Journal of Athar
ISSN: 2538-1830 | Volume 43 | Issue 3 | Fall 2022

Introducing and Analysis of Garshasp-nama Manuscript of the British Museum

Neda Shafighi*

Phd in Art, Art Faculty, Alzahra University, Tehran, Iran

Article Info

Original Article

Received: 2022/07/13;
Accepted: 2022/09/17;
Published Online 2022/12/17

10.30699/athar.43.3.534

Use your device to scan and read the article online

Corresponding Author
Neda Shafighi
Phd In Art, Art Faculty, Alzahra University, Tehran, Iran
Email:
neda.shafighy@gmail.com

ABSTRACT

Garshasp-nama is a poetic and agonistic story about the adventures of Garshasp ancestor of Rostam, which was written by Asadi Tusi, a poet of the 5th century. There are 39 complete and incomplete copies of Garshasp-nama, few of which are illustrated. The purpose of this essay is to introduce the British Museum version with the number or.12985 and the date of writing 981 AH/1573 AD and explore the visual structure and formal characteristics of its paintings to gain more knowledge of historical and abandoned Iranian documents and knowledge of the visual culture of the past. This illustrated sample has 8 illustrations that have the pictorial and stylistic characteristics of the Qazvin school. The present article tries to answer the question, what are the formal features of the index and the common aspects of the paintings? The descriptive-analytical and historical research method was conducted in a qualitative and inductive way. The results of the study showed; the illustrations of the edition are depicted in two themes of war and banquet, which are more prominent in the development of the theme and artistic expression due to the epic theme of the work. Although in contrast to the characteristic feature of Asadi's poems in describing the scenes of marvel, we are faced with the cautious and naturalistic approach of its writers. The centrality of the hero's character in the image and his facelessness, attention to the richness and color effects as well as the proportional composition are the most important common visual features of Garshasp-nama's paintings.

Keywords: Manuscript, Garshasp-nama, British Museum, Miniature, Qazvin School

Copyright © 2022. This open-access journal is published under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

How to Cite This Article:

Shafighi, N. (2022). Introducing and Analysis of Garshasp-nama Manuscript of the British Museum. *Athar*. *43*(3), 534-548.

مجلهٔ علمی اثر

شاپا: ۱۸۳۰-۲۵۳۸ دوره ۴۳ | شماره ۳ | پاییز ۱۴۰۱

مقالهٔ پژوهشی

شناسایی و تحلیل بصری نسخهٔ خطی گرشاسب‌نامهٔ موزهٔ بریتانیا

ندا شفیقی*

دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران

اطلاعات مقاله

دریافت: ۱۴۰۱/۰۴/۲۲

پذیرش: ۱۴۰۱/۶/۲۶

انتشار آنلاین: ۱۴۰۱/۰۹/۲۶

نویسندهٔ مسئول:

ندا شفیقی

دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران

پست الکترونیک:

neda.shafighy@gmail.com

خلاصه

گرشاسب‌نامه داستانی منظوم و پهلوانی است در باب ماجراهای گرشاسب جد رستم که اسدی طوسی، شاعر سدهٔ پنجم به نظم درآورده است. از گرشاسب‌نامه ۳۹ نسخهٔ کامل و ناقص موجود است که تعداد کمی از آنها مصور شده‌اند. هدف از این جستار، معرفی نسخهٔ موزهٔ بریتانیا به شمارهٔ or.12985 و تاریخ کتابت ۹۸۱ ق/۱۵۷۳ م و کنکاش در ساختار بصری و مشخصات صوری نگاره‌های آن است تا شناخت بیشتری از اسناد تاریخی و مهجور ایرانی و آگاهی از فرهنگ بصری گذشتگان حاصل شود. این نمونهٔ مصور، دارای ۸ نگاره است که ویژگی‌های تصویری و سبکی مکتب قزوین را در خود دارند. نوشتار حاضر درصدد پاسخ‌گویی به این پرسش است که خصوصیات صوری شاخص و وجوه اشتراک نگاره‌ها چیست. روش تحقیق توصیفی-تحلیلی و تاریخی، به شیوهٔ کیفی و استقرایی انجام شده است. نتایج مطالعه نشان داد؛ نگاره‌های نسخه در دو موضوع رزم و بزم به تصویر درآمده‌اند که مجالس رزمی به‌واسطهٔ درون‌مایهٔ حماسی اثر در پرورش موضوع و بیان هنری برجسته‌ترند، اگرچه در تقابل با ویژگی شاخص اشعار اسدی در توصیف صحنه‌های خرق عادت، با رویکرد محتاطانه و طبیعت‌گرایانه نگارگران آن مواجهیم. محوریت شخصیت قهرمان در تصویر و بی‌چهرگی او، توجه به غنا و تأثیرات رنگی و همچنین ترکیب‌بندی متناسب از اهم ویژگی‌های مشترک بصری نگاره‌های گرشاسب‌نامه است.

کلیدواژه‌ها: نسخه خطی، گرشاسب نامه، موزه بریتانیا، نگارگری، مکتب قزوین

حق کپی رایت انتشار: این نشریه ی دارای دسترسی باز، تحت قوانین گواهینامه بین‌المللی Creative Commons Attribution 4.0 International License منتشر می‌شود که اجازه اشتراک (تکثیر و بازآرایی محتوا به هر شکل) و انطباق (بازترکیب، تغییر شکل و بازسازی بر اساس محتوا) را می‌دهد.

شفیقی ندا. (۱۴۰۱). شناسایی و تحلیل بصری نسخه خطی گرشاسب نامه موزه بریتانیا. *فصلنامه علمی اثر*. ۴۳ (۳)، ۵۳۴-۵۴۸.

۱- مقدمه

اگرچه گرشاسب‌نامه از نظر صلابت، استواری و زیبایی کلام به پای شاهنامهٔ فردوسی نمی‌رسد، به‌عنوان ارزشمندترین و کهن‌ترین حماسهٔ ملی ایران پس از شاهنامه، در مطالعات حماسی و اساطیری یا از حیث تاریخ مسجل و مستدل دوره‌ای که به وجود آمده قابل‌توجه است. این دو اثر ارزشمند در میان مردم نفوذ و تأثیر زیادی داشته‌اند و به‌علت قرابت‌هایشان همواره از حیث ادبی با یکدیگر مقایسه شده‌اند؛ ضمن آنکه عنایت و رغبت خاص شاهان در مصورسازی اثری حماسی و فاخر، همواره معطوف به شاهنامه بوده و گرشاسب‌نامه از اقبال کمتری برخوردار شده است. با وجود این تعدادی نسخ مصور از این اثر وجود دارد که عمدهٔ آنها در موزه‌های خارج از ایران نگهداری می‌شوند؛ به همین دلیل کمتر مورد مطالعهٔ محققان قرار گرفته و ازاین‌رو مختصات بصری آنها ناشناخته مانده است. هدف از جستار پیش رو معرفی و جست‌وجو در صفات و ویژگی‌های دیداری یکی از این نسخه‌ها -گرشاسب‌نامهٔ ۹۸۱ ه.ق متعلق به موزهٔ بریتانیا- است؛ چراکه یکی از راه‌های حفظ میراث گذشتگان، شناسایی آثار مکتوب، تصاویر، دست‌نوشته‌ها و مجموعه‌هایی است که از این آثار باقی مانده‌اند. اساس انجام پژوهش بر روش توصیفی- تحلیلی همراه با تفسیر داده‌ها (تصاویر) و تطبیق آنها استوار است. جمع‌آوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای، مشاهدهٔ آثار و گردآوری تصاویر با مراجعه به گالری آنلاین کتابخانه بریتانیای لندن انجام شده است. در تجزیه و تحلیل نگاره‌ها از روش استقرای علمی استفاده شده است و نوشتار پیش رو درصدد پاسخ‌گویی به این پرسش کلی است که خصوصیات صوری شاخص و وجوه اشتراک نگاره‌های گرشاسب‌نامهٔ موزهٔ بریتانیا چیست.

۲- پیشینهٔ پژوهش

در بررسی پیشینهٔ مرتبط با پژوهش سوابق موجود در حوزهٔ ادبیات، مضمون‌شناسی و سبک‌شناسی اشعار اسدی طوسی است، مهم‌ترین آنها «گرشاسب‌نامهٔ حکیم ابونصر علی بن احمد طوسی» با ویرایش حبیب یغمایی (Asadi Tousi, 1975) و «گردشی در گرشاسب‌نامه» نوشتهٔ جلال خالقی مطلق (Khaleghi Motlaq, 1983) است که به نشر و تشریح ابیات و اشعار توجه داشته است. «گرشاسب‌نامه و قاعدهٔ حذف نسخه رونویسی‌شده» نوشتهٔ محمود امید سالار (Omid Salar, 2015) نیز نام پژوهشی است که در نشریهٔ گزارش میراث به چاپ رسیده و از منظر نسخه‌شناسی به بررسی و معرفی نسخ گرشاسب‌نامه می‌پردازد که در این میان به دو نسخهٔ موجود در موزهٔ بریتانیا هم اشاره دارد، اما پیرامون وجوه هنری یا تحلیل نگاره‌های نمونهٔ مذکور تحقیق قابل استنادی وجود ندارد. تنها یعقوب آژند در کتاب «مکتب نگارگری تبریز و قزوین-مشهد» (Azhand, 2005) و در خلال معرفی آثار هنرمندان مکتب قزوین، اشاره‌ای به سه نگارهٔ مرقوم گرشاسب‌نامه و خالقان آن دارد. با توجه به آنچه گفته شد، ضرورت انجام پژوهش حاضر ناشناخته‌ماندن ظرفیت‌های هنری این نمونهٔ ارزشمند به‌عنوان یکی از آثار مکتب مطرح نقاشی قزوین است.

۳- توصیف و بررسی

۳-۱- نگاهی به گرشاسب‌نامه

ابونصر علی بن احمد اسدی طوسی شاعر ایرانی سدهٔ پنجم ه.ق و سرایندهٔ گرشاسب‌نامه است. اسدی سرودن گرشاسب‌نامه را پیرامون سال ۴۵۵ ه.ق در نخجوان و به درخواست محمد بن اسماعیل حصی (حصنی)، وزیر ابودلف شیبانی و برادرش ابراهیم آغاز کرد و آن را در سال ۴۵۸ قمری به پایان رساند و به امیر پیشکش کرد. گرشاسب‌نامه نزدیک به ۹ هزار بیت در بحر متقارب دارد؛ کهن‌ترین دست‌نوشتهٔ آن در ماه صفر سال ۸۰۰ قمری رونویسی شده است و نزدیک به ۷ هزار بیت دارد. در این اثر، ماجراهای گرشاسب، پهلوان بزرگ سیستان و جد اعلای رستم که از تخم جمشید بوده و در خدمت ضحاک است، روایت می‌شود (Khaleghi Motlaq, 1983). «گرشاسب به معنی دارندهٔ اسب لاغر است» (Yahaghi, 1996). هرچند نام این کتاب گرشاسب‌نامه است، بخش عمده‌ای از آن به رزم‌های نریمان و فرزندش سام در توران اختصاص دارد. «گرشاسب‌نامه

اثری کاملاً حماسی و دارای خصوصیات منظومه‌های پهلوانی است. منابع اسدی با منابع فردوسی همسان بوده است و تنها در این اثر تعدادی حکایات غریب راه یافته است» (Mol, 1997). در تاریخ سیستان و مجمل التواریخ روایت‌هایی دربارهٔ کتابی به نام «کتاب گرشاسب» یا «اخبار گرشاسب» نوشتهٔ ابوالمؤید بلخی آمده است که نشان می‌دهد این کتاب منبع اسدی طوسی برای سرودن گرشاسب‌نامه بوده است و «خود دفتری از شاهنامه بزرگ شمرده می‌شده و صاحب تاریخ سیستان آن را می‌شناخته و از آن استفاده کرده است» (Jafari, 2013). جوهرهٔ محتوای گرشاسب‌نامه، ارزش سخن، پند و اندرز و اهمیت دینداری است (Rastgar Fasaie & Isna Ashriya, 2005). در گرشاسب‌نامه آموزه‌های اسلامی نیز دیده می‌شود، اما در اصل روایات کمتر راه‌یافته است. همچنین درآمیختگی‌هایی که میان اسطوره‌های ایرانی و سامی در آغاز دورهٔ اسلامی انجام شده بود، در این اثر نیز راه یافته است. «از پاره‌ای از مطالبی که در گرشاسب‌نامه آمده به‌خوبی پیداست که اسدی افزون بر چیره‌دستی در شعر و حماسه‌سرایی، در علوم دینی، فلسفه، تاریخ، جغرافیا و نجوم نیز آگاهی‌های چشمگیر داشته است و در همین منظومه چنان به موضوعات دینی و حکمی توجه نشان می‌دهد که او را حکیم لقب داده‌اند» (Forozanfar, 2008). اسدی با دواوین شعرای عرب نیز آشنایی داشته و پاره‌ای از مضامین آنها را در گرشاسب‌نامه به‌کاربرده است.

۱-۱-۳- موضوع گرشاسب‌نامه

گرشاسب‌نامه همان‌طوری که از نامش برمی‌آید، مربوط به داستان گرشاسب پهلوان بزرگ سیستان است. اسدی طوسی برای شرح داستان گرشاسب از شرح سلسله نسب او و از فرار جمشید و در تعقیب بودن او از سوی ضحاک سخن را شروع می‌کند، اما اصل داستان گرشاسب و سرگذشت او با آمدن ضحاک به مهمانی اثرط و دیدن فرزند دلیرش آغاز می‌شود. ضحاک از دلاوری‌هایی که قبلاً از گرشاسب دیده است، نزد اثرط سخن می‌راند و از او می‌خواهد با اژدهایی قوی نبرد کند. در جای دیگر داستان، ضحاک بعد از آگاهی از سرکشی بهو، یکی از شاهان هندوستان، از گرشاسب می‌خواهد به جنگ با او برود و مهراج‌شاه را در این نبرد یاری رساند. او هم به‌طرف هندوستان حرکت می‌کند و در جنگی طولانی و سخت در پایان با اسارت بهو و پیروزی گرشاسب جنگ خاتمه می‌یابد. گرشاسب همراه با مهراج‌شاه به تماشای شگفتی‌ها و عجایب جزایر هند می‌رود و در آنجا خوارق عادات زیادی اتفاق می‌افتد. اسدی در ادامهٔ داستان به شاه روم و دخترش و چگونگی ازدواج گرشاسب با دختر وی اشاره می‌کند. گرشاسب در جنگ با شاه کابل شرکت می‌کند و بر او غلبه کرده، نبردهای دیگری با شاه لاقطه و شاه قیروان در زمان ضحاک دارد و با مرگ ضحاک به یاری فریدون می‌آید و با فغفور چین و سالاران لشکرش و نیز در هفت‌صدسالگی با پادشاه طنجه می‌جنگد و بر آنها پیروز می‌شود. بخشی از این داستان به جنگ‌های دلاورانهٔ نریمان، برادرزادهٔ گرشاسب، پدر سام و جد رستم اختصاص دارد. نریمان در چندین نبرد با گرشاسب شرکت دارد. وی پس از ازدواج با دختر یکی از بزرگان بلخ صاحب فرزندی می‌شود به نام سام. پس از درگذشت گرشاسب در ۷۳۳ سالگی سام به همراه پدر به دربار فریدون می‌رود و مورد توجه او قرار می‌گیرد. به این ترتیب داستان وی با پند و اندرز به نریمان به پایان می‌رسد (Mokhtari, 1999).

۲-۱-۳- ویژگی‌های مکتب هنری قزوین

مکتب قزوین از زمان انتقال پایتخت به قزوین، توسط شاه‌تهماسب تا دورهٔ انتقال پایتخت به اصفهان توسط شاه‌عباس را شامل می‌شود که در تمام دوران باقی‌بودن شاه تهماسب بر قدرت و سپس به سلطنت رسیدن پسرش شاه اسماعیل دوم دوام آورد. شیوهٔ نقاشی قزوین در سال‌های آخر سدهٔ دهم ه.ق اتفاق افتاد (Ashrafi, 1988). نگاه جدید به نقاشی ایرانی در به‌کارگیری عناصر تصویری از مهم‌ترین شیوه‌های نقاشان این مکتب به شمار می‌رود. ترکیب‌بندی‌های جدید در این شیوه با فضایی باز و یکدست عجین شده که تعدد پیکره‌ها در آن طبقه‌بندی موضوعی دارد. در مکتب قزوین، شاهد قطع جسورانهٔ حاشیهٔ کناری و بخشی از حاشیهٔ فوقانی هستیم. نکتهٔ شایان توجه ترسیم درختان و نباتات و حیوانات در منظرهٔ پیرامون شخصیت‌هاست که تکرار همان تصویر نقش‌شده بر

حواشی نسخه‌اند. در اینجا ردپای شیوهٔ خاص میانه سدهٔ دهم را می‌بینیم که در چارچوب شیوهٔ تبریز تحول یافت (Ashrafi, 1988). در این زمان نقاشی به‌تدریج هنری مستقل شد و هنر خطاطی را تحت الشعاع خود قرار داد. طراحی‌ها و نقاشی‌های تک‌ورقی تحولاتی در حمایت و نقش هنرمند پدید آوردند؛ زیرا تهیهٔ نقاشی‌های تک‌برگی احتیاج به حامی نداشت، بلکه برای فروش در بازار و مجموعه‌های خصوصی تهیه می‌شد (Pope & Akerman, 1999).

این روند در رشد و بالندگی سبک‌های شخصی هنرمندان مؤثر بود. افزایش اهمیت سبک هنرمندان در این دوره علاقه به جمع‌آوری آثار منفرد آنها را بیشتر می‌کرد؛ ازاین‌رو نگارش مرقعات به رشدی چشمگیر رسید و پیکرنگاری تک‌برگی از ژانرهای مهم نقاشی ایران شد (Azhand, 2006). در این تصاویر اجزای مشخصه تن‌پوش و دستاربند به‌صورت کمربندهای باریک پارچه‌ای شرابه‌دار یا دنبالهٔ آزاد و چند شال نازک رهاشده در پشت با پیچ و خمی دراز و زیبا در انتهای آنها دیده می‌شود (Ashrafi, 2005). نگارگران مکتب قزوین صمیمانه اشتیاق خود را به تفرج در فضای باز ابراز می‌دارند. باغ‌های ترسیم‌یافته را با طرازکاری طنابی نادیده پنداشته و سر سایبان‌های محقر خود را در میان طبیعت برمی‌افراشته‌اند (Kevorkian, 1998). از دیگر مشخصه‌های بصری این شیوه درشت‌ترشدن هیکل‌ها و اشغال فضای بیشتری از سطح تصویر بود. نگارگران تمایل خود را به چهره‌سازی از جوانانی با اندام ظریف زنان آشکار می‌سازند. در همین زمان، یعنی سدهٔ دهم هجری رواج فردگرایی موجب سرفرازی بیشتر نگارگران ایرانی شده بود (Kevorkian, 1998). در نگاره‌های این دوره سرها به نسبت اندام کوچک شده و چهره‌ها کشیده شده و از حالت بیضی بیرون آمده است. تا اواخر سال ۹۶۷ ه.ق تاج حیدری و دستارهای بلند صفوی جای خود را به انواع دیگری از دستارها داده بود. جوانان نوجو از دستارهای کوچک‌تری استفاده می‌کردند و گاه کلاه‌های پوست خزشان را فقط با شال‌های کوچکی می‌پیچیدند. صخره‌ها نیز از حالت بافت‌دار بیرون آمدند و پیچ و تاب کمتری به خود گرفتند (Canbay, 1999).

شاه تهماسب در دههٔ آخر عمرش ابراهیم میرزا را از مشهد به قزوین فراخواند. با آمدن او مکتبی از نگارگری پدیدار شد که از شیوهٔ نگارگران گرشاسب‌نامه اسدی متعلق به ۹۸۰ ه.ق متأثر بود. چهرهٔ افراد آن دوره به‌ویژه چهرهٔ جوانان دارای چانه‌های چاله‌دار بود. در این مکتب، ترکیب‌بندی صخره‌ها ساده‌تر است و اندازهٔ اندام‌ها بزرگ‌تر و چسبیده‌تر به چارچوب تصویر است و رنگ‌ها تابان و پرتلالؤ شده‌اند، اما در قیاس با آثار اغراق‌آمیز دورهٔ ابراهیم میرزا نگاره‌های شاهنامه در ۹۸۴ تا ۹۸۵ ه.ق و گرشاسب‌نامه در ۹۸۰ ه.ق دارای ترکیب‌بندی ساده‌تر و طراحی مستحکم‌تر و درخشان‌تر با تأکید بر استفاده از رنگ‌های اصلی هستند (Canbay, 1999)؛ بنابراین می‌توان گفت در ربع پسین سدهٔ دهم ه.ق یا شانزدهم میلادی در قزوین دو یا سه مکتب متفاوت دوشادوش هم وجود داشت. گرشاسب‌نامه و شاهنامهٔ اوراق‌شده، نمایانگر سبک درخشان و منسجم گروهی از نقاشان نظیر سیاوش بیگ و صادقی و میر زین‌العابدین است (Cambridge University, 2000).

۳-۱-۳- مشخصات نسخه

یکی از معتبرترین موزه‌ها و کتابخانه‌های جهان در لندن موزهٔ بریتانیاست که غنی‌ترین گنجینه‌های هنر اسلامی -از سده دوم هجری به بعد- را در زمینه‌های گوناگون و از سرزمین‌های مختلف اسلامی گرد آورده است که غالباً از مجموعه‌های شخصی و قدیمی جمع‌آوری شده‌اند. از این میان تعدادی نسخهٔ خطی فارسی تمام متن در کتابخانه آن موجود است که به لحاظ قدمت تاریخی و هویت فرهنگی قابل توجه و تحقیق است. مورد مطالعهٔ این نوشتار گرشاسب‌نامه است که دو نمونه از این اثر ادبی در کتابخانه بریتانیا یافت شده است. نسخهٔ قدیمی‌تر متعلق به سال ۸۰۰ ه.ق است که در مجموعه‌ای شعری به همراه سه منظومهٔ دیگر تدوین شده و دیگری که پیکرهٔ مطالعاتی این مقاله است، متعلق به اواخر سدهٔ ۱۰ ه.ق و عصر صفوی است. این «نسخهٔ مصور مکتب قزوین که دارای تاریخ و نام جای اجراست، در کتابخانهٔ بریتانیا، به شمارهٔ or.12965 محفوظ می‌باشد. کاتب آن میرعماد قزوینی است و سه نگاره از نگاره‌های آن دارای رقم مظفر علی، صادقی بیک افشار و زین‌العابدین است، ولی پنج

نگارهٔ دیگر آن فاقد رقم است» (Titely, 1983) این نمونه «بهترین نسخهٔ مصور گرشاسب‌نامهٔ اسدی شاعر است» (Joghataei, 1975). در شناسنامهٔ موجود در گالری موزه ابعاد برگ‌های آن ۳۴.۸ * ۲۳.۵ سانتی‌متر ذکر شده است.

۴-۱-۳- معرفی هنرمندان نسخه

میرعماد حسنی قزوینی: (۱۶۱۵-۱۵۵۴ م/ ۹۶۱- ۱۰۲۴ ه.ق) خوشنویس خط نستعلیق است. وی خود را از سادات حسنی می‌دانست و ازاین‌رو امضایش اغلب «میرعماد الحسنی» بود. «در عهد صفویه میرعماد الحسنی القزوینی بهترین خطاط شیوهٔ نستعلیق ایران به شمار می‌آمد و شاه عباس صفوی به وی فخر می‌نمود و اظهار تمایل کرد که به هر نحوی شده شاهنامهٔ فردوسی را به شیوهٔ خط نستعلیق بنویسد و این یک واقعهٔ بسیار مشهور تاریخی است که به طرق مختلفه گفته می‌شود» (Joghataei, 1975). خط میرعماد در زمان حیاتش نه‌تنها در ایران و دربار صفوی بلکه در دربار گورکانیان هند و پادشاهان عثمانی هم قدر و منزلت ویژه‌ای داشت.

مظفر علی: مظفر علی بن حیدر علی تبریزی در حدود دههٔ ۹۲۰ تا ۹۷۰ ه.ق فعالیت داشت و در حوالی سال ۹۸۳ ه.ق در قزوین در گذشت. مولانا مظفر علی از اهالی تربت جام و فرزند حیدرعلی خواهرزاده بهزاد و نیز شاگرد او بود. اسکندر بیک منشی او را طراحی بی‌بدیل و چهره‌گشایی بدایع نگار می‌نویسد که «تصویرات دولت دولتخانهٔ همایون و مجلس ایوان چهل ستون» را در قزوین طراحی کرد (Turkman, 1971). قاضی احمد قمی می‌نویسد استاد مظفر علی که شاگرد خوب بهزاد بود «آخر کار را به جایی رسانید که مردم او را قرینهٔ استاد بهزاد می‌دانستند» (Qomi, 1987). صادقی بیک افشار در تذکرهٔ مجمع الخواص در حق مظفر علی که استاد او هم بوده، می‌نویسد: «در نقاشی نسبت به این حقیر سمت استادی دارد. به انواع هنر آراسته بود، جز اینکه قدری بی‌طالع بود، هیچ عیبی نداشت. از شاه مرحوم (تهماسب) بارها شنیدم که وی را بر استاد بهزاد ترجیح می‌داد» (Sadeghi Beg Afshar, 1958).

مظفر علی از طرف شاه تهماسب اجازه یافته بود که در قطعات خود عنوان «نقاش شاهی» را به کار ببرد. مظفر علی علاوه بر نقاشی، در خطاطی و شعر نیز چیره‌دست بود و در شطرنج هم ید طولایی داشت. او پس از فوت شاه تهماسب در قزوین وفات یافت و در قبرستان شاهزاده حسین به خاک سپرده شد (Sadeghi Beg Afshar, 1958). از شاگردان برجستهٔ مظفر علی، یکی صادقی بیک افشار و دیگری سیاوش بیک گرجی بود. چندین نگاره از نگاره‌های شاهنامه شاه تهماسبی منسوب به مظفر علی موجود است که مظفر علی نهایت استادی و چیره‌دستی خویش را در طراحی، رنگ‌بندی و ترکیب‌بندی آن‌ها نشان داده است. او در پیکربندی اسبان و سوارگان مهارتی درخور داشت و آثار او در این زمینه با آثار استادان دیگر متفاوت است. در خمسهٔ نظامی سال‌های ۹۴۹-۹۴۶ ه.ق (محفوظ در موزهٔ بریتانیا) و گرشاسب‌نامهٔ اسدی طوسی به سال ۹۸۱ ه.ق نگاره‌هایی از او موجود است (Azhand, 2005).

صادقی بیک افشار: در سال ۹۴۰ ه.ق در تبریز متولد شد. در ۳۲ سالگی به هنر روی آورد و شاعری و خطاطی را نزد میرصنعی در تبریز فراگرفت. سپس نزد مظفر علی به شاگردی پرداخت (Sadeghi Beg Afshar, 1958) و در شاگردی او به مرتبهٔ کمال ترقی کرد (در سال ۹۷۵ ه.ق). پس از آن در زمرهٔ کارکنان کارگاه نقاشی کتابخانه درآمد و در نگارگری نسخهٔ گرشاسب‌نامه اسدی طوسی به تاریخ ۹۸۱ ه.ق مشارکت کرد و یکی از نگاره‌های آن را نقش زد. او در کتاب‌آرایی شاهنامهٔ ناتمام اسماعیل ثانی هم نقشی اساسی داشت و نگاره‌ای از آن منسوب به اوست که نشان‌دهندهٔ سبک نخستین نگارگری اوست. این نگاره‌ها دربردارندهٔ رنگ‌بندی ممتاز، دمگیرهای ضخیم، معماری تخت و پیکره‌های دقیق است (Azhand, 2005). صادقی بیک ترقی زیادی کرد و مصوری بی‌بدل و نازک‌قلم و طراحی بی‌قرینه شد. وی پس از جلوس شاه عباس اول ریاست کتابخانهٔ سلطنتی را در اختیار گرفت تا اینکه در سال ۱۰۰۷ ه.ق منصب کتابداری از او منتزع و به علیرضا عباسی واگذار شد. صادقی بیک در طراحی و تصویر و رنگ‌آمیزی و چهره‌گشایی به غایت استاد بود و ریزنگاری و دقیقه‌پردازی را به جایی رسانده بود که دیدهٔ همگان در آن خیره و حیران می‌شد (Qomi, 1987).

میر زین‌العابدین: میر زین‌العابدین تبریزی در میانهٔ سال‌های ۹۷۷ تا ۱۰۱۰ ه.ق در قزوین فعالیت می‌کرد. اسکندر بیک ترکمان او را استاد شاه تهماسب می‌داند و اینکه در «مجلس‌سازی و تصویرگری و چهره‌پردازی بی‌بدیل بود» و علاوه بر این از سلامت نفس و نیکویی اخلاق و حسن ادب بهرهٔ کافی داشت (Turkman, 1971). با اینکه شاگردان میر زین‌العابدین برای خود کارگاه خصوصی داشتند، ولی وی ترجیح می‌داد برای شاهزادگان و امیران کار کند و هنگامی که شاه اسماعیل ثانی بار دیگر نقاشخانهٔ سلطنتی را احیا کرد، میر زین‌العابدین از جمله هنرمندانی بود که به این کتابخانه پیوست. میر زین‌العابدین نوه و شاگرد سلطان محمد بود (Azhand, 2005). او در خطاطی و تذهیب هم دست داشت. یکی از آثار مذهب او سرلوح دوبرگی شاهنامه‌ای ناتمام در کتابخانهٔ چستر بیتی است که در زمان جلوس شاه عباس اول اجرا شده است. خطاطی او هم در شاهنامه‌ای به تاریخ ۹۴۴ ه.ق متعلق به کتابخانهٔ بریتانیا دیده می‌شود که به احتمال زیاد از سوی حمزه میرزا سفارش داده شده است (Welch, 1976). دقت در فرم نگاره‌ها و ترکیب‌بندی آنها از ویژگی‌های آثار نگارگری اوست که در سبک تبریز دورهٔ صفوی ریشه و منشأ دارد. میر زین‌العابدین در قزوین با نقدی و دیگران کار می‌کرد. او نگارهٔ جنگ بین نریمان و خاقان را در گرشاسب‌نامهٔ اسدی اجرا کرده است (Azhand, 2005).

۵-۱-۳- بررسی نگاره‌های نسخه

مجلس اول: ملاقات فردوسی با شاعران دربار

در نگارهٔ اول مظفر علی (شکل ۱) ملاقات و مناظرهٔ سه شاعر دربار غزنوی (عنصری، عسجدی و فرخی) را با فردوسی رقم زده است. واقعهٔ مذکور در نسخه‌های متعددی از شاهنامه به تصویر درآمده است. در اینجا صحنهٔ اصلی در میان متن نوشتار قرار دارد. پیکره‌ها در باغی پر گل و شکوفه که نشان از فصل بهار دارد در حال بزم و گفت‌وگو هستند. جویباری که از میانهٔ تصویر می‌گذرد میان فردوسی و دیگران فاصله گذاشته و وی را از آنها متمایز کرده است. اجتماع شعرا نیز در مرکز تصویر نگاه‌ها را به خود معطوف می‌کند، ابعاد این پیکره‌ها کمی بزرگ‌تر و مؤکد در نظر گرفته شده‌اند. فردوسی در گوشه کادر با حالتی متواضعانه ایستاده و چوبدستی باریکی به دست دارد که در تقابل با نماد کتاب در کنار شعرا، اشاره به روستایی‌بودن وی و طبقهٔ برتر شعرا دارد. نحوهٔ چیدمان پیکره‌ها مارپیچ است و حالت نگاه آنها به یکدیگر حرکت و پویایی را در بطن سکون صحنه القا و بدین‌ترتیب چشم مخاطب را به تعادل وامی‌دارد. پس‌زمینهٔ اثر به رنگ‌های سبز تیره، نخودی و آبی است که در همنشینی با رنگ‌های درخشان البسهٔ پیکره‌ها پلان‌بندی عناصر را به نمایش می‌گذارد.

شکل ۱. مجلس اول؛ ملاقات فردوسی با شاعران دربار. ماخذ: کتابخانه موزه بریتانیا
(https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx)

شکل ۲. مجلس دوم؛ نبرد هوشنگ با دیو سیاه. ماخذ: کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا
(https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx)

مجلس دوم: نبرد هوشنگ با دیو سیاه

با استناد به تیتر و اشعاری که نگاره براساس آن نقش شده، بخشی از داستان انتقام‌خواهی خون سیامک توسط هوشنگ را شاهدیم. ماجرا از این قرار است که بعد از کشته‌شدن سیامک (پسر کیومرث) به دست دیو، هوشنگ نوهٔ کیومرث و پسر سیامک به انتقام پدر، سپاهی از پریان، آدمیان و انواع حیوانات درنده را گرد هم می‌آورد تا به دیوان حمله کنند. در این نگاره (شکل ۲) برخلاف نگارهٔ شاهنامهٔ شاه طهماسبی از همین داستان نگارگر لشکر پریان و وحوش را یا نخواسته یا نتوانسته تصویر کند. تنها نماد غیرانسانی، حیوانی شبیه به گرگ یا روباه در پشت صخرهٔ آبی‌رنگ، زیر درخت است. طراحی خام‌دستانه و شتاب‌زدهٔ نقاش به‌ویژه در چهره‌نگاری و عدم ترسیم جزئیات تصویر و منظره قابل تأمل است. کیومرث در بالای صحنه روی زیراندازی نشسته و حالت بدن، حرکت دست و سمت نگاه او به پیکره‌ای است که به نظر می‌رسد هوشنگ باشد. لشکر آدمیان در ترکیبی مدور در حال آماده‌سازی برای حمله به دیوان هستند و سلاح‌هایی که در دست دارند، چماق‌هایی سیاه‌رنگ است. سپاهیان غالباً نیمرخ تصویر شده و حالات و سکناتی آزادانه و غیر رسمی دارند. نگارگر در راستای وفاداری به توصیفات روایت لباس پیکره‌ها را پلنگ‌پوشان نقش کرده است. نارنجی، سبز و طیف آبی رنگ‌های غالب در تصویرند و ایستایی صحنه اندکی با شکستگی کادر و نفوذ شاخ و برگ درخت به بیرون از قاب کم شده است، اما همچنان عناصر و اجزای نگاره به‌اندازهٔ کافی گویای جوش و خروش و برانگیختگی قبل از نبرد نیستند.

مجلس سوم: صفت صحبت‌داشتن جمشید با دختر

جمشید از دست ضحاک گریزان است و به زابلستان می‌رسد و برحسب اتفاق وارد باغ دختر کورنگ (سمن‌ناز) می‌شود. دختر با دیدن جمشید دل از کف می‌دهد. ملاقات اولیهٔ این دو به بساط میگساری در باغ می‌انجامد. سرانجام جمشید و دختر کورنگ به‌صورت نهانی با هم ازدواج می‌کنند. با وجود اینکه در توصیفات اسدی طوسی ذکر شده که در این مجلس بزم دویست کنیز در باغ حاضرند (Asadi Tousi, 1975)، بیننده با فضای معمارانهٔ خلوتی روبه‌رو می‌شود که به جز دو شخصیت اصلی، تنها دو نگهبان در بیرون قصر حضور دارند که از قضا با تمهید نگارگر محل استقرار آنها نیز بیرون از کادر تصویر در نظر گرفته شده است. دو دلداده در کادر مربع شکل وسط، دست در گردن یکدگر گذاشته‌اند و جام، صراحی، سیب و شمع، لوازم میهمانی را تشکیل می‌دهند؛ عناصری که هریک می‌توانند نمادی از حس و حال حاکم بر روایت باشند. بر دیوار پشت سر آنها تصویری از عناصر گیاهی در کنار چند حیوان دیده می‌شود که احتمالاً تمثیلی از باغ و بوستان است. عناصر تزئینی معمارانه همچون کاشی‌ها، سردر، ازاره‌ها، کفپوش و نقش روی در همگی با دقت نظر ترسیم شده‌اند. پالت رنگی نقاش همانند نگاره‌های پیشین و محدود به رنگ‌های غالبی چون آبی، نارنجی و گلبهی است. ترکیب متقارن تصویر ایستایی و آرامش را به مخاطب القا می‌نماید. همچنین محصوربودن فضای تجسمی بر پنهانی‌بودن عمل در روایت، اشاره‌ای ضمنی دارد (شکل ۳).

شکل ۳. مجلس سوم؛ صفت صحبت‌داشتن جمشید با دختر. منبع: کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا (https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx)

شکل ۴. مجلس چهارم؛ کشته‌شدن جیپال به دست گرشاسب. منبع: کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا (https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx)

مجلس چهارم: کشته‌شدن جیپال به دست گرشاسب

نگارهٔ چهارم از این اثر (شکل ۴) با عنوان «جنگ دوم گرشاسب با سالاران بهو» نیز در اشعار دیگر نسخ گرشاسب‌نامه قابل تطبیق است. یکی از شاهان هندوستان به نام بهو از فرمان ضحاک سرپیچی می‌کند و ضحاک از گرشاسب می‌خواهد به جنگ با او رفته، مهراج‌شاه را در این نبرد یاری کند. گرشاسب نیز به طرف هندوستان حرکت می‌کند و در جنگ طولانی و سختی که بین او و لشگر بهو رخ می‌دهد، پیروز شده و ماجرا خاتمه می‌یابد. همچنین واژهٔ جیپال به معنای مطلق فرمانروای هند شناخته شده است. در اولین نگارهٔ رزمی این اثر حماسی با کادری مستطیل شکل مملو از عناصر تجسمی روبه‌روییم که دو شخصیت اصلی داستان یعنی گرشاسب و بهو در کانونی‌ترین نقاط آن مستقر شده‌اند. گرشاسب سوار بر اسبی ابرش با زرهی تیره و پرچمی سرخ‌رنگ و کلاهی به شکل جانوری درنده بر روی کلاه‌خود جنگی، از سمت راست ورود می‌کند و به همراه سپاهیانش لشکر هندوها را به خروج از سمت چپ تصویر وامی‌دارد. وی نیزه‌ای بلند و باریک در دست دارد که به‌واسطهٔ آن بهو را از روی فیل سپید سرنگون می‌کند.

دو تن از مشارکت‌کنندگان در جنگ زیر پای فیل پادشاه هلاک شده‌اند و سه تن نیز در بالای صخره‌ها در حال تیراندازی به گرشاسب کمان کشیده‌اند. دو پیکره دیگر از این بخش نیز پرچم‌دار سپاه هند هستند. شخص دیگری نیز در پایین پای بهو سوار بر فیل به سمت ایرانیان کمان کشیده است. آنچه که در پوشش هندی‌ها مشترک است و آنها را از سربازان دیگر مجزا می‌کند دستار سفیدرنگی است که بر سر دارند. در مقابل سپاهیان گرشاسب نیز با کلاه‌خودهای جنگی و پوستی روشن‌تر در نیمه راست قابل تشخیص‌اند. احتمال می‌رود سوار اسب نارنجی، مهراج‌شاه باشد؛ چراکه در نبرد حضوری فعالانه دارد. کادر تصویر در بالا توسط بیرق‌ها و شاخه درختان شکسته شده و عناصر تصویری به بیرون از قاب نفوذ پیدا کرده‌اند. آسمان طلایی و پس‌زمینهٔ سرد میدان نبرد از دیگر موارد قابل اشاره در تصویر است. می‌توان اذعان داشت که بردارهای کنشی و تحرک اجزا در خدمت فضای بیانگرانه و پرتلاطم داستان قرار گرفته‌اند.

مجلس پنجم: رسیدن گرشاسب به جزیرهٔ سگسار (شگفتی جزیرهٔ قالون)

قالون در افسانه‌ها نام جزیره‌ای است که چیزهای عجیب به آن نسبت می‌دهند و محل زندگی سگسارهاست. در گرشاسب‌نامه نیز به‌عنوان جزیره‌ای معرفی شده که با داشتن

راه‌های پر از سنگ، خار، کلات، قلعه و کوه بلند، دست‌نیافتنی به نظر می‌رسد. سگساران نیز در شاهنامه دیوهایی جنگجو، بسیار سریع و دلاورتر از ایرانیان هستند؛ موجوداتی با چهره‌هایی شبیه غول و با دهنی پوزه‌مانند که در رزم دلیر و جنگجو بوده‌اند. اسدی به آدم‌خواربودن و خوی وحشی سگساران نیز اشاره می‌کند و موجوداتی را به تصویر می‌کشد که وحشیانه لباس جنگی ایرانیان را با دندان از هم می‌درند و ایشان را زنده زنده می‌خورند. در نگارهٔ پنجم این مجموعه که امضای صادقی را در خود دارد نبرد گرشاسب با سگساران به تصویر درآمده است (شکل ۵)؛ صحنه‌ای دراماتیک و پرتنش با ترکیبی که چشم را به گردش در سرتاسر اثر ترغیب می‌کند. در میانهٔ کادر، گرشاسب سوار بر اسب و خنجر به دست با دیو بدصورتی درگیر شده است. مطابق با توصیفات متن، قدرت و جنگاوری دیو سگسار تا اندازه‌ای است که علیرغم آنکه گرشاسب از موضعی بالاتر بر او مسلط است و با دست دیگرش شاخ دیو را مهار کرده، حتی اسب وی نیز در این کارزار به یاری‌اش شتافته است. سوار دیگری که احتمالاً مهراج‌شاه است به سمت سگساری کمان کشیده که سعی دارد با قطعه‌سنگی بزرگ به وی حمله یا از خود دفاع کند. در پایین قاب نیز سربازی پیاده را می‌بینیم که شمشیرش توسط دیو مهار شده و می‌کوشد با چماق بر او غلبه کند. نگاه مضطرب سرباز که در پناه سپر مخفی شده، از حالات و اجزای صورتش قابل رؤیت است. در منتهی‌الیه گوشهٔ راست دیوی سرنگون شده و قسمت‌هایی از بدنش به خارج از کادر نفوذ کرده است. نحوهٔ طراحی صخره‌های فوقانی بسیار با مهارت و هوشمندانه است؛ چراکه خطوط معوج و متلاطم آنها به‌وضوح در خدمت آشوب و هیجان صحنه است. در پشت این صخره‌ها سه پیکرهٔ انسانی دیده می‌شود؛ یکی سواری کماندار که در حال نظاره به نقطه‌ای خارج از کادر تصویر است و دو تن دیگر نیز در جهت مخالف به‌گونه‌ای پنهان شده‌اند که تنها صورت‌هایشان دیده می‌شود. یکی از آنها بیرق‌دار است. همچنین نیم‌تنهٔ دو دیو نارنجی و آبی‌رنگ را در پشت صخره‌ها می‌بینیم که با دهانی باز و چهره‌هایی کریه به صحنهٔ درگیری گرشاسب و دیو خیره شده‌اند. ترکیب رنگی نگاره غلبهٔ فام سرد را به‌ویژه در بوم اثر نشان می‌دهد. با وجود این پراکندگی متوازن نارنجی‌ها در صفحه تعادل و انسجام ترکیب را موجب شده‌اند. علاوه بر آن استفاده از اخرایی در رنگ‌آمیزی دیو اصلی تضاد چشمگیری ایجاد کرده که تدبیری هنرمندانه برای تأکید بر اصلی‌ترین بخش ترکیب‌بندی محسوب می‌شود. به‌طورکلی می‌توان گفت نگارگر به‌خوبی توانسته با کمترین عناصر و مناسب‌ترین ساماندهی بیشترین اثرگذاری حسی را در راستای تلاطم و خروش داستان به نمایش بگذارد.

شکل ۵. مجلس پنجم؛ رسیدن گرشاسب به جزیرهٔ سگسار. منبع: کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا
(https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx)

شکل ۶. مجلس ششم؛ بازگشت گرشاسب به ایران. منبع: کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا
(https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx)

مجلس ششم: بازگشت گرشاسب به ایران

در این نگاره (شکل ۶) مجلس میهمانی ضحاک برای بازگشت گرشاسب از هند به تصویر درآمده است. ضحاک با نماد مارهای بر دوش، پوست تیره و ریش سفید روی تختی مرتفع جلوس کرده و کمی پایین‌تر از او گرشاسب پهلوان در مرکز تصویر بر صندلی نشسته است. جهت نگاه و حالات دست آنها نشان از گفت‌وگو و تعامل میانشان دارد. شخصی پشت سر ضحاک او را باد می‌زند. شکل کلاه و جزئیات چهرهٔ او از دیگر افراد متفاوت است؛ به‌ویژه آنکه اشتراک بیشتری با چهره‌نگاری غالب این عصر و مکتب دارد. چهرهٔ گرشاسب نیز متفاوت از نگاره‌های پیشین نسخه، جوان و بی‌محاسن ترسیم شده است. افراد دیگر حاضر در صحنه با کلاه‌های جنگی، خنجر و شمشیر در فضای محدود نگاره پراکنده شده‌اند. همچنین در گوشهٔ راست تصویر جایی که با ترسیم‌برداری مورب، مقابل ضحاک محسوب می‌شود، یکی از ملازمان دیوی شاخدار و زشت‌منظر را با دستانی بسته به خدمت ضحاک می‌آورد که حضور او توجه دیگران را به خود جلب می‌کند. استفاده از رنگ‌های متنوع و باطراوت بر آرامش و شادی صحنه تأکید دارد. به نظر می‌رسد نقاش علاقه‌مند به تزئین بی‌دلیل صحنه بوده؛ چراکه تقریباً تمامی فضاهای باقی‌مانده را با مظاهر طبیعی یا دیگر اجزا پر کرده است؛ با وجود این از نقش مؤثر رنگ آبی آسمانی در تعدیل تنفس بصری صحنه نمی‌توان غافل ماند.

مجلس هفتم: بازآمدن ضحاک و گرفتارشدن

آنچه هفتمین نگاره را در نگاه نخست قابل توجه می‌کند، کادربندی و ترکیب متفاوت آن است (شکل ۷). هنرمند نگارگر به قالب‌های مرسوم همیشگی بسنده نکرده، بلکه با خلاقیت از فرم منحنی در تلفیق با خطوط شکسته، برای چارچوب اثر سود جسته است؛ عملی که در القای حسی آرام و دلپذیر به یاری ترکیب آمده است. داستان به بند کشیده‌شدن ضحاک و آوردنش به نزد فریدون نقش شده است. همانند غالب نگاره‌های نسخه، هنرمند این نقاشی نیز تمایل دارد تا رخداد را در فضایی باز به نمایش بگذارد. شیوهٔ چینش پیکره‌ها مانند مثلثی است که قاعدهٔ آن به ضلع عمودی کادر مماس شده باشد. شخصیت‌های کلیدی روایت فریدون و ضحاک هستند که با نمادهایشان در تصویر قابل تشخیص‌اند؛ فریدون سوار بر گاوی که احتمالاً تمثیلی از برمایه است، با بیرقی گاوسان در دست در مرکز ثقل تصویر خودنمایی می‌کند. همانند دیگر نگاره‌ها باز هم شاهد پوشش نارنجی بر تن شخصیت اصلی هستیم. هشت ملازم فریدون را دو به دو متناظر همراهی می‌کنند: دو شخصیت در جلو که با گردش سرشان به طرف رویداد در راستای پویایی

ترکیب و زیبایی اثر قرار گرفته‌اند و پیکرهٔ پرچم‌دار به‌واسطهٔ چهره‌پردازی نشاندارش به نظر می‌رسد شخصیتی مهم باشد.

دو سوار نیز به‌دنبال فریدون روانه‌اند که یکی از آنها سایبانی بر سرش نگاه داشته است. همچنین سر چهار مرد با کلاه‌های جنگی در پشت صخره‌ها دیده می‌شود که یک جفت در پایین‌ترین قسمت قاب و جفت دیگر در انتهایی‌ترین پلان جای گرفته‌اند. ضحاک مار به دوش و نگهبانی که او را به بند کشیده نیز در گوشه تصویر، جایی که نگاه فریدون به آن دوخته شده قرار گرفته‌اند. با وجود

شکل ۷. مجلس هفتم؛ بازآمدن ضحاک و گرفتار شدن. منبع: کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا
(https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx)

کثرت پیکره‌ها شلوغی و ازدحام مشاهده نمی‌شود؛ گویی هنرمند با ساماندهی حساب‌شده‌ای نظم و تعادل را به‌درستی برقرار نکرده است. گزینش مناسب رنگ‌هایی از طیف سبز و آبی نیز از مؤلفه‌های تأثیرگذار در ترکیب‌بندی است. نکتهٔ قابل تأمل دیگر طراحی نسبتاً قوی و منظره‌پردازی با مهارت نگارگر در ترسیم شکل سنگ‌ها، صخره‌پردازی‌ها، درخت تنومند گوشهٔ کادر، پوشش‌های گیاهی و رود کوچک کنارهٔ تصویر است که در کنار هم فضاسازی مطلوبی را به نمایش گذاشته‌اند.

شکل ۸. مجلس هشتم؛ رزم نریمان با خاقان چین. منبع: کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا
(https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx)

مجلس هشتم: رزم نریمان با خاقان چین

در نگارهٔ «رزم نریمان با خاقان چین» (شکل ۸) تعدد و تحرک پیکره‌ها قابل توجه است. احتمالاً پیکره‌های نیمه راست تصویر را سپاهیان ایرانی تشکیل می‌دهند که در ترکیبی مثلثی در سمت راست ساماندهی شده‌اند و در رأس این مثلث قهرمان اصلی (نریمان) قرار دارد. شخصیت وی در مرکز تصویر کمی بزرگ‌تر از دیگران با پوشش متفاوت اسبش به‌وضوح خودنمایی می‌کند که با شمشیرش پیکرهٔ دشمن را به دو نیم کرده است. تشخیص سپاهیان نریمان از طریق پیکرهٔ پشت سر او که پرچم کوچکی با نوشتار الله در دست دارد، میسر شده است. افرادی که در پشت صخره‌ها بالاتر از دیگران تصویر شده‌اند، بیرق‌داران و شیپورچی‌های جنگ‌اند که در نبرد مشارکت فعالانه ندارند. نگارگر صحنه‌ای پرازدحام، مملو از عناصر بصری و متناسب با فضای روایت را با مهارت به تصویر کشیده است. صرف‌نظر از چهارستون اشعار، باقی کادر تصویر به‌گونه‌ای پر شده است که تنفس بصری را برای بیننده دشوار می‌کند، اما در عین حال چشمانش را نیز به‌طرز هوشمندانه‌ای به سرتاسر صفحه هدایت می‌کند. رنگ‌ها به غایت زنده و درخشان‌اند و توازن گرمی و سردی ترکیبی چشم‌نواز و مهیج را فراهم آورده است. صحنهٔ درگیری تقریباً تمامی صفحه را پر کرده است. تنها بخش بالایی کادر با آسمان زرین، پرچم‌های در حال اهتزاز و شاخ و برگ درخت چنار اندکی آرامش را به تصویر تزریق می‌کند. صخره‌های اسفنجی با سایه روشن‌های ملایم و دورگیری‌های یکدست در سرتاسر میدان کارزار حضور دارند و نشان از شرایط صعب نبرد و متعاقباً دشواری کار

جنگجویان دارند. استفادهٔ هوشمندانهٔ هنرمند از رنگی آمیخته برای صخره‌ها که بخش وسیعی از بوم را پوشش داده‌اند، در راستای یکدستی، برقراری تناسب و انسجام بصری است. امضای میر زین‌العابدین در حدفاصل کتیبه‌های ۲ و ۳ پایینی به‌طرز نامحسوسی با خطی ظریف به تحریر درآمده است.

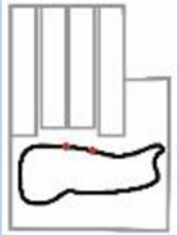
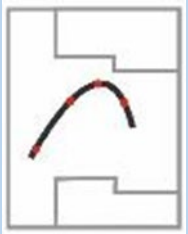
۶-۱-۳- مروری بر ویژگی‌های بصری نگاره‌ها

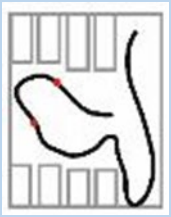
با وجودی که تصاویر نسخه را هنرمندان متعددی رقم زده‌اند، با مطالعه‌ای اجمالی در ویژگی‌های بصری و بیان هنری آنها می‌توان اشتراکات و مشخصه‌هایی را در اسلوب و عناصر یافت که تقریباً در تمامی نگاره‌ها قابل رؤیت است؛ بر این اساس جداول ۱ و ۲ به طبقه‌بندی و مرور شاخصه‌های مذکور می‌پردازند:

جدول ۱. خصوصیات برجسته و اشتراکات بصری نگاره‌های گرشاسب‌نامه (منبع: نگارنده)

رنگ	**بهره‌گیری از تأثیر رنگ‌های متضاد، انتشار متوازن طیف‌های سرد و گرم، پالت رنگی مشخص و محدود، توجه به رنگ‌های آمیخته جهت یکدستی ترکیب، غلبهٔ فام سرد در پس‌زمینه، حضور مؤثر رنگ در پلان‌بندی تصاویر.**
شیوهٔ طراحی	سایه‌پردازی مختصر، طراحی پویای پیکره‌ها، قلم‌گیری با مهارت اجزا، شیوهٔ پرداخت مناسب در موضوعات رزمی، عدم توجه به جزئیات و کاهش ریزه‌کاری‌ها، کیفیت قابل قبول خطوط.
فضاسازی	عدم فراخی فضا، تقسیم چندبخشی صحنه، تعامل حاشیه و متن، نمایش غالب نگاره‌ها در فضای بیرونی، توجه به منظره‌پردازی، دقت در ترسیم صخره‌ها، استفاده از پوشش گیاهی برای تزئین و پرکردن صفحه.
کادربندی	جدول‌بندی شکسته، پیروی اجزا از قاب مستطیل مرسوم، کتیبهٔ چهارستونی اشعار.
شخصیت‌پردازی	غالباً پر پرسوناژ، تأکید بر کنشگری شخصیت کلیدی و تعامل وی با محیط و اشخاص، رعایت پرسپکتیو مقامی، صورت‌های سه‌رخ و پیکره‌های گاهاً نشاندار کاراکتر اصلی در حالتی منفعل و آرام با پوششی ساده و غیر فاخر، یکنواختی البسهٔ شخصیت‌های درجه دو با چهره‌هایی عموماً نیمرخ و حالات و حرکات غیررسمی.
تناسب نگاره با روایت	تطابق بیان تجسمی و روایت داستان بنا بر سلیقه و گزینش نگارگر - با این توضیح که نگارهٔ دوم از این مجموعه اندکی ضعیف‌تر و نگاره‌های رزمی برجسته‌تر از دیگر تصاویر هستند.
ترکیب‌بندی	تمرکز وقایع در فضای میانی، جنبش و تراکم صحنه‌های کارزار و آرامش و سکون صحنه‌های بزم و ملاقات، فشردگی عناصر طبیعی، بهره‌گیری از ساختار مارپیچ، منتشر و متوازن و متعاقباً گردش موزون نگاه در سرتاسر نگاره، کثرت پیکره‌ها در فضایی محدود، علاقه‌مندی نگارگر به پرکردن سطوح، حضور بردارهای کنشی و تحرک اجزا در فضای پرتلاطم جنگ، برجستگی عموماً دو نقطه از تصویر در یک ترکیب‌بندی، ساماندهی مناسب عناصر تجسمی در راستای ایجاد نظم و تعادل.

جدول ۲. آنالیز ساختار بصری نگاره‌ها (منبع: نگارنده)

محل استقرار کتیبهٔ اشعار و تصاویر، نحوهٔ قرارگیری پیکره‌ها و نقاط برجسته در تصویر			
			
نگارهٔ ۴	نگارهٔ ۳	نگارهٔ ۲	نگارهٔ ۱

محل استقرار کتیبهٔ اشعار و تصاویر، نحوهٔ قرارگیری پیکره‌ها و نقاط برجسته در تصویر			
			
نگارهٔ ۸	نگارهٔ ۷	نگارهٔ ۶	نگارهٔ ۵

۴- نتیجه‌گیری

گرشاسب‌نامه به‌عنوان دومین متن حماسی پس از شاهنامهٔ فردوسی، اهمیت زیادی داشته است، اما در مطالعات بصری و هنری همواره تحت‌الشعاع عظمت و شهرت اثر فردوسی قرار گرفته و نسخه‌های مصور کم‌شمار آن نیز در مقایسه با نقاشی‌ها و نگاره‌های شاهنامه، آن‌گونه که درخور است، شناسایی و کنکاش نشده‌اند. این جستار ضمن معرفی یکی از نسخه‌های مصور و صاحب سبک گرشاسب‌نامه به تشریح نکات و جزئیات بصری نگاره‌های آن پرداخت و در پاسخ به پرسش تحقیق نتایج زیر را ارائه کرد: در باب ویژگی‌های بصری شاخص نگاره‌های نسخه آنچه قابل توجه است، هم‌خوانی موفقیت‌آمیز فرم و محتوا در ارائهٔ صحنه‌های رزم و پروراندن موضوع بیش از مجالس بزم و ملاقات است. همچنین درشتی حماسه در روایت تصویری فدای لطافت تخیل و توصیفات انتزاعی شعر نشده است. در نگاره‌های رزمی نسخه، جنبش و هیجان ترکیب، ماجرا را باورپذیرتر کرده است؛ حال آنکه آرایش مختصر و ریتم نرم مجالس بزم در عین حال که از پویشی درونی برخوردار است، نوآوری چندانی را به نمایش نمی‌گذارد. برای جلوگیری از کاهش وسعت حماسه و ضرباهنگ سریع صحنه‌های آن، پرداختن به آرایه‌پردازی و جزئیات غیر ضروری در شیوهٔ طراحی‌ها مشاهده نمی‌شود، اما توجه به منظره‌پردازی و زیبایی‌های طبیعی در غالب نگاره‌های گرشاسب‌نامه وجود دارد. از دیگر مشخصه‌های بصری نگاره‌ها این است که با وجود قابلیت منحصربه‌فرد اسدی توسی در خلق صحنه‌های خرق عادت، نمود تصویری توصیفات وی تنها در ترسیم تعدادی موجود ماورایی و دیوسان خلاصه می‌شود و رهایی مورد نیاز از قراردادهای مطرح و از آن خودسازی فضایی که در آن قوانین طبیعت حکم‌فرما نیست، بروز بصری چندانی ندارد؛ به عبارتی دیگر رویکرد هنرمندان این نقاشی‌ها قابل تعریف در قالبی طبیعت‌گرایانه و محتاطانه می‌گردد. نکتهٔ قابل توجه دیگر تمهیدات نگارگران در کمرنگ و پررنگ‌کردن شخصیت‌ها و روایات است. این مهم در ترکیب‌بندی تصاویر توسط برجسته‌سازی محوری قهرمان و تأکید بر کنشگری وی آشکار شده است؛ قهرمان بی‌چهره‌ای که در هریک از نگاره‌ها ویژگی ظاهری متفاوتی دارد و نحوهٔ استقرار وی در ترکیب‌بندی و پیکرهٔ گاهی نشاندارش او را از دیگران متمایز می‌کند. هماهنگی و غنای رنگی، کادربندی متناسب، ساماندهی متراکم و متوازن عناصر، کثرت پیکره‌ها در فضایی محدود و تمرکز وقایع در میانهٔ تصویر از دیگر خصوصیات مشترک میان نگاره‌های گرشاسب‌نامه است. شاید بتوان تعدد نگارگران این هشت تصویر را نیز این‌گونه توجیه کرد که داستان‌های گرشاسب‌نامه برخلاف شاهنامه منفرد و ناپیوسته‌اند؛ ازاین‌رو نیاز به یکپارچگی بصری آن چنان احساس نمی‌شد که فقدان آن لطمه‌ای به مجموعه وارد آورد؛ اگرچه نباید از یکدستی نسبی سبک بصری نگاره‌ها غافل شد؛ چراکه امضای دست‌کم سه تن از هنرمندان نامدار این نگاره‌ها نشان می‌دهد پدیدآورندگان آنها، یا نسبت استاد-شاگردی داشته‌اند یا در اسلوبشان از یکدیگر تأثیرات زیادی

را پذیرفته بودند که درنهایت تحت لوای مکتب نقاشی قزوین قابل شناسایی شده‌اند.

سپاسگزاری

وجود ندارد.

منابع مالی

وجود ندارد.

تعارض منافع

وجود ندارد.

References

Asadi Tousi, A. N. A. I. A. (1975). *Garshasp Nama* (H. Yaghmaie, Ed.). Tahori Library.

Ashrafi, M. (1988). *Synchronization of painting with literature in Iran* (R. Pakbaz, Trans.). Negah.

Ashrafi, M. (2005). *The evolution of Iranian painting (16th century AD)* (Z. Faizi, Trans.). Farhangestane Honar.

Azhand, Y. (2005). *Tabriz and Qazvin-Mashhad painting school*. Farhangestane Honar.

Azhand, Y. (2006). *Isfahan School of Painting*. Farhangestane Honar.

Cambridge University. (2000). *History of Iran during the Safavid period* (Y. Azhand, Trans.). Jami.

Canbay, S. (1999). *Iranian painting* (M. Hosseini, Trans.). Art University.

Forozanfar, B. A. Z. (2008). *Speech and Speakers*. Zavar.

Jafari, M. (2013). Analysis of narration and illustration in Asadi Toosi's Garshasp Nama. *Literary and rhetorical research*, *1*(3), 59-75.

Joghataei, M. A. (1975). Nastaliq Line in Pakistan and India. *Art and People*, *13*(151), 29-37.

Kevorkian, A. M. (1998). *Imagination Gardens* (P. Marzban, Trans.). Farzan.

Khaleghi Motlaq, J. (1983). A Tour of Garshasb Nameh. *Iran Nameh Magazine*, *1*(3), 388-423.

Mokhtari, K. (1999). Image of Garshasab in Asadi Toosi's Garshasab Nameh. *Isfahan University Literature and Humanities,* (52), 31-55.

Mol, J. (1997). *Ferdowsi's Shahnameh* (J. Afkari, Trans.). Amirkabir.

Omid Salar, M. (2015). Gorshasab Nameh and the rule of deleting the transcribed version. *Journal of Heritage Report*, *9*(5 and 6), 16-31.

Pope, A., & Akerman, P. (1999). *A Journey in Iran's Art* (S. Parham, Trans.). Elmi Farhangi.

Qomi, Q. A. (1987). *Golestan Art* (A. S. Khansari, Ed.). Manouchehri.

Rastgar Fasaie, M., & Isna Ashriya, A. (2005). Iranian identity in Persian literature until the Mongol invasion. *Journal of Social and Human Sciences of Shiraz University,* (42), 69-80.

Sadeghi Beg Afshar. (1958). *Majma Al-Khwas* (A. R. Khayampour, Trans.). Akhtar.

Titely, N. (1983). *Persian Miniature Painting*. British Library Publishing division.

Turkman, I. B. (1971). *Tarikh Alam Arai Abbasi* (I. Afshar, Ed.). AmirKabir.

URL1:*https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?* (2022). https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?index=1&ref=Or_12985

Welch, A. (1976). *Artist for the shah*. Yale university press.

Yahaghi, M. J. (1996). *Mythology and Fictional References in Persian Literature*. Soroush.