تحلیل شمایل‌نگاشتیِ بزم طرب و بزم شکار در سرلوحه‌ی *مونس الاحرار فی دقایق الاشعار* (۷۴۱ هجری)

چکیده

بر سرلوحه‌ی دست‌نویس *مونس‌الاحرار فی دقایق‌الاشعار* (۷٤۱ هجری) جلوس زوجی سلطنتی بازنمایی شده که پژوهشگران آن را به پیروی از تفسیر معمول مجالس مصور در افتتاحیه‌ی نسخ، بازنمود حامی ناشناس این نسخه تفسیر کرده‌اند. در این مقاله با روش شمایل‌نگاشتی و با تمرکز بر مجاورت این مجلس با بزم شکار به واکاوی محتوای سرلوحه‌ی *مونس‌الاحرار* در بستر تاریخی خلق اثر و چرایی ظهور آن به‌صورت مجلس سرلوحه در ابتدای نسخه پرداخته‌ایم. داده‌های به‌دست‌آمده از متون تاریخی و ادبی و بررسی محتوای بصری آثار برجامانده تا سده‌ی هشتم هجری، سرلوحه‌ی *مونس‌الاحرار* را به گستره‌ای از مفاهیم و مضامین متداول در فرهنگ درباری و ادبیات فارسی پیوند می‌دهد که نِمود آن در هنرهای تصویری، «زنجیره‌ی شاهانه» نامیده شده است و به نمایش شاه و اعمال شاهانه تحت عنوان کلی بزم و رزم اختصاص دارد. بدین ترتیب طبق مشاهدات سرلوحه‌های مصور، بیان بصری سنّت مدح و ثنای شاهان در ابتدای کتب به شمار می‌روند و در سرلوحه‌ی *مونس‌الاحرار* این کارکرد با جزئیات شمایل‌نگاشتی متداول در تبریزِ عهد ایلخانی، ترکیب‌بندی‌های معمول در ترسیم مجالسِ برتخت‌نشستن در دوره‌ی سلجوقی و سنّت ایرانیِ بازنمایی زنجیره‌های شاهانه به‌عنوان جان‌مایه‌ی هنر درباری درهم‌آمیخته است.

کلیدواژه‌ها: *مونس‌الاحرار فی دقایق‌الاشعار*؛ سرلوحه‌ی مصور؛ بزم و رزم؛ ایلخانان؛ آل اینجو

مقدمه

اصطلاح سرلوح در ادبیات پژوهشی کتاب‌آرایی اسلامی در معانی مختلفی به‌کار رفته است. مایل هروی (:۶۷۶۱۳۷۲) آن را در عرف نسخه‌آرایی، شکلی می‌داند «هندسی، مزین به نقوش مذهّب یا مرصع که در قسمت فرازین نخستین صفحه نسخه می‌کشیده‌اند». نویسنده‌ی کتاب مرآت‌الاصطلاح، سرلوح را نقاشی‌ای می‌داند که «بر سر ورق کتاب جای بسم‌الله می‌نماید» (مخلص لاهوری، :۲۹۷۱۳۹۵). لغت‌نامه دهخدا (۱۳۷۷، ذیل سرلوح)، نیز سرلوح را زینتی از «تذهیب و جز آن» دانسته که بر سر کتاب یا ابواب و فصول آن نقش می‌کنند و سرلوحه را نقاشی و تذهیب در اول کتاب تعریف کرده است. در این مقاله در به‌کارگیری واژه‌ی سرلوحه مقصود معنای اخیر است. آن‌گونه که ماریانا شروه سیمپسون [۱] می‌نویسد وجود تصاویر تمام‌صفحه‌ی تک‌برگی و اغلب دوبرگی در برگ‌های ابتدایی یا در بخش دیباچه‌ی دست‌نویس‌های مصور ایرانی برای محققان کتاب‌آرایی اسلامی آشناست و آن‌ها را به‌صورت کلی سرلوحه [۲] می‌نامند (Simpson, 2006: 213)، هرچند استفاده از عبارت «سرلوحه‌ی مصور» به اعتقاد ما دقیق‌تر است.

سرلوحه‌های مصور گرچه الزاماً ارتباط معنایی با متن کتاب نداشتند اما از جهت ترکیب‌بندی و کیفیت اجرا و ابعاد از مهم‌ترین تصاویر نسخه به شمار می‌آمدند. عدم ارتباط مضمونی سرلوحه با متن دست‌نویس به نقاشان این اجازه را می‌داد تا کلیشه‌های بصری مصورسازی را به‌کار گیرند، اما درنهایت برای هر دست‌نویس سرلوحه‌ای منحصربه‌فرد و متمایز از سایر نسخ خلق می‌شده است (Bagci, 1995: 101). پیشینه‌ی مجلس‌سازی در ابتدای دست‌نویس‌ها را می‌توان در سنت کتاب‌آرایی‌ای پیگیری کرد که تحت حمایت خلفای عباسی در قرن پنجم هجری شکل گرفت. مضامین بازنمایی‌شده در این سرلوحه‌ها شامل مضامین کیهان‌شناختی، بازنمایی مؤلف/مؤلفان کتاب، مجلس تقدیم کتاب به حامی و همچنین بازنمایی حامی در قامت شاه بود. با تسلط مغولان بر ایران و بین‌النهرین در میانه‌ی سده‌ی هفتم هجری و شکل‌گیری سنّت کتاب‌آرایی ایرانی، سرلوحه‌های مصور نیز در برگ‌های افتتاحیه این نسخه‌ها ظاهر شدند و در سنت کتاب‌آرایی ایرانی تداوم یافتند. در سرلوحه‌های مصور برجامانده از نیمه‌ی نخست قرن هشتم هجری، مصادف با فعالیت کارگاه‌های هنریِ تحت حمایت ایلخانان در تبریز و بغداد و مراغه و آل اینجو در شیراز، نمایش مجالس درباری و اعمال شاهانه برتری دارد. یکی از سرلوحه‌هایی که مطابق با این الگو مجالس شاهانه را به‌نمایش گذاشته است سرلوحه‌ی دو برگی *مونس‌الاحرار* فی دقایق‌الاشعار (محفوظ در دارالآثار الاسلامیه کویت به شماره(LNS 9 MS, folios 1v-2r) است. در سمت راست این سرلوحه، مجلس شکار و در سمت چپ، جلوس زوجی سلطنتی در جامه‌های مغولی مصور شده است. این دو مجلس اگرچه در دو برگ مجاور ترسیم شده‌اند و حاشیه‌ای مُذَهب آن‌ها را به یکدیگر متصل کرده است، از جهت ترکیب‌بندی بصری و همچنین مضمون مستقل به‌نظر می‌رسند. هدف از این مقاله پاسخ‌دادن به این پرسش است که بازنمایی جلوس زوج سلطنتی بر سرلوحه‌ی کتاب و همچنین مجاورت آن با مجلس شکار شاهانه در بستر تاریخی قرن هشتم به چه معناست. بدین منظور بر اساس داده‌های برگرفته از متون ادبی و تاریخی و نیز داده‌های به‌دست‌آمده از تطبیق این سرلوحه با سایر آثار منقوشِ حاوی مضمون مشابه، به تفسیر هم‌نشینی دو مضمون بزم شکار و برتخت‌نشستن زوج سلطنتی در سرلوحه‌ی *مونس‌الاحرار* فی دقایق‌الاشعار خواهیم پرداخت.

روش

این پژوهش بر اساس روش شمایل‌نگاری انجام می‌شود. شمایل‌نگاری روشی مبتنی بر توصیف و تحلیل است که با مطالعه‌ی چگونگی شکل‌گیری تصاویر، انتقال و دگردیسی آن‌ها در بازه‌های زمانی و قلمروهای فرهنگی و همچنین مطالعه‌ی تصاویر بر اســاس درون‌مایه‌های معین برای فهم معنای آن‌ها سروکار دارد (Lash 1996, 75-77). در این چارچوب محتوای بصری سرلوحه‌ی *مونس‌الاحرار* را از دو جنبه بررسی خواهیم کرد: نخست از جنبه‌ی کارکرد آن به‌عنوان برگ ابتدایی کتاب و دوم از جهت زمینه‌ی تاریخی خلق اثر. بر این اســاس توصیف و تحلیل مضمونی تصویر ســرلوحه‌ی *مونس‌الاحرار* بر زمینه‌ای متشــکل از داده‌هــای برگرفته از متون تاریخی و داده‌های بصری انجام خواهد شد که به‌صورت کتابخانه‌ای و از منابع چاپی و دیجیتال گردآوری شده‌اند.

پیشینه‌ی پژوهش

سرلوحه‌ی *مونس‌الاحرار* فی دقایق‌الاشعار را استفانو کاربُنی [۳] نخستین بار در ۱۹۹٤م در فصلی از کتاب اشــعار مصور و تصاویر حماسی (Swietochowski & Carboni, 1994) بررسی کرده است. هدف او مطالعه‌ی ویژگی‌های سبک‌شــناختی تصاویر این نسخه، از جمله سرلوحه‌ی آن به‌منظور تعیین زمان و مکان مصورسازی آن بوده است. ابهامات پیرامون این موضوع در سال ۲۰۰٦م الین رایت [٤] را بر آن داشــت تا در بخشــی از مقاله‌ی خود با نام «حمایتگری هنر در عصر اینجویان» (Wright, 2006) با مطالعه‌ی تطبیقی ویژگی‌های سبک‌شناختی و مضمونی این سرلوحه و مقایسه‌ی آن با سایر تصاویر سرلوحه‌ی کارگاه‌های آل اینجو در شیراز ابهاماتی را پیرامون انتساب تصاویر نسخه به اصفهان مطرح کند و درنهایت تصاویر این نسخه را محصول کارگاه‌های شیراز بداند. مهدی حسینی (۱۳۸۵) نیز در مقاله‌ای در شماره ششم مجله‌ی گلستان هنر، ضمن معرفی نسخه‌ی مصور *مونس‌الاحرار* به برخی از نکات در خصوص مجالس این نسخه از جمله سرلوحه‌ی آن اشاره کرده و آن را اثر نقاشان کارگاه‌های تبریز یا شاگردان آن‌ها دانسته است. درمجموع مطالعات انجام‌شده بر روی ســرلوحه‌ی *مونس‌الاحرار* غالباً معطوف به مســئله‌ی تاریخ‌گذاری آن بوده و بررسی‌های تطبیقی مضمون جلوس زوج سلطنتی در تصاویر معاصر سرلوحه‌ی مذکور نیز در راستای همین هدف انجام شــده است. در مقاله‌ی پیش رو، این ســرلوحه را به‌منظور پاسخ‌گویی به پرسش‌هایی شمایل‌نگاشتی بررسی خواهیم کرد و اشاراتی که به مسئله‌ی زمان و مکان مصورشدن آن خواهیم داشت جزئی از بررسی شمایل‌نگاشتی تصویر و در راستای تفسیر محتوای اثر در زمینه‌ی تاریخی خلق آن است.

معرفی سرلوحه‌ی مصور *مونس‌الاحرار فی دقایق‌الاشعار*

مونس‌الاحرار فی دقایق‌الاشعار، گلچینی از اشعار فارسی حدود ۲۰۰ شاعر در موضوعات مختلف اســت که در سی فصل گردآوری شــده است (قزوینی، ۱۳٦۳: ۱۸۷). نسخه‌ی مورد بحث ما در این مقاله، در ســال ۷٤۱ هجری توسط مؤلف آن، یعنی محمد بدر جاجرمی، به خط نَسخ بر روی ۲۵۷ ورق نخودی‌رنگ به ابعاد ۲۷ در ۱٦ســانتی‌متر نوشــته شــده اســت (همان). اگرچه در مورد پدر محمد، بدرالدین جاجرمی، طبق تذکره‌های مختلف می‌دانیم که از شــعرای بنام قرن هفتم هجری در دربار شمس‌الدین‌محمد جوینی حاکم اصفهان بوده، اما در مورد زندگانی محمد اطلاعاتی در دست نداریم. تنها اثر او *مونس‌الاحرار* اســت که در آن تعدادی از اشــعار خود و پدرش را نیز نقل کرده

اســت (همان). بنا بر اشعاری که جاجرمی از خود در *مونس‌الاحرار* نقل کرده، در دوران پر آشوب حد فاصل سال‌های ۷۳٦ تا ۷٤۱هجری، او به تشویق دوستان و «مشاهیر خردمند» به گردآوری و کتابت این مجموعه مشغول بوده و به احتمال زیاد پس از اتمام، نسخه را به فردی تقدیم داشته که نام وی از شمسه‌ی افتتاحیه کتاب محو شده است (Swietochowski & Carboni, 1994: 50). جاجرمی در مرثیه‌ای که برای جمال‌الدین لُنبانی [۵]، وزیر مظفرالدین امیر شــیخ‌علی حاکم اصفهان در زمان غازان خان (همایی شــیرازی، ۱۳۹۵: ۳٤۳)، ســروده، از جمال‌الدین با عنوان خواجه و صاحب یاد کرده اســت (Swietochowski & Carboni, 1994: 50)؛ اما از او یا هیچ فرد دیگری به‌طور مشــخص به‌عنوان حامی خود یاد نکرده است.

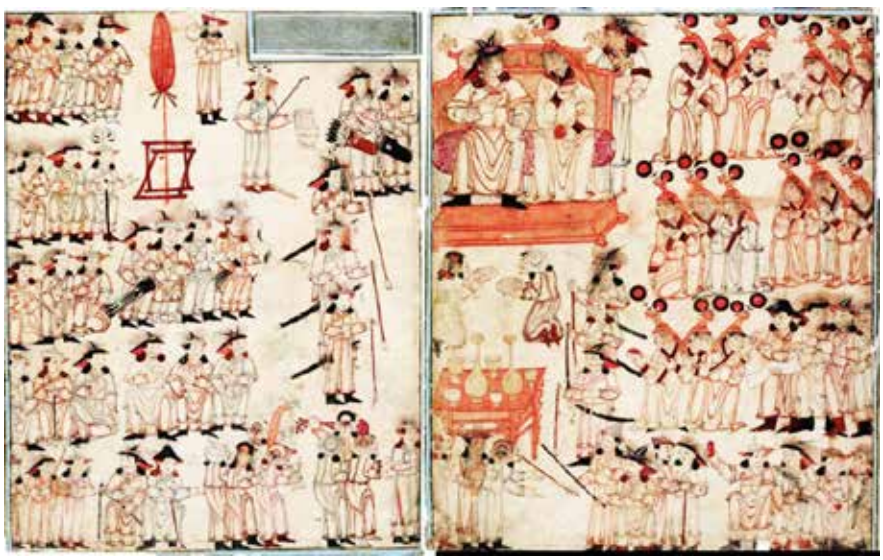
ســرلوحه‌ی دوبرگی *مونس‌الاحرار* از دو مجلس شــکار در فضای خارجی و برتخت‌نشســتن در فضای داخلی تشــکیل شــده است (تصویر ۱). در برگ سمت راســت که تنها دوسوم پایین آن برجامانده، مجلس شــکار و در برگ ســمت چپ جلوس زوجی ســلطنتی با جامه و آرایش مغولی بازنمایی شده است. در یک‌سوم تحتانی مجلس شکار که از گزند زمان در امان مانده، فردی سوار بر اســب با تاج و جامه‌ای طلایی تصویر شده است که شــیری را با شمشیر به دو نیم می‌کند. در پس‌زمینه، کوه‌های مثلثی‌شکل ترسیم شده‌اند و بر فراز کوه‌ها، تصویر با نواری طلایی‌رنگ از بخش میانی جدا شده است. در یک‌سوم میانی تصویر، آن فرد با سر آسیب‌دیده در حال شکار خرگوش با تیر و کمان بر زمینه‌ای پوشیده از گل و بوته جلوه‌گر شده است. ظاهراً این بخش نیز از یک‌سوم فوقانی که از میان رفته با نوار طلایی مشــابهی جدا شــده اســت. علی‌رغم جداکردن این سه بخش از یکدیگر، هر یک از پیکرهای نشسته‌براســب تا منطقه‌ی فوقانی امتداد یافته‌اند و نقاش کوشــیده با نمایش جهت حرکت متقابل ســواران و ایجاد تضاد رنگی میان اســب‌های سیاه و سفید، ارتباطی بصری میان بخش‌های تفکیک شده به‌وجود آورد.

تصویر۱. سرلوحه‌ی مونس‌الاحرار فی دقایق‌الاشعار، دارالآثار الاسلامیه، کویت (LNS 9 MS, folios 1v-2r)،
منبع: (Swietochowski & Carboni, 1994)

در برگ سمت چپ سرلوحه، تصویر زن و مردی که بر روی تختی نشسته‌اند، بیشتر فضای میانی قاب تصویر را اشغال کرده است. مرد نشسته در سمت راست تصویر، پیراهنی با آستین‌های بلندِ مزین بر تن دارد و بر روی آن قبای آبی‌رنگ آستین‌کوتاهی پوشیده که با کمربندی زرین بسته شده است. نشان مدورِ آویخته بر سینهٔ مرد، از نفوذ البسه‌ی چینی در مناطق مرکزی ایران حکایت دارد (Kadoi, 2009: 210)، و کلاه مغولی و مجلل وی با «پر جغد و هفت پر بلند عقاب» (Swieto-chowski & Carboni, 1994: 12) تزئین شده است. در سمت چپ تصویر و سمت راست مرد، زنی نشسته که قبایی آستین‌کوتاه با نقوش زرین بر تن دارد و موهای بلندش به شیوه‌ی مغولی بافته شده است. در نگاه نخست به نظر می‌رسد که پوششی بر سر ندارد، اما درواقع نوعی نقاب شفاف که در دوره‌ی مغول متداول بوده است صورت او را پوشانده و با رشته‌ای مروارید به بخش بالایی نقاب که بر روی سر قرار دارد متصل شده است (Sims, 2002: 123، یارشاطر و دیگران، ۱۳۸۳: ۱۸۶). زن چهارزانو نشسته و اندکی به سمت مرد چرخیده و در دست راستش که بر روی زانو قرار گرفته دستارچه‌ای دارد. مرد نیز درحالی‌که با زانوان خم و گشوده از هم نشسته، دست چپ را بر زانو قرار داده و جام پایه‌داری را که در دست راست دارد به زن تعارف می‌کند. نُه تن از ندیمان و خدمتکاران نیز در این مجلس حضور دارند که پنج نفرشان در جلوی صحنه در حال آماده‌کردن بساط خوردنی و نوشیدنی برای زوج برتخت‌نشسته‌اند و چهار نفر دیگر پیرامون تخت به خدمت ایستاده‌اند. همگی جامه‌های مغولی پوشیده‌اند و کلاه‌های مغولی یکسانی بر سر دارند، جز فردی که بالای تخت در سمت چپ ایستاده و بادبزنی در دست و کلاهی متفاوت بر سر دارد.

علاوه بر دو برگ مصور سرلوحه که همراه بخش‌های باقی‌مانده‌ی نسخه اصلی در دارالآثار الاسلامیه در کویت نگه‌داری می‌شوند، شش برگ مصور دیگر این نسخه که متعلق به فصل بیست‌ونهم کتاب‌اند، در مجموعه‌های عمومی مختلف در ایالات‌متحده پراکنده‌اند. اگرچه بررسی‌ها نشان می‌دهند که جاجرمی نسخه را در اصفهان کتابت کرده (Swietochowski & Carboni, 1994: 50)، اما در مورد محل مصورشدن آن ابهاماتی وجود دارد. اینکه در اصفهانِ سال ۷۴۱هجری، یعنی سال اتمام کتابت *مونس‌الاحرار*، با وجود انواع کشمکش‌ها بر سر جانشینی ایلخانان و قیام خاندان‌های محلی، کارگاهی هنری تحت حمایت خاندان‌های سلطنتی و محلی فعال باشد، احتمالی بسیار بعید است. این مسئله حتی در میان محققانی که به این نسخه پرداخته‌اند، این ظن را تقویت کرده که مهارت جاجرمی در نقاشی چنان بوده که او شخصاً کتاب را مصور کرده است (ibid: 51). البته این احتمال می‌رود که جاجرمی تصاویر فصل بیست‌ونهم را خود مصور کرده باشد، اما سرلوحه‌ی نسخه به‌طورقطع باید به قلم نقاشی حرفه‌ای مصور شده باشد (Sims, 2002: 122). از سویی حاشیه‌ی مذهّب سرلوحه‌ی دوبرگی به شیوه‌ی مرسوم در شیراز مصور شده و رنگمایه‌های آن با تصاویر مکتب شیراز مشابهت‌هایی دارد (Swietochowski & Carboni, 1994: 67)، اما از سوی دیگر ترکیب‌بندی کمتر متراکم تصویر و شیوه‌ی پرداخت پیکره‌ها با نمونه‌های مصورشده در شیراز حدود ۷۴۱هجری متفاوت است. ارنست گروبه [٦] با اشاره به تفاوت‌هایی که میان تصویرپردازی این نسخه و شاهنامه‌ای که هم‌زمان در ۷۴۱هجری در شیراز مصور شده، انتساب نقاشی‌ها به شیراز را رد کرده و آن‌ها را متعلق به کارگاه‌های تبریز دانسته است (ibid: 11-12). رایت اما معتقد است که دست‌نویس جاجرمی پس از سال ۷۴۲هجری که آغاز تسلط ابواسحاق اینجو بر اصفهان و شیراز است، در شیراز برای وی مصور شده است و دو حالت را محتمل می‌داند: یا ابواسحاق نسخه را از اصفهان به شیراز آورده و فرمان به ترسیم سرلوحه‌ی آن داده، یا جاجرمی پس از

آشـــفتگی‌های اصفهان به شیراز نقل مکان کرده و نســـخه در آنجا به تقلید از سرلوحه‌ی نسخه‌ای از شـــاهنامه فردوسی موسوم به شاهنامه‌ی اینجو یا استفان [۷] مصور شده است (Wright, 2006: 263). درنهایت چه نسخه در اصفهان مصور شده باشد چه در شیراز، نشانه‌هایی از نقاشان تبریز در تصاویر سرلوحه‌ی آن مشهود است. با درنظرداشتن مهاجرت هنرمندانِ کارگاه‌های هنری تبریز به مقصد کارگاه‌های شـــهرهایی چون شـــیراز پس از مرگ سلطان ابوســـعید در ۷۳۶هجری، اینکه مجالس *مونس‌الاحرار* به دســـت نقاشان کارگاه‌های تبریز یا شاگردان آن‌ها مصور شده باشد نیز محتمل است (حسینی، ۱۳۸۵: ۱۱۵).



تصویر۲. مجلس بر تخت نشستن مغولان در برگی از مرقع دیز (Diez A f.70.S.10)، حدود ۷۳۰ هجری (ایران)، محفوظ در کتابخانه‌ی دولتی میراث فرهنگی پروس در برلین، **منبع**: آرشیو دیجیتال کتابخانه‌ی دولتی میراث فرهنگی پروس در برلین، **مأخذ**: URL 1

بررســـی نســـخه‌های خطی و همچنین برخی از اشـــیاء برجامانده از قرن هشتم هجری نشان می‌دهد که بازنمایی جلوس زوج ســـلطنتی در شمایل‌نگاری‌های رسمی دوره‌ی ایلخانی و تصاویر عصر اینجو متداول بوده است. در تصاویر دوبرگی‌ای که از دو مرقع دیز (Diez A f.70) [۸] و مرقع یعقوب بیگ (H. 2153, 148b) [۹] به‌دست آمده، صحنه‌هایی از دربارهای مغولان مصور شده است که در آن‌ها خان و خاتون مغول بر تخت نشســـته‌اند و پیرامون آن‌ها زنان و مردانی از خانواده‌ی ســـلطنتی و جمعی از ندیمان و ملازمان و درباریان ایستاده‌اند (تصویر ۲). این برگ‌های مصور که گمان می‌رود از نســـخه‌های تاریخ مبارک غازانی [۱۰] جدا شده باشند، از جهت ظاهر بی‌شباهت به سرلوحه‌های دوبرگی نیستند، اما درواقع این تصاویر دوبرگی در ابتدای بخش‌هایی قرار می‌گرفته‌اند که به ذکر یکی از ســـلاطین مغول و بازنمایی «صورت تخت» وی اختصاص داشـــته اســـت (Blair, 1995: 95). این مجالس که از دل فضای چندفرهنگی حاکم بر کارگاه‌های هنری ربع رشـــیدی [۱۱] پدید آمده‌اند (Kadoi, 2016: 257) نه‌تنها در بازنمایی جزئیاتی نظیر پوشـــاک و ســـرپوش‌های زنان الگویی اُیغوری دارند، بلکه از شـــمایل‌نگاری‌های چینی- مغولی نیز تأثیر پذیرفته‌اند (ibid). مسئله‌ی قابـــل تأمل درباره‌ی این تصاویر جلوس، قرارگرفتن آن‌ها در بخش‌های مربوط به شـــاهان مغول اســـت. در سایر بخش‌های جامع التواریخ که به شـــاهان دیگر سرزمین‌ها از جمله ایران اختصاص

داشـــته است، شاه به‌تنهایی نشســـته‌برتخت و در میان درباریانش مصور شـــده است. نمونه‌های دیگری در مرقع دیز نیز وجود دارد که خان و خاتون مغول را در حالت‌های کمتر رســـمی نشـــان می‌دهـــد. این تصاویر را عموماً به جایگاه اجتماعی و نقش سیاســـی زنان در دربار مغولان مرتبط دانسته‌اند (Kadoi, 2016: 255).

هنرمندان کارگاه‌های شیراز احتمالاً از دو طریق به تصاویر جلوس زوج‌های سلطنتی دسترسی داشـــته‌اند؛ نخســـت از طریق نســـخه‌هایی از جامع التواریخ که بنا بر وقف‌نامه ربع رشیدی سالانه کتابت، مصور و به شـــهرهای مهم کشـــور فرستاده می‌شـــدند (بلر، ۱۳۸۷: ٦۲) و دیگر، اشیایی که در شـــیراز یا تبریز برای ابواسحاق اینجو تولید و با تصاویری از جلوس زوج سلطنتی مزین شده بودند که از جمله‌ی این اشـــیا می‌توان به طبَق (تصویر ۳) و شـــمعدانی برنجی (تصویر ٤) اشـــاره کرد (Komaroff, 1994: 14 و Wright, 2006: 260). وجود کتیبه‌هایی با مضمون «وارث ملک سلیمان» بر بدنه‌ی شـــمعدان، که اشـــاره‌ای به حاکمان فارس بوده [۱۲]، رایت را بر آن داشته تا هویت مرد بازنمایی‌شـــده با تاج پردار مغولی بر روی طبَق و شمعدان، و به تبع آن سرلوحه‌ی *مونس‌الاحرار*، را ابواســـحاق اینجو شناســـایی کنـــد (Wright, 2006: 260). عنصری که مـــا را در مورد صحت این فرضیه مردد می‌کند، همان کلاه مجلل مغولی است که نمایش آن بر سر ابواسحاق پس از فروپاشی حکمرانی مغولان پذیرفتنی نیست، به‌خصوص آنکه در سرلوحه‌های نسخ مصورشده در شیراز تا پیش از ۷٤۱هجری، شـــاهان نشسته‌برتخت نه با کلاه یا تاج‌های مغولی، بلکه با تاج‌هایی مشابه تاج ایرانی بازنمایی شده‌اند که بر توجه آل اینجو به احیای حکومتی ایرانی (تصویر ٥) تأکید بگذارند. از ســـوی دیگر زن نشسته‌برتخت بر سرلوحه‌ی *مونس‌الاحرار* بدون بُغطاق [۱۳] بازنمایی شده است، درحالی‌که تصاویر خواتین مغول در اوراق منســـوب به تاریخ مبارک غازانی و هم‌چنین زنان نقش بســـته بر ظروف برنجی، این پوشش رسمی را به سر دارند. پرسش اینجاست که اگر بنا به الگویی که در دســـترس هنرمندان شیرازی بوده شـــاه با کلاه مغولی مجلل بازنمایی شده، چرا همسر وی بدون پوشش مرسوم زنان مغول ترسیم شده است؟ پاسخ به این پرسش با ملاحظه داده‌های نسبتاً اندک تصویری و متنی آسان نیست.

تصویر۳. طراحی خطی نقش طبَقِ برنجی متعلق به نیمه‌ی نخست قرن هشتم هجری (احتمالاً شیراز)، محفوظ در موزه هنرهای زیبا در تفلیس، **منبع:** (Komaroff, 1994:10)

تصویر۴. بخشی از نقش حک شده بر شمعدان برنجی متعلق به ۷٤۱ – ۷٥٦ هجری (احتمالاً فارس)، محل نگه‌داری فعلی نامعلوم است **منبع:** (Komaroff, 1994:13)

مهم‌تر از شناسایی حامی که ابهاماتی پیرامون زمان و مکان مصورشدن *مونس‌الاحرار* فی دقایق‌الاشعار به‌وجود می‌آورد، به اعتقاد ما پرسش اصلی این است که آیا می‌توان تصویر سرلوحه‌ی *مونس‌الاحرار* را، مانند تصاویر خان مغول و خاتون وی در تصاویر منسوب به تاریخ مبارک غازانی، نمایشی از حامی در قامت شاه دانست که به شیوه‌ی مرسوم در شمایل‌نگاری سلطنتی مغولی بازنمایی شده‌اند؟ نمایش حامی در قامت شاه یکی از تفاسیری است که پژوهشگران را بر آن داشته تا بر اساس نشانه‌های موجود در تصویر و تفسیر آن‌ها بر اساس زمینه‌های تاریخی، شخصیت‌های بازنمایی‌شده در تصاویر سرلوحه را شناسایی کنند. علاوه بر پیشینه‌ی مجالس سرلوح در دوران پیشا- مغول که عمدتاً بر نمایش مؤلف و حامی متمرکز بوده، یکی دیگر از دلایلی که تفسیر مجالس سرلوحه‌های ایلخانی و اینجو در قالب بازنمایی حامی را از دیدگاه پژوهشگران موجه می‌ساخته، برنامه‌های کارگاه‌های تولید و مصورسازی نسخ خطی در دربارهای ایلخانی به‌منزله بخشی از «برنامه‌ی نوزایی فرهنگی» (Blair, 1993: 266) بوده که بر اساس آن دست‌نویس‌های مصور ابزاری مناسب برای انتقال پیام‌های سیاسی و تثبیت حکومت مغولان تازه‌مسلمان بودند که سخت مایل بودند حقانیت حکومت خود بر ایرانیان را به اثبات برسانند (Hillenbrand, 2002: 135)؛ اما آیا می‌توان این ایده‌ی کلی را در تفسیر تمام محتوای بصری تولیدشده در این عصر بدون در نظر داشتن کارکرد آن‌ها به کار بست؟

علی‌رغم شباهت مضمونی، تفاوت کارکردی موجود میان تصویر سرلوحه و تصویر منسوب به تاریخ مبارک غازانی که ناشی از مستقل بودن سرلوحه از متن کتاب است، تفسیر این دو تصویر را متفاوت می‌کند. درحالی‌که تصویر نخست مستقل از متن و ارجاعات آن طراحی شده، تصویر دوم نه تنها کاملاً وابسته به متن است بلکه شخصیت‌های مصور شده در آن نیز بر اساس کتیبه‌هایی که در بخش بالای تصویر وجود داشته قابل شناسایی بوده‌اند (Blair, 1995: 95). علاوه بر این نمایش افراد متعدد و گروه‌های گوناگون از سربازان تا موسیقی‌دانان در تصاویر منسوب به تاریخ مبارک غازانی نشان می‌دهد که نقاش تلاش کرده است تصویری از دربار و آنچه در آن روی می‌دهد را به‌نمایش بگذارد. در مورد سرلوحه‌ی *مونس‌الاحرار* اطلاعاتی که می‌توانیم از مجلس بازنمایی‌شده و همچنین متن کتاب و حتی مجلس شکار در سمت راست سرلوحه دریافت کنیم، بسیار اندک است؛ بنابراین برخلاف تصاویر منسوب به تاریخ مبارک غازانی، تصویر سرلوحه‌ی *مونس‌الاحرار* صرف رجوع به متن کتاب و داده‌های تاریخی قابل تفسیر نیست، بلکه ملاحظه کارکرد و محتوای مجالس سرلوح در قرن هشتم هجری نیز در کار تفسیر الزامی است.

مجالس سرلوحه در دست‌نویس‌های ایلخانی و اینجو

سیمپسون (Simpson, 2006) در مطالعه‌ی خود بر روی دستنویس‌هایی که در کارگاه‌های هنری تحت حمایت ایلخانان و آل اینجو در بغداد، تبریز، اصفهان و شیراز مصور شده‌اند، دوازده نسخه دارای سرلوحه را شناسایی کرده است. علاوه بر این موارد و بنا بر بررسی گرابار، دو برگ مصوری که در کتابخانه‌ی کاخ توپقاپی نگه‌داری می‌شوند نیز دو مجلس متعلق به سرلوحه‌هایی جداشده از ابتدای دست‌نویسی ناشناخته به شمار می‌روند (Esin, 1963: 155). این دو مجلس که احتمالاً حدود سال ۷۰۰هجری در تبریز مصور شده‌اند (Fitzherbert, 2001: 31)، در کنار یکدیگر از الگوی کلی سرلوحه‌های رایج در آن دوره پیروی می‌کنند. جدول شماره ۱، دربرگیرنده‌ی فهرستی از این سرلوحه‌ها و همچنین محتوای مجالس آن‌هاست که بر اساس داده‌های سیمپسون و نیز

بررسی سرلوحه‌های موردبحث توسط نگارندگان ترسیم شده است.

جدول ۱ فهرست نسخه‌های دارای سرلوح‌های مصور دربار ایلخانان و آل اینجو و مضامین آن‌ها **منبع:** نگارندگان

	نام و مشخصات نسخه	مجالس مصورشده در سرلوحه‌ها	
		مجلس سمت راست	مجلس سمت چپ
۱	*رسائل اخوان‌الصفا* (بغداد، ۶۸۶ هجری)، محفوظ در کتابخانه‌ی مسجد سلیمانیه (استانبول)، شماره Esad Efandi 3638	بازنمایی مؤلفان	بازنمایی مؤلفان
		قابل دسترسی در (Fitzherbert, 2001, 98)	
۲	*کلیله‌ودمنه* (بغداد، ۶۵۹ تا ۶۷۹هجری)، محفوظ در کتابخانه‌ی کاخ توپقاپی (استانبول)، شماره H. 363	اهدا کتاب به حامی	اهدا کتاب به حامی
		قابل دسترسی در (Rogers, Çağman and Tanındı, 1986: 55)	
۳	*تاریخ جهانگشای جوینی* (بغداد یا مراغه ۶۸۹هجری)، محفوظ در کتابخانه‌ی ملی فرانسه (پاریس)، شماره Sup Persan 205	مهتر لمیده و اسب	مؤلف در حضور حامی
		قابل دسترسی در (http://gallica.bnf.fr)	
۴	*تاریخ بلعمی* (احتمالاً موصل، حدود ۷۰۰ هجری)، محفوظ در گالری هنر فریر (واشنگتن)، شماره 56.16	تک‌برگ باقی‌مانده جلوس پادشاهی است در حال برقراری عدل و داد	
		قابل دسترسی در (http://archive.asia.si.edu/collections)	
۵	سرلوحه دوبرگی جداشده از نسخه‌ای ناشناخته (بغداد یا تبریز، حدود ۷۰۰هجری)، محفوظ در کتابخانه‌ی کاخ توپقاپی (استانبول)، شماره H. 2152	صف شکاربانان و ملازمان	بزم طرب
		قابل دسترسی در (Esin, 1963:155)	
۶	*شاهنامه* کوچک فریر (بغداد، حدود ۷۰۰هجری)، محفوظ در گالری هنر فریر (واشنگتن)، شماره 25.25r	تک‌برگ باقی‌مانده در دو بخش بازنمایی بزم شکار و مجلس بازی چوگان است	
		قابل دسترسی در (http://archive.asia.si.edu/collections)	
۷	*کلیله‌ودمنه* (شیراز، ۷۰۷ هجری)، کتابخانه بریتانیا (لندن)، شماره Or 13506	صف شکاربانان و ملازمان	بزم طرب
		قابل دسترسی در (http://www.bl.uk/manuscripts)	
۸	*عجایب‌المخلوقات* (شیراز، ۷۲۲ هجری)، محفوظ در کتابخانه‌ی مسجد سلیمانیه (استانبول)، شماره Yeni Cami 813	صف شکاربانان و ملازمان	بزم طرب
		قابل دسترسی در (Contadini, 2010: 229)	
۹	*شاهنامه* فردوسی (شیراز، ۷۳۱ هجری)، محفوظ در کتابخانه‌ی کاخ توپقاپی (استانبول)، شماره H. 1479	صف شکاربانان و ملازمان	بزم طرب
		قابل دسترسی در (Fitzherbert, 2001)	
۱۰	*شاهنامه* فردوسی (شیراز، ۷۳۳ هجری)، محفوظ در کتابخانه ملی روسیه (سنت پترزبورگ)، شماره Dorn 329	بزم شکار	بزم طرب
		قابل دسترسی در (Adamova and Giuzalian, 1985: 41-44)	
۱۱	*شاهنامه* فردوسی (شیراز، ۷۴۱ هجری) مشهور به *شاهنامه* قوام‌الدین، پراکنده [۱۴]	بزم شکار	بزم طرب
		محفوظ در گالری سکلر (واشنگتن)، شماره S1986.112r-113v	
		قابل دسترسی در (http://archive.asia.si.edu/collections)	
۱۲	*مونس‌الاحرار* (احتمالاً اصفهان، ۷۴۱ هجری)، پراکنده	بزم شکار	جلوس زوج سلطنتی در میان درباریان
		محفوظ در دارالآثار الاسلامیه (کویت) به شماره LNS 9 MS, folios 1v-2r	
		قابل دسترسی در (Swietochowski & Carboni, 1994)	
۱۳	*شاهنامه* فردوسی (شیراز، ۷۵۳ هجری)، مجموعه‌ی خصوصی ابراهیمی، شماره Inju 1352	بزم شکار	جلوس زوج سلطنتی در میان درباریان

سرلوحه‌های مصورشده در بازه‌ی زمانی حدود ۶۹۰ تا ۷۱۰هجری، منطبق با نخستین سال‌های شکل‌گیری کارگاه‌های کتاب‌آرایی مغول در مراغه و بغداد، بازتابنده‌ی ویژگی‌های سبکی کتاب‌آرایی مرسوم در بین‌النهرین تحت فرمانروایی عباسیان‌اند [۱۵]. علاوه بر ویژگی‌های سبکی در سرلوحه‌های کلیله و دمنه (۶۵۹ تا ۶۷۹هجری)، رسائل اخوان‌الصفا (۶۸۶ هجری) و تاریخ جهانگشای جوینی (۶۸۹ هجری)، می‌توان دو مضمون متداول در بین‌النهرین پیش از حمله‌ی مغول، یعنی بازنمایی «مؤلف/مؤلفان» و «اهدا کتاب به حامی توسط مؤلف»، را مشاهده کرد. دو سرلوحه‌ی دیگرِ متعلق به این بازه‌ی زمانی ظاهراً دیگر مضمون پیشامغولی «حامی در قامت شاه» را بازنمایی می‌کنند. تک‌برگ برجامانده از سرلوحه‌ی تاریخ بلعمی (حدود ۷۰۰هجری) بازنمایی جلوس پادشاهی است در حال برقراری عدل و داد [۱۶]. در سرلوحه‌ی دوبرگی موجود در مرقع بهرام‌میرزا، در سمت چپ تصویر جلوس شاه در بزم طرب، در سمت راست و پایین صف درباریان، و در بالا صف پیشکش‌آورندگان مصور شده‌اند. در تنها برگ برجامانده از سرلوحه‌ی شاهنامه‌ی موسوم به شاهنامه‌ی کوچکِ محفوظ در گالری فریر نیز مجلس شکار در نیمه‌ی پایینی تصویر و بازی چوگان در بخش بالای آن مصور شده است.

اواخر دهه‌ی نخست سده‌ی هشتم در تبریز و شیراز شاهد پدیدآمدن ویژگی‌های سبکی متمایزی هستیم که مورد نخست سبک رسمی و پایتختی ایلخانان تحت حمایت خواجه رشیدالدین فضل‌الله در تبریز و مورد دوم سبکی محلی است که تحت حمایت امرای آل اینجو در شیراز به موازات سبک رسمی تا میانه‌ی سده‌ی هشتم تداوم می‌یابد. با تأسیس کتابخانه‌های ایلخانان در شنب غازان و ربع رشیدی و انتقال کتابخانه‌های بغداد و هرات و موصل به این مراکز، کتاب‌آرایی و مصورسازی در تبریز متمرکز شدند (آژند، ۱۳۸۱: ۱۲). باوجوداینکه مهم‌ترین نسخه‌های مصوری که سبک پایتختی ایلخانان را در فاصله‌ی سال‌های ۷۱۰ تا ۷۳۶هجری بازتاب می‌دهند، مانند نسخه‌های فارسی و عربی جامع التواریخ رشیدی و هم‌چنین شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی، در این مراکز مصور شده‌اند، اما از هیچ‌یک از این نسخه‌ها سرلوحه‌ی مصور در اختیار نداریم. البته با بذل توجه به تعداد سرلوحه‌های برجامانده از این دوره و همچنین تداوم سنت مجلس‌سازی برای سرلوحه در کارگاه‌های ادوار متأخرتر، می‌توان وجود سرلوحه‌های مصور در این نسخه‌ها را نیز محتمل دانست.

در شیراز اما مجلس‌سازی برای سرلوحه‌ها با سبک و سیاق متفاوت و موضوعات محدودتری صورت می‌پذیرفت که خواهیم دید چگونه با سنّت ایرانی مطابق بود. سرلوحه‌های شیراز دارای سه الگوی کمابیش متمایزند: الگوی نخست شامل مجلس بزم در سمت چپ و باریابی درباریان در سمت راست است. برخی از محققان این گونه را بزم شاهانه با صف پیشکش‌آورندگان در جشنی نظیر نوروز دانسته‌اند (Wright, 2006: 259). بررسی نمونه‌هایی که در این دسته قرار می‌گیرند، یعنی کلیله و دمنه (۷۰۷هجری)، عجایب‌المخلوقات (۷۲۲هجری) و شاهنامه فردوسی (۷۳۱هجری) (تصویر ۵)، نشان می‌دهد که افراد ایستاده در مجلس سمت راست با بزم شکاری که برگزار شده یا قرار است برگزار شود در ارتباط‌اند. وجود پرندگان شکاری و یوز و اسبانی که برای شکار آماده شده‌اند و همچنین جانوران شکارشده‌ای که در بخش بالایی سرلوحه‌ی شاهنامه فردوسی (۷۳۱ هجری) در دست شکاربانان و خدمه دیده می‌شوند، مؤید این فرض است. به‌ویژه اگر بدانیم که معمولاً مجالس بزم در همان شکارگاه‌هایی که به سبب خرمی‌شان بزمگاه نیز بودند برگزار می‌شد (غروی، ۱۳۵۴: ۱۲۶). الگوی دوم را می‌توان در شاهنامه فردوسی (۷۳۳هجری) و شاهنامه

فردوسی معروف به شاهنامه‌ی سنت پترزبورگ (۷٤۱هجری) مشاهده کرد. در این دو نسخه، تصویر سمت چپ بازنمایی بزم طرب و تصویر سمت راست بازنمود بزم شکاری است که افراد مختلفی از جمله شاه، در آن مشغول شکار در فضایی خارجی‌اند. الگوی سوم در واقع همان الگوی دوم است و تمایز این دو در مجلس سمت چپ، یعنی بزم طرب، است. در این الگو که در سرلوحه‌ی شاهنامه موسوم به شاهنامه‌ی اینجو (۷۵۳ هجری) (تصویر ٦) و سرلوحه‌ی *مونس‌الاحرار* دیده می‌شود، در مرکز بزم طرب زوجی سلطنتی بر تخت نشسته‌اند. جلوس زوج سلطنتی بر تخت در سرلوحه نمونه‌ای کمیاب است که در هیچ یک از سرلوحه‌های ذکر شده در جدول شماره ۱، به جز دو مورد اخیر، دیده نمی‌شود.

پرسشی که در این مرحله طرح می‌شود این است که اگر هدف از مجالس سرلوح، نمایشی از حامی نسخه بوده، پس ظاهر شدن گونه‌های طرب و شکار در مجاورت یکدیگر در ابتدای دست‌نویس‌های مصور به چه معناست؟ به اعتقاد ما پاسخ را باید در مفهوم «زنجیره‌ی شاهانه» [۱۷] جستجو کرد. «زنجیره‌ی شاهانه» که نخستین بار گرابار آن را در تصاویر کاخ‌های اموی شناسایی کرد (Grabar, 1987: 163)، به معنای مجموعه‌ای از تصاویر به‌هم‌پیوسته از جهت مضمونی است که لذات شاهانه‌ی متنوعی را با محوریت قراردادن قهرمانان درباری دربرمی‌گرفته که در مکان‌هایی نظیر کاخ‌ها و باغ‌ها یا نخجیرگاه‌های شاهی روی می‌داده‌اند. (Bloom and Blair, 2009, vol.2: 242). از جمله می‌توان به مجالسی نظیر جام گرفتن، باده‌نوشی و طرب، مجالس باریابی، نبردهای تن به تن، نبرد با شیر، نبرد با شمشیر و شکار با جانورانی چون یوز و سگ و شاهین و بازی چوگان اشاره کرد (ibid). فرخی سیستانی (۱۳۱۱: ۱۰٤)، شاعر سده‌ی پنجم هجری، سروده است:

چهار چیز گزین بود خسروان را کار　　نشاط کردن و چوگان و رزم و بزمِ شکار

در متونی که تحت عنوان اندرزنامه یا نصیحه‌الملوک در باب اعمال و کردار شاهان نوشته شده‌اند نیز به اعمال شاهانه اشاره شده است. امام محمد غزالی (۱۳۱۷: ۷۱) در نصیحه‌الملوک در شرح اعمال شاهانه می‌نویسد: «خسروان پیشین شبانروزی بچهار قسمت کردند یکی بهرْ ایزد را پرستیدندی و طاعت کردندی؛ و یک بهرْ اندر پادشاهی نظر کردندی و مظلومان را داد دادندی و تدبیر کردندی [...] بهر سیم از خوردن و خفتن و از این [جهان] بهره برگرفتن بشادی و خرمی و بهر چهارم بشکار و چوگان زدن و آنچه بدین ماند مشغول گشتندی». فردوسی (۱۳۹٤: ۱٤٥) نیز در شاهنامه برپایی بزم و رزم را از ویژگی‌های شاهان می‌داند:

چو گشتاسب ننشست یک نامدار　　به بزم و به رزم و به رای و شکار

در تاریخ مبارک غازانی اشاره شده که غازان پس از آموختن نوشتن در ده‌سالگی «آهنگ فرهنگ سواری و تیرانداختن کرد [...] و پیوسته جانور پرانیدی و اسب دوانیدی به نَمَطی [۱۸] که عالمیان متعجب ماندند» (رشیدالدین فضل‌الله، :۸۱۳۸۲). این اعمال شاهانه را شهزادگان می‌آموختند و مهارت در آن‌ها جزئی از شایستگی آن‌ها برای پادشاهی به شمار می‌آمد. چنانکه فردوسی (۱۳۹٤: ۳۰٦) در شاهنامه در شرح آموزش‌دادن رستم به سیاوش چنین سروده است:

سواری و تیر و کمان و کمند　　عِنان و رِکیب و چِه و چون و چند

نشســـتنگه مجلـــس و میگســـار همـــان بـــاز و شـــاهین و یوزِ شـــکار
ز داد و ز بیـــداد و تخـــت و کلاه ســـخن گفتن و رزم و راندن سپاه

در زمان صلح، بزم شـــکار تبدیل به مجلســـی برای نمایش مهارت شـــاه در رزم و حتی تمرین جنگ بدل می‌شـــد و از سلاح رزم برای شکار اســـتفاده می‌کردند (غروی، ۱۳۵٤: ۱۲٤). گاه شاه و همراهانش به تماشـــای حیوانات و شکار می‌نشستند. بنا بر روایتی در تاریخ مبارک غازانی، غازان خان و بُلغان خاتون در چهارطاقی که از چوب برپا شـــده بود و در میان محوطه‌ای قرار داشت که شـــکاربانان حیوانات مختلف را به آن هدایت می‌کردند، به تفرّج و تماشا مشغول شدند (رشیدالدین فضل‌الله، :۱۳۷۱۳۸۲).

توصیف بزم و رزم شاهانه چه در قالب کلمات و چه در قالب تصاویر، نمایشی از شایستگی و توانایی شـــاه برای سلطنت بوده است و چه بسا بتوان بازنمایی حامیان در درون‌مایه‌های شاهانه را نمایشی از مفهوم آرمانی پادشاهی قلمداد کرد. این نمایش‌های آرمانی را می‌توان بر روی اشیاء متعددی مشـــاهده کرد که در هنر ایران بی‌ســـابقه نبوده اســـت. ثعالبی در توصیف تخت طاقدیس منســـوب به خســـرو پرویز، به تصاویری از صور فلکی و بروج، صورت شاهان و حالات مختلف آن‌ها در مجالس بزم و رزم و شـــکارگاه اشاره کرده است (ثعالبی، ۱۳۸۵: ۳۳۷). در ظروف نقره‌ی ساسانی نیز نمونه‌های متعددی از شاهان در حال شکار یا در مجالس بزم به‌چشم می‌خورد. یکی از نمونه‌های جالب‌توجه ظرف نقره‌ی طلاب‌کوبی شـــده‌ای است که بر روی آن دو مجلس جلوس شاه و شکار در کنار هم نقش بسته‌اند (تصویر ۸). در دوره‌ی اسلامی نیز مضامین مختلف زنجیره‌های شاهانه در مجاورت هم بر روی فلزکاری‌ها ظاهر می‌شدند (تصور ۷) و با نمایش اعمال شاهانه در کنار هم بر ماهیت این اعمال نمادین تأکید می‌کردند (Bloom and Blair, 2009, vol.2: 242).

بازنمایی دوگانه‌ی بزم طرب و بزم شـــکار در ســـرلوحه‌ی نُسَـــخ نیز از چنیـــن الگویی تبعیت می‌کند؛ اما چرا این تصاویر برای ســـرآغاز نسخه‌ها انتخاب شده‌اند؟ می‌توان تمایل نقاشان ایرانی در آراســـتن صفحات سرلوحه به تصاویری از شـــکوه دربارها را متأثر از رواج مدیحه‌سرایی در دربارهای ایرانی دانســـت. سرلوحه‌های مصور مانند سایر بخش‌هایی که در افتتاحیه کتاب‌ها قرار می‌گرفتند نظیر شمسه‌ی تقدیم کتاب، فهرست و دیباچه مدخلی برای هر نسخه به شمار می‌آمدند که نمایشی از محتوای متن و شکوه نسخه بود. معمولاً دست‌نویس‌های ادبی و تاریخی با دیباچه‌هایی آغاز می‌شـــدند که به ستایش خداوند، نعت رسول اکرم (ص) و مدح شاهان و وزرا و افراد دیگری کـــه مؤلف تحت حمایت آنان بوده اختصاص داشـــتند. ســـرلوحه‌ها از این منظـــر می‌توانند نوعی مدیحه‌سرایی بصری به شمار بیایند و همان‌گونه که در قصائد شاعران مدیحه‌سرا، شاه با صفاتی آرمانی و آن‌گونه که مورد انتظار شاعر بوده توصیف می‌شده است (شفیعی کدکنی، :۸۳۱۳۷۲) در مجلس‌ســـازی برای سرلوحه‌ها نیز نمایش اعمال شاهانه توصیفی از شاهی آرمانی و خصوصیات وی بود. در این تصاویر همچون مدایح، کلیشـــه‌هایی که توصیف‌گر ویژگی‌های شاهانه بوده‌اند در قالب بازنمایی بزم طرب و بزم شـــکار بر ســـرلوحه‌ها نقش می‌بستند. به عبارتی در غیاب اشارات نوشتاری و بصری به فردی معین، مفهوم کلی پادشاهی را بازنمایی می‌کردند که حتی با قرارگرفتن در ابتدای نسخه‌هایی که حامی درباری نداشتند به آن ارزشی مضاعف می‌بخشیدند.

تصویر۵. سرلوحه‌ی دو برگی شاهنامه فردوسی (شیراز، ۷۳۱ هجری)، محفوظ در کتابخانه‌ی موزه‌ی توپقاپی، **منبع:** (Fitzherbert, 2001)

تصویر۶. سرلوحه‌ی دوبرگی شاهنامه فردوسی موسوم به شاهنامه اینجو (شیراز، ۷۵۳ هجری)، متعلق به مجموعه‌ی خصوصی ابراهیمی، **منبع:** (Wright, 2013)

تصویر۷. بازنمایی زنجیره‌ی شاهانه (شکار، جام‌گرفتن و طرب) بر بدنه‌ی تنگ فلزی با ترصیع نقره (موصل، ٦٢٩ هجری)، محفوظ در موزه‌ی بریتانیا به شماره 1866,1229.61 ، **منبع:** URL 2

تصویر۸. بشقاب نقره ساسانی محفوظ در موزه اِرمیتاژ به شماره S 250، **منبع:** (Harper and Meyers, 1981: 220)

تصویر۹. جلوس شاه و ملکه بر تخت، بشقاب نقره‌ی ساسانی، قرن ٦ یا ٧ میلادی (ایران). محفوظ در موزه هنر والترز به شماره 57.709، **منبع:** URL 3

تصویر۱۰. سفال مینایی، منسوب به ابوزید کاشانی، به تاریخ ۵۸۲هجری، محفوظ در موزه‌ی متروپولیتن (نیویورک)، **منبع:** URL 4

تصویر۱۱. سفال مینایی، اواخر سده‌ی ششم هجری، محفوظ در مجموعه‌ی خصوصی سر ارنست دبنهام **منبع:** (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۷۰۳)، تصویر خطی از نگارندگان

بر این اساس رابطه‌ی معنایی میان این دو تصویر سرلوحه‌ی *مونس‌الاحرار* که در نگاه نخست ارتباط معنایی ضعیفی با هم دارند، قابل تفسیر است. وجود مجلس شکار در سمت راست سرلوحه نیز مؤید این است که تصویر زوج سلطنتی می‌تواند یکی از گونه‌های چرخه‌های شاهانه در ابتدای نسخه باشد. همانند بزم شکار و بزم طرب که در هنر ساسانی ریشه دارند، نمونه‌ای از مجلس خلوت شـــاهانه هم بر روی ظرفی نقره‌ای از دوره‌ی ساســـانی بر جای مانده است (تصویر ۸). بازنمایی زوجی که در فضای باز به همراه ندیمان و ملازمان در مجلس بزمی بر تخت نشسته‌اند، از سال‌های انتهایی سده‌ی ششم هجری بر روی ســـفال‌های مینایی سلجوقی متداول بوده است (تصویر ۱۰). در این تصویر فردی که در مقابل زوج سلطنتی نشسته ظاهراً در حال روایت موضوعی است که با اشعار عاشقانه‌ای که درون و پیرامون ظرف نوشته شده بی ارتباط نیست. [۱۹] الگ گرابار (Grabar, 1968: 646). ایـــن تصاویر را زیرمجموعه‌ی زنجیره‌های شـــاهانه می‌دانـــد و آن‌ها را «زنجیره‌های

عشق و مراقبه» نام‌گذاری می‌کند. در نمونه‌ای دیگر متعلق به دوره‌ی سلجوقی، شاه و ملکه در میان ندیمان و ملازمان بر تخت نشسته‌اند (تصویر ۱۱) و بر فراز سرشان، فرشتگان حامل فرهمندی معلق‌اند. این تصویر که یادآور طبَق برنجی ابواسحاق اینجو (تصویر ۳) است، دال بر وجود الگوی بازنمایی زوج سلطنتی در خلوت پیش از دوران مغول است.

تصویر زوج سلطنتی بر سرلوحه‌ی *مونس‌الاحرار* به‌مثابه جزئی از زنجیره‌ی شاهانه که در افتتاحیه‌ی نسخه مصور شده، بازنمایی گونه‌ای از مجالس نشاط یا طرب است که عبید زاکانی (۱۳۴۳: ۸)، شاعر قرن هشتم، در قصیده‌ای در مدح شاه شیخ ابواسحاق آن را این‌چنین ستوده است:

کسی که باده ننوشد چه خوش‌دلی بیند — دلی که عشق نورزد دگر چه‌کار کند
غلام همت آنم که با صراحی می — گرفته دست بتی بر چمن گذار کند

بنابراین می‌توان عناصر متعددی را که سرلوحه‌ی *مونس‌الاحرار* از درهم‌آمیختگی آن‌ها پدید آمده است، در لایه‌های مختلف این تصویر بازشناخت. نخستین مورد، هم‌نشینی بزم طرب و بزم شکار در حکم گونه‌ای از مجالس بزم و رزم شاهانه با بازنمایی اعمال آرمانی شاه است که می‌توان آن را نوعی مدیحه‌سرایی بصری دانست. مجالس بزم و رزم که در هنر ساسانی ریشه دارند، در هنر ایران دوره‌ی اسلامی نیز تداوم یافته‌اند. مجلس‌سازی بر اساس مضمون بزم و رزم بر سرلوحه‌ی نسخ، علاوه بر اینکه در حکم مدح و ثنای شاهان بود، همانند نقش‌مایه‌هایی با مضامین مشابه که بر بدنه‌ی ظروف فلزی حک می‌شد و هم‌چنین تصاویر نمادین و شاعرانه‌ی تصویرشده بر سفال‌های مینایی، ارزشی مضاعف به نسخ می‌بخشید. این ارزش مضاعف که با نمایش تصویر شاه یا شکوه زندگی درباری حاصل می‌گردید با به‌کارگیری نمادها و نشان‌های سلطنتی مؤکد می‌شد. برخی جزئیات نوعیِ شمایل‌نگاری رسمی ایلخانان که در جامه‌ها و سرپوش‌های افراد حاضر در نمایش درباری جلوه‌گر می‌شوند، دومین مورد از عناصر شکل‌دهنده‌ی محتوای سرلوحه‌ی *مونس‌الاحرار* است. مرکز ثقل این جزئیات، نمایش کلاه پردار مغولی است که به شیوه‌ای اغراق‌آمیز مجلل‌تر از نمونه‌های موجود در شمایل‌نگاری‌های رسمی ایلخانان مصور شده و نمادی از شوکت پادشاهی است. به همین ترتیب تاجی شبیه به تاج ساسانی که بر سر یکی از پیکره‌های شکارگر در تصویر سمت راست به چشم می‌خورد، یادآور مفهوم پادشاهی در چهارچوب فرهنگ درباری ایرانی است. سومین عنصر، بازنمایی خلوت شاهانه در قالب یکی از گونه‌های بزم طرب است که می‌توان مدعی شد مانند سایر تصاویر زنجیره‌ی شاهانه در شمایل‌نگاری ساسانی ریشه دارد. وجود نمونه‌های حد واسط سنّت ساسانی و تصویر سرلوحه‌ی *مونس‌الاحرار* که در سفال‌های سلجوقی مصور شده‌اند، گواهی بر تداوم این مضمون‌اند، هرچند بازنمایی گسترده‌ی خواتین مغول در شمایل‌نگاری رسمی دوره‌ی ایلخانی نیز می‌تواند عامل مؤثری در انتقال این مضمون از اشیا به سرلوحه‌ی نسخ به شمار آید.

نتیجه‌گیری

مطالعه‌ی شمایل‌نگاشتی یک اثر، پاسخ‌دادن به این پرسش کلیدی است که چگونه مضمونی معین در بازه‌ی زمانی معین در قالب فرمی معین بازنمایی شده است. در همین چارچوب در این مقاله تلاش کردیم به این پرسش پاسخ دهیم که چرا مضمون جلوس زوج سلطنتی در سرلوحه‌ی کتاب

مونس‌الاحرار فی دقایق‌الاشعار در قالب ترکیب‌بندی و جزئیات شمایل‌نگاشتی موجود، مصور شده است. بررسی سرلوحه‌های مصور در قرن هشتم نشان می‌دهد که نقاشان و حامیان به نمایش مجالسی از اعمال شاهانه نظیر بزم و رزم و شکار و طرب در ابتدای نسخه‌ها تمایل. داشته‌اند. این سرلوحه‌ها علاوه بر اینکه به شکوه نسخه‌ها می‌افزودند و بر سخاوت حامی یا سفارش‌دهنده مهر تأیید می‌زدند، توصیفی آرمانی از شاه و صفات و اعمال او به زبان تصویر بیان می‌کردند که با سنّت مدیحه‌سرایی در ادبیات فارسی ارتباط معنایی نزدیکی دارد.

در چنین زمینه‌ای سرلوحه‌ی *مونس‌الاحرار* را می‌توان ذیل مضمون کلی «زنجیره‌های شاهانه»، که عبارت است از نمایش اعمال و کردار شاهان در مُلک‌داری و زندگی درباری، طبقه‌بندی کرد. این تصویر در بستر چند فرهنگی قرن هشتم از آمیختگی سنّت‌های هنری مختلف به‌وجود آمده است. سنّت ایرانیِ بازنمایی زنجیره‌های شاهانه یا تصاویر بزم و رزم که به مجلس‌سازی سرلوحه‌ها انتقال یافته است، هسته‌ی مرکزی این سرلوحه را تشکیل می‌دهد. ترکیبی از مجالس خلوت یا به تعبیر گرابار زنجیره‌های عشق و مراقبه که در دوره‌ی سلجوقی در تصاویر منقوش بر ظروف سفالی و فلزکاری‌ها متداول می‌شوند، به همراه تأثیراتی از شمایل‌نگاری رسمی دوره‌ی ایلخانی و تأثیرات اُیغوری در نمایش جزئیات تصاویر، پوشاک و چهره‌پردازی، از دیگر منابعی برشمرده می‌شوند که این تصویر بدیع را شکل داده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۱. Marianna Shreve Simpson متخصص کتاب‌آرایی اسلامی و موزه‌دار هنر اسلامی گالری هنر والتر

۲. Frontispiece

۳. Stefano Carboni محقق هنر اسلامی و مدیر گالری هنر استرالیای غربی

٤. Elaine Wrightمتخصص هنر اسلامی و موزه‌دار مجموعه‌های اسلامی موزه‌ی چستر بیتی

٥. لنبان ناحیه‌ای در بخش غربی اصفهان قرن هشتم بوده است (دهخدا).

٦. Ernst J. Grube (1932- 2011) مورخ هنر اسلامی زاده‌ی اتریش

۷. مشخصات نسخه در ردیف ۱۳ جدول شماره ۱ موجود است.

۸. مرقعات موسوم به دیز (Diez Album)، مجموعه‌ای از پنج مرقع است که حدود ٤۰۰ برگ نقاشی فیگوراتیو، طراحی و آثار خوشنویسی متعلق به دوره‌ی ایلخانی، جلایری و تیموری را دربرمی‌گیرد. این مرقعات در ۱۷۸۹ توسط هاینریش فردریش فون دیز، دیپلمات و شرق‌شناس آلمانی، در قسطنطنیه خریداری شدند و هم‌اکنون در کتابخانه‌ی دولتی میراث فرهنگی پروس در برلین نگهداری می‌شوند (Gonnella et al, 2016:1)

۹. این مرقع که به نام مرقع فاتح نیز شناخته می‌شود، مجموعه‌ای است دربرگیرنده‌ی آثار متنوع، به‌خصوص نقاشی‌هایی منسوب به محمد سیاه‌قلم و شیخی که نقاش دربار خلیل و یعقوب آق قویونلو بوده است، که در جریان جنگ چالدران از کتابخانه‌ی سلطنتی به خزانه‌ی عثمانی برده شد و امروز به شماره H. 2153 در کتابخانه‌ی موزه‌ی کاخ توپقاپی در استانبول نگه‌داری می‌شود (شاد قزوینی، ۱۳۸٦: ۱۲۸-۱۳۰)

۱۰. تاریخ مبارک غازانی بخشی از جلد اول جامع التواریخ تألیف خواجه رشیدالدین فضل‌الله است که در آن به غازان خان پرداخته است (آژند، ۱۳۸۰: ۹٦)

۱۱. رشیدالدین در وقف‌نامه ربع رشیدی به بیست تن از غلامان ترک از جمله قوتلوق بوقای نقاش اشاره می‌کند و در ادامه نیز شرط می‌کند که فرزندان این افراد می‌بایست حرفه پدر خود را فراَ بگیرند و دنبال کنند. در انتهای فصل یازدهم وقف نامه نیز غلامان ترک را از برف‌روبی گذرگاه‌ها و بام‌های ساختمان‌های ربع رشیدی مستثنا می‌کند (رشیدالدین فضل‌الله، ۲۵۳٦: ۱۵۱). این غلامان مخصوص احتمالاً اُیغورهایی هستند که در هنر نقاشی و کتاب‌آرایی مهارت داشته‌اند و تأثیر آنان را می‌توان در آثار تولیدشده در کارگاه‌های کتاب‌آرایی ایلخانان مشاهده کرد.

۱۲. لقب فرمانروایان فارس. این لقب را از این رو اختیار کرده بودند که به بناهای هخامنشی در ناحیه فارس اشاره داشت که به اعتقاد مردم روح سلیمان در آن‌ها مقیم بود (بلر و بلوم، ۱۳۹۱: ٤٠٢)
۱۳. بُغطاق نوعی پوشش سرِ بلند بود که زنان خانواده‌ی سلطنتی مغول می‌پوشیدند و «ساختاری از نمد و چوب بید (چوب یا پوست درخت) پوشیده از زینت‌آلات داشت» (یارشاطر، ۱۳۸۳:)۱۸٦. در سمت راست تصویر شماره ۲ می‌توان این پوشش را بر سر زنان مشاهده کرد.
۱٤. مجلس سمت راست (بزم شکار) سرلوحه‌ی شاهنامه ۷٤۱هجری حاوی سرلوحی مذهّب در بخش فوقانی است که عبارت «کتاب لغات الفرس» در آن نوشته شده است. سیمپسون طی بازسازی این نسخه‌ی پراکنده در مجموعه‌های مختلف، این برگ از سرلوحه را نیز به‌دقت بررسی کرده است. او شرح داده اصت که این نگاره بازسازی شده و اجزایی به آن الحاق شده است، از جمله سرلوح «کتاب لغات الفرس» که بالای تصویر چسبانده شده است. با وجود اینکه تصویر به‌شدت آسیب دیده است، اما سیمپسون آن را متعلق به شاهنامه می‌داند .(Simpson, 2006: 220, 235)
۱۵. نقاشی دوره‌ی مغول را پژوهشگران به سه دوره تقسیم می‌کنند: سبک کلانشهری (متأثر از عباسیان) تحت فرمانروایی ایلخانان (۱۳۱۰-۱۲۹۰)، مکتب رشیدیه (۱۳۱۸-۱۳۰۹)، سبک کلانشهری (۱۳۱۸-۱۳۵۰)(Bloom and Blair, 2009: 214)
۱٦. فیتزهربرت به استناد آیه‌ی۲٦ سوره‌ی (ص) که در قاب بالای سرلوحه نوشته شده است، محتوای این مجلس را برقراری عدل و داد می‌داند (Fitzherbert, 2001: 12). در این آیه آمده است: «يَا دَاوُودُ إِنَّا جَعَلْنَاكَ خَلِيفَةً فِي الْأَرْضِ فَاحْكُمْ بَيْنَ النَّاسِ بِالْحَقِّ» (ترجمه: ای داوود ما تو را در زمین خلیفه [و جانشین] گردانیدیم پس میان مردم به حق داوری کن).

۱۷. Princely cycles

۱۸. گونه و طریقه‌ی چیزی (دهخدا)
۱۹. برای اشعار نوشته‌شده بر این ظرف مراجعه کنید به (Canby et al, 2016: 112)

فهرست منابع

- آژند، یعقوب. (۱۳۸۱)، «کارکرد دوسویه کتابخانه در دوره‌ی مغولان ایران: کتاب‌آرایی و کتابداری»، *کتابداری، آرشیو و نسخه پژوهی*، ۳۸، ۱۸-۷.
- آژند، یعقوب. (۱۳۸۰)، *تاریخ‌نگاری در ایران*، تهران: نشر گستره.
- بلر، شیلا. (۱۳۸۷)، «معماری و جامعه در دوره‌ی ایلخانان: تحلیل وقف‌نامه ربع رشیدی»، *گلستان هنر*، ترجمه مهرداد قیومی بید هندی، ش ۱۳: ۷۳-٤۸.
- بلر، شیلا و جاناتان بلوم. (۱۳۹۱)، «مغولان مسلمان: از حمله‌ی مغول تا ایلخانان»، *اسلام: هنر و معماری*. ویراسته‌ی هاتشتاین و دیلیس، ترجمه نسرین طباطبایی و دیگران. تهران: انتشارات پیکان.
- پوپ، آرتر آپم و فیلیس آکرمن. (۱۳۸۷)، *سیری در هنر ایران: از دوران پیش از تاریخ تا امروز*، ج ۹، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- ثعالبی، عبدالملک‌بن محمد. (۱۳۸۵)، *شاهنامه ثعالبی در شرح احوال سلاطین ایران*، ترجمه محمد هدایت، تهران: اساطیر.
- حسینی، مهدی. (۱۳۸۵)، «نسخه‌ی مصور *مونس‌الاحرار*»، *گلستان هنر*، شماره ٦: ۱۱۵- ۱۲۲.
- رشیدالدین فضل‌الله. (۲۵۳٦)، *وقف‌نامه ربع رشیدی: الوقفیه‌الرشیدیه بخط‌الواقف فی بیان شرائط امورالوقف والمصارف*، به کوشش مجتبی مینوی، ایرج افشار، تهران: انجمن آثار ملی.
- رشیدالدین فضل‌الله. ۱۳۸۲. *تاریخ مبارک غازانی*. کارل یان (مصحح). آبادان: نشر پرسش.
- عبید زاکانی (۱۳٤۳)، *کلیات عبید زاکانی: شامل قصاید، غزلیات، رباعیات، مثنویات*، به کوشش پرویز اتابکی، تهران: زوار.
- غزالی، امام محمد. (۱۳۱۷). *نصیحه‌الملوک*، مصحح جلال همایی، تهران: کتابخانه‌ی طهران.
- غروی، علی. (۱۳٥٤). «صید و آداب آن در شاهنامه فردوسی»، *هنر و مردم*، ش ۱۵۳ و ۱۵٤: ۱۲۱- ۱۲٦.
- فرخی سیستانی. (۱۳۱۱). *دیوان حکیم فرخی سیستانی*، به تصحیح علی عبدالرسولی، مطبعه مجلس.
- فردوسی. ابوالقاسم. ۱۳۹٤. *شاهنامه*. جلال خالقی مطلق (مصحح)، ٤ ج، تهران: سخن.
- قزوینی، محمد. (۱۳٦۳)، *بیست مقاله‌ی قزوینی*، به تصحیح عباس اقبال و پورداوود، ج ۲، تهران: دنیای

کتاب.
- شادقزوینی، پریسا. (۱۳۸٦). «بررسی نسخه‌های خطی و مرقعات ایرانی سده‌های هشتم تا دهم هجری در موزه‌ی توپقاپی‌سرای استانبول»، *گنجینه اسناد*، ش ٦٧: ١٤٠-١٢١.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۲)، *مفلس کیمیا فروش: نقد و تحلیل شعر انوری*، تهران: سخن.
- مایل‌هروی، نجیب. (۱۳۷۲)، *کتاب آرایی در تمدن اسلامی*، مشهد: آستان قدس رضوی.
- مخلص لاهوری، آنندرام. (۱۳۹۵)، *مرآت‌الاصطلاح*، با مقدمه و تصحیح چندر شیکهر، حمیدرضا قلیچ خانی، هومن یوسفدهی، تهران: سخن.
- منوچهری دامغانی. (۱۳۳۸)، *دیوان استاد منوچهری دامغانی*، به کوشش محمد دبیر سیاقی، تهران: انتشارات زوار.
- یار شاطر، احسان و دیگران. (۱۳۸۳)، *پوشاک در ایران زمین*، ترجمه پیمان متین، تهران: موسسه انتشارات امیرکبیر.

- Adamova, A and Giuzalian, L.T (1985). *Miniatori Rukapisi paemi Shaxname 1333 goda*, Iskoostva
- Bagci, S. (1995). "A New Theme of the Shirazi Frontispiece Miniatures : The Divan of Solomon". *Muqarnas*, 12(1995), 101–111.
- Blair, S. S. (1993). "The development of the illustrated book in Iran", *Muqarnas*, 10: pp. 266- 74.
- Blair, S. S. (1995). *A Compendium of Chronicles: Rashid al-Din's Illustrated History of the world*, the Nour Foundation.
- Bloom, J. M. & Blair, S. (Eds). (2009). *The Grove encyclopedia of Islamic art and architecture* (3Vol.). Oxford University Press, USA.
- Canby, Sheila R, Deniz Beyazit, Martina Rugiadi, and A C. S. Peacock. (2016). *Court and Cosmos: The Great Age of the Seljuqs*, New York: Metropolitan Museum of Art.
- Contadini, A. (2010): *Arab Painting: Text and Image in Illustrated Arabic Manuscripts*: Brill.
- Esin, E. (1963). Two miniatures from the collections of Topkapi. *Ars Orientalis*, 141- 161.
- Fitzherbert, T. (2001). "Bal'ami›s Tabari: An Illustrated Manuscript of Bal'ami›s Tarjama-yi Tārīkh-i Ṭabarī in the Freer Gallery of Art", Washington (F59. 16, 47.19 and 30.21), Doctoral dissertation, University of Edinburgh.
- Gonnella, Julia, Friederike Weis, and Christoph Rauch. (Eds). (2016). *The Diez Albums: Contexts and Contents*, Leiden: Brill.
- Grabar, O. (1968), "The Visual Arts, 1050—1550", *The Cambridge History of Iran*, V.5: 626 – 658
- Grabar, O. (1987), *The formation of Islamic art, New Haven*: Yale University Press
- Hillenbrand, R. (2002). "The Arts of the Book in Ilkhanid Iran". In L. Komarrof & S. Carboni (Eds.), *the legacy of Chengiz khan*. Metropolitan Museum of Art: 135- 167.
- Harper, P. O. & Meyers, P. (1981). *Silver Vessels of the Sasanian Period: Royal Imagery* (Vol.1). Metropolitan Museum of art.
- Kadoi, Y. (2009). *Islamic Chinoiserie: The Art of Mongol Iran*, Edinburgh University press.
- Kadoi, Y. (2016). "The Mongols Enthroned" in The *Diez Albums: Contexts and Contents*, Gonnella, Julia, Friederike Weis, and Christoph Rauch. (Ed). Leiden: Brill: 243- 275.
- Komaroff, L. (1994). "Paintings in Silver and Gold: The Decoration of Persian Metalwork and Its Relationship to Manuscript Illustration". *Studies in the Decorative Arts*, 2(1), 2–34.
- Lash, Willem. 1996. "Iconography and Iconology", in: *The Dictionary of Art*, ed. Jane Turner, London (MacMillan and grove), vol. 15: 89- 98.
- Rogers, M; Çağman, F; Tanındı, Z (1986): *The Topkapı Saray Museum. The albums and illustrated manuscripts*. London: Thames and Hudson.
- Simpson, M.S, (2000). "A Reconstruction and Preliminary Account of the 1341 Shahnama",

Persian Painting From the Mongols to the Qajars : studies in honour of Basil W. Robinson, Robert Hillenbrand (ed.), London: I.B. Tauris : 217- 248
- Simpson, M. S. (2006). "In the Beginning: Frontispieces and Front Matter in Ilkhanid and Injuid Manuscripts", in *Beyond the Legacy of Genghis Khan*, Komaroff. L (ed.), Brill: pp. 213 -47.
- Sims, E. Marshak, B. I. & Grube, E. J. (2002). *Peerless images: Persian painting and its sources*, Yale University Press.
- Swietochowski, M. L. & Carboni, S. (ed). (1994). *Illustrated poetry and epic images: Persian painting of the 1330s and 1340s*. Metropolitan Museum of Art.
- Wright, E. (2006). "Patronage of the Art of the Book under the Injuids of Shiraz", *Beyond the Legacy of Genghis Khan*, Komaroff. L (ed.), Brill: pp.248- 268
- Wright, E. (2013). *The Look of the Book: Manuscript Production in Shiraz*, 1303- 1452, University of Washington Press.

منابع اینترنتی:

- URL 1: S10: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN73601313X&PHYSID=PHYS_0048&DMDID=DMDLOG_0048 (92018/27/)
- URL 2: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=239367&partId=1 (52018/23/)
- URL 3: http://art.thewalters.org/detail/20943/plate-2/ (42018/25/)
- URL 4: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451752?searchField=All&amp (92018/30/)