چگونگی بازنمایی فضا و معماری در نگاره‌های هزار و یک شب مصور صنیع الملک

دکتر محمود طاووسی*
آمنه درودگر**

چکیده: نگارگری ایرانی در طی سالیان متمادی سیر تحول و تطور خود، به اصول زیبایی شناسانهٔ منسجمی در زمینهٔ بازنمایی فضا و عناصر معماری دست یافته است که در برگیرندهٔ مواردی چون: ۱. نمایش نمادین و مفهومی عناصر معمارانه ۲. حضور کلیهٔ مؤلفه‌های بازشناختی یک بنا در کنار یکدیگر ۳. نقش معماری در حکم پس زمینهٔ نگاره ۴. بکارگیری نقوش و آرایه های معماری ایرانی و ... ۵. سنت فضا سازی چند ساحتی است.
بررسی نسخهٔ مصور هزار و یک شب صنیع الملک که حجیم ترین و پر تصویرترین اثر در کتاب آرایی ایرانی و نمایانگر واپسین کوشش‌ها به منظور حفظ سنت نگارگری است، حاکی از تکوین اصول زیبایی شناسانهٔ نوینی در امر بازنمایی فضا و معماری است. رویکرد اخیر، حاصل تغییر نگرش ذهنیت‌گرای نقاش به نگرشی عینیت گرا بوده که ثمرهٔ سفر وی به اروپا و آشنایی با دیدگاه ها و اسلوب هنری نقاشان غربی است.
اینگونه به نظر می‌رسد که اصول زیبایی شناسانهٔ تصاویر هزار ویک شب مصور صنیع الملک، در زمینهٔ بازنمایی فضا و عناصر معمارانه، با در نظر گرفتن اصول یادشدهٔ پیشین، شامل مواردی نظیر: ۱. نمایش عینی و واقع‌گرایانهٔ معماری ۲. عدم نمایش کلیت ساختار معماری ۳. تبدیل فضای معماری به مکانی عینی ۴. تغییر در نوع نقوش و آرایه های معماری و ۵. نادیده انگاری سنت فضاسازی چند ساحتی گردیده است.
نتایج پژوهش اخیر مبتنی بر مورد پژوهی بوده که بر اساس تحلیل یکصد نگاره منتخب از میان مجموعه نگاره‌های هزار و یک شب مصور صنیع الملک که به امر بازنمایی فضا و عناصر معمارانه پرداخته‌اند، صورت پذیرفته است. روش جمع‌آوری اطلاعات نیز به روش کتابخانه‌ای، همراه با مراجعه به نمونه‌های موردی بوده است.

واژگان کلیدی: زیبایی شناسی نگار گری، بازنمایی فضا و معماری، صنیع الملک، هزار ویک شب.

مقدمه

نگارگری ایرانی به عنوان یکی ازمهم ترین زیرشاخه های هنر اسلامی که تا به این اندازه مورد توجه و نظر هنرشناسان و هنردوستان شرق و غرب قرار گرفته است، هنری نیست که در طی چندین سده به وجود آمده باشد، بلکه پیگیری و بررسی هنر تصویری ایران در طول هزاره ها حاکی از آن است که چه سان به مرور زمان بر تجربیات و دانش هنری مردم فلات ایران افزوده شده و بدین سان دچار تطور و دگرگونی‌های بیشمار گردیده است و از آن جا که تمامی هنرهای ایرانی واجد ارتباط نزدیک و متقابلی با یکدیگر بوده و از الهامات فرهنگی مشترکی بهره می‌گیرند. (پوپ، ۱۳۸۵، ۱۳۳) بررسی فصل مشترک و تأثیر و تأثرات میان این گونه هنرها، ما را به بن مایه های معنایی و صوری آن ها نزدیک تر ساخته که نه تنها به وحدت و انسجام مجموعهٔ این هنرها انجامیده، بلکه بررسی سیر تحول و تطور تاریخی آنها را برای محقق امروز هموارتر ساخته است.

ارتباط متقابل میان هنر تصویری و معماری ایرانی، به عنوان هنرهایی کهن، فراگیر و واجد استمرار تاریخی، دارای پیشینه ای بس طولانی است. به طور کلی، هنر تصویری ایرانی در طی سالیان متمادی با تأکید بر ماهیت تزیینی آن، هنری در خدمت معماری بوده است. چنانکه مثلاً نقاشی دیواری توأم با گچبری رنگی از عصر اشکانیان در ایران متداول شده و تا چندی پیش نیز معمول بود. افزون بر آن، در دوران کهن، دیوارنگاری بیشترین اهمیت را در میان انواع هنرهای تصویری داشته و سنت دیوارنگاری بسیار کهن‌تر از سنت تصویرگری کتاب بوده است (پاکباز، ۱۳۸۶، ۸).

از سوی دیگر، ترسیم و بازنمایی فضا و عناصر معمارانه در روند تاریخ نگارگری ایرانی واجد سابقه ای طولانی است. نخستین بارقه‌های ورود عناصر مزبور به پهنهٔ نگاره‌ها، به مکتب مغول و عصر ایلخانی باز می‌گردد. تحلیل نسخهٔ ورقه و گلشاه [۱]، تنها کتاب مصور فارسی که یقیناً به عصر سلجوقی و پیش از استیلای مغول تعلق دارد، تأییدی است بر این مدعا. این نسخه، اساساً فاقد هرگونه فضا سازی پیچیده بوده و حضور عناصر معمارانه در آن، به تصویری از یک خیمه از ابتدائی ترین اشکال سرپناه ختم می شود (تصویر شماره ۱). در شاهنامهٔ دموت که می‌توان آن را نقطهٔ اوج پیشرفت نقاشی عهد ایلخانی تلقی نمود، علاوه بر

* استاد گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
** دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

Archive of SID
www.SID.ir

نمایش بنا، صحنه ها از فضائی فراخ تر نسبت به نسخه های پیشین برخوردار می‌گردند (پاکباز، ۱۳۸۶، ۶۲). تداوم حضور عناصر مورد بحث در گسترهٔ نگاره‌ها، با گذشت زمان به تکوین زیبایی‌شناسی معینی در این زمینه می انجامد.

تصویر ۱:تصویر یک خیمه، از ابتدایی ترین اشکال سرپناه (مأخذ:Daneshvari; 1986)

بررسی ارتباط میان هنر نگارگری و معماری ایرانی از منظر نحوهٔ بازنمایی فضا و عناصر معمارانه در پهنهٔ نگاره‌ها و تکوین زیبایی شناسی مدونی در این زمینه، موضوعی است که تاکنون بارها مورد توجه پژوهشگران حوزهٔ نگارگری واقع شده است؛ اما آنچه محل تأمل مقالهٔ اخیر به شمار می‌رود، بررسی تحول در نحوهٔ بازنمایی فضا و معماری در نگاره های هزار و یک شب مصور صنیع الملک، به عنوان نمونه ای درخور توجه از تحول فرهنگی، هنری ایران در عصر قاجار و انعکاسی از ارتباط و تعامل با جهان غرب است. تحولاتی چنین را می توان زمینه ساز رخدادهای دیگری در هنر این دوران به شمار آورد، رخدادهایی چون اعزام شماری از جوانان ایرانی[۲] به منظور هنر آموزی به اروپا و تحصیل در مدرسهٔ هنرهای زیبای پاریس (پاکباز، ۱۳۷۹، ۱۶۲)، تأسیس دارالفنون و فراهم آوردن امکان بیشتر برای آشنایی هنرمندان ایرانی[۳] با اصول علمی هنر اروپایی (همان، ۱۶۳) و شکل‌گیری مکتب نوین طبیعت‌نگاری و رواج آکادمی گرایی در نقاشی ایران توسط کمال الملک[۴].

پژوهش اخیر، پس از معرفی نقاش هزار و یک شب عصر قاجار و شاخصه‌های هنری وی، به ارائهٔ شرحی مختصر از پیشینه و محتوای اثر ادبی مزبور می پردازد. در ادامه و در راستای اثبات فرضیهٔ مطروحه و به منظور برقراری تباینی آشکار میان نسخهٔ صنیع‌الملک و نسخه‌های پیشین، نخست به شرح و توصیف مؤلفه‌های فضا و معماری در زیبایی‌شناسی نگارگری ایرانی پرداخته و پس از آن، شاخصه‌های فوق در یکصد نمونه از تصاویر هزار و یک شب مورد بررسی و تأمل واقع می شود.

◆ فرآیند استنتاجی پژوهش

هدف تحقیق: تبیین چگونگی بازنمایی فضا و معماری در نگاره های هزار و یک شب مصور صنیع الملک.

پرسش تحقیق: بازخوانی شباهت‌ها و تفاوت‌های نحوهٔ بازنمایی فضا و معماری در هزار و یک شب مصور صنیع‌الملک با دوره های قبل.

شیوه پژوهش: مورد پژوهی، همراه با تدابیر تحلیلی – توصیفی و بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای.

رویکرد پژوهش: نقد نظریه و ارائهٔ نظریهٔ جدید.

نمونه‌ها: ۱۰۰ نمونه از نگاره‌های هزار و یک شب مصور صنیع‌الملک که به امر بازنمایی فضا و عناصر معمارانه پرداخته‌اند.

◆ ۱. صنیع الملک و شیوهٔ هنری وی

میرزا ابوالحسن‌خان غفاری کاشانی، معروف به صنیع الملک و ملقب به ابوالحسن ثانی، از برجسته ترین هنرمندان عهد ناصری، بنیانگذار نخستین هنرکدهٔ ایران و پیشگام هنر گرافیک سدهٔ سیزدهم هجری (پاکباز، ۱۳۸۶، ۲)، درحدود سال ۱۲۲۹. ق در کاشان دیده به جهان گشود و پس از به انجام رساندن آموزش‌های نخستین، درحدود شانزده سالگی به منظور فراگیری نقاشی نزد استاد مهر علی اصفهانی، نگارگر و نقاش معروف دربار فتحعلی شاه و از نمایندگان برجستهٔ مکتب پیکرنگاری درباری سپرده شد (ذکاء، ۱۳۸۲، ۱۹). با استناد به پرده های موجود از سبک مزبور و با توجه به دقت نگارگران این مکتب در باز آفرینی طبیعی اندام، ضمن توجه بسیار به تناسب و روابط میان سطوح و تنظیم هوشمندانهٔ آن، تمایل به نوعی طبیعت‌گرایی متمایل به سطح، در آثار این مکتب به چشم می‌خورد. ابوالحسن خان در جو هنری موجود، آموزش‌های لازم را فرا گرفت. از مشق های به جا ماندهٔ وی از آن دوران که تاریخ ۱۲۴۵ هجری قمری را بر خود دارد، تصویر نیم تنهٔ مردی را نشان می دهد که استاد مهرعلی برای ابوالحسن غفاری کشیده است. ابوالحسن، نخستین اثر رنگ و روغنی‌اش را بر پرده، از صورت محمدشاه در سن بیست و نه سالگی ترسیم نمود و بدین وسیله در سلک نقاشان پیکر نگار دربار درآمد. بدینسان، نخستین گرایشات که در سراسر حیات هنری، راهگشای سبک و شیوهٔ کار وی خواهد بود، تحت تأثیرات مکتب مزبور، شکل گرفت.

چندی بعد، صنیع الملک به منظور هنرآموزی و به قصد آشنایی با فن چاپ، به ایتالیا سفر نمود (حدود۱۲۶۲/۱۸۴۵ ق). وی نخستین هنرمند ایرانی بود که در اروپا آموزش دید. در طی این سالها هنوز تحول تازه ای در نقاشی و هنر اروپا روی نداده بود و اغلب هنرمندان و کارگاه‌های نقاشی، به اصول

Archive of SID
www.SID.ir

کلاسیک نقاشان عصر رنسانس پای بند بودند (ذکاء، ۱۳۸۲، ۵۵). از این روی، وی در موزه های فلورانس و رم به رونگاری از آثار هنرمندان عصر رنسانس به ویژه آثار رافائل و تیسین پرداخت.

ابوالحسن در آخرین آثارش پیش از سفر به ایتالیا، مهارت خود در شبیه سازی با اسلوب پرداز را به خوبی نشان داده بود. اما بعدها با رونگاری از آثار استادان کلاسیک اروپا، تحولی در اسلوب، شیوهٔ کار، و دید هنریش پدید آمد (پاکباز، ۱۳۸۶، ۳) و برخلاف هنرمندان پیشین ایران که دارای دیدی ذهنی و درونی (سوبژکتیو) بودند، به دیدی عینی (ابژکتیو) دست یافت (ذکاء، ۱۳۸۲، ۵۵) و زمینه های تحولی منطقی را در حوزه نقاشی زمانهٔ خود فراهم ساخت. اساس نگارگری صنیع الملک واقع نگری و واقع نمایی است، شیوه ای که در چهره نگاری های او به کمال می رسد و علاوه بر واقعیت ظاهری وجسمانی، واقعیت باطنی و نهفتهٔ اشخاص را در چهرهٔ آنان نمایان می سازد؛ اما هر جا که می‌خواهد ماجراها و رویدادها و آدمهای نادیده را مصور سازد از قوهٔ خیال و تخیل تصویری شگفت آوری مدد می گیرد و حوادث و رویدادهای نادیده را در برابر چشم بینندهٔ اثر زنده و مجسم می‌سازد. این تخیل تصویری کم نظیر، گذشته از نقاشی‌های رنگی هزار و یک شب، در و قایع نگاری های وی نمایان است.

صنیع‌الملک در آثارش به اساسی‌ترین اصول در نقاشی نظیر طراحی، ساختار، ترکیب‌بندی، فضا و دارا بودن یک دید فردی توجه فراوان نشان می داد و به رابطهٔ میان شکل و رنگ تسلط داشت و متناسب با نیاز تصویر، این دو عنصر مترادف و در عین حال غیر قابل تفکیک را در هم می‌آمیخت و فضای مورد نظرش را می‌آفرید. از حیث تعدد و تنوع، آثار وی مشتمل بر بیش از یک هزار و پانصد اثر آبرنگ، رنگ روغن و سیاه قلم بوده و از جهت چیره دستی در شبیه سازی و چهره‌پردازی روان شناختی همراه با هزل و طنز، یکی از بزرگ ترین نگارگران تاریخ نقاشی ایران به شمار می‌رود. وی بیش از همه به پرتره سازی و تک چهره سازی علاقه‌مند بود و اغلب آنها را نیز با اسلوب نقطه پرداز تصویر می نمود و آدم‌های تابلوهایش را با تنوع گسترده از لحاظ قیافه و حالت، در کنار هم می نشاند. نکتهٔ در خور تأمل آنکه صنیع الملک، علی رغم درک اصول و قواعد علمی طبیعت پردازی اروپایی (کوشش وی برای تأسیس مدرسه هنری و تدریس به روش هنرکده‌های اروپا از همین شناخت ناشی می شد)، می‌کوشید تا در کار خود به تلفیق تازه ای از سنت‌های تصویری اروپایی و ایرانی دست یابد. از این رو، عدم رعایت دقیق قواعد پرسپکتیو که می‌بایست امری انتخابی و آگاهانه بوده باشد و نیز انتخاب موضوعات اصیل و ایرانی، نمایانگر گرایش او به سنت هنر ایرانی است. وی خود را از قید ژرفانمایی می‌رهاند تا بتواند طرح و رنگ‌بندی دوبعدی را حفظ نماید (پاکباز، ۱۳۸۶، ۳) افزون بر آن وی تا حد امکان، تناسبات را با اصل طبیعت مطابقت داده و صحت طرح را به همان نسبت رعایت و مسألهٔ ترکیب بندی (کپوزیسیون) را به اقتضای محل و موضوع، گاه به اسلوب غربی و گاه به شیوهٔ شرقی و به گونه‌ای کاملاً ابتکاری و اختصاصی حل نموده است (ذکاء، ۱۳۸۲، ۵۵). به تعبیری می‌توان کار وی را همچون پلی دانست که پیکرنگاری درباری را به نقاشی کمال الملک پیوند می‌دهد (پاکباز، ۱۳۸۶، ۲). مهر علی ادامه سنت پیشین در فضاسازی را با دیدی نزدیک‌تر به رئالیسم دنبال می‌کند، اما هرگز به میزان گسست و زوایای جدید و پرسپکتیوهای دو نقطه‌ای صنیع الملک دست نمی‌یابد. ظهور کمال‌الملک نقطهٔ پایانی است برتلفیق سنت‌های ایرانی و اروپایی و آغاز استیلای طبیعت‌گرایی بر نقاشی ایران.

ابوالحسن غفاری در مقام نقاشباشی دربار ناصرالدین شاه، اجرای دو سفارش بزرگ را بر عهده می گیرد: یکی مراسم سلام نوروزی شاه و دیگری، مصورسازی نسخهٔ خطی هزار و یک شب که توسط عبداللطیف طسوجی و به سفارش ناصرالدین شاه از عربی به فارسی برگردانده شده و میرزا علی سروش اصفهانی نیز اشعاری برای آن سروده بود. صنیع‌الملک مصورسازی این نسخه، در۶ مجلد و مشتمل بر۱۱۳۴صفحه را با همکاری شاگردانش به انجام می رساند. این نسخهٔ مصور، حجیم‌ترین و پر تصویرترین و شاید پرهزینه ترین اثر کتاب‌آرایی ایرانی و نمایانگر واپسین کوشش برای حفظ سنت نگارگری ایرانی است.

۲. معرفی کوتاه کتاب هزار ویک شب

هزار و یک شب مجموعه‌ای از افسانه های کهن عربی، ایرانی و هندی است که اکثر ماجراهای آن دربغداد و ایران می‌گذرد. داستان‌های آن را از ریشهٔ ایرانی و تحت تاثیر آثار هندی و عربی دانسته اند. ازاین رو، اساس داستان های هزار و یک شب سه دسته اند:

نخست، افسانه‌های باستانی ایران و هند که هسته اصلی آن را فراهم می آورد.

دوم، حکایاتی که در دورهٔ اسلام در بغداد بر آن افزوده‌اند.

سوم، داستان هایی که پس از این تاریخ در مصر به آن افزوده شد (ستاری، ۱۳۶۸، ۶۱).

هزار و یک شب دانشنامه‌ای داستانی است که به دلیل داشتن نشانه‌های تاریخی و جغرافیایی گسترده، تولیدی چند فرهنگی به شمار می‌آید. بر اساس کهن‌ترین سند از

Archive of SID

www.SID.ir

میان رفته ای که ابن ندیم در الفهرست (بازمانده از سدهٔ ۴ قمری، ۱۰ میلادی) از آن یاد کرده است، ریشه های هزار و یک شب، مجموعهٔ هزار افسون ایرانی است (مهندس پور، ۱۳۸۶، ۱).

این اثر در طی حیات طولانی خود، همواره و همزمان با مخاطبان خود پیوندی دوگانه برقرار نموده است. زیرا در حالی که با اکنونیت زندهٔ فرهنگ‌های گوناگون در می‌آمیخته، در همان حال به مثابهٔ پدیده‌ای باستانی و بازمانده از گذشته های بسیار دور، این باور را در آنان می‌انگیخته است که انسان در جهانی تاریخی شده، زندگی و اکنونیت خود را در می‌یابد. راز جاودانگی هزار و یک شب در آن نهفته است که وجه تاریخی آن ما را به پس نمی برد، که بر عکس آن چه راکه در پس وجود داشته، مانند خاستگاه‌ها، سرچشمه‌ها و بن اندیشه‌هایش را با خود به اکنون می آورد و امروزین می‌سازد (همان، ۳۳۱).

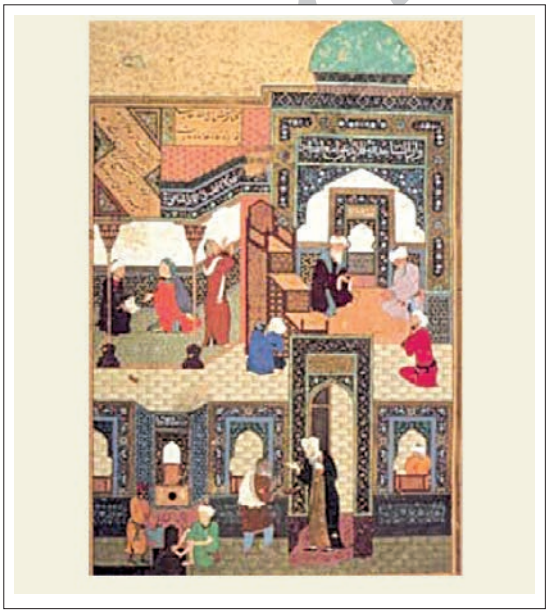
◆ ۳. ویژگی های بازنمایی فضا و عناصر معماری در سنت نگارگری ایرانی

۱.۳. نمایش نمادین و انتزاعی عناصر معماری

ماهیت بازنمایی عناصر معمارانه، بر اساس زیبایی شناسی عام نگارگری ایرانی مبتنی بر ادراک انتزاعی از جهان، شکل گرفته و تکامل یافته است (پاکباز، ۱۳۸۶، ۸). تأمل در میراث بجامانده در طی قرون متمادی و توجه مضاعف به نحوهٔ بازنمایی فضا و عناصر معمارانه، تأییدی است بر باور تسری اندیشه و عرفان ایرانی بر پهنهٔ نگاره ها. اندیشهٔ نگارگر ایرانی بیش از آن که در گرو عالم ماده و واقعیت جاری دنیای پیرامون وی باشد، در تب و تاب عالم معنا و گسستن از هر آنچه مانعی بر مسیر سلوک وی باشد است. دغدغهٔ وی هرگز متوجه ویژگی‌های حجمی دقیق و رعایت پرسپکتیو در به تصویر درآوردن بنا نبوده، بلکه همواره معطوف به نمایش نمادین و نشانه‌شناسانهٔ فضا به مدد بکارگیری عناصری باز شناسانه و دیر آشنا بوده است. بدین گونه بی آنکه به اسارت گسترهٔ بی انتهای صور در آید، سعی در متبادر نمودن معنا به ذهن مخاطب اثر خود داشته. بدین ترتیب، بنا و فضاهای موجود در گسترهٔ نگاره‌ها، متأثر از چنین بینشی، با نشانه های انتزاعی از جهان واقعی و به گونه ای مفهومی به تصویر درآمده‌اند. نادر اردلان در این باره به روشنی می‌نویسد:

> از نقطه نظر تئوریک، تفاوت عمده میان انواع نگاره های به تصویر درآمده از فضاهای معماری، ناشی از تفاوت در ادراک و ترسیم فضا، به گونه ای نمادین و یا واقعگرایانه است. نوعی نگرش اساساً مبتنی بر ادراک و بازنمایی کلیت فضا به شکلی نمادین و تصنعی، به مدد عناصر بازشناسانه است. از این منظر، سطوح می توانند واجد کارکردی دوگانه باشند. جسماً می توانند شکل را حدود بخشند و از این رهگذر، فضاهای کیهانی اینجهانی را متبلور سازند. معناً، ممکن است با توسعهٔ کیفیات متعالی شان نفس را فراسوی مکان های دست ساز آدمی به درجات عالیتری از درون بینی رهنمون شوند (اردلان و بختیار، ۱۳۸۰، ۳۳).

۲.۳. نمایش کلیهٔ مؤلفه های بازشناختی یک بنا در کنار یکدیگر از دیگر ویژگی های بازنمایی عناصر معمارانه در نگاره‌های ایرانی، تلاش در به تصویر کشیدن کلیهٔ مؤلفه‌های بازشناختی و نشانه شناسانهٔ مکانی خاص، به منظور ارتقای کیفیت زیبایی شناسانهٔ بصری نگاره هاست. بدین منظور، نگارگر با متراکم نمودن تمامی شاخصه های نمادین یک بنا در کنار یکدیگر، بدون رعایت اصول پرسپکتیو، زاویهٔ دید و واقع نمایی و عمدتاً با استفاده از تکنیک روبرو نمایی، بخش وسیعی از فضای یک نگاره را به بازنمایی یک بنا اختصاص می‌دهد. حال آنکه بنای مزبور، بیش از آنکه در پیشبرد منطق روایی نگاره مؤثر باشد، همانند یک پرده در پس شخصیت‌های آن نصب شده و سطح وسیعی را برای تزئین و بکارگیری نقوش و آرایه‌های معماری در اختیار نگارگر قرار می‌دهد. به عنوان نمونه، در نگاره‌ای از کمال‌الدین بهزاد که به بازنمایی یک مسجد اختصاص دارد، ناظر در آن واحد قادر به دیدن گنبد، محراب، منبر، ایوان، طاق، رواق، مقصوره، صحن، حجره، شبستان و حتی دیوار بیرونی مسجد است. این امر حاکی از نگرش ذهنیت گرایانه‌ای است که زاویه نگاه ذهن را هرگز به یک نقطه محدود نمی‌سازد (تصویر شماره ۲).

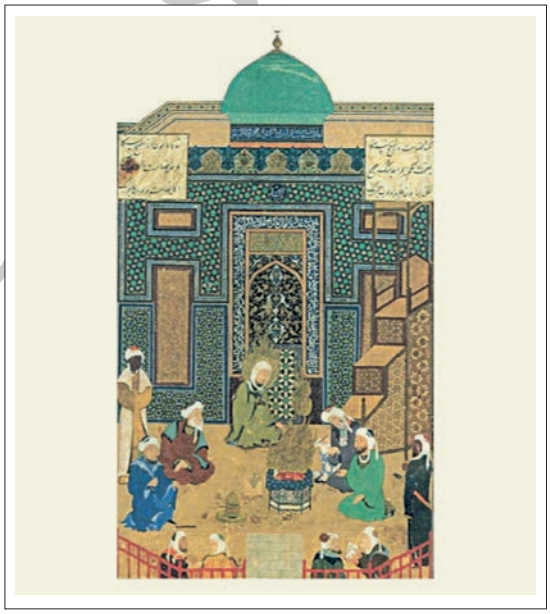


تصویر ۲:نمایش کلیهٔ مؤلفه‌های بازشناختی بنای مسجد در کنار یکدیگر (مأخذ: (Bahari; 1996: 106

Archive of SID
www.SID.ir

◆ ۳.۳. معماری در حکم پس زمینهٔ نگاره

از دیگر ویژگی‌های بازنمایی عناصر معمارانه در سنت نگارگری ایرانی، نمایش دیوار و یا سایر سطوح بناهای به تصویر درآمده، از روبرو و یا با زاویهٔ ۴۵ درجه است که خود منجر به پدید آمدن این تلقی در نزد بینندهٔ مدرن می‌گردد که بنا دارای پلانی شش ضلعی است (Gray;1930: 22-28). ویژگی اخیر منجر به تقویت نقش معماری در حکم پس زمینهٔ اثر و عدم التقاط رویدادها و اعمال آدمیان، با فضا و عمق بناهای به نمایش در آمده می شود. از این رو، بنا در این گونه آثار، بی‌اعتنا به تأمین و ایجاد فضاسازی مناسب جهت تعامل و ارتباط طبیعی رویدادهای جاری در گسترهٔ اثر با پس زمینه‌ای به نام معماریت (اردلان و بختیار، ۱۳۸۰، ۳۳)، همچون پس زمینهٔ برخی گونه‌های تئاتر رایج در اروپا، تنها تداعی گر مکانی خاص، به مدد عناصر نمادین و نشانه شناسانه گردیده و گسترهٔ سطح آن نیز به نقوش و آرایه های رنگین و درخشان اختصاص یافته است (تصویر شماره ۳).

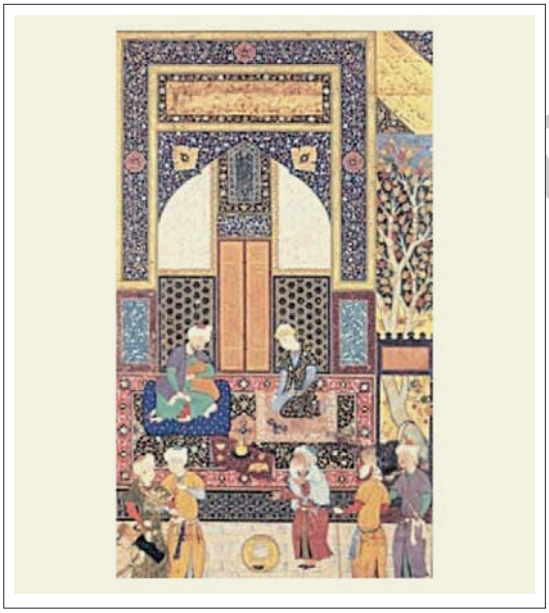


تصویر ۳:معماری در حکم پس زمینه ی نگاره (مأخذ: Bahari; 1996: 158)

◆ ۴.۳. حضور نقوش و آرایه‌های معماری ایرانی در نگاره‌ها

از جمله ویژگی‌های نگاره‌های ایرانی، پرداختن به پس زمینهٔ اثر، به معنای ترسیم دقیق اجزاء عناصر پس زمینه‌ای شامل منظره، بنا، کاشی، چادر، فرش، گیاه، حیوان و ... است (Gray; 1930: 25-26). این در حالی است که یکی دیگر از فصول مشترک معماری و نگارگری ایرانی، بهره گیری از عناصر تزیینی، نقوش و آرایه های معماری ایرانی در نگاره هاست. عناصر تزیینی که سطح بنای نگاره ها را مفروش می سازند، اغلب همان نقوشی هستند که در آرایش آثار معماری بکار می روند؛ اعم از آجرچینی، گره چینی، کاشیکاری، تذهیب و کتیبه. از سوی دیگر، در تصویر یک بنا در نگارگری، با بهره‌گیری از هندسه‌ای که در ترسیم آرایه‌های آن بکار رفته، گونه ای استحکام به پهنهٔ نگاره‌ها راه می یابد که یادآور استحکام و ثباتی است که به عنوان یکی از بارزترین ویژگی‌های معماری ایرانی به شمار می رود.

رنگ های روشن، خالص و دارای رنگدانه های معدنی، به عنوان یکی از اصلی‌ترین متغیرهای جهان نگاره‌ها (ibid, 22-23)، به واسطهٔ حضور نقوش و آرایه‌های رنگی متعدد در گسترهٔ کاشی ها، آجرکاری‌ها، تذهیب‌ها و دیگر نقوش به تصویر در آمده بر سطوح بنا، فرصت ظهوری گسترده در نگاره‌های ایرانی می‌یابند. نگارگر ایرانی همچون معمار ایرانی، پهنهٔ بناهای خود را به محل تجلی نور و رنگ، دو عنصری که در دستان هنرمند معمار، احساسی از بی‌وزنی، سیلان و رهایی پدید می‌آورد، می‌سپارد. توجه به تزیین و زیباسازی بنا با حضور کاشی‌هایی با رنگ‌های درخشان، پیچ و تاب حرکات اسلیمی و ختایی و رنگ های مواج آنها و بدین‌گونه جلوهٔ عالم ملکوت بخشیدن به نگاره، حسی از بی تعلقی و رهایی به بیننده ارزانی می‌دارد (تصویر شماره ۴).



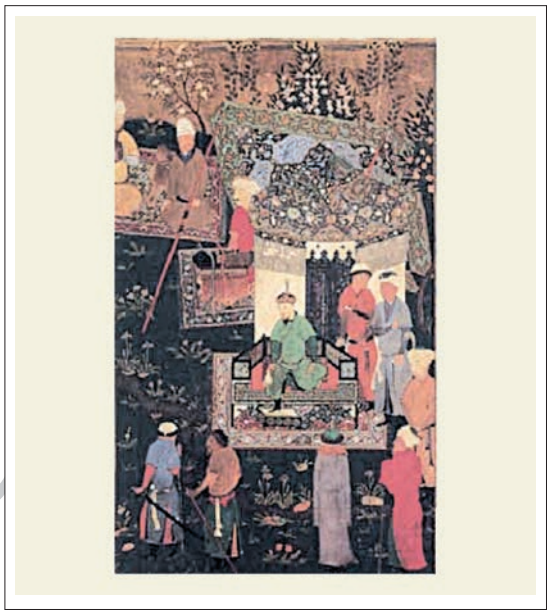
تصویر ۴:حضور نقوش و آرایه‌های معماری ایرانی در نگاره‌ها (مأخذ: Bahari; 1996: 196)

◆ ۵.۳. سنت فضا سازی چند ساحتی

در برخی از نگاره های ایرانی، نمایش فضا به صورت تلفیقی از فضاسازی واقع‌گرایانه و دوبعدی صورت می‌گیرد. در این روش، نگارگر بدون رعایت قواعد سه بعد نمایی در کل اثر، ساختار ترکیب خود را از مکان‌های مختلف، به صورت موازی و به طور همزمان شکل می دهد. این ساختار متشکل است از ترازهای متعدد که از پایین به بالا و اطراف امتداد یافته و غالباً از مرزهای تصویر بیرون رفته است. ترازها به سبب

www.SID.ir

جلوه‌های شکل و رنگ، دور یا نزدیک به نظر می‌آیند. بدین‌سان، فضا هم دو بعدی است و هم عمق دارد؛ هم یکپارچه است و هم ناپیوسته. هر بخش فضایی، مکان وقوع رویدادی خاص و غالباً مستقل است. امور و وقایع مختلف پیوستگی زمانی و مکانی ندارند، اما گویی ناظری آگاه همه چیز را در آن واحد می‌بیند (تصویر شماره ۵). این نحوه از نمایش فضا که فضاسازی چند ساحتی نامیده می‌شود، به ایجاد یک فضای تجسمی گسترده به منظور روایت‌گری موضوعات داستانی کمک می‌کند. از سوی دیگر، این نوع فضاسازی که بی شک متأثر از بینشی عرفانی است، اوج کمال و انسجام زیبایی‌شناسی نگارگری ایرانی را نشان می‌دهد بیند (پاکباز، ۱۳۸۶، ۹۲).



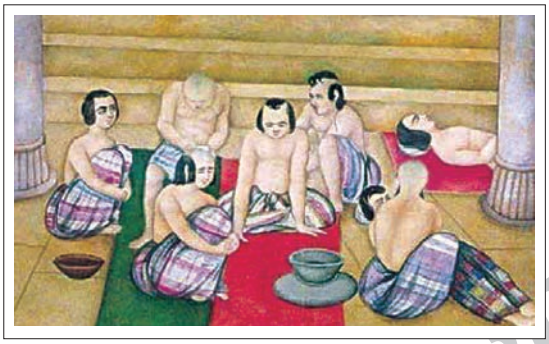
تصویر ۵: فضا سازی چند ساحتی (مأخذ: Bahari; 1996: 42)

◆ ۴. کیفیت بصری فضا و معماری در نسخه هزار و یک شب مصور صنیع الملک

۴-۱ ـ نمایش عینی و واقع گرایانهٔ معماری

بارزترین تمایز نگاره‌های نسخهٔ هزار و یک شب صنیع‌الملک با نگاره‌های سده‌های پیشین، اجتناب از موضوعات آرمانی و اتخاذ رویکردی زمینی‌تر و واقع گرایانه تر با تأکید بر زندگی و فعالیت های روزمرهٔ شخصیت های به تصویر در آمده است. رویگردانی از خیال، انتزاع و نمادگرایی و تمرکز بر واقعیات ملموس و عینی، بینندهٔ نگاره‌های صنیع الملک را به فرهنگ، آداب و سنن ایرانیان عصر قاجار نزدیک‌تر می‌سازد. از نقطه نظر معماری، با تأمل در تصاویر صنیع‌الملک می‌توان به شکل خانه‌ها، اتاق‌ها، تاقچه‌ها، دیوارها، پنجره‌های ارسی و پنجره‌های نوع فرانسوی که به تازگی وارد ایران شده بود، آجرفرش حیاط‌ها، حوض ها، مطبخ‌ها، گرمابه‌های خزینه‌دار، بازارها و بسیاری دیگر از شاخصه‌های معماری عصر قاجار دست یافت (ذکاء، ۱۳۸۲، ۳۴). از این رو، برخلاف سنت نگارگری گری ایرانی و بازنمایی نمادین بنا، در تصاویر صنیع الملک با ویژگی‌هایی مواجهیم که نظایر آن را در آثار معماری بجا مانده از دوران قاجار، به سادگی می‌توان شناخت (تصویر شمارهٔ ۶ و ۷).

تصویر شماره ۶. نمایش گرمابهٔ عصر قاجار (مأخذ: ذکاء؛ ۱۳۸۲، ۱۲۷)



تصویر ۷: نمایش فضای داخلی یک اتاق (مأخذ: ذکاء؛ ۱۳۸۲، ۱۳۰)

۴-۲. عدم نمایش کلیت ساختار معماری

در نگاره‌های صنیع الملک با بعد جدیدی از فضا مواجهیم که بر اساس آن به جای نمایش کلیت ساختار معماری، بخشی از آن، منطبق با منطق روایی و به منظور جریان طبیعی رخدادها، فارغ از تأکید بر کیفیات زیبایی شناسانه برگزیده می شود. از این منظر، شاخصهٔ آثار صنیع الملک، عدم بازنمایی کلیت بنا و نمایش بخش معینی از آن در راستای ارائهٔ ابعاد نوین فضایی و پرهیز از هر گونه تراکم عناصر معمارانه است. به عنوان نمونه، صنیع الملک به منظور به تصویر کشیدن صحنهٔ یک بازار (تصویر شماره ۸)، تنها بر فضای محدودی که بر روند کلی جریان رخدادها مؤثر است متمرکز می شود و بر خلاف سنت نگاره های ایرانی، هیچ‌گاه به بازنمایی کلیت فضا و مؤلفه‌های بازشناختی مکان بازار به منظور ارتقای ابعاد زیبایی شناسانهٔ آن از بعد بصری نمی‌پردازد. وی به منظور بازنمایی رویدادهایی که در فضای داخلی یک بنا جریان دارد، در اغلب موارد فضای محصور میان دو دیوار متقاطع و اصطلاحاً سه کنج دیوار را بر می‌گزیند (تصویر شماره ۹).

Archive
www.SID.ir

تصویر ۸: نمایش صحنه ای از یک بازار (مأخذ: ذکاء؛ ۱۳۸۲: ۱۲۲).

تصویر ۹: نمایش فضای میان دو دیوار متقاطع (مأخذ: ذکاء؛ ۱۳۸۲: ۱۳۸)

در اینجا، هدف نمایش بخش کوچکی از فضا، به منظور تمرکز بر پلان ویژه ای از ساختار روایی است. این ویژگی را می توان متأثر از نگاه اوبژکتیو و عینیت گرایانه ای برشمرد که به جای وفاداری به عالم خیال و ذهن نگارگر و به تصویر کشیدن سیلان خیال وی، سعی در به تصویر در آوردن دنیای پیرامون به گونه‌ای ملموس، عینی و دست یافتنی دارد. ردپای رویکرد اخیر در آثار صنیع‌الملک را می‌توان در دیدگاه های نقاشان غربی و به عنوان دستاورد سفر وی از اروپا باز شناخت. چنان که دیوید هاکنی در این رابطه می‌گوید:

> ما غربیان فضا را به یک نقطهٔ دید محدود کرده ایم، گویی از میان دری باز به آن می نگریم. آنان (ایرانیان) فضای نامحدود را وارد هنر خود نمودند، گویی از آن در خارج شده و فضای پشت آن را در هر جهت، مورد مطالعه و تماشا قرار داده اند و در نقاشی خود آورده اند (کپس، ۱۳۸۵).

◆ ۴-۳- تبدیل فضای معماری به مکانی عینی

نگرش دیگری در هزار و یک شب مصور صنیع الملک به چشم می‌خورد که در صدد ترسیم و بازنمایی عناصر معماری به شکلی واقعگرایانه، با هدف تبدیل فضا به مکانی عینی و به منظور حضور و فعالیت پیکره‌ها به گونه‌ای پویا و ممزوج با زمینه‌ای بنام معماری است. به عنوان نمونه، در یکی از نگاره ها (تصویر شماره ۱۰) که فضای داخلی یک اتاق را به منظور جریان رخدادهای خود برمی‌گزینند، فضا در عمل مکانی است برای زندگی و حرکت طبیعی شخصیت‌های نگاره و آدم ها بی آنکه به نمای بیرونی بنا چسبیده باشند، در فضای داخلی آن، به حیات طبیعی خود ادامه می دهند. تحقق این نگرش، منوط به رعایت نسبی پرسپکتیو و عمق‌نمایی در نگاره‌هاست. این در حالی است که از جمله ویژگی های بنیادین نقاشی ایرانی، زیبایی حاصل از کیفیت دو بعدی عناصر بصری است و عمق پردازی و فضاسازی به منظور تسری حرکت و تسهیل در جریان طبیعی رخدادها، همواره در آن مورد بی اعتنایی واقع شده است. به عنوان نمونه، در نگاره‌ای از کمال‌الدین بهزاد (تصویر شماره ۳)، بیش از نیمی از نگاره، به نمایش نمای بیرونی یک مسجد، فارغ از هر گونه عمق‌پردازی تعلق دارد و هیچ گونه اثری از هرگونه تداخل میان افراد و رویداد های وابسته بدانها و کلیت بنای معماری در آن به چشم نمی‌خورد. علی رغم آنکه بهزاد تلاش مضاعفی در راستای تبدیل طبیعت و معماری به مکان فعل و عمل انسان‌ها دارد (پاکباز، ۱۳۸۶، ۸۲)، اما به سبب سنت حاکم بر نگارگری ایرانی، معماری در حکم پس زمینه‌ای که رویدادها در برابر آن جریان دارند، ظاهر می‌شود.

تصویر ۱۰: نمایش پیکره ها به گونه ای پویا و ممزوج با زمینه ی معماری (مأخذ: ذکاء؛ ۱۳۸۲: ۱۲۵)

شاید بتوان این تغییر در رویکرد را از منظری دیگر نیز مورد بازنگری قرار داد. این احتمال وجود دارد که ساختارهای شکلی مشابهی، متأثر از ساختارهای فکری هر عصر و زمانه ای، میان دو اثر هنری معماری و نگارگری مبادله شده باشد. از این منظر، تغییر در اسلوب بازنمایی عناصر معمارانه در نگاره ها را می توان ناشی از تحول در شیوه های معماری برشمرد. چنانچه آثار معماری را از زاویهٔ فضایی ارزیابی کنیم و به خلاقیت‌های فضایی در معماری توجه کنیم، معماری دوره قاجار در جایگاه برتر و تکامل یافته‌تری نسبت به معماری‌های دوره‌های قبل از خود، چون زندیه و صفویه قرار می‌گیرد. چرا که در معماری این دوره خلاقیت‌های فضایی افزایش می‌یابد، تنوع فضاها بیشتر می‌شود و فضاهای نوینی خلق می‌شوند. فضاها به گشایش و سبکی

Archive of SID

www.SID.ir

بیشتری می‌رسند و الگوهای قدیمی معماری ایران در جهت گسترش فضا تکامل می‌یابند. به‌طور خلاصه، اگر تکامل معماری را گشایش، شفافیت و سبکی فضاها بدانیم، معماری این دوره به عنوان مرحله تکامل معماری قدیم ایران مطرح می‌شود (میرمیران، ۱۳۷۷، ۹۶). از این رو، تمایل به گشایش فضای درونی بناها، عمق بخشیدن به آنها و تبدیل آن به مکان طبیعی زندگی در نگار های صنیع الملک را می‌توان متأثر از تحولات معماری عصر قاجار برشمرد.

۴-۴- تغییر در نوع نقوش و آرایه های معماری

در این بین، توجه دادن به ویژگی دیگری از اسلوب صنیع الملک، از بعد نحوهٔ بازنمایی اجزا و نقوش معماری در نگاره‌های وی، ضروری به نظر می‌رسد. از این منظر، تمایزی آشکار میان نگاره‌های صنیع‌الملک وسنت نگارگری ایرانی به چشم می خورد.

همان گونه که پیش از این ذکر شد، یکی از تأثیراتی که معماری بر نگارگری نهاده، بکارگیری نقوش معماری در نگاره‌هاست و عناصر تزئینی که سطح بنای نگاره ها را می‌آرایند، اغلب همان نقوشی هستند که در آرایش آثار معماری بکار می‌روند. از این رو، تحول در نوع نقوش بکار رفته در نگاره‌ها را می‌توان حاصل تغییر در آرایه‌های معماری همان عصر قلمداد نمود. اگرچه پذیرش این امر در مورد سنت دیرپای نگارگری ایرانی که همواره در برابر تغییرات گذرا و مقطعی از خود مقاومت نشان می‌دهد، اندکی دشوار به نظر می‌رسد. از سوی دیگر، جهان نگاره های ایرانی، هرگز متأثر از واقعیات دنیای پیرامون و بازنمایی وفادارانهٔ آنها نبوده، بلکه مبتنی بر نمایش نمادپردازانه و انتزاع گرایانهٔ عناصر بازنمایی شونده بوده است و این در حالی است که تغییر نمادها و نشانه‌ها در هر عصر و دوره‌ای، به کندی صورت می‌پذیرد. از این‌رو، نگارگری ایرانی با گذشت زمان، بیش از آن که شاهد بروز دگرگونی شگرف در آرایه ها و نقوش به کار رفته در پیکرهٔ بناهای خود باشد، شاهد بروز تنوعی اندک در نقوش و بیش از آن، تغییر در میزان درخشش و تنوع رنگ های بکار رفته در آن هاست. بررسی تمایز نگاره های صنیع‌الملک در زمینهٔ مورد بحث، مبتنی بر همین امر است. چرا که در نگاره‌های صنیع‌الملک، علاوه بر گونه‌ای بی اعتنایی نسبت به سنت بازنمایی نقوش و آرایه های معماری، بر خلاف سده‌های پیشین شاهد حضور جدی شاخصه های معماری عصر قاجار نیز هستیم. جایگزینی دیدگاه ذهنیت‌گرای حاکم بر نگاره‌های پیشین، با نگرشی عینیت‌گرا که مختصات و ویژگی‌های واقعی دنیای پیرامون را به عنوان الگوی نخست بازنمایی های خود بر می‌گزینند، علت اصلی تغییر رویکرد اخیر به شمار می‌آید. از این منظر، ظهور معماری عصر قاجار در نگاره‌های هزار و یک شب، بدیهی به نظر می رسد و دگرگونی قابل توجه در بناهای به تصویر درآمده، چه از بعد نوع معماری بکار رفته و چه از جنبهٔ نقش پردازی سطوح، ناشی از بروز تحولی چشمگیر در معماری این عصر است. این امر را می‌توان پیامد منطقی تحولات بی‌شمار در عرصه‌های گوناگون حیات سیاسی، فرهنگی و اجتماعی ایران عصر قاجار، در آستانهٔ مواجه با تحولات دگرگون کنندهٔ جهانی برشمرد. برقراری تبادلات وسیع تجاری- فرهنگی با اروپا و سفرهای متعدد شاه و درباریان، نخستین گام ها در جهت اختلاط معماری ایران با معماری اروپایی به شمار می‌رود. اگرچه پایبندی به معماری سنتی ایران، در برخی بناها مانند مسجد و بازار به چشم می‌خورد، موتیف‌ها و الگوهای معماری اروپایی، حتی به خانه های معمولی عصر قاجار راه می یابد.

تصویر ۱۱: نمایش سطوح آجری و یکدست دیوارها (مأخذ: ذکاء؛ ۱۳۸۲: ۱۳۰)

تصویر ۱۲: نمایش سنگفرش آجری حیاط خانه ها (مأخذ: ذکاء؛ ۱۳۸۲: ۱۳۱)

از جمله مهمترین ویژگی‌های معماری عصر قاجار از بعد تزیینات، دور شدن از کاشیکاری های وسیع سطوح درونی و بیرونی بناها و گسترش سطوحی یکدست با بهره‌گیری از معماری آجریست که به سادگی بیشتر سطوح می‌انجامد. تسری این سادگی به پیکرهٔ بناها، در نگارهای صنیع‌الملک به روشنی به چشم می‌خورد. علی رغم بیزاری

www.SID.ir

نگارگر ایرانی از خلأ و تمایل وی به منقوش نمودن تمامی سطوح، نقاش هزار و یک شب، سطوح آجری فراوانی را به شکلی ساده و یکدست رها نموده است (تصویر شماره ۱۱). وی بنا به رسم زمانه، حیاط خانه‌ها را نیز با شبکه های منظم آجری مفروش نموده است (تصویر شماره ۱۲) . دیوار اتاق ها، جز در موارد اندکی، عاری از هر گونه نقش پردازی است و به گونه ای تک رنگ و عموماً همراه با تاقچه و گلدان گلی بر روی آن به تصویر در آمده است (تصویر شماره ۱۳). پنجره‌های نوع فرانسوی عموماً با پرده ای که به کناری جمع شده، به نمایش طبیعت بیرونی اختصاص یافته‌اند (تصویر شماره ۱۰). این امر نیز گواه توجه نقاش به واقعیات پیرامونی است. درختان پشت پنجره، شباهت فراوانی به درختان واقعی داشته و بجای ترسیم دقیق و جزء به جزء تک تک برگ‌ها و شکوفه‌ها با طبیعت گرایی نسبی به تصویر در آمده اند.

تصویر ۱۳: نمایش دیوار داخلی به گونه ای ساده و فاقد نقش و نگار (مأخذ: ذکاء؛ ۱۳۸۲: ۱۲۷)

۴-۵- نادیده انگاری سنت فضاسازی چند ساحتی

تحلیل نگاره های هزار ویک شب مصور صنیع الملک از منظر کمپوزسیون و ترکیب بندی فضایی نگاره ها، حکایت از نادیده انگاری و گسست از یکی از اوج های سنت نگارگری ایرانی دارد که در طی سالیان متمادی رشد و تکامل خود بدان دست یافته است. در هیچ یک از تصاویر صنیع الملک، توجه به فضاسازی چند ساحتی و گنجاندن بیش از یک ساحت زمانی و مکانی در گسترهٔ نگاره، به چشم نمی خورد و فضای هر نگاره، تنها به بازنمایی یک رخداد و ملزومات آن وابسته است و نگارگر بیش از آنچه سودای همزمانی، کثرت و توالی رویدادها را در سر داشته باشد، میل به نمایش حالات و اعمال مرسوم و متداول عصر خود را دارد.

چنین تحولی را می توان ناشی از تغییر در بینش حاکم بر سنت نگارگری ایرانی دانست. همانگونه که پیش از این ذکر شد، فضاسازی چند ساحتی، بی شک متأثر از بینشی عرفانی است که بر اساس آن، بر اثر رهایی از تعلقات مادی، بعد زمان و مکان در نظر عارف واصل در هم می‌شکند. بدین ترتیب، در کنار هم قرار گرفتن رویدادهای متعلق به ابعاد زمانی و مکانی گوناگون در پهنهٔ یک نگاره، واجد معنا می گردد. حال آنکه وفاداری به چنین بینشی در هیچ یک از تصاویر هزار ویک شب به چشم نمی خورد.

می‌توان چنین مدعی شد که در هیچ یک از نگاره های نسخهٔ مصور صنیع الملک با فضاسازی به گونه ای مفهومی مواجه نیستیم و به جای نمایش فضا با نشانه‌های انتزاعی از جهان واقعی، همواره تلاش شده تا فضا به گونه‌ای واقع‌گرایانه به تصویر درآید. بدین ترتیب، بازتاب بینش نگارگر ایرانی، مبنی بر به تصویر کشیدن دنیای آمال و تصورات خویش، به جای واقعیت جاری پیرامونی در نگاره های هزار و یک شب به چشم نمی خورد.

نتیجه‌گیری

چگونگی بازنمایی فضا و معماری در نسخهٔ مصور هزار و یک شب صنیع‌الملک، حاکی از بروز گسستی انکارناپذیر از زیبایی شناسی نگاره‌های ایرانی است. تغییر رویکرد آگاهانهٔ نگارگر که بویژه تحت تأثیر دیدگاه‌های عینیت‌گرای نقاشان غربی صورت می پذیرد، علاوه بر نمایش عینی و واقگرایانهٔ عناصر معماری، به عدم بازنمایی کلیت فضا و ساختار معماری مرسوم در نگاره‌های پیشین می‌انجامد. تبدیل فضای معماری به مکانی عینی به منظور حرکت و فعالیت طبیعی شخصیت‌های نگاره، ضمن تغییر در نوع نقوش و آرایه‌های معماری در بناهای به تصویر در آمده، در کنار نادیده‌انگاری سنت فضاسازی چند ساحتی از دیگر نتایج این تغییر نگرش است.

پی‌نوشت

۱- منظومه‌ای عاشقانه اثر عیوقی، مشتمل بر ۷۱ تصویر، محفوظ در موزهٔ توپ قاپو سرای ترکیه.

۲- علی‌اکبر خان مزین الدوله و عبدالمطلب مستشار از این جمله بودند.

۳- ابوتراب غفاری، اسماعیل جلایر، علی‌اکبر مصور (مجسمه‌ساز دربار ناصرالدین‌شاه) و محمد غفاری از جمله کسانی بودند که در این مدرسه آموزش دیدند.

۴- کمال‌الملک به طور جدی از سنت نقاشی ایرانی فاصله گرفت و به طبیعت نگاری محض روی آورد.

فهرست منابع

۱- اردلان، نادر و بختیار، لاله، **حس وحدت**، اصفهان، نشر خاک، ۱۳۸۰.

Archive of SID
www.SID.ir

۲- پاکباز، رویین، **نقاشی ایران از دیرباز تا کنون**، تهران، انتشارات زرین و سیمین، ۱۳۸۶.
۳- ذکاء، یحیی، **زندگی و آثار استاد صنیع الملک**، تهران، مرکز نشر دانشگاهی سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۸۲.
۴- ستاری، جلال، **افسون شهرزاد**، تهران، انتشارات توس، ۱۳۶۸.
۵- کپس،گئورگی، **زبان تصویر**، فیروزه مهاجر، تهران، نشر سروش، ۱۳۸۵.
۶- مهندس پور، فرهاد، **نقش زن و روایت گری در هزار و یک شب**، تهران، دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۸۶.
۷- میر میران، سیدهادی، **سیری از ماده به روح**، فصلنامه معماری و شهرسازی، شماره ۴۲و۴۳، ۱۳۷۷.
8- Bahari, Ebadollah, **Bihzad Master of Persian Painting**, London: I. B TAURIS publishers, 1996.
9- Gray, Basil, **Persian Painting**, London, Emest Bem, 1930
10- Daneshvari, **A. Animal symbolism in Warga WA Gulshah**, Oxford: Oxford University Press, 1986.

Archive of SID

www.SID.ir