https://dorl.net/dor/20.1001.1.23225793.1401.18.2.11.1 (علمی پژوهشی)

پژوهشنامهٔ ادب حماسی، سال هجدهم، شمارهٔ دوم (ویژه‌نامه)، پیاپی۳۴، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، صص ۳۲۵ –۳۵۳

شاهنامهٔ بینافرهنگی: بررسی نسخهٔ مصوّر شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی

فاطمه ماهوان*

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانش‌گاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۴/۲۳

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۴/۲۰

چکیده

شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی یکی از شاه‌کارهای عصر مغول و مکتب تبریز است. این نسخه مصوّر به خوبی روایت شاهان ایلخانی و ارتباطات فرهنگی و هنری آن روزگار را با زبان تصویر بیان می‌کند. هرچند این شاه‌کار ایلخانی از دست حوادث روزگار مصون نمانده و به خاطر طمع صاحبانش شیرازه آن گسسته و برگ‌برگ شده است، اما همان اوراق برجای مانده هم به خوبی اوج هنر ایلخانی را به نمایش می‌گذارد. این پژوهش نگاره‌های این نسخه را از منظر شاخصه‌های تصویری بررسی می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه هنر ایران و شرق دور در این نسخه با هم گره خورده است. این پیوند در نمایش چهره‌های چینی – مغولی و شیوهٔ تصویرگری طبیعت (درخت، کوه و ابر) مشهود است. علاوه بر این شاخصه‌های تصویری دیگر این نسخه نظیر نمادپردازی فره‌مندی شاهان، شیوهٔ تصویرگری صحنه‌های نبرد و سوگ‌نگاری نیز بررسی می‌شود. در برخی موارد نیز نگاره‌های این نسخه با نسخهٔ *جامع‌التواریخ* که هر دو در یک دوره و یک سبک به تصویر درآمده‌اند قیاس می‌شود. حاصل بررسی نشان می‌دهد که در نگاره‌های *شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی* اسلوب هنری فرهنگ‌های مختلف با هم درآمیخته است: از سویی تأثیرپذیری از نقاشی چینی در چهره‌پردازی و منظره‌سازی به چشم می‌خورد، از سوی دیگر فرهنگ مغولی بر نگاره‌ها غلبه دارد، علاوه بر این بن‌مایهٔ نگاره‌ها در تصاویر ایران باستان ریشه دارد، حتّا این تأثیرپذیری تا فرهنگ‌های دوردست نظیر هنر بیزانس هم پیش رفته است. از این رو، می‌توان این نسخه را شاهنامه‌ای بینافرهنگی دانست که چندین سنّت فرهنگی (مغول، چین، ایران باستان، بیزانس) را در یک نسخهٔ واحد تلفیق کرده‌است.

واژگان کلیدی: *شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی*، نگارگری، مغول، هنر چین، دموت.

* fmahvan@yahoo.com

مقدمه

پیشینهٔ نگارگری ایرانی به قبل از اسلام و نقّاشی‌های مانوی باز می‌گردد. گاه به اشتباه واژهٔ مینیاتور به هنر نگارگری اطلاق می‌شود، حال آن‌که «اروپاییان واژهٔ مینیاتور را برای تک‌چهره‌های ظریفی که در سدهٔ ۱۸م. با آب‌رنگ روی عاج نقّاشی می‌شد به کار می‌بردند» (مقدم اشرفی، ۱۳۶۷: ۹؛ تصویر ۱)، اما نگارگری ایرانی لزوماً کوچک اندازه نیست و نسخ درباری در اندازهٔ بزرگ و قطع سلطانی تولید می‌شده است (تصویر ۲) از این‌رو، اطلاق مینیاتور بر این هنر ناآگاهانه و به دور از دقّت است.

هنر کتاب‌آرایی علاوه بر زینت بخشیدن به نسخه، متن را نیز تجسّم و عینیّت می‌بخشد. با ورود اسلام به ایران، هنرهای تصویری تحریم شد، زیرا مسلمانان آن را نمونه‌برداری از کار خدا می‌دانستند. اما به مرور نگارگران تصاویری انتزاعی را خلق کردند که با نمونه‌های طبیعی تفاوت داشت و الگوبرداری از کار خدا به شمار نمی‌آمد. به این طریق نگارگری دوباره به مسیر خود ادامه داد و در بعضی دوره‌ها به دلیل علاقهٔ حاکمان و متولّیان به هنر، بالندگی بیش‌تری پیدا کرد؛ نظیر دورهٔ ایلخانی که حمایت ادیب فرهنگ دوست خواجه رشیدالدّین فضل‌الله همدانی و تأسیس رَبع رشیدی بر رشد و رونق هنر کتاب‌آرایی و تصویرگری افزود.

۱- مینیاتور اروپایی، تک‌چهره روی عاج

۲- نسخهٔ تحفه‌الاحرار جامی، کاتب میرعلی

این پژوهش نگاره‌های *شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی* را که یکی از نسخ برجسته و از قدیم‌ترین نسخ *شاهنامه* به شمار می‌آید، بررسی می‌کند. پژوهش‌هایی که در این زمینه انجام شده شامل آثار زیر است:

- حسینی، محمود (۱۳۹۲). *شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی* (دموت)، نشر عطار: این کتاب: نویسنده در این اثر دورهٔ ایلخانی را مقطعی مهم و مؤثّر در رشد نقّاشی ایرانی معرّفی می‌کند، زیرا نسخ مصوّر ارزش‌مندی در این دوره تولید شده است که یکی از آن‌ها *شاهنامهٔ دموت* است. بخش اول کتاب به بررسی هنر ایلخانی پرداخته، بخش دوم *شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی* را معرّفی کرده و بخش سوم نگاره‌های این نسخه را معرّفی کرده است.
- اعظم بهلول، توفیقی، پیوند و علیخانی، رویا (۱۳۹۷). «مقایسه تطبیقی آیین سوگ‌واری در سه نگاره شاهنامهٔ *دموت* با تک‌نگارهٔ شاهنامهٔ بایسنقری»، مطالعات تطبیقی هنر، پاییز و زمستان، دوره ۸، شماره ۱۶، صص ۸۱-۹۳: این پژوهش شباهت‌ها و تفاوت‌های آیین سوگ در دورهٔ ایلخانی و تیموری را با مطالعه موردی دو *شاهنامهٔ دموت* و *بایسنقری*، از منظر شخصیت‌پردازی، رنگ و ترکیب‌بندی بررسی کرده است.
- سرافرازی، عباس و لعل شاطری، مصطفی (۱۳۹۴). «تأثیر هنر چین بر مصوّرسازی کتب عصر ایلخانان»، مطالعات تاریخی جهان اسلام، سال۳، شماره ۵، صص ۷۹-۱۰۸. بخشی از این مقاله به معرفی *شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی* اختصاص دارد، اما روی‌کرد نگارندگان تاریخی است و به وجوه زیبایی‌شناسی آن نپرداخته‌اند.

مقالات زیر نیز به سرگذشت *شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی* از دربار قاجار تا رسیدن به دست دموت پرداخته‌اند:

- گرابار، اولگ. (۱۳۶۹). «یادداشت‌هایی دربارهٔ تصاویر شاهنامهٔ دوموت»، *چیستا*، شماره ۷۴- ۷۵، دی و بهمن، صص ۵۶۹- ۵۵۷.
- خزایی، محمّد. (۱۳۸۷). «شاهنامهٔ سلطان ابوسعید مهم‌ترین شاه‌کار نگارگری دورهٔ ایلخانی»، *کتاب ماه هنر*، اسفند، صص ۱۴-۱۹.
- بلر، شیلا. (۱۳۸۸). «بازنویسی سرگذشت شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی»، *زبان تصویری شاهنامه*، رابرت هیلن برند، ترجمه داود طبایی، تهران، فرهنگستان هنر، صص ۹۳-۶۵.
- بلوم، جاناتان. (۱۳۸۸). «شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی در دوره قاجار»، *زبان تصویری شاهنامه*، رابرت هیلن برند، ترجمه داود طبایی، تهران، فرهنگستان هنر، صص ۶۵-۴۵.

دو پژوهش زیر رابطه متن و تصویر را در *شاهنامه بزرگ ایلخانی* بررسی کرده‌اند:

- نام‌آور، عاطفه. (۱۳۹۲). «بررسی رابطه میان متن و تصویر در شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانش‌گاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی: در این اثر ارتباط متن و تصویر بر مبنای نظریهٔ «بیت مصوّر» بررسی شده و در نهایت نشان داده شده است که محل قرارگیری، شکل و قطع تصویر تصادفی انجام گرفته و عناصر تصویر از طرحی ثابت و نمادین پیروی نکرده‌اند. با این حال جای بیت مصور در صفحه بر حسب اتفاق صورت نگرفته و مکان قرارگیری آن از پیش تعیین شده بوده است. در نتیجه بیت مصور به مثابه نشانه و علامتی از سوی خطاط برای نگارگر بوده تا تصویر را مرتبط با آن ترسیم کند.
- فدایی، مریم. (۱۳۹۶). «غلبه تصویر بر متن در شاهنامهٔ دموت»، *دومین همایش ملی بازشناسی مشاهیر و مفاخر خراسان در ادب پارسی*، مشهد، ۱۸ مرداد: این پژوهش نگاره‌های *شاهنامهٔ دموت* را علت اصلی شکل‌گیری این نسخه دانسته و ویژگی‌های سبکی تصاویر را بررسی می‌کند. نویسنده معتقد است که تصویر انسان نمود پررنگ‌تری نسبت به نسخ قبل از خود دارد و به ترسیم عواطف و حالات انسانی توجه بیش‌تری شده است. از نظر کادر و اندازه تصویر، کادربندی‌ها به صورت مستطیل است و بخش عمدهٔ فضای صفحه را اشغال کرده و در مجموع در این نسخه تصویر بر ساختار کلی صفحه غالب است.

با توجّه به این‌که پژوهش‌های انجام گرفته یا روی‌کرد تاریخی دارند و یا فقط یک موضوع خاص را در *شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی* بررسی کرده‌اند، هنوز جا دارد این نسخهٔ مهم و ارزش‌مند بیش‌تر بررسی شود و نیاز هست تا با پژوهش‌های بیش‌تر وجوه متعدّد این نسخه واکاوی و معرّفی شود. پژوهش حاضر نگاره‌های این نسخه را از منظر شاخصه‌های تصویری، وجوه زیبایی‌شناسی و تأثیرپذیری از هنر چین بررسی می‌کند و در برخی موارد آن را با *جامع‌التواریخ* که هر دو در یک دوره به تصویر درآمده و ویژگی‌های مشترکی دارند مورد قیاس قرار می‌دهد.

۱. مکتب تبریز

قوم مغول با جنگ و خون‌ریزی سرزمین‌های پهناوری را از خراسان تا ری نابود ساخت و سیطرهٔ قدرتش را در سراسر ایران و بین‌النهرین گسترش داد. آنان تبریز را به عنوان پای‌تخت

انتخاب کردند، از این رو بیش‌تر آثار هنری در این شهر پدید آمد و مکتب هنری این عصر به مکتب تبریز شهرت یافت. از این مکتب گاه با عنوان سبک مغولی و سبک رشیدیه (اشاره به ربع رشیدی) نیز یاد می‌شود. در دورهٔ ابوسعید آخرین حاکم ایلخانی (۷۱۶-۷۳۶)، با حضور احمد موسی، فصل جدیدی در نقّاشی ایرانی به وجود آمد که در دوران آل جلایر و ترکمانان در تبریز، شیراز، بغداد، بین‌النّهرین و در عصر تیموریان در هرات و ماوراءالنهر گسترش یافت. دوست محمّد هروی در دیباچهٔ *مرقع* بهرام میرزا چنین می‌نویسد: «دیگر رسم صورت‌سازی در دیار ختا و در دیار فرنگ به آب و رنگ شد تا عطارد تیز قلم، نشان سلطنت به اسم سلطان ابوسعید خدابنده مرقوم ساخت. استاد احمد موسی که شاگرد پدر خود است، پرده‌گشای چهره تصویر شد و تصویری که حالا متداول است او اختراع کرد و از جمله مواضعی که در زمان پادشاه مشارالیه از او بر صفحهٔ روزگار واقع است، *ابوسعیدنامه* و *کلیله و دمنه* و *معراج-نامه* به خط مولانا عبدالله صیرفی و تاریخ چنگیزی به خط خوب معلوم است که در کتاب‌خانهٔ پادشاه مرحوم سلطان حسین میرزا بود» (دوست محمّد هروی، ۱۳۷۲: ۲۶۹). از ویژگی‌های مکتب تبریز می‌توان به این موارد اشاره کرد: ترسیم چهره‌های چینی و مغولی، تحرّک و جنبش به جای سکون، تأثیرپذیری از هنر بیزانس در نمایش چین و چروک لباس-ها، تغییر در شیوهٔ تصویرگری طبیعت نظیر ترسیم تنهٔ پیچیده و گره‌دار درختان، صخره‌های تیز، دشت‌های بریده، ابرهای موّاج، دقت در ترسیم گیاهان و اعضای بدن حیوانات، ترسیم موجودات افسانه‌ای نظیر اژدها.

در عصر ایلخانی هنر تصویرگری که در صدر اسلام با تحریم مواجه شده بود، از انزوا برون آمد و رونق بیش‌تری یافت. مغولان با فرهنگ ایران درآمیختند و به دلیل علاقه به تاریخ، به *شاهنامه* توجّه بیش‌تری کردند. هم‌زمان با اسلام آوردن غازان‌خان و قدرت گرفتن عناصر ایرانی در دست‌گاه حکومتی ایلخانی، شاهنامه‌نگاری رشد یافت. مهم‌ترین شاه‌کار برجای‌مانده از مکتب اول تبریز *شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی* معروف به «شاهنامهٔ دموت» است. از دیگر نسخ مهم که در این دوره به تصویر درآمدند می‌توان به *جامع‌التواریخ*، *تاریخ جهان‌گشا* و *منافع‌الحیوان* اشاره کرد. در نتیجهٔ علاقهٔ ایلخانان به هنر دو امر اتّفاق افتاد: ۱- تأثیرپذیری از هنر چین. ۲- شکل‌گیری مجموعهٔ رَبع رشیدی.

الف) تأثیرپذیری از هنر چین

ارتباط هنری ایران و چین به دورهٔ مانی باز می‌گردد، یعنی هنگامی که پیروان مانی به چین مهاجرت کردند و حکومت اویغور با پذیرفتن آیین مانوی زمینه‌ای برای تجلّی هنر مانوی در چین پدید آورد. گیرشمن (۱۳۷۰: ۲۸۳) نمونه‌های تأثیرپذیری از هنر چینی در نقّاشی مانوی را نشان داده است. هم‌چنین در اوایل قرن چهارم هجری زمان نصر دوم سامانی از نقّاشان چینی دعوت کرد تا *کلیله و دمنه* را مصوّر کنند چنان‌که در *مقدمهٔ شاهنامهٔ ابومنصوری* آمده است: «چون شاه هندوان که کلیله و دمنه و شاناق و رام و رامین بیرون آورد [...] یک روز با مه‌تران نشسته بود، گفت: مردم باید که تا اندر این جهان باشند و توانایی دارند، بکوشند تا از او یادگاری بود، تا پس از مرگ او نامش زنده بود [...] پس امیر نصر بن احمد دستور خویش را، خواجه بلعمی، بر آن داشت تا از زبان تازی به پارسی گردانید، تا این نامه به دست مردمان اندر افتاد و هرکسی دست به او اندر زدند و رودکی را فرمود تا به نظم آورد و کلیله و دمنه اندر زبان خرد و بزرگ افتاد و نام او بدین زنده گشت و این نامه از او یادگاری بماند. پس چینیان تصاویر اندر افزودند، تا هرکس را خوش آید دیدن و خواندن آن» (مقدمهٔ *شاهنامهٔ* ابومنصوری، ۱۳۸۵: سی و هشت). آثار نقّاشان چینی که به دستور نصربن احمد *کلیله و دمنه* را مصوّر کردند برجای نمانده است و فقط از طریق اشارات متون ادبی از آن اطلاع داریم.

ارتباط هنری ایران و چین در دوره ایلخانان بیش‌تر تقویت شد. آنان حکومت خود را از شرق آسیا تا غرب اروپا گسترش دادند و به این ترتیب ارتباط شرق و غرب را تسهیل کردند و به دنبال آن راه‌های ارتباط فرهنگی و هنری ایران و چین گسترش یافت.

تأثیرپذیری نگارگری ایرانی از هنر چین در استفاده از کاغذهای طوماری، ترسیم چهره-های چینی و مغولی، تصویرگری موجودات موهوم و افسانه‌ای نظیر سیمرغ و اژدها، شیوهٔ رنگ‌آمیزی دیده می‌شود. چینیان در دوره‌های متمادی به نقّاشی و خوش‌نویسی بسیار اهمیّت می‌دادند و هنرهای دیگر برای آنان صنعت به شمار می‌آمد. در هنر چین نقّاشی و خوش‌نویسی ارتباط تنگاتنگی دارند؛ کما این‌که ابزار به کار رفته نظیر قلم مو، مرکب، کاغذ یا ابریشم و نحوهٔ آفرینش آثار در این دو هنر بسیار به هم شبیه است و سرزندگی و ریتم خط و ضربات قلم در نقّاشی از خوش‌نویسی تأثیر پذیرفته است. در ابتدا تأثیرپذیری از عناصر چینی

در نگاره‌های ایرانی مشهود و تاحدّی ناشیانه بود اما به مرور این عناصر به‌گونه‌ای در هنر ایران محو شد که رنگ و بوی بومی به خود گرفت و جوهره ایرانی – اسلامی آن تقویت شد.

ب) رَبع رشیدی

رَبع رشیدی از بناهای ارزش‌مند تبریز در شمال شرقی این شهر و در دامنهٔ ولیان کوه داخل باروی غازانی ساخته شد و آن را به نام بنیان‌گذارش خواجه رشیدالدّین فضل‌الله «رَبع رشیدی» خواندند. علاقهٔ وافر خواجه رشیدالدّین به نسخه‌پردازی سبب شد که در رَبع رشیدی کارگاه‌های هنری کتاب‌آرایی برپا کنند و به‌ترین امکانات را در اختیار کاتبان و مصوّران قرار دهند. وصاف‌الحضره (۱۳۳۸: ۵۳۹) نقل می‌کند «زیادت از شصت هزار دینار رایج در اجرت نسخ و تحریر و نقش و تصویر و جلد صرف می‌شد». این مجموعه ممتازترین مؤسسهٔ موقوفه و بزرگ‌ترین مرکز علمی و فرهنگی عصر ایلخانی به شمار می‌آمد و با مدیریتی بی‌بدیل و کارآمد اداره می‌شد. رَبع رشیدی عمل‌کردهای مختلف مذهبی، عرفانی، آموزشی، درمانی و اجتماعی داشت و برای هر عمل‌کرد فضا و مکان مناسبی طراحی شده بود (سعیدنیا، ۱۳۷۹: ۴۷-۵۹). از رَبع رشیدی وقف‌نامه‌ای در دست است که تمام جزئیات ساختمانی، تشکیلات اداری، فرهنگی و مدیریتی را به دقت نگاشته است. پس از کشته شدن خواجه رشیدالدّین رَبع رشیدی دوبار غارت شد و بسیاری از نسخ نفیس آن به تاراج رفت. به این ترتیب رَبع رشیدی متروک شد و امروز جز اتلال مخروبه چیزی از آن برجای نمانده‌است.

۲. شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی

شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی یا *شاهنامهٔ ابوسعیدی/ دموت‌لمورّخ* ۷۳۰ تا ۷۳۷ هجری، اوج پیش‌رفت نقّاشی سبک ایلخانی را نشان می‌دهد. این نسخه تا پیش از پیدا شدن *شاهنامهٔ کاما*، قدیم‌ترین نسخه مصوّر *شاهنامه* تلقّی می‌شد. این *شاهنامه* از آن رو که در عهد سلطنت ابوسعید و به حمایت وی کتابت شده *شاهنامهٔ ابوسعیدی* نیز نام گرفته است. *شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی* در ابعاد ۲۹× ۴۱ در ۳۱ سطر و شش ستون، به خط نسخ و با نگارگری شمس‌الدّین، احمد موسی، عبدالحیّ، امیر دولت‌یار و چند نگارگر دیگر، زیرنظر خواجه غیاث‌الدّین محمّد (فرزند خواجه رشیدالدّین) و نگاره‌هایی به سبک مکتب اول تبریز تهیّه شد. این نسخه در کتاب‌خانه رشیدیّه تبریز تولید شده است (حسینی، ۱۳۹۲: ۱۱۵).

[1] . Georges Demotte

در نگاره‌های این نسخه، سنّت‌های ایرانی و بین‌النّهرینیِ پیش از مغول با سنّت‌های خاور دور درآمیخت و عناصر هنری ناهم‌گن به‌گونه‌ای هنرمندانه با یک‌دیگر تلفیق شد. تأثیرات هنر چینی، بیش از همه در ترسیم موجودات افسانه‌ای نظیر اژدها و ققنوس، نحوهٔ ترسیم درختان، صخره‌ها، ابرها، چهره‌ها، جنگ‌افزارها و مجالس شکار دیده می‌شود. نگارگران این نسخه برای اوّلین بار به نمایش حالات عاطفی انسان و نمودن عمق و حجم توجه کرده و در بیان مضمون‌های قهرمانی و سوگ به نتایج قابل‌توجّهی دست‌یافته‌اند.

این نسخه در دربار قاجار بود تا این‌که محمّدعلی شاه، برای پرداخت پول عطر و لباس زنانش این نسخه را به معرض فروش گذاشت. در مورد نحوهٔ انتقال این نسخه به اروپا تنها می‌دانیم که یک تاجر ارمنی آن را در یکی از هتل‌های پاریس به فروش گذاشت که چون خریداری پیدا نکرد، به دیکران کلکیان[1] پیش‌نهاد خرید آن داده شد که به علّت مبلغ بالا توافق صورت نگرفت (گرابار، ۱۳۶۹: ۵۵۷). سپس دموت (مجموعه‌دار فرانسوی) نسخه را در اوایل قرن ۲۰ خریداری کرد و از آن پس به «شاهنامهٔ دموت» معروف شد. دموت نسخه کامل را به موزه هنری متروپولیتن عرضه داشت ولی موزه آن را نپذیرفت و او به انگیزهٔ سود بیش‌تر، شیرازهٔ نسخه را باز کرد و برگ‌های آن را به‌صورت پراکنده فروخت و بقیّهٔ اوراق آن هم گم شد. هنری وور[2] یکی از مجموعه‌داران پاریس، در سال ۱۹۱۳ هشت مجلس این نسخه را به قیمت سی‌وپنج هزار فرانک خرید (خزایی، ۱۳۸۷: ۱۹). ۲۲ تصویر از *شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی* برای نخستین‌بار در سال ۱۹۳۱ در نمایش‌گاه هنر ایرانی در برلینگتن هاوس[3] لندن به نمایش در آمد. در حال حاضر تنها ۵۸ نگاره و چند صفحه از متن آن به‌طور پراکنده در بیست موزهٔ جهان موجود است.

در نگاره‌های *شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی* اسلوب هنری سرزمین‌های مختلف با هم درآمیخته است: از سویی تأثیرپذیری از نقاشی چینی در چهره‌پردازی و منظره‌سازی به چشم می‌خورد، از سوی دیگر فرهنگ مغولی بر نگاره‌ها غلبه دارد، در کنار این دو بن‌مایه نگاره‌ها در تصاویر ایران باستان ریشه دارد، حتّا این تأثیرپذیری تا فرهنگ‌های دوردست نظیر هنر بیزانس هم پیش رفته و در نمایش جزئیاتی نظیر چین و شکن لباس‌ها شیوه بیزانسی را دنبال کرده است.

---

1 . Dikran Kelekian
2 . Henri Vere
3 . Burlington House

۳- اردشیر اردوان را دست‌گیر می‌کند، *شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی*، شمارهٔ **S1986.103**، محفوظ در گالری هنری فریر واشنگتن

۳. بررسی شاخصه‌های تصویری

شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی وجوه تصویری برجسته‌ای دارد که آن را از نمونه‌های مشابه متمایز می‌سازد. از جمله ترسیم هالهٔ فرّ به نشانهٔ مشروعیّت و قداست پادشاه، تأثیرپذیری از نقّاشی چین، شیوهٔ ترسیم صحنه‌های جنگ و سوگ‌نگاری که در ادامه به آن پرداخته می‌شود. پژوهش‌های انجام شده نشان می‌دهد که در هنر ایران فرّه ایزدی از طریق نمادها و نقش‌مایه‌های متعدّدی از جمله هالهٔ نور، دستار، شمسه، تاج، تخت و پرندگانی نظیر هما، عقاب و شاهین نمود تصویری پیدا کرده است (ماهوان و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۲۲-۱۴۳).

۱.۳. فرّه ایزدی

در ایران باستان آن‌چه به پادشاه مشروعیّت می‌بخشید فرّه ایزدی بود. «فرّ در اصطلاح اوستایی، حقیقتی الهی وکیفیتّی معنوی است که چون برای کسی حاصل شود او را به شکوه و جلال و مرحلهٔ تقدّس و عظمت معنوی می‌رساند و صاحب قدرت و نبوغ و خرّمی و سعادت می‌کند» (یاحقّی، ۱۳۸۶: مدخل فرّ). «فرّ فروغی است ایزدی به دل هر که بتابد از هم‌گنان برتری یابد از پرتو این فروغ است که کسی به پادشاهی رسد، برازنده تاج و تخت گردد و آسایش‌گستر و دادگر شود. در سانسکریت کلمه‌ای مطابق فرّ موجود نیست اما شکی نیست که ریشهٔ این کلمه در سانسکریت سَور به معنی خورشید است و در *اوستا* هور و در فارسی هوروخر است» (پورداوود، ۱۳۷۷، ۳۱۴). یشت نوزدهم از کتاب *یشت‌ها* زامیاد یشت نام دارد که طبق نظر پورداوود (همان: ۳۰۹) بهتر است آن را کیان‌یشت نامید زیرا در آن از فرّه کیانی سخن رفته است. در *یشت‌ها* آمده است «فرّ کیانی نیرومند مزدا آفریده را ما می‌ستاییم، [آن فرّ] بسیار

ستوده، زبردست، پرهیزگار، کارگر، چیست را که برتر از سایر آفریدگان است» (همان: ۳۲۱). بارزترین نمود تصویری فرّه، هالهٔ نور است، نظیر هالهٔ نور گرداگرد سر حضرت مریم مقدس و ائمهٔ اطهار که شاهدی بر قداست آنان است و شاید برداشتی از آیین مهرپرستی در ایران باشد. هالهٔ نور ریشه در پرستش خورشید و نور در تمدّن‌های کهن دارد اما نوع، رنگ، اندازه و شکل این هاله‌ها با یک‌دیگر متفاوت است مثلاً هالهٔ نور دور سر حضرت مسیح گاه به شکل دایره‌ای با سه خط به جهت بالا، چپ و راست ترسیم می‌شود که به تثلیث اشاره دارد (بایرامزاده و احمدی، ۱۳۹۵: ۶۶). در متن‌های آشوری، این نیرو را معمولاً مِلمّو[1] می‌خوانند که «درخششِ پرهیبت» معنا می‌دهد و احتمالاً اصطلاحی رایج در جنوب بین‌النّهرین و حتّا مقدم بر عصر سومریان است. ملمّو را با پرتوهای تابان یا هاله‌ای درخشان و پرهیبت بر گرد سر شاهان، به نشانه حرمت و تقدّس نشان می‌دادند. ملمّو حامی شاه و دور دارنده دشمنان وی بود، اما اگر شاهی حمایت الهی را از دست می‌داد، ملمّو از او گریزان می‌شد و وی در برابر دشمنان بی‌دفاع می‌ماند (بهار، ۱۳۷۵: ۴۳۷). در نگاره‌های *شاهنامهٔ دموت* پادشاه با هالهٔ فرّ ترسیم شده تا تأکیدی بر مشروعیّت او از جانب اهورامزدا باشد. لازم به ذکر است که هالهٔ نور در نقّاشی چینی هم کاربرد دارد و می‌تواند از این طریق به *شاهنامهٔ ایلخانی* راه یافته باشد (تصویر ۴).

۴- اسکندر سد آهنین را می‌سازد، گالری هنری فریر، شماره ثبت ۱۹۸۶،۱۰۴

[1]. Melamm

بهرام گور در نگاره‌های «کشتن گرگ شاخدار» (تصویر ۵) و «کشتن اژدها» (تصویر ۶) با هالهٔ نورانی فرّ ترسیم شده، زیرا اژدها و گرگ هر دو نمادهای اهریمنی هستند و پیروزی نیروهای اهورایی بر اهریمن نشان‌دهندهٔ مشروعیّت شاه و فرهمندی اوست. اما در نگاره‌ای که بهرام آزاده را در زیر پای چارپا می‌کشد، بهرام فاقد هالهٔ نور ترسیم شده گویا نگارگر چنین تعبیر کرده که این عمل‌کرد بهرام، اهورایی نیست و گویی فرّه در این نگاره از وی گسسته است (تصویر ۷).

۵- هالهٔ فرّ در نگارهٔ نبرد بهرام گور با گرگ شاخ‌دار، کتاب‌خانهٔ دانش‌گاه هاروارد، شماره ثبت ۱۹۶۰،۱۹۰

۶- هالهٔ فرّ در نگارهٔ نبرد بهرام گور با اژدها، موزهٔ کلولند، شماره ثبت ۱۹۴۳. ۶۵۸

۷- عدم نمایش هالهٔ فرّ در نگارهٔ کشتن آزاده به دست بهرام گور، کتاب‌خانهٔ دانش‌گاه هاروارد، شماره ثبت ۱۹۷۵.۱۹۳

در نگاره «سخن گفتن بهرام گور با نرسی» فرّه ایزدی با سه نمود متفاوت نشان داده شده است: هالهٔ نور، تاج، دستارچه (تصویر ۸). تاج یکی از نمادهای فرّه ایزدی است. طبق نظر دوبوکور شکل مدوّر تاج، به دایره نورانی دور سر قدّیسن (هالهٔ نور) شبیه است. دوبوکور شکل مدوّر تاج را با کهن‌الگوی دایره مرتبط می‌داند و از تاج با عنوان «طوق اقتدار» یاد کرده و تصریح می‌کند که تاج، زینت‌بخش برترین اندام آدمی [سر فرمانروای جسم] و زیوری آسمانی است، به همین جهت نشانهٔ سلطنت، شوکت و حشمت خسروی و نشان افتخار تاجدار محسوب می‌شود. فلزات گران‌بها و دُر و گوهری که تاج با آن ساخته شده، به تاجدار قدرتی فوق زمینی می‌بخشد، هم‌چنان که برگ و گیاهی که بر سر پیکره‌های خدایان باستان نهاده شده (زئوس: بلوط، آپولون: خرزهره، بن دیونیزوش: تاک) نماد نیروهای فوق طبیعی به‌شمار می‌رود (دوبوکور، ۱۳۷۳: ۹۷-۸). در *شاهنامه* از فره‌مندی تاج و کلاه یاد شده است (ماه‌وان و دیگران، ۱۳۹۴: صص ۱۱۹-۱۵۷):

میان تنگ چون ببر و بازو ستبر همی فرّ تاجت برآید به ابر
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۴۸۱)

بررسی قدیم‌ترین تصاویر، از سنگ‌نگاره‌ها گرفته تا تصاویر نسخ خطی، نشان می‌دهد که دستارچه یکی دیگر از نمادهای فرّه ایزدی است (سودآور، ۱۳۸۳: ۱۱-۲۰). در سنگ‌نگاره‌ها سربند با دستان فرشته یا اهورامزدا به پادشاه اعطا می‌شود که نماد فرّه ایزدی است. این سربند بعدها در قالب دستارچه‌ای در دست پادشاه به تصویر درآمده است. معنای لغوی دستارچه با دست و فرّ در ارتباط است «یکی از معانی دست «پیروزی» است. ترکیب

«دست-آر» می‌تواند به معنی آورندهٔ پیروزی باشد که همانا خاصیّت فرّ است، خاصّه این‌که نگارش «دست» و «خرّه» (یعنی فرّ) در پهلوی به هزوارش و یک‌سان است» (همان: ۱۵). «این دست‌مال که صاحب *تاریخ وصّاف* آن را «دستارچهٔ خاص» می‌نامد به عنوان نماد قدرت در دست بسیاری از پادشاهان دیده می‌شود. ابتدا در نسخه‌ای از *آثار الباقیه* ابوریحان بیرونی (مورّخ ۷۰۷ هـ ق) و بعد در *شاهنامهٔ ابوسعیدی* که در تصاویر آن همگی پادشاهان دستارچه-ای در دست دارند و از آن پس در دست اکثر فرمانروایان ترک نسب ممالک اسلامی ظاهر می‌شود» (همان: ۱۱).

تلفیق سه نماد فرّه ایزدی هالهٔ نور، تاج و دستارچه در نگارهٔ «بخشش انوشیروان» در *شاهنامهٔ ایلخانی* دیده می‌شود که می‌تواند تأکید مضاعف بر اهورایی بودن این بخشش و برجسته‌سازی این عمل‌کرد باشد (تصویر ۹).

۸- سخن گفتن بهرام گور با نرسی، مجموعهٔ ناصر خلیلی، شماره ثبت ۹۹۴

۹- بخشش انوشیروان، گالری هنری فریر، شماره ثبت ۱۹۴۲,۲

۲.۳. تأثیرپذیری از نقّاشی چین

در دورهٔ ایلخانی تحت تأثیر علاقهٔ برخی از حکم‌رانان به هنر و ارتباط با چین دوره‌ای جدید در نگارگری آغاز شد که به موجب آن نقّاشان به مرور از سبک سلجوقی منبعث از مکتب بغداد فاصله گرفته و از رهاورد هنر چینی بهره گرفتند و در نهایت بر مبنای هنر چین مضامین جدیدی را خلق کردند. حکم‌رانان ایلخانی از جمله غازان‌خان (۷۰۳-۶۹۴ ق)، الجایتو (۷۰۳-۷۱۶ ق) و درباریان فرهنگ‌دوستی نظیر خواجه رشیدالدّین فضل‌اللّه همدانی سبک‌های هنری چین را رواج دادند و از هنر مصوّرسازی نسخ به سبک نگاره‌های شرق دور استقبال کردند. علاوه بر چین، تأثیر اسلوب‌های نقّاشی روم شرقی، به دلیل حضور روزافزون مبلّغان مسیحی در ایران و سنّت‌های هنری مانوی در نقّاشی چهره‌های ترکستانی نیز در نقّاشی این دوره ادامه یافت.

تأثیرپذیری از هنر چین بیش‌تر در دو دورهٔ سونگ (۹۶۰- ۱۲۷۹م) و یوآن (۱۲۷۹-۱۳۶۸م) مشهود است. حکم‌رانی مغولان در چین با بنیان‌گذاری سلسلهٔ یوآن آغاز شد. روابط گسترده ایلخانان با مغول‌های حاکم چین که سلسلهٔ یوآن را بنیان کردند، مقدّمات حضور چینی‌ها در تبریز را فراهم آورد و به این طریق عناصر فرهنگی هنری چین به سهولت در این

دوره رواج یافت. حضور دانش‌مندان و هنرمندان چینی در تبریز از یک‌سو و عرضهٔ محصولات هنری موجبات آشنایی نگارگران ایرانی با هنر دورهٔ سونگ و یوآن را فراهم آورد که سرگذشت آن در بخش تاریخ چین در *جامع‌التواریخ* ثبت شده است. سلسلهٔ سونگ به دست کائوتسونگ که خود نقّاش و خوشنویس بود بنیان شد. در هنر این دوره به تصویر پرندگان، حیوانات و گیاهان توجّه ویژه‌ای شد. نقّاشان این دوره اسلوب خاص خود را داشتند و از تمام امکانات قلم استفاده می‌کردند. نمایش عمومی منظرهٔ کوه‌های عظیم، پیکرهٔ آدمیان که در ابعاد کوچک نشان داده می‌شد و تحت عظمت اشکال طبیعی قرار می‌گرفت، جاده‌هایی که در دوردست و میان درختان محو می‌شد، از ویژگی‌های نقّاشی این دوره است (مرادخانی و دیگران، ۱۳۹۰: ۷). به گفته بازل گری (۱۳۸۴: ۲۲) بررسی نقّاشی ایرانی پیشامغولی نشان می‌دهد که جز با پیوند نگارکری ایران و نقّاشی چینی، نگارگری ایرانی به نیروی بیان و تخیّل نمی‌رسید، زیرا در اثر این پیوند، نبوغ ایرانی از بند آزاد شد.

تأثیرپذیری نگارگری ایرانی از نقّاشی چینی در ترسیم چهره‌های چینی و مغولی، تحرّک و جنبش به جای سکون، تغییر در شیوهٔ تصویرگری طبیعت نظیر ترسیم تنهٔ پیچیده و گره‌دار درختان، صخره‌های تیز، دشت‌های بریده، ابرهای موّاج، دقّت در ترسیم گیاهان و اعضای بدن حیوانات، ترسیم موجودات افسانه‌ای نظیر اژدها دیده می‌شود. طومارهای چینی که با مختصر شاخ و برگ برای محیط زندگی حیوان یا پرنده ترسیم شده و مناظری که با آب‌مرکب خلق می‌شد، به نگاره‌های ایلخانی راه یافت. تصویر آب به صورت پولک‌پولک یا موّاج، خطوط دندانه‌دار کوه‌ها و درختان به رنگ قهوه‌ای، آبی و خاکستری از نمونه‌های دیگر این تأثیرپذیری است (گری، ۱۳۸۴: ۲۸).

در *شاهنامهٔ ایلخانی* چهره‌ها شبیه چهره‌های نژاد حاکم یعنی مغول با چشمان کشیده و بادامی، صورت گرد و دهان کوچک ترسیم شده‌است. نمونهٔ این چهره‌پردازی در نگارهٔ «کشته شدن نوذر به دست افراسیاب» مشاهده می‌شود در نسخهٔ هم‌عصر آن یعنی *جامع التواریخ* نیز همین شیوهٔ چهره‌پردازی را شاهد هستیم (تصاویر ۱۰-۱۱).

۱۰- چهره‌های مغولی، *شاهنامهٔ دموت*، کشته شدن نوذر به دست افراسیاب، مجموعهٔ نلسون آتکینز، شماره ثبت ۱۰۳-۵۵

۱۱- چهره‌های مغولی، *جامع‌التواریخ*، گرویدن غازان‌خان به اسلام

بارزترین عنصری که در نگاره‌های ایلخانی از چین عاریت گرفته شده، شکل کوه‌ها و درختان است و منبع آن نقّاشی‌های واقع‌گرای چینی است که انحصاراً در دست سلاطین بوده است (گری، ۱۳۸۴: ۲۸). در نگاره‌های *شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی* تحت تأثیر نقّاشی چینی، تنهٔ درختان به صورت پیچیده و گره‌دار ترسیم و عمدتاً فقط از نمای نزدیک به تصویر درآمده و شاخ و برگ درخت موضوع تصویرگری قرار نگرفته است همان‌گونه که نمونه‌های مشابه آن را در نقّاشی چینی می‌بینیم (تصاویر ۱۲-۱۴-۱۳). لازم به ذکر است که در نسخه *جامع‌التواریخ* مورّخ۷۱۴ ه.ق، مکتب تبریز دقیقاً همین شیوهٔ تصویرگری درختان را شاهد هستیم (تصویر ۱۵).

۱۲- رستم و شغاد، *شاهنامهٔ دموت*، موزهٔ بریتانیا، شماره ۱۹۴۸. ۱۲۱۱

۱۳- نبرد اردشیر و اردوان، *شاهنامهٔ دموت*، موسسهٔ هنری دیترویت، شماره ثبت ۳۵.۵۴

۱۴- تنهٔ درختان در نقّاشی چینی

۱۵- درخت مقدس بودا، *جامع‌التواریخ*، ۷۱۴ ه.ق، مکتب تبریز

ابر در نقّاشی چینی به صورت موّاج و پیچ‌درپیچ ترسیم می‌شود و همین تصویر به نگارگری ایرانی راه یافته است. ابر از أجزاء مهم در نگارگری ایرانی است به گونه‌ای که آن را یکی از شاخه‌های هفت‌گانه (خطایی، فرنگی، فصالی، ابر، واق، گره) این هنر دانسته‌اند و عبدی‌بیگ شیرازی (۹۸۸-۹۲۱ ه.ق) در وصف آن چنین سروده است (ذکاء، ۱۳۶۷: ذیل ابر):

به هم ابر و فرنگی گونه گونه ز سیمرغ آمد و اژدر نمونه
میان ابر اسلیمی پدیدار چو ماهی زیر موج بحر زخّار
بریده در کمال خوش‌نمایی ز گچ، اسلیمی و ابر خطایی

شیوه‌ای که به ابر چینی شهرت یافته است مقتبس از نقوش ظروف و گلدان‌های آبی – سفید ساخت چین بوده و از آن‌جا به نگارگری نفوذ کرده است. این نوع سفالینه دارای زمینهٔ لعابیِ سفید شفّاف، همراه با نقوش لعابی آبی و لاجوردی با طرح‌های هندسی، پرنده، گل و گیاه است (کام‌بخش فرد، ۱۳۷۹: ۱۹۷-۲۰۳).

ترسیم صخره‌های تیز و ابرهای موّاج از ویژگی‌های نقّاشی چینی است و در نگاره‌های *شاهنامهٔ دموت* و *جامع‌التواریخ* هم شبیه آن دیده می‌شود (تصاویر ۱۶-۲۰-۱۹-۱۸-۱۷).

۱۶- صخره‌های تیزو ابرهای مواج، نقّاشی چینی

۱۷- صخره‌های تیز، *شاهنامهٔ دموت*، بیرون آمدن اسکندر از ظلمات موزهٔ هنری دالاس، شماره ثبت ۲۰۱۴.۱. ۳۸۹

۱۸- صخره‌های تیز، نگارهٔ *جامع‌التواریخ*

۱۹- کشته شدن فور به دست اسکندر، موزهٔ هنری دالاس، شماره ثبت ۱,۲۰۱۴,۳۹۰

۲۰- ابرهای مواج معراج حضرت رسول، *جامع‌التواریخ*، نگارهٔ محفوظ در کتاب‌خانه دانش‌گاه ادینبروگ

۳.۳. جنگ و نبرد

جنگ و نبرد از موضوع‌های قالب *شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی* است که هم به صورت نبرد تن به تن نظیر «نبرد اردشیر و اردوان» و هم نبرد دو لشکر نظیر «جنگ رشنواد با رومیان» به تصویر درآمده است. در نگاره‌های نبرد دو لشکر ساختار تصویریِ مبتکرانه و هوش‌مندانه‌ای به کار رفته است که نمونه‌های آن را در نگاره‌های «نبرد سپاه اسکندر با هندیان» (تصویر ۲۱) و «جنگ رشنواد با رومیان» (تصویر ۲۲) می‌بینیم. در هر دو نگاره سپاه پیروز از سمت راست و بالای تصویر وارد می‌شوند و سپاه مغلوب را از سمت چپ و پایین تصویر بیرون می‌رانند به گونه‌ای که تقریباً دو سوم تصویر را سپاه پیروز و کم‌تر از یک‌سوم را سپاه مغلوب اشغال کرده‌اند. به این ترتیب صحنهٔ پیروزی و شکست به خوبی به زبان تصویر بیان شده است. ترسیم ابرهای موّاج در هر دو نگاره از شاخصه‌های نقّاشی چینی به شمار می‌رود.

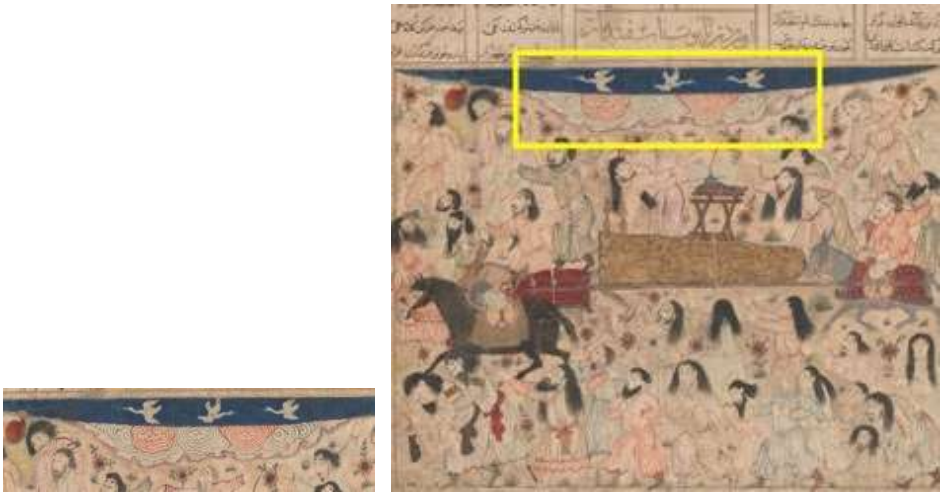
۲۱- نبرد سپاه اسکندر با هندیان، کتاب‌خانهٔ دانش‌گاه هاروارد، شماره ثبت ۱۹۵۵،۱۶۷

۲۲- جنگ رشنواد با رومیان، کتاب‌خانهٔ دانش‌گاه هاروارد، شماره ۱۹۱۹،۱۳۰.

۴.۳. سوگ‌نگاری

مرگ و سوگواری از موضوعاتی است که در *شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی* به کرّات به تصویر درآمده است. در تصویرگری صحنه‌های سوگ هم از نقّاشی چینی و هم سنّت‌های تصویری ایران باستان الهام گرفته شده است. در نگارهٔ «تشییع جنازهٔ اسفندیار» سوگ‌وارانی با چهره-

های مغولی را می‌بینیم که گیسوان را افشان کرده و در چهار ردیف گرداگرد تابوت اسفندیار را فراگرفته‌اند. تابوت طلایی رنگ اسفندیار را سه اسب حمل می‌کنند. جامهٔ سوگواران رنگ‌آمیزی نشده و فقط با ظرافت قلم‌گیری شده است تا از سویی بر فضای حزن‌آلود سوگ تأکید بیش‌تری داشته باشد و از سوی دیگر فقط تابوت طلایی رنگ اسفندیار و اسب‌های حامل آن در مرکز توجّه قرار گیرد. در بالای تصویر ابرهای پیچان به سبک نقّاشی چینی و در دو رنگ آبی و قرمز به تصویر درآمده است. کاربرد رنگ قرمز برای ابر از نوادر است و می‌تواند تأکید بر خون رنگ بودن آسمان و نماد سوگ باشد. سه درنای سپید در پس‌زمینه آسمان صاف آبی در حال پرواز هستند. درنا از پرندگانی است که در هنر تزیینی چین نمونه‌های فراوانی از آن دیده می‌شود و می‌توان آن را از نقوش وارداتی هنر چین به ایران دانست. طبق نظر محقّقان (طالب‌پور، ۱۳۸۷: ۲۲) درنا در هنر چین نماد طول عمر است و در این‌جا می‌تواند نماد عمر کوتاه اسفندیار باشد (تصویر ۲۳)



۲۳- تشییع جنازهٔ اسفندیار، موزهٔ متروپولیتن، شماره ثبت ۳۳.۷۰.

بزرگ‌نمایی تصویر درنا و ابر در نگارهٔ *شاهنامهٔ دموت*

۲۴- تصویر درنا در نقّاشی چین

ترکیب‌بندی این نگاره براساس نسبت طلایی است به‌گونه‌ای که تابوت اسفندیار که موضوع اصلی نگاره است در مرکز تصویر و اسب بدون سوار ولی در یک سوم چپ دیده می‌شود. نگارگر با گردش اسپیرالی نگاه مخاطب را بر همهٔ عناصر تصویر چرخش می‌دهد. این نگاره شامل ۳۵ پیکره است که همگی بدون دستار و با گیسوان پریشان تابوت اسفندیار را دنبال می‌کنند (بهلول و دیگران، ۱۳۹۷: ۸۶).

در نگارهٔ «سوگواری فریدون بر تابوت ایرج» تابوت ایرج بر روی شتر حمل می‌شود و جمع سوگ‌واران اطرافش را فراگرفته‌اند. فریدون با جامهٔ لاجورد و ردای شنگرف در سوگ ایرج گریبان می‌درد. ابرهای موّاج به سبک چینی بر زمینهٔ آسمان آبی نقش بسته‌اند. خورشید درست در مرکز آسمان با اشعه‌های طلایی و صورت گرد که مانند آدمیان دارای اجزای چهره است نظاره‌گر این سوگ است (تصویر ۲۵). جان‌بخشی خورشید می‌تواند به ارتباط خورشید و میترا ارجاع داشته باشد تا از این طریق بار دیگر فرّه ایزدی را که از سوی میترا به پادشاه اعطا می‌شود یادآور باشد و به زبان تصویر بیان کند که ایرج شاه‌زاده‌ای ناکام امّا فره‌مند بود. در خصوص ارتباط میترا و فرّه ایزدی جا دارد از سنگ‌نگارهٔ طاق بستان و تصویر میترا و اهورامزدا برای اعطا فرّه ایزدی به شاپور یاد کرد (تصویر ۲۶).

۲۵- سوگ‌واری فریدون بر تابوت ایرج، گالری هنری فریر، شماره ثبت ۱۹۸۶،۱۰۱

۲۶- تصویر ایزد مهر در سنگ‌نگارهٔ طاق بستان

معروف‌ترین سوگ‌نگارهٔ این نسخه «زاری بر مرگ اسکندر» است (تصویر ۲۷). در این نگاره جسد اسکندر بر سکویی در مرکز تصویر ترسیم شده است. اکثر پیکره‌ها از پشت یا نیم‌رخ ترسیم شده‌اند تا تمرکز تصویر بر تابوت اسکندر باشد. مادر اسکندر که تصویرش از پشت سر نمایان است، خود را بر روی تابوت انداخته و شیون می‌کند. پرده‌های آویخته در دو سوی اتاقک صحنه‌ای شبیه به صحنه‌های نمایش را پدید می‌آورد. طبق نظر بلر (۱۳۸۷: ۳۵) تزیینات و اشیای به کار رفته در این نگاره یادآور رسوم ایلخانان در آراستن مقابر پادشاهان است نظیر ترنجی‌های جناغی شکل که در تزیین دیوار به کار رفته و از نقش‌مایه‌های شناخته شده مقبرهٔ اولجایتو است. چهار شمع‌دان بزرگ در چهارسوی تخت گذاشته شده که پایهٔ آن‌ها به سبک هنر فلزکاری عصر ایلخانی است. ارسطو، استاد اسکندر، با جامهٔ لاجورد و محاسن بلند بر سر تابوت اسکندر ایستاده و به نشانهٔ حزن سر را خم کرده است. نمایش چین و شکن لباس‌ها در این نگاره تحت تأثیر هنر بیزانس است (تصویر ۲۹).

این نگاره با الهام از سنگ‌نگارهٔ سوگ سیاوش در پنجکنت به تصویر درآمده است (تصویر ۲۸). همانندی‌های هر دو نگاره به گونه‌ای است که پیکرهٔ بی‌جان را در حجره‌ای آراسته در مرکز تصویر و جمع سوگ‌واران را با چهرهٔ محزون و گیسوان افشان در دو سوی راست و چپ تصویر نشان می‌دهد. در سنگ‌نگارهٔ سوگ سیاوش، جسد سیاوش با جامه‌ای شاهانه در کوشک یا اتاقی پنجره‌دار آرمیده که گنبدی در بالا، سه دریچهٔ بزرگ در بخش میانی و پنج دریچهٔ کوچک در پایین دارد. در هر گوشه زنی در حال سوگ‌واری و گیسو افشاندن ترسیم شده است. بیرون کوشک دو بخش وجود دارد: سمت راست عزاداران زن و

مرد با چهره‌های غم‌گین و پریشان که برخی آلات موسیقی شبیه نی و ساز زهی در دست دارند و احتمالاً اشاره به این دارد که مطربان و قوّالان بخارا سوگ سیاوش را روایت می‌کردند. در سمت چپ تصویر سه پیکرهٔ بزرگ با هالهٔ نور گرد سر دیده می‌شوند که همانا تصویری از خدایان است. یکی از خدایان چهار دست دارد و خدای دیگر با چهره‌ای محزون مشغول انجام مناسک است (حصوری، ۱۳۸۷: ۶۴).

۲۷- زاری بر مرگ اسکندر، گالری هنری فریر، شماره ثبت ۱۹۳۸.۳.

۲۸- سوگ سیاوش، دیوارنگارهٔ پنجکنت

۲۹- نقاشی بیزانس، نمایش چین و شکن لباس

نتیجه‌گیری

این پژوهش نگاره‌های *شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی* را از منظر زیبایی‌شناسی و با تکیه بر مهم‌ترین شاخصه‌های تصویری مورد بررسی قرار داد. حاصل بررسی روشن کرد که نگاره‌های این نسخه برای تأکید بر مشروعیّت پادشاه او را با نمادهای فرّه ایزدی اعم از هالهٔ نور، دستارچه و تاج نشان می‌دهند. آن‌جا که پادشاه عملی ناشایست انجام می‌دهد (کشتن آزاده

توسّط بهرام) فاقد هالهٔ نور است گویی فرّه ایزدی از او گسسته و آن‌جا که عملی شایسته انجام می‌دهد از نمادهای دیگر فرّ یعنی دستارچه و تاج هم برای تأکید و تأیید عمل او استفاده می‌شود.

از بارزترین وجوه تصویری این نسخه تأثیرپذیری از نقّاشی چینی است که واضح‌ترین نمود آن در چهره‌پردازی چینی – مغولی است. از دیگر نمودهای شاخص این تأثیرپذیری شیوهٔ تصویرگری طبیعت است به ویژه تنهٔ گره‌دار درختان که از نمای نزدیک ترسیم شده، کوه‌های تیز، ابرهای پیچان و ترسیم پرندگانی نظیر درنا که در هنر چین به وفور به کار می‌رود. البتّه این تأثیرپذیری باعث نشده که نگارگری ایرانی از هویّت خود دور شود و صبغهٔ شرق دور بر آن غلبه پیدا کند، بل‌که هرچند نگارگران ایرانی در ابتدا تقلیدهای خام‌دستانه‌ای داشتند؛ امّا به مرور ابتکار جای تقلید صرف را گرفت و بنیان‌های هویّتی تقویت شد به‌گونه‌ای که حاصل کار در نهایت هویّت ایرانی – اسلامی داشت.

نگارگران این نسخه به‌خوبی از زبان تصویر استفاده کرده و صحنه‌های نبرد را نه فقط نمایش جنگ و خون‌ریزی، بل‌که تجسّم جان‌داری از پیروزی و شکست ترسیم‌کردند و ترکیب‌بندی تصویر را به‌گونه‌ای کنار هم گذاشتند که سپاه فاتح بر تمام عناصر تصویر سلطه داشته باشد، حال آن‌که لشکر مغلوب صحنهٔ رزم را ترک گوید و به سمت خروج از کادر تصویر متمایل باشد.

سوگ‌نگاری از دیگر موضوعات این نسخه است که با نمایش احساس و تأکید بر عواطف در نگاره‌ها، مخاطب را با خود هم‌راه می‌کند و در این مسیر حتّا از برخی نمادهای هنر چین نظیر درنا، نماد طول عمر، بهره می‌گیرد تا بر مرگ ناگزیر جوانی هم‌چون اسفندیار تأکید بیش‌تری داشته باشد یا صحنهٔ مرگ اسکندر را به گونه‌ای ترسیم می‌کند که از سویی در پیوند با سنّت‌های ایرانی نظیر سوگ سیاوش و از سوی دیگر یادآور مقابر ایلخانی نظیر مزار اولجایتو باشد. به این طریق *شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی* دو سنّت ایرانی و مغولی را درهم می‌آمیزد و ترکیبی ارائه می‌دهد که نه می‌توان آن را صرفاً ایرانی دانست چرا که ردپای هنر چین در جای‌جای آن مشهود است و نه می‌توان مُهر چینی و مغولی بر آن زد زیرا روایت‌گر داستان شاهان *شاهنامه* است و در سوگ نشان از سیاوش و در فره‌مندی نشان از اهورامزدا و میترا دارد. پس نسخه‌ای است که در مرز میان این دو سنّت حرکت می‌کند تا فرهنگ ایرانی

را پاس دارد هم‌چنان‌که از آیین زمان خویش نیز غافل نیست و در تأثیرپذیری از جریان‌های رایج روزگار خود، فرزند زمان خویشتن است.

فهرست منابع

- بایرام‌زاده، رضا و احمدی علیایی، سعید. (۱۳۹۵). «تداوم حضور نقش‌مایه هالهٔ نور از دوران باستان تا هنرهای مسیحی و اسلامی»، ***نگارینهٔ هنر اسلامی***، دوره سوم، شماره دهم، صص ۵۹- ۶۹.
- بلر، شیلا. (۱۳۸۷)، «الگوهای هنرپروری و آفرینش هنری در ایران دوره ایلخانان»، ***گلستان هنر***، ش ۱۳، ص ۳۲-۴۷.
- بهار، مهرداد. (۱۳۷۵)، ***پژوهشی در اساطیر ایران***، تهران: آگاه.
- پورداوود، ابراهیم. (۱۳۷۷). ***یشت‌ها (ج ۲)***، تهران: اساطیر.
- حسینی، محمود. (۱۳۹۲)، ***شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی*** *(دموت)*، تهران، عطار.
- حصوری، علی. (۱۳۸۷)، ***سیاوشان***، چاپ سوم، تهران: چشمه.
- خزایی، محمّد. (۱۳۸۷)، «شاهنامهٔ سلطان ابوسعید مهم‌ترین شاه‌کار نگارگری دورهٔ ایلخانی»، ***کتاب ماه هنر***، ش ۱۲۶، ص ۱۴-۱۹.
- دوست محمّد هروی. (۱۳۷۲)، «دیباچه مرقع بهرام میرزا»، *کتاب‌آرایی در تمدّن اسلامی*، چاپ نجیب مایل هروی، مشهد: آستان قدس رضوی.
- ذکاء، یحیا. (۱۳۶۷)، «ابر»، ***دایره‌المعارف بزرگ اسلامی***، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.
- سرافرازی، عباس و لعل شاطری، مصطفی. (۱۳۹۴)، «تأثیر هنر چین بر مصوّرسازی کتب عصر ایلخانان»، ***مطالعات تاریخی جهان اسلام***، ش ۵، ص ۷۹-۱۰۸.
- سعیدنیا، احمد. (۱۳۷۹)، «پژوهشی در ربع رشیدی»، ***هنرهای زیبا***، ش ۷، ص ۴۷-۵۸.
- سودآور، ابوالعلاء. (۱۳۸۳)، ***فرّه ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان***، تهران: میرک.
- طالب‌پور، فریده. (۱۳۸۷)، «بررسی نقوش کاشی‌های کاخ آباقاخان در تخت سلیمان»، **نگره**، ش ۸ و۹، ص ۱۹-۲۹.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۵)، ***شاهنامهٔ فردوسی*** *(هم‌راه با چهار مقدمهٔ قدیم شاهنامه مقدمهٔ شاهنامهٔ ابومنصوری*، مقدمهٔ نسخه فلورانس، مقدمهٔ نسخه لندن و *مقدمهٔ شاهنامهٔ بایسنغری)*، چاپ عباس اقبال آشتیانی، مجتبا مینوی، سعید نفیسی، به اهتمام بهمن خلیفه، تهران: طلایه.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۶)، ***شاهنامه***، چاپ جلال خالقی‌مطلق، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

- گرابار، اولگ. (۱۳۶۹)، «یادداشت‌هایی دربارهٔ تصاویر *شاهنامهٔ دوموت*»، ***چیستا***، ش ۷۴- ۷۵، ص ۵۶۹- ۵۵۷.
- گری، بازل. (۱۳۸۴)، ***نقّاشی ایرانی***، ترجمهٔ عربعلی شروه، تهران: دنیای نو.
- گریشمن، رمان. (۱۳۷۰). ***هنر ایران در دوره پارتی و ساسانی***، ترجمهٔ بهرام فره‌وشی، تهران: علمی فرهنگی.
- ماه‌وان، فاطمه و یاحقّی، محمّد جعفر. (۱۳۹۴). «بررسی نمادهای تصویری فرّ (با تأکید بر نگاره‌های *شاهنامه*)»، ***پژوهش‌نامه ادب حماسی***، بهار و تابستان، دوره ۱۱، شماره ۱۹، صص ۱۱۹-۱۵۷.
- مرادخانی، حجّت، سجودی، فرزان، نصری، امیر. (۱۳۹۰)، «تطبیق نشانه‌شناختی نگاره‌های *شاهنامهٔ بایسنغری* و نقّاشی‌های مکتب سونگ و یوان چین»، ***نقش‌مایه***، ش ۹، ص ۷-۱۴.
- مقدم اشرفی، م. (۱۳۶۷). ***همگامی نقاشی با ادبیّات در ایران***، ترجمهٔ رویین پاک‌باز، تهران: نگاه.
- **وصاف‌الحضره**، عبدالله بن فضل‌الله. (۱۳۳۸)، *تاریخ وصّاف*، تهران: ابن سینا.
- یاحقّی، محمّدجعفر. (۱۳۸۶). ***فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی***، تهران: معاصر.

Sources

- Bayram-zade. R & Ahmadi. S (1395). "Tadavom-e Hozoor-e Naghsh-maye-ye Noor az Doran-e Bastan ta Honar-ha-ye Masihi va Islami", *Negarine Hanar-e Islami*, No. 10. p 59-69.
- Blair. Sh (1387). "Olgoo-ha-ye Honar-parvari va Afarinesh Honari dar Iran-e Dore-ye Ilkhanid", *Golestan-e Honar*, No. 13 p 32-47.
- Bahar. M & Kasraeeyan. N (1375). *Pazhooheshi dar Asatir-e Iran*, Tehran, Agah.
- Poordavood. A (1377). *Yasht-ha*, Vol 2, Tehran, Asatir.
- Hoseini. M (1392), *Shahname-ye Bozorg-e Ilkhani (Demotte)*,Tehran: Attar.
- Hasoori, A (1387), *Siavoshan*, Tehran: Cheshme.
- Khazaee. M (1387). "*Shahname*-ye Soltan Aboo-saeed Mohemtarin Shahkar-e Negargari-ye Ilkhanid", *Ketab-e Mah*, No. 126 p 14-19.
- Doost Mohammad Heravi (1372), "Dibache-ye Moragha-e Bahram Mirza", *Ketab-araee dar Tamaddon-e Islami*, Najib Mayel Heravi, Mashhad: Astan Qods Razavi.

- Zoka. Y (1367), "Abr", *Daerat al-Maaref-e Bozorg-e Islami, Tehran, Markaz-e Daerat al-Maaref-e Bozorg-e Islami.*
- Sarafrazi. A & Lal Shateri. M (1394). "Tasir-e Honar-e Chin bar Mosavvar-sazi-ye Kotob-e Illkhanid", *Motaleat-e Tarikhi-ye Jahan-e Islam*, No. 5 p 79-108.
- Saaidnia. A (1379). "Pazhooheshi dar Rab'-e Rashidi", *Honar-ha-ye Ziba*, No. 7 p 47-58.
- Soodavar, A (1383). *Farreh Izadi dar Aeen-e Padeshahi-ye Iran Bastan*, Tehran: Mirak.
- Taleb poor. F (1387), "Barrasi-ye Noghoosh-e Kakh-e Abagha Khan dar Takht-e Soleyman", *Negare,* No. 8-9 p 19-29.
- Ferdowsi, A (1385). *Shahnameh*, Tehran: Talaye.
- Ferdowsi, A (1386). *Shahnameh*, Critical edition by Khaleghi Motlagh. J, Tehran: *Markaz-e Daerat al-Maaref-e Bozorg-e Islami.*
- Grabar. O (1369). "Yaddasht-ha-ee darbare-ye Tasavir-e *Shahname*-ye *Demotte*", *Chista*, No. 74-75 p. 569-557.
- Gray.B (1384). *Naghashi-ye Irani*, Trans. Sharve. A, Tehran: Donya-ye no.
- Ghirshman. R (1370), *Honar-e Iran dar Dore-ye Parti va Sasani*, Trans. Farevashi. B, Tehran: Elmi va Farhangi.
- Mahvan. F, Yahaghi. M.J (1394), "Barrasi-ye Namad-ha-ye Tasviri-ye Far", *Pazhoohesh Name-ye Adab-e Hemasi*, No. 19 p 119-157.
- Morad khani. H & Sojoodi. F & Nasri. A (1390), "Tatbigh-e Neshane Shenakhti-ye Negare-ha-ye *Shahname* Baysonghori va maktab-e Song-Hua Yuan China", *Naghsh-maye*, No. 9 p. 7-14.
- Moghaddam Ashrafi. M (1367). *Hamgami-ye Naghashi ba Adabiyat dar Iran*, Trans. Pakbaz. R, Tehran: Agah.
- Vassaf al-Hazre. A (1338). *Tarikh Vassaf*, Tehran: Ibn-e Sina.
- Yahaghi. M.J (1386), *Farhange Asatir va Esharat-e Dastani dar Adab-e Farsi*, Tehran: ,Mo'aser.