صحنه ای از زندگی درباری
الترياق، به احتمال موصل، اواسط
سدهٔ هفتم هجری، کتابخانهٔ ملی
وین، ماخذ: پوپ، ۱۳۷۲ : ۸۵

فصلنامه علمی- پژوهشی نگره

تبیین بررسی چگونگی ترکیب نوشته و تصویر و خاستگاه آن در نگارگری مکتب شیراز دورهٔ آل اینجو*

دکتر محسن مراثی**

تاریخ دریافت مقاله : ۹۱/۲/۲
تاریخ پذیرش مقاله : ۹۱/۸/۲۰

چکیده

یکی از مهم‌ترین جنبه‌های صوری نگارگری ایرانی ترکیب‌بندی نوشته و تصویر در صفحه و در اصطلاح امروزی «صفحه‌بندی» است. در این پژوهش، رابطهٔ بین نظام چینش عناصر نوشتاری و قاب تصویر و همچنین رابطهٔ شکل قاب تصویر با موضوع و ترکیب‌بندی نگاره‌های مکتب شیراز دوران ایلخانی بررسی شـــد. نتایج این پژوهش نشـــان داد که در نگارگری مکتب شیراز آل اینجو رابطهٔ بین عناصر نوشتاری و ترکیب‌بندی نگاره‌ها از اصول دقیق و معینی تبعیت می‌کند که با نظام ستون‌بندی صفحه برای نگارش شعر هماهنگ است. همچنین، نگارگر براساس موضوع نگاره شکل قاب تصویر را به‌صورت منعطف در نظر گرفته و براساس نظام ستون‌بندی صفحه شکل داده است. به‌همین دلیل، در نمونه‌های بسیاری شکل قاب تصویر، به‌جای مستطیل، پلکانی است. نگارگران مکتب شیراز از سدهٔ هشتم هجری ضرورت هماهنگی نوشته و تصویر را در کتاب‌آرایی دریافته و با ایجاد قاب‌های پلکانی تصویر و متن را در هم تنیدند. شیوهٔ این پژوهش توصیفی-تحلیلی است و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و مشاهده به انجام رسیده است.

واژگان کلیدی

نگارگری، شیراز، ایلخانی، ترکیب‌بندی، اینجو.

*این مقاله برگرفته از نتایج طرح تحقیقاتی با عنوان ***هماهنگی ترکیب‌بندی تصویر و نوشته در نگاره‌های ایرانی عصر مغول*** است که با حمایت معاونت پژوهشی دانشگاه شاهد صورت پذیرفته است.

**استادیار دانشکدهٔ هنر دانشگاه شاهد، شهر تهران، استان تهران
Email: marasy@shahed.ac.ir

مقدمه

نگارگری ایرانی، همانند سایر آثار هنری ایران و جهان، دستخوش تحولات بسیاری بوده است. این تحولات در شیوهٔ انتخاب موضوع، رنگ‌آمیزی، طراحی، ترکیب‌بندی، مواد و مصالح و سایر عوامل تشکیل‌دهندهٔ اثر هنری رخ داده است. تحولات سیاسی و اجتماعی نیز در جهت‌دادن و سرعت‌بخشیدن به تحولات هنری مؤثر بوده‌اند. اقوام مهاجم نیز هریک به سهم خود در شکل‌دادن مکاتب نگارگری و تحول آن نقش ایفا کردند. اما برای پی‌بردن به عوامل شکل‌گیری نگارگری ایرانی و تحولات بعدی آن باید به سرچشمه‌های آغازین آن پرداخت. در نگاهی کوتاه، می‌توان به اختلاف چشم‌گیر بین آثار نگارگری دورهٔ عباسی و سلجوقی با آثار دورهٔ ایلخانی پی برد. این تنوع و اختلاف در خود دورهٔ ایلخانی نیز در مکاتب مختلف و در هنر دربارهای متعدد ایلخانیان دیده می‌شود. این اختلاف چشمگیر نشان‌دهندهٔ نقطه‌عطفی در شکل‌گیری نگارگری ایرانی است. هدف اصلی این پژوهش شناسایی بخشی از ویژگی‌های زیبایی‌شناسانهٔ نگارگری ایرانی است. دربار آل اینجو در شیراز یکی از دربارهای مهم ایلخانی است که در سرنوشت نگارگری ایرانی تأثیر شایان توجهی داشته است. ازاین‌رو، مطالعهٔ آثار مربوط به آن می‌تواند در شناخت ویژگی‌های زیبایی شناسانهٔ نگارگری ایرانی مؤثر باشد. در پی این هدف، سؤال اصلی تحقیق چنین مطرح می‌شود که در نگارگری مکتب شیراز آل اینجو هماهنگی متن و تصویر چگونه حاصل می‌شود؟ این مقاله به‌طور خاص و در جهت پاسخگویی به سؤال اصلی تحقیق به مطالعهٔ چگونگی شکل‌گیری ترکیب نوشته و تصویر در آثار مکتب شیراز آل اینجو خواهد پرداخت و آشکار خواهد ساخت که هماهنگی یادشده در شکل قاب تصویر نیز دگرگونی اساسی ایجاد می‌کند.

در گذشته، بعضی از هنرپژوهان نگارگری ایرانی به این موضوع توجه داشته‌اند. ازجمله گریس دونهام گست[1]، هنرپژوه کانادایی، در سال ۱۹۴۶ میلادی نظام ترکیب‌بندی نگاره‌های مکتب شیراز سدهٔ دهم هجری را مطالعه و به آثار سدهٔ هشتم هجری نیز اشاره کرد، اما او به قاب‌های پلکانی هیچ اشاره‌ای نداشته است (Guest, 1946: 26).

علاوه‌بر گست، ا. ت. آداموا[2]، هنرپژوه روس، و ل. ت. گیوزالیان[3]، هنرپژوه ارمنستانی، در سال ۱۹۸۵ میلادی، ضمن بررسی نسخهٔ شاهنامهٔ ۷۳۳ق، به شکل پلکانی قاب تصاویر اشاره می‌کنند و یادآور می‌شوند که این شکل به‌احتمال از آثار تبریز اقتباس شده است (آداموا و گیوزالیان، ۱۳۸۲: ۷۸). در این مقاله، اثبات می‌شود که نسخ مصور شیراز در استفاده از قاب پلکانی تصویر بر آثار تبریز مقدم‌اند و نظر این پژوهشگران دراین‌باره صادق نیست.

م. امین مهدوی نیز در سال ۱۹۸۸ در پژوهش خود

تصویر ۱- صحنه ای از زندگی درباری الترياق،به احتمال موصل، اواسط سدهٔ هفتم هجری، کتابخانهٔ ملی وین، ماخذ: پوپ، ۱۳۷۲: ۸۵

دربارهٔ نظام صفحه‌بندی در نسخه‌های ایرانی به آثار مکتب شیراز توجه کرده است. امین مهدوی بیشتر به تناسب و به‌ویژه تناسب طلایی و کاربرد آن در نظام صفحه‌بندی توجه کرده و رابطهٔ حواشی صفحه با متن و تصویر را بررسی کرده است (Amin Mahdavi, 1988: 155). در مقالهٔ امین مهدوی نیز به شکل پلکانی تصاویر مکتب شیراز توجه ویژه‌ای نشده است.

در آثار پژوهشگران نام‌برده توجه به نظام مشخصی از ترکیب‌بندی در آثار مکتب شیراز دیده می‌شود و این نکته وجه اشتراک این پژوهش‌ها با پژوهش حاضر است. این پژوهش براساس روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و مشاهده به انجام رسیده است.

شیراز در آغاز عصر ایلخانی

هنگامی که مغولان به ایران حمله کردند، خاندان سلغریان که از اتابکان بودند بر فارس سلطنت می‌کردند. اینان در زمان قدرت‌گرفتن خوارزمشاهیان به‌ظاهر خود را وابسته به دربار آن‌ها می‌دانستند، اما در باطن قدرت بسیار یافته بودند و برای حکومت مرکزی تهدیدی محسوب می‌شدند. در سال ۶۲۳ق، ابوبکربن‌سعد به حکومت رسید و ستارهٔ عظمت فارس درخشیدن گرفت. ابوبکر، با توجه به خطری که از جانب مغولان فارس را تهدید می‌کرد، برادر خود،

1 . Guest
2 . Adamova
3 . Giuzalian

تصویر ۲- سفال مینایی با نقش شاه و درباریان، ری، اوایل سدهٔ هفتم هـ. ق، ماخذ: پاکباز، ۱۳۷۹: ۳۶

تصویر۳- جام خسرو یکم، دیس نقره‌ای از دورهٔ ساسانی، سدهٔ ششم میلادی، موزهٔ آرمیتاژ، مأخذ: گیرشمن، ۱۳۷۰: ۲۰۶

تهمتن، را نزد اوکتای قاآن فرستاد و داوطلبانه قلمرو خود را تحت حمایت او قرار داد و به این ترتیب فارس را از تاخت‌وتاز مغولان و ویرانی نجات داد (اشپولر، ۱۳۷۲: ۱۴۶). بدین ترتیب، شیراز به‌سبب مصون‌ماندن از حملات ویرانگر مغول همچنان مرکز هنر و کتاب‌آرایی باقی ماند و سبک سلجوقی دوام یافت (آداموا[1] و گیوزالیان،[2] ۱۳۸۲: ۷۵).

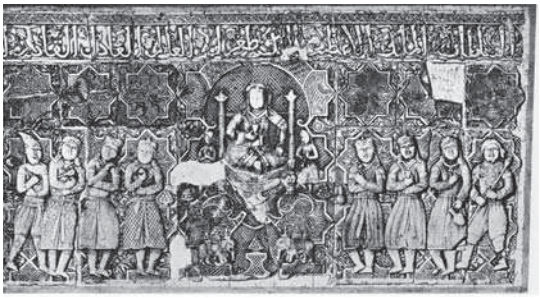
نگارگری در عصر ایلخانی

تسخیر ایران از سوی مغول‌ها با غارت و تاخت‌وتازهای پیاپی همراه بود. باوجود خرابی‌ها و کشتارهای بسیار، نظم اداری همچنان دست‌نخورده باقی ماند و وزرا و منشیان همچنان از میان ایرانیان انتخاب می‌شدند. غازان‌خان، که قبل از به‌سلطنت‌رسیدن اسلام آورده بود، بر آن شد که در نظام دیوان‌سالاری اصلاحاتی ایجاد کند و ساختار اقتصادی ایران را تجدید بنا کند. علاقهٔ او به علم و تحقیق به‌قدری بود که محققان را از کشورهای مختلف به تبریز کشاند. از این تاریخ به بعد، مغول‌ها در شهرها ساکن شدند و به ساختن خانه‌های زیبا و دائمی اقدام کردند (اشپولر، ۱۳۷۲: ۱۵۰).

به‌هنگام فوت غازان‌خان در سال ۷۰۳ق، بسیاری از مشکلات مغولان به‌دست وزیر با تدبیر او، خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی، که بانی بسیاری از اصلاحات بود، رفع شده بود. ابقای خواجه رشیدالدین در امارت باعث شد که او بتواند راهی را که آغاز کرده بود به اتمام برساند و شاید یکی از علل رشد و شکوفایی هنر و ادب در زمان او امنیتی بود که در دورهٔ غازان‌خان فراهم آمده بود (گری، ۱۳۶۹: ۲۴).قدیمی‌ترین نسخهٔ به‌دست‌آمده از عهد ایلخانی ترجمهٔ فارسی *منافع الحیوان* ابن‌بختیشوع است که به دستور غازان‌خان در مراغه تدوین شد. تألیف کتاب مصور *جامع التواریخ* که زیر نظارت مستقیم خواجه رشیدالدین به انجام رسید و شاهنامهٔ مصور معروف به *شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی* از مهم‌ترین آثار دورهٔ ایلخانی است. از ملاحظهٔ تصاویر کتاب‌های نام برده به این واقعیت پی می‌بریم که نقاشان دربار ایلخانی شیوه‌های مختلفی به کار می‌بردند و به‌هرحال از شیوهٔ نگارگری عهد سلجوقی فاصله گرفته بودند (کن بای، ۱۳۷۸: ۲۸).

همزمان با سفارش و تولید کتاب از سوی مراکز فرهنگی ایلخانان، کتاب‌های دیگری در حیطهٔ فرمانروایی مغولان توسط حامیان غیردرباری در شهرهای بزرگ فراهم آمد. حکومت ایلخانان دو نتیجهٔ مهم برای نقاشی ایرانی به‌همراه داشت: یکی انتقال سنت‌های چینی و دیگری بینان‌گذاری نوعی هنرپروری که سنت کار گروهی هنرمندان در کتابخانه- کارگاه سلطنتی را پدید آورد. در محیط فرهنگی جدید، فعالیت نقاشان در عرصهٔ کتاب‌نگاری وسعتی چشم‌گیر یافت. کوشش آنان بیش‌ازپیش به حل مشکل ناهمخوانی سنت‌ها و تأثیرات مختلف هنری معطوف شد. بلندپروازی یا علاقه‌مندی حامیان نیز آنان را در رسیدن به این هدف یاری کرد. تداوم این وضع در زمان اینجویان، مظفریان و جلایریان به شکل‌گیری سبکی نومایه در نگارگری ایرانی انجامید (پاکباز، ۱۳۷۹: ۶۰).

آل اینجو، که مقر فرماندهی خود را شیراز قرار داده بودند، در حمایت از کتاب‌آرایی و نگارگری کوشیدند. سبک کتاب‌آرایی شیراز را در نسخه‌های مصور شاهنامه می‌توان دید. در مصورسازی این شاهنامه‌ها بر صحنه‌های تاریخی و حماسی تأکید شده است. موضوع‌های برگزیده از متن و اسلوب و شیوهٔ تصویرگری به‌روشنی استقلال هنری شیراز را نشان می‌دهند. در اینجا، برخلاف *شاهنامهٔ* بزرگ



تصویر۴- نقش برجسته گچی طغرل بیک، ری، ۵۹۱ هـ.ق، موزه هنر پنسیلوانیا، مأخذ: pope, 1981: 517

ایلخانی (دموت)، که نشان‌دهندهٔ سبک دربار تبریز است، پیکره‌های زمخت و درشت به پس‌زمینهٔ نقش‌دار سرخ یا زرد چسبیده‌اند. هیچ حجم یا عمقی در فضای تصویری القا نمی‌شود و عناصر معماری و منظره‌های طبیعی تنوع یافته‌اند. شیوهٔ نگارگری آل اینجو به‌هنگام استیلای مظفریان در سال ۷۵۳ق متوقف ماند (کن بای، ۱۳۷۸: ۴۱).

ترکیب‌بندی در نگاره‌های عصر عباسی و سلجوقی

پس از نفوذ سلجوقیان در دربار عباسیان، تغییرات چشمگیری در شیوهٔ کتاب‌آرایی می‌توان دید، تا آنجا که به‌نظر بعضی از هنرپژوهان آثاری را که با نام مکتب بغداد جمع‌آوری شده‌اند باید نگاره‌های سلجوقی خواند. نقاشان، چه عرب چه ایرانی چه ترک سلجوقی، که در مراکز مختلف تحت تسلط سلجوقیان فعال بودند، بایستی تحت فرمان طبقهٔ حاکم سلجوقی کار می‌کردند. بنابراین، نام‌گذاری سلجوقی به‌طور مضاعف توجیه می‌شود.

نتیجهٔ نفوذ هنر سلجوقی در کتاب‌آرایی دوران عباسی به‌وجودآمدن تصاویر برخی نسخه‌های عربی است که متأثر از آثار ایرانی و آسیای میانه است. برای مثال، در تصویری از نسخهٔ کتاب *الاغانی* مربوط به اوایل قرن هفتم هجری قراردادهای پیکرنگاری و جامه‌پردازی مانوی و بودایی را باز می‌شناسیم. این قراردادها شامل چهره‌های ترک، گیسوان نازک‌بافته و چین‌های جامه‌ها به‌دست سلجوقیان به تصویرگری عرب راه یافتند.

در ترکیب‌بندی‌های متقارنِ صحنه‌های تشریفاتی میان تصویرگری عرب و ساسانی پیوندی وجود دارد، درحالی‌که بازنمایی صحنه‌های معمولی و غیررسمی فاقد ترکیب‌بندی منسجم است. این دو گونه ترکیب‌بندی در یک کتاب یا حتی یک نگاره کنار هم قرار گرفته‌اند. مثلاً صحنه‌ای از کتاب *الترياق*، مربوط به اواسط قرن هفتم هجری، از سه صحنهٔ مجزا تشکیل شده است: صحنهٔ شکار در بالا، صحنهٔ بزم شاه و ملتزمان در وسط و صحنهٔ شترسواران در پایین با هم ترکیب شده‌اند (پوپ، ۱۳۷۲: ۱۵؛ بینیون و دیگران، ۱۳۶۷: ۶۰؛ تصویر ۱).

آنچه مورد توجه پژوهش حاضر است ترکیب‌بندی

تصویر۵- برآوردن رستم بیژن را از چاه، شاهنامه، شیراز، ۷۳۳ هـ.ق، کتابخانه ملی لنینگراد، ۱۷/۱۷×۷ سانتی‌متر، مأخذ: آدامو او گیوزالیان، ۱۳۸۳: ۱۳۹

تصویر۶- سیمرغ زال را به نزد سام بازمی گرداند، شاهنامه، شیراز، ۷۳۳ هـ.ق، کتابخانه عمومی لنینگراد، ۱۶۵×۱۴ سانتی‌متر، مأخذ: آدامو و گیوزالیان، ۱۳۸۳: ۱۰۵

تصویر۷-کشته‌شدن رستم، شاهنامه، شیراز، ۷۳۱هـ‌ق، موزه توپقاپی سرا، استانبول، مأخذ: shahnamaprojectmanuscript.com

تصویر ۸- اسکندر در مقابل یأجوج و مأجوج، شاهنامه، شیراز، ۷۳۱ هـ، ق، استانبول . مأخذ : همان

صحنه‌های رسمی و تشریفاتی است که در یکی از تصاویر کتاب *التریاق* دیده می‌شود. اگر به ردیف میانی تصویر که صحنهٔ دربار را نشان می‌دهد توجه کنیم، به نوعی از ترکیب‌بندی برمی‌خوریم که در کادر هندسی مشخصی سامان یافته است. این نوع از ترکیب، که در قابی پلکانی نظام یافته است، به‌نحوی خاص در شکل‌گیری ترکیب‌بندی آثار بعدی دوران سلجوقی، ایلخانی و به‌خصوص مکتب شیراز دورهٔ آل اینجو نقش اساسی ایفا می‌کند.

منظور از قاب پلکانی ترکیبی است که در آن اجزای تصویر براساس ستون‌هایی با عرض مساوی و ارتفاع متفاوت تنظیم می‌شوند. ترتیب و میزان عرض این ستون‌ها از تقسیم‌بندی صفحه، که برای نگارش اشعار تنظیم می‌شود، متابعت می‌کند. نظیر چنین ترکیبی را در برخی از سفال‌های لعاب‌دار منطقهٔ ری نیز می‌توان دید (تصویر ۲). در قسمت مرکزی این ظرف تصویری از شاه و درباریان به‌صورت متقارن ترسیم شده است. با توجه به اهمیت شخصیت شاه، تصویر او بزرگ‌تر و در وسط ترسیم شده است.

حال، اگر ملازمان و پرندگان تزیینی اطراف را در کادری هندسی محاط کنیم، قاب پلکانی متقارنی حاصل می‌شود. بدون شک، این نوع ترکیب‌بندی ریشهٔ ساسانی دارد و در انواع نقوش ساسانی قابل رویت است (تصویر۳). هرچند سلاجقه از بلاد شرقی ایران برخاستند و در آن سرزمین از آثار حجـــاری ساسانی کمتر نشانی هست، ارتباط با هنر مانوی و ایغوری راهی برای انتقال سنت‌های ایرانی و ساسانی به هنر سلجوقی و عربی بوده است.

به‌طور کلی، اگر هنر سلجوقیان از هنر قدیم ایران نشئت گرفته باشد، که بسیار محتمل است، سلجوقیان شیوهٔ خاص ایرانی را احیا کردند که به‌طور طبیعی در سرزمین اصلی‌اش از آن استقبالِ گسترده شد (بینیون و دیگران، ۱۳۶۷: ۶۱).

سبک نقاشی دورهٔ سجلوقی را اغلب متأثر از نقاشی دیواری شرق ایران و ماوراءالنهر دانسته‌اند (پاکباز، ۱۳۷۹: ۵۵). بررسی نمونه‌هایی از نقش‌برجسته‌های گچی دورهٔ سلجوقی انتقال سنت‌های ساسانی را به این هنر آشکار می‌سازد.

نقش برجستهٔ گچی مربوط به دورهٔ سلجوقی، که طغرل را نشسته بر تخت نشان می‌دهد، با الگوگرفتن از کاشی‌کاری دورهٔ سلجوقی تزیین شده است. در این تصویر، ترکیب متقارن و قاب پلکانی را به‌وضوح می‌توان مشاهده کرد. تصویر شاه در وسط و روی تخت قرار گرفته و شخصیت‌های فرعی در اطراف او قرار دارند. این قالب در نقاشی‌های دورهٔ بعد نیز تکرار می‌شود (تصویر ۴).

نظام ترکیب‌بندی و قاب تصویر پلکانی در نگاره‌های مکتب شیراز آل اینجو

حال، با توجه به مطالعات قبلی، به بررسی شکل‌گیری ترکیب‌بندی متن و تصویر در نگاره‌های مکتب شیراز می‌پردازیم. از مطالعهٔ قدیمی‌ترین آثار موجود از مکتب شیراز در اوایل سدهٔ هشتم هجری و مقایسهٔ آن‌ها با آثار اواخر قرن هشتم چنین نتیجه می‌شود که تنوع این آثار

تصویر ۹- نظارت اسکندر بر ساختن بارو، شاهنامه، شیراز، ۷۳۳ق، کتاب خانهٔ عمومی لنینگراد، ۲۱۵ × ۱۹ سانتی متر، آداموا و گیوزالیان، ۱۳۸۳: ۱۸۳

تصویر ۱۰- شاهپور با دختر کشاورز در نزدیک چاه گفت‌وگو می‌کند، شاهنامهٔ قوام‌الدین حسن، شیراز، ۷۴۱ق، مجموعهٔ ساکلر، ماساچوست
ماخذ: Hillenbrand, 2000 : 226

و سیر تحول آن‌ها با آنچه در طول حدود دویست سال از دوران شکل‌گیری مکتب بغداد دوران عباسی، دوران سلجوقی و مکتب تبریز دورهٔ ایلخانی اتفاق می‌افتد مشابه است. گویی، تمامی تحولات هنر نگارگری ایرانی در کمتر از یک سده در شیراز مرور می‌شود و به سبکی بالنده و چشمگیر مبدل می‌شود که شالودهٔ اصلی هنر نگارگری عصر تیموری و صفوی را بنیان می‌گذارد.

همچنین، توجه به این نکته اهمیت دارد که در شهر شیراز تهیهٔ نسخه‌های نه‌چندان برجسته به‌دست هنرمندان محلی و خارج از دربار و به‌منظور صادرات به هند و ترکیه رواج داشت. این آثار، که درمقایسه‌با نسخه‌های درباری کیفیت نازل‌تری دارند، خود، شاهدی هستند بر چگونگی شکل‌گیری سبک محلی و تکامل آن (کن بای، ۱۳۷۸: ۳۸).

بررسی قدیمی‌ترین آثار منثور مربوط‌به مکتب شیراز نشانگر شیوه‌ای از نقاشی است که با برخی از آثار دوران ایلخانی همانند *منافع الحیوان* ابن‌بختیشوع تشابه بسیار دارد؛ اما بررسی متون منظوم، به‌ویژه شاهنامه، نشان می‌دهد که هنرمندان شیرازی نه‌تنها از شیوهٔ ترکیب‌بندی پلکانی استفاده کرده‌اند، بلکه این شیوه را به‌صورت خلاق و متنوع نسبت‌به آثار دربارهای دیگر به کار برده‌اند.

کهن‌ترین نمونه از شاهنامه‌های مکتب شیراز تاریخ ۷۳۱ق را بر خود دارد و در کتابخانهٔ موزهٔ توپقاپوسرای استانبول نگهداری می‌شود. این نسخه و شاهنامهٔ متعلق‌به کتابخانهٔ عمومی لنینگراد که تاریخ ۷۳۳ق را دارد، مهم‌ترین شاهنامه‌های مکتب شیراز دورهٔ آل اینجو محسوب می‌شوند. علت اهمیت این دو نسخه کامل‌بودن آن‌هاست. خوشبختانه این دو اثر، مانند شاهنامهٔ قوام‌الدین حسن که مربوط‌به ۷۴۱ق است، از هم متلاشی و پراکنده نشده است (آداموا و گیوزالیان، ۱۳۸۲: ۲۸). در هر سه نسخهٔ شاهنامه انواع ترکیب‌ها و قاب‌های تصویر پلکانی را می‌توان مشاهده کرد که در اینجا فقط به چند نمونه از آن‌ها اشاره می‌شود.

در نسخهٔ ۷۳۳ق نمونه‌های متنوعی از ترکیب و قاب تصویر پلکانی وجود دارد. ازجمله، صحنهٔ «برآوردن رستم بیژن را از چاه» نمونه‌ای از ترکیب‌بندی را نشان می‌دهد که نگارگر، براساس موضوع و نمایش و تجسم بهتر خواننده از صحنهٔ رویداد، از قاب تصویر پلکانی استفاده برده است (تصویر ۵). در این تصویر، نگارگر برای نمایش بهتر صحنه عمق چاه را در یکی از ستون‌ها به‌سمت پایین گسترش داده است. همچنین، در صحنهٔ «سیمرغ زال را به‌نزد سام بازمی‌گرداند»، نگارگر برای نمایش بلندی کوه و محل اسکان زال و سیمرغ تصویر آن‌ها را در ستون‌های سمت چپ و روبه‌بالا گسترش داده است (تصویر ۶). نکتهٔ شایان توجه نوع ستون‌بندی صفحات این شاهنامه است. برخلاف بیشتر شاهنامه‌های موجود، صفحات این شاهنامه چهارستونی است. درمقایسه‌با شاهنامه‌های ۷۳۱ق و ۷۴۱ق، که صفحات شش‌ستونی دارند، نگارگر آزادی عمل چندانی نداشته است. به‌همین علت، تعداد قاب‌های تصویر پلکانی در این شاهنامه محدودتر و تنوع آن‌ها نیز کمتر است.

در شاهنامهٔ ۷۳۱ق، نگارگر با استفاده از ستون‌های باریک‌تر توانسته است به شکل‌های متنوعی از قاب تصویر پلکانی دست یابد. ازجمله، در صحنهٔ «کشته‌شدن رستم در چاه» نگارگر به‌صورت قرینهٔ معکوس در دو طرف صحنه قاب تصویر را در جهت بالا و پایین گسترش داده است (تصویر ۷). همچنین، در صحنهٔ «اسکندر در مقابل یأجوج و مأجوج» شکل بارزی از ترکیب و قاب تصویر پلکانی دیده می‌شود (تصویر ۸). مقایسهٔ این تصویر با نمونهٔ مشابه آن در شاهنامهٔ ۷۳۳ق (تصویر ۹) نشان می‌دهد که نگارگر با استفاده از تقسیم شش‌ستونی صفحه موفق به ایجاد ترکیبی پویاتر شده است.

تصویر۱۱- رزم شاهپور با طایر، شاهنامه‌های کوچک، اواخر سدهٔ هفتم هجری، مأخذ: آژند، ۱۳۸۷: ۹۷

تصویر۱۲- جنگ شاهپور با رومیان، شاهنامه‌های کوچک، اواخر سدهٔ هفتم هجری، مأخذ: سودآور، ۱۳۸۰: ۳۸

در شاهنامهٔ ۷۴۱ق نیز نمونه‌های متعددی از ترکیب و قاب تصویر پلکانی دیده می‌شود که فقط به یک نمونه از آن‌ها اکتفا می‌شود. در صحنهٔ «شاهپور و دختر کشاورز» با نمونه‌ای از ترکیب و قاب تصویر پلکانی نامتقارن مواجه می‌شویم که در آن نگارگر سه ستون را در بالا به تصویر شاهپور و دختر کشاورز و فضای سه ستون دیگر را به اسب‌ها و محل استقرار آن‌ها اختصاص داده است. در این میان، یک ستون به‌صورت نامتقارن و به‌منظور نمایش عمق چاه در جهت پایین گسترش یافته است (تصویر ۱۰).

بنیان‌های نظام ترکیب نوشته و تصویر در آثار مکتب شیراز آل اینجو

ایلخانان علاقهٔ بسیاری به تدوین کتب خطی مصور داشتند و در این میان شاهنامه که موضوعش موافق میل ایلخانان بود بیشتر مورد توجه قرار گرفت. امروزه هیچ شاهنامهٔ مصوری که متعلق به پیش از سال ۶۹۹ق باشد در دست نیست. به‌احتمال زیاد، تصاویر به‌دست‌آمده از نسخه‌های کوچک شاهنامه، که از آن‌ها با نام «شاهنامه‌های کوچک» یاد می‌شود، مربوط به حدود سال ۶۹۹ق است و با حمایت غازان‌خان در بغداد پردازش و مدون شده است (سودآور، ۱۳۸۰: ۳۷).

بررسی تصاویر این شاهنامه حاکی از ادامهٔ سبک نقاشی دوران سلجوقی است که قبلاً به آن‌ها پرداخته شد. در این آثار، که انتساب آن‌ها به شیراز قطعی نیست، ترکیب‌های متقارنی با قاب پلکانی مشاهده می‌شود (تصویر۱۱).

وجود این آثار بیانگر توجه نگارگران به هماهنگی بین ساختار تصویر و ستون‌بندی نوشته‌هاست. نکتهٔ درخور توجه آن است که ارتباط ترکیب‌بندی تصویر با تقسیم‌های صفحه در آثاری که قاب‌های مستطیلی دارند چشمگیر نیست و عناصر و اجزای تصویر به آزادی در صفحه آرایش می‌یابند، درحالی‌که تصاویرِ دارای قاب پلکانی ترکیبی ایستا و نظام‌یافته دارند. این نکته را با دقت در تصویر شمارهٔ ۱۲ می‌توان دریافت. این شیوهٔ ترکیب‌بندی در نسخه‌های بعدی شاهنامه به تکامل می‌رسد و به‌طور چشمگیری به کاربرد ترکیب‌هایی تابع خطوط تقسیم صفحه و آرایش ستون‌های نگارش متن تبدیل می‌شود.

هرچند شاهنامه‌های کوچک نمونه‌هایی مناسب برای پی‌گیری چگونگی پیدایش قاب‌های پلکانی‌اند، به‌لحاظ تقدم تاریخی نمی‌توان شاهنامهٔ متعلق به مؤسسهٔ شرق‌شناسی کاما در بمبئی هندوستان را نادیده گرفت. دربارهٔ این شاهنامهٔ با اهمیت اطلاعات چندانی در دست نیست. مجتبی مینوی در سال ۱۳۵۱ این کتاب را در بمبئی مشاهده و بررسی کرد و از مقایسهٔ سبک نگارگری آن نتیجه گرفت که این اثر متعلق‌به اوایل سدهٔ هفتم هجری و قبل از حملهٔ مغول به ایران است. صرف‌نظر از صحت این گفتار، بدون شک، این اثر قدیمی‌ترین شاهنامهٔ مصور جهان محسوب می‌شود (غروی، ۱۳۵۲: ۴۱).

اهمیت این شاهنامه به داشتن تصاویری با قاب‌های متنوع پلکانی است. در اینجا، تصاویر با متن چنان آمیخته می‌شوند که گویی قاب تصویر نرم و منعطف است و براساس موضوع و در جهت القای مفهوم و ایجاد تصوری ملموس از موضوع در ستون‌بندی متن گسترش می‌یابد (تصویر ۱۳).

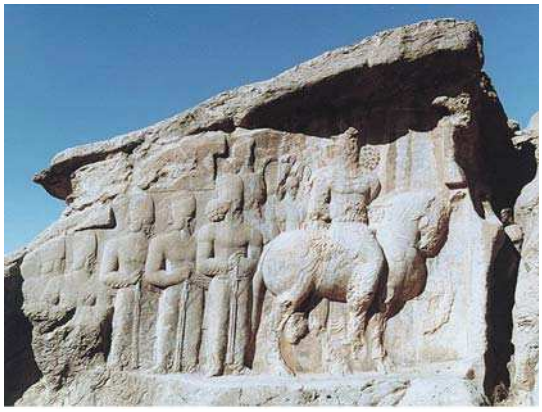
از تاریخ و محل تهیهٔ *شاهنامهٔ کاما* اطلاعی در دست نیست، اما بهترین سند برای اثبات قدمت ترکیب‌بندی‌های مبتنی‌بر تقسیمات ستونی متن و قاب‌های پلکانی است. بنابراین، نظر آداموا و گیوزالیان، که این شیوه از ترکیب را اقتباس نگارگران شیراز از شاهنامه‌های تبریز می‌دانند، رد می‌شود. به همین علت، باید سرچشمهٔ این نظام تصویرگری را در جای دیگر یافت.

تصویر ۱۳- رفتن اسکندر به دیدن اسرافیل، شاهنامه، به‌احتمال شیراز، آغاز سدهٔ هفتم هجری، مؤسسهٔ شرق شناسی کاما، بمبئی، مأخذ : www.shahnamaprojectmanuscript.com

در اینجا، باز هم آثار موجود در سرزمین فارس در رسیدن به نتیجهٔ نهایی الهام‌بخش خواهد بود. یکی از شاخص‌ترین آثار منطقهٔ فارس که نمایشگر سابقهٔ کاربرد قاب پلکانی تصویر است، نقش برجستهٔ شاهپور اول در نقش رجب و مربوط‌به دورهٔ ساسانی است.

در این تصویر، که شاهپور اول به‌همراه نُه تن از بزرگان و ازجمله ولیعهد و دو فرزند دیگرش به نمایش درآمده است، قاب پلکانی تصویر به‌خوبی دیده می‌شود. در این اثر، پیکر اشخاص براساس منزلت آن‌ها بزرگ‌تر از سایرین ساخته شده است و همین نکته اساس شکل‌گیری قاب تصویر است. هنرمند آگاهانه ترکیب اثر را در وسعت سنگ جا داده است. در فضای فراخ بزرگ‌ترین نقش که متعلق‌به شاهپور است و در آخرین محدودهٔ تصویر و در حداقل فضای ممکن، آخرین افراد نقش شده‌اند. بدین ترتیب، حالت پلکانی ترکیب و قاب تصویر شکل می‌گیرد (تصویر ۱۴).

بدین ترتیب، نقش‌برجستهٔ نقش رجب سابقهٔ استفاده از نظام پلکانی تصویر را تا سدهٔ سوم میلادی به عقب می‌برد؛ ولی، با نگاهی دقیق‌تر، می‌توان نمونه‌هایی بسیار ساده، اما گویا، از این نظام تصویری را بر پلکان ورودی بنای تخت



تصویر ۱۴- شاهپور اول و همراهانش، نقش‌برجستهٔ ساسانی، نقش رجب، سدهٔ سوم میلادی، مأخذ: نگارنده

تصویر ۱۵- آورندگان هدایا، نقش‌برجستهٔ سنگی، تخت جمشید، سدهٔ چهارم پیش از میلاد، مأخذ: نگارنده

جمشید بازیافت (تصویر ۱۵).

ماهیت پلکان ایجاب می‌کند که هنرمند به نظامی هماهنگ با چنین ساختاری بیندیشد و بدین ترتیب در سدهٔ پنجم پیش از میلاد نمونهٔ شاخصی از نظام ترکیب پلکانی و بنا به ضرورتِ پیروی از معماری متولد می‌شود. در نگارگری ایرانی نیز ضرورت متابعت از قالب نوشتاری، که در اینجا ستون‌بندی صفحه است، این امکان را فراهم می‌سازد که هنرمند نظام تصویری خود را سازمان دهد، با این تفاوت که نگارگر در انتخاب جهت و نوع حرکت تصویر در ستون‌ها از آزادی لازم برخوردار است.

نتیجه

بررسی آثار اولیهٔ دورهٔ اسلامی نشان می‌دهد که در کتب علمی بین تصاویر و متن ارتباط خاصی وجود ندارد، اما با آغاز ترجمهٔ متون ادبی تصاویر در قاب‌های مشخص‌تری ترسیم می‌شوند. در آثار دورهٔ سلجوقی، به‌تأثیر از آثار ساسانی شیوه‌ای از ترکیب‌بندی مورد توجه قرار می‌گیرد که در صحنه‌های رسمی و تشریفاتی آشکار می‌شود. این شیوهٔ ترکیب که نمایشگر پیوند متن و تصویر است به شکل‌گیری قاب‌های تصویر پلکانی می‌انجامد. قاب پلکانی تصویر از ستون‌هایی با اندازه‌های متفاوت تشکیل می‌شود که به‌صورت ناپیدا اجزای تصویر را نظام می‌بخشند، بدین ترتیب که اجزای تصویر

در قالب ستون‌های نوشتار سامان می‌یابند و ابعاد آن‌ها بر این اساس معین می‌شود. درنتیجه، خطوط ستون‌بندی صفحه اساس سامان‌دهی تصویر محسوب می‌شوند و همچون شبکه‌ای از خطوط عمودی اجزای اثر را به‌صورت ناپیدا نظم می‌دهند. استفاده از قاب‌های پلکانی در متون منظوم و به‌پیروی از نظام تقسیم ستونی صفحه، که برای نگارش اشعار به کار می‌رفت، رواج یافت. استفاده از قاب پلکانی یکی از مهم‌ترین روش‌های سامان‌دهی اجزای نگاره‌های مکتب شیراز محسوب می‌شود و به‌هیچ‌وجه نمی‌توان آن را اقتباس از سبک دربار تبریز دانست. وجود این نظام ترکیب‌بندی در غرب ایران سابقهٔ طولانی داشته و وجود *شاهنامهٔ کاما* و شاهنامه‌های کوچک بیانگر این موضوع است. اما نمونه‌های باستانی از قاب‌های تصویر پلکانی متعلق‌به دورهٔ هخامنشیان و ساسانیان در منطقهٔ فارس و در نزدیکی شیراز مبین قدمت این نظام تصویری در منطقه است. از طرف دیگر، منطق تصویرگری و نمایش تصویری مفاهیم به نگارگر مکتب شیراز این اختیار را می‌دهد که تصویر را از قید قاب خشک مستطیلی خارج کند و به آن حالت شکل‌پذیر ببخشد.

منابع و مآخذ

آژند، یعقوب. ۱۳۷۸. *مکتب نگارگری شیراز*. تهران: فرهنگستان هنر.

آداموا، ا. ت و گیوزالیان. ل. ت.۱۳۸۲. *نگاره‌های شاهنامه*. ترجمهٔ زهره فیضی. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و سازمان چاپ و انتشارات فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

اشپولر، برتولد.۱۳۷۲. *تاریخ مغول در ایران*. ترجمهٔ محمود میرآفتاب. تهران: علمی و فرهنگی.

بینیون، لورنس، ویلکینسون، ج. و. س. و گری، بازیل. (۱۳۶۷). *سیر تاریخ نقاشی ایرانی*. ترجمهٔ محمد ایرانمش. تهران: امیرکبیر.

پاکباز، رویین.۱۳۷۹. *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*. تهران: نارستان.

پوپ، آرتور اوپهام.۱۳۷۲. *مینیاتورهای ایرانی*. ترجمهٔ حسن نیر. تهران: انتشارات بهار.

سودآور، ابوالعلاء. ۱۳۸۰. *هنر دربارهای ایران*. ترجمهٔ ناهید محمد شمیرانی،. تهران: کارنگ.

کن بای، شیلا. ر. ۱۳۷۸. *نقاشی ایرانی*. ترجمهٔ مهدی حسینی. تهران: انتشارات دانشگاه هنر.

گری، بازیل. ۱۳۶۹. *نقاشی ایران*. ترجمهٔ عربعلی شروه. تهران: عصر جدید.

گیرشمن، رمان. ۱۳۷۰. *هنر ایران در دورهٔ پارتی و ساسانی*. تهران: علمی و فرهنگی.

غروی، مهدی.۱۳۵۲.«قدیم‌ترین شاهنامهٔ مصور جهان، شاهنامهٔ فیروز پشتونجی دستور بلسارا معروف‌به شاهنامهٔ مؤسسهٔ کاما بمبئی، متعلق‌به اوایل قرن هفتم هجری»، *هنر و مردم*، ۱۲، ۱۳۵: ۴۱-۴۴.

Amin Mahdavi, M. (2001). "Evidence for Grid Layout in Persian Manuscripts", in: R. Hillenbrand (ed). *The Visual Language of the Persian Book of Kings*. Burlington: Ashgate Publishing Centry.

Guest, Grace Dunham. (1946). *Shiraz Painting in the Sixteenth Century*. Washington, D.C: Smithsonian Institution.

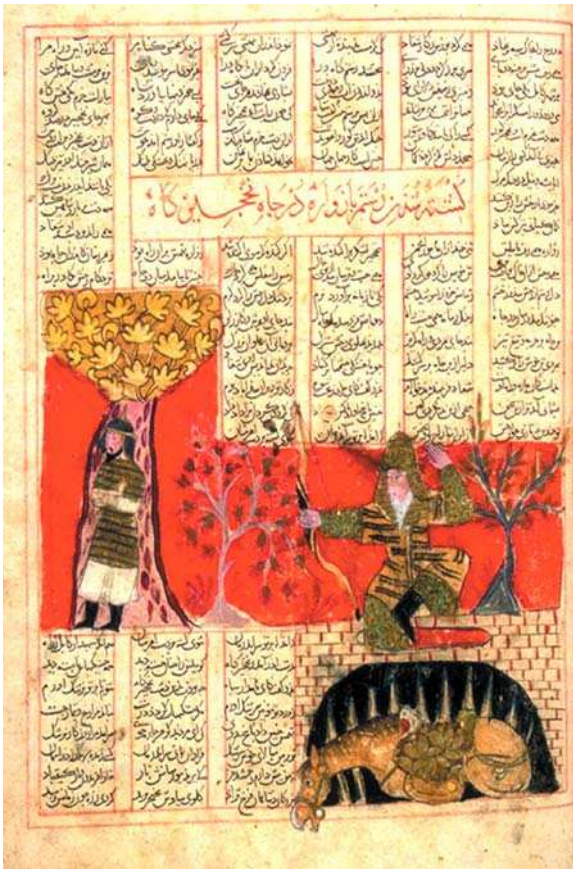
Hillenbrand. Robert (2000). Persian Painting. London: Tauris Publishers.

Pope, Arthur. U. (1981). *A Survey of Persian Art*, vol IX. London: Oxford University Press.

Survey on the Origin and condition in Composition of Text & Image at Shiraz Paintings on Al-Injuid Period

Mohsen marasy,PH.D, Associate Professor،Faculty Of Shahed University, Tehran, Iran.

Reseaved: 2012/4/21 Accept: 2012/11/10



One of the most superficial aspects of Persian painting is the composition of text and images that has named "Layout". In this research, the relation between the arrangement of setting text & image & also the relation between the form of image & subject & the composition at works of Shiraz school in Ilkanid period has examined. During to extensive researches and studies on Persian painting, scholars such as, Amin Mahdavi ,Adamova and Giuzalyan got noticed to this term.The result of this research shows that the relationship between text element & composition of paintings follows careful & certain principles in miniature paintings of Shiraz school in Al-Injuid period that is consistent with the piling page for writing poetry. The painter also has considered flexible picture frame according to subject matter and shaped that based on columns form. So in many cases, instead of a rectangular shape, the frame is stepped. The painters of Shiraz school in eight century comprehended the necessity of harmony of text & image in book –lay out & combined image with context by using pilling frames.
The method of the research is descriptive - analytical by using library resources & observation.

Key words: Persian Painting, Shiraz, Ilkanid, Composition, Injuid.