صفحات ۳۹ - ۵۲
**نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی** دوره۲۱، شماره۴، زمستان ۱۳۹۵

# معرفی و تحلیل بصری نگاره‌های نسخه خطی جَرون‌نامه

**ندا شفیقی** *
دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۱۰/۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۶/۱۳)

## چکیده
جَرون‌نامه، حماسه‌ای منظوم و مصور متعلق به نیمه دوم دوره صفوی و مکتب نقاشی اصفهان است که در موزه بریتانیا نگهداری می‌شود. این اثر را به قدریِ شیرازی نسبت داده‌اند و داستان آن شرح نبرد سپاه ایران با پرتغالی‌ها در زمان شاه عباس اول و توصیف صحنه‌های رزم و رشادت‌های فرماندهان سپاه صفوی می‌باشد. ده نگاره جَرون‌نامه فاقد هرگونه امضا یا شناسه است. این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی و شیوه استقرایی، جَرون‌نامه را به عنوان یکی از نسخه نگاره‌های ناشناخته هنر صفوی معرفی کرده و به بررسی جزییات صوری و مشخصات هنری تصاویر آن پرداخته است. نتایجی که محقق شده است نشان می‌دهد؛ نگاره‌های جَرون‌نامه در سه مضمون رزم، بزم و سوگواری به تصویر درآمده‌اند و عناصر بصری و ساختاری هر یک از آنها در خدمت موضوع قرار دارند. علاوه بر آن، از ویژگی‌های بصری خاص نسخه می‌توان به مواردی چون تناسب رنگ‌ها با فضای بیانگرانه و حسی، طراحی شتاب‌زده مناظر و تزیینات، چهره‌های منفعل، تعدد پیکره‌ها و پیروی ابعاد صفحه از تناسبات $\sqrt{2}$ اشاره کرد. قرابت سبکی تصاویر جَرون‌نامه با اصول زیبایی‌شناسی مکتب نقاشی اصفهان متقدم و شیوه مبتنی بر سنت نقاشی ایرانی، در طراحی و قلم‌گیری، پیکره‌های فاقد شکوه و اهمیت انسان بر فضای تصویر به ظهور می‌رسد.

## واژه‌های کلیدی
جَرون‌نامه، نگارگری، سبک بصری، مکتب اصفهان، ترکیب‌بندی.

* تلفن: ۰۹۱۱۱۲۷۳۴۶۴ نمابر: ۳۲۲۳۲۵۴۰-۰۵۱، E-Mail: neda.shafighy@gmail.com.

## مقدمه

مدارک تصویری از جمله مهم‌ترین اسناد در مطالعه تاریخ ایران است، بر همین اساس نگارگری ایرانی را می‌توان ترجمان تصویری فرهنگ و اندیشه اعصارِ پرفراز و نشیبی دانست که از وقایع و جریانات گوناگونی متاثر گشته و مضامین سیاسی، نظامی، مذهبی، فرهنگی، ادبی و... را به نمایش گذاشته است. در تاریخ ایران پس از اسلام، عصر صفوی به لحاظ تحولات سیاسی و اجتماعی نقطه عطفی محسوب می‌شود که پس از روی کار آمدن شاه عباس کبیر، ابعاد پیشرفت آن در عرصه‌های فرهنگ و هنر گسترش چشم‌گیری می‌یابد. نگارگری نیز به عنوان یکی از هنرهای مورد توجه در سده‌های دهم و یازدهم ه.ق، در محمل مکتب درخشان اصفهان به شکوه و کمال خود می‌رسد و شاهکارهای بزرگی را در تاریخ نقاشی ایران به یادگار می‌گذارد. نگارگری صفوی همانند سده‌های پیشین و در خدمت کتاب‌آرایی رشد می‌کند اما به تدریج در نیمه دوم با خروج نقاشی از انحصار دربار، ظهور حامیان جدید و پیدایش رقعه‌ها و تک‌نگاره‌ها، از اهمیت مصورسازی نسخ خطی کاسته می‌شود و حتی در مواردی مصور ساختن نسخه‌های خطی با کیفیتی نازل‌تر از گذشته و یا به صورت تقلیدی از آثار دوره قبل تولید می‌شوند. با این وجود، نسخه‌های دست‌نویس نفیسی متعلق به این دوره وجود دارند که توسط هنرمندان گران سنگی چون رضا عباسی[1] و پیروانش به تصویر درآمده‌اند و هم اکنون در گنجینه موزه‌ها و مجموعه‌های هنری دنیا محفوظ می‌باشند. در این میان کتب مصوری وجود دارند که نگاره‌های آنها در بستر مکتب نقاشی اصفهان شکل گرفته‌اند و از دید هنرشناسان و پژوهشگران این عرصه مغفول مانده‌اند. منظومه حماسی جَرون‌نامه به تاریخ کتابت ۱۰۴۲-۱۰۳۲ ه.ق، یکی از این نسخ مصور است که هم اکنون در کتابخانه موزه بریتانیا نگهداری می‌شود. این نسخه بی‌رقم و دارای ۱۰ تصویر است و محتوای آن پیرامون تحولات سیاسی، اقتصادی خلیج فارس در قرن یازدهم و نبرد سپاه ایران با پرتغالی‌ها در زمان شاه عباس صفوی می‌باشد. جرون‌نامه اگرچه از لحاظ ادبی ارزشی ندارد، اما با توجه به کمبود شدید منابع تاریخی در ارتباط با پایان سیطره پرتغالی‌ها در هرمز و آغاز ورود گسترده اروپاییان به راه‌های دریایی منطقه، از اهمیت به سزایی برخوردار است. نگارش این اثر را به قدریِ شیرازی نسبت داده‌اند. او از نزدیکان الله‌وردی خان فرمانده بزرگ سپاه ایران و به ویژه فرزندش امام‌قلی‌خان بوده و از ابتدا تا انتهای داستان به شرح خصایل نیک و رشادت‌های امام‌قلی‌خان و فرزندانش پرداخته است که حضور پررنگ او در نگاره‌ها نیز موید این مطلب است. هدف از پژوهش حاضر، معرفی جَرون‌نامه به عنوان یکی از اسناد هویت‌بخش و مهجور تاریخ و هنر پرمایه ایرانی است تا با تحلیل مختصات و جزییات صوری نگاره‌های آن، گامی کوچک در شناخت ظرفیت‌های نقاشی ایران و آگاهی از فرهنگ بصری گذشتگان برداشته شود. براین اساس، نوشتار پیش رو در تلاش برای پاسخگویی به سوالات زیر تدوین یافته است: ۱- نگاره‌های جَرون‌نامه چه مضامینی را در خود دارند؟ ۲- نحوه به کارگیری عناصر تصویری با توجه به موضوع چگونه است؟ ۳- خصوصیات سبکی و جزییات صوری تصاویر جَرون‌نامه چیست؟ ۴- آیا می‌توان نگارگری این اثر را به یک هنرمند نسبت داد؟

در بررسی پیشینه مرتبط با پژوهش تنها منبع موجود کتاب *جنگ‌نامه کشم و جَرون‌نامه*[2] قدری، به تصحیح و تحقیق محمدباقر وثوقی و عبدالرسول خیراندیش (۱۳۸۴) است. این اثر تصحیحی انتقادی است و با بررسی محتوای منظومه و سراینده آن بیشترین توجه خود را بر وجه تاریخی نسخه متمرکز کرده است. همچنین در راستای سابقه نقاشی مکتب اصفهان، تحقیقات غنی و متعددی صورت پذیرفته که جنبه‌های بصری و سبک نگارگری آثار و هنرمندان به نام این مکتب را مورد مداقه قرار داده‌اند؛ از آن جمله می‌توان به این پژوهش‌ها اشاره کرد؛ "مجموعه *مقالات نگارگری مکتب اصفهان*" (آژند، ۱۳۸۵)، "*بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان*" (جوانی،۱۳۹۰)، "*نقاشی ایرانی از دیروز تا امروز*" (پاکباز، ۱۳۸۵). ضرورت انجام نوشتار حاضر به علت ناشناخته ماندن این اثر ارزشمند است و متعاقب آن فقدان منبعی جامع را موجب شده است که می‌تواند راه‌گشای هنرپژوهان و علاقمندان در مسیر آشنایی با سبک هنری و ساختار دیداری نگاره‌های جرون‌نامه باشد.

اساس انجام پژوهش بر روش توصیفی- تحلیلی همراه با تفسیر داده‌ها (تصاویر) و تطبیق آنها استوار است. جمع‌آوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای، مشاهده آثار و گردآوری تصاویر با مراجعه به گالری آنلاین کتابخانه بریتانیای لندن انجام شده است. در تجزیه و تحلیل نگاره‌ها از روش استقرای علمی استفاده شده بدین معنا که با کنار هم قرار دادن اطلاعات جزئی، نتایج کلی‌تر حاصل گشته است.

## ۱. مروری بر فرهنگ بصری حاکم در نگارگری عصر صفوی سده ۱۱ ه.ق.

شاه عباس در سال ۱۰۰۶ ه.ق. پایتخت را از قزوین به اصفهان منتقل کرد و پروژه‌های معماری و شهرسازی مفصلی در این شهر به راه انداخت (ترکمان،۱۳۸۲، ۵۴۴). عباس اول فاقد آن دلبستگی شدید و یک جانبه به هنر نقاشی بود که پدربزرگش شاه طهماسب از خود نشان داده بود. او به هنرهای مورد لزوم کشور و مفید فایده اقتصادی توجه بیشتری داشت تا تهیه و تدوین کتب گرانبها که جنبه بسیار خصوصی‌تر و شخصی‌تر داشت (سیوری،۱۳۷۲، ۱۱۴)، با این همه، حمایت گسترده‌ای از هنرمندان به عمل می‌آورد (منشی

قمی، ۱۳۶۶، ۱۹۲). طی سلطنت شاه عباس اول، دست‌کم دو سبک مختلف نقاشی پدید آمد. از یک سو رضا عباسی دستاوردهای پیشین را در هنر تصویرنگاری نوشته‌ها به اوج رساند و در این سبک نقاشی سخن تام و تمام را گفت (Welch,1974, 481). از سوی دیگر صادقی بیگ افشار[۳]، که به مقام مدیریت کتابخانه سلطنتی رسید، واقع‌گرایی شگفت‌آوری در نقاشی‌هایش نشان داد که بیان‌گر حرکتی جدید در هنر صفوی و پیش درآمدی بر واقع‌گرایی فزاینده قرن ۱۲ ه.ق. بود (Welch,1973, 186-187). نقاشی این دوره، شیوه مبتنی بر فضاسازی تمثیلی و بهره‌گیری از خط و رنگ ناب را دچار نقصان کرد و نهایتاً به نوعی طراحی خطی تغییر یافت. بعد از رضا عباسی، کتاب‌نگاری بیشتر رو به افول رفت. عدم رعایت کامل اصول و قراردادهای قبل و انتخاب موضوعات جدید، تا حد زیادی ناشی از سست‌شدن پیوند نقاشی و شعر و بروز کارکردهای نقاشی ناوابسته به کتاب بود (پاکباز، ۱۳۸۶، ۵۷۸-۵۷۷). اکثر نقاشی‌های تهیه شده در کارگاه‌های سلطنتی از زمان شاه عباس اول به بعد برای تصویرنگاری نوشته‌ها نیست بلکه نقاشی‌ها و طراحی‌های تک ورقی هستند که با صحنه‌هایی از زندگی روزمره و مردم عادی از طبقات فرو دست اشغال شده‌اند. علاقه به نقاشی طبقات غیردرباری از دوران شاه عباس بوجود نیامد اما در این زمان افزایش بسیار یافت (اتینگهاوزن، ۱۳۹۰، ۳۴۹). از نیمه دوم سده یازدهم، نقاشی ایران به موضوعات و اسلوب نقاشی اروپایی —که به سبب انحطاط اجتماعی آن زمان قابل حصول بود - روی آورد؛ و رفته رفته شیوه نقاشی باختر زمین را جذب کرد و سرانجام به یک هنر دورگه استحاله یافت (اشرفی، ۱۳۶۷، ۱۲-۱۱). در این دوران، شاهد انواع الگوبرداری‌های ناقص از نقاشی طبیعت‌گرای اروپایی هستیم اما از سوی دیگر ملاحظه می‌کنیم که شماری از نقاشان می‌کوشند نوعی سازگاری میان سنت‌های تصویری شرقی و غربی برقرار سازند. در واقع این نقاشان، روش برجسته‌نمایی و فضاسازی ژرف‌نما را از نقاشی اروپایی یا هندی وام می‌گیرند لیکن عناصر عاریتی را با زیبایی‌شناسی تزیینی ایرانی وفق می‌دهند. این رویکرد التقاطی، در شماری از طراحی‌ها، صورت‌سازی‌ها و مینیاتورهای نسخ خطی نیز انعکاس یافته است (پاکباز، ۱۳۸۵، ۱۳۴-۱۳۱).

## ۲. وجه تسمیه جرون و معرفی نسخه

جَرون، نام ولایتی بوده نزدیک به بندر هرمز. در عهد صفویه، شاه عباس ماضی به نام خود بندری ساخته و آباد نموده که به بندرعباس مشهور است و قرایی که به جَرون منسوب بود، اکنون نیز جرونات خوانند و اصل در این لغت کرون است و جرون معرب است (دهخدا، ۱۳۷۷، ذیل واژه جرون). این بندر مدت‌ها در تصرف پرتغالی‌ها بود و در اوایل قرن یازدهم توسط سپاهیان امام‌قلی‌خان؛ بیگلربیگی فارس، به تصرف ایران درآمد. جرون‌نامه، حماسه‌ای منظوم و ملی است که در سال‌های ۱۰۳۲ تا ۱۰۴۲ ه.ق. سروده شده است ولی تاریخ کتابت نسخه موجود در کتابخانه بریتانیا به سال ۱۱۰۹ ه.ق. ذکر شده است. اصل منظومه در ۱۳۰ صفحه تنظیم شده و ۱۰ صفحه نیز کتابت منظومه خسرو و شیرین اثر نظامی به خطی متفاوت در پایان آن ضمیمه است و ۳ صفحه آخر آن نیز ابیاتی است از سراینده که در مدح بعضی از دیوان سالاران عصر سروده است. جرون‌نامه از لحاظ محتوایی دارای سه بخش است؛ بخش اول شامل بیان رویدادها و حوادث پیرامون فتح قشم و حمله نیروهای ایرانی به بخش‌های جنوبی خلیج فارس می‌شود. بخش دوم، شرح مفصل حمله نیروهای ایرانی به جزیره هرمز و فتح آن است که در واقع مهم‌ترین بخش این منظومه به شمار می‌آید. بخش سوم، به آغاز جنگ و لشکرکشی به عمان توسط صفی‌قلی‌خان اشاره دارد. منظومه جرون‌نامه در همین جا به طور ناقص ختم شده و شاعر دنباله داستان را ذکر نکرده است. پس از آن شاعر به مدح امام‌قلی‌خان پرداخته و در پایان سخن خویش را با چشم‌داشت پاداش از او و آرزوی اینکه داستان مورد پسندش واقع شود و با درود و سلام بر پیامبر (ص) و اصحاب ایشان به پایان رسانده است (قدری، ۱۳۸۴، ۳۱).

در سراسر متن جَرون‌نامه، سی و یک ساقی‌نامه وجود دارد. این ساقی‌نامه‌ها از ۳ تا ۲۸ بیت هستند و هر یک در ابتدای شروع داستانی قرار گرفته‌اند. گویی شاعر در مقدمه هر بخشی، چنان که مورد نظر او بوده، ساقی‌نامه‌ای سروده و به عنوان مقدمه سخن قرار داده است. برای این که ابواب و فصول کتاب مشخص‌تر شود، مصححان هر ساقی‌نامه را مبدا یک فصل گرفته و شماره‌ای با عنوان (مجلس) به آن داده‌اند. نیز دو ساقی‌نامه کوتاه و فرعی در حد فاصل ساقی‌نامه‌های سوم و چهارم آمده است. متاسفانه در نسخه اصلی توالی و ترتیب صفحات به درستی رعایت نگردیده و شماره صفحاتِ قید شده با ترتیب حوادث مطابقت ندارد. به نظر می‌رسد که نسخه اصل در مرحله خوشنویسی و کتاب‌آرایی دچار اغلاط و اشتباهاتی شده و سپس صاحب نسخه نیز در آن تصرفات بسیار کرده است (همان، ۲۴-۲۲).

## ۳. معرفی مولف

این اثر به تقی‌الدین قدری شیرازی، یکی از شاعران عصر صفوی نسبت داده شده است. عنوان این نسخه خطی به نام جَرون‌نامه ثبت و مشهور گشته و معلوم نیست این نام اولین بار توسط چه کسی بر این منظومه اطلاق شده است چرا که سراینده تنها در یک مورد اثر خود را معرفی کرده و آن را داستان جرون می‌خواند:

دلم شاد از این است کاندر جهان
نگفته کسی مثل این داستان
تو این داستان جرون را تمام
به نظم آور از لطف شاه و امام

در هیچ جای نسخه منظومه، نامی از جَرون‌نامه یا ترکیبی شبیه به آن دیده نشده و مشخص نیست که دلیل شهرت این مجموعه به جَرون‌نامه چه بوده است. در منابع تاریخی و ادبی عصر صفوی، هیچ مطلبی درباره قدری، سراینده جَرون‌نامه در دست نیست. تاریخ تولد وی را نمی‌دانیم اما از حوادث مندرج در داستان جرون

که تا سال ۱۰۴۲ ه.ق را دربرمی‌گیرد می‌توان گفت که شاعر در سال ۱۰۴۳ ه.ق. زنده بوده و در همان حال نیز از پیری شکایت کرده است. قدری، از دوست‌داران و نزدیکان الله‌وردی‌خان و به خصوص فرزندش امام‌قلی‌خان بوده است. از ابتدا تا انتهای داستان جرون، او از خصال و صفات نیک آن پدر و پسر و نیز فرزندان امام‌قلی‌خان سخن می‌گوید. او همچنین شرح اقدامات عمرانی امام‌قلی‌خان در کار انتقال آب کوه‌رنگ و نیز مجاهدت‌هایش در فتح قشم و هرمز و سرانجام روایت کشته‌شدن او و فرزندانش و عزاداری زنان خاندان وی را با سوز و گداز تمام برمی‌شمارد. در واقع قدری با نگاه و بیان خود در سراسر داستان امام‌قلی‌خان را تعقیب می‌کند نه داستان جرون را. داستان جرون بخشی از روایت اوست که با امام‌قلی‌خان پیوند دارد (همان، ۱۹-۱۶).

## ۴. ویژگی‌های ادبی و هنری نسخه

قدری، علاوه بر ساقی‌نامه‌ها در آراستن صحنه‌های داستان طلوع و غروب خورشید و توالی روز و شب و چهره‌نمایی ماه و ستارگان به شیوه شعری و سخن‌پردازان بزرگ، توصیف‌های جالب همراه با هنرنمایی‌های بسیار دارد. یکی از ویژگی‌های هنر داستان‌سرایی سراینده، صحنه‌های چندگانه روایت‌های اوست. او همزمان صحنه‌های نبرد در هرمز، مجلس امام‌قلی‌خان و دربار شاه عباس را در یک تصویر کلی قرار می‌دهد. اما در همه حال صحنه اصلی داستان شخص امام‌قلی‌خان و مجلس اوست. ارائه همزمان چند روایت و هماهنگی و مرتبط ساختن آنها از توفیقات قدری است. علاوه بر این، یکدست نبودن پرداخت داستانی، ویژگی دیگر منظومه است. سراینده در بسیاری از صفحات به حاشیه‌پردازی و کلی گویی پرداخته و قادر به انتقال صحیح مفاهیم مورد نظر از طریق اشعار نیست (همان، ۲۵-۱۹).

در ابتدا و انتهای نسخه خطی جَرون‌نامه، صفحات متعددی خارج از متن اصلی وجود دارد که از آنها برای یادداشت‌های شخصی و تمرین استفاده شده است. سبک و سیاق یکسان نوشته‌ها که مضامین متنوع و گوناگونی دارند، محتمل می‌سازد که همه متعلق به یک نفر است. این نوشته‌ها که به صورتی مخلوط و آشفته هستند، شامل تمرین خط با حروف الفبا، آیات قرآنی، اشعار حافظ و مانند آنها است (همان،۱۹). در ابتدای نسخه، ۱۲ صفحه و در انتهای آن، ۱۰ صفحه از این قبیل مطالب وجود دارد: بسم الله الرحمن الرحیم، چراغ اهل عالم خواجه حافظ، که شمعی بود از نور علی، یادگار که دست می‌نویسد بهتر از عمر جاودان باشد، ما آبروی فقر و قناعت نمی‌بریم با پادشاه بگوی که روزی مقدر است و ....

### ۴-۱- نگاره‌های نسخه

۱۰ نگاره بدون امضا، زینت‌بخش صفحات جَرون‌نامه است که براساس شناسنامه اثر، موجود در بخش نسخه‌های دست‌نویس کتابخانه بریتانیا، به مکتب نقاشی اصفهان تعلق دارند. «آغاز مکتب اصفهان در نقاشی منتسب به اواخر سال ۹۹۷ ه.ق است ولی این نوع نگرش حداقل از ۱۰سال قبل آغاز شده بود» (پاکباز، ۱۳۸۵، ۹۸). سبک این دوره، چه در نقاشی دیواری و چه در نقاشی‌های دیگر (پارچه، کاغذ و چوب)، از روی اندام‌های کشیده‌تر افراد این دوران و تغییر شکل کلاه قزلباش قدیم، عمامه‌های مختلف بزرگ، زربفت و راه‌راه و گاه نیز کلاه فرنگی مشخص می‌شود. سرپوش بادبزن مانند با لبه نوار پوستی در اواخر دوره شاه عباس و شاه صفی (۴۲-۱۶۲۹م) در بسیاری از نقاشی‌ها دیده می‌شوند. در این دوره، مردم تا حد امکان لباس فاخرتر می‌پوشیدند و پارچه پوشاک زنان نسبت به مردان اعلاتر بود. موهایشان به صورت گیسوانی آویزان و جبه‌هایشان از پوست بود. جواهر حتی برای تزیین جامه و یراق نیز استفاده می‌شد و بر دست و پای دختران، با نقش و نگارهای مفصل خالکوبی می‌کردند. به طور کلی این طراحی‌ها، از مایه مردم‌پسندانه قوی‌ای برخوردار بودند و موضوعات زندگی روزانه، جای مضامین قراردادی و سنتی را گرفتند. در کتاب‌سازی رفته‌رفته همکاری نزدیک هنرها کم می‌شود. تصاویر آشکارتر از پیش خود را به حاشیه تحمیل می‌کنند. تذهیب کتاب‌ها نیز اغلب سرسری و سطحی است، رنگ‌ها گاه کیفیت متوسطی دارند و تصاویر پیکره‌دار کاملاً عادی و فاقد هرگونه شکوه هستند (بینیون و دیگران، ۱۳۷۸، ۳۸۲-۳۷۹). فضای نقاشی بازتر شده و در پس‌زمینه ترکیب کلی تابلو، بعد فضا القا می‌شود. «در مکتب اصفهان، به علت کوشش و توجه بیش از حد هنرمندان به نقاشی‌های تک‌چهره، نقاشی به شیوه قدیم که در آن تعداد زیادی پیکرهای انسانی کار شده از رونق می‌افتد» (خزایی، ۱۳۶۷، ۲۶-۲۵).

ابعاد تقریبی صفحات کتاب جَرون‌نامه ۲۱ × ۲۹٫۵ سانتی‌متر ذکر شده است و متن اشعار به خط نستعلیق در کتیبه‌ها و صفحه‌آرایی موزون اوراق نگارش یافته‌اند. تاریخ برخی نگاره‌ها چند دهه متقدم‌تر از تاریخ کتابت نسخه (۱۱۰۹ ه.ق) است و سال‌های ۱۰۴۴ ه.ق./ ۱۶۲۳م و ۱۶۳۳م /۱۰۵۴ ه.ق. را شامل می‌شود. نتیجتاً می‌توان تاریخ سرایش اشعار، تصویرگری نگاره‌ها و اتمام نسخه کامل را طی یک دوره ۷۰،۶۰ ساله در نظر گرفت.

آثار نگارگری در دوره صفوی، گذشته از تعدد در شیوه، سبک و مکتب تصویرگری، تحت تاثیر سیاست، اجتماع و وقایع مختلف آن دوره از تنوع مضامین نیز برخوردارند. کتب و نسخ مصور مذکور، حاوی حکایت‌های بسیار از عشق، بزم، رزم، مرگ و مضامینی از این دست هستند که در مکتب اصفهان رخدادهای بومی و مردمی آن بیشتر و برجسته‌تر می‌گردد. جَرون‌نامه نیز با وجود اینکه اثری ملی، حماسی و در عین حال بومی است، مضامین متنوعی را در تصاویر خود عرضه می‌کند. با مطالعه عناوین و تصاویر مجالس این منظومه می‌توان آنها را در سه دسته موضوعی طبقه‌بندی کرد:

۱- نگاره‌های بزم و ملاقات: تعداد ۳ نگاره بدون رخداد کنشی خاص در فضایی آرام، به ملاقات، معاشرت و سیر و گذار بزم‌گون اشخاص مهم، درباریان و قهرمانان داستان می‌پردازد.

۲- نگاره‌های رزم: دسته دوم ۴ نگاره است که مضامین رزم، لشکرکشی نظامی و مذاکرات مربوط به جنگ را شامل می‌شود.

۳- نگاره‌های سوگواری: موضوع سومین بخش از نگاره‌ها که در

صفحات پایانی منظومه در امتداد هم تصویر شده‌اند، به وداع و سوگواری اختصاص یافته است و داستان آخرین دیدار امام‌قلی‌خان و پسران و همچنین کشته‌شدن او و فرزندانش را روایت می‌کند.

به منظور شناخت دقیق‌تر سبک نگارگری و مشخصه‌های تصویری هر یک از نگاره‌ها، آنها را بر اساس مضامین مشترک دسته‌بندی نموده، سپس به خوانش و تحلیل بصری هر یک می‌پردازیم. در انتها ویژگی‌های خاص کلیه نگاره‌های منظومه در جدول مربوطه معرفی می‌شوند.

**۴-۱-۱- مطالعه بصری نگاره‌های بزم و ملاقات**

نگاره‌های این مضمون، صحنه‌های دیدار امام‌قلی با بزرگان دربار و مجالس عیش و نوش و یا ملاقات است که به شرح زیر می‌باشند:

**مجلس اول؛ امام‌قلی‌خان با پدر خود الله‌وردی‌خان:** اولین نگاره از منظومه جَرون‌نامه، داستان دیدار سپهسالار شاه عباس؛ الله‌وردی خان، با فرزندش امام‌قلی است (تصویر۱). پس از مطالعه اشعار درمی‌یابیم تصویر چند صفحه جلوتر از متن، نقاشی و صفحه‌آرایی شده است. متن اشعار با مرکب سیاه در چهار ستون مستطیل عمودی و ۷ سطر نوشته شده‌اند و فواصل میان ستون‌ها با قسمت‌هایی از آسمان نگاره و ابرهای سفید پر شده است. گویی نوشته در پلان نخست و تصویر در زیر آن قرار گرفته است. در پایین صفحه نیز کتیبه باریک مستطیل افقی به قاعده قرارگیری یک سطر و چند مصرع از شعر تعبیه شده است. دوتکه‌شدن کتیبه اشعار، به ایجاد ارتباط بصری میان عناصر صفحه یاری رسانده است. شیوه قرارگیری پیکره‌ها در دو دسته چهارتایی و در دو نیمه تصویر حساب شده است و چنانچه محور طولی کادر را ترسیم کنیم وجود تقارن و توازن در ترکیب‌بندی مشاهده می‌شود. پیکره‌ها به نحوی در صحنه قرار گرفته‌اند که گردش چشم ناظر را در سراسر نگاره موجب می‌شوند. اسامی الله‌وردی خان و امام‌قلی خان در بالای سر آنها تحریر شده است. علاوه بر آن، لباس‌های فاخر این دو شخصیت، سربند پرطمطراق، محل قرارگیری در ترکیب‌بندی، ابعاد پیکره‌ها و زیرانداز مفروش در زیر پای این اشخاص، بر اهمیت آنها تاکید دارد. نگاه تمامی افراد حاضر در تصویر به سمت دو شخصیت اصلی در مرکز متمایل است. ضمن آنکه به علت مقام برتر الله‌وردی خان، نگارگر تکیه‌گاهی منقوش به نقش گل و پرنده برای او در نظر گرفته است. حرکات آرام و حالات موقرانه پدر و پسر بر تمایز مقام رسمی و اشرافی آنان نسبت به دیگر پیکره‌ها اشاره دارد. جامه ارغوانی پدر با شلوار زرد تضاد رنگی چشم‌نوازی را ایجاد کرده است. اندام الله‌وردی خان و شخص پایین پای او از روبرو تصویر شده است اما تمامی صورت‌ها سه رخ هستند. محور بدنِ پیکره مذکور اریب طراحی شده و در تناظر با تنها درخت نگاره، حرکت و تنوع را به اثر افزوده است. دو پیکره در پشت سر شخصیت‌های اصلی داستان، آرام و بااحترام ایستاده‌اند و دیگران به شیوه‌ای آزادانه‌تر نشسته و در حال میگساری و معاشرت می‌باشند. در تطبیق شعر و تصویر می‌توان آنها را از ارکان دولتی و مقامات درباری دانست، پوشش این افراد بر این نکته موکد است. افراد حاضر در نگاره صورت‌هایی گرد، تو پر، لب‌هایی ورچیده و ابروانی کمانی دارند که با خصوصیات چهره‌نگاری مکتب نقاشی اصفهان برابری می‌کند، همچنین با وجود آسیب‌دیدگی چهره‌ها، تنوع رنگ پوست در رنگ‌آمیزی آنان مشهود است. «امام‌قلی خان مردی فربه، درشت استخوان و موقر بود که در مجالس و مهمانی لباس‌های فاخر و زربافت می‌پوشید» (فلسفی،۱۳۶۴، ۴۳۶). به همین منظور هنرمند نگارگر از رنگی زنده و درخشان در ترسیم جامه او استفاده کرده تا بدین ترتیب توانگری و نیرومندی او را به ناظر القا کند و جلب نگاه بیننده را در ترکیب‌بندی متراکم صحنه در پی داشته باشد. حرکت قلم‌موی نقاش در ترسیم آسمان آبی و نقطه‌چین‌هایی که پوشش گیاهی را تشکیل می‌دهند، آزادانه و بی‌ظرافت صورت گرفته است، گویی پس‌زمینه تنها برای پرکردن فضای خالی نقش شده است. پیچ و تاب نقوش اسلیمی نگاره در هماهنگی با فرم نستعلیق اشعار قرار دارد.

**مجلس دوم؛ امام‌قلی‌خان با شاه عباس:** تصویر۲، بخشی از داستان را روایت می‌کند که یاران امام‌قلی خان دور او صف کشیده‌اند و خان زمان جنگ را به آنها اعلام کرده، همبستگی و توکل بر خدا را به آنان گوشزد می‌کند. در همین حین شاه عباس که برای محظوظ شدن از آب و هوای فرحناک کوه و تماشای آب از آنجا گذر می‌کرده، به دیدن خان می‌رود و او را از این دیدار شاد می‌کند و به گفته شاعر قلب خان صفا می‌یابد. صفحه‌آرایی نگاره و کتیبه اشعار همانند تصویر پیشین است. تعداد ۹ پیکره در صحنه حضور دارند. خان، بزرگتر از دیگران در مرکز تصویر شده و با دستانش به آب اشاره می‌کند. او به همراه دو فیگور گوشه چپ، پیکره‌های نیمه پایینی ترکیب‌بندی را تشکیل می‌دهند. شاه عباس و امام‌قلی تنها اشخاص تصویر هستند که پیکره‌هایشان نسبتاً کامل ترسیم شده است، قسمت‌هایی از اندام باقی فیگورها در پشت یکدیگر، کوه و آب مستتر شده‌اند. پیکره‌های نیمه چپ با حرکات دست خود، حسی از حرکت و پویایی را به نمایش گذاشته‌اند که در تقابل با همتایان ساکن و در حال نظاره خود در نیمه راست تصویر هستند. چنانچه حرکت مورب صخره‌ها را از بالا به پایین دنبال کنیم، مثلث تشکیل شده در نیمه پایینیِ کادر را سنگین‌تر و متراکم‌تر می‌یابیم. نگارگر، چهره جوانان را شبیه به صورت زنان و با خصوصیات بارز چهره‌نگاری مکتب اصفهان ترسیم کرده و میانسالان را با سبیل و رنگ پوستی تیره‌تر به تصویر درآورده است. دو اسب در نگاره نقش شده‌اند؛ یکی اسب شاه عباس به رنگ سفید، که لکه‌های سرنجی آن در تناظر با رنگ لباسِ خان قرار دارد و دیگری سراسبی سیاه که مکمل رنگ لباس یکی از غلامان در گوشه راست و بالای تصویر است. سر اسب‌ها اندکی کشیده‌تر از اندازه متعارف به نظر می‌رسند. جلیقه امام‌قلی‌خان، تزییناتی شبیه به پوست پلنگ دارد و مشابه لباس شاه عباس است. رنگ و نقوش تزیینی سربندها و عمامه‌های هر یک از ملازمان و غلامان متمایز از یکدیگر و متنوع ترسیم شده‌اند. قرارگیری رنگ سفید در جای جای ترکیب‌بندی به استراحت چشم و تنظیم عناصر صفحه یاری رسانده است. نشانه‌های زبانی نگاره، نوشتار اسامی خان و شاه عباس با قلم نستعلیق سیاه و در بالای تصویرشان است. از

خصوصیات منظره در نگاره، می‌توان به فضای محدود و پرازدحام، کوه‌های لایه‌ای و منحنی ارغوانی و قهوه‌ای با قلم‌گیری سیاه اشاره کرد. پردازهای خطوط با ضخامت‌های متنوع، بافت سنگ‌های صخره‌ای را تشکیل می‌دهند که در شلوغی صحنه و عدم تمرکز چشم بیننده اثر گذاشته‌اند. گل و بوته‌های گیاهان نیز از لابه لای صخره‌ها به صورت پراکنده و بدون ترسیم جزییات با کیفیت رنگی متوسط سربرآورده‌اند. خطوط عمود و پرتحرک آبشار، شدت جریان آب را القا می‌کند و به نظر می‌رسد که استفاده از نقره‌ای در ترسیم آب، اکسید شدن رنگ و گرویدن به سیاه را در پی داشته است. نمایش ابرهای پیچان و آزاد آسمان آبی در هماهنگی با انحنای نرم شکل صخره‌ها صورت گرفته است.

**مجلس سوم؛ سیر کردن امامقلی خان بر روی دریا:** حوالی غروب خورشید، خان به عیش و نوش و تماشای دریا می‌رود (تصویر۳). اشعار مرتبط با تصویر از ارکان دولت می‌گویند که در کشتی همراه با خان حضور دارند؛ نوازنده به طرب می‌پردازد و بساط نقل و کباب در کشتی به راه است. ابیات بعدی در صفحات آتی جزییات بیشتری از صحنه را می‌نمایاند. نمایی نزدیک از مجلس خوش‌گذرانی خان و دولتیان بر کشتی تصویر شده است. افق با خط منحنی نرمی از دریا منفک گشته و زیر کتیبه اشعار آسمان نمایان است. با آنکه شاعر در توصیفات خود غروب را مجسم کرده، ناهماهنگی متن و تصویر را در تجسم آسمان آبی مشاهده می‌کنیم. ۷ پیکره در کشتی کوچکی به شکل مرغابی، در کنار یکدیگر ساماندهی شده‌اند. نیمه راستِ تصویر، خان با هیبت و سیمای نگاره‌های پیشین همچنان بزرگ‌تر از دیگران تصویر شده و فضای بیشتری را اشغال کرده است. خال صورت، ابروهای پرپشت، سبیل از بناگوش در رفته، نگاه نافذ، تاج مجلل و نحوه آزادانه نشستن از ویژگی‌هایی است که نگارگر برای او در نظر گرفته است. پشت سرِ خان، چهره دو غلام جوان را مشاهده می‌کنیم که با احترام ایستاده و آماده خدمت رسانی‌اند. پاهای این افراد در پشت صندوقی مزین به نقوش هندسی پوشانده شده است. وجود این صندوق تعادل میان دو طرف کشتی را برقرار کرده است. نگاه این افراد به سمت دیگر کشتی است. در آن سو ۴ پیکره متراکم قرار دارند که اولی صراحی به دست پیاله شراب را به خان تعارف می‌کند. طره آویزان موهای او از زیر عمامه حجیم‌اش با ظرافت و دقت قلم نگارگر همراه است. سه شخصیت دیگر یکی با قامتی بلندتر در انتها ایستاده، یکی در حال نواختن دف و دیگری هدایت کشتی است. شلوغی این نیمه از تصویر با فرم مدور و رنگ یکدست دف تعدیل شده است. گردن بلند و چرخش بدن کشتیران، حسی از انرژی، تحرک و سرزندگی را در نگاره زنده می‌کند. تمامی پیکره‌های این قسمت نگاهی خیره و مستقیم به سمت خان دارند. نیمرخ صورت دو پیکره، منتهی الیه چپ و راست کشتی و سمت و سوی نگاه پیکره‌ها، چرخش نگاه بیننده را در کل اثر به دنبال دارد. جزییات چهره‌های افراد در رنگ پوست، گردی صورت و چانه، کمانی ابرو، کوچکی دهان، فرم بینی و موهای سر و صورت مشابه یکدیگر بوده، نوع پوشش و دستار آنها وجه تمایزشان است. تمامی فیگورها با خطوط قوی سیاه و قرمز دورگیری شده‌اند. سه ماهی از درون آب سر برآورده‌اند و رو به سوی کشتی دارند. حضور ماهی در نگاره، معنای نمادین داشته بر فراوانی آب دریا اشاره دارد. حرکات شتابان و بی‌دقت قلم نگارگر در ترسیم تزیینات داخلی کشتی این نکته را به ذهن متبادر می‌کند که نقوش تنها جهت پرکردن فضای خالی نقش شده باشد. خطوط اریب بدنه بیرونی کشتی با حرکت آب و شدت جریان امواج همراهی می‌کند.

### ۴-۱-۲- مطالعه بصری نگاره‌های رزم و مذاکرات نظامی

پرتغالی‌ها ۱۶سال هرمز را در اشغال خود داشتند و امامقلی خان سردار سپاهی بود که جزیره را فتح و از تصرف آنان نجات داد. نیروهای ایرانی نبرد سختی با دشمنان آغاز کردند که سه روز به طول انجامید. در پایان مدافعان پرتغالی تسلیم شدند و قلعه به دست ایرانیان افتاد. نگاره‌های این بخش شامل تصاویر مربوط به درگیری سپاه

تصویر۱- امامقلی خان با پدرش الله وردی خان.
ماخذ: (www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx)

تصویر۲- امامقلی خان با شاه عباس.
ماخذ: (همان)

تصویر۳- سیر کردن امامقلی خان بر روی دریا.
ماخذ: (همان)

خـان بـا پرتغالی‌هـا در فتح هرمـز، محاصره قلعه دشـمن و مذاکرات نماینـدگان پرتغالـی جهـت صلـح و امان‌خواهـی از ایرانیـان اسـت.

**مجلـس اول؛ رفتـن لشـکر اسـلام به سـر هرمـز:** در ایـن مجلس (تصویر۴)، قسمت بیشتری از صفحه به نگاره اختصاص یافته است، سهم کتیبه اشعار کم و به یک سطر در بالا و دو سطر در پایین تقلیل یافتـه اسـت. یکی از تمهیدات خلاقانه نگارگر در القای حس تحرک و تنـش، شکسـتن جدول‌بنـدی توسـط عناصری چـون درخـت، بنا و حتی حروف نوشتار می‌باشد. فضایی معادل $\frac{۴}{۵}$ تصویر به واقعه جنگ می‌پـردازد. ۶ پیکـره در سـمت چـپ نـگاره، سـوار بر دو کشـتی مجزا، سپاهیان خان را نشان می‌دهند که با سلاح‌های گرم و سرد به طرف دشمن هدف‌گیری می‌کنند. سه شخصیت کشتی بالا ایرانی هستند و این امر از خصوصیات چهره، پوشش و حتی سلاح سردشان به وضوح مشخص است. امام‌قلی‌خان در این جنگ حضور ندارد. چهره بزرگان سـپاه جا افتاده، با سـبیل و سـربندهای بادبزنی ترسـیم شده است. چهـره جوان گوشـه تصویر گرد، سـفید و به ظرافت رخسـارهای زنانه اسـت. کشـتی دیگر سـپاه بریتانیاسـت که در این جنگ متحد ایران بودنـد. صورت‌هـای نیمرخ،کلاه‌های فرنگی و اسـلحه گـرم آنها موید این مطلب است. جنبش و حرکت سپاه ایران با ترسیم محوری عمود برای کشتی‌ها، ردیف مورب تفنگ‌ها، حالات و سکنات جنگجویان، خطـوط متلاطـم صخره و جهت حرکت ماهیـان درون آب دو چندان شـده و در عین حال ارتباط با آنسـوی دریا را برقرار می‌سـازد. پیکره ۴ پرتغالی در کشـتی مقابل با کلاه و پوششـی متفـاوت از ایرانیان نقش شـده اسـت. انـدام خونیـن و تکه‌تکـه شـده تعـدادی از دشـمنان به داخل دریا افکنده شـده و حالتی مهیج و دراماتیک به فضا بخشـیده است. متاسفانه تشخیص خصوصیات چهره‌نگاری پرتغالی‌ها به علت آسیب دیدگی اثر ممکن نیست. انتشار متوازن رنگ نارنجی روشن در سرتاسـر نـگاره و کثرت رنگ‌های آمیخته تیـره، همچنین عدم رعایت قوانیـن پرسـپکتیو از دیگر ویژگی‌های این اثر است. منظره‌سـازی در پـس زمینـه ایـن تصویر نسـبت بـه نگاره‌های پیشـین تـا انـدازه‌ای از دقت و وضوح برخوردار است و از تکنیک سـایه روشن در رنگ‌آمیزی درختـان بهره‌منـد شـده اسـت. تصاویر قـلاع و ابنیه نیز در سـطوحی دوبعـدی بـا قلم‌گیـری قهـوه‌ای در پس زمینـه خودنمایـی می‌کنند. خـروج آب از کانال‌هـای سـد، بـا خطوطی نـرم و منحنی نشـان داده شـده و آسـمان آبی بار دیگر در دوردست به چشم می‌آید. نکته قابل تامـل در ایـن نگاره، حضـور ماهیانی درشـت اندام در آب اسـت که با خطوطی منحنی و فاقد رنگ ترسیم شده‌اند، فاصله میان آنها توسط صخره‌هایی پرشده که نقش حیواناتی موهوم در پردازهای قلم نگارگر آن قابل تشـخیص اسـت. به بیانی دیگر نگارگر صخره‌هـا را جاندار به تصویر درآورده که احتمالاً هدف او از این ترفند، تاکید بر عظمت نبرد و همراهـی تمامـی عناصر بصـری در این جوش و خروش بوده باشـد.

**مجلـس دوم؛ گرفتن هرمز توسـط سـپاهیان امام‌قلی‌خان:** در تصویـر ۵ صحنـه پرازدحام، فضای محدود و ترکیب‌بندی منتشری

**تصویر۴- رفتن لشکر اسلام به سر هرمز.**
**ماخذ: (همان)**

**تصویر۵- گرفتن هرمز توسط سپاهیان امامقلی خان.**
**ماخذ: (همان)**

را شاهدیم که تشخیص افراد را مشکل می‌کند. در سمت راست صفحه سپاهیان صفوی حضور دارند. در بالای کادر شخصی مستقر در پشت کوه‌ها بر شیپور جنگ می‌دمد. حرکت ابر با حالت افقی شیپور هماهنگ است. نحوه چیدمان پیکره این شخص در کنار سه پیکره دیگر فرمی مثلثی را تشکیل داده که حالت کشیده دستان کماندار، آن را تکمیل می‌کند. جهت راس مثلث به سمت قلعه و دشمن مقابل است و بدین سان بر حرکت صحنه می‌افزاید. دو پیکره پشت سر کماندار با سبیل‌هایی پرپشت ایستاده‌اند، یکی دست بر کلاه خود برده و دیگری پرچمی زرد را حمل می‌کند که از کادر نگاره بیرون زده و میله عمود و حرکت مواج آن ترکیب را به سوی پویایی و هیجان متمایل می‌کند. اسبان این دو ساکن ایستاده‌اند. دیگر جنگجویان ایرانی در میانه کادر در حال رزم، دفاع و تاخت و تاز هستند. در ترسیم صخره و پیکره انسان و اسب از خطوط منحنی استفاده‌شده‌است. نیمه دیگر تصویر قلعه پرتغالی‌ها را مشاهده می‌کنیم که سه نفر بر بالای برج آن ایستاده و به صحنه کارزار می‌نگرند. سه پیکره دیگر نیز در پایین قلعه در حال دفاع و یا فرار ترسیم شده‌اند جهت حرکت آخرین اسب برعکس است و توسط سپاه خان به خارج از کادر رانده می‌شود. پایین پای اسبان تکه‌های خون‌آلود بدن دشمن، کلاه و ادوات جنگی به زمین افتاده است. مشخص نیست که بالاتنه و دست قطع شده از کدام پیکر جدا شده است. وجه تمایز سپاهیان پرتغالی از ایرانی در نوع کلاه و نحوه آرایش موی صورت‌شان است. آشفتگی صحنه با پراکندگی سطوح و اجزا به خوبی نشان داده شده است. بخشی از صخره در پایین کادر مستقر است و با خطوط نرم و پردازهای ظریف خشونت و عدم انسجام اجزا را تعدیل می‌کند. پوشش گیاهی که شامل درختچه‌هایی کوتاه با سایه روشن است در گوشه و کنار صفحه قرار دارد.

**مجلس سوم؛ آتش‌زدن قلعه وقتی امام‌قلی‌خان به هرمز رسیده بود:** نگاره سوم از این مضمون (تصویر۶)، ۵ پرتغالی را محصور درون قلعه نشان می‌دهد که نیم‌تنه بالایی آنها از پشت پنجره و کنگره‌های قلعه نمایان است. تمامی اشخاص کلاهی فرنگی به سر دارند. حالات چهره‌ها گویای احوال آنها نیست چرا که طرز نگاه‌ها بیروح، آرام و ساکن است و حسی از ترس، هیجان و محاصره‌شدن را نمی‌توان در اجزای صورت پیکره‌ها تشخیص داد. تنوع رنگ پوست همچنان در این اثر نیز قابل مشاهده است. شکستگی قاب تصویر در بالای صفحه توسط گنبد بنا و پرچم در اهتزاز صورت گرفته است. علامت صلیب بر بالای گنبد تاکیدی بر غیرمسلمان بودن دشمنان دارد. کاشیکاری‌ها و تزیینات بنا با نقوش هندسی خام‌دستانه، بی‌دقت و شتابان طراحی شده است. به نظر می‌رسد که این تزیینات بیش از آنکه جنبه زیبایی‌شناسانه داشته باشند، جهت پرکردن فضا نقش شده باشند. خطوط راست و مورب بنا در بالادست تشکیل فرمی مثلثی داده‌اند، چنانچه راس آن را دنبال کنیم به پیکره امام‌قلی‌خان در سوی دیگر نگاره می‌رسیم که ارتباط قسمت‌های مختلف را برقرار نموده است. مناظر تصویر چون کوه، سنگ و صخره، دورگیری‌هایی به رنگ ارغوانی دارند. امام‌قلی‌خان با پیکری درشت‌تر از دیگران در پلان‌های انتهایی سوار بر اسبی سفید نقش شده است و سپر و شمشیر به دست دارد. رعایت پرسپکتیو مقامی در ترسیم اسب خان نیز قابل مشاهده است. صورت اسب‌ها کمی کشیده‌تر از حد متعارف ترسیم شده‌اند. از مشخصه‌های چهره‌نگاری خان در این نگاره نیز می‌توان به سبیل، رنگ نارنجی لباس و پوست سرخ، اندام فربه و حالت آرام چهره او اشاره کرد. رنگ زمین همانند دیگر نگاره‌های منظومه با صورتی رنگ‌آمیزی شده است، از نخودی، ارغوانی و گل بهی نیز برای ترسیم صخره و برآمدگی‌های زمین استفاده شده است. دو پیکره پشت توپ‌های جنگی قرار دارند و سر اریب لوله‌های آن را به بالای قلعه نشان گرفته‌اند. سطوح مورب و نسبتاً پهن سلاح، نگاه بیننده را به طرف قلعه هدایت می‌کند و توازن صفحه را در مقابل سنگینی بنای سمت راست تصویر تا حدودی برقرار می‌نماید. در دهانه توپ‌های جنگی، خطوطی آشفته و کمرنگ نقش دود را ایفا می‌نمایند. کثرت خطوط و سطوح متقاطع در ترکیب‌بندی نگاره بارز است. پیکره کنار امام‌قلی، جوانی کم سن و سال است که درفشی به دست دارد. نخ قرمز و نازک این درفش از روی کتیبه اشعار عبور می‌کند. سطح پرچم بنفش تیره است و نقش روی آن نشان شیری در حال دویدن می‌باشد که در کنار نقوش ترسیمی گیاهی با رنگ

**تصویر۶- آتش زدن قلعه وقتی امامقلی خان به هرمز رسیده بود.**
**ماخذ: (همان)**

طلایی به تصویر درآمده‌اند. حالات دست این پیکره، متناسب با خان طراحی شده است. دو پیکره پایینی تیشه به دست در حال حفر خندق در پای قلعه‌اند و در فرمی مثلثی جای می‌گیرند. پایین بنا با آب پر شده است. در ترازوی این نگاره، کفه رنگ‌های آمیخته و گرم سنگین‌تر از رنگ‌های سرد است.

**مجلس چهارم؛ دیدار امام‌قلی‌خان با نمایندگان پرتغالی:** در تصویر ۷، دو سوار فرنگی با کلاه، شنل و آرایش متفاوت موهای صورت دیده می‌شود که روبروی امام‌قلی‌خان ایستاده و قسمتی از پیکره‌هایشان توسط کادر حذف شده است. تقریباً تمامی چهره‌ها آسیب دیده و نامشخص‌اند. دستکاری ناشیانه چهره‌ها، از اصالت آن کاسته است. خان بر اسبی سیاه بیش از نیمی از فضای بالای نگاره را به خود اختصاص داده است. پاهای اسب او در حال حرکت ترسیم شده است. نحوه قرارگیری ملازمان خان در صحنه، ترکیبی مثلثی را در نیمه راست تشکیل داده است. همراهان دو به دو با یکدیگر در حال گفتگو هستند. چرخش سر و حالت دست‌های تعامل میان اجزا را برقرار ساخته است. پاهای اسب و دو پیکره پایینی در پشت صخره و رودخانه مستتر شده است. نحوه استقرار پیکره سبزپوش نامشخص است، چنانچه سوار بر اسب باشد پاهای حیوان تصویرنشده و در صورتی که ایستاده باشد ارتفاع و ابعاد او قوانین پرسپکتیو را نفی می‌کند. تک پیکره‌ای در وسط نگاره رو به پرتغالی‌ها ایستاده است. انحنای بدن او حسی از زنده بودن را القا

**تصویر۷- دیدار امامقلی خان با نمایندگان پرتغالی.**
**ماخذ: (همان)**

کرده و رنگ لباسش توجه چشم را جلب می‌کند. کلاهی که بر سر دارد فرنگی به نظر می‌رسد. در پیش زمینه، درختی کنار رود روییده که ابعادی مینیاتوری دارد. در رنگ آمیزی پوشش گیاهی اثر از سایه روشن استفاده شده است. آسمان نگاره در آن بخش‌هایی که درختان قرار دارند به آبی کمرنگ می‌گراید. خطوط نرم کوه‌ها حد فاصل پیش و پس‌زمینه را تشکیل می‌دهند، ارتفاع و انحنای کوه پشت پیکره امام‌قلی متناسب با تزیینات کلاه او ترسیم شده است. تنظیم محل استقرار خان و برآمدگی کوه‌ها، حسی از صلابت و قدرت نواب عالی را به بیننده القا می‌کند. نامِ خان در بالای سر او به تحریر درآمده است. تکه‌های پراکنده سنگ و خطوط ارغوانی بر روی زمین جهت پرکردن فضا ترسیم شده است.

### ۴-۱-۳- مطالعه بصری نگاره‌های وداع و سوگواری

پس از مرگ شاه عباس جانشین او شاه صفی در سال ۱۰۴۲ ه.ق امام‌قلی‌خان را با سه پسرانش از فارس احضار کرد و در قزوین به ناجوانمردی سر برید. سپس همه اولاد خان را از دم تیغ گذراند. در تاریخ آمده است «تمام فرزندان امام‌قلی‌خان کور یا کشته شدند و تنها دو تن که طفل شیرخواره و در بغل دایه بودند، نجات یافتند» (تاورنیه، ۱۳۶۳، ۵۱۲). مجالس زیر، صحنه‌های مربوط به آخرین دیدار امام‌قلی‌خان با فرزندانش و عزاداری زنان بر اجساد مردان و پسران خانواده را به تصویر در آورده است.

**مجلس اول؛ امام‌قلی‌خان قبل از اعدام پسرانش آنها را ترک می‌کند:** کادری عمودی، اجزای نگاره را در خود قرار داده است. امام‌قلی‌خان بر تختی نشسته و در حالی که از شدت اندوه دست بر صورت گذارده با پسرانش دیدار می‌کند. عبارت "غورسو خان" یا چیزی شبیه به آن در بالای سر خان نگاشته شده است. اولین بار در نگاره‌های این منظومه، او را در لباسی کوتاه و با رنگی خاموش می‌بینیم. پسران با فاصله کمی از پدر در مقابل او ایستاده‌اند. پسر بزرگ‌تر در مکانی مستقر شده که با درنظرگرفتن حالت دستانش، ارتباط میان دو سوی نگاره را برقرار می‌کند. این دو قسمت توسط سطوح عمودی دیوار از یکدیگر جدا شده‌اند. طرز ایستادن کودکان، حالت افتاده دست‌ها و پاهای جفت‌شده، نشان از احترام آنها به مقام پدر است. شخصی در پشت سر پسران خان با فاصله ایستاده و به نظر می‌رسد نوزادی در آغوش دارد. متاسفانه این بخش از نگاره، آسیب دیده و تشخیص صورت‌ها ممکن نیست. سه پیکره نیز به شکلی فشرده پشت سر خان صف کشیده‌اند. حالات و سکنات آنها اندوه و همدردی را می‌نمایاند. پیکره دو نیم‌تنه در رواق‌های بالای این بخش از نگاره نظاره‌گر صحنه است. این دو با فاصله‌ای دورتر، گردنی کج و چهره‌ای آرام به پایین نظر دارند. ملاقات در فضای اندرونی بنا اتفاق می‌افتد اما چونان نگاره‌های پیشین، قسمت‌هایی از آبی آسمان را در پشت کتیبه اشعار مشاهده می‌کنیم. به عبارتی دیگر، نگارگر همزمان فضای بیرون و درون را به تصویر درآورده است. تقسیمات فضای این نگاره، متفاوت و نامتعارف است. تلفیقی از نقوش و سطوح متقاطع را در ترکیب‌بندی شاهدیم که تجسم رابطه‌ای منطقی میان بخش‌های

آن دشوار است. در پایین کادر، پای یکی از کودکان به داخل کتیبه اشعار ورود کرده است و در بالا نیز بخش‌هایی از بنا به بیرون نفوذ داشته قاب را شکسته‌اند. رواق‌ها، آجرنماها، کاشی‌ها و نقوش درختان عناصر تزیینی بنا را تشکیل می‌دهند و شتابان و بی‌ظرافت ترسیم شده‌اند. پرنده‌ای در گوشه بالایی نگاره در حال پرواز است و بخشی از تزیینات کاشی محسوب می‌شود (تصویر۸).

**مجلس دوم؛ بازماندگان برای اعضای به قتل رسیده خانواده‌شان عزاداری می‌کنند:** تاورنیه[۴] در رابطه با مراسم سوگواری ایرانیان در دوره صفویه می‌نویسد: "وقتی کسی می‌میرد خانه مملو از فریاد و فغان می‌شود، به ویژه زنان گیسوان خود را می‌کنند و در میان نوحه‌گری حزن انگیزشان، به تفصیل از اعمال نیک متوفی یاد می‌کنند و هر لحظه فریاد وحشت‌آور برمی‌آورند" (همان). همچنین عزاداران لباس سیاه و ارغوانی می پوشند. برخی برهنه‌اند و بخش میانی بدن خود را پوشانده‌اند (دبلیو فریر،۱۳۸۴، ۲۱۵-۲۱۳). در ترکیب‌بندی اثر انواع سطوح افقی، تزیینات اسلیمی آبی و قرمز مفروش شده است و در نیمه مقابل، فرشی اکر با نقوش متراکم مشاهده می‌شود. این دو فضا توسط دیوار آجرنمای باریک و صورتی از یکدیگر تفکیک می‌شوند. حالات متلاطم پیکره‌های سوگوار متناسب با پیچش نقوش اسلیمی و تزیینی پرده، فرش و تابوت‌ها طراحی شده‌اند. پیکره‌ها در فضا معلق‌اند، نمایش این تعلیق احتمالاً جهت هماهنگی با مضمون عروج اجساد بوده باشد همچنین کثرت خطوط مواج احساسات معنوی بیننده را برمی‌انگیزاند. اجزای چهره‌ها گویای حالات درونی و تالم روحی آنان نیست، صورت‌های قراردادی با حالتی خشک و تصنعی دست‌ها را بسوی بالا گرفته و یا خود را بر روی تابوت‌ها انداخته‌اند. تعدادی از زنان نیز نیمه برهنه شده‌اند تا بدین ترتیب بر شدت اندوه عزاداران تاکید کنند. پیکره‌های برهنه در ترکیبی زیگزاگ از چپ و بالای کادر به سمت راست و پایین چیدمان شده‌اند. رخسار زنان عزادار، تفاوتی با صورت مردان ندارد تنها وجه تمایزشان، طره موهای بلند و مواج زنان است. تزیینات و جواهرات زنان بر بازو، گردن و دست‌هایشان به شکل نقاطی ممتد نقش شده است. پیشانی کوتاه، موهای کم پشت و پیچان، رنگ پوست روشن، چانه و صورت گرد، پیکره‌های از روبرو از مشخصه‌های این هیاکل است. کنیز آبی‌پوش گوشه تصویر پوستی تیره دارد و تنها چهره نیم‌رخ نگاره است. تابوت‌های تزیین‌شده در سطوح مستطیل و ذوزنقه با ارتفاع متنوع ترسیم شده‌اند. نقوش جامه‌های سیاه زنان شبیه به تزیینات تابوت‌ها ترسیم شده است همچنین نحوه قرارگیری لباس‌های افتاده بر پای تابوت‌ها، براساس فضاهای خالی نگاره ساماندهی شده‌اند. محدودیت ترکیبات رنگی و اکتفا به طیف خاموش و تیره جهت تاثیرگذاری بیشتر و حزن‌آلودکردن صحنه لحاظ شده است (تصویر ۹).

**مجلس سوم؛ خانواده امام‌قلی‌خان در سوگ مرگش عزاداری کردند:** تصویر۱۰، آخرین نگاره از این منظومه است که به مضمون سوگواری اختصاص دارد. در فضای محدود نگاره، دختران و همسران خان با سر و پای برهنه و گریبان چاک به زاری می‌پردازند. کادر نگاره توسط بنای ساختمان به دو نیم تقسیم شده و عده‌ای بر در بنا ایستاده‌اند. ردیف افقی پیکره‌های سوگوار به دو دسته سه تایی تقسیم شده‌اند و به شکلی متقارن در تصویر جای گرفته‌اند. پیکره زنی کوچک اندام نیز در وسط تصویر رابط میان دو قسمت است. به آیین مرسوم عزاداران او و زنی دیگر نیمه‌برهنه شده و دستان‌شان رو به بالا و یا در حال کشیدن مو و کوفتن بر سر است. نقش زمینه در نیمه راست شامل تزیینات اسلیمی و خطوط زیگزاگ دیوار و سطوح ساختمان است. به نظر می‌رسد سه پیکره نیمه چپ به واسطه موهای کوتاه و شکل سربند مرد باشند.

تصویر۸- امامقلی خان قبل از اعدام پسرانش آنها را ترک می کند.
ماخذ: (همان)

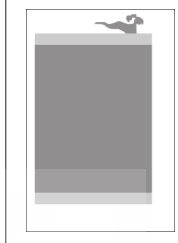
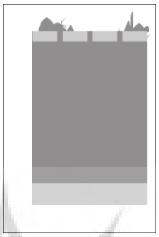
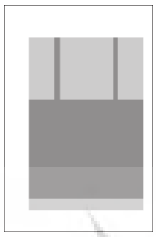
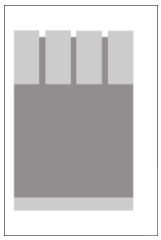
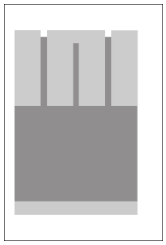
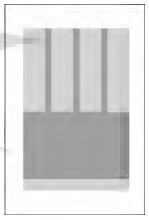
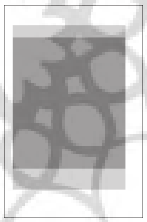
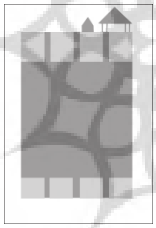
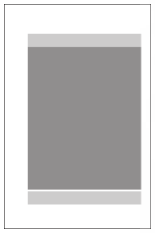
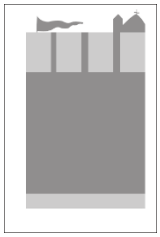
تصویر۹- خانواده امام‌قلی‌خان در سوگ مرگش عزاداری کردند.
ماخذ: (همان)

تصویر۱۰- بازماندگان برای اعضای به قتل رسیده خانواده‌شان عزاداری می‌کنند.
ماخذ: (همان)

**جدول ۱- ویژگی‌های تصویری نگاره‌های جَرون‌نامه.**

| | | | |
|---|---|---|---|
| **خصوصیات پیکره‌ها** | **مجالس بزم** | | • تجمع پیکره‌ها • شخصیت اصلی در مرکز توجه با ابعادی بزرگ‌تر و حالاتی موقرانه و ایستا • فشردگی پیکره‌های درجه دو با حرکاتی آزادانه و غیررسمی • نمود نهایت پویایی پیکره‌ها در حالت دستان. |
| | **مجالس رزم** | | • پراکندگی پیکره‌ها در صفحه • نحوه قرارگیری عموماً پیچان در ترکیب‌بندی • اهمیت پیکره شخصیت اصلی • تحرک نسبتاً کم پیکره‌ها در صحنه‌های درگیری • کشیدگی حالت دستان جنگجویان • ترسیم بی‌قیدتر و پرتکاپوتر دشمنان • قرارگیری پیکره‌های درجه دو در فرم مثلثی. |
| | **مجالس سوگ** | | • تعدد پیکره‌ها در فضایی محدود • استقرار پیکره‌ها در یک راستا و ترکیب مارپیچ و متلاطم در صحنه زاری بر اجساد • نمایش اندوه با ترسیم دست بر صورت • حضور زنان سوگوار نیمه برهنه با دستانی رو به بالا و سرهایی بزرگ‌تر از معمول و قامتی کوتاه • آناتومی نامتعارف نوزادان • انحنای پیکره‌ها متناسب با فضای رخداد. |
| | **لباس و پوشش در نگاره‌های...** | **بزم** | • پوشش شاه عباس نیم‌تنه با سربند ساده، الله‌وردی‌خان با شنل و امام‌قلی‌خان با جلیقه منقوش و تاج مزین به پرهای نفیس، میل‌های باریک و پارچه آویزان • درباریان ملبس به دستار حجیم و ردای بلند و رسمی • ترسیم افراد کم اهمیت با جامه کوتاه • تنوع سربند و کلاه خدمه و جوانان. |
| | | **رزم** | • پوشش فرنگیان کلاه لبه‌دار و یقه سفید و چین‌دار • سربند دولت‌مردان ایرانی تاج مرصع و مزین به پر • لباس جنگجویان و سوارکاران نیم‌تنه کوتاه با شلوار و چکمه‌های بلند • تنوع کلاه سربازان • شباهت لباس ایرانیان و فرنگیان. |
| | | **سوگ** | • عدم تمایز میان لباس زنان و مردان • پوشش خان در اندرونی کوتاه و ردای خدمه بلند •پیراهن زنان بلند با یقه چاک. |
| | **شیوه طراحی** | | • ترسیم ابعادی درشت برای خان • پیکره‌ها فربه با خطوط منحنی نرم و آزادانه • دورگیری فیگورها با قلم متمایز قوی و پررنگ • شدت و ضعف خطوط در ترسیم صخره‌های اسفنجی و انحنای اندام‌ها • ترسیم چین و شکن لباس‌ها و عمامه‌ها با پردازهای ظریف و خطوط منحنی تصنعی. |
| | **چهره نگاری** | | • طراحی اجزای چهره قراردادی، ساکن و منفعل • صورت‌ها توپر، چانه‌ها گرد، ابروان کمانی، دهان کوچک، سبیل پرپشت، موها آویزان با خطوط مواج و منحنی‌های ظریف و نازک • تنوع رنگ پوست • اغلب صورت‌ها سه رخ • افراد کم اهمیت نیم رخ • عدم تمایز میان چهره زنان و مردان جز در ترسیم موی بلند برای زنان • طراحی چهره فرنگیان با آرایش متفاوت موی صورت • فقدان گویایی احوالات درونی چون تالم، ترس، هیجان و شادی در چهره • ترسیم رخسار بزرگان جاافتاده و تیره و پوست جوانان روشن و با ظرافت زنانه. |
| **منظره‌پردازی** | **عناصر طبیعی** | | • حضور آسمان آبی در ۹۰درصد نگاره‌ها • پوشش گیاهی مختصر محدود به درختچه‌هایی با ابعاد مینیاتوری و سایه‌پردازی‌های شتاب‌زده در رنگ‌آمیزی • گل‌های پراکنده و نقطه‌گذاری قلم جهت تجسم چمنزار • فقدان دقت در ترسیم جزییات • کوه‌های اسفنجی و صخره‌های منحنی پیچان با قلم‌گیری ارغوانی و قهوه‌ای • ترسیم نقوش موهوم جانوری از دل خطوط صخره‌ها • بستر صورتی رنگ زمین • منظره به عنوان نقش زمینه. |
| | **عناصر معماری** | | • پرهیز از ایجاد نقطه‌گریزی مشخص • تمایل به ساختار عمودی با افزایش ارتفاع و سطوح باریک • تصویر بخشی از بنا در نگاره • زاویه دید همزمان( اندرونی و بیرونی، دید از بالا و روبرو) • اتصال فضای درون و بیرون قاب با نفوذ بخشی از بنا به حاشیه • ارتباط متقابل انسان و ابنیه • تقسیم‌بندی فضای معماری به سطوح متعدد و متقاطع • طراحی شتاب‌زده و بی‌دقت نقوش تزیینی ابنیه و ارجحیت پرکردن سطوح بر زیبایی. |
| **رنگ** | | | • رنگ‌آمیزی درخشان • جدول رنگی ارغوانی، قهوه‌ای و صورتی • تنوع در رنگ لباس، سربند و رخسار • کیفیت متوسط رنگی • انتشار متوازن رنگ‌های زنده در ترکیب • استفاده ازسفید جهت تنفس بصری صحنه‌های پر ازدحام • محدودیت رنگ در مجالس سوگ و استفاده از طیف تیره و خاموش • کثرت رنگ‌های آمیخته • استفاده از ارغوانی و سیاه در صحنه‌های عزا • حاکمیت رنگ‌های گرم در تصویر • بهره‌گیری از تاثیر متقابل رنگ‌ها. |
| **نشانه‌های زبانی** | | | •نگارش اسامی و القاب امام‌قلی‌خان و همسر مورد علاقه‌اش، الله وردی‌خان و شاه عباس به خط نستعلیق و قلم ریز سیاه در بالای پیکره هر یک • حضور نشانه‌های زبانی در صحنه‌هایی با تعدد پیکره. |

**جدول ۲- ویژگی ساختار و ترکیب‌بندی صفحات مصور جَرون‌نامه.**

| | | |
|---|---|---|
| **ترکیب‌بندی** | **فضاسازی** | • فضاسازی مادی • گسترش فضای تجسمی با نمایش همزمان درون و بیرون • بهره‌گیری از پرسپکتیو مقامی در ترسیم قهرمان داستان • القای عمقی سطحی با تنوع فرم و گروه‌بندی سنجیده پیکره‌ها • نمایش یکپارچگی فضا توسط تعامل سطوح و عناصر • ارزش یکسان فضاهای مثبت و منفی • استفاده از سطوح رنگی در القای فضای بیان‌گرانه و حسی •تمرکز وقایع در فضاهای میانی • آرامش مجالس ضیافت، جنبش و تراکم صحنه‌های کارزار، محدودیت فضا در مضامین سوگ •فراخیت فضا توسط ترسیم افق رفیع • تزیین فضاهای معماری • کثرت سطوح متقاطع در فضای معمارانه. |
| | **ساختار صفحه** | • پیروی ابعاد صفحه از تناسبات $\sqrt{2}$ • صفحه‌آرایی چهار ستونی کتیبه اشعار • تداخل کتیبه‌ها در قاب نگاره • ساختار متنوع، متوازن و منتشر نگاره‌ها • ترکیب‌بندی متناسب با مضمون • استفاده از ترکیبات مثلثی جهت هدایت چشم •تشدید تحرک با شکستگی قاب • اختصاص بیشترین وسعت صفحه به نگاره • جدول‌کشی قاب تصویر. |
| | **محل قرارگیری متن و نگاره** |  مجلس رزم (۲)  مجلس رزم (۱)  مجلس بزم (۳)  مجلس بزم (۲)  مجلس بزم (۱)<br>  مجلس سوگ (۳)  مجلس سوگ (۲)  مجلس سوگ (۱)  مجلس رزم (۴)  مجلس رزم (۳) |

سرهای زنان، بزرگ‌تر از مردان طراحی شده است. چشمان پیکره‌ها باریک، صورت‌ها پهن و بی‌ظرافت ترسیم شده‌اند. حالات چهره آنان منفعل و بی‌روح است. دستان افقی زن آبی‌پوش در جلوی صف زنان حرم –که مشخص نیست برای پذیرفتن چیزی درازشده و یا ردکردن- در برقراری ارتباط و انسجام میان دیگر اجزای نگاره یاری‌رسان بوده است. همسر مورد علاقه خان در انتهای صف زنان با لباسی ارغوانی ایستاده و موهای خود را می‌کشد. در بالای سر او عبارت "عزیز میر" درج شده است. رواق هلالی شکل پشت سر او به تنفس و تمرکز بصری کمک کرده است. پیکره‌ها با رنگی متفاوت قلم‌گیری و نقوش لباس‌ها با طلایی ترسیم شده‌اند. نوزادی در آغوش مرد سیاه‌پوش جلویی جا خوش کرده است. آناتومی او تا حدودی نامتعارف و ناقص است. خطوط ظریف طراحی شده بر زمین، درختان پس زمینه و آسمان حسی از تلاطم، وزش باد و آشوب را القا می‌کنند.

## نتیجه

جَرون‌نامه از نسخه‌های مصور فصل آخر دوره درخشان نگارگری ایران است که تاکنون از دید هنرشناسان این عرصه دور مانده است. معرفی و شناخت نگاره‌های این منظومه ارزشمند به عنوان یکی از مدارک مهم تصویری دوره صفوی و هنر ایرانی، مهم‌ترین دستاورد جستار حاضر است. با بررسی سبک و ساختار بصری نگاره‌های آن که در جداول ۱ و ۲ آمده می‌توان به سوالات پژوهش به شرح زیر پاسخ داد:

- داستان جرون بخشی از روایتی است که نویسنده از شرح

زندگی امام‌قلی‌خان، اقدامات عمرانی، نظامی و مرگ او ارائه می‌کند. علیرغم بستر حماسی منظومه، نگاره‌هایی با مضامین غیرنظامی نیز در اثر به تصویر درآمده‌اند. در یک دسته‌بندی کلی، موضوعاتی چون ملاقات و بزم درباریان و بزرگان در ابتدای داستان، نبرد و مذاکرات نظامی فتح هرمز در میانه منظومه و همچنین صحنه‌های وداع آخر خان و فرزندان و زاری زنان بر اجساد مردان خاندان در صفحات پایانی، موضوع ده نگاره جَرون‌نامه را تشکیل می‌دهند.

– با وجود تعدد مضمون در نگاره‌ها، یک‌دستی و انسجام تصاویر با تمهیداتی که نگارگر به کار برده، قابل مشاهده است. با این حال هر مضمون مشخصه‌های بصری منحصر به خود را داراست که در خدمت و تقویت بیان هرچه بهتر موضوع قرار گرفته‌اند. استفاده از فضای آزاد و عناصر طبیعت جهت القای حس آرامش و شادی، سکون پیکره‌ها و پوشش الوان و فاخر شخصیت‌های درباری در مجلسی رسمی، استفاده از نشانه زبانی و ترسیم شخصیت اصلی در مرکز توجه مخاطب و سمت و سوی نگاه پیکره‌ها به محل استقرار او، در تصاویر مرتبط با بزم و ملاقات به چشم می‌خورد. عناصر تصویری مورد استفاده در مضامین رزمی نیز در خدمت تنش و هیجان داستان ترسیم شده‌اند و شامل مواردی چون شکستگی قاب تصویر، پراکندگی پیکره‌ها، استفاده از ترکیبات مثلثی، شکل پیچان و منحنی صخره‌ها، کثرت رنگ‌های گرم و درخشان و انتشار متوازن رنگ‌های زنده در ترکیب می‌شوند. ترسیم افق رفیع در صحنه‌های پر ازدحام، از دیگر تمهیدات نگارگر در این مضمون است. در مجالس مرتبط با وداع و سوگواری نیز، نگارگر از حرکاتی چون دست بر صورت، کندن موی، برهنگی پیکره‌های مونث، پیچ و تاب و انحنای اجزای صفحه، جدول رنگی محدود، تیره و خاموش و همچنین استفاده از سیاه و ارغوانی در رنگ‌آمیزی لباس عزاداران جهت ایجاد فضایی حزن‌آلود سود جسته است.

– در نگاهی اجمالی به ویژگی‌های بصری نگاره‌های جَرون‌نامه و آنچه به عنوان شاخصه‌های مکتب نقاشی اصفهان شناخته شده است، قرابت‌هایی در طراحی و نحوه قلم‌گیری خطوط، پیکره‌های فاقد شکوه، حضور منظره به عنوان نقش زمینه و غلبه انسان بر طبیعت وجود دارد. چنانچه مکتب اصفهان متقدم را به سبک هنری رضا عباسی و پیروانش نسبت داده و اصفهان متاخر را متاثر از شیوه‌های غربی بدانیم، تصاویر جَرون‌نامه شیوه منحصراً ایرانی را با شاخصه‌هایی چون اجتناب از فضای خالی، تزیین سطوح، تعدد پیکره‌ها، تسلط ترکیب‌بندی منتشر و پرهیز از پرسپکتیو و بعدنمایی غربی سرلوح کار خود قرار داده است. از ویژگی‌های خاص نگارگری جَرون‌نامه می‌توان به کیفیت متوسط رنگ‌ها، طراحی شتاب‌زده مناظر و تزیینات، چهره‌های منفعل، پیروی ابعاد صفحه از تناسبات $\sqrt{2}$، فراخیت فضا و افق رفیع، ترکیب‌بندی متناسب با مضمون و استفاده از رنگ در القای فضای بیانگرانه و حسی نام برد.

– اگرچه نگاره‌های این نسخه فاقد امضا و نام نگارگر هستند، اما با توجه به شواهد مذکور و مصور و همچنین تطابق نگاره‌ها اشتراکات زیادی در اسلوب و عناصر بصری دیده می‌شود که می‌تواند بر یکسان‌بودن قلم نگارگر آن صحه بگذارد و احتمال انتساب ده تصویر را به یک نقاش تقویت کند. امید است که این نوشتار راه‌گشای پژوهش‌های جدید پیرامون شناخت هنرمند نگارگر نسخه باشد.

## پی‌نوشت‌ها

۱ نگارگر و رسام ایرانی (محتملاً ۹۸۰-۱۰۴۴ ق). از بنیانگذاران مکتب اصفهان بود و با نوآوری در طراحی و انتخاب موضوعات جدید باعث تحولی در نگارگری ایرانی شد. او به بازنمایی جهان واقعی گرایش داشت، در شبیه‌سازی جانوران دقت زیادی نشان می‌داد ولی هیچگاه به برجسته‌نمایی و پرسپکتیو متوسل نمی‌شد. اهمیت او در کشف ارزش‌های بیانی خط است. در طراحی خط‌های دورانی و سیال بکار می‌برد و قلم‌گیری‌اش از همان ریتم و پیچ و تابی برخوردار است که در خوشنویسی شکسته نستعلیق می‌توان بازیافت. با این حال در آثار متاخرش، پیکرها بیش از حد با وقار و ساختگی، چهره‌ها درشت و چین و شکن جامگان خشک و یکنواخت می‌شوند. رنگ گزینی او شامل انواع ارغوانی، قهوه‌ای و خاکستری فام‌دار است (پاکباز، ۱۳۸۶، ۲۵۴).

۲ این اثر، حاوی دو منظومه جنگ‌نامه کشم و جَرون‌نامه به زبان فارسی است. جنگ‌نامه کشم سروده شاعری ناشناس، روایتی منظوم از فتح جزیره قشم توسط سپاهیان ایرانی است.

۳ نگارگر، رسام، شاعر ایرانی و از پیشگامان مکتب اصفهان و پیرو سنت واقع‌گرایی بهزاد است (۱۰۱۷-۹۴۰ق). به کار در کتابخانه سلطنتی قزوین فراخوانده شد و بعدها به خدمت شاه عباس اول درآمد که ظاهراً به دلیل بدسلوکی از کار برکنار شد. شیوه او در طراحی تازگی داشت و تمایل خود را به بازنمایی صحنه‌های واقعی روزمره نشان داد (همان، ۳۴۱).

۴ ژان باتیست تاورنیه (Jean Baptiste Tavernier) جهانگرد و بازرگان معروف فرانسوی است. سفرنامه او در شرح وقایع دوره صفویه و وقایع دربار صفوی دارای اهمیت بسیار است.

## فهرست منابع

آژند، یعقوب (۱۳۸۵)، مجموعه *مقالات مکتب نگارگری اصفهان*، نشر فرهنگستان هنر، تهران.

اتینگهاوزن، ریچارد (۱۳۹۰)، گرایش‌های سبکی دوران شاه عباس اول، ترجمه صفورا فضل اللهی، *پیام بهارستان*، دوره۲، سال ۴، شماره۱۳، صص ۳۷۰-۳۴۵.

اشرفی، م.م (۱۳۶۷)، *همگامی نقاشی با ادبیات در ایران*، ترجمه روئین پاکباز، انتشارات نگاه، تهران.

بینیون، لورنس و دیگران (۱۳۷۸)، *سیر تاریخ نقاشی ایرانی*، ترجمه محمد ایرانمنش، نشر امیرکبیر، تهران.

پاکباز، روئین (۱۳۸۵)، *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*، انتشارات زرین و سیمین، تهران.

پاکباز، روئین (۱۳۸۶)، *دایره المعارف هنر نقاشی، پیکره سازی، گرافیک*، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران.

تاورنیه، ژان باتیست (۱۳۶۳)، *سفرنامه تاورنیه*، ترجمه حمید ارباب

شیرانی، انتشارات نیلوفر، تهران.
ترکمان، اسکندر بیگ (۱۳۸۲)، *تاریخ عالم آرای عباسی*، نشر امیرکبیر، تهران.
جوانی، اصغر (۱۳۹۰)، *بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان*، نشر فرهنگستان هنر، تهران.
خزایی، محمد (۱۳۶۷)، *کیمیای نقش: مجموعه آثار طراحی اساتید بزرگ نقاشی ایران و...*، انتشارات سازمان تبلیغات اسلامی حوزه هنری، تهران.
دبلیو فریر، رانلد (۱۳۸۴)، *برگزیده و شرح سفرنامه شاردن*، ترجمه حسین هژبریان و حسین اسدی، نشر و پژوهش فروزان روز، تهران.
دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷)، *لغت نامه*، موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، تهران.
سیوری، راجر (۱۳۷۲)، *ایران عصر صفوی*، ترجمه کامبیز عزیزی، نشر مرکز، تهران.
فلسفی، نصرا... (۱۳۶۴)، *زندگانی شاه عباس اول*، انتشارات علمی، تهران.
قدری (۱۳۸۴)، *جنگ‌نامه کشم و جرون‌نامه*، نصحیح و تحقیق محمد باقر وثوقی و عبدالرسول خیراندیش، انتشارات میراث مکتوب، تهران.
منشی قمی، احمدبن حسین (۱۳۶۶)، گلستان هنر، تصحیح: احمد سهیلی خوانساری، انتشارات منوچهری، تهران.
Welch, Anthony (1973), *Shah Abbas and the art of Isfahan*, exhibition catalogue, the Asia society, New York.
Welch, Anthony (1974), Painting and patronage under shah Abbas I, studies on Isfahan: proceeding of the Isfahan colloquium, *Iranian studies*, vol. VII, pp. 458-503.
www.bl.uk /manuscripts /Viewer.aspx?ref=add_ms (access date: 25 /10 /2015)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی