگاره تهماسبی شده است. درنتیجه، در پاسخ به پرسش اصلی پژوهش، می‌توان بیان داشت که اگر چه نگارگران نسخهٔ تهماسبی نسبت به نسخهٔ بایسنقری وفاداری بیشتری به اصل داستان داشته‌اند، امّا نگارگران دو نسخه در انتقال ویژگی‌های ساختاری داستان به تصاویر نگاره‌ها دچار دگرگونی ساختاری بیرونی و درونی تحت تأثیر مولفه‌هایی همچون حذف، کاهش یا تقلیل و جانشین سازی شده اند.

پی‌نوشت

۱. برای آگاهی از دیدگاه‌های مطرح در زمینهٔ چرایی مصوّرسازی *شاهنامه*، ر.ک: (Grabar, 2010).

۲. این نسخه اکنون به‌عنوان *شاهنامه* دموت معروف است. برای مطالعهٔ یک بررسی مختصر در زمینه‌این وجه‌تسمیه، ر.ک: (Soucek, 1994: 277-278).

3. Propp

۴. برای آگاهی از شرح احوال و جایگاه هنری این خوشنویس، ر.ک: (بیانی، ۱۳۶۳: ۱/ ۱۱۴-۱۱۸).

۵. شاهنامهٔ بایسنقری، به شماره ۷۱۶ در کتابخانهٔ کاخ موزهٔ گلستان ثبت و گویا توسّط امیرنظام گروسی، از رجال دوره قاجار، به این کتابخانه اهداء شده است.

۶. برگرفته از نام آرتور هوتون، ثروتمند بزرگ آمریکایی که در ۱۳۳۸ش. این اثر را خریداری کرد.

۷. شاه‌تهماسب این *شاهنامه* را به سلطان سلیم، پادشاه عثمانی اهدا کرد. در ۱۳۲۱ق. مجموعه‌داری به نام رُتشلید آن را در پاریس خریداری کرد. سپس بخشی از آن به موزهٔ متروپولیتن هدیه شد و چند نگاره آن نیز در اختیار مجموعه‌داری خصوصی قرار گرفت. سرانجام صفحات باقی‌مانده مشتمل بر متن و تصاویر در ۱۳۷۴ش. به ایران بازگردانیده شد (پاک‌باز، ۱۳۹۰: ۸۷).

۸. برای آگاهی بیشتر از ویژگی‌های این نسخه همچون نحوهٔ تولید، هنرمندان مشارکت‌کننده، اوضاع نگارگری در عصر صفویه و تأثیر مکتب نگارگری هرات بر تبریز، ر.ک: (Welch, 1976: 19-50).

۹. در خوان پنجم رستم با اولاد درگیر و غالب می‌شود، اما او را نمی‌کشد و وعده می‌دهد که اگر راهنمای او برای رسیدن به جایگاه کیکاووس و دیو سپید باشد، پادشاهی مازندران را به او خواهد داد (رضایی، ۱۳۹۳: ۱۰۹).

۱۰. فردوسی توانسته است، شخصیت‌های داستان را با چهره‌ای واقعی به مخاطب معرفی کند و با کاربرد انواع صور خیال، تشبیه حسی به حسی، تشبیه خیالی، تشبیه مرکب، استعاره مصرحه مجرده و صنعت ادبی اغراق، فضای داستان را برای مخاطب به‌صورت محسوس و ملموس ارائه دهد. انتخاب زاویه دید دانای کل در این داستان، گزینشی شایسته است، زیرا فردوسی توانسته است با رهبری شخصیت‌ها به‌صورت غیرمستقیم، ساختار اصلی داستان را طراحی کند و با تغییر زاویهٔ دید به اول‌شخص و دوم‌شخص در بخشی از صحنه‌ها، نبرد رستم با دیو سپید را در فضایی واقعی، زنده و پویا به مخاطب ارائه دهد. فردوسی با کاربرد روش گفت‌وگو و مکالمه در داستان، مخاطب را به‌طور مستقیم در جریان رویدادها قرار می‌دهد، به‌نحوی‌که مخاطب می‌تواند خود را در جایگاه شخصیت‌های داستان تصور کند و در مسیر رویدادها، آن‌ها را همراهی کند (راشدمحصل، ۱۳۹۴: ۱۲۲).

۱۱. نام تن‌پوش رستم در جنگ‌ها که ضدآتش، ضد آب، ضد سلاح، تیره رنگ و ظاهراً مودار بود و رستم آن را بر روی زره و جوشن می‌پوشید. به روایت فردوسی، ببر بیان از پوست پلنگ تهیه شده بود (Khaleghi-Motlagh, 1988: 324).

۱۲. این جریان در نسخ مصوّر *شاهنامه* در ادوار بعد همچون دوره صفویه نیز رواج یافت، چنانکه نقطه اوج آن را می‌توان در نسخه ۱۰۱۴ق. شاهد بود. برای اطلاع بیشتر، ر.ک: (رضوی، ۱۳۹۶).

۱۳. به تصویر کشیدن عمامه‌های دوازده‌گانه، نشانهٔ شیعیان دوازده‌امامی طرفدار شیخ صفی‌الدین اردبیلی بوده است که در ابتدای دوران صفوی رواج داشت و پس از فوت شاه‌تهماسب، دیگر در تصاویر دیده نشد (بیکمرادی، ۱۳۸۷: ۹).

کتاب‌نامه

امیدسالار، م. (۱۳۹۵). «*هفت‌خان رستم و منطق روایت حماسی در شاهنامه*». پاژ، ۲۲، صص ۱۶-۴۸.

بیانی، م. (۱۳۶۳). *احوال و آثار خوشنویسان*. تهران: علمی.

بیک‌مرادی، ن. (۱۳۸۷). «*بررسی تطبیقی فرم و رنگ در دو نگاره به بند کشیدن ضحاک در شاهنامهٔ بایسنقری و شاهنامه طهماسبی*». هنر، ۷۷، صص ۲۴۲-۲۶۰.

پاک‌باز، ر. (۱۳۹۰). *نقاشی از دیرباز تا امروز*. تهران: زرین و سیمین.

پورنامداریان، ت.، هاشمی، ر. (۱۳۹۰). «*تحلیل داستان ملکوت با تکیه بر رویکرد ساختارگرایانه*». ادب فارسی، ۱(۶)، صص ۱۷.۳۸.

ده‌ده جانی، ج.، زارع ابرقویی، ا. (۱۳۹۷). «*بررسی نقوش سپرهای جنگی در نگاره های شاهنامهٔ بایسنقری و طهماسبی*». مطالعات هنر اسلامی، ۴(۳۲)،

صص ۱۳۲-۱۴۲.
راشدمحصل، م.ر. (۱۳۹۲). «*بررسی پیرنگ، شخصیت‌پردازی و توصیف، زاویه دید و تصویرپردازی در داستان نبرد رستم با دیو سپید*». متن‌شناسی ادب فارسی، ۱۸، صص ۱۲۱-۱۳۸.
رضایی، م. (۱۳۹۳). *شکوه خرد در شاهنامهٔ فردوسی*: سنجش تحلیلی کنش شخصیت‌ها در سنجه خرد. تهران: علمی و فرهنگی.
رضوی، ک. (۱۳۹۶). *شاهنامه‌نگاری مبتنی بر ویژگی‌های شخصیتی شاه‌عباس اول* (با تکیه‌بر نسخه ۱۰۱۴ق). ترجمهٔ مصطفی لعل شاطری. مشهد: مرندیز.
زرّین‌ایل، م.، کارگر جهرمی، و. (۱۳۹۱). «*نگارگری ایران در دوران تیموری*». تاریخ نو، ۴، صص ۱۴۳-۱۷۷.
زمانی، م. (۱۳۹۶). *داستان‌های شاهنامه*. تهران: فانوس دانش.
سیم، ا. (۱۳۹۹). *ساختارگرایی و پساساختارگرایی*. ترجمهٔ بابک محقّق. تهران: موسسه نشر تالیف و آثار هنری متن.
صدری، ا. (۱۳۹۴). «*معرفی نگاره کشته شدن دیو سفید به دست رستم در سه شاهنامهٔ بایسنقری، تهماسبی و استرآبادی*» آستان هنر، ۱۳، صص ۹۸-۱۰۲.
فردوسی. (۱۳۵۰). *شاهنامهٔ فردوسی* (برگردانِ نسخه خطی بایسنقری). تهران: شورای مرکزی جشن شاهنشاهی ایران.
فردوسی. (۱۳۸۹). *شاهنامهٔ فردوسی* (بر اساس نسخه چاپ مسکو). تهران: نشر خانه فرهنگ و هنر گویا.
نجف‌پور، م. (۱۳۸۲). «*بررسی ویژگی‌های شاهنامهٔ بایسنقری*» کتاب ماه تاریخ و جغرافیا، ۹۳، صص ۶۶ - ۶۷.
یزدان‌پناه، م. (۱۳۸۹). «*بررسی مکتب نگارگری دوره صفوی با استفاده از نگاره‌های شاهنامه شاه‌طهماسب*». ماه هنر، ۱۴۳، صص ۶۸-۷۷.
Canby, S. (2011). *The Shahnama of Shah Tahmasp*: The Persian Book of Kings. New York: The Metropolitan Museum of Art.
Canby, S. (2013). "*Illuminating Shah Tahmasp's Shahnameh". Ferdowsi, the Mongols and the History of Iran: Art, Literature and Culture from Early Islam to Qajar Persia*. Hillenbrand, Robert (ed). New York: I.B Tauris, 329-333.
Grabar, O. (2010). "*Why was the Shahnama Illustrated*". Iranian Studies. (Vol 43), pp. 91-96.
Hillenbrand, R. (2010). *Exploring a Neglected Masterpiece: The Gulistan Shahnama of Baysunghur*". Iranian Studies. (Vol 43), pp. 97-126.
Soucek, P. (1994). "*Demotth Shah-Nama*". Encycloaedia Iranica. Vol 7. New York: Bibliotheca Persica Press, 277-278.
Welch, S. (1976). *A King's Book of Kings: The Shah-nameh of Shah Tahmasp*. New York: Malcom Varon.