سیر تحول بازنمایی تصویر تخت در
دستنویس‌های مصور ایلخانی تا ۷۳۶
هجری /۴۹-۶۵

مجلس سخن گفتن بهرام گور با نرسی
از شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی محفوظ در
مجموعه خلیلی شماره MSS 994 ،
مأخذ: Khalili Online Collection

فصلنامهٔ علمی نگره

سیر تحول بازنمایی تصویر تخت در دستنویس‌های مصور ایلخانی تا ۷۳۶ هجری*

آزاده لطیف‌کار** غلامعلی حاتم*** امیر مازیار****

تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۲/٤
تاریخ داوری: ۹۸/۳/۲۵
تاریخ بازبینی: ۹۸/۷/۱
تاریخ پذیرش: ۹۸/۷/۱۵
صفحه ٤۹ تا ٦۵

چکیده

در عصر ایلخانی که سرآغاز شکوفایی کتاب آرایی ایرانی است، نقاشان با به‌کار بستن آمیزه‌ای از عناصر غربی و شرقی زبان بصری جدیدی در بازنمایی مضامین سنتی هنر ایرانی ابداع کردند. تخت به عنوان هستهٔ مرکزی مجالس بر تخت نشستنْ یکی از عناصری است که می‌توان این دگردیسی را در نحوهٔ بازنمایی آن دنبال کرد. **هدف** این مقاله شناسایی و بررسی عوامل مختلفی است که در شیوهٔ بازنمایی تخت در مراحل مختلف شکل‌گیری، گسترش و شکوفایی نقاشی دورهٔ ایلخانی مؤثر بوده‌اند. در این راستا این پرسش‌ها به بحث گذاشته می‌شوند؛ **سوالهای** این مقاله عبارتند از:۱-انواع تخت در دورهٔ ایلخانی کدام‌اند؟ ۲- عوامل مؤثر بر بازنمایی تخت و تزئینات آن چه هستند؟ ۳- کتاب مصور، به عنوان بستری که مضمون بر تخت نشستن در آن خلق می‌شود، در بازنمایی تخت چه تأثیری داشته است؟ **روش این تحقیق**، توصیفی - تحلیلی و روش جمع آوری اطلاعات ، کتابخانه ای است. ۸۵ نمونه تخت از تصاویر ۷ دستنویس ایلخانی در سه سطح، انواع تخت، تزئینات آن‌ها و نحوهٔ بازنمایی آن در ترکیب‌بندی کلی هر تصویر، مورد بررسی قرار گرفته‌اند. **نتایج** حاصل از این بررسی نشان می‌دهد که عصر ایلخانی را می‌توان به مثابه نقطهٔ عطفی در بازنمایی تخت در نظر گرفت که طی آن عوامل متعددی در بازنمای تخت‌ها دخیل بوده‌اند، نخست سنت‌های پیشامغولی در بین‌النهرین که در تصاویر نقش شده در کتاب‌ها و اشیاء سفالی و فلزی به کار می‌رفته است، دوم تصاویر تخت‌های چینی، سوم جزئیات تزئینی برگرفته از هنر شرق دور به ویژه چین که از طریق تجارت اشیاء به دربار ایلخانان راه یافتند و چهارم تمرکز بر تصویر به عنوان روایتی بصری از متن که نمود آن در بازنمایی تخت را می‌توان تحت عنوان شکلی از واقع‌نمایی شناسایی کرد که به وسیلهٔ کاربرد پرسپکتیو، نمایش افراطی تزئینات و فاصله گرفتن از الگوی ایستای سنتی در نمایش شاه و تخت بیان شده است.

واژگان کلیدی

ایلخانان، دستنویس‌های مصور، تخت

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکترای نگارندهٔ اول با عنوان «**شمایل‌نگاری جلوس شاهانه در نسخه‌های مصور دورهٔ ایلخانی**» است که تحت راهنمایی نگارندهٔ دوم و با مشاورهٔ نگارندهٔ سوم در دانشکدهٔ علوم نظری و مطالعات عالی هنر دانشگاه هنر تهران در حال انجام است.

** دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکدهٔ علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، شهر تهران، استان تهران. (نویسندهٔ مسئول)، Email: alatifk@live.com
*** استاد دانشگاه هنر، شهر تهران، استان تهران. Email: hatam.gholamali@gmail.com
**** استادیار گروه فلسفه هنر، دانشکدهٔ علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، شهر تهران، استان تهران. Email: maziar1356@gmail.com

مقدمه

کارگاه‌های کتاب‌آرایی تحت حمایت ایلخانان، حدفاصل سال‌های ۶۸۰ تا ۷۳۶ هجری، محل استنساخ و مصورسازی کتاب‌های متنوعی با موضوعات مذهبی، تاریخی و ادبی بود. نمونه‌هایی که پس از گذشت قریب به هفت سده به دست ما رسیده، نمایشی از جایگاه باشکوه تصویرپردازی کتب در این دوران هستند. ایلخانان کتاب‌آرایی را به عنوان ابزاری برای پیوند خود با مذهب، تاریخ و فرهنگ سرزمین تحت سلطه‌شان به کار گرفتند. مصورسازی شاهنامهٔ فردوسی و کتب تاریخی مانند جامع التواریخ رشیدی که بخش عمده‌ای از موضوعات آن‌ها به تاریخ شاهان و اعمال آن‌ها اختصاص داشت زمینه‌ای را فراهم کرد تا مضامین درباری به صورتی گسترده‌تر مصور شوند. یکی از این مضامین جلوس شاه بر تخت بود که از دوران پیش از اسلام از مضامین اصلی هنر ایرانی به شمار می‌رفت. بازنمایی جلوس شاه، فرمان‌روا یا شخصیت‌های مذهبی که همراه با تشریفات و آداب و رسوم دربارهای ساسانی به دربار خلفای اسلامی راه یافته بود در آستانهٔ هجوم مغول بر طیف وسیعی از سفالینه‌ها، آبگینه‌ها و فلزینه‌ها و هم چنین برگ‌های کتب نقش می‌شد. پیرو تحولات رخ داده در تصویرگری دورهٔ ایلخانی نحوهٔ بازنمایی این مضمون نیز دستخوش دگرگونی‌هایی می‌شود. این دگرگونی‌ها علاوه بر نحوهٔ نمایش پیکرهٔ نشسته و جزئیات جامه و تاج وی به خصوص در شیوهٔ بازنمایی تخت‌ها نیز دیده می‌شوند. **هدف** این مقاله شناسایی و بررسی عوامل مختلفی است که در شیوهٔ بازنمایی تخت در مراحل مختلف شکل‌گیری و شکوفایی نقاشی دورهٔ ایلخانی مؤثر بوده‌اند. در این راستا این **سوالها** به بحث گذاشته می‌شوند؛۱-انواع تخت در دورهٔ ایلخانی کدام‌اند؟۲-عوامل مؤثر بر بازنمایی تخت و تزئینات آن چه هستند؟۳- کتاب مصور، به عنوان بستری که مضمون بر تخت نشستن در آن خلق می‌شود، در بازنمایی تخت چه تأثیری داشته است؟ **اهمیت و ضرورت**: با توجه به پیشینهٔ پژوهش که در ادامه خواهد آمد پژوهشگران عمدتاً بر تخت‌های ایلخانی در نسخهٔ عربی جامع‌التواریخ رشیدی متمرکز بوده‌اند. با توجه به موضوع اخیر و هم‌چنین در نظر داشتن شیوه‌های متنوع تصویرگری در کارگاه‌های ایلخانی تا ۷۳۶ هجری و هم چنین کارکرد متمایز کتاب مصور در این دوره، برای تحلیل تحولات در بازنمایی تخت رجوع به سایر نسخ مصور این دوره و تحلیل آن‌ها در بستر کتاب مصور ضروری است. به علاوه این مقاله از این جهت که عوامل مؤثر در بازنمایی تصویر تخت در عصر ایلخانان را علاوه بر تأثیرپذیری از بده‌بستان‌های فرهنگی در چهارچوب رسانهٔ کتاب مصور بررسی می‌کند در درک تصویرسازی دورهٔ ایلخانی اهمیت دارد.

روش تحقیق

این تحقیق به روش کیفی و با توصیف، تحلیل و تطبیق داده‌های متنی و تصویری انجام شده است. داده‌ها به شیوهٔ مطالعات اسنادی و کتابخانه‌ای و نمونه‌های تصویری نیز از کتاب‌ها و پایگاه داده‌های دیجیتال موزه‌ها و مجموعه‌ها گردآوری شده‌اند. جامعهٔ آماری اولیه این پژوهش ۸۵ تخت است که از تصاویری با مضمون بر تخت نشستن در ۷ دستنویس که نمایانگر شیوه‌های گوناگون تصویرگری در دورهٔ ایلخانی هستند استخراج شده‌اند. این تصاویر، شامل ۳۶ مجلس از شاهنامه‌های کوچک (۳ نسخه متعلق به حدود ۷۰۰هجری)، ۱۰ مجلس از تاریخنامهٔ بلعمی (حدود ۷۰۰ هجری) ، ۲۲ مجلس از نسخهٔ عربی جامع‌التواریخ رشیدی (۷۰۸ هجری)، ۷ مجلس از تصاویر منسوب به تاریخ مبارک غازانی محفوظ در مرقع دیز (حدود ۷۲۰ هجری) و ۱۰ مجلس متعلق به شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی (حدود ۷۳۶ هجری) می‌شوند. پس از طبقه‌بندی این تخت‌ها در ۸ گونه داده‌های به دست آمده از تحلیل بصری تصاویر و منابع تاریخی، ادبی به روش کیفی تجزیه و تحلیل شده‌اند.

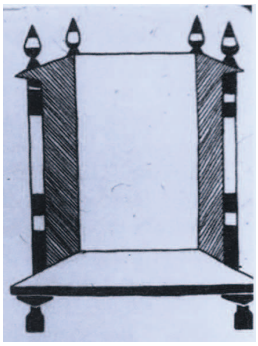
پیشینهٔ تحقیق

نخستین پژوهشی که به تخت‌های دورهٔ ایلخانی پرداخته بخشی از فصل ۶۲ از مجلد ششم سیری در هنری ایران (در چاپ فارسی) است که در آن گونه‌های مختلف تخت در ادوار مختلف را بر اساس اسناد تصویری و نمونه‌های برجای‌مانده معرفی شده‌اند (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۳۰۴۹-۳۰۸۴). نویسندگان این بخش (جوزف ام آپتن[1] و فیلیس آکرمن[2]) تخت‌های رایج در سدهٔ هشتم را چهار نوع معرفی کرده‌اند و برخی از تزئینات و اجزاء این تخت‌ها از جمله مخده‌ها و روکشهای ابریشمی، تکیه‌گاه و کرسی زیر پا را به اجمال بررسی کرده‌اند. آن‌ها هم چنین اشاراتی به برخی ویژگی‌های چینی در جزئیات تخت‌ها داشته‌اند (همان، ۳۰۶۱). در ۱۹۸۲ کاترینا اُتودُرن در مقالهٔ «تصویر تخت‌های سلجوقی»، منتشر شده در نشریهٔ پرسیکا (شماره ۱۰)، با تفصیل بیشتری به الگوهای معرفی‌شده در سیری در هنر ایران برای تخت‌های سدهٔ ششم و هفتم پرداخته است و تصویری جامع از تخت‌های ایرانی در آستانهٔ هجوم مغول ارائه کرده است. او با اتخاذ رویکردی شمایل نگاشتی مفاهیم نمادین در بازنمایی تخت‌های شاهی در اشیاء متعلق به سلاجقهٔ بزرگ و سلاجقهٔ آناتولی را با مراجعه با اسناد تصویری و متون دست اول تاریخی و ادبی بررسی کرده است (Otto-Dorn, 1982). تنوع تخت در تصاویر جامع‌التواریخ رشیدی در ۱۹۸۸ مورد توجه دیوید داناوان قرار گرفته است. او در مقاله‌ای با عنوان «تحول تخت در سال‌های آغازین نقاشی ایرانی: شواهدی از جامع‌التواریخ ادینبرو» که در نشریهٔ پرسیکا (شماره ۱۳) منتشر شده، به تقسیم‌بندی انواع تخت در این نسخه و منابع بصری آن‌ها پرداخته است. بر خلاف تقسیم‌بندی مبهمی که در سیری در هنر ایران مبنای کار نویسندگان آن قرار

1. Joseph M. Upton (? – 1946)
2. Phyllis Ackerman (1893-1977)

تصویر ۱. تخت دو بخشی از ورقه و گلشاه، مأخذ: Melikian-Chirvani, 1970، ترسیم خطی از نگارندگان

تصویر ۲. تخت دو بخشی از قاب میانی سفال مینایی منسوب به ایران و بازهٔ زمانی اواخر قرن ششم تا اوایل قرن هفتم هجری. محفوظ در موزهٔ متروپُلیتن نیویورک شماره ۵۷.۳۶۵، مأخذ: Metropolitan museum of Art Digital Collection



تصویر ۳. تخت سه بخشی متعلق به دورهٔ سلجوقی، مأخذ: Otto-Dorn, 1982: 159

تصویر ۴. تخت با پایه‌های شیر بر کاسهٔ برنزی منسوب به دورهٔ غزنوی، محفوظ در موزهٔ متروپُلیتن نیویورک به شماره ۱۹۷۱،۴۲، ترسیم خطی از نگارندگان

گرفته، داناوان تخت‌های مصور شده در جامع‌التواریخ را بر اساس نوع پایه‌های آن‌ها در سه گروه طبقه‌بندی کرده است؛ کرسی‌هایی با پایه‌های ضربدری[1]، تخت‌های قرار گرفته بر سکو[2] و تخت‌های قرار گرفته بر پایه‌های دیرک‌وار[3]. او از خلال این تقسیم‌بندی و بررسی تزئینات گیاهی و هندسی بدنهٔ تخت‌ها و تطبیق آنها با نمونه‌های چینی و اسلامی ساختار و تزئینات این تخت‌ها را با واژهٔ دورگه[4] توصیف می‌کند. به اعتقاد او در تصاویر این نسخه علی‌رغم تأثیراتی که از هنر چین دیده می‌شود، زیرساخت ایرانی تصویرگری مضمون تخت و بر تخت نشستن تداوم یافته است (Donavan, 1988: 65). در مجموع بررسی داناوان بیشتر یک بررسی سبک‌شناسانه به شمار می‌رود که بر یک نسخه متمرکز بوده است. یوکا کادوی نیز در کتاب چینی مآبی در هنر اسلامی، در فصل سوم و چهارم، به بررسی تأثیرات برگرفته از شرق دور در نسخه‌های مصور ایلخانی پرداخته است و در بررسی جامع‌التواریخ به طبقه‌بندی داناوان و برخی الگوهای چینی در تزئینات این تخت‌ها اشاره کرده است (Kadoi, 2009: 176-177). در مقالهٔ «مبلمان ایرانی در دوره اسلامی: از سلجوقیان تا زندیان»، منتشر شده در نشریهٔ تاریخ و تمدن اسلامی (شماره ۲۷)، مطهره موسوی و همکاران (۱۳۹۷) مبلمان ایرانی در این بازهٔ زمانی را با تمرکز بر تخت بررسی کرده‌اند. در این مقاله تصویری کلی از سیر تحول ساختار تخت و تزئینات آن طی هفت قرن ارائه شده است. بدین ترتیب مشاهده می‌شود که به جز پژوهش داناوان و کادوی که عمدتاً بر تخت‌های مصور شده در جامع‌التواریخ متمرکز بوده‌اند، پژوهش دیگری در مورد تخت‌های ایلخانی انجام نشده است.

تصویر تخت در هنر ایران دورهٔ اسلامی تا سدهٔ هفتم هجری

بنا بر قولی از ابن خلدون معاویه نخستین خلیفه‌ای بود که بر تخت نشست (Pedersen, 1993: 73) و به عبارتی در زمان او «تخت» جایگزین «منبر» شد. در نخستین تصاویر خلق شده تحت حمایت خلفای اسلامی در کاخهای اموی تخت‌ها همانند سایر نقش‌مایه‌های درباری و هم‌چنین نمادها و نشانه‌های گیاهی و جانوری مربوط به آن بر اساس سنت بصری حکومت‌های مغلوب ساسانی و بیزانس مصور شدند(هاتشتاین و دیلیس، ۱۳۹۰: ۸۳ ، Grabar, 1987: 162). در دورهٔ عباسی سنت ساسانی در بازنمایی تخت و پیکرهٔ نشسته بر آن با عناصری شرقی که توسط صنعتگران ترک به دربار خلفای عباسی راه یافته بود در هم آمیخت (بئر، ۱۳۹۴ :۱۸). الگوی تخت‌های عباسی به واسطهٔ نفوذ فرهنگی بغداد از دربار امویان اسپانیا و فاطمیان مصر در غرب تا دربار آل‌بویه در شرق جهان اسلام به کار گرفته شد (Otto-Dorn, 1982: 150-151). در این الگو تخت‌ها به صورت سکوهایی با پایه‌های کوتاه نمایش داده می‌شوند و گه‌گاه تکیه‌گاه‌های بلندی نیز برای آن‌ها ترسیم می‌شد. تخت از زاویهٔ روبه‌رو و پیکر نشسته بر آن به صورت نشسته در حالت چهار زانو و عموماً در حالت تمام‌رخ بازنمایی می‌شدند. شیر به عنوان نمادی شاهانه گاه در زیر سکوی نشیمن‌گاه و گاه در مجاورت تخت بازنمایی می‌شد. در مواردی هم پایه‌های تخت به صورت پنجه‌های شیر تصویر می‌شدند (تصویر ۴). در سفال‌های مینایی سلجوقی علاوه بر شیر در مجاورت تخت‌ها می‌توان پرندگانی مانند طاووس، از نمادهای تخت در دوران اسلامی، و جانوران ترکیبی را مشاهده کرد (تصویر ۲).[5] سکوی نشیمن‌گاه در این تخت‌ها با پوششی، احتمالا گلیم، که گاه به صورت نیم‌دایره از آن آویزان است پوشانده می‌شد و بر روی آن مخده‌ای برای تکیه زدن قرار می‌گرفت (تصویر ۱). گاه مخدهٔ بزرگی نیز سراسر تکیه‌گاه تخت را که معمولاً تا شانهٔ فرد نشسته بر آن ارتفاع داشت می‌پوشاند.[6] همزمان می‌توان نمونه‌هایی از تخت با

1. Folding Stool
2 Pedestal Throne
3 High columnar legs
4. Hybrid

۵. اتودورن با استناد به روایت ابن بی‌بی از وجود نشان عقاب بر فراز تخت علاءالدین کیقباد، از سلاجقهٔ روم، خبر می‌دهد (Otto-Dorn, 1982: 160).

۶. ابوالفضل بیهقی در توصیف تخت زرین محمود غزنوی در ۴۳۰ هجری نیز به برخی از این لوازم مرتبط به تخت اشاره کرده‌است: «چهار بالش از شوشهٔ زر بافته و ابریشم اگنده- مصلّی و بالشت- پس پشت، و چهار بالش دو برین دست و دو بر آن دست»(بیهقی، ۱۳۹۳: ۶۱۹).

دو صفحه در پیرامون تکیه‌گاه را در برخی از سفالینه‌های مینایی سلجوقی مشاهده کرد. مطابق تصویر (۳)، این صفحات عرضی کمتر از نشیمن‌گاه داشتند.

انواع تخت در دستنویس های ایلخانی

سدهٔ هشتم هجری نقطه عطفی در تاریخ نقاشی ایران به شمار می‌آید. طی این دوران نقاشان به آزمون و خطا در هم‌آمیزی عناصر و نقش‌مایه‌ها از منابع مختلف شرقی و غربی در باز آفرینی مضامین متداول در هنر ایران دورهٔ اسلامی پرداختند. این امر موجب ظهور شیوه‌های متنوع در نقاشی شد به گونه‌ای که تعریف سبک ایلخانی را تا حدودی ناممکن کرده است.[۱] بلر و بلوم (Bloom and Blair, 2009: 214) نقاشی دورهٔ ایلخانی را به سه دوره تقسیم کرده‌اند، «سبک کلانشهری (متأثر از عباسیان) تحت فرمانروایی ایلخانان (۶۹۰-۷۱۰ هجری)، مکتب رشیدیه (۷۰۹-۷۱۸ هجری)، سبک کلانشهری (۷۱۸-۷۵۰ هجری)». این تقسیم بندی تا حدودی درجات مختلف در هم‌آمیزی مضامین، عناصر و نقش‌مایه‌های رایج در هنرهای رایج در نواحی غربی ایرانی و بین‌النهرین با عناصر برگرفته از شرق دور را نمایش می‌دهد. این روند از ابتدای سدهٔ هشتم آغاز و در کارگاه‌های ربع رشیدی[۲] به اوج خود رسید و در سال‌های منتهی به سقوط ایلخانان (حدود ۷۳۰ هجری) مرزهای اختلاط عناصر کمرنگ‌تر و به تدریج ویژگی‌های نقاشی ایرانی در سده‌های بعدی نمایان گشت. تصاویری که در این مقاله بررسی می‌شوند از دستنویس‌های متعلق به دوره‌های مختلف هنر ایلخانی مطابق دسته‌بندی فوق انتخاب شده‌اند. (جدول ۱)

تصویر۵. بر تخت نشستن سلیمان از تاریخنامهٔ بلعمی، محفوظ در نگارخانه فریر و سکلر به شماره مأخذ: Freer and Sackler Gallery Online Collection

در تصاویر بررسی‌شده نقاشان ایلخانی الگوهای متنوعی را برای ترسیم تصویر تخت به کار گرفته‌اند. گذشته از تعدادی از نمونه‌های انگشت شمار که تقلیدی از تخت‌های چینی هستند، سایر الگوها درجات مختلفی از آمیزش الگوهای پیشا مغولی و عناصر و نقش‌مایه‌های برگرفته از هنر چین را به نمایش می‌گذارند. این تخت‌ها را می‌توان در دو دستهٔ کلی طبقه‌بندی کرد. تخت‌های دو بخشی (شامل

جدول شماره ۱ . نسخه‌ها و تعداد تصاویر مورد بررسی - مأخذ: نگارندگان

سبک کلانشهری ۱ (۶۹۰-۷۱۰ هجری)	تاریخنامهٔ فریر (تبریز یا بغداد، حدود ۷۰۰ هجری)، محفوظ در نگارخانهٔ فریر و سکلر، شماره F ۱۹۵۷. ۱۶ و F۱۹۴۷. ۱۹	۱۰ تصویر
	شاهنامه‌های کوچک (احتمالا بغداد، حدود ۷۰۰ هجری)، پراکنده در مجموعه‌های مختلف	۳۶ تصویر
مکتب رشیدیه (۷۰۸-۷۱۸ هجری)	جامع‌التواریخ رشیدی (تبریز، حدود ۷۰۸ هجری) محفوظ در کتابخانه‌ی ادینبرو به شماره or. ms. ۲۰ و مجموعهٔ خلیلی به شماره ms. ۷۲۷	۲۲ تصویر
	تصاویر منسوب به تاریخ مبارک غازانی از مرقع دیز (احتمالا تبریز، حدود ۷۲۰ هجری)، محفوظ در محفوظ در دپارتمان شرقی بنیاد میراث فرهنگی پروس برلین به شماره‌های Fol ۷۰ – ۷۴	۷ تصویر
سبک کلانشهری ۲ (۷۱۸-۷۵۰ هجری)	شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی (احتمالا تبریز، حدود ۷۳۵ هجری)، پراکنده در مجموعه‌های مختلف	۱۰ تصویر

۱. الگ گرابار (۱۳۹۰: ۶۶) در این مورد می‌نویسد: «ارائه تعریفی از سبک ایلخانی اگر غیرممکن نباشد دشوار است. چندین شیوهٔ نقاشی در کنار یکدیگر قرار دارند و دانش ما کفاف آن را نمی‌دهد که تفاوت‌های آنها را با معیارهای اجتماعی، منطقه‌ای، تاریخی یا هنری که در این‌گونه شرایط اهمیت حیاتی دارند توضیح دهیم».

۲. رشیدالدین در وقف‌نامهٔ ربع رشیدی به بیست تن از غلامان ترک از جمله قوتلوق بوقای نقاش اشاره می‌کند و در ادامه نیز شرط می‌کند که فرزندان این افراد می‌بایست حرفه پدر خود را فرا بگیرند و دنبال کنند. در انتهای فصل یازدهم وقف نامه نیز غلامان ترک را از برف‌روبی گذرگاه‌ها و بام‌های ساختمان‌های ربع رشیدی مستثنا می‌کند (رشیدالدین فضل‌الله، ۲۵۳۶: ۱۵۱). این غلامان مخصوص احتمالاً اُیغورهایی هستند که در هنر نقاشی و کتاب‌آرایی مهارت داشته‌اند و تأثیر آنان را می‌توان در آثار تولیدشده در کارگاه‌های کتاب‌آرایی ایلخانان مشاهده کرد.

تصویر ۶. بر تخت نشستن خان و خاتون مغول، از مرقع دیز شماره Diez A fol. ۷۰، محفوظ در دپارتمان شرقی بنیاد میراث فرهنگی پروس برلین، مأخذ: Staatsbibliothek zu Berlin

تصویر ۷. مجلس سخن گفتن بهرام گور با نرسی از شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی محفوظ در مجموعه خلیلی شماره MSS 994 ، مأخذ: Khalili Online Collection

نشیمن‌گاه و تکیه‌گاه) و تخت‌های سه بخشی (شامل نشیمن‌گاه، تکیه‌گاه و صفحات پیرامونی).

تخت‌های دوبخشی

نخستین نمونه از این تخت‌ها تختی است با تکیه‌گاهی بلند که ستون‌هایی با آذین قبه‌ای خراطی شده دارد و سطح آن با مخده‌ای بزرگ و مربع شکل پوشانده شده است. نشیمن‌گاه روی پایه‌های کوتاهی قرار گرفته که انتهای آن‌ها به شکل گلدانی معکوس است و شاه بر روی آن به صورت چهارزانو نشسته است. پوششی از جنس پارچه نشیمن‌گاه و بخشی زیادی از پایه‌های تخت را پوشانده و بر روی آن مخده‌ای پهن و کوتاه برای تکیه زدن یا نشستن قرار دارد . به این ترکیب گاه عنصر سومی اضافه می‌شود که تاج تکیه‌گاه است که صفحه‌ای مزین به نقوش گیاهی با لبه‌های کنگره شکل است(گونهٔ ۱ در جدول ۲). این تخت و دگره‌های مختلف آن متداول‌ترین الگوی نمایش تخت در دورهٔ سلجوقی به شمار می‌روند که به ویژه در نقوش سفال‌ها مینایی و دستنویس ورقه و گلشاه نیز دیده می‌شود (تصویر ۱ و ۲). در تصاویر تاریخنامهٔ بلعمی تخت‌های مصور شده در مجالس بر تخت نشستن مطابق با این الگو کشیده شده‌اند(تصویر ۵). تخت‌ها در این دستنویس بیش از یک‌سوم قاب‌های مستطیل شکل تخت‌ها تصویر را اشغال کرده‌اند و بسته به رویدادهای مصورشده در بخش‌های مختلف قاب تصویر قرار گرفته‌اند، گاه مطابق با الگوهای کلاسیک در میانه ولی در اغلب موارد در یک‌سوم سمت چپ قاب ترسیم شده‌اند. در ترکیب‌بندی‌های این نسخه و هم چنین نحوهٔ بازنمایی پیکره‌ها و جزئیات آن‌ها تأثیراتی از مکتب بغداد دیده می‌شود (Fitzherbert, 2001: 323). تخت‌ها در ساختار و هم چنین نحوهٔ قرار گرفتن در ترکیب‌بندی از قواعد پیشا مغولی تبعیت می‌کنند و عناصر چینی صرفاً در بخشی از تزئینات بدنهٔ تخت‌ها دیده می‌شوند.

دومین تخت از این دسته که در مجالسی از جامع‌التوارخ رشیدی و برگ‌های منسوب به تاریخ مبارک غازانی از مرقع دیز ترسیم شده‌اند، تکیه‌گاهی بلند دارند که بخش فوقانی آن با خطوط منحنی ملایمی ترسیم و انتهای لبه‌های خارجی آن به تزئینات سه برگی یا سر اژدها منتهی شده است(گونهٔ ۲ از جدول ۲). در نمونه‌ای از این تخت که در برگی از مرقع دیز ترسیم شده برفراز تاج و در میانهٔ آن آذین مخروطی شکل و شبیه به نقش‌مایهٔ لوتوس قرار گرفته است، الگویی که در بسیاری از تخت‌های ایلخانی به ویژه تخت‌های سه بخشی دیده می‌شود (تصویر ۶). یکی از تفاوت‌های این تخت‌ها با گونهٔ قبلی در ارتفاع آن‌ها است. نشیمن‌گاه این تخت‌ها بر روی سکوی جعبه‌مانند نسبتاً بلندی قرار گرفته است که به پایه‌های بسیار کوتاه با فرم‌های حلزونی یا لچکی منتهی می‌شود. سطح نشیمن‌گاه مطابق سنت ایرانی با پارچه‌ای پوشانده شده که بخشی از سکوی زیر آن یا تمام آن را می‌پوشاند و یک یا چند مخده در باریک و طویل بر روی آن قرار می‌گیرد. دومین تمایز این تخت با گونهٔ ۱ در حذف مخدهٔ بلند در بخش تکیه‌گاه ست و بدین ترتیب تکیه‌گاه تخت به شکل صفحه‌ای محتملاً چوبی و به شکل مربع بازنمایی شده است. بدنهٔ این

تخت از چوب لاک‌خورده و اتصالات طلایی تشکیل شده که به وضوح متأثر از تصاویر تخت‌هایی است در تصاویر مربوط به سلسلهٔ سونگ در چین مصور می‌شده‌اند (تصویر ۹) (Kadoi, 2009: 176).

در شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی الگوی تلفیقی جالبی دیده می‌شود (گونهٔ ۳ از جدول ۳) که در نگاه نخست شبیه به تخت‌های گونهٔ ۱ است. اما بررسی دقیق‌تر آن نشان می‌دهد که تکیه‌گاه آن سطح چوبی مزینی بدون مخده است (Fitzherbert, 2001: 331). تکیه‌گاه بلند تخت به شکل صفحه‌ای مربع شکل و بدون تاج بازنمایی شده است. دو گوشهٔ بالای صفحهٔ تکیه‌گاه به دو عنصر مثلث شکل طلایی ختم شده و روی ستون‌های تکیه‌گاه آذین‌های قبه‌ای به صورت تک یا جفت قرار دارند. در یک‌سوم بالایی صفحهٔ تکیه‌گاه قاب افقی شکلی حاوی کتیبه تعبیه شده است. نشیمن‌گاه با پارچه‌ای بلند و یک یا دو مخده باریک پوشانده شده و در جلوی تخت کرسی زیر پا قرار دارد.

چهارمین گونه از تخت‌های دو بخشی در تصاویر مکتب بغداد بسیار رایج بوده و از مخدهٔ بزرگ و مزین به جای تکیه‌گاه و مخده‌ای دیگر برای نشستن تشکیل شده است (گونهٔ ۴ در جدول ۳) . محققانی نظیر ترزا فیتزهربرت (ibid) این تخت را صورتی دیگر از گونهٔ ۱ دانسته‌اند که در آن مخدهٔ تکیه‌گاه به قدری بزرگ است که ساختار چوبی یا فلزی تخت را کاملاً پوشانده است. بررسی تصاویری از مقامات حریری (۶۳۴ هجری) نشان می‌دهد که در این نوع تخت‌ها مخده‌ها و بالش‌ها بر روی سکوهای آجری قرار گرفته‌اند که با پارچه‌ای پوشانده می‌شده است(تصویر ۸). این تصویر به توصیف کلاویخو از تخت تیمور گورکانی هم نزدیک است. کلاویخو (۱۳۷۴: ۲۲۵) تخت تیمور را این‌گونه توصیف می‌کند: «وی بر زمین یعنی بر سکویی نشسته بود [...] بر تشکهای کوچکی از پارچه کلفت گلدوزی شده [...] و آرنج خویش را بر بالشهای گردی که در پشت او انباشته بودند تکیه داده بود». بنا بر این توصیف این نوع تخت حداقل تا اواخر قرن هشتم در ایران متداول بوده است. برخلاف انتظار این نوع تخت نه در نسخه‌های ابتدای ایلخانی بلکه در شاهنامهٔ بزرگ مصور شده است (تصویر ۷). مخدهٔ بزرگ تکیه‌گاه در تخت بهرام گور با خطوط شبه‌کوفی و گوشه‌های آن مشابه مخدهٔ تکیه‌گاه گونهٔ ۱ با آذینی مثلثی مزین شده است.

تصویر ۸. مقامات حریری (۶۳۴ هجری) محفوظ در کتابخانهٔ ملی فرانسه شماره Arabe 5847 مأخذ: Gallica Websit

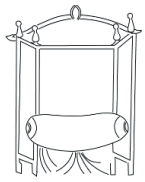
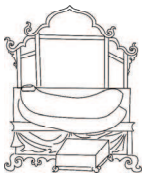
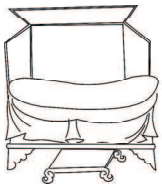
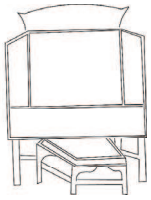
تخت‌های سه‌بخشی

گونه‌های مختلف تخت‌های سه بخشی با اضافه شدن دو صفحهٔ در طرفینْ، گاه به ارتفاع تکیه‌گاه و گاه کوتاه‌تر از آن، به شکل سکویی از سه جهت محصور درآمده‌اند. در شاهنامه‌های کوچک تخت‌های سه بخشی الگوی اصلی تصویر تخت هستند. مشابه گونهٔ ۲ و ۳ این تخت‌ها نیز در بخش نشیمن‌گاه فاقد مخدهٔ بزرگ هستند و برای نخستین بار تاج تکیه‌گاه با جواهر لوتوس در میانه، به صورتی که در گونهٔ ۲ از اشاره کردیم، در این تخت‌ها ظاهر شده است.

تکیه‌گاه و صفحات جانبی در شاهنامهٔ فریر با تزئینات هندسی و اسلیمی‌هایی محصور در قاب‌بندهای طلایی عمودی پوشانده شده‌اند و انتهای ستونهای آنها آذین قبه‌ای به رنگ طلایی قرار گرفته است. نشیمن‌گاه با پارچه‌ای پوشانده شده که تا روی پایه‌های تخت آویزان شده است و پایه‌های کوتاه و گلدانی شکل در تعدادی از تصاویر قابل رؤیت هستند. مخده‌ای پهن با گوشه‌های مزین روی نشیمن‌گاه قرار گرفته و شاه بر روی آن به صورت چهار زانو نشسته است (تصویر ۱۰). عنصری که تخت‌های دو شاهنامهٔ اخیر را از شاهنامهٔ فریر متمایز می‌کند شیوه‌ای نشستن شاه با پاهای آویزان از نشیمن‌گاه است، اما برخلاف سایر تخت‌های با پایه‌های بلندکرسی زیر پا در تصاویر ترسیم نشده است. در قیاس با تصاویر تاریخنامه در شاهنامه‌های کوچک که سیمپسون (Simpson, 1979:272) آن‌ها را نیز به به بغداد حدود ۷۰۰ هجری منسوب دانسته است تأثیرات چینی بیشتر شده است.

متداول‌ترین تخت در تصاویر ایلخانی تخت‌های سه بخشی قرار گرفته بر سکوهای جعبه مانند است (گونهٔ ۶ و ۷ در جدول ۲). این تخت‌ها هم مشابه گونهٔ ۲ تلفیقی از الگوی پیشا مغولی با عناصر چینی است و مشابه آن قاب‌های پیرامون تکیه‌گاه و صفحات جانبی با رنگ‌های طلایی و لاکی مشخص شده‌اند و در سایر موارد نیز از قبیل اتصالات طلایی قاب‌ها و تاج تکیه‌گاه با گونهٔ ۲ مشابهت دارند (تصویر ۱۲). در صورت دیگری از این تخت که در تصاویر جامع‌التواریخ ترسیم شده نشیمنگاه روی دیرک‌های ساده و بلند قرار گرفته است (گونهٔ ۸ از

جدول ۲. گونه‌های مختلف تخت‌های ایلخانی؛ مأخذ: نگارندگان

تخت‌های دو بخشی			
گونهٔ ۱ تاریخنامهٔ فریر	گونهٔ ۲ جامع‌التواریخ رشیدی (نسخهٔ ادینبرو) و مرقع دیز.	گونهٔ ۳ شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی	گونهٔ ۴ شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی
تخت‌های سه بخشی			
			
گونهٔ ۵ شاهنامه‌های کوچک	گونهٔ ۶ جامع‌التواریخ رشیدی (نسخهٔ ادینبرو)، مرقع دیز و شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی	گونهٔ ۷ جامع‌التواریخ رشیدی (نسخهٔ ادینبرو)، مرقع دیز و شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی	گونهٔ ۸ جامع‌التواریخ رشیدی (نسخهٔ ادینبرو)

جدول ۲). نکتهٔ قابل توجه عدم وجود مخده یا هر گونه گستردنی بر نشیمن‌گاه این تخت‌ها است. صورت منحصر به فردی از تخت‌های سه بخشی ترکیبی در مجلس رسیدن اسفندیار نزد گشتاسب در شاهنامهٔ بزرگ ترسیم شده است (تصویر ۱۳). در این تخت تاج تکیه‌گاه حذف شده و بر فراز ستون‌های تخت آذین قبه‌ای قرار گرفته است. بدنهٔ تخت با قاب‌بندی‌ها مربع شکل پوشانده شده است.

عنصری که در تخت‌های دو بخشی و سه بخشی تلفیقی متأثر از الگوهای چینی اضافه شده است کرسی زیر پا است که شاه را برای نشستن بر این تخت‌های نسبتا مرتفع یاری می‌کند. بعلاوه شاه روی این تخت‌ها نه به صورت چهار زانو بلکه با یک پای آویخته و پای دیگر خم شده می‌نشیند و غالبا پای آویزان او روی کرسی زیر پا قرار می‌گیرد. این کرسی‌ها به دو شکل کلی دیده می‌شوند، جعبه‌هایی با پایه‌ها بسیار کوتاه طوماری شکل یا چهارپایه‌ای که بر پایه‌های ساده یا پایه‌هایی با اتصالات لچکی شکل جای گرفته است و البته نمونه‌های فرعی دیگر نیز در جامع‌التواریخ دیده می‌شود. به نظر می‌رسد که وجود کرسی زیر پا صرفاً جنبهٔ کارکردی داشته باشد [۱] و متأثر از تصاویر و تخت‌های چینی به تصاویر اضافه شده باشد چرا که از نظر فرم کلی و شکل پایه‌ها نیز به کرسی‌های چینی شباهت دارد (تصویر ۱۴).

در مجموع با مقایسهٔ ساختار کلی تخت‌های ایلخانی (جدول ۲) با تخت‌های پیشا مغولی (تصاویر ۱ تا ۴) مشاهده می‌شود که هر دو الگو در واقع تداوم الگوهای پیشا مغولی هستند که از حدود ۷۰۰ هجری بدین سو به تدریج با جذب نقش‌مایه‌های تزئینی و برخی عناصر تخت‌های چینی در دستنویس‌های ایلخانی به تصویر کشیده شدند.

تزئینات تخت

تزئینات تخت در تصاویر پیشامغولی به تزیینات خراطی (آذین‌های قبه‌ای سر ستون‌ها و پایه‌های گلدانی شکل) و معدود تزئینات هندسی بر بدنهٔ تخت محدود می‌شود. تزئینات خراطی در تخت‌های تاریخنامه و شاهنامه‌های کوچک نیز مشاهده می‌شوند و به تدریج با عناصر رایج در تخت‌های چینی جایگزین می‌شوند. این عناصرنوظهورکه

۱. در تصویری از جامع‌التواریخ که سلطان محمود را در حال پوشیدن خلعت اهدایی خلیفه نشان می‌دهد (برگهٔ ۱۲۱r)، او بر روی این کرسی ایستاده و خلعت را به تن می‌کند. شاید سلطان حتی زمانی که از تخت فرود می‌آمد می‌بایست برتری و تسلط خود را نسبت به اطرافیان با ایستادن بر مکانی مرتفع و در عین حال حفظ می‌کرده است.

جدول ۳. انواع تزئینات تخت‌های ایلخانی. مأخذ: نگارندگان (موارد مشخص شده با ستاره در ردیف تزئینات هندسی برگرفته از Donavan، ۱۹۸۸ هستند

تزئینات گیاهی					
تزئینات هندسی	×	×	×	*	
تزئینات کتیبه‌ای					
تزئینات جانوری					
سایر نقوش چینی					
	نقوش ابر مانند	لوتوس	چینتامانی		

در انتهای ستون‌ها (تاج) و بر فراز تکیه‌گاه قرار دارند و شامل نوعی تزئین سه پر و تزئینات پیکرواری نظیر سر اژدها، پرنده و نقش‌مایه‌های ذهنی لوتوس و چینتامانی هستند عموماً به صورت حجم‌های ساخته شده از طلا بازنمایی شده‌اند. اما عمدهٔ تزئینات در بدنهٔ تخت‌ها به صورت انواع تزئینات متداول در هنر اسلامی از قبیل نقوش هندسی، اسلیمی‌ها، نقش‌مایه‌های گیاهی، جانوری و کتیبه‌ای دیده می‌شود. علاوه بر این تزئینات شناخته شده در هنر اسلامی، نقوش طبیعت‌گرایانهٔ چینی شامل نقوش گیاهی و ابرهای چینی نیز بر بدنهٔ تخت‌ها ظاهر شدند. کیفیت و کمیت تزئینات در بدنهٔ تخت‌های مصور شده در نسخه‌های مورد بررسی یکسان نیست. به عنوان نمونه بدنهٔ تخت‌های مصور شده در شاهنامه‌های کوچک اول و دوم جزئیات چندانی در بدنهٔ تخت دیده نمی‌شود و این سطوح با لایه‌ای یکدست از رنگ سرخ یا طلایی پوشانده شده‌اند. مهم‌ترین جزء تزئینی در اینجا جواهر لوتوس و در مواردی دو پرنده بر فراز تاج تکیه‌گاه است که اغلب از آن هم صرف نظر شده و صرفاً به آذین‌های قبه‌ای و طوماری اکتفا شده است (تصویر ۱۱). تزئینات این تخت‌ها به نقش لوتوس و پرنده بر فراز تکیه‌گاه محدود شده است. در جامع‌التواریخ رشیدی بیشترین تنوع در تزئینات مشاهده می‌شود به صورتی که نقوش هندسی و گیاهی در کنار

هم قرار می‌گرفته‌اند، در مقابل در شاهنامهٔ بزرگ غلبه با تزئینات گیاهی است. در تصاویر متعلق به مرقع دیز که بازنمایی بر تخت نشستن خوانین و خواتین مغول هستند بدنهٔ تخت‌ها در بیشتر موارد فاقد تزئینات هندسی و گیاهی است. مقایسهٔ این تزئینات با سایر صنایع متداول دراین دوره نشان می‌دهد که احتمالا آن‌ها صنایعی مانند ترصیع، خاتم‌کاری، منبت‌کاری و گره‌چینی را بازنمایی می‌کنند. در مجموع در این تخت‌ها مشابه سایر صنایع آن عصر هم نشینی انواع نقوش تزئینی چشمگیر است.

نقوش گیاهی

روابط تجاری گسترده‌ای که به دنبال هجوم مغول میان شرق دور و سرزمین‌های واقع در مناطق غربی جهان اسلامی برقرار شد منجر به ظهور نقوش گیاهی چینی از قبیل لوتوس، برگ‌ها، گل صدتومانی و گل‌های ترکیبی در هنرهای تزئینی اسلامی شد (Bloom and Blair, 2009: 75) و تزئینات گیاهی تزئینی چینی عمدتاً از طریق تجارت منسوجات (Komaroff and Carboni, 2002: 172) و سفالینه‌های چینی (Kadoi, 2009: 96) به هنر ایرانی منتقل شدند. این نقوش وارداتی در کنار نقوش اسلیمی که از دو قرن پیش از آن مراحل تکامل خود را طی می‌کرد (Ibid)، بخش عمدهٔ تزئینات گیاهی بدنهٔ تخت‌ها را تشکیل می‌دهند. در تاریخنامهٔ بلعمی تزئینات گیاهی شبه طبیعی چینی بر تاج تکیه‌گاه ترسیم شده است. در شاهنامهٔ فریر اما بر بدنهٔ تخت‌ها آثاری از اسلیمی‌های ساده دیده می‌شود که اغلب در سال‌ها بعد تیره شده‌اند. در برگ دیگری از این نسخه، مجلس دیدار سودابه و سیاوش، در تکیه‌گاه تخت خرگوشی در میان نقوش لوتوس و گل صدتومانی تصویر شده است. در کنار این تزئینات گیاهی نقش‌مایه‌های دیگری مانند ابرهای چینی نیز از میانهٔ سدهٔ هفتم در هنر ایران به کار رفت که آن را در تزئین تخت‌های جامع التواریخ نیز می‌توان دید (جدول۳).

نقش‌مایهٔ لوتوس علاوه بر این‌که به عنوان نقشی تزئینی بر روی اشیاء از بدنهٔ تخت گرفته تا چهاربالش و جامهٔ شاه و درباریان به کار گرفته شده، بر بخش فوقانی تکیه‌گاه تخت نیز به صورت یک جواهر ظاهر می‌شود (تصویر ۱۲). ورود لوتوس به عرصهٔ هنرهای تزئینی ایرانی با از دست دادن دلالت‌های بودایی آن (Kadoi, 2009: 209) همراه بود و آن را بیش از هر چیز بدل به کلیشه‌ای تزئینی کرد که حتی در تزئینات بناهای مذهبی از جمله محرابی منسوب به کاشان، محفوظ در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت (شماره C1977-1910)، نیز دیده می‌شود (ibid). این موضوع درمورد یک نقش‌مایه با منشاء بودایی دیگر نیز صادق است، چینتامانی[1]. این نقش‌مایه که به صورت سه مروارید مشتعل بازنمایی می‌شود نماد یکی از بودی‌ستوه‌ها[2] است و در مجلس بر تخت نشستن ضحاک در شاهنامهٔ بزرگ

تصویر ۹. پرترهٔ امپراطور تائی زو از سلسلهٔ سونگ، محفوظ در موزه ملی در تایپه،

در کنار لوتوس بر فراز تکیه‌گاه تخت قرار گرفته است. چینتامانی نیز فارغ از دلالت‌های بودایی خود در تصاویر ایلخانی ظاهر شده است و یکی از شواهد این امر نمایش آن بر فراز تخت ضحاک به عنوان پادشاهی اهریمنی است که بی‌تناسب با دلالت چینتامانی به وجودی مقدس است (Kadoi, 2007: 37).

نقوش هندسی

تزئینات هندسی از پایه‌های اصلی تزئینات اسلامی به شمار می‌روند و در اغلب صنایع اسلامی از کتاب آرایی تا معماری کاربرد دارند. سابقهٔ نقوش هندسی در تزئینات تخت‌ها را می توان در تخت‌های دستنویس ورقه و گلشاه (تصویر ۱) پیگیری کرد. در تزئین تخت‌ها انواع مختلفی از این نقوش دیده می‌شود که بر پایه دایره، مربع، پنج‌ضلعی‌ها و شش ضلعی‌ها و خطوط منحنی شکل گرفته‌اند. همانند تزئینات گیاهی متنوع‌ترین تزئینات هندسی در تخت‌های جامع‌التواریخ دیده می‌شوند. این نقوش هندسی گاه در کنار نقوش گیاهی وگاه به تنهایی بر بدنهٔ این تخت‌ها ظاهر شده‌اند. مصوران جامع‌التواریخ در کاربرد این تزئینات بر بدنهٔ تخت کاملاً آزاد و بدون هیچ الگوی معینی عمل کرده‌اند و علاوه بر انواع مختلف این تزئینات صورت‌های گوناگون همنشینی آن‌ها نیز از ویژگی‌های این نسخه است.

کتیبه‌ها

کتیبه نیز از تزئینات مهم و محبوب در هنر اسلامی است. ناصرخسرو در توصیف تخت سلطان قاهره در ۴۳۹ ه.ق

1.Chintamani

۲ . در سلسله مراتب تقدس در اندیشهٔ بودایی آن‌ها طبقهٔ بعد از بودا را تشکیل می‌دهند و در آثار هنری بودایی در قالب شخصیت‌های مختلف بازنمایی می‌شوند (هال، ۱۳۸۳: ۳۳۸).

تصویر ۱۰. بیژن در برابر افراسیاب، شاهنامه کوچک فریر مأخذ: Freer and Sackler Gallery Online Collection

تصویر ۱۱. بر تخت نشستن کی‌کاووس،از شاهنامهٔ کوچک دوم، محفوظ در نگارخانهٔ فریر و سکلر شماره F1945.24.1 مأخذ: Freer and Sackler Gallery Online Collection

به «کتابتی پاکیزه» اشاره کرده که بر بدنهٔ زرین تخت او نوشته شده بود (ناصرخسرو، ۱۳۳۵: ۷۰). کتیبه‌ها در تخت‌های ایلخانی بر بدنهٔ تخت و بر روی پوشش تکیه‌گاه یا مخده‌ها، به صورت طراز، دیده می‌شوند. طراز که از قرن پنجم هجری با تغییر شکل از عبارات بلند دعایی به عبارت‌های کوتاه، گاهی یک کلمه، بیشتر ماهیت تزئینی پیدا کرده بود (Bloom and Blair, 2009: 337) نیز در مخدهٔ بلند تخت بهرام گور در شاهنامهٔ بزرگ دیده می‌شود (تصویر ۷). در این نسخه تزئینات کتیبه‌ای در بدنهٔ سه تخت دیگر، تخت‌های انوشیروان و اردشیر، دیده می‌شوند. این کتیبه‌ها در واقع تزئینات شبه کوفی هستند و در سایر نسخه‌ها نقش نشده‌اند. پیش از آن نیز نمونه‌هایی از این تزئینات در قالب طراز در پوشش تخت‌های مصور شده در مقامات حمیدی ترسیم شده است. با در نظر داشتن این‌که در شاهنامهٔ بزرگ تخت‌های الگو گرفته از نسخ عربی قرن ششم دوباره به کار گرفته شده است، استفاده از کتیبه نیز می‌تواند متأثر از این سنت باشد، به ویژه که در این نسخه کتیبه‌های متعددی در بخش‌های مختلف فضاهای معماری نیز به کارگرفته شده‌اند.

نقش‌مایه‌های جانوری

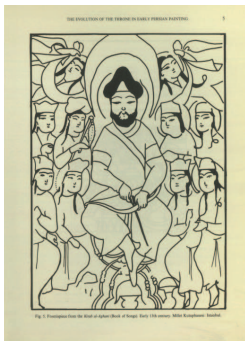
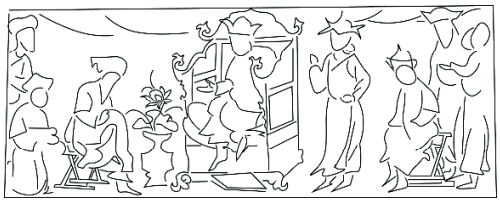
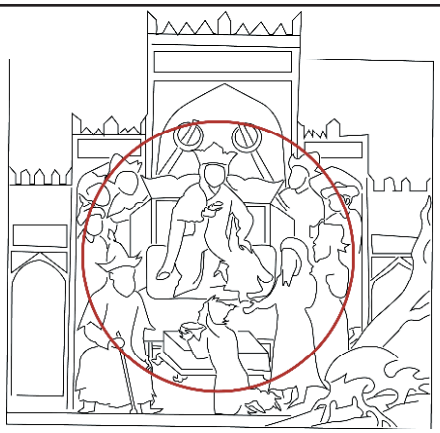
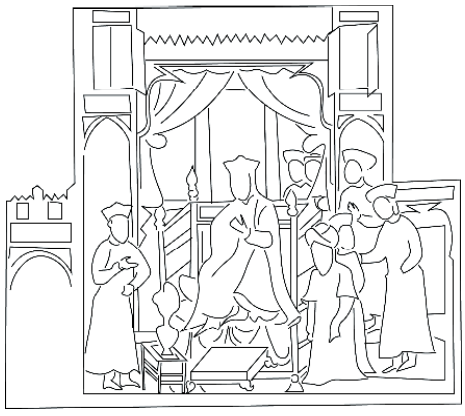
بنا بر توصیف بیهقی از تخت زرین مسعود غزنوی در ۴۳۰ ه.ق علاوه بر گوهرهای گرانبهایی که در آراستن این تخت به کار می‌رفت استفاده از پیکره‌های انسانی و جانوری نیز از جمله تزئینات متداول در قرن پنجم هجری بوده است. او از «تمثال‌ها و صورت‌ها»یی یاد کرده که به صورت برجسته بر بدنهٔ این تخت نقش شده بودند و چهار صورت انسانی از جنس روی که بر چهار ستون تخت قرار داشتند و تاج را که از سقف صفه با زنجیر آویزان بوده بالای سر سلطان نگاه می‌داشتند (بیهقی، ۱۳۹۳: ۶۱۹). صورت دیگری از این موضوع در توصیف ناصر خسرو از تزئینات تخت سلطان قاهره می‌شود، «[...] سه جبههٔ آن تخت همه از زر بود، شکارگاه و میدان و غیره بر آن تصویر کرده [...]» (ناصر خسرو، ۱۳۳۵: ۷۰). در تصاویر برجا مانده بر فلزینه‌ها و سفالینه‌های قرون پنجم و ششم نیز می‌توان تخت‌هایی را دید که با برخی نقش‌مایه‌های جانوری مانند پنجه یا سر شیر مزین شده یا در کنار آن‌ها پرندگانی تصویر شده بودند. این نقش‌مایه‌ها در فلزکاری ابتدای ایلخانی نیز دیده می‌شوند. تصویر (۱۵) مجلس حک شده در قاب مرکزی طبقی برنجین را نشان می‌دهد که در نیمهٔ دوم سدهٔ هفتم هجری ساخته شده است. این طبق ساختهٔ هنرمندی در دربار ایلخانان است که «یا از موصل بدان‌جا منتقل شده یا تحت نظارت استاد فلزکار موصلی آموزش دیده است» (Komaroff and Carboni, 2002: 277). در این تصویر فرمانروایی در میان ملازمان بر تختی نشسته است که تکیه‌گاه بلندی دارد که بر فراز آن دو پرنده نشسته‌اند و پایه‌های آن بر دوش دو شیر قرار دارند. شیر و پرنده (شاهین یا طاووس) از جمله نمادهای خورشیدی (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۳۳) و از نمادهای کهن تخت به شمار می‌روند و در روایت های مربوط به تخت سلیمان (ع) در متون قرن سوم و چهارم هجری نیز بدان‌ها اشاره شده است.[۱]

بر خلاف نقوش حک شده بر فلزکاری‌ها که در آن‌ها تخت‌ها با نقش‌مایه‌های جانوری نظیر شیر و پرنده همراه شده‌اند در تصاویر دستنویس‌ها این نقش‌مایه‌ها به ندرت دیده می‌شوند. نقش‌مایهٔ پرنده تنها در چند نمونهٔ انگشت‌شمار از شاهنامه‌های کوچک اول و دوم باقی مانده است. شیر نیز تنها در برخی از مجالس مربوط به سلیمان (ع) و بهرام[۲] در

۱. بر اساس روایت‌هایی که در متون تاریخی و مذهبی پیرامون این تخت نقل شده، سازندگان این تخت در آن شیرها، طاووس‌ها و کرکس‌هایی را تعبیه کرده بودند که هر یک از آن‌ها در زمان نشستن سلیمان (ع) بر تخت نقشی را بر عهده داشت؛ شیرها وظیفهٔ نگهبانی از تخت را عهده‌دار بودند، کرکس‌ها بر سر سلیمان سایه می‌افکندند و طاووس‌ها بال‌های خود را چون پرده‌ای مابین سلیمان و حضار می‌گشودند و بر آن‌ها مشک و عنبر می‌ریختند (نیشابوری، ۱۳۸۲: ۳۰۳).

۲ . در تصویر تاریخنامهٔ بلعمی محفوظ در نگارخانهٔ فریر با موضوع بر تخت نشستن بهرام روایت غلبهٔ او بر شیر برای رسیدن به تخت چنین آمده است : «[...] و هر دو [شیر] بیافتادند و بمردند و [بهرام] دست فراز کرد و تاج از زمین برداشت و بسر خویش نهاد و آن هر دو شیر را بینداخت در پایهء تخت و بر تخت رفت با تاج و بنشست و مردمان از مردی وی عجب بماندند و کس را زهره نبودی دم زدی. پس نخستین کس کی بر بهرام سلام کرد [...] گفت این ملک ترا سزاست و از مشرق تا مغرب همه ترا سزاوار است»

جدول ۴. تخت در ترکیب‌بندی مجالس بر تخت نشستن. مأخذ: نگارندگان

۱	سرلوحهٔ کتاب الاغانی ابتدای قرن هفتم هجری، محفوظ در میلت کتابخانه سی (استانبول) منبع: (Donavan, 1988)	
	نمایش پیکر نشسته به صورت تمام رخ نمایش تخت از روبه رو ترکیب‌بندی مرکزی با محوریت پیکر نشسته بر تخت	
۴	بر تخت نشستن طهمورث از جامع‌التواریخ رشیدی (نسخهٔ ادینرو)، ترسیم خطی از نگارندگان	
	نمایش پیکره‌ها به صورت سه رخ استفاده از پرسپکتیو در نمایش تخت ترکیب‌بندی خطی در قاب مستطیل شکل	
۵	بر تخت نشستن شاه زَو از شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی، ترسیم خطی از نگارندگان	
	نمایش پیکر نشسته به صورت تمام رخ نمایش تخت از روبه رو ترکیب‌بندی مرکزی به محوریت تخت افزایش عمق تصویر به واسطهٔ نحوهٔ چیدمان پیکره‌های پیرامون تخت و استفاده از پرسپکتیو در نمایش کرسی زیر پا	
۶	مجلس رسیدن اسفندیار نزد گشتاسب از شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی، ترسیم خطی از نگارندگان	
	نمایش پیکره‌ها به صورت سه رخ استفاده از پرسپکتیو در نمایش تخت تلفیق ترکیب‌بندی مرکزی با ترکیب‌بندی خطی تأکید بر تعامل پیکر نشسته بر تخت و تک پیکر ایستاده در سمت چپ با استفاده از تغییر زاویهٔ نمایش تخت از زاویهٔ روبه رو	

پای تخت آن‌ها دیده می‌شود که به نوعی با روایت مصور شده در ارتباط است. باید در نظر داشت که نقش‌مایهٔ اژدها در این موارد کاملاً به صورت تقلیدی از تخت‌های چینی ظاهر شده است و نمی‌توان به قاعدهٔ شمایل‌نگاشتی معینی در ترسیم آن اشاره کرد. اگرچه اژدها در تصاویر پیکر نشسته بر تخت در سدهٔ پنجم نیز دیده می‌شود و پژوهشگرانی نظیر دانشوری آن را از نمادهای تخت در جهان اسلام می‌دانند (Daneshvari, 2011: 112-118) اما در تصاویر جامع‌التواریخ حضور اژدها به متن مصور شده و شخصیت‌های نشسته بر تخت ارتباطی ندارد.[۱] به عبارتی تصویر شدن اژدها در این نسخه‌ها بر اساس الگوهای تصویری در اختیار نقاشان و نمایشی از جلال و شکوه تخت‌ها بوده است.

نقش کتاب مصور در دگردیسی تصویر تخت

یکی از مسائلی که مورخان هنر اسلامی بر سرآن توافق نظر دارند تأثیر سنت‌های چینی در سازمان‌دهی بخشهای مختلف تصویر در کتاب‌آرایی ایلخانی از دورهٔ دوم آن (مکتب رشیدیه) است (گرابار، ۱۳۹۰: ۶۸). این موضوع را به ویژه در استفاده از پرسپکتیو در نمایش تخت می‌توان دید. اما استفاده از پرسپکتیو صرفاً تقلیدی از نحوهٔ سازماندهی فضایی در نقاشی‌های چینی نبوده است بلکه، نقاشان ایلخانی با بهره‌گیری از آن برای مسئله‌ای دیگر در فضای تصویر راه حل یافته‌اند. در مکتب بغداد پیش از ظهور ایلخانان تصاویر کتاب‌ها دو گونه بود یا سرلوحه‌ای تمام صفحه در برگ‌های افتتاحیهٔ نسخ یا تصاویر کوچک در قاب‌های مستطیل یا مربع شکل (Blair, 1993: 266). موضوع سرلوحه‌ها معمولا تصویر پیکر نشسته بر تخت در جمع درباریان و ملازمان بود که بر اساس الگوی مرسوم نمایش تخت از روبه رو بازنمایی می‌شد(ردیف ۱ از جدول ۴). با قرار گرفتن مضمون بر تخت نشستن در متن کتاب و الویت یافتن روایت‌گری بر نمایش تصویر آرمانی از فرمان‌روای نشسته بر تخت، تخت و پیکر نشسته بر آن دیگر نقشی مستقل نیست بلکه بسته به روایت مصور شده و به تبع آن با سایر پیکرهای موجود در تصویر در تعامل است. بدین ترتیب است که تخت می‌تواند در بخش‌های مختلف قاب تصویر قرار بگیرد یا پیکر نشسته بر آن می‌تواند به جهات مختلف بنگرد یا بچرخد. این موضوع البته مختص به کتاب نیست بلکه در مورد هر تصویر که روایتی را بازنمایی می‌کند صدق می‌کند. نقاشان ایلخانی به صحنه‌آرایی مجدد این مضمون برای تصویرسازی آن در برگ‌های کتاب‌ها پرداختند. ترکیب‌بندی‌های کم عمق و تخت با چرخش تختْ عمق پیدا کرد و نحوهٔ آرایش شخصیت‌ها پیرامون تخت تغییر کرد به‌طوری‌که که اوج آن را می‌توان در تصاویر شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی مشاهده کرد. در هر یک از مجالس مصور شده در این نسخه لحظات گوناگونی

تصویر ۱۲. بر تخت نشستن خان و خاتون مغول از مرقع دیز شماره Diez A fol. ۷۰ ، مأخذ: Staatsbibliothek zu Berlin

از یک رویداد مصور شده است[۲]و بر اساس آن زاویهٔ نمایش فرمانروا به صورت تمام رخ و سه رخ مشخص شده است. لحظهٔ بازنمایی شده در مجلس جلوس شاه زَو که روایت شاهنامه صرفاً از دوران کوتاه پادشاهی وی سخن می‌گوید، پیکر او و تخت با تمام تجملات آن از زاویهٔ روبه‌رو ترسیم شده است که نمایشی از شکوه و اقتدار او در لحظهٔ بر تخت نشستن است. نمایش فردی در پایین تخت که قدحی در دست دارد نیز اشاره‌ای صریح به رسم کاسه گرفتن در تشریفات بر تخت نشستن در دربار مغولان است.[۳] در نمونه‌ای دیگر از همین نسخه یعنی مجلس رسیدن اسفندیار نزد گشتاسب که تعاملی میان گشتاسب در سمت راست و اسفندیار در سمت چپ تصویر برقرار است از تمهید نمایش تخت در پرسپکتیو استفاده شده است. نکتهٔ قابل ذکر در این‌جا این است که ترکیب‌بندی فضای هر دو تصویر پیش گفته علی‌رغم پیچیدگی و تنوع عناصر موجود در آن هنوز از اصولی تبعیت می‌کند که در ترکیب‌بندی شاهنامهٔ فریر مشاهده کردیم و تنها تخت در پرسپکتیو ترسیم شده است و سایر بخش‌های فضا یعنی فضای معماری به شیوهٔ سنتی و از زاویهٔ روبه‌رو ترسیم شده‌اند. بر اساس این موارد می‌توان نتیجه گرفت که در این مرحله صرفاً تخت به عنوان عاملی در تغییر ترکیب‌بندی به نفع تعامل شخصیت‌های حاضر در یک مجلس درباری به کار گرفته شده است.

الویت یافتن روایتگری و بازنمایی رویدادهای معاصر در قالب تصاویر کتاب‌ها و استفاده از الگوهای کلیشه‌ای علاوه

۱. در این نسخه اژدها را می‌توان در مجالس مربوط به جمشید، لهراسب، گشتاسب و در مجلس «بر تخت نشاندن برهمنان مردی فقیر را» دید. جالب توجه است که در هیچ یک از تصاویر موجود از سلاطین پس از اسلامی اژدها ترسیم نشده است.

۲. برای مفهوم لحظات moments مراجعه کنید به (Simpson, 1979: 147)

۳.برای مفهوم کاسه گرفتن مراجعه کنید به (عابدی، ۱۳۷۴)

تصویر ۱۳. مجلس رسیدن اسفندیار نزد گشتاسب از شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی حدود ۷۳۰ هجری، تبریز، محفوظ در مرکز مطالعات رنسانس دانشگاه هاروارد در فلورانس (شماره Ms. II، ۱)، مأخذ: Harvard Fine Arts Library, Digital Images & Slides Collection

تصویر ۱۴. جزئیاتی از کرسی زیر پا از یک طومار چینی متعلق به سده ۱۱ میلادی، مأخذ: Barnhart, et al., 1993:

بر مسئلهٔ ترکیب‌بندی منجر به کنار گذاشته شدن عناصر نمادینِ مرتبط به تخت شد. با توجه به این موضوع که مضمونِ بر تخت نشستن به عنوان نمایشی از بزم شاهانه از جمله مضامین محبوب در آثار فلزکاری به شمار می‌آمد (رضازاده، ۱۳۹۴: ۹۹)، مقایسه بازنمایی تخت در آثار فلزکاری معاصر با دستنویس‌های مورد بحث می‌تواند در اینجا مفید باشد. کمارُف این فرض را مطرح می‌کند که پیش از سدهٔ هشتم فلزکاران و نقاشان از الگوهای مشترکی برای بازنمایی مضامین مختلف از جمله مضمون بر تخت نشستن استفاده می‌کرده‌اند و این موضوع در دورهٔ ایلخانی نیز تداوم یافته است (Komaroff, 1994: 19). در آثار فلزی برجا مانده از سدهٔ هشتم برخی از ویژگی‌های تصویرگری ایلخانی از جمله فضای تصویر گسترده با پیکره‌های متعددی با پوشش مغولی دیده می‌شوند (Ibid: ۹). با این وجود فلزکاران عناصری مانند شیر یا فرشتگان حامل فر را در بازنمایی این مضمون مصور می‌کردند (تصویر ۱۶) که همان‌گونه که مشاهده شد در تصاویر کتاب‌ها به ندرت به چشم می‌خورد. این امر نشان می‌دهد که همراهی شیر به عنوان نمادی از پادشاهی با تخت در بازنمایی این مضمونْ سنتی است که توسط فلزکاران از سده‌های پیش ادامه یافته است. مصوران کتاب‌ها اما بیش از پیروی از قالب‌های شمایل‌نگاشتی به محتوایی که مصور می‌کرده‌اند توجه داشته‌اند و همین موضوع را می‌توان دلیل این دانست که نمادهای خورشیدی تخت که شیر هم یکی از آن‌ها بوده حتی در قامت عنصری تزئینی در کتاب‌ها مصور نشدند. به بیان دیگر تخت‌هایی که در هر یک از مجالس مصور می‌شد متعلق به شخصیت خاصی بود و نه نمایشی از ایدهٔ کلی تخت و نمادهای آن.

به همین ترتیب شکوه تخت و جلال تخت‌ها دیگر نه از طریق نمادهای سنتی بلکه با نمایش جزئیاتی از تجملاتی که تخت بدان آراسته می‌شد به تصویر کشیده می‌شد. جزئیاتی که

تصویر ۱۵. قاب مرکزی سینی برنجی مرصع با نقره و طلا، نیمه دوم سده هفتم هجری، احتمالاً موصل، محفوظ در موزهٔ بریتانیا (شماره ۱۸۷۸.۱۲۳۰.۷۰۶)، مأخذ: (Komaroff and Carboni, 2002: 2)، ترسیم خطی از نگارندگان.

تصویر ۱۶. بخشی از نقش حک شده بر شمعدان برنجی متعلق به ۷۴۱ – ۷۵۶ هجری (احتمالاً فارس)، محل نگه‌داری فعلی نامعلوم است. مأخذ: Komaroff، ۱۹۹٤:۱۳، ترسیم خطی از نگارندگان

تصویر ۱۷. بخشی از یک منبر چوبی منبت کاری شده منسوب به سال‌های آخر سده هفتم در مصر، محفوظ در موزهٔ متروپُلیتن، شماره ۱۹۷۱،۲۲۸،۲، مأخذ: Metropolitan museum of Art Digital Collection

در متون تاریخی نیز به آن‌ها فراوان پرداخته شده است. به عنوان نمونه در تاریخ جامع غازانی اشاره شده که به فرمان غازان خان گروهی از «استادان فاخر و مهندسان ماهر» به مدت سه سال مشغول ساختن «خرگاهی زرین و تختی زرین با آلات و ادوات مناسب آن» بوده‌اند (رشیدالدین فضل الله همدانی، ۱۳۸۸: ۱۳۷). نمونهٔ قابل ذکر دیگر توصیف پلان کارپن، سفیر پاپ در دربار گویوک خان، از تخت او است. او که در مراسم بر تخت‌نشستن گویوک خان (حدود ۶۲۵ ه.ق) در قره‌قوروم حضور داشته تخت او را چنین وصف کرده است «بر یک سکوی بلند تخت پادشاهی گذاشته شده بود. این تخت از عاج با کنده‌کاریهای زیبایی بود و بر روی آن طلا و جواهر کار گذاشته شده بود و اگر درست به یاد داشته باشم مروارید هم بر روی آن به کار رفته بود» (پلان کارپن، ۱۳۶۳: ۹۹).

تمرکز فراوان این نقاشان بر جزئیات تزئینی تخت را نیز می‌توان در همین راستا و تمایل آن‌ها به نمایش شکوه تخت‌ها آن‌گونه که در واقع بوده‌است تفسیر کرد. بزرگ‌تر شدن قاب تصویر در این دوره و هم چنین مهارت نقاشان ایلخانی در ترسیم جزئیات نیز امکان پرداختن به تزئینات را در تخت‌ها فراهم کرده بود. نقاشان ایلخانی علاوه بر استفاده از عناصر چینی که تا آن زمان بدل به کلیشه‌هایی در طراحی تخت‌ها شده بودند نمونه‌های عینی را هم مدنظر داشتند و بیش از پایبندی به کلیشه‌های مرسوم به نوعی از واقع‌نمایی تمایل داشته‌اند. این موضوع را می‌توان در ترسیم قاب‌بندهایی دید که با نقوش گیاهی و عمدتاً گلهای لوتوس و صدتومانی پر شده‌اند. این قاب‌بندی‌ها، به خصوص در مجلس بر تخت نشستن گشتاسب (تصویر ۱۳)، یادآور شیوهٔ قاب‌بندی در آثار چوبی معاصر این نسخه‌ها است که نمونه‌هایی از آن‌ها را می‌توان در باقیمانده‌هایی منبرهای چوبی دید (تصویر ۱۷). این شباهت نه تنها در قاب‌بندی بلکه در نحوهٔ هم‌نشینی نقوش گیاهی و هندسی که پیشتر بدان اشاره شد نیز دیده می‌شود.

نتیجه

کارگاه‌های هنری ایلخانان محل برخورد سنت‌های هنری پیشا مغولی در مناطق غربی ایران و عناصر و نقش‌مایه‌های شرقی، عمدتاً چینی، بود که از منابع مختلف (فلزینه‌ها، سفالینه‌ها، منسوجات و طومارهای چینی) در اختیار هنرمندان این مراکز قرار گرفته‌بود. نقاشانی که در کارگاه‌های کتاب‌آرایی ایلخانان به کار مصورسازی کتاب مشغول بودند بر اساس این منابع و الگوها زبان بصری خاص این دوره را خلق کردند. یکی از عناصری که این در هم آمیختگی در آن قابل بررسی است تخت‌های شاهی است. این تخت‌ها در ساخت کلی از دو بخش نشیمن‌گاه و تکیه‌گاه، در قالب الگوهای دو بخشی و سه بخشی، تشکیل شده‌اند و در اجزاء و تزئینات درجات مختلفی از آمیختگی الگوهای پیشامغولی با عناصر و نقش‌مایه‌های چینی را به نمایش می‌گذارند. در سال‌های ابتدای سدهٔ هشتم غلبه با الگوهای پیشا مغولی است و تنها در برخی از جزئیات و تزئینات تأثیرات برگرفته از چین دیده می‌شود. در دومین دههٔ سده‌ی هشتم، مقارن

با شکل‌گیری کارگاه‌های کتاب‌آرایی در تبریز، تأثیرات چینی هم در ساختار کلی تخت و هم در تزئینات آن نمود روشن‌تری می‌یابند و حتی تخت‌هایی کاملاً تقلیدی از نمونه‌های چینی در جامع‌التواریخ مصور می‌شوند. این روند تا سال‌های پایانی حکومت ایلخانان نیز تداوم می‌یابد. همزمان وجود برخی از الگوهای پیشا مغولی تخت و تزئیناتی مانند کتیبه‌ها در تخت‌های نسخه‌ای مانند شاهنامهٔ بزرگ نشان از تداوم سنت پیشامغولی در این دوره دارد.

علاوه بر الگوها و نقش‌مایه‌های تزئینی برگرفته از صنایع و منسوجات چینی، کتاب مصور به عنوان بستر جدیدی که تصاویر جلوس شاه در آن خلق می‌شده‌اند نیز عاملی مؤثر در تحول تصویر تخت است. برخلاف رسانه‌های پیشینِ این مضمون نظیر قاب‌های محدود سفالینه‌ها و فلزینه‌ها که صحنه‌های نمادین در آن‌ها با شخصیت‌های محدود مصور می‌شدند، تصویر در کتاب‌ها روایت بصری متن به شمار می‌رفت که در آن افراد متعددی حضور داشتند. این مسئله موجب شد که نقاشان به صحنه‌آرایی مجدد این مضمون بپردازند و تمهیداتی جدید را به کار بگیرند. شیوهٔ نمایش تخت از زاویهٔ روبه‌رو که شیوهٔ سنتی در ایران از دوران ساسانی بدین سو است به تدریج و طی آزمون و خطاهایی جای خود را به بازنمایی تخت در پرسپکتیو و نمایش شاه از سه رخ می‌دهد که اوج گستردگی فضای تصویر را می توان در تصاویر شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی مشاهده کرد. گذشته از فرم کلی جزئیات تزئینی تخت‌ها نیز از این رسانهٔ جدید متأثر شده‌اند. نقاشان در بازنمایی جزئیات تخت‌ها که در مواردی افراطی به نظر می‌رسد به نمایشی تجمل و شکوهی می‌پرداختند که نمونه‌هایی از آن را می‌توان در متون این دوره دید. در سطح دیگر و با گسترده تر شدن فضای تصویر امکان پرداختن به جزئیات تزئینی برای نقاشان فراهم شد.

از دیگر سو بر خلاف تصاویر نمادینی که بدون ارجاع مشخص به متون بر اشیاء تصویر می‌شد، تخت‌های نقش شده در این تصاویر دیگر تخت‌های خیالی و نمادین نبوده‌اند بلکه به شخصیت‌ها و روایت‌های تاریخی / داستانی معینی تعلق داشته‌اند. به بیان دیگر مصوران ایلخانی بیان نمادپردازانهٔ تخت را با بیانی واقع‌گرایانه جایگزین کردند. در این بیان واقع‌گرایانه اندک نقش‌مایه‌های جانوری، جز در روایت‌هایی مانند تاج یابی بهرام گور و بر تخت نشست سلیمان، به الگوهای تزئینی بدل شدند. بنابراین می‌توان عواملی که بر نحوهٔ بازنمایی تخت‌های ایلخانی مؤثر بوده‌اند را به این ترتیب شناسایی کرد، نخست سنت‌های پیشامغولی در بین‌النهرین که در تصاویر نقش شده در کتاب‌ها و اشیاء سفالی و فلزی به کار می‌رفته است، دوم تصاویر تخت‌های چینی، سوم جزئیات تزئینی برگرفته از هنر شرق دور به ویژه چین که از طریق تجارت اشیاء به دربار ایلخانان راه یافتند و چهارم تمرکز بر تصویر به عنوان روایتی بصری از متن که نمود آن در بازنمایی تخت را می‌توان تحت عنوان شکلی از واقع‌نمایی شناسایی کرد که به وسیلهٔ کاربرد پرسپکتیو، نمایش افراطی تزئینات و فاصله گرفتن از الگوی ایستای سنتی در نمایش شاه و تخت بیان شده است.

منابع و مآخذ

بئر، اوا. ۱۳۹٤. پیکر انسان در هنر اسلامی. ترجمه بهنام صدری، تهران: فرهنگستان هنر.

بیهقی، ابوالفضل محمد بن حسین. ۱۳۹۳، تاریخ بیهقی، تصحیح علی‌اکبر فیاض، تهران: انتشارات هرمس.

پلان کارپن، ۱۳۶۳. سفرنامه پلان کارپن، ترجمه ولی‌الله شادمان، تهران: یساولی.

پوپ، آرتر و فیلیس آکرمن. ۱۳۸۷، سیری در هنر ایران: از دوران پیش از تاریخ تا امروز، ج۶، ترجمه سیروس پرهام و دیگران، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

رشیدالدین فضل الله همدانی. ۲۵۳۶، وقف نامه ربع رشیدی: الوقفیه‌الرشیدیه بخطالواقف فی بیان شرائط امورالوقف والمصارف، به کوشش مجتبی مینوی، ایرج افشار، تهران: انجمن آثار ملی.

رشیدالدین فضل الله همدانی. ۱۳۸۲، تاریخ مبارک غازانی، به اهتمام کارل یان، آبادان: نشر پرسش.
رضازاده، طاهر. ۱۳۹۴، فلزکاری غرب ایران در سده‌های ششم و هفتم هجری، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
کوپر، جین. ۱۳۷۹، فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمه ملیحه کرباسیان. تهران: نشر فرشاد.
عابدی، محمود. ۱۳۷۴، «کاسه گرفتن»، زبان و ادبیات فارسی، ۹: صص ۸۹-۱۰۴
کلاویخو، روی گونزالس. ۱۳۷۴، سفرنامهٔ کلاویخو، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی
گرابار، الگ. ۱۳۹۰، مروری بر نگارگری ایرانی، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: فرهنگستان هنر.
موسوی، سیده مطهره، حسنعلی پورمند و لیلا کریمی فرد. ۱۳۹۷، «مبلمان ایرانی در دوره اسلامی: از سلجوقیان تا زندیان»، تاریخ و تمدن اسلامی، ۲۷، صص ۱۵۵ – ۱۷۶.
ناصرخسرو، ۱۳۳۵. سفرنامهٔ ناصرخسرو، به کوشش محمد دبیر سیاقی، تهران: انتشارات کتابفروشی زوار.
نیشابوری، ابراهیم بن منصور. ۱۳۸۲، قصص‌الانبیاء، به اهتمام حبیب یغمایی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
هاتشتاین و دیلیس. ۱۳۹۱، اسلام: هنر و معماری، ترجمه نسرین طباطبایی و دیگران، تهران: انتشارات پیکان.
هال، جیمز. ۱۳۸۳، فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، تهران: فرهنگ معاصر.

Barnhart, R. M. Li, K.l. Harrist, R. E. & Chu, H.l. J. 1993, Li Kung-lin's Classic of filial piety. New York: Metropolitan Museum of Art.
Blair, S. S. 1993, "The development of the illustrated book in Iran". Muqarnas, 10: 266–274.
Bloom, J. M. & Blair, S. (Eds). 2009, The Grove encyclopedia of Islamic art and architecture (3 vol). Oxford University Press, USA.
Daneshvari, A. 2011, Of Serpents and Dragons in Islamic Art: An Iconographical Study. Mazda Publishers.
Donavan, D. 1988, "The Evolution of The Throne in Early Persian Painting: The Evidence of The Edinburgh Jami' al-Tawarikh", Persica. (13): 1–76.
Fitzherbert, T. 2001, 'Bal'ami's Tabari'. An Illustrated Manuscript of Bal'ami's Tarjama-yi Tarikh-i Tabari in the Freer Gallery of Art, Washington (F59. 16, 47.19 and 30.21). Unpublished Ph. D. thesis, University of Edinburgh, 1, 222-223.
Grabar, O. 1987, The formation of Islamic art. Yale University Press.
Kadoi, Y. 2007, "Çintamani: Notes on the Formation of the Turco-Iranian Style", Persica, 21: 33–49.
Kadoi, Y. 2009a, "Buddhism in Iran under the Mongols: An Art-Historical Analysis", in Proceedings of the Ninth Conference of the European Society for Central Asian Studies, eds. Tomasz Gacek and Jadwiga Pstrusińska (Newcastle-upon-Tyne, 2009), pp. 171-80.

Kadoi, Y. 2009b, Islamic Chinoiseries: The Art of Mongol Iran, Edinburgh University Press.
Komaroff, L. 1994, Paintings in Silver and Gold: The Decoration of Persian Metalwork and Its Relationship to Manuscript Illustration. Studies in the Decorative Arts, 2(1), 2-34.
Komaroff, L. & Carboni, S. (Eds). 2002, The Legacy of Genghis Khan: Courtly art and culture in western Asia, 1256-1353. New York, New Haven: Metropolitan Museum of Art.
Melikian-Chirvani, Assadullah Souren. 1970, "Le Roman De Varqe et Gol âh", Arts Asiatiques (22): 1-262
Otto-Dorn, K. 1982, "Das Seldschukische Thronbild". Persica. (10): 149–194.
Pedersen, J. 1993, "Minbar". In The Encyclopaedia of Islam, New Edition: Supplement (73-76). Brill Archive.
Simpson, M. S. 1979, The illustration of an epic: the earliest Shahnama manuscripts. Education-Garla.

Grabar, O. 1987, The formation of Islamic art. Yale University Press.
Kadoi, Y. 2007, "Çintamani: Notes on the Formation of the Turco-Iranian Style", Persica, 21: 33–49.
Kadoi, Y. 2009a, "Buddhism in Iran under the Mongols: An Art-Historical Analysis", in Proceedings of the Ninth Conference of the European Society for Central Asian Studies, eds. Tomasz Gacek and Jadwiga Pstrusińska (Newcastle-upon-Tyne, 2009), pp. 171-80.
Kadoi, Y. 2009b, Islamic Chinoiseries: The Art of Mongol Iran, Edinburgh University Press.
Komaroff, L. 1994, Paintings in Silver and Gold: The Decoration of Persian Metalwork and Its Relationship to Manuscript Illustration. Studies in the Decorative Arts, 2(1), 2-34.
Komaroff, L. & Carboni, S. (Eds). 2002, The Legacy of Genghis Khan: Courtly art and culture in western Asia, 1256-1353. New York, New Haven: Metropolitan Museum of Art.
Melikian-Chirvani, Assadullah Souren. 1970, "Le Roman De Varqe et Gol âh", Arts Asiatiques (22): 1-262
Otto-Dorn, K. 1982, "Das Seldschukische Thronbild". Persica. (10): 149–194.
Pedersen, J. 1993, "Minbar". In The Encyclopaedia of Islam, New Edition: Supplement (73-76). Brill Archive.
Simpson, M. S. 1979, The illustration of an epic: the earliest Shahnama manuscripts. Education-Garla.

to the medium of illustrated book. Three main questions of this research are as follows: what are the main throne types in Ilkhanid painting? What factors have influenced the throne structure and ornaments? And how the illustrated book, as a medium, influenced the throne image in that era?

The study is based on analyzing 85 images selected from seven illustrated manuscripts that belong to three stages of development of Ilkhanid painting; 36 images from Small Shahnama (three manuscripts attributed to 1400 AD, dispersed in various collections), 10 images from Balami's Tarikhnama (a historical manuscript attributed to 1400 AD, preserved in free and Sackler Gallery), 22 images from Jami' al-Tawarikh (another historical manuscript attributed to 1410s AD, Preserved in Edinburg library and Khalili Collection), 7 folios from Diez Album attributed to an Illustrated manuscript of Tarikh-i Mobarak-i Gazani which is dated c. 1420s, (preserved in Staatsbibliothek zu Berlin) and 10 images from the great Ilkhanid Shahnama (attributed to 1430s, dispersed in various collections).

The throne image transformation is studied in terms of the throne's structure, ornaments and the pictorial compositions. The result shows that the Ilkhanid workshops inherited the concepts and visual elements from the pre-Mongol era and combined them with far Eastern elements in throne iconography. This could be traced in the variety of forms and ornamentations in throne images. At the beginning of the era (last decade of the 13th century and early years of the 14th century) the throne image was represented similar to the pre-Mongol throne image in terms of structure. By establishing the Tabriz workshops, the Chinese influences gradually appeared in throne image, especially in books illustrated in Tabriz. Beyond general form and ornamentation, the Ilkhanid painters applied perspective in illustrating throne based on Chinese model. In addition to this limited use of perspective, the painters tended to decorate thrones with various types of vegetal and geometric ornamentations as visual devices for showing the thrones' luxurious aspect. Their tendency to illustrate the reality also reflects in emitting the traditional symbolism in form of animals or transforming them into decorative objects. Consequently, the Mongol invasion could be considered as a turning point in throne iconography. Several factors were involved in the throne image evolution; first of all the pre-Mongol tradition which could be traced on ceramic and metalwork as well as book illustrations, secondly, the Chinese model, thirdly, ornamental details borrowed from Chinese art which were transferred to Ilkhanid workshops by merchants and fourthly, the consideration of image as a visual narrative of text which is reflected in throne image as a realistic representation. This is expressed by applying perspective, excessive use of ornaments and avoiding the traditional and symbolic models in enthronement scenes.

Keywords: Ilkhanids, Illustrated Manuscripts, Throne

Reference: Barnhart, R. M. Li, K.l. Harrist, R. E. & Chu, H.l. J. 1993, Li Kung-lin's Classic of filial piety. New York: Metropolitan Museum of Art.

Blair, S. S. 1993, "The development of the illustrated book in Iran". Muqarnas, 10: 266–274.

Bloom, J. M. & Blair, S. (Eds). 2009, The Grove encyclopedia of Islamic art and architecture (3 vol). Oxford University Press, USA.

Daneshvari, A. 2011, Of Serpents and Dragons in Islamic Art: An Iconographical Study. Mazda Publishers.

Donavan, D. 1988, "The Evolution of The Throne in Early Persian Painting: The Evidence of The Edinburgh Jami' al-Tawarikh", Persica. (13): 1–76.

Fitzherbert, T. 2001, 'Bal'ami's Tabari'. An Illustrated Manuscript of Bal'ami's Tarjama-yi Tarikh-i Tabari in the Freer Gallery of Art, Washington (F59. 16, 47.19 and 30.21). Unpublished Ph. D. thesis, University of Edinburgh, 1, 222-223.

Scientific Quarterly Journal faculty of art Shahed university

The Transformation of Throne Image in Ilkhanid Illustrated Manuscripts until 1430s*

Azadeh Latifkar, PhD Candidate in Analytical and Comparative History of Islamic Art, Faculty of Theoretical Sciences and Art Studies, University of Art, Tehran, Iran.
Gholamali Hatam, PhD, Professor, University of Art, Tehran, Iran.
Amir Maziar, PhD, Assistant Professor, Department of Philosophy of Art, Faculty of Theoretical Sciences and Art Studies, University of Art, Tehran, Iran.

Recieved: 2019/04/24 Date of Revision: 2019/06/15 Date of Review: 2019/09/23 Accepted: 2019/10/07

This Paper deals with identification and exploration of factors that influenced the throne imagery in the Ilkhanid Illustrated manuscripts in the 14th century. Throne is the central element in the enthronement scenes, as one of the more frequent themes in Persian art. From the very beginning of the Islamic art, thrones appeared in royal scenes illustrated in Umayyad palaces and continued in royal iconography. During the Ilkhanid period the throne image as well as the enthronement scenes appeared frequently in illustrated books as the main media for royal iconography in that era.
The Ilkhanid throne was first investigated in the sixth volume of Survey in Persian Art (in Persian Translation). The authors explored various thrones of that era, the ornaments and their main members such as backseat, cushions and stool according to the visual sources, especially the book paintings. They also pointed to the Chinese influences on these thrones. The diversity of thrones in the Arabic Manuscript of Jami' al-Tawarikh was first examined in David Donavan's detailed article which mainly dealt with the roots of the various throne forms in this codex. In his study, Donavan identified three types of thrones according to their basis. He also believed that although Chinese elements are visible in thrones' structure and ornaments, basic form of the Persian throne's image is still continued; the notion which is emphasized by Yoka Kadoi in 2009. The current study explores the Ilkhanid throne's image during three phases of Ilkhanid illustration development with regard

*This paper is extracted from the PhD thesis of the first author, titled "Iconography of the Kingly Sitting in Illustrated Manuscripts of the Ilkhanid Era" being conducted under the guidance of the second author and the advisory of the third author at the Faculty of Theoretical Sciences and Art Studies, Tehran University of Art..