نوع مقاله: پژوهشی
10.29252/mth.10.19.1
دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۳/۱۷
پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۶/۲۹

دوفصلنامه علمی مطالعات تطبیقی هنر
سال دهم، شماره نوزدهم، بهار و تابستان ۱۳۹۹ / ۱۸-۱

ساختار معنادار نگارگری و طبقه اجتماعی هنرمندان در شاهنامه بزرگ ایلخانی و سمک عیار با رویکرد ساخت‌گرایی تکوینی گُلدمن*

نیکو مقتدایی** فتانه محمودی** سید رسول موسوی حاجی***

چکیده

در این مقاله، تصاویر دو نسخه خطی شاهنامه بزرگ ایلخانی و سمک عیار آل اینجو، از منظر جامعه‌شناسی هنر مورد بررسی قرار گرفته‌اند. هر دوی این آثار، مربوط به اواخر حکومت ایلخانان؛ یعنی اوایل قرن هشتم هجری قمری هستند. اواخر دوره ایلخانی، دوره‌ای است که نارضایتی طبقات مختلف ایرانی، به اوج و قدرت حاکمان مغولی نژاد ایلخانی، به پایین‌ترین سطح خود رسیده بود. دو نسخه خطی انتخاب‌شده، مربوط به دو شهر با شرایط اجتماعی متفاوت هستند. هدف این بوده است که با استفاده از رویکرد ساخت‌گرایی تکوینی، نگاره‌های موجود در این دو نسخه و ساختارهای معنادار تصاویر بررسی شده؛ سپس، جامعه ایرانی و طبقات موجود در آن دوره مورد مطالعه قرار گرفته و ساختارهای اصلی آنها شناسایی شوند. مطالعه نشان می‌دهد که هنرمندان این دو اثر، به دو طبقه اجتماعی دارای جهان‌بینی، آگاهی‌های ممکن، خواسته‌ها و آرزوهای متفاوت تعلق داشته‌اند. روش تحقیق، توصیفی- تحلیلی و بر اساس رویکرد ساخت‌گرایی تکوینی گلدمن در دو مرحله درک و تشریح است. سؤال اصلی پژوهش این است که ارتباط ساختار معنادار آثار نگارگری و طبقه اجتماعی هنرمندان در دوره ایلخانی چیست؟ تحقیق، از نوع تطبیقی بوده و روش آن، توصیفی- تحلیلی است. یافته‌های پژوهش حاکی از این هستند که ویژگی آثار هنری، برخاسته از کلیت جامعه نیست، بلکه ریشه در طبقات دارد و دلیل اختلاف سبکی تصاویر شاهنامه بزرگ ایلخانی و سمک عیار، در تفاوت طبقه‌هایی است که دو گروه هنرمندان در تبریز و شیراز به آن تعلق داشتند. نتیجه مطالعه، مبین این است که ساختارهای معنادار موجود در کتاب شاهنامه بزرگ ایلخانی با ساختارهای اصلی طبقه نخبگان و بزرگان ایرانی ساکن در تبریز، هم‌ارز بوده و ساختارهای معنادار تصاویر کتاب سمک عیار با ساختارهای اصلی طبقه هنرمندان محلی ساکن در شیراز که با زندگی مردم روستایی و پیشه‌وران شهری احساس نزدیکی می‌کرده نیز هم‌ارز و یکسان هستند.

کلیدواژه‌ها: نگارگری ایلخانی، شاهنامه بزرگ ایلخانی، سمک عیار، ساخت‌گرایی تکوینی

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نیکو مقتدایی با عنوان «ارتباط اثر هنری و ساختار طبقه اجتماعی در نگارگری دوره ایلخانی با نظریه ساخت‌گرایی تکوینی گلدمن (مطالعه موردی: نسخ شاهنامه بزرگ ایلخانی و سمک عیار آل اینجو» به راهنمایی دکتر فتانه محمودی در دانشگاه مازندران است.

** دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران. Nikoo.moghtadaie@yahoo.com
*** دانشیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران (نویسنده مسئول). F.mahmoudi@umz.ac.ir
**** استاد، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران. seyyed_rasool@yahoo.com

مقدمه

دوره حکومت ایلخانان در ایران، همراه با تحولات اجتماعی بسیار عظیم بود که تا پیش از آن ایرانیان هرگز آنها را تجربه نکرده بودند. قتل‌عام‌ها و کشتارهای فجیع مردم توسط مغولان و از بین بردن زیرساخت‌های شهری و روستایی، باعث ایجاد حس ناامیدی در جامعه و فقر گسترده شد. تبدیل شهر تبریز به شهری بین‌المللی، رویدادی بود که بعد از اسلام برای اولین بار اتفاق می‌افتاد. حضور حکومت مقتدر و ثروتمند مغولی در تبریز و حکومت‌های محلی با قدرت کمتر در سایر نواحی، شرایط اجتماعی متفاوتی را در مناطق مختلف ایران به وجود آورده بودند. تجمع دانشمندان، علما، نویسندگان، هنرمندان و متخصصان درجه اول در تبریز باعث شده بود که در نواحی دیگر ایران، متخصصان درجه دوم با خصوصیات محلی و بومی باقی مانده و هنری متفاوت از هنر موجود در مرکز خلق کنند. گُلدمن معتقد است آثار هنری، خصلتی جمعی داشته، به‌گونه‌ای که ساختارهای موجود در اثر با ساختارهای طبقه به وجود آورنده آن هم‌ارز بوده و به یک جهان‌بینی واحد اشاره دارند. گلدمن در رویکرد ساخت‌گرایی تکوینی اثر هنری، دو مرحله پیشنهاد می‌کند، مرحله درک و مرحله توضیح؛ ۱. در مرحله درک، باید به اثر هنری خارج از تأثیرات اجتماعی توجه داشت و اثر را از درون خود و در ساختار آن درک کرد و ساختارهای معنادار اثر را از آن بیرون کشید و معرفی کرد، ۲. مرحله دوم، توضیح یا تشریح که باید به رابطه اثر و اجتماع توجه کرد. در این فرآیند، می‌توان ساختار اثر را در ساختار اجتماعی- اقتصادی طبقه هنرمند قرار داد و از بیرون آن را بررسی کرد. سؤال‌های پژوهش عبارت هستند از؛ ارتباط ساختار معنادار آثار نگارگری و طبقه اجتماعی هنرمندان در دوره ایلخانی چیست؟ دلایل تفاوت دو سبک هم‌زمان درباری ایلخانی در تبریز و محلی آل اینجو در شیراز در نیمه اول قرن هشتم ه.ق. از منظر جامعه‌شناختی چه هستند؟

در این پژوهش با توجه به رویکرد ساخت‌گرایی تکوینی، ابتدا شرایط اجتماعی سیاسی دو منطقه تبریز و شیراز مورد تحلیل قرار گرفته و سپس در مرحله درک، دو اثر هنری شاهنامه بزرگ ایلخانی و سمک عیار آل اینجو بررسی ساختاری می‌شوند. پس از معرفی ساختارهای معنادار اثر، در مرحله توضیح، هر کدام از آثار جداگانه در بستر اجتماعی و طبقاتی خود مورد مطالعه قرار گرفته و در انتها، هم‌ارزی ساختار معنادار آثار با طبقه اجتماعی هنرمند، بررسی و اثبات می‌شود.

پیشینه پژوهش

در خصوص مطالعه در زمینه شاهنامه بزرگ ایلخانی، روبرت هیلن براند[۱] (2020) در کتاب "شاهنامه بزرگ مغولی"، به بررسی مجدد نقاشی‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی به‌صورت تک‌نگاری پرداخته و ۶۷ صفحه رنگی با کیفیت بالا را به همراه تجزیه و تحلیل، بررسی می‌کند. تصاویر غنی این کتاب و تحلیل جامع هیلن براند از جنبه‌های فنی نقاشی‌ها، منابع کاملی برای علاقه‌مندان به هنر و نسخه‌های خطی فارسی هستند. کماروف (2006)[۲] در کتاب "فراتر از میراث چنگیزخان" در پی تهاجم مخرب چنگیزخان در اوایل قرن سیزدهم، گزارش‌های گسترده‌ای از مغولان در غرب و شرق آسیا ارائه می‌دهد و تمرکز او، بر تغییرات چشمگیر فرهنگی، اجتماعی، مذهبی و سیاسی است که در پی آنها رخ داد. مباحث مربوط به هنر، حکومت، دیپلماسی، تجارت، زندگی دربار و فرهنگ شهری در امپراتوری جهان مغول که در ابتدا در سمپوزیوم سال 2003 در موزه هنر شهرستان لس‌آنجلس ارائه شدند، اکنون در این مجموعه توسط تعدادی از متخصصان اصلی این حوزه در ۲۳ مقاله، مطالعات مرتبط با مغولان را نشان داده و بدون شک، الهام‌بخش و محرک تحقیقات بعدی خواهند بود. حسنی (۱۳۹۲) در رساله دکتری با عنوان "تحولات نقاشی ایرانی در عهد ایلخانیان (مطالعه موردی: شاهنامه بزرگ ایلخانی)"، اذعان داشته که در سراسر قرون، استیلای فاتحان بیگانه و تحولات سیاسی در ایران، نقش وزیران در امکان بقا و تداوم سنت‌های ایرانی به‌واسطه اختلاط عادات فرهنگی اربابان جدید در سنن ملی موجود، پررنگ است. مضامین قهرمانی و سحرآمیز، داستان‌های شکار و جنگ، همگی در خور مذاق مغولان بودند که ترجمان آنها، به تصاویری برای نسخه شاهنامه بزرگ ایلخانی انجامید. شاهنامه بزرگ ایلخانی، بیانیه سیاسی در حمایت از مشروعیت مغولان بود. مهم‌تر از همه، تولید این شاهنامه به‌طور قطع، سنت تولید کتب نقاشی‌شده در دربار کتابخانه سلطنتی ایرانی را بنا نهاد و سرانجام، موجب آفرینش سبک یگانه‌ای از بیان هنری به نام نقاشی ایرانی شد. مهرنیا (۱۳۹۶) در رساله دکتری تحت عنوان "تأثیر گفتمان قدرت در شاهنامه بزرگ ایلخانی با تأکید بر آرای میشل فوکو"، به نحوه بازتاب بیان قدرت و مقبولیت در نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی پرداخته و بدین نتیجه دست یافته است که مغولان از شاهنامه فردوسی، در راستای جایگزینی خود با شاهان اساطیری ایران، نه در راستای انطباق با نقاط عطف داستانی شاهنامه، بهره گرفته‌اند. مقبلی و جباری (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با نام "تحول رویکردهای بصری در شاهنامه‌نگاری در

منتخبی از نگاره‌های چهار شاهنامه بزرگ ایلخانی، بایسنقری، تهماسبی و رشیدا"، به مطالعه تطبیقی نگاره‌های منتخب چهار شاهنامه مذکور پرداخته و نشان داده که وجوه مشترک بسیار دارند و تداوم بعضی رویکردها را در طی قرون متمادی با وجود تغییر شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی، به خوبی بازگو می‌کنند. ضمن مقایسه چهار نگاره با مضمون مشترک به بند کشیده شدن در این چهار شاهنامه، شباهت‌ها و تفاوت‌های بصری آنها و میزان تأکید هر کدام بر رویکردی خاص که منجر به شناخت اصول و علایق مکاتب متفاوت نگارگری در پرداختن به مضمونی خاص می‌شده را مورد بررسی قرار داده‌اند. حسینی (۱۳۹۲) در کتاب "شاهنامه بزرگ ایلخانی (دموت)"، اکثر نگاره‌های این نسخه خطی را معرفی کرده و ویژگی‌های بصری و ساختاری آنها را توضیح می‌دهد. در خصوص پیشینه مطالعات در زمینه نظریه ساخت‌گرایی گلدمن، می‌توان به منابعی اشاره داشت. گلدمن (۱۳۵۷) در کتابی تحت عنوان "فلسفه و علوم انسانی"، به مسائل کلی جامعه‌شناسی و تفاوت بین علوم انسانی و دیگر علوم پرداخته و بر مفهوم آگاهی ممکن که یکی از اساسی‌ترین مفاهیم در ساخت‌گرایی تکوینی است، تأکید می‌کند. گلدمن (۱۳۸۲) در کتابی با نام "نقد تکوینی"، روش ساخت‌گرایی تکوینی را شرح داده و مفاهیم و اصطلاحات بنیادین این رویکرد را توضیح می‌دهد. پوینده (۱۳۸۱) در کتاب "جامعه، فرهنگ، ادبیات: لوسین گلدمن"، مقالاتی از گلدمن، لوکاچ، آدورنو و چندین متفکر دیگر را ترجمه کرده و در بعضی موارد، بر آنها شرحی نیز نوشته است. مصباحی‌پور ایرانیان (۱۳۵۸) در کتابی با عنوان "واقعیت اجتماعی و جهان داستان"، آثاری از نویسندگان ایرانی را انتخاب کرده و سعی می‌کند بر اساس رویکرد ساخت‌گرایی تکوینی، ویژگی‌های این آثار را با طبقات اجتماعی موجود در جامعه ارتباط دهد. در چند سال گذشته توسط عده‌ای از محققین بالأخص پژوهشگران ایرانی، به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم، تطبیق ادبیات با نگارگری مورد توجه قرار گرفته و آثاری در این زمینه تألیف شده‌اند. اما مقاله پیش رو ضمن اینکه رویکردی جامعه‌شناختی دارد، به مطالعه تطبیقی دو نسخه مصور دوره ایلخانی از منظر نقد درون‌نگر و بیرون‌نگر به‌طور هم‌زمان پرداخته است.

روش پژوهش

روش تحقیق، توصیفی- تحلیلی و با رویکرد ساخت‌گرایی تکوینی گلدمن است. گلدمن پس از توضیحات نظری افکار خود در غالب ساخت‌گرایی تکوینی، روش کار مشخصی را در تجزیه و تحلیل آثار هنری ارائه می‌دهد. این روش، در مورد تمام فعالیت‌های انسانی از جمله فعالیت‌های فرهنگی مثل هنر و ادبیات قابل اجرا است و در دو بخش تحت عنوان؛ درک (تفسیر) و توضیح (تشریح)، مطرح می‌شود.

در مرحله اول یعنی مرحله درک یا تفسیر، ساختارهای دلالتگر یا معنادار اثر و پیوندهای درونی آن، درک یا دریافت می‌شوند. به بیان ساده‌تر در مرحله درک، توجه به اثر و ساختارهای درونی آن معطوف است و به ارتباط اثر با جامعه، توجه چندانی ندارد. اگر این مرحله را با نام رویکرد گلدمن یعنی "ساخت‌گرایی تکوینی" ارتباط دهیم، در واقع مرحله درک و تفسیر، به ساختارگرایی مربوط می‌شود نه تکوین. قبلاً اشاره شد که گلدمن، اجرای روش ساخت‌گرایی تکوینی را نیازمند کار گروهی می‌داند. پس در این بخش از کار، بیشتر به کارشناسان هنری نیازمند است تا جامعه‌شناسان و تاریخ‌دانان (گلدمن، ۱۳۸۲: ۱۱ و ۸۸).

در مرحله دوم یعنی مرحله توضیح، ساختارهای اثر در ساختارهای اقتصادی و اجتماعی قرار داده شده و هم‌ارزی ساختارهای اثر با ساختارهای جامعه، بررسی می‌شود. مرحله دوم با کلمه تکوین در ساخت‌گرایی تکوینی، هم‌ارز است؛ یعنی مرحله‌ای که کلیت متن و اثر با توجه به زمان، مکان، شرایط اجتماعی و تاریخی، مورد بررسی و توضیح قرار می‌گیرد. مرحله درک (تفسیر) که در بعضی ترجمه‌ها به آن دریافت گفته می‌شود، مرحله‌ای درونی است؛ زیرا وضعیت درونی ساختار اثر را روشن می‌کند. در تصویر ۱ سعی شده است که ارتباط دو مرحله درک و توضیح با ساخت‌گرایی تکوینی نشان داده شود.

آگاهی ممکن

از نظر گلدمن، آگاهی ممکن، همان خواست‌ها و تغییراتی است که افراد جامعه خواستار آنها بوده و از جهان‌بینی گروه نشأت می‌گیرند؛ زیرا همان‌طور که گفته شد، جهان‌بینی، مجموعه‌ای از اندیشه‌ها، تفکرات، خواست‌ها و آرزوهای تک تک افراد یک گروه یا طبقه است و آگاهی ممکن، بخشی از جهان‌بینی بوده که خواهان تغییر است. هنرمند و نویسنده، فرد برجسته نابغه‌ای است که می‌تواند با حداکثر آگاهی ممکن خود، خواست‌ها و اندیشه‌های گروهی که در آن زندگی می‌کند را انسجام دهد (همان: ۱۳). در ساختارگرایی تکوینی، هم محتوا و هم پیکره‌های بیرونی اثر، ریشه در جهان‌بینی داشته و زیرساخت جهان‌بینی‌ها، طبقات اجتماعی هستند. یکپارچگی هر اثر فرهنگی، بستگی به جهان‌بینی آن دارد. در تصویر ۲ مشخص شده است که هم‌ارزی بین اثر هنری و ادبی با طبقه اجتماعی که هنرمند به آن تعلق دارد، مربوط به

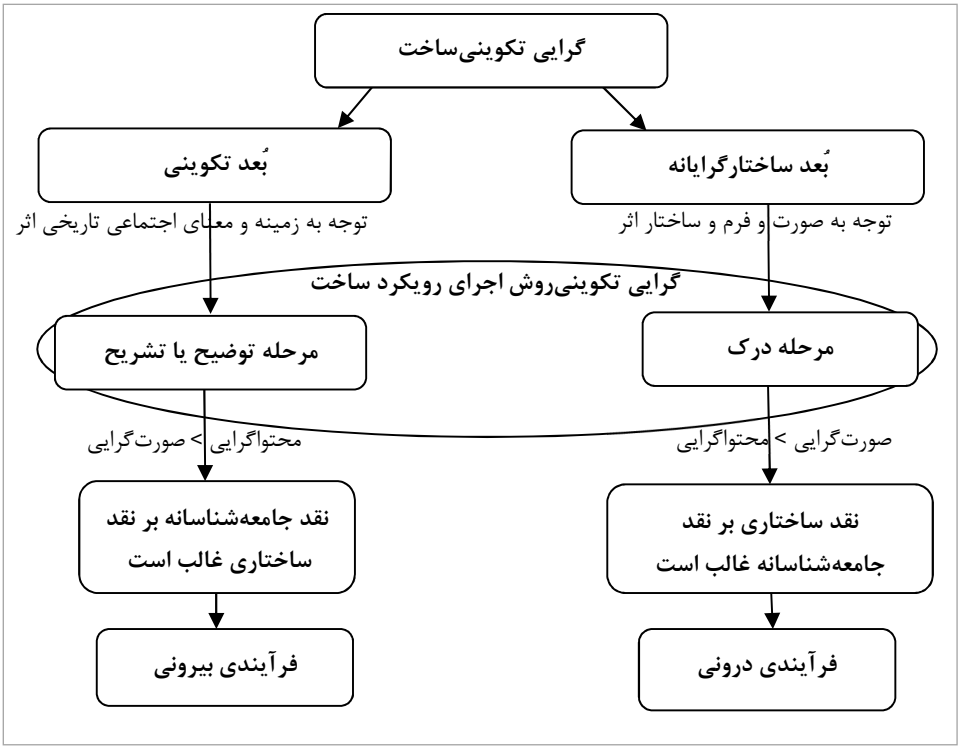
جهان‌بینی می‌شود. به بیان دیگر، اثر هنری و طبقه اجتماعی، جهان‌بینی مشترک و یکسانی دارند.

شاهنامه بزرگ ایلخانی

زمان و مکان مصور شدن شاهنامه بزرگ ایلخانی

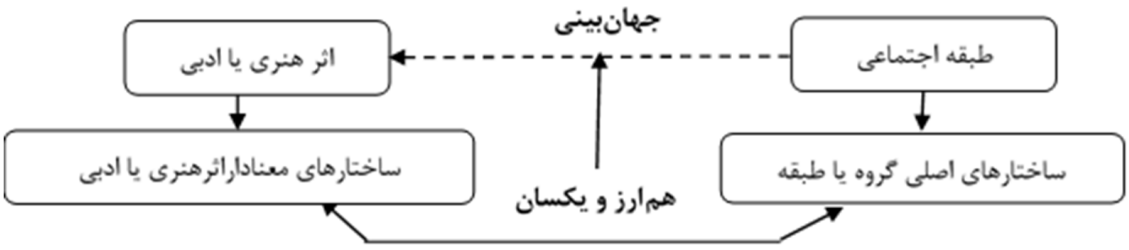
طرح اصلی برای نقاشی‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی، احتمالاً پروژه‌ای بزرگ و به‌راستی بی‌نظیر بود که از حدود دویست و پنجاه نقاشی محتمل، پنجاه و هفت عدد آن باقی مانده است. تداوم برای نوآوری و درنوردیدن مرزهای ناشناخته در جستجوی الهام تازه، نقاشان را به جلو راند. این امر باعث شده تا آنها، واکنشی فراتر از معنی ادبی متن نشان دهند؛ چنین فشارهایی شاید موجب این حقیقت شده که هر یک از نقاشی‌ها، طنین آواهای گوناگونی را داشته باشند (Hillenbrand, 2002: 157). در داخل کتاب شاهنامه بزرگ ایلخانی، اثری از نام هنرمند، حامیان، تاریخ و مکانِ اجرای آن دیده نمی‌شود، اما اغلب متخصصان و کارشناسانِ تاریخ هنر ایران معتقد هستند که این کتاب، در تبریز و برای آخرین پادشاه ایلخانی؛ یعنی ابوسعید، نقاشی و کتابت شده است. از مطالعات گرابار و بلر می‌توان به این نتیجه رسید که مصورسازی شاهنامه بزرگ ایلخانی، توسط وزیر خواجه غیاث‌الدین در زمان آرپاخان (۷۳۶-۷۳۵ ق.)؛ شاهزاده چنگیزی که خواجه وی را برای جانشینی ابوسعید پشتیبانی کرد، آغاز شده باشد (Grabar et al., 1984: 126).

شیلا کن‌بای[۳] معتقد بوده که این کتاب در طول سلطنت ابوسعید؛ یعنی در فاصله سال‌های ۷۱۷ تا ۷۳۶ ه.ق. مصور شده است (کن‌بای، ۱۳۷۸: ۳۴). اگر ایران در دوره مغول فارسی باقی ماند، به دلیل نقش حضور وزرا و مدیران ایرانی بود که توانستند توجه خاندان سلطنتی مغول به‌ویژه ابوسعید بهادرخان را به دنیای شگفت‌انگیز ادبیات و فرهنگ ایرانی جلب کنند. پیوستگی قوی ابوسعید برای فرهنگ ایرانی، یک استاندارد آموزشی را تأسیس کرد که توسط حاکمان بعدی مغولی ایران اتخاذ شد. این نوع آموزش و پرورش، که به‌عنوان "فرهنگ شاهانه" به‌دست وقایع‌نگاران ایرانی خوانده می‌شود، مستلزم این حق امتیاز بود که هم در ادبیات فارسی تحصیل کرده باشند و هم از پشتوانه‌های تولید گسترده آثار ایرانی- فارسی حمایت کنند. لذا مصورسازی نسخ ایرانی از جمله شاهنامه به‌طور محکم، فارسی را به‌عنوان زبان دربار و به تبع آن، به‌عنوان زبان اداری این سرزمین تثبیت کرد (Soudavar, 1996). شیلا بِلر[۴]، تاریخ مصور شدنِ کتاب را در فاصله سال‌های ۷۳۰ تا ۷۳۶ ه.ق. می‌داند (حسینی، ۱۳۹۲:



تصویر ۱. دو مرحله درک و توضیح در روش اجرایی ساختارگرایی تکوینی (نگارندگان)

۷۱). آرتور پوپ[۵]، تاریخ ۷۳۵ ه.ق. را برای خلق این اثر ذکر کرده است (پوپ، ۱۳۶۹: ۱۹) و بازیل گری[۶]، فاصله سال‌های ۷۳۰ تا ۷۳۶ ه.ق. را برای مصور شدن شاهنامه بزرگ، درست می‌داند (گری، ۱۳۸۳: ۳۳ و ۳۴). متخصصان نام‌برده، دلایل مختلفی را برای ادعای خود بیان کرده‌اند که مهم‌ترین آنها، تداوم سبکی است. طبق این دلیل، شاهنامه بزرگ ایلخانی، تداوم سبک کتاب جامع‌التواریخ دانشگاه ادینبورو و انجمن سلطنتی بوده که در فاصله سال‌های ۷۰۷ تا ۷۱۴ ه.ق. مصور شده است. به این معنی که شاهنامه بزرگ، سبکِ کتاب جامع‌التواریخ را دنبال می‌کند که با نوآوری‌ها و بیشتر شدن روحِ ملیِ ایرانی همراه شده است. از جهت زمانی، دو دهه فاصله بین دو کتاب جامع‌التواریخ و شاهنامه بزرگ ایلخانی وجود دارد. صرف نظر از بعضی تفاوت‌ها، می‌توان گفت که این دو کتاب، از دستاوردهای یک مرکز واحد بوده و هر دو در شهر تبریز و در کارگاهِ هنری این شهر ساخته شده‌اند (بینیون و همکاران، ۱۳۸۳: ۴۸). در زمان فرمانروایی آخرین ایلخانان مغول (نیمه نخست سده چهاردهم/ هشتم ه.)، شهر تبریز به یک مرکز مهم فرهنگی و هنری بدل شد (پاکباز، ۱۳۸۹). ایلخانان به سرعت جذب فرهنگ ایرانی شده و در دربار خود سعی کرده از حاکمان گذشته بومی به‌ویژه فرهنگ‌دوستی آنان تقلید کنند، آنها هنرمندان مشهور را به خدمت دربار درآورده و تعدادی از هنرمندان چینی را به ایران آوردند. ارتباط ایران با غرب از زمان تسلط مغول‌ها بر ایران، پایه‌گذاری دولت ایلخانی توسط هلاکوخان و توجه به غرب به منظور اتحاد و تشکیل یک نیروی بزرگ در مقابل مملوک، چشمگیر است (افشار مهاجر، ۱۳۸۴: ۳۱). تلاش وافر آنها برای تشکیل حکومت مقتدر، توجه آنان را بیش از پیش به فرهنگ و هنر ایران جلب کرد. به همین جهت، پس از آنکه دین اسلام را پذیرفتند، زبان فارسی را رسمی شمرده، کارگاه‌های هنری متمرکزی در پایتخت و شهرهای بزرگ ایجاد کرده و به حمایت از هنرمندان پرداخته و زمینه تولید آثار فاخر و سترگ را فراهم کردند. «می‌توان تصور کرد در جهانی که مغول‌ها در حال مطرح کردن خود بودند، ظاهر شاهنامه‌های مصور، راهی برای «ایرانی کردن» حاکمان مغول ایران و یا جلوه دادن آنها به‌عنوان حامیان گذشته ایران بود. تصاویر که برای همه، باسواد یا بدون سواد، قابل دسترسی بودند. اسکندر کبیر، الگوی حاکمان مغول در شاهنامه به‌عنوان فاتح و مدافع گذشته ایران بود» (Grabar, 2010: 95). «در شاهنامه بزرگ ایلخانی، تمرکز بر مصورسازی داستان اسکندر، خیلی بیشتر از دیگر نسخ تصویری مانند شاهنامه بایسنقری یا تهماسبی است و این خود دلیل برجسته کردن نقش اسکندر در شاهنامه مغولی است. در صحنه‌ای که اسکندر در مقابل دارا در حال مرگ حضور دارد، تصویر، ابعاد بیانگری در خصوص مشروعیت سلطنت دارد؛ زیرا دارا تسلیم سرنوشت شده و در از دست دادن تاج خود و واگذاری آن به غاصب بیگانه، هراسی ندارد، بلکه صحنه، حاکی از نوعی تسلیم مسالمت‌آمیز در برابر بیگانه است» (Hillenbrand, 1996: 209). در واقع، فتح ویران‌گرانه ایران از سوی مغول‌ها، با دوره‌ای از آرامش و بازسازی تحت سلطه حکمرانان ایلخانی دنبال می‌شد تا آن حد که فرهنگ و هنر ایران را ارج می‌نهادند (رهنورد، ۱۳۸۶: ۱۴). ابعاد کاغذهای شاهنامه بزرگ ایلخانی، ۴۱ در ۲۹ سانتی‌متر هستند. در هر صفحه، ۳۱ سطر وجود دارد که در شش ستون نوشته شده‌اند (حسینی، ۱۳۹۲: ۷۷-۳۵). این ابعاد نسبت به ابعاد کاغذهای کتاب‌های پیشین، بسیار بزرگ هستند. استفاده از کاغذ بزرگ و صفحات بلند و کشیده باعث شد که برای اولین بار، فضای بیشتری برای نقاشی ایجاد شود. این مسئله، یکی از ویژگی‌های منحصر به‌فرد این کتاب به شمار می‌رود؛ به‌گونه‌ای که در بعضی صفحات، تصویر، فضای بیشتری را نسبت به متن به خود اختصاص داده است (زکی، ۱۳۵۷: ۱۶۵-۱۵۴). خط به‌کار رفته در این اثر، خط نسخ است. دو ویژگی عربی در این خط در شاهنامه دیده می‌شوند. برخی از تصاویر شاهنامه بزرگ ایلخانی را احمد موسی و شمس‌الدین به تصویر درآورده‌اند (شراتو و همکاران، ۱۳۷۶: ۱۴). تصاویر شاهنامه بزرگ ایلخانی، به



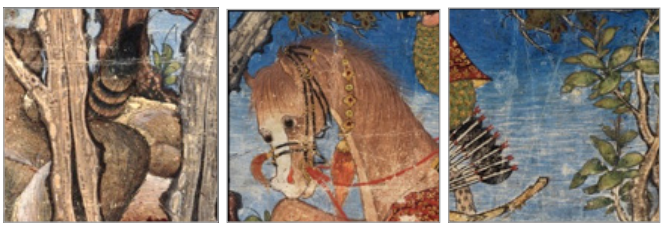
تصویر ۲. هم‌ارزی بین اثر هنری و ادبی با طبقه اجتماعی هنرمند (نگارندگان)

شیوه‌های مختلفی نقاشی شده؛ به همین دلیل، کارشناسان معتقد بوده چند نقاش تحت سرپرستیِ یک استاد، آنها را ترسیم کرده‌اند (اشرفی، ۱۳۶۷: ۳۵-۳۳). از نظر یعقوب آژند، شاهنامه بزرگ ایلخانی، قلبِ نقاشی ایرانی و نقطه عطفی در سنت استاد- شاگردیِ هنرهای کتاب‌آرایی است؛ سنتی که از آن پس، از استاد به شاگرد و از نسلی به نسل دیگر انتقال یافته و باعث پیشرفت نقاشی ایرانی می‌شود (آژند، ۱۳۸۹: ۱۴۵). ریچارد اتینگهاوزن[۷] و همکاران معتقد هستند که این اثر، مهم‌ترین تولید هنری اواخر دوره ایلخانی است (اتینگهاوزن و همکاران، ۱۳۸۴: ۱۷۳). قاب مربع برخی از نگاره‌های شاهنامه بزرگ، تجربه‌های اولیه‌ای بوده که برای حاکم شدن نقاشی بر صفحه کتاب انجام گرفته؛ چیزی که در دوره‌های بعد به وقوع پیوسته و صفحات کاملی از کتاب، به نقاشی اختصاص داده می‌شوند. اتفاقی که هنوز در این دوره نیفتاده است و در بسیاری از نگاره‌های این شاهنامه، قاب‌های کشیده افقی به تأثیر از نقاشی چینی دیده می‌شوند. البته اندازه بزرگ نگاره‌های این شاهنامه در دوره‌های بعد ادامه نیافت و به قول رابرت هیلن برند؛ «متأسفانه، نسل‌های بعدی نقاشان، این چالش به وجود آمده را رد کردند و بر آن شدند تا بر روی اندازه‌های کوچک‌تری کار کنند؛ بدین ترتیب، محتواهای تصویری بیشتر و بیشتری را به فضایی کوچک و کوچک‌تر تحمیل کردند» (Hillenbrand , 2002: 167).

مرحله درک: ویژگی‌های ساختاری شاهنامه بزرگ ایلخانی

- رنگ و نور: استفاده از رنگ در شاهنامه بزرگ مغول، موضوعی گسترده است که نقش آن فقط به‌عنوان ابزاری برای ترسیم و ظهور ظاهر واقعی چیزها نیست، بلکه وسیله‌ای برای تولید معنا و مفهوم بوده و این پتانسیل به نوبه خود، جهت نمایش صحنه‌های غم‌انگیز، عاطفی، تاریخی و سیاسی است. یکی از ویژگی‌های عمومی نقاشی ایرانی، نه‌فقط در دوره ایلخانی بلکه تقریباً در تمام دوره‌ها، استفاده از رنگ‌های تخت و بدون سایه‌روشن است. اشیا و پیکره‌ها در نقاشی ایرانی سایه ندارند و در هنگامِ رنگ‌آمیزی، به جهتِ تابش نور و سایه‌روشن توجه نشده است (پوپ، ۱۳۶۹: ۶۹ و ۷۰). همچنین اگر در مواردی، اشیا و تصاویر سایه‌پردازی شده‌اند، شیوه سایه‌پردازی، طبیعت‌گرایانه نبوده است (زکی، ۱۳۵۷: ۳۴-۳۱). تنوع رنگی فوق‌العاده گسترده‌ای که هنرمندان شاهنامه بزرگ ایلخانی به‌کار برده‌اند، از نظر بصری بسیار مهم است. این پالت متنوع، تنها توسط حمایت نخبگان و دربار امکان‌پذیر بوده است؛ زیرا مقادیر استفاده رنگ طلا و آبی، که به‌طور سنتی گران‌ترین رنگ‌ها بودند، به وفور در این کتاب مشاهده می‌شوند. «رنگ‌های غالبِ شاهنامه بزرگ ایلخانی شامل؛ قرمز، آبی، سبز و طلایی هستند» (آژند، ۱۳۹۵: ۱۴۵). استفاده از زمینه طلایی در شاهنامه بزرگ، از ویژگی‌های منحصر به‌فرد آن است (تصویر ۳)؛ زیرا در دوره‌هایِ قبل، این ویژگی به ندرت دیده می‌شود (اتینگهاوزن و همکاران، ۱۳۸۴: ۱۷۳). کارشناسان نقاشی ایرانی معتقد هستند که نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی از دو جهت نسبت به آثار قبل یا هم‌زمان با خود پیشرفت شایانی کرده؛ یکی از این جهات، غنای رنگ و دیگری، ترکیب‌بندی‌های باز و گسترده‌تر شدنِ دید است (گری، ۱۳۸۳: ۳۴-۳۲).
- چهره و صورت: در چهره‌های نگاره‌هایِ شاهنامه بزرگ، دو نژاد مغولی و ایرانی قابل تشخیص است؛ اما چهره‌های مغولی، بارزتر بوده که شامل صورت‌های گرد و چشم‌های بادامی هستند. این نوع نمایش چهره در دوره پیش از حمله مغول نیز در نقاشی ایرانی دیده شده و در دوره‌هایِ بعد نیز ادامه پیدا می‌کند (تصویر ۴). پوپ با مقایسه تصاویر شاهنامه بزرگ ایلخانی و نقاشی غربی، معتقد است که صورت افراد در این کتاب یا ویژگی فردی ندارد و یا بسیار اندک است و با توجه به اصول تناسبات صورت و آناتومی بدن و اصول زیبایی‌شناختی غربی، می‌توان در چهره‌های اشخاص، ایراداتی پیدا کرد

تصویر ۳. جنگ بهرام گور با گرگ شاخ‌دار (URL: 1)



جزئیات تصویر ۳

(پوپ، ۱۳۶۹: ۶۹ و ۷۰). «صورت‌های ماسک‌مانند یا اغراق‌شده، بیان‌کننده ویژگی‌های قهرمانی و ملی شخصیت‌های شاهنامه بوده که در این نسخه، حالاتی دراماتیک و نمایشی دارند» (گری، ۱۳۸۳: ۳۴-۳۲).

- حالات پیکره انسان‌ها و حیوانات: پیکره‌های شخصیت‌های اصلی، کماکان مانند قبل، در جلوی تابوت قرار داشته، ولی جهات مختلفی را نگاه می‌کنند. به دلیل پرجمعیت بودن تصاویر شاهنامه بزرگ نسبت به نگاره‌هایِ دوره‌هایِ قبلی یا سبک آل اینجو، ما شاهد پیکره‌های زیادی در جلو و عقب و اطراف پیکره‌های اصلی هستیم (تصویر ۴). اغلب آنها رو به داخل قرار گرفته و در چند مورد، پشت به بیننده هستند (گری، ۱۳۸۳: ۳۴-۳۲). ویژگی دیگر پیکره‌های نگاره‌هایِ شاهنامه بزرگ، تنوع و نرمی در حرکت است. اگر این ویژگی را با تصاویر نسخه «ورقه و گلشاه» مقایسه کنیم، متوجه می‌شویم که اتفاق جدیدی در حال رخ دادن است؛ زیرا تا پیش از آن، پیکره‌ها از تنوع حرکتی و نرمی زیادی برخوردار نبوده‌اند (اشرفی، ۱۳۶۷: ۳۳).
- پس‌زمینه و منظره‌سازی: آسمان در اکثر تصاویر، با رنگِ آبی عمیق (تیره) و یا طلایی نقاشی شده است (تصویر ۵) (گری، ۱۳۸۳: ۳۴-۳۲). کوه‌هایی که نمایانگر تأثیر هنر چین در نگاره‌ها بوده، پس‌زمینه تصویر را پوشانده و به آن عمق خاصی می‌بخشند که ویژگی نگاره‌های این دوره است. آسمان آبی در پس‌زمینه تصویر، خودنمایی می‌کند. آسمان با رنگی درخشان، تأکیدی خاص بر پویایی و تحرک صحنه دارد. استفاده از رنگ طلایی برای آسمان تا پیش از شاهنامه بزرگ رواج نداشته است، ولی در اینجا فراوان یافت می‌شود (پوپ، ۱۳۶۹: ۱۹). ویژگی دیگری که در درختان و کوه‌ها قابل شناسایی است، به تأثیرپذیری از فرهنگ بیگانه مخصوصاً هنر چینی بازمی‌گردد. پوپ معتقد است که درختان و کوه‌ها در نگاره‌هایِ شاهنامه بزرگ، به‌صورت فرم‌های تخیلی کشیده شده که تأثیرات هنر خاور دور و چین را نشان می‌دهند (تصاویر ۸-۵)؛ اما دورنمای طبیعت، آمیخته با احساس ایرانی است (همان: ۲۹). این موضوع، تنها در مورد یک گروه از درختان نگاره‌هایِ شاهنامه بزرگ صادق است؛ زیرا نگاره‌هایی که در آنها نحوه کشیدن درختان از سبک چینی فاصله گرفته و خصوصیات ایرانی داشته نیز کم نیستند. اتینگهاوزن و همکاران معتقد بوده که نقش‌مایه‌های چینی به‌طور ناقص، در منظره‌سازیِ ایرانی شاهنامه بزرگ، جذب شده‌اند (اتینگهاوزن و همکاران، ۱۳۸۴: ۲۵۹ و ۲۶۰).
- موضوع و ترکیب‌بندی: تا کنون پنجاه و هشت تصویر از شاهنامه بزرگ ایلخانی شناسایی و منتشر شده‌اند (حسینی، ۱۳۹۲: ۷۵). در اکثر موارد، نقاشان این آثار برای موضوعات مشابه، ترکیب‌بندی‌های مشابهی را استفاده کرده‌اند.

- صحنه‌های جنگ، فرار و شکار: این موضوع، جنگ‌های بین دو سپاه یا جنگ‌های تن به تن و یا جنگ بین قهرمان داستان با حیوان، موجود خیالی و دیوها و یا فرار یک گروه از گروه دیگر و شکار حیوانات را در بر می‌گیرد.
- صحنه‌های درباری: این موضوع، شامل جلوس شکوهمند پادشاه بر تخت و ادای احترام درباریان به او می‌شود.
- صحنه‌های غم‌انگیز و خشن: این صحنه‌ها، غم و اندوه

تصویر ۴. نگاره آوردن تابوت اسکندر (URL: 2)

جزئیات تصویر ۴

فراوان در مراسم سوگواری و اضطراب و بی‌تابی عزاداران و آوردن تابوت‌ها، همچنین مرگ غم‌انگیز قهرمانان و اعمال خشونت‌آمیز مثل صحنه اعدام یا شکنجه را به نمایش می‌گذارند.

- موضوعات عاشقانه: این موضوع، کمترین تعداد در مقایسه با دیگر موضوعات را در بر می‌گیرد.
- سایر موضوعات: این دسته، شامل موضوعاتی مثل؛ سفرهای پادشاهان به خارج از قصرهای پادشاهی و رفتن به جایی دیگر می‌شود. به‌عنوان نمونه، می‌توان به سفرهای اسکندر به مناطق مختلف، رفتن بهرام گور به خانه روستایی، رفتن فریدون نزد مادر و پرسیدن نسب خود، ساختن سد آهنین توسط اسکندر و ... اشاره کرد.

مرحله تشریح: دلایل تعلق شاهنامه بزرگ ایلخانی به دربار و طبقه هنرمندانِ کارگاهِ سلطنتی

در بخش‌های پیشین گفته شد که در موردِ نسبت دادنِ شاهنامه بزرگ ایلخانی به شهر تبریز، پایتخت ایلخانان و حمایت ابوسعید، حاکمِ ایلخانی و وزیر او غیاث‌الدین، تقریباً شک و تردیدی بین نویسندگانِ تاریخِ هنر ایران وجود ندارد.

به دلیل اهمیت طبقات مرتبط با اثر هنری در رویکرد ساختارگرایی تکوینی، دلایل عنوان‌شده توسط متخصصین و دلایل دیگرِ انتسابِ این اثر به کارگاهِ سلطنتی و تعلقِ شاهنامه بزرگ به طبقه هنرمندان درباری بیان می‌شوند:

۱. مهم‌ترین دلیل، تداوم سبکی است که هم نشان می‌دهد این اثر در ادامه آثارِ برآمده از کارگاهِ هنریِ ربع رشیدی (نسخه‌های مختلف جامع‌التواریخ) بوده و هم تا حدی، بیانگر تاریخ اجرای آن است.
۲. کیفیتِ خوشنویسی و نقاشی، از دیگر دلایل مهمی است که نشان می‌دهد این اثر، با حمایت حاکم و تحت سرپرستی درباریان اجرا شده است (همان: ۱۷۳). این امر از آن جهت مشخص است که هم کیفیت اجرای اثر، در شأن و در خورِ پادشاه بوده و هم بیانگر هزینه‌های سنگین اجرا توسط هنرمندانِ درباری که بر عهده دربار بوده است.
۳. بزرگ بودنِ ورق‌ها و ابعادِ کاغذ، یکی دیگر از نشان‌های درباری بودنِ آن است؛ زیرا در آن زمان، خرید یا تهیه

تصویر ۵. جنگ بهرام گور با گرگ شاخ‌دار (URL: 3)

تصویر ۶. جنگ اسکندر و یاران با اژدها (Ibid)

تصویر ۷. بهرام گور در حال شکار (Ibid)

تصویر ۸. آوردن تابوت ایرج نزد فریدون (URL: 4)

اوراق بزرگ، هزینه‌های سنگینی داشته که از توانِ ثروتمندانِ غیردرباری و یا حاکمان محلی خارج بوده است.

مشخصات هویت ایرانی به حد وفور در شاهنامه فردوسی و تاریخ حماسی ظهور یافته‌اند. جلال و افتخار شاهان سلطنتی ایران به قدری بود که سلاطین غیرایرانی بعدی که بر ایران حکمرانی کردند، شاهنامه را نشانه شاهی و به نوعی خود را به آن منتسب دانسته و سعی داشتند که خود را تداوم سنت‌های تاریخی آن برشمارند. لذا در جهان ایرانی، هویت قبل از اسلام در هویت دوره اسلامی مستتر و ممزوج شد و استفاده از نمادهای قدیمی در کنار نمادهای اسلامی متداول شد(Shay, 2002: 201) موضوعِ تصاویر انتخاب‌شده، از داستان‌های شاهنامه موردِ علاقه حاکمانِ وقت بوده است. مطالعه این مضامین نشان می‌دهد که موضوعاتی که حولِ محورِ اسکندر و فعالیت‌های او در ایران بوده، بسیار تکرار شده‌اند و این امر، نشان‌دهنده انگیزه سیاسی حاکمان مغول است؛ زیرا آنها نیز مانندِ اسکندر، بیگانگانی بوده که به ایران تاخته و آن را فتح کرده بودند (Ibid: 173). در حقیقت، حاکمانِ مغول با اسکندر هم‌ذات پنداری کرده و به دنبالِ اثباتِ مشروعیت و مقبولیتِ فرهنگی و تاریخی در داستان‌های شاهنامه، بزرگ‌ترین حماسه ایرانی بودند. علاقه ایلخانان به متون تاریخی و تاریخ‌نگاری، توجه ایشان را به متون کهن حماسی ایران از جمله شاهنامه که سرگذشت پادشاهان باستانی ایران با روایتی حماسی است جلب کرده و از این‌رو، بی‌دلیل نیست که کتابت و تزئین نسخ شاهنامه در این دوره مورد توجه قرار گرفته است (رهنورد، ۱۳۸۶: ۲۴). با اینکه ایلخانان در ایران بیگانه بودند، اما به صنایع ملی ایران علاقه پیدا کرده و نقاشان دربار خود را تشویق نموده که کتاب شاهنامه فردوسی را مصور سازند. این اثر عظیم که سده‌ها سرچشمه الهام هنرمندان و نقاشان ایرانی بوده، یکی از آثار ادبی مشهور ایران است که قسمتی از آن بر اساس تاریخ و قسمتی بر اساس افسانه‌های باستانی ایران است (شایسته‌فر، ۱۳۸۶: ۵۷).آمیختن اسطوره ایرانی، سنت‌های مغول و نقوش چینی، تبادل غنی هنری و فرهنگی، در ایران تحت سلسله ایلخانیان رخ داده است. در نگاره تشییع اسفندیار، آداب و رسوم عزاداری مغول نیز به تصویر تزریق می‌شوند. منابع تاریخی مغول خاطر نشان کردند که تشریفات تشییع توسط اسب اسفندیار با زینی که برعکس قرار گرفته بود، از آداب مغولی است (Ekhtiar, 2011: 97).

۴. توجه پادشاهان دوره‌های بعدی به این اثر: الگو گرفتن از تصاویر و مرمت آنها، یکی دیگر از دلایل انتساب شاهنامه بزرگ به دربار و توجهی بوده که در دوره‌های بعد توسط پادشاهان به این اثر شده است. شاهرخ تیموری، یک قرن پس از مصور شدنِ شاهنامه بزرگ ایلخانی و جامع‌التواریخ رشیدی، به مورخِ درباری خود حافظ ابرو فرمان می‌دهد که ادامه تاریخِ رشیدالدین را با نام جدیدی به نگارش درآورد. در این اثر، چند تصویر از تصاویر شاهنامه بزرگ ایلخانی به‌عنوان الگو در این نسخه خمسه نظامی دیده می‌شوند (حسینی، ۱۳۹۲: ۱۶۸). همان‌طور که قبلاً اشاره شد، شاهنامه بزرگ ایلخانی، در دوره قاجار مرمت شده و عملیاتِ مرمت، به دستور و علاقه پادشاهانِ قاجار انجام شده است. طبق نظر متخصصان، دلیلِ علاقه پادشاهانِ قاجار به مرمتِ این اثر، به ویژگی‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی برمی‌گردد. از نظر قاجاریان، این اثر، جنبه‌های ملی و قهرمانی پادشاهی گذشته را به یاد می‌آورد و وسیله‌ای برای بیانِ قدرتِ ملی و قهرمانی و پادشاهیِ گذشته بوده است (همان: ۱۷۱-۱۶۹).

۵. سبک‌های متفاوت در مصورسازی: نسخه شاهنامه بزرگ ایلخانی، نمونه‌ای است که توسط چندین هنرمند به تصویر کشیده شده؛ لذا تنوع سبکی در آن زیاد است. پس‌زمینه آن، رنگ آبی یا طلایی و کاملاً متفاوت با زمینه زرد یا قرمز آجری شاهنامه آل اینجو است. رنگ طلایی به لحاظ سلطنتی بودن این نسخه، در به تصویر کشیدن آسمان به‌کار رفته است (Hillenbrand, 2017: 117).

ساختارهای معنادار شاهنامه بزرگ ایلخانی هم‌ارز با آگاهی ممکن طبقه نخبگان و گروه هنرمندان تبریز

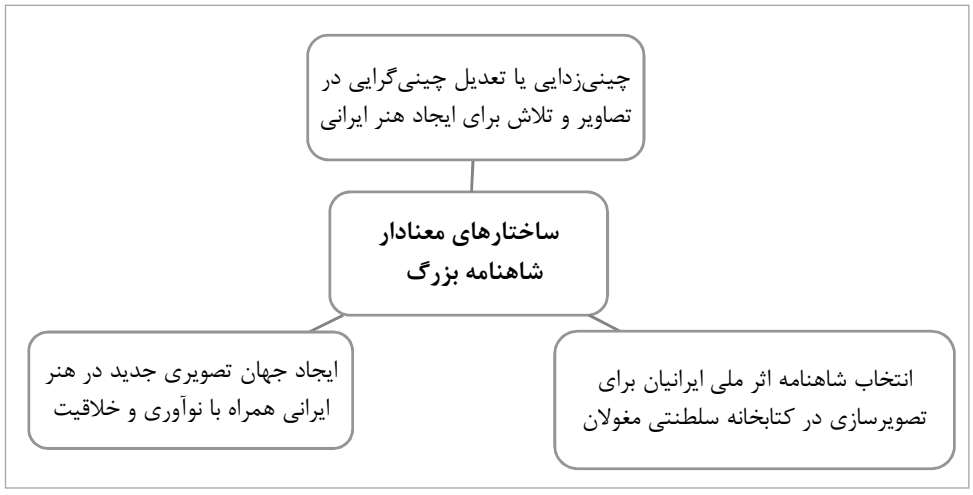
پس از اینکه ویژگی‌های بصری تصاویر شاهنامه بزرگ ایلخانی با ساختارهای اصلی دو طبقه نخبگان ایرانی درباری و حاکمان مغولی مورد ارزیابی قرار گرفت، مشخص شد که هر کدام از ویژگی‌های بصری و ساختاری (ساختار معنادار اثر) با کدام ساختار از کدام طبقه (ساختار اصلی طبقه) در رابطه و هماهنگی است. در این قسمت، به جای تکرار طبقه نخبگان و تحصیل‌کردگان ساکن تبریز که شامل وزرا، عالمان، دانشمندان، اهل ادب و هنر و اساتید حرفه‌های مختلف شده، از عبارت «طبقه هنرمندان ساکن تبریز» استفاده می‌شود که منظور طبقه‌ای است که هنرمندان درباری ایرانی تبریز به آن تعلق داشته و تحت حمایت مالی حاکمان مغولی و وزرای ایرانی آنها در شهرک‌های علمی و فرهنگی می‌زیسته و در کارگاه‌های هنری آن‌ها مشغول به کار بودند. ساختار معنادار، در سه دسته مورد ارزیابی قرار گرفت.

در سه ساختار معنادار اشاره‌شده، آگاهی ممکن گروه هنرمندان نقاش کاملاً نمود دارد (تصویر ۹)؛ زیرا طبقه نخبگان ایرانی، در پی ابراز وجود هنری و بیان هویت ایرانی بوده و تمام تلاش خود را می‌کرده که با وجود فشار فرهنگی و هنری چینی، فرهنگ و هنر ایران را زنده و سرپا نگه دارند. این هنرمندان ضمن کم کردن تأثیرات هنر چین در آثار خود، سعی کرده با خلاقیت و نوآوری، ظرفیت‌های بصری تازه‌ای در هنر ایرانی ایجاد کنند. آنها در کتاب شاهنامه بزرگ ایلخانی، دست به تحولاتی در نقاشی ایرانی زدند که باعث شد هنر ایرانی با رنگ و بویی تازه و با حفظ عصاره و روح فرهنگ ایرانی، شکوفا شده و از خطر نابودی در میان هنر بیگانگان حفظ شود. این تحولات، باعث پیدایش جهان تصویری جدیدی در نقاشی ایرانی شد که الگوی نقاشان در دوره‌هایِ بعدی قرار گرفت. بهترین کتاب برای نمایش این نوآوری‌ها که با وفاداری به هنر اصیل ایرانی همراه بود، شاهنامه فردوسی است؛ زیرا شاهنامه به‌عنوان بزرگ‌ترین حماسه ملی ایرانیان در تمام دوره‌ها، مایه افتخار فرهنگ و هنر ایرانی بوده و می‌توانسته ابزار خوبی برای نمایش قدرت ملی و میهن‌دوستی و پهلوانی‌های ایرانیان باشد.

نسخه خطی سمک عیار آل اینجو

موضوع کتاب سمک عیار

سمک عیار، از آثار ادبی قرن ششم بوده که فرامرز بن خداداد الارجانی آن را از زبان یکی از قصه‌پردازان زمان صدقه بن ابی قاسم شیرازی نوشته است (نوروزی، ۱۳۸۶: ۱۳۵). این کتاب، مفصل‌ترین و بزرگ‌ترین متنی بوده که از قرون ششم و هفتم باقی مانده و به ما رسیده است. انشای این کتاب، ادیبانه نیست و به زبان معمول و رایج بین مردم نوشته شده است نه زبان مصنوع و متکلف ادبی (خداداد، ۱۳۵۶: ۱۴-۳). در این داستان، سمک عیار، قهرمانی همه فن‌حریف است که هر لحظه به شکلی درمی‌آید و واقعه‌ای شگفت می‌آفریند (طرفداری، ۱۳۹۲: ۶۶). در این کتاب، ماجراهای هیجان‌انگیز زیادی به‌صورت داستان‌های تو در تو و در دو کشور ایران و چین اتفاق می‌افتند (صفا، ۱۳۷۳: ۹۹۰) که مهم‌ترین آنها، صحنه‌های جنگ‌ها یا درگیری‌ها و آزاد کردن شاهزاده خانم‌های ربوده‌شده توسط سمک عیار و دیگر عیاران است (خائفی، ۱۳۸۶: ۴۹). اگر چه در داستان سمک عیار، ویژگی‌های ادبیات حماسی دیده می‌شوند، اما به دلیل تفاوت‌های بنیادینی که با ادبیات حماسی دارد، بهتر است این کتاب را در دسته قصه‌های عامیانه با ویژگی‌های پهلوانی و تخیلی بدانیم (نوروزی، ۱۳۸۶: ۱۳۶). این کتاب، به نثر ساده و روان نوشته شده و در آن، از صنایع ادبی پیچیده استفاده نشده است تا برای عامه مردم قابل فهم باشد. در حقیقت، مخاطب کتاب سمک عیار، عامه مردم بوده‌اند نه طبقه درباریان تحصیل‌کرده (دلاویز، ۱۳۹۲: ۱۵). نسخه خطی مصور فارسی سمک عیار، تنها نسخه ماندگار این داستان عاشقانه است. این نسخه خطی که ابتدا توسط سر ویلیام اووسلی[۸] در طی سفر به ایران در قرن نوزدهم خریداری شده است، امروز در کتابخانه بادلیان در آکسفورد نگهداری می‌شود. اگر چه دانشمندان بر روی متن این عاشقانه بی‌نظیر کار کرده، اما هیچ یک از تحقیقات به قسمت‌های مصور داستان نپرداخته‌اند. نحوه بیان معنی در تصاویر دوره اینجو، نقش



تصویر ۹. ساختارهای معنادار شاهنامه بزرگ ایلخانی (نگارندگان)

مهمی در تاریخ نقاشی فارسی دارد. علاوه بر این، هنوز دلیل ایجاد چنین عاشقانه‌ای که عیاران را به‌عنوان قهرمان اصلی خود قرار دهد، مشخص نیست (zenhari, 2014: 4). کتاب سمک عیار که در قرن ششم هجری قمری نگاشته شده بود، در نیمه اول قرن هشتم هجری قمری دوباره کتابت و مصور می‌شود. نسخه مصور سمک عیار که در زمان آل اینجو به تصویر درآمده، تنها نسخه مصور موجود است. تصاویر کتاب سمک عیار، در سه جلد اجرا شده و در بر دارنده ۸۰ تصویر است؛ جلد اول ۲۰ نگاره، جلد دوم ۲۱ نگاره و جلد سوم ۳۹ نگاره را شامل می‌شود. کاتب بعضی از کتاب‌های آل اینجو مشخص شده و نام آنها در متن کتاب آمده است، ولی در مورد هیچ‌کدام از این کتاب‌ها اثری از نامِ نقاش یا نقاشان وجود ندارد؛ به همین دلیل، ما از نام نقاشِ کتاب سمک عیار نیز اطلاع نداریم (آژند، ۱۳۹۵: ۱۸۱ و ۱۸۲). تصاویر کتاب سمک عیار معمولاً فرمی مربع‌شکل و نسبتاً بزرگ دارند.

مرحله درک: ویژگی‌های بصری نگاره‌هایِ کتاب سمک عیار

- نور و رنگ: گزینه رنگی در سبک آل اینجو محدود بوده و در هر نگاره، حداکثر از ۱۰ رنگ استفاده شده است. در اکثر تصاویر این سبک، رنگ‌های گرم نسبت به رنگ‌های سرد در سطوح بیشتری به‌کار رفته‌اند (پاکباز، ۱۳۸۰: ۶۸ و ۶۹). این نوع قرمز تند و خام احتمالاً از مواد ارزان‌قیمتی تهیه شده؛ زیرا با قرمز پخته شاهنامه بزرگ متفاوت است. پس از رنگ قرمز، رنگ‌های طلایی، زرد و سبز ماشی بیشترین کاربرد را دارند (همان).
- چهره و صورت: صورت‌های مردانِ معمولاً خشن ترسیم شده و ریش‌ها و ابروهای کاملاً مشخصی دارند. این ویژگی، از سنت‌های قدیمیِ ایرانی است و در نقاشی‌های آسیای مرکزی بعد از دوره ساسانیان نیز دیده می‌شود. در بسیاری از نگاره‌ها، صورت‌ها از بین رفته‌اند و به نظر می‌رسد که این موضوع، دلایل مذهبی داشته است؛ زیرا در اکثر مواقع، این نوع تخریب فقط در چهره‌ها دیده می‌شود. در مجموع، تنوع و گوناگونی چهره‌های نگاره‌هایِ شاهنامه بزرگ ایلخانی در کتاب سمک عیار مشاهده نشده و صورت‌ها همه گرد و بدون تنوع بوده‌اند و تفاوتی در رنگ پوست و فرم صورت دیده نمی‌شود (جزئیات تصویر ۷).
- حالات پیکره انسان‌ها و حیوانات: در نگاره‌هایِ سبک آل اینجو از جمله تصاویر سمک عیار، حرکت پیکره‌ها خشک است، آنها قسمت زیادی از تصویر را پوشانیده؛ به‌گونه‌ای که نسبت به اندازه عناصر دیگر مثل ساختمان‌ها و مناظر، بزرگ‌تر از حالت طبیعی هستند (پوپ، ۱۳۶۹: ۱۹ و ۲۰). این‌گونه به نظر می‌رسد که پیکره‌ها به‌عنوان عنصر اصلی معرفی شده‌اند و عناصر دیگر در ترکیب‌بندی، نقش فرعی را بازی کرده و تابع پیکره‌ها بوده و جنبه تزئینی و پرکننده دارند؛ مانند قرار دادن بوته‌های گل در فاصله بین دو پیکره یا فاصله دو پای اسب. در تصویر ۱۰، این ویژگی مشخص شده است.
- پس‌زمینه و منظره‌سازی: آسمان‌های آبی‌رنگ در نگاره‌هایِ سبک آل اینجو رواج نداشته‌اند و در اکثر موارد، از رنگ‌های قرمز و زرد طلایی برای نشان دادن آسمان استفاده شده است (بر خلاف نگاره‌هایِ شاهنامه بزرگ ایلخانی). در اغلب موارد، مرزی بین آسمان و پس‌زمینه پیکره‌ها وجود ندارد. اغلب پس‌زمینه‌ها تخت و یک‌دست با رنگ‌های قرمز، زرد، اُکر یا طلایی دیده شده، ولی تعداد کمی از آنها بدونِ رنگ رها شده‌اند (تصویر ۱۱).

این نوع پس‌زمینه، در نقاشی‌های دیواری دوره ساسانی مشاهده می‌شود (گری، ۱۳۸۳: ۵۸) و با پس‌زمینه‌های نگاره‌هایِ شاهنامه بزرگ در تضاد است. در تصاویر ۱۱، ۱۲ و ۱۳، چند نگاره با آسمان یا پس‌زمینه قرمز و طلایی دیده می‌شوند. در بعضی نگاره‌هایِ کتاب سمک عیار، گل‌های بزرگی در پیش‌زمینه‌ها و پس‌زمینه‌ها قرار گرفته‌اند که بزرگی آنها، تناسبی با پیکره‌ها و دیگر اجزای کادر ندارد. گری معتقد است که این گل‌های بزرگ شقایق، از صادرات هنر چین بوده و توسط مغولان به ایرانیان منتقل شده‌اند.

- موضوع و ترکیب‌بندی: نگاره‌های کتاب سمک عیار بر خلاف کتاب شاهنامه بزرگ ایلخانی، اوراق نشده و هم‌اکنون در سه جلد در "کتابخانه بادلیان[۹]" نگهداری می‌شوند. در نگاره‌هایِ کتاب سمک عیار نیز مانند تصاویر شاهنامه بزرگ ایلخانی در اکثر موارد، نقاشان برای موضوعات مشابه، ترکیب‌بندی‌های مشابهی را استفاده کرده؛ با این تفاوت که ترکیب‌بندی‌های مشابه در کتاب سمک عیار، بسیار بیشتر از کتاب شاهنامه بزرگ به هم شبیه هستند (تصاویر جدول ۱). در کتاب سمک عیار، تنوع موضوعی بیشتری نسبت به شاهنامه‌های کوچک آل اینجو و شاهنامه بزرگ ایلخانی دیده می‌شود.

مرحله تشریح: ارتباط داستان سمک عیار با عامه مردم

انتخاب موضوع کتابی مرتبط با عیاران که حامیان مردم مستضعف بوده و با ظالمان در جنگ و ستیز بودند، نشان‌دهنده خواست‌ها و آرزوهای گروه هنرمندان محلی شیراز است که با آگاهی ممکن طبقه روستائیان کشاورز و پیشه‌وران شهری یکی بوده‌اند. «یکی از بن‌مایه‌ها و مضامین تاریخ سیاسی-اجتماعی ایران، داستان گروهی است که آنها را به نام عیاران یا جوانمردان می‌شناسیم. در باب ریشه و اصل این کلمه، دو نظر وجود دارد؛ شماری از پژوهشگران، آن را واژه‌ای عربی و صیغه مبالغه عیار دانسته، به معنی نیک پویا و کسی که در آمد و شد است و شماری بر آن هستند که این کلمه، ریخت تازی‌شده واژه ایرانی است» (جعفرپور و علوی مقدم، ۱۳۹۲: ۱۹). ظاهراً برای واژه فارسی جوانمرد، شوالیه، مناسب‌ترین معادل بوده و مورد پسند دوستان ایرانی نیز است؛ زیرا استعمال این کلمه، پیشینه‌ای طولانی دارد و کاربرد آن در برابر شوالیه، احتمالاً به هامر پورگشتال؛ خاورشناس معروف سده نوزدهم بازمی‌رسد (کربن، ۱۳۶۳: ۳۳). دکتر محمد روشن در مقدمه کتاب «سمک عیار» با بازنویسی علی شاهرودی متذکر شده است که عیاری، به فضیلت‌هایی مانند دل و جرأت و مهارت آراسته شده و همچون جوانمردی، فقط خاص مردم نیست. جوانمردی، از پایه‌های اساسی عیاری است و دو رکن اصلی دارد؛ ۱. نان دادن، ۲. راز پوشیدن. راستی، شرط دیگر عیاری و جوانمردی است (شاهرودی، ۱۳۸۴: ۵۸). آنچنان که از اساطیر و قصه‌های عامیانه کهن و تاریخ ایران نیز برمی‌آید، در فرهنگ و تمدن ایرانی همواره نسبتی میان پهلوانی با شجاعت و سخاوت و حمایت از مظلومان وجود داشته است و در این سرزمین همواره پهلوانانی بوده که با سلحشوری و تدبیر، داد مظلوم از ظالم گرفته و دست نوازش بر سر محرومان و درویشان می‌کشیدند. عقاید و آیین و آداب این پهلوانان که گویا تشکیلاتی هم داشته‌اند، ارتباط تنگاتنگی با آیین مهری داشته است (بهار، ۱۳۷۶: ۱۵۵ و ۱۵۶). مؤلف این کتاب بنا بر آنچه در متن کتاب در چندین جا ذکر شده، "فرامرز بن خداداد بن عبدالله الکاتب الارجانی" بوده و در مواردی روایت‌کننده آن، "صدقهٔ بن ابی القاسم شیرازی" معرفی شده است. «از این داستان، بنا به گفته دکتر خانلری، تنها یک نسخه موجود است که در قالب سه مجلد در کتابخانه "بادلیان آکسفورد" نگهداری می‌شود و گویا این نسخه موجود، متعلق به دوره مغول است» (ارجانی، ۱۳۸۸: ۸). از شیوه نگارش

تصویر ۱۰. صحنه نبرد در سمک عیار (URL: 5)

جزئیات تصویر ۱۰

تصویر ۱۱. صحنه چادر در سمک عیار (URL: 6)

تصویر ۱۲. صحنه چادر در سمک عیار (Ibid)

تصویر ۱۳. صحنه چادر در سمک عیار (Ibid)

داستان پیدا است که کتاب را برای قصه‌گویی نگاشته‌اند و شیوه بیان، با زبانی ساده و بی‌پیرایه و بر پایه گفتار مردم اواخر قرن ششم هجری و زبان مردم آن زمان استوار است. «مضمون اصلی آن را عشق و حوادث عاشقانه توأم با اعمال قهرمانی و شجاعت‌های قهرمان داستان دانسته‌اند» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۵۹). «با نگاهی به تاریخ ایران، این حقیقت آشکار می‌شود که هر کجا ظلم و ستم وجود داشته، تشکیل مجامع و گروه‌هایی به نام عیاران صورت گرفته است. این عیاران در واقع، یک نوع نیروی مخالف در مقابل حکومت مستبد و نوعی پناهگاه برای افراد مستمند و فقیر بودند» (صبوری زالو آبی، ۱۳۹۱: ۱۶۷). در سمک عیار، شخصیت‌ها بیشتر از طبقات گوناگون عامه مردم، به‌ویژه فرودستان، هستند و بسیاری از کارها به همت ایشان انجام می‌پذیرد (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۱۰).

رابطه ساختارهای معنادار کتاب سمک عیار و شرایط اجتماعی حاکم بر طبقات تأثیرگذار

پس از بررسی ساختاری تصاویر کتاب سمک عیار آل اینجو و پی بردن به ویژگی‌های بصری نگاره‌ها، بر اساس رویکرد ساخت‌گرایی تکوینی، ویژگی‌های بصری تکرارشونده و بارز، به‌صورت ویژگی‌های کلی و فراگیر بیان‌شده و به‌عنوان ساختارهای معنادار اثر هنری معرفی شدند. ساختارهای معنادار، شامل مواردی هستند که در تصویر ۱۴ به آنها اشاره شده است.

بر اساس رویکرد ساخت‌گرایی تکوینی، ساختارهای معنادار اثر و ساختارهای اصلی طبقه‌ای که هنرمند به آن تعلق دارد، هم‌ارز و یکسان هستند (تصویر ۱۴). بر اساس این رویکرد، هم‌ارزی بین اثر و طبقه اجتماعی، به جهان‌بینی مشترک بین اثر و طبقه مربوط می‌شود؛ زیرا هنرمند نیز مثل بقیه افراد طبقه، جهان‌بینی خاصی دارد که مخصوص و ویژه طبقه خود او است و پس از خلق اثر هنری یا ادبی، می‌توان همان جهان‌بینی‌ها را در اثر نیز مشاهده کرد. بر طبق تحلیل‌هایی که در این مقاله با روش پیشنهادی گلدمن و در دو مرحله درک و توضیح انجام شدند، بر اساس جدول ۲ مشخص شد که ساختارهای معنادار تصاویر سمک عیار با ساختارهای اصلی طبقه و گروه هنرمندان ساکن در شیراز، هم‌ارز و یکسان بوده و در بعضی از این ساختارهای معنادار علاوه بر جهان‌بینی، خواست‌ها و آرزوهای (آگاهی ممکن) طبقات مرتبط با هنرمندان محلی شیراز نیز یافت می‌شوند.

جدول ۱. الگوی ترکیب‌بندی نگاره‌های سمک عیار

ترکیب‌بندی در نگاره‌های سمک عیار						
الگوی ۱. ساختمان با سقف تاق دار	الگوی ۲. ساختمان با سقف تخت	الگوی۳. چادر در فضای خارجی	الگوی ۴. پرده در فضای داخلی	الگوی ۵. کادر بیرون زده	الگوی ۶. جوی آب	الگوی ۷. عزاداری

(آنالیز: نگارندگان، URL:6 :تصاویر)

تصویر ۱۴. ساختار معنادار سمک عیار (نگارندگان)

جدول ۲. تطبیق ساختار معنادار نگارگری مکاتب اینجو شیراز و ایلخانان تبریز

ساختار معنادار آثار نگارگری محلی آل اینجو و ساختار طبقه اجتماعی هنرمندان شیراز		ساختار معنادار آثار نگارگری درباری ایلخانی و ساختار طبقه اجتماعی هنرمندان تبریز	
شرایط اجتماعی موجود در شیراز (مکان خلق تصاویر سمک عیار)	مرکز ایالت فارس و محل حکومت محلی آل اینجو. شهری مهم اما تک فرهنگی (بر خلاف تبریز). اقتصاد مبتنی بر تجارت و شهرنشینی در کنار اقتصاد روستایی.	شرایط اجتماعی موجود در تبریز (مکان خلق تصاویر شاهنامه بزرگ ایلخانی)	پایتخت دائمی ایلخانان (به‌جز یک دوره). شهری بین‌المللی با ویژگی‌های تنوع نژادی، تنوع فرهنگی و تنوع دینی. اقتصاد مبتنی بر تجارت و شهرنشینی.
طبقات و گروه‌های به وجود آورنده و مرتبط با کتاب سمک عیار	گروه هنرمندان محلی، طبقه عامه مردم (کشاورزان روستایی و پیشه‌وران شهری)، گروه اهل تصوف و عیاران و گروه حاکمان محلی مغولی نژاد.	طبقات و گروه‌های به وجود آورنده و مرتبط با کتاب شاهنامه بزرگ ایلخانی	طبقه نخبگان ایرانی نژاد و گروه حاکمان مغولی نژاد.
ویژگی گروه حاکمان محلی آل اینجو	مغولی نژاد بوده، اما مستقیماً از خون چنگیز نبوده و فقط نمایندگانی از سوی قدرت مرکزی به حساب می‌آمدند. نیروی قدرت درجه دوم شمرده می‌شدند.	ویژگی گروه حاکمان مغولی نژاد	وارثان چنگیز بوده و بر سرزمین‌های گسترده‌ای حکومت کرده و خود را از خون و نژاد برتر می‌دانستند. ایرانیان را استثمار کرده و مالیات‌های طاقت‌فرسا از طبقات روستاییان کشاورز و شهریان پیشه‌ور می‌گرفتند. طبقه نخبگان ایرانی را مورد حمایت مالی قرار داده و از آنها برای اهداف سیاسی و تبلیغات فرهنگی استفاده می‌کردند.

ادامه جدول ۲. تطبیق ساختار معنادار نگارگری مکاتب اینجو شیراز و ایلخانان تبریز

ساختار معنادار آثار نگارگری محلی آل اینجو و ساختار طبقه اجتماعی هنرمندان شیراز		ساختار معنادار آثار نگارگری درباری ایلخانی و ساختار طبقه اجتماعی هنرمندان تبریز	
ویژگی‌های گروه هنرمندان محلی ساکن در شیراز	افرادی کمتر آموزش‌دیده بوده و از استادان تراز اول نبودند. تنوع قومیتی و فرهنگی بسیار کمی داشتند و اکثراً بومی منطقه فارس بوده و از نظر مالی، به حاکمان محلی و بازرگانان شهری وابسته بودند.	ویژگی‌های طبقه نخبگان هنرمند ایرانی ساکن تبریز	افرادی تحصیل‌کرده، آموزش‌دیده و متخصص در زمینه‌های علمی، فرهنگی و هنری بودند.
آگاهی ممکن گروه حاکمان آل اینجو	آگاهی ممکن حاکمان آل اینجو، حفظ قدرت و ادامه سلطنت در ایالت فارس بود که برای رسیدن به این هدف، آنها نیازمند به حمایت بزرگان و عامه مردم شهر بودند.	آگاهی ممکن گروه حاکمان مغولی نژاد	سعی در تسخیر فرهنگی، دینی و هنری ایرانیان داشته و به دنبال از بین بردن هویت ایرانی و جایگزینی هویت مغولی بودند.
آگاهی ممکن گروه هنرمندان ساکن در شیراز	رهایی از ظلم و ستم پادشاهان بیگانه و آرزوی برقراری حکومت پادشاهان عادل و بهبود شرایط زندگی مادی.	آگاهی ممکن طبقه نخبگان ایرانی (هنرمندان)	حفظ هویت ایرانی و بازگرداندن غرور ملی از دست رفته ایرانیان و مقابله با فشارهای مغولان برای جایگزینی هویت مغولی.

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

فرضیه اساسی ساخت‌گرایی تکوینی، مبتنی بر هم‌ارزی و یکسانی ساختارهای معنادار اثر هنری یا ادبی و ساختارهای طبقه یا گروهی است که هنرمند به آنها تعلق داشته و این هم‌ارزی، ریشه در جهان‌بینی‌ها و آگاهی‌های ممکن گروه یا طبقه دارد. مقاله پیش رو، سندی بر اثبات فرضیه اساسی گلدمن است؛ زیرا همان‌طور که در بخش قبل نشان داده شد، بین ساختارهای معنادار تصاویر نسخه خطی سمک عیار و ساختارهای اصلی طبقه هنرمندان محلی ساکن در شیراز، رابطه هم‌ارزی و همسانی برقرار بوده و همچنین بین ساختارهای معنادار تصاویر نسخه خطی شاهنامه بزرگ ایلخانی و ساختارهای اصلی طبقه هنرمندان درباری ساکن در تبریز، رابطه هم‌ارزی و همسانی وجود دارد. نکته مهم دیگری که گلدمن بر آن بسیار تأکید داشت و در فرضیه اساسی ساخت‌گرایی تکوینی نیز آمده، این است که او آثار هنری را برخاسته از کلیت جامعه نمی‌دانست، بلکه ریشه آثار هنری را در طبقات و گروه‌ها می‌پنداشت. در پاسخ به سؤال اصلی تحقیق در خصوص چگونگی رابطه بین ساختار معنادار آثار نگارگری محلی آل اینجو و ساختار طبقه اجتماعی هنرمندان شیراز، باید اذعان داشت که بین آثار نگارگری درباری ایلخانی و ساختار طبقه اجتماعی هنرمندان تبریز، چه رابطه‌ای وجود دارد؟ و اینکه شرایط اجتماعی موجود در شیراز (مکان خلق تصاویر سمک عیار)، تک فرهنگی (بر خلاف تبریز) است و اقتصاد مبتنی بر تجارت و شهرنشینی در کنار اقتصاد روستایی بوده، اما شرایط اجتماعی موجود در تبریز (مکان خلق تصاویر شاهنامه بزرگ ایلخانی)، شهری بین‌المللی با ویژگی‌های تنوع نژادی، تنوع فرهنگی و تنوع دینی و اقتصاد مبتنی بر تجارت و شهرنشینی بود. هنرمندان محلی ساکن در شیراز، افرادی کمتر آموزش‌دیده بوده و از استادان تراز اول نبوده، اما طبقه نخبگان هنرمند ایرانی ساکن تبریز، افرادی تحصیل‌کرده، آموزش‌دیده و متخصص در زمینه‌های علمی، فرهنگی و هنری بودند. آگاهی ممکن حاکمان آل اینجو، حفظ قدرت و ادامه سلطنت در ایالت فارس بود و آگاهی ممکن گروه حاکمان مغولی نژاد، سعی در تسخیر فرهنگی، دینی و هنری ایرانیان داشته و به دنبال از بین بردن هویت ایرانی و جایگزینی هویت مغولی

بودند. جهت پاسخ به سؤال دوم این پژوهش در خصوص دلایل تفاوت دو سبک هم‌زمان درباری ایلخانی در تبریز و محلی آل اینجو در شیراز در نیمه اول قرن هشتم ه.ق.، با بررسی دو سبک هم‌زمان نقاشی ایرانی در انتهای حکومت ایلخانان و یافتن وابستگی‌های طبقاتی مختلف برای هر کدام از دو سبک، ثابت شد که آثار هنری، برخاسته از کلیت جامعه نبوده، بلکه ریشه در طبقات دارند. اساساً حضور دو سبک متفاوت هنری در یک جغرافیای واحد (ایران) و در یک زمان واحد (۷۳۰ تا ۷۴۵ ه.ق.)، خود گویای این موضوع است که آثار هنری، برخاسته از کلیت جامعه نیستند؛ زیرا اگر این‌گونه بود، ما در اواخر دوره حکومت ایلخانان در ایران، شاهد دو سبک متفاوت هنری نبودیم و هر آنچه در هنر تبریز دیده می‌شد، عیناً در هنر شیراز نیز به وقوع می‌پیوست.

پی‌نوشت

1. Robert Hillenbrand
2. Komaroff
3. Sheila Canby
4. Sheila Blair
5. Arthur Upham Pope
6. Basil Gray
7. Richard Ettinghausen
8. Sir William Ouseley
9. Bodleian Library

منابع و مآخذ

- آژند، یعقوب (۱۳۸۹). **نگارگری ایران، پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران**. چاپ اول، جلد اول، تهران: سمت.
- _____ (۱۳۹۵). **نگارگری ایران**. چاپ سوم، جلد اول، تهران: سمت.
- ارجانی، فرامرز بن خداداد (۱۳۸۸). **سمک عیار**. با مقدمه محمد روشن، چاپ چهارم، تهران: صدای معاصر.
- اشرفی، مقدم مختاروونا (۱۳۶۷). **همگامی نقاشی با ادبیات در ایران**. ترجمه رویین پاکباز، چاپ اول، تهران: نگاه.
- افشار مهاجر، کامران (۱۳۸۴). **هنرمند ایرانی و مدرنیسم**. چاپ اول، تهران: دانشگاه هنر.
- اتینگهاوزن، ریچارد و همکاران (۱۳۸۴). **ایلخانان**. ترجمه یعقوب آژند، چاپ سوم، تهران: مولی.
- بهار، مهرداد (۱۳۷۶). **از اسطوره تا تاریخ**. گردآوری ابوالقاسم اسماعیل‌پور، چاپ اول، تهران: چشمه.
- بینیون، لورنس و همکاران (۱۳۸۳). **سیر تاریخ نقاشی ایرانی**. ترجمه محمد ایرانمنش، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۰). **نقاشی ایران (از دیرباز تا کنون)**. چاپ دوم، تهران: زرین و سیمین.
- _____ (۱۳۸۹). **نقاشی ایران**. چاپ سوم، تهران: زرین و سیمین.
- پوپ، آرتوراپهام (۱۳۶۹). **آشنایی با مینیاتورهای ایران**. ترجمه حسین نیر، چاپ اول، تهران: بهار.
- پوینده، محمد جعفر (۱۳۸۱). **جامعه، فرهنگ، ادبیات: لوسین گلدمن**. چاپ سوم، تهران: چشمه.
- جعفرپور، میلاد و علوی مقدم، مهیار (۱۳۹۲). مضمون عیاری و جوانمردی و آموزه‌های تعلیمی-القایی آن در حماسه‌های منثور: مطالعه موردی سمک عیار، داراب‌نامه و فیروزشاهنامه. *متن‌شناسی ادب*، ۵ (۳)، ۳۶-۱۳.
- حسنی، محمدرضا (۱۳۹۲). *"تحولات نقاشی ایرانی در عهد ایلخانیان (مطالعه موردی: شاهنامه بزرگ ایلخانی)"*. رساله دکتری، پژوهش هنر. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- حسینی، سید محمود (۱۳۹۲). **شاهنامه بزرگ ایلخانی (دموت)**. چاپ اول، تهران: عطار.
- خائفی، عباس (۱۳۸۶). تجزیه و تحلیل قصه سمک عیار بر اساس نظریه ولادیمیر پراپ. *فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی*، ۵ (۱۸)، ۵۱-۳۳.

- خداداد، فرامرز (۱۳۵۶). **سمک عیار**. با مقدمه و تصحیح پرویز ناتل خانلری، چاپ اول، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- دلاویز، مسعود (۱۳۹۲). سمک عیار و عناصر درون‌ساختی آن. *آموزش زبان و ادب فارسی*، (۱۰۶)، ۱۶-۱۴.
- رهنورد، زهرا (۱۳۸۶). **تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی: نگارگری**. چاپ اول، تهران: سمت.
- زکی، محمد حسن (۱۳۵۷). **هنر دربارهای ایران**. ترجمه ناهید محمدشمیرانی، چاپ اول، تهران: کارنگ.
- شاهرودی، علی (۱۳۸۴). **سمک عیار**. چاپ سوم، تهران: صدای معاصر.
- شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۶). **دیباچه‌ای بر هنر ایرانی اسلامی**. چاپ اول، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- شراتو، امبرتو و همکاران (۱۳۷۶). **تاریخ هنر ایران هنر ایلخانی و تیموری**. ترجمه یعقوب آژند، چاپ اول، تهران: مولی.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۶). **انواع ادبی**. چاپ پنجم، تهران: فردوس.
- _____ (۱۳۸۳). **نقد ادبی**. چاپ چهارم، تهران: فردوس. صبوری زالو آبی، آرش (۱۳۹۱). عیاران. *فصلنامه تاریخ‌پژوهی*، (۵۱)، ۱۸۳-۱۶۷.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۳). **تاریخ ادبیات در ایران**. چاپ چهاردهم، جلد دوم، تهران: فردوس.
- طرفداری، علی محمد (۱۳۹۲). بازتاب اوضاع اجتماعی قرون میانه هجری در ادبیات داستانی فارسی، بررسی موردی: داستان سمک عیار. *بررسی‌های نوین تاریخی*، سال اول (۱)، ۶۷-۶۳.
- کربن، هانری (۱۳۶۳). **آیین جوانمردی**. ترجمه احسان نراقی، چاپ چهارم، تهران: سخن.
- کن‌بای، شیلا (۱۳۷۸). **نقاشی ایرانی**. ترجمه مهدی حسینی، چاپ اول، تهران: دانشگاه هنر.
- گری، بازیل (۱۳۸۳). **نقاشی ایرانی**. ترجمه عربعلی شروه، چاپ اول، تهران: دنیای نو.
- گلدمن، لوسین (۱۳۵۷). **فلسفه و علوم انسانی**. ترجمه حسین اسدپور پیرانفر، چاپ اول، تهران: جاویدان.
- _____ (۱۳۸۲). **نقد تکوینی**. ترجمه محمد جعفر پوینده، چاپ اول، تهران: نگاه.
- مصباحی‌پور ایرانیان، جمشید (۱۳۵۸). **واقعیت اجتماعی و جهان داستان**. چاپ اول، تهران: امیرکبیر.
- مقبلی، آناهیتا و جباری، انسیه (۱۳۹۲). تحول رویکردهای بصری در شاهنامه‌نگاری در منتخبی از نگاره‌های چهار شاهنامه بزرگ ایلخانی، بایسنقری، تهماسبی و رشیدا. *نقش‌مایه*، ۵ (۱۶)، ۳۴–۲۳.
- مهرنیا، سید محمد (۱۳۹۶). *«تأثیر گفتمان قدرت در شاهنامه بزرگ ایلخانی با تأکید بر آرای میشل فوکو»*. رساله دکتری، پژوهش هنر. اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان.
- نوروزی، خورشید (۱۳۸۶). تحلیل نوع ادبی سمک عیار. *مجله زبان و ادبیات فارسی*، ۳ (۹)، ۱۶۰-۱۳۵.

- Ekhtiar, M. (2011). **Masterpieces from the Department of Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art. New York: Metropolitan Museum of Art.**
- Grabar, O. (2010). **Why was the Shahnama Illustrated**? *Iranian Studies*, 43 (1), 91 -96.
- Grabar, O. & Blair, S. (1984). Epic Images and Contemporary History: The Illustrations of the Great Mongol "Shahnama**". *Iranian Studies***, 17 (1), 126 -132.
- Hillenbrand, R. (1996). **The Iskandar Cycle in the Great Mongol Shahnama**. Bern: M.Bridges and J.Ch.Bürgel.
- _____ (2002). The Arts of the Book in Ilkhanid Iran. **The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 12561353-**. Komaroff, Linda & Carboni, Stefano (Eds.). New York: Metropolitan Museum of Art. 134 -168.
- _____ (2017). **The Great Mongol Shahnama: Some Proposed Repatriations**. London: Brill.
- _____ (2020). **The Great Mongol Shahnameh**. United States: Yale University Press.
- Komaroff, L. (2006). **Beyond the Legacy of Genghis Khan**. Boston: Brill.
- Shay, A. (2002). **Choreographic Politics: State folk dance companies, representation, and power**. United States of America: Wesleyan University Press.

- Soudavar, A. (1996). **The Saga of Abu Said Bahadur Khan: The Abu Said Name.** England: Oxford University Press.
- Zenhari, R. (2014). **The Persian romance Samak-e ʿayyār: analysis of an illustrated Inju manua script**. Germany: Verlag für Orientkunde.
- URL 1: https://www.harvardartmuseums.org/collections/object/169542 (access date: 2020/10/01).
- URL 2: https//:www.metmuseum.org/toah/works-of-art/33.70/ (access date: 2020/09/23).
- URL 3: https://www.harvardartmuseums.org/collections (access date: 2020/09/05).
- URL 4: http://warfare.ga/Persia/14/Great_Mongol_Shahnama-Tabriz-Persia.htm (access date: 2020/09/10).
- URL 5: https://www.wikidata.org/wiki/Q54311475#/media/File:Bodleian Library_MS._Ouseley_381_Chn0015.jpg (access date: 2020/09/20).
- URL 6: https://www.europeana.eu/portal/en/record/92092/ samak (access date: 2020/10/01).

Motaleate Tatbighi Honar (Biannual)
Vol 10. No.19 . Spring & Summer 2020

Received: 2020/06/06
Accepted: 2020/09/19

Significant Structure of Painting and Social Class of Artists in the Great Shahnama of Ilkhanid and Samake - Ayyar With Goldman's Genetic Structuralism Approach

Nikoo Moghtadaie[*] Fattaneh Mahmoudi[**] Seyed Rasool Mosavi Haji[***]

Abstract

In this paper, the images of two manuscripts of Ilkhanid dynasty Great Shahnama and Samak-e- Ayyar of Ale- Injoo have been studied in terms of sociology of art. both of these works are related to the late Ilkhanid dynasty of the 8th century. Socially, the late Ilkhanid era was a time when the dissatisfaction of various Iranian classes had reached its peak, and the power of the Mongolian Ilkhanid rulers had reached its lowest level. The two selected manuscripts are from two different cities with different social conditions. The aim was to investigate the images of these two manuscripts and the meaningful structures of images. Then the Iranian society and the existing classes of that period were studied and their main structures were identified. The artists of these two works belonged to two different social classes and had different worldviews, attitudes, and aspirations. The research method is descriptive-analytical and is based on Goldman's genetic structuralism approach in two stages of understanding and description. The research question is: What is the relationship between the meaningful structure of the paintings and the social class of artists in the Ilkhanid period? The result of the study indicates that the characteristic of artworks does not arise from the totality of society, but is rooted in social classes, and the reason for the stylistic differences between the two books of the Great Shahnama of Ilkhanid and Samak- e- Ayyar is the difference between the categories of artists belonging to the two groups of artists in Tabriz and Shiraz. It was also shown that the meaningful structures in the book of the the Great Shahnama of Ilkhanid are identical with the main structures of the elite and Iranian elders residing in Tabriz, and the meaningful structures of Samak-e-Ayyar's book illustrate the main structures of local artists' classes living in Shiraz, who felt close to the lives of rural people and urban artisans.

Keywords: Ilkhanid Painting, Great Ilkhanid Shahnama, Samak-e-Ayyar, Genetic Structuralism

[*] MA student, Art Research, Faculty of Art and Architecture, University of Mazandaran , Mazandaran, Iran. *Nikoo.moghtadaie@yahoo.com*

[**] Associate Professor, Faculty of Art and Architecture, University of Mazandaran,Mazandaran, Iran(Corresponding Author). *f.mahmoudi@umz.ac.ir*

[***] Professor, Faculty of Art and Architecture, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran. *seyyed_rasool@yahoo.com*