نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۴/ شماره ۲۴۴/ پاییز و زمستان ۱۴۰۰
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحه اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

زبان تصویری *تاریخ جهانگشای جوینی* (با بررسی دو نسخهٔ مصوّر *تاریخ جهانگشا*)

فاطمه ماه‌وان

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

چکیده

تاریخ جهانگشا روایتگر هجوم و حاکمیّت ایلخانان بر ایران است و نگاره‌های آن بیانگر روایت پنهانی است که ایرانیان از خاطره حاکمیّت این قوم در دل‌ها نگاشتند. زبان تصویری نگاره‌ها گاه مکنوناتی از تاریخ را آشکار می‌کند که به زبان متن امکان بیان آن نیست. به همین‌رو بررسی نگاره‌های *تاریخ جهانگشا* همان‌قدر اهمیّت دارد که بررسی متن آن، زیرا نگاره‌های این اثر در حکم تاریخ مصوّر عصر ایلخانی است. بنا بر ضرورتی که ذکر شد، پژوهش حاضر نگاره‌های *تاریخ جهانگشا* را از منظر نمادپردازی و ساختار تصویر بررسی می‌کند تا نشان دهد چگونه ناگفته‌های تاریخی در نمادها و رمزهای تصویری پنهان شده است. وظیفه محقّق است تا نقاب از رخ این نشانه‌ها بردارد و آنچه را نگارگر در طی اعصار در نهانگاه تصاویر پنهان کرده به مخاطبان بازشناسد. این پژوهش با بررسی دو نسخهٔ مصوّر *تاریخ جهانگشا* به این مهم می‌پردازد که چگونه از نگاره‌ها به‌مثابهٔ یک سند تاریخی می‌توان بهره گرفت. پرسش‌های پژوهش شامل این موارد است: نمادپردازی در نگاره‌های *تاریخ جهانگشا* تحت تأثیر چه گفتمان‌هایی صورت گرفته است؟ نگارگران از چه شاخصه‌های تصویری برای بیان پذیرش یا عدم پذیرش مشروعیّت پادشاهان ایلخانی استفاده کرده‌اند؟ ساختار تصویر چگونه روایت فتح و شکست را نمایان ساخته است؟ حاصل پژوهش نشان می‌دهد که نگارگر با به خدمت گرفتن نشانه‌های تصویری به زبان اشارت نشان می‌دهد که ایلخانان هرگز در دل ایرانیان جایگاه و مشروعیّت یک پادشاه راستین را پیدا نکردند و تاریخ تا همیشه آنان را قومی غاصب و خون‌ریز معرّفی خواهد کرد. نگارگر از طریق نشانه‌های تصویری منویّات درونی خویش در عدم پذیرش پادشاهان ایلخانی به‌عنوان حاکمان مشروع ایرانی را آشکار ساخته و نشان فرق است میان آن که فرّه ایزدی دارد با آن که صرفاً تاج شاهی بر سر نهاده است. این نگاره‌ها بازگو کننده بخشی از تاریخ هستند که در متن نمی‌توان به آن دست یافت ازاین‌رو باید به نگاره‌های متون تاریخی به‌مثابهٔ زبان زنده تاریخ توجّه بیشتری کرد و برای هر نگاره ارزش یک سند تاریخی قائل شد.

واژگان کلیدی: *تاریخ جهانگشا*، عطاملک جوینی، نگارگری، نسخه‌شناسی، عصر ایلخانی.

تاریخ ارسال:۱۴۰۰/۰۸/۱۳ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۱۱/۲۳

E-mail: f.mahvan@ferdowsi.um.ac.ir

ارجاع به این مقاله: ماه‌وان، فاطمه، (۱۴۰۰)، زبان تصویری *تاریخ جهانگشای جوینی* (با بررسی دو نسخهٔ مصوّر *تاریخ جهانگشا*) ، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز).*

Doi: 10.22034/PERLIT.2022.48803.3218

مقدّمه

هرچند تاریخ به دست مورّخان در صفحات کتب تاریخی مضبوط است، امّا در دوره‌های بعد با قلم‌موی نگارگران به زبان تصویر روایت شده تا مخاطبان صحنه‌های فتح و پیروزی را با عینیّت بیشتر ببینند و روحشان از درد تصاویر خون‌ریزی و کشتار جریحه‌دار شود و با درد مردم جنگ‌دیده و رنج‌کشیده هم‌آوا شوند. به همین دلیل است که نگاره‌های کتب تاریخی جایگاه یک روایت بصری، نظیر آنچه سینما امروز عهده‌دار شده را به دوش می‌کشد و هر طرح و نقش آن با تأمّل و درنگ گزینش می‌شود، زیرا آنچه را در روایت کتب تاریخی می‌توان شنید، در نگاره‌های نسخ خطی می‌توان به‌عینه دید و به گفته قدما شنیدن کی بود مانند دیدن!

یکی از آثاری که روایت تاریخ را به زبان تصویر بازگو می‌کند نگاره‌های *تاریخ جهانگشای جوینی* است که از سویی جنگ، کشتار و خون‌ریزی مغولان را روایت می‌کند و از سوی دیگر همین پادشاهان را بر تخت شاهی نشان می‌دهد. امّا نگارگر با اشارات نهان و از طریق نشانه‌های تصویری منویّات درونی خویش را در عدم پذیرش پادشاهان ایلخانی به‌عنوان حاکمان مشروع ایرانی آشکار ساخته و نشان داده‌است فرق است میان آن که فرّه ایزدی دارد با آن که صرفاً تاج شاهی بر سر نهاده است.

این پژوهش نگاره‌های دو نسخه از *تاریخ جهانگشا* را از منظر شاخصه‌های تصویری بررسی می‌کند. *تاریخ جهانگشا* از نسخی است که توجّه نگارگران را برای تصویرگری به خود جلب نکرده‌است و با جستجوهایی که داشتم تنها دو نسخهٔ مصوّر را با مشخصّات زیر یافتم که یکی به مکتب بغداد و دیگری به مکتب شیراز تعلّق دارد. منبع دسترسی به این نسخ وبسایت کتابخانه دیجیتالی گالیکا زیر نظر کتابخانهٔ ملّی فرانسه است:

۱. *تاریخ جهانگشای جوینی*، مورّخ ۴ ذیحجّه ۶۸۹ق.، مکتب بغداد، عصر ایلخانی، محفوظ در کتابخانهٔ ملّی فرانسه، شماره Sup Persan 205.

۲. *تاریخ جهانگشای جوینی*، مورّخ ۸۴۱ق.، مکتب شیراز، عصر تیموری، محفوظ در کتابخانهٔ ملّی فرانسه، شماره Sup Persan 206 .

شاید موضوع تاریخی این اثر دلیل اصلی عدم رغبت نگارگران به تصویرگری آن باشد. معمولاً کتبی با موضوع ادبی و خیال‌پردازی‌های شاعرانه، بیش از کتبی با موضوع تاریخی یا علمی به تصویر درمی‌آید، زیرا به نظر می‌رسد قابلیّت تصویرسازی در کتب ادبی بیشتر از موضوعات علمی و تاریخی است. شاید هم پادشاهان نیز از تصویرگری متون تاریخی حمایت نمی‌کردند و

ترجیح می‌دادند حقایق تاریخی مکتوم بماند و به زبان تصویر آشکار نشود. حتّی از تاریخ بیهقی، به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین متون تاریخی، هیچ نگاره‌ای برجای نمانده است. البته بررسی این‌که چرا نگارگران متون تاریخی را کمتر موضوع تصویرگری قرار داده‌اند پژوهشی مجزّا را طلب می‌کند.

هرچند در خصوص نگاره‌های دوره‌های ایلخانی و تیموری پژوهش‌هایی انجام گرفته اما در خصوص نگاره‌های *تاریخ جهانگشای جوینی* تاکنون هیچ پژوهشی صورت نگرفته است. تنها یک مقاله در خصوص نگاره‌های نسخهٔ جهانگشای نادری (همپارتیان، ۱۳۸۵: ۹۶-۷۳) تألیف شده است که همان‌طور که از نام آن پیداست به زندگی و لشکرکشی‌های نادرشاه افشار مرتبط است و با موضوع مقاله حاضر مرتبط نیست اما مشابهت عنوان ممکن است سبب اشتباه شود و تداعی‌گر موضوع پژوهش حاضر باشد. با توجّه به نبود پژوهش در خصوص نگاره‌های *تاریخ جهانگشای جوینی*، تحقیق و تفحّص درباره آن ضرورت دارد و ازاین‌رو پژوهش حاضر به بررسی آن اختصاص یافته است. این مقاله با بررسی شاخصه‌های تصویری نگاره‌های دو نسخه از *تاریخ جهانگشا* به سوألات زیر پاسخ می‌گوید:

- نمادپردازی در نگاره‌های *تاریخ جهانگشا* تحت تأثیر چه گفتمان‌هایی صورت گرفته است؟
- نگارگران از چه شاخصه‌های تصویری برای بیان پذیرش یا عدم پذیرش مشروعیّت پادشاهان ایلخانی استفاده کرده‌اند؟
- ساختار تصویر چگونه روایت فتح و شکست را نمایان ساخته است؟
- آیا نگارگر بنا به ملاحظات سیاسی برخی از وقایع تاریخی را به تصویر نکشیده است؟

پژوهش حاضر با بررسی نگاره‌های *تاریخ جهانگشای جوینی* سعی دارد نشان دهد روایت تاریخی تنها از طریق زبان متن بازگو نمی‌شود، بلکه تصاویر زبان زنده تاریخ هستند و از لابه‌لای آن‌ها می‌توان به بسیاری از مکتومات تاریخی دست یافت، همان ناگفته‌های پنهانی که از ترس تیغ شاهان نمی‌توان آن را به وضوح بیان کرد، اما با إشارت تصویری می‌شود اهل بشارت را آگاه ساخت.

۱. *تاریخ جهانگشا* در مکتب بغداد

هرچند در صدر اسلام هنرهای تصویری تحریم شد، اما پس از گذشت سه سده حساسیّت نسبت به هنرهای تجسمّی کمتر شد و نگارگری به مرور با تأثیرپذیری از هنر سرزمین‌های مجاور رونق

گرفت. اولین مکتب نقاشی و صورت‌کشی در اسلام مکتب بغداد بود. پس از روی کارآمدن عباسیّان و تعیین بغداد به‌عنوان پایتخت، این شهر به مرکزی فرهنگی و علمی بدل گردید و مکتب بغداد (مکتب عبّاسی) به‌عنوان اولیّن مکتب نگارگری اسلامی شناخته شد. با وجود انتساب این مکتب به بغداد ولی کاملاً عربی به شمار نمی‌آمد زیرا بغداد بین دو امپراطوری بزرگ یعنی ایران و در شرق و بیزانس در غرب واقع شده بود و از هنر این دو سرزمین تأثیر گرفت. هنروران مکتب بغداد در بدو امر بیشتر از اهل معابد و پرستشگاه‌های شرقی و از طوایف مختلف بودند. گاه بین نگاره‌های مکتب بغداد و تصاویر مسیحیان کنیسه و پرستشگاه‌های شرقی نیز مشابهت‌هایی دیده می‌شود (نظیر هاله نور دور سر افراد). خلفای اموی و عبّاسی دیوار کاخ‌های خود را به نقش و نگار می‌آراستند. بر دیوارهای کاخ حجر الجیر و نقاشی‌های معروف کاخ العمرا تصویر نوازندگان آن نقش بسته بود. نگاره‌های مکتب بغداد ساده و بی‌تکلّف است. چهره‌پردازی در این مکتب شبیه نژاد سامی با بینی کشیده، محاسن تیره، علائم نشاط و هوش دقت در چهره است (حسن، ۱۳۷۲: ۴۵- ۴۷). از ویژگی‌های مکتب بغداد می‌توان به ترسیم پیکره‌های درشت، کاربرد رنگ‌های معدود یا عدم استفاده از رنگ، تأثیرپذیری از هنر بیزانس، توجّه به جزییات زندگی عادی اشاره کرد (همان: ۳۹-۳۸).

قدیم‌ترین نسخهٔ *تاریخ جهانگشا* هم‌زمان با حکومت ایلخانان به تاریخ ذیحجه ۶۸۹ق. در بغداد به تصویر درآمده است. این نسخه اکنون با شماره Sup Persan 205 در کتابخانهٔ ملّی فرانسه نگه‌داری می‌شود. نسخهٔ مذکور در سه مجلّد در قطع ۳۳۰*۲۵۵ م.م تدوین شده و ۱۷۵ برگ ۲۷ سطری دارد. کاتب نسخه رشیدخوانی یا خوافی نام دارد و آن را به خط نسخ کتابت کرده است. نام حامی نسخه در شمسه مذهّب برگ نخست چنین درج شده است: «صاحبه و ماله اضعف عبادالله تعالی عبدالله الملکی سنه اربع [...] و تسعمائه تبریز». بر بالای صفحه عنوان «تاریخ چنگیزخان» نوشته شده است. در همین صفحه یادداشت‌ها و مهرهای متعدّدی حک شده است از جمله عبارت «وهب لی هذه النسخه عالم فاضل حبیب [...] سخی کریم المشتهر به دامادزاده» و همچنین عبارت «محمد بن تورمش محمد مشهور به حاجی بکرزاده بورسوبیه سال ۱۱۱۴ ه». چند جمله نیز درخصوص ثبت تاریخ تولد فرزند نوشته شده از جمله «ولادت فرزند اعز شیخ محمد ابقاه الله تعالی و طول عمره روز یکشنبه سیّم ذی القعده بعد از طلوع آفتاب [...] فی سنهٔ سبع عشر و سبعمائهٔ». چندین عبارت دیگر نیز با دستخط‌های مختلف در طی دوران و توسّط مالکان نسخه در

این صفحه درج شده که بیشتر آن‌ها ناخواناست یا جملات آن به مرور زمان محو شده است (تصویر ۱). این نسخه دو نگاره در آغاز نسخه به شیوهٔ مکتب بغداد دارد.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Supplément Persan 205

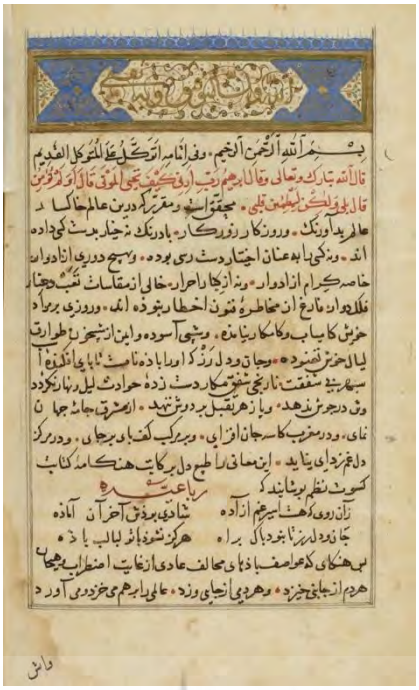
۱. شمسهٔ آغازین نسخه

۲. *تاریخ جهانگشا* در مکتب شیراز

نسخه‌ای دیگر از *تاریخ جهانگشا* در عصر تیموری به تاریخ ۸۴۱ق. در شیراز به تصویر درآمد و اکنون به شمارهٔ Sup Persan 206 در کتابخانهٔ ملّی فرانسه نگهداری می‌شود. این نسخه به ۶ نگاره به شیوهٔ مکتب شیراز مزیّن است که در این پژوهش مورد بررسی قرار می‌گیرد. پس از حملهٔ مغول مهاجرت هنرمندان به شیراز سبب شد که این شهر کانونی برای حفظ میراث فرهنگی و

هنری ایران باشد و به پایتخت هنر و ادب تبدیل شود و همین امر مکتب نگارگری شیراز را شکل داد. به سبب مصون ماندن این سرزمین از هجوم مغول هنر آن کمتر باعوامل بیگانه درآمیخت و شیراز مرکز تجمّع هنرمندانی شد که با سنّت‌های هنری پیشامغولی آشنایی داشتند. در سدهٔ ۸ هجری تبادل تجربیّات و دستاوردها میان شیراز، تبریز و بغداد برقرار بود و این امر باعث تحوّل نقاشی مکتب شیراز شد. سبک مشخص شیراز در سده ۹ هجری شکل گرفت و تا اواخر سدهٔ ۱۰ به تحوّل آهسته ولی مستمر خود ادامه داد. مکتب شیراز در عصر سه خاندان اینجو، آل مظفر وتیموری تداوم یافت: خاندان اینجو که از اعقاب فرمانروایان زیردست ایلخانان بودند پس از مرگ ابوسعید مستقل شدند و بر فارس حکومت کردند تا این‌که به وسیله خاندان مظفّر از آنجا رانده شدند. آل اینجو بر آرمان‌های ایران پیش از اسلام به ویژه *شاهنامه* تأکید می‌ورزیدند و به احیای تمدّن ساسانی در شیراز اهتمام داشتند. ازاین‌رو مکتب شیراز در روزگار آن‌ها صبغهٔ ایرانی پیداکرد. با ورود تیموریان به صحنهٔ نگارگری، رویکرد ترکی و مغولی با گرایش های ایرانی درآمیخت و ترکیبی نو در مکتب شیراز پدید آمد. از کتب مصوّر این دوره می توان آثار زیر را نام برد: *گلچین حماسه* (مورّخ ۸۰۰، نسخهٔ‌کتابخانه چستربیتی دابلین)، *گلچین اسکندر سلطان* (مورّخ ۸۱۴، نسخهٔ کتابخانه بریتانیا در لندن)، *شاهنامهٔ فردوسی* (مورّخ ۸۴۸، نسخهٔ موزه کلیوند). قرینه‌سازی، رنگ‌های درخشان، افق رفیع درمنظره‌ها، ابرهای پیچان، قلم‌گیری کوه‌ها و صخره‌ها به شکل دندانه‌ای از مشخّصات بارز نقاشی‌های مکتب شیراز به شمار می‌آید. از دیگر نکات حائز اهمیت درمکتب شیراز، که ازصبغه ادبی بی‌بهره نیست تصویر انسان در نگاره‌هاست. در مکتب جلایری (بغداد و تبریز) تصاویر عموماً به نمایش طبیعت و منظره اختصاص می‌یافت درحالی‌که در مکتب شیراز به تصویر انسان و حیوانات اهمیّت بیشتری داده شده و مهم‌ترین بخش فضای نقّاشی به ترسیم انسان اختصاص یافت (رک: ماه‌وان و یاحقّی، ۱۳۸۹: ۱۷۱-۱۷۰).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



۲. صفحهٔ آغازین نسخه

۳. زبان تصویری نگاره‌های *تاریخ جهانگشای جوینی*:

تاریخ جهانگشا روایت پادشاهان عصر مغول را بازگو می‌کند. در دوره‌های بعد نگارگران برای تأثیرگذاری بیشتر متن و عینیّت بخشیدن به روایات تاریخی آن را به زبان تصویر بازگو کردند و بعضی از ناگفته‌های متن را در دل تصاویر گنجاندند. ازاین‌رو به موازات اهمیّت متن *تاریخ جهانگشا*، تصاویر آن هم به همان میزان اهمیّت و بررسی آن‌ها ضرورت دارد، زیرا این تصاویر نه‌فقط زینت متن که به‌مثابهٔ یک سند تاریخی است که برخی از ظرایف و دقایق تاریخ را در دل خود نهان ساخته است. ازاین‌رو پژوهش حاضر نه‌فقط یک بررسی زیبایی‌شناختی که مهم‌تر از آن یک تفحّص تاریخی برای نمایان ساختن بعدی دیگر از حکومت ایلخانان به شمار می‌آید. این پژوهش نگاره‌های *تاریخ جهانگشا* را از منظر نمادپردازی، ساختار تصویری، چهره‌پردازی و نمایش فرّه ایزدی بررسی می‌کند.

در خصوص شیوه تصویرگری نسخ این نکته شایان ذکر است که نظام حکومتی ایران نوعی هنر پروری متمرکز در دربار را پدید آورد. شاهان و شاهزادگان مهم‌ترین سفارش‌دهندگان آثار هنری بودند و نگارگری و کتاب‌آرایی جزو مشاغل درباری به شمار می‌آمد. نقّاش در انتخاب

موضوع تصویرگری نقش چندانی نداشت، بلکه مدیر هنری تصمیم می‌گرفت که کدام روایت یا مجلس به تصویر درآید. پس از این‌که کاتب متن را خوشنویسی می‌کرد، موضوعاتی را که مدیر هنری مشخص کرده بود توسّط نگارگر به تصویر در می‌آمد.

۳-۱. نمادپردازی

استفاده از زبان رمز و اشاره هم در ادبیّات و هم در هنر شیوه‌ای از بیان است که فقط مخاطب خاص را هدف قرار می‌دهد تا رموزی را بر او آشکار سازد که همگان آن را درک نمی‌کنند. همان‌گونه که در ادبیّات بیان رمزی و نمادین در نهانگاه الفاظ پنهان می‌شود، در هنر نیز گزینش طرح و رنگ نقابی بر رخ معنی می‌افکند که همگان آن را درنمی‌یابند و فقط به مدد رمزگشایی ناگفته‌های آن آشکار می‌شود. نگاره‌های *تاریخ جهانگشا* نیز از زبان نمادین بهره گرفته، زیرا حمله مغول و خفقان حاصل از آن سخن بی‌پرده را برنمی‌تافت ازاین‌رو ناگزیر معانی رخ در نقاب نماد می‌کشیدند. نمونه‌های این زبان نمادین در نگاره آغازین نسخهٔ *تاریخ جهانگشا* مورّخ ۶۸۹ق. دیده می‌شود.

۳. نگاره دو صفحه ای آغاز نسخه (مکتب بغداد)

در برگ اول نسخه نگاره‌ای دو صفحه‌ای نقش بسته‌است که در یک صفحه تصویر اسب و در صفحه مقابل تصویر دو مرد را نشان می‌دهد (تصویر ۳). اسب آبی رنگ در مرکز تصویر و مرد رام‌کننده با لباس سبز در گوشه تصویر ترسیم شده است (تصویر ۴). بر روی زین اسب تصویر شیر و خورشید که از نمادهای کهن ایران باستان است دیده می‌شود و نشان می‌دهد نگارگر به نقش‌مایه‌های ایرانی وفادار بوده است (تصویر ۵). بر فراز آسمانی با ابرهای آبی و طلایی دو پرنده در حال پروازند (تصویر ۶). حالت پیچان و موّاج ابرها و تصویر درنا از نقاشی چینی تأثیرپذیرفته است. «ابر از أجزاء مهم در نگارگری ایرانی است به گونه‌ای که آن را یکی از شاخه‌های هفت‌گانه (خطایی، فرنگی، فصالی، ابر، واق، گره) این هنر دانسته‌اند. ابر در نقّاشی چینی به صورت موّاج و پیچ در پیچ ترسیم می‌شود و همین تصویر به نگارگری ایرانی راه یافته است. گمان می‌رود که شیوه‌ای از نگارگری ایرانی که به ابرچینی شهرت یافته، مقتبس از نقوش ظروف و خمره‌ها و گلدان‌های آبی – سفید ساخت کشور چین بوده و از آنجا در نگارگری نفوذ کرده و کم کم در رده رشته‌ای از هنر نگارگری ایران درآمده است» (رک: ذکاء، ۱۳۶۷، ذیل ابر). تصویر درنا در هنر تزیینی چین نمونه‌های فراوانی دارد و همین نقش‌مایه از هنر چین به ایران وارد شد (تصویر ۷). «درنا در هنر چین نماد برکت و عمر است» (طالب‌پور، ۱۳۸۷: ۲۲). تصویر درنا در نگاره‌های *شاهنامه* بزرگ ایلخانی از جمله نگاره مرگ اسفندیار دیده می‌شود که می‌تواند نماد عمر اسفندیار باشد. البته در اینجا، برخلاف باور چینی، به عمر کوتاه اسفندیار اشاره دارد و نه طول عمر او (تصویر ۸). یکی از ویژگی‌های هنری دوره ایلخانی تأثیرپذیری از هنر چین بود، زیرا ایلخانان حکومت خود را از شرق آسیا تا غرب اروپا گسترش دادند و به این ترتیب ارتباط شرق و غرب را تسهیل کردند و به دنبال آن راه‌های ارتباط فرهنگی و هنری ایران و چین گسترش یافت. در ابتدا تأثیرپذیری از عناصر چینی در نگاره‌های ایرانی مشهود و تاحدّی ناشیانه بود، امّا به مرور این عناصر به‌گونه‌ای در هنر ایران محو شد که رنگ و بوی بومی به خود گرفت و جوهره ایرانی – اسلامی آن تقویت شد.

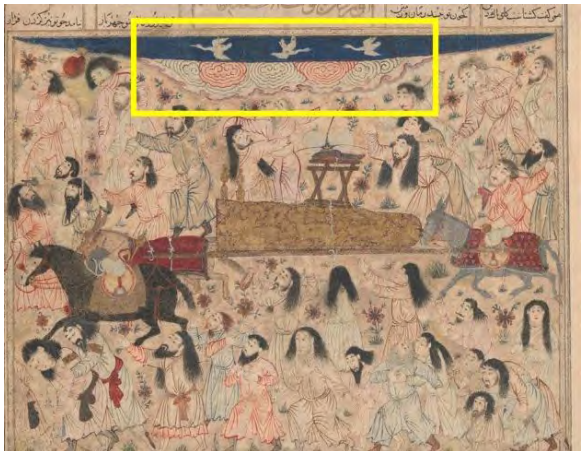
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۴. تصویر مرد رام‌کننده

۵. نقش شیر و خورشید روی زین اسب

۶. تأثیرپذیری از نقاشی چین، درنا و ابرهای پیچان و موّاج

۷. درنا در نقاشی چینی



۸. درنا در نگاره تشییع جنازه اسفندیار، موزه متروپولیتن، شماره ثبت ۳۳,۷۰.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Supplément Persan 205

۹. تصویر عطاملک جوینی و اباقاخان

در صفحهٔ دوم در بالای تصویر نوشته شده «تاریخ چنگیزخان المشهور به *تاریخ جهانگشای*». در این تصویر دو مرد ترسیم شده است: نویسنده که نشسته و مردی که در مقابل او ایستاده و از درخت میوه می‌چیند (تصویر ۹). در کنار تصویر مرد نویسنده نام «علاء الدین صاحب دیوان» نوشته شده است. علاء الدین عطاملک جوینی زیر سایه درخت انار نشسته و *تاریخ جهانگشا* را می‌نگارد. مرد ایستاده حاکم مغولی اباقاخان (حکومت از سال ۶۶۴ تا ۶۸۰ هـ) است. چهره اباقاخان محو شده است و شاید این کار در دوره‌های بعد از روی عمد و به خاطر انزجار از حکمرانان مغول صورت گرفته باشد. اباقاخان از درخت اناری میوه می‌چیند، گل‌های انار به سبک نقاشی ایرانی که گل‌ها را با فرم تجریدی و انتزاعی ترسیم می‌کند، حالتی مجّرد یافته تا جنبه‌ای اسطوره‌ای پیدا کند و صبغهٔ ایرانی آن پررنگ‌تر شود (تصاویر ۱۱-۱۰). گل انار در ایران باستان و به ویژه در زمان زرتشت مقدّس به شمار می‌آمد. طرح دایره‌وار این گل که در بالا به شعله‌های آتش شبیه می‌شود، با تقدّس آتش در آیین زرتشت پیوند دارد. این گل برای هخامشیان مقدّس بود و تصویر انتزاعی آن در نقش‌برجسته‌های تخت جمشید به کرّات دیده می‌شود. «انار نماد باروری است و به دلیل دانه‌های فراوانش به‌عنوان نماد برکت نیز شناخته می‌شود» (جوادی، ۱۳۷۳: ۲۱۱).

۱۰. مراحل تبدیل گل انار به یک نقش‌مایه انتزاعی در نگارگری ایرانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱۱. گل انار در *تاریخ جهانگشا*

در مقابل اباقاخان برکه یا حوض ماهی نقش بسته است (تصویر ۱۲). آب نماد زندگی و حیات است و ماهی به دلیل پیوند همیشگی با آب نماد پاکی و طهارت به شمار می‌آید. نمونه‌های متعدّدی از این نقش‌مایه در هنر ایرانی مشاهده می‌شود. بر روی سفالینه‌های عصر ایلخانی نمونه‌های متعدّدی از نقش‌مایه ماهی مشاهده می‌شود، نظیر سفالینه‌ای که ماهی‌های کوچک بر روی زمینه لاجوردی و به دور شمسه در حال چرخیدن هستند، به گونه‌ای که فرم دایره‌وار ظرف و چرخش ماهیان، چرخه کمال را به ذهن القا می‌کند (نکویی و دیگران، ۱۳۹۸: ۲۷۲)، (تصویر ۱۳). کاربرد این نقش‌مایه ریشه در باورهای مذهبی ایران باستان دارد، زیرا طبق روایت اوستا اهریمن برای از بین بردن هوم سپید وزغی را در دریای فراخکرد به وجود آورد اما اورمزد در مقابل اهریمن دو ماهی مینوی را مأمور کرد تا از درخت نگهبانی کنند (آموزگار، ۱۳۸۷: ۳۳). لازم به ذکر است که در اوستا میان هوم و انار ارتباط است همان‌گونه که در نیایش‌های زرتشتی برسم باید از جنس رستنی‌هایی نظیر انار، هوم و گز باشد. پس می‌توان چنین قیاس فرضی را در نظر گرفت که تک ماهی این تصویر نیز نگهبان درخت انار است همان‌گونه که در روایت اوستا ماهی نگهبان درخت هوم است.

هر دو نقش‌مایه ماهی و انار که از نمادهای کهن ایران باستان هستند، با تصویر اباقاخان حاکم ایلخانی پیوند خورده‌اند. اتّصال ماهی و انار با حاکم ایلخانی می‌تواند زبان نمادینی باشد برای بیان این‌که هرچند کشور به دست بیگانگان افتاده امّا ریشه‌های درخت فرهنگ آن هنوز در خاک است و حاکم ایلخانی از این درخت میوه می‌چیند و به برکت آن (انار نماد برکت) برپای ایستاده است. در سایه همین درخت تنومند است که عطاملک جوینی دست به قلم برده و برای آیندگان تاریخ می‌نگارد. نقش تجریدی گل‌های انار فرهنگ ایرانی را به خوبی متبلور می‌سازد و نشان می‌دهد که منظور تنها ترسیم یک گیاه نیست بلکه مقصود آن درخت تناوری است که با گل‌های ایرانی به بار می‌نشیند. نقش‌مایه ماهی در درون برکه کوچک آب می‌تواند نماد حیات و تداوم زندگی باشد، زندگانیی که ایلخانان آن را از بسیاری از مردم سلب کردند اما رگه‌های حیات در جان این تک‌ماهی هنوز جان دارد. ماهیی که نگاهش به سوی حاکم ایلخانی است تا به زبان اشارت از او بخواهد جای این‌که جان‌ها را قبضه کند، اندکی به حیات بیندیشد. ماهی و درخت انار در این تصویر یادآور روایت اوستاست آنجا که اورمزد در مقابل اهریمن ماهی مینوی را مأمور کرد تا از درخت هوم سپید نگهبانی کند، شاید در این تصویر هم حاکم ایلخانی نماد اهریمن، درخت انار یادآور هوم سپید و ماهی همان نگهبان درخت فرهنگ ایران باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

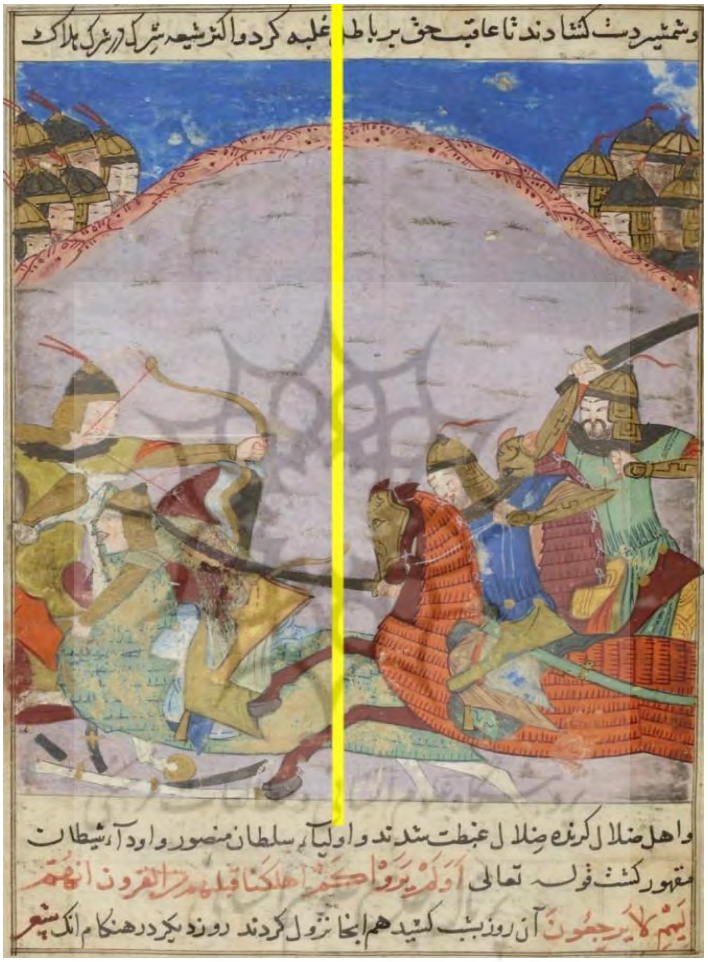
۱۲. برکه ماهی در *تاریخ جهانگشا* ۱۳. تصویر ماهی بر روی سفالینه، سده ۷، دوره ایلخانی، محفوظ در موزه لوور

۳-۲. ساختار تصویر

ساختار تصویر در دو نگارهٔ هم‌عصر که یکی نگاره *تاریخ جهانگشا* و دیگری نگاره *شاهنامه* بزرگ ایلخانی است و موضوع نبرد را نشان می‌دهند، مقایسه می‌شود. نگارهٔ *تاریخ جهانگشا* «جنگ سلطان جلال الدین منکبرنی با گرجیان» را به‌گونه‌ای به تصویر کشیده که از یک عنصر طبیعی یعنی کوه برای تعادل تصویر استفاده کرده است (تصویر ۱۴). اگر از قلّه این کوه یک خط فرضی تا پایین ترسیم کنیم، دو سپاه به تساوی در دو سوی خط قرار می‌گیرند. سپاهیانی از هر دو گروه در پشت کوه سنگر گرفته و جنگاورانی در مقابل در حال نبرد هستند. این تساوی نوعی تعادل تصویری را به دنبال آورده است به‌گونه‌ای که هیچ سپاهی بر دیگری غلبه نداشته یا مغلوب به نظر نیاید. این طور به نظر می‌رسد که نگارگر قضاوت درباره سپاه برحق را به تاریخ و آیندگان واگذار کرده است. این تعادل تصویری در نگاره «هلاکو و مغولان الموت را محاصره می‌کنند» هم رعایت شده و دو سپاه غالب و مغلوب به تساوی در دو سوی خط فرضی قرار گرفته‌اند (تصویر ۱۵).

اما در نگاره‌های نسخه هم‌عصر آن یعنی *شاهنامه* بزرگ ایلخانی شیوه‌ای متفاوت برای تصویرگری نبرد دیده می‌شود. در نگاره «نبرد اسکندر با فور هندی» تصویر به‌وضوح به سپاه پیروز اختصاص یافته است، به‌گونه‌ای که سپاه پیروز از بالا و سمت راست تصویر و از فراز قلّه وارد می‌شود و سپاه مغلوب را از گوشه پایین تصویر و در سرازیری تپه بیرون می‌رانند (تصویر ۱۶). سپاهیان مغلوب هیچ‌جایی در تصویر ندارند و کمتر از یک سوم فضای تصویر را گرفته‌اند حال آن‌که سپاه فاتح بیش از دو سوم فضای تصویر را اشغال کرده است. به این ترتیب نگارگر *شاهنامه*

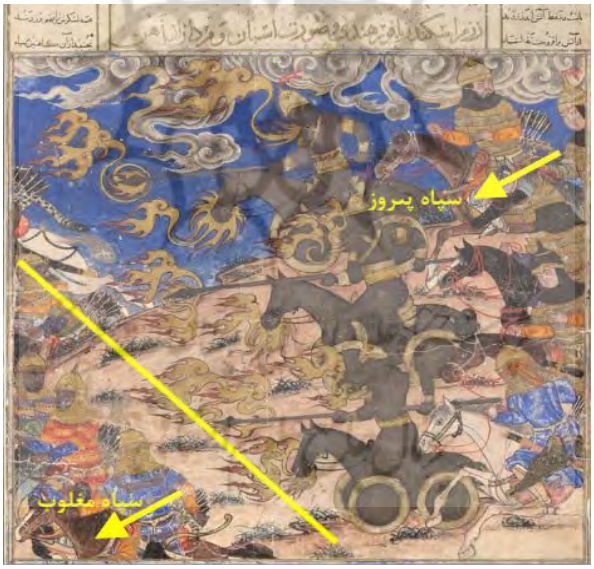
ایلخانی به وضوح درباره فتح و شکست قضاوت کرده است، شاید به این دلیل که *شاهنامه* سند هویّت ایرانیان است و در آن به صبغهٔ ملّی توجّه شده، پس به ضرورت نگارگر هم چنین تصمیم گرفته که پیروزی سپاه اسکندر و شکست سپاه فور را با تأکید بیشتری نشان دهد و در تاریخ مصوّر، ایرانیان را به‌عنوان قوم فاتح معرّفی کند. اما تمرکز *تاریخ جهانگشا* بر روایت تاریخی است و نگارگر چندان درصدد برنیامده تا احساسات ملّی و میهنی را در فتح یا پیروزی سپاهیان به نمایش بگذارد، پس به بازگو کردن روایت تاریخی اکتفا کرده است. به عبارت دیگر قصد و نیّت مؤلّف هر اثر در نوع تصویرسازی آن تأثیر گذاشته است.



۱۴. جنگ سلطان جلال الدین منکبرنی با گرجیان.

۱۵. هلاکو و مغولان الموت را محاصره می کنند

(مکتب شیراز)



۱۶. *شاهنامه* بزرگ ایلخانی، نبرد اسکندر با فور هندی

۳-۳. چهره‌های مغولی

در سنّت نگارگری مرسوم است که چهره‌ها در هر دوره شبیه چهره نژاد حاکم ترسیم شوند حتّی اگر چهرهٔ عموم مردم به آن شبیه نباشد. «چهرهٔ موردعلاقه و حمایت حامیان هنری در دورهٔ ایلخانی، چهره‌ای است مغولی که از طریق نقاشی چینی وارد نگارگری ایران شده است. علاقه به ترسیم چهرهٔ مغولی در نسخهٔ *معراج‌نامه* حتی برای امامان و پیامبران نیز مشهود است» (حسنوند و آخوندی، ۱۳۹۱: ۲۴). در دوره مغول ترسیم چهره‌هایی با چشمان کشیده و بادامی، ابروان کم‌پشت، صورت گرد و دهان کوچک مرسوم شد (تصویر ۱۷). این شیوهٔ چهره‌پردازی نه‌فقط در تصاویر که پیش از آن در اشعار نیز به‌عنوان چهره معشوق در ادبیّات تغزّلی معرّفی و به مرور تثبیت شد. تصویری که هرچند با شاخصه‌های چهره نژاد ایرانی تفاوت‌هایی دارد امّا ازآنجاکه تاریخ را فاتحان می‌نویسند، این تصویر به‌عنوان چهره نژاد ایرانی و حتّی فراتر از آن به‌عنوان شاخصه‌های معشوق زیبارو در برگ‌های تاریخ مصوّر به ثبت رسید.

۱۷. چهره‌های مغولی، *تاریخ جهانگشا*، مکتب شیراز

۳-۴. فرّه ایزدی و مشروعیّت شاهی

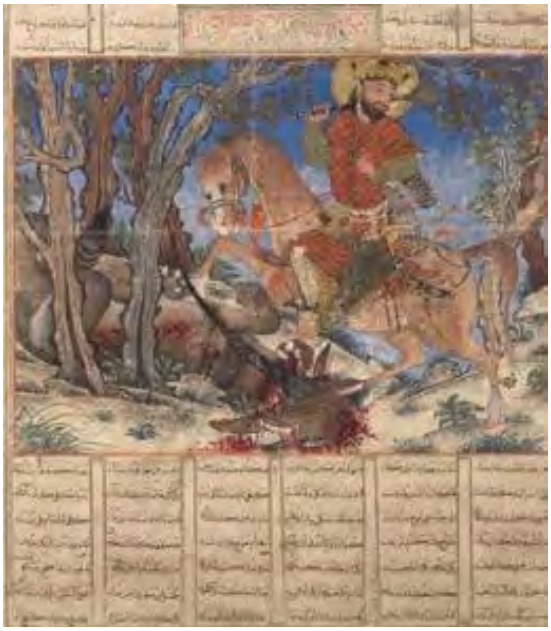
در باور ایرانیان پادشاهی حقّ حاکمیّت بر مردم را دارد که از جانب خداوند تأیید الهی دریافت کرده باشد. این مشروعیّت در متون ایران باستان نظیر *شاهنامه* تحت عنوان فرّه ایزدی از جانب اهورامزدا به پادشاه اعطا می‌شود امّا اگر پادشاه مرتکب گناه شود فرّه از او گسسته می‌شود چنان‌که در داستان جمشید «هنر چون بپیوست با کردگار، شکست اندر آورد و برگشت کار» و در نهایت فرّه می‌گسلد (فردوسی، ج۱، ص ۴۵، ب ۷۱). «در متن‌های آشوری، این نیرو را مِلمّو[1] می‌خوانند که «درخششِ پرهیبت» معنا می‌دهد و احتمالاً اصطلاحی رایج در جنوب بین‌النّهرین و حتّی مقدم بر عصر سومریان است. در نگاره‌ها ملمّو را با پرتوهای تابان یا هاله درخشان و پرهیبت بر گرد سر شاهان، به نشانه حرمت و تقدّس نشان می‌دادند. ملمّو حامی شاه و دور دارنده دشمنانش بود، اما اگر شاهی حمایت الهی را از دست می‌داد، ملمّو از او گریزان می‌شد و در برابر دشمنان بی‌دفاع می‌ماند» (بهار، ۱۳۷۵: ۴۳۷).

در سنگ‌نگاره‌های ایران باستان نظیر طاق بستان فرّه ایزدی با نماد تصویری هاله نور و دستارچه نشان داده شده و به این طریق پادشاه از جانب اهورا مزدا مشروعیّت یافته است (تصویر ۱۸)، (رک: ماه‌وان و یاحقّی، ۱۳۹۴: ۱۱۹- ۱۵۷). در دوره‌های بعد هاله نور به نشانه فرهمندی پادشاه در نگارگری به کار رفت و به مرور به یک سنّت تصویری بدل شد. به همین دلیل است که در نگاره‌های *شاهنامه* بزرگ ایلخانی تصویر همه پادشاهان مزیّن به هاله نور است. علاوه بر هاله نور نقش‌مایه‌های دیگری نظیر دستارچه، تخت، هما و شمسه نیز از نمادهای تصویری فرّه ایزدی هستند که هرچند در نگاره‌های متعدّدی جلوه یافته‌اند اما به اندازه هاله نور پرکاربرد نیستند (همان).

۱۸. نمادهای فره ایزدی: هاله نور و دستارچه در سنگ‌نگاره طاق بستان

با این‌که نسخهٔ هم‌عصر *تاریخ جهانگشا* یعنی *شاهنامه* بزرگ ایلخانی به‌طور مؤکّد علاوه بر هاله نور از نمادهای هم‌پیوند آن نظیر دستارچه و تخت برای نشان دادن مشروعیّت شاهان *شاهنامه* استفاده کرده است (تصاویر۱۹-۲۰)، اما برعکس آن در نگاره‌های *تاریخ جهانگشا* هیچ‌یک از پادشاهان هاله نور ندارند. گویا نگارگر بر این نکته تأکید داشته که شاهان ایلخانی از نسل پادشاهان ایران نیستند و قومی غاصب به شمار می‌آیند پس این قوم خون‌ریز را سزاوار آن ندانسته که به تأیید الهی مزیّن باشند و به زبان تصویر استنکاف خود را از پذیرش حاکمیّت آنان بیان کرده است. به همین دلیل در هیچ‌یک از نگاره‌های شاهانه پادشاه نمادهای فرهمندی را ندارد (تصاویر ۲۲-۲۱).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



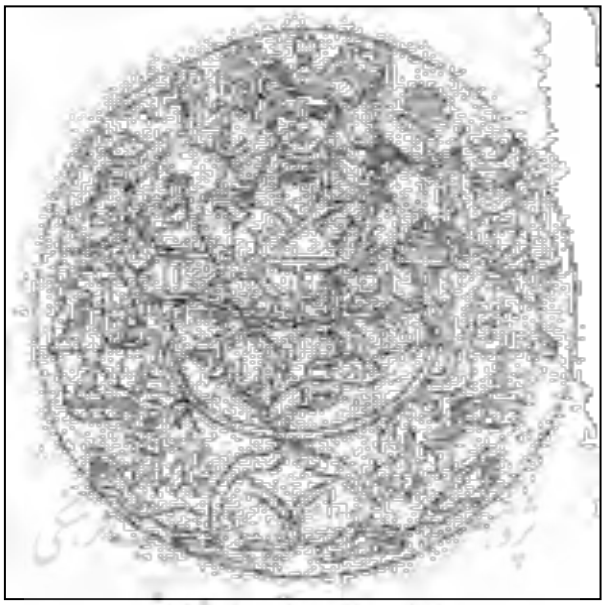
۱۹. هاله نور و دستارچه، *شاهنامه* بزرگ ایلخانی، نگاره سخن گفتن بهرام گور با نرسی، مجموعه ناصر خلیلی

۲۰. هاله نور، *شاهنامه* بزرگ ایلخانی، نگاره نبرد بهرام گور با گرگ شاخدار، کتابخانه دانشگاه هاروارد

عدم نمایش نشانه‌های فرهمندی در نگاره‌های *تاریخ جهانگشا*، مکتب شیراز

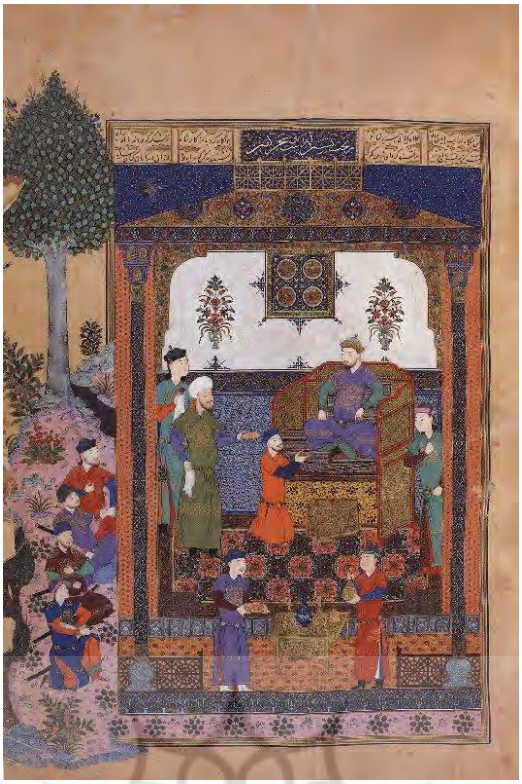
۲۱. جلوس منکوقاآن، *تاریخ جهانگشا*. ۲۲. جلوس پادشاه، *تاریخ جهانگشا*

سریر شیرنشان یکی دیگر از نمادهای فرهمندی شاه است با این توضیح که اگر تخت پادشاه مزیّن به تندیس شیر باشد نماد فرهمندی و اگر فاقد آن باشد نماد غاصب بودن شاه است. این تصویر از آنجا به‌عنوان نماد فرهمندی به کار می‌رود که طبق روایات تاریخی «جانشین شاه، برای اثبات تبار شاهانه باید به آزمون نبرد با شیران برود، اگر در این آزمون بر شیران پیروز شود یعنی تبار شاهانهٔ دارد زیرا تنها افراد فرهمند قادرند شیر را از پای درآورند و شیر هرگز به یک شاه واقعی چنگ نخواهد زد» (بری، ۱۳۸۵: ۱۲۶-۱). به همین دلیل پادشاهانی که می‌خواهند با زبانی نمادین مشروعیّت خود را به اثبات برسانند بر سریر شیرنشان تکیه می‌زنند همان‌گونه که تصویر سلطان محمود غزنوی را نشسته بر تختگاهی که دو شیر در زیر آن آرمیده است می‌بینیم تا مشروعیّت خود را این‌چنین در تاریخ ثبت کند (تصویر ۲۳).



۲۳. سلطان محمود غزنوی بر تخت شیرنشان، سینی نقره‌ای، غزنه، قرن ۴

پادشاهان ایلخانی در *تاریخ جهانگشا* نه به هاله نور آراسته هستند که سیمای آن‌ها فرهمند به نظر آید و نه بر سریر شیرنشان تکیه زده‌اند که همانند افسانه‌ها شاه پیروز در نبرد با شیر باشند و تبار شاهانه داشته باشند (تصاویر ۲۲-۲۱). تختگاه ایلخانان یا با پارچه‌ای منقوش پوشیده شده یا در بیابان در سایه سراپرده‌ای نشسته‌اند که حاکی از بیابان‌گرد بودن این قوم است. این سراپرده‌ها فاقد اشرافیّت و تجمّل شاهانه هستند و پادشاه نیز عموماً بر زمین و نه بر تخت نشسته است (تصویر ۲۳). اگر نگاره« دیدار سلطان احمد تگودار با سفیر» از *تاریخ جهانگشا* را با نگاره « برتخت نشستن لهراسب» از *شاهنامه* بایسنغری مقایسه کنیم به وضوح مشاهده می‌شود که دربار پادشاه ایرانی از اقتدار و شکوه بیشتری برخوردار است اما سراپرده شاه ایلخانی بدویّت و بیابان‌گردی را نشان می‌دهد. پادشاه ایرانی بر تختگاهی از طلا در قصری با ستون‌های زرنشان، دیوارهای مزیّن به نقوش تذهیب، فرش‌های نفیس و خدم و حشم بسیار ترسیم شده (تصویر ۲۴) اما سلطان احمد تگودار در بیابانی خشک درحالی‌که بر زمین نشسته با سفیر ملاقات می‌کند و سراپرده‌اش هم آن‌چنان که باید شاهانه و اشرافی نیست.



۲۳. دیدار سلطان احمد تگودار با سفیر، *تاریخ جهانگشا*

۲۴. برتخت نشستن لهراسب، *شاهنامه* بایسنغری

این‌گونه نگارگر نشانه‌های تصویری را به خدمت گرفته تا به طریقی که حتّی ایلخانان هم متوّجه نشوند مشروعیّت آنان را زیر سؤال ببرد و به گوش آیندگان برساند که این قوم هیچ‌گاه در سرای دل مردم جایگاه و اهمیّت یک پادشاه راستین را نیافتند و تا همیشه قومی غاصب و خون‌ریز باقی خواهند ماند.

۴. نتیجه‌گیری

نگاره‌های *تاریخ جهانگشا* روایت ایلخانان را با زبان تصویر بازگو می‌کند. روایتی که در کتب تاریخی مکتوب است گاه شهنشاه‌مآبانه است، زیرا تاریخ را فاتحان می‌نویسند اما روایت تصویری می‌تواند رخ در نقاب نمادها و نشانه‌ها بکشد تا تنها کسانی آن را دریابند که سواد بصری کافی داشته باشند وآنان که از دانش تجسّمی بی‌بهره‌اند در نگاره‌ها جز رنگ و طرح چیزی نبینند و فراتر از حظّ بصری دست‌گیرشان نشود. ازاین‌رو نگارگران از بی‌دانشی برخی شاهان بهره برده و

هرآنچه را به لفظ نمی‌توان گفت، به نقش نگاشته‌اند. نمونه‌های این ترفند تصویری را در نمادپردازی‌ها می‌توان دید: آنجا که نگارگر هیچ‌کدام از پادشاهان *تاریخ جهانگشا* را شایسته فرّه ایزدی ندانسته و آنان را به‌مثابهٔ قومی بیابان‌گرد به تصویر کشیده که تختگاهشان سراپرده‌ای در بیابان است نه سریر شیرنشان که حاکمان را سزاوار باشد. همچنین است وقتی نگارگر حاکم ایلخانی را در کنار دو نماد دیرینهٔ فرهنگ ایران یعنی ماهی و انار به تصویر می‌کشد درحالی‌که حاکم از درخت انار گل می‌چیند، گل‌هایی که نه به سیاق طبیعی بلکه کاملاً منطبق بر تصویر تجریدی گل انار در هنر ایرانی است تا به زبان رمز بیان کند ایلخانان وابسته به درخت تنومند فرهنگ ایران هستند و از برکت میوه‌های این درخت (انار نماد برکت) است که آن قوم بیابان‌گرد و وحشی به زیور فرهنگ و دانش آراسته شده‌اند. نگارگر با به خدمت گرفتن نشانه‌های تصویری به زبان اشارت بازگو می‌کند که ایلخانان هرگز در دل ایرانیان جایگاه و مشروعیّت یک پادشاه راستین را نیافتند و تاریخ تا همیشه آنان را قومی غاصب و خون‌ریز معرّفی خواهد کرد.

علاوه بر این مقایسه تطبیقی نگاره‌های جهانگشا با *شاهنامه* بزرگ ایلخانی روشن ساخت که قصد و نیّت مؤلّف اثر در نوع تصویرسازی مؤثّر است، زیرا نگارگر هنگامی که *شاهنامه* را به تصویر می‌کشد روایتگر تاریخی است که فردوسی آن را با هدف حفظ کیان ایران و پاسداشت زبان و فرهنگ سروده است، امّا آن هنگام‌که کتابی مانند *تاریخ جهانگشا* را مصوّر می‌کند با اثری به‌مثابهٔ تاریخ صرف سروکار دارد. نگارگر *تاریخ جهانگشا* ساختار تصویر را به‌گونه‌ای تنظیم کرده که در صحنه‌های جنگ میان قوم غالب و مغلوب تفاوتی نباشد و هردو به یک میزان از فضای تصویر یا به زعم نگارگر به تساوی فضای سرزمین را اشغال کرده‌باشند اما آنجا که بحث هویّت ملّی به میان آید نگارگر *شاهنامه* ایلخانی قوم فاتح را بر اوج و قوم مغلوب را در نشیب ترسیم می‌کند تا به زبان تصویر بازگوید آنان که طمع خاک ایران را داشته باشند سرنوشتی جز نابودی نخواهند داشت. به‌عنوان حاصل سخن باید گفت نگاره‌های *تاریخ جهانگشا* نه‌فقط زینتی برای آراستن نسخه بلکه تاریخی مصوّری است که ناگفته‌های متنی را به زبان تصویر بیان می‌کند تا این اشارت برای اهل بشارت به یادگار بماند.

پی نوشت:

1. Melammu

منابع

کتاب‌ها

۱. آموزگار، ژاله، ۱۳۸۷، *تاریخ اساطیری ایران*، تهران، سمت.

۲. بری، مایکل، ۱۳۸۵، *تفسیر مایکل بری بر هفت پیکر نظامی*، ترجمهٔ جلال علوی‌نیا، تهران: نی.

۳. بهار، مهرداد و نصرالله کسراییان، ۱۳۷۵، *پژوهشی در اساطیر ایران*، تهران: آگاه.

۴. پاکباز، روئین، ۱۳۸۶، *دایره المعارف هنر (نقاشی، پیکره سازی، هنرگرافیک)*، فرهنگ معاصر، چاپ ششم، تهران.

۵. جوادی، شفیع، ۱۳۷۳، *گیاهان مقدّس*، تهران، موسسه جغرافیایی و انتشارات ارشاد.

۶. جوینی، عطاملک محمّد، ۱۳۷۸، *تاریخ جهانگشای جوینی*، تصحیح محمد قزوینی، چاپ دوم، تهران، نقش قلم.

۷. حسن، زکی محمّد، ۱۳۷۲، *تاریخ نقّاشی در ایران*، ترجمه ابوالقاسم سحاب، چاپ چهارم، تهران، سحاب.

۸. طالب‌پور، فریده، ۱۳۸۷، «بررسی نقوش کاشی‌های کاخ آباقاخان در تخت سلیمان»، *نگره*، شماره ۸ و۹، سال چهارم، پاییز و زمستان، صص ۲۹-۱۹.

۹. عکاشه، ثروت، ۱۳۸۰، *نگارگری اسلامی*، مترجم غلامرضا تهامی، سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری.

۱۰. فردوسی، ابوالقاسم، ۱۳۸۹، *شاهنامه*، به کوشش جلال خالقی مطلق، چاپ سوم، تهران، مرکز دائره‌المعارف اسلامی.

a. مقالات

۱۱. ذکاء، یحیی، ۱۳۶۷، «ابر»، *دائره‌المعارف بزرگ اسلامی*، تهران، انتشارات مرکز دائره‌المعارف بزرگ اسلامی.

۱۲. حسنوند، محمد کاظم و آخوندی، شهلا، ۱۳۹۱، بررسی سیر تحوّل چهره‌نگاری در نگارگری ایران تا انتهای دوره صفوی»، *نگره*، شماره ۲۴، زمستان، صص ۱۵- ۳۵.

۱۳. ماه‌وان، فاطمه و یاحقّی، محمدجعفر، ۱۳۸۹، «تأثیر صورخیال ادبی بر نگارگری مکتب شیراز»، *بوستان ادب*، دوره دوم، شماره دوم، پیاپی ۵۸،۱، صص ۱۶۱ – ۱۸۴.

۱۴. ــــــــــــــــ ، ۱۳۹۴، «بررسی نمادهای تصویری فر»، *پژوهشنامه ادب حماسی*، سال یازدهم، شماره نوزدهم، بهار و تابستان، صص ۱۵۷-۱۱۹.

۱۵. نیکویی، مژگان و علیرضا قوجه‌زاده، معصومه خدادادی، فاطمه کاکاوند، ۱۳۹۸، «تطبیق مفهومی نماد ماهی در اساطیر، قرآن و مثنوی معنوی و کاربرد آن در آثار هنری»، *مطالعات هنر اسلامی*، سال شانزدهم، شماره ۳۶، صص ۲۵۹ ۲۷۸-.

۱۶. همپارتیان، تیرداد، ۱۳۸۵، بررسی نگاره‌های نسخه جهانگشای نادری، *مطالعات هنر اسلامی*، دوره ۳، شماره ۵، صص ۹۶-۷۳. https://gallica.bnf.fr/

فهرست نگاره‌ها:

i. شمسه آغازین نسخهٔ *تاریخ جهانگشا*، مکتب بغداد.

ii. صفحه آغازین نسخهٔ *تاریخ جهانگشا*، مکتب شیراز.

iii. نگاره دوصفحه‌ای آغاز نسخه، مکتب بغداد.

iv. تصویر مرد رام‌کننده.

v. نقش شیر و خورشید روی زین اسب.

vi. تأثیرپذیری از نقاشی چین، درنا و ابرهای پیچان و موّاج.

vii. درنا در نقاشی چینی.

viii. درنا در نگاره تشییع جنازه اسفندیار، موزه متروپولیتن، شماره ثبت ۳۳,۷۰.

ix. تصویر عطاملک جوینی و اباقاخان

x. مراحل تبدیل گل انار به یک نقش‌مایه انتزاعی در نگارگری ایرانی.

xi. گل انار در *تاریخ جهانگشا*.

xii. برکه ماهی در *تاریخ جهانگشا*.

xiii. تصویر ماهی بر روی سفالینه، سده ۷، دوره ایلخانی، محفوظ در موزه لوور

xiv. جنگ سلطان جلال الدین منکربی با گرجیان، مکتب شیراز.

xv. هلاکو و مغولان الموت را محاصره می‌کنند، مکتب شیراز.

xvi. *شاهنامه* بزرگ ایلخانی، نبرد اسکندر با فور هندی.

xvii. چهره‌های مغولی، *تاریخ جهانگشا*، مکتب شیراز.

xviii. نمادهای فره ایزدی: هاله نور و دستارچه در سنگ‌نگاره طاق بستان.

xix. هاله نور و دستارچه، *شاهنامه* بزرگ ایلخانی، نگاره سخن گفتن بهرام گور با نرسی، مجموعه ناصر خلیلی.

xx. هاله نور، *شاهنامه* بزرگ ایلخانی، نگاره نبرد بهرام گور با گرگ شاخدار، کتابخانه دانشگاه هاروارد.

xxi. عدم نمایش نشانه‌های فرهمندی، جلوس منکوقاآن، *تاریخ جهانگشا*، مکتب شیراز.

xxii. عدم نمایش نشانه‌های فرهمندی، جلوس پادشاه، *تاریخ جهانگشا*، مکتب شیراز.

xxiii. سراپرده شاه در بیابان، دیدار سلطان احمد تگودار با سفیر، *تاریخ جهانگشا*.

xxiv. برتخت نشستن لهراسب، *شاهنامه* بایسنغری.

COPYRIGHTS
©2021 by the authors, Journal of Persian Language and Literature. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی