دریافت مقاله: ۹۰/۸/۲۳
پذیرش مقاله:۹۱/۱/۲۱

تأثیر سنت‌های تصویری ساسانی بر نگارگری مکتب شیراز در عهد آل‌اینجو

غلامرضا هاشمی* علی‌اصغر شیرازی**

چکیده

خطه فارس از دیرباز در ادوار مختلف تاریخی، چه پیش از اسلام و چه در دوره‌اسلامی، همواره به‌عنوان مرکزی برای استقرار حکومت و پیرو آن فرهنگ و هنر مورد استفاده قرارگرفته که این امر سبب رشد و بالندگی هنر تصویرگری(کتاب‌آرایی) در این ناحیه شده‌است. وجود نسخه‌های گوناگون مصورشده از مکتب شیراز در دوره‌های مختلف، گواهی بر این مدعاست. باتوجه‌به آثار ساخته‌شده در این منطقه که مستقل از سنت تصویرگری در شرق ایران است، این سؤال پیش می‌آید که چگونه می‌توان تأثیر عناصر تصویری پیش از اسلام را که همچون یک سنت تصویرگری در منطقه فارس وجود داشته است، مشاهده‌کرد. بنابر آنچه گفته شد هدف از نگارش این مقاله، یافتن وجوه اشتراک میان سنت‌های تصویری پیش از اسلام با شاهنامه‌های مصورشده خطه فارس در عهد آل‌اینجو است. از این رو نخست، اشاره‌ای کوتاه به تصویر و تصویرسازی کتاب‌های مختلف تاریخی مورخان ایرانی همچون ابن‌بلخی، مسعودی و اصطخری شده و سپس با ویژگی‌ها و خصوصیات تصویرسازی آثار ساسانی مقایسه و ریشه‌های تصویرسازی مکتب شیراز در عهد آل‌اینجو بررسی شده‌است. به بیان دیگر، تطبیق تناسبات و نحوه ترکیب‌بندی در دو شاهنامه مکتب شیراز آل‌اینجو با نمونه‌های بازمانده از آثار دوره‌های پیش از اسلام، در این مقاله مورد مطالعه قرار گرفته است.

روش تحقیق به‌کارگرفته در مقاله پیش‌رو، تطبیقی-تحلیلی و شیوه گردآوری اطلاعات آن نیز کتابخانه‌ای بوده‌است. باتوجه به بررسی اسناد تاریخی و نیز تطبیق عناصر تصویری، این چنین به‌دست آمده که می‌توان از وجود سنت تصویرگری در این ناحیه برپایه سنت‌های تصویری پیش از اسلام به‌عنوان عاملی مؤثر در شکل‌گیری مکتب شیراز در عهد آل‌اینجو سخن به‌میان آورد.

پرتال جامع علوم انسانی

کلیدواژگان: ساسانیان، فارس، سنت تصویری، مکتب شیراز، آل‌اینجو.

* دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران (نویسنده مسئول). Art_dr.hashemi@yahoo.com
** استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران.

مقدمه

آب و هوای معتدل، خاک حاصل‌خیز و قرارگرفتن در منطقه استراتژیک و ارتباط منطقه فارس با شهرهای بزرگ و قدیمی‌ای همچون شوش و اصفهان سبب‌شده که این ناحیه از دیرباز مورد توجه فرمانروایان مختلف ایرانی و حتی حاکمان غیر ایرانی قرارگیرد که این امر خود موجبات تلاقی فرهنگ‌های مختلف و رشد و بالندگی فرهنگ و هنر را در این ناحیه فراهم آورده‌است.

انتخاب فارس به‌عنوان پایتخت آن‌گونه‌که در کتاب‌های تاریخی یادشده، نخستین‌بار از سوی کیومرث بود. «کیومرث اول پادشاهی است که ملک جهان یک‌سره داشته و پارسیان بگفته‌اند که دارالملک او اصطخر بوده است. بعد از کیومرث، هوشنگ پادشاه شد و در اصطخر بر وی بیعت پادشاهی کردند» (ابن‌بلخی، ۱۳۴۳: ۳۳-۳۲). در زمان هخامنشیان نیز فارس مورد توجه بود. پس از هخامنشیان، شاهان ساسانی فارس را به‌عنوان موطن اصلی خاندان خود برگزیدند.

وجود نقش‌برجسته‌ها و ظروف زرین و سیمین و پارچه های تولیدشده در فارس، نشان از عظمت و شکوه هنر دوران پیش از اسلام در این منطقه است. پس از ظهور دین مبین اسلام، شهر جدیدی در فارس ساخته‌شد. «شیراز از بزرگ‌ترین شهرهای فارس و دارای دیوان‌ها و دارالعماره است و در عهد اسلام بناشد» (ابن‌حوقل،۱۳۴۵: ۳۴). پس از ساخته‌شدن این شهر بسیاری از موضوعات و مضامین اسلامی با اندیشه، فرهنگ و هنر ایرانی موجود در این منطقه پیوند خورد و سبب رشد و شکوفایی بیش از پیش آن در بیشتر زمینه‌های هنری شد.

باتوجه‌به این‌که آثار تولیدشده در این منطقه مستقل از سنت تصویرگری در شرق ایران است، نگارندگان در مقاله حاضر درپی یافتن چگونگی تأثیر عناصر تصویری عهد ساسانیان بر نسخ مکتب شیراز در عهد آل‌اینجو، به‌مثابه یک سنت تصویرگری در منطقه فارس، هستند.

از این رو، دو نسخه از نسخ شاهنامه، معروف به ۷۳۳ و ۷۴۱ ه.ق. بررسی شدند. علت انتخاب این دو نسخه را می‌توان به‌اختصار چنین بیان کرد، هنر تصویرگری در عهد ساسانی بیشتر درپی به‌نمایش‌گذاشتن شکوه و جلال دربار و ستایش اعمال شاه و نیز به‌نمایش‌گذاشتن صحنه‌های نبرد بوده که به‌دلیل شباهت مضامین آن با صحنه‌های تصویرشده در شاهنامه‌های دوره آل‌اینجومورد توجه قرار گرفت. به دلیل انتشارنیافتن و دردسترس‌نبودن نسخه مصور ۷۳۱ه.ق. محفوظ در موزه توپ قاپی‌سرا، متأسفانه از مقایسه تصاویر آن در این مقاله بسیار کم استفاده شده‌است. اگرچه در زمان مصورسازی نسخه ۷۳۳ ه.ق. حکمرانان آل‌اینجو به استقلال کامل از دربار ایلخانان نرسیده‌اند، لیکن، این کار به‌نوعی زمینه‌چینی برای اعلام استقلال از حکومت مرکزی در تبریز بوده‌است. هم‌چنین نسخه ۷۳۳ ه.ق. «از بارزترین آثار مکتب شیراز در نیمه اول سده هشتم هجری است و نگاره‌های این نسخه به‌سبب ارزش هنری خود از بهترین آثار دوران محسوب می‌شوند» (آداموا و گیوزالیان،۱۳۸۳: ۸۸). ارزش‌های نسخه مصور ۷۴۱ ه.ق. نیز قابل تأمل است چراکه این شاهنامه «در تتبعات تاریخ اولیه نگارگری ایران اهمیت تاریخی و تصویرسازی درخوری دارد. ایوان سجوکین نخستین‌بار بر اهمیت آن تأکید ورزید» (آژند،۱۳۸۷: ۷۹).

تاکنون هشت نسخه خطی ازسوی محققان به مکتب شیراز نسبت داده‌شده که دو نسخه یادشده نیز جزء آنهاست. نسخه خطی ۷۳۳ در به‌قطع (۲۸×۳۶) سانتی‌متر در چهار ستون با جلد براق سیاه‌رنگ در بردارنده چهارصد و اندی صفحه است که تنها ۳۶۹ صفحه از آن باقی‌مانده و در لنینگراد نگهداری می‌شود.[۱] نسخه ۷۴۱ نیز که به شاهنامه قوام‌الدین‌حسن وزیر ابواسحاق اینجو معروف است، در شش ستون با شباهت به نگاره‌های نسخه ۷۳۳ تهیه شده‌است و در مجموعه‌هایی ازجمله نگارخانه والترز در بالتیمور مریلند، موزه هنرهای زیبای بوستون، موزه متروپولیتن و مجموعه ژیله جای دارند می‌شود.[۲] ازآنجاکه دو نسخه یا شده جزء قدیمی‌ترین آثار به‌جای مانده از مکتب شیراز هستند و خصوصیات مشترکی با برخی از سنت‌های تصویرگری موجود در منطقه فارس از دوران پیش از اسلام دارند، بررسی و مداقه در آنها به‌عنوان آثاری که خصوصیات بومی و منطقه‌ای در آنها بارز است، ضروری به‌نظر می‌رسد.

پیشینه تحقیق

آداموا و گیوزالیان(۱۳۸۳) در کتاب "نگاره‌های شاهنامه" به بررسی نگاره‌های شاهنامه ۷۳۳ ه.ق. پرداخته‌اند و ضمن اشاره به سایر نسخ، همچون شاهنامه ۷۳۱ ه.ق.، بر اهمیت این شاهنامه‌های مصور تأکیدمی‌کنند. آنها درکنار اشاره به تحقیقات و نظرات سایر محققان درباره نسخ مکتب شیراز، به بررسی، تجزیه وتحلیل مختصر برخی از تصاویر آن نسخه ۷۳۳ ه.ق. هم پرداخته‌اند.

آژند (۱۳۸۷) نیز در کتاب "مکتب شیراز" در بخش مربوط به حامیان نگارگری مکتب شیراز درباره حکمرانان آل‌اینجو تأثیر گرایش به سنت‌های ایرانی در دربار آل‌اینجو سخن به میان می‌آورد. همچنین در بخش نسخ مکتب شیراز نیز به نسخه‌های ۷۳۱ ه.ق. و ۷۳۳ ه.ق.می‌پردازد و به تحقیقات برخی از محققان هم اشاره می‌نماید.

پوپ(۱۳۷۸) نیز در کتاب "سیروصور نقاشی ایران" اشاره‌ای کوتاه و مختصر به مکتب شیراز می‌کند و این‌گونه نتیجه می‌گیرد که مکتب شیراز در عهد سلاطین مغول متفاوت از مکتب رسمی درباری در تبریز است و تحت تأثیر آن قرار نگرفته‌است.

تجویدی(۱۳۷۵) نیز در کتاب "نگاهی به هنر نقاشی ایران" ضمن اشاره به وجود دو جریان مستقل در شکل‌گیری نگارگری در شرق و غرب ایران، به بیان ایرانی و بومی‌بودن نگاره‌های مکتب شیراز اشاره می‌پردازد.

بازیل گری(۱۳۶۹) نیز در کتاب "نقاشی ایران" نخست، کوتاه درباره مکتب شیراز سخن می‌راند، از کتاب سمک عیار نام می‌برد و آن را نیز در زمره کتب مصور این مکتب می‌داند.

روش تحقیق

با توجه به موضوع مورد بررسی در این مقاله که تطبیق شباهت‌های بین نگاره‌های نسخ مصور شاهنامه مکتب شیراز با سنن تصویرگری و به‌خصوص دیوارنگاری در ایران پیش از اسلام است، روش تطبیقی- تحلیلی مورد استفاده قرار گرفته و از روش کتابخانه‌ای در گردآوری مطالب و نیز استفاده از پایگاه‌های مجازی موزه‌ها و کتابخانه‌ها جهت جمع‌آوری تصاویر استفاده شده‌است. در انتخاب نمونه‌ها نیز مواردی گزینش شده‌اند که نزدیکی و شباهت بیشتری با موضوع مورد بررسی داشته‌اند.

پیشینه تصویرسازی در منابع مختلف تاریخی قدیم

تصویرگری در بناها

این بناها را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد:

- بناهای مذهبی و یادمان‌های دینی و آئینی مانند آرامگاه‌ها و پرستشگاه‌ها،
- بناهای غیرمذهبی همچون کاخ‌ها و قصرها.

بقایای بر جای‌مانده ازمجموعه تخت جمشید، بیانگر آن است که علاوه‌بر تخت جمشید در دیگر مکان‌های مقدس پارسیان نیز از این هنر استفاده شده‌است. «بر روی هردو قطعه‌سنگ صورت دو شخص به‌صورت برجسته منقوش است. این‌دو به‌هم نگاه می‌کنند و دست‌ها را بازکرده‌اند... نقش دیگر درها هم شبیه به این تصاویرند و آنها به اندازه طبیعی بوده» (خوب‌نظر به‌نقل از تاورنیه، ۱۳۸۰: ۴۶). مسعودی تاریخ‌نویس مشهور ایرانی نیز به کاربرد تصویر در آتشکده‌ای در اصطخر اشاره‌می‌نماید که خود آن را از نزدیک دیده است «بنایی عجیب و معبدی بزرگ است و ستون‌های سنگی شگفت‌انگیز دارد. سرستون‌های سنگی زیبا از اسب و حیوانات تنومند دیگر است... و تصاویر اشخاص را با نهایت دقت تراشیده‌اند.» (مسعودی،۱۳۸۲: ۶۰۵).

افزون‌بر استفاده از تصویرگری در اماکن مقدس، برای بزرگ‌داشت اشخاصی همچون پادشاه یا افراد مهم مذهبی و مملکتی نیز، تصاویر آنان را بر سنگ سخت کوه‌ها حجاری می‌کرده‌اند. «به ناحیت سابور کوهی هست در آن کوه صورت هر پادشاه، مرزبان، موبد و معروفی که در پارس بوده‌است، کرده‌اند و آنجا کسانی‌اند، که صورت‌ها و قصه‌های آن نبشته دارند» (اصطخری،۱۳۴۰: ۱۳۱). از موارد به‌جای مانده از این سنت می‌توان از حجاری‌های بیشاپور که تصویری از اردشیر ساسانی را در خود دارد یادکرد(تصویر۱).

تصویر ۱. اردشیر ساسانی، بیشاپور.
(ایران کهن‌تر از تاریخ، ۱۳۸۳، نرم‌افزار نشر ایرانگردان).

از تصویرگری برای تشویق، تحسین و نیز ثبت وقایع عجیب نیز استفاده شده‌است. در تاریخ ثعالبی از بهرام گور و دوختن سروپای آهو با یک تیر به یکدیگر یاد شده‌است «چهره‌اش را به‌نقش درآورند درکنار چنگ‌زن و شتر و آهوان و این مناظر را به کاخ خورنق در جایی درخور تصویر کنند» (ثعالبی،۱۳۶۸: ۳۵۰). در تاریخ طبری نیز به داستان دوختن شیر و گورخر با یک تیر به زمین توسط بهرام اشاره شده‌است «بهرام تیری به پشت شیر انداخت که از شکم وی و پشت خر درآمد و به زمین رسید و یک‌سوم آن به زمین رفت و این به حضور کسانی از عربان و نگهبانان بهرام و دیگران بود و بهرام بفرمود تا قصه شیر و خر را تصویر کنند» (طبری،۱۳۶۲: ۶۱۶). ثعالبی همچنین از به‌تصویر کشیده‌شدن هفت‌خوان اسفندیار در کاخ‌های شاهان خبر می‌دهد «شاهان شگفتی‌های آن را (هفت‌خوان اسفندیار) خوش دارند و در کاخ‌ها و شادروان‌ها صورت‌های این داستان را تصویرمی‌کنند» (ثعالبی،۱۳۶۸: ۱۹۲).

تصویرگری در اشیا

آن‌چنان‌که از اشیای یافت‌شده مربوط به پیش از اسلام به دست می‌آید، سنت تصویرگری روی برخی اشیا ازقبیل نگین انگشتر نیز رایج بوده‌است(تصویر۲).

ترسیم صورت پادشاهان بر جام‌ها و پارچه‌ها و... نیز جزء رسوم کهن گذشته بوده‌است «اسکندر هر جام زرین را که صورت دارا بر آن نقش بود از ساقی می‌گرفت ولی آن را بازپس نمی‌داد» (همان: ۲۵۳).

کتاب‌آرایی

علاقه به تزئین و کتاب‌آرایی نیز در بین اقوام ایرانی پیشینه ای طولانی دارد «زَروَرق که به نگارگری به‌کار برند او (جمشید) فرمود و رنگ‌های گوناگون آمیخت از بهر تزاویق (زینت‌دادن) دیوارهای سراها، و اول کسی که نقاشی و صورتگری فرمود او بود» (ابن‌بلخی،۱۳۴۳: ۳۸). در جایی دیگر ابن‌بلخی از کتاب معروف زرتشت نام‌می‌برد که «بر دوازده‌هزار پوست گاو دباغت‌کرده نوشته‌بود به زر و وشتاسب آن را قبول‌کرد و به اصطخر پارس کوهی است، کوه نفشت(شاید نقشت) گویند که همه صورت‌ها و کنده‌کاری‌ها از سنگ خارا کرده اند و آثار عجیب اندر آن نموده و این کتاب زند و پازند در آنجا نهاده بود» (همان:۵۸).

درباره قدمت کتاب‌آرایی در فارس، مسعودی به کتاب بزرگی اشاره‌می‌نماید که در اصطخر پارس نزد یکی از بزرگ‌زادگان ایرانی دیده که «تصویر بیست‌وهفت تن از ملوک ایران از خاندان ساسانی ـ بیست‌وپنج مرد و دو زن ـ در آن بود و هریک را به روز مرگ پیر بوده یا جوان، با زیور و تاج و

تصویر ۲. نقش انگشتر، ساسانی
(ایران کهن‌تر از تاریخ، ۱۳۸۳، نرم‌افزار نشر ایرانگردان).

ریش و چهره تصویر کرده بودند» (مسعودی،۱۳۴۹: ۹۹). ابواسحاق فارسی معروف به اصطخری نیز «در میانه سده چهارم از اسنادی صحبت می‌دارد که در بعضی از سالنامه‌های شاهان باستانی ایران دیده‌بوده و دربردارنده تصاویری از این شاهان بوده» (پوپ،۱۳۷۸: ۷). همچنین یکی از قدیمی‌ترین نسخ مصور موجود «متن منحصر به‌فردی است از داستان‌های فارسی که توسط صدقه‌بن ابوالقاسم در شیراز نقاشی شده و کتاب سمک عیار نام دارد» (بازیل گری،۱۳۶۹: ۵۷).

ویژگی‌های بصری تصویرگری قبل از اسلام در فارس

تناسبات

در هنرهای تصویری ساسانیان، آنچه پیش از همه جلب توجه می‌کند، بزرگ‌بودن اندازه عناصر تصویری نسبت‌به قاب(کادر) است که پیکره‌ها بیشترین فضا را در قاب اشغال می‌کنند. قاب‌ها چه مربع یا مستطیل و حتی دایره(در ظروف) نسبت‌به پیکره انسان و حیوانات، کوچک هستند. به‌طوری‌که در برخی موارد هنرمند مجبور شده‌است قسمتی از عناصر تصویری را کوچک‌تر ترسیم کند یا کادر را در برخی قسمت‌ها افزایش‌دهد(تصویر۳). این موضوع به‌جز در صحنه شکارگاه طاق بستان تقریباً در همه حجاری‌ها و حکاکی‌ها دیده‌می‌شود.

افزون بر این‌ها، بزرگ‌ترین و درشت‌ترین عنصر تصویری در هنرهای تصویری ساسانی، انسان است. در بیشتر موارد سرها بزرگ ترسیم‌شده و نیم‌تنه بالایی به‌صورت تمام‌رخ و چهره‌ها نیم‌رخ ترسیم شده‌اند. ترسیم دست‌ها و پاها(از مچ به پائین) معمولاً کوچک‌تر از حد طبیعی است و این نکته درموارد بسیاری مشاهده می‌شود. به‌نظر می‌رسد برای تنومند جلوه‌دادن پیکره‌ها، از ترسیم دست‌ها و پاها در اندازه معمول خودداری شده‌است(تصویر ۴).

تصویر ۳. طرحی از نقش‌برجسته ساسانی، بهرام دوم، نقش رستم.
(همان).

حالت قرارگیری دست‌ها ثابت و قراردادی است. حتی در صحنه‌هایی که مضمون آن با جنگ، نبرد و شکار در ارتباط نیست، مانند مجالس باریابی و دربار دست‌ها بیشتر از آرنج تاشده‌است. این موضوع، بعدها در نگارگری اسلامی نیز تکرار می‌شود. از نظر زیبایی‌شناسی نیز طراحی دست‌ها به‌حالت آزاد، باز و به‌صورت خط صاف از زیبایی اثر می‌کاهد و حالتی سست و بی‌حال به پیکره می‌بخشد. در ترسیم چهره نیز، هنرمند از سنتی خاص استفاده می‌کند. چهره‌ها کاملاً خشک و قراردادی هستند و حالت خاصی را القانمی‌کنند. هرچند در هنر ساسانیان، تحرک و انعطاف بیشتر از هنر رسمی هخامنشی است، این تحرک و پویایی در چهره‌ها مشاهده نمی‌شود. حتی در صحنه‌های جنگ یا در صحنه‌های مهیج شکار نیز تغییری در چهره شخصیت‌ها دیده نمی شود و آرامشی خاص بر آنها مستولی است. این سنت تصویری بعدها در نگارگری اسلامی و به‌ویژه مکتب شیراز قابل پیگیری است.

درباره آرایش مو و ریش نیز هنرمند دوره ساسانی از قواعد ثابتی پیروی‌می‌کند. در اکثر پیکره‌ها موهای بلندی که در قسمت عقب سر پف‌کرده و ریشی که به‌صورت منظم بافته یا پیچ خورده، قابل مشاهده است. ترسیم موها و ریش بلند نیز ازجمله مواردی است که بعدها در نگارگری اسلامی قابل ملاحظه و پیگیری است.

نوع پوشش پیکره‌ها نیز در هنر ساسانی قابل تأمل است. لباس شاه اغلب بلند و با تزئینات بسیار در قسمت سینه است. پائین‌تنه نیز با پوششی شبیه شلوار که حالتی مواج و چین‌چین دارد پوشیده شده‌است. بیشتر لباس‌ها دارای کمربند و سینه‌بندهای تزئینی و بزرگی هستند که روی آنها نیز تزئیناتی وجوددارد. این زیورآلات فقط مخصوص شاه بوده است و در لباس سایر درباریان دیده نمی‌شود. لباس شاه در بیشتر موارد منقوش است و تزئینات آن جالب می‌نماید(تصویر۵).

تصویر ۴-۱. ظرف ساسانی، قسمتی از اثر (همان).

تصویر۴-۲. ظرف ساسانی (همان).

تصویر ۵-۱. طرحی از نقش برجسته ساسانی، طاق بستان، قسمتی از اثر (همان).

تصویر ۵-۲. نقش‌برجسته ساسانی، طاق بستان، قسمتی از اثر (www.aftab-magazine.com).

علاوه بر تزئیناتی که سبب تمایز تصویر شاه از سایرین می‌شود، بارزترین وجه تمایز شاه با سایر درباریان تاج بزرگ، باابهت و پرتزئین‌اش است. این عنصر تزئینی ضمن داشتن جنبه غیرمادی برای شاه و درباریان(مقام سلطنت)، یکی از موارد مهم در تشخیص هویت شاهان مختلف در تصاویر گوناگون است.

چهره‌نگاری در آثار تصویری ساسانی عموماً مدور و بدون عواملی که نمایش‌دهنده خصوصیات و ویژگی‌های فردی و کالبدشناسی است، تصویرشده و از ترسیم عضلات، استخوان‌ها و سایر ویژگی‌های فردی خودداری شده‌است. البته اینکه چهره‌ها به‌دور از خصوصیات فردی ترسیم گشته دلیلی بر ضعف و ناتوانی هنرمندان این دوره نبوده است، بلکه این امر ریشه در یک سنت باستانی دارد که نمونه آن را می‌توان در سنگ‌نگاره‌های هخامنشی دید(تصویر۶).

اسب شاخص‌ترین عنصر تصویری پس از انسان در هنرهای تصویری ساسانی است. اسب‌ها بیشترین کاربرد را در هنر ساسانی به‌نسبت سایر حیوانات دارند و معمولاً نسبت‌به پیکره انسانی کوچک ترسیم می‌شوند. اسب‌های این دوره دارای تنه کوتاه، حجیم، پاها و سرهای کوچک هستند و گاه درحال تاخت با دست‌های بازنموده می‌شوند که شیوه ایرانیان قدیم در ترسیم نقش اسب است یا همچون نقش‌برجسته‌های هخامنشی با گردنی خمیده و انحنای پای جلویی که بالارفته و یک قاعده تصویری هماهنگ است، به‌شکلی باوقار تصویرمی‌شوند(تصویر۷). این نحوه ترسیم بعدها در هنر نگارگری در دوره اسلامی نیز نمایان می‌گردد(تصویر۸).

ترکیب‌بندی

ترکیب‌بندی در آثار ساسانی را می‌توان به موارد ذیل دسته‌بندی کرد:

حجاری‌ها، ظروف فلزی و نقاشی‌ها

حجاری‌ها: در صحنه‌هایی که عناصر تصویری در کمترین حد ظاهر شده‌اند و به‌اصطلاح ترکیب‌بندی‌ها ساده بوده و حوادث صحنه فقط در یک مکان خاص اتفاق می‌افتد(تک‌صحنه‌ای) از روش قرینه‌سازی استفاده شده است. بیشتر مواقع سر شخصیت اصلی در مرکز کادر و بقیه عناصر اعم از حیوانات و جزئیات منظره در اطراف وی به‌صورتی متعادل و متوازن قرار می‌گرفت.

از دیگر عوامل ایجاد ترکیب‌بندی زیبا و چشم‌نواز، کاربرد فنون بعدنمایی بوده‌است. این فنون در ترکیب‌بندی‌های

تصویر ۶-۱. نقش‌برجسته هخامنشی، قسمتی از اثر (ایران کهن‌تر از تاریخ، ۱۳۸۳، نرم‌افزار نشر ایرانگردان).

تصویر ۶-۲. نقش‌برجسته هخامنشی (همان).

تصویر ۷. نقش‌برجسته ساسانی، قسمتی از اثر، اردشیر اول در نقش رستم (همان).

تصویر ۸. قسمتی از نگاره شاهنامه ۷۴۱ (http://shahnama.caret.cam.ac.uk).

گسترده و چندصحنه‌ای به سه روش انجام می‌شده‌است:

- استفاده از ترکیب صعودی(تصویر۹).
- روش همپوشانی.
- نمایش اشیای نزدیک با عمق و بُعد بیشتر و اشیای دورتربا عمق کمتر.

هنرمندان نگارگر بیشتر از روش اول و دوم بهره‌گرفته‌اند.

عنصری که تقریباً در همه آثار حجاری دوره ساسانی به‌چشم می‌خورد، حرکت و جهت در ترکیب‌بندی‌هاست. این ترکیب‌بندی‌ها حالتی ایستا و ساکن ندارند و به‌کمک عوامل مختلفی همچون خطوط اریب شمشیرها، نیزه‌ها و تیروکمان‌ها، جهت سر و نگاه افراد و اختصاص بیشترین فضای ترکیب‌بندی به موضوع اصلی و نیز قراردادن عوامل ثانویه در کناره‌های قاب، در ترکیب‌بندی ایجاد نوعی‌حرکت موسوم به حرکت القائی کرده‌اند. به‌دلیل رعایت اختصار، موجزنمایی و چکیده‌نگاری در هنرهای تصویری پیش از اسلام ایران، حرکتِ تکرارشونده(ریتمیک) کمتر استفاده شده‌است، چراکه ایجاد این نوع حرکت نیازمند تکرار و تعدد عوامل و عناصر تصویری است ولی در حرکت القایی وجود یک یا دو عنصر کافی است. حرکت القایی در قرون بعد در نگارگری اسلامی بسیار کاربرد داشت.

ظروف فلزی: بیشتر ظروف فلزی به‌جای مانده به‌خصوص دیس‌های نقره‌ای، دارای نقش مرکزی در وسط تصویر هستند که سایر عوامل و عناصر تصویری پیرامون این محور قرار می‌گیرند(تصویر۱۰). این نوع ترکیب‌بندی با شکل ظروف مدور نقره‌ی این عصر بیشترین هماهنگی را دارد. استفاده از نقوش قرینه نیز می‌تواند عاملی مؤثر در ایجاد ترکیبی دلپذیر، خوشایند و خالی از هرگونه دغدغه‌ای برای تصاویر منقوش بر جام‌ها باشد. این مهم، بیشترین تأثیر خود را در نمایش صحنه‌های رسمی و بااهمیت مذهبی، ملی و ... نشان‌می‌دهد. در صحنه‌های بارعام درباریان به حضور شاه،

تصویر ۹. ترکیب صعودی، نقش‌برجسته ساسانی، طاق بستان، قسمتی از اثر (ایران کهن‌تر از تاریخ، ۱۳۸۳، نرم‌افزار نشر ایرانگردان).

از این عامل استفاده بیشتری شده‌است(تصویر۱۱).

تحرک موجود در آثار فلزی با مضمون شکارگاه قابل توجه است. ازجمله خصوصیات بارز ظروف سیمین ساسانی، وجود تحرک و پویایی ترکیب‌بندی است. این موضوع اغلب با استفاده از حرکات غیر معمول سوار، اسب و حیوانات شکارگاه به‌وجود می‌آید. یکی دیگر از راه‌های به‌وجودآوردن ترکیب‌بندی در ظروف فلزی این عصر، استفاده از نقوش گیاهی و اسلیمی‌ها برای ایجاد تقسیم‌بندی‌های مدور است.

نقاشی‌ها: در ترکیب‌بندی نقاشی‌ها معمولاً فواصل بین دو شکارچی با حیوانات پرمی‌شود. همچنین از فنون چیدمان از پائین به بالا در این نقاشی‌ها بهره‌گیری شده‌است. ازآنجاکه نقاشی‌های برجای مانده از این دوره محدود بوده و در بیشتر موارد آسیب‌های جدی‌ای دیده‌است، نمی‌توان قضاوتی دقیق و موشکافانه در این‌باره کرد. از این رو ناگزیر به احکام کلی و محدود بسنده‌می‌شود.

شیوه طراحی در تصویرسازی ساسانی نیز به دو صورت بوده است:

تصویر ۱۰. ظرف ساسانی، مرکزیت در اثر (همان).

تصویر ۱۱. شاهنامه ۷۴۱، مرکزیت در اثر (http://shahnama.caret.cam.ac.uk).

- چکیده‌نگاری، انتزاع و رمزگرایی،
- طبیعت‌پردازی، واقع‌نمایی و شبیه‌سازی،

از شیوه اول در ترسیم مراسم آئینی، یادبودهای ملی و ... مانند صحنه شکست والرین امپراطور روم به‌دست شاه ایران و شیوه دوم برای نمایش صحنه‌هایی با مضمون تفریح و سرگرمی همچون صحنه شکارگاه در طاق بستان کاربرد داشته است. در این نقش‌برجسته، حیوانات درنهایت دقت و تناسب اندام و صحت حرکات تصویر و ترسیم شده‌اند. با دقت در عناصر و جزئیات این نقش‌برجسته، می‌توان به قدرت طراحی و شناخت بالای هنرمند از آناتومی پی‌برد.

درباره تزئین‌گرایی در هنر ساسانی نیز می‌توان به همین نقش‌برجسته اشاره‌نمود. در این تصویر، حداقل سی نوع نقش روی لباس شاه دیده‌می‌شود. در جام سلیمان (خسرو) نیز نمونه تزئینات جامه‌ها قابل مشاهده است. لباس شاه نقوش و حاشیه و شلوارش دارای چین‌های تزئینی بسیاری دارد. در بشقاب شکار پیروز(موزه ارمیتاژ) نیز نقش‌ونگار لباس شاه بیانگر اعتلای تزئین‌گرایی است.

درنقاشی دیواری به‌جای‌مانده از عصر ساسانی مکشوفه در شوش، «جامه یکی از شکارچیان که در سمت راست قرار دارد، پارچه گلابتون‌دار صورتی‌رنگی را معرفی می‌کند» (تجویدی، ۱۳۷۵: ۴۰). به‌کاربردن لباس‌های منقوش در تصویرگری‌ها، یکی از سنت‌های منتقل شده از دوره ساسانی به مکتب شیراز است.

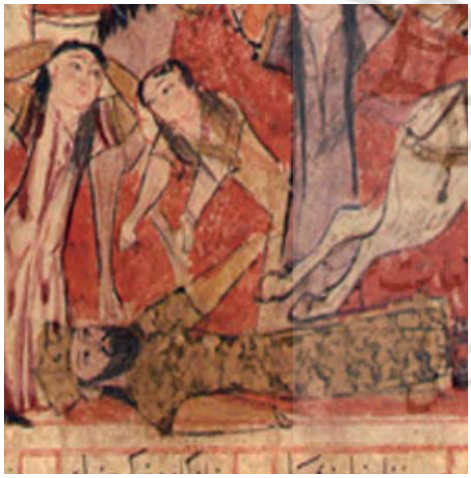
سنت‌های تصویری دوره اسلامی در ربع دوم قرن هشتم

تجویدی(۱۳۷۵) در کتاب نگاهی به هنر نقاشی ایران از دو سنت تصویرگری، یکی در شرق و دیگری در غرب ایران نام می‌برد که سنت شرقی تحت نفوذ آسیای مرکزی و بعدها شرق دور و سنت تصویری غربی تحت تأثیر هنر بیزانس بوده‌است. لیکن در این میان از مکتب دیگری تحت عنوان مکتب شیراز نام می‌برد که جدای از این دو بوده و شیوه‌ای کاملاً ایرانی و بومی داشته‌است. خاص‌بودن این مکتب را، پوپ چنین بیان می‌کند «این مکتب آشکاراتداوم یک سنت کهن بوده و با همه تحولات بعدی خود و با تمام ضرورت‌ها در استخوان‌بندی مرزهای ثابت، از رویکردهای اصلی ازقبیل بعضی هنرمندان نادره‌کار و نازک‌قلم خویش، هم‌چنان پایید و هرگز تحت نفوذ هنرمند نابغه‌ای، جریان اصلی خود را بالاجبار تغییر نداد» (پوپ،۱۳۷۸: ۶۸).

تناسبات

همان‌طورکه در بحث از هنرهای تصویری ساسانی گفته‌شد، نخستین و مهم‌ترین عنصری که در نگاه اول جلب توجه می کند، اندازه بزرگ تصویرها نسبت‌به کادر است. که در تصاویر این مکتب، جایگاه اصلی مربوط به پیکره‌های انسانی است. آنها پیکره‌های انسانی با اندازه‌های بزرگ و تناسبات ویژه خود جلب توجه می‌کنند. سرها به‌نسبت بدن بزرگ ترسیم شده‌اند و این همان سنتی است که از فراسوی قشر زمان، از دوره پیش از اسلام، عهد هخامنشی و ساسانی، به این عصر رسیده و مورد توجه قرار گرفته است. در شاهنامه ۷۳۳ «بزرگ‌نمایی شخصیت‌ها شکوه و عظمتی به تصاویر بخشیده است‌که قطعاً با سنن این مضمون و شرح و تفسیر آن در هنر باستان و اوایل قرون وسطی در ایران پیوند دارد» (آداموا و گیوزالیان :۴۰).

ازنظر تناسبات پیکره‌های ایستاده در برخی موارد، نسبت عرض بدن به طول آن کمتر از حد معمول است که این امر، سبب می‌شود نوعی کشیدگی در پیکره‌ها احساس گردد(تصویر۱۲).



تصویر ۱۲-۱. کشیدگی پیکره‌ها، شاهنامه ۷۴۱، قسمتی از اثر (http://shahnama.caret.cam.ac.uk).

تصویر ۱۲-۲. کشیدگی پیکره‌ها، شاهنامه ۷۴۱ (Ibid).

از دیگر مواردی که می‌توان بیان کرد کوچک‌بودن اندازه دست‌ها و پاها از مچ تا سر انگشتان است که این مورد قبلاً در سنن تصویری پیش از اسلام بررسی شد. در اینجا نیز می‌توان مواردی را مشاهده‌کرد که احتمالاً برگرفته از سنت‌های تصویری پیش از اسلام بوده‌است. حالت قرارگیری دست‌ها نیز به‌صورت قراردادی است. بدین‌معنی که در بیشتر موارد از آرنج تا شده‌اند.

در ترسیم چهره افراد نیز «به‌رغم محدودیت امکانات مصورسازی، چهره‌ها تا حد زیادی قانع‌کننده است. شخصیت هریک از افراد و گاه احساس وی نسبت‌به آنچه در جریان است، به‌کمک چند روش ساده چون تغییر حالت، خمیدگی سر، وضعیت دست‌ها، حرکت ابروها و جهت نگاه مشخص شده‌است» (همان:۴۰). همچنین چهره مردان بیشتر با ریش و موی بلند قابل توجه است. در چهره‌های بدون ریش نیز در انتهای صورت، چانه با خط مورب نرمی شکل گرفته است. که در بخش تناسبات چهره در هنر ساسانی بدین نکته اشاره‌شد.

درزمینه تصویرسازی حیوانات در مکتب شیراز، اسب‌ها با دست و پایی باز در حالت دویدن ترسیم شده‌اند که شباهت‌هایی با سنن تصویری بیش از اسلام در آنها مشاهده‌می‌شود. هم‌چنین در نسخه ورقه و گلشاه متعلق به دوره سلجوقی نیز این نوع حرکت اسبان و نیزه‌داران دیده می‌شود. دم اسب‌ها نیز در بیشتر موارد بافته شده‌است (تصویرهای ۱۵-۱۳).

درکل می‌توان گفت در تصویرسازی نسخ مکتب شیراز، به‌تصویرکردن انسان و سپس حیوانات بیشتر از منظره‌پردازی اهمیت داده شده‌است. خط در طراحی این تصاویر کیفیت ویژه‌ای داشته و به ابزاری قوی در بیان احساسات هنرمند مبدل شده‌است. هنرمند از کیفیت خط به‌خوبی استفاده کرده و با تغییر ضخامت قطر آن در جاهای مختلف تصویر، به اثر خود تحرک و پویایی خاصی بخشیده‌است. به‌ویژه در نسخه ۷۳۳ «همانا خط با قوی‌ترساختن حالات و انعکاس دقیق و واضح شخصیت قهرمانان وسیله اصلی بیان هنری در نگاره‌های این نسخه خطی(۷۳۳) است» (همان:۴۷).

در نقاشی سنتی ایرانی به کیفیت آرامش و سکون در طراحی‌های انسان و حیوان اهمیت بیشتری داده‌می‌شد و درشتی و نازکی خطوط نیز همانند مکتب تبریز حاد و اغراق‌آمیز نبود(تصویر۱۶).

تصویر ۱۳.نقش‌برجسته ساسانی، نقش رستم
(ایران کهن‌تر از تاریخ، ۱۳۸۳، نرم‌افزار نشر ایرانگردان)

تصویر۱۴. شاهنامه ۷۳۳
(http://shahnama.caret.cam.ac.uk).

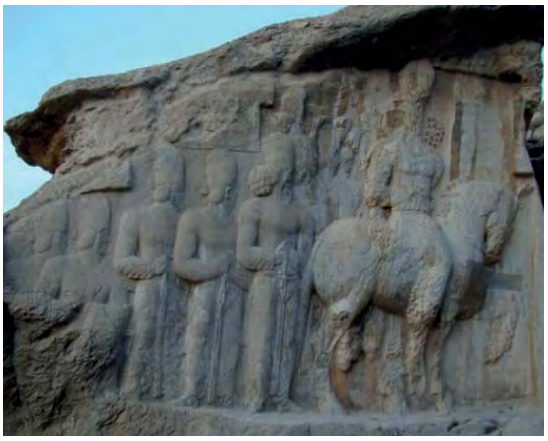
تصویر ۱۵. نبرد ورقه و عدنی، ورقه و گلشاه، دوره سلجوقی(http://warfare.uphero.com).

تصویر ۱۶. شاکیامونی و شیطان، جامع‌التواریخ خواجه رشیدالدین، تبریز،۷۱۳ (http://warfare.uphero.com).

ترکیب‌بندی

اولین نکته‌ای که در بحث ترکیب‌بندی آثار مکتب شیراز مورد توجه قرارمی‌گیرد، استفاده از کادرهای افقی در ایجاد آثار است. نسخ این مکتب به‌علت داشتن کادرهای افقی مشهورند. ازطرفی، وجود چنین کادری سبب ارتباط بیشتر نگاره‌ها با متن (نوشته) شده‌است. نکته دیگر کاربرد کادرهای پله‌پله در برخی از نسخ این مکتب است. استفاده از این کادر، امکاناتی را در اختیار نقاش قرارمی‌داد تا به‌راحتی بتواند به مقاصد خود در ترکیب‌بندی اثر دست‌یابد. برای نمونه، قراردادن شخصیت‌ها، حوادث و رویدادهای اصلی در بزرگ‌ترین کادر و جای‌دادن شخصیت‌ها و حوادث فرعی در پله‌ها یا کادرهای کوچک‌تر از این موارد است. با این روش بیشترین توجه بیننده به کادرها یا پله‌های بزرگ که وظیفه اصلی توصیف صحنه را برعهده دارند، جلب‌می‌شود. کاربرد دیگر این نوع کادرها، علاوه‌بر تشدید تقارن ترکیب‌بندی، نمایش موقعیت و جایگاه افراد تصویرشده در صحنه است. چنان‌که معمولاً شاه یا اشخاص مهم در بزرگ‌ترین کادر و افراد فرعی یا دشمنان که اهمیت کمتری داشتند، در کادرهای کوچک‌تر قرار گرفتند. این عمل به‌نوعی استفاده از گونه‌ای پرسپکتیو مقامی قلمداد می‌شود. اگرچه کاربرد این نوع کادر در مکتب تبریز در عهد ایلخانان نیز مشاهده می‌شود، لیکن به‌نظر می‌رسد استفاده از این نوع کادر سنتی است که از حجاری‌ها و دیوارنگاری‌های پیش از اسلام در عهد هخامنشی و ساسانی به یادگار مانده‌است (تصویرهای ۱۷و ۱۸).

از دیگر موارد قابل توجه، ایجاد نوعی تقارن در تصاویر است. گاهی این تقارن به‌صورت چشمگیری در کادر دوصفحه‌ای به‌وجود آمده است و عناصر آن پیرامون محوری مرکزی



تصویر ۱۷. نقش‌برجسته ساسانی، شاپور اول و همراهان، نقش رجب (ایران کهن‌تر از تاریخ، ۱۳۸۳، نرم‌افزار نشر ایرانگردان).

تصویر ۱۸. شاهنامه ۷۴۱(http://shahnama.caret.cam.ac.uk).

قرار گرفته‌اند. البته شایان ذکر است که حتی ایجاد تقارن مرکزی نیز مانع گردش چشم در کادر نشده‌است. آن گونه که هنرمند با هوشیاری خاصی با بهره‌گیری از امکانات خط و گزینه‌های رنگی متنوع از ایجاد سکون و عدم پویایی، از تقارن مرکزی در اثر خود کاسته است. «طرح و پیکره شخصیت اصلی، درخت، ستون چادر و خط فرضی که کلیه اجزای تصویر به‌صورتی متناسب، متعادل و هماهنگ در دو سوی آن قرارگرفته‌اند، می‌تواند محور اصلی ترکیب‌بندی باشد» (آداموا و گیوزالیان:۴۲).

صحنه‌های آثار این مکتب، بیشتر تئاترگونه و فاقد پس‌زمینه هستند و از یک رنگ تخت برای پس‌زمینه استفاده شده‌است. پهم‌چنین پرکردن تمام فضای تصویر با عناصر و جزئیات فرعی نیز از سنت‌های منتقل‌شده از دوره ساسانی به مکتب شیراز۱ است. فضای خالی به‌عنوان جزئی از ترکیب‌بندی کاربرد ندارد. زمینه تصویرها بیشتر با گل وگیاه و سایر عوامل تزئینی به‌صورت خلاصه و استیلیزه پرشده‌است. البته هنرمند با درشت و واضح ترسیم‌کردن رویدادهای اصلی و نپرداختن به جزئیات از تأثیر منفی پس‌زمینه به موضوع اصلی کاسته است. چنین تکنیکی را می‌توان به‌نوعی در صحنه شکارگاه طاق بستان دید. در آنجا نیز هنرمند حجار موضوعات اصلی را درشت‌تر تصویر کرده‌است. شخصیت‌های مهم و حوادث

اصلی بیشتر در مرکز کادر قرار دارند و درصورتی‌که هنرمند آنها را در مرکز قرار ندهد، با بهره‌گیری از عواملی که سبب ایجاد جهت در کادر می‌شوند، توجه بیننده را به‌سمت موضوع مدنظر خود جلب می‌کند.

در اجرای منظره، هنرمند به پرداخت ریزه‌کاری‌ها توجه نمی‌کند و از عناصری موجز و مختصر برای توصیف منظره‌ها بهره‌می‌گیرد. برای نمونه، جهت نمایش فضای درون و بیرون، از یک عنصر ساده مانند پرده چادر و تک‌درخت همراه با اندکی سبزه پیچ‌خورده و برای نمایش کوه از چند مثلث ساده و کوچک استفاده می‌کند. این نوع منظره‌پردازی در آثار ساسانیان نیز دیده شده‌است (تصویرهای ۱۹و۲۰).

ترسیم کوه‌ها همچون گروهی از مثلث‌های رنگین و درخشان به‌عنوان یکی از پرتحرک‌ترین عناصر تصویری قلمداد می‌شود. برای نمایش دوری و نزدیکی نیز، دو تکنیک کاربرد داشته‌است: ۱- ترکیب صعودی که پیش‌تر در هنر قبل از اسلام توضیح داده‌شد. ۲- استفاده از تکنیک تنظیم

تصویر۱۹. بشقاب فلزی، دوره ساسانی، بخشی از اثر (ایران کهن‌تر از تاریخ، ۱۳۸۳، نرم‌افزار نشر ایرانگردان).

تصویر ۲۰. شاهنامه ۷۳۳، قسمتی از اث (http://shahnama.caret.cam.ac.uk).

سطوح بر روی هم. این نوع عمق‌نمایی، در هنر ساسانی مورد استفاده‌قرار می‌گرفت و بعدها در هنر دوره اسلامی در مکتب شیراز نمایان‌شد.

طراحی پرتحرک و زنده از دیگر ویژگی‌های بارز آثار این مکتب است. «بی‌دقتی موجود در تصاویر نسخه ۷۳۳ نه ناشی از ضعف بلکه حاکی از حرفه‌ای‌بودن نقاش در اتخاذ شیوه هنری خلاق خویش است» (همان: ۵۶). در آثار تصویری مکتب شیراز۱، دورگیری پیکره‌ها درعین این‌که سطوح را ازهم جدا می‌کند، به‌عنوان یک عنصر تزئینی به‌کار رفته است و نقاشی را از حالت یک‌دستی و سکون خارج کرده و روحی تازه به حالت پیکره‌ها و نمای کلی نقاشی بخشیده است. همچنین در نسخه ۷۳۳ ه.ق. «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 به‌ارث گرفته شده‌است» (همان:۷۶). هنرمند تصویرگر نسخه ۷۳۳ ه.ق.، از دانش قراردادن پیکره اشخاص به‌صورت مورب در ترکیب بندی، برای ایجاد احساس عمق آگاهی داشته، ولی ترجیح داده است که به سنت‌های تصویری به‌جای مانده از دوره باستان وفادار بماند. نمونه ایجاد احساس عمق به‌وسیله ترکیب مورب پیکره‌ها در نگاره گذشتن سیاوش در آتش در شاهنامه ۷۳۳ ه.ق. دیده می‌شود.

مورد دیگری که در ترکیب‌بندی می‌توان بدان اشاره نمود، نحوه نشستن شاه روی تخت است. در این نوع ترکیب، شاه درحالی‌که به تخت خود تکیه داده، یک پای خود را جمع کرده و پای دیگر را به‌صورت صاف روی زمین قرار داده است(تصویرهای ۲۱و۲۲).

این نحوه نشستن شاه، در سنت تصویرگری ساسانی دارد

تصویر ۲۱. ظرف ساسانی، قسمتی از اثر (همان).

تصویر ۲۲. شاهنامه ۷۳۳، قسمتی از اثر (Ibid).

که بعدها در نگاره‌های مکتب شیراز و دوره‌های بعد به‌عنوان چگونگی نشستن شاهانه، مورد استفاده می‌شود(تصویرهای ۲۳و۲۴).

سنت نقاشی ساسانی وارد هنر بیزانس می‌شود و هنرمندان بیزانسی از نقاشی ساسانی تأثیر بسیاری می‌گیرند. بعدها این سنت تصویری از هنر بیزانس وارد نقاشی مکتب تبریز۱ می‌شود و دوباره در مکتب شیراز۱ به‌نوعی، سنت نقاشی ساسانی متجلی می‌شود.

استفاده از لباس‌های منقوش نیز در هر دو سنت تصویرگری سابقه دارد که پیش‌تر راجع به آن مطالبی بیان شد. این سنت در نگاره‌های سلجوقی و کاشی‌های ایلخانی و نیز نگاره‌های مکتب شیراز به‌خوبی قابل مشاهده است(تصویرهای ۲۵و۲۶).

در تصویرهای ۲۷ و ۲۸ نیز نحوه نشستن سوار، آرایش مو و صورت و نیز چگونگی فرودآوردن شمشیر بر گردن شکار شباهت بسیاری باهم دارند. این حالت نشستن سوار و نحوه شکار با شباهت‌های بسیاری در نسخه شاهنامه ۷۳۱ ه.ق. و نسخه مصور مونس‌الاحرار سال ۷۴۱ ه.ق. نیز، دیده می‌شود(تصویرهای ۳۰-۲۷).

در تصویر ۲۹ از کتاب مونس‌الاحرار که سال ۷۴۱ ه.ق. و احتمالاً در اصفهان مصور شده‌است، نحوه کمان‌کشیدن و شکار با شمشیر و نیز لباس منقوش با گل‌های درشت، همچون شاهنامه ۷۳۳ دیده می‌شود. «طراحی پیکره‌ها به پیکره‌های مکتب شیراز شباهت زیادی دارد و بعید نیست نقاشان شیراز در آن دست‌داشته باشند» (آژند، ۱۳۸۷: ۷۸).

حالت نشستن بر اسب، نحوه ترسیم دست‌ها، نوع آرایش صورت و نیز چگونگی ترسیم اسب‌ها با دستان باز در تصویرهای ۳۱ و ۳۲ شباهت بسیاری به یکدیگر دارند.

به تصویرکشیدن صحنه شکار تفریحی و نیز نبرد با جانوران و حیوانات قوی که نشانی از شجاعت افراد بوده، از مضامین مورد علاقه سفارش‌دهندگان بوده که بارها تکرار شده‌است. در اینجا نیز نحوه کمان‌گیری، تاج شخص سوار، حالت قرارگیری دست‌ها، دم بافته‌شده اسب‌ها و نیز حالت دویدن اسب‌ها ازجمله نکات مورد اشتراک است(تصویرهای ۳۳و۳۴).

حالت درازکش، نحوه قرارگیری دست‌ها، موهای بلند و آویزان و نیز لباس بلند هردو تصویر زیر هم که یکی مربوط به صحنه شکارگاه طاق بستان و دیگری داستان معروف بهرام و آزاده است که با نام‌های دیگر نیز در داستان‌ها تکرار شده، نشان از شباهت نزدیک آنها دارد(تصویرهای۳۵و۳۶).

حالت تضرع و التماس فرد مغلوب که به بند کشیده‌شده و نیز نحوه قرارگیری پای جلویی اسبان در هر دو تصویر ارائه‌شده در زیر، ازموارد مشترک و شبیه به یکدیگر است.

که مشاهده می‌شود(تصویرهای۳۷و۳۸).

نتیجه‌گیری

تصویر ۲۳. شاهنامه ۷۳۱(http://shahnama.caret.cam.ac.uk).

تصویر ۲۴. کلیله‌ودمنه، حدود ۷۸۵ ه.ق .(Okane,2003: 189)

تصویر۲۵. کاشی ایلخانی، نیمه دوم قرن ۱۳ میلادی،کاشان (www.Met museum.org).

تصویر۲۶. کلیله و دمنه، ۷۳۳ (www.Brooklyn museum.org).

تصویر۲۷. ظرف ساسانی، بخشی از اثر
(ایران کهن‌تر از تاریخ، ۱۳۸۳، نرم‌افزار نشر ایرانگردان).

تصویر ۳۱. بخشی از ظرف ساسانی (همان).

تصویر۲۸. شاهنامه ۷۳۳، بخشی از تصویر
(http://shahnama.caret.cam.ac.uk).

تصویر۳۲. شاهنامه ۷۳۳، بخشی از اثر (Ibid).

تصویر ۲۹. مونس‌الاحرار، ۷۴۱، اصفهان
(Sims,2002: 122).

تصویر ۳۳. بخشی از ظرف ساسانی (همان).

تصویر ۳۰. شاهنامه ۷۳۱
(http://shahnama.caret.cam.ac.uk).

تصویر ۳٤. شاهنامه ۷٤۱، بخشی از اثر
(www.greatestbattles.iblogger.org).

تصویر۳۶-۱. شاهنامه ۷۴۱، بخشی از تصویر
(http://shahnama.caret.cam.ac.uk).

تصویر ۳۵-۱. نقش‌برجسته ساسانی، طاق بستان، قسمتی از اثر
(ایران کهن‌تر از تاریخ، ۱۳۸۳، نرم‌افزار نشر ایرانگردان).

تصویر ۳۶-۲. روایت بهرام و آزاده شاهنامه ۷۴۱
(Ibid).

تصویر۳۵-۲. نقش‌برجسته ساسانی، طاق بستان
(همان).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

تصویر ۳۷. نقش‌برجسته ساسانی، طاق بستان، بخشی از اثر
(همان)

تصویر۳۸. شاهنامه ۷۳۳، بخشی از اثر.
(Ibid)

برمبنای گزارش‌ها و نوشته‌های بیشتر مورخان بزرگ اسلامی در سده‌های اولیه اسلام و نیز یادداشت‌های برخی از جهانگردان و سیاحانی که طی سده‌های گذشته از ایران بازدیدکرده‌اند، می‌توان به وجود آثار و اشیائی که درگذشته در خطه فارس وجود داشته و بر روی آنها تصویرگری شده‌است، پی برد. هم‌چنین وجود آثار باعظمت و پرشکوه سلسله هخامنشی در تخت جمشید و نیز برخی آثار یافت‌شده از سلسله ساسانی در جای‌جای ایران، تأییدی بر گزارش‌های یاد شده‌است.

از میان نسخه‌های مصوری که ربع دوم قرن هشتم ه.ق. در شیراز تصویرگری شده‌اند و ازسوی محققان به‌عنوان مکتب شیراز ۱ شناخته می‌شوند نیز، می‌توان به موارد مشابه بسیاری درباره تصویرسازی منطقه فارس براساس سنت های منتقل‌شده از دوره قبل از اسلام و به‌ویژه دوره ساسانی اشاره نمود و درصدد جستجوی ریشه‌های مشترک آن با سنن‌تصویرگری قبل از اسلام برآمد.

ازآنجاکه در هنر ساسانی بر شکوه و عظمت دربار و مقام شاه تأکیدمی‌شده، صحنه‌های‌گوناگونی همچون شکار، نبرد با دشمنان و موجودات و جانوران عظیم و پیروزی بر آنها به‌تصویر کشیده شده‌است. خاندان آل‌اینجو نیز که به سنت‌های ایرانی به‌خصوص شکوه و عظمت ایران در دوره ساسانی علاقه‌مند و درصدد اعلام استقلال از حکومت مرکزی ایلخانیان بودند، به حمایت از شاهنامه‌های مصور اقدام نمودند. نگارگران نسخ شاهنامه‌های مکتب شیراز در عهد آل‌اینجو نیز با الهام از سنن تصویری پیش از اسلام و به‌خصوص ساسانی که برخی از آنها از هنر ساسانیان به هنر بیزانس و از آنجا به مکتب تبریز منتقل شده‌بود و برخی به‌طور مستقیم در سنت‌های بومی منطقه وجودداشت، در مصورسازی شاهنامه‌ها این تأثیرات را آشکارکردند.

وجود عناصر مشترک تصویری در دو شاهنامه ۷۳۳ ه.ق. و ۷۴۱ ه.ق. با سنت‌های تصویری پیش از اسلام و نیز اشتراکاتی در چگونگی ترکیب‌بندی که در این مقاله هم بررسی شد، می‌تواند گواه این تأثیرات باشد. همچنین می‌توان این فرضیه را پیش کشید که اگرچه انتقال سنت‌های تصویری پیش از اسلام از سایر مناطق به مکتب شیراز بی‌تأثیر نبوده اما برخی از این سنن تصویری در منطقه فارس وجود داشته که بعدها در آثار تصویری دوران اسلامی نفوذ کرده‌است. رسیدن به نتایج بهتر و شناخت هرچه بیشتر خصوصیات و ویژگی‌های این مکتب به انجام تحقیقات جامع‌تر و صرف وقت و هزینه بسیار و نیز استفاده از کتاب‌ها و منابع مصور مکتب شیراز۱ نیازمند است که آن‌هم دراختیار موزه‌ها و کتابخانه‌های معتبر دنیا است. در مقاله‌ای که از نظر گذشت، هدف بررسی سیر تحول مکتب شیراز دوره آل‌اینجو و مطالعه تکوینی این مکتب نبود، بلکه، سعی بر آن بود تا با تکیه بر تصاویر و منابع موجود و با توجه به محدودیت منابع و نسخ مصور انتشاریافته این مکتب، با روش تحلیل و تطبیق تصاویر و اسناد، درباره شباهت‌های تصویری مکتب شیراز ۱با سنن تصویرگری قبل از اسلام پژوهشی منطبق بر یافته‌ها صورت‌گیرد.

برمبنای مطالب و تصاویری که ارائه‌شد، می‌توان چنین بیان‌کرد که سنت‌های تصویرگری در شیراز نیمه دوم سده هشتم در ادامه سنن تصویری قبل از اسلام به‌خصوص دوره ساسانی بوده که برخی ازطریق تأثیرپذیری از هنرمندان بیزانس و نیز مکتب رسمی دربار در عهد ایلخانی یعنی تبریز۱ و برخی نیز از فراسوی قشر زمان به هنر دوره اسلامی راه یافته و در سایر مکاتب نگارگری به‌خصوص مکتب شیراز ادامه یافته‌است.

پی‌نوشت

۱- جهت اطلاعات بیشتر به کتاب نگاره‌های شاهنامه از ا.ت. آداموا، انتشارات فرهنگستان هنر، ۳۱ و کتاب مکتب شیراز، آژند، ۷۳ مراجعه نمائید.

۲- جهت اطلاعات بیشتر به کتاب نگاره‌های شاهنامه از ا.ت. آداموا، انتشارات فرهنگستان هنر، ۵۳ و کتاب مکتب شیراز، آژند، ۷۸و آدرس اینترنتی *http://greatestbattles.iblogger.org/Persia/13-14C/1341-Shahnama.htm* مراجعه نمائید.

منابع

- آداموا، ا.ت. و گیوزالیان، ل.ت.(۱۳۸۳). **نگاره‌های شاهنامه**. ترجمه زهره فیضی. چاپ اول. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- آژند، یعقوب.(۱۳۸۷). **مکتب نگارگری شیراز**.چاپ اول. تهران: انتشارات فرهنگستان‌هنر.
- ابن‌بلخی.(۱۳۴۳). **فارس‌نامه ابن‌بلخی**. به‌کوشش علی‌نقی بهروزی. شیراز: اتحادیه مطبوعاتی فارس.
- ابن حوقل.(۱۳۴۵). **صورةالارض**. ترجمه جعفر شعار. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- اصطخری، ابواسحاق ابراهیم.(۱۳۴۰). **مسالک و ممالک**. به‌کوشش ایرج افشار. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- پوپ، اپهام‌آرتور.(۱۳۷۸). **سیر و صور نقاشی ایران**. ترجمه یعقوب آژند. چاپ دوم. تهران: مولی.
- تجویدی، اکبر.(۱۳۷۵). **نگاهی به هنر نقاشی ایران**. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- ثعالبی نیشابوری، ابومنصور عبدالملک‌بن محمدبن اسماعیل.(۱۳۶۸).**تاریخ ثعالبی**. ترجمه محمد فضائلی. تهران: نقره.
- خوب‌نظر، حسن.(۱۳۸۰). **تاریخ شیراز**. به‌کوشش جعفر مؤیدشیرازی. تهران: سخن.
- طبری، محمدبن جریر.(۱۳۶۲). **تاریخ طبری یا تاریخ‌الرسل والملوک**. ترجمه ابوالقاسم پاینده. چاپ دوم. تهران: اساطیر.
- کمالی، علیرضا.(۱۳۸۵). **مروری بر تحولات دیوارنگاری در ایران**. چاپ اول. تهران: زهره.
- گری، بازیل.(۱۳۶۹). **نقاشی ایران**. ترجمه عربعلی شروه. تهران: عصر جدید.
- مسعودی، علی‌بن حسین.(۱۳۴۹). **التنبیه والاشراف**. ترجمه ابوالقاسم پاینده. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- _____. (۱۳۸۲). **مروج‌الذهب و معادن‌الجواهر**. ترجمه ابوالقاسم پاینده. چاپ هفتم. تهران: علمی‌فرهنگی.
- **ایران کهن‌تر از تاریخ**. (۱۳۸۳). نرم‌افزار نشر ایرانگردان. تهران.

- O'Kane, B. (2003). **Early Persian Painting**. London & New York: I.B.Tauris.
- Sims, E. (2002). **Peerless Image**. New Haven: Yale University press.
- *www.aftab-magazine.com* (access date: 23/4/2012).
- *http://shahnama.caret.cam.ac.uk* (access date: 6/3/2009).
- *http://warfare.uphero.com/Turk/Romance_of_Varqa_and_Gulshah* (access date: 22/4/2012).
- *http://warfare.uphero.com/Persia/13-14C/Jami_al-TawarikhShakyamuni_offering_fruit_to_the_devil-Khalili-Ms727-f34a.htm* (access date: 23/4/2012).
- *www.metmuseum.org/toah/works-of-art/10.9.1* (access date: 22/4/2012)
- *www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/97172/Miniature_Painting%3A_Kalila_wa_Dimna*-(access date: 22/4/2012).
- *http://greatestbattles.iblogger.org/Persia/13-14C/1341-Shahnama.htm* (access date: 22/4/2012).