

تحلیل شمایل‌شناسانه الواح مصور افتتاحیه در نسخ شاهنامه ۷۳۳ و ۷۴۱ ه.ق آل اینجو

نویسنده اول (الهام پورافضل)^۱

نویسنده دوم (فائزه نوروزی)^۲

چکیده

تصویرگری الواح مصور افتتاحیه در نسخ ادبی، یک سنت ثابت در تصویرگری مکتب شیراز آل اینجو بوده است. این پژوهش، الواح مصور افتتاحیه دو نسخه درباری شاهنامه ۷۳۳ ه.ق و ۷۴۱ ه.ق مکتب آل اینجو را مورد تحلیل قرار داده است. همچنین با مطالعه محتوای الواح افتتاحیه این نسخ، به کشف زوایای پنهان و درک معنای درونی این تصاویر، در ورای خصوصیات بصری متمایزشان (در قیاس با مکتب هم عصر خود ایلخانی)، در نگارگری نیمه اول سده هشتم هجری می‌پردازد. این پژوهش با رویکرد شمایل‌شناسانه اروین پانوفسکی و براساس مطالعات کتابخانه‌ای صورت گرفته است. نتایج حاصل از پژوهش نشان دهنده تأثیر رویدادهای پر تنش سیاسی و اجتماعی شیراز در این بازه زمانی، در انتخاب موضوعات و نحوه تصویرگری الواح مذکور است. القاء حقانیت و اقتدار حاکمان آل اینجو، به عنوان دارندگان فرّ ایزدی در برابر نیروهای "غیر"، در این الواح مصور هویداست و تدابیر اینجویان در جهت خودآگاهی به "هویت ملی" به منظور کسب "مشروعیت سیاسی"، در اوضاع پر التهاب شیراز در هنگامه تصویرگری این الواح را نمایان می‌سازد.

اهداف مقاله

- ۱- توصیف، تحلیل و تفسیر مؤلفه‌های به کار رفته در الواح افتتاحیه دو نسخه درباری از شاهنامه آل اینجو، براساس آراء اروین پانوفسکی
- ۲- تبیین باورهای ضمنی موجود در پس این تصاویر و شیوه بازنمایی آن‌ها.

سؤالات مقاله

- ۱- مفاهیم نمادین نهان در پس تصاویر الواح افتتاحیه این نسخ چه بوده است؟
- ۲- آیا اوضاع سیاسی و تدابیر فرهنگی روزگار آل اینجو در انتخاب موضوعات تصویری الواح افتتاحیه نسخه‌های شاهنامه ۷۳۳ ه.ق و ۷۴۱ ه.ق نمود یافته است؟

واژگان کلیدی: شمایل نگاری، الواح افتتاحیه، نگارگری آل اینجو، شاهنامه ۷۳۳ ه.ق، شاهنامه ۷۴۱ ه.ق.

۱ - کارشناس ارشد صنایع دستی، دانشگاه هنر، تهران Elham.pourafzal@gmail.com

۲ - کارشناس ارشد نقاشی، دانشگاه هنر، تهران. Noroozi.painter@gmail.com

مقدمه

کاربرد الواح تمام مصور در افتتاحیه نُسخ خطی یکی از ویژگی‌های مرسوم در تصویرگری و کتاب‌آرایی شیراز آل‌اینجو است که سبقه آن به مکتب بغداد عباسی باز می‌گردد. از سویی اوضاع سیاسی و تدابیر فرهنگی اخذ شده توسط حاکمان خطه فارس، در این برهه زمانی، در ویژگی‌های ظاهری تصویرگری مکتب شیراز آل‌اینجو تأثیرگذار بوده است و موجب شده که مکتب نگارگری شیراز در نیمه اول قرن هشتم هجری به عنوان مکتبی با ویژگی‌های بصری متمایز در قیاس با مکتب هم عصر خود (مکتب نگارگری ایلخانی) در عرصه فرهنگ و کتاب‌آرایی ایرانی نمود پیدا نماید. در ورای این شاخصه‌های ظاهری متمایز در هنر آل‌اینجو، در لایه‌های پنهانی این آثار معنایی نهفته و رمزی موجود است که باورهای ملی، قومی و رویدادهای سیاسی و اجتماعی در شکل‌گیری آن بی‌تأثیر نبوده است. هدف از این پژوهش، مطالعه الواح مصور آغازین در دو نسخه شاخص و درباری شاهنامه، متعلق به مکتبی برجسته و متمایز در تاریخ نگارگری ایرانی است و به تفسیر مؤلفه‌های نمادین و کنکاش معنای نهفته در پس‌ظاهر این آثار می‌پردازد. با مطالعه اوضاع سیاسی و اجتماعی آن روزگار و درک جهان‌بینی حاکمان آل‌اینجو که در انتخاب مضامین و نمادهای الواح مصور آغازین دو نسخه درباری (شاهنامه ۷۳۳ ه.ق - شاهنامه ۷۴۱ ه.ق) مستتر می‌باشند، می‌توان به شناخت عمیق‌تری از هنر آل‌اینجو دست یافت. سوالات پژوهش عبارتند از: ۱- مفاهیم نمادین نهان در پس‌تصاویر الواح افتتاحیه این نُسخ چه بوده است؟ ۲- آیا اوضاع سیاسی و تدابیر فرهنگی روزگار آل‌اینجو در موضوعات تصویری الواح افتتاحیه نسخه‌های شاهنامه ۷۳۳ ه.ق و ۷۴۱ ه.ق باز نمود یافته است؟ پژوهش‌های پیشین صورت گرفته در حوزه نگارگری آل‌اینجو، به بررسی ویژگی‌های بصری تصاویر و یا مطالعه ارتباط میان نگاره‌های نُسخ این دوره با متن آن پرداخته‌اند، حال آنکه این پژوهش بر آن است که محتوا و مضامین الواح آغازین دو نسخه درباری، به عنوان بخشی مستقل از متن کتاب را بررسی نماید و با استناد به منابع ادبی و تاریخی و شرایط سیاسی حکومت آل‌اینجو، به تفسیر و تأویل معنای نهفته در پس‌نقشمایه‌ها، برمبنای الهامات ذهنی ورای خودآگاه هنرمندان این دوره بپردازد. گردآوری اطلاعات در این پژوهش به صورت مطالعات کتابخانه‌ای انجام پذیرفته است. مکتب شیراز آل‌اینجو به علت برخورداری از ویژگی‌های چشمگیر و متمایز در کتاب‌آرایی ایرانی و نظر به اهمیت و نقشی که در پیشبرد کتاب‌آرایی ایران در سده‌های بعد از خود داشته است، موضوع جالب توجه و گیرایی برای پژوهش در ایران و خارج از ایران بوده است که براساس ارتباط نزدیک‌تر به موضوع این مقاله به تعدادی از آن‌ها اشاره می‌شود. آدل.ت. آدامووا^۱ در مقاله‌ای به بررسی ویژگی‌های تصاویر شاهنامه ۷۳۳ ه.ق محفوظ در موزه ملی روسیه^۲ پرداخته است و نگاره‌های این نسخه را دارای سبک و سیاق زیباشناسانه همانندی با تصویرسازی‌های شیراز اینجوی دانسته است (Adamova, 2004). ماریانا. ش سیمپسون^۳ به معرفی نسخه شاهنامه ۷۴۱ ه.ق، توصیف و بررسی الواح مصور آغازین، انجامه و تصاویر به جای مانده از این نسخه پرداخته است (Simpson, 2000). همچنین آدامووا و گیوزالیان^۴ نگاره‌های نسخه شاهنامه ۷۳۳ ه.ق را به روشنی بیانگر سبک نگارگری دوره آل‌اینجو می‌دانند (آداموا و گیوزالیان، ۱۳۸۶). ماریانا. ش سیمپسون الواح آغازین در نُسخ بغداد ایلخانی و آل‌اینجو را بررسی نموده است. وی پس از ریشه‌یابی سنت‌های شکل‌گیری این الواح در ادوار پیشین، به معرفی و توصیف تعدادی از الواح مصور افتتاحیه نُسخ

مکاتب مذکور پرداخته است (Simpson, 2006). الین رایت^۵ حامیان تولید نسخ در شیراز آل اینجو را معرفی نموده، ویژگی‌های سبکی و زیباشناسی نسخ استنساخ شده در این برهه تاریخی را مورد مطالعه و بررسی قرار داده است (Wright, 2006). یعقوب آژند به بررسی هنر نگارگری شیراز در ادوار آل اینجو، مظفریان و تیموری پرداخته و اوضاع سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و هنری این ادوار را بررسی نموده است و به معرفی نسخ بازمانده از این ادوار پرداخته است. (آژند، ۱۳۸۷) غلامرضا هاشمی و علی اصغر شیرازی به بررسی وجوه مشترک سنن تصویری پیش از اسلام با شاهنامه‌های مصور خطه فارس در عهد آل اینجو پرداخته‌اند (هاشمی و شیرازی، ۱۳۹۲). در این مقاله هدف نگارندگان بر آن بوده است که با توصیف، تحلیل و تفسیر الواح افتتاحیه دو نسخه درباری و شاخص آل اینجو، براساس آراء اروین پانوسکی به درک ارزش‌های نمادین و مضامین الواح این نسخ ارزشمند و تأثیر بنیادهای فکری و سیاسی حاکم بر شیراز نیمه دوم سده هشتم هجری، بر تصویرگری این الواح مصور بپردازد. در این میان دو مقوله "هویت ملی" و "مشروعیت سیاسی" در ورای تصاویر این الواح افتتاحیه، مورد تبیین قرار گرفته است.

چهارچوب نظری

یکی از روش‌های پژوهش کیفی جهت مطالعه آثار هنری، روش شمایل‌شناسانه است که در این پژوهش به طور خاص، رویکرد اروین پانوفسکی^۶ به عنوان یکی از برجسته‌ترین صاحب‌نظران قرن بیستم در حوزه شمایل‌نگاری^۷ و شمایل‌شناسی^۸ مورد استفاده قرار گرفته است. وی برای فهم بیشتر اثر هنری، به دنبال شناخت زمینه‌های مختلف تصویر است و فراتر از فرم ظاهری آن‌ها، به تبیین معنای درونی اثر می‌پردازد. بر این اساس، وی برای هر اثر هنری سه لایه مطالعاتی در نظر می‌گیرد که به ترتیب شامل "توصیف پیشاشمایل‌نگاری"^۹، "تحلیل شمایل‌نگارانه"^{۱۰} و "تفسیر شمایل‌شناسانه"^{۱۱} است. لایه اول از نظر پانوفسکی به دو بخش ناظر به واقع و بیانگرانه تقسیم می‌شود به طوری که با آگاهی از فرم‌های ناب و همچنین شناسایی روابط متقابل میان این فرم‌ها به عنوان یک رویداد می‌توان به درک و دریافتی هرچه بیشتر نسبت به آن‌ها دست یافت (Panofsky, 1072: 5). در لایه دوم او از سطح فرم‌های ظاهری عبور کرده و به مطالعه حوزه نمادین و معانی ثانویه در اثر می‌پردازد. در حقیقت مرحله "شمایل‌نگاری" قائل به معنای دیگری برای اثر هنری است که طی آن به کاوش داستان‌ها و تمثیل‌های موجود در روایت اثر می‌پردازد (Panofsky, 1072: 6). بر این اساس فرم اثر هنری در رابطه با معنا تعیین می‌یابد و میان آن دو، پیوندی ناگسستنی برقرار است. لایه نهایی یا "تفسیر شمایل‌شناسانه"، مبتنی بر رمزگشایی و درک بن‌مایه‌های گوناگون در جهت خلق اثر هنری است. در این مرحله فهم بیشتری نسبت به اثر هنری دریافت می‌شود. «در تفسیر شمایل‌شناسانه به دنبال امور عامدانه موجود در اثر نیستیم، بلکه به دنبال اموری هستیم که به نحو ناخودآگاه و غیرعامدانه در اثر موجودند» (نصری، ۱۳۹۲: ۱۴). پانوفسکی معتقد است در تفسیر "معنای ذاتی"^{۱۲} یا "محتوایی"^{۱۳} با آنچه ما "ارزش نمادین"^{۱۴} نامیدیم، به جای به کار بردن تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌ها، به چیزی بیش از آشنایی با موضوعات و مفاهیم خاصی که از طریق منابع ادبی منتقل می‌شوند، نیاز داریم (Panofsky, 1072: 14). این پژوهش سعی دارد متناسب با نظریه شمایل‌شناسی در سه مرحله، الواح آغازین دو نسخه از شاهنامه فردوسی مکتب شیراز آل اینجو را مورد بررسی

قرار دهد که براساس روش پانوفسکی، شناخت موشکافانه لایه‌های پنهان موجود در این آثار با آگاهی و درک شرایط اجتماعی و سیاسی آن دوران امکان‌پذیر است.

زمینه‌های شکل‌گیری سنت تصویرگری الواح آغازین و استمرار آن در مکتب نگارگری شیراز آل‌اینجو

سنت تصویر کردن دو لوح مصور در افتتاحیه متن اصلی یک نسخه خطی، به دوران پیش از مغول، یعنی نُسَخ مکتب بغداد عباسی نسبت داده می‌شود که تصاویر الواح افتتاحیه این مکتب نیز، به نوبه خود از تصاویر کلاسیک و مسیحی ملهم بوده‌اند (Simpson, 2006 : 214). این ترکیب عمومی به یک معیار، در کتاب‌آرایی





جدول تصاویر ۱- الواح افتتاحیه نُسَخ در نیمه اول حکومت آل‌اینجو

الواح افتتاحیه نُسَخ استنساخ شده در دوره اول تصویرگری حکومت آل‌اینجو با مضمون بارعام شاهی و رفتن بزرگان به نزد پادشاه	
	
ب) عجایب المخلوقات و غرائب الموجودات- ۷۲۲ ه.ق- منبع: (Contadini, 2010: Appendix)	الف) کلیله و دمنه- ۷۰۷ ه.ق- منبع: سایت کتابخانه بریتانیا
	
ج) شاهنامه - ۷۵۲/۳ ه.ق- منبع: (Komaroff, 2000: 568)	

نُسَخ علمی و ادبی سلطنتی و حتی غیرسلطنتی قرون هفتم و هشتم هجری مبدل شد. (Wright, 2006: 259). مضامین الواح آغازین مکتب بغداد عباسی از تنوع نسبی برخوردار بودند و عمدتاً به معرفی نگارندگان و نمایش حاکمان و حامیان تولید آن نُسَخ می‌پرداختند و گاه از موضوعات متمایزی نظیر صورفلکی و یا موجودات ماورایی در تصویرگری الواح نُسَخ علمی استفاده گشته که به مثابه دیباچه‌ای تصویری جهت آماده‌سازی ذهن مخاطبان برای ورود به متن نسخه به شمار می‌آمده است. این سنت تصویرگری برپایه دستاوردهای مکتب بغداد عباسی (مراکز بغداد و موصل) و پس از فروپاشی آن، در مکتب بغداد ایلخانی امتداد یافت. از کهن‌ترین نمونه‌های به جای مانده، مزین به الواح مصور آغازین که در مکتب بغداد دوران عباسی استنساخ گردیده می‌توان از نسخه التریاق

محفوظ در کتابخانه ملی فرانسه^{۱۵} (۵۹۵ ه.ق- کد Ms. Arabe 2964) نام برد. در تصویرگری الواح افتتاحیه این نسخه، دو پیکره با هلال ماه در دست و نقوش اژدها مشاهده می‌شود. در این الواح استمرار عقیده به نیروی شفابخش مار و اژدها که ریشه در اعتقادات بین‌النهرین و روم باستان داشته، قابل رؤیت است (Pancaroglu, 2001: 155 & 157). در نمونه دیگری، در نسخه مقامات حریری محفوظ در کتابخانه ملی فرانسه (۶۱۹ ه.ق- کد Arabe 5847)، چهره نگارنده (ابومحمد قاسم حریری) و سلفش (بدیع الزمان همدانی) دیده می‌شود که جمعیت انبوهی گرداگرد آن‌ها را فراگرفته‌اند یا در الواح افتتاحیه نسخه رسائل اخوان الصفا محفوظ در کتابخانه سلیمانیه استانبول (۶۸۶ ه.ق- کد Esad Efendi) چهره نگارندگان رؤیت می‌شود که هویت اسلامی یافته و جایگزین چهره فلاسفه یونان شده‌اند. (Hoffman 1993, 15). می‌توان اظهار داشت تصویرکردن این نوع چیدمان

جدول تصاویر ۲- الواح افتتاحیه نسخ شاهنامه ۷۳۳ ه.ق و شاهنامه ۷۴۱ ه.ق

نسخه شاهنامه ۷۳۳ ه.ق	
	
(ب) لوح تصویری سمت چپ با مضمون بر تخت نشستن شاه و صحنه بارعام- منبع: (آدامووا & تیگرانوویچ، ۱۹۸۵: ۴۲)	(الف) لوح تصویری سمت راست با مضمون شکار- منبع: (آدامووا & تیگرانوویچ، ۱۹۸۵: ۴۳)
نسخه شاهنامه ۷۴۱ ه.ق	
	
(د) لوح تصویری سمت چپ با مضمون بر تخت نشستن شاه و صحنه بارعام- منبع: سایت گالری فریر	(ج) لوح تصویری سمت راست با مضمون شکار- منبع: سایت گالری

عناصر در الواح آغازین قرن هفتم هجری که در سنن اسلامی مرسوم شده بود، برگرفته از تقسیمات سلسله مراتبی الواح دوگانه بیزانسی است. (Ballian 2010:127). نمونه دیگری از الواح افتتاحیه نسخ مکتب بغداد، در نسخه کلیله

و دمنه محفوظ در کتابخانه توپقاپی استانبول^{۱۶} (اواخر قرن هفتم هجری - کد Hazine 363)، در یک لوح نصرالله منشی نسخه کلیله و دمنه را از حکیمی میانسال (احتمالاً برزویه طبیب) دریافت می‌کند و در لوح بعد، وی نسخه را به حامی خود بهرامشاه غزنوی تقدیم می‌کند. (Pancaroglu, 2001: 162) و یا تک لوح به جای مانده از نسخه الاغانی محفوظ در کتابخانه سلیمانیه استانبول (۵۶۱۵ ه.ق - کد Feyzullah Efendi 1566)، الگویی از نمایش تصویر حاکم در ابتدای متن نسخه می‌باشد (Sims, 2002: 40). سنت مصور کردن الواح افتتاحیه در ابتدای متون نسخ علمی و ادبی مکتب بغداد، به کتب شاخص مکتب شیراز آل‌اینجو انتقال یافته و عمومیت یافت. برخلاف مضامین الواح آغازین در نسخ مکتب بغداد که به پاره‌ایی از آنها اشاره شد، مضمون الواح افتتاحیه نسخ شیراز آل‌اینجو متفاوت و محدودتر است. براساس نمونه‌های به جای مانده از این دوره، هدف اصلی تصویرگری الواح آغازین این مکتب، ستایش اقتدار و شکوه حاکمان بوده که به سبک و سیاقی هوشمندانه صورت پذیرفته است، چرا که بسیاری از نمادها و ترکیبات این آثار از الگوهای به جای مانده از ادوار باستانی ایران اخذ شده‌اند. این الواح سراسری مصور بی‌ارتباط با متن اصلی به عنوان نوعی ستایش و ادای احترام به حامی هنرمند در نظر گرفته می‌شود (Titley and Waley, 1985:48). با مطالعه الواح آغازین نسخ به جای مانده از این برهه تاریخی شیراز، می‌توان ترکیبات این الواح را به دو دوره تقسیم نمود. در دوره اول تصویرگری آل‌اینجو (تقریباً تا قبل از سال ۷۳۳ ه.ق)، غالباً مضامین الواح مصور افتتاحیه "صحنه بارعام شاهی" در لوح سمت چپ و "صفوفی از بزرگان به قصد رفتن به بارگاه شاه" در لوح سمت راست را تشکیل می‌داده است که در افتتاحیه نسخ کلیله و دمنه محفوظ در کتابخانه ملی بریتانیا^{۱۷} (۷۰۷ ه.ق - کد Or 13506)، عجایب المخلوقات محفوظ در کتابخانه سلیمانیه استانبول (۷۲۲ ه.ق - کد Yeni 813 Comi) و شاهنامه محفوظ در کتابخانه توپقاپی سرای استانبول (۷۳۱ ه.ق - کد Hazine 1479)^{۱۸} مشاهده می‌شود (جدول تصاویر ۱- الف، ب و ج). اما از نیمه دوم حکومت آل‌اینجو، تحولی در ترکیب عمومی الواح آغازین نسخ روی داده و با تکوین مضامین روبه‌رو می‌شویم. به گونه‌ایی که در لوح سمت چپ، فضای داخلی و در لوح سمت راست، فضای خارجی جلوه‌گر می‌شوند. از این روی در مجاورت صحنه "بارعام شاهی"، صحنه "شکار" جایگزین صحنه "صفوفی از بزرگان به قصد رفتن به بارگاه شاه" می‌شود. این ترکیب جدید در الواح افتتاحیه نسخه شاهنامه محفوظ در کتابخانه ملی روسیه^{۱۹} (۷۳۳ ه.ق - کد Dorn 329)، نسخه مونس الأحرار محفوظ در مجموعه العطار کویت^{۲۰} (۷۴۰ ه.ق - LNS9 MS)، نسخه شاهنامه محفوظ در گالری فریر^{۲۱} (۷۴۱ ه.ق - S1986.113 و S1986.112) و شاهنامه محفوظ در گالری آرتور. ام. ساکالر^{۲۲} (۷۵۳-۷۵۲ ه.ق - کد LTS1998.1.1.2 and 1.1.3) قابل رؤیت است. صحنه‌های "بارعام شاهی" و "شکار" از مضامین مورد علاقه در تصویرگری ادوار باستانی ایران بوده است و قاعدتاً دل‌بستگی اینجویان نسبت به میراث و سنت‌های پیشین فرهنگی و هنری شهر شیراز در انتخاب این مضامین برای الواح آغازین نسخ خطی بی‌تأثیر نبوده است. سنت قرارگیری این الواح افتتاحیه در آغاز متن اصلی، با دگرگونی‌هایی در ویژگی‌های ظاهری و بعضاً مضمونی، در مکتب شیراز ابقاء شده و در ادوار بعد همچنان استمرار می‌یابد.

توصیف پیشاشمایل نگارانه الواح افتتاحیه مصور در نسخ شاهنامه ۷۳۳ ه.ق و ۷۴۱ ه.ق

در نخستین مرحله از رویکرد شمایل‌نگاری، نظر به اینکه مجموعه‌ای از عناصر و قوالب مشترک قراردادی در هنر تصویرگری این روزگار به کار رفته است، به طور هم‌زمان به توصیف عناصر تصویری این دو نسخه شاهنامه پرداخته می‌شود. شاهنامه ۷۳۳ ه.ق در ابعاد ۳۶×۲۸ سانتی‌متر و شاهنامه ۷۴۱ ه.ق (معروف به شاهنامه قوام‌الدین حسن^{۲۳}) در ابعاد ۳۵×۳۰.۳ سانتی‌متر استنساخ گشته‌اند. الواح افتتاحیه این دو نسخه که شاه را در موقعیت دوگانه‌ایی، در دو فضای اندرونی و بیرونی، به صورت تمام صفحه تصویر نموده، دارای مضامین "بارعام شاهی" و "شکار" است (جدول تصاویر ۲- الف، ب، ج و د). نکته قابل ذکر در مورد الواح آغازین نسخه شاهنامه ۷۴۱ ه.ق، وجود کتیبه‌ایی مُدَهَّب با عنوان "لغت الفرس"^{۲۴} بر فراز لوح شکار است. گمان می‌رود این لوح تصویری که دارای ویژگی‌های بصری همانند با مشخصه‌های تصویری اواخر دوره آل‌اینجو است، از ابتدا به نیت قرارگیری در شاهنامه ۷۴۱ ه.ق تصویرگری نشده بلکه به علت داشتن مضمون شکار به این نسخه الصاق گشته است. وجود همسانی در شیوه فضاسازی و اشتراکات در ترسیم جزئیات این لوح با لوح سمت چپ (صحنه بارعام)، حائز توجه بوده و مؤکد آن است که این دو لوح در یک کارگاه، محتملاً در یک بازه زمانی و توسط هنرمندان مشترک تصویرپردازی شده‌اند. در لوح نخستین (لوح سمت چپ) هر دو شاهنامه، فرّ و شکوه شاهانه جلوه‌گر گشته و به مرکزیت شاه که بر مسند شاهی تکیه داده، دلالت می‌کند. از سوی دیگر تعدد پیکره‌ها (درباریان) که به صورت نشسته و ایستاده روبه‌روی یکدیگر و به حالت متقارن در طرفین شاه حلقه زده‌اند، منزلت و مقام شاخص وی را تصریح می‌کنند. چهره پیکره‌ها به صورت سهرخ و تا حدی واقع‌گرایانه بازنمایی شده و نگاه اکثرشان به جانب شاه خیره گشته است. آن چه توجه مخاطب را در مواجهه با تصاویر بارعام این دو نسخه جلب می‌کند، بازنمایی شاه، با دیهیم سلطنتی و پوشش زربفت و در ابعاد عظیم‌تری نسبت به مابقی پیکره‌ها است که بر شکوه و صلابت وی افزوده است. از سویی لحاظ نمودن دقیق‌تر تناسبات (فیگوراتیو) در پیکره شاه، موجبات تمایز وی از سایرین را فراهم نموده است. ملتزمان شاه با جامگانی بلند و کلاه‌هایی با فرم و رنگ‌های گوناگون به تصویر درآمده‌اند. با این حال گزینه‌های رنگی موجود در تصویر محدود است و غالباً در رنگ‌مایه‌های گرم و طلایی خلاصه می‌شوند. در دستان دو تن از ملازمان بهله‌پوش^{۲۵} (در سمت راست پیکره‌های فوقانی) در شاهنامه ۷۳۳ ه.ق، بازشکاری تصویر شده است. از دیگر خصایص مشترک در ترکیب‌بندی هر دو شاهنامه، وجود رامشگران در قسمت انتهایی چارچوب تصویر است که در حال نواختن چنگ و طبل دیده می‌شوند. همچنین در شاهنامه ۷۴۱ ه.ق در کنار رامشگران، دو صراحی دیده می‌شود که سبب تمایز آن با شاهنامه ۷۳۳ ه.ق گشته است. در قسمت فوقانی تصویر هر دو شاهنامه، زوج فرشتگان در حال پرواز بر فراز سریر پادشاه (در نسخه شاهنامه ۷۳۳ ه.ق در مقابل یک سایبان زینتی) مشهودند که در شاهنامه ۷۳۳ ه.ق، هر کدام از فرشتگان تاجی در دست داشته و در شاهنامه ۷۴۱ ه.ق، فرشتگان طبقی زرین به دست گرفته‌اند. از ویژگی‌های قابل تمایز در لوح بارعام این دو نسخه، شیوه قرارگیری و حالات پیکره شاه و ملازمان است. چنانکه در شاهنامه ۷۳۳ ه.ق ظاهراً گفتگویی میان شاه و درباریان رخ داده است و صحنه‌ای پویا را به تصویر کشیده، اما در شاهنامه ۷۴۱ ه.ق، صحنه‌ای کاملاً ایستا و بی‌تحرك مشاهده می‌شود و نگاه پادشاه به بیرون از کادر تصویر امتداد یافته و توجهی به ملازمان پیرامون خود ندارد. در الواح سمت راست (صحنه شکار) شاهنامه‌های مذکور، برخلاف تأکید و

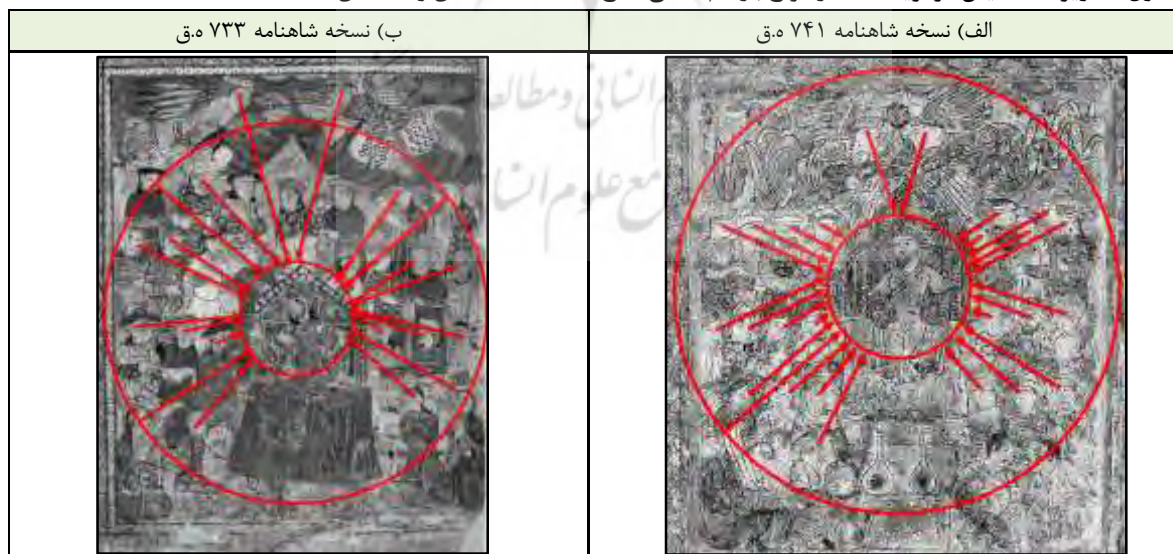
تمرکزی که در تصویر الواح سمت چپ (صحنه بارعام پادشاه) بر روی تمثال شاهی وجود داشت، هیچ نقطه عطفی وجود ندارد. بر طبق سنن ایران باستان، شاهان و بزرگان ملزم به فراگیری مهارت در شکارگری بوده‌اند، از این روی یکی از نقوش مورد علاقه فرمانروایان و بزرگان در تزیین ابزار و ادوات درباری، صحنه‌های شکار حیوانات در طبیعت بوده است. در شاهنامه ۷۳۳ ه.ق، سوارکاران با کمان و شمشیر در حال شکار و تاخت و تاز در یک نخجیرگاه دیده می‌شوند. اکثر شکارها حیواناتی نظیر اسب یا گورخر را شامل می‌شوند و فقط یک موجود گربه‌سان در سمت چپ که با ضربه شمشیر مجروح شده و خرگوش‌های صحرایی در سمت راست بالای تصویر دیده می‌شوند. صحنه شکار در شاهنامه ۷۴۱ ه.ق، برخلاف شاهنامه ۷۳۳ ه.ق در فضای کوهستانی روی داده و نمایش صخره‌ها به صورت چند لایه، به پناهگاهی برای شکارچی و شکار بدل شده‌اند. در میان کوه‌های مخروطی شکل کمانداران در حال شکار غزالان و گورخرهایی عظیم الجثه به چشم می‌خورند. در پیش‌زمینه تصویر دو سوارکار به صورت قرینه و در حالت رسمی مقابل یکدیگر قرار گرفته‌اند که ابعاد پیکره و اسب‌سوار سمت چپ عظیم‌تر است. وجود ملازمان در پشت سر این دو سوار، مؤکد مقام سرآمد و بلندمرتبه ایشان است. همچنین در میان این دو سوارکار، پرنده‌ایی اسرارآمیز به حالتی مجسمه‌وار و در ابعاد بزرگ نسبت به سواران، تصویر گشته است که سبب القاء محیطی پر رمز و راز گردیده است.

تحلیل و تفسیر شمایل‌نگاری الواح افتتاحیه مصور در نسخ شاهنامه ۷۳۳ ه.ق و ۷۴۱ ه.ق

از منظری نمادین الواح مصوری که در ستایش و مدح حامیان در مدخل این دو شاهنامه و الواح آغازین نسخ دیگر در این برهه زمانی آورده شده، متأثر از آموزه‌های ملی و قومی بوده که در ناخودآگاه هنرمندان این خطه مستحل گشته و سپس طرح اندازی شده است. یقیناً محتوای روایی این نسخ (متن شاهنامه) در الهامات تصویرگری این الواح بی‌تأثیر نبوده است. چنانچه مفاهیم ایران‌باستان از قبیل فرّ و سرشت ایزدی شهریاران، آیین تخت و تاج، توصیف و بزرگداشت شکار شاهان و بزرگان مکرراً در شاهنامه بیان شده است. مرکزگرایی با محوریت شاه و اورنگ سلطنتی در این الواح مشهود است. اورنگ سلطنتی یکی از عناصر هویت‌بخش به مقام شاهی است و بر اساس آن سلسله مرتبه وی و ملازمان اطرافش معین می‌شوند. در اینجا همه مؤلفه‌های تصویری، حول محور پادشاه و اورنگ سلطنتی نمود می‌یابند و هنرمندان بر پایه مرکزیت اورنگ سلطنتی، جایگاه و موقعیت شخصیت‌های صحنه را مشخص می‌کنند. مرکزیت تصویر پادشاه، ترسیم تمثال وی به شکلی آرمانی و نگاه ملازمان به وی، صرفاً جهت نمایش یک فرمانروا نبوده، بلکه روایت‌گر اعتقاد به وجود سایه تقدس ایزدی در شاهان آل اینجو و جلوه‌گر نقش منجی و پشتیبانی وی، در نزد ملازمانش است و متعاقباً عناصر فرّ با نمادهای گوناگونی در این الواح نمود یافته‌اند (جدول تصاویر ۳- الف و ب). نسخه شاهنامه ۷۳۳ ه.ق اندکی قبل از اضمحلال سلسله ایلخانیان به تصویر درآمده است. در لوح بارعام نسخه مذکور، چند تن با کلاه‌هایی منتسب به خاندان ایلخانی در حالت احترام و در مقامی خاشع نسبت شاه اینجو به تصویر درآمده‌اند. ظاهراً شرف‌الدین محمودشاه به هیئتی ایلخانی که در سمت چپ تصویر قرار گرفته‌اند و از کلاه‌های مغولی و محاسن‌شان قابل تشخیص‌اند، خوشامدگویی می‌کند (Simpson, 2000: 238) ((جدول تصاویر ۳- الف و ب)). نوع قرارگیری و حرکت دستان شاه اینجو حاکی از مقام والا، استیلا و تفوق بر ایشان

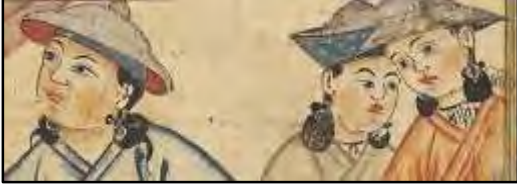

است که حتی می‌تواند راوی حکایتی راستین از اشخاص حقیقی نباشد. باید به این نکته توجه داشت که گرچه خاندان اینجو، به تدریج به دامنه استقلال خود در مناطق جنوبی ایران افزودند، ولی تا زمان برقراری حاکمیت ایلخانیان به نوعی دست‌نشانندگان مغولان محسوب شده و مجبور به اطاعت و کسب رضایت نسبی حکومت مرکزی از خود بوده‌اند. ولی در این لوح، تمثیلی نمادین از نمایش اقتدار و عزت حاکمان آل اینجو در برابر حاکمان ایلخانی و منسوبانشان تصویر گشته است. در الواح بارعام این دو نسخه شاهنامه، جزییات توصیفی دربار شاه به حداقل خود رسیده، پس‌زمینه سراسر مطلا و پیکره‌های معلق در این فضا، صحنه‌ای عاری از زمان و مکان را القاء می‌کنند. سکونی فراطبیعی و نگاهی عامدانه در جهت القای آرامش مطلق و سعادت ابدی در این الواح مستولی گشته است. در این الواح پیکره‌ها در جاودانگی به سر می‌برند و گویی در یک لحظه از زمان ماندگار شده‌اند. تصاویر بارعام یادآور مواجهه مخاطب با یک "عکس" است. به تعبیر سونتگ «بعد از تمام شدن اتفاق، تصویر همچنان پابرجاست، در حالی که نوعی جاودانگی و اهمیت به آن اتفاق بخشیده شده که در هیچ صورت دیگری از آن برخوردار نمی‌شد» (سونتگ، ۱۳۹۰: ۴۰). در حقیقت این الواح بازتاب شمایل آرمانی از پادشاه است که جانشین واقعیت می‌شود و جاودانه می‌ماند. پیکره‌های معلق در صحنه بارعام شاه سبب القاء فضایی بی‌زمان و مکان و سکونی ازلی و ابدی گردیده است. تجسم "باز" شکاری در دستان ملازمان، ترسیم خنیاگران و سریر شاهی از عناصر نمادین الواح مذکور است. در نوشته‌های ادبی از "باز" به عنوان پرنده‌ای با خوی شکارگری که شایسته ملازمت شاهان و بزرگان است یاد شده و در کتاب بندهش این پرنده از آفریدگان اهورایی به شمار آمده است که مأمور جنگیدن با مارپردار به نفع مردمان است (فرنبرگ دادگی، ۱۳۹۰: ۹۰). آذین اورنگ شاهی در الواح بارعام در تضاد با سادگی تزیینات فضای دربار است که متناسب با سنت‌های باستانی مصور گشته است. چنانچه ثعالبی در توصیف سریر

جدول تصاویر ۳- نمایش مرکزیت شاه در الواح بارعام شاهی نُسخ شاهنامه ۷۳۳ ه.ق و ۷۴۱ ه.ق



(منبع: نگارندگان)

جدول تصاویر ۴- مقایسه کلاه ملازمان شاه اینجو در نسخه شاهنامه ۷۳۳ ه.ق و نسخه جامع التواریخ ۷۰۷ ه.ق

(ب) نسخه جامع التواریخ ۷۰۷ ه.ق	(الف) نسخه شاهنامه ۷۳۳ ه.ق
	
منبع: سایت کتابخانه دانشگاه ادینبارو ^{۲۶}	منبع: (آداموفا & تیگرانوویچ، ۱۹۸۵: ۴۲)

خسروپرویز ساسانی از تخت طاقدیس نام می‌برد که تختی است از عاج، ساج، صفائح و نرده‌های آن از سیم و زر بوده است. (ثعالبی، ۱۳۶۸: ۶۹۸ و ۶۹۹). در شاهنامه فردوسی لغات "اورنگ" و "فر" کراً مترادف یکدیگر بیان شده‌اند، از این روی تخت شاهی نیز می‌بایست مزین به علامات فرّ باشد (سودآور، ۱۳۸۴: ۱۰۵). اورنگ پرشکوه و مطلا شاهی در این الواح، از نمودی فراطبیعی برخوردار است. این اورنگ در لوح شاهنامه ۷۳۳ ه.ق، مزین به مرواریدهایی سپید رنگ در حاشیه تخت شاهی است که این مرواریدها، نمادی از فرّ ایزدی شاه محسوب شده و تداعی گر هاله گرداگرد سر پادشاه‌اند و به تقدس وی قوت می‌بخشند. چنانچه در هنر ساسانی، حلقه‌های مدور که دور آن مروارید نشان شده، یادآور ایزدانوی آب‌ها آن‌هاست و بر نماد مهری دلالت می‌کند. از سویی این "حلقه نقطه گون" از جوهر خود شمس، یعنی نور است (سودآور، ۱۳۸۴: ۷۹ و ۴۴). از دیگر اشیا نمادین دارای مفاهیم و ارزش‌های ماورایی و آسمانی، دیهیم یا تاج شاهی است. حمل تاج شاهی در لوح شاهنامه ۷۳۳ ه.ق، توسط دو فرشته بر فراز سر پادشاه (محملاً شرف‌الدین محمودشاه و ابواسحاق)^{۲۷} به منظور القاء سرشت مینویی، اهورایی و یادآوری مجدد فرّ شاهی تصویر شده است. در حقیقت دیهیم یا تاج، نشانه‌ایی از فرّ شاهی بوده است که کاربست آن گواهی جهت اثبات هویت پادشاه به شمار می‌رود. تاج نماد فرمانروایی، شوکت و سلطنت خسروی است و بیانگر حیثیت و اعتبار بر تارک سر شاهان است؛ تاج زینت بخش برترین اندام آدمی و زیوری آسمانی است و فلزات گرانبها، در و گوهری که تاج با آن ساخته شده، به تاج‌دار قدرت مافوق زمینی می‌بخشد (واحد دوست، ۱۳۸۷: ۴۰۷). «تاج آن چه مافوق تاجدار است را با آن چه مادون او است وصل می‌کند» (شوالیه و گبران، ۱۳۸۸: ۲۹۳). در تکمیل معنای نمادین تاج و تخت شاهی باید افزود، از دیدگاه اساطیری برخی ابزارها، هویت فراطبیعی یافته و مانند یک شی دست ساخته و تولید شده انگاشته نمی‌شوند، بلکه چون "هدیه‌ایی از عرش" تلقی می‌گردند. خاستگاه ابزار نه به خود انسان بلکه به نوعی "قهرمان فرهنگی" نسبت داده می‌شود. نسبت دادن همه ارزش‌های فرهنگی به یک "منجی" چندان عمومیت دارد که گاه ذات و اصل مفهوم خدا در این برداشت جستجو می‌شود (کاسیرر، ۱۳۹۳: ۱۰۱). فرّ شاهی نشانه‌ای بر نیل به مقام فرمانروایی و تأکیدی بر استمرار و تداوم حاکمیت پادشاهان باستانی ایران بوده است. هرچند در دوره ساسانی فرّ توسط ایزدانی در شمایل پادشاه به وی عرضه می‌شد، در دوره آل‌اینجو از طریق نشانه‌های نمادین در این الواح مستحل گشته است. از دیگر عناصر نمادین حضور خنیاگران و رامشگران در تصویر است که سبقه آنان به پیش از دوران اشکانی می‌رسد که روایتگران داستان‌های حماسی در دربار شاهان بودند. خنیاگری در عصر ساسانی به عنوان حرفه‌ایی درباری محسوب می‌شده، چنانچه در شاهنامه فردوسی به

عنوان یک سند معتبر از دوره ساسانی، اشارات مؤکدی بر حضور ایشان در جشن‌ها و ضیافت‌های درباری شده است (بویس و فارمر، ۱۳۶۸: ۶۰). همچنانکه در توصیفی از طبقات هفتگانه عهد اردشیر یک رده به "مغنیه" و "مطربیه" اختصاص یافته است (مسعودی، ۱۳۷۴: ۲۴۰). حضور خنیانگران و صراحی‌ها در این دو لوح، برخوشگذرانی و بزم شاهانه تأکید می‌کنند. اندام فرشتگان در نسخه شاهنامه ۷۳۳ ه.ق در پس زمینه سایبان‌های قرمز رنگ قرار گرفته‌اند. نحوه ترسیم سایبان‌های چند لایه و پر چین و شکن در این نگاره مشابه با نمونه‌های ترسیم شده در نگارگری مکاتب بغداد و سلجوقی است که منشأ آن به تأثیرات بیزانسی باز می‌گردد. از منظر نمادین در هنر اواخر دوران باستان حمایل پارچه‌ای یا سایبان نمایان‌گر الوهیت و گسترش قلمرو سلطنتی محسوب می‌شده است (Ballian, 2010: 118). همچنین اندام فرشتگان در لوح نسخه شاهنامه ۷۴۱ ه.ق به نوارهای مواجی ختم شده است که دنباله‌های متموج آن تداعی‌گر فرّ ایزدی است (سودآور، ۱۳۸۴: ۳۹). آنچه برای مخاطب در تصویر بارعام شاهی این دو نسخه شاهنامه جالب توجه می‌باشد، درهم آمیزی دو رویداد به موازات یکدیگر است. در بالای تصویر صحنه تاج بخشی فرشتگان به شاه و تأکیدی بر بخشیدن فرّ ایزدی به وی است و متوازی با آن صحنه بارعام شاهنشاه، حضور ملازمان و منسوبان پادشاه، نمایش خنیانگران و تجسم بزم شاهی به چشم می‌خورد. در الواح شکار، فضاسازی متمایزی (فضای خارجی در مقابل فضای داخلی) ترسیم شده است. در لوح شکار شاهنامه ۷۳۳ ه.ق فضایی پویا و پر جنب و جوش به این صحنه اختصاص یافته که بی‌شبهت به صحنه‌های نبرد نیست و با ساختاری حماسی به تصویر درآمده است. در تصویرگری صحنه شکار در نسخه مذکور، نخجیرگاه به صورت فضایی متلاطم و تا حدودی خشونت بار در تضاد با آرامش صحنه بارعام مصور شده است. صحنه شکار شاهنامه ۷۳۳ ه.ق نمایانگر طبقه شاهزادگان و درباریان است که رنگ طلا و سرخ کلاه هایشان این دو گروه را از یکدیگر منفک می‌کند. نکته مهم دیگر در اهمیت کارکرد نظامی شکار، «آماده ساختن توانایی شاهزادگان بوده است. هنگامی که سلاطین می‌خواستند قابلیت و توانایی رزمی شاهزادگان را بیازمایند، قبل از فرستادن آن‌ها به میدان جنگ، با برگزاری صحنه‌های شکار، نخست آنان را به شکار حیوانات درنده مانند شیر و پلنگ وا می‌داشتند (دین پرست، ۱۳۹۳: ۲۱). صحنه شکار شاهنامه ۷۴۱ ه.ق در فضایی کوهستانی باز نمود یافته است. در لوح مذکور، پادشاه در قالب یک شکارچی با فردی بلند مرتبه دیدار می‌کند؛ محل قرارگیری سواران و نحوه ترسیم نمودن پای اسبان در این لوح، یادآور نقش برجسته‌های "تاج گذاری اردشیر اول" و "پیروزی شاپور بر امپراطور روم" در نقش‌رستم و نقش برجسته‌های "شاپور و همراهانش" و "تاج‌گذاری شاپور اول" در نقش‌رجب است که نشانه‌ایی جهت تأکید بر اقتدار و فیروزی شاهان ساسانی بوده است و یقیناً به همین منظور در لوح شکار این شاهنامه تصویر گشته است. در هنر ساسانی، «هر پیکره‌ایی که در برابر پادشاه قرار گیرد و قرینه آن باشد، باید از ایزدان باشد و نه از آدمیان» (سودآور، ۱۳۸۴: ۵۳).

که در این لوح شاهد آن هستیم که باورهای اساطیری باستانی



در کالبدتاریخی نمادینه گشته و امتداد یافته است. در حقیقت «عقلانیت دوره جدید دیگر نمی‌توانست اسطوره را به معنی گذشته‌اش بپذیرد. با این وصف در دوره جدید، تاریخ جایگزین اسطوره می‌شود» (نصری، ۱۳۹۲، ۵۹)

(جدول تصاویر ۵). از سویی دیگر در صحنه نخجیرگاه نسخه شاهنامه ۷۴۱ ه.ق، ترسیم حیوانات با جثه‌هایی

بزرگتر از شکارچیان در لابه‌لای کوه‌های عظیم شگفت‌آوری که در جهات مختلف سر برآورده‌اند، بیانگر فضایی جدول تصاویر ۵- مقایسه جزییات تصویری در نسخ شاهنامه آل‌ابنجو با تصویرگری ساسانی

مقایسه نقش فرشته و سوار در نسخ شاهنامه ۷۲۳ ه.ق و ۷۴۱ ه.ق با نقش برجسته‌های ساسانی	
الف) نسخه شاهنامه ۷۴۱ ه.ق	ج) نسخه شاهنامه ۷۲۳ ه.ق
	
منبع: سایت گالری فریر	منبع: (آدامووا & تیگرانوویچ, 1985: 42)
ب) تاج گذاری شاپور اول در نقش رجب	د) نسخه شاهنامه ۷۴۱ ه.ق
	
منبع: (سعیدی، ۱۳۸۰: ۲۰۰)	منبع: سایت گالری فریر
	ه) نقش فرشتگان ساسانی در طاق بستان
	
	منبع: نگارندگان

جدول تصاویر ۶- مقایسه فرم تصویری پرنده افسانه‌ایی در نسخه شاهنامه ۷۲۳ ه.ق و ابریق فلزی سلجوقی

الف) نسخه شاهنامه ۷۲۳ ه.ق	ب) عودسوز فلزی - سده پنجم و ششم هجری	ج) شیردال یا هما
		
منبع: سایت موزه اسمیسونین	منبع: (Curatols 2011, 270)	منبع: www.livius.org

رمزآمیز و مبهم است که بی‌شک متأثر از فضای و پراشوب و متزلزلی بوده که در حوالی سال‌های تصویر کردن این نسخه از شاهنامه، بر فضای شهر شیراز احاطه داشته است. در این تصویر، کاربست خطوط شکسته یادآور ناامنی و اغتشاش است و در قیاس با آرامش ابدی صحنه بارعام، دو ساحت متباین را ایجاد نموده است. وجود مرغی اسرارآمیز به رنگ طلا در ابعاد نسبتاً بزرگ به بغرنج بودن این فضا افزوده است. فرم این پرنده یادآور ابریق‌ها و عودسوزها در سنت فلزکاری بغداد و سلجوقی است و جهت قرارگیری به گونه‌ای است که گویی سوارکار بزرگ‌تر را در سایه حمایت خویش قرار داده است. «نماد پرنده مناسب‌ترین نماد تعالی است. این نماد نماینده ماهیت عجیب شهود است که از طریق یک واسطه عمل می‌کند» (یونگ، ۱۳۵۲: ۲۳۲). پرنده در هنر ایران از ادوار باستانی از جنبه قدسی

و اساطیری برخوردار بوده است و تحت عناوینی نظیر "شاهین"، "عقاب"، "سن"، "وارغن"، "هما" و "سیمرغ" در ادوار مختلف هنر و فرهنگ ایران به کرات مورد استفاده قرار گرفته است و برای آن‌ها خصایص، قدرت‌های خارق‌العاده و شگفت‌آوری ذکر شده است. به عنوان نمونه در اوستا مرغی به نام "وارغن" با عناوینی نظیر "بزرگ شهپر" و "مرغکان مرغ" نامیده شده است. "فرّ ایرانی" و "فرّ کیانی" در اوستای قدیم توسط این مرغ نمود یافته و در پیکر این مرغ به شاهان می‌رسیده است و مظهر اقتدار پادشاهی و منشأ نیروهای اسرارآمیز بوده است^{۲۸} (یاحقی، ۱۳۸۶: ۶۰۹). چنانچه «کسی استخوانی یا پری از این مرغ دلیر داشته باشد هیچ مرد توانایی، او را از جای به در نتواند کرد و نتواند کشت. این پر "مرغ مرغکان" بدان کس پناه دهد و بزرگواری و فرّ بسیار بخشد» (دوستخواه، ۱۳۸۱: ۴۳۸). و یا سعادت‌بخشی و فرخندگی از ویژگی‌های مرغی تحت نام "هما" به شمار آمده است و در افسانه‌ها رمز سعادت، دولت و پادشاهی شناخته شده و سعادت بخشی او جزئی از بدیهیات بوده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۶۲). همچنین در اساطیر ایرانی پرند "شاهین"، پیک خورشید معرفی گشته و به عنوان مظهر آسمان، مرغی خوش یمن و مقدس محسوب می‌شده است (یاحقی، ۱۳۸۶: ۵۱۱). کاربست پرند به مثابه یک اسطوره رازآمیز، به صورت موجودی عجیب الخلقه و تحت عنوان "شیر دال" با سر عقاب، در هنر ادوار باستانی ایران جلوه یافته که از آن تحت عنوان "هما" نیز یاد گشته است. در این لوح نیز ترسیم پرند با ظاهری نامأنوس در جهت القاء جنبه ماورایی و غیر زمینی آن بوده است (جدول تصاویر ۶- الف، ب و ج). می‌توان اذعان داشت صحنه‌های شکار بی‌تردید بازنمودی از شیوه زندگی و تفریحات شاهان و بزرگان دربار آل‌اینجو و بر پایه عادات سلطنتی پادشاهان ادوار باستانی ایران است. همچنانکه صحنه‌های توصیفی از شکار گور، آهو، گوزن، خرس، شیر و گراز در آثار فلزی و نقش برجسته‌های به جای مانده از دوره باستان نمود فراوان یافته است. در حقیقت شکار به مثابه نمادی از تلاش برای بقای حیات و مبارزه میان خیر و شر با تعلق خاطر فراوانی در نزد بزرگان و فراوانروایان ایران باستان همراه بوده است. می‌توان تصدیق نمود افزوده شدن صحنه شکار به عنوان یک مضمون ثابت در الواح آغازین نُسَخ مکتب آل‌اینجو، اقدام حساب شده و روشنی در جهت نمایش توان و نیروی حاکم بر ملت، در مقابل نیروهای شوم و بیگانه بوده است. «شکار همه نمایشگر اقتدار شاهنشاه است، اقتدار به معنای سحرانگیز آن. زیرا این نیروی اسرارآمیز خدایی پادشاه نیز، در مأموریت او در رام کردن و بند کردن حیوانات تجلی می‌یابد. گویی آفرینش همه فرمانبردار او هستند و تمام موجودات زنده حتی جانوران او را ستایش می‌کنند» (کنات، ۱۳۵۵: ۱۳۷). حتی در ادوار باستانی «شاه مهمترین مباشر ایزدان بر روی زمین بود. شاه شکارچی راهبر، مهمترین فرد در مبارزه و جنگ و والاترین کاهن به حساب می‌آمد» (کخ، ۱۳۸۲: ۴۲). در نزد ساسانیان پیروزی پادشاه بر شکار نمایانگر توانی غیرزمینی است و تجسم شاه در حین شکار، تصویری روشن و موثر از قدرتی نامحدود و عظمتی آسیب‌ناپذیر محسوب می‌شد که مورد تأیید نیروهای الهی بوده است. صحنه‌های شکار می‌بایست جسارت شاه، آگاهی وی از قدرت خود و کسب پیروزی را نمایش دهد و در نزد ساسانیان پیروزی پادشاه بر شکار نمایانگر قدرت آسمانی و ودیعه بودن آن در وجود پادشاه بوده است. (پوپ، ۱۳۸۹: ۶۷). نکته قابل توجه، اهمیت شکار و تصویرگری آن از روزگار باستان تا ادوار پس از حمله مغول، در هنر ایران است. از سویی دیگر تلاطم، هیجان و فضای اسرارآمیز موجود در الواح شکار نُسَخ

مذکور، از سازگاری بیشتری با روح حاکم بر فضای اجتماعی و سیاسی شیراز در نیمه اول سده هشتم هجری برخوردار است، به طوری که شاهنامه ۷۳۳ ه.ق در زمان حاکمیت جلال‌الدین مسعود شاه و شاهنامه ۷۴۱ ه.ق در زمان از دست رفتن موقتی حاکمیت شیراز از خاندان آل‌اینجو و محدود گشتن فرمانروایی ابواسحاق بر اصفهان، استنساخ و مصور شده است. نکته قابل توجه آن است که با وجود درامان ماندن فارس از ویرانی مغولان در سده هفتم هجری،^{۲۹} این خطه عرصه کشاکش و رقابت میان مدعیان حاکمیت شد. به عنوان نمونه ابوسعید ایلخانی در اواخر حکومتش به یکی از نزدیکان خود به نام امیرچوپان^{۳۰} بدبین شده و وی را در سال ۷۲۸ ه.ق به قتل رساند. از سوی دیگر چون شرف‌الدین محمود شاه اینجو که از دست‌پروردگان خاندان چوپانی بود، مورد بی‌مهری ایلخان مغول قرار گرفت و در حوالی سال ۷۳۴ ه.ق، عزل شد و کارگزار دیگری از سوی ابوسعید، برای فارس انتصاب گردید که ماحصل آن، به درگیری شاه اینجو با کارگزار جدید و ایلخان مغول انجامید (خوب نظر، ۱۳۸۵: ۳۴۲-۳۴۴). همچنین آشوب و ناامنی ایجاد شده در سراسر ایران پس از وفات ابوسعید، به عنوان آخرین ایلخان مغول در سال ۷۳۵ ه.ق، موجبات اغتشاش و بلوا در فارس را فراهم آورد و به تبع آن، نزاع بغرنج و چندجانبه‌ای برای کسب قدرت بین اقوام آل‌اینجو، طوایف محلی، اعضای خاندان چوپانی و مبارزالدین محمد مظفر حاکم یزد برقرار بود (لیمبرت، ۱۳۸۶: ۴۷). می‌توان گفت حکومت آل‌اینجو در یکی از آشفته‌ترین ادوار تاریخ در جنوب ایران برقرار بوده و جدال‌های خونین و کشمکش میان برادران، عموزادگان و اعضای خاندان آل‌اینجو و دیگر رقبای سلطنت، سبب عدم ثبات در نظام اجتماعی خطه فارس گردید. چنانچه اشاره شد سال‌های ۷۴۱ ه.ق تا ۷۴۳ ه.ق یعنی در محدوده زمان استنساخ نسخه شاهنامه ۷۴۱ ه.ق، اوج نزاع‌های خونین میان مدعیان حکومت فارس برقرار بوده است^{۳۱} و تا بازپس‌گیری قدرت توسط ابواسحاق اینجو در سال ۷۴۳ ه.ق، این خطه محل آشوب و درگیری گشت. یقیناً فضای سیاسی این هنگامه، در تصویر کردن صحنه‌های مغشوش و پرخشونت شکار با ویژگی‌های ذکر شده تأثیرگذار بوده است. درحقیقت با افزایش رقبا و آشفته شدن اوضاع سیاسی، صحنه حماسی شکار به یک مضمون ثابت در ابتدای نُسَخ این دوران مبدل شده است. نکته قابل توجه آن است که با وجود تلاطم سیاسی و اجتماعی شیراز، در صحنه مصور بارعام شاه در الواح سمت راست این دو نسخه شاهنامه، سکون و آرامش موج می‌زند و القاء‌کننده امنیت، آرامش و فضایی پر جبروت است. به بیان دیگر در پس خود، سعی در نهان نمودن انحطاط و تنزل قدرت اینجویان را دارد. با استناد به منابع تاریخی می‌توان این‌گونه پنداشت که رفتار و اندیشه حاکمان آل‌اینجو در جهت جلب کسب مقبولیت و مشروعیت^{۳۲} نزد مردم این دیار بوده و این سیاست در جلب حمایت آن‌ها با توفیق همراه گشته است. در همین زمینه می‌توان به رویارویی مدعیان حکومت فارس با خاندان آل‌اینجو اشاره نمود که «شیرازیان امتناع نمودند، چهره تعصب برافروختند و رأیت محاربت برافراشتند» (زرکوب شیرازی، ۱۳۸۹: ۱۷۰)، یا در وفات شرف‌الدین محمودشاه «جمله خلق شیراز، خاص و عام، وضع و شریف، جامه سوگ به اختیار خود درپوشیدند. هیبتی و مصیبتی در شهر شیراز دست داد که در هیچ عهد کسی نشان نداده بود» (زرکوب شیرازی، ۱۳۸۹: ۱۶۹) و در هنگام هجوم آل‌مظفر «جماعت انبوهی در نبردهای تن به تن با سواران آل‌مظفر، درون شهر شیراز با بستن مسیر جولان دادن سواران آن‌ها، به حمایت از حاکمان آل‌اینجو پرداختند» (معلم یزدی، ۱۳۲۶: ۱۱۱). در عین حال باید

به این نکته اذعان داشت که نواقص و اشتباهات بزرگی نیز در سیاست و تدبیر ملک‌داری شاهان آل‌اینجو برقرار بوده است. «به طور کلی در آل‌اینجو یک نفر نمی‌بینیم که لایق جهان‌داری باشد، همه آن‌ها از شرایط ملک‌داری که حسن تدبیر، شجاعت و قوت عزم است عاری بودند. تقریباً در هر جنگی مغلوب شده، فرار می‌کردند و گاهی حرکات خارج از حزم و احتیاط از آن‌ها سر می‌زده است» (غنی، ۱۳۸۶: ۲۱۵). دلایل محبوبیت و مقبولیت این خاندان با وجود بالهوسی‌ها و اقدامات نابجایی که موجبات ایجاد آشوب در فضای شهر شیراز در این ایام را فراهم می‌آورده است، در منابع تاریخی به جای مانده از آن ادوار ذکر شده است. در این منابع از توجه این فرمانروایان به آبادانی شیراز و بنا نمودن ابنیه و بقاع فراوان در نیمه اول قرن هشتم هجری یاد گشته است (ابن بطوطه، ۱۳۷۶: ۲۵۰) و (مستوفی، ۱۳۸۱: ۱۷۱). از سویی تلاش حاکمان آل‌اینجو در نمایاندن خود به عنوان جانشینان به حق پادشاهان ادوار باستانی ایران با احیاء مفهوم "هویت فرهنگی ایرانی"^{۳۳} بوده است که بی‌تردید این سیاست در جلب حمایت مردمی و قبولاندن مشروعیت خود به عامه مردم تأثیرگذار بوده است. انتخاب القابی از قبیل "شاه"، "سلاطین عجم"، "ظل السلطان (اسلامی شده عنوان سایه حق)"، "سلطان عادل (به عنوان یکی از صفات اصلی پادشاهان باستان)"، "وارثان ملک سلیمان" و "وارثان ملک جمشید"، تلاش در جهت احیاء روحیه باستان‌گرایانه در میان رعیت فارس بوده است (بحرانی پور و زارعی، ۱۳۸۹: ۳۶ - ۴۱). حک کردن کتیبه‌هایی در تخت جمشید (میرزا ابوالقاسمی، ۱۳۸۷: ۵۹)، آراستن تاج و تخت به رسم "سلاطین کامگار" (معلم یزدی، ۱۳۲۶: ۱۵۷)، تلاش برای ساختن کاخی شبیه به ایوان مدائن و برپایی سنت‌های باستان مآبانه (ابن بطوطه، ۱۳۷۶: ۲۵۸) و بزرگداشت مراسم نوروز (بحرانی پور، ۱۳۹۲: ۱۴)، حاکی از داشتن اندیشه فرآیندی و در ادامه همین سیاست‌های فرهنگی بوده است. در حقیقت «کنترل» حافظه گذشته همواره از عوامل شکل‌گیری سلسله مراتب قدرت است. تصویرهایی که از گذشته می‌سازیم می‌تواند به ایجاد یک نظام اجتماعی، مشروع ساختن و ابدی کردن آن کمک کند» (هنوی، ۱۳۷۳: ۱۴۴). خاندان آل‌اینجو علی‌رغم وجود رقابای قدرتمند و اختلافات درون طایفه‌ای، آنچنان به قدرت سیاسی و بر حق بودن مشروعیت خود مصر بوده‌اند که حتی در مواردی به دستورات و ارباب‌های سلاطین ایلخانی وقعی نمی‌نهادند. چنانچه اشاره شد در ذکر قدرت سیاسی خاندان آل‌اینجو آورده شده است که علی‌رغم فرستاده شدن کارگزار جدید برای فارس توسط ابوسعید در زمان حکمرانی امیر شرف‌الدین محمودشاه، وی «آن چنان در ملک استقرار و استمرار یافته بودند، که نواب مسافریک (فرستاده ایلخان مغول) را مدخل و مجال نبود و در مدتی که در شیراز بود، اصلاً امور مملکت بر او متمشی نمی‌گذشت» (زرکوب شیرازی، ۱۳۸۹: ۱۷۰). در واقع پیدایش و پایایی مشروعیت برای حاکمان یک قوم، پیوند زدن خود با هویت فرهنگی آن سرزمین است در این میان رونق‌بخشی و بازتولید نمادها، موارث و هویت پیشین آن قوم، توجیهی برای مشروعیت یک حاکمیت است. چنانچه برطبق آراء ماکس وبر «هیچ حاکمیتی به اطاعت که جز فرمانبرداری ظاهری از روی دلیل، فرصت طالبی یا احترام نیست، قانع نمی‌شود. بلکه در صدد می‌آید که در میان اتباع خویش ایمان به مشروعیتش را برانگیزد، یعنی اطاعت خشک و خالی را به اعتقاد به حقانیتی که نماینده آن است مبدل کند» (فروند، ۱۳۸۳: ۲۱۶). همچنین براساس نظریه مشروعیت وبر «اعمال مداوم هر سلطه‌ایی همواره مستلزم نوعی دعوی ثمربخش مشروعیت است» (پارکین، ۱۳۸۳:

۱۰۶). وبر دو مفهوم "اقتدار" و "مشروعیت" را همسنگ یکدیگر دانسته و ایجاد مشروعیت را مستلزم وجود نوعی اقتدار در نظر می‌گیرد که در "اقتدار سنتی"، نظام اجتماعی موجود، مقدس، جاودانه و تخطی ناپذیر تلقی شده و تصور می‌شود شخص یا گروه مسلطی که معمولاً براساس وراثت مشخص می‌شوند، می‌توانند بر دیگران حکومت کنند (وبر، ۱۳۹۲: ۱۱۰). هنگامی که حکومت سنتی بر بستر باورهای تاریخی و فضای ذهنی مردم شکل بگیرد، مشروعیت این حاکمان باورپذیر خواهد بود. زیرا «در نظام قبیله‌ای، این "تاریخ" به هر صورت که باشد، آمیخته با افسانه، قصه و اسطوره یا حقیقت، مشروعیت و حقانیت خاندان حاکم را توجیه می‌کند» (مسکوب، ۱۳۸۵: ۱۴). مفهوم هویت ملی در دوران ساسانی به عنوان یک ترفند سیاسی، در پرتو جذب یک گذشته قهرمانی و سنتی مذهبی که منبع اصلی آن اوستا بود، شکل گرفت (نیولی، ۱۳۹۵: ۵۳ و ۵۶). شواهد به جای مانده حاکی از آن است که خاندان آل‌اینجو نیز در راستای همین سیاست، حاکمیت خود را به عنوان وارثان راستین امپراطوری ساسانی، با نقب به تاریخ گذشته سرزمین فارس استحکام بخشیدند. با ژرف نگری در آثار به جای مانده از این دوران می‌توان تصدیق نمود که شاهان آل‌اینجو به بازسازی هویت فرهنگی، باستانی و سلسله‌خاطرات مشترکی که در ناخودآگاه و حافظه جمعی مردمان این خطه بوده است، در مقابله با بحران هجوم مکرر رقبای سیاسی قدرتمند و ضعف در تدابیر خود پرداخته‌اند. در حقیقت تبیین تمایزات یک ملت با دیگران، از عوامل موثر در پیوند آنان با گذشته و بالطبع حاکمانی منتسب به آن ماهیت است. حاکمان آل‌اینجو تداوم بقا حکومت خود را مستلزم ایجاد نوعی حس تعلق به گذشته تاریخی مردم فارس می‌دانستند. باید گفت هویت ایرانی از دیرباز با تصور تمایز و رویارویی میان "ما" یا "خودی‌ها" در برابر "بیگانگان" یا "دیگران" نشئت گرفته است و روایت تاریخی نگر، "هویت فرهنگی ایرانی" را مقوله‌ای تاریخی می‌داند (اشرف، ۱۳۹۵: ۲۲ و ۲۶). زیرا «مفهوم هویت فرهنگی حاکی از تداوم میان گذشته و حال است و نفس این تداوم خود بر شناخت گذشته دلالت می‌کند» (هنوی، ۱۳۷۳، ۱۴۲). از سویی ادعای فرّ شاهانه به عنوان یک اصل آشکار در حافظه تاریخی ایران استمرار داشته است و شاه فرهمند به عنوان انسانی کامل و مطلق، سزاوار حاکمیت بر مردم است. از سده چهارم هجری نیز تشکیل حکومت‌هایی با رویکرد تجلیل هویت ایرانی و با انتساب خود به پادشاهان اساطیری ایران، موجبات احیاء سنتی مبتنی بر گذشته باستانی ایران را به منظور کسب مشروعیت و حقانیت فراهم آوردند. به عبارتی هر جا "اندیشه اعاده سلطنت ساسانی" به عنوان نماینده و یادآور فرّ شاهانه مطرح می‌شده است، مفاهیم باستانی و نمادهایی که از موارث این دوران به جای مانده، نظیر نقش برجسته‌ها، ظروف زرین و سیمین و آثار مکتوب ادبی، تکرار گشته است. چنانچه پیش از حاکمان آل‌اینجو، احیاء سنت‌های باستانی توسط بویه‌یان در شیراز مطرح شد که زمینه‌ساز رشد هنری در روزگار آل‌اینجو گردید. به عنوان نمونه اندیشه اعاده شاهنشاهی ایرانی در دوره آل‌بویه بر مدالی نقره‌ای که در ۳۵۱ ه.ق در ری ضرب شده منقوش است و در آن رکن‌الدین همچون شاهنشاهان ایرانی، تاج بر سر به تصویر کشیده شده و به خط پهلوی نوشته شده است که "فرّ شاهنشاه فزون باد" (کرمل، ۱۳۷۵: ۸۳). علی‌رغم ماهیت ذکر شده برای الواح آغازین مبتنی بر عدم ارتباط با متن اصلی نسخه و نوعی ادای احترام به بانی استنساخ آن، تأثیرات محتوای اساطیری و حماسی شاهنامه نیز در تصویرگری این الواح به بهترین نحو تبلور یافته است. زیرا موضوعات اساطیری و حماسی،

دربدارنده نمادها و کهن‌الگوهای فرهنگی جوامع خویش هستند و فضا‌سازی‌ها و توصیفات شاهنامه، با احیاء هویت ایرانی و ارزش‌های دوران ساسانی، در تصویرگری این الواح، هم‌راستا بوده است. در حقیقت پایایی هویت و فرهنگ ایرانی، از ادوار اسلامی پیش از هجرت مغول با تواریخ نویسی‌های دوره باستان، ترجمه خدای نامه^{۳۴} به زبان فارسی دری و عربی و سپس سرایش شاهنامه‌ها ابقاء گردید. در این میان شاهنامه فردوسی، با شرایط سیاسی و رویکردهای فرهنگی حاکمان آل‌اینجو منطبق بوده است. از این روی برای قبولاندن مشروعیت سیاسی اینجویان و در جهت بیان ذی‌حق بودن این خاندان در رویارویی با ورود عنصر "غیر" در قلمرو سیاست و فرهنگ فارس، استنساخ و تصویرسازی شده است. چرا که مفاهیم و ساختار روایت‌گونه شاهنامه به مثابه شاخص‌ترین منبع بازنمایی هویت ملی و فرهنگی ایرانی، نقش عمده‌ایی در احیاء اساطیر، نمادها و در نتیجه، تعالی هویت ایرانی در خاطره جمعی این قوم داشته و موجبات همانندسازی با نسل‌های گذشته را فراهم نموده است. چنانچه ذکر شد در الواح افتتاحیه این دو نسخه شاهنامه، تأثیرات نسبی متن نسخه و سیاست‌های فرهنگی خاندان آل‌اینجو به منظور صیانت از موارث ساسانی به روشنی هویدا است. بنیادی‌ترین انگیزه این پدیداری ایجاد مشروعیت برای حکومت برمبنای احیاء هویت باستانی، در تقابل با احساس یأس و سرخوردگی ناشی از هجوم مکرر رقبا و گریز از حس استیصال و مذلتی است که خاندان آل‌اینجو در این برهه زمانی بدان دچار بوده است. با توجه به درباری بودن این دو نسخه، این تصویرگری در جهت رضایت شاه و طبقه درباریان از سوی هنرمندانی صورت گرفته است که مسلماً اوضاع سیاسی و اجتماعی آن روزگار بر خودآگاه و ناخودآگاه شیوه تصویرگری آنها تأثیر گزارده بود. تفسیر این آثار مبتنی بر نگرشی دال بر استمرار هویت ایرانی و گفتمانی بر مبنای باستان‌گرایی است و نفس این تداوم متأثر از القائاتی است که ایران خاندان آل‌اینجو به افراد زیر سلطه خود، به عنوان حاکمانی هم‌مطراز و شایسته جانشینی پادشاهان ادوار کهن داشته‌اند.

نتیجه‌گیری

بررسی نُسَخ به جای مانده از روزگار آل‌اینجو، نمایانگر عمومیت یافتن سنت تصویرگری الواح مصور افتتاحیه در آغاز متن است، که از مکتب بغداد عباسی به شیراز آل‌اینجو منتقل می‌شود. این الواح به مکانی برای بزرگداشت و ادای احترام به حامیان تولید نُسَخ بدل شده و در میانه این مکتب، استاندارد ثابت برای تصویرگری این الواح، با مضامین "بارعام" و "شکار شاهی" پایه‌گذاری می‌شود. با تحلیل شمایل‌نگارانه این آثار، می‌توان ادعان داشت انتخاب این مضامین صرفاً جنبه تزئینی نداشته و بهره‌گیری از آن، تنها در جهت تقلید ظاهری سنت گذشتگان نبوده است. با مطالعه منابع تاریخی آن روزگار مسجل می‌گردد شاهنامه‌های ۷۳۳ و ۷۴۱ ه.ق در سالیان پر التهاب و سراسر کشمکش شاهان آل‌اینجو به تصویر درآمده است که در این ایام، بی‌اعتمادی حکومت ایلخانیان به اینجویان و پس از آن درگیری‌های روزافزون حاکمان آل‌اینجو با مدعیان حکومت فارس، موجبات تزلزل پایه‌های قدرت این خاندان را فراهم نموده بود. اوضاع و شرایط خطه فارس در نیمه اول سده هشتم هجری نیازمند القاء روحیه‌ایی مبتنی بر احیاء موارث ایرانی، به منظور تأکید بر مشروعیت شاهان اینجو بوده است. پیرو این موضوع، در الواح بارعام این دو نسخه، سکون و آرامشی آرمانی موج می‌زند که تلاشی در

جهت قبولاندن اقتدار و حقانیت شاهان آل اینجو، به منظور نهان نمودن اوضاع پر اغتشاش خطه فارس بوده است. الواح شکار شاهی در تقابل با صحنه های بارعام، متشکل از عناصری نایستا و اسرارآمیز است. مفاهیم نمادین موجود در الواح شکار از هیاهو و اغتشاشی حکایت می کند که همسو با اوضاع اجتماعی و سیاسی پر التهاب و آشفتگی قلمرو فارس در این ادوار شکل گرفته است. از سویی با توجه به سبکه شکار در ایران باستان و با عنایت به ماهیت اساطیری و حماسی متن نسخه (شاهنامه)، این صحنه قدرت ماورایی پادشاه، توانایی کسب پیروزی و غلبه بر نیروهای "غیر" را محرز می نماید. از سویی دعوی فرّ شاهانه در حافظه تاریخی ایران استمرار داشته است. به موجب تهدیدات رقبا، شاهان آل اینجو می کوشیدند اضمحلال حاکمیت خود را با به تصویر درآوردن نمادهای فرهمنندی، زنده نمودن هویت ایرانی، انتساب خود به عنوان جانشینان به حق پادشاهان باستانی این خطه و بازسازی شکوه گذشته اساطیری فارس سامان ببخشند؛ تا از این طریق بتوانند قدرت سیاسی و مقبولیت اجتماعی خود را گسترش دهند. این سیاست فرهنگی سبب احیاء شکلی از "خودآگاهی" به تاریخ گذشته ایران گردید که خود را در استفاده از نمادهای باستانی و تصویرگری نُسَخ شاهنامه به عنوان اثری که روایت گر رویدادهای اسطوره ای و حماسی ایران زمین است، هویدا ساخت و این امر به روشنی در بررسی لایه های درونی الواح مصور آغازین نُسَخ شاهنامه ۷۳۳ و ۷۴۱ ه.ق آل اینجو ادراک می شود.

پی نوشت ها

- 1- Adel Tigranovna Adamova
- 2- museum of russia
- 3- Marianna shreve Simpson
- 4- Leon Tigranovich Giuzalian
- 5- Elaine Wright
- 6- Erwin Panofsky
- 7- Iconography
- 8- Iconology
- 9- Pre-Iconographical Description
- 10- Iconographical Analysis
- 11- Iconological interpretation
- 12- intrinsic meaning
- 13- content
- 14- Symbolical Values
- 15- Bibliothèque nationale de France
- ۱۶ - Topkapy Sarayi Library
- ۱۷ - British Museum

۱۸- الین رایت بر این باور است لوح سمت راست نسخه شاهنامه ۷۳۱ ه.ق، اشاره به رفتن نزد پادشاه، به منظور بزرگداشت مراسم نوروز دارد (Wright, 2006: 259).

- 19 - National Library of Russia
- 20- Dar al-athar al-islamiyyah
- 21- Smithsonian Institution
- 22- Arthur M. Sackler Gallery

۲۳- در انجمن شاهنامه ۷۴۱ ه.ق، این نسخه به قوام الدین حسن وزیر اهدا شده است (Simpson, 2000: 218). قوام الدین حسن شیرازی از وزرای دانش پرور قرن هشتم هجری قمری بوده است. وی در رسیدن امیر شیخ ابواسحاق اینجو به حکمرانی فارس عاملی اساسی و در

حکمرانی پشت و پناه او بود. وی، در سال ۷۵۴ ه.ق یعنی در زمان محاصره شیراز توسط امیر مبارزالدین محمد به درود حیات گفت و شیخ ابواسحاق پشتیبیان و حامی ارزنده‌ای را که در قوام مملکتش بسیار مؤثر بود از دست داد و دیری نگذشت که دولتش سرنگون شد (میر، ۱۳۶۸: ۴۸۰). قوام الدین شیرازی در پنج مورد در دیوان حافظ مورد مدح واقع شده است که سه مورد آن غزل‌هایی بوده که در زمان حیات قوام الدین حسن، در مدح وی سراییده شده است (غنی، ۱۳۸۶: ۲۲۱).

۲۴- "لغت الفرس" یا "فرهنگ اسدی" نام واژه‌نامه‌ای مهم و قدیمی است که علی بن احمد اسدی طوسی شاعر سرشناس سده پنجم هجری آن را تألیف کرده است (صفا، ۱۳۷۸: ۹۰۳).

۲۵- پوستی باشد که به ترکیب پنجه دست دوزند و میرشکاران باز در دست کنند (هدایت، بی تا: ۱۹۸).

26- The University of Edinburgh

۲۷- بنا بر نظر آداموا، پادشاه نقش شده بر اورنگ سلطنتی در لوح آغازین شاهنامه ۷۴۱ ه.ق شاه ابواسحاق است (آداموا و گیوزالیان، ۱۳۸۶: ۶۰).

۲۸- در نظر سیمپسون در شاهنامه ۷۳۳ ه.ق، شرف‌الدین محمودشاه بر تخت سلطنتی تصویر شده است (Simpson, 2006: 237).
۲۸- در پرتو "فر ایرانی" و "فر کیانی" بود که سرزمین ایران‌شهر همواره مستقل بوده و بیگانگان نمی‌توانستند بر آن فایق آیند و موجبات اقتدار شاهان را فراهم می‌نمود (باحقی، ۱۳۸۶: ۶۰۸).

۲۹- حمله مغولان به ایران مصادف با سلطه اتابکان بر خطه فارس بوده است که با تدبیر ابوبکر بن سعد و التزام به پرداخت خراج از حملات مغولان محفوظ ماند و در زمان حکمرانی کردوجین، شرف‌الدین محمود شاه (به عنوان اینجو) به اداره امور حکومتی این ناحیه پر عایدات منصوب شد که به تدریج به سمت پادشاهی خطه فارس دست یافت. امیران آل اینجو عبارت بودند از: امیر شرف‌الدین محمود شاه (۷۰۳-۷۳۶ ه.ق)، بعد از وی چهار فرزندش به تخت حکومت فارس رسیدند: امیر جلال‌الدین مسعود شاه (۷۳۶-۷۳۹ ه.ق)، غیاث‌الدین کیخسرو به مدت کمتر از یک سال در ۷۳۹ ه.ق، شمس‌الدین محمد (۷۳۹-۷۴۰ ه.ق) و جمال‌الدین ابواسحاق (۷۴۳-۷۵۸ ه.ق) (باسورث، ۱۳۸۱: ۲۷۵ و ۲۷۶).

۳۰- امیر چوپان سپهسالار و امیر الامراء اولجایتو و ابوسعید، ایلخانان مغول بوده است. وی و پسرانش تا قبل از بدبین شدن ابوسعید از نفوذ فراوانی در دربار ایلخانان مغول برخوردار بوده‌اند (بویل، ۱۳۹۲: ۳۸۵).

۳۱- همچنانکه در حدود سال‌های ۷۴۰ ه.ق و با به قدرت رسیدن امیر شیخ حسن چوپانی بر تعدادی از ایالت تحت نفوذ ایلخانیان، پسرعموی خود امیر پیرحسین را با لشکری به سمت فارس گسیل داشت که پیروزمندانه وارد شهر شیراز شدند. بر اثر این حادثه اهالی شیراز قشون وی را منهزم نموده و سلطنت مجدداً به خاندان اینجویان بازگشت. پس از گذشت یک سال در سال ۷۴۱ ه.ق، امیر پیرحسین با هم پیمانی با امیر مبارزالدین به محاصره شهر شیراز پرداخت که علی‌رغم فرار شاه اینجو، با مدافعه شجاعانه مردم شهر از زادگاهشان روبرو شدند و سرانجام پس از ۵۰ روز حصر، محاصره‌کنندگان موفق به بازگشایی دروازه‌های شهر گشتند (خوب نظر، ۱۳۸۵: ۳۴۹-۳۵۲).

۳۲- «مشروعیت توانایی هر نظام در ایجاد و حفظ این باور است که نهادهای سیاسی موجود، برای جامعه مناسب‌ترین است» (لیپست، ۱۳۷۴: ۱۰).

۳۳- در تعریف هویت و فرهنگ جمعی ایرانیان می‌توان گفت «آن جنبه از چارچوب فکری یا شکلی از خودآگاهی مدنظر است که مانند خمیر مایه‌ایی در تاریخ تحول اجتماعی ایرانیان جریان دارد و به حیات جمعی آن‌ها تداوم و ثبات بخشیده است» (رجایی، ۱۳۹۵: ۵۱).

۳۴- خدای‌نامه مهمترین اثر تاریخی دوره ساسانی است که در آن نام پادشاهان سلسله‌های ایرانی و وقایع ازمنه مختلف را آمیخته با افسانه ضبط کرده بودند و تدوین آن به دوره انوشیروان منسوب است. متن خدای‌نامه در دوره اسلامی با عنوان‌هایی مانند "سیرالملوک" یا "سیرالملوک الفرس" به عربی ترجمه گردید. (تفضلی، ۱۳۷۷: ۲۶۹-۲۷۴).

منابع

کتاب‌ها

آداموا، آدل تیگرانوا و گیوزالیان، لئون تیگرانویچ (۱۳۸۶)، نگاره‌های شاهنامه، مترجم زهره فیضی، تهران، فرهنگستان هنر.
آزند، یعقوب (۱۳۸۷)، مکتب نگارگری شیراز، فرهنگستان هنر، تهران.

ابن بطوطه، محمد بن عبدالله (۱۳۷۶)، سفرنامه ابن بطوطه، مترجم محمدعلی موحد، جلد اول، تهران، بنگاه مترجم و نشر کتاب.

اشرف، احمد (۱۳۹۵)، مفاهیم و نظریه‌های هویت ایرانی به سه روایت، هویت ایرانی، گردآورنده حمید احمدی، تهران، نی.
باسورث، کلیفورد ادموند (۱۳۸۱)، سلسله‌های اسلامی جدید: راهنمای گاهشماری و تبارشناسی، تهران، مرکز بازشناسی اسلام و ایران.

بویس، مری؛ جورج فارمر، هنری (۱۳۶۸)، دو گفتار درباره خنیاگری و موسیقی ایران، تهران، آگاه.

بویل، ج. آ (۱۳۹۲)، تاریخ ایران کمبریج از آمدن سلجوقیان تا فروپاشی دولت ایلخانیان، تهران، امیرکبیر.

- پارکین، فرانک (۱۳۸۳)، ماکس وبر، مترجم شهناز مسمی پرست، تهران، ققنوس.
- پوپ، آرتور اپهام (۱۳۸۹)، شاهکارهای هنر ایران، مترجم پرویز ناتل خانلری، علمی فرهنگی، تهران.
- تفضلی، احمد (۱۳۷۷)، تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام، تهران، سخن.
- ثعالبی، عبدالملک بن محمد (۱۳۶۸)، غرر الاخبار ملوک فرس و سیرهم، تهران، نقره.
- خوب نظر، حسن (۱۳۸۵)، تاریخ شیراز: از آغاز تا ابتدای سلطنت کریم خان زند، تهران، سخن.
- دوستخواه، جلیل (۱۳۸۱)، اوستا: کهن‌ترین سرودها و متن‌های ایرانی، تهران، مروارید.
- رجایی، فرهنگ (۱۳۹۵)، مشکله هویت ایرانیان امروز، تهران، نی.
- زرکوب شیرازی، احمد بن ابی الخیر (۱۳۸۹)، شیرازنامه، تهران، فرهنگستان هنر.
- سعیدی، فرخ (۱۳۸۰)، راهنمای تخت جمشید، نقش رستم و پاسارگارد، تهران، سازمان میراث فرهنگی کشور.
- سودآور، ابوالعلا (۱۳۸۴)، فره ایزدی، تهران، فرهنگستان هنر.
- سونتاگ، سوزان (۱۳۹۰)، درباره عکاسی، مترجم نگین شیدوش، تهران، حرفه هنرمند.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۳)، منطق الطیر عطار، تهران، سخن.
- شوالیه، ژان؛ گربران، آلن (۱۳۸۸)، فرهنگ نمادها، مترجم سودابه فضایی، تهران، جیحون.
- صفا، ذبیح الله (۱۳۷۸)، تاریخ ادبیات در ایران، جلد ۲، تهران، فردوس.
- غنی، قاسم (۱۳۸۶)، بحث در آثار، افکار و احوال حافظ، تهران، هرمس.
- فرنبرگ دادگی (۱۳۹۰)، بندهش، تدوین مهرداد بهار، تهران، توس.
- فروند، ژولین (۱۳۸۳)، جامعه‌شناسی ماکس وبر، مترجم عبدالحسین نیک گهر، تهران، توتیا.
- کاسیرر، ارنست (۱۳۹۳)، زبان و اسطوره، مترجم محسن ثلاثی، تهران، مروارید.
- کرمل، ل. جونل (۱۳۷۵)، احیای فرهنگی در عهد آل بویه: انسان‌گرایی در عصر رنسانس اسلامی، مترجم محمد سعید حنایی کاشانی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
- کناوت، ولفن گانگ (۱۳۵۵)، آرمان شهریاری ایران باستان از کسنفن تا فردوسی، تهران، وزارت فرهنگ و هنر.
- لیمبرت، جان (۱۳۸۶)، شیراز در روزگار حافظ: شکوه‌مندی شهر ایرانی در قرون وسطی، مترجم محمد اسماعیل فلزی، تهران، دانشنامه فارس.
- مستوفی، حمدالله (۱۳۸۱)، نزهة القلوب، قزوین، حدیث امروز.
- مسعودی، علی بن حسین (۱۳۷۴)، مروج الذهب و معادن الجواهر، تهران، علمی فرهنگی.
- مسکوب، شاهرخ (۱۳۸۵)، هویت ایرانی و زبان فارسی، تهران، نشر و پژوهش فرزانه روز.
- معلم‌یزدی، جلال الدین محمد (۱۳۲۶)، مواهب الهی در تاریخ آل مظفر، تهران، اقبال.
- میر، محمد تقی (۱۳۶۸)، بزرگان نامی پارس، شیراز، دانشگاه شیراز.
- میرزا ابوالقاسمی، محمداصداق (۱۳۸۷)، کتیبه‌های یادمانی فارس، تهران، فرهنگستان هنر.
- نیولی، گرادو (۱۳۹۵)، شکل‌گیری ایده ایران و هویت ایرانی در ایران باستان، هویت ایرانی، گردآوردی حمید احمدی، تهران، نی.
- واحد دوست، مهوش (۱۳۸۷)، نهادینه‌های اساطیری در شاهنامه فردوسی، تهران، سروش.
- وبر، ماکس (۱۳۹۲)، عقلانیت و آزادی، مترجم یدالله موقن و احمد تدین، تهران، هرمس.
- هدایت، رضا قلی بن محمد بن هادی، بی‌تا، فرهنگ انجمن آرای ناصری، تهران، اسلامیه.
- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶)، فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها، تهران، فرهنگ معاصر.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۵۲)، انسان و سمبول‌هایش، مترجم ابوطالب صارمی، تهران، امیرکبیر.

مقالات

- بحرانی پور، علی؛ زارعی، زهرا (۱۳۸۹)، "خاستگاه‌های اقتدار و مقبولیت اجتماعی سلسله آل‌اینجو"، تاریخ اسلام و ایران، شماره ۸، صص ۲۹-۵۴.
- بحرانی پور، علی (۱۳۹۲)، "تأثیر الگوی جامعه شناختی سیاسی ایالت فارس در سیاست عملی آل‌اینجو"، تاریخ اسلام و ایران، شماره ۱۹، صص ۵-۳۳.
- دین پرست، ولی (۱۳۹۳)، "کاربست‌های نظامی شکار در فتوحات دوره ایلخانان و تیموریان"، پژوهش نامه تاریخ اجتماعی و اقتصادی، شماره ۲، صص ۱۷-۳۰.
- کخ، هاید ماری (۱۳۸۲)، "خداشناسی و پرستش در ایلام و ایران هخامنشی"، مترجم نگین میری، باستان پژوهی، شماره ۱۱، صص ۳۹-۴۶.
- لیپست، سیمور مارتین (۱۳۷۴)، "مشروعیت و کارآمدی"، مترجم رضا زبیب، فرهنگ توسعه، شماره ۱۸، صص ۳۹-۴۶.
- نصری، امیر (۱۳۹۲)، "خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی"، کیمیای هنر، شماره ۶، صص ۷-۲۰.
- هاشمی، غلامرضا؛ شیرازی، علی اصغر (۱۳۹۲)، "تأثیر سنت‌های تصویری ساسانی بر نگارگری مکتب شیراز در عهد آل‌اینجو"، مطالعات تطبیقی هنر، شماره ۵، صص ۷۳-۹۶.
- هنوی، ویلیام (۱۳۷۳)، "هویت ایرانی از سامانیان تا قاجاریه"، ایران نامه، شماره ۶۸، صص ۴۷۳-۴۷۸.

منابع انگلیسی

کتاب‌ها

- Adamova, Adel.T (2004), The St.Petersburg Illustrated Shahnama of 733 Hijra(1333 AD) and the Injuid School of Painting, In *Shahnama: The Visual Language of the Persian Book of King*, Robert Hillenbrand, Ashgate, Aldershot, England.
- Belekamp, Persis, (2010), From Iraq to Fars: Tracking Cultural Transformations In the Qazwini Ajaib Manuscript, *Arab Painting Text and Image in Illustrated Arabic Manuscripts*, Contadini, Anna, Brill, Leiden & Boston.
- Carboni, Stefano, (1994), The Illustrations in the Munis al-ahrar, In *Illustrated Poetry and Epic Images*, The Metropolitan Museum of Art, New York.
- Contadini, Anna, (2010), Arab Painting: Text and Image in Illustrated Arabic Manuscripts, Brill, Leiden & Boston.
- Curatols, Giovanni, (2011), *Art From The Islamic Civilization From the Al-Sabah Collection*, Skira, Milan.
- Simpson, Marianna Shreve, (2006), In The Beginning: Frontispieces and Front Matter In Ilkhanid and Injuid Manuscripts, In *Beyond the Legacy of Genghis Khan*, Linda Komaroff, Brill, Netherlands.
- Simpson, Marianna shreve, (2000), A Reconstruction and Preliminary Account of the 1341 Shahnama, *Persian Painting from Mongol To Qajar*, Robert Hillenbrand, I.B. tauris, London.
- Sims, Eleanor, (2002), *Peerless Images: Persian Painting and Its Sources*, Yale University Press, New Haven.
- Titley, Nora. M, Waley.P, (1985), *An Illustrated Persian Text of Kalila and Dimna*, British Library, Journal.
- Wright, Elaine, (2006), Patronage of the Arts of the Book Under the Injuids of Shiraz, In *Beyond the Legacy of Genghis Khan*, The Metropolitan Musium of Art, New York.
- Адамова, Адель Тиграновна, Гюзальян, Леон Тиграновиц, (1985), *Миниатюры рукописи поэмы "Шахнаме" 1333 года*, ЛЕНИНГРАДСКОЕ: ИСКУССТВО.

مقالات

- Ballian, Anna (2010), "Three Medieval Islamic Brasses And the Mosul Tradition of Inlaid Metalwork", Mouseio Benaki, No 9:113-141
- Hoffman, Eva. R (1993), "The Author Portrait in Thirteenth-Century Arabic Manuscripts: A New Islamic Context for a Late-Antique Tradition", Muqarnas, No 10, pp 6-20.
- Pancaroglu, Oya (2001), "Socializing Medicine: Illustrations of the Kitab Al Diryaq", Moqarnas, No 18, pp155-172.
- Panofsky, Ervin (1972), "Studies in Icolology (Humanistic Themes in the Art of the Renaissance)", Icon Editions, Newyork.

سایت‌های اینترنتی

- www.bnf.fr, 25.6.95, 8:30 pm.
- www.bl.uk, 23.6.95, 4 pm.
- www.asia.si.edu, 20.5.95, 4 pm
- www.ed.ac.uk, 23.3.95, 10 pm
- www.warfare.altervista.org, 1.4.95, 11pm
- www.asia.si.edu, 1.4.95, 4 pm
- www.livius.org, 3.5.95, 3 pm

فهرست منابع فارسی ترجمه شده:

کتاب‌ها:

1. Adamova, Adel Tigranovna; Giuzal'ian, Leon Tigranovich (2007), *The Paintings of the Shahnama*, translator: Zohreh Feyzi, Farhangestan-e Honar, Tehran.
2. Al-Tha'alibi, Abdul-Malik Ibn Mahommed (1989), *Ghurur Al-akhbar, Muluk Al-Furs, Noghre*, Tehran.
3. Ashraf, Ahmad (2016), *Concepts and Theories of Iranian Identity in Three Narratives*, Iranian Identity, Collectors: Hamid Ahmadi, Ney, Tehran.
4. Azhand, Yaghoob (2008), *Painting School of Shiraz, Farhangestan-e Honar*, Tehran.
5. Bahar, Mehrdad (1995), *A Research on Persian Mythology*, Agah, Tehran.
6. Beuys, Merry, George Farmer, Henry (1989), *Two Speeches About Minstrelsy and Iranian Music*, Agah, Tehran
7. Bosworth, Clifford Edmund (2002), *The New Islamic Dynasties: A Chronological and Genealogical Manual*, Center of Recognition Islam and Iran, Tehran
8. Boyle, J.A (2013), *The Cambridge History of Iran: The Saljuq and Mongol Periods*, Vol 5, Amirkabir, Tehran.
9. Cassirer, Ernst (2014), *Language and Myth*, translator: Mohsen Salasi, Morvarid, Tehran.
10. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain (2009), *A Dictionary of Symbols*, translator: sudabeh fazaeli, Jeyhoon, Tehran.
11. Doostkhah, Jalil (2002), *Avesta: The Most Ancient Iranian Hymns and Texts*, Morvarid, Tehran.
12. Farangabgh Dadegi (2011), *Bundahish*, Editor: Mehrdad Bahar, Tus, Tehran.
13. Freund, Julien (2004), *Sociology of Max Weber*, translator: Abdol Hosein Nikgozar, Tutia, Tehran
14. Ghani, Qasem (2007), *Discussion on the Works, Thoughts and Life of Hafiz*, Hermes, Tehran.
15. Gnoli, Gerharo (2016), *The Idea of Iran: An Essay on Its Origins*, Compilation by Hamid Ahmadi, Ney, Tehran.
16. Hedayat, Reza gholi Ibn Mohammad Ibn Hadi, *Anjoman Ara-ye Nasseri Dictionary*, (Undated), Eslamieh, Tehran.
17. Ibn Battuta, Mohammad Ibn Abd al-Lah (1997), *Safarnameh-e Ebn-e Batuteh*, translator: Mohammad Ali Movahed, Vol I, Bongah-e Tarjomeh va Nashr-e Ketab, Tehran.
18. Jung, Carl Gustav (1973), *Man and His Symbols*, translator: Abu taleb Saremi, Amirkabir, Tehran.

19. Khubnazar, Hasan (2006), *A History of Shiraz: From the Beginning to the Beginning of the Reign of Karim Khan Zand*, Sokhan, Tehran.
20. Knauth, Wolfgang (1976), *The Ideals of Ancient Iranian Monarchy from Xenophon to Ferdousi*, translator: Seifuddin Najm, Vezarat-e Farhang va Honar, Tehran.
21. Kraemer, Joel L (1996), *Humanism in the Renaissance of Islam: The Cultural Revival During the Buyid Age*, translator: Mohammad Saeed Hanaee Kashani, Markaze Nashre Daneshgahi, Tehran.
22. Limbert, John. w (2007), *Shiraz in the Age of Hafez: The Glory of a Medieval Persian City*, translator: Mohammad Esmaeel Felezi, Daneshnameh Fars, Tehran.
23. Masudi, Ali Ibn Hosein (1995), *Moravejo Al-zahab va Madina al-johar*, Elmi Farhangi, Tehran.
24. Meskoob, Shahrozh (2006), *Iranian Nationality and the Persian Language*, Pazhoesh-e Farzan Rooz Publication, Tehran.
25. Mir, Mohammad Taghi (1989), *The Famous Elders of Pars*, Shiraz University, Shiraz.
26. Mirza Abolghasemi, Mohammad Sadegh (2008), *The Monumental Inscriptions of Fars*, Farhangestan-e Honar, Tehran.
27. Moalem Yazdi, Jalal al-din Mohammad (1947), *Divine Blessings in Muzaffarids History*, Eghbal, Tehran.
28. Mustawfi, Hamd-Allah (2002), *Nuzhat Al-Qulub*, Hadise Emruz, Qazvin.
29. Parkin, Frank (2004), *Max Weber*, translator: Shahnaz Mosammaparast, Qoqnoos, Tehran.
30. Pope, Arthur Upham (2010), *Masterpieces Of Persian Art*, translator: Parviz Natel-Khanlari, Elmi Farhangi, Tehran.
31. Rajaei, Farhang (2016), *The Problematique of the Contemporary Iranian Identity*, Ney, Tehran.
32. Safa, Zabihollah (1999), *The History of Literature in Iran*, Vol II, Ferdos, Tehran.
33. Saidi, Farokh (2001), *Guide Book of Persepolis, Naqsh-e Rostam and Pasargadae*, Cultural Heritage Organization of Iran, Tehran.
34. Shafiei Kadkani, Mohammad Reza (2004), *Mantegh -Al -Teir Attr*, Sokhan, Tehran.
35. Sontag, Susan (2011), *On Photography*, translator: Negin Shidvash, Herfeh Honarmand, Tehran.
36. Soudavar, Abolala (2005), *The Aura of Kings: Legitimacy and Divine Sanction in Iranian Kingship*, Farhangestan-e Honar, Tehran.
37. Tafazzoli, Ahmad (1998), *Iran's Pre-Islamic History of Literature*, Sokhan, Tehran.
38. Vahed doost, Mehvash (2008), *The Mythological Infrastructures in Shahnameh of Ferdowsi*, Soroush, Tehran.
39. Weber, Max (2013), *Rationality and Freedom*, translators: Yadollah Moghen, Ahmad Tadayon, Hermes, Tehran.
40. Yahaghi, Mohammad Jafar (2007), *Dictionary of Mythology and Tales*, Farhang-e Moaser, Tehran.
41. Zarkoub-e Shirazi, Ahmad Ibn Abil Khair (2010), *Shirazname*, Farhangestan-e Honar, Tehran.

مقالات:

1. Bahranipour, Ali; Zarei, Zahra (2010), "The Bases of Authority and Acceptability of Injuic Dinesty", No 8, History of Islam and Iran, Tehran, pp.29-54.
2. Bahranipour, Ali (2013), " The Influence of Politico-Sociologic Structure of Fars State on the Practical Policy of Inju Rulers", No 19, Tarikh-e Eslam va Iran, Tehran, pp.5-33.
3. Dinparast, Vali (2014), "Martial Applications of Hunting in the Conquests of Ilkhanids and Timurids Eras", No 2, Institute For Humanities and cultural studies, Tehran, pp.17-30.
4. Hanaway, William (1993), "Iranian Identity of The Samanids of The Qajar", No 68, Iran Nameh, Washington, pp.473-478.
5. Hashemi, Qholamreza, shirazi, Ali asghar (2013), "The effect of Sassanid pictorial traditions on Shiraz School Miniature in Injuic Era", No 5, Motaleate-e Tatbighi-e Honar, Isfahan, pp.73-96.
6. Koch, Heidemarie (2003), "Theology and worship in Elam and Achaemenid Iran", translator: Negin Miri, No 11, Bastan pazhuhi, Tehran, pp.39-46.

7. Lipset, Seymour Martin (1995), "Legitimacy and effectiveness ", translator: Reza Zabib, No 18, development culture, pp.39-46.
8. Nasri, Amir, (2013), "Reading Image based on Erwin Panofsky approach", No.5, Kimiay-e Honar, Tehran, pp.7-20.



Iconological analysis of the illustrated frontispieces within the Shahnama manuscripts of the years 733 and 741 AH

First author (Elham pourafzal)¹

Second author (Faezeh Norouzi)²

Abstract

The illustration of the frontispieces within literary editions has been practiced as a fixed tradition by Injuid Shiraz school of illustration. The present study is sought to scrutinize and analyze the illustrated frontispieces within two royal versions of Shahnama in 733 AH and 741 AH, which belong to school of illustration in Injuid dynasty. The present study is sought to examine the content of these frontispieces' editions in order to discover the hidden angles and perceive the buried meaning of these images. These illustrations had possessed the distinctive visual properties in comparison to its contemporary school, namely, Ilkhani. This study has been conducted based on the bibliographical studies, employing the iconological approach of Erwin Panofsky. The results of the present study indicate the representations of the impacts of the apprehensive social and political events of Shiraz concerning the selections of themes and methods of illustration in this period. The inculcation of the faultlessness and supremacy of Injuid rulers known as the inheritor of divine majesty against the devil forces are apparent in these illustrated pieces. The measures taken by Injuid which were directed towards creation of self-consciousness in proportion to "National Identity" to win "Political Legitimacy" in the turbulent situation of Shiraz, are traceable in pieces' illustration.

The articles goals:

- 1- Description, analysis, and interpretation of components used in two editions of Injuid monarch frontispieces which are based on the Erwin Panofsky's iconographical approach.
- 2- Enlightening the tacit believes embodied in these images and methodology of their representation.

The articles questions:

- 1- What symbolic elements are there in illustrated frontispieces of two vesions of Shahnama in 733 AH and 741 AH?
- 2- To what extent were the political and cultural measures of Injuid dynasty effective in selection of the themes of the illustrated versions of frontispieces of Shahnama in 733 AH and 741 AH?

Key Words: Iconology, Illustrated Frontispieces, injuid painting, Shahnama 733 AH, Shahnama 741 AH.

1- Elham pourafzal, M.A in Handicrafts, University of Art, Tehran

2- Faezeh Norouzi, M.A in Painting, University of Art, Tehran