



تأثیر سنت‌های تصویری ساسانی بر نگارگری مکتب شیراز در عهد آل اینجو

غلامرضا هاشمی* علی اصغر شیرازی**

چکیده

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

روش تحقیق به کار گرفته در مقاله پیش‌رو، تطبیقی-تحلیلی و شیوه گردآوری اطلاعات آن نیز کتابخانه‌ای بوده است. باتوجه به بررسی اسناد تاریخی و نیز تطبیق عناصر تصویری، این چنین به دست آمده که می‌توان از وجود سنت تصویرگری در این ناحیه برپایه سنت‌های تصویری پیش از اسلام به عنوان عاملی مؤثر در شکل‌گیری مکتب شیراز در عهد آل اینجو سخن به میان آورد.

کلیدواژگان: ساسانیان، فارس، سنت تصویری، مکتب شیراز، آل اینجو.

مقدمه

آب و هوای معتدل، خاک حاصل خیز و قرار گرفتن در منطقه استراتژیک و ارتباط منطقه فارس با شهرهای بزرگ و قدیمی‌ای همچون شوش و اصفهان سبب شده که این ناحیه از دیرباز مورد توجه فرمانروایان مختلف ایرانی و حتی حاکمان غیر ایرانی قرار گیرد که این امر خود موجبات تلاقی فرهنگ‌های مختلف و رشد و بالندگی فرهنگ و هنر را در این ناحیه فراهم آورده است.

انتخاب فارس به عنوان پایتخت آن گونه که در کتاب‌های تاریخی یاد شده، نخستین بار از سوی کیومرث بود. «کیومرث اول پادشاهی است که ملک جهان یک سره داشته و پارسیان بگفته‌اند که دارالملک او اصطخر بوده است. بعد از کیومرث، هوشنگ پادشاه شد و در اصطخر بر وی بیعت پادشاهی کردند» (ابن بلخی، ۱۳۴۳: ۳۲-۳۳). در زمان هخامنشیان نیز فارس مورد توجه بود. پس از هخامنشیان، شاهان ساسانی فارس را به عنوان موطن اصلی خاندان خود برگزیدند.

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

باتوجه به این که آثار تولید شده در این منطقه مستقل از سنت تصویرگری در شرق ایران است، نگارندگان در مقاله حاضر در پی یافتن چگونگی تأثیر عناصر تصویری عهد ساسانیان بر نسخ مکتب شیراز در عهد آل اینجو، به مثابه یک سنت تصویرگری در منطقه فارس، هستند.

از این رو، دو نسخه از نسخ شاهنامه، معروف به ۷۳۳ و ۷۴۱ ه.ق. بررسی شدند. علت انتخاب این دو نسخه را می‌توان به اختصار چنین بیان کرد، هنر تصویرگری در عهد ساسانی بیشتر در پی به نمایش گذاشتن شکوه و جلال دربار و ستایش اعمال شاه و نیز به نمایش گذاشتن صحنه‌های نبرد بوده که به دلیل شباهت مضامین آن با صحنه‌های تصویر شده در شاهنامه‌های دوره آل اینجو مورد توجه قرار گرفت. به دلیل انتشار نیافتن و در دسترس نبودن نسخه مصور ۷۳۱ ه.ق. محفوظ در موزه توپ قاپی سرا، متأسفانه از مقایسه تصاویر آن در این مقاله بسیار کم استفاده شده است. اگرچه در

زمان مصورسازی نسخه ۷۳۳ ه.ق. حکمرانان آل اینجو به استقلال کامل از دربار ایلخانان نرسیده‌اند، لیکن، این کار به نوعی زمینه‌چینی برای اعلام استقلال از حکومت مرکزی در تبریز بوده است. هم‌چنین نسخه ۷۳۳ ه.ق. «از بارزترین آثار مکتب شیراز در نیمه اول سده هشتم هجری است و نگاره‌های این نسخه به سبب ارزش هنری خود از بهترین آثار دوران محسوب می‌شوند» (آدامووا و گیوزالیان، ۱۳۸۳: ۸۸). ارزش‌های نسخه مصور ۷۴۱ ه.ق. نیز قابل تأمل است چرا که این شاهنامه «در تتبعات تاریخ اولیه نگارگری ایران اهمیت تاریخی و تصویرسازی درخوری دارد. ایوان سجوکین نخستین بار بر اهمیت آن تأکید ورزید» (آژند، ۱۳۸۷: ۷۹).

تاکنون هشت نسخه خطی از سوی محققان به مکتب شیراز نسبت داده شده که دو نسخه یاد شده نیز جزء آنهاست. نسخه خطی ۷۳۳ در به قطع (۲۸×۳۶) سانتی متر در چهار ستون با جلد براق سیاه‌رنگ در بردارنده چهارصد و اندی صفحه است که تنها ۳۶۹ صفحه از آن باقی مانده و در لنینگراد نگهداری می‌شود.^۱ نسخه ۷۴۱ نیز که به شاهنامه قوام‌الدین حسن وزیر ابواسحاق اینجو معروف است، در شش ستون با شباهت به نگاره‌های نسخه ۷۳۳ تهیه شده است و در مجموعه‌هایی از جمله نگارخانه والترز در بالتیمور مرلند، موزه هنرهای زیبای بوستون، موزه متروپولیتن و مجموعه ژیله جای دارند می‌شود.^۲ از آنجاکه دو نسخه یا شده جزء قدیمی‌ترین آثار به جای مانده از مکتب شیراز هستند و خصوصیات مشترکی با برخی از سنت‌های تصویرگری موجود در منطقه فارس از دوران پیش از اسلام دارند، بررسی و مذاقه در آنها به عنوان آثاری که خصوصیات بومی و منطقه‌ای در آنها بارز است، ضروری به نظر می‌رسد.

پیشینه تحقیق

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

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

حیوانات تنومند دیگر است... و تصاویر اشخاص را با نهایت دقت تراشیده‌اند.» (مسعودی، ۱۳۸۲: ۶۰۵).

افزون بر استفاده از تصویرگری در اماکن مقدس، برای بزرگداشت اشخاصی همچون پادشاه یا افراد مهم مذهبی و مملکتی نیز، تصاویر آنان را بر سنگ سخت کوه‌ها حجاری می‌کرده‌اند. «به ناحیت سابور کوهی هست در آن کوه صورت هر پادشاه، مرزبان، موبد و معروفی که در پارس بوده‌است، کرده‌اند و آنجا کسانی‌اند، که صورت‌ها و قصه‌های آن نبشته دارند» (اصطخری، ۱۳۴۰: ۱۳۱). از موارد به‌جای مانده از این سنت می‌توان از حجاری‌های بیشاپور که تصویری از اردشیر ساسانی را در خود دارد یادکرد (تصویر ۱).



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

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

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

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

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

روش تحقیق

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

پیشینه تصویرسازی در منابع مختلف تاریخی قدیم

تصویرگری در بناها

این بناها را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد:

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

بقایای بر جای مانده از مجموعه تخت جمشید، بیانگر آن است که علاوه بر تخت جمشید در دیگر مکان‌های مقدس پارسیان نیز از این هنر استفاده شده‌است. «بر روی هر دو قطعه سنگ صورت دو شخص به‌صورت برجسته منقوش است. این دو به‌هم نگاه می‌کنند و دست‌ها را باز کرده‌اند... نقش دیگر درها هم شبیه به این تصاویرند و آنها به اندازه طبیعی بوده» (خوب‌نظر به‌نقل از تاورنیه، ۱۳۸۰: ۴۶).

مسعودی تاریخ‌نویس مشهور ایرانی نیز به کاربرد تصویر در آتشکده‌ای در اصطخر اشاره می‌نماید که خود آن را از نزدیک دیده‌است «بنایی عجیب و معبدی بزرگ است و ستون‌های سنگی شگفت‌انگیز دارد. سرستون‌های سنگی زیبا از اسب و

تصویرگری در اشیا

آن چنان که از اشیای یافت‌شده مربوط به پیش از اسلام به دست می‌آید، سنت تصویرگری روی برخی اشیای از قبیل نگین انگشتر نیز رایج بوده‌است (تصویر ۲).

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

کتاب‌آرایی

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

درباره قدمت کتاب‌آرایی در فارس، مسعودی به کتاب بزرگی اشاره می‌نماید که در اصطخر پارس نزدیکی از بزرگ‌زادگان ایرانی دیده که «تصویر بیست و هفت تن از ملوک ایران از خاندان ساسانی - بیست و پنج مرد و دو زن - در آن بود و هریک را به روز مرگ پیر بوده یا جوان، با زیور و تاج و



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

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

ویژگی‌های بصری تصویرگری قبل از اسلام در فارس

تناسبات

در هنرهای تصویری ساسانیان، آنچه پیش از همه جلب توجه می‌کند، بزرگ‌بودن اندازه عناصر تصویری نسبت به قاب (کادر) است که پیکره‌ها بیشترین فضا را در قاب اشغال می‌کنند. قاب‌ها چه مربع یا مستطیل و حتی دایره (در ظروف) نسبت به پیکره انسان و حیوانات، کوچک هستند. به طوری که در برخی موارد هنرمند مجبور شده‌است قسمتی از عناصر تصویری را کوچک‌تر ترسیم کند یا کادر را در برخی قسمت‌ها افزایش دهد (تصویر ۳). این موضوع به جز در صحنه شکارگاه طاق بستان تقریباً در همه حجاری‌ها و حکاکی‌ها دیده می‌شود.

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



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



درباره آرایش مو و ریش نیز هنرمند دوره ساسانی از قواعد ثابتی پیروی می‌کند. در اکثر پیکره‌ها موهای بلندی که در قسمت عقب سر پف کرده و ریشی که به صورت منظم بافته یا پیچ خورده، قابل مشاهده است. ترسیم موها و ریش بلند نیز از جمله مواردی است که بعدها در نگارگری اسلامی قابل ملاحظه و پیگیری است.

نوع پوشش پیکره‌ها نیز در هنر ساسانی قابل تأمل است. لباس شاه اغلب بلند و با تزئینات بسیار در قسمت سینه است. پائین تنه نیز با پوششی شبیه شلوار که حالتی موج و چین چین دارد پوشیده شده است. بیشتر لباس‌ها دارای کمربند و سینه‌بندهای تزئینی و بزرگی هستند که روی آنها نیز تزئیناتی وجود دارد. این زیورآلات فقط مخصوص شاه بوده است و در لباس سایر درباریان دیده نمی‌شود. لباس شاه در بیشتر موارد منقوش است و تزئینات آن جالب می‌نماید (تصویر ۵).



تصویر ۴-۲. ظرف ساسانی (همان).

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



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



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



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



تصویر ۱-۶. نقش برجسته هخامنشی، قسمتی از اثر (ایران کهن تر از تاریخ، ۱۳۸۳، نرم‌افزار نشر ایرانگردان).



تصویر ۲-۶. نقش برجسته هخامنشی (همان).



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



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

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

چهره‌نگاری در آثار تصویری ساسانی عموماً مدور و بدون عواملی که نمایش‌دهنده خصوصیات و ویژگی‌های فردی و کالبدشناسی است، تصویر شده و از ترسیم عضلات، استخوان‌ها و سایر ویژگی‌های فردی خودداری شده است. البته اینکه چهره‌ها به دور از خصوصیات فردی ترسیم گشته دلیلی بر ضعف و ناتوانی هنرمندان این دوره نبوده است، بلکه این امر ریشه در یک سنت باستانی دارد که نمونه آن را می‌توان در سنگ‌نگاره‌های هخامنشی دید (تصویر ۶). اسب شاخص‌ترین عنصر تصویری پس از انسان در هنرهای تصویری ساسانی است. اسب‌ها بیشترین کاربرد را در هنر ساسانی به نسبت سایر حیوانات دارند و معمولاً نسبت به پیکره انسانی کوچک ترسیم می‌شوند. اسب‌های این دوره دارای تنه کوتاه، حجیم، پاها و سرهای کوچک هستند و گاه در حال تاخت با دست‌های باز نموده می‌شوند که شیوه ایرانیان قدیم در ترسیم نقش اسب است یا همچون نقش برجسته‌های هخامنشی با گردنی خمیده و انحنای پای جلویی که بالا رفته و یک قاعده تصویری هماهنگ است، به شکلی باوقار تصویر می‌شوند (تصویر ۷). این نحوه ترسیم بعدها در هنر نگارگری در دوره اسلامی نیز نمایان می‌گردد (تصویر ۸).

ترکیب‌بندی

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

حجاری‌ها، ظروف فلزی و نقاشی‌ها

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

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



از این عامل استفاده بیشتری شده است (تصویر ۱۱).
تحرك موجود در آثار فلزی با مضمون شکارگاه قابل توجه است. از جمله خصوصیات بارز ظروف سیمین ساسانی، وجود تحرك و پویایی ترکیب بندی است. این موضوع اغلب با استفاده از حرکات غیر معمول سوار، اسب و حیوانات شکارگاه به وجود می آید. یکی دیگر از راه های به وجود آوردن ترکیب بندی در ظروف فلزی این عصر، استفاده از نقوش گیاهی و اسلیمی ها برای ایجاد تقسیم بندی های مدور است.
نقاشی ها: در ترکیب بندی نقاشی ها معمولاً فواصل بین دو شکارچی با حیوانات پرمی شود. همچنین از فنون چیدمان از پائین به بالا در این نقاشی ها بهره گیری شده است. از آنجا که نقاشی های برجای مانده از این دوره محدود بوده و در بیشتر موارد آسیب های جدی ای دیده است، نمی توان قضاوتی دقیق و موشکافانه در این باره کرد. از این رو ناگزیر به احکام کلی و محدود بسنده می شود.
شیوه طراحی در تصویر سازی ساسانی نیز به دو صورت بوده است:



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



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

گسترده و چند صحنه ای به سه روش انجام می شده است:

- استفاده از ترکیب صعودی (تصویر ۹).
- روش هم پوشانی.
- نمایش اشیای نزدیک با عمق و بُعد بیشتر و اشیای دور تر با عمق کمتر.

هنرمندان نگارگر بیشتر از روش اول و دوم بهره گرفته اند. عنصری که تقریباً در همه آثار حجاری دوره ساسانی به چشم می خورد، حرکت و جهت در ترکیب بندی هاست. این ترکیب بندی ها حالتی ایستا و ساکن ندارند و به کمک عوامل مختلفی همچون خطوط اریب شمشیرها، نیزه ها و تیروکمان ها، جهت سر و نگاه افراد و اختصاص بیشترین فضای ترکیب بندی به موضوع اصلی و نیز قراردادن عوامل ثانویه در کناره های قاب، در ترکیب بندی ایجاد نوعی حرکت موسوم به حرکت القائی کرده اند. به دلیل رعایت اختصار، موجزنمایی و چکیده نگاری در هنرهای تصویری پیش از اسلام ایران، حرکت تکرار شونده (ریتمیک) کمتر استفاده شده است، چرا که ایجاد این نوع حرکت نیازمند تکرار و تعدد عوامل و عناصر تصویری است ولی در حرکت القایی وجود یک یا دو عنصر کافی است. حرکت القایی در قرون بعد در نگارگری اسلامی بسیار کاربرد داشت.

ظروف فلزی: بیشتر ظروف فلزی به جای مانده به خصوص دیس های نقره ای، دارای نقش مرکزی در وسط تصویر هستند که سایر عوامل و عناصر تصویری پیرامون این محور قرار می گیرند (تصویر ۱۰). این نوع ترکیب بندی با شکل ظروف مدور نقره ای این عصر بیشترین هماهنگی را دارد. استفاده از نقوش قرینه نیز می تواند عاملی مؤثر در ایجاد ترکیبی دلپذیر، خوشایند و خالی از هر گونه دغدغه ای برای تصاویر منقوش بر جام ها باشد. این مهم، بیشترین تأثیر خود را در نمایش صحنه های رسمی و با اهمیت مذهبی، ملی و ... نشان می دهد. در صحنه های بارعام درباریان به حضور شاه،



تصویر ۹. ترکیب صعودی، نقش برجسته ساسانی، طاق بستان، قسمتی از اثر (ایران کهن تر از تاریخ، ۱۳۸۳، نرم افزار نشر ایرانگردان).

تناسبات

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

از نظر تناسبات پیکره‌های ایستاده در برخی موارد، نسبت عرض بدن به طول آن کمتر از حد معمول است که این امر، سبب می‌شود نوعی کشیدگی در پیکره‌ها احساس گردد (تصویر ۱۲).



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



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

- چکیده‌نگاری، انتزاع و رمزگرایی،

- طبیعت‌پردازی، واقع‌نمایی و شبیه‌سازی،

از شیوه اول در ترسیم مراسم آئینی، یادبودهای ملی و ... مانند صحنه شکست والرین امپراطور روم به دست شاه ایران و شیوه دوم برای نمایش صحنه‌هایی با مضمون تفریح و سرگرمی همچون صحنه شکارگاه در طاق بستان کاربرد داشته است. در این نقش برجسته، حیوانات در نهایت دقت و تناسب اندام و صحت حرکات تصویر و ترسیم شده‌اند. با دقت در عناصر و جزئیات این نقش برجسته، می‌توان به قدرت طراحی و شناخت بالای هنرمند از آناتومی پی برد. درباره تزئین‌گرایی در هنر ساسانی نیز می‌توان به همین نقش برجسته اشاره نمود. در این تصویر، حداقل سی نوع نقش روی لباس شاه دیده می‌شود. در جام سلیمان (خسرو) نیز نمونه تزئینات جامه‌ها قابل مشاهده است. لباس شاه نقوش و حاشیه و شلوارش دارای چین‌های تزئینی بسیاری دارد. در بشقاب شکار پیروز (موزه ارمیتاژ) نیز نقش‌ونگار لباس شاه بیانگر اعتلای تزئین‌گرایی است.

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

سنت‌های تصویری دوره اسلامی در ربع دوم قرن هشتم

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



با سنن تصویری بیش از اسلام در آنها مشاهده می‌شود. همچنین در نسخه ورقه و گلشاه متعلق به دوره سلجوقی نیز این نوع حرکت اسبان و نیزه‌داران دیده می‌شود. دم اسب‌ها نیز در بیشتر موارد بافته شده‌است (تصویرهای ۱۵-۱۳).

در کل می‌توان گفت در تصویرسازی نسخ مکتب شیراز، به تصویر کردن انسان و سپس حیوانات بیشتر از منظره‌پردازی اهمیت داده شده‌است. خط در طراحی این تصاویر کیفیت ویژه‌ای داشته و به ابزاری قوی در بیان احساسات هنرمند مبدل شده‌است. هنرمند از کیفیت خط به خوبی استفاده کرده و با تغییر ضخامت قطر آن در جاهای مختلف تصویر، به اثر خود تحرک و پویایی خاصی بخشیده‌است. به‌ویژه در نسخه ۷۳۳ «همانا خط با قوی‌تر ساختن حالات و انعکاس دقیق و واضح شخصیت قهرمانان وسیله اصلی بیان هنری در نگاره‌های این نسخه خطی (۷۳۳) است» (همان: ۴۷). در نقاشی سنتی ایرانی به کیفیت آرامش و سکون در طراحی‌های انسان و حیوان اهمیت بیشتری داده می‌شد و درشتی و نازکی خطوط نیز همانند مکتب تبریز حاد و اغراق‌آمیز نبود (تصویر ۱۶).



تصویر ۱۴. شاهنامه ۷۳۳
(<http://shahnama.caret.cam.ac.uk>)

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

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

در زمینه تصویرسازی حیوانات در مکتب شیراز، اسب‌ها با دست و پای باز در حالت دویدن ترسیم شده‌اند که شباهت‌هایی



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



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



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



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

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

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



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

ترکیب‌بندی

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

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



سطوح بر روی هم. این نوع عمق‌نمایی، در هنر ساسانی مورد استفاده قرار می‌گرفت و بعدها در هنر دوره اسلامی در مکتب شیراز نمایان شد.

طراحی پر تحرک و زنده از دیگر ویژگی‌های بارز آثار این مکتب است. «بی‌دقتی موجود در تصاویر نسخه ۷۳۳ نه ناشی از ضعف بلکه حاکی از حرفه‌ای بودن نقاش در اتخاذ شیوه هنری خلاق خویش است» (همان: ۵۶). در آثار تصویری مکتب شیراز، دورگیری پیکره‌ها در عین این که سطوح را از هم جدا می‌کند، به عنوان یک عنصر تزئینی به کار رفته است و نقاشی را از حالت یک‌دستی و سکون خارج کرده و روحی تازه به حالت پیکره‌ها و نمای کلی نقاشی بخشیده است. همچنین در نسخه ۷۳۳ ه.ق. «ترکیب و تنظیم طرح‌های خشک در یک سطح و قراردادن تصاویر در سرتاسر نگاره یا بر زمینه‌ای خنثی که با رنگ‌های محدود رنگ‌آمیزی شده‌اند، از سنت قدیمی دیوارنگاری به ارث گرفته شده است» (همان: ۷۶). هنرمند تصویرگر نسخه ۷۳۳ ه.ق.، از دانش قراردادن پیکره اشخاص به صورت مورب در ترکیب بندی، برای ایجاد احساس عمق آگاهی داشته، ولی ترجیح داده است که به سنت‌های تصویری به جای مانده از دوره باستان وفادار بماند. نمونه ایجاد احساس عمق به وسیله ترکیب مورب پیکره‌ها در نگاره گذشتن سیاوش در آتش در شاهنامه ۷۳۳ ه.ق. دیده می‌شود.

مورد دیگری که در ترکیب‌بندی می‌توان بدان اشاره نمود، نحوه نشستن شاه روی تخت است. در این نوع ترکیب، شاه در حالی که به تخت خود تکیه داده، یک پای خود را جمع کرده و پای دیگر را به صورت صاف روی زمین قرار داده است (تصویرهای ۲۱ و ۲۲).

این نحوه نشستن شاه، در سنت تصویرگری ساسانی دارد



تصویر ۲۱. ظرف ساسانی، قسمتی از اثر تصویر ۲۲. شاهنامه ۷۳۳، قسمتی از اثر (Ibid).



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

در اجرای منظره، هنرمند به پرداخت ریزه کاری‌ها توجه نمی‌کند و از عناصری موجز و مختصر برای توصیف منظره‌ها بهره می‌گیرد. برای نمونه، جهت نمایش فضای درون و بیرون، از یک عنصر ساده مانند پرده چادر و تک‌درخت همراه با اندکی سبزه پیچ‌خورده و برای نمایش کوه از چند مثلث ساده و کوچک استفاده می‌کند. این نوع منظره‌پردازی در آثار ساسانیان نیز دیده شده است (تصویرهای ۱۹ و ۲۰).

ترسیم کوه‌ها همچون گروهی از مثلث‌های رنگین و درخشان به عنوان یکی از پر تحرک‌ترین عناصر تصویری قلمداد می‌شود. برای نمایش دوری و نزدیکی نیز، دو تکنیک کاربرد داشته است: ۱- ترکیب صعودی که پیش‌تر در هنر قبل از اسلام توضیح داده شد. ۲- استفاده از تکنیک تنظیم



تصویر ۱۹. بشقاب فلزی، دوره ساسانی، بخشی از اثر (ایران کهن‌تر از تاریخ، ۱۳۸۳، نرم‌افزار نشر ایرانگردان).



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

که مشاهده می‌شود (تصویرهای ۳۷ و ۳۸).
نتیجه‌گیری



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



تصویر ۲۴. کلیله و دمنه، حدود ۷۸۵ ه.ق. (Okane, 2003: 189).



تصویر ۲۵. کاشی ایلخانی، نیمه دوم قرن ۱۳ میلادی، کاشان (www.Metmuseum.org).



تصویر ۲۶. کلیله و دمنه، ۷۳۳ (www.Brooklynmuseum.org).

که بعدها در نگاره‌های مکتب شیراز و دوره‌های بعد به‌عنوان چگونگی نشستن شاهانه، مورد استفاده می‌شود (تصویرهای ۲۳ و ۲۴).

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

استفاده از لباس‌های منقوش نیز در هر دو سنت تصویرگری سابقه دارد که پیش‌تر راجع به آن مطالبی بیان شد. این سنت در نگاره‌های سلجوقی و کاشی‌های ایلخانی و نیز نگاره‌های مکتب شیراز به‌خوبی قابل مشاهده است (تصویرهای ۲۵ و ۲۶). در تصویرهای ۲۷ و ۲۸ نیز نحوه نشستن سوار، آرایش مو و صورت و نیز چگونگی فرودآوردن شمشیر بر گردن شکار شباهت بسیاری باهم دارند. این حالت نشستن سوار و نحوه شکار با شباهت‌های بسیاری در نسخه شاهنامه ۷۳۱ ه.ق. و نسخه مصور مونس‌الاحرار سال ۷۴۱ ه.ق. نیز، دیده می‌شود (تصویرهای ۳۰-۲۷).

در تصویر ۲۹ از کتاب مونس‌الاحرار که سال ۷۴۱ ه.ق. و احتمالاً در اصفهان مصور شده است، نحوه کمان‌کشیدن و شکار با شمشیر و نیز لباس منقوش با گل‌های درشت، همچون شاهنامه ۷۳۳ دیده می‌شود. «طراحی پیکره‌ها به پیکره‌های مکتب شیراز شباهت زیادی دارد و بعید نیست نقاشان شیراز در آن دست‌داشته باشند» (آژند، ۱۳۸۷: ۷۸). حالت نشستن بر اسب، نحوه ترسیم دست‌ها، نوع آرایش صورت و نیز چگونگی ترسیم اسب‌ها با داستان باز در تصویرهای ۳۱ و ۳۲ شباهت بسیاری به یکدیگر دارند.

به تصویر کشیدن صحنه شکار تفریحی و نیز نبرد با جانوران و حیوانات قوی که نشانی از شجاعت افراد بوده، از مضامین مورد علاقه سفارش‌دهندگان بوده که بارها تکرار شده است. در اینجا نیز نحوه کمان‌گیری، تاج شخص سوار، حالت قرارگیری دست‌ها، دم بافته‌شده اسب‌ها و نیز حالت دویدن اسب‌ها از جمله نکات مورد اشتراک است (تصویرهای ۳۳ و ۳۴). حالت دراز کش، نحوه قرارگیری دست‌ها، موهای بلند و آویزان و نیز لباس بلند هردو تصویر زیر هم که یکی مربوط به صحنه شکارگاه طاق بستان و دیگری داستان معروف بهرام و آزاده است که با نام‌های دیگر نیز در داستان‌ها تکرار شده، نشان از شباهت نزدیک آنها دارد (تصویرهای ۳۵ و ۳۶). حالت تضرع و التماس فرد مغلوب که به بند کشیده شده و نیز نحوه قرارگیری پای جلویی اسبان در هر دو تصویر ارائه‌شده در زیر، از موارد مشترک و شبیه به یکدیگر است.



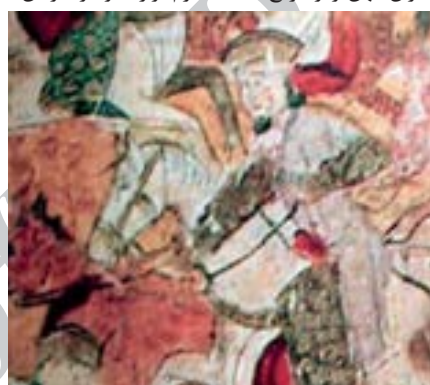
تصویر ۳۱. بخشی از ظرف ساسانی (همان).



تصویر ۲۷. ظرف ساسانی، بخشی از اثر
(ایران کهن تر از تاریخ، ۱۳۸۳، نرم افزار نشر ایرانگردان).



تصویر ۳۲. شاهنامه ۷۳۳، بخشی از اثر (Ibid).



تصویر ۲۸. شاهنامه ۷۳۳، بخشی از تصویر
(<http://shahnama.caret.cam.ac.uk>).



تصویر ۳۳. بخشی از ظرف ساسانی (همان).



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



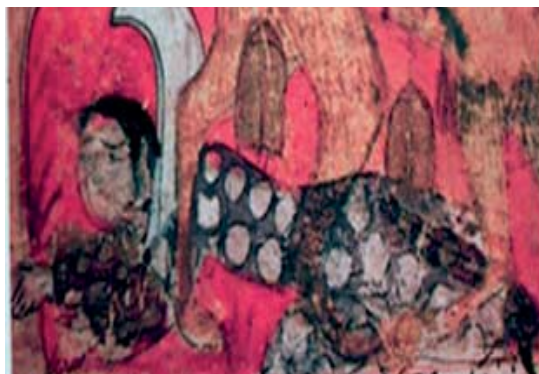
تصویر ۳۴. شاهنامه ۷۴۱، بخشی از اثر
(www.greatestbattles.iblogger.org)



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



تصویر ۳۵-۱. نقش برجسته ساسانی، طاق بستان، قسمتی از اثر (ایران کهن تر از تاریخ، ۱۳۸۳، نرم‌افزار نشر ایرانگردان).



تصویر ۳۶-۱. شاهنامه ۷۴۱، بخشی از تصویر (<http://shahnama.caret.cam.ac.uk>).



تصویر ۳۵-۲. نقش برجسته ساسانی، طاق بستان (همان).



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



تصویر ۳۸-۳۷. شاهنامه ۷۳۳، بخشی از اثر. (Ibid)



تصویر ۳۷-۳۷. نقش برجسته ساسانی، طاق بستان، بخشی از اثر (همان)



بر مبنای گزارش‌ها و نوشته‌های بیشتر مورخان بزرگ اسلامی در سده‌های اولیه اسلام و نیز یادداشت‌های برخی از جهانگردان و سیاحانی که طی سده‌های گذشته از ایران بازدید کرده‌اند، می‌توان به وجود آثار و اشیائی که در گذشته در خطه فارس وجود داشته و بر روی آنها تصویرگری شده‌است، پی برد. هم‌چنین وجود آثار با عظمت و پرشکوه سلسله هخامنشی در تخت جمشید و نیز برخی آثار یافت‌شده از سلسله ساسانی در جای‌جای ایران، تأییدی بر گزارش‌های یاد شده‌است. از میان نسخه‌های مصوری که ربع دوم قرن هشتم ه.ق. در شیراز تصویرگری شده‌اند و از سوی محققان به‌عنوان مکتب شیراز ۱ شناخته می‌شوند نیز، می‌توان به موارد مشابه بسیاری درباره تصویرسازی منطقه فارس براساس سنت‌های منتقل‌شده از دوره قبل از اسلام و به‌ویژه دوره ساسانی اشاره نمود و درصدد جستجوی ریشه‌های مشترک آن با سنن تصویرگری قبل از اسلام برآمد.

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

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

بر مبنای مطالب و تصاویری که ارائه شد، می‌توان چنین بیان کرد که سنت‌های تصویری در شیراز نیمه دوم سده هشتم در ادامه سنن تصویری قبل از اسلام به‌خصوص دوره ساسانی بوده که برخی از طریق تأثیرپذیری از هنرمندان بیزانس و نیز مکتب رسمی دربار در عهد ایلخانی یعنی تبریز ۱ و برخی نیز از فراسوی قشر زمان به هنر دوره اسلامی راه یافته و در سایر مکاتب نگارگری به‌خصوص مکتب شیراز ادامه یافته‌است.

پی‌نوشت

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

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

منابع

- آدامووا، ا.ت. و گیوزالیان، ل.ت. (۱۳۸۳). *نگاره‌های شاهنامه*. ترجمه زهره فیضی. چاپ اول. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- آژند، یعقوب. (۱۳۸۷). *مکتب نگارگری شیراز*. چاپ اول. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- ابن بلخی. (۱۳۴۳). *فارس‌نامه ابن بلخی*. به کوشش علی‌نقی بهروزی. شیراز: اتحادیه مطبوعاتی فارس.
- ابن حوقل. (۱۳۴۵). *صورة الارض*. ترجمه جعفر شعار. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- اصطخری، ابواسحاق ابراهیم. (۱۳۴۰). *مسالك و ممالك*. به کوشش ایرج افشار. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- پوپ، اپهام‌آرتور. (۱۳۷۸). *سیر و صور نقاشی ایران*. ترجمه یعقوب آژند. چاپ دوم. تهران: مولی.
- تجویدی، اکبر. (۱۳۷۵). *نگاهی به هنر نقاشی ایران*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- ثعالی نیشابوری، ابومنصور عبدالملک بن محمد بن اسماعیل. (۱۳۶۸). *تاریخ ثعالی*. ترجمه محمد فضائی. تهران: نقره.
- خوب‌نظر، حسن. (۱۳۸۰). *تاریخ شیراز*. به کوشش جعفر مؤیدشیرازی. تهران: سخن.
- طبری، محمد بن جریر. (۱۳۶۲). *تاریخ طبری یا تاریخ الرسل والملوک*. ترجمه ابوالقاسم پاینده. چاپ دوم. تهران: اساطیر.
- کمالی، علیرضا. (۱۳۸۵). *مروزی بر تحولات دیوارنگاری در ایران*. چاپ اول. تهران: زهره.
- گری، بازیل. (۱۳۶۹). *نقاشی ایران*. ترجمه عربعلی شروه. تهران: عصر جدید.
- مسعودی، علی بن حسین. (۱۳۴۹). *التنبيه والاشراف*. ترجمه ابوالقاسم پاینده. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- _____. (۱۳۸۲). *مروج الذهب و معادن الجواهر*. ترجمه ابوالقاسم پاینده. چاپ هفتم. تهران: علمی فرهنگی.
- ایران کهن تر از تاریخ. (۱۳۸۳). نرم‌افزار نشر ایرانگردان. تهران.
- O’Kane, B. (2003). *Early Persian Painting*. London & New York: I.B.Tauris.
- Sims, E. (2002). *Peerless Image*. New Haven: Yale University press.
- www.aftab-magazine.com (access date: 23/4/2012).
- <http://shahnama.caret.cam.ac.uk> (access date: 6/3/2009).
- http://warfare.uphero.com/Turk/Romance_of_Varqa_and_Gulshah (access date: 22/4/2012).
- http://warfare.uphero.com/Persia/13-14C/Jami_al-TawarikhShakyamuni_offering_fruit_to_the_devil-Khalili-Ms727-f34a.htm (access date: 23/4/2012).
- www.metmuseum.org/toah/works-of-art/10.9.1 (access date: 22/4/2012)
- www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/97172/Miniature_Painting%3A_Kalila_wa_Dimna-(access date: 22/4/2012).
- <http://greatestbattles.iblogger.org/Persia/13-14C/1341-Shahnama.htm> (access date: 22/4/2012).

Received: 2011/11/14

Accepted: 2012/4/9



The Effect of Sassanid Pictorial Traditions on Shiraz School Miniature in Al-e Inju Era

Gholamreza Hashemi* Aliasghar Shirazi**

1

Abstract

Fars region, both in pre-Islamic and Islamic periods, was a center for government and consequently for culture and art. This matter caused the growing and improvement of book illustration in this region. There are various illustrated manuscripts in Shiraz School in different periods that prove this. Considering produced manuscripts in this region which are independent of eastern Iran pictorial traditions, the question is: how can be the effect of pre-Islamic pictorial art as an imagery tradition observed in this area? The purpose of this article is to find similar aspects between pre-Islamic imagery tradition and illustrated *Shahnama* of Al-e Inju in the Fars region. In this article, first, we have had a short survey of picture and book illustration in some of the books of Iranian historians (such as Ibn Balkhi, Masudi, Istakhri etc) and then Sassanid pictorial specifications and the roots of Shiraz School book illustration in Al-e Inju era have been considered. Comparing the proportion and composition of artwork in two *Shahnamas* of Shiraz School in Al-e Inju period and pre-Islamic survived reliefs is also done in this research. We have chosen analytic-comparative method of research along with library data collection. Regarding historical documents and comparing pictorial elements, it can be said that the pictorial tradition in this area is based on pre-Islamic pictorial tradition and such tradition has a significant role in the formation of Shiraz School.

Keywords: Sassanid, Fars, pictorial tradition, Shiraz School, Al-e Inju

* Assistant Professor, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran

** PhD Candidate, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran