Comparative Study of Two Shahnamas of Shiraz School Held in St. Petersburg Museum of Russia(1333 A.D, 733A.H) and Topkapi Museum of Turkey.(1331A.D,731 A.H)

Hadi Rahmati[1]

[1] Lecturer, Department of Graphic, Faculty of Art, Semnan University, Iran
(Received: 16.04.2021, Revised: 14.06.2021, Accepted: 14.07.2021)
https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2021.5687

Abstract:
Up to now, it has not been discovered any piece of works of Shiraz miniatures from the beginning to 13th century A.D/7th century A.H. But it has to take in consideration that the remaining works after the mid-13th century A.D/mid-7th century A.H have an ancient history and emerged out of this city's historical background of developing miniature trends. This research aims to gather more information about two remaining manuscripts from the school of Shiraz's Injuids, named as 731 Shahnama (Istanbul edition) and 733 Shahnama (St. Petersburg edition) by Comparative survey methodology. One of the significant schools of Persian art is Shiraz school in which, the dynasties of Injuids tried to revive the ancient Persian glory to strengthen their reign against their enemies. Shiraz always has been one of the important centers in this way. Although there have been many surveys about Persian miniatures, none of which has researched these two masterpieces or at least have not surveyed them in a research to understand their traits. These two surveyed manuscripts have the General features of Persian art in the other historical eras, so the survey, study and identification of them seems to be necessary. The findings and outcomes of the research indicates that the influences of Chinese art in them are far less, compared to school of Tabriz. It can be said that the impacts of the Sassanid art Patterns in this manuscripts are clear and obvious. This visual patterns came out of Shiraz's social and political changes in that period of time and undoubtedly the tendencies of Shiraz's dynasties in reviving the ancient Persia (Sassanid era), has a big impact in this approach which caused preservation and resuscitation of Persian art patterns.

Keywords: Shahnama, Persian Miniature, Shiraz Injuids, Istanbul Meseum, St Petersburg Meseum.

[1] Email: hadirahmati@gmail.com
How to cite: Rahmati, H. Comparative Study of Two Shahnamas of Shiraz School Held in St. Petersburg Museum of Russia (1333 A.D, 733A.H) and Topkapi Museum of Turkey. (1331 A.D, 731 A.H). *Journal of Applied Arts*, 2021;(doi: 10.22075/aaj.2021.5687)

بررسی تطبیقی و مقایسه‌ای شاهنامه‌های مکتب شیراز محفوظ در موزه‌های سنت پترزبورگ روسیه (۷۳۳ق/ ۱۳۳۳م) و توپ قاپی سرای ترکیه (۷۳۱ق/ ۱۳۳۱م)

هادی رحمتی[۱]

[۱] مربی، گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۰/۲۵ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۰۳/۲۳ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۴/۲۲)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2021.5687

چکیده

تا به امروز آثاری از نگارگری شهر شیراز تا اواسط سده ۷ق/ ۱۳م به دست نیامده است، ولی باید به این نکته توجه کرد که آثار باقی‌مانده از اواسط قرن ۷ق/ ۱۳م. به بعد دارای سابقهٔ کهن و در نتیجه تداوم و تحول هنر نگارگری این شهر در زمان‌های گذشته بوده است. این پژوهش دو نسخه ارزشمند باقی‌مانده از مکتب شیراز آل‌اینجو که به نام‌های شاهنامه ۷۳۱ق/ ۱۳۳۱م (نسخه استانبول) و شاهنامه ۷۳۳ق/ ۱۳۳۳م (نسخه سنت پترزبورگ) معروفند بررسی و تطبیق می‌دهد. مساله پژوهش بررسی ویژگیهای شاخص مکتب شیراز به خصوص در دوره اولیه آن است. با توجه به اعتبار نسخه های مورد مطالعه فرضیه پژوهش بر این نکته استوار است که تطبیق دو نسخه مذکور می تواند ویژگیها و مولفه های اصلی حاکم بر تصویرپردازی و آرایه سازی مکتب شیراز را آشکار سازد. روش پژوهش توصیفی-تحلیلی و و گردآوری اطلاعات با بهره‌گیری از منابع اسنادی و اینترنتی صورت گرفته است. یافته‌های حاصل از پژوهش نشان می‌دهد که تأثیرات هنر چینی در این نگاره‌ها به نسبت مکتب تبریز بسیار کمتر است. می‌توان گفت که تأثیرات الگوهای هنر ساسانی بر روی این دو نگاره کاملاً مشهود و مشخص است. این الگوهای تصویری متأثر از تحولات اجتماعی و رخدادهای سیاسی شهر شیراز، بوده و تمایلات والیان آن زمان شیراز برای احیای ایران باستان (دوره ساسانی) در این امر بی‌تأثیر نبوده است. از طرفی در بررسی انجام‌گرفته مشخص شد که باوجود تفاوت‌های آشکار بین دو نسخهٔ موجود، شباهت‌های بسیاری نیز وجود دارد که ازجمله می‌توان به رنگ‌آمیزی آزادانه و شتاب‌زده و تا حدی خام‌دستانه، وجود پیکره‌های انسانی به‌عنوان مهم‌ترین عامل در ترکیب‌بندی نگاره‌ها و همچنین استفاده عمده از رنگ‌های گرم، به‌خصوص قرمز و نارنجی در نگاره‌های در ابعاد کوچک و کادرهای افقی، استفاده از کهن‌الگوهای ایرانی و کمترین بهره از نقاشی چینی اشاره کرد.

واژه‌های کلیدی: شاهنامه، نگارگری، شیراز، آل اینجو، استانبول، سنت پترزبورگ

[1] Email: hadirahmati@gmail.com

مقدّمه

نخستین یورش مغول به ایران (در حدود ۶۱۶-۶۱۹ ق/ ۱۲۲۰-۱۲۲۲م)، منجر به ویرانی کامل شهرهای ماوراءالنهر و خراسان و پراکندگی هنرمندان و صنعتگران و توقّف رشد هنر در این مناطق گردید. هجوم بعدی به رهبری هلاکوخان، یکی از نوادگان چنگیز خان صورت گرفت. او بر بخش‌های دیگری از ایران تسلط یافت و متعاقباً با تصرّف بغداد و قتل خلیفه مستعصم، به حکومت پانصدسالهٔ عباسیان در سال ۶۵۶ ق/۱۲۵۸م پایان داد. هلاکو (۶۵۷ -۶۶۳ ق/ ۱۲۵۷ -۱۲۶۵م)، سلسلهٔ ایلخانان (۶۶۳-۷۵۶ ق/۱۲۶۵-۱۳۵۵م) را در ایران بنیاد نهاد که مرکز حکومتی آنان در آذربایجان بود (سرافرازی، ۱۳۹۴: ۸۱)؛ امّا اینان با سپاه پیشین، یعنی سپاه چنگیز که به قصد تاخت‌وتاز آمده بودند، تفاوت بسیاری داشتند. این نسل تازه از مغولان در این مدت با ایران آشنایی بیشتری پیدا کرده بودند و از غارتگری و وحشی‌گری عهد چنگیز، به‌مراتب معتدل‌تر و مجرب‌تر به نظر می‌رسیدند. لشکرکشی هلاکو برخلاف چنگیز، با طرح و نقشه همراه بود. منازل بین راه از پیش تعیین و راه گذار لشکر آماده و حتّی پل‌ها و گذرگاه‌ها بازسازی شده بود. این بار تجربه به فرمانروایی مغول نشان داده بود که برای ایجاد یک قدرت پایدار در ایران، برچیدن بساط خلافت بغداد و اسماعیلیه ضرورت دارد و آن‌ها باید به‌جای کشتار و تخریب بیهوده و بی‌نقشه، این دو قطب متضاد دنیای اسلام را که به‌خاطر جنبهٔ مذهبی خویش، مانع از استقرار فرمانروایی آن‌ها در ایران به شمار می‌آمدند، از میان بردارند (زرین‌کوب، ۱۳۹۰: ۵۲۴).

با ورود نسل تازهٔ مغولان که از اجداد خود معتدل‌تر بودند، شهرها و مراکز فرهنگی، دوباره سامان یافتند. به‌خصوص تبریز که به مرکز تجمّع هنرمندان ایرانی و نیز هنرمندانی از غرب و شرق تبدیل شد. شیوه‌های گوناگون هنری که به تبریز می‌آمد، منبع الهام تازه‌ای برای هنرمندان ایرانی گردید. از طرفی، در پی این حملات، شیراز از حملهٔ ایلخانان مغول در امان ماند؛ زیرا تسلیم مغولان شد و شهر بدون خونریزی و ویرانی به تصرّف ایلخانان مغول درآمد. به‌دلیل آبادانی و رونق شهر شیراز و پیشینهٔ تاریخی و فرهنگی آن، به‌زودی به یکی از مراکز مهم و پایگاه‌های علم و ادب و فرهنگ و هنر تبدیل گردید. شیراز از مراکز تجمّع هنرمندانی شد که با سنّت‌های پیش از مغول آشنایی کافی داشتند (پاکباز، ۱۳۸۴: ۶۸).

هنگام ضعف و زوال حاکمان ایلخانی، سرزمین ایران شاهد ظهور دوبارهٔ حکومت‌های ملوک‌الطوایفی در عرصهٔ کشورداری شد. یکی از آن‌ها آل اینجو بودند که عهده‌دار ایالت شیراز شدند. آل اینجو به‌منظور مقابله با ایلخانان و تحکیم وحدت و موقعیت خویش، سیاست تجلیل از تاریخ گذشتهٔ ایران را در پیش گرفتند. از اوایل سدهٔ هشتم هجری، کارگاه‌های هنری، تحت حمایت امیران اینجو فعالیت وسیعی در زمینهٔ مصوّرسازی، به‌ویژه شاهنامه آغاز کردند (همان: ۶۸). در این راه، هنرمندان به شیوه‌ای التقاطی و خاص دست یافتند و توانستند این شیوه‌ها را با خصلت‌های بسیاری که از نقاشی کهن ایران با خود داشتند ترکیب کنند و بدین شکل به میزان قابل‌توجهی به سنّت‌های کهن ایرانی وفادار بمانند و حتّی هنر خویش را به نواحی دیگر، مانند هند و ترکیه صادر کنند.

شاهنامه‌هایی که در سال‌های ۷۳۱ و ۷۳۳ ق تهیه شدند، از نمونه‌های ارزشمند به‌جامانده از دوران آل اینجو هستند. این آثار، نمونه‌هایی درخشان از نخستین مکتب شیراز هستند که ویژگی‌های عام این

مکتب و شاخصه‌های ویژه‌ای دارند. از این رو مطالعه و بررسی هریک و نیز مقایسهٔ آن‌ها با یکدیگر، لازم و ضروری به نظر می‌رسد. در این مقاله، علاوه بر زمینه‌های ایجاد مکتب شیراز و عوامل فرهنگی مؤثر بر آن، برای شناخت بیشتر، به مقایسهٔ این دو نسخهٔ ارزشمند پرداخته خواهد شد.

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ مکتب نگارگری شیراز پژوهش‌های بسیاری از سوی محقّقان صورت گرفته که مطالعهٔ پیشینهٔ این پژوهش‌ها بدون تردید کمک بسیاری در تحقّق اهداف این پژوهش کرده است. این پژوهش‌ها اغلب به نسخ دیگر این دوره ازجمله مونس‌الاحرار، کلیله و دمنه و... پرداخته‌اند. در برخی پژوهش‌ها نیز اشارهٔ مستقیم به یکی از این دو نسخه شده است؛ امّا تاکنون به غیر از یک مورد پایان‌نامه، پژوهش مستقیمی برای مقایسهٔ نسخه‌های شاهنامه ۷۳۱ و ۷۳۳ ق صورت نپذیرفته است. در ادامه، چند نمونه از مهم‌ترین عناوین مرتبط با پژوهش حاضر معرفی می‌شود:

رکسانا زنهاری (۱۳۸۶) در مقالهٔ «نقد مجالسی از شاهنامهٔ سن‌پترزبورگ» و محمدصادق میرزا ابوالقاسمی (۱۳۸۷) در مقالهٔ «نگاهی به شاهنامه ۷۳۳ ق (شاهنامه شیراز)»، برخی از نگاره‌های این آثار را معرفی و بررسی کرده‌اند. عباس سرفرازی (۱۳۹۴) در مقالهٔ «تأثیر هنر چین بر مصوّرسازی کتب در عصر ایلخانان (۶۶۳-۷۵۶ ق)»، سمیه رمضان ماهی و حسن بلخاری (۱۳۸۸) در مقالهٔ «تأثیر هنر ایران کهن بر مکتب شیراز دوران آل اینجو» و غلامرضا هاشمی و علی‌اصغر شیرازی (۱۳۹۲) در مقالهٔ «تأثیر سنّت‌های تصویری ساسانی بر نگارگری مکتب شیراز در عهد آل اینجو»، تأثیر هنرهای ایران باستان و چین را بر نگارگری شیراز مورد بررسی قرار داده‌اند. همچنین سمیه جام شهریاری (۱۳۹۱) پایان‌نامه‌اش با عنوان «مقایسهٔ تطبیقی شاهنامه ۷۳۱ و ۷۳۳» به انجام رسانده است.

روش پژوهش

با توجه به موضوع پژوهش، در این مقاله، روش تحلیلی-توصیفی برپایهٔ تطبیق داده‌ها، برای دستیابی به اهداف و پاسخ به پرسش‌های پیش رو انتخاب شده و گردآوری اطلاعات نیز با بهره‌گیری از منابع اسنادی و پایگاه‌های مجازی موزه‌ها و مراکز دانشگاهی صورت گرفته است. در این مقاله تلاش شده است شباهت‌ها و تفاوت‌های دو نسخه شاهنامه ۷۳۱ و ۷۳۳ ق و نیز ویژگی‌های هرکدام از آن‌ها مشخص گردد و به این سؤالات پاسخ داده شود:

۱- ویژگی‌های بصری و شکلی نسخ مذکور ازجمله شیوهٔ رنگ‌آمیزی، طراحی، قلم‌گیری، ترکیب‌بندی و... چیست؟

۲- چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی بین این دو نسخه وجود دارد؟

۳- با توجه به تلاش حاکمان آل اینجو در تکریم سنّت‌های اصیل ایرانی، آیا این سیاست در ویژگی‌های بصری نسخ مذکور تأثیرگذار بوده و موجب تفاوت شکلی آنان با سایر نسخ شاهنامهٔ هم‌عصر خود شده است؟

اوضاع اجتماعی و سیاسی

نخستین یورش مغول حدود ۶۱۶ –۶۱۹ ق منجر به ویرانی کامل مناطق شرقی ایران شد. هجوم بعدی به رهبری هلاکوخان باعث ورود نسل تازهٔ مغولان و تغییراتی در نظم، امنیت و قانون گردید. حاکمان

مغول دریافتند بدون کمک وزرای ایرانی نمی‌توانند کشور را اداره کنند؛ از این رو، از ابتدا نخبگان ایرانی را به خدمت گرفتند و بدین‌وسیله توانستند موقعیت خویش را تثبیت کنند. هلاکوخان نه مسلمان بود و نه فارسی می‌دانست، ولی در میان جانشینان وی کسانی چون غازان و الجایتو به اسلام گرویدند و حتّی واپسین ایلخان به نام ابوسعید به فارسی شعر می‌گفت (پاکباز، ۱۳۸۴: ۶۰). در پی حملات بی‌امان و بی‌رحمانهٔ مغول به ایران، شیراز از معدود شهرهایی بود که از این هجوم ویرانگر در امان ماند. به‌سبب آبادانی و رونق شهر شیراز و پیشینهٔ تاریخی و فرهنگی آن، به‌زودی به یکی از مهم‌ترین پایگاه‌های علم و ادب و فرهنگ و هنر تبدیل گردید و از مراکز تجمّع هنرمندانی شد که با سنّت‌های پیش از مغول آشنایی کافی داشتند (همان: ۶۸). استان فارس در سدهٔ هشتم هجری زیر سلطهٔ مغولان بود، ولی وضعیت نیمه‌مستقلی داشت و توسط خانوادهٔ سلطنتی اینجو اداره می‌شد. در این زمان، شرف‌الدین محمود (شاه اینجو) وکیل املاک خاصهٔ ایلخانی به شمار می‌آمد و ادارهٔ امور فارس برعهده او قرار داشت (زرین‌کوب، ۱۳۷۵: ۲۸۵). امیر شرف‌الدین یکی از دوستان امیر چوپان بود (ستوده، ۱۳۴۷: ۷۵/۲) که به‌تدریج بر قدرت و اهمیت وی افزوده شد. او به‌زودی ممالک جنوب ایران را از اصفهان تا جزایر خلیج‌فارس، تحت ادارهٔ مالی خود درآورد و به امیر شرف‌الدین محمود شاه اینجو معروف شد (نطنزی، ۱۳۸۳: ۱۴۱).

در سال ۷۳۴ ق/ ۱۳۳۴م محمود از مقام خود برکنار شد و چون جانشین او آرپاگاون (آرباخان) پنهانی علیه او دسیسه می‌چید، پس از مدتی به اعدام محکوم گردید. در همان سال، آرپاگاون از فرمانروایی برکنار و به فرزندان محمود شاه تسلیم شد. آن‌ها نیز او را به قصاص پدرشان کشتند. در دوران افول ایلخانان، جلال‌الدین مسعود شاه که فرزند ارشد بود، بر تمامی ممالک فارس مستولی شد و امیر شیخ ابواسحاق که از نظر سن از همه کهتر بود و به‌حسب اخلاق کریم از همه مهتر، به یزد آمد (میرخواند، ۱۳۸۰: ۳۴۰۹/۴). پس از قتل آرپاگاون که محمود شاه اینجو، پدر ابواسحاق را کشته و سبب گریز و اختفای پسران او شده بود، ابواسحاق و برادرش مسعود شاه به فارس بازگشتند (بیانی، ۱۳۴۵: ۱۷-۱۸). سپس ابواسحاق جمال‌الدین بر شیراز مسلط شد و تا سال ۷۵۸ ق/ ۱۳۵۷م بر شیراز حکومت کرد؛ امّا سرانجام توسط سپاهیان امیر مبارزالدین اسیر شد و به قتل رسید و دولت آل اینجو با استیلای مظفریان از میان رفت.

اوضاع فرهنگی و هنری

تسلط ایلخانان، بر شیوهٔ نقاشی ایران تأثیر بسزایی داشت. نقاشان این دوره، شیوه‌های گوناگونی را به کار بردند. علت این امر را باید در عوامل مختلفی جست‌وجو کرد. حکومت ایلخانان مغول را می‌توان باعث پیوند و استحکام هرچه بیشتر فرهنگ ایران با غرب و شرق دانست. به‌عنوان مثال، به‌علت گرایش پاره‌ای از سلاطین مغول به آیین مسیح و ورود پیروان آن، به‌ویژه نستوریان به دربار سلاطین مغول، در پاره‌ای از نقاشی‌هایی که در کتاب‌هایی همچون آثارالباقیه بیرونی و تاریخ طبری تصویر شده، می‌توان نفوذ نقاشی بیزانسی را مشاهده کرد. این تأثیرات بیشتر در چگونگی نمایش چین‌های لباس دیده می‌شود که گاهی گرایش مختصری به نمایش سایه‌های اندک در انتهای قلم‌گیری دارد و از طرفی، با نفوذ هنر چینی و مغولی، چهره‌ها، ابرهای موّاج، تنهٔ درختان پرپیچ‌وخم و گره‌دار نمود بیشتری دارد (تجویدی، ۱۳۵۲: ۹۶-۹۷).

در قرن هفتم هجری شهرکی با نام ربع رشیدی توسط خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی ایجاد شد. وی این شهرک را با ساختمان‌های زیبا و کارگاه‌های منظّم نزدیک تبریز بنا کرد و محقّقان ایرانی و خارجی را در آنجا گرد آورد. انگیزهٔ اصلی این اقدام، تألیف کتاب مصوّر جوامع‌التواریخ بود که دربارهٔ سرگذشت ملل مختلف ازجمله مغولان سخن به میان می‌آورد که با همکاری گروه‌های مختلف و زیر نظر خود رشیدالدین تدوین گردید (تصویر شمارهٔ ۱).

تصویر ۱- برگی از جامع‌التواریخ رشیدی، تولد حضرت محمّد (ص)، مکتب اول تبریز، *جوامع‌التواریخ*، سدهٔ ۷ ق/ ۱۳م، (منبع: www.images.is.ed.ac.uk)

حکومت ایلخانان، دو نتیجهٔ مهم برای نقاشی ایران در پی داشت؛ یکی، انتقال سنّت‌های هنر چینی به ایران که منبع الهام تازه برای نگارگران شد و دیگری، بنیان‌گذاری نوعی هنرپروری که سنّت کار گروهی هنرمندان در کتابخانهٔ کارگاه سلطنتی را پدید آورد. در محیط فرهنگی جدید، فعالیت نقاشان در عرصهٔ کتاب‌نگاری، وسعت فراوانی یافت و کوشش آنان بیش از پیش به حلّ مشکل ناهمخوانی سنّت‌ها و تأثیرات مختلف هنری معطوف شد. در چنین فضایی، اثرپذیری‌های فرهنگی و تلفیق عناصر غیرمتجانس، غیرعادی به نظر نمی‌رسد (پاکباز، ۱۳۸۴: ۶۹). به هر حال، نقاشی با سبک چینی و نیز عوامل و عناصر مختلف دیگر در نقاشی ایرانی نفوذ کرد؛ امّا به‌تدریج مسیر اصلی خود را یافت و امکان آن نیز به‌وسیلهٔ ایلخانان، از طریق احیای تمدّن کهن فراهم گردید.

تصویر ۲- کشته شدن افراسیاب، جوهر و مرکّب، ۷۴۱ ق/ ۱۳۴۱م، موزهٔ والترز بالتیمور آمریکا، منبع: (Swietochowski & Carboni Stefano, 1994:78)

همان طور که قبلاً اشاره شد، در دههٔ سوم قرن هشتم هجری قدرت حکمرانان مغول در ایران تضعیف شد و دولت ایلخانان از هم پاشید. این وقایع و رویدادهای سیاسی، منجر به بروز و ظهور حکمرانانی مستقل گردید که موجب پیدایش آشکارتر ویژگی‌های محلّی و مناطق جداگانه شد و مکاتب هنری جدیدی را به وجود آورد. یکی از این مکاتب، سبک اینجو شیرازی است که تحت حمایت امیران اینجو فعالیت وسیعی را در مصوّرسازی متون ادبی خصوصاً شاهنامه آغاز کردند. آل اینجو به‌منظور مقابله با ایلخانان و تحکیم موقعیت خویش، سیاست تجلیل از تاریخ گذشتهٔ ایران را در پیش گرفته بودند. درنتیجه، چینی‌مآبی رایج در تبریز کمترین تأثیر را در نقاشی شیراز گذاشت (همان: ۶۸).

محقّقان برای توضیح این مکتب که در عهد حکمرانی خاندان اینجو در شیراز به وجود آمده بود، غالباً از عناوینی چون «سبک اینجو» یا «مکتب شیراز در عهد سلاطین اینجو» استفاده می‌کنند که «سبک اینجو» مناسب‌تر و دقیق‌تر است؛ زیرا شیراز بعدها نیز بارها به مرکز مکتب خاصی در نقاشی ایران مبدّل شد. علاوه بر این، وجود این مکتب به چهارچوب حاکمیت سلاطین اینجو محدود می‌شود؛ زیرا پس از سرنگونی

خاندان سلطنتی، ویژگی نقاشی ایرانی در شیراز شدیداً تغییر یافت و آثار سبک اینجو تنها در بعضی از مناطق، در نگاره‌های نیمهٔ دوم قرن هشتم هجری قمری مشاهده می‌شود (آداموا و گیوزالیان، ۱۳۸۶: ۵۵). در حال حاضر هشت صحیفهٔ خطی منسوب به شیراز شناخته شده است:

۱. نسخهٔ خطی شاهنامه متعلق به سال ۷۳۱ ق/ ۱۳۳۱م که توسط حسین بن علی حسن بهمنی رونویسی شده و حاوی تصویر سرآغاز نسخه و ۹۲ نقاشی است که در موزهٔ قصر توپ‌قاپی سرای استانبول حفظ و نگهداری می‌شود (تصویر ۷).

۲ و ۳. نسخه‌های خطی شاهنامه متعلق به سال ۷۳۳ و ۷۴۱ ق/ ۱۳۳۱ و ۱۳۴۱م که به قوام‌الدین حسن اهدا شده است. (تصویر ۲ و ۶)

۴. در نسخهٔ دیگری از منظومه که فاقد تاریخ است، کاغذی چسبانده شده که بر آن، نشان صاحب نسخه و تاریخ ۷۵۳ ق/۱۳۵۲م دیده می‌شود. در حال حاضر این نسخهٔ خطی پراکنده حاوی ۱۰۸ نگاره و یک تصویر سرآغاز نسخه است (آداموا و گیوزالیان، ۱۳۸۶: ۵۴) (تصویر شمارهٔ ۳).

تصویر ۳- بهرام گور و آزاده، جوهر و مرکّب، ۷۳۵ ق/ ۱۳۳۵م موزهٔ متروپولیتن آمریکا، منبع:
(Swietochowski & Stefano, 1994:38)

۵. علاوه بر نسخ مذکور، چند نسخهٔ مصوّر دیگر چون کلیله و دمنه که نسخه‌ای پراکنده بود، وجود دارد که استنساخ آن توسط یحیی بن محمّد بن یحیی دودی در سال ۷۳۳ ق/ ۱۳۳۳م انجام یافته است (همان: ۵۵).

۶. کتاب *سمک عیار*، اثر صادق ابن ابوالقاسم شیرازی است که نسخهٔ خطی آن در سه جلد تدوین یافته مجموعاً دارای ۸۰ نگاره است و در کتابخانهٔ بادلیان آکسفورد نگهداری می‌شود که توسط فرامرز بن حداد بن عبدالله کاتب ارژنی رونویسی شده است (همان).

۷. قسمتی از دست‌نویس ترجمهٔ فارسی *تاریخ طبری* (در گالری فریر واشنگتن) و نیز صفحاتی از اثری تاریخی به زبان فارسی که تاکنون بررسی متن و تألیف آن صورت نگرفته است (این صفحات در مجموعه‌های مختلف آمریکایی که غالباً شخصی هستند، نگهداری می‌شوند) (همان).

تصویر ۴- پرورش سیمرغ زال را و بازگرداندنش نزد سام، جوهر و مرکّب، ۱۴× ۱۶/۵ ساتی‌متر، ۷۳۳ ق.، منبع: کتابخانهٔ ملّی سن‌پترزبورگ منبع:
(Swietochowski & Carboni Stefano, 1994:63)

۸. کتاب دیگر، *مونس الاحرار* نوشتهٔ محمّد بدرالدین جاجرمی است که باید آن را به مکتب شیراز نسبت داد. این نسخهٔ خطی قبلاً جزء

مجموعهٔ گورکیان بود؛ ولی حالا صفحات آن در موزه‌های پرینستون، کلیولند، متروپولیتن و گالری فریر پراکنده است. تصاویر آن در سه یا چهار قسمت و به پهنای صفحه که معمولاً با رنگ قرمز یکدست، همراه با تزئینات گل‌دار بوده، از تمام آثار مربوط به مکتب شیراز، ظریف‌تر کشیده شده است (گری، ۵۸:۱۳۸۴) (تصویر شماره ۵).

تصویر ۵- برگی از صفحات کتاب *مونس‌الاحرار*، ۱۲/۵ × ۱۸/۹ سانتی‌متر، ۷۴۱ ق/ ۱۳۴۱م، مجموعهٔ آرتور ساکلر، ماساچوست، کمبریج، آمریکا ، منبع: (Swietochowski& Carboni, 1994:21)

اساسی‌ترین ویژگی مشترک کلیهٔ نگاره‌های نسخ خطی شیراز، ترکیب رنگ‌های قرمز و زرد است. طراحی پرتحرّک و زنده، از دیگر ویژگی‌های بارز این نگاره‌هاست. در هر صحنه از نگاره‌های شیراز، پیکر انسان، قسمت اعظم تابلو را دربر می‌گیرد و عناصر دیگر در ترکیب‌بندی، تابع آن هستند و در بسیاری مواقع به‌عنوان تزیین به کار گرفته شده‌اند. شکل‌ها توسط خطوط کناره‌نما و محیطی، چنان آزاد ترسیم شده‌اند که اغلب از آن‌ها به‌عنوان تصاویر بی‌دقت و ناشیانه نام می‌برند. در عین حال می‌توان گفت بی‌دقتی موجود در تصاویر، نه ناشی از ضعف، بلکه حاکی از استادی نقاش در اتّخاذ هنری خلاق است. تصاویر این نسخهٔ خطی آشکارا متأثر از سنّت بزرگ‌نمایی دیوارنگاری است؛ بنابراین صحیح‌تر خواهد بود که این‌گونه تصاویر را باشکوه و به‌یادماندنی قلمداد کنیم. از دیگر مختصات این‌گونه تصاویر که با ویژگی ذکرشده ارتباط مستقیم دارد، پرداختن به جزئیات است؛ جزئیاتی که در قالب طرح‌های مقدّماتی باقی مانده و هرگز به‌دقت ترسیم نشده‌اند. ترسیم منظره و معماری به‌صورت ساده‌شده، کلّی و نمادین، از دیگر وجوه مشترک این نگاره‌هاست. شایان ذکر است در نگاره‌های هریک از نسخ خطی به موازات ویژگی‌های مشابه، مختصات فردی نیز وجود دارد.

نسخهٔ خطی شاهنامهٔ سن‌پترزبورگ ۷۳۳ ق/ ۱۳۳۳م (محفوظ در سن‌پترزبورگ)

نسخهٔ خطی شاهنامه ۷۳۳ ق یا *شاهنامهٔ سن‌پترزبورگ* (شاهنامهٔ لنینگراد)، به قطع ۲۸×۳۶ سانتی‌متر موجود است که با جلد براق سیاه‌رنگ و رویه برگردان و حاشیهٔ ظریف طلایی و تیماج براق و زردرنگی که سراسر طرف داخلی جلد برگردان را می‌پوشاند، مزیّن شده است.

این نسخهٔ خطی کامل نیست؛ زیرا طبق محاسبات انجام‌شده تنها ۳۶۹ صفحهٔ آن باقی مانده است. حاشیهٔ صدمه‌دیدهٔ داخلی صفحات ۳ و ۸ به‌کلّی تعمیر شده و حاشیهٔ سایر صفحات نیز تا حدی مورد مرمت قرار گرفته است. در حواشی یازده

صفحهٔ اول، کاغذ سفید چسبانده شده و برخی از صد صفحهٔ نخست، کم‌وبیش دارای آستری است.

علی‌رغم صدمه دیدن قسمت فوقانی صفحات ۲۰۸ و ۲۳۵ به‌وسیلهٔ موریانه، لطمه‌ای به متن وارد نشده است. کاغذ این نسخهٔ خطی، ضخیم و زردرنگ و تا حدی براق است. متن منظومه در چهار ستون ۳۳ سطری، با خط نسخ درشت و خوانا و با حفظ برخی اشکال منسوخ نوشته شده است. ستون‌های اوراق ترمیم‌شده بعدها با خط نسخ بازنویسی گردیده است. بین ستون‌ها فاصله گذاشته شده و دو خط قرمز اطراف آن‌ها رسم گردیده است. تمامی صفحات متن با خطی بنفش‌رنگ احاطه شده‌اند (آداموا و گیوزالیان، ۱۳۸۶: ۳۱). سرفصل‌ها که عموماً دو یا سه سطر از ستون را اشغال کرده‌اند، با مستطیل قرمزرنگی محاط می‌شوند. عناوین در زمینه‌های سادهٔ مستطیل‌شکل قرمزرنگی به خط ثلث نوشته شده‌اند و در مواردی که بیش از یک عنوان در صفحه وجود دارد، این عناوین متناوباً به رنگ سیاه و قرمز بوده، گاه به رنگ آبی دیده می‌شوند. متن اشعار فقط با مرکّب سیاه نوشته شده است. منظومه با عبارت «به نام خداوند بخشنده مهربان»، با خط سفید درشت و واضح که بر زمینهٔ طلایی و با تذهیبی مستطیل‌شکل آراسته شده است، آغاز می‌شود. (همان: ۳۲).

در حواشی بسیاری از صفحات، یادداشت‌هایی دیده می‌شود که بعدها افزوده شده است. در مواردی، حتّی روی تصاویر نیز اثر مهر آشکار است. آثار مهرهای قابل‌تشخیص عبارت‌اند از: مهر بزرگی به تاریخ ۱۰۱۷ ق/ ۱۶۰۸م که به‌وضوح در صفحات ۱ سمت راست و ۳۶۹ سمت چپ قابل مشاهده است و اثر آن به‌صورت غیرواضح در صفحات ۲ سمت چپ و ۱۳۵، ۲۹۶ و ۳۶۹ سمت راست دیده می‌شود. اثر مهر نسبتاً کوچک بیضی‌شکلی که بر آن فقط نام محمد اسکندر قابل تشخیص است، یازده بار در صفحات ۱۷۶، ۲۴۳، ۲۷۴، ۲۸۸ و ۳۰۷ سمت راست و ۲۹۶ سمت چپ و شش بار روی تصاویر وجود دارد. علاوه بر صفحات ناقص نخستین که ذکر شد، به موارد زیر باید اشاره کرد:

ـ بین ۵۵ و ۵۶ ـ دو صفحه (آغاز داستان سهراب)

ـ بین ۶۰ و ۶۱ ـ سه صفحه (پایان داستان سهراب)

ـ بین ۶۶ و ۶۷ ـ دو صفحه (خواب شوم افراسیاب و مراجعهٔ او به بلخ نزد سیاوش با پیشنهاد صلح)

ـ بین ۱۴۸ و ۱۴۹ـ دو صفحه (مکاتبات پیران با افراسیاب و آغاز جنگ پیران و ایرانیان)

ـ بین ۱۹۶ و ۱۹۷ـ پانزده صفحه (از پایان متن دقیقی با شروع داستان اسفندیار تا آخرین دیدار وی با خواهرانش)

ـ بین ۳۰۰ و ۳۰۱ ـ پنج صفحه (داستان مهبود و آغاز حکایت جنگ خاقان چین با هیاطله)

اگر تعداد ابیات غیر موجود اثر بیش از پنج هزار بیت فرض شود، نسخهٔ خطی باید مجموعاً حاوی پنجاه‌ودو هزار بیت باشد. قضاوت دربارهٔ تعداد و موضوع تصاویر اوراق مفقودشده دشوار است. نسخهٔ خطی در حال حاضر حاوی ۴۹ تصویر، مشتمل بر دو نقاشی در سرآغاز و صحنه‌ای در پایان نسخه است که همانند تصویری که در آغاز نسخه آمده، ارتباطی با مضمون منظومه ندارد. این نقاشی‌ها به‌خوبی حفظ نشده و در بعضی از جاها پوشش رنگی تا حدّ زیادی از بین رفته است. در برخی موارد، شکل انسان‌ها و حیوانات کاملاً پاک و سپس به طرزی ناشیانه، با مرکّب سیاه قلم‌گیری شده است (تصویر شمارهٔ ۶). در مواردی نیز ریشی سیاه‌رنگ بر چهره‌ها ترسیم گشته است.

تصویر ۶- نظرهای اسکندر بر ساختن برج و بارو در برابر حملات یأجوج و مأجوج، ۱۹×۲۱/۵ سانتی‌متر، ۷۳۳ ق، کتابخانهٔ ملّی سن‌پترزبورگ روسیه، منبع:
(A T Adamova, L T Gi˝u˜zal'i˝a˜n, 1985:26)

پس از آخرین فصل که حاوی اطلاعاتی راجع به حجم و تاریخ اتمام منظومه است، در پس‌گفتار مشخص می‌شود رونویسی نسخهٔ خطی در آخرین روزهای جمادی‌الاولی سال ۷۳۳ ق/ ۱۶ فوریه ۱۳۳۳ م به پایان رسیده است. نام کاتب تا حدّی محو و تا اندازه‌ای نیز با مهر پوشانده شده است و تنها کلمات «عبدالرحمان آل هـ ... عبدالله بن الذهیر» خوانده می‌شود که این نام در دیگر نسخ خطی دیده نشده است (آداموا و گیوزالیان، ۱۳۸۶: ۳۳-۳۴).

جایگزینی نگاره‌ها در نسخهٔ خطی سن‌پترزبورگ به صورتی کاملاً ناموزون انجام گرفته است، به‌طوری که گاه سی تا چهل صفحه بدون تصویر و گاه هر صفحه حاوی نگاره است. در سه صفحه از این نسخه ۱۱ نگاره ترسیم شده است. در حکایات مربوط به جنگ‌های تن‌به‌تن پهلوانان ایران و توران در هر صحنه دو پرده به چشم می‌خورد، در حالی که تصویرسازی کلیهٔ جنگ‌های تن‌به‌تن در یک نسخهٔ خطی امری کاملاً استثنایی است. علی‌رغم مقدار نسبتاً زیاد مضامین عاشقانه و گرایش مصوّران به ترسیم این‌گونه مضامین، نبود نگاره‌های تغزّلی در نسخهٔ سن‌پترزبورگ بسیار قابل توجه است. در این نسخه، تنها دو نگاره مربوط به بخش نخستین یا بخش افسانه‌ای شاهنامه، ۳۲ نگاره مربوط به بخش قهرمانی و ۱۵ نگاره مربوط به بخش سوم، یعنی بخش تاریخی است. در مجموع بیش از نیمی از نگاره‌ها و تصاویر این نسخه به نبردها، جنگ‌های تن‌به‌تن و دلاوری سلاطین و پهلوانان اختصاص یافته است. بدین ترتیب، یکی از عمده‌ترین اندیشه‌های شاهنامه که بر ستایش تاریخ قهرمانانهٔ کشور در دوران باستان مبتنی است، مضمون اصلی نگاره‌های نسخهٔ خطی محسوب می‌شود (همان: ۸۰).

نسخهٔ خطی ۷۳۱ ق/ ۱۳۳۱م محفوظ در موزهٔ توپ‌قاپی سرای

شاهنامهٔ مورّخ ۷۳۱ ق توسط حسین بن علی حسین بهمنی رونویسی شده است و مانند نسخهٔ خطی سن‌پترزبورگ به شکل کتابی کامل حفظ و نگهداری می‌شود (تنها چند صفحه کم دارد). این کتاب دارای ۲۲۷ صفحه، ۹۲ نقاشی و حاوی تصویر سرآغاز نسخه است که در موزهٔ قصر توپ‌قاپی سرای استانبول نگهداری می‌شود (همان: ۵۴).

این نسخه یکی از قدیمی‌ترین نسخ شناخته‌شدهٔ مکتب شیراز زمان اینجو است؛ امّا متأسفانه اطلاعات چندانی از کمیت و کیفیت تصاویر و نوشتار، همچنین وضعیت کلّی کتاب در دست نیست و نمی‌توان مطالب جامع و کامل از این نسخهٔ ارزشمند به دست آورد. علی‌رغم تلاشی که برای به دست آوردن اطلاعات

صورت گرفت، مطالبی بیش از آنچه در ادامه خواهد آمد، به دست نیامد.

با توجه به نگاره‌های موجود، هر برگ از این شاهنامه دارای ۶ ستون ۳۵ سطری است که با عناصری مانند تصویر یا مستطیل‌هایی که عنوان داستان در آن ذکر شده، مزیّن شده‌اند.

هریک از این شش ستون به‌وسیله چهار خط قرمزرنگ که در میان آنان فاصله قرار دارد، از یکدیگر جدا شده‌اند و چهار خط قرمز دیگر که فاصلهٔ آن‌ها از فاصلهٔ میان چهار ستون کمتر است، نوشتار و تصاویر را محاط کرده‌اند.

عناوین به‌طور متناوب با مرکّب سیاه یا قرمز به خط ثلث نوشته شده‌اند و دارای کسره، فتحه، ضمّه و ساکن هستند. در آن عناوینی که با مرکّب سیاه نگاشته شده است، این علامت‌ها به رنگ قرمز خودنمایی می‌کند؛ ولی متن شاهنامه دارای هیچ‌کدام از این علایم نیست (تصویر شمارهٔ ۷).

تصویر ۷- زانو زدن گرگین سر به‌عنوان یک زندانی در مقابل
۱۲ × ۲۲/۵ سانتی‌متر، ۷۳۱ ق، موزهٔ چادر اسفندیار،
توپ‌قاپی سرای استانبول، منبع:
(Rogers, 1986:65)

تصاویر در همه جای آن، بالا، وسط و پایین آمده‌اند و با توجه به موقعیت قرارگیری در صفحه و نیز ترکیب‌بندی آن‌ها به شکل‌های ساده و نیز پلکانی دیده می‌شوند و گاهی عناصر به بیرون از محدودهٔ خویش تجاوز کرده‌اند.

از نظر انتخاب موضوعات، این شاهنامه همانند نسخهٔ مشابه و تقریباً هم‌زمان خود -سن‌پترزبورگ- دارای تصویرسازی‌هایی با موضوعات رزمی است و علی‌رغم یکی بودن متن (که همان شاهنامهٔ فردوسی است) فاقد موضوعات عاشقانه و تغزّلی است.

بدیهی است گزینش این‌گونه مضامین برای تصویرگری اتفاقی نیست. به احتمال قوی، اساس قهرمانی اثر بیش از هر چیز مطابق افکار و روحیات دوران و محیطی است که دو منظومه در آن شکل گرفته و بار دیگر تأکیدی بر پیدایش این دو نسخه در یک مرکز است.

با توجه به تصاویر باقیمانده از نسخهٔ استانبول، سی مضمون از نظر تصاویر با نسخهٔ سن‌پترزبورگ مطابقت دارند؛ امّا از لحاظ طرح و تفسیر متفاوت‌اند (آداموا و گیوزالیان، ۱۳۸۶، ۸۱). به‌دلیل کمبود منابع و تصاویر نمی‌توان مقایسهٔ کامل و جامعی دربارهٔ تفاوت‌ها، شباهت‌ها و تفسیرهای موجود در این نسخ خطی به عمل آورد.

نگاهی تحلیلی به شباهت‌ها و تفاوت‌های کلّی میان دو شاهنامهٔ محفوظ در موزهٔ توپ‌قاپی سرای ۷۳۱ ق/ ۱۳۳۱م و موزهٔ سن‌پترزبورگ ۷۳۳ ق/ ۱۳۳۳م

در نگاه اول، اولین عنصر تشابه این دو نسخه، رنگ‌های به‌شدت زنده است. رنگ‌های قرمز و زرد، نارنجی، اکر، گاهی سبز و در مواقع نادر آبی در کنار مقادیری رنگ سفید، رنگ‌های موجود در این دو شاهنامه هستند.

رنگ‌های قرمز، زرد و نارنجی به‌علت آنکه به میزان زیاد در پس‌زمینه آمده‌اند، به‌شدت خودنمایی می‌کنند.

تنها در تعداد کمی از نگاره‌ها، پس‌زمینهٔ ساده یا بدون رنگ دیده می‌شود؛ امّا در بیشتر آن‌ها پس‌زمینه‌ها با عناصری چون گل و گیاهان کوچک، تپّه‌های مخروطی‌شکل رنگی یا درختان مختلف پوشیده شده است.

هنرمند در شاهنامهٔ سن‌پترزبورگ (۷۳۳ ق) برای نشان دادن رنگ‌های روشن، مانند رنگ پوست بدن، از رنگ زمینهٔ کاغذ استفاده کرده و بسیار محدود از رنگ سفید بهره برده است؛ امّا در بررسی نسخهٔ مشابه، یعنی شاهنامهٔ توپ‌قاپی سرای (۷۳۱ ق)، هنرمند علاوه بر استفاده از رنگ زمینهٔ خود کاغذ، در برخی موارد مانند البسه، پارچهٔ پرده و گاهی اسبان، از رنگ سفید استفاده کرده است (تصویر شمارهٔ ۸).

تصویر ۸- بر تخت نشستن رستم و کیخسرو، ۱۴ × ۲۲/۵ سانتی‌متر، ۷۳۱ ق، موزهٔ توپ‌قاپی سرای استانبول، منبع:
(Rogers, 1986:35)

تصویر ۹- رزم رستم با اژدها، ۱۰× ۱۱/۲سانتی‌متر، ۷۳۳ ق، کتابخانهٔ ملّی سن‌پترزبورگ، منبع:
(Rogers, 1986:78)

البته سنّت استفاده از رنگ زمینه و همچنین طراحی ساده و روان روی آن را می‌توان در دوران سلجوقی بر سفالینه‌های زیبای آن و همچنین در دوره‌های بعد جست‌وجو کرد (تصویر شمارهٔ ۱۰).

تصویر ۱۰- سفال به‌جامانده از دورهٔ سلجوقی، موزهٔ متروپولیتن نیویورک ، منبع:
(www.metmuseum.org)

با وجود شباهت‌های بسیار، تفاوت‌های زیادی حتّی در مورد رنگ‌گذاری و استفاده از عناصر پس‌زمینه‌ای در هریک از آثار وجود دارد. در شاهنامه ۷۳۱ ق رنگ‌ها زنده‌تر و چشمگیرتر هستند و تنوّع رنگی در آن، به‌وضوح قابل مشاهده است. رنگ قرمز و زرد آن در نزدیکی اشباع هستند و آبی و سبز زنده‌تری نسبت به نسخهٔ خطی ۷۳۳ ق به کار گرفته شده و همین اختلاف رنگ باعث ایجاد کنتراست شدید و دل‌انگیزی در کل نگاره‌ها شده است.

عناصر استفاده‌شده در پس‌زمینهٔ این نسخهٔ ارزشمند بسیار متفاوت است. گاهی از شکل‌های انتزاعی و گاه از گل و گیاهان بسیار موجز و خلاصه‌شده استفاده گردیده است. درواقع این نقوش برای پر کردن فضای منفی میان پیکره‌ها، حتّی زمانی که با موضوع داستان همخوانی ندارند، به کار گرفته شده‌اند. چنین کاربردی در نقوش سفالینه‌های دورهٔ سلجوقی به‌وفور دیده می‌شود.

امّا در شاهنامه ۷۳۳ ق رنگ‌های به‌کاررفته محدودتر از نسخهٔ ۷۳۱ ق هستند. رنگ قرمز در این تصاویر به نارنجی نزدیک است و می‌توان گفت زردهای به‌کاررفته نیز در خانوادهٔ رنگ نارنجی جای می‌گیرند. سبز سدری یا ماشی برای نگاره‌ها انتخاب شده که بسیار پخته و جاافتاده است. رنگ آبی تیره به‌ندرت در این نگاره‌ها دیده می‌شود که نسبت به نسخهٔ خطی استانبول دارای کنتراست کمتری با کل صفحه است. از نظر ظاهری می‌توان گفت نسبت به نسخهٔ استانبول دچار آسیب‌دیدگی بیشتری است و حتّی در بعضی از نگاره‌ها قسمت‌های پاک‌شده دوباره به طرز ناشیانه‌ای قلم‌گیری شده است (تصویر ۶).

تصویر ۱۱- کشته شدن شیر کپّی به دست بهرام چوبینه، ۱۰/۳ × ۲۲ سانتی‌متر، ۷۳۳ ق، کتابخانهٔ ملّی سن‌پترزبورگ، منبع:
(A T Adamova, L T Gi˘u˘zal'i˘a˘n, 1985:33)

چگونگی رنگ‌آمیزی، عامل مهمی در ایجاد جنبه‌های تزیینی تلقّی می‌شود. در این دو شاهنامه رنگ‌ها ساده و تخت و به‌خصوص در شاهنامه سن‌پترزبورگ محدود و کمتر از ده رنگ است؛ امّا شدت رنگ‌ها، نوآوری و غیرمعمول بودن ترکیبات رنگی و نیز عوامل و عناصر مختلف بسیار در ترکیب‌بندی، تأثیرات عمیقی بر بیننده می‌گذارد.

به‌طور کلّی باید گفت ترکیب رنگ‌ها در این نگاره‌ها دارای تقیّد نیست. برای نمونه، کوهی می‌تواند به رنگ آبی یا سرخ، بنفش یا سبز در یک نگاره ترسیم شود. رنگ اسب‌سواران نیز همواره متنوّع و متغیّر است (تصویر ۱۲).

تصویر ۱۲- جنگ ایران و توران، ۱۶×۲۲/۵ سانتی‌متر، ۷۳۱ ق، موزهٔ توپ‌قاپی سرای استانبول، منبع:
(Rogers, 1986:44)

درخت ازجمله نقوشی است که در نسخهٔ ۷۳۳ ق بسیار طرح شده است. این درختان اغلب میوه‌های گرد و یا برگ‌های نسبتاً زیادی دارند و قسمت اعظم فضای بالای کادر را تزیین کرده‌اند. گاهی درختان برگ‌دار و بدون میوه‌ای مشاهده می‌شوند که غالباً زرد اُکر و سبز سدری هستند. درختان به‌خصوص در قسمت فوقانی تصاویر قطع شده‌اند و تنها نیمی از شاخ و برگ آن‌ها نمایان است. این امر نتیجهٔ تأثیر هنر چینی در نقاشی ایران است و به شکل وسیعی در آغاز قرن هشتم هجری در نگاره‌های سبک تبریز مورد استفاده بوده است (آداموا و گیوزالیان، ۱۳۸۶: ۷۷). این درختان ویژگی خاص شاهنامه ۷۳۳ ق هستند و در نسخهٔ قدیمی‌تر، یعنی نسخهٔ ۷۳۱ ق نمونه‌ای از این درختان مشاهده نمی‌شود. در نسخهٔ ۷۳۱ ق به شیوه و سنّت پیشین، چند گل و بوته موجز و ساده‌شده همراه با کوه‌های مخروطی‌شکل، فضای پس‌زمینهٔ کادر را تشکیل می‌دهند. کوه‌های مخروطی‌شکل با رنگ‌های عجیب قرمز و آبی، بنفش و زرد را می‌توان در نقاشی‌های کهن دیواری در معابر بودایی آسیای مرکزی مشاهده کرد؛ ولی ممکن است اصل و ریشه‌ای مستقل داشته باشد؛ زیرا روی ظروف و بشقاب‌های نقره‌ای ساسانی، علایمی از منظره‌سازی قراردادی، مانند خوشه‌های مخروطی به‌عنوان کوه به چشم می‌خورد. شاید این قراردادها همانند زمینه‌ای رنگی به‌عنوان سنّتی زنده از قدیم تا سدهٔ هشتم هجری پابرجا مانده باشد (گری، ۱۳۸۴: ۵۷). هنرمند، آزادانه فرم و جهت قرارگیری این کوه‌ها را طراحی کرده و گاهی نیز در جای‌گیری منطقی آن‌ها نسبت به عناصر دیگر، توجه خاصی نشان داده نشده است. همان طور که در صحنهٔ جنگ بهرام چوبینه با شیر کپّی، کوه‌ها در سمت چپ قرار گرفته‌اند و بهرام چوبینه در سمت راست کادر، جایی که قاعدتاً باید آسمان یا دشت کنار کوه باشد و شیر نیز از لحاظ اندازه، تناسب منطقی با اندازهٔ کوه‌ها ندارد (تصویر ۱۱). کوه‌ها در جاهایی به‌وسیلهٔ خطوط متناوب خطی یا رنگی رنگ‌آمیزی شده‌اند و در پاره‌ای موارد میان کوه‌ها تزیینات کوچک بیضی‌شکل دیده می‌شود.

خط افق در هیچ کادری دیده نمی‌شود. کوه‌ها در هر جا، به دلخواه نقاش قرار می‌گیرند؛ گاهی در پایین صحنه و گاه چسبیده به ضلع پایینی کادر که در بیشتر موارد به‌عنوان خط افق فرضی به کار می‌روند و اشخاص و عناصر روی آن قرار می‌گیرند و گاه در بالای صفحه، جایی که فضای خالی را پر کنند (تصویر ۱۱ و ۱۲).

فضای معماری نیز در برخی تصاویر دیده می‌شود که بسیار ساده است و بناها با تزییناتی قوسی‌شکل و دایره‌های نامنظم و بافت‌های آجری آراسته شده‌اند (تصویر ۱۳).

تصویر ۱۳- آزاده و بهرام گور، ۱۲/۵× ۲۲/۵ سانتی‌متر، ۷۳۱ ق، موزهٔ توپ‌قاپی سرای استانبول، منبع:
(A T Adamova, L T Gi˜u˜zal'i˜a˜n, 1985:24)

امّا در مقولهٔ رنگ‌گذاری باید گفته شود شاهنامه ۷۳۳ ق دارای رنگ‌گذاری روان و شتاب‌زده‌ای است، به‌گونه‌ای که رنگ‌ها از محدودهٔ خود بیرون زده و گاه در قلم‌گیری اشکال و پیکره‌ها، خطوط وارد محدوده رنگ‌ها شده است. در برخی مکان‌ها نیز نگارگر چندان

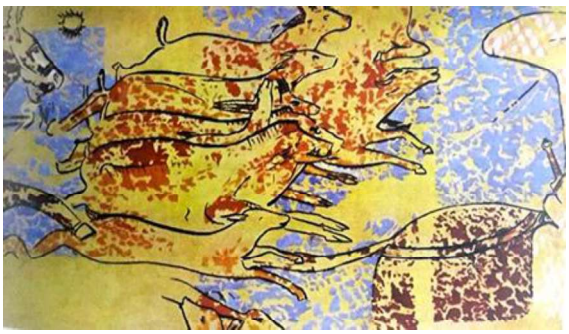
به ترتیب رنگ‌گذاری و قدرت پوشانندگی آن توجه نکرده و خطوط رنگ‌ها با یکدیگر تداخل پیدا کرده است.

با وجود آسیب‌دیدگی در طول زمان، به‌خصوص در مورد شاهنامه ۷۳۳ ق مشخص است که هنرمند آن‌چنان در قیدوبند رعایت این‌گونه موارد نبوده، با جسارت هرچه تمام‌تر کار طراحی و رنگ‌آمیزی این نگاره‌ها را به انجام رسانده است (تصویر ۱۳). نقاش در بسیاری از موارد با کشیدن رنگ به‌صورت خطی، ایجاد سایه‌روشن کرده است که این شیوه را می‌توان در چین و شکل پارچه‌ها، پرده‌ها، لباس‌ها و همچنین شیار کوه‌ها مشاهده کرد (تصویر ۱۱)، در صورتی که هنرمند شاهنامه ۷۳۱ ق برای ایجاد بُعد در چین و شکن پارچه‌ها و همچنین حجم‌پردازی کوه‌ها غلظت رنگ موجود را کمی پایین آورده و با ایجاد سایه‌روشن، اقدام به نمایاندن حجم یا عمق کرده است (تصویر ۱۴)

تصویر ۱۴- دستگیری فرود در کنار دروازهٔ دژ به دست بیژن، ۱۲/۵×۱۷ سانتی‌متر، ۷۳۳ ق، کتابخانهٔ ملّی سن‌پترزبورگ، منبع: (Rogers, 1986:33)

هر دو نسخه از رنگ مشکی به‌عنوان قلم‌گیری استفاده کرده‌اند که ضخامت آن در جاهای مختلف برحسب نیاز تغییر می‌کند. حتّی در قلم‌گیری، میزان غلظت مرکّب که با آن قلم‌گیری می‌شود، متفاوت است. در جاهایی قلم‌گیری کامل و مشکی را به‌وضوح می‌بینیم و جاهای دیگر تنها ردی از قلم دیده می‌شود که گویی از غلظت رنگ آن کاسته شده و به رنگ خاکستری قابل مشاهده است (تصویر ۷ و ۹).

هم در شاهنامه ۷۳۱ ق و هم در نسخهٔ ۷۳۳ ق به‌خوبی می‌توان تأثیرات هنر ساسانی، به‌ویژه رنگ‌آمیزی که همان استفاده از رنگ‌های تند و اشباع‌شده و زنده و نیز قلم‌گیری آزاد و روان است، مشاهده کرد (تصویر ۱۵).

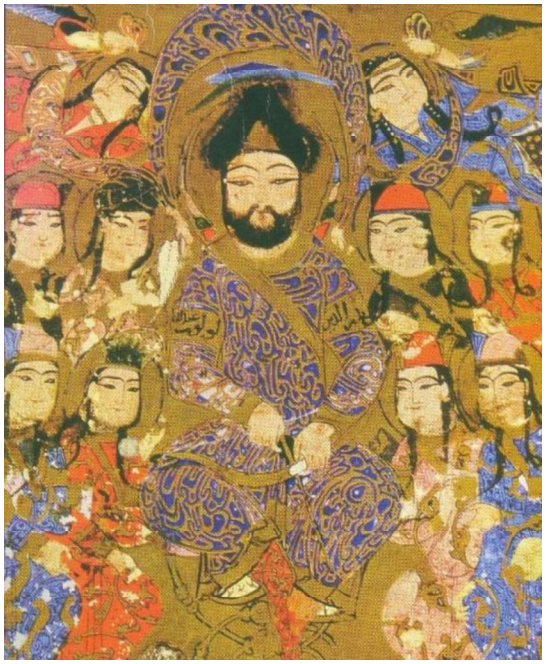


تصویر ۱۵- دیوارنگارهٔ نخجیرگاه، شوش، سدهٔ چهارم میلادی، دورهٔ ساسانی، منبع: (پاکباز،۱۳۸۱ :۳۶).

دربارهٔ هنر ساسانی باید گفت آخرین جلوهٔ هنر شرقی قدیم است و قدمت آن به چهارهزار سال می‌رسد. ساسانیان با رجوع به سنّت‌های پیشین خود، خصوصاً هنر هخامنشی، عناصر کهن ایران و آسیای غربی را اساس هنر خویش قرار دادند و قالب‌ها و سنّت‌های بومی ایران را احیا کردند. بدون تردید در بررسی و تحلیل نقش مکتب شیراز، پیشینهٔ پرقدمت هنری و فرهنگی خطهٔ فارس (ساسانیان) و اعتبار شیراز را به‌عنوان مرکز و خاستگاه هنر باستانی پردوام ایرانی نمی‌توان از نظر دور نگاه داشت. شایان ذکر است هنر ساسانی با رجوع به سنّت‌های پیشین، عناصر کهن ایران را اساس هنر خود قرار داد و آن را به نقاط دیگر، ازجمله آسیای میانه صادر کرد، در هنر آن‌ها نفوذ نمود و طبق سنّت محلّی تغییرشکل داد و باز به اطراف پرتوافکن شد و دوباره مورد اقتباس قرار گرفت. برای نمونه می‌توان هنر مانوی را مثال زد که به‌شدت از هنر ساسانی تأثیر پذیرفت و باز به ایران آمد و منبع جدیدی برای اقتباس خصوصاً در دورهٔ سلجوقی شد (تصویر ۱۶).

تصویر ۱۶- کشتن اژدها به دست اسفندیار، ۱۱×۲۲/۵ سانتی‌متر، ۷۳۱ ق، موزهٔ توپقاپی سرای استانبول، منبع: (Rogers, 1986:89)

تصویر ۱۷- جنگ رابی و ورقه ۷ × ۱۷/۵ سانتی‌متر، ۶۵۰ ق/ ۱۲۵۲م، موزهٔ توپقاپی سرای استانبول، منبع: (www.islamic-arts.org)



تصویر ۱۸- برگی از کتاب الاغانی، ۶۱۴ ق/ ۶۱۰ م، منبع: (Ettinghausen, 1977:56)

در صحنه‌ای مصوّر از مکتب اینجو، پیکر انسان، قسمت اعظمی از تابلو را دربر می‌گیرد و اصلی‌ترین عنصر برای ترکیب‌بندی هریک از نگاره‌هاست و عناصر دیگر در ترکیب‌بندی، تابع وضعیت یا قرارگیری این عنصر مهم هستند یا به‌عنوان تزیین در کنار آن قرار دارند. اندام‌های درشت یا به عبارتی خام‌دستانه، عاری از بسیاری از جزئیات هستند و بیشتر اوقات، پیکره‌ها به شکل سه‌رخ ایستاده و پای آن‌ها به‌رسم سنّت هنر ایران قدیم در وضعیت نیم‌رخ قرار دارند و هر دو پای یک شخص قابل رؤیت است. پیکره‌ها بیشتر در حال سوارکاری، ایستاده و نشسته و در حال تیراندازی و جنگ بر روی اسب دیده می‌شوند. در بررسی کلّی می‌توان گفت در هر دو شاهنامه پیکره‌ها کوتاه‌قد هستند و در بیشتر موارد لباس‌های رزمی یا رسمی دربار بر تن دارند؛ امّا بسته به نوع و موضوع داستان، افراد معمولی با البسهٔ معمولی نیز قابل مشاهده هستند.

سبک تصاویر دو نسخه از شاهنامه و ویژگی‌های چهره‌پردازی آن‌ها حاکی از حفظ و تلقّی ویژه‌ای از نیّت نگارگری پیش از مغول است. متأسفانه نسخ مصوّر متعلق به دوران قبل از مغول که حاوی اطلاعاتی دقیق دربارهٔ پیدایش آن در ایران باشد، تاکنون ناشناخته مانده است؛ امّا دو نسخهٔ مصوّر چهره‌ها در نسخ ۷۳۳ و ۷۳۱ ق در بیشتر موارد شبیه هم هستند و چند اختلاف کوچک دارند که آن هم به چشم نمی‌آید. در کل می‌توان گفت چهره‌ها به هم شبیه هستند و چهرهٔ ظاهری‌شان در همهٔ حالات، چه در جنگ و چه در گفت‌وگو، یکسان است و نمی‌توان حال درونی افراد را از روی سیمای ظاهری‌شان فهمید، در صورتی که در شاهنامه بزرگ مغولی (که تقریباً معادل همین تاریخ تصویرسازی شده) چهرهٔ افراد

دارای احساسات است، اشخاص دارای چهره‌های متفاوتی هستند و گاه می‌توان پیکره‌هایی از پشت یا روبه‌رو مشاهده کرد. (تصویر ۱۹).

تصویر ۱۹- فرامرز کابلیان را تعقیب می‌کند، ۷۳۱ ق/ ۱۳۳۱م، شاهنامهٔ بزرگ مغولی، مکتب تبریز، موزهٔ لوور پاریس، منبع: (Hillenbrand, 2012:36)

ورقه و گلشاه عیوقی مربوط به قرن پنجم هجری قمری و کتاب الاغانی ابوالفرج اصفهانی مربوط به قرن هفتم هجری است که به عقیدهٔ اغلب پژوهندگان، در شهر موصل عراق فراهم آمده است؛ یعنی زمانی که دولت سلجوقی بر مرزهای ایران و عراق حاکم بوده است. تصاویر این نسخ، متأثر از نقش‌برجسته‌های دورهٔ ساسانی و نیز هنر مانوی است. از آثار به‌جامانده از این دوره می‌توان وحدت در این سبک را حتّی در سفالینه‌هایی که از ری، کاشان و ساوه و دیگر شهرهای ایران به دست آمده، مشاهده کرد (آداموا و گیوزالیان، ۱۳۸۶: ۷۴-۷۵).

در بررسی نقوش شاهنامه ۷۳۱ و ۷۳۳ ق می‌توان ردّپای هنر چینی را در برخی موارد مشاهده کرد. بارزترین تأثیرپذیری از هنر چینی و مغولی، در نقوش پارچه به چشم می‌آید. ابرهای پیچان و نقش اژدها عناصری هستند که به‌وفور در نگاره‌ها دیده می‌شوند.

درمجموع می‌توان گفت اگرچه نفوذ چین در شیراز به‌طور قطع کمتر از تبریز بوده است، احتمالاً این عناصر به‌صورت دست‌دوم، از طریق صنایع دستی به‌خصوص لباس، به شیراز وارد شده‌اند و احتمال دیگر اینکه با توجه به لباس مهاجمان و نقوش روی آن‌ها و همچنین شباهت‌های دیگری که در نقاشی مکتب شیراز و تبریز دیده می‌شود، می‌توان گفت هنرمندان اینجو ناآگاه از دستاوردهای هنری تبریز معاصرشان نبوده‌اند (راجرز، ۱۹۸۶: ۵۱).

درخصوص تفاوت پیکره‌ها می‌توان گفت در شاهنامه ۷۳۱ ق دارای ریش پرتر و پررنگ‌تر از شاهنامه ۷۳۳ ق هستند و در ترسیم لباس آن‌ها نسبت به شاهنامه ۷۳۳ ق دقت بیشتری صورت گرفته است. همان طور که در مبحث پیشین گفته شد، رنگ‌ها در محدودهٔ خود هستند و به‌وسیلهٔ خطوط کناره‌نما، مرز آن‌ها مشخص می‌شود، در صورتی که در شاهنامه سن‌پترزبورگ طراحی‌ها و رنگ‌آمیزی‌ها بسیار سریع و شتاب‌زده‌تر هستند. به عبارت دیگر، «خط» با قوی‌تر ساختن حالات و انعکاس‌های دقیق و واضح شخصیت‌های داستان، وسیلهٔ اصلی بیان هنری، خصوصاً در نگارهٔ ۷۳۳ ق است.

پیکره‌های حیواناتی از قبیل اسب، سیمرغ، اژدها، شیر، آهو و شتر در هر دو شاهنامه دیده می‌شود که اسب رایج‌ترین و مهم‌ترین آن‌هاست. حیوانات نسبت به انسان‌ها واقع‌گرایانه و در اندازه‌های واقعی‌تر ترسیم شده‌اند. در ارتباط میان حیوان و پیکره‌های انسانی، نسبت انسان مثلاً به اسب یا اژدها یا سیمرغ بسیار بزرگ‌تر از اندازهٔ واقعی است، حتّی تناسبات خود انسان نیز مقداری غیرعادی به نظر می‌رسد. با نگاهی به تصاویر می‌توان دید نسبت سر به بدن بسیار بزرگ‌تر است و شانه‌ها نسبت به طول قد کم‌عرض و

کمی افتاده هستند. قیافه‌ها نسبت به نقاشی‌های به‌جامانده از عهد سلجوقی بسیار متفاوت هستند و برخلاف دورهٔ سلجوقی در هیچ جا هالهٔ دور سر دیده نمی‌شود. نوع پوشش سر غالباً کلاه‌خود است که در انواع مختلف ترسیم شده، امّا گاهی کلاه‌های مغولی یا انواع تاج و سربندهای گوناگون دیده می‌شود. در مواردی افراد بدون کلاه و سربند نیز هستند که موی مشکی و بلندی دارد که به‌صورت رشته‌ای پشت سر آن‌ها افتاده است.

معمولاً نگاره‌ها دارای عمق مکانی (پرسپکتیو) نیستند و اندام‌ها در یک سطح به‌صورت متوالی بر روی لبهٔ خط پایینی نگاره ترسیم شده‌اند و افرادی که پشت سر آن‌ها قرار دارند، در همان اندازه و در لایه‌های بالایی و پشت سر هم قرار می‌گیرند، به‌خصوص در صحنه‌های نبرد و جنگ‌های تن‌به‌تن، زمانی که اشخاص متعدّدی به تصویر درآمده است. گاهی نیز هنرمند به جاگیری منطقی پیکره‌ها توجهی نشان نداده و پیکره‌ها را در جایی که قاعدتاً نباید وجود داشته باشد (بالای سر پیکره‌های دیگر) قرار داده است (تصویر ۱۲). صحنه‌های نبرد و جنگ‌های تن‌به‌تن در هر دو شاهنامه به‌طور نمادین و بدون پرداختن به جزئیات از قبیل محل رزم یا زمان اتفاق ترسیم شده‌اند؛ ولی گاه اجزایی مثل منظره، قسمتی از بنایی خاص یا اسلیمی‌هایی در اطراف کادر، در نگاره دیده می‌شود.

نگارگران نسخ ۷۳۱ و ۷۳۳ ق تصاویر و نگاره‌ها را در نوارهای افقی و گاهی مربع‌شکل میان ستون‌های متن ترسیم کرده‌اند، با این تفاوت که در شاهنامه سن‌پترزبورگ (۷۳۳ ق) از کادرهایی که ابعاد آن‌ها به مربع نزدیک‌تر است، بیشتر استفاده شده است، در صورتی که در نسخهٔ استانبول (۷۳۱ ق)، از کادرهای مربع بسیار کمتر استفاده شده و بیشتر تصاویر در مستطیل‌های کشیده‌شده به پهنای متن، به تصویر درآمده است.

نوعی کادربندی پلکانی که در نگاره‌های این دو اثر به کار رفته، خاص این مکتب است و در نگاره‌های پیش از این قرن دیده نمی‌شود و غالباً نه‌تنها در هماهنگی با مضامین تصاویر، بلکه در جهت رعایت و حفظ اسلوب ترکیب‌بندی کل صفحات قرار دارند. گاهی کادرها به‌وسیلهٔ عناصر مختلف مانند پای اژدها، پر سیمرغ، کلاه‌خود و... شکسته می‌شوند. در میان پیکره یا عناصر موجود در کادر که قسمت‌هایی از آن‌ها بیرون زده، خط‌کشی کادر عبور کرده است. گویی نگارگر از این روش به‌عنوان اسلوبی برای ارتباط و به‌هم‌پیوستگی بیشتر تصویر و متن استفاده کرده است، چنان‌که در مواردی نیز پرچم‌هایی برافراشته دیده می‌شوند که از محدودهٔ کادر بیرون زده و بعضی از آن‌ها تا بالای صفحه امتداد پیدا کرده‌اند؛ امّا تعداد آن‌ها زیاد نیست.

در مقایسهٔ کلّی رنگ‌های این نسخه می‌توان گفت تنوّع رنگی شاهنامه توپ‌قاپی نسبت به نسخهٔ سن‌پترزبورگ بیشتر است و رنگ‌ها به‌گونه‌ای انتخاب شده‌اند که تضاد و کنتراست شدیدی در کار ایجاد کرده‌اند. در مقایسهٔ نوع طراحی و رنگ‌آمیزی این دو اثر جاودانه می‌توان گفت هنرمند شاهنامه ۷۳۳ ق در طراحی‌ها و رنگ‌گذاری‌ها، آزادی عمل بیشتری نشان داده و رنگ‌ها و طرح‌ها را بسیار سریع و شتاب‌زده به کار گرفته است. این دو شاهنامه به‌عنوان دو نمونهٔ ارزشمند از کهن‌ترین نسخ مصوّر نیمهٔ اول قرن هشتم هجری همواره مورد توجه محقّقان بوده، از معروفیت چشمگیری برخوردارند و به‌عنوان نادرترین آثار مکتوب عصر خویش خودنمایی می‌کنند.

نتیجه‌گیری

بررسی تطبیقی این دو نسخهٔ ارزشمند نشان می‌دهد شیوهٔ نگارگری، خطوط و رنگ‌آمیزی این دو نسخه متأثر از دوره‌های قبل خود، به‌خصوص هنر ساسانی است. در هر دو نسخه، پیکرهٔ انسانی، مهم‌ترین عامل تشکیل‌دهندهٔ ترکیب‌بندی است. فضای غالب در این آثار، تخت و عاری از ژرف‌نمایی و واقع‌گرایی است. فضاسازی، ازجمله طبیعت‌نگاری یا فضای معماری، بسیار ساده و خلاصه‌شده است. هنرمند برای رنگ‌آمیزی آثار خود از رنگ‌های سبز، آبی، اکر و به‌ویژه قرمز و نارنجی استفاده کرده است. طراحی نقوش و رنگ‌گذاری، بسیار روان و آزادانه است. عموماً نگاره‌ها کوچک و غالباً در کادری مستطیل‌شکل تصویر شده‌اند و برای اولین بار، کادرهای پلکانی دیده می‌شود. تأثیرات هنر چینی در مقایسه با نگاره‌هایی که در تبریز همان دوران تصویر شده‌اند، بسیار کم است و تنها در برخی موارد، مانند نقش لباس‌ها و نقوشی مانند اژدها خودنمایی می‌کند. ترکیب رنگ‌ها در نگاره‌ها دارای تقیّد واقع‌گرایانه نیست و رنگ‌ها در هرجا می‌توانند بدون تناسب واقع‌گرایانه بیایند؛ مانند کوه بنفش، آسمان سرخ یا درختان اکر.

در بررسی تفاوت‌ها میان دو نسخه می‌توان به این موارد اشاره کرد: راحتی و روانی در شیوهٔ طراحی و رنگ‌آمیزی در شاهنامه ۷۳۳ ق بسیار بیشتر از شاهنامه ۷۳۱ ق است. تعداد رنگ‌های مورد استفاده و همچنین تضاد رنگی در شاهنامه ۷۳۱ق بسیار بیشتر بوده، رنگ‌ها زنده‌تر و شاداب‌تر هستند. طبیعت در شاهنامه ۷۳۳ ق به‌صورت درختان تنومند دیده می‌شود که نیمهٔ بالایی آن‌ها توسط کادر بریده شده، در صورتی که در شاهنامه ۷۳۱ ق طبیعت بسیار موجز و خلاصه‌شده، در حد چند گیاه به سنّت و شیوهٔ قدیم، مورد استفاده قرار گرفته است.

مکتب آل اینجو با تأثیرپذیری از هنرهای کهن ایرانی، به هنری کاملاً مستقل و ایرانی تبدیل شد و حتّی هنر خود را به نواحی دیگر صادر کرد و منبع الهامی تازه برای هنرمندان در نقاط و نواحی دیگر گردید. پس از آل اینجو، مکتب شیراز به‌شدت دچار تغییر و تحوّل شد؛ امّا عناصر این هنر ایرانی همچنان تا قرن‌ها بعد، بر مکاتب دیگر هنری تأثیر گذاشت.

فهرست منابع

- آداموا، ا. ت. و ل. ت. گیوزالیان (۱۳۸۶)، نگاره‌های شاهنامه، ترجمهٔ زهره فیضی، تهران: انتشارات فرهنگ و هنر.
- بنیسون، لورنس، ج. و. س. ویلکینسون و بازل گری (۱۳۶۷)، سیر تاریخ نقاشی ایران، ترجمهٔ محمّد ایران‌منش، تهران: امیرکبیر.
- بیانی، شیرین (۱۳۴۵)، تاریخ آل جلایر، تهران، تهران: دانشگاه تهران.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۱)، دایره‌المعارف هنر، تهران، تهران: فرهنگ معاصر.
- _____ (۱۳۸۴)، نقاشی ایران، تهران: انتشارات زرین و سیمین.
- پوپ، آرتور اپهام (۱۳۷۹)، آشنایی با مینیاتورهای ایران، ترجمهٔ حسین نیر، تهران: بهار.
- تجویدی، اکبر (۱۳۵۴)، نقاشی ایران از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویه، تهران: فرهنگ و هنر.
- ستوده، حسینقلی (۱۳۴۷)، تاریخ آل مظفر، ج ۲، تهران: دانشگاه تهران.

- سرافرازی، عباس (۱۳۹۴)، تأثیر هنر چین بر مصوّرسازی کتب در عصر ایلخانان (۶۶۳-۷۵۶ ق)، دوفصلنامه مطالعات تاریخی جهان اسلام، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۵، صص ۷۹-۱۰۸.
- گری، بازل (۱۳۸۴)، نقاشی ایرانی، ترجمهٔ عربعلی شروه، تهران: دنیای نو.
- میرخواند، محمد بن خاوند شاه (۱۳۸۰)، روضه الصفا، ج ۴، تصحیح جمشید کیانفر، تهران: اساطیر.
- نطنزی، معین‌الدین (۱۳۸۳)، منتخب التواریخ معینی، به اهتمام پروین استخری، تهران: اساطیر.

- A T Adamova, L T Gi˘u˘zal'i˘a˘n (1985). Miniati˘u˘ry, rukopisi, poėmy "Shakhname" 1333 Goda, Leningrad, Iskustvo.
- Ettinghausen, Richard (1977). Arab Painting, Geneva, Skira
- Hillenbrand, Robert (2012). Studies in the Islamic arts of the book, London, Pindar Press
- Rogers, J.M (1986). The Topkapi Saray Museum, London. Thames & Hudson.
- Swietochowski Marie Lukens, Carboni, Stefano (1994). Illustrated Poetry and Epic Images: Persian Painting of the 1330s and 1340s, New York, Metropolitan Museum of Art.

منابع اینترنتی:

- Website: University of Edinburgh Image Collections,
  URL1: https://www.images.is.ed.ac.uk/luna/servlet/UoEsha~4~4 Accessed at 16.02.2021
- Website: Chester Beatty Museum
  URL2: https://viewer.cbl.ie/viewer/~/turkishcollection Accessed at 10.02.2021
- Website: Metropolitan Museum of Arts
  URL2:www.metmuseum.org /art/collection/search/451752 Accessed at 11.02.2021