نشریه علمی تخصصی شباک
سال ششم، شماره ۳ (پیاپی: ۵۴)، مرداد ۱۳۹۹
ISSN: 2476-3667

هم‌سنجی متن ادبی و نگارگری در مجلس «کمان کشیدن گرشاسپ در محضر قیصر روم» از شاهنامه قاجاری عمادالکتاب

آمنه مافی‌تبار[1]*، سعید چاواری[2]

چکـیده

حسن ختام شاهنامه‌نگاری در ایران، نسخه عمادالکتاب است که به عنوان واپسین نمونه دستنویس و مصور قاجاری کمتر مورد مداقه قرار گرفته است. این شاهنامه با حدود چهار هزار بیت اضافات، بخشی از متن گرشاسپ‌نامه را نیز در خود جای داده که ازجمله آنها داستان کمان کشیدن گرشاسپ پهلوان در محضر قیصر روم است. آنچه در پی می‌آید در پاسخ به این پرسش است: تطبیق متن ادبی و تصویر در مجلس مذکور از شاهنامه عمادالکتاب چه چیزی را نشان می‌دهد؟ فرضیه آن است که این نگاره در حدود سبک قاجاری به متن ادبی وفاداری نشان داده است. هدف، تحلیل تطبیقی متن ادبی و نگاره از نسخه مهجور عمادالکتاب است. این مقاله با نمونه‌گیری هدفمند نشان می‌دهد نقاش به جهت تأکید بر هویت ایرانی یا شاید هم به سبب اشتباه گرفتن گرشاسپ پهلوان با گرشاسپ، پادشاه پیشدادی مورد اشاره در متن شاهنامه، او را در هیئت ملوکانه فتحعلی‌شاهی به تصویر درآورده و به‌عکس قیصر روم را برخلاف متن ادبی در حالت ایستاده، به صورت دست به سینه مجسم ساخته و در تجسم پوشش وی به کلاه دستارپیچ فرمانروایان محلی بسنده کرده است. به‌هرروی عدول نقاش از جزییات ظاهری متن ادبی و اتخاذ مسند شاهانه برای گرشاسپ به دلالت معنایی حقانیت وی نسبت به قیصر روم انجامیده است.

واژگـان کلـیدی: ادبیات، نگارگری، قاجار، شاهنامه عمادالکتاب، گرشاسپ

۱- دکترای پژوهش هنر، عضو هیئت‌علمی دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران *(مسئول مکاتبات)*
A.mafitabar@art.ac.ir

۲- کارشناسی‌ارشد نقاشی، دانشگاه هنر، تهران.

www.SID.ir

۱- مقدمه

تعامل متن ادبی و نقاشی، از موضوعات دیرپا و ریشه‌دار در فرهنگ و هنر ایرانی است که بسیار به بحث درآمده است. «ادبیات و نقاشی از روزگار کهن با یکدیگر پیوند داشته‌اند و خط و نگارش در ابتدا از ابزار ترسیم نگاره بهره می‌گرفت و از همین روست که در زبان فارسی واژه نگاشتن از دیرباز در معنای نوشتن به کار می‌رود.» (آلبوغبیش و آشتیانی، ۱۳۹۷، ۳۲) تصاویری که زینت‌بخش ادبیات فارسی شده‌اند بیشتر در قالب نگارگری نسخ شاهنامه جلوه کرده و بر اساس ویژگی‌های سبکی زمانه، رنگ خاص آن را پذیرفته‌اند. شاهنامه عمادالکتاب، آخرین نسخه دستنویس و مصور قاجاری است که کمتر محل نقد و بحث واقع شده است. این شاهنامه با اضافاتی حدود چهار هزار بیت، حداقل بخشی از گرشاسپ‌نامه را نیز تحت لوای خود گرفته است. مقاله پیش‌رو با هدف بررسی تک‌نگاره‌ای از این شاهنامه، داستانی را امعان نظر قرار می‌دهد که در اصل توسط اسدی طوسی در گرشاسپ‌نامه روایت شده است. به واقع این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش است: تطبیق متن ادبی و تصویر در مجلس کمان کشیدن گرشاسپ پهلوان در محضر قیصر روم از شاهنامه عمادالکتاب چه چیزی را نشان می‌دهد؟ فرضیه آن است که این نگاره همچون سایر موارد مشابه و هم‌عصر، خصایص مکتب هنری قاجار را بازگو می‌کند. هدف، تحلیل تطبیقی متن و نگاره از نسخه مهجور عمادالکتاب است که از مسیر آن شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود در دلالت‌های مضمونی شعر و تصویر مورد اشاره قرار می‌گیرد. در ضرورت انجام این تحقیق آنکه ظرفیت‌های مطالعاتی این شاهنامه کمتر مورد توجه پژوهشگران واقع شده است تاجایی‌که به‌طور عمده نسخ دیگری چون شاهنامه داوری و هزارویک‌شب صنیع‌الملک به اشتباه عناوین واپسین شاهنامه مصور یا نسخه دست‌نویس قاجاری را از آن خود کرده‌اند بنابراین آنچه به دنبال می‌آید پس از نظری کوتاه به سیر نقاشی قاجار و شاهنامه عمادالکتاب، داستان کمان کشیدن گرشاسپ در محضر قیصر روم را مورد اشاره قرار می‌دهد و درنهایت با تطبیق متن ادبی و نگاره مصور به هدف خود دست می‌یازد و نتیجه را در قالب جدول عرضه می‌کند.

۲- پیشینه تحقیق

در مقایسه متن ادبی و نگارگری، مطالب بسیاری به قلم درآمده است که ازجمله آنها نقاشی و ادبیات ایرانی از ز.ی. رحیموا و آ. پولیاکووا است (۱۹۸۷) که در سال ۱۳۸۱ به فارسی ترجمه شد. این اثر ضمن توجه به تعامل متن و نقاشی سنتی ایرانی، خاصه به نقش انسان می‌پردازد و آن را از دریچه نگارگری ایرانی به مطالعه می‌گیرد. از دیگر موارد ارزشمند در این حوزه، «مطالعه نمادها و نشانه‌های مشترک تصویری و ادبی در نگارگری سنتی ایران (بررسی موردی دو نگاره عاشقانه)» از محمد کاظم حسنوند و همکاران است که در ۱۳۸۵ در فصلنامه هنرهای زیبا ارائه شد. در مقاله موردبحث ارتباط متن و تصویر در دو نگاره از شیرین و فرهاد دنبال می‌شود. مورد دیگر، «پیوند ادبیات و نگارگری: خوانش تطبیقی لیلی و مجنون جامی و نگاره‌ای از مظفرعلی» است که عبدالله آلبوغبیش و نرگس آشتیانی در ۱۳۹۷ در پژوهش‌های ادبیات تطبیقی به چاپ رساندند. این اثر رویکردی نزدیک به پژوهش حاضر اتخاذ می‌کند اما بیشتر در مسیر انکشاف ظرفیت‌های نهفته در ادبیات، تلاقی مؤلفه‌های نگاره و متن را محل توجه قرار می‌دهد. افزون‌برآن، «تطبیق عنصر نوشتار و تصویر در شاهنامه بایستقری کاخ موزه گلستان با تکیه بر رویکرد بینامتنیت» از محمدعلی بیدختی و همکاران در دوفصلنامه نگارینه هنر اسلامی است (۱۳۹۷) که مطابق با عنوان مقاله نسبت به مقایسه اقدام می‌کند. درباره متن ادبی گرشاسپ‌نامه مقاله سید مهدی طباطبایی با عنوان «بررسی جایگاه و شخصیت زنان در گرشاسپ‌نامه» در سال ۱۳۸۷ در فصلنامه زبان و ادب پارسی به نشر رسید که پویایی زنان آن عصر را منظر مطالعه خود قرار داد. در حوزه هنر، گرشاسپ پیشدادی، بیشتر در حدود نگاره‌های شاهنامه به بحث درآمده و گرشاسپ‌نامه به عنوان دومین اثر حماسی بزرگ ایران، با محوریت گرشاسپ پهلوان و اژدهاکش کمتر مورد بررسی قرار گرفته است[۱]. درباره شاهنامه قاجاری عمادالکتاب نیز مقالات اندکی به چاپ رسیده که اولین آنها با عنوان «مطالعه تطبیقی شاخصه‌های صوری نقاشی قاجار با چند نگاره از شاهنامه عمادالکتاب» توسط اشرف‌السادات موسوی‌لر و آمنه مافی‌تبار در سال ۱۳۹۴ در دوفصلنامه مطالعات تطبیقی هنر منتشر شد. مورد دیگر «مقایسه انگاره‌های شهریاری در چند نگاره از شاهنامه عمادالکتاب از منظر رودلف آرنهایم» از آمنه مافی‌تبار و همکاران است که در فصلنامه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی (۱۳۹۷) قابل بازیابی است. بررسی پیشینه نشان می‌دهد ازیک‌سو تعامل متن ادبی و نگارگری در شاهنامه قاجاری عمادالکتاب به مداقه درنیامده و ازسوی دیگر شخصیت گرشاسپ پهلوان به دلیل مغفول بودن اثر ادبی گرشاسپ‌نامه در حوزه هنر مورد نقد و بحث قرار نگرفته است لذا مقاله حاضر می‌کوشد با هم‌سنجی متن و تصویر نسبت به ترمیم این نقصان اقدام نماید.

۱- در شاهنامه به گرشاسپ، پادشاه پیشدادی اشاره شده و مدخلی نیز به آن اختصاص یافته است. البته این مدخل در شاهنامه‌ای که به تصحیح جلال خالقی مطلق تدوین شده، به سبب تشخیص به الحاق بودن، محذوف گشته اما در دیگر نمونه‌ها همچون شاهنامه چاپ مسکو موجود است. به هر روی گرشاسپ مذکور در متن شاهنامه، متمایز از گرشاسپ پهلوان و نیای رستم است که در گرشاسپ‌نامه به آن پرداخته می‌شود.

www.SID.ir

۳- روش تحقیق

این مقاله به لحاظ هدف در زمره پژوهش‌های توسعه‌ای قرار دارد و به‌لحاظ ماهیت، تحلیلی تطبیقی محسوب می‌شود زیرا پس از تبیین چگونگی وضعیت مسئله به مقایسه ابعاد مختلف متن و تصویر می‌پردازد. با این رویکرد، روش کیفی ملاک عمل قرار دارد و روش گردآوری اطلاعات به صورت اسنادی (کتابخانه‌ای) و ابزار گردآوری اطلاعات، برگه شناسه (فیش) است. انتخاب نمونه به شکل هدفمند بوده و حجم داده‌ها از میان جامعه آماری نگاره‌های شاهنامه عمادالکتاب، مشتمل بر یک تصویر است که داستان کمان کشیدن گرشاسپ در محضر قیصر روم را روایت می‌کند.

۴- نقاشی ایران در عصر قاجار

در سنت نگارگری ایران در سده سیزدهم/ نوزدهم، نوزایی راستینی پدیدار شد؛ آغامحمدخان (۱۲۱۱- ۱۱۹۵/ ۱۷۸۱- ۱۷۹۷)، بنیانگذار سلسله قاجار، با استقرار حکومت متمرکز و مؤثر، حس خلاق مملکت را تقویت کرد و فرصت مناسبی برای شکوفایی هنر این دوره به وجود آورد و قریحه هنری ایران عصر قاجار در دوران طولانی سلطنت فتحعلی‌شاه در صورت‌سازی، چشمه‌ای تازه یافت. (پوپ، ۱۳۷۸، ۱۴۶) ویژگی خاص نقاشی‌های قاجار، غالباً در موضوعات منتخب آنها تجسم یافته است. این موضوعات همواره بستگی به گزینشی داشت که توسط حامی هنر صورت می‌گرفت و طبیعتاً از نخستین علایق هر حامی هنری، شخصیت خود اوست؛ واقعیتی که به وفور از جانب بزرگترین حامی نقاشی قاجار یعنی فتحعلی‌شاه به تصویر کشیده شده است. (فالک، ۱۳۹۳، ۱۸) به‌واقع شروع سلطنت فتحعلی‌شاه (۱۲۵۰- ۱۲۱۱/ ۱۸۳۴- ۱۷۹۷)، مصادف با شکل‌گیری سبکی در نقاشی ایرانی است که به سبک نخست نقاشی قاجار شهرت دارد. جریانی که اگرچه تأثیرات آن همچنان بر نقاشی دوره‌های بعد به جای ماند اما به صورت یک سبک منسجم ادامه نیافت و درمقابل موج غربگرایی کم‌رنگ شد. (علیمحمدی، ۱۳۹۲، ۵۵) عمده مشخصات این سبک عبارتند از ترکیب‌بندی متقارن و ایستا با عناصر افقی و عمودی و منحنی، سایه‌پردازی مختصر در چهره و جامه، تلفیق نقشمایه‌های تزیینی و تصویری، رنگ‌گزینی محدود با تسلط رنگ‌های گرم به‌ویژه قرمز. در این مکتب، مردان با ریش بلند و سیاه، کمر باریک نگاه خیره درحالیکه دستی به شال کمر و دست دیگر بر قبضه شمشیر دارند، نمایانده شده‌اند. زنان با چهره بیضی، ابروان پیوسته، چشمان سرمه‌کشیده در حالت مخمور به تصویر درآمده‌اند. همگی اعم از زن و مرد در جامگان زربفت و مرواریدنشان، غرق در جواهر تجسم یافته‌اند. سریر، تاج، کلاه، سلاح، قالیچه، مخده و جز اینها نیز سراسر نقش‌دار و فاخر است. به‌طورکلی افراد بیشتر به‌واسطه اشیاء معرفی می‌شوند و کوششی برای نمایش خصوصیات روانی آنها مشهود نیست. درباره فضاسازی نیز اشیاء فرعی چون صراحی و جام فضای دوبعدی تصویر را پر می‌کنند. در برخی نیز چشم‌اندازی از طبیعت یا معماری در پس‌زمینه به چشم می‌خورد. (پاکباز، ۱۳۸۵، ۱۵۱)

در دوره بعد و از اواخر حکومت محمدشاه (۱۲۶۴-۱۲۵۰/ ۱۸۴۸-۱۸۳۴)، به تدریج دورنماپردازی که در نقاشی ایرانی هرگز به صورت سبکی مستقل درنیامده بود، در نگارگری جلوه‌گر می‌شود؛ ولی نوعی پرسپکتیو ایرانی که با پرسپکتیو غربی تفاوت دارد، وجود خود را حفظ می‌کند. موضوع نقاشی‌های مکتب زند و قاجار که در زمان محمدشاه نیز ادامه یافت، معمولاً صحنه‌های بزمی است و هنوز روحیه ایرانی بر فضای کلی اثر غالب است. (افشارمهاجر، ۱۳۸۴، ۷۳) در زمان محمدشاه، ابوالحسن غفاری جهت آموزش نقاشی به اروپا گسیل شد. او در بازگشت به مقام نقاش رسمی دربار ناصرالدین‌شاه که پس از پدر به تخت نشسته بود (۱۳۱۳- ۱۲۶۴/ ۱۸۹۶- ۱۸۴۸)، ارتقا یافت و با لقب صنیع‌الملک شهرت گرفت. (رابینسن، ۱۳۸۴، ۹۰) پس از صنیع‌الملک شماری از جوانان ایرانی برای هنرآموزی به اروپا رفتند. ازسوی دیگر با تأسیس دارالفنون، امکان بیشتری برای آشنایی ایرانیان با اصول علمی هنر اروپایی فراهم شد. (پاکباز، ۱۳۸۵، ۱۶۳) بدین سیر، نگارگری ایران در دوره قاجار به جز چند اثر ازجمله دیوان خاقان (فتحعلی‌شاه) و کتاب شاهنامه اثر فتحعلی‌خان صبا که دارای چندین اثر نقاشی جالب توجب است، کمابیش از شعر و ادب بریده می‌شود. (کارگر و ساریخانی، ۱۳۹۰، ۱۲۸) چراکه در نیمه دوم سده سیزدهم/ نوزدهم، کثیری از هنرمندان به نقاشی زیرلاکی و میناکاری روی می‌آورند. صحنه‌های مسیحی، پیکره‌های دوره ویکتوریایی انگلستان و منظره‌های شهری اروپایی به رایج‌ترین عناصر تصویری زیرلاکی آن زمان بدل می‌شود. درواقع موج گسترده فرنگی‌مآبی از درون خانه‌های اشراف و ثروتمندانی که از انواع کالاهای اروپایی انباشته شده بود، برمی‌خیزد. (پاکباز، ۱۳۸۵، ۱۶۷) در این دوران تعداد بیشماری از قلمدان‌های لاکی، آیینه‌دان‌ها و اشیاء دیگرکه قیمت آنها طبق کیفیتشان تفاوت داشت، عرضه می‌شود. (رابینسون، ۱۳۸۴، ۹۲)

پس از ناصرالدین‌شاه، مظفرالدین‌شاه نزدیک به یازده سال سلطنت کرد (۱۳۲۵- ۱۳۱۳/ ۱۹۰۷- ۱۸۹۶). محور اصلی نگارگری ایران از زمان مظفرالدین‌شاه تا پایان دوره قاجار درواقع کمال‌الملک است. نقاشان پیش از وی در دوره قاجار، اگرچه از نقاشی غربی تأثیر می‌گرفتند ولی این تأثیر تا اندازه زیادی مقهور سنت‌های نقاشی ایرانی می‌شد و درکل فضای اثر، حس و حال ایرانی موج می‌زد. حال آنکه در آثار کمال‌الملک به تدریج معیارهای نقاشی سنتی به‌کار رفت و ویژگی‌های هنر کلاسیک اروپایی جای آن را گرفت. (افشارمهاجر، ۱۳۸۴، ۱۵۹) بدین‌ترتیب کمال‌الملک نقطه پایانی بر سنت نگارگری سنتی و نقطه آغازی بر ورود رئالیسم به

www.SID.ir

نقاشی ایرانی و به عنوان حد واسطی بین سنت و مدرنیسم است که در دوره کوتاه محمدعلی‌شاه (۱۳۲۷– ۱۳۲۵/ ۱۹۰۹– ۱۹۰۷) و بعد احمدشاه (۱۳۴۳– ۱۳۲۷/ ۱۹۲۵– ۱۹۰۹) به عنوان آخرین پادشاه قاجار پی‌گرفته می‌شود و در عصر پهلوی جای خود را به شیوه‌های مدرن غربی می‌سپارد.

۵- شاهنامه عمادالکتاب

شاهنامه قاجاری عمادالکتاب، آخرین نسخه دست‌نویس و مصور شاهنامه است که در حدود سال ۱۳۱۶/ ۱۸۹۹ یعنی اندکی پس از پایان دوره ناصری و مصادف با دومین سال فرمانروایی مظفرالدین‌شاه، به دستور نقیب‌الممالک در دارالخلافه تهران رقم خورد؛ این نسخه در زمره شاهنامه‌هایی است که عمادالکتاب قزوینی آن را کتابت کرد اما به رغم آنکه به دوران متأخر تعلق دارد، تصویرگر آن مشخص نیست. اثری که با ششصدوچهل برگ (معادل یک هزار و دویست و هشتاد صفحه) شصت‌وچهار هزار بیت را در خود جای داده که حدود چهل مجلس از آن مصور است. این شاهنامه مدتی پس از اتمام، در ربیع‌الاول سال ۱۳۱۷/ ۱۸۹۹ به همت ناظم‌الاطباء خریداری شد و در کتابخانه سلطنتی کاخ گلستان جای گرفت. اثری که به سرعت رنگ فراموشی پذیرفت و در سیر مطالعات نسخه‌شناسی معاصر نادیده انگاشته شد. این غفلت تا بدانجا پیش رفت که شاهنامه داوری، عنوان آخرین شاهنامه دست‌نویس مصور و هزارویک‌شب صنیع‌الملک، شهرت متأخرترین نسخه دست‌نویس مصور را از آن خود ساخت. (موسوی‌لر و مافی‌تبار، ۱۳۹۴، ۱۲۴) نکته حائز اهمیت آنکه «به تعبیر جلال خالقی مطلق، ادیب و شاهنامه‌پژوه معاصر ایرانی، شاهنامه قریب به چهل و نه هزار و پانصد و بیست و اندی بیت دارد و اصلاً به پنجاه هزار نمی‌رسد اما برخی از نسخه‌های شاهنامه هست که بیش از شصت هزار بیت دارد و در آن اشعاری از سعدی و گرشاسپ‌نامه هم پیدا می‌شود.» (کویر، ۲۰۱۱، ۳۹۵) از سوی دیگر، شاهنامه در طول تاریخ به جرح نقالان و سخنوران نیز دچار گشته است. نسخه عمادالکتاب مصداق انواع این اضافات است چراکه با افزونگی حدود پانزده هزار بیت، به طور حتم دارای حشویات فراوانی است که شاید بخشی از آن نیز مرهون فرمان استنساخ نقیب‌الممالک و نتیجه نوع نگاه وی نیز باشد که ریاست صنف نقالان عصر ناصری را عهده‌دار بوده است. بخشی از ابیات اضافه این اثر، نه سروده خودانگیخته روایان که میراث گرشاسپ‌نامه اسدی طوسی، دومین اثر حماسی بزرگ ایران است. احتمالاً در این نسخه، اجماعی از متن شاهنامه، گرشاسپ‌نامه و البته داستان‌سرایی راویان وجود دارد. ازجمله تصویری که در این مقاله به مداقه درمی‌آید برگرفته از داستانی است که امروزه در متن گرشاسپ‌نامه روایت می‌شود. «گرشاسپ‌نامه، اثر حماسی سده پنجم/ دوازدهم است که بعد از شاهنامه سروده شد. این اثر با تعداد ابیاتی قریب به ده هزار، مشتمل بر زندگی نیاکان گرشاسپ و سفرهای او به کشورهای هند، روم، چین، آفریقا و هنرنمایی‌هایی است که او در این سرزمین‌ها از خود نشان داده است.» (طباطبایی، ۱۳۸۷، ۳۰) «برخلاف شاهنامه که داستان‌ها بیشتر از زبان قهرمانان نقل می‌گردد، داستان‌های اسدی بیشتر از زبان راوی بیان می‌شود.» (جعفری، ۱۳۹۲، ۵۹) درباره سبک نگارگرانه شاهنامه عمادالکتاب نیز «توضیح آنکه هرچند این نسخه در اواخر عصر قاجار و مصادف با دوره مظفری رقم خورد اما سبک پیکرنگاری درباری در دوره فتحعلی‌شاه به الگوی بازنمایی فرمانروایان آن بدل شد. بدین حیث در سرتاسر این شاهنامه، پادشاه مفهوم واحدی است که در قالب شخصیت مشابه با وجه رسمی مورد علاقه فتحعلی‌شاه به نمایش درمی‌آید و ملاک‌های شاهوار دوران او را بازتاب می‌دهد.» (مافی‌تبار و دیگران، ۱۳۹۷، ۳۹) به‌واقع این نسخه به جهت نگاره‌پردازی خصایص نقاشانه دوره نخست قاجار را بازتاب می‌دهد و به سبک رایج در دوره پیش‌تر از عهد مظفری ادای دین می‌کند.

۶- داستان«کمان کشیدن گرشاسپ در محضر قیصر روم»

دختر شاه روم، صاحب فرّ و جمال است که به هنرهای بسیار آراستگی دارد. چنین دختی، خواستگاران بسیاری را از سر گذرانده اما پدر شرط ازدواج او را به زه کشیدن کمان ویژه‌ای قرار داده که خواستگار می‌بایست از عهده آن برآید وگرنه به مرگ گرفتار می‌شود. کمانی آهنین که افزون بر پنجاه من (حداقل یکصد و پنجاه کیلوگرم) وزن دارد و در ساخت آن چوب سرو و عاج به کار رفته است. زه این کمان خاص از زنجیر است که با پوست درخت خدنگ (توز) و چربی پوشانیده شده است.

بفرمود تا ساخت مرد فسون کمانی ز پنجه من آهن فزون
بر آهن ز چوب و سرو کرده کار کمان دسته و گوشه عاجین‌نگار
ز زنجیر بر وی زهی ساختند ز گردش پی و توز پرداختند

ازسوی دیگر گرشاسپ ایرانی، نیای رستم قرار دارد که در جستجوی همسری مناسب برای خویشتن است. در این میان، یک بازرگان رومی با شنیدن داستان گرشاسپ جهت همسرگزینی، خصایص دختر شاه روم را به رخ او می‌کشد و او را به این ازدواج ترغیب می‌کند. به همین سبب گرشاسپ با بازرگان رومی همسفر می‌شود. پس از آنکه پای گرشاسپ به خاک روم می‌رسد، از سر اتفاق، دایه دختر قیصر روم، گرشاسپ را در منزل بازرگان می‌بیند و شرح برتری‌های او را برای دختر بازگو می‌کند. نیکویی این خصایص به حدی است دختر شاه روم، وسوسه می‌شود و پنهانی، از پشت بام گرشاسپ را تماشا می‌کند. با وساطت زن بازرگان و

www.SID.ir

دایه، ملاقاتی بین این دو درمی‌گیرد. با پیدایی رضایت دو در طرف در این ازدواج، دغدغه دختر، شرط پدر در به زه کشیدن کمان است. دختر به گرشاسپ پیشنهاد می‌دهد که در خفا کمان را عوض کرده و یک نمونه معمولی را به جای آن قرار دهد اما گرشاسپ نمی‌پذیرد و ادعا می‌کند که آن را چون موم در دست گرفته و کنترل خواهد کرد. در ادامه ماجرا گرشاسپ به دربار قیصر روم می‌رود و پادشاه با به شاهد گرفتن بزرگان سپاه؛ بیان شروط لازم و عواقب ادعای دروغین در به زه کردن کمان، بساط این آزمون را فراهم می‌کند. گرشاسپ با پذیرش خطر مرگ در صورت ناتوانی در این کار، بر خواسته خود پافشاری می‌کند. پس ده نفر کمان سنگین مذکور را حمل می‌کنند و به او می‌رسانند. در این صحنه دختر با چهره‌ای لرزان در کنار پدر نشسته و به گرشاسپ نگاه می‌کند. گرشاسپ، زانو می‌زند، نظری به دختر می‌اندازد، کمان را به نشانه قدرت به بالای سر می‌برد و می‌چرخاند آنگاه آن را به زانو آورده و به زه می‌کشد، کار را تمام می‌کند و کمان را به پای تخت پادشاه می‌اندازد. در چنین فضایی یکی از میان جمع از فرط هیجان نعره می‌زند اما پادشاه که قصد عدول از وعده خود را دارد از کار گرشاسپ در حیرت می‌ماند و به بهانه، برای پهن کردن بساط عروسی، طلب فرصت می‌کند.

چو پیشش شه آمد زمین داد بوس — بپرسید شاهش ز روی فسوس
که داماد فرخنده شاد آمدی — از ایران شتابان چو باد آمدی
بدو گفت گرد سپهبد نژاد — مرا باب نامم کمان‌کش نهاد
به دامادی شه گر آیم پسند — بخواهم کشید این کمان بلند
بدو گفت شاه ارکشی این درست — به یزدان که فرزند من جفت توست
وگر نایی از راه پیمان برون — ز دار اندر آویزمت سرنگون
بدین خورد سوگند و خط داد شاه — گوا کرد چند از مهان سپاه
چو شد بسته پیمانشان زین نشان — کمان آوریدند ده تن کشان
نشسته به نزد پدر ماه‌چهر — شده گونه از روی و لرزان ز مهر
سپهبد چو باید به زانو نشست — به دیدار دلبر بیازید دست
کمان را ز بالای سر برفراشت — به انگشت چون چرخ گردان بگاشت
به زانو نهاد و به زه برکشید — پس آنگاه نرمک سه ره در کشید
چهارم درآهخت از آن سان شگفت — که هر دو کمان گوشه گوشش گرفت
کمان کرد دو نیم و زه لخت لخت — همیدون بی‌انداخت در پیش تخت
برآمد یکی نعره زان سرکشان — درو خیره شد شاه چون بی‌هوشان

در ادامه، دختر که از نیت پدر برای از پای درآوردن گرشاسپ آگاه است، مانع وی می‌شود پس پدر، دختر را از خود می‌راند و گرشاسپ و دختر قیصر آنجا را ترک می‌کنند. چندی بعد که ماجرای دلاوری‌های گرشاسپ به گوش قیصر روم می‌رسد، گروهی را برای بازگرداندن آن دو رهسپار می‌کند اما آنها نمی‌پذیرند و راهی ایران می‌شوند. (اسدی طوسی، ۱۳۵۴)

۷- تطبیق متن و نگاره در مجلس «کمان کشیدن گرشاسپ در محضر قیصر روم»

مطابق با متن ادبی، در این مجلس گرشاسپ به محضر قیصر روم می‌رسد و اقدام به زه‌کشی کمان می‌نماید اما در تصویر ۱ که از شاهنامه عمادالکتاب گزینش شده است، صحنه به گونه‌ای مجسم شده که گویا قیصر، دختر و همراهان به پیشگاه گرشاسپ حاضر شده‌اند. گرشاسپ، نشسته و ایشان در برابر او به احترام، ایستاده‌اند. به‌واقع برخلاف متن روایتگر، نه‌تنها قیصر و دختر بر تخت پادشاهی تکیه نزده‌اند که در برابر گرشاسپ لمیده بر مخده، دست بر سینه قیام کرده‌اند. افزون‌برآن، گرشاسپ با تاج ملوکانه و ردای مرواریددوزی‌شده و قلاب کمربند مرصع به هیئت کامل شاهان قاجار ازجمله فتحعلی‌شاه ظاهر شده است. «تاج و تاج‌کلاه پادشاهان قاجار بلند و پوشیده از سنگ‌های قیمتی چون زمرد، یاقوت و مروارید بود. در نقاشی‌های رنگ و روغن و نگارگری‌ها، این تاج‌ها، بلند و نوک‌تیز و برخی با ارتفاع متوسط و گوشه‌دار و مرصع به جواهرات گوناگون نمایانده شده‌اند.» (غیبی، ۱۳۸۴، ۵۷۰) به نظر می‌رسد نقاش میان گرشاسپ‌شاه پیشدادی در متن شاهنامه و گرشاسپ پهلوان و اژدهاکش که در گرشاسپ‌نامه مورد اشاره است تفاوتی قائل نشده و از این‌رو، وی را به هیئت پادشاهی به نمایش درآورده اما به‌عکس قیصر روم را که براساس روایت سراینده، بر مسند قدرت قرار دارد و فرمانروای بلامنازع محل وقوع این رخداد است به هیئت امرا و شاهزادگان به تصویر آورده و درنهایت با ردای معمول، شال کمر و کلاه استوانه‌ای دستارپیچ، به صورت فرمانروایان محلی تداعی نموده است. «در دوره قاجار، صاحب‌منصبان عالی‌مقام که به حضور شاه بارمی‌یابند قبل از رفتن به تالار پذیرایی کلاه بلندی که به دور آن شالی پیچیده‌شده بود بر سر می‌گذاشتند. این کلاه درگذشته بسیار گران تمام می‌شد زیرا دور آن شال کشمیری به شکل عمامه می‌پیچیدند.» (پیشین، ۵۶۹- ۵۶۸) با تحلیل این نوع از پوشش سر، کیفیت ملوکانه گرشاسپ در برابر قیصر روم با تقویت بیشتری معنی پیدا می‌کند.

www.SID.ir

درباره سایر عناصر ساخت تصویر نیز دختر قیصر در جوار پدر به سبک نگارگرانه شاهزاده خانم‌های قاجاری، عاری از هرگونه احساس و به صورت کاملاً تصنعی به گرشاسپ می‌نگرد و به رغم متن ادبی، نگاه لرزان یا پرمهری را به او روا نمی‌دارد. از سوی دیگر منظری که به زعم اسدی طوسی پس از زانو زدن گرشاسپ در برابر قیصر روم به‌واسطه یگانگی زاویه دید او و دختر به وجود می‌آید، در این تصویر شکل نگرفته و اگر نگاه خیره‌ای بین شخصیت‌ها رد و بدل می‌شود فقط ناشی از تأسی به خصایص مکتبی زمانه است. افزون‌برآن، گرشاسپ نیز نه‌تنها کمان زه شده را به پیش پای ایشان نینداخته که به سهولت همچون یک کمان معمول، محکم در دست گرفته و در حال ایراد سخن به نظر می‌رسد. آنطورکه گویی هیچ آزردگی از تحمل وزن آن ندارد. کمانی که در ظاهر خود، فراتر از نمونه‌های مشابه نشان داده نشده و فقط به واسطه قرارگیری تیردانی در مجاورت آن بر ماهیت وجودی‌اش تأکید شده است. البته که تیردان نیز در بیان داستانی اسدی طوسی مورد اشاره قرار نگرفته و همچون بسیاری موارد دیگر از خلاقیت نقاش جهت اعاده فحوای داستان سرچشمه می‌گیرد.

مورد مؤثر دیگر در صحنه‌سازی این رخداد، همراهان و بزرگان دربار قیصر روم هستند که نه به هیئت درخور ایشان که به جوانی و شباب تصویر شده‌اند که البته نوع پیرایش (فقدان ریش و سبیل) و پوشش ایشان در اندازه خدمه و پیشکاران دربار جلوه می‌کند. «مردم عادی کلاه‌های نمدین بر سر می‌نهادند که دستاری به دور آن پیچیده می‌شده است.» (پیشین، ۵۲۰) شاید نقاش به‌عوض ترسیم بزرگان؛ تنی چند از گماشتگانی را به تصویر درآورده که پیش‌تر و در ابتدای داستان، کمان را حمل کردند و به گرشاسپ رسانیده‌اند. ازسویی محتمل است که هنرمند برای پرهیز از بزرگنمایی اعوان و انصار قیصر، آنها را بدین صورت تصویر کرده است. به هر روی این ملازمان نیز عاری از هرگونه احساس، ساکن و در آسودگی به گرشاسپ می‌نگرند و هیجان یا تلاطم منتهی به نعره‌کشی در آنها به چشم نمی‌خورد. در فضاسازی داستان آنکه، این نگاره به تبعیت از متن ادبی در محیط داخلی یک عمارت جان گرفته که به واسطه پنجره فراخ رو به طبیعت، ستون‌ها، گره‌چینی‌ها، پرده‌ها، زیرانداز منقوش و البته صراحی‌های مزین، کوشک پادشاهی و متمولانه‌ای را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند که زمینه‌ساز برگزاری مراسم میهمانی است اما نحوه چینش عناصر در آن به نحوی صورت گرفته که با جابجایی نقش میزبان و میهمان، گرشاسپ در نقش خواستگار پهلوان‌مسلک به گونه‌ای به نمایش درآمده که گویا او پادشاهی است که قیصر روم، دختر و همراهان به حضور او شرفیاب شده‌اند (جدول ۱).

این نوع تجسم‌بخشی به واسطه بهره‌گیری از خصایص صوری متفاوت از متن روایتگر، ممکن است در سویه مخالف یا حداقل زاویه‌دار با ادبیات قرار بگیرد اما در هدف کلی، مضمون داستانی را تأیید می‌کند زیرا به‌رغم آنکه نقاش در نمایش جزییات به توصیفات سراینده و دلالت‌های ادبی وفادار نبوده اما همچون او به جهت تأکید و اغراق بر برتری شخصیت ایرانی قصه، دست به اقدامات تصویری برده که مناسب با بستر نگارگرانه، خواست او را در تأمین این هدف محقق گردانیده است. به دیگر سخن، نقاش ناشناس این نسخه، مضمون حقیقی را به گونه‌ای به تصویر کشیده که ضمن احراز هدف اصلی یعنی تداعی معانی داستانی، جایگاه افضل و اولای شخصیت برجسته این تمثیل یعنی گرشاسپ حفظ شود. او عامدانه یا به ناگاه ـ با به اشتباه گرفتن گرشاسپ پهلوان به عوض گرشاسپ‌شاه مذکور در متن ادبی شاهنامه ـ این بزرگنمایی را تا به آن اندازه قوت بخشیده که جانب ایرانی در برابر جانب رومی نه به منزلت درخور یک پهلوان که تا جایگاه تبختر پادشاهانه نیز ارتقا یافته است. این مسأله هرچند در ظاهر با متن داستانی مطابقت ندارد اما در محتوا به صورت نامحسوس، روایت‌گر برتری شأن حریف ایرانی و پیروزی او در این میدان است.

تصویر ۱: کمان کشیدن گرشاسپ در محضر قیصر روم، شاهنامه عمادالکتاب، قاجار، کاخ موزه گلستان، تهران (نگارندگان)

www.SID.ir

جدول ۱: مقایسه عناصر متن ادبی و نگاره در مجلس کمان کشیدن گرشاسپ در محضر قیصر روم (نگارندگان)

عناصر اصلی	بر اساس متن ادبی	بر اساس نگارگری
قیصر روم	بر تخت نشسته است.	با کلاه دستارپیچ رایج در بین فرمانروایان محلی عصر نخست قاجار به نشانه احترام، با کیفیتی شبیه به دست به سینه ایستاده است.
	با حیرت به گرشاسپ نگاه می‌کند.	خیره و به پیروی از خصایص سبکی زمانه، عاری از احساس به گرشاسپ نگاه می‌کند.
دختر قیصر روم	کنار پدر بر تخت نشسته است.	کنار پدر ایستاده است.
	لرزان و مضطرب به گرشاسپ نگاه می‌کند.	خیره و به پیروی از خصایص سبکی زمانه، عاری از احساس به گرشاسپ نگاه می‌کند.
گرشاسپ	در برابر قیصر روم و دخترش زانو می‌زند و نگاهش با ایشان درهم می‌آمیزد.	دو زانو، با تاج پادشاهی بر روی زیرانداز نشسته و بر مخده تکیه زده است.
	به آسودگی کمان را به زه می‌کند و پیش تخت قیصر روم می‌اندازد.	کمان به زه شده را به آسودگی در دست گرفته است.
کمان	به لحاظ ابعاد، وزن و مواد اولیه مورد استفاده در ساخت و تزیین، ویژگی‌های خاصی دارد.	به لحاظ ظاهری همچون کمان‌های معمول جلوه می‌کند و در جهت تقویت جنبه دیداری آن، تیردانی به ترادف در کنار زیرانداز گرشاسپ قرار گرفته است.
همراهان	بزرگان سپاه در جمع حاضر هستند.	چند نفری (سه تن) در جمع هستند که بیشتر شبیه به خدمه دربار به نظر می‌رسند.
	پس از کمان‌کشی گرشاسپ، یکی از میان حاضرین، از خوشی و هیجان نعره سر می‌دهد.	حاضرین به پیروی از خصایص سبکی زمانه، عاری از احساس به گرشاسپ نگاه می‌کند.
فضای کلی	بساط میهمانی در کاخ قیصر روم فراهم شده است.	با نمایش چند جام، ستون، پرده و پنجره بزرگ رو به طبیعت، فضای عمارت شاهانه‌ای تداعی می‌شود که بساط میهمانی در فضای داخلی فراهم آمده است.

۸- نتیجه‌گیری

در طی ادوار تاریخی، ادبیات و نقاشی ایرانی در مسیری هم‌سو با یکدیگر نمود پیدا کرده‌اند. سنتی که تا اواخر عصر قاجار دوام آورد و با رواج فن چاپ، جای خود را به دیگر هنرها سپرد. با این حساب بررسی میزان تعامل و هم‌سنجی متن ادبی و نقاشی، موضوعی درخور توجه است چراکه در تاریخ حیات هنر ایرانی، نقاشی در برهه طولانی متن ادبی را همراهی می‌کرده است. به‌طوریکه ادبیات بستری فراهم می‌آورد که نقاشی در میانه آن جان می‌گرفت. در این بین شاهنامه‌نگاری جایگاه ویژه‌ای دارد چراکه این اثر در گذر ایام بیش از هر متن دیگری استنساخ و تصویر شده است. شاهنامه عمادالکتاب به عنوان آخرین نسخه دستنویس قاجاری مصداق این مدعاست. هرچند در یک قانون کلی، میزان متابعت تصویر از متن روایتگر، وابسته به خصایص نگارگرانه هر سبک، دوره و البته سلایق نقاش و حامی مالی است اما تدقیق در نگاره «کمان کشیدن گرشاسپ در محضر قیصر روم» از نسخه عمادالکتاب، موارد پوشیده بیشتری را آشکار می‌سازد؛ ازجمله آنکه این شاهنامه دارای اضافات ادبی قابل توجهی است که درنتیجه آن حداقل بخشی از گرشاسپ‌نامه اسدی طوسی را مشتمل گشته است. یکی از این داستان‌ها، شرف‌یابی گرشاسپ در محضر قیصر روم و ماجرای زه‌کشی کمانی خاص جهت خواستگاری از دختر صاحب کمالات پادشاه است. قصه‌ای که در این نسخه رنگ تصویر نیز پذیرفته است. مقایسه متن و تصویر این تمثیل، هرچند روایتگر تمایزات ظاهری بی‌شماری است اما در اصل، هدف یا دلالت مضمونی یگانه‌ای را دنبال می‌کند که همان بزرگنمایی شخصیت گرشاسپ درمقابل قیصر روم است. در این نگاره نقاش شاید به جهت تأکید بر حقانیت، قدرت و شوکت گرشاسپ، او را نه به صورت زانوزده که در هیئت ملوکانه قاجاری (خاصه فتحعلی‌شاهی) با ردا و کمربند مرصع و البته جلوس بر مخده و زیرانداز به تصویر درآورده و از سوی دیگر قیصر روم و همراهان را برخلاف متن ادبی نه نشسته بر تخت پادشاهی که در حالت ایستاده، به صورت دست به سینه مجسم ساخته و در تجسم پوشش وی به کلاه دستارپیچ فرمانروایان محلی بسنده کرده است. البته محتمل‌تر به نظر می‌رسد که نقاش به دلیل به اشتباه افتادن و جایگزین کردن شخصیت گرشاسپ پهلوان به عوض گرشاسپ، آخرین پادشاه پیشدادی مذکور در متن شاهنامه دست به این نوع از تصویرسازی برده باشد اما درنتیجه بازهم این مفهوم اعاده می‌شود که گرشاسپ ایرانی با طمطراق و تبختر بیشتر در برابر قیصر روم برتری داشته است.

www.SID.ir

حاصل آنکه هرچند هنرمند از خصایص سبکی زمانه پیروی کرده و به عنوان نمونه با عدول از نمود احوالات اشخاص، تمام حاضرین را عاری از هرگونه احساس ویژه، با نگاه خیره و تصنعی به نمایش درآورده است اما ازآنجاکه در بازنمایی این مجلس تأکید بر حقانیت هویت ایرانی را در ذهن می‌پرورانیده، دلالت‌های صوری متضمن آن را به کار گرفته است بنابراین محتوای تصویر به رغم عدم پیروی عین به عین از جزییات متن ادبی، با نمایش شوکت و طنطنه بیشتر برای جانب ایرانی یعنی گرشاسپ به مصداق مشروعیت وی بدل شده است. امید می‌رود سایر پژوهشگران با مداقه در سایر نمونه‌های مغفول هنری نسبت به تحلیل آنها از دریچه‌های علمی مختلف اقدام نمایند.

تشکر و قدردانی

با تشکر از سرکار خانم نسرین مرجانی، مسئول بخش نسخ خطی کاخ موزه گلستان که امکان دسترسی به شاهنامه عمادالکتاب را فراهم آوردند.

منابع

۱. اسدی طوسی، علی بن احمد، (۱۳۵۴)، گرشاسب‌نامه، به اهتمام حبیب یغمایی، تهران، طهوری.
۲. افشارمهاجر، کامران، (۱۳۸۴)، هنرمند ایرانی و مدرنیسم، تهران، دانشگاه هنر.
۳. آلبوغبیش، عبدالله و آشتیانی عراقی، نرگس، (۱۳۹۷)، «پیوند ادبیات و نگارگری: خوانش تطبیقی لیلی و مجنون جامی و نگاره‌ای از مظفرعلی»، فصلنامه علمی پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، بهار، شماره ۱، ۵۸– ۳۱.
۴. بیدختی، محمدعلی، نخعی، مهلا و تسلیمی، نصرالله، (۱۳۹۷)، «تطبیق عنصر نوشتار و تصویر در شاهنامه بایستقری کاخ موزه گلستان با تکیه بر رویکرد بینامتنیت»، دوفصلنامه نگارینه هنر اسلامی، بهار و تابستان، شماره ۱۵، ۸۶– ۷۱.
۵. پوپ، آرتور، (۱۳۷۸)، سیر و صور نقاشی ایرانی، ترجمه یعقوب آژند، تهران، مولی.
۶. پاکباز، رویین، (۱۳۸۵)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، چاپ پنجم، تهران، زرین و سیمین.
۷. جعفری، مرتضی، (۱۳۹۲)، «بررسی روایت و تصویرگری در گرشاسپ‌نامه اسدی طوسی»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی و بلاغی، تابستان، شماره ۳، ۷۵– ۵۹.
۸. حسنوند، محمدکاظم؛ رهنورد، زهرا و شیروی، الهام، (۱۳۸۵)، «مطالعه نمادها و نشانه‌های مشترک تصویری و ادبی در نگارگری سنتی ایران (بررسی موردی دو نگاره عاشقانه)»، فصلنامه هنرهای زیبا، پاییز، شماره ۲۷، ۱۱۶– ۱۰۵.
۹. رابینسون، ب.و. (۱۳۸۴)، هنر نکارگری ایران، ترجمه یعقوب آزند، چاپ دوم، تهران، مولی.
۱۰. طباطبایی، مهدی، (۱۳۸۷)، «بررسی جایگاه و شخصیت زنان در گرشاسپ‌نامه»، فصلنامه زبان و ادبیات پارسی، زمستان، شماره ۳۸، ۵۳– ۲۹.
۱۱. علیمحمدی اردکانی، جواد، (۱۳۹۲)، هم‌گامی ادبیات و نقاشی قاجار، تهران، یساولی.
۱۲. غیبی، مهرآسا، (۱۳۸۴)، هشت هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی، تهران، هیرمند.
۱۳. فالک، اس.جی. (۱۳۹۳)، شمایل‌نگاران قاجار، ترجمه علیرضا بهارلو، تهران، پیکره.
۱۴. کارگر، محمدرضا و ساریخانی، مجید، (۱۳۹۰)، کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی ایران، تهران، سمت.
۱۵. کویر، محمود، (۲۰۱۱)، بر بال سیمرغ: جستارهایی درباره شاهنامه، آلمان، آیدا.
۱۶. مافی‌تبار، آمنه، کاتب، فاطمه و حسامی، منصور، (۱۳۹۷)، «مقایسه انگاره‌های شهریاری در چند نگاره از شاهنامه عمادالکتاب از منظر رودلف آرنهایم»، هنرهای زیبا هنرهای تجسمی، پاییز، شماره ۳، ۴۰– ۳۱.
۱۷. موسوی‌لر، اشرف‌السادات و مافی‌تبار، آمنه، (۱۳۹۴)، «مطالعه تطبیقی شاخصه‌های صوری نقاشی قاجار با چند نگاره از شاهنامه عمادالکتاب»، مطالعات تطبیقی هنر، پاییز و زمستان، شماره ۱۰، ۱۲۹– ۱۲۱.

www.SID.ir