صفحات ۶۳ - ۷۴
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۲۲، شماره ۴، زمستان ۱۳۹۶

بررسی تطبیقی نگاره‌هایی از کهن‌ترین شاهنامه‌ی جهان با شاهنامه‌های مکتب شیراز *اینجو* (۷۲۵-۷۵۸ه.ق)

معصومه عباچی[۱]، اصغر فهیمی‌فر[۲*]، محمود طاووسی[۳]

[۱] استادیار دانشکده هنر و معماری صبا، دانشگاه شهید باهنرکرمان، کرمان، ایران.
[۲] دانشیار دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
[۳] استاد دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۷/۲۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۶/۳/۲۷)

چکیده
یکی از کهن‌ترین شاهنامه‌های مصور ایران، که برای بسیاری از پژوهشگران ناشناخته است، شاهنامه‌ی «*کاما*» یا «دستور» است که به نظر می‌رسد متعلق به اوایل قرن هفتم ه.ق باشد. این نسخه‌ی مصور، دارای جنبه‌های ساختاریِ بسیار اصیلی است که تاکنون بدان و تأثیرات زیبایی‌شناختی آن بر سایر نُسخ ادوار بعد پرداخته نشده است. هدف اصلی این جستار، تحلیل هندسه‌ی مبنایی و بررسی تأثیرات زیبایی‌شناختی این شاهنامه بر شاهنامه‌های مکتب شیراز اینجوست. سوال اصلی پژوهش حاضر این است که شاهنامه‌ی مذکور به لحاظ عناصر تصویری و هندسه‌ی مبنایی، چه تأثیراتی بر نگاره‌های اصیل مکتب اینجو گذارد؟ روش این تحقیق توصیفی و تحلیلی- تطبیقی، مبتنی بر اولین مرحله از رویکرد اروین پانوفسکی، که توصیفی پیشاشمایل‌نگارانه است و با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای و اینترنت می‌باشد. تحقیقات این پژوهش آشکار می‌سازد نگارگر شاهنامه‌ی *کاما*، از نسبت $\sqrt{2}$ که نسبتی است متعلق به دوران کهن -پیش از نسبت طلایی که مصریان باستان به کار می‌بردند- حداکثر بهره‌برداری را نموده است. این نسبت در شاهنامه‌های اینجو تداوم می‌یابد. نتایج حاصل از تطبیق نگاره‌های دو مکتب سلجوقی و اینجو آشکار می‌سازد که به‌جز هندسه‌ی مبنایی، بسیاری از عناصر تصویری شاهنامه‌های اینجو نظیر رنگ‌های ناب، فضاسازیِ کتیبه‌وار و فشردگی عناصر بصری در کادر افقی و طراحی پویا، از نگاره‌های شاهنامه‌ی *کاما*، تأثیرات بسیاری پذیرفته است.

واژه‌های کلیدی
شاهنامه‌ی کهن جهان، نسبت $\sqrt{2}$، عناصر زیبایی‌شناسی، شاهنامه‌های اینجو.

*نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۶۷۵۳۸۰۰، نمابر: ۰۳۴-۳۳۲۵۷۱۶۳، E-mail: fahimifar@modares.ac.ir.

مقدمه

یکی از کهن‌ترین شاهنامه‌های مصور ایران که در سال ۱۳۵۱ در هند شناسایی و کشف شد و براساس شواهد و اسناد تصویری به نظر می‌رسد متعلق به اوایل قرن هفتم ه.ق و دوره‌ی سلجوقی باشد، شاهنامه‌ی "*کاما*" یا "دستور" است. این نسخه‌ی مصور، دارای عناصر زیبایی‌شناختی بسیار اصیلی است، که به احتمال بسیار زیاد بر سایر نُسخ ادوار تاریخی، از جمله شاهنامه‌های مصور اینجو تأثیری شگرف گذارده است و عناصر تصویری آن، برخی شاخصه‌های تصویری نگارگری ایران را که تا قبل از کشف این شاهنامه در هند، تصور می‌شد از نگاره‌های مغولی همچون شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی و سایر کتب مکتب تبریز یک و بغداد در نیمه‌ی اول قرن هشتم هجری اخذ شده است، زیر سوال می‌برد.

فرضیه‌ی این تحقیق بر این است که عناصر دیداری و هندسه‌ی مبنایی نگاره‌های شاهنامه‌ی *کاما* که اساس آن بر بهره‌گیری از نسبت $\sqrt{2}$ است، به‌طور چشمگیری، بر شاهنامه‌های اینجوی مکتب شیراز در قرن هشتم ه.ق موثر بوده است. سوال اصلی پژوهش این است که شاهنامه‌ی *کاما* به لحاظ عناصر سبکی و هندسه‌ی پنهان، چه تأثیراتی بر شاهنامه‌های مکتب شیراز در قرن هشتم هجری گذارد؟ این جستار به سوالات فرعی زیر نیز پاسخ می‌دهد:

۱. تعلق این شاهنامه‌ی مهجور و نفیس به دوره‌ی سلجوقی را چه منابعی تأیید می‌کنند، و این نسخه از چه منابعی متأثر بوده است؟

۲. مهم‌ترین نقشمایه‌های ایکونیکی که در شاهنامه‌ی *کاما* حضور دارد ولی شاهد تداوم آن در نگاره‌های شاهنامه‌های اینجو نیستیم، کدام است؟

اهداف این تحقیق شامل بررسی نقشمایه‌های این شاهنامه به منظور تعیین اصالت آن، تحلیل هندسه‌ی مبنایی و بررسی تأثیرات زیبایی‌شناختی آن بر نسخ مصور مکتب اینجو و نیز بررسی تداوم یا انقطاع برخی بن‌مایه‌های مهم تصویری این شاهنامه در شاهنامه‌های مکتب شیراز اینجوست.

برای آزمون فرضیه‌ی ارایه شده برآنیم تا با روش توصیفی و تحلیلی- تطبیقی که مبتنی بر اولین مرحله از رویکرد اروین پانوفسکی که توصیفی پیشاشمایل‌نگارانه است، به ۲ نگاره از شاهنامه‌ی *کاما* و بررسی تطبیقی و مقایسه‌ی آنها با نگاره‌هایی از نسخ اینجو بپردازیم. در مرحله‌ی *توصیفِ پیشاشمایل‌نگارانه*[1]، اثر هنری براساس عناصر بصری همچون رنگ، شکل، ترکیب‌بندی و غیره مورد بررسی قرار می‌گیرد و تنها به توصیف دنیای ساختارها و نقشمایه‌ها پرداخته می‌شود و دستیابی به موضوع اولیه یا طبیعی تصویر، از مهم‌ترین اهداف این مرحله است (Panofsky, 1955, 33). در پژوهش حاضر هدف از این مرحله، بررسیِ نقشمایه‌ها و ویژگی‌های سبک‌شناسانه‌ی تصویر و شناسایی نقشمایه‌هایی است که دچار دگردیسی و تحول شده‌اند.

این پژوهش پس از ارایه‌ی پیشینه و چارچوب نظری تحقیق، به معرفی شاهنامه‌ی *کاما* و عناصر سبک‌شناختی آن بر اساس مرحله‌ی پیشا ایکونوگرافی، و بررسی اصالت نقاشی‌های آن از طریق مقایسه‌ی آثار با نگاره‌هایی از نسخه‌ی *ورقه و گلشاه* و نقش سفالینه‌های سلجوقی می‌پردازد. سپس، تحلیل ساختاری و هندسه‌ی مبنایی نگاره‌ای از شاهنامه‌ی *کاما*، و پس از آن مطالعه‌ی تطبیقی این نگاره‌ها و عناصر تصویری آنها با سه نگاره از سه شاهنامه‌ی ۷۳۱، ۷۳۳ و ۷۵۳ ه.ق مکتب شیراز اینجو را مدّنظر قرار می‌دهد. این مقاله در انتها به ارایه‌ی نقشمایه‌های نمادینی می‌پردازد که در دوره‌ی سلجوقی در نگاره‌ها حضوری پررنگ داشته، ولی در دوره‌ی اینجو با دگردیسی و یا انقطاع روبرو می‌شوند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پیشینه و چارچوب نظری تحقیق

در کتاب‌های *نگاره‌های شاهنامه* (آداموا و گیوزالیان، ۱۳۸۶)، *مقدمه‌ای بر نقاشی ایرانی* (Graber, 2000) و *کاتالوگی از نقاشی ایران* (Robinson, 1958) و مقاله‌ای از سوییت‌چوفسکی (Swietochowski, 1994) تحت عنوان «*نگاره‌های شاهنامه‌های کوچکِ موجود در موزه‌ی متروپولیتن*»، از شاخصه‌های سبکی شاهنامه‌های اینجو سخن رانده شده است، ولی در هیچ‌یک از این کتب و مقالات خارجی، به شاهنامه‌ی مصور "*کاما*" حتی اشاره‌ای هم نشده است. در بررسی‌های انجام شده تنها به یک مقاله از مهدی غروی با عنوان «*قدیمی‌ترین شاهنامه‌ی مصور جهان، شاهنامه‌ی فیروز پشتونجی دستور بلسارا معروف به شاهنامه موسسه کاما بمبئی، متعلق به اوایل قرن هفتم*» برخوردیم که به تعلق این کتاب به دوره‌ی سلجوقی، و پس‌زمینه‌ی قرمز نقاشی‌های آن و چهره و لباس‌های ایرانی پیکره‌ها اشاره می‌کند و صرفاً به معرفی این نسخه‌ی ارزشمند در موسسه‌ی شرق‌شناسی *کاما* در هند و وضعیت این کتاب در سال ۱۳۵۱ در این موسسه می‌پردازد و مقاله‌ای که به هندسه‌ی مبنایی و عناصر دیداری این شاهنامه‌ی کهن و تأثیر آن بر نسخ دیگر دوره‌های تاریخی بپردازد، پیدا نشد.

بسیاری از پژوهشگران نظیر آداموا و گیوزالیان، قدیمی‌ترین نسخه‌ی مصور شاهنامه را متعلق به نیمه‌ی اول قرن هشتم هجری می‌دانند (آداموا و گیوزالیان، ۱۳۸۶، ۲۷). وجود شاهنامه‌ی مصور "*کاما*" و عناصر تصویری آن، بسیاری از نظرات پژوهشگران پیرامون برخی شاخصه‌های تصویری را که تا قبل از کشف این شاهنامه در هند، تصور می‌شد از عناصر مغولی است و متعلق به شاهنامه‌ی دموت و سایر کتب مکتب تبریزِ یک و بغداد در نیمه‌ی اول قرن هشتم هجری است، زیر سوال می‌برد؛ به‌عنوان مثال شیلا کنبای، شکستن قاب تصویر با سم اسبان و بیرقِ سوارکاران را، از عناصر

مغولی سال‌های ۷۳۰ ه.ق/ ۱۳۳۰م. می‌دانند. همچنین از نظر او، تأکید بر حرکت و سوارکاری در فضای تنگ و فشرده و کادر کشیده از مشخصه‌ها و عناصر مغولی است (Canby, 1993, 30) و این در حالی است که تمامی ویژگی‌های ذکر شده از سوی خانم کنبای، در حدود یک قرن پیش‌تر یعنی در اوایل سده‌ی هفتم هجری در شاهنامه‌ی *کاما* دیده می‌شود.

اینکه بازورث در ارتباط با هنر سلجوقی و ریشه‌دار بودن این هنر می‌نویسد: اصالت هنر سلجوقی به قدری زیاد است که می‌توان درباره‌ی آن مبالغه کرد و در بسیاری از موارد، این هنرمندان سلجوقی بودند که اشکال و عقایدی را که از ایام پیشین موجود بود، منسجم و متکامل کردند (بازورث و دیگران، ۱۳۹۰، ۱۵۹)، نکته‌ای است که این تحقیق بر آن تأکید دارد.

شاهنامه‌ی "*کاما*"

شاهنامه‌ی «*کاما*» یا «دستور» در موسسه‌ی شرق‌شناسی «*کاما*» در بمبئی نگهداری می‌شود و متعلق به شخصی بنام «فیروز پشتونچی دستور بلسارا» بوده است. طبق نظر غروی، شاهنامه‌ی مذکور در اوایل قرن ۷ ه.ق، یعنی پیش از حمله‌ی مغول به ایران کتابت شده و در تصاویر آن از نفوذ نقاشی مغولی اثری دیده نمی‌شود (غروی، ۱۳۵۲، ۴۱).

عناصر سبک‌شناختی شاهنامه‌ی *کاما* و بررسی اصالت نقاشی‌های آن

الف. مقایسه‌ی تطبیقی نگاره‌های شاهنامه‌ی *کاما* با نگاره‌های نسخه‌ی مصور *ورقه و گلشاه*

به نظر می‌رسد کهن‌ترین شاهنامه‌ی جهان به لحاظ دوره‌ی تاریخی با نسخه‌ی *ورقه و گلشاه*[۲] همزمان بوده، چرا که هر دو نسخه دارای عناصر سبکی مشابهند، و این مطلب می‌تواند سندی مبنی بر تعلق شاهنامه‌ی *کاما* بر دوره‌ی سلجوقی باشد.

صحنه‌هایی از این نسخه‌ی خطیِ منظوم و عاشقانه با

تصویر۱- لشکر ورقه، سپاه بحرین و عدن را متفرق می‌کند، اوایل قرن ۷ ه.ق. برگ ۳۸/ 36b.
ماخذ: (http://www.warfare.altervista.org/Turk/Romance_of_Varqa_and_Gulshah-4.htm)

نقاشی‌های عبدالمؤمن خویی[۳] متعلق به اوایل قرن سیزدهم در کتابخانه‌ی کاخ توپقاپی (خزینه‌ی شماره‌ی ۸۴۱) موجود است. نام این هنرمند به عنوان شاهد عملِ وقف مدرسه‌ای، که از سوی امیر سلجوقی جلال‌الدین قرتای[۴] در ۱۲۵۳-۱۲۵۴ بعد از میلاد در قونیه تأسیس شده بود، دیده شده است. امضای هنرمند در برگ شماره‌ی 58v این نسخه در موزه‌ی توپقاپی سرای استانبول نشان می‌دهد که او از اهالی خوی در آذربایجان بوده است[۵] (ملکیان شیروانی، ۱۹۷۰، ۷۹-۸۰).

ارنست ج گروبه[۶]، در اولین اثر خود که مربوط به هنر دنیای اسلام است، اثر را متعلق به آناتولی شرقی می‌داند، اما معتقد است جایی که اثر در آن پدید آمده، مشخص نیست و سبک نقاشی‌ها نشان می‌دهد که در اوایل قرن سیزده میلادی در مملکت سلجوقی به‌وجود آمده‌اند. سبک نقاشی‌ها، سبک سفالینه‌های پدید آمده در ایران و آناتولی در سده‌های ۱۲ و ۱۳ است. او در دومین تألیف خود[۷] بر این اعتقاد است که سبک متفاوت نقاشی‌های ورقه و *گلشاه*، در منطقه‌ی تورفان آسیای میانه و در نقاشی‌های دیواری بزکلیک[۸] در قرن هفتم و سورچوق در قرن ۹ و ۱۰ رشد و ترقی یافته است و دارای تیپ‌های اویغوری است[۹].

بدین ترتیب دانسته می‌شود که سبک اویغوری در قرن ۷ م. از آسیای میانه آغاز و در قرن ۱۵ تا شرق نزدیک تداوم یافته است. براساس نتیجه‌گیری گروبه، این سبک به‌وسیله‌ی ترکان مهاجر به غرب آورده شده و در مراکز جدید سیاسی (غزنین، ری، کاشان، آناتولی، موصل) تداوم یافت (مقدم، ۱۳۸۹، ۱۹-۲۰). اما برخی نیز بر این اعتقادند که این هنر ایران و مظاهر آن بود که قرن‌ها قبل بوسیله‌ی مانویان به آسیای مرکزی آورده شده و به همت اویغورهای این منطقه، تشعشع بیشتر یافته و به‌وسیله‌ی سلجوقیان به ایران بازگردانده شد و ایشان باعث درخشش هنری ایران در شهرهای اصفهان، ری، بغداد و نیشابور شدند (غروی، ۱۳۵۶، ۶۵).

گرچه کمال اوزگین نیز سبک به‌کار رفته در نگاره‌های نسخه‌ی خطی را «سبک اویغوری که با تیپ‌های اویغوری مشخص و مبرز می‌گردد» می‌داند (مقدم، ۱۳۸۹، ۱۶)، اما ذبیح‌الله صفا در این مورد معتقد است: «تصاویر این کتاب که شماره‌ی آنها به ۷۱ می‌رسد به سبکی است که در قرن ششم و اوایل قرن هفتم متداول بوده

تصویر۲- کشتن گلشاه، اوایل قرن ۷ ه.ق. نسخه‌ی ورقه و گلشاه.
ماخذ: (همان)

است. این روش را باید بازمانده‌ی سبک سلجوقی (دنباله دبستان بغداد که خود دنباله‌ی دبستان ساسانی است) شمرد. منتهی مقدمات نفوذ سبک نقاشی چینی هم در آن مشهود است... به هر حال صورت‌ها گرد و دارای تیپ سلجوقی است. تصویر گیاهان بیشتر تحت تأثیر روشی است که در نسخ قدیم ترجمه‌های عربی کتاب *الحشائش* دیسقوریدوس العین زربی[۱۰] مشاهده می‌کنیم؛ و رسم حیوانات عاده تحت تأثیر روشی است که در مجالس نقاشی نسخ قدیمه‌ی *کلیله* و دمنه (ترجمه‌ی عربی) ملاحظه می‌شود» (عیوقی، ۱۳۴۳، شصت و هفت؛ مقدم، ۱۳۸۹، ۱۶). این کتاب اثر عیوقی، تنها کتاب مصور فارسی دوره‌ی سلجوقی است. ملکیان شیروانی، سنت تصویرگری و الگوهای ذهنی نقاش ورقه و *گلشاه* را به قراردادهای تصویری ساسانی و آسیای میانه (بودایی – مانوی) ربط داده است: عناصری چون چهره‌ی "ماهرو"، هاله‌ی گرد سر، بازوبند زرّین (یادآور بازوبند تمثال بودایی)، ساز و برگ ترکی، و قرارگیری سپرها در پشت بالاتنه‌ی اسب سواران (پاکباز، ۱۳۸۳، ۵۶) (تصاویر۱ و ۲). آنچه همه‌ی محققان بر آن اتفاق نظر دارند این است که این کتاب در ایران دوره‌ی سلجوقی و در قرن ۶ و ۷ مصور شده است. برای اثبات این مطلب که شاهنامه‌ی *کاما* اولین شاهنامه‌ی مصور ایران است، باید سبک عناصر تشکیل دهنده‌ی صفحات آن، اعم از تصویر و متن نوشتاری به‌دقت با کتاب ورقه و *گلشاه* مورد بررسی قرار گیرد.

خط ورقه و *گلشاه* به نسخ آناتولی شباهت دارد، چون اولاً، خط آن نسخ ساده و به خط محقق شبیه است. دوم، انتهای حروف راء، زاء و نون مانند شاهنامه‌های اینجو به سمت بالا کشیده نشده است. سوم، پیوندهای پیچیده‌ی حروف در آن کمتر دیده می‌شود. در این نسخه، پس‌زمینه به رنگ قرمز یا آبی است و عناصر تصویری عمدتاً متقارن و ساده به نظر می‌رسند. بهره‌گیری از خطوط محیطی و شکل‌ساز، عدم عمق‌نمایی، کادر کشیده‌ی افقی و وجود نظام‌های تصویری ساسانی و مانوی چون بالاتنه‌ی تمام رخ و پاهای نیم‌رخ پیکره‌ی سوار براسب و نیز هاله‌ی گرد پیرامون سر از جمله عناصر زیبایی‌شناسی است که با نگاره‌های شاهنامه‌ی *کاما* مشترک است، از این‌رو ما را در شناسایی سبک و تعلق این شاهنامه به عصر سلجوقی مصرّ و متقاعد می‌نماید. اما به نظر می‌رسد در شاهنامه‌ی *کاما*، متن و تصویر به لحاظ صوری بسیار منسجم‌تر از نسخه‌ی ورقه و *گلشاه* است به‌گونه‌ای که برای اولین بار شاهد شکل‌گیری مربع شاخص در تصویر و انطباق اضلاع آن با امتداد فواصل بین ستون‌های متن هستیم - که در قسمت بعدی به این مهم به‌طور مفصل پرداخته می‌شود. در ورقه و *گلشاه*، مربع مادر نقشی در هندسه‌ی مبنایی تصویر ندارد. به عبارتی دیگر اگر به صفحات مصور ورقه و *گلشاه*، خوب دقیق شویم و هندسه‌ی مبنایی آن را ترسیم نماییم، به لحاظ صوری، گسستی میان بخشِ متن و تصویر مشاهده می‌شود؛ البته این مسأله به هیچ عنوان به معنای عدم تطبیق متن داستان و ارتباط معنایی شعر با تصویر نیست.

تصاویر ۳ و ۴، نمونه‌ای از نگاره‌های شاهنامه‌ی "*کاما*" می‌باشند که عناصر تصویری آن قابل قیاس با "*ورقه و گلشاه*" و نیز سفالینه‌های منقوش این دوره است.

تصویر ۳، تنها نگاره‌ی رنگی موجود در شاهنامه‌ی *کاما* در ایران است و مربوط به داستان تیرباران کردن فرامرز، پور رستم،

تصویر۳- دار زدن اردشیر پور رستم را، شاهنامه‌ی *کاما*، اوایل قرن ۷ .
ماخذ: (معرفی نسخه‌های شاهنامه‌ی فردوسی، ۱۳۶۹؛ آنالیز خطی: نگارندگان)

از سوی اردشیر (بهمن) است. بهمن پسر اسفندیار از پادشاهان کیانی بود و پس از گشتاسب، شاه ایران شد. اسفندیار هنگام مرگ، تربیت بهمن را به رستم سپرد و رستم به او آیین پهلوانی را به‌کمال آموخت. اما بهمن پس از رسیدن به‌پادشاهی، به انتقام مرگ پدر، دمار از خاندان سام درآورد.

هفت بیت مربوط به داستان تیرباران کردن پور رستم، از سوی اردشیر در بخش بالایی تصویر بدین ترتیب است:

همه تنش پر زخم شمشیر بود
که فرزند شیران بُد و شیر بود
سرانجام بر دست شاه اردشیر
گرفتار شد نامدار دلیر
بر بهمن آوردش از رزمگاه
بدو کرد کیندار چندی نگاه
چو دیدش ندادش بجان زینهار
بفرمود داری زدن شهریار
فرامرز را زنده بردار کرد
تن پیلوارش نگونسار کرد
از آن‌پس بفرمود تا اردشیر
گرفتار شد نامدار دلیر
از آن‌پس بفرمود تا اردشیر
بکینه بکشتش به باران تیر

۴ مصرع پایین تصویر ۳، مربوط به دو بیت آغازین از روایت «رهاکردن بهمن زال را و بازگشتن او به ایران» است بدین مضمون:

گرامی پشوتن که دستور بود
زکشتن دلش سخت رنجور بود
به پیش جهاندار برپای خواست

چنین گفت کای خسرو داد و راست (فردوسی، ۱۳۷۴، ۴۷۱).

رنگ‌های سبز، قرمز قهوه‌ای، قهوه‌ای روشن و تیره و نیز آبی بنفش (لاجورد) در نگاره‌ی *"دار زدن اردشیر پور رستم را"*، قابل تشخیص است. رنگ لاجوردی در تپه‌های زیر پای اسبان، درختان پس‌زمینه، در پاهای اسبان سوار سمت چپ و نیز در فضای پشت سر او، عمامه‌ی یکی از سواران و بخشی از زین یا جامه‌ی آخرین سوار سمت راست نمایان است. آبی لاجوردی یکی از رنگ‌هایی است که جایگاه مهمی در نگاره‌های مانوی و نیز در نقاشی‌های دیواری اشکانیان در کوه خواجه و نیز دیوارنگاری‌های ساسانیان در پنجکنت آسیای میانه داشته و بدین‌گونه در این شاهنامه‌ی سلجوقی تداوم می‌یابد و این در حالی است که این رنگ، نقش چشم‌گیری در نگاره‌های مکتب شیراز اینجو ندارد. از دیگر رنگ‌های به‌کار رفته، رنگ سپید است که در جامه‌ی فرامرز کاملاً آیکونیک بوده و نشان از پاکی و معصومیت و بی‌گناهی اوست. اسلوب رنگ‌پردازی نیز مشخصاً بهره‌گیری از لایه‌های متعدد رقیق رنگی است. متأسفانه اصل تصویر موجود، فاقد کیفیت مطلوب بوده و نمی‌توان در مورد نوع خطوط و قدرت طراحیِ نقاش صحبتی نمود، ولی آنچه مسلم است این است که مشاهده‌ی طراحی اولیه از زیر رنگ، آنگونه که در شاهنامه‌های اینجو (تصویر ۱۳ متعلق به شاهنامه‌ی ۷۵۳ ه.ق) دیده می‌شود، در شاهنامه‌ی *کاما* جایگاهی ندارد و این تفاوت بسیار مهمی است که اسلوب آن در مکتب شیراز یک[11]، ابداع می‌شود. به نظر می‌رسد در ارایه‌ی حالت پیکره‌ها، تا حدی با خشکی خطوط مواجهیم که بخش عمده‌ی آن بدلیل بهره‌گیری از الگوهای کهن و قراردادهای تصویری ایران باستان است؛ در حالی‌که روانی و عدم زمختی خطوط در پیکره‌های دو اسبی که در میانه‌ی تصویر است، تا حدی مشخص است. حاکمیت با خطوط منحنی و مایل است که القای حرکت می‌کند. حرکت، کیفیت بصری بسیار تأثیرگذاری در نمایش مضامین اساطیری و حماسی است، و دو پیکره‌ی نیمه‌ی اسب‌ها که از راست و چپ تصویر، وارد صحنه می‌شوند به القای این حس بصری کمک شایانی می‌کنند. در حالیکه پژوهشگرانی چون شیلا کنبای، وجود پیکره‌های نیمه‌ی اسبان را از سنت‌های مکتب نقاشی ایلخانی و از نقشمایه‌های مغولی می‌دانند، ولی این نگاره از شاهنامه‌ی *کاما* به‌خوبی این نکته را آشکار می‌سازد که پیشینه‌ی این سنت در نقش‌پردازی اسب به دوران پیش از مغول، یعنی دوره‌ی سلجوقی در ایران می‌رسد. همچنین در این تصویر، ساختارِ جایگیری سطوح تیره و انتشار این سطوح از بخش راست تصویر به سمت چپ، به بازنمایی حرکت کمک شایانی می‌کند. پیکره‌ی به‌دار آویخته شده و همچنین دارِ چوبی، تنها عناصری هستند که دارای خطوط عمودی بوده و بر قهرمان داستان و نقطه‌ی اوج حماسه تاکید بیشتری می‌کنند.

ب. بررسی تطبیقی نگاره‌های شاهنامه‌ی *کاما* با ظروف منقوش مینایی از دوران سلجوقیان (۴۲۸-۵۵۲ ه. ق)

همان‌گونه که به قول پاکباز، قرابتی آشکار میان ۷۱ نگاره‌ی نسخه‌ی *ورقه و گلشاه* با تصاویر ظروف مینایی از حیث شیوه‌ی چهره‌نگاری، نقش‌پردازی و ترکیب‌بندی به چشم می‌خورد (پاکباز، ۱۳۸۳، ۷۶)، این قرابت میان نقشمایه‌ها، پیکره‌ها و عناصر منظره در شاهنامه‌ی *کاما* با نقوش سفالینه‌های سلجوقی نیز دیده می‌شود. در اینجا، آدم‌ها و جانوران و گیاهان با خطوط شکل‌ساز

تصویر۴- پادشاهی بهرام چوبینه پانزده ماه بود. شاهنامه‌ی کاما، اوایل قرن ۷ هجری. ماخذ: (همان، ۱۳۶۹، نوزده؛ آنالیز خطی: نگارندگان).

و در مقیاس غیرطبیعی ترسیم شده‌اند. هاله‌های نورانی نیز هم چنان بر سرِ پیکره‌ها در این ظروف، شاهنامه‌ی *کاما* و ورقه و گلشاه دیده می‌شود.

در یکی از صحنه‌های نسخه‌ی *کاما* با عنوان «*پادشاهی بهرام چوبینه پانزده ماه بود*» (تصویر ۴)، فرم و شکل تخت بهرام ساسانی، دقیقاً شبیه به تخت یکی از شاهان در سفالینه‌ی منقوش سلجوقی با عنوان «*صحنه‌ای از داستان فریدون*» (تصویر ۵)، متعلق به اواخر قرن ۶ یا قرن ۷ هجری می‌باشد.

یکی از نقشمایه‌هایی که به شناسایی سبک و تعلق شاهنامه‌ی *کاما* به اوایل قرن هفتم هجری کمک می‌کند، فرم و نقش کم و بیش مثلثی و یا چهارگوش با خطوط دوری پهن و تپه‌های موجود درتصویر ۳ متعلق به شاهنامه *کاما* است. نظیر این تپه‌ها یا کوه‌ها را دقیقاً در قسمت پایین ظرف سفالین بسیار نفیسی می‌بینیم که متعلق به اوایل قرن هفتم هجری در گالری فریر واشنگتن است (تصاویر ۶ و ۷). بر اساس نظر اتینگهاوزن و گرابر، صحنه‌ی بشقاب سفالین، نبردی عظیم را نشان می‌دهد: سپاهی مرکب از سوارکاران، پیادگان و پیلان بر قلعه‌ای حمله‌ور شده‌اند. شاید این صحنه نبردی را به تصویر کشیده که در آن یکی از شاهزادگان سلجوقی به یکی از قلاع دشمنان خود یورش برده است (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۷۹، ۵۱۷).

رنگ‌مایه‌های رقیق به‌کار رفته در بشقاب، در نگاره‌های ارایه‌شده از شاهنامه‌ی *کاما* نیز مشهود است. رنگ‌ها در شاهنامه‌ی *کاما*، آبرنگی و بدون جسمیّت به‌نظر می‌آیند و لایه‌های متعدد رنگی به لحاظ رقیق و شفاف بودن، نمودی کاملاً عینی دارد. بهره‌گیری از رنگ‌مایه‌های رقیق، ویژگی‌ای است که تداوم آن را در نگاره‌های مکتب شیراز اینجو همچنان شاهدیم (تصاویر ۹ و ۱۳). نیز نقشمایه‌ی تپه‌های مثلثی شکل با خطوط پهن دوری موجود در بشقاب سلجوقی را در شاهنامه‌های اینجو می‌بینیم. البته در مکتب اینجو، شاهد کوه‌های بلند کشیده و مثلثی شکل با چند خط پیرامونی و با رنگ‌های رقیق و غلیظ هستیم که برخی پژوهشگران نظیر رایس، منشأ این کوه‌ها را در نقاشی‌های ایلخانی می‌دانند. با این وجود، این کوه‌ها در سبک اینجو بسیار استلیزه و ساده و دو بعدی شده‌اند.

از سوی دیگر باید به کادر پلکانی نگاره‌های شاهنامه‌ی *کاما* اشاره کرد. بسیاری از پژوهشگران این نوع کادر را در شاهنامه‌های شیراز اینجو، نتیجه‌ی تأثیرپذیری نقاشان اینجو از نقاشی‌های شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی می‌دانند؛ در حالیکه با توجه به کادر پلکانی نگاره‌ی «*دار زدن اردشیر پور رستم را*» (تصویر۳) در شاهنامه‌ی *کاما*، نظریه‌ی قبلی کاملاً منتفی و غیرقابل استناد است.

نقاشی‌های شاهنامه‌ی *کاما* بر اساس مشاهده‌ای که غروی مستقیماً از این نسخه در بمبئی داشته و گزارش آن را در مجله‌ی هنر و مردم چاپ نموده، بر روی زمینه‌ای رنگی به‌ویژه رنگ سرخ انجام شده، که یک کار کاملاً ایرانی است و طرح چهره‌ها و لباس‌ها نیز ایرانی و مشابه با تصاویر مینایی ایران مرکزی است (غروی، ۱۳۵۶، ۶۳). قطع نسبتاً بزرگ این شاهنامه گویای این مطلب است که احتمالاً این مجلد در یکی از مراکز درباری و به سفارش یکی از درباریان تهیه شده است.

همانگونه که قبلاً اشاره شد کنبای، شکستن قاب تصویر با سم اسبان و بیرق سوارکاران را از عناصر مغولی سال‌های ۷۳۰ ه.ق/ ۱۳۳۰م. می‌داند. همچنین از نظر او، تأکید بر حرکت و سوارکاری در فضای تنگ و فشرده و باریک، از مشخصه‌ها و عناصر مغولی است، ولی چنانکه در نگاره‌ی «*دار زدن اردشیر پور رستم را*» از نسخه‌ی *کاما* مشاهده می‌شود قاب تصویر با سم اسبانی با پیکرهای نیمه از دو طرف شکسته شده است و این شاخصه‌ای است که در حدود صد سال پیش‌تر از تاریخی که کنبای ذکر می‌کند، یعنی در اوایل سده‌ی هفتم هجری در شاهنامه‌ی *کاما* بروز نموده است. همچنین شکسته شدن کادر تصویر با بیرقی از موی اسب را که نماد قدرت است، می‌توان برای اولین بار در نگاره‌های نسخه‌ی *ورقه و گلشاه* (تصویر۱)، که این کتاب هم از نسخ سلجوقی و متعلق به اوایل قرن هفتم ه.ق است، مشاهده کرد.

تصویر۵- بخشی از جام مینایی شکسته با صحنه‌ای از داستان فریدون، اواخر قرن ۶ یا قرن ۷ هجری.
ماخذ: (Brend, 2010, 82)

تصویر ۶- بشقاب سرامیکی با موضوع «تصرف یک دژ»، اوایل قرن ۱۳م.
ماخذ: (Graber, 2000, 49)

تصویر ۷- بخشی از تصویر شماره‌ی ۶ که در سمت چپ پایین آن، تپه‌هایی دو بعدی با خطوط پهن و مضرّسی را نشان می‌دهد.
آنالیز خطی: نگارندگان

جدول ۱- تطبیق شاهنامه‌ی *کاما* با مثنوی ورقه و *گلشاه* و سفالینه‌های سلجوقی.

موارد تطبیق	شاهنامه‌ی *کاما*	مثنوی ورقه و گلشاه	سفالینه‌های سلجوقی
تعداد نگاره	۴۵	۷۱	بی‌شمار
کاتب/ نقاش	-/ -	-/ عبدالمؤمن خویی از آذربایجان در اواخر قرن ششم ه.ق	-
خط	نسخ	نسخ آناتولی	کوفی
زمینه‌ی آثار	سرخ	سرخ یا آبی	آبی آسمانی، سفید...
رنگ	درخشان، سبز، قرمز، قهوه‌ای و اکر، آبی. رنگ‌ها بیشتر آبرنگی	رنگ‌ها درخشان، طلایی، قرمز، اکر، آبی، سبز و زرد. جسمی و آبرنگی	رنگ‌ها درخشان، طلایی، قرمز، اکر، آبی، سبز و زرد. جسمی و آبرنگی
نوع خطوط	بسیار بیانگر، محیطی یا شکل‌ساز، خشک و یا نرم در ترسیم پیکره‌های انسانی و نرم در ترسیم حیوانات، پویا و پر انرژی	بیانگر، محیطی یا شکل‌ساز و تاحدودی نرم، پویا و پر انرژی	بیانگر، محیطی یا شکل‌ساز و تاحدودی نرم، پویا و پر انرژی
ترکیب‌بندی	کادر مستطیل افقی و کشیده، فشرده و متراکم، کادر پلکانی، عمدتاً متوازن و متقارن. وجود مربع زاینده.	کادر مستطیل افقی و کشیده، فشرده و متراکم، عمدتاً متوازن و متقارن. عدم وجود مربع زاینده.	به شکل ظرف مورد نظر
فضا	تخت، بدون پرسپکتیو. عدم خط افق و آسمان	تخت و دوبعدی، بدون پرسپکتیو. عدم خط افق و آسمان.	تخت و دوبعدی، بدون پرسپکتیو. عدم خط افق و آسمان
روایت بصری داستان	دارای بیانی خطی است و نه همزمان	دارای بیانی خطی است و نه همزمان	دارای بیانی خطی است و نه همزمان
خروج از کادر	وجود ندارد	شکست کادر بوسیله‌ی عَلَم و ساقه‌ی گیاهان، پرنده، هاله‌ی سر، عَلَم و یا سپر	وجود ندارد
عنصر کیفی حرکت	حرکت از طریق ورود اسب‌های نیمه از دو طرف کادر بشدت القا می‌شود.	حرکت بوسیله‌ی اسب‌ها و عَلَم‌ها وجود دارد ولی پیکر اسبان و... کامل تصویر شده است.	در موضوعات حماسی حرکت بشدت وجود دارد و در مضامین تغزلی بسیار کم.
تطبیق متن با تصویر	وجود دارد	وجود دارد	وجود دارد
تقدم نگاره یا متن ادبی	نگاره در حصار طرح شده از سوی خوشنویس محصور است.	گاه بخش‌هایی نظیر دم یا سم اسبان، نوک درختان، پرنده، هاله‌ی سر، علم و یا سپر از کادر نقاشی خارج می‌شود ولی هنوز محصور در متن نوشتاری است.	رجحان با نگاره و تصویر است.
تیپ چهره‌ها و پیکره‌ها	چهره‌ها گرد و پیکره‌ها دارای سر بزرگ و تیپ سلجوقی. تفاوت اجزای چهره بین زن و مرد دیده می‌شود.	چهره‌ها گرد و پیکره‌ها دارای سر بزرگ و تیپ سلجوقی یا اویغوری. تفاوت اجزای چهره بین زن و مرد دیده نمی‌شود.	چهره‌ها گرد و پیکره‌ها دارای سر بزرگ و تیپ سلجوقی. تفاوت اجزای چهره بین زن و مرد دیده می‌شود.
جامه‌ها و تزیینات آن	جامه‌ها بلند و به نظر می‌رسد دارای نقش‌اند.	جامه‌ها ساده و بلند و کمتر دارای نقش‌اند. برخی دارای دستار بر سر و ساز و برگ ترکی‌اند.	جامه‌ها بلند و دارای نقش‌اند.
ساز و برگ اسب‌ها و شتران	زین‌ها صاف و غیر مغولی. دُم برخی از اسبان بسان اسبان ساسانی گِره زده شده است	ساز و برگ ترکی، سپرهای بسیار بزرگ و بعضاً زین‌های آذین شده با پارچه‌های منقوش. دم برخی از اسبان بسان اسبان ساسانی گره زده شده است.	زین‌ها صاف و غیر مغولی. سپرها کوچک
گیاهان	تپه‌های مثلثی شکل با خطوط محیطی پهن با تأثیرپذیری اندک از مکتب بغداد	تأثیرپذیری از گیاهان و درختان مکتب بغداد	تپه‌های مثلثی شکل با خطوط محیطی پهن با تأثیرپذیری اندک از مکتب بغداد
قراردادهای تصویری ساسانی و مانوی	- در حالت پیکره‌ها (بالاتنه تمام رخ و پاها نیمرخ). - وجود هاله‌ی تقدس. - بازوبند زرین مانوی درجامه‌ها - حالت قراردادیِ کمان‌اندازی بهرام گور به گونه‌ی شاهان ساسانی	- در حالت پیکره‌ها (بالاتنه تمام رخ و پاها نیمرخ). چهره‌ی تمام رخ نیز در این نسخه وجود دارد. - وجود هاله‌ی تقدس. - بازوبند زرین مانوی درجامه‌ها. - حالت قراردادیِ نشستن ورقه تا حد زیادی به گونه‌ی شاهان ساسانی	- در حالت پیکره‌ها (بالاتنه تمام رخ و پاها نیمرخ). - وجود هاله‌ی تقدس و یا عدم آن - بازوبندهای زرین مانوی درجامه‌ها - حالت قراردادیِ نشستن فریدون به گونه‌ی شاهان ساسانی
تخت سلطنتی	شبیه به سفالینه‌های سلجوقی و *ورقه و گلشاه*	شبیه به شاهنامه‌ی *کاما* و سفالینه‌های سلجوقی	شبیه به شاهنامه‌ی *کاما* و *ورقه و گلشاه*

تحلیل هندسه‌ی پنهان نگاره‌ی "دار زدن اردشیر پور رستم را" از شاهنامه‌ی کاما

تصویر ۸، که نسخه‌ی سیاه و سفید تصویر ۳ است، مضمون اصلی داستان را در بخش میانی تصویر و نیز نقش ستون‌های عمودی که امتداد فرضی ستون‌های متن نوشتاری است، نشان می‌دهد. امتداد فرضی این ستون‌ها، منطبق بر نقشمایه‌های کلیدی داستان، یعنی اردشیر بر ستون میانی و پور رستم بر ستون سمت چپ است. همچنین پیکره‌ی سوار بعدی که بر اساس متن باید یکی از نامداران لشکر اردشیر باشد، دقیقاً بر یکی از اضلاع مربع قرمز رنگ میانه‌ی تصویر واقع شده است. با آنالیزی که صورت پذیرفت، مشخص شد که این مربع، دربردارنده‌ی مهم‌ترین عناصر داستان است، همان مربعی که در علم مبانی هنرهای تجسمی از آن به "مربع شاخص" یا "مربع زاینده" نام برده می‌شود.

تصویر ۸، از نظام‌های قراردادی و هندسه‌ی پنهان اثر سخن می‌گوید و اثبات می‌کند که نگارگر سلجوقی، به علم هندسه، تناسبات و مربع شاخص و اهمیت آن در تصویر، وقوف کامل داشته است. اساس ترکیب‌بندی این نگاره بر مربعی است که از دو طرف به اندازه‌ی قطر مربع شاخص که برابر با $\sqrt{2}$ است، گسترش یافته است.

مربع شاخص، «مادر ترکیب» است و محمل اندیشه‌ی هنرمند. این مربع در کادر مستطیل، محل استقرار عنصر اصلی ترکیب است. عنصری که هدف ترکیب را مشخص می‌کند و سبب تمرکز نگاه در اثر می‌شود و از آنجا به سایر بخش‌های ترکیب رهنمون می‌شود (آیت‌اللهی، ۱۳۶۳، ۱۱۸). حالت پلکانی بالای تصویر نیز بر حضور این مربع مادر تأکید بیشتری می‌کند. ترسیمات داخل مربع زاینده از سوی نویسندگان به‌وضوح مشخص نمود که طراح اثر کاملاً از تقسیمات درون مربعی براساس نسبت $\sqrt{2}/2$ آگاه بوده است، چرا که خطوط ترسیم شده بر اساس این نسبت طلایی دقیقاً منطبق بر چوبه‌ی دار است، که مهم‌ترین نقشمایه‌ی آیکونیک داستان است و می‌توان آن را رمزگشایی کرد و پایه‌ی دیگر چوبه‌ی دار منطبق بر ستون سمت چپی است که در امتداد فرضی ستون عمودی بین خطوط متن است. خط طلاییِ افقی نیز دقیقاً منطبق بر چهره‌های اردشیر و همراهان اوست[۱۲].

تصویر ۸- نقش ستون‌های عمودیِ فرضیِ متن نوشتاری و مماس شدن آنها بر نقشمایه‌های کلیدی داستان. مربع شاخص و نسبت $\sqrt{2}$ و خطوط و نسبت‌های طلایی در کادرِ مربعِ مادر یا شاخص از تصویر ۳.

مستطیل $\sqrt{2}$ از دوران کهن در معماری و هنرها کاربرد وسیعی داشته تا اینکه نسبت‌های طلایی مصر باستان جایگزین آن می‌شود (آیت‌اللهی، ۱۳۷۷، ۱۸۵). در واقع نکته‌ای که بیان آن در اینجا بسیار مهم است، آشنایی نقاش و خوشنویس این اثر با نظام‌ها و نسبت‌های هندسی، و نبوغ او در به‌کارگیری یکی از نسبت‌های کهن، یعنی $\sqrt{2}$ در شکلی جدید است و آن گسترش مربع شاخص بر اساس قطرش (رادیکال ۲) از دو طرف کادر است. در واقع دو مستطیل $\sqrt{2}$ در درون یکدیگر که در مربع زاینده‌ی خود مشترکند و کادر نهایی نگاره‌ی مذکور را تشکیل می‌دهند.

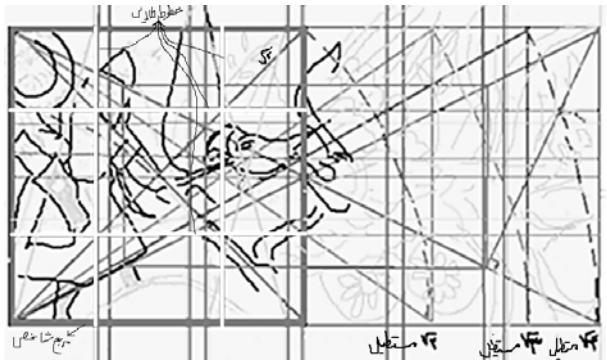
تحلیل هندسه‌ی پنهان صحنه‌هایی از سه شاهنامه‌ی اینجوی مکتب شیراز

۱. «جنگ اسفندیار با سیمرغ» از شاهنامه‌ی ۷۳۱ ه.ق شیراز اینجو

یکی از صحنه‌های حضور سیمرغ در شاهنامه‌ی فردوسی، هفت خوان اسفندیار است. در خوان پنجم، اسفندیار باید سیمرغ را بکشد. در تصویر ۹، این داستان و نقطه‌ی اوج آن که همانا کشته‌شدن سیمرغ بدست اسفندیار است، به نمایش درآمده است.

در تصویر ۱۰، مربع شاخصِ کادر، که محمل اندیشه هنرمند است و مضمون اصلی داستان را در خود جای داده، در سمت چپ کادر دیده می‌شود. دو خط عمودی و دو خط افقی طلاییِ کادر که به رنگ سفید در درون مربع شاخص ترسیم شده‌اند، تقسیمات و نسبت‌های طلایی درون مربعی را نشان می‌دهد. خطوط طلایی

تصویر ۹- جنگ اسفندیار و سیمرغ، شاهنامه ۷۳۱ ه. ق مکتب شیراز.
ماخذ: (آژند، ۱۳۸۷، ۸۹).



تصویر۱۰- آنالیز خطی و مربع شاخص و نحوه‌ی شکل‌گیری کادر $\sqrt{4}$ از مربع زاینده.

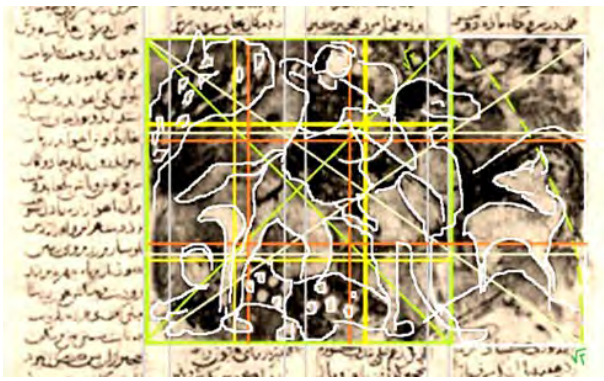
عمودی دقیقاً از سر اسفندیار و نیز منقار سیمرغ می‌گذرند. کادر نگاره، $\sqrt{4}$ است؛ یکی از کادرهای پویا[۱۳]، که اضلاع آن با یکدیگر تناسب داشته و می‌توان با ترسیم اقطار این مستطیل و نیز اقطار مستطیل‌های $\sqrt{3}$ و $\sqrt{2}$ که در داخل این مستطیل ترسیم شده‌اند و محل برخوردهای این خطوط با یکدیگر، به خطوط رهنمون‌گری دست یافت که هر یک منطبق بر قسمتی از طرحِ خطیِ اثر هستند. بر این اساس می‌توان به‌جرأت گفت همان نظام‌های زیرساختی که به عنوان هندسه‌ی پنهان اثر در دوره‌ی سلجوقی و در نگاره‌های شاهنامه‌ی *کاما* مورد استفاده قرار گرفته، در این شاهنامه نیز مورد بهره‌برداری واقع شده و به‌کارگیری دانش هندسی سلجوقیان در زیرساخت آثار تصویری اینجو هم‌چنان تداوم یافته است.

در این تصویر، شاهد تلاش بیشتر نگارگر برای ایجاد ارتباط متن نوشتاری با تصویر هستیم. او با قراردادن عناصر عمودی مثل درخت سرو و یا پیکره‌ی اسفندیار بر امتداد خطوط ستون‌های نوشتاری، و نیز طراحی برخی از اجزای تصویر مثل نوک درخت سرو و پرهای سیمرغ و شاخ و برگ درختان در بین ستون‌های متن نوشتاری، سعی در ایجاد این ارتباط دارد.

۲. نگاره‌ی شاهنامه‌ی ۷۳۳ ه.ق شیراز اینجو با موضوع «*بهرام گور و آزاده در شکارگاه*».

در این صحنه (تصویر۱۱)، برخلاف نگاره‌هایی که از شاهنامه‌های

تصویر۱۱- بهرام گور و آزاده در شکارگاه[۱۴]، شاهنامه ۷۳۳ ه.ق، شیراز.
ماخذ: (آداموا و گیوزالیان، ۱۳۸۶، ۱۸۷؛ آنالیز خطی: نگارندگان).



تصویر۱۲- بخشی از تصویر۱۱، مربع شاخص و گسترش آن از هر طرف به اندازه‌ی رادیکال۲ و ترسیم خطوط طلایی در کادر مربع.

کاما و ۷۳۱ ه.ق شیراز ارایه شد، متن بالا و پایین تصویر در ارتباطند و به‌وسیله‌ی تصویر از یکدیگر کاملاً منفک نشده‌اند، ولی به لحاظ زیبایی‌شناسی ارتباط خوشایندی میان کادر تصویر و بخش نوشتاری وجود ندارد. تصویر، اوج داستان یعنی لحظه‌ای را نشان می‌دهد که کنیزک بدلیل جسارت و گستاخیِ خود از سوی بهرام زیر لگدهای شتر به مرگ محکوم می‌شود.

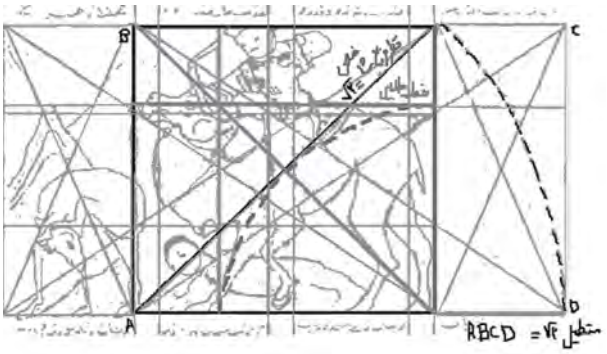
تحلیل خطی این تصویر نیز از شکل‌گیری مضمون اصلی روایت در مربع زاینده و گسترش کادر و تبدیل آن به مستطیل $\sqrt{2}$، و بهره‌گیری هنرمند از نسبت‌های طلایی مربع شاخص و خطوط ۱/۳ و ۲/۳ برای جای‌دهی عناصر مهم تصویر چون سر کنیزک مرده، سر و پای بهرام، بدن آهو و شتر، و انطباق راستای عمودی ساز برخط طلایی عمودی کادر خبر می‌دهد (تصویر۱۲).

۳. نگاره‌ی «*بهرام گور و آزاده در شکارگاه*» در شاهنامه‌ی ۷۵۳ ه.ق شیراز اینجو

روایت مربوط به این صحنه، که در واقع پایان غم‌انگیز داستان نیز هست، منحصر به ۳ بیت اول بالای صفحه می‌باشد و بقیه‌ی ابیات در بالا و پایین تصویر مربوط به دو روایت دیگر است، بنابراین از این جهت، ارتباط متن نوشتاری با متن تصویر در این اثر به حداقل می‌رسد.

در تصویر۱۴، نقشمایه‌های اصلی این مضمون، یعنی بهرام، کنیزک و شتر در مربع زاینده ترسیم شده‌اند و تقسیمات $\sqrt{2}/2$ بر یکی از

تصویر ۱۳- بهرام گور و آزاده در شکارگاه، شاهنامه ۷۵۳ ه.ق، شیراز.
ماخذ: (http://www.metmuseum.org)



تصویر ۱۴- تقسیمات درون مربعی بر اساس $\sqrt{۲}$ از تصویر ۱۳.

دستان بهرام و سرو پاهای شتر مماس شده است. همچنین دو ضلع عمودی مربع مادر، کل پیکره‌ی بهرام، دو پای شتر و نیز یک پای آهو بر ادامه‌ی فرضی خطوط عمودی ستون‌های متن قرار گرفته‌اند.

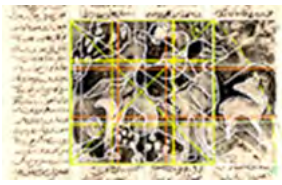
همانطوری‌که در نمونه‌هایی از سه شاهنامه‌ی ۷۳۱، ۷۳۳ و ۷۵۳ ه.ق مکتب شیراز اینجو ملاحظه شد، به نظر می‌رسد طراحی صحنه‌ها منوط به هندسه‌ی مبنایی و انطباق با آن است. مربع شاخص در هر سه شاهنامه‌ی اینجو به گونه‌ای از سوی نقاش ترسیم شده که دو ضلع عمودی آن بر ستون‌های متن نوشتاری مماس باشد و این عمل که به نظر نویسنده، انجام آن بسیار هدفمند به‌نظر می‌رسد، منجر به در هم‌تنیدگی متن و تصویر و نهایتاً وحدت و انسجام کلّ صفحه می‌شود.

استحاله دو نقشمایه‌ی ایکونیک در نسخ مکتب سلجوقی و مکتب شیراز اینجو

یکی از نقشمایه‌های آیکونیکی که در نگاره‌های ورقه و *گلشاه* و شاهنامه‌ی *کاما* حضور پررنگ و جدّی دارد، نقشمایه‌ی "*هاله‌ی تقدس*" است، که پیرامون سر همه‌ی پیکره‌ها دیده می‌شود ولی این نقشمایه‌ی مهم، در نگاره‌های دوره‌ی اینجو با انقطاع و یا با دگردیسی مواجه می‌شود و آن را فقط پیرامون سر فرشته‌ای در کتاب سمک عیار می‌بینیم. اینکه چرا این بن‌مایه‌ی نمادین دچار دگرگونی، تحول و یا انقطاع می‌شود، موضوعی است که جستاری دیگر را می‌طلبد.

بن‌مایه‌ی دیگر که دچار تغییر و دگردیسی می‌شود، نقشمایه‌ی عمامه است. این نقش تا پایان دوره‌ی سلجوقی بر سر همه‌ی پیکره‌های مرد، حتی شاهان و پهلوانان و شخصیت‌های حماسی در نسخ مصور دیده می‌شود در حالی‌که کاربرد آن در دوره‌ی آل اینجو برای شاهان، شاهزادگان، پهلوانان و لشکریان در اکثر نگاره‌ها با انقطاع روبرو می‌شود و بن‌مایه‌ای که برای شاهان اینجو جایگزین آن می‌شود، نقشمایه‌ی «تاج» است. در انتهای این بحث، جدول تطبیقی عناصر زیبایی‌شناختی شاهنامه‌ی *کاما* و شاهنامه‌های اینجو، و میزان تأثیرپذیری شاهنامه‌های اخیر از شاهنامه‌ی *کاما* به صورت خلاصه ارایه می‌شود.

جدول ۲- تطبیق شاهنامه‌ی *کاما* با مثنوی ورقه و *گلشاه* و سفالینه‌های سلجوقی.

موارد تطبیق	شاهنامه‌ی *کاما*	شاهنامه‌های اینجو 
خط	نَسخ	نَسخ
زمینه‌ی آثار	سرخ	سرخ یا اکر، طلایی رقیق و یا نارنجی
رنگ	درخشان، سبز، قرمز، قهوه‌ای و اکر، آبی. رنگ‌ها بیشتر آبرنگی	رنگ‌ها درخشان، طلایی، قرمز، اکر، آبی، سبز و زرد. جسمی و آبرنگی
نوع خطوط	بسیار بیانگر، فرم‌ها با خطوط محیطی یا شکلساز، خشک و یا نرم در ترسیم پیکره‌های انسانی و نرم در ترسیم حیوانات، پویا و پرانرژی	بیانگر، فرم‌ها با خطوط محیطی یا شکلساز و تاحدودی نرم، پویا و پرانرژی. دیده شدن خطوط طرح از زیر رنگ.
ترکیب‌بندی	کادر مستطیل افقی و کشیده، فشرده و متراکم، کادر پلکانی، عمدتاً متوازن و یا متقارن.	کادر مستطیل افقی و کشیده یا مربع شکل یا کادر دو قسمتی، عناصر فشرده و متراکم، عمدتاً متوازن و متقارن.
فضا	تخت و دوبعدی، بدون پرسپکتیو. عدم خط افق و آسمان	تخت و دوبعدی، بدون پرسپکتیو. عدم خط افق و آسمان.
روایت بصری داستان	دارای بیانی خطی است و نه همزمان	دارای بیانی خطی است و نه همزمان
خروج از کادر	وجود ندارد	شکست کادر بوسیله‌ی عَلَم و ساقه‌ی گیاهان، پرنده، عَلَم و پرچم‌ها یا سپر و نیزه‌ها و بال و پر پرندگان یا سم اسبان
عنصر کیفی حرکت	حرکت از طریق ورود اسب‌های نیمه از دو طرف کادر بشدت القا می‌شود.	حرکت بوسیله‌ی اسب‌های نیمه از دو طرف کادر، عَلَم‌های مایل و خطوط دندانه‌ای و مضرس کوه‌ها بشدت القا می‌شود.
تطبیق متن موجود در صفحه با تصویر	وجود دارد.	وجود دارد اما در تک برگ در دسترس شاهنامه‌ی ۷۵۳ ه.ق، این تطبیق به حداقل می‌رسد.

تقدم نگاره یا متن ادبی	نگاره در حصار طرح شده از سوی خوشنویس محصور است.	گاه بخش‌هایی نظیر دم یا سم اسبان، نوک درختان، پر و بال پرندگان، عَلَم، پای و دم اژدها و... از کادر نقاشی خارج می‌شود ولی تصویر هنوز محصور در متن نوشتاری است.
تیپ چهره‌ها و پیکره‌ها	چهره‌ها گرد و پیکره‌ها دارای سر بزرگ و تیپ سلجوقی. تفاوت اجزای چهره بین زن و مرد دیده می‌شود. مردها بدون ریش و یا ریش‌دار.	چهره‌ها گرد با تیپ ایرانی، ولی چهره‌های مغولی نیز دیده می‌شود. مردان بخصوص شاهان و پهلوانان دارای ریش‌اند. پیکره‌های ایستاده اغلب بسیار بلند قدند ولی پیکره‌های کوتاه قد نیز که شاید بدلیل فشردگی کادر از بالا و پایین باشد، همچنان دیده می‌شوند.
جامه و تزیین	جامه‌ها بلند و کمابیش دارای نقش‌اند.	جامه‌ها عمدتاً بلند و نقشدار و زربفت و گران‌قیمت‌اند.
ساز و برگ اسب‌ها و شتران	زین‌ها صاف و غیر مغولی. دُم برخی از اسبان بسان اسبان ساسانی گِره زده شده است.	زین‌های مدور و زره و کلاه‌خود مغولی است.
گیاهان	تپه‌های مثلثی شکل با خطوط محیطی پهن با تأثیرپذیری اندک از مکتب بغداد	تأثیرپذیری از گیاهان و درختان مکتب بغداد، وجود درختان طلایی رنگ
قراردادهای تصویری ساسانی و مانوی	- در حالت پیکره‌ها (بالاتنه تمام رخ و پاها نیمرخ). - وجود هاله‌ی تقدس. - بازوبند زرین مانوی درجامه‌ها - حالت قراردادیِ کمان‌اندازی بهرام گور به گونه‌ی شاهان ساسانی است.	- در حالت پیکره‌ها (بالاتنه تمام رخ و پاها نیمرخ). - عدم بازوبند زرین مانوی درجامه‌ها. - حالت قراردادیِ نشستن ورقه تا حد زیادی به گونه‌ی شاهان ساسانی است.
تخت سلطنتی	تخت شبیه به سفالینه‌های سلجوقی و *ورقه و گلشاه*.	تخت شبیه به شاهنامه‌ی *کاما* و سفالینه‌های سلجوقی نیست، یعنی دو ستون مناره شکل ندارد.
هاله‌ی تقدس	هاله‌ی تقدس وجود دارد.	- عدم وجود هاله‌ی تقدس
عمامه و تاج	عمامه بر سر تمامی پیکره‌های مرد، حتی شاهان و ... وجود دارد	عمامه بر سر شاهان و شاهزادگان تبدیل به تاج و نیم‌تاج می‌شود، اما هنوز عمامه حضور کمرنگی دارد مثلاً بر سر دانشمندی چون بزرگمهر یا برخی وزیران یا معماران و...
بهره‌گیری از مربع مادر	از مربع زاینده در کادر بهره گرفته شده است.	از مربع زاینده در کادر بهره گرفته شده است.
کاربرد نسبت‌های طلایی و... در داخل کادر	از نسبت‌های طلایی و $\sqrt{\varphi}$ در سازماندهی عناصر ترکیب، استفاده شده است.	از نسبت‌های طلایی و $\sqrt{\varphi}$ در سازماندهی عناصر ترکیب، استفاده شده است.
کارکرد ستون‌های بین سطورِ متنِ شعر	این ستون‌ها نقش به سزایی در شکل‌گیری مربع زاینده‌ی تصویر و جای‌گیری عناصر کادر بر نقاط طلایی ایفا می‌نمایند.	این ستون‌ها نقش به سزایی در شکل‌گیری مربع زاینده‌ی تصویر و جای‌گیری عناصر کادر بر نقاط طلایی ایفا می‌نمایند.
بهره‌گیری از نسبت	به شدت از این نسبت کهن در شکل‌گیری کادرهای مستطیل کشیده‌ی افقی، بهره گرفته شده است.	به شدت از این نسبت کهن در شکل‌گیری کادرهای پلکانی متقارن و مستطیل کشیده‌ی افقی، بهره گرفته شده است.
کاربرد نسبت‌های رادیکال ۲، ۳، ۴، ۵، ۶ و....	در برخی نگاره‌ها از نسبت‌های $\sqrt{6}$، $\sqrt{5}$، $\sqrt{4}$، $\sqrt{3}$ و $\sqrt{2}$ در ایجاد کادر پویا استفاده شده است.	در برخی نگاره‌ها از نسبت‌های $\sqrt{4}$، $\sqrt{3}$، $\sqrt{2}$ در ایجاد کادر پویا استفاده شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه

نتایج این تحقیق حاکی از آن است که شاخصه‌های زیبایی‌شناختیِ شاهنامه‌ی "*کاما*"، که اصالت آن را نگاره‌های کتاب "*ورقه و گلشاه*" و سفالینه‌های منقوش سلجوقی تأیید می‌نمایند، ویژگی‌هایی است بسیار اصیل که دارای ریشه‌های تصویری و ساختاریِ کهنِ دنیای باستان است که در دوره‌های تاریخی بعد از سلجوقی نیز تداوم می‌یابد. این ویژگی‌ها عبارتند از: بهره‌گیری از نسبت رادیکال ۲ و تقسیمات آن؛ نسبتی که در دنیای کهن و قبل از به‌کارگیریِ نسبت طلایی از سوی معماران و هنرمندان مصر باستان، بیشترین کاربرد را در هنر جهان باستان داشته و بسیار بدان اهمیت داده می‌شده است؛ و شاخصه‌ی دیگر بهره‌گیری از رنگ‌های ناب و خالص است، که ریشه در هنر اشکانی و ساسانی و مانوی دارد. نسبت رادیکال ۲، در طراحیِ کادرِ تصاویری که موضوع اصلی آن در مرکز کادر تصویر تشکیل می‌شود، و دارای نوعی تقارن تقریبی در کادر است، بیشترین کاربرد را داشته و نگارگر و خوشنویس شاهنامه‌ی *کاما* از این نسبت در تنظیم کادر تصویر و از نسبت‌های طلاییِ آن در کادر مربع زاینده برای جای‌گزینی عناصر مهم ترکیب، حدّاکثر استفاده را نموده است. به کارگیری این نسبت و این شیوه‌ی ترسیم کادر در شاهنامه‌های اینجو همچنان تداوم می‌یابد. همچنین به نظر می‌رسد شاهنامه‌ی *کاما* که برای بسیاری از پژوهشگران ناشناخته است، تنها کتابی است از دوره‌ی سلجوقی، که تصاویر آن بیشترین تشابه را با شاهنامه‌های مصور اینجو و دیوارنگاره‌های ایران باستان دارد و بسیاری از عناصر

زیبایی‌شناسی آن نظیر رنگ‌های ناب، فضاسازی کتیبه‌وار و فشردگی عناصر بصری در کادر افقی، طراحی پویای تصاویر آن و... ، تأثیرات قابل توجهی بر شاهنامه‌های اینجو گذارده است. نیز با اتکا برررویکرد پیشاشمایل‌شناسانه‌ی پانوفسکی، و بر اساس مقایسه و تطبیق آثار و نگاره‌های سلجوقی با نگاره‌های مکتب اینجو دریافتیم که مهم‌ترین نقشمایه‌های ایکونیکی که در شاهنامه‌ی *کاما* حضور داشته ولی شاهد تداوم آن در نگاره‌های شاهنامه‌های اینجو نیستیم، دو نقشمایه‌ی "عمامه" و "هاله‌ی مقدس" می‌باشد.

پی‌نوشت‌ها

1 Pre-Iconographic Description.

۲ Varqa & Gulshah. از دیگر کتاب‌های مصور دوره‌ی سلجوقی می‌توان به *التریاق* (طب جالینوسی)، که در بصره استنساخ و مصور شده، کتاب *مصورالاغانی* در باب علم موسیقی، *مفیدالخاص* ذکریای رازی در باره‌ی خواص گیاهان دارویی که در ۶۰۰ ه.ق نوشته شد و اکنون در کتابخانه‌ی آستان قدس رضوی است، و *خواص الاشجار*، که متعلق به همان کتابخانه و همان دوره است، اشاره کرد (تجویدی، ۱۳۸۶، ۶۷- ۶۸).

3 Abd-al Momen AL-Khuyi.

4 KARATAY.

5http://www.warfare.altervista.org/Turk/Romance_of_Varqa_and_Gulshah-4.htm 95/1/12.

6 Ernest J. Grube.

7 The Classical style in Islamic painting.

8 Bezeklik.

۹ اساساً این «سبک اویغوری» که با تیپ‌های اویغوری مشخص و مبرز می‌شود، بعدها به ترتیب در موارد ذیل مشاهده می‌شود:
الف) قطعات باقیمانده‌ی نقاشی‌های دیواری کاخ غزنویان در «لشکر بازار» (سده‌ی ۱۰- ۱۱م.). ب) نقاشی‌های دیواری پیدا شده در حفاری‌های اول شهر بزرگ سلجوقیان، ری (سده‌ی ۱۲م.). ج) بسیاری از سفالینه‌های رنگی ساخته شده در عصر سلجوقی (ایران: ری و کاشان؛ ترکیه: قباد‌آباد). د) در نقاشی‌های ایرانی یا ترکیه‌ای *ورقه و گلشاه* در عصر سلجوقی.. ه) نگاره‌های نسخ خطی مکتب موصل (سده‌ی ۱۲- ۱۳). و) برخی سفالینه‌های رقه (سوریه‌ی شمالی) (سده ی ۱۳). ز) نسخ خطی مملوکی (مصر، سده‌ی ۱۴). ح) نسخ خطی اوایل دوره‌ی عثمانی (سده‌ی ۱۵) (مقدم، ۱۳۸۹، ۱۹-۲۰).

10 Discoride d'Anazabrbas.

۱۱ آیت‌اللهی از سبک اینجو به «شیرازیک» نام می‌برد (آیت‌اللهی، ۱۳۸۶، ۳۸).

۱۲ برای نحوه‌ی ترسیم مربع شاخص، خطوط طلایی و اطلاعات بیشتر در این مورد، ر ک به: (آیت‌اللهی، ۱۳۷۷، ۲۱۹-۲۲۰).

۱۳ مستطیل‌های رادیکال ۲، ۳، ۴، ۵، ۶، ۷ و.... را مستطیل‌های پویا می‌خوانند. مسلم است هر چقدر نسبت طول مستطیل به عرض آن بیشتر شود، امکان تعدد ترکیب بیشتر و ترکیب نیز پیچیده‌تر می‌شود (آیت‌اللهی، ۱۳۷۷، ۱۸۶).

۱۴ متأسفانه تصویری با کیفیت‌تر در سایر منابع، از این نگاره یافت نشد.

فهرست منابع

آداموا، ا. ت و گیوزالیان، ل. ت (۱۳۸۶)، *نگاره‌های شاهنامه*، ترجمه‌ی زهره فیضی، فرهنگستان هنر، تهران.

آژند، یعقوب (۱۳۸۷)، *مکتب نگارگری شیراز*، فرهنگستان هنر، تهران.

آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۸۶)، ترکیب‌بندی افقی در نگارگری مکتب شیراز، *آینه‌ی خیال*، شماره‌ی ۵، ۳۸-۳۹.

آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۶۳)، نسبت‌های طلایی در هنر، *فصلنامه‌ی هنر*، شماره‌ی ۷، ۱۰۸-۱۲۹.

آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۷۷)، *مبانی هنرهای تجسمی*، سمت، تهران.

اتینگهاوزن، ر ؛ گرابر، ا (۱۳۷۹)، *هنر و معماری اسلامی* (۶۵۰- ۱۲۵۰)، ترجمه‌ی یعقوب آژند، سمت، تهران.

بازورث و دیگران (۱۳۹۰)، *سلجوقیان*، ترجمه و تدوین: یعقوب آژند، چاپ دوم، مولی، تهران.

پاکباز، رویین (۱۳۸۳)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، چاپ سوم، زرین و سیمین، تهران.

تجویدی، اکبر (۱۳۸۶)، *نگاهی به هنر نقاشی ایران از آغاز تا سده دهم هجری*، چاپ سوم، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران.

سورن ملکیان شیروانی، اسدالله (۱۹۷۰)، داستان ورقه و گلشاه، *هنرهای آسیایی*، شماره ۲۲، صص ۱۰۳-۱۳۰.

عیوقی (۱۳۴۳)، *ورقه و گلشاه*، به اهتمام دکتر ذبیح‌الله صفا، انتشارات دانشگاه تهران، تهران.

غروی، مهدی (۱۳۵۲)، قدیمی‌ترین شاهنامه‌ی مصور جهان، شاهنامه‌ی فیروز پشتونجی دستور بلسارا معروف به شاهنامه موسسه *کاما* بمبئی، متعلق به اوایل قرن هفتم، *مجله‌ی هنر و مردم*، شماره‌ی ۱۳۵، ۴۱-۴۴.

غروی، مهدی (۱۳۵۶)، سیمرغ سفید (نگرشی ژرف در چگونگی استمرار فرهنگی ایران زمین با بررسی شاهنامه فردوسی و نقش و نگاره‌ای آن در هزار سال گذشته)، *مجله‌ی هنر و مردم*، شماره‌ی ۱۷۵، ۵۴- ۷۵.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۴)، *شاهنامه فردوسی*، به تصحیح ژول مُل، بهزاد، تهران.

معرفی نسخه‌های شاهنامه فردوسی (۱۳۶۹)، موسسه مطالعات تحقیقات فرهنگی، تهران.

مقدم، علیرضا (۱۳۸۹)، عبدالمومن بن محمد خویی نقاش قرن هفتم هجری، *کتاب ماه هنر*، شماره ۱۴۸، ۱۴-۲۳.

Brend, B & Melville, C. P (2010), *Epic of the Persian kings: the art of Ferdowsi's Shahnameh*, I. B. Tauris, New York.

Canby, S (1993), *Persian painting*, Thames and Hudson, London.

Graber, o (2000), *Mostly MINIATURES: An Introduction to Persian Painting*, Princeton University Press, Princeton and Oxford.

Panofsky, E (1955), *Meaning in the Visual Arts*, Dobleday Anchor Books, New York.

Robinson, B. V (1958), *A Distractive Catalogue of the Persian Painting in the Bodleian library*, at the Clorendon Press, Oxford.

Swietochowski, M. L (1994), The Metropolitan Museum of Art's Small Shahnama, *In Illustrated Poetry and Epic Images*, The Metropolitan Museum of art, New York, 67-81.

www.metmuseum.org

http://www.warfare.altervista.org/Turk/Romance_of_Varqa_and_Gulshah-4.htm