همه نیستند آنچه، هستی تویی

پناه بلندی و پستی تویی

وزارت علوم تحقیقات و فناوری

دانشکده هنرهای تجسمی

پایان‌نامه تحصیلی جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد

رشته تصویرسازی

عنوان

بررسی تطبیقی تصاویر روی جلد با تصویرسازی داخل کتاب‌های دوره‌ی اسلامی (تیموری و صفوی)

استاد راهنما

دکتر سید حسن سلطانی

عنوان بخش عملی

عاشقانه‌های بهرام گور

استاد راهنمای بخش عملی

محمدرضا دادگر

نگارش و تحقیق

حمیده میرشفیعی

شهریور ۱۳۹۲

اینجانب **حمیده میرشفیعی** اعلام می‌دارم که تمام فصل‌های این پایان‌نامه و اجزاء مربوط به آن برای اولین بار (توسط اینجانب) انجام شده است. برداشت از نوشته‌ها، کتب، پایان‌نامه‌ها، اسناد، مدارک و تصاویر پژوهشگران حقیقی و حقوقی (فارسی و غیر فارسی) با ذکر مآخذ کامل و به شیوه‌ی تحقیق علمی صورت گرفته است.

بدیهی است در صورتی که خلاف موارد فوق اثبات شود مسئولیت آن مستقیماً به عهده‌ی اینجانب خواهد بود.

امضاء

تاریخ

برای مادرم که: چو چشم مرا چشمه‌ی نور کرد
ز چشم منش چشم بد دور کرد
و پـــــدرم که: به خشنـودیی کان مرا بود از او
چه گویم خدا باد خشنـود از او

چکیده

مهمترین شاهکارهای تجلید دوران اسلامی مربوط به دوره‌های تیموری و صفوی است و بیشتر تجلیدها و کتاب‌آرایی‌های مذکور در کتابخانه-کارگاههای سلطنتی انجام شده است؛ خوشنویسی، تصویرسازی، تذهیب، تشعیر، تجلید و فنون مرتبط با آن (حکاکی، ضربی، سوخت، معرق و لاکی) در کارگاه‌های مذکور توسط هنرمندان به‌نام آن دوران انجام می‌گرفت.

با این که در ابتدای دوره‌ی تیموری، نقوش هندسی برای تصویر روی جلد بیشترین کاربرد را داشت اما به مرور نقوش گیاهی، حیوانی، تخیلی و همچنین نقوش انسانی به آن افزوده شد. باید یادآور شد تصاویر انسانی یاد شده با گرایش روزافزون به تولید جلدهای لاکی در دوره‌ی صفوی بیشتر شد.

در رساله‌ی حاضر پس از بیان تاریخچه‌ای از تصویرسازی و جلدسازی دوران صفوی و تیموری به بررسی و مقایسه‌ی تطبیقی تصاویر روی جلد و داخل کتاب در این دوره‌های پرشکوه جلدسازی ایران پرداخته می‌شود. در نهایت نیز این نتیجه حاصل می‌گردد که فنون ظریف‌تر و پرکارتر تجلید (سوخت، حکاکی و معرق) بیشتر در دوره‌ی تیموری استفاده می‌شده است؛ اما به کارگیری فنونی که قابلیت بیشتری برای تولید انبوه داشته‌اند (ضربی و لاکی) و نیز سرعت اجرای آنها بالاتر بوده است بیشتر به دوره‌ی صفوی بازمی‌گردد؛ افزون بر این تصاویر روی جلد و داخل کتاب همواره از مکتب خاص دوران ساخت خود تبعیت می‌کردند، حتی اگر تصاویر داخل و بیرون کتاب به لحاظ ساختاری ارتباط مستقیمی با یکدیگر برقرار نمی‌کردند.

واژگان کلیدی: هنر اسلامی/ دوران تیموری/ دوران صفوی/ جلدسازی/ تصویرسازی

فهرست مطالب

عنوان..... صفحه

فصل اول: کلیات..... ۱

۱-۱ مقدمه..... ۲

۱-۲ بیان مسأله..... ۳

۱-۳ پیشینه‌ی تحقیق..... ۴

۱-۴ اهداف کلی و تفضیلی..... ۴

۱-۵ ضرورت تحقیق..... ۵

۱-۶ فرضیه و سئوالات کلیدی..... ۵

۱-۷ روش تحقیق و شیوه‌های مورد استفاده..... ۵

فصل دوم: تصویرسازی دوران اسلامی..... ۷

۲-۱ تصویرسازی دوره‌ی تیموری..... ۹

۲-۱-۱ مکتب شیراز و ویژگی‌های تصویرسازی آن..... ۱۰

۲-۱-۲ مکتب هرات و ویژگی‌های تصویرسازی آن..... ۱۱

۲-۲ تصویرسازی دوره صفوی..... ۱۲

۲-۲-۱ مکتب تبریز دوم و ویژگی‌های تصویرسازی آن..... ۱۳

۲-۲-۲ مکتب اصفهان و ویژگی‌های تصویرسازی آن..... ۱۴

فصل سوم: جلدسازی دوره‌ی تیموری و صفوی..... ۲۲

۳-۱ جلدسازی اسلامی..... ۲۳

۳-۲ تزیینات مورد استفاده در بخش‌های مختلف جلد در دوره‌ی اسلامی..... ۲۵

۳-۲-۱ بررسی نقوش به کار رفته در جلد..... ۲۶

۳-۳ انواع تزیینات جلدسازی..... ۲۸

۳-۳-۱ تزیینات جلد سوخت..... ۲۸

۲-۳-۳ تزیینات جلد معرق ۳۱
۳-۳-۳ تزیینات جلد ضربی..... ۳۲
۴-۳-۳ تزیینات جلد لاکی (روغنی)..... ۳۳
۴-۳ جلدآرایی دوره‌ی تیموری ۳۶
۱-۴-۳ تزیینات جلد در دوره‌ی تیموری..... ۳۶
۵-۳ جلدآرایی دوره‌ی صفوی..... ۳۸
۱-۵-۳ تزیینات جلد در دوره‌ی صفوی ۳۹
۶-۳ بررسی تزیینات جلد در دوران تیموری و صفوی..... ۴۱

فصل چهارم: بررسی تصاویر و نقوش روی جلد کتب دوره‌ی تیموری و صفوی..... ۵۹
۱-۴ نقوش هندسی..... ۶۱
۲-۴ نقوش گیاهی..... ۶۳
۳-۴ نقوش حیوانی ۶۴
۴-۴ نقوش انسانی ۶۶
۵-۴ نقوش اسلیمی و ختایی..... ۶۹
۶-۴ نقوش افسانه‌ای..... ۷۰
۷-۴ نقوش ترکیبی..... ۷۱

فصل پنجم: تحلیل مطابقت‌های موجود میان نمونه مجلدها و تصویرسازی داخل آنها ۱۰۰
۱-۵ دوران تیموری..... ۱۰۱
۱-۱-۵ شاهنامه‌ی بایسنقری ۱۰۳
۱-۱-۱-۵ رویه و آستر جلد شاهنامه‌ی بایسنقری..... ۱۰۳
۲-۱-۱-۵ تصاویر گزینش شده از شاهنامه‌ی بایسنقری..... ۱۰۴
۳-۱-۱-۵ بخش‌های قابل بررسی در جلد و تصاویر انتخابی شاهنامه‌ی بایسنقری ۱۰۸
۲-۱-۵ دیوان مولانا نورالدین عبدالرحمن جامی متعلق به موزه‌ی متروپلیتن..... ۱۲۱
۱-۲-۱-۵ رویه وآستر جلد دیوان جامی متروپلیتن..... ۱۲۲

۵-۱-۲-۲ تصاویر گزینش شده از دیوان جامی متروپلیتن ۱۲۳
۵-۱-۲-۳ بخش‌های قابل بررسی در جلد و تصاویر انتخابی دیوان جامی متروپلیتن..... ۱۲۵
۵-۱-۳ دیوان سلطان حسین بایقرا متعلق به موزه‌ی متروپلیتن..... ۱۲۹
۵-۱-۳-۱ رویه‌ی جلد دیوان سلطان حسین بایقرا..... ۱۲۹
۵-۱-۳-۲-تصاویر گزینش شده از دیوان سلطان حسین بایقرا..... ۱۳۰
۵-۱-۳-۳ بخش‌های قابل بررسی در جلد و تصاویر انتخابی دیوان سلطان حسین بایقرا..... ۱۳۲
۵-۲ دوران صفوی..... ۱۳۶
۵-۲-۱ جامع‌التواریخ رشیدی متعلق به کاخ گلستان ۱۳۶
۵-۲-۱-۱ رویه وآستر جلد جامع‌التواریخ رشیدی..... ۱۳۷
۵-۲-۱-۲ تصاویر گزینش شده از جامع‌التواریخ رشیدی..... ۱۳۸
۵-۲-۱-۳ بخش‌های قابل بررسی در جلد و تصاویر انتخابی جامع‌التواریخ رشیدی ۱۴۰
۵-۲-۲ دیوان امیرخسرو دهلوی متعلق به موزه‌ی هنری والترز ۱۵۰
۵-۲-۲-۱ رویه‌ی جلد دیوان امیرخسرو دهلوی..... ۱۵۰
۵-۲-۲-۲ تصاویر گزینش شده از دیوان امیرخسرو دهلوی ۱۵۱
۵-۲-۲-۳ بخش‌های قابل بررسی در جلد و تصاویر انتخابی دیوان امیرخسرو دهلوی..... ۱۵۶
۵-۲-۳ کتاب دعای صفوی متعلق به موزه‌ی متروپلیتن ۱۶۴
۵-۲-۳-۱ رویه‌ی جلد کتاب دعای صفوی..... ۱۶۵
۵-۲-۳-۲ تصاویر گزینش شده از کتاب دعای صفوی..... ۱۶۵
۵-۲-۳-۳ بخش‌های قابل بررسی در جلد و تصاویر انتخابی کتاب دعای صفوی ۱۶۸

فصل ششم: نتیجه‌گیری..... ۱۷۹
فصل هفتم: پروژه‌ی عملی (عاشقانه‌های بهرام گور)..... ۱۸۳
منابع ۱۸۶

فصل اول

کلیات

۱-۱ مقدمه

در طول تاریخ ایران، هر مکتب هنری، سبک و شیوه‌ای مختص خود داشته و در گذر زمان دچار فراز و فرودهای گوناگون شده است. این نگرش در مصورسازی کتب، سفال‌سازی، نقاشی دیواری، نقوش فرش و پارچه، و دیگر هنرها به چشم می‌خورد، گویی در نظر هنرمندان قدیم عدول از این سبک غیرممکن بوده است؛ تنها کسانی می‌توانستند از این چارچوب پا فراتر بگذارند و مکتبی نو بیافرینند که به مرحله‌ی استادی رسیده بودند؛ شرایط موجود و سلیقه‌ی حامیان هنری نیز در این راستا بسیار پراهمیت بوده است؛ از این رو براساس طراحی و نوع اجرای اثر، می‌توان آن را به دوره‌ای خاص یا حتی به هنرمندی خاص منسوب کرد. پس بی‌جا نیست اگر این باور درباره‌ی تصاویر به‌کار رفته برای تزیین جلد کتب هر دوره وجود داشته باشد و مورد بررسی قرار گیرد.

بی‌شک ایران همواره سرزمین آفرینش کتاب و هنرهای وابسته به آن بوده و تصویرسازی که بخش عمده‌ای از این هنرهاست وظیفه‌ای بیش از همراهی متن بر عهده داشته است. اولین بازتاب تصویرسازی روی صفحات کاغذ و سپس روی جلد کتب جلوه کرده است.

از آنجا که در این پژوهش مجال کافی برای بررسی همه‌ی مکاتب تصویرسازی ایرانی و آثار باقی مانده از آنها وجود ندارد. از این رو به آثار مکاتب شیراز و هرات در سلسله‌ی تیموری و مکاتب تبریز و اصفهان در دوره‌ی صفوی پرداخته می‌شود.

بنابراین نگاه ویژه در این پژوهش، بررسی تصاویر به‌کار رفته در تجلید کتب این مکاتب با هنر تصویرسازی دوران خود است و با نگاهی گذرا بر تصاویر داخل کتب، روش‌های اجرای آثار و نگرش هنرمندان و حامیان، به بررسی تصاویر روی جلدها پرداخته شده است.

در پی تحقیقات انجام شده، در فصل اول کلیات پژوهش مدنظر است. در فصل دوم به تاریخچه‌ی تصویرسازی دوره‌ی اسلامی پرداخته شده، دوره‌های قدیمی‌تر به اختصار و دوره‌های تیموری و صفوی با توجه بیشتر مورد بررسی و نگارش قرار گرفته است. فصل سوم پژوهش نیز تاریخچه‌ی جلدسازی دوره-ی اسلامی به‌خصوص دوران تیموری و صفوی و نیز سبک‌ها و شیوه‌های گوناگون اجرای اثر، تزیینات، نقوش و تصاویر به کار رفته در این دوره‌ها مورد بررسی واقع شده است. دو روش در این بررسی کتب دوره‌های تیموری و صفوی مورد استفاده قرار گرفته که در دو فصل چهارم و پنجم ارائه گردیده است. در فصل چهارم انواع تصاویر و نقوشی استفاده شده در جلدهایی از دوره‌های مذکور دسته بندی شده‌اند. در این فرآیند فارغ از متن داخل کتاب و نیز مکتب اجرای اثر، به بررسی طرح و نقش تجلیدهای به جای مانده از این دوره‌ها پرداخته شده است. در فصل پنجم نیز به‌صورت جزئی به تحلیل نقوش و تصاویر رویه و آستر جلد شش کتاب از دوره‌های تیموری و صفوی پرداخته می‌شود. دلیل انتخاب جلد این کتاب‌ها اصلی بودن جلد کتاب است. در فصل ششم نتایج حاصل از بررسی‌ها ارائه گردیده و در فصل هفتم نیز درباره‌ی روند به سرانجام رسیدن بخش عملی (عاشقانه‌های بهرام گور) توضیحاتی ارائه شده است.

برخی از کتاب‌ها به دلیل موضوعیت‌های خاص مورد بحث، در فصل‌های مختلف پیش رو تکرار شده‌اند؛ در نتیجه برای سهولت مراجعه به تصاویر مذکور در فصل‌های به صورت جداگانه ارائه شده‌اند و طبیعتاً گاه یک تصویر بیش از یک بار در متن دیده می‌شود.

۲-۱ بیان مسأله

در ایران تصویرسازی روی ابره‌ها (رویه‌ی دو بخش زیرین و زبرین جلد)، سرطَبل (لبه‌ی برگردان جلد)، آستر و صفحات آغازین کتاب نیز به چشم می‌خورد؛ هنری که پس از صنعتی شدن تولید کتاب کمتر دیده شده است. می‌دانیم بسیاری از کتب کهن و طبعاً تصویرسازی‌های آن‌ها و در برخی موارد جلد آنها بر اثر آشفتگی‌های متعدد اجتماعی و فرهنگی ایران از میان رفته‌اند؛ اما از دوره‌ی تیموری و صفوی آثار مکتوب و مصور چندی به جا مانده و گذشته از همراهی با متن اثر، پیکره‌ی کتاب و روی جلد را نیز در برگرفته‌اند. در این پژوهش، چگونگی ارتباط بین تصاویر روی جلد در مکاتب هنری دوره‌های تیموری و صفوی مورد بررسی قرار گرفته است.

۱-۳ پیشینه‌ی تحقیق

در زمینه‌ی تصویرسازی و کتاب‌آرایی دوره‌ی تیموری مطالعات متعددی توسط پژوهشگران ایرانی انجام گرفته است؛ به‌طور مثال استاد ایرج افشار، دکتر یعقوب آژند، غلام‌رضا مایل هروی، نجیب مایل هروی و بسیاری دیگر که در اینجا از ذکر نامشان صرف‌نظر می‌کنیم. در آثار برخی محققان خارجی همچون سوند دال، هالدین دانکن، شیلا کن بای، س.م. دیماند و... نیز مطالبی راجع به نسخ مصور و مجلد انجام شده است. برخی از دانشجویان نیز پیرامون این مسأله به تحقیق و پژوهش پرداخته‌اند. مطالب موجود در مطالعات یاد شده، بررسی، تحلیل و یا نحوه‌ی اجرای آثار را شامل می‌شود و با رویکرد حاضر که بررسی ارتباط میان تصاویر روی جلد کتب با تصویرسازی است مورد مشابهی دیده نشده و به نظر می‌رسد اطلاعات بسیاری در این زمینه می‌توان به دست آورد. نام آثار مذکور در فهرست منابع آمده است.

۱-۴ اهداف کلی و تفضیلی

به نظر می‌رسد علاوه بر پرداختن به تصویرسازی متن کتاب در دوره‌های تیموری و صفوی، مجلدسازی دوره‌های مذکور نیز از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده است. بنابراین کشف ارتباط میان مضامین تصاویر روی جلد و متن کتاب مد نظر است و با در نظر گرفتن اینکه از بعضی کتاب‌ها فقط جلدشان باقی مانده است در بررسی اینگونه موارد ناگزیریم به ارتباط میان این تصاویر با تصویرسازی مکاتب هرات، تبریز و اصفهان بپردازیم.

۱-۵ ضرورت تحقیق

از آنجا که مطالعه‌ی ارتباط میان تصاویر به‌کارگرفته شده بر روی جلد کتب دوره‌های تیموری و صفوی با تصویرسازی این مکاتب انجام نشده و تنها تمرکز بر روی تکنیک و شیوه‌ی مجلدسازی صورت

گرفته بنابراین در این تحقیق، علاوه بر معرفی و بررسی برخی مجلدهای دوره‌ی تیموری و صفوی، به یافتن تأثیر موضوع متن کتاب بر تصویرسازی جلد، سرطبل، آستر و... نیز پرداخته شده است. ضمن این که تلاش شده است با نگرشی نو به استفاده از تکنیک‌ها و سنت‌های پیشین، نمونه‌های جدیدی را ایجاد کنیم.

۱-۶ فرضیه و سؤالات کلیدی

نظر به اینکه احتمال می‌رود هنرمندان دوره‌ی تیموری و صفوی برای تزیین جلد کتب، الهاماتی از متن کتاب گرفته باشند، بررسی تصاویر روی جلد کتب دوره‌های مذکور را آغاز نمودیم و سعی کردیم پاسخی برای سئوالات زیر بیابیم.

۱. هنرمندان در ارائه‌ی آثار خود بیشتر از چه مضامینی الهام گرفته‌اند؟

۲. رابطه‌ی تصاویر رویه و آستر تجلیدهای دوره‌های تیموری وصفوی با تصویرسازی داخل این کتاب‌ها چگونه بوده است؟

۳. چه میزان به ارتباط مضمون متن کتاب و تصاویر اندیشیده‌اند؟

۴- تصاویر روی جلد کتاب‌های دوره‌های یاد شده با موضوع متن کتاب چه ارتباطی دارند؟

۵- چه مشخصه‌های قابل ذکری را می‌توان برای جلدهای دوره‌ی مذکور ارائه کرد؟

۱-۷ روش تحقیق و شیوه‌های مورد استفاده

این پژوهش در چهارچوب روش‌های تحقیق کیفی با رویکرد تطبیقی به تحلیل آثار خواهد پرداخت. شیوه‌ی گردآوری اطلاعات برای سرانجام دادن به پژوهش، به‌صورت کتابخانه‌ای و آرشیوی خواهد بود.

متن حاضر به منظور مطابقت با روش منضبط دانشگاهی براساس مراجعی چون: شیوه‌نامه‌ی مرکز نشر دانشگاهی(ویرایش دوم)، مرکز نشر دانشگاهی، چاپ ششم، تهران: ۱۳۸۳ و دستور خط فارسی مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی؛ نشر فرهنگستان زبان و ادب فارسی، چاپ نهم، تهران: ۱۳۸۹ نگارش و ویرایش شده است.

فصل دوم

تصویرسازی دوران اسلامی

پیدایش حکومت‌های مستقل ایرانی از عوامل مؤثر در بقای میراث پیشااسلامی بود. در عهد سامانیان، شهرهای بخارا و سمرقند به کانون‌های فرهنگی فعال در ماوراءالنهر بدل شدند و در برابر بغداد – مرکز خلافت عباسیان- اهمیت پیدا کردند. احتمالاً در این زمان کتاب‌نگاری رواج داشته، چنان که گفته شده است یکی از امیران سامانی نقاشان چینی را به مصور کردن متن کلیله و دمنه گماشته بود. دیوارنگاره‌های حوالی نیشابور و نقش سفالینه‌های نیشابوری نشان از الگوهای آسیای میانه و ساسانی را در خود دارند که حاکی از علاقه‌ی فرمانروایان سامانی به احیای میراث بومی و ملی است (پاکباز؛ ۱۳۸۴: ۵۱).

دوره‌ی فرمانروایی سلجوقیان یکی از مهم‌ترین ادوار تاریخی هنر اسلامی و ادبیات فارسی بود. خمسه‌ی نظامی در این دوره سروده شد؛ معماری، فلزکاری و سفالگری به اوج شکوفایی رسید. از نقاشی‌های روی سفالینه‌ها و به خصوص ظروف مینایی[1] می‌توان به خصوصیات هنر تصویری سلجوقی پی برد. می‌توان گفت در این دوره هنرمندان سخت تحت تأثیر سنت‌های خاوری – خصوصاً سنت مانوی- بودند (پاکباز؛ ۱۳۸۴: ۵۵). (شکل ۲ – ۱ و ۲ – ۲)

استیلای مغول بر ایران نقطه‌ی عطفی در تاریخ نقاشی این سرزمین بود. حکومت ایلخانان دو نتیجه‌ی مهم برای تصویرسازی ایرانی داشت: یکی انتقال سنت‌های هنر چینی به ایران که منبع الهام تازه برای نگارگران شد؛ و دیگری بنیان‌گذاری نوغی هنرپروری که سنت کار گروهی هنرمندان در کتابخانه-کارگاه سلطنتی را پدید آورد. کارگاه‌های مهم تولید نسخه در مراغه و تبریز قرار داشتند. قدیمی‌ترین نسخه‌ی مصور برجای مانده از دوره‌ی ایلخانی *منافع الحیوان* ابن بختیشوع است که در مراغه تدوین شده است. ربع رشیدی نیز درهمین دوره در نزدیکی تبریز به حمایت خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی راه‌اندازی شد. نسخ ارزشمند باقی‌مانده از ربع‌رشیدی *جامع التواریخ رشیدی* و شاهنامه‌ای موسوم به *شاهنامه‌ی*

[1]- نوعی سفالینه‌ی بسیار ظریف با تصاویر و نقوش روی لعاب و زیر لعاب است. (نک: کیانی؛ ۱۳۵۷: ۱۶)

ابوسعیدی[۲] است و این شاهنامه را می‌توان اوج هنر دوره‌ی ایلخانی خواند (شکل ۲ – ۳). در هنر تصویری این دوره می‌توان تلاقی هنر دوره‌ی تانگ چین، بین النهرین و بیزانس را با سنت‌های تصویری ایرانی مشاهده کرد (نک: پاکباز؛ ۱۳۸۴: ۵۹–۷۰).

۱–۲ تصویرسازی دوره‌ی تیموری

از منابع مکتوب چنین برمی‌آید که از کتاب‌آرایی و تصویرسازی زمان امیرتیمور نمونه‌ی چشم-گیری باقی نمانده؛ از قرار معلوم اقدامات نظامی وی فرصت چندانی برای پرورش هنرهای مربوط به کتاب‌آرایی به او نمی‌داده است. (آژند؛ مهر ۱۳۸۷: ۲۱)

البته وی در ایام حیات خویش دستور داد تا گزارش‌هایی درباره‌ی بزم‌ها و رزم‌های او ترتیب دهند که *ظفرنامه‌ی شامی* یکی از برجسته‌ترین آنها بود. ظفرنامه‌ها کتب تاریخی محسوب می‌شدند و دومین ظفرنامه را شرف الدین علی یزدی در دربار ابراهیم میرزا فرزند شاهرخ در شیراز نوشت (قاضی احمد قمی؛ ۱۳۶۶: ۳۰).

در زمان شاهرخ و دیگر شاهزادگان تیموری نیز سنت تاریخ‌نگاری ادامه یافت؛ چنانکه تحت نظارت شاهرخ *تاریخ طبری*، *جامع التواریخ رشیدی* و *مجمع التواریخ* حافظ ابرو کتابت و تذهیب و تصویر و تجلید گردید. (آژند؛ مهر ۱۳۸۷: ۲۷)

همچنین تصویرسازی شاهنامه‌ها، بازتابی از کوشندگی‌های تاریخی افراد هر سلسله می‌شد؛ بنابراین شاهزادگان تیموری از این سنت بهره‌ی فراوان گرفتند و شاهنامه‌هایی در کارگاه‌های هنری آنها مصور و در قطع‌های مختلف تولید می‌شد. (آژند؛ مهر ۱۳۸۷: ۱۱۶)

---

[۲]– شاهنامه‌ی ابوسعیدی یا همان شاهنامه‌ی دموت، که کهن‌ترین نسخه‌ی مصور شاهنامه شناخته می‌شود. به تشخیص علامه محمد قزوینی در حدود سال ۷۰۰ هجری کتابت شده است، و نقاشی‌شناسان تاریخ تصاویر آن را نیم قرن دیرتر تشخیص داده‌اند. البته بیشتر پژوهندگان هنر ایران، این نسخه را مربوط به اواسط سده‌ی هشتم هجری می‌دانند. نسخه‌ی مذکور در کتابخانه‌ی کاخ گلستان نگهداری می‌شده است، و در آشفتگی دوره‌ی سیاسی دوران محمدعلی شاه، به دست یکی از عتیقه‌بازان پاریس به نام *دموت* از کتابخانه‌ی سلطنتی ایران دزدیه و به خارج از ایران برده شد. وی نسخه‌ی کامل را به موزه‌ی هنری متروپولیتن عرضه داشت ولی آن موزه آن را نپذیرفت و او برگ‌های تصویردار آن را جدا کرد و فروخت و بقیه‌ی اوراق را گم کرد. از این نسخه‌ی شاهنامه ۷۷ برگ مصور آن در موزه‌ها شناسایی شده است. (ریاحی؛ ۱۳۷۵: ۳۷۲)

۱-۱-۲ مکتب شیراز و ویژگی‌های تصویرسازی آن

با راه‌اندازی کتابخانه‌های تیموری، رویکرد ترکی- مغولی وارد مکتب شیراز شد، با گرایش‌های ایرانی- اسلامی درآمیخت و ترکیبی نو فراز آورد. (آژند؛ آذر ۱۳۸۷: ۲۸۱)

در این فرآوری جدید رویکردهای ایرانی- اسلامی به نسبت گرایش‌های ترکی- مغولی بیشتر حس می‌شود. (آژند؛ آذر ۱۳۸۷: ۱۶۳)

به عبارتی شاهزادگان تیموری در عرض نیم سده مکتب نگارگری شیراز را به قدری پرمایه و غنی ساختند که قابل قیاس با ادوار پیش از خود نبود.

در مکتب شیراز تیموری کتابخانه‌های اسکندرسلطان (از حامیان مهم کتاب‌آرایی سلسله‌ی تیموری) در شیراز و اصفهان نقشی استثنایی داشتند. در این کتابخانه‌ها شماری از هنرمندان برجسته‌ی دربار آل‌جلایر، اعم از نقاش و خطاط و مذهب و مجلد گرد آمدند و تحت حمایت اسکندرسلطان به کتاب‌آرایی نسخه‌های مختلف پرداختند. به نظر می‌رسد که خواجه محمود مجلدتبریزی نیز از زمره‌ی این هنرمندان بوده که در کتابخانه‌ی اسکندرسلطان مشغول کار شده و بعدها به هرات رفته است. (آژند؛ آذر ۱۳۸۷: ۱۶۸)

سبک نگارگری نسخ این دوره نمایانگر نخستین امتزاج شیوه‌های به کار رفته‌ی تصویرسازی جلایریان با ضوابط تصویرسازی دربار مظفری به نظر می‌رسد؛ توأم با عناصر، نقش‌مایه‌ها و جزییاتی که بازتاب سنت تصویرسازی آسیای‌میانه است و این جزییات عبارت از طرز جامه‌پوشی و نحوه‌ی ثابتی در بازنمایی علایم چهره‌ها، هیکل عفریت‌ها، فرشتگان، جزئیات منظره‌سازی و جای‌گیری اجزاء آن هستند. در نتیجه‌ی این هم‌زیستی سنت‌ها، ویژگی‌های صوری سبک شیراز در دوره‌ی حکومت اسکندرسلطان شکل گرفت و این ویژگی‌ها را می‌توان چنین برشمرد: صخره‌های اسفنجی در حاشیه‌ی افق رفیع، آسمان آبی یا طلایی درخشان و یا لاجوردی و پرستاره، ابرهای پیچان و دنباله‌دار، پیکره‌های باریک اندام در جامگان رنگین، زمین مفروش از گلبوته‌های گوناگون و منظم، درختان دارای برگ‌های فشرده و یکنواخت، جویبارهای نقره‌ای پرپیچ و خم، و بناهای آراسته با کاشی‌های منقوش. (Pope; 1982: 24- 25) (شکل‌های ۲ – ۴، ۲ – ۵، ۲ – ۶ و ۲ – ۷)

برخی از این ویژگی‌ها، چون نحوه‌ی شکل بندی آسمان و صخره‌ها و درختان، بعدها در تصویرسازی هرات زمان بایسنقرمیرزا نیز جلوه‌گر شد. (پاکباز؛ ۱۳۸۴: ۷۲)

۲-۱-۲ مکتب هرات و ویژگی‌های تصویرسازی آن

هنرپروری خاندان تیموری بیش از شیراز در هرات جلوه نمود. بایسنقرمیرزا فرزند گوهرشاد بانو پس از آنکه به فرمان شاهرخ حکومت هرات را به دست گرفت، کتابخانه-کارگاه بزرگ خود را در این شهر برپا کرد. (پاکباز؛ ۱۳۸۴: ۷۳)

بایسنقرمیرزا در سال ۸۲۳ قمری به آذربایجـان رفت و در بازگشت از این سفر شماری از هنرمنـدان از جمله مولانا جعفرتبریـزی خطاط، مولانا سعدالدین تبریـزی خطاط، سیدی احمـد قاش، خواجه علی‌مصـور، استاد قوام‌الدین مجلدتبریزی (مجلدساز *شاهنامه‌ی بایسنقری*) و غیاث‌الدین نقاش را از تبریز به هرات برد. با ورود این هنرمندان به هرات، سنت‌های هنری موجود در کارگاه‌های تبریز به هرات منتقل شد (شکل ۲ – ۸ و ۲ – ۹). از طرفی شاهرخ، تمامی مایملک هنری شاهزاده‌ی هنرپرور تیموری (اسکندرسلطان) را پس از برکناری وی در اختیار گرفت و بعضی از هنرمندان را که در خدمت او بودند به هرات منتقل کرد. به نظر می‌رسد که پیرسید احمد باغشمالی نقاش و مولانا معروف خطاط از جمله‌ی این هنرمندان بوده باشند. (آژند؛ مهر ۱۳۸۷: ۳۸)

درحقیقت کتابخانه‌ی سلطنتی هرات از تلفیق سنت‌های هنری پیشین شکل گرفت، به این صورت که در ابتدا تأثیر سنت هنری شیرازِ دوره‌ی اسکندرسلطان بر آثار این کارگاه دیده می‌شود، ولی با ورود هنرمندان تبریز به هرات به تدریج جای خود را به سنت هنری جدید می‌دهد که حاصل تعامل هنرمندان شرق و غرب و مرکز ایران بوده است. (شکل‌های ۲ – ۱۰ و ۲ – ۱۱) (آژند؛ مهر ۱۳۸۷: ۳۸)

به عبارتی بایسنقرمیرزا با بهره‌گیری از دو سنت هنری شیراز و تبریز پایه‌های مکتب هرات را استوار و امکانات شکوفایی آن را فراهم ساخت. نوآوری‌های هنرمندان مکتب هرات ویژگی‌های هماهنگ و یکدستی را در خطاطی، تذهیب، تصویر و نیز تجلید به وجود آورد. (آژند؛ مهر ۱۳۸۷: ۷۴)

حجم زیادی از تولیدات هنری کتابخانه‌ی سلطنتی وی به آثار تزیینی اختصاص یافت. در این میان آثار تزیینی جلدها و برگه‌هایی از نسخ نیز قابل توجه است. از ویژگی‌های چشمگیر آثار دوره‌ی تیموری تبدیل موضوعات قراردادی به مضامین تخیلی است. در این آثار منظره‌پردازی با به‌کارگرفتن گیاهان، وحوش و شکل‌بندی‌های صخره‌ای جان تازه‌ای می‌یابد و خط‌پردازی و ریتم آنها جلوه‌ی این جهانی پیدا می‌کند. (آژند؛ مهر ۱۳۸۷: ۵۲- ۵۳)

همچنین پیکره‌های بلند قامت و موقر با چهره‌های ریش‌دار، گلبوته‌های درشت و تک‌درختان سرسبز از عناصر شاخص در ترکیب‌بندی‌های کاملاً متعادل نگاره‌های *شاهنامه‌ی بایسنقری* – و دیگر نسخه‌های

این زمان- به شمار می‌آیند. گاه نیز شالوده‌ی ترکیب‌بندی، متشکل از عناصر افقی و مورب است. اجتناب از قرینه‌سازی محض، صحنه‌های شکار و کارزار را پرجنبش و مجالس بزم و ضیافت را ساکن و آرام به نظر می‌رساند. در صحنه‌های درباری تاکید خاص بر ظرافت نقوش رنگارنگ جامگان، کاشی‌ها و فرش‌ها شده است. (پاکباز؛ ۱۳۸۴: ۷۵)

در این دوره پرداخت به زندگی مردمان عادی بیشتر اتفاق می‌افتد و چنین به نظر می‌رسد ورود جزییات زندگی روزمره از رویکردهای دیگر نگارگری اواخر مکتب هرات است. ساختار نگاره‌های پسین مکتب هرات، نوعی واقع‌گرایی بصری را به نمایش می‌گذارد؛ به‌طوری که پیکره‌ها حالت آرمانی پیشین را ندارند و شخصیت‌هایی ملموس هستند که هر کدام به فعالیتی خاص مشغولند. در حالی‌که در نگاره‌های پیشین مکتب هرات، بخش فوقانی صفحه و کلاً افق، دور از نگرنده تصویر می‌شد. ولی در نگاره‌های پسین، نگاه از پایین به بالای مجلس کشیده می‌شود. (آژند؛ مهر ۱۳۸۷: ۲۲۳-۲۳۳)

گفتنی است در آثار تزیینی دوره‌ی تیموری تأثیرات چینی قابل مشاهده است. شاید نمونه‌ای از تعامل هنری با چین را بتوان در موضوعاتی چون گرفت و گیر حیوانات، درگیری بین اژدها و سیمرغ، تصاویر حیوانات ابرسان و گیاهان و گل‌های ابرگونه و مناظر رویایی با ساکنان تخیلی پیدا کرد. (آژند؛ مهر ۱۳۸۷: ۵۴)

۲-۲ تصویرسازی دوره‌ی صفوی

با آغاز سلسله‌ی صفوی و انتقال پایتخت به تبریز، پایگاه‌های هنری و در نتیجه هنرمندان نیز به آن شهر منتقل شدند. با تغییر حامیان هنر؛ گرایش‌های هنری، متأثر از این دگرگونی، دچار تحول شد و به سبب آن سنت هنری جدیدی در پایتخت صفوی (تبریز) به وجود آمد. پس از چندی با انتقال پایتخت صفوی از تبریز به قزوین، کتابخانه- کارگاه‌های سلطنتی در قزوین نیز راه‌اندازی شد؛ اما از آنجا که کتاب‌آرایی در این کارگاه‌ها نیز با اصول مکتب تبریز ادامه داشت؛ نمی‌توان مکتب متفاوت و ویژگی‌های خاصی برای این کارگاه‌ها در نظر گرفت. (آژند؛ ۱۳۸۴: ۱۵۶- ۱۵۹)

اصولا غنای هر کتابخانه، به‌خصوص وجود هنرمندان برجسته در هر کارگاه هنری ارتباط مستقیم با هنرپرور و میزان علاقه و اشتیاق و سرمایه‌گذاری او در پروژه‌های هنری داشت. در واقع عملکرد هر کتابخانه به تصمیمات صاحب آن وابسته بود. چنان که شاه‌تهماسب پس از انتقال پایتخت به تبریز، به

دلایلی از حمایت کارکنان کتابخانه‌ی همایونی دست کشید و بنابراین کارکنان و به‌خصوص هنرمندان آن پراکنده شدند؛ بعضی برای خود کارگاه راه انداختند و برخی راه هند درپیش گرفتند و شماری هم وارد کتابخانه‌ی ابراهیم میرزا در مشهد شدند. (آژند؛ ۱۳۸۴: ۹۵)

پس از چندی با انتقال پایتخت از قزوین به اصفهان توسط شاه عباس در سال ۱۰۰۶ قمری این شهر مرکز فرهنگی و هنری ایران صفوی شد. کتاب‌آرایی در این زمان زیر نظر شاه عباس صفوی دوره‌ی نوینی را به ریاست صادقی‌بیگ افشار آغاز کرد. سیاوش گرجی، فرخ بیگ گرجی، مولانا شیخ محمد سبزواری، رضا عباسی، حبیب الله، معین مصور، محمد قاسم، محمد یوسف، شفیع عباسی و افضل‌الحسینی و علی‌رضا عباسی خطاط از جمله هنرمندان دوره‌ی شاه عباس بودند که به کار کتاب‌آرایی می‌پرداختند. علاوه براین در این دوره به دلیل حضور هنرمندان اروپایی در ایران و توجه شاه به آنان اسلوب فرنگی‌سازی نیز رونق بیشتری پیدا کرد. (آژند؛ ۱۳۸۵: ۳۸)

۱-۲-۲ مکتب تبریز دوم و ویژگی‌های تصویرسازی آن

مکتب تبریز دوره‌ی صفوی از منابع مختلفی بهره‌مند شد: مکتب ترکمان که خود دو شاخه‌ی اساسی داشت یعنی مکتب شیراز دوره‌ی پیربداق آق‌قویونلو و سلطان خلیل که سنت هنری روزگار تیموریان را صاحب شده بودند و مکتب تبریز روزگار جهانشاه قراقویونلو و سلطان یعقوب آق‌قویونلو با هنرمندان نام‌داری چون سلطان محمد تبریزی و نیز هنر مکتب هرات دوره‌ی سلطان حسین بایقرا با هنرمندان برجسته‌ای چون بهزاد، آقامیرک و... . نخستین ویژگی و تمایز مکتب تبریز صفوی در جامه‌ی پیکره‌ها رخ نمود که کلاه دوازده‌تَرکی قزلباشی بر سر داشتند. در این زمان کارگاه هنری تبریز معیاری برای تولید نگاره‌های سبک درباری گردید و آمیختگی ویژگی‌های مکاتب شرق و غرب ایران به اوج کمال خود رسید. (آژند؛ ۱۳۸۵: ۱۰۱– ۱۰۲)

هنرمندان این مکتب به پیروی از سنت بهزاد، علاقه‌ای وافر به تصویرکردن محیط زندگی روزمره داشتند؛ آنها سراسر صفحه را با پیکرها، تزیینات معماری و جزییات منظره پر می‌کردند؛ ولی در رویکرد واقع‌گرایانه به جهان هیچ‌گاه روش طبیعت‌نگاری را به‌کار نمی‌بردند. سنت فضاسازی مفهومی نیز به قوت خود باقی بود؛ به سخن دیگر، فضا همچنان با نشانه‌های انتزاعی از جهان واقعی تعریف می‌شود. (پاکباز؛ ۱۳۸۴: ۹۱) (شکل‌های ۲ – ۱۲، ۲ – ۱۳ و ۲ – ۱۴)