Scientific Quarterly Journal
Faculty of Art Shahed University
Negareh
Autumn 2026 - NO 79

Research Article
DOI:10.22070/negareh.2025.20285.3526

Analysis and Investigation of Theme-Based Composition Types in the Miniatures of the Khavaran-nameh

Mehdi Arjmand Inaloo

Assistant Professor, Department of Art, Faculty of Art and Architecture, Shiraz University, Shiraz, Iran.

Abstract

Introduction: The Khavaran-nameh, a poetic work by Ibn Hussam Khosfi Birjandi, is among the significant illustrated manuscripts of the Turkmen period in Iran. Its 115 illustrations preserved at Golestan Palace provide valuable material for examining the relationship between literary narrative and visual composition in Iranian painting. These miniatures suggest that the organization of the pictorial space is determined not only by geometric principles but also by narrative content, the roles of key characters and the dramatic structure of individual scenes. Previous studies of Iranian miniature painting have largely focused on geometric proportions and formal structures, while the relationship between narrative themes and recurring compositional patterns has received less systematic attention. In the Khavaran-nameh, the placement of figures and other pictorial elements is shaped by both the narrative themes and the geometric ruling system of the page. The correspondence between the arrangement of verses and the pictorial frame further points to a close relationship between text and image. Accordingly, this study examines the compositional structures of the Khavaran-nameh miniatures, focusing on battle and non-battle scenes, the distribution of pictorial space, the placement of principal characters, and hidden geometric relationships between text and image.

Purposes & Questions: The main purpose of this research is to identify recurring compositional patterns in the illustrations of the Khavaran-nameh and examine their relationship with narrative themes and the geometric ruling system. It also seeks to determine how textual organization and narrative content contributed to relatively fixed compositional conventions. The study addresses two principal questions: 1) What is the relationship between the organization of pictorial elements, the narrative themes of the stories, and the geometric proportions of the ruling grid? 2) What recurring or fixed compositional patterns were employed by the illustrators of the Khavaran-nameh in different thematic situations? The study also considers whether battle and non-battle scenes follow distinct compositional principles and how these principles convey action, conflict, calmness, and narrative emphasis.

Methods: This research employs a descriptive-analytical approach with a developmental orientation and a network-geometric method. The research corpus comprises all 115 illustrations of the Khavaran-nameh preserved at Golestan Palace. Data were obtained from the published edition of the Khavaran-nameh (1381 SH) and compared with the Golestan Palace manuscript. The illustrations were classified according to their

CC BY

Received: 2025-10-23
Final revision: 2026-03-07
Accepted: 2026-04-14
Early online access: 2026-04-15
Published: 2026-10-01

1
Email: Mehdi.arjmand@saadi.shirazu.ac.ir

dominant themes, particularly battle and non-battle (calm) scenes. Each miniature was analyzed in terms of the distribution and position of pictorial elements, the scale and location of principal characters, the horizon line, longitudinal and lateral bisectors, golden points, and the relationship between the pictorial frame and the arrangement of verses. Attention was also given to significant narrative moments and visual elements, including sword strikes and dramatic climaxes. Recurring compositional structures were identified and interpreted according to their thematic functions.

Findings and Results: The findings show that composition in the Khavaran-nameh is shaped by two interconnected principles. The first is the ruling system that links text and image, through the vertical organization of verses and the geometric division of the pictorial frame. The second is the thematic arrangement of pictorial elements according to narrative content and the roles of principal characters. Of the 115 illustrations, 76 depict battle scenes and 39 represent non-battle or calm situations. Battle scenes follow a relatively stable pattern in which approximately three-quarters of the pictorial space is allocated to Imam Ali (PBUH), while the enemies are concentrated in the remaining lateral quarter. This distribution emphasizes the protagonist's power and narrative importance. Sword strikes and climactic moments are frequently positioned along vertical axes, while figures exiting the frame reinforce the sense of movement, flight, and defeat. In the 39 non-battle illustrations, a different compositional logic predominates. The principal character is often positioned in a corner of the frame and above the horizon line. Symmetrical or reversed compositions and arrangements based on central axes are especially common in dialogue and calm scenes, producing visual balance and stability. The analysis also reveals a hidden geometric system in which longitudinal and lateral bisectors function as visual axes. The arrangement of verses influences the geometric organization of the pictorial frame, demonstrating a systematic relationship between text and image. Thus, the composition of these miniatures cannot be explained solely through geometry; narrative themes also play a decisive role in shaping visual patterns. The research identifies recurring compositional conventions in the Khavaran-nameh and emphasizes the role of narrative themes in their formation. These findings provide a framework for analyzing composition in the Shiraz school and commercial styles of Iranian painting and contribute to understanding manuscript illustration practices during the Timurid and Turkmen periods. Overall, the miniatures reflect an interaction among narrative themes, hidden geometry, and the visual requirements of the manuscript, providing a basis for further development of a theory of composition in Iranian painting.

Keywords: Iranian painting, Shiraz school, Khavaran-nameh, Miniature painting, Composition, Hidden geometry, Narrative themes, Golestan Palace.

تحلیل و بررسی انواع ترکیب‌بندی مبتنی بر مضمون در نگاره‌های خاوران‌نامه

مهدی ارجمند اینالو *

دریافت : ۱۴۰۴/۰۸/۰۱ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۱/۲۵ انتشار : ۱۴۰۵/۰۷/۰۹
بازنگری نهایی: ۱۴۰۴/۱۲/۱۶ زودآیند: ۱۴۰۵/۰۱/۲۶

صفحه ۴۴ تا ۶۵
نوع مقاله: پژوهشی
DOI: 10.22070/negareh.2025.20285.3526

CC BY

چکیده

مقدمه: خاوران‌نامه، داستان حماسی و منظوم ابن حسام خوسفی بیرجندی است. این کتاب علاوه بر ارزش ادبی، ازنظر بصری نیز غنی است. فرهاد نقاش شیرازی، نگاره‌های این کتاب را در قرن نهم هجری قمری ترسیم کرده است. نگاره‌های خاوران‌نامه سازوکار هندسی مشخصی در ترکیب‌بندی و چینش عناصر درون تصویر دارند. شناخت و درک دقیق این ترکیب‌ها، با توجه به فقدان شواهد و اسناد تاریخی در توضیح قالب‌بندی نگاره‌ها، نیازمند تحلیل ساختار هندسی و بصری آن‌هاست.

اهداف و سؤال‌ها: هدف از این پژوهش کشف الگوهایی ثابت در چینش عناصر بصری است که احتمالاً نگارگر یا نگارگران خاوران‌نامه از آن بهره برده‌اند. بنابراین، سؤال‌های اصلی پژوهش عبارت‌اند از: ۱. شیوهٔ ترکیب‌بندی عناصر اصلی در نگاره‌ها چه نسبتی با تناسبات جداول و مضامین داستان دارد؟ ۲. ترکیب‌بندی عناصر نگاره‌ها از چه الگویی پیروی می‌کنند؟

روش‌ها: روش پژوهش مبتنی بر روش توصیفی-تحلیلی است. در این روش، با بررسی تمام ۱۱۵ نگارهٔ خاوران‌نامه و طبقه‌بندی آن‌ها، نظام شبکه‌بندی متن و تصویر تحلیل شد.

یافته‌ها و نتایج: نتایج پژوهش نشان داد که نگاره‌های خاوران‌نامه با دو الگوی کلیِ صحنه‌های رزم و آرامش بازنمایی شده‌اند. در صحنه‌های رزم، بیشتر فضا- سه‌چهارم از کل قابِ تصویر- به شخصیت اصلی (نماد پیروزی) و یک‌چهارم به دشمنان فشرده‌شده در گوشهٔ قاب (نماد شکست) اختصاص‌یافته است. در صحنه‌های آرامش، برای تأکید بر شخصیت اصلی، یک‌چهارم گوشهٔ قاب به ایشان و سه‌چهارم باقی‌مانده به عناصر فرعی اختصاص داده‌شده است. خطوط عمودی تفکیک‌کنندهٔ مصرع‌ها و محورهای تقارن، نقاط کانونی ترکیب‌بندی را تعیین کرده و هماهنگی ساختاری بین متن و تصویر ایجاد نموده‌اند. همچنین انطباق ابیات مجاور تصویر و فضای نگاره، نقش مکملی این دو در بازتاب روایت را تائید می‌کند. یافته‌ها نشان‌دهندهٔ کاربرد الگوهای ثابت در چینش عناصر بصری و کتابت ابیات است که بازتاب‌دهندهٔ درک هنرمندان از مفاهیم نمادین پیروزی، شکست و مرکزیت گفتمان در روایت‌های تصویر است.

واژگان کلیدی: نقاشی ایران، مکتب شیراز، خاوران‌نامه، نگارگری، ترکیب‌بندی، نظام جدول‌کشی، هندسهٔ پنهان، کاخ گلستان.

* استادیار، گروه هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران. Email:Mehdi.arjmand@saadi.shirazu.ac.ir

مقدمه

خاوران‌نامه، سرودهٔ ابن حسام خوسفی بیرجندی (قهستانی)، متولد ۷۸۲ یا ۷۸۳ قمری است. این کتاب حماسه‌ای منظوم است و داستان‌هایی خیالی دربارهٔ امام علی(ع) و برخی دیگر از افراد برجستهٔ دین اسلام را نقل می‌کند. این کتاب هم از منظر ادبی و هم تصویری قابل‌توجه و حائز اهمیت است. نسخه‌ای از این کتاب که ۱۱۵ نگاره دارد، امروزه در کاخ گلستان نگه‌داری می‌شود. فرهاد نقاش شیرازی، رقم خود را بر بعضی از نگاره‌ها گذاشته است. بااین‌حال با توجه به تفاوت‌های چشمگیر در ساخت و پرداخت نگاره‌ها، به نظر می‌رسد فرهاد تصویرگری خاوران‌نامه را با همکاری افراد دیگر –که حکم شاگردی او را دارند– انجام داده باشد. کتاب خاوران‌نامه به دلیل تلفیق اسطوره‌های ملی ایرانیان با شخصیت‌های برجستهٔ دین اسلام، اهمیت فراوانی دارد.

نگاره‌های خاوران‌نامه آشکارا، نظامی هندسی را در ترکیب‌بندی‌های عناصر درون تصویر نشان می‌دهد، اما به‌درستی، الگوی کلی قواعد این ترکیب‌ها، نظام جدول‌کشی‌ها و قاب‌بندی‌ها آشکار نیست. با توجه به اینکه، تاکنون تقریباً هیچ سند تاریخی دقیقی مبنی بر قواعد ترکیب‌بندی در نگاره‌های خاوران‌نامه و به‌طورکلی در نقاشی ایرانی، یافت نشده است، بنابراین فهم چگونگی نظام حاکم بر ترکیب‌بندی نگاره‌ها همواره وابسته به الگوهایی است که پژوهشگران از آثار به‌جامانده، ارائه کرده‌اند. در بسیاری موارد با اتکا به تقسیم‌بندی این نگاره‌ها به مکاتب و دوره‌های مختلف، سعی شده است که اصول و معیاری مشخص برای ترکیب‌بندی در آن‌ها تنظیم و پیشنهاد شود. از آن جمله ترکیب‌بندی‌های مضمون، دایره، حلزونی، نقاط طلایی، شبکه‌های هندسی، مربع‌های شاخص، اقطار مستطیل و جدول‌کشی‌های مخصوص ابیات را می‌توان برشمرد. هر یک از این روش‌ها، بخشی از ویژگی‌های ترکیب در نگاره–های جهان اسلام و به‌طور خاص ایران را آشکار نموده است. بااین‌حال، هنوز نظریه‌ای جامع دراین‌باره وجود ندارد. ازاین‌رو، مطالعات هدفمند و جزئی، روی ترکیب‌بندی نگاره‌ها در سبک‌ها و مکاتب مختلف، گسترش اطلاعات در این خصوص را در پی خواهد داشت. نگاره‌های خاوران‌نامه نیز نیازمند بررسی و مطالعه‌ای ازاین‌دست هستند.

هدف از این پژوهش، تعریف رابطهٔ مضامین داستانی و نسبت آن با تصاویر از یک‌سو و قرارگیری ابیات و اجزای تصاویر در نظام جداول، از سوی دیگر است. درنهایت، هدف بازنمایی الگویی است که احتمالاً نگارگر یا نگارگران در ترکیب اجزای درون قاب تصویر به کار می‌بردند. بدین منظور سؤالات این پژوهش عبارت‌اند از: ۱. شیوهٔ ترکیب‌بندی عناصر اصلی در نگاره‌ها چه نسبتی با مضامین داستان و تناسبات جداول دارد؟ ۲. ترکیب‌بندی عناصر نگاره‌ها از چه الگویی پیروی می‌کنند؟

ضرورت انجام این پژوهش در شناخت و درک دقیق ترکیب‌بندی نگاره‌ها با توجه به فقدان شواهد و اسناد تاریخی در توضیح قالب‌بندی آن‌هاست. علاوه بر این، آگاهی دراین‌باره، به شناخت بهتر از ساختار محتوایی تصویرگری در ایران منجر شده و برای تصویرگری معاصر ایران راهگشا خواهد بود.

روش پژوهش

این پژوهش، ازنظر هدف توسعه‌ای و ازنظر ماهیت و روش، توصیفی–تحلیلی است. جامعهٔ آماری این پژوهش، شامل ۱۱۵ نگارهٔ موجود در نسخهٔ خطی خاوران‌نامه محفوظ در کاخ گلستان است. کلیهٔ نگاره‌های جامعهٔ آماری (۱۱۵ نگاره) به‌عنوان واحد تحلیل در این پژوهش موردبررسی قرار گرفتند. داده‌های موردنیاز پژوهش عمدتاً از طریق مطالعهٔ کتابخانه‌ای– اسنادی و تحلیل بصری مستقیم آثار گردآوری شدند. منبع اصلی داده‌ها، نگاره‌های نسخهٔ خطی کاخ گلستان و نسخهٔ چاپ شدهٔ خاوران‌نامه (خوسفی بیرجندی، ۱۳۸۱) است. بررسی مبتنی بر تطبیق دقیق نگاره‌های نسخهٔ چاپی (با ابعاد متغیر صفحه، عموماً ۱۶۰ در ۲۱۰ میلی‌متر و گاه تا ۲۰۴ در ۲۸۰ میلی‌متر و جدول‌کشی‌های کوچک‌تر از اندازهٔ اصلی) با ویژگی‌های نسخهٔ اصلی صورت پذیرفت.

تجزیه‌وتحلیل داده‌ها در چند مرحله صورت گرفت: ابتدا تمامی ۱۱۵ نگاره به‌دقت موردمطالعه قرار گرفتند و انواع ترکیب‌های هندسی حاکم بر آن شناسایی و بر اساس معیارهای ساختاری و نحوهٔ قرارگیری اجزا دسته‌بندی شدند. در گام بعدی، مضامین داستانی مرتبط با هر نگاره استخراج و ارتباط میان محتوای روایی و ویژگی‌های ترکیب‌بندی (ازجمله نحوهٔ قرارگیری اجزا و عناصر بصری) مورد ارزیابی تحلیلی قرار گرفت. سپس به‌منظور ارائه شواهد عینی و مستندسازی یافته‌ها

در مقاله، نمونه‌هایی به‌صورت هدفمند از هر دسته (نوع ترکیب‌بندی) انتخاب شدند. معیار انتخاب، نمایندگی مناسب آن نمونه از ویژگی‌های کلیدی دستهٔ مربوطه و وضوح ارتباط با مضمون داستانی بود. دیگر نگاره‌ها نیز بر اساس نوع ترکیب‌بندی در جداولی تفکیک و دسته‌بندی شدند. درنهایت، با تلفیق یافته‌های مراحل قبل و از طریق تحلیل مقایسه‌ای و قیاسی، الگوهای ثابت و منظم حاکم بر ترکیب‌بندی عناصر بصری در نگاره‌ها خاوران‌نامه استخراج گردید. این الگوها احتمالاً مبنای روشمند کار نگارگر و همکاران او در خلق اثر بوده‌اند. رویکرد کلی پژوهش، تحلیل محتوای کیفی نگاره‌ها با تمرکز بر ساختار ترکیب‌بندی و ارتباط آن با محتوای روایی، مبتنی بر مشاهدهٔ نظام‌مند تمامی نگاره‌های جامعهٔ پژوهش و استدلال قیاسی-تحلیلی است.

پیشینهٔ پژوهش

مطالعات مربوط به شیوه‌ها، فنون و نظام جدول‌کشی در متون و نگاره‌های ایرانی کم نیستند. مانند مقالهٔ اکبری و خودداری نایینی (الف-١٣٩٩) با عنوان «بررسی آرایه‌های جدول در نسخ خطی؛ با تأکید بر متون قرون چهارم تا نهم هجری قمری» که به شیوهٔ جدول‌کشی کتاب برای تعیین حدود قرارگیری متن پرداخته است. از اکبری و خودداری نایینی (ب-١٣٩٩) مقالهٔ دیگری نیز دربارهٔ روند تکامل سبک‌های جدول‌کشی وجود دارد که به نسخ قرون پنجم تا نهم هجری می‌پردازد. یا مقالهٔ اکبری و همکاران (١٤٠٣، ص. ٢٥) با عنوان «سبک‌شناسی جداول زرین در نسخ خطی دورهٔ تیموری و صفوی (سده نهم تا دوازدهم)» که به سبک‌های مختلف جدول‌کشی و انواع آن اشاره‌کرده است. علاوه بر آن، تحلیل ترکیب‌بندی اجزای درون قاب نگاره‌ها و رابطهٔ آن‌ها با نظام جدول‌کشی نیز موردتوجه محققان بوده است. از آن جمله، مقالهٔ «گواه نظام شبکه‌ای در ترکیب‌بندی نگاره‌های نسخهٔ خطی شاهنامه بایسنقری» اثر افشار مهاجر و بهشتی (ب-١٣٩٤) است. نویسندگان در این مقاله هندسهٔ پنهان نگاره‌های شاهنامه بایسنقری را در نظام شبکه‌ای می‌بینند و سعی در تبیین نظام جدول‌کشی بر اساس این هندسه دارند. افشار مهاجر و بهشتی (الف-١٣٩٤) در مقاله‌ای دیگر تحت عنوان «چگونگی روند ترکیب‌بندی در نگاره‌های ایرانی» این نظریه را دنبال کرده و بسط می‌دهند. مقالهٔ دیگر «الگوی ساختاری حاکم بر نگاره‌های آب‌تنی شیرین در سنت نقاشی ایرانی» است. شه‌کلاهی (١٤٠١) با بررسی نگاره‌هایی با موضوع «آبتنی کردن شیرین» مؤلفه‌های ساختاری و سازماندهی فضا را برای حفظ اصالت، تابع الگو و روش پیشینیان دانسته و مواردی همچون «نقطهٔ تمرکز و خطوط رهنمون گر» و همچنین «جهت نگاه پیکره‌ها» را اصولی برای تحلیل نگاره‌ها در نظر گرفته است. دربارهٔ هندسهٔ پنهان در نگارگری ایرانی نیز پژوهش‌های قابل‌توجهی صورت گرفته است؛ اما با توجه به هدف این مقاله، پژوهش‌هایی که به نظریه‌های ترکیب‌بندی بر اساس مضمون پرداخته‌اند، بیشتر راهگشا بوده‌اند. هر مضمون، هندسه، ترکیب و ساختاربندی خود را می‌طلبد. مضامین مشترک در هر نگاره از ویژگی‌های فنی، تدابیر و ترفندهای مشخص و مربوط به خود بهره می‌برد. زارعی فارسانی و قاسمی اشکفتکی (١٣٩٨) در مقاله‌ای به شیوه‌های ترکیب-بندی در نگارگری‌های ایرانی بر اساس مضمون پرداخته‌اند. در این مقاله نگاره‌ها بر اساس مضمون تفکیک‌شده و ویژگی‌های ساختاری هر یک به بحث گذاشته‌شده است. ازجمله مضامین و ساختارهای آن ١. تعدد شخصیت: ترکیب دوار حلزونی (عاطفی- رزمی- بزمی- عرفانی- نظرگاه- ایستایی و مرگ) و ٢. مضامین در بستر معماری پویا (بنا- خلوت) است. زمانیان (١٣٩٦) پایان‌نامهٔ خود را با عنوان «سیر تحول جدول‌کشی در دوره‌های ایلخانی، صفویه و عصر حاضر ایران» به بحث جدول‌کشی اختصاص داده است. در این پایان‌نامه، نمونه‌های تحلیلی محدود بوده و جداول بررسی‌شده چندان قابل‌تعمیم نیستند. بااین‌حال نقطهٔ تمایز این پژوهش با مطالعات پیشین، بازیابی قالب یا پیش‌نمونه‌هایی ثابت در شکل‌بخشی نظام جدول‌کشی و ترکیب اجزا درون قاب تصویر نگاره‌های خاوران‌نامه است.

مبانی نظری

هنرمندان در تولید یک نگارهٔ منسجم چالش‌های نظری و عملی فراوانی پیش رو داشته‌اند. از یک‌سو اصول سازماندهی تصویر، تنوع، حرکت، تناسب، تسلط، هماهنگی، تعادل و ایجاز در شکل دادن به یک کلیت واحد و از سوی دیگر تنظیم قاب مناسب و گزینش آگاهانه (زارعی فارسانی و قاسمی اشکفتکی، ١٣٩٨، ص. ٢٤). در واقع ترکیب‌بندی‌های مختلف در نگاره‌ها تمهیداتی بوده است که هنرمندان برای حل

مسائلی ازاین‌دست داشته‌اند. امروزه تقریباً باور بر این است که نگارگران در دوره‌های تاریخی مختلف (کلیشه) قالب‌هایی ثابت برای استخوان‌بندی آثارشان به کار می‌بردند (Lentz, 1985, p. 168). افشار مهاجر و بهشتی (الف-۱۳۹٤، ص. ۱۲؛ ب-۱۳۹٤، ص. ٤۰). در مقالهٔ خود به نظرات مختلف دربارهٔ چگونگی انتخاب نگارگر در بهره‌برداری از قالب‌ها، پرداخته‌اند. عمدهٔ این نظرات وجود پیش نمونه‌هایی ثابت را پذیرفته و اختلاف‌شان در نحوهٔ به‌کارگیری اجزا نقاشی در آن چارچوب-هاست. برخی آن را وابسته به سلیقهٔ هنرمند و برخی وابسته به نظامی شبکه‌ای دانسته‌اند. نظریه‌های غالب در این حوزه بر اساس سه رویکرد اصلی شکل‌گرفته است: استفاده از خطوط منحنی -دوار، بیضی و حلزونی- در ترکیب‌بندی (Papadopoulo, 1979, pp. 98-100)، تحلیل شبکه‌ای به‌عنوان زیرساخت (Adle, 1975, pp. 81-105) و استفاده از تناسبات فیگورها به‌عنوان معیار اصلی در تناسبات دیگر بخش‌های اثر نظرلی (۱۳۹۰، صص. ۹۳-۱۱۲).

خطوط منحنی درست بر پایهٔ همان محاسبات و چرخش‌های اسلیمی است که در کاشی‌کاری‌ها و دیگر شاخه‌های هنر اسلامی نیز به‌کاررفته‌اند (Papadopoulo,1979, pp. 98-100). بر پایهٔ این نظریه، ماهیت حرکت دورانی، به‌ویژه مارپیچ، با تعاریف شاخص زیبایی تطابق دارد (پورجعفر و موسوی لر، ۱۳۸۱، ص. ۱۸٤). عدل در شبکهٔ شطرنجی، رسم قطرهای قاب نقاشی، چگونگی توزیع عناصر موجود در نگاره را توضیح می‌دهد. او این ساختار را دربارهٔ دیگر عناصر کتاب هم به کار می‌برد. ازجمله تذهیب سرلوحه‌ها و غیره (Adle, 1975, pp. 81-105). ایرانیان نقاشی‌های خود را با استفاده از فن خط‌کشی سنتی اسلامی ترکیب می‌کرده‌اند. هنرمند با استفاده از ابزار مسطره و پرگار با تکیه بر شکل دایره و اشکال منتظمی مانند مربع و چندضلعی‌ها استخوان‌بندی کار خود را طرح‌ریزی می‌نمود (نظرلی، ۱۳۹۰، صص. ۹۳-۱۱۲)

تحلیل نگاره‌ها بر اساس نظام شبکه‌ای

ترکیب‌بندی در هر یک از مکاتب نگارگری شیراز تفاوت‌هایی قابل‌توجه دارد. چنان‌که در مکتب شیراز یک، عموماً ترکیب‌بندی را افقی و متن کلامی را از تصویر، جدا در نظر گرفته‌اند و در شیراز دو، آثار را عمودی شکل داده‌اند (آیت‌اللهی، ۱۳۸٦، ص. ۳۸). سبک تجارتی شیراز نیز ویژگی‌های خود را دارد. توجه به معماری و سادگی در ترکیب‌بندی از ویژگی‌های این سبک محسوب می‌شود. ترکیب در این سبک ناظر به پیوند و ارتباط تنگاتنگ جداول ابیات و اجزای تصاویر است. در واقع قرارگیری اجزا تصویر، بر پایهٔ نظام شبکهٔ هندسی منظمی است که ساختار کل کتاب نیز بر آن اساس شکل‌گرفته است. شبکهٔ هندسی که مصرع‌های شعری در آن قرار می‌گیرند، در بیشتر موارد نیز با شیوهٔ قرارگیری کتیبه‌ها و ابیات کتاب، مرتبط است. پاکباز (۱۳۷۹، ص. ۷۳) قاعدهٔ کلی در نگاره‌های این سبک را مبتنی بر روابط بین اجزای تصویر و کتیبه‌های متن می‌داند. روشی که ساختاری متقارن و هندسی در فضای تصویری به وجود می‌آورد. محورهای عمودی و افقی بر همین اساس مفروض خواهد بود و فضا به چند بخش متناسب تقسیم می‌شود. غالباً اشخاص و وقایع اصلی در بخش میانی و در زیرخط افق تمرکز می‌یابند.

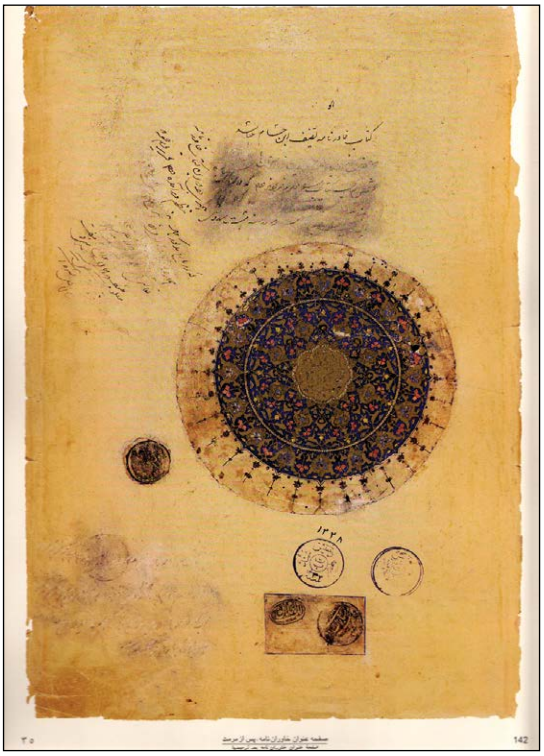
۱. نسخهٔ خاوران‌نامه و شاخصه‌های کلی نگاره‌ها

خاوران‌نامه، نسخه‌ای حماسی-مذهبی است که ابن حسام خوسفی آن را به نظم سروده است. از خاوران‌نامه چند نسخه تاکنون یافت شده است که احتمالاً قدیمی‌ترین و با ارزش‌ترین آن‌ها در موزهٔ کاخ گلستان با شمارهٔ ۷۵۷۰ نگه‌داری می‌شود. این نسخه پیش از متلاشی شدن ۱۵۵ نگاره داشته است که اکنون ۱۱۵ نگاره از آن در موزهٔ کاخ گلستان موجود است و دیگر نگاره‌ها در موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی در سراسر دنیا پراکنده است. نسخهٔ مذکور در سال ۸۵٤ هجری قمری نوشته‌شده و شامل ٦٤۵ ورق کاغذ ختایی به قطع ۳۸.۵ در ۲۷.۵ سانتی‌متر است. جلد نسخه از چرم طبیعی با ضرب طلا و منقوش به اسلیمی است. ورق اول تعمیر شده و صفحهٔ اول آن شمسه‌ای مدور و مذهبی دارد که با متن طلایی عبارت «کتاب خاوران‌نامه» را با قلم ثلث بر آن نوشته‌اند. صفحات دوم و سوم سرلوح‌های تذهیب شده و جدول‌های زرین دارد. در هر صفحه ۱۸ بیت شعر با خط نستعلیق نوشته‌شده و بین سطرها با رنگ طلایی تزیین‌شده است.

شیوهٔ تذهیب و تشعیر در صفحات اول و آخر کتاب نیز همچون بسیاری از شواهد تصویری دیگر مانند آذین تاج‌های کیانی و رگه‌های مارپیچ و جامهٔ زنان و قوس‌های طاقی و قندیل‌ها، به مکتب شیراز نزدیک

است (کلاته صالحی، ۱۳۹۳، ص. ۷۴). این نسخه نه‌تنها ازنظر محتوای ادبی، بلکه از منظر هنر کتاب‌آرایی، تذهیب و تصویرگری جایگاهی ویژه دارد. نسخه شامل نگاره‌هایی است که ترکیب‌بندی‌های منظم دارد. نظام جدول‌کشی در این نسخه از اصولی منظم و قاعده‌مند پیروی می‌کند. روابط هندسی بر نظام جدول‌کشی، کتیبه‌نویسی و تصویرگری این کتاب به‌خوبی مشهود است. مجموعهٔ این عناصر، ترکیبی منسجم را به نمایش می‌گذارد. ابعاد کتاب، مستطیل عمودی با نسبت تقریبی رادیکال ۲ است. قاب متن و تصویر نیز دارای نسبتی ثابت است. نگارگر در چندین مورد قاب تصویر و در مواردی نیز قاب اصلی (متن و تصویر) را شکسته و گسترش داده است[۱]. گاهی نوک شمشیر، درفش، بال فرشتگان و پای حیوانات و عناصر دیگر از محدودهٔ جدول فراتر رفته و تصویر در بیرون از قاب گسترش‌یافته است. ویژگی‌های کلی ترکیب‌بندی نگاره‌های خاوران‌نامه را می‌توان چنین برشمرد:

- پیکره‌های انسانی در کانون توجه‌اند و بسیار بزرگ ترسیم شده‌اند. سرها بزرگ‌تر از معمول به نظر می‌رسند و به‌طورکلی تناسبات آن‌ها کاملاً دقیق نیست.
- پیکره‌ها، کلاه‌خود و دستار مربوط به دوران ترکمانان است.
- افق بلند است و بیشتر فضای نگاره به زمین اختصاص داده‌شده است. انتخاب این نوع خط افق وسعت بیشتری را در اختیار نقاش به‌منظور القای مفاهیم متن می‌گذارد.
- بعضی شکل‌ها در نگاره حالت نمادین دارد؛ برای مثال، چاه را با دایره یا کمان نشان داده‌اند.
- تپه‌ها را بسیار ساده، با دو یا چند منحنی، نشان داده‌اند.
- چهرهٔ امام علی(ع) در اغلب نگاره‌ها (بیش از ۷۲ درصد از کل نگاره‌ها) ترسیم‌شده است و دارای هالهٔ نورانی است.



تصویر ۱. صفحهٔ آغاز کتاب خاوران‌نامه
(خوسفی بیرجندی، ۱۳۸۱، ص. ۳۵)
Figure 1. Opening Page of the Khavaran-nameh, Khosfi Birjandi (Khosfi Birjandi, 2002, p. 35)

۲. تناسبات مطلوب و خطوط تمرکز

در توضیح خطوط تمرکز، تشریح هندسهٔ قاب‌ها ضروری است. اگرچه تقسیمات طلایی[۲] رادیکال دو بیشتر با هندسهٔ اقلیدسی، هنر غرب و اندیشه‌های ماتریالیستی نسبت داده می‌شوند، اما نشانه‌های این تناسبات را در هنر ایران و اسلام (با آن‌که فضای نگارگری ایران مبتنی بر فضای ملکوتی و اندیشهٔ عرفانی است) نیز می‌توان پی‌جویی کرد. آیت‌اللهی (۱۳۸۸، ص. ۱۹۱) با توضیح مربع زاینده و ساخت مستطیل رادیکال ۲ و گسترش آن به مستطیل رادیکال ۳ و رادیکال ٤ و غیره، آن‌ها را مستطیل‌های پویا (دینامیک) می‌نامد و این تناسبات را نه‌تنها در هنر کهن‌گرایی غرب، رایج‌ترین اندازه‌ها دانسته، بلکه معتقد است این تناسبات در خُردنگاره‌های ایرانی نیز به‌کاررفته است.

در نقاشی ایرانی و به‌طور خاص نگاره‌های خاوران‌نامه، نشانهٔ مشخص و استانداردی برای نشان دادن استفاده از مستطیل طلایی یا تناسبات اقلیدسی آن‌گونه که در معماری غرب رایج بوده است، وجود ندارد. بااین‌حال برخی از پژوهشگران نظیر الینگر (۱۳۷۷، ص. ۳۲) -صرف‌نظر از فرهنگ و دورهٔ زمانی، در پی کشف یک نوع زیبایی‌شناسی جهانی هستند و تا حدودی به آن باور دارند. برخی نیز آن را پیش‌فرض تحلیل‌های روان‌شناسانه و جامعه‌شناسانهٔ خود قرار می‌دهند. برای نمونه می‌توان به آلن وینر نویسندهٔ کتاب «هنر چگونه اثر

۱. برای آگاهی بیشتر دراین‌باره به (ارجمند اینالو،۱۳۸۸)رجوع‌شود.
2.Golden section

تصویر ۲. صفحهٔ دوم کتاب خاوران‌نامه
(خوسفی بیرجندی، ۱۳۸۱، ص. ۳۶)
Figure 2. Second Page of the Khavaran-nameh, Khosfi Birjandi (Khosfi Birjandi, 2002, p. 36)

می‌کند» اشاره کرد (Winner, 2018).
تفسیر ارقام ارائه‌شده در جدول ۱ با چالش جدی روبه‌رو است؛ چراکه ممکن است ازنظر فردی، این اعداد شاهدی دقیق بر آشنایی نگارگر با نسبت‌های طلایی باشد و ازنظر فردی دیگر، صرفاً یک تقریب ساده عددی تلقی شود. ازاین‌رو، مطالعهٔ هندسهٔ پنهان در نگاره‌های خاوران‌نامه از منظر ساختارهای هندسهٔ اسلامی راهگشاتر است. به این منظور در این پژوهش از تحلیل نظام شبکه‌ای برای درک ترکیب‌بندی استفاده می‌شود.

۳. نظام جدول‌کشی در نسخهٔ خاوران‌نامه

قاب تصویر در خاوران‌نامه عمدتاً مستطیل است. بنابراین می‌توان قاب را با محورهای افقی و عمودی و همچنین اقطار آن، تقسیم کرد. به‌عبارت‌دیگر، قاب‌بندی‌های ساده‌ی خاوران‌نامه با کمک سه خط عمودی صورت می‌پذیرد. بدین‌صورت قاب کلی و قاب تصویر به چهار بخش تقسیم می‌شود. در هر بخش یک مصرع قرار می‌گیرد. خطوط عمودی و بخش‌های چهارگانه معیاری برای تأکید بر نقاط حساس و تأثیرگذار تصویر است، یعنی نگارگر می‌داند که هر یک از سه خط عمودی در عرض تصویر، فضایی مناسب برای ایجاد نقشی تأثیرگذار است. مطابق با تصویر ۱، هندسهٔ پنهان تصویر با خطوط عمودی نمایش داده‌شده است.
هندسهٔ ترکیب‌بندی در نگاره‌ها را می‌توان چنین برشمرد.
– **خط منصف طولی**: خطی که مستطیل نگاره را از سمت طول به دو بخش مساوی تقسیم می‌کند. تمرکز چشم بر نقاط روی این خط زیاد است.
–خط منصف عرضی: خطی که مستطیل نگاره را از سمت عرض به دو بخش مساوی تقسیم می‌کند. تمرکز چشم بر نقاط روی این خط نیز زیاد است.
– **خطوط تأکید**: این خطوط همان خطوط عمودی هستند که با فاصله‌ای معین، جایگاه قرارگیری هر مصرع را نشان می‌دهند.
بررسی این ساختار، به‌عنوان شیوه‌ای برای ترکیب‌بندی نقاشی ایرانی به‌طورکلی و نگاره‌های

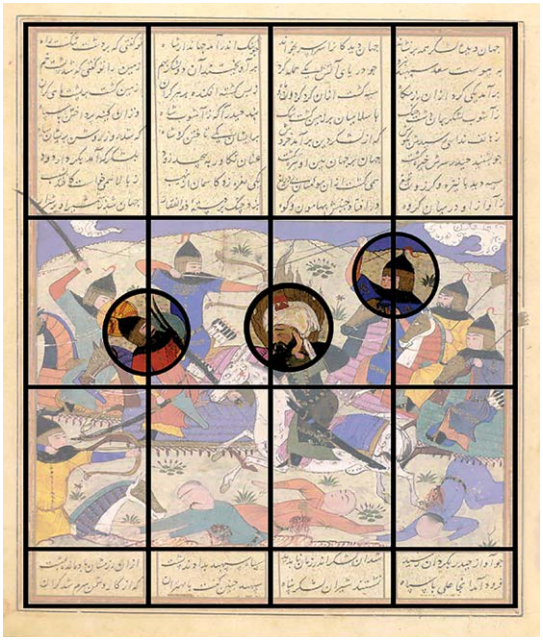
جدول ۱. تناسبات کتاب خاوران‌نامه
Table 1. Proportions of the *Khavaran-nameh*

ردیف	نام	نسبت طول به عرض	ریشه تقریبی
۱	اضلاع مستطیل اصلی کتاب	۱.۴	رادیکال ۲
۲	اضلاع مستطیل متن و تصویر با یکدیگر	۱.۳	--------
۳	نسبت مستطیل تصویر به مستطیل متن و تصویر	۱.۷	رادیکال ۳

خاوران‌نامه به‌طور ویژه، بیانگر نیست. ازاین‌رو، برای فهم بهتر، ضروری است که به مفهوم، محتوای اشعار و مضمون اصلی تصویر نیز توجه شود. قاضی‌زاده (۱۳۸۲، ٤) معتقد است: استفاده از هندسهٔ پنهان در نگارگری ایرانی، چالش‌های ذهنی فراوانی برای محققان و هنرمندان ایجاد کرده است. به دلیل حاکم بودن نظمی چنین پنهان، ازآنجاکه در چشم آشکار نیست، جنبه‌های صوری نگاره کمتر پیداست و در عوض ذهن بیشتر به نماد و معنا معطوف می‌شود. نگارگری در ایران، همواره ابزاری برای بیان اندیشه‌های معنوی و جست‌وجوی حقیقت بوده است. درک عمیق مضامین نهفته در این آثار، کلید ورود به دنیای پیچیدهٔ جهان‌بینی ایرانی و همین‌طور راهی برای شناخت فنون ترکیب‌بندی‌های نگاره‌هاست. نگاره‌های خاوران‌نامه نیز پیوندی آشکار با روایت و متن دارند.

۴. مضامین و شخصیت‌های مهم در قاب نگاره‌ها

تحلیل مضمونی در این نگارها از یک‌سو برپایهٔ صحنه‌هایی با موضوع رزم و همچنین صحنه‌های آرامش و از سوی دیگر، مبتنی بر شخصیت برجستهٔ داستان است. از میان ۱۱۵ نگارهٔ باقی‌مانده در کتاب خاوران‌نامه، تعداد ۸۳ نگاره موضوعات رزمی را نمایش می‌دهند و تعداد ۳۲ نگاره، صحنه‌های آرامش را تصویر می‌کنند. در خاوران‌نامه، امام علی(ع) قهرمان اصلی داستان است. ۸۳ عدد از کل نگاره‌ها شامل تصویر ایشان است که گاهی به‌تنهایی و گاهی همراه با یاران و لشکریان ایشان تصویر شده‌اند. در پاره‌ای از تصاویر، دشمن یا لشکر دشمنان نیز تصویر شده است. با فرض وجود خطوط منصف



تصویر ۳. تقسیمات طول و عرض و خطوط عمود بر اساس قاب
Figure 3. Length and Width Divisions and Perpendicular Lines Based on the Frame

طولی و عرضی، قالب یا پیش نمونه‌هایی را می‌توان متصور شد. جدول ۲، فراوانی صحنه‌های حضور امام علی(ع) را به تفکیک در موقعیت رزم و آرامش و همچنین الگوهای مبتنی بر آن را نشان می‌دهد.

الف. الگوی نخست در صحنه‌های رزم

در بیشتر نگاره‌ها، ٦٤ تصویر از ٧٦ تصویر -که نگارگر روایت رزم را نشان می‌دهد- سه بخش از تقسیمات چهاربخشی همواره به عرصهٔ جولان و

جدول ۲. فراوانی در نگاره‌های خاوران‌نامه
Table 2. Frequency in the Miniatures of the *Khavaran-nameh*

ردیف	نام	تعداد	الگوی نخست	الگوی دوم	حضور امام علی(ع)
۱	نگاره‌های کتاب خاوران‌نامه موجود در کاخ گلستان	۱۱۵ نگاره	----	----	۸۳
۲	صحنه‌های رزم	۷۶ نگاره	۶۴ نگاره	۱۲ نگاره	۵۸ نگاره
۳	صحنه‌های آرامش	۳۹ نگاره	۱۹ نگاره	۲۰ نگاره	۲۵ نگاره

جدول ۳. نگاره‌های رزم (الگوی اول، گونهٔ اول) : ۵۲ نگاره
Table 3. The Miniatures of Battle (First Pattern, First Type): 52 Miniatures

ردیف	نام نگاره‌ها	شماره صفحهٔ نسخهٔ چاپ‌شده	ردیف	نام نگاره‌ها	شماره صفحهٔ نسخهٔ چاپ‌شده
۱	نبرد سپاهیان حضرت امیر با دشمنان	۴۰	۲۷	حضرت امیر در آوردگاه	۹۴
۲	از پای درآمدن پادشاه به دست ابولمحجن	۴۱	۲۸	حضرت امیر در آوردگاه	۹۶
۳	دریده شدن شانه و سپر دشمن به دست ابوالمحجن	۴۲	۲۹	عمر امیه و سایر عیاران	۹۷
۴	حضرت امیر در مصاف با زنگیان	۴۴	۳۰	حضرت امیر در نبرد با اژدها	۹۸
۵	رها شدن جوان در بند به دست امیر	۴۵	۳۱	حضرت امیر در مصاف با دشمنان	۹۹
۶	حضرت امیر در مصاف با میرسیاف	۵۱	۳۲	برکندن دروازهٔ خاور به دست حضرت امیر	۱۰۰
۷	دلدل یاران خاوران شاه را به زمین می‌افکند	۵۳	۳۳	مالک در مصاف با دشمنان	۱۱۲
۸	حضرت امیر در مصاف با دشمنان	۵۶	۳۴	ابوالمحجن در آوردگاه	۱۱۳
۹	نظاره کردن ابوالمحجن بر نبرد مالک	۵۷	۳۵	مالک در آوردگاه	۱۱۴
۱۰	مباره حضرت امیر با دستان تهی	۵۸	۳۶	مالک در میدان نبرد	۱۱۵
۱۱	سعد دشمن را بر نیزه می‌کند	۶۰	۳۷	امیر در نبرد با سپاهیان طهماسب شاه	۱۱۶
۱۲	گشوده شدن قلعهٔ خیبر به دست حضرت امیر	۶۱	۳۸	امیر در مصاف با سپاهیان طهماسب شاه	۱۱۷
۱۳	نبرد حضرت امیر با موجودات افسانه‌ای	۶۴	۳۹	نبرد حضرت امیر و طهماسب شاه	۱۱۸
۱۴	برآمدن حضرت امیر به چاه و شکستن میل	۶۵	۴۰	حضرت امیر در نبرد با سپاهیان طهماسب شاه	۱۲۰
۱۵	مالک در مصاف با دشمن	۷۰	۴۱	شکست سپاهیان طهماسب شاه به دست امیر	۱۲۱
۱۶	حضرت امیر در مصاف با موجودات افسانه‌ای	۷۱	۴۲	نبرد حضرت امیر با میل افسانه‌ای	۱۲۹
۱۷	حضرت امیر در نبرد با کفار	۷۳	۴۳	سعد در مصاف با دشمنان	۱۳۲
۱۸	کمند انداختن کفار به‌سوی حضرت	۷۵	۴۴	تیر گشادن سپاهیان طهماسب شاه	۱۳۳
۱۹	شکست خوردن نوشاد در نبرد با حضرت امیر	۷۶	۴۵	نظارهٔ حضرت امیر در آوردگاه	۱۳۴
۲۰	درآمدن جبرییل به میدانگاه نبرد	۸۰	۴۶	ابوالمحجن در میدان کارزار	۱۳۷
۲۱	حضرت امیر در مصاف با سپاهیان خصم	۸۳	۴۷	مبارزه حضرت امیر با صلصال	۱۳۸
۲۲	نبرد مالک با بهمن	۸۴	۴۸	ابوالمحجن در آوردگاه	۱۳۹
۲۳	حضرت امیر در مصاف با دشمنان	۸۸	۴۹	نبرد سپاهیان حضرت امیر با صلصال	۱۴۰
۲۴	ابوالمحجن دشمن را بر سرنیزه می‌کند	۸۹	۵۰	نبرد حضرت امیر با صلصال	۱۴۳
۲۵	سرنگون شدن رهبان به دست عمر امیه	۹۲	۵۱	حضرت امیر در مصاف با صلصال	۱۴۴
۲۶	ابوالمحجن در آوردگاه	۹۳	۵۲	حضرت امیر در آوردگاه	۱۵۰

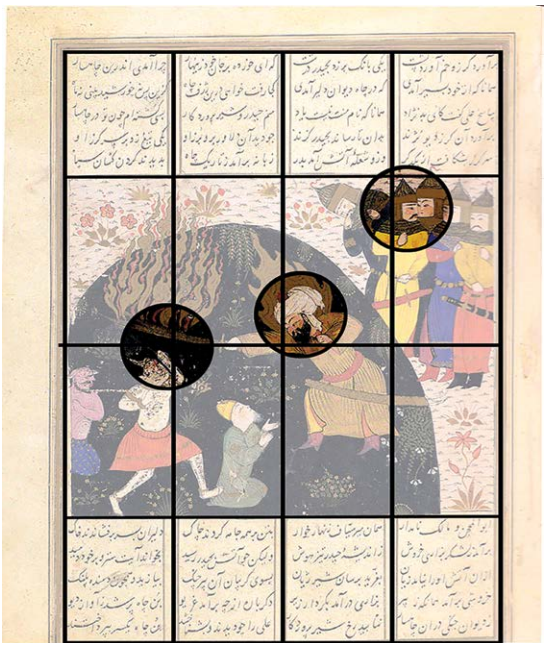
جدول ٤. نگاره‌های رزم (الگوی اول، گونهٔ دوم): ۱۲ نگاره
Table 4. The Miniatures of Battle (First Pattern, Second Type): 12 Miniatures

ردیف	نام نگاره‌ها	شماره صفحهٔ نسخهٔ چاپ‌شده	ردیف	نام نگاره‌ها	شماره صفحهٔ نسخهٔ چاپ‌شده
۱	حضرت امیر مؤمنان در مصاف با قطار	۴۸	۷	حضرت امیر در دربار شاه خاور	۱۰۴
۲	کشته شدن قطار به دست سعد در محضر امام	۴۹	۸	مالک در نبرد با پیل سوار	۱۱۹
۳	کشته شدن رعد به تیغ ابوالمحجن	۵۰	۹	نبرد حضرت امیر با اژدها	۱۲۶
۴	قباد در مصاف با دشمن	۵۴	۱۰	حضرت امیر و مالک در مکان غریب	۱۲۸
۵	شکست خوردن اردشیر به دست حضرت امیر	۷۷	۱۱	نبرد حضرت امیر با صلصال	۱۳۶
۶	نبرد حضرت امیر با موجودات افسانه‌ای	۱۰۱	۱۲	شکست سپاهیان شاه مغرب	۱۴۸

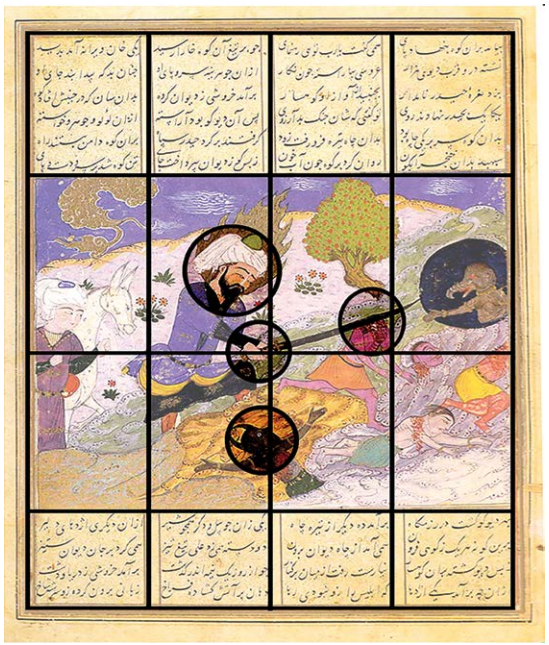
میدان نبرد شخصیت اصلی اختصاص پیدا کرده است. یک‌چهارم نیز برای دشمنان در نظر گرفته‌شده است. به نظر می‌رسد که ترکیب عناصر مختلف در صحنه، وابسته به نوع داستانی است که روایت می‌شود. در واقع با شکلی نمادین در تمام تصاویر رزمی، لشکر حق -که در بیشتر موارد نمایندگی آن را امام علی(ع) دارد- سهم بیشتری از فضای نگاره را به خود اختصاص می‌دهد و لشکر کفر در گوشه‌ای از قاب تصویر فشرده می‌شود. البته در بیشتر موارد کافران در حال خارج شدن از قاب تصویرند. در واقع به‌طور نمادین در حال گریز از مهلکه و عقب‌نشینی‌اند. این نوع تصاویر از روایت رزم در دو گونه بروز پیدا کرده‌اند.

الف. ۱-گونهٔ نخست: عرصهٔ لشکر حق در سمت راست، سه بخش از چهار بخش تصویر را به خود اختصاص داده است. ضربهٔ سلاح روی خط عمودی سوم ترسیم‌شده و بر آن تأکید می‌شود. از طرفی چهرهٔ شخصیت اصلی کمی بالاتر از خط افقی و در تقاطع با خط عمود میانی ترسیم می‌شود. نقطهٔ تأکیدِ دیگر روی اولین خط عمودی ظاهر می‌شود و معمولاً به یکی از شخصیت‌های برجستهٔ همراه با شخصیت اصلی اختصاص می‌یابد. ۵۲ نگاره از ٦٤ نگارهٔ الگوی نخست، با این نظم صورت‌بندی شده‌اند که در میان نگاره‌های خاوران‌نامه پرتکرارترین است. نام نگاره‌هایی که از این نوع ترکیب‌بندی پیروی می‌کنند که در جدول ۳ ارائه‌شده است (تصویر ۲).

الف.۲- گونهٔ دوم: در این حالت ترکیب‌بندی دقیقاً شبیه گونهٔ نخست است؛ با این تفاوت که عرصهٔ لشکر حق در سمت چپ در نظر گرفته‌شده است. برای نمونه تصویر سوم، چند نقطهٔ تمرکز مهم دارد، که چهرهٔ حضرت علی(ع)، دو دست و ضربهٔ شمشیر ایشان است. ضربهٔ شمشیر ایشان، یعنی اثر حرکت امامِ روی خط عمود اول قرار دارد. جایی که معمولاً دشمنان و دیوان به حقیرانه‌ترین حالت ممکن در قابی به کوچکی یک‌چهارم تصویر، محبوس می-شوند. با اینکه تصویر دیوی -که از میان به دونیم شده است- روی خط عمودِ مرکزی قرار دارد، اما لحظهٔ اصلی روایت، دقیقاً جایی است که دیوی دیگر ترسیم‌شده است. پیکر بی‌سر دیو، هنوز در حال دویدن است. سربریده‌اش جزئی از المان‌های تصویری قاب کناری است. به‌این‌ترتیب، حرکت و پیشروی به‌سوی دشمنان آشکارا به تصویر کشیده شده است. نقاط تمرکز دیگر نیز در ایجاد این حس بسیار مؤثرند. دو دست امام که شمشیر را می‌فشارد، در نقطهٔ برخورد دو خط تمرکز عرضی و طولی قرار دارد. چهرهٔ ایشان، بر خط تمرکز عرضی یا همان خط عمود دوم مماس است. این‌گونه بیشترین سهم از فضای تصویر به شخصیت اصلی اختصاص می‌یابد. ۱۲ نگاره از ٦٤ نگارهٔ الگوی نخست، با این نوع چینش عناصر



تصویر ٤. الگوی اول نگارهٔ رزم. گونه نخست. نقاط تمرکز بر خطوط عمودی. سه‌چهارم راست به شخصیت اصلی اختصاص دارد.
Figure 4. First Pattern of the Miniature of Battle, Type I. Focus points on vertical lines; the right three-quarters are

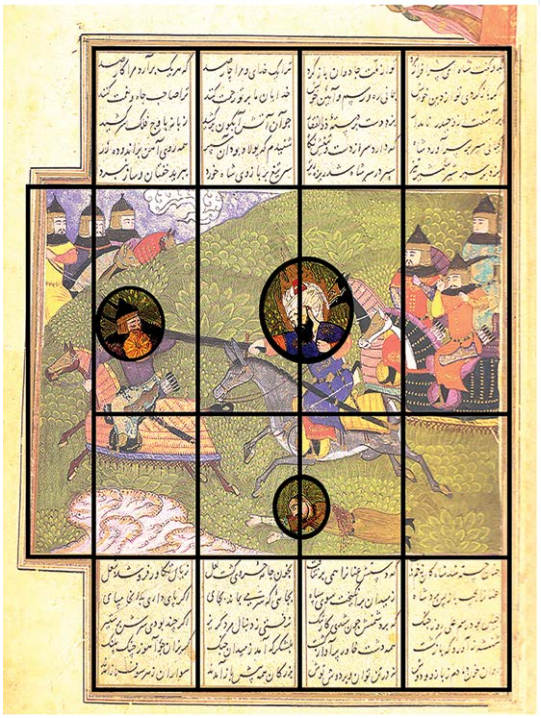


تصویر ٥. الگوی اول نگارهٔ رزم. گونه دوم. نقاط تمرکز بر خطوط عمودی. سه‌چهارم چپ به شخصیت اصلی اختصاص‌یافته است.
Figure 5. First Pattern of the Miniature of Battle, Type II. Focus points on vertical lines; the left three-quarters are allocated to the protagonist.

صورت‌بندی شده است. نام نگاره‌های این‌گونه در جدول ٤ ارائه‌شده است (تصویر ٣).

به نظر می‌رسد که در صحنه‌های رزم، دلاوری و شجاعت امام علی(ع) و یاران‌شان با غالب بودن فضای اختصاص داده‌شده به ایشان تأکید می‌شود. از سوی دیگر، ضعف، ترس و فرار دشمنان در مستطیل کناری، توجه را به خود جلب می‌کند. فشرده شدن سربازان دشمن در گوشهٔ تصویر و اسب‌هایی که در حال خارج شدن از قاب هستند، همه در بازسازی این فضا مؤثرند. بنابراین، مستطیل کناری به اثر ضربهٔ سلاح امام اختصاص داده‌شده است. دقت بر نقاط فرود آمدن ضربات شمشیر امام علی(ع) در اغلب اوقات –و دیگر نمونه‌هایی چون کندن دَر قلعه و غیره – تأثیر عمل امام علی(ع) را در مستطیل کناری تأکید می‌کند.

در نگاره‌های رزمی خاوران‌نامه، به دلیل ماهیت دوبُعدی تصاویر و لزوم خلق توالی بصری در صفحات متعدد کتاب، استفاده از دو نوع قالب–چپ و راست– ضروری بوده است. این امر، به‌ویژه در مواردی که هنرمند قصد داشته است، حرکت و فرار یک عنصر بصری –مانند دشمنان در حال فرار– را در سراسر کتاب ایجاد کند، پررنگ‌تر می‌شود. با این روش، هنرمند توانسته است توهمی از حرکت مداوم و پیوسته را در ذهن مخاطب ایجاد کند و به‌این‌ترتیب، تأکید بیشتری بر مفهوم گریز و تعقیب در داستان بصری کتاب بگذارد. در تصویر ٤، نگارگر با شکستن قاب تصویر و بیرون راندن اسب‌ها، احساس فرار دشمن در صحنهٔ نبرد را القا می‌کند. حتی در یک مورد که امام علی(ع) در کمند دشمنان گیر افتاده و تقریباً اسیرشده است، بازهم میدان نبرد برای ایشان وسیع‌تر در نظر گرفته‌شده و دشمنان در یک‌چهارم قاب کناری فشرده شده‌اند. این ویژگی با شکستن قاب تصویر و فراخ‌تر کردن عرصهٔ نبرد بیش از نگاره‌های دیگر بر این ایده تأکید می‌کند (تصویر ٥)؛ یا در موردی دیگر که یاران امام –سعد و سیف– بردار کشیده شده‌اند، همچنان دشمنان –با اینکه دست برتر در نبرد را دارند– اما در گوشهٔ کناری قاب محبوس شده‌اند و سه‌چهارم از کل تصویر با حضور امام و دو یار دربندشان، به ایشان اختصاص داده‌شده است.

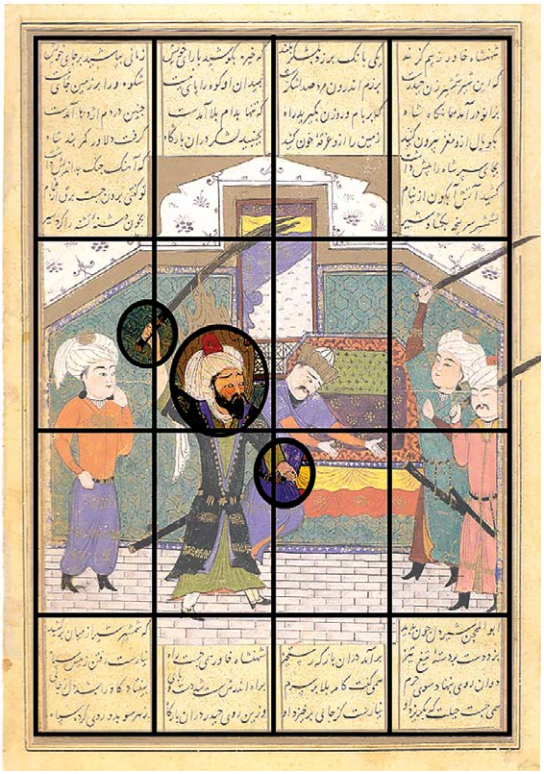


تصویر ٦. نگارهٔ رزم. دشمنان در قاب کناری در حال فرارند.
Figure 6. The Miniature of Battle. Enemies are fleeing in the side frame.

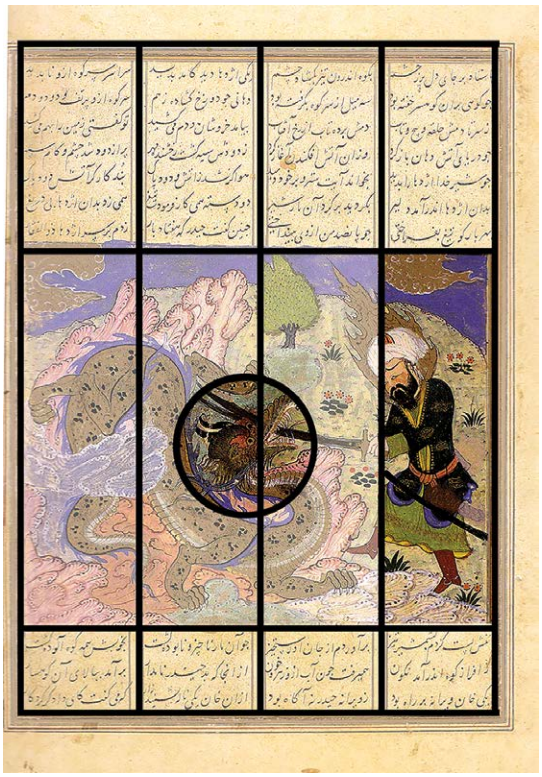
تصویر ۷. نگارهٔ رزم. دشمنان در قاب کناری فشرده شده‌اند
Figure 7. The Miniature of Battle. Enemies are compressed in the side frame.

جدول ۵. نگاره‌های رزم (الگوی دوم): ۱۲ نگاره
Table 5. The Miniatures of Battle (Second Pattern): 12 Miniatures

ردیف	نام نگاره‌ها: شخصیت اصلی در سمت راست قرار دارد.	شماره صفحهٔ نسخهٔ چاپ‌شده	ردیف	نام نگاره‌ها: شخصیت اصلی در سمت چپ قرار دارد.	شماره صفحهٔ نسخهٔ چاپ‌شده
۱	دلدل شیر را از پای درمی‌آورد	۱۰۶	۱	حضرت امیر در آوردگاه	۹۰
۲	نبرد حضرت امیر با اژدها	۱۰۸	۲	نبرد مالک و امیر زنهار خوار با دیو ساران	۱۰۵
۳	حضرت امیر و یاران و گشودن صندوق عجایب	۱۰۹	۳	حضرت امیر در مصاف با موجودات افسانه‌ای	۱۰۷
۴	نبرد حضرت امیر در دربار طهماسب شاه	۱۱۱	۴	از پای درآمدن اژدها به دست امیر	۱۲۳
۵	کشته شدن قبط به دست ابوالمحجن	۱۳۱	۵	نظارهٔ حضرت امیر به نبرد مالک	۱۴۹
۶	نبرد حضرت امیر با صلصال	۱۴۱			
۷	مالک خصم را در حضور امیر گردن می‌زند	۱۴۷			

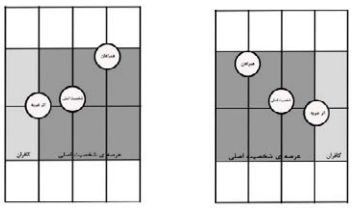
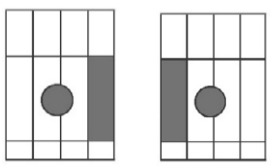


تصویر ۸. نگارهٔ رزم. نقاط تمرکز بر خطوط عمودی. سه‌چهارم قاب در قسمت چپ به شخصیت اصلی اختصاص‌یافته است.
Figure 8. The Miniature of Battle. Focus points on vertical lines. The left three-quarters of the frame are allocated to the protagonist.



تصویر ۹. الگوی دوم نگارهٔ رزم. شخصیت اصلی در یک‌چهارم و نقطه تمرکز در محور عمودی میانی
Figure 9. Second Pattern of The Miniature of Battle. The protagonist is in one-quarter, and the focus point is on the central vertical axis.

جدول ٦. قالب‌های (کلیشه‌های) ترکیب‌بندی در نگاره‌های رزم خاوران‌نامه
Table 6. Compositional Templates (Clichés) in The Miniatures of Battle of Khavaran-nameh

ردیف	الگو	گونه	قالب (کلیشه)
۱	**نخست:** سه قسمت از چهار قسمت تصویر گسترهٔ میدان شخصیت اصلی است. دشمنان در گوشهٔ کناری فشرده ترسیم می‌شوند.	**نخست:** شخصیت اصلی سمت **راست** دشمنان در سمت **چپ** **دوم:** شخصیت اصلی سمت **چپ** دشمنان در سمت **راست**	 قالب ۱ و ۲. قالب صحنهٔ رزم
۲	**دوم:** شخصیت اصلی در یک‌چهارم از کل تصویر ترسیم می‌شود. اثر ضربهٔ شمشیر روی خط منصف عمودی.	**نخست:** شخصیت اصلی سمت راست **دوم:** شخصیت اصلی سمت چپ	 قالب ۳ و ۴. قالب صحنه رزم

جدول ۷. نگاره‌های آرامش (الگوی نخست): ۱۹ نگاره
Table 7. The Miniatures of Tranquility (First Pattern): 19 Miniatures

ردیف	نام نگاره‌ها: شخصیت اصلی در سمت راست قرار دارد.	شماره صفحهٔ نسخهٔ چاپ‌شده	ردیف	نام نگاره‌ها: شخصیت اصلی در سمت چپ قرار دارد.	شماره صفحهٔ نسخهٔ چاپ‌شده
۱	یاران حضرت رسول در مسجد	۳۸	۱	حضرت امیر در میان اهل خاور	۷۲
۲	عمروبن سعدی کرب و سایر یاران امیر	۳۹	۲	درباریان در حضور شاه خاور	۸۷
۳	ابوالمحجن در محضر حضرت امیر	۶۳	۳	درآمدن خضر نبی به یاری امیر مؤمنان	۱۰۳
۴	مالک و دیگران در محضر حضرت امیر	۶۷	۴	رهایی بندیان در حضور حضرت امیر	۱۳۰
۵	ورود امیر مؤمنان به دژ میر سیاف	۷۴			
۶	رسیدن عمر امیه به حضور حضرت	۸۱			
۷	دربار شاه خاور	۸۲			
۸	سران سپاه در حضور حضرت امیر	۸۵			
۹	معجزه نمودن حضرت رسول	۸۶			
۱۰	حضرت امیر در آوردگاه	۹۵			
۱۱	مجلس عقد در محضر امیر	۱۰۲			
۱۲	دیر راهب	۱۲۲			
۱۳	پیاده شدن یاران حضرت امیر در ساحل	۱۲۴			
۱۴	طهماسب شاه در حضور حضرت امیر	۱۲۵			
۱۵	بیرون آمدن حضرت امیر از چاه	۱۴۶			

اگرچه ترکیب‌بندی‌ها در برخی نگاره‌ها متمایز به نظر می‌رسند، اما تحلیل عمیق‌تر نشان می‌دهد که همهٔ آن‌ها بر اساس اصول بنیادین یکسانی شکل گرفته‌اند و در واقع نمونه‌هایی متنوع از کاربرد یک نظریهٔ واحد هستند. این کشف نشان‌دهندهٔ عمق و پیچیدگی اصول حاکم بر ترکیب‌بندی در این آثار است. نگارهٔ ششم، شاه خاور را در مرکز تصویر نشان می‌دهد. دست چپ امام که کمربند شاه خاور را گرفته، روی خط تمرکز عرضی قرار دارد. تصویر امام کمی قبل‌تر از خط مرکزی است. بااین‌حال، در تصویر تنگ بودن عرصه بر امام احساس نمی‌شود؛ چراکه شاه خاور به‌صورت مایل و در حال افتادن ترسیم‌شده است، اما امام کاملاً عمود و استوار دیده می‌شوند. نحوهٔ چیدمان این عناصر در تصویر، با خواندن و درک بیت مصور[1] بهتر مشخص می‌شود. نگارگر با توجه به مهم بودن این بیت، تصویر آن را در مرکز توجه قرار داده است [بجای سپر شاه را پیش داشت که آهنگ جنگ بداندیش داشت]. نگارگر، آشکارا چنین ترکیبی را برگزیده است تا از طریق آن بیت اصلی را به تصویر بکشد. بر این اساس، مطابق

۱. برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ «بیت مصور» به (مهران، ۱۳۸۷) رجوع کنید.

جدول ۸. نگاره‌های آرامش (الگوی دوم) ۱۷ نگاره
Table 8. The Miniatures of Tranquility (Second Pattern): 17 Miniatures

ردیف	نام نگاره‌ها:	شماره صفحهٔ نسخهٔ چاپ‌شده	ردیف	نام نگاره‌ها:	شماره صفحهٔ نسخهٔ چاپ‌شده
۱	سجده کردن قطار بر بت	۴۳	۱۰	ابوالمحجن در مجلس کوتوال حصار	۷۸
۲	فرستاده کوتوال حصار در محضر سفیان	۴۶	۱۱	به پابوس آمدن ابوالمحجن	۷۹
۳	از هوش رفتن سعد در دامان حضرت امیر	۴۷	۱۲	مجلس پیروز شاه	۹۱
۴	آزاده شدن قنبر از اسارت شاه خاوران به دست حضرت امیر	۵۲	۱۳	حضرت امیر و مالک در مکان غریب	۱۲۷
۵	حضرت امیر در جست‌وجوی دلدل	۵۵	۱۴	درآمدن شیر به پیشگاه حضرت امیر	۱۳۵
۶	بردار کردن سعد سیاف و در رسیدن حضرت امیر	۵۹	۱۵	عمر امیه و صلصال در برابر آتش	۱۴۵
۷	رسیدن امیر زنهار خوار نزد امام علی(ع)	۶۲	۱۶	رسیدن حضرت امیر به رباط سوم	۱۵۱
۸	مهتران سپاه در محضر حضرت امیر	۶۶	۱۷	معراج حضرت رسول(ص)	۱۵۲
۹	دختر جمشید شاه با ندیمه‌ها	۶۸			

با قالب-های پیش‌فرض، دشمنان همچنان در گوشهٔ کناری قاب محبوس‌اند و بیشتر میدان به شخصیت اصلی اختصاص‌یافته است.

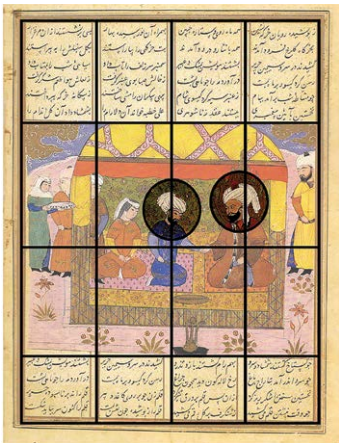
تنها نمونه‌ای که در نگاه اول مناقشه ایجاد می‌کند، نگارهٔ مبارزهٔ حضرت امیر با سپاهیان صلصال است. در این نگاره، شخصیت اصلی صلصال است. شخصیتی منفی که در جرگهٔ کافران قرار می‌گیرد. او در حال کوبیدن سر سرداران سپاه حق نمایش داده می‌شود. انتخاب چنین واقعه‌ای برای تصویرگری کتاب خاوران‌نامه تعجب‌برانگیز است. مطالعهٔ متن و ابیات درون‌متن راهگشای این مسئله است. در داستان آمده است که صلصال نیمه‌شب به لشکر امام شبیخون زده و سپاهیان ایشان را در هم می‌کوبد، اما پس از روشن شدن هوا درمی‌یابد که به‌اشتباه لشکریان و سرداران سپاه خود را با گرز کوبیده است. ازاین‌رو، حتی در این نگاره که سه‌چهارم تصویر به صلصال اختصاص داده‌شده است، باز این دشمنان هستند که در یک‌چهارم قاب کناری در حال فرار از میدان تصویر می‌شوند. در اینجا نگارگر نشان می‌دهد که نه‌تنها از ساختارِ متن و جزئیات داستان به‌خوبی آگاه است، بلکه احتمالاً از یک اصل ثابت و الگویی راهنما در تصویرگری صحنه‌های رزم پیروی می‌کند.

ب. الگوی دوم در صحنه‌های رزم

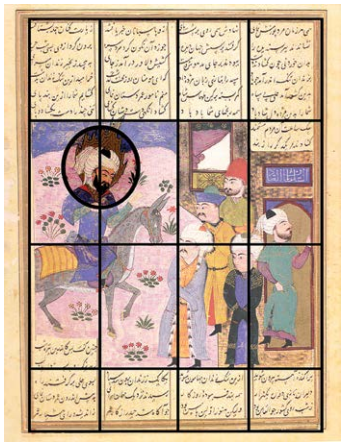
دیگر نگاره‌های باقی‌ماندهٔ رزم، ۱۲ مورد از ۷۶ مورد، ترکیب‌بندی متفاوتی دارند. محل قرارگیری اجزای آن‌ها، در نظام شبکه‌ای متن و تصویر کمی متفاوت است. در این نوع ترکیب‌بندی قاب تصویر به دو بخش -هم از طول و هم عرض - تقسیم می‌شود. چهرهٔ شخصیت اصلی همواره بالاتر از محور افقی قرار می‌گیرد و نقطهٔ تأکید تصویر همواره بر خط عمودی و مرکزی قاب تصویر است. شخصیت اصلی که عمدتاً امام علی(ع) است، در گوشه‌های کناری قاب تصویر می‌شود. گاه گوشهٔ سمت چپ و گاه سمت راست به شخصیت اصلی اختصاص می‌یابد. نام نگاره‌هایی که نظام ترکیب‌بندی آن‌ها بدین‌صورت است، در جدول ۵ ارائه‌شده است (تصویر ۷).

ج. الگوی نخست در صحنهٔ آرامش

در نگاره‌های کتاب خاوران‌نامه، علاوه بر صحنه‌های



تصویر ۱۰. الگوی اول در صحنهٔ آرامش. گونهٔ نخست. نقاط تمرکز بر خطوط عمودی. شخصیت اصلی در یک‌چهارم راست
Figure 10. First Pattern in the scene of tranquility, first variant. Focus points on vertical lines; the protagonist is in the right quarter



تصویر ۱۱. الگوی اول در صحنه آرامش. گونهٔ دوم. نقاط تمرکز بر خطوط عمودی. شخصیت اصلی در یک‌چهارم چپ
Figure 11. First Pattern in the scene of tranquility, second variant. Focus points on vertical lines; the protagonist is in the left quarter

حماسی و جنگی، دستهٔ دیگری از تصاویر وجود دارد که به دلیل عدم نمایش‌های جنگی، می‌توان آن را «صحنهٔ آرامش» نامید. در این نوع نگاره‌ها، شخصیت اصلی آن بخش از روایت، معمولاً در حال گفت‌وگو با یاران خود است و گاه نیز در حال مذاکره با حریفان هستند. تحلیل این دسته از تصاویر، نشان می‌دهد که هنرمند با بهره‌گیری از ترکیب‌بندی متفاوت به خلق فضایی آرام و متمایز از صحنه‌های رزم پرداخته است. این تفاوت در ترکیب‌بندی، نه‌تنها به ایجاد تنوع بصری در کتاب کمک کرده است، بلکه به مخاطب امکان می‌دهد تا ابعاد مختلف شخصیت اصلی داستان را بهتر درک کند. در تحلیل نگاره‌های این بخش، دو الگوی کلی در چیدمان عناصر بصری به چشم می‌خورد. ۳۹ نگاره از ۱۱۵ نگارهٔ خاوران‌نامه که صحنه‌های آرامش را تصویر کرده‌اند، عیناً از این الگوها پیروی می‌کنند. در هر دو الگو، هنرمند با تأکید بر شخصیت اصلی داستان و قرار دادن وی در یکی از گوشه‌های قاب، به ایجاد تعادل بصری و انتقال مفاهیمی خاص پرداخته است. این دو الگوی متفاوت در چیدمان، نشان از وجود یک نظام بصری منسجم و مبتنی بر اصول ترکیب‌بندی در خلق این نگاره‌ها دارد و به هنرمند امکان داده است تا با استفاده از زبان بصری، مفاهیمی عمیق را به مخاطب منتقل کند.

ج. ۱-گونهٔ نخست

شخصیت اصلی بالاتر از خط افقی و در گوشهٔ کناری سمت راست قاب، تصویر می‌شود. در تصویر ۸ امام علی(ع) در حال خواندن خطبهٔ عقد است. صحنه کاملاً عاری از نبرد و خشونت است. تأکید بر شخصیت اصلی با قرار دادن پیکر او در گوشهٔ کناری تصویر محقق شده است. در میانهٔ تصویر، شخصیت مکمل قرارگرفته است (تصویر ۸).

ج. ۲-گونهٔ دوم:

شخصیت اصلی در گوشهٔ کناری سمت چپ قاب و بالاتر از خط افقی تصویر شده است. در تصویر ۹، مانند تصویر پیشین، شخصیت‌های مکمل از نیمهٔ تصویر، پیش‌تر نیامده‌اند و گویی قاب تصویر به دو بخش کلی تقسیم‌شده است. بااین‌حال چهرهٔ شخصیت اصلی، در گوشهٔ کناری قرارگرفته و بر آن تأکید شده است (تصویر ۹).

بر این اساس چارچوب کلی در تعیین جایگاه عناصر نگاره، وابسته به مضامین و محتوای داستان است. علاوه بر این، (کلیشه) قالب‌ها نیز بر اساس دو موقعیت رزم و صحنهٔ آرامش انتخاب و به کار گرفته شده‌اند.

در چند نگارهٔ خاص با موقعیت موعظه یا صحنهٔ آرامش، علاوه بر امام علی(ع) به‌عنوان شخصیت

تصویر ۱۲. صحنهٔ آرامش. نقاط تمرکز بر خطوط عمودی. شخصیت اصلی (پیامبر) دریک چهارم راست
Figure 12. The scene of tranquility. Focus points on vertical lines; the protagonist (the Prophet) is in the right quarter

تصویر ۱۳. الگوی دوم در صحنه آرامش. تقسیم فضا به دو قسمت
Figure 13. Second Pattern in the scene of tranquility. Division of space into two parts

محوری، حضور یک یا چند شخصیت برجستهٔ دیگر نیز چشمگیر است. برای مثال، در یکی از این نگاره‌ها، امام علی(ع) در کنار پیامبر(ص) و جبرئیل امین به تصویر کشیده شده است. ازآنجاکه شخصیت پیامبر برجسته‌تر از دیگر عناصر تصویری است، ایشان بر اساس اصول کلی روی خط عمود در گوشهٔ کناری قاب تصویر شده است. این چینش، نه‌تنها ازنظر بصری، بلکه از منظر نمادین نیز بر برجستگی شخصیت پیامبر اکرم(ص) در مقایسه با دیگر عناصر تصویری تأکید می‌نماید. چهرهٔ جبرئیل نیز تقریباً بر روی خط عمود دوم قرارگرفته است. در اینجا برخلاف بیشتر نگاره‌های خاوران‌نامه، چهرهٔ امام علی(ع) بزرگ‌تر تصویر نشده و تقریباً با چهرهٔ پیامبر هم‌اندازه است. بااین‌حال، برای پیروی از برخی قواعد کلی‌تر، همواره چهرهٔ شخصیت‌های برجسته بالاتر از خط منصف طولی تصویر شده است. برای دستیابی به چنین هدفی، نظام طراحی صحنه و ترکیب‌بندی، جبرئیل را در آسمان، پیامبر(ص) را بر روی یک ساختمان و امام علی(ع) را سوار بر اسب نشان می‌دهد. این صحنه را می‌توان در گونهٔ نخست صحنه‌های آرامش در نظر گرفت. تعداد ۱۵ نگاره در گونهٔ نخست و ٤ نگاره در گونهٔ دوم از الگوی نخست قرار می‌گیرند. جدول ۷، تعداد و نام نگاره‌هایی ازاین‌دست را نشان می‌دهد (تصویر ۱۰).

د. الگو دوم در صحنهٔ آرامش

۱۷ نگاره از ۳۹ تصویر که صحنهٔ آرامش را نشان می‌دهند، ترکیبی متفاوت دارند. نظام ترکیب‌بندی این نگاره‌ها مبتنی بر منصف‌های طولی و عرضی است. عمدتاً خط عمودی در مرکز، معیار چینش عناصر در فضاست. این نگاره (تصویر ۱۳) نمونه‌ای از چنین ترکیب‌بندی‌هایی است. در این نوع تقسیم‌بندی، چهار قاب هم‌اندازه در نظر گرفته‌شده و هر یک از قاب‌ها بخشی از داستان را نمایش می‌دهد. مشخصاً دو قاب به یک‌طرف از مذاکره و دو قاب روبه‌رو به‌طرف دیگر مذاکره اختصاص می‌یابد. در این تقسیم‌بندی ساده، تقارن به‌عنوان روشی برای القای حس آرامش و گفت‌وگو به‌کاررفته است. جدول ۸، تعداد و نام نگاره‌هایی که بر این اساس نظم یافته‌اند را نشان می‌دهد (تصویر ۱۱).

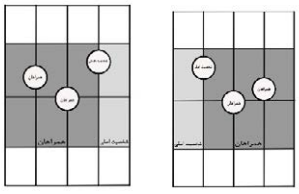
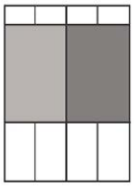
علاوه بر صحنه‌های آرامش، سه نگاره نیز صحنه‌های پهلوانی را نمایش می‌دهند که از همان الگوی دوم از صحنه‌های آرامش پیروی می‌کنند و در جدول ۹ ارائه‌شده است.

خاوران‌نامه نگاره‌هایی بسیار ستودنی دارد که نظم و اصولی دقیق بر آن‌ها حاکم است. تنوع ترکیب در این نگاره‌ها مبتنی بر رابطهٔ متن و تصویر است. تمام تصاویر خاوران‌نامه بر قالب‌های یادشده در جداول ٦ و ۱۰ منطبق‌اند. چرایی وجود این تعداد الگو و همچنین تطابق این الگوها با نگاره‌های هم‌عصر

جدول ۹. نگاره‌های پهلوانی
Table 9. Heroic Miniatures

ردیف	نام نگاره‌ها:	شماره صفحهٔ نسخهٔ چاپ‌شده
۱	کشتی گرفتن مالک و شاپور یل	۶۹
۲	نبرد عمر امیه با دشمنان در محضر امیر	۱۱۰
۳	نبرد حضرت امیر با صلصال	۱۴۲

جدول ۱۰. قالب‌های (کلیشه‌های) ترکیب‌بندی در نگاره‌های آرامش خاوران‌نامه
Table 10. Compositional Templates (Clichés) in The Miniatures of Tranquility of Khavaran-nameh

ردیف	الگو	گونه	قالب (کلیشه)
۱	**نخست:** قاب کناری (یک‌چهارم از کل قاب) به شخصیت اصلی اختصاص‌یافته است	**نخست:** شخصیت اصلی سمت **راست** همراهان یا دشمنان در سمت **چپ**. **دوم:** شخصیت اصلی سمت **چپ** همراهان یا دشمنان در سمت **راست**	 آرامش صحنه ۶. و ۵ قالب
۲	**دوم:** خط منصف عمودی، فضای تصویر را به دو بخش تقسیم می‌کند.	گاه فضای چپ و گاه فضای راست به لشکر امام علی(ع) اختصاص می‌یابد.	 قالب ۷. صحنه آرامش

خاوران‌نامه، به بررسی و مطالعات گسترده‌تری نیازمند است، که موضوع این مقاله نیست.
در خاوران‌نامه ضعف‌هایی نیز به چشم می‌آید که با دقت در نگاره‌ها به‌خوبی آشکار است.
- در برخی موارد رنگ‌گذاری‌ها بی‌دقت انجام‌شده است. چنان‌که نگارگران (به‌احتمال‌زیاد شاگردان فرهاد) فراموش کرده‌اند دستار، ریش و دیگر اجزای شخصیت‌های نگاره را رنگ کنند.
- در برخی موارد قاب نگاره کاملاً کج کشیده شده است.
- بررسی‌های انجام‌شده نشان‌دهندهٔ وجود عدم دقت قابل‌توجه در فرایند جدول‌کشی است. در برخی موارد آثار اصلاحات متعدد و پاک‌سازی‌های مکرر بر روی جدول قابل‌مشاهده است. این امر نشانگر آن است که جدول موردنظر چندین بار ترسیم و ویرایش شده و درنهایت نسخه نهایی آن ارائه‌شده است.

به نظر می‌رسد، تولید انبوه نقاشی‌ها در سبک تجارتی مکتب شیراز تا حدودی عدم ظرافت و دقت در برخی از این نگاره‌ها را توجیه کند.

نتیجه

بررسی نگاره‌های خاوران‌نامه نشان داد، که نگارگران و خوشنویس این کتاب از هندسه‌ای کاملاً حساب‌شده در قاب‌بندی، جدول‌کشی و ترکیب‌بندی استفاده کرده‌اند. در نگاره‌های خاوران‌نامه علاوه بر ترکیب‌بندی‌های مربوط به رنگ و همچنین جاگیری عناصر مختلف در کنار یکدیگر، نظامی هندسی نیز بر این ترکیب‌بندی‌ها حاکم است. این نظام متناسب با داستان‌ها و مفاهیم درون اشعار است. به این معنا که ترکیب‌بندی بر اساس شخصیت‌های برجستهٔ درون تصویر، صورت‌بندی شده است. تقریباً در تمام نگاره‌ها، نگارگر دقیقاً اشعاری که نزدیک‌ترین محل به نگاره را دارند، تصویر کرده است. در این نگاره‌ها، متن و تصویر هر دو یک صحنه را به نمایش می‌گذارند و مکمل یکدیگرند. با توجه به این توضیحات، نگارگر سعی می‌کند آنچه را که در شعر بیشتر مورد تأکید قرارگرفته است، در تصویر نیز مورد تأکید قرا دهد. ازاین‌رو، نگارگر نظام خطوط تأکید را- خطوط عمودی که مصرع‌ها را از یکدیگر جدا می‌کنند و قاب کلی را به چهار بخش تقسیم می‌کنند- در ترکیب‌بندی به کار می‌گیرد. قالب‌های ثابت در نگاره-های خاوران‌نامه با درک دو اصل از یکدیگر متمایز می‌شوند؛ اصولی که هم به اصل داستان و هم شخصیت‌های برجستهٔ تصویر مرتبط هستند. بر اساس مطالعات، پدیدآورندگان کتاب دو مضمون اصلی را برای تصویرگری انتخاب کرده‌اند: مضامین رزمی و صحنه‌های آرامش یا گفت‌وگو که هریک با دو الگوی متفاوت تصویر شده‌اند. در الگوی اول- نگاره‌هایی با مضمون رزم- سه‌چهارم تصویر به شخصیت اصلی و یک‌چهارم به دشمنان اختصاص‌یافته است. با تفسیری عمیق‌تر به نظر می‌رسد که نگارگر در میدان نبرد فضای بیشتری را به شخصیت اصلی واگذار کرده که به‌طور نمادین بیانگر پیروزی در نبرد با داشتن فضای غالب است. این ایده در نمایش دشمنان که در یک‌چهارم گوشهٔ قاب فشرده شده‌اند، بیشتر تقویت می‌شود. چراکه دشمنان محبوس و یا در حال فرار از قاب ترسیم شده‌اند و به‌طور نمادین در آستانهٔ شکست هستند. در این حالت، گاه فضای غالب در سمت راست و گاه در سمت چپ قاب تصویر تعبیه می‌شود. در الگوی دوم، با قرار دادن شخصیت اصلی در قاب کناری، بر حضور او تأکید شده و اثر ضربهٔ او روی خط منصف عمودی ترسیم می‌شود.

در الگوی اول صحنه‌های آرامش، سه‌چهارم تصویر به عناصر کم‌اهمیت‌تر یا همراهان شخصیت اصلی اختصاص‌یافته است. در یک‌چهارم از گوشهٔ چپ یا راست نیز شخصیت اصلی قرارگرفته است. بر این اساس، به نظر می‌رسد، مستطیلی در گوشه‌های تصویر در نظر گرفته‌شده که ازنظر بصری بر چهرهٔ شخصیت اصلی و از جنبهٔ نمادین بر سخنان او تأکید می‌کند. الگوی دوم در این نوع مضامین، متکی بر محور تقارن است. از این طریق، ایجاد حس آرامش در فضای نگاره به‌خوبی نمایش داده می‌شود. نگارگر بر پایهٔ این الگوها، متناسب با مضمون روایت، مفهوم و نقاط تأکید شعر، شخصیت‌ها، اعمال، کنش‌ها و حادثه‌ها را بر یکی از خطوط تمرکز قرار می‌دهد. درنتیجه، به نظر می‌رسد کاتبان، نگارگران و جدول‌سازان با در هم آمیختن اصول خطوط تمرکز و فهم مضامین روایات تصویری، الگویی ثابت برای چینش عناصر بصری و حتی کتابت ابیات داشته و به کار می‌برده‌اند. نمونه‌ای از قالب-های احتمالی که پدیدآورندگان کتاب از آن استفاده می‌کردند، در دو جدول ٦ و ١٠ بازنمایی شده است.

تقدیر و تشکر (Acknowledgement)

این مقاله یک پژوهش مستقل بوده و تحت حمایت هیچ سازمان یا ارگانی نبوده است. سپاس تقدیم سرکار خانم الهه شاپوریان که در تنظیم و فهم تصاویر کمک شایانی نمودند.

تعارض منافع (Conflict of Interest)

نویسندگان اعلام می‌دارند که در خصوص انتشار این مقاله تضاد منافع وجود ندارد. علاوه بر این، موضوعات اخلاقی، ازجمله سرقت ادبی، رضایت آگاهانه، سوء رفتار، جعل داده‌ها، انتشار و ارسال مجدد و مکرر و همچنین، سیاست مجله در قبال استفاده از هوش مصنوعی از سوی نویسندگان رعایت شده است.

منابع و مآخذ

آیت‌اللهی، ح. (۱۳۸۶). ترکیب‌بندی افقی در نگارگری مکتب شیراز. آینه خیال، ۵، ۳۸-۳۹.

https://elmnet.ir/doc/44178-19191

آیت‌اللهی، ح. (۱۳۸۸). مبانی نظری هنرهای تجسمی. سازمان مطالعه و تدوین کتب دانشگاهی در علوم اسلامی و انسانی (سمت).

https://samta.samt.ac.ir/product/13353

ارجمند اینالو، م. (۱۳۸۸). ضلع ثابت: اسلوبی در نگاره‌های خاوران‌نامه، نگره، ۴(۱۲)، ۵۳- ۶۲.

https://doi.org/10.22070/negareh.2009.5170

افشار مهاجر، ک.، و بهشتی، ط. (الف-۱۳۹۴). چگونگی روند ترکیب‌بندی در نگاره‌های ایرانی مورد پژوهشی: (نگاره بازی شطرنج بوزرجمهر و سفیر هند از نسخهٔ خطی شاهنامهٔ بایسنقری). آینه میراث، ۲(۱۳)، ۹- ۳۲.

https://elmnet.ir/doc/1482429-23818

افشار مهاجر، ک.، و بهشتی، ط. (ب-۱۳۹۴). گواه نظام شبکه‌ای در ترکیب‌بندی نگاره‌های نسخ خطی شاهنامه بایسنقری. هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، ۲۰(۴)، ۳۹-۴۷.

https://doi.org/10.22059/jfava.2015.57012

اکبری، الف.، و افضل طوسی، ع.، و کشمیری، م. (۱۴۰۳). سبک‌شناسی جداول زرین در نسخ خطی دورهٔ تیموری و صفوی (سده نهم تا دوازدهم هجری قمری). نگره، ۱۹(۷۱)، ۲۱-۴۵.

https://doi.org/10.22070/negareh.2023.17897.3248

اکبری، الف.، و خودداری نایینی، س. (الف-۱۳۹۹). بررسی آرایه‌ی جدول در نسخ خطی با تأکید بر متون قرون چهارم تا نهم هجری قمری. نگره، ۱۵(۵۳)، ۹۹- ۱۱۳.

https://doi.org/10.22070/negareh.2020.1174

اکبری، الف.، و خودداری نایینی، س. (ب-۱۳۹۹). بررسی روند تکامل جداول تزیینی در نسخ خطی از قرن پنجم تا نهم هجری. آینه میراث، ۱۸(۲)، ۱۳۹-۱۶۲.

https://elmnet.ir/doc/2296631-24932

الینگر، ر. (۱۳۷۷). ساختار رنگ و طراحی (ف. گشایش، مترجم). عفاف.

https://www.iranketab.ir/book/53792-color-structure-and-design

پاکباز، ر. (۱۳۷۹). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. نشر زرین؛ سیمین.

https://taaghche.com/book/232677

پورجعفر، م.، و موسوی لر، الف. (۱۳۸۱) بررسی ویژگی‌های دورانی مارپیچ، اسلیمی مقدس، وحدت و زیبایی. نشریه علوم انسانی دانشگاه الزهرا، ۱۲ (۴۳)، ۱۸۴-۲۰۷.

https://ensani.ir/fa/article/145281

خوسفی بیرجندی، الف. (۱۳۸۱). خاوران‌نامه (ف. نقاش، نگارگر و تذهیب‌گر؛ س. انوار، مقدمه نویس). وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

https://mtif.ir/book/2418

زارعی فارسانی، الف.، و قاسمی اشکفتکی، م. (۱۳۹۸). ترکیب‌بندی در نگارگری ایرانی با تأکید بر مضمون و اصول سنت‌های تصویری. جلوه هنر، ۱۱ (۲)، ۲۱-۴۲.

https://jjhjor.alzahra.ac.ir/article_4245.html

زمانیان، ز. (۱۳۹۶). سیر تحول جدول کشی در دوره‌های ایلخانی، صفویه و عصر حاضر ایران [پایان‌نامه کارشناسی ارشد منتشرنشده]. دانشگاه بین‌المللی سوره، دانشکده هنر.

https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/5332b1649b26709245a7deea4abaa18d

شه‌کلاهی، ف. (۱۴۰۱). الگوی ساختاری حاکم بر نگاره‌های آب‌تنی شیرین در سنت نقاشی ایرانی. نگارینه هنر اسلامی، ۹ (۲۴)، ۱۴۶-۱۶۰.

https://doi.org/10.22077/nia.2023.5866.1672

قاضی‌زاده، خ. (۱۳۸۲) هندسه پنهان در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد. خیال، ۶، ۴-۲۵.

https://elmnet.ir/doc/1350867-11215

کلاته صالحی، م. (۱۳۹۳). بررسی نسخه نگاره خاوران‌نامه محفوظ در موزه گلستان تهران در مکتب نگارگری شیراز. نشریه چیدمان، ۳ (۷)، ۷۰-۷۵.

https://elmnet.ir/doc/1296146-1091

مهران، ف. (۱۳۸۷). بیت مصور: پیوند متن و نقش در نسخه‌های شاهنامه. نامهٔ بهارستان، ۸-۹ (۱۳-۱۴)، ۱۰۳-۱۱۸

https://www.noormags.ir/793069

نظرلی، م. (۱۳۹۰). جهان دوگانه مینیاتورهای ایرانی (ع. عزتی، مترجم). فرهنگستان هنر.

https://matnpub.ir/product

Reference

Adle, C. (1975). Recherche sur le module et le tracé correcteur dans la miniature orientale. I, la mise en évidence à partir d’un exemple. *Le Monde Iranien et*

l'Islam, *3*, 81–105. https://www.persee.fr/authority/401756 **[In French]**.

Afshar Mohajer, K., & Beheshti, T. (2015-a). How the process of composition is formed in Iranian paintings: A case study of the painting"Bozorgmehr playing chess with the Indian ambassador"from the Baysonghori Shahnameh manuscript. *Ayenehye Miras*, *2*(13), 9–32. https://elmnet.ir/doc/1482429-23818 **[In Persian]**.

Afshar Mohajer, K., & Beheshti, T. (2015-b). Evidence for grid order in the painting's composition of the Bysonghori Shahnama. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, *20*(4), 39-47. https://doi.org/10.22059/jfava.2015.57012 **[In Persian]**.

Akbari, E., & Khoddari Naeeni, S. (2020-a). Review of ruling in manuscripts based on texts from the fourth to the ninth centuries AH. *Negareh Journal*, *15*(53), 99-113. https://doi.org/10.22070/negareh.2020.1174 **[In Persian]**.

Akbari, E., & Khoddari Naeeni, S. (2020-b). A study of the evolution of decorative borders in manuscripts from the 5th to the 9th centuries AH. *Ayeneh-ye Miras*, *18*(2), 139–162. https://elmnet.ir/doc/2296631-24932 **[In Persian]**.

Akbari, E., Afzaltousi, E., & Keshmiri, M. (2024). The stylistics of Golden Rulings (Jadwal) in Timurid and Safavid manuscripts (Ninth to twelfth centuries AH). *Negareh Journal*, *19*(71), 21-45. https://doi.org/10.22070/negareh.2023.17897.3248 **[In Persian]**.

Arjmand Inaloo, M. (2009). Constant side: A method in the illustrations of Khavaran-Nameh. *Negareh Journal*, *4*(12), 53-62. https://doi.org/10.22070/negareh.2009.5170 **[In Persian]**.

Ayatollahi, H. (2008). Horizontal composition in the Shiraz school of painting. *Ayeneh-ye Khiyal*, 5, 38–39. https://elmnet.ir/doc/44178-19191 **[In Persian]**.

Āyatollāhi, H. (2009). *Theoretical Foundations of the Visual Arts*. Organization for Researching and Composing University Textbooks in the Islamic Sciences and the Humanities (SAMT). https://samta.samt.ac.ir/product/13353 **[In Persian]**.

Ellinger, R. G. (2009). *Color Structure and Design* (F. Goshayesh, Trans.). Efaf. https://www.iranketab.ir/book/53792-color-structure-and-design **[In Persian]**.

Ghazizadeh, K. (2003). Hidden geometry in the miniatures of Kamal al-Din Behzad. *Khial*, 6, 4–25. https://elmnet.ir/doc/1350867-11215 **[In Persian]**.

Kalateh Salehi, M. (2014). An investigation of the illustrated manuscript of Khavaran-nameh preserved in Golestan Palace Museum in Shiraz school of painting. *Chideman*, *3*(7), 70–75. https://elmnet.ir/doc/1296146-1091 **[In Persian]**.

Khosfi Birjandi, H. (2002). *Khavaran-nameh* (F. Naghash, Painter & Illuminator; S. Anvar, Introduction writer). Vezarat-e-Farhang-va-Ershad-e-Eslami. https://mtif.ir/book/2418 **[In Persian]**.

Lentz, T. W. (1985). *Painting at Herat under Bāysunghur ibn Shāhrukh* [Doctoral thesis, Harvard University]. University Microfilms International. https://www.google.com/books/edition/Painting_at_Herat_Under_B%C4%81ysunghur_Ibn/fhjV0QEACAAJ?hl=en

Mehran, F. (2008). The illustrated verse: The connection between text and image in the Shahnameh manuscripts. *Nameh-ye Baharestan, 8–9* (13–14), 103–118. https://www.noormags.ir/793069 **[In Persian]**.

Nazarli, M. M. D. (2011). *The Dual World of Iranian Miniatures* (A. Ezzati, Trans.). Academy of Art. https://matnpub.ir/product **[In Persian]**.

Pakbaz, R. (2000). *Iranian Painting from Ancient Times to Today*. Zarrin Publishing; Simin Publishing. https://taaghche.com/book/232677 **[In Persian]**.

Papadopoulo, A. (1979). *Islam and Muslim Art*. H. N. Abrams. https://www.google.com/books/edition/Islam_and_Muslim_Art/255xnQAACAAJ?hl=en

Pourjafar, M., & Mousavi Lar, A. (2002). An investigation of the cyclical characteristics of spirals, sacred arabesques, unity, and beauty. *Journal of Humanities Alzahra University*, *12*(43), 184–207. https://ensani.ir/fa/article/145281 **[In Persian]**.

Shahkolahi, F. (2023). Overruling structural pattern of the Shirin Bathing works in the Persian painting tradition. *Negarineh Islamic Art*, *9*(24), 146-160. https://doi.org/10.22077/nia.2023.5866.1672 **[In Persian]**.

Winner, A. (2018). *How Art Works: A Psychological Exploration*. Oxford University Press. https://global.oup.com/academic/product/how-art-works-9780190863357?cc=ir&lang=en&

Zamanian, Z. (2017). *The Evolution of Border Ruling in the Ilkhanid, Safavid, and Contemporary Periods of Iran* [Unpublished master's dissertation]. Faculty of Art, Soore University. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/5332b1649b26709245a7deea4abaa18d **[In Persian]**.

Zarei Farsani, E., & Ghasemi, M. (2019). Composition in Iranian painting with emphasis on the theme and principles of visual traditions. *Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal*, *11*(2), 21-42. https://jjhjor.alzahra.ac.ir/article_4245.html?lang=en **[In Persian]**.