نگارگری نسخ خطی در ایران

استوارت کری ولش
ترجمهٔ سید محمد طریقی

مقدمه

گفتم آخر خویش را می‌یافتم
در دو چشمش راه روشن یافتم
نقش می از چشم تو آواز داد
که منم تو تو منی در اتحاد

(مولوی)

بشر از نخستین لحظات آفرینش پیوسته با زیبایی‌های گوناگونِ خلقت و یگانگی موجود در آن که از روح هنرپرورش سرچشمه می‌گیرد دمساز بوده است. الهامات یک هنرمند، حتی هنرمندی که وابسته به دربارِ شاهان بوده، هم‌چو هنرمندانِ این مجموعهٔ نگارگریِ نسخه‌های خطی، بیانگر احساسات و برداشت‌هایی است که در نهاد و سرشت هستی آدمیان پنهان مانده است. لیک انسان‌های معدودی پیامبرگونه بر این گنجینهٔ ارزشمندِ فطرتِ الهی دست می‌یابند.

کهن‌ترین پدیده‌های هنر در نیاز به پرستش و ستایشِ مذهبی ریشه دارد که برخاسته از گرایش غریزیِ انسان است. حتی پیامبران خود از هنر بهره‌ها داشته‌اند، مانند حضرت ابراهیم که پیکرتراشی می‌دانست، حضرت نوح که نجاری را استادانه به‌کار می‌گرفت و

حضرت داود که آوای خوش داشت و حصیربافی نیکو بود. لذا آثار هنرمندان صرف‌نظر از ذوق و شوقِ هنری، جلوه‌گاهِ روان گم‌شده‌یی است که هر انسان در این چند سالهٔ عمر از پی آن سرگشته می‌باشد و به‌عنوان میراثِ ابنای بشر مطرح می‌گردد.

توجه و عنایت به آثار هنری و ادبی ایران که به علل گوناگون در خارج از این سرزمین به‌عنوان میراث جهانی نگهداری می‌شود یکی از مباحث ایران‌شناسی و وظایف آن محسوب می‌شود. در رشتهٔ ایران‌شناسی پرداختن به میراثِ فرهنگی و شناساندن آن ارج بسیاری دارد. ایران‌شناسی پاسدار هویت ملی است. ایران‌شناسی تنها مقوله‌های ادبی و تاریخی نیست، بلکه به‌دست‌آوردن و پیدا کردن زمینه‌های از دست‌رفته و یا در جایی پنهان مانده است که می‌بایست آشکار گردد. قلمرو ایران‌شناسی محدود به یک تشکیلات و یا یک مؤسسهٔ هنری و فرهنگی نیست. حتی در بُعد گسترده‌ترش بخش صنایع هنری را هم شامل می‌شود. ایران‌شناسی می‌بایست به‌عنوان واقعیتی دور از تعصبِ ملی‌گرایی در سطح جهان مطرح شود. آن‌چنان‌که در گذشتهٔ فرهنگی این سرزمین به‌واسطهٔ محتوای غنی‌اش چنین بود. سخن پیرامونِ ایران‌شناسی بسیار است که نگارگری از جملهٔ این مباحث است.

نگارگری نسخ خطی دورهٔ صفوی تنها به‌خاطر زیبایی‌های چشم‌گیرش مورد توجه علاقه‌مندان به مینیاتور واقع نمی‌شود، بلکه از آن‌رو در آنان وجد و نشاط می‌آفریند که سیر تکاملی اندیشه‌های روحانی ـ دینی را در زبان تمثیل و مجاز، در بازگویی برخی از رخدادهای تاریخی به تصویر می‌کشاند. یکی از خصایص هنرِ اسلامی آن است که از حیطهٔ حواس خارج می‌گردد و انسان را به دنیای سحرانگیز عرفان دعوت می‌نماید تا ستایشگر معبودی شود که طبیعت و اندیشه (ایده) از آنِ اوست؛ یعنی به‌سوی جلوه‌گاه معنایِ زیبایی‌شناسی مطلق. به‌طور نمونه تابلوی بهزاد از گلستان سعدی در مورد یوسف و زلیخا که با ظرافتِ خاصِ هنریِ بهزاد این جنبه‌های زیباشناسیِ مطلق و معنوی بسیار دلچسب تصویرسازی گردیده و در این کتاب از آن سخن به‌میان کشیده شده است.

هنر هرچند که درگیر افکار و احساسات عینی هنرمند می‌تواند باشد ولی باز در ایجادِ اتحاد با کلِ جهانِ هستی و در نتیجه با خودِ انسان، نمایشی از روح زمانِ خود است که به‌عنوان تاریخ گذشته برای آیندگان به میراث می‌ماند و راهی به‌سوی آینده می‌گشاید. هنرمند درکشاکش این دو قطب خود را بازمی‌یابد و آینهٔ زمان خود می‌گردد.

تأثیری که هنر می‌تواند در شکوفایی روح داشته باشد دیگر جای تردید نیست. به‌ویژه از زمانی که دو دانشمند هندی به‌نام‌های سینگ و پانتاج با پژوهش‌های خود دربارهٔ تأثیرِ موسیقی در رشد گل میموزا که کنجکاوی فرهیختگانِ جهان را نسبت به تأثیر شگفتی‌های جهانِ هنر برانگیخت، نگارگری و تصویرسازی هم به‌عنوان یکی از شاخه‌های هنر از این قاعده مستثنی نیست و می‌تواند هم‌چو سدی انسان را در برابر وسوسه‌های شیطانی حفظ نماید و او را در معنویتِ جوشان درونی‌اش برای بیانِ واقعیتی که در پی اتحاد با طبیعت و جهانِ بی‌انتهاست والایی بخشد و یاری رساند:

معنی آن باشد که بستاند ترا
بی‌نیاز از نقش گرداند ترا
معنی آن نبود که کور و کر کند
مرد را بر نقش عاشق‌تر کند

(مولوی)

بنا بر گفتهٔ شلینگ هنر برترین نمودِ تمامیتِ کل اندیشهٔ ایده‌آل است، ولی محدود در واقعیت‌های موجودِ جهانی. در این‌جا می‌بایست اضافه نمود که هنر باید خود را از این محدودیت‌ها برهاند و نقاشی تفننی را که به‌خاطر دل و خواستهٔ شخصی است واگذارد تا به

نقاشی حرفه‌یی که در تمام طول زندگی همزاد هنرمند است دست یابد.

هنر نگارگری نسخ خطی نظر به برداشت عینی گرایش که آینهٔ تاریخ و زندگیِ زمانِ خود است این تأثیر را به‌مراتب بیش‌تر در خود نهفته دارد و می‌تواند در دانش مردم‌شناسی از جایگاه خاصی برخوردار بشود. هنرمندِ نگارگر و با نقاش که بهره‌مند از مفاهیم و نظریه‌های دانش‌هایی که در رابطهٔ تنگاتنگ با مردم است، بوده باشد، بالطبع اثرش در قلب مردمِ زمانهٔ خود ریشه خواهد دواند که پیامدش در جلوه‌های میراث فرهنگی آن جامعه ــ صرف‌نظر از ماهیت اجباری برخی از میراثِ فرهنگیِ جامعه‌ها ــ متبلور می‌گردد و سرچشمهٔ جوشان ارزش‌های هنریِ جهان‌شمول می‌شود.

تمام ظرایف ادبی این سرزمین در خود گنجینه‌های فرهنگی و اساطیری‌یی را گنجانده که بر آن‌ها شرح و توصیف، نقد و بررسی‌های گوناگونِ اندیشمندانِ ژرف‌اندیش نوشته شده است. از این‌رو نگارگریِ این میراثِ باشکوه هم نمی‌تواند از این‌همه دقت و تعمق برکنار بوده باشد.

هنر نگارگری نسخ خطی، به‌ویژه مینیاتور صرف‌نظر از زمینهٔ موضوعاتِ تصویرسازی‌های آن متأثر از برداشت‌های شخصی و یا سفرنامه‌ها و دیگر عواملِ خارجی نیز بوده است و همین امر موجب استقلالِ طراحی و تکاملِ آن در ایران نسبت به دیگر کشورهای اسلامی به‌ویژه همسایگان خود هم‌چون کشورهای عربی و یا حکومت‌های مسلمانِ شبه‌قارهٔ هند و دولت عثمانی شده است، و این خود، سخن از روح آزاداندیشی دارد که بر این سرزمین تلاطم دارد. اما با این‌وجود در نهایت در تمام آن‌ها، هم‌آهنگی و اتحاد در پرداخت موضوعاتی که بیش‌تر رنگِ عرفانی و مذهبی دارد قابل مشاهده است.

هنری که دارای پیام و احساسِ مسئولیت است، می‌تواند فرمانروای شعور و هیجان‌های درونیِ انسان باشد و قادر است تمام جلوه‌های سطحی و نمایشی را تحت‌الشعاع خود قرار دهد که برخوردار از عمق چندانی نیست. به دیگر سخن هنر بالنده می‌تواند شکاف بین طبیعت، روحِ آدمی، عرفان و امیدها و بیم‌های اجتماعی را به وحدت و یکپارچگی مبدل گرداند. هنر زنده و دارای سبک و مکتب می‌تواند درک سطحی فرد را نسبت به سرزمینِ خود و ذخایر فرهنگی‌اش عمیق نماید. او و میراث فرهنگی را حتی در برابر هجوم بیگانگان زنده نگه دارد.

البته توجه یک‌بُعدی به هنر همان می‌شود که در عصر تیموری بر این سرزمین رفت و شعور ملی را به‌وسیلهٔ برقِ چکاچکِ شمشیر یک‌سویه‌نگری و بی‌توجهی به فرایندهای دیگر قابلیت‌های انسانی و درنتیجه به تحلیلِ نادرست و ناواقع از اوضاعِ اجتماعی و سیاسی کشاند که به‌عنوان عواملِ بازدارندهٔ اندیشه‌های پویا و به‌طور کلی عدم پیشرفت و ارتقاء سطح فرهنگی نامیده شده است. رخوت زاییده‌شده از آن حتی در عصری که اروپا خود را از اسارت کلیسای دنیاپرستِ آخرت‌فروش و هیولای هزار سالهٔ قرون وسطیٰ می‌رهانید ادامه داشت.

از آن‌جا که نگارگری‌های این مجموعه به‌واسطهٔ ویژگی‌های خود تحسین جهانیان را برانگیخته است، می‌تواند در خودشناسی شخصیت و هویت فردی کمک شایانی بنماید تا در سایهٔ آن به پویایی و روابط اجتماعی دست یابد.

دیگر بحث «هنر برای هنر» مبحثی نیست که بتوان آن را در حیطهٔ تصاویر و یا رنگ‌آمیزی هم‌آهنگش محدود کرد. این خاصیت هنر است که مرزی نمی‌شناسد و در صحنه‌های دیگر اجتماعی و حتی سیاسی ارزشی را به اثبات می‌رساند که شایسته‌اش بوده است. هنر نگارگریِ ایران برخوردار از این ارزش و ویژگی‌ها است.

م. ظ.

قدردانی نویسنده

نخستین سپاس را به مارتین برنارد دیکسون (Martin Bernard Dikson) که شناختِ ژرف او از دورانِ صفویه برایم بهره‌های بسیار داشت، تقدیم می‌دارم. این کتاب به‌پاسِ قدردانی از ایشان به او هدیه می‌گردد.

هم‌چنین تشکر قلبی خود را از آرتور آ. هوتون (Arthur A. Houghton) ابراز می‌دارم. او این‌بار هم به من اجازه داد تا از نسخه‌های خطیِ مینیاتورهای شاهنامهٔ متعلق به ایشان جهت چاپ استفاده کنم؛ از منشی مهربان ایشان خانم سالی واکر (Sally Walker) هم بسیار سپاسگزار هستم.

گذشته از ان باید ر دوستان و همکارانِ بسیارِ دیگر قدردانی فراوان کنم. من‌جمله از خانم پروفسور آناماری شیمل، ریچارد اتینگ‌هازن، ماری سوی توخوسگی، رالف پندر ویلسون، پترهیث، فلیپ هوفر، نورا تتلی، ب. و. روبینسون، ژون روزنفلد، ایوان اشتوگین، بازیل گری، روبرت سگلتون، امیلِ اِسین، ژان واتس، آنتونی ولش، ترنس مک انرنی، تاتیانا گریک، آنا نولی ایوانف، میل درد فرست، جرج برازیلر و یولیتا دِور.

اِس. سی. ولش

S. C. Welch

دیباچه

این کتاب برای آن‌دسته از علاقه‌مندان درنظر گرفته شده است که عکس برایشان چشم‌اندازی دلنشین به‌حساب می‌آید. کتاب درپی آگاه‌کردن اندیشه‌ها و جلب‌نمودن تفاهم به نقاشی‌یی است که برای ما اروپاییان بسیار بیگانه جلوه می‌کند. از این‌رو در بسیاری از موارد یا خیلی سطحی می‌نماید و یا بی‌اندازه باارزش.

آشنایان به هنرِ صفویه باید دیگر آثارِ تخصصی را به کمک گیرند؛ بدین‌جهت پژوهشِ ما از آوردنِ پی‌نوشت‌ها و ذکرِ منابع دوری جُسته است. حال اگر پس از این کسی در خود علاقه‌یی بیابد و بخواهد بیشتر بداند، می‌تواند در بخش کتاب‌نامه اطلاعاتِ گسترده‌تر را پیرامونِ مدارک و تحقیقاتِ انجام‌شده به‌دست آورد.

عکس‌های کتاب از خیلی جهات گوناگون فراهم گردیده است: این عکس‌ها یا در «نسیم عطرآگینِ بوستان» تنفس می‌کنند، یا آن که شکوهِ دربارِ اشرافی را بازمی‌نمایانند. برخی از این عکس‌ها سخن از جنگی خونین با اژدهایان و دیوان دارد، برخی دیگر یاد از جشنِ شراب‌نوشی و مهرورزی می‌کند. بسیاری از آن‌ها حکایت از داستان‌هایی ساده برای به‌هیجان‌آوردن و آموزش‌دادن به‌میان می‌کِشد.

فراتر از آنچه گفته آمد علاقه‌مندیم بیش‌ترین توجه را به تصویرهایی جلب کنیم که ژرفنایِ مذهبی آن آرامشِ دلچسبی به‌همراه دارد. با چنین آرامشِ مذهبی‌یی زندگی‌کردن، می‌تواند انسان را دگرگون سازد.

تاکنون یک روش یکسان برای نگارش واژه‌های فارسی، عربی، ترکی با حروفِ الفبای اروپایی که به‌طور کامل دربرگیرندهٔ هم‌آهنگیِ تفاوتِ صداهای باصدا و بی‌صدا بوده باشد، پیدا نشده است.

از همین‌روست که به‌طور مثال ما نامِ فردوسی را در واژه‌نامهٔ بزرگِ بُروک‌هاس (Brock-haus) تا دایرةالمعارف اسلامی (Encyclopaedia af Islam) به گونه‌های زیادی مانند:

Firdausi, Ferdausi, Firdousi, Ferdosi, Firdowsi

می‌یابیم.

در این کتاب از نوشتارِ واژه‌ها با الفبای اروپایی به‌گونه‌یی استفاده شده است تا خواندنِ آسانی را ممکن گرداند؛ بنابراین از تفاوت بین k, s, t صرف‌نظر گردید. برای تلفظ مناسب‌تر یادآور می‌شود که: s به‌صورت حرف بی‌صدای "β"؛ Z به‌صورت صدادار مانند "S" در واژهٔ Rose؛ h مانند "ch" سبک؛ y مانند "j" در واژهٔ Jeder آلمانی به‌کار گرفته شده است.

علامت "،" برای یک تلفظ سبک و "e" برای تلفظ سنگینِ جمله منظور شده است.

* * *

برگردان فارسی از روی ترجمهٔ آلمانی که توسط اینگه بورک بایر (Ingeborg Beyer) از متن اصلی کتاب، انتشارات جورج برازیلر (Gorge Braziller)، نیویورک، ۱۹۷۶ بود، انجام گرفته است. برگردان غزل‌های حافظ به آلمانی در بخش تفسیر عکس‌ها، دیلوهای ۱۵ و ۱۶ از خانم آناماری شیمل می‌باشد.

چاپ آلمانی در سال ۱۹۷۶ م. = ۱۳۹۵ هـ. ق.
توسط نشر پرستل ـ مونیخ (Prestel-Verlog)؛
صفحه‌آرایی به‌وسیلهٔ چاپ موهن ـ گوترزلوه (Mohndruck, Guetersioh) صورت گرفت.
شمارهٔ بین‌المللی کتاب (شابک) ۸۸۰ ۰۳ ۳۷۹۱۳
ISBN

پیشگفتار

این‌گونه نسخه‌های خطی از آنرو فراهم می‌شد تا خاطری را شادمان گرداند. این که خودِ این نسخه‌ها لمس و خوانده و یا حتی در آن‌ها بوکشیده و به خش‌خشِ برگ‌ها گوش فراداده شود، تجربه‌یی بس خوشایند بود.

آشنایان به کارهای دستی و هنری در بین برگ‌ها و تجلیدِ آن مطالب بسیار پیدا خواهند کرد که توجه و هیجان آنان را برمی‌انگیزد. آن هنگام که این‌گونه نسخه‌های خطی پایان می‌یافت، کارگاه‌های زیادی در تقسیم کار شرکت می‌داشتند، مانند: کارگاه‌های کاغذسازی، کارگاه‌هایی که استادکارانش صفحات را رنگِ زمینه و به‌اندازهٔ لازم بُرش می‌زدند؛ کسانِ دیگر حاشیه‌بندی‌ها را موبه‌مو به‌اجرا درمی‌آوردند و سپس آن‌ها را رنگ‌آمیزی و آب‌طلاکاری می‌نمودند. دیگران سرفصل‌ها را زینت می‌بخشیدند و بخش‌های زیادی را با نقش‌های تودرتوی اسلامی و تزیین‌های هندسی به‌رنگ طلا و دیگر رنگ‌ها درمی‌آوردند.

برخی از پیشه‌وران تمام زندگی خود را صرف این نموده‌اند تا رنگ‌های گوناگون فراهم آورند و پودر بسازند؛ خیلی از رنگ‌ها از طریق پودرکردن طلا و نقره و مواد کانی مانند سنگ شیشه به رنگ‌های فیروزه و سبز زمرّدی، کربناتِ مس ساخته می‌شد؛ تنها بعضی از آن‌ها از خاک و یا فضولاتِ حشراتِ مخصوص به‌دست می‌آمد.

در کارگاه‌های شیمی استادکاران باتجربه = Adepten از روشِ کاریِ همراه با دستورالعمل‌های سرّی (که تا به امروز شیوهٔ کار هنوز به همان صورتِ پنهان و سرّی باقی مانده است) برای آماده‌کردن مواد صحافی که یا از چسب بود و یا آن که ممکن بود به‌وسیلهٔ روغن‌کاری آماده گردد، بهره می‌جُستند. کارگرانِ چرم‌کار و رنگ‌کار آن‌ها را آماده می‌کردند و روی جلدهای باارزش را تجلید می‌نمودند. صحاف‌کاران روزها را با این کار سپری می‌کردند تا مقدار کاغذِ لازمِ یک نسخه را به یکدیگر صحافی کنند؛ دست‌آخر کتاب‌داران طی سال‌های متمادی روند کار را که بسیار هم ضروری می‌بود زیر نظر می‌گرفتند تا نسخه‌یی بسیار باارزش پرداخته آید.

انسان بی‌اختیار تحت تأثیر زیاد این سپاه کوچک ولی جدی و دوستدار کتاب قرار می‌گیرد. اما هنوز افرادِ مهم نام‌برده نشده‌اند: گذشته از نویسندگان این آثار ادبی کلاسیک باید از حامیان = Maezene، خطاطان و نقاشان ذکری نمود. البته چنین نسخه‌های خطی تنها برای حامیانی می‌توانست گردآوری شود که کششِ درونی آنان به هنر و ادبیات هم‌پایهٔ قدرت و ثروت‌شان بود. برخی از شاهزادگانِ صفویِ قرن شانزدهم = دهم هجری که به‌دنیا می‌آمدند بدین‌منظور آموزش می‌دیدند و پرورش می‌یافتند.

هم‌چنین حکام پیشینِ ایران، مانند ایلخانان، جلایریان، ترکمنان، تیموریان؛ همین‌طور حکامِ عربِ

قبل از این ترکان، یاورانِ گشاده‌دست و دوستدارانِ جدی کتاب‌های هنری بودند. ولی از آن‌جا که بیش‌ترِ روزگارشان در چادرها سیر می‌شد تا در قصرها که از آن‌جا به شکار و یا جنگ می‌رفتند، این گنجینه‌های دست و پاگیر چندان توجهی پیدا نمی‌کرد. لذا معمولاً کتاب‌های‌شان در مجموعه‌های کوچک و قابل حمل که اثرهای استادانه و باارزش می‌بود، فراهم می‌آمد.

در جهانِ اسلام، پیش از آن که اروپاییان در اواخر قرن هفدهم میلادی = یازدهم هجری نفوذ خود را گسترش دهند، نقاشیِ رنگ‌روغن بر روی پارچه شناخته شده نبود. بیش از همه نقاشی‌های بزرگِ دیواری و عکس‌های کوچکِ نسخه‌های خطی و آلبوم‌های مناظرِ دشت و صحرا مرسوم بود. کتاب‌هایی که با دقت فراوان بر روی آن‌ها کار شده بود بیش‌تر تأکید بر انسان‌هایی می‌کرد که اغلب در نواحی بیابانی، که تنها گه‌گاه در این‌جا و آن‌جا گلی و درختی به چشم می‌خورد و یا در شهرهای حاشیه‌یی نسبتاً سبز و خرم، زندگی را می‌گذراندند. برای این انسان‌ها دردست‌داشتنِ چنین گنجینه‌های ارزشمند هم‌چو گردش در میان باغ‌های شکارگاه‌گونهٔ زیبا و محصور، آن‌گونه که در تابلوی شماره ۴۳ منعکس است، دلچسب و خوشایند می‌بوده است.

دیگر آن که مسلمانان نسبت به یهودیان و مسیحیان کتاب‌دوست‌ترند ــ از مطالعهٔ قرآن (مجید) گرفته تا تدریس تفسیرهای کتاب آسمانی، مطالبِ داستان‌های مذهبی، آثار تاریخ‌نویسان و شاعرانِ مسلمان با دشواری‌یی مواجه نبودند. حتی یک مسلمان دوستدارِ کتاب در قرن دهم میلادی = چهارم هجری حاضر بود مبلغ گزافی را برای خریدِ تنها یک برگ از بخشی از نسخهٔ قرآن به خطِ خوش‌نویسی معروف بپردازد. از این‌جهت خوش‌نویسی در جهانِ اسلام هرچند نه به‌عنوانِ مهم‌ترین هنر ولی هنری درخور توجه محسوب می‌شد.

طی سالیان دراز هنر خطاطی از نظر سبکِ نوشتاری دگرگونی‌های زیادی یافت؛ با نگارشِ خط باارزشِ توپُرِ کوفی که به‌واسطهٔ بخش‌های نگهداری‌شدهٔ قرآن، نوشته‌شده بر روی پوست آهو، مشهور گشته بود، شروع می‌شد تا به نگارشِ باتشخص ثلث و خط ظریف و تراشیدهٔ نستعلیق می‌رسید. نسخه‌های خطی ما با این خط به‌وسیلهٔ قلم‌نیِ فروبرده‌شده در جوهرِ سیاه و براق به رشتهٔ تحریر درمی‌آمده‌است.

برای یک هنرمندِ ایرانیِ آن روزگار شناخته‌شدن در دربار و وابستگی به کارگاه سلطنتی قلهٔ افتخارِ جهان به‌حساب می‌آمد. مرکز ثقلی که تنها قابلیت‌های فوق‌العاده را به خود جذب می‌کرد. به‌محض این که نقاشِ مطرح‌شده‌یی در شیراز از استعدادی برخوردار بود که فراتر از حدِ متوسط می‌بود و آن را از خود آشکار می‌نمود، چه‌بسا که به‌خاطرِ این استعداد از کارگاه‌های بازار به خدمتِ تشکیلاتِ والی شهر درآورده می‌شد تا در کوتاه‌مدت و یا درازمدت، به امید آن که والی خود را نزدِ شاه محبوب گرداند، او را به شاه بشناساند. لذا یک جوانِ بااستعداد می‌توانست از این راه با گام‌های استوار پیشرفت کند.

در ایرانِ روزگار صفوی حتی انسان‌های تهی‌دست امکانِ این را می‌داشتند تا صاحبِ منصبی بشوند. یکی از هنرمندانِ دربار، سیاوش گرجی، دست‌کم کار خود را با بردگی در دورانِ جوانی شروع کرد. او در یکی از لشکرکشی‌های شاه به غرب به اسارت درآمد. در ضمن او از استعداد هنریِ مناسبی هم برخوردار بود. بدون‌شک می‌بایستی از خلق و خویِ دوست‌داشتنی‌یی هم برخوردار بوده باشد که توانست به‌عنوانِ کارآموز به کارگاهِ سلطنتی راه یابد و در پایان یکی از نقاشان برجستهٔ ایران بشود. هرچند که ورزیدگی هنری‌اش راه را برای او به دربار بازکرده است.

رابطهٔ اجتماعی یک هنرمند، مثل هر چیز دیگر در ایرانِ دورهٔ صفوی، بستگی به نیّتِ خیرخواهانهٔ شخصِ

شاه می‌داشت. از آن‌جمله آقامیرک است که در این کتاب به‌عنوان یکی از هنرمندانِ پیش‌قراول قلمداد شده است (تابلوهای ۱۹، ۲۰، ۲۲، ۲۳، ۳۰ و ۳۱) و به‌عنوان شخصِ قابل اعتمادِ شاه و نقاشِ شخصیِ او مطرح می‌باشد. بی‌تردید سلطان محمد بزرگ‌ترین نقاشِ شاه محسوب می‌شد (تابلوهای ۲، ۳، ۴، ۵، ۶، ۷، ۱۳، ۱۵، ۱۷، ۱۸، ۲۱، ۲۵ و ۳۲)، و با آن‌که بیش‌ترین توجه را به خود جلب نموده بود ولی گویا آن‌چنان هم به سرورِ خود نزدیک نبوده است.

میرزاعلی، پسرِ سلطان‌محمد (تابلوهای ۹، ۱۰، ۲۴، ۲۶، ۲۷، ۳۴، ۳۵، ۳۶، ۴۲ و ۴۴)، یکی از معروف‌ترین نقاشانِ نسل بعدی بود. او از استعداد بی‌نظیری که در سایهٔ آن می‌توانست با دیدی روانکاوانه رفتارهای بارز و متغیرِ بزرگ‌مردانِ صفوی را به‌تصویر بکشد، برخوردار بود. بدون‌شک این ویژگی در نتیجهٔ جلبِ اعتمادِ چندین‌سالهٔ سلوک با درباریان نصیب او شده بود.

تربیت یک نقاش خیلی زود و بی‌نهایت ریشه‌یی شروع می‌شد. حتی حودِ شاه‌طهماسب به‌عنوان یک کارآموزِ مبتدی ولی بااستعداد که آثار نگهداری‌شده‌اش از جذابیتی برخوردار است و دقت او را در کشیدن آشکار می‌کند، بایستی زحمت زیادی بر خود هموار می‌کرد تا چنین کارِ دستیِ پُرارزشی را استادانه فرامی‌آموخت. برای نقاشانِ حرفه‌یی یادگیری به‌مراتب دشوارتر بود.

یک نقاش در کنارِ مهارت‌های مهم اجتماعی، مانند آشنایی با ادبیات فارسی، تشریفاتِ درباری، برخورداربودن از هنرِ اسب‌سواری، می‌بایست در خیلی از کارهای دیگرِ دستی مانند: ساختنِ قلمِ نقاشی از موی گربه و سنجاب، یک‌سان‌تراشیدنِ قلم، پختگی لازم را با تردستیِ هرچه بیش‌تر به‌دست می‌آورد. پودرسازی و ساختِ موادِ هفت‌گانهٔ رنگ، آماده‌سازی چسب، به‌کارگیری رنگِ طلا و نقره و خیلی کارهای دیگر برای یک نقاش از ضروریت‌های کاری به‌حساب می‌آمد. ولی مهم‌تر از همه برای تمامِ نقاشان آموختن خودِ هنرِ نگارگری به‌عنوان آموزشی بنیادی اساس کار بود.

ما باید در فراگیری هنرِ نقاشی بچه‌هایی را که چهارزانو روی حصیر نشسته‌اند و تخته‌رنگِ نقاشی را بر روی یک زانو ترازوار در دست دارند و اطراف‌شان را مرکب و رنگ احاطه کرده است، در نظر آوریم. بچه‌ها همین‌طور از روی نمونهٔ ارایه‌شدهٔ استاد، اژدهایان، درختانِ به شکوفه نشسته، شاهزادگانِ باتشخّص و یا جنگجویانِ بی‌باک که دیوان دهشتناک را از پا درمی‌آورند پیوسته کپی‌برداری می‌کنند.

از آن‌جا که نقاشیِ ایرانی در رنگ‌آمیزی و اصلیت خود غیرقابل دسترس باقی مانده است، می‌توان اندیشید که کارآموزانِ هنرِ نگارگری بایستی هم با ویژگی‌ها و به‌کارگیریِ هر رنگ به‌تنهایی آشنا بوده و هم از کاربردِ آن با دیگر رنگ‌ها آگاهی به‌دست آورده باشند، زیرا جعبه رنگ در مینیاتورِ ایرانی تنها یک سمفونی برای دیدگان نیست، بلکه هم‌چنین با توجه به ریزه‌کاری‌های به‌کارگیری رنگ‌آمیزی متناسب و به‌جا می‌تواند لذت‌بخش باشد. از این‌جهت تقریباً حتی نگاه‌کردن به رنگِ زمینهٔ آبی، قرمز و یا سفید در یک مینیاتور خودبه‌خود شادیِ بزرگی را می‌آفریند.

یکی دیگر از ویژگی‌های مخصوص در نقاشیِ ایرانی بهره‌جویی از هنرِ تزیینی اسلامی = Arabesk می‌باشد: لذا هر تزیین حتی تشکیل‌شده از شاخه‌های پیچیدهٔ به شکوفه نشسته و نازکِ بالارونده، در همه‌جا هم‌آهنگیِ هنرِ اسلامی را زنده می‌گرداند و مانند نبضی در ایجاد اتحادِ یک‌سان بین تزیینات و فراهم‌آمدن یک زمینهٔ یک‌دستِ هنر ایرانی همواره به‌طور محسوسی قابل لمس است.

این‌گونه نقاشی بالطبع بدون تزیینات به شیوهٔ اسلامی قابل درک نیست و بدون آن به‌گونه‌یی جلوه می‌کند که انسان بخواهد آهنگ‌های باخ را با

درنظرنگرفتن روابط معیّنِ موجود در بین آن‌ها بنوازد. به‌کارگیریِ هنرِ تزیینیِ اسلامی در نگارگری درکنار اشعار شاعرانه برای دیدگان فضای دیگری را پدید می‌آورد.

با دیدی کنجکاوانه به نسخه‌های خطیِ دورانِ صفوی آشکار می‌شود که چگونه هنرمندانِ کوشایِ جوان نخست با مسایل جانبی کار آشنا می‌شدند؛ یعنی صفحاتِ صاف را برای رنگ‌آمیزیِ رنگِ زمینه آماده می‌کردند. هنگامی که در این بخش ورزیدگی خود را گسترش می‌بخشیدند، تازه‌کارهایِ پُرمحتوی‌تر و جالب‌تری به آنان داده می‌شد. تقریباً یک شاگردِ بااستعداد می‌توانست در سن هفده‌سالگی سفارشِ رنگ‌آمیزی مینیاتوری را که استادکاری آن را طراحی کرده است، دریافت کند.

برای یک هنرمندِ جوان و جاه‌طلب که می‌بایست وقت خود را ماه‌ها با تصویرهایی سرکند که آن کار به استاد سپرده شده بود و کارِ شخصی خودِ استاد بر روی آن زمانِ خیلی کمی را به خود اختصاص می‌داده، بسیار ناگوار بوده باشد (تابلوهای ۱۹ و ۲۰). اما کم‌کم شاگردان خود استادکار می‌شدند و در مقامی قرار می‌گرفتند تا نسل بعدی را از طریق دریافت سفارشِ کارهای قابلِ آموزش، هرچند که باز وظیفه‌یی نه‌چندان باارزش بود، پرورش دهند.

شاید در برخورد نخست مینیاتورِ ایرانی به‌خاطر وقت زیادی که برای خلق‌کردنش به‌کار رفته است ما را تحت تأثیر خود قرار دهد، ولی ما بیش‌تر به‌خاطر آفرینشِ شادیِ آفریده‌شده به‌وسیلهٔ هنرمند به هیجان می‌آییم. ذوق و قریحهٔ فطریِ هنری برای یک نقاش، بزرگ‌ترین پاداش می‌بود؛ امّا او برای فراهم‌آوردن وسایل زندگی نیازمندی‌های مادی هم داشته است. درآمد این هنرمندان در دربارِ شاه هم‌پایهٔ دیگر کارکنانِ شاه، یعنی افسران، موسیقی‌دانان، پیشخدمتانِ مخصوصِ شاه و میرآخوران مقرّر شده بود. او هم مانند دیگر کارگزارانِ دربار هم از حقوق ماهانه برخوردار بود و هم گه‌گاه از هدایایی بهره می‌بُرد. اِنعام بستگی به میزان ذوق و علاقهٔ فردِ حامی می‌داشت.

اگر مینیاتورِ به‌ویژه باارزشی به شاه پیش‌کش می‌شد و چنانچه تازه شاه گشاده‌رو و دست‌دلباز می‌بود، هنرمند مفتخر به دریافت لباس زربافتِ باارزش یا خنجر مرصع می‌گشت، یا این که نهایتاً می‌توانست یک دهکده یا زمین‌های زراعی اطرافش را امید داشته باشد.

اما اگر هنرمندی ناخرسندیِ شاه را به هر صورتِ ممکنه موجب می‌شد ــ آن‌چنان که برای یک نقاشِ جوانِ نگونبخت با پیش‌خدمتِ خوب و دوست‌داشتنیِ شاه‌طهماسب رُخ داد ــ می‌بایست او انتظار مجازات سختی را بکشد. (در مورد ذکرشده شاه با دست خود بینی این هنرمند را قطع کرد! ولی بعد او را مورد عفو قرار داد و او هم به‌زودی صاحب بینی‌یی نو جهت نمایش گردید که آن را با خود حمل می‌کرد. آن بینی چوبی را خود از چوب تراشیده و رنگ‌آمیزی کرده بود؛ خیلی هم زیبا و با فُرم‌تر از اصلش شده بود).

شاه سفارش‌دهندهٔ اصلی در ایران بود، ولی تنها سفارش‌دهنده هم نبود. هنرمندانِ درباری اجازه داشتند درآمد خود را تا حدودی گسترش دهند؛ درکنارِ کارکردن برای شاه می‌توانستند نسخه‌های خطی سبک‌تری را برای دیگر بزرگ‌مردانِ دولت و بازرگانان ثروتمند نگارگری کنند. چنانچه هنرمندی از لطف شاه بی‌بهره می‌شد، می‌توانست یا در یک مرکز کاریِ دیگر مانند بازارِ شیراز شغلی را پیدا نماید و یا آنکه مهاجرت نماید. طی قرن شانزدهم شاهزادگانِ هنردوستِ عثمانی، ازبکی، مغولی، یا سلطان دکن (Dekkan) در به‌دست‌آوردن هنرمندانِ بااستعداد با دربار صفوی به رقابت شدیدی می‌پرداختند.

شاهانِ صفوی که نسخه‌های خطی موردنظر ما برای آنان تهیه شده است، از یک رهبرِ مذهبی به‌نام شیخ‌صفی‌الدین (وفات در سال ۱۳۳۴ م. = ۷۳۴ هـ.ق.)، پس از آن که انجمنی از برادرانِ درویش را در اردبیل،

کتابخانه مرکز اطلاع رسانی
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

شهری در نزدیکی دریای خزر تأسیس نمود، برخاستهاند. حدود سال ۱۴۵۰م. = ۸۵۳ هـ.ق. جانشینانش انگیزه‌های قدرت دنیوی را به جنبه‌های مذهبی آن افزودند و بدین‌ترتیب سلطانِ تشکیلات ارتشی هم شدند.

در سال ۱۵۰۱م. = ۹۰۶ هـ.ق. رهبری از طریق وراثت به اسماعیل صفوی رسید که در آن هنگام پانزده سال بیش نداشت. یک سال بعد او بر سلطان رستم، از خاندان ترکمنی آق‌قویونلو، که از پایتختِ خود تبریز بر بخشی بزرگ از غربِ ایران حکومت می‌راند، چیره آمد و به‌عنوان جانشین او بر تخت شاهی تکیه زد.

شاه جوانِ بااقتدار هنوز خواست‌های سلطه‌گرانهٔ خود را سیراب‌نشده می‌دید. پس از آن که عنوان شاهی را به‌دست آورد خود را برای لشکرکشی‌های دیگر آماده ساخت. در سال ۱۵۰۳م. = ۹۰۸ هـ.ق. شیراز، شهری مهم در جنوب ایران را تصرف کرد. در سال ۱۵۰۹م. = ۹۱۴ هـ.ق. در جنگِ مرو بر رقیبِ شرقیِ خود، ازبکان پیروز شد و یک سال بعد رهبرِ ایشان، شیبانی‌خان را شکست داد و هرات پایتختِ پیشین تیموریان را به‌چنگ آورد.

در سال ۱۵۱۴م. = ۹۱۹ هـ.ق. شاه‌اسماعیل هنگام تسخیرِ تبریز توسط دشمن غربی‌اش، ترک‌های عثمانی جانِ سالم به‌در بُرد و در پایان به بستن معاهده‌یی با آنان تن در داد. در مقابل، بار دیگر در لشکرکشی‌یی علیه ازبکان پیروزیِ قابل‌ملاحظه‌یی را از آنِ خود گردانید. پس ازا آن که شرق و غرب ایران را تحت‌لوای یک پرچم درآورد در تبریز استقرار یافت و ده سالِ تمام، یعنی تا زمان مرگش در سن سی و هفت‌سالگی حکومت کرد.

شاه‌اسماعیل به‌عنوان یک شخصیت، هم‌طرازِ مؤسس خیلی از سلسله‌ها قلمداد شده است. او رهبری با ارادهٔ قوی، بدنی تنومند، در میدان نبرد پُرجرأت و پیروز بود؛ سربازانِ خشن ترکمنی او همه‌جا همراهش بودند. او به همان اندازه که با حساس، مهربان و دارای برداشتی عمیق و سریع از رخدادها می‌بود، به همان اندازه هم می‌توانست بی‌رحم و غیرقابل کنترل بشود. پای‌بندی و منطق برای او بیگانه بود. از طرف دیگر او می‌توانست اشعارِ پُرتوان با محتوایی الحادی بسراید، که در آن‌ها خود را عیسی، موسی و یا ضحاکِ خشمگین بشناساند (به تفسیرهای تابلوهای ۶ و ۷ نگاه کنید). هرچند از سوی دیگر اجازه می‌داد اسنادی را جعل کنند تا بتواند بدین‌وسیله مذهب راستین و نسبت‌داشتن به خاندان پیامبر را به اثبات برسانند.

او از طریق ازدواج با خاندان ترکمنی آق‌قویونلو خویشاوندی داشت و دوران طفولیت خود را در فضای فرهنگی آنان سپری کرد. از این‌رو می‌توان حدس زد که او با هنرِ دربارِ تبریز بیگانه نبوده است.

یک نمونهٔ بارز و مشخصِ سبکِ نگارگریِ شجاعانه، تابلوی اژدها و همای سعادت است که برای آلبومِ حاکمِ ترکمنی، سلطان یعقوب تهیه شده بود و اکنون در موزهٔ توپ‌کاپی‌سرای در استانبول، (آلبوم شماره H ۲۱۵۳، تصویر ۱)، نگهداری می‌شود. این تصویر حیوانات وحشیِ گرسنه را که به آشیانهٔ جوجه‌گان هجوم می‌برند نشان می‌دهد و نظر به سبکِ دراماتیک و برخی ویژگی‌های کم‌مایه و در عین‌حال خشونت‌آمیز و ناهنجار توجه بیش‌تری را به خود جلب می‌کند.

پوست گره‌خوردهٔ درخت تقریباً یادآور جن و سبکِ نگارگریِ نامتناسب و غریب = Grotesken است؛ پدیده‌هایی از دنیایی جذبه‌دار ولی خودرأی و لجوج که اشعار بی‌پروای شاه‌اسماعیل را تداعی می‌کند.

مشخصهٔ دیگر این‌گونه نگارگری، شیوهٔ نقاشی چینی از درختان، گل‌ها، برگ‌ها، صخره‌ها و اژدهایِ غول‌آساست. شیوهٔ نقاشی‌یی که ریشهٔ زمینهٔ طراحیِ اصلی خود را از روی بافندگی‌ها، برنزها، عکس‌ها و سرامیک‌هایی الهام گرفته که از شرق دوردست به

پایتخت ترکمن‌ها می‌رسیده است.

هنگامی که شاه‌اسماعیل تبریز را تسخیر کرد، این تصویر همراه مقدار زیادی دیگر از اشیا در بین غنایم بود؛ هم‌چنین کتابِ خانهٔ معروفِ حاکمِ ترکمنی. فزون بر این، در این گنجینهٔ بزرگ نسخه‌های خطی و مینیاتورهای دیگر حاکمانِ پیشین تبریز هم‌چون مغولان، ایلخانان، جلایریان و قراقویونلوهای ترکمنی هم یافت می‌شد.

در تبریز نیز کارگاه‌هایی با «اسرار موروثیِ شیوهٔ کارهای دستی»اشان همراهِ بسیاری از تصاویر، شابلون‌ها و دیگر لوازمِ لازم که طی نسل‌های متمادی در گالری‌ها جمع‌آوری شده بود، به‌دست فاتحان افتاد. به نقاشان و به‌طور کلی به تمام دارندگانِ استعدادهای شکوفا، که می‌توانست در یک دربار فراهم آید، حتی

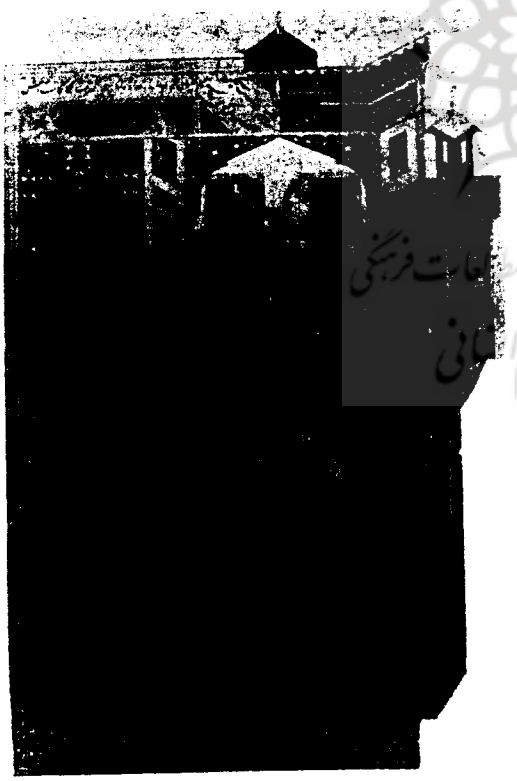
تصویر شماره ۱: «اژدها و همای سعادت» نقاشی‌یی از آلبوم سلطان یعقوب حاکم ترکمنی؛ سبکِ مکتب تبریز

به‌وسیلهٔ بی‌رحم‌ترین مؤسس سلسله‌یی جدید، امان داده می‌شد و چه‌بسا امکانات مناسب‌تری هم برای آنان فراهم می‌آمد تا به فعالیت خود برای حکومت تازه ادامه دهند.

هنر و سیاست از برخی جنبه‌ها از یکدیگر قابل تفکیک نیستند. پیشرفتِ نگارگریِ صفویه نتیجهٔ بازتابِ پیروزی‌هایِ شاه‌اسماعیل به‌عنوان یک جنگ‌آور و دولتمرد بود. شاه‌اسماعیل برخلاف حاکمِ آق‌قویونلوی ترکمنی هم بر شرقِ ایران دست یافت و هم بر غرب. همان‌گونه که انتظار می‌رفت شیوهٔ کارِ هنرمندانش هم این اتحاد را منعکس گردانید.

رهبر هنرمندانِ نقاشِ بخشِ شرقی، بهزادِ معروف بود؛ هنرمندِ دربار سلطان حسین‌میرزا، آخرین حاکم تیموریان، صاحبِ هرات که ایده‌آورترین و هنرپرورترینِ افراد در ایران به‌شمار می‌آمد. سلطان‌حسین همراه وزیرِ فرزانه‌اش میرعلیشیرنوائی (مؤلفِ دومین نسخهٔ خطیِ آورده‌شده در این کتاب)، هنرمندان، نویسندگان و نوازندگان را برای دستیابی به مراتبِ اصلی کلاسیک ترغیب می‌نمود و بر سرِ شوق می‌آورد. یک مینیاتور از بهزاد دربارهٔ بوستانِ سعدی، مربوط به سال ۸۹-۱۴۸۸م. = ۹۴-۸۹۳هـ.ق. که اکنون در کتابخانهٔ ملی مصر نگهداری می‌شود، نقطهٔ اوجِ هنرِ نگارگری را نشان می‌دهد (تصویر شمارهٔ ۲).

این اثر که نقاشی‌یی است در نهایت ظرافت و برخوردار از رنگ‌آمیزی هم‌آهنگ؛ لحظهٔ حساسی را نشان می‌دهد که زلیخا (همسر پوتی‌فار ــ عزیز مصر) در یک خلوتگاه ارادهٔ یوسف (ژرفِ انجیل) را با تصاویر عشرت‌انگیز قدری سُست می‌گرداند. ولی جوانِ زیباروی با ضمیر روحانیِ خود از دست آتش‌افروزِ عشوه‌گرش رهایی می‌یابد؛ این صحنه با به‌کارگیری زمینه‌یی لابیرنیتی (Labyrnitisch) (پیچاپیچ، سردرگمیِ) پلکان‌ها و درهای بسته نشان داده شده است.



مینیاتوری از بهزاد: تصویر شماره ۲: زلیخا یوسف را به‌سوی اتاقش می‌کشاند ـ مینیاتوری از بهزاد بر اساس بوستان سعدی، مربوط به سال ۸۹ (۱۴۸۸م. = ۹۴-۸۹۳هـ.ق.

برجستگی هنرِ بهزاد حکایت را دراماتیک‌وار به تصویر کشیده است، در حالی که هم‌زمان، کارِ تزیین آن مانند رؤیاهای یک جواهرفروش سخاوتمند بر تمام تصویر گسترده شده است؛ هر پله، هر بخشِ دیوار با حساب هندسی و هنر تزیینی اسلامی به زیوری آراسته شده است. با وجودِ تمام این ریزه‌کاری‌ها ارزشِ کار بیش‌تر در هم‌آهنگی‌یی است که آن‌چنان با دقت و منطقِ یک نقشهٔ معماری پدیدار و پرداخته گردیده است. به همان پایه که نگارگری ترکمنی (تصویر شماره ۱) ناخواسته تو ذوق می‌زند، نقاشی بهزاد تازه در اثر تعمق بیش‌تر خود را در کمال‌گرایی‌اش می‌شناساند.

یکپارچگی تمامِ غرب و شرقِ ایران هنگامی رسمیت یافت که شاه‌اسماعیل در سال ۱۵۱۴ت م. = ۹۱۹ هـ.ق. اولین پسرِ خود، شاهزاده طهماسب را که در آن هنگام چند ماهی بیش‌تر نداشت به‌عنوان حاکم به هرات فرستاد. شاهزاده به سرپرستی فردی از دربار به‌نام قاضی جهان سپرده شد که ویژگی‌های روحی‌اش با هنرمندان و ادیبانِ هرات نزدیکی خاص می‌داشت.

هرچند که میرعلیشرنوائی و سلطان حسین درگذشته بودند، ولی هنوز بهزادِ نقاش، هاتفیِ شاعر و بسیاری دیگر از بزرگانِ پیشینِ هنر و دانشِ دربارِ تیموریان بر سرِکار بودند. هرات به‌عنوان مرکز ادبی هم در سال‌های ۱۵۰۹م. = ۹۱۶هـ.ق. و ۱۵۱۴م. = ۹۱۹هـ.ق. در برابر سلطهٔ ازبکان، و هم در سال‌های ۱۵۱۱م. = ۹۱۶هـ.ق. و ۱۵۱۴م. = ۹۱۹هـ.ق. در برابر صفویان از خود پایداری نشان داد. از عوامل مهمِ زندگی شاهزاده طهماسب آن بود که به‌جای تبریز در هرات پرورش یابد.

او نخست جدایی والدین را تجربه کرد و دیگر پدر بااقتدار ولی تا حدّی خشنِ خود را از آن روزی که در سال ۱۵۱۴م. = ۹۱۹هـ.ق. تبریز را ترک گفت تا شورش هرات که در سال ۱۵۲۲م. = ۹۲۸هـ.ق. رُخ داد و از آن‌جا بیرون آمد، ندید. شخصیت و ذوق هنری‌اش پرورش‌یافتهٔ زندگیِ جاذبه‌دارِ پایتختِ زیبای پیشینِ تیموریان، هرات بود؛ جایی که از شوکت و جلال بیش‌تری تا تبریز که شاه‌اسماعیل در آن ناآرامی و خشونتِ لشکرکشی‌هایش را به ارث گذاشته، برخوردار بود. تربیت شاهزادگانِ ایرانی خیلی زود شروع می‌شد؛ طهماسب محققاً هنگام حکومتش در هرات کاملاً زیر نفوذ روشنفکران و هنرمندانِ هرات قرار گرفته بود. لذا به‌طور یقین می‌بایست گرایشِ پدرش به سبکِ هنری تبریز (تصویر شماره ۱) در مقایسه با آنچه که او در هرات دیده بود (تصویر شماره ۲) ناموزون و خشن به‌نظر رسیده باشد. از سوی دیگر گویا شاه‌اسماعیل هم سلیقه و ذوقِ شیوهٔ ظریفِ سبکِ هراتیِ پسرش را مورد سرزنش قرار داده باشد. اما به‌هرجهت هر دو زیرکانه کوشش می‌کردند تا خود را به شخصیتِ دیگری نزدیک گردانند. از آن‌جا که هر دو نقاشی را بسیار ارج می‌نهادند، احتمالاً ساعات خوشایند چندی را صرف این امر می‌کردند تا با بررسی کتب خطی، سفارش‌های جدیدی را در برنامهٔ کار بگنجانند. شاه‌اسماعیل از همین‌رو بهزاد را برای خرسندی شاهزاده طهماسب به‌عنوان سرپرست کتابخانهٔ سلطنتی منسوب نمود. این‌گونه تصور می‌رود که هنرمندِ باتشخص که شخصیت او در آن هنگام فراتر از قلهٔ مرتفعِ هنری‌اش قرار می‌داشت در همان زمانی به تبریز آمده باشد که شاهزاده به آن‌جا بازگشته است. به‌طور حتم نسخهٔ خطی (تابلوهای ۱۰-۱) شاهنامهٔ فردوسی یا آن که دارای تاریخ ۱۵۲۷م. = ۹۳۳هـ.ق. است، بایستی در این زمان شروع شده باشد. البته این احتمال هم وجود دارد که این اثر هدیه‌یی از سوی پدر به پسر بوده باشد.

بسیاری از مینیاتورهای پیشینِ موجود در آن مانند تابلوی شماره ۴ "هوشنگ دیو سیاه را از پا درمی‌آورد" (نوعی جن = Dämon)، می‌توانند از کارهای سلطان‌محمدِ نقاش و دیگر شاگردانش قلمداد شود که در این زمان در سبکِ تبریزی به‌گونهٔ تصویر شمارهٔ ۱ به

نگارگری مشغول بودند. اما سلطان‌محمد به‌زودی گرایش به‌سوی هنرِ ظریف و دقیق‌تری در خود پیدا کرد.

معروف‌ترین مینیاتور در نسخهٔ خطی که مدت طولانی کارِ اصلی کارگاه‌های سلطنتی بود و شاید هم به‌طور کلی بتوان آن را به‌عنوان مهم‌ترین هنرِ نگارگری ایرانی شناخت، تابلوی "دربار کیومرث" (تابلوهای ۲ و ۳) است؛ این اثر به‌واسطهٔ مکتب ظریف و دقیقِ ریشه‌دار کلاسیزسم = Klassizismus سبکِ هرات برداشت‌های سختِ دنیای اندیشهٔ سنتی ترکمنی را اعتدال بخشید. با وجودی که صخره‌ها و ابرها هنوز به شیوهٔ مطرح‌شدهٔ نامتناسبِ غریبِ گذشته می‌باشد ولی اکنون دیگر به سبکی زیبا به تصویر کشیده شده است که تا این تاریخ در غربِ ایران بی‌مانند می‌بود. یک مینیاتورِ قدیم‌تر از همان نسخهٔ خطی (مرگِ ضحاک)، به‌روشنی نزدیک‌شدنِ ترکیبِ هر دو جنبهٔ هنری سلطان‌محمد را نشان می‌دهد (تابلوهای ۶ و ۷). اما بازهم گرایش او به نگارگری بدقُرم و ناهنجار = Grotesken در تصویرپردازیِ صخره‌ها و ابرها آشکارا قابل مشاهده است، هرچند که باز بسیاری از توصیف‌ها در سبک طبیعت‌گرا = Naturalist شکل می‌گیرد و نظم کلیِ فضایِ تصویرپردازی تقریباً منطقِ سبکِ بهزاد را در کار نشان می‌دهد. از نظر سبک‌شناسی می‌توان این مینیاتورها را متعلق به خمسهٔ نظامی از سال‌های ۱۵۴۳-۱۵۳۹م. = ۹۴۹-۹۴۵هـ.ق. دانست که آن هنگام سلطان‌محمد در این‌باره تصویرهای زیبایی ارایه داده است.

ادغامِ سبک‌های شرق و غرب همیشه بدون وقفه انجام نگرفته است. حتی خودِ سلطان‌محمد، نمایندهٔ جدی و پویای سبکِ نوین، گه‌گاه در دهه‌های بیستِ قرن شانزده میلادی = دهم هجری بازگشتی به شیوهٔ گذشته خود نشان می‌دهد (تابلوهای ۱۳، ۱۵، ۱۷ و ۱۸)؛ در صورتی که جانشینانش مانند هنرمندی که او را به‌عنوان نقاش D (تابلوی شماره ۱) می‌شناسیم، تقریباً مدت طولانی‌تری لازم داشتند تا خود را با این سبکِ تلفیقیِ جدید هم‌آهنگ کنند. تصویر کشیده‌شدهٔ زنده و با رنگ‌آمیزی شاداب (رفتنِ سام به کوه البرز) توسط نقاش D نگاهی بازگشت‌گونه به تصویر "اژدها و همای سعادت" از آلبومِ سلطان یعقوب‌بیک دارد (تصویر شماره ۱).

شاه‌اسماعیل در سال ۱۵۲۴م. = ۹۳۰هـ.ق. هنگام یک سفر زیارتی به اردبیل کشته شد. از آن‌پس کوشش شده است انگیزهٔ کشتنِ شاهِ جوان را بازجویند: یا آن را به افرادِ قبیلهٔ ترکمنی که در نخستین روزها برای او می‌جنگیدند و در این اواخر بر آن بودند تا قدرت او را تضعیف گردانند نسبت دهند و یا از جبههٔ مخالفِ هرات، طرفدارانِ نایب‌السلطنه، شاهزاده طهماسب، یعنی قاضی‌جهان بدانند. البته دلیلی برای این اهدافِ ذکرشده در دست نیست. ولی هر انگیزه‌یی که برای کُشتنِ شاه می‌توانست وجود داشته باشد، این را درپی داشت که شاهزاده طهماسب در سن ده‌سالگی تاجِ شاهی بر سر نهد.

موقعیت او به‌عنوانِ شاه چندان هم جای حسدورزیدن نداشت. ایرانِ صفوی آن روزگار چه از نظر خط‌مشی سیاستِ داخلی و چه از نظر روابطِ سیاستِ خارجی چندان از یک آرامش نسبی برخوردار نبود. درباریان مخالف در ضدّیت با یکدیگر هیچ توجهی به شاهِ جوان نمی‌داشتند؛ بلکه برعکس در غرب عثمانیان و در شرق ازبکان شمشیرهای خود را برای جنگ از نیام برمی‌کشیدند و شاهِ بچه‌سال برای خود در کتاب‌ها و تصویرهایش درپی تسلی‌یی می‌گشت. او در این زمان خوش‌نویسی ماهر بود. کارآموزی‌اش به‌عنوان نقاش زیر نظر شخصیت بزرگی چون سلطان‌محمد سپری می‌شد. شاید گرایش او به هنر تا حدی غم سیاسی‌اش را تعدیل می‌داد. مطمئناً گفت‌وگوهای پیوستهٔ هنرمندان دربارهٔ مینیاتورهای شاهنامه‌اش شادی بیش‌تری را برای

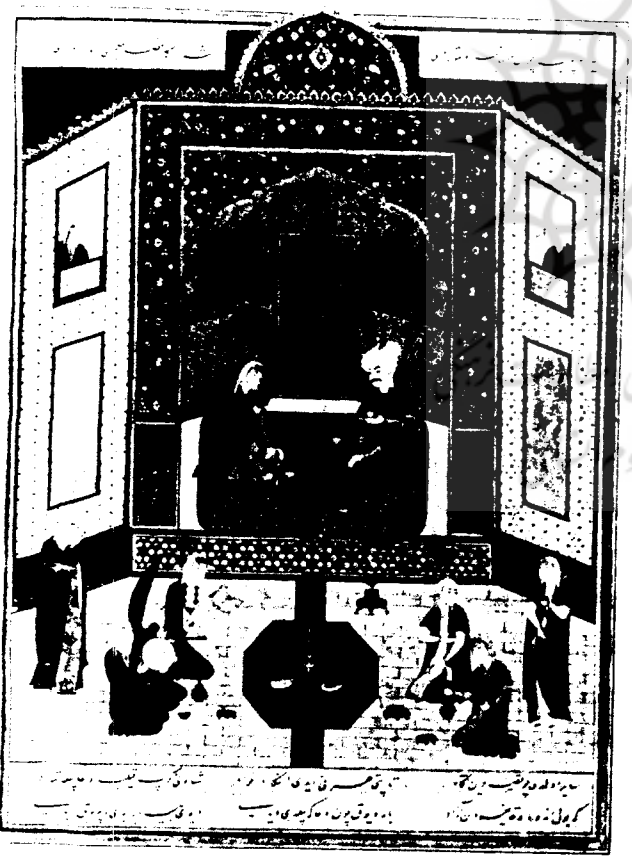
او می‌آفرید.

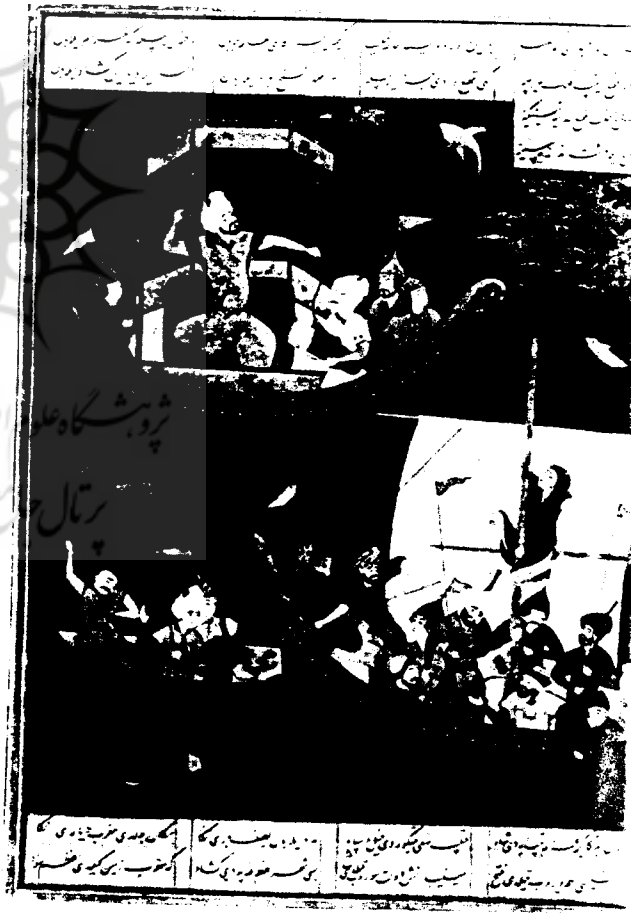
مورد خوشحال‌کنندهٔ دیگر برای سفارش‌دهنده این بود که دست‌کم در کارگاه‌های نسخه‌های بزرگِ خطیِ گوناگون، نسخه‌یی که بتواند هم‌پایهٔ شاهنامه بوده و به‌طور مثال با اشعارِ نوائی، حافظ و یا جامی هم‌ترازی داشته باشد، در دستورِ کار قرار نداشت.

هرگاه زمینه‌یی برای نگارگری پیدا می‌شد، می‌بایست ابتدا اندیشیده می‌گردید که: چگونه اشعار نوشته شود و به چه صورت تزیین‌آرایی، تصویرپردازی و صحافی انجام گیرد. برای این منظور بایستی کار به خوش‌نویسی که شیوهٔ نگارشِ خط او با نسخهٔ موردنظر هم‌آهنگی می‌داشت، سپرده می‌شد؛ نقاشی را باید می‌یافتند که استعدادش حتماً به‌طور ویژه جوابگوی چنین نسخه‌یی می‌بود.

کپی‌برداری از آثار جمع‌آوری‌شدهٔ میرعلیشیرنوائی، شاعر و دولتمردِ تیموریان که در سال ۲۷-۱۵۲۶ م. = ۳۳-۹۳۲ هـ.ق. پایان گرفت، هرچند که مطمئن نیستم به‌راستی آن را برای خودِ شاه طهماسب فراهم آورده باشند (اکنون در کتابخانهٔ ملی پاریس تحت عنوان suppl. turc ۳۱۶/۳۱۷ نگهداری می‌شود)، همانا نسخهٔ خطیِ شاهانه‌یی به‌حساب می‌آید. از آن‌جا که میرعلیشیرنوائی، شاعر و نویسنده، خود در هرات زندگی می‌کرد این دیوان در آن‌جا توسط خطاطی مشهور به‌نام علی هجرانی خوش‌نویسی شده است.

تصویرهای ۴ و ۳ از دیوانِ نوائی





صحافی و پرداختن نسخهٔ خطی، تزییناتِ صفحات به‌شیوهٔ هنر تزیینی اسلامی، آرایش گل‌ها به‌سبکِ کلاسیکِ هراتی صورت گرفته است. پنج یا شش تصویر را می‌توان به شیخ‌زاده نسبت داد که بیش از دیگران ویژگی‌هایِ رسمیِ سبکِ بهزاد را گسترش داده است. گذشته از این شیخ‌زاده به‌عنوان یک استادکارِ خلاقِ سبکِ به‌کارگیری شیوه‌های گوناگون به‌عنوان تجمعِ سبک‌های مختلف به‌مثابهٔ سبکِ کارِ شخصی، ریتم‌ساز، ایجاد هم‌آهنگی و بهره‌گیری از هنر اسلامی، اندازه‌گیری و تصویرپردازی شکل‌های مشکل ریاضی خیلی معروف‌تر بوده است تا یک نقاش که چهره‌پردازیِ رفتارهای انسانی را به نمایش درمی‌آورد (تابلوهای ۱۱، ۱۲ و ۱۴ و تصویر شماره ۲).

شناخت ما از شیخ‌زاده تنها منحصر به اثرش است. یگانه ذکرِ ادبی دربارهٔ او از طریق نویسنده‌یی به‌نام علی از دوران عثمانی به‌دست ما رسیده است. ولی به‌هرجهت سبکِ نقاشی او غیرقابل انکار و تأثیرش بر دیگر هنرمندانِ صفوی، به‌ویژه بر نسل‌های بعدی بی‌اندازه بوده است. در تصویرپردازی‌هایش بر دیوان نوائی همکاری میرزاعلی و مظفرعلیِ جوان را احساس می‌کنیم.

تنها اثرِ سلطان‌محمد در نسخهٔ خطی موجود در پاریس، "بهرام‌گور هنرنمایی‌اش را در شکار به رُخ آزاده می‌کِشد) (تابلوی ۱۳)، کارهای یک‌دست و خشک شیخ‌زاده را از طریق به‌تصویرکشیدنِ زندهٔ شکارِ شاهانه از یکنواختی درآورده است. بار دیگر در فضایی کوچک حیوانات گوناگون در کنار هم گِرد آورده و با دقت بسیار و ذوقی دوست‌داشتنی نقاشی شده است. بهرام‌گور که توسط معشوقه‌اش آزاده همراهی می‌گردد، گورخری را شکار می‌کند. حیوانی که قدرت و چابکی بهرام با شکار آن سنجیده می‌شود.

در نسخهٔ خطیِ دیوانِ حافظ (حدود سال ۱۵۲۷ م. = ۹۳۳ هـ.ق. تمام شده است) آثار سلطان‌محمد بیش‌تر از دیگران به‌چشم می‌خورد و حدود پنج مینیاتور را شامل می‌شود. در صورتی که شیخ‌زاده تنها با دو اثر در آن حضور دارد. (متأسفانه تابلوی "چوگان‌بازی"، اثر شیخ‌زاده، تصویر شماره ۵، هنگام جنگ جهانی دوم دزدیده شد).

از آن‌جا که یکی از مینیاتورهای سلطان‌محمد، "جشن عید شروع می‌شود"، (تابلوی ۱۷)، با نام سام‌میرزا، یکی از برادران شاه‌طهماسب مزیّن گشته است، این امکان وجود دارد که این نسخهٔ خطی برای او تمام شده باشد. چه‌بسا بتوان آن را به‌عنوان هدیه‌یی از سوی شاه درنظر آورد؛ شاهزاده‌یی جوان بر روی تختِ شاهی نشسته است، یکی از دو اثر معروفی است که به امضای سلطان‌محمد می‌باشد (اثر دیگر تابلوی شماره ۱۸ است). صاحب این صورت می‌تواند سام‌میرزا قلمداد شود. کسی که به ادبیات بسیار علاقه‌مند و هم‌چون نویسندهٔ گزارش‌های مهم دربارهٔ شاعرانِ هم‌عصرِ خود شهرتی به‌دست آورده بود.

یک نسخهٔ دیگرِ معروف هم در کارگاه‌های سلطنتی برای او تصویرپردازی شده است، یعنی تابلوی "زنجیر طلایی" جامی که اکنون در کتابخانهٔ دولتی پطرزبورگ نگهداری می‌شود. البته این را نمی‌توان به‌عنوان هدیه‌یی که نشان مهرِ برادری باشد، تلقی کرد، زیرا سام‌میرزا در سال ۱۵۶۱ م. = ۹۶۸ هـ.ق. در توطئه خطرناکی علیه تاج شاهی دست داشته است و شاه دستور زندانی‌کردن او را داد و همان‌گونه که انتظار می‌رفت سام‌میرزا در سال ۱۵۷۶ م. = ۹۸۳ هـ.ق. اعدام شد.

سرسپردگیِ سیاسی سام‌میرزا احتمالاً مورد سؤال بوده است، ولی بدون‌شک او مردی بوده است با جاذبه‌هایِ ژرفِ هنری و ادبی که شیخ‌زاده و سلطان‌محمد با تمام وجود برایش کار می‌کرده‌اند. شیخ‌زاده برای دیوان حافظ، این نسخهٔ خطیِ بسیار جالبِ شاعر و عارفِ بزرگ، باارزش‌ترین و استادانه‌ترین اثرِ خود، یعنی "شورش در مسجد"، (تابلوی شماره ۱۶)

را تصویرپردازی کرده است. اثری همانندِ تجهیزات یکدستِ دستگاه شهر فرنگ = Kaleidoskop با رنگ‌های درخشنده و قواعد سخت معماری که با هنر ظریف تزییناتِ اسلامی آراسته شده است. او در این اثر نظر به تأثیرِ هنرِ سلطان‌محمد و یا در اثر شوقی که متأثر از غنایِ سفارش‌دهنده بود موفق به خلق تصاویری زنده هم‌چون انسان‌هایی از گوشت و خون شده است.

از آن‌جا که سبکِ مکتب هنریِ هرات در شیخ‌زاده بی‌اندازه تأثیر گذاشته و بنا بر خصوصیات روحی‌اش نسبت به تلفیقِ سبکِ جدید همیشه در کارهایش چندان رغبتی از خود نشان نمی‌داد به دربارِ ازبکان در بخارا پیوست، جایی که شیوهٔ هنری‌اش بنا بر اسلوب سبکِ بهزاد زمینه‌ساز مکتب هنریِ جدید گردید.

سه مینیاتوری که در این‌جا از سلطان‌محمد برای دیوانِ حافظ کپی شده است بیانگر برداشتی ژرف و با تمامِ وجودِ هنرمند از احساس و بیانِ شاعرِ بلندمرتبه می‌باشد. تصویرِ بدون امضای "فضایِ عاشقانه باغ" (تابلوی ۱۵)، جلوه‌های روحانیِ حافظ را دربر دارد. انارهای آتشین در برابرِ سایه‌بان‌های با رنگِ گرم آبی همراه کنگره‌های متحرک چینی‌وارشان زمینه‌یی دیگر را نشان می‌دهد. و در نهایت دوگانگی فضای روحانیِ صوفی و عرفانِ اسلامی، در اثر "مستیِ دنیوی و اخروی"اش (تابلوی ۱۸)، منعکس است؛ تابلویی که کشش و جذبهٔ بین مستی و ریاضت خدایی را به تصویر کشیده است. در این اثرِ غیرعادی سبک‌سرانِ زمینی و یکپارچگی آسمان در برابر یکدیگر قرار می‌گیرند. سبک‌سرانِ کمدی به مقامِ قدّیسان می‌رسند؛ خنده‌های دیوانه‌وار به دعا مبدل می‌شود.

تابلوی "مستی دنیوی و اخرویِ" سلطان‌محمد می‌بایست آخرین تصویر مذهبی با تمام بی‌پروایی او بوده باشد. برداشت‌های اخلاقی در ایران در حال دگرگون‌شدن بود. در ابتدایِ حکومتِ صفوی گرایش باطنیِ شاه‌اسماعیل به بی‌دینی بی‌رویه‌گی را مرسوم

تصویر شماره ۵ ــ دیوانِ حافظ ـ صحنهٔ چوگان‌بازی
(تابلو دزدیده شده است)

کرد. ولی به‌زودی او در خود برای عقیدهٔ راستین تحولی را احساس کرد که در دوران طهماسب زمینهٔ گسترش مناسب‌تری را پیدا نمود. شاه‌طهماسب در سال ۱۵۳۳ م. = ۹۳۹ هـ.ق. از تمام محرمات صرف‌نظر کرد؛ از عیاشی گرفته تا حشیش و شراب. شاه که اعتقاد به خواب‌دیدن داشت، رفتارش منعکس‌کنندهٔ الهاماتی بود که او در رؤیاهایش می‌دید. در سال ۱۵۳۶ م. = ۹۴۲ هـ.ق. تمام شراب‌فروشی‌ها و عشرتخانه‌ها را بست ــ هرگونه لذت‌گرایی گناه شمارده می‌شد.

خوشبختانه علاقهٔ شاه‌طهماسب به نقاشی تا هنگامی پابرجا ماند که نسخهٔ خطیِ دیگری نیز به پایان رسید؛ یعنی خمسهٔ معروف نظامی که تاریخی از سال ۱۵۳۹ م. = ۹۴۵ هـ.ق. تا ۱۵۴۳ م. = ۹۴۹ هـ.ق. را دربر دارد (اکنون در موزهٔ بریتانیا در لندن نگهداری می‌شود). در وضعیت کنونی‌اش شامل ۱۴ مینیاتورِ عصر خود است و سه اثر از اواخر قرن ۱۷، همانند برخی دیگر از آثار که به‌هنگام بازسازی به‌علت استفادهٔ زیاد از نسخهٔ مربوط صورت می‌گرفت بر آن افزوده شد. بیش‌ترِ هنرمندانِ بزرگِ دربار مانند سلطان‌محمد، آقامیرک، میر سید علی، میرزاعلی و مظفرعلی در آن همکاری داشتند. در آن زمان دیگر ادغام سبکِ ترکمنی و تیموری به کمالِ خود رسیده بود. اشباح زمینی و آسمانیِ سبکِ ترکمنی با وجود برخی ظرافت‌های سبکِ طبیعت‌گرا و روانکاوانهٔ نگارگریِ بهزاد هنوز قابل مشاهده بود. اما سلطان‌محمد، نقاش صوفی‌مآب دیگر اثری با آن جاذبه‌های درونیِ پیشین به‌وجود نیاورد. او زیرکانه و مؤقرانه خود را به تمایل روزافزونِ مذهب‌گرایی شاه نزدیک می‌کرد؛ آن مرد مخلص و وارسته که زمانی غرق در عرفان بود اکنون خود را با ویژگی‌های یک فردِ درباری می‌آراید. لیک با وجود این هنوز با پوششِ این لباسِ جدید غیرقابل تغییر باقی ماند. در پسِ ظرافت و طبیعت‌گرایِ مینیاتورهایش جنبه‌های عرفانیِ سلطان‌محمد هم‌چنان به‌چشم می‌خورد، شاید هم خیلی پابرجاتر و مؤثرتر. یک نگاهِ دقیق به یکایک نقاشی‌هایش در خمسهٔ نظامی، (تابلوهای ۲۱، ۲۵، ۳۲ و ۳۳) آشکار می‌کند که در نهان هنوز آن اشباحِ دنیوی از پسِ صخره‌ها و درختان به تماشا نشسته‌اند.

چنین آفریده‌هایی برای نسل جدیدِ نقاشانِ صفوی که آثارِ دورانِ جوانی و نخستین کارهایِ پختهٔشان در شاهنامهٔ هوتون (Haughton) (تابلوهای ۹ و ۱۰)، نگهداری شده است، چندان قابل تحمل نبود. این عجایب نامتناسب = Grotesken را با روحِ خرافی، خشن و خامِ نظامی‌گریِ شاه‌اسماعیل مقایسه می‌کردند. پهلوانان آن دوران حالا به‌صورت پیرانِ بی‌دندان و مجنون‌گونه نشان داده می‌شدند.

میرزاعلی پسرِ سلطان‌محمد پا را از این فراتر گذاشت، او یکی از آن‌ها را در مینیاتوری به‌نام "نوشابه اسکندر را می‌شناسد" به‌صورت چهره‌یی بی‌روح و خسیس کاریکاتورگونه به تصویر کشیده است. گذشته از آن او عمامه‌یی مدل قدیمی بر سر و عصای کُلفت در دست دارد (تابلوی ۲۴، سمت راستِ تابلو، آن‌جا که او با یک درباری کنار نرده در حالِ گفت‌وگو می‌باشد).

برای این که درکِ درستی از مینیاتورِ میرزاعلی داشته باشیم، می‌بایست کوشش نمود خیلی از ویژگی‌ها را در آن بازیابیم و آن‌ها را مقایسه کنیم. با وجودی که پدرش از یک روحِ عرفانی در نگارگری برخوردار بود، میرزاعلی بیش‌تر اشرافیت و انسان‌ها را به تصویر درمی‌آورد و این را با شناختی ژرف از روان و جسمِ انسان انجام می‌داد.

زمانی نه‌چندان طولانی پس از اتمام خمسه، شاه‌طهماسب متأثر از احساسِ گناه در برابر رؤیاها و ناثباتیِ مسئولیتِ سیاسی‌اش از نقاشی روگردان شد. در این زمان یک هنرمندِ مورد احترام و بسیار کوشا چه احساسی در این مورد می‌توانست پیدا کرده باشد! شاید سلطان‌محمد قلم‌موی خود را کنار گذاشت و زندگیِ ترک‌دنیایی درپیش گرفت! یا به احتمال قوی از غصّه در

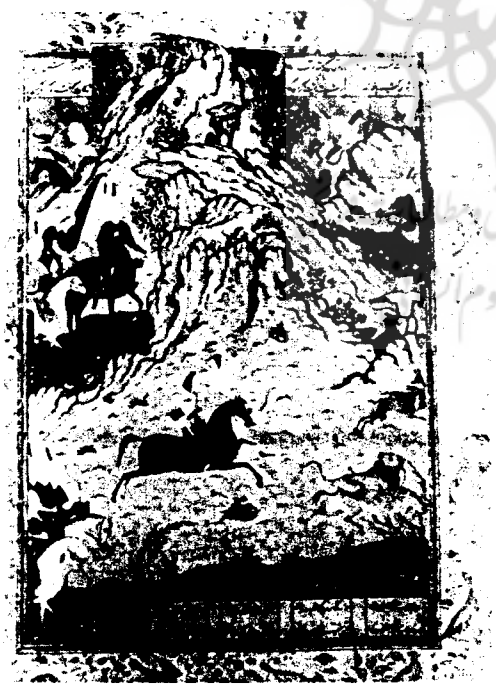
بستر مرگ افتاد. به‌هرحال ما از او دیگر تابلویی که پس از "معراج پیامبر (ص)" نگارگری شده باشد (تابلوهای ۳۲ و ۳۳) در دست نداریم. در این تصویر، رؤیای هنرمند را که پیامبر (ص) را در سفر آسمانی سوار بر یراق با سرِ یک انسان نشان می‌دهد، مشاهده می‌کنیم. پیامبر (ص) چون تماشاگری از میان آتش و ابرهای آسمانی که پیوسته هنوز مانند اژدها به‌نظر می‌رسد به زمین می‌نگرد. ما نمی‌توانیم تصویری مذهبی و ژرف‌تر از این در جهانِ اسلام بیابیم.

برخی از هنرمندان مانند آقامیرک، دوستِ شاه، هم در تبریز و هم در قزوین، جایی که شاه بعدها مدت زیادی اقامت کرد، به کار ادامه می‌دادند، و برخی در نزد دیگر شاهزادگان حامیانی برای خود یافتند؛ حداقل چهار نقاش (میرمصور، میر سید علی، دوست‌محمد و عبدالصمد) به دربارِ همایون، حاکم کابل رفتند.

در سال ۱۵۵۶ م. = ۹۶۳ هـ.ق. یکی دیگر از علاقه‌مندانِ بزرگِ نگارگریِ نسخه‌های خطی، هنرمندان را به خلقِ آثارِ شگفت‌انگیز تشویق می‌نمود. او ابراهیم‌میرزا، در آن هنگام شانزده‌ساله و یکی از برادرزادگانِ شاه‌طهماسب بود. پدرش، بهرام‌میرزا، برادرِ تنی و مهربانِ شاه، کارشناسِ آثارِ نقاشی بود. این‌طور به‌نظر می‌رسد که ابراهیم توانمندی و جذابیتِ پدربزرگش شاه‌اسماعیل و هنرپروریِ عمویش را در خود جمع کرده بود.

شاه‌طهماسب گویا با وجود تعصبِ پوری‌تانیسمِ مذهبی = Puritanismus دلباختهٔ برادرزاده بود که او را در سال ۱۵۵۶ م. = ۹۶۳ هـ.ق. به‌عنوان حاکمِ مشهد برگزید و یکی از دخترانِ خود را به زنی به او داد. او حتی اجازه داد تا هنرمندانِ باقیمانده در دربار در اختیار او قرار گیرند.

تصویرهای ۶ تا ۱۰ ــ از خمسهٔ نظامی



اما گه‌گاه احساسش نسبت به ابراهیم در برخی موارد ناگوار و متغیر می‌بود. شاه در مواردِ شـدبودن می‌توانست خود را در خوشگذرانی‌های ابراهیم سهیم و خوشحال بداند، خوشی‌هایی که خود را از آن‌ها محروم گردانیده بود، ولی در هنگام ناراحتی می‌توانست نسبت به او سوءظن پیدا کند. ابراهیم برعکس عمویش از روحی آزادمنش برخوردار بود؛ نسبت به هنر، شعر، موسیقی، چوگان‌بازی و علم احساس خوشایند ولی بچه‌گانه می‌داشت.

ابراهیم در بعضی موارد غیرقابل درک و بدون سیاست بود. آن هم به‌گونه‌یی که با پناه‌دادنِ موسیقی‌دانی که از خشمِ شاه فرار کرده بود ناخرسندیِ عموی خود را سبب شد.

ابراهیم در سال ۱۵۶۹ م. = ۹۷۶ هـ.ق. از حاکمیتِ مشهد برکنار شد. از این ناخوشایندتر آن بود که امکاناتِ

استفاده از نقاشان و خوش‌نویسانِ درباری از او گرفته شد و از مشهد به شهر کوچکِ سبزوار ــ یک سیبریِ واقعی ــ تبعید گشت. اما خوشبختانه به‌زودی شاه که اکنون در قزوین اقامت گزیده بود پیش از مرگش نسبت به ابراهیم تغییرِ عقیده داد و اجازه داد تا او با عنوان صاحب‌منصبیِ بزرگ به نزدش بازآید.

مینیاتورهای این دوره این حدس و گمان را به‌وجود می‌آورد که شاه‌طهماسبِ پیر و باتجربه پیش از آن که در سال ۱۵۷۶ م. = ۹۸۳ هـ.ق. در سن ۶۲ سالگی دارِ فانی را وداع گوید همراه برادرزادهٔ عزیزِ خود هنرمندان را تشویق می‌کرد تا نمونه‌های دیگری از نسخه‌های خطی باارزش را به تصویر درآورند.

یک سال بعد ابراهیم در سنِ سی و هشت‌سالگی به‌دست شاه‌اسماعیلِ دوم، دشمن دیرین که تاجِ پدر بر سر نهاده بود، کُشته شد. بدین‌طریق نخستین دورهٔ نگارگری سلسلهٔ صفوی به پایان رسید.

هفت اورنگِ نظامی (چاپ گالری هنری فریر ـ واشنگتن) در سال ۱۵۵۶ م. = ۹۶۳ هـ.ق. هنگامی که ابراهیم‌میرزا به‌عنوان حاکم روانهٔ مشهد گردید، شروع شد. این اثر در سال ۱۵۶۵ م. = ۹۷۲ هـ.ق. به پایان رسید. سالی که در مشهد مردی جانشین او شد که بعدها دستور مرگش را صادر کرد.

بیست و هشت مینیاتورِ امضانشده بنا بر سبکِ نقاشی‌های آن‌ها به بسیاری از هنرمندان نسبت داده می‌شود که هم‌چنان در مجموعهٔ نسخهٔ شاهنامهٔ متعلق به هوتون همکاری داشته‌اند! مانند میرزاعلی، مظفرعلی، شیخ‌محمد، آقامیرک و نقاشان A و D.

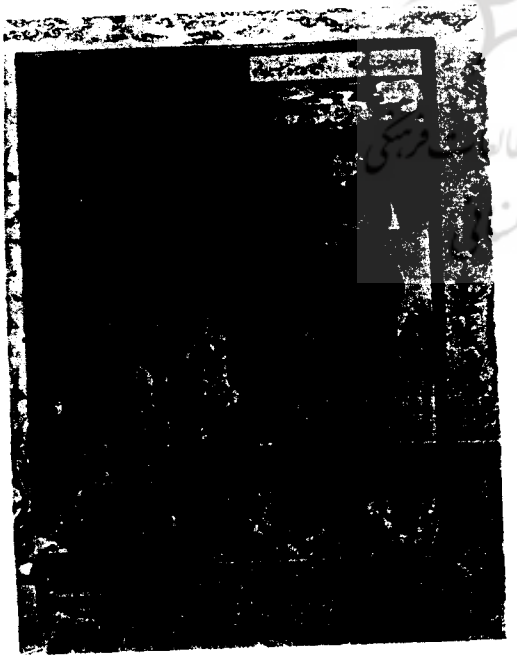
با آن که برخی از هنرمندان قدیمی مانند آقامیرک احتمالاً در پایتختِ صفوی ماندند و مینیاتورهای خود را از طریق سفیرانی به نزد ابراهیم می‌فرستادند، می‌بایست دیگر هنرمندان در مشهد زندگی کرده باشند. از این‌رو جای تعجب نیست که دو تصویر ماهرانهٔ اثر آقامیرک برای نسخهٔ هفت اورنگ (تصویرهای ۲۶-۱۹)، بی‌روح به‌نظر می‌رسد؛ زیرا ارزش یک کار بر روی نسخه‌یی خطی بستگی به همکاری دوستانهٔ موجود بین سفارش‌دهنده و هنرمند دارد. بهترین اثر آقامیرک "نوشیروان در ویرانه‌های قصر گوش به آوای جغدان می‌سپارد" (تابلوهای ۱۹ و ۲۰)، سفارشِ دوستش، شاه‌طهماسب بود که مورد حمایتِ وی بود، نه از سوی ابراهیم‌میرزایی که خیلی ساده او را مردی جوان، مزاحم و تا حدی "مفسد می‌پنداشت.

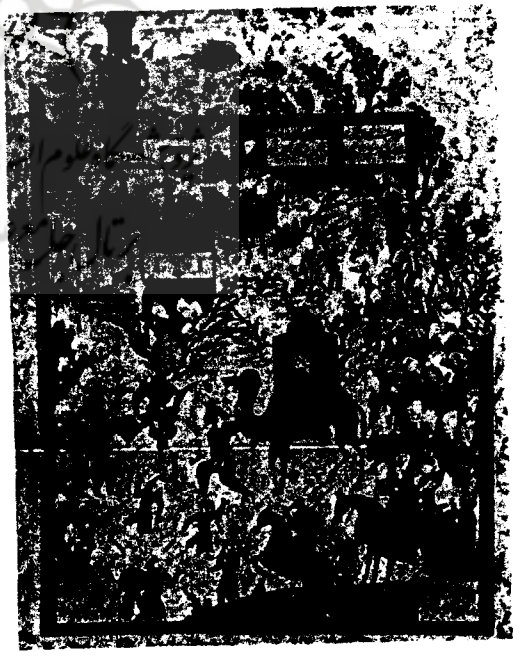
در این نسخه برخلافِ آثار آقامیرک کارهای میرزاعلی می‌باشد که همواره مطابق میل زمانه قدم برمی‌داشت. اثرِ "پیوسته هدیه‌یی بی‌جا" با صخره‌یی لغزنده و امواج متحرک، ریتم کاری‌یی رانشان می‌دهد که متأثر از احساسِ خوشِ درونی و دربار آزادِ ابراهیم بود. هنرمند دیگر، شیخ‌محمد، هنگامی که در آفرینشِ شاهنامه همکاری می‌داشت تقریباً جوانی بیش نبود، لیک در اثرِ هفت اورنگ خود را به‌عنوانِ نقاشی چیره‌دست اما تا حدودی پریشان‌حال می‌نمایاند.

مینیاتورِ "استراق‌سمعِ مجنون پشتِ چادر لیلا" (تابلوهای ۴۶ و ۴۷)، که برای او تشخصی را به‌دنبال داشت، یکی از بهترین آثارِ قابلِ تحسینِ این نسخهٔ خطی است. و احتمالاً انعکاس روحِ هنرمند، سفارش‌دهنده و محیطِ دربار در سال ۱۵۶۵ م. = ۹۷۲ هـ.ق. می‌باشد. این‌جا مفهوم‌عرفی‌ارزش‌های‌معنوی دگرگون‌شده‌و از ادعای‌نامعقولِ‌شاه‌اسماعیل،مبنی‌بر این که‌او ضحاک خونخوار است، متأثر گردیده است که از آن در ابتدای کتاب سخن به‌میان آمد. لیلای دوست‌داشتنی هم‌چون معشوقه‌یی بی‌وفا = Laszive Kurtisane، نشان داده شده است. دیگر شخصیت‌ها، جانوران هم آن‌چنان که در کابوس‌های ناگوار می‌آیند تصویرپردازی گردیده‌اند و علاوه بر آن تصویر از هم‌آهنگیِ یکدست بی‌بهره است؛ ریتم اثر بی‌ثبات و دمدمی است؛ به‌گونه‌یی که یادآورِ آسیابِ بادی بزرگی است که در اثر توفان از هم پاشیده شده باشد.

این اثرِ افراطی ولی ارزشمند با پستی و بلندی‌های زیاد آخرین مینیاتورِ معروفِ دورانِ نخستینِ سلسلهٔ صفوی قلمداد شده است.

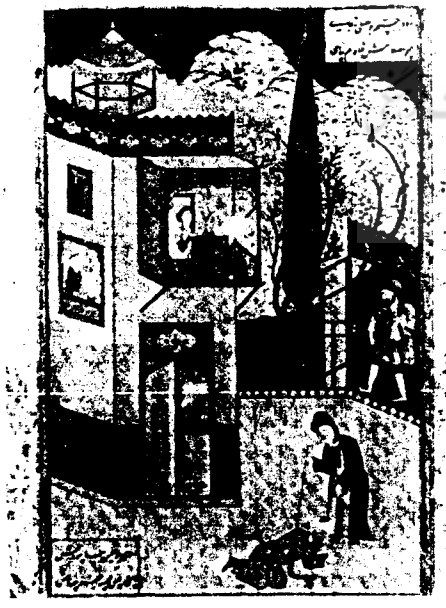
تصویرهای شماره ۱۱ تا ۱۴ ــ از هفت اورنگ جامی





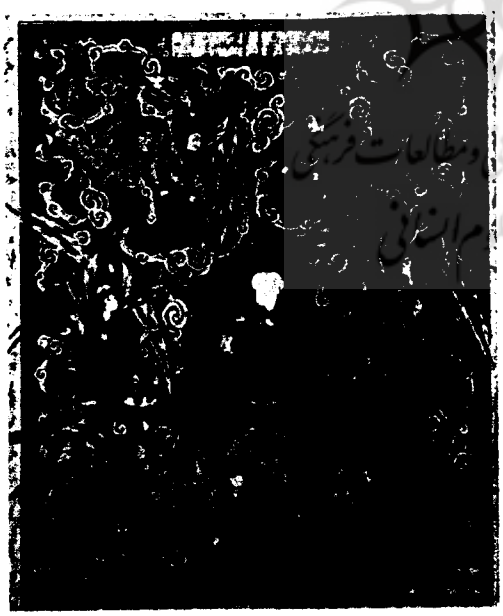
تصویرهای شماره ۱۵ تا ۱۸ ــ از هفت اورنگ جامی

تصویرهای شماره ۱۹ تا ۲۲ ــ از هفت اورنگ جامی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویرهای شماره ۲۳ تا ۲۶ ــ از هفت اورنگ جامی



فهرست تابلوها

شاهنامه (کتاب شاهان)

کتاب حماسه‌یی ملی ایرانیان؛ توسط ابوالقاسم منصور فردوسی طوسی سروده‌شده است (تولد حدود ۹۳۴م. = ۳۲۲هـ.ق.، وفات حدود ۱۰۲۵م. = ۴۱۵هـ.ق.)؛ این نسخهٔ خطی متعلق به کتابخانهٔ ارتور آ. هوتون (Arthur A. Houghton) است. هوتون هفتاد و هشت عدد از دویست و پنجاه و هشت مینیاتور را به موزهٔ هنری متروپولیتان (Metropolitan Museum of Art) در نیویورک هدیه کرد؛ خوش‌نویس این نسخه ناشناس است و روی یکی از مینیاتورها تاریخ ۱۵۲۷/۲۸م. = ۹۳۳/۹۳۴هـ.ق. ثبت شده است. دارای قطعی سلطانی با ۵۱۶ صفحه با اندازهٔ برگ‌های ۱۷/۰×۳×۴۷ سانتی‌متر است. کار این اثر شاید در حدود سال ۱۵۲۲م. = ۹۲۸هـ.ق. شروع شده تا به‌عنوان هدیه‌یی از سوی شاه‌اسماعیل به پسر بزرگتش، ولیعهد طهماسب پیشکش شود و او این اثر را تا دهه‌های سی و یا قدری دیرتر گسترش داد. به شماره‌های ۷ و ۱۸ کتابنامه نگاه کنید.

دیوانِ میرعلیشرنوائی (مجموعهٔ آثار)

(تولد حدود ۱۴۴۰/۴۱م. = ۸۴۳/۴۴هـ.ق.، وفات ۱۵۰۱م. = ۹۰۶هـ.ق.)؛ به زبانِ جغتایی (ترکیِ شرقی) نوشته شده است و در کتابخانهٔ ملی پاریس تحت شمارهٔ suppl. turc ۳۱۶/۳۱۷ نگهداری می‌شود؛ خوش‌نویسی این دیوان از علی هجرانی «هراتی» در سال ۱۵۲۶/۲۷م. = ۹۳۲/۳۳هـ.ق. می‌باشد. این اثر دارای شش مینیاتور به اندازه‌های ۲۶/۵×۳۸/۰ سانتی‌متر است. به شماره‌های ۴ و ۵ کتابنامه نگاه کنید.

دیوان شمس‌الدین محمد حافظ (مجموعهٔ آثار)

(تولد حدود ۱۳۲۶ م. = ۷۲۶هـ.ق.، وفات ۱۳۹۰م. = ۷۹۲هـ.ق.) نام‌آورترین شاعر صوفیِ (عارف) ایران. از طرف موزهٔ هنری فوگ (Fogg Museum of Art) وابسته به دانشگاه هاروارد در اختیار گذاشته شد. خوش‌نویس نسخه شناخته نیست و مربوط به سال ۱۵۲۷م. = ۹۳۳هـ.ق. می‌باشد. دارای چهار (قبلاً پنج) عدد مینیاتور که دوتا از آن به امضای سلطان‌محمد و یکی از شیخ‌زاده است. اندازهٔ برگ‌ها ۱۷/۸×۲۸/۹ سانتی‌متر می‌باشد؛ سطح متن با کناره‌ها به‌اندازهٔ ۱۳/۲×۱۹/۷ سانتی‌متر. شاید برای شاهزاده سام‌میرزا، برادرِ جوان‌ترِ شاه‌طهماسب نگارگری شده باشد. به شماره‌های ۳، ۷ و ۱۸ کتابنامه مراجعه کنید.

خمسهٔ الیاس بن یوسف نظامی

(تولد حدود ۱۱۴۰/۴۱م. = ۵۳۴/۳۵هـ.ق.، وفات حدود ۱۲۰۹م. = ۶۰۵هـ.ق.)؛ متعلق به موزهٔ بریتانیا (or ۰۲۲۶۲)؛ خوش‌نویسی از محمد نیشابوری، تاریخ نگارش حدود سال‌های ۱۵۳۹/۴۳م. = ۹۴۵-۴۹هـ.ق. می‌باشد. این اثر دارای ۱۴ مینیاتورِ زمان خود است که بیش‌تر آن‌ها به‌طور یقین به نقاشی که چندان به‌طور کامل قابل خواندن نیست توسط یکی از هم‌عصران به آقامیرک نسبت داده شده است. در اواخر قرن ۱۷م. = ۱۱ هجری سه مینیاتور از محمدزمان بدان اضافه شد. اندازهٔ برگ‌ها ۲۵/۴×۳۶/۸ سانتی‌متر است؛ به شماره‌های ۲ و ۷ کتابنامه توجه شود.

هفت‌اورنگِ مولانا نورالدین عبدالرحمن جامی

(تولد ۱۴۱۴م. = ۸۱۶هـ.ق.، وفات ۱۴۹۲م. = ۸۹۷هـ.ق.)؛ متعلق به گالری هنری فریر (Freer Gallery of Art)، واشنگتن (۴۶۰۱۲) .D.C؛ خوش‌نویسی از مالک‌الدیلمی «المشهدی»، شاه‌محمود نیشابوری «المشهدی» رستم‌علی و محب‌علی می‌باشد. دارای ۲۸ مینیاتور که تمامش بی‌امضا و نامشخص است؛ تاریخ تقریبی حدود ۱۵۶۵-۱۵۵۶م. = ۹۷۲-۹۶۳هـ.ق. تخمین زده می‌شود.

شاهنامهٔ فردوسی (کتاب شاهان)

فردوسی به شاهکارِ حماسی خود در دربارِ سلطان محمود غزنوی مباهات می‌کند
اثر میرمصور

این تصویرپردازی در شروع شاهنامه که برای بایسنقر شاهزادهٔ تیموری فراهم شده است، شاعر را در یک رقابت شعری در برابر حامی غیرقابل اعتماد خود، سلطان محمود غزنوی نشان می‌دهد که چگونه توان‌مندی‌اش را به اثبات می‌رساند.

میرمصور، یکی از سه هنرمند قدیمی‌یی که در این اثرِ معروف همکاری کرده است، برای خطوطِ زیبا و قوی، شخصیت‌پردازی‌های روشن، تزیینات مدورِ اسلامی و رنگ‌آمیزی‌های هم‌آهنگِ خیال‌انگیزش شهرت دارد.

البسه و نقش و نگارشان، همان‌گونه که در نگارگری ایرانی معمول می‌باشد، بیش از آن که نمایانگر دورهٔ تاریخی خود که آن را به تصویر می‌کشاند، باشد، بیانگرِ زندگی ایده‌آلیستیِ روزگار خود است.

* * *

شاهنامهٔ فردوسی که بین سال‌های ۹۸۲م. = ۳۷۱هـ.ق. تا ۱۰۱۴م. = ۴۰۴هـ.ق. سروده شده است، اثری است پُرمحتوی و ژرف با بیش از پنجاه هزار بیت حماسی که تاریخ ایران از نخستین اساطیر تا فروپاشی دولت ساسانی را به‌تصویر درآورده است.

فردوسی با بهره‌گیری از برخی شواهد تاریخی و گزارش‌های شفاهی، افسانه‌ها و حقایق، اساطیر و تاریخِ زمان، رفتارهای دراماتیک و برخوردهای شخصی به آفرینش این اثر دست زده است. این کتاب سهم به‌سزایی در پیشرفت ادبیات فارسی بر عهده داشته است.

دربار کیومرث

منسوب به سلطان محمد*

کیومرث نخستین شاه اساطیری ایران است که دوران سلطنتش همواره بدون شکوه و با تیره‌بختی همراه بود، تا این‌که دیو (Damon) اهریمن علیه او توطئه چید و زشتی و پلیدی را در دنیایی که پیش از این کاملاً عاری از گناه بود، پدیدار گردانید.

با آن که فرشتهٔ سروش (سمت چپ تصویر بر فرازِ صخره‌یی ایستاده) کیومرث را از اندوهی که در پیش است برحذر می‌دارد، ولی باز او نتوانست از آن امر جلوگیری نماید که پسرش، سیامک، در ستیزی با دیو سیاه، یکی از پسرانِ اهریمن کشته نشود.

این مینیاتور معروف‌ترین مینیاتور مجموعهٔ شاهنامه هوتون و یکی از باارزش‌ترین نگارگری‌های نسخه‌های خطی ایران می‌باشد. این اثر توسط سلطان‌محمد آفریده شده است؛ او یکی از هنرمندانِ استادکار طراز اول شاه‌اسماعیل و پسرش، شاهزاده‌طهماسب بود.

این تابلو بی‌امضا است. اما می‌تواند منسوب به سلطان‌محمد باشد، آن هم به دو دلیل: یکی با توجه به دو تابلوی امضاشده توسط وی (۱۷ و ۱۸) و هم‌چنین با توصیف یکی دیگر از هنرمندانِ معاصر، یعنی دوست‌محمد از مینیاتور که آن را در مقدمهٔ آلبومی که برای برادر شاه‌طهماسب، بهرام‌میرزا فراهم آورده شده است (موزهٔ توپ‌کاپی‌سرای، کتابخانهٔ استانبول تحت شمارهٔ H ۰۲۱۵۴)، از او می‌دانند.

*. واژهٔ Zuzuschreiben در متن آلمانی منسوب‌بودن اثر را از سوی مؤلف می‌رساند. در ترجمهٔ فارسی با واژهٔ (منسوب به) بیش از اسم نقاش نشان داده شده است. واژهٔ Zugeschrieben نسبت حتمی، عرفی و سنتی را دربر دارد که در برگردانِ فارسی به‌جای آن از واژهٔ (اثر) استفاده شده است.

دربار کیومرث

(بخشی از تصویر: درباریان، دشت، صحرا، درندگان)

منسوب به سلطان‌محمد

یکی از ویژگی‌ها و هنرنمایی‌های دلنشین و جذاب سلطان‌محمد در این نهفته است که او صخره‌ها، ابرها و تنهٔ درختان را با پدیده‌های نامریی و حیوانات همراه می‌گرداند. این‌گونه نگارگری طبیعت‌گرا گه‌گاه به‌مثابه سبکِ اصلی تصویرپردازی او قلمداد می‌شود. با آن که این تصاویر چندان هم بازگوکننده نیستند، ولی می‌توانند انعکاس ارواحِ ربانی خاکیان باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هوشنگ دیو سیاه را از پا درمی‌آورد

منسوب به سلطان محمد

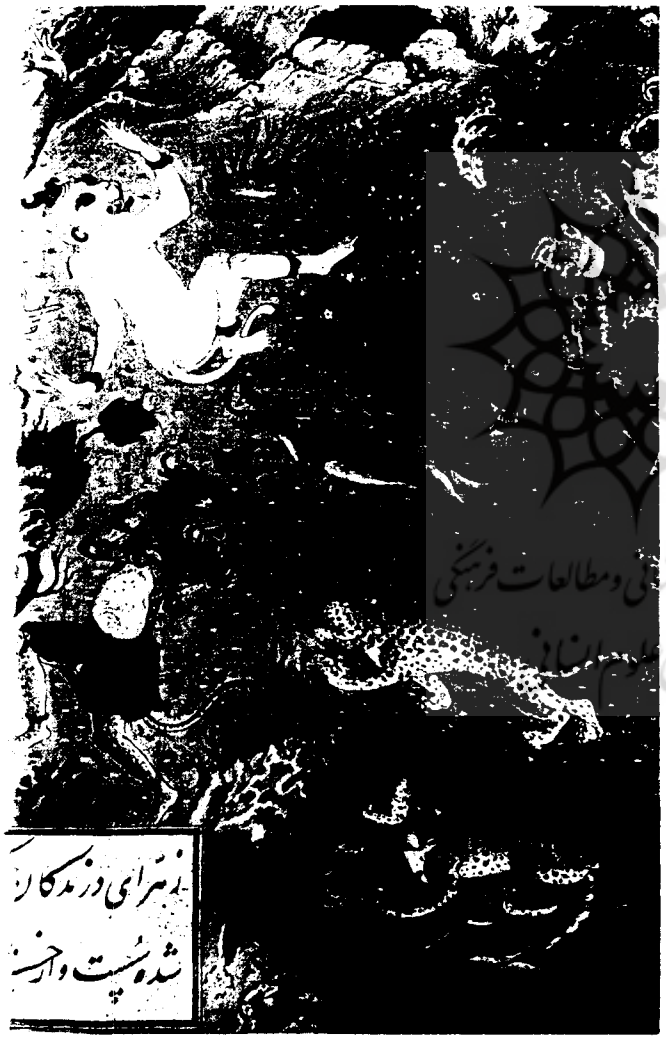
هوشنگ پسر سیامک به خونخواهی پدر از دیو سیاه انتقام می‌گیرد. کیومرث‌شاه شادمان به تماشا نشسته است.

در حالی که مینیاتورِ بی‌همتای "دربار کیومرث" (تابلوی شماره ۲) یکی از شاهکارهای نگارگری سلطان‌محمد شمرده می‌شود و به‌درستی که چندین سال کار را طلبیده است، این نگارگری که به‌شیوهٔ مینیاتور پرداخته شده است خیلی زود طراحی و رنگ‌آمیزی شده است، شاید هم تنها در چند روز.

تاریخ تقریبی آن را حدود ۱۵۲۲ م. = ۹۲۸ هـ.ق. می‌توان تخمین زد، یعنی زمانی کوتاه‌تر از طرحِ شاهنامه. این اثر به‌خاطر ذهنیت طنزآلود انسان را به خود جلب می‌کند. مطمئناً هنگامی که آن را برای شاهزاده طهماسب که نوجوانی هشت‌ساله و زودرس بود رنگ‌آمیزی می‌کردند او را بسیار خوشحال می‌نموده است.

هوشنگ دیو سیاه را از پا درمی‌آورد

(بخشی از تصویر: شکار پلنگی به‌دست دیو)
منسوب به سلطان‌محمد



هوشنگ در جنگ با نیروهای اهریمنی به‌وسیلهٔ سپاهی از فرشتگان و جانوران حمایت می‌شود که وفاداری‌شان به روزگارِ نیک‌فرجامی بازمی‌گردد که هنوز کیومرث از فراز بلندترین کوهِ ایران حکومت می‌کرد (تابلوهای ۲ و ۳). شیوهٔ طنز و زندهٔ شخصیت‌پردازی و زمان غیرمنطقی روابط تعیین‌شده ویژگی‌های خاصِ اوایل کارِ سلطان‌محمد را بیان می‌دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مرگ ضحاک

منسوب به سلطان محمد

ضحاک یکی از زشت‌رویانِ پیرِ شاهنامه، به‌سانِ مردی جوان فریفتهٔ وسوسهٔ روح پیر ابلیس شد که به او وعده داد تا پس از کُشتن پدر او را پادشاه گرداند. در مقابل ضحاک می‌بایست توسط دو مارِ گرسنه که از شانه‌های او بیرون آمده بودند، شکنجه شود. از آن‌جا که گرسنگی آن دو مار تنها از طریق تغذیهٔ پیوستهٔ مغزِ انسان‌ها برطرف می‌شد، ضحاک مجبور بود هر روز برای ماران دو جوان را قربانی کرد.

بعد از هزار سال ستم‌پیشه‌گی فریدون در برابر او قَد عَلَم کرد که در این تصویر با گرزِ شاخ‌دار نشان داده شده است. در صورتی که شاهِ جبّارِ بد اقبال در قله‌یی بر فراز کوهِ دماوند به‌گونه‌یی به زنجیر کشیده شده است که «مغزش پیوسته در معرض آسیب و شکنجه‌اش همیشگی باد».

این صحنهٔ دقیق و دراماتیک هنگامی نگارگری شده است که سلطان محمد به یک تلفیق بین سبکِ مهیّجِ پیشینِ خود و نگارگری جدید تحت نفوذِ سبکِ ظریف و طبیعت‌گرای بهزاد، استاد تیموریان، همان‌گونه که در پیشگفتار به‌طور مشروح آورده شد، دست یافت. شاید این آخرین اثرِ سلطان‌محمد برای شاهنامه بوده باشد. سبک آن او را برای یافتن طرحی نو در خمسهٔ نظامی یاری کرده است.

مرگ ضحاک

(بخشی از تصویر: درباریان، نوازندگان، اسب و قاطر)
منسوب به سلطان محمد

برخلاف سرنوشت دردناکِ ضحاک‌شاه، زمینهٔ جلویی مینیاتور با نگارگری‌های جذاب و جانوران، جشن صحرایی دربار را به‌یاد می‌آورد.

رفتن سام به کوه البرز

منسوب به نقاش D (عبدالعزیز؟)

زال پسرِ سام با موهایی به سفیدی برف متولد شد و با آن که از اندامی سالم برخوردار بود، ولی این حادثه به‌عنوان یک پیش‌آمدِ ناخوشایند تلقی گردید. کودک را به کوهی بسیار دوردست بردند. زال توسط پرنده‌یِ بزرگ، سیمرغ (همای سعادت = phonix)، به فرزندخواندگی پذیرفته شد و همراه دیگر فرزندانش در یک آشیانهٔ بزرگ کوهی پرورش یافت. پس از گذشت سالیانی چند کاروان تجاری‌یی این جوان موسفید را در آشیانهٔ پرندهٔ بزرگ می‌بیند.

هنگامی که سام از رفتار دشمن‌گونهٔ خود بسیار پشیمان شده بود از این امر باخبر گشت و شتابان روان گردید تا پسرِ خود را بازآرد. بین شاهزاده و سیمرغِ دایه بدرود دردناکی رُخ داد. آن پرنده پری را به او سپرد تا هرگاه به یاریِ اونیازمند شد آن را آتش زند (تا او فوراً به کمک بشتابد). پس از سپری‌شدن روزگاری زال شاهِ ایران گردید، رستم، پهلوان نامدارِ شاهنامه را به‌دنیا ارزانی داشت.

این مینیاتورِ درخشان اثرِ همکاریِ ناشناخته از کارگاه سلطنتی، (شاید عبدالعزیز)، است که ما او را به‌عنوان نقاش D می‌شناسیم. بیش از هر چیز مکتب تبریزی‌اش یادآور نگارگری ترکمنیِ اواخر قرنِ پانزده میلادی = نهم هجری است که نمونه‌یی از آن را در تصویر شمارهٔ ۱ مشاهده می‌کنیم.

گشتاسپ برفرازکوهِ سقیلا اژدها را از پا درمی‌آورد

منسوب به میرزاعلی

گشتاسپ از پدرِ خود، لهراسپ‌شاه جدا گشت و از دربار او رو به دربارِ روم (بیزانس) نهاد تا بخت خود را در آن‌جا بیازماید. او دل به دخترِ شاهِ بیزانس می‌بندد و پس از امتحاناتِ گوناگون که آن‌ها را پدرزنِ آینده‌اش در پیش‌پای او می‌گذاشت، سرانجام به وصال شاهزاده‌خانم نایل آمد. گشتاسپ، آن‌گونه که شاهنامه روایت می‌کند، جنگجویی شجاع و شکارچی‌یی ماهر بود.

تابلو او را در حالِ از پا درآوردنِ اژدهای هولناکِ کوهِ سقیلا نشان می‌دهد که به‌یاریِ دوستی می‌شتابد که او هم نیز خواهان دختر شاه است.

این‌گونه می‌توان برداشت نمود که این تصویر با درخشش خورشید نمونه‌یی است از کارهای پیشینِ پسرِ سلطان محمد، میرزاعلی که یکی از بااستعدادترین هنرمندانِ نسل دومِ صفویه بود.

باربد، رامشگرِ پنهان

منسوب به میرزاعلی

باربدِ موسیقی‌دان و هدفمند با قریحه‌یی خدادادی، با وجود استعدادش، برای دربار خسروپرویز ناشناخته بود، زیرا سَرکَب = سرکش. خوانندهٔ معروفِ شاه به‌طور جدی مانع خواندنِ جوانِ بااستعداد در برابر شاه می‌شد.

باربد با یکی از باغبانانِ شاه طرح دوستی ریخت تا با همکاری او برنامه‌یی را ترتیب دهد و خود را در بین شاخه‌های درختی که شاه زیر سایهٔ آن به استراحت خواهد پرداخت پنهان کند. هنگامی که خسروپرویز و همراهانش جهت رفع خستگی فرود آمدند، باربد برای خوشایندیِ شاه و شگفتی سرکب شروع به خواندن نمود. سرکب کوشش کرد خاطرِ شاهانه را متقاعد گرداند که او آهنگ یک انسان را نمی‌شنود بلکه این بیعتی است که باد با شاه می‌کند.

اما باربد هم‌چنان می‌خواند و می‌نواخت. شاه بر سرِ شوق آمده به نزدیکانِ خود دستور داد تا اطرافِ بیشه را دقیقاً به‌دنبال رامشگر بگردند تا او را بخشش دهد؛ به‌گونه‌یی که دهان او را با سنگ‌های گرانبها و مروارید پُر کند! هنگامی که باربد این بشنید از پنهانگاه خود پایین آمد. خوشبختانه او از چنین بخششی خفه نگشت. او را به‌جای سرکبِ حسود به استادیِ خنیانگرانِ دربار گماشتند

با آن که میرزاعلی این مینیاتور را در روزگار جوانیِ هنرمندی‌اش کشیده است ولی نظر به سبکِ به‌کاررفته در آن برای او تعیین‌کننده می‌باشد. زیرا کششِ هنرمند به جنبه‌های روانکاوی، علاقه‌اش به روانِ آدم، کارآیی ماهرانه و استادانه در هم‌آهنگی و یکسانِ مشخص در معماری‌اش را نشان می‌دهد.

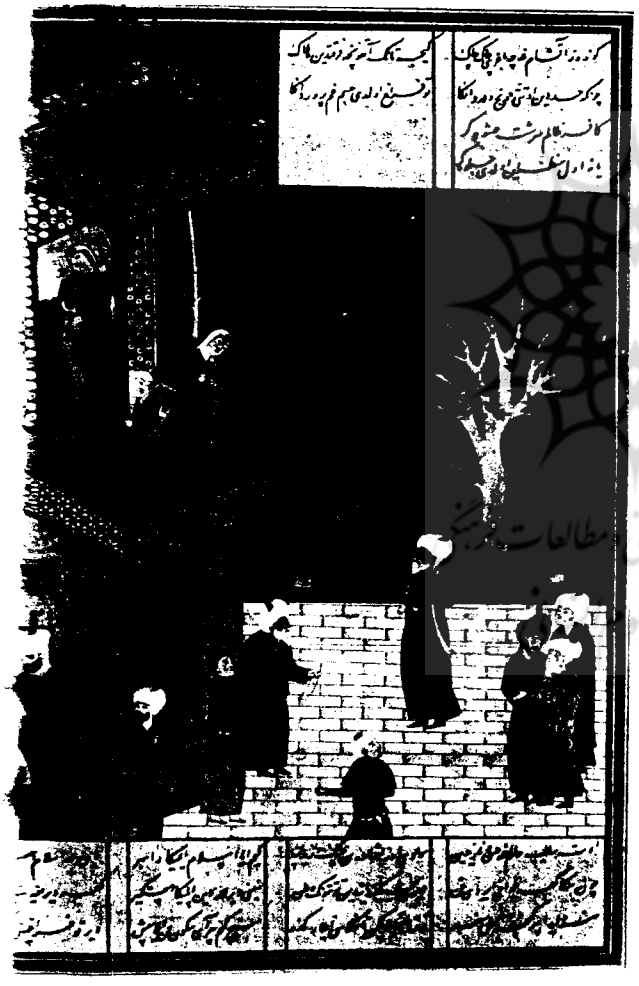
دیوان نوائی (مجموعهٔ آثار)

شیخ پیر و دیوانه از صنعان

منسوب به شیخ‌زاده

پس از آن که شیخی متدین از صنعان دخترِ زیباروی مسیحی‌یی را در خواب دید، پیروانِ باخدایِ خود را متقاعد کرد تا همراه او به روم (بیزانس) سفر کنند و او را در یافتن آن دختر همراهی نمایند. شگفتا که او موفق شد!

در این تصویر نشان داده شده است که در زمانی که او به‌خاطر عشقِ به معشوق از اسلام روی گرداند چگونه حیرت یاران را برانگیخت.



با معیارهای مرسوم می‌توان این نگارگری را به هنرمندِ پرورش‌یافته در سبکِ هراتی، یعنی شیخ‌زاده نسبت داد که موضوع را به‌گونه‌یی دراماتیک به جلوه درآورده است. شیخ‌زاده به‌جای این که توجه خود را به انسان‌ها معطوف دارد دقت خود را برای هم‌آهنگی کامل رنگ‌ها به‌کار برده و مزارع و صحرا را با اشکالِ هندسی و تزییناتِ اسلامی با دقت آراسته است. دختر را با عاشق سینه‌چاکش در قالب یک‌جفت درخت به تصویر کشانده است که یکی را جوان و تازه و دیگری را کهن‌سال و پُربرگ می‌نمایاند.

* * *

این منظومهٔ چهارجلدی ــ یک اثر دیوانی ــ و گردآورده‌شده از آثارِ شاعر ترکستان شرقی و وزیرِ دربار هرات، میرعلیشیر ملقب به نوائی می‌باشد. دیوان دارای غزلیات غَنایی ـ صوفیانه (عارفانه)، ابیات هزلِ انتقادی از مجالس درباری و یا در مخالفت با مؤمن‌نماها است؛ هم‌چنین اشعاری در تعلیم و تربیت دارد.

این اثر الهام‌گرفته از سبکِ حافظِ متقدم و تحت‌تأثیر جامی است که نوائی با او دوستی داشت. دیوان در اواسط قرن ۱۵ م. = ۹ هجری به‌بعد گردآوری شده است. آثارِ حافظ و جامی هم در این کتاب آورده شده است.

شیرین پیکر بی‌جان فرهاد را می‌یابد

منسوب به شیخ‌زاده

هرچند شاهزاده‌خانم ارمنی معشوقهٔ خسروپرویز، مورد پرستش فرهاد، یک جوانِ مهندس و پیکرتراش با خلاقیت‌های ژرف، پیش از آن که هرگز شاهزاده‌خانم را دیده باشد به‌خاطر ساخت یک کانال شیر که تا به داخل قصر کشیده می‌شد، در خدمت او قرار گرفته بود. هنگامی که شاهزاده‌خانم شخصاً از او قدردانی کرد، با تمام وجود به او دل بست و بدین‌وسیله حسادت خسرو را سبب شد.

شاه دستور داد این مرد جوان را به نزد او آوردند و کوشش نمود آتشِ عشق او را از طریق طلا و یا تهدید خاموش گرداند. هنگامی که این تمهید به نتیجه نرسید وصال شیرین را در صورتی به او وعده می‌دهد که او جاده‌یی در دل کوهِ بیستون بسازد؛ درخواستی که انجامِ آن ناشدنی به‌نظر می‌رسید.

نخست فرهاد تصویر معشوقه‌اش، شیرین را حک کرد، سپس دست به کارِ کَندنِ تقریباً تونل بی‌پایان شد. با آن که شیرین عشقِ فرهاد را جوابی نگفت ولی آن‌چنان تحت‌تأثیر اخلاص او قرار گرفت که هنگام کار به دیدارِ او رفت. در آن لحظه که پیکرتراش بدو نگریست در اثر هیجانِ پدیدارشدهٔ درونی بی‌هوش نقش بر زمین گردید.

به شاه تمام ماجرا گزارش شد، حسادتش دوباره زبانه برکشید و برای خود حیله‌یی تدبیر نمود: پیرزنی می‌بایست فرهاد را بازگوید که شیرین جان باخته است. آن دَم که فرهاد از این ماجرا باخبر گشت، به‌گونه‌یی برآشفت که خود را از بالای صخره به پایین افکند. شیرین شتابان بر سرِ بالینِ او آمد و بر جسم بی‌روحش سوگواری نمود. او دستور داد بر سرِ مزارش گنبدی به‌رسم یادبود برای عاشقِ وفادارش بسازند.

پیکرهایی که در این‌جا به‌گونه‌یی کم‌رنگ همراه با سنگ‌های پراکنده نسبتاً بزرگِ فروریخته از کوه در وسط تابلو کشیده شده است احتمالاً به‌عنوان آرزوی خیالی فرهاد معنا می‌دهد. خسروپرویز ــ در وسط با تاج شاهی ــ فرهاد و شیرین را به یکدیگر می‌رساند. دو پیکرِ دیگر در سمت راست می‌تواند نمادی از کارِ او بر کوه باشد.

بهرام‌گور هنرنمایی‌اش را در شکار به رُخ آزاده می‌کِشد

منسوب به سلطان‌محمد

آن‌زمان که بهرام‌گور پا بدین خاکدان هستی گذاشت، پدر گنهکارش، یزدگرد، تصمیم گرفت او را به یمن در شبه‌جزیرهٔ عربستان بفرستد تا به سرپرستی منذرِ پیر و خردمند پرورش یابد. بهرام در آن‌جا بزرگ شد و هنرِ نوشتن، چوگان‌بازی، شکار، اسب‌سواری و جنگ‌آوری را بیاموخت.

آن‌هنگام که هجده‌ساله شد، آموزش و پرورشش پایان گرفت و شاهزاده پس از اهدای هدایایِ شایسته استاد را ترک گفت. او تصمیم گرفت زندگی‌اش را با بانوان بگذراند. منذر برده‌فروشی را مأمور کرد برای او چهل کنیز یونانی بیاورد تا بهرام از بین آن‌ها دو تا را برگزیند. آزاده که می‌توانست چنگ بنوازد و دیگری با گونه‌های زیبای لاله‌گون. در این تصویر هر دو بانو به تماشا ایستاده‌اند تا بهرام، مغرور از هنرِ اسب‌سواری‌اش، گورخری را از پا درآورد.

سلطان محمد نقاش، هوسبازیِ بهرام را همراه با دقتی بسیار هزل‌وار به تصویر کشیده است. او خشونت و هم‌چنین کشش به طبیعت را کاملاً مشخص گردانده است. این مینیاتور در سبکِ خود تنها تابلویی است که با آنچه در دیوان حافظ به امضای استاد رسیده است، شباهت تمام دارد.

صحنه‌یی از نبرد اسکندر

منسوب به شیخ‌زاده

الکساندر کبیر که در شرق اسکندر نامیده می‌شود، در ادبیات فارسی به‌عنوان فاتحی باگوهر، دارای برخوردی خوشایند و آشنا به دانش فلسفه مطرح است. در گزارش شکست داریوش، شاه هخامنشی، هنرِ اسب‌سواری‌اش مورد تحسین واقع شده است. داریوش پس از شکستِ سپاهیانش ــ که این تابلو آن را نشان می‌دهد ــ توسط دو تن از مردانش به قصد محبوب‌کردن خود در نزد اسکندر تا سرحد مرگ مورد صدمه قرار می‌گیرد.

فرد فاتح بر سرِ بالینِ شاهِ در حالِ جان‌دادن رفت و سوگند خورد که سلطنتش را دوباره برقرار سازد و هرآنچه که در توان داشته باشد برای به‌دست‌آوردن سلامتی‌اش انجام دهد. سپس دستور داد شورشیان را حلق‌آویز کنند. اما با وجود تمام کمک‌های لازمه داریوش دارِ فانی را وداع گفت.

هنرِ هم‌اهنگیِ پرشورِ شیخ‌زاده میدان نبرد را هم‌چون مراسم بالتی بر پشت اسبان با عظمت جلوه داده است.

دیوان حافظ (مجموعهٔ آثار)

فضای عاشقانهٔ باغ

منسوب به سلطان محمد

گل بی رُخ یار خوش نباشد
بی‌باده بهار خوش نباشد
طرف چمن و طواف بستان
بی لاله عذار خوش نباشد
رقصیدن سرو و حالت گُل
بی صورت هزار خوش نباشد
با یار شکرلب گُل‌اندام
بی بوس و کنار خوش نباشد
هر نقش که دست عقل بندد
جز نقش نگار خوش نباشد
جان نقد محقّرست حافظ
از بهر نثار خوش نباشد

این تصویر با وجود مهرورزی و فضای شاعرانه از احساسات لطیف بسیار دور است. با آن که سلطان محمد در نگارگری از سنت ادب فارسی که مجازاً چهره‌ها را هم‌چون ماه بدر نشان می‌دهد، بهره می‌گیرد ولی بازگرایش‌های درونی آن‌ها را در سمبل‌های ابرهای پوشیده و فشرده و تزیینات اسلامیِ سایبان به تصویر درمی‌آورد.

با اشعار حافظ شعر فارسی در قرن چهارده میلادی به یکی از مفاهیم ژرف خود دست یافت. دیوان حدود ۶۰۰ سروده دارد که پس از مرگ شاعر و معلم مدارس عالی شیراز جمع‌آوری شده و بیش‌تر از همه غزل، یعنی از اشعار غنائی به‌ویژه عاشقانه برخوردار است. عشق و شراب در آن تا ژرفنای اندیشهٔ ممکن به‌عنوان مضامین اصلی به‌کار گرفته شده است. لذات معنوی و سرمستیِ عرفانی، جذبه‌های روحانی و طنزهای لطیف زمینه‌های اصلی آن را تشکیل می‌دهد.

سروده‌های (دیوان غربی ـ شرقی) گوته از غزل‌های حافظ الهام پذیرفته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جشن عید آغاز می‌گردد

مصری سلطان محمد در وسط تخت شاهی نقش بسته است

عیدست و آخر گُل و یاران در انتظار
ساقی بروی شاه ببین ماه و می بیار

Rosen und Freunde warten begierig, denn es ist die Zeit des Eid.
Schenke, siehe den Strahlenden Mond in des Koenigs glaenzedem
Antlitz und bringe Wein!

(این بیت در قسمت راست کاشی‌کاری ساختمان حک شده است)

خوش دولتیست خرّم و خوش خسروی کریم
یارب ز چشم‌زخم زمانش نگاه‌دار

Er ist gluecklich, ein edler Herrscher,
O Herr, bewahre ihn vor dem boesen Blick.

(این بیت در قسمت چپ کاشی‌کاری ساختمان حک شده است)

جشن عید نمایانگر به‌پایان‌آمدن ماه رمضان است و با دیدن هلال ماهِ نو شروع می‌شود. گروهی از مهمانان جشن بر روی بام در انتظارِ دیدن ماه به‌سر می‌برند. اکثریت دَستانِ خود را برای دعاکردن بالا گرفته‌اند. برخی به‌سوی ماه به بالا نگاه دوخته‌اند، بعضی در حال خلسه چشمان را فرو انداخته‌اند؛ عاشقی به دلدارش هلال ماه را نشان می‌دهد.

در بخش زیرین تابلو میزبانکه در میان جمعِ درباریان بر تخت جلوس کرده است ــ احتمالاً شاهزاده سام‌میرزا می‌باشد، که نام و لقبش بر سردرِ درِ ورودی سمت راست نوشته شده است ــ به کسی که نزدیک‌تر از همه در کنار او نشسته است هدیه‌یی می‌دهد. در همان‌حال خدمتگذارانِ مخصوص با شراب و شیرینی پذیرایی می‌کنند. برخی از مهمانان عالی‌منصب (این‌گونه به‌نظر می‌آید) غنچه‌های گُل رُز را چیده تا با آن‌ها دسته گل‌های زیبای آراسک (تزیین اسلامی) گونه بیارایند.

خمسهٔ نظامی

نوشیروان در خرابه‌های قصر گوش به آوای جغدان می‌سپارد

منسوب به آقامیرک

نوشیروان پادشاهی بزرگ بود که هرگز گمان نمی‌برد نام‌آوری‌اش به‌عنوان جنگ‌آور و شکارچی به‌قیمتِ زوال ملتش تمام بشود.

یک روز هنگام سوارکاری همراه وزیرش به شهر ویرانی رسید، جایی که دو جغد بر روی دیوارهای فروریختهٔ قصری بلندبلند چیزهایی را به یکدیگر می‌گفتند. نوشیروان پرسید:

«چه اسراری را بازمی‌گویند؟»

وزیر چنین پاسخ گفت:

شاهنشاها! بر من ببخشاید اگر گفته‌های جغدان را تکرار می‌کنم. "یکی از آن‌ها می‌خواهد دخترش را به همسری دیگری درآورد و تقاضای هدیهٔ عروسیِ قابل‌ملاحظه‌یی را می‌کند. < جغد دیگری گفت: این شهر ویران را به او بده و یکی دو تای دیگر > ــ < دیگری گفت: مطمئناً! اگر حاکمِ بااقتدارِ ما به چنین عادت‌هایش ادامه دهد و ملتش را در :رماندگی، واماندگی و بی‌توجهی بگذارد، من از صمیم قلب نه‌تنها یکی یا دو تا، بلکه هزار خرابه می‌بخشم." > .

* * *

منظومهٔ خمسهٔ نظامی شاعرِ لذت‌گرا و غَناسرایِ جنوبِ قفقاز، دارای پنج اثر جدا از یکدیگر است که بین سال‌های ۱۱۷۴ م. = ۵۶۹ هـ.ق. و ۱۲۰۹ م. = ۶۰۵ هـ.ق. سروده شده است. هر بخش از این منظومه از این‌قرار است: ۱ ـ < مخزن‌الاسرار > : اثری دربارهٔ اخلاق و فلسفهٔ زندگی دنیوی و اخروی؛ ۲ ـ < خسرو و شیرین > : اشعار غَنائی؛ ۳ ـ < لیلی و مجنون > : اشعار غَنائی؛ ۴ ـ < هفت پیکر > : دربارهٔ زندگی عاشقانهٔ شاهزاده بهرام‌گورِ افسانه‌وار؛ ۵ ـ < اسکندرنامه > .

نظامی به‌عنوان شاعری رمانتیک در ادبیات فارسی شناخته شده است.

نوشیروان در خرابه‌های قصر گوش به آوای جغدان می‌سپارد

بخشی از تابلو: آهوان در ویرانه‌ها

منسوب به آقامیرک

تأثیر فضای قصر ویرانه‌یی را که در این تصویر رمانتیک کشیده شده است کم‌تر می‌توان در دیگر آثار مشاهده کرد. این مینیاتور قلّه نگارگری کلاسیک صفویه را منعکس می‌کند؛ دوره‌یی به درخشندگی برلیان با سبکِ نقاشی‌یی منطقی، علمی و ظریف که در آن لحظه‌های عقلانی و احساسی در هارمونی کامل درهم می‌آمیزد و بدون‌تردید برای نگارگری خمسهٔ نظامی مناسب‌تر.

بر دیوار قصر کتیبه‌یی نه‌چندان خوانا به این مضمون نقش بسته است:

عمارت دل ویران دردمندان کُن
عمارتی به از این نیست در جهان خراب
توسط میرمصور درسال ۱۵۳۸/۳۹ م. =
۹۴۶/۴۷ هـ.ق. به نگارش درآمد.

امضای اثر که بخشی از آن به‌خاطر ورق‌خوردن صدمه دیده است، احتمالاً از میرمصور، (تابلوی ۱)، می‌باشد که امکان دارد پسرش میر سیدعلی، (تابلوی ۲۸)، با پشتکارِ بسیار و پی‌گیری پیوسته این مینیاتور باشکوه را به‌اتمام رسانده باشد. طراحی آن به‌هرجهت و تا حد زیادی با سرپرستی آقامیرک، استادکاری کارکُشته انجام گرفته که برایش تحسین فراوانی را به‌بار آورده است.

اما در شعر ذکرشدهٔ میرمصور این‌طور به‌نظر می‌رسد که اشاره به اتمام اثر توسط پسرش دارد.

شکایت پیرزن به پیشگاه سلطان سنجر

منسوب به سلطان محمد

روزی سلطان سنجر، سلطان سلجوقی که از سال ۱۱۱۹م. = ۵۱۲هـ.ق. تا ۱۱۵۶م. = ۵۵۰هـ.ق. حکومت می‌کرد، توسط پیرزنی از راه بازماند و با درماندگی بسیار لب به شکایت گشود زیرا یکی از نگهبانانِ او مال و منالش را به‌یغما برده است. سلطان برآشفته از این سخنان پاسخ داد:

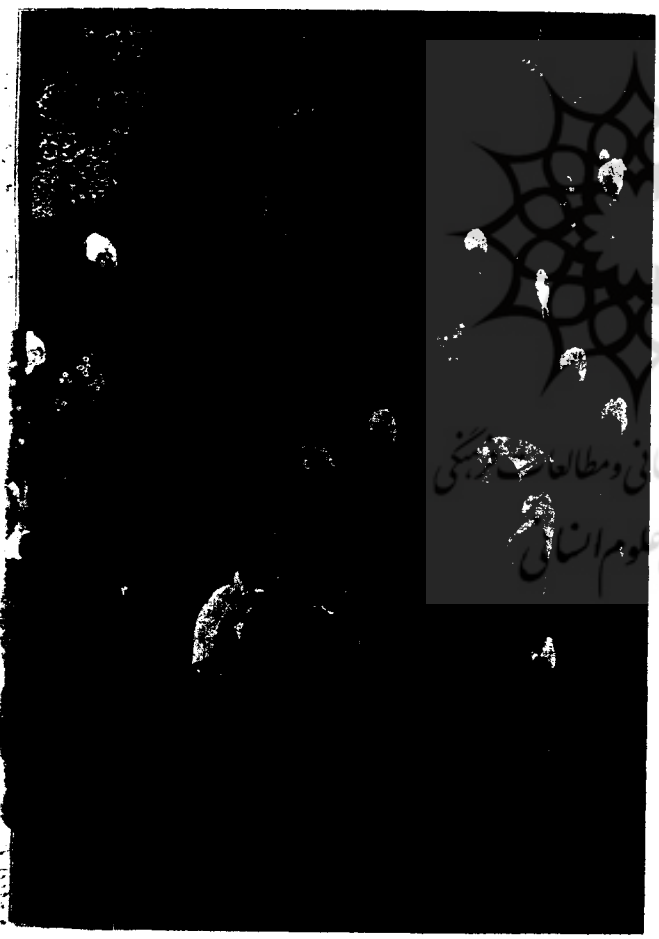
چگونه می‌توانی مرا با چنین شکایتِ بی‌موردی خشمگین نمایی؟! نمی‌بینی که اکنون برای جنگیدن آماده می‌شوم تا تمام دنیا را به زیرپای خود درآورده و دشمنان را مجازات کنم؟

پیرزن در پاسخ گفت:

این چه سودی دارد که سپاهیانِ بیگانه را شکست دهی درصورتی که برای سپاهیانِ خود نمی‌توانی مرزی مشخص گردانی!

با آن که این مینیاتور در سبک ظریف اواخر دهه‌های سی و چهلِ قرن شانزدهم میلادی = دهم هجری به‌تصویر درآمده است، ولی صخره‌ها هم‌چون نقاشیِ کشیده‌شدهٔ قبلیِ تابلویِ «دربار کیومرث»، مملو از غولان، ارواح خبیثه و اجنه است. بسیاری از صخره‌ها آشکارا جانوران و انسان‌نماها را نشان می‌دهد.

در اواخر قرن هفدهم میلادی = یازدهم هجری این تصویر مانند تصویرهای باارزشِ دیگر در اثر استفادهٔ زیاد حاشیهٔ دیگری به‌دست آورد، هرچند که حاشیهٔ سمت راست آن با بی‌دقتی کَنده شده است.



مشاجرهٔ طبیبان

منسوب به آقامیرک

دو طبیبِ رقیب در دربار مهارت خود را به رُخ یکدیگر می‌کِشند. یکی از آن‌ها قرص خطرناکی ساخته بود که معده را از هم می‌پاشید و مرگ را پس از تشنج بسیار سبب می‌شد.

رقیبش بدان خندید و آن را همراه با ماده‌یی که خود ساخته بود قورت داد و قرص خطرناک را به حبّه قندی بی‌ضرر تبدیل کرد.

سپس نوبت به او رسید تا مهارت خود را به اثبات رساند. او به سمت گُل‌های باغ رفت، گُل رزی چید، بر آن وردی خواند و آن را به‌دست رقیب خود داد. رقیب ماجرا را با تعجب تماشا می‌کرد؛ گُل را در دهان گذارد و جان باخت و نقش بر زمین گردید.

آقامیرک حکایت را به‌شیوهٔ مخصوص خود با زیبایی و ظرافت خاص، دراماتیک‌وار نگارگری کرده است. هرچند در جلوی تصویر غرور و مباهات طبیب و اظهار خوشحالی‌اش نخست توجه ما را به خود جلب می‌کند، ولی با دقت بیش‌تر چشمان ما متوجه زیبایی گل‌ها، درختان و ظروفِ میوه و دیگر نکاتِ نشان‌داده‌شده ــ مانند عمامه‌های پیچیده‌شدهٔ بی‌نقص ــ می‌شود. افزون بر آنچه گفته آمد ما از طریق این تصویر برداشتی از شیوهٔ زندگی اشرافیتِ دربار شاه طهماسب به‌دست می‌آوریم.

مشاجرهٔ طبیبان

بخشی از تابلو: درختان و اشخاص
منسوب به آقامیرک

جزئیاتِ به‌کارگرفته‌شده، مانند این تصویر، تماشاگر را به خود می‌آورد تا قدری به تعمق بیافتد. لیک وظیفهٔ اصلی آن معطوف‌نمودن ما به نکات برجستهٔ آن است. زیرا این نکات برجسته و بخش‌های دینامیک از ابداعات موفق و دقیق می‌باشد.

نگارگری آقامیرک با «نقطه‌چین‌های» هنرمندانه‌اش، گُل‌ها، تخت شاهی، طبیبان و گروهی از متنفذین، ما را به‌یاد هنرنمایی‌های یک تردستِ ماهر می‌اندازد.

آقامیرک همانند هنرمندی که هرگز اشتباه نمی‌کند و ما را پیوسته در هیجان نگه‌می‌دارد به‌نظر می‌رسد.

نوشابه از روی عکس اسکندر را می‌شناسد

اثر میرزا علی

در این تابلو تصویر و متن در دو جهت مخالف یکدیگرند. نوشته مربوط به خسرو و شیرین است، لیک تصویر بدان مربوط نمی‌شود. برای این که تصویر به واژه‌ها ربط پیدا می‌کرد، می‌بایست زمینه‌یی مانند این که شیرین چگونه عاشق خسرو می‌شود را می‌کشید، و در واقع آن هم از طریق عکسی که بر روی درختی در باغ دوستش شاهپور آویزان است.

به‌هرجهت زمینهٔ جلویی مینیاتور صحنهٔ درباری است و نوشابه را نشان می‌دهد که چگونه اسکندر (الکساندر بزرگ) را پس از آن‌که عکس را دید می‌شناسد.

هنگامی‌که خمسهٔ نظامی در اواخر قرن ۱۷ میلادی = ۱۱ هجری بازسازی می‌شد بسیاری از مینیاتورها را از نسخه اصلی بیرون آورده، نوسازی کرده و درپی آن ــ این‌طور به‌نظر می‌رسد ــ که این تصویر از بخش مربوط به حکایتِ اسکندر اشتباهاً در جای کنونی‌اش قرار داده شده است.

میرزا علی قوّت و ضعف دربارِ صفوی را به‌ویژه بیش‌تر از هر هنرمندِ دیگرِ دربارِ شاه‌طهماسب کاملاً نشان می‌دهد. تصویرسازی‌های متضادِ شخصیت‌ها امکان دارد چهره‌های اصلی افرادِ اطرافِ شاه بوده باشد. هرچند که مسایل روانکاوانه روابط را افشا می‌گرداند، ولی هرگز غیر دوستانه به‌نظر نمی‌رسند.

باربد برای خسرو می‌نوازد

اثر میرزا علی

پس از برخی سوءتفاهم‌ها بالاخره خسرو و شیرین به دیدارِ یکدیگر می‌رسند و ماه‌های پرسعادتی را در کنارِ هم می‌گذرانند. خوانندهٔ شیرین همراه با نغمه‌های موسیقی دلدادگیِ پرشور او را به خسرو اظهار می‌داشت و باربد، سرآمدترین نوازندهٔ خسرو ترانه‌های طرب‌انگیز برای شیرین می‌سرود.

در این‌جا شاهزاده و دوستانش و در بین آن‌ها سمت چپ شاهپور به ترانه‌های غنائی‌یی که باربد برای شیرین می‌خواند گوش فرا می‌دهند.

یک خدمتکارِ زن و یک بچه که تیری از کمان رها می‌کند شاید اشاره‌یی به تراژدی آینده داشته باشد. زیرا زن خسرو، مریم، پسری به‌دنیا آورده است که می‌باید در سن جوانی به شیرین عشق بورزد و پدرِ خود را بِکُشد.

حکایت در آن‌جا پایان می‌گیرد که شیرین بر سرِ مزار خسرو خود را با خنجری از پا درمی‌آورد. با مرگ دوباره هر دو دلداده به یکدیگر می‌پیوندند.

در این تابلو و در بسیاری از دیگر مینیاتورهای خمسه نوشته‌های قابل اعتمادی را، هرچند که چندان هم مربوط به دورهٔ خودِ آن‌ها نمی‌باشد، نشان می‌دهد که یا در نوارِ حاشیه‌یی و یا بر روی خودِ تصویرها نگارش شده است.

باربد برای خسرو می‌نوازد

بخشی از تابلو: نوازندگان، درباریان و خدمتکاران

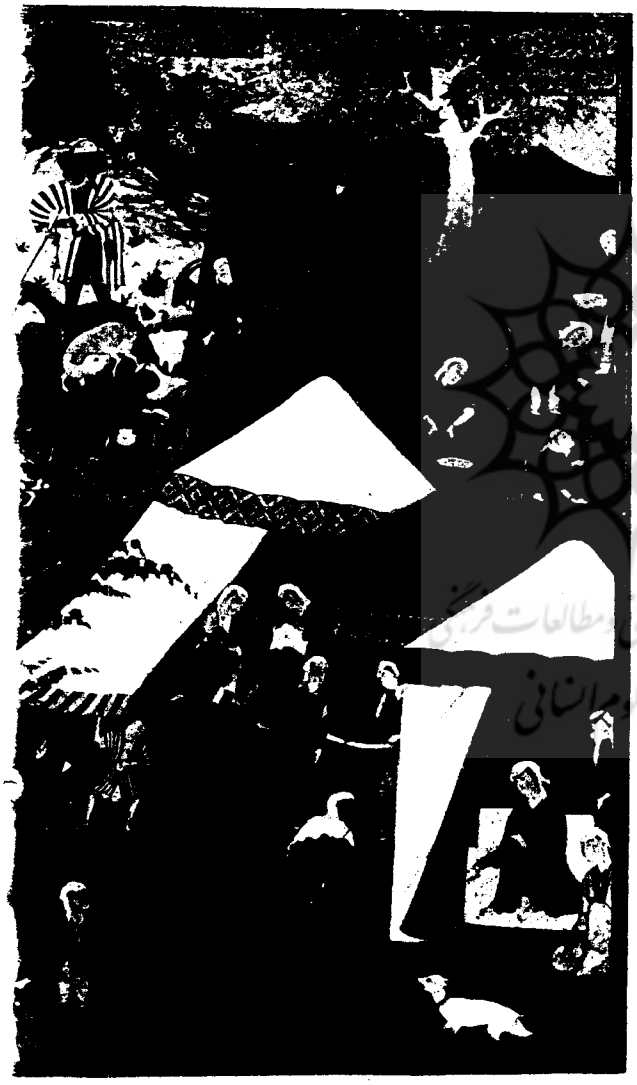
اثر میرزا علی

به‌طور مثال میرزا علی را تنها نمی‌توان از روی شناختش از انسان‌ها و طبیعت، هم‌آهنگی مفاهیم هنری و برخی از مشخصات تکراری شخصیت‌پردازی‌هایش و تزیینات ویژهٔ سبک خودِ او تشخیص داد، بلکه از روی برخی دیگر از جزئیات مانند کارِ بسیار دقیق بر روی عمامه‌ها می‌شود او را شناخت.

هرچند که گفته می‌شود هنرمندانِ شاه‌طهماسب به‌گونه‌یی به خلق اثر می‌پرداخته‌اند که شیوهٔ شخصی آن‌ها را نمی‌توان مشخص کرد، لیک به‌هرجهت با دیدی کاملاً دقیق به تابلوهای‌شان به‌سادگی اطلاعاتی به‌دست می‌آید که به‌وسیلهٔ آن‌ها تأثیر افراد دیگر را در کار مشاهده می‌نماییم.

مجنون زنجیرشده توسط یک گدای زن به‌سوی چادر لیلا آورده می‌شود

اثر میر سید علی



مهر بین قیس و لیلا در مدرسه شروع شد. اما والدین لیلا به ازدواج با جوان سبک‌سر رضایت نمی‌دادند و هرگونه ملاقات را بین این دو عاشق ممنوع کردند. درپی آن قیس مجنون شد و از این‌رو او را «مجنون»، یعنی از شدت عشق به جنون و دیوانگی کشیده شده، نامیدند.

مجنون سر به بیابان گذاشت و احساس عشقِ نافرجام خود را در اشعاری بی‌مانند به زبان آورد. یک‌بار کوشش کرد در حالی که خود را به یک زن گدایی زنجیر کرده بود نزد لیلا بیاید تا آن زن گدا او را در شهر چادرنشین‌ها به‌عنوان دیوانه‌یی به نمایش گذارد و بدین‌وسیله احساسات مردم را برانگیزد.

با آن که نقشه کاملاً دقیق طراحی شده بود، مجنون آن‌موقعی که به چادر لیلا نزدیک شد، آن‌چنان تحت تأثیر شور و هیجان قرار گرفت که زنجیرها را پاره کرد و شناخته شد.

میر سید علی، پسر میرمصور، نقاش خلاقی بود و یکی از دقیق‌ترینِ هنرمندانِ مکتبِ پرورشیِ صفوی. نمونه‌های لباس و سبکِ راه و رسم رفتارها به‌طور دقیق سنجیده و نقاشی می‌شد. اغلب آن‌ها جزئیات محیط اطراف را نشان می‌دهد که برای ما بدون نقاشی‌های او ناشناخته باقی می‌ماند.

مجنون زنجیرشده، توسط یک گدای زن به‌سوی چادر لیلا آورده می‌شود

بخشی از تصویر: بانوان و چادر

اثر میرزا علی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در تصویرهای میرزا علی، حتی کوچک‌ترین نکته‌های آن، چه‌بسا ناچیزترین جزئیات، زیبا نقاشی شده است. زیرا نقاش برداشتی فوق‌العاده برای هنر و تزییناتِ مجرد دارد.

ما در این‌جا در کنار خیلی چیزهای دیگر نقاشیِ تکه‌چوب‌های خُردشده که با ریتم هنر تزیینیِ اسلامی جلوی تابلو در هم‌آهنگی کامل است، و یا چهره‌پردازی دختران با تشخّص که در حال برافروختن آتش هستند، او را مورد تحسین قرار می‌دهیم.

مجنون در بیابان وحشی

اثر آقامیرک

مجنون دیوانه از عشق سر به بیابان وحشی می‌زند، جایی که تنها حیوانات یارِ اویند. آقامیرک برای خود، در نگارگری زیبا و شاعرانهٔ دشت و صحرا با جوی مارپیچ، گیاهان شفاف و جانوران وحشی، مجموعه‌یی از رنگ‌های سرد، آبی، صورتی، سبز، زرد خردلی و طلایی در نظر گرفته است.

کمال‌گرایی این رنگ‌آمیزیْ نشان‌دهندهٔ این امر است که آقامیرک کسی بوده که شاه‌طهماسب به او مأموریت داد تا تمام مواد باارزشی را که می‌توانست مورد استفاده قرار گیرد، جمع‌آوری نماید تا در کارگاه‌های سلطنتی بهترین رنگ‌ها ساخته شود.

مجنون در بیابان

بخشی از تصویر: پلنگ سفید، ببر، بُزهای کوهی
اثر آقامیرک

متانت و روح بلند آقامیرک می‌بایست به پیشرفتش در دربار صفوی کمک کرده باشد. این ویژگی‌ها در این بخش از تابلو کاملاً مشهود است: یک بُز کوهی از صخره‌های پله‌وار با قدم‌های کوتاه و آهسته به سمت پایین می‌جهد. در صورتی که پلنگ سفید و ببر به‌شیوه‌یی نمایشی به یکدیگر می‌غرند.

ببر نظر به تأثیر هنر چینی که آن را صفویه بسیار ارج می‌نهاد بر روی شانه و پا دایره‌های yin-yang را دارا می‌باشد.

هفت اورنگِ جامی

«خری برای فروش!»

منسوب به میرزا علی

بسیاری از تصویرپردازی‌های هفت اورنگ بیش‌تر از خمسهٔ نظامی حکایت‌های جانبی سادهٔ یک داستان را به سخن درمی‌آورد:

دهقانی خری کاملاً مُردنی را برای فروش به بازار می‌برد. آن‌چنان قدرت و زیبایی حیوان را مورد ستایش قرار می‌دهد که خریدار را اغفال می‌کند؛ خصوصیاتی که حیوان دیگر از مدت‌ها پیش از آن بی‌بهره است.

میرزا علی در برابر این حیوانِ نحیف و لاغر و غم‌زده جوانِ سوارکارِ باتشخّصی را نگارگری می‌کند ــ به‌طور حتم شمایل ابراهیم‌میرزا که در آن هنگام شانزده سال داشت می‌باشد و این مینیاتور برای نسخهٔ خطی باشکوه مخصوص او نگارگری شده است.

* * *

جامی، عارف و شاعرِ هرات، «هفت اورنگ» را به‌شیوهٔ خمسهٔ نظامی بین سال‌های ۱۴۶۸ م. = ۸۷۲ هـ.ق. آفرید. این مجموعهٔ منظوم دارای اشعاری حماسی و غَنائی با مضامینِ مذهبی ـ فلسفی است. چون:

< سلسلةالذهب یا تسبیح مؤمنان >، مثنوی‌های پُراحساس مانند < یوسف و زلیخا >، < سلامان و ابسال >، < لیلا و مجنون >؛ داستان لیلا و مجنون و افسانهٔ اسکندرِ نظامی در این‌جا دوباره بازگو می‌شود.

«خری برای فروش!»

بخشی از تابلو: ابراهیم‌میرزا (؟) و خر مُردنی
منسوب به میرزا علی

میرزا علی با استعداد و نگاه موشکافانه‌یی که داشت، توانست در این تصویر هنرِ سوارکاریِ صفوی را در کمال دقت و زنده به نمایش درآورد.

مردی صاحب‌منصب و مقتدر با اسب جنگجوی قزلش بالاتر از میدان زندهٔ بازار قرار داده شده است. هرچند که نقش خر پیر و نحیف رنگی رقت‌بار به تصویر می‌بخشد، لیک تصویر خیلی سرزنده و شاداب به‌نظر می‌رسد. این اثر موجب برانگیختن نخستین سفارش‌دهندهٔ جوان که به تازگی به‌عنوان حاکمِ مشهد گماشته شده بود گردید، وی اجازه داشت بهترین نقاش و خوش‌نویس عمویش، شاه را به خدمت بگیرد.

این مینیاتور یکی از نخستین ثمرات دوره‌یی تازه و جدیِ حامیانِ صفوی می‌باشد.

اندرزهای پدر در باب مهرورزی

منسوب به میرزا علی

بار دیگر نگارگرِ ما دنیای شخصی سرور بلندمرتبهٔ خود را به ما نشان می‌دهد. این‌بار باغی باشکوه با گُل‌ها و درخت چناری؛ ایوانی چندگوش و کاشی‌کاری‌شده که در وسط آن حوضچه‌یی با فوّاره و مرغابیانی را در حال شناکردن می‌بینیم.

درباریان و خدمتکاران در این گلستان احساس خوشایندی دارند. برخی به بازی شطرنج سرگرم هستند. دیگران به آوای موسیقی گوش سپرده‌اند و کسانِ دیگر هم به مطالعه مشغولند. جوانانِ چابک از درختان بالا می‌روند. انسان در این وضعیت موضوع اصلی تصویر را به‌دست فراموشی می‌سپارد: یعنی گفت‌وگوی بین پدر و پسرِ سرتاپاگوش و حیران که در باب مهرورزی‌ست و پدر به خواستهٔ پسر به او اندرزی می‌دهد.

اگر نقاشی‌های میرزا علی را که برای خمسهٔ نظامی، کشیده با آن‌هایی که در هفت اورنگ نگارگری کرده است، مقایسه کنیم، درمی‌یابیم که او در این‌جا آزاد و غیر رسمی کار کرده است که مطمئناً از دربار زنده و جوانِ سلطان ابراهیم نسبت به محیط پیوسته مقرراتی و خشک شاه‌طهماسب تأثیر گرفته بود.

به‌هرجهت هیچ سبکِ هنری‌یی جاوید نیست. اکنون شیوهٔ بیانیِ عصر صفوی مرحلهٔ کلاسیک خمسه را پشت‌سر گذاشته است و خیلی ساده خود را از قیودِ سبکِ دشوار، هم‌آهنگ و محطاطانهٔ ظریف تصویرگرایی دههٔ چهل قرن شانزده میلادی = دهم هجری می‌رهاند.

اندرزهای پدر در باب مهرورزی

بخشی از تابلو: بازی شطرنج، پدر و پسر
منسوب به میرزا علی

برگشت از شیوهٔ محتاطانهٔ سنتی موجب دگرگونی‌های ناموزون در شیوهٔ نگارگری گردید. مانند برجستگی شکم مردی که بازی شطرنج را نظاره‌گر است. پیامد دیگر آن استفاده از تزییناتِ پُرطمطراق و غالباً نوآوری در تصویرسازی است که در این‌جا خیلی خوب در ازهم‌پاشیدگی نمونه‌های چندگوشه‌یی، راست‌گوشه‌یی و خط‌های موج‌دار قابل لمس است.

این تجددگرایی اشارهٔ روشنِ رویگردانی از سبکِ واقع‌گرانه است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چرا این صوفی در حمام است؟

منسوب به نقاش A (شاید هم قدیمی)

هنگامی که ابوعلی رودباسی، صوفی درویش‌مسلک و سرپرست دلاکانِ حمام عمومی در اتاق رختکن عبای بلند پشمینهٔ «مردِ مؤمنی» را آویزان دید، متعجب شد که چگونه یکی از صوفیان که به امور دنیوی، حتی در مورد پاکیزگی کم‌توجه هستند، به حمام آمده است. در پاسخ به پرسش خود دریافت که صوفی عاشق جوانی شده است و به این‌جا آمده تا این جوان را خدمتی کند. از بختِ بدِ عاشق، مرد جوان او را راند.

از آن‌جا که کنجکاوی ابوعلی بی‌پایان بود آن‌دو را تعقیب کرد. هنگامِ خارج‌شدن از حمام شنید که صوفی مرد جوان را خطاب قرار می‌دهد و بازمی‌پرسد که چرا او این‌چنین ناپسند رفتار می‌کند. جوانک در پاسخ گفت: «اگر برایم کاری بکنی من تو را عزّت خواهم گذاشت!»، «چه بایستی بکنم؟» صوفی پرسید: «بمیر!». همانا که صوفی در دَم جان سپرد.

پس از مدتی ابوعلی همان مردِ جوان را در لباس درویشان یافت. باز کنجکاوی‌اش تحریک شد و جویای ماجرا گردید. آن مرد چنین توضیح داد: «پس از مرگ صوفی به خانه‌اش رفتم. در آن‌جا نوری دیدم که در آن، آن مرده مرا به سبب وابستگی‌های دنیوی پوست می‌کَند. پشیمانی مرا دربر گرفت و من صوفی گشتم.»

نقاش A جانشین سلطان محمد بود. فعالیتش در بخش‌های نخستین شاهنامهٔ هوتون (Houghton) گِرد آمده است. او پیوسته نگارگری باحرارت و خوش‌برخورد بود که طبعی شوخ داشت. در این‌جا شوخی تندش هم مشهود است؛ این تصویر یکی از آخرین نگارگری‌هایش می‌باشد که در آن سبک خود را با گرایش موجودِ زمانِ خود هم‌آهنگ کرده است. گویا شیوهٔ جدی و تا اندازه‌یی خشنِ دورانِ شاه‌طهماسب و بنا بر برداشت‌های شخصی‌اش کار بر روی خمسهٔ متعلق به شاه‌طهماسب چندان برایش جالب نمی‌بود. زیرا در این کتاب هیچ مینیاتوری از او دیده نمی‌شود.

کُشتن واینا و رایا

منسوب به شیخ محمد

سرگذشت غم‌انگیز واینا و رایا در صحنه‌یی فجیع توسط شیخ محمد که برای موضوعات تأسف‌آور شوق وافر از خود نشان می‌داد، نقاشی شده است.

بزرگ‌مردی از عرب که در مکه کعبه را زیارت می‌کرد شِکوه‌های مرد جوانی را شنید که معشوقه‌اش او را ترک کرده بود. آن مرد بزرگوار و بانفوذ کوشش بسیار نمود تا آن‌دو را به‌هم رساند. هنگامی که عروس و داماد در حالِ رفتن به خانه بودند به‌دست راهزنانِ غارتگر کشته شدند. مردِ نیکوکار از این امر بسیار اندوهگین شد و درختی به‌رسمِ یادبودِ عشق‌شان کاشت.

نخستین کارهای شیخ محمد را در شاهنامه می‌یابیم. لیکن شهرت خلاقیّتش تازه در مشهد آن زمان که بر روی نسخهٔ خطی هفت اورنگ کار می‌کرد به اوج خود رسید. علاقه‌اش برای خلق صحنه‌های مهیّج مانند این تصویر، صحنه‌های شگفت‌انگیز و روانکاوانه که نشانگر فضای جدید و اغراق‌آمیز دربارِ ابراهیم‌میرزا که احتمالاً سبب مکدرشدن شاه‌طهماسب از او را فراهم آورده است، می‌باشد.

در نظر سلطان ابراهیم و اطرافیانش مفهوم این ایده جا افتاده بود که: «بخور، بنوش، شاد باش؛ زیرا فردا ما همه خواهیم مُرد».

نجات یوسف از چاه

منسوب به مظفر علی

یوسف و زلیخا در کنار لیلا و مجنون و هم‌چنین خسرو و شیرین در ادب پارسی یکی از پُرشورترین زوج‌های عاشق می‌باشند. برداشتِ جامی از این داستان شخصیت‌پردازیِ عارفانهٔ گسترده‌یی را سبب شده که بیش‌تر از دیگران موجب تحسین قرار گرفته است.

یوسف، ژرف انجیل، هنگامی که برادرانش او را در چاه می‌اندازند حسادت و کوشش آن‌ها را برای کُشتنش درمی‌یابد. خوشبختانه جبرئیلِ فرشته نگهدارِ اوست و او را نجات می‌دهد. پس از مدتِ کمی از این حادثه یوسف توسط برده‌فروشان اسیر شده و به مصر برده می‌شود و در آن‌جا به سبب زیبایی‌اش در دلِ زلیخا (در انجیل همسر پوتی‌فار = Potiphar، عزیز مصر) جاگرفته و به‌دست او خریداری می‌شود.

ماجرای عشقی نخست یک‌طرفه بود، زیرا پشتیبانی فرشته و تصمیم قطعی یوسف برای حفظ پاکدامنی‌اش پافشاری دلبری‌های زلیخا را بی‌تأثیر ساخت.

مظفر علی، که هم‌دورهٔ میرزا علی و میر سید علی بود، موضوعِ اصلی مینیاتور را در زمینهٔ جلویی تابلو به تماشا درآورده است. دیگر چیزهای پرداخته‌شده در تابلو نمایشی هنرمندانه از یک گردش روزانهٔ درباریان در کوهسار است. با آن که سبکِ مظفر علی به سبکِ میرزا علی بسیار نزدیک است، لیکن هم‌آهنگی‌هایش کم‌تر جنبهٔ معماری دارد. شخصیت‌هایش کم‌تر جنبهٔ نمایشی می‌گیرند و سطحی‌تر هم پرداخته شده‌اند. بهره‌گیری‌اش از قلم، هرچند از نظر خوش‌نویسی بی‌همتا ولی باز کم‌تر مشخصه‌یی را دربر دارد و از ظرافتی برخوردار است.

یوسف پیش از ازدواج با زلیخا در دربار

منسوب به شیخ محمد

از این که زلیخا موفقیتی برای لکه‌دارکردنِ پاکدامنی یوسف به‌دست نیاورد بسیار خشمگین گشت و موجب زندانی‌شدن یوسف شد. یوسف هنگامی از این سرنوشت رهایی یافت که خواب وحشتناک فرعون را تعبیر کرد.

کمی بعد یوسف زلیخا را دوباره دید که بسیار پیر شده بود. یوسف با اعجازی خارق‌العاده زیبایی زلیخا را به او بازگردانید؛ و آن‌هنگام که پروردگار به یوسف دستور داد تا او را به زنی بگیرد، قبول کرد.

در این مینیاتور جوان روحانی توسط فرعون مصر و درباریانش مورد ستایش و تکریم قرار می‌گیرد. مینیاتور توسط شیخ‌محمد نگارگری شده است. گویا سرور خود را که در این‌جا در شمایل یوسف بسیار زیبا کشیده چاپلوسانه از او تمجید کرده است.

صحنه‌سازی‌ها یا سایبان‌های کشتی‌کونه‌اش و شخصیت زندهٔ درباریان می‌بایست الهام‌گرفته از آدابِ دربارِ ابراهیم‌میرزا در مشهد بوده باشد.

پیوسته هدیه‌یی نامتناسب

منسوب به میرزا علی

پادشاهی به دیدار درویشی تنها و گوشه‌گیر می‌رود تا برای خود معنویت و روحانیتی کسب نماید و به شاگردی او درآید. هر زمان که به نزد مردِ روحانی می‌رفت هدیه‌یی شایسته همراه می‌برد. لیک آن مرد روحانی پیوسته آن را رد می‌کرد.

تا آن که شاه از کارِ وی خشمگین و متعجب گردیده به شکار پرداخت. پس از آن که مرغابیانی چند شکار کرد، به یک‌باره در خاطرش این اندیشهٔ نیک نقش بست که شاید آن مرد زاهد و پارسا این هدیهٔ ساده و قابل مصرف را در واقع با خوشرویی بیش‌تری بپذیرد تا آن هدایای باارزش پیشین. و باز هنگام پیش‌کشِ مرغابی‌ها آن مرد درویش هم‌چون گذشته نپذیرفت. در نهایت شاه دریافت که برخورداری از بهترین هدیه تنها با زندگی عرفانی حاصل می‌گردد؛ تنها راه حقیقی که به‌سوی پروردگار می‌رود.

یکدستیِ کارِ میرزا علی پیوسته رنگِ سبک‌های بسیار باشکوه باروک (Barock) را به خود گرفته است.

شهروندی باغی را خراب می‌کند

منسوب به نقاش D

شهروندی به قصد گردش به دهستان می‌رود تا نشاطی به او دست دهد و دلش باز شود. هنگامی که به باغی افسانه‌یی هم‌چون بهشتی پُر از میوه و گُل رسید شتابان به درون رفت و با رفتاری وحشیانه گُل‌ها و شاخه‌ها را می‌شکست و با ولعی ناخوشایند انگور و انار را از هم می‌درید.

باغبان از خشم ویرانگرانهٔ او در این فضای آرام و صلح‌آمیز ناراحت شد و راه را بر مهمان ناخوانده بست. مرد پرسید: «آیا کارِ ناگواری انجام می‌دهم؟» ــ «ناگوار!»، باغبان تکرار کرد: «تو در یک لحظه آنچه را که طی سال‌های طولانی خلق شده است ویران کردی! چگونه می‌توانم تو را آگاه گردانم که کاری ناشایست کرده‌یی؟!».

سوژه بسیار شخصی و ریتم هم‌آهنگ و تصویرپردازی مخصوص که همراه دیگر ویژگی‌های غیرقابل انکارِ آن، مینیاتور را بدون‌شک باید متعلق به نقاش D دانست

سلامان و ابسال در جزیره‌یی آسمانی

منسوب به میرزا علی

یک داستان ایرانی حکایت می‌کند که وزیری پادشاه قدیم یونان را به این فکر انداخت که برای او ناشایست است ولیعهدی از یک زن ساده معمولی داشته باشد.

از این‌رو وزیر با سحر و جادو زوج ایده‌آل جوانی را خلق کرد تا پسری برای پادشاه به‌دنیا آورد. خوشبختانه یا بدبختانه دو جوانِ سلامان و ابسال دل به یکدیگر بستند و این امر حسادت سختِ شاه را نسبت به آن‌دو برانگیخت. برای این که از خشم شاه بگریزند، سلامان قایقی ساخت تا به جزیره‌یی آسمانی فرار کنند.

هنگامی که میرزاعلی در دههٔ شصتِ قرنِ ۱۶ میلادی = دهم هجری شروع به تصویرپردازی شورانگیز و سحرآمیز این‌گونه نگارگری‌ها کرد، اندام آنان را به‌طوری محسوس بلند و لاغر کشید.

نخستین نگاه قیس به لیلا

منسوب به مظفر علی

در برداشت جامی از حکایتِ عارفانهٔ لیلا و مجنون، قیس جوان ــ بعدها مجنون نامیده شد ــ لیلا را در مدرسه نمی‌بیند، بلکه دربارهٔ زیبایی فوق‌العادهٔ او چیزهایی شنیده بود و بر او عاشق شد. او درپی لیلا به جست‌وجو پرداخت و داستان نافرجامِ عشقی آغاز گردید.

در این‌جا نخستین دیدارِ قیس را در چادرِ بستگان لیلا مشاهده می‌کنیم. جانوران و اژدهایانِ مظفر علی، موضوعِ زنده و مهیّجِ نقاشی صفوی است. بچه‌شیری وحشتزده و تا حدودی خشمگین، بر روی پرده‌یی پشت‌سر لیلا که از چادر پا بیرون می‌نهد به‌چشم می‌خورد یکی از موضوع‌هایی بسیاری است که با نگاه دقیق‌تر به تابلو در چنین هم‌آهنگی تودرتو ادراک می‌شود. پشت‌سر لیلا پرندهٔ اساطیری (سیمرغ) ظاهر می‌شود که کم‌تر از بچه‌شیر هم خشمگین به‌نظر نمی‌رسد، در حالی که سمت چپ او روباهی مکار و یا گرگی برای تحریک بچه جانوران در نظر گرفته شده است.

استراق‌سمعِ مجنون در پشتِ چادر لیلا

منسوب به شیخ محمد

از دیدگاه جامی، از آن‌جا که خانواده‌های مجنون و لیلا دشمنان دیرینه بودند، مجنون معشوقه‌اش را تنها پنهانی می‌توانست ببیند.

در یک تصویر درهمِ اسبان، شتران، چادرها و سایه‌بان‌ها و انسان‌ها ــ در کنار برخی از شیوه‌های غیر متعارفِ زندگی که نگارگری ایرانی آن را به‌وجود آورد ــ مجنون را کاملاً در بخش حاشیهٔ بالایی تابلو در حال تماشای مخفیانهٔ لیلا مشاهده می‌کنیم. لیلا در جلوی چادر ایستاده است.

این مینیاتور که برای مراحل آخر نسخهٔ خطی هفت اورنگ درنظر گرفته شدهٔ بود، به‌طور نامحسوس یادآور روحِ کلاسیکِ مینیاتورهای نخستین می‌باشد. نه‌تنها انسان‌ها ناراحت و عصبی و متعجب جلوه داده شده‌اند، بلکه تزیینات و حاشیه‌پردازی تابلو دیگر با منطق شیوه‌های نقاشی هم‌آهنگ نیست.

در سوگِ اسکندر

منسوب به شیخ محمد

کارِ این مینیاتور که آخرین تصویر کشیده‌شده در هفت اورنگ برای سلطان ابراهیم‌میرزا است، در سال ۱۵۵۶م. = ۹۶۳ه.ق. هنگامی که او حاکم مشهد بود با شوق وصف‌ناپذیری شروع شد. با نگاهی دوباره به تابلو این‌گونه درمی‌یابیم که گویا پیشاپیش روشن بوده است که این نسخهٔ خطی با تصویرپردازی مرگ اسکندر، در سال ۱۵۶۵م. = ۹۷۲ه.ق.، سالی که شاه‌طهماسب پسرش را جانشین سلطان ابراهیم کرد به‌پایان رسیده است. در واقع عزل سلطان ابراهیم به‌دست پسر پادشاه که پس از مدتِ کوتاهی به سلطنت رسید صورت گرفت و کمی بعد فرمان قتل او را صادر کرد.

مینیاتورِ شیخ محمد با آن درخت عظیم که هم‌چون شعله‌های سرکشِ آتش جلوه می‌کند، کاملاً با چنین پیش‌آمدی مناسبت دارد. همان‌گونه که به‌تصویرکشیده‌شدگان در سوکِ اسکندر نشسته‌اند، به همان اندازه هم تماشاگر از سرنوشتی که نصیب سلطان ابراهیم و هم‌چنین هنرمندش که دیگر نمی‌تواند تصویری برای سلطانِ خود بکشد متأسف و اندوهگین می‌شود. از طرف دیگر ما از آنچه که شما نمی‌توانید بدان واقف باشید مطلع هستیم! به‌درستی که این آخرین نسخهٔ خطی‌یی می‌باشد که در عهده صفوی آفریده شد.

کتابنامه:

1. Arnold, Sir T. Painting in Islam, Oxford 1928
2. Binyon L. The poems of Nizami, London 1928
3. Binyon, L., Wilkinson, J.V.S., Und Gary, B.: persian Miniature Painting, London 1931
4. Blochet, E. Les Enhuminures des manuscrits orientaux de La Bibliotheque Nationale, paris 1926
5. Blochet, E. Les peintures des manuscrits orientaux de La Bibliothéque Nationale, paris 1914-20
6. Browne, E.G. A Literary History of persia, Cambridge, 1951
7. Dickson, M.B., und welch, S.C. The Houghton Shahnama, Cambridge, Massachusetts
8. Gray, B. Persische Malerei (Die Kunstschatze Asiens), Genf 1961
9. Kuehnel, E. Persische Miniaturmalerei, 13-17. Jahrhundert, Berlin 1959
10. Kuehnel, E. Islamische Schriftkunst, Berlin-Leipzig 1942
11. Martin, F.R. The Miniature painting and painters of pernia, India and Turkey, London 1912
12. Robinson, B.W. A Descriptire catalogue of the pernian paintings in the Bodleian Library, Oxford 1958
13. Rypka, J. Iranische Literaturgeschichte, Leipzig 1959
14. Sakisian, A.B. La Miniature persane du XIIe au XVIIe siécle, paris und Brussel 1929
15. Schimmel, A. Islamic Calligraphy, Leiden 1970
16. Schroeder, E. Persian Miniatures in the Fogg Museum of Art, cambridge, Massachusetts, 1942
17. Stchouk, L. Les peintures des Manuscrits safavis de 1502 à 1587, pafis 1959
18. Welch, S.C. A King's Book of Kings, New york und London 1972. deutsch: Das Buch der könige, Muenchen 1976

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی