بررسی ساختار تصویری و طراحی (دیزاین) کتب کهن شاهنامه بایسنقری و هفت اورنگ جامی

مصطفی ندرلو[۱]، مریم پورعلی اکبر[۲*]

۱ – مربی و مدیر گروه تصویرسازی، دانشگاه هنر

۲ – کارشناس ارشد گروه گرافیک، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

از تجزیه و تحلیل شاهنامه بایسنقری و هفت اورنگ جامی، به کشف مبانی گرافیک بکار برده شده در کتابت این دو اثر می‌رسیم که کاربرد علمی در گرافیک نوین پایه گذاری می‌شود. یکی از مهم‌ترین اهداف بررسی نگارگری ایران کشف رموز و اثبات رابطه این آثار با سایر هنرهای سنتی و ادبیات ایران می‌باشد و در نگاهی خاص‌تر رابطه آن، با هنر کتاب‌آرایی و گرافیک مشخص می‌شود. رشد این هنر که جدای از تاریخ زندگی حامیانش نمی‌باشد، در شیوه‌های تولید نگارگری نیز منشا اثر گردیده و همواره در ارتباطی تنگاتنگ با محتوای غنی ادبیات ایران بوده است. این امر نیز، بستری برای رشد و متعالی شدن فرهنگ این مرز و بوم گردیده و طی این طریق، نیروی خارق‌العاده‌ای را در وجود هنرمندان زبردست این آثار احیا نموده که ایشان را به منبعی ورای قدرت‌های مادی متصل ساخته است. ۱ – حال این سئوال مطرح می‌شود که چگونه با به کارگیری این دانش نهفته، می‌توان هنر گرافیک ایران را در شاخه کتاب‌آرایی و تصویرسازی متحول ساخت؟ ۲ – آیا این شیوه خاص می‌تواند پایه‌گذار سبک‌های نو در هنر کتاب‌آرایی ایرن باشد؟ ۳ – چگونه می‌توان دانشی را که متعلق به قرن‌های پیش می‌باشد؛ با ایده‌های نو اما پیوسته به اصول و ریشه کهن، پایه‌گذاری کرد.

کلیدواژگان: ساختار تصویری، هنر نگارگری، مبانی گرافیک، هنرهای سنتی.

۱ – مقدمه

آنچه مسلم است فرهنگ و هنر ایران بدلیل محتوای غنی‌اش در طول قرون متمادی، هنر این سرزمین و حتی سرزمین‌های دیگر را تحت تاثیر قرار داده است و بدلیل اینکه ریشه در عقاید و اعتقادات داشته، همواره جاویدان مانده است. حامیان این آثار چنان شیفته روح این هنرهای غنی شدند که خود در خدمت آن درآمدند و حمایت ایشان باعث شد تا این هنر به حد اعلی خود در دوران تیموری و صفوی برسد. با مطالعه‌ی برگزیده‌ای از نگاره‌های دو اثر نفیس و ماندگار شاهنامه‌ی بایسنقری و هفت‌اورنگ جامی، با این هدف که توجهی خاص به تفکر عمیق عصر طلایی نگارگری ایران مبذول شود و این هنر باری دیگر احیا گردد؛ این بررسی آغاز می‌شود. ماهیت اصلی این آثار، جدا از تاریخ زندگی حامیان و هنرمندانی چون کمال‌الدین بهزاد نمی‌باشد و دوره‌ی طلائی و اوج هنر نگارگری ایران در قرون ۹ و ۱۰ هـ. ق. با بررسی این آثار به لحاظ زیبایی‌شناسی هنری و ادبی و ارتباط آن از نقطه نظر ساختار و محتوا و هم‌چنین مشخصات فیزیکی آثار از نظر قطع و فرم و کمپوزیسیون و رنگ و شیوه صفحه‌آرایی که باعث انسجام بیش از حد مجموعه اثر می‌شود؛ می‌توان به شناخت عمیق و با ارزشی نسبت به نحوه رشد این هنر و این آثار، به خصوص در دوره طلایی و اوج هنر نگارگری دست یافت. سوال‌هایی که در این زمینه پیش می‌آید این است که آیا نظام ساختاری خاصی در این حرکت بر اساس مبانی گرافیک در کتابت این آثار به کار رفته است؟ آیا این نظم حاکم می‌تواند تحولی نو در فن کتاب آرایی را ایجاد نماید؟ گرچه دیگر به لحاظ شرایط زمانی نمی‌توان آن‌چنان به شیوه‌های کهن پای‌بند ماند؛ اما امید است حلقه‌های گمشده این دوران را بتوان بازسازی کرد. قابل ذکر است که تحقیقات انجام شده به روش تاریخی و توصیفی و مطالعات موردی انجام گرفته و با استفاده از منابع موجود و مشاهدات میدانی در گنجینه‌ها و یادداشت‌برداری از نمونه‌ها انجام پذیرفته است.

*نویسنده مسؤول مقاله: mpouraliakbar@yahoo.com

۲- هنر نگارگری و منشأ به وجود آمدن آن

هنگامیکه سخن از کیفیت نقاشی ایران به میان می‌آید، بدون شک منظور پیوندی است که این آثار میان جهان معقول و عالم محسوس برقرار ساخته‌اند که نمایان‌گر حقایق هستی می‌باشد. پیشینه و خاستگاه‌های هنر نقاشی ایران با نقوش دیواره غارها و دیوارهای خانه‌ها آغاز می‌شود. تصاویر از صحنه رزم و شکار حیوانات جادوئی، نقوش خمره‌های سفالی، ارابه چهار چرخ که گاوی آن را می‌کشد، برجی با سه ورودی، اسب بالدار، حیوانی رویایی به رنگ طلایی، همه متعلق به ۴ الی ۵ هزار سال قبل می‌باشند که از الگوهای اولیه نگارگری ایران است. ترسیم این آثار در ابتدا بر روی دیوار معابد و کاخ‌ها یا مصالح دیگر چون کاشی و سفال و چوب و سنگ و فلز استفاده شده و در نهایت بر روی کاغذ و پارچه ترسیم شد. یک نکته، قابل توجه است و آن اینکه این افراد با بکارگیری خط و رنگ و سطح در حداقل میزان بکار برده شده به نمایش دنیای درونی خویش پرداخته‌اند؛ همان شیوه‌ای که در قرن‌های بعد استادان نگارگری در برخورد با دنیای خارج از آن بهره جستند. گذشته از نحوه کار، تمامی نقوش، ریشه در اعصار کهن داشته‌اند مثل گره‌سازی، طرح‌های هندسی، نقش غنچه و گل نیلوفر و برگ کنگر. به‌طور کلی، خاستگاه‌های هنر ایران به دو شاخه غربی و شرقی تقسیم می‌شود. شاخه غربی ارتباط مستقیم با هنر بیزانس یا روم شرقی داشته و با عنوان هنر برجسته یونان شناخته شده است. و شاخه شرقی از روزگار کهن در ایران رواج داشت و بدون قطع رابطه به مسیر خود ادامه داد و الهاماتی را نیز از هنر خاور دور گرفت [۱،ص۱۴]. کتاب ارژنگ، معجزه دین مانی است. نقاشی‌هایی که در تورفان چین توسط مانی، نقاش و پیامبر بزرگ ایرانی یافت شده، بعدها منشا اثر در مینیاتورهای ایران گشت (در دوره مغولان) و متاسفانه بدلیل دشمنی موبدان زرتشتی با مانی، همه آثار وی نابود گشت و حتی کتاب نامه اسرار او هرگز پیدا نشد. به اعتقاد پیروان مانی، وظیفه هر هنرمند با اثرش، ایجاد «عشق و ستایش به سوی فرزندان نور و نفرت به زاده‌های تاریکی می‌باشد».

۲-۱- هنر دوره‌ی ساسانی

استفاده از رنگ‌های تخت بدون سایه‌روشن، ویژگی هنر ساسانیان است. به این شکل که طرح‌ها با خطوط سیاه محصور می‌گشت؛ درست به همان شیوه‌ای که در مینیاتورهای قرن‌ها بعد، استفاده می‌شد.

در سالنامه‌هایی که از قرون اولیه‌ی اسلام کشف شده، چهره شاهان ساسانی که به هنگام تاج‌گذاری به زیارت این معابد می‌رفتند؛ منقوش گشته است [۲،ص۱۷]. ایوان مداین و تصاویر دیگری نظیر آن، به همراه کتابی که تصاویری از طاق کسری در آن نقش بسته و در بردارنده تصاویری از پیروزی خسرو انوشیروان در جنگ انطاکیه می‌باشد؛ مشاهده شد. در تصاویر این کتاب، جزییات لباس و اسبان در این دوره توصیف شده است. اثر دیگر نقاشی پنج کنت می‌باشد که تصویر مرگ سیاوش را به نمایش درآورده و واقع در سمرقند می‌باشد [۱،ص۱۹]. بهره‌گیری از سطوح و خطوط پرتحرک، هیجان خاصی را ایجاد کرده و بنای کوشک را نشان داده است. از نظر معماری، کوشک بنایی است با سردرِ ورودی و طاق ضربی و تزیینات کنگره‌دار در بالای بنا، که در دو طبقه ساخته شده است [۱،ص۱۹]. نقش مرغ فرعونی، مرغابی که در جامه‌ها و پارچه‌ها و ظروف نقره و بناهای این دوران به کار برده می‌شد و در درگاه‌های تخت جمشید نیز یافت شده است؛ نشان‌دهنده پیوستگی هنر دوران‌های متمادی ایران می‌باشد. هنر دوره ساسانی پر است از نمونه‌های نفیسی که در طول دوران‌های متمادی تاثیرگذار ماند؛ اما بخصوص در هنر عصر صفوی همچنان نمونه‌های زیادی وجود دارد که کشف نشده است و رازهای بی‌شماری را با خود پنهان دارد.

۲-۲- نقاشی ایران از ظهور اسلام تا حمله مغول

هنر اسلامی، آمیزه‌ای از هنر دوره ساسانی، هنر شامات و مصر و کشورهای شمال آفریقا (که علاوه بر هنر خود، تحت تاثیر هنر روم نیز بودند)، تمدن‌های «سبایی» و «معینی» و «حمیری» در جنوب شبه جزیره عربستان و نبطی و «غستانی» در شمال می‌باشد [۱،ص ۲۵]. این هنر به دلیل اتصال به یک مبدا واحد، وحدت در حین کثرت را نمایان می‌سازد؛ همچنین صحنه‌های شکار، اشکال آسمانی، طرحهای تزیینی در کاخ عمراء و یا نقش دم طاووسی و گل‌های اناری و دو بال گسترده با ستاره و ماه در گچبری‌های «کاخ‌های مشاتی» و «قصر طوبی»، «قبه الصخره» و «خربه المفجر» بیانگر همین مطلب است. تصویر از دو بانو در حالی‌که هر کدام جام طرف مقابل را پر می‌کنند و پیچشی رقص‌گونه به خود گرفته‌اند، از نمونه‌های دیگر است. بدین گونه، هنر اسلامی پیوندی ناگسستنی با فرهنگ و هنر ایران پیدا می‌کند. از آن پس، از قرن ۸ ه. ق. به بعد، هنر نگارگری شاهد تاثیر شیوه خراسانی از شرق

به غرب و نقاط دیگر جهان اسلام می‌باشد که با الهام از شیوه تزیینی کتب عصر ساسانی (عصر مسیحیت) مصور شده است. قرآن‌ها و نمونه‌هایی از شرق مدیترانه بدست آمده که مزین به تذهیب و مینیاتور می‌باشد که و تحت تاثیر مکتب اسکندریه و یا کتاب‌آرایی انطاکیه مصور گشته‌اند. این نسخ در ابتدا با نقوش هندسی و بعدها با طلا و رنگ‌های دیگر در سر لوح و سر سوره و حواشی دیده می‌شوند و پایه‌گذار فن تذهیب و ترجیح و زرافشان و فنون دیگر کتاب‌آرایی می‌باشند.

۲-۳- هنر دوره‌ی سلجوقی

کتب مصور زیبایی که در رابطه با طب جالینوسی بدست آمده و سفال‌های لعاب‌داری که به «مینائی» مشهورند و در ری و کاشان و ساوه کشف شده‌اند؛ از نشانه‌های هنر این دوره می‌باشند. صحنه شکار در یک نمونه ارزشمند برگرفته از نقوش ساسانی دیده می‌شود که در آن فضا، فاقد پرسپکتیو غربی است و با رعایت مکان کیفی تنظیم شده و چهره‌ها شبیه شخصیت‌های نقاشی بانوان تورفان می‌باشند. این نقش جزءِ آثار شیوه غربی می‌باشد اما نفوذ شیوه‌های شرق را به خوبی نمایان می‌سازد [۱،ص۳۰]. که کیفیت نگارگری ایران ربطی به ورود مغولان نداشته است. نقوش نهر و آب و درخت سرو و کاشی‌کاری‌های دژها، مربوط به زمانی عقب‌تر از ورود مغولان هستند و الهام‌گرفته از شیوه‌های کهن شرق می‌باشند [۱،ص۳۱]. کتاب «سمک عیار» با متنی ادبی و تصاویر زیبا؛ که گوش دادن شمس به صدای فرشتگان را نمایش می‌دهد، از آثار این دوره می‌باشد. «ورقه گلشا» یکی دیگر از آثار این دوره است. در پایان این دوره به مکتب نقاشی به نام «بین‌النهرین» یا «بغداد موصل» بر می‌خوریم که برگرفته از هنر تخت جمشید و ساسانیان است. آثار مذکور، پس از فراز و نشیب‌های فراوان، منجر به خلق سبک‌های بی‌نظیری در ایران شد که اساس هنر نگارگری قرار گرفت.

۳- مکاتب مهم نقاشی ایران

۳-۱- مکتب تبریز

پس از حمله مغول، ایرانیان با روحیه فرهنگ‌دوستی خود، همین قوم را تحت تاثیر قرار دادند. این حرکت‌ها منجر به پایه‌گذاری مراکز هنری مهمی از جمله تبریز و مراغه شد. نسخه منابع الحیوان ابن بختیشوع ۶۹۹ – ۶۹۴ هـ. ق. در کتابخانه پیر پونت مرگان نیویورک به تاریخ طبیعی ایران اشاره می‌کند و تصاویر نگاره‌ها، شامل حیوانات و گیاهان بر زمینه‌ای به رنگ اکر را نمایش می‌دهد. تصویر شیران با حالت خاص پوست و یال و با قدرت فوق‌العاده‌ی ایشان که با طرح گل‌ها و گیاهان و پرندگانی که بی هیچ ترسی رابطه‌ای عاطفی در بین آنان برقرار است؛ از جمله این تصاویر است که با رعایت قانون مکان کیفی و قرار دادن اجزا در جایگاه خاص، عالم ویژه‌ای را پدید آورده‌اند که جدای از جهان محسوس می‌باشد. این اثر با شکست چهارچوب اطراف تصویر برای خارج کردن ساقه گل‌ها و گیاهان از کادر، یکی از اصول واحد نقاشی مشرق‌زمین را پایه‌گذاری کرده است [۱،ص۴۰].

ترسیم نقوش نسخه دربع رشیدی بیان‌گر: «دوری از موضوع‌هایی بر پایه خیال و وهم و در مقابل، ایجاد پرسپکتیو در نمایی دو بعدی و خلق عنصر رئالیسم رمانتیک» می‌باشد. عامل دیگری که بر مینیاتورهای این مکتب تأثیر گذارده است؛ نفوذ دیانت مسیح دربار سلاطین مغول می‌باشد. کتاب «آثارالباقیه» بیرونی و «تاریخ طبری» تاثیر نقاشی بیزانس را نمایان می‌سازد. در تصویر مجلس فراز آمدن فرشتگان الهی به حضرت ابراهیم، نحوه نمایش چین و چروک لباس‌ها و اندک سایه انتهایی و قلم‌گیری‌ها، نمایان‌گر این نفوذ می‌باشد. «شاهنامه دموت» نیز بر اساس شیوه‌های باستانی ایران ترسیم شده؛ با توجه به جنبه حقیقت‌نگاری، از تزیینات خاص هنر ایران دور گشته و از خشکی طرح‌ها کاسته شده و فضای مجرد و عالم محسوس به یکدیگر نزدیک شده‌اند. تلفیق متن با تصویر، با شکستن کادر همراه شده و شاخسارها و کوهستان و دیگر اجزا، حالت خشک آن را تعدیل کرده و تنظیم سطوح بسیار زیبا صورت گرفته است. نمونه‌های دیگری که در روند رشد این مکتب حایز اهمیت‌اند؛ شامل: «کلیله و دمنه» به سبک شاهنامه دموت و نقاشی‌های عصر جلایریان، «عجایب المخلوقات» قزوینی به دستور سلطان احمد جلایر شاه هنردوست و هنرشناس، تنظیم دیوان خواجوی کرمانی که به خط نستعلیق و توسط میرعلی تبریزی تنظیم شده و نگاره‌ها به قلم استاد جنید نقاش شاگرد شمس الدین نقاش می‌باشند [۱،ص.۴۲].

۳-۲- مکتب شیراز

کهن‌ترین کتب این دوره در شیراز مصور شد. شیوه تک‌چهره‌سازی عهد ساسانی یا حفظ اصالت شیوه‌های کهن به دربار تیموریان راه یافت. شاهنامه‌های برجای مانده از دوره تیموریان، نشان‌گر تداوم شیوه‌های عصر ساسانی می‌باشد. در مکتب شیراز، تصویر انسان و

حیوان مهم‌ترین عنصر بود و خط افق در بالای اثر طراحی می‌شد. رنگ‌آمیزی موزون و کمی مات با سادگی آمیخته با ظرافت، بکار رفتن حداقل عوامل و ریزه‌کاری در حداکثر گویایی، کاربرد رنگ گلگون مایل به بنفش؛ در بیشتر آثار مکتب شیراز دیده می‌شود [۱،ص ۴۹]. در نگاره همای و همایون نسخه مونس الاحرار محمدبن بدر، چهره‌ها با تناسبات متعادل مصور گشته؛ کنگره کاخ، گنبد، نرده مشبک‌کاری شده، تزیینات دیوار و نقوش ازاره و قالیچه‌ها نیز رعایت می‌شود [۱،ص۵۱]. تنها مورد استثنایی در مکتب شیراز، نگاره‌ای از یک منظره متشکل از کوه و درخت و آب و پرندگان که نمایی از سرزمین خورنق می باشد؛ است و موضوع آن خلقت جهان و آیات الهی چون تاک و انار و سرو که در کتاب «بند هشتن» به آن اشاره شده، می‌باشد [۱،ص۵۳]. از نتایج این سبک شیوه گل و مرغ سازی مربوط به دوران زندیان است و از هنرمندان مشهور سبک شیراز پیر احمد باغشمالی است که شاگرد خواجه عبدالحی می‌باشد [۱،ص۵۵].

۳-۳- مکتب هرات

شیوه‌های فنی و خلق نوآوری‌های هنرمندان نگارگر، منجر به تأسیس هنرستان هرات شد. مکتب‌های قبل در کتاب کلیله و دمنه استاد امیرحسین نقاش، در نحوه ترسیم آسمان و کوه‌سازی و گل و درخت و بکار بردن اندام آدمی که با نقاشی منتخبات فارس از مکتب شیراز رابطه مستقیم دارد؛ اشاراتی شده است. چهار حیوان با رابطه‌ای دوستانه و پر از صلح و آرامش با خطوطی نرم و ملایم، فضای شاعران خورنق را تداعی می‌کنند. و تصویر بعدی با خطوط تیز و برنده از دو گروه پرندگان، زاغان و بومان، با تحرک بسیار و نیروهای متضاد؛ دنیایی خشن و پرجنب و جوش را به نمایش گذارده و به لحاظ مفهوم، متضاد صحنه قبل می‌باشد؛ ولی با حفظ اصالت شیوه خود، تنوعی شاعرانه و طنزگونه را القا می‌نماید. شاهنامه بایسنقری شاهکار بی‌نظیر دیگری می‌باشد که به لحاظ رنگ‌آمیزی و مناسبات اجزا در نهایت استحکام و زیبایی مصور شده و تصویرگر، گمنام و احتمالاً از نقاشانی است که به سمرقند و هرات آورده شده‌اند [۱،ص۵۹].

ویژگی تعادل و توازن فرم‌ها و هماهنگی رنگ‌ها در آثار این دوره دیده می‌شود و برای جلوه بیشتر رنگ‌های سرد، کاغذی با رنگ گرم و پخته انتخاب شده و با تنظیم عوامل هندسی و ترکیب عقلایی و اجرایی بسیار ظریف، فضای تصویر ترکیب‌بندی شده است. مقایسه دو تصویر از شاهنامه بایسنقری (مرگ سیاوش) و شاهنامه دموت (مرگ اسکندر) بر این امر صحه می‌گذارد. در تصویر مرگ سیاوش، پیکره‌های بی‌حرکت با سلاح‌ها، تخیلی کم‌نظیر را القا می‌کند و حالت آسمان، نشان از پیشرفت پرسپکتیو دارد. در سوگ اسکندر حرکاتی شدید و رقت‌انگیز و لباس‌های کمی موجدار، با سایه اندکی ملاحظه می‌شود. در صورتی که در شاهنامه بایسنقری از شیوه مکتب‌های نقاشی شرق ایران که بر پایه «سطوح رنگین و تفکیک آنها بوسیله‌ی خط» می‌باشد پیروی می‌شود [۱،ص۶۲]. نگاره همای و همایون صحنه‌ای رویایی و بهشت‌گونه و مکانی انتزاعی و مستقل، همچون سنت‌های باستانی هنر نگارگری را نمایان ساخته است. هنرمندان با این زبان موضوعهای تصوفی و تغزلی شعرای ایرانی همچون سعدی و فردوسی و نظامی گنجوی و حافظ را مصور ساختند و مکتب هرات که آمیزه ای از مکاتب شیراز و بغداد و تبریز و الهاماتی از هنر خاور دور می‌باشد شیوه‌ای نو را پایه‌گذاری کرد [۳،ص۶۵].

۴- اوضاع تاریخی در زمان بوجود آمدن دو شاهکار عصر تیموری و صفوی

شاهرخ در هرات سرآمد هنرمندان بود و به یمن التفات وی خیل کثیری از هنرمندان، خطاطان، نقاشان و مطربان و خوانندگان بی‌بدیل گشتند و برترین و درخشنده‌ترین نسخ خطی مصور آن روزگار را آفریدند [۲،ص۶۸]. پس از بایسنقرمیرزا، سلطان حسین بایقرا (۸۷۳ هـ ق.) هرات را تبدیل به مرکزی بی‌همتا کرد. همزمان با حکومت بایسنقر در هرات، ابراهیم‌سلطان فرزند سوم شاهرخ در مدت کوتاه ۲۰ سال سلطنت خود چنان آثاری را خلق می‌کند که موجب تحول نگارگری ایران می‌شود [۲،ص۶۹]. بابر می‌گوید: در تمام جهان شهری چون هرات به هنگام فرمانروایی سلطان حسین‌میرزا وجود ندارد [۳،ص۷۰]. پس از مرگ سلطان حسین‌میرزا، صنعت‌گران کتاب‌آرایی به دربار علاء الدوله پسر بایسنقرمیرزا رفتند و در زمان الغبیک به سمرقند رفتند. جو آرام سیاسی و وجود وزیر و خزانه‌دار سلطان «امیرعلی شیرنوایی» که شخصی با ایمان و فروتن و گیرا بود و به گفته بازیل گری پایه‌گذار واقعی مکتب شکوه‌مند هرات، هنرمندانی چون «بهزاد» و «سلطانعلی مشهدی» و «احمد موسی» و شاگردانش «شمس‌الدین» و «استاد جنید» و خواجه «عبدالحی» تصویرگر کتاب خواجوی کرمانی و «مولانا خلیل» و «عبداله» و «قاسم علی» و «شیخ‌زاده» و شاعرانی چون «جامی» بودند که با حمایت

سلسله آل جلایر از نگارگری دوره تیموری باعث پیشرفت روزافزون این هنر شد.

۵- هنرمندان در زمان خلق شاهکارهای عصر تیموری و صفوی

اما ودیعه‌ای که بعدها بدست استاد کمال‌الدین بهزاد سپرده شد دانشی بود که در قلب استاد امیرخلیل و استاد غیاث‌الدین و استاد منصور و استاد روح‌الله میرک جای داشت [۲،ص.۸۰].

شاه مظفر پسر استاد منصور اولین استاد دوره بایسنقرمیرزا بود و «قلمی ظریف و زیبا داشت» [۳،ص۸۲]. استاد میرک در جانورنگاری و شعرسازی بسیار ابداع‌گر بود [۱، ص.۸۳].

یکی دیگر از شخصیت‌های هنری این کارگاه‌ها محمد سیاه‌قلم بود که در طنزنگاری ایرانی مشهور و به سبب قدرت تخیل و تیزبینی اجتماعی و مهارت در ترسیم صور عجایب؛ استثنایی بود [۱،ص۸۴]. و اما «کمال‌الدین بهزاد»؛ او ظرافت‌کاری و تذهیب را از «روح‌الله میرک» خراسانی و قلم‌زنی و بیان‌گری عمیق را از «مولانا ولی‌الله» که در دو نسخه خطی، بوستان سعدی سال (۸۹۳ هـ. ق.) و خمسه نظامی سال (۸۹۹هـ.ق.) تنظیم شد و فرا گرفت و آموخته‌های خود را پیاده کرد [۴،ص.۸۸]. سبک خیالی و رنگ‌های درخشان با افق وسعت‌یافته و پیکره‌های کوچک و ظریف با خصوصیات زیبایی‌شناختی زمان بایسنقرمیرزا توسط بهزاد و شاگردانش به اوج رسید و بسیاری از باورهای گذشته را بر هم ریخت. او به مدد خطوط شکل‌ساز قوی و پویا، پیکره‌های یکنواخت و بی‌حالت در نقاشی پیشین را به حرکت درآورد، طبیعت و معماری را به مکان فعل و عمل آدم‌ها مبدل کرد و در این محیط، برای هر پیکر جایی مناسب را در نظر گرفت و با بهره‌گیری از تاثیرات متقابل رنگ‌ها، بخش‌های مختلف تصویر را با هم مرتبط ساخت. وی به منظور استحکام ساختار کارش، به روش‌های هنری ساختمان ترکیب‌بندی روی آورد. بدین‌سان او توانست میان آدم‌ها، اشیا و محیط؛ ارتباطی منطقی برقرار کند که دستاوردهایی تازه در نقاشی ایران بود [۲،ص۹۰].

در نگاره‌های استاد بهزاد انسان نقش اصلی را فرم «دایره بسان مطلق‌ترین شکل در طبیعت، نظر کنجکاو استاد را که در جستجوی کمال و هماهنگی و بیشترین همبستگی هر خط و هر پیکر و وحدت شکل کار بود، به خود جلب می‌کرد» [۳،ص۹۰]. هارمونی رنگ‌های او نغمه دل‌نوازی را ایجاد می‌کند و هر لحظه جزییات تازه‌تری مکشوف می‌شود و احساس و تعقل به طرزی هنرمندانه متعادل می‌شود. از سوی دیگر، او برای تجسم دنیای واقعی، روشی مبتنی بر اصول زیبایی‌شناسی نگارگری ایران را برگزیده بود و از این رو واقع‌گرایی او ماهیتاً با طبیعت‌گرایی اروپائی تفاوت داشت [۱،ص۹۲].

او با آفرینش نوعی وسعت توهمی به همراه حفظ تناسب عناصر تصویری در ترکیب‌بندی منظره‌ها و عناصر معماری همه المان‌ها را جای داد و با شیوه‌ی ترکیب‌بندی چند بخشی روی موضوعات رزمی، تغزلی، حماسی و تک‌چهره و صحنه‌های زندگی معمول کار کرد [۲، ص.۹۲]. این شیوه با الهام و پیوند با شیوه‌های کهن، بعدها تبدیل به سبک شکوه‌مند و غنی صفوی می‌شود. شیوه تک‌چهره‌نگاری و فن صورت‌سازی در دوره ساسانیان در ایران رواج داشت و این جزء اولین نشانه‌های پیوند هنر مغرب‌زمین با مکاتب نقاشی شرق به حساب می‌آید. بهزاد از این پس در تبریز ماند و هنرمندان زیادی شیوه‌ی او را دنبال کردند.

۶- بررسی دو شاهکار عصر تیموری و صفوی

۶-۱- شاهنامه‌ی بایسنقری ۸۳۳ هـق. هرات

برای بررسی این اثر نفیس به عنوان سندی معتبر در مراحل پیشرفت هنر نگارگری؛ لازم است که ویژگی‌های سبک اول و دوم مکتب هرات را مورد بررسی قرار دهیم زیرا این اثر نفیس در این شیوه شکل گرفته است. در شیوه اول مکتب هرات، پیکره‌ها با چیره‌دستی خطوط با سایه‌ای شاعرانه ترسیم شده؛ المان‌های معماری و عناصر تزیینی افزایش یافته و گیرایی مناظر طبیعی مبتنی بر تخیلات هنرمند می‌باشد. با گذشت زمان تصاویر پیچیده‌تر و ترکیب‌بندی‌ها موزون‌تر و درعین‌حال جذاب‌تر می‌شود. و به تناسب موضوع مجالس، ریتم و آهنگ نگاره تغییر می‌کند؛ مثلاً صحنه شکار، پرتحرک و صحنه بزم، آرام و ساکن است [۳،ص۱۳۵]. حرکت و شکل گل و گیاه و صخره‌ها بسیار سنجیده و موزون می‌باشند.

کاربرد سطوح افقی و اریب و ریتم رنگی ملایم به همراه تناسبات و اجرای دقیق، باعث پیشرفت کیفیت نگاره‌ها و آینه تمام‌نمای تفکر بایسنقرمیرزا می‌باشد. منظره‌ها پر هستند از گل‌ها و گلزارهای بهاری، با رنگ‌های درخشان و متنوع و کوه‌ها و تپه‌های اسفنجی و مرجانی که بخش مهمی از کار را در بر دارد؛ با حاشیه‌های جادویی و غیر واقعی که نشان از ابتکار گرانبهایی

درنگاره‌ها دارند. در شیوه دوم مکتب هرات، رنگ‌ها متنوع‌ترند و توجه به موضوع جنگ در شاهنامه؛ نه با آن خشونت سابق، بلکه دنیایی با لطافت و سادگی مصور شده است. جزییات و ظرافت در تصاویر انسانی که با اندازه کوچک‌تر در کنار مناظر تزیینی با افق گسترده و کوههایی اسفنجی دیده می‌شود؛ مرسوم است. بعلاوه طرح‌های رنگ‌آمیزی شده هماهنگ و روشن، باعث ایجاد یک سبک ملی که عنصر بیگانه و خارجی در آن بتدریج کمرنگ و ناپدید می‌گردد، می‌شوند [۴،ص۱۳۶].

نگارگری ایران مسیر تکامل خود را به سمت ایجاد بستر زیبایی‌شناسی منظمی که از تطبیق متقارن عناصر، تقسیم متناسب سطوح، تنظیم هندسی نقوش، تلفیق موزون خطها، ترکیب متعادل رنگ و وحدت مضمونی و بصری می‌باشد؛ طی می‌کند و با ایجاد هماهنگی معجزه‌آسایی بین اجزای مختلف کتاب مثل جلد، صفحات متن، تصاویر و سرلوح؛ اوج تکامل کتاب‌آرایی را متبلور می‌سازد. محققان ۲۲ نگاره شاهنامه بایسنقری را به دو نقاش برجسته سبک هرات در دوره تیموری نسبت داده‌اند؛ استاد «امیر خلیل» و استاد «غیاث‌الدین» که همان پیراحمد یا سید احمد می‌باشد؛ [۱،ص۱۳۷] و تذهیب آن را به استاد «خواجه علی» و صحافی آن را به استاد «قوام‌الدین» و خط آن را به «مولانا جعفر تبریزی» منسوب می‌کنند؛ [۳،ص۱۳۷] گرچه در نهایت، محققان اروپایی این تصاویر را تلفیقی از عناصر تصویری سبک‌های هنری شیراز، تبریز، بغداد می‌دانند [۴،ص۱۳۷].

در کتاب سیر تاریخ نقاشی ایران این تصاویر به نقاشان: «امیرشاهی سبزواری» و «غیاث‌الدین» نسبت داده شده است. صخره‌های اسفنجی قرار گرفته در حاشیه افق رفیع، آسمان آبی و گاه طلایی درخشان و یا لاجوردی و پر ستاره، ابرهای پیچان دنباله‌دار، پیکره‌های باریک‌اندام در جامگان رنگین، از زمین مفروش شده با گل‌بوته‌های گوناگون و منظم و درختانی با برگ‌های انبوه و یکنواخت جویبارهای پرپیچ و خم و بناهای مزین با کاشی‌های منقوش. بیانگر رابطه بین خطنگاره‌ها و تصویر ترکیبی متعادل را ایجاد کرده. بعد از کمی دقت می‌توان شیوه‌های فنی خاصی را در اجرای این تصاویر کشف کرد. ترسیم صحیح خطوط و مهارت‌های ویژه، کار را بسیار موجز کرده است. ترکیب‌بندی‌ها با آنکه پیچیده هستند، اما با موضوع، پیوند عمیقی دارند که این مطلب خود جزء ویژگی‌های تصویری سده‌های میانه به شمار می‌آید [۱،ص۱۴۱].

نیز می‌توان به قرینه‌سازی در پیکره‌های بلندقامت مردانی با چهره ریش‌دار، گل‌بوته های درشت رنگارنگ و تک‌درختان سرسبز با برگ‌های انبوه؛ اشاره کرد که باعث ایجاد تعادل در ترکیب‌بندی شده‌اند. گروه‌بندی پیکره‌ها به همراه جزییات تزیینی، در نقوش جامگان، کاشی‌ها، فرش‌ها و عناصر معماری شکل گرفته و اساس ترکیب‌بندی که بر پایه خطوط افقی و مورب می‌باشند؛ شکل گرفته است. همین دقت در جزییات و تناسبات، قدرت کار را صدچندان کرده چنان که قله‌های سه‌گوش و درختان بلند در برابر خطوط افقی نمودی مضاعف را القا می‌کند [۱،ص۱۴۱].

در نگاره‌های زیبای این کتاب، رنگ جایگاه ویژه‌ای دارد و با خلوص و درخشندگی خود تلالویی از انوار الهی را به بیننده متفکر القا می‌نماید. بکارگیری رنگ سفید که در نگاره‌های قبلی با این قدرت دیده شده، باعث استواری اثر گردیده و با رنگ‌آمیزی و تقسیمات حساب شده، بعد و جلوه ویژه‌ای به اثر القا شده است.

۶-۱-۱- کشتن اسفندیار ارجاسب از شاهنامه‌ی‌بایسنقری، هرات (۸۳۳ هـق).

این نگاره مربوط به کشته شدن پادشاه توران، ارجاسب، توسط اسفندیار می‌باشد. اسفندیار پس از آنکه از هفت‌خوان عبور می‌کند. خود را به شکل تاجری درمی‌آورد و وارد «رویین دژ» می‌شود. در حالی‌که با صد شتر که به روی هر کدام یک جفت صندوق قرار دارد بود، وارد دژ می‌شود. او با ترفندی زیرکانه در هر صندوق جنگ‌جویی قوی و بی‌باک را پنهان ساخته بود و بیست نفر از افراد باهوش و سران لشکر خود را به عنوان ساروان کاروان با خود به داخل دژ برد.

وی هدایا را به شاه توران تقدیم می‌کند و کالاهای خود را به قیمت ارزان می‌فروشد و اعتماد شاه را جلب می‌کند تا کلبه‌ای کوچک را برای استراحت به او می‌دهند. خواهران وی که در دژ اسیر شده بودند به پیش او می‌آیند و از ایران و اقوامشان خبر می‌گیرند و با تعجب فراوان برادر را می‌شناسند اما اسفندیار به آنان می‌گوید که ساکت باشند و نقشه را برای آزادی ایشان بازگو می‌کند. او با حیله‌ای که در سر داشت جشنی برپا می‌کند و نگهبانان را به مستی و خمارآلودگی می‌کشاند و همان‌طور که از قبل با «پشوتن» یکی از سرداران سپاهش قرار گذاشته بود؛ آتشی را برای علامت دادن برپا می‌کند. پشوتن در حالی که درفش اسفندیار را در دست گرفته و در میان لشکر آن را بالا نگه می‌دارد و به سمت دژ، حمله‌ور می‌شود. این عمل باعث فریب «گهرم» پسر ارجاسب می‌شود و به پدر می‌گوید که اسفندیار با لشکر

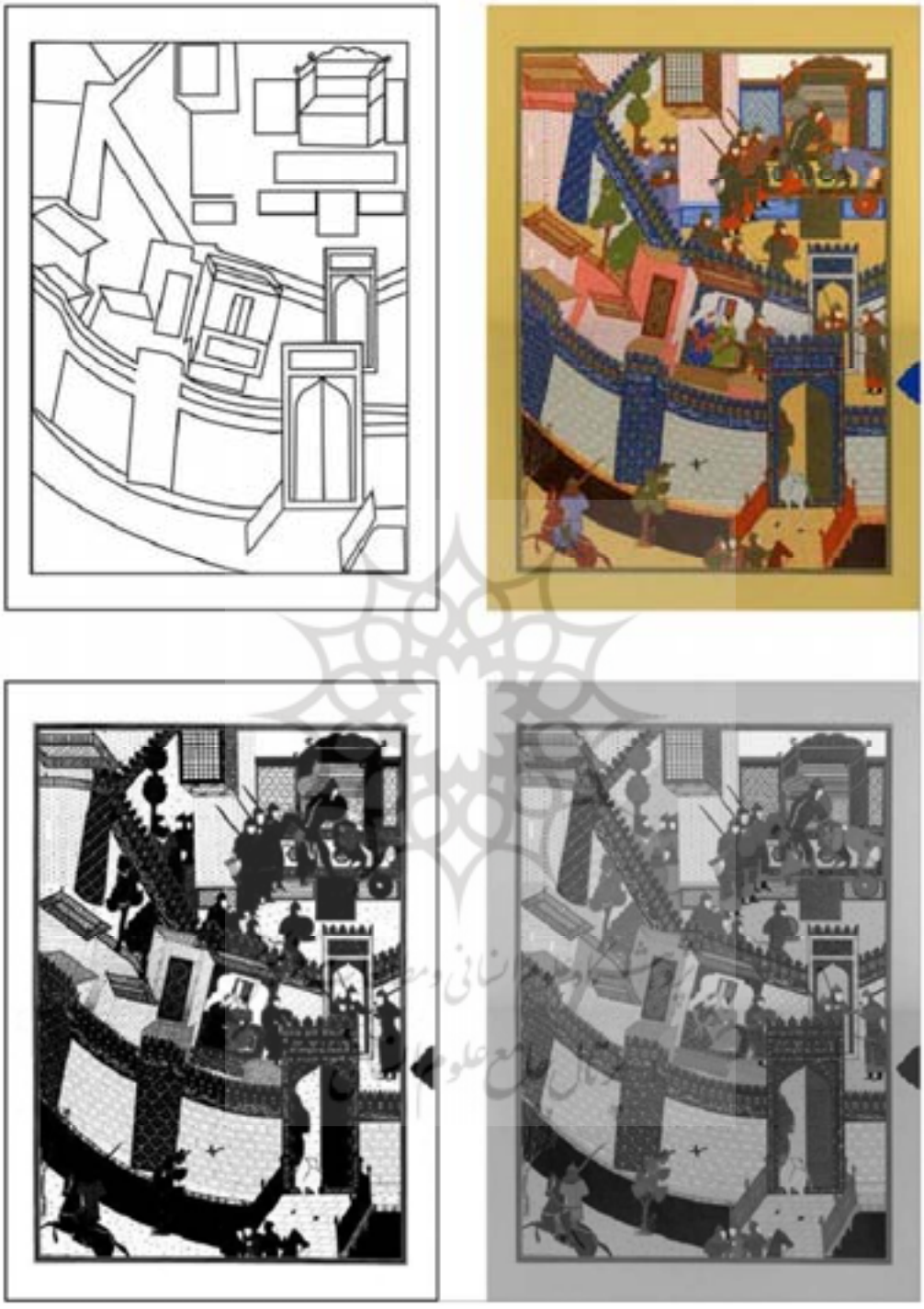
عظیمی به سمت دژ حمله کرده است. سپس ارجاسب به لشکریان ترک فرمان می‌هد تا از دژ بیرون بروند و به سمت دشت هامون بتازند. هنگامیکه دژ از سربازان خالی می‌شود، اسفندیار زره جنگ بر تن می‌کند و صندوق‌هایی را که پهلوانان را در آن پنهان کرده بود، می‌شکند و به رزم با ترکان دژ می‌پردازد؛ سپس خواهران خود را در کلبه پنهان می‌کند و با کینه بسیار به سوی جایگاه ارجاسب یورش می‌برد و او را به قتل می‌رساند.

نگارگر در این صحنه، رویین‌دژ را وحشتناک و پیچیده و تودرتو مصور ساخته؛ اما اسفندیار فرزند گشتاسب، برای نجات خواهرانش با زیرکی به درون این دژ راه پیدا می‌کند. در این نگاره، خطوط منحنی و مورب با یکدیگر پیوند خورده‌اند تا این فضا را با هولناکی تمام به ذهن القا کنند. ترتیب قراردهی پلان‌ها و زوایای دید مختلفی که گاه از روبرو و گاه از بالا دیده می‌شوند؛ عمق سه بعدی اعجاب‌انگیزی نمایان می‌سازد. هر بخش این ماجرا در مکانی مجزا و زمانی بخصوص رخ داده است؛ هر فرد کاری مخصوص انجام می‌دهد، این افعال به بالای دژ، جایی که ارجاسب از تخت به پایین افتاده ختم می‌شود.

عناصر تشکیل‌دهنده این صحنه که در نقاطی تجمع و در جایی دیگر متفرق می‌شوند؛ ایجاد تحرک و پویایی خاصی را می‌نمایاند. هندسه اشکال این نگاره، با شیوه‌ای انتزاعی و فضایی غیرطبیعی و برگرفته از توهمات درونی نگارگر ترسیم شده، اگرچه واقع‌گرایانه جلوه‌گر شود؛ اما ذهن را به سوی عالم خیال سوق می‌دهد و مضمون داستان را از بعد دیگری مطرح می‌سازد. وصف این دژ با دیوارها و حصارهای منقوش و برج‌های متعدد، حال و هوای وهم‌انگیز داستان را به نمایش می‌گذارد. از پایین به بالا، المان‌های بسیار و اشکال گوناگونی دیده می‌شوند.

حصار طلایی‌رنگ در ورودی، پوشیده از تزیینات ظریف اسلیمی‌ها، کتیبه خط ثلث زیبای بالای ورودی و دالبرها، که با پلی به دشتی متصل شده و با ظرافت بسیاری نقش بسته، به دیوارهای اطراف که با آجرهای بزرگ و شیاردار ساخته شده، ختم می‌شود و به دو برج ختم می‌شود. خطوط کناری دیوارها حالت عمودی ندارند و کج ترسیم شده‌اند؛ در نتیجه برج‌ها و دیوارها مانند قطعات یخ شناور نمایانده شده‌اند اما درعین‌حال مستحکم و استوارند. حالت اسبی که نیمه بدنش از در بیرون و سواری پشت به مخاطب که بیانگر این راز است که اسفندیار تعدادی از افراد سپاهش را برای نگهبانی و مراقبت، بر سردر دژ گمارده است. عمق فضا در جایی که سواران پایین تصویر، نیمی از بدنشان دیده نمی‌شود؛ از وجود سپاهی عظیم در پشت سر خبر می‌دهد و سوار دیگری هم با شمشیری بلند کرده، در پشت دیوار دیده می‌شود و امتداد نگاه ایشان به سمت در ورودی و آغاز حرکت اشاره دارد. چشم پس از عبور از میان در ورودی به صحنه بعدی یعنی جایی که دو خواهر در کنار یکدیگر نشسته‌اند و سربازی از آنان مراقبت می‌کند؛ می‌رسد. کمی آن طرف‌تر، حصار دیگری دیده می‌شود که سربازانی به حالت آماده باش با شمشیر و نیزه و گرز در حال گفتگو می‌باشند و زمین زیر پای آنها پوشیده از بافت گیاهی منظمی می‌باشد. مورب بودن خطوط در و پنجره‌ها و اطاقک و شیارها، حالات تشویق و اضطراب این صحنه را به خوبی بیان می‌کند. امتداد دیوار سمت چپ حصار به سمت بالا می‌رود و به برج دیگری ختم می‌شود. در پشت این دیوار و حصار، صحنه اصلی داستان، یعنی کشته شدن ارجاسب توسط اسفندیار قرار دارد. هفت سرباز، همراهیان اسفندیارند و سه تن از ایشان با ریتم منظمی با شمشیرهای برافراخته و سپرها ایستاده‌اند. در سمت چپ این ماجرا سربازان اسیر ترک در حالت شکست خورده دیده می‌شوند و یکی از ایشان دو دست را بر سینه نهاده و با ابروانی در هم کشیده به صحنه کشته شدن ارجاسب نظاره می‌کند.

این محوطه در دیوار کنگره‌داری محصور شده که معنایی رمزگونه را در بر دارد و پایان کار شاه را نشان می‌دهد. زمینه از بافت گیاهی و تک‌درختی در سمت چپ پوشیده شده است. کنتراست به کار برده شده در رنگ‌های بنای دژ، عمق ویژه‌ای را ایجاد کرده و پلان‌ها را به ترتیب نمایانده است. نوع آجرهای دیوارها متفاوت از حصار می‌باشد با رنگ‌های تیره و روشن برجسته شده کتیبه بالای ورودی حصار به خط کوفی معقلی و کتیبه بالای دیوارها به خط ثلث است. تخت ارجاسب با نقوش هندسی و ارگانیک و کاشی‌کاری، تزیین شده است. تخت ارجاسب در محوطه کاخی که بالکنی پیش‌آمده با پنجره‌های مشبک آن را متمایز ساخته؛ با پرده‌ای از گل‌های زیبا منقوش شده است. در جایی که اسفندیار ایستاده، فرشی با نقوش نواری‌شکل تزیین‌شده مساوی بر روی زمین است. این تصویر با وجود شمشیرهای مورب سربازان سپرهای دایره‌ای شکل حالت اندام ارجاسب و اسفندیار و خطوط به کار برده شده در بنا، ضرب‌آهنگ ویژه‌ای را به بیننده منتقل می‌کند. قسمت اعظمی از تصویر، به فضای دژ اختصاصی داده شده، حالت روحی و اضطراب و تشویش ناشی از خطوط و سطوح خاص آن را بیان می‌کند.



آنالیز ساختار تصویری نگاره کشتن اسفندریار ارجاسب را، شاهنامه بایسنقری،
هرات، ۸۳۳ هـ.ق، کتابخانه کاخ گلستان، تهران.

۶-۱-۲- در بند کردن فریدون ضحاک را در کوه دماوند، شاهنامه‌ی بایسنقری، هرات، (۸۳۳ هـق.)

داستان ضحاک ماردوش، یکی دیگر از آن داستانهایی است که بـه شکل‌های گوناگون در ادبیات و هنر ایران مطرح گردیده و هر کجا که مجال سخن بوده به وصف درآمده است.

در این نگاره، تصویر ضحاک در زمانی که توسط فریدون در کوه دماوند به بند کشیده می‌شود نشان داده شده و ضحاک با بدنی برهنه در میان فضای تاریک غاری قرار دارد و دو تن از سربازان فریدون‌شاه، در حالی‌که یکی از آن‌ها پتکی در دست دارد و دست راست ضحاک را در میان کوه‌ها به میخ می‌کشد و دیگری در پایین پای او قرار دارد و این عمل را انجام می‌دهد؛ دیده می‌شوند. رنگ‌های بکار برده شده در صخره‌های کوه مثل قرمز و نارنجی و ارغوانی و قهوه‌ای و بنفش، بسیار شگفت‌انگیز می‌باشند. بافت گیاهی که بر دامنه این کوه نقش بسته، فضایی بخصوص و مکانی معین را نمایش می‌دهد و به سمت ضحاک اشاره می‌کند.

فریدون به همراه سروش – فرشته‌ای که در غالب یک انسان بر فریدون ظاهر می‌شود و از سر و وضع او برمی‌آید که مقامی شاخص داشته باشد – می‌آید و به‌نظر می‌رسد که مهمیزش را بالا آورده و در حال سخن گفتن است. اسب سیاه فریدون در حالت یورتمه به جلو می‌آید و به‌نظر می‌رسد که فریدون، تازه به این محل رسیده است. دستی از خارج از کادر، به داخل آمده و سایبانی را بالای سر فریدون گرفته که نشان از مقام شاهی اوست و این بریده شدن اجزاء تصویر توسط کادر، دلیل بر گستردگی در امتدادآن می‌باشد و فضایی باز را برای ذهن خلاق بیننده فراهم می‌کند.

فرشته سروش این پیام را به فریدون‌شاه می‌دهد که ضحاک را به کوه دماوند ببرد و به بند بکشد.

این تصویر پندآموز که با ظرافت و مهارت تمام مصور شده به‌گونه‌ای خاص و متمایز از دیگر نگاره‌های شاهنامه، با کادری که متن اشعار را در بر دارد، تلفیق شده است چنانکه که کادر از یک سو، یعنی سمت راست، محصور و بسته می‌باشد و از سوی دیگر، در جایی که ضحاک قرار دارد، باز بوده و به کوه‌های مرجانی‌شکل و بافت طبیعت منطقه و کوه‌های سر به فلک کشید ختم می‌شود و اوج گرفتن پرنده‌ها این مطلب را بیان می‌کند.

این بار، اشعار در دو کادر بالایی و پایینی تقسیم شده و در هر قسمت، شش ستون در نظر گرفته شده است که باعث تمرکز بیشتر روی تصویر میانی شده است. پیکره‌ی برهنه‌ی ضحاک تنها عنصر عریان در تمام شاهنامه می‌باشد و نگارگر فرصت کرده تا به این موضوع بپردازد.

منظره‌ی تاریک غار با دشت پهناور صورتی‌رنگ روبرو، در تضاد می‌باشد. این امر، خود، زیبایی خاصی را ایجاد می‌نماید که مفهومی از خیر و شر را در بر دارد و یکی از همان نکات رمزآمیز نگارگری ایران می‌باشد.

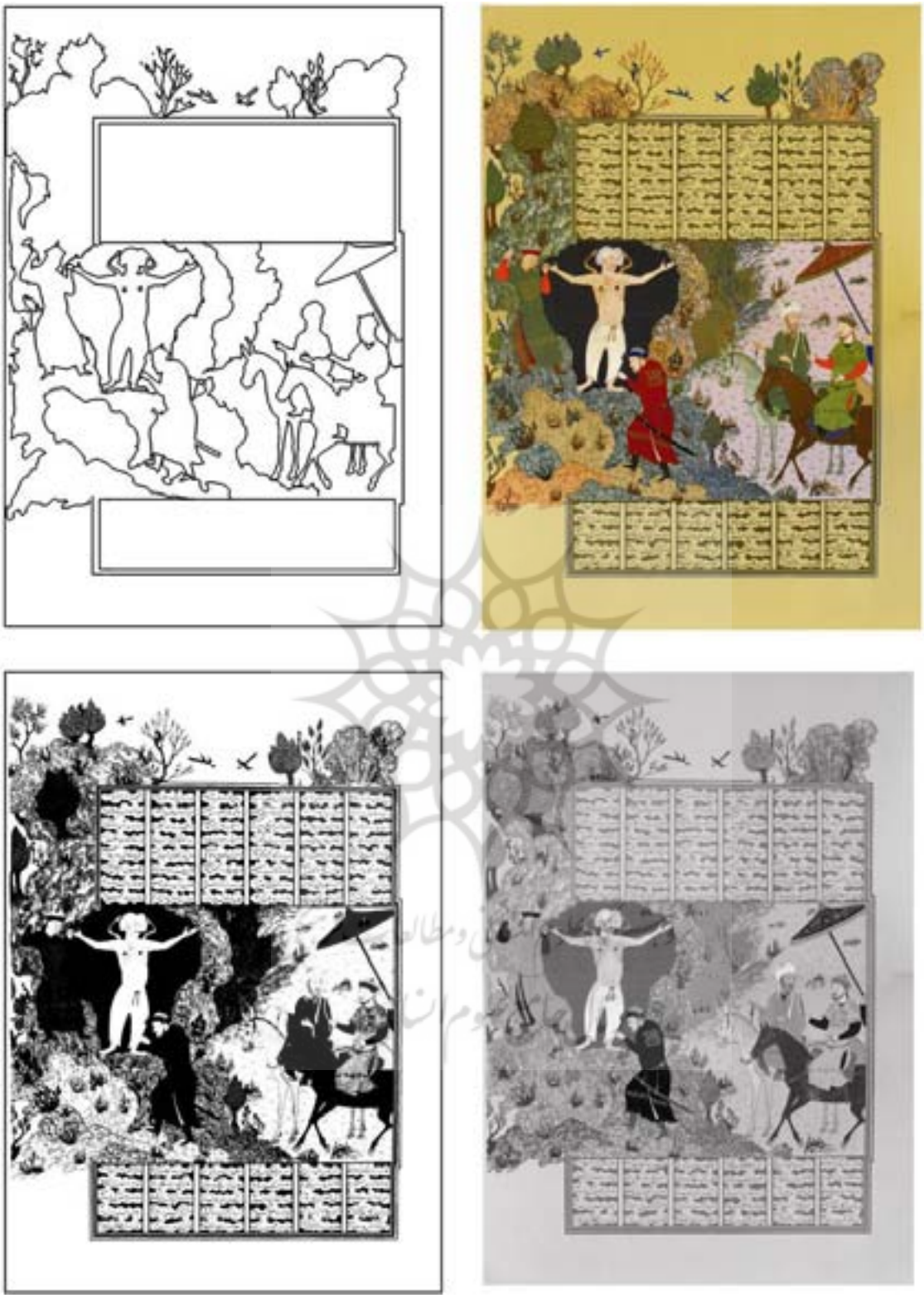
فردی که در پایین پای ضحاک افتاده، برخلاف سایر پیکره‌ها که به‌صورت سه‌رخ می‌باشند؛ به حالت نیم‌رخ نمایان شده و با شمشیری که به کمر دارد حالتی افسون‌گرانه به خود گرفته است. آسمان طلایی‌رنگ این نگاره، آن را به فضایی خیالی تبدیل کرده که در بالای تصویر همچنان ادامه یافته است. به‌طور کلی رنگ‌های به کار برده شده، به لحاظ مقدار آن دارای تعادل و توازنی بی‌نظیر می‌باشند.

این تعادل در رنگ‌های سرد و گرم نیز حس می‌شود؛ خصوصاً در آنجا که با کنتراست محاسبه شده‌ای در کنار هم قرار گرفته‌اند و شدت رنگ‌های به کار برده شده نیز با انتخابی مناسب در کنار هم، در جهت تشکیل شکل‌های هندسی و تفکیک فرم‌ها از یکدیگر و در نهایت نمایان شدن بهتر آن؛ پیش رفته است.

از طرفی، لکه‌های رنگی ایجاد شده به لحاظ اندازه، متفاوت می‌باشند که این خود باعث به وجود آمدن اشکال کوچک و بزرگ شده و ترکیب‌بندی فعال و متناسبی را ایجاد کرده است.

تیرگی‌ها و روشنایی‌های به کار برده شده در تصویر نیز، بسیار با دقت انتخاب شده و تعادلی شگفت‌انگیز را ایجاد کرده‌اند. تزیینات این نگاره، با ظرافت و پرکاری تمام، نقش بسته‌اند که شامل لباس‌ها و یراق و زین اسب و حتی برگ‌های درختان می‌باشد.

در نهایت، این پادشاه نیک‌سیرت، مردم را از ظلم و ستم ضحاک رها می‌سازد و حماسه‌ای دیگر بر حماسه‌های فردوسی می‌افزاید.



– آنالیز ساختار تصویری نگاره دربند کردن فریدون ضحاک را در کوه دماوند، شاهنامه بایسنقری، هرات، ۸۳۳ هـ.ق.، کتابخانه کاخ گلستان، تهران.

۶-۲- بررسی هفت‌اورنگ جامی (۹۷۳ - ۹۶۴ هـق.)

۶-۲-۱ - معرفی جامی و اثر جاودانه‌اش هفت‌اورنگ

جامی، صوفی و شاعر مشهور قرن نهم، با فرقه نقشبندینه و درویشی آشنا بود. او وزیر هنرپرور سلطان «امیرعلی شیرنوایی» را تحت تاثیر خود قرار داد تا وی نیز به این فرقه روی آورد و با آن آشنا شد و مجالسی را ترتیب داد که با حضور خود شاه، افرادی چون بهزاد و سلطانعلی مشهدی خوشنویس و محمدیه خواندمیر (مورخ) به بحث‌های ادبی و فلسفی می‌پرداختند. این فضای روشنفکرانه، باعث درخشش و نوآوری‌های بی‌نظیر در شیوه دوم مکتب هرات گردید. او از پیشکسوتان ادب فارسی به ویژه نظامی گنجوی الهام گرفته و در نتیجه، اندیشه‌های محوری تصوف اسلامی را به مرحله ظهور رسانید.

با بیان اصل «از دامان واقعیت به مکاشفه عرفان و هنر تغزلی پناه آوردن» [۲،ص۲۲۱]، از اسرار جهان هستی سخن گفتند. اصل مهمی که جنید نقاش برای نمایش فضا، یعنی «بازنمایی دو بعدی محیط معماری و تفکیک اندرونی و بیرونی» [۳،ص۲۲۱]، به آن اشاره کرده بود؛ در این زمان با به کارگیری عناصر تصویری سنجیده از رنگ و طراحی گرفته تا ترکیب‌بندی و تکنیک اجرا، به منصه ظهور رسید. هفت‌اورنگ جامی (۹۷۵ - ۹۶۴ هـق.) دارای ۲۸ نگاره بی‌نظیر اما بدون امضا می‌باشد، که محققان آنها را منسوب به نگارگرانی چون میرزاعلی، نظرعلی، آقا میرک و شیخ محمد می‌دانند [۶،ص۲۲۲] و «علی الصغر» و «عبداله» که در تذهیب چیره‌دست بودند، همچنین کتابت آن بدست «مولانا مالک»، معلم و سرپرست کتابخانه «ابراهیم میرزا» و پس از او «محب علی» و «رستم علی» و «شاه محمود بوری» انجام پذیرفته است. نحوه ترسیم این نگاره‌ها را می‌توان در سه دوره ملاحظه نمود و این امر کاملاً مشهود است:

۱- تعدادی که به شیوه‌ای نوین‌اند

۲- نگاره‌هایی آمیخته از سبک تبریز و یا سنت‌های پیشین خراسان و سایر ایالات

۳- شیوه تکامل یافته هنر تصویری مشهد. این شیوه‌ها در دو نسخه کلیات جامی موزه (لنینگراد) و نسخه خطی سلسله‌الذهب جامی (در موزه دولتی خاور زمین) نیز جلوه‌گر است [۴،ص۲۴۴].

از کتب هم‌عصر این دوره می‌توان به شاهنامه فردوسی ۹۸۴هـ.ق. اشاره نمود که توسط شاه اسماعیل دوم به هنرمندان کارگاه قزوین سفارش داده شده بود و برگرفته از کار استادان سبک تبریز و سبک مشهد می‌باشد و توسط «سیاوش بیک گرجی»، «صادق بیگ»، علی اصغر و میر زین العابدین مصور گشته است.

۶-۲-۲- کیفیت و ساختار کلی هفت‌اورنگ

مصورسازی و ساخت این کتاب به دستور سلطان ابراهیم میرزا شاهزاده صفوی صورت گرفته است. «این بررسی با تکیه بر کندوکاوی مستدل و طبقه‌بندی شده برای نخستین بار تصویری روشن از چگونگی آغاز ایده خلق اثر، نوشتن متن، نگارگری، تزیین و صحافی این شاهکار هنری در اختیار خواننده قرار می‌دهد» [۲،ص ۲۳۰].

به لحاظ ساختار با وجود پیچیدگی مقولات این اثر، ارتباط بین تصاویر و آنچه که عنوان صفحه‌آرایی دارد؛ بسیار دقیق و سنجیده بوده و با بررسی این ویژگی ها می‌توان به وجه اشتراک و اختلاف این آثار با نمونه‌های قبلی و بعدی پی برد و ترکیب هنرهای جدیدی را که تا پیش از این سابقه نداشته، کشف نمود مانند تقسیم صحنه به تکه‌های هندسی کاملاً مجزایی که به‌صورت سایبان‌ها و خیمه‌های جداکننده عمل می‌کنند و «اندام‌های انسانی و جانوران از لابه‌لای آن به چشم می‌خورند. در ابداع صحنه‌ها و لحظه‌ها و اشیاء خاص هم نمونه‌های تازه کم نیست، مانند درخت شعله‌ور در نگاره «مرگ اسکندر» و درخت عجیب نگاره مجنون در پوست بز و نظاره لیلی. همچنین باید به جادوی رنگ‌آمیزی در کل نگاره‌های کتاب اشاره می‌شد که یکی از دو، سه رکن اساسی آن است و سلیقه و خلاقیت شگفت انگیز هنرمندان ایرانی را به نمایش می‌گذارد» [۱،ص۲۳۲].

معنای لغوی هفت‌اورنگ، همان صورت فلکی خرس بزرگ

است. این اثر دارای هفت منظومه به سبک مثنوی می‌باشد که شامل داستانهای عاشقانه و تاریخی و حماسی، و مملو از نکات پند آموز است. مثنوی‌ها به این شرح می‌باشند: یوسف و زلیخا (عاشقانه) سلامان و ابسال (عاشقانه)، لیلی و مجنون (عاشقانه) سلسله‌الذهب (به کلام اندرزگونه) سبحه‌الابرار (کلام اندرزگونه) و تحفه‌الاحرار (کلام اندرزگونه) و اسکندرنامه (حماسی و اندرزگونه). داستانهای هفت‌اورنگ با شگرد خاصی، نکته پندگونه و حکایت را در قلب نقاش و نگارگر هوشمند ایرانی القا می‌کرده و در مقابل نگاره‌های خلق‌شده، محتوای داستان را تایید می‌کرده‌اند. خلق هفت‌اورنگ کار بسیار دشواری بود. تنها به مدت ۹ سال، پنج خوشنویس در سه شهر خطاطی آن را انجام دادند و اگر به رنگ کاغذهای به کار رفته توجه کنیم می‌بینیم که قسمت میانی، کِرِم و حاشیه‌ها رنگی هستند و کاغذها، بافت به‌خصوصی دارند که نشانه دشواری ساخت آنها می‌باشد.

این اثر نفیس، در دو مرحله خطاطی و تذهیب شده و مرحله سوم، مربوط به نگارگری آن می‌باشد و نگاره‌های آن حاکی از بالاترین کیفیت اجرا و اصالت خاص در تمام دوره صفویه می‌باشند. از هنرمندان دست‌اندرکار هفت‌اورنگ، می‌توان به «محب علی» و همچنین شاه محمود نیشابوری اشاره کرد که حتی بخش‌هایی چون سرلوح‌های رنگارنگ ستون‌های مطلای جداکننده، حاشیه‌های تشعیر شده طلایی و تذهیب‌های پایانی قصه مثنوی؛ نشان از دست‌های معجزه‌گر هنرمندان بی‌شماری دارد. از همه مهم‌تر، نقاشی نگاره‌های هفت اورنگ مربوط به دوره نقاشی سنتی ایران می‌باشد که قابل بررسی است. اسلوب این سبک نقاشی، به‌صورت ترکیب‌بندی‌های وسیعی از جدول‌های اطراف، تجاوز می‌کند و تا حاشیه‌ها امتداد می‌یابد. رنگ‌آمیزی‌های درخشان و جواهرگونه او، اغلب گران‌بها نگاره‌ها که صیقل و جلا یافته‌اند، خطوط سیال و چشم؛ موزون، شکل‌دادن‌های دل‌خواه، معماری سرشار و خلق هم‌اندازها و قامت‌های انسانی شکیل و باشکوه در جامه‌های فاخر، تنوع جانوری و گیاهی نقش سایه‌های پیچیده در طراحی بافته‌ها (شامل لباس‌ها، فرش‌ها، خیمه‌ها و سایبان‌ها) و عمارت‌ها و به ویژه آجرکاری، کاشی‌کاری و مشبک‌های چوبی است» [۱، ص۲۳۸].

هنرمندان خالق این سبک، رویا و اندیشه‌های ادبی را که گاه عارفانه بوده، با نشانه‌های این جهان تلفیق می‌کردند و باعث جذابیت و پراحساس شدن نگاره‌ها می‌شدند. علاوه بر این با خلاقیت و نوآوری، عناصر را ترکیب می‌نمودند و سلیقه خاص ابراهیم میرزا، که خود در نقاشی، تذهیب، جلوه‌سازی، طلااندازی، افشانگری و رنگ‌بری و ترکیب رنگ‌ها از علم والائی برخوردار بود؛ نمایان است. تقریباً تمامی نگاره‌ها، صفحه مربوط به خود را پر کرده‌اند. از دیگر ویژگی های با اهمیت این نگاره‌ها، تمرکزهای گوناگون در یک نگاره می‌باشد که باعث ایجاد تنوع در حرکات و چرخش چشم در صحنه داستان می‌گردد. از طرفی کمپوزیسون‌های پرتجمع، بیننده را گیج و مدهوش می‌سازند و صحنه‌های پررمز را القا می‌نمایند و در نهایت، موضوع اصلی را بازگو می‌سازند. و با تنوع فراوان در المان انسانی، حدود $\frac{۳}{۴}$ فضای نگاره‌ها شامل مناظر طبیعی و درختان پرشاخ و برگ است. از ۲۸ نگاره هفت‌اورنگ، ۲ نگاره به شیوه سنتی رایج قرن ۹ و ۱۰ مصور گشته و اصول چندگانه کهن را در بر دارد. نگارگران این اثر، برنامه متنوعی را پیاده کردند و در مقایسه با نگاره‌های شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی، شاهد هیچ چرخه معیاری در نگاره‌های هفت اورنگ نیستیم [۱،ص۲۴۶].

اساس این نگاره‌ها، متنوع و شمایل‌گونه در نظر گرفته شده، مفاهیم عرفانی و اخلاقی، در حالات و عملکرد انسان‌ها دیده می‌شود و دقیقاً نگاره‌هایی مصور شده‌اند که مقصود احساسی شاعر را بیان کرده و جنبه تربیتی و حکمت‌گونه‌ای را در بر داشته‌اند [۱،ص ۲۴۶]. پس از توضیح اجمالی، به بررسی دقیق‌تر و مشخص‌تری از یک نگاره هفت اورنگ می‌پردازیم و البته به تجزیه و تحلیل عناصر تشکیل‌دهنده این نگاره نیز، اشاره خواهد شد.

۶-۳-۳ - نگـاره‌ی حـضرت یوسـف و نجـات او از چـاه، هفت‌اورنگ جامی، (۹۷۳ - ۹۶۴ هـ.ق.)،

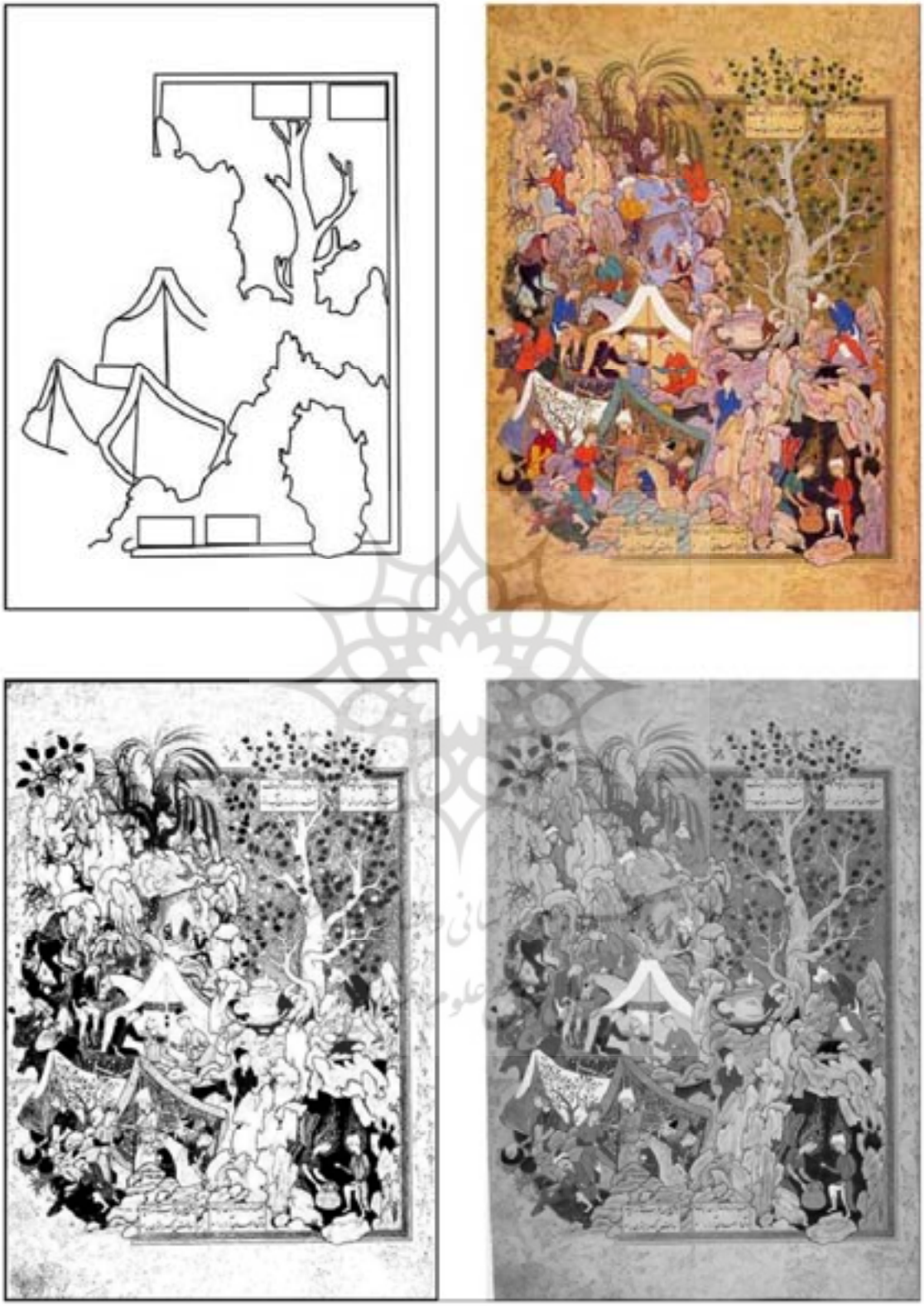
این نگاره که تصویر به چاه انداخته شدن حـضرت یوسـف توسـط برادران وی می‌باشد؛ لحظاتی را که به روایـت جـامی جبرئیـل بـا ترکیب تصویر بیشتر به خیمه‌گاه کاروانیان می‌پردازد کـه در شـیب میان صخره‌ها برپا شده و از راست به چپ نگاره امتـداد مـی‌یابـد. صحنه خیمه میانی، قابل توجه است. به‌نظر می‌رسد گفتگویی ادبی در جریـان اسـت. در سـمت راسـت نگـاره، بـه درخـت تنومنـدی برمی‌خوریم که مرغان بـسیاری بـر شاخـسار آن نشـسته‌انـد و در پایین، چاهی را می‌بینـیم کـه بـرادران حـسود یوسـف، او را در آن افکنده‌اند. چاه، با برشی عرضی به‌صورت غاری غیـرمنظم، نقاشـی شده اسـت. در قعـر چـاه، جبرئیـل و حـضرت یوسـف، هـر دو بـا شعله‌های نور بر گرد سر تصویر شده‌اند. فرشته بالـدار، دلـو را نگـه داشته و حضرت یوسف از فـراز تختـه سـنگی کـه در ایـن مـدت رنج‌گاه او بوده، پا به درون دلو می‌نهـد. مالـک ایـن نجـات‌دهنـده بی‌خبر، در حالی که پای راست خود را روی تختـه سـنگی محکـم کرده است؛ شروع به بالا کشیدن دلـو از چـاه کـرده و مـی‌خواهـد فریاد بزند. چه سعادتی است اینکه چنین مـاه درخـشانی را از قعـر چاهی تاریک به بیرون می‌فرستد. جالب است که بدانیم تمامی این اتفاقات در محدوده‌ای کوچک به خوبی نقل شده و تعداد ۲۲ عنصر انسانی به کار برده شده، هرگز از اهمیـت موضـوع اصـلی نکاسـته بلکه در جهت تقویت داستان، پیش رفته است.

به طور کلی، نقش‌مایه‌ها به دو صورت بـه کـار بـرده شـده: یک قـسمت، مربـوط بـه تـصویر قـصه و داسـتان مـی‌باشـد و در محدوده خاصی جای گرفته و بخش دیگر، مربوط به تزیینات است کـه شـامل تـذهیب‌هـا و الگوهـای عناصـر گیـاهی کـه نوعـاً طبیعت‌گرایانه نیست و به‌صورت سمبلیک تکرار شده است.

در قسمت بالای نگاره سمت راست و در قسمت پایین نگاره سمت چپ، در جایی که در محدوده کادر می‌گنجد، مکـانی بـرای متن، مشاهده می‌شود که با شگرد خاصی با المان‌های موجود مثل شاخه‌های درخت و سنگ‌های صخره، گره خورده است. در تصویر مقایسه‌ای ملاحظه می‌شود که تقسیم رنگ‌هـای سـرد و گـرم بـا درایت تمام صورت گرفته و تمرکز هـیچ‌یـک از لکـه‌هـای رنگـی، نابه‌جا نمی‌باشد. به لحاظ ارزش رنگی نیز تیرگی‌ها و روشـنایی‌هـا در جهت اعتدال اثر پیش رفته و لکه سیاه درون چاه، باعث وضوح بیشتر در چهره‌ها و اندام جبرییل و حضرت یوسف شـده اسـت. در این نگاره، بخش زیادی از داستان به نـسبت لوحـه‌هـای دیگـر، از کادر بیرون زده است ولی در نهایت به تعادلی مناسب دست یافتـه و این امر باعث بر هم زدن اوزان کار نشده است. به‌طور ناخودآگـاه چشم برروی قطر مستطیلی کادر حرکت می‌کند؛ جایی که جبرئیل و یوسف قرار دارنـد بـه سـمت بـالای کـادر جـایی کـه دو پرنـده نوک‌های خود را به یکدیگر نزدیک کرده و گویی بـا هـم در حـال سخن گفتن می‌باشند. مطلـب قابـل عنـوان دیگـر، ترکیـب‌بنـدی عناصر داستان می‌باشـد. چنانکـه در تـصویر مقایـسه‌ای ملاحظـه می‌شود؛ چگونگی کنار هم قرار گرفتن چادرهای موجود، صخره‌هـا و چاهی که حضرت و فرشته در آن هستند با هماهنگی خـاص در نظر گرفته شده و به لحاظ تقسیم‌بنـدی، فـضای فعـال مناسـبی را ایجاد کرده است که چشم به خوبی در آن گردش مـی‌کنـد تـا بـه موضوع اصلی برسد.

کشف تمامی نکات در این مجال کوتاه نمی‌گنجد، مثل مرد برهنه‌ای که پای خود را به درخت زده و کیسه‌ای از شاخه آویـزان کرده و در زیر آن خوابیده است و یا فردی که بـا لبـاس فـاخر بـه حالت نیمه‌نشسته بر روی بالشی مزین، به خواب رفته و یا در مورد درختان که تنها در این نگـاره بـه سـه گونـه درخـت بـا پرنـدگان گوناگون برمی‌خوریم که هرکدام می‌تواند نمـاد و مفهـومی خـاص داشته باشد.

اما در بخش‌هایی از تصویر هم از دیدن فعالیتهای افراد، بـه نحوه زندگی در این زمان به‌خصوص پی می‌بریم. زنی که مـشغول پختن نان درتنور است؛ فردی که در پای بز ذبح شده مـی‌دمـد تـا خونش از گلو بیرون آید، بریدن شاخه‌هایی از کوه توسط یک مرد؛ نحوه دادن علوفه به اسبان و حتی فرم دلوی که در چـاه در دسـت جبرییل است؛ همگی بیانگر شیوه‌ی زندگی این مردم می‌باشند.



آنالیز ساختار تصویری نگاره حضرت یوسف و نجات او از چاه، هفتۀاورنگ جامی، (۹۷۳ – ۹۶۴ هـق.)،

گالری هنر فریر، واشنگتن.دی.سی.

۶ - ۳ - ۴ - درویش و برگرفتن موی معشوق از کف حمام، هفت‌اورنگ جامی (۹۷۳ - ۹۶۴ هـق.)

این نگاره، مربوط به همان داستان پیرمرد درویش و جوان زیبا می‌باشد؛ در جایی که او قصد دارد نظر جوان را به خود جلب کند

داستان این نگاره مربوط به یک شعر بلند و پیچیده از هفت اورنگ است که در آن گناه و توبه پیر صوفی تهی‌دست یا درویشی تصویر شده که تلاش دارد محبت جوانی زیبا را بدست آورد».

فردی در داخل حمام، سر جوانی را می‌تراشد و در همین ضمن درویش واله، موی پسر را از زمین برمی‌دارد؛ اما با وجود این جوان هیچ توجهی به این امر ندارد تا جایی که بعدها پیرمرد از غم و اندوه می‌میرد. بعد از این، جوان یک بار شبح درویش را می‌بیند و بسیار اندوهگین می‌شود و خود نیز به تاوان بی‌توجهی‌هایش، باقی عمر راه درویشی پیش می‌گیرد و به جستجوی عشق واقعی و عالم ملکوت، گوشه عزلت اختیار می‌کند.

نکته بسیار قابل توجه این نگاره، فضای حمام و معماری بکار رفته در آن است که حکایت از عمل بالای خالقان آن و پیچیده بودن علم و هنر معماری در این زمان دارد.

«حمام دارای ساختاری استادانه و چند حجره‌ای است که به شکل دو طبقه نقاشی شده است. در ورودی از حاشیه سمت چپ به حمام باز می‌شود. جوانی دستار به سر که به‌نظر می‌رسد تازه از اسبی با زین زربفت پیاده شده است به حمام وارد می‌شود. جلوتر از او مردی جوان و پسری خردسال از حجره کاشیکاری شده داخل حمام عبور کرده و به رختکن وارد می‌شوند. در رختکن قدیفه‌های الوان و دلوهای فلزی را می‌بینیم که در حمام از سوی مشتریان و جامه‌دارها در مراحل مختلف رختکن مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند. مرد رشیدی بچه در بغل، در حالیکه لنگ به کمر بسته‌اند، رختکن را از درب سمت راست ترک می‌کند و احتمالاً قصد دارد به محوطه شست‌وشوی که در پایین، مصور شده، برود.

بخش شست و شوی قسمت تحتانی نگاره را شامل می‌شود جایی که دوازده تن لنگ به کمر بسته مشغول استحمامند دلاکان دور تا دور حوضی هشت ضلعی در حال کیسه کشی و مشت و مال مشتریان جوانند و در پشت دو مرد میانسال را می‌بینیم که تا سینه در خزینه‌ای چهارگوش حمام می‌کنند».

بعد از تمامی این توضیحات به جایی می‌رسیم که گفته شد پیرمرد ریش سفید، بر روی کاشی‌های سبز حمام خم شده و چیز کوچکی را از روی زمین برمی‌دارد.

اسبی که در کنار نگاره قرار دارد و فردی با کلاه دلقک‌گونه‌ای آن را نگه داشته، با جامه‌ای که نقش سیمرغ به آن است پوشیده شده و یکی از پاهای جلو به یکی از پاهای عقب با طنابی بسته شده و باز معنایی رمزگونه را به بیننده القا می‌کند.

فضای سفیدی که در داخل دیواره‌های پایین حمام تعبیه شده، تعادل خاصی را بین سیاهی و سفیدی کار برقرار ساخته و شاید از سنگینی طبقه بالایی که برروی آن قرار گرفته با آن همه تزیینات کاسته است.

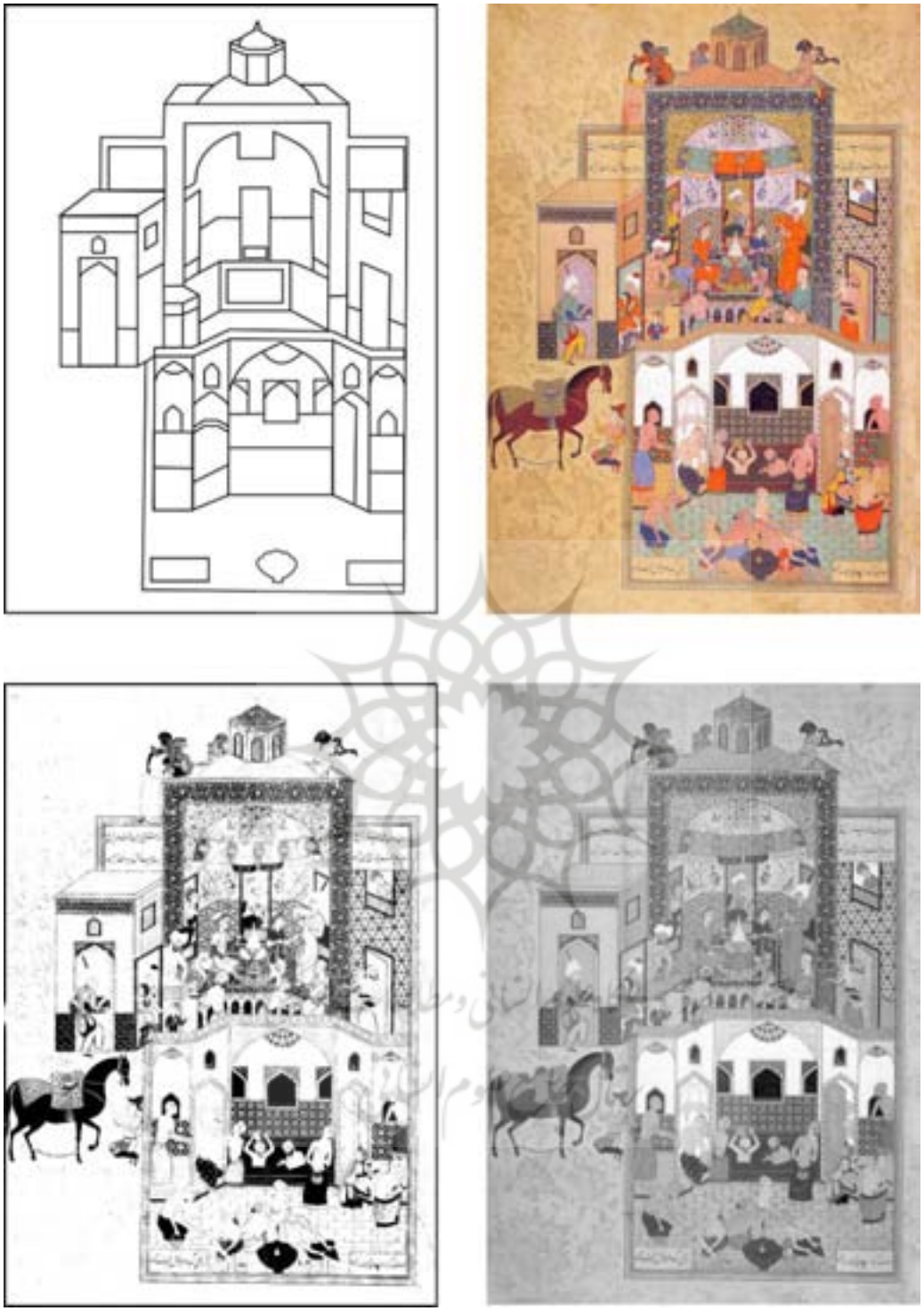
نکته قابل توجه این است که انگار حمام از عرض برشی خورده تا تمام ماجراهای داخل آن دیده شود و این خود، ذهنی خلاق را می‌طلبد و از تبهر نگارنده سخن می‌گوید.

تجملات به کار رفته در حمام، به خصوص در طبقه بالای آن قابل بررسی است. نقش حیواناتی که در زیر طاق‌ها قرار دارند، پارچه‌های آویخته و رختکن مجلل آن، همگی کنایه از زندگی اشرافی آن زمان هستند. خدمتکاران در همه جای این فضا مشغول پذیرایی می‌باشند و حتی غلامان بر روی پشت‌بام با صورت‌های سیاه و متفاوت از بقیه، مشغول به کارند.

در نهایت هم‌خوانی رنگ‌های به کار برده شده به خصوص در تزیینات بنا، خیره کننده می‌باشند. از طرفی قدرت قلم نگارگر در رسم هندسه بنا و کاشیکاری‌ها قابل تحسین است و بدون درنگ باید این قدرت را ناشی از تمرکز بالا و در ارتباط با محتوایی معنوی جستجو کرد.

کادر بسیار زیبای این نگاره به خوبی با بنا جفت شده و تلفیق گشته و از دو طرف بالا به دو کادر کوچک، مخصوص نوشته‌های اشعار ختم می‌شود که به‌صورت قرینه قرار گرفته‌اند. در پایین نیز به همین شکل، دو مصراع به‌صورت قرینه قرار دارند. در این نگاره، باز هم دست توانای نقاش نگارگر، تعداد سی و پنج نفر را در این ترکیب جای داده و نگاه تمامی افراد این ماجرا را به انتهای حمام ختم می‌کند که شخصیت‌های اصلی، یعنی پیرمرد و جوان قرار دارند.

ورودی بنا که بیرون زده و مردی که با دو بقچه از آن وارد می‌شود؛ بعد خاصی را به نقاشی القا می‌کند و نشان از پرسپکتیو به کار برده شده در این نگاره دارد.



آنالیز ساختار تصویری نگاره درویش و برگرفتن موی معشوق از کف حمام، هفت‌اورنگ جامی، (۹۷۳ – ۹۶۴ هـق.)، گالری هنر فریر، واشنگتن.دی.سی

۷ - نتیجه‌گیری

بررسی این آثار، دریچه‌ای رو به ژرفای هنر نگارگری را بر ما می‌گشاید، تا با تکیه بر دانش‌های نهفته در این گنجینه‌های باارزش، به کشف و استخراج مبانی به کار برده شده در روند تولید صنعت کتاب‌آرایی؛در این دوران طلایی پی ببریم.

ناگفته نماند که این منابع باارزش، همچون استادی که با کلام تصویر با ما سخن می‌گوید و به آموزش و پرورش افراد می‌پردازد که در درون خود جستجوگر رموز این آثارند. خانم ماریانا شروه سیمپسون، نمونه بارزی است که در سایه انس با کتاب هفت‌اورنگ، پس از ۱۸ سال تحقیق و تفحص، به دانشی ناخودآگاه دست یافت و این کتاب همچون استادی که با کلام تصویر سخن می‌گوید، مشوق او شد.

پس از تجزیه و تحلیل تصاویر این آثار، به جنبه‌های غنی زیبایی بصری و قدرت بالای نگارگر آثار و قدرت بیان بالای تصاویر و هماهنگی آن با محتوای کلام پی برده می‌شود.

چنانچه می‌دانیم هنر گرافیک، زبان تصویری است که مفاهیم و آموزش‌های گوناگون را با روشن‌ترین بیان به مخاطب منتقل می‌کند و این ویژگی در تصویرسازی‌های این کتب، به خوبی مشهود است. تصاویر نگارگری، به تمامی با مفاهیم داستانها در ارتباط مستقیم بوده و اشعار، با نقطه‌نظرهای خاص تصویری ارایه شده‌اند. شاید بتوان گفت در هیچ یک از جنبه‌های هنر گرافیک ایران، تا این حد، کاربردی عمل نشده است؛ زیرا جنبه ها و دیدگاه‌های تصویرسازی و گویایی داستانها را نیز، با کیفیتی بی‌نظیر بیان کرده است.

۸ - منابع

[۱] کریستی ویلسن؛ «تاریخ صنایع ایران»؛ ترجمه عبدالله فریار؛ تهران؛ راه نو؛ ۱۳۲۷.

[۲] تجویدی؛ اکبر؛ «نقاشی ایران از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویان»؛ تهران؛ انتشارات اداره کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر؛ ۱۳۵۲.

[3] Hezfeld (E.) “Die Malerenin von samara”; Berlin; 1924.

[4] Kuhnel (E). “In A survey of Persian Art”; Oxford; Oxford University Press. 1938.

[۵] ب.و رابینسن؛ «هنر نگارگری ایران»؛ مترجم: یعقوب آژند؛ تهران؛ انتشارات مولی؛ ۱۳۷۶.

[6] Godavd (A); “Dans Iran”; Miniatures pesanes Paris Biolotheque Imperiale collection.

[۷] دیماند، س.م؛ «راهنمای صنایع اسلامی»؛ مترجم: عبدالله فریار؛ چاپ دوم؛ تهران؛ شرکت انتشارات علمی و فرهنگی؛ ۱۳۶۵.

[۸] پاکباز، رویین؛ «دایره المعارف هنر»؛ تهران؛ فرهنگ معاصر؛ ۱۳۷۸.

[۹] پاکباز، رویین؛ «نقاشی ایران از دیرباز تا امروز»؛ تهران؛ نشر نارستان؛ ۱۳۷۹.

[۱۰] بازل، گری؛ «نقاشی ایرانی»؛ مترجم: عربعلی شروه؛ تهران؛ انتشارات عصر جدید؛ ۱۳۶۹.

[۱۱] بینیون، لورنس و دیگران؛ «سیر تاریخ نقاشی ایرانی»؛ مترجم: محمد ایرانمنش؛ چاپ دوم؛ تهران؛ مؤسسه انتشارات امیرکبیر؛ ۱۳۷۸.

[۱۲] لطیفیان، نارملا؛ «بررسی ویژگی و مطالعه تطبیقی نگاره‌های ایران در دوران تیموری و صفوی»؛ دانشگاه تربیت مدرس؛ تهران؛ ۱۳۸۱.

[۱۳] بازل، گری؛ «نگاهی به نگارگری در ایران»؛ مترجم: فیرزو شیرانلو؛ چاپ دوم؛ تهران؛ انتشارات توس؛ ۲۵۳۵.

[۱۴] م.م، اشرفی؛ «همگامی نقاشی با ادبیات در ایران؛ مترجم: رویین پاکباز»؛ تهران؛ انتشارات نگاه؛ ۱۳۶۷.

[۱۵] خزایی، محمد؛ «کیمیای نقش مجموعه آثار طراحی اساتید بزرگ ایران و بررسی مکاتب نقاشی از مغول تا آخر»؛ تهران؛ انتشارات حوزه هنری؛ ۱۳۶۸.

[۱۶] ر.کن‌بای، شیلا؛ «نقاشی ایرانی»؛ مترجم: مهدی حسینی؛ تهران؛ دانشگاه هنر؛ ۱۳۷۸.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی