

مطالعه تطبیقی سنت‌های هنری ایران کهن (ساسانی) و نگاره‌های سرلوح شاهنامه قوام‌الدین حسن ۷۴۱ ه.ق

دکتر ادهم ضرغام *

نازنین نجدمفرح **

چکیده

در مواجهه با تسلط فرهنگی و سیاسی مغول‌ها در سده ۷ و ۸ ه.ق، شیراز و مکتب هنری آن از تیررس حملات مغول‌ها در امان بود. حاکمان اینجو که خود ادیب و ادب‌پرور بودند به منظور مقابله با استیلای فرهنگی مغول‌ها، سنت‌های فرهنگی و هنری ایران کهن و موارث نهفته در این تمدن عظیم را بار دیگر احیا کردند. ماحصل این رویکرد، در آثار این دوره به‌ویژه «شاهنامه قوام‌الدین حسن»، ۷۴۱ ه.ق تجلی یافته است. در این مقاله سعی شده تا با بررسی نگاره‌های سرلوح این شاهنامه و مقایسه آن‌ها با سنت‌های هنری ایران باستان -دوره ساسانی-، به میزان تأثیراتی که این دو نگاره از بخشی از اصول و شیوه‌های رایج در هنر دوره ساسانی پذیرفته‌اند، دست یافت. پژوهش انجام شده و تطبیق و مقایسه بین این دو سازه هنری، وجوه اشتراک زیادی را به لحاظ موضوعی و ساختاری به دست می‌دهد که در مقایسه با وجوه افتراق آن‌ها بسی چشمگیرتر می‌باشد. روش تحقیق این پژوهش، توصیفی-تحلیلی و شیوه جمع‌آوری مطالب نیز کتابخانه‌ای می‌باشد.

دانشگاه دامغان

واژگان کلیدی: هنر ساسانی، مکتب شیراز، آل اینجو، شاهنامه قوام‌الدین حسن

* استادیار پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران (نویسنده مسئول) azargham@ut.ac.ir

** کارشناسی ارشد نقاشی، دانشگاه تهران nazan.najd@yahoo.com

مقدمه

مقارن قرون ۷ و ۸ ه.ق، کشور ایران شاهد یکی از بی‌رحمانه‌ترین فجایع و کشتارها در طول تاریخ پرفراز و نشیب خود بوده است. کشوری آباد با تمدنی بر فراز تاریخ آن روزگاران و ثروت انبوه ایرانیان شاید از عواملی بود که مغول‌ها را ترغیب به حمله به ایران کرد. در این میان اما، شیراز و مکتب هنری آن از دیدگاه و تیررس حملات مغول‌ها در امان بود. شاهان اینجو که خود ادیب و ادب‌پرور بودند بر خطه فارس بساط حکمرانی گسترده و در حمایت از انواع هنر شهره خاص و عام بودند و در جهت مقابله با نفوذ و سلطه آداب و رسوم و فرهنگ بیگانه، خود را سخت استوار نشان می‌دادند. فرآیند ایستادگی در مقابل فرهنگ‌های بیگانه و غیرایرانی اما، شیوه دیگرگونه‌ای به خود گرفت. آن‌ها، تاریخ و تمدن ایرانیان کهن را احیا و فرهنگ قدیم و تمدن سترگ و برآمده از زندگی آن‌ها را همچون سدی در برابر نفوذ بیگانگان قرار دادند. حاصل فرایند مزبور در رهگذر این مواریث عظیم فرهنگی، تولد شاهنامه‌های سال ۷۳۱، ۷۳۳، ۷۵۳ ه.ق و به‌ویژه ۷۴۱ ه.ق - شاهنامه قوام‌الدین حسن - می‌باشد.

پژوهش حاضر، ناظر به بررسی میزان تأثیراتی است که دو نگاره سرلوح شاهنامه قوام‌الدین حسن، از بخشی از اصول و شیوه‌های رایج در هنر دوره ساسانی گرفته‌اند. هدف از این پژوهش، ابتدا بررسی خصوصیات هنر ساسانی و مطالعه نگاره‌های سرلوح شاهنامه قوام‌الدین و در نهایت مقایسه و شناسایی وجوه اشتراک و افتراق سنن هنری این دو دوره از نقاشی ایران می‌باشد.

انتخاب شاهنامه قوام‌الدین از این‌رو حائز اهمیت است که در هر دوره‌ای از مکاتب هنری ایران، در تصویرگری شاهنامه‌ها، هنرمندان معمولاً از سنن و قواعد هنری پیشین تأثیر گرفته‌اند. نگارگران این شاهنامه نیز از این قاعده مستثنی نبودند، چنانکه دو شاهنامه پیشین یعنی شاهنامه‌های ۷۳۱ و ۷۳۳ ه.ق را

پیش رو داشتند و بر این اساس اوج خلاقیت هنری مکتب شیراز این دوره را در شاهنامه قوام‌الدین حسن می‌توان مشاهده کرد.

روش تحقیق این پژوهش، توصیفی-تحلیلی و شیوه جمع‌آوری مطالب نیز کتابخانه‌ای است.

برابر اطلاع منبعی که دال بر ارتباط مستقیم با این موضوع باشد، موجود نیست، لیکن مواردی که در ارتباط غیر مستقیم محتمل به نظر می‌رسند می‌توان به منابع ذیل اشاره کرد.

- چراغعلی گل، سمیه (۱۳۸۹)، تداوم نقوش «ساسانی» در نگارگری مکتب «شیراز»، قرینه‌گی، لباس‌ها، سربند)، دانشگاه الزهرا.

- هاشمی، غلامرضا و دیگران «تأثیر سنت‌های تصویری ساسانی بر نگارگری مکتب شیراز»، مطالعات تطبیقی هنر، بهار و تابستان ۱۳۹۲، شماره ۵. ص ۱۶-۱.

در منابع مذکور صرفاً کلیت آثار مکتب شیراز مد نظر بوده. ولیکن در تحقیق حاضر دو نمونه از نگاره‌های شاهنامه قوام‌الدین به صورت موردی تحت تفحص قرار گرفته‌اند.

شاهنامه قوام‌الدین حسن

شاهنامه قوام‌الدین حسن در سال ۷۴۱ ه.ق، به سفارش «قوام‌الدین حسن» -وزیر آل اینجو- در شیراز اجرا شده است. این نسخه ۳۲۵ برگ دارد و اندازه هر برگ آن ۲۹/۱*۳۶/۱ سانتی‌متر می‌باشد (www.asia.si.edu).

شاهنامه قوام‌الدین دارای ۱۰۴ مجلس نقاشی و تذهیب است. اشعار این نسخه در هر برگ، درجدولی ۶ ستونی که با خطوط قرمز رنگ مشخص شده‌اند نوشته شده است. متن نوشتاری آن ۲۴×۲۸ سانتی‌متر می‌باشد که با جوهر سیاه و به خط نسخ نوشته شده و عنوان فصل‌ها نیز به رنگ قرمز، آبی و سیاه و به خط توقیع می‌باشند (همان). خوشنویس این شاهنامه «حسن بن محمد بن علی بن حسینی موصلی کتابت» می‌باشد (همان). این نسخه در سال ۱۹۱۹م توسط



تصویر ۲- سرلوح جلوس، شاهنامه قوام‌الدین
مأخذ: (Sackler Gallery: www.asia.si.edu)

یک دلال هنری بنام «تیگران کلکیان» از ایران خارج و بصورت اوراق شده در مجموعه‌های مختلف در دنیا به فروش رسید (آژند، ۱۳۸۷، ۷۸؛ Sherveh، 2000، 217).

معرفی دو نگاره سرلوح شاهنامه قوام‌الدین حسن نگاره اول: نگاره «جلوس»:

این نگاره، یکی از دو سرلوح شاهنامه قوام‌الدین می‌باشد. تصویر، پادشاهی را در مرکز ترکیب‌بندی نشان می‌دهد که بر تختی نشسته و ملازمان در اطرافش بطور متوازن و متعادل قرار گرفته‌اند. محل نگهداری این نگاره، گالری سکلر واشنگتن می‌باشد (تصویر ۱).

نگاره دوم: نگاره «شکار»:

تصویر دو شکارچی در قسمت پایین و دو شکارچی دیگر در قسمت فوقانی را در حال شکار در میان کوه‌ها نشان می‌دهد. محل نگهداری این نگاره، گالری

سکلر واشنگتن می‌باشد (تصویر ۲).

بررسی آثار ساسانی و نگاره‌های سرلوح شاهنامه قوام‌الدین حسن

آنچه از دوران باستان بخصوص هخامنشی و ساسانی به یادگار مانده، از نظر موضوعی ارتباطی تنگاتنگ با دربار و حاکمان آن دوره دارد (تاریخ جامع ایران، ۱۳۹۳، ۲۲۹). صحنه‌هایی چون شکارگاه یا یک اتفاق تاریخی مانند جنگ و شکست لشکریان دشمن، جملگی در پی به نمایش گذاشتن فر و شکوه و جلال و جبروت پادشاه و یا حمد و ستایش اعمال آنان می‌باشند (گدار، ۱۳۴۵، ۲۷۳؛ زمانی، ۱۳۹۰، ۲۳). نقش برجسته «شکار» طاق بستان، حاکی از رفتار شاه در احوال گوناگون و نشان دهنده عظمت، شکوه و اقتدار و همچنین تجمل و تشریفات درباریان و شاهان است (تصویر ۳).



تصویر ۱- سرلوح شکار، شاهنامه قوام‌الدین
مأخذ: (Sackler Gallery: www.asia.si.edu)

جانب پروردگار می‌باشد.

در هنر ساسانی نیز نیروهای ماوراءالطبیعه در قالب نماد به تصویر کشیده می‌شوند. فرشته‌های بالدار نگاره جلوس، یادآور نقش برجسته طاق بستان در کرمانشاه است. در هر دو تصویر فرشته‌ها بصورت متقارن و روبروی یکدیگر و در حالی که هر کدام ظرفی در دست دارند به نمایش درآمده‌اند. فرشته‌ها هر دو بالدار تصویر شده‌اند و «بال» در اساطیر ایران باستان به معنای محافظت و پاسداری و باعث عروج و رسیدن به الوهیت می‌باشد (شوالیه، ۱۳۷۹، ۵۷ و ۵۸) (تصویر ۴).



تصویر ۳- نقش برجسته ساسانی، طاق بستان مأخذ: (هرمن، ۱۳۷۴، ۷)

فرشته نماد ارتباط خداوند و مخلوقات با یکدیگر است (شوالیه، ۱۳۸۵، ۳۸۳ و ۳۸۴). بر طبق باور ایرانیان باستان، روح انسان در طول زندگی خود فرشته محافظی دارد که قبل از بدنیا آمدن او نیز وجود داشته و هر کس که فره‌وشی یا روح محافظ قوی و نیرومندتری داشته باشد می‌تواند از سرزمین و مردمش محافظت کند (آموزگار، ۱۳۷۴، ۳۵).

در داستان‌های شاهنامه نیز با چنین باوری روبرو هستیم که تنها کسانی لایق رسیدن به پادشاهی هستند که دارای فره ایزدی باشند (آموزگار، ۱۳۷۴، ۳۴). برای مثال بعد از کشته شدن «نودر»، با آنکه دو فرزند داشت، اما چون فره ایزدی با آن‌ها نبود در نتیجه بزرگان کشور «کیقباد» را برای سلطنت مناسب دانستند. با توجه به این مطالب، حضور فرشته در آثار ساسانی و نگاره‌های سرلوح درواقع نوعی مشروعیت بخشیدن به پادشاه و سلطنت او بود. احتمالاً پادشاه در این نگاره نمادی از «شاه شیخ ابو اسحاق اینجو» است (آژند، ۱۳۸۷، ۷۹) که معروف به فرهنگ‌پروری

موضوع اغلب نگاره‌های شاهنامه قوام‌الدین بخصوص دو نگاره سرلوح آن نیز، متعلق به بخش حماسی و یا تاریخی شاهنامه می‌باشد. آنچه در این تصاویر چشم‌نواز است، حکایت نبردهای تن به تن و دلاوری‌ها و حماسه‌های پهلوانی و تاریخی می‌باشد که حضور شاه و دربار در آن، نماد غالب این نگاره‌هاست. موضوع اصلی این دو سرلوح نیز رفتار شاه را در احوال گوناگون به نمایش درمی‌آورد و نشان‌دهنده شکوه و اقتدار پادشاه است.

در نگاره جلوس، صحنه‌ای از مراسم رسمی و درباری به تصویر کشیده شده است. پادشاه در وسط ترکیب‌بندی بر تخت سلطنت تکیه داده، ملازمان و همراهان در دو طرف او قرار گرفته و گروه نوازندگان در قسمت پایین کادر، در حال نواختن می‌باشند. دو فرشته نیز در بالای تخت پادشاه و رو به روی هم به تصویر کشیده شده‌اند. پادشاه در داستان‌های شاهنامه و اساطیر ایران باستان همواره از حمایت خدایان برخوردار بوده است. در اینجا نیز حضور فرشته در بالای سر پادشاه نمادی از مقام روحانی و معنوی او و پشتیبانی تاج و تختش از



تصویر ۴- نقش برجسته ساسانی، طاق بستان. مأخذ: (هرمن، ۱۳۷۴، ۷۴)

و همدوستی بود و در میان مردم محبوبیت زیادی داشت و به عبارتی لایق تاج و تخت سلطنت بود (ابن بطوطه، ۱۳۷۶، ۱۹۴؛ آژند، ۱۳۸۹، ۱۷۸). در پایین نگاره شکار، در میان دو اسب، موجود عجیب



تصویر ۱-۱- بخشی از نگاره شکار

یک شاهین قرار داشت وصل بود (تصویر ۶). فرشته بالدار (شوالیه، ۱۳۸۵، ۳۸۳ و ۳۸۴)، عقاب یا شاهین (آموزگار، ۱۳۷۴، ۲۳) و گل نیلوفر بالای سر فرشته‌ها جملگی نمادی از فره ایزدی و ارتباط با نیروهای مافوق طبیعی می‌باشند.

از مهم‌ترین ویژگی‌های هنر ساسانی، رعایت قرینه در ترکیب و سایر سجایای خاص ایرانی است که در نقوش ساسانی همه جا به چشم می‌خورد (پرادا، ۱۳۸۳، ۶۵). این قرینگی را می‌توان در تصاویری که مضامین مذهبی و یا رسمی دارند، به وضوح مشاهده کرد (زمانی، ۱۳۹۰، ۲۳) (تصویر ۹).

تقارن، از شاخصه‌های اصلی در نگارگری دوره اسلامی ایران و بخصوص نگاره‌های شاهنامه قوام‌الدین نیز

دیگری نیز به چشم می‌خورد که شباهت زیادی به نقش عقاب یا شاهین^۲ در آثار هخامنشی و ساسانی دارد (تصویر ۱-۱). شاهین یا عقاب که در واقعیت پرنده‌ای شکاری هستند، در اسطوره نیز نماد پیروزی در شکار و جنگ و در تصاویر دوره باستان نیز همواره در کنار پادشاه می‌باشند. در نقوش ساسانی نیز این پرنده در بالای سر و یا بر روی تاج پادشاه تصویر می‌شود تا پیروزی او را در جنگ یا شکار تضمین کند (تصویر ۵). حتی درفش پادشاهی ایران در زمان هخامنشیان نیز به میله یا نیزه‌ای که بالای آن مجسمه



تصویر ۶- درفش پادشاهی هخامنشی
مأخذ: (archetat.mihanblog.com)

محسوب می‌شود. چیش اجزای تصویر به صورت قرینه، هماهنگ و در نهایت متعادل و پر کردن کلیه فضای تصویر و همچنین نبودن خلاء در قاب تصویر، عناصری انتقال یافته از باورها و سنت‌های دوران باستان ایران زمین به دوره موصوف می‌باشند. در نگاره جلوس تمام عناصر تصویر بصورت متقارن و متعادل در ترکیب‌بندی قرار گرفته‌اند. اگر پادشاه و تخت سلطنت او را خط تقارن تصویر فرض کنیم، درباریان و ملازمین در دو طرف تخت او در سه ردیف بصورت متعادل و متوازن تصویر شده‌اند. پایین تخت



تصویر ۵- سکه طلا دوره ساسانی
مأخذ: (tamadonema.ir)

موضوعات رسمی و درباری رعایت شده است. با وجود خطوط مورب و نامنظم کوه‌ها که تا حدودی باعث ایجاد پویایی و حرکت در تصویر شده‌اند، تقارنی که در چیدمان عناصر تصویر به کار رفته از شدت شلوغی و تحرک کاسته است. همچنین کوه مثلث شکلی که در پس زمینه دو سوار بصورت استوار و محکم بر روی قاعده خود قرار گرفته، بر تقارن این دو سوار و همچنین ثبات بیشتر ترکیببندی تأکید می‌کند.

در نقوش برجسته ساسانی و همچنین نگاره‌های سرلوح شاهنامه قوام‌الدین، فضا تخت و بدون



تصویر ۹- نقش برجسته ساسانی، تاج‌گذاری اردشیر دوم

عمق‌نمایی تصویر شدند. چیدمان عناصر از طرفی بصورت افقی و بر روی کادر پایین نقش برجسته، در کنار هم، و از طرف دیگر بصورت عمودی از پایین به بالا و موازی خط عمودی کادر می‌باشد (تصویر ۳). در بیشتر نگاره‌های شاهنامه قوام‌الدین حسن نیز در هر صحنه، پیکره انسان قسمت اعظم تابلو را در بر می‌گیرد (گری، ۱۳۸۵، ۵۸). در نگاره جلوس، ۲۸ پیکره انسانی در تصویر مشاهده می‌شود که می‌توان گفت تقریباً کل فضای ترکیببندی را اشغال کرده‌اند. پیکره‌ها بر اساس مقام و موقعیت‌شان، بزرگ و یا کوچک ترسیم می‌شوند. در این نگاره پیکره پادشاه و تخت سلطنت او که جایگاه والاتری دارند، از دیگر عناصر درون



تصویر ۷- سر ستون دوره هخامنشی
مأخذ: (انصاری، ۱۳۸۹، ۲۵)

پادشاه، در راستای خط تقارن، دو جام شراب در کنار یکدیگر قرار دارد و گروه نوازندگان نیز در دو طرف آن به صورت قرینه ترسیم شده‌اند. این قرینه‌سازی در فرشته‌های بالای تخت پادشاه و حتی پرده‌های ساده و خلاصه شده در قسمت فوقانی تصویر و تزئینات قاب نگاره نیز دیده می‌شود.

این ویژگی و سنت هنری در نگاره شکار نیز تا حدودی قابل مشاهده می‌باشد. در پایین تصویر، دو پیکره سوار بر اسب، رو به روی یکدیگر و بصورت متقارن تصویر شده‌اند. قسمت بالای نگاره، در میان کوه‌ها، دو شکارگر در حالی که کمان‌ها را کشیده و آماده تیراندازی می‌باشند تا حدودی بصورت متقارن ترسیم شده‌اند. ویژگی قرینه‌سازی در این دو سرلوح و همچنین تصاویر ساسانی بیشتر در صحنه‌هایی با



تصویر ۸- کاشی لاجوردی از دوران هخامنشی
مأخذ: (www.ichodoc.ir)

کادر بزرگتر تصویر شده‌اند. فرشته‌ها نیز که نمادی از نیروهای مافوق طبیعی می‌باشند و مرتبه بالایی دارند، تقریباً هم‌اندازه پادشاه می‌باشند. «در مکتب شیراز به تصویر انسان و حیوان اهمیت بیشتری داده می‌شود و این عناصر مهم‌ترین بخش فضای نقاشی را در شیوه اخیر پر می‌نماید» (تجویدی، ۱۳۵۲، ۱۱۶).

مهم‌ترین عنصر تصویر در نگاره شکار، انسان و سپس حیوان، بخصوص اسب می‌باشد. در باور ایرانیان باستان حیواناتی چون گاو، نه کوهان‌دار، اسب، شیر، خرس و گراز از مظاهر قدرت و مورد ستایش و تکریم آنان بوده است. اما اسب نشانه سرعت، قدرت، نجابت و

در آثار هنری دوره ساسانی، بعد از انسان، این تصویر اسب است که بیشترین کاربرد را در تصاویر به خود اختصاص داده، چرا که همواره چه در صلح و چه در زمان جنگ در اختیار انسان بوده است (تصویر ۱۰).

«علی اصغر شیرازی» در قسمتی از مقاله خود به مقایسه نقش اسب در این سرلوح و نقش برجسته‌ای از دوران ساسانی می‌پردازد و به این نتیجه می‌رسد که دو اسبی که در نگاره شکار رو به روی هم قرار گرفته‌اند و یک پای خود را بالا بردند کاملاً از نقش برجسته «اردشیر» در نقش رستم الگو برداری کرده است (هاشمی، ۱۳۹۲، ۶).

همانطور که اشاره شد، پرسوناژها بر اساس مقام و موقعیت‌شان کوچک و بزرگ ترسیم می‌شوند. در هر دو دوره، پیکره پادشاه که جایگاه والایی دارد معمولاً با لباسی بلند همراه با کمربندی مزین به نقوش تزئینی پوشیده شده است. «در نقش برجسته ساسانی نیز شاه در هر وضعیت به سبب بزرگی پیکره‌اش از دیگران کاملاً متمایز است» (پاکباز، ۱۳۸۹، ۲۹) (تصویر ۳). تاج پادشاه، تزئینات به کار رفته بر روی لباس و پوشش پیکره‌ها و زین اسب، از وجوه تمایز اصلی شاه از سایرین می‌باشد.

ویژگی مهم دیگری که در تمام نگاره‌های شاهنامه قوام‌الدین بخصوص نگاره‌های سرلوح و همچنین تصاویر ساسانی می‌توان مشاهده نمود، عدم رعایت تناسبات طبیعی در طراحی پیکره‌ها می‌باشد. سر پیکره نسبت به شانه و همچنین طول بدن بزرگتر ترسیم می‌شوند (Sherveh, 2000, 217). دست‌ها نیز بسیار کوچک و بصورت قراردادی یعنی در حالت خم شده از آرنج به تصویر کشیده می‌شوند. پای پیکره‌ها از مچ پا در ابعاد کوچکتری نسبت به بدن آن‌ها و بصورت خلاصه، با رنگی تیره نشان داده می‌شوند (هاشمی، ۱۳۹۲، ۴).

پیکره‌های حیوانی نیز از این قاعده مستثنی نیستند.



تصویر ۱۰- بخشی از نقش برجسته پیشاپور، سواره نظام
مأخذ: (هرمن، ۱۳۷۴، ۶۹)

نیز مرکبی است که هر سواری را به مقصد می‌رساند. در نگاره شکار با وجود اینکه فرم کوه بیشتر فضای تصویر را پر کرده، اما هنرمند با نپرداختن به جزئیات و به کارگیری خطوط ساده در طراحی آن‌ها از اهمیت این عنصر تصویری در برابر انسان و همچنین اسب کاسته است. پیکره‌های پایین کادر و همچنین اسب آن‌ها بدلیل مقامی که نسبت به سایر پیکره‌ها دارند، در ابعاد بزرگتری تصویر شده‌اند. علاوه بر این هنرمند برای مهم‌تر جلوه دادن و تشخیص بخشیدن به این افراد، در طراحی آن‌ها تا حدودی بیشتر به جزئیات دقت کرده است (تصویر ۳).

سر اسب‌ها نسبت به بدن حجیم آن‌ها کوچک ترسیم شده‌اند. اسب‌ها چون نقش برجسته‌های هخامنشی در تخت جمشید با گردنی خمیده و انحناى پای جلویی و بالا رفته ترسیم شده‌اند (پرادا، ۱۳۸۳، ۲۹۵). حتی سم اسب‌ها نیز نسبت به این بدن توپر، با ظرافت طراحی شده‌اند.

در نقوش برجسته دوره ساسانی چهره، غالباً فاقد ویژگی‌های خاص بوده و هیچ‌گونه حالت رفتاری را به بیننده القا نمی‌نماید. آرامش چهره افراد حتی در صحنه‌های مهیج شکار، از وجوه غالب تصاویر دوره ساسانی می‌باشد. بررسی چهره افراد در این دو

همچون دوره ساسانی و هخامنشی کاملاً خنثی و بی حالت به تصویر کشیده شده‌اند. در صورتی که همزمان با این دوره، در مکتب تبریز ایلخانی روند دیگری در جریان است. هنرمندان این مکتب تلاش می‌کنند تا حالات و عواطف انسانی را در اجزای صورت نشان دهند. نگاره «سوگ سیاوش» از نمونه‌های بارز تجلی این خصوصیت در دوره ایلخانی در مکتب تبریز می‌باشد (تصویر ۱۱). در دوران ساسانیان نیز هنرمند بر اساس یک سنت هنری چهره‌ای واحد برای افراد می‌سازد و تفاوت را در کلاه و گاه در اندازه آنها می‌توان تشخیص داد (شریف‌زاده، ۱۳۸۲، ۶۱).



تصویر ۱۲- بخشی از نگاره دوره سلجوقی
مأخذ: (mirasmaktoob.ir/en/news/2082)



تصویر ۱۱- بخشی از نگاره زاری بر جسد اسکندر، شاهنامه دموت، دوره ایلخانی
مأخذ: (آژند، ۱۳۸۹، ۲۰۳)

سازه هنری نیز قابل تأمل می‌باشد. اجزای صورت هیچ حالت خاصی را به بیننده القا نمی‌کنند. در نگاره شکار، در قسمت فوقانی ترکیب‌بندی، شخصی در حال شکار می‌باشد و با وجود اینکه کمان را کشیده و در حال پرتاب تیر به سوی حیوان می‌باشد، هیچ تغییر و یا آثاری از هیجان که متناسب با حال و هوای این لحظه باشد در چهره او بوجود نیامده است.

افراد در نگاره جلوس نیز با اینکه در مراسم جشن بر مسند نشستن پادشاه حضور دارند و نوازندگان در حال نواختن می‌باشند، آثاری از شادی و سرور نه در چهره آن‌ها و نه در چهره خود پادشاه دیده می‌شود. چهره‌ها

اما اجزای چهره، همچون چشم، ابرو، فرم صورت و نوع آرایش ریش و مو شباهتی به نمونه‌های ساسانی ندارند. نگارگر مکتب شیراز در این قسمت نیز رویکردی به گذشته دارد با این تفاوت که احتمالاً از اصول و سنن هنری رایج در چهره‌پردازی دوره سلجوقی بهره می‌برد و بدین ترتیب از ترسیم چهره‌های مغولی رایج در هنر ایلخانان دوری کرده است (تصویر ۱۲). رنگ‌های به کار رفته در این آثار بسیار محدود می‌باشد. همانطور که در نگاره جلوس دیده می‌شود، از یک رنگ اکری یا طلایی برای کل تصویر و تنها در بعضی قسمت‌ها از رنگ قرمز استفاده شده است.

در نگاره شکار نیز تنوع رنگی به چشم نمی‌خورد. رنگ غالب نگاره احتمالاً اُکر بوده که به مرور زمان به خاکستری متمایل شده است. در این تصویر نیز از رنگ قرمز و نارنجی بصورت محدود استفاده شده است. اما رنگ‌ها بکار رفته در این دو نگاره شباهتی به آثاری رنگین دوره ساسانی ندارند. نمونه‌ها زیادی از نقاشی از این دوره در دست نیست و برای بررسی کیفیات رنگ و خط در آثار دوره ساسانی می‌بایست به آثار نقاشی و دیوارنگاره‌های این دوره رجوع کرد که بخشی از آن‌ها در داخل خاک ایران و برخی دیگر خارج از محدوده جغرافیایی ایران می‌باشد. اما از همان محدود آثار نقاشی باقی مانده

درخشندگی و تضاد می‌باشند (تصاویر ۱۳ و ۱۴). اما در هر دو دوره از هنر ایران، رنگ‌ها بصورت تخت و بدون تیرگی و روشنی بکار رفته‌اند (همان) «صحنه‌های آثار این مکتب، بیشتر تئاترگونه و فاقد پس‌زمینه هستند و از یک رنگ تخت برای پس‌زمینه استفاده شده است» (شیرازی، ۱۳۹۲، ۱۰). در این تصاویر با توجه به سطوح تخت و رنگ‌های محدود و حتی استفاده از یک رنگ برای بیشتر عناصر در نگاره‌های سرلوح، عنصر خط نقش مهمی در تفکیک و جداسازی فرم‌ها از یکدیگر ایفا می‌کند. در هر دو سازه هنری، هنرمند به کمک خط، فرم‌ها و اشکال تصویر را قلم‌گیری کرده و بدین ترتیب باعث شناسایی و هویت



تصویر ۱۴- نقاشی مانوی، خوچو^۲
مأخذ: (کلیم کایت، ۱۳۸۴، ۶۱)



تصویر ۱۳- دیوارنگاری‌های سغدی، پنجکنت
مأخذ: (بلتیسکی، ۱۳۹۰، ۵۴)

دانشگاه دامغان

از این دوره چون دیوارنگاره‌های «سغدی»^۳ در خارج و یا دیوارنگاره‌های «ایوان کرخه» در حوالی شوش، «دورا اروپوس»، حاجی آباد فارس و حصار دامغان در داخل مرز ایران و همچنین نمونه نقاشی‌های «مانویان» می‌توان چنین نتیجه گرفت که رنگ‌ها به کار رفته در این آثار درخشان بوده و جلوه‌ای چشمگیر دارند (پاکباز، ۱۳۸۹، ۲۹) و نسبت به نگاره‌های شاهنامه قوام‌الدین از تنوع بیشتری برخوردار می‌باشند. این درخشندگی و تضاد باعث شده تا تصاویر زنده به نظر برسند. اما نگاره‌های شاهنامه فاقد چنین خصوصیتی می‌باشند. رنگ‌های بکار رفته در آن‌ها مات و بدون

بخشیدن به عناصر تصویر شده است (آزند، ۱۳۸۹، ۳۵). در فن نگارگری، مانویان نیز ابتدا طرح مورد نظر را با خطوط مرزی طرح افکنی و در نهایت با رنگ‌های مختلف پر می‌کردند (پوپ، ۱۳۷۸، ۲۹). نکته دیگری که در بررسی نگاره‌ها وجود دارد این است که هنرمند در رنگ‌آمیزی، خود را مقید به حفظ حریم اشکال و مرز آنها نکرده و بدین ترتیب در بعضی سطوح، رنگ از مرز آن‌ها خارج و به داخل فرم بعدی وارد شده است.

همانطور که پیش‌تر گفته شد، هنرمند به ترسیم دقیق جزئیات اهمیتی نمی‌دهد و در طراحی عناصر

تصویر از خطوط ساده و خلاصه شده در طراحی آن‌ها استفاده می‌کند. در نگاره شکار، تنها عنصری که نمادی از فضای بیرون و طبیعت است، کوه و گیاهان و در نگاره جلوس، تخت پادشاه و پرده بالای سر فرشته‌ها یادآوری فضای داخل قصر می‌باشند. هنرمند در ترسیم کوه‌ها تنها از چند خط ساده و سطوح مثالی شکل و همچنین چند خط منحنی و مورب برای نمایش گیاهان استفاده کرده است. حتی تخت پادشاه که عنصری مهم در تصاویر این دوره به شمار می‌آید، با خطوطی ساده و خلاصه ترسیم شده و تنها با چند نقش تزئینی خلاصه شده نشان داده شده است. تزئینات بیشتر در لباس افراد مهم و تخت و تاج پادشاه به کار می‌رود که بازهم در ترسیم آن‌ها از روش چکیده نگاره استفاده شده است. بطور کلی عناصر فرعی و کم اهمیت جایی در ترکیب‌بندی این تصاویر ندارند. زمینه غالب تصاویر این دوره به صورت تخت و با طبیعتی غیر واقع‌بینانه و همین‌طور عناصر غیر فرعی مثل کوه و گل و گیاه به صورت خلاصه و استیلیزه پر شده است (گری، ۱۳۸۵، ۷۵). پر کردن فضای تصویر با عناصر اصلی و عدم دقت در جزئیات از سنت‌های هنری انتقال یافته از دوران ساسانی به این مکتب می‌باشد.

نتیجه‌گیری

با عنایت به پژوهش انجام گرفته در آثار تصویری دوره ساسانی و همچنین مطالعه صور موجود در تصاویر سرلوح این نسخه، می‌توان نتیجه گرفت که ارزیابی مقایسه‌ای بین دو سازه هنری موجود، وجوه اشتراک بسیاری را به دست می‌دهد. اشتراک در موضوع، اشتراک در نوع ترکیب‌بندی، در نحوه ترسیم پیکره‌های انسانی و حیوانی، توجه به حرکات و سکانات پادشاه و اطرافیان او و دقت در ترسیم نوع پوشش. فارغ از اینگونه وجوه اشتراک، می‌توان به چند مولفه که اسباب افتراق این دو سبک و سنت هنری نیز می‌باشد دست یافت. از جمله، تفاوت در نوع و

کیفیت رنگ‌ها و همچنین پرداخت چهره‌ها که بیشتر تمایل به مکتب سلجوقی دارد را می‌توان نام برد. با این همه می‌توان اذعان داشت که در مقایسه این دو گونه، وجوه اشتراک موجود در آثار هر دو مکتب، بسی چشم‌گیرتر و قابل اعتنا است تا افتراق و تفاوت‌های دو سازه. بی‌شک ماندگاری مکتب شیراز از سطره حوادث تاریخی را می‌توان در پایمردی شاهان آل اینجو دانست که به منظور مقابله با استیلای فرهنگی و هنری اقوام بیگانه، نسبت به حمایت از هنرمندان و احیای سنت‌های گذشته خود همت شایسته گماردند.

پی نوشت:

- ۱- «نوذر»، در شاهنامه فردوسی، فرزند «منوچهر» و از نوادگان «یرج» بود که بعد از پدر به پادشاهی رسید اما به یکباره آئین منوچهر را فراموش کرد و دلش بنده گنج و دینار شد. در زمان پادشاهی او، به دلیل بی‌تدبیری و بی‌کفایتی او، مملکت رو به خرابی گذاشت و در نهایت تورانیان از این فرصت استفاده کرده و اولین جنگ میان سپاه ایران و توران درگرفت. در این جنگ نوذر به دست «افراسیاب»-شاه توران- اسیر و سرانجام کشته شد (چمن‌آرا، ۱۳۸۸، ۱۵).
- ۲- عقاب یا شاهین، سمبل پیوند فرمانروا با نیروهای آسمانی و همچنین نماد قدرت معنوی است که همواره حامی شاهان بوده و همیشه در بالای سر پادشاه و یا بر روی تاج او قرار دارد (آموزگار، ۱۳۷۴، ۲۳). مانند شاخ روی بعضی تاج‌ها که نماد نیروی فوق طبیعی و اقتدار سلطنتی بود (شوالیه، ۱۳۸۵، ۲).
- ۳- سغد، سرزمینی را در بر می‌گرفت که امروزه شامل تاجیکستان، بخش‌های غربی ازبکستان می‌باشد. این منطقه در روزگار هخامنشیان، اشکانیان و ساسانیان بخشی از شاهنشاهی ایران بوده است. آئین‌های مانوی‌گری، زرتشتی، ترسایی و بودایی میان مردم آن سامان رواج داشت.
- ۴- شهر باستانی خوچو، پایتخت سلطنتی و کهن اویغوری‌ها قبل از اینکه در واحه تورفان اسکان یابند، بود. بسیاری از آبرنگ‌نگاره‌ها و دیوارنگاره‌های مکشوف از مانویان متعلق به این منطقه است.

فهرست منابع:

- ابن بطوطه (۱۳۷۶)، سفرنامه، ترجمه محمد علی موحد، انتشارات آگاه، تهران
- آژند، یعقوب (۱۳۸۷)، مکتب نگارگری شیراز، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران
- آژند، یعقوب (۱۳۸۹)، نگارگری ایران، انتشارات سمت، تهران
- پاکباز، رویین (۱۳۸۹)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، انتشارات زرین و سیمین، تهران
- پرادا، ایدت (۱۳۸۳)، هنر ایران باستان، ترجمه یوسف مجیدزاده، انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، تهران
- پوپ، آرتور (۱۳۷۸)، سیر و صور نقاشی ایران، ترجمه یعقوب آژند، انتشارات مولی، تهران
- تاریخ جامع ایران، (۱۳۹۳)، به کوشش کاظم موسوی بجنوردی، انتشارات مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، تهران
- تجویدی، اکبر (۱۳۵۲)، نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویان، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد، تهران
- چمن‌آرا، سهراب (۱۳۸۸)، گفتار شورانگیز فردوسی، کتابخانه امید ایران
- شریف‌زاده، عبدالمجید (۱۳۸۲)، دیوارنگاری در ایران، انتشارات سازمان میراث فرهنگی و هنری، تهران
- شوالیه، ژان (۱۳۷۹)، فرهنگ نمادها، ترجمه سودابه فضایی، جلد ۲، انتشارات جیحون، تهران
- شوالیه، ژان (۱۳۸۵)، فرهنگ نمادها، ترجمه سودابه فضایی، جلد ۴، انتشارات جیحون، تهران
- گری، بازل (۱۳۸۵)، نقاشی ایرانی، ترجمه عربعلی شروه، انتشارات دنیای نو، تهران
- هاشمی، غلامرضا و دیگران (۱۳۹۲)، «تأثیر سنت‌های تصویری ساسانی بر نگارگری مکتب شیراز در عهد آل اینجو»، مطالعات تطبیقی هنر، شماره ۵، صص ۱۶
- Sherveh Simpson, Mariana(2000), A reconstruction and preliminary account of the 1341 shahnama, Persian painting from the Mongols to the Qajar, Edited by Robert Hillenbrand, I.B.Tauris, p: 217-231.
- <http://www.asia.si.edu/collections/edan/object.php?q=1396%202079>

فهرست منابع تصویری:

- آژند، یعقوب (۱۳۸۹)، نگارگری ایران، انتشارات سمت، تهران
- انصاری، جمال (۱۳۸۹)، هنر و معماری ایران، انتشارات سبحان، تهران
- بلنیتسکی، الکساندر (۱۳۹۰)، هنر تاریخی پنجکنت، ترجمه عباسعلی عزتی، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران
- کلیم کایت، هانس-یواخیم (۱۳۸۴)، هنرمانوی، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور، انتشارات اسطوره، تهران
- هرمن، گ (۱۳۷۴)، هنر ساسانی، به کوشش ر.دبلیو. فریه، ترجمه پرویز مرزبان، انتشارات فرزانه، تهران
- بلالی، سپهر (۴۹۳۱)، «سکه‌های ساسانی»، http://tamadonema.ir/wp-content/uploads/2013/03/614px-Gold_coin_with_the_image_of_Khosrau_II.jpg, 1394.
- Sacklar Gallery: www.asia.si.edu.1394
- <http://www.archetat.mihanblog.com>.1394
- <http://www.ichodoc.ir>.1394
- mirasmaktoob.ir/en/news/2082.1394

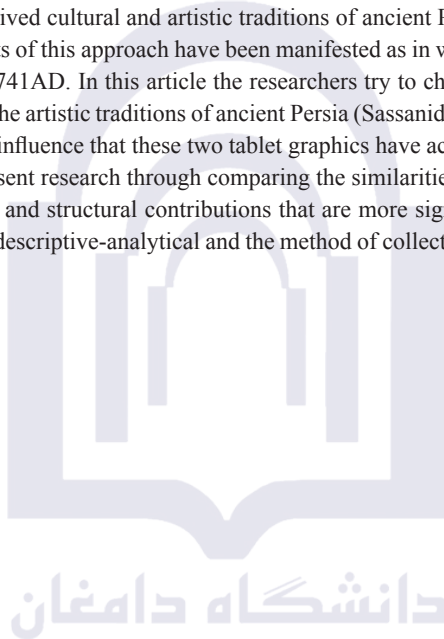
A Comparative study of the artistic traditions of ancient Persia(Sassanid) and tablet graphics of Shahnameh Qavam-al-Din Hassan in 14th AD century

Adham Zargham, Ph.D., Assistant Professor, College of Fine Arts, University of Tehran

Nazanin Najd-Mofarrah, MA in Painting, College of Fine Arts, University of Tehran

Abstract:

Facing cultural and political domination of the Mongols in the 13th and 14th AD centuries, Shiraz and art schools were spared the Mongol invasion the range. In order to confront the artistic and cultural domination of the aggressors, Al-Injou rulers who were literate revived cultural and artistic traditions of ancient Persia and hidden heritage in this great civilization once again. The results of this approach have been manifested as in works of this period especially “Shahnameh Qavam-al-Din Hassan” in 741AD. In this article the researchers try to check the Qavameddin Shahnama tablet graphics and compare them with the artistic traditions of ancient Persia (Sassanid era), to find and distinguish their similarities and finally the amount of influence that these two tablet graphics have accepted by some current principles and practices of Sassanid art. The present research through comparing the similarities between these two artistic structures provides a great deal of thematic and structural contributions that are more significant than their differences. The research method of this research is descriptive-analytical and the method of collecting materials is also a library research.



Key words: Sassanid art, Shiraz school, Al-Injou, Shahnameh Qavam-al-Din Hassan