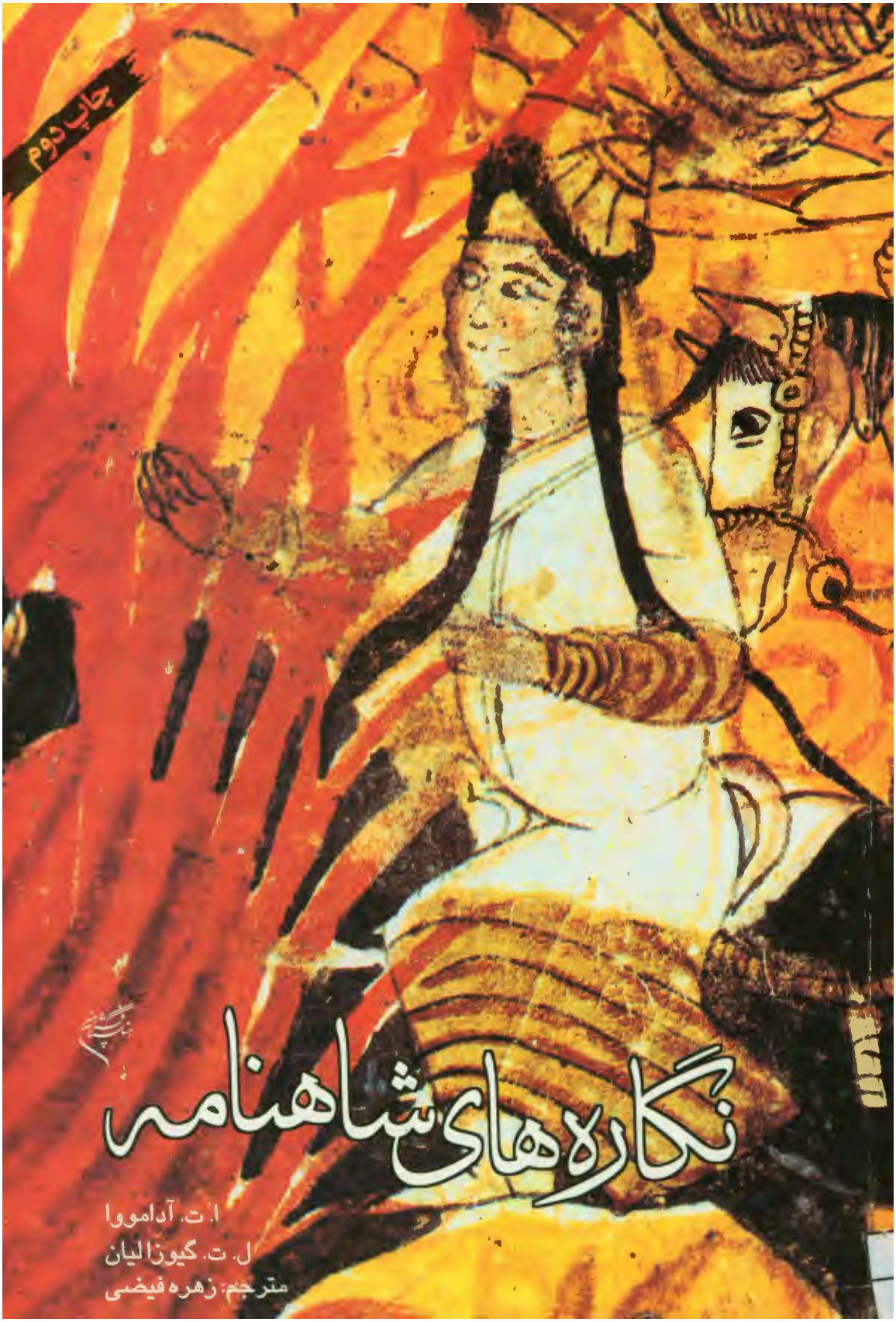

چاپ دوم
نگاره‌های شاهنامه
ا. ت. آداموا
ل. ت. گیوزالیان
مترجم: زهره فیضی

The Paintings of the Shahnama (Book of Kings)

از میان آثار ادبی، کتاب شاهنامه فردوسی تا کنون بیش از دیگر آثار مهم مورد توجه نگارگران بنام قرار گرفته است. از سوی دیگر تحولات و فرآیند هنر نقاشی ایران در قرون متمادی بیانگر شیوه‌های گوناگون ترسیم مضامین ادبی، تاریخی و حکمی است. و به یک تعبیر تاریخ نقاشی ایران جلوه‌گاه آثار ادبی بسیاری است.

کتاب حاضر که کار نقاشان مجالس آن در عین بهره‌گیری از اصول و موازین و کلیات نقاش ادوار گذشته متضمن ابداعات چشمگیری است، بیش از همه شیوهٔ برجسته‌نمایی را در دیوارنگاری ایران گذشته به یاد می‌آورد. این نگاره‌ها از جهات متعدد، از جمله ترکیب‌بندی هنری، رنگ‌پردازی، و آزادی در بیان طراحی و بالاتر از همه نگاه بسیار نو و نحوهٔ ورود به موضوعات حائز اهمیت است؛ چنانکه بین ابداعات هنری، از جمله ترکیب‌های بسیار سادهٔ استادانه و نحوهٔ بیان مضامین نسبت دقیق و روشنی وجود دارد.

وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
سازمان چاپ و انتشارات
www.ershadprint.gov.ir

۳۰۰۰۰ ریال
978-964-422-629-8
9789644226298

نگاره‌های شاهنامه
ا. ت. آداموا، ل. ت. گیوزالیان
مترجم: زهره فیضی

۷۱۰

بسم الله

وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
سازمان چاپ و انتشارات

۵۰۶۰۲۱

هنر
ART

آداموا، آدل
Adamova, Adel Tigranovna
نگاره‌های شاهنامه/ نویسنده ا. ت. آداموا، ل. ت. گیوزالیان؛ ترجمه زهره فیضی.ـ تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی؛ سازمان چاپ و انتشارات؛ فرهنگستان هنر،۱۳۸۳
شش، ۲۵۰ص.: مصور (بخشی رنگی).
ISBN 978 - 964 - 422 - 629 -8
فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیپا
عنوان اصلی لاتینی شده:
Miniatiury, rukopisi, poemy "shakname"1333 goda, 1985
The Paintings of the Shahnama(Book of Kings)
پشت جلد به انگلیسی:
چاپ اول: ۱۳۸۳. چاپ دوم : ۱۳۸۶
کتابنامه به صورت زیرنویس.
۱. فردوسی، ابوالقاسم، ۳۲۹ ـ ۴۱۶؟ ق . شاهنامه ـ تصویرها. ۲. تذهیب ایرانی . الف.گیوزالیان، لئون، ۱۹۰۱ ـ م. Giuzalian Leon Tigranovichg . ب . فیضی، زهره، ۱۳۵۱ـ . مترجم. ج. ایران. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی؛ سازمان چاپ و انتشارات. د.فرهنگستان هنر. هـ . عنوان.
ND۳۳۹۹ / ف ۴ آ ۴
۷۴۵/۶۷۰۹۵۵
۱۳۸۳
کتابخانه ملی ایران
م۸۲-۲۷۱۲۰

نگاره‌های شاهنامه

The Paintings of the Shahnama (Book of Kings)

نویسنده: ا. ت.آداموا ـ ل. ت. گیوزالیان
مترجم: زهره فیضی

تهران ۱۳۸۶

وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
سازمان چاپ و انتشارات

انتشارات فرهنگستان هنر

نگاره‌های شاهنامه

The Paintings of the Shahnama
(Book of Kings)

نویسنده: ا. ت. آداموا ـ ل. ت. گیوزالیان
مترجم: زهره فیضی

طرح جلد: پارسا بهشتی
ناظر چاپ: علی فرازنده خالدی

لیتوگرافی، چاپ و صحافی: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
سازمان چاپ و انتشارات

چاپ دوم: پاییز ۱۳۸۶
شمارگان: ۱۵۰۰ نسخه

©تمامی حقوق محفوظ است.

شابک ۸ - ۶۲۹ - ۴۲۲ - ۹۶۴ - ۹۷۸
ISBN 978-964-422-629-8

چاپخانه:
کیلومتر ۴ جاده مخصوص کرج ـ نبش سه راه شیشه مینا ـ تهران ۱۳۹۷۸۱۵۳۱۱
تلفن: (چهارخط) ۴۴۵۱۳۰۰۲ نمابر: ۴۴۵۱۴۴۲۵

انتشارات، پخش و فروشگاه شمارهٔ یک سازمان چاپ و انتشارات:
میدان حسن‌آباد ـ خیابان امام خمینی ـ نبش خیابان شهید میردامادی(استخر) ـ تهران ۱۱۳۷۹۱۳۱۴۵
انتشارات: ۶۶۷۰۶۸۴۲ پخش: ۶۶۷۰۰۱۵۳ نمابر پخش: ۶۶۷۰۷۹۲۴ فروشگاه: ۶۶۷۰۲۶۰۶

فروشگاه شمارهٔ دو سازمان چاپ و انتشارات:
نشر کارنامه ـ خیابان شهید باهنر(نیاوران) ـ روبروی کامرانیه شمالی ـ شهر کتاب ـ تلفن: ۲۲۲۸۵۹۶۳

انتشارات و فروشگاه شمارهٔ یک فرهنگستان هنر:
خیابان ولیعصر ـ بالاتر از تقاطع امام خمینی(ره) ـ کوچهٔ شهید حسن سخنور ـ شمارهٔ ۱۵ ـ تلفن: ۶۶۴۸۵۸۶۸ ـ نمابر: ۶۶۴۸۵۸۶۹

فروشگاه شمارهٔ دو انتشارات فرهنگستان هنر:
میدان فلسطین ـ خیابان شهید برادران مظفر ـ شمارهٔ ۵۳ ـ مؤسسهٔ فرهنگی و هنری صبا ـ تلفن: ۹-۶۶۴۸۷۵۳۶ ، ۱۱-۶۶۴۹۴۵۰۸

نشانی سایت اینترنتی سازمان چاپ و انتشارات: www.ershadprint.gov.ir
نشانی سایت اینترنتی انتشارات فرهنگستان هنر: www.honar.ac.ir

فهرست مطالب

عنوان صفحه

سخن مترجم ۱
دیباچه ۳
شاهنامه حکیم فردوسی و سنن تصویرگری ۵
نسخهٔ خطی شاهنامهٔ سال ۷۳۳ ه.ق. و ویژگی‌های هنری تصاویر آن ۲۹
سبک اینجو و نسخهٔ خطی شاهنامهٔ سال ۷۳۳ ه.ق. ۵۱
نام‌های اختصاری منابع و مآخذ ۸۹
شرح نگاره‌ها ۹۳
فهرست تصاویر و نگاره‌ها ۲۲۱
فهرست مأخذ ۲۲۵
فهرست اعلام ۲۲۷
تصاویر ۲۳۵

سخن مترجم

در هر عصر و زیر هر آسمان، خفته یا بیدار، خاموش یا در گفت، در میان شاهکارهای ادب پارسی، که شهرت جهانی دارند، شاهنامه حکیم ابوالقاسم فردوسی از مقام و اهمیت خاصی برخوردار است.

شاهنامه فراخوان سفر است از خویشتن. فردوسی در این اثر کوشیده است تا پرده از پیش چشم فرد برگیرد، جهان را آن سان که هست بدو باز نماید، ارادهٔ رهایی را در او برانگیزد و آتش زنهٔ طلب را در او برافروزد.

این اثر حماسی و ملی در طول اعصار و قرون بارها به دست نگار گران چیره دست و نقاشان هنرمند این مرز وبوم مصور گردیده است، که از این میان می‌توان به نسخه‌های مشهوری مانند ***شاهنامهٔ بایسنقری***، ***شاهنامه شاه طهماسبی*** و... اشاره داشت، که امروزه زینت بخش و مایهٔ مباهات موزه‌ها ومجموعه‌های هنری است.

این اثر به علت شهرت و محبوبیت استثنایی خود همواره مورد توجه هنر شناسان داخلی و خارجی بوده است. تحلیل‌های بیگانگان علی رغم برخی لغزش‌ها و گاه وجود دیدگاههای استعماری، در مواردی نیز باواقع بینی و ژرف نگری همراه است، که با دقت نظر و بررسی منتقدانهٔ پژوهشگران هموطن قطعاً مفید و مثمرثمر خواهد بود. نسخهٔ خطی ***شاهنامه*** سال ۷۳۳ هجری قمری، که در شهر ادب‌پرور شیراز تحریر و مصور گشته است، از نسخ منحصر به فرد و

از جمله ارزشمندترین آثار کتابخانهٔ عمومی لنینگراد است که متأسفانه تا به امروز به زیور طبع آراسته نشده است.

اکنون که به یاری حق امکان نشر کتاب حاضر و چاپ مجموعه نگاره‌های این نسخهٔ برجسته فراهم آمده است، بایسته می‌دانم از بزرگوارانی که موجبات انتشار این اثر را فراهم آورده‌اند، تشکر و قدردانی نمایم. در جریان ترجمهٔ این کتاب (متن روسی) همواره از کمک‌های بی دریغ و صمیمانهٔ خانم دکتر باگدالووا جزنی برخوردار بوده‌ام که بدین وسیله مراتب تشکر و امتنان خویش را ابراز می‌دارم.

همچنین از جناب آقای سید صالح طباطبایی که بر ویرایش این اثر نظارت داشتند و از مساعدت فرهنگستان هنر ایران که امکان چاپ این اثر را فراهم آورده، سپاسگزاری می‌کنم.

در خاتمه با اعتراف بر خُردی کار، امید دارم که از نکته سنجی و دقت صاحب‌نظران ارجمند در چاپ‌های بعدی این کتاب بهره‌مند شوم.

زهره فیضی

- زیرنویس‌های مترجم با علامت * مشخص شده است.

- منظور از نسخهٔ خطی لنینگراد همان شاهنامهٔ سال ۷۳۳ هجری قمری است.

دیباچه

نسخهٔ خطی *شاهنامه*، متعلق به سال ۷۳۳ هجری قمری، که برای نخستین بار تمام مجموعه نگاره‌های آن در چاپ حاضر نشر می‌یابد، یکی از قدیمی‌ترین نسخ خطی مصور منظومهٔ *شاهنامه* و از ارزشمندترین آثار موجود در کتابخانهٔ عمومی لنینگراد به نام «سالتیکوف شدرین» است.

اهمیت قرن هشتم هجری در جهت پیشرفت کلی نقاشی ایران توسط دوست محمد، نقاش و خوشنویس دربار صفوی در سدهٔ دهم هجری، ارزیابی و آشکار گردید[۱]. مطابق نظر اکثر محققان، سبک جدیدی که تا پایان سدهٔ هشتم پدید آمد و به‌عنوان مکتب کلاسیسیسم تلقی می‌شود شامل بهترین آثار مراکز هنری گوناگون ایران و بسیاری از دیگر کشورهای خاورمیانه و خاور نزدیک است.

تحقیقات به عمل آمده در سال‌های اخیر حاکی از افزایش توجه به نقاشی ایرانی در سدهٔ هشتم است. بررسی آثار مکشوف مربوط به گذشته و امروز نشان می‌دهد که این دوره را نمی‌توان صرفاً نخستین مرحلهٔ شکوفایی نگارگری سدهٔ نهم هجری به حساب آورد، بلکه

---

۱. دوست محمد. رساله‌ای دربارهٔ خوشنویسان و نگارگران. در کتاب: استادان هنر دربارهٔ هنر. مسکو، ۱۹۶۵، ج ۱، ص ۱۷۴.

دورهٔ فوق‌العاده مهمی در تاریخ رشد و توسعهٔ نقاشی خاورمیانه و نزدیک و از جمله ایران بوده، و زمانی است که آثاری برجسته از جهت ارزش‌های والای هنری به وجود آمده بودند.

باتوجه به تعداد نسبتاً کم آثار به‌جا مانده و پراکنده در دنیا، و تعداد انگشت شماری که از این میان به زیور طبع آراسته گشته‌اند، تجزیه و تحلیل تصاویر متعلق به قرن هشتم به مراتب دشوارتر می‌شود.

در عرصهٔ ادبیات تخصصی، انتشار سریع‌تر نسخ خطی تاریخدار سدهٔ هشتم هجری، که در مراکز گوناگون هنری خاورمیانه و خاور نزدیک پدید آمده‌اند، آرزوی محققان است و در همین زمینه طبع و نشر آثاری که زمان و مکان پیدایش آنها تعیین گشته است، نیز مورد توجه قرار دارد.

در این راه قدم‌های نخستین با انتشار تصاویر مربوط به جامع‌التواریخ اثر معروف رشیدالدین* از نسخه فراهم آمده در شهر تبریز به سال ۷۰۶ هق، برداشته شده است[1]. از همین روست که تصاویر کتاب حاضر، متعلق به یکی از نسخه‌های برجستهٔ منظومهٔ فردوسی، یعنی ***شاهنامه*** قرن هشتم انتشار می‌یابد.

منظومهٔ ***شاهنامه*** که سرودهٔ شخصیت ادبی کبیر عالم بشریت است، نه فقط در تاریخ نقاشی ایران، بلکه در کشورهایی با اشتراکات فرهنگی نزدیک به آن نیز، نقش مهمی ایفا نموده است. این اثر نه تنها در طی قرون و اعصار به جهت تصویرگری مورد توجه نقاشان و نگارگران بوده است، بلکه در دوران معاصر نیز سرچشمه بی پایان الهام استادان هنرهای تصویری به‌شمار می‌آید.

---

* رشیدالدین فضل‌الله همدانی (وفات ۷۱۸ هجری) فضل‌الله بن عمادالدوله ابی‌الخیر ملقب به رشید طبیب همدانی، از وزیران و طبیبان و مورخان بزرگ ایران در دورهٔ مغول، که درسال ۶۴۵ در همدان متولد شد. رشیدالدین فضل‌الله علاوه‌بر تنظیم امور دیوان کشور وسیع [تحت سیطرهٔ] مغول به تحقیقات تاریخی پرداخت و اثر معروف خود را به نام جامع‌التواریخ پدید آورد. فرهنگ ادبیات فارسی دری، دکتر زهرا خانلری (کیا).

1. Rice D. T. the Illustrations to the "World History" of Rashid al-Din, Ed. by B. Gray, Edinburg, 1976.

شاهنامهٔ حکیم فردوسی

و

سنن تصویرگری

منظومهٔ ***شاهنامه****، که به حق می‌توان آن را حماسهٔ بزرگ تاریخی محسوب داشت، در واقع متضمن اسناد و مدارک تاریخ ایران موجود در نزد شاعر، از دوران کهن تا اواسط سدهٔ اوّل هجری –دوران تسلط عرب بر ایران– است که به قلم حماسه‌سرای بزرگ حکیم ابوالقاسم فردوسی به نظم کشیده شده است.

شاهنامه از یک‌سوی، مجموعه خاطرات و روایات مکتوب دربارهٔ نخستین پادشاهان افسانه‌ای ایران است، که در مواردی نیز یادآور حماسه جنگاوران بوده‌اند؛ و از سوی دیگر متضمن داستان‌های افسانه‌ای دربارهٔ قهرمانان دلیری از طوایف بزرگ زمیندار است که به منزلهٔ تکیه‌گاه تاج و تخت سلطنت ایران به‌حساب می‌آمدند. همچنین حکایات عاشقانه و قهرمانانه**، وقایع تاریخی انعکاس یافته در روایات شفاهی مردمی در قالب پاک افسانه‌ای

---

* با آنکه اثر فردوسی شاهنامه نام دارد، اما واقعیت این است که داستان پادشاهان، تنها رشتهٔ باریکی است که روایات را به یکدیگر پیوند می‌دهد و خود شهریاران چندان نقشی در شاهنامه ندارد. ص۱۲۷.

فردوسی به هیچ روی، از پادشاهان چهره‌ای پر آب و رنگ و پیوسته نیک تصویر نمی‌کند. اگر دربارهٔ خودکامگانی چون ضحاک هم سخنی نگوییم، دارندگان فرّ را بارها هوسبازان زورگو و افزون‌جویی برمی‌شمارد که تنها در اثر خوی بد و خونخوارگی خویش، مردم را صدصد و هزارهزار کشته‌اند. حتی از نمونه‌ترین و برگزیده‌ترین شاهنشاهان هم می‌تواند بیدادگری و کارهای نابخردانه سر زند. ص۱۲۸. فردوسی و سروده‌هایش، ی. ا. برتلس، ترجمهٔ س. ایزدی.

** ... داستان‌های عشقی شاهنامه‌را خاصه در قسمت پهلوانی این کتاب نمی‌توان از داستان‌های پهلوانی و حماسی ←

که بیانگر فروپاشی حکومت هخامنشیان در نتیجهٔ لشکرکشی اسکندر مقدونی، حاکمیت اسکندر و حوادث بعدی تا تأسیس دولت ساسانی (پایان ربع اوّل قرن سوم میلادی) و بالاخره تاریخ رسمی و رویدادهای نسبتاً موثق و دیگر شواهد مکتوب که روشنگر تاریخ سلطنت ساسانی است، بخش‌های دیگری از این اثر را به خود اختصاص داده‌اند*.

فردوسی در مقدمهٔ منظومه در باب وجود نسخه‌ای قدیمی متضمن افسانه‌های بسیار دربارهٔ شاهان ایران باستان و طرز ادارهٔ کشور و بالاخره جنگاوران و قهرمانان بزرگی که به‌مثابهٔ یاوران حکومت بوده‌اند، سخن می‌گوید. این نسخه به‌صورت بخش‌های پراکنده نزد افرادی که سواد قدیمی داشتند، حفظ و نگهداری می‌شد. در بین افراد مذکور، نماینده‌ای از دودمان کهن بر آن می‌شود که نسخهٔ مزبور را کاملاً بازآفرینی کند. وی علمای کشور را فرامی‌خواند، و آنان نه تنها با جمع‌آوری همهٔ بخش‌های مجموعه کار عظیمی را به انجام می‌رسانند، بلکه این

→

جدا شمرد و اصولاً باید دانست که در این عاشقی‌ها زبونی و شیفتگی عشاق که به ضعف تن و پریشانی فکر و خفّت عقل کشد وجود ندارد و پهلوانان عاشق تا آخرین نفس سجایای پهلوانی و مردانگی خود را نگاه می‌دارند. ص ۲۴۵، حماسه‌سرایی در ایران، دکتر ذبیح‌الله صفا.

* درونمایهٔ شاهنامه سه بخش دارد: بخش اسطوره‌ای که نیروهای اهریمنی هنوز در آن، بی‌میانجی و مستقیم به پیکار دست می‌یازند و در سرنوشت آدمیزادگان دخالت می‌کنند، بخش پهلوانی که در آن نقش‌آورندگان بدی و پلیدی به دشمنان ایران واگذار می‌گردد و بخش تاریخی که شاعر به‌گاه آفرینش آن، تا اندازهٔ بسیار به تاریخ وفادار مانده، اخبار و روایت‌ها را با خرده‌سنجی بسیار برمی‌گزیند. ص ۱۲۲-۱۲۱، فردوسی و سروده‌هایش، ی. ا. برتلس، ترجمهٔ ایزدی.

... چنان‌که گفته آمد شاهنامه پیش از همه نامه‌ای پهلوانی است، پیکار و دلاوری، داستان‌های اساسی آن است. برای همین هم هست که بخش پهلوانی، هستهٔ اصلی آن را تشکیل می‌دهد (بخش اسطوره‌ای گونه‌ای پیشگفتار و بخش تاریخی، همانا پسگفتار آن است. همان کتاب، ص ۱۲۳).

شاهنامه شامل سرگذشت پادشاهان سلسله‌های داستانی (پیشدادی و کیانی) و سلسلهٔ تاریخی ساسانی است و در باب سلسلهٔ اشکانی فقط چند بیت دارد. مأخذ عمدهٔ شاهنامهٔ فردوسی شاهنامهٔ منثور ابومنصوری است که در اواسط قرن چهارم هجری به حکم ابو منصور محمدبن عبدالرزاق طوسی فرمانروای طوس تدوین شد و علاوه‌بر این روایات مختلف شفاهی و کتبی به دست فردوسی افتاد و وی مجموع آنها را در شاهکار جاوید خود جای داد. ص ۱۳۳۷، فرهنگ معین.

مجموعه را با داستان‌های دیگری از روایات مردان کهنسال تکمیل می‌سازند.

این نسخهٔ بازنویسی شده که ظاهراً طبقات بالای اجتماع به مطالعهٔ آن راغب بودند و در اجتماعات گسترده توسط خوانندگان صاحب‌نظر برای دوستداران قرائت می‌شد، همه را مفتون خود می‌ساخت؛ و به‌طور طبیعی شاعر به‌واسطهٔ ذوق خود بیش از همه مجذوب نسخهٔ فوق می‌گشت. بعدها شاعر جوانی به‌نام دقیقی به کار بغرنج منظوم‌کردن آن همت ورزید. نسخهٔ فوق‌الذکر به زبان مکتوب ادبی و رسمی ایران در دورهٔ ساسانی (قرون ۳-۷ میلادی) یعنی فارسی پهلوی یا میانه که عمدتاً زبان طبقات ممتاز جامعه بود، تألیف شده است. به همین جهت می‌بایست آن را در قالب شعری به زبان دولتی و ادبی ایران یعنی زبان فارسی دری که تا به امروز نیز همچنان به قوت خود باقی است، برگردانید. دقیقی از کل دست نوشته تنها دورهٔ آخر را که مقارن سلطنت گشتاسب بود انتخاب کرده و فرصت نمود هزار بیت آن را به نظم درآورد؛ با این همه، به علت قتل شاعر این‌کار به اتمام نرسید.

در همین ایام، اشتیاق به اتمام این کار ناتمام در فردوسی پدید آمد*. اما فردوسی زمانی

---

* پیداست که نمی‌توان روشن ساخت آیا فردوسی از کار بزرگ دقیقی، در آغاز آن آگاه بوده است یا نه، اما فردوسی بر سرنوشتی که دقیقی بدان دچار آمد آگاه بوده است. افزون بر این، او حتی با چکامه‌هایی هم که شاعر جوان فرصت به پایان برد نشان را یافته بود آشنا بود. به ظن قوی، قصد فردوسی به سرودن شاهنامه یکسره بی‌وابستگی به دقیقی پدید آمده بود و کشته شدن دقیقی همانا محرکی بود که شاعر را به انجام کاری که دیری بود اندیشه‌اش را در سر می‌پرورانید برانگیخت. ص ۲۳-۲۴، فردوسی و سروده‌هایش، ی. ا. برتلس، ترجمهٔ ایزدی.

در آغاز پادشاهی گشتاسب، فردوسی داستان به خواب دیدن دقیقی را باز می‌گوید. دقیقی در خواب از فردوسی می‌خواهد تا کار ناتمام را به‌پایان برساند و فردوسی پس از آنکه هزار وبیست و دو بیت شعر را از دقیقی نقل می‌کند (در بعضی نسخه‌ها چون مول ۱۰۳۶ بیت و در بروخیم ۱۰۰۱ بیت) از ابیات سست گشتاسب‌نامه سخن می‌راند و به خوی بد دقیقی که موجب مرگش شد اشاره می‌کند. ص ۳۸۷، ج اوّل از فرهنگ نام‌های شاهنامه، دکتر منصور رستگار فسایی.

سبک فردوسی به سبک دقیقی بسیار نزدیک است، اما با وجود این پس از یک توجه دقیق‌تری تفاوت‌های مشخصی آشکار می‌گردد. دقیقی به درجات خشک‌تر است و میزان استادی او به مقام فردوسی نمی‌رسد ...او بسیار پایبند به شکل و صورت ظاهر است. هر وقت که یک پهلوان تازه معرفی شده یا کشته می‌شود، همیشه به یک نحو و اغلب با همان ←

دراز به اجرای چنین کاری مبادرت نورزید. آنچه وی را از انجام کار بـاز مـی‌داشت تـردید نسبت به عاقبت آن بود. از سویی عدم کفایت عایدی مختصر، ابوالقاسم فردوسی* را کـه از دهقان‌های طوس محسوب می‌شد، در بیم و ترس قرار می‌داد و از سوی دیگر شـاعر حـتی اطمینانی نداشت تا در صورت بکارگیری تمام توش و توان خود و انجام موفقیت‌آمیز کـار، شخص با ذوق و قدرشناسی را بیابد تا به‌طریقی زحمات او را جبران نماید.

او زمانی دراز از تردیدها و تفکرات خود با کسی سخن نمی‌گفت، اما سرانجام نزد دوستی نزدیک راز خود را در میان نهاد، که با اسـتقبال گـرم وی روبـه‌رو گـردید و آن دوست کـل مجموعهٔ دست‌نویس را بدو سپرد. در همین ایام حامی جوانمردی تأمین مایحتاج فردوسی را تقبل می‌کند و دستور می‌دهد که شاعر بی‌درنگ کار را آغاز کند و در پایان، آن را به یکی از حکمرانان ایران پیشکش نماید؛ و تا زمان حیات این بزرگ مـرد، شـاعر بـه اعـتراف خـود،

→

کلمات شرح داده می‌شود و حال آن که فردوسی از عهدهٔ تنوع در این‌گونه موارد به خوبی برمی‌آید. ص ۴۸-۴۹ حماسهٔ ملی ایران چاپ سوم، تئودور نولدکه، ترجمه: بزرگ علوی، با مقدمه به قلم سعید نفیسی.

* آگاهی‌های دقیق درباره زندگی فردوسی، بسیار اندک است. حتی نام او هم به درستی دانسته نیست. فردوسی تنها تخلص و کنیهٔ شاعرانه است که بنابر رسم آن روزگار کسی که می‌خواست شاعری پیشه کند آن را یا خود برمی‌گزید یا استاد (حامی وی و جز آن) به او می‌داد. پیداست که کنیه می‌بایست دارای مفهوم بوده و تا حد ممکن شاعرانه و پرشکوه و برازنده باشد. از این روی، بیشتر آنها شکل صفت نسبی داشتند و از اسم‌هایی که در برداشت آن روزگار، اهمیتی بزرگ و والاّ داشتند ساخته می‌شدند. فردوسی همچنین تخلّصی برای خویش برگزیده بود. فردوسی صفتی است بر گرفته از «فردوس» به معنای «باغ بهشت».

بدین سان تخلص می‌باید یادآور درخشندگی، شایستگی و توان بی‌پایان آفرینندگی دارنده آن باشد.

ابوالقاسم، لقب افتخاری شاعر بوده است. برخی مؤلفان بر این پندارند که این لقب به افتخار سلطان محمود که او نیز همین لقب را داشته، گرفته شده است. شاید استفادهٔ بسیاری از این لقب در آن روزگار در وابستگی به محمود بوده باشد، اما گمان نمی‌رود که فردوسی نیز می‌خواسته از این رهگذر حُسن‌نظر محمود را متوجه خود سازد. نباید از یاد ببریم که ابوالقاسم لقب پیامبر (ص) هم بوده و سبب گسترش زیاد این لقب در سرزمین‌های اسلامی هم همین بوده است. ص ۲۰-۱۹ فردوسی و سروده‌هایش، ی. ا. برتلس، ترجمهٔ س. ایزدی.

خویشتن را در امان احساس می‌کرد. لیکن دوران پراضطرابی بود و حامی بلند همت ناگهان بی هیچ اثری مفقود شد.

محرومیت‌هایی که سرنوشت به مرور ایام برای فردوسی* رقم می‌زد، در کلام منظوم شاعر هنگام بیان شرح حال خود انعکاس می‌یابند**. با این همه علی‌رغم مشکلات فراوان شاعر با الهام از اندیشه‌ای بلند، کار به حق عظیم خود را در هفتادویک سالگی با موفقیت به

* گویاترین و مطمئن‌ترین منبع برای شناخت فردوسی، خود شاهنامه است. منبع دوم تاریخ اجتماعی و سیاسی زمان اوست که جو فکری و فرهنگی روزگار او را می‌شناساند و کم‌وبیش به ما می‌گوید که چه عواملی باعث شد که در آن بحبوحهٔ نابسامانی و گسیختگی، شاعری از گوشهٔ دهی از خراسان سر برآورد، و در طی سی و چند سال، با شوق و شکیبایی، سرگذشت قومی فراموش شده و بر باد رفته را که نه سود این جهانی داشت، و نه اجر آن جهانی به شعر درآورد. از این دو که بگذریم، افسانه‌هایی می‌آیند که بعد از مرگ دربارهٔ او پرداخته شده و در تذکره‌ها و تاریخ‌ها ذکر گردیده‌اند. دربارهٔ هیچ شاعر ایران به اندازهٔ فردوسی، افسانه ساخته نشده، و افسانه‌ها، چنانکه می‌دانیم، حقیقت خاص خویش را دارند؛ همان‌گونه که او حقیقت ایران را در خلال افسانه‌ها سروده، دیگران نیز حقیقت زندگی او را در نهاد افسانه‌ها جای داده‌اند، و این مرد بزرگوار بی‌نظیر، این موهبت بی‌نظیر را نیز خاص خود داشته که هم در زندگی، و هم در مرگ، بر اورنگ افسانه‌ها بنشیند. ص ۹-۱۰، زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه، دکتر محمد اسلامی ندوشن.

** ابیات زیر حکایت از حال و روز اسفبار چکامه‌سرای کهنسال دارد:

برآمد یکی ابر و شد تیره‌ماه — همی برف بارید از ابر سیاه
نه دریا پدیدست و نه دشت راغ — نبینم همی بر هوا پر زاغ
نماندم نمکسود و هیزم نه جو — نه چیزی پدیدست تا جو درو
بدین تیرگی روز و هول خراج — زمین گشته از برف چون کوه عاج
همه کارها شد سراندر نشیب — مگر دست گیرد به چیزی حبیب

یا در جایی دیگر آمده است:

می‌آور کزین روز ما بس نماند — چنین بود تا بود بر کس نماند
مرا دخل و خرج ار برابر بدی — زمانه مرا چون برادر بدی
تگرگ آمد امسال بر سان گرگ — مرا مرگ بهتر بدی زان تگرگ
در هیزم و گندم و گوسفند — ببست این برآورده چرخ بلند

فرجام‌می‌رساند. لیاقت راستین شاعر در به پایان بردن اثر در کلام منظوم ذیل متجلی می‌گردد.

نمیرم از آن پس که من زنده‌ام که تخم سخن را پراکنده‌ام

زمانی که شاعر به تصنیف ***شاهنامه*** مشغول بود هنوز دولت سامانی در عین تزلزل شدید در شمال شرقی ایران و آسیای میانه به حیات خود ادامه می‌داد. شاهان سامانی در حالی که خود را از اخلاف سلاطین ساسانی (قرون ۳-۷ میلادی) که در دوران آنان ایران برای دومین بار در تاریخ به دولتی با اهمیت جهانی مبدل شده بود، به حساب می‌آوردند، در اداره امور کشور از تجربیات نیاکان نامدار خود پیروی می‌کردند. فردوسی فقط می‌توانست به خاندان سامانی به‌عنوان حکمرانانی که قادر به ارزیابی شایستهٔ منظومه وی که در قالب ستایش از ایران قرون گذشته بود، امیدوار باشد.

امّا زمانی که ***شاهنامه*** رو به پایان بود دیگر حکومت سامانی موجودیت نداشت. به فرماندهی محمود ترک‌نژاد فرزند سبکتکین، حکمران سابق نواحی شرقی کشور در عهد سامانیان، دولت نیرومند جدیدی در شمال شرقی و مشرق (بخش‌هایی از افغانستان و پاکستان کنونی) به‌وجود آمد (این طایفه به‌نام غزنوی که برگرفته از نام پایتخت آنان یعنی شهر غزنه است، مشهورند). فردوسی چاره‌ای جز این نداشت که منظومه را پس از اتمام همراه با نامه ستایش‌آمیزی، که فاقد هر نوع صداقت و شوقی بود، به محمود غزنوی* پیشکش کند.

هیچ یک از نمونه‌های والای صداقت، شجاعت، فداکاری و تفکرات و سنن و امور

---

* واقعاً جای تأسف است که محمود غزنوی طی قرن‌ها در ذهن مردم ظاهربین، بزرگ‌ترین پادشاه شاعر نواز شناخته شده، و حال آنکه او بیشتر از هرکس دیگر مسؤول ایجاد مکتب بی‌آبرویی و دریوزگی و تملق در سخن است که شعر فارسی را به حق بدنام کرده است. هنگامی که شعرهای دورهٔ غزنوی را با دورهٔ ماقبل خود، یعنی دورهٔ سامانی مقایسه کنیم، بهتر می‌توانیم به عمق زخمی که محمود بر پیکر فکر و معنی در شعر فارسی وارد آورد، آگاهی یابیم. مثلاً رودکی را با عنصری که هر دو شاعر اوّل دربار بودند، در کنار هم بگذاریم، چه تفاوتی! درست است که مدح در زمان سامانیان هم رایج بود، ولی مدایح این دوره که آمیخته به لطف و حکمت و صداقت است، و از رابطهٔ خوش و دوستانهٔ شاعر با پادشاه حکایت می‌کند، فرق بسیار دارد با لفّاظی‌های آزمندانهٔ دورهٔ محمود که سخن را در حد کالایی که تنها به درد خرید و فروش می‌خورد، پایین آورده است. صلهٔ او نیز به شُعرا مبنی‌بر هوس‌های آنی و متناسب با غلوّ هنری بوده است که آنان در مدح می‌گذارده‌اند. زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه، دکتر محمد اسلامی ندوشن. ص ۴۱-۴۰.

کشورداری با ویژگی‌ها و خصوصیات ایرانی که در سرتاسر ***شاهنامه*** موج می‌زند، از دید محمود، حکمران با استعداد و فاتح بی‌رحمی که برای پرکردن خزانهٔ خود، لشکرکشی‌های غارتگرانه متعددی به ولایات ثروتمند شمال غربی هندوستان انجام داد، نمی‌توانست دارای هیچگونه قدر و منزلتی باشد، و از این روی محمود نسبت به ***شاهنامه*** برخوردی بسیار منفی اتخاذ می‌کند*. واکنش نامناسب و ناروای عنصری و فرخی، شاعران برجستهٔ عصر درخشان شعری دربار سلطان محمود، نیز عجیب به‌نظر می‌رسد.

گرچه نمی‌توان دربارهٔ دلایل اصلی این مسأله، به علت نقص مدارک و اطلاعات قضاوت درستی داشت، می‌توان گفت که ارزشیابی درستی نسبت به اثر فردوسی در کشور انجام نشد، و احتمال وجود احساس رقابت از جانب شعرای نامدار نیز دور از ذهن نمی‌نماید. از سوی دیگر ترس از مخالفت با سلطان، که می‌توانست موقعیت آنان را در دربار متزلزل ساخته یا خطرات

---

* برخی از خاورشناسان بر این پندارند که محمود بدان علت که ترکی خشن بود و عظمت شاهنامه را نمی‌توانست دریابد، آفریدهٔ فردوسی را ارزش و وقعی ننهاد. گمان نمی‌رود نیازی به گفتن باشد که چنین نظریه و بینشی فاقد ارزش علمی است. چنانکه از منابع و اسناد بر می‌آید، محمود نیک فرهیخته بود و نه‌تنها پارسی دری بلکه تازی را هم می‌دانست. گهگاه، گویا به پارسی دری شعر هم می‌گفته و در زمان فراغت (که چندان هم نبود، زیرا یا به لشکرکشی‌های چپاولگرانه می‌پرداخت یابه کشتار «قرمطیان»، یعنی همه کسانی که فرمان او را نمی‌بردند – دشمنان داخلی) تفسیر بزرگ بر قرآن می‌نوشته است.

... همهٔ اینها به‌خوبی می‌نمایاند که محمود دانشی بسنده داشته و خود پیداست که می‌توانسته ارزش و شایستگی شاهنامه را دریابد. اما، به گمان بسیار، محمود به دلیل همان دانش و فرهیختگی خود نمی‌توانست این را نیز در نیابد که اگر شاهنامه پیشتر نوشته شده بود یاری بزرگی برای سامانیان می‌بود و دیگر اینکه اندیشه‌های اساسی منظومه، اعتبار خود او را از ریشه برباد می‌داد. او نیک می‌دانست که می‌تواند به یاری تاریخ‌نویسان درباری تخمه و تبار خود را به هریک از پادشاهان گذشته دور برساند اما دشمنان وی فریب تخمه و گوهر برساختهٔ او را نخورده، او را «دارندهٔ فرّ کیانی» برنخواهند شمرد. آخر در منظومه آمده که غاصب بی فرّ، دیری بر اورنگ پادشاهی نخواهد ماند، پس، اثر فردوسی می‌تواند در دست همهٔ کسانی که نمی‌خواهند فرمانروایی محمود را بپذیرند و با آن در ستیزند حربهٔ مناسبی باشد. در چنین شرایطی، ارزش والای هنری منظومه نه‌تنها از مخاطرات سیاسی آن نمی‌کاست، بلکه برعکس آن را افزون‌تر می‌ساخت. (**فردوسی و سروده‌هایش**، اثر ی. ا. برتلس، ترجمهٔ سیروس ایزدی، ص ۴۱-۴۲).

بیشتری برایشان فراهم کند، نیز وجود داشت.

برخورد حقارت‌آمیز و توأم با بی‌اعتنایی محمود، فردوسی را در مقام تلافی قرار می‌دهد*. از این رو بعدها مؤلفان و محققانی که به تنظیم مقدمهٔ ***شاهنامه*** پرداختند با صورت‌های مختلف هجوهای حقارت‌آمیز فردوسی نسبت به سلطان ظالم برخورد کردند**. اما پس از سرودن

---

* در تاریخچه‌های خاور زمین، پیرامون خلق و آفرینش شاهنامه داستانی آورده‌اند که نه تنها در خاور زمین بلکه در باختر هم گسترش زیادی پیدا کرده است. بسیاری از دانشمندان باختری این داستان را بسیار شاعرانه و غم‌انگیز یافته‌اند تا جایی که حتی دستمایهٔ برخی سرگذشت‌های شاعرانه (از جمله در اثرهای هـ. هاینه) شده است. اما، شگفتا که چرا هیچ یک از این نگارندگان در نیافته‌اند که این داستان، چهرهٔ شاعر بزرگ را خوار کرده، ویژگی‌هایی به فردوسی نسبت می‌دهد که می‌نماید به هیچ روی از آن وی نبوده است. ص ۲۵.

اما این داستان بر چه اساسی استوار است؟ استادی پر استعداد و حتی نابغه از بزرگی دارا فرمان می‌یابد. استاد سخت می‌کوشد که دستور را اجرا کند و هنگامی که زمان پرداخت صله و پاداش فرامی‌رسد، دغلی و ناراستی در کار رفته، او را نابکارانه فریب می‌دهد. در نتیجه، شاعر هجویه‌ای نوشته، او را به لعن و ننگ ابدی دچار می‌سازد.

می‌نماید که چنین دریافتی از سرنوشت غم‌انگیز فردوسی، در سدهٔ دوازدهم گاه‌شماری عیسوی، گسترشی بزرگ داشته است. دست‌کم، بیت زیر از نظامی گنجوی در سرآغاز هفت‌پیکر او گواه این مدعاست:

نسبت عقربی است با قوسی　　بخل محمود و بذل فردوسی

مقابله: داستان با رخدادهای راستین تاریخی گویای آن است که واقعیت به مراتب از افسانه بسیار ساده‌اندیشانه، فاجعه‌آمیزتر و شاعرانه‌تر بوده است. آخر، در داستان، فاجعهٔ فردوسی با منافع و مصالح محدود شخصی، آن‌هم یکسره مادی بستگی می‌یابد، اما واقعیت این است که شاعر با الهام از آرمان‌های بزرگ در آرزوی تجدید مجد و عظمت گذشته‌ای بود که بی‌بازگشت از دست رفته بود.

فردوسی در پیکار سلطان ـ شاعر به شکست سیاسی دچار آمد؛ اما در مقام سخنوری، به یکی از درخشان‌ترین پیروزی‌هایی که استادان سخن می‌توانند به آن دست یابند رسید. بیش از هزار سال پیش، او واپسین بیت‌های منظومهٔ خود را سرود، رقیبان او در درگاه سلطان غزنه، اکنون برای اندک معدودی از محققان ادبیات آن روزگار شناخته است، اما در رگ‌های آفریدهٔ فردوسی، امروز هم همانند روزهای سروده شدن آن، خون زندگی جریان دارد (فردوسی و سروده‌هایش، برتلس، ترجمهٔ سیروس ایزدی. ص ۲۷-۲۹).

** می‌توان گفت که در همهٔ چاپ‌های شاهنامه، تا امروز هم هجونامه با صد بیت یعنی همان شماری که در آغاز ←

هجویات شاعر می‌بایست فرار می‌کرد تا از مجازات در امان باشد. در آغاز او در مازندران، که سرزمینی قابل دسترس ولی کوهستانی و صعب‌العبور در جنوب دریای خزر محسوب می‌شد، مأوایی موقت یافت. سپس خود را به بغداد مقر خلفا رساند و تا زمانی که خطر انتقام سلطان محمود نسبت به بی‌پروایی وی وجود داشت، در آنجا ماند. آنگاه شاعر به زادگاه خود طوس باز گشت، سرزمینی که در آنجا چشم به جهان گشود، اثرش را بیافرید و سرانجام نیز در

→

بوده، همچون افزوده‌ای همراه است. این پرسش پیش می‌آید که متنی که از میان رفته بود، از کجا پیدا شده است؟ امروز دیگر گمان نمی‌رود که بتوانیم این مشکل را بازگشاییم. تنها می‌توان به پندار درست دست یازید. آشکار است که زبان هجو به زبان منظومهٔ فردوسی بسیار نزدیک است. اما نمی‌توان آن را گواه درستی هجونامه برشمرد.

پیش از همه، به چند دیدگاه تاریخی می‌نگریم. آیا می‌توان پذیرفت که فردوسی، در آغاز سدهٔ یازدهم میلادی، بدین‌گونه بر برتری بزرگان کهن پای می‌فشارد؟ در هجونامه گفته می‌شود:

پرستار زاده نیاید بکار — اگر چند دارد پدر شهریار
سر ناسزایان برافراشتن — وز ایشان امید بهی داشتن
سر رشتهٔ خویش گم کردن است — به جیب اندرون مار پروردن است

چنین دیدگاههایی، با شدتی بیشتر در بیت‌های زیر که آوازهٔ بیشتری یافته‌اند دیده می‌شود:

چو دیهیمدارش نبد در نژاد — ز دیهیمداران نیاورد یاد
اگر شاه را شاه بودی پدر — به سر بر نهادی مرا تاج زر
و گر مادر شاه بانو بدی — مرا سیم و زر تا به زانو بدی

گمان نمی‌رود فردوسی –با کوله‌باری از تجربهٔ زندگی دراز که وابستگی‌اش به کشاورزان خراسان بسیار نزدیک بود– می‌توانست دارای چنین دیدگاه پرخاشگرانهٔ اشرافی باشد که هرگونه حقی را برای نمایندگان توده‌های مردم از بیخ و بن نفی کند.

همهٔ بیت‌های هجونامه را جداگانه می‌توان در شاهنامه یافت (برای همین هم از نظر زبانی تفاوتی با منظومه ندارد). از این رو، می‌توان پنداشت که این هجو بیت‌های پراکنده‌ای است که چکامه‌سرایی حرفه‌ای آن را از سرودهٔ فردوسی جدا و به یکدیگر پیوند داده است. شاید هم ترتیب‌دهنده، برای پیوند بیت‌های پراکنده به هم، برخی بیت‌ها از خود بر آن افزوده باشد. (فردوسی و سروده‌هایش، ی. ا. برتلس، ترجمهٔ سیروس ایزدی، ص ۴۳–۴۵).

همانجا وفات یافت و به خاک سپرده شد[۱].

فردوسی در آخرین بخش منظومه می‌گوید که سی‌وپنج سال (به‌روایتی دیگر بیست‌وپنج سال) بر روی اثرش کار کرده و سرانجام به سال ۴۰۰ هجری برابر با ۱۰۱۰ میلادی آن را به‌پایان برده است.

از اینجا می‌توان دریافت که منظومه بنا به روایتی حاوی ۳۰۰۰۰ و به روایتی دیگر ۶۰۰۰۰ بیت است. با توجه به اینکه *شاهنامه* در قالب مثنوی سروده شده و هر بیت دارای دو قافیه است، اختلاف موجود، ناشی از چگونگی شمارش یک بیت یا قوافی دو مصراع است. هیچ یک از نسخ قدیمی به‌جا مانده از منظومه با ارقام فوق مطابقت ندارد. مثلاً قدیمی‌ترین نسخهٔ معروف ـ ۶۱۴ هجری مطابق با ۱۲۱۷ میلادی که تنها در برگیرندهٔ نیمهٔ اوّل منظومه است، شامل ۲۲۰۰۰ بیت است[۲]. از نظر زمانی نزدیکترین نسخه‌ها به این نسخه به‌طور متوسط حاوی ۵۰۰۰۰ بیت‌اند و تعداد ابیات سایر نسخ با اختلاف ۱۰۰۰ تا ۲۰۰۰ بیت کمتر یا بیشتر از این رقم است. از روی متنی با چنین حجم تقریبی در پایان ربع اوّل سدهٔ هفتم هجری در شام ترجمهٔ منثوری به عربی صورت گرفت.

نظر به اینکه، از آغاز، افزایش حجم *شاهنامه* بیش از کاهش آن بوده است، می‌توان گفت که از دو رقم فوق ۳۰۰۰۰ بیت واقعی‌تر است. هیچ یک از آثار منظوم بزرگ فارسی قرون وسطی، از جانب صاحب‌نظران و اصلاح‌کنندگان ادبی و نسخه‌بردارانی که گاه به عمق مطالب پی نمی‌بردند، از افزایش در امان نبود. باید گفت که به‌طور متوسط سی‌درصد از معروفترین و پرشمارترین نسخه‌ها تاکنون با اضافاتی همراه گشته‌اند. واضح است که *شاهنامه* به علت شهرت استثنایی خود احتمالاً می‌بایست در مقیاس وسیعتری نسبت به سایر منظومه‌های فارسی قرون وسطی مورد حک و اضافات قرار گیرد*.

---

۱. تاریخ‌های دقیق زندگی فردوسی تعیین نگشته‌اند.

2. Piemontese A. M. Nuova luce su Firdaws: Tuno "Sahnama" datato 614 H./1217 a Firenze. Annali, vol. 40 (Napoli, 1980) fasc. 1, p: 1-38.

* آنچه در رشته‌های دیگر لغت‌شناسی شرط اوّل انتخاب صحیح متن است؛ یعنی تعیین ارتباط نسخه‌های مختلف با ←

معروفیت *شاهنامه* به سادگی قابل درک است. منظومه از یک سوی در بخش‌های نخستین افسانه‌ای خود نمونهٔ بارزی از حماسهٔ ملی بوده و از سوی دیگر در بخش‌های تاریخی، که متکی بر واقعیات است یک آفرینش ادبی در بالاترین حد تصور به‌شمار می‌آید.

اگر در هریک از دو قسمت فوق‌الذکر سخنی از مردم به میان آمده غالباً در قالب ستایش یا سرزنش است. در صحنه‌های نبرد، که بخش اعظم *شاهنامه* را دربر می‌گیرد، مردم با ابعاد مشخص و معینی به میان نمی‌آیند، زیرا حضور آنان به‌صورت متمایز و برجسته طرح نمی‌شود؛ در حالی‌که اگر این نبردها مورد بررسی دقیق قرار گیرند، انعکاس عقاید غیر مستقیم مردم در آنها به‌خوبی آشکار خواهد بود.

شاهنامه قاعدتاً وارد حیطهٔ برجسته‌ترین آثار ادبی عالم بشریت می‌گردد، زیرا گذشته از استثنایی بودن مضامین، سرشار از افکار و اندیشه‌های عالی و خلل‌ناپذیر نسبت به موازین اخلاقی و عدالت جاودانه و عشق بی‌پایان نسبت به همهٔ مردم است.

این نکته بسیار قابل توجه است که فردوسی در مورد بلند همتی، گشاده‌دلی، عدالت‌خواهی و بشردوستی کسی چون پیران فرماندهٔ لشکریان تورانی، که پیشتاز دائمی مبارزه با ایران است، بیش از آنچه که در مورد پهلوانان و قهرمانان ایرانی نوشته است، قلمفرسایی می‌کند.

این منظومه به دلیل زبان حماسی ساده و قابل درک، شخصیت‌های هنری فراموش نشدنی قوی و مؤثر، اصطلاحات مردمی بکار گرفته شده، عبارات مردمی سروده شده توسط شاعر و به ویژه میهن‌پرستی والایی که در سرتاسر منظومه جریان دارد، اعتبار می‌یابد.

واضح است که چنین اثری نمی‌تواند مورد تقلید قرار نگیرد. در حقیقت، در دو قرن

→

یکدیگر دربارهٔ فردوسی اکنون به هیچ وجه عملی نیست و شاید در آینده نیز بسیار ناقص میسر گردد. ناشرین ما را با نسخه‌های خود آشنا نمی‌سازند و محققین به‌ندرت می‌توانند در این زمینه مطالعات دقیق‌تری بکنند. حجم عظیم شاهنامه و طرز کار کاتبان نیز بررسی آن را غیرمیسر ساخته است. هر قسمت یک نسخهٔ خطی ممکن است از روی نسخ مختلف نقل شده باشد؛ کاتبان ممکن است که در عین حال از چند نسخه استفاده کرده باشند؛ و گذشته از یک مأخذ کتبی از حافظهٔ خود نیز کمک گرفته باشند. حماسهٔ ملّی ایران (چاپ سوم)، تئودور نولدکه، ترجمهٔ بزرگ علوی، با مقدمه به قلم سعید نفیسی ص ۱۴۷.

نخستین موجودیت ***شاهنامه*** به میزان قابل ملاحظه‌ای به آن افزوده شده است. این‌گونه ضمایم دربر گیرندهٔ بیت یا ابیاتی چند، رویدادهای متمایز برخی فصول یا داستان‌های کاملی است که با نام قهرمانان آنها یا اسامی اخلاف آنان آمیخته شده است؛ همین‌طور شخصیت‌هایی که در اصل منظومه وجود نداشته و پس از فردوسی بر آن افزوده شده‌اند. ضمناً در مواردی نیز از طرح این پرسش ناگزیریم: آیا مقلدان و ضمیمه‌نویسان ***شاهنامه*** منابعی در دست داشته‌اند یا خیر؟

با توجه به آثار به‌جا مانده به زبان پارسی می‌توان دریافت که در اواخر سدهٔ چهارم و نیمهٔ اوّل سدهٔ پنجم هجری نه تنها در خراسان، زادگاه فردوسی، بلکه در نواحی غرب ایران و شهرهای مرکزی مانند اصفهان و یزد نیز آثار کهن ادب پارسی گردآوری شده بود. چنان‌که در یکی از نسخ قدیمی ***شاهنامه*** آمده است، به منظور برگرداندن آثاری از ایران باستان از زبان پهلوی به پارسی، به تنظیم این مجموعه‌ها اقدام شده بود. اگر شرایط سیاسی به‌عنوان عامل بوجود آورندهٔ این‌گونه تمایلات و گرایش‌ها در ایران تداوم می‌یافت، و در مکان‌هایی که تألیف و تنظیم این مجموعه‌ها صورت می‌گرفت، شاعرانی به توانمندی فردوسی و دقیقی به ظهور می‌رسیدند، در این صورت می‌بایست هم‌زمان با ***شاهنامه*** آثار مشابه دیگری نیز پدید آیند.

با اینکه سرنوشت این مجموعه‌ها نامشخص مانده است، اما تردیدی نیست که مجموعه‌های گردآمده در نقاط مختلف کشور مطابقتی با یکدیگر نداشته‌اند. با این همه آشکار است که تأثیربخشی این‌گونه آثار تا زمانی دراز برجای مانده است. بسیار محتمل است که بخش عمدهٔ مطالبی که بعدها به‌منظومه افزوده شده و اساس تقلید ***شاهنامه*** است از این مجموعه‌ها اقتباس شده باشد.

نظر به اینکه ضمایم ***شاهنامه*** به قلم افراد مختلفی نگاشته شده، که نه تنها نظرات خویش بلکه محیط و عصر خود را نیز به نوعی در این نوشته‌ها منعکس ساخته‌اند، کاملاً روشن است که این ضمایم نمی‌توانند یکسان باشند؛ دو نمونهٔ ذیل از این حیث بسیار مشخص‌اند.

نظامی عروضی* نویسنده و ادیب معروف ایرانی سدهٔ ششم هجری، در کتاب چهارمقاله،

---

* نظامی عروضی (وفات در حدود ۵۶۰ هجری) ابوالحسن نظام‌الدین احمدبن عمربن علی‌النظامی العروضی ←

گزیده‌ای نسبتاً کوچک از ***شاهنامه*** را، که حاوی چند شعر فوق‌العاده گیرا بوده و فاقد هرگونه وجه اشتراکی با کلام فردوسی است و قطعاً از ابیات الحاقی گرفته شده است، به‌عنوان نمونهٔ سبک عالی ارائه می‌دهد.

راوندی* از دیگر نویسندگانی است که گزیده‌های بسیاری از آثار منظوم و از جمله ***شاهنامه*** را در حدّفاصل سده‌های ۶ و ۷ هجری در اثر تاریخی خود تحت عنوان ***راحة‌الصدور*** آورده است. لیکن اکثریت مطلق این گزیده‌ها اشعار اصلی فردوسی نبوده و تنها تقلیدی از آنها محسوب می‌شود. این‌گونه اشعار معمولاً طولانی‌اند و از جهت معنا و مناسبات هنری در سطحی نازلتر از اشعار کوتاه و اصیل فردوسی قرار دارند.

اگر براساس دو نمونهٔ فوق دربارهٔ گرایش‌ها و تصورات ادبی محافلی که در آنها تقلید از ***شاهنامه*** بروز کرد، قضاوت شود، می‌توان فرض کرد که وارد کردن آنها در منظومه ممکن است نه فقط از پی تکمیل آن، بلکه به منظور بالابردن ارزش آن باشد. در واقع، این تکرارهای بی‌ارزش که مناسبتی با دیگر مطالب نداشت، موجب آلوده شدن منظومه به افزوده‌هایی گشت که بیش از هر چیز به مقاصد معنوی و هنری آن لطمه می‌زد.

از ورای بخش افسانه‌ای ***شاهنامه*** که در آن مضمون مبارزات دایمی ایران و توران انعکاس یافته است، امر تقسیم کشور بر خلاف سنت‌های دیرینه به‌دست فریدون، به چشم می‌خورد**

→

السمرقندی از شاعران و نویسندگان قرن ششم هجری است.... او به خدمت ملوک آل‌شنسب درآمد و به مدح آنها پرداخت و کتاب چهار مقاله را به نام شاهزاده ابوالحسن حسام‌الدین علی‌بن فخرالدین مسعود شاهزادهٔ غوری تألیف کرد. فرهنگ ادبیات فارسی دری، دکتر زهرا خانلری (کیا).

* نجم‌الدین ابوبکر محمدبن علی‌بن سلیمان راوندی، از نویسندگان قرن ششم و معاصر سلجوقیان که نزد خالوی خود تاج‌الدین احمد تربیت یافت و علوم شرع و ادب را فراگرفت و می‌گویند هفتاد گونه خط آموخت. او بعدها به خدمت غیاث‌الدین کیخسرو بن قلج ارسلان درآمد و در سال ۵۹۹ کتاب راحة‌الصدور را به نام این پادشاه تألیف کرد. همان کتاب.

** چنین به‌نظر می‌رسد که پس از جدایی قوم هندی از قوم ایرانی و کوچ قوم‌های هندی به سوی مرکز تاریخی آنها، در قبیلهٔ واحدی که ریشهٔ نژادی ایرانی داشت گسستگی به‌وجود آمد و طایفه‌های مختلف ایرانی‌نژاد از یکدیگر جدا گشتند

←

(رجوع به شرح تصویر شمارهٔ ۴). این مسأله تا حدی در بخش افسانه‌ای و به میزان بیشتری در قسمت‌های تاریخی، لیکن بدون بیان علت اصلی مبارزات ایران و بیزانس، انعکاس دایمی دارد. بدین ترتیب، در مبارزات مداومی که در آن دیگر مردم و دولت‌های آسیایی به موازات با توران از سوی مخالف پیش می‌آمدند، تاریخ ایران در ***شاهنامه*** از زمان‌های قدیم تا پیوستن آن به حلقهٔ کشورهای مسلمان در اواسط قرن هفتم میلادی نشان داده شده است.

معروفیت منظومه به حدی عظیم بوده است که ابیاتی از آن در آثار هنری و صنایع دستی نیز بازتاب یافته‌اند. اشعاری که به شکل تک‌بیت یا ابیاتی چند بر روی اشیای لعابی و اشکال مختلف کاشی‌های پوشش داخلی گنبدها و حاشیهٔ سراسری زیر قرنیز یا افریز* مانده است، گواه گسترش و آوازهٔ بسیار آن در ادوار مختلف است[۱]. کتیبه‌های کاشی‌های حاشیهٔ سراسری

→

و سه قبیلهٔ بزرگ ایرانی‌نژاد که می‌توان آنها را طایفه‌های سرمی، تورجی و ایرجی خواند، به‌وجود آمدند و تبلور قومی یافتند. حقیقت تاریخی این تقسیم قبایل ایرانی را در داستان نمادی فریدون و پسرانش ایرج و سلم و تور می‌توان بازیافت. نام پسران فریدون در اوستا Airya (ایرج)، Sairima (سرم) و Tuirya (تور) آمده است. ایران که مرکز جهان است نصیب ایرج می‌شود. سرم پادشاه سرزمین‌های غربی می‌گردد و تور پادشاه سرزمین‌های شرقی می‌شود.

داستان ایرج و سلم و تور در واقع سرگذشت قوم‌های ایرانی است که به صورت تمثیلی آورده شده است. واژهٔ ائیریه airya به‌صورت er تحول یافته و با پسوند نسبت پهلوی k یا ic به شکل نام اریک Erik در ارمنی و ایرج eric در پهلوی و فارسی آمده است به معنی «منسوب به ایران، ایرانی». فرزند دیگر فریدون «تویی‌ری» Tuirya اوستایی است که در پهلوی تور Tur شده و با پسوند نسبت ic و k و ak پهلوی به صورت Turic یا Turik درآمده و سپس به خط فارسی تورک یا ترک نوشته شده و با قوم ترک مشتبه شده است، در حالیکه ترکانی که از نژاد تور هستند و نام آنها در شاهنامه آمده است همه از نظر نژادی و زبانی، ایرانی‌اند و تورکان Turakan هیچ مناسبتی با ترکان Turkan ندارند.

پسر دیگر فریدون Sairima است که در زبان پهلوی سرم Sarm و در فارسی سلم گردیده است. این نام با پسوند جمع زبانهای ایران شرقی به‌صورت سرمت Sarm-at درآمده است به معنی سرم‌ها یا اقوام منسوب به قوم سرم. (ایرانویج، دکتر بهرام فره‌وشی، ص ۱۳-۱۴).

* Frieze

۱. ل. ت. گیوزالیان، قطعه‌ای از شاهنامه بر روی سفالینه‌های قرون ۱۴-۱۳، کتیبه‌شناسی خاور، ۱۹۵۱، جزوهٔ ۴، ←

زیر قرنیز که به‌صورتی روشن و در اکثر موارد با خطی درشت به نگارش درآمده‌اند، معمولاً متن تقریر شده را، که آرایش، عنصر اساسی آن است، متوالیاً به‌طور افقی و گاه با پیچ‌وخم‌هایی تشکیل داده‌اند. روی کاشی‌هایی که به شکل ستاره و خاج بوده و در تزیین گنبدها و دیوارهای عمارات مورد استفاده قرار می‌گرفتند، کتیبه‌ها تنها در حواشی و کناره‌های شکستهٔ کاشی‌ها نقش گشته‌اند. به همین جهت خواندن کتیبه‌ها پس از نصب کاشی‌ها بر روی دیوار بسیار دشوار بود و متن نوشته‌ها دیگر جزء اصلی نقش و نگار دیواری محسوب نمی‌گشت. با این همه، نگارش کتیبه بر روی کاشی‌ها و دیگر سفال‌آلات نه تنها حاکی از شهرت عظیم ***شاهنامه*** بود، بلکه موجبات ترویج بیشتر آن را نیز فراهم می‌آورد. مصنوعات بجا ماندهٔ لعابی که حاوی قطعاتی از ***شاهنامه*** است در اصل مربوط به سدهٔ هفتم هجری و تعداد کمتری از آنها مربوط به نیمهٔ اوّل سدهٔ هشتم‌اند؛ لیکن وجود چنین مصنوعاتی، به‌ویژه قطعات کاشی‌ها، در آخرین دهه‌های قرن ششم نیز امکان‌پذیر است[۱].

کاشی با اشعاری از شاهنامه، اواخر سدهٔ ششم هجری قمری
لنینگراد، ارمیتاژ

→

ص ۵۵، ص ۳۳-۵۰؛ ل. ت. گیوزالیان، چند متن منظوم بر روی کاشی‌های ورامین، ارمیتاژ، کتیبه‌شناسی خاور، ۱۹۶۱، جزوهٔ ۱۴، ص ۳۶-۴۳.

۱. ل. ت. گیوزالیان، کاشی‌های پوشش داخلی گنبدها و حاشیهٔ سراسری زیرقرنیز یا افریز متعلق به قرن سوم با قطعات منظوم، کتیبه‌شناسی خاور، ۱۹۴۹، جزوهٔ ۳، ص ۷۲-۸۱.

در متن مقاله آمده است که اشعاری از شاهنامه برای نخستین‌بار بر روی کاشی‌های مستطیل شکل و سپس در کاشی‌های تصویری، که جهت ساختن گنبدها و دیوارهای عمارات بکار می‌رفت، ظاهر شده است.

در نقوش مصنوعات لعابی صحنه‌هایی در ارتباط با مضامین ***شاهنامه*** به چشم می‌خورد. روی بدنهٔ رنگین جام منقوش سدهٔ هفتم هجری که احتمالاً جزء مجموعهٔ نظیر آن است، یکی از افسانه‌های عاشقانهٔ منظومه دربارهٔ بیژن و منیژه به تفصیل روی نوارهای افقی به تصویر کشیده شده است[۱] (رجوع به شرح تصویر شمارهٔ ۱۹). کاشی رنگینی نیز با نقش جنگجویانی که در حال ترک دژ فروداند، به قرن هفتم باز می‌گردد[۲] (این کاشی شکسته، و تنها لبهٔ آن باقی است) (رجوع به شرح تصویر شمارهٔ ۱۵). از دو نمونهٔ فوق، مورد دوم می‌تواند با مدارک کافی تصویری از منظومه شمرده شود، زیرا حادثهٔ نسبتاً کوچک فرود، نمونهٔ مشخص ذکر شده در ضمیمهٔ ***شاهنامه***، مستقل از منظومه نمی‌توانست وجود داشته باشد. ضمناً دربارهٔ حکایت بیژن و منیژه در مجموعه‌نگاره‌های منقوش جام مزبور نیز می‌توان چنین عقیده‌ای اظهار داشت. گرچه مقایسهٔ دقیق می‌تواند اختلافات جزیی بین داستان و تصاویر را آشکار سازد، ولی روی‌هم‌رفته متن ***شاهنامه*** کل دورهٔ آنها را چنان منعکس ساخته است که می‌توان گفت آن را در قالبی غیرشفاهی از حکایت بیژن و منیژه ارائه داده است.

در صحنهٔ دیگری بر روی جام به‌جا مانده از قرن هفتم هجری فریدون جوان با گرز گاوسر، در حالی‌که بر گاونر نشسته و ضحاک شاه سرنگون شده را به محل مجازات می‌برد، نشان داده شده است[۳] (رجوع به شرح تصویر شمارهٔ ۳). فریدون درست به همین شکل به همراهی دو جنگجو بر روی کاشی چهارگوشی که در نمایشگاه هنر اسلامی شهر مونیخ آلمان به سال ۱۹۱۰ میلادی به نمایش گذارده شده بود[۴]، به تصویر کشیده شده است. در اینجا ممکن است تنها بخشی از این صحنه نشان داده شده باشد و بخش دیگر آن را، که در رابطه با ضحاک است، بایستی در کاشی مجاور از سمت راست پیدا کرد.

---

۱. م. م. دیاکانف، ظرف لعابی با تصاویری از شاهنامه، در کتاب: آثاربخش خاور. ارمیتاژ، لنینگراد، ۱۹۳۹، ج ۱، ص ۳۱۷-۳۲۵.

2. A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present. Ed. by A. U. Pope. 6 vols. Oxford, 1939, vol. 5, p. 706.

3. Ibid., p. 692C.

4. Die Ausstellung von Meisterwerken, Muhammedanischer Kunst in München 1910, München, 1912, Taf. 110.

کاشی با تصویر فریدون سوار بر گاو نر
سدهٔ هفتم هجری قمری. پاریس، مجموعهٔ کورکیان

اما با بررسی و در نظر گرفتن هنرهای تجسمی ایرانی و اصل تمامیت تصویر در هریک از اشیا، می‌توان چنین فرض کرد که فریدون در حال رفتن به جنگ ضحاک تصویر شده است. ابیات یازدهم و دوازدهم از مقدمهٔ داستان «بیژن و منیژه» در بخش پایینی کاشی ترسیم شده‌اند. به این ترتیب، این کاشی، ششمین کاشی از همین ردیف است. و علی‌رغم نبودن ارتباط مستقیم بین متن و صحنهٔ ترسیم شده، در اینکه صحنهٔ مورد نظر تصویری از ***شاهنامه*** باشد، تردید وجود ندارد.

قدح لعابی با تصویر فریدون سوار بر گاو نر، در حال بردن ضحاک
سدهٔ هفتم هجری قمری. امریکا، دیترویت، انستیتو هنر

تصویر فریدون بر گاو نر[۱] (تصویر پیشین) که مطابقتی با متن ***شاهنامه*** ندارد، از اساطیر زرتشتی و نسبت فریدون با گاو نر، مایه می‌گیرد. علی‌رغم عدم ارتباط متن و تصویر در کاشی فوق‌الذکر، انتساب آنها به ***شاهنامه*** کاملاً آشکار و به روشنی بیانگر معروفیت ***شاهنامه*** فردوسی در قرن هفتم هجری است.

---

۱. مطابق «شاهنامه» فریدون می‌باید سوار بر اسب باشد.

قطعه‌ای از نقش و نگار دیواری با تصویر سیندخت و رودابه در قسمت فوقانی؛ و فریدون سوار بر گاو نر در حال بردن ضحاک در قسمت زیرین. سده‌های ۶-۷ هجری قمری. پاریس، مجموعهٔ کورکیان.

معمولاً نوشتن قطعاتی از ***شاهنامه*** و رسم تصاویری از آن بر روی کاشی‌ها مقدم بر ترسیم مضامین آن بر دیوارهای درونی عمارات بوده است. احتمالاً تاریخ قطعهٔ معروف این نقش و نگار، که متضمن دو صحنهٔ بر روی هم است، به قرون ۶ و ۷ هجری برمی‌گردد و به شهر ری نسبت داده می‌شود[1]. علی‌رغم آسیب‌پذیری نقوش، از باقیمانده آنها می‌توان گامی در جهت

---

1. Survey of Persian Art, vol. 5, p. 554 B. S., Gray B. Persian Miniature Painting. London, 1933, p. XXVII A.

شناسایی تصاویر برداشت.

در بخش زیرین آنها، بار دیگر فرستادن ضحاک به محل مجازات ترسیم شده است. و همانند دیگر تصاویر فریدون، سوار بر گاو نر، ضحاک را برهنه به‌دنبال خود می‌کشد. بر روی سر ضحاک تاجی با رویهٔ ناصاف، که بر آن تصویر دو مار که به دور سر وی پیچیده شده و به گونه‌ای مبهم توسط نقاش ترسیم شده‌اند، به سادگی قابل تشخیص است. تصویر فریدون بر اساس سنت‌های دیرینهٔ نقاشی ترسیم نگشته؛ او سر افسار را با دست چپ گرفته و در دست راست وی، علی‌رغم آنکه از ناحیهٔ آرنج خم شده، گرز گاو سر دیده نمی‌شود.

نگارهٔ سیندخت و رودابه. سدهٔ هشتم هجری قمری. پاریس، مجموعهٔ آ. وو.

به‌طوری که ملاحظه می‌شود تصویر به نمایش سیندخت، در حال سرزنش دخترش رودابه، که دست‌هایش را به پشت زده و در برابر او ایستاده و جرأت کرده است که زال جوان را، که شایعات پیرامون وی اشتیاق آتشین دیدار را در وجودش برانگیخته بودند، مخفیانه به نزد خود بخواند، اختصاص یافته است. به احتمال قوی تصویر زن در سمت راست ترکیب‌بندی (زنی که دو زانو نشسته) از آن شخصی است که موجب آشکار شدن عشق زال و رودابه گردیده است، گرچه مطابق متن او به هنگام این ملاقات حضور نداشته است. باید خاطرنشان ساخت که چگونگی ساختار ترکیب‌بندی اثر با ویژگی‌های نگارگری سدهٔ هشتم هجری تطبیق می‌کند.

صحنه‌های شکار غزال بهرام گور و آزاده را باید از تصاویر فوق‌العاده جالب هنر ایرانی شمرد (رجوع به شرح تصویر شمارهٔ ۴۰). تعدادی از تصاویر این موضوع بر روی اشیای سفالی و برنزی قرن ششم تا آغاز قرن هشتم هجری از معروفیت بسیاری برخوردارند[1]. لیکن این تصویر روی دیس‌های نقره‌ای[2] و دیگر صنایع دستی هنری و حتی در نقش برجسته‌های سنگی[3] که قرن‌ها مقدم بر تألیف *شاهنامه* بوده‌اند نیز دیده می‌شود. تاکنون روشن نشده است که آیا این سنت مجدداً با تألیف منظومهٔ *فردوسی* احیا شده یا مستقل از آن ادامه یافته است. تصویر بهرام گور و آزاده بر شتر و شکار از پا درآمده در نخجیرگاه (تصویر متداول روی اشیای قرون ۶ و ۷ هجری)، که می‌تواند یک صحنهٔ روایی از *شاهنامه* باشد، بر روی سنگ محکوک دورهٔ ساسانی نیز دیده می‌شود[4].

قدیمی‌ترین نسخ خطی مصور *شاهنامه* که به‌دست ما رسیده مربوط به نیمهٔ اوّل قرن هشتم هجری است، که بخش قابل ملاحظه‌ای از آنها فرسوده گشته و در وضعیتی نامطلوب قرار

---

1. Survey of Persian Art, vol. 5, pp. 664, 672, 679, 727; vol. 6. pp. 1317. 1329, 1330.

۲. ای. آربلی، ک. تریور، فلز دوران ساسانی، لنینگراد، ۱۹۳۵، تصاویر ۱۲ و ۱۱؛

Grabar O. Sasanian Silver. Ann Arbor, 1967, No 3.

3. Grabar O., Op. cit., No 71: Harper P. O., The Royal Hunter. Art of the Sasanian Empire. New York, 1978, No 47.

4. Survey of Persian Art, vol. 6, p. 256 A.

دارد. این مجموعه نسخه‌های مصور ناقصی را دربرمی‌گیرد که به منظور سود بیشتر، اوراق آنها را از هم جدا کرده و در موزه‌ها، کتابخانه‌ها و مجموعه‌های خصوصی تمام دنیا پراکنده‌اند. جای بسیاری از تصاویر (هنگام فروش) تغییر کرده و به صفحاتی که بهتر به‌جا مانده است، انتقال یافته‌اند. تعداد زیادی از صفحات مصور روی کاغذ ضخیمی که متن را از پشت پوشانیده است، الصاق شده‌اند.

تصاویر بریده شده‌ای که فاقد متن مربوط به خود است، نیز در مجموعه‌های ویژه‌ای گرد آمده‌اند. روی‌هم‌رفته جای بسیاری از صفحات نسخ پراکنده مشخص نیست. بررسی همهٔ این مدارک کار فوق‌العاده دشواری است و گاه کاملاً غیرممکن می‌نماید، به ویژه که موضوع برخی از نگاره‌های جدا شده از نسخ خطی، نمی‌تواند بدون متن خالی از ابهام باشد.

در چنین وضعیتی می‌توان از دو نسخه نام برد که اوراق آنها از هم جدا نشده و در جهت شناسایی دورهٔ نخستین تصویرسازی ***شاهنامه*** ارزش فوق‌العاده‌ای کسب نموده‌اند. یکی از آن دو دست‌نویس، مربوط به سال ۷۳۱* هجری برابر با ۱۳۳۱ میلادی[۱]، در مخزن توپقاپوسرای استانبول نگهداری و فعلاً به چاپ نرسیده است[۲] و نسخهٔ** دیگر که در کتابخانهٔ عمومی به نام سالتیکوف شدرین در لنینگراد تحت شمارهٔ دورن ۳۲۹ نگهداری می‌شود، متضمن نگاره‌هایی است که در چاپ حاضر انتشار یافته‌اند.

---

* نسخهٔ خطی توپقاپوسرای مورخ ۷۳۱، نوشتهٔ الحسن بن علی بن‌الحسین البهمنی، مصور است، ۲۲۷ صفحه، شش ستون، ۳۲ سطر، تذهیب دارد. معرفی نسخه‌های شاهنامه فردوسی مورد استناد مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی در کار تصحیح علمی و انتقادی متن شاهنامه، ص ۲۰.

۱. سال ۷۳۱ هجری در ۱۵ اکتبر ۱۳۳۰ میلادی شروع و در ۱۳ اکتبر ۱۳۳۱ به پایان رسید.

۲. استانبول، کتابخانهٔ موزه قصر توپقاپوسرای، نسخهٔ خطی خزینه، ۱۴۷۹.

** نسخهٔ خطی مورخ ۷۳۳، نوشته عبدالرحمان... بن... احمد بن ظهیر، مصور است، ۷۳۷ برگ، چهار ستون، ۳۳ سطر، به طول ۴۵ سانتیمتر و عرض ۳۵ سانتیمتر، تذهیب دارد. همان کتاب ص ۲۶.

نسخهٔ خطی شاهنامهٔ
سال ۷۳۳ هـ. ق
و
ویژگی‌های هنری تصاویر آن

نسخهٔ خطی به قطع ۲۸×۳۶ سانتیمتر موجود است که باجلد برّاق سیاه‌رنگ و رویهٔ برگردان و حاشیهٔ ظریف طلایی و تیماج برّاق و زردرنگی که سراسر طرف داخلی جلد برگردان را می‌پوشاند، مزین شده است[۱].

این نسخهٔ خطی کامل نیست، زیرا طبق محاسبات انجام شده از چهارصد و اندی صفحهٔ آن، تنها ۳۶۹ صفحه باقی مانده است. حاشیهٔ صدمه دیدهٔ داخلی صفحات ۳-۸ به کلی تعمیر شده و حاشیهٔ سایر صفحات نیز تا حدی مورد مرمت واقع شده است. در حواشی یازده صفحهٔ اوّل کاغذ سفید چسبانده شده و برخی از صد صفحهٔ نخست کم‌وبیش دارای آستری است. علی‌رغم صدمه دیدن قسمت فوقانی صفحات ۲۰۸-۲۳۵ به وسیلهٔ موریانه، لطمه‌ای به متن وارد نیامده است. کاغذ این نسخهٔ خطی ضخیم و زرد رنگ و تا حدی برّاق است.

متن منظومه در چهار ستون ۳۳ سطری با خط نسخ درشت و خوانا و با حفظ برخی اشکال منسوخ نوشته شده است؛ ستون‌های اوراق ترمیم شده بعدها نیز با خط نسخ بازنویسی شده‌اند؛ بین ستون‌ها فاصله گذاشته شده و دو خط قرمز اطراف آنها ترسیم شده است؛ کلیهٔ صفحات متن با خط بنفش‌رنگی احاطه گردیده‌اند.

---

۱. حواشی بریده شدهٔ صفحات نسخه و از بین رفتن برخی از جزئیات تصاویر در حاشیهٔ فوقانی اوراق حاکی از این است که صحافی نسخهٔ ۷۳۳ مدت‌ها پس از فراهم آمدن نسخهٔ خطی، که احتمالاً در طول موجودیت خود به دفعات تجدید گشته، صورت گرفته است.

سرفصل‌ها، که عموماً دو یا سه سطر از دو ستون را اشغال کرده‌اند، با مستطیل قرمزرنگی محاط می‌شوند.

عناوین در زمینهٔ سادهٔ مستطیل‌های قرمزرنگ به خط ثلث نوشته شده‌اند، و در مواردی که بیش از یک عنوان در صفحه وجود دارد این عناوین متناوباً به رنگ سیاه و قرمز بوده و گاه به رنگ آبی نیز دیده شده‌اند. متن اشعار فقط با مرکب سیاه نوشته شده است. در اکثر موارد نظم اوراق با خط حاشیه حفظ شده است. اوراق اولیه که تألیف فردوسی نبوده و اصطلاحاً «مقدمهٔ قدیمی» منظومه محسوب می‌شوند، از بین رفته‌اند. فهرست اسامی شاهان، که در پایان صفحهٔ (۱آ)[1] کنونی ذکر شده، گواه این امر است. تصویر مشترک بین صفحات ۱ب - ۲آ، که مشتمل بر دو صحنه است، در محل اتصال صفحات قطع شده است.

منظومه با ذکر کلام «به‌نام خداوند بخشنده و مهربان» که در قسمت فوقانی صفحهٔ ۲ ب با خط سفید درشت و واضح بر زمینهٔ طلایی با تذهیب مستطیل‌شکلی آراسته شده است، آغاز می‌شود.

---

۱. حرف «آ» نشان‌دهندهٔ سمت راست صفحه و حرف «ب» به مفهوم سمت چپ است.

در حواشی بسیاری از صفحات یادداشت‌هایی دیده می‌شود که بعدها افزوده شده است. در مواردی، حتی بر روی تصاویر نیز اثر مُهر هویداست. آثار مُهرهای قابل تشخیص عبارتند از: مُهر بزرگی به تاریخ ۱۰۱۷ هجری برابر با ۱۶۰۸ میلادی که به وضوح در صفحات ۱آ و ۳۶۹ب قابل رؤیت‌اند و اثر آن به‌صورتی غیرواضح در صفحات ۲ب، ۱۳۵آ، ۲۹۶آ، ۳۶۹آ دیده می‌شود؛ اثر مُهر نسبتاً کوچک بیضی‌شکلی، که بر آن تنها نام محمد اسکندر قابل تشخیص است، یازده بار در صفحات ۱۷۶آ، ۲۴۳آ، ۲۷۴آ، ۲۸۸آ، ۲۹۶ب، ۳۰۷آ (و شش اثر بر روی تصاویر) وجود دارد.

علاوه بر صفحات ناقص نخستین، که ذکرش رفت، به موارد ذیل نیز باید اشاره نمود:

بین ۵۵ و ۵۶ – دو صفحه (آغاز داستان سهراب).

بین ۶۰ و ۶۱ – سه صفحه (پایان داستان سهراب).

بین ۶۶ و ۶۷ – دو صفحه (خواب شوم افراسیاب و مراجعهٔ او به بلخ به نزد سیاوش با پیشنهاد صلح).

بین ۱۴۸ و ۱۴۹ – دو صفحه (؟) (مکاتبات پیران با افراسیاب و آغاز جنگ پیران و ایرانیان).

بین ۱۹۶ و ۱۹۷ – پانزده صفحه (از پایان متن دقیقی با شروع داستان اسفندیار تا آخرین دیدار وی با خواهرانش).

بین ۳۰۰ و ۳۰۱ – پنج صفحه (داستان مهبود و آغاز حکایت جنگ خاقان چین با هیاطله).

اگر تعداد ابیات غیر موجود بیش از پنج هزار بیت فرض شود، نسخهٔ خطی باید روی هم رفته حاوی پنجاه و دو هزار بیت باشد.

قضاوت دربارهٔ تعداد و موضوع تصاویر اوراق مفقود شده دشوار است. نسخهٔ خطی در حال حاضر حاوی ۴۹ تصویر، تصویری مشتمل بر دو نقاشی در سرآغاز و صحنه‌ای در پایان نسخه است، که همانند تصویری که در آغاز نسخه آمده ارتباطی با مضمون منظومه ندارد.

این نقاشی‌ها به‌خوبی حفظ نشده‌اند و در بعضی جاها پوشش رنگی تا حد زیادی از بین رفته است. در برخی موارد شکل انسان‌ها و حیوانات کاملاً پاک شده و سپس به‌طرزی ناشیانه با مرکب سیاه قلم‌گیری شده و در مواردی هم ریشی سیاه‌رنگ بر چهره‌ها ترسیم گشته است.

پس از آخرین فصل منظومه، که حاوی اطلاعاتی راجع به حجم و تاریخ اتمام منظومه است، در پسگفتار مشخص می‌شود که رونویسی نسخهٔ خطی در آخرین روز جمادی‌الاولیٰ سال ۷۳۳ هجری برابر با ۱۶ فوریه ۱۳۳۳ میلادی به‌پایان رسیده است. نام کاتب تا حدی محو و تا اندازه‌ای نیز با مُهر پوشانیده شده و تنها کلمات «عبدالرحمان آل ه... عبدالله...بن ظهیر» خوانده می‌شود و این نام در دیگر نسخ خطی دیده نشده است.

علیٰرغم محفوظ نماندن کل نسخه، تاریخ اثر و بخش‌های باقیمانده از آن موجبات اهمیت و شهرت نسخهٔ ۷۳۳ هجری، به‌عنوان اثری از یک دورهٔ مهم، در تحقیق و مطالعهٔ بی‌شمار آثار خاورمیانه و نزدیک نیمهٔ اوّل قرن هشتم هجری را فراهم آورده است. این نسخه مدت‌هاست که از نظر متن، تصاویر و تنظیم هنری مورد توجه محققان بوده و از معروفیت چشمگیری برخوردار است. و به‌عنوان یکی از نادرترین آثار هنر مکتوب عصر خویش تقریباً در کلیهٔ آثار تاریخ نقاشی ایران و به‌ویژه آثار اختصاص یافته به نقاشی دورهٔ مغول، ذکر گردیده است[۱].

از جهت زیبایی‌شناسی، ارزیابی‌های مختلفی نسبت به نگاره‌های نسخهٔ خطی ابراز گردیده است. ب. دورن* عضو فرهنگستان علوم در شرح مختصر خود از نسخهٔ خطی، نقاشی‌ها را به‌عنوان «تصاویری... با سبک بسیار نازل» ارزیابی کرده است[۲]. نویسنده‌ای دیگر به نام ب. دنیکه تصاویر نسخهٔ خطی را بسیار ساده و ابتدایی می‌شمارد[۳]. در فهرست تنظیم شده توسط

---

1. Stchoukine I. La Peinture Iranienne sous les Derniers Abbasides et les Ilkhans, Bruges, 1936, p. 93-94; Holter K. Die Islamischen Miniaturhandschriften vor 1350, Zentralblatt für Bibliothekwesen, Bd. 54, [1937] Nr. 77.

* یوهان آلبرشت برنهارد دورن (۱۸۰۵-۱۸۸۱) مستشرق روسی آلمانی‌الاصل. از آثار اوست مأخذ زبان‌شناسی ایرانی (۱۸۵۱) و فهرست نسخه‌های خطی شرقی کتابخانه سلطنتی سن پترزبورگ و انتخابات البهیة من‌الکتب العربیة و الفارسیة و الترکیة (۱۸۵۷-۵۸) که کتابی است مشتمل بر متون فارسی، عربی و ترکی دربارهٔ تاریخ طبرستان و گیلان. (یادداشت ویراستار).

2. "...peinture... de tres mauvais stile..." (Dorn B. Catalogue des manuscrits et xylographes orientaux de la Bibliothegue Imperiale Publique de St. Petersbourg. St.Petersbourg, 1852, P. 317).

۳. ب. دنیکه، هنر شرق شرح مختصر تاریخ هنر اسلامی. غازان، ۱۹۲۳، ص ۷۳-۷۲، ۹۰-۸۹، تصویر ۳.

گیوزالیان و دیاکانف، که در آن برای اولین بار نسخه به تفصیل تشریح و فهرست تمامی مدارک مربوط به تصاویر ارائه شده، «استثنایی بودن این نگاره‌ها» خاطرنشان گشته است[۱]. مؤلفان فهرست به ارتباط این نقاشی‌ها با نقش و نگارهای دیواری و نقوش مصنوعات سفالی و دیگر مسائل مهمی که در رابطه با بررسی تصاویر این نسخه است، اشاره کرده‌اند. مؤلفان، سال بعد، در مجموعه تصاویری که ضمیمهٔ فهرست است، شش صحنه از نسخهٔ خطی مورد بررسی را تجدید نمودند[۲].

برخی از نگاره‌ها و نسخ خطی مصور نیمهٔ اول قرن هشتم هجری و از جمله ***شاهنامهٔ*** سال ۷۳۳ نسخهٔ لنینگراد، در سال ۱۹۳۶ میلادی از سوی ی. شوکین به‌عنوان نمونه‌هایی از مکتب شیراز مشخص گشتند. گرچه بعدها در مورد اصالت برخی از این آثار تجدیدنظرهایی به عمل آمد، انتساب نسخهٔ لنینگراد به سبک شیراز مورد تردید قرار نگرفت. نقاشی‌های ***شاهنامهٔ*** سال ۷۳۳ به‌عنوان نمونه‌های برجستهٔ سبک شیراز و در ردهٔ آثار اختصاص یافته به نقاشی قرون وسطی کشورهای خاورمیانه و نزدیک، که در سال‌های ۱۹۶۰–۱۹۷۰ میلادی پیدا شده‌اند، مورد بررسی قرار گرفتند. در این آثار شش نگارهٔ نسخهٔ خطی نیز تجدید شده است[۳].

آثار ل. عینی و ش. م. شکورف به پژوهش تخصصی برخی از ویژگی‌های هنری تصاویر ***شاهنامه*** سال ۷۳۳، اختصاص یافته‌اند.

ل. عینی در مقاله‌ای کوتاه (شرح سخنرانی وی در کنفرانس سراسری شوروی دربارهٔ هنر و باستان‌شناسی ایران، مسکو، ۱۹۶۹) می‌نویسد: «مهمترین و ضروری‌ترین مسأله در علم هنر شناختی معاصر مینیاتور عبارت از درک مینیاتور و قوانین درونی شناخت جهان از دیدگاه هنر

---

۱. ل. ت. گیوزالیان، م. م. دیاکانف، نسخ خطی شاهنامه در مجموعه‌های لنینگراد. لنینگراد، ۱۹۳۴، سری ۱۴.

۲. ل. ت. گیوزالیان، م. م. دیاکانف، نسخ خطی شاهنامه در مجموعه‌های لنینگراد. مسکو –لنینگراد، ۱۹۳۵، تصویر شمارهٔ ۱ رنگی، تصاویر ۵–۲ سیاه و سفید.

۳. نگاره‌های ایرانی سده‌های ۱۴ـ۱۷، پیشگفتار مقاله به قلم اُ. ف. آکیموشکین، آ.آ. ایوانف، مسکو، ۱۹۶۸، ص ۶، تصاویر ۲،۱؛ ب. و. ویمارن، هنر ایران و کشورهای عرب سده‌های ۷–۱۷، مسکو، ۱۹۷۴، ص ۹۸–۹۷، تصویر ۹۸؛ م. م. اشرفی، اشعار فارسی – تاجیکی در نگاره‌های قرون ۱۴–۱۷، دوشنبه، ۱۹۷۴، ص ۱۳–۱۰، تصاویر ۶–۱.

نگارگری و بررسی آن براساس قانونمندی ذاتی مینیاتور است[۱].» نویسنده از چنین دیدگاهی نگاره‌های نسخهٔ خطی لنینگراد را، که قبلاً ذکرشان رفت، نه تنها به علت ارزش والای هنری آنها بلکه به این دلیل که این تصاویر جزو آثار اولین و مهمترین دوره در تاریخ نقاشی ایران محسوب می‌شوند، مورد بررسی قرار می‌دهد. عینی پس از تجزیه و تحلیل تعدادی از نگاره‌ها به این نتیجه می‌رسد که «تخت بودن نقاشی مکتب شیراز اساساً حرکتی در جهت عصر شکوفایی نقاشی در قرن نهم هجری است[۲].»

ما، در آثارِ ش. شکورف، اندکی بیشتر با چنین روش مطالعه و بررسی تصاویر ***شاهنامهٔ*** سال ۷۳۳ مواجه می‌شویم[۳]. ارتباط متقابل نقاشی و ادبیات قرون وسطی که موضوع تحقیقات وی است، در سال‌های اخیر به‌طور جدی توسط متخصصین علم تاریخ قرون وسطی مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته است. محققان فرهنگ روسیهٔ قدیم و خاور دور نیز تحقیقات گسترده‌ای در این زمینه به عمل آورده‌اند.

امّا این مسأله در هنر ایران، برای اولین بار در آثار و ادبیات هنرشناسی شوروی مورد بررسی واقع شده است. ش. شکورف با مطابقت دادن تصاویر نسخهٔ خطی ***شاهنامهٔ*** سال ۷۳۳ با متن آن، به بررسی قانونمندی یک نظام هنری، که هم در آثار ادبی و هم در تصاویر هویداست، می‌پردازد.

با این حال، هنوز بررسی تصاویر نسخهٔ لنینگراد انجام نیافته‌است؛ در این زمینه کافی است اشاره نمود که اساس انتخاب فکر و موضوع و ویژگی‌های هنری نگاره‌ها تا حد زیادی روشن نگردیده و تجزیه و تحلیل ترکیب‌بندی هنری آنها نیز صورت نگرفته است؛ باوجود این‌که در

---

۱. ل. س. عینی –نگاره‌های نسخ خطی «شاهنامه» ۱۳۳۳ لنینگراد و مطالبی چند دربارهٔ پیدایش نگاره‌های ایرانی – در کتاب: هنر و باستان‌شناسی ایران کنفرانس سراسری شوروی (۱۹۶۹). مجموعه سخنرانی‌ها. مسکو، ۱۹۷۱، ص ۱۰.

۲. همان کتاب، ص ۱۹.

۳. ش. م. شکورف –مقایسهٔ اسلوبی اجزای تصویرگری در آثار ادبی و نقاشی (در رابطه با «شاهنامه» فردوسی و تصاویر مربوط به آن). خلاصهٔ رسالهٔ نامزدی برای [فرهنگستان] علوم، مسکو، ۱۹۷۶؛ ش. م. شکورف – نظراتی چند دربارهٔ تصاویر انسان در هنر ایران دوران ماقبل مغول –در کتاب: هنرشناسی شوروی– ۷۷. جزوهٔ ۲، مسکو، ۱۹۷۸، ص ۱۶۴ـ۱۴۴.

مشارکت استادانی چند در فراهم‌آوردن تصاویر این نسخهٔ خطی جای هیچ‌گونه تردید نیست[۱]، لیکن طبقه‌بندی نگاره‌ها و انتساب آنها به این نقاشان تاکنون تعیین نگردیده است.

اطلاعات اولیه به‌دست آمده از تصاویر نسخهٔ ***شاهنامه*** متعلق به سال ۷۳۳ بیانگر ویژگی‌های تصاویر مزبور است. به استثنای تصویر سرآغاز نسخه، هیچ‌یک از نگاره‌ها تمام صفحه را دربر نمی‌گیرد و این نوع صفحه‌بندی غالباً در نسخ خطی ماقبل نیز دیده می‌شود. تصاویر این نسخه در نوارهای افقی، که کل پهنای زمینهٔ متن را اشغال می‌کند، یا در شکلی مربع مانند، که منحصر به پهنای دو ستون میانی متن است، ترسیم شده‌اند. برخی از تصاویر به شکل غیرمعمول و پلکانی است و غالباً نه تنها در هماهنگی با مضامین تصاویر، بلکه در جهت رعایت و حفظ اسلوب ترکیب‌بندی کل صفحات قرار دارد. یکی از ویژگی‌های شیوهٔ فوق پوشاندن زمینهٔ نقاشی‌ها با پیکرهٔ بزرگ و مشخص شخصیت‌هاست؛ و فضای خالی، به‌عنوان جزیی از ترکیب‌بندی، در ساختن ترکیب‌بندی‌های این تصاویر مورد استفاده واقع نشده است. بنابراین، زمانی که نمایش محل وقوع عمل یا حادثه مورد نظر باشد، حد و مرز نگاره به سادگی تغییر می‌کند. بدین ترتیب، در صحنهٔ محاصره دژ (تصویر شمارهٔ ۱۸) شکل پلکانی نگاره امکان می‌دهد که دژ کاملاً ترسیم گشته و تناسب بین وسعت آن و قامت جنگجویان تا حدی رعایت شود؛ و در صحنهٔ تصویر سلطان بر تخت سلطنت («یافتن جوانی در حرم نوشیروان» تصویر شمارهٔ ۴۴) قسمت اصلی نگاره بزرگ‌تر ترسیم شده است.

در موارد وقوع حادثه در کوهستان («پرورش سیمرغ زال را و بازگرداندنش به نزد سام» تصویر شمارهٔ ۵)، («رزم گودرز کشواد با پیران ویسه» تصویر شمارهٔ ۳۱)، تصویر کوه به‌طور نمادین بالای سر اشخاص ترسیم شده؛ و آنجا که اشاره به درخت بلندی است («داستان باربد رامشگر» تصویر شمارهٔ ۴۹) درخت سرو در زمینهٔ رنگین گوشه‌ای از نگاره به‌صورت عمودی و در جهت فوقانی ترسیم گردیده است.

در صحنه‌های «برآوردن رستم بیژن را از چاه» (تصویر شمارهٔ ۱۹)، «شستن و عطرآگین ساختن پیکر رستم» (تصویر شمارهٔ ۳۶)، «ریختن سرب جوشان در کام کرم هفتواد به‌دست اردشیر» (تصویر شمارهٔ ۳۹)، شکل نگاره در قسمت پایین به طریقی مشابه تغییر یافته و پیچ و

---

۱. م. م. اشرفی، اشعار فارسی - تاجیکی در نگاره‌های قرون ۱۴-۱۷ میلادی، دوشنبه، ۱۹۷۴. ص ۱۴.

خمی پلکانی در آن ایجاد شده است که به نمایش چاه عمیقی که بیژن در آن عذاب می‌کشید، چاهی که رخش در آن فروغلتیده و حوضی که اژدهای هفتواد در آن می‌زیست، اختصاص یافته است.

در ایران قرون وسطی کار کاتب بر روی نسخهٔ خطی مقدم بر کار نگارگر بود. لیکن در *شاهنامهٔ* متعلق به سال ۷۳۳ شرکت فعالانهٔ نقاش در مرحلهٔ اوّلِ فراهم آوردن نسخهٔ خطی آشکار است. در آن ایام تصویرگر قاعدتاً تصوری از آن نگاره‌ها در ذهن خود داشته تا براساس آن اشکال معینی بر صفحات ترسیم سازد. تنظیم نقاشی‌ها در کنار سطرهایی از منظومه که بیانگر حادثه‌ای هستند که درک آن به کمک تصویر آسان‌تر می‌گردد، حاکی از همکاری نزدیک خوشنویس و نقاش در این نسخهٔ خطی است[۱].

وابستگی نگاره‌ها به متن و تصویرسازی دقیق آنچه که به رشتهٔ تحریر درآمده، یگانگی بین متن و تصاویر را که از ویژگی‌های بارز این نسخهٔ خطی و برخی از دیگر نسخ قدیمی است، موجب گشته است. این وابستگی و ارتباط نه فقط در چگونگی تنظیم تصاویر در صفحات، بلکه در این است که تنها رویدادها، اشخاص و ویژگی‌های بیان شده در همان قطعه از متن، در تصاویر آن انعکاس یافته‌اند. البته در برخی موارد در مطابقت تصاویر با واقعهٔ مذکور تفاوت‌هایی آشکار گشته است. در یک مورد گویا نقاش متن را تصحیح کرده است؛ در منظومه گفته شده که رستم در جنگ با کاموس کشانی ببربیان بر تن داشته است و از سوی دیگر چنین آمده که او توسط دشمن شناخته نشده است. (تصویر شمارهٔ ۱۷). بنابراین، نقاش رستم را در زره جنگی و نه در جامهٔ همیشگی، که فوراً موجب شناسایی وی می‌شد، نشان داده است. گاه تصویر اشخاصی دیده می‌شود که هیچ نامی از آنها در متن برده نشده است (تصویر شمارهٔ ۴۸) ویا نوع سلاح بکار گرفته شده در جنگ‌ها با آنچه که در متن آمده مغایر است (تصویر شمارهٔ ۱۸). در مواردی نیز اختلافات فاحشی به چشم می‌خورد؛ به‌طور نمونه در تصویر «اعدام مزدک و پیروانش» (تصویر شمارهٔ ۴۳ مزدک، بر خلاف توصیف متن، با

---

۱. تصویر صفحه ۱۰۲ب (تصویر ۱۶) یک مورد استثنایی است زیرا منعکس‌کنندهٔ حکایت «کشتن تزاو بهرام را»، که در نزدیک‌ترین ابیات توصیف گشته است، نبوده و مربوط به داستان «از اسب به زیر افکندن گیو تزاو را» است، در حالی که این واقعه پس از حادثهٔ نخستین مستقیماً بیان شده است.

گردن برافراشته به تصویر درآمده است.

در این خصوص می‌توان به نگارهٔ «دستگیری فرود در کنار دروازهٔ دژ به دست بیژن» نیز اشاره نمود. نگاره‌ای که تطابقی با متن دست‌نوشته نداشته و بیانگر شکل متداول‌تری از داستان است که در اکثر دیگر نسخ ***شاهنامه*** به چشم می‌خورد (رجوع به شرح تصویر شمارهٔ ۱۵). در بسیاری موارد این دوگانگی مضمون و تصاویر ***شاهنامه*** ناشی از قوهٔ تخیل نقاش نبوده است، و ترسیم صحنه‌ها و مضامینی که براساس معروفترین نمونه‌های متن ***شاهنامه*** یا مستقل از آن پدید آمده‌اند، گواه این حقیقت است (رجوع به شرح تصویر شمارهٔ ۴۰).

غالباً مطابقت کاملی بین نقاشی‌ها و مضمون منظومه وجود دارد. وابستگی به متن، هنگام نشان دادن واقعیات مشخص، نمایش سیمای موجودات عجیب افسانه‌ای، بیان خصوصیات اخلاقی اشخاص، جامه و سلاح‌های آنها، کاملاً آشکار است.

به‌عنوان نمونه، تخت سلطنتی ساخته شده از عاج فیل که پارچهٔ زربفت الوانی زینت‌بخش آن است، به دفعات در منظومه ذکر گشته است. این تخت سلطنتی در تصویر سرآغاز نسخه و برخی از دیگر نگاره‌های نسخهٔ خطی ترسیم گشته است. بهرام چوبین*، یکی از قهرمانان ***شاهنامه***، در چین (در اینجا: آسیای میانه، رجوع به شرح تصویر شمارهٔ ۴۸) شیر عجیب بوزینه‌واری را می‌کشد. در همهٔ تصاویر به‌دست آمده از این موضوع، موجود عجیبْ سیمایی چون شیر دارد، ولی در نسخهٔ خطی ۷۳۳ سر شیر به‌سان بوزینه ترسیم شده است. مطابق متن فردوسی، سیاوش جهت اثبات بی‌گناهی، مورد آزمایش «عبور از آتش» قرار می‌گیرد و به هنگام آزمایش جامهٔ سپید و ساده‌ای در بر و خُودِزرینی بر سر گذارده است و بر اسب شبرنگ خویش سوار است. در تصویر نیز او دقیقاً در چنین وضعی نشان داده شده است (تصویر

---

* بهرام چوبین یا بهرام ششم (سدهٔ ششم میلادی) سردار بزرگ ایرانی و رئیس خاندان مهران. هرمز چهارم او را به ترکستان فرستاد تا مهاجمان ترک را مغلوب سازد؛ و او چنین کرد؛ ولی پس از آنکه خودْ مغلوب رومیان شد؛ هرمز او را به روش موهنی خلع کرد؛ از این‌رو، بهرام عصیان کرد و چون خسروپرویز به سلطنت رسید، تاج و تخت را غصب کرد (۵۹۰م). خسرو به دستیاری ماوریکیوس، امپراتور روم -امّا به بهای واگذاری ارمنستان به روم- او را شکست داد (۵۹۱م). بهرام گریخت و به خاقان ترک پناهنده شد و کمی بعد به قتل رسید. فردوسی در **شاهنامه** بهرام را نوادهٔ گرگین خوانده است. (**دایرةالمعارف فارسی**، ج ۱، ص ۴۷۷). (یادداشت ویراستار).

شمارهٔ ۱۲). در متن آمده است که بهرام چوبین به دستور شاه جامه‌ای زنانه بر تن کرده، دوکدان در پیش روی می‌نهد و نخ می‌ریسد، و همهٔ این جزئیات، که برای بیان صحیح واقعه ضروری است، در نگاره (تصویر شمارهٔ ۴۶) ترسیم گشته است.

همانا دلیل وابستگی نگاره‌ها به متن، که از ویژگی‌های اصلی تصاویر شاهنامهٔ سال ۷۳۳ است، معمولاً در کوتاهی مضامین تصاویر و مختصر بودن جنبهٔ روایی نهفته است. تصاویر دقیقاً با استناد به آشنایی خواننده با متن ترسیم گشته‌اند. در تصاویری چون «پیروزی فریدون بر ضحاک»، «غالب آمدن رستم بر موجود عجیب»، «یافتن جوانی در حرم نوشیروان» و غیره، غالباً دقایق پایانی حوادث و اوج لحظات انعکاس یافته است، چنانکه گویی اشخاص و قهرمانان در مرحلهٔ اجرای واپسین حرکات خشک شده باشند.

صحنه‌های نبرد و جنگ تن‌به‌تن به‌طور نمادین و بدون پرداختن به جزئیات ترسیم شده‌اند و معمولاً از ترکیب‌بندی متناسبی برخوردارند. تمثیل سپاهیان در حال جنگ به‌صورت تعداد مساوی سوارانی است که در برابر یکدیگر به‌تصویر درآمده‌اند. این جنگجویان غالباً پیکره‌ای بزرگ و تنومند دارند و بخش بزرگی از زمینهٔ نقاشی را اشغال کرده‌اند. بزرگ‌نمایی شخصیت‌ها شکوه و عظمتی به تصاویر بخشیده است که قطعاً با سنن این مضمون و شرح و تفسیر آن در هنر باستان و اوایل قرون وسطی در ایران پیوند دارد.

آنجا که نقاش ارتباط کمتری با سنت‌ها داشته است، تصاویر از حقیقتی آزاد و زنده برخوردارند؛ گرچه در این نوع نقاشی‌ها نیز، همچون نگاره‌های قرون وسطی، چهرهٔ اشخاص فاقد ویژگی و تعیّن فردی بوده و به چند چهره که با تغییرات جزیی تکرار می‌شوند، مبدل گشته است. حالات، حرکات و سکنات محدودی که صفت ممیزهٔ نقاشی قرون وسطی است، برای هر یک از اشخاص در نظر گرفته شده و علی‌رغم محدودیت امکانات مصوّرسازی، چهره‌ها تا حد زیادی قانع‌کننده است. شخصیت هر یک از افراد و گاه احساس وی نسبت به آنچه که در جریان است به کمک چند روش کاملاً ساده چون تغییر حالت، خمیدگی سر، وضعیت دست‌ها، حرکت ابروها و جهت نگاه مشخص می‌گردد. بدین ترتیب، در صحنهٔ کشتن ایرج (تصویر شمارهٔ ۴) حالت و نگاه سَلْم و دقت و توجه فوق‌العاده وی، خشونت چهرهٔ تور که خنجر به روی برادر کشیده است و درد و تمنایی که در چهرهٔ ایرج موج می‌زند، به‌طور زنده و آشکار نشان داده شده است.

صحنهٔ هلاکت جنگجویان در کوهها (تصویر شمارهٔ ۳۴) بر حالات و حرکات زنده و گویا استوار گشته است. حالت جنگجویان، که شانه‌های‌شان را قدری بالا برده و دست‌ها را صلیب‌وار روی سینه گذارده‌اند، بیانگر یأس وحشتناک انسان‌های خسته و از سرما به ستوه آمده است. اسب‌هایی که سر به زیر افکنده و از پس کوهها نمایانند، غمبار بودن واقعه را تشدید می‌کنند. در نگارهٔ «باربد رامشگر» (تصویر شمارهٔ ۴۹) اشخاص با حالتی بهت‌زده و با دقت به نوای خواننده و نوازندهٔ چیره‌دست گوش سپرده‌اند. برعکس، در صحنهٔ شکار (تصویر شمارهٔ ۱) بر حرکت، جوش و خروش و پویایی تأکید شده است. در اکثر دیگر تصاویر نسخهٔ موردنظر، نه تنها واقعهٔ توصیف شده در منظومه، بلکه وضعیت حساس و وخامت اوضاع نیز بیان می‌شود.

در جایی‌که ترکیب‌بندی در برگیرندهٔ شخصیت‌های فرعی و جزئیات محیطی است و در وضعیتی که نگارگر واقعهٔ موردنظر را با خیال خویش تکمیل کرده و اثری را که تا حد قابل ملاحظه‌ای مستقل از متن است، پدید آورده، ویژگی‌هایی چون اسلوب خلاصهٔ روایی و شرح اجمالی واقعه، این تصاویر و دیگر نگاره‌های موجود در بیشتر نسخ خطی قدیمی را متمایز ساخته است. از این روی، جای شگفتی نیست که بعدها پدیدآورندگان کتاب نسبت به جایگزینی تصاویر در بخش‌های مربوط به رویدادها در متن، تقیّدی نشان نداده، و گاه تصاویر را در چند صفحه از متن تقسیم کرده‌اند. از آنجایی‌که نگاره‌ها نه فقط به‌عنوان نقاشی، بلکه همچون یک عامل تزیینی و تذهیبی عمل می‌کنند، به منظور هماهنگی بیشتر با صفحات متن، با نظم و پاکیزگی ویژه‌ای تصویر گشته‌اند. ترسیم انواع مختلف سرلوحه و نقوش زمینهٔ کتاب، که در فاصله ستون‌های متن و حتی بین سطرها معمول بوده است، در نسخهٔ خطی متعلق به سال ۷۳۳ هجری به چشم نمی‌خورد. به استثنای تزیین سنتی و نقش و نگارهای بسیار ساده و تصاویری که در آغاز متن (صفحه ۲ب) آمده، هیچ تزیین دیگری در آن دیده نمی‌شود.

تصاویر این نسخه از نظر اسلوب نقاشی شباهت اندکی به نمونه‌های کلاسیک مینیاتور ایرانی دارند و با حفظ ساختار و شیوه‌های آثار بزرگ و یادمانی، تنها از لحاظ اندازه به مینیاتور می‌مانند.

نظر به مطالب فوق‌الذکر، مشخص بودن حالات شخصیت‌های اصلی موجد پیدایی نظم و وضوح در ساختار همهٔ تصاویر است. ترکیب‌بندی هنری بر ایجاد تعادل و انسجام کلیهٔ اجزای

تشکیل‌دهندهٔ نگاره، که به آن کمال و عظمت می‌بخشند، استوار است.

غالباً می‌توان محور اساسی ترکیب‌بندی را که مبتنی بر اصول و قواعد معین و مقرری است، مورد شناسایی قرار داد. طرح و پیکرهٔ شخصیت اصلی، درخت، ستون چادر و خط فرضی که کلیهٔ اجزای تصویر به‌صورتی متناسب، متعادل و هماهنگ در دو سوی آن قرار گرفته‌اند، می‌تواند محور اصلی ترکیب‌بند باشد.

معمولاً نگاره‌ها دارای عمق مکانی (پرسپکتیو) نیستند و طرح اندام‌ها در یک سطح و به‌صورت متوالی ترسیم و گاه از اجزای منظره یا معماری نقش شده در آن قسمت تفکیک گشته‌اند. با این همه در برخی موارد تفاوت مکانی و فضایی برخی از اجزای ترکیب‌بندی، متناسب با دید متغیر ناظر بیان شده و بیشتر از طریق تناوب منطقی سطوح و نماها که در هماهنگی با اشخاص تصاویر قرار دارند، مشخص می‌گردد. برای ساختن این‌گونه نماها، که مختص نقاشی‌های اوایل قرون وسطی است، تصویرگر بجای رفتن به ژرفا و ایجاد حس عمق، عناصر هنری و تصویری را در سطح قرار می‌دهد. بدین ترتیب، هنگامی‌که نشان‌دادن نماهای عمقی و تعداد هرچه بیشتر شخصیت‌ها و ایجاد دوری یا نزدیکی افراد از دید ناظر، ضرورت پیدا می‌کند، هنرمند غالباً آنها را به‌صورت ردیف‌های متوازی و پشت سر هم ترسیم می‌کند. به‌طور نمونه در نگارهٔ «عبور کیخسرو، فرنگیس و گیو از آمودریا» (تصویر شمارهٔ ۱۴) قهرمانان اصلی، که در قسمت پایین ترکیب‌بندی تصویر شده‌اند، به‌عنوان اولین نما، دیوار مرزی کنار رود به‌عنوان نمای دوم و دیده‌بان و مراقبان گذرگاه در حکم نمای سوم تصویر تلقی می‌شود. در نگارهٔ «دستگیری فرود در کنار دروازهٔ دژ به دست بیژن» (تصویر شمارهٔ ۱۵) قامت سربازان جنگجو برفراز دیوار قلعه، بین دو ردیف موازی کنگره‌ها ترسیم گردیده است. این نوع ترکیب‌بندی را در هر دو تصویر سرآغاز نسخه، که در آن صفحه به چند سطح منظم و واضح تقسیم گردیده است، نیز می‌توان مشاهده نمود.

گاه آرایش‌های پیچیده‌تری نیز به‌چشم می‌خورد و آن هنگامی است که اشخاص و دیگر اجزای ترکیب‌بندی، جلوی همدیگر را گرفته و ردیف‌ها نه بر روی هم، بلکه پشت یکدیگر واقع شده‌اند. در نگارهٔ «پیکرهٔ رستم شیرخوار بر اسب» پاهای اسبی، که کودک بر آن سوار است، بر روی حاشیهٔ تصویر قرار گرفته، ولی خادمان بر روی علفی که به‌صورت نوار نسبتاً عریضی نمایان است، در حرکتند و تنهٔ اسب قامت برخی از آنان را پوشانده است (تصویر شمارهٔ ۶).

در صحنهٔ «گذشتن سیاوش در آتش» (تصویر شمارهٔ ۱۲) سودابه، شاه و نفر سوم پشت سر هم و به‌طور مورب قرار گرفته‌اند، لیکن این یگانه ترکیب‌بندی نسخهٔ ۷۳۳ است که دارای چنین آرایشی است. روی‌هم‌رفته، خطوط افقی حاکم بر نگاره‌ها بوده و به استثنای چهارپایه‌ای که در تصویر سرآغاز نسخه در برابر تخت سلطنتی است، هیچ یک از اجزای تصاویر دارای عمق نبوده، فضاسازی تصاویر، فاقد پویایی است و حالات و حرکات اشخاص، عاری از پیچیدگی است.

استفاده از سطوح رنگین زمینه‌ها می‌تواند کمک مؤثری در تشریح و توصیف فضا باشد. زمینهٔ بیشتر نگاره‌ها به رنگ قرمز روشن و در تعداد کمتری از تصاویر زرد رنگ است و گاه با ورقهٔ طلا پوشیده شده است. علاوه بر این، غالباً نقوشی به شکل گیاهان (با رنگ قهوه‌ای بر زمینهٔ زرد و رنگ زرد بر زمینهٔ قرمز)، مارپیچ‌ها (تصاویر شمارهٔ ۴و۱۲) و خطوط ظریف (تصاویر شمارهٔ ۶و۱۴) زینت‌بخش زمینهٔ تصاویراند. قهرمانان حوادث و عناصر معماری و منظره‌سازی، که دقیقاً با متن مطابقت داشته و به نمایش محل واقعه اختصاص یافته‌اند، بر این زمینه‌های کاملاً تخت تجریدی ترسیم شده‌اند.

معمولاً نقش اجزای تشکیل‌دهندهٔ طبیعت و معماری منحصر به همین است، لیکن در مواردی آنها در ارتباط نزدیکتری با مضمون تصویراند. به‌عنوان نمونه، احتمالاً وجود درخت انار و گل قرمز در صحنهٔ مرگ خونین ایرج (تصویر شمارهٔ ۴) و بوتهٔ قهوه‌ای رنگ شومی، که در صحنهٔ مبارزه رستم با دیو سپید، در کنام دیو در غار سیاه روییده (تصویر شمارهٔ ۱۱) تصادفی نیست.

در این تصاویر به تعیین و نمایش محل واقعه توجه مختصری مبذول می‌شود. تصویر قسمت داخلی ساختمان می‌تواند به یک تخت سلطنتی و پرده‌ای قرمز در بالای تصویر یا دیوارهایی با خشت‌های به‌دقت چیده شده و کنگره‌های رنگارنگی در قسمت بالا منحصر گردد. دیوار نیز به‌عنوان عناصر تزیینی جانبی می‌تواند ترکیب‌بندی را از دو جهت محدود کند (تصویر شمارهٔ ۴۷)، یاعامل تقسیم ترکیب‌بندی به دو بخش شود (تصاویر شمارهٔ ۳و۳۹).

گاهی اوقات در نمایش حوادث در فضای باز، منظره با یک یا دو بوتهٔ کوچکی که گویی از حاشیهٔ نگاره روییده‌اند، نشان داده می‌شود؛ لیکن در تصاویر این نسخه، نوار زردرنگ نسبتاً عریضی که در قسمت پایین در تمام طول حاشیه کشیده شده و خطوطی نازک یا پیچ و

تاب‌هایی به رنگ سیاه یا قهوه‌ای بر آن ترسیم گشته و زمین پوشیده از علفی را مجسم می‌کند، بیشتر به چشم می‌خورد. در قسمت فوقانی اکثر نگاره‌ها نوار زردرنگ و عریض‌تری نیز وجود دارد که تصویر شاخ و برگ بر آن هویداست و ظاهراً چتر درختان نقاشی شده است[۱]. حاشیهٔ نگاره، شاخ و برگ دو درختی را که بر زمینهٔ زرد ترسیم و تناسب شاخه‌ها، برگ‌ها، میوه‌ها یا گل‌های درشت و درخشان آنها رعایت شده، از وسط نصف کرده است. برخی از آنها بر روی زمین و میان علف‌ها قرار دارند.

درخت، تنها در مواردی که در متن از آن یاد می‌شود یا نقشی را در واقعه بازی می‌کند، کاملاً ترسیم شده است. در این رابطه می‌توان به درختی که بین شاخه‌های آن سلاح رستم، که به خواب فرو رفته، گذاشته شده (تصویر شمارهٔ ۸) و سروی که باربد در بین شاخ و برگ آن مخفی گشته است (تصویر شمارهٔ ۴۹)، اشاره نمود. نگارهٔ «شستن و عطرآگین ساختن پیکر رستم» (تصویر شمارهٔ ۳۶) گرچه ارتباطی به درخت ندارد، ولی نظر به نقش مهم درخت در حکایت مذکور (خدنگ رستمْ شغاد را به درخت دوخته است) نقاش با ترسیم شاخ و برگ درخت در حاشیهٔ فوقانی صفحه آن را کاملاً نقاشی کرده است.

آسمان، افق و ابرها در نگاره‌های این نسخهٔ خطی ترسیم نشده‌اند و این ویژگی کاملاً آشکار نقاشی ایرانی در آغاز قرن هشتم هجری است.

اجزای منظره و معماری به‌سادگی گراییده، دگرگون شده و به‌صورتی تزیینی بیان می‌گردد. در نگارهٔ «کشته شدن شیر کپّی [شیرِ بوزینه‌وار] بر دست بهرام چوبین» (تصویر شمارهٔ ۴۸) که تصویر کوههای صعب‌العبور، محل زندگی موجودات عجیب، به‌صورت مثلث‌های الوان با بیشمار خطوطی است، که به‌صورتی متوالی ترسیم شده و تکراری از طرح کوه‌اند، حاکی از روش تزیینی چشمگیری است.

این امر بسیار قابل توجه است که کوهها، گیاهان و آب نه تنها در نمایی تزیینی ارائه گشته‌اند، بلکه گویی طبق طرحی از پیش فراهم آمده، تصویر شده‌اند. تنها چند شکل برای

---

۱. ترسیم درختان و علف‌ها در سه تصویر نسخهٔ خطی (نگاره‌های شمارهٔ ۳۵،۴۲و ۵۰) به‌صورت کامل انجام نیافته، و بدین منظور جاهای سفیدی در بالا و پایین صفحه به جا مانده است. احتمالاً به هنگام رنگ‌آمیزی تصاویر، نقاشی برگ‌ها در آخرین مرحله انجام می‌گرفته است.

هریک از اجزا وجود دارد. نشانه‌ها و علایمی از این دست در همهٔ نگاره‌های این نسخهٔ خطی مورد استفاده واقع شده‌اند.

در این زمینه می‌توان به دو طریقهٔ مطلوب در ترسیم کوهها اشاره نمود. برای تصویرکردن قله‌های نوک‌تیز و رنگارنگ کوهها از روش کشیدن خطوط محیطی به شکل سنگ‌های کوچک یاشیوهٔ بکارگیری خطوط بی‌شمار و الوان، که تکراری از طرح کوه‌اند، استفاده شده است. ضمناً هر دو روش می‌تواند در یک نگاره وجود داشته باشد (تصویر شمارهٔ ۵).

برای ترسیم قسمت داخلی ساختمان قصر، قلعه، بندرگاه و حتی چاهی که بیژن در آن محبوس و به شکل آجرچین است، دو تا سه روش وجود دارد (در نگارهٔ شمارهٔ ۳۹ در آن‌واحد از روش‌های مختلفی استفاده شده است). نقوش رسم شده بر جامهٔ اشخاص معرف سنخ‌های مختلف اجتماعی است. به‌طوری که ذکر شد ویژگی اشخاص، حالات و حرکات آنها نیز مطابق طرح قبلی‌اند و تکرار می‌شوند.

مسلماً تکرار برخی از جزئیات و اجزای نگاره‌ها ناشی از ویژگی‌های هر اثر تصویری است. همان‌گونه که در منظومه، قهرمانان با نشانه‌های معینی متمایز و با حفظ صفات تکرارپذیر مشخص می‌شوند، هر تصویر نیز از جزئیاتی که برای همه روشن است تشکیل می‌گردد. هر یک از جزئیات به نمادی مبدل شده، مطابق با متن بوده و با تأکید بر جنبهٔ صرفاً تصویری نگاره نسخهٔ خطی و ارتباط تنگاتنگ آن با متن فوراً و به‌سادگی شناخته می‌شود.

احتمالاً معطوف گشتن تمام دقت نقاشان به اشخاص و ضروری نشماردن تغییر جزئیات فرعی، بی‌ارتباط با این مسأله نبوده است. علاوه بر این به‌طوری که ذکر شد جزئیات تصویر کاملاً تابع نظام کلی تزیینی -نگارگری است.

چگونگی رنگ‌آمیزی عامل مهمی در ایجاد جنبه‌های تزیینی تلقی می‌گردد؛ گرچه در اینجا تخته رنگ ساده بوده و شامل کمتر از ده رنگ است (بدون بکارگیری درجات مختلف رنگ‌ها) لیکن شدت رنگ (رنگ‌ها کاملاً تازگی و طراوت خود را حفظ کرده و تنها در مواردی چند پاک شده‌اند[۱])، نوآوری و غیرمعمول بودن ترکیبات رنگی تأثیر عمیقی در بیننده

---

۱. ثابت بودن رنگ‌ها را می‌توان چنین توضیح داد که نگارگران ایرانی از مواد رنگی طبیعی و گاه استثنائاً از مواد رنگی معدنی، که در سفیدهٔ تخم‌مرغ با مقدار کمی زاج سفید ممزوج گشته بودند، استفاده می‌کردند.

به‌جای می‌گذارد. علاوه‌بر رنگ‌های قرمز و زرد که در رنگ‌آمیزی زمینه و بسیاری از دیگر بخش‌های تصاویر بکار رفته‌اند، رنگ‌های بنفش روشن، تمشکی، سیاه و به‌ندرت قهوه‌ای و سبز (رنگ سبز در نقش و نگار لباس‌ها) در تصاویر مورد استفاده قرار گرفته است. ترکیب عمدهٔ نگاره‌های این اثر و چند نسخهٔ دیگر، که از نظر سبک به آن نزدیک‌اند، از آمیختگی الوان قرمز و زرد تشکیل می‌شود.

طلا در طیف رنگ‌های بکار رفته از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. گذشته از زمینهٔ تصاویر، جامه‌ها، یراق اسب‌ها و گاه قلهٔ کوهها نیز با پوششی از ورقهٔ طلا مشخص گشته‌اند؛ امّا مفهوم لکه‌های زرینی که برخی جاها وجود دارد، مبهم مانده است. آیا وجود این لکه‌های زرین با تلألؤ طلا در زمینهٔ پُرطنین سرخ، که موجب تقویت اثر تزیینی است، مرتبط نیست؟ گرچه در تصویر سرآغاز نسخهٔ خطی، زمینهٔ آبی رنگ دوایری که جزیی از حاشیهٔ تصویر محسوب می‌گردند، حاکی از وجود این رنگ در محل پیدایش نسخهٔ مزبور است، عدم استفاده از رنگ آبی در این تصاویر نظر بیننده را به خود جلب می‌نماید؛ به‌طوری که حتی رنگ آب در سه نگارهٔ ۱۴، ۲۰ و ۳۹ متمایل به بنفش روشن است.

جای شگفتی است که رنگ سبز نیز در تصاویر طبیعت تقریباً دیده نمی‌شود (به استثنای چند تصویری که در ذیل به آنها اشاره شده است). علف‌ها و درختان به رنگ زرد، قهوه‌ای و حتی گاه قرمزاند.

به‌طور کلی باید گفت ترکیب رنگ‌ها در نقاشی ایرانی دارای تقیّد نیست. فی‌المثل، کوهها می‌توانند به رنگ‌های سرخ، بنفش روشن، زرد و تمشکی در یک نگاره ترسیم گردند و رنگ اسب سوارکاران همواره متنوع و مختلف است. در این زمینه می‌توان به کنگره‌های رنگارنگ دیوارهای دژ و تنهٔ سفید و تمشکی درختان نیز اشاره نمود.

در مواردی چند، بررسی رنگ‌آمیزی تصاویر، مطالعهٔ متن را مخدوش و غیردقیق ساخته است. به‌طور مثال در نگارهٔ «داستان باربد رامشگر» (تصویر شمارهٔ ۴۹) به سبب زردرنگ بودن زمینه و درخت سرو، نگارگر علیٰرغم توصیف متن، که باربد به‌منظور مخفی گشتن در بین برگ‌ها و نهان‌شدن از انظار، جامه‌ای سبز بر تن داشته، او را با جامه‌ای به رنگ زرد در بین شاخه‌ها ترسیم کرده است.

اساساً آنچه که روش تصویرسازی نسخهٔ ۷۳۳ ر متمایز ساخته است، همانا ویژگی

نگارگری ایرانی در عصر شکوفایی آن (سده‌های ۹ ـ ۱۰ هجری) است. در این تصاویر کلیت شکل و وضوح طرح و رنگ‌آمیزی دقیق و یکنواخت همواره مورد نظر بوده است. و نگارگر با توجه به ذات هنر نقاشی، در بکارگیری روشی متهورانه برای ایجاد ترکیب‌هایی بـا لکـه‌های رنگ که با نگارگری ایرانی پیش از آن (که بر خطوط متناسب مـبتنی بـود) مـتفاوت است، کوشیده است.

در اینجا شکل ظاهری تصاویر نیز متفاوت‌اند؛ قشر رنگی تصاویر بر خلاف قشر غـلیظ رنگی و گاه برجستهٔ نگاره‌های سده‌های ۹-۱۰، نازک بوده و طرح مقدماتی ترکیب‌بندی، که با رنگ سیاه اجرا و از ورای این قشر نازک نمایان است، می‌تواند بیانگر حالات و جزئیات مهم هر نگاره باشد. نقاشی‌های این نسخه به‌صورتی کاملاً متفاوت و با حالتی بسـیار پـویا، سریع، زنده و همچون طراحی بر روی قشر رنگی ترسیم گردیده‌اند و نگارگر بدون مقید کردن خود به منطبق نمودن حدود لکهٔ رنگین با آخرین خطوط طرح، آزادانه از آن استفاده می‌کند. گاه تصویر ناتمامی که بسیاری از جزئیات آن ترسیم نشده، توجه بیننده را بـه خـود جـلب می‌کند[1]. با وجود این، همانا خط، با قویتر ساختن حالات و انعکاس دقیق و واضح شخصیت قهرمانان، وسیلهٔ اصلی بیان هنری در نگاره‌های این نسخهٔ خطی است.

علی‌رغم وحدت سبک و تکرار برخی از جزئیات تصاویر و شیوه‌های نقاشی، که ذکر آن رفت، آشنایی اجمالی با نگاره‌های این نسخه روشنگر آن است که اجرای کلیهٔ تـصاویر بـه دست یک نقاش صورت نگرفته است. با این همه، ظاهراً از آنـجایی‌که روش‌هـای یکسـان تصویرسازی حاکم بر کارگاههای نقاشی مربوط به نسخهٔ خطی بوده و گـهگاه اسـلوب‌های پرتوان فردی یک هنرمند به مرحلهٔ ظهور رسیده است، تقسیم نگاره‌ها در بین استادانی چندْ مسألهٔ نسبتاً دشواری می‌نماید.

می‌توان چنین فرض کرد که همهٔ نگاره‌ها اثر نـقاش اصـلی است؛ بـدین تـرتیب کـه او

---

۱. در نگاره‌های تصویر سرآغاز نسخه، به‌طور مثال در صحنهٔ باریابی سفرا (تصویر شمارهٔ ۲) علی‌رغم نمایان بودن طرح گرافیکی پا در زیر قشر ملایم رنگ قرمز، کف پاهای سلطان ترسیم نگشته است، و در صحنهٔ شکار (تصویر شمارهٔ ۱) با وجود حالت خاص دست‌های شکارچیان، که بیانگر حالت تیراندازی است، تیر و کمان اکثر شکارچیان نقاشی نشده است.

ترکیب‌بندی هنری و قانونمندی بنیادی آثار را تعیین نموده و آنگاه استادانی چند و دستیاران ایشان، تصاویر را از نو به‌صورتی دقیق ترسیم و رنگ‌آمیزی کرده‌اند؛ لیکن اختلافات موجود تنها منحصر به روش‌های اجرایی نیست و جنبه‌های اساسی‌تری چون تناسبات طراحی اشخاص و چگونگی ترکیب‌بندی هنری را که در مواردی دارای فشردگی و تراکم بیشتر و در نقاطی با پراکندگی همراه است، شامل می‌شود.

عقیدهٔ ما بر این است که اجرای تصاویر توسط حداقل سه یا احتمالاً چهار نقاش صورت گرفته و می‌توان نگاره‌ها را متناسب با روش‌های فردی هنرمندان به چند گروه تقسیم نمود. تصاویر شمارهٔ ۱–۷، ۱۲، ۱۴، ۱۵ که از آثار یک نقاشند، با استادانه‌ترین طرز اجرا و تمامیت و دقت تصویر متمایز می‌گردند. شگفت‌آور نیست که تصویر سرآغاز نسخه نیز اثر همین نقاش است.

ویژگی تصاویر و طراحی جزئیات حکایت از آن دارد که ظاهراً نگاره‌های مربوط به دلاوری‌های رستم نیز (تصاویر شمارهٔ ۱۱–۸) به قلم همین نقاش بوده است؛ در این آثار نیز همچون نقاشی‌های مزبور بیشتر تصاویر به شکلی نزدیک به مربع انتخاب شده‌اند. تنها عاملی که مانع از اطمینان کامل به این امر می‌گردد، صور مختلف ترسیم رستم در این نگاره‌هاست؛ او گاه به شکلی نحیف و گاه در هیئت پهلوانی ترسیم شده و تقریباً در تمام تصاویر سلاح جنگی، کلاهخود و دیگر جزئیات جامه و سلاح وی متفاوت است. ش. شکورف دربارهٔ چند چهره بودن رستم و چند تن دیگر از قهرمانان منظومه عقیدهٔ جالبی اظهار داشته است. بنابه نظر وی تغییر سیمای قهرمانان در هر نگاره تناسب با محیط اطراف و حوادث دارد[۱].

تصاویر شمارهٔ ۱۳و۱۶–۲۰ دارای وضعیت پیچیده‌تری‌اند؛ روش اجرای آنها تا حد زیادی مشابه شیوهٔ هنرمند تصویر سرآغاز نسخه است، با این تفاوت که این تصاویر از کیفیت نازل‌تری برخوردار بوده، و با شتاب و خشکی بیشتری تصویر شده‌اند. و ترسیم نقوش نیز با نوعی بی‌دقتی همراه گردیده است. در برخی موارد نقاشی افراد با سرهای بزرگ و اندامی بسیار تنومند، دیگر جایی برای جزئیات محیط باقی نگذاشته است.

یازده تصویر بعدی، که به نمایش جنگ تن‌به‌تن (یازده رخ) اختصاص یافته‌اند (تصاویر

---

۱. ش. م. شکورف –نظراتی چند... – در کتاب: **هنرشناسی شوروی**، ۷۷، جزوه ۲، ص ۱۵۰–۱۵۲.

شمارهٔ ۲۱-۳۱)، از نظر روش اجرا گروه کاملی است که کلاً با شیوهٔ اجرای نگارگر تصویر سرآغاز نسخه متفاوت است. زمینهٔ پوشیده از گل‌های بی‌ساق و برگ و نوعی حالت تزیینی از ویژگی‌های این تصاویراند. تزیینات و نقوش به‌کار رفته نگاره‌های فوق را تا حدی پُرکار نشان می‌دهد. شایان ذکر است که تنها در این نگاره‌ها برای تصویرسازی مناظر از رنگ سبز استفاده شده و شاخ و برگ درختان غالباً به رنگ سبز رنگ‌آمیزی شده‌اند. اشخاص تنومند، حالات خشک و چهره‌هایی بی‌تفاوت و بی‌روح که برخلاف چهره‌های گلگون دیگر تصاویر غالباً به رنگ خاکستری دیده می‌شوند، از سایر ویژگی‌های نگاره‌های فوق‌اند.

ایستایی این نگاره‌ها نسبت به سایر آثار، احتمالاً در ارتباط با مضامین آنان است. به‌طوری که قبلاً ذکر گردید، جنگ تن‌به‌تن جنگجویان در آثار هنری ایران باستان و همچنین آثار دورهٔ سلجوقی، بنا به روش‌های سنتی چون نقشی ثابت و به‌طرزی خشک و منجمد ترسیم گشته است. مقایسهٔ تصاویر جنگ تن‌به‌تن در نسخهٔ ۷۳۳ هجری و صحنه‌های مشابه آن در نگاره‌ها و حتی نقش برجسته‌های دوره سلجوقی[1] بیانگر تداوم این شیوه است.

تصاویر شمارهٔ ۳۲-۵۲ نیز گروه واحدی را تشکیل می‌دهند که می‌توان کار یک نقاش به‌حساب آورد. قامت کشیدهٔ اشخاص و سر نسبتاً کوچک از ویژگی‌های این تصاویر است، لیکن به‌سبب علاقهٔ نقاش به ترکیب‌های افقی و کشیده، اشخاص ایستاده در نگاره‌ها تا حدی خمیده ترسیم شده‌اند و به‌نظر می‌رسد که به حاشیهٔ تصاویر تکیه داده‌اند. علی‌رغم بکارگیری هرچه بیشتر رنگ‌های قرمز و زرد، استفاده از رنگ سیاه در برخی موارد حالتی اندوهبار به نگاره بخشیده است؛ و ترسیم افرادی که دستار بسته‌اند تنها در نگاره‌های این نقاش دیده شده است. در آثار وی روش ترسیم سبزه‌ها با سایر تصاویر متفاوت بوده (به‌صورت خطوط باریک مایل و قهوه‌ای رنگی بر متن زرد) و زمینه غالباً با استفاده از رنگ‌های تخت و فاقد آرایه اجرا شده است.

با وجود اختلافات ذکر شده و روش‌های شخصی استادان مختلف، کلیهٔ نگاره‌ها از نظر سبک فوق‌العاده به‌هم نزدیک‌اند و هیچ‌گونه شکّی در انتساب آنها به یک کارگاه نقاشی و هم‌زمان بودن اجرای تصاویر وجود ندارد.

---

1. Survey of Persian Art, vol. 5, pl. 515.

سبک اینجو

و

نسخهٔ خطی شاهنامهٔ

سال ۷۳۳ ه.ق

با انتشار اثر عمیق و جدی ی. شوکین تحت عنوان *نقاشی ایران از آخرین پادشاهان عباسی تا ایلخانان* در سال ۱۹۳۶ میلادی، نسخهٔ *شاهنامهٔ* متعلق به سال ۷۳۳ هجری، بی‌تردید در گروه نسخ خطی منسوب به شیراز طبقه‌بندی گردید. از روی دو صفحهٔ شناخته شده از نسخه‌ای پراکنده از *شاهنامه*، که اوراق مصور بی‌شماری از آن در مجموعه‌های متعدد اروپایی و آمریکایی نگهداری می‌شود (نزدیک صد صفحه) می‌توان محل آفرینش نسخه‌های مذکور را تعیین نمود. از روی یکی از این دو صفحه، که حاشیهٔ آن با گل‌های رُزِتزیینی آراسته شده (مجموعهٔ آ.وِوِ در پاریس)، می‌توان دریافت که نسخهٔ خطی در سال ۷۴۱ هجری برابر با ۱۳۴۱ میلادی به اتمام رسیده و اختصاص به کتابخانهٔ قوام‌الدین حسن داشته است. اسم کاتب حسن‌ابن محمد ابن‌علی ابن‌حسین موصلی در صفحهٔ دوم، که آخرین صفحهٔ نسخهٔ خطی است (مجموعهٔ صدرالدین آقاخان در ژنو)، ذکر گشته است.

طبق اطلاعات به‌دست آمده، نسخهٔ خطی به وزیر ابواسحاق اینجو، حکمران شیراز، تقدیم شده و ی. شوکین *شاهنامهٔ* ۷۴۱ هجری را، از روی وجوه اشتراک نگاره‌های آن با تصاویر سایر نسخ، به شیراز نسبت می‌دهد[1].

در ربع دوم قرن هشتم هجری پایتخت دولت اینجو، که قدری بیش از دو دهه دوام آورد، شهر شیراز بود. این سال‌ها در مبارزه مداوم قدرت بین نمایندگان این طایفه، که همچنین

---

1. Stchoukine I. Op. cit., p. 93.

ناگزیر به حمایت از دولت خود در برابر تجاوزات خارجی بودند، سپری گشت. ابواسحاق، آخرین حکمران سلسلهٔ اینجو، در سال ۷۵۳ از شیراز اخراج شده و به اصفهان گریخت، و پس از شکست کامل در سال ۷۵۸، یک سال بعد کشته شد. از آن پس حاکمیت در شیراز به آل مظفر منتقل گشت.

در حال حاضر هشت نسخهٔ خطی منسوب به شیراز شناخته شده است[۱]. علاوه بر ***شاهنامهٔ*** متعلق به سال ۷۳۳ و ***شاهنامه*** ۷۴۱، که به قوام‌الدین حسن اهدا شده است، دو نسخهٔ دیگر «***شاهنامه***» نیز در شمار این نسخ‌اند. نسخهٔ خطی سابق‌الذکر «***شاهنامه***» ۷۳۱، که توسط حسین‌بن علی حسین بهمنی رونویسی شده و به مانند نسخهٔ خطی لنینگراد به شکل کتابی کامل (تنها چند صفحه کم دارد) حاوی تصویر سرآغاز نسخه و ۹۲ نقاشی است، در موزهٔ قصر توپقاپوسرای استانبول حفظ و نگهداری می‌شود. در نسخهٔ دیگری از منظومه، که فاقد تاریخ است، کاغذی چسبانده شده که بر آن نشان صاحب نسخه و تاریخ ۷۵۳ هجری برابر با ۱۳۵۲ میلادی دیده می‌شود و این تاریخ احتمالاً نشان‌دهندهٔ زمانی است که کار بر روی نسخه به اتمام رسیده است. در حال حاضر این نسخهٔ خطی پراکنده حاوی ۱۰۸ نگاره و یک تصویر در سرآغاز نسخه است[۲].

---

۱. دربارهٔ این نسخ خطی رجوع شود به:

Binyon L., Wilkinson J. V. S., Gray B. Op. cit., No 17, 22-24; Stchoukine I. Op. cit., Mss. XVI. XVII, XIX, XX; Robinson B. W. A Descriptive Catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian Library. Oxford, 1958, p. 1-8; Gray B., Persian Paintings, Geneve, 1961, p. 57-59; Grube E. J. Muslim Miniature Paintings from the XIII to XIX century from Collections in the United States and Canada, Venice, 1962, No 23-29; Ipsiroglу M. S., Painting and Culture of the Mongols, New York, 1966.

2. Grube E. J., Persian Painting in the Fourteenth Century. A Research Report. in: The Memorial Volume of the VI International Congress of Iranian Art and Archaeology (Oxfords, September 11-16 th 1972), Teheran, 1976, p. 114.

←

علاوه بر نسخ مذکور چند نسخهٔ مصور دیگر چون *کلیله و دمنه* که نسخه‌ای پراکنده بوده و استنساخ آن توسط یحیی بن محمدبن یحیی دودی در سال ۷۳۳ هجری برابر با ۱۳۳۳ میلادی انجام یافته است، *کتاب سمک عیار* اثر صادق ابن ابوالقاسم شیرازی که نسخه‌ای خطی در سه جلد و حاوی ۸۰ نگاره است (این نسخه در کتابخانهٔ بادلیان آکسفورد نگهداری می‌شود) و توسط فرامرز ابن حدّاد ابن عبدالله کاتب ارژنی (ارژن یکی از شهرهای استان فارس و محل تولد کاتب است) رونویسی شده است، قسمتی از دستنویس ترجمهٔ فارسی *تاریخ طبری* (در فریر گالری واشنگتن نگهداری می‌شود) و صفحاتی از اثری تاریخی به زبان فارسی که تاکنون بررسی متن و مؤلف آن صورت نگرفته است (این صفحات در مجموعه‌های مختلف آمریکایی، که غالباً شخصی‌اند، دیده شده است)، می‌توان در شمار این رده محسوب داشت.

همهٔ نسخ تاریخ‌دار این مجموعه به دهه‌های ۳۰ـ۴۰ سدهٔ هشتم هجری نسبت داده می‌شوند. بدین ترتیب، در مدت کوتاه بیست تا سی سال، هشت نسخهٔ خطی مصور مشابه در شهر شیراز به وجود آمد، که این امر حاکی از پیشرفت قابل ملاحظهٔ هنر نگارگری شیراز در این ایام و وجود مکتب مستقلی با ویژگی‌های خود در این شهر است. این مکتب ظاهراً در دهه‌های نخستین قرن هشتم هجری شکل گرفته است، زیرا اسلوب‌های تصویرگری که خاص این مجموعه است در نسخهٔ *شاهنامه* ۷۳۱ استانبول، که قدیمی‌ترین نسخهٔ خطی تاریخدار است، کاملاً به مرحلهٔ ظهور رسیده‌اند.

محققان برای توضیح این مکتب هنری، که در عهد حکمرانی خاندان اینجو در شیراز به‌وجود آمده بود، غالباً از عناوینی چون «سبک اینجو» یا «مکتب شیراز در عهد سلاطین اینجو» استفاده می‌کنند و همانا نام «سبک اینجو» مناسب‌تر و دقیق‌تر است زیرا شیراز بعدها نیز به دفعات به مرکز مکتب خاصی در نقاشی ایرانی مبدل گشت. علاوه‌بر این، وجود این مکتب به چهارچوب حاکمیت سلاطین اینجو محدود می‌گردد، زیرا پس از سرنگونی خاندان

→

در اینجا آمده است که نسخهٔ خطی شاهنامه که اخیراً در لندن به‌فروش رسیده است، و تاریخ ۱۳۵۲ میلادی بر مهر شخصی آن می‌شود (Sotheby Sale, April 12, 1976, Lot. 190) در حقیقت، به تاریخ ۷۴۰ هجری برابر با ۱۳۳۹ـ۱۳۴۰ میلادی است.

سلطنتی ویژگی نقاشی ایرانی در شیراز شدیداً تغییر یافت و اثر سبک اینجو تنها در بعضی مناطق در نگاره‌های نیمهٔ دوم قرن هشتم هجری مشاهده می‌شود[۱].

اساسی‌ترین ویژگی مشترک کلیهٔ نگاره‌های نسخ خطی شیراز ترکیب رنگ‌های قرمز و زرد است. طراحی پرتحرک و زنده از دیگر ویژگی‌های بارز این نگاره‌هاست. طرح‌ها و دیگر اجزای تصاویر چنان آزادانه ترسیم گشته‌اند که اغلب از آنها به‌عنوان تصاویر «بی‌دقت» و «ناشیانه» نام می‌برند. در عین حال می‌توان گفت که بی‌دقتی موجود در تصاویر نه ناشی از ضعف، بلکه حاکی از حرفه‌ای بودن نقاش در اتخاذ شیوهٔ هنری خلاق خویش است. تصاویر این نسخ خطی آشکارا متأثر از سنت بزرگ‌نمایی دیوارنگاری است. بنابراین، صحیح‌تر خواهد بود که این‌گونه تصاویر را باشکوه و یادمانی قلمداد کنیم.

از دیگر مختصات این‌گونه تصاویر، که با ویژگی ذکر شده ارتباط مستقیم دارد، پرداخت جزئیات است؛ جزئیاتی که در قالب طرح‌های مقدماتی باقی مانده و هرگز به دقت تصویر نگشته‌اند. ترسیم منظره و معماری به‌صورت ساده و کلی نیز از دیگر وجوه مشترک نگاره‌های این گروه است.

با این همه شایان ذکر است که در نگاره‌های هریک از این نسخ خطی به موازات ویژگی‌های مشابه مختصات فردی نیز وجود دارد.

به‌طور نمونه در *شاهنامهٔ* ۷۳۱ رنگ تند آبی، رنگ سبزِزمردی و رنگ زیتونی مورد استفاده واقع شده و در آن تصاویری از ابر دیده می‌شود[۲]، ولی هیچ یک از این موارد در نسخهٔ خطی لنینگراد وجود ندارد. در نسخهٔ کلیله و دمنه به تاریخ ۷۳۳ هجری به موازات رنگ‌های قرمز و زرد، زمینه‌های سرمه‌ای نیز وجود دارد[۳]؛ حال آن که چنین متن‌هایی در نگاره‌های نسخهٔ خطی *شاهنامهٔ* ۷۳۳ دیده نشده است. در نسخه‌ای که حاوی متن تاریخی مؤلفی

1. Hillenbrand R., Imperial Images in Persian Painting. A Scottish Arts Council Exhibition. Edinburg, 1977, No 64.

2. Binyon L., Wilkinson J. V. S., Gray B., Op. cit., p. 43-44, No 23.

3. Gray B, Fourteenth century Illustration of the Kalilah and Dimnah. Arts Islamica, 1940, vol. 7, p. 135-136. Ms. 4.

ناشناس است اندازهٔ نگاره‌ها نسبتاً کوچک و بلندی آنها برخلاف تصاویر دیگر نسخ خطی شیراز بیشتر از پهناست[1].

با این همه، علیٰرغم این‌گونه اختلافات، در انتساب تصاویر همهٔ این مجموعه نسخ خطی به یک مکتب هنری تردیدی نیست.

علاوه بر تشابه سبکی نگاره‌ها، همگونی برخی نشانه‌های ظاهری نیز، چهار نسخهٔ *شاهنامه* را در این مجموعه به‌هم مرتبط می‌سازد؛ این نسخ، که دارای قطع بزرگی هستند، تقریباً هم‌اندازه‌اند و با یک نوع خط نسخ بازنویس شده‌اند؛ صفحات این متون با دو خط قرمز جدول‌کشی شده، تنظیم و تزیین حاشیه صفحات یکسان است و اسامی فصول به خط ثلث نوشته شده است.

تنها تفاوت در این است که متن نسخهٔ خطی *شاهنامهٔ* ۷۳۳، برخلاف سه نسخهٔ دیگر که در شش ستون نوشته شده‌اند، در چهار ستون است.

نگاره‌ها از جهت شکل و اندازه و جایگزینی در صفحات دارای وجوه تشابه بسیاری‌اند. مشابهت روش تصویرسازی برخی صحنه‌ها وحدت خاصی به نگاره‌ها بخشیده است (در مورد این روش تصویرسازی توضیحاتی در ذیل آمده است). جمع‌بندی این عوامل، تأییدی بر امکان فراهم آمدن چهار نسخهٔ مذکور در یک کارگاه است.

1. Grub E. J., Muslim Miniature Paintings...,p. 35, pls. 27A, 27B.

جنگ تن‌به‌تن سپاهیان ایران و توران
صفحه‌ای از نسخهٔ خطی شاهنامهٔ سال ۷۴۱هـ مجموعهٔ ژیله.

از سوی دیگر، وجود جزئیات مشابه بسیار[۱] و نزدیکی ترکیب‌بند و شکل صحنهٔ

---

۱. رجوع به:

Survey of Persian Art, vol. 5, pl. 834B; Grube E. J. The Miniatures of Shiras. The Metropolitan

←

نگاره‌های *شاهنامهٔ* ۷۴۱ به تصاویر یکی از نقاشان نسخهٔ خطی لنینگراد (تصاویر شمارهٔ ۳۱، ۳۳، ۴۲، ۴۴، ۵۰)، نه تنها حاکی از فراهم‌آمدن هر دو نسخه در یک کارگاه، بلکه دال بر اجرای تصاویر هر دو نسخه به قلم یک هنرمند است (در برخی تصاویر هر دو نسخه گویی اشخاص به لبهٔ فوقانی حاشیه تکیه داده‌اند).

نگارهٔ اعدام افراسیاب. از نسخهٔ خطی شاهنامهٔ سال ۷۴۱ ه.ق نگارخانهٔ والترز، بالتیمور.

→

Museum of Art Bulletin, 1963, May (vol. 21, No 9), 286. fig. 1; Grube E. J. Museum Miniatures Paintings... pl. 25.

این نسخه‌ها ظاهراً در کارگاههای درباری فراهم آمده‌اند. در سر صفحهٔ *شاهنامهٔ* ۷۳۱ نام سفارش‌دهنده در شکل ترنج مانند حاشیه ذکر شده است؛ این نوشته به خوبی به جا نمانده و تنها عبارت «... برای کتابخانهٔ سلطان...» که حاکی از اصل و نسب مهم سفارش دهنده است، خوانده می‌شود. از قرار معلوم، خواجه قوام‌الدین حسن تمغاچی، که نسخهٔ *شاهنامهٔ* ۷۴۱ به وی اختصاص یافته، و همواره از ثروت هنگفت خویش به‌منظور رشد و توسعهٔ علم و ادبیات بهره می‌جست، در جلوس ابواسحاق بر اورنگ سلطنت نقشی اساسی ایفا نموده است. او دوست و حامی دانشمندان و شعرا بود. ابن زرکوب اثر خود را با عنوان *تاریخ شیراز* به او اهدا نموده و حافظ شاعر نامدار شیراز در اشعار خود از او نام برده است[1].

بررسی وضعیت کلی نقاشی و توسعهٔ مکاتب مختلف هنری نیمهٔ اول قرن هشتم هجری در ایران می‌تواند به درک واضح‌تر ویژگی‌های تصاویر *شاهنامهٔ* ۷۳۳ و به‌طور کلی سبک اینجو و اهمیت هنری آنها مدد رساند.

با توجه به اینکه در آغاز قرن هشتم هجری اصولی پی‌ریزی می‌شد که در آخرین سال‌های این سده سبک کلاسیک نگارگری ایرانی بر آنها استوار گشت، نقاشی ایرانی آغاز قرن هشتم دورهٔ بسیار پیچیده‌ای است که غالباً دورهٔ گذار یا دورهٔ شکل‌گیری خوانده می‌شود. چنانکه روشن است، تاخت‌وتاز ویرانگر مغول‌ها پیش از این ایام در تاریخ ایران اتفاق افتاد و گویا برای قرنی مانع از پیشرفت فرهنگ هنری و موجب تغییرات فاحشی در نقاشی ایرانی گردید.

ویرانی بغداد توسط مغول‌ها در سال ۶۵۵ هجری اوج هجوم آنها بود و پس از آن تا اواسط قرن هشتم هجری در این شهر، که پیش از این یکی از مراکز عمدهٔ هنر کتابت و نگارگری در خاورمیانه و نزدیک محسوب می‌شد، تعداد اندکی نسخ خطی مصور پدید آمد. در زمان سلسلهٔ جلایریان مغول، که از اواسط قرن هشتم هجری بر بغداد و تبریز حکومت می‌کرد، بغداد مجدداً به یک مرکز بزرگ هنری مبدل گشت.

بنابه نظریه‌ای، اکثریت نقاشان مقیم بغداد و دیگر شهرهای بین‌النهرین و همچنین سایر

---

1. Arberry A. J., Shiras: Persian City of Saints and Poets. Norman: University of Oklahoma Press, 1960, p. 143.

استادان ایرانی پس از استیلای مغول‌ها در شهر تبریز، که پایتخت ایلخانان مغول بود، گرد آمدند.

پیش از آغاز قرن هشتم، تبریز به یکی از مراکز عمدهٔ فرهنگ در خاورمیانه مبدل گشت. در اینجا شاهد ظهور یک مکتب نقاشی هستیم که با حمایت ایلخانان و رشیدالدین، پزشک و مورخ نامدار، که در سال‌های ۷۱۶ـ۶۹۷ وزیر دربار بود، بسط و توسعه یافت.

برخی از نسخ خطی مصور این مکتب که در پایان قرن هفتم و اوایل قرن هشتم هجری فراهم آمده‌اند، به‌جا مانده است[۱]. آنها معمولاً دارای قطع بزرگ بوده و غالباً متضمن مضامین تاریخی‌اند. در بین این آثار به‌ویژه باید به چند نسخهٔ اثر بزرگ تاریخی رشیدالدین با عنوان *جامع‌التواریخ* اشاره نمود. از آنجا می‌توان توجه فوق‌العادهٔ حکمرانان مغول به تاریخ ایران در اواخر قرن هفتم و اوایل قرن هشتم هجری را دریافت، که آنان پس از ترک کوچ‌نشینی و اقامت در این سرزمین، خود را وارثان سنن دیرینه و بزرگ کشور تسخیر شده احساس می‌کردند. پیوند ناگسستنی دوران استیلای مغول و تاریخ ایران باستان در سرتاسر اثر رشیدالدین انعکاس می‌یابد.

امّا این ارتباط در سبکی که نگاره‌های نسخ خطی مکتب تبریز در آن به مرحلهٔ بروز رسیده‌اند، مشاهده نمی‌گردد. واضح است که مغول‌ها آثار هنر چینی را با خود به ایران آورده و دانشمندان و تصویرگران چینی بسیاری در دربار ایلخانان بوده‌اند؛ و اتفاقی نیست که سبکی که در این زمان در تبریز و دیگر شهرهای نزدیک به آن توسعه می‌یابد، سبک مغولی خوانده می‌شود، زیرا بارزترین ویژگی آن، علی‌رغم ارتباط آشکار این سبک با سنن نقاشی ایرانی و بین‌النهرین، تأثیر عمیق هنر خاور دور و پیش از همه کشور چین است. چهره، جامه و سلاح مغولی و چینی در نگاره‌ها از اکثریت برخوردارند. در این تصاویر موضوعاتی چون اژدها،

---

۱. دربارهٔ این نسخ خطی رجوع شود به:

Barrett D., Persian Painting in the Fourteenth Century, London, 1952; Ettinghausen R, On Some Mongol Miniatures. Kunst des Orients, 1959, vol. 3, p. 44-65; Gray B., Persian Painting, p. 19-34; Robinson B.W. Persian Miniature Painting from Collections in the British Isles. London, 1967, No 1-4; Rice D.T. Op. cit.

سیمرغ، گُلِ نیلوفر و ابرهای ساده‌ای که با خطوط خشن ترسیم گشته و بـا هـنر خـاور دور مرتبط‌اند و از هنر چینی اخذ شده‌اند، به کرات به چشم می‌خورد. مهم‌تر اینکه، برای اولین بار در نگارگری ایرانی، که پیش از آن تخت و تزیینی بود، کوشش برای نشان دادن بُعد، حجم و حرکت پدیدار گشته و اسلوب‌هایی که دال بر تقلید از نقاشی چینی با مرکب سیاه چین بودند، به‌وجود آمده است که از ویژگی‌های آن استفادهٔ محدود از رنگ و شیوهٔ گرافیکی است.

دو نگارهٔ «افراسیاب بر تخت سلطنت» و «منیژه در برابر رستم» از نسخهٔ خطی ***شاهنامه*** که به احتمال قوی در ابتدای قرن هشتم هجری در تبریز مصور و بازنویسی گشته[1]، به‌تازگی یافت شده‌اند. این نگاره‌ها نشان‌دهندهٔ علاقه‌ای فوق‌العاده بوده و به‌عنوان نمونه‌های سبک تـبریز قرن هشتم و احتمالاً به‌عنوان اولین تصاویر نسخهٔ خطی ***شاهنامه*** کـه بـه دست مـا رسـیده، محسوب می‌شوند. این دو نقاشی با درجات مختلف یک رنگ ترسیم و زمینهٔ آنـها بـا مـایهٔ بسیار ضعیفی از همان لون پوشیده شده است و افراسیاب، رستم و دیگر قهرمانان ***شاهنامه*** با جامه‌ها و چهره‌های چینی بر این متن رنگی ترسیم شده‌اند.

یکی از عالی‌ترین نسخ ***شاهنامه*** که منسوب به «دموت*» بوده و او تاجروار صفحات آن را جدا و پراکنده ساخته، احتمالاً در تبریز مصور گشته است. این نسخهٔ خطی، که صفحات آن در مجموعه‌های متعددی پراکنده شده، فاقد تاریخ است. اکثر پژوهندگان، این نسخهٔ خطی را به دهه‌های ۳۰-۴۰ قرن هشتم هجری مربوط می‌دانند[2]، لیکن در سال‌های اخیر آثاری پیدا شده که در آنها نه تنها تاریخ این نسخه به‌پایان قرن نسبت داده می‌شود، بلکه مسأله انتساب آن به تبریز نیز مورد تجدیدنظر واقع می‌گردد[3].

---

1. Hillenbrand R. Op. cit., No 61-62.

* در تملک آقای دموت.

۲. رجوع شود به:

Ettinghausen R., On Some Mongol Miniatures. Kunst des Orients, 1959, vol. 3, p. 57; Grube E. J., Muslim Miniature Painting..., p. 13-20.

3. Grube E. J., The Classical Style in Islamic Painting. Venice, 1968, p. 22; Robinson B. W.

←

در سال‌های ۳۰ قرن هشتم هجری قدرت حکمرانان مغول در ایران تضعیف شده و دولت ایلخانان از هم می‌پاشد. این وقایع و رویدادهای سیاسی، که منجر به ظهور و بروز حکمرانانی مستقل گردید، به نوبهٔ خود موجب پیدایش آشکارتر ویژگی‌های محلی در هنر شهرها و مناطق جداگانه گشته، و مکاتب هنری جدیدی به وجود آمدند. یکی از این مکاتب حاوی نسخه‌های شیرازی سبک اینجو است. مکتب دیگری که می‌توان بدان اشاره داشت متضمن چند نسخهٔ ***شاهنامه*** در قطع نسبتاً کوچک است، که ***شاهنامه‌های کوچک***[1] خوانده شده و بیانگر گروهِ سبکیِ واحدی است.

تصاویر «***شاهنامه‌های کوچک***» از نظر سبک به نگاره‌های شیراز بسیار نزدیک‌اند. فقدان عمق و وجود زمینه‌هایی با رنگ خنثی (غالباً طلایی رنگ) و بسیاری از دیگر ویژگی‌های این تصاویر نسبت نزدیکی با نگاره‌های نسخهٔ خطی لنینگراد دارد[2]. به همین دلیل سابقاً ***شاهنامه‌های کوچک*** با نسخه‌های شیراز در یک گروه قرار می‌گرفتند. امّا نمایش ویژگی‌های

→

Rothschild and Binney Collections: Persian and Mughal Arts of the Book. In: Persian and Mughal Art. London, 1976, p. 21, No 6.

1. Gray B., Persian Painting, p. 62; Grube E. J., Muslim in Islamic Miniature Painting..., No 14-22; Robinson B.W. Rothschild and Binney Collections.., In: Persian and Mughal Art, p. 21, No 7, 8; Simpson M. Sh., The Illustrations of an Epic, the Earliest Shahnama Manuscrips. New York, 1979.

۲. علی‌رغم تعداد معدود نمونه‌های نظیر، می‌توان به چند صحنهٔ مشابه اشاره نمود. به‌طور مثال ترکیب‌بندی نگارهٔ «کشتن تور ایرج را» در «شاهنامه» سال ۷۳۳ هجری بسیار نزدیک به ترکیب‌بندی مربوط در یکی از نسخ خطی «شاهنامه‌های کوچک» است (رجوع به: Simpson M. Sh. Op. cit., ill. 79) تصویر خیمه در هر دو نگاره مشابه است و حتی عبارت نوشته شده بر روی خیمه تکرار شده است، لیکن این عبارت به شکل کامل‌تری در نگارهٔ دوم نشان داده شده است. گرچه در اینجا برخلاف نگارهٔ نسخهٔ خطی متعلق به لنینگراد به جای سر اسبان در گوشه‌های فوقانی تصویر اندام خدمتکاران نشان داده شده است، امّا دقیقاً چنین تصویری از اسب‌ها در نگارهٔ دیگری از همین نسخهٔ خطی «شاهنامه کوچک» وجود دارد. (رجوع به: ibid., ill. 35)

مغولی در افراد، ترسیم جامه‌های مغولی و روش متفاوت ترسیم گیاهان، کوهها و دیگر جزئیات، آنها را از آثار سبک شیراز متمایز می‌سازد. با اینکه در *شاهنامهٔ* ۷۳۳ نقره به هیچ‌وجه بکار نرفته، امّا در *شاهنامه‌های کوچک* از آن استفادهٔ بسیار شده است. علاوه‌بر این، علی‌رغم تصویرسازی آزاد و قشر رنگی ملایم نقاشی‌های شیراز، حتی بی‌اهمیت‌ترین اجزاء در *شاهنامه‌های کوچک* دقیقاً با خطوط یکنواخت و واضحی ترسیم و با قشر غلیظ رنگی پوشانده شده است.

با این وجود، حتی یکی از نسخ خطی *شاهنامه‌های کوچک* به‌صورت کتاب کاملی به دست ما نرسیده و تنها صفحات مصور متعددی، که در مجموعه‌های مختلفی بوده و احتمالاً متعلق به چهار نسخه است، به‌جا مانده است. در هیچ یک از این نسخه‌ها اشاره‌ای به زمان و مکان بازنویسی اثر نشده است و عقیدهٔ واحدی در مورد این‌گونه پرسش‌ها وجود ندارد. در حال حاضر صاحب‌نظران، *شاهنامه‌های کوچک* را به نیمهٔ اول قرن هشتم هجری نسبت می‌دهند، ولی تعیین دقیق این تاریخ نیازمند دقت‌نظر بیشتری است. دربارهٔ محل تدوین این نسخه‌ها نظرات گوناگونی وجود دارد؛ چنانکه آنها را به شهر تبریز و در مقیاس وسیعتری به شمال غربی ایران، بغداد و اصفهان نسبت می‌دهند و فرض بر این است که آنها در یکی از دول مسلمان هند غربی اجرا شده‌اند.

م. ش. سیمپسُن محقق آمریکایی در اثر خود، که اخیراً انتشار یافته و به *شاهنامه‌های کوچک* اختصاص دارد، با اطمینان این نسخ را به بغداد نسبت می‌دهد و به‌نظر وی این آثار در حدود قرون ۷ و ۸ هجری اجرا شده‌اند. سیمپسُن به‌وجود موارد مشابه فراوان در *شاهنامه‌های کوچک* و نسخهٔ خطی *مرزبان‌نامه*، که به سال ۶۹۸ هجری برابر با ۱۲۹۹ میلادی در بغداد بازنویسی و مصور گشته و توسط وی در استانبول کشف شده است، استناد می‌ورزد (استانبول، کتابخانه موزه باستان‌شناسی، شمارهٔ ۲۱۶[1]).

لیکن تصاویر *شاهنامه‌های کوچک* از نظر سبک تفاوت بسیاری با نگاره‌های *مرزبان‌نامه* دارند. ویژگی‌های اساسی که در نگاره‌های قرن هفتم بغداد و اثر *مرزبان‌نامه* به روشنی قابل تشخیص‌اند، هیچ انعکاسی در *شاهنامه‌های کوچک* نیافته‌اند. بدین ترتیب، وجود این نسخهٔ

---

1. Simpson M. Sh. Op. cit., chap. IV.

بغدادی، که دارای تاریخ دقیقی است، حکایت از آن دارد که اگر اجرای ***شاهنامه‌های کوچک*** هم در بغداد صورت گرفته باشد (و این کاملاً محتمل است)، در هر حال هم‌زمان با این نسخه نبوده و به احتمال قوی زمانی پس از آن به مرحلهٔ اجرا درآمده‌اند. به عقیدهٔ ما نسبت دادن این آثار به اصفهان[1] بی‌دلیل نیست. این نسخه‌ها به‌میزان زیادی متأثر از ویژگی‌های نقاشی ایرانی قبل از مغول است. با وجود این، تأثیر هنر خاور دور در آنها آشکارا دیده می‌شود، و در قیاس با نگاره‌های ***شاهنامهٔ*** ۷۳۳ و دیگر نسخ شیراز این تأثیرپذیری در ***شاهنامه‌های کوچک*** به‌میزان بیشتری به‌چشم می‌خورد؛ و این در حالی است که تأثیر هنر خاور دور بیش از همه در مکتب تبریز دیده شده است. ترکیب و تلفیق خصوصیات نقاشی ایرانی پیش از مغول و ویژگی‌های هنر خاور دور، که پس از استیلای مغول‌ها در نگاره‌های ایرانی پدیدار شده است، به سادگی می‌توانست در شهر اصفهان به مرحلهٔ بروز برسد.

بدین ترتیب، نسخ خطی شیراز تا حد زیادی متفاوت از نسخه‌های تبریز و به میزان کمتری متمایز از گروه ***شاهنامه‌های کوچک***اند. ب. دنیکه در سال ۱۹۲۳ میلادی متوجه «اصالت ایرانی اشخاص، لباس‌ها و موضوعات» در نگاره‌های ***شاهنامهٔ*** نسخهٔ لنینگراد گردید. او می‌نویسد: «گویی ویژگی‌های دوران ساسانی به‌طرزی خشک و ناپخته زنده می‌شوند[2]». مؤلفان فهرست نمایشگاه نقاشی ایرانی در لندن در سال ۱۹۳۱ میلادی که برای اولین بار نسخهٔ خطی ***شاهنامهٔ*** ۷۳۱ هجری استانبول و چند نسخهٔ دیگر نزدیک به آن در آنجا به نمایش گذاشته شده بود، با خاطرنشان ساختن وجوه تفاوت این آثار (با حفظ و تداوم سنن هنر گذشتهٔ ایران) و مکتب تبریز (با گرایش و تأثیرپذیری سبک چینی) آنها را به‌عنوان نسخه‌های خطی گروه ایرانی نام‌گذاری نمودند[3]. بعدها مؤلفان دیگری نیز این خصوصیت آنها را خاطرنشان ساختند.

دست‌نویس مورد بررسی ***شاهنامهٔ*** متعلق به سال ۷۳۳ هجری و قبل از هر چیز تصویر سرآغاز نسخه، که در دو صفحهٔ آغاز آن ترسیم گشته، و همچنین آخرین تصویر این اثر، که

---

1. Gray B. Persian Painting, p. 59.

۲. هنر شرق ص ۷۵-۷۴. رساله‌ای دربارهٔ تاریخ هنر اسلامی. ب.دنیکه، غازان، ۱۹۲۳.

3. Binyon L., Wilkinson J. V. S., Gray B. Op. p. 39.

ارتباطی با مضمون منظومه نداشته و معرّف محیط به وجود آمدن نسخهٔ خطی است، مدارک جالبی در این رابطه ارائه می‌دهند.

در شش جلد به‌جا مانده از کتاب ***الأغانی*** اثر معروف ابوالفرج اصفهانی (۳۵۶-۲۸۴)، که در سال‌های ۶۱۶-۶۱۴ هجری برابر با ۱۲۱۹-۱۲۱۶ میلادی بازنویسی شده، نگاره‌ای در سرآغاز نسخ دیده می‌شود و در اکثر موارد تصویر حکمرانی که این نسخه‌ها به او اهدا شده[۱] (احتمالاً بدرالدین لولو اتابک موصلی) در این نگاره نقش گشته است.

تصاویر سرآغاز نسخه که در نسخ خطی فارسی در دو صفحهٔ مجاور هم گسترده شده و حاشیهٔ تزیینی مشترکی در برگیرندهٔ آنهاست، از پایان قرن هفتم هجری شناخته شده‌اند. در این تصاویر همانند نگارهٔ سرآغاز نسخهٔ خطی ***شاهنامهٔ*** ۷۳۳ غالباً صحنه‌های شکار و باریابی به حضور سلطان نقش گشته است. در سده‌های بعد، نگاره‌های سرآغاز نسخ خطی، با حفظ مضمون، از نظر سبکی تغییر یافته و گاه شکل چهارچوب آنان دگرگون می‌گردد.

احتمالاً این امر نشان‌دهندهٔ نوعی سنت محلی است که از تصاویر دوران ساسانی سرچشمه می‌گیرد؛ و عمدتاً در نقش برجسته‌های سنگی و آثار قلمزنی، که حاکی از ستایش اعمال شاه و بیانگر اساس آسمانی حاکمیت اوست، به‌جا مانده است.

در رابطه با نگارهٔ سرآغاز نسخهٔ خطی ۷۳۳ هجری به‌ویژه باید از دیس نقره‌ای ساسانی، که در موزهٔ دولتی ارمیتاژ نگهداری می‌شود، نام برد. بر روی این دیس دو صحنه با مفهوم مشترک و موضوعی متفاوت نقش شده است: در صحنهٔ فوقانی شاه ساسانی به اتفاق چهار درباری که در اطراف او قرار دارند، بر تخت تکیه زده است، و در صحنهٔ پایین در قسمت زیرین دایره، سواری در حال نخجیر دیده می‌شود.

---

2. Melikan Chirvani A. S., Trois Manuscrits de 11 Seldjoukide. - Arts Asiatiques, 1967, vol. 16, p. 16, p. 16-ill. 15, 15 bis. 15 ter.

دیس نقره‌ای. سدهٔ ششم میلادی. لنینگراد، ارمیتاژ.

از مقایسهٔ تصاویر منقوش بر دیس ساسانی از جهات موضوع و اندیشهٔ اصلی با تصویر سرآغاز این نسخهٔ خطی، روی هم رفته می‌توان گفت که تصویر فوقانی دیس با صحنهٔ ذکر شده در نسخهٔ خطی از نظر موضوع تناسب بیشتری دارد (تصویر شمارهٔ ۵۲).
صحنهٔ شکار سمت راست تصویر سرآغاز *شاهنامهٔ* ۷۳۳ هجری (صفحهٔ ۱ب) از نظر کثرت شخصیت‌ها و فقدان منظرهٔ طبیعت، که تنها سه، چهار بوتهٔ کوچک پراکنده جایگزین آن گشته‌اند، به وضوح بیانگر کشتار صید در نخجیرگاه بوده و غیرمستقیم یادآور نقش برجستهٔ

معروف دوران ساسانی از طاق‌بستان است. صحنهٔ شکار در نسخهٔ خطی فاقد مرکزیت است؛ ده سوار به‌دنبال هم ردیف‌های افقی دو و سه نفره‌ای را تشکیل داده‌اند. در صفوف دو نفره هر دو سوار به سمت چپ می‌تازند، و در ردیف‌های سه‌نفره، دو نفر به سمت راست و نفر سوم از طرف روبه‌رو در تاخت و تاز است. حرکت پیچیدهٔ سواران در دو سمت مخالف، در حین شکار غزال و خرگوش، تحرکی بسیار به ترکیب‌بندی بخشیده است. در ردیف دوم سمت چپ، سواری جدا از شکارچیان با شمشیر به حیوان درنده‌ای زخم می‌زند و سواران دیگر به تیراندازی با کمان مشغولند. در گوشهٔ فوقانی سمت چپ، سواری بدون سلاح، در حالی‌که دهنهٔ اسبی را در دست داشته و گویی ناظر بر حوادث است، ترسیم شده است. جستجوی شخصیت اصلی در این صحنه ضرورت پیدا نمی‌کند، زیرا البسهٔ همهٔ سواران یکسان است و هیچ یک از آنها از نظر ترکیب‌بندی مشخص نگشته‌اند.

برعکس در سمت چپ نگارهٔ سرآغاز نسخه (صفحه ۲آ)، که بیانگر صحنهٔ باریابی به حضور سلطان است، همهٔ عوامل برای مشخص نمودن اندامواره‌ٔ شخصیت اصلی و ایجاد وجوه تمایز بین اشخاص بکار گرفته شده‌اند. احتمالاً اولین صفحات نسخهٔ خطی، که موجود نیست، می‌توانست بیانگر مختصاتی باشد که با توجه به آن امکان قضاوت دربارهٔ مجلس باریابی و دربار مورد نظر در سمت چپ تصویر سرآغاز نسخه، فراهم آید. لیکن نشانه‌های موجود در خود صحنه رهگشای این‌گونه مسائل است. اطلاعات سابق‌الذکر، که مورد قبول همگان بوده و حاکی از تعلق نسخهٔ خطی به مکتب هنر شیراز است، زیربنای قضاوت‌های بعدی است. تجزیه و تحلیل ذیل می‌تواند تأییدی بر این نظریه باشد.

چنان‌که ذکر شد در سال ۷۳۳ هجری، که تاریخ فراهم آمدن نسخهٔ خطی است، شیراز پایتخت دولتی بود که توسط محمود شاه اینجو تأسیس شده بود. نامبرده که در ابتدا مسؤول ادارهٔ املاک شخصی ابوسعید ایلخان در فارس بود*، بعدها به مقام والایی دست یافت و به‌عنوان حاکم این منطقه گمارده شد. لیکن او به این مقام اکتفا نکرده و با ادعای تجدید حیات دولت ایران باستان، به سال ۷۲۵ هجری خود را مستقل از حاکمیت امپراتور مغول اعلام کرد و تا سال ۷۳۳ هجری محمود شاه همچنان فرمانروای مطلق فارس بود. حکومت وی در سال

---

* اینجو یا اِیجو واژه‌ای مغولی به معنای ملک خاص یا املاک اختصاصی سلطان است. (یادداشت ویراستار)

۷۳۴ هجری سرنگون شد و او بیهوده سعی در برپایی قیام داشت و به سال ۷۳۶ کشته شد*. سطل کوچک برنزی به تاریخ ۷۳۳ هجری که به منبت‌کاری باشکوهی از طلا و نقره مزیّن و در موزهٔ دولتی ارمیتاژ نگهداری می‌شود، مسلماً در دربار این فرمانروا و برای سردار وی ساخته شده است. نام محمود شاه و القاب وی بر این ظرف کوچک ذکر گردیده، و از او به‌عنوان «فرمانروای آفاق[۱]» نام برده شده است.

در صحنهٔ باریابی، در سمت چپ تصویر سرآغاز نسخهٔ خطی ۷۳۳ (تصویر شمارهٔ ۲) دو فرشتهٔ بالدار، که هریک از آنان تاجی بر فراز سر سلطان نگهداشته‌اند، بر او سایه افکنده‌اند. در همان ایام، در برخی نگاره‌های قرن هفتم - آغاز قرن هشتم و همچنین روی ظروف برنزی نیمهٔ دوم قرن هشتم هجری در اثری نزدیک به این مضمون، تصویر شاه، که در بین درباریان بر تخت نشسته و دو فرشتهٔ بالدار شال‌های بلند درخشانی بر فراز سر او نگهداشته‌اند، نقش گشته است[۲]. تاج‌هایی که در تصویر سرآغاز نسخه در دست فرشتگان ترسیم گشته، تصادفی نیست؛ گویی آنان بدین‌سان حق قانونی شخص تصویر شده بر تخت را در احراز مقام سلطنت تأیید می‌کنند، و این تمثیل بدون شک از گذشته اقتباس شده است. کافی است آرایش تخت سلطنتی تالار پذیرایی‌های رسمی را که برای مسعود، جانشین و پسر سلطان محمود به سال ۴۲۹ هجری در غزنه ساخته شده بود، به‌یاد آوریم[۳]. چنانکه در آنجا، از سکوهای نسبتاً کوتاه چهار سوی تخت، دست‌های پیش آمدهٔ چهار تندیس برنزی مانع از حرکت تاجی می‌گشتند، که با زنجیرهای طلایی از سقف تالار آویخته شده بود. به‌سادگی می‌توان دریافت که نمونهٔ

* البته پس از او پسرانش مسعودشاه اینجو و ابواسحاق اینجو در فارس قدرت به هم رسانید، هرچند استقلال واقعی آنان با ابواسحاق آغاز شد (۷۴۲) و با قتل وی سلسلهٔ اینجو انقراض یافت (۷۵۸ هـ.ق). (یادداشت ویراستار)

۱. ل. ت. گیوزالیان، سه ظرف برنزی دوران اینجو. انتشارات بیست و پنجمین کنگرهٔ بین‌المللی خاورشناسان. مسکو، ۱۹۶۳، ج ۲، ص ۱۷۴-۱۷۸.

2. Melikian Chirvani A. S., Trois Manuscrits de l'Ilkan Seldjoukide. Arts Asiatiques. 1967, vol. 16, ill. 15.

۳. رجوع شود به: ابوالفضل بیهقی، **تاریخ مسعودی**، ۱۰۴۱-۱۰۳۰. مقدمهٔ مقاله، ترجمه و حواشی به قلم آ. ک. آرندسا. تاشکند، ۱۹۶۲، ص ۴۷۹.

فوق، تقلیدی از آویختن تاج ساسانی برفراز تخت سلطنتی در تالار پذیرایی کاخ تیسفون است.

در نگارهٔ سرآغاز نسخهٔ خطی اکثر اشخاص در صحنهٔ باریابی به حالت ایستاده در حضور سلطان تصویر شده‌اند. ترسیم سه مرد نشسته در حال استماع سخنان شاه و تصویر چهار زن رامشگر به‌صورت چهار زانو از موارد استثنایی این نقاشی محسوب می‌شوند. کلاههای مغولی دو تن از افراد و آرایش چینی ریش و سبیل دو تن از آنان (چهرهٔ نفر سوم قابل تشخیص نیست) از دیگر وجوه تمایز افراد مذکور به‌شمار می‌رود. بدین ترتیب، می‌توان تصور نمود که این نگاره بیانگر صحنهٔ باریابی فرستادگان حکومت مرکزی مغول به نزد محمود شاه اینجو است. شاه و همهٔ اطرافیان بدون سلاح‌اند. احتمال می‌رود که این امر تأکیدی بر جنبهٔ صلح‌آمیز این مجلس باشد.

پیکرهٔ شاه به‌عنوان شخصیت اصلی در اندازه‌ای بزرگ‌تر ترسیم و مشخص گشته و سر وی در مرکز ترکیب‌بندی قرار دارد. او خلعت آستین کوتاه زربفت یا زردوزی شده‌ای به‌تن دارد، که با نقش‌مایهٔ پرندگان بسیار بزرگی تزیین شده است، به‌نحوی که ما تنها شکل خاضعانه و عجیب پرنده‌ای را با سر آویخته بر روی بازوان و سینهٔ شاه شاهدیم. خلعت روی پیراهنی (تنها آستین‌های آن دیده می‌شود) با نقوش هندسی غیرمتعارف سیاه و سفید ترسیم شده است. در اینجا ممکن است سعی در به‌تصویر کشیدن نقشهٔ پارچهٔ لباس شاه باشد، که در قرون وسطی در منطقهٔ خاورمیانه و نزدیک دارای ارزش بسزایی بود. نقوش هندسی گیاهان که به شیوهٔ گرافیکی و به رنگ سیاه بر زمینهٔ سفید پایه‌های تخت و چهارپایهٔ مقابل آن اجرا شده‌اند، احتمالاً کنده‌کاری روی عاج را مجسم می‌سازند. پشتی تخت با مروارید حاشیه شده است (نقش این حاشیه از دوران ساسانی نشأت می‌گیرد).

با نگاهی به افراد تصویر، قبل از هر چیز متوجه دو محافظ ایستاده در پشت تخت می‌شویم، که هریک در سمت خویش مراقب اوضاع‌اند. چرخش اشخاص به جهات مخالف و پوشانده شدن برخی با تخت سلطنتی، دقیقاً با این شیوهٔ تصویرپردازی در صحنه‌های مشابه، در آثار اولیهٔ سلجوقیان به چشم می‌خورد[1].

---

1. Atil E., Ceramics from the World of Islam. Washington, 1973, No 52,53.

در سمت راست ردیف فوقانی سه تربیت‌کنندهٔ باز نشان داده شده‌اند. بر انگشت سبابهٔ دست چپ آنان حلقه‌ای جهت نشستن بازها دیده می‌شود، ولی آنان در محیطی این چنین رسمی بازهای دست‌آموز را بر آرنج خود نشانده‌اند (یکی از این تربیت‌کنندگان فاقد پرنده است، زیرا مشخص است که در نگاره جای کافی برای آن وجود ندارد). شخص میانی همین ردیف با بازوان پوشیده با پارچهٔ زربفت و دست‌های پیش آمدهٔ صلیب‌وار، که در سرآستین‌های بلند و آویزان خلعت پنهان گشته‌اند، توجه را به خود جلب می‌کند. حالت و چهرهٔ خونسرد و جامهٔ نامتعارف این شخص بیانگر مقام خاص وی در دربار است.

از سویی نیز مجلس باریابی اشخاص به نزد سلطان در آخرین نگارهٔ نسخهٔ خطی (تصویر شمارهٔ ۵۲) به تصویر کشیده شده است؛ او با نماد قدرت در دست چپ (گرز؟) بر روی تختی که فرشی در جلوی آن گسترده شده، نشسته است (مقایسه با تصویر شمارهٔ ۴۶). پشتی دایره‌وار و غیرعادی تخت سلطنتی یادآور هالهٔ تقدس خدایان بودایی است. چهار مشاور عالیمقام در دو سوی سلطان نشسته و چهار خدمتکار به حالت ایستاده در ردیف بالا نشان داده شده‌اند.

در یکی از *شاهنامه‌های کوچک*، که احتمالاً هم‌زمان با نسخهٔ خطی ۷۳۳ است، صحنه‌ای وجود دارد که از نظر ترکیب‌بندی به این تصویر نزدیک است. در آن صحنه نیز همچون تصویر نسخهٔ لنینگراد دو تن از آن چهار مرد که در سمت چپ سلطان نشسته‌اند، دستارهایی سپید و یک شکل، که نواری طلایی بر آن بسته شده، به سر دارند.

نگارهٔ سلطان محمود بر تخت. نیمهٔ اول قرن هشتم هجری قمری. واشنگتن، فریر گالری.

در نسخهٔ خطی *شاهنامه‌های کوچک* تصویر مجلس باریابی در مقدمهٔ منظومه در فصلی تحت‌عنوان «مدح سلطان محمود» گذاشته شده و بی‌شک همین حکمران را با مأموران

عالی‌مقامش ترسیم کرده است. بنابراین، می‌توان تصور نمود که آخرین نگارهٔ نسخهٔ خطی متعلق به ۷۳۳ هجری به تصویرسازی سلطان محمود و نزدیکترین مشاوران دربار وی اختصاص یافته است. صحه گذاردن بر این فرض تناقضی با سادگی فوق‌العادهٔ مکان ترسیم شده در رابطه با چنان شخصیت برجسته سیاسی ندارد. برخورد منفی سلطان محمود غزنوی نسبت به منظومه‌ای که به وی تقدیم شده بود، در آغاز مانع از انتشار آن گردید و می‌رفت تا در دربار محمود اینجو نیز مورد سرزنش و نفرت قرار گیرد.

شاهنامه در دورانی که محمودشاه اینجو درصدد تجدید ساختار سازمان دولتی و افتخار ملی گذشتهٔ ایران بود، می‌توانست به منزلهٔ پرچم ایدئولوژی او باشد. لیکن از آنجا که به دفعات از سلطان محمود غزنوی در منظومه و بالاخص در قالب اشعار مدح‌آمیز نام برده شده است، نگارگران هنگام مصور ساختن نسخهٔ خطی ناگزیر از کشیدن تصویر او بوده‌اند. به‌علاوه، اختصاص محلی برای تصویر او در متن نسخهٔ خطی همانند نسخهٔ مذکور ***شاهنامهٔ کوچک*** ظاهراً امکان‌ناپذیر می‌نماید. قراردادن تصویر محمود غزنوی در مکان خالی، که اتفاقاً زیر متن صفحهٔ آخر به‌جا مانده بود، کاملاً قابل قبول به‌نظر می‌رسد. هجویهٔ تند و شدیداللحن فردوسی نسبت به محمود غزنوی در یکی از آخرین ابیات ***شاهنامه*** و در بالای تصویر بسیار به موقع می‌نماید. تصور نمایش چهرهٔ سلطانی دیگر در آخرین صفحهٔ نسخهٔ خطی دشوار به‌نظر می‌رسد.

تصویر بدون تاج که احتمالاً منسوب به محمود غزنوی است، توجه را برمی‌انگیزد. البته، این امر می‌تواند حاکی از برخورد منفی دربار اینجو نسبت به وی باشد. یا شاید بتوان گفت که علی‌رغم پذیرایی باشکوه و رسمی از فرستادگان مغول (رجوع به تصویر شمارهٔ ۲)، شاه بدون نهادن تاج بر سر در جمع اعضای دولت، بی‌تشریفات خاص حضور یافته است. مشابهت کلاه محمود غزنوی و دو شخصی که در سمت چپ وی نشسته‌اند، می‌تواند حاکی از مرتبه و نقش ویژهٔ آنان در دربار باشد.

در آثار دیگری نیز با صحنهٔ باریابی چهار تن به حضور شاه برخورد می‌شود. چنانکه، در یکی از نسخ خطی آسیای‌میانه در ***شاهنامهٔ*** مربوط به اواسط قرن دهم هجری، که زمانی بعد از نسخهٔ ۷۳۳ مصور گشته است، در بخش «رایزنی افراسیاب با بزرگان دولتی» چهار درباری با دستارهای سپید، که نواری طلایی بر دستار دوتن از آنان بسته شده و بنا به عادت محلی در

برابر شاه بر روی زمین نشسته‌اند، ترسیم گشته‌اند[۱].

تعداد ثابت و تغییرناپذیر درباریان در شوراهای درباری تصادفی نبوده و نشان‌دهندهٔ سنتی است که از گذشته‌ای دور نشأت می‌گیرد. در حکایت تاریخی *راحة‌الصدور* (اواخر قرن ششم و اوایل قرن هفتم)، که قبلاً ذکر آن رفت، اظهار این امر که هر سلطان برای تثبیت حاکمیت خود و ادارهٔ دولت باید از چهار تن استفاده کند و وظایف دولتی را بین آنان تقسیم نماید، به اردشیر، پسر بابک (بنیانگذار سلسلهٔ ساسانی، قرن سوم میلادی) نسبت داده شده است. تصویر شاه و چهار تن از رجال دربار، که در دو سمت تخت بزرگ وی ایستاده‌اند، در دیس نقره‌ای ساسانی موزهٔ ارمیتاژ نیز انعکاس یافته است.

سبک تصاویر *شاهنامهٔ* سال ۷۳۳ و ویژگی‌های چهره‌پردازی آنها حاکی از حفظ و تلقی ویژه‌ای از سنن نگارگری دورهٔ پیش از مغول است. با این همه، باید از مختصات نقاشی این دوران پرسش کنیم. متأسفانه نسخ مصور متعلق به دوران قبل از مغول، که حاوی اطلاعاتی دقیق دربارهٔ پیدایش آنها در ایران باشد، تاکنون ناشناخته مانده است. لیکن چند نسخهٔ خطی مربوط به دوران سلجوقی (۶۲۱ـ۴۴۱ هجری، شکوفایی آن در نیمهٔ دوم یعنی ۶۲۱ـ۵۴۴ هجری صورت گرفته است) که طبیعتاً مقدم بر کشورگشایی مغول‌هاست، درخور توجه‌اند. *ورقه و گلشاه* نسخهٔ مصور فارسی اثر عیوقی (قرن پنجم هجری) از جمله آثاری است که اکثر محققان آنها را در شمار نسخ مصور فارسی عهد سلجوقی محسوب می‌دارند[۲]. دو نسخهٔ خطی مشتمل بر رساله‌های طبی، که به جالینوس نسبت داده می‌شود (یکی از آنها به‌تاریخ ۵۹۵ هجری برابر با ۱۱۹۹ میلادی و دیگری مربوط به آغاز قرن هفتم هجری است) و اثر *«الأغانی»* در شش جلد نوشتهٔ ابوالفرج اصفهانی (به‌تاریخ ۶۱۴-۶۱۶ هجری برابر با ۱۲۱۶ـ۱۲۱۹ میلادی)، که به تصاویری در سرآغاز نسخ آراسته گشته‌اند، به عقیدهٔ اکثریت پژوهندگان در شهر موصل در شمال کشور عراق فراهم آمده‌اند[۳] و تنها س. ملکیان شیروانی

---

۱. تصویر ۸۵، اشعار فارسی - تاجیکی در نگاره‌های قرون ۱۴-۱۷، م. م. اشرفی، دوشنبه، ۱۹۷۴.

2. Gray B., Persian Painting, p. 17; Ettinghausen R., Arab Painting. Geneve, 1962, p. 92; Melikian Chirvani, Le Roman de Varqe et Golshah - Arts Asiatiques, 1970, vol. 22.

3. Gray B., Persian Painting, p. 16-17; Ettinghausen R., Arab Painting. p. 64,86,92.

این نسخه‌ها را از آثار خود ایران می‌شمارد[1]. لیکن انتساب این کتب خطی به مرزهای امروزی ایران یا منطقهٔ عراق شمالی موضوع چندان مهمی تلقی نمی‌گردد (دولت سلجوقی حاکم بر خاک هر دو کشور بود). گذشته از این، آثار فوق‌الذکر حکایت از آن دارد که در آن زمان عراق شمالی تحت نفوذ بسیار شدید ایرانیان قرار داشته است، و مؤلفانی که این نسخ را به موصل نسبت می‌دهند، معمولاً جنبهٔ ایرانی نگاره‌های آنها و سبک جدی و رسمی تصاویر سرآغاز آن نسخ را متأثر از نقش برجسته‌های دوران ساسانی می‌دانند.

از بررسی آثار به‌جا مانده می‌توان دریافت که هنر دوران سلجوقی از وحدت سبک برخوردار بوده است. سبک نزدیک نگاره‌های چهار نسخهٔ خطی مذکور با نقش و نگارهای ظروف سفالی قرون ۶-۷ هجری که در شهرهای ری، کاشان، ساوه و دیگر شهرهای ایران به‌وجود آمده بودند، نیز گواهی بر این مدعاست (این مسأله دلیل اصلی ذکر شده در مقالات س. ملکیان شیروانی در نسبت دادن نسخ خطی به ایران است).

از نقش‌بندی‌های دیواری دوران سلجوقی تنها قطعاتی به‌جا مانده است، لیکن این بقایا نشانگر موقعیت برتر نقاشی عظیم و یادمانی آن دوره و تأثیری است که بر نگارگری و نقوش مصنوعات سفالی گذارده است. حتی در مواردی می‌توان تصور نمود که تصاویر سطح جام مستقیماً از نقوش روی دیوار اقتباس شده‌اند[2]. گرچه در دوران مغول، مینیاتور به عمده‌ترین شکل نقاشی مبدل می‌گردد، ولی وابستگی خود به دیوارنگاری و ارتباط با نقوش ظروف سفالی را تا مدت‌ها حفظ می‌کند، که این امر در مرحلهٔ نخست به نقاشی مکتب شیراز و از جمله نگاره‌های ***شاهنامهٔ*** سال ۷۳۳ هجری مربوط می‌شود.

از مدت‌ها پیش نظریهٔ نشأت گرفتن سبک نقاشی شیراز از سنت دیرین دیوارنگاری از سوی پژوهشگران نقاشی ایرانی مطرح گشته است. در واقع، اکثر ترکیب‌بندی‌های ***شاهنامهٔ***

---

1. Melikan Chirvani A. S. Trois Manuscrits de l'Iran Seldjoukide - Arts Asiatiques, 1967, vol. 16, p. 3-53.

2. Survey of Persian Art, vol. 5, pl. 675;

ل. ت. گیوزالیان. در باب خاستگاه نقش‌بندی سفالینه‌های هنری ایران قرون ۱۳-۱۲. خلاصهٔ گزارش‌های دوره‌ای اجلاسیه مربوط به تاریخ نقاشی کشورهای آسیایی. لنینگراد، ۱۹۶۵، ص ۱۸۲۰.

سال ۷۳۳ هجری این فکر را در ما قوت می‌بخشد، که گویی آنها از دیوار اخذ گردیده یا به‌دست هنرمندانی که عادت به کشیدن اندازه‌های بزرگ داشتند و تضاد رنگ‌ها و شیوهٔ تهورآمیز و توانمند ترسیم را ترجیح می‌دادند، اجرا شده‌اند. گویا خصوصیات این نسخهٔ خطی همچون ترکیب و تنظیم طرح‌های خشک در یک سطح و قراردادن تصاویر در سرتاسر نگاره یا بر زمینه‌ای خنثی که با رنگ‌های محدود رنگ‌آمیزی شده‌اند، از سنت قدیمی دیوارنگاری به ارث گرفته شده است. قرارداشتن عناصر در سطح، توجه به ایجاد تناسب در صحنه‌آرایی، ایستایی ترکیب‌بندی و قراردادی بودن حالات و حرکات، که نتیجهٔ مطالعات ما از نگاره‌های ***شاهنامهٔ*** سال ۷۳۳ هجری است، نیز از هنر دوران سلجوقی سرچشمه گرفته‌اند. طراحی تصاویر در نگاره‌های این نسخهٔ خطی ممکن است از شیوهٔ خاص ترسیم نقوش بر سفالینه‌های ایرانی قرون ۶ـ۷ هجری نشأت گرفته باشد.

در برخی از نگاره‌های این نسخه، تفکیک صحنه‌های مختلف و اشخاص به‌وسیلهٔ بنا یا منظره‌پردازی متأثر از نقاشی سلجوقی است («پیروزی فریدون بر ضحاک»، تصویر شمارهٔ ۳؛ «کشتن تور ایرج را»، تصویر شمارهٔ ۴؛ «ریختن سرب جوشان در کام کرم هفتواد به‌دست اردشیر»، تصویر شمارهٔ ۳۹).

در مواردی شیوهٔ پُرکردن فضای خالی با گُل‌ها و ریاحین اتخاذ شده است؛ مناظر، نقوش البسه و برخی اجزای مشابه دیگر نیز نشانگر سایر اسلوب‌های بکار گرفته شده است.

بسیاری از روش‌ها و جزئیات نگاره‌های این نسخهٔ خطی از نقاشی دوران قبل از مغول اقتباس گردیده‌اند. ترسیم اسب با یال کشیده و موی آویخته از پیشانی و دم گره خورده، گل‌های پراکنده در بین علف‌های نازک و موازی و گاه پیچ خورده، رودهایی به شکل نیم‌دایره و گیاهانی چون درخت انار، که به‌صورت منفرد ترسیم شده‌اند، همگی مشابه آثار نقاشی دوران ماقبل مغول است.

مطلب فوق تنها به مفهوم تکرار طرق ترکیب‌بندی و نقاشی دوران سلجوقی در نگاره‌های ***شاهنامهٔ*** ۷۳۳ نیست، بلکه نشانگر پیشرفتی چشمگیر نسبت به دورهٔ قبل است. چنانکه در این نقاشی‌ها متوجه بکارگیری ژرفا می‌گردیم، و در مقایسه با چهره‌های کاملاً بی‌تفاوت دورهٔ سلجوقی، صورت‌های ترسیم شده در نسخهٔ حاضر از تأثیرگذاری بیشتری برخوردارند. اگر در گذشته اشخاص صحنه با بهره‌گیری از عناصر و اجزای منظره از هم تفکیک می‌شدند، در این

نسخه، منظره، زمینه‌ای برای تحقق حوادث تلقی می‌گردد، و در مواردی نیز با ایجاد تأثیرات عاطفی در بیننده نقش مهم‌تری می‌یابد.

کارشناسان برجستهٔ ادبی غالباً بر عدم تأثیر عوامل هنر چین در نگاره‌های سبک شیراز تأکید می‌ورزند. در واقع فقدان کامل ژرفا و حجم (ایجاد حجم، وضوح و سنگینی با بهره‌گیری از سایه‌روشن در اشخاص و اشیا تصویر شده) در نقاشی ایرانی متأثر از هنر چین در سدهٔ هشتم هجری، موجب تمایز اساسی این آثار با نگاره‌های مکتب تبریز می‌گردد.

لیکن بررسی تصاویر *شاهنامهٔ* سال ۷۳۳ هجری بیانگر برخی جزئیات و شیوه‌های نقاشی چینی است. امّا به وضوح می‌توان دریافت که این آثار مستقیماً از نمونه‌های چینی اقتباس نشده، و به زبان دقیق‌تر از نقاشی سبک تبریز، که در آن نقوش و موضوعات چینی و آسیای مرکزی دچار تحول و دگرگونی شدید گشته‌اند، تأثیر گرفته است. در نگاره‌های سبک شیراز هر یک از روش‌ها و موضوعات به نوبهٔ خود مورد تجدیدنظر و تغییرشکل واقع شده و به همین دلیل فوراً شناخته نمی‌شود.

به‌طور نمونه در بسیاری از نگاره‌های *شاهنامهٔ* سال ۷۳۳ هجری اندام اشخاص و اسب‌ها به‌طور کامل ترسیم نگشته و از دو سو با حاشیه بریده شده‌اند و بدین ترتیب بیننده می‌تواند امتداد صحنه‌ها را مجسم سازد؛ درختان غالباً در قسمت فوقانی تصاویر قطع شده‌اند و تنها نیمی از شاخ و برگ آنها نمایان است. این امر نتیجهٔ تأثیر هنر چینی در نقاشی ایرانی بوده و به‌طور وسیعی در آغاز قرن هشتم هجری در نگاره‌های سبک تبریز مورد استفاده واقع شده است[1].

این نوع ترکیب‌بندی در تصویر «رزم رستم با سعد وقّاص» (تصویر شمارهٔ ۵۰) آشکارا مشاهده می‌گردد؛ به‌طوری که دو گروه سپاهی تصویر شده از دو سو با حاشیه قطع می‌شوند. ولی اگر در نقاشی‌های مکتب تبریز حرکت سپاهیان، در حین مبارزه، به یک سو معطوف گشته و معمولاً فاتحان نسبت به شکست‌خوردگان مکان بیشتری در تصویر اشغال می‌کنند، در نقاشی مکتب شیراز این موضوع به‌طرز دیگری بیان می‌گردد؛ در برابر ما ترکیب‌بندی هنری متناسبی وجود دارد که تا حدی مُهر و نشان نسل‌های گذشته را با خود داشته و جریان نبرد،

---

1. Rice D. T. Op. cit., No 3, 9, 14, 41.

تنها به‌صورت نمادین و تمثیلی بر آن تصویر شده است.

غالباً قسمتی از عرض پرچم با چوبی که دُم اسب بر آن بسته شده و در قدیم نشان قدرت بوده است، در حاشیهٔ فوقانی صفحه دیده می‌شود، چنانکه گویی صحنه، خارج از حاشیه ادامه می‌یابد. این نوع شیوهٔ تصویرپردازی از نگاره‌های تبریز گرفته شده است[۱]. در مجموع می‌توان گفت که بسیاری از مسائل موجود در این نسخهٔ ***شاهنامه*** حاکی از آگاهی نسبت به سبک تبریز است. همچنین نمایش جنگ‌ها و محاصرهٔ قلعه‌ها یادآور موضوعاتی از نسخ تبریزاند[۲].

احتمالاً شکل پلکانی تصاویر از نقاشی تبریز اقتباس گردیده، لیکن این طریقه در نگاره‌های تبریز تنها در صحنه‌هایی که نشان‌دهندهٔ تصویر شاه بر تخت سلطنت است[۳]، بکار گرفته شده است، امّا در نگاره‌های نسخهٔ ۷۳۳ این شیوه در موارد وسیع‌تری مورد استفاده واقع شده است. سر لوحهٔ نسخهٔ خطی ۷۳۳ با دو مربع در دو سوی، با رنگ‌های متفاوت زمینه و نقوش همانند، شباهتی بسیار به سرلوحهٔ ***جامع‌التواریخ*** رشیدالدین دارد[۴].

از آن‌جا که نسخ «جامع‌التواریخ» هر ساله به دستور رشیدالدین به مناطق مختلف خاور میانه و نزدیک ارسال می‌شد، احتمال می‌رود که نسخه‌هایی از آن در شیراز نیز موجود بوده و بدین قرار نقاشان محلی آشنا به این نسخ بوده‌اند. با این حساب اتفاقی نیست که ویژگی‌های مشابه با نقاشی تبریز، که در بالا ذکر آن رفت، غالباً در همین نسخ خطی «جامع‌التواریخ» آشکار می‌گردند.

1. Ibid., p. 180-181.

2. Barnett D. Op. cit. pl. 1.

3. Hillenbrand R., Op. cit., p. 36, No 61.

4. Rice D. T., Op. cit., p. 183.

نگارهٔ مرگ چهار سپاهی ایران در کوهها. از نسخهٔ خطی شاهنامهٔ سال ۷۳۱ هـ.ق
استانبول، موزهٔ قصر توپقاپوسرای.

هر دو روش ذکر شده ترسیم کوهها در *شاهنامهٔ* ۷۳۳ هجری، در نسخ تبریز دیده شده است[1]. تنها وجه‌تمایز در آن است که در نسخهٔ ۷۳۳ تصویر کوه‌ها تا حد زیادی به سادگی می‌گراید و به موضوعی تزیینی مبدل می‌گردد.

نسخهٔ خطی لنینگراد حاوی جزئیات بسیاری است که حاکی از آشنایی با مختصات و سنن چینی و مغولی است. جامه‌هایی با نقش گل‌های درشت نیلوفر، کلاههایی با طرح مغولی و اشخاصی با موهای بلند بافته غالباً به چشم می‌خورند. چنان‌که در نگارهٔ سرآغاز نسخه

---

1. Robinson B. W., Prsian Paintings in the India Office Library. A Descriptive Catalogue, London,1976, No 1. Pl. 1;Binyon L., Wilkinson J. V. S., Gray B., Op.cit., Pl. XXIII A.

برخی از جوانان به شیوهٔ مغولی گیسوان بافتهٔ خود را با حلقه‌ای بسته و کلاهی نیز بر سر گذارده‌اند.

با این همه، با گذشت صد سال از استقرار مغولان در کشور، احتمالاً این جزئیات را نباید اقتباس شده از نقاشی تبریز دانست، بلکه وجود برخی نمونه‌های عمومی لباس و آرایش موی سر به شیوهٔ مغولی در ایران می‌تواند توضیحی بر این امر باشد. شخصیت‌های تاریخی و افسانه‌ای موجود در هنر ایرانی همواره به‌رسم عادت با جامهٔ معاصر دوران نقاش ترسیم می‌شدند.

بدین ترتیب، تصاویر نسخهٔ ***شاهنامهٔ*** ۷۳۳ هجری نشانگر این است که نقاشان شیراز در عین آشنایی کامل با نگاره‌های تبریز به تقلید از آنها نپرداخته‌اند. این نقاشان پس از بررسی جزئیات و شیوه‌های نقاشی تبریز، آنها را کاملاً با نگرش خود هماهنگ نموده، مستقلاً بکار پرداختند و زبان هنری خود را با تکیه بر سنن نقاشی ایرانی عصر پیشین به‌وجود آوردند. آنها با گزینش و ساخت مضامین خاص، آشکارا افکار و اندیشه‌های ویژه و متداول شیراز نیمهٔ اول قرن هشتم را در آثار خویش منعکس ساختند.

جایگزینی نگاره‌ها در نسخهٔ خطی لنینگراد به‌صورتی کاملاً ناموزون انجام گرفته است، به‌طوری که گاه سی تا چهل صفحه بدون تصویر و گاه هر صفحه حاوی نگاره‌ای است (دلاوری‌های رستم). در سه صفحه از این نسخه یازده نگاره ترسیم گشته و در حکایات مربوط به جنگ‌های تن به تن پهلوانان ایران و توران در هر صفحه، دو پرده به چشم می‌خورد، در حالی‌که تصویرسازی کلیهٔ جنگ‌های تن‌به‌تن در یک نسخهٔ خطی امری کاملاً استثنایی است. علی‌رغم تعداد نسبتاً زیاد مضامین عاشقانه و گرایش مصوران ***شاهنامه*** به ترسیم این‌گونه مضامین، نبودن نگاره‌های تغزلی در نسخهٔ ۷۳۳ بسیار قابل توجه است. در این نسخه تنها دو نگاره مربوط به بخش نخستین یا بخش افسانه‌ای ***شاهنامه***، سی‌ودو نگاره متعلق به بخش قهرمانی یا بخش دوم و پانزده نگاره جزء بخش سوم یا بخش تاریخی است. در مجموع بیش از نیمی از تصاویر این نسخه به نبردها، جنگ‌های تن‌به‌تن و دلاوری‌های سلاطین و پهلوانان اختصاص یافته است. بدین ترتیب، یکی از عمده‌ترین اندیشه‌های ***شاهنامه***، که بر ستایش تاریخ قهرمانانهٔ کشور در دوران باستان مبتنی است، مضمون اصلی نگاره‌های نسخهٔ خطی محسوب می‌گردد.

بدیهی است گزینش این‌گونه مضامین برای تصویرگری اتفاقی نیست. بـه احـتمال قـوی، اساس قهرمانی اثر بیش از هر چیز مطابق با افکـار و روحـیات دوران و مـحیطی است کـه منظومه در آنجا شکل گرفته و تقسیم ناموزون تصاویر کتاب نیز از همین جا ناشی می‌شود.
در نسخهٔ خطی ***شاهنامهٔ*** استانبول نیز که مشتمل بر ۸۹ نگاره است و همچون نسخهٔ لنینگراد منسوب به مکتب شیراز بوده و تنها دو سال پیش از آن فـراهـم گشـته است، تـقریباً چـنین وضعیتی مشاهده می‌گردد. به‌طور نمونه در مجالس نقاشی نسـخهٔ اسـتانبول بـا ایـنکه سـی مضمون از جهت تصاویر تطابق دارند، امّا از نظر شرح و تفسیر متفاوتند[1]. تصویرسازی دورهٔ کامل جنگ‌های تن‌به‌تن، به‌قرار تصویر دو جنگ در یک صفحه و فقدان موضوعات عاشقانه در نسخهٔ خطی استانبول بار دیگر تأکیدی بر پیدایش این دو نسخه از یک مرکز است.

اصـــول تـــصویرگری ***شـاهنامه‌های کـوچک*** کـاملاً مـتفاوت است. مـطابق تـحقیقات و پژوهش‌های خانم م. ش. سیمپسُن، که موفق به بررسی این مـوضوع در اثـر خـود دربـارهٔ ***شاهنامه‌های کوچک*** گردید، نگارگران این نسخ سعی در ایجاد تناسب و جایگزینی تصاویر در نسخ خطی داشته‌اند. در این آثار تقریباً پس از هر دو یا سـه صـفحه، مکـانی بـرای نگـاره اختصاص یافته است. به‌علاوه، نقاشان بطور جدی از اصول و قوانین تصویرسازی ابیاتی که مستقیماً بر روی حاشیهٔ نگاره واقع شده (در مواردی که نگاره همهٔ عرض صفحه را اشـغال می‌نمود)، یا ابیاتی که در سمت راست قرار داشتند (در صورتی که نگاره تنها ستون‌های میانی متن را پوشانده بود[2]) پیروی می‌نمودند. بدین ترتیب، گزینش مضامین ویژهٔ تصویرگری از قرار معلوم در نسخه‌هایی از این دست وجود ندارد.

---

1. Binyion L., Wilkinson J.V.S., Gray B., Op. cit. pl. XVI A. B. XVII A.

2. Simpson M. Sh., Op. cit., chapter II.

نگارهٔ بهرام‌گور و آزاده. از نسخهٔ خطی شاهنامهٔ سال ۷۳۱ هـ.ق
استانبول، موزهٔ قصر توپقاپوسرای.

به موازات مضامین سنتی که تقریباً در همهٔ نسخ خطی وجود داشته و تصویرسازی آنها مدت‌ها پیش از دوران مغول شکل معین یافته است (در نسخهٔ خطی ۷۳۳ نگاره‌هایی چون «آزاده و بهرام گور در شکارگاه» تصویر شمارهٔ ۴۰؛ جنگ‌های تن به تن و چند تصویر دیگر را می‌توان به این نوع مضامین نسبت داد)، ***شاهنامهٔ*** متعلق به سال ۷۳۳ هجری شامل بسیاری موضوعات نادر و گاه حتی منحصر به‌فردی است که تنها در این نسخه به تصویر کشیده شده‌اند.

«محاصرهٔ شهر قلعه‌ای بیداد به دست ایرانیان» (تصویر شمارهٔ ۱۸) از مواردی است که به‌ندرت یافت می‌شود. دو نگارهٔ دیگر شناخته شده از این صحنه مربوط به مکتب شیراز قرن دهم هجری است[1] و این امر بیانگر توجه خاصی است که در طول چندین قرن به مضمون فوق شده است (این موضوع مربوط به ضمیمهٔ ***شاهنامه*** است). «یافتن جوانی در حرم نوشیروان» (تصویر شمارهٔ ۴۴)، «از اسب به زیرافکندن گیو تژاو را» (تصویر شمارهٔ ۱۶)، «دستگیری فرود در کنار دروازهٔ دژ به‌دست بیژن» (تصویر شمارهٔ ۱۵) از جمله تصاویر نادرند.

---

1. Robinson B. W., Persian Paintings in the India Office Library. No. 278. 397.

مضامینی که مشابه آنها در دیگر نسخ ***شاهنامه*** یافت نشده است، عبارتند از «پیکرهٔ رستم شیر خوار بر اسب» (تصویر شمارهٔ ۱۶؛ به‌ندرت نگاره‌هایی که بیانگر نحوهٔ نشان دادن تصویر طفولیت رستم به سام باشند، دیده شده است)، «رزم بیژن با هومان و کشته شدن هومان» (تصویر شمارهٔ ۲۰؛ در سایر نسخ خطی این تصویر به نمایش جنگ تن‌به‌تن پهلوانان اختصاص یافته است، ولی در اینجا لحظهٔ استراحت آن دو جنگاور در کنار رود تصویر شد. است)، «کشته شدن دارای داراب به دست وزیران» (تصویر شمارهٔ ۳۷؛ در اکثر نسخ نگارهٔ معروف «اسکندر بر روی جنازهٔ دارا» به تصویر درآمده است).

نگارهٔ منحصر به‌فرد «شستن و عطرآگین ساختن پیکر رستم» (تصویر شمارهٔ ۳۶) کاملاً غیرعادی به‌نظر می‌رسد. به درستی که جزئیات تصویر حاکی از اطلاع رسّام از نمونهٔ متداول نگاره مربوط به آغاز قرن هشتم هجری بوده و نه در نسخهٔ ***شاهنامه***، بلکه در نسخهٔ ***جامع‌التواریخ*** به سال ۷۰۵ دیده شده است[1] (برخی از موضوعات ***شاهنامه*** در آثار دیگری نیز ترسیم شده‌اند). در قسمت جلو سمتِ‌چپ این نگاره رخش در تلهٔ گرگ ترسیم شده و رستم در مرکز تصویر در کنار چاهی قرار دارد و در سمت راستِ ترکیب‌بندی، تیری شغاد را به درخت دوخته است. این تصویر به منزلهٔ طرح اولیه و شکل ابتدایی بسیاری از نگاره‌های بعدی این موضوع است. این نمونه در ***شاهنامهٔ*** منسوب به دموت[2] و دیگر نسخ قدیمی‌تر نیز به چشم می‌خورد. نگارهٔ ما حاوی برخی از اجزای این ترکیب‌بندی است، به‌طوری که قسمت جلو متضمن گرفتار آمدن رخش در تلهٔ گرگ و بردوخته‌شدنِ شغاد به درخت است، امّا بخش مرکزی و اصلی ترکیب‌بندی کاملاً متفاوت بوده و اطرافیان رستم را در حال شستن پیکر وی نشان می‌دهد.

ترکیب‌های ذکر شده حاکی از تفکر خلاق نگارگران ***شاهنامهٔ*** متعلق به سال ۷۳۳ هجری است. این امر به‌ویژه به هنگام بررسی نگاره‌هایی آشکار می‌شود که موضوعات آنها غالباً در ادوار و مکاتب مختلف رایج بوده‌اند.

در اغلب موارد نسخهٔ ***شاهنامهٔ*** ۷۳۳ متضمن نقاشی‌های نامتعارف و غیرسنتی است،

---

1. Rice D. T., Op. cit., p. 77, No 19.

2. Barrett D., Op. cit., Pl. 6.

چنان‌که در همین رابطه نگاره‌های دلاوری‌های رستم برنا و تصویر «گرفتن رستم رخش را از رمهٔ کابلستان» بسیار مشخص و نمونه‌وارند. بدین ترتیب، تمام تصاویر معروف در همین مضمون، و از آن جمله دو صحنه از *«شاهنامه‌های کوچک»*[1] لحظهٔ به‌کمند کشیدن اسب به دست رستم را نشان می‌دهند. لیکن در نسخهٔ خطی لنینگراد هنرمند لحظهٔ دیگری را، که بیانگر سنجش توان رخش در کمند به دست رستم است، به تصویر می‌کشد. در ترکیب‌بندی‌های مربوط به زن جادوگر، چگونگی طناب‌پیچ شدن او به دست رستم نشان داده می‌شود، ولی در نسخهٔ مورد بحث، رستم زن جادوگر را به هلاکت رسانده است.

اکنون به بررسی نگارهٔ «گذشتن سیاوش در آتش» (تصویر شمارهٔ ۱۲) می‌پردازیم. مطابق متن، سودابه از کاخ به واقعه می‌نگرد و شاه، گاه در کنار وی و ندرتاً بر روی اسب و در کنار خرمن آتش ترسیم می‌شود. تنها در تصویر نسخهٔ *شاهنامهٔ* سال ۷۷۱ هجری، که در شیراز فراهم آمده، همانند نگارهٔ نسخهٔ ۷۳۳، سودابه و شاه و احتمالاً پیر حکیم در قسمت راست ترکیب‌بندی نشان داده شده‌اند، با این تفاوت که آنها پیاده و بدون اسب به تصویر درآمده‌اند[2]. می‌توان تصور نمود که تصویرگری مضامین منظومهٔ حکیم فردوسی، که بعدها در نقاشی مکتب شیراز انعکاس می‌یابند، در شهر شیراز پدید آمده است.

با توجه به مدارک موجود می‌توان به مأخذ احتمالی برخی از ترکیب‌بندی‌ها پی برد. در اینجا به بررسی نگارهٔ «برآوردن رستم بیژن را از چاه» (تصویر شمارهٔ ۱۹) می‌پردازیم. برخلاف سایر نسخه‌ها که معمولاً لحظهٔ بیرون آوردن بیژن به‌وسیلهٔ ریسمان به دست رستم ترسیم می‌شود، در این نسخه رستم درِ سنگیِ چاهی را که از آجر ساخته شده است، بلند می‌کند[3]. از سویی نیز بر روی کاشی قرون ۶-۷ هجری[4] و جام سابق‌الذکر مربوط به سدهٔ

---

1. Binyon L., Wilkinson J.V.S., Gray B., Op. pl. XIV A; Survey of Persian Art. vol. 5. pl. 831 c.

2. Robinson B.W. Persian Drawings (Drawings of the Masters series). New York, 1965, pl. 1.

۳. این صحنه در شاهنامهٔ متعلق به سال ۷۴۱ هجری نیز با شیوهٔ تصویرسازی مشابهی (در اجزای اصلی) اجرا گشته است.

The Cambridge History of Iran. Vol. 5: The Saljuq and Mongol Periods. Ed. by J. A. Boyle. Cambridge, 1968, ill. 13a.

هفتم که حاوی تصاویر حکایت بیژن و منیژه است[۱]، چاه تصویر شده آجری است و در این دو صحنه همانند نقاشی نسخهٔ حاضر نه تنها طنابی به‌چشم نمی‌خورد بلکه رستم را در حال برداشتن سنگ نشان می‌دهد.

کاشی با تصویر برآوردن رستم بیژن را از چاه، سده‌های ۶ـ۷ هـ.ق
لندن، مجموعهٔ کایر.

---

4. Grube E. J., Islamic Pottery of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection, 1976, p. 347, No 182.

۱. نگارهٔ شمارهٔ ۷، ص ۳۲۴، نگاره‌های ایرانی در نسخ خطی شاهنامه مجموعه‌های لنینگراد، م.م. دیاکانف، مسکو-لنینگراد، ۱۹۳۵.

بدین ترتیب، هم تعداد مضامین و هم شرح و تفسیر آنها در نسخهٔ *شاهنامهٔ* لنینگراد بسیار مشخص و نمونه‌وار بوده و از یک‌سو حاکی از استقلال آشکار مکتب شیراز و از سوی دیگر دال بر حفظ طرح‌هایی چند از تصویرپردازی‌های قدیمی در نگاره‌های این مکتب است.

چگونه می‌توان علل پیدایش سبک بسیار خاص نقاشی شیراز را، که درعین حال ساده‌تر و به عقیدهٔ برخی از پژوهشگران در مقایسه با مکتب تبریز خشن می‌نماید، توجیه نمود؟ چرا این سبک نزدیکِ به هنر ایران باستان (امّا نه به‌صورت تقلیدی کورکورانه از سبک پایتختی تبریز) مناسب سلیقه‌های سفارش‌دهندگان و در وهلهٔ نخست خاندان اینجو و اطرافیان‌شان بوده است؟

احتمالاً مسألهٔ اصلی این است که خاندان اینجو و اعیان صاحب منصب ایرانی، که در خدمت ایشان بودند، پس از اعلان استقلال خود از حکمرانان مغول، واکنش منفی شدیدی نسبت به آثار پدید آمده در تبریز و در نتیجه نسبت به هنر متأثر از شیوهٔ خاوردور نشان می‌دادند. آنان در ضمن کوشش در جهت استقرار و حفظ متصرفات خویش، سیاست تمجید از گذشته را فراروی قرار دادند و استناد به سنن هنر پارسی را، که مقدم بر استیلای مغولان بود، برتر می‌شماردند. این امر نمی‌تواند اتفاقی باشد که اکثر نسخ خطی مصور برجای مانده، که در این دوره در شیراز فراهم آمده‌اند، متضمن منظومهٔ حماسی *شاهنامه*‌اند و دو نسخهٔ دیگر نیز اختصاص به آثاری با مضامین تاریخی دارند. ویژگی‌ها و مختصات تحولات تاریخی را می‌توان به‌عنوان عاملی در جهت تداوم و حفظ برخی از سنن قدیم ایران در شیراز، به‌مقیاس بیشتری نسبت به سایر شهرها، به حساب آورد.

شیراز، پُراهمیت‌ترین شهر ناحیهٔ فارس در جنوب غربی ایران، در قرن دوم هجری در زمان اقتدار عرب در ایران پدید آمد، امّا فارس از جمله نواحی بسیار قدیمی و فرهنگی ایران به‌شمار می‌رود. شهر پرسپولیس، پایتخت سلسلهٔ باستانی هخامنشیان و اصطخر، یکی از شهرهای اصلی سلسلهٔ ساسانی که به همان اقتدار سلسلهٔ هخامنشیان بود، در نزدیکی شیراز واقع بودند. پس از انقراض ساسانیان در زمان اقتدار عرب، فارس به مرکز فرهنگی و مذهبی ایران و «مهد اصلی سنن ایران باستان» مبدل گشت[1].

---

1. Stchoukine I., Op. cit., p. 36.

شیراز در زمان سلسلهٔ آل‌بویه در قرن چهارم و آغاز قرن پنجم هجری پایتخت دولت بزرگی گشت که عراق عرب و شهر بغداد را شامل می‌شد. آل‌بویه، قدرتمندترین سلسلهٔ سلطنتی تا به‌قدرت رسیدن سلجوقیان در ایران، از علما و شعرا حمایت و پشتیبانی می‌نمودند. یکی از قدیم‌ترین نسخ خطی مصور فارسی، که به دست ما رسیده، دربرگیرندهٔ اثر عبدالرحمن صوفی* تحت عنوان *صور الکواکب الثابتة*، به شیراز و آل‌بویه مربوط است. این اثر که به‌سفارش عضدالدوله امیر بویه و تقریباً در سال ۳۴۹ هجری تصنیف شده، در سال ۴۰۰ هجری برابر با سال‌های ۱۰۰۹ ـ ۱۰۱۰ میلادی توسط حسین پسر مؤلف بازنویسی و مصور گشته است. در تصویرسازی کتاب از روش انسان‌نمایی، یعنی ترسیم ستارگان و کواکب به هیئت انسانی، استفاده شده است[1].

اطلاعاتی که مؤلفان فارس و عرب از آثار نقاشی موجود در فارس (خواه نقاشی‌های بزرگ و یادمانی و خواه نگاره‌های نسخ خطی[2]) ارائه داده‌اند، متعلق به همین دوران است.

سلغریان**، که پس از فروپاشی دولت سلجوقیان از اواسط قرن ششم هجری در فارس حکومت می‌کردند، موجبات پیشرفت و شکوفایی پایتخت خود، شیراز را فراهم آوردند. روشن است که ابوبکر حکمران سلغر با دادن رشوه به مغولان، شیراز را برخلاف سایر بلاد

---

* ابوالحسن عبدالرحمن بن عمر صوفی رازی از دانشمندان و منجمان معروف قرن چهارم هجری. ترجمهٔ فارسی کتاب صورالکواکب الثابتة یا الصور السمائیة موجود است.

1. Wellesz E., An early al - Sufi manuscript in the Bodleian Library in Oxford, Ars Orientalis, Ann Arbor, 1959, vol. 3, p. 1-26.

2. Stchoukine I., Op. cit., p. 35-37.

** اتابکان فارس یا سُلغُریان عنوان سلسله‌ای از امیران ترک‌نژاد فارس بودند که از ۵۴۳ تا ۶۸۶ ه.ق در آنجا حکومت کردند و به‌نام نیایشان، سلغر، چنین خوانده شدند. مؤسس این سلسله سنقر ابن مودود بود. و از امیران مشهور این سلسله می‌توان از سعد زنگی و پسرش ابوبکر ابن سعد نام برد که سعدی شیرازی با ابوبکر معاصر بود و بوستان و گلستان را به نام او کرد. حکومت اتابکان در آغاز، تحت سلطهٔ سلجوقیان بود و بعد زیر نفوذ خوارزمشاهیان درآمد، و در اواخر مطیع ایلخانیان مغول بودند. (یادداشت ویراستار)

ایران از ویرانی نجات داد*. شیراز در زمان مغول‌ها به شهری باشکوه مبدل شد و آثار هنری ایران باستان در فارس، که یادآور عظمت گذشتهٔ کشور بود، به‌خوبی نگهداری و حراست می‌شد. و بدون شک همهٔ این عوامل موجب حفظ سنن باستانی در شهر شیراز می‌گردید.

نسخهٔ ***شاهنامهٔ*** سال ۷۳۳ هجری از بارزترین آثار مکتب شیراز در نیمهٔ اول سدهٔ هشتم هجری است و نگاره‌های این نسخه به سبب ارزش هنری خود از بهترین آثار دوران محسوب می‌شوند. چنان‌که ذکر گردید، تصاویر نسخهٔ ۷۳۳ از نظر نفاست و ظرافت در حد آثاری که در سده‌های بعد از جهت پرداخت جزئیات و رنگ‌آمیزی‌های ملایم پدید آمده‌اند، نبوده، امّا از نظر آزادی بیان، ساده و طبیعی بودن و وضوح زبان هنری بسیار برجسته و جالب توجه‌اند. تصاویر کتاب خصلت یادمانی داشته و پُرشکوه و بسیار تأثیرگذارند. از سویی نیز در رنگ‌آمیزی آن، همان شور و حرارت فوق‌العاده‌ای که در هریک از وقایع ***شاهنامه*** احساس می‌شود، به‌چشم می‌خورد.

شیوه‌های بیانی تصویرگران ***شاهنامه***، در مرحلهٔ نخست ناشی از تأثیر جهان‌بینی منظومه بر آنان است، نگرشی که با تفکر و اندیشهٔ محیطی که منظومه برای آن پدید آمده بود، مطابقت کامل داشته است.

در تصاویر ***شاهنامهٔ*** سال ۷۳۳ هجری، که اثری ادبی محسوب می‌شود، عظمت گذشته کشور مورد ستایش قرار گرفته است. بنابراین، کاملاً طبیعی است که رجعت به گذشتهٔ در این آثار نمایان باشد. و این بازگشت آگاهانه‌ای است به ودایع هنری دوران ماقبل مغول و سنت‌های هنر ایران باستان، که هرگز در فارس به‌طور کامل از بین نرفتند.

در دوره‌ای که نقاشی ایرانی تأثیر عمیق هنر خاوردور را می‌آزمود، میراث هنری کشور در کارگاههای شیراز حفظ و به‌طرز نویی درک می‌شد. علیٰرغم شباهت اندک سبک اینجو به سبک کلاسیک نقاشی ایرانی، که در قرن نهم هجری کاملاً شکل معین یافته بود، باید خاطرنشان ساخت که سبک اینجو با حفظ و انتقال سنن والای فرهنگی به ارث مانده از قرون گذشته به این سبک، بدون شک نقش مهمی در شکل‌گیری آن ایفا نمود.

---

*. ابوبکر ابن سعد (درگذشته ۶۵۸ هـ.ق) با مغول از درِ سازگاری درآمد. او حتی در فتح بغداد که به انقراض خلافت عباسی انجامید، لشکری به یاری هلاکوخان فرستاد و او را نیز بدین فتح تهنیت گفت. (دائرةالمعارف فارسی، ج ۱، ص ۲۸). (یادداشت ویراستار)

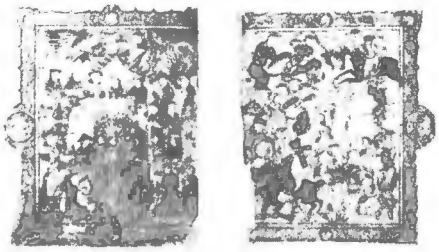
نام‌های اختصاری

منابع و مآخذ

اشرفی: اشرفی م. م.، ***اشعار فارسی ـ تاجیکی در نگاره‌های قرون ۱۴ ـ ۱۷***، دوشنبه، ۱۹۷۴.
ویمارن: ویمارن ب. و.، ***هنر ایران و کشورهای عرب قرون ۷ـ۱۷***، مسکو، ۱۹۷۴.
گیوزالیان، دیاکانف، ***نسخ خطی***: گیوزالیان ل. ت.، دیاکانف م. م.، ***نسخ خطی شاهنامه در مجموعه‌های لنینگراد***، لنینگراد، ۱۹۳۴.
گیوزالیان، دیاکانف. ***نگاره‌ها***: گیوزالیان، ل. ت.، دیاکانف م.م.، ***نگاره‌های ایرانی در نسخ خطی شاهنامه در مجموعه‌های لنینگراد***، مسکو ـ لنینگراد، ۱۹۳۵.
دنیکه: دنیکه ب.، ***هنر شرق، رساله‌ای در تاریخ هنر اسلامی***، غازان، ۱۹۲۳.
هنر آسیای میانه: ***هنر آسیای میانه در دوران ابن‌سینا***، مؤلف متن و گردآورندهٔ مجموعه تصاویر ل. عینی. دوشنبه، ۱۹۷۰.
نگاره‌های ایرانی: ***نگاره‌های ایرانی قرون ۱۴ – ۱۷***. مقدمهٔ کتاب به قلم: اُ. ف. آکیموشکین، آ. آ. ایوانف. مسکو، ۱۹۶۸.

اندازهٔ نگاره‌ها به سانتیمتر داده شده است.

شرح نگاره‌ها



۲-۱
تصویر سرآغاز نسخه
(صفحات ۱ ب و ۲ آ ۲۲/۵×۲۴)
پهنای حاشیه ۵ ـ ۲/۵

حاشیهٔ پیرامونی تصاویر ۱-۲ که در محل قطع کتاب به دو بخش تقسیم می‌شود، شامل زمینه‌ای طلایی و نقوش گُل و برگی است که متناوباً تکرار گشته‌اند (برخی از این نقوش محفوظ نمانده‌اند). کنارهٔ باریک نقوش برگ مانند از حاشیه خارج شده، و در قسمت پهن برگ‌ها، نقش‌های مدور و بزرگی جای دارند.

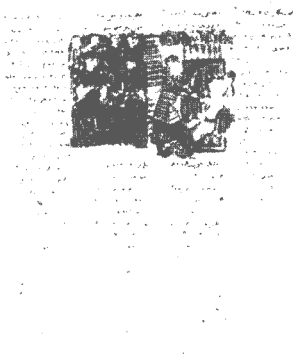
در دو دایرهٔ بزرگ‌تر که در طرفین حاشیه رسم شده گُل‌های نیلوفر نقاشی شده‌اند، که در حقیقت از انواع نقوش قرن هشتم هجری به‌حساب می‌آیند و در دوایر کوچک‌تر، نگارهٔ برگ نخل، که در آن زمان در تزیینات معمول بود، ترسیم گشته است. نوار باریک میانی، که مرکب از حلقه‌های متوالی باریک و کشیده‌ای است و در طول کنارهٔ داخلی حاشیه قرار دارد، از «زنجیرهای دوران سلجوقی» اقتباس شده است.

بدین قرار، همچنان که حاشیه‌ای مشترک دربرگیرندهٔ تصویر سرآغاز نسخه است، یک فکر کلی نیز موجب وحدت دو صحنه شده و نمایانگر دو حالت از زندگی درباری است.

نخجیرگاه در نیمهٔ سمت راست (۱) و باریابی سفیران مغول به‌نزد محمودشاه اینجو در نیمهٔ سمت چپ (۲) تصویر گشته است.

حواشی هر دو صفحه تعمیر شده است.

تکرار تصویر فوق در: گیوزالیان، دیاکانف. ***نگاره‌ها***، تصویر ۱، ۲؛ اشرفی، تصویر ۱ (رنگی)؛ ***هنر آسیای میانه***، شمارهٔ ۱۷۷، ۱۹۸، ۱۹۹.



۳

پیروزی فریدون بر ضحاک

صفحهٔ ۱۱ ب. ۱۲/۲×۹/۶

(بزرگ‌ترین صفحه)

ضحاک*، پسر یکی از سران شیخ‌نشین‌های عربی وابسته به ایران، به اغوای ابلیس پدر را در چاهی سرنگون می‌سازد و خود اورنگ امارت را صاحب می‌شود.

ابلیس به او چنین می‌گوید:

بدو گفت گر سوی من تافتی — زگیتی همه کام دل یافتی

اگر همچنین نیز پیمان کنی — نه پیچی ز گفتار و فرمان کنی

جهان سربسر پادشاهی تراست — دد و مردم و مرغ و ماهی تراست

و سپس نیرنگی تردستانه‌تر بکار می‌بندد و موجب روییدن دو مار بر شانه‌های ضحاک می‌شود، که خورش روزانهٔ این ماران مغز دو مرد جوان است.

در همان ایام، نابودی شکوه جمشید** آغاز می‌گردد. آنگاه که جمشید از راه یزدان

* در وسنا نام ضحاک به‌صورت‌های دوکانهٔ اژی دهاک (Aži-dahāka) و آژی آمده است.

** نویسندگان اسلامی برخی تحت‌تأثیر سیرالملوک‌ها با آثار و روایات پهلوی و ایرانی و برخی تحت‌تأثیر تصورات و مقدسه‌ها و روایات دورهٔ اسلامی، هر یک شرح احوالی از جمشید یا جمّ‌الشید ترتیب داده‌اند. بعضی از این نویسندگان جمشید را همان سلیمان نبی دانسته‌اند زیرا از بعضی جهات میان این دو مشابهتی وجود دارد. برخی نسب او را چنین

←

سرپیچیده و خود را جهان‌آفرین و خداوندگار زمین و آسمان می‌خواند، در دم، فرّه ایزدی از او برگرفته می‌شود؛ پس، مردم از او سخت دل آزرده شده و از فرمانش روی برمی‌تابند.

از آن پس برآمد ز ایران خروش — پدید آمد از هر سویی جنگ و جوش
سپه گشت رخشنده روز سپید — گسستند پیوند از جمشید
بر او تیره شد فرّه ایزدی — بکژی گرایید و نابخردی
پدید آمد از هر سوی خسروی — یکی نامجویی زهر پهلوی
سپه کرده و جنگ را ساخته — دل از مهر جمشید پرداخته

و گروهی از سپاهیان و لشکریان ایرانی به ضحاک تازی رو نهاده، از او می‌خواهند که تاج و تخت را به‌دست گیرد و بر اریکهٔ سلطنت تکیه زند.

چو ضحاک شد بر جهان شهریار — برو سالیان انجمن شد هزار
سراسر زمانه بدو گشت باز — برآمد برین روزگار دراز
نهان گشت کردار فرزانگان — پراگنده شد کام دیوانگان
هنر خوار شد جادویی ارجمند — نهان راستی آشکارا گزند
شده بر بدی دست دیوان دراز — به نیکی نرفتی سخن جز براز

امّا دیری نمی‌پاید که بر اثر حکمرانی مستبدانهٔ ضحاک و قربانی شدن دو جوان در هر روز قیامی به سرکردگی و رهبری فریدون آغاز می‌شود. فریدون با یاران خویش به اقامتگاه ضحاک یورش می‌برد و با استفاده از غیبت پادشاه به کاخ وارد گشته، در آنجا با دو دختر جمشید (به روایتی دیگر دو خواهر جمشید)، که ضحاک به‌عنوان معشوقه‌های خود نگاه می‌داشت، روبه‌رو می‌شود. آن دو فریدون را منجی خود پنداشته، او را نزد خود پنهان می‌کنند.

ضحاک پس از بازگشت و اطلاع از رویدادها، با احساس انتقام‌جویی شدید با دشنه‌ای

→

بیان کرده‌اند: جمشید پسر ویونجهان پسر ارفخشد (یا ایران) پسر سام نوح. شرحی که طبری از احوال جمشید بدست کرده از بعضی جهات به روایات پهلوی و از بعضی جهات به شاهنامهٔ فردوسی نزدیک است و این امر مدلل می‌دارد که ماخذ فردوسی از خداینامه‌های پهلوی چندان دور نبود. بنعمی جمشید را مانند خورشید فروزنده و صاحب پادشاهی هر زمان دانسته و سخنان او نیز از بسیاری جهات به روایات قدیم نزدیک است. حماسه‌سرایی در ایران، ذکر ذبیح‌الله صفا ص ۲۲۷.

آبگون، مخفیانه وارد اقامتگاه دو خواهر می‌شود. امّا فریدون ضحاک را می‌بیند و در آنی او را غافلگیر نموده، با ضربهٔ گرز گاوسر، کلاه‌خُودِ او را درهم می‌شکند. سپس، بر آن می‌شود که با ضربه دیگری به کلی ضحاک را نابود سازد. امّا در همان دم، سروش بر وی ظاهر می‌شود و با شرح اینکه سرنوشت طولانی و سختی برای ضحاک مقدر شده است، او را از این کار باز می‌دارد.

فریدون به ندای سروش، او را پس از خلع سلاح به زنجیر کشیده، به کوه دماوند می‌برد و در غاری می‌آویزد تا همچنان به کیفر گناهان خویش آویخته بر جای بماند.

ازو نام ضحاک چون خاک شد — جهان از بد او همه پاک شد
گسسته شد از خویش و پیوند او — بمانده بدان گونه در بند او

تصویر لحظه‌ای را نشان می‌دهد که فریدون ضربه‌ای بر سر ضحاک فرود آورده، در حالی که دو معشوقه ضحاک نشسته، نظاره‌گر وقایع‌اند و خدمتکاران نیز در پشت سر آنها ایستاده‌اند.

صدمه دیدن تصویر و به‌خصوص محوشدگی قسمت بالای سینه و چهرهٔ ضحاک شاید ناشی از نظر منفی ناظران تصویر نسبت به ضحاک باشد.

۴
کشتن تور ایرج را
صفحه ۱۵ ب. ۹/۵×۱۲/۳

آنگاه که گرد پیری بر چهرهٔ فریدون* می‌نشیند و کمان قامتش عیان می‌شود (رجوع به شرح تصویر شمارهٔ ۳) قلمرو حکومت خویش را بین سه پسرش تقسیم می‌کند؛ او روم و همهٔ ولایت‌های خاوری (به‌مفهوم امروزی باختر) را به سلم، ترکستان و چین را به تور و ایران را به ایرج می‌بخشد.

هم ایران و هم دشت نیزه‌وران — هم آن تخت شاهی و تاج سران
بدو داد کو را سزا بود تاج — همان کرسی و مهر و آن تخت عاج

برادران بزرگ‌تر ناراضی از این تقسیم در آغاز گردن به اراده پدر می‌نهند، امّا به زودی همداستان شده نامه‌ای مبنی بر درخواست رعایت سنت قدیم و سپردن املاک اصلی به بزرگ‌ترین فرزند، به پدر می‌نویسند و او را به خودسری و تبعیض متهم می‌سازند.

ایا دادگر شهریار زمین — برین داد هرگز مباد آفرین
اگر تاج از آن تارک بی‌بها — شود دور و یابد جهان زورها

* نام فریدون در اَوستا «ثرِاَتَئونَ» و در ودا «ترای تَنَ» است. همین اسم در متون پهلوی فریتون «بایاء و واو مجهول» و در فارسی فریدون شده است. حماسه‌سرایی در ایران، دکتر ذبیح‌الله صفا. ص ۴۶۴.

سپاری بدو گوشه‌ای از جهان — نشیند چو ما از تو خسته نهان
وگرنه سواران ترکان و چین — هم از روم گردان جوینده کین
فراز آورم لشگر گرزدار — ز ایران و ایرج بر آرم دمار

فریدون برآشفته و خشمگین بر آن می‌شود که جواب دندان‌شکنی به پسران بزرگ‌تر بدهد، با این همه، در برابر خواهش‌های ایرج تسلیم شده، او را برای حل مسالمت‌آمیز نزاعی که برادران برپا کرده‌اند، به نزد آن دو گسیل می‌دارد.

در اندرون خیمهٔ زربفت، تور با خشم به ایرج پرخاش نموده، او را به تصاحب غیرقانونی سریر سلطنت ایران متهم می‌سازد.

چو از تور بشنید ایرج سخن — یکی پاکتر پاسخ افگند بن
بدو گفت کای مهتر کام جوی — اگر کام دل خواهی آرام جوی
من ایران نخواهم نه خاور نه چین — نه شاهی نه گسترده روی زمین
بزرگی که فرجام او تیرگیست — بر آن مهتری بر بباید گریست
سپهر بلند ار کشد زین تو — سرانجام خشتست بالین تو
مرا تخت ایران اگر بود زیر — کنون گشتم از تاج و از تخت سیر

و بدین سان ایرج متواضعانه از مقام خود چشم می‌پوشد و برادران را مهتر خویش می‌خواند. لیکن آهنگ فرمانبردارانهٔ ایرج نه تنها آتش خشم تور را فرو نمی‌نشاند، بلکه بر عکس بر غضب او می‌افزاید. تور از کرسی زرین برخاسته، آن را بر سر او می‌کوبد. ایرج التماس می‌کند که برادر دست به خون وی آلوده نکرده، پدر سالخورده‌شان را به سوگ ننشاند. لیکن برادر ژاژخوی خنجر زهر آلودی از موزه بیرون کشیده، زخم‌هایی بر سینه ایرج وارد می‌آورد و آنگاه سر وی را از تن جدا می‌کند.

در تصویر فوق ایرج با دست‌های بسته ترسیم گردیده، در وضعی که تور سر او را به عقب کشیده و خنجری برفراز سر او نگاه داشته است. سلم بر تخت نشسته، به‌دقت نظاره‌گر جریانات است.

تصویر انار و گُل قرمز بر ساقه‌های بلند نمی‌تواند بر حسب اتفاق ترسیم شده باشد و به احتمال زیاد علامت خونریزی قریب‌الوقوع است. در حاشیهٔ پهن بالای چادر عبارتی به زبان

عربی به معنای «پایدار باد سلطنتش*»، که در گذشته بسیار معمول بود، نوشته شده است. در اینجا تنها دو کلمه از این عبارت قابل رؤیت است.

سرهای خمیدهٔ دو اسب زین شده، که بیانگر عزیمت‌اند، با حالتی متناسب از پشت چادر نمایان است.

تکرار تصویر فوق در: اشرفی، تصویر ۲ (رنگی).

* منظور مؤلف احتمالاً عبارت «خَلَّدَاللهُ مُلْکَهُ» بوده است.

۵

پرورش سیمرغ زال را و بازگرداندنش نزد سام

صفحهٔ ۲۱ ب. ۱۴×۱۶/۵

سام، دومین فرد از طایفهٔ پهلوانان بزرگ زابلستان، مدت مدیدی از داشتن فرزند محروم بود. امّا سرانجام صاحب کودکی گردید که در نهایت سلامت چون خورشید تابان می‌درخشید ولی موهای تنش سپید بود.

چو فرزند را دید مویش سپید — ببود از جهان سربسر ناامید
سوی آسمان سر برآورد راست — زدادآور آنگاه فریاد خواست
که‌ای برتر از کژی و کاستی — بهی زان فزاید که تو خواستی
اگر من گناهی گران کرده‌ام — وگر کیش اهرمن آورده‌ام
بپوزش مگر کردگار جهان — بمن بر ببخشاید اندر نهان
بپیچد همی تیره جانم ز شرم — بجوشد همی در دلم خون گرم
چو آیند و پرسند گردنکشان — چه گویم ازین بچّهٔ بدنشان
چه گویم که این بچّهٔ دیو چیست — پلنگ و دو رنگست وگرنه پریست
ازین ننگ بگذارم ایران زمین — نخواهم برین بوم و بر آفرین

سام که ننگ داشتن چنین فرزندی را برنمی‌تافت فرمان می‌دهد تا او را از آن بوم و بر دور

ساخته و بر دامن البرز کوه بگذارند. سیمرغ*، مرغ خردمند افسانه‌ای، که بر ستیغ کوه البرز آشیان داشت، چون در جستجوی غذا به پرواز درمی‌آید زال را یافته، به نشیم خود می‌برد تا شکار فرزندان خویش سازد. امّا یزدان نیکی‌دهش بچگان سیمرغ را با وی مهربان می‌سازد. مِهر کودک به دل آنان می‌افتد و بدین‌سان تا روزگاری دراز کودک در آشیان سیمرغ می‌ماند.

سالیان بعد روزی از روزها مردمانی که با کاروان از دامنهٔ البرز عبور می‌کردند، پسر بچه‌ای را در آشیان سیمرغ مشاهده می‌کنند. نشان او در جهان پراکنده گشته، خبر بی‌درنگ به گوش سام نریمان می‌رسد. پدر پشیمان از کردهٔ خویش و متأثر از نصایح حکما در طلب فرزند به کوهسار می‌شتابد.

سر اندر ثریا یکی کوه دید — که گفتی ستاره بخواهد کشید
*نشیمی** ازو بر کشیده بلند — که ناید زکیوان برو برگزند*
*فرو برده از شیز*** و صندل عمود — یک اندر دگر بافته چوب عود*
بدان سنگ خارا نگه کرد سام — بدآن هیبت مرغ و هول کنام
یکی کاخ بد تارک اندر سماک — نه از دست رنج و نه از آب و خاک
ره برشدن جست وکی بود راه — دد و دام را بر چنان جایگاه
ابر آفریننده کرد آفرین — بمالید رخسارگان بر زمین

سیمرغ پس از دیدن سام و آگهی یافتن از علت آمدن وی، پورسام را مژده داده، از آمدن پدر آگاه می‌سازد و ماجرای به آشیان آمدنش را باز می‌گوید. سیمرغ به یاد سرنوشت کودک و شایعات مربوط به وی، نام دستان**** (به مفهوم افسانه و حکایت) بر او می‌نهد. و این نام با لقب زال‌زر (پیر کهنسال) همراه می‌شود. مطابق تصویر زال به پدرش، که آغوش بر وی

* سیمرغ مرغ داستانی شاهنامه در اَوستا مرغوسَن (Meregho Saena) یعنی مرغ سَنَن نام دارد (حماسه‌سرایی در ایران، دکتر ذبیح‌الله صفا، ص ۵۶۲).

** نشیم: نشیمن، آشیانه. (یادداشت ویراستار).

*** شیز: نوعی چوب سیاه، آبنوس. (یادداشت ویراستار).

**** از آنجا که سام در کار فرزند خدعه و نیرنگ (دستان) کرده بود، سیمرغ نام دستان بر او می‌گذارد. فردوسی و سروده‌هایش، ی. ا. برتلس، ترجمهٔ سیروس. ایزدی، ص ۶۵.

گشوده، با بی‌اعتمادی می‌نگرد.

بعدها طرح سیمرغ و زال به‌طرز ناشیانه‌ای با رنگ سیاه دورگیری شده است.

۶

پیکرهٔ رستم شیر خوار بر اسب

صفحهٔ ۳۲ ب. ۱۲/۵×۱۰/۵

هنگام بدرود، سیمرغ، پری از خویش به زال می‌دهد و می‌گوید که اگر به سختی درافتد و یاری خواهد، بسنده است که آن را بر آتش نهد تا سیمرغ هماندم به یاری وی شتابد.

زمانی دیگر، آن هنگام که همسر زال از زادن جنینِ بیش از حد بزرگ ناتوان می‌گردد، زال با سرگشتگی.و اضطراب سیمرغ را به‌یاری می‌خواند.

هم اندر زمان تیره‌گون شد هوا — پدید آمد آن مرغ فرمان روا

چو ابری که بارانش مرجان بود — چه مرجان که آرایش جان بود

سیمرغ او را تسلی داده، دستور می‌دهد تا موبدی هنرمند و دانا بر بالین زن آورند. موبد رودابه را با باده‌ای گیرا بیهوش می‌کند و پهلوی وی را می‌شکافد و کودک را بیرون می‌آورد.

چنان بی‌گزندش برون آورید — که کس در جهان این شگفتی ندید

*یکی بچه بد چون گوی شیر فش — ببالا بلند و بدیدار کش**

شگفت اندرو مانده بُد مرد و زن — که نشنید کس بچهٔ پیلتن

بدین ترتیب، رستم، آخرین و پُرآوازه‌ترین فرد سلسلهٔ پهلوانان سترگ زابلستان و سرکردهٔ

---

* کَش: خوش و نیک؛ کش‌رفتار و کش‌دیدار یعنی خوش‌رفتار و خوش‌سیما. (یادداشت ویراستار).

آیندهٔ جنگاوران ایران زمین، دیده به جهان می‌گشاید.

رستم در غیبت پدر بزرگش سام که به فرمان پادشاه به لشکرکشی رفته است، تولد می‌یابد. از این روی، اطرافیان برای ارائهٔ تصویری از او به پدر بزرگش، از روی اندام رستم پیکره‌ای از حریر که به موی سمور آکنده شده، می‌سازند و آن پیکره را که سنانی زیرکش و در دستی کوپال داشت بر اسب سمند می‌نشانند و عنان به دست چپ وی می‌دهند. آنگاه این تندیس را بر هیونی تکاور استوار ساخته، به نزد جدش سام می‌فرستند. سام از دیدن هیئت رستم بسیار شاد می‌شود، به‌ویژه که شباهتی با خود در او می‌یابد.

ابر سام یل موی بر پای خاست — مرا ماند این پرنیان گفت راست

اگر نیم ازین پیکر آید تنش — سرش ابر ساید زمین دامنش

در تصویر تندیس رستم ظاهراً هیچ‌گونه شباهتی به کودک نوزاده ندارد، لیکن رنگ اسب مطابق توصیف متن است.

این تصویر سابقاً تحت عنوان «رستم جوان سوار بر اسب» ذکر شده است (گیوزالیان، دیاکانف، *نسخ خطی*، صفحهٔ ۱، شمارهٔ ۶).

۷

رخش گرفتن رستم از رمهٔ کابلستان

صفحهٔ ۴۰ آ. ۱۲/۳×۱۱/۳

آن هنگام که پهلوان جوان بر آن می‌شود که اسبی برای خویش برگزیند، گله‌بان پیر رمهٔ اسبان را از برابر او عبور می‌دهد.

هر اسپی که رستم کشیدیش پیش — به پشتش بیفشاردی دست خویش

زنیروی او پشت کردی بخم — نهادی بروی زمین بر شکم

در این میان تنها یک کره اسب که در پی مادیانی می‌گذشت نظر رستم را به خود جلب می‌کند.

سیه چشم و بور ابرش** وگاو دم — سیه خایه و تند و پولاد سم*

تنش پُرنگار از کران تا کران — چو داغ گل سرخ بر زعفران

کره اسب به‌خاطر رنگ زعفرانی و لکه‌های قرمز رنگ لقب رخش (به‌معنای آتشین) گرفته است. رستم درصدد برمی‌آید که کمندی بر او افکند، ولی مادیان با خشم بسیار به کمک کره اسب می‌شتابد. در این هنگام رستم با فریاد تهدیدآمیزی مادیان را رانده، سر رخش را به بند

---

* بور: سرخ؛ اسب سرخ‌رنگ. (یادداشت ویراستار).

** اَبْرَش: اسبی که لکه‌هایی به رنگ دیگر بر پوست دارد. (یادداشت ویراستار).

می‌آورد. آنگاه گره کمند را بر او تنگ‌تر می‌کند و با تمام قدرت بر پشت او فشار می‌آورد و پس از حصول اطمینان نسبت به تحمل اسب از سنگینی وزن سوار و ادوات جنگی بر روی زین، رخش را برمی‌گزینند.

بزین اندر آورد گلرنگ را — سرش تیز شد کینه و جنگ را
گشاده زنخ دیدش و تیز تگ — بدیدش که دارد دل و تاو ورگ*
کشد جوشن و خود و کوپال او — تن یلوار و بر و یال او

تصویر دقیقاً مطابق متن نیست. در نگاره لحظهٔ آزمون رخش نقش شده است، ولی رخش بدون کمند ترسیم گشته و لکه‌های قرمز رنگ کره اسب نیز بر خلاف توصیف متن هیچ شباهتی به گل سرخ ندارند. امّا این‌گونه نشانه‌ها در اسب گلرنگی که با کمندی بر گردن در پشت کره جوان ترسیم شده، دیده می‌شود. پیرمرد گله‌بان که سر کمند را در دست دارد بر اسب دیگری سوار است. بدین ترتیب، هم نشانه‌های رخش و هم طرز به بند کشیدن او به مادرش نسبت داده شده است. نگاره، در حقیقت، به نمایش چگونگی به کمند کشیده شدن مادیان توسط گله‌بان در هنگام آزمودن رخش به دست رستم اختصاص یافته است.

* تاو: تاب. (یادداشت ویراستار).

۸

رفتن رستم به مازندران و نبرد رخش با شیر
خوان اول از «هفت‌خوان رستم»
صفحه ۴۵ آ. ۱۲×۱۱

ابلیس پس از اغوای کاوس‌شاه و سپاهیانش، آنها را به مازندران، که مأوای دیوان* است، می‌کشاند. دیو سپید که سر نره دیوان شاه مازندران است، به جادو چشم کاوس و سپاه ایران را کور و نابینا می‌سازد. او ذخایر و تجهیزات آنان را نابود می‌کند و ایرانیان درمانده را به اسارت می‌گیرد. با این وصف کاوس موفق می‌شود که پیکی متضمن درخواست رهایی به سوی زال

* از قرائن زیادی که در دست است چنین برمی‌آید که دیوان در روایات ملی ایرانیان دسته‌ای از آدمیان بودند و چون همه‌جا از ایشان به نیرو و پهلوانی یاد شده معلوم می‌شود که مردمی تناور و برومند و از نژادی قوی بوده‌اند و چون با ایرانیان بر سر مساکن خویش جنگ می‌کردند می‌توان گفت که از نژادی دیگر بوده و پیش از ایرانیان در سرزمین ایران یا نواحی خاصی از آن مثلاً مازندران و گیلان ساکن بوده‌اند.

کیش ایرانی با جادو مخالف بود و از این روی می‌بینیم که در حماسه‌های ملی ایران نسبت جادو و سحر به ایرانیان معمول نیست، امّا به ملل غیرایرانی و کسانی که معتقد به مزدیسنا نبودند همه‌جا نسبت سحر و جادو داده شده است. بنابراین محقق می‌گردد که دیوان به دین ایرانیان اعتقاد نداشتند و علی‌الظاهر بت‌پرست و مشرک یعنی معتقد به «دیویسنا» (برابر مزدیسنا) بوده‌اند و شاید تسمیهٔ آنان به دیو نیز به همین سبب بوده باشد. (حماسه‌سرایی در ایران، دکتر ذبیح‌الله صفا، ص ۶۰۴).

روانه دارد (رجوع به شرح تصویر شمارهٔ ۵).

کنون چشم شد تیره و تیره‌بخت — بخاک اندر آمد سر تاج و تخت
جگر خسته در چنگ اهرمنم — همی بگسلد زار جان از تنم
اگر تو نبندی بدین بد میان — همه سود را مایه باشد زیان

زال به علت کهولت این مهم را به پسر جوانش رستم محول می‌کند و از او می‌خواهد که شخصاً مسیری به سوی مازندران برگزیند.

کنون کرد باید ترا رخش زین — بخواهی به تیغ جهان بخش کین
همانا که از بهر این روزگار — ترا پروراند پروردگار
نشاید بدین کار اهرمنی — که آسایش آری و گر دم زنی
برت را به ببر بیان سخت کن — سر از خواب و اندیشه پرداخت کن

رستم مسیر کوتاه و پرخطری را برمی‌گزیند. و داستان «هفت‌خوان رستم» از اینجا آغاز می‌شود.

رستم پس از رسیدن به نیستان غافل از اینکه در نزدیکی کنام شیر قرار دارد، بر آن می‌شود تا لختی بیارامد. چون شیر باز آمده، رستم را در جای خود خفته می‌یابد نخست می‌کوشد تا سب را نابود سازد. لیکن رخش از قصد شیر آگاهی یافته، با خشم خود را بر روی او می‌افکند و با دندان پشت شیر را گرفته، بر زمین می‌کوبد و سرانجام او را از پای درمی‌آورد.

چو بیدار شد رستم تیز چنگ — جهان دید بر شیر تاریک و تنگ
چنین گفت با رخش کای هوشیار — که گفتت که با شیر کن کارزار
اگر تو شدی کشته در چنگ اوی — من این گرز و این مغفر جنگجوی
چگونه کشیدی به مازندران — کمند کیانی و گرز گران
چرا نامدی نزد من با خروش — خروش تو م چون رسیدی بگوش
سرم گر زخواب خوش آگه شدی — ترا جنگ با شیر کوته شدی

تصویر بیانگر حکایت سوار شدن رخش بر شیر است. لیکن درختی بجای نیزار ترسیم گشته و کمان‌دان، سپر، تبردان و تیرهای رستم بر شاخ و برگ آن نقش شده‌اند. در این نگاره تصویر رستم، به علت فشردگی ترکیب‌بندی، در قسمت فوقانی سمت راست و بالاتر از سطح کوهها، در حالی‌که در نهایت آرامش بر مفرش قرمز رنگی به خواب رفته، نمایانده شده است.

ضمناً در اینجا برای نخستین بار رستم در جامهٔ سنتی خود که از پوست ببر است (ببربیان) تصویر شده است*.

* با بررسی نگاره‌های مکاتب دوره‌های مختلف و صحنه‌های ترسیم شده از دلاوری‌های رستم، یکی از قهرمانان اصلی شاهنامهٔ فردوسی، خواهیم دید که شرح و تفسیر چهرهٔ وی در طی قرون تغییر نیافته است و به عبارت دیگر نمادهایی چون خفتان ببر و کلاهخودی از پوست ببر که به شناسایی وی منجر می‌شوند، همواره ثابت بوده‌اند. نگارگری و ادبیات شرق، ی. آ. پولیاکووا، ز. ی. رحیموواء از همین مترجم، ص ۴۸.

۹

رزم رستم با اژدها

خوان سوم از «هفت خوان رستم»

صفحهٔ ۴۵ ب. ۱۰×۱۱/۲

رستم دستان پس از برخاستن از خواب (رجوع به شرح تصویر شمارهٔ ۸) رخش را به‌خاطر عدم اجتناب از جنگ سرزنش می‌کند و از او می‌خواهد که از این پس مرتکب چنین اشتباهی نشود. در این مرحله (خوان دوم) مسیر آنان بیابان خشک و آفتاب سوخته‌ای است که فاقد هر نوع آب آشامیدنی است.

تن پیلوارش چنان تفته شد — که از تشنگی سست و آشفته شد

بیفتاد رستم بران گرم خاک — زبان گشته از تشنگی چاک چاک

سرانجام از بخت خوش به کنار چشمه‌ساری می‌رسند. رستم پس از رفع عطش آهنگ خواب می‌کند. از سوی دیگر اژدهایی که در آن حوالی زندگی می‌کرد درصدد حمله به رخش برمی‌آید. چون رخش به‌یاد گفته‌های پهلوان می‌افتد، سه‌بار به بالین رستم رفته و سم بر زمین می‌کوبد تا بیدارش کند.

و بالاخره در آخرین بار رستم چشم می‌گشاید و متوجه اژدها گشته، با او به مبارزه بر می‌خیزد. (خوان سوم)

بغرید بر سان ابر بهار — زمین کرد پر آتش از کارزار

بدان اژدها گفت برگوی نام — کزین پس تو گیتی نبینی به کام

نباید که بی‌نام بر دست من — روانت برآید ز تاریک تن
چنین گفت دژخیم نر اژدها — که از چنگ من کس نیابد رها
صد اندر صد این دشت جای منست — بلند آسمانش هوای منست
نیارد گذشتن بسر بر عقاب — ستاره نبیند زمینش بخواب

رخش با مشاهده نبرد و اطمینان یافتن از این امر که پهلوان به‌تنهایی نمی‌تواند بر اژدها ظفر یابد، خود نیز وارد کارزار شده و پشت اژدها را به دندان می‌گیرد. و رستم بلافاصله سر او را از تن جدا می‌سازد.

چنانکه در تصویر مشاهده می‌شود رستم سر اژدها را، که رخش به‌سوی زمین خم کرده، با شمشیر شکافته است.

۱۰

رزم رستم با زن جادو

خوان چهارم از «هفت‌خوان رستم»

صفحهٔ ۴۶ آ. ۱۲/۴×۱۰/۳

رستم دستان پس از کشتن اژدها (رجوع به شرح تصویر شمارهٔ ۹) به مسکن زن جادو می‌رسد. او در چمنزارِ کوچکِ کنارِ چشمه خوانی با غذاهای رنگین می‌یابد و از اسب فرود می‌آید. او در کنار چشمه می‌نشیند و جامی زرین از می‌پر ساخته و آنگاه تنبور نواخته و نغمه سر می‌دهد.

تهمتن مر آنرا ببر درگرفت — بزد رود و گفتارها برگرفت
که آواره و بد نشان رستم است — که از روز شادیش بهره غم است
همه جای جنگست میدان اوی — بیابان و کوهست بستان اوی
همه جنگ با شیر و نر اژدهاست — کجا اژدها از کفش نارهاست
می و جام و بویا گل و میگسار — نکردست بخشش وراکردگار
همیشه بجنگ نهنگ اندر است — وگر با پلنگان بجنگ اندر است

نالهٔ رستم و زخم رود به گوش زن جادو رسیده و او در هماندم به هیئت زن جوانی زیبایی درآمده، در کنار رستم می‌نشیند و با او از درِ گفت‌وشنید در می‌آید.

رستم که از زیبایی او در تحیر است، ساغری بدو تقدیم نموده، از خدای نیکی دهش یاد می‌کند. امّا زن جادوگر به محض شنیدن نام یزدان به چهره اصلی خود، یعنی به شکل عجوزهٔ

زشتی درمی‌آید.

یکی گنده پیر شد اندر کمند پر آژنگ و نیرنگ و بند و گزند

پهلوان چون درمی‌یابد که او دارای قدرتی شیطانی و ناپاک است کمر به نابودیش می‌بندد.

در این نگاره رستم در حال قطع کردن سر عجوزه مصور شده است.

۱۱
رزم رستم با دیو سپید
خوان هفتم از «هفت خوان رستم»
صفحه ۴۷ ب. ۱۲/۵×۱۰

تهمتن پس از گذر از بیابانی تیره و تار بامدادان به مرغزاری رسیده، در اولین فرصت ادوات جنگی خود را جهت خشک شدن بر زمین می‌نهد. چیزی نمی‌گذرد که دشتبانی* اولاد نام به نزد وی آمده و از رستم می‌خواهد که از چرانیدن اسب در کشتزار اجتناب نماید.

*چرا اسب بر خوید** بگذاشتی — بر رنج نابرده برداشتی*

امّا تهمتن اولاد را در کمند خویش گرفتار ساخته و می‌گوید که اگر اردوگاه ایرانیان دربند و زیستگاه دیو سپید را نشان دهد امان خواهد یافت (رجوع به شرح تصویر شمارهٔ ۸). اولاد بر آن می‌شود که رستم را بدانجا راهنمایی کند:

از ایدر به نزدیک کاوس کی — صد افگنده بخشیده فرسنگ پی
وز آنجا سوی دیو فرسنگ صد — بیاید یکی راه دشوار و بد

* ظاهراً برداشت مؤلف نادرست است، بر طبق روایت شاهنامه اولاد نام پهلوانی مازندرانی است که دشتبان پس از چشیدن ضرب شست رستم (کنده شدن گوش‌هایش به‌دست رستم) به نزدش می‌شتابد و او را به نبرد با رستم برمی‌انگیزد، که سرانجام اولاد به‌دست رستم اسیر می‌شود.

** خوید (با تلفظ «خید») گندم و جوی سبز شده را گویند که خوشهٔ آن هنوز نرسیده باشد. (یادداشت ویراستار)

میان دو صد چاهساری شگفت — به پیمانش اندازه نتوان گرفت
میان دو کوهست این هول جای — نپرّید بر آسمان بر همای
ز دیوان جنگی ده و دو هزار — به شب پاسبانند بر چاهسار

صبح روز بعد رستم عزم رفتن به نزد کاوس می‌کند تا اینکه به نزد او بار می‌یابد:

غریوید بسیار و بردش نماز — بپرسیدش از رنج‌های دراز
گرفتش به آغوش کاوس شاه — ز زالش بپرسید و از رنج راه

آنگاه کاوس او را به جنگ با دیو سپید روانه می‌دارد و به آوردنِ خون دیو سپید برای شفای چشمان نابینای خود و سایر جنگجویان فرمان می‌دهد.

رستم پس از رسیدن به کنام دیو به غاری می‌رود که تقریباً به‌طور کامل، جثه‌ای عظیم را با مویی سیاه و چهره‌ای چون شیر (به روایتی دیگر چهره‌ای چون سنگ سیاه و موهایی به رنگ شیر) در میانْ گرفته است. لیکن چون دیو به خواب فرو رفته بود رستم در کشتن او شتاب نمی‌کند. او نخست دیو را بیدار می‌کند و آنگاه آن دو در غار به هم در می‌آمیزند.

همی گوشت کند این از آن، آن ازین — همی گل شد از خون سراسر زمین
بدل گفت رستم گر امروز جان — بماند بمن زنده‌ام جاودان
همیدون به دل گفت دیو سپید — که از جان شیرین شدم ناامید*
گر ایدونک از چنگ این اژدها — بریده پی و پوست یابم رها
نه کهتر نه برتر منش مهتران — نه بینند نیزم به مازندران

سر انجام رستم با زحمت بسیار پای دیو را قطع می‌کند و او را بر زمین می‌کوبد. آنگاه با خنجری که به قلبش می‌زند او را هلاک می‌سازد و جگرش را بیرون می‌کشد.

در نگاره رستم شکم دیو سپید را به منظور بیرون کشیدن جگرش شکافته است. طرح اندام دیو صدمه‌دیده و بعدها ناشیانه با رنگ سیاه دورگیری شده است.

* همیدون: همین دم، همین زمان، هم‌اکنون. (یادداشت ویراستار)

۱۲
گذشتن سیاوش در آتش
صفحهٔ ۶۵ آ. ۱۲/۲×۱۰/۲

سودابه*، همسر کاوس، که توسط شاه از بلاد عرب آورده شده است، به ناپسری جوان خود سیاوش** اظهار عشق می‌کند، لیکن سیاوش عشق او را رد نموده، به گناه گردن نمی‌نهد و چون قهرآلود آهنگ رفتن می‌کند، سودابه بیمناک از فاش شدن راز خود جامه دریده و چهره می‌خراشد. آنگاه زن فریبکار با فریاد بلند سیاوش را متهم می‌سازد و بر او دروغ می‌بندد.

برآمد خروش از شبستان اوی *فغانش ز ایوان برآمد بکوی*
یکی غلغل از باغ و ایوان بخاست *که گفتی شب رستخیزست راست*

...

چنین گفت کامد سیاوش به تخت *بر آراست جنگ و برآویخت سخت*

---

* دختر شاه هاماوران (گزارشگران چنین برشمرده‌اند که هاماوران نام باستانی سوریه یا یمن است).

** سیّاورشن که نام سیاوش در اوستاست از دو جزء «سیّا» یعنی سیاه و «اَرشَن» به معنی نر و حیوان نر آمده است و بنابر این می‌توان آن را بنابر سنت ایرانیان قدیم «دارنده اسب گُشن سیاه» معنی کرد. این نام در پهلوی سیّاوُش یا سیّاوُخش و در فارسی نیز به همین صورت آمده است. در شاهنامه سیاوش صاحب اسبی است به نام شبرنگ بهزاد و یقیناً میان داستان این اسب و معنی اسم سیّاورشن ارتباطی وجود دارد. (حماسه‌سرایی در ایران، دکتر ذبیح‌الله صفا، ص ۵۱۱-۵۱۲).

که جز تو نخواهم کسی را زبن جز اینت همی راند باید سخن

شاه با علم به بی‌گناهی پسر از موبدان استعانت می‌جوید. و سر انجام جهت برائت وی در افکار عمومی تدبیر موبدی را مبنی بر آزمایش الهی عبور سیاوش از آتش، مطابق با رسم قدیمی (گذشتن متهم از آتش) می‌پذیرد.

زهر در سخن چون بدین‌گونه گشت بر آتش یکی را بباید گذشت
چنین است سوگند چرخ بلند که بر بیگناهان نیاید گزند*

...

مگر کاتش تیز پیدا کند گنه کرده را زود رسوا کند

پس دو خرمن به سان کوهی از آتش، که فاصله کوتاهی از هم دارند، تدارک دیده می‌شود.

زمین گشت روشن‌تر از آسمان جهانی خروشان و آتش دمان
سراسر همه دشت بریان شدند بران چهر خندانش گریان شدند

سیاوش با جامه‌ای** سپید و خود زرین سوار بر اسب شبرنگ خود از کوه آتش دمان گذشته و در میان هلهلهٔ مردمی که به صحنه می‌نگرند به سلامت به نزد پدر باز می‌گردد و از این رهگذر بی‌گناهیش ثابت می‌شود.

اگر آب بودی مگرتر شدی ز تری همه جامه بی‌بر شدی
چنان آمد اسپ و قبای سوار که گفتی سمن داشت اندر کنار
چو بخشایش پاک یزدان بود دم آتش و آب یکسان بود

چنانکه روشن است تصویر با متن مطابقت ندارد. زیرا بر اساس متن، سودابه با شنیدن خروش و آوای مردم به ایوان آمده، سیاوش را در حین عبور از فاصله دو خرمن آتش مشاهده می‌کند. امّا در نگاره سودابه در کنار کاوس شاه و فرد دیگری (وزیر یا موبد) که

* سوگند، در اوستا سوکنته (به‌معنای کوگرد). در ایران باستان، با خورانیدن آب آمیخته به گوگرد به متهم، از زود دفع شمن یا سمن آن در شکم، تقصیر یا بی‌تقصیری او را تعیین می‌کردند. بعدها این واژه به‌معنای قسم بکار رفت. (یادداشت ویراستار).

** سیاوش، دیگر شخصیت شاهنامه همواره در جامه‌ای سفید که نشان پاکدامنی اوست، ترسیم می‌گردد. بدین ترتیب، قواعد دینی در اصول تصویرسازی با رعایت ویژگی‌ها و مختصات معین انعکاس می‌یابند. (نگارگری و ادبیات شرق، ی. آ. پولیاکوو، ز. ی. رحیموا، از همین مترجم، ص ۴۸).

همگی سوار بر اسب‌اند، در نزدیکی خرمن آتش تصویر شده است. از سویی نیز، نگاه آن سه نه به سیاوش بلکه به پرنده‌ای دوخته شده که بر شاخساری نشسته و سرش را به‌سوی آنها برگردانده است (در متن هیچ نامی از این پرنده برده نشده است).

این پرنده در برخی از دیگر تصاویر نسخهٔ خطی نیز بی‌ارتباط با موضوع ترسیم شده است. در اینجا ارتباط پرنده با سه شخص نامبرده آشکار است و به احتمال قوی وجود بارقهٔ امید در نگاههای دو سوار و حالت ترس در دیدگان سودابه تصادفی نیست. پرنده‌ای که بر فراز سر سیاوش تصویر شده همانند پرنده خبررسان افسانه‌ای ایران باستان است که حامی اشخاصی از نژاد همایونی است. شاید بتوان فرض کرد که در اینجا مفهوم تمثیلی که بیانگر حقانیت سیاوش است به پرنده نسبت داده شده، و چرخش شدید پرنده به عقب به‌سوی اشخاصی که آزمون بی‌گناهی او را عملی می‌دانستند نیز می‌تواند توضیحی بر این امر باشد.

تکرار تصویر فوق در: اشرفی، تصویر ۳ (رنگی).

۱۳
کشتن سیاوش را افراسیاب
صفحهٔ ۷۷ ب. ۱۲/۲×۱۰/۲

سیاوش* با سپاهیان خود لشکر افراسیاب تورانی را که به مرزهای ایران تجاوز کرده بود، مقهور می‌سازد و با گرسیوز برادر وی وارد مذاکرات صلح می‌شود. امّا کاوس که در آشتی با تورانیان همداستان نیست، بر ادامهٔ جنگ اصرار می‌ورزد.

از آن مـر دری تـاج شـاهنشهی — ترا شد سر از جنگ جستن تهی
در بـی نـیازی بشـمشیر جـوی — بـه کشـور بـود شـاه را آبـروی
...
وگـر مـهر داری بـران اهـرمن — نخواهی که خواندت پیمان‌شکن

* سیاوش غم‌برترین پهلوان شاهنامه است. او هر مانند ایرج به سبب خوبی سرشت خود، قربانی نبرد میان خیر و شر می‌گردد. گویی برای آن که درخت خوبی از خشکیدن مصون بماند، باید کامه‌گاه از خون یکی از بی‌گناه‌ترین و شسته‌ترین فرزندان آدمی آبیاری شود.

بر سر کین‌خواهی سیاوش، هزاران هزار تن، بی‌داد و بی‌گناه، جان خود را از دست می‌دهند، ولی این مهم دانسته نشده؛ مهم آن است که به هر قیمت هست حق بر کرسی بنشیند و گناهکار به کیفر برسد، اگر جز این باشد، در نظر شاهنامه، هجوم خشم بدی دنیا را در ظلمت فرو خواهد برد. (زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه، دکتر محمد اسلامی ندوشن، ص ۱۷۳).

سپه طوس رد را ده و بازگرد — نه‌ای مرد پرخاش روز نبرد
تو با خوبرویان برآمیختی — به بزم اندر از رزم بگریختی

سیاوش که شکستن عهد و پیمان خویش با افراسیاب را خلاف مردانگی می‌شمارد، آزرده از نارضایی پدر تصمیم به ترک ایران می‌گیرد.

نزادی مرا کاشکی مادرم — وگر زاد مرگ آمدی بر سرم
که چندین بلاها بباید کشید — ز گیتی همی زهر باید چشید

او از افراسیاب اجازه می‌خواهد تا در جستجوی پناهگاهی برای خود و افرادش، با گروه کوچکی از سرزمین توران عبور و به مناطق دور دست رود.

شوم کشوری جویم اندر جهان — که نامم زکاوس ماند نهان
که روشن زمانه بر آن سان بود — که فرمان دادار کیهان بود

افراسیاب به صلاحدید سردار خویش، پیران ویسه، به منظور ایجاد صلحی پایدار با ایران، مقدم وی را گرامی داشته و جایگاهی در توران در اختیارش می‌گذارد و به افتخار وی زورآزمایی و مسابقاتی (چوگان، پرتاب ژوبین، تیراندازی با کمان و...) ترتیب می‌دهد که سیاوش در کلیه مسابقات بر حریفان خود غلبه می‌کند. پس، پیران* دختر خود جَریره را به سیاوش می‌دهد، و از سویی موجبات ازدواج وی با فرنگیس دختر افراسیاب را فراهم می‌آورد. سیاوش عازم سرزمین‌هایی که بدو بخشیده‌اند، شده، آنجا را بسیار آبادان می‌سازد.

از سوی دیگر شکوه و توانمندی سیاوش و شکوفایی خطهٔ زیر فرمان او حسادت گرسیوز را برمی‌انگیزد، و این حسد رفته‌رفته به کینه مبدل می‌شود. او پس از بازگشت نزد برادر، زبان به فتنه و دروغ می‌گشاید و چنین وانمود می‌سازد که گویا سیاوش در اندیشهٔ سپاه و نبرد با افراسیاب است.

بر شاه رفتی زمان تا زمان — بد اندیشه گرسیوز بدگمان
ز هرگونه رنگ اندر آمیختی — دل شاه ترکان برانگیختی
چنین تا برآمد برین روزگار — پر از درد و کین شد دل شهریار

و بدین ترتیب افراسیاب را به کشتن سیاوش ترغیب می‌کند. افراسیاب با استفاده ز

* پیران یا پیرانِ ویسه پهلوان مشهور و با تدبیر توران، سپهسالار لشکر افراسیاب، پسر ویسه. پیران دختر خود، جریره را به سیاوش داد، و از این وصلت فرود به‌دنیا آمد. (یادداشت ویراستار)

عزیمت پیران به نواحی دور دست، سپه به‌سوی سیاوش می‌راند.

سیاوش پس‌از آگهی از تهمت گرسیوز همه مسائل را برای فرنگیس شرح داده، از او می‌خواهد:

ترا پنج ماهست ز آبستنی — ازین نامور گر بود رستنی
درخت تو گر نر ببار آورد — یکی نامور شهریار آورد
سرافراز کیخسروش نام کن — به غم خوردن او دل آرام کن

و خود بدون مقاومت تسلیم افراسیاب می‌شود.

آنان سیاوش را با تحقیر بسیار به همان میدانی که در آنجا بر تمامی حریفان چیره شده بود، برده، یکی از آنان به نام گروی‌زره در مکانی که روزگاری پیش با سیاوش زورآزمایی کرده بود تشتی زرین می‌نهد و چنگ در ریش سیاوش انداخته، او را کشان کشان بدانجا می‌برد. آنگاه

زگرسیوز آن خنجر آبگون — گر وی زره بستد از بهر خون
بیفگند پیل ژیان را به خاک — نه شرم آمدش زان سپهبد نه باک
یکی تشت بنهاد زرین برش — جداکرد زان سر و سیمین سرش
بجایی که فرموده بد تشت خون — گروی‌زره برد و کردش نگون
یکی باد با تیره گردی سیاه — برآمد بپوشید خورشید و ماه

در هماندم در محلی که خون سیاوش بر زمین ریخته می‌شود سیاوشان می‌روید.

در نگاره، لحظهٔ کشتن سیاوش ترسیم گشته و چهرهٔ وی پاک شده است. شخص سمت راست احتمالاً گرسیوز است.

۱۴

عبور کیخسرو، فرنگیس و گیو از آمودریا

صفحهٔ ۸۸ آ. ۱۲/۳×۱۰/۳

چنان دید گودرز یک شب به خواب — که ابری برآمد ز ایران پرآب

بران ابر باران خجسته سروش — بگودرز گفتی که بگشای گوش

چو خواهی که یابی زتنگی رها — وزین نامور ترک نتر اژدها

به توران یکی نامداری نوست — کجا نام آن شاه کیخسروست

زپشت سیاوش یکی شهریار — هنرمند و از گوهر نامدار

سروش پس از آن که به گودرز، فرماندهٔ سپاهیان ایران، خبر از زنده بودن کیخسرو، پسر سیاوش، در توران می‌دهد (رجوع به شرح تصویر شمارهٔ ۱۳) می‌گوید که تنها گیو پسر بزرگ گودرز می‌تواند او را یافته، به ایران آورد.

گیو پس از هفت سال آوارگی و اختفا در توران، کیخسرو را می‌یابد و آنان به همراه فرنگیس، مادر کیخسرو، مسلح شده، مخفیانه رو به‌سوی مرز می‌آورند. امّا پرده از راز برداشته می‌شود و عزیمت آنها آشکار می‌گردد. تعقیب‌کنندگان یکی پس از دیگری به‌دنبال آنان روان می‌شوند و افراسیاب* آخرین گروه تعقیب‌کنندگان را هدایت می‌کند. ولی با این همه

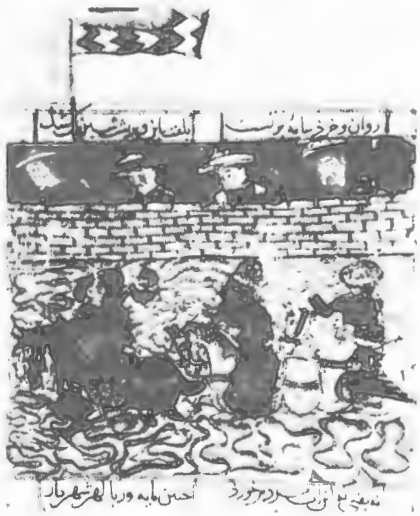
---

* ظاهراً برداشت مؤلف نادرست است، بر طبق روایت شاهنامه پیران آخرین گروه تعقیب‌کنندگان را هدایت می‌کرد.

فراریان به سلامت به معبر آمودریا می‌رسند، امّا در آنجا قـایقران در ازای عـبور از گـذرگاه جیحون مبلغ گزافی طلب می‌کند، که البته پذیرفته نمی‌شود. در این هنگام کیخسرو با توکل به خداوند نیکی دهش و از پس او فرنگیس و گیو با سلاح‌های سنگین جنگی، خود را به امواج متلاطم رود که در بهار طغیان کرده بود، افکنده، به سلامت بر این مانع غالب می‌آیند.

تصویر با متن تطابق دارد. قایقران و دیگران در ساحل ایستاده، با تعجب عبور غیرمعمول آنان را می‌نگرند.

تکرار تصویر فوق در: گیوزالیان، دیاکانف. ***نگاره‌ها***، تصویر ۳.



۱۵
دستگیری فرود در کنار دروازهٔ دژ
به دست بیژن
صفحهٔ ۹۷ آ. ۱۷×۱۲/۵ (بزرگ‌ترین)

چندی نمی‌گذرد که کاوس شاه پس از ورود نوه‌اش کیخسرو به ایران حکومت را بدو می‌سپارد و خونخواهی سیاوش از تورانیان را به او محول می‌نماید. پس، به فرمان کیخسرو سپاهی به رهبری طوس به مرزهای توران هجوم می‌برند.

فرود، پسر سیاوش و جریره (رجوع به شرح تصویر شمارهٔ ۱۳)، پس از وقوف از این موضوع از طوس می‌خواهد که او را در سپاه خود بپذیرد.

سزاوار این جستن کین منم — به جنگ آتش تیز بر زین منم

...

میانرا ببندم به کین پدر — یکی جنگ سازم به درد جگر
که با شیر جنگ آشنایی دهد — ز نر پتر کرگس گوایی دهد
که اندر جهان کینه را زین نشان — نبندد میان کس ز گردنکشان

امّا طوس نه تنها فرود را از نسل تورانیان می‌داند و از قبول وی سر باز می‌زند، بلکه او را دشمن می‌شمارد و سربازان ایرانی را به‌سوی او گسیل می‌دارد.

یکی نامور خواهم و نامجوی — کز ایدر نهد سوی آن ترک روی
سرش را ببرّد به خنجر ز تن — به پیش من آرد بدین انجمن

مقاومت شایستهٔ فرود طوس را بر آن می‌دارد که خود با سپاهی به‌سوی او عزیمت نماید.

ز هر سو برآمد خروش سران گرایدن گرزهای گران
غو کوس با نالهٔ کرّنای دم نای سرغین** و هندی درای***

امّا فرود بار دگر با گروه کوچکی در نبرد شرکت می‌کند، ولی افراد او بلافاصله به هلاکت می‌رسند و او تنها مانده و از بیم جان ناگزیر عنان می‌پیچد تا به دژ پناه برود. امّا رهّام و بیژن که در کمین او بودند با وی درآویخته، او را به دام می‌اندازند. رویدادهای بعدی به طرق مختلف در نسخ خطی *شاهنامه* بیان شده است.

بر اساس کوتاه‌ترین صورت داستان، که در این نسخه آورده شده است، بیژن بازوی فرود را با ضربت شمشیر قطع می‌کند و فرود در حالی‌که از درد فریاد می‌کشد و دچار خونریزی شده است سواره به دروازهٔ دژ می‌رسد و به‌محض ورود به دژ می‌میرد.

نمونهٔ زیرین یکی از متداول‌ترین صورت‌های واقعه است:

فرود در مراجعت به دژ کلاه‌خُود بیژن را، که در کمین‌گاه مخفی شده بود، می‌بیند و برای خرد کردن سر وی گرز به دست می‌گیرد. امّا رهّام از پشت به وی حمله برده، تیغی بر کتف او می‌زند و دستش را از تن جدا می‌سازد. فرود به‌سوی قلعه می‌تازد، لیکن بیژن در کنار دروازه به او رسیده، اسب او را پی می‌کند، فرود پیاده و تباه گشته خود را به درون دژ می‌افکند.

در نقاشی که به شدت آسیب دیده، صورت دوم داستان ترسیم شده است. تصویر فرود و اسب پاک شده و دوباره به طرز ناشیانه‌ای با رنگ سیاه دورگیری شده است. با این همه، معلوم نیست که ضربهٔ شمشیر بیژن به کجا وارد آمده است. اگر سمت دست راست وی در نظر گرفته شود ضربهٔ شمشیر قاعدتاً باید بر ران فرود وارد آمده باشد و از سوی دیگر با توجه به وضعیت پاهای عقب اسب فرود می‌توان گفت که یکی از آنها به‌صورت منقطع تصویر شده است. امّا موقعیت کنونی نگاره امکان قضاوت دقیق را نمی‌دهد.

چهرهٔ بیژن در تصویر به میزان زیادی آسیب دیده، ولی چهرهٔ سه شخصی که از بالای دیوار

* غو: بانگ، نعره. (یادداشت ویراستار)

** سرغین: سرنا. (یادداشت ویراستار)

*** درای: زنگ و جرس. (یادداشت ویراستار)

دژ ناظر بر صحنه‌اند در کمترین حد دچار آسیب شده است. تصویر زنی نیز در نقاشی دیده می‌شود که به احتمال می‌تواند تصویر جریره مادر فرود باشد.

۱۶
از اسب به زیر افکندن گیو تژاو را
صفحه ۱۰۲ ب. ۱۲/۳×۱۰/۶

این تصویر در ابتدای فصل «کشتن تژاو بهرام را» واقع شده است و احتمال می‌رود که برای این مضمون در نسخه جایی در نظر گرفته باشد. لیکن با دلیل کافی می‌توان آن را بـه فـصل بعدی که بیانگر کشتن تژاو به‌دست گیو است، نسبت داد، که مضمونی این‌گونه دارد:

در یکی از جنگ‌های ایران و توران، بهرام تازیانهٔ خود را که نامش بر آن حک شده بود، گم می‌کند. بهرام افتادن این تازیانه را به دست دشمن مایهٔ ننگ خویش برمی‌شمرد و بـر آن می‌شود تا به میان سپاه دشمن رفته و تازیانه خود را بازیابد. او به رزمگاه شتافته، سرانـجام تازیانه را می‌یابد. امّا سربازان تورانی او را محاصره می‌کنند و به تیر و گرز و ژوبین می‌بندند. تژاو نیز سواره از پشت سر به بهرام حمله می‌برد و دستش را با شمشیر قطع می‌کند.

جدا شد ز تن دست خنجرگذار — فرو ماند از رزم و برگشت کار
تـژاو ستمگاره را دل بسوخت — به کردار آتش رُخش بر فروخت
به پیچید ازو روی پر درد و شرم — بجوش آمدش در جگر خون گرم

روز بعد گیو، برادر بزرگ بهرام، نگران از تأخیر او در جستجویش روان مـی‌شود و او را مصدوم می‌یابد.

به خاک و به خون اندر افکنده خوار — فـتاده ازو دست و بـرگشته کـار

همی ریخت آب از بر چهراوی — پر از خون دو تن دیده از مهر اوی

بهرام آنچه را که بر او گذشته حکایت می‌کند.

چو بهرام گرد این سخن یاد کرد — ببارید گیو از مژه آب زرد
بدادار دارنده سوگند خورد — بروز سپید و شب لاژورد
که جز ترگ رومی نبیند سرم — مگر کین بهرام باز آورم*

آن هنگام که تژاو، طلایه‌دار سپاه توران، از لشکر خود دور افتاده، در دشت پدیدار می‌شود، گیو کمند می‌افکند و او را از پشت زین به زیر می‌کشد و او را کشان کشان به محلی که بهرام افتاده است، می‌برد.

بدو گفت که اینک سر بی وفا — مکافات سازم جفا را جفا
سپاس از جهان‌آفرین کردگار — که چندان زمان دیدم از روزگار
که تیره روان بد اندیش تو — بپردازم اکنون من از پیش تو

آنگاه در برابر دیدگان بهرام که در حال جان دادن است، سر آن آدمکش را از تن جدا می‌سازد.

در تصویر لحظهٔ کمند افکندن گیو بر تژاو و به‌زیر کشیدن او از اسب، نشان داده شده است. سر اسب تژاو، که در حال تاخت ترسیم گشته، پنجهٔ دست چپ گیو را که می‌بایست سرِ افسار را گرفته باشد، پوشانده است.

سابقاً عنوان این تصویر «کشتن بهرام به دست تژاو» بود. (گیوزالیان، دیاکانف. *نسخ خطی*، صفحهٔ ۲، شمارهٔ ۱۶؛ نگاره‌های ایرانی، صفحهٔ ۳۵، ۶، شمارهٔ ۱، تصویر ۱).

* ترگ: کلاه خُود. (یادداشت ویراستار).

۱۷
کمند افکندن رستم کاموس کشانی را
صفحهٔ ۱۱۵ ب. ۱۲/۳×۱۱/۲

پس از نبردهای سنگینی که ایرانیان به خونخواهی و کین سیاوش آغاز کرده بودند، آرامشی موقت فرا می‌رسد (رجوع به شرح تصویر شمارهٔ ۱۵) و عملیات به چند جنگ تن‌به‌تن منحصر می‌شود. از سوی تورانیان کاموس کشانی در این نبردها به موفقیت‌های چشمگیری نایل می‌آید. آن هنگام که رستم خشمگین از مرگ نیزه‌دار خویش به دست کاموس، با کمندی به بازو و گرزی به دست به مصاف وی می‌رود، کاموس بی‌اطلاع از هویت رستم و با اطمینان از شکست‌ناپذیری خود سلاح او را به تمسخر می‌گیرد:

بدو گفت کاموس چندین مدم — به نیروی این رشتهٔ شصت خم
چنین پاسخ آورد رستم که شیر — چو نخچیر بیند بغرّد دلیر
نخستین برین کینه بستی کمر — ز ایران بکشتی یکی نامور
کنون رشته خوانی کمند مرا — ببینی همی تنگ و بند مرا
زمانه ترا از کشانی براند — چو ایدر بدت خاک جایت نماند*

کاموس تیغی به‌سوی رستم می‌افکند که تنها به زره رخش آسیب می‌رساند. رستم در

* ایدر: اینجا؛ هم‌اینک. (یادداشت ویراستار).

پاسخ، کمند می‌گشاید و کاموس را گرفتار می‌سازد و او بیهوده می‌کوشد تا خم کمند را بگسلد. آنگاه رستم رخش را به تاخت می‌آورد و او را از زین بر می‌گیرد و به اردوی سپاه ایران می‌برد و دلاوران ایرانی

تنش را به شمشیر کردند چاک به خون غرقه شد زیر او سنگ و خاک

در نگاره لحظه‌ای که کاموس کمند سفت نشده را با دستانش گرفته است، مصور شده، و ضمناً جامهٔ رستم نیز توجه بیننده را به خود جلب می‌نماید، زیرا او بجای لباس همیشگی (ببر بیان) زره جنگی در بر و کلاه نرم خاکستری رنگی بر سر دارد.

۱۸

محاصرهٔ شهر قلعه‌ای بیداد به دست ایرانیان

صفحهٔ ۱۲۳ ب. ۲۲×۱۲/۳

با آمدن رستم، کارزارهای جنگی (کین‌خواهی سیاوش) از نو آغاز گشته، ایرانیان موفق به شکست سپاه توران می‌شوند. آنان عرصهٔ نبرد را ترک می‌کنند و آنگاه لشکر ایران وارد ولایت سغد شده و به کنار شهر قلعه‌ای بیداد، تحت حاکمیت کافوز مردمخوار، که از کودکان خردسال و زنان جوان تغذیه می‌کرد، می‌رسد.

همه خوردنیشان ز مردم بدی — پری چهره‌ای هر زمان گم بدی
بخوان چنان شهریار پلید — نبودی جز از کودک نارسید*
*پرستندگانی که نیکو بدی — بدیدار و بالا بی‌آهو** بدی*

---

* خوان: سفرهٔ طعام. (یادداشت ویراستار)

** آهو: (از «آ» علامت نفی به همراه «هوک» به‌معنای خوب تشکیل یافته است) نقص، زشتی؛ بنابراین بی‌آهو یعنی بدون نقص، نیک.

در منظومهٔ ویس و رامین چنین آمده است:

اگر چه ویس بی‌آهو و پاک است — مرا زین روی، دل اندیشه‌ناک است

(یادداشت ویراستار)

از آن ساختندی بخوان بر خورش بدین گونه بد شاه را پرورش

ایرانیان قلعه را محاصره می‌کنند، ولی در این نبرد، افراد بسیاری را از دست می‌دهند و ناگزیر از رستم دستان، که در اردوگاه مستقر بود، استمداد می‌طلبند.

رستم در نبردی تن به تن با کافور شرکت می‌کند و موفق به کشتن وی می‌شود، پس آنگاه به سپاه می‌پیوندد و فرمان می‌دهد که قلعه را ویران و با خاک یکسان نمایند.

ز پیروز گشتن نیایش گرفت جهان آفرین را ستایش گرفت
به ایرانیان گفت با کردگار بیامد نهانی هم از آشکار
به پیروزی اندر نیایش کنید جهان‌آفرین را ستایش کنید

در نگاره، محاصرهٔ قلعه نشان داده شده و محاصره‌شدگان سنگ‌های بزرگی در دست دارند، که البته در متن اشاره‌ای به آن نشده است. تشابه سپاهیان دو گروه، تشخیص افراد را امکان‌ناپذیر ساخته است. زنی که در سمت راست دیوار قلعه ایستاده و شاهد صحنه نبرد است احتمالاً باید یکی از خدمتکاران کافور مردمخوار باشد.

۱۹
برآوردن رستم بیژن را از چاه
صفحه ۱۳۷ آ. ۱۷×۱۷/۷

بیژن جنگاور جوان ایرانی پس از آگهی از جشنگاه منیژه، زیباترین دخت افراسیاب، در نزدیکی سر حدّ ایران و توران به شوق دیدارش از مرز می‌گذرد و به خیمهٔ منیژه درمی‌آید.

منیژه چو از خیمه کردش نگاه — بدید آن سهی قد لشکر پناه
به رخسارگان چون سهیل یمن — بنفشه گرفته دو برگ سمن
کلاه تَهَم پهلوان بر سرش — درفشان ز دیبای رومی برش
بپرده درونْ دخت پوشیده روی — بجوشید مهرش دگر شد به خوی

و بدین ترتیب، منیژه دل به مهر بیژن می‌سپارد و قدرت عشق آن‌دو را چنان مقهور می‌سازد که قدرت جدایی از ایشان سلب می‌شود. پس، منیژه بیژن را نزد خود نگاه می‌دارد و او را نهفته و به‌دور از چشم شحنگان افراسیابی به کاخ خود می‌برد.

به زودی این خبر به گوش افراسیاب می‌رسد که: «دختت ز ایران گزیدست جفت». به دستور افراسیاب بیژن را دستگیر و نگونسار در چاهی می‌افکنند، و سنگی را که اکوان دیو در بیشهٔ چین افکنده بود به وسیلهٔ پیلان بدانجا می‌آورند و بر سر چاه بیژن می‌نهند. از سوی دیگر، افراسیاب منیژه را از کاخ خود می‌راند و او ناچار برای ادامهٔ حیات بیژن به دریوزگی می‌افتد.

چو از کوه خورشید سر بر زدی — *منیژه ز هر در همی نان چدی**
همی گرد کردی بروز دراز — *به سوراخ چاه آوریدی فراز*
به بیژن سپردی و بگریستی — *بران شوربختی همی زیستی*

تهمتن و هفت دلاور بیباک به منظور نجات بیژن رو به‌سوی توران می‌نهند. و از آنجا که در اندیشه آنان

کلید چنین بند باشد فریب — *نباید برین کار کردن نهیب*
نه هنگام گرزست و تیغ و سنان — *بدین کار باید کشیدن عنان*

رستم به جامهٔ بازرگانان درآمده، به همراه دستیارانش عازم ختن می‌شود و در خانه‌ای در پایتخت به تجارت با کالاهای گران قیمت می‌پردازد.

منیژه از ورود کاروانی از ایران مطلع گشته، به نزد رستم می‌شتابد و آنچه را که رخ داده به او باز می‌گوید. منیژه رهایی بیژن را استمداد می‌کند و اعتراف می‌کند که محبوبهٔ بیژن است. رستم پس از حصول اطمینان بر صحت گفتار وی، فرمان می‌دهد تا شب هنگام بر سر چاه خرمنی آتش برافروزد تا آنها را به‌سوی آن رهنمون باشد.

منیژه سبک آتشی بر فروخت — *که چشم شب قیرگون را بسوخت*

رستم و همرهان جامهٔ رزم پوشیده، جویان و پویان بر سر چاه می‌رسند. رستم سنگ اکوان دیو را برگرفته، آن را چنان می‌افکند که بر بیشهٔ شهر چین می‌افتد.

آنگاه

فرو هشت رستم به زندان کمند — *برآوردش از چاه با پای بند*
برهنه تن و موی و ناخن دراز — *گدازیده از رنج و درد و نیاز*
همه تن پر از خون و رخساره زرد — *از آن بند زنجیر زنگار خورد*
خروشید رستم چو او را بدید — *همه تن در آهن شده ناپدید*
بزد دست و بگسست زنجیر و بند — *رها کرد ازو حلقهٔ پای بند*

---

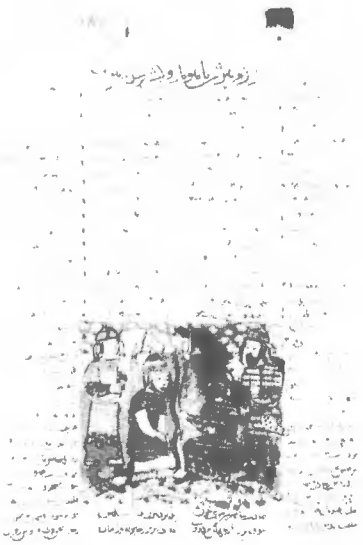
* از مصدر چدن که مخفف چیدن (=برداشتن و گردآوردن) است. فردوسی در شاهنامه چنین سروده است:

بگشتند هر سو همی گل چدند — سراپرده را چون برابر شدند

(یادداشت ویراستار)

در تصویر رستم در حال بلند کردن سنگ دهانهٔ چاه و منیژه در سمت چپ ترکیب‌بندی در لباسی سپید نقاشی شده‌اند، و تنها شش تن از همراهان رستم به‌صورت تمام قد به تصویر درآمده‌اند.

بخشی از نگاره از بین رفته و چهرهٔ بیژن از پشت با تکه‌ای کاغذ تعمیر شده است.



۲۰

رزم بیژن با هومان و کشته شدن هومان
صفحهٔ ۱۴۵ آ. ۱۲×۱۱/۳

افراسیاب که هم در مقام پادشاه و هم به‌عنوان پدر، کارش به رسوایی کشیده بود، (رجوع به شرح تصویر شمارهٔ ۱۹) تصمیم به شکست ایران می‌گیرد و سپاهی گران مرکب از چند هزار نفر به پیران واگذار و روانهٔ مرزهای ایران می‌کند.

کیخسرو پس از اطلاع از این موضوع سپاه خود را تحت فرماندهی گودرز، یل ایرانی، قرار می‌دهد. دو سپاه با هم روبه‌رو می‌شوند و در برابر هم صف آرایی می‌کنند، ولی هیچ یک از دو سپهدار شروع جنگ را به سود خود نمی‌بینند و از این رو، هیچ شتابی در مبادرت به جنگ نشان نمی‌دهند.

دو لشکر بروی اندر آورد روی — همه نامداران پرخاشجوی
چنین ایستاده سه روز و سه شب — یکی را بگفتن نجنبید لب

جنگجویان جوان بی حوصلگی نشان می‌دهند و سرانجام کاسهٔ صبر هومان، برادر پیران، لبریز می‌شود. او با مترجم خود به صفوف ایرانیان نزدیک می‌شود و با عباراتی سخیف و بی ادبانه مبارز می‌طلبد.

که دانا به هرکار سازد درنگ — سراندر نیارد به پیکار و ننگ
سبکسار تندی نماید نخست — به فرجام کارانده آرد درست

زبانی که اندر سرش مغز نیست اگر در بارد همان نغز نیست

بیژن، میدان داری هومان را توهین به ایرانیان می‌شمارد و به جنگ او می‌شتابد.

چون بیژن به نزدیک هومان رسید یکی آهنین کوه پوشیده دید
زجوشن همه چنین ایستاده سه روز و سه شب یکی را بگفتن نجنبیدلب
از آن پس بفرمود تا ترجمان یکی بانگ بر زد برآن بدگمان
که گر جنگ جویی یکی بازگرد که بیژن همی با توجوید نبرد

آن دو پس از دور شدن از سپاهیان به کارزاری تن به تن می‌پردازند، و به قدری زد و خورد می‌کنند که ناتوان شده، از پا می‌افتند؛ و ناگزیر تصمیم می‌گیرند که پس از لختی آسودن و رفع عطش و تمدید قوا از نو به نبرد برخیزند. سرانجام با اینکه هومان قویتر و رشیدتر از بیژن به‌نظر می‌رسید، مقهور او می‌شود و بیژن او را بر زمین می‌زند و بلافاصله سر از تنش جدا می‌سازد.

بغلتید هومان به خاک اندرون همه دشت شد سر به سر جوی خون

در نگاره، بیژن و هومان زیر درختی در کنار رود نشسته و در حال استراحت تصویر شده‌اند و مترجمان دهنهٔ اسب‌ها را در دست گرفته‌اند. ظاهراً شخص نشسته در سمت راست و فاقد ریش (البته در صورتی که این امر به علت محو شدن رنگ نباشد) که از نظر اندام کوچک‌تر و جوان‌تر ترسیم شده، بیژن است.

تکرار تصویر فوق در: دنیکه، تصویر ۳.

۲۱

رزم فریبرز با کلباد، نخستین نبرد از «یازده جنگ تن به تن» (یازده رخ*)
صفحه ۱۵۲ آ (نگارهٔ بالای صفحه)
۱۰/۶×۲۱/۷

گرچه نبرد تن به تن بیژن و هومان (رجوع به شرح تصویر شمارهٔ ۲۰) سرنوشت جنگ را تعیین نمی‌کند، موجب بروز مصاف‌های جمعی و فردی بسیاری می‌شود؛ و در این میان بسیاری از سپاهیان هر دو طرف جان می‌بازند. پیران، سردار تورانی به منظور حفظ باقیمانده سپاه به گودرز پیشنهاد اتمام کارزار را می‌دهد.

بدو گفت کای پر خرد پهلوان — برنج اندرون چند پیچی روان
روان سیاوش را زان چه سود — که از شهر توران برآری تو دود
بدان گیتی او جای نیکان گزید — نگیری تو آرام کو آرمید
دو لشکر چنین پاک با یکدیگر — فگنده چو پیلان زتن دور سر
سپاه دو کشور همه شد تباه — گه آمد که برداری این کینه‌گاه

* یازده رخ، نبردی که با شرکت یازده تن از دلاوران ایران و یازده تن از پهلوانان تورانی به‌صورت تن به تن در زمان کیخسرو و افراسیاب در گرفت.... (در بعضی متون و نسخه‌های شاهنامه این نبرد را به دوازده رخ تعبیر کرده‌اند، که در آن صورت کیخسرو و افراسیاب را نیز که دو حریف اصلی جنگ‌های ایران و توران بودند در نظر داشته‌اند.) الشاهنامه، ج ۱، ص ۲۷۶.

ما در آنجا که گودرز خونریزی در چنین جنگی را گناه نمی‌شمارد، بلکه آن را وظیفهٔ دینی و حقانی خود در قبال خونخواهی سیاوش ارجوع به شرح تصویر شمارهٔ ۱۳) و هفتاد* تن از جنگاوران جوان خانواده خویش می‌دانست. پیشنهاد بیران را رد می‌کند و اظهار می‌دارد که دشت‌هاست در انتظار رویارویی و مبارزه با اوست. پس، هر یک از آنان ده دلاور بر می‌گزینند و با ده پهلوان سپاه مقابل به نبرد تن به تن بپردازند؛ و بر آن نهادند که سرانجام نیز با هم به نبرد برخیزند و سپاه را آسوده گذارند.

صبح هنگام دو گروه به نبرد گاهی دور دست رفته و دو به دو مصاف را آغاز می‌کنند.

*دمان آمدند اندر اوردگاه — ابا** یکدگر ساخته کینه خواه*

*نخستین غریبرز نیو*** دلیر — زلشکر برون تاخت بر سان شیر*

به نزدیک کلباد ویسه دمان — بیامد بزه بر نهاده کمان

در بند، غریبرز بدون کسب موفقیت تیری چند به سوی کلباد می‌افکند، سپس نزدیک شده و در یک چشم به هم زدن شانه تاکسر کلباد را با شمشیر به دو نیم می‌کند.

فرود آمد از اسب و بگشاد بند — زفتراک خویش ان کیانی کمند

ببست از بر باره کلباد را — کشاد از برش بند پولاد را

به بالا برآمد به پیروز نام — خروشی برآورد و بگذارد گام

تصویر با متن مطابقت ندارد، و در آن هریک از سواران با سپری در دست به سرعت به سوی یکدیگر می‌تازند. تشخیص سواران امکان‌پذیر نیست و تنها وجه تمایز در نقوش سپرهای مدور آنان است.

* در جریان یکی از جنگ‌های کین خواهی دو ان گیو، پدر بیران سپهسالار تورانیان شصت تن از سپاه ایران را به قتل رساند و در همین جنگ است که بیژن، فرزند بیران، هفتاد پسر گودرز را کشته می‌شمرد.

** یا حرف صامت به معنای یاد، به یکدیگر یاد دشمنی و پرخاش دارند.

*** نام نبرد دلیر، کرد. دلاور پهلوان ایرانی است و مرتکب

۲۲

رزم گیو گودرز با گروی زره، دومین نبرد از «یازده جنگ تن به تن»
صفحهٔ ۱۵۲ آ (نگارهٔ پایین صفحه)
۹/۸×۱۲/۲

و دیگر گروی زره دیو نیو — برون رفت با پورگودرز گیو

سواران، زوبین به دست به آوردگاه آمده، دمان و خروشنده کارزار آغاز می‌نمایند.

بنیزه فراوان برآویختند — همی زهر با خون برآمیختند

پس از شکستن نیزه‌ها، گیو برای زنده به بند کشیدن گُروی زره، قاتل سیاوش و بردن وی به نزد کیخسرو سعی برآن دارد که او را از اسب به زیر افکند (رجوع به شرح تصویر شمارهٔ ۱۳). او بدین منظور به گروی نزدیک می شود و گروی از ترس کمان خود را می‌اندازد و پیش از آن که شمشیر به دست گیرد گیو با گرز ضربه‌ای کاری بر سر وی وارد می‌آورد.

که بر پشت زین مرد بی توش گشت — ز اسب اندر افتاد و بیهوش گشت
نشست از برزین و او را بپیش — دوانید و شد تا بر یار خویش
به بالا برآمد درفشی به دست — به نعره همی کوه را کرد پست

در تصویر لحظهٔ آغازین مبارزه نشان داده شده است. حریفان غیر قابل تشخیص‌اند.

۲۳
رزم سیامک با گرازه، سومین نبرد از
«یازده جنگ تن به تن»
صفحهٔ ۱۵۲ ب (نگارهٔ بالای صفحه)
۸/۵×۲۱/۶

سه دیگر سیامک زتوران سپاه — بشد با گرازه به آورگاه

سواران نبرد را با سرنیزه آغاز می‌کنند، سپس گرز به دست گرفته، خسته از حملات شدید از اسب فرود می‌آیند و دست به گریبان می‌شوند. گرازه، که سخت به خشم آمده، حریف را با چنان قدرتی بر زمین می‌کوبد که در دم جان می‌سپارد.

گرازه هم آنگه ببستش به اسب — نشست از بر زین چو آذر گشسب
گرفت آنگه اسب سیامک به دست — به بالا برآمد به کردار مست
درفش خجسته به دست اندرون — گرازان و شادان و دشمن نگون*
خروشان و جوشان و نعره زنان — ابر پهلوان آفرین بر کنان

در نگاره، آخرین لحظهٔ کارزار مصور شده است.

* گرازان: خرامان و جلوه کنان. (یادداشت ویراستار)

۲۴
جنگ فروهل با زنگله، چهارمین نبرد از «یازده جنگ تن به تن»
صفحهٔ ۱۵۲ ب (نگارهٔ پایین صفحه) ۴/۲۱×۸

چهارم فروهل بدو زنگله — دو جنگی به کردار شیر یله

فروهل، تیرانداز نامدار ایرانی، در ابتدای کارزار تیری چند به‌سوی دشمن می‌افکند؛ و از این میان تیری به پای زنگله اصابت می‌کند و بر پیکر اسب فرود می‌آید. زنگله با سر از اسب فرو می‌افتد و در دم جان می‌دهد.

نگون شد سر زنگله جان بداد — تو گفتی همانا زمادر نزاد
فروهل فروجست و ببرید سر — برون کرد خفتان رومی زبر
سرش را بفتراک زین بر ببست — به خون غرقه گشت برو تیغ و چنگ
درفش خجسته برآورد راست — شده شادمان یافته هرچ خواست

چنانکه مشاهده می‌شود نگاره با متن مطابقت ندارد و بیانگر سوارانی است که با ژوبین‌های بلند به‌سوی هم می‌تازند.

هنگام مرمت نسخه در قسمت چپ تصویر کاغذ چسبانده شده است.

۲۵

رزم رهّام گودرز با بارمان، پنجمین نبرد از «یازده جنگ تن به تن»
صفحهٔ ۱۵۳ آ (نگارهٔ بالای صفحه)
۱۰/۵×۱۲

به پنجم چو رَهام گودرز بود — که با بارمان او نبرد آزمود
کمان برگرفتند و تیر خدنگ — برآمد خروش سواران جنگ

آنان پس از افکندن تیرهای بسیار و شکستن کمان‌ها، نیزه به دست گرفته، به گرد هم می‌تازند. سرانجام رهّام نیزه‌ای به‌سوی بارمان رها و او را از ناحیهٔ ران مصدوم می‌سازد.

جدا شد زباره هم آنگاه ترک — زاسب اندر افتاد ترک سترک

پس از فرو افتادن از اسب، رهّام نیزه‌ای دگر بر پشت او می‌زند.

فرود آمد از باره کردآفرین — زدادار بر بخت شاه زمین
به کین سیاوش کشیدش نگون — زکینه بمالید بر روی خون

نقاشی با متن کاملاً برابر نیست، چنانکه رهّام بارمان را مصدوم ساخته، ولی نیزه‌اش را در دست داشته و آن را به‌سوی وی پرتاب نکرده است؛ و این مسأله را باید با نزدیک ترسیم نمودن اشخاص نسبت به یکدیگر توجیه نمود.

بارمان نیز کمانی به دست دارد و گویی در صدد آن است که تیری به‌سوی حریف افکند.

۲۶

رزم بیژن گیو با رویین پیران، ششمین نبرد از «یازده جنگ تن به تن»
صفحهٔ ۱۵۳آ (نگارهٔ پایین صفحه) ۹/۴×۲۱/۸

ششم بیژن گیو و رویین دمان — بزه بر نهادند هر دو کمان

تیرهایی که آن دو هماورد در آغاز نبرد به‌سوی هم می‌افکنند منشأ اثر نیست. از این رو، بیژن گرزی به دست گرفته، به‌سوی دشمن می‌تازد و ضربه‌ای بر سر وی وارد می‌آورد. رویین بر روی زین اسب جان می‌بازد.

زاسب اندر آمد سبک بیژنا — مر او را بکردار آهرمنا
کمد اندر افگند و بر زین کشید — نبد کس که تیمار رویین کشید
برفت از پی سود مایه بباد — هنوز از جوانیش نابوده شاد
براسبش بکردار پیلی ببست — گرفت آنگهی پالهنگش به دست
عنان هیون تکاور بتافت — وزآنجایگه سوی بالا شتافت
به چنگ اندرون شیر پیکر درفش — میان دیبه و رنگ خورده بنفش*
چنینست کار جهان فریب — پس هر فرازی نهاده نشیب

در تصویر، هر دو سوار در حال تاخت به هم نزدیک شده و هر یک می‌کوشند با گرزهایی که به منظور فرود آوردن ضربتی گران بر بالای سر برده‌اند، ضربه‌ای مهلک بر طرف مقابل وارد آورند.

* دیبه: مخفف دیبا. در اینجا کنایه از رنگِ سرخ؛ فردوسی چنین سروده است:

بدان را زبد دست کوته کنم — زمین را به خون رنگ دیبه کنم (یادداشت ویراستار)

۲۷

رزم سپهرم با هجیر گودرز، هفتمین نبرد
از «یازده جنگ تن به تن»
صفحهٔ ۱۵۳آ (نگارهٔ پایین صفحه)
۸/۵×۲۱/۸

برون تاخت هفتم زگردان هجیر — یکی نامداران سواری هژیر
سپهرم زخویشان افراسیاب — یکی نامور بود با جاه و آب

حریفان پس از ورود به میدان رزم، شمشیر از نیام بر می‌کشند و تا اصابت یکی از ضربات هجیر بر سر و ترگ سپهرم، به زد و خورد می‌پردازند. خون از سر سپهرم جاری شده، در دم جان می‌سپارد.

در افتاد زاسبش هم آنگه نگون — بزاری و خواری دهن پر ز خون
فرود آمد از باره فرّخ هجیر — مر او را ببست از بر زین چو شیر
نشست از براسب و آن اسب اوی — گرفته عنان و درآورد روی
برآمد به بالا وکرد آفرین — برآن اختر نیک و فرّخ زمین

تصویر بیانگر لحظه‌ای است که هجیر ضربتی با شمشیر بر سپهرم وارد آورده است، و نوک شمشیر بر روی بازوی سپهرم دیده می‌شود. سپهرم تنها دهنهٔ اسب را به دست دارد.

تکرار تصویر فوق در: اشرفی، تصویر ۴ (رنگی)

۲۸

رزم زنگه شاوران با اخواست، هشتمین نبرد از «یازده جنگ تن به تن»
صفحهٔ ۱۵۳آ (نگارهٔ پایین صفحه) ۹/۷×۱۰/۶

بهشتم زگردان ناماوران — بشد ساخته زنگهٔ شاوران
که همرزمش از تخم او خواست بود — که از جنگ هرگز نه برکاست بود

دو هماورد با گرزهای گران تا نیمروز به مبارزه می‌پردازند و پس از کند شدن تاخت و تاز اسبان، از فرط خستگی برآن می‌شوند تا ساعتی بیاسایند.

زبان برگشادند یک بادگر — که اکنون زگرمی بسوزد جگر
بباید برآسود و دم بر زدن — پس آنگه سوی جنگ باز آمدن
برفتند و اسبان جنگی بجای — فرازآوریدند و بستند پای
به آسودگی باز برخاستند — به پیکار کینه بیاراستند

در این مرحله، نبرد با سنان و نیزه آغاز می‌گردد و دو جنگاور در مرکز میدان به هم نزدیک شده، به گرد هم می‌تازند، که ناگهان زنگهٔ شاوران اخواست را غافلگیر می‌کند و نیزه‌ای بر کمرگاه وی وارد می‌آورد.

اخواست از پا درآمده، نقش زمین می‌شود.

چو رعد خروشان یکی ویله کرد — که گفتی بدرّید دشت نبرد
فرود آمد از باره شد نزد اوی — بران خاک تفته کشیدش بروی
مر او را بچاره ز روی زمین — نگون اندر افگند بر پشت زین
نشست از براسب و بالا گرفت — به ترکان چه آمد زبخت ای شگفت

در نگاره، مبارزه با گرز که نخستین مرحلهٔ نبرد تن به تن است، ترسیم شده است. محدودیت جای تصویر امکان مصور ساختن کامل اسبان را از نقاش سلب نموده است. به منظور تأثیرگذاری بیشتر، نگارگر گرزهایی را که چهرهٔ حیوانات برسر آنها دیده می‌شود، نزدیک هم مصور نموده و به همین علت دستهٔ آنها را در دست چپ جنگاوران نقاشی کرده است.

تکرار تصویر فوق در: اشرفی، تصویر ۴ (رنگی).

۲۹
رزم گرگین با اندریمان، نهمین نبرد
از «یازده جنگ تن به تن»
صفحهٔ ۱۵۴آ (نگارهٔ بالای صفحه)
۸/۷×۲۲

برون رفت گرگین نهم کینه خواه — ابا اندریمان زتوران سپاه
جهان‌دیده و کارکرده دو مرد — برفتند و جستند جای نبرد

حریفان نبرد را با نیزه آغاز می‌کنند، و پس از شکستن نیزه‌ها کمان برگرفته، بارانی از تیر بر سر یکدیگر می‌بارند. یکی از تیرهای گرگین کلاه خود اندریمان را به سرش می‌دوزد. هنگامی که سوار بر اثر این ضربه به لرزه می‌افتد، گرگین تیر دوم را، که تیر هلاک اوست، به پهلویش نشانه می‌رود.

هم آن‌گاه ترک اندر آمد نگون — زچشمش برون آمد از درد خون
فرود آمد از باره گرگین چو گرد — سر اندریمان ز تن دور کرد
به فتراک بر بست و خود بر نشست — نوند سوار نبرده** به دست*
برآن تند بالا برآمد دمان — همیدون ببازو بزه برکمان
به نیروی یزدان که او بد پناه — به پیروز بخت جهان‌دار شاه

---

* نَوَند: اسب تیزرو. (یادداشت ویراستار)

** نبرده: جنگ آور. (یادداشت ویراستار)

چون پیروز برگشت مرد از نبرد درفش دلفروز بر پای کرد

در نگاره، جنگاوران در حال تیراندازی به یکدیگر نشان داده شده‌اند.

به هنگام مرمت نسخهٔ خطی به حاشیهٔ راست تصویر کاغذ چسبانده شده است.

۳۰

رزم برته با کهرم، دهمین نبرد از «یازده جنگ تن به تن»
صفحهٔ ۱۵۴ آ (نگارهٔ پایین صفحه) ۷/۸×۱۲/۳

دهم برته با کهرم تیغ زن — دو خونی و هر دو سر انجمن

دو حریف جنگاور پس از آزمودن هر گونه سلاح، دست به تیغ هندی می‌برند. کهرم سعی دارد خود را از ضربات در امان نگاه دارد، اما شمشیر برته با چنان نیرویی بر سر و ترگ او فرود می‌آید که تا سینه کهرم بدو نیم می‌شود.

(برته) فرود آمد از اسب و او را ببست — برآن زین توزی و خود برنشست
برآمد به بالا چو شرزه پلنگ — خروشان یکی تیغ هندی به چنگ
درفش همایون به دست اندرون — فگنده برآن باره کهرم نگون

در نگاره، صحنهٔ پایانی کارزار ترسیم شده و جهت تأثیرگذاری بیشتر، تنهٔ اسب کهرم در حالی که به‌سوی زمین خم شده، به تصویر درآمده است.

۳۱
رزم گودرز کشواد با پیران ویسه
صفحهٔ ۱۵۴ ب. ۲۱/۵×۱۲/۷

به تورانیان بربد آن جنگ شوم — به آوردگه کردن آهنگ شوم
چنان شدکه پیران ز توران سپاه — سواری ندید اندر آوردگاه
روان‌ها گسسته ز تنشان به تیغ — جهان را تو گفتی نیامد دریغ
سپهدار ایران و توران دژم — فراز آمدند اندران کین به هم
همی بر نوشتندهر دو زمین — همه دل پر از درد و سر پر زکین

سرانجام پس از ده جنگ تن به تن (رجوع به شرح تصاویر ۲۱-۳۰) گودرز و پیران*،

---

* در میان پهلوانان تورانی شاهنامه پیران ویسه تنها کسی است که به او صفات عالی انسانی بخشیده شده. وی از این حیث می‌تواند با پهلوانان برجستهٔ ایران برابری کند.

... پیران در کشور خود، بعد از افراسیاب، شخص دوم است؛ هم سیاستمدار است و هم جنگاور، هم وزیر پادشاه است و هم سپهسالار او... مصیبت و عظمت زندگی پیران در آن است که وی بین دو احساس متضاد در کشمکش است. از یکسو دوست خانوادهٔ سیاوش است و از سوی دیگر، به حکم وظیفه، ناگزیر است که با ایران بجنگد. مانند بسیاری از قهرمانان تراژدی، کوشش‌های پیران برای احتراز از سرنوشت، منتهی به برخورد با آن سرنوشت می‌شود. وی با آوردن سیاوش به

←

سپهداران دو لشکر، به میدان می‌آیند. آن دو به‌سوی یکدیگر یورش برده، زمانی دراز با تیغ و خنجر و گرز و کمند به نبرد می‌پردازند. از آن پس تیر و کمان برمی گیرند و به ناگاه یکی از تیرهای گودرز اسب پیران را از هم می‌درد. پیران از باره فرو غلتیده، دست راستش می‌شکند، پس ناتوان از ادامهٔ نبرد گریزان شده و روبه کوه می‌نهد. گودرز با قلبی سرشار از احترام نسبت به سردار پیر، از اسب فرود آمده، و برانگیخته از حس جوانمردی به‌سوی کوه می‌رود.

نگه کرد گودرز و بگریست زار — بترسید از گردش روزگار
بدانست کش نیست با کس وفا — میان بسته دارد ز بهر جفا
فغان کرد کای نامور پهلوان — چه بودت که ایدون پیاده دوان
به کردار نخچیر در پیش من — کجات آن سپاه، ای سرانجمن
نیامد زلشکر ترا یار کس — وزیشان نبینمت فریادرس
کجات آن همه زور و مردانگی — سلیح و دل و گنج و فرزانگی

آنگاه به پیران پیشنهاد می‌کند که زنهار خواهد تا او را زنده نزد کیخسرو برده، مورد بخشش قرار دهد.

بدو گفت پیران که این خود مباد — به فرجام بر من چنین بد مباد
ازین پس مرا زندگانی بود — به زنهار رفتن گمانی بود
خود اندر جهان مرگ را زاده‌ایم — بدین کار گردن ترا داده‌ایم
شنیدستم این داستان از مهان — که هر چند باشی بخُرّم جهان
سرانجام مرگست زوچاره نیست — به من بر بدین جای پیغاره نیست*

... و با همان حال نژند و دست شکسته خنجری به‌سوی گودرز می‌افکند که بازوی سالار

→

توران خواسته است که به کینهٔ دیرینه و جنگ مداوم ایران و توران خاتمه دهد، و این درست بر خلاف منظور او منجر به قتل سیاوش، و برانگیخته شدن جنگ هولناکتری بین دو کشور می‌شود. (زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه، دکتر محمد اسلامی ندوشن، ص ۲۵۱).

* پیغاره: طعنه و سرزنش. (یادداشت ویراستار)

پیر را مجروح می‌کند. گودرز نیز به خشم آمده، ژوبینی به‌سوی او پرتاب می‌کند که زره پیران را از هم دریده، صدمه‌ای مرگبار بر جگرش وارد می‌آورد.

برآن کوه خارا زمانی طپید پس از کین و آوردگاه آرمید

چون گودرز بر بالینش می‌رسد چنگ در خون او فرو برده، جرعه‌ای از آن می‌نوشد تا عطش کین خواهی سیاوش و هفتاد فرزند* را بدین‌گونه فرو نشاند. او، بر خلاف سنت، سر شخص مقهور را با خود نمی‌برد بلکه بالین وی را مرتب و درفشی بر بالینش بر پای می‌کند و سر پیران را در سایهٔ آن قرار می‌دهد.

در نگاره گودرز با نیزه‌ای در دست از اسب پیاده شده و به پیران پیشنهاد زنهارخواهی می‌نماید. پیران نشسته و پشت به صخره داده است، و با دست چپ بازوی مجروح را بر سینه می‌فشارد.

* رجوع به زیرنویس ذیل نگارهٔ ۲۱.

۳۲

کشته شدن شیده به دست کیخسرو

صفحهٔ ۱۶۳ آ. ۹/۳×۱۲/۵

در زمان یکی از جنگ‌های طولانی با توران، که کیخسرو خود رهبری سپاه ایران را بر عهده داشت، در یکی از روزهای آرام و بدون کارزار، سواری به اردوگاه ایران نزدیک می‌شود و با فریادی بلند شاه را به مبارزه می‌خواند.

کیخسرو با لبخندی بر لب به هرزه درایی او گوش می‌سپارد، و سپس جوشن بر تن می‌کند و خُودِ زرّین به سر می‌نهد. او لشکریان را که از این فراخوانی بیشرمانه به خشم آمده‌اند، به آرامش دعوت می‌کند و دستور می‌دهد که در صورت مرگ وی گوش به فرمان جانشینش بسپارند.

هماورد او شیده، نام یکی از پسران افراسیاب است، که برای ایرانیان ناآشناست.

برفتند هر دو ز لشکر بدور — چنان چون شود مرد شادان بسور

بیابان که آن از در رزم بود — بدانجای که مرز خوارزم بود

رسیدند جایی که شیر و پلنگ — بدان شخ بی‌آب ننهاد چنگ*

* شَخ: کوه. فردوسی چنین سروده است:

←

نپرّید برآسمانش عقاب — ازو بهرهٔ شخ و بهری سراب
نهادند آوردگاهی بزرگ — دواسب و دو جنگی بسان دو گرگ

پس از آغاز نبرد شیده به برتری کیخسرو در نبرد سواره پی برده، به او پیشنهاد می‌کند که با هم کشتی بگیرند.

جهاندار خسرو هم اندر زمان — بدانست اندیشهٔ بدگمان
بدل گفت کاین شیر بازور و چنگ — نبیره فریدون و پور پشنگ
گرآسوده گردد تن آسان کند — بسی شیر دلرا هراسان کند
اگر من پیاده نگردم به جنگ — به ایرانیان برکند جای تنگ

و به محض فرود آمدن از اسب، کیخسرو با دو دست شیده را گرفته، بر زمین می‌کوبد و با شمشیر او را از پای درمی آورد. آنگاه رو به رهام کرده، می‌گوید که این مرد دلیر و سبکسر خال اوست.

پس از کشتنش مهربانی کنید — یکی دخمهٔ خسروانی کنید
تنش را بمشک و عبیر وگلاب — بشویید مغزش به کافور ناب
بگردنش بر طوق مشکین نهید — کله بر سرش عنبر آگین نهید

در نگاره، کیخسرو بر روی شیده که بر زمین افتاده است، تیغ برمی‌کشد.

→ .

همه دامن کوه تا روی شخ — سیه بود برسان مور و ملخ

(یادداشت ویراستار)

بر هام داذان لرا نامید اسب
هامون دیوان بر او بستند
فرو ذامذ از اسب خلی هنگ
سر بر طرف ان بیابانی کلاه
بلی در خیمه خسروانی نشیند
کلاه بر سر ش عیز آیین نهیند
بلکه کردبس تو جانش زرا
بش رابد بق و بشاو کلاه

۳۳
اعدام افراسیاب به دست کیخسرو
صفحهٔ ۱۷۶ آ. ۱۷×۱۰

مبارزات چند صد سالهٔ ایران و توران، که به ویژه در رابطه با کشتن سیاوش شدت یافته بود (رجوع به شرح تصاویر شمارهٔ ۴، ۱۳، ۱۴) سرانجام با پیروزی ایرانیان پایان می‌پذیرد.

افراسیاب هزیمت یافته، گام‌های واپسین خود را برمی‌دارد؛ دیری نمی‌گذرد که او سریر سلطنت را رها می‌سازد و در محلی مخفی می‌شود، اما او را می‌یابند و به‌نزد نوه‌اش کیخسرو می‌آورند.

اظهار ندامت دروغین افراسیاب نه تنها دلسوزی کیخسرو را برنمی انگیزد، بلکه برعکس از رفتار پدربزرگ دچار تغیّر می‌شود و تمام جنایات و از جمله رفتار سنگدلانه نسبت به دخترانش (رجوع به شرح تصاویر شمارهٔ ۱۳، ۱۴، ۱۹) را یادآور می‌شود، آنگاه سرش را به شمشیر می‌افکند.

تهی ماند زو گاه شاهنشهی — سرآمد برو روزگار مهی
زکردار بد برتنش بد رسید — مجو ای پسر بندبد را کلید
چو جویی بدانی که از کار بد — به فرجام بر بدکنش بد رسد
سپهبد که با فرّ یزدان بود — همه خشم او بند و زندان بود
چو خون‌ریز گردد بماند نژند — مکافات یابد ز چرخ بلند

آنگاه نوبت گرسیوز برادر افراسیاب، که او نیز در این گیر و دار گرفتار آمده است، می‌رسد. کیخسرو گرسیوز را، که دسایس وی موجب هلاکت سیاوش شده بود (رجوع به شرح تصویر شمارهٔ ۱۳)، به دژخیم می‌سپارد.

در نگاره، کیخسرو در حال شمشیر کشیدن بر روی افراسیاب تصویر شده است. خـمیده بودن اندام او به علت کمبود جا بوده و چهرهٔ افراسیاب تا حدی آسیب دیده است و تنها دهانی به رنگ سرخ و سبلتی که با رنگ سیاه دورگیری شده است، به‌جا مانده‌انـد. در زیـر رنگ ترمیمی بعدی چیزی دستمال مانند و سیاه رنگ که چشمان افراسیاب، را پـوشانده است، بـه چشم می‌خورد. خون ترسیم شده بر گردن افراسیاب از آنجا که نمی‌تواند قبل از فرود آمـدن ضربهٔ شمشیر جاری شده باشد، احتمالاً بعدها ترسیم شده است، و بکارگیری رنگی غلیظ و نامتعارف، این گمان را قوت می‌بخشد. گرسیوز برادر افراسیاب در انتظار سرنوشت خویش در سمت چپ ایستاده است. شخصی که در سمت راست در حضور کیخسرو سوار بر اسب نشان داده شده است احتمالاً می‌تواند کاوس پدر بزرگ او باشد، اما این سوار در هیئت شخص نسبتاً جوانی ترسیم شده و کلاهش نیز با تاج کیخسرو متفاوت بوده و به کلاههای دو نفر دیگری که در کنارش ایستاده‌اند، شباهت دارد. بر روی شلوار سفید رنگ افراسیاب مهری دیده می‌شود که متعلق به یکی از صاحبان نسخهٔ ۷۳۳ بوده است.

۳۴

مردن طوس و فریبرز و گیو و بیژن در برف

صفحهٔ ۱۸۱ ب. ۱۷×۹

داستان کین خواهی سیاوش و پیکارهای ایران و توران که از کشتن ایرج نشأت می‌گرفت با اعدام افراسیاب و گرسیوز خاتمه می‌یابد (رجوع به شرح تصاویر شمارهٔ ۴، ۳۳).

کیخسرو به این نتیجه می‌رسد که وظیفه‌ای را که تقدیر برایش مقدر ساخته بود، ادا نموده و بهتر آن است که تا صفای باطنش را به کدورت دنیا نیالوده، داوطلبانه ترک دنیا کند.

نماندم کزین راستی بگذرم — چو شاهان پیشین بپیچد سرم

کنون یافتم هرچ جستم زکام — بباید پسیچید کآمد خرام**

...

کنون بارگاه من آمد بسر — غم لشکر و تاج و تخت و کمر

پس گردان و یلان را گردآورده، اعلام می‌دارد که قصد ترک سریر سلطنت ایران را دارد.

---

* پسیچیدن: بسیجیدن؛ ساز سفر را فراهم کردن. (یادداشت ویراستار)

** خرام: وفای به عهد. ناصر خسرو چنین سراید:

نویدت دهد هر زمانی به فردا — نویدی که آن را نباشد خرامی

(یادداشت ویراستار)

هرآنگه که اندیشه گردد دراز — زشادی و از دولت دیر یاز
چو کاوس و جمشید باشم براه — چو ایشان زمن گم شود پایگاه
چو ضحاک ناپاک و تور دلیر — که از جور ایشان جهان گشت سیر
بترسم که چون روز نخ برکشد — چو ایشان مرا سوی دوزخ کشد *

پس همهٔ سپاه و مردمان برای بدرقه کیخسرو به هامون می‌روند. او پس از بدرود گفتن پردگیانش به همراهی یلان وفادار طوس، فریبرز، گیو و بیژن (به روایتی دیگر طوس، فریبرز، گیو، گستهم و خرّاد) بر ستیغ کوهی بلند می‌شود.

در کنار چشمه‌ای در کوهسار کیخسرو به همراهانش دستور می‌دهد که شب را در آنجا منزل کنندو روزدیگر نشانی از او نجویند و از آنجا که ممکن است هوا متغیر گشته، طوفانی شود با شتاب از کوه فرود آمده، بازگردند.

چو خورشید تابان برآرد درفش — چو زرّآب گردد زمین بنفش
مرا روزگار جدایی بود — مگر با سروش آشنایی بود
ازین رأی گر تاب گیرد دلم — دل تیره‌گشته زتن بگسلم

صبح روز بعد سپاهیان، شاه را در میان خود نمی‌یابند، پس، اندرز کیخسرو را فراموش کرده، به دنبال او سر به بیابان می‌نهند، اما نشانی از او نیافته، سرانجام بدان منزلگاه بازمی‌گردند تا شبی دیگر را با استفاده از مساعد بودن هوا در آن‌جا بیاسایند. اما به محض اینکه در آن جایگاه منزل می‌کنند، ابرهای سیاهی در آسمان نمودار شده، طوفانی سهمگین بر می‌خیزد.

هم آنگه برآمد یکی باد و ابر — هوا گشت برسان چشم هژبر
چو برف از زمین بادبان برکشید — سبد نیزه نامداران پدید
یکایک به برف اندرون ماندند — ندانم بدآنجای چون ماندند

* باید پنداشت که در کل، در اندیشهٔ فردوسی بسیاری از پند و اندرزهای کیخسرو می‌توانست برای فرمانروایان روزگار شاعر هم از اهمیت برخوردار باشد. به آسانی می‌توان دریافت که به روزگار سلطان محمود، که سپاه همواره در کشور در رفت و آمد بوده، بر مردم ولایت‌هایی که لشکر از آنجا می‌گذشته چه می‌رفته است.

(فردوسی و سروده هایش، ی. ا. برتلس، ترجمهٔ سیروس. ایردی، ص. ۲۰۸).

زمانی تپیدند در زیر برف — یکی چاه شد کنده هر جای ژرف
نماند ایچ کس را ازیشان توان — برآمد به فرجام شیرین روان

و بدین ترتیب، گردان و پهلوانان در زیر برف و بوران جان سپردند*.

در نگارهٔ فوق، لحظهٔ اتراق پهلوانان ترسیم شده است.

* بدین سان پهلوانان افسانه‌ای به تدریج از صحنه خارج می‌شوند و این، آخرین حکایت از بخش پهلوانی شاهنامه است.

۳۵
زخم زدن چشمان اسفندیار بر دست رستم
صفحهٔ ۲۱۰ آ. ۱۷×۱۰

با از بین رفتن کیخسرو تدریجاً دوران معروف‌ترین سلسله‌های خاوندی ایران خاتمه می‌یابد و در آن میان، تنها خانوادهٔ بزرگ پهلوانان زابلستان که رستم پیر نمایندهٔ آن بود، بر جای می‌ماند. در دوران سلطنت گشتاسب، پسرش اسفندیار*، با دلاوری‌هایش شهرت می‌یابد و همه او را جانشین لایق رستم می‌شمارند. اما گشتاسب که نمی‌خواهد از تاج و تخت دست بکشد طرحی در انداخته و بین اسفندیار و تهمتن اختلافی ساختگی پدید می‌آورد.

اگر تخت خواهی زمن با کلاه — ره سیستان گیر و برکش سپاه
چو آنجا رسی دست رستم ببند — بیارش به بازو فکنده کمند

...

پیاده دوانش بدین بارگاه — بیاورکشان تا ببیند سپاه
از آن پس نپیچد سراز ماکسی — اگر کام اگر گنج یابد بسی

* تن پاک اسفندیار در آب مقدس شستشو می‌یابد و به فرّه ایزدی پوست و استخوانش رویین می‌گردد. به جز آن دو چشم منورش که به هنگام غوطه خوردنش در شط مقدس، به هم برمی آیند و دو نقطهٔ گزندپذیر می‌گردند.
(شناخت اساطیر ایران براساس طومار نقالان، دکتر جابر عناصری، ص ۳۱).

بدین سان جنگ تن به تن پهلوانان* درمی گیرد.

برانگونه رفتند هر دو به رزم — تو گفتی که اندر جهان نیست بزم
چو نزدیک گشتند پیر و جوان — دو شیر سرافراز و دو پهلوان
خروش آمد از بارهٔ هر دو مرد — تو گفتی بدرّید دشت نبرد

رستم که از پیش می‌دانست چشمان اسفندیار تنها نقاط آسیب‌پذیر اویند، چوب گز دو شاخه را در کمان نهاده، آن را بر چشمان اسفندیار می‌زند.

خم آورد بالای سرو سهی — ازو دور شد دانش و فرّهی
نگون شد سر شاه یزدان پرست — بیفتاد چاچی کمانش زدست
*گرفته بش** و یال اسپ سیاه — زخون لعل شد خاک آوردگاه*

... بدین ترتیب، اسفندیار جان می‌سپارد.

در تصویر چهرهٔ رستم محو شده و او تا حدی جوان به‌نظر می‌رسد و کمان را بجای دست چپ، در دست راست و مستقیماً در برابر خود نگاه داشته و این در حالتی است که به تازگی تیری از آن رها شده باشد. از وضعیت دست چپ اسفندیار مشخص می‌شود که او سعی در

---

* رزم رستم با اسفندیار، آخرین داستان بزرگ دوران پهلوانی شاهنامه است و نبوغ فردوسی درآن، چون چراغی که پیش از خاموش شدن برقی می‌زند، درخشش خیره کننده‌ای می‌یابد. فردوسی چنانکه گویی می‌خواهد با دوران پرشکوه افسانه‌ها وداع گوید، اوج هنر شاعرانه و همهٔ نیروی طبع خود را در این داستان به کار می‌افکند، بدان‌گونه که رزم رستم و اسفندیار را می‌توان کامل‌ترین و بلندترین و پرمعناترین داستان‌های شاهنامه خواند. در این جنگ، دو پهلوان بی همتا با هم روبرو می‌گردند، یکی پیر و دیگری جوان؛ یکی افول کننده و دیگری طلوع کننده؛... اینجا نیز غالب و مغلوبی در بین نیست، کسی که می‌کشد از کسی که کشته می‌شود، پیروزمندتر نیست. پرمعنایی و غم انگیزی داستان نیز در همین ست. ماجرای رستم و اسفندیار می‌نماید که گاهی سرنوشت انسان چقدر پیچ در پیچ می‌شود و مرز بین روا و ناروا و درست و نادرست، به باریکی مویی می‌رسد. در این داستان دو پهلوان که هر دو عمر خود را در دفاع از نیکی گذرانده‌اند، به روی هم شمشیر می‌کشند. سراسر دوران اساطیری و پهلوانی شاهنامه، شرح نبرد خوبی با بدی است. ولی در اینجا شخصیت و غرور خود انسان مطرح می‌شود؛ دفاع از شخصیت، در نظر هر دو پهلوان به مفهوم دفاع از نیکی است. (زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه، دکتر محمد اسلامی ندوشن، ص ۳۵۲-۳۵۳.)

** بَش: بند. (یادداشت ویراستار)

خارج ساختن تیر از چشم خود دارد، هر چند تیری ترسیم نشده است. و از سوی دیگر از چشم چپ اسفندیار خون به شدت جاری است.

در این نگاره نه فقط جنگجویان، بلکه اسبان نیز با زره جنگی و برگستوان ترسیم شده‌اند و از این نظر تنها نمونهٔ استثنایی نسخهٔ ۷۳۳ است.

۳۶

شستن و عطرآگین ساختن پیکر رستم

صفحهٔ ۲۱۴ آ. ۲۲×۱۴/۵

شغاد* برادر کهتر رستم که در درگاه پادشاه کابل بسر می‌برد و دختر او را به زنی داشت، برای دستیابی به استقلال و رهایی از پرداخت باج و خراج، با مهتر کابلی به خلوت نشسته، نیرنگی ساز می‌کند تا بر دفتر عمر رستم خط پایان بکشند.

که ما نام او از جهان کم کنیم — دل و دیدهٔ زال پرنم کنیم

آنان رستم را به مهمانی فراخوانده، او را با وعدهٔ نخچیرگاهی که شکار فراوان دارد، می‌فریبند.

*همه دشت غرم** ست و آهو و گور — کسی را که باشد نگاور ستور*

به چنگ آیدش گور و آهو به دشت — از آن دشت خرّم نشاید گذشت

آنگاه او را به شکارگاهی می‌برند که پیش از آن چندین چاه بزرگ به قامت تهمتن و رخش در آنجا حفر کرده و در بن آنها تیغ و خنجر نشانده و با خاشاک سر چاهها را مستور

---

* شغاد فرزند زال است، از یکی از کنیزان آوازه خوان و رودنواز سراپردهٔ وی (فرهنگ نام‌های شاهنامه، دکتر فسائی، ج ۲، ص ۶۲۱).

** غرم: میش کوهی. (یادداشت ویراستار)

ساخته‌اند.

*چنین است کار جهان جهان** *نخواهد گشادن بمابرنهان*
به دریا نهنگ و به هامون پلنگ *همان شیر جنگاور تیز چنگ*
ابا پشّه و مور در چنگ مرگ *یکی باشد ایدر بدن نیست برگ*

در آن نخچیرگاه دو پای رخش در چاهی فرو می‌رود و اسب و سوار بر نوک‌های تیغ فرو می‌افتند.

بن چاه پر حربه و تیغ تیز *نبد جای مردی و راه گریز*
بدرّید پهلوی رخش سترگ *بروپای آن پهلوان بزرگ*

رستم چشم می‌گشاید و برادر بداندیش را می‌بیند؛ در می‌یابد که این دام را شغاد گسترده است. پس، به او می‌گوید که کمانش را به زه کند و با دو تیر نزد او نهد، تا اگر حیوانی وحشی براو حمله آورد، از خود به دفاع برخیزد و زنده زنده خوراک ددان نشود. شغاد درخواست او را برمی آورد. چون کمان به دست رستم می‌رسد، به‌سوی برادر نشانه می‌رود و او را که بیم زده در آنی پشت درختی تناور و میان تهی پنهان شده است، با آخرین تیر خود بردرخت می‌دوزد.

شغاد از پس زخم او آه کرد *تهمتن برو درد کوتاه کرد*
بدو گفت رستم زیزدان سپاس *که بودم همه ساله یزدان شناس*
از آن پس که جانم رسیده به لب *برین کین ما بر نبگذشت شب*
مرا زور دادی که از مرگ پیش *ازین بی وفا خواستم کین خویش*

اندکی نمی‌گذرد که تهمتن** و رخش نیز جان به جان آفرین تسلیم می‌کنند. خبر اندوهبار

* جهان در اینجا صفت جهان (عالَم) و به معنای جهنده و بی ثبات است؛ فردوسی در موضع دیگری از شاهنامه چنین سروده است:

بیامد به تخت کیان برنشست گرفت این جهان جهان را به دست

(یادداشت ویراستار)

** یکی از بازی‌گری‌های روزگار است که گاهی مردان برگزیده و بزرگ مردان شکست‌ناپذیر را، به دست افرادی حقیر و

←

به زال کهنسال می‌رسد، و او در اندوه فرزند سوگواری می‌کند:

همی ریخت زال از بر یال خاک — همی کرد روی و بر خویش چاک
همی گفت زار ای گو پیلتن — نخواهد که پوشد تنم جز کفن

او فرامرز، پسر رستم، را به دنبال جنازهٔ پدر می‌فرستد.

چو روی پدر دید پور دلیر — خروشی برآورد برسان شیر
بدان‌گونه بر خاک تن پر زخون — بروی زمین برفگنده نگون
همی گفت کای پهلوان بلند — به رویت که‌آورد زین سان گزند
که نفرین بران مرد بی باک باد — بجای کُله برسرش خاک باد

فرامرز گل و خون را از پیکر پدر شسته، بر تارکش گلاب و بر تنش کافور می‌ریزد و او را درون تابوت می‌نهد. سپس رخش را از چاه بیرون آورده و روی فیلی می‌گذارند و آن دو را به زابلستان می‌برند. آنجا در باغ دخمه‌ای ساخته، رستم را به خاک می‌سپارند. کنار دخمه گودالی به قامت رخش حفر و او را در حالت ایستاده در خاک مدفون می‌سازند.

در تصویر، فرامرز در حال معطر کردن جنازهٔ پدر نقاشی شده است و یکی از نزدیکان سر رستم را در دست دارد. دو زن با گیسوانی پریشان به نشانهٔ اندوه، در سمت راست ایستاده‌اند و مردی نیز بین آن دو به چشم می‌خورد. این مرد و زنی که در جانب چپ اوست ظروفی در دست دارند که در متن ذکری از آنها نشده است.

قطعاً می‌توان گفت که شخص ایستاده در پشت درخت در سمت چپ شغاد برادر رستم است، و چنانکه مشاهده می‌شود تصویر شغاد به شدت آسیب دیده و احتمال می‌رود که این خرابی ناشی از دیدگاه منفی خوانندگان نسخهٔ خطی نسبت به نقش خائنانهٔ وی باشد. رخش با پیکر دریده در بن چاهی در کنار تیغه‌های شمشیر به‌صورت جداگانه تصویر شده است. موقعیت رخش نسبت به جنازهٔ رستم به همان گونه‌ای است که در جریان حکایت به هنگام

→

پست نابود می‌کند؛ شاید برای آنکه نموده باشد که قدرتی بالاتر از قدرت زمان نیست. (زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه دکتر محمد اسلامی ندوشن، ص ۳۸۶).

تدفین ذکر شده است*.

* پس از حکایت فوق، دوران تاریخی شاهنامه آغاز می‌شود.

۳۷

کشته شدن دارای داراب به دست وزیران

صفحهٔ ۲۲۲ آ.۱۲/۵×۱۱/۳

سکندر بیاورد لشکر ز روم — نه برماند ما را نه آباد بوم

نه پیوند و فرزند و تخت و کلاه — نه دیهیم شاهی نه گنج و سپاه

هنگامی که دارا (داریوش سوم) پسر داراب از بیم سپاه مهاجم اسکندر* مقدونی روبه گریز

---

* در مآخذ پیش از اسلام و دورهٔ اسلامی از اسکندر به دو گونه سخن رفته است. در متون پهلوی این پادشاه اغلب با صفت ملعون (گجستک) یاد شده و منشأ او کشور اروم (روم) است و این کلمه اروم در ادبیات پهلوی معمولاً بجای یونان استعمال می‌شده است (و همچنین در متون اسلامی). ... اما همین مرد در قسمت اسکندرنامه از شاهنامه مردی بزرگ و اصیل و از نژاد کیان است که شرف نسب را با دانش و داد و شجاعت در آمیخته و به فتوح عظیم و کارهای بزرگ نائل شده است. با این حال یک بار در داستان اردشیر و یک بار در پاسخ نامهٔ خسرو پرویز به قیصر روم از اسکندر در نهایت بدی یاد شده است و از این روی چنین باید گفت که فردوسی داستان اسکندر را در مورد دوم از همان شاهنامهٔ ابو منصوری گرفته است که چند تن از ایرانیان متعصب در نگارش آن دست داشته‌اند اما مآخذ کار او در مورد اول کتابی خاص و مستقل بوده است به نام اسکندرنامه یا اخبار اسکندر... ایرانیان هنگام تدوین روایت اسکندر، تصرفاتی در آن کردند و اسکندر را که پادشاهی ایران داشت بنا بر عادت ملی از نژاد شاهان قدیم ایران دانستند و گفتند که از ناهید دختر فلیقوس و زن داراب و به سال از دارای اصغر مهتر بود (حماسه سرایی در ایران، دکتر ذبیح‌الله صفا، ص ۵۴۶–۵۴۷).

می‌نهد، دو تن از دستوران ایرانی که فکر بازگشت دارا به تاج و تخت را نمی‌کردند، به طمع دریافت پاداش از فاتح مقدونی و به گمان اینکه

سکندر سپارد به ما کشوری بدین پادشاهی شویم افسری

تصمیم به قتل او می‌گیرند. از این رو، شب هنگام شاه را در حین فرار از دو سوی محاصره کرده، جانوشیار دشنه‌ای بر سینهٔ او می‌زند. شهریار از اسب فرو می‌افتد. تمام اطرافیان شاه را رها کرده، از صحنهٔ حادثه می‌گریزند.

آنگاه دو قاتل به نزد اسکندر آمده و مژدهٔ از میان برداشتن دارا را بدو می‌دهند. اسکندر به دیدن مقتول ابراز تمایل می‌نماید.

که دشمن که افگندی اکنون کجاست بباید نمودن به من راه راست
برفتند هر دو به پیش اندرون دل و جان رومی پر از خشم و خون

سکندر پس از رسیدن به محل حادثه از اسب بزیر می‌آید و دارا را قدری بلند می‌کند، درمی یابد که او هنوز زنده است، پس او را به هوش آورده، از او می‌خواهد که تا رسیدن طبیبان طاقت بیاورد.

ز هند و ز رومت پزشک آورم ز درد تو خونین سرشک آورم
سپارم ترا پادشاهی و تخت چو بهتر شوی ما ببندیم رخت

لیکن دارا که سایهٔ مرگ را در نزدیکی خود احساس می‌کند از قبول کمک او امتناع می‌ورزد. و تنها از اسکندر می‌خواهد که از خانواده‌اش حمایت نماید.

بگفت این و جانش برآمد زتن برو زار بگریستند انجمن
سکندر همه جامه‌ها کرد چاک به تاج کیان بر پراگند خاک

او دارا را هم رتبهٔ خود می‌شمارد و او را در دخمه‌ای به خاک می‌سپارد. سپس به فرمان اسکندر چوبه‌های دار در دو سوی دخمه جهت بر دار کردن قاتلان شاه بر پا می‌شود.

در نگارهٔ لحظهٔ به قتل رساندن دارا دقیقاً تصویر شده است*.

* از حیث تاریخی، داراب یا دارای مهتر یا داریوش دوم هخامنشی متناظر است. بر طبق افسانه‌های ملی ایران، داراب فیلقوس، پادشاه روم را مغلوب و خراجگزار خود ساخت و سرانجام با وی صلح کرد و دخترش را به همسری برگزید. به ←

→

موجب همین افسانه‌ها، دهان این زن بوی ناخوشی داشت و ازاین رو، داراب او را نزد پدرش بازگرداند. دختر که از داراب آبستن بود، پسری آورد که همان اسکندر رومی بود. داراب پس از ۱۲ سال پادشاهی درگذشت. پس از او، پسرش دارا یا دارای کهتر، نهمین و آخرین پادشاه کیانی، که بر طبق همین افسانه، در واقع برادر اسکندر رومی بود به سلطنت رسید. از جنبهٔ تاریخی، دارا با همان داریوش سوم هخامنشی متناظر است. (یادداشت ویراستار)

۳۸
نظارت اسکندر بر ساختن بارو در برابر
حملات یأجوج و مأجوج
صفحهٔ ۲۳۴ ب.۱۹×۲۱/۵

اسکندر چون رو به مشرق می‌نهد در پیشروی خود به شهری در دامنهٔ کوه می‌رسد. این شهر هر ساله در فصل بهار مورد هجوم جانورانی که بدنی پوشیده از مو، پوزه‌ای به شکل شتر و گوش‌هایی چون فیل داشتند و یأجوج و مأجوج خوانده می‌شدند، قرار می‌گرفت.

همه روی‌ها شان چو روی هیون — زبان‌ها سیه دیده‌ها پر زخون
سیه روی و دندان‌ها چون گراز — که یارد شدن نزد ایشان فراز**
همه تن پر از موی و موی همچو نیل — برو سینه و گوش‌هاشان چو پیل
بخسپند یکی گوش بستر کنند — دگر بر تن خویش بستر کنند
زهر ماده‌یی بچّه زاید هزار — کم و بیش آنان که داند شمار
به گرد آمدن چون ستوران شوند — تگ آرند و برسان گوران شوند

این موجودات به سرعت از کوه پایین می‌آمدند و با ولع همهٔ نباتات را خورده، دور می‌شدند.

* یارستن: توانستن. (یادداشت ویراستار)

** فراز شدن: نزدیک شدن. (یادداشت ویراستار)

بنا به تقاضای مردم، اسکندر معمارانی از هر سو گرد می‌آورد. آنان دیواری بلند در دو ردیف بنا کرده، راه یورش‌های بعدی را سد می‌کنند.

زیأجوج و مأجوج گیتی برست — زمین گشت جای خرام و نشست
برش پانصد بود بالای اوی — چو سیصد بدی نیز پهنای اوی
از آن نامور سدّ اسکندری — جهانی برست از بد داوری

در تصویر، اسکندر ناظر بر ساخته شدن بارو است. بنایان با سنگی در دست تصویر شده‌اند و در بخش چپ نگاره تصاویری از یأجوج و مأجوج در زیر دیوارها ترسیم شده است، گرچه این تصاویر در حد قابل ملاحظه‌ای پاک شده‌اند؛ و در اینجا تنها سرهای کشیدهٔ پرنده سان و طرح بدن آنها قابل تشخیص است.

پشت دیوار به رنگ زرد بوده و در حاشیهٔ فوقانی آن نقش و نگاری مارپیچ دیده می‌شود. این نقش بر روی درفشی که سوار همراه اسکندر بر فراز سر او گرفته، تکرار شده است. چهره‌های دو سپاهی پیاده محو شده و سیمای نفر سمت چپ به طرز ناشیانه‌ای با رنگ سیاه ترمیم شده است.

۳۹

ریختن سرب جوشان در کام کرم هفتواد
به دست اردشیر
صفحهٔ ۲۴۳ آ. ۱۷×۱۲/۵

دختر هفتواد کشاورز تهیدست در سیبی که از درخت افتاده بود کرمی می‌یابد، پس، آن را زنده نگاه داشته، پرورش می‌دهد. کرم سرچشمهٔ سعادت همه خانواده می‌شود.

چنین تا برآمد برین روزگار — فروزنده‌تر گشت هر روزکار
مگر زاختر کرم گفتی سخن — برونو شدی روزگار کهن
مر این کرم را خوار نگذاشتند — بخوردنش نیکو همی داشتند
تن‌آور شد آن کرم و نیرو گرفت — سر و پشت او رنگ نیکو گرفت

هفتواد دژ مستحکمی برای خود برفراز کوه بنا می‌کند و در آنجا برای کرم، که اندازه‌ای غیر عادی پیدا کرده بود، حوضی از سنگ و ساروج می‌سازد، و نگهبانان بر او می‌گمارد تا هر روز دیگی شیر برنج برایش مهیا سازند.

دیری نمی‌گذرد که داستان کرم هفتواد بر سر زبان‌ها می‌افتد و عده‌ای از حکمرانان بدون یافتن نتیجه‌ای، در تصاحب آن می‌کوشند. خبر به گوش اردشیر، بنیانگذار آتی سلسلهٔ ساسانی، می‌رسد که دیو در هیئت کرم در نزد هفتواد مأوا گرفته است.

تو در جنگ با کرم و با هفتواد — بسنده نه‌ای گر نه پیچی زداد
یکی جای دارند بر تیغ کوه — بدو اندرون کرم و گنج و گروه

بپیش اندرون شهر و دریا به پشت — دژی بر سر کوه و راهی درشت
همان کرم کز مغز آهرمنست — جهان آفریننده را دشمنست
همی کرم خوانی به چرم اندرون — یکی دیو جنگیست ریزنده خون

اردشیر پس از فراهم آوردن لوازم ضروری به همراهی هفت جنگاور در جامهٔ بازرگانان رو به‌سوی دژ می‌نهد، و با این ادعا که:

بسی خواسته کردم از بخت کرم — کنون آمدم شاد تا تخت کرم
اگر بر پرستش فزایم رواست — که از بخت او کار من گشت راست

وارد دژ شده و موفق می‌شود که اعتماد نگهبان را جلب کند و تهیهٔ غذای کرم را بر عهده گیرد. آنگاه نگهبان را با شراب کاملاً مست می‌سازد و سپس سرب جوشان در کام کرم ریخته، جانور را از پا در می‌آورد.

تصویر مشتمل بر دو صحنه است و زمینه‌های این دو صحنه از نظر رنگ متفاوتند. در نگارهٔ سمت راست، که صحنهٔ کشتن کرم است، اردشیر با تاج و دو همراه وی با کلاههای معمولی تصویر شده‌اند. پردهٔ سمت چپ ارتباطی با متن ندارد؛ و در آن شخصی در هیئت همایونی بر تخت نشسته و تصویر احتمالی یک زن نیز ترسیم شده است که جام شرابی بدو می‌دهد. ضمناً کلاههای این دو با کلاه اشخاص صحنهٔ سمت راست یکسره مغایر است. گمان می‌رود که در صحنهٔ سمت چپ، هفتواد که به ثروت و مکنت رسیده و تصور نمی‌کند که دشمنان به قلعه نفوذ کرده، کرم را کشته باشند، در حین باده نوشی در انتظار پیمانه‌ای دیگر تصویر شده است. و این زن احتمالاً نه خدمتکار بلکه دختر اوست که بدو شراب می‌دهد.

۴۰
آزاده و بهرام گور در شکارگاه
صفحهٔ ۲۵۸ ب.۱۷×۱۲

روزی از روزها در عهد شاهزادگی، بهرام گور با محبوب خود آزاده که چنگ زن ماهری است، عازم نخچیرگاه می‌شوند. پس از دیده شدن چهار آهو بهرام پیشنهاد می‌کند که آزاده یکی را برای شکار برگزیند.

کدام آهو افگنده خواهی به تیر — که ماده جوانست و همتاش پیر

لیکن آزاده با بیان اینکه: به آهو نجویند مردان نبرد – پیشنهادهای دیگری عرضه می‌کند که اجرای آنها مستلزم چیره دستی فوق‌العاده در هنر تیراندازی است.

تو آن ماده را نرّ گردان به تیر — شود ماده از تیر تو نرّ پیر
از آن پس هیون را برانگیز تیز — چو آهو زچنگ تو گیرد گریز
کمان مهره‌انداز تا گوش خویش — نهد همچنان خوار بر دوش خویش
هم آنگه زمهره بخاردش گوش — بسی آزار پایش برآرد بدوش
به پیکان سر و پای و گوشش بدوز — چو خواهی که خوانمت گیتی فروز

و آن هنگام که بهرام از اجرای این پیشنهادها نیز فراتر می‌رود؛ آزاده وحشتزده فریاد برمی آورد و اعمال وی را به اهریمن نسبت می‌دهد. بهرام نیز به خشم آمده، آزاده را به زیر می‌افکند تا لگدکوب شتر گردد.

هیون از بر ماه چهره براند برو دست و چنگش به خون در فشاند
چنین گفت کای بی خرد چنگ زن چه بایست جستن به من برشکن

... و اظهار می‌دارد: «اگر نمی‌توانستم خواستهٔ او را اجرا کنم یقیناً رسوای طایفهٔ خود می‌شدم».

در تصویر، آزاده با چنگش در زیر پاهای شتر افتاده است، در حالیکه بهرام هنوز دست از شکار نکشیده است. پشت شتر با پارچه‌ای رنگین (مطابق متن پارچهٔ دیبا) آراسته شده و تسمه‌های چرمی بلندی که از چهار سوی مرکب آویخته شده‌اند، طبق متن دو جفت سیمین و زرین‌اند. علاوه برآن، تنها یکی از آهوان در حال فرار از تیر نشان داده شده است. مجموعهٔ تصاویر دو درخت تناور با پرنده‌ای بر هریک، دو کوه پشت سر هم و خرگوشی بیمناک بر قلهٔ کوه بیانگر موقعیت مکانی بوده و نخچیرگاه را می‌نمایانند.

تکرار تصویر فوق در: گیوزالیان، دیاکانف. ***نگاره‌ها***، تصویر ۴؛ اشرفی، تصویر ۵ (رنگی)؛ ***نگاره‌های ایرانی***، تصویر ۲.

۴۱
رزم بهرام گور با اژدها
صفحهٔ ۲۶۷ ب.۱۷×۱۰

روزی بهرام گور عزم شکار کرده، در دشت با اژدهایی که موهایی به بـلندای قـامتش و سینه‌ای بسان زنان داشت، روبرو می‌شود. بهرام با دو تیر سر و سینهٔ اژدها را زخمی می‌کند، و حیوان در اثر خونریزی شدید و جاری شدن زهر از پای می‌افتد. آنگاه بهرام شکـم او را بـه تمامی با خنجر شکافته، در آن جوانی را می‌یابد که او را نجویده بلعیده و به زاری بر جـوان می‌گرید.

فرود آمـد و خـنجری بـر کشـید — سـراسـر بـر اژدهـا بـر دریـد
یکـی مـرد بـرنا فـرو بـرده بـود — به خون و به زهر اندر افسرده بود
بـران مـرد بسـیار بگـریست زار — وزان زهر شـد چشـم بـهرام تـار

در آن هنگام احساس می‌کند که در اثر استشمام زهر اژدها تاب وتوان خود را از کف داده است، پس به‌سوی آب می‌شتابد تا اثر زهر را از خود بزداید.

تصویر با متن کاملاً مطابقت دارد. سوار به‌سوی اژدها که دسته موی بلندی بر سر و جوانی در شکم دارد، نشانه رفته است.

تکرار تصویر فوق در: ***هنر آسیای میانه***، تصویر ۲۰۰.

۴۲

شبیخون کردن بهرام به خاقان چین

صفحهٔ ۲۷۴ آ. ۲۲×۱۰/۴

پس آگاهی آمد به هند و به روم — به ترک و به چین و به آباد بوم
که بهرام را دل ببازیست بس — کسی را زگیتی ندارد به کس
طلایه نه و دیده بان نیز نه — به مرزاندرون پهلوان نیز نه
به بازی همی بگذارند جهان — ندانند همی آشکار و نهان

پس، خاقان چین با وقوف بر دلمشغولی بهرام به ماجراهای شیرین و بی‌توجهی‌اش به امور دولتی و سستی در کارهای کشور، با سپاهی‌گران به ایران می‌تازد (عنوان چین در *«شاهنامه»* تنها به معنای خود کشور چین نیست، بلکه منطقه ترکستان شرقی و به عبارت دیگر آسیای میانه است).

هنگامی که خبر لشکر کشی خاقان به ایران می‌رسد،

به ایران هر آن کس که بد پیش رو — ز پیران و از نامداران نو
همه پیش بهرام گور آمدند — پر از خشم و پیکار و شور آمدند
بگفتند با شاه چندی درشت — که بخت فروزانت بنمود پشت
سر رزم‌جویان به رزم اندرست — ترا دل به بازی و بزم اندرست

با این وصف بهرام حکومت را موقتاً به برادرش نرسی سپرده، خود با گردآوری شش هزار

سپاهی برگزیده به آذرآبادگان می‌شتابد. عزیمت بهرام به منطقه‌ای دور از دشمن به‌نظر همگان نوعی فرار تلقی شده و نرسی برای اجتناب از جنگ، با پیشنهاد خاقان موافقت می‌کند و وعده پرداخت باج و خراج می‌دهد.

نوشتند پس نامه یی بنده وار — از ایران به نزدیک ان شهریار
سرنامه گفتند ما بنده‌ایم — به فرمان و رایت سرافگنده‌ایم
زچیزی که باشد به ایران زمین — فرستیم نزدیک خاقان چین
همان نیز با هدیه و باژ* و ساو** — که با جنگ ترکان نداریم تاو

در چنین اوضاعی بهرام گور پس از دادن دو اسب به هر جنگاور و فرمانی مبنی بر به‌جای گذاردن همهٔ وسایل، با شتابی بسیار لشکر را به‌سوی شهر مرو، که سپاه خاقان در آنجا گرم شکار و می‌گساری بود، راهبر گشته، با شبیخونی سپاه زیر فرمان خاقان را سراسر منهدم می‌سازد.

همه گوش پر نالهٔ بوق شد — همه چشم پر رنگ منجوق*** شد
دها ده برآمد زنخچیرگاه — پراواز شد گوش شاه و سپاه
بدرّید از آواز گوش هژبر — تو گفتی همی ژاله بارد زابر
چوخاقان زنخچیر بیدار شد — بدست خزروان گرفتار شد
چنان شد زخون خاک آوردگاه — که گفتی همی تیر بارد زماه

لازم به ذکر است که تصویر چندان دقیق نیست و نبرد به‌طور اجمالی ترسیم شده است. سواران هر دو طرف (در هر طرف سه نفر) به قدری متشابه تصویر شده‌اند که تمیز آنان از یکدیگر امکان‌پذیر نیست.

* باژ: همان باج است. (یادداشت ویراستار)

** ساو: خراج. (یادداشت ویراستار)

*** منجوق: گوی یا قبه‌ای که بر سر پرچم لشکر نهند. (یادداشت ویراستار)

۴۳
اعدام مزدک و پیروانش*
صفحهٔ ۲۸۸ آ. ۱۷×۱۱

بیامد یکی مرد مزدک بنام *سخنگوی با دانش و رای و کام*
گرانمایه مردی و دانش فروش *قباد دلاور بدو داد گوش*
به نزد جهان‌دار دستور گشت *نگهبان آن گنج و گنجور گشت*

قباد پس از جلوس بر تخت سلطنت به سخنان مزدک که برابری همگان در برخورداری از نعمات دنیوی را تبلیغ می‌نمود، گوش می‌سپارد و او را به‌عنوان دستور خود برمی گزیند.

دیری نمی‌گذرد که همهٔ ثروتمندان و در رأس آنان ولیعهد انوشیروان به تعالیم مزدک و پیروانش به سختی می‌تازند. انوشیروان پس از گردآوردن همهٔ دانش‌پژوهان کشور، سخنانی

* سخنان فردوسی دربارهٔ مزدک از ویژگی دوگانه‌ای برخوردار است. شاعر از سویی تحت تأثیر دیدگاه تاریخ نویسان خاور نزدیک است که... متهمش کرده‌اند که بزه و تبهکاری‌هایی بسیار و به ویژه در گرامی نداشتن دین مغان داشته، و از دگرسو، فردوسی پنهان نمی‌دارد که در پرتو کار و کنش مزدک بود که میسر گردید در کشور به گرسنگی پایان دهند و جان مردمان بسیاری را از مرگ برهانند. علاقهٔ فردوسی به مزدک دریافته می‌شود، اما ناگفته پیداست که نمی‌توان چشم داشت که او این را آشکارا بر زبان راند، زیرا می‌توانست خشم کسانی را که می‌خواست اثر خودرا به نامشان درآورد برانگیزاند.(فردوسی و سروده‌هایش، ی. ا. برتلس، ترجمهٔ سیروس ایزدی، ص ۱۱۱-۱۱۲)

در نزد شاه ایراد نموده و نسبت به از هم پاشیدن و انهدام قانون و نظم عمومی موجود، در صورت بکارگیری تعالیم مزدک در اشتراکی نمودن ثروت، اعلام خطر می‌کند.

چو مردم سراسر بود در جهان — نباشند پیداکهان و مهان
که باشدکه جوید درکهتری — چگونه توان یافتن مهتری
کسی‌کو مُرَد جای و چیزش کراست؟ — که شدکارجو بنده با شاه راست؟
جهان زین سخن پاک ویران شود — نبایدکه این بد به ایران شود
همه کدخدایند و مزدور کیست؟ — همه گنج دارند وگنجور کیست؟

قباد سخنان او را پذیرفته، از دین مزدک باز می‌گردد، و مزدک و مزدکیان را تسلیم انوشیروان می‌کند.

بدو گفت هرکو برین دین اوست — مبادا یکی از به تن مغز و پوست
بدان راه بد نامور صد هزار — به فرزند گفت آن زمان شهریار
که با این سران هرچ خواهی بکن — ازین پس ز مزدک مگردان سخن

پس به فرمان انوشیروان باغ کنار قصر را شخم‌زده، مزدکیان را که صدهزار تن بودند به باغ می‌خوانند و آنگاه:

بکشتندشان هم بسان درخت — زبر پای و زیرش سرآگنده سخت

سپس مزدک را به تماشای میوه‌های باغ دعوت می‌کند. مزدک به محض ورود به باغ از دیدن آن صحنه از هوش می‌رود. او را از پا به چوبه داری که به همین منظور ترتیب داده شده بود، می‌آویزند و بارانی از تیر بر سرش می‌بارند.

تصویر چندان با متن برابر نیست. در نگاره، مزدک در حالت ایستاده بردار شده و با نگاهِ خود، انوشیروان سواره و شخص همراه وی را مورد شماتت قرار داده است. در سمت چپ نقاشی و زمینهٔ پشت سر چوبه دار بخشی از دیوار باغ و دروازه‌های آن به چشم می‌خورد.

۴۴
یافتن جوانی در حرم انوشیروان
صفحهٔ ۲۹۶ آ. ۲۲×۱۱/۲

انوشیروان خواب می‌بیندکه درخت زیبایی در برابر تخت سلطنت روییده است، پس به وجد آمده، فرمان به ورود رامشگران می‌دهد، اما در هماندم گرازی به تخت نزدیک شده، طلب می‌از جام شاهانه می‌کند. شاه باخاطری افسرده از خواب بر می‌خیزد.

نشست از بر تخت کسری دژم — از آن دیده گشته دلش پرزغم

... پس موبدان را برای یافتن خوابگزاری خردمند به همهٔ کشور گسیل می‌دارد.

یکی از موبدان نوجوانی به نام بزرگمهر* همراه می‌آورد، که بعدها دانشمند نامداری شده، به‌عنوان مشاور انوشیروان بکار گمارده می‌شود. بزرگمهر پس از شنیدن مضمون خواب،

چنین داد پاسخ که در خان تو — میان بستان شبستان تو
یکی مرد برناست کز خویشتن — به آرایش جامه کردست زن

---

* دانشمندان ایران در سراسر جهان نظیر نداشتند و بزرگ‌ترین مشکلات جهان راکه علمای روم و هند از ایشان می‌پرسیدند، حل می‌کردند. مهمترین دانشمند ایرانی در شاهنامه بوذرجمهر (بزرگمهر) است که شکست در کار فاضلان و دانایان هند وروم آورد و هیچ یک از پرسش‌های آنان را بی‌جواب نگذاشت (حماسه سرایی در ایران، دکتر ذبیح‌الله صفا، ص ۲۵۲).

و پیشنهاد می‌کند تا همه زنان حرمسرا برهنه از برابر شاه عبور کنند، و با اجرای توصیهٔ وی

غلامی پدید آمد اندر میان — به بالای سرو و به چهر کیان
تنش لرز لرزان به کردار بید — دل از جان شیرین شده ناامید

زن خطاکاری که مرد در کنارش ایستاده، سعی می‌کند او را به‌عنوان برادر کهتر خود معرفی نماید، اما دروغ وی در هماندم آشکار می‌شود. شاه دستور بردار کردن آنان را به دژخیم می‌دهد و سپس اجساد را برای عبرت سایر زنان در شبستان می‌آویزند.

در نگاره لحظهٔ پیدا شدن مرد جوان ترسیم شده است. بزرگمهر و شخص دیگری در جانب چپ تخت نشسته‌اند. خواجه و شخص نیمه برهنه‌ای، که به احتمال زیاد همان مرد جوان است، به اتفاق سه زن (یکی از آنان که بزرگ‌تر از دیگران ترسیم گشته، احتمالاً زن گناهکار است) در قسمت راست تصویر نشان داده شده‌اند.

بعدها تصویر تحت عنوان«گزاریدن بوزرجمهر خواب کسری را» توضیح داده می‌شد (گیوزالیان، دیاکانف: *نسخ خطی*، صفحهٔ ۲، شمارهٔ ۴۴).

۴۵
شطرنج بازی بزرگمهر و سفیر قنّوج
صفحهٔ ۳۰۷ آ. ۱۷×۱۰

از ولایت قنّوج* که از شاه نشین‌های نیرومند هند و خراج گزار ایران بود، فرستادگانی به نزد انوشیروان می‌آیند.

سفیر قنوّج هدایایی فراوان و از جمله لوحی شطرنجی و اشیایی از جنس عاج و ساج، که جهت بازی شطرنج در آن دیار اختراع شده و هنوز در ایران ناشناخته بود، تقدیم انوشیروان می‌کند. سفیر به نمایندگی از سلطان خود به کسری پیشنهاد می‌کند تا گشودن راز این بازی شگفت را به موبدان خود واگذارد.

بدانند هر مهره‌ای را بنام — که گویند پس خانهٔ او کدام
پیاده بدانند و پیل و سپاه — رخ و اسب و رفتار و فرزین و شاه

و می‌افزاید که در صورت کشف طریقهٔ بازی، سلطان باج و خراج تعیین شده را به بارگاه انوشیروان خواهد فرستاد و در غیر این صورت

وگرنامداران ایران گروه — ازین دانش آیند یکسر ستوه
چو با دانش ما ندارند تاو — نخواهند زین بوم و بر باژ و ساو

* کنوّج / قنوّج: (یکی از شهرهای قدیمی هند)

همان باژ باید پذیرفت نیز — که دانش به از نامبردار چیز

بزرگمهر پس از آمدن به قصر (رجوع به شرح تصویر شمارهٔ ۴۴) و اطلاع یافتن از موضوع، تمامی وسایل بازی را با خود می‌برد و روز بعد در حضور شاه اشیا را با نظم و ترتیب خاصی روی تخته می‌چیند.

بیاراست دانا یکی رزمگاه — به قلب اندرون ساخته جای شاه
چپ و راست صف برکشیده سوار — پیاده بپیش اندرون نیزه دار
هشیوار دستور در پیش شاه — برزم اندرونش نماینده راه
مبارز که اسب افگند بر دو روی — بدست چپش پیل پرخاشجوی
وزو برتر اسبان جنگی بپای — بدان تا که آید به بالای رای

آنگاه سفیر هند را به بازی فرا می‌خواند و بر او چیره می‌آید.

تصویر مطابق متن است. در نگاره، چنانکه مشاهده می‌شود، بازی شطرنج، که شاه و همراهان ناظر بر آن‌اند، ترسیم شده است. اشخاص هندی که معمولاً گندمگون نشان داده می‌شدند، بعدها به طرز ناشیانه‌ای قلم‌گیری شده‌اند.

۴۶

نخ ریسی بهرام چوبینه در جامهٔ زنان

صفحهٔ ۳۲۱ آ. ۲۲×۱۱/۲

چو آواز کوس آمد و کرّنای — بجستند ترکان جنگی ز جای

...

به خنجر همی آتش افروختند — زمین و هوا را همی سوختند

ز ترکان جنگی فراوان نماند — زخون سنگ‌ها جز به مرجان نماند

چون خبر پیروزی بهرام چوبینه، رهبر سپاه ایران، در کارزار با سپاهیان ترک چین (رجوع به تعریف نام چین، ذیل تصویر شمارهٔ ۴۲) و زنهار خواهی خاقان پرموده به گوش هرمز شاه می‌رسد، فرمان می‌دهد که خاقان و تمام گنجینه‌های آبا و اجدادی او را به بارگاه فرستند.

بهرام یل کمر به اجرای فرمان شاه می‌بندد، ولی به سبب کم اعتنایی پرموده به وی

برآشفت بهرام و شد شوخ چشم — زگفتار پرموده آمد به خشم

به تندیش یک تازیانه بزد — بران سان که از ناسزایان سزد

ببستند هم در زمان پای اوی — یکی تنگ خرگاه شده جای اوی

و از گنجینهٔ خاقان جفتی گوشوار، دو موزهٔ گوهرنگار و دو برد یمانی فوق‌العاده گران‌بها متصرف می‌شود.

شاه پس از آگاهی از این موضوع دوکدانی سیاه با دوک و پنبه، پیراهنی لاجوردین،

شلواری زرد و مقنعه‌ای سرخ فام به همراه نامه‌ای ملامت‌آمیز به نزد سپهدار روانه می‌دارد.

بدو (پیک) گفت کاین پیش بهرام بر — بگو ای سبک مایه بی‌هنر
تو خاقان چین را ببندی همی — گزند بزرگان پسندی همی
زتختی که هستی فرود آرمت — ازین پس به کس نیز نشمارمت

چون نامه و خلعت به دست بهرام می‌رسد، او شکیبایی و خاموشی برمی گزیند، و از آن به‌عنوان دستاویزی برای برانگیختن سپاه علیه شاه هرمز بهره می‌جوید. او جامهٔ زنان بر تن کرده، دو کدان در پیش روی می‌نهد، آنگاه سران سپاه را فرا خوانده، خود را در آن هیئت به آنان می‌نماید.

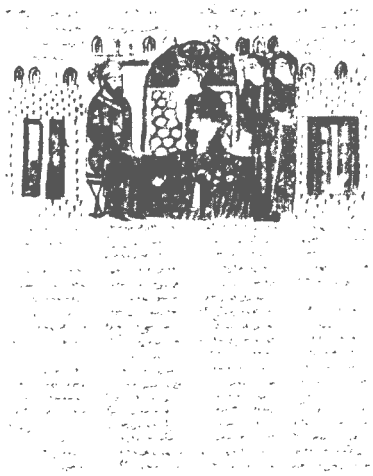
چنین گفت پس پهلوان با سپاه — که خلعت بدین سان فرستاده شاه
جهاندار شاهست و ما بنده‌ایم — دل و جان به مهر وی آگنده‌ایم
چه بینید بینندگان اندرین — چه گوییم با شهریار زمین
به پاسخ گشادند یکسر زبان — که‌ای نامور پر هنر پهلوان
چوارج تو اینست نزدیک شاه — سگانند بر بارگاهش سپاه

...

به ایران کس او را نخواهیم شاه — نه بهرام را پهلوان سپاه
بگفتند و ز پیش بیرون شدند — زکاخ همایون به هامون شدند

در نگاره، اطرافیان بهرام چوبینه را درجامه زنان و به هنگام نخ ریسی مشاهده می‌کنند. کلاف پنبه در سمت راست، و دروازه و دیواری آجری بسان باروی باغ انوشیروان (تصویر شمارهٔ ۴۳) در سمت چپ تصویر شده است. پرسش این است که آیا این صحنه از اردوگاه سپاهیان به کاخ خاقان انتقال یافته است؟

چشمان بهرام در نگاره آسیب دیده است (کاغذ سوراخ شده است).



۴۷
سپاهی ایرانی و طلسم رومیان
صفحهٔ ۳۳۵ ب. ۲۲×۱۱/۲

به فرمان شاه ایران زمین پنج تن از افراد سپاه برای دریافت کمک‌های جنگی به دربار قیصر روم گسیل می‌شوند. امپراتور برآن می‌شود که معلومات و زیرکی ایرانیان را بیازماید. پس، به درباریان چنین فرمان می‌دهد:

بسازید جای شگفتی طلسم — که کس باز نشناسد او را به جسم
نشسته زنی خوب بر تخت ناز — پر از شرم با جامه‌های طراز
از ین روی وزان رو پرستندگان — پس پشت و پیش اندرش بندگان
نشسته برآن تخت بی‌گفت وگوی — بگریان زنی ماند آن خوبروی
زمان تا زمان دست برآختی — سرشکی زمژگان بینداختی
هرآنکس‌که دیدی مر او را زدور — زنی یافتی شیفته پر زنور
که بگریستی بر مسیحا بزار — دو رخ زرد و مژگان چو ابر بهار

قیصر تندیس زن گریان را به‌عنوان دخت خویش، که در مرگ نابهنگام شوی داغدیده است، به ایرانیان معرفی، و به یکی از آنان چنین می‌گوید:

نه پندم پذیرد نه‌گوید سخن — جهان نو از رنج او شد کهن
یکی رنج بردار و او را ببین — سخن‌های دانندگان برگزین

جوانی و از گوهر پهلوان — مگر با تو او برگشاید زبان

قیصر پهلوانان را، که در اندیشهٔ به حرف آوردن شاهدخت بودند، یکایک به بنایی که تندیس‌ها در آن جای داشت، می‌فرستد.

دلاور نخست اندر آمد به پند — سخن‌ها که او را بدی سودمند
بدو گفت کای دخت قیصر نژاد — خردمند نخروشد از کار داد
رها نیست از مرگ پران عقاب — چه در بیشه شیر و چه ماهی در آب
همه باد بد گفتن پهلوان — که زنی بی زبان بود و تن بی روان
به انگشت خود هر زمانی سرشک — بینداختی پیش گویا پزشک

چهار یل ایرانی به نتیجه نرسیده، شرمنده به نزد قیصر باز می‌گردند و به درماندگی خود اعتراف می‌کنند.

که هر چند گفتیم و دادیم پند — نبد پند ما مرو را سودمند
چنین گفت قیصر که بد روزگار — که ما سوگواریم زین سوگوار

و تنها پنجمین نفر به دقت به حرکات محدود و یکنواخت اشخاص نگریسته، متوجه بی جان بودن آنان می‌شود، پس به نزد قیصر می‌آید و با خنده این موضوع را گزارش می‌دهد.

اگر خود درین کالبد جان بدی — جز از دست جایش جنبان بدی
سرشکش سوی دیگر انداختی — وگردست جای دگر آختی
نه بینم همی جنبش جان و جسم — نباشد جز از فیلسوفی طلسم

تصویر، دختر قیصر را که بر تخت نشسته، با دست راست اشک‌هایش را پاک می‌کند، نشان می‌دهد. دو خدمتکار در سمت راست تخت ایستاده و یکی از ایرانیان، که می‌تواند اولین یا احتمالاً آخرین تن باشد، در سمت چپ بر روی کرسی نشسته است. اما می‌توان تصور نمود که چهرهٔ شخص ایرانی به‌صورت نمادین تصویر شده و می‌تواند نشان دهندهٔ یکی از آن پنج تن با صورت کلی همهٔ آنها در یک چهره باشد. قسمت‌هایی از دیوار که در طرفین راست و چپ نشان داده شده است احتمالاً حاکی از روی دادن صحنه در بنای سرپوشیده‌ای است (رجوع به شرح تصاویر شمارهٔ ۴۳،۴۶)

تکرار تصویر فوق در: اشرفی، تصویر ۶ (رنگی)؛ ویمارن، تصویر ۹۸ (رنگی)

۴۸

کشته شدن شیر کپّی به دست بهرام چوبینه

صفحهٔ ۳۴۳ آ. ۲۲×۱۰/۳

بهرام چوبینه (رجوع به شرح تصویر شمارهٔ ۴۶) پس از رسیدن به مقر خاقان چین (رجوع به شرح تصویر شمارهٔ ۴۲) از وجود حیوانی بسیار وحشی به نام شیر کپّی (شیر بوزینه وار) در کوههای آن نواحی مطلع می‌شود.

ددی بود مهتر زاسپی بتن — فروهشته چون مشک گیسو رسن

به تن زرد و گوش و دهانش سیاه — ندیدی کس او را مگر گرمگاه

دو چنگش به کردار چنگ هژبر — خروشش همی برگذشتی زابر

حیوانی که قادر است عابری پیاده یا اسب سواری را با دم خود کشیده و ببلعد (مطابق نسخهٔ ۷۳۳ حتی سنگ‌ها را نیز می‌خورد).

بهرام پس از آگاهی از این امر مصمم می‌شود که مردم آن سرزمین را از شرّ حیوان رهایی بخشد.

قزآگند پوشید بهرام گرد — گرامی تنش را به یزدان سپرد*

کمند و کمان برد و شش چوبه تیر — یکی نیزه دو شاخ نخچیرگیر

* قزآگند: جامهٔ بافته از ابریشم. (یادداشت ویراستار)

چو آمد به نزدیک آن برزکوه — بفرمود تا بازگردد گروه
بران شیرکپّی چو نزدیک شد — تو گفتی بروکوه تاریک شد
میان اندران کوه خارا ببست — به خم کمند از بر زین نشست
کمان را بمالید و بر زه نهاد — ز یزدان نیکی دهش کرد یاد

حیوان با دیدن سوارکار در آب می‌شود (با توجه به اینکه پشم خیس مانع عبور تیر است) و آنگاه در صدد غلبه بر دشمن برمی آید. لیکن بهرام در فرصتی مناسب با تیرهایی چند به قسمتی از بدن او که فاقد مو است، صدمه می‌رساند و پس از افتادن حیوان به ضرب شمشیر تنش را به دو نیم می‌کند.

خروشی برآمد زگردان چین — کز آواز گفتی بلرزد زمین
به بهرام برآفرین خواندند — بسی گوهر و زر برافشاندند

در دیگر نسخه‌های ***شاهنامه*** قرن هشتم هجری این حیوان در تصاویر مربوط به این موضوع، به‌صورت شیر معمولی مجسم شده است، و احتمالاً نقاشان این نسخ، آن را به‌صورتی نیمه شیر و نیمه بوزینه تصور کرده‌اند و نام کپّی را در نحوهٔ ترسیم و تصویر سازی دخالت نداده‌اند.

نگارگر این نقاشی بر خلاف دیگر مصوران در تصویر نمودن حیوان با هیئتی چون شیر و سری بوزینه‌سان کوشیده و آن را مطابق نشانه‌های متن تصویر نموده است. لیکن با ترسیم شیری با چهار پنجه از متن دور شده، زیرا در متن به حیوانی با دو پنجه شیر اشاره شده است. از این روی، احتمالاً نقاش نام حیوان را به‌صورت تحت اللفظی تعبیر، و در نگاره شیری با سر بوزینه سان ترسیم نموده است. سواری که درفش به دست داشته و بهرام را همراهی می‌کند، در متن منظومه ذکر نشده است.

تکرار تصویر فوق در: گوزالیان، دیاکانف. ***نگاره‌ها***، تصویر ۱ (رنگی)

۴۹
داستان باربد رامشگر
صفحهٔ ۳۵۲ ب.۸/۱۶×۱۱/۲

باربد، خواننده و نوازندهٔ برجسته، در جستجوی راهی است که بتواند نزد خسرو پرویز و سایر حامیان هنری به ارائه هنر خود بپردازد.

بدو گفت هرکس که شاه جهان — گزیدست رامشگری در نهان
اگر با تو او را برابر کند — ترابر سر سرکش افسر کند

باربد به درگاه شاه می‌رود، ولی سالاربار راه بر رامشگر ساده می‌بندد. او ناامید از آن بارگاه بازگشته، به باغ شاه می‌رود؛ و از حسن اتفاق با باغبانی مردوی‌نام، آشنا می‌شود. باربد با کمک وی در روز آمدن خسرو به باغ، با جامه‌ای سبز رنگ به بالای سرو بلندی رفته، با بربط خود در میان شاخ و برگ انبوه سرو از نظرها پنهان می‌شود.

پس از آمدن و استقرار شاه و دیگر درباریان در آن جشنگاه، باربد با سرایش افسانه‌های پهلوانی باستانی بزم نشینان را به وجد می‌آورد.

یکی نغز دستان بزد بر درخت — کزان خیره شد مرد بیدار بخت
سرودی به آواز خوش برکشید — که اکنون تو خوانیش داد آفرید
بماندند یک مجلس اندر شگفت — همی هرکسی رای دیگر گرفت

به دستور خسرو پرویز در جستجوی نوازندهٔ چیره دست دو بار باغ را گشته، زیر پا

می‌گذارند، اما نشانی از او نمی‌یابند.

فراوان بجستند و باز آمدند — به نزدیک خسرو فراز آمدند
جهان‌دیده آنگه ره اندر گرفت — که از بخت شاه این نباشد شگفت
که گردد گل سبز رامشگرش — که جاوید بادا سر و افسرش

و سرانجام که شاه واله و مفتون گشته، با بانگی رسا

چنین گفت کاین گر فرشته بدی — زمشک و ز عنبر سرشته بدی
وگر دیو بودی نگفتی سرود — همان نیز نشناختی زخم رود
بجویید در باغ تا این کجاست — همه باغ و گلشن چپ و دست راست
دهان و برش پر زگوهر کنم — برین رود سازانش مهتر کنم

آنگاه باربد از درخت به زیر آمده، در برابر خسرو سر بر خاک می‌نهد.

در تصویر فوق همگان گوش به نوای باربد، که در میان شاخ و برگ درخت نشسته است، سپرده‌اند و روی به او دارند. تصویر با متن برابری نمی‌کند، زیرا در غیر این صورت می‌بایست بدون شخصیت اصلی ترسیم می‌شد. در اینجا نه تنها شاه و درباریان و خدمتکاران بلکه زنان نوازنده‌ای نیز مشاهده می‌شوند، که در متن ذکری از آنها نشده است. چنانکه یکی از آنان از مقام و موقعیت خاصی برخوردار بوده و با چنگی در دست در هیئت شاهانه چونان خسرو پرویز، نزدیک زانوی شاه و کمی پایین‌تر از او نشسته است. می‌توان حدس زد که این زن شیرین همسر خسرو باشد، که گویند در هنر چنگ نوازی و خوانندگی شهرت داشته است.

تصویری از نسخهٔ خطی سال ۸۴۹ هجری برابر با ۱۴۴۵ میلادی (رجوع به ***نگاره‌های ایرانی***. تصویر شمارهٔ ۸)، که درآن خسرو و شیرین در کنار هم بر فرشی نشسته و به باربد، که در کنار درخت سرو ایستاده و در حال نواختن بربط است، گوش سپرده‌اند، نیز تأیید کنندهٔ نظریهٔ فوق است.

۵۰

رزم رستم با سعد وقاص

صفحهٔ ۳۶۳ ب. ۲۲×۱۰/۲

تازیان به فرماندهی سعد* ابن ابی وقّاص به مرزهای ایران تاخته، با سپاه ایران به سرکردگی سردار رستم** وارد عرصهٔ نبرد می‌شوند.

* سعد ابن ابی وقّاص، سردار عرب که در شانزدهمین سال پادشاهی یزدگرد، عمر او را به فرماندهی برگزید و به ایران فرستاد و او سی ماه با سپاه رستم هرمزان نبرد کرد و ایرانیان را به دین خود (اسلام) فرا خواند و اندیشه‌های مسلمانان را بازگفت و سرانجام در بالایی با رستم به نبرد تن به تن پرداخت و بر او چیرگی یافت. (فرهنگ نام‌های شاهنامه، دکتر فسائی، ج ۱، ص ۵۵۳-۵۵۲).

این نکته را نیز باید افزود که علت رویارویی مسلمانان با سپاه ایران این بود که سپاه ساسانی در شعبان ۱۳ هـ.ق/ اکتبر ۶۳۴ م برای گرفتن حیره از مسلمانان به آنجا تاختند و در جنگ جسر، سپاهیان امدادی را که از سوی خلیفهٔ دوم، عمر بن خطّاب اعزام شده بودند، به سختی شکست دادند. ولی منازعهٔ داخلی در شهر تیسفون که قصر شاه بود، سپاه ایران را از هر اقدام دیگری بر ضد قوای مغلوب مسلمانان بازداشت. از این رو، به زودی مسلمانان بازگشتند و این بار حیره به تصرف دائم آنان درآمد. سپس سربازان آنان در قادسیه با واحدهای مقدم سپاه ساسانی روبه‌رو شدند. (ستیز و سازش، جمشید گرشاسب چو کسی، ترجمهٔ نادر میرسعیدی (۱۳۸۱)، ص ۲۶-۲۷). (یادداشت ویراستار)

** رستم فرخزاد، سپهسالار آذرآبادگان و فرمانده سپاه ایران در نبرد قادسیه.

برآمد یکی ابر و بر شد خروش — همی کر شد مردم تیزگوش
سنان‌های الماس در تیره گرد — چو آتش پس پردهٔ لاژورد
همی نیزه بر مغفر آبدار — نیامد بزخم اندرون پایدار

طرفین پس از سه روز نبرد خستگی‌ناپذیر درمانده شده، از پا می‌افتند. از این رو فرماندهان دو سپاه مصمم می‌شوند سرانجامِ نبرد را در کارزاری تن به تن مشخص نمایند.

خروشی برآمد به کردار رعد — ازین روی رستم و زان روی سعد
برفتند هر دو ز قلب سپاه — به یک سو کشیدند زآوردگاه
چو از لشکر آن هر دو تنها شدند — بزیر یکی سرو بالا شدند
همی تاختند اندر آوردگاه — دوسالار هر دو بدل کینه خواه

ولی در همان لحظات نخستین کارزار چنان گردی برمی خیزد که سرداران به سختی می‌توانند یکدیگر را ببینند. با این وصف، نبرد همچنان ادامه می‌یابد و سرانجام رستم مقهور سعدابن ابی وقّاص می‌شود و سپاه ایران هزیمت می‌گیرد.

سپاه از دو رویه خود آگاه نه — کسی را سوی پهلوان راه نه
همی جست هر پهلوان را سپاه — برفتند تا پیش آوردگاه
بدیدندش از دور پر خون و خاک — سراپای کرده به شمشیر چاک
هزیمت گرفتند ایرانیان — بسی نامور کشته شد در میان
*بسی تشنه بر زین بمردند نیز — پرآمد زشاهان جهان را قفیز**

نحوهٔ ترکیب بندی تصویر شمارهٔ ۴۲ در اینجا تکرار شده است و سوارانی که مقابل هم قرار دارند، مجسم کنندهٔ دو سپاه‌اند. اما به علت مشابهت بسیار جامه و سلاح طرفین، تشخیص سرداران و سپاهیان دو سوی امکان‌ناپذیر می‌نماید.

* پرآمدن قفیز: کنایه‌ای است از به سرآمدن و به پایان رسیدن زندگی است (قفیز پیمانه‌ای است)؛ فردوسی در موضع دیگری از شاهنامه چنین سروده است:

بشد خسته گستهم و لهاک نیز — پرآمد زهر دو سپهد قفیز

(یادداشت ویراستار)

۵۱
گرفتار شدن ماهوی و دو پسر وی
بر دست بیژن
صفحهٔ ۳۶۸ ب. ۱۰/۵×۱۶/۷

یزدگرد سوم آخرین پادشاه ساسانی از بیم سپاه تازی (رجوع به شرح تصویر شمارهٔ ۵۰) به شهر مرو گریخته، به آسیابی پناه می‌برد.

سواران بجستن نهادند روی — همه زرق ازو شد پر از گفت وگوی
ازو بازماند اسپ زرّین ستام — همان گرز و شمشیر زرّین نیام
بجستنش ترکان خروشان شدند — از آن باره و ساز جوشان شدند
نهان گشته در خانهٔ آسیا — نشست از بر خشک لختی گیا
چنین است رسم سرای فریب — فرازش بلند و نشیبش نشیب
بدانگه که بیدار بد بخت اوی — بگردون کشیدن فلک تخت اوی
کنون آسیایی بیامدش بهر — زنوشش فراوان فزون بود زهر

از سوی دیگر ماهوی سوری، حکمران محلی، که دیرزمانی به دست یزدگرد به ناحق به حکمرانی مرو رسیده بود، به آسیابان دستور کشتن شاه را داده، خود را جانشین او اعلام می‌دارد*.

---

* با مرگ واپسین نمایندهٔ شهریاران کهن «شاهنامه» هم به پایان می‌آید.

بد اندیشگان را همه برکشید — بدانسان که از گوهر او سزید
بدان را بهر جای سالار کرد — خردمند را سرنگونسار کرد
چو زیر اندر آمد سر راستی — پدید آمد از هر سوی کاستی

بیژن حکمران ترک سمرقند، که ماهوی سوری بی‌نتیجه می‌کوشید تا وی را در برکنار نمودن شاه و غصب حاکمیت سهیم سازد، پس از آگاهی از این جنایت فرمان دستگیری خائن را صادر می‌کند.

گنه کار چون روی بیژن بدید — خرد شد زمغز سرش ناپدید
شد از بیم همچون تن بی روان — بسر بر پراگند ریگ روان
بدو گفت بیژن که‌ای بد نژاد — که چون تو پرستار کس را مباد
چرا کشتی آن دادگر شاه را — خداوند پیروزی و گاه را

و آنگاه به فرمان بیژن دست‌ها، پاها، گوش‌ها و بینی ماهوی را بریده، و او را در برابر همه سپاه به تماشا می‌گذارند. سپس خرمن آتشی افروخته و ماهوی و دو پسرش را (در دیگر نسخ خطی سه پسر) در آن می‌سوزانند.

در تصویر، ماهوی سوری در برابر بیژن و همراهان سوارهٔ او دو زانو نشسته است و دو پسر وی در پشت سرش ایستاده‌اند. هر سه تن نیمه عریان بوده، و طرح کامل اندامواره آنها به‌جا نمانده است. به‌نظر می‌رسد دست‌های پسران از پشت بسته شده و دستان ماهوی سوری نیز از آرنج قطع شده است. نگهبان گماشتهٔ او در سمت چپ تصویر دیده می‌شود.

۵۲

محمود غزنوی و مشاوران درباری

صفحهٔ ۳۶۹ آ. ۲۱×۱۲/۷

(حاشیهٔ سمت راست بریده شده است)

بنا به روایتی که در یکی از مقدمه‌های *شاهنامه* انعکاس یافته است، پس از آنکه فردوسی جهت اهدای *شاهنامه* به سلطان محمود به شهر غزنین می‌رود، پیش از پذیرفته شدن به حضور شاه، بر حسب اتفاق در باغی با سه تن از شعرای معروف درباری برخورد می‌کند*. آنان پس

* «... و در اثنای این حال فردوسی به غزنی رسید و به کنار باغی فرود آمد و کسی به شهر فرستاد که بعضی از دوستان را از رسیدن او اعلام کند و وضو ساخت که دوگانه از برای خالق یگانه بگذارد. اتفاقاً شعرای غزنی –عنصری و فرخی و عسجدی– هریک با غلامی خوب صورت، از حریفان گریخته، صحبت خلوت داشتند در آن باغ. چون فردوسی از نماز فارغ شد خواست که زمانی نزدیک ایشان رود. چون متوجه ایشان شد با خود گفتند که این زاهد خشک، وقت عیش ما منغص خواهد کرد، واجب الدفع است. یکی گفت به او بدمستی بنیاد کنیم. عنصری از آن منع کرد و گفت نشاید که بدمستی کنیم و با همه کس دلیری نتوانیم کرد. دیگری گفت هر یک مصراعی بگوییم و از او التماس رابع کنیم و در قافیهٔ مشکل. اگر بگوید صحت را شاید وگرنه عذر او را بخواهیم. عنصری گفت این به قاعده است. چون برسید او را اعزاز نمودند و صورت حال تقریر کردند. او در جواب گفت اگر توانم بگویم والا زحمت ببرم. عنصری گفت: «چون عارض ماه تو نباشد روشن». فرخی گفت: «مانند رخت گل نبود در گلشن». عسجدی گفت: «مژگانت همی گذر کند از جوشن». فردوسی گفت، «مانند سنان گیو در چنگ پشن». مقدمهٔ شاهنامه بایسنقری.

از وقوف بر هویت تازه وارد و قصد وی از آمدن به آنجا، تصمیم به سنجش او می‌گیرند. از این رو، قرار می‌گذارند که هر یک مصرعی از یک رباعی را بسرایند و سرایش مصراع چهارم را به فردوسی واگذارند؛ و چکامه سرای بزرگ به سهولت رباعی را به پایان می‌برد.

داستان این دیدار در برخی از نسخه‌های ***شاهنامه*** به تصویر درآمده است؛ و در سایر نسخ صحنهٔ تقدیم احترام‌آمیز ***شاهنامه*** از سوی شاعر به محمود غزنوی ترسیم شده است. و همواره این مضامین در پایان پیشگفتار و مقدم بر متن منظومه بوده‌اند.

لیکن چنین موضوعاتی در این نسخهٔ خطی بـه چشـم نـمی‌خورد. در ***«شـاهنامهٔ»*** ۷۳۳، برخلاف سایر نسخه‌ها، این صحنه پس از متن منظومه و در پایان نسخه تصویر شده است، و نمایانگر باریابی به حضور سلطان است. در این نگاره مختصات و اطلاعات روشنی جـهت تشخیص هویت افراد بیان نشده است. از ایـن روی در مـجموعهٔ «***نسـخ خـطی شـاهنامه در مجموعه‌های لنینگراد***» توضیحات الحاقی به صـحنه افـزوده گشـته است: «سـلطان در بـین درباریان بر تخت نشسته است» (گیوزالیان، دیاکانف: ***نسخ خطی***، صفحهٔ ۲، شـمارهٔ ۵۲). در زمـــان چـــاپ مـــجموعه تـــصاویر «***نگـــاره‌های ایـرانـی در نسـخ خـطی شـــاهنامه***» صـــحنه تـــحت عـــنوان «فردوسی در بـرابـر سـلطان مـحمود غـــزنوی» تـــوضیح داده شـــده است (گیوزالیان، دیاکانف: نگاره‌ها، تـصویر شـــمارهٔ ۵). در حـال حـاضر صـحت نخستین شرح و تعریف اثبات گشته و توضیحی برآن افزوده شده است.

فهرست تصاویر و نگاره‌ها

ص ۲۱؛ کاشی با اشعاری از شاهنامه. اواخر سدهٔ ششم هجری قمری. لنینگراد، ارمیتاژ

ص ۲۳؛ کاشی با تصویر فریدون سوار بر گاو نر. سدهٔ هفتم هجری قمری. پاریس، مجموعه کورکیان

ص ۲۴؛ قدح لعابی با تصویر فریدون سوار بر گاو نر، در حال بردن ضحاک. سدهٔ هفتم هجری قمری. امریکا، دیترویت، انستیتو هنر

ص ۲۵؛ قطعه‌ای از نقش و نگار دیواری با تصویر سیندخت و رودابه در قسمت فوقانی؛ و فریدون سوار بر گاو نر، در حال بردن ضحاک در قسمت زیرین. سده‌های ۶-۷ هجری قمری. پاریس، مجموعهٔ کورکیان

ص ۲۶؛ نگارهٔ سیندخت و رودابه. سدهٔ هشتم هجری قمری. پاریس، مجموعهٔ آ.و.و.

ص ۳۲؛ دو صفحهٔ مقابل از نسخهٔ خطی شاهنامهٔ سال ۷۳۳ ه.ق. لنینگراد، کتابخانهٔ دولتی م.ی. سالتیکوف شدرین

ص ۵۸؛ جنگ تن به تن سپاهیان ایران و توران. صفحه‌ای از نسخهٔ خطی شاهنامهٔ سال ۷۴۱ ه.ق. مجموعهٔ ژیله

ص ۵۹؛ نگارهٔ اعدام افراسیاب. از نسخهٔ خطی شاهنامهٔ سال ۷۴۱ ه.ق.

نگارخانهٔ والترز، بالتیمور

ص ۶۷؛ دیس نقره‌ای. سدهٔ ششم میلادی. لنینگراد، ارمیتاژ

ص ۷۲؛ نگارهٔ سلطان محمود بر تخت. نیمهٔ اول قرن هشتم هجری قمری. واشنگتن، فریر گالری. به اجازهٔ گالری فریر انتشار یافته است (واشنگتن، انستیتو اسمیتسونیان)

ص ۷۹؛ نگارهٔ مرگ چهار سپاهی ایرانی در کوهها. از نسخهٔ خطی شاهنامهٔ سال ۷۳۱ هجری قمری. استانبول، موزهٔ قصر توپقاپو سرای

ص ۸۲؛ نگارهٔ بهرام گور و آزاده. از نسخهٔ خطی شاهنامهٔ سال ۷۳۱ ه.ق. استانبول، موزهٔ قصر توپقاپوسرای

ص ۸۵؛ کاشی با تصویر برآوردن رستم بیژن را از چاه. سده‌های ۶-۷ ه.ق. لندن، مجموعهٔ کایر

ص ۹۸؛ ۱-۲. تصویر سرآغاز نسخه.

ص ۹۹؛ ۳. پیروزی فریدون بر ضحاک

ص ۱۰۲؛ ۴. کشتن تور ایرج را

ص ۱۰۵؛ ۵. پرورش سیمرغ زال را و بازگرداندنش نزد سام

ص ۱۰۸؛ ۶. پیکرهٔ رستم شیر خوار بر اسب.

ص ۱۱۰؛ ۷. رخش گرفتن رستم از رمهٔ کابلستان.

ص ۱۱۲؛ ۸. رفتن رستم به مازندران و نبرد رخش با شیر (خوان اول از «هفت خوان رستم»).

ص ۱۱۵؛ ۹. رزم رستم با اژدها (خوان سوم از «هفت خوان رستم»).

ص ۱۱۷؛ ۱۰. رزم رستم با زن جادو (خوان چهارم از «هفت خوان رستم»).

ص ۱۱۹؛ ۱۱. رزم رستم با دیو سپید (خوان هفتم از «هفت خوان رستم»).

ص ۱۲۲؛ ۱۲. گذشتن سیاوش در آتش.

ص ۱۲۵؛ ۱۳. کشتن سیاوش را افراسیاب.

ص ۱۲۸؛ ۱۴. عبور کیخسرو، فرنگیس و گیو از جیحون (آمودریا).

ص ۱۳۰؛ ۱۵. دستگیری فرود در کنار دروازهٔ دژ به دست بیژن.

ص ۱۳۳؛ ۱۶. از اسب بزیر افکندن گیوتژاو را.

ص ۱۳۵؛ ۱۷. کمند افکندن رستم کاموس کشانی را.

ص ۱۳۷؛ ۱۸. محاصرهٔ شهر قلعه‌ای بیداد به دست ایرانیان.

ص ۱۳۹؛ ۱۹. برآوردن رستم بیژن را از چاه.

ص ۱۴۲؛ ۲۰. رزم بیژن با هومان و کشته شدن هومان.
ص ۱۴۴؛ ۲۱. رزم فریبرز با کلباد، نخستین نبرد از «یازده جنگ تن به تن» (یازده رخ)
ص ۱۴۷؛ ۲۲. رزم گیو گودرز با گروی زره (دومین نبرد از «یازده جنگ تن به تن»).
ص ۱۴۸؛ ۲۳. رزم سیامک با گرازه (سومین نبرد از «یازده جنگ تن به تن»).
ص ۱۵۰؛ ۲۴. جنگ فروهل با زنگله (چهارمین نبرد از «یازده جنگ تن به تن»).
ص ۱۵۱؛ ۲۵. رزم رهّام گودرز با بارمان (پنجمین نبرد از «یازده جنگ تن به تن»).
ص ۱۵۴؛ ۲۶. رزم بیژن گیو با رویین پیران (ششمین نبرد از «یازده جنگ تن به تن»).
ص ۱۵۵؛ ۲۷. رزم سپهرم با هجیر گودرز (هفتمین نبرد از «یازده جنگ تن به تن»).
ص ۱۵۸؛ ۲۸. رزم زنگهٔ شاوران با اخواست (هشتمین نبرد از «یازده جنگ تن به تن»).
ص ۱۵۹؛ ۲۹. رزم گرگین با اندریمان (نهمین نبرد از «یازده جنگ تن به تن»).
ص ۱۶۱؛ ۳۰. رزم برته با کهرم (دهمین نبرد از «یازده جنگ تن به تن»).
ص ۱۶۲؛ ۳۱. رزم گودرز کشواد با پیران ویسه.
ص ۱۶۵؛ ۳۲. کشته شدن شیده بر دست کیخسرو.
ص ۱۶۸؛ ۳۳. اعدام افراسیاب بر دست کیخسرو
ص ۱۷۰؛ ۳۴. مردن طوس و فریبرز و گیو و بیژن در برف.
ص ۱۷۳؛ ۳۵. زخم زدن چشمان اسفندیار بر دست رستم.
ص ۱۷۶؛ ۳۶. شستن و عطرآگین ساختن پیکر رستم.
ص ۱۸۰؛ ۳۷. کشته شدن دارای داراب بر دست وزیران.
ص ۱۸۳؛ ۳۸. نظارت اسکندر بر ساختن بارو در برابر حملات یأجوج و مأجوج.
ص ۱۸۵؛ ۳۹. ریختن سرب جوشان در کام کرم هفتواد به دست اردشیر.
ص ۱۸۷؛ ۴۰. آزاده و بهرام گور در

شکارگاه.

ص ۱۸۹؛ ۴۱. رزم بهرام گور با اژدها.

ص ۱۹۱؛ ۴۲. شبیخون کردن بهرام به خاقان چین.

ص ۱۹۴؛ ۴۳. اعدام مزدک و پیروانش.

ص ۱۹۷؛ ۴۴. یافتن جوانی در حرم نوشیروان.

ص ۱۹۹؛ ۴۵. شطرنج بازی بزرگمهر و سفیر قنوّج.

ص ۲۰۱؛ ۴۶. نخ‌ریسی بهرام چوبینه در جامهٔ زنان.

ص ۲۰۴؛ ۴۷. سپاهی ایرانی و طلسم رومیان.

ص ۲۰۷؛ ۴۸. کشته شدن شیر کپّی بر دست بهرام چوبینه.

ص ۲۱۰؛ ۴۹. داستان باربد رامشگر.

ص ۲۱۳؛ ۵۰. رزم رستم با سعد وقّاص.

ص ۲۱۶؛ ۵۱. گرفتار شدن ماهوی و دو پسر وی بر دست بیژن.

ص ۲۱۸؛ ۵۲. محمود غزنوی و مشاوران درباری.

فهرست مأخذ

۱. اُف. آکیموشکین. آ. آ. ایوانف، نگاره‌های ایرانی سده‌های ۱۷-۱۴، مجموعه، مسکو، ۱۹۶۸.

۲. گ. یو. علییف، ادبیات پارسی هند، مسکو، ۱۹۶۸.

۳. م. م. اشرفی، نگاره‌های سدهٔ شانزده در نسخ آثار جامی، از مجموعهٔ اتحاد جماهیر شوروی، مسکو، ۱۹۶۶.

۴. م. م. اشرفی، اشعار فارسی-تاجیکی در نگاره‌های سده‌های ۱۷-۱۴ از مجموعهٔ اتحاد جماهیر شوروی، دوشنبه، ۱۹۷۴.

۵. م. م. اشرفی، تاریخ پیشرفت نگاره‌های ایرانی سدهٔ ۱۶، دوشنبه، ۱۹۷۸.

۶. یِ. اِ. برتلس، تاریخ ادبیات فارسی-تاجیکی. آثار منتخب، ج. مینیاتور ایران، ۱۹۶۰.

۷. یِ. اِ. برتلس، نوائی و جامی. آثار منتخب، ج. نقاشی ایران، ۱۹۶۵.

۸. یِ. اِ. برتلس، نظامی. مسکو، ۱۹۷۱.

۹. آ. ن. بولدِرِف، ادبیات فارسی از سدهٔ ۸ تا آغاز سدهٔ ۱۹، تاریخ مختصر ادبیات ایران، افغانستان و ترکیه، لنینگراد، ۱۹۷۱.

۱۰. آ. ن. بولدِرِف، زین‌الدین واصفی، استالین‌آباد، ۱۹۵۷.

۱۱. ب. و. وِیمارن، هنر ایران و کشورهای عربی سدهٔ ۱۷-۷، مسکو، ۱۹۷۴.

۱۲. ز. ن. واراژیکینا، شاعران مکتب اصفهان و زندگی ادبی ایران در دوران ماقبل مغول (سدهٔ ۱۲، آغاز سدهٔ ۱۳ م.)، مسکو، ۱۹۸۴.
۱۳. ف. گابرییلی، اهداف اصلی تحول در آثار اسلامی در مجموعهٔ فرهنگ و ادبیات عربی قرون وسطی، مسکو، ۱۹۷۸.
۱۴. اُ. ای. گالیرکینا، نگاره‌های ماوراءالنهر، لنینگراد، ۱۹۸۰.
۱۵. آ. یا. گوریویچ، مکتب‌های فرهنگی قرون وسطی، مسکو، ۱۹۷۲.
۱۶. ل. ن. دادخودویووا، منظومه‌های نظامی در نقاشی قرون وسطی، مسکو، ۱۹۸۵.
۱۷. ن. و. دیاکانووا، نگاره‌های آسیای میانه سده‌های ۱۸-۱۶، مسکو، ۱۹۶۴.
۱۸. اِ. م. اسماعیلووا، هنر نسخ‌آرایی آسیای میانه سده‌های ۱۹-۱۸، تاشکند، ۱۹۸۲.
۱۹. تاریخ هنر ملل اتحاد جماهیر شوروی، جلد سوم، مسکو، ۱۹۷۴.
۲۰. ک. کریموف، سلطان محمد و مکتب وی، مسکو، ۱۹۷۰.
۲۱. ک. کریموف، نگاره‌های آذربایجانی، باکو، ۱۹۸۰.
۲۲. نظامی گنجوی، «خمسه»، ک. کریموف، نگاره‌ها، باکو، ۱۹۸۳
۲۳. یِ. آ. کاستیو خین، اسکندر مقدونی در ادبیات و فولکلور، مسکو، ۱۹۷۲.
۲۴. آ. کریمسکی، تاریخ ایران، ادبیات و صوفیگری، جلد سوم، مسکو، ۱۹۱۷-۱۹۱۴.
۲۵. د. س. لیخاچف، سرایش شعر در ادبیات روسی قدیم، مسکو، ۱۹۷۹.
۲۶. ل. ماسینن، شیوه‌های بیان هنری ملل مسلمان، مجموعهٔ فرهنگ و ادبیات عرب قرون وسطی، مسکو، ۱۹۷۸.
۲۷. م. ن. اُ. عثمانف، سبک اشعار فارسی-تاجیکی سده‌های ۱۰-۹، مسکو، ۱۹۷۴.
۲۸. گ. آ. پوگاچنکووا، اُ. ای. گالیرکینا، نگاره‌های آسیای میانه، مسکو، ۱۹۷۹.
۲۹. گ. آ. پوگاچنکووا، ل. ای. رمپل، تاریخ هنر ازبکستان، مسکو، ۱۹۶۵.
۳۰. گ. آ. پوگاچنکووا، ل. ای. رمپل، شرح مختصر هنر آسیای میانه، مسکو، ۱۹۸۳.
۳۱. ش. م. شکورف، شاهنامهٔ فردوسی و سنن مصوّرسازی اولیه، مسکو، ۱۹۸۳.
32. GARY B. Persian painting. Treasures of Asia Geneve, 1961

اعلام اشخاص و اماکن

«آ»

آذرآبادگان ۱۹۲

آزاده ۲۷، ۸۲، ۱۸۷، ۱۸۸

آسیای مرکزی ۱۲، ۳۹، ۷۷، ۷۰، ۷۸، ۹۱، ۹۸، ۱۸۹، ۱۹۱

آسیای میانه ← آسیای مرکزی

آقاخان، صدرالدین ۵۳

آکسفورد ۵۵

آکیموشکین ۹۱

آلمان ۲۲

آمریکا ۵۳، ۵۵، ۶۴

آمودریا ← جیحون

«الف»

ابن زرکوب ۶۰

ابن سینا ۹۱

ابوبکر ۸۷

اتابک موصلی، بدرالدین لولو ۶۶

اخواست ۱۵۷

اردشیر ۳۷، ۷۴، ۷۶، ۱۸۵، ۱۸۶

ارژن ۵۵

ارژنی، فرامرز ابن حدّاد ابن عبدالله الکاتب ۵۵

استانبول ۲۸، ۵۴، ۵۵، ۶۴، ۶۵، ۷۹، ۸۱، ۸۲

اسفندیار ۳۳، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵

اسکندر ۸، ۸۳، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۳، ۱۸۴

اشرفی، م.م. ۹۱، ۹۸، ۱۰۴، ۱۲۴، ۱۵۵، ۱۵۸، ۱۸۸، ۲۰۵

اصطخر ۸۶
اصفهان ۱۸، ۵۴، ۶۴، ۶۵
اصفهانی، ابوالفرج ۶۶، ۷۴
افراسیاب ۳۳، ۶۲، ۷۳، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۳۹، ۱۴۲، ۱۵۵، ۱۶۵، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰
افغانستان ۱۲
اندریمان ۱۵۹
انوشیروان ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۷، ۱۹۹، ۲۰۲
اولاد ۱۱۹
ایران ← در اکثر صفحات
ایرج ۴۰، ۴۳، ۷۶، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۷۰
ایلخان، ابوسعید ۶۸
اینجو، ابواسحاق ۵۳، ۵۴، ۶۰
اینجو، مسعود ۶۹
اینجو، محمود ۶۸، ۷۰، ۷۳، ۹۸
ایوانف ۹۱

«ب»
بابک ۷۴
باربد ۳۷، ۴۱، ۴۴، ۴۶، ۲۱۰، ۲۱۱
بارمان ۱۵۱
بالتیمور ۵۹
برته ۱۶۱
بغداد ۱۵، ۶۰، ۶۴، ۶۵، ۸۷
بلخ ۳۳
بن ظهیر، عبدالرحمان بن احمد ۲۸، ۳۴
بوزرجمهر (بزرگمهر) ۱۹۸
بهرام ۱۳۳، ۱۳۴
بهرام چوبینه ۳۹، ۴۰، ۴۴، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۷، ۲۰۸
بهرام گور ۲۷، ۸۲، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۱، ۱۹۲
بیداد ۸۲، ۱۳۷
بیزانس ۲۰
بیژن (بیژن گیو) ۲۲، ۲۳، ۳۷، ۳۸، ۳۹، ۴۲، ۴۵، ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۸۵، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۵۳، ۱۷۰، ۱۷۱، ۲۱۶
بیژن (حکمران سمرقند) ۲۱۷

«پ»
پاریس ۲۳، ۲۵، ۲۶، ۵۳
پاکستان ۱۲
پرسپولیس ۸۶
پرموده ۲۰۱
پشنگ ۱۶۶
پیران (پیران ویسه) ۱۷، ۳۳، ۳۷، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۴۲، ۱۴۴، ۱۴۵،

۱۵۳، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴

«ت»

تبریز ۴، ۶۰، ۶۱، ۶۲، ۶۴، ۶۵، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۶
ترکستان ۱۰۲
ترکستان شرقی ۱۹۱
تژاو ۸۲، ۱۳۳، ۱۳۴
تمغاچی، قوام‌الدین حسن ۵۳، ۵۴، ۶۰
توپقاپوسرای ۲۸، ۵۴، ۷۹، ۸۲
توران ۱۷، ۱۹، ۲۰، ۵۸، ۸۰، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۸، ۱۳۰، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۷، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۴، ۱۴۸، ۱۵۹، ۱۶۲، ۱۶۵، ۱۶۸، ۱۷۰
تیسفون ۷۰

«ج»

جانوشیار ۱۸۱
جریره ۱۲۶، ۱۳۰، ۱۳۲
جزنی، باگدالووا ۲
جمشید ۹۹، ۱۰۰، ۱۷۱
جیحون ۴۲، ۱۲۸، ۱۲۹

«چ»

چین ۳۳، ۳۹، ۶۱، ۶۲، ۶۵، ۷۰، ۷۷، ۷۹، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۳۹، ۱۹۱، ۱۹۲، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۷، ۲۰۸

«خ»

خاورمیانه ۳، ۴، ۳۴، ۳۵، ۶۰، ۷۰، ۷۸
خاورنزدیک ۳، ۴، ۳۴، ۳۵، ۶۰، ۷۰، ۷۸
خرّاد ۱۷۱
خراسان ۱۸
خسرو پرویز (خسرو) ۲۱۰، ۲۱۱

«د»

داراب ۸۳، ۱۸۰
دارا ← داراب
داریوش سوم ۱۸۰
دریاچهٔ هامون ۱۷۱، ۱۷۷، ۲۰۲
دریای خزر ۱۵
دستان (زال، زال‌زر) ۱۰۶، ۱۱۵، ۱۱۷، ۱۳۸
دقیقی ۹، ۱۸، ۳۳
دماوند ۱۰۱
دموت ۶۲، ۸۳
دنیکه، ب. ۳۴، ۶۵، ۹۱، ۱۴۳
دودی، یحیی بن محمدبن یحیی ۵۵
دورن، ب. ۲۸، ۳۴

دوست محمد ۳
دوشنبه ۳۵، ۳۷، ۷۴، ۹۱
دولت اینجو ۵۳، ۵۴، ۵۵، ۸۶
دیاکانف ۳۵، ۹۱، ۹۸، ۱۰۹، ۱۲۹، ۱۳۴، ۱۸۸، ۱۹۸، ۲۰۸، ۲۱۹
دیترویت ۲۴

«ر»
راوندی، نجم‌الدین ابوبکر محمد بن علی بن سلیمان ۱۹
رستم دستان ۳۷، ۳۸، ۴۰، ۴۲، ۴۳، ۴۴، ۴۸، ۶۲، ۸۰، ۸۳، ۸۴، ۸۵، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸
رستم فرخ‌زاد ۷۷، ۲۱۲، ۲۱۴
رودابه ۲۵، ۲۶، ۲۷، ۱۰۸
روم ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۳۴، ۱۳۹، ۱۵۰، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۹۱، ۲۰۴
رویین (روئین پیران) ۱۵۳
رهام (رهام گودرز) ۱۳۱، ۱۵۱، ۱۶۶
ری ۲۵

«ز»
زابلستان ۱۰۵، ۱۰۸، ۱۷۳، ۱۷۸
زال ۲۷، ۳۷، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۲۰، ۱۷۶، ۱۷۸
زنگله ۱۵۰
زنگه شاوران ۱۵۷

«ژ»
ژنو ۵۳

«س»
سام ۳۷، ۸۳، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۹
ساوه ۷۵
سبک اینجو ۵۱، ۵۵، ۵۶، ۶۰، ۶۳، ۷۳، ۸۸
سبکتکین ۱۲
سپهرم ۱۵۵
سعدبن ابی وقاص ۷۷، ۲۱۳، ۲۱۴
سعد ← سعدبن ابی وقاص
سغد ۱۳۷
سکندر ← اسکندر
سلطان محمود ← غزنوی، محمود
سلم ۴۰، ۱۰۲، ۱۰۳
سمرقند ۲۱۷
سودابه ۴۳، ۸۴، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۴
سهراب ۳۳
سیامک ۱۴۸
سیاوخش ← سیاوش
سیاوش ۳۳، ۳۹، ۴۳، ۸۴، ۱۲۲،

۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷،
۱۲۸، ۱۳۰، ۱۳۵، ۱۳۷، ۱۴۴،
۱۴۵، ۱۴۷، ۱۵۱، ۱۶۴، ۱۶۸،
۱۶۹، ۱۷۰
سیستان ۱۷۳
سیمپسن، م. ش ۶۴، ۸۱
سیندخت ۲۵، ۲۶، ۲۷

«ش»
شام ۱۶
شغاد ۴۴، ۸۳، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸
شکورف، ش. م. ۳۵، ۳۶، ۴۸
شوروی ۳۵، ۳۶
شوکین، ی ۳۵، ۵۳
شیده ۱۶۵، ۱۶۶
شیراز ۱، ۳۵، ۳۶، ۵۳، ۵۴، ۵۵، ۵۶،
۵۷، ۶۰، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۶۸، ۷۵،
۷۷، ۷۸، ۸۰، ۸۲، ۸۴، ۸۶، ۸۷،
۸۸
شیرازی، صادق ابن ابوالقاسم ۵۵
شیرین ۱۹۱، ۲۱۱

«ص»
صوفی، حسین ۸۷
صوفی، عبدالرحمن ۸۷

«ض»
ضحّاک ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۴۰،
۷۶، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۷۱

«ط»
طاق‌بستان ۶۸
طوس ۱۰، ۱۵، ۱۲۶، ۱۳۰، ۱۳۱،
۱۷۰، ۱۷۱

«ع»
عراق ۷۴، ۷۵، ۸۷
عضدالدوله ۸۷
عنصری ۱۳
عینی، ل. ۳۵، ۳۶، ۹۱
عیوقی ۷۴

«غ»
غازان ۶۵، ۹۱
غزنوی، محمود ۱۲، ۷۳، ۲۱۸، ۲۱۹
غزنه ← غزنین
غزنی ← غزنین
غزنین ۱۲، ۶۹، ۲۱۸

«ف»
فارس ۵۵، ۶۸، ۸۶، ۸۷، ۸۸
فرامرز ۱۷۸

فرّخی ۱۳
فردوسی، حکیم ابوالقاسم ۱، ۴، ۵، ۷، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۶، ۱۷، ۱۹، ۲۴، ۲۷، ۳۲، ۳۹، ۷۳، ۸۴، ۲۱۸، ۲۱۹
فرنگیس ۴۲، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹
فرود ۲۲، ۳۹، ۴۲، ۸۲، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲
فروهل ۱۵۰
فریبرز ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۷۰، ۱۷۱
فریدون ۱۹، ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۴۰، ۷۶، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۶۶
فریر، گالری ۵۵، ۷۲

«ق»
قباد ۱۹۴، ۱۹۵
قنّوج (کنّوج) ۱۹۹
قوام‌الدین حسن ← تمغاچی، قوام‌الدین حسن

«ک»
کابل ۱۷۶
کابلستان ۸۴، ۱۱۰
کاشان ۷۵
کافور ۱۳۷، ۱۳۸
کاموس کشانی ۳۸، ۱۳۵، ۱۳۶
کاوس ۱۱۲، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۳۰، ۱۶۹، ۱۷۱
کتابخانهٔ بادلیان (آکسفورد) ۵۵
کتابخانهٔ سالتیکوف شدرین (لنینگراد) ۳، ۲۸
کلباد ۱۴۴، ۱۴۵
کوه البرز ۱۰۶
کهرم ۱۶۱
کیخسرو ۴۲، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۴۲، ۱۴۷، ۱۶۳، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۳

«گ»
گرازه ۱۴۸
گرسیوز ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۶۹، ۱۷۰
گرگین ۱۵۹
گروی زره ۱۲۷، ۱۴۷
گستهم ۱۷۱
گشتاسب ۹، ۱۷۳
گلشاه ۷۴
گودرز ۳۷، ۱۶۲
گودرز کشواد ← گودرز
گیو ۴۲، ۸۲، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۴۷، ۱۵۳، ۱۷۰، ۱۷۱
گیوزالیان ۳۵، ۹۱، ۹۸، ۱۰۹، ۱۳۴،

۱۸۸، ۱۹۸، ۲۱۹

«ل»
لندن ۶۵، ۸۵
لنینگراد ۲، ۳، ۲۱، ۲۸، ۳۵، ۳۶، ۵۴، ۵۶، ۵۹، ۶۳، ۶۵، ۶۷، ۷۱، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۸۴، ۸۶، ۹۱، ۲۱۹

«م»
مازندران ۱۵، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۲۰
ماهوی (ماهوی سوری) ۲۱۶، ۲۱۷
محمد اسکندر ۳۳
محمود ← غزنوی، محمود
مردوی ۲۱۰
مرو ۱۹۲، ۲۱۶
مزدک ۳۸، ۱۹۴، ۱۹۵
مسعود، ابوالحسن حسام‌الدین علی بن فخرالدین ۱۹
مسکو ۳، ۳۵، ۹۱
مقدونی، اسکندر ← اسکندر
ملکیان شیروانی، س ۷۴، ۷۵
منیژه ۲۲، ۲۳، ۶۲، ۸۵، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱
موزهٔ ارمیتاژ ۲۱، ۶۶، ۶۷، ۶۹، ۷۴
موصل ۷۴، ۷۵
موصلی، حسن‌ابن محمدابن علی‌ابن حسین ۵۳
مونیخ ۲۲
مهبود ۳۳

«ن»
نرسی ۱۹۱، ۱۹۲
نظامی عروضی ۱۸
نوشیروان (انوشیروان) ۳۷، ۴۰، ۸۲

«و»
واشنگتن ۵۵، ۷۲
ورقه ۷۴
ویمارن، ب. ۹۱، ۲۰۵

«ه»
هجیر (هجیر گودرز) ۱۵۵
هرمز ۲۰۱، ۲۰۲
هفتواد ۳۷، ۳۸، ۷۶، ۱۸۵، ۱۸۶
همدانی، رشیدالدین فضل‌الله ۴، ۶۱، ۷۸
هند (هندوستان) ۱۳، ۶۴، ۱۳۱، ۱۶۱، ۱۸۱، ۱۹۱، ۱۹۹، ۲۰۰
هومان ۸۳، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۴

«ی»
یزد ۱۸
یزدگرد (یزدگرد سوم) ۲۱۶

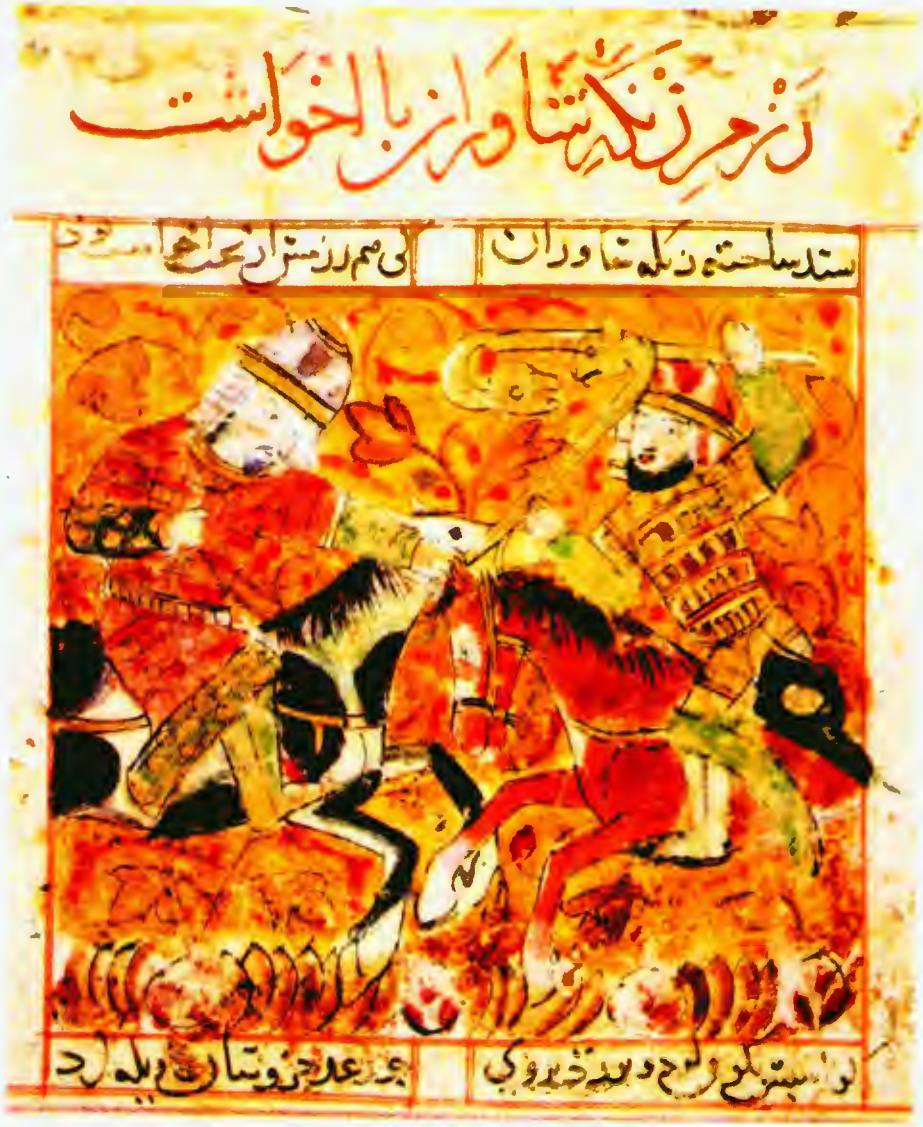
تصاویر رنگی

گذشتن سیاوش در آتش

رزم بیژن با هومان و کشته شدن هومان

رزم گیو گودرز با گروی زره، دومین نبرد از «یازده جنگ تن به تن»

کشتن تور ایرج را



رزم سیهرم با هجیر گودرز، هفتمین نبرد از «یازده نبرد تن به تن»

رزم گرگین با اندریمان، نهمین نبرد از «یازده جنگ تن به تن»

کشته شدن شیده به دست کیخسرو

کشته شدن دارای داراب به دست نریمان

نظارت اسکندر بر ساختن بارو در برابر حملات یأجوج و مأجوج

ریختن سرب جوشان در کام کرم هفتواد به دست اردشیر

رزم بهرام گور با اژدها

اعدام مزدک و پیروانش

تصاویر از گنج ۱۱۱
کتابخانه ملی ۲۳۷

نخ‌ریسی بهرام چوبینه در جامهٔ زنان

سپاهی ایرانی و طلسم رومیان

داستان باربد رامشگر

رزم رستم با سعد وقاص