نوشتهٔ

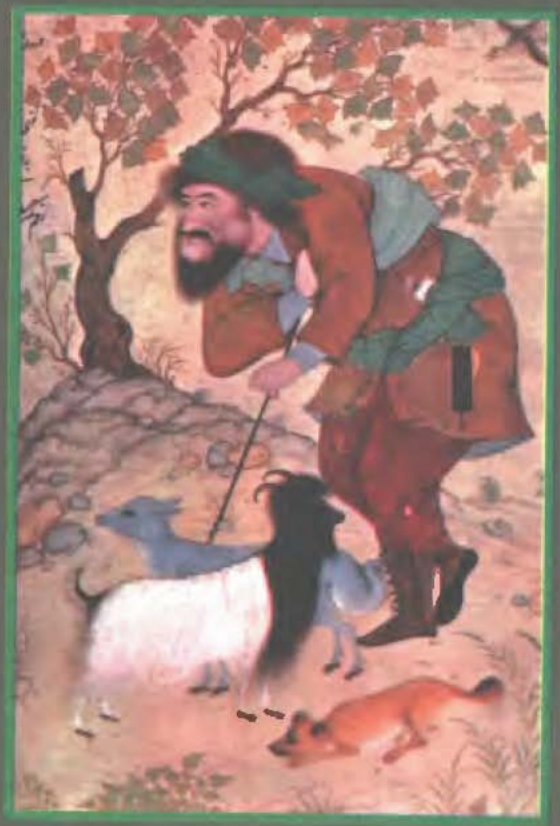
لورنس بینیون

ج.و.س. ویلکینسون

بازیل گری

سیر تاریخ نقاشی ایرانی

تیرستان
www.tabarestan.info



ترجمهٔ

محمد ایرانمنش

بسم الله الرحمن الرحیم

www.tabarestan.info تبرستان

تبرستان
www.tabarestan.info

سیر تاریخ نقاشی ایرانی

تبرستان
www.tabarestan.info

نوشته: لورنس بینیون
ج. و. س. ویلکینسون
بازیل گری

ترجمهٔ:
محمد ایرانمنش

مؤسسه انتشارات امیرکبیر
تهران، ۱۳۸۳

بینیون، لارنس، ۱۸۶۹ - ۱۹۴۳م. Binyon, Laurence
سیر تاریخ نقاشی ایرانی / نوشته لورنس بینیون، ج. و. س. ویلکینسون، بازیل گری؛ ترجمه محمد ایرانمنش. — [ویراست ۲]. — تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۸.
۴۷۹ ص.. مصور (بخشی رنگی).
ISBN 964-00-0204-6
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
عنوان اصلی:Persian miniature Painting including, a critical and descriptive catalogue of the miniatures exhibited at ..., 1971.
ویرایش اول این کتاب تحت عنوان «سیر تاریخی نقاشی ایرانی» در سال ۱۳۶۷ منتشر شده است.
واژه‌نامه.
کتابنامه: ص. ۴۴۹ - ۴۵۴؛ همچنین بصورت زیرنویس.
نمایه.
چاپ سوم: ۱۳۸۳.
۱. تذهیب ایرانی - نمایشگاهها. ۲. مینیاتور ایرانی - نمایشگاهها. ۳. نقاشی ایران - تاریخ. ۴. تذهیب - ایران - نمایشگاهها. الف. ویلکینسون، جیمزور استیوارت، Wilkinson Jamesvere Steuart ب. گری، بزیل، ۱۹۰۴ - م. Gray, Basil ج. ایرانمنش، محمد، مترجم. د. عنوان. ه عنوان: سیر تاریخی نقاشی ایرانی.
۹ س ۹ ب /ND۳۲۴۱
۱۳۷۸
۷۴۵/۶۷۴۹۱۵۵
کتابخانهٔ ملی ایران
م۷۸-۷۹۰۵

تبرستان
www.tabarestan.info

سیر تاریخ نقاشی ایرانی
نویسندگان : لورنس بینیون - ج . و . س . ویلکینسون - بازیل گری
ترجمهٔ محمد ایرانمنش
چاپ دوم: ۱۳۷۸
چاپ سوم : ۱۳۸۳
چاپ و صحافی : چاپخانهٔ سپهر، تهران
شمارگان: ۲۰۰۰ نسخه
حق چاپ محفوظ است.

شابک ۶-۲۰۴-۰۰-۹۶۴ ISBN 964-00-0204-6
مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر تهران، میدان استقلال.
WWW.AMIR-KABIR.COM

ترجمهٔ این کتاب ارزشمند را به‌پدر و مادر بسیار عزیزم که نخستین معلمان و مشوقان همیشگی من در هنر بوده‌اند، تقدیم می‌دارم.

محمد ایرانمنش

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

فهرست مندرجات

عنوان	صفحه
گفتار مترجم برچاپ دوم	۹
پیشگفتار	۱۱
مقدمه	۱۵
۱. نقاشی ایرانی پیش‌از حملات مغول و سبک بین‌النهرین	۵۵
۲. سبک اولیه نقاشی ایرانی و دگرگونیهای آن در قرن چهاردهم	۸۵
۳. مکتب تیموری	۱۴۱
۴. اواخر قرن پانزدهم: بهزاد و نقاشان همعصر او	۲۲۱
۵. اوایل دورهٔ صفویه	۲۷۹
۶. نقاشی در دورهٔ شاعباس و جانشینان او	۳۷۱
شرح دوست‌محمد دربارهٔ هنرمندان گذشته و حال	۴۱۳
شرح میرزامحمدحیدر دوغلات دربارهٔ نقاشان مکتب هرات	۴۲۹
مرقع ارسالی از کتابخانهٔ کاخ گلستان	۴۳۳

فهرست کتابهایی که در مورد نقاشی سنتی ایرانی تاکنون به‌فارسی منتشر شده است. ۴۳۵
واژه‌نامه هنرهای کتاب‌آرایی (فارسی به انگلیسی) ۴۳۷
واژه‌نامه هنرهای کتاب‌آرایی (انگلیسی به فارسی) ۴۴۳
کتابنامه (Biblioography) ۴۵۱
فهرست اعلام ۴۵۷

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

گفتار مترجم بر چاپ دوم

کتاب «سیر تاریخ نقاشی ایرانی» که ترجمه کتاب "Persian Miniature Painting" چاپ ۱۹۷۱ انتشارات دوور (Dover) است، پس از انتشار اول به قدری مورد استقبال دانشجویان و استادان هنر، هنرمندان و هنر دوستان قرار گرفت که در اندک مدتی نایاب شد. اینک چاپ دوم کتاب تقدیم خوانندگان می‌گردد.

در چاپ دوم، موارد زیر به کتاب اضافه شده است:

۱ـ واژه‌نامه انگلیسی به فارسی و فارسی به انگلیسی،

۲ـ فهرست کتابهایی که تاکنون در مورد نقاشی ایرانی به فارسی منتشر شده است،

۳ـ کتابنامه لاتین اصل کتاب،

۴ـ فهرست اعلام.

دریافتن معادل اصطلاحات فنی، از تحقیقات هنرمند گرامی، آقای اردشیر مجرد تاکستانی به شرح زیر سود جسته‌ام:

۱ـ راهنمای نقاشی و کتاب‌آرایی در ایران، آستانه حضرت معصومه سلام‌الله علیها، قم، ۱۳۷۲،

۲ـ تشعیر، نشر شاهد، تهران، ۱۳۷۰،
۳ـ تذهیب، انتشارات سروش،
۴ـ سفرنامه چین (در دست چاپ)،
۵ـ جزوات درسی.

همچنین در یافتن معادل برخی اصطلاحات و واژه‌ها از کمکهای بی‌دریغ زنده‌یاد آقای فیرزو شیروانلو که از پیشکسوتان ترجمه و تألیف و تحقیق در زمینهٔ نقاشی ایرانی بوده‌اند، برخوردار شده‌ام. بدین‌وسیله یاد ایشان را گرامی می‌دارم.

برخی از معادلها را نیز با نظرخواهی از استاد ارجمند آقای دکتر عبدالحسین زرین‌کوب برگزیده‌ام. مراتب سپاس خود را از ایشان نیز ابراز می‌دارم.

بار دیگر لازم می‌دانم که از کمکهای بی‌دریغ مترجم گرامی آقای کلودکرباسی در ترجمهٔ مفاهیم دشوار و جملات فرانسوی و آلمانی کتاب و نیز از همکاریها و راهنماییهای بی شائبه آقای اردشیر تاکستانی در کلیّهٔ مراحل ترجمه و از تشویقهای مؤثر آقای سعید طباطبایی، مدیر محترم نشر گلگشت و از کلیهٔ هنردوستان و هنرمندان و هنرجویان و استادانی که مرا مورد لطف و تشویق قرار دادند و در پایان از مسؤولان مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر در فراهم آوردن امکان چاپ مجدد کتاب، صمیمانه سپاس‌گزاری کنم.

امید فراوان دارم که این‌گونه کتابها بتواند بر نگرش هنرمندان و هنردوستان نسبت به هنرهای سنّتی ایران سخت مؤثر افتد و موجب بازبینی عمیقی در برداشتهایشان شود و پایه‌های کنونی هنر کشورمان را استوارتر گرداند.

محمد ایرانمنش

www.tabarestan.info تبرستان

تبرستان
www.tabarestan.info

پیشگفتار

کتاب حاضر، در اصل، کتابچهٔ راهنمای نقاشیها و کتب خطی مصور عرضه شده در نمایشگاه هنر ایرانی برلینگتن هاوس[1] در ماههای ژانویه تا مارس ۱۹۳۱ بود. بعد از نمایشگاه، احساس کردیم که در زمینهٔ نقاشی ایرانی، به کتابی ماندگار و کاملاً مصور، همراه با شرح و تفاصیلی بیش از کتابچه‌ای که در نمایشگاه عرضه می‌شود نیاز است. البته بنظر ما، چنین کتابی نمی‌بایست فقط شرح آثار نمایشگاه باشد، و هرچند در آن، تنها از تصاویری استفاده شود که در برلینگتن هاوس به‌نمایش درآمد، بایستی تمامی قلمرو نقاشی ایرانی را در بر گیرد.

بسیاری از نسخ خطی ایرانی مزین به‌تصاویر نفیس، در قرنهای هفدهم، هیجدهم و نوزدهم، از کتابخانه‌های اروپا سر درآوردند. البته کسانی که این کتابها را در شرق جمع‌آوری کرده و با خود به‌اروپا آورده بودند، به‌دلیل تعصب معمول غربی علیه نبودن پرسپکتیو و دیگر اصول نقاشی غربی در هنر ایرانی، ارزش هنری چندانی برای آنها قایل نبودند. موضوع دیگر آنکه نقاشیهای ایرانی و هندی، معمولاً، با یکدیگر اشتباه می‌شوند. این نسخ خطی، اغلب توسط کتابدارانی فهرست می‌شده که بیشتر به‌متن آنها توجه داشته‌اند تا به‌تصاویر آنها، بطوریکه تا قرن حاضر، بجز از جانب تنی چند از محققان، مانند: م. بلوشه[2]، توجهی جدی به‌نقاشیهای ایرانی نشده است. انتشار **کتاب راهنمای هنر اسلامی**[3]، اثر م. میژون[4] در سال ۱۹۰۷، و کتاب

1. Burlington House.
2. M. Blochet.
3. *Manuel d'Art musulman.*
4. M. Migeon.

خطاطان و نقاشان شرق اسلامی[5]، از م.ك. هوارٔ درسال ۱۹۰۸ و مقالات پراکنده‌ای توسط م. بلوشه و دیگران، نشانهٔ توجه روزافزون به‌نقاشی ایرانی بوده است. برپایی نمایشگاههایی درموزه‌هنرهای تزیینی پاریس[7] درسالهای ۱۹۰۳و۱۹۰۷ونمایشگاههای کوچکتری در سایرکشورها بر این توجه افزودند. نمایشگاه شایان توجهی از هنر اسلامی نیز توسط پروفسورساره[8] از برلین و دکتر مارتین[9] از استکهلم، درسال ۱۹۱۰ تشکیل شد. با تشکیل نمایشگاه سومی درموزهٔ هنرهای تزیینی پاریس به‌سال ۱۹۱۲، اهمیت نقاشی درمیان دیگر هنرهای ایرانی، بیش از پیش شناخته شد. این نمایشگاه، ترکیب غنی و ممتاز مجموعه‌های خصوصی پاریس را نشان می‌داد. در واقع در اثر ناآرامی‌ها و بروز انقلاب مشروطیت در ایران، آثار هنری جدید و فراوانی از آن کشور، بخصوص از سال۱۹۰۸، به‌خارج سرازیر شد و از آن میان کتب خطی نفیسی به مجموعه‌های پاریس راه یافت.

www.tabarestan.info

در همان سال ۱۹۱۲، کتاب **نقاشی مینیاتور در ایران، هندوستان و ترکیه**[10] نوشتهٔ دکتر ف. ر. مارتین، انتشار یافت. این کتاب در نوع خود پیشرو بود، زیرا هرچند م. بلوشه قبلاً دست به‌تألیف تعدادی کتاب پرمایه زده و گنجینه‌های موجود درکتابخانهٔ ملی پاریس را به‌مردم معرفی کرده بود، ولی دو جلد کتاب دکتر مارتین شامل تصاویری از آثار موجود در مجموعه‌های سراسر اروپا بود و برای اولین‌بار نشان می‌داد که چه مقدار آثار هنری درکتابخانه‌های خصوصی و عمومی تا هنگام کشف آنها در تحقیقات پرمایه و جامع دکتر مارتین، از دیده‌ها پنهان مانده بود.

بعد از آن، به‌یادبود نمایشگاه موزهٔ هنرهای تزیینی پاریس، کتاب شکوهمند **نقاشیهای ایرانی**[11] از م. م. مارتو[12] و وه‌ور[13] درسال ۱۹۱۳ انتشاریافت. درسال۱۹۱۴،

5. *Les Calligraphes et les Miniaturistes de l'orient musulman.*
6. M. Cl. Huart.
7. Musée des Arts Décoratifs.
8. Prof. F. Sarre.
9. Dr. F. R. Martin.
10. *Miniature Painting in Persia, India, and Turkey.*
11. *Miniatures Persanes.*
12. MM. G. Marteau.
13. H. Vever.

کتاب دکتر و. شولتز[14] که از نظر کل موضوع، کتابی جامع و از لحاظ حقایق دقیق و مفصل، کتابی پرمایه بود، منتشر شد.

از زمان جنگ تاکنون، در این زمینهٔ تحقیقی، فعالیتها چند برابر شده است. نقاشی ایرانی، دیگر فقط موضوع مورد علاقهٔ محققان نیست، بلکه بعنوان گیراترین فصل در تاریخ هنرهای تصویری دنیا شناخته شده است. در همان حال منابع مستند، کامل‌تر کاویده شده‌اند؛ مجموعه‌های قدیمی دوباره تحت مطالعه قرار گرفته‌اند؛ مدارک تاریخی، دقیقتر بررسی شده‌اند؛ و نظرات پذیرفته شده بخصوص در مورد هنرمندان خاص، سخت مورد بازبینی قرار گرفته‌اند.

در طول این سالها، محققانی چند از کشورهای متفاوت، اطلاعات ارزنده‌ای به‌دانش ما افزوده‌اند. در اینجا فقط لازم است به‌آثار معروف دکتر کوهنل[15]، م. سکیسیان[16]، سرتوماس آرنولد[17] و م. بلوشه اشاره کنیم. اگرچه در این کتابها، طبعاً درباره برخی نکات، اغلب نظرات متفاوتی بچشم می‌خورد، با اینحال ما به‌همهٔ آنها بسیار مدیونیم.

برپایی نمایشگاه برلینگتن هاوس و جلسه بحث همزمان با آن، پژوهندگان بزرگ را در لندن، گرد هم آورد. در اینجا لازم می‌دانیم مراتب حق‌شناسی خود را نسبت به کسانی که افتخار بحث با آنان را در زمینهٔ مسائل مربوط به‌نقاشی ایرانی و مطالب جدیدی که نخستین‌بار در برلینگتن هاوس عرضه شد، داشتیم، ابراز نماییم. کتابچه راهنمای نمایشگاه که پروفسور و. مینورسکی[18] مسؤولیت اصلی تهیهٔ آن را داشت، مبنای کتاب حاضر شد. ما کوشیده‌ایم تا ترتیب زمانی تاریخ نقاشی ایرانی را در کتاب حاضر، بجز در مورد قدیمی‌ترین دوره که ملاحظات دیگر بنظر مهمتر می‌آمده، حفظ کنیم.

نتیجه‌گیریهای کلی ارائه شده در کتاب، وجوه مورد توافق مؤلفان آن را نشان می‌دهد؛ امّا شرح نقاشیهای ادوار اولیه عمدتاً کار آقای گری[19]، و توصیف نقاشیهای ادوار بعد، بیشتر از آقای ویلکینسون[20] است.

اگرچه تصاویر کتاب حاضر، براساس تابلوهای به‌نمایش درآمده در

14. W. Schulz.
15. Dr. Kühnel.
16. M. Sakisian.
17. Sir Thomas Arnold.
18. Prof. V. Minorsky.
19. Bazil Gray.
20. J. V. S. Wilkinson.

برلینگتن هاوس، برگزیده شده است، ولی در این راه دقت زیاد کرده‌ایم تا با نظرخواهی از ویراستاران کتاب **بررسی هنر ایران**[21] از چاپ تکراری تصاویر موجود در کتاب مزبور خودداری شود. تصاویر کتاب حاضر، علاوه بر آثار به‌نمایش درآمده در نمایشگاه برلینگتن هاوس، آثار مجموعه‌های خصوصی که در کتاب **بررسی هنر ایران** آمده و در نمایشگاه برلینگتن هاوس موجود نبود، را نیز شامل می‌شود. وجود همهٔ این تصاویر در کتاب حاضر، یکی از کاملترین مجموعهٔ تصاویر نقاشی ایرانی را در دسترس پژوهندگان قرار می‌دهد.

ما مراتب سپاسگزاری خود را بخاطر همکاریهای گوناگون نسبت به‌عزیز بی[22]، مدیر موزهٔ استانبول، آقای م. ا. جغتایی از دانشکده اسلامی لاهور، آقای ا. س. فالتون[23]، سرتی. ولزلی هیگ[24]، خانم جون کینگزفورد[25]، آقای م. مینوی، پروفسور ر. ا. نیکلسون[26]، سر ا. دنیسون راس[27] و سر اورل استین[28]، و مسؤول چاپ انتشارات آکسفورد و همکارانش و بالاخره نسبت به‌مجموعه‌دارانی که اجازه دادند تا از روی نقاشیهایشان عکس گرفته شود، اعلام می‌داریم.

www.tabarestan.info تبرستان

21. *Survey of Persian Art.*
22. Aziz Bey.
23. A. S. Fulton.
24. Sir T. Wolseley Haig.
25. Miss Joan Kingsford.
26. Prof. R. A. Nicholson.
27. Sir E. Denison Ross.
28. Sir Aurel Stein.

تصویر ۴۶ ب؛ صحنه‌ای در باغ؛ شاهنامه ابراهیم سلطان بن شاهرخ؛ حدود ۱۴۲۰/۸۲۳؛ کتابت در شیراز.

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

مقدمه

در نمایشگاه هنر ایرانی سال ۱۹۳۱ در برلینگتن‌هاوس لندن، بخش نقاشی نسبت به‌سایر بخشها، درخشانتر و کاملتر عرضه شده بود. این بخش که بحق نمودار کاملی از نقاشی ایرانی بود، بزرگترین و نفیس‌ترین مجموعه‌ای بشمار می‌رفت که تا آن زمان در اروپا به‌نمایش درآمده بود. با اینحال، اگر دو مجموعهٔ بزرگ موجود در موزهٔ بریتانیا و کتابخانهٔ ملی پاریس نیز به‌نمایش درمی‌آمد، نمایشگاه می‌توانست از این هم جامعتر و پرشکوه‌تر باشد. باری، اگرچه نبودن این دو مجموعه و چند کتاب خطی مهم دیگر مانند: نسخهٔ **منافع‌الحیوانات ۱۲۹۵** موجود در کتابخانه پیرپونت‌مورگان[۲۹]، **شاهنامه**‌ای که در سال **۱۵۳۷** برای شاه‌تهماسب مصور شده‌است و اکنون به‌بارون‌ادموندروتچیلد[۳۰] تعلق دارد، نسخهٔ **خمسه** نظامی در کتابخانه ایالتی لنینگراد، و گلچین هنری قرن پانزدهم که قبلاً متعلق به‌آقای یتس‌تامپسون[۳۱] بود و الآن در اختیار آقای گلبنکیان[۳۲] است، ما را از وجود نمونه‌های عالی و ارزنده‌ای از هنر نقاشی ایرانی در نمایشگاه محروم ساخت، ولی این امر از ادعای ما مبنی بر اینکه نمایشگاه برلینگتن‌هاوس نمونهٔ کاملی از تمامی ادوار هنر نقاشی ایرانی بود، نمی‌کاهد.

اگر تعدادی از گنجینه‌های شناخته شده در دسترس نبود، ولی بجای آنها تعداد فراوانی از آثار ناشناخته و یا نسبتاً ناشناخته تا آن‌وقت، که برخی بسیار ارزنده و پر-

29. Pierpont Morgan.
30. Baron Edmond de Rothschild.
31. Yates Thompson.
32. Gulbenkian.

اهمیت بودند، وجود داشت. این آثار که از طرف دولتهای ایران، مصر و ترکیه امانت داده شده بودند، خود به‌تنهایی می‌توانستند برلینگتن هاوس را نمایشگاهی بیادماندنی کنند. همراه با این آثار، مقدار فراوانی مطالب جدید از منابع متعدد بخصوص از منابع انگلیسی نیز وجود داشت. البته این نکته درخور توجه است که کتابهای خطی و نقاشیهای نفیس ایرانی موجود در کتابخانه‌های انگلستان، احتمالاً تا مدتهای زیاد، در اروپا و حتی در خود انگلستان، بجز برای عدهٔ اندکی محقق مانند: سرتوماس-آرنولد، ناشناخته مانده بودند. در اینجا باید یادآوری کنیم که علاوه بر موزه بریتانیا، آثار بسیار ارزشمندی از نقاشی ایرانی در سایر مجموعه‌های انگلستان نیز موجود است. کتابخانهٔ بودلیان[۳۳] و کتابخانه‌های دانشگاه ادین‌بارو[۳۴]، انجمن سلطنتی آسیایی[۳۵] و دفتر دولتی هند[۳۶]، کتابهای خطی و طراحیهای گرانبهایی به‌نمایشگاه امانت داده بودند، امّا غنی‌ترین آثار امانتی، از مجموعهٔ خصوصی آقای چستربیتی بود.

آثار و مطالب یادشده در بالا، بسیار جدید بودند و برای اولین بار در دسترس عموم قرار می‌گرفتند. وجود این آثار در کنار آثار امانتی مجموعه‌های خصوصی اروپا و آمریکا بخصوص مجموعه‌های معروف پاریس مانند: مجموعه‌های م. وه‌ور، م. کلودآنه[۳۷] فقید، و م. کارتیه[۳۸]، فرصتی استثنایی را برای بررسیهای مقایسه‌ای که بسیار هم لازم بود فراهم آورد. در اینجا، بجاست به‌برخی از نکات مبهم و تاریکی که نمایشگاه برلینگتن هاوس بر آنها پرتو جدیدی افکند، اشاره کنیم؛ البته هرکدام از این نکات را در جای خود، بررسی دقیق خواهیم کرد.

برای نخستین بار دو قسمت از کتاب **جامع‌التواریخ** رشیدالدین که یکی در کتابخانه دانشگاه ادین‌بارو و دیگری در کتابخانه انجمن سلطنتی آسیایی موجود است، در کنار یکدیگر قرار گرفتند. همچنین بیست‌ودو تصویر نسخه پراکندهٔ **شاهنامهٔ** دموت[۳۹]، که هیچگاه بطور کامل و در کنار یکدیگر در اروپا به‌نمایش درنیامده و فقط چند برگ از آن چاپ شده بود، از جانب شش تن صاحبان آنها، به‌نمایشگاه امانت داده شده بود. دو کتاب خطی نامبرده، در جهت شناخت هنر قرن چهاردهم میلادی ایران، اهمیت بسزایی دارند.

33. Bodleian Libary.
34. Edingburgh University.
35. Royal Asiatic Society.
36. India Office.
37. M. Claude Anet.
38. M. Cartier.
39. Demotte.

از تعدادی از نسخ خطی اواخر قرن چهاردهم و اوایل قرن پانزدهم شیراز، چنین برمی‌آمد که سبک نقاشی تیموری، قبل از حمله تیمور جا افتاده بود و قدیمی‌ترین این نسخ نیز، تاریخ پیش از حمله تیمور را نشان می‌داد. از دورهٔ اولیه سبک تیموری که به‌درخشانترین وجهی در نمایشگاه منعکس بود، نکات جدیدی آشکار شد.

کتابخانهٔ شاهرخ و بایسنقر در شرق همیشه از آوازهٔ بسیار زیادی برخوردار بوده است، و ما در برلینگتن هاوس سرانجام توانستیم به‌جای مراجعه به‌اشارات و مطالب مبهم ادبی که برای محققان تشنه‌لب جز سرابی نبودند، به‌مدارکی مستند از آثار عالی هنری دست یابیم. دو شاهکار بزرگ، یکی **شاهنامه** بایسنقری متعلق به‌سال ۱۴۳۰ که سرتوماس آرنولد در کتاب **نقاشی در اسلام**[40] خود به‌آن اشاره‌ای بدون توضیح دارد، و دیگری حکایات **کلیله‌ودمنه** با مناظر عالی و رنگهای گیرا، از اهمیت بیش از اندازه‌ای برخوردار بودند. نسخه **کلیله‌ودمنه**، دید ما را نسبت به‌هنر منظرسازی در ایران وسعت بخشید.

یکی دیگر از آثار نفیس هنری قرن پانزدهم که برای اولین بار به‌نمایش گذاشته شد، **شاهنامهٔ** انجمن سلطنتی آسیایی بود. تا زمان برپایی نمایشگاه، تنها عدهٔ کمی، این نسخه را می‌شناختند، و درباره آن نیز هرگز شرحی داده نشده بود. تقریباً به‌همان اندازه نیز اطلاعات اندکی در مورد نسخه کمابیش قدیمتر **شاهنامه** بودلیان و **گلستان** مجموعهٔ آقای چستربیتی که در سال ۱۴۲۶ توسط جعفر (کاتب **شاهنامه** نفیس سال ۱۴۳۰ امانتی دولت ایران) برای بایسنقر نوشته شده بود، وجود داشت.

یکی از اهداف نمایشگاه آن بود که هر تعداد از آثار هنری قابل دسترسی را که با دلایل کمابیش موجه، به‌بهزاد منسوب بود، گردآورد. اشخاص مطلع می‌دانند که مباحثات و اختلاف نظرات تند و شدیدی بر سر انتساب آثاری به‌این مشهورترین نقاش ایرانی وجود داشته است. نمایشگاه، فرصت گرانبهایی را برای بررسی دقیق آثار بهزاد و رسیدن به‌نتایجی قطعی بدست داد. خوشبختانه در اثر لطف و مرحمت دارندگان این آثار، امکان گردآوردن کلیه مهمترین آثاری که به‌استاد بهزاد منسوب بود، در یک‌جا فراهم آمد. با اینحال اگر در این زمینه، نظری واحد و نهایی حاصل نشد، جای تعجب نیست؛ زیرا بیاد آوریم که در اروپا نیز بر سر آثار هنری منسوب به‌هنرمندان مشهوری چون جیورجیونه[41] بحثهای موافق و مخالف فراوان و طولانی‌یی وجود داشته است.

نمایش نسخه **بوستان** قاهره برای نخستین بار در اروپا، شایان توجه خاص بود؛

40. *Painting in Islam.* 41. Giorgione.

زیرا این نسخه ظاهراً معتبرترین نقاشیهای استاد بهزاد را داراست.

نقاشان دیگری که شخصیت فردی آنان، بیش از گذشته، در این نمایشگاه آشکار شد عبارتند از: قاسمعلی، که شهرتش در زمان خود به‌پای بهزاد می‌رسید، و نیز محمود بخارایی که ترکیب‌بندیهای آثارش، ویژگی کاملاً متمایزی دارد.

نقاشیهای ناشناخته‌ای از عبدالصمد (امانتی دولت ایران)، از نظر آشنایی با منشأ مکتب مغولی هند، از اهمیت فراوانی برخوردار بودند. اگرچه استاد عبدالصمد، بعدها سبک خود را تغییر داده و نقاش دربار دهلی شده بود، ولی در نمایشگاه، امکان دیدن آثار دوره اولیه‌اش که کاملاً به‌شیوه ایرانی بود، فراهم آمد.

شاید موارد بالا، مهمترین نمونه‌هایی از اطلاعاتی باشند که به‌سبب ارائه مدارک جدید و امکان بررسی مقایسه‌ای در نمایشگاه، بر شناخت ما افزودند. در باره سایر موارد نیز در متن کتاب صحبت خواهیم کرد.

پیش از بحث در باره تاریخ نقاشی ایران، به‌بررسی خلاصه‌ای از دستاوردهای نقاشی ایران در قلمرو زیبایی‌شناسی می‌پردازیم.

ایران، به‌هنر جهانی، نوعی نقاشی عرضه داشته که دارای ویژگی منحصربه‌فرد و در نوع خود، ممتاز است. البته می‌توان با تأکید بر خصوصیاتی که نقاشی ایرانی دارا نیست یا به‌آنها نپرداخته، به‌آسانی از ارزش آن کاست؛ امّا چه آن را دست‌کم گیریم یا که بسیار ارج نهیم، در اهمیت منحصربه‌فرد آن جای هیچ بحثی نیست. نقاشی ایرانی آنچنان لذت خاصی به‌ما می‌بخشد که هیچ هنر دیگری نمی‌دهد. پس، آن را همانگونه که هست در نظر گیریم و اگر بتوانیم علل برتری و عظمت ویژه آن را نیز دریابیم.

پیش از هر چیز، بهترست درباره مسأله اندازه نقاشی ایرانی توضیحی بدهیم: اگر نقاشیهای دیواری بیشتری بر جای مانده بود، این تصور عمومی که نقاشی ایرانی همواره اندازهٔ کوچک دارد، بوجود نمی‌آمد. امّا حتی اگر در مورد نقاشیهای کوچک نیز بررسی دقیق‌تری کنیم، تصور ما تغییر خواهد یافت؛ بدین معنی که اگر آثار یک نقاش متوسط را بزرگ کنیم، صرفاً نقاشیهای بزرگ‌شده‌ای هستند؛ در حالی که اگر نقاشیهای استادان بزرگتر را با فـراتاب بر پرده‌ای بزرگ نمائیم، به‌لحاظ گستردگی و قدرتشان، با مقیاس یک فرسنگ برابری می‌کند. امّا واقع امر آنست که ترکیب‌بندی شکوهمند (مونومنتال[42]) و آرام، بخصوص آن‌گونه ترکیب‌بندی که بر یک پیکره با

42. Monumental.

گروهی از پیکره‌های انسانی متمرکز است، در نقاشی ایرانی معمولاً یافت نمی‌شود. نبودن چنین ترکیب‌بندیهایی در نقاشی ایرانی، اساساً به‌این دلیل است که نقاشی ایرانی از مفاهیم مذهبی، سخت جدا نگاهداشته شده است؛ ولی همانطورکه بعد خواهیم دید، این جدایی کامل نبوده است.

ایران از نظر جغرافیایی، بین کشورهای سواحل مدیترانه و کشورهای خاور دور واقع شده است.

اگر ما بدنبال حداعلای بیان هنری با روحیه‌ای غربی باشیم، می‌توانیم آنرا در آثار میکل‌آنژ بیابیم. در تمامی آثار او می‌توان توجه شیفته‌واری را نسبت به‌بدن انسان به‌عنوان نمادی کامل از خواسته‌های بشری، زحمت‌ها، پیروزیها و محرومیتها و سرخوردگیهای فاجعه‌آمیز به‌حدس دریافت. در آثار او، از توجه به‌زیبایی طبیعت، شاخ‌وبرگ درختان، جویها و تصور کوههای دوردست، معمولاً اثری نیست. حضور شخصیت خدای‌گونه انسان، تمامی مناظر مادی دیگر را زایل ساخته است، و تنها اوست که اهمیت دارد.

در نقطهٔ کاملاً مقابل آن، مناظر چینی دورهٔ کلاسیک قرار دارند. در این مناظر، انسان بجز مسافری کوچک و بی‌اهمیت نیست که در کنار پرتگاههای بلند و مرتفع و قلل مه‌آلود قرار دارد. به‌او، منزلگاه خاص خودش داده شده است و در این دنیا در منزل خود بسر می‌برد؛ امّا هدف نقاش به کل نمای کائنات زنده با تغییرات ابدی و قوای دایماً جاری آن که زندگی بشر را در بر می‌گیرد، معطوف است.

امّا تصور و اندیشه ایرانی، چیزی است بین این دو انسان و کردار او همواره در مرکز توجه است. نقاشی ایرانی ارتباط گسترده‌ای با داستانهای حماسی دارد. با اینحال به‌نظر ما، جهان‌بینی ایرانی از جهان‌بینی اروپایی متفاوت است. در نقاشی ایرانی، شکل برهنهٔ انسان به‌عنوان وسیله‌ای بیانی، اصلاً وجود ندارد. شاید بتوان در نقاشی ایرانی از اندیشهٔ فلسفی عرفانی که با روح ایرانی بسیارسازگار است، نشانه‌هایی یافت. منبعی معتبر در این زمینه چنین می‌گوید: وجودی که همه چیز از اوست، خود را طبیعت می‌داند؛ با اینحال در میان کثرت طبیعت، یگانگی خود را با انسان، بار دیگر به‌ثبوت می‌رساند[۴۳]. چنین اندیشه‌ای ممکنست فقط در نمونه‌های خاصی از نقاشیهای ایرانی به‌چشم خورد؛ همانطورکه تمامی آثار هنری اروپا شبیه کارهای میکل‌آنژ یا سرتاسر هنر چینی، مانند مناظر دوره سونگ نیست.

43. R. A. Nicholson, *Studies in Islamic Mysticism,* p. 125.

www.tabarestan.info تبرستان

نقاشی ایرانی، با هنر مدیترانه قرابت‌هایی دارد، ولی از آن بیشتر به‌هنر دیگر کشورهای آسیایی نزدیک است. نقاشی ایرانی یکی از بزرگترین مکاتب هنری آسیا بشمار می‌آید، و همانند سایر مکاتب هنر نقاشی در آسیا، بدون سایه است، و برخلاف مکاتب اروپایی بدنبال بیان از طریق اندیشه‌های انسانها نیست.

با اینحال، نقاشی ایرانی از نقاشی هندی کاملاً متفاوت است. مکتب نقاشی مغولی هند که در آغاز بر پایه نقاشی کلاسیک ایرانی شکل گرفت، نزدیکترین مکتب نقاشی به‌نقاشی ایرانی است؛ امّا تقریباً از همان ابتدا، از آن متمایز شد. این امر تا حدی بدین دلیل است که هنرمند هندی، در نقاشی، شخصیت خاص خود را جلوه می‌سازد، و تا حدی نیز به‌این علت که در نقاشی هندی، نفوذ و تأثیرات شخصی از هنر اروپایی بصورت کمابیش کوشش به‌القای فضا، محسوس است. مجموعهٔ این عوامل سبب شد که آن حالت پر زرق‌وبرق جواهرگونه نقاشی ایرانی از نقاشیهای هندی بزودی رخت بربندد.

نقاشی ایرانی حتی بیش از این، از نقاشی چینی متفاوت است. این تفاوتها، تا حدی بدلیل اختلاف نحوه تفکر و جهان‌بینی است و تا اندازه‌ای نیز به‌سبب تفاوت مواد مصرفی نقاشی و کاربردشان است. در ایران و چین، خط خوش را بیش از نقاشی زیبا ارج می‌گذاشتند. این نکته، بخصوص در مورد ایران که این دو هنر از یکدیگر مجزا هستند، صادق است. در چین، هنر نقاشی و خطاطی با هم عجین شده‌اند، زیرا قلم‌موی خطاطی، قلم‌موی نقاشی نیز است، و پروردن خصوصیات چینی به‌گونه‌ای شایسته، نیاز به‌مهارت نقاش دارد. استفاده از تمام پهنای قلم‌مو در بیشتر قسمتها (اگرچه در ادواری خاص، پهنایی به‌ضخامت یک تار مو، با نهایت ظرافت و حساسیت، جهت طراحی شکل بدن بکار می‌رفت)، طبعاً، چینی‌ها را به‌استفاده از درجات ته‌رنگهای مرکبی برای ایجاد پرسپکتیو فضایی کشاند؛ و عشق اولیه ایشان به‌منظره، آنان را به‌خلق هنر تصویری ته‌رنگهای مجزا و غیر یکنواخت (هنری که در ایران، کاملاً ناشناخته بود) واداشت.

هنرمند ایرانی نسبت به‌طرح درجات ته‌رنگها کمتر مأنوس و بیشتر به‌خط، دلبسته بود. این خصوصیت را می‌توان در نقاشیهای نسخهٔ **جامع‌التواریخ** انجمن سلطنتی آسیایی، بخوبی دید. تصاویری نیز از کوههای هند و کوههای نقاشی «در راه تبت» (تصویر ۲۳) موجود است که در آنها شیوهٔ نمایش چینی قلل کوهها به‌رنگ تیره و دامنه‌های پوشیده از مه تقلید شده است؛ ولی این تصاویر حالت مه را القا نمی‌کند و

www.tabarestan.info تبرستان

رنگ تیره نیز در آنها، با ترس ولرز و ناشیانه بکار رفته است. نقاشی ایرانی نه می‌توانست این شیوه را اقتباس کند و نه تمایلی به‌آن داشت. اگر هم چنین شیوه‌ای، در هنر ایرانی دوام می‌آورد، فقط جنبه نوعی الگو و سرمشق داشت.

در هنر ایرانی، نقاشیهای مرکبی نمی‌توان یافت؛ ولی طراحی‌های مرکبی‌ای وجود دارد که در نوع خود بی‌همتاست. تمام نقاشیهای ایرانی، رنگی است؛ و هنرمند ایرانی تمام زمینهٔ تابلو را با رنگ می‌پوشاند، آنهم رنگهای پر تضاد و درخشانی که هماهنگی شگفت‌آوری دارند؛ در حالی که رنگامیزی چینی به‌برجستگی حاصل از ابریشم یا کاغذ کمرنگ بستگی دارد، و فضاهای خالی آن جزء جدایی‌ناپذیر ترکیب‌بندی اثر محسوب می‌شود. نقاش چینی بندرت آسمان را آبی، رنگ می‌زند، در حالی که این کار، مایهٔ افتخار فراوان نقاش ایرانی است.

www.tabarestan.info تبرستان

علاوه براین تفاوتها، نقاشی ایرانی و چینی از نظر مفهوم فضا، تفاوت فاحش‌تری دارند. نقاش چینی در حد کمال خود، تصور فضای نامحدود و فراگیر را ارائه می‌دهد؛ ولی از نظر نقاش ایرانی، فضا، بسته و محدود به‌صحنهٔ حوادث به تصویر درآمده است.

هنر تصویری، همینکه با مسأله نمایش صحنه‌ای کامل مواجه گردد، بناگزیر شیوه‌های مختلفی می‌اندیشد تا تصویر برای بیننده واضح و رضایتبخش باشد. اگر در تصویر، پیکره‌های زیادی نه در یک سطح، بلکه برخی نزدیک‌تر و برخی دورتر قرار داشته باشند، حالت گیج کننده‌ای بوجود می‌آید که باید بنحوی رفع شود. در تمام هنرهای آسیا، این قاعدهٔ مشترک وجود دارد که فرض می‌شود تماشاگر از ارتفاع خاصی به‌صحنه می‌نگرد، بنابراین پیکره‌ها یا گروهی ازآنها برابر یکدیگر قرارنمی‌گیرند؛ به‌همین خاطر بیننده به‌آسانی، تمامی صحنه را دریافت می‌کند. البته تنها در سیر بسیار کندی بود که مجموعهٔ قواعد بتدریج تکامل یافت و سرانجام نقاشان صحنه کلی را ارائه کردند. ولی جالب توجه آنکه، در ترکیب‌بندیهای کمال‌یافتهٔ نقاشی ایرانی، شیوه‌های ابتدایی همچنان دست‌نخورده دوام آورد. از اینرو در آثار بهزاد و پیروانش، حوض و قالی طوری کشیده شده که گویی از بالا دیده می‌شوند، در حالی که باقی تصویر از دیدگاه معمولاً مقبول و یا از دو دیدگاه همزمان (تصویر ۶۹) مشاهده می‌شود. این اختلاف زوایای دید، ظاهراً نه نقاشان و نه تماشاگران را گیج می‌کند. نقاش ایرانی همچون نقاش اروپایی، چنین نظری ندارد که نقاشی باید دقیقاً شبیه طبیعت باشد؛ اگر نقاشی اروپایی، سیری بسوی اکتشافات جدید است، در نقاشی ایرانی

تمایلی به‌جستجو و کشف وجود ندارد؛ نقاش ایرانی به‌بیان احساس خود از طریق هنری برکنار از تأثیرات جوّی و سایه روشن و کاملاً عاری از توجه به‌آناتومی و پرسپکتیو، اکتفا می‌کند.

البته در پس نقاشی ایرانی، ذهن و فکر شرقی نهفته است که مسألهٔ تصویرسازی را کاملاً متفاوت از دیدگاه فکری هنر اروپایی (حداقل از اوایل رنسانس به‌بعد) مورد نظر قرار می‌دهد. ذهن شرقی، نیازهای تماشاگر را (که اثر برای او خلق می‌شود) همیشه در مدّ نظر دارد، و بخاطر راحتی دید تماشاگر، معجزاتی می‌آفریند که در ذهن غربی، با آن رعایت بیش از حد قوانین طبیعت، تمرد و تخطی محسوب می‌شود. بطور مثال ما نمی‌توانیم صحنه‌های شب را بدون تاریکی تصور کنیم، بنحوی که ستارگان نیز در آسمان کاملاً روشن بدرخشند. نقاش ایرانی حتی صحنه‌های آزادانه‌تر از این را نیز با نهایت جسارت می‌کشد. امّا همهٔ اینها فقط برای مشاهدهٔ راحت تماشاگر و رضایت خاطر اوست. ما اروپائیان از فرض قصه‌پردازانی که می‌خواهند افکار و احساسات نهفته در قلوب شخصیت‌های مافوق بشری خود را بما نشان دهند ناخرسند نمی‌شویم، ولی وقتی چنین فرضی در پس دنیای مادی موجود در هنر نقاشی قرار می‌گیرد برآشفته می‌شویم و یا آن را به‌عنوان شیوه‌ای کودکانه طرد می‌کنیم. البته همین نکات و قراردادهای دقیق سنتی را هنرمندان کاملاً نوپرداز خودمان، اگرچه با مایه‌ها و تأثیرات متفاوتی، درهم می‌شکنند.

باید اذعان داشت که نقاشی ایرانی برداشتی عقلانی از ماهیت هستی را ارائه نمی‌دهد. جهان‌بینی ایرانی اساساً و بطور تغییرناپذیری، خیالی (رمانتیک) است؛ از آنچه عجیب است، لذت می‌برد، و کاملاً آماده پذیرش موضوعات باورنکردنی است. نقاش ایرانی صحنهٔ خود را برای لذت خویش و تماشاگر ترتیب می‌دهد. این امر خیلی شبیه آن چیزی است که در نمایش انجام می‌گیرد. او معمولاً همانند نمایش، پرده‌ای پشتی را طرح می‌ریزد و دوست دارد آن را با ساقه‌های گیاهان پرگل و شکوفه بیاراید، و از آنجا که این اشکال خوشایند هستند، آنها را با بزرگنمایی مناسب تا نزدیک چشم می‌آورد. او هیچگاه آنها را بصورت لکه رنگهای کوچک نشان نمی‌دهد، زیرا در این صورت در فاصله دوری در طبیعت بنظر خواهند رسید. پستی و بلندیهای زمینه، که با آسمانی طلایی یا به‌رنگ کاملاً آبی جلوه یافته‌اند، برای نمایش مبهم و نیمه‌آشکار تصاویر انسان در ورای آن مناسب‌اند، و این امر حالت هیجان‌برانگیز و گیرایی پدید می‌آورد.

www.tabarestan.info تبرستان

نقاشان ایرانی هیچگاه، قصد رسیدن به‌واقع‌گرایی (رآلیسم) ندارند. اگر در نقاشی ایرانی، سایه نمی‌یابیم، بدلیل آرمان‌گرایی خاصی است. در این حالت صحنهٔ نقاشی شده با تصویر واقعی که در چشم انعکاس می‌یابد، یک گام فاصله دارد؛ چیزی است شبیه تأثیر شعر در گفتگوی نمایشی و مهیج.

در نقاشی ایرانی، درست شبیه آثار چاپی رنگی ژاپنی، ما بازیگران و دلقکانی در اندرون قهوه‌خانه‌ها، مجالس بزم، در کنار رودخانه یا کنار دریا را می‌بینیم که بطور دقیقی نمایانده شده‌اند. با حذف سایه و عدم تقلید از طبیعت، تمامی این صحنه‌های مقبول تا به‌حد فضایی آرامتر و بازتر ارتقاء یافته‌اند؛ بنابراین، در نقاشی ایرانی، نبودن سایه‌ها و تأثیرات فضایی، نتیجه یکسانی را ببار می‌آورد. هنرمند که هیچ در فکر بازنمایی دقیق طبیعت پیچیده نیست، تمام هم‌وغم خود را صرف تأکید بر زیبایی بیشتر ترکیب‌بندی نقاشی می‌کند. از اینرو در تصاویری که برای نسخ **شاهنامه** کشیده شده، صحنه‌های جنگی‌ای وجود دارد که نقاشان از جزئیات خونین‌ترین صحنه‌ها، هیچ نکاسته‌اند؛ ولی این صحنه‌ها به‌سبب دوری از واقعیت وحذف کامل فضای طبیعی، و بخصوص به‌جهت آن که نقاش ایرانی از هر چیز، نقشی تزیینی می‌آفریند، دیگر پرخروش نیستند.

حال بهترست به‌بررسی مختصری در بارهٔ یکی دو عدد از نفیس‌ترین نقاشیهای ایرانی متعلق به‌درخشانترین ادوار آن بپردازیم. برای این منظور تصاویر نسخه **ظفرنامه** آقای رابرت‌گارت[۴۴] مناسب می‌باشد. یکی از این تصاویر، ساخت مسجدجامع سمرقند را زیر نظارت تیمور نشان می‌دهد. این تصویر، بخصوص قسمت سمت‌چپ‌آن، شلوغ و مملو از انسانهای در حرکت است. در وهلهٔ اول بنظر می‌آید که تمام صحنه تصادفی است و در تناسب شکل پیکره‌ها، قاعده و نظمی وجود ندارد. هر گروه آدمها، یا هر فرد از هر گروه، غرق در کاری است که می‌کند؛ و کارها زیر فشار شدید و نظارت مستقیم مباشر انجام می‌گیرند. برخی از انسانهای صحنه، مشغول اره کردن چوب یا پیوند الوارها به‌همدیگر هستند، و دیگران به‌تراشیدن سنگهای مرمر مشغولند؛ یک گاری با چند تخته سنگ نیز از راه رسیده است؛ و فیلی با تکه سنگهای بزرگتر ناگهان به‌صحنه وارد شده است. در مدخل واقع در زمینه تابلو، یک مأمور، ترکه‌ای را با حالتی پرتوان بلند کرده است. صحنه‌ای شلوغتر و جاندارتر از این نمی‌توان تصور کرد. تنها وقتی شروع به‌تجزیه و تحلیل ترکیب‌بندی اثر می‌کنیم، تازه درمی‌یابیم

44. Robert Garret.

که تا چه حد حساب شده و سنجیده است و چرخهای گاری و انحنای خرطوم فیل تا چه اندازه مجموعهٔ زیبایی از بازی زوایا و خطوط راست آفریده است، و همچنین تنظیم رنگها، چگونه غنای ترکیب‌بندی کل تابلو را تشدید می‌کند. از اینرو، با وجود شلوغی و صحنه‌های ظاهراً تصادفی، کل اثر به‌چشم لذت‌وآرامش می‌بخشد. ترکیب‌بندی این اثر، بی‌نهایت بدیع و با قدرت فراوانی طرح شده است، بطوریکه اگر آنرا چندین برابر بزرگ کنیم، نشانی از کوچک بودن، در آن دیده نخواهد شد.

نقاشیهای دیگر همین نسخه، احاطه استادانه مشابهی را بر عناصری که می‌توانست غیرقابل تنظیم و هماهنگی بنظر آیند، نشان می‌دهند. این نقاشیها، همچنین نشانگر قوه ابداع شگفت، تحرک فراوان و قدرت تمیز حرکات نامنتظره ولیکن طبیعی‌ای است که هنرمندان بزرگ اروپایی در آنها برتری نیافته‌اند. چنانچه این نقاشیها الزاماً کوچک کشیده نشده و در اندازه بزرگ بودند، قدرت و عظمت آنها بیدرنگ آشکار می‌شد. نقاشیهای مزبور مانند اغلب نقاشیهای ایرانی، تصاویری برای کتاب هستند. البته هرچند اصطلاح تصویر در نقد متداول، اصطلاحی تحقیرآمیز است، ولی بیاد آوریم که نقاشان بزرگ ایتالیا نیز از ابتدا تا به‌آخر، تصویرساز بوده‌اند؛ و همانطورکه نقاشان ایرانی موضوعات خود را از اشعار و قصه‌های عاشقانه الهام می‌گرفته‌اند، آنان نیز از داستانهای انجیل و اشعار سود می‌جسته‌اند. باری، کلمه «تصویر» را در اینجا فقط به‌عنوان یک اصطلاح بکار می‌بریم. هنرمند ذاتی، همواره طرح اثر خود را مدّ نظر دارد. هنرمند بزرگ، حداعلای قدرت بیان در بازگویی داستان، شکل، رنگ و روابطی را که او بین آنها می‌یابد، در این طرح با هم ترکیب می‌کند، بطوری که موضوع را به‌وجهی بسیار گویاتر از صرف نمایش اشیاء و چهره‌های قابل شناسایی، القا می‌کند؛ و چون ایرانیان ذاتاً قومی تزیینگر هستند، در نقاشی، به‌بهترین وجه به‌چنین ترکیبی دست یافته‌اند.

نظامی، شاعر معروف ایرانی، در مقدمه کتاب منظوم **هفت‌پیکر** خود، در سبب نظم کتاب چنین می‌گوید:

آخر از هفت خط که یارشود — نقطه‌ای بر نشان کارشود
نقشبند، ارچه نقش ده دارد — سر یک رشته را نگه دارد
یک رشته گر ز خط گردد — همه رشته‌ها غلط گردد

و چنین احاطه و تسلطی بر اجزاء که می‌تواند هماهنگی کل را ببار آورد، هدف غریزی هنرمند ایرانی است. نقاشان آثار ضعیف‌تر، تا حد صنعتگران تزیینکار، تنزل

www.tabarestan.info تبرستان

یافته و همیشه با انگیزهٔ ایجاد ترکیب‌بندی رنگها، کار می‌کنند و همانند هنرمند تصویرگر، در پی نمایش صرف رویدادهای روح‌دار و زنده نیستند.

با تمام این احوال، باید اذعان داشت که نقاشی ایرانی، بطور مسلم، از یک نظر کمبود دارد: هرچند نقاشی ایرانی، هنری به‌غایت چشمنواز است، ولی فاقد آن مفاهیم روحانی مسیحیت و آیین بودایی است که الهامبخش نقاشان در شرق و غرب بوده است. البته این موضوع که اسلام هنر مذهبی ندارد و مدتهای مدیدی نیز این عقیده غالب بوده، صحت ندارد. سر توماس آرنولد که در آستانه تدارک نمایشگاه برلینگتن‌هاوس درگذشت (و مرگش موجب تأسف همهٔ علاقه‌مندان به‌تحقیق درباره ایران شد) در کتاب نقاشی در اسلام خود، نمونه‌های زیادی از نقاشی‌هایی را ذکر می‌کند که موضوعات مذهبی دارند. البته در اینجا باید تفاوت بسیار زیادی را در نظر داشت: مفاهیم بزرگ دینی هنر مسیحی و بودایی را نقاشان، بصورت رویدادهای نمادی (سمبولیک) و یا فقط به‌شکل پیکره‌ای تنها، مانند تجسم بخشیدن به‌قدرت روحانی، عقل و زیبایی که وسیله ستایش مردم بوده، نمایش داده‌اند. نقاشیهای مذهبی ایران، هرگز این‌چنین نبوده‌اند. در ایران، نقاشی تزیین کنندهٔ محراب‌ها، هنری ناشناخته بود. نقاشیهای مذهبی ایرانی، فقط تصاویری از داستانهای مقدس بوده‌اند. تنها در یک مورد، یعنی در صحنه عروج پیغمبر به‌آسمان هفتم و ارتباط با خداوند در یک شب پر ستاره و درخشان، تعالی مفهوم دینی مشاهده می‌شود؛ و همین مضمون دینی، الهامبخش نقاشیهای چند برگ نفیس بوده است. زمین که در نظر نقاش ایرانی، محیط مأنوس و آشنایی است، با تمام لذات گوناگونی که به‌حواس بشری می‌بخشد، در این تصویر، به‌اندازه کره‌ای کوچک درآمده که در میان ابرها و فضاهای پر ستاره، معلق است؛ گویی که حتی در اینجا نیز یک احساس گرایی مهار نشدنی به‌سوی فضایی روحانی سرمی کشد.

مطالب زیادی در باره سنتهای پیغمبر اسلام در تحریم شمایل کشی موجودات جاندار و نقاشی پیکره‌دار (فیگوراتیو) نوشته است؛ ولی این امر با هنر تصویری رایج و فراوان در ایران منافات دارد. در اینجا فقط لازم است اشاره کنیم که هرچند نقاشی در ایران ضد دین نبوده، ولی هنرپروران، شاهزادگان و ثروتمندان بودند و آنان نیز مجبور به پیروی از سلیقه این هنرپروران بودند.

شاید با وجود این شرایط خاص، چنین تصور شود که نقاشی ایرانی از روحانیت تهی بوده، ولی با بررسی عمیقتر درخواهیم یافت که کاملاً چنین نبوده است. مضمون

www.tabarestan.info تبرستان

بیشتر نقاشیهای ایرانی از شعر پارسی الهام می‌گیرد، و در شعر پارسی نیز عرفان نقش عمده‌ای را بازی می‌کند. دکتر نیکلسون در کتاب: **تحقیقاتی در باره عرفان اسلامی** چنین می‌گوید: «اگر شعر پارسی قرون میانه را از نظر کیفی و یا کمی مورد نظر قرار دهیم، درمی‌یابیم که بهترین بخش آن یا اساساً عرفانی است و یا به‌قدری از افکار عارفانه سرشار است که هیچگاه بیش از نیمی از خوانندگان، آن را درک نمی‌کنند.» سنایی، عطار، جلال‌الدین مولوی، سعدی، حافظ و جامی، برجسته‌ترین شاعران عارف هستند. نقاشان ایرانی، اشعار سه شاعر اخیر، بخصوص اشعار سعدی و جامی را بیش از اشعار دیگران مصور کرده‌اند.

تبرستان www.tabarestan.info

حال به‌بحث در بارهٔ آن نمونه از نقاشی ایرانی که احساس عارفانه در آن مشهود است بپردازیم. نقاشیهای قاسمعلی از این جمله است. یکی از نقاشیهای او (تصویر ۶۶)، باغی را نشان می‌دهد که در آن جوی آبی بعد از پیچ و خم‌هایی چند به پایین سرازیر شده و حوضچه‌ای را تشکیل می‌دهد که در اطراف آن گلهای ختمی، سوسن و نرگس قرار دارد و عده‌ای عارف نیز در آن نزدیکی بر روی حصیری نشسته و کتاب بدست مشغول گفتگو هستند. صحنه گفتگو، صحنهٔ زنده‌ای نیست و به‌نظر می‌رسد که کلمات اندکی از دهان یک تن یا سایر این مردان ریشدار، در خاموشی هوای تاریک‌روشن، بیرون پریده است. این امر بدین علت است که نقاش در صدد تحمیل شخصیت‌ها در برابر زمینه‌ای بی‌روح نبوده است، بلکه آنها را در زیبایی ملکوتی صحنه‌ای که آنها را در بر گرفته مستحیل ساخته است. درختان انار با شکوفه‌های بزرگ بی‌حرکتشان، و نهال سفید نازکی که بین آنها قرار دارد، دسته‌های گل که از سبزه روئیده‌اند، اولین ستاره‌های شب، و ماه تازه درآمده، همه ظاهراً از حال‌وهوایی حیاتی که انسانها در لحظات درون‌نگری و شادی عمیق، مایلند در آن غوطه‌ور باشند، سرشارند.

زبان عرفانی، زبانی جهانی و عمومی است. با برداشتی که از زبان عرفان داریم، آن را با زبان توماس تراهرن[45] مشابه می‌یابیم.

«تا دریا خودش در رگهایت جاری نشود؛ تا آسمانها پوشاکت نشوند، و تا ستارگان بر سرت تاج نشوند، تا دنیا را ملک خصوصی خود احساس نکنی، تا با دیدن زیباییهای دنیا، خود را در آن، بیشتر از خانه‌ات حاضر احساس نکنی، تا بیاد نیاوری که چقدر بتازگی متولد شده‌ای، و تا زیبایی ورودت به‌دنیا را درنیابی، و تا درکاخ

45. Thomas Traherne.

مجد وعظمت خودت بیشتر از اینکه گویی همین امروز صبح آفریده شده بود، لذت نبری، تو هیچگاه از دنیا بدرستی لذت نخواهی برد.»

همچنین:

«رودخانه یا قطره‌ای آب، یک سیب یا دانه‌ای شن، یک دانه ذرت، یا یک برگ علف را تصور کنید. خداوند بیش از ما به‌شگفتیهای بیکران آنها آگاه است؛ او رابطه آن را با فرشتگان و انسان‌ها می‌بیند؛ او چگونگی حرکت کاملترین عاشق بسوی کاملترین معشوق را می‌داند؛ او نحوه تجلی آیات خود را در جهان می‌داند؛ او چگونگی هدایت جهان با بهترین طرق و بسوی بهترین هدف را می‌داند، و به همین خاطر نمی‌توان چندان دل به دنیا بست.»

www.taborestan.info تبرستان

«از دنیا لذت برید!» این عبارتی است که با وجود یک فرد لذت‌گرا پیوند خورده است. ببینید که در اینجا لذت چه معنای عمیق و متفاوتی می‌یابد! آیا حواس به‌تنهایی توانسته با چنین ژرفایی لذت برد؟ نقاشان ایرانی را بخاطر حس لذت‌جویی پر لطافتشان ستوده‌اند، و واقعاً هم احساسات آنان در حدی عالی پرورش یافته است. ولی درمورد نقاشی ایرانی نیز مانند شعر عرفانی که نمادهای خود را از حالت جذبه عاشق به‌معشوق و از حالت نشئه شراب برمی‌گیرد، به‌آسانی برداشت خطا بوجود می‌آید. چه کسی درمورد نقاشیها می‌تواند بگوید که مستی چشم از دیدن نور و رنگ، آسمان و شکوفه‌های گل، دقیقاً کجا با جذبه ژرف‌تر عظمت دنیا و خالقش یکی می‌شود؟ همانطورکه در شعر عرفانی معمول است، در نقاشی ایرانی نیز تمایز آشکار بین اشیاء («سیب»، «دانه شن»، «دانه ذرت») و هرکدام در جای خود و با «خواص بیشمارش» وجود دارد؛ در حالی که ما در اروپا به‌نیل به‌اندیشه وحدت در دنیا طی روندی ادراکی، و نه اشراقی، خو گرفته‌ایم.

بی‌آن که بر وجود حالتی روحانی که در نقاشی ایرانی پنهان است مبالغه کرده باشیم، باید بگوییم که در هر حال، چنین روحانیتی در نقاشی ایرانی وجود دارد؛ البته ممکنست که به‌سبب نبودن بیان عاطفی آشکار در نقاشی ایرانی، متوجه روحانیت درونی آن نشویم. نقاشان اروپا از خصوصیات چهره برای بیان حالات، سخت سود جسته‌اند، لذا ما وقتی در نقاشی، چنین خصلتی نیابیم، ناخرسند می‌شویم. همانطورکه آرنولد درکتاب **نقاشی در اسلام** نشان می‌دهد، در سرتاسر تاریخ نقاشی ایرانی، نمونه‌های بسیار اندکی می‌توان یافت که در آن چنین خصلتی باشد. با اینحال اطوار مطنطن و خطیب‌منشانه برای بیان بیشترکه در بسیاری از نقاشیهای اروپا، با

صحنه‌هایی خیالی وجود دارد و می‌کوشد تا بیننده را تحت تأثیر قرار دهد و ملال و انزجار را در او برمی‌انگیزد، در نقاشی ایرانی نمی‌یابیم (البته آرامش غریب و پرتوان شخصیت‌های پیرو دلافرانچسکا که سخت تکاندهنده هستند، از این عیب بدورند).

اگرچه در نقاشی ایرانی، بیان حالات محدود است و یا اینکه مجال بروز نداشته ولی این نقاشی، غالباً، حالت هیجان‌برانگیز دارد. این حالت هیجان‌برانگیزی گاه در خود ترکیب‌بندی اثر مانند تضادهایی (کنتراست) نظیر آنچه که در یکی از تصاویر **شاهنامه** آکسفورد (شمارهٔ ۴۶ (ب)) وجود دارد، نهفته است. در این اثر، حرکت خشن مردی که در باغ، زمین را بیل می‌زند بطور شگفتی با بلندی آرام و بی‌اعتنای برج، و با تصویر زنانی که از بالا می‌نگرند، و در بسته پایین برج، تضاد بوجود می‌آورد. این تصویر، ما را به‌احساس انتظار رویدادی قریب‌الوقوع می‌کشاند؛ و یا می‌تواند فقط تضاد احساس‌برانگیز رنگها باشد. در **شاهنامه** «دموت» نقشمایه‌های هیجان‌برانگیز بسیاری وجود دارد؛ همچنین می‌توان از تصویری در **شاهنامه** انجمن سلطنتی آسیایی نام برد که «پهلوانان در بوران» را نشان می‌دهد (تصویر ۵۸). در این اثر، نقش آرام پیکره‌های نشسته که سرگذشتهای سرکردهٔ بزرگ خود را نقل می‌کنند، احساس سرنوشت شومی را که در میان ابرهای درهم‌پیچیده برف دارد بر سرشان نازل می‌شود، تشدید می‌کند. به‌صحنه موجود در **شاهنامه** ۱۴۳۰ (که در کتاب **بررسی هنر ایران** پروفسور پوپ، رنگی چاپ شده است) نیز نظر بیفکنیم. در این صحنه، در حالی که درباریان در پایین ایستاده‌اند، فرامرز پهلوان بر سر تابوت رستم و برادرش می‌گرید؛ و بالاخره از مایه‌های هیجان‌برانگیزی که در پیکره‌های تصاویر نسخهٔ **ظفرنامه** آقای گارت یافت می‌شوند (همگی را آرنولد در کتاب **بهزاد و نقاشیهای او در نسخه ظفرنامه**[۴۶] چاپ کرده است) می‌توانیم نام بریم.

این استعداد بیان روابط هیجان‌برانگیز و ایجاد احساس اتفاقی قریب‌الوقوع از طریق ترکیب‌بندی اثر و نه با خصوصیات چهره را می‌توان در سرتاسر نقاشی ایرانی یافت. استعداد مزبور همواره بطور غریبی با موهبت و غریزه تزیین کاری آمیخته است.

کنستابل می‌گوید: «هیچ چیز زشت وجود ندارد. من هیچگاه چیز زشت در عمرم ندیده‌ام، زیرا اگر شکل شیء را همانطور که هست در نظر بگیریم، سایه روشن و پرسپکتیو، همواره آن را زیبا می‌سازد.» یک فرد اهل انگلیس که اگر اینهمه کثافات

46. *Bihzad and his Paintings in the Zafar-nāmah MS.*

فراوان در شهرهای بزرگ آن در مه ملایم و یا زیر انواع دودها پوشیده نبود، مسلماً برای هموطنانش غیرقابل تحمل می‌بود، می‌توانست چنین اظهارنظری را بکند؛ امّا چنین فکری به‌ذهن ایرانی که به‌نور شدید آفتاب و به‌فضای باز و روشن کشورش عادت داشته خطور نمی‌کرده است. شاردن، جهانگرد معروف می‌گوید: «کسانی که هرگز کشورهای شرقی را ندیده‌اند، با طبیعت روشن و درخشان بیگانه‌اند.»

نقاشی ایرانی، خواه زیر تأثیر شرایط اقلیمی باشد و خواه نباشد، زیبایی و درخشش خاص خود را در درجه اول از این دارد که هیچ سایه‌ای برای تیره کردن سایه‌های خالص رنگی در آن راه نمی‌یابد؛ و در درجه بعد، این امر ناشی از کاربرد کامل درخشانترین رنگها است، رنگهایی که نقاش می‌داند که چگونه آنها را با یکدیگر هماهنگی بخشد. در هنر هیچیک از ملل دیگر، از مجموعه رنگی تا بدین حد کامل و درخشان، بی‌آنکه زننده باشند، استفاده نشده است. بنابراین شکوه و درخشش در نقاشی هیچ کشوری به‌اندازهٔ نقاشی ایرانی ارائه نشده است. درخشش آسمان، زیبایی شگفت‌انگیز شکوفه‌های بهاری، و در میان آنها، انسانهایی که با پوشاک فاخر عشق و نفرت می‌ورزند و یا در شادی و اندوه بسر می‌برند، تصویر کلی نقاشیهای ایرانی را تشکیل می‌دهد.

وقتی به‌این نتیجه می‌رسیم که زیبایی خاص نقاشی ایرانی، در رنگ آن است، بی‌درنگ به‌یاد طراحیهای قلمی در نقاشی ایرانی می‌افتیم که فاقد هرگونه رنگ است، و در واقع هم چنین احساس می‌کنیم که نیازی به‌رنگ در آنها نیست. در اینجا بار دیگر درمی‌یابیم که خط در نقاشی ایرانی، خصلتی متمایز و خاص خود را داراست. اگر بکوشیم که طراحی صرف ایرانی را از طراحی با خطوط موئین چینی و ژاپنی متمایز کنیم (البته ضربات شدید و قاطعانه و مرکب‌پراکنی‌های سریع قلم‌موی نقاشی چون موشی[47] یا سسشو[48] را نمی‌توان در این مقایسه وارد کرد) ممکنست از ظرافت معقولانه آثار استادان خاور دور غافل شویم. ولی همانطورکه رنگهای نقاشی ایرانی، نوعی گیرایی مست‌کننده دارند، خطوط طراحیهای ایرانی نیز لذتبخش هستند. خطوط طراحیهای نقاشان راجپوت هند، به‌خطوط طراحیهای ایرانی نزدیکتر، ولی حالت غنایی آن بیشترست و شاید کمتر آشکارا لذت‌برانگیز باشد. خط در هردو، زیبا و چشمنواز است، بدینمعنی که ما در لذت نقاش به‌هنگام ترسیم ضربات حساس و زنده خطوط، صرفاً بخاطر خود این کار و جدا از فرمهایی که بوجود می‌آورد، سهیم می‌شویم؛ ولی

47. Much'i. 48. Sesshū.

جای شگفتی است که چگونه نقاشی ایرانی در طراحیهای عالی خود، زیبایی خطوط را با گویایی و سرزندگی حرکات و حالات در هم می‌آمیزد. در ادوار بعد، عنصر قلمگیری زیبا بیش از حد غالب می‌گردد، وگویایی وحالت اثر کاهش می‌یابد و یا اساساً ناپدید می‌شود.

یکی از نفیس‌ترین و مشهورترین طرحهای ایرانی، طرح «شتر با ساربان» مربوط به‌اوایل قرن شانزدهم است که آقای فیلیپ‌هوفر[49] به‌نمایشگاه امانت داده بود. در این طرح، خطوط زیبا و طراحی پر حالت، در تعادل کامل هستند. طرح مزبورکه در نوع خود شاهکار محسوب می‌شود، بارها درکتابهای متفاوت چاپ شده و بسیار مشهور است. خصوصیات خطوط ایرانی را در دیگر طرحها نیز می‌توان بازجست؛ بطور مثال طرحی از یک موضوع افسانه‌ای (تصویر ۹۳ الف) که حضرت سلیمان را نشسته بر تخت خود، درحالیکه فرشتگان بالدار درفضا، او را همراهی می‌کنند، نشان می‌دهد. طرح قالیچه پرنده‌ای که بر روی تخت شناور، در فضا قرار دارد، بیش از اندازه چشمنواز است. این طرح و طرح دیگری از «صحنه بهشت» در همان مجموعه متعلق به‌ساره، نمونه‌هایی از انواع نسبتاً نادر طراحیهای پرکار و استادانه با پیکره‌های بسیار است که ظاهراً بدون قصد رنگامیزی، تهیه شده‌اند. دراثری با موضوع «گلگشت درکوهستان» (تصویر ۱۰۰ الف) ما با آن نوع طراحی عالی مواجهیم که اساس زیباترین نقاشیهاست؛ زیرا این طرحی است که رنگامیزی آن ناتمام مانده است. نمونه بسیار زیبای دیگر از نقاشی ناتمام، در بخش آثار چاپی موزهٔ بریتانیا قرار دارد (تصویر ۷۴ ب). این طرح که به‌بهزاد منسوب است، اندکی بیشتر رنگامیزی شده است. اثر دیگری مربوط به‌دوره پیش از آن، یک طرح مقدماتی است که تصحیحات انجام‌گرفته بر آن دیده می‌شود (۱۰۸ الف). اهمیت این طرح آنست که نشان می‌دهد هنرمندان آثار خود را چگونه شروع می‌کرده‌اند. چنین طراحیهای اولیه و تمرینی درنقاشی ایرانی غیرمعمول است، ولی تعدادی از اینگونه طرحها درکتاب طراحیها که توسط ف. ساره و ا. میت‌وخ (**طراحیهای رضا عباسی**، ۱۹۱۴)[50] انتشار یافته، موجود است و برگهایی از آن به‌نمایشگاه امانت داده شده بود.

در آثار دورهٔ منتهی به‌آغاز قرن پانزدهم، حتی مثلاً در تصاویر نسخه خطی **جامع‌التواریخ** که رنگ تحت‌الشعاع طراحی قرار دارد، عنصر زیبایی خط، بارز نبود.

49. Philip Hofer.

50. F. Sarre and E. Mittwoch, *Zeichnungen von Riza Abbasi*, 1914.

در طرحهای قلمی و گیرای **دیوان سلطان احمد جلایر** (۷۴ الف) نیز که تأثیرات شیوهٔ چینی بسی مشهود است، قلمگیریها، آن لذت خاصی را که ذکر کردیم چندان القا نمی‌کند. امّا در اواخر قرن شانزدهم است که توجه به‌قلمگیریهای زیبا بتدریج آشکار می‌شود. در نمونه‌هایی چون تصویر یک مرد (۱۰۸ ج)، خطوط هنوز از حساسیت و لطافت سرشارند، گو اینکه فاقد هیجانی هستند که استادان بزرگتر آنچنان ساحرانه القا کرده‌اند؛ ولی در طرحی مانند شماره (۹۹ ب) با روح متفاوتی روبرو می‌شویم. نقاش، شیوه جاافتاده‌ای یافته است، بطوریکه حالت یکدست و بدون تأکید خطوط زایل شده، و به‌جای آن قلمگیریهای یکنواخت نسبتاً خوشایند امّا فاقد سرزندگی در قسمتهای فرعی و قلمگیریهای تند بر چهره‌ها پدید آمده است. هنگامی که از این‌گونه طرحها به‌آثاری قلمی چون شماره (۱۰۹ ج) روی می‌آوریم، درمی‌یابیم که این گرایش تا چه حد پیشرفت کرده است؛ قلمگیریهای تند و شدید در همه‌جا به‌چشم می‌خورند، و فرمها، دیگر دارای تعادل و ثبات نیستند.

www.tabarestan.info تبرستان

این پدیده را می‌توان غلبه قلمگیری زیبا بر مهارت در طراحی نامید؛ ولی آیا این مطلب، کاربرد نادرست اصطلاحات نیست؟ چه، آن لذت خاص و صمیمانه ناشی از قلمگیریهای زیبا که فرمی را که در بر گرفته، ارائه می‌کند و در عین حال ما را به‌لحاظ خصلت ذاتی خود به‌هیجان می‌آورد، از بین رفته است. چنین طرحی دارای تعادل ظریف و بس نادر و دشواری است همانند حرکات کامل هنرپیشه‌ای ورزیده که لذت برمی‌انگیزد. از این دیدگاه، خطوط ایرانی، در طراحیهای ممتازش، بی‌نظیر است.

ویژگی اساسی نقاشی ایرانی چگونه شکل گرفت؟ این امر طی فرآیندی طولانی انجام یافت؛ امّا به‌سبب وجود شواهد و مدارک اندک، برایمان مبهم مانده است. بررسی آن تعداد آثار تصویری که از توفانهای ویرانگر هجوم مغول در امان مانده، بسان بررسی تکه‌پاره‌های کشتیهای شکستهٔ ناوگانی غرق شده است. دنیایی از فرضیات را در پیش رو داریم و چندان هم اطمینانی نیست که درست باشند. اگر گسترهٔ کامل این هنر دیرین در برابر چشمانمان گشوده بود، نکات مبهم بیشماری روشن می‌شد و مسائل ارتباطها و اشتقاق‌ها سرانجام حل می‌شد. در دست‌زدن به‌تعمیم‌هایی در مورد این دوران کهن، همواره باید شماره اندک مدارک موجود را بیاد داشته باشیم.

باری، با همین تعداد آثار باقیمانده می‌توان برخی و شاید اکثر عناصری را که سبک شکوفای نقاشی ایرانی را پدید آورد تشخیص داد. جنبه تاریخی این موضوع را

در فصلهای بعدی، بطور کاملتر، بررسی خواهیم کرد. در اینجا به بررسی تأثیراتی که منابع گوناگون در شکل‌گیری سبک مزبور داشتند، می‌پردازیم.

با ملاحظه گرایش کلی تحول سبک نقاشی ایرانی، ما به‌آن به‌منزله یک بذر مستقل، با خصوصیتی مشخص که تدریجاً نشوونما می‌کند و بار می‌نشیند نمی‌نگریم، بلکه آن را مجموعه‌ای از عناصر گوناگون و حرکتی تجربی می‌دانیم که در جهت‌گیری اولیهٔ خود نامشخص بوده و گاه در اثر عناصر به‌ارث رسیده، حیات آن دچار وقفه می‌شده است.

از تصاویر نسخ **مقامات حریری**، مانند تصاویر نسخهٔ آکسفورد، چنین برمی‌آید که نقاشان اجزای برجای‌مانده از سنتی کهن را در بر گرفته‌اند، ولی با این حال، به‌ارائه زندگی و شخصیت و نیز به‌روابط هیجان‌برانگیز میان اشخاص تصاویرشان، بسیار دلبسته بوده‌اند. در موزهٔ بریتانیا، نسخه‌ای از **مقامات حریری** موجود است که تصاویر آن خلاصه، و طرحهای آن موجز، آزادانه و سرزنده هستند. در نسخه آکسفورد، اگرچه تأثیر تزیینی رنگ طلایی و رنگهای قوی در نوع خود به‌حد کمال است، ولی بی‌اختیار ما را به‌یاد کاشیکاری‌ها یا نقاشیهای دیواری می‌اندازد؛ چنین می‌نماید که پوشاک فاخر و حالت شکوهمند نمای بیرونی بنا، از حالت سرزندگی سادهٔ طرح می‌کاهند. در نسخهٔ معروف **مقامات حریری** «شفر» در کتابخانه ملی فرانسه (پیلیوتک ناسیوناله)، نقاش خلاق‌تری هنرنمایی کرده است؛ او عمیقاً به‌زندگی و شخصیت افراد، و نیز به‌شتر که وسیله اصلی سفر است توجه داشته، امّا به‌موارد دیگر، بی‌توجه، و به‌طرح تزیینی، سخت بی‌اعتنا بوده است. در **مقامات حریری** آکسفورد، حالات و حرکات جسمانی کمتری به‌تصویر درآمده است، ولی دستها سخن می‌گویند، چهره‌ها پرحالت‌اند، و جنبه هیجان‌برانگیز در گروه انسانها و صحنه‌ها نهفته است. در ازا، پوشاک، نقشهای مفصل دارند؛ ولی گویا نقاش، آنها را از حفظ پرداخته است. در اکثر این کتب خطی، نقش خاصی با شکلهای پرچین‌وشکن غریب بچشم می‌خورد که مستقیماً یادآور شکلی طبیعی، یا انتزاعاتی هندسی نیستند. ولی این شکلهای پرچین‌وشکنی که در پایین دامنهای سنگین، در محل تماس با زمین مشاهده می‌شوند، ظاهراً، پس از تکرار و ساده‌گردانی‌های ممتد، به‌عنوان نقشمایهٔ طرح اختیار شده‌اند. چنین برداشت‌های اشتباه، در تاریخ نقشهای تزیینی، کمابیش رایج است. البته این اشتباه‌ها ناشی از بی‌توجهی به‌اشاراتی است که هزاران چیز در طبیعت عرضه می‌دارد و هنرمند تزیینگر فطری برای غنی ساختن و زندگی بخشیدن به‌نقشهای خود به‌کار می‌برد. لحظه‌ای،

www.tabarestan.info تبرستان

نقشهای روی پوشاک باسمه های رنگی ژاپنی را برای مقایسه بیاد آورید. این هنرمندان (که در بین‌النهرین کار می کرده‌اند) گویی هرگز نگاهی به‌گلها و درختان نیفکنده‌اند و به‌نمادهای ابتدایی و بی‌جانی که حتی تصوری از رشد به‌ذهن بیننده نمی‌رسانند، بسنده کرده‌اند. آنان خورشید و آسمان را نیز به‌همان اندازه ابتدایی نمایش داده‌اند.

حیات راستین این هنر که جوهر و توان را در خود دارد، توجهش به‌انسان و کردارهای او، و نمایش پرحالت آنهاست. اگر چنین هنری بناست که به کمال رسد، به‌عقیدهٔ ما باید در همین مسیر باشد. و بجاست انتظار داشته باشیم که تکامل این هنر، بیشتر با خصلتی غربی توأم بوده باشد تا با خصلتی شرقی. امّا در واقع، چنین تکاملی روی نداد. عمدهٔ شواهد و مدارک از بین رفته است، ولی در آثاری چند، نشانه‌هایی از دیگر قراردادهایی بجز قواعدی که بر تصاویر نسخ **مقامات حریری** حاکم‌اند، می‌یابیم، و نیز توجهی شدیدتر نسبت به‌اشکال گیاهان، دیدی تیزبین‌تر نسبت به‌طبیعت، و تمایلی به‌سوی طرحهای تزیینی که بتدریج قوی‌تر می‌شود، مشاهده می کنیم.

www.tabarestan.info تبرستان

قومی که هنری بس شکوفا بوجود می‌آورد، باید غریزه و نبوغی از آن خود داشته باشد؛ هنرش نمی‌تواند فقط تلفیقی از عناصر برگرفته از اقوام دیگر باشد؛ باید، هم چگونگی جذب این عناصر و هم نحوه تلفیق آنها را در شیوهٔ بیان ویژه خود بلد بوده باشد. از اینرو، می‌بایست فرض را بر وجود نبوغ اصیلی در ایران، که از عصر ساسانیان و پیش از آن بر جای مانده و بمنزلهٔ خط غالب نهایی در هنر ایرانی است، قرار دهیم. اگرچه شواهد عینی باقیمانده بسیار اندک‌اند، ولی اینجا و آنجا به‌اشاراتی نظیر آنچه در صحنه های کنده کاری شده شکار در طاق‌بستان است برمی‌خوریم، که در آنها ارائه، بیشتر جنبه تصویری دارد تا جنبه مجسمه‌وار، و در عین‌حال که یادآور حجاریهای آشوری است، گویی نقاشیهای قرن پانزدهم و شانزدهم را نیز از پیش نوید می‌دهد.

در فاصله بین دورهٔ آخرین پادشاه ساسانی و دوره نخستین پادشاه صفوی، ایران در دست فرمانروایان بیگانه بود. موضوع سلیقه تحمیلی هنرپروران، و این امر که هنرمندان ناگزیر بوده‌اند برای کسب حمایت، متناسب با وضع اربابان خود از درباری به‌دربار دیگری بروند، شاید تا حدی علت بروز مشکلاتی باشد که بر سر راه ردّیابی پیدایش یک سنت ملی قرار دارند.

بی‌تردید در نسخ **مقامات حریری** و دیگر آثار قرن سیزدهم، نبوغ ایرانی موقتاً

خفته بنظر می‌رسد. اگر گستره کامل هنر آن عصر را در برابر داشتیم، بی‌گمان، راهمان را به‌روشنی می‌دیدیم. قدر مسلم آنست که پیش از پایان قرن چهاردهم، سبک کامل ایرانی شکل گرفته بود، و ما قادریم مراحل مهم این مسیر را مشخص نماییم.

پیش از این اشاره شد که دو کتاب خطی مربوط به‌قرن چهاردهم برای نخستین بار در برلینگتن هاوس به‌تماشا گذاشته شد. بی‌شک انواع نسخ خطی دیگری در این دوره تجربی که طی آن سبک ایرانی شکل می‌گرفت، وجود داشت. امّا این دو نسخه، یعنی **جامع‌التواریخ** رشیدالدین و **شاهنامه** دموت را می‌توان نمونه نسخ این دوره دانست. مقایسه این دو نسخه از اهمیت فراوانی برخوردار است، زیرا هردو نمایانگر دو کوشش متفاوت در جذب تأثیرات چینی هستند؛ البته یکی موفق و دیگری ناموفق. هنرمندان نسخه **جامع‌التواریخ** (چون می‌توان حدس زد که در هر دو مورد بیش از یک نقاش کار می‌کرده است) آشکارا به‌نقاشیهای چینی نظر افکنده و تا حدی به‌تقلید از آنها کوشیده‌اند. پیش از این، به‌کوشش در جهت اقتباس قراردادهای چینی در نمایش تپه‌های دوردست اشاره کردیم. این عنصر عاریتی، عاقبت جذب نشد. در مورد نمایش آب کف کرده نیز همین اتفاق افتاد. خطوط پیچان در دست نقاش ایرانی از حدت حرکت مواج خود می‌افتند و در راه تبدیل به‌یک نقش تزیینی قرار می‌گیرند. امّا قدرت این نمونه چینی بطور عمده درکنار نهادن رنگ (رنگ از خصوصیات ذاتی ایرانی است) دیده می‌شود. البته منظور این نیست که در این نقاشیها، رنگ وجود ندارد، بلکه به‌شیوه ایرانی به‌کار گرفته نمی‌شود. درعین حال، خطوط آن قدرت مسلط و ظرافت قلم‌موی چینی را ندارند یا کم دارند.

البته اینها به‌معنی نفی ارزش شگفت‌آور طرحها و اهمیت فراوان نسخه مورد بحث نیست؛ درواقع ارزش عالی طراحیهای آن را می‌توان در تصاویر عالی آن موجود دانست. نکته مهم آنکه این اقتباس‌ها از دیدگاه تحول نقاشی ایرانی، بی‌ثمر بوده است. در **شاهنامه** دموت -- که به‌هنگام ورود به‌اروپا برگ‌برگ شده بود، ولی در نمایشگاه امکان عرضه بیست‌ودوبرگ آن، دوباره برای مدت کوتاهی، فراهم آمد -- با خصوصیات مغایری برمی‌خوریم: در جنبه‌های ظاهری یا در جزئیات نقاشیهای آن، اثر کمتری از نمونه‌های چینی بچشم می‌خورد. امّا نقاشان که تصاویر چینی را نگریسته و آنها را پسندیده بودند، تمایل یافتند که نه در زمینه قراردادها، بلکه در زمینه خصوصیات و کیفیات به‌رقابت بپردازند. آنان دریافته بودند که چینیان در نمایش حرکت برتر هستند، پس کوشیدند تا این حرکت و ریتم را با طرح ایستاتر قراردادهای گذشته

تلفیق کنند. نقاشان ایرانی این عناصر عاریتی را جذب کردند و دانستند که چگونه از آنها و با شیوهٔ خاص خود استفاده کنند.

تصاویر این **شاهنامه**، در تاریخ نقاشی ایرانی، مقام بارزی دارند. در آنها، حرکت قوی، رنگ پر قدرت، و ترکیب‌بندی موزون و پرتوانی وجود دارد که هیچگاه نظیر آنها پدید نیامد. در این آثار، خشونت خاصی وجود که با نوع طراحی و رنگهای آن ملازمه دارد. در آنها از لطافت و ظرافت عالی کار که در اواخر قرن پانزدهم جلوه‌گاه قدرت نهفته نقاشان بود، اثری نیست. رنگدانه‌ها (پیگمنت)، درشت، و تعداد رنگهای مصرفی محدود است. این تصاویر، هنوز اوج تجلی نقاشی ایرانی نیستند، امّا نمایانگر جذب عناصر گوناگونی هستند که با توان فراوان بکار گرفته شده و می‌بایست برای نسلهای بعدی نقاشان، بسیار ارزنده بوده باشند.

چه جنب‌وجوشی در این صحنه‌های پهلوانی هست! و چه ترکیب‌بندی با عظمتی! و باز شاهد همان جنبه هیجان‌برانگیز در نحوهٔ ارائه هستیم.

با فرارسیدن قرن پانزدهم، تحولی دیگر روی می‌دهد. در این زمان بتدریج آن شوونمای متعالی احساسها را که با هنر ایرانی عجین شده است، حس می‌کنیم. پیکره‌های انسانی لطیف‌تر می‌شوند، گلها با ظرافت بیشتری ارائه می‌گردند، و رنگدانه‌ها ریزتر و ظریف‌تر می‌شوند؛ نسیم ملاحت‌باری بر آفریده‌های دست نقاش وزیده است.

امّا در اوایل این قرن، لحظه‌ای هست که باقیمانده‌هایی از ویژگی باستانی طرح‌بندی، همچنان بچشم می‌خورد؛ لحظه‌ای که در آن، اثری از خامدستی دلپذیر، با احساس خودجوش بهم می‌آمیزد، لحظه‌ای که در آن نقاشان هنوز بر وسایل بیانی خود کاملاً تسلط نیافته‌اند، و شاید به‌همین خاطر بیانگرتر هستند. چنین لحظاتی در تاریخ هر مکتبی، همواره از گیرایی خاصی برخوردارند. در این مرحله زنان، بطور خاصی، از مقام و شوکتی بهره دارند که در ادوار بعد به‌فراموشی سپرده می‌شود. تصویر کوچکی از آوردن مجنون به‌خیمه لیلی (تصویر ۵۱ ب)، نوعی کم‌جُرأتی و خشکی در اجرا را نشان می‌دهد، که گویی بار هیجانی صحنه را بیشتر می‌سازد. تصویر چشمگیر «همای در باغ» (تصویر ۴۱) همچون پرده‌ای پرنقش و نگار، دارای پیکره‌هایی است که گویی در رشد گلهای ساقه بلند پیرامون خود شرکت می‌کنند؛ رنگ‌های رقیق اثر نیز به‌رنگهای سپیده‌دمی می‌ماند که به‌زودی درخشش طلوع آفتاب را به‌همراه می‌آورد.

www.tabarestan.info

شکوه‌وجلال نقاشی ایرانی، با ظهور بهزاد و مکتب او پدیدار می‌شود. در این مکتب، عناصر آمیخته سنتی، حال بطور کامل با هم ترکیب می‌شوند، و کیفیت ارائه، به‌اوج خود می‌رسد. صلابت و خلاقیت فراوان، طراحی استادانه و طرح‌بندی هیجان‌برانگیز، از خصوصیات این مکتب است؛ ولی ویژگی پرتوان آن، تا حدی در زیر درخشش رنگهای مینایی و گیرایی شگفت‌انگیز خطوط پوشیده می‌ماند. در این اوان، آن ذوق‌وسلیقه معطوف به‌لطافت و تزیینی بودن نقاشیها پدیدار می‌شود؛ ویژگیهایی که محتملاً اولین برداشت شخص ناآشنا با نقاشی ایرانی را تشکیل می‌دهد. این حالت در آثار مکتب هرات خفیف‌تر است؛ امّا در دوره صفویه، این گرایش به‌لذت‌جویی، قوت می‌گیرد و گسترش می‌یابد. با آمدن پیروان بهزاد، این پدیده به‌اوج خود می‌رسد؛ سلیقه‌های لطیف و ممتاز، به‌تنهایی مانع از دلزدگی از برگهایی که اکنون با درخشش پر زرق بی‌سابقه رنگها، تهیه می‌شوند، می‌گردند. طراحی سرزنده، ترکیب‌بندی جاندار، و خلاقیت تازه هنوز وجود دارد (ر.ک: تصویر ۷۵)؛ ولی نمی‌توان از احساس این امر خودداری کرد که این شیوه، به‌مرحلهٔ شکوفایی بیش از حد و آغاز زوال نزدیک است؛ و این مرحله نیز به‌زودی فرا می‌رسد: این مکتب ایرانی، همانند دیگر مکاتب نیز تاوان فقدان روح کاوشگر را می‌پردازد؛ و از سوخت تازه برای روشن‌نگاه‌داشتن آتش الهام خود خالی می‌ماند. ولی سه قرنی که دوره خلاقیت این مکتب محسوب می‌شود، فصلی را در جهان هنر بوجود می‌آورد که در قلمرو خود (با وجود محدودیت آن) بر زیباییهای بی‌نظیری دست می‌یابد.

www.tabarestan.info تبرستان

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۴۶ ب؛ صحنه‌ای در باغ؛ شاهنامه ابراهیم سلطان بن شاهرخ؛ حدود ۱۴۲۰/۸۲۳؛ کتابت در شیراز.

www.gharesian.info

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۱۰، شمارهٔ ۲۹ و؛ دیدار اسکندر از شهر برهمنان؛ شاهنامه دموت، حدود ۱۳۳۰/۷۳۱، منسوب به تبریز.

تصویر ۲۸، شمارهٔ ۴۴ کیو؛ سلطان میمونها برای لاک پشت انجیر پرتاب می کند؛ کلیله‌ودمنه، ۲۳-۸۱۳/۲۰-۱۴۱۰؛ منسوب به هرات؛ کتابخانه کاخ گلستان تهران.

تصویر ۴۱، شمارهٔ ۴۷ ؛ دیدار همای-شاهزاده ایرانی-با همایون-شاهدخت چینی-در باغ قصر؛ منسوب به غیاث‌الدین نقاش دربار شاهرخ ؛ دیوان خواجوی کرمانی، احتمالاً به‌تاریخ ۱۴۲۵/۸۲۹ درهرات؛

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۵۰، شماره ۴۹ س؛ رستم و اسفندیار؛ شاهنامه بایسنغری؛ ۸۳۳/۳۰-۱۴۲۹؛ کتابخانه کاخ گلستان تهران.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۵۲، شمارهٔ ۵۶؛ دو دلداده در زیر درختان پرگل؛ هرات ۸۴۴-۸۳۴/ ۱۴۴۰-۱۴۳۰.

تصویر ۵۸، شمارهٔ ۶۷ الف؛ پهلوانان در برف؛ شاهنامه انجمن سلطنتی آسیایی؛ حدود ۱۴۴۰/۸۴۴.

تصویر ۶۶، شمارهٔ ۸۰ د؛ درویشان در باغ؛ اثر قاسمعلی؛ سد اسکندر امیرعلیشیرنوایی؛ ۱۴۸۵/۸۹۰.

تبرستان
www.tabarestan.info

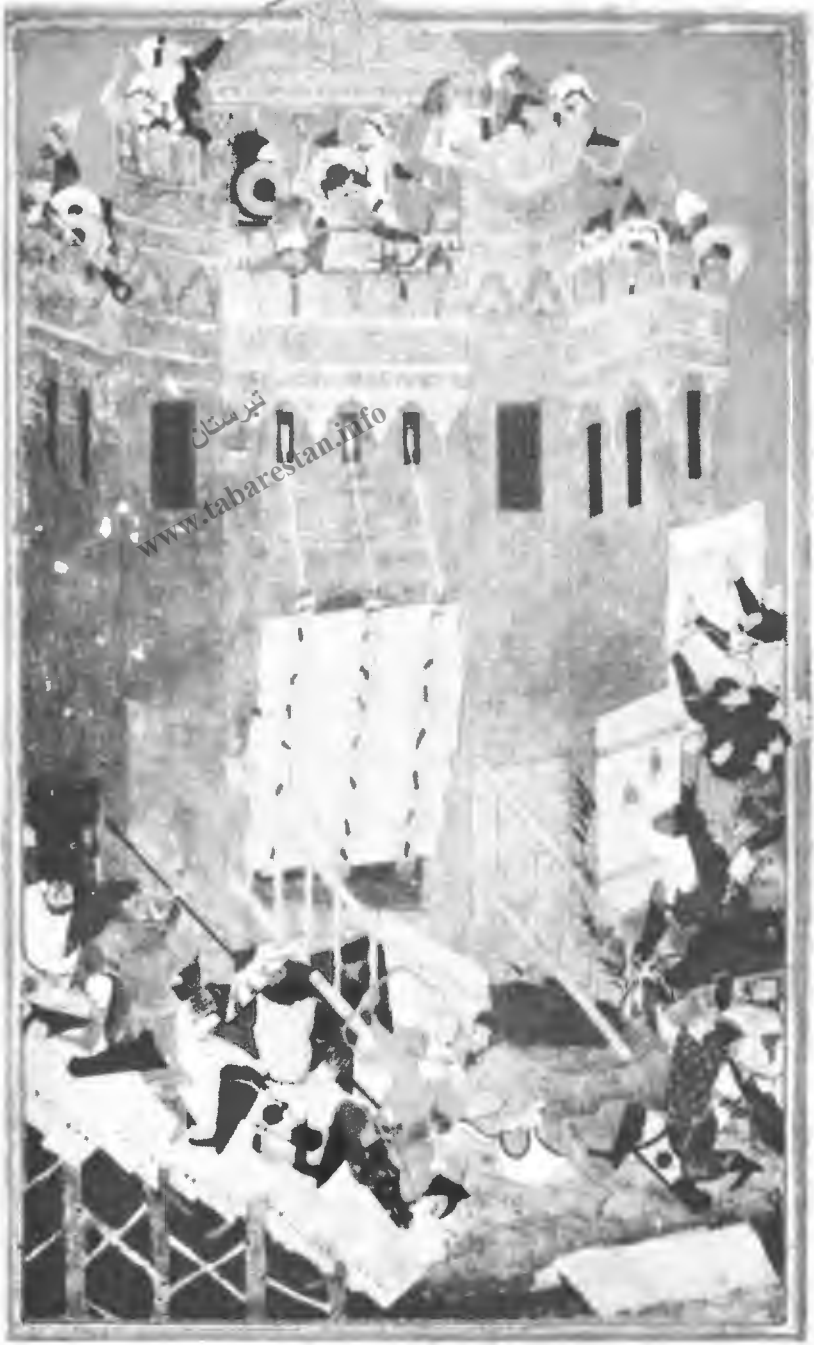
تصویر ۶۷، شمارهٔ ۸۱: سلطان حسین میرزا در باغ، اثر بهزاد؛ حدود ۱۴۸۵/۸۹۰؛ کتابخانهٔ کاخ گلستان.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۶۷، شمارهٔ ۸۱؛ سلطان حسین میرزا در باغ، اثر بهزاد؛ حدود ۱۴۸۵/۸۹۰؛ کتابخانهٔ کاخ گلستان.

تصویر ۶۹، شمارهٔ ۸۳ ب، شاه دارا و اسب چران؛ بوستان سعدی به خط سلطانعلی‌الکاتب در ۱۴۸۸/۸۹۳ برای سلطان‌حسین میرزا؛ اثر بهزاد.

تصویر ۷۲، شمارهٔ ۸۴ الف؛ حمله بر دژ ازسیر؛ ظفرنامه (تاریخ فتوحات تیمور، از شرف‌الدین علی یزدی)؛ کتابت در ۱۴۶۷/۸۷۲ برای سلطان حسین میرزا؛ منسوب به‌بهزاد؛ حدود ۱۴۹۰/۸۹۶.



تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۷۲، شمارهٔ ۸۴ الف؛ پیشین.

طبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۷۵، شمارهٔ ۱۲۷ ثی؛ مجلس باده‌گساری؛ دیوان حافظ اوایل قرن دهم هجری؛ اثر سلطان محمد.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۱۰۶، شمارهٔ ۲۴۸؛ مرد جوان با قوش؛ سبک محمدی؛ حدود ۱۵۷۰/۹۷۸.

تبرستان
www.tabarestan.info

۱

تبرستان
www.tabarestan.info

نقاشی ایرانی پیش از حملات مغول و سبک بین‌النهرین

معیار عمومی در انتخاب آثاری که در برلینگتن هاوس به‌نمایش درآمد، عبارت بود از آثاری که در قلمرو سیاسی کشور ایران تهیه شده بودند. ولی این معیار در رابطه با قرون وسطی که ایران جزیی از حکومت اسلامی محسوب می‌شد ایجاد اشکال می کرد. بطور کلی، آثاری از این دوره که در نمایشگاه عرضه شدند به‌تمامی قلمرو حکومت ساسانیان تا پیش از حمله اعراب در قرن هفتم میلادی و سقوط امپراتوری ساسانیان بدست آنان تعلق داشتند. امّا در رشته هنرهای کتابسازی، آثار متعلق به‌دوره قبل از حملات مغول در قرن سیزدهم که به‌تقسیم حکومت اسلامی در آسیا انجامید، به‌نمایش درنیامدند. نتیجه آنکه برخی کتب خطی متعاقب‌تر که معرف سبکی بودند که بعدها رایج گردید، اگرچه در قلمرو سیاسی ایران آن زمان تهیه نشده بودند، در نمایشگاه عرضه شدند. حتی برخی از این کتب خطی ممکنست در مصر نوشته شده باشند، ولی سبک مزبور در تمدنی رشد یافته بود که ریشه غالب آن ایرانی بود. این مسأله نیز که کتب خطی مزبور به‌زبان عربی می‌باشند، اهمیت خاصی ندارد، زیرا مدت درازی زبان رسمی و مشترک مسلمانان، یعنی زبان عربی، در کلیه امور ادبی تا سال ۱۰۰۰ میلادی و تا مدتهای بسیار طولانی‌تر

در نگارش کتب فلسفی و علمی بکار می‌رفته است. در واقع غلبه سریع زبان عربی بر زبان پهلوی چشمگیرست، بخصوص که پیش از قرن هشتم، زبان پهلوی هیچگاه زبان رسمی حکومت نشد.

در اینجا ضرورتی نمی‌بینیم وارد مسأله مشروعیت هنر شبیه‌سازی[1] از نظر شریعت قرآنی بشویم؛ محققان دیگر این مسأله را بخوبی باز نموده‌اند و چکیده این تحقیقات نیز اخیراً توسط سرتوماس آرنولد در کتاب **نقاشی در اسلام**[2] آمده است. به‌هرحال، از زمان قدیمی‌ترین کتب خطی که در برلینگتن هاوس به‌نمایش درآمد، طبقات با فرهنگ محدودیت‌ها را دست کم در مورد تصویرسازی کتاب به کناری گذاشتند. همچنین بد نیست یادآور شویم که در دوره دو یا سه قرن بعد از هجرت (۶۲۲ میلادی)، در دنیای اسلام، به‌احتمال زیاد، کتب خطی بندرت مصور می‌شده‌اند، و هرگاه این امر لازم می‌آمده، بناگزیر از وجود هنرمندان غیر مسلمان، بخصوص هنرمندان مسیحی و نیز از الگوهای مانوی[3] و یعقوبی[4]، که احتمالاً به‌آسانی در دسترس بوده‌اند استفاده شده است. عربها که در شکل‌گیری هنرهای اسلامی، سهمی ناچیز داشته‌اند محتملاً کمترین سهم را در هنر نقاشی -- هنری که اقوام سامی هیچگاه در آن تفوقی کسب نکردند -- دارا بوده‌اند.

برای شروع بررسی نقاشی ایرانی، دوره سلطنت سلطان‌محمود غزنوی ترک (۱۰۳۰-۹۹۸ م.) مناسب می‌باشد. دوره امپراتوری این پادشاه، نسبتاً کوتاه بود ولی قلمرو حکومتش نه‌تنها افغانستان

۱. Representative art. هنری که نشاندهنده اشکال انسان و حیوان است و هنر فیگوراتیو نیز خوانده می‌شود.

2. Sir Thomas Arnold, *Painting in Islam.*

۳. در مورد عناصر برجای مانده هنر مانوی در ایران تا قرن سیزدهم ر.ک: مقاله سرتوماس آرنولد در کتاب: **بررسی هنر ایرانی** *Survey of Persian Art.* ، اثر پروفسور پوپ. با اینحال ام. پلیو M. Pelliot معتقد است که عناصر مانوی در هنر متعاقب‌تر ایرانی به‌احتمال زیاد توسط اویغورها دوباره در ایران عرضه شده‌اند. به‌نظر او هیچ چیز در آنجا باقی نماند.

۴. غیر محتمل بنظر می‌رسد که نستوری‌ها، هیچگاه کتب خطی خود را تذهیب کرده باشند.

امروزی، بلکه بیشتر سرزمین ایران را دربر می‌گرفت. سلطان محمود در هندوستان نیز ایالتی اسلامی بوجود آورد که نفوذ فوق‌العاده طولانی‌تری را حفظ کرد. او که کشورگشا و سازماندهی بزرگ بود، علاقه نیز داشت که دربار خود را مرکز مهم فرهنگ بگرداند؛ از اینرو فردوسی را مورد حمایت قرار داد و فردوسی نیز حماسه عظیم خود **شاهنامه** را به‌سال ۴۰۱ ه.ق/- ۱۰۱۰ م. در دربار او بپایان رساند. درواقع فردوسی در غزنین از رفتار او زبان به‌شکایت می‌گشاید، و براستی هم که حماسه‌سرایی، فوق‌العاده مرهون سلسله ملی‌گرای سامانیان (۹۹۹-۸۷۴م.) است که منابع حماسه را یک نسل پیش از آن گرد آورده و در مرو کتابخانه‌ای با عظمت تأسیس کرده بودند که همچنان در سال ۶۰۹ ه.ق/ ۱۲۱۹ م. به‌هنگام حکومت خوارزمشاه برقرار بود، بطوریکه جغرافیدان معروف، یاقوت حموی، در زمان بازدید خود ازمرو، آنرا مشاهده کرده بود. بایسنقر در مقدمه **شاهنامه** سفارشی خود، چنین حکایت‌می کند که سلطان محمود اتاقی را با تصاویر صحنه‌های جنگ از داستانهای ملی تزئین کرده بود تا فردوسی در آن بکار خود مشغول شود. این داستان درست یا نادرست، احتمال بسیار دارد که تصویرسازی جاافتاده‌ای برای قهرمانان ایران[۵] وجود داشته، بطوریکه با بهره‌جویی از آن، منابع مورد استفاده فردوسی، مصور شدند. احتمالاً از نخستین کتب خطی **شاهنامه** همگی مصور گردیدند. همین دلیلی است کافی بروجود عناصری در کتب خطی انواع شعر قدیم ایران که بنظر می‌رسد مستقیماً از نسخ اصلی ساسانی آنها برجای مانده‌اند[۶]. این امر

۵. بطور مثال: کتاب مسعودی (وفات ۹۵۶ م.) که درسال ۳۰۵ ه. ق/۹۵۶ م. نوشته شده (به‌نقل از سرتوماس آرنولد، **نقاشی در اسلام**، صفحات ۶۳ و ۸۲)، تاریخ پادشاهان ایران را همراه با تصاویر چهرشان توصیف می کند. نویسنده **مجمل‌التواریخ** (۱۱۸۶ م.) نقل می کند که نسخه خطی مصوری وجود داشته که چهره پادشاهان ساسانی را از زمان اردشیر تا انقراض سلسله مزبور نشان می‌دهد. [بلوشه، «**سرچشمه‌های نقاشی در ایران**» (Blochet, Les Origines de la Peinture en Perse, *Gazette des Beaux Arts*, 1905, 3' Periode, tom. XXXIV, pp.117,118.

۶. رویدادهایی حماسی حداقل به‌قدمت ۱۲۰۰ م. بر روی ظروف سفالی ری Rhages نمایش داده شده‌اند.

سبب شده که نسخ خطی اولیه **شاهنامه** جالب و ارزشمند باشند. همانگونه که در نقاشی ایرانی تمامی دوره‌ها می‌بینیم، در نقاشی این دوره نیز، بدون تردید، انواع پوشاک و شیوه‌های تزئینی از رسم همان زمان به‌عاریت گرفته شده‌اند، ولی نقاشان ایرانی آشکارا از طبیعت طراحی نمی‌کردند و لذا در تصویرسازی موضوعات خود، احتمالاً تمایل داشته‌اند تصاویر صحنه‌های مشابه از حماسه‌ها و افسانه‌های پیشین را تقلید کنند.

در دربار سلطان محمود، فرهنگ ایرانی ارتقاء یافت. ولی از آن مهمتر اینکه در آن تاریخ، فرهنگ ایرانی بر سایر نقاط جهان اسلام تا منطقه‌ای که زیر نفوذ بغداد بود، یعنی سرتاسر خاور نزدیک و حتی تا حدی مصر، تسلط یافت. فرهنگ ایرانی از ابتدا فرهنگی نافذ بود، ولی با ظهور خلافت عباسیان و تأسیس بغداد در سال ۷۶۲، نیروی عظیمی یافت. عباسیان برای دوام خود، به‌حمایت ایرانیان متکی بودند بطوریکه دربارشان مملو از ایرانیان بود. «ایرانی کردن» خلافت در ایام فرمانروایی برمکیان که خاندانی ایرانی و پرقدرت بود و بین سالهای ۸۰۳-۷۸۶ تحت حکومت هارون‌الرشید قرار داشت و نیز در زمان سلطنت خلیفه شیعی-مأمون (۸۳۳-۸۱۲) و همچنین در دوره تأسیس سلسله ایرانی آل‌بویه در بغداد بین سالهای ۱۰۵۵-۹۴۵ به‌اوج خود رسید.

در دوران خلافت، مرکز احیاء ملیت ایرانی، عبارت بود از منتهی‌الیه شرق کشور که به‌احتمال فراوان در آنجا، با مردم ترکستان داد و ستد برقرار بوده است، بخصوص در دوره حکومت سامانیان در ماوراءالنهر در قرن دهم میلادی که تجارت با چین [۷] گسترده بوده و محصولات بسیار مقبول آن عرضه می‌شده است. چندین کارگاه چینی نیز در سمرقند تأسیس شده بود. در آن زمان، اویغورها که در کنار جاده‌های تجاری مزبور استقرار داشتند، مانوی بوده و این کیش را از ایرانیان مهاجر اخذ کرده بودند. از طرف دیگر، در برخی شهرها بخصوص در ری [۸] نیز که پایتخت بود، عده زیادی از مسیحیان ایران،

۷. بارتولد، **ترکستان**، صفحات ۷-۲۳۶. (Barthold, Turkestan, pp. 236 – 7)

۸. در سال ۱۲۲۰ میلادی ویران شد.

پراکنده می‌زیستند، که همچون دوره ساسانیان، تحت حمایت عباسیان بودند. اکثریت آنان نستوری و لذا خشکه مقدس بودند، ولی عده بسیاری یعقوبی و ملکانی نیز وجود داشت. بنابراین هنر درباری بغداد محتملاً زیر نفوذ مسیحیان بومی اصل یا مسیحیان مهاجر سوری و آسیای صغیر بود که بیشتر به‌حرفه‌های علمی مانند پزشکی اشتغال داشتند و آثار علمی یونانی را به‌عربی بازگردانده بودند. در شرق که افسانه‌های ملی موجود در **شاهنامه** فردوسی، مورد توجه بود، هنر مانوی و بودایی آسیای مرکزی و آسیای دور تأثیر عمده را داشت. شایان توجه است که این منطقه همانگونه که هرتسفلد نشان می‌دهد از مهمترین مناطق دوره ساسانیان نبوده است و بیشتر کنده کاریهای روی کوه متعلق به‌دوره ساسانیان[9] درجنوب و غرب قرار دارند. به‌هرحال ماوراءالنهر در تاریخ فرهنگ ایران بعد از هجوم سلجوقیان از اهمیت خاصی برخوردار است زیرا قراختائیان که در آنجا استقرار داشتند در اثر تماس با اویغورها، متمدن‌تر از خود سلجوقیان در خراسان بودند.

از نیمه سده یازدهم تا فتح مغول (۱۲۵۸-۱۲۲۰)، ایران و بین‌النهرین و آسیای صغیر همه تحت حکومت ترکان سلجوقی قرار گرفت که ابتدا امپراتوری واحد سلجوقی را تشکیل می‌داد و سپس بصورت ایالات متعدد و مجزا، تحت سلطه اتابکان یا فرماندهان دائم‌التغییر سلجوقی درآمد. خوارزمشاه که تا پیش از هجوم مغول موفق به‌دستیابی بر تعدادی از این ایالات شد، خودش از اصل و نسبی مشابه و یک ساقی ترک[10] بود.

کهن‌ترین کتاب خطیِ مصورِ بین‌النهرینی که برجای مانده، متعلق است به‌تاریخ ۱۱۸۰ میلادی[11] زمانیکه سلجوقیان متجاوز از یکصد سال بر بین-

۹. اینکه ساسانیان هیچگاه در ماوراءالنهر حکومت کرده باشند، جای تردید است؛ از طرف دیگر، در آغاز اسلام، مقبره افراسیاب و سیاووش در بخارا به‌مسافران نشان داده می‌شد (بارتولد، **ترکستان**، ص ۱۰۷) ولی این درسرزمین «تورانیان» بوده است.

۱۰. او اهل غرجستان در خراسان واقع درشرق هرات بود.

11. Bib. Nat. Arabe 3929; cf. Blochet, *Enluminures,* pls. II, III.

النهرین حکم می‌راندند؛ با اینحال سبک آنرا کراراً به‌مکتب عباسی منسوب کرده‌اند. البته «سلجوقی» عنوان بمراتب صحیحتری است که بر سبک مزبور اطلاق شود؛ ولی این عنوان چندان مهمتر نیست. گیب در کتاب کلاسیک خود، **تاریخ شعر عثمانی** [12] از نژاد ترک سخن بمیان می‌آورد که سلجوقیان نخستین موج از آن بودند که سرتاسر ایران و بین‌النهرین را درکام خود فرو-کشیدند:

«آن نژاد بزرگ... که نه‌تنها شامل ترکهای غربی و شرقی می‌شود، بلکه تمام آن اقوامی را که تاتار و ترکمن و نیز مغول خوانده می‌شود دربر می‌گیرد، هیچگاه دین، فلسفه یا ادبیاتی خلق نکرد که نشانی از نبوغ فردی داشته باشد. سبب این امر آنست که نبوغ واقعی نژاد در عمل قرار می‌گیرد و نه در اندیشه. نتیجه آنکه وقتی نژاد ترک در رابطهٔ مستقیم با ایرانیان قرار گرفت، هرچند آنان را حقیر می‌شمرد و رجزخوان و بزدل می‌دانست ولی بزودی تفوق آنان را در دانش و فرهنگ دریافت... لذا سلجوقیان میزان بسیار قابل ملاحظه‌ای از فرهنگ را از ایرانیان که در حکم آموزگارشان بودند، فراگرفتند. ترکان سلجوقی بسرعت فتوحات خود را بطرف غرب گسترش دادند، درحالیکه فرهنگ ایرانی را همواره با خود به‌همراه داشتند. تا زمان سلطنت ملکشاه (۱۰۹۲-۱۰۷۲م.) امپراتوری سلجوقیان از مرزهای چین تا حدود سوریه امتداد داشت.»

امپراتوری وسیع سلجوقی، درنهایت اوج پیشرفت خود، توسط وزیر ایرانی، نظام‌الملک (۱۰۹۲-۱۰۱۷م.) اداره می‌شد. او نیز مانند فردوسی اصل و نسبش دهقان یا خرده‌مالک و اهل توس خراسان بود. ملکشاه، خود غالباً در اصفهان می‌زیست و درطول سلطنتش، تنها دو بار از بغداد بازدید کرد. گرچه شاید درست باشد که نژاد ترک، چه در هنر و چه در فلسفه و دین، نبوغی ذاتی از خود بروز نداده ولی در این زمینه‌ها، فقط از الگوهای ایرانی اقتباس نکردند. درموطن‌های آسیای مرکزیشان، پیشرفت‌چندانی درتمدن نداشتند؛ لیکن درطول اقامت موقتشان در ترکستان، اندکی از تمدن قدیم بودایی و

12. Gibb, *History of Ottoman Poetry* (vol. I, pp. 6–10).

چینی را که برجای مانده بود و نیز اندکی از تمدن مانویان اویغوری را اخذ کردند. اگر هنر سلجوقیان از هنر قدیم ایران نشأت گرفته باشد[۱۳] ــ که امر خیلی محتملی بنظر می‌رسد ــ سلجوقیان، شیوه خاص ایران را بدیشان بازگردانده‌اند که طبعاً در سرزمین اصلیِ منشأ آن، بنحوِ گسترده‌ای پذیرفته شد. به‌سبب آنکه کتب ساسانی در کتابخانه غزنین متعلق به‌سلطان محمود، موجود بود، اندکی از هنر ساسانی در غرب دور نیز همچنان به‌حیات ادامه داد.

این ادامهٔ حیات و نیز ظهور مجدد نفوذ ساسانیان را تنها نمی‌توان از این توالی تاریخی استنباط کرد، بلکه در اشکال غیر مغولی در کهن‌ترین کتب خطی شاهنامه برجای مانده نیز مشهودند. نمونه‌های پوشاک و چهره‌های انسانی‌ای که در این کتب خطی آمده، با آثار اندک مانوی[۱۴] که توسط فون لوکوک در خوشو[۱۵] کشف شده و نشانگر سبک کلاسیک ایرانی هستند قرابت دارند. بنابراین تشابه فراوانی بین سربند انسانهای موجود در نقاشی سقفی اولین غار آجانتا که ظاهراً خسروشیرین را نشان می‌دهد و سربند بسیاری از نخستین شاهنامه‌ها موجودست. ویژگی این نقاشیهای سقفی را، گروهی از حیوانات و شاخ و برگهایی که شبیه تصاویر مشابه در طاقهای قصر عمره[۱۶] هستند ــ گرچه نهایتاً از الگوهای هلنیستی مایه می‌گیرند ــ به‌اثبات می‌رسانند.

شاید درمورد اهمیت اویغورها بعنوان ناقلان سنتهای ساسانی، تا حدی

۱۳. با اینحال، با قضاوت از روی نمونه‌های مکشوفه توسط فن‌لوکوک (von Le Coq)، می‌توان دریافت که تأثیر آسیای مرکزی نیز قابل ملاحظه بوده است.

۱۴. تاریخ این آثار مشخص نیست. لوکوک آنها را متعلق به‌قرن نهم، می‌داند؛ ولی ام. بلوشه آنها را به‌زمان خیلی متعاقب‌تر از این ـ گویا قرن چهاردهم ـ نسبت می‌دهد. سراورل‌استین (Sir Aurel Stein) می‌نویسد: «زبان و نگارش متونی که این نقاشیها بدان تعلق دارند، بیانگر آنست که تاریخ آن، اینقدر دور نبوده است.»

15. Chotscho.

۱۶. درمورد قرابتهای ساسانی نقاشیهای موجود در قصر عمره به کتاب دالتون، **گنجینه‌های اُکسوس** (منطقه رود جیحون یا آمودریا ـ م) صفحه ۷۲ مراجعه کنید

(Dalton, *Treasures of the Oxus*, p. lxxii).

مبالغه شده باشد. اویغورها در اوائل حکومت مغولان، در رقابت با ایرانیان که مناصب دیوانی را در دوران سامانیان و غزنویان در انحصار خود داشتند، موفق بودند و بالاترین تأثیر خود را بخشیدند. اویغورها هیچگاه تمدنی خاص خود بوجود نیاوردند ولی مدت مدیدی در تمدن‌پذیری از دیگر اقوام بسر برده‌اند. در قرن نهم، مهاجران ایرانی، آنان را به کیش مانوی درآوردند، ولی از قرن سیزدهم به‌ادیان بودایی و مسیحیت نستوری گرویدند هرچند که در دو جامعهٔ جدید، آثار اعتقادی پیشین، همچنان برجای‌ماند. معتقدان هر دینی نسبت به‌معتقدان دین دیگر تساهل فوق‌العاده‌نشان می‌دادند، تساهلی که مغولان اولیه نیز از آن برخوردار بودند.

www.tabarestan.info تبرستان

با اینحال، بدیهی است که نفوذ مانوی‌گری و دین بودایی، خیلی پیش از هجوم مغول درسال ۱۲۲۰ م.، شاید توسط سلجوقیان به‌ایران و بین‌النهرین آورده شده بود تا دوام آورد. همین امر، تداوم عناصر مانده آسیای مرکزی را نه تنها در شاهنامه‌ها و دیگر نمونه‌های سبک ایرانی، بلکه درکتب خطی مکتب بین‌النهرین توضیح می‌دهد. این عناصر را بعد مفصل‌تر، بررسی خواهیم کرد.

لازم به‌تأکید است که درکهن‌ترین زمانی که ما بررسی ادامه حیات کتب خطی را بازنموده‌ایم، بین ترکان سلجوقی که بر مسند حکومت بودند و پارسیان ایرانی که از نظر فرهنگی تفوق داشتند، آمیزش برقرار بود. چنین آمیزشی را دگربار در دوره مغولان و تیموریان که از اصل و نسب ایلیاتی مشابهی بودند می‌بینیم. بنابراین سبک نقاشی ایرانی در طول تاریخ خود تا سال ۱۵۰۲ م. حاصل کار هنرمندانی ایرانی بوده که درخدمت حامیان بزرگ ترک و مغولی بسر می‌برده‌اند. از اینرو، سبک نقاشی ایرانی، از تحولی پیوسته برخوردار بوده است و غارتگریهای دهشتناک چنگیزخان، هلاکوخان و تیمور نتوانست در آن گسستی پدید آورد. حال چه شد که بعد از هجوم مغول در قرن سیزدهم، دگرگونی چشمگیری در روح نقاشی ایرانی بوجود آمد مسأله‌ایست که به‌هنگام بررسی کتب خطی قرن چهاردهم توضیح خواهیم

داد. ولی سبک کهن‌تر را بدرستی نمی‌توان سبک عباسی و یا سبک سلجوقی دانست و قابل قبول‌تر آنست که آنرا یا سبک بین‌النهرینی بدانیم و یا سبک بغدادی مربوط به‌قلمرو مرکزی اسلام و پایتخت آن که قسمت عمده نمونه‌های خطی بایستی در آنجا در فضایی سخت آکنده از فرهنگ ایرانی خلق شده باشند. در اینجا بود که اعراب متوجه تمدنی بسیار کهن شدند که در تماس دایمی با امپراتوری رم در شرق نیز قرار داشت. لذا قدیمی‌ترین کتب خطی مکتب بین‌النهرین، اساساً متعلق به‌قرون وسطی بوده و خصوصیات مشابه کتب خطی معاصر مسیحی را نشان می‌دهند[۱۷]. با اینحال، شکل‌گیری سبک مزبور، بیش از آنچه از هنر کتابسازی غرب متأثر باشد از هنر موزاییک آن مایه می‌گیرد.

www.tabarestan.info تبرستان

فرهنگ اسلامی از قرن سیزدهم، همانگونه که در قرنهای دهم و یازدهم رخ داده بود، از پیشرفت بازایستاد؛ ولی بخوبی حفظ شد. بسیاری از نسخ هنرمندان بزرگ کلاسیک دوره پیشین نیز بایستی مجدداً تهیه شده باشند؛ هر چند تعداد کمی از آنها، عملاً در اوضاع و احوال ناآرام قرن چهاردهم و در برابر غارتگریهای تیمور دوام آوردند. کتب خطی قرن چهاردهم متعلق به‌مکتب بین‌النهرین که برجای مانده‌اند، نشانگر پایان سبک طبیعت‌گرای قراردادی شده‌ای هستند که عمرش بسر آمده بود. به‌احتمال زیاد، دوره اخیر با طرحهای مرکبی مشابه آنچه که اخیراً در نزدیکی فسطاط پیدا شده، در مصر شروع شده بود. این پدیده در مورد تاریخ تحول سایر هنرهای کتابسازی در اسلام بخصوص صحافی و تذهیب که احتمالاً ریشه مصری دارند، صدق می‌کند. در برلینگتن هاوس، تمام گروههای کتب خطی سبک بین‌النهرینی به‌نمایش گذارده شده بودند، ولی هیچکدام از این کتب خطی، آزادی طراحی

۱۷. بطور مثال، نسخه‌ای از کتاب **طلاب یعقوبی** (Jacobite Lectionary) متعلق به‌ربع اول قرن سیزدهم، بزبان سریانی در موزه بریتانیا (Add. 7170) را مقایسه کنید با یک نسخه خطی معرف سبک بین‌النهرین مانند **مقامات حریری** بودلیان. هر کدام از این نسخ دارای زمینه‌های زرافشان بوده و قراردادهای مشابه و بسیار قاعده‌مندی برای درختان و تپه‌ها را داراست.

و بازنمایی ویژگی‌های بنحو درخشان نسخه معروف **مقامات حریری** شفر متعلق به کتابخانه ملی پاریس[18] یا نسخه دیگری در لنینگراد از زیارتگاه اردبیل[19] را نشان نمی‌دادند. **مقامات حریری** بودلیان (شماره ۳) نمونه خوبی از نسخه اخیرست که پرداخت شده‌تر و با وضع بسیار خوبی است و زمینه‌های طلایی آن بطور یکنواختی مهره کشی شده است، بطوریکه با طلا کاری دوره‌های متعاقبتر ایران شباهتی ندارد که برای تأثیرگذاری خود متکی است به‌بازی نور و سایه بر سطح طلایی که بطور ریزی منقطع گردیده و رنگ طلایی آن بروی ناصافی‌های کاغذ دست‌ساخت کشیده شده است. رنگ آبی و قرمز تضاد خوشایند و خاصی را در برابر این زمینه بوجود می‌آورد. مجموعه رنگهای این نسخه شاید بدرستی مربوط به‌نمونه بیزانسی یا سوری آن باشد. رنگ سفید نیز بمقدار زیاد بکار رفته است. **کلیله و دمنه** بودلیان (شماره ۴) نیز گرچه کیفیت پایین‌تری دارد ولی نسخه‌ای عالیست. این کتاب قصه ازنظر احساس، کاملاً تخیل‌آمیزتر از کتاب حیواناتی[20] مانند **نعت‌الحیوان** قرن سیزدهم در موزه بریتانیا[21] است که گرچه سخت آسیب دیده ولی اثری عالیست. این تصاویر، سنت قدیمی یعنی مرزبندی مشخص بین تصویر و متن کتاب را حفظ می‌کنند؛ اطراف آنها جدول نیز وجود ندارد و خطاطی از طرف راست، دور تصویر را طی می‌کند. در واقع شاید مرسوم بوده که هم نقاشی و هم خطاطی را یک نفر انجام بدهد، همانطور که درمورد نسخه دیسقوریدوس **۱۲۲۲** م. که اوراق آن بنمایش گذاشته شده بود و یا نسخه **مقامات حریری** چنین است.

مقامات حریری و **کلیله‌ودمنه**، قرنها رایج‌ترین کتب خواندنی عربی بوده‌اند. تنها کتب مصور دیگری از سبک بین‌النهرین که باقیمانده‌اند آثاری علمی هستند که در گروه کمابیش متفاوتی از نسخ خطی قرار می‌گیرد

18. Blochet, *Enluminures,* pls. X– XIII.; *Musulman Painting,* pls. XXIV–XXXI.

19. Kühnel, *I. M.,* pls. 7–11.

20. Bestiary.

21. Or. 2784; Martin, pls. 17–20.

که تصاویرشان برای متن کتاب ضروری هستند. قزوینی که درمیان کیهان‌شناسان، از همه معروفتر بوده، کتابی درباره شگفتیهای خلقت دارد که سه نمونه از آن به‌نمایش درآمد. یکی از آنها نسخه کاملی است و از دو نمونه دیگر فقط قسمتهایی در نمایشگاه موجود بود. تصاویر این نسخه با حیوانات شگفت‌آمیز و علائم نجومی آن از قدمت فراوان برخوردار بوده و طبیعتاً با محافظه کاری زیاد نسخه‌برداری شده‌اند. با اینحال می‌توان پیشرفت تکاملی نقاشی ایرانی را، بویژه در زمینه نوع پوشاک با گرایشی کلی به‌طراحیهای با قلمگیری زیبا پیگیری کرد.

تبرستان www.tabarestan.info

از نمونه های دیگر سبک بین‌النهرین باید از دو نسخه که در نمایشگاه وجود داشت یاد کرد. از ترجمه عربی دیسقوریدوس که در سال ۱۲۲۲ م. نسخه‌برداری شده، چهار تصویر بنمایش درآمده بود (شماره ۱۴ و تصویر ۹ الف). این کتاب خطی، از جهاتی زیباترین عناصر ماندهٔ سبک بین‌النهرین را شامل می‌شود. در این کتاب بخصوص در صفحاتی که به‌دکترساره تعلق دارد و در امانت موزه کایزر ــ فریدریش است، طراحیها، قوی و رنگها بی‌نظیرند. تصاویر گیاهان و درختان این نسخه نسبتاً به‌گیاهنامه[۲۲]های کلاسیکی متعاقبتر مانند نسخه معروف دیسقوریدوس درکتابخانه ملی وین که توسط دو وری[۲۳] انتشار یافت، نزدیکترست تا به کتاب خطی مانند شماره ۶، و همین خصوصیات همراه با رنگ‌آمیزی آن، شاید شولتز را بر آن داشته تا فکر کند که این نسخه، تقلید مستقیمی از یک کتاب خطی سوری است. با اینحال دلیلی واقعی وجود ندارد که در آن بیش از آنچه در بسیاری ازنمونه‌های سبک بین‌النهرین مشهودست، ریشه خاصی ازمنبعی سوری را بیابیم.

نسخه خطی ادین بارو از تاریخ البیرونی (شمارهٔ ۸) نیز در این فصل گنجانده شده است، زیرا سبک آن سخت بین‌النهرینی است و این از چین‌های بسیار قراردادی پرده‌ها، از اغلب نمونه‌های چهره انسانی و از رنگ‌آمیزی آن برمی‌آید. ازطرف دیگر، حتی اگر تاریخ ۱۳۰۷ م. آن مشخص نبود، براحتی

22. Herbals

23. de Vries.

می‌شد از نظر سبک، آنرا به‌دوره اولیه حکومت مغول نسبت داد. تأثیر سبک چینی بر بیشتر طرح درختان مشهودست و زمین به‌همان صورت موجود در نسخه خطی مورگان که در فصل بعد، از آن سخن خواهیم راند نمایش داده شده است. با اینحال تأثیر دیگری را باید در آن مشاهده کرد که بخصوص در برخی از تصاویر زندگی مسیح از جمله: بشارت (تصویر ۱۵ الف) و تعمید (Arnold, *Survivals,* pl.17) قابل ذکرست. این تأثیر را سرتوماس آرنولد ازآنجا می‌داند که هنرمند، اصل کار مانوی را الگوی خویش قرارداده‌است. لیکن ازتصاویری که او برای اثبات این موضوع ذکر می کند، تصویر وسوسه آدم و حوا توسط شیطان در هیئتی انسانی است (پیشین، تصویر پانزدهم) که اصل آن قطعاً زردشتی می‌باشد؛ بخصوص که مسلم است در ایران آن زمان، عده زردشتیان خیلی بیشتر از عده مانویان بوده است. در همانحال تعمید، به‌همان اندازه که به‌اصل ارمنی نزدیک است با اجزاء نقاشی مانوی متعلق به‌تورفان نیز قرابت دارد. بنابراین در این نسخه خطی بسیار گلچین شده که معرف سبک تبریز آنزمانست می‌توان وجود تأثیرات متعدد از جمله مانوی‌گری را پذیرفت؛ ولی تأثیر غالب همچنان از آن سبک بین‌النهرینی است.

بطور خلاصه می‌توان گفت که علیرغم این واقعیت که درآغاز شکل‌گیری هنر تصویرسازی اسلامی، فرهنگ ایرانی غالب بوده و هیچیک از ملل دیگر تحت سلطهٔ خلافت، سهم چندان معینی در هنر کتابسازی نداشته‌اند[۲۴]، امّا ویژگی کلی تصاویر سبک بین‌النهرینی، هلنیسم[۲۵] تنزل یافته‌ای است، بطوریکه تصاویر مزبور چندان تفاوتی با عناصر مسیحی این دوره که ریشه مشابهی را نشان می‌دهند، ندارند. بدیهی است درسوریه که درمیان شهرهای بزرگی چون انطاکیه قرار داشت، ذائقه هلنی در زیور و تزئین تا به‌دوره

۲۴. پیشرفته‌ترین اجزاء نقاشیهایی که درمصر به‌تعداد قلیلی یافت شده و به‌قرنهای دهم و یازدهم منسوب‌اند، از نظر نوعشان سخت شرقی هستند. رجوع کنید به‌آرنولد وگروهمان، تصویر چهارم.

25. Hellenism.

اسلام بخوبی دوام آورده و نبوغ نهفته هنری ایرانیان مدت مدیدی در برابر قواعد منسوخ هلنی سوریه و عراق، از موجودیت خود دفاع می کرده است. بناهای یادبودی چون قصر عمره در قرن هشتم و سامره در قرن نهم هنوز آخرین اثرات باقیمانده این سبک را نشان می دهند، سبکی که ویژگی آن طبیعت‌گرایی امپرسیونیستی است — هرچند که گاه بسبب قاعده قلم‌اندازی تند، تصویر آب، چین و شکنها و درختان تا حد نقشی صرف تنزل می‌یابد و این ویژگی از دیده پنهان می‌ماند — چنین قواعدی، اصلاً شبیه به قواعد خشک[۲۶] هنر بودایی یا قواعد تزئینی موجود در نقاشیهای دورهٔ تیموری و دوره متعاقبتر نیستند. اگرچه ممکنست هنرمندان در اجرای کار، سرشار از قدرت بوده باشند، ولی وجود این قواعد، ضعف تخیل آنان را می‌رساند؛ با اینحال برای درک آنها، باید تسلسلی طولانی از تمرین و تغییر را پیگیری کنیم، امّا این کار، بسبب فقدان مدارک لازم درباره اوائل قرون وسطی، غالباً غیر ممکن است.

www.tabarestan.info تبرستان

26. Hieratic conventions.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۲. الف. شاهنامهٔ ۳، سرنشان اندکه (۱۰۰۰ ه.ق.) مطالع دولت‌آباد، ۱۳۳۷/۷۳۸ کتابخانهٔ دولت‌آباد

وَلَمْ يَزَلْ بِعَرَفٍ عَلَيْهِمْ وَبِنَكْرٍ
اِصْطَادُ قَوْمًا بِوَعْظٍ وَآخَرِينَ بِشِعْرٍ
وَاسْتَفْزَلَ عَقْلًا وَعَقْلًا بِخَمْرٍ

www.tabarestan.info

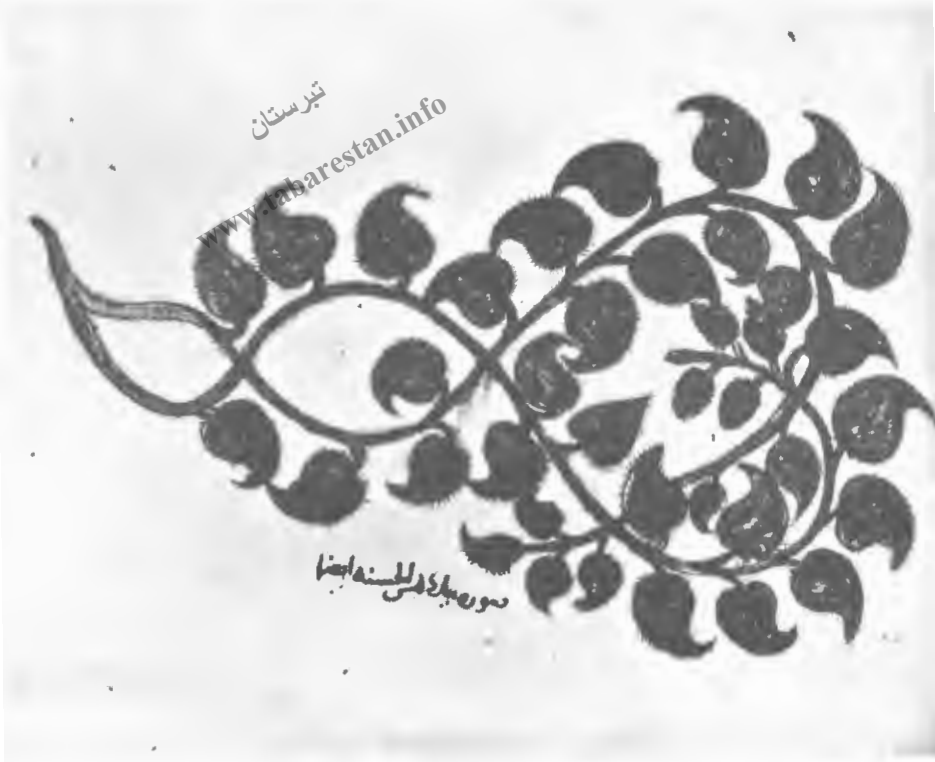
www.tabarestan.info
تبرستان

تصویر ۴ الف، شمارهٔ ۴ د؛ لاك پشت و میمون؛ نسخهٔ پیشین.

تصویر ۴ ب، شمارهٔ ۴ ج؛ کلاغان، جغدها را می‌سوزانند؛ نسخهٔ پیشین.

تصویر ۵ الف، شمارهٔ ۶ الف؛ درخت به؛ خواص‌الاشجار (نسخهٔ عربی کتاب یونانی Materia medica دیسقوریدوس)؛ مکتب بین‌النهرین قرن هفتم هجری؛ موزهٔ آستان قدس رضوی.

تبرستان
www.tabarestan.info



تصویر ۵ ب، شمارهٔ ۶ ب؛ نوعی گیاه مو؛ نسخهٔ پیشین.

تصویر ۶ الف، شمارهٔ ۹ الف؛ صنت، جانور تبتی؛ نسخهٔ عربی عجایب‌المخلوقات قزوینی (۴۵۱ صفحه به خط نسخ)؛ قرن هشتم هجری.

تصویر ۶ ب، شمارهٔ ۹ ب؛ کوزن؛ نسخهٔ پیشین.

تصویر ۷ الف، شمارهٔ ۱۱ الف؛ سیارهٔ مشتری؛ عجائب‌المخلوقات قزوینی؛ منسوب به‌مکتب بین‌النهرین؛ اوایل قرن نهم هجری.

تصویر ۷ ب، شمارهٔ ۱۱ ب؛ اسرافیل، نسخهٔ پیشین.

تصویر ۸ الف، شمارهٔ ۱۳ الف؛ برج سنبله؛ کتاب البلحان؛ قبل از ۱۴۰۹/۸۱۲، کتابخانهٔ بودلیان.

تصویر ۸ ب، شمارهٔ ۱۳ ب؛ برج بتخانه؛ نسخهٔ پیشین.

تصویر ۹ الف، شمارهٔ ۱۴ ج؛ رویگران، نسخه‌ای از دیسقوریدوس؛ خط و تصویر از عبدالله‌بن فضل؛ ۱۲۲۲/۶۱۹.

www.tabarestan.info

تصویر ۹ ب، شمارهٔ ۱۸ الف؛ دو خر؛ منافع‌الحیوان ابن بختیشوع؛ قرن هفتم هجری.

تبرستان
www.tabarestan.info

۲

www.tabarestan.info تبرستان

سبک اولیه نقاشی ایرانی و دگرگونیهای آن در قرن چهاردهم

بی‌تردید یکی از مهمترین نتایج گردآوری همزمان نقاشیها و کتب خطی ایرانی در برلینگتن هاوس آن بود که امکان برداشت دقیق‌تری از نقاشی اسلامی را در قرنهای سیزدهم و چهاردهم بدست داد و پی‌جویی سیر تکاملی سبک خاص ایرانی را در میان تأثیرات متعدد آن زمان میسر ساخت. علاوه بر صفحات کتابِ خطی معروف دیسقوریدوس متعلق به‌سال **۱۲۲۲** م. (شماره ۱۴) و **کلیله‌ودمنه ۱۲۳۶** م.، و نمونه‌های مشخص متعاقبتری از هنر خاص بین‌النهرینی، آثاری چون تصاویری از **شاهنامه** کوچک‌آقای چستربیتی (شماره ۱۹) و **جامع‌التواریخ** انجمن سلطنتی آسیایی، نیز به‌نمایش درآورد. تطبیق این آثار در نظر اول مشکل می‌نمود. همانگونه که از دوره‌ای انتقالی چون قرن چهاردهم انتظار می‌رفت، سبک تصویرسازی کتاب خطی، با درجات متفاوت، پیوندهایی را با مکتب بین‌النهرین قرن پیشین، آشکار می‌ساخت، که نسخهٔ خطی **مقامات حریری** سال ۱۱۸۰ م. موجود درکتابخانه ملی پاریس نیز نمونه‌ای از آن بود. سبک مزبور، همچنین نشانگر اثرات جدیدی بود که با

1. Mr. Chester Beaty.

شروع ارتباطاتی در سرتاسر قاره آسیا در اثر هجوم مغول -- جدا از آثار شوم آن بر فرهنگ اسلامی -- بتدریج نفوذ کرده بودند.

گرچه ویرانگریهای مغولان، بویژه چنگیزخان، عظیم و نتایج فلاکتبار آن برای ایران، همیشگی بود، ولی آشکارست که مغولان تا حدی از آنرو که چیزی را با خود نداشتند تا جایگزین فرهنگ ایرانی سازند، در سیر فرهنگ ایرانی، گسستی پدید نیاوردند. در اینجا شرحی را که فریارجان دو پلانو کارپینی[۲] در سال ۱۲۴۶ میلادی همزمان با دوره مغولان در باره ایشان نگاشته می‌آوریم (شرح هک‌لویت، فصل چهارم)[۳]:

«مغولان یا تاتارها، از نظر شکل ظاهری شباهتی به دیگر مردمان ندارند؛ چون فاصله بین چشمان و گردی گونه‌هایشان، وسیعتر از آنِ مردم دیگر ملل است. آنان بینی پهن و کوتاه و چشمانی کوچک دارند و پلک چشمانشان مستقیم بطرف راست و بالا قرار دارد. فرق سرشان همچون کشیشان تراشیده است. مویشان را تا نزدیک گوشهایشان تا حدی بلندتر از روی پیشانیشان قرار می‌دهند. ولی پشت آنرا می‌گذارند مانند موی زنان بلند شود و با آن، دو گیس پشت سر می‌بافند و هر کدام را به‌گوشی می‌چسبانند. پاهایشان نیز کوتاهست... خانه‌هایشان گرد و بطور ماهرانه‌ای از ساقه‌های نی و ترکه‌های چوب بشکل چادر ساخته شده است. برخی از این کپرها را می‌شود بسرعت از هم باز کرد و دوباره جمع و بر پشت حیوانات حمل کرد. باقی‌مانده را که نمی‌شود از هم جدا کرد بر روی گاری‌ها جای می‌دهند... مغولان از نظر تعداد انواع دام، شتر، گاو، گوسفند و بز بسیار غنی هستند. به‌تصور من آنان، بیش از تمامی دنیای همجوار خود، اسب و مادیان دارند. امپراتوران، شاهزادگان و دیگر نجایشان، دارای ابریشم، طلا، نقره و سنگهای قیمتی هستند».

از شرح فوق و دیگر توضیحات می‌توان، از این مردمِ همواره بیابانگرد که با کلیه دار و ندار خود، ییلاق و قشلاق می‌کنند، تصویری بدست آورد. ولی دلیل مهمتر تداوم تمدن در ایران و احیای شگفت‌انگیز آنرا بعد از

2–3. Friar John de Plano Carpini, Hakluyt's version, Chapter IV.

ویرانگری چنگیز در ۱۲۲۰-۱۲۱۹ م. و هلاکو طی پیکارش که منجر به‌تصرف بغداد در ۱۲۵۸ شد، باید در حمایت روشنگرانه ایلخانیان در دوره متعاقب‌تر دانست که بدون تردید بیشتر از سیاست آنان ناشی می‌شد. ایشان همچنین موجب شدند که سالهای بین ۱۳۳۵-۱۲۶۷ م. یکی ازپربارترین دوره‌ها در تاریخ ادبیات ایران گردد. فاتحان مغول، در چین نیز، کلیه هنرمندان‌وادبای‌دربار سلسله‌سونگ— که‌خود منقرض کرده بودند—رابه‌دربار خود پذیرفتند. لذا این گفته که فرهنگ اسلامی تقریباً نابود شد، سخن گزافی می‌نماید؛ وسایل مادی، شهرها، کاخها وکتابخانه‌های ایران سخت آسیب دیدند ولی چنین مصایبی، بدبختانه درقرنهای پیشتر— دردوران فرمانروایی آل‌بویه، سامانیان و غزنویان— امری عادی بوده است. فاتحان مغول تاآنجا که توانستند ازکشتن دانش‌پژوهان و صنعتگران درگذشتند، و حکومتی مرکزی که نخستین شرط لازم برای رشد تمدنست، پدید آوردند. شاید هرج ومرجی که عاقبت به‌قدرت مغولان در ایران در سال ۱۳۳۵ پایان بخشید، عملاً ناگوارتر از تهاجمات آنان بود. تنها اقدامات کشورگشای بزرگ دیگر تیمور بود که سرانجام به‌این روند انحطاط‌آمیز خاتمه داد.

آنچه بعد از حمله اعراب قرن هفتم و هجوم سلجوقیان قرن یازدهم پیش آمد، بعد از حملات مغول نیز تکرار شد، یعنی قسمت اعظم اداره حکومت مرکزی دیگربار بدست ایرانیان زیر سلطه فاتحانی که خود اساساً فاقد صلاحیت چنین کاری بودند، افتاد. برجسته‌ترین ایرانیانی که در زمان ایلخانیان، اداره حکومت را در دست داشتند، اعضای خاندان جوینی بودند. چون مورخ بزرگ **تاریخ جهانگشا** و تمامی حامیان پرسخاوت دانش و ادبیات[۴]، از خانواده جوینی برخاسته بودند، این خاندان از اهمیت‌خاصی برخوردارست. خصلت ددمنشانه حکام مغول، حتی کسانی چون ارغون و غازان‌خان را می‌توان ازسرنوشت دردناک خاندان جوینی که بین سالهای ۱۲۸۳ و۱۲۸۸ بدنبال توطئه‌ای سربه‌نیست شدند، مشاهده کرد. با اینحال، قدرت آنان در

۴. ر.ک: E G Browne, *Literary History of Persia* vol. III, pp. 20–31

وزارت و فرمانروایی، امکان تداوم و حتی پیشرفت فرهنگ ایرانی را در این دوره آشکار می‌سازد.

جای بسی تأسف است که نمایشگاه، این امکان را نیافت که مجموعه پرارزش تصاویر حیوانات، یعنی ترجمه فارسی **منافع الحیوانات**[5] را که متعلق به‌آقای پی‌یر پونت مورگان است به‌نمایش گذارد؛ چرا که این کتاب، قدیمی‌ترین نسخه خطی شناخته‌شده‌ای است که برای فاتحان مغول تهیه شده است. در مقدمه کتاب نیز یادآور شدیم که این نسخه به‌غازان‌خان (۱۲۹۵- ۱۳۰۴) - که گرچه اولین ایلخانی نبود که مسلمان شد ولی اسلام را در دولت به‌مقام شامخی رساند- تقدیم شده است. پیشرفت روش و مهارتهایی که در این کتاب نسبت به‌بهترین آثار مکتب بین‌النهرین دیده می‌شود، چندان نیست؛ زیرا این کتاب کار هنرمندانی است که فاتحان مغول بر آنان سلطه یافته بودند و از اینرو نمی‌توان انتظار تغییر چشمگیری را در آن داشت. با اینحال در آن توجه جدیدی به‌طراحی به‌چشم می‌خورد: این اثر در مقایسه با تصاویر **نعت‌الحیوان** قرن سیزدهم موجود در موزه بریتانیا (Or. 2784)[6] طبیعت‌گرایانه‌تر است؛ هرچند این دو آخرین محصول طبیعت‌گرایی منسوخ هلنیستی[7] هستند. اثر مزبور با کوشش برای نمایش حرکت و روابط فضایی، تفاوتی اساسی ببار می‌آورد. نسخه کم مایه‌تر همان کتاب با صفحات متعددی، در نمایشگاه نشان داده شده (شماره ۱۸) که حتی شاید نفوذ عناصر جدید را آشکارتر، نمایان می‌ساخت. در تصویر ۱۹ ب، قواعد نقاشی گیاهان، همچنان موجود است، ولی در مقایسه با شماره شانزدهم (تصویر۱۱) ازآزادی بیشتری برخوردار بوده و در نمایش پرسپکتیو، موفقیتهایی در آن به‌چشم می‌خورد. در صفحات دیگر این نسخه خطی که شولتز در کتاب خود آورده (Bd. I, Taf. L)، طبیعت-

5. Martin, pls. 21–6; Claude Anet, *Burl. Mag.* vol. XXIII, pp. 224–31, 261.

6. Martin, pls. 17–20.

۷. حیوانات منقوش بر موزائیک‌های کف کلیسای س س. کاسمان و دامیان در جرش (*Jerash*) (۵۳۳ م.) را مقایسه کنید. (Crowfoot, *Churches at Jerash*, 1931, pl. X)

گرایی آشکارتری مشهودست که می‌توان آنرا گواه تأثیر سبک چینی دانست. در این صفحات نیز، قاعده ابرنگاری تای چینی[8] بکار گرفته شده و در نسخه خطی مورگان، نخستین اثرات نقاشی منظرهٔ چینی مشهودست. بز کوهی و بزها (*Burl. Mag.* vol. XXIII, p. 224, pl. b; Martin, pls. 24, 25) (مجله برلینگتن، شماره ۲۳، صفحه ۲۲۴، تصویر ب؛ مارتین، تصاویر ۲۴ و ۲۵) در دنیایی از صخره‌هایی که قطعاً از چین گرفته شده‌اند زندگی می کنند و حتی در نقاشی اسبان، تقلید مستقیمی از نقاشیهای چین دیده می‌شود (مارتین؛ پیشین). قواعد طراحی صخره در این تصاویر بسیار شایان توجه و گیرا هستند، قلل سر بریده و لایه‌بندی خطدار کوهها، خیلی شبیه نقاشیهای دوره تون-خوانگ[9] هستند. این ویژگیها در نسخ خطی اولیه **شاهنامه** نیز وجود دارند، ولی منشأ آنها اصلاً غربی است[10].

از میان نسخ خطی **شاهنامه** که تصاویر آنها به‌نمایش درآمد، نسخه متعلق به‌آقای چستر بیتی (شماره ۱۹) ظاهراً کهن‌ترین نسخه بود. در این نسخه هنوز عناصر خاص اولیه مانند پر کردن فضاهای صفحه با گیاهان شق و رق ایستاده و بهم پیوسته و تخت سلطنت و فرمهای معماری‌وار که در مکتب بین‌النهرین متداول بوده، حفظ شده‌اند. از نظر رنگامیزی و سبک، شاید مشابه‌ترین نسخه با آن، نسخه معروف گالن در وین باشد (کتابخانه ملی وین، A.F.10؛ آرنولد و گروهمان، تصویر ۱۳؛ مارتین، تصویر ۱۳) (Staatsbibliothek, A. F. 10; Arnold and Grohmann, pl. 13; Martin, pl. 13).

تصویر بزرگ سرآغاز نسخه‌ای از مجموعه کتابخانه سرای[11] که در نمایشگاه مونیخ به‌نمایش درآمد (*Meisterwerke,* Taf. 8) نیز تا آنجا که می‌توان

8. Chin ese tai.

9. Tun– Huang.

10. Creswell, *Early Muslim Architecture,* vol. I, p. 249.

11. Serai Library

از کیفیت نامطلوب فعلیش داوری کرد، کاملاً با آن شباهت دارد. این دو تصویر هر دو بر زمینه های قرمز، نقاشی شده‌اند. زرهی که م. بلوشه عقیده دارد توسط مغولها از چین به‌عاریت[۱۲] گرفته شده، کاملاً شبیه زره موجود در نسخه خطی **تاریخ طبری**[۱۳] متعلق به‌م. که‌وورکیان است. احتمالاً انتساب این زره به‌آخرین سالهای قرن سیزدهم صحیح است. بجز گوشبندهای سنگین زره، باقی قسمتهای آن در نسخه **جامع‌التواریخ** متعلق به‌انجمن سلطنتی آسیایی و در **شاهنامه** های استانبول و دموت نیز که همگی متعلق به‌نیمه اول قرن چهاردهم[۱۴] هستند، وجود دارد. به‌غیر از این عنصر که ظاهراً نسخ فوق را به‌هنر آسیای مرکزی مرتبط می‌سازد، وجود عناصر و خصوصیات دیگری چون عنصر ابتدایی **وحشت از خلأ**[۱۵] و ترکیب‌بندیهای ساده در این گروه از نسخ شامل گالن وین، **تاریخ طبری** که وورکیان[۱۶]، شاهنامه بیتی، تقدم ظاهری آنها را نسبت به‌نسخ تاریخدار قرن چهاردهم آشکار می‌سازد. بنابراین آنها را احتمالاً باید متعلق به‌سال ۱۳۰۰ بدانیم. شاید حدود همین تاریخ یا اندکی پیشتر از آن، داستان ایرانی موجود در کتابخانه بودلیان (شماره ۱۷) وجود داشته است. این اثر برخی از جالبترین عناصر ایرانی را حفظ کرده و از سبک چینی بسیار کمتر تأثیر پذیرفته است. این خصوصیات در مورد دو نسخه خیلی مرتبط ولی کمابیش متعاقبتر **شاهنامهٔ** قرن چهاردهم نیز که برای نخستین‌بار در برلینگتن‌هاوس (شماره‌های ۲۲ و ۲۳) به‌نمایش درآمدند،

۱۲. **روپام** (Rupam) شماره ۴۱، ژانویه ۱۹۳۰، صفحه ۶. با اینحال باید یادآور شد که ساسانیان نوعی زره زنجیری را بکار می‌بردند؛ رجوع کنید به‌تصویر خسرو دوم در طاق بستان

(Sarre und Herzfeld, *Iranishe Felsreliefs,* Taf. XXXVII, S. 203)

همچنین دکتر ساره عباراتی از آمیانوس مارسلینوس (XXV. I, 12) در اثبات کاربرد زره مزبور توسط ایرانیان اوایل قرن چهارم میلادی نقل می کند.

13. Schulz, Bd. I, Taf. H–K; Marteau–Vever, pls. XLVII–XLVIII

14. Nos. 25, 23, 29.

15. Horreur de vide.

16. Kevorkian

صدق می‌کنند. در واقع عنصر قویتر ایرانی‌گرایی آنها بقدری قابل توجه است که گویی در وهله نخست، بایستی **شاهنامه** چستر بیتی (شماره ۱۹) را به‌زمان بعد از تاریخ نسخه استانبول سال ۱۳۳۰ (شماره ۲۳) نسبت دهیم. قطع کوچک نسخه خطی چستر بیتی نیز ظاهراً آنرا به‌نسخ خطی دقیق و فوق‌العاده منظم قرن چهاردهم مانند **شاهنامه** قاهره (شماره ۳۲) و **دیوان خواجوی کرمانی** موزه بریتانیا متعلق به‌سال ۱۳۹۶، مرتبط می‌سازد. ولی مطالعه دقیقتر سبک طراحی و رنگامیزی آن همراه با مصرف زیاد غیر معمول رنگ آبی، این تاریخگذاری متعاقبتر را غیرقابل قبول‌تر می‌سازد. شاید اختلافی که بین این شاهنامه‌های اولیه موجود است بیشتر ظاهری باشد تا واقعی. ریشهای مشکی انبوه و مشخص تصاویر نسخ گروه استانبول با زلفهای قلیل اغلب چهره‌های مغولی در کتاب آقای بیتی تضاد دارند. این نکته احتمالاً حاکی از آنست که نسخه مزبور برای یکی از شاهزادگان فاتح منظور شده که اندکی بعد سبک چینی کاملتر کتاب دموت را ترجیح خواهد داد. از طرف دیگر، **شاهنامه** استانبول (شماره ۲۳) از کیفیت خام‌دستانه‌تری برخوردار و در ارائه داستان حماسه ملی، سنت‌گراتر است. زمینه قرمزی که در اینجا یافت می‌شود احتمالاً تاریخی طولانی دارد که به‌دورهٔ نقاشیهای دیواری دورهٔ ساسانی بازمی‌گردد و در ارتباط با آن، ارائه نسبتاً وسیع ابرها، پرده‌ها و گیاهان است که احتمالاً از نقاشیهای دیواری مایه می‌گیرند. کاملترین کاربرد این سبک و شاید کهن‌ترین نمونه آن در برلینگتن‌هاوس، در داستان بلندی است که قبلاً بدان اشاره کردیم و **کتاب سمک عیار** نام دارد و دو مجلد آن از کتابخانه بودلیان (شماره ۱۷) به‌امانت گرفته شده بود. این نسخه شاید نسخه اصلی کتاب باشد و لذا هنرمندی که آنرا مصور کرده، احتمالاً تصاویر را از فکر خود کشیده است؛ ولی اغلب صحنه‌های ترسیم شده، آنقدر به‌صحنه‌های **شاهنامه** شباهت دارند که آنها را نمی‌توان انعکاس دقیقی از نظرات آن زمان دانست، بنابراین، نباید بدان بهای بیش ازحد داد. به‌هرحال، این دو نسخه، **شاهنامه** استانبول ۱۳۳۰ و **کتاب سمک عیار** بودلیان را می‌توان همراه با هم

www.tabarestan.info تبرستان

بررسی کرد.

بدون شک، مهمترین ویژگی این نسخ خطی، زمینه رنگی آنهاست؛ زیرا در اینصورت طراحی شکل ابرها و گیاهان تصاویر، تابع رنگ زمینه می‌شود؛ مثلاً در زمینهٔ قرمز، ابرها به‌شکل پیچ و تابهای سفید رنگ ظاهر می‌شوند که در صحنهٔ جنگ، کلیه فضاهای خالی را پر کرده و نقش گردوغبار و نیز ابرهای بارانی را بازی می‌کنند. ولی گاه زمینه‌ها به‌رنگ گل ماشی[17] که آشکارا بجای رنگ طلایی استفاده می‌شده، درمی‌آیند. در اینصورت ابرها ممکنست: قرمز رنگامیزی شوند. رنگ قرمز، سبز و آبی یگانه رنگهای دیگری هستند که علاوه‌بر رنگهای یاد شده، معمولاً بکار می‌روند. مجموعهٔ رنگی ساده، امکان تجلی تأثیرات وسیعی را می‌دهد، حال آنکه ترتیب بندی خشک پیکره‌های انسانی ظاهراً سبک بسیار قاعده‌مند و قراردادی را برای نقاشی گلها و درختان ایجاب می‌کند. این همان قاعده‌ای است که در **شاهنامه** چستربیتی نیز، گاه بکار رفته است (مانند تصویر **۱۲** الف)؛ ولی غالب اوقات، درختان طبیعی‌تر کشیده می‌شوند که خصوصیت بارز در آنها، گلی است مانند گل رُز تیودر[18] با برگهایی که اطراف آن چیده شده که تا حدی شبیه به کاسبرگهای اطراف گل هستند. این گل و برگها به‌تعدادی، یا در طول شاخه پر پیچ و خمی پرا کنده می‌شوند و یا بصورت خوشه‌ای بالای درخت، نزدیک به‌هم قرار می‌گیرند که کلاً شکل درختی میوه‌دار یا درختی سایه‌دار را پیدا می‌کنند. برگها، رنگ طلایی یا گل‌ماشی و یا زیتونی دارند و گلها نیز قرمز هستند. رنگ طلایی نیز غالباً بمقدار کم برای روشن کردن حد فاصلی که بیشتر رنگ گِل‌ماشی دارد، بکار رفته است. میوه‌ها نیز گاهی، با دانه‌های گِرد طلایی نمایش داده شده‌اند. منشأ چنین قاعده درخت‌نگاری معلوم نیست ولی احتمالاً غربی است. نقاشی درختان در کتاب دیسقوریدوس **۱۲۲۲** نیز هرچند

17. Ochre.

۱۸. Tudor rose گل رزی که در عمارت مجلل متعلق به‌تیودورها که بین ۱۶۰۳-۱۴۸۵ در انگلستان فرمانروایی می‌کردند، وجود داشته است.ـم.

زیبا و استادانه‌تراست[۱۹]، منشأ غربی دارد و با احتمال زیاد بنظر می‌رسد که اصلاً از هنر موزائیک ریشه گرفته باشد[۲۰]. قاعده زمینه تیره راکه برگها و میوه‌های روشن‌تر بر آن نقاشی شده، درسوریه در دوره‌های مسیحیان و امویان می‌توان یافت.

در **کلیله و دمنه** سال **۱۲۳۶** (ر.ک: تصویر **۱۱** الف) با گل شکل‌های متفاوتی روبرو هستیم. در این نسخه علاوه بر قواعد یاد شده، گلهای مشخص نیلوفر آبی دیده می‌شوند که آنها را خواه سلجوقیان و ایغورها و یا فقط مغولان در ایران عرضه کرده باشند، بایستی اصلاً متعلق به‌آسیای مرکزی باشند. با این حال این نسخه خطی را نیز الزاماً باید از همان نوع دانست. نسخه مزبور نه تنها دارای زمینه‌های قرمز یا گل‌ناشی است، بلکه صحنه‌های اندک اشکال انسانی آن (Cf. Marteau–Vever, I, Pl. III) (ر.ک: مارتو-وه‌ور، ۱، تصویر سوم) نیز کاملاً مشابه هستند. در تمام این نسخ خطی که زمینه‌های قرمز دارند، عناصری چینی که مغولان عرضه داشته‌اند فوق‌العاده نادر است. جالب توجه آنکه، هرچند قواعد صخره‌نگاری **منافع الحیوان** مورگان را دارند، ولی شاخ و برگ موجود در آن نسخه، کاملاً متفاوت و آشکارا طبیعت‌گرایانه است.

شولتز، ضمن سخن از تصویر سرآغاز کتاب گالن وینی، ترتیب‌بندی[۲۱] عمومی نقاشی دربار سلجوقی را مطرح ساخته، ولی وجود کلاههای مغولی و نقش جامه‌های[۲۲] برگرفته از ترکستان را نیز نشان داده است. پس از

۱۹. درخت-شکل (tree-form) مشابهی شبیه نخل ولی با رنگ فراوان بر روی بطری شیشه‌ای لعابدار متعلق به‌سوریه از سده سیزدهم در موزه بریتانیا دیده می‌شود، که اصل و منشأ آن باید از سوریه باشد.

۲۰. در دوره‌ای پیشتر، در سال **۵۳۳** میلادی، خسروانوشیروان، گویا هنر موزائیک را از انطاکیه با خود آورد و دوباره آنرا در بین‌النهرین متداول ساخت (Cf. Blochet, *Peintures*, p. 94 بلوشه، **نقاشان**، صفحه ۹۴). در آنجا هنر مزبور ظاهراً تا زمان مسعودی (وفات **۹۵۶** م.) دوام یافت.

21. Arrangement.

22. Dress–patterns.

تحقیق در باره برخی از نسخ خطی عمده که در دوره سازندهٔ قرن سیزدهم و آغاز قرن چهاردهم بوجود آمده‌اند و نیز پس از تاریخگذاری آنها تا حد امکان، حال می‌توانیم به‌تأثیرات چندی که سبک جدید را شکل بخشیده‌اند بازگردیم. مدتهاست که اغلب محققان پی برده‌اند که از میان این تأثیرات، مهمترینشان از چین بوده‌اند. م. بلوشه عملاً منکر آنست که مغولان به‌هنگام تصرف ایران، تمدنی از خود نداشته‌اند و یا اینکه دوره‌ای که تمامی پهنه آسیا را بزیر سلطه خود درآوردند کوتاه بوده است و یا اینکه، به‌هر حال، در نسخ خطی عصر مغول، اثری از تأثیر چینی، بجز در جزئیات وجود ندارد. با اینحال او وجود تأثیرات را به‌نوع پوشاک و نمونه‌های چهره انسانی محدود می‌سازد. ولی اگر مدرک مکتوب مبنی بر وجود ارتباطات نزدیک بین دو سرحد امپراتوری مغول را به‌کناری نهیم، برای مشاهده بسیار دقیق تأثیرات چینی، تنها باید منابعی را که نسخ خطی این دوره عرضه می‌دارند، بررسی کنیم.

سرتوماس آرنولد بعد از مرگ خود، منابع انتشارنایافته‌ای را به‌جای گذاشت. برخی از آنها که در کنگره شرقی در لندن در ژانویه ۱۹۳۱ ارائه شد، بر دامنه وسیع دانش چینی در بین‌النهرین، قرنها پیش از قرن سیزدهم تأکید دارند. البته تجارت ابریشم بین رم و چین از طریق جاده ابریشم انجام می‌گرفته و معروفست که ایرانیان تجارت مزبور را قرنها قبضه کرده بودند، بطوریکه مبادله آزادِ نقوش پارچه در آسیا بین چین و ایران پارتی و ساسانی برقرار بوده است. هرچند تجارت مزبور بعد از عرضه کرم ابریشم در امپراتوری بیزانس در ۵۵۲ میلادی و در امپراتوری ته‌آنگ در قرن سیزدهم، بسیار کاهش یافت[۲۳]، ولی همانطور که مراجع فرعی متعدد در **شاهنامه** نشان می‌دهند، هنر چینی نه تنها در ابریشم‌بافی بلکه در نقاشی نیز بسیار پرآوازه بود. شهرت محصولات هنری چین بیشتر بایستی برپایه شنیده‌ها بوده باشد، ولی فتوحات مغول، به‌ایرانیان امکان بیشتری داد تا حس کنجکاوی خود را در این موارد عملاً ارضا کنند. ارتباطات بین‌المللی مغولان را می‌توان با سهولتی که رشید-

23. Cf. G. F. Hudson, *Europe and China,* p. 122 et passim.

الدین در تبریز توانست از کمک فرانک‌ها، ارمنی‌ها و چینی‌ها در تألیف کتاب تاریخ جهان خود در اوایل سده نوزدهم برخوردار شود نشان داد. مارکوپولو[۲۴] که تبریز را حدود سال **۱۲۹۵** میلادی دیده، آنرا شهری غنی و در حال پیشرفت با جمعیتی به‌غایت مختلط یافته است که سرگرم تجارت، بخصوص تجارت ابریشم و سنگهای قیمتی بوده‌اند. امکانات فراهم‌آمده‌ای که نقاشان ایران برای مطالعه نقاشیهای چینی داشتند، بنحو فزاینده‌ای در کارهایشان تا سال **۱۳۳۵** که امپراتوری مغول رو به‌اضمحلال گذاشت، انعکاس یافته است. این زمان احتمالاً نزدیک است به‌تاریخ پیدایش **شاهنامه** بزرگ صفحهٔ دموت، که تأثیر سبک چینی در آن نمایان است. بیست‌ودو تصویر از این نسخه خطی که اکنون در جاهای مختلف قرار دارد، گردآوری شده بود و در برلینگتن هاوس بنمایش درآمد (شماره **۲۹**).

www.tabarestan.info تبرستان

از آن تاریخ به‌بعد تا زمان تیمور، به‌سبب اوضاع ناآرام کشور، کتب خطی اندکی در دسترس است، ولی دو نمونه ناقص آن در قسطنطنیه، ظاهراً متعلق به‌حدود نیمه قرن چهاردهم میلادی موجود است. با استفاده از این مدرک، می‌توان گفت که طی قرن چهاردهم، نقاشی ایرانی، سخت متأثر از مکتب معاصر نقاشی چینی متعلق به‌سلسله یوآن (**۱۳۶۸-۱۲۸۰**) بوده است. در چین نیز مغولان از خود هنری به‌همراه نداشتند، لیکن همانگونه که آقای والی[۲۵] بیان داشته: «نقاشان و شاعران درباری تصور می‌کردند که چیزی کمتر از هنر پرجذبه و شکوهمند دوره سلسله ته‌آنگ، مناسب روزگار فیروزمندی که در آن زیست می‌کنند نیست». چنین سبکی در ارائه قوی و جامع تصاویر **شاهنامه** دموت، که بیش از سبک هر دوره‌ای از نقاشی ایرانی، متناسب با محتوای حماسی آن است، انعکاس یافته است. از طرف دیگر شیوهٔ مرکبی‌ای که افتخار دوره سونگ بوده، هنوز ادامه داشت و تأثیر آنرا نیز باید در کتاب **جامع‌التواریخ** انجمن سلطنتی آسیایی و دانشگاه ادین بارو (شماره‌های **۲۵** و **۲۶**) یافت. تصاویر آن دارای رنگامیزی خیلی محدود هستند و بیشتر بر خطوط

24. Ed. Yule, I, pp. 74 et seq.

25. Mr. Waley.

تأکید دارند، بطوریکه از سبک یکصد سال بعد در ایران سخت متفاوت‌اند؛ زیرا نسخهٔ مزبور می‌کوشد تا خط را به‌شیوهٔ چینی و نه ایرانی بکار گیرد، با اینحال چندان متجانس و یکدست نیست. اهمیت فوق‌العاده این اثر از آن جهت شناخته شده است که مستقیماً زیر نظر نگارنده آن در کارگاهش واقع در رشیدیه ــ حومه تبریز (پایتخت ایلخانیان) ــ تهیه شده است. ولی چون پیگیری تحولات بعدی سبک مزبور دشوار بوده است، این کتاب خطی، غیر-عادی محسوب شده و شاید تحت شرایط خاصی بوجود آمده باشد. با اینحال کتاب خطی مزبور بهترین نمونه از مکتب تبریز در اوائل قرن چهاردهم است. نظر مشابهی در باره نسخهٔ دیگر همین اثر ــ که به‌فارسی و با سبک آشکارا متفاوتی است و در کتابخانه ملی پاریس[۲۶] قرار دارد ــ چنین جایگاهی را برای نسخه مزبور نادیده گرفته است. نظر مزبور را بزودی بررسی خواهیم کرد؛ ولی می‌توان بیدرنگ نشان داد که کتاب خطی متعلق به‌انجمن سلطنتی آسیایی و ادین بارو همردیف **شاهنامه** دموت (شماره **۲۹**) که قطع و اندازه مشابه دارد، قرار می‌گیرد. ضمناً در کتابخانه سرای استانبول نیز، نسخه دیگری از **جامع‌التواریخ** وجود دارد که به‌همان اندازه و با همان سبک کتابسازی[۲۷] است. چند تصویر در این نسخه درست همسان با تصاویری از نسخهٔ ناقصی که در برلینگتن‌هاوس به‌نمایش درآمد (شماره‌های **۲۵** و **۲۶**) است. تا زمان سقوط رشیدالدین، نسخهٔ مزبور تا این مقدار تکمیل شده بود و احتمالاً به‌همین حالت حدود یکصد سال باقی ماند تا هنگامیکه شاهرخ بر آن شد که این اثر مهم تاریخی را از گزند فراموشی برهاند[۲۸].

چون هیچ نسخهٔ کاملی در آن هنگام وجود نداشت و اثر مزبور نیز در خطر نابودی بود، شاهرخ تمام نسخ خطی را که می‌توانست پیدا کند گردآورد و متن کتاب را تهیه کرد. در میان این نسخ باید نسخهٔ سرای بوده

26. Sup. pers. 1113

27. Nos. 1863, 2475, 2 volumes, 36X26 cm.

28. Barthold, *Turkestan,* pp. 47–8.

باشد و احتمالاً نیز نسخه‌ای که در فیلادلفیا در سال ۱۹۲۶ بنمایش درآمد که گویا به‌سال ۱۳۱۸ میلادی منسوب است، و از آن نیز تعدادی تصاویر جداگانه در برلینگتن‌هاوس بنمایش درآمد (شماره ۲۸). شاهرخ احتمالاً به‌این نسخ خطی، تصاویر بیشتری از هنرمندانش را که از ترکیب‌بندیهای[۲۹] دورهٔ پیش تقلید[۳۰] کرده ولی مجموعه رنگهای دوره تیموریان اوایل سده پانزدهم را بکار برده بودند، افزوده است. از نظر رنگامیزی و دیگر جزئیات، نسخه معروف درکتابخانه ملی پاریس[۳۱] نیز نمونه‌ای از دورهٔ تیموریان را نشان می‌دهد، ولی از نظر ترکیب‌بندیهای اصلی، تقلید کم دقت‌تری شده است. این نسخه بدون تاریخ و متعلق به‌زیارتگاه اردبیل[۳۲] است و اولین قسمت اثر یعنی **تاریخ مغولان** همراه با ۱۰۶ تصویر است که اکثراً آسیب دیده‌اند. م. بلوشه فرض تعلق آن به‌دورهٔ تیموریان را به‌تفصیل مورد انتقاد قرار داده است[۳۳]، ولی او از وجود نسخه موجود در استانبول که در آن آشکارا کار دو زمان متفاوت وجود دارد (هنوز برگهایی از آن، جهت تصویر سازی خالی مانده) بی‌خبر بوده است. علی‌رغم اظهارنظر او، رنگامیزی و تکنیک آن به‌سبک نسخی خطی مانند نسخ خطی **تاریخ جوینی** سال ۱۴۳۸ میلادی متعلق به‌کتابخانه ملی پاریس وکلودآنه که سه برگ جداگانه از آن در نمایشگاه نشان داده شد (شماره ۵۵) نزدیکتر است تا به‌سبک اوایل قرن چهاردهم میلادی. این نسخ خام‌دستانه‌تر از زیباترین تصاویری است که برای شاهرخ یا بایسنقر تهیه شده بودند، ولی از نظر نوع پوشاک، انواع

29. Composition.

30. Copying.

31. Sup. pers. 1113, Blochet, *Enluminures,* pls. XXIII–XXVIII; *Peintures,* pls. XIII–XX; *Musulman Painting,* LIX–LXV; Martin, pls. 42–4.

۳۲. شاید این نسخه خطی به‌تاریخ ۱۰۴۷ میلادی متعلق باشد که قبلاً درکتابخانه عمومی سن پترزبورگ موجود بوده است. (Barthold, *Turkestan,* p. 48)

33. *Peintures,* pp. 263–70.

چهره‌های انسانی، طراحی اسبان و منظره‌پردازی با آنها مشابهت دارند[۳۴]. جایگاه نسخه خطی پراکندهٔ **جامع التواریخ** که از آن چندین برگ در نمایشگاه بنمایش درآمد (شماره ۲۸) و اکثر آنها متعلق به‌آقایان پریش و واتسون[۳۵] می‌باشد، مشخص نیست. زمانیکه نخستین بار، نسخهٔ مزبور در نمایشگاه بین‌المللی هنر ایرانی در موزهٔ پنسیلوانیا در **۱۹۲۶** نمایش داده شد، **تتمة الکتاب**[۳۶] آن، تاریخ **۱۳۱۸** را نشان می‌داد. از نظر سبک صفحه‌بندی و خطاطی آن، تاریخ مزبور کاملاً قابل قبول بنظر می‌رسد، ولی تصاویر در وضعیت موجودشان نمی‌توانند به‌این تاریخ تعلق داشته باشند. مدارکی موجودند که نشان می‌دهند در ابتدای دورهٔ تیموریان، کار بیشتری بر آنها انجام گرفته و اضافات قابل ملاحظه‌ای در تاریخ بسیار متعاقبتری به‌آنها وارد شده است[۳۷]. ولی چندین صفحه از آن (از جمله تصویر **۲۴** ب) ظاهراً دارای تصاویری هم‌تاریخ با نگارش متن کتاب هستند. ترکیب‌بندی زیبای یکی از این تصاویر که سگی شکاری را نشان می‌دهد که گرگها را بدور می‌راند در نسخهٔ استانبول نیز تکرار شده است ولی در نسخه لندن و ادین‌بارو موجود نیست. حتی در اینجا نیز امکان ندارد که تصویر، تقلیدی متعلق به‌دورهٔ تیموری از اصل نسخهٔ متعلق به‌قرن چهاردهم باشد، زیرا بنظر نمی‌رسد که قاعده صخره مرجانی‌شکل تا پیش از پایان قرن مزبور متداول بوده باشد. همین امر، جای تردیدی در مورد مقام نسخهٔ بنمایش درآمده از مجموعه‌های انجمن سلطنتی آسیایی و دانشگاه ادین‌بارو باقی نمی‌گذارد. قطع بزرگ آن گویا معرف کارگاهی بود که رشیدالدین (وزیر معتمد ایلخانیان) در نزدیکی تبریز در حومه رشیدیه برپا داشته بود. هنگامیکه قدرت وی در سال **۱۳۱۸** ازدست رفت، شهر مزبور نیز در **۱۳۳۶** ویران شد و کتابخانهٔ آن ازهم پاشید، و

۳۴. عبارتی که در یکی از تصاویر این نسخه برای بزرگداشت غازان‌خان (وفات ۱۳۰۴ م.) نوشته شده (*Peintures*, pl. XX) فقط با متن کتاب ارتباط دارد و از تاریخ نقاشی سخنی به‌میان نمی‌آورد.

35. Parish–Watson

36. Colophon.

۳۷. دکتر کوهنل (Kühnel) نیز معتقد است که بر روی این تصاویر، بعداً هم کار شده است.

برنامه‌های دوراندیشانه او برای حفظ آثارش از انهدام با استفاده از عطیه‌ای که می‌توانست نسخ فارسی و عربی را هر ساله به‌شهرهای بزرگ کشور بفرستد مواجه با شکست شد. ولی کاتبان و تذهیبکاران احتمالاً به پایتخت بازگشتند و در آنجا سنت کتابسازی را همچنان دنبال کردند. یادداشتهای دوست محمد که انتقال منظم میراث از استاد به‌شاگرد را فراهم آورده در ضمیمه کتاب حاضر ترجمه شده است. **شاهنامه** دموت و نسخهٔ دیگری از **شاهنامه** که اکنون در کتابخانهٔ سرای استانبول[۳۸] تنها بصورت اوراق ناقص نگهداری می‌شود، باید از این مکتب برآمده باشند. سنت تهیه قطع بزرگ، در تاریخ کمابیش متعاقبتری در **کلیله و دمنه** که تصاویر آن در **مرقع شاه‌طهماسب** واقع در کتابخانه دانشگاه استانبول[۳۹] درج شده، پابرجای ماند. (صفحه کامل آن در داخل حواشی ابعادی حدود ۲۸ × ۲۰ سانتیمتر دارد). امّا با خاتمهٔ قرن مزبور، این سنت کاملاً تغییر یافت بطوریکه مجلد سلطنتی معرف دوره تیموریان نسبتاً کوچک است[۴۰]. مصور کردن حماسه عظیم **شاهنامه**، ظاهراً استفاده از قطع بزرگ را ایجاب می‌کرد، ولی بنظر نمی‌رسد که صفحات بزرگ مناسب تصویرسازی برای حکایات و داستانهای نسبتاً کوتاه باشد.

در نمایشگاه برلینگتن هاوس، نمونه‌های اصلی این سبک قطع بزرگ عبارت بودند از دو نسخه از **جامع التواریخ** که پیش از این ذکر شد، **شاهنامه** دموت و نسخهٔ خطی دیوانها (متعلق به‌دفتر هند) که توسط عبدالمؤمن العلوی‌الکاشی نسخه‌برداری شده مورخ ۱۳۱۵-۱۳۱۳ (شماره ۲۷) می‌باشد. علی‌رغم تصویرسازی متنوعی که از کتابی مربوط به‌تاریخ جهان مانند **جامع‌التواریخ** انتظار می‌رود، یکدست بودن کارهای هنری کتاب، بخوبی نشان

۳۸. در **مرقع** سال ۱۷۲۰؛ اندازه کامل صفحه ۲۷x۳۸/۵ سانتیمتر بود. یک تصویر از این مجموعه در کتاب میژون (Migeon) چاپ شده است (Manuel (1907),II,fig. 35) و در چاپ دوم به‌عللی **ترکی** معرفی می‌شود (fig. 72)! نقش-قالیچه rug-pattern نیز در **کلیله‌ودمنه** دانشگاه استانبول وجود دارد.

39. Sakisian, pls. III–X (as XII century)

۴۰. آثار مطول تاریخی مانند **جامع‌التواریخ** طبعاً همچنان در مجلدهای بزرگ عرضه می‌شدند.

می‌دهد که باید حاصل کار گروهی از هنرمندان بوده باشد که تحت یک سرپرستی دقیق در کارگاه رشیدالدین کار می‌کرده‌اند. عناصر خاص این مکتب، یعنی: طراحی محکم، تصاویر پرقدرت ولی با لطافت و ظرافت کمتر، کاربرد فراوان رنگهای قرمز و نقره‌ای برای سایه‌پردازی به‌شیوهٔ پرداز (هاشور) که از کار هنرمندان دوره تـه‌آنگ چین مایه می‌گیرد، در سرتاسر نسخه حفظ شده‌اند و در نسخه دفتر هند نیز می‌توان یافت. کاربرد رنگ نقره‌ای را احتمالاً باید منسوب به‌نمونه‌های مسیحی دانست؛ بطور مثال در کتاب **طلاب یعقوبیه** در اوائل قرن سیزدهم (B. M. no. 7170)، رنگ نقره‌ای فراوانی وارد نقاشیها می‌شود. در نسخهٔ خطی مزبور از **جامع التواریخ** (شماره‌های **۲۵** و **۲۶**) و البته بیش از همه در قسمتهایی از آن که مربوط به‌تاریخ چین می‌شوند، تأثیر مکتب چین به‌حد اعلای خود می‌رسد. ولی کاملاً پیداست که طرحها نه با قلم چینی کشیده شده‌اند و نه تقلید مستقیمی از نقاشیهای اصل چینی هستند. این سخن م. بلوشه کاملاً بجاست که هیچگاه فرد خبره‌ای در این زمینه، یک کار ایرانی را با اثری چینی اشتباه نکرده است. ولی این بمعنی انکار نفوذ نقاشی چینی نیست و یا اینکه تأثیر مزبور فقط در جزئیات کار بوده است. این واقعیت همچنان بقوت خود باقیست که طی قرن چهاردهم، تأثیرات شکل دهنده، تأثیراتی چینی بوده‌اند. و آشکار ساختن اینکه در این مراحل حساس سبک کهن ایرانی چگونه پابرجا مانده، دشوارست. با این وجود، در حالیکه تجربیات بلندپروازانه‌تر در خط و ترکیب‌بندی، بی‌تردید، بیانگر تأثیرات چینی هستند، ترتیب‌بندی پیکره‌ها و حرکت ایرانی باقی می‌مانند. در صحنه‌های درباری، توازنی صوری وجود دارد که در نقاشیهای چینی وجود ندارد، صلابت عمل در صحنه‌های رزمی، نقاشی ایرانی را معادل برخی از بهترین کارهای مکتب یوآن قرار می‌دهد. اگر نقاشیهای این دوره، رنگ خفیف‌تر دارند و خطوط با تأکید بیشتر نسبت به‌نقاشی دیگر دوره‌های نقاشی ایرانی بکار گرفته شده، ولی دارای قلمگیریهای زیبایی نیستند، بلکه آشکارا، از همان تأثیر هیجان برانگیز و گیرایی برخوردارند که در تصاویر نسخه **مقامات حریری**

www.tabarestan.info تبرستان

و کتابهای افسانه مکتب بین‌النهرینی موجود است. اگرچه قواعد نقاشی کوهها، ابرها و آبها از چین گرفته شده‌اند، ولی بطریقی کاملاً غیرچینی، برای پرکردن فضای خالی یا قطع کردن صحنه‌ای یا همچون وسیله‌ای برای نشان دادن فاصله بکار رفته‌اند. با آنکه در نقاشیهای این کتاب نشانه‌های آشکاری از توجه به‌منظره وجود دارد ولی آنرا نمی‌توان هنر خاص منظره‌نگاری دانست. براستی شایان توجه است که هنرمندان این کتاب درحالیکه این اشکال طبیعی و عاریتی را صرفاً بعنوان قواعد بکار گرفته‌اند، توانسته‌اند به‌تأثیرات نیکویی دست یابند. تصاویر این نسخه که بصورت نوارهایی در عرض صفحه قرار گرفته‌اند و با خط کاتب آن مناسبت دارند، زیباترین تصاویری هستند که تابحال در ایران پدید آمده‌اند و همواره نکات حساس حوادث توصیف شده را نشان می‌دهند.

www.tabarestan.info تبرستان

در **شاهنامه** دموت (شمارهٔ **۲۹**) نیز، تأثیرات مشابهی دیده می‌شوند، ولی این تأثیرات، بمراتب بهتر جذب شده‌اند، و هنرمند از کار خود آگاهست بطوریکه درختان و تپه‌های قراردادی، آزادانه‌تر پرداخت شده و بار دیگر جان گرفته‌اند. با اینحال تأثیراتی را که در آن باید ردیابی کنیم از منشأهای متعددی برخوردارند. نوع نقوشی که در جزئیات معماری موجودست شبیه نقوش مقبره الجایتوست که درسال **۱۳۱۸** بنا شده و تاریخگذاری بین **۱۳۲۰** و **۱۳۳۰** را برای این نسخه خطی تأیید می‌کند. این نقوش از نوع هندسی نسبتاً پیچیده‌ای هستند که با نقوش سلجوقیان مرتبط بوده و درمیان دیگر ملل اسلامی نیز یافت می‌شوند. این نکته هم قابل توجه است که نسخهٔ خطی مزبور طرح متفاوتی از نقش معروف شاه‌عباسی[41] را نیز داراست که دکتر ساره از آن برای اثبات وجود یک عنصر درآمیخته هلنی استفاده می‌کند که سلجوقیان بعد از استقرارشان در قونیه کسب کرده‌اند. اگرچه این نقش را یکصد سال بعد هم در ایران می‌یابیم، ممکنست برعکس، سلجوقیان از اقامتگاه موقتی خود در نزدیکی مرز آمودریا آورده و عرضه کرده باشند. موزائیکهای سفالین

41. Palmette.

موجود درقونیه[۴۲] به‌امضای استادکاران مهاجر ایرانی که از شهرهایی چون تـوس قبل از ورود مهاجمین مغول در قرن سیزدهم فرارکرده‌اند، نیز چنین وضعیتی دارند. علاءالدین کیقباد اول (۳۶-۱۲۱۹) که یکی از سلاطین کتابدوست سلجوقی بود[۴۳]، این صنعتگران پناهنده را پذیرفت.

آشکارترین تأثیر چینی در صفحاتی از کتاب دموت که بنمایش درآمده بود، نمایش تشییع جنازه اسفندیار است (تصویر ۲۶ الف). جدا از طراحیِ زیبای آن، وجود نقش معروف چینی، یعنی سه‌قو در حال پـرواز، منشأ آنرا بیدرنگ آشکار می‌سازد. ولی عزاداران با موهای پریشان، ترکیب‌بندی تصویر را شلوغ می‌کنند و هر چه فضا می‌ماند، با گلهای قراردادی پر می‌شود. زربافتی که تابوت را می‌پوشاند، در میان شاخ و برگهای پراکنده، طرحی از آهو دارد که به‌نظر می‌رسد اقتباسی ایرانی از نقشی چینی باشد. شاید موفق‌ترین تصاویر، صحنه‌های رزم باشد که صفحه بزرگ بطورکامل برای ترسیم آنها بکار رفته است. در بسیاری از تصاویر این نسخه قرابتهایی با تصاویر دیگر نسخ خطی **شاهنامه** قرن چهاردهم که تهیه واقعی آنها متعلق به‌زمان متعاقبتری است، ولی سبک نقاشی کهن‌تر و غربی‌تری را حفظ کرده‌اند، دیده می‌شود. **شاهنامه** امانتی موزه‌سرای (شماره ۲۳) مورخ ۱۳۳۰ پیش از این ناشناخته بود و فقط شکل آن شبیه است به‌نسخه غیر مصوری متعلق به‌تقریباً همان زمان محفوظ در موزهٔ بریتانیا و نیز نسخهٔ بسیار نامرغوبتری که بخشی از آن در اختیار آقای چستر بیتی است و باقی برگهای آن در مجموعه‌های خصوصی و یا بازارموجود است (شمارهٔ ۲۴)[۴۴]. علاوه‌براین، درنمایشگاه برلینگتن هاوس، نسخهٔ دیگری از **شاهنامه** از همین نوع بنمایش درآمد (شماره ۲۲) که اگرچه کوچکتر و بیشتر آسیب دیده است ولی ظاهراً اندکی از ویژگیهای کهن‌تر را دربر دارد.

42. Sarre, *Reise in Kleinasien,* pp. 54 and 60.

43. Gustave Mendel, 'Les Monuments Seldjoukides', *Revue de l' Art,* XXIII, pp. 9–24, 1908.

۴۴. تتمةالکتاب این نسخه در بخش دیگری قرار دارد که اخیراً در پاریس، بمعرض فروش گذاشته شد و تاریخ ۷۴۱ ه‍/۱۳۴۱ م. را داراست.

این نسخه تتمةالکتاب ندارد، امّا از تاریخ تصویر وسط کتاب می‌توان دریافت که متعلق به‌پیش از سال **۱۳۵۳** است. بدرستی می‌توان گفت که در این سه نسخه خطی، تأثیرات سبک چینی وجود ندارد. عناصر ظاهراً چینی، فقط به‌نمایش زره مغولی و چهره‌های گاه به‌گاه مغولی محدود می‌شود. وجوه اصلی ترکیب‌بندی، رنگ‌آمیزی، طرح پوشاک و شکل گیاهان، از انواع چینی، کاملاً متفاوت است.

بدیهی است تصویرسازی برای حماسه‌ای ملی ایجاب می‌کند که قراردادهای کهن‌تر، تا مدتهای دراز دوام آورد. سنت‌گرایی بجز در مورد کشورگشایان، یک مزیت محسوب می‌شود. سالهای بسیار پیش از این، نولدکه[45]، ماهیت باستانی تصاویر نسخ اولیه **شاهنامه** را نشان داده، ولی به‌لحاظ اهمیت کتاب **شاهنامه**، در اینکه این نسخ، سنن خیلی قدیمی را نمایانده باشند تردید کرده است. اشعار فردوسی بر اساس تعدادی از منابع پیش از آن سروده شده که بیشتر آنها از بین رفته‌اند، ولی از وجود اسامی قهرمانان در دوران اشکانیان، می‌توان پی برد که بسیاری از ادوار افسانه‌ها، وجود داشته‌اند. اگرچه در اشعار او تاریخ اشکانیان و ساسانیان بطور غریبی مختصر و سخت متفاوت نشان داده می‌شود، ولی نولدکه توانسته سنن ناگسسته مشخصی از **شاهنامه** را تا ایام ساسانیان و پارتیان پی‌جویی کند. بیشک می‌توان نمونه‌های متعدد جالبی از عناصر سخت شمایل‌نگارانه که از دوران ساسانیان تا دوران اسلام در ایران برجای مانده و سرتوماس آرنولد در خطابه چارلتون[46] آورده برشمرد. ولی این نمونه‌ها نسبت به‌تکنیک‌ها و قواعد باقیمانده‌ای که ظاهراً بخصوص درنسخ **شاهنامه** موجودند از اهمیت کمتری برخوردارند. ما در اینجا برخی از این خصوصیات عمومی‌تر را بررسی خواهیم کرد، و بحث درباره نکات مفصل شمایل‌نگاری را به کتابچه راهنمای تصاویر وامی‌گذاریم.

45. *Das Iranische Nationalepos*, § 61.

46. *Survivals of Sasanian and Manichaean Art in Persian Painting*, 1924.

تصاویر **شاهنامه** هماهنگ با اشعار، احترام فوق‌العاده نسبت به‌پادشاه را که در دوران ساسانیان از اهمیت فراوانی برخوردار بوده، منعکس می‌سازند. در تمام نسخ خطی قرن چهاردهم برای صحنه‌های دربار که پادشاه را در میان ملازمان خود نشان می‌دهند، برتری خاصی وجود دارد [۴۷]. در مورد آثار مکتب بین‌النهرین که آزادانه‌تر بوده و گرچه به‌تاریخ پیشتری تعلق داشته، ولی سنن کهن را کمتر پیروی می‌کرده، فضای نقاشی کاملاً فرق داشته است. در این صحنه‌های شاهانه، تأکید بر پیکره مرکزی اثر و جایگیری درباریان در اطراف او، ظاهراً تأثیر مکتب نقاشی دیواری را آشکارا نشان می‌دهد. این نکته بخصوص را در نسخهٔ **سمک عیار** بودلیان به‌آسانی می‌توان دریافت. زمینه قرمز تقریباً بطور حتم خصوصیت باقیمانده‌ای است از سطح آماده شده برای نقاشیهای دیواری شبیه آنچه که می‌توان در آثار متعلق به‌قزیل [۴۸] در موزه هنری فولکلوریک [۴۹] برلین دید. قواعد نقاشی ابرها و گیاهان در این کتاب نیز یادآور نقاشیهای دیواری قزیل هستند. قواعد مشابه بدون زمینه قرمز، با آنکه گاهی رنگ طلایی بجای آن بکار رفته، در نقاشیهای **شاهنامه** کوچک آقای چستر بیتی (شماره ۱۹) موجود است. نمونه‌های مشابهی از شیوهٔ مجلس‌آرایی درباری خشک ولی بدون زمینه رنگی قواعد کهنه در نسخ خطی **جامع‌التواریخ** لندن و ادین بارو وجود دارند (شماره‌های ۲۵و۲۶)؛ بطورمثال در تصویر ۲۰ ب که در آن پوشیدن جامه‌ای سلطنتی موضوع تصویر است. البته این اشتباه بزرگی است که فقط در تصاویر **شاهنامه** بدنبال یافتن تأثیرات هنر ساسانی باشیم؛ حتی در آثار مکتب بین‌النهرین نیز می‌توان عناصر برجای‌مانده مشخصی را ذکر کرد: نقوش خالدار پارچه‌ها در آثار بین‌النهرینی، احتمالاً نقوشی ایرانی هستند، زیرا این نقوش با شواهدی موجود در پارچه‌ها و نقاشیهای مجموعهٔ استین[۵۰]، مطابقت دارند. گونه‌های سرخاب مالیده نیز که در ترکستان

۴۷. ولی «پرسپکتیومعکوس» واقعی بندرت بکار رفته است.

48. Qizyl

49. Museum für Völkerkunde.

50. Stein.

متداول بوده و در تصاویر مانوی دیده می‌شود (هرچند ممکنست در اصل رسمی بوده که از چین گرفته شده باشد) نه تنها در نسخهٔ **سمک عیار** بودلیان، بلکه در **شاهنامه‌های** قرن چهاردهم و **کلیله‌ودمنه** اهدایی مارتو به کتابخانه ملی پاریس نیز وجود دارد[۵۱].

تردیدی نمی‌توان روا داشت که این نسخهٔ کوچک[۵۲] ولی زیبا بایستی از نظر تاریخ و مکان به همان گروه نسخ خطی تعلق داشته باشد. اگرچه این از نظر تاریخ، نسبتاً قدیمتر از هر یک از نسخ گروه ایرانی است و بایستی در قرن سیزدهم تهیه شده باشد (در اینمورد مدرک قابل قبولی موجود نیست)، ولی نمی‌توان آن تقدم خیلی زودتر را که م. بلوشه قایل می‌شود (**تذهیب‌ها**، ص ۶۶) (*Enluminures,* p. 66) پذیرفت. این فرض م. بلوشه بر پایه اشاره‌ایست در یکی از صفحات کتاب (که ظاهراً قسمتی از مقدمه را تشکیل می‌دهد) به‌وزیری به‌نام فاخربن عبدالواحد، که در غیر اینصورت ناشناخته می‌ماند ولی به‌تصور م. بلوشه هم صاحب اصلی کتاب است و هم یکی از درباریان سلطان بهرام غزنوی. ترجمه فارسی این کتاب را از عربی، نصرالله برای سلطان بهرام غزنوی انجام داده است. بر مبنای این نکته م. بلوشه برگهای مزبور را منسوب به‌حدود سال ۱۱۵۰ میلادی می‌داند، هرچند چنین تاریخی اوراق مزبور را مدرک بسیار ارزشمندی برای تاریخ هنر می‌گرداند، ولی از طرف دیگر کار ما را در پی‌جویی تحولی پیوسته در نقاشی ایرانی، مشکلتر می‌سازد.

در قرن دوازدهم و احتمالاً پیشتر از آن، برخی از خصوصیات ایرانیِ موجود در هنر تصویرسازی اسلامی، در مکتب بین‌النهرینی نهفته بود. خود مکتب بین‌النهرینی اصلاً از غرب هلنیستی ریشه می‌گیرد و همردیف هنر غرب مسیحی مانند کتاب انجیل موجود در موزه بریتانیاست (Add. 11856). حتی در زیباترین نسخ خطی بین‌النهرینی، مانند نسخه **مقامات حریری** سن پترزبورگ

51. Cf. Blochet, *Musulman Painting,* pl. II; *Enluminures,* pl. XVIII.

۵۲. اندازهٔ تصاویر فقط ۴۸ × ۳۵ میلیمترست.

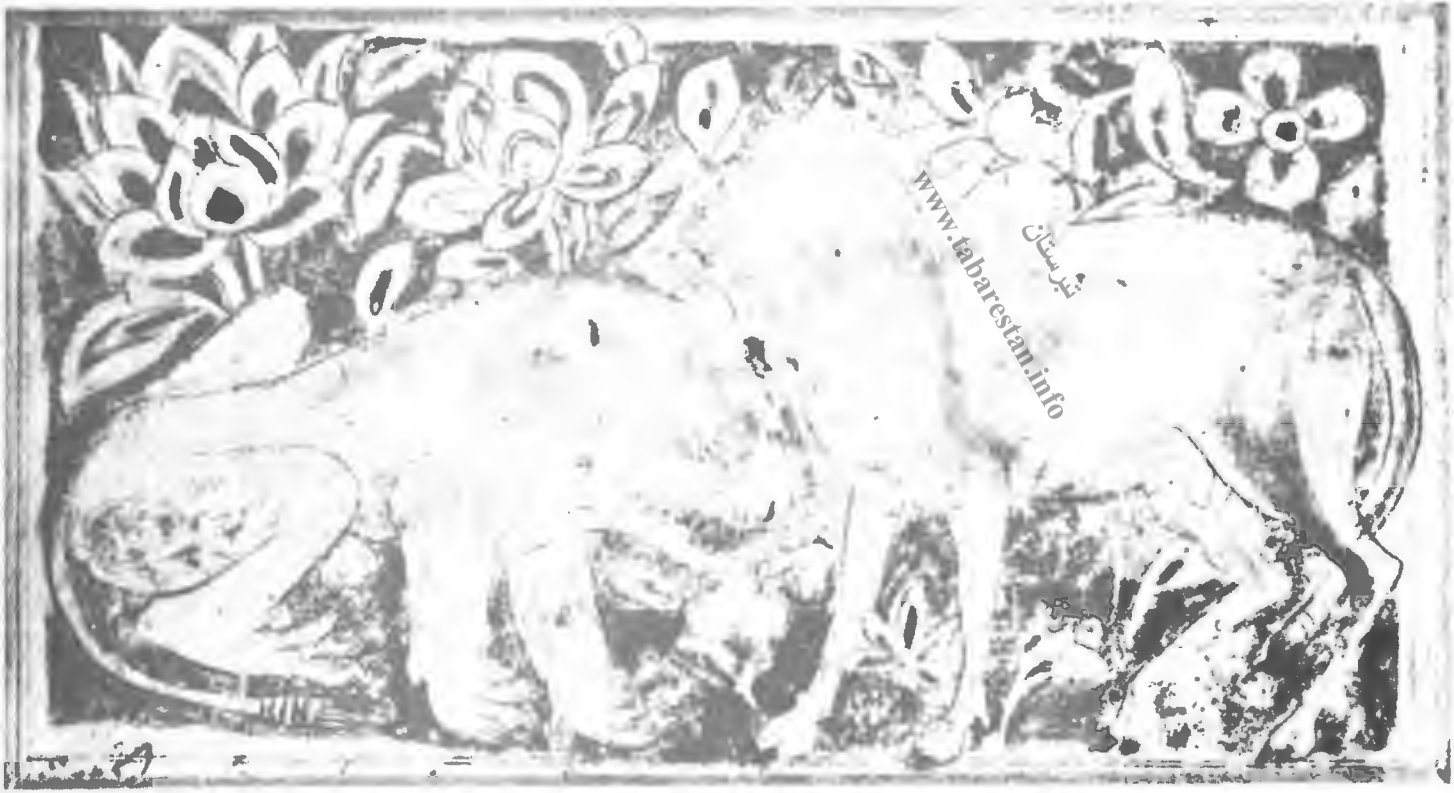
و گالن وینی، عناصر ایرانی یا عناصر قدیمی ساسانی مانند فرشته بالدار صفحه اول گالن یا گیاهانی که مثل کاکتوس روئیده‌اند یا زنجیرهای کاغذی که از حلقه‌های رنگی متفاوت ساخته شده‌اند، درست به‌شیوه نقاشیهای دیواری آسیای مرکزی وجود دارند و این بطور خیلی دقیقی بر ظروف سفالی ری (Rhages) انعکاس یافته است. در نسخهٔ **کلیله و دمنه** سال ۱۲۳۶ (شماره ۱۶) این فضا قویترست؛ در تصاویر آن زمینه قرمز بکار رفته است که همانطور که گفته شد نه تنها یادآور نقاشیهای دیواری آسیای مرکزی است، بلکه، شاید یادآور آثار مشابه آن در ایران نیز باشد؛ البته گلها بی‌تردید شبیه نیلوفر-آبی در شمایل‌نگاری بودایی است و هیچگونه شباهتی به آثار غربی ندارد. در **کلیله‌ودمنه** کوچک کتابخانه ملی پاریس، زمینه قرمز نیز حداقل یکبار بکار رفته است (fol. 15 v.; cf. *Notices et Extraits,* t. XLI, p. 324) و پرده‌های آویزان خیلی شبیه عنصری برجای مانده از زمان ساسانیان بنظر می‌رسند؛ با اینحال از هاله نورانی هنوز برای تأکید بخشیدن به‌سر استفاده می‌شده است که احتمالاً و نه بطورحتم، یک رسم اصلاً غربی است؛ همچنین نقشهای غریب بر روی پوشاک که قبلاً برای نمایش چینها بکارمی‌رفته، هنوز وجود دارد؛ ولی این عنصر در تمام پیکره‌ها که برخی از آنها دارای نقوش چینی تزیینی‌تر هستند و آنها را می‌توان در **شاهنامه** قرن چهاردهم یافت، موجود نیست. با این تفاصیل، محتمل بنظر می‌رسد که این بیست‌وپنج برگ همراه با بیست تصویر آن، به‌تاریخ حدود سال ۱۳۰۰ میلادی یا کمی بعد از آن تعلق داشته باشند، و بعلاوه قطع خیلی کوچکی از کتاب برای سهولت استفاده، در برابر قطع خیلی بزرگ که پیش از این بررسی شده، وجود داشته است. به‌اظهار م. بلوشه حتی نسخهٔ دیگری از ترجمه نصرالله از حکایات **کلیله و دمنه** در کتابخانه ملی پاریس وجود دارد که کوچکتر است و به‌تاریخ قطعی ۱۳۱۸ م. تعلق دارد. این نسخه بدون تصویر است.

ارتباط بین صنحات نسخه **کلیله و دمنه** کوچک مارتو و اوراق نسخهٔ **شاهنامه** آقای چستربیتی آشکارست و شاید همین نکته بوده که م. بلوشه

www.tabarestan.info تبرستان

نسخه اخیر را به‌اوائل قرن سیزدهم نسبت داده است (*Rupam*, no. 41 cf.). به‌هرحال، ظاهراً می‌توان چنین نتیجه گرفت که: اگرچه بین سبک نسخهٔ بزرگ خطی که در تبریز تهیه شده و صرفاً چون هنر خاص دربار ایلخانیان بوده، بدرستی نام «مغولی» یافته است و سبکی که نمونه‌اش در **شاهنامه**های قرن چهاردهم آمده، تفاوت آنی بچشم می‌خورد، ولی نباید بر آن تأکید بیش از حد رواداشت. این دو سبک، وجوه اشتراک فراوانی دارند، و می‌توان گفت که در **شاهنامه** دموت و **کلیله‌ودمنه** دانشگاه استانبول، این عناصر مشترک، عملاً در هم می‌آمیزند، آنهم پیوندی از عناصر فوق‌العاده خلاق؛ چه از آنست که بواسطه ریشه‌ای که بر ما تا حدی ناشناخته مانده، سبک والای تیموری قرن پانزدهم نشوونما می‌کند.

www.tabarestan.info تبرستان



www.tabarestan.info
تبرستان

تصویر ۱۱ الف، شمارهٔ ۱۶ ف، شیر وگاو، نسخهٔ فارسی کلیله‌ودمنه، ۶۳۳ ۱۲۳۶.

تصویر ۱۲ الف، شمارهٔ ۱۷ الف؛ اعتراف گرفتن کاوس شاه از وزیر خود؛ کتاب سمک عیار، قرن هفتم، غرب ایران.

www.tabarestan.info تبرستان

www.tabarestan.info

تصویر ۱۳ الف، شمارهٔ ۲۲ ؛ تولد رستم ؛ شاهنامه فردوسی ؛ اوایل قرن هشتم هجری.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۱۴ الف، شماره ۱۹ الف؛ رستم رخش را با کمند از میان گله برمی‌گیرد؛ شاهنامه؛ اوایل قرن ۱۴.

تصویر ۱۴ ب، شماره ۱۹ ب؛ به بند کشیدن ضحاک در کوه دماوند؛ پیشین.

تصویر ۱۴ ج، شمارهٔ ۱۹ ج؛ شناسایی اسکندر توسط ملکه برده؛ پیشین.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۱۵ الف، شمارهٔ ۸؛ بشارت؛ الآثارالباقیه بیرونی، به‌خط ابن‌القطبی (۲۴ تصویر)، ۱۳۰۷/۷۰۷؛ کتابخانه دانشگا
ادین بارو.

تصویر ۱۵ ب؛ شمارهٔ ۲۳ ث؛ بهرام‌گور آزاده را بخاطر استهزای او تنبیه می‌کند، شاهنامه فردوسی، به خط حسن بن علی بن حسین البهمنی (۵ صفحه تذهیب و ۸۹ تصویر)، ۷۳۱/ ۱۳۳۰؛ موزه توپقاپوسرای استانبول.

www.tabarestan.info
تبرستان

تصویر ۱۶ الف، شماره ۲۳ الف، مردن طوس و فریبرز و کیو و بیژن در میان برف؛ نسخهٔ پیشین.

تصویر ۱۶ ب، شماره ۲۳ ب؛ معرفی بازی شطرنج. نسخهٔ پیشین.

تصویر ۱۷ الف. شمارهٔ ۲۳ د : بهرام چوبین با سربند زنانه اهدایی شاه هرمز؛ نسخهٔ پیشین.

تصویر ۱۷ب: شماره ۲۳ ج، از دشت دریخت سده ۹۰۰ ه، نشاندهنده نسخه‌ی

تصویر ۱۳ الف، شمارهٔ ۲۵ الف؛ یافته شدن موسی توسط خدمتکاران فرعون؛ جامع التواریخ خواجه رشیدالدین فضل‌الله؛ کتابت در رشیدیه تبریز؛ ۱۳۰۶/۷۰۷ (هفتاد تصویر)؛ کتابخانه دانشگاه ادین بارو.

تصویر ۱۸ ب، شمارهٔ ۲۵ ب؛ خراب شدن معبد فلسطین بدست سامسون؛ نسخهٔ پیشین.

تصویر ۱۹ الف، شمارهٔ ۲۵ ج، غرق شدن مصریان در دریای سرخ، نسخهٔ پیشین.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۱۹ ب، شمارهٔ ۲۵ د؛ فرو رفتن قارون در قعر زمین؛ نسخهٔ پیشین.

تصویر ۲۰ الف، شمارهٔ ۲۵ ثی؛ دعوت داوود به حکومت بر اسرائیل؛ نسخهٔ پیشین.

www.tabarestan.info
تبرستان

تصویر ۲۱ الف، شمارهٔ ۲۵ ک؛ اصحاب کهف؛ نسخهٔ پیشین.

تصویر ۲۱ ب، ۲۵ ج؛ حضرت یوشع، پیامبر اسرائیل، فرمان نابودی غنایم اریحا را می‌دهد؛ نسخهٔ پیشین.

تصویر ۲۲، شمارهٔ ۲۵ ی؛ بالا: جنگ ابوالقاسم و منتصر.

پایین: عبور سپاه منتصر از روی یخهای رود جیحون. نسخهٔ پیشین.

تصویر ۲۳ الف، شمارهٔ ۲۶ الف؛ کوههای هند؛ جامع‌التواریخ خواجه رشیدالدین فضل‌الله (یکصد تصویر)؛ ۱۳۱۴/۷۱۴؛

تصویر ۲۳ ب، شمارهٔ ۲۶ ب؛ کوههای راه تبت؛ نسخهٔ پیشین.

www.tabarestan.info

تصویر ۲۴ ب، شمارهٔ ۲۸ ن؛ رانده شدن گرگها از میان رمهٔ گوسفندان توسط رعدوبرق؛ جامع‌التواریخ ۱۳۱۸/۷۱۸؛ منسوب به دربار شاهرخ.

تصویر ۲۵ الف، شمارهٔ ۲۹ الف؛ اسارت اردوان بدست اردشیر؛ شاهنامهٔ دموت.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۲۵ ب، شمارهٔ ۲۹ ی؛ دیوارکشیدن اسکندر در برابر هجوم قوم یأجوج و مأجوج؛ پیشین.

تصویر ۲۶ ب، شمارهٔ ۲۹ ایکس؛ جنگجویان زره‌پوش؛ پیشین؛ منسوب به تبریز. حدود ۱۳۴۰/۷۴۱.

تصویر ۲۷ الف، شمارهٔ ۲۹ ثی؛ مادر رودابه عشق خود به زال را فاش می کند؛ نسخهٔ پیشین.

تصویر ۲۷ ب، شمارهٔ ۲۹ کیو؛ به تخت نشستن پادشاه بهرام بهرامیان؛ نسخهٔ پیشین.

۳

مکتب تیموری

تبرستان
www.tabarestan.info

سبکی که بنام مکتب تیموری معروف شد، نتیجه تحول طبیعی نقاشی ایرانی در قرن چهاردهم بود و اساساً پیش از حملات تیمور نیز وجود داشت. احتمالاً تیمور، خود هیچگونه نقشی در تحول این سبک نداشته وحتی از حامیان بزرگ نقاشان آن هم نبوده‌است. درواقع این شاهزادگان حامی نقاشان نسل دوم و سوم مکتب تیموری بودند که نام مزبور را دقیقاً برازنده این سبک ساختند. تیمور علاقهٔ فراوانی به‌بناهای زیبا داشت و در پایتخت جدید خود سمرقند، بهترین صنعتگران را از شهرهایی که در ایران، بین‌النهرین و آسیای صغیر تصرف کرده بود، گرد آورد. علاقهٔ او به‌ادبیات نیز گویا فقط به‌کتابهایی تاریخی مانند **ظفرنامه**، که در وصف فتوحات حیرت‌انگیز خود اوست محدود می‌شده است. چندین کتاب خطی نفیس همراه با تصاویری از دورهٔ تیمور موجودست، ولی به‌دلایلی خاص، نمی‌توان آنها را با خود تیمورمرتبط دانست: نسخهٔ معروف **دیوان خواجوی کرمانی**[1] متعلق به‌موزه بریتانیا، در بغداد به‌سال

1. Add. Ms. 18113. Martin, pls. 45–50; Sakisian, figs. 37, 38.
جنید نقاش، عنوان سلطانی خود را از سلطان جلایر دریافت داشت، و نه آنطورکه بلوشه درکتاب **نقاشان** خود (Les Peintures, p. 265) عقیده دارد، از تیمور.

۱۳۹۶ میلادی یعنی در فاصله بین تصرف اول شهر بغداد توسط تیمور در ۱۳۹۳ و تصرف بعدی آن در ۱۴۰۱ -- به هنگامی که در دست سلطان احمد جلایر بود -- نوشته شده است؛ **شاهنامهٔ** موجود در کتابخانهٔ مصری قاهره[۲] (شمارهٔ ۳۲) نیز در سال ۱۳۹۳ در شیراز، احتمالاً پیش از ورود تیمور به شهر مزبور در این سال، نسخه برداری شده است؛ و **شاهنامه** آقای چستر بیتی (شمارهٔ ۳۳) با کتاب همجلدش در موزهٔ بریتانیا (Or. 2780) شامل **گرشاسبنامه** و دیگر نسخ تقلیدی از **شاهنامه** که مورخ ۱۳۹۷ هستند، نیز به هنگامی که شیراز با وجود فرمانروایی تیمور بر آن، همچنان ساختار اجتماعی قدیم خود را داشته، تهیه شده است[۳]. متأسفانه معلوم نیست این دو کتاب که در اصل یک مجلد بوده برای چه کسی تهیه شده‌اند. هر قطعهٔ شعر در مجلدی که متعلق به موزه بریتانیاست، با عنوان بسیار زیبایی شروع می‌شود. شش ستون نوشته ریز، این نسخه را به **شاهنامه** سال ۱۳۹۳ قاهره مرتبط می‌سازد؛ ولی تحول بسیاری در آن مجلد را نشان می‌دهد؛ زیرا نسخهٔ اخیر سوای وضع معیوب کنونی آن، به‌سبب رنگامیزی‌های بد و ترکیب بندیهای هرچند پرحرکت ولی ساده آن، نسبتاً بدنماست. گیرایی عمدهٔ آن در بیان صریح و بدون حشو و زوائد آن است؛ با اینحال، بعلت تاریخ و منشأ پیدایش آن، سند ارزشمندی محسوب می‌شود.

از طرف دیگر، تصاویر مجلد ۱۳۹۷، با رنگهای مختلف، بخصوص طلایی، که با دقت و ظرافت ترکیب و استعمال شده‌اند، درکمال نفاست بر روی کاغذ نازک و بسیار مهره کشی شده‌ای، تهیه شده‌اند. خطوط آنها قوی و ترکیب‌بندیهایش گیرا و متنوع هستند. در این مجلد و نیز در نسخهٔ **دیوان خواجوی کرمانی** در موزهٔ بریتانیا، گیرایی تصاویر از ادامه طرح اصلی

2. Bibliotheque Egyptienne.

۳. برای آگاهی بیشتر از سیاست تیمور نسبت به‌شیراز، به کتاب اشعاری از **دیوان حافظ**، گرترود بل، مقدمه، صفحات ۳۲ به بعد مراجعه شود:

Gertrude Bell, *Poems from the Divan of Hafiz,* introduction, pp. 32 et seq.

به‌حاشیه صفحات[۴] حاصل شده است. شاید تهیه نسخهٔ **دیوان خواجوی کرمانی** در بغداد، به‌رنگ‌بندی آن ظاهری بین‌النهرینی بخشیده است؛ ولی از آنجا که قلمرو حکومت سلطان جلایر، در ابتدا، تمامی ایران غربی آن زمان را دربرمی‌گرفت، باید انتظار داشت که این نسخه مانند هر نسخهٔ دیگری که در دربار او تهیه شده، اساساً ایرانی باشد. در واقع از روی این نسخه می‌توان، نفوذ پردامنه سبک ایرانی در غرب تا پیش از ظهور تیمور[۵]، را بروشنی دریافت. بعلاوه چون این نسخه، صرف نظر از خطاط و تذهیبکار بین‌النهرینی آن، برای نخستین بار، امضای هنرمند را داراست، و نیز تصویر واضحی از قالی‌ها و پارچه‌های یک دورهٔ بخصوص را -- که هیچ نمونه‌ای از آنها برجای نمانده -- نشان می‌دهد، دارای اهمیت است. دوست محمد در نوشتهٔ خود درباره تاریخ مختصر نقاشی ایرانی که در ابتدای مجموعهٔ موجود در کتابخانه توپقاپوسرای استانبول آمده، از جنید -- هنرمندی که امضایش در این نسخه هست -- نام می‌برد، ولی متأسفانه، توضیحی بدست نمی‌دهد[۶]. نکتهٔ شایان توجه در مورد جنید آن که او در طراحیهای بسیار دقیق خود نشان می‌دهد که همچون بوتی چللی، نسبت به‌زندگی پرندگان و گلها، از دیدی صادق و صمیمی برخوردار است. در این گروه نسخ خطی متعلق به‌دههٔ آخر قرن چهاردهم، ابتدا رنگهای درخشان و مناظر بهاری که بعدها معرف نقاشی ایرانی شد، پدید آمد. نقاش نیز اندازه مناسبی برای پیکره‌ها و رابطه مناسبی بین تصاویر و متن کتاب پیدا کرد. این واقعیات نشانگر آنند که جلایریان ظاهراً این افتخار را داشته‌اند که

۴. این ابتکار، پیش از آن در **کلیله‌ودمنه** دانشگاه استانبول (ر.ک: سکیسیان، تابلوی Sakisian, 6 pl. Vi) بکار رفته بود.

۵. اثبات بیشتر این مطلب را می‌توان در کتاب خطی قزوینی محفوظ در کتابخانه ملی پاریس (Sup. pers. 332) یافت که به‌تاریخ ۱۳۸۸ و برای سلطان احمد نیز تهیه شده است. (ر.ک: Blochet, *Catalogue, no.* 814). قابل توجه است که شیوهٔ نقاشی آن به‌سبک نقاشی‌های **شاهنامهٔ** سال ۱۳۹۳ شباهت دارند. در هر دو، خصوصیات مشابهی مانند افق مرتفع، گیاهان بلند و تصاویر درخت وجود دارد. (ر.ک: Blochet, *Musulman Painting,* pls. LXVIII–LXXI)

۶. ر.ک: ضمیمهٔ یکم کتاب.

تحول نقاشی ایرانی را در طول دورهٔ شکل‌گیریش، در سایه توجه و حمایت خود قرار دهند. به‌گفتهٔ دولتشاه، خود احمد جلایر نقاش بوده است، و دوست‌محمد که او را شاگرد عبدالحی[۷] می‌داند، نیز این مطلب را تأیید می‌کند.

همزمان با دوره حکومت پسران تیمور یعنی شاهرخ و عمرشیخ و نوه‌هایش، بایسنقر، ابراهیم سلطان، و اسکندربن عمرشیخ، عصر بزرگ هنرهای کتابسازی ایرانی آغازمی‌شود. در نقاشیهای این دوره، دیگر مسألهٔ وجود تأثیرات خارجی و عناصر گوناگون مطرح نیست؛ تمام آثار این دوره کاملاً یکدست و منسجم و صرفاً حاکی از نبوغ ایرانی است. دیدگانی که به‌حجم‌پردازی طراحان بزرگ اروپایی و یا به‌ارائهٔ خلاصه‌وار و استادانه طراحیهای زیبای خاور دور خو گرفته است، نقاشی ایرانی را در نمایش جزئیات بسیار ریز، و ظاهراً بیش از حد دقیق می‌یابد. ولی اگر نقاش ایرانی بجای حجم‌پردازی فقط خطوط محیطی طرح را می‌کشد، ترکیب‌بندی خود را طوری تنظیم می‌کند که انحنای خطوط طرح حتماً زیبا باشد و نقشی می‌آفریند که با کاربرد ماهرانه رنگهای متضاد، گویاتر ارائه می‌شود. این تأثیرات، از تعادل پیچیدهٔ مایه رنگهای گرم و سردی که گاه نیز بناگزیر ناموفق است، حاصل می‌شوند. با اینحال درخشش رنگامیزی‌ها بخودی خود گیرا و چشمنواز است؛ زیرا در این دوره همواره برای تهیه و ترکیب رنگها زحمات فراوانی کشیده می‌شده است، بطوریکه رنگهای نقاشیهای آن دوره، تا به‌امروز کیفیت خود را بسیار حفظ کرده‌اند. بعلت وجود همین ترکیب‌بندیهای مبتنی بر مایه رنگها، چاپ سیاه و سفید نقاشیهای ایرانی، هر قدر هم که کاملاً خوب انجام شود، رنگها را بخوبی نشان نخواهد داد.

تاکنون کتب خطی بسیار اندکی از این دوره برجای مانده که همگی برای کتابخانه‌های دربار تذهیب شده‌اند. معروفترین این کتب، دو کتاب خطی است که برای اسکندربن عمرشیخ در سالهای ۱۱-۱۴۱۰ تهیه شده،

۷. ر.ک: ضمیمه یکم کتاب.

که یکی مرقعی است در موزه بریتانیا (Add. 27261)[8]، و دیگری گلچین هنری یتس تامپسون که اکنون در پاریس است و به‌م. گلبنکیان[9] در پاریس تعلق دارد. این دو کتاب دارای تصاویری به‌سبکهای مختلف هستند و می‌توان تمامی تنوع موجود در کتب خطی اولیه تیموری را در آنها عیناً مشاهده کرد. اخیراً چندین کتاب خطی دیگر از این نوع نیز شناخته شده که تعدادی از آنها برای نخستین بار در نمایشگاه هنر ایرانی برلینگتن هاوس به‌تماشای عمومی گذاشته شد. با اینحال، نسخهٔ خطی **گلستان** آقای چستر بیتی (شمارهٔ ۴۸) متعلق به‌سال ۱۴۲۶ که برای بایسنقر نوشته شده هیچگاه انتشار نیافته است؛ **شاهنامهٔ** بودلیان (شماره ۴۶) متعلق به‌حدود سال ۱۴۲۰ نیز هرچند شناخته شده، ولی تاریخ دقیق آن معلوم نیست. جای صفحهٔ اهدایی نامهٔ کتاب به‌ابراهیم سلطان، در اثر صحافی اشتباه بعدی، تغییر یافته است و همین امر سبب شده که سر توماس آرنولد یکی از تصاویر آنرا که در کتاب **نقاشی در اسلام** خود چاپ کرده (تصویر ۳۸) اشتباهاً به‌تاریخ خیلی پس از آن نسبت دهد. کتاب مهمتر از این دو، نسخه خطی بسیار نفیس **شاهنامهٔ** انجمن سلطنتی آسیایی است که تنها برای عده معدودی در انجمن که سالیان دراز آنرا در اختیار داشته، شناخته شده بود. سرانجام آقای ویلکینسون اجازه یافت تا این کتاب را در معرض تماشای عمومی قرار دهد که همزمان با گشایش نمایشگاه برلینگتن هاوس بود. وی آنرا به‌حدود سال ۱۴۴۰ منسوب داشته است. چند سال پیش، موزه کایزر- فریدریش توانست گلچین هنری متعلق به‌سال ۱۴۲۰ را که برای بایسنقر در شیراز تذهیب شده بدست آورد. این کتاب خطی که از آن چهار برگ به‌نمایش درآمد (شمارهٔ ۴۵)، تنها با یک یادداشت انتشار یافت، ولی پس از آن، دکتر کوهنل در بارهٔ آن مقالهٔ مفصلی در **سالنامه گردآورده هنر پروس**[10] منتشر ساخت. امّا پر اهمیت‌ترین کتابهایی

8. Martin, pl. 53; Sakisian, fig. 47, 80, 82, 83, 86.

9. *Miniatures... from the Period of Timūr*, pls. XIV–XVI; Sakisian, figs. 44–6, 48

10. Jahrbuch der Preuszischen Kunstsammlungen, Bd. 52, Heft III, pp. 133–52.

که اصلاً انتظارش نمی‌رفت، دو کتاب خطی کاملاً ناشناخته و امانتی دولت ایران به‌نمایشگاه بود: یکی **شاهنامه** سال ۱۴۳۰ (شماره ۴۹) که از معروفترین کتب خطی ایرانی است و دیگری نسخه بسیار نفیس **کلیله و دمنه** (شماره ۴۴) که بی‌تردید، کم‌اهمیت‌تر از **شاهنامه** مزبور نیست. این دو کتاب خطی از جمله منابع بسیار مهم بدست آمده از این دوره هستند.

نکته قابل توجه آنکه برخی از این کتب خطی اولیه در شیراز تهیه شده‌اند؛ در گلچین هنری برلین (شماره ۴۵) و در **شاهنامهٔ** قاهره (شمارهٔ ۳۲) نیز نام شیراز ذکر شده است، و به‌احتمال زیاد **شاهنامهٔ** سلطان ابراهیم موجود در آکسفورد (شمارهٔ ۴۶) و دو کتاب خطی نوشته شده برای سلطان‌اسکندر (که در زمانی تهیه شده‌اند که صاحبانشان یکی پس از دیگری امیر فارس بوده‌اند) نیز بایستی در شیراز یعنی مرکز استان و مقر حکومت، بوجود آمده باشند. اگر این کتب خطی را با مجلدهای تقریباً همزمانی که در هرات تهیه شده‌اند، مانند: **گلستان** آقای چستر بیتی متعلق به‌سال ۱۴۲۶ یا **شاهنامه** تهران مقایسه کنیم، هیچ تفاوتی در آنها نمی‌یابیم که وجود دو مکتب متفاوت را توجیه کند؛ با اینحال، اگرچه در آثار متعلق به‌هرات انسجام و یکدستی بیشتری در سبک و فردیت کمتری در کار دیده می‌شود، ولی نقاشیهای شیراز ظاهراً برتر هستند. ویژگی آثار شیراز بنحو بارزی در تذهیب لطیف و زیبای آن قسمت از فضای صفحه نهفته است که خطاط خالی گذاشته و نیز در نقشمایه‌های پرندگان و گلهایی است که آزادانه، بخصوص در میان اشعار چلیپا نوشته، طراحی شده‌اند. در قسمت آخر گلچین هنری سال ۱۴۱۰[11] موزه بریتانیا و **شاهنامهٔ** آکسفورد (شماره ۴۶) چندین صفحه به‌این نوع کار اختصاص یافته و تذهیبکار ظاهراً کوشیده تا تمام هنر خود را بنمایاند. در این گلچین هنری، تصاویر در محدوده جدولهای متفاوت شکل نقش شده، ولی در **شاهنامهٔ** آکسفورد، تصاویر بطور آزاد، ترسیم شده‌اند؛ و پرندگان لطیف سرخ‌فام در میان ابرهای طلایی و نقره‌گون پرواز می‌کنند.

11. Cf. Martin, II, pl. 239.

ترکیب‌بندی استادانه‌ای که در آثار هرات بخصوص **گلستان** چستر بیتی (شمارهٔ ۴۸) و نسخه‌ای از اشعار امیرخسرو متعلق به کتابخانهٔ قاهره و تاریخ ۱۴۴۷ (شمارهٔ ۱۲۷ ج)[۱۲] بکار رفته است، بسیار قراردادی‌تر، قاعده‌مندتر و هندسی‌تر هستند. در سایه حمایت و توجه شاهرخ، تذهیب ظریف و زیبای سرآغازها، عنوانها و سرلوحها به‌حد کمال رسید، و تنوعات رنگی بخصوص در زمینه دو درجه تیرگی رنگ آبی، سبز، قهوه‌ای متمایل به‌قرمز و طلایی در کتابهای بسیار نفیسی مانند **قرآن** چستر بیتی (۲۱۴ الف)[۱۳]، **شاهنامهٔ** تهران، و از همه مهمتر، در یک کتاب تاریخ عمومی موجود در کتابخانه سرای که برای شاهرخ تهیه شده، ظاهراً به‌حد اعلا رسید. البته این موضوع بطور کلی نیاز به‌تحقیق جداگانه‌ای دارد و از محدودهٔ کار کتاب حاضر خارج است؛ ولی ذکر دو نمونه از **شاهنامهٔ** تهران، گوشه‌ای از ویژگیهای آنرا بدست خواهد داد.

www.tabarestan.info تبرستان

شاهرخ، جانشین تیمور، در سال ۱۳۹۷ — به‌هنگامی که بیست سال بیشتر نداشت — امیر خراسان شد و هرات را پایتخت خویش قرار داد. او در هرات و در ولایات زیادی که پدرش بتدریج به‌وی واگذاشت، اقتدار مطلق داشت. دیری نگذشت که وی شایستگی خود را بعنوان فرمانروایی روشنفکر و حامی روشن‌اندیش هنر نشان داد. سرجان ملکم[۱۳] شخصیت او را به‌اختصار، چه خوب نشان داده است.

> «آمال او نه در جهت بسط قلمرو خویش، بلکه در راه ترمیم خرابیهایی بود که پدرش ببار آورده بود. او حصارهای شهر هرات و مرو را از نو ساخت و تقریباً به‌تمام شهر و ولایات قلمرو خود رونق بخشید. این شاهزاده، مشوق و اهل علم و فرهنگ نیز بود و درباری بسیار پررونق داشت. او روح دوستی و مودت را در میان پادشاهان آن زمان برقرار ساخته بود، بطوری که در کتاب مورخ دربارش مطالب و اطلاعات شگفت‌انگیزی درباره سفیران چندی که بین او و امپراتور چین رد وبدل

۱۲. این نسخ که بدون تصویر هستند، در کتابچه حاضر موجود نیستند.

13. *History of Persia,* 1815, I, p. 487.

می‌شد، وجود دارد.»

دورهٔ زمامداری شاهرخ، بی‌تردید یکی از پر رونق‌ترین ادوار تاریخ ایران محسوب می‌شود. این رونق در کتب خطی بی‌نظیر و بسیار نفیسی که در این دوره تهیه شده‌اند، بخوبی منعکس است. هرات در زمان شاهرخ، مرکز بی‌رقیب نقاشی مکتب تیموری شد.

در نقاشی، مکتبی که در شیراز رشد یافته بود تا به هرات توسعه یافت، و بعد از آن که شاهرخ و بایسنقر در سالهای حدود ۱۳۹۷ و ۱۴۲۰ کتابخانه‌هایی در این دو شهر تأسیس کردند، بتدریج بهترین صنعتگران به‌آنجا روی آوردند. از شواهد چنین برمی‌آید که شیراز دست کم مهد اصلی سبک تیموری بود؛ اما درمورد پایگاه تبریز نیز، هرچند که میراث عمده آن خط **نستعلیق** است، جای تردید وجود ندارد. شاهزادگان آل‌مظفر در دورهٔ حکومت خود در یزد و شیراز از سال ۱۳۱۳ تا ۱۳۹۳، به‌احتمال قوی حامیان خوبی از برای نقاشان و شاعران بودند. از میان شاعران این دوره بمراتب معروفتر از همه حافظ است. با اینحال، از این دوره پر بار شاید بجز **شاهنامهٔ** قاهرهٔ سال ۱۳۹۳، تقریباً هیچ کتاب دیگری برجای نمانده باشد. باری، همانطورکه م. سکیسیان و دیگر محققان نشان داده‌اند، یکی از مهمترین نتایج فتوحات تیموریان در قلمرو هنر، اشاعه سبک ایرانی تا اقصی نقاط شرق کشور بود. ولی مرکز قلمروشان دیگر هیچگاه مانند دورهٔ قبل از هجوم مغول، از مرز آمودریا فراتر نرفت. با وجود توجه خاص تیمور به‌سمرقند، ماوراءالنهر رونق خود را که بر پایه شیوه آبیاری گسترده بود، هیچگاه کاملاً باز نیافت. درسرتاسر دورهٔ تیموریان و بعد از آن، در این مناطق با زوال کامل آثار بومی و اصیل مواجهیم.

دکتر مارتین در نوشتهٔ خود درسال ۱۹۱۲ از بایسنقر بعنوان یکی از بزرگترین حامیان هنر کتابسازی که جهان تاکنون بخود دیده است، تجلیل کرده و او را به‌حق با رنه دانژو[14] مقایسه می‌کند. او جملاتی را نیز (از

14. René of Anjou

www.tabarestan.info تبرستان

دولتشاه) می‌آورد و از جعفر التبریزی بعنوان رئیس کتابخانه‌ای متشکل از چهل خطاط که در هرات برقرار بود یاد می‌کند؛ با اینحال از هیچ کتاب خطی متعلق به‌این کارگاه معروف، نامی نمی‌برد و یا شرحی بدست نمی‌دهد. البته در زمان نگارش این مقاله هیچ اطلاعاتی موجود نبود، فقط یک نسخه نفیس از تاریخ حمزهٔ اصفهانی که توسط جعفر در سال ۱۴۳۱ برای او نوشته شده، وجود داشت (موزهٔ بریتانیا Or. 2773)، ولی این نسخه و نسخ معدود دیگر بدون تصویرند[۱۵]. بنابراین، ارائه **شاهنامه** موزهٔ گلستان (شمارهٔ ۴۹) در برلینگتن هاوس از اهمیت فراوانی برخوردار بود، بخصوص که دو کتاب خطی منتشر نشده از مجموعهٔ آقای چستر بیتی که به‌خط جعفر است، این **شاهنامه** را تأیید کرده‌اند. نخستین بار در برلینگتن هاوس بود که اروپاییان امکان می‌یافتند تا با کار این مکتب بسیار معروف شرقی تا حدودی آشنا شوند.

www.tabarestan.info تبرستان

بایسنقر پنجمین پسر شاهرخ بود. وی در سال ۱۳۹۹ تولد یافت و در تاریخ ۱۴۳۳ به‌سن سی‌وپنج سالگی به‌سبب میگساری فراوان، ظاهراً در اثر سقوط از بلندی درگذشت. از قرار معلوم او فردی خوش بنیه نبود و بیشتر عمر خود را یعنی از سال ۱۴۱۴ تا ۱۴۳۲ در سمت وزارت پدرش در هرات گذراند. احتمالاً این وضع با ذوق شخصی (ذوق اجتماعی و ادبی) او سازگار بود. دولتشاه از دربار هرات بعنوان مرکز شعرا، تاریخ‌نگاران و دانشمندان تجلیل کرده است. معروفترین اقدام بایسنقر، تهیه نسخهٔ نقدآمیز جدیدی از **شاهنامه** بود که البته محققان کنونی آنرا دست‌کم گرفته‌اند. امّا مقدمه‌ای که به‌نام او بود در پی انتشار آن در سال ۱۴۲۶، همواره در نسخ بعدی نیز آمده است. این نسخ سرآغاز تقدیمی نخستین نسخه به‌بایسنقر را نیز دربر دارند. تصویری شبیه این را سر توماس آرنولد نیز از کتابی خطی متعلق به‌تاریخ ۱۴۹۴، در کتاب **نقاشی در اسلام**، تابلوی ششم، چاپ کرده است؛

۱۵. یک نسخهٔ خطی مصور نیز که برای بایسنقر تهیه شده، در موزهٔ Evkaf استانبول وجود دارد. ر.ک: Sakisian, p. 43, figs. 52, 56, 57

ولی تصویر مزبور فقط نمونهٔ انسان ریشداری را که معرف مکتب تیموری است نشان می‌دهد که البته آنهم حالتی فوق‌العاده بی‌حال دارد. **شاهنامهٔ** تهران، بجای این صحنه، صحنه‌ای از شکار را نشان می‌دهد که پیکرهٔ اصلی نشسته بر اسب در زیر آسمانه‌ای قرار دارد. در اینکه این تصویر چهرهٔ بایسنقر باشد، اندکی تردید است، در غیر اینصورت می‌توانست تصویر دقیق و همزمانی از او باشد. این تصویر بدون ریش است ولی سبیلش کوچک و صورتش کمابیش لاغر و پف کرده است و جام شرابی نیز در دست دارد. به‌هر حال آوازه این فرمانروای فاضل هر چقدر باشد، بدون هیچ تردید، او حامی برجسته هنرمندان هنر کتابسازی بوده است.

www.tabarestan.info تبرستان

در تاریخ جنگها، از بایسنقر تقریباً فقط یکبار نام برده می‌شود و آنهم در سال ۱۴۲۰ است که بجای پدرش شهر تبریز را از دست قرا یوسف بدرآورد. مقارن این تاریخ بود که کتابخانه معروف او تأسیس شد؛ ولی شاید کاملاً تصادفی بود که برای ریاست آن شخصی اهل تبریز بنام جعفرالتبریزی انتخاب شد؛ لذا این مطلب نمی‌تواند پایه محکمی برای این نظریه که تبریزرا خاستگاه نقاشان هرات[۱۶] می‌داند، باشد. جعفر خود خطاط و شاگرد عبدالله پسر میرعلی اهل تبریز مبتکر خط نستعلیق بود، ولی نقاش نبود. م. هوار[۱۷] از دیگر هنرمندان کتابخانه نام می‌برد و نشان می‌دهد گروه چهل نفری تحت سرپرستی جعفر، از سرتاسر شمال ایران بکار گماشته شده بودند. دلیل متقن بر رد نظریه خاستگاه بودن تبریز را می‌توان در اوضاع و شرایط آنزمان تبریز یافت. در بین سالهای ۱۴۲۰-۱۳۸۷، تبریز هر زمان در دست یک فرمانروا[۱۸] بود. بطوری که جلایریان نتوانستند آنرا از یک طرف از تصرف قرا یوسف و از طرف دیگر از تصرف تیموریان مصون بدارند. اگرچه کلاویخو در سال ۱۴۰۵/۶ تبریز را همچنان شهری درحال پیشرفت یافته بود، با اینحال

۱۶. در اینکه چنین چیزی واقعاً استدلال دوست محمد باشد، تردید است. ر.ک: ضمیمهٔ یکم.

17. *Les Calligraphes et les Miniaturistes de l'Orient Musulman,* pp. 209–10.

۱۸. ر.ک: ضمیمه یکم.

اظهار می‌دارد که این شهر مانند سابق آنقدر بزرگ نبوده است. این مطلب گویای زوال احتمالاً شدید تبریزست که به‌نظر بیگانه‌ای تا بدین حد آشکار گشته است. بطورحتم هیچ کتاب مصور خطی تبریزی متعلق به‌دوره نیمهٔ قرن چهاردهم تا به‌قدرت رسیدن سلسلهٔ صفوی، شناخته شده نیست، بجز فقط یک نسخه از **دیوان سلطان احمد** در دست است که به‌احتمال زیاد به‌تبریز تعلق دارد. با اینحال نباید بین تبریز و شیراز تمایز خیلی زیاد قایل بود. کتابی که ممکنست متعلق به‌تبریز باشد، برای آل‌جلایر که از سال ۱۳۳۵ در تبریز فرمانروایی داشتند ولی پایتختشان بغداد بوده، تهیه شده است. نسخه **دیوان خواجوی کرمانی** متعلق به‌موزهٔ بریتانیا به‌سال ۱۳۹۶ در دربار احمد (آخرین فرمانروای آل‌جلایر که در سال ۱۴۱۰ درگذشت) تهیه شده است. سبک تذهیب این کتاب، در تبریز نیز به‌احتمال زیاد بکار می‌رفته است. جلایریان و مظفریان هنرمندانی را به‌کار می‌گرفتند که در دامان مکتب مغولی پرورش یافته بودند و دلیلی برای تردید در بارهٔ تفاوت عمده بین سبکهای بغداد و شیراز در پایان قرن چهاردهم وجود ندارد؛ ولی ظاهراً این کارگاه شیراز بود که عملاً نخستین صنعتگران تیموری را در خود پرورد.

به‌نظر می‌رسد که بایسنقر برای تهیه نخستین کتاب تذهیبی شناخته شده بنام او یعنی گلچین هنری برلین سال ۱۴۲۰ و تهیه شده در شیراز به‌مکتب شیراز روی آورد[۱۹]. این کتاب همان ترکیب‌بندیهای ساده موجود در **شاهنامه** قاهره و صلابت تصاویر **شاهنامه**‌های سال ۱۳۹۷ (شمارهٔ ۳۳) را داراست، وگرچه چندان پرداخت‌شده نیست ولی طراحی تصاویر عالی آن آزادانه‌تر است. در برخی از تصاویر کتاب، اثر قلم‌های دیگر که آشکارا ضعیف‌ترند نیز بچشم می‌خورد.

شاید آخرین کتاب از گروه نسخ خطی شیراز، **شاهنامهٔ** آکسفورد (شمارهٔ

۱۹. برخلاف آنچه کوهنل درکتاب **تاریخ هنر** اشپرینگر (Springer's *Kunstgeschichte*) می‌گوید، درهرات تهیه نشده است. ر.ک: مقالهٔ بعدی او در:

Jahrbuch der Preuszischen Kunstsammlungen, Bd, III, pp. 133–52.

۴۶) باشد که به‌سلطان ابراهیم اهدا شده و می‌توان آنرا به‌حدود سال ۱۴۲۰ یا اندکی بعد از آن نسبت داد. این کتاب را بجاست در ردیف همین گروه نسخ خطی قرار داد و بسبب آنکه عملاً به‌همان کارگاه شیراز تعلق دارد، از ردیف نسخ سفارشی بایسنقر خارج می‌شود. بنابر نوشتهٔ دولتشاه[۲۰]، سلطان‌ـ ابراهیم پسرعمو و همچنین دبیر بایسنقر بوده و احتمالاً از وجود همان صنعتگران استفاده کرده است. بجز این کتاب، کتاب دیگری که برای ابراهیم تذهیب شده و برجای مانده باشد سراغ نداریم، مگر کتاب **جامع الصحیح** مورخ ۱۴۲۹ م./۸۳۲ ه.ق که در کتابخانه فاتح استانبول (فیض‌الله شمارهٔ ۴۸۹)[۲۱] موجود است. این کتاب از عنوانهای زیبایی برخوردارست ولی بدون تصویر است. می‌گویند ابراهیم، هنر تذهیب را زیردست شرف‌الدین علی یزدی آموخت. م. سکیسیان (صفحه ۴۰) توانست اطلاعات لین پول[۲۲] و زامبار[۲۳] را مبنی بر اینکه شاهرخ خود از تاریخ ۱۴۱۴ تا سال ۱۴۳۵، ولایت فارس را بر عهده داشته، با نقل قول از عالی وقایع‌نگار ترک دایر بر اینکه ابراهیم سلطان از تاریخ ۱۴۱۴ تا زمان مرگ ۱۴۳۵/۶، والی فارس بوده است، تصحیح کند. **شاهنامه** بودلیان احتمالاً در تاریخی بین این سالها تهیه شده است. صفحات آخر کتاب که تصاویر ابرها و پرندگان طلایی و نقره‌ای را نمایش می‌دهند شایان توجه‌اند، زیرا اینها ظاهراً ویژگی بارز کارگاه شیراز هستند. تصاویر متن کتاب بسیار تغزلی و تخیلی (رمانتیک) هستند و دو تصویر (تابلوی سرآغاز و تصویر ۳۸) که تمام صفحه را دربر می‌گیرند و اکنون در وسط کتاب در مقابل یکدیگر و بین دو مجلد **شاهنامه** صحافی شده‌اند، برای نخستین بار تأثیر کامل رنگامیزی درخشان قرن پانزدهم را ارائه می‌دهند. در این آثار از دیوار کاشیکاری‌شدهٔ خانه، و از تضاد بین درختان سرو، درختان چنار و

20. P. 351 of Browne's edition.

۲۱. این کتاب و همچنین **گلچین هنری** اسکندر که در اختیار گلبنکیان است (Kühnel, Jhrb, p. 142) به‌خط محمودالحسینی است.

22. Lane Poole.

23. Zambaur.

شکوفه‌ها کاملاً بهره گرفته شده است. در تصویری که جنگ رستم با اژدها را نشان می‌دهد، مایه رنگ ملایمتری بکار گرفته شده، و سطح آب را با استفاده از شیوه‌های متفاوت چندی بسیار زیرکانه تنوع بخشیده است. در برخی از تصاویر، هنوز اشکال ابتدایی‌تر برجای مانده، مانند افق پرانحنا (تصویر ۴۰ الف) که یادآور قواعد عمومی تصاویر **شاهنامهٔ** قاهره است. در سرتاسر صفحات کتاب، در حالی که صحنه‌ها تا حد امکان فقط محدود به‌دو سطح هستند، گرایش کمابیش آشکاری به‌توازن به‌شیوهٔ ساده وجود دارد. در تصویری که پادشاه کیومرث و درباریانش را نشان می‌دهد (تصویر ۳۹ الف)، نقش ظریفتری از قوس‌ها و انحناها وجود دارد که در آن با شگردی گیرا و مؤثر، گل و گیاهان گویی حرکات و احساسات انسانهای صحنه را تکرار می‌کنند.

www.tabarestan.info تبرستان

احتمالاً همزمان با این تاریخ بود که بایسنقر کتابخانه خود را در هرات تأسیس کرد. شرح کوتاه دولتشاه در مورد بایسنقر نشان می‌دهد که او چهل خطاط کتابخانه را از تمام نقاط انتخاب کرده بود و جعفر التبریزی ریاست آنها را بعهده داشت. دولتشاه از محل استقرار آنان سخنی نمی‌گوید؛ ولی نسخهٔ **گلستان** سعدی چستربیتی (شمارهٔ ۴۸) که در هرات تهیه شده بوضوح تاریخ ۱۴۲۶ و امضای **جعفر بایسنقری** را دارد. آقای بیتی گلچین مستطیل شکل کوچکی (شمارهٔ ۵۱) نیز دارد که متعلق به‌سال ۱۴۳۲ است و امضای جعفر-التبریزی را داراست. این گلچین دارای قطعات تزیینی بسیار زیبایی است (مانند تصویر ۴۲ الف)، ولی در آن فقط یک نقاشی وجود دارد که آنهم اثر کوچکی است تا حدی خشن، با تکه‌رنگها بدون نمایش جزییات دقیق، که ظاهراً در آن زمان بسیار متداول و مقبول بوده است. باری **گلستان** سال ۱۴۲۶، احتمالاً پیشرفته‌ترین کار مکتب اولیه تیموری است. هشت تصویر این کتاب دارای مایه رنگهای سرد و غیر عادی هستند که شاید به‌قصد ارائه تأثیر دقیقتری بوده که هنرمند تصور می‌کرده با برداشت عرفانی بیشتر سازگارست. به‌نظر می‌رسد که در این نقاشیها، مقدار بسیار زیادی رنگ سفید با رنگدانه‌ها (پیگمنت)، احتمالاً املاح کلسیم برای جلوگیری از اکسیدگی، ترکیب شده

باشد، بطوری که اگر سفیداب سرب بکار رفته بود اکسیده می‌شدند. این کار جالبترین تجربه و ظاهراً بسیار موفق بود، ولی پس از آن ادامه نیافت. برای تأکید بیشتر بر مناظر، بخصوص مناظر دریایی، پیکره‌های انسانی بسیار کوچک ترسیم شده‌اند، حال آنکه از موضوعات معماری برای عمق بخشیدن به‌منظره و القاء خاتمهٔ کار بهره گرفته شده است. نارواست که اتهام ادبی بودن را به‌سبکی بزنیم که برای مصور کردن شعر تحول یافته، و یا اتهام تغزلی و تخیلی (رمانتیک) بودن را به‌سبکی وارد سازیم که قصدش آشکارا ایجاد شگردی است تا بدانجا که تماشاگر را در جهان آرمانی گم کند. تاکنون اثری بهتر از این تصویر نشده است؛ لطافت و زیبایی طراحی آن بقدری آشکار است که رنگ در برابرش زیاده شیرین و ملیح می‌نماید.

www.tabarestan.info تبرستان

در همان سالی که بایسنقر این مجلد کوچک را دریافت داشت، **شاهنامه** سفارشی‌اش نیز به‌پایان رسیده بود. نسخه‌ای از این **شاهنامه** در برلینگتن هاوس بنمایش درآمد (شمارهٔ ۴۹)، ولی از قرار معلوم، نسخهٔ مزبور اصل نیست؛ چون تاریخ آن مربوط به‌سه سال بعد بوده و در ژانویه سال ۱۴۳۰ به‌پایان رسیده است. با اینحال از هر لحاظ مجلدی عالی و مجلل است ـ اثری آنچنان یکدست و منسجم که تهیهٔ آن فقط توسط سبکی بسیار قاعده‌مند و جاافتاده، میسر بوده است. البته هرچند در آن مختصر تفاوتهایی از نظر سبک بچشم می‌خورد، ولی بدنبال اثر چند قلم در آن بودن کاری بیهوده است. از میان کارگزارانی که در کتابخانه کار می‌کردند و نامشان بر جای مانده[۲۴] تنها نام امیرشاهی سبزواری بعنوان نقاش ذکرشده‌است؛ حال آنکه در شرح مسافرت سفیر شاهرخ به‌چین نیز نام غیاث‌الدین بعنوان نقاش دربار بایسنقر وجود دارد. ولی این دو مطلب، ارزشی بیش از ذکر دو نام ندارند و نمی‌توان تصاویری از مجلد مزبور را دقیقاً به‌آنان منسوب داشت، زیرا این احتمال وجود دارد که جعفر بایسنقری از طرف تمام کارگزاران کتابخانه امضا کرده باشد. این مجلد را باید مهمترین کار مکتب اولیه نقاشی تیموری دانست. تصاویری که پیش

۲۴. ر.ک: ضمیمه یکم.

از زمان بهزاد تهیه شده‌اند، در مقایسه با تصاویر این اثر، خام‌دستانه و کم‌مایه بنظر می‌آیند. اگر سیر تکامل تصاویر تهیه شده برای **شاهنامه**، دقیقاً بررسی شود، به‌احتمال می‌توان دریافت که در اغلب تصاویر مجلد مزبور از یک ترکیب‌بندی خاص برای اولین‌بار استفاده شده است. از اینرو، با وجود فقدان ظاهری بدیهه‌پردازی در این تصاویر، نقاشان آن احتمالاً نوآورانی برجسته و تصویرپردازانی بغایت چیره‌دست بوده‌اند. مایه رنگی هر تصویر بخوبی حفظ شده است و رنگهای غنی آن هیچگاه حالت زرق و برق ندارد. پیش از این گفتیم که در کتاب **گلستان ۱۴۲۶** (شمارهٔ ۴۸)، پیکره‌ها، شکل اصلی را تشکیل نمی‌دهند، در حالی که در این کتاب، پیکره‌ها در کل فضای تصاویر، برای نخستین بار کاملاً سنجیده در نظر گرفته شده‌اند. نقاشان از آنچنان آزادی‌ای برخوردارند که حتی در شلوغترین صحنه‌های جنگی (مانند تصویر ۴۸ الف) مقید بنظر نمی‌رسند.

www.tabarestan.info تبرستان

بایسنقر چهارده سال پیش از پدرش شاهرخ وفات یافت. می‌توان گفت که او در طول حیاتش، بزرگترین حامی نقاشی در ایران بود. شایان توجه است که هم او بود که غیاث‌الدین نقاش را همراه سفیر شاهرخ در سال‌های ۲۳-۱۴۲۰ به‌دربار چین روانه ساخت. غیاث‌الدین از جانب او مأموریت یافت تا شرحی از دیدنیهای خود در طول راه چین بنویسد. غیاث‌الدین در بازگشت، شرح سفر را به‌شاهرخ تقدیم داشت. کمال‌الدین عبدالرزاق شرح مزبور را در کتاب **مطلع السعدین**[۲۵] خود آورده است. غیاث‌الدین در نوشته خود توجه زیادی به‌مراسم و آداب و رسوم و نوع پوشاک دربار چین و دیدی هنرمندانه نسبت به‌جزئیات نشان می‌دهد. او از مهارت چینیان در ساختمان‌سازی که بیش از مهارت ایرانیان بود با آگاهی خاصی زبان به‌تحسین می‌گشاید؛ در سرتاسر شرح خود از ساخت بناها اعم از آرامگاهها یا معابد سخن می‌گوید و رنگ پوشاکها را توصیف می‌کند. او بیش از دو بار از

25. French translation by Quatremére in *Notices et Extraits,* XIV, pt. I, pp. 387–426.

نقاشیهای دیواری «بت‌پرستان» در معابد بودایی که در طول راه دیده بود[۲۶] یاد می‌کند. اگرچه نوشته‌ای در دست نیست که او از نقاشیهای چینی تقلید کرده و یا آنها را با خود به‌ایران آورده باشد، ولی احتمال زیاد دارد که او بانی مجموعه‌ای که اکنون در چندین مرقع بزرگ در کتابخانه سه‌رای استانبول موجود است، باشد[۲۷]. این مرقع ها با نامطلوبترین وجهی تهیه شده‌اند و بیشتر تصاویر ازجمله تصاویر مرقع ارسالی کتابخانه سرای به برلینگتن هاوس، به‌تاریخ متعاقب‌تری تعلق دارند. در برخی از آنها بخصوص در مجموعه‌ای که موسوم به**مرقع یعقوب بیگ** (شمارهٔ ۱۷۲۰) است، نقاشیهای جالب‌تری به‌سبک چینی وجود دارد. بیشتر این مجموعهٔ بزرگ که نام خود را از پسر اوزون حسن، فرمانروای اواخر قرن پانزدهم گرفته، ممکنست به‌جهت بازنمایی علاقهٔ ایرانیان به‌نقاشیهای چینی که در منابع مکتوب نیز بسیار مورد تصدیق قرارگرفته، شکل یافته باشد. در این مجموعه، نقاشیهای چینی‌ای موجودست که احتمالاً متعلق به‌اوایل قرن پانزدهم بوده و حاوی چند کار تقلیدی از ترکیب‌بندیهای قدیمتر است، ولی از این جالبتر تعدادی آثار دورگه می‌باشد که نیمه ایرانی ـ نیمه چینی است. پیکره‌ها و بناهای ایرانی بنحو خام‌دستانه‌ای در متن مناظری چینی، با قلمی بظاهر یکسان تصویر شده‌اند. البته تصاویری هم مانند نقاشیهای مجموعه بنمایش درآمده در نمایشگاه مونیخ[۲۸] وجود دارند که صرف نظر از اندازهٔ بزرگ و غیر عادی آنها، در نظر اول ایرانی می‌نمایند، ولی با بررسی دقیقتری می‌توان پی برد که تقلیدهایی چینی از طرح‌های ایرانی هستند. در مجموعهٔ مزبور تصاویری نیز وجود دارند که می‌بایست مربوط به‌سرزمینهای مرزی آسیای مرکزی در مسیر راه سفیر ایران به‌چین باشند. تصویری به‌این سبک، متعلق به کلود آنه، در گالری برلینگتن هاوس

۲۶. در تورفان و کاسل (حامی).

۲۷. بخصوص در **مرقع** های شمارهٔ ۱۷۲۰ و ۴۷۹۸۵. درسدینفو[که یول Yule آنرا همان چنگ تونگ‌ـفو دانسته است]، او نقاشیهای منظره و حیوانات بر روی دیوارها را تحسین می‌کند.

28. *Meisterwerke,* Bd. I, Taf. 14; Kühnel, *I. M.,* pl. 37.

به‌نمایش درآمد، که نمایانگر عناصری دال بر غیر ایرانی بودن آن بود. در شرح غیاث‌الدین، از وجود شیطان‌پرستان این مناطق بسیار سخن رفته است[۲۹]. البته وقتی که مسلمانان نقاشیهای بودایی بخصوص آنهایی را که تحت تأثیر هنر تبت بوجود آمده بود می‌دیدند، طبیعی بود که بایستی چنین برداشتی نیز از بودائیان بدست آورند. احتمالاً نقاشیهایی مانند آنها که به کلود آنه تعلق دارند[۳۰] کاریکاتورهایی از ساکنان آن مناطق هستند که با برداشتهایی از فرسک‌هایی که در کشورشان می‌توان دید، بخصوص با صحنه‌های روزرستاخیز اشتباه می‌شوند.

تبرستان
www.tabarestan.info

در دورهٔ شاهرخ، روابط با چین به‌قدری نزدیک و پابرجا بوده که در هیچ دوره‌ای سابقه نداشته است؛ زیرا تاریخ آن دوره شاهد تبادل سفیران فراوان بین چین و ایران بوده است. با توجه به‌وجود این تأثیر مستقیم سبک چینی، جالب آنکه سبک نقاشی ایرانی تا پیش از حملات تیمور بقدری خوب جا افتاده بود که توانست در برابر سبک متداول چینی آن زمان ایستادگی کند. با اینحال سبک چینی بایستی باب روز بوده باشد، والا، هنرمندان دربار زحمت تهیه آنهمه نقاشیهای تقلیدی را که اکنون در استانبول وجود دارد[۳۱] بخود نمی‌دادند. به‌هر حال، نفوذ سبک چینی نیروی خود را از سال **۱۳۹۲** از دست داد. در قرن چهاردهم، نقاش ایرانی از سبک چینی، عناصر موافق با مقاصد خود را برگرفت. در آغاز همین قرن، نقاشی ایرانی از یک طرف سبک بین‌النهرینی را با نحوه طراحی پیکره‌های آن در اختیار داشت که اصلاً از سوریه هلنیستی مایه گرفته بود؛ پرسپکتیو آن نیز محدود به ترتیب‌بندی (آرانژمان) پیکره‌ها بصورت نیمرخهای تا حدی رویهم قرارگرفته بود که ظاهراً

29. *Notices et Extraits,* XIV, p. 389.

30. Cf. Schulz, Taf. 31.

۳۱. در زمان بسیار قدیم‌تر، مورد مشابهی از حمایت درباری از هنر چینی وجود داشت، بطوریکه فرمانروای سامانی بنام نصر دوم پسر احمد (۹۱۳-۴۲) مصور کردن نسخه‌ای از **کلیله‌ودمنه** را به‌هنرمندی چینی سفارش داد (Cf. *Blochet Peintures,* pp. 191-3). این نیز تأثیر پابرجای کمی داشت.

خصوصیت ذاتی هنر آسیای صغیر بود؛ ولی طراحی حیوانات آن با عنصر شرقی‌تری جان می‌یافت. از طرف دیگر، نقاشی ایرانی که بعنوان مکتب مستقلی طبقه‌بندی شده است و اساساً به تصویرسازی برای **شاهنامه** محدود می‌شد، از سبکی شکوهمند (مونومنتال) برخوردار بود که گویا از نقاشیهای دیواری و کنده کاریهای روی کوه دوران ساسانیان مایه می‌گرفت و با نمونه‌های کمابیش متعاقب‌تر نقاشی دیواری آسیای مرکزی مرتبط بود. چنین سبکی برای نمایش خشک (هیراتیک) صحنه‌های پادشاهان ساسانی برازنده‌تر بود تا برای مصور کردن اشعار و داستانهای تخیلی (رمانتیک). البته نقاش ایرانی ظاهراً زمانی، تمایل یافت که این کار را بکناری بگذارد و از اینرو نیز برای ایجاد یک هنر قراردادی جدید، دستاوردهای تکنیکی نقاشی چینی را برگرفت، ولی سرانجام نشان داد که خود قادر به هضم این عناصر عاریتی و نیز تداوم روح تزئینی و خصلت هیجان‌برانگیزی سبکهای پیشین است. او با تلفیق همهٔ این عناصر و خصلتها، سبک جدیدی بوجود آورد که نسبت به‌سبک کهن، ایرانی‌تر بود. شاید ترسیم افق بلند نشانهٔ آن باشد که او قواعد شرقی پرسپکتیو را پذیرفته بود، ولی حتی همین امر واقعاً نشانگر بازگشت به‌سنت بومی قدیمتری است که از جمله در نقش برجسته‌های بزرگ صحنه‌های شکار ساسانی تاق بستان نمودار است.

کتابخانه شاهرخ تا آن زمان معروفترین کتابخانه در ایران بود، با اینحال از مجموعه‌ای که شاهرخ بایستی در طول پنجاه سال دورهٔ فعالیت خود گرد آورده باشد (ازسال ۱۳۹۷ که او فرمانروای خراسان بود تا سال ۱۴۴۷ که به‌سن هفتادودو سالگی وفات یافت) آثار اندکی برجای مانده است. اگرچه مجلدهای این مجموعه تا اقصیٰ نقاط دنیا پراکنده شده‌اند، ولی می‌توان امید داشت که ردّ کتابهای بیشتری از آن در برخی جاها بخصوص در کتابخانه‌های استانبول یافت شود. یک کتاب بزرگ خطی تاریخی که مهر کتابخانهٔ شاهرخ را دارد در کتابخانه‌سرای استانبول موجود است (شمارهٔ ۲۸۲). در پیش

www.tabarestan.info تبرستان

گفتیم که این کتاب نفیس‌ترین تذهیب‌ها را داراست[۳۲]؛ با اینحال حدود فقط ده تصویر در آن هست، که‌اگرچه از قرار معلوم همزمان با تهیه کتاب کشیده شده، ولی کیفیت اعلایی ندارند. این تصاویر با وجود اینکه در برابر تذهیب کتاب بخصوص در برابرعنوان های بسیار زیبا و مجلل کتاب، تا حدی بیروح و کم مایه بنظر می‌رسند، ولی از اهمیت فراوانی برخوردارند، زیرا دارای همان سبکی هستند که تصاویر نسخه **جامع التواریخ** کتابخانه ملی پاریس[۳۳] وبرخی ازنقاشی های‌موجود در اجزاءمتعلق به پریش-واتسون[۳۴] (شمارهٔ ۲۸)ودر نسخهٔ کتابخانهٔ سرای یادشده در بالا دارند. از کوششهای شاهرخ درجهت حفظ متن کتاب ارزشمند تاریخ رشیدالدین پیش از این یاد کردیم. تشابه سبکی تصاویر این کتب خطی با تصاویری که بطور حتم در کارگاه شاهرخ تهیه شده‌اند، گواه دیگری است بر اینکه او نسخ آنها را نگهداری کرده و چیزهایی نیز بدانها افزوده است.

حال باید پذیرفت که سبک مزبور حاصل طبیعی کار کتابخانه شاهرخ بوده است. این سبک با سبک آثار تکمیل شده‌تری که برای بایسنقر تهیه شده، سخت فرق می کند؛ البته گمان می‌رود که شاهرخ به‌نسبت تعداد آثاری که از کتابخانه خود انتظار داشته، از امکانات آن بیش از حد توان آن کار می کشیده است و نتیجه آن نیز همین نسخ ناقص و کارهای با کیفیت کمابیش نازل و شتابزده است. ترکیب‌بندیهای این آثار غالباً خوب ولی اجرای آنها خام و ضعیف و رنگها ناخالص‌ترند. کلام آخر آنکه، این سبک به‌سبک آثار معمولی آنزمان، که درباره‌شان بحث خواهیم کرد، بمراتب نزدیکتر است. وجوه افتراق آنها عبارتست از اندازهٔ بزرگ اغلب پیکره‌ها، و

۳۲. م. سکیسیان، برای این کتاب خطی، مرجعی را ارائه می‌دهد و آنرا به‌سال ۱۴۳۸ تاریخگذاری می کند؛ ولی در اینجا ظاهراً اشتباهی وجود دارد، چون او آنرا از «عطار» می‌داند؛ تاریخی نیز در خاتمهٔ کتاب مشهود نیست. ر.ک: Sakisian, figs. 50, 54, 55

33. Blochet, *Peintures,* pls. XIV–XX; *Musulman Painting,* pls. LIX–LXIV.

34. Parish–Watson.

رنگهای معدنی کدرکه با سطح براق و پرجلای بهترین نقاشیهای تیموری فرق فاحش دارد. این آثار، بیشک نمایانگر زیباترین نقاشیهایی که برای شاهرخ تهیه شده‌اند نیستند، زیرا در دربار او نقاشی بنام خلیل[۳۵] کار می کرده که بنابر گفته دولتشاه، یکی از چهار نقاش برجستهٔ عصر بوده است. البته این تمجید فراوان فقط شامل یکی از هنرهای او می‌شود. دولتشاه او را مانی دوم می‌خواند. بجز **کلیله و دمنه** تهران (شماره ۴۴)، نمی‌توان اثر دیگری را—آنهم از روی حدس—به‌او نسبت داد. این انتساب نیز بواسطه‌وجود نسخهٔ دیگری است که دقیقاً با آن مرتبط بوده و در کتابخانه سرای استانبول موجود است (شمارهٔ ۱۰۲۲). این نسخه بتاریخ سال ۱۴۳۰ است، و از نظر سبک، قاعدتاً به‌مکتب **شاهنامهٔ** موزه گلستان به‌همان تاریخ، نسبت داده می‌شود؛ زیرا از نظر رنگامیزی به‌آن شباهت دارد و دارای همان گونه طراحی خشن است و از شیوه نسبتاً نامعمول ارائه درختان بویژه تنه صاف و مسطح درختان برخوردار است (ر.ک: تصویر ۴۹). درآن سرآغاز اهدایی وجود ندارد، ولی می‌توان حدس زد که مانند نسخهٔ **شاهنامه**[۳۶]، برای بایسنقر تهیه شده است. اگرچه تصاویر نسخهٔ **شاهنامه** سرای تقلید دقیقی از نقاشی‌های نسخه تهران نیستند، با اینحال نسخه تهران بطور یقین نسخه اصل است.

چنانچه نامی یا تاریخی در خاتمهٔ کتاب نسخهٔ **کلیله و دمنه** تهران نبود و یا اینکه سرآغاز اهدایی نداشت، به‌سبب ناشناخته بودن نوع آن تا آنزمان، تاریخگذاری آن در ابتدای امر مشکل می‌بود. این کتاب را، ابتدا بخاطر پرداخت ظریف و سبک ارائه کمابیش دقیق ریزه کاریها به‌دورهٔ بهزاد و پایان قرن پانزدهم نسبت دادند. ولی در نتیجهٔ بررسی عمیق‌تر و نیز مقایسه با سایر

۳۵. درکتاب ادواردبراون آمده است: «در دربار شاهرخ، چهار هنرمند بی‌همتای زمان وجود داشتند... [یکی ازآنان] مولانا خلیل نقاش بود که بعد از مانی بهترین نقاش ایرانی‌محسوب می شد.» معلوم نیست چرا هوار او را همان غیاث‌الدین—سفیر بایسنقر به‌چین—می‌داند.

۳۶. شاهد این مدعا آنست که کاتب نام خود را محمدبن حسن‌البایسنقری امضا کرده است و در سرآغاز نیز تصویر شاهزاده‌ای دیده می‌شود که بی‌تردید بایسنقر است.

منابع موجود در نمایشگاه، اکثر محققان در پایان نمایشگاه بر آن بودند تا آن را به‌نخستین سالهای قرن پانزدهم منسوب دارند. سبک تذهیب این کتاب و نیز گلهای نسبتاً بزرگ در زمینه مناظر مشابه آنچه که در نسخه **دیوان خواجوی** موزهٔ بریتانیا که قبلاً ذکر شد، یافت می‌شود، و همچنین قراردادهای کهن طراحی پیکره‌ها، بویژه در مقایسه با مناظر و حیوانات، همگی بر این تاریخگذاری صحه می‌گذارند. اگر این نسخه را به‌حدود سال ۱۴۱۰ یا اندکی بعد نسبت دهیم، قاعدتاً با چنان خصوصیاتی که داراست، باید محصول کارگاه شاهرخ در هرات بدانیم که به‌احتمال خیلی زیاد نیز منبع سرمشق نسخه‌ای بوده که برای بایسنقر تهیه شده است.

www.tabarestan.info تبرستان

تصاویر این کتاب، زیباترین تصاویر حیواناتی هستند که از نقاشی ایران برجای مانده است. این تصاویر به‌حالتی زنده و صمیمانه کشیده شده‌اند، گویی که طراحی زنده و طبیعی مکتب بین‌النهرین را با اصلاحاتی جدید و با توجه به‌جزئیات، درهم می‌آمیزد و دنیای طبیعی و کاملی را نمایش می‌دهد که در آن انسان، گویی زاید می‌نماید. تأکید عارفانه بر وحدت تمامی زندگی، جایگزین خصلت روایتی تصاویر داستانی قرن چهاردهم شده است. در فلسفه ایشان اگر جهان مرئی، سرابی از جهان غیب باشد، صورت آن بازتابی از واقعیت الهی است.

تنها تصاویر دیگری را که به‌سبب خصوصیاتشان می‌توان به‌نقاشان شاهرخ نسبت داد یکی تصاویر کتاب معروف **معراجنامه** موجود در کتابخانه ملی پاریس [۳۷] است که در کتب مختلف به‌چاپ رسیده[۳۸] و دیگری تصویر مشهورتری است که در موزه هنرهای تزئینی فرانسه قرار دارد و ورود همای را به‌باغ امپراتور چین نشان می‌دهد (تصویر ۴۱). **معراجنامه** که به‌سبب خط اویغوری آن اهمیت فراوانی دارد، به‌هرات و به‌سال ۱۴۳۶ تعلق دارد؛

37. Sup. turc 190.

38. See Blochet, *Peintures,* pls. XXI–XXIX; *Enluminures,* pls. XXXIV–XXXVI; *Musulman Painting,* pls. LXXX–LXXXVII; Sakisian, figs. 49, 53. Martin pl. 56.

از اینرو آنرا حتماً باید به کارگاه شاهرخ نسبت داد. این کتاب دارای تصاویر زیبا و بیشتر به‌رنگهای آبی و طلایی است که تأثیر خیره کننده‌ای بوجود می‌آورند و با موضوع رمزآمیز آن، تناسب بسیار دارند. کتاب مزبور، تاریخ معراج پیامبر(ص) به‌بهشت و دوزخ است. تصاویر آن برخلاف معمول، به‌شکل مربع هستند و از متن کتاب بسیار متمایز قرار داده شده‌اند که باعث رسمیت خشک بیشتر آن می‌شود. این حالت با توازن شدید پیکره‌ها در بسیاری از صفحات نیز تشدید می‌شود. این نسخه گرچه نفیس است ولی چندان هم سرشار از خلاقیت نیست. در تصویر دیگری از **معراجنامه**، دو حوری سوار بر شتر تندروی در کنار جویباری بهشتی، مشغول رد و بدل کردن دسته‌های گل هستند. صحنه با شکوه در بهشت زمینی چین چقدر با صحنه بهشت آسمانی فرق دارد. در بهشت زمینی چین در زیر آسمان شب، با ستارگان درخشانش، همای برای نخستین بار شاهزاده خانم همایون را که مدتها در رؤیای دیدن رخ او بسر می‌برده، دیدار می‌کند. در اینجا نقاش، تصویر بسیار حساس و ظریفی خلق کرده و در فضای کوچکی که در اختیار داشته ترکیب‌بندی‌ای فراهم آورده که درصورت ارائه درمقیاس ده‌برابر حقیر نمی‌نمود. اگرچه ممکنست روزی سایر تصاویر این نسخه پیدا شوند، ولی باید بگوئیم که در حال حاضر نام نقاش آنها را نمی‌دانیم.

صرف نظر از نقاشیهای بسیار پرداخت شده در نسخی که برای کتابخانه‌های شاهزادگان تیموری تهیه شده‌اند، کتب خطی بسیاری از اوایل قرن پانزدهم برجای مانده که همگی بر صناعتگری‌ای سخت کوش و دقیق دلالت دارند و البته برای ثروتمندان تهیه شده‌اند. نمونه‌ای از آنها در برلینگتن هاوس گرد آورده شده بود و از آن جهت اهمیت داشت که می‌توانستیم از آن تصوری کلی از خصوصیات محلی سبکی را که پا بپای مکتب اصلی زیست و ادامه یافت، بدست آوریم. در آن زمان به‌سبب آنکه تیمور خویشان خود را به‌فرمانروایی ولایات می‌گمارده، در تمام شهرهای بزرگ ایران یک خاندان مسلط بوده است، از اینرو احتمالاً مبادله سریع و فراوان بین جا و مکان

www.tabarestan.info تبرستان

صنعتگرانی که دست‌اندرکار هنرهای مختلف از جمله هنرهای کتابسازی بوده‌اند، وجود داشته است. در اینگونه موارد هنرمندانی که استادتر بودند، طبعاً بیش از هنرمندان دیگر، نقل مکان می‌کرده‌اند. بنابراین جای شگفت نیست که تفاوت بین نسخهٔ مجللی که در هرات مصور می‌شده و نسخهٔ دیگر که در شیراز پدید می‌آمده، بزودی از بین می‌رود. با اینحال هنرمندان کم‌آوازه‌تر، در مکان اصلی خویش می‌ماندند و با ذائقه قویتر محلی، به‌تهیه آثار ادامه می‌دادند. در موزهٔ بریتانیا نسخه‌ای از متن اصلی **شاهنامه**‌ای هست (Or. 1403) که پیشتر به‌ژول مول[۳۹]، محقق و مترجم، تعلق داشت. خصلت بارز این نسخه، طراحی خشک و استفاده فراوان از رنگهای زرد خاکی و آبی‌نیلی است. نسخهٔ مزبور به‌سال ۸۴۱ هـ.ق/۱۴۳۸ م. تعلق دارد. نسخه‌ای خطی از **خمسه** نظامی را به همین مکان و تقریباً به همین زمان می‌توان منسوب داشت که صاحب آن شخص معروف و سفیر سوئدی قرن هفدهم بنام فابریتیوس بوده‌است. این نسخه را دانشگاه آپسالا به‌نمایشگاه برلینگتن امانت داده بود. این کتاب دارای رنگامیزی همسان بوده و علاوه بر قطع کوچک مربع شکل و غیر عادی آن، شیوهٔ ابرنگاری آن فوق‌العاده است، افق آن با خطوط راه راه به‌شیوه‌ای که بیشتر یادآور مکتب راجپوت هند است تا شیوه ایرانی (ر.ک: ۵۴) نشان داده شده است. متأسفانه در حال حاضر تعیین مکان خاص این مکتب میسر نیست.

کتاب دیگری نیز که تقریباً با همان سبک مصور شده **تاریخ جهانگشای** جوینی است که به‌تاریخ ۱۴۳۸ تعلق دارد، و قسمتی از آن در کتابخانه ملی پاریس موجودست[۴۰]. چند تصویر از این کتاب از مجموعه کلودآنه در برلینگتن هاوس بنمایش درآمد (شمارهٔ ۵۵). اگرچه این کتاب، نسخه‌ای نفیس‌تر و دارای آثار قویتری است، ولی رنگامیزی و طراحی بسیار مشابهی دارد. **شاهنامهٔ** لنینگراد (شمارهٔ ۶۰) که منشأ محلی آن به‌تنهایی می‌تواند تعلق آنرا

39. Jules Mohl.

40. Sup. pers. 206; Blochet, *Catalogue,* no. 444.

به‌تاریخ خیلی دیرتری مانند سال ۱۴۴۵ نشان دهد، دو صفحه قرینهٔ نفیسی در آغاز دارد که سرشار از حرکت و رنگامیزی آنها نیز غیر معمول است. احتمالاً دست هنرمند در نقاشی این صفحات اول بازتر بوده بطوری که اجباری نداشته که آنرا دقیقاً مطابق الگویی قراردادی بکشد، بلکه غالباً در پی ارائه مدحی تصویری از حامیش بوده است. بعلت رنگامیزی خاص نسخه اصل و وضع بد برگهای آن، زیبایی طراحی‌های آن در چاپ تصویر (۵۶ الف) بخوبی نمایان نیست. در برخی موارد نیز طراحی تا حدی آزادانه‌تر و سطح رنگی کم صیقلی‌تر، ظاهراً به‌نقاش امکان ظریفکاری بیشتری را می‌دهد. از این جمله نقاشی منفرد م. کلودآنه است، که مجنون را به‌هیئت گدایی بر در خیمه لیلی می‌نمایاند (ر. ک: تصویر ۵۱ ب).

www.tabarestan.info تبرستان

در تمام آثار این دوره، نقاشان کاملاً ناخودآگاهانه به‌میراث صنعتگری و تصویرسازی حوادث داستانهای سنتی گرایش می‌یابند. یکی از گیراترین تصاویر مجزای این دوره که چنین ویژگی‌ای را دارد، «صحنه باغ» متعلق به م.-سکیسیان است (تصویر ۵۲) که دو جوان را در زیر درخت میوهٔ پر از پرنده‌ای نشان می‌دهد. از نظر نوع پوشاک و سبک باید آنرا به‌اوایل قرن پانزدهم نسبت داد؛ زیرا در نقاشی‌های این دوره گلها هنوز بزرگ، آسمان آبی لاجوردی، و درختان قراردادی و زیبا هستند. تمام این نمونه‌های چشمگیر را، با مقایسه با سبک زیبای کتابهای مجلل سلطنتی باید محصول صنعتگران صرف دانست. همین سبک است که از طریق **شاهنامهٔ** انجمن سلطنتی آسیایی (شمارهٔ ۶۷) به‌شیوهٔ آخر دورهٔ **تیموری دربار سلطان میرزا در هرات** می‌انجامد، در حالی که شیوهٔ پرفضاتر، بعد از آن که در نسخه **خمسهٔ** نظامی چستر بیتی حدود سال ۱۴۶۰ (شمارهٔ ۶۹) -- که مجموعهٔ رنگهای تقریباً مشابهی را حفظ می‌کند -- انعکاس می‌یابد، از بین می‌رود و هیچ میراث مستقیمی از خود برجای نمی‌گذارد.

تصویر ۲۹ الف، شمارهٔ ۳۲ الف؛ اسارت پیران بدست گیو؛ شاهنامه به خط لطف‌الله بن یحیی بن محمد (۳۷ تصویر)؛ ۱۳۹۳/۷۹۶؛ شیراز، کتابخانهٔ قاهره.

تصویر ۲۹ ب، شمارهٔ ۳۲ ب؛ وسوسه سیاووش بدست سودابه؛ نسخهٔ پیشین.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۳۰ الف، شمارهٔ ۳۲ ج؛ کیخسرو به هنگام مراسم شستشو؛ نسخهٔ پیشین.

تصویر ۳۰ ب، شمارهٔ ۳۲ د؛ کشته شدن ورازاد بدست فرامرز؛ نسخهٔ پیشین.

تصویر ۳۱ الف، شمارهٔ ۳۳ الف؛ نبرد سپاه ایران و توران، شاهنامهٔ فردوسی، ۱۳۹۷/۸۰۰؛ منسوب به شیراز، محفوظ در موزه بریتانیا (or. 2780 از مجموعه کنت دوگوبیو).

تصویر ۳۱ ب، شمارهٔ ۳۳ ب؛ بهرام گور تاج پادشاهی ایران را در جدال با شیران بدست می‌آورد؛ نسخهٔ پیشین.

www.tabarestan.info
تبرستان

تصویر ۳۲ ب، شمارهٔ ۴۲ الف؛ اسکندر و زنان السونگر؛ نسخهٔ پیشین.

تصویر ۳۲ ج، شمارهٔ ۴۲ ب؛ کشته شدن شیر با مشت خسرو؛ خمسه نظامی؛ ۸۲۳-۸۱۳/۲۰-۱۴۱۰.

www.tabarestan.info
تبرستان

تصویر ۳۳ الف، شمارهٔ ۴۲ د؛ شناخته شدن اسکندر توسط نوشابه؛ نسخهٔ پیشین.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۳۳ ب، شمارهٔ ۴۲ ج؛ شیرین و فرهاد؛ نسخهٔ پیشین.

تبرستان
www.tabarestan.info

www.tabarestan.info
تبرستان

تصویر ۳۴ ب، شمارهٔ ۴۴ ج؛ حضرت محمد (ص) و اصحابش؛ نسخهٔ پیشین.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۳۵ ب، شمارهٔ ۴۴ د؛ گرفتار شدن دزد بدست صاحبخانه؛ نسخهٔ پیشین.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۳۶ ب، شمارهٔ ۴۴ ب؛ کلاغان جغدها را می‌سوزانند؛ نسخهٔ پیشین.

تصویر ۳۷ الف، شمارهٔ ۴۵ ج؛ التادن چشمان خسرو بر شیرین؛ مرقع اشعار فارسی به‌خط نستعلیق محمدالکاتب‌الحسینی برای کتابخانهٔ بایسنقر؛ شیراز، ۸۲۳/ ۱۴۲۰.

تصویر ۳۷ ب، شمارهٔ ۴۵ د؛ جنگ سپاهیان خسروپرویز و بهرام چوبین؛ نسخهٔ پیشین.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۳۸، شمارهٔ ۴۶ الف؛ دربار ابوالفتح ابراهیم، شاهنامهٔ ابراهیم سلطان بن شاهرخ؛ حدود ۸۲۲/۱۴۲۰؛ شیراز؛ کتابخانهٔ بودلیان.

www.tabarestan.info
تبرستان

تصویر ۳۹ الف؛ شمارهٔ ۴۶ ج؛ کیومرث نخستین پادشاه ایران زمین؛ نسخهٔ پیشین.

tabarestan.info تبرستان

تبرستان
www.tabarestan.info

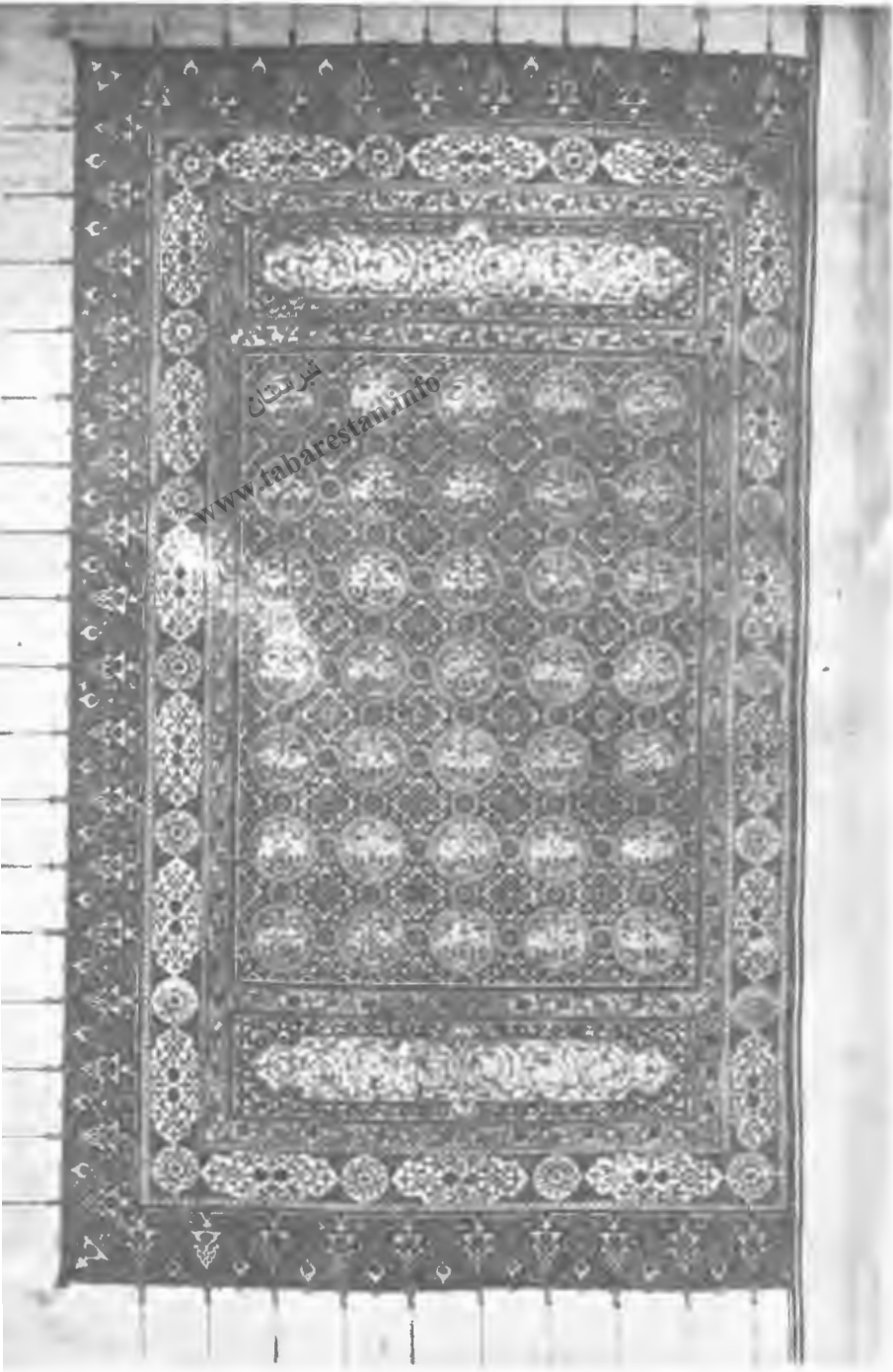
تصویر ۴۰ الف، شمارهٔ ۴۶ ف؛ رستم افراسیاب را بر سر دست می‌گیرد؛ نسخهٔ پیشین.

تصویر ۴۰ ب، شمارهٔ ۴۶ ثی؛ سنگ شدن شاه مازندران برای فریب رستم؛ نسخهٔ پیشین.

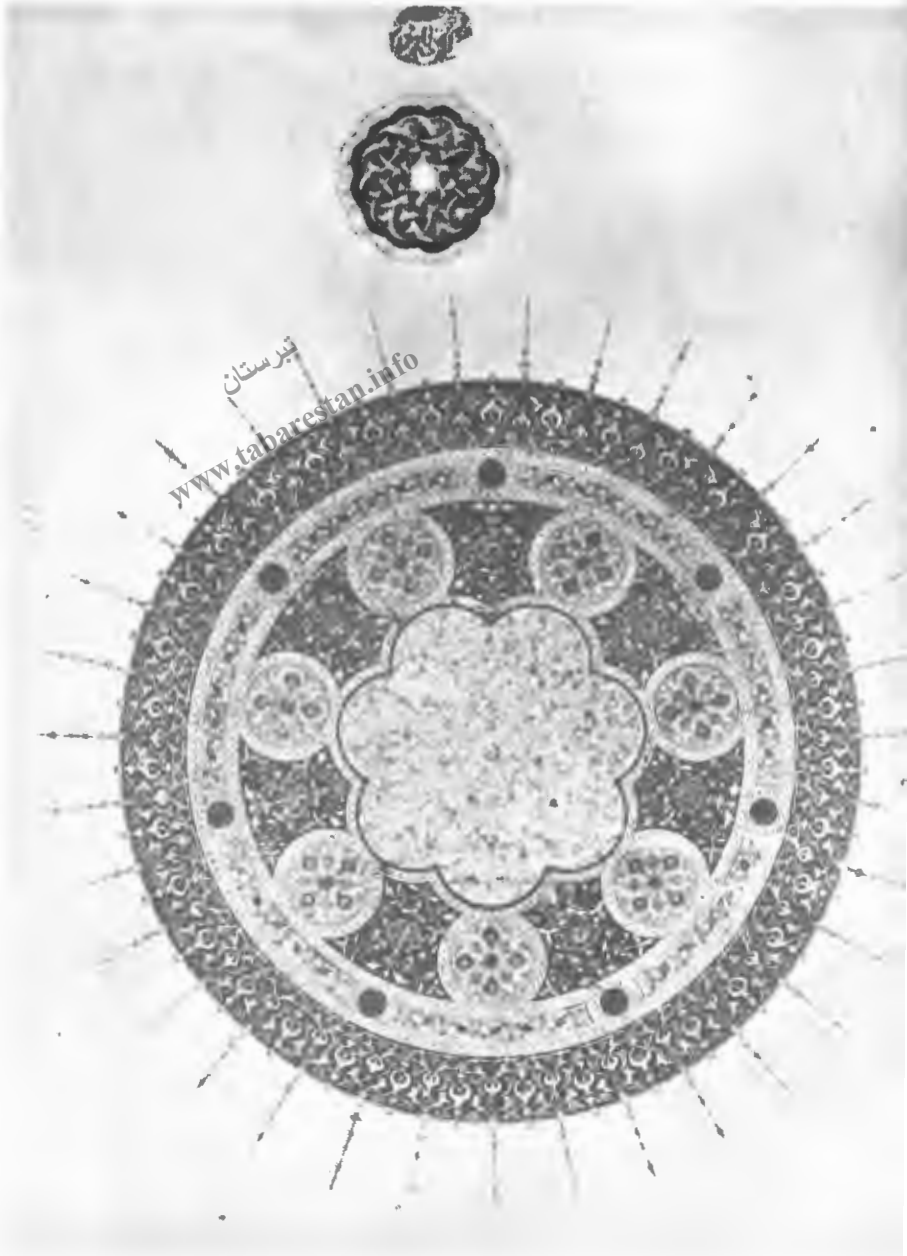
www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۴۲ الف، شمارهٔ ۵۱ الف؛ نقش تزیینی با تصویر دو اردک؛ گلچین اشعار عرفانی عربی و فارسی؛ به‌خط جعفرالتبریزی، ۱۴۳۲/۸۳۵؛ مجموعه چستربیتی.

تصویر ۴۲ ب، شمارهٔ ۴۸ ج؛ آوردن برف آب توسط دختر برای سعدی؛ گلستان سعدی به‌خط جعفر بایسنغری در هرات به‌سال ۱۴۲۶/۸۳۰؛ مجموعه چستربیتی.


www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۴۳ الف، شمارهٔ ۴۹ د؛ صفحه نام پادشاهان ایران؛ شاهنامه بایسنقری به‌خط جعفر بایسنقری در سال ۸۳۳/۳۰-۱۴۲۹ برای کتابخانه بایسنقر پسر شاهرخ؛ کتابخانه کاخ گلستان تهران.



تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۴۳ ب، شمارهٔ ۴۹ الف؛ شمسه اهدایی نامه به بایسنقر؛ نسخهٔ پیشین.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۴۴، شمارهٔ ۴۹ ب؛ صفحه سرآغاز شاهنامه بایسنغری.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۴۴، شمارهٔ ۴۹ ب؛ صفحه سرآغاز شاهنامه بایسنغری.

تصویر ۴۵ الف، شمارهٔ ۴۹ی؛ جنگ بین بهرام چوبین و ساوهٔ ترک؛ پیشین.

تصویر ۴۵ ب، شمارهٔ ۴۹ ج؛ فردوسی با شاعران دربار سلطان محمود غزنوی؛ پیشین.

تصویر ۴۶ الف، شمارهٔ ۴۹ ف؛ به زنجیر شدن ضحاک در کوه دماوند؛ پیشین.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۴۶ ب، شمارهٔ ۴۹ بو؛ گلنار اردشیر را از بالای پنجره می‌نگرد؛ پیشین.

تصویر ۴۷ الف، شمارهٔ ۴۹ ج؛ کیکاووس پادشاه ساده‌لوح و خنیاگران؛ پیشین.

تصویر ۴۷ ب، شمارهٔ ۴۹ کیو؛ کشته شدن گرگها بدست اسفندیار؛ پیشین.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۴۸ الف، شمارهٔ ۴۹ ل؛ رستم خاقان چین را از فیل سفیدش به‌پائین می‌افکند؛ پیشین.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۴۸ ب، شمارهٔ ۴۹ ی؛ کشته شدن دیو سپید بدست رستم؛ پیشین.

تصویر ۴۹ الف، شماره ۴۹ و؛ اهدای خلعت؛ پیشین.

تصویر ۴۹ ب؛ شمارهٔ ۴۹ پ؛ آگاه شدن لهراسب از ناپدید شدن کیخسرو؛ پیشین.

تصویر ۵۱ الف، شماره ۵۲ الف؛ کشته شدن شیر با مشت خسرو، خمسه نظامی ۱۴۳۳/۸۳۷.

تصویر ۵۱ ب، شمارهٔ ۵۳؛ دیدار مجنون با لیلی در هیئت یک گدا؛ لیلی و مجنون؛ حدود ۱۴۳۰/۸۳۴.

تصویر ۵۲، شمارهٔ ۵۶؛ دو دلداده در زیر درختان پرگل؛ هرات ۸۴۴-۸۳۴/ ۱۴۴۰-۱۴۳۰.

تصویر ۵۳ الف، شمارهٔ ۵۷ ب؛ نبرد دریایی، خمسه خواجوی کرمانی، منسوب به‌شیراز (۱۴۳۸/۸۴۱).

تصویر ۵۳ ب، شمارهٔ ۵۷ الف؛ عنوان تذهیب شده؛ نسخهٔ پیشین.

تصویر ۵۴ الف، شمارهٔ ۵۸ الف؛ متهم شدن خسروپرویز در برابر پدرش؛
پدرش؛ خمسه نظامی ۱۴۳۹/۸۴۳ (۵۲ تصویر).

تصویر ۵۴ ب، شمارهٔ ۵۸ د؛ الگو قرار دادن مجسمه زن پوشیده روی توسط اسکندر؛ نسخهٔ پیشین.

تصویر ۵۴ ج، شمارهٔ ۵۸ ب؛ نسخهٔ پیشین.

تصویر ۵۴ د، شمارهٔ ۵۸ ج ؛ باغ پریان ؛ نسخهٔ پیشین.

تصویر ۵۵ الف، شمارهٔ ۵۹ الف؛ شاهزاده سیاووش به هنگام بازی چوگان؛ شاهنامه فردوسی ۱۴۴۳/۸۴۷
(۱۴ تصویر)؛ کتابخانه کاخ گلستان تهران.

تصویر ۵۵ ب، شمارهٔ ۶۴؛ دیوان کمال خجندی؛ به‌خط نورالدین محمدالهروی در ۱۵۷۲/۹۸۰.

تصویر ۵۴ الف، شمارهٔ ۶۰ الف؛ پیشکاران به‌هنگام برگزاری جشن؛ شاهنامه فردوسی ۱۴۴۵/۸۴۹ (۲۹ تصویر)؛ موزه آسیایی آکادمی علوم لنینگراد.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۵۶ ب، شمارهٔ ۶۰ ب؛ از پای درآوردن شیر توسط رخش رستم، نسخه پیشین.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۵۷، شمارهٔ ۶۳ ؛ بزم در باغ ؛ نیمه قرن نهم هجری/ نیمه قرن پانزدهم میلادی.

تصویر ۵۷، شمارهٔ ۶۳؛ بزم در باغ؛ نیمه قرن نهم هجری/ نیمه قرن پانزدهم میلادی.

تصویر ۵۸، شمارهٔ ۶۷ الف؛ پهلوانان در برف؛ شاهنامه انجمن سلطنتی آسیایی؛ حدود ۱۴۴۰/۸۴۴.

تبرستان
www.tabarestan.info

۴

تبرستان
www.tabarestan.info

اواخر قرن پانزدهم: بهزاد و نقاشان همعصر او

با وجود تلاشهای موفقیت‌آمیزی که شاهرخ در جهت یکپارچگی و انسجام ایران بعمل آورده بود، بعد از مرگش به‌سال ۸۴۰ هـ.ق/۱۴۴۷ م.، امپراتوری ایران دچار تجزیه شد؛ اولاد و اعقاب متعدد تیمور به‌نبردهای پیاپی با یکدیگر برخاستند؛ و بسبب اختلاف میان آنان، قدرتهای دیگر توانستند به‌جولان برخیزند. این قدرتها نخست ترکمانان «قراقویونلو» و «آق قویونلو» بودند (نامشان از نشانه‌های جنگیشان گرفته شده است). «آق قویونلو» از پایتختشان در تبریز تقریباً بر تمامی ایران بجز خراسان و ولایات نواحی خزر حکم می‌راندند؛ آنگاه اوزبک‌های وحشی که بتدریج در ماوراءالنهر سر برافراشتند و به‌قلمروهای دو شاهزادهٔ معروف آخر دورهٔ تیموری حمله آورده و آنها را فتح کردند. این دو شاهزاده یکی بابر، اولین سلطان از گورکانیان هند و دیگری حسین میرزای هراتی بودند.

در ایران سه شهر بیش از شهرهای دیگر، مرکز هنرهای قرن پانزدهم بشمار می‌رفت: تبریز در غرب، هرات در شرق، و شیراز که در فاصله تقریباً مساوی از ایندو شهر در جنوب غربی قرار دارد.

تبریز در بیشتر قرن پانزدهم، پایتخت ترکمانان بود. جهان‌شاه

(۱۴۳۷-۶۷)، بانی مسجد کبود از طایفه قراقویونلو و اوزون‌حسن (۱۴۶۶-۷۸) و جانشینانش (که یعقوب و رستم از همه مهمتر بودند) ازطایفه آق‌قویونلو، اقتدار خود را تا زمان شاه‌اسماعیل و مؤسس سلسلهٔ صفویه در آغاز قرن پانزدهم، حفظ کردند. فارس و مرکز آن شیراز که کانون روح اصیل ایرانی بود درسال ۱۴۵۲ ازدست تیموریان بدرآمد، و قسمتی ازقلمرو ترکمنان شد و بجز مدت کوتاهی، تا زمان سقوط ترکمنان، دردست آنان باقی ماند.

در این میان هرات همچنان پایتخت عمدهٔ تیموریان بود. ابتدا این شهر صحنهٔ آشوبهای پیاپی و عرصه بیش از یک حمله بود که مسؤول آنها اعضای خاندان تیمور و ترکمنان بودند، ولی خوشبختانه از سال ۱۴۵۷، هرات نزدیک به‌پنجاه سال تحت حکومت متوالی دو شاهزادهٔ روشنفکر قرار گرفت: اول ابوسعید (۱۴۵۸-۶۸) -- پدربزرگ بابر -- و دوم ابوالقاضی سلطان‌حسین بن منصوربن بایقرا (۱۴۶۸-۱۵۰۶). در دورهٔ سلطان حسین و در هرات بود که نقاشی و بطورکلی هنرهای کتابسازی به‌اوج پیشرفت خود، و نبوغ هنری ایرانی به‌حد شکوفایی کامل رسید.

متأسفانه درکمتر انواع کتب مصور این دوره، مدرک مستند و روشنی وجود دارد تا مکان دقیق تهیهٔ آنها را تشخیص دهیم؛ تنها می‌توان دریافت که منشأشان از شرق ایران بوده است. ولی نمی‌توان هر نقاشی نفیس این دوره را فقط محصول هرات دانست. گلچین هنری کوچکی در موزهٔ بریتانیا موجودست[1] که به‌سال ۱۴۶۸ در شهر دورافتاده شیروان در غرب ناحیه خزر نوشته شده و سرلوحهای تزئینی عالی دارد و نیز اندک تصاویری که بخاطر خلوص رنگامیزی‌شان قابل توجه‌اند؛ ولی چنین نسخی که بی‌تردید دور از مراکز هنری تهیه شده‌اند، درسالهای وسط یا آخر قرن پانزدهم فوق‌العاده نادر هستند. جای شگفت است که درمواردی که یک نسخهٔ محصول «غرب» ایران مورد تردید باشد، جزئیات منشأ آن تقریباً همیشه نامعلوم می‌ماند. با توجه به‌ذائقه‌های هنری شناخته شده حکمرانان ترکمن آق‌قویونلو، توضیح

1. Add. 16561.

این امر مشکل است. اوزون حسن که با دسپینا دختر امپراتور مسیحی ترەبی‌زوند ازدواج کرده بود، دربار با شکوهی در تبریز برپا داشت که در بارهٔ آن تعدادی از فرستادگان ونیزی، گزارشهای تحسین‌آمیزی نوشته‌اند. او بناهای مجللی ساخت، و اهل فضل و دانش را مورد حمایت بیدریغ قرارداد. مدرکی موجودست حاکی از اینکه اوزون حسن و جانشینانش، شیوه‌های مرسوم و رایج کتب نفیس خطاطی و نقاشی را پذیرفته بودند. درکتابخانهٔ سرای استانبول دو مجموعه[2] از نقاشیهای اصل چینی و آثاری تقلیدی توسط نقاشان ایرانی موجود است که زمانی به یعقوب‌بیگ (۹۰-۱۴۷۹) -- فرمانروای ترکمن -- تعلق داشت. البته بنابر گفتهٔ م. سکیسیان[3]، اینها از شاهزاده تیموری، ابوسعید که بدست اوزون حسن کشته شد، گرفته شده است.

یک کتاب خطی مهم قرن پانزدهم غرب ایران، که در برلینگتن هاوس بنمایش درآمد، نسخه **خمسه** نظامی[4] است که دو تصویر آن در شماره ۶۰ آمده است. این نسخه گویا زمانی تاریخ ۸۶۸ ه./۱۴۶۳ م. را دربر داشته که امروزه همراه با تتمة الکتاب آن مفقود شده است. اندازهٔ طراحیها، نسبتاً بزرگ، و رنگهای درخشان آن بسیار زیبا ولی تا حدی کمرنگ هستند. چون تصاویر سرآغاز، ازکتاب حذف شده‌اند[5]، احتمالاً به‌قرن چهاردهم تعلق دارند. طرز نمایش شاخ و برگها بسیار قابل توجه است (ر.ک: تصویر ۶۰). انواع غیر-معمول چهره‌ها، یادآور هنر خیلی پیشتر، درغرب ایران است؛ ولی در همانحال برخی ازتصاویر، سبکی را که در دورهٔ سلطان محمد[6] استقرار می‌یابد، از پیش نوید می‌دهند. تصاویرکتاب، احتمالاً، کار بیش از یک نقاش است. شمارهٔ ۷۴، نسخه دیگری از **خمسهٔ** نظامی است که در سال ۸۸۶ ه./۱۴۸۱ م. کتابت شده است. این نسخه وجوه تشابه زیادی با نسخه یادشده در بالا دارد. طراحیها و رنگامیزی‌های هر دو نسخه خیلی شبیه است. نسخه سال ۸۸۶ نیز

2. Old no. 37084: new no. 1720.
3. Op. cit., p. 52.
4. Cat. no. 69.
5. Schulz, pls. 36 and 37.
۶. مانند تصاویر نسخه **دیوان** حافظ کارتیه (شماره ۱۲۷).

احتمالاً از غرب ایران و شاید هم از شیراز باشد.

در نسخ دیگر، بویژه نسخه **خمسهٔ** نظامی کوچکران[7] در موزهٔ متروپولیتن نیویورک، می‌توان رنگهای حتی درخشانتر ولی کم خوشایندتری را یافت. شمارهٔ ۷۰ نیز نسخه‌ای از **خمسه** نظامی است که احتمالاً به‌ربع سوم قرن پانزدهم تعلق دارد و با احتمالاتی چند می‌توان به‌غرب ایران منسوب داشت. در این نسخه، رنگها قوی، و چهره‌ها بویژه چشمها با دقت زیاد و پر حالت (شیوه‌ای کلاً بیگانه با سبک رایج ایرانی) ترسیم شده‌اند. در انواع چهره‌ها، خصوصیاتی اروپایی مشهود است[8]. دو برگ پراکنده که اصلاً داخل نسخهٔ شماره ۶۹ یافت شده، نقاشیهای بسیار قوی هستند که باز احتمالاً به‌غرب ایران و دورهٔ اوزون حسن تعلق دارند. در یکی از این دو برگ که اغلب در کتابها چاپ شده است[9]، رستم را در منظره‌ای بسیار زیبا، خوابیده نشان می‌دهد، در حالیکه اسبش، رخش، با شیری در حال جنگ است. در این منظرهٔ پر از گل و گیاه، حالت رؤیایی شگفت‌انگیزی موج می‌زند. در برگ دیگر[10] که اکنون در لایپزیک قرار دارد و تقریباً بهمان اندازه مشهورست، یکی از قدرت‌نمایی‌های رزمی رستم نشان داده شده است. در این اثر شاید برای نخستین بار، سرپوش معرف دوره صفوی به‌نمایش درآمده، بطوری که جنگجویان ایرانی زواید قرمز رنگ عمودی بر کلاهخود خود دارند که شاید الگوی اولیه عمامه‌های شیعیان در دوره شاه اسماعیل و شاه تهماسب باشد.

با وجود واقعیات بالا، مرکز عمده نقاشی همچنان در شرق یعنی در هرات بود.

در مورد نقاشیهای سالهای میانه قرن پانزدهم هرات، مطالبی بیان داشتیم. اگرچه شاهکار عظیمی از هنر کتابسازی این دوره که با **شاهنامهٔ** تهران

7. Jackson and Yohannon, *Catalogue of the collection of Persian Manuscripts* (Cochran collection), 1914, pp. 49 et seq.

8. Plate LIXb.

9. Kühnel, *I. M.*, pl. 42; Glück and Diez, pl. 507.

10. Reproduced in colour in Schulz, op. cit., pl. 47; Kühnel, pl. 43.

قابل قیاس باشد، تهیه نشده، ولی تعداد بسیار زیادی کتب خطی کم جلوه‌تری که با ذوق خالصی، تزئین و مصور شده‌اند برجای مانده که گواهی بر کامل‌تر شدن یک سنت واقعاً ریشه‌دار و خالصانه هنر کتابسازی هستند. پا بپای موضوعاتی که به‌طرز چشمگیری تصویر شده‌اند، ارائه لطیف رو به‌رشدی را می‌توان یافت. در میان این موضوعات از همه مهمتر، داستانهای عاشقانه رمزآمیز و شیرین نظامی است که مانند شاعران که همواره از آن‌ها تقلید کردند، نقاشان نیز آنها را بارها و بارها به‌تصویر کشیدند. بدشواری می‌توان تصاویری مانند شمارهٔ ۶۶ (که به‌تاریخ دو سال بعد از مرگ شاهرخ است) در ادوار دیگر یافت که از نظر حد اعلای لطافت، هماهنگی خط نبشته، تزیین و تصویر با آنها برابری کند. بطور کلی سنت گرایی خاص در طراحی همراه با شوق وافری به‌رنگامیزی، ویژگیهای همیشگی نقاشیهای این دوره هستند. امّا نقاشان نیمهٔ این قرن بارها و بارها با ایجاد تنوعات لذتبخش و جدید در الگوهای مأنوس، ما را به‌شگفت وامی‌دارند. از میان صحنه‌های مختلف، صحنه‌های باغ، گیرایی منحصر بفرد و مختص خود را دارند که هنرمندان هیچگاه در زمانهای بعد کاملاً بدان دست نیافتند.

شاید بهترین نمونه از نسخ خطی هرات از این دورهٔ انتقالی **شاهنامه‌ای** باشد که به‌انجمن سلطنتی آسیایی تعلق دارد و ظاهراً به‌تاریخ حداقل حدود سال ۱۴۴۰ میلادی[۱۱] است و برای محمد جوکی از پسران شاهرخ و با احتمال قریب به یقین در هرات تهیه شده است. تصاویر این کتاب در نظر اول، با رنگهای خود بخصوص رنگهای سبز و آبی، توجه ما را جلب می‌کند. این تصاویر از نظر قوهٔ تخیل و قدرت طراحی‌شان نیز بسیار گیرا هستند. تخیل پردازی شاعرانه در آنها تجلی کامل می‌یابد؛ تأثیرات بلندیهای فراوان و غرابت فاجعه‌آمیز نسبت به‌احساس و نیز تأثیرات اشیاء غیر زمینی و خارق‌العاده، همگی بنحو موفقیت‌آمیزی تأمین شده‌اند. ولی مهمترین پیشرفت،

۱۱. ر.ک: چاپ جداگانه‌ای از این نسخه، **شاهنامهٔ** فردوسی، با شرح ج. و. س. ویلکینسون و مقدمهٔ لورنس بینیون انتشارات آکسفورد، ۱۹۳۱.

در بیان حرکت و برانگیختن احساس است که می‌توان در صحنه‌هایی مانند صحنه فرود که زاراسب را بر دامنه تپه‌ای با تیری بر زمین می‌افکند و نیز صحنه پهلوانان در برف و صحنه جنگ میان گو و طلحند مشاهده کرد. طلحند در حال مرگ از زین فیلش جلو را می‌نگرد:

«نگه کرد طلحند از پشت پیل — زمین دید بر سان دریای نیل
همان باد برسوی طلحند گشت — به‌آب و بنان آرزومند گشت
ز باد و ز خورشید و شمشیر تیز — نه آرام دید و نه راه گریز
بر آن زین زرین بخفت و بمرد — همه کشور هند گو را سپرد».

این نسخه خطی حد فاصل مشخصی را بین هنر تیموریان و هنر مکتب متعاقب‌تر هرات (که پیوند ناگسستنی با نام بهزاد دارد) تشکیل می‌دهد. برخی از نقاشیهای این نسخه (که اثر قلم دومی نیز تقریباً در آنها محسوس است) با آثار نقاشان بایسنقر و حتی الگوهای پیشتر قرابتهایی دارد، ولی با توان خشن و صراحت خاص خود، خلاقیت نوی را نیز نشان می‌دهد که نویدبخش مرحله جدیدی در هنر است.

نسخهٔ نفیس دیگری که دو سبک هراتی را بهم پیوند می‌دهد نسخهٔ فارسی **تاریخ طبری** به‌تاریخ ۱۴۶۹ میلادی است که به‌آقای چستر بیتی تعلق دارد. سه تصویر از این نسخه، در برلینگتن هاوس به‌نمایش درآمد (شمارهٔ ۷۱). اشکال در این تصاویر، بزرگ و پرفضا نشان داده شده و طراحی پیکره‌ها و رنگامیزی آن بطور آشکاری یادآور **کلیله و دمنه** تهران (شمارهٔ ۴۴) است ولی در همانحال، بنحو آشکاری نویدبخش چندین عنصر آتی نیز است؛ بطور مثال انواع پیرمردان خیلی شبیه پیرمردان قاسمعلی، شاگرد بهزاد، هستند.

هرات در دورهٔ سلطان‌حسین میرزا، شاهد عصر طلایی نقاشی بود. شاهرخ، بایسنقر و ابوسعید، بر زیبایی و رونق هرات افزودند، اما در زمان سلطان‌حسین، این شهر دورهٔ درخشانتری یافت، و در تمام دنیای اسلام، مرکز بی‌چون‌وچرای کمال زیباییها و ظرافتهای قابل تصور گشت. از میان

www.tabarestan.info تبرستان

کتب متعدد این زمان که مشتمل بر شرحهایی است درباره شهر هرات، بناها و باغهای با شکوه، جمعیت فراوان آن و نحوه زندگانی آنان، کاملترین و زیباترین توصیف‌ها در کتاب دلنشین بابر، بنام **خاطرات** است. بابر، اندکی پیش از آن که محمد شیبانی خان اوزبک در سال ۱۵۰۷، هرات را به‌تصرف درآورد، چند هفته‌ای در آنجا اقامت داشت و تجاربش تأثیر عمیقی بر او گذاشت. او می‌نویسد: «در تمام جهان شهری چون هرات به‌هنگام فرمانروایی سلطان حسین میرزا، وجود ندارد؛ با تدابیر و کوششهای این سلطان، بر شکوه و زیبایی هرات، ده برابر، بلکه بیست برابر افزوده شد». «دورهٔ او عصری شگفت‌انگیز بود، خراسان و بخصوص هرات از مردمانی سرشار بود که استعدادهای بی‌نظیری داشتند. هر کس که کاری بر عهده می‌گرفت، هدف و آرمانش این بود که آنرا در حد کمال انجام دهد». بابر که شدیداً تحت تأثیر مهمان‌نوازیهای شاهزادگان قرار گرفته بود، احساس می‌کرد که هیچ کجا در عالم مناسبتر از هرات برای میگساری نیست، «جایی که تمام امکانات تجمل و راحتی برای کسب لذت جمع است». پر افتخارترین بنای معماری هرات عمارت بزرگ **مصلای** آنست که در میان بناهای متعددی قرار دارد. در مورد مدخل بغایت شکیل آن، و رنگهای ملایم سبز زنگاری، قهوه‌ای-طلایی و فیروزه‌ای خوشرنگ تزئینات کاشیکاری شده آن، هر نویسنده‌ای با کلمات دلنشین اشاره‌ای دارد. ولی امروز از این عمارت که زمانی با شکوه‌ترین بنای آسیا بود چیزی بجز چهار منار سست بر جای نمانده است، بطوریکه نویسندگان از آن به‌تأسف یاد می‌کنند[۱۲].

حسین میرزا از سال ۱۴۶۸ تا هنگام مرگش به‌سال ۱۵۰۶، بر سرزمین پهناور خراسان فرمانروایی کرد. ابتدای کارش سرشار از حوادث و مخاطرات بود، و او خصایل و عادات جنگجویانه خود را حفظ کرد. بنابر گفته بابر، هیچکدام از فرمانروایان نسل تیمور، در مملکت‌داری و جنگجویی به‌پای او

۱۲. دکتر دی‌یز Dr. Diez که از «عظمت افسانه‌ای» آنها سخت به‌شگفت آمده بود، می‌گوید: «کلمات قادر به‌بیان آنها نیستند». (ر.ک.به: Niedermayer and Diez, *Afganistan*, 1914)

نمی‌رسید. هرچند او به‌میگساری سخت دلبسته بود، ولی «تا پس از نماز ظهر، از نوشیدن خودداری می‌کرد». او علیرغم تندخویی، مردی سرزنده و خوش‌مشرب بود و به کفتربازی و جنگ خروس و قوچ علاقه داشت. با اینحال فقط دارای روحیه جنگجویی نبود؛ «او طبع شعر داشت، و دیوانی به‌ترکی سروده که بسیاری از ابیات آن خوب هستند».

با نفوذترین شخصیت فرهنگی در هرات، امیرعلی شیرنوایی بود که سیاستمداری برجسته و به‌همان اندازه نیز قطب مهم ادبی و هنری بشمار می‌رفت. او موسیقیدان، شاعر و نقاش نیز بود[۱۳]. «تا کنون هیچ حامی و مشوق اهل فضل و هنری همچون او دیده نشده است»[۱۴] او محبوبیتی فوق‌العاده داشت و مردم از او با تحسین یاد می‌کردند؛ امّا بنائی شاعر که رقیب او بود، وقتی هرات را ترک گفت پالان جدیدی برای خر خود سفارش داد و آنرا «پالان علیشیر نامید». انجمنی که علیشیر (حداقل بعد از اخراجش از امور مملکتی در حدود سال ۱۴۷۷) و جامی ـ شاعر و محقق برجسته ـ سرپرستی آنرا داشتند، ویژگیهای پرکار، تعقیدات ادیبانه، خیلی دقیق و مفصل مکتب ادبیات هرات را شکل بخشید. البته آثار جامی عاری از حشو و زواید است. اعضای این انجمن بایستی از درباریان سرزنده و کمابیش هرزه‌ای که بابر بوضوح توصیفشان می‌کند تا حدی متمایز بوده باشند. گرایش این انجمن عبارت بود از دامان واقعیت به‌مکاشفه عرفانی و هنر تغزلی پناه‌آوردن، آرمانی‌گردانی و تهذیب زندگی، و برفسون و جذبه این دنیای مرئی، پرده کشیدن.

کمال‌الدین بهزاد، نامدارترین نقاش دنیای اسلام، در دوره شکل‌گیری هنرش، بایستی به‌این گروه برجسته تعلق داشته باشد[۱۵]. سبک جدید نقاشی

۱۳. حاجی‌محمد ـ رئیس کتابخانهٔ امیرعلیشیر ـ علاوه‌بر امور دیگر، نقاش نیز بود. ر.ک: قسمتهایی از کتاب خواندمیر که در Arnold, *P. I.* p. 139. ترجمه شده است.

۱۴. بسیاری از جملات منقول، از کتاب **خاطرات** بابر است.

۱۵. بهزاد که در سال ۱۵۳۵ یا ۱۵۳۶ وفات یافت، نبایستی در سال ۱۴۷۷ چندان هم پیر بوده باشد.

نیز که با نام بهزاد همراه است و در اواخر قرن پانزدهم بتدریج ظهور کرد، بی‌تردید تحت تأثیر معیارهای این بخش از جامعه هرات بود.

تصویر چهرهٔ بهزاد[16] که در کتابخانه اوقاف[17] استانبول موجود است احتمالاً شبیه به‌او کشیده شده است. در این نقاشی ما با شخصیتی شرمگین، افتاده، ولی تیزبین و متفکر روبرو هستیم. از آنجا که وی در سال ۱۵۲۲ به‌ریاست کتابخانهٔ بزرگ متشکل از نقاشان، خطاطان و دیگر هنرمندان شاه‌اسماعیل منصوب شد، می‌توان تصور کرد که او مدیر قابلی نیز بوده است. از مقدمه‌ای که خواندمیر -- دوست بهزاد -- بر مجموعه‌ای[18] نگاشته می‌توان پی برد که بهزاد خصلتی دوستانه و خوش مشرب داشته است. بهزاد گذشته از ارتباط با علیشیر، در هرات و بعداً نیز در تبریز از حمایت بیدریغ چهار تن از پادشاهان متوالی برخوردار بود، که دو پادشاه آخر، شاه اسماعیل و شاه تهماسب صفوی گویا به وی عنایت خاصی داشتند. اعتبار بی‌همتای او در درجه اول از آنرو بود که در آثار خود، آرمانهای زمان خود را بحد کمال متبلور می‌ساخت، و بدون شک نه تنها شخصیت فردی او بلکه همکاری ممتدش با سردمداران فکری و با حاکمان بزرگ زمان نیز، بر این اعتبار می‌افزود.

با اینحال برخی معتقدند که شخصیت بهزاد به‌بزرگی شهرتش -- آنگونه که دوست مورخش خواندمیر نوشته -- نبوده است و یا اینکه رابطه‌اش با علیشیر و جامی، بر آوازه او بناحق افزوده است. به‌هر حال بابر و پسرعمویش حیدرمیرزا که احتمالاً از پیشداوری بدور بوده‌اند، بر مقام رفیع بهزاد در میان معاصرانش صحه گذاشته‌اند. امّا مسلماً در آثار او بدشواری بتوان درجه اصالت کامل را در ارائه شکل (فرم)های جدید یا برتری آشکاری را بر تمامی

16. Reproduced in Sakisian, op. cit., fig. 130.

17. Evkaf Library.

18. Mirza Mohammed Qazwini et L. Bouvat, 'Deux documents inédits relatifs à Behzâd' *(Revue du Monde Musulman,* vol. XXVI, pp. 146–60, Paris. 1914).
مجموعه مزبور حاوی آثار خط و نقاشی است که بهزاد گرد آورده و برخی نیز کار خود اوست.

نقاشان مشاهده کرد و چنین امری البته با آنچه که از وجههٔ استادی که نامش در سرتاسر دنیای اسلام بخاطر کمال هنریش می‌درخشد، می‌توان انتظار داشت، مغایرت دارد.

اشاره بابر در بارهٔ بهزاد، متأسفانه خلاصه و تا حدی کم مایه است. ایکاش که یکی دو صفحه جزئیات بیشتر از آنچه در ذیل می‌آید، از قلم مستقل‌ترین و قاطع‌ترین نویسنده آنزمان در باره بزرگترین نقاش ایرانی در روزگاری که در اوج قدرت بوده در اختیار داشتیم؛ امّا آنچه او می‌گوید این قدر است[19]: «از مصوران بهزاد بود، کار مصوری را بسیار نازک می‌کرد. امّا چهره‌های بی‌ریش را بد می‌گشاد، غبغب او را بسیار کلان می‌کشید. آدم ریش‌دار را خوب چهره‌گشایی می‌کرد». تنها نقاش دیگری را که خواندمیر ذکر می‌کند، شاه مظفر است که به هنگام جوانی وفات یافت.

حیدرمیرزا[20] — پسرعموی بابر — در باره بهزاد توصیف اندک روشنتری بدست می‌دهد. او با این نظر ظاهری بابر موافق است که هیچ هنرمندی در آن عصر به‌پای شاه مظفر و بهزاد نمی‌رسید. وی از کار بهزاد خاصه از طراحی و ترکیب‌بندی (طرح و استخوان) آن و از صلابت و استحکام خطوط او و زبان به‌تحسین می‌گشاید؛ «بهزاد؛ وی مصوراستادی است، اگرچه به‌مقدارشاه‌مظفر نازک دست نیست، امّا قلم این از وی محکمتر است». تا حدی جای شگفتی است که او «ظرافت» (نازکی) را ویژگی اعلای بهزاد نمی‌داند. اشاراتی که خواندمیر در باره بهزاد دارد در پوشش لفاظی است؛ ولی در مطالب بالا و در جملات دیگر[21] خصوصیاتی را که نویسندهٔ مزبور در باره آثار بهزاد برمی‌شمرد از همه مهمتر دقت و ظریفکاری، فریبندگی، کمال و قدرت «جان‌دادن» است. این خصوصیات را مسلماً می‌توان در آثاری که به‌احتمال خیلی زیاد کار بهزاد است، یافت.

19. Bàbur's *Memoirs,* translated by Beveridge, p. 291.

۲۰. ر.ک: ضمیمه دوم.

21. Quoted in Arnold, *Painting in Islàm,* p. 140.

صرف نظر از اشارات جزیی معاصران بهزاد، مطالب اندکی را نیز می‌توان از نوشته‌های دربار دوران مغول گرد آورد. امپراتوران اولیه گورکانیان هند بویژه اکبر (۱۶۰۵-۱۵۵۶) و جهانگیر (۲۷-۱۶۰۵)، هر دو به‌نوعی دوستدار نقاشی بودند و در کتابخانه بزرگشان امکانات بی‌نظیری برای بررسی ویژگیهای هنرمندان ایرانی داشتند. هنرمندان خود آنان از مکتب هرات بسیار مایه می‌گرفتند؛ اعتبار بهزاد نیز در آن زمان بسیار زیاد بود با این وجود در وقایع نامه‌ها و سرگذشت نامه‌های دربار مغول بندرت شرحهای مفصلی در باره بهزاد و آثارش وجود دارد، در حالی که احتمالاً نمونه‌های موثق بسیاری از آثار بهزاد به‌آسانی در دسترسشان بوده است.

www.tabarestan.info تبرستان

جالب‌ترین شرح، در کتاب خاطرات جهانگیر[۲۲] موجود است. زمانی که خان عالم از سفارت خود در ایران در دورهٔ شاه عباس به هندوستان بازگشت (۱۸-۱۶۱۳)، با خود «اشیاء زیبا و گرانقیمت» فراوان آورد. از آن میان تصویر جنگ صاحبقران (تیمور) با تقتمیش خان و صورت او و فرزندانش و امرای بزرگی است که این اقبال را داشته‌اند که با وی در آن جنگ شرکت جویند. در کنار شکل هر نفر نام صاحبش نوشته شده است. در این تصویر ۲۴۰ پیکره است. نقاش نام خود را «خلیل میرزا شاهرخی»[۲۳] نوشته است. این تصویر اثری بسیار کامل و بزرگ است، و به‌قلم استاد بهزاد شباهت بسیار دارد. اگر نام نقاش بر آن نبود، کار بهزاد تصور می‌شد. از آنجا که اثر مزبور قبل از بهزاد تهیه شده، احتمالاً کار یکی از شاگردان خلیل میرزا است که از سبک او اقتباس کرده است.

ما بدرستی نمی‌دانیم که خلیل چقدر پیش از بهزاد، برای شاهرخ کار می‌کرده است. علی‌رغم ادعای جهانگیر به‌احاطه وسیعش بر نقد هنری، به‌نظر نمی‌رسد که قضاوتهای او در باره این موضوعات چندان درست باشد، لذا استناد به‌اظهار نظرهای او درباره نقاشی ایرانی غیر منطقی است. با اینحال

22. Rogers and Beveridg's translation, vol. II, p. 116.

۲۳. در اصل نسخه که از آن ترجمه کرده‌اند؛ کلمه آخر «ساوج» است.

بنابر سرگذشت مزبور، نخست اینکه سبک بهزاد اساساً متمایز از سبک استاد پیشین نبوده و دوم اینکه او در دربار مغول بعنوان نقاش تصاویر جنگی شناخته شده بود، و نکته آخر برگرفته از شرحی است که اولیا چه‌له‌بی[۲۴] — جهانگرد ترک قرن هفدهم — بدست می‌دهد. او با اشاره به یک نقاش ترک، چنین اظهار می‌دارد[۲۵] که «در تصاویر جنگی می‌توان او را بهزاد دوم نامید». این گفته احتمالاً نشان می‌دهد که نام بهزاد با موضوعات جنگی همراه بوده است. نقاشی جنگها و قهرمانان در زمان اولیا چه‌له‌بی، در قسطنطنیه، از آنرو که تماشاگران را به‌جنگهای اسلامی تشویق می‌کرده، مقبول بوده است. بی‌شک دلیل مشابهی نیز علت محبوبیت بیشمار تصاویر جنگی **شاهنامه** را در تمام ادوار توضیح می‌دهد؛ و هیچ نقاش و تصویرگر کتاب، بخصوص نقاش برجسته دربار چهارشاهزاده جنگجو نمی‌توانسته از موضوعات جنگی کلاً غافل مانده باشد.

اشارات اندکی که نویسندگان آن عصر و زمانهای بعد کرده‌اند، همانگونه که از نقل قولهای بالا برمی‌آید، کمک چندان زیادی به بازنمودن جزئیات مسأله مربوط به‌نقاشی متعاقب‌تر هرات نمی‌کنند. پیش از پرداختن به‌مسأله پیچیدهٔ انتساب، بهتر آنست که خود نقاشیها را ازنظر ویژگی کلی‌شان مورد نظر قرار دهیم. اگرچه تنها قسمتی از کل نقاشیهایی که در این دوره در ایران تهیه شده‌اند، برجای مانده، ولی ما همچنان صدها تصویر در اختیار داریم که می‌توانیم براساس آنها، نظرات و پیشنهادهایی ابراز داریم.

بطور کلی، درمقایسه بهترین نقاشیهای دوره شاهرخ با بهترین آثار آخر قرن پانزدهم، ازمشاهدهٔ شدت یافتن خصوصیات متمایز ایرانی — خیال‌پردازی سخت‌گیرا، هدف غالب تزئینی، علاقه فراوان به‌ظرافت و پرداخت دقیق — دچار شگفتی فراوان می‌شویم. نقاشیهای اولیهٔ تیموری بسیاری از ویژگی‌های نقاشی قرن چهاردهم را دارا هستند، و گرچه آثار باستانی‌گرا در این زمان

24. Evliya Chelebi.

25. The Travels of Evliya Effendi, 1834, vol. p. 219.

مانند تمام ادوار در نقاط مختلف یافت می‌شوند، ولی آثار متعاقب‌ترکمابیش از ویژگیهای نقاشی قرن چهاردهم عاری هستند. در نقاشی جدید، ارائه در حد کمال پیشرفته‌تر است و در طیف رنگها و نحوهٔ تنظیم آنها پیشرفتی حاصل آمده است، رنگهای مکمل بنحوی علمی بکار گرفته شده‌اند، و این در حالی است که کیفیت رنگدانه (پیگمنت) های غنی سالهای وسط قرن پانزدهم بدشواری می‌توانست بهبود یابد. درکاربرد رنگهای قرمز کاهشی نمایان است و تنوع بیشماری از رنگهای ظریف قهوه‌ای مشابه آنچه واتو[26] بکار می‌برده، رنگهای خاکستری متمایل به‌آبی، ارغوانی، سبز، و صورتی لطیف، با استعمال مؤثر رنگ سیاه و سفید خالص ارائه می‌شوند. رنگهای آبی گاه برکل مجموعه رنگی غالب می‌شوند. ترکیب‌بندیها، غالباً بسیار استادانه و بلندپروازانه هستند؛ اندازهٔ پیکره‌ها کوچک شده‌اند، و از شلوغی بیش از حد تصویر با نهایت مهارت پرهیز می‌شود؛ تنظیم فضای اثر تقریباً همواره تحسین‌برانگیز است. این حالت سنجیدگی همه جانبه در نقوش تزئینی لایتناهی قالی‌ها، آسمانه‌ها و اجزاء معماری نیز ادامه می‌یابد. طرح‌بندی، بطورقاطعی معماری‌وار است و احساس تعادل که همواره نزد نقاشان ایرانی قوی است از طریق روابط تازه و زیرکانه‌ای بین متن و تصاویر به‌بیان درآمده است. تجربه‌هایی درکاربرد سطوح متغیر در آن صورت گرفته و خطوط وحدت‌بخش قطری بوجهی آشکار بکار رفته‌اند. نشانه‌هایی از پرسپکتیو به‌مفهوم اروپائیش، گاهی نمودار می‌شود، ولی در آن هیچگونه نفوذ بارز غربی ،وجود ندارد.

در طراحی پیکره‌ها، تنوع بیشتری در انواع و حالات و مهارت بیشتری در ارائه حرکات پر حالت وجود دارد. رآلیسم دقیقی که در طراحی حیوانات، درختان و گاه گلها مشهود است، گاهی در حالات چهره انسانها نیز رعایت شده است؛ ولی چهره‌ها معمولاً بی‌حالت بوده و سنت طراحی چهره‌ها همچنان بیشتر بر قاعدهٔ نمایش خشک و ثابت (هیراتیک) قدیمی استوار است. از طبیعت‌گرایی (ناتورالیسم) تا آن حد استفاده می‌شود که هدف اصلی که تزیین

26. Watteauesque shades of brown.

باشد فدا نگردد. دستها و پاها معمولاً چندان دقیق ترسیم نمی‌شوند.

گستردگی حرکاتی که در سبک تصاویر بزرگ دیده می‌شود کمتر بکار رفته است و بوضوح قدری تنزل در دامنه کار دیده می‌شود؛ امّا این شیوه ظریف‌تر و لطیف‌تر، بیشتر با مصور کردن کتاب سازگارست و کاملاً درخور مضامین داستانهای عاشقانه عرفانی، عشق غنایی و نمایش زندگی پر زرق و برق درباری -- که سلیقه رایج آن زمان می‌طلبیده -- است. چنین می‌نماید که نقاشان برخلاف گذشته، از دنیای هنرشناسان موشکاف ومشکل پسند خود آگاه بوده و بدان نیز افتخار می کرده‌اند.

با این احوال، آخرین مرحله مکتب نقاشی هرات نیز حاکی از گسستی ناگهانی از گذشته نبود. بسیاری از قواعد آن آشکارا قواعد تکامل یافته هنر کهن‌تر بود؛ بسیاری از نوآوری‌های ظاهری آن را می‌توان گاه و بیگاه در نقاشیهای اوایل قرن پانزدهم یا حتی پیشتر از آن یافت[۲۷]. رنگامیزی و طراحی آن ممکنست زیباتر باشند، ولی این نقاشی اواخر دوره تیموری، بطور کاملاً طبیعی از نقاشی پیش از خود پا گرفت، درست همانطور که خود این سبک، بعدها به‌سبک غنی‌تر و شکوهمندتر صفوی انجامید.

بسبب جابجایی مداوم هنرمندان از پایتختی به‌پایتخت دیگر، تشخیص خاستگاه دقیق سبکهای ایرانی همواره دشوار است. با اینحال شایان توجه است که بنابرگفته عالی -- مورخ ترک تاریخ هنر -- بهزاد که گمان می‌رود بنیانگذار سبک جدید باشد، شاگرد پیر سید احمد تبریزی بوده است؛ ولی حیدرمیرزا، میرک نقاش[۲۸] (اهل خراسان) را استاد بهزاد می‌داند. البته تبریز بعنوان پایتخت قدیمی ایران، بایستی از زمان بسیار پیش از دوره تیموریان، جایگاه پرورشِ صنعتگران بزرگ بوده باشد، و احتمالاً در بیشتر قرن

۲۷. بطور مثال، نسخهٔ **دیوان خواجوی کرمانی** در موزهٔ بریتانیا به‌تاریخ ۱۳۹۶ (Add. 18113)، یا نسخهٔ معروف ۱۴۱۰ که منشأ آن شیراز است و هم اکنون در اختیار آقای گلبنکیان قرار دارد و در فصل پیشین از آن یاد کردیم.

۲۸. ر.ک: ضمیمه دوم؛ زیرا این نقاش به روح‌الله میرک نیز مشهورست.

پانزدهم، علی‌رغم ستیزه‌ها و حسادتهای بین حکام، پایتخت‌های بزرگ همچنان کمابیش بر یکدیگر تأثیر متقابل داشته‌اند.

بهزاد در دوره اقامت خود در هرات، احتمالاً نقاشیهای فراوانی (که در اینجا فقط همین ها مورد نظرمان است) کشیده است؛ ولی امروزه، کارشناسان فقط تعداد بسیار اندکی از آنها را بطور یقین متعلق به‌او می‌دانند. البته آنان بر سر همین موضوع -- که مسأله اساسی و احتمالاً پیچیده‌ترین مسأله نقاشی ایرانی است -- اختلاف نظر فراوان و اغلب شدید دارند. پیچیدگی فراوان این مسأله چند علت دارد: نخست آنکه شواهد سبکی، ملاک قضاوت کافی بدست نمی‌دهد. همانطورکه نشان دادیم، نویسندگان آنزمان در مورد تفاوتهای بین کار بهزاد و کار برخی از همعصرانش، بقدر کافی شرح روشنی که برایمان بسیار مفید باشد، ارائه نداده‌اند. قبلاً از مدرکی سخن راندیم مبنی بر اینکه بهزاد نسبت به‌حداقل برخی از نقاشان همعصرش کمتر از آنچه گاهی تصور شده، برتری داشته است؛ در اینجا بخصوص از نظر حیدرمیرزا می‌توان نام برد. علاوه بر این، یکی از معاصران بهزاد نیز مطالبی دارد که حاکی از همین موضوع است. مطالب مزبور در تکلمه‌ای بر ترجمه فارسی شرحی در باره شاعران آن عصر وجود دارد که اصلاً توسط امیرعلیشیر[۲۹] به‌ترکی نوشته شده است و نویسنده که مدیحه‌سرای شاه تهماسب بوده، چنین گوید که یک ترک خراسانی بنام درویش محمد، شاگرد بهزاد شد و پس از آنکه برای ساختن رنگهای روغنی به‌خدمت وی درآمد، بهزاد با مشقت به‌او نقاشی یاد داد و آنگاه انجام کار خود را به‌او سپرد. بهزاد احتمالاً بهمین طریق از وجود شاگردان دیگر نیز بخوبی استفاده می‌کرد. او شاید آثاری را امضا کرده باشد که کاملاً کار او نبوده‌اند. از این گذشته باید در نظر داشت که بطورکلی مدرک امضاها و عبارت نویسی‌ها را باید با کمال احتیاط تأیید کرد. هرکس

۲۹. لطایف‌نامه، گویا به‌سال ۹۲۷ هـ./۲۱-۱۵۲۰ م. نوشته شده است. مرجع، fol. 98 بخش نسخ خطی موزهٔ بریتانیا و Add. 7669 است. همچنین ر. ک:

(Arnold, *Bihzad and his paintings in the Zafar-Nāmah MS*, pp. 15-16.

که با کتب خطی ایرانی سروکار داشته باشد، می‌داند که تا چه حد این کتب -- بخصوص زمانی که در کتابخانه‌های هند بوده‌اند -- مسأله‌برانگیز هستند. این کتب، اغلب، به‌اشتباه تاریخگذاری شده‌اند، یا اینکه تصاویر آنها ممکنست به‌تاریخ بسیار بعد از تاریخ خود کتب باشند، و یا برعکس، با وجود آنکه امضاها معمولاً جعلی هستند، صاحبان کتابخانه‌ها و کتابداران در انتساب نام نقاشان به‌آثار، همیشه وسواس بخرج نداده‌اند. خلاصه آنکه، کتب ارزنده معدودی توانسته ازدسترس جاعل، یا به‌ادعای خودش مصحح و یا تحریف کننده عمدی، بدور بماند. مشکلات تحقیق و بررسی، بخصوص در مورد آثار بهزاد بسیار زیاد است. بنابر دلیلی که موجودست می‌توان پذیرفت که او چندان مقید به‌پیروی از یک سبک نقاشی نبوده است، بلکه ظاهراً قادر بوده سبک خود را به‌دلخواه تغییر دهد؛ همچنین بنظر می‌رسد که او نام خود را فقط به‌یک شیوه امضا نمی‌کرده است. احتمالاً او تمامی آثار خود را امضا نکرده است؛ با اینحال گویا او نخستین نقاشی بوده که بهیچوجه مطابق قاعده‌ای یکسان امضا نمی‌کرده، و شاید بهمین خاطر، او امضاهای خود را در جاهایی که انتظار نمی‌رفته پنهان می‌داشته است. او یا روی کتاب یا بر روی چیزی در تصویر، یا بین دو ستون متن کتاب، یا در خطوطی که بر سردر بنایی داخل تصویر نوشته شده‌اند امضا می‌کرده است، و یا این امکان داشته که کاتب کتاب بجای بهزاد، امضا کند. گمان می‌رود که بهزاد با مخفی کردن نام خود در زیر پوشش شهرت برتر خطاط، می‌خواسته کم‌نماتر بماند.

درحال حاضر، بررسی مسأله بهزاد اساساً بر پایه چهار تصویر با امضا است که در کتاب **بوستان** قاهره به‌تاریخ ۸۹۳ هـ.ق/۱۴۸۸م.[۳۰] موجودند. دلایل اصالت آنها را باید قویتر از آثار دیگر دانست. این دلایل را می‌توان به‌شرح زیر خلاصه کرد: صحافی عالی، تزئین به‌غایت غنی و بی‌نظیر. خصوصیات تصاویر این نسخه نشان می‌دهد که آشکارا بعنوان الگویی برای کتابسازی در نظر گرفته شده است، بویژه آنکه برای سلطان حسین تهیه شده و تصویر چهره

30. No. 83, pls. LXVIII–LXXI.

او همراه نام و عناوینش نیز در صفحه اول قرار دارد. متن کتاب به‌خط سلطانعلی[۳۱] -- بزرگترین خطاط عصر -- است، و طبعاً باید انتظار داشت که نقاشی تصاویر آن نیز به‌بزرگترین نقاش ارجاع شده باشد.

درواقع هر چهار[۳۲] اثر نام بهزاد را همراه با فروتنانه‌ترین صفت «العبد» (بنده) دارند. این امضاها که به‌نحو کم‌نمایی در صفحه گنجانده شده‌اند کاملاً قابل قبول هستند. برخی از این امضاها نیز با خطاطی روی بنای موجود در تصاویر یکی شده‌اند.

این نقاشیها نه تنها از ظرافت و برتری فوق‌العاده‌ای برخوردارند، بلکه با خصوصیتی که همعصران بهزاد از او بدست داده‌اند، دقیقاً مطابقت دارد. بنابراین باید نتیجه بگیریم که اینها از بهزادند. سبک، تاریخ، امضا، مناسبت، همه بر این موضوع صحه می‌گذارند. اینها محصول اوج دورهٔ هرات او هستند. هیچکدام از آثار شناخته شده او را نمی‌توان با چنین اطمینانی کار او دانست.

در سه تصویر در نسخهٔ کوچکی از **خمسه** نظامی که در موزه بریتانیا موجود است[۳۳]، عبارت: «عمل العبد بهزاد»، در ستونهای بین متن کتاب نوشته شده است. این تصاویر که نمونه‌های کاملی از سبک مزبور هستند در کتاب سکیسیان چاپ شده‌اند[۳۴]. دو عدد از آنها که صحنهٔ جنگ بر روی شتر و اسب را نشان می‌دهند، از نظر ریتم شگفت‌انگیز، مهارت بیان هیجان‌برانگیز، و احساس صمیمانه‌شان نسبت به زندگی حیوانات در سرتاسر نقاشی ایرانی بی‌نظیر هستند. چند تصویر دیگر نیز در همین کتاب موجود هستند که احتمالاً کار بهزادند؛ از آنجمله‌اند: دو تصویر از مجنون در بیابان و در کعبه واقع در مکه. کار اخیر[۳۵] دارای ترکیب‌بندی فوق‌العاده لطیفی برنگ سیاه، سفید، سبز و طلایی است. کتاب مزبور تاریخ ۱۴۴۲ را دارد که غیرقابل قبول است، زیرا

۳۱. منظور سلطانعلی مشهدی، یا شاید همنام اوست، که مربی فرزندان سلطان حسین بوده است.

۳۲. ظاهراً، پیش از آنکه نسخهٔ مزبور را به‌برلینگتن هاوس بیاورند، تنها دو تصویر آن را با امضا می‌دانسته‌اند.

33. Add. 25900.

34. Op. cit., pl. XLVI.

35. Migeon, *Manuel d'art Musulman*, t. I, fig. 34.

تصاویر کتاب به‌ادوار مختلف تعلق دارند، برخی بوضوح متعلق به‌قرن شانزدهم هستند. همانطور که سکیسیان نشان می‌دهد[۳۶]، برخی از این آثاری که کار بهزادند بر طبق نمونه‌های شناخته شده اوایل قرن پانزدهم تهیه شده‌اند.

نسخه **بوستانی** که به‌آقای چستربیتی تعلق دارد (شماره ۷۷)، در سال ۸۳۳ ه.ق/۱۴۷۹ م. نسخه‌برداری‌شده‌وحاوی یازده نقاشی بدون امضا و کاملاً متفاوت از نقاشیهایی است که ذکر کردیم. مدرکی که نشان می‌دهد اینها کار بهزادند عبارتی است از کاتب در پایان کتاب «العبدمذنب (عمل بندهٔ گنهکار) بهزاد» همراه با دعای رحمت الهی برای نقاش. تصاویر مزبور از موفقیت‌هایی در رنگ حکایت دارند؛ بخصوص رنگهای آبی از کیفیت ممتازی برخوردارند، و کاغذ با ته رنگ گرم خود، تأثیر رنگهای آبی را تشدید می‌کند (شاید وجود همین ته رنگ گرم کاغذ در انتخاب رنگهای سرد متضاد با آن مؤثر بوده است.)؛ ولی طراحیها اگرچه احساس برانگیز و اصیل‌اند، فاقد کمال سبک پیشرفته بهزادند؛ دستها و پاها بی‌دقت طراحی شده‌اند. اگر هم اینها از او باشند، ظاهراً از آثار اولیه‌اش هستند. او احتمالاً در آنزمان کاملاً جوان بوده است. در اینصورت تصاویر نسخهٔ **خمسه** نظامی موزهٔ بریتانیا باید اندکی متعاقب‌تر باشند. این تصاویر، بسیار پخته‌تر و پیشرفته‌تر هستند، ولی از نظر رنگامیزی با تصاویر نسخه **بوستان** قرابت‌هایی دارند. نسخهٔ **ظفرنامه** رابرت گارت موضوع بحث و جدل فراوان بوده است، و مرحوم سر توماس آرنولد، تک‌نگاری مصور خاصی را درباره آن انتشار داده است. این کتاب تاریخ ۸۷۲ ه.ق/۱۴۶۷ م. را داراست و ظاهراً برای سلطان حسین میرزا تهیه شده است و سرآغاز آن، لوح استادانه و پرکاری دارد که نام وی بر آنست؛ با اینحال، تصاویر همگی بزرگتر از سطح متن نوشتهٔ کتاب هستند و چنین می‌نمایند که بعدازسال ۱۴۶۷ ترسیم شده‌اند و ویژگیهای آثار بیست سال بعد یا متعاقب‌تر را دارند. این تصاویر بطورحتم متعلق به‌مکتب بهزاد هستند، ولی یگانه مدرکی که آنها را کار بهزاد می‌داند گفتار امپراتور جهانگیر در آغاز کتاب است. متأسفانه در

36. pp. 69, 70.

صحت آنها جای تردید است. در تصویر نخست، تیمور را در صحنه گلگشت نشان می‌دهد، و در تصاویر دیگر ساختن مسجد سمرقند، صحنه‌های محاصره قلعه‌ها و صحنه‌های جنگ دیده می‌شوند. این تصاویر بزرگ دو صفحهٔ قرینه بدست استادی است که توان چشمگیر و نیروی خلاقه و پرتنوعی دارد: او در ترکیب‌بندیهای بسیار پیچیده‌ای که از حرکتی قوی برخوردارند، انواع پیکره‌ها را با حالات بی‌نهایت متنوع و بدون هر گونه غفلت از قصد ایجاد فضایی معماری‌وار، تنوع می‌بخشد. احتمالاً، تصاویر، در هند دوباره رنگامیزی شده‌اند، بنابراین قضاوت در مورد رنگامیزی اولیه آنها بویژه رنگامیزی زمینه، اندکی دشوار است. تصاویر، از حیث پرداخت جزئیات، ضعیف‌تر از تصاویر نسخه **بوستان** قاهره، ولی از لحاظ توازن و روح کنار، بی‌همتا هستند.

برخی از تصاویر نسخه **خمسه** نظامی موزه بریتانیا[۳۷] نام بهزاد را دارند. این نسخهٔ خطی که از نظر خلوص و کمال رنگی آن قابل توجه است، از جمله نفیس‌ترین نسخ خطی شناخته شده هرات است. نسخهٔ مزبور به‌سال ۱۴۹۵ برای میرزا علی فارسی ـ بَرلاس ـ یکی از فرماندهان مقرب سلطان‌حسین که تاریخ میرزا حیدر از وی نام برده ـ تصویر شده است. هفت عدد از زیباترین تصاویر آن، به‌امضای قاسمعلی ـ شاگرد بهزاد ـ است. همه تصاویر به‌مکتب بهزاد تعلق دارند و نبودن امضای بهزاد، این احتمال را که او در تهیه برخی یا تمام آنها همکاری داشته است، رد می‌کند. حداقل در مورد نقاشیهای پشت لوحه‌های ۲۷ و ۱۳۵ که صحنه‌های حمام و سوگواری برای شوهر لیلا را نشان می‌دهند، خصوصیات موجود در آنها ما را بر آن می‌دارد که همگی را کار بهزاد بدانیم. طرز قراردادن لوحه‌ها، طراحی پیکره‌ها، حرکات پرحالت، ترتیب‌بندی شگفت‌انگیز پیکره‌ها، رنگهای آبی و سیاه، همه مؤید این نظر هستند. صرف وجود کلمه «بهزاد» در زیر بسیاری از نقاشیها، همانطور که شرح دادیم، واقعیت چندانی را ثابت نمی‌کند. دکتر مارتین که یک

37. Or. 6810.

www.tabarestan.info تبرستان

تک‌نگاری[۳۸] در باره این نسخه نوشته است، عقیده دارد که بسیاری از این نقاشیها کار بهزادند، و باقی که احتمالاً با استفاده از طرحهای مقدماتی او تکمیل شده‌اند، کار قاسمعلی و دیگر شاگردان او هستند. سایر منتقدان برآنند که در این نسخه هیچگونه کار اصل، از بهزاد وجود ندارد. جهانگیر امپراتور مغول، در یادداشتی به‌تاریخ ۱۰۱۴ ه.ق در ابتدای نسخه خطی (که قبلاً به کتابخانه سلطنتی مغول تعلق داشت) چنین می‌آورد که از بیست‌ودو نقاشی که کار بهزاد و دیگران است، شانزده نقاشی اثر بهزاد، پنج عدد از میرک، و یک عدد از عبدالرزاق است؛ ولی از قاسمعلی نامی نمی‌برد. او ارزش این نسخه را (وی اغلب بر حسب ارزش پولی حساب می‌کند) پنجهزار روپیه قیمت می‌گذارد.

م. بلوشه معتقدست که تصاویر ریز پرندگان بر سه قطعه **غزل** سرودهٔ امیرشاهی در بخش ضمیمه آثار ایرانی کتابخانه ملی پاریس **۱۹۵۵** (که به‌تخمین او بین سالهای ۱۴۸۰ و ۱۴۹۰[۳۹] کتابت شده) و همچنین صحنه شکاری که در کتاب او بچاپ رسیده است[۴۰]، از بهزاد هستند. امضاها که فقط نام بهزاد را دارند با دستخط بسیار دقیقی نگاشته شده و شبیه دستخط نقاشی متعاقب‌ترکه در فصل آینده ذکر خواهیم کرد، هستند. این‌شیوه به‌غایت‌گیرای نقاشی پرندگان (معمولاً بصورت جفت) که برای مصورکردن غزلهای حافظ بکار رفته‌اند، ظاهراً در نسخ خطی این دوره معمول نبوده، و به‌احتمال قریب به‌یقین بهزاد آنرا ابداع کرده است. نمونه بسیار زیبایی از این سبک در برلینگتن‌هاوس بنمایش درآمد. نسخه تقریباً مشابهی از **دیوان حافظ** نیز موجودست که نقاشی‌های مغولی هندی دارد و بخشی از آن به‌موزه بریتانیا و بخش دیگر به‌آقای چستر بیتی متعلق است.

38. *The Nizami Ms..*, by F. R. Martin and Sir Thomas Arnold, Vienna, 1926.

39. See *Les Enluminures*, pp. 89 et seq. and pl. XLII; also *Musulman Painting* pl. XCV. See also *Notices sur les Manuscrits persans et Arabes de la Collection Marteau* (1923), p. 82.

40. Arabe 6704.

در نسخه بسیار زیبای دیگری، تأثیر مستقیم سبک بهزاد -- اگر نه جای قلمش -- را می‌توان ردیابی کرد. این کتاب نسخه‌ای از **خمسه** امیرخسرو است و به‌تاریخ ۱۴۸۵ تعلق دارد (شمارهٔ ۷۸، تصویر ۶۲ ب). هیچکدام از نقاشیهای آن امضا ندارند، و طبیعی است که همکاری در تهیه چنین کتابی را که با مهارت زیادی تذهیب و مصورشده به‌نقاش برجسته زمان نسبت دهیم؛ ولی این نکته به‌اثبات نرسیده است. با در نظر گرفتن تاریخ آن، اگر او مانند نسخه **بوستان** ۹-۱۴۷۸ چستربیتی و نسخهٔ **بوستان** ۹-۱۴۸۸ قاهره، اشاره‌ای به‌اینکه خود آنرا انجام داده، نکرده بود، جای تعجب می‌بود. با وجود رنگهای فریبنده و اصالت گیرای این نقاشیها، در مقایسه با تصاویر نسخه **بوستان** قاهره که فقط به‌چهارسال بعد تعلق دارد، شاید ضعف مشخصی در طراحی آنها مشهود باشد. ازاین نکته که یکی ازآنها (شمارهٔ ۷۸د) خیلی شبیه شمارهٔ ۱۳۱ است، نمی‌توان نتیجه گرفت که هر دو کار یک نفر است. به‌هرحال، نحوه ارائه موضوعات در آن، بطورحتم غیر معمول است.

در اینجا شرح مفصل سایر نسخ خطی این دوره که کار بهزاد در آنها به‌تصدیق منتقدان مختلف رسیده باشد وافی به‌مقصود ما نخواهد بود. ازجمله این نسخ، نسخه زیبای **خمسه** موجود در لنینگراد است (که در تابلوی ۷۹ کتاب یاد شدهٔ مارتین آمده است) و هیچ امضایی ندارد و نیز نسخه **هفت‌پیکر** در موزه متروپولیتن در نیویورک است که با وجود آنکه پنج تصویر آن امضاهای دقیق بهزاد را دارند، ولی محققی که امکان بررسی دقیق آنها را داشته اکنون معتقدست که این تصاویر، تقلیدهایی از آثار بهزاد است[۴۱].

در مورد نقاشیهای مجزا و تک برگی آن زمان که منسوب به‌بهزادند، نیز باید مطالبی بگوئیم. م. سکیسیان برخی از این آثار را در کتاب **مینیاتور ایرانی**[۴۲] خود مورد نظر قرار داده است. چند عدد از جالب‌ترین آنها نیز در

41. See Dimand, 'Dated specimens of Muhammadan Art', in *Metropolitan Museum Studies*, vol. I, p. 228.

42. Miniature Persane.

برلینگتن هاوس گردآورده شده بود. از جمله آثاری که تا پیش از آن بر ما ناشناخته بود، نقاشیهای چهره دو حامی و مشوق بهزاد، سلطان‌حسین میرزا و محمد شیبانی (یا شیبک خان) فاتح اوزبک هرات (شماره‌های ۸۹ و ۸۸) بود که روی دو دیوار مقابل هم در نمایشگاه قرار داشت. در نقاشی اولی (که در کتابهای دکترمارتین و م. سکیسیان نیز چاپ شده) سلطان همچون هانری هشتم انگلستان نگاه کنجکاوانه دارد و در حالی که زانو زده، دستار ارغوانی-سبزی بر سر و خنجری بر کمر دارد. این، اثری فوق‌العاده است، ولی آشکار است که عبارت «عمل حضرت استاد بهزاد» بعداً اضافه شده است[۴۳]. در نقاشی رنگی چهره شیبانی خان (تصویر ۷۳ ب) نیز با وجود آنکه مانند نسخهٔ **بوستان** قاهره، بهزاد، «العبد» (کلمه‌ای که معمولاً همراه امضای هنرمندان بکار می‌رفته) خوانده شده است، همین مسأله وجود دارد. به‌هر حال، اگرچه باید قبول کنیم که یافتن اثر دست نقاش و مصور کتاب **بوستان** قاهره و نسخه کوچک **خمسه** موزه بریتانیا دشوارست، در مورد طراحیهای تمرینی پرندگان (که در بالا اشاره شد) نمی‌توان مطلبی بیان داشت؛ البته این امکان هست که بهزاد در این زمان (نقاشی چهره شیبک خان نمی‌تواند به‌پیشتر از سال ۱۵۰۷ که او هرات را فتح کرد، تعلق داشته باشد) سبک کاملاً جدیدی را در پیش گرفته باشد، و یا به‌سبب پیروی از ذوق و سلیقه فرمانروایی که مورد نفرت و تحقیر او بوده است، طراحی پر احساس و رنگامیزی لطیف شیوه متکامل‌تر خود را رها کرده باشد.

صحنهٔ شکار پرنده (شماره ۹۹) که در آن تأثیر نمونه‌های خاور دور را بوضوح می‌توان در حرکات بسیار طبیعی پرندگان دید و نیز اثر ناتمامی که در تصویر ۷۴ ب آمده است، رضایتبخش بنظر نمی‌رسند. احتمالاً کار بمراتب اصیل‌تر، تصاویر دلربای دو صفحه‌ای سلطان‌حسین با بانوانش در باغ است (شماره ۸۱، تصویر ۶۷). این اثر با وجود آنکه شاید بعلت مصرف مواد

۴۳. بعید می‌نماید، بهزاد که صفتی مانند «بنده» بر خود خوانده، لقب تشریفاتی «حضرت استاد بهزاد» را بخود بسته باشد.

محافظ، رنگهایش آسیب دیده‌اند، از تکنیک و احساسی عالی برخوردار است، و از شاهکارهای نقاشی هرات محسوب می‌شود. مشکل بتوان آنرا کار یک شاگرد تصور کرد.

شاید این مطلب که سلطان حسین میرزا گویا همواره با لباس سبز نقاشی شده، قابل توجه باشد؛ مثلاً در صفحه سرآغاز نسخه **بوستان** قاهره (که او گلی نیز بدست دارد) و در چندین نقاشی در **خمسهٔ** نظامی موزه بریتانیا متعلق به‌سال ۱۴۹۵ (که نقاشی چهره او برخلاف عرف معمول، در تصاویر داستانهای عشقی عرضه شده است) چنین چیزی دیده می‌شود.

یک اثر معروف که گاهی به‌گمان به‌بهزاد منسوب می‌دارند و احتمالاً متعلق به‌پایان قرن پانزدهم است، «ترکمن زندانی» نام دارد که پیش از این به‌مجموعهٔ دوسه[۴۴] تعلق داشت. اگرچه این نقاشی در برلینگتن هاوس به‌نمایش درنیامد، ولی تصویر آن در کتابهای مختلف به‌چاپ رسیده است[۴۵]. به‌نظر می‌رسد که نقاشی مزبور، کار اصلی است که چندین اثر متنوع براساس مضمون عامه پسند آن کشیده شده‌اند، از آن میان طرح زیبایی متعلق به م. کُش‌لین[۴۶] (شمارهٔ ۱۶۰) از همه مهمتر است. در زیر نقاشی متعلق به‌دوسه که بر روی ابریشم است، نام نقاش ماهوخان[۴۷] نوشته شده است. هویت او معلوم نیست. بر سر مضمون این نقاشی، بحث و گفتگوی فراوان بوده است. برخی منتقدان برآنند که شیء چوبی که یکی از بازوان او در آن قرار دارد، دستاری است برای محافظت دست آسیب دیده‌اش؛ سایرین نیز معتقدند تصویر مزبور، یک زندانی بلندمرتبه را نشان می‌دهد که اجازه یافته سلاحش را با خود داشته باشد. مارتین، آن را مراد، سلطان ترکمن آق قویونلو می‌داند که اسیر شده است. شاید نظر او مبتنی بر شرح موجود در کتابخانه ملی پاریس[۴۸] باشد

44. Doucet collection.

45. e. g. in Martin, op. cit., pl. 82; Kühnel, fig. 54; and Sakisian, fig 96.

46. M. Koechlin, reproduced in Martin, pl. 83; Sakisian, fig. 97.

۴۷. این نام در تابلوی مزبور در کتاب مارتین نیست.

48. Reproduced in Blochet, *Musulman Painting*, pl. 119.

که حاوی عبارت کوسه مراد «مراد کم ریش» است. ولی حقیقت آنکه این فرمانروای ترکمن بدست ایرانیان زندانی نشد. ظاهراً شیء مزبور پالهنگ است که مغولان برای زندانیان بکار می‌برده‌اند، و چندین جهانگرد اروپایی نیز آنرا شرح داده‌اند؛ البته ممکنست موضوع نقاشی دوسه، یک ازبک باشد و نه یک ترکمن. چندین طرح مشهور از درویشان نیز به‌حدود این دوره تعلق دارد؛ ولی هیچکدام از آنها را نمی‌توان بطورقطع به‌بهزاد نسبت داد.

قبل از ذکر نام دیگر هنرمندان هرات، باید از یکی از راه‌حل‌های اساسی مربوط به‌مسأله بهزاد که م. بلوشه ارائه داده، سخن بمیان آورد[۴۹]. به‌نظر او بهزاد نقاش فرسک[۵۰] بوده، و فقط گاهگاهی به‌مصورکردن کتاب می‌پرداخته است؛ همچنین او کار حقیرتر تقلید از ترکیب‌بندیهایش برای کتب مجلل را به‌شاگردانش وامی‌گذاشته، و فقط نقاشی دیواری را درخور استعداد خویش می‌دانسته است. اگر این نظر را هم بپذیریم، احتمالاً فقط در مورد تعداد اندکی از آثار معتبر بهزاد که موجودند، صدق می‌کند و در مورد باقی آثار قابل قبول نیست. چنانچه این نظریه درست باشد، پس چرا هیچگاه بهزاد را بطور خاص، نقاش فرسک ذکر نکرده‌اند؟ درحالی در باره برخی نقاشان چنین یاد شده است؛ مثلاً اسکندرمنشی می‌گوید که مظفرعلی --شاگرد بهزاد-- تصاویر درون کاخ سلطنتی و تالار بزرگ چهل ستون[۵۱] را طراحی و قسمتی را رنگامیزی کرده است. در مورد سایر نقاشان نیز اشاراتی مشابه رفته است. حال اگر حرفه بزرگترین نقاش این زمان، تهیه فرسک بوده، بایستی در باره فرسکی از او در جایی از نوشته‌های ایرانی سخنی رفته باشد. همچنین اگر وجود کتابخانه‌ای را که بهزاد ریاست آنرا بر عهده داشت و یا مجموعهٔ نقاشیهای بهزاد را که خواندمیر از آن نام می‌برد و نیز نمونه آثار او را که

49. *See Bulletin de la Société Frangaise de Reproductions de Manuscrits à Peintures*, 1926, pp. 6 et seq.

50. Fresco.

۵۱. جملات اسکندرمنشی در کتاب *Painting in Islâm*, p. 141 نقل شده است.

جهانگیر ذکر می‌کند[52] (و در آن از نقاشی دیواری اصلاً خبری نیست) بیاد آوریم، مدارک هرچند اندکند ولی ظاهراً همگی نظریه فرسک بلوشه را رد می‌کنند. البته شاید بهزاد نقاشیهای دیواری کشیده باشد ولی اینکه اساساً نقاش دیواری بوده، جای بسی تردید است. بهترین توضیح در مورد علت کم بودن آثار شناخته شده بهزاد آنست که تنها بخش اندکی از آثار عصر او برجای مانده است.

میرزا حیدر دوغلات، پس از برشمردن تعدادی از هنرمندان برجسته هرات، چنین شرح می‌دهد: «هنرمندان بسیار دیگری نیز وجود داشتند که عده بسیاری از آنان در هنر خود چیره‌دست و استاد بودند، بطوری که نمی‌توان در باره یکایک آنان شرح داد». درواقع از میان دوازده هنرمندی که او ذکر می‌کند، تنها آثار دو یا سه نفر آنان را می‌توان در میان نقاشیهای موجود یافت. خوشبختانه چندین نقاشی از قاسمعلی -- نقاش بسیار رقیب بهزاد -- در دست است. هفت عدد از آنها در نسخه **خمسه** نظامی موزه بریتانیا[53] موجودست که در پیش ذکر کردیم. امضاهای آنها با این عبارت «عمل قاسمعلی» در فضاهای بین ستونهای متن کتاب نگاشته شده‌اند. قسمتی از این نقاشیها محو شده، و هرچند همه آنها بطور یقین از نقاشیهای آن دوره می‌باشند، ولی از دیده امپراتوران مغول و کتابدارانشان پنهان مانده بوده‌اند، و بنظر نمی‌رسد تا قبل از آنکه موزهٔ بریتانیا نسخه خطی مزبور را بخرد، کسی از وجودشان اطلاعی داشته است. م. سکیسیان این نقاشیها را در کتاب **مینیاتور ایرانی**[54] بررسی کرده و معتقدست که بیشتر بیست‌ودو نقاشی موجود در آن نسخه، از قاسمعلی هستند. کشف نام قاسمعلی در اثر نفیس دیگری متعلق به‌تاریخ پیشتر و از کتابخانه بودلیان (تصویر رنگی ۶۶)، بر اصل بودن امضاها صحه می‌گذارد. در این اثر امضا به‌رنگ قرمز است و عبارت «العبد قاسمعلی» (بنده قاسمعلی) از عبارت موجود در نسخه نظامی متفاوت است و شبیه به‌عبارتی است که بهزاد

52. p. 82 ante.

53. Or. 6810.

54. pp. 74 et seq., and in *La Revue de l' Art,* Feb. 1931 (t. LIX, pp. 87–96).

بکار می‌برده است، ولی محل قرارگیری امضا همچنان بین ستونهای متن کتاب می‌باشد. فاصله زمانی بین این دو نسخه خطی ده سال است. هنرمند احتمالاً شیوه امضانویسی خود را تغییر داده است. **مثنوی**‌های امیرعلیشیرنوایی که این اثر را داراست، در چهار نسخه خطی قرار دارند که در کتابخانه بودلیان موجودند. این چهار نسخه دارای یازده تصویر هستند که اگرچه الزامی نبوده که همگی کار یک نقاش باشند، ولی احتمالاً چنین است. تمام چهار نسخه که کل واحدی را تشکیل می‌دهند، اندازه و قطع یکسان دارند و همگی برای کتابخانه میرزا بدیع‌الزمان -- پسر سلطان حسین و جانشین دیگر او -- تهیه شده‌اند. رنگامیزی نقاشی‌های آنها بسیار چشمگیرست و از این نظر نسبت به‌نقاشیهای **بوستان** قاهره اندکی پائین‌تر است (البته اگر چنین تفاوتی وجود داشته باشد). این نقاشی‌ها حاکی ازآنند که قاسمعلی از بزرگترین و دقیق‌ترین نقاشان‌رنگ‌پرداز درتمامی‌عرصه نقاشی ایرانی‌وبنحو شگفت‌آوری‌نظیر استادش بوده است. او از نظر طراحی پیکره‌ها و انواع آنها بخصوص نمونه پیرمردانی که انتخاب می‌کرده، نیز با بهزاد تفاوت بسیار اندکی داشته است[۵۵]. درواقع حضور آثار بهزاد و قاسمعلی درکنار یکدیگر در برلینگتن هاوس، این نظر میرزا حیدر[۵۶] که قاسمعلی تقریباً همتای بهزاد بوده (قریب بهزاد است) را تأیید می‌کند. بنابر نظر همین نویسنده، قاسمعلی در واقع شاگرد بهزاد بوده است[۵۷]؛ که البته در این باید تردید کرد. شاید بتوان تفاوتهای این دو نقاش را در آثارشان بازجست. به‌هر حال، در آثار بهزاد تنوع و استادی بیشتری دیده می‌شود و کوشش در تنوع بیشتر حرکات نامأنوس و عین طبیعت آشکار است. برخی از تصاویر نسخهٔ بودلیان، نسبتاً خشک هستند و به‌حالتی ایستا و قراردادی تمایل دارند.

۵۵. بطور مثال تصاویر ۶۶ و ۷۰ الف را مقایسه کنید.

۵۶. ر.ک: ضمیمه دوم.

۵۷. تصاویر همسان را در شمارهٔ ۸۱ و تابلوی ۱۹۰ نسخهٔ **نظامی** موزهٔ بریتانیا (Or. 6810) مقایسه کنید. اثر اخیر در کتاب سکیسیان تصویر ۸۹ چاپ شده است.

مطالب خواندمیر در مورد قاسمعلی به‌تفصیل در فصل دهم کتاب **نقاشی در اسلام** سرتوماس آرنولد ترجمه شده‌اند. خواندمیر در نوشته سال ۱۴۹۸ خود، از او به‌نام «قاسمعلی چهره‌گشای[۵۸] (نقاش صورت) و زبده‌ترین نقاش عصر و سرآمد نقاشان تصاویر زیبا» یاد می‌کند و می‌گوید که او هنر خود را در کتابخانه امیرعلیشیر (و نه سلطان‌حسین که آرنولد ترجمه کرده است) آموخت.

معلوم نیست که چرا سرتوماس آرنولد از اینکه قاسمعلی را نقاش تصاویر موجود در موزه بریتانیا بدانیم، بی‌پروایی می‌داند. در واقع امضای آنها و این امر مسلم که چه امپراتوران مغول و چه منتقدان بعدی، آنها را با آثار بهزاد اشتباه کرده‌اند، جای تردیدی در اصالت آنها باقی نمی‌گذارد.

قاسمعلی، مردی با تقوی و عالم بود، و به‌زیارت مکه نیز رفته بود. او برای گذران زندگی، بعداً به‌سیستان رفت و در آنجا تا چهل سال بعد از مصور-کردن دیوان امیرعلیشیر، همچنان زنده‌بود.

نمونه مشهور دیگری از آثار این هنرمند، تصویری در موزه گلستان تهران است که در برلینگتن هاوس نمایش داده شد (شماره ۱۲۹، تصویر ۸۶). این اثر را مشکل بتوان اصل دانست. با وجود آنکه تأثیرات معینی از سبک هرات قرن پانزدهم در این اثر معروف قاسمعلی که اساساً متعاقب‌تر می‌نماید، وجود دارند با اینحال از نظر طرح غالب آن، وجوه اشتراک ناچیزی با آثار شناخته شده او دارد، و یا اصلاً با آنها مشابهتی ندارد.

حیدرمیرزا[۵۹] و خواندمیر[۶۰]، از میرک نقاش داد سخن می‌دهند. حیدر-میرزا با عنوان مولانا (که در واقع هر دو نویسنده بر اکثر نقاشان هرات اطلاق می‌کنند)، زبان به‌تجلیل از او می‌گشاید. چنین امری بر همه چیز گواهی می‌دهد، جز سطح نازلی که گاه به‌همه نقاشان ایران نسبت داده

۵۸. عین همین عبارت در روی تصویر دیگری منسوب به‌این نقاش، نوشته شده است.

۵۹. ر.ک: ضمیمه دوم.

60. *Painting in Islam*, p. 139.

شده است. اگرچه این نظر میرزا که میرک استاد بهزاد بوده، تردیدآمیز می‌نماید، ولی این میرک را باید از روی احتیاط از نقاش بعدی و معروف‌تر یعنی آقا میرک -- نقاش صفوی -- متفاوت دانست. چنین برمی‌آید که میرک به‌نسل نسبتاً قدیمتر از بهزاد تعلق داشته و درسال ۱۵۰۷ وفات یافته است[۶۱]. نقاشیهای موجود در موزه بریتانیا[۶۲] که نام او به‌آنها افزوده شد، اغلب خشک‌تر، رسمی‌تر و به‌سبک کهن‌تر از دیگر آثار او هستند. تصویر دو صفحه قرینه آغازین کتاب، رنگهای فوق‌العاده غنی و گیرا دارد، و به‌گفته دکتر مارتین: «درسرتاسر هنر ایران، برگهای اندکی با چنین زیبایی وجود دارد». با کمال تأسف، ظاهراً اثر کاملاً موثقی از این نقاش ـ ورزشکار (حیدرمیرزا او را چنین توصیف می‌کند) برجای نمانده است.

در این فصل قصد ما این نبود که هر نوع نقاشی متعاقبتر هرات را شرح دهیم، ولی باید مطالبی در باره طراحی این دوره نیز بیان داریم. بطورکلی، قرن پانزدهم برای نقاشی ایرانی، عصر کمال رنگ محسوب می‌شود. شاید در هیچ دوره در هیچ کشوری، رنگ تا بدین حد فراوان، و با سنجیدگی کاملتر از این بکار نرفته باشد. ولی آشکار است که طراحی نیز اگر نه در حد دورهٔ بعد، باری در حد فراوانی کشیده می‌شده است؛ و اغلب در نمونه‌های گیرایی مانند تصاویر شماره‌های ۱۴۵ و ۱۵۸ به‌اوج قلمگیریهای زیبا و قدرت بیانی دست‌یافته‌اند؛ شاید درست به‌این علت که آنان بر رنگ تأکید نداشته‌اند. بدشواری می‌توان گفت که طرحهای مزبور در خراسان تهیه شده‌اند یا نه. آخرین نظر درباره طرح لطیف «جوان نشسته» متعلق به م. کُشن لین (شمارهٔ ۱۴۵) مبنی بر اینست که طرح مزبور شاهزاده‌ای اوزبک در قرن پانزدهم را نشان می‌دهد. نقاش آن که اصلاً اهل خراسان بوده، در ربع آخر قرن مزبور، در دربار دو حاکم پی در پی آق قویونلو کار می‌کرده است[۶۳]. اندکی پیش از این رسم

۶۱. ر.ک: ضمیمه دوم.

62. MS. (Or. 6810).

۶۳. Sakisian, op. cit., pp. 89–90. ما، خود، آنرا به‌ربع اول قرن شانزدهم نسبت می‌دهیم.

شده بود که با ضربات قلم مو بـه‌این طرحها، رنگ و آب‌طلا بیفزایند و تأثیر شاد و خوشایندی بیافرینند. به‌گمان بعضی، بهزاد مبتکر این نوع طراحی بوده است؛ ولی در این مورد مدرک خاصی وجود ندارد. شیوهٔ متداول خاور دور که ایران دورهٔ تیموری بزودی با آن آشنا شد، احتمالاً فکر تأکید کمتر بر رنگ را پیش کشید. به‌هرحال همانطور که دیدیم، استادان برجسته در هرات فراوان بودند، و احتمالاً این تنها بهزاد نبود که دست به‌ابتکار می‌زد. البته ما بطور یقین نمی‌دانیم که او روش خاصی را ابداع کرده باشد. او درمیان تعداد بسیاری از نقاشان، با اختلاف اندکی، برجسته‌ترین بود. این نقاشان در شرایطی که برایشان بسیار مساعد بود، قواعد پیشینیان خود را به‌سطح کاملتری از زیبایی و ظرافت ریتم‌دار رساندند. از اینرو، نقاشان هرات در شهرت و اعتبار بهزاد سهیم هستند و کار وی را بدشواری می‌توان از آثار آنان ممتاز دانست.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۵۹ الف، شماره ۶۸ الف؛ بانوان در باغ؛ دیوان حافظ؛ کتابت ۸۴۴-۸۳۹/۵۰-۱۴۳۵؛ دارای چهار تصویر؛ مجموعه چستربتی.

تصویر ۵۹ ب، شمارهٔ ۷۰ الف؛ مجنون جنگ لیلا را می‌نگرد؛ خمسه نظامی (۱۴ تصویر)؛ منسوب به ربع سوم قرن نهم هجری یا قرن پانزدهم میلادی؛ غرب ایران؛ مجموعه چستربیتی.

تصویر ۶۰ الف، شماره ۶۹ الف؛ متهم شدن خسروپرویز در برابر پدرش؛ خمسه نظامی حدود ۸۶۵/۱۴۶۰؛ (۲۳ تصویر) منسوب به اصفهان؛ مجموعه چستربیتی

www.tabarestan.info

تصویر ۶۱ الف، شمارهٔ ۷۶؛ الیاس و خضر درکنار چشمه آب‌حیات؛ اسکندرنامه نظامی نیمه دوم قرن نهم هجری (قرن پانزدهم میلادی)؛ مکتب هرات.

تصویر ۶۱ ب، شمارهٔ ۱۰۳ الف؛ شیخ صنعان و دختر ترسا؛ مجلس‌العشاق؛ کتابت ۱۵۰۳/۹۰۸؛ (۱۶ تصویر) منسوب به‌مکتب هرات در پایان دورهٔ تیموری.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۵۲ الف، شمارهٔ ۷۷ ج؛ یکی بر سر شاخ بن می‌برید؛ بوستان سعدی به خط میرشیخ محمدبن شیخ احمد در ۱۴۷۸/۸۸۳؛ دارای ۱۱ تصویر منسوب به بهزاد؛ مجموعه چستر بیتی.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۶۲ ب، شمارهٔ ۷۸ ثی؛ شیرین، خسرو را در قصر خویش می‌پذیرد؛ خمسه امیرخسرو؛ به خط محمدبن‌اظهر در ۱۴۸۵/۸۹۰ منسوب به بهزاد.

تصویر ۶۳ الف، شمارهٔ ۷۹ الف؛ صولی و چهار مربدش؛ حیرت‌الابرار امیرعلیشیرنوائی به‌زبان ترکی چغتایی؛ کتابت در ۱۴۸۵/۸۹۰؛ دارای ۲ عنوان و ۴ تصویر؛ منسوب به‌قاسمعلی؛ کتابخانه بودلیان.

تصویر ۶۳ ب، شمارهٔ ۷۹ ب؛ حضرت محمد (ص) و اصحابش؛ منسوب به قاسمعلی؛ نسخهٔ پیشین.

تصویر ۶۴ الف، شمارهٔ ۷۹ د؛ انوشیروان و یک بانو؛ منسوب به قاسمعلی؛ نسخهٔ پیشین.

تصویر ۶۴ پ، شمارهٔ ۷۹ ج ؛ سرگذشت شیخ هرالی شاعر قرن هفتم هجری ؛ منسوب به قاسمعلی ؛ نسخهٔ پیشین.

تصویر ۶۹، شمارهٔ ۸۳ ب، شاه دارا و اسب‌چران؛ بوستان سعدی به خط سلطانعلی‌الکاتب در ۱۴۸۸/۸۹۳ برای سلطان‌حسین میرزا؛ اثر بهزاد.

تصویر ۶۵ الف، شمارهٔ ۸۰ ب؛ اسکندر بر تخت سلطنت؛ سد اسکندر امیرعلیشیر نوایی بزبان ترکی چغتایی؛ کتابت در ۱۴۸۵/۸۹۰ برای بدیع الزمان؛ دارای ۴ تصویر منسوب به‌قاسمعلی.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۶۵ ب، شماره ۸۰ الف؛ آمدن مجنون بر در خانه لیلی؛ اثر قاسمعلی؛ نسخه پیشین.

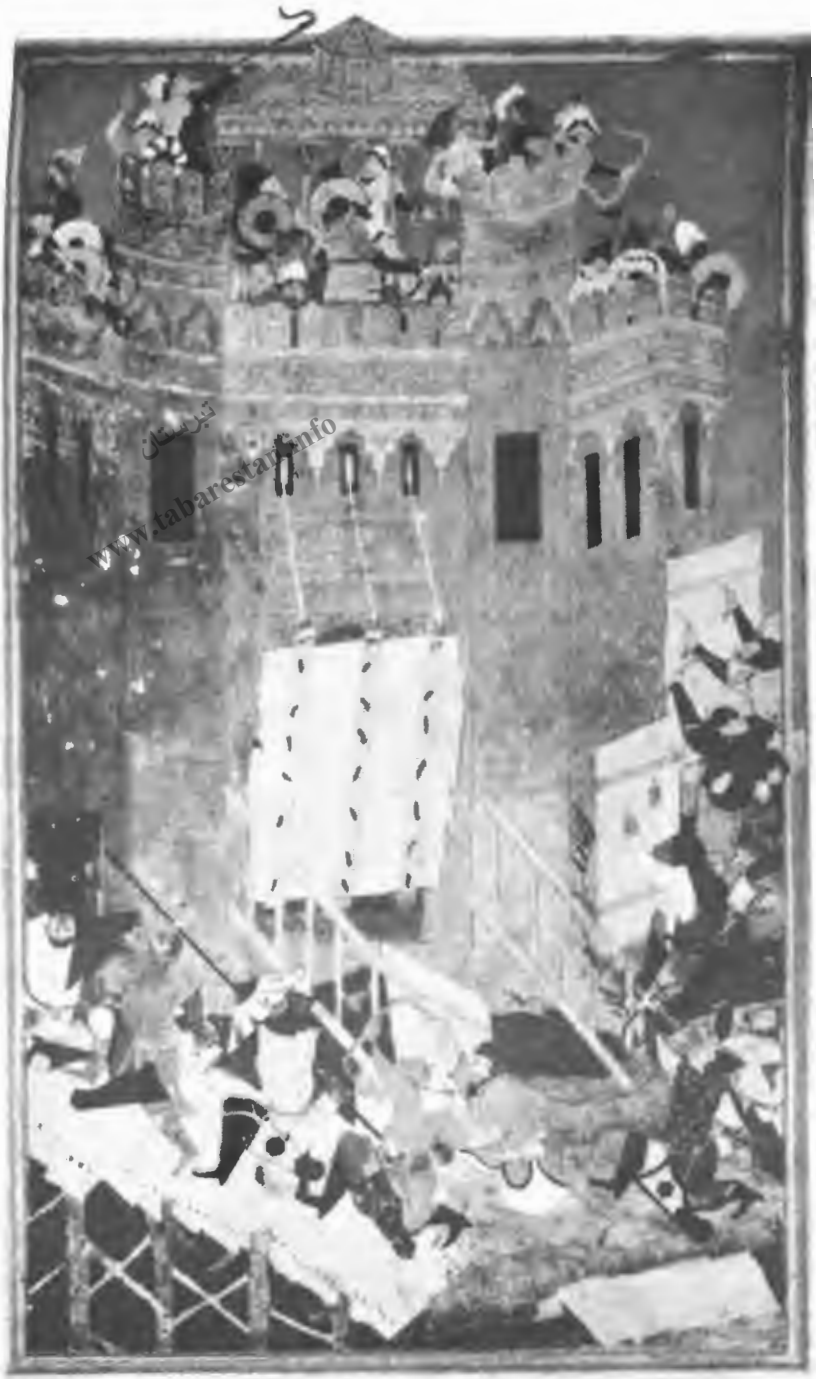
تصویر ۶۸، شمارهٔ ۸۳ الف؛ سلطان حسین میرزا در مجلس بزم؛ بوستان سعدی به‌خط سلطانعلی الکاتب ۱۴۸۸/۸۹۳ برای سلطان حسین میرزا؛ اثر بهزاد؛ کتابخانه قاهره.

تصویر ۷۰ الف، شمارهٔ ۸۳ د؛ جدل فقیهان در مسجد؛ اثر بهزاد؛ نسخه پیشین.

تصویر ۷۰ ب، شماره ۸۳ ج؛ جلوگیری از ورود پیرمردی فقیر به‌مسجد؛ اثر بهزاد؛ نسخه پیشین.

تصویر ۷۱ الف، شمارهٔ ۸۲؛ بزم در باغ (تصویر ناتمام)؛ منسوب به بهزاد.

تصویر ۷۱ ب، شماره ۸۳ ثی؛ گریختن یوسف از نزد زلیخا؛ بوستان سعدی؛ نسخه پیشین؛ اثر بهزاد.



تصویر ۷۲، شمارهٔ ۸۴ الف؛ حمله بر دژ ازمیر؛ ظفرنامه (تاریخ فتوحات تیمور، از شرف‌الدین علی یزدی)؛ کتابت در ۱۴۶۷/۸۷۲ برای سلطان حسین میرزا؛ منسوب به‌بهزاد؛ حدود ۱۴۹۰/۸۹۶.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۷۲، شمارهٔ ۸۴ الف؛ پیشین.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۷۳ الف، شماره ۸۷. حکیم و شاگردانش در باغ؛ نمونه اثری از قرن نهم هجری سبک هرات؛ منسوب به‌قاسمعلی؛ کتابخانه گلستان تهران.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۵۳، شماره ۸۸؛ محمد شیبانی خان اوزبک (وفات ۹۱۶/۱۵۱۰)؛ امضا: «العبد بهزاد».

تصویر ۷۴ الف، شمارهٔ ۳۶؛ تشعیر به‌شکل چینی؛ دیوان سلطان احمد جلایر احتمالاً ۱۴۰۲/۸۰۵.

تصویر ۷۴ ب، شمارهٔ ۹۱؛ حمله سگان به یک شاعر؛ تصویری برای حکایتی از گلستان سعدی؛ منسوب به بهزاد؛ کتابخانه کاخ گلستان تهران.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۷۵، شمارهٔ ۱۲۷ ثی، مجلس باده‌گساری، دیوان حافظ اوایل قرن دهم هجری، اثر سلطان محمد.

تبرستان
www.tabarestan.info

۵

تبرستان
www.tabarestan.info

اوایل دورهٔ صفویه

هرات در سال ۱۵۰۷ با حمله شیبک‌خان ازبک سقوط کرد. خود او نیز سه سال بعد، در جنگ مرو بدست شاه‌اسماعیل بیست‌وسه‌ساله، شکست خورد و به‌قتل رسید. اسماعیل که قبلاً، در ابتدای قرن شانزدهم، ترکمانان آق‌قویونلو را تارومار کرده بود، اکنون با این پیروزی بیشتر، موقعیت خود را در امپراتوری خویش استحکام بخشید. بعد از هشت قرن‌ونیم استیلای عربها و مغولان و تاتارها، بار دیگر ایران انسجام یافت. دورهٔ جدیدی آغاز شده بود؛ سلسله صفوی که بدست اسماعیل پایه گذاشته شده بود، بمدت بیش از دویست سال دوام یافت و بعد بدست افغانها منقرض شد.

سرگذشت موج عظیم تعصب شیعیگری و ملی‌گرایی افراطی که صفویان را به‌قدرت رساند؛ نسبت ادعا شده اسماعیل از طریق آن زاهد اردبیلی به‌علی (ع) و شخص پیغمبر (ص) و نیز به‌تیرهٔ پادشاهان ایران‌باستان؛ تأثیر جاذبه‌ای نیمه‌مذهبی که قدرت جدید را فراگرفته بود، همگی اینها فصل گیرایی را در تاریخ ایران تشکیل می‌دهند. شخصیت اسماعیل معجون غریبی از نجابت و هرزگی، سخاوت و قساوت ددمنشانه بود؛ و رمز نفوذ تحمیلی او بر مردمی که او را همچون خدا می‌پرستیدند، و بر سربازانی که به‌قدرت او آنقدر کورکورانه

سر نهاده بودند که کاربرد سلاح را در جنگهای او ننگ می‌دانستند، بر ما پوشیده است. ولی زنو[1] و آنجیولهلو[2] -- دو سفیر ونیزی -- از جوانی خیره کننده او تصویر روشنی بدست می‌دهند: «او همچون ملاحت دختران دارد، چپ‌دست مادرزاد است؛ مثال آهوبره‌ای سرزنده و چالاک و قویتر از همه اربابانش است. او در تیراندازی به‌سیب، به‌قدری مهارت دارد که از هر ده سیب شش عدد را حتماً می‌زند.» او در سیزده‌سالگی، دیگر فاتحی بزرگ بود. زنو می‌افزاید: او دارای «شخصیتی اشرافی و رفتاری واقعاً شاهانه» بود، «زیرا در چشمانش چیزی که نمی‌دانم چیست، وجود داشت که بسیار عظیم، نافذ و آمرانه بود و بوضوح نشان می‌داد که او روزی حاکمی بزرگ خواهد شد.» او بطور یقین از صفاتی برخوردار بود که نژادی را که ویژگی تأثیرپذیری داشت مجذوب می‌کرد، و می‌توانست بعنوان رهبری کمال مطلوب، به‌هنگامی که ملت به‌اوج اثبات موجودیت خود برمی‌خیزد، بیعت آنان را جلب کند.

پایتخت سلسله صفویه ابتدا تبریز بود و بعد قزوین (اندکی بطرف جنوب شرقی) شد. انتقال پایتخت از شرق به‌غرب ایران اثرات مهمی بر پیشرفت نقاشی ایران داشت.

بدیع‌الزمان، شاهزاده تیموری، که در سال ۱۵۰۶ جانشین پدرش شد و به‌همراهی برادرش به‌فرمانروایی هرات رسید، در اثر هجوم ازبک‌ها در سال بعد به‌پیش برادرزن خود فرار کرد. احتمالاً برخی از هنرمندان دربار نیز همراه وی بودند. امّا بهزاد که برجسته‌ترین نقاش بود، همراه با برخی دیگر در هرات که در دست شیبک‌خان بود باقی ماند. در اثر شکست و سپس قتل شیبک‌خان به‌سال ۱۵۱۰، ظاهراً هنرمندان بیشتری به‌تبریز مهاجرت کردند. باری، بهزاد همان هنگام یا اندکی بعد به‌آنجا نقل‌مکان کرد. اگرچه جزئیات این امر معلوم نیست، ولی بنابر شرح عالی -- مورخ ترک -- شاه‌اسماعیل در سال ۱۵۱۴ قبل از جنگ چالدران[3]، بهزاد را همراه با خطاط مورد توجه‌اش،

1. Zeno.
2. Angiolello.
3. Sakisian, op. cit., p. 105.

شاه‌محمد در غاری پنهان کرد. سلطان‌سلیم یاوز بدنبال پیروزی خود، تبریز را به‌تصرف درآورد، ولی پس از یک هفته، بدیع‌الزمان و چند هنرمند را از آنجا خارج کرد و با خود به‌قسطنطنیه برد. چند کتاب خطی ایرانی که اکنون در مجموعه‌های استانبول موجودند، به‌احتمال زیاد بایستی در همین زمان به‌ترکیه آورده شده باشند.

با اینحال، همانطورکه از نسخ مصور فراوانی که در هرات تهیه شده برمی‌آید سایر هنرمندان تا مدتی در هرات که همچنان پایتخت مهم ولایتی تحت حکومت تبریز بود، ماندند. باقی هنرمندان در سالهای نخست قرن شانزدهم، دوباره به‌بخارا مهاجرت کردند (شاید از آنرو که می‌ترسیدند بعد از تسلط کامل صفویان بر هرات، در زیر فشار تعصب شیعه‌گری صفویان قرار گیرند.) در سال ۱۵۳۵ نیز که هرات دچار یکی دیگر از حملات متوالی ازبکان شد، گویا مهاجرت بیشتری بوقوع پیوست. از این زمان به‌بعد تا درست بعد از نیمهٔ قرن شانزدهم، تهیه کتابهای فراتر از آمودریا با تصاویر زیبا، حاصل کار خطاطان و هنرمندانی که با قواعد خراسان آموزش دیده بودند، ادامه یافت.

بنابراین پیش از پرداختن به‌جزئیات مبحث نقاشی سبک صفوی، بهترست مطالبی را درباره نقاشیهای اوایل و نیمه قرن شانزدهم که در بخارا بوجود آمدند، بیان داریم.

بهترین نقاش وظاهراً سرآمد نقاشان سبک معروف به بخارا[۴]، محمود مذهب بود و خودش به همین نام امضا می‌کرد. بنا بر گفتهٔ عالی، نویسندهٔ ترک، وی شاگرد میرعلی، خطاط هراتی بود و تذهیب را بهتر از خطاطی انجام می‌داد. او در سال ۹۵۷ هـ. ق/ ۱۵۵۰ م. درگذشت. م. سکیسیان در کتاب خود مطالب جالب توجهی در مورد این هنرمند نگاشته است[۵]. به‌عقیدهٔ او،

۴. لازم به‌تأکید است که در هیچ دوره‌ای، هیچگاه مکتب خاص بخارا، بمفهوم واقعی آن، وجود نداشته است؛ زیرا برخی از نظریات دور از ذهن، بر فرضیاتی مبنی بر وجود سنت قدیمی هنری و بومی برخاسته از شهر بخارا، استوار است.

5. op. cit., pp. 97–8.

بعد از آنکه ازبک‌ها هرات را به‌تصرف درآوردند (۱۵۳۵م.) محمود مذهب از آنجا به‌بخارا تبعید شد. او بدون تردید در بخارا کار می‌کرد، و باید موجب دوام حدود سی‌سال دیگر سبک نقاشی‌ای در ماوراءالنهر که دقیقاً به‌آثار هرات قرن پانزدهم شباهت داشت، بوده باشد.

اگرچه نقاشی بخارا بیشتر سنتی است و تحت تأثیرات جدید قرار ندارد، ولی ویژگی و گیرایی خاص خود را داراست که تا حدی مبتنی بر ساده کردن کلی قواعد کهن‌تر و کاربرد بیش از حد رنگهای خالص است. انواع پیکره‌ها همانطور که در مضامین تکراری دیده می‌شوند، در آثار بخارا نسبتاً کوتاه و تنومند[۶] نمایش داده شده‌اند. تأثیر مکتب بهزاد را در طراحی، رنگها، و در حالات و حرکات آن، آشکارا می‌توان دید.

www.tabarestan.info تبرستان

با اینحال، چندین طرح تمرینی و منفرد از یک پیکره یا چند پیکره وجود دارد که شاید مبتکر آنها محمود باشد. برخی از این طرحها حاکی از قوه ابتکار واقعی در زمینه ریتم‌های جدید و با حالت و نیز ترکیبات رنگی جسورانه است.

یکی از خصوصیات نمایشگاه برلینگتن، تعداد آثار بخارایی بود که بخش قابل ملاحظه‌ای از آنها، تا قبل ناشناخته بود و برای اولین بار در کنار همدیگر یکجا به‌نمایش درمی‌آمد. از جمله آثار مورد توجه خاص، آثاری به‌امضای محمود و شاگردش عبدالله بود. در مجموعه‌ای از حرم مشهد، چهار طرح از محمود با پیکره‌هایی با رنگامیزی مشخص مکتب بخارا وجود داشت[۷]. تا پیش از آن فقط یک طرح امضادار از او به‌این سبک شناخته شده بود و آنها برگ کوچکی در برلین است (تابلوی شمارهٔ ۷۰ کتاب کوهنل). این طرحها بزرگتر و بسیار مهمتر بودند، ولی متأسفانه سه عدد از آنها آسیب دیده‌اند، و یکی از آنها بقدری صدمه دیده که قابل چاپ نیست. این طرح، تصویر یک حوری از نمونه معروفی است که ظاهراً در آثار شاهقلی و شاگردش

۶. کلاههای گرد کوتاه مخروطی در این آثار بخارا، بارز است.

7. No. 104, pls. LXXVI–LXXVII.

ولی‌جان به‌شیوه‌ای کشیده شده که در قسطنطنیه از توجه خاصی برخوردار شده است. بر روی طرح دیگر، این عبارت دیده می‌شود: «لعبتان چینی»، که ترکیب‌بندی زیبایی دارد. از این طرح در جای دیگری، اشاره‌ای نرفته است. نمونه‌های پوشاک چینی در طرح مزبور خیال‌انگیزتر از پوشاکی هستند که در تصویر باغ معروف موجود در موزه هنرهای تزئینی پاریس[8] یافت می‌شوند. طرح سوم که زیباتر است مردی را نشان می‌دهد که سیبی را به‌زنی تقدیم می‌کند. این طرح حتی با وضعیت فعلیش زیبایی فوق‌العاده و خطوط بسیار ظریفی دارد، و بمراتب زیباتر از همتای آن در موزه بستن (احتمالاً نسخه‌ای همزمان) است. با اینحال طرح مشابهی نیز به‌امضای عبدالله در برلینگتن-هاوس[9] موجود بود که رابطه بین دو هنرمند را بخوبی نشان می‌دهد. به‌قول علی، عبدالله[10] شاگرد شیخ‌زاده بود؛ ولی همانطورکه از تصویر امضاداری از نسخهٔ اشعار جامی[11] به‌خط میرحسین‌الحسینی در سال ۱۵۷۵، برمی‌آید، او تا این‌سال هنوزکار می‌کرده است. در این طراحی، او نشان می‌دهد که این جرأت را داشته که به‌اصلاح طرح‌بندی محمود بپردازد، ولی نتیجه کار او در مقایسه با اصل آن خام‌دستانه و بی‌لطافت است، فقط نقش پوشاک او چشمگیر است. عبدالله تا سال ۱۵۶۴ همچنان به‌آثار اصل هنرمندان صفوی دسترسی داشته است، زیرا اثری به‌امضای او[12] از این تاریخ بر جای مانده که دقیقاً از صفحه‌ای در نسخه‌ای صفوی محفوظ در لنینگراد[13] الگوبرداری شده است.

نمونه چهارمی از آثار محمود در برلینگتن هاوس، اهمیت بسیار ویژه‌ای

8. No. 47, pl. XLI.

9. No. 114, pl. LXXVIIA.

10. Sakisian, p. 99.

11. Sakisian, p. 94, fig. 132; Marteau – Vever, pl. CI.

۱۲. در نسخه‌ای از **سبحة‌الابرار** جامی به‌خط سلطانمحمد خندان (ر.ک:

Burlington Magazine, vol. XXV, pp. 190–1).

13. Cf. Martin, pl. 114.

داشت، چون چهرهٔ امیرعلیشیر، وزیر وفادار و خردمند سلطان‌حسین را نشان می‌داد. او در سال ۱۵۰۱، چندین سال پیش از استادش درگذشت؛ از این اثر کلاً چنین برمی‌آید که از صورت زنده[۱۴] امیر علیشیر کشیده شده و لذا می‌بایست متعلق به‌حدود سال ۱۵۰۰ باشد. در این سال، محمود هنوز در هرات (که این نقاشی چهره می‌بایست در آنجا کشیده شده باشد) بوده است. اگرچه وزیر پیر در اشارات مکتوب خود نسبت به‌همعصرانش دارای لحنی پرتکبر است، ولی مطابق با آن وجه از شخصیتش که او را از زندگی اجتماعی دور می‌داشته و در سلک درویشان درمی‌آورده، جامه‌ای بی‌تکلف بر تن و دستاری ساده بر سر دارد.

بجز آثاری از محمود که در برلینگتن هاوس به‌نمایش درآمد، سایر آثار او را می‌توان در کتابهای زیر یافت:

نسخه **مخزن‌الاسرار** کتابخانه ملی پاریس[۱۵] به خط میرعلی در سال ۱۵۳۷ (ولی تصویر آن به‌تاریخ ۱۵۴۶ است)؛ نسخه **تحفة‌الاحرار**[۱۶]، که سلطان‌علی مشهدی در سال ۹۰۵ هـ.ق/ ۱۵۰۰ م. در هرات کتابت کرده است، و به‌نظر سکیسیان[۱۷] چهار تصویر آن را که یکی به‌امضای محمود می‌باشد، احتمالاً بعدها بدان افزوده‌اند. همین محقق، تصاویر نسخه‌ای هراتی متعلق به‌تاریخ ۱۵۲۴

۱۴. تصویری تقلیدی از آن در مجموعه‌ای در کتابخانه سرای موجود است.

15. Sup. pers. 985;
Blochet, *Catalogue,* no. 1264; *Peintures,* pls. XLI, XLII; *Enluminures,* pls. LII, LIII (a).

16. Sup. pers. 1416;
Blochet, *Catalogue,* no. 1683; *Musulman Painting,* pls. CVII, CVIII. Sakisian, fig. 128.
نسخهٔ دیگری از **تحفة‌الاحرار** در حراج اوکتاو هومبرگ (Octav Homberg) در ژوئن ۱۹۲۱، همراه با پنج برگ تصویر به‌فروش رفت. دو صفحه قرینه سرآغاز نفیس آن که به‌امضای محمود است، در تابلوی ۳۹ کتابچه راهنمای طرح چاپ شده بود. تأثیر سبک بهزاد در آن بسیار بارز است.

17. Sakisian, p. 88.

موجود در موزه متروپولیتن نیویورک[18] را، بخاطر عبارتی که در یکی از نقاشی‌هاست و در آن کلمه محمود به کار رفته، به‌محمود نسبت می‌دهد؛ با اینحال کلمه محمود که بمعنی ستوده است بندرت می‌تواند اشاره‌ای به شخص خاصی باشد[19]. از اینرو استدلال مشابه سکیسیان برای انتساب دو تصویر دیگر به‌محمود، نادرست درمی‌آید. استدلال او مبتنی بر این پایه است که دو تصویر در نسخه دیوان میرعلیشیر موجود در کتابخانه ملی پاریس[20] مورخ ۷-۱۵۲۶ نیز به‌دلیل آنکه یکی از آنها به‌نسخه نیویورک که همان عبارت را داراست شباهت دارد، از همین نقاش است.

اگر انتساب نسخه **خمسه** نظامی بتاریخ ۱۵۲۴ محفوظ در موزه متروپولیتن به‌محمود مردود باشد، دیگر مسأله اقامت محمود تا این سال در هرات منتفی می‌شود. باری، این نظر سکیسیان که محمود بعد از هجوم ازبکان در سال ۱۵۳۵ به‌بخارا رفته، چه درست باشد و چه نادرست، بدیهی است که پیش از این تاریخ، مکتب بخارایی وجود داشته است. در نمایشگاه برلینگتن،

www.tabarestan.info تبرستان

18. Described in Jackson and Yohannan, *Catalogue of Persian Manuscripts—Cochran Collection,* pp. 61 and 66. Illustrated in Martin, *Miniature Painters,* pls. 97–9; *The Nizami MS. from the Library of the Shah of Persia* (1927): (14 Plates); Sakisian, pp. 97 and 98: fig. 127.

۱۹. بیتی را که جکسون و یوهانان اشتباه خوانده‌اند، اینست:

شنیده‌ام که بر این طارم زراندود است
خطی که عاقبت کار جمله محمود است

که معنی آن چنین است: من شنیده‌ام که بر این گنبد طلایی این جمله نوشته است: «عاقبت کار، کاملاً ستودنی است». (یعنی سرانجام، همه چیز، همانطور که هست، خوبست). این بیت، شبیه بیتی است در نخستین حکایت **گلستان** سعدی که برطاق ایوان فریدون‌نبشته بود:

جهان ای برادر نماند بکس دل اندر جهان‌آفرین بند و بس

دکتر ر. ا. نیکلسون، که لطف کرده و نظر خود را در باره این بیت فرستاده است، با این نظر همعقیده است که در آنها احتمالاً به‌شخص خاصی اشاره نیست. به‌نظر او، اگر در مورد نام محمود، جناسی منظور باشد، ارزش عددی حروف کلمات آخر باید تاریخی را نشان دهد که چنین تاریخی نیز با تاریخ خاصی مربوط به‌محمود مطابقت ندارد.

20. Sup. turc. 316; Sakisian: figs. 111, 112.

دو کتاب به‌خط علی‌الحسینی و ابراهیم‌خلیل وجود داشت که به‌سالهای ۱۵۲۲ و ۱۵۲۴[۲۱] در بخارا کتابت شده‌اند، و دارای تصاویری مشابه هم و به‌سبک بخارا هستند. علت وجود رنگهای عالی در آثار مکتب بخارا، مثل نقاشیهای این دو نسخه، آن است که در ماوراءالنهر بهترین منابع معدنی برای تهیهٔ مواد رنگی وجود داشته است. بخارا در سال ۱۵۰۰ به‌تصرف خاندان شیبانی درآمد، و اگرچه تازه در سال ۱۵۴۰ بود که عبداللطیف آنرا پایتخت ولایتی مجزا قرار داد، ولی در سال ۱۵۱۲ عبیدالله‌بن محمود (او که در بین سالهای ۳۹-۱۵۳۳ بعنوان فرمانروایی می کرد، بعدها بزندان درافتاد) بخارا را اقامتگاه خویش قرار داد، بنابراین نسخ مزبور بایستی برای او استنساخ شده باشند. خاندان شیبانی همخون تیموریان بودند، زیرا ابوالخیر، جد خانواده، با نوه شاهرخ وصلت کرده بود. اگرچه شیبانی‌ها هنر جدیدی نپروراندند، ولی از این نظر که هنرمندان فراری از هرات را پذیرفتند و در سایه حمایت خویش قرار دادند، سزاوار قدر و اعتبار هستند. از اینرو، بنیانگذار مکتب بخارا ظاهراً همان عبیدالله است که در بالا ذکر کردیم. بعد از او باید از عبدالعزیز بهادرخان (۴۹-۱۵۴۰) نام برد، که به کتابخانه‌اش تعداد زیادی نسخ نفیس راه یافت، و برای او بود که محمود، تصویر تاریخدار[۲۲] در نسخه **مخزن‌الاسرار** کتابخانه ملی پاریس را (که شاید زیباترین نقاشی سبک بخارا باشد) کشید.

ولی همانطور که بلوشه و سکیسیان بیان داشته‌اند، مکتب بخارا در قرن شانزدهم، چیزی بیش از ادامه مکتب تیموری قرن پانزدهم بود. هر کس که آثار متعلق به‌این دو سبک را مقایسه کند، به کهن‌گرایی سبک بخارا پی می‌برد. یکی از چشمگیرترین آثار این سبک را می‌توان در نسخه **بوستان** سعدی کتابخانه ملی پاریس[۲۳] یافت که میرزاحسین‌الحسینی برای

21. Nos. 105, 106, 107.

22. Reproduced Blochet, *Musulman Painting,* pls. CXIV–CXV.

23. Sup. pers. 1187.
Cf. Blochet, *Enluminures,* pls. LVII, LVIII.

نوروز احمدخان (۵۵-۱۵۵۱) درسالهای ۵۶-۱۵۵۵د ربخارا نسخه‌برداری کرده است، و دارای تصاویری است که دقیقاً از نقاشیهای بهزاد در نسخه **بوستان** قاهره سال ۱۴۸۸ و نیز نسخه متعلق به‌آقای چستربیتی سال ۱۴۸۵، الگوبرداری شده است.

تعدادی کتابهای قطع کوچک که درکنار گلچین هنری کوچک در نمایشگاه عرضه شد و منسوب به‌میرعلی است، به‌آقای داوود[۲۴] تعلق دارد، و همراه با دیگر نمونه‌ها در بستن[۲۵] و برلین[۲۶]، با همان سبک، ظاهراً نشانگر جدایی از شیوهٔ تمام نقاشیهایی است که در دورهٔ حکومت سلطان‌حسین، در هرات تهیه می‌شده است، و تا حدی بازگشتی به‌سبک اوایل دورهٔ تیموری است.

شاه‌اسماعیل در دورهٔ کوتاه حیات خود بیش از حد درگیر جنگ و ستیز بود، و شروع حکومت جدید نیز فرصت چندانی برای حمایت از هنرهای کتابسازی به‌او نداد؛ مذاق او نیز بیشتر با شکار و ورزشهایی مانند چوگان سازگار بود. با اینحال او به‌ترکی و فارسی شعر می‌سرود، و گویا در خطاطی نیز دستی داشت؛ مجموعه‌ای در استانبول موجود است که نمونه‌ای از آثار خطاطی او را داراست[۲۷]. داستان توجه فراوان شاه‌اسماعیل به‌تأمین رفاه بهزاد در سال ۱۵۱۴، دست کم بیانگر این واقعیت است که شاه‌اسماعیل هنر بهزاد را ارج می‌نهاده است. از این گذشته بهزاد در سال ۱۵۲۲ به‌ریاست کتابخانه سلطنتی منصوب شد[۲۸] که البته امر آن به‌امضای شاه و نویسنده فرمان نیز

24. No. 109.

25. *Goloubew Catalogue,* no. 56; Schulz, pl. 138.

26. Kühnel, pl. 70.

27. Sakisian, fig. 150.

۲۸. متن فارسی فرمان انتصاب—اکنون درکتابخانهٔ ملی پاریس—همراه با ترجمه فرانسوی درماهنامه عالم اسلامی جلد ۲۶ بوسیله مرحوم علامه قزوینی آمده است.

Revue du Mond Musulman, Tome XXVI, 1914 (Mirza Mohammad Qazwini et L. Bouvat, 'Deux documents inédits relatifs à Behzâd').

ترجمه انگلیسی آن نیز درکتاب **نقاشی در اسلام** آرنولد موجود است:

Arnold, *P. I.,* pp. 150–1.

خواندمیر، دوست بهزاد، بود. این انتصاب اهمیت فراوانی داشت: نخست آنکه سبب بهبود سازمان کتابخانه شاه شد. البته منظور از کتابخانه، مفهوم امروزی آن نیست؛ در واقع سازمان کتابخانه متشکل بود از تعداد نسبتاً زیادی صنعتگر، خطاط، نقاش، تذهیبکار، تشعیرساز، طلاکوب، لاجوردساب، و غیره. همه این اشخاص ملزم به‌پذیرش ریاست بهزاد وگردن نهادن بر مدیریت او بودند. دوم آنکه، با در نظر گرفتن این که خواندمیر دوست صمیمی و قدیمی بهزاد بود، و به‌زبان پرزرق و برق علاقه داشت، فرمان انتصاب، دلیل آشکاری است بر اینکه شاه‌اسماعیل از بهزاد بسیار خرسند بوده است و مراحم دیرین را در حق وی روا داشته و این نقاش و تذهیبکار را، همچون گذشته در هرات، از اعتماد و تحسین شاهانه برخوردارساخته است.

در دورهٔ حکومت بعدی نیز، هنرمندان همچنان از حمایت پادشاه بهره‌مند بودند. این امر نتایج عالی ببارآورد؛ زیرا پس از آنکه تهماسب ده‌ساله در سال ۱۵۲۴ بجای پدر بر تخت شاهی نشست، نوشته‌اند که سلطان‌محمد — نقاش بزرگ — به‌او نقاشی آموخت، بطوریکه تهماسب در تذهیب سرلوح‌ها مهارت فراوانی کسب کرد، و در جوانی بقدری شیفته نقاشی بود که تمامی اوقات آسایش خود را صرف آن می‌کرد. نقاشان بزرگی چون بهزاد، سلطان‌محمد و آقامیرک نیز جزو مقربان شاه جوان شدند[۲۹]. تهماسب تمرین خطاطی و طراحی قالی نیز می‌کرد.

بنابراین اوضاع نیمه اول قرن شانزدهم برای تحول نقاشی فوق‌العاده مساعد بود. حمایت درباری شکوهمند، ارتباط نزدیکتر بین مکاتب شرق و غرب که در سایه یکپارچگی ایران میسر گشته بود، و نیز رشد و انتشار تکنیک که در هرات و دیگر پایتخت‌های قرن پانزدهم بنحو بسیار دقیقی پرمایه شده بود، همگی در این زمان، آن چیزی را ببارآورد که بسیاری از منتقدان، اوج سبک ایرانی می‌دانند: تحقق کمال شکوه ظرافت و تزیین.

۲۹. اسکندرمنشی، به‌نقل از:

Blochet, *Notices sur les Manuscrits...de la Collection Marteau,* pp. 227, 228

www.tabarestan.info تبرستان

خصوصیت معرف نقاشی صفوی (که نمونه‌های خوب بسیاری از آن موجود است) اوج تجمل و زرق‌وبرق سنجیده شده‌ایست که نشان از ذوق و سلیقه غنی‌تر و لطیف‌تر دربار صفوی نسبت به‌دربارهای پیشین دارد. رنگها عالیترین رنگها، نقشها رو به‌کمال، و موضوعات مقبول، صحنه‌های زندگی درباری هستند که از پیکره‌های فراوان با پوشاک فاخر بر گرد غرفه‌های مجلل طاقدار باغهای شاهانه برخوردارند. ترکیب‌بندیها به‌ایستایی گرایش دارند؛ پسران و دختران زیبا و خوش‌اندام (که با حالت دلربا و پیچ‌تاب جدیدی ترسیم شده‌اند) لمیده و مشغول عیش‌ونوشند، یا نغمه می‌نوازند؛ ولی باز همان توجه به‌گیرایی و شکوه فراوان در صحنه‌های حرکت، شکار و تصاویر رزم گنجانده شده است. در این صحنه‌ها، پیکره مرکزی، معمولاً تصویر نمایان شهریار وقت است.

در نقاشی این دوره، تمایل هنرمندان هرات به‌پرهیز از رنگهای گرم، دیگرمشهود نیست، آنان هر ترکیب رنگی را آزادانه بکار می‌گیرند، ولی برای دستیابی بر شکوه و جلال، شیوه‌های تکنیکی را پرمایه‌تر و استادانه‌تر می‌گردانند. علاوه بر زرافشان کردن کاغذ، و استفاده از کاغذهای ابر و باد در صفحات متناوب با رنگهای گوناگون (آخرین شیوه همیشه تأثیر خوشایندی ندارد)، حواشی را گاه با تشعیر حیوانات طلایی‌رنگ، یا با درختان و شاخ و برگها (که اغلب زیبایی تزئینی بسیار داشت) پر می‌کردند. کاربرد هنر نقاشی تا بروی جلد کتابها که اغلب لاکی بود، گسترش یافت. در ضمن بسیاری از نقشمایه‌های نقاشان در نقش قالیها و پارچه‌های این زمان، که بدون تردید اغلب بدست نقاشان دربار طرح می‌شد، راه یافتند.

پابپای آثار نقاشان بزرگ کتابخانه‌های سلطنتی، به سفارش هنرپروران کم‌ثروت‌تر، تعداد زیادی نقاشیهای بسیارکم زرق‌وبرق‌تر تهیه شد. برخی از این‌ها، آثار واقعی هنری محسوب می‌شوند، و تنها تعداد اندکی فاقدگیرایی هستند؛ ولی بیشک بدنبال افزایش تقاضا، آثار ضعیف و سطحی نیز -- که درصد آنها درمقایسه با گذشته نسبتاً بیشتر بود -- تهیه می‌شد.

www.tabarestan.info تبرستان

نقاشی اوایل دوره صفویه را عموماً می‌توان با جزئیات نوع پوشاک، که از همه مشخص‌تر خصوصیت بارز دستار است، زود تشخیص داد. مشخصه این سرپوش عجیب، کلاه باریک و کشیده‌ایست که در امتداد آن چوبی قرار دارد که غالباً تا چندین سانت بالاتر از دستار که بدور آن پیچیده شده ادامه می‌یابد.

اولیاچه‌له‌بی -- جهانگرد ترک نیمه قرن هفدهم -- شرح خنده‌داری در باره منشأ این دستار صفوی دارد. او می‌گوید که ابراهیم -- بنیانگذار سلسله صفویه -- خواب دید که از خری بچه‌ای آورده که هفتاد انگشت دارد. چنین تفسیر کرده‌اند که این خواب، رسیدن به‌امپراتوری را به‌او نوید می‌داد و او سوگند یاد کرد که اگر این خواب تحقق یابد، به‌افتخار آن، آلت نرینه خری را در دستار خود بر سر نهد و صدای حیوان را با ساز موسیقی درآورد. «به همین علت است که تاج و سرپوش ایرانی به‌شکل کنونی درآمده است، و موسیقی‌شان نیز شبیه عرعر خر است.» در واقع کلاه قرمزی که سبب وجه تسمیه قزلباش «قرمزسران» صفویه شیعی شده بود، احتمالاً به‌این خاطر بلند ساخته می‌شد تا بتواند دستار مخروطی را با دوازده‌تای خود که نشانه دوازده امام شیعه بود، محافظت کند؛ ولی این کلاه غالباً بیش از حد بلند بود، بطوریکه برخی از ملایان قدی به‌حدود دو متر داشتند. البته این کلاه همیشه قرمز نبود.

در قرن شانزدهم، تمایز کاملی بین سبکهای قسمتهای مختلف امپراتوری ایران وجود نداشت. هنرمندان دربار پایتخت‌های تبریز و قزوین شیوه خاصی را رایج کردند؛ و اگرچه آثاری از سبکهای ولایتی بر جای مانده، ولی معمولاً تفاوت اندکی بین آثار شرق و غرب ایران دیده می‌شود. ظاهراً بویژه نقاشی هرات، تقریباً در اوایل این قرن تا حد زیادی درشیوه حاکم مستحیل می‌شود، گو اینکه در تصاویر برخی کتب سبک خراسانی ادامه می‌یابد.

هرات به‌سبب اهمیت فراوان جغرافیایی و سیاسی، اعتبار خود را در طول ثلث اول قرن شانزدهم حفظ کرد. تهماسب و برادرش، سام‌میرزا، یکی

www.tabarestan.info تبرستان

پس از دیگری به‌فرمانروایی هرات منصوب گشتند. انتصاب شاهزادگان در سمت والی استان شرقی، با وجود تهاجمات، غارتگریها، مزاحمت‌های ازبکان، مدتهای طولانی بعد از آن نیز ادامه یافت.

نمونه معرف نقاشی دوره انتقالی بین سبک قرن پانزدهم هرات و سبک صفوی، تصاویر نسخه‌ای است که در بلخ (در آن زمان شهری از خراسان بود)، به‌سال ۱۵۰۴ کتابت شده است (شمارهٔ ۱۲۰). این تصاویر[۳۰] به‌آثار قرن پانزدهم بسیار شبیه‌اند، و دستارهای صفوی که در آنها دیده می‌شوند (مگرآنکه اینها را بعداً افزوده باشند، که بسیار بعید است) در آن تاریخ در خارج از قلمرو شاه‌اسماعیل، پدیده مجزایی بنظر می‌رسید.

یکی از عالی‌ترین نسخ این دوره، نسخه نفیسی از آثار امیرعلیشیر نوایی درکتابخانه پاریس است، که تهیه آن در هرات به‌سال ۱۵۲۷ بپایان رسیده است و تصاویر آن در بسیاری از کتب معتبر چاپ شده‌اند[۳۱]. این نقاشیها بی‌امضا هستند، ولی احتمالاً، دست‌کم تعدادی از آنها کار شاگردان تبریز بهزاد می‌باشند. در هرحال، امکان ندارد که هنرمندان در یکی از دیدارهای غیراتفاقی شاه از هرات، همراه وی نبوده باشند، شاید هم، این نسخه در هرات کتابت شده و تصاویر را بعدها در تبریز بدان افزوده باشند. در یکی از این تصاویر، که صحنه شکار است، بهرام گور را شبیه شاه‌اسماعیل نمایش داده‌اند (اگرچه شاه سه‌سال قبل از آن درگذشته بود). در اثر دیگر، که مرگ فرهاد را نشان می‌دهد، تأثیرات شدید سبک قرن پانزدهم وجود دارند؛ ولی در اغلب نقاشیهای دیگر، سبک صفوی کاملاً استقرار یافته است. م. بلوشه تردید دارد که صحنه عشق شیخ صنعان[۳۲] به‌دختر

30. Marteau and Vever, figs. 84, 85, and 88; Sakisian, fig. 110. Stchoukine (*Louvre Cat.*, p. 17) would date the miniatures 1520–30.

31. e. g. Blochet, *Les Enluminures,* pls. XLVIII–LI; Sakisian figs. 111, 112, 114–16; *Musulman Painting,* pls. CXXI–CXXV.

32. Blochet, *Les Enluminures,* pl. XLVIII.

ترسا، کار خود بهزاد باشد؛ البته بیشتر به‌این سبب که تصویر شیخ به‌تصویر مشابهی در نقاشی کوچک نسخهٔ **۱۵۲۴** (شمارهٔ **۱۳۱**) شباهت دارد. با اینحال، در این زمان بهزاد بایستی پیرمردی بوده باشد، و تصویر موجود در کتابخانهٔ ملی پاریس هیچ نشانی از ضعف و فتور در او نشان نمی‌دهد، درحالیکه تصویر کوچک مزبور با وجود گیرایی فراوان آن، از نظر استحکام و صلابت طراحی به‌پای آن نمی‌رسد.

تعداد قابل توجهی از سایر نقاشیهای این دوره یا پیشتر از آن (که ظاهراً متعلق به‌شرق ایران هستند) در دست است که برخی از زیباترین آنها، تصاویر نسخهٔ **خمسه** نظامی سال **۱۵۲۴** محفوظ در موزه متروپولیتن نیویورک[۳۳] هستند. کاتب این نسخه سلطان‌محمدنور هراتی[۳۴] است که در سایهٔ حمایت امیرعلیشیر بسر می‌برده است. در تصاویر این دو نسخه، و در تصاویر نسخ اندکی پیشتر از آن‌ها، خصوصیاتی از سبک قرن پیش را می‌توان یافت؛ پیکره‌ها همچنان اندکی خشک هستند و در آنها هنوز کمال پختگی دیده نمی‌شود. طراحی هنوز به‌آن حد از روانی که اندکی بعد از آن پدید آمد، نرسیده است؛ با اینحال تصاویر آن از گیرایی و زیبایی قابل‌توجهی برخوردارند، و کار هنرمندان پرقریحه‌ای هستند که نمی‌توان آنان را به‌تسلیم بیش از حد به هدفهای شکوهمند و شیفتگی به‌نفاست کار، متصف کرد.

تصاویر **دیوان حافظ** م. کارتیه که در برلینگتن هاوس به‌نمایش درآمدند[۳۵]، از خصوصیت مستقل بیشتری برخوردارند. قسمتهایی ازاین نسخه را

33. Jackson and Yohannan, *Catalogue of Persian Manuscripts–Cochran Collection*, pp. 58– 67, pls. 3–6. Martin, *The Nizami MS. from the Library of the Shah of Persia*, 1927.

۳۴. نسخهٔ بسیار نفیسی از **دیوان** حافظ، که سلطان‌محمدنور در سال ۹۳۰ ه / ۱۵۲۴ م. نسخه‌برداری کرده، هفت تصویر دارد که از نظر سبک دقیقاً مشابه تصاویری است که اشاره شد. این نسخه قبلاً متعلق به‌م. کلودآنه بوده است و در سوث‌بیز (Sotheby's) در ژوئن ۱۹۲۰ به‌حراج درآمد (lot 67, pl. v).

35. No. 127, pls. LXXXIII–LXXXIV, colour plate LXXV.

(که در جای دیگری نیز بررسی شده است) نقاشان نامدار، سلطان‌محمد و شیخ زاده مصور کرده‌اند. تاریخ دقیق آن معلوم نیست، ولی نمی‌تواند به‌تاریخ پیش از تولد سام‌میرزا تعلق داشته باشد؛ زیرا سام‌میرزا که برادر شاه‌تهماسب است، نامش درعبارتی، برروی یکی از نقاشیهای مزبور آمده است. البته این درصورتی است که نوشته مزبور بعدها بدان افزوده نشده باشد؛ و برای اثبات این موضوع هم دلیلی در دست نیست. تاریخ تولد این شاهزاده سال ۱۵۱۷ است و لذا طبعاً این گرایش وجود دارد تا نقاشی‌ها را حداقل به‌تاریخ پانزده سال یا بیست سال متعاقب‌تر که او درسنی بوده که می‌توانسته ارزش و اهمیت آنها را درک کند، نسبت دهیم؛ با اینحال شاید هم به‌زمان جلوتر تعلق داشته باشند، و بدون تردید از خصوصیت شادابی و صداقتی که در نقاشی بسیار اشرافی آغاز ثلث دوم قرن شانزدهم رفته‌رفته از بین می‌روند، برخوردارند، و عناصر برجسته سبک خراسانی درطراحی پیکره‌ها و ترتیب‌بندی آنها که اندکی متعاقب‌تر از آن دیده نمی‌شوند، درآنها به‌چشم می‌خورند.

نسخهٔ قابل توجهی از اوایل سالهای سلطنت شاه‌تهماسب، کتاب پر از تصویر **ظفرنامه** یا تاریخ تیمور است که در ۱۵۲۹، به‌خط سلطان‌محمد نور نوشته شده، و دولت ایران به‌نمایشگاه امانت داده بود (شمارهٔ ۱۳۷، تصویر ۸۹). نوشتهٔ آخر این کتاب، تصاویر را کار بهزاد معرفی می‌کند، ولی درخود تصاویر بندرت می‌توان اثری از سبک شناخته شده بهزاد یافت. بنابراین نمی‌توانیم مطلب مزبور را به‌آسانی بپذیریم. ترکیب‌بندی آنها، متنوع و جالب و اغلب حاکی از مهارت در فضابندی و تنظیم کلی اثر هستند، ولی در پرداخت جزئیات خام‌دستی آشکاری وجود دارد. رنگامیزی نیز در همه‌جای آثار، زیبا و یکدست نیست؛ با اینحال برخی از این نقاشیها بسیار گیرا و چشمگیر هستند و سطح کار اگر عالی نباشد، باری بسیار خوب است.

همین اوصاف درمورد **شاهنامه** نفیس‌تری که در اختیار بارون‌ادموند-دوروتچیلد است و به‌چند سال بعد از آن یعنی سال ۱۵۳۷ تعلق دارد، صدق

www.tabarestan.info تبرستان

می‌کنند. این نسخه از نظر تعداد تصاویر آن (۲۵۶ عدد) منحصر بفرد است. این تصاویر ظاهراً کار هنرمندان سرآمد دربار آن زمان هستند. گزینه‌ای از این تصاویر را می‌توان در تابلوهای ۹-۱۲۲ کتاب مارتین یافت. در این نقاشیها، اثراتی ناخوشایند و اندکی خشک بچشم می‌خورد؛ هرچند دارای تکنیکی عالی هستند، ولی در ارائه نهایی تا حدی ناموفق‌اند، و چنین برمی‌آید که نقاشان پرقریحه و بسیار آموزش دیده آنها، سفارش معینی را مسؤولانه، ولی بدون شوروحال خاصی انجام داده‌اند.

بی‌تردید، نفیس‌ترین نسخه نیمه اول و درواقع سراسر قرن شانزدهم، **خمسه** نظامی موزهٔ بریتانیا[۳۶] است، و کاتب بزرگی بنام شاه‌محمود نیشابوری، آنرا بین سالهای ۱۵۳۹ و ۱۵۴۳، برای شاه‌تهماسب، در تبریز کتابت کرده است. این نسخه که درکمال نفاست تزیین یافته، دارای چهارده تصویر بزرگ با زیبایی و لطافت خیره کننده است، که کار میرک، سلطان‌محمد، میرسیّدعلی، میرزاعلی، مظفرعلی، و احتمالاً دیگر نقاشان است. این تصاویر که بارها به‌چاپ رسیده‌اند، توسط انتشارات **استودیو** رنگی چاپ‌شده‌اند[۳۷]. آثار مزبور نشانگر اوج سبک شکوهمند، وغنی‌ترین و کامل‌ترین دستاورد تکنیک نقاشی ایران محسوب می‌شوند[۳۸].

صدها نمونه از آثار نقاشان قرن شانزدهم بر جای مانده‌اند؛ بیشتر آنها بدون امضا، و تنها تعداد اندکی، حاوی اشاراتی بر هویت هنرمندان هستند. از این گذشته، حتی وقتی هم یک نقاشی حاوی نامی باشد، قضاوت بین امضای

36. Or. 2265.

37. *Studio* publication,

The Poems of Nizami, described by Laurence Binyon, London, 1928.

۳۸. کاملاً محرز نیست که این آثار منسوب، اصل هستند، و حتی ممکنست که کار یک نفر باشند؛ ولی نسخهٔ مزبور، احتمالاً بایستی همیشه معروف بوده باشد، و آشکار است که بزرگترین استاد یا استادان زمان، آنرا مصور کرده‌اند، و به‌آسانی نمی‌توان دریافت که چرا بایستی نام چندین هنرمند -- هرچند درست -- ذکر شده باشد. به‌نظر بلوشه، دو عدد از تصاویر را خطاط کتاب، از طرف میرک و سیدعلی امضا کرده، و به‌احتمال ، همهٔ تصاویر، کار این دو نقاش است.

اصلی و عباراتی که صاحب کتاب با مسؤول کتابخانه درمورد انتساب آن نوشته، معمولاً دشوار است. البته این حاشیه نوشته‌ها ممکنست در همان زمان انجام گرفته، که در اینصورت احتمال دارد اصل باشند؛ ولی گاه متعلق به زمان بعد از نقاشیها هستند، که در اینحال اگر هم از جانب جاعلان متقلب نوشته نشده باشند، ولی نمی‌توان بهای چندانی به‌آنها داد. تعیین حتی تاریخ تقریبی نوشته‌شدن نام هنرمند نیز غالباً غیرممکن است؛ زیرا کاتبان کارکشته می‌توانند نوشته پیشین را با مهارت شگفت‌آوری تقلید کنند. البته نامهای گمنام را احتمالاً کمتر از نامهای مشهور جعل کرده‌اند. در راه جستجوی نام نقاشان باید به‌دوره تاریخی نقاشی نیز توجه کافی داشت. امضای اثری که مثلاً در بازار یافت شده بیش از امضای اثری که سالهای سال در کتابخانه‌ای بزرگ (عمومی یا خصوصی) حفظ شده، احتمال جعلی بودن دارد.

www.tabarestan.info تبرستان

به‌هرحال، اگرچه اغلب نقاشیها بی‌امضا هستند، و هرچند بسیاری از امضاها و حاشیه‌نوشته‌ها نیز بطورحتم جعلی یا نادرست‌اند، ولی تعداد آثار برجای مانده از قرن شانزدهم که امضای اصل دارند بمراتب بیش از تعداد اینگونه آثار باقیمانده از قرن پانزدهم هستند. در ضمن، تعداد هنرمندان شناخته شده نیز درقرن مزبور افزایش قابل‌ملاحظه‌ای یافته‌اند. درباره تاریخ هنرمندان، اطلاعاتی چند توسط محققانی چون م. بلوشه، سرتوماس‌آرنولد، و م. سکیسیان از منابع ایرانی و ترکی، فراهم آمده است، ولی نتایج این پژوهشهای پرتلاششان، ناچیز، ناقص، و گاه مغایر یکدیگر هستند، و ما در مورد موضوعاتی چون ویژگی سبک مکاتب مختلف و آثار منفرد نقاشان، همچنان سخت بی‌اطلاع هستیم.

در این فصل کوششی نشده که بیش از خلاصه برخی از حقایق آشکار درباره تعداد کمی از هنرمندان سرآمد اوایل دوره صفویه، و نیز مطالبی چند در باب ویژگیهای آشکار و آثار احتمالی آنان مطلبی گفته شود.

در بارهٔ بهزاد باید مطالب اندکی را بیفزائیم: او بعد از انتصاب به ریاست کتابخانهٔ سلطنتی در سال ۱۵۲۲، حدود سیزده سال زیست، و بنا بر

گاهنامه‌ای که در جای دیگر کتاب آمده است[۳۹]، وفاتش در سال ۱۵۳۵ یا ۱۵۳۶ روی داده است؛ ولی روایت دیگر، تاریخ وفات او را دو سال جلوتر از این می‌داند[۴۰]. عملاً هیچگونه اثری که بتوان با اطمینان به‌دورهٔ صفوی بهزاد نسبت داد، بر جای نمانده است. با اینحال، در برلینگتن‌هاوس اثری بنمایش درآمد که تاریخ ۹۳۰ هـ. ق (۱۵۲۴ م.) را دارد و ظاهراً بطورحتم از اوست. دلیل اصالت آن را بعداً بیان خواهیم کرد[۴۱]. این اثر کوچک و گرد که گفتگوی بین یک حکیم و یک جوان را نشان می‌دهد، نمونه درخشانی از آثار خرد و بغایت چشمنواز است، امّا طراحی آن چیره‌دستی کمتری نسبت به‌طراحی آثار دوره هرات او دارد. نبودن نمونه‌هایی مشهور از اواخر عمر بهزاد را شاید بتوان ناشی از قوای روبه ضعف او دانست. طرح دو شتر در حال جنگ ارسالی از تهران (شماره ۱۳۲ و تصویر ۸۷ الف) شاید نشانی از افول قدرت هنری او باشد. در موزه لوور یک طرح نیمه‌رنگی موجود است[۴۲]، که شاه‌تهماسب جوان را بر سکویی روی درخت چنار، در حال نگاه به‌پائین، و رعایا و ملازمانشان را ایستاده نشان می‌دهد. در طرف چپ تصویر نردبانی که شاه از آن بالا آمده، این عبارت با خطی بسیار ریز نوشته شده است: پیرغلام بهزاد («بنده پیر-بهزاد»)، و بر روی ردای یک ملازم پیر که در سمت راست تصویر است، عبارت: پیرقاپوچی («دربان پیر») بچشم می‌خورد. در طرح، نام شاه نیز که حدود شانزده‌ساله می‌نماید، وجود دارد، و همین موضوع، نقاشی را به حدود سال ۱۵۳۰ تاریخگذاری می‌کند. طرح مزبور، از شخصیت‌پردازیهای موفقی سرشار است، و احتمالاً اصل است.

اسکندرمنشی، وقایع‌نگار اوایل قرن شانزدهم[۴۳]، سلطان‌محمد، نقاش دیگر را با بهزاد همتراز می‌داند. به‌گفته او، هردو از نظر ظرافت قلم خود به‌رفیع‌ترین جایگاه و آوازه‌ای عالمگیر دست یافتند؛ و تهماسب نیز که در

۳۹. ر.ک: ضمیمه یکم.

40. See Sakisian, p. 105.

41. Catalogue no. 131.

42. Sakisian, fig. 133; Migeon, fig. 38.

43. A. D. 1616. Arnold, *P. I.*, p. 141.

عنفوان جوانی، شورو علاقه بی‌نهایتی به‌نقاشی داشت، شاگرد سلطان‌محمد بوده است. امروزه این گرایش وجود دارد که هر نقاشی خوبی را که به‌سالهای ابتدای سلطنت شاه‌تهماسب تعلق دارد، به‌سلطان‌محمد یا میرک نسبت دهند. ولی اطلاعات ما برای ارزیابی سبک او بسیار ناچیز است. دو عدد از نفیس‌ترین تصاویر نسخه بزرگ **خمسه** نظامی محفوظ در موزه بریتانیا[۴۴]، که در بالا ذکر آنها رفت، به‌وی منسوب‌اند، وشاید تصاویر دیگر همین نسخه نیز از او باشند. نام او در دو اثر مزبور، نوشته شده است. این نقاشیها که یکی خسرو را به‌هنگام یافتن شیرین در حال آب‌تنی نشان می‌دهد، و دیگری که بهرام را در حال شکار شیرها نمایش می‌دهد، حاکی از آنند که هنرمند، یک نقاش رنگپرداز عالی، و یک استاد سبک شکوهمند است. «او هنرمندی تیزبین نسبت به‌حرکات طبیعی انسانها و حیوانات است؛ پیکره‌های انسانی او موزون، و اسبانش فوق‌العاده لطیف هستند، و در نمایش حرکت، هنرمندی عالی است[۴۵]». سلطان‌محمد در صحنه بی‌نظیر بزم نسخه **دیوان حافظ** کارتیه (تصویر ۷۵) نشان می‌دهد که کاریکاتورنگاری پرقدرت است و تصویر شاهزاده‌ای در همین نسخه (تصویر ۸۴ الف) که درباریان جوانی بر گردش حلقه زده‌اند نمودار قدرت او در پیوند عناصر سنتی با طرح‌بندی جدیدی شاعرانه و ملیح است.

سام‌میرزا، برادر شاه‌تهماسب، و اسکندر منشی از آقامیرک سخن بمیان آورده‌اند. سام‌میرزا در سال ۹۵۷ ه./ ۱۵۵۰ م. از آقامیرک زبان به تحسین فراوان می‌گشاید، و او را سرآمد بی‌رقیب نقاشان دربار معرفی می‌کند. آقامیرک درمقام رفیعی جای داشت و سیدی اصفهانی بود و شعر نیز می‌سرود[۴۶]. احتمالاً همین امر که او از نسل پیغمبر (ص) بوده بر شاه که بعد خود به مسائل مذهبی به‌حد افراط تعصب یافت، مؤثر افتاده، بطوریکه میرک را

44. Or. 2265.

45. Binyon, *The Poems of Nizami*, p. 5.

46. See Blochet, 'Les Manuscrits Orientaux de la Collection Marteau' (*Notices et Extraits*, t. XLI), pp. 226 and 227; Arnold, *P. I.*, p. 141.

همچنین ر. ک: ضمیمه یکم.

بعنوان مقرب خاص خود انتخاب کرد. بنا بر گفتهٔ عالی --مورخ ترک-- میرک شاگرد بهزاد و استاد سلطان‌محمد بوده است. پنج عدد از تصاویر نسخه **خمسه** نظامی موزه بریتانیا به‌این هنرمند منسوب‌اند. سه عدد آنها، صحنه‌های مجلل دربار را نشان می‌دهند، و موضوع دو عدد دیگر، یکی انوشیروان در حال شنیدن سخنان جغدها در خرابه‌هاست (که امضای واضحی دارد)، و دیگری مجنون در میان حیوانات وحشی است. این تصاویر که هرکدام در نوع خود، شاهکاری بشمار می‌آید، حاکی از آنند که میرک، همانند سلطان‌محمد، اسیر مضامین و موضوعات قراردادی نبوده است. آثار شناخته شدهٔ دیگر را نمی‌توان چندان به‌یقین به‌این نقاش بزرگ نسبت داد.

یکی از نفیس‌ترین تصاویر **خمسه** نظامی موزهٔ بریتانیا، واقعه معروف سوراخ شدن پا و گوش گورخر با یک تیر بهرام گور را نشان می‌دهد. بر روی تصویر، این عبارت نوشته شده است: «عمل استاد مظفرعلی». اسکندر منشی او را که نقاش دو اثر در کتابخانه عمومی لنینگراد نیز است[۴۷]، سخت می‌ستاید، و می‌گوید که او شاگرد بهزاد و چهره‌نگار برجسته‌ای بوده است، و طراحی تصاویر کاخ مجلل و تالار چهل‌ستون و اجرای اغلب آنها بدست او انجام گرفته است، و اینکه او بعد از مرگ شاه‌تهماسب (۱۵۷۶) دیری زنده نبوده است. وی ظاهراً در دورهٔ بعد از دورهٔ میرک و سلطان‌محمد، نقاشی سرشناس بوده است. اسکندر از نقاشی «طلایی» او نام می‌برد، که از قضاوت از روی نمونه‌هایی که از او داریم، شعله‌ای طلایی همراه با مقدار زیادی رنگ قرمز در جزئیات اثر توصیف می‌کند. شاید چنین توصیفی، معنایی ادبی داشته باشد. هنرمند دیگری که در تهیه این نسخه همکاری داشته، میرزاعلی تبریزی است؛ ولی دربارهٔ او اطلاعات اندکی وجود دارد، فقط می‌دانیم که در زمان خود پرآوازه بوده است، و شاگردی داشته بنام کمال، که چندین اثر او باقی است[۴۸]. درباره میرسیدعلی، پنجمین نقاش نامدار این نسخه نیز بعداً

47. Martin, I, p. 118.

48. Sakisian, pp. 124, 125, with references.

مطالبی خواهیم گفت.

سیدمیرنقاش، که در ضمیمه یکم نام او آمده است، گویا همان نقاشی است که پیرو بهزاد بوده و عالی درباره او سخن بمیان آورده است. او سرپرست کتابخانهٔ تبریز شاه‌تهماسب و نقاشباشی دربار او[۴۹]، و اصلاً از اصفهان یا سلطانیه بوده است. احتمالاً علی پسر اوست. این نکته در ردیابی تأثیرات سبک «بهزادی» بسیار شایان توجه است. در نسخهٔ **دیوان حافظ** کارتیه (شماره ۱۲۷) اثری هست که صحنه درون مسجدی را نشان می‌دهد. این اثر به‌امضای شیخ‌زاده است، و در آن چند بیت شعر هجوآمیز درباره ریای واعظان نوشته است (تصویر ۸۴ ب). این نقاشی، کارطراحی بزرگ است که شخصیت تیزبین او در حالات حاضرانی که تحت‌تأثیر وعظ قرار گرفته‌اند، مشهود است.

به گفته عالی، شیخ زاده اهل خراسان، و شاگرد بهزاد بود. بدرستی معلوم نیست، آیا او بعدها به‌تبریز آمده است، و آیا سلطان‌محمد، که در مصور کردن **دیوان حافظ** کارتیه با وی همکاری داشته، در خراسان نیز با او کار می کرده است.

یکی از گیراترین طرح های موجود در هنر ایرانی، که اغلب هم آنرا چاپ کرده‌اند، پسر نشسته‌ای است که کتابی و گلی در دست دارد، و م. کش لین (شماره ۱۴۵) به‌نمایشگاه برلینگتن امانت داده بود، و به‌امضای شیخ‌محمد است. این طرح، که در باره آن نیز چندین شرح وجود دارد، احتمالاً متعلق به‌نیمه نخست قرن شانزدهم است؛ ولی مشکل بتوان پذیرفت که همین هنرمند، نقاش تصویر «شتر و ساربان» باشد، که دارای رنگامیزی عالی است، و نام او بر آن نوشته شده و تاریخ ۱۵۵۶ را دارد (شمارهٔ ۱۴۶). شاید چندین هنرمند و خطاط به‌همین نام وجود داشته‌اند. اسکندر منشی از شیخ‌محمد شیرازی بعنوان نقاش و خطاطی چیره‌دست یاد می کند که الگوهای اروپایی را تقلید می کرد و آنها را در بین مردم مقبول ساخت. او در دورهٔ اسماعیل-

49. Sakisian, pp. 108, 111.

میرزا (۷۸-۱۵۷۶) به‌جمع کارگزاران کتابخانه سلطنتی پیوست، و بعد در دوره شاه‌عباس در ساختن کاخ جدید قزوین شرکت جست.

چند سال پس از تهیه نسخه **خمسه** نظامی ۴۳-۱۵۳۹ موزهٔ بریتانیا، نقاش گمنامی ترجمه فارسی **عجایب‌المخلوقات** قزوینی را با بیش از ششصد تصویر، با کیفیتی بسیار متفاوت، مصور کرد. این نسخه (شمارهٔ ۱۷۶، تصاویر ۹۶ و ۹۷) از نظر تنوعات، ابداعات بارآور، سلاست و روانی مطبوع و طنز موجود در طراحی حیوانات، کم‌نظیر است. احتمالاً تمامی تصاویر کار یک نقاش است که مانند خطاط کتاب شاید شیرازی بوده باشد. به‌لحاظ حالت شوخ و بذله‌آمیز و طرح و رنگ شاعرانه تصاویر آن، اثری از روح نقاشیهای شیراز در آنها بچشم می‌خورد. ولی چنین ویژگی از هنر خاص درباری بسیار بدورست.

اسکندرمنشی می‌گوید که شاه‌تهماسب در اواخر دوره حکومت خود، به‌سبب اشتغالات فراوان، وقت فراغتی نداشت، و از اینرو به کار هنرمندان کمتر توجه می‌کرد[۵۰]. شاه‌تهماسب بطور مسلم کارهای بسیاری داشت که اوقات او را می‌گرفت. سپاه او تقریباً همیشه درگیر جنگ با قوای عثمانی سلیمان قانونی، اُزبکان، و گرجیان بود، که همگی عملیات رزمی گسترده‌ای بودند؛ در همانحال نیز دو تن از برادرانش سام‌میرزا و القاس‌میرزا علیه او شوریدند. باری، کاهش علاقه شاه به‌نقاشی، احتمالاً بیشتر ناشی از افزایش تعصب مذهبی او بود که بی‌شک با سرشت خرافی و تعبد فوق‌العاده نیمه‌مذهبی مردم ایران شدت می‌یافت. گزارشهای آنتونی جنکینسون، فرستاده شجاع ملکه الیزابت در سال ۱۵۶۲، و توصیفات سفیر ونیزی در نه‌سال بعد از آن، حکایت از شخصیت کاملاً نامطبوع شاه‌تهماسب دارد، شخصیتی که عبوس، متعصب و پست بود. سفیر ونیز می‌گوید که شاه‌تهماسب یازده سال از قصر خویش بیرون نیامد، «بخاطر ناخشنودی شدید از مردمانش، برای شکار، یا هرگونه

۵۰. با اینحال، او کتابخانه خود را همچنان برپا نگهداشت. اسکندر از یک خطاط خوب ثلث یاد می‌کند که در پایان دورهٔ سلطنت تهماسب بسمت کتابدار منصوب شده بود.

تفریح دیگر بیرون نرفت[51]. » چنین تغییراتی در ذوق و روحیه این هنرپرور، بطور حتم برای هنرمندان فاجعه‌آمیز بود. عجیب نیست که سبک بزرگ صفوی که به‌مواد و وسایل گرانبها نیاز داشت، پیش از نیمه قرن شانزدهم، از بین رفت. این سبک، تنها در سایه حمایت مستقیم شهریاری ثروتمند، توانست نشوونما یابد، و همراه با کاهش توجه او، ویژگیهای آن بزودی دستخوش تغییر شد.

اسماعیل دوم (۷۸-۱۵۷۶ م.) به‌هنگام جلوس، کتابخانه را دگربار برپا ساخت، و هنرمندان نامداری چون زین‌العابدین، سیاووش، صادقی‌بیگ، خواجه‌نصیر، شیخ‌محمدشیرازی، علی‌اصغر کاشانی، عبدالله شیرازی، و شاید محمدی هراتی[52] را به‌کار گمارد. ولی او، پس از قتل برادرش، سلطان-ابراهیم، که پرقریحه و اهل هنر بود، فقط دو سال زیست. هیچکدام از پادشاهان بعدی، همپایه پیشینیان بزرگ خود، کتابدوست نبودند.

نسخ خطی حدود سال ۱۵۶۰، یا حتی پیشتر از آن، قالبی تهیه می‌شدند، و دیگر کمتر بزیبایی تزیین می‌یافتند. رنگهای رقیق‌تر جای رنگهای مات و غنی قرن پیش را می‌گیرند؛ رنگ طلایی دیگر کمتر بیدریغ بکار می‌رود، طراحی بی‌دقت‌تر و خشکتر می‌شود. چنین خصوصیاتی، بویژه در **شاهنامه‌های** بیشمار این دوره که معمولاً دارای مجلدهای بزرگ و مشابه هم بودند، مشهود است. ولی این تغییرات همه آثار را دربر نمی‌گرفت، بطوریکه نسخ فراوانی با تصاویر زیبا، از دوره میانه این قرن و نیمه آخر آن در دست است. ازجمله این نسخ که در برلینگتن هاوس نیز به‌تماشا گذاشته شد، برخی از تصاویر چشمگیر

51. *Travels of Venetians in Persia* (Hakluyt Society, 1873).

۵۲. اسکندر منشی (ر.ک: Arnold, *Painting in Islam*, pp. 141-4. سرتوماس آرنولد به‌اشتباه، اسماعیل میرزا را مؤسس سلسله صفوی می‌داند). تصاویر**شاهنامه** ای متعلق به‌همین دوره (Mateau and Vever, pls. CII-CIV) به‌زین‌العابدین، سیاووش، صادقی بیگ، علی-اصغر کاشانی و نقدی بیگ منسوب هستند. نامها را گویا کتابدار درنسخه وارد کرده‌است. تصاویر نسخه، نمونه آثار این دوره و به‌سبکی بلندپروازانه هستند. به‌گفتهٔ علی، زین‌العابدین، شاگرد میرمصور بود. درمورد میرمصور ر.ک: ضمیمه یکم.

متعلق به‌مجموعهٔ آقای چستربیتی بود مانند ۱۸۰ (تصویر ۱۰۸ الف)و۱۸۲. نسخهٔ **یوسف و زلیخای** کتابخانه بودلیان سال ۱۵۶۹ (شمارهٔ ۲۰۷) نیز نمونه جالبی از دوره نسبتاً متعاقب‌تر بود.

بهترین نقاشیها وطرحهای دورهٔ شاه‌تهماسب، غالباً آثار منفردی هستند که به‌منظور مصور کردن کتب تهیه نشده‌اند. چند مجموعه از این نقاشیها موجود است. البته طراحی منفرد، ابداع جدیدی نبود؛ قدمت این ابداع به‌قرن پیش از آن بازمی‌گردد؛ ولی هرچه سطح هنرهای کتابسازی -- که پیش از آن بهترین نقاشیها را بخود اختصاص می‌داد -- رو به‌زوال می‌رفت، تهیه تصاویر جداگانه، معمول‌تر می‌شد. تعدادی از نفیس‌ترین آثار قرن شانزدهم، اغلب در سالن معماری نمایشگاه به‌تماشا گذاشته شد. این آثار عبارت بودند از تک‌چهره‌ها (که در آنها کوششی به‌ارائه رآلیسم دقیق نشده است)، و پیکره‌های منفرد یا ترکیب‌بندیهای استادانه‌تر؛ مانند: نقاشی چهره شاهزاده صفوی که به م.وه‌ورتعلق دارد (شمارهٔ ۱۴۲)، ونقاشی بسیارزیبای دیگری از همین موضوع[۵۳]؛ تعدادی صحنه‌های دلکش از «گلگشت‌های شاهانه»، و چندین طرح ازجزئیات دل‌انگیز صحنه‌های شکار و دیگر موضوعات. آثار بسیاری را نیز دولت ایران در مجموعه‌ای بزرگ[۵۴] از نقاشیهای ایرانی و هندی فرستاده بود، که برای نمایش در برلینگتن هاوس، از مجموعه درآورده شده بودند.

اثری نیز از نقاش کم‌نظیر نیمه اول قرن به‌نام محمد مؤمن متعلق به‌آقای بگیان (شماره ۱۷۰) نیز وجود داشت. محمد مؤمن شاگرد محمد هراتی[۵۵] (احتمالاً نقاش آثارشماره ۱۳۰ مورخ ۱۵۲۲ و شماره ۱۴۴) بود.

برای نمایش کامل آثارگروه هنرمندان ایرانی که در ترکیه بکارگمارده شده بودند، اقدامی بعمل نیامده بود، ولی یک طرح از بزرگترین هنرمند این

53. Mr. Beghian, no. 144.

۵۴. ر.ک: ضمیمه سوم.

55. Sakisian.

گروه بنام شاهقلی به‌تماشا گذاشته شده بود. این طرح فرشته‌ای را نشان می‌دهد که جام شرابی بدست دارد (شمارهٔ ۱۵۳). شاهقلی، اصلاً اهل تبریز، و شاگرد میرک هنرمند بزرگ بود. سلیمان قانونی (۶۶-۱۵۲۰)، که علاقه وافری به‌نقاشی داشت، شاهقلی را که در دربار او نقاشی می‌کرد، مورد الطاف بی‌دریغ خویش قرار می‌داد. محققان ترک[۵۵] این نقاش را بسیار ستوده‌اند. طرح او با هنرمندی تمام و در حد کمال خلق شده است. تعدادی از آثار وی در استانبول موجودند.

استاد مسلم طراحی قلمی، محمدی، پسر و شاگرد سلطان‌محمد بود[۵۷]، که طرح‌هایش عموماً دارای ته‌رنگ خفیفی هستند. از او تا حدی بهتر از اکثر نقاشان آن زمان، سخن رفته است؛ زیرا وی سبکی اصیل و گیرا دارد، و آثارش از حالت نشاطانگیز و طنز سرزنده‌ای برخوردارند. یکی از معروفترین طرحهای او، صحنه‌ای روستایی را نشان می‌دهد، که در آن گاوی کوهاندار مشغول شخم است، و زنان در خیمه‌ها، مشغول نخریسی و صحبت با همدیگر هستند. این اثر که به‌تاریخ ۹۸۶ هـ. ق (= ۱۵۷۸ م.) است، در موزه لوور قرار دارد[۵۸]. رضای عباسی اثری تقلیدی از نقاشی چهره مرد جوانی در حال کتاب‌خواندن اثر محمدی دارد که در موزه بریتانیاست[۵۹]. در این تصویر عبارتی است که محمدی را «هراتی» معرفی می‌کند؛ با اینحال چیزی از زندگی او نمی‌دانیم. تصویر بسیار زیبایی از دو دلداده و صحنه‌ای از گلگشت، که هردو اکنون در بُستن هستند[۶۰]، و طرح شوخی از دلقکان، که در لنینگراد است،

56. Ibid., p. 121.

57. Ibid., p. 123 (quoting Ālī).

به‌نظر می‌رسد که او تأثیراتی از شیوهٔ پدر پذیرفته باشد.

58. Ibid., fig. 161; Stchoukine, *Louvre Cat., XX.*

اسکندر نیز که او را «هراتی» می‌داند، چنین گوید که دورهٔ شکوفایی هنر او اندکی پس از مرگ شاه تهماسب بوده است.

59. Sarre and Mittwoch, Abb. 4 B; Martin, pl. 110.

60. *Ars Asiatica,* XIII, pls. XXII, XXIV.

همگی نشانگر استعدادهای متعدد و چندجانبه محمدی هستند.

البته تمام طرحهایی را که به‌محمدی منسوب داشته‌اند، اصل نیستند. گذشته از طرحهایی که در بالا نام بردیم، آثار دیگری نیز از او در نمایشگاه نشان داده شدند که شاید اصل باشند. این آثار طرحهای یک درویش جوان، یک جوان و یک نوازنده، و نیز نقاشی چهره یک غلام‌بچه بودند. به‌گفته عالی، محمدی بر روی جلدهای لاکی نقاشی می‌کرده است. این هنر در آن زمان رو به‌رواج گذاشته بود.

این هنرمند یک نقاشی از چهره خود بر جای گذاشته، که اکنون در بستن[61] است.

www.tabarestan.info تبرستان

دو نقاش دوره تهماسب به‌نامهای میرسیّدعلی و عبدالصمد که بخاطر مقام رفیعشان در هنر و نیز به‌سبب سهم عمده‌ای که درتشکیل مکتب مغولی هند داشته‌اند، از اهمیت خاصی برخوردارند. سیدعلی یکی از نقاشانی است که--چنانچه انتساب درست باشد--در مصورکردن نسخه نفیس **خمسه** نظامی که درسال ۱۵۴۳ به‌اتمام رسید همکاری داشته است. یگانه اثر او در آن نسخه نشان می‌دهد که او نقاشی عالی، با احساسی خارق‌العاده در ترسیم صحنه‌های زندگی روستایی بوده است. موضوع تصویر مزبور، دیدار مجنون از خیمه لیلی است؛ ولی هنرمند از موضوع اصلی فراتر رفته، و تعدادی مناظر چوپانان، کودکان، و خدمتکاران زنی را نیز نشان می‌دهد که زندگی روزانه خود را درصحرا و درخیمه‌گاه‌های پوشیده از فرشهای مجلل می‌گذرانند.

حدود یک‌سال پس از تکمیل این نسخه، همایون، امپراتور مغول هند، پسر و جانشین بابر، بعد از آن‌که سلطنت هند خود را از دست داد، برای یافتن کمک، بناچار پناهنده ایران شد. او از تبریز بازدید کرد، و در دربار شاه با سیدعلی، که سرپرستی تصویرسازی برای کتاب داستان عاشقانه امیرحمزه را برعهده داشت (گویا پنجاه نقاش، سالهای بسیار برای تهیه تصاویر آن کار می‌کردند)، آشنا شد.

61. Ibid., pl. XXIII; Schulz, Taf. 159.

میرسیّدعلی، اهل تبریز و پسر شخصی بنام میرمنصور[۶۲] بود. همایون درباره هنرهای او، گویا نظر بسیار مساعدی داشته، بطوری که به‌او لقب **نادرالملک** («اعجوبه کشور») داده است. او شاعر نیز بود[۶۳]. از تصاویر داستان عاشقانهٔ امیرحمزه بود که نقاشی مغولی هند پاگرفت؛ زیرا مصور کردن آن، کار بی‌اندازه بلندپروازانه‌ای بود و دوهزاروچهارصد تصویر، به‌اندازه بزرگ غیرمعمول را در بر می‌گرفت، و هنرمندان آن نیز بجز سیدعلی و برادرش، باقی عده زیادی هنرمند هندی و خارجی بودند[۶۴]. ظاهراً این اثر در دوره سلطنت اکبر بپایان رسید، ولی در سال ۱۵۴۹، بجای میرسیّدعلی، حداقل بطور موقت، عبدالصمد، پسر والی شیراز، قرار گرفت. عبدالصمد برای گرفتن سمت خود، به کابل (که همایون از سال ۱۵۴۵ در آنجا استقرار یافته بود) آمد.

تصاویر متعددی از داستان عاشقانه امیرحمزه، که بر روی پارچه نقاشی شده بر جای مانده است[۶۵]. این تصاویر موضوع کتابی را که بنحوی زیبا تهیه شده، تشکیل می‌دهند[۶۶]. دو عدد از این تصاویر در نمایشگاه نشان داده شد (شماره‌های ۲۲۷ و ۲۲۸)؛ ولی احتمالاً هیچکدام از تصاویر، اثر واقعی هیچیک از این دو هنرمند ایرانی نیستند.

از نقاشیهای میرسیّدعلی، تعداد بسیار اندکی در دست است. بجز

62. See the *Ā'in i Akbari,* Blochmann's text, vol. I, p. 254; translation, p. 590.
به‌احتمال، **منصور** با **مصور** (نقاش) اشتباه شده است. زیرا در نگارش فارسی، حتی یک نقطه ممکنست سبب تغییر کلی یک کلمه شود. اگر در اینجا منظور **مصور** باشد، میرمصور نقاش معروف تبریزی بوده است که در ضمیمه شماره یکم کتاب در باره او سخن رفته است. سید بودن او این تشخیص هویت را محتمل‌تر می‌سازد.

۶۳. تخلص ادبی او «جدایی» بوده است. نمونه‌هایی از اشعار او در **آیینه اکبری** و کتاب **آتشکده** (چاپ بمبئی، صفحه ۳۴۱) آمده است. او در هند و در دربار اکبر می‌زیست، و اکبر مانند پدرش، لقبی به‌او اعطا کرده بود.

64. *Ma'āsir al-Umarā,* translated by Beveridge, p. 454.

۶۵. بیشتر این تصاویر در وین و پاریس، کنسینگتن جنوبی و آمریکاست.

66. *Die indischen Miniaturen des Haemzae–Romanes,* hrsg. von H. Glück Wien, 1925.

تصویر نسخه **خمسه** نظامی، تصاویر زیر را به‌او نسبت داده‌اند: دو نمونه متعلق به‌م. کارتیه[۶۷] که یکی از آنها در بستن[۶۸] است، و دو عدد که در نمایشگاه به‌نمایش درآمد[۶۹]. هیچکدام را نمی‌توان با صراحت، اصل دانست. نمونه بستن که یکی از تصاویر نسخه امیرحمزه است به‌گمان دکتر کوماراسوامی از سیدعلی است. علت این انتساب، اساساً به‌سبب تشابه طراحی گله‌ای گوسفند با طراحی موضوع مشابهی در تصویر نسخهٔ **خمسهٔ** نظامی است. بدرستی معلوم نیست که آیا این هنرمند، در نقاشی تصاویر برجای‌ماندهٔ نسخهٔ **حمزه** سهمی داشته است یا نه. ولی گمان قوی‌تر آنست که سیدعلی، و یا عبدالصمد، اثر بی‌نظیر «امپراتوران و شاهزادگان خاندان تیمور» محفوظ در موزهٔ بریتانیا[۷۰] را نقاشی کرده‌اند. این تصویر نیز مانند تصاویر **حمزه**، نقاشی بزرگی برروی پارچه است. شاید این اثر نخستین سفارش همایون بوده است، و احتمالاً به‌تاریخ چندسال پیش از نیمه قرن شانزدهم تعلق دارد[۷۱]. عبدالصمد، جانشین میرسیّدعلی، و موسوم به‌**شیرین‌قلم**، سمت جالبی در هند داشت. اکبر او را به‌سمت استادی ضرابخانه در پایتخت خویش، شهر فتحپورسیکری منصوب داشته بود. او بعدها در سال ۱۵۸۶، دیوان مولتان را تهیه کرد. وی افتخار آموزش طراحی به‌اکبر را نیز داشت. پسرش دوست صمیمی جهانگیر بود، و جهانگیر در کتاب خاطرات خود، چندین بار از او یاد می‌کند.

نکته قابل اهمیت آن که، میرسیّدعلی (سید و از نسل پیغمبر) و عبدالصمد، هردو از موقعیت اجتماعی شامخی برخوردار بودند؛ ولی از این

67. Sakisian, figs. 152 and 190.

68. Coomaraswamy, *Catalogue of the Indian Collections,* part VI (1930), plate I.

69. Nos. 224 (pl. CIIIA) and 225.

۷۰. ر.ک: تک‌نگاری آقای ل. بینیون در این باب، که در سال ۱۹۳۰ توسط هیأت امنای موزهٔ بریتانیا انتشار یافته است.

۷۱. در مجموعه موزهٔ لوور، یک نقاشی چهره هست که شاید صورت خود میرسیدعلی باشد. (Stchoukine, *Miniatures indiennes... au Musée du Louvre* (1929) p. 12 and pl. II (a)).

نکته و نمونه‌های مشابه نباید چنین استنباط کرد که تمامی نقاشان در این دوره یا ادوار دیگر، دارای پایگاه اجتماعی رفیعی بوده‌اند. البته فرمانروا، در صورتی که دوستدار نقاشی بود، بنابر الطاف خویش به‌هنرمندان دربار، اعتبار و حیثیت خاص می‌بخشید، و اگرچه هنرمندان خاصی ممکن بود از عزت و احترام ویژه‌ای برخوردار شوند، ولی مطابق چندین روایت، امیران چه در ایران و چه در هند، بین هنرمندان تبعیض زیادی روا می‌داشته‌اند. وجههٔ عبدالصمد، به‌سبب مهارت شگفت‌انگیزش در خطاطی افزون می‌یافت. دست او آنقدر با قدرت، و سوی چشمانش به‌قدری قوی بود، که نوشته‌اند، بر روی یک دانه خشخاش، سوره صدودوازدهم قرآن (دارای عبارت الله‌الصمد ، خدا بی‌نیاز است[۷۲]) را نوشته است.

www.tabarestan.info تبرستان

از عبدالصمد چندین نقاشی در دست است. در کتابخانه بودلیان، طرح مقدماتی کوچکی هست[۷۳] که از قدرت واقع‌گرایانه (رآلیستی) قابل توجهی حکایت دارد، و واقعهٔ مهم ابتدای کار اکبر یعنی دستگیر شدن شاه‌عبدالمعالی بدست تولوی‌خان قوچی در سال ۱۵۵۶ را به‌تصویر کشیده است. این طرح شاید تا حدی متعاقب‌تر از زمان واقعه مزبور ترسیم شده باشد.

در نسخه **خمسه** نظامی آقای دایسون پرینس[۷۴]، که در سال ۱۵۹۳ کتابت شده، تمام یک صفحه، به‌نمایش[۷۵] صحنه شکار اختصاص یافته است —صحنه‌ای از آن‌گونه که درمیان تصاویر **اکبرنامه** غیرمعمول نیست— و پر از پیکره‌های انسان و حیوان است. این تصویر، از نظر سبک به‌آثار هندی این دوره نزدیک است، و اگر انتساب آن به‌عبدالصمد درست باشد، نفوذ محیط را در تغییر قواعد خالص ایرانی نشان می‌دهد. بر روی دو اثر مزبور، عبارت

۷۲. مؤلفان کتاب حاضر، کلمه «صمد» را به‌اشتباه، ابدی ترجمه کرده‌اند. مترجم معنی صحیح آنرا که بی‌نیاز است درمتن کتاب گذاشته است.

73. Reproduced in P. Brown, *Indian Painting under the Mughals,* pl. VIII fig. 2.

74. Dyson Perrins.

75. Reproduced in Martin, pl. 179; p. Brown, pl. 36.

مشابهی است که بعید می‌نماید امضا باشند؛ زیرا کلمه غرورآمیز **خواجه** را دارد «عمل خواجه‌عبدالصمد».

گروهی از تصاویر نه‌چندان برجسته کتاب **دارابنامه** هندی قرن شانزدهم محفوظ در موزه‌بریتانیا[۷۶]، این عبارت را دارد: «عمل بهزاد، تصحیح خواجه‌عبدالصمد». این بهزاد، نقاشی هندی بوده است.

پنج نمونه نقاشی از ایران، که نام این هنرمند را دارند، اطلاعات ارزنده‌ای از این سبک را بدست می‌دهند. ظاهراً هنرمند مزبور، وجوه اشتراک فراوانی با سیدعلی داشته، و مانند او در نمایش جزئیات عالی، و علاوه بر آن در نقاشی حیوانات نیز هنرمندی شگفت‌انگیز بوده است. شماره‌های ۲۳۰ و ۲۳۱ را باید ازجمله آثار برجسته سبک هندی-ایرانی بشمارآورد. شماره‌های ۲۳۲ و ۲۳۳ نیز که کارهای شتابزده‌ای هستند، براساس عبارت‌نویسی‌های آنها، شاید بعنوان هدایایی برای امپراتور تهیه شده باشند.

اگرچه نقاشی مغولی هند، خیلی پیش از پایان قرن شانزدهم، سبکی را متجلی ساخت که به‌مراتب، بیشتر، از موازین اروپایی و بومی سرچشمه می‌گرفت، ولی در مراحل آغازین خود از هنر ایرانی بسیار آموخت. باری، در دوره امپراتور جهانگیر و شاه جهان، که هنر هندی به‌اوج تکامل خود در زمینه چهره‌نگاری و نقاشی حیوانات رسید، تشخیص مایه ایرانی آن، اغلب مشکل می‌نماید.

یگانه کشور دیگری که نقاشی ایرانی بر هنر آن تأثیر محسوسی داشت، ترکیه بود. در آنجا، ترکان از سنت قوی بومی در نقاشی، بی‌بهره بودند؛ ولی قرنها ادبیات ایرانی را در بسیاری از مناطق آن می‌خواندند و تقلید می‌کردند، و الگوها و موازین هنر ایرانی را بمراتب دقیق‌تر از هندیان پیروی می‌کردند. بسیاری از نقاشیهای باصطلاح ترکی قرن شانزدهم، درواقع کار هنرمندان ایرانی بود. همچنین می‌دانیم که تنی چند از هنرمندان ایرانی درسایه حمایت

76. Or. 4615. Reproduced in Vincent Smith's *History of Fine Art in India and Ceylon*, p. 453 (2nd ed., pl. 150).

سلاطین عثمانی کار می کرده‌اند. از این نقاشیهای «ترکی»، تعداد اندکی در برلینگتن هاوس به‌نمایش درآمدند، و درباره دوعدد از آنها که از شاهقلی هستند پیش از این صحبت کردیم. نقاش متعاقب‌تری با شهرتی چند، ولی‌جان تبریزی، شاگرد سیاوش‌بیگ گرجی است. از او چندین نقاشی چهره و طرح از تک‌پیکره‌ها بر جای مانده است. شمارهٔ ۲۳۷ چهره درویشی است که حاوی نام اوست، و م. بلوشه، سرتوماس آرنولد، و م. سکیسیان، چندین نمونه دیگر از آثار او را در کتابهای خود چاپ کرده‌اند[۷۷]. به‌هرحال، ولی‌جان که در اواخر قرن شانزدهم می‌زیسته است، شیوه‌ای مشابه شیوه شاهقلی دارد. از سیاووش، استاد او نیز یک طرح بر جای مانده، که اکنون در موزه لوور است، و صحنه شکار[۷۸] را با ترکیب‌بندی استادانه و پرکاری نشان می‌دهد. اسکندرمنشی نیز مطالب مفصلی درباره او بدست داده است[۷۹]. او قبلاً در خدمت شاه‌تهماسب بود، که امکانات پیشرفت استعداد او را فراهم آورد. اسکندر، شرحی طولانی نیز درباره صادقی‌بیگ و یک افشار ترک[۸۰] — که به‌لحاظ مهارتش در چهره‌نگاری و طراحی فوق‌العاده زیبایش مشهورست — دارد. او نیز به‌نوبه خود درویش و نظامی بود، و شعر هم می‌سرود. او همانند سیاووش در دوره شاه‌عباس می‌زیست، ولی به‌علت رفتار تکبرآمیزش، از الطاف و عنایات شاه‌عباس محروم گشت. احتمالاً دو طرح که در تابلوهای ۱۳۸ و ۱۴۰ کتاب **نقاشی اسلامی** بلوشه چاپ شده، از او هستند، و امضای صادق را دارند؛ ولی نامها، ظاهراً امضا نیستند. یکی از این طرحها، که نمایشگر بانویی درباری با لباسی بسیار فاخر است، بی‌نهایت لطیف و زیباست. جای تأسف است که از میان «هزاران نقاشی چهره عالی» که اسکندرمنشی ذکر می‌کند، تنها تعداد کمی اثر از این هنرمند برجسته به‌دست ما رسیده است.

77. Sakisian, figs. 164, 166; Blochet, *Musulman Painting,* pl. 147; Arnold and Grohmann, *The Islamic Book,* pl. 93.

78. Sakisian, fig 157; Marteau and Vever, no. 210.

۷۹. این مطالب در Arnold, *Painting in Islām,* p. 143. ترجمه شده است.

80. Arnold, op. cit., p. 142.

صادق بیشتر در دوره شاه‌عباس بوده است، و در فصل بعد به‌این موضوع خواهیم پرداخت.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۷۶ الف، شماره ۱۰۴ الف؛ سه دختر چینی از مجموعه‌ای توسط میرمعصوم خواجه ۱۸۴۴/۱۳۶۰؛ مکتب بخارا؛ اثر محمود مذهب؛ موزه آستان قدس رضوی.

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۷۶ ب، شماره ۱۰۴ د؛ امیرعلیشیر نوایی؛ اثر محمود مذهب؛ مجموعه پیشین.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۷۷ الف، شماره ۱۱۴؛ دلدادگان؛ اثر عبدالله؛ نیمه قرن دهم هجری؛ مکتب بخارا.

تصویر ۷۷ ب، شماره ۱۰۴ ب؛ جوانی سیبی به‌دختری هدیه می‌دهد؛ اثر محمود مذهب؛ مجموعه پیشین.

تصویر ۵۸ الف، شماره ۱۱۲ الف، نوازندگان در باغ؛ تحفة‌الاحرار جامی، به‌خط بابامیرک التاشکندی در ۱۵۵۸/۹۶۶؛ سه تصویر به‌سبک بخارا.

تصویر ۷۸ ب، شماره ۱۰۵ الف؛ صفحه سرآغاز؛ کوی و چوگان عارفی؛ به‌خط علی‌الحسینی‌در هرات ۱۵۲۳/۹۲۹؛ مکتب بخارا.

تصویر ۷۹ الف، شماره ۱۰۶ ج؛ شاه کیوان مهر را سرکرم می‌سازد؛ مهر و مشتری محمد عصار به‌خط ابراهیم خلیل در بخارا به‌سال ۱۵۲۳/۹۲۹؛ مکتب بخارا.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۷۹ ب، شمارهٔ ۱۰۶ ب؛ کشته شدن شیر شرزه بدست مهر؛ نسخه پیشین.

تصویر ۸۰ الف، شماره ۱۰۶ د ؛ ازدواج مهر با شاهدخت ناهید، نسخه پیشین.

تصویر ۸۰ ب، شماره ۱۰۶ الف؛ مهر و مشتری در مکتب؛ نسخه پیشین.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۸۱ الف، شماره ۱۰۷ الف؛ مرد خدای سوار بر پلنگ؛ بوستان سعدی؛ کتابت علی‌الحسینی در ۱۵۲۴/۹۳۱ به‌خط نستعلیق؛ مکتب بخارا.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۸۱ ب، شماره ۱۱۰ ج؛ اظهار عشق جوانی به‌زنی؛ تحفة‌الاحرار جامی؛ کتابت علی‌الحسینی‌زیر نظر سلطان میرک کتابدار؛ مکتب بخارا؛ منسوب به ۹۵۱/۵-۱۵۴۴.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۸۲ الف، شماره ۱۱۹ ب؛ جلال درمیان پریان (۹۱۰ هجری)؛ داستان جمال و جلال محمد آصفی؛ کتابت به‌خط تعلیق در ۱۵۰۲/۹۰۸ در هرات توسط سلطانعلی؛ دارای ۳۴ تصویر؛ کتابخانه دانشگاه صنعتی آیسالا.

www.tabarestan.info

تصویر ۸۲ ب، شماره ۱۱۹ الف؛ رسیدن جلال به گنبد زبرجد فام؛ نسخه پیشین.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۸۳ الف، شماره ۱۲۷ ب؛ شاهزاده و بانویی در بزم؛ دیوان حافظ؛ بین ۹۴۷-۹۲۳/۱۵۴۰-۱۵۱۷؛
انتساب به‌میرک (توسط مارتین)، یا انتساب به‌سلطان محمد (توسط سکیسیان).

تصویر ۸۳ ب، شمارهٔ ۱۲۷ الف، چوگان بازی؛ نسخهٔ پیشین.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۸۴ الف، شماره ۱۲۷ د؛ شاهزاده و دربار؛ اثر سلطان محمد؛ نسخه پیشین.

تصویر ۸۴ ب، شماره ۱۲۷ ج؛ واعظان کین جلوه در محراب و منبر می کنند / چون بخلوت می‌روند آن کار دیگر می کنند؛ اثر شیخ زاده؛ نسخه پیشین.

تبرستان
www.tabarestan.info

www.tabarestan.info
تبرستان

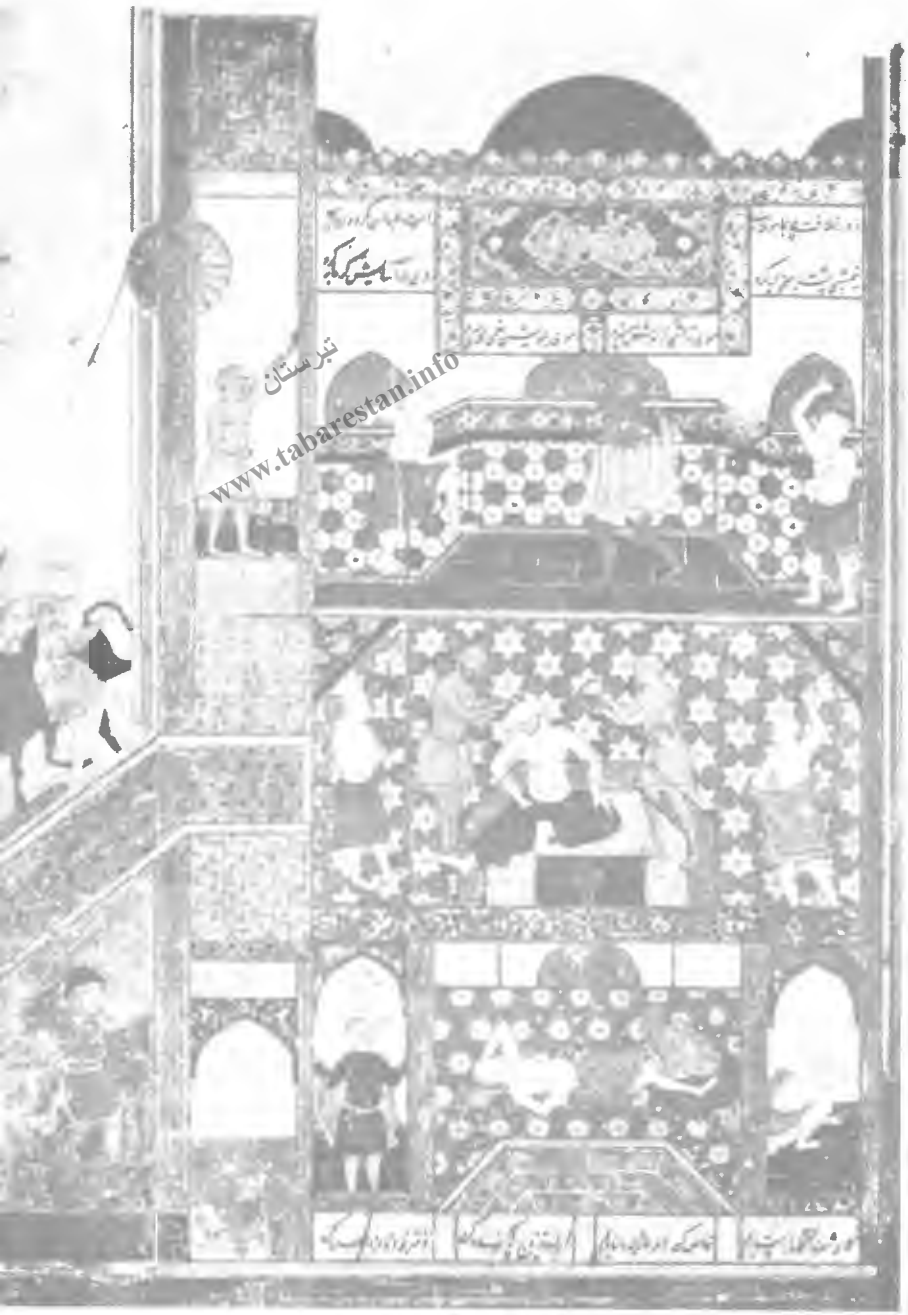
تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۸۶، شماره ۱۲۹ ج؛ زلیخا و زنان مصری؛ منسوب به‌قاسمعلی؛ نسخه پیشین.

تصویر ۸۶، شماره ۱۲۹ ج؛ زلیخا و زنان مصری؛ منسوب به‌قاسمعلی؛ نسخه پیشین.

تصویر ۸۷ الف، شمارهٔ ۱۳۲؛ جنگ شتر؛ اثر بهزاد؛ حدود ۹۳۲/ ۱۵۲۵، کتابخانه کاخ گلستان.

این کار استاد بهزاد دیده مانی مصور
کرده حبیب الحکم من جزیره جهانگیر
البرپادشاه غازی سنه ۱۰۱۷
www.tabarestan.info
تبرستان



تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۸۸ الف، شماره ۱۳۶ الف؛ تراشیدن موی سر خلیفه مأمون بعد از حمام؛ خمسه نظامی ۱۵۲۸/۹۳۵؛ شیراز؛ مجموعه چستربیتی.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۸۸ ب، شماره ۱۴۱ الف؛ کیکاووس بر تخت پرنده؛ شاهنامه فردوسی به‌خط نستعلیق محمد در ۹۳۸/۱۵۳۱؛ دارای ۴۳ تصویر؛ محفوظ در ایران.

تصویر ۸۹ الف، شمارهٔ ۱۳۷ ب؛ آوردن پسر قیصر روم به‌پیش تیمور؛ ظفرنامه شرف‌الدین علی یزدی؛ کتابت سلطان‌محمد نور ۱۵۲۹/۹۳۵؛ تذهیب میرعضد؛ تصاویر از بهزاد یا منسوب به‌سلطان‌محمد و مکتب او؛ منسوب به‌تبریز.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۸۹ ب، شماره ۱۳۷ الف؛ در مسجد؛ نسخه پیشین.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۹۰ الف، شمارهٔ ۱۳۹ الف؛ غسل کردن خضر و الیاس در چشمه آب حیات؛ خمسه جامی؛
نستعلیق عبدالله‌الهروی در ۱۵۳۱/۹۳۷؛ دارای یک سرلوح و پنج عنوان و هشت تصویر.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۹۰ ب، شماره ۱۴۰ الف؛ چوگان‌بازی؛ دیوان امیرعلیشیر نوایی؛ به‌خط ترکی جغتایی؛ کتابت حاجی محمدبن ملک‌احمد تبریزی در ۱۵۳۱/۹۳۸؛ دارای سه تذهیب و هشت تصویر، کتابخانه قاهره.

تصویر ۹۱ الف، شمارهٔ ۱۵۱ الف؛ تیمور به‌هنگام شکار در نواحی مُلتان؛ ظفرنامه شرف‌الدین علی یزدی؛ به‌خط مرشدالکاتب شیرازی در ۱۵۳۳/۹۳۹؛ دارای ۳۰ تصویر؛ صلویه.

تصویر ۹۱ ب، شماره ۱۵۱ ب؛ سوگواری تیمور برای نوه‌اش، نسخهٔ پیشین.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۹۲ الف، شماره ۱۵۲ الف؛ معراج حضرت محمد(ص) به بهشت؛ یوسف و زلیخا اثر جامی (۱۵۳۳/۹۴۰)؛ دارای دو صفحه تذهیب شده و شش تصویر؛ کتابخانه قاهره.

تصویر ۹۲ ب، شمارهٔ ۱۵۲ ب؛ وسوسه یوسف بدست زلیخا؛ نسخه پیشین.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۹۳ الف، شماره ۱۵۷؛ سلیمان و تخت پرنده؛ نیمه اول قرن دهم هجری (منسوب به‌اوایل دوره صفوی)؛ طراحی همراه با رنگ ملایم و ته رنگ طلایی.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۹۳ ب، شماره ۱۶۸؛ شکارگاه؛ طراحی با رنگ ملایم و ته رنگ نقره‌ای؛ مکتب سلطان محمد (؟)؛ ربع دوم قرن دهم هجری.

تصویر ۹۴ الف، شماره ۱۶۶؛ صحنه کارزار؛ خسرو شیرین نظامی؛ اوایل صفویه (۹۴۷-۹۳۷/۴۰-۱۵۳۰)، تبریز.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۹۵ ب، شماره ۱۶۵؛ شاهزادگان در عمارت کلاه فرنگی؛ سبک صفویه ۹۵۷-۹۴۷/۵۰-۱۵۴۰؛ کتابخانه کاخ گلستان.

تصویر ۹۵، شماره ۱۷۴؛ حضرت محمد(ص) سوار بر براق؛ امضاء: «کار نادرالعصری استاد شاه‌مظفر سیاه قلم-نقاش

تصویر ۹۶ الف، شماره ۱۷۶ الف؛ جزیره جاوه؛ عجایب‌المخلوقات قزوینی ۱۵۴۵/۹۵۲؛
کتابت مرشد شیرازی ملقب به‌عطار؛ ۶۴۸ تصویر منسوب به‌شیراز؛ مجموعه چستربیتی.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۹۶ ب، شماره ۱۷۶؛ کوه بلم (نزدیک قزوین) جایی که جمله جانداران سنگ شده‌اند؛ نسخه پیشین.

تصویر ۹۷ ج؛ دو بوزینه؛ نسخهٔ پیشین.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۹۷ د؛ بوقلمون، پرنده‌ای که رنگ عوض می‌کند؛ نسخه پیشین.

تصویر ۹۷ ئی، شماره ۱۷۶، چشمه ناطول (در مصر) که آبش، خاک را به‌موش بدل می‌کند، نسخه پیشین.

تصویر ۹۷ ف؛ مرغی که تمام شب می‌خواند، نسخه پیشین.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۹۷ گ؛ خرگوشی که یک سال ماده است و یک سال نر؛ نسخه پیشین.

تصویر ۹۷ چ، ارد ک، نسخه پیشین.

تصویر ۹۸ الف، شماره ۱۰۱؛ مجنون در کعبه؛ مثنوی لیلی و مجنون از خمسه نظامی؛ به‌خط نعیم‌الدین کاتب شیرازی در ۱۵۰۱/۹۰۷؛ ۴۴ تصویر؛ منسوب به‌غرب ایران؛ کتابخانه بودلیان.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۹۸ ب، شماره ۱۸۴ الف؛ حمله دیوان به‌تیمور، شاهنامه قاسمی همراه با تیمورنامه هاتفی در حاشیه؛ یازده تصویر، دو سرلوح، کاغذ ابر و باد متعلق به‌نیمه قرن دهم هجری؛ محفوظ در ایران.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۹۹ الف، شماره ۱۷۰؛ جوان؛ اثر محمد معین؛ قرن دهم هجری.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۹۹ ب، شماره ۲۸۶؛ طرح؛ اوایل قرن یازدهم هجری؛ مجموعه چستر بیتی.

تصویر ۹۹ ج، شماره ۱۸۷؛ درویش جوان؛ اثر محمدی؛ کتابخانه دانشگاه هند (ایندیا آلیس).

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۱۰۰ الف، شماره ۱۸۹؛ گلگشت درکوهستان، احتمالاً توسط یک نقاش بخارائی؛ حدود ۱۵۵۰/۹۵۷
مجموعه فیلیپ هولر، نیویورک.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۱۰۰ ب، شماره ۱۹۴؛ نوازندگان؛ منسوب به مکتب سلطان‌محمد؛ نیمه قرن دهم هجری؛ (امضا از بهزاد نیست).

تصویر ۱۰۱ الف، شماره ۲۱۱ الف؛ خسرو و شیرین در شکارگاه؛ خمسه نظامی؛ ۱۹
تصویر به‌سبک اولیه صفوی، حدود ۱۵۵۰/۹۵۷؛ محفوظ در ایران.

تصویر ۱۰۱ ب، شماره ۲۱۱ ب؛ شیرین و اسبش بر دوش فرهاد؛ نسخه پیشین.

تصویر ۱۰۲ الف، شماره ۲۲۳ الف؛ صحنه‌ای در باغ؛ خمسه نظامی؛ کتابت قاسم در شیراز؛ احتمالاً به‌تاریخ ۱۵۸۴/۹۹۲.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۱۰۲ ب، شماره ۱۱۳؛ سعدی به‌هنگام وعظ در مسجدجامع بعلبک؛ گلستان سعدی؛ مکتب بخارا؛ منسوب به‌نیمه قرن دهم هجری؛ کتابخانه دلتر هند (ایندیا آفیس).

تصویر ۱۰۳ الف، شماره ۲۲۴؛ شاگردان در مکتب؛ ربع سوم قرن دهم هجری؛ منسوب به‌میر-سید علی، هنرمند ایرانی دربار گورکانیان هند.

تصویر ۱۰۳ ب، شماره ۹۵؛ شکارگاه؛ ظاهراً برگی از یک نسخه شاهنامه؛ نقاش نامعلوم، ولی امضای «ابن کوه طلا از عمل فقیرالحقیر دولت» را دارد؛ اواخر قرن نهم هجری؛ کتابخانه کاخ گلستان.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۱۰۴ الف، شماره ۲۳۶؛ احتمالاً دربار جهانگیر امپراتور گورکانی هند؛ اثر رضا جهانگیری؛ منسوب به‌اواخر قرن دهم هجری؛ با تأثیراتی از نقاشی اروپایی در حجم‌پردازی و طراحی چهره‌ها.

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۱۰۴ ب، شماره ۲۳۰؛ شاه‌اکبر تصویری را به‌پدرش شاه همایون نشان می‌دهد؛ رقم عبدالصمد («الله‌اکبر العبد عبدالصمد شیرین‌قلم») نقاش ایرانی دربار اکبرشاه؛ منسوب به‌نیمه قرن نهم هجری؛ کتابخانه کاخ گلستان تهران.

تصویر ۱۰۵ الف، شماره ۲۳۱؛

«گفتم این شرط آدمیت نیست مرغ تسبیح خوان و من خاموش»

تصویری برای حکایتی از گلستان سعدی؛ امضا: «بنده شکسته رقم عبدالصمد شیرین قلم»؛

کتابخانه کاخ گلستان.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۱۰۵ پ، شماره ۲۳۲؛ بالا: دو جوان در باغ به‌رقم: «عمل نوروزی مولانا عبدالصمد، که در نیم‌روز ساخته شد ۹۵۸؛ پایین: مجنون در بیابان حدود ۱۴۹۰/۸۹۶.

تبرستان
www.tabarestan.info

۶

تبرستان
www.tabarestan.info

نقاشی در دورهٔ شاه‌عباس و جانشینان او

سرجان‌ملکم به‌هنگام دیدار خود از ایران در سال ۱۸۰۰، دریافت که اسامی تقریباً همه پادشاهان صفوی، بجز شاه‌عباس فراموش شده است. این فرستادهٔ انگلیسی از تمام بناهای بزرگ، ضرب‌المثلها، اعمال آزادیخواهانه، و دلاوریهای جنگی کاملاً بیزار شد. با اینحال، شاید ذکر نام و تاریخ پادشاهان قرن هفدهم سودمند باشد. این پادشاهان عبارتند از: شاه‌عباس (۱۵۸۷-۱۶۲۹)، شاه‌صفی (۴۲-۱۶۲۹)، شاه‌عباس دوم (۶۶-۱۶۴۲)، شاه‌صفی، که نام سلیمان را برگزید (۹۴-۱۶۶۶)، و شاه‌سلطان‌حسین (۱۶۹۴)، که در دورهٔ سلطنت او با حمله افغان در سال ۱۷۷۲ سلسلهٔ صفویه بپایان رسید.

شاه‌عباس که پسربچه شانزده‌ساله‌ای بیش نبود، وارث تاج و تختی گشت که دراثر ده‌سال آشفتگی مملکت، سخت دستخوش مخاطره شده بود. او که ناگزیر از برقراری مناسبات با دشمنان بود، در اوایل قرن هفدهم توانست مرز شرقی مملکت را در برابر ازبکان امنیت بخشد، و ترکان را بکلی شکست دهد، استانهای ازدست‌رفته را بازستاند، و عناصر سرکش اشراف قزلباش را گوشمالی دهد. با اینحال، او فقط یک جنگجو نبود، بلکه با دور-

اندیشی خود برای همبستگی بین اقوام متعدد، و با تدابیر خویش درطرحریزی و در اجرای برنامه‌های بلندپروازانه در جهت رفاه ملت، نشان داد که جلوتر از زمان است. به‌گفتهٔ سرجان‌ملکم: «او گرچه امکانات فراوانی داشت، و در امور نظامی نیز فرمانده برجسته‌ای بود، ولی بهبود وضع مستملکات وسیع خود را شرافتمندانه‌تر ازکشورگشایی می‌دانست؛ او بیش از پادشاهان پیشین، به‌کشاورزی و تجارت ایران توجه داشت... پلها، کاروانسراها، و دیگر بناهای عمومی که برپا داشت، بیرون از شمارند.[1] اگرچه قساوتهای ذاتی این پادشاه، بقدری مسجل است که قابل اغماض نیست، و مظاهر آن بقدری دهشتناک است که نمی‌توان بعنوان رسم کشورداری یا رسم آن عصر بخشود، ولی جای شگفت نیست که او بخاطر پایه‌گذاری انواع خدمات و کارهای خیر در ایران، از مهر ایرانیان نسبت به‌خود، حتی تا ادوار جدید برخوردار بوده است.

www.tabarestan.info تبرستان

شاه‌عباس در سال ۱۶۰۰ پایتخت کشور را به‌اصفهان منتقل کرد، و در آنجا خیابانها و عمارات مجلل بسیار زیاد بنا نهاد که تا به‌امروز نیز پابرجا هستند. از میان این بناها می‌توان از مسجد شاه (که نمونهٔ ناقص آن برای نمایشگاه برلینگتن هاوس ساخته شده بود) و نیز پل بزرگ الله‌وردی‌خان، نام برد.

اصفهان هنوز شهری زیباست، وگرچه شکوه و جلال گذشته خود را ازدست داده، ولی می‌توان به‌مدد شرحها و سرگذشتهای جهانگردان اروپایی آن عصر، از شکوه خیره کنندهٔ آن، در دورهٔ بزرگترین پادشاه صفوی، تصوری بدست آورد. هربرت[2] درباره این پایتخت چنین می‌گوید: «این شهر، از بزرگترین و بهترین شهری که در سرتاسر شرق ساخته شده، کمتر نیست.» بهترین توصیف هربرت ازشکوه و جلال ایران در آن دوره — برکنار از اغراق —

1. Malcolm, *History of Persia,* vol. I, p. 378.

۲. سر توماس هربرت (۸۲-۱۶۰۶) در سال ۱۶۲۸ از ایران دیدار کرد. وی کتاب **شرح پادشاهی ایران** *(Description of the Persian Monarchy)* را در سال ۱۶۳۴ منتشر کرد.

شرح او از دربار یک والی است. او مجلس ضیافتی را توصیف می کند که والی، در سال ۱۶۲۸ در شیراز به‌افتخار سردادمور کاتون، سفیر انگلیس، و سرر ابرت شرلی برپا داشته بود، جشن در «تالار پذیرایی مجللی با بیست ستون از طلا و سقف طلاپوش» و با رنگامیزی عالی، برگزار شده بود. زمین از «فرشهای بغایت گرانبها از ابریشم و طلا» پوشیده بود؛ آسمانه‌ای[سایبان] در یک انتهای پارچه اطلسی لاکی رنگی قرار داده بودند، که با مروارید و طلا سوزن‌دوزی شده بود، و در زیر آن والی می‌بایست جلوس کند. در طرف دیگر آن، تصویر غنایمش در تنگه هرمز نقش گردیده بود، که برای ارائه آن، از صرف هیچگونه هزینه و هیچ هنری دریغ نشده بود. در طول پذیرایی، «ساقیان جوان، با پوشاک زربفت، و با گیسوان بلند و پرچین وشکن، تنگهای زرین پر از شراب ناب را در دست داشتند و تا آخر جشن، در سرتاسر مجلس، به‌یکایک میهمانان شراب تعارف می کردند.» هنگامی که «والی» وارد شد، سی جوان خوش‌سیما با لباس اطلسی لاکی، وجواهرات پربها، و با شمشیرهایی که در غلافهای سوزن‌دوزی شده قرارداشتند، و زنگوله هایی بر مشتهایشان که هرکلاهک آن با سنگهای قیمتی مرصع شده بود، او را به‌داخل مجلس آوردند. والی، نمایی خیره کننده داشت، و بر روی نیم‌تنه اطلسی آبی‌رنگش که نقره‌دوزی شده بود، جبه‌ای بلند دربرکرده بود که «به‌قدری پوشیده از دانه‌های ریز مروارید وگوهرهای درخشان شرقی بود که پارچه جبه دیده نمی‌شد.» بعد از جشنی که سفیر انگلیس در پاسخ آن برگزارکرده بود، والی دراثر میگساری، از اسبش به‌حال سرنگون درآمد و بناگزیر دو تن از ملازمان کاتون او را تا به‌منزل یاری دادند.

شاردن[۳]، جهانگرد تیزبین دیگری که در زمانی بعد از این، در همین قرن از ایران بازدید کرده بود، چنین گوید (او به‌درخشندگی بی‌نظیر رنگها در نقاشیها اشاره می کند): «در ایران، جز رنگهای زیبا ندیدم، چه، رنگها در

۳. سرجان شاردن (۱۷۱۳ـ۱۶۴۳)،متولد پاریس، برای تجارت جواهرات، درسالهای ۷۰ـ۱۶۶۴ و ۷۷ـ۱۶۷۱ به‌ایران سفر کرد.

نقاشیها، به‌همان اندازه در طبیعت از درخشش و قدرت برخوردارند... می‌توان گفت، آنان که هیچگاه به کشورهای شرقی سفر نکرده‌اند، درخشش واقعی طبیعت را نمی‌شناسند[4].»

دورهٔ شاه‌عباس، شاهد گشوده شدن درهای ایران بروی غرب است. سفیران، بازرگانان، مسافران، و متخصصان فنون اغلب کشورهای اروپایی بطور روزافزونی، از پایتخت ایران و شهرهای مهم آن دیدار می کردند. این دیدارها ناشی از سیاست خردمندانه شاه‌عباس نسبت به‌غیر مسلمانان و علاقه او و پادشاهان بعدی به‌محصولات خارجی بود*. بسیاری از این خارجیان، از برداشتها و تجارب خود گزارشهای دقیقی برجای نهاده‌اند، که جزئیات زندگی و آداب و رسوم دربار و مردم ایران را نشان می‌دهد.

چند تن از این مسافران، از نقاشیهای مفصلی (البته نه همیشه با تحسین) سخن می‌رانند، که قصرهای سلطنتی و خانه‌های ثروتمندان را مزین کرده‌اند. دلاواله[5] می‌گوید: «البته نقاشان که تیسین نبودند». از نظر او نقاشیها اگرچه بد کشیده شده بودند، ولی رنگهای عالی داشتند. موضوع نقاشیها نیز بدیدهٔ

4. J. Chardin, *Voyage en Perse,* Amsterdam, 1711,Tome II, p. 78.

* نویسندگان کتاب حاضر که به هنگام صحبت از گشوده شدن درهای ایران بروی غرب و ورود سفیران، بازرگانان، مسافران و متخصصان فنون در دورهٔ شاه‌عباس، آنرا «ناشی از **سیاست خردمندانه** شاه‌عباس» نسبت به خارجیان و «علاقهٔ او و پادشاهان بعدی به‌محصولات خارجی» می‌دانند (!)، در جای دیگر می‌گویند که «شاه‌عباس مانند همنام بعدی خود، سخت شیفته اروپائیان بود. راهنماییهای برادران شرلی و سازنده توپ انگلیسی، شاه‌عباس را در پیروزی بر ترکان یاری داد... جان هلندی، احتمالاً نخستین هنرمند اروپایی بود که در دربار به‌کار گمارده شد؛ هنرمندان اروپایی دیگری نیز در سالهای بعدی در دربار بودند...» و سپس از غربی شدن تدریجی تکنیک نقاشی و تأثیرپذیری سریع موضوعات اروپایی سخن می‌رانند؛ و در نهایت از زوال «نقاشی اصیل برای تصویرسازی کتاب» و غلبه تقلید در آثار تصویرسازی و بی‌ارزش شدن طراحی، اظهار تأسف می کنند.

منظور مترجم از یادآوری این نکات آنست که افول تدریجی نقاشی ایرانی و انحراف آن از مسیر تاریخی خود، تا حد زیادی نتیجه محتوم همان «سیاست»های «خردمندانه» درهای باز و شیفتگی فراوان شاهان صفوی به بعد، نسبت به غرب بوده است. ـ م.

5. Della Valle

او، گاه زننده بودند. بیشتر موضوعات، ظاهراً صحنه‌های شکار و صحنه‌های مانند اینها بود، با اینحال او به‌نمایش صحنه‌های تمنیات ونوس و باکوس (منظور صحنه‌های عاشقانه و میگساری‌است.ـم) در برخی از آنها معترض بود[۶]. او همچنین اظهار می‌دارد که برخی از پیکره‌های باکانالی نیز با کلاه تصویر شده‌اند تا بصورت زنان اروپایی جلوه کنند. به‌نظر او قصد از این کار، نشان دادن این است که «ایرانیان تنها کسانی نیستند که به‌شراب معتادند.»

ازگزارشهای اروپاییان، چنین برمی‌آید که در دورهٔ سلطنت شاه‌عباس، نقاشی دیواری، بسیار مقبول بوده است. این بی‌شک گمانیش بازتاب سلیقه شخصی پادشاه است. ظاهراً شاه‌عباس، مانند شاه‌جهان در هند، به‌بناها، بمراتب بیشتر دلبستگی داشت تا به‌هنرهای کتابسازی که رو به‌زوال بود. بدیدهٔ شاردن، صحافان کتاب، کارگران خامدستی بودند، وکاغذ نیز کیفیت چندان خوبی نداشت و غالباً کاغذ ساخت خارج بجای نوع داخلی آن مصرف می‌شد[۷]. ولی از گزارشهای او برمی‌آید که نقاشی هنوز رایج و مقبول بوده است، و مانند تمامی ادوار گذشته، نقاشی دیواری و نقاشی تصویری را همزمان می کشیده‌اند.

نمونه‌هایی از نقاشی دیواری قرن هفدهم، بخصوص در دو عمارت مجلل اصفهان، همچنان موجود است[۸]. تزیین آنها که سخت آسیب دیده،

۶. هربرت که خانه حاج نزار در جلفا (بخش ارمنی‌نشین اصفهان) را یک سال قبل از مرگ شاه‌عباس دیده، می‌گوید که این خانه با «تصاویر قبیحی که واقعاً درخور بیان نیست» آراسته شده بود. در مازندران و بر روی پل الله‌وردیخان، آثاری از چنین «صحنه‌های نقاشی منافی عفت» تا به‌دوران جدید برجای مانده است. درمورد نقاشی شهوانی در اینگونه کشورها ر.ک:

Arnold, *Painting in Islam,* pp. 84 seq.

۷. با اینحال، بهترین نوع کاغذ، مثل همیشه از ترکستان چین وارد می‌شد. این کاغذ را بعد از صابون زدن، با بلوری تخم‌مرغی شکل، و یا مهره، صیقل می‌دادند. کاغذ ابر و باد نیز زیاد مصرف می‌شد.

۸. عالی‌قاپو و چهل‌ستون. ر.ک. به:

J. Daridan et S. Stelling–Michaud, *La Painture Séfévide d' Ispafan,* Paris, 1930.

برخی از نقاشیهای «اروپایی» احتمالاً کار هنرمندی ایرانی است که الگوهای غربی را تقلید کرده است.

اساساً خصوصیتی ایرانی دارد؛ برخی از طرح پیکره‌ها بسیار شبیه نقاشیهای منسوب به‌رضای عباسی است. چند نقاشی اروپایی نیز وجود دارد که احتمالاً کار «جان هلندی»[9] است. این نقاش سالهای سال در خدمت شاه‌عباس بود. بخشی از نقاشی چهل‌ستون، بطورآشکاری به‌سبک هلندی کشیده شده است[10]. اُلیریوس[11]، به‌سال ۱۶۳۷، در تالار بارعام اصفهان، «قطعه نقاشیهایی» را دیده که «در اروپا کشیده شده و نشانگر تاریخهای خاصی است.»

بطورکلی، در اکثر دورهٔ حکومت شاه‌عباس، هنر بسیار مورد حمایت بوده است؛ معماری، منسوجات، فرشها، وسفالگری این دوره، ستایشگران پروپاقرصی داشته‌اند؛ با این وجود، با توسل به‌نقدی منصفانه، تقریباً در تمام هنرهای این دوره، می‌توان انحطاطی درسرزندگی و خلاقیت یافت که به‌طرق گوناگون نمودار می‌شود؛ در سفالگری بصورت تقلیدی کلی از اشکال چینی، و درمنسوجات و فرشها به‌شکل بی‌روح شدن فزاینده نقوش و زنده‌شدن رنگها.

در هنر نقاشی، شرایط و نتایج کماییش متفاوت بود؛ البته تا حدی بدین علت که در این زمان نقاشی تا اندازه‌ای مستقل از حمایت دربار بود؛ کمتر از قبل، اشرافی بود؛ و همانطورکه از برخی نمونه‌های برجای‌مانده برمی‌آید، روحیه تازه‌ای از اصالت دلپذیر دیده می‌شود؛ البته درکنار آنها، آثار بیروح بسیاری نیز وجود دارد. اگرچه بدنبال آن، انحطاط نقاشی، آهنگ سریعی یافت، ولی سطح پیشرفت در مدتی کوتاه و در چارچوب محدودیتهایی، بسیار چشمگیر بود.

اسکندر منشی که در سال ۱۶۱۶ شرحی نوشته، اظهار می‌دارد، که زمانی که توجه شاه‌تهماسب به‌نقاشی، روبه‌کاهش نهاد، برخی ازکارگزاران کتابخانه (ظاهراً منظور او نقاشان است) مجاز بودند که خودشان کار هنری را

9. John the Dutchman.

10. Pope, *Introduction to Persian Art,* p. 51.

11. Olearius.

انجام دهند، و احتمالاً همین موضوع تا حدی علت وجود تعداد بسیار اندك کتابهای نفیس در دوره بعد از نیمه قرن شانزدهم است. بدین ترتیب آثار بازاری، که برای پاسخ به تقاضاهای هنرپروران کم‌ثروت و باقوه تشخیص کمتر، با شتاب تهیه می‌شدند، رفته‌رفته جای خود را باز کردند؛ و نقاشیها و طرحهای منفرد که برای منظوری غیر از مصور کردن کتب تهیه می‌شدند، تقریباً در همین اوان رواج بیشتری یافتند. اگر حمایت پرشور و بی‌دریغ درباری تجدید نمی‌شد، تغییری در ویژگی کلی این هنر اجتناب‌ناپذیر می‌بود[۱۲]. در اواخر قرن شانزدهم، تأثیرات دیگری نیز در هنر، رفته‌رفته محسوس می‌شد، و آن تأثیرات هنر اروپایی بود. همانطور که گفتیم، شیخ محمد را نخستین هنرمند ایرانی می‌دانند که از الگوهای اروپایی تقلید، و شیوه جدیدی را باب کرده است. این شیوه احتمالاً، از نقاشیهای اروپایی که از جانب سفیران و میهمانان اروپایی به‌شاه هدیه شده بودند نیز تأثیر جسته است. در کتابها به‌نمونه‌هایی چند از این گونه نقاشیهای اروپایی اشاره شده است. شاه‌عباس مانند همنام بعدی خود، سخت شیفته اروپاییان بود. راهنماییهای برادران شرلی و سازنده توپ انگلیسی، شاه‌عباس را در پیروزی بر ترکان یاری داد. او عده زیادی متخصص مواد منفجره و صنعتگر اروپایی را نیز به‌کار گرفت. جان هلندی -- نقاش هلندی -- احتمالاً نخستین هنرمند اروپایی بود که در دربار به‌کار گمارده شد؛ هنرمندان اروپایی دیگری نیز در سالهای بعد در دربار بودند، که درمورد آنان اطلاعات اندکی موجود است.

با این احوال، در بیشتر قرن هفدهم، اثر چندانی از تقلید از تکنیك هنر اروپایی دیده نمی‌شود، و این، در همانحال که گواه نیرومندی بر توان سنت نقاشی بومی است، در آن شرایط، عجیب بنظر می‌رسد. درواقع آنچه شاهدان اروپایی مانند شاردن را نگران می‌سازد، دقیقاً، شکست نقاشان ایرانی در اخذ

۱۲. حمایت هنری در قرن هفدهم، بکلی از بین نرفت؛ مثلاً، تعدادی طرح موجود است که بر آنها این عبارت بچشم می‌خورد: «برای خزانه سلطنتی»، و ظاهراً به‌دورهٔ سلطنت شاه‌صفی تعلق دارند. شاه‌عباس دوم نیز، چند صباحی علاقه‌مند نقاشی بوده است.

قواعد پرسپکتیو و سایه‌پردازی اروپایی است[۱۳].

باری، اگر تکنیک نقاشی، کم کم غربی می‌شد موضوعات نقاشی با شتاب بیشتری می‌رفت تا از هنر اروپایی تأثیراتی بپذیرد. تعدادی آثار اصل و آثار اقتباس شده از نقاشیهای اروپایی برجای مانده‌اند[۱۴]. انواع پوشاک، کلاه و سگهای دست‌آموز اروپایی در آثار قبل از سال ۱۶۳۰ دیده می‌شوند، و شاید طرحهای با موضوعات زندگی روزمره[۱۵] از آثار مکاتب اروپای شمالی متأثر باشند.

تبرستان www.tabarestan.info

۱۳. ر.ک: Chardin, *Voyage en Perse* (Amsterdam, 1711), Tome II, pp. 204–5.
بهترست مطالبی را که شاردن در کتاب خود (سیاحتنامه شاردن) در این باره نوشته باز گوییم. شاردن بعد از شرح این مطلب که ایرانیان در اثر حرمت دینی، دانش کهن خود را در باره نقاشی چهره و پیکرنگاری از دست دادند، چنین می‌افزاید: «در حال حاضر، هیچ اثری بصورت برجسته کشیده نمی‌شود، و در مورد نقاشیهای تخت، واقعیت اینست که بیشتر به‌الگوی اصلی شبیه هستند. آنان همچنین سعی می‌کنند که نیمرخ بکشند، چون آسان‌تر است؛ نقاشی سه ربع رخ را هم می‌کشند، ولی در نقاشیهای تمام رخ، بسیار ناموفق‌اند، زیرا از سایه کاری آنها عاجزند؛ ابداً بلد نیستند حالتی را القا کنند؛ پیکره‌ها از هر گوشه ناقص‌الخلقه هستند، خواه پرندگان باشد، یا حیوانات بخصوص در پیکره‌های برهنه؛ نسبت به‌نقاشی ما از حیث رنگهای زنده و شفافشان در اسلیمی‌ها و گلها برتری دارند. هیچ نقاشی رنگ روغن نمی‌کشند، یا بسیار کم می‌کشند، و تمام نقاشی‌شان مینیاتور است. بر روی پوست نقاشی می‌کنند، که نتیجه بسیار خوب می‌دهد. این پوست مانند مقوای بسیار نازکی است، نازک‌تر از هر مقوایی که ما داریم، سخت و محکم و خشک و هموار است و بر آن رنگ شُرّه نمی‌کند. قلم مویشان نازک، ظریف و نقاشی‌شان زنده و پردرخشش است. زیبایی رنگ‌هایشان را باید به هوای صاف کشورشان مربوط دانست، چه هوایی است خشک که مواد را منقبض و سخت و براق می‌کند؛ در حالیکه هوای مرطوب ما رنگها را رقیق و حل می‌کند و لایه‌ای از کثافت بر آن می‌نشاند، که مانع درخشش آن می‌شود. آنان، همچنین اکثر مواد لازم برای نقاشی را تازه‌تر از ما بدست می‌آورند، مانند سنگ لاجورد. این جلای بسیار زیبا در نقاشی ایرانی که بسیار مورد تحسین استادان ماست، فقط از صمغ سندروس و روغن کتان تشکیل شده که به هم آمیخته‌اند، و بصورت خمیر قوام آورده‌اند؛ به هنگام مصرف، آنرا با روغن، نفت و یا با عرق شراب چند بار تقطیر شده، رقیق می‌سازند».

۱۴. ر.ک: Kühnel, figs, 82, 86; Sarre–Mittwoch, *Zeichnungen von Riza Abbasi*, Taf. 48 (b).

15. Genre.

سنتهای موجود در هنر کتابسازی، نوآوری در زمینه این هنر را محدود می‌ساخت، ولی در نقاشیهای منفرد که بمنظور مصور کردن کتاب تهیه نمی‌شدند، هنرمند به‌قراردادها کمتر مقید بود. خوشبختانه تعداد زیادی از این نوع نقاشیها برجای مانده که در اکثر مجموعه‌های مهم قرار دارند. علاوه‌بر نقاشیهای کاملاً رنگی، طرحهای مقدماتی متعدد مدادی یا با گچ رنگی نیز موجودند؛ شاید سایر طرحها با قلم فلزی ترسیم شده باشند. برخی از طرحها، از ته‌رنگ مختصری برخوردارند؛ بعضی نیز با تکنیکی شبیه تکنیک آبرنگ تهیه شده‌اند.

تبرستان
www.tabarestan.info

در کتابسازی، رفته‌رفته همکاری نزدیک هنرها کم می‌شود. تصاویر آشکارتر از پیش خود را بر حاشیه‌ها تحمیل می‌کنند[۱۶]؛ تذهیب کتابها نیز اغلب سرسری و سطحی است، رنگها گاه کیفیت متوسطی دارند، و تصاویر پیکره‌دار کاملاً عادی و فاقد هرگونه شکوه هستند. نقاشیها را عمدتاً باید بیرون از کتابها، یا در مجموعه‌های پراکنده تصاویر یافت.

تاریخگذاری صحیح نقاشیها و طرح‌های منفرد، همیشه میسر نیست. سبک محمدی رفته‌رفته در سبک قرن هفدهم مستحیل می‌شود، و آثار کهن‌تر، مانند همیشه، توسط هنرمندان متعاقب‌تر غالباً تقلید می‌شود. راهنمای کلی و مفیدی برای تاریخگذاری موضوعات پیکره‌دار، سرپوش انسان‌هاست، که در اواخر قرن شانزدهم خیلی متنوعتر می‌گردد. یک سرپوش معمولی این دوره، دستار بسیار حجیمی است، که گشاد است و چندان هم مرتب بسته نمی‌شده، و معمولاً بر سر مردان جوان بسیار خوش‌پوش، به کرات تصویر شده است. این دستار دارای گل ساقه بلندی است که از چینهای تودرتو و نامرتب آن بیرون می‌زند. از انواع کلاههای دیگر، پوستی و یا غیر از آن نیز استفاده می‌شد. زنان این دوره یا دورهٔ بعد، برخی اوقات، کلاههایی مخروطی بسر می‌کردند که گاه اشکالی بر آن ملیله‌دوزی شده بود؛ ولی اغلب از روسری‌هایی ساده یا نقشدار استفاده می‌کردند، که گاه جقه‌هایی بر آن چسبیده بود، و نیز رشته‌های

۱۶. این گرایش، خیلی پیشتر از این، رفته رفته ظاهر شده بود.

مرواریدی که بر پیشانی قرار می‌گرفتند و زیر چانه به‌هم وصل می‌شدند. بنا بر گفته اُلیریوس: «با این ترتیب، بنظر می‌رسید که چهره‌هایشان در انبوه مروارید فرو رفته است.» غلام‌بچگان زنباره‌نما نیز مانند زنان، اغلب روسری بر سر می‌نهادند. در آغاز ربع سوم قرن هفدهم، مردان هنوز «کلاه‌پوست‌هایی سر می‌کردند که به‌لبه‌های آن پشم آویزان بود.[۱۷]»؛ یا دستارهای بزرگ، یا کلاههای قرمز بر سر می‌نهادند. سرپوش‌های بادبزن‌مانند با لبه نوار پوستی در اواخر دوره شاه‌عباس و شاه‌صفی (۴۲-۱۶۲۹) در بسیاری از نقاشی‌ها دیده می‌شوند[۱۸]. موضوع بیشتر نقاشی‌های تک‌چهره از زنان را، بطور حتم رقاصگان و زنان درباری، که چهره‌های شناخته‌شده‌ای در شهرها بودند، تشکیل می‌دادند. رسم کلی لباس پوشیدن آن بود که مردم تا حد امکان لباس فاخرتر می‌پوشیدند. پارچه پوشاک زنان نسبت به‌مردان اعلاتر، و خاصه ابریشم و زری بود[۱۹]. موهایشان بصورت گیسوانی آویزان، و جبه‌هایشان از پوست بود. جواهر، از جمله شنف (بینی‌آویز)، درقسمتهایی از مملکت، نه‌تنها به‌طرق معمولی خیلی زیاد بکار می‌رفت، بلکه برای تزیین جامه و یراق نیز استفاده می‌شد. اینگونه استفاده از جواهر، رسمی قدیمی در ایران بود. پاها و دستها را با حنا قرمز می‌کردند، و بر دست‌وپای دختران، نقش‌ونگارهای مفصل خالکوبی می‌کردند. نقاشی و طراحی پیکره خاص این دوره، حالات و حرکات سنجیده و تفاخرات ناشی از زندگی نامأنوس شهری را منعکس می‌سازند. زمینهٔ آنها که ممکنست تک‌رنگ باشد، با شاخ‌وبرگهایی که با ضرباتی از رنگ طلایی بنحوی امپرسیونیستی ارائه شده‌اند، و نیز با ابرهایی که شبیه تای[۲۰] چینی هستند، غالباً بعنوان نقشمایه‌های تزیینی صرف بکار می‌روند. تأثیر مستقیم هنر خاور دور در برخی از طرحهای تک‌رنگ دوره

۱۷. اولیریوس.

۱۸. استفاده از آن، ظاهراً از اوایل قرن هفدهم شروع شد.

۱۹. با اینحال، خود شاه‌عباس، به‌پوشیدن لباس کاملاً ساده عادت داشت.

(*Herbert,* the Brodway Travellers series, 1928, p. 155).

20. Chinese *tai.*

شاه‌عباس اول[۲۱]، آشکار است. و چنین کاری البته در دوره‌ای که الگوهای سفال‌سازی چینی را خیلی آگاهانه تقلید می کرده‌اند، امکان داشته‌است. برخی از طراحی پیکره‌ها نیز شباهت مبهمی با طرحهای ژاپنی دارد.

به‌هرحال، انواع طرحها و نقشها بسیار گسترده‌تر از انواعی است که برشمردیم. گلچین ارزنده‌ای از نمونه‌های متنوع را می‌توان در یک کتاب طرحهای مقدماتی متعلق به‌دکترساره یافت. او این کتاب را با همکاری دکتر میت‌ووخ، با تصاویر برابر اصل و یادداشت‌های بسیارکامل منتشر ساخته است[۲۲].

www.tabarestan.info تبرستان

این طرحها و طرحهای مشابه دیگر، از سایر طرحهایی که قبلاً بدست آمده، کمابیش متفاوت هستند. اغلب این طرحها از روح جدیدتری برخوردارند و اگرچه بخاطر پرهیز ازسایه کاری و حجم‌پردازی و پرسپکتیو، و نیز حفظ هدف تزیینی ایرانی اساساً به‌قراردادهای آسیایی وفادارند، ولی از جهاتی نیز، حاکی از تأثیرات ناشی از ارتباط با غرب هستند. بسیاری از پیکره‌ها و طرح‌های تمرینی ازحیوانات، واقع‌گرایی کمابیش کاملی را ارائه می کنند، و گاه -- البته نه همیشه -- هنرمند به‌ترسیم دقیق انواع چهره، تمایل دارد. چهره‌ها را غالباً بنحو چشمگیری ارائه می کنند. برخی از طرح‌ها بخاطر آنکه روشهای کار هنرمندان را نشان می‌دهند، و تصحیحات متوالی نیز در آنها بروشنی مشهودند، طرحهای باارزشی محسوب می‌شوند (شماره‌های ۳۳۸و ۳۷۸).

بطورکلی، این طرحها از مایه مردم‌پسندانه قوی‌ای برخوردارند؛ موضوعات زندگی روزانه و طرحهای تمرینی از چهره مردم عادی، که معمولاً در منظره‌ای طبیعت‌گرایانه جای داده شده‌اند، جای مضامین قراردادی و سنتی

21. Blochet, *Musulman Painting,* p. 83.

22. *Zeichnungen von Riza Abbasi,* München, 1914.
(طراحیهای رضا عباسی).
چندین طرح از این کتاب در برلینگتن هاوس بنمایش درآمد. این طرحهای مقدماتی کار یک نفر و یک دورهٔ خاص نیست.

را گرفته‌اند. شبانان و زنان شیردوش، درویشان، پزشکان، زایران و مسافرانی که در سفر یکدیگر را ملاقات می‌کنند، اسبی که آب می‌نوشانند، عقابی که طعمه خود را به‌چنگ برمی‌گیرد، هیچکدام آنقدر عادی نیستند که بعنوان موضوعی برای این طرحهای تند و سرزنده بکار گرفته نشوند. در اغلب این طرحها عبارتی حاکی از جزئیات دقیق مناسبت و تاریخ آنها موجود است. نقاشان، گذشته از آثار اروپایی، گاه ازطراحیهای هندی نیز تقلید می‌کرده‌اند[۲۳].

اگرچه طراحیهای این دوره تاریخ و امضا دارند، ولی انتساب آنها به نقاشان مشخصی، بی‌نهایت دشوار است.

تبرستان www.tabarestan.info

امّا، مشکل عمده، بر سر شخصیت ابهام‌آمیز رضای عباسی است؛ نقاشی که نامش نسبت به‌نام بهزاد، فقط از آوازه کمتری برخوردارست. مطالب بسیار زیادی درباره این هنرمند نوشته‌اند، و همه جوانب این نظرات نیز آمیخته به‌مسائل فراوانی است. با توجه به‌موضوع کتاب حاضر، نمی‌توان حتی خلاصه‌ای از مباحثات مربوط به رضای عباسی را آورد[۲۴].

در ابتدا باید بگوییم که تعداد بسیاری از طرحهای متعلق به‌بخش

23. Sarre and Mittwoch, no. 282.

در مورد ارتباط احتمالی بین طرح معروف هندی اثر بیشان داس (Bishan Dās) که گفتگوی شاه‌عباس و سفیر هندی را نشان می‌دهد (۱۶۱۸/۱۹) و اثر مشابه ایرانی آن با همین موضوع کار رضای عباسی، رجوع کنید به‌یادداشت کوماراسوامی در:

Ars Asiatica, XIII, pp. 78 and 79 and pl. LXXIII; schulz, Taf. 179; Sakisian, fig. 181 and p. 143.

Blochet, *Les Enluminures,* pp. 150-1 (pl. cvii c): همچنین رجوع کنید به: دربارهٔ اثر مشابهی از معین.

۲۴. مخصوصاً ر. ک:

Joseph von Karabacek, *Kaiserliche Akademie der Wissenschaften. Sitzungsberichte; Philosophisch-Hitorische Classe,* 167, Band I (Wien, 1911). Sarre and Mittwoch, in *Der Islam,* Band II (Strassburg, 1911), and *Zeichnungen von Riza Abbāsi* (München 1914).

تمام کتابهای معتبر درباره نقاشی ایرانی، به‌این موضوع اشاراتی دارند، از جمله:

Kühnel, *I. M.* , pp. 35 et seq. , and Sakisian, pp. 135–40.

اعظم نیمه اول قرن هفدهم، دارای امضا و عباراتی با نام رضا به‌طرق گوناگون هستند[۲۵]. البته در مملکت شیعی ایران، نقاشان بسیاری با این نام وجود داشته‌اند، ولی در هرحال تعداد این طرحها بسیارزیاد است. احتمالاً و شاید بطور یقین بسیاری از این نامها راکسانی بجز هنرمندان، که نامشان اصلاً رضا نبوده، افزوده‌اند؛ و منظورشان هم‌بالا بردن ارزش و اعتبار خود بوده، یا آنکه شاید ازآنرو که آثارمزبورشبیه کارهای رضای معروف بوده است.

اگر این طرحها را به‌دقت بررسی کنیم، درمی‌یابیم که اغلب آنها با عبارت رقم **کمینه رضای عباسی**[۲۶]، امضا شده‌اند و بیشترشان نیز خصوصیات مشترکی دارند. طرحهای مزبور بنحو بارزی دارای اطوارند؛ تعداد زیادی از آنها تک‌چهره‌هایی از مردان میانسال با بینی عجیب و دراز، و نیز تصاویر تمام‌رخی از غلام‌بچگان و دختران هستند. طرحهای سایه‌گونه (سیلوئت) او غالباً به‌طرز بسیار مشخص، با خطوط منحنی جسورانه و تا حدی خشک ترسیم شده‌اند. چهره‌هایش با حالت، ولی فاقد تنوع هستند. بدون شک این شیوه، به‌آسانی قابل تقلید بوده است، و تأثیر قابل ملاحظه‌ای ــ البته نه بسیار و مثبت ــ بر آینده این شیوه داشته است. چند نمونه از این طرح‌ها، در برلینگتن هاوس درمعرض تماشا گذاشته شد.

رضای عباسی ازعهده خلق آثاری بهتر ازاین طرحهای نمونه وسطح متوسط که او اعتبار خود را از آنها یافته، برمی‌آمد. حتی اگر به‌دلایل سبکی، برخی

۲۵. از تفاوت بین انواع عبارت‌نویسی‌های امضای رضای عباسی ــ اگرچه تمام آنها نیست ــ می‌توان تصوری بدست آورد: **راقمه رضا، رقم‌رضا عباسی، رضای عباسی، رقم‌کمینه رضای عباسی، رقم کمینه رضا مصور، رضا مصور.** همچنین: **مشقه آقا رضا، آقا رضا، راقمه آقا رضا.** در یکی از طرحها امضایی شبیه **آقا رضای عباسی** با دو عبارت **آقا رضا** و **رضا** با دستخط‌های متفاوت دارد (Karaba-cek, fig. VII). طرح دیگری (Martin, fig. 39) دارای دو زیرنوشت است، که یکی، طرح را تقلیدی توسط **رضای مصور** درسال ۱۰۲۸ هـ. از روی یک کار اصل بهزاد معرفی می‌کند. در بالای طرح نیز این یادداشت از شفیع عباسی دیده می‌شود: «طرح‌بندی **آقا رضا** رنگ شد» (شاید بدینمعنی که توسط شفیع تکمیل شده باشد).

۲۶. یا ممکنست بدون کلمه عباسی باشد.

از نمونه‌هایی را که بررسیهای کاملاً مستدل دکترساره به‌او نسبت می‌دهد[۲۷]، درنظرنگیریم، او را طراح بالفطره با اصالتی ممتاز و با قدرت واقعگرایی جدیدی می‌یابیم که قلم استادانه‌اش انواع مردمی عادی که او در زندگی روزانه‌اش می‌دید، برمی‌گرفته و با خطوط مختصرتند ثبت می‌کرده است. نقش خطوط اصلی آثار او، مانند آثاری که دو دلداده در آغوش هم را نشان می‌دهد (شماره‌های ۳۱۴ و ۳۱۸)، گاه ریتم پرپیچ و تاب و دلنشینی دارند. قابل ذکر است که عبارات امضای موجود در مجموعه دکترساره و در برخی از بهترین طرحهای دیگر ظاهراً اثر دست دیگری بجز آن است که امضای همیشگی و مرسوم او را نوشته است[۲۸].

www.tabarestan.info تبرستان

چنین بررسی شده است[۲۹] که دستخط عبارات موجود در برخی از طرحهای رضا عباسی دقیقاً (یا تقریباً) شبیه دستخط عبارتی در یکی از آثار هنرمندی به‌نام شفیع عباسی است. مطابق با شرحی بر روی طرحی[۳۰] بتاریخ ۱۶۳۴، او پسر رضای عباسی بوده است. شاید او از کار پدر خود تقلید کرده و آنرا به‌نام خود عرضه داشته، و برای محکم کاری نیز شرحهایی به‌آن افزوده باشد.

عباسی، نام اصلی هنرمند نبوده است. شاید، شاه‌عباس برای تجلیل از این نقاش دربار خود، نام عباسی را به‌او اعطا کرده باشد، و یا شاید برگرفته از نام یکی از اجدادش به‌نام عباس پسر امام‌علی (ع) باشد. شاعران دربار، گاه نام حامی خود را برمی‌گزیدند،یا به‌آنها اعطا می‌شد. این نکته در مورد

27. *Zeichnungen von Riza Abbasi.*

بسیاری از طرحهای مجموعه دکترساره بی‌امضا هستند.

۲۸. ویژگی بارز امضای او چسبیده بودن دوحرف «ر» و «ض» در کلمهٔ رضاست.

29. Kühnel, p. 37.

۳۰. این طرح، پیشتر به م. دموت (M. Demotte) تعلق داشت (ر.ک: Sarre and Mittwoch, p. 13). از شفیع عباسی تعدادی نقاشی گل و مرغ برجای مانده است که بسیاری از آنها در لنینگراد هست. او به هند مهاجرت کرد و در همانجا به‌سال ۱۶۷۴ درگذشت. یکی از نقاشیهای تمرینی او از طبیعت در کتاب **نقاشی اسلامی** بلوشه (Blochet, *Musulman Painting*, pl. 168.) رنگی چاپ شده است. بر طبق عبارت نوشته روی آن، برای شاه‌عباس دوم کشیده شده است.

بسیاری از خطاطان صدق می‌کند (مانند: جعفر بایسنقری). موارد مشابهی نیز در مورد نقاشان وجود دارد (مثلاً یعقوبی و جهانگیر شاهی).

چنانچه تاریخهای موجود در طرحهای دورهٔ اوج هنری رضای عباسی درست باشند، اطلاعات بسیار فراوانی بر ما آشکار می‌شود. تعداد قابل توجهی از این طرحها در ابتدای ربع دوم قرن هفدهم کشیده شده‌اند؛ ولی چندین طرح نیز دارای تاریخ عقب‌تر یا جلوتر هستند. طرحهای مجموعه دکتر ساره تاریخهای بین ۱۶۴۳-۱۵۹۸ را دارند، متأخرترین طرح امضادار، به‌تاریخ ۱۶۳۸ است.

اگر تشخیص پروفسور ساره را بپذیریم، طرح زایر حرم مشهد[۳۱] که در تابلوی شماره ۱ کتاب او چاپ شده، باید از اولین کارهای رضای عباسی باشد.

در اثری از معین[۳۲] (دوست رضای عباسی) تاریخ وفات او ذکر شده است. نسخه دیگری از این نقاشی در نمایشگاه برلینگتن هاوس نشان داده شد (شمارهٔ ۳۷۴، تصویر ۱۱۲ الف)، که تاریخ وفات ۱۰۴۴ ه.ق/۱۶۳۵ م. در آن نوشته شده است. برخی از طرحهایی که تصور می‌شد از رضای عباسی باشند، بسیار بعد از این تاریخ هستند. عبارت نوشتهٔ معین حاکی از آنست که طرح چهره مزبور، یک ماه پیش از مرگ رضا کشیده شده، و چهل سال بعد یعنی در سال ۱۰۸۴ ه.ق تکمیل شده است. احتمالاً حافظه معین اشتباه کرده، یا اینکه «چهل سال» اشتباهاً بجای «سالهای بسیار» بکار رفته است؛ با اینحال او نام دقیق ماههای اجرای طرح اصلی و تکمیل آنرا ذکر می‌کند.

برخی ناقدان امروز، تعداد اندکی نقاشی را به‌رضای دیگری نسبت می‌دهند، که باید اذعان داشت، شخصیت کاملاً مبهمی دارد. او که عنوانش آقا است، با رضای عباسی فرق دارد. مطابق این نظر، آقا رضا پیش از رضا عباسی

31. No. 258.

32. Sakisian, fig 179; Arnold and Grohmann, *The Islamic Book*, pl. 75.
این اثر مردی را نشان می‌دهد در حدود ۶۵-۶۰ ساله، با عینک که مشغول کشیدن چهرهٔ جوانی تنگ شراب در دست و با لباس اروپایی است.

می‌زیسته است. عنوان آقا، لقبی غرورآمیز بوده است؛ و امکان نداشته که هر نقاشی بتواند به‌خودش این عنوان را بدهد. البته در مواردی که اصطلاح مزبور بصورت عبارتی در نقاشی است، این احتمال هست[۳۳] که کس دیگری لفظ آقا را (مثل مورد یادشده در بالا[۳۴]) به‌عبارت افزوده باشد؛ در اینصورت عبارت، صددرصد به‌رضای عباسی اشاره دارد. با این احوال، آثار اندکی هست که نام آقارضا را دارند، ولی البته از برخی جهات از نظر سبک، از آثار رضای عباسی متفاوتند. تعیین اینکه آیا همه آنها اثر یک نقاش هستند، یا آنکه آیا امضاها و عبارات حاوی نام، قابل قبول‌اند یا نه، مشکل است. م. سکیسیان کوشیده است تا آثار امضادار یا بدون امضای این هنرمند[۳۵] را طبقه‌بندی کند.

www.tabarestan.info تبرستان

نقاش این آثار هرکه باشد، باید گفت که آنها برخی از قوی‌ترین طرحهای تمرینی از پیکره‌های انسانی را که تاکنون بدست هنرمندان اصفهان کشیده شده، دربر می‌گیرند. ویژگی این طرحها زیبایی فراوان و حالت تحسین برانگیز طراحی، و قلمگیریهای خاص و آشکار است. قلمگیریها، تند و کند و باانعطاف هستند، بطوری که از حداکثر نازکی به پهنی می‌گرایند، ولی ویژگی عمده آنها قلم‌اندازیهای تند پرپیچ‌وتاب و زیبایی است که برای نمایش انتهای دستارها و شال‌کمرها بکار می‌رود. چنین ویژگی‌ای معمولاً در خطوط محیطی صاف طرحهای خاص رضای عباسی یافت نمی‌شود؛ ولی در طرحهای مقدماتی که از روی قراین ظاهراً کار او هستند، گاه و بیگاه بچشم می‌خورد. ازجمله طرحهای منسوب به‌آقا رضا، طرحی است که معمولاً درکتابها چاپ کرده‌اند، و چهره شاهزادهٔ جوانی را همراه با لله‌اش نشان می‌دهد و به‌م.وه ور (شماره ۲۵۶) تعلق دارد. طرح دیگر عبارتست از تصویر پسری

۳۳. البته کاملاً قطعی نیست. لفظ آقا، ممکنست جزء لاینفک اسم باشد؛ مثلاً درکتاب شولتز Schulz, Taf. 180 ا طرحی هست به‌این امضا: **رقم کمترین آقا باقر.**

34. *Ante,* p. 157 (footnote I).

35. *La Miniature Persane,* pp. 126–9.

نشسته، متعلق به کتابخانه ملی پاریس[۳۶]؛ و همچنین طرح دختری[۳۷] که گردنبندی در دست دارد، و در موزه هنرهای زیبای بستن است[۳۸]؛ و نیز طرح رنگی دختری با بادبزن[۳۹] (شمارهٔ ۲۵۷). چندین عدد از طرحهایی که دکتر ساره در کتاب خود چاپ کرده، خیلی شبیه برخی از این طرحها هستند، مثلاً تصاویر ۱۰ و ۳۲، ولی تصویر شماره ۱ نوعی تلفیق از طراحی خاص دو هنرمند احتمالی است.

باید اذعان داشت که درباره آقا رضا، اسرار فراوانی وجود دارد،[۴۰] و مطالعات دقیق طرحهای منسوب به او و رضا، وجوه تشابهی را در بین آنان آشکار می‌سازد[۴۱]. ولی اگر رضای عباسی ظاهراً درست همان آقا رضا شناخته شده (همانطور که قبلاً گفته شد) باشد، مسأله پیچیده‌تر می‌شود.

اسکندر منشی در کتاب خود به‌سال ۱۶۱۶، درمورد نقاشی به‌نام

www.tabarestan.info تبرستان

۳۶. در *Les Enluminures,* pl. LXXI; Sakisian, fig. 168. چاپ شده است.

۳۷. به‌نام رضا امضا شده که دو حرف اول آن، مانند امضاهای خاص رضای عباسی به‌هم چسبیده است.

38. *Ars Asiatica,* XIII, pl. XLVI; Sakisian, fig. 167.

39. Sakisian, fig. 171.

۴۰. نقاشیهای نفیسی که احتمالاً از همین آقا رضاست در کتاب **تاریخ پیامبران** (*History of the Prophets*) در کتابخانهٔ ملی پاریس (Supp. Pers. 1313) موجود است. بلوشه بر اساس شواهدی مشکوک، آنها را به‌قبل از سال ۱۵۵۶، تاریخگذاری کرده است (ر.ک:

Blochet, *Les Peintures,* pp. 298–9. pls. LIV–LV; *Les Enluminures,* pp. 116–17; pls. LXVII, LXVIII; *M. P.*, pls. CXXX–CXXXIII).

یکی از این نقاشیها (که در کتاب آرنولد

Arnold, *The Old and New Testaments in Musulman Religious Art,* pl.x

چاپ شده است) این عبارت که گویا امضا باشد را داراست: «**عمل آقا رضا**». احتمالاً تمامی آنها توسط یک نقاش کشیده شده‌اند. برخی، از اصالت قابل توجه و قدرت هیجان برانگیزی برخوردارند. تاریخ دقیق آنها را فقط بطور تقریب می‌توان حدس زد. شاید بتوان آنها را از نظر سبک به‌سالهای آخر قرن شانزدهم نسبت داد.

۴۱. دکتر کوهنل در کتاب خود صفحه ۳۶ چنین می‌نویسد: «با وجود اینکه محتوای این عبارات- امضایی متفاوت هستند، ولی وجه اشتراک بسیار زیادی در کارهای رضا هست که آنها را نمی‌توان با قراردادهای مکتبی توضیح داد.»

آقارضا شرحی بدست می‌دهد که توماس آرنولد آنرا ترجمه کرده است[۴۲]. به‌گفته اسکندر، این آقارضا در طراحی و نقاشی تک‌چهره (در فن یکه صورت و چهره‌گشایی)، و نیز بخاطر قلم ظریف خود (نزاکت قلم) مشهور بوده است؛ ولی باوجود برخورداری از کمکها و الطاف شاهانه، به‌هنگامی که اسکندر کتاب خود را می‌نوشت، هنر خود را به کناری نهاد، و بی کس و فقیر و گمنام شد.

بنظر می‌رسد که تمام این احوال، با شخصیت رضای عباسی که بیشتر آثارش متعلق به‌بعد از سال ۱۶۱۶ می‌باشند، جور درنمی‌آید، و به‌احتمال واقعی‌تر آن که به‌آقارضای دیگری در دوره پیشتر مربوط می‌شود. با اینحال اسکندر می‌گوید که در آثار نقاش مزبور نشانه‌های تغییر بروز کرد.

این مسأله با آمدن بیجای نام علیرضا عباسی، که خطاط برجسته آن زمان بوده، و درباره او مطالبی موجود است، پیچیده‌تر می‌شود. ولی «علی» جزء اصلی نام مزبور است، و چون در هیچیک از امضاهای نقاشیها نیامده، خود دلیل کافی است بر اینکه خطاط و نقاش مزبور کلاً دو شخص متفاوت هستند. با توجه به‌دستخط بدکلمه «عباسی» در عبارتی در تک‌چهره‌ای از رضای عباسی که در بالا اشاره شد، می‌توان تا حدی به‌این شناسایی دست یافت. این کلمه «عباسی» ابتدا «علی» خوانده می‌شد، ولی واقعی‌تر آنست که همان «علی» خوانده شود. باری، رضاعلی همان علی‌رضا نیست.

نقاش ایرانی دیگری نیز رضا نام دارد، و باید او را از رضای عباسی جدا دانست، ولی وجود او نسبت به‌آقارضا که نام بردیم، قطعی‌ترست. او نیز در امضاهای خود، نام آقارضا را نوشته است، وی نقاشیهای متعددی در یک نسخه خطی که در دربار هند تهیه شده، دارد. این کتاب که اکنون در موزهٔ بریتانیاست[۴۳]، نسخه‌ای از **انوارسهیلی** ومتعلق به‌اوایل قرن هفدهم است. برروی نقاشیهای مزبور این نام‌ها وجود دارند: آقارضا، آقامحمدرضا و محمدرضا، با عنوان اضافی **مرید** یا **مرید پادشاه**. به‌دشواری می‌توان او را نقاش دوتک‌چهره

42. *Painting in Islam,* p. 143.

43. Add. 18579.

خیلی پیشتر که اکنون در موزه هنرهای زیبای بستن قرار دارند، دانست[۴۳]. یکی از این دو تک‌چهره، نام آقارضا را با عنوان **مرید** دارد. جهانگیر، امپراتور مغولی هند، از نقاشی نام می‌برد به‌نام آقارضای هراتی که پیش از جلوس امپراتور (۱۶۰۵ میلادی)، در خدمتش بوده است. آثار او، امپراتور را چندان تحت تأثیر قرار نداد، ولی آثار پسرش، عبدالحسن (برخی برجای مانده‌اند) امپراتور را بسیار زیاد مجذوب ساخت. از روی همین تعداد نقاشی موجود می‌توان پی برد که عبدالحسن یکی از بهترین نقاشان مغولی هند و تقریباً شایسته عنوان **نادرالزمان** که جهانگیر به‌وی اعطا کرده، بوده است.

از آثار این آقارضا تعداد بسیار اندکی موجود است؛ ولی چند نقاشی که شاید از او باشند در مجموعهٔ بسیار نفیسی از تهران قرار داشتند[۴۵]. این هنرمند آشکارا سخت تحت تأثیر محیط هندی خویش بود، و سبک معمولی او از نقاشی خاص دورهٔ صفوی بسیار متفاوت است. از طرف دیگر، نقاشیهای او که در کتاب **انوارسهیلی** موجودند، از دیگر نقاشیها متمایزاند، زیرا رنگامیزی درخشان‌تر و گاه بسیار خوشایند دارند و یکی دو عدد از آنها از نظر سبک به‌آثار صفوی نزدیک هستند[۴۶].

۴۴. در Martin, I. figs. 29, 30; Coomaraswamy, *Ars Asiatica*, XIII (1929), nos. 110 and 111, pl. XLIII. چاپ شده است. همچنین صفحات 70–68 منبع اخیر را بخوانید.

۴۵. ر.ک: تصویر ۱۰۴ الف و ضمیمه سوم.

۴۶. به‌گفته م. بلوشه، نقاشی که جهانگیر در کتاب خاطرات خود نام می‌برد، با محمدرضا، نقاش **انوارسهیلی** فرق می‌کند. ر.ک به:

Les Peintures Orientales de la Collection Pozzi, pp. 40 et seq.

کلمهٔ رضایی از نظر دستوری صفت است، و آقا رضایی احتمالاً «پیرو آقا رضا»، یعنی پیرو دو نقاش دورهٔ شاه‌عباس که نام بردیم، معنی می‌دهد. با اینحال، اینکه آقا رضا و ابوالحسن در مصور-کردن کتاب **انوارسهیلی** همکاری داشته‌اند و ابوالحسن چنین امضا می‌کرده: «خاک پای رضا»، نشان می‌دهد که آقا رضا و آقا رضایی یکی هستند. عبارت موجود در دو نقاشی مجموعه کاخ گلستان، مؤید این نتیجه‌گیری هستند (ر.ک: ضمیمه سوم). در یکی از این نقاشیها نام هنرمند آقارضایی با همان عنوان **مرید پادشاه‌سلیم** که در یکی از تصاویر کتاب **انوارسهیلی** و نیز در تصویر دیگری در مجموعهٔ گلستان آمده، ذکر شده است. این کلمات در مورد اخیر، به‌عبارت رقم آقا رضا افزوده شده است.

رضای عباسی، عده‌ای پیرو نیز داشت که از آن میان حیدر نقاش از بهترین آنان بود[۴۷]. دیگر پیروان او عبارتند از: افضل، محمد یوسف، محمدقاسم تبریزی، محمدعلی تبریزی و معین.

اوج شکوفایی هنر افضل[۴۸] در اوایل سلطنت شاه‌عباس دوم بود، درحالی که محمد یوسف، که او را باید از نقاش پیشتر به‌نام میریوسف فرق گذاشت، در دهه ۱۶۵۰[۴۹] نقاشی می کرد. مشکل بتوان او را استاد بزرگی دانست.

محمدقاسم[۵۰] (اوج هنری سال ۱۶۶۰) سبک رضای عباسی را بسیار دقیق پیروی می کرد، ولی از مهارت تزیینگری بی‌بهره بود. ظاهراً محمدعلی[۵۱]، نقاش همعصر او که طرحهایش گاه بسیار شبیه طرحهای قاسم است، نیز از مهارت تزیین تهی بود. طراحی پیکره‌های هردو آنان، خشک و بی‌روح است.

در چندین طرح منسوب به‌رضای عباسی، عباراتی است که از نقاشی به‌اسم معین که دوست رضای عباسی بوده، نام می‌برند. هرچند که او به‌هنگام

www.tabarestan.info تبرستان

۴۷. این هنرمند، چند نقاشی زیبا در نسخهٔ **خمسه نظامی** موجود در کتابخانه ملی پاریس (Supp. Pers. 1029) با تاریخ ۲۴-۱۶۲۰ کشیده است

(Blochet, *Les Peintures,* pls. LVI–LXV; *Les Enluminures,* pls. LXXXVIII–XC; *Musulman Painting,* pls. CLXIII–CLXVI)

به‌نظر م. سکیسیان، از تاریخ جلوتر آن چنین برمی‌آید که شاید او سبک رضا را بنیان گذاشته باشد.

48. No. 380. See Martin, p. 125 and pl. 149.

49. Nos. 364, 368. See Martin, pl. 166; *Ars Asiatica,* XIII; pls. L and LII; Schulz, Taf. 177.

50. Nos. 294 and 295. Blochet, *Musulman Painting,* pl. CLXVII; Kühnel, pl. 91; Martin, 165.

در موزهٔ بریتانیا طرحی از یک مرد زانوزده موجود است که این امضا را دارد: **مشق محمدقاسم** (B. M. 1920–9–17–0278 (2)). نمونهٔ دیگری از آثار این هنرمند در موزهٔ متروپولیتن نیویورک وجود دارد. (Schulz, Taf. 166).

51. No. 366. Schulz, Taf. 170, 171, 175, 178 (b); Kühnel, pl. 92; Stchoukine, *Louvre Cat.*, pl. XXIX.

اثر اول که صحنه‌ای از یک معلم را با شاگردان دختر و پسر نشان می‌دهد، بسیار ارزنده است.

مرگ رضای عباسی باید کاملاً جوان بوده باشد، ولی احتمالاً همان معین است. او تعدادی طرح و نقاشی از خود برجای گذاشته که عبارت امضایشان اغلب به‌شیوهٔ امضای استاد است؛ زیرا او از شیوهٔ استاد خود دقیق تقلید می‌کرده است. ظاهراً از ۱۶۱۷ تا ۱۷۰۷ یا اندکی بعد می‌زیسته است؛ ولی این تاریخها بطور یقین تردیدآمیزند[۵۲].

معین مصور (نقاش)، که خودش به‌همین نام امضا می‌کرد، رنگهای شاد بکار نمی‌برد؛ در نقاشی‌های او اغلب یک رنگ ارغوانی زشت غالب است؛ ترکیب‌بندی‌های او بی‌تناسب‌اند، و طرح‌هایش که اندکی روانی و قلمگیریهای زیبا دارند، به‌غیر از چند عدد کم، باقی ناخوشایند و نامرتب هستند. یک نقاشی از او موجود است[۵۳] که شاید تصویر خودش به‌هنگام نواختن نی انبان باشد[۵۴]. معلوم نیست چرا م. بلوشه می‌گوید که معین زندگانی خود را در قسطنطنیه گذراند، و بدون مدرک چگونه می‌توان او را ساکن ایران دانست. نقاشیهای معین متعلق به‌آقای داوود[۵۵] از همان نسخه **شاهنامه**‌ای هستند که یکی در موزهٔ بریتانیا[۵۶] و مورخ ۱۰۵۹ ه.ق/۱۶۴۹م. است، و مرگ سهراب را نشان می‌دهد.

مُعین، تعدادی نقاشی شهوانی که مناسب نمایش عمومی نبودند، از خود برجای گذاشته است.

52. Nos. 371-7. Blochet, *Les Enluminures,* p. 150; Schulz, p. 203; Sakisian, p. 142; Coomaraswamy, p. 54.

آثار او در اکثر کتابهای معتبر چاپ شده است. در تابلوی ۱۶۹ کتاب شولتز، تصویری از یک نسخه خطی متعلق به‌حداکثر تا سال ۱۶۱۷ چاپ شده است؛ ولی سبک آن به‌سبک نسل بعدی تعلق دارد.

۵۳. در کتاب Blochet, *Les Enluminures,* planche CVII.

۵۴. برای دستیابی به‌شرح عبارات موجود در آثار معین در کتابخانه ملی پاریس -- که این نقاشی چهره نیز جزو آنهاست -- ر. ک. به:

Blochet, *Les Peintures des Manuscrits Persanes de la Collection Mateau à la Bibliothèque Nationale,* p 169.

55. No. 371. 56. B. M. 1922–7–11–02.

در اواخر دورهٔ شاه‌عباس دوم (۶۶-۱۶۴۲) ظاهراً یک مُد جدید لباس نمودار می‌شود. ردای شق‌ورقی از زری، با جای کمر مشخص، که قسمت پایین از کمرگاه با زاویه بسیار تندی جدا می‌شوند. دستارهای سر، گرچه هنوز بزرگ و بسیار مشخص هستند، ولی خیلی تنگتر پیچیده شده‌اند، و در بالایشان زایده‌ای دیده می‌شود که پیرامون موجداری به‌نمای نیمرخ آن می‌بخشد. در نقاشیهای چهره‌ای که این سبک را نشان می‌دهند، معمولاً تأثیرات آشکار نقاشی اروپایی در حجم‌پردازی صورتها و نیز دیگر جزئیات دیده می‌شوند. نمونه خوب این آثار در تصویر ۱۱۲ب چاپ شده است.

www.tabarestan.info تبرستان

درنقاشیهای محمدزمان (که درامضایش، خود را پسر حاجی محمد یوسف معرفی می‌کند) شیوه جدیدی دیده می‌شود. شاه‌عباس دوم که شیفته غرب بود، در اوایل حکومت خود، محمدزمان و دیگر نقاشان ایرانی را به‌رم فرستاد تا به‌تحصیل بپردازند. زمانی که محمدزمان در ایتالیا بود و یا به‌روایت کم‌احتمالتری، در دوران کودکی مسیحی شد. امّا چون این برایش موجب دردسر شد، از حدود سال ۱۶۴۶ به‌هند پناه برد؛ ولی در سال ۱۰۸۶ ه.م/۱۶۷۵-۷۶ م. دوباره به‌ایران بازگشت و به‌مصور کردن سه صفحه خالی از نسخه **خمسه** نظامی که بیش از یک‌صد سال قبل برای شاه‌تهماسب تهیه شده بود[۵۷]، پرداخت. این سه اثر، مانند تمام آثار او تقریباً بطور کامل به‌شیوه ایتالیایی هستند[۵۸]؛ نوع پوشاک آنها نیز گاه اروپایی است.

او/ بجز نسخه **خمسه** نظامی موزه بریتانیا، در اصفهان نسخهٔ دیگری از آنرا در همان سال مصور کرد (اکنون در کتابخانه مورگان نیویورک قراردارد). آثار **دیدار و فرار به‌مصر** او که در کتاب مارتین (تابلوی ۱۷۳) چاپ شده‌اند، به‌ترتیب به‌تاریخهای ۱۰۸۹ و ۱۱۰۰ تعلق دارند.

درنمایشگاه برلینگتن هاوس، دو تصویر او برای **شاهنامهٔ** ۱۰۸۶ ه.ق/

57. British Museum, Or. 2265.

۵۸. تصویر رنگی یکی از آنها در کتاب **نقاشی در اسلام** آرنولد چاپ شده است:

Arnold *P. I*, pl. v.

۱۶۷۵ م، و متعلق به‌آقای چستر بیتی به‌نمایش درآمد[۵۹].

ظاهراً او شخص فاضلی نیز بود، و چندین کتاب به‌لاتین دارد و کتاب تاریخ چین در ایران را نیز نوشته است. او با ژوزئیت‌ها در هند بخصوص با فرد بزرگوار و دانایی چون پدر بوزی دوست بود.

بطور یقین، محمدزمان و همراهانش، از رُم، نمونه‌هایی از نقاشی ایتالیا را با خود آوردند. احتمالاً در این آثار، صحنه‌هایی از خانواده مقدس و قدیسین مسیحی و فرشتگان را که برای یک کشور اسلامی در قرنهای هیجدهم و نوزدهم، بسیار غریب بودند، وجود داشتند.

www.tabarestan.info تبرستان

ما ضرورتی نمی‌بینیم که درباره این نوع نقاشی اروپایی‌شده، صحبت چندانی بکنیم، خاصه آنکه بیشتر به‌شیوهٔ نقاشی لاکی کشیده می‌شد. ولی باید از نقاشی گل و مرغ دوره نادرشاه (۴۷-۱۷۳۶)، توسط آقا صادق که بخصوص در دوره کریمخان زند (۷۹-۱۷۵۰) مشهور بوده است، نام برد. شاگرد او، محمدحسن خان، تک‌چهره‌هایی به‌اندازه طبیعی از فتحعلی‌شاه و پسرانش کشیده است (نمونه‌اش در برلینگتن هاوس نمایش داده شد). شاگرد محمدحسن خان، ابوالحسن خان نیز در تهران (پایتخت سلسله قاجار و همچنین رضاخان پهلوی) به‌شهرت و اعتباری دست یافت. این هنرمندان معمولاً با رنگ و روغن نقاشی می‌کردند. نمونه‌ای عالی از تذهیب کتاب، اثر بابامیرزا (نقاشباشی دربار فتحعلی‌شاه) از جانب شاه ایران به‌نمایشگاه برلینگتن امانت داده شده بود.

نقاشی لاکی متعاقبتر، به‌اندازهٔ کافی شناخته شده است و نیازی به توصیف ندارد، و صاحبان فروشگاه‌های اروپا می‌توانند هزاران نمونه از جعبه‌ها، آینه‌ها و قلمدانهایی که به‌شیوهٔ لاکی تزیین یافته‌اند، نشان دهند.

۵۹. برای آشنایی با پائولو زمان (نامی که محمد زمان در رُم برای خود اختیار کرد) و شیوهٔ غیر عادی زندگی او ر.ک به: مقالهٔ

N. N. Markovitch; Arnold, *Painting in Islam,* pp. 148–9; Sir E.D Maclagan, *The Jesuits and the Great Mogul,* pp. 192, 200, 235–6, 244, and references on p. 261. در *Journal of the American Oriental Society,* XLV, 1925, pp. 106-9

آقا نجف که حدود نیمه قرن نوزدهم وفات یافت، یکی از نامدارترین نقاشان شیوه لاکی بود، ولی هنرش از حد جعبه‌های لاکی فراتر نمی‌رفت. او شخصیتی بسیار اروپایی داشت. ناصرالدین‌شاه (۹۶-۱۸۴۸) که خودش نیز نقاشی می‌کرد، در راه تشویق و حمایت از هنر کوشا بود، ولی نیروی تأثیرات بیگانه، و نیز فقدان حمایت از استعدادهای بومی، از مساعی او جلوگیری می‌کرد. برخی از نقاشیهای نسخ خطی قرن بیستم بسیار زیبا هستند. ما در اینجا از نقاشی امروزی و ادعاهای رقابت‌آمیز گرایشهای نوپردازانه و کهنه‌پردازانه صرف‌نظر می‌کنیم، و به‌فعالیتهای «تقلبی‌سازان» حرفه‌ای ساکن اروپا یا ایران نیز کاری نداریم که تقلیدهای آنچنان دقیقی تهیه کرده‌اند که بسیاری از مجموعه‌داران را فریب داده است، و آنچنان مهارت تکنیکی از خود نشان داده‌اند که گاه با مهارت نقاشان کهن برابری می‌کند و ایکاش در جهت بهتری بکار گرفته می‌شد.

نقاشی اصیل برای تصویرسازی کتاب، دیگر ازبین رفته است. چاپ ابتدا از حدود سال ۱۸۱۵ در ایران شروع شد، ولی کتابهای چاپی و کتابهای لیتوگرافی‌شده اقبال مصورشدن را نداشتند. این نوع کتابها، اغلب اشکال نسخ خطی قدیمی را تقلید می‌کنند؛ طراحی نیز که گاه برای مصور کردن کتاب بکار می‌رود، بندرت ارزشمند است.

درمورد آینده هم پیش‌بینی اینکه رستاخیز مجدد احتمالی— که بی‌گمان در میان این قوم هنرمند رخ خواهد داد— به‌چه صورت خواهد بود، امری جسورانه است.

www.tabarestan.info تبرستان

www.tabarestan.info تبرستان

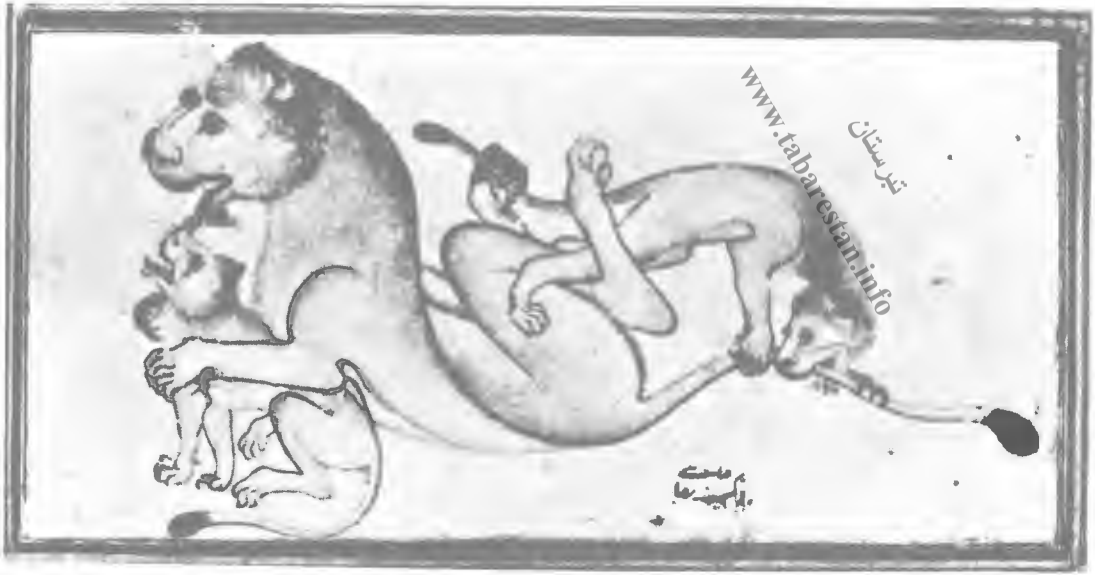
تصویر ۱۰۶، شمارهٔ ۲۴۸؛ مرد جوان با لوش؛ سبک محمدی؛ حدود ۱۵۷۰/۹۷۸.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۱۰۷ الف، شماره ۱۹۳ ب؛ نبرد دو جوان؛ سبک محمدی؛ اواخر قرن دهم هجری؛ کتابخانه دلتر هند.

www.tabarestan.info تبرستان

تصویر ۱۰۷ ب، شماره ۲۵۲؛ شیر در پی بزی کوهی؛ قرن دهم هجری.


www.tabarestan.info
تبرستان

تصویر ۱۰۷ ج، شماره ۳۳۰؛ ماده شیر و توله‌ها؛ «رقم کمینه رضا عباسی».

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۱۰۸ الف، شماره ۱۸۰ الف؛ وزیر و غلام بچه (تصویر ناتمام)؛ بوستان سعدی، به خط شاه‌محمود النیشابوری در مشهد ۱۵۵۱/۹۵۸؛ منسوب به سلطان محمد؛ مجموعه چستر بیتی.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۱۰۸ ج، شمارهٔ ۲۹۰؛ مرد ایستاده؛ طراحی با مایه‌های اندکی از طلایی و رنگ؛ ۱۶۰۰/۹۸۷.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۱۰۹ الف، شماره ۲۹۸؛ چهره یک اروپایی، احتمالاً برای یکی از فرستادگان انگلیسی، سرآنتونی یا سِر رابرت شرلی؛ به‌رقم رضا عباسی ۱۶۲۸/۱۰۳۷.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۱۰۹ ب، شماره ۳۰۵؛ جوانی مست لایعقل نشسته؛ اوایل قرن یازدهم هجری.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۱۰۹ ج، شماره ۳۶۸؛ طرح مرکبی از محمد یوسف؛ نیمه قرن یازدهم هجری.

تبرستان
www.tabarestan.info

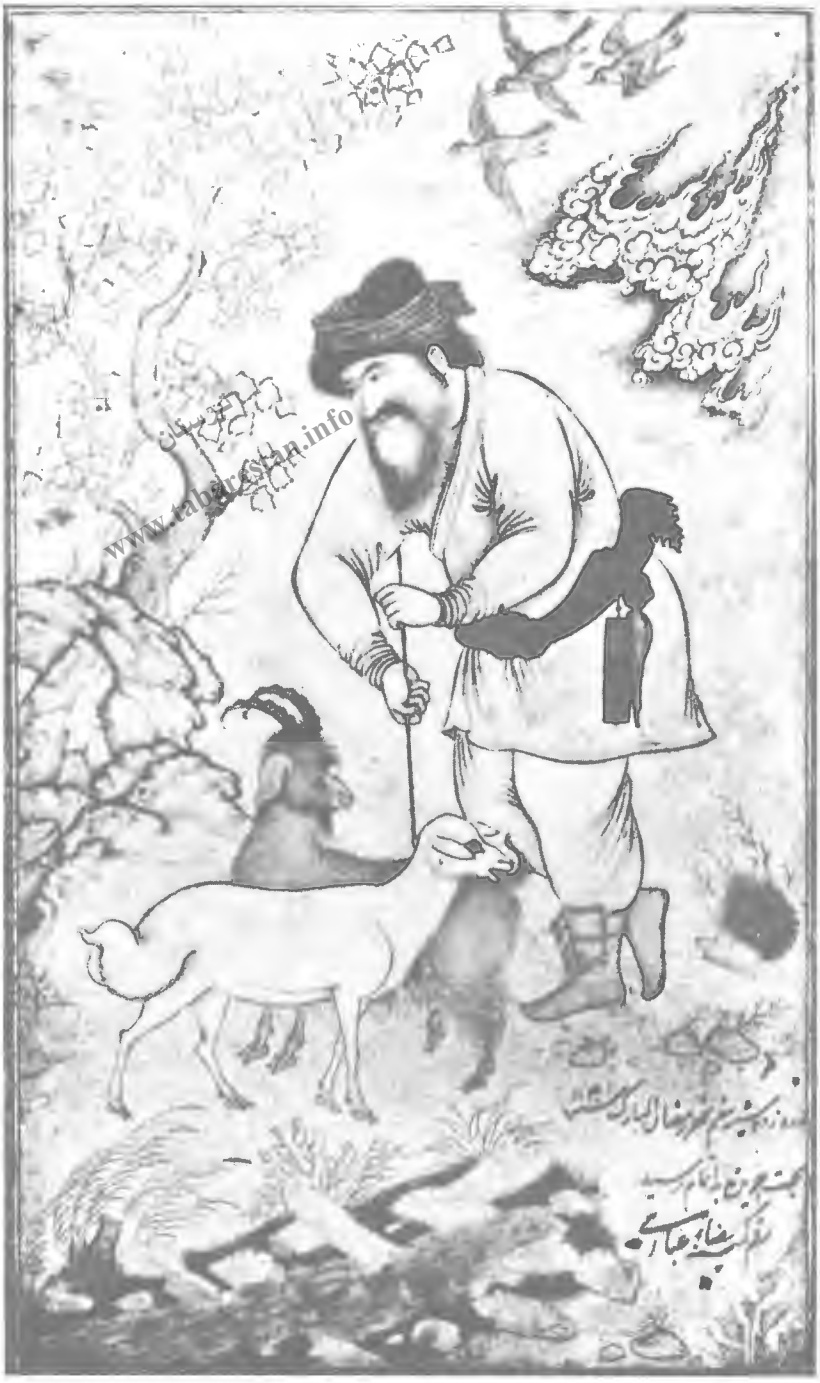
تصویر ۱۱۰ الف، شماره ۳۶۶؛ میمون سوار خرس؛ منسوب
به‌محمدعلی تبریزی؛ حدود ۱۰۶۰/۱۶۵۰.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۱۱۰ ب، شماره ۳۰۶؛ طرح معرق تشعیر؛ اوایل قرن یازدهم هجری.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۱۱۱ الف، شماره ۳۵۹؛ تصویری در رنگهای قرمز، آبی و طلایی؛ احتمالاً تقلیدی از کار محمود مذهب با امضای جعلی: «عمل محمود مذهب»؛ سبک رضا عباسی؛ نیمه قرن یازدهم هجری؛ محفوظ در ایران.



تصویر ۱۱۱ ب، شماره ۳۱۷؛ چوپان؛ حاشیه نوشته: «در روز دوشنبه هفتم شهر رمضان‌المبارک سنه ۱۰۴۱ بجهت جریدهٔ به‌اتمام رسید؛ رقم کمینه رضا عباسی».

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۱۱۲ الف، شماره ۳۷۴؛ چهرهٔ رضا عباسی، اثر معین مصور؛ حدود ۱۶۳۵/۱۰۴۴؛ مجموعه پریش-واتسون نیویورک.

تصویر ۱۱۲ ب، شماره ۳۸۲؛ شاهزاده ایرانی (احتمالاً شاه سلیمان) و ملازمانش (یکی در لباس اروپایی و دیگری در لباس هندی)، منسوب به محمد زمان، مجموعه کلودآنه پاریس.

www.tabarestan.info تبرستان

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۱۱۳ الف، شماره ۳۹۳؛ آب‌پز کردن تخم‌مرغ توسط روحانیون در ماه رمضان؛ اواخر قرن سیزدهم هجری.

تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۱۱۳ ب، شماره ۳۸۹؛ تک‌چهره (حجم‌پردازی صورت به‌شیوه اروپایی)؛ اواخر قرن دوازدهم هجری.

تبرستان
www.tabarestan.info

ضمیمهٔ یکم

تبرستان
www.tabarestan.info

شرح دوست‌محمد دربارهٔ هنرمندان گذشته و حال

شرح دوست‌محمد شامل نوزده صفحه است که مقدمه مرقع بهرام‌میرزا درکتابخانهٔ توپقاپوسرای را تشکیل می‌دهد. گویا این مقدمه را، نخستین بار، محقق ترک، دکتر محمت‌آقا-اوغلو، توجه کرده و اکنون درصدد انتشار آنست. آنچه در زیر می‌آید، فقط خلاصه‌ای از مهمترین مطالب آنست.

عالی، مورخ ترک، از دوست محمد، سخنی بمیان می‌آورد. او اهل هرات و پسر شخصی به‌نام سلیمان بود، و علاوه بر خطاطی، نقاشی نیز می‌دانست، بطوریکه چندین کار از او در دست است. دو نقاشی ظاهراً از او در مرقع مزبور قرار دارد.

متن مقدمه به خط تستعلیق است و دوصفحهٔ آن بسیار تذهیب یافته‌است.

در انتهای دیباجه، تاریخ آن، سال ۹۵۱ ه./۱۵۴۴ م. ذکر شده‌است. نویسنده پس از پیش‌مقدمه‌ای طولانی و بسیار دلنشین، می‌گوید چون شاهزاده ابوالفتح بهرام‌میرزا[1] علاقهٔ فراوانی به خطاطی پیدا می‌کند، به دوست‌محمد

۱. برادر شاه تهماسب، که بنابر شرح برادر دیگرش در **تحفهٔ سامی** درسال ۹۵۶ هجری در سن ۳۳ سالگی وفات یافت. سام‌میرزا در شرح دیگری در یکسال بعد از این تاریخ نوشت که او فردی تجمل‌پرست و مسرف بود، هوشی تیز داشت، و در خطاطی بخصوص خط نستعلیق، طراحی، شعر و موسیقی چیره‌دست بود.

دستور می‌دهد که اوراق پراکنده آثار استادان گذشته و حاضر را گرد آورد، و مرقع حاضر را فراهم کند، که این مقدمهٔ مناسب نیز بدان افزوده می‌شود. پس از آن، او از خوشنویسان دوران گذشته شرحی بدست می‌دهد و سپس گفتار خود را دربارهٔ «مصوران و مذهبان ماضی»، با تجلیل از نقاشی و تذهیب بخاطر زیبایی و نیز اهمیت آن در تزیین خط آغاز می‌کند. آنگاه می‌گوید: «در اخبار چنین آمده است که اول کسی که به‌نقش و تذهیب زینت‌افزای کتابت کلام لازم‌الترحیب شدند، حضرت با نصرت امیرالمؤمنین و امام‌المتقین اسدالله‌الغالب... علی‌بن ابیطالب علیه‌السلام بودند... و چند برگ که در عرف نقاشان به‌اسلامی معروفست، آن حضرت اختراع فرموده‌اند...»

www.tabarestan.info تبرستان

دوست محمد برای تشویق بیشتر نقاشان وارسته می‌گوید که برطبق کتب مهم و ارزنده، نقاشی از حضرت دانیال نبی ریشه گرفت. بعد از مرگ محمد(ص)، عده‌ای از صحابه او برای تبلیغ دین خود، سفری به‌روم کردند، و با امپراتور هراکلیوس به‌صحبت پرداختند. بعد از مقداری گفتگو، امپراتور دستور داد جعبه‌ای را آوردند که از درون آن نقاشی بسیار عالی‌یی درآورد و گفت که تصویر حضرت آدم است. امپراتور، تصاویری از پیامبران دیگر ازجمله حضرت محمد(ص) را نیز نشان داد که صحابه را سخت مجذوب ساخت. آنان از امپراتور پرسیدند که منشأ نقاشیها از کجاست، و او جواب داد که حضرت آدم مشتاق بود که پیامبران زادهٔ خود را ببیند؛ از اینرو خداوند جعبه‌ای برای او فرستاد که صدها قسمت داشت و در هرقسمت تکه‌ای ابریشم بود، و بر روی هرتکه ابریشم، تصویر یکی از پیامبران دیده می‌شد. این جعبه به‌نام «جعبه لوح شهادت» خوانده می‌شود. حضرت آدم، این جعبه را در گنج خود که درنقطه دوری در غرب بود، نگهداری می‌کرد. این جعبه از آنجا، از طریق ذوالقرنین به‌حضرت دانیال نبی رسید. دانیال نبی با قلم شگفت‌انگیز خود از نقاشی چهره‌ها، تقلید کرد. ازآن زمانست که نقاشی برروی زمین شروع می‌شود؛ و آن نقاشیهایی که هراکلیوس نشان داد، درواقع کار دانیال نبی

بودند[۲]. «چون آفتاب فلک نبوت چهارم رسل اولی‌العزم، عیسی‌بن مریم... همسایهٔ نیر اعظم گشت، مانی دعوی پیغمبری آغاز کرد، و این معنی را در لباس صورتگری، در دیدهٔ مردم جلوهٔ قبول داد. مردم از او معجز طلب داشتند، او یک ذرع حریر گرفته بغاری درآمد... چون یک‌سال از عزلت او بگذشت، از آنجا بیرون آمد و حریر را ظاهر ساخت. در آنجا صورت انسان و حیوانات و اشجار و طیور و انواع اشکال، که جز در آئینهٔ عقل، بدیدهٔ خیال صورت نتوان بست، و جز در صور وهم و گمان، در عالم عیان بر صفحهٔ امکان نتواند نشست، منقش و مصور کرد... و غالباً این احوال از مانی درحدود ممالک عراق روی نموده و بعد از آن عزیمت خطا کرده و در آن جانب نیز کارهای عجیب آورده...

دیگر، از متقدمین شاپور بود که چهرهٔ خسرو را بقلم سحرانگیز، رنگ‌آمیز نمود و هر روز برنگی عشرت‌گاه شیرین او را چون گل سوری بر شاخسار قبول جلوه داد...

دیگر، رسم صورت‌سازی در دیار خطا و در دیار فرنگ بآب و رنگ شد، تا آنکه عطارد تیزقلم، نشان سلطنت باسم سلطان ابوسعید خدابنده[۳] مرقوم ساخت، استاد احمد موسی که شاگرد پدر خود است، پرده‌گشای چهرهٔ تصویر شد و تصویری که حالا متداول است، او اختراع کرد، و ازجملهٔ مواضع که در زمان پادشاه مشارالیه، از او بر صفحهٔ روزگار واقع است، **ابوسعیدنامه و کلیله‌ودمنه و معراج‌نامه**، بخط مولانا عبدالله صیرفی و **تاریخ چنگیزی**[۴] بخط خوب، معلوم است که در کتابخانهٔ پادشاه مرحوم سلطان‌حسین میرزا بود.

دیگر، امیر دولت‌یار، که از جملهٔ غلامان سلطان ابوسعید بود، بشرف

۲. داستان، اشاره آشکار به‌سنتی دارد که خداوند تمام نسلهای مردم را با پیامبرانشان به‌حضرت‌آدم نشان داد، و او اسرار خود را در یک گنج غار پنهان داشت، و دانیال نبی آنها را کشف کرد.

۳. سلطان ایلخانی (۳۵-۱۳۱۷)، که به‌احتمال زیاد، دوست محمد او را با سلطان سلفش، الجایتو خدابنده (۱۶-۱۳۰۶) اشتباه گرفته است. در دورهٔ الجایتو، **جامع‌التواریخ** به‌سال ۱۱-۱۳۱۰ هجری نوشته شد. همچنین ر.ک: یادداشت بعدی.

۴. احتمالاً **چنگیزنامهٔ** احمد تبریزی که به‌ابوسعید اهدا شده، مورد نظر است.

شاگردی استاد احمد موسی مشرف شده و در این امر سرآمد شد، خصوصاً در قلم سیاهی که با وجودی که مولانا ولی‌الله که بی‌نظیر عالم بود، چون کارهای امیر دولت یار را دید، از روی انصاف، بعجز اعتراف نمود.

دیگر، از شاگردان ایشان، استاد شمس‌الدین است که در عهد سلطان اویس[۵] تربیت یافت و در **شاه‌نامهٔ** بقطع مربع که بخط امیرعلی بود، مواضع ساخت. چون سلطان اویس بجوار رحمت ایزدی پیوست، استاد شمس‌الدین، طریق ملازمت کسی دیگر را پیش نگرفت و شاگرد او که خواجه عبدالحی بود، بضروریات معیشت او تردد می‌نمود و استاد مشارالیه در منزل خود بسر برده علی‌الدوام بلوازم عشرت و فراغت مشغولی می‌نمود و همت بر تربیت خواجه عبدالحی می‌گماشت چنانچه خواجهٔ مشارالیه، در زمان پادشاه جم‌جاه فضیلت‌پناه سلطان‌احمد بغداد، که چهرهٔ جمالش بر تربیت ارباب فضل و کمال آراسته بود[۶]، قلم تفرد و یگانگی برداشته، سلطان‌احمد را تعلیم تصویر کرد؛ چنانچه سلطان مشارالیه در **ابوسعیدنامه** یک موضع بقلم سیاهی ساخته‌اند.

و چون رایات ملک‌ستانی تیمورگورکانی، پرتو خلافت بر تسخیر ممالک بغداد انداخت[۷] و آن دارالسلام را روز چند بقدوم سعی و اهتمام، مستقر سریر خلافت ساخت، خواجه عبدالحی را همراه عساکر گردون مآثر بدارالسلطنهٔ سمرقند آورده و در آنجا استاد مشارالیه وفات نمود و بعد از وفات خواجه، همهٔ استادان تتبع کارهای ایشان کردند.

۵. ۷۴-۱۳۵۶. دولتشاه (Browne's edition, p. 262) از مهارت این پادشاه در طراحی پیکره‌ها با **قلم واسط** یاد می‌کند و می‌گوید که خواجه عبدالحی، که در هنر مقام والایی داشت، از وی آموزش دیده بود.

۶. سلطان احمد جلایر در بین سالهای ۱۳۸۲-۱۴۱۰ حکومت می‌کرد. دولتشاه چنین گوید (**تذکرة‌الشعرا** ص ۳۰۶) که او به‌عربی و فارسی، شعر خوب می‌سرود، و استاد تمام انواع هنرها و فنون، از جمله نقاشی و تذهیب، تیر و کمان‌سازی، و حکاکی مهر بود؛ او همچنین در شش نوع خط دست داشت و شیفته شدید موسیقی بود، و چندین اثر موسیقی نیز ساخت.

۷. در سال ۱۳۹۳.

از شاگردان شمس‌الدین، استاد جنید بغدادی بود[۸].

دیگر از شاگردان سرآمد خواجه عبدالحی، پیراحمد باغ شمالی است که در زمان با خود نادر بود و کسی دیگر درین شیوه بر وی تفوقی نمی‌توانست نمود. سنهٔ عمرش به‌پنجاه‌سالگی بود که ودیعت حیات سپرد.

و حضرت بایسنغرمیرزا، استاد سیدی‌احمد نقاش و خواجه‌علی مصور و استاد قوام‌الدین مجلد تبریزی را از تبریز آورده فرمود که بر اسلوب مرغوب جنگ سلطان احمد بغداد، بهمان دستور قطع و مسطر و مواضع تصویر بعینها کتاب ترتیب دهند[۹] و کتابت آن بعهدهٔ حضرت مولانا فریدالدین جعفر شد[۱۰].

و جلد را در تعهد استاد قوام‌الدین مذکور، که منبت کاری[۱۱] در جلد، اختراع اوست فرمود و تزیین و تصویر مواضع آنرا میرخلیل، متعهد گردید. و امیرخلیل در آن وقت بی‌بدل زمانه و درطریق خود وحید و یگانه بود و او را پادشاه مشارالیه تربیت کلی نموده بود و روزبروز در مراسم رعایتش می‌افزود،

www.tabarestan.info تبرستان

۸. جای تعجب است که دوست‌محمد در باره این هنرمند شرحی نمی‌دهد، در حالیکه او، بدون تردید، نقاش نسخه مهم **دیوان خواجوی کرمانی** موزه بریتانیاست (Add. 18113) که تاریخ ۷۹۸ ه./۱۳۹۶ م. را داراست و در بغداد بدست خطاط بزرگ، میرعلی تبریزی کتابت شده است.

۹. مفهوم این عبارت کاملاً روشن نیست. از نظر تاریخی محرز است که بایسنقر به‌سن بیست سالگی از جانب پدرش، امپراتور شاهرخ، در نوامبر ۱۴۲۰ به‌تبریز گسیل داشته شد تا سفارش را تجدید کند. بدنبال مرگ قرا یوسف که در سال قبل از آن، بعد از شکست سلطان احمد، تبریز را پایتخت خویش قرار داده بود، هرج و مرج درگرفت، و تبریز و بغداد، جزو قلمرو حکومت سلطان‌احمد درآمد، بایسنقر سفارش را تجدید کرد، و احتمالاً بهمین جهت بود که نقاشان را به‌هرات بازآورد (این، واقعهٔ مهمی در تاریخ هنر ایران محسوب می‌شود). دقیقاً معلوم نیست کتابی که این هنرمندان مصور کردند، واقعاً شاهنامه‌ای است که اکنون در کتابخانه گلستان قرار دارد و در برلینگتن هاوس نیز به‌نمایش درآمد؛ ولی در هر حال، خطاط آن مولانا جعفر بود و احتمالاً نقاشان آن نیز همانها بودند.

۱۰. باید تبریزی را نیز به‌آن افزود.

۱۱. همانطورکه سرتوماس آرنولد در *The Islamic Book* p. 98 می‌گوید، این کارکه بریدن نوارهایی از چرم به‌شکل نقوش و چسباندن آنها بر زمینه‌ای رنگی است، ابتدا بر جلدی که در بغداد به‌سال ۱۴۰۷ تهیه شده، آغاز می‌شود.

چنانچه موجب حسد ارباب جاه و جلال شده و ازجملهٔ وقایع احوال غریب تمثال امیرمشارالیه آنست که، شبی در صحبت پادشاه، بطریق ندما، مزاحی آغاز کرد، امر تقلید بجایی کشید که بی‌اختیار عقب موزهٔ او بر پیشانی پادشاه آمد و پیشانی آن حضرت بشکست و خون بر جبین مبارکش ریخت و چون خدم و حشم و ساکنان آن مجلس فردوس رقم این واقعه را مشاهده کردند، گریبان صبر چاك زده گرد سر پادشاه گردیدند. در این اثنا امیرخلیل زار و ذلیل فرار بر قرار اختیار نموده، پای از سر رفته، خود را بیکی از حجره‌های چهل ستون که حضرت مولانا فریدالدین جعفر در آن حجره کتابت فرمودند، رسانید و در را بـر روی خـود مستحکم کرده، از وادی ندیمی گریخته، در پس زانوی ندامت نشسته، پادشاه مرحمت‌پناه دید که آبروی سلطنت بر زمین ریخت و جهت دفع آن ترشح خاکستر ادبار بر ناصیهٔ اقبال بیخته شد؛ فرمود که ابواب آمدشد باغ را مسدود سازند تا شمهٔ ازین خبر بمسامع والدهٔ من نرسد. بعد از آن در باب رفع جریمهٔ امیرخلیل کوشید و امیر مذکور را فرمود که حاضر سازند، تا خاطر او ازین سمر آزرده و سر خجالت در گریبان تشویرفـرو بـرده نباشد. مشاعل افروختند و قنادیل سوختند و در اطراف آن باغ می‌انداختند تا که او را در حجره که مذکور شده یافتند. در را از درون چون اهل جنون مضبوط بسته بود. چون ملازمان کمال التفات پادشاه را نسبت باو معلوم داشته بودند، در را نشکستند و بخدمت پادشاه آمده کیفیت بعرض رسانیدند. آن سلطان صاحب درایت بقدوم شفقت و عنایت بدر آن حجره آمد او را آواز داد، امیرخلیل در را گشاده در پای آن حضرت افتاد. آن حضرت روی او را بوسه داده همراه بقصر فردوس مثال خود آورده در مجلس بهشت‌آیین، انواع حرمت‌داری و دل‌جویی نمود، اشیاء حاضرهٔ مجلس را از نقره‌آلات و چینی و امثال آن ادوات، با خلعتهای فاخر که کیخسرو و جمشید بآن مفاخر توانند بود، بدو بخشیدند و او را باشنائی مروت، از بحر شرمندگی بیرون آوردند...

و قبل از آنکه جنگ بایسنغری باتمام رسد، پادشاه مذکور کشتی حیات را از ساحل زندگی در بحر ممات انداخت و ولد بزرگوارش علاءالدوله‌میرزا،

قدم بر مسند فضیلت‌پروری نهاد و داعیهٔ اتمام جنگ نمود و این جماعت را درکتابخانه جمع نموده نوازش کلی فرمود و در همین اوان از عقب خواجه غیاث‌الدین پیراحمد زرکوب کسی بمملکت تبریز فرستاد و چون خواجه حسب‌الحکم، کتابخانه را بیمن قدم و اوراق نقاشی را در هرات بلطف قلم، معزز و مکرم گردانیدند و موضع چند از مواضع جنگ، قلم‌گیری کرد و بالوان فتنه‌انگیز رنگ‌آمیز نمود و بخون جگر و آب دیدهٔ پاکیزهٔ ابر، شستمان فرموده باتمام رسانید، امیرخلیل بدیدهٔ انصاف بر اطراف آن بساتین جنت اتصاف بگذشت، منصف و بصفت اتصاف متصف گشت و همت بترک تصویر گماشت و خود را از اندیشهٔ آن معاف داشت.

www.tabarestan.info تبرستان

نظم

از پیر خرد همیشه انصاف خوش است
عاقل نبرد گمان کزو لاف خوش است
تا جلوه کند صورت مطلوب ز غیب
آیینه‌صفت صفحهٔ دل‌صاف خوش است

و بعد از آن عالیحضرت کمالات‌پناه ملک‌گیر ممالک‌ستان، الغ بیک گورکان[۱۲]، بریکران جلادت، از سمرقند عازم خراسان شد و بحسب تقدیر قادر تؤتی‌الملک من تشاء، علم دولت علاءالدوله میرزا را سرنگون کرده رایت فتح الغ بیکی را بر مقتضای انا فتحنا لک فتحاً مبینا، بر اوج آسمان افراخت و عرصهٔ خراسان را در حیطهٔ تسخیر انداخت و مولانا شهاب‌الدین عبدالله و مولانا ظهیرالدین اظهر و سایر اهل کتابخانه را، در ظل رأفت گورکانی بسمرقند برد و روی تربیت کلی بجانب ایشان آورده مصاحب خود نمود و امر کتابت تاریخ زمان فضیلت نشان خود را بایشان فرمود[۱۳] و یوماً فیوماً بل ساعة فساعة دربارهٔ ایشان الطاف می‌نمود و مراسم اشفاق و اعطاف می‌افزود. زبان

۱۲. پسر شاهرخ و فرمانروای ترکستان. علاءالدوله به‌هنگام مرگ شاهرخ درسال ۱۴۴۷، هرات را به‌تصرف آورده و با قدرت عمویش به‌رقابت برخاست.
۱۳. الغ بیگ بدست پسرش عبداللطیف درسال ۱۴۴۹ کشته شد.

قلم‌شکسته رقم از رسوم هنروری و شیوهٔ فضیلت‌پروری آن پادشاه مرحوم قاصر است.

دیگر، امیر روح‌الله مشهور به‌میرک نقاش هروی‌الاصل[۱۴] و از سادات کمانگر است و در اوایل حال بحفظ و تلاوت کلام ملک علام و مشق خط، اشتغال داشت و بعد از فوت پدر بکتابت کتابه میل کرد و چون از سادات کمانگر بود، آن شغل را نیز ورزید. بعد از آن بخدمت مولانا ولی‌الله افتاد و بتحریر و تذهیب مایل گشت و از آن نیز گذشته، میل تصویر در خاطرش گذشت و درین فن بی‌بدل و درین شیوه بی‌میل شد و در زمان حضرت پادشاه مرحوم سلطان‌حسین میرزا[۱۵] رعایت یافته ازجمله منصب کتاب‌داری خاصه بعهدهٔ او شد.

www.tabarestan.info تبرستان

دیگر، شاگرد خلف سیدمشارالیه افضل‌المتأخرین فی فن‌التصویر، قدوة‌المتقدمین فی‌التذهیب والتحریر، نادرالعصر، استاد کمال‌الدین بهزاد است و تعریف و توصیف مومی‌الیه بر قوم قلم عجایب او، درین مرقع ظاهرست و بشرف ملازمت کتابخانهٔ عطارد آشیانهٔ اعلی‌حضرت سکندرحشمت جم‌جاه دین پناه... السلطان ابوالمظفرشاه‌طهماسب الصفوی الموسوی الحسینی بهادرخان مشرف گشته و انواع رعایت ترتیب یافته و هم درین آستان ملایک‌پاسبان، ودیعت حیات سپرده و در جنب مقبرهٔ شکرگفتار شیرین‌مقال، معدن وجد و حال، شیخ کمال[۱۶]، نورالله مرقده، در تبریز آسوده، «نظرافکن بخاك قبر بهزاد»[۱۷] تاریخ وفات اوست که سیادت‌مآبی امیردوست هاشمی گفته:

۱۴. در نسخه‌ای خطی در موزهٔ بریتانیا (Add. 7669) بتاریخ ۹۶۵ ه./۱۵۵۸ م. حکایتی از خواندمیر در باره میرک موجود است. خواندمیر نام او را «سید روح‌الله معروف به‌خواجه میرک نقاش» می‌خواند. خطاطی مسجد جامع هرات که درسال ۹۰۴ ه./۱۴۹۹ م. در دست تعمیر بود، به‌او سفارش داده شد، ولی بقدری در این کار سهل‌انگاری کرد که کارگران را نیز از کار بازداشت.

۱۵. فرمانروای خراسان.

۱۶. کمال خجندی، شاعری معروف که بخاطر شخصیت مقدسش، او را ستوده‌اند. او در حدود سال ۱۴۰۰ میلادی در تبریز درگذشت.

۱۷. ارزش عددی این مصراع، ۹۱۴۲ هجری (۶-۱۵۳۵ میلادی) است.

وحید عصر بهزاد آن که چون او ز بطن مادر ایام کم زاد
اجل چون صورت عمرش بپرداخت قضا خاک وجودش داد بر باد
زمن صورتگری تاریخ پرسید بدو گفتم جواب از جان ناشاد
اگر خواهی که تاریخی بدانی نظر افکن بخاک قبر بهزاد

ذکر کتّاب کتابخانهٔ شریفهٔ اعلی همایون که بحسن خط، اقلیم خط یک‌قلمه، قلمرو ایشانست

www.tabarestan.info تبرستان

اول، زبدة‌النوادر بالاستحقاق و عمدة‌الکتاب فی‌الآفاق، محتاج بلطف معبود، مولانا شاه‌محمود که بخط دلفریب و کتابت با زیب، خط از نوخطان گرفته و طبع نظمش در سلاست عالمی پذیرفته، نیشابوری‌الاصل است. اسلوب خط را از خال فرخ فال خود، فضایل‌مآبی، فصاحت‌شعاری مولانا عبدی نیشابوری، فرا گرفته اوصاف حمیده و صفات پسندیدهٔ او از تحریر و تقریر معرا و مبراست؛ لاجرم در آن باب شروع نمی‌رود.

دیگر، عمدة‌الکتاب فی‌الزمان و نگارندهٔ خط جلی و خفی، مولانا کمال‌الدین رستم‌علی که در رنگه‌نویسی زیب و زینت کتاب زمانست و بحسن تمکین، سرآمد دوران است.

دیگر، زین‌الکتاب فی‌الزمان و انیس‌الاحباب فی‌الاوان المحتاج الی رحمة‌الله الصمد مولانا نظام‌الدین شیخ محمد، که در سرعت و قوت قلم بی‌نظیر عالم و سرآمد کتاب امم است.

دیگر، زبدة‌الاشباه مولانا نورالدین عبدالله، که از کتاب شیراز در حسن خط ممتاز و در سرعت کتابت بی‌انباز است.

دیگر این بندهٔ بی‌بضاعت و کمینهٔ بی‌استطاعت، داعی دولت مؤبد، دوست‌محمد، که عمری خامه‌سان، سر ارادت بر خط فرمان نهاده، و خط بندگی بسکان این آستان ملایک پاسبان داده، قطعهٔ زمین خدمت را از زر رخسار زرافشان نموده و بر صفحهٔ اوراق ثنا پیوند وصل دعای بی‌ریا افزوده.

نظم

کلکم که نمود حرف مدح تو رقم　　وز مدحت تو بود در آفاق علم
چون خامه همه زبان بمدحت باشم　　سر بر خط فرمان تو دایم چو قلم

و چون ذکر کتاب نواب، درین دیباچه از هرباب مذکور تحریر بیان و مسطور تصویر بنان نموده آید، اگر در اطناب القاب اصناف طبقهٔ نقاشان جرأت نماید، شاید:

تبرستان
www.tabarestan.info

ذکر مصوّران و نقاشان عظام کرام ذوی‌الاحترام کتابخانهٔ خاصّهٔ شریفهٔ نوّاب کامیاب اشرف اعلی همایون

اول، نادرالعصر فی‌الدوران و فریدالاوان فی‌الزمان المحتاج بلطف‌الصمد، استاد نظام‌الدین سلطان‌محمد که تصویر را بجائی رسانیده که با وجود هزار دیده فلک مثلش ندیده، ازجملهٔ صنایعش که در **شاهنامهٔ** اعلی‌حضرت سکندرحشمت جم‌جاه ولایت دستگاه دین پناه محرر و مصور است، موضع پلنگ‌پوشان است که شیرمردان بیشهٔ تصویر و پلنگان و نهنگان کارخانهٔ تحریر، از نیش قلمش دل ریش و از حیرت صورتش سردرپیش‌اند.

بکلک انامل بلوح بصر　　کشیده است هرلحظه طرح دگر

دیگر، سندالسادات بدرجات، وحیدالعصر وفریدالدهر، مقرب‌الحضرت‌الخاقانی آقاجلال‌الدین میرك‌الحسینی‌الاصفهانی، که در نقش خانهٔ تصویر، قلم تحریر چون صورت دلپذیرش، صورتی ننگاشته و تمثال بی‌مثالش از نظر دوربین اعیان، جز به‌پیش نظر نداشته.

نظم

تعالی‌الله زهی تصویر و صورت　　عفاك‌الله زهی نقاش قدرت

دیگر، سید پاکیزه‌قلم و یگانهٔ اسم، زبدة‌النوادر میرمصور[۱۸]، که تا صانع بدخشان لعلی و لاجوردی اختر برنگ‌آمیزی صورت دلکش چهره نپرداخته،

۱۸. به‌گفتهٔ علی، میرمصور، سرپرست کتابخانهٔ شاه تهماسب بود (ر.ک: Sakisian, p. 111).

درصورتش مصوّرچین راقلم شکست دیگر بهیچ صورت ازوصورتی نبست

این دو سید بی‌مثال و این فرزانهٔ بی‌تمثال درکتابخانهٔ ملایک‌آشیانه، خصوصاً درشاهنامهٔ شاهی و خمسهٔ شیخ نظامی، رنگ‌آمیزی‌ها نموده و چهره‌گشائی‌ها فرموده‌اند که اگر شروع درو نماید، سخن بتطویل انجامد، بلکه زبان قلم و قلم دو زبان در تعریف و توصیف آن عاجز آید، لاجرم در آن باب شروع نمی‌رود. ازجمله جهت تزیین جامخانهٔ مهرسپهر بختیاری، گلدستهٔ بوستان شهریاری، که شمهٔ از آن در حیز بیان می‌آورد، دو سپر ساخته‌اند که چون کمان‌ابروان دلکش خوبان بخوبی طاق و رشک صورت‌خانهٔ آفاق‌اند، وه، چه جام‌خانه که اگر جام جهان‌نما گویمش رواست و اگر آئینهٔ گیتی‌نما خوانمش بدان سزاست. جامش رونق قدرمینای سپهر را شکسته واستاد کارش دست کارگران جهان را بر چوب بسته. آسمانیست مزین از انجم و مکانی است ملون از عکس مردم. بهشتی است بی‌قصور و فردوسی است جلوه‌گر درو غلمان وحور. فرشش پردهای چشم اعیان، و آستانش بوسه‌گاه سروران. چون دل روشن‌دلان از دیدهٔ دل بهرسو نگران و چون مردمان دیده، بروی آن مردم دیده متعجب و حیران.

رباعی

این خانه که دیده‌ها درو از جام‌اند در عین صفا روشنی ایّام‌اند
بنگر بهزار دیده، نظاره‌کنان حیران جمال میرزا بهرام‌اند

دیگر، مصور شبیه‌کش، شاعر آراسته بصورت باطن و ظاهر، مستوثق بلطف واحدالاحد مولانا محمدالمشهور بقدیمی که تقدیم معنی را بر صورت دانسته و آنچه گفته و کشیده، آنچنان بایسته.

دیگر، آن طراح بازینت و زین عدیم‌المثال استاد کمال‌الدین حسینی که هرطرحی که او بر روی کار انداخته و هربند رومی و کترمهٔ که او ساخته، نظر باریک‌بین بکنه کمالش نرسیده و نقاش بی‌مثل چین، بخوبی نقشش نکشیده. درنقش بسی کمال قدرت دارد.

دیگر، آن خوش‌صورت پرکار استاد کمال‌الدین عبدالغفار، که او نیز

در حد ذات خود یگانه و فرزانه است.

دیگر، آن خوش رقم نازك قلم، محتاج بلطف قادر لم یزلی، استاد حسن‌علی، که او نیز یگانه و سرآمد زمانه است.

ذکر مذهّبان کتاب‌خانهٔ اعلی

اول، زینت‌بخش صفحهٔ اوراق معانی و معدن کمالات انسانی، صحبتش را جهانیان طالب، میرك‌المذهب که زنجیرهٔ سلسلهٔ بی‌مثلی و لوحهٔ دیباچهٔ کاردانی را بنوعی زینت داده که نظر هر باریک‌بین که برو افتاده زبان بمدح و ثنای او گشاده.

دیگر، فرزند بی‌مثل و مانندش، محتاج بلطف معبود، قوام‌الدین مسعود که، ازشعاع شهاب ثاقب دوالهٔ جدول کرده و در لوحهٔ مهرسپهر، بوم زراندود نموده.

دیگر، پسندیدهٔ اولی‌الالباب، استاد کمال‌الدین عبدالوهاب، هنرور قابل باصفا مشهور به‌خواجه کاکا که کارش از شیرازیان بصفا ممتاز و در ندیمی، بی‌هم باز است.

دیگر، استاد مخترع مقلد مولانا محسن مجلد، که پوست از هنروران برکنده و سلسلهٔ زنجیره را بجلد ماه و مهر رسانیده. با وجود شکنج کتاب، دل کتاب ازو باشکیبا و خاطر احباب از شیرازهٔ مهرش فرح‌افزاست.

چون ذکر اصحاب کتابخانهٔ کر و بی‌آشیانه در این دیباچه لازم بود، بذکر هریك از ایشان جرأت نمود، بمنه و کرمه وجوده.

الدعاء

تا بر فلك از زهره و مه نام بود — بر اوج سپهر تا که بهرام بود
تا هست مرقع سپهر از مه و مهر — این نامهٔ شاهزاده بهرام بود

فی‌التاریخ

پذیرفت اتمام، چون این مرقع — ز خیل ملایك بر آمد منادی
تبارك ازین خط و تصویر و تذهیب — فاحسنت ازین زیب و زینت که دادی

بـرسم کتب خـانـهٔ شاهـزاده مه برج تمکین، گل عیش و شادی
سپهـر کـمالات، بـهـرام مـیـرزا که مثلش کسی نیست درهیچ وادی
چـو تـاریخ اتمام پـرسید، گفتم (ابوالفتح بهرام عادل نهادی) [۱۹]

مقدمهٔ مزبور را باید یکی از دوسه منبع عمدهٔ اولیه تاریخ نقاشی ایرانی دانست؛ زیرا در زمانی نوشته شده که مکتب بزرگ نقاشی ایرانی هنوز درحال نشوونما بود و کتابخانه های شاهزادگان صفوی نیز بی‌شک غنی بودند. چشم‌انداز تکامل منظم نقاشی در ایران، از دوره ایلخانیان تا زمان نویسندهٔ مقدمه، با شواهد و مدارک تمام نشان داده شده است. از طرف دیگر، توارث متوالی از استاد به‌شاگرد، که نویسنده ذکر می کند، نشانه تدبیری ادیبانه برای روح‌بخشیدن به‌فهرستی یکنواخت است. با اینحال باید گفت که بعد از نقاشان آل جلایر و نیز شکست علاءالدوله پسر بایسنقر توسط الغ بیگ، در این سیر متوالی گسست‌هایی پدید آمد. البته گفته شده است که هنرمندان به‌سمرقند انتقال یافتند. اوضاع نقاشی قرن نوزدهم در ایران را ازجمله محققی چون م. بلوشه درکتابی درمورد مکتب تیموری[۲۰] شرح داده است؛ زیرا این محقق یا محققان دیگر[۲۱] از ماوراءالنهر غافل مانده‌اند.

مطالب مقدمه به‌پنج قسمت تقسیم می‌شود: شرح منشأهای نقاشی، تاریخ آن در قرن چهاردهم در دورهٔ حکومت مغول و جلایریان، بخش مربوط به بایسنقر و فرزندش و دیگر فرمانروایان اواخر دورهٔ تیموری و اوایل دوره صفویه. این پنج قسمت کمابیش مطابق با پنج فصل اول کتاب حاضر است. او در تحلیل سرچشمه های نقاشی، تعدادی از افسانه های قدیمی را بدست می‌دهد، بدون آنکه از شرح جزئیات مشخص آنها بپرهیزد. بخش بعدی بمراتب گیراترست، و نامهای جدیدی از هنرمندان قرن چهاردهم را ارائه

۱۹. این مصراع معادل سال ۹۵۱ هجری (۱۵۴۴ میلادی)، تاریخ اتمام مرقع بهرام‌میرزاست.

20. M. Blochet, *Inventaire et description des miniatures des manuscrits orientaux conservés à la Bibliothèque Nationale* (1897–1900)

21. *Cf. Les Peintures,* p. 160, note.

می‌دهد. از اسم‌هایی که دوست‌محمد از این دوره برمی‌شمرد، دو نام یعنی عبدالحی[۲۲] و پیراحمد[۲۳]، درمنابع مکتوب نیز آمده‌اند، ولی نام سوم یعنی جنید در مجموعه موزهٔ بریتانیا ذکر شده است. دلیلی وجود ندارد که در صحت دیگر نامها تردید کنیم؛ ولی بعلت فقدان هرگونه اثری که بتوان به‌آنها منسوب داشت، احتمالاً مورد توجه قرار نگرفته‌اند. با اینحال شرح دوست‌محمد متضمن دو نکته فوق‌العاده مهم است: اول اینکه نقاشی در دوره حکومت سلطان‌سعید بود که بعنوان هنری زیبا شناخته شد، و دوم اینکه پادشاهان آل جلایر، اگر نه‌تنها وارثان بلکه وارثان اصلی مکتب مغولی بودند. نکته اول سخت مبالغه‌آمیز است، حتی اگر بیاد آوریم که حکومتی که در دوره ۳۵-۱۳۱۷ وجود داشت، احتمالاً شاهد تهیه **شاهنامه** دموت (شمارهٔ ۲۹) (که می‌توان آنرا نخستین شاهکار خاص ایرانی دانست) بوده است. چنین «شناخت‌ناگهانی نقاشی» امکان ندارد، و واقعیات نسخ خطی نیز آنرا تأیید نمی‌کند.

ادعای او درمورد تبریز و خاندان جلایر بعد از مرگ سلطان‌اویس نیز باوجود ضعف سیاسی و اوضاع پریشان تبریز در اواخر قرن چهاردهم (اگرچه این خاندان حمایت غیرقابل انکاری از هنرمندان می‌کرد) منافات دارد. حسین بن اویس (وفات سال ۱۳۸۲) و برادرش احمد (وفات سال ۱۴۱۰) در مصر تبعید بودند؛ درسال ۱۳۸۵ تبریز به‌تصرف هورد طلایی درآمد، وسپس درسال ۱۳۸۶ دوباره بدست احمد افتاد، ولی درسال ۱۳۸۷ توسط تیمور بعنوان فدیه داده شد. درسال ۱۳۹۲ بعنوان تیول در دست میران‌شاه بود؛ در ۱۴۰۶ احمد توانست به‌آن بازگردد، ولی تقریباً دیری نپایید که به‌تصرف قرایوسف درآمد؛ و در ۱۴۱۰ آخرین شکست و آنگاه مرگ احمد فرارسید. اگرچه بسیاری از قسمتهای دیگر ایران نیز تقریباً بسیار آشفته بود، ولی شیراز ظاهراً محل امن‌تر و درنتیجه پررونق‌تر باقی ماند. جای تعجب است که

۲۲. دولتشاه، **تذکرة‌الشعرا**.

۲۳. عالی، مورخ ترک، سیداحمد تبریزی را استاد بهزاد معرفی می‌کند (!). (نقل از سکیسیان، ص ۶۴).

بایسنقر توانست بعد از رفت‌وآمد تمامی این کشورگشایان، همه هنرمندان کتابخانه را در سال ۱۴۲۰ از تبریز استخدام کند. در شرح دوست‌محمد در این مورد مسأله‌ای وجود دارد: او درحالی که می‌گوید بایسنقر دو هنرمند یعنی استاد سیداحمد و خواجه‌علی را از تبریز با خود آورد تا برایش کتابی حماسی تهیه کنند، ولی چنین اظهار می‌دارد که تصاویر این کتاب بدست خلیل تهیه شده‌اند، بی‌آنکه از محل اولیه او ذکری به‌میان آورد؛ همینقدر می‌دانیم که در دربار شاهرخ کار می‌کرده و در مقام بزرگترین نقاش زمان بوده است. مدارک موجود در نسخ خطی برجای‌مانده همگی چنین تأیید می‌کنند که در آغاز دوره تیموری، شیراز مرکز اصلی نقاشی ایرانی بوده است. آیا احتمال ندارد که خلیل در این مکتب آموزش دیده باشد؟

اندکی بعد، دوست‌محمد می‌گوید که علاءالدوله بن بایسنقر، خواجه غیاث‌الدین را از تبریز برای کار بر روی کتاب حماسی ناتمام پدرش فراخواند. در اینجا با چند نکته اندک که می‌توان شرح او را محک زد به‌این نتیجه می‌رسیم که او ظاهراً باید دچار اشتباه شده باشد، زیرا غیاث‌الدین را بایسنقر، در سال ۱۴۱۹/۲۰ به‌سفارت از طرف شاهرخ به‌چین فرستاده بود، و شرح او از آن برجای مانده است. با اینحال دوست‌محمد بوضوح اشاره می‌کند که اولین دیدار غیاث‌الدین از هرات از بعد از سال ۱۴۳۳ بوده است. این اشتباه سبب می‌شود که نسبت به‌صحت جزئیات شرح او چندان اطمینان نکنیم.

البته او هرچه به‌زمان خودش نزدیکتر می‌شود، مطالبش قابل‌قبول‌تر می‌نمایند، و موردی ندارد که درباره خصوصیاتی که او از بهزاد، سلطان‌محمد و جلال‌الدین میرک بدست می‌دهد تردید کنیم. احتمال دارد که نسخ خطی مجلل **شاهنامه** و **خمسه** نظامی که به‌گفتهٔ او برای تهماسب تهیه شده‌اند، همانهایی باشند که اکنون به بارون ادموند دو روتچیلد و موزه بریتانیا[۲۴] تعلق دارند.

24. Or. 2265.

تبرستان
www.tabarestan.info

ضمیمهٔ دوم

تبرستان
www.tabarestan.info

شرح میرزا محمد حیدر دوغلات درباره نقاشان مکتب هرات*

[مقاله زیر که از سرتوماس آرنولد فقید است، از مجلد پنجم، قسمت چهارم (۱۹۳۰) بولتن آموزشگاه مطالعات شرقی، مؤسسه لندن[1]، با اجازه محبت‌آمیز ویراستار آن، سر ا. دنیسون راس چاپ شده است. ارزش آن آشکار است، و در متن کتاب حاضر اغلب به‌آن ارجاع شده است. یادداشتهای افزوده در میان قلاب آمده است.]

تاریخ نویسان مسلمان برای زندگینامه نقاشان، مطالب اندك و ناکافی ثبت کرده‌اند، بطوریکه هرگونه اطلاعات جدید درخور توجه است؛ بخصوص آنکه توسط شخصی همعصر نقاشان، تهیه شده باشد. مطالب زیر از **تاریخ رشیدی** که تاکنون مورد توجه نبوده، برگرفته شده است. متن فارسی این اثر ارزشمند، تاکنون بچاپ نرسیده است؛ و مطالب حاضر در ترجمه خلاصه شده سرا. دنیسون راس که در تاریخ ۱۸۹۵ منتشر شده، وجود ندارد. ولی او اخیراً توجه مرا به‌آنها جلب کرد، و محبت نموده و دو نسخه خطی از متن را که متعلق به‌خودش است دراختیارم گذاشت؛ از این گذشته ترجمه مرا

*. از: ت.و.آرنولد.

1. *Bulletin of the School of Oriental Studies,* London Institution

بازبینی و اصلاح کرد. مطالب زیر، هرگونه ارزشی داشته باشند درواقع مرهون فضل و دانش اوست.

علاوه‌بر دو نسخه‌ای که در بالا ذکر شد، من به‌نسخه دیگری در کتابخانه دفتر هند[2] و به‌دو نسخه در موزه بریتانیا[3] مراجعه کرده‌ام. متن این پنج نسخه، تفاوتهایی دارد، ولی چندان مهم نیست، زیرا عمدتاً ناشی از بی‌دقتی از جانب یکی یا باقی کاتبان است. نویسنده کتاب مزبور، میرزا محمد-حیدر، شخصیتی بسیار معروفست و نیازی به‌معرفی ندارد؛ کافیست بگوییم که او بین ۱۵۵۱-۱۵۰۰ میلادی می‌زیست و از اینرو با اغلب هنرمندانی که نام برده، همعصر بوده است. سبب علاقهٔ او به‌این هنرمندان، همانطورکه پسرعمویش، بابر می‌گوید، احتمالاً آن بود که او علاوه‌بر هنرها و فضایل، (بنا برگفته خودش) در نقاشی نیز صاحب ذوق و شاگرد مولانا درویش بود[4].

مصوران--شاه‌مظفر پسر استاد منصور است و منصور در دورهٔ سلطان ابوسعید، از همه هنرمندان برتر و در هنرش استاد بود. او قلمی ظریف و زیبا داشت و قلم هیچ نقاشی بجز قلم شاه‌مظفر دارای چنان ظرافتی نبود؛ ولی نقاشی او بسبب ضربات قلم محکم‌ترش، تا حدی روح‌افزاتر [خنک‌تر] از نقاشی شاه‌مظفر بود. با اینحال شاه‌مظفر در بسیاری جهات بر او برتری داشت؛ زیرا دارای قلمی آنچنان بغایت ظریف [نازك] و بسیار صاف و ملیح و پخته بود که چشم تماشاگران را خیره می‌کرد. وی در سن بیست‌وچهارسالگی درگذشت. او در طول عمرش، هشت مجلس ساخت. برخی اشخاص نمونه‌هایی ازطراحیهای قلمی او را دارند. استادان این هنر، برای او ارزش بسیار زیادی قایل هستند.

بهزاد--وی مصور استادی است، اگرچه مقدار شاه‌مظفر نازك دست نیست؛ اما قلم این از وی محکم‌تر است، طرح و استخوان بندی آن از وی بهتر

2. (Ethé 2448), foll. 153–4 b).

3. (Or 157, foll. 152 b–4, and Add. 24090, foll. 133–4 b).

۴. محمدحیدر دوغلات میرزا در کودکی از هرات دیدن کرد. شرح او دربارهٔ هرات براساس خاطرات دیگران نیز است. (ر.ک: Sir E. Denison Ross's translation, p. 193.) احتمالاً در مورد نقاشان نیز به‌اظهارات استاد نقاشی خود و دیگران، استناد جسته است.

است، در قدیم‌الایام در سلسله خواقین هلاکوی که پادشاهان عراق‌اند خواجه عبدالحی بوده است، اعتقاد اهل این صناعت آنست که وی ولی بوده است، در آخر توبه کرده. هرجا که از کار خود می‌یافته است، میشسته و میسوخته از آنجهت کارهای وی بغایت کم‌یابست و در صفای قلم و نازکی و محکمی کلک در همه اوصاف تصویر مثل وی پیدا نشده است. بعد از خواجه عبدالحی و شاه‌مظفر، دیگر این بهزاد است و بعد از ایشان الی یومنا هذا مثل ایشان دیگری پیدا نشد، این دو، تربیت یافتگان امیرعلیشیرند[۵]، قاسم‌علی چهره‌گشای، وی شاگرد بهزاد است، کارهای وی قریب با بهزاد است و در همه اسلوب کسیکه ممارست بسیار کرده باشد، درمییابد که کارهای قاسم‌علی درست‌ترست نسبت به کارهای بهزاد، و اصل طرح وی بی‌اندام‌ترست و مقصود دویم قاسم‌علی است و شاگرد بهزاد، قلم او هیچ کمی از قلم قاسم‌علی ندارد امّا اصل طرح و پرداخت وی نسبت به قاسم‌علی خام است. و مولانا میرك نقاش، وی از عجایبات روزگارست و استاد بهزاد است، اصل طرح وی پخته‌تر از بهزاد است اگرچه پرداخت وی مقدار بهزاد نیست امّا تمام کارهای وی در سفر و حضر از پیش میرزا[۶] و در خانه و هوای بیرون می‌ساخته است. هرگز مقید به‌حجره و کاغذ لق نبوده؛ این بسی عجب است: مع هذا اشکال و انواع آرزومندیها می‌کرد که مطلقاً منفی تصویر و نقاشی است. از اینجهت گرفتن اکثر آرزو-مندیهای درویشی می‌کرد بآن شهرت داشته است. جمع ساختن تصویر باین امور بسیار غریب است. دیگر، استاد باباحاجی است، در تصویر، قلم پخته دارد، امّا اصل طرح وی، بی‌اندام است. در تمامی خراسان، در طراحی نقش و زغال گرفتن بی‌همتاست، و می‌گویند که در مجلس، برای تعصب پنجاه‌ونیم دور کشیده که پرکار ماندند تخلف نکرد و هیچکدام از یکدیگر، سرموی خورد و کلان نبود.

استاد شیخ احمد، او برادر باباحاجی است، و مولانا جنید و استاد حسام-

۵. دوست و وزیر صاحب هنر سلطان حسین میرزا (وفات در سال ۱۵۰۱ میلادی).
۶. منظور سلطان حسین میرزاست که از سال ۱۴۷۰ تا ۱۵۰۶ در هرات حکومت می‌کرد.

الدین غداره کرد [ازاره‌گر (خنجرساز)] و مولانا ولی، این همه استادان ماهرند و بر یکدیگر چندان رجحان ندارند.

ملایوسف، شاگرد بهزاد است. بغایت تیزدست است. آنچه این استادان به‌یکماه می‌کنند وی در ده روز می‌کند، امّا لطف قلم وی، مقدار این استادان نیست. تذهیب وی بهتر از تصویر وی است.

مولانا درویش محمد، که استاد فقیرست؛ شاگرد شاه‌مظفرست، و در باریکی قلم مثل ندارد، بلکه از شاه‌مظفر نیز گذرانیده، امّا چندان اندام و پختگی و ملاحت ندارد. گرفت و گیرها را بسیار خام می‌سازد. وی صورت سواری ساخته است، شیری را بر سر نیزه داشته، مجموع آن در یک برنج می‌ماند.

نقاش بسیار است، امّا آنچه استادند و سرآمد این جماعت‌اند که ذکر یافت.

مذهبان— یاری، در تذهیب استاد بود، ولی خط وی بهتر بود. او شاگردی مولاولی کرد، امّا از استادش پیشی گرفت. مولا محمد مذهب از یاری برتر بود. او دیباچه‌ای بی‌نهایت ظریف برای کتابی خطی جهت میرزا-سلطان‌حسین طرح کرده بود که هرچند مدت هفتادسال بر آن وقت صرف کرد، ولی ناتمام ماند. در آن زمان مذهبان بسیاری بودند، ولی در میان آنان فقط دو استاد بود که نام بردیم.

www.tabarestan.info تبرستان

ضمیمهٔ سوم

تبرستان
www.tabarestan.info

مرقع ارسالی از کتابخانهٔ کاخ گلستان*

از میان آثاری که از طرف دولت ایران به‌نمایشگاه برلینگتن هاوس ارسال شده بود، مرقعی مشتمل بر نمونه‌هایی از خط و نقاشی هنرمندان ایرانی و مغولی هندی بود. این مرقع نودودو تابلو دارد؛ و طوری تنظیم شده که یک‌درمیان خط و دو صفحه نقاشی دارد، و ابعاد آن ۴۰×۲۴/۵ سانتیمتر است. مرقع در قرن نوزدهم در ایران صحافی شده، ولی از قرار معلوم تنظیم و گردآوری آن کار کتابخانه سلطنتی مغولی هند است. تشعیرهایی که اغلب آنها بغایت زیبا هستند، درست به‌سبک بکار رفته در مرقع معروف جهانگیر موجود در برلین[1] است. مرقع مورد بحث اندازه مرقع جهانگیر است و درواقع ممکنست مجلد همتای آن باشد.

آثار هنرمندان ایرانی در مرقع موزه گلستان، از چنان اهمیتی برخوردار بودند که هیأت برگزاری نمایشگاه این اجازه را داد تا بطور موقت برگهای

*. همان **مرقع گلشن** است که اکنون در موزه هنرهای تزیینی تهران قرار دارد.ـ م.

۱. برای اطلاع بیشتر از این مرقع ر.ک: تک‌نگاری مصور کتر کوهنل و د لتر گوتز

Drs. Kühnel and Goets, *Indische Buchmalereien aus dem Jahangir album der Staatsbibliothek zu Berlin*, Berlin, 1924.

مرقع از هم جدا شوند، و بدینطریق نمایش بیست‌ویک نقاشی برروی دیوارهای برلینگتن هاوس فراهم آمد. این نقاشیها در کتابچه راهنمای ما، همراه با شرح موجودند. قدیمی‌ترین آنها متعلق به‌اواخر قرن پانزدهم است، و درجدیدترین آنها (به‌غیر ازآخرینشان که احتمالاً بعدها به‌مرقع افزوده شده است) تقلیدی از نقاشی جنگ شتر بهزاد توسط نانها است که برای امپراتور جهانگیر در سال ۱۶۰۸/۹ رسم شده است (شماره۱۳۳). تقلید دیگری نیز کاردولت (شمارهٔ ۹۵) احتمالاً متعلق به همین تاریخ است. ازمیان نقاشیهای مغولی هند که به‌نمایش درنیامد، علاوه بر کارهای دولت و آقاریضا، نقاشیهایی است به‌امضای منوهر، بساون، بشنداس و منصور. اینان همگی از هنرمندان برجسته بودند و در دربار جهانگیر نشوونما یافته بودند. گذشته از تصویر شماره ۱۳۳ که یادداشت جهانگیر در آن است، چندین صفحه از آن نشانگر ارتباط شخصی نزدیکی با اوست، و یک تصویر تقلیدی نیز که در قسمت پائین شماره ۲۳۳ قرار دارد احتمالاً توسط او کشیده شده است. درواقع، همه شواهد دال برآنند که مرقع مزبور برای استفاده شخصی امپراتور گرد آورده شده است. حال چگونه این به‌ایران راه یافته، معلوم نیست؛ امّا می‌توان حدس زد که جزیی ازغنایمی بوده که نادرشاه بعد از تصرف دهلی درسال ۱۷۳۹، با خود به‌تاراج برده است.

www.tabarestan.info تبرستان

فهرست کتابهایی که در مورد نقاشی سنتی ایرانی تاکنون به فارسی منتشر شده است.

۱. آریان، دکتر قمر: کمال‌الدین بهزاد، تهران، وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۴۷.
۲. اشرفی، م.م.: همگامی نقاشی با ادبیات در ایران، ترجمه روئین‌پاکباز، تهران، نگاه، ۱۳۶۷.
۳. پوپ، آرتوراپهام: شاهکارهای هنرایران، اقتباس و نگارش پرویز ناتل خانلری، تهران، صفی‌علیشاه، ۱۳۳۸.
۴. پوپ، آرتوراپهام: آشنایی با مینیاتورهای ایران، ترجمه حسین نبیّر، تهران، کتابفروشی بهار، ۱۳۶۹.
۵. تاکستانی، اردشیر مجرد: تشعیر، تهران، نشرشاهد، ۱۳۷۰.
۶. تاکستانی، اردشیر مجرد: راهنمای نقاشی و کتاب آرایی در ایران، آستانه مقدسه حضرت معصومه سلام‌الله علیها، قم، ۱۳۷۲.
۷. تجویدی، اکبر: نقّاشیهای ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویان؛ تهران، وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۲.
۸. جغتایی، محمد عبداللّه: حالات هنروران (مقدّمه مرقع بهرام میرزای صفوی ...دوست محمد هروی)، لاهور، ۱۹۳۶.
۹. خزایی، محمد: کیمیای نقش، تهران، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، ۱۳۶۸.
۱۰. زکی، محمدحسن: تاریخ نقّاشی در ایران، ترجمه ابوالقاسم سحاب، تهران، کتاب سحاب، چاپ چهارم، ۱۳۶۴.
۱۱. فکری سلجوقی: ذکر برخی از خوشنویسان و هنرمندان (تعلیقات بر دیباچه دوست محمد هروی)، انجمن تاریخ و ادب، افغانستان آکادمی، ۱۳۴۹.
۱۲. گری، بازیل: نگاهی به نگارگری در ایران، ترجمه فیروز شیروانلو، توس، ۱۳۵۴.
۱۳. گری، بازیل: نقاشی ایران، ترجمه عربعلی شروه، تهران، عصر جدید، ۱۳۶۹.
۱۴. منشی قمی، قاضی احمد: گلستان هنر، به‌اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران، کتابخانه منوچهری، چاپ سوم، ۱۳۶۶.
۱۵. مایل هروی، نجیب: لغات و اصطلاحات فن کتابسازی، تهران، بنیاد فرهنگ

www.tabarestan.info تبرستان

ایران، ۱۳۵۳.
۱۶. مایل هروی، نجیب: کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی، تهران، انتشارات آستان قدس رضوی، ۱۳۷۱.
۱۷. حمیدرضا قلیچ‌خانی: فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته، تهران، انتشارات روزنه، ۱۳۷۳.
۱۸. ولش، کری: مینیاتورهای مکتب ایران و هند؛ احوال و آثار محمد زمان، ترجمه یحیی ذکاء، انتشارات یساولی، ۱۳۷۴.
۱۹. مرقع شاهنامه شاه طهماسبی، مکتب تبریز؛ انتشارات یساولی، ۱۳۶۹.
۲۰. طاهرزاده بهزاد، حسین: اتودهایی از مینیاتورهای دیواری عالی‌قاپو و چهل ستون
۲۱. مرقع داستانهای خمسه نظامی؛ انتشارات یساولی، ۱۳۷۳.
۲۲. شریف‌زاده، سید عبدالمجید: تاریخ نگارگری در ایران، حوزه هنری، تهران، ۱۳۷۵.
۲۳. گلبن، محمد: کتابشناسی نگارگری ایران، نشر نقره، ۱۳۶۳.

www.gharestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

واژه‌نامه هنرهای کتاب آرایی
(فارسی به انگلیسی)

الف

آذین	Ornament
آرایش	Arrangement
آهار دادن	Sizing
آهاردار	Sized
ابرو باد	Marbleized
ابرو بادسازی	Marbling
استخوان‌بندی	Composition
اسلوب	Style
اسلیمی	Arabescque
الگو	Model,prototype
انگ (واگیره)	Stencilled
انگاره	Sketch
اهدایی نامه	Dedication page
اهدایی نامه سرآغاز	Prefatory dedication

پ

پرداخت	Finish
پرداز	Hatching
پیش زمینه	Foreground
پیکره	Figure
پیکره‌دار	Figurative

ت

تذهیب	Illumination,Gilding
تذهیبکار(مُذَهِّب)	Illuminator,Gilder
ترتیب‌بندی(آرایش)	Arrangement
ترکیب بستن	To make the composition
ترنج	Roundel,Medallion
تزیینگر (تزیینکار)	Decorator

تشعیر Marginaldrawing, border
Painting, Animal design
تشعیر ساز Margin drawer
تصویرسازی (تصویرپردازی، تصویرگری،مصورسازی) Illustration
تصویرگر (مُصوِّر، تصویرپرداز) Illustrator
تقلید (نسخه‌برداری) Copy

ج

جانورنامه Bestiary
جانورسازی Animal drawing
جلا، روغن جلا Varnish
جلد روغنی Lacquered binding
جلد سازی (تجلید) Binding

چ

چهره، صورت Portrait
چهره‌پرداز (چهره‌نگار، چهره‌گشا، صورت‌پرداز، شبیه‌پرداز) Portrait painter
چهره‌پردازی (چهره‌نگاری، چهره‌گشایی، صورت‌پردازی، شبیه‌سازی) Potrait painting

ح

حاشیه، جدول Margin, Border
هنرپرور، حامی (هنری) Patron
هنرپروری، حمایت(هنری) Patronage

تبرستان
www.tabarestan.info

خ

خاتمه (تتمةالکتاب) Colophon
خوشنویس (خطاط) Calligrapher
خوشنویسی(خطاطی) Calligraphy
خیالی، خیال‌پردازانه Romantic

ر

رنگ بندی
Colour-Scheme, Palette
رنگدانه Pigment

ز

زرافشان Gold-Flecked, Gold-Sprinc kled
زنگار Verdigris

س

سایه‌پردازی Chiaroscuro

سایه روشن light and shade
سبک (اسلوب) Style
Battle scenes
سپه‌پردازی، صحنه‌های رزمی
سرسوره Sūra heading
سرفصل (کتیبه)
Chapter heading
سرلوح Title page
سرلوح مزدوج
Double page opening
سرمشق
Model, Prototype, Pattern
سنگ لاجورد Lapis- lazuli

ش

شرفه Radial pendant, Radial stroke
شکل، صورت، قالب Form
شمسه Rosette, rosace
شنگرف Vermilion

ص

صحافی Book binding
صفحه آغاز Front page
صفحه سرآغاز Opening Page
صفحه مُرصّع
Full decorated page
صورت، شکل، قالب Form

ط

طرح، طراحی Drawing
طرح، طرح‌بندی، ترکیب‌بندی
Design
طرح مقدماتی، طرح تمرینی، طرح خلاصه Sketch
طراح Draughtsman
طراحی پیکره‌دار Figure-drawing
طراحی مرکبی Ink- drawing
طلا انداز، تَذهیبکار Gilder
طلاساب Gold-mixer
طلاکوب Gold-beater

ع

عبارت نویسی (روی اثر هنری)
Inscription
عنوان Title heading

ف

فضابندی (تقسیم‌بندی فضا)
Spacing

ق

قاب کتیبه Cartouche
قلم‌اندازی Short-hand

www.tabarestan.info تبرستان

قلمگیری Contour,Calligraphicelement

قلمگیری زیبا Linear beauty

ک

کاتب Scribe

کاغذ آهاردار Sized paper

کاغذ ابروباد، کاغذ ابری Marbleized paper

کاغذ زرافشان Gold flecked paper

کتاب خطی(نسخه خطی) Manuscript

گ

گردش اسلیمی Arabesquescroll

گردش ختایی Floral scroll

گره‌بندی Foliage drawing

گلچین Anthology

گل شاه‌عباسی palmette

گیاهنامه Herbal

ل

لاجورد Azure

لاجوردی Ultramarine

لچکی Corner quadrant (Corner piece)

لوح Plate

لوح سرآغاز Frontispiece

لوحه Panel

م

مجلس (گروه پیکره‌ها) Group pictures

مجلس‌آرایی (مجلس سازی) Grouping

مجموعه Collection

مجموعه رنگی Coiour- scheme

محرّر Clean copyist

مرقع Compendium, Album

مَسْطَر، خط‌کش Ruler

مصوّر(تصویرگر،تصویرساز) Illustrator

مهره Burnisher

مهره‌کشی Burnishing

ن

نازک قلمی Delicacy on touch

نسخه Copy

نسخه برداری Copying

نسخه خطی Manuscript

نقاشی روغنی (لاکی) Lacquered painting

نقش، طرح Pattern

نقاشی آب مرکب Ink-wash

نقش ختایی Foliage

www.tabarestan.info تبرستان

نقش لچکی Corner decoration

نقوش تزیینی (اسلیمی و ختایی)
Ornamental design

نیل Indigo

نیم ترنج Half-quadrefoil

تبرستان
www.tabarestan.info

و

واگیره(انگ) Stencilled

ه

هنر تصویری Pictorial art

هنر شبیه‌سازی Representative art

هنرکتاب‌آرایی (کتاب سازی)
Book art (Manuscript art)

تبرستان
www.tabarestan.info

واژه‌نامه هنرهای کتاب آرایی
(انگلیسی به فارسی)

www.tabarestan.info تبرستان

A

Aerial perspective پرسپکتیوفضایی
Adorn آراستن
Album مرقع، مجموعه
Altar-piece
محجر محراب، نقاشی محراب
Animal drawing جانورسازی
Anthology گلچین
Arabesque اسلیمی
Arabesque scroll گردش اسلیمی
Arrangement ترتیب‌بندی، آرایش
Azure لاجوردی

B

Battle scenes
سپه‌پردازی، صحنه‌های رزمی
Bestiary جانور نامه
Border painting تشعیر
Book binding صحافی
Book illustration
تصویرسازی (برای کتاب)
Brush-shock ضربه قلم مو
Burnisher مُهره (برای براق کردن کاغذ)
Burnishing مهره‌کشی (کاغذ)

C

Calligrapher خوشنویس،خطاط
Calligraphic drawing
طراحی با قلمگیری زیبا
Calligraphic element قلمگیری زیبا
Calligraphy خوشنویسی،خطاطی
Caricaturist کاریکاتوریست،طنزنگار

Cartouche	قاب کتیبه
Catalogue	کتابچه راهنما
Ceiling painting	نقاشی سقفی
Chapter heading	کتیبه، سرفصل
Chiaroscuro	سایه‌پردازی
Chronicler	وقایع نگار
Chronogram	گاهنامه
Clean copyist	محرّر
Collection	مجموعه
Colophon	تتمةالکتاب، خاتمه، پی‌نوشت
Colourist	رنگ پرداز
Colour-scheme	رنگ بندی، مجموعه رنگی
Compendium	مرقع
Composition	استخوان بندی، ترکیب بندی قلمگیری،
Contour	خطوط پیرامونی طرح
Convention	قرارداد
Copy	نسخه، مثنا، تقلید، واگیره
Copying	نسخه‌برداری،مثنابرداری، نمونه‌برداری،گرته برداری
Copyist	کاتب
Corner decoration	نقش لچکی
Corner quadrant	لچکی

D

Decorator	تزیینگر، تزیینکار
Dedication page	اهدایی نامه، سرلوحی که در آن مشخصات اهداء شونده ذکر شده است.
Design	طرح، طرح‌بندی، ترکیب‌بندی
Double-page opening	سرلوح مزدوج، دو صفحه متناظر سرآغاز
Dramatic effect	حالت هیجان‌انگیز
Draughtsman	طراح
Draughtsmanship	مهارت در طراحی
Drawing	طرح، طراحی

www.tabarestan.info تبرستان

E

Earthy pigments	رنگهای خاکی
Elaborate	پرکار و مفصل
Expressive	باحالت، پرحالت، گویا

F

Figure	پیکره
Figurative	پیکره‌دار
Figure-drawing	طراحی پیکره‌دار
Finish	پرداخت
Floral pattern	نقش ختایی
Floral scroll	گردش ختایی
Foliage	نقش ختایی
Foliage drawing	گره‌بندی
Foliage scroll	گردش ختایی
Foreground	پیش زمینه

Form شکل،صورت،قالب
Format قطع (کتاب)
Frontispiece لوح سرآغاز
Front page صفحه آغاز
Full decorated page صفحه‌مرصّع

G

Genre موضوعات روزمره و عادی
Gilder طلاانداز، تذهیبکار
Gilding تذهیب، طلاندازی
Gold-beater طلاکوب
Goldflecked (gold sprinckled) paper کاغذ زرافشان
Gold-mixer طلاساب
Group pictures مجلس، گروه پیکره‌ها
Grouping مجلس‌آرایی، گروه‌بندی

H

Half-quadrefoil نیم ترنج
Hatching پرداز
Heading عنوان
Herbal گیاهنامه
Hieratic conventions قواعد خشک

I

Illuminalion تذهیب
Illuminator تذهیبکار، مُذهّب
Illustration تصویرسازی، تصویرپردازی، مصورسازی
Illustrator تصویرگر، تصویرپرداز، مُصوّر
Indigo نیل
Ink-drawing طراحی مرکبی
Ink-wash نقاشی آب مرکب
Inscription عبارت‌نویسی
Inspiration الهام

www.tabarestan.info تبرستان

L

Lacquered binding جلد روغنی، جلد لاکی
Lacquered painting نقاشی روغنی
Lapis-lazuli سنگ لاجورد
Lapis-lazuli worker لاجورد شوی
Light and shade سایه روشن
Linear beauty قلمگیری زیبا
Lyric poem غزل

M

Manuscript نسخه‌خطی،کتاب خطی
Manuscript art هنر کتاب‌آرایی، هنر کتاب‌سازی
Map of colour رنگ‌بندی، مجموعه رنگی
Marbleized paper کاغذ ابری

Margin	حاشیه، جدول
Marbling	ابروباد سازی
Marginal drawing	تشعیر
Margin drawer	تشعیرساز
Material	مواد، مصالح
Medallion	ترنج
Model	سرمشق، الگو
Modelling	حجم پردازی
Monumental	شکوهمند، جاودانه

O

Opening page	صفحه سرآغاز
Original	اصل، بدیع
Ornament	تزیین، آذین، نقوش اسلیمی و ختایی
Ornamental design	نقش تزیینی، نقوش اسلیمی و ختایی

P

Palette	رنگ‌بندی، مجموعه رنگی، تخته رنگ
Palmette	گل شاه‌عباسی
Panel	لوحه، لوح
Patron	هنرپرور، حامی
Patronage	هنرپروری، حمایت (هنری)
Pattern	نقش، طرح
Pentimenti	اصلاحات (در طراحی و نقاشی)
Picnic	گلگشت
Pictorial art	هنر تصویری
Picture-making	تصویرسازی
Pigment	رنگدانه
Portrait	چهره، صورت
Portrait painter	چهره‌پرداز، چهره‌نگار، چهره‌گشا، صورت‌ساز
Portrait painting	چهره‌پردازی، شبیه‌سازی
Prefatory dedication	اهدایی نامه سرآغاز
Prototyqe	الگوی اصلی، سرمشق

R

Radial stroke, Radial pendant	شرفه
Range of colours	طیف رنگها
Representation	بازنمایی
Representative art	هنر شبیه‌سازی
Roof-painting	نقاشی سقفی
Rhythmical design	ترکیب‌بندی موزون
Romantic	خیالی
Romantism	خیال پردازی
Roundel	ترنج
Rosette	شمسه

www.tabarestan.info تبرستان

S

Ruler	مَسْطَر، خط‌کش
Scheme	نقش بندی
Scribe	کاتب
Short-hand	قلم‌اندازی
Sizing	آهار دادن
Sized paper	کاغذ آهاردار
Sketch	طرح مقدماتی، طرح تمرینی
Spacing	فضابندی، (تقسیم‌بندی فضا)
Spectator	تماشاگر
Standards	موازین
State umbrella	آسمانه
Stencilled	واگیره، انگ
Stereotyped	قالبی
Style	سبک، اسلوب، شیوه
Stylization	ساده‌گردانی
Sūra heading	سرسوره
Symbol	نماد، رمز
Symbolic	نمادی، رمزی

T

Title heading	عنوان
Title page	سرلوح
Tonality	رنگمایه سراسری
Tonal system	مجموعه مایه رنگها
Tone	مایه رنگ، رنگمایه

U

Ultramarine	لاجوردی

V

Varnish	جلا، روغن جلا
Verdigris	زنگار
Vermilion	شنگرف

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

BIBLIOGRAPHY

ANET, CLAUDE. Exhibition of Persian Miniatures at the Musée des Arts Décoratifs, Paris. Burlington Magazine, vol. xxll, 1912, PP. 9-17, 105-17.

The `Manfi i-Heiwan' [of J.P. Morgan]. Burlington Magazine, vol. XXIII,1913, PP. 224-31,261.

ARNOLD,SIR THOMAS W. Painting in Islam. Oxford, 1928. Quoted as Arnold, P.I.

The Miniatures in Hilāli 's Mystical Poem, the King and the Dervish, Vienna, 1926.

Bihzād and his Paintings in the Zafar-nāmah Ms. London, 1930. [The Robert S. Garrett Ms.]

Survivals of Sasanian and Manichaean Art in Persian Painting: the Charlton Lecture. Newcastle on-Tyne, 1924. Quoted as Arnold, Survivals.

The Old and New Testaments in Muslim Religious Art. The schweich Lectures of the British Academy, 1928. London, 1932.

Mirzā Muhammad Haydar Dughlāt on the Herāt School of Painters (1550-1). Bulletin of the School of Oriental Studies, vol. v, pt. iv.

ARNOLD, SIR T. W., and GROHMANN, A. The Islamic Book. A contribution to its art and history from the seventh to the eighteenth century, Florence, 1929.

BINYON, LAURENCE. The Poems of Nizami [The British Museum MS. of

1539-43, Or. 2265]. Described by L.B. London, 1928.

A Persian Painting of the Mid-fifteenth Century. Burlington

Magazine, vol. LVII, 1930, PP. 256-7.

The Persian Exhibition: II. Paintings. Burlington Magazine, Vol. LVIII, 1931, PP. 9-15.

BLOCHET,EDGARD. Catalogue des manuscrits persans de la Bibliothèque Nationale, 3 tom. Paris. 1905-28 (in progress).Quoted as Blochet, Catalogue.

Les Peintures des manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale. Paris, 1914-20. [Sociétéfrançaise de reproductions de manuscrits à Peintures.] Quoted as Blochet, Peintures.

Les Enluminures des manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationael. Paris, 1926. Quoted as Blochet, Enluminures.

Les Peintures des manuscrits Persans de la collection Marteau à la Bibliothèque Nationale. Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires. Tom. XXiii, 1918-19, PP. 129-214.

Notices sur les Manuscrits arabes et persans de la collection Marteau. Paris, 1923. This is contained in Notices et extraits Publiès Par L' Acadèmie des Inscriptions et Belles Lettres, tom. 41, Quoted as Notices et extraits, tom.41.

Les Peintures de la collection Pozzi. Paris, 1928. [Sociétéfrancaise de reproductions de manuscrits à peintures.] This volume contains an index to the last four items.

Musulman Painting, twelfth to seventeenth century. Translated from the french by Cicely M. Binyon. London, 1929. Quoted as Blochet, Musulman Painting.

www.tabarestan.info

Catalogue of an Exhibition of Persian Paintings... held at the Galleries of Demotte, Inc. New York [1929]. Quoted as Demotte, Cat.

On a Book of kings of about 1200 A.D. Rupam, no. 41, January 1930.

COOMARASWAMY, ANANDA K. Les Miniatures orientales de la collection Goloubew au Museum of Fine Arts de Boston. Paris et Bruxelles, 1929. [Ars Asiatica, tom. xIII.] Quoted as Goloubew Catalogue.

DIMAND, M. S. AHandbook of Mohammedan Decorative Arts. New York, 1930.

ETHÉ, H. Catalogue of Persian... Manuscripts in the Bodleian Library. 2 vols., 1889, 1930. Quoted as Ethé.

GLUCK, HEINRICH. Die indischen Miniaturen des Haemzae-Romanes. Wien, 1925.

GLUCK, HEINRICH, and DIEZ,ERNST,Die Kunst des Islam. Berlin, 1925. Quoted as Gluck and Diez.

GRAY, BASIL. Persian Painting. London, 1930. Quoted as Gray.

GROUSSET, RENÈ. The Civilizations of the East: the Near and Middle East. London, 1931.

HUART, C. Les Calligraphes et les miniaturistes de l´ Orient musulman. Paris, 1908. Quoted as Huart.

JACKSON, A.V. WILLIAMS, and YOHANNAN, ABRAHAM. A Gatalogue of the collection of Persian Manuscripts... Presented to the Metropolitan Museum of Art. New York, by Alexander Smith Cochran. New York, 1914.

KARABACEK,JOSEF VON. Riza-i Abbasi, ein

www.tabarestan.info

persischer Miniaturenmaler [Sitzungsberichte der Philo sophisch-historischen Klasse der k. Akademie der Wissenschaften, Bd. CLXVII]. Wien, 1911.

KÜHNEL, ERNST. Miniaturmalerei im islamischen Orient. Berlir 1922. Quoted as KÜhnel, I. M.

Die Baysonghur-Handschrift der Islsmischen Kunstabteilung [yahrbuch der Preussischen Kunst sammlungen, Bd. 52, HeftIII]. Berlin, 1931.

KÜHNEL, ERNST, and GOETZ, HERMANN. Indische Buchmalereien aus dem Jahangiralbum der Staats bibliothek zu Berlin. Berlin, 1924. [English edition: London, 1925.]

MARTEAU, GEORGES, and VEVER, HENRI. Miniatures persanes exposées au Musée des Arts Décoratifs, 2 tom. Paris, 1913. Quoted as Marteau-Vever.

MARTIN, F.R. The Miniature Painting and Painters of Persia, India, and Turkey from the eighth to the eighteenth century. 2 vols. London, 1912. Quoted as Martin. Les Miniatures de Behzad dans un manuscrit persan daté de 1485. Munich, 1912.

Miniatures from the period of Timur. Vienna, 1926.

The Nizāmi MS. from the Library of the Shāh of Persia, now in the Metropolitan Museum at New York. Vienna, 1927.

A Portrait by Gentile Bellini found in Constantinople. Burlington Magazine, vol. ix, 1906. PP.148-9.

Two Portraits by Behzad, the Greatest Painter of Persia. Burlington Magazine, vol . xv, 1909.PP. 4-8.

MARTIN, F. R., and ARNOLD, SIR T. W. The Nizami

www.tabarestan.info

MS. illuminated by Bihzad, Mirak and Qasim Ali... British Museum (Or. 6810). Vienna, 1926.

MIGEON, GASTON. Manuel d' art musulman, tom. II, les Arts plastiques et industriels. Paris, 1907; 2nd edition, 2 tom., Paris, 1927.

MINORSKY, VLADIMIR. Two unknown Persian Manuscripts. Apollo, February, 1931.

MITTWOCH, EUGEN. Zu Josef von Karabaceks 'Riza-i Abbasi', eine Entgegnung. Der Islam, Bd. II, 1911, PP. 204-19.

MUNICH. Die Ausstellung Von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Heraus gegeben von F. Sarre und F. R. Martin. 3 Bd. Munchen, 1912. [Bd. I contains the miniatures.] Quoted as Meisterwerke.

MUNTHE, G. Persiska Miniatur [The Hiläli Ms. of 1539]. National Musei arsbok. Stockholm, 1923.

PERSIAN ART. An Illustrated Souvenir of the Exhibition of Persian Art at Burlington House, London, 1931. Quoted as Souvenir.

POPE, ARTHUR UPHAM. Introduction to Persian Art since the Seventh Century A.D. London, 1930.

RIEFSTAHL, R. MEYER. Miniatures from a manuscript of al-Jazari. Art Bulletin, vol. xi, PP. 206- 14. New York, 1929.

Primitive Rugs of the 'Konya' Type in the Mosque at Beyshehir. Art Bulletin, vol. xiii, PP. 177-220 [especially PP. 204-8]. New York, 1931.

SAKISIAN, ARMENAG, BEY. La Miniature persane du xii au' siècle. paris et Bruxelles, 1929. Quoted as Sakisian.

www.tabarestan.info

La Miniature à I 'Exposition d' Art persan du Burlington house. Syria, tom. xII, 1931, PP.163-72.

L' École de miniature pré-mongole de la Perse orientale. Revue des Arts asiatiques, tom. vii, no. 3, 1932.

SARRE, FRIEDRICH. Eine Miniatur Gentile Bellinis, gemalt 1479-1480 in Konstantinopel. yahrbuch der K. Preuszischen Kunstammlungen, Bd. XXVII, 1906, PP. 302-6. Nachtrag, Bd. XXVIII, 1907, PP. 51, 52.

Zu Josef von Karabaceks 'Riza-i Abbasi' . Eine Entgegnung. Der Islam, Bd. II, 1911, PP. 196-203.

SARRE, F., and MITTWOCH, EUGEN. Zeichnungen Von Riza Abbasi. MÜnchen, 1914.

SCHULZ, PHILIPP WALTER. Die persisch-islamische Miniaturmalerei. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Irans. 2 Bd. Leipzig, 1914. Quoted as Schulz.

STCHOUKINE, IVAN. musée Nationale du Louvre. Les miniatures persanes. Paris, 1932. Quoted as Louvre Cat.

UPTON, JOSEPH M. Notes on Persian Costumes of the sixteenth and seventeenth centuries. Metropolitan Museum Studies, vol. II, PP. 206-20. New York, 1930.

WILKINSON, J. V. S. The Shāh-nāmah of Firdausi, with 24 illustrations from a fifteenth-century manuscript formerly in the Imperial Library, Delhi, and now in the possession of the Royal Asiatic Society... With an introduction... by Laurence Binyon. London, 1931.

Fresh Light on the Herāt Painters. Burlington Magazine, vol. Lviii, 1931, PP. 61-7.

فهرست اعلام

آ

آرنولد، سرتوماس: ۱۳، ۱۸، ۵۶، ۶۶، ۸۹، ۹۴، ۱۰۳، ۱۴۵، ۱۴۹، ۲۳۸، ۲۴۷، ۲۹۵، ۳۰۱، ۳۰۹، ۳۸۸، ۴۱۷، ۴۲۹
آزاده: ۱۱۷
آسیا: ۵۵، ۸۶، ۹۴
آسیای دور: ۵۹
آسیای صغیر: ۵۹
آسیای مرکزی: ۵۹، ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۹۳، ۱۰۶، ۱۵۶
آصفی، محمد: ۳۲۳
آقا باقر: ۳۸۶
آقا رضا: ۹ ـ ۳۸۵، ۴۳۴
آقا رضای هراتی: ۳۸۹
آقا صادق: ۳۹۳
آقا محمدرضا: ۳۸۸
آقا میرک: ۲۴۸، ۲۸۸، ۲۹۷
آقا نجف: ۳۹۴
آق‌قویونلو: ۲ ـ ۲۲۱، ۲۴۳، ۲۴۸، ۲۷۹
آکسفورد: ۱۴، ۳۰، ۳۴، ۲۲۵
آل‌جلایر، جلایریان: ۱۵۱، ۴۲۵، ۴۲۶
آل‌بویه: ۵۸
آل‌مظفر، مظفریان: ۱۴۸
آمریکا: ۳۰۵
آمودریا: ۶۱، ۱۰۱، ۲۸۱
آمیانوس مارسلنیوس: ۹۰
آنجیوله‌لو: ۲۸۰
آنه، کلود: ۱۸، ۹۷، ۷ ـ ۱۵۶، ۴ ـ ۱۶۳، ۲۹۲، ۴۱۱

الف

ابراهیم خلیل (خطاط): ۲۸۶، ۳۱۷
ابراهیم سلطان: ۱۴۴، ۱۸۳، ۲۹۰
ابن‌بختیشوع: ۸۳
ابن‌القطبی: ۱۱۶
ابوالحسن (نقاش): ۳۸۹
ابوالحسن خان (نقاش): ۳۹۳
ابوالخیر: ۲۹۰
ابوسعید: ۳ ـ ۲۲۲، ۲۲۶
ابوسعید خدابنده: ۴۱۵
ابوزید: ۴۰
ابوالفتح ابراهیم: ۱۸۳
ابوالفتح بهرام‌میرزا: ۴۱۳
ابوالقاضی سلطان حسین‌بن منصوربن بایقرا: ۲۲۲
اتابکان: ۵۹
ادین بارو: ۱۸، ۹۵، ۹۸، ۱۰۴
اردبیل: ۶۴، ۹۷، ۲۷۹

www.tabarestan.info تبرستان

اردوان: ۱۳۵
اردشیر: ۳۵، ۱۹۵
ارغون شاه: ۸۷
ارمنی: ۳۷۵
اروپا: ۱۲، ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۳۶، ۱۴۴
اروپای شمالی: ۳۷۸
اروپایی: ۱۴۴، ۲۲۴، ۲۳۳، ۲۴۴، ۲۹۹، ۳۰۸، ۳۷۲، ۵ ـ ۳۷۴، ۸ ـ ۳۷۴، ۳۸۲، ۳۸۵، ۳۹۲، ۳۹۴
اریحا: ۱۲۹
اُزبک، ازبکان: ۲۲۱، ۲۴۴، ۲۸۰، ۲۸۲، ۲۹۱، ۳۰۰، ۳۷۱
ازمیر: ۲۷۲
استانبول: ۹۱، ۹۷، ۹۸، ۹۹، ۱۰۷، ۱۴۳، ۱۴۹، ۱۵۷، ۱۵۸، ۲۸۱، ۲۸۷
استکهلم: ۱۲
استین، سراورل: ۱۴، ۶۱، ۱۰۴
اسرائیل: ۱۲۶، ۱۲۹
اسفندیار: ۳۷، ۱۹۷
اسکندر: ۱۱۵، ۱۳۶، ۳ ـ ۱۷۲، ۲۰۶
اسکندربن عمرشیخ: ۱۴۴
اسکندرمنشی: ۲۴۴، ۲۸۸، ۳۰۱ـ۲۹۶، ۳۰۳، ۳۰۹، ۳۷۶
اسکندرنامه نظامی: ۲۵۴
اسلام، اسلامی: ۱۱، ۱۰۲، ۷ـ۵۵، ۶۳، ۸۸، ۱۰۳، ۲۲۶، ۲۳۲، ۳۹۳
اسماعیل میرزا: ۳۰۲
اشکانیان: ۱۰۳
اصحاب کهف: ۱۲۸
اصفهان: ۲۵۲، ۲۹۹، ۳۷۲، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۸۶
اعراب: ۸۷
افراسیاب: ۱۸۶
افضل: ۳۹۰
افغانستان: ۵۶
اکبرشاه: ۲۳۱، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۶۷
اکبرنامه: ۳۰۷
اُکسوس: ۶۱
الجاتیو: ۱۰۰
الغ‌بیک گورکانی: ۴۱۹، ۴۲۵
القاس میرزا: ۳۰۰
الیاس: ۲۵۴، ۳۳۸
اُلیریوس: ۳۷۶، ۳۸۰
امام علی، امیرالمؤمنین علی‌بن ابیطالب (ع): ۳۸۴
امویان: ۶۳
امیرالمؤمنین، امام علی، علی‌بن ابیطالب (ع): ۴۱۴
امیرحمزه: ۶ ـ ۳۰۴
امیرخسرو دهلوی: ۱۴۷
امیر روح‌الله، میرک، خواجه میرک نقاش، سید روح‌الله: ۴۲۰
امیرشاهی سبزواری: ۱۵۴
امیرعلیشیرنوایی: ۴۶، ۹ ـ ۲۲۸، ۲۳۵، ۷ـ۲۴۶، ۲۵۸، ۲۸۴، ۲ـ۲۹۱، ۳۱۲، ۴۳۱
انجمن سلطنتی آسیایی: ۹۸
انجیل: ۲۶، ۱۰۵

www.tabarestan.info تبرستان

انطاکیه: ۶۶، ۹۳
انقلاب مشروطیت ایران: ۱۲
انگلستان (انگلیس)، انگلیسی: ۱۸، ۲۴۲، ۴ - ۳۷۳، ۳۷۶، ۴۰۱
انوشیروان: ۲۶۰
اوزون حسن: ۱۵۶، ۴ - ۲۲۲
اویغور، اویغوری: ۵۸، ۵۹، ۶۰، ۶۲، ۹۳، ۱۶۱
ایتالیا: ۳۹۲
ایران: ۱۰-۹، ۱۲، ۱۴، ۱۸-۲۲، ۲۷، ۳۵، ۵۵، ۵۷-۹، ۶۲، ۶۴، ۸۷، ۹۴، ۱۰۱، ۱۴۳، ۱۵۰، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۶۲، ۲۲۱-۴، ۲۴۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۹۰، ۲۹۳، ۳۰۰، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۷۱، ۳۷۳، ۳۷۴، ۴۱۷، ۴۲۵، ۴۳۳
ایرانی: ۹۰، ۹۱، ۹۴، ۱۴۳، ۱۵۵، ۱۵۷، ۱۵۸، ۲۲۴، ۲۳۴، ۲۹۰، ۳۷۵، ۳۷۷، ۳۷۸، ۴۳۳
ایلخانی، ایلخانیان: ۸۷، ۹۶، ۹۸، ۱۰۷، ۴۲۵

ب

باباحاجی (نقاش): ۴۳۱
بابامیرزا (نقاش): ۳۹۳
بابامیرک‌التاشکندی (خطاط): ۳۱۵
بابر: ۲ - ۲۲۱، ۲۲۷، ۲۳۰
بارتولد: ۵۹
باکانال: ۳۷۵
باکوس: ۳۷۵
بایسنقر: ۲۰-۱۹، ۳۲، ۳۸، ۵۰-۴۷، ۵-۱۴۴، ۱۵۵ - ۱۴۸، ۱۶۱ - ۱۵۹، ۱۸۱، ۱۹۰، ۱۹۱، ۸ - ۴۱۷، ۴۲۵، ۴۲۷
بخارا، بخارایی: ۲ - ۲۸۱، ۷ - ۲۸۶، ۳۵۶
بدیع‌الزمان: ۲۸۰، ۲۸۱
براون، ادوارد: ۱۶۰
برلین: ۱۲، ۲۸۲، ۲۸۷، ۴۳۳
برلینگتن (مجله): ۸۹
برلینگتن‌هاوس: ۱۱، ۱۴-۱۳، ۱۹-۱۷، ۵۵، ۵۶، ۶۳، ۸۵، ۹۰، ۹۵-۷، ۱۰۲، ۱۴۹، ۱۵۴، ۱۵۶، ۱۶۲، ۱۶۳، ۲۲۳، ۲۲۶، ۲۳۷، ۲۴۳، ۲۴۶، ۲۴۷، ۴-۲۸۲، ۲۹۲، ۲۹۶، ۲۹۹، ۲ - ۳۰۱، ۳۰۹، ۳۷۲، ۳۸۱، ۳۸۵، ۳ - ۳۹۲، ۴۱۷، ۴ - ۴۳۳
برمکیان: ۵۸
برهمن: ۴۱
بساوان (نقاش هندی): ۴۳۴
بُستن: ۲۸۷، ۳۰۳، ۳۰۶
بشنداس (نقاشی هندی): ۳۸۲، ۴۳۴
بعلبک: ۳۶۳
بغداد: ۵۸، ۳ - ۱۴۱، ۱۵۱، ۴۱۷
بگیان: ۳۰۲
بلوشه، م. ۱۳-۱۱، ۵۷، ۶۱، ۹۰، ۹۳، ۹۷، ۶ - ۱۰۵، ۱۴۱، ۲۴۰، ۵ - ۲۴۴، ۲۸۶، ۲۹۱، ۲۹۵، ۳۰۹، ۷-۳۸۶، ۳۸۹، ۳۹۱، ۴۲۵
بمبئی: ۳۰۵

www.tabarestan.info تبرستان

بنایی: ۲۲۸
بوتی‌چللی: ۱۴۳
بودایی: ۶۰، ۶۲، ۶۷، ۱۵۷
بودلیان: ۲۴۶
بوستان (سعدی): ۲۳۸، ۲۶۲، ۲۶۶، ۲۷۰، ۳۲۱، ۳۹۹
بوستان چستربیتی: ۲۴۱، ۲۵۶، ۲۸۷
بوستان کتابخانه ملی پاریس: ۲۸۶
بوستان قاهره: ۱۹، ۴۹، ۲۳۶، ۲۳۸، ۳-۲۴۱، ۲۴۶، ۲۸۷
بهرام: ۱۳۳، ۱۳۸
بهرام شاه: ۴۲۴، ۴۲۵
بهرام چوبین: ۱۲۰، ۱۸۲، ۱۹۲
بهرام گور: ۱۱۷، ۱۷۰، ۲۹۱، ۲۹۸
بهزاد: ۲۰-۱۹، ۳۲، ۳۸، ۵۰-۴۷، ۱۵۵، ۱۶۰، ۲۲۱، ۲۲۶، ۲۳۲ - ۲۲۸، ۲۴۴ - ۲۳۴، ۹ - ۲۴۶، ۷ - ۲۵۶، ۲۶۲، ۲۶۵، ۲۷۰ - ۲۶۷، ۲۷۲، ۲۷۴، ۲۷۶، ۲۸۰، ۲۸۲، ۲۸۴، ۸ - ۲۸۷، ۲۹۳ - ۲۹۱، ۶-۲۹۵، ۹ - ۲۹۸، ۳ - ۳۳۲، ۳۳۶، ۳۸۲، ۴۲۰، ۷ - ۴۲۶، ۱- ۴۳۰، ۴۳۶
بی، عزیز: ۱۴
بین‌النهرین: ۵۹، ۶۲، ۴-۹۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۴۳، ۱۶۱
بینیون، لورنس: ۲۲۵

پ

پارتی، پارتیان: ۹۴، ۱۰۳
پارسیان: ۶۲
پاریس: ۱۲، ۱۴۵، ۳۰۵
پائولوزمان (محمدزمان): ۳۹۳
پریش: ۹۸، ۱۵۹، ۴۱۰
پریش - واتسون: ۱۵۹، ۴۱۰
پل الله‌وردیخان: ۳۲۷، ۳۷۵
پلیو، م.: ۵۶
پوپ، اپهام: ۳۰، ۵۶
پیراحمد: ۴۲۶
پیراحمد باغشمالی (نقاش): ۴۱۷
پیراحمد تبریزی: ۲۳۴
پیراحمد زرکوب: ۴۱۹
پیران: ۱۶۵
پیغمبر اسلام: ۲۷، ۲۹۷

ت

تاتار: ۶۰، ۸۶، ۲۷۹
تاریخ جهانگشای جوینی: ۸۷، ۹۷، ۱۶۳
تاریخ چنگیزی: ۴۱۵
تاریخ حمزه اصفهانی: ۱۴۹
تاریخ رشیدی: ۴۲۹
تاریخ طبری: ۹۰، ۲۲۶
تامپسون، تیس: ۱۷، ۱۴۵

www.tabarestan.info تبرستان

تبت: ۱۳۲
تبریز: ۴۱، ۹۵، ۹۶، ۱۴۸، ۱-۱۵۰، ۲۲۱، ۲۳۴، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۴، ۲۹۹، ۶ - ۳۰۳، ۴۱۹، ۷ - ۴۲۶
تحفة‌الاحرار (جامی): ۳۱۵، ۳۲۲
تراهرن، توماس: ۲۸
ترک، ترکان، ترکی: ۶۰، ۹۹، ۲۳۲، ۲۳۵، ۲۵۸، ۲۸۱، ۲۸۷، ۲۹۵، ۳۰۹، ۳۳۹، ۳۷۷
ترکستان: ۵۸، ۶۰، ۳۷۵، ۴۱۹
ترکمن، ترکمان، ترکمانان: ۶۰، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۷۹
ترکیه: ۲۱۸، ۳۰۲
تقتمیش خان: ۲۳۱
تنگه هرمز: ۳۷۳
تورفان: ۶۶، ۱۵۶
توس: ۶۰
تولوی‌خان‌قوچی: ۳۰۷
تهران: ۱۶۰، ۳۹۳
تیسین: ۳۷۴
تیمور: ۵۰، ۸۷، ۹۵، ۴ - ۱۴۱، ۱۴۷، ۱۵۷، ۲۲۱، ۲۲۷، ۲۳۱، ۲۳۹، ۲۷۲، ۳۰۶، ۳۳۶، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۵۴، ۴۱۶، ۴۲۶
تیمورنامه: ۳۵۴
تیموری، تیموریان: ۶۲، ۶۷، ۹ - ۹۷، ۱۰۷، ۱۴۵، ۱۴۸، ۱۶۲، ۱۶۴، ۲۲۱-۳، ۲۲۲، ۲۲۶، ۲۳۴، ۲۴۹، ۲۵۵، ۲۸۰، ۲۸۶، ۲۸۷، ۴۲۵، ۴۲۷

ج

جاده ابریشم: ۹۴
جامع‌التواریخ: ۱۸، ۳۲، ۳۶، ۸۵، ۱۰۰-۹۸، ۱۰۴، ۱۲۲، ۱۳۴، ۴۱۵
جامع‌التواریخ انجمن سلطنتی آسیایی: ۲۲، ۸۵، ۹۰، ۹۵، ۹۶، ۱۰۴، ۱۳۱
جامع‌التواریخ دانشگاه ادین بارو: ۱۰۴
جامع‌التواریخ کتابخانه ملی پاریس: ۱۵۹
جامی: ۲۸، ۲۸۳، ۳۴۲
جاوه، ۳۴۹
جرش: ۸۸
جعفرالتبریزی (کاتب): ۱۹، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۳
جعفربایسنقری: ۱۵۳، ۱۸۹، ۱۹۰، ۳۸۵
جغتایی، م.ا.: ۱۴، ۳۳۹
جکسون: ۲۸۵
جلایر، احمد: ۱۴۴
جلایریان، آل‌جلایر: ۱۴۳، ۱ - ۱۵۰، ۴۲۵
جلال‌الدین میرک‌الحسینی‌الاصفهانی: ۴۲۲، ۴۲۷
جنکینسون، آنتونی: ۳۰۰
جنگ چالدران: ۲۸۰
جنید: ۱۴۱، ۱۴۳، ۴۱۷، ۴۲۶، ۴۳۱
جوینی: ۸۷
جهانشاه: ۲۲۱

www.tabarestan.info تبرستان

جهانگیرشاه: ۲۳۱، ۲۳۸، ۲۴۰، ۲۴۴، ۲۴۵، ۳۰۶، ۳۳۳، ۳۸۹، ۳۶۶، ۴۳۳، ۴۳۴
جهانگیرشاهی: ۳۸۵
جهانگیری، رضا(نقاش): ۳۶۶
جیحون: ۶۱
جیورجیونه: ۱۹

چ

چستربیتی: ۱۸، ۸۹، ۱۰۶، ۱۴۹، ۱۵۳، ۱۸۸، ۱۸۹، ۲۲۶، ۲۳۸، ۲۴۰، ۱ـ۲۵۰، ۳۰۲، ۳۴۹، ۳۵۴، ۳۹۳، ۳۹۹
چشمه ناطول: ۳۵۱
چغتایی: ۲۵۸
چلبی، اولیا: ۲۹۰، ۲۳۲
چنگ تونگ ـ فو: ۱۵۶
چنگیزخان: ۶۲، ۸۷
چنگیزنامه (تاریخ چنگیزی): ۴۱۵
چهلستون: ۲۹۸
چین: ۵۸، ۸۷، ۸۹، ۵ـ۹۴، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۵۵، ۱۵۷، ۱۶۱، ۳۷۵
چینی: ۳۶، ۶۱، ۸۹، ۹۴، ۹۵، ۱۰۰، ۳ـ۱۰۲، ۷ـ۱۵۶، ۲۷۵، ۲۸۳، ۳۱۱، ۳۷۶، ۳۸۱

ح

حاجی محمد: ۲۲۸
حاجی محمدبن ملک‌احمد تبریزی: ۳۳۹
حافظ: ۲۸، ۱۴۸، ۲۲۳، ۲۴۰
حسام‌الدین غداره کرد: ۳۲ ـ ۴۳۱
حسن‌بن علی‌بن حسین البهمنی: ۱۱۷
حسین‌بن اویس: ۴۲۶
حسین میرزای هراتی: ۲۲۱
حضرت آدم: ۶۶، ۴۱۴، ۴۱۵
حضرت امیرالمؤمنین(ع): ۴۱۴
حضرت سلیمان: ۳۲
حضرت محمد(ص): ۱۷۶، ۲۵۹، ۳۴۲، ۳۴۸، ۴۱۴
حکومت اسلام: ۵۵
حمزه اصفهانی: ۱۴۹
حموی، یاقوت: ۵۷
حوا: ۶۶
حیدرعلی (نقاش): ۳۲۹
حیدرمیرزا (میرزا محمدحیدر دو غلات): ۲۲۹، ۲۳۰، ۵ ـ ۲۳۴، ۲۳۹، ۲۴۵، ۲۴۷، ۲۴۸
حیرت‌الابرار: ۲۵۸

خ

خاور دور: ۱۴۴، ۲۴۲
خاقان چین: ۱۹۸
خراسان: ۲۲۷، ۲۳۴، ۲۸۱، ۲۹۹، ۴۱۹
خراسانی: ۲۳۵، ۲۴۸، ۳۴۸

www.tabarestan.info تبرستان

خزر: ۲۲۱
خسرو: ۱۷۲، ۱۸۱، ۲۰۲، ۲۵۷، ۲۹۷، ۴۱۵
خسروانوشیروان: ۹۳
خسروپرویز: ۱۸۲، ۲۰۵، ۲۵۲
خسرو دوم: ۹۰
خسروشیرین: ۶۱، ۳۵۸
خسروشیرین (نظامی): ۳۴۶
خضر: ۲۵۴، ۳۳۸
خلیل (نقاش): ۱۵۹، ۴۲۷
خلیل میرزای شاهرخی: ۲۳۱
خمسه امیرخسرو: ۲۴۱، ۲۵۷
خمسه جامی: ۳۳۸
خمسه خواجوی کرمانی: ۲۰۳
خمسه نظامی: ۱۷، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۷۲، ۲۰۲، ۲۰۵، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۳۷، ۲۸۵، ۳۰۴، ۳۰۶، ۳۵۳، ۳۶۰، ۳۹۲، ۴۲۳، ۴۲۷
خمسه نظامی چستربیتی: ۲۵۱، ۲۵۲، ۳۳۴، ۳۵۳
خمسه نظامی دایسون پرینس: ۳۰۷
خمسه نظامی کتابخانه کاخ گلستان: ۳۲۹
خمسه نظامی کتابخانه ملی پاریس: ۳۹۰
خمسه نظامی لنینگراد: ۲۴۱
خمسه نظامی موزه بریتانیا: ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۲-۳، ۲۴۵-۶، ۲۹۴، ۲۹۷-۸، ۳۰۰، ۳۹۲
خمسه نظامی موزه متروبولتین: ۲۵۸، ۲۹۲
خواجه عبدالحی: ۴۱۶، ۴۱۷
خواجه علی (نقاش): ۴۲۷
خواجه علی مصور: ۴۱۷
خواجه غیاث‌الدین: ۴۲۷
خواجه نصیر (نقاش): ۳۰۱
خوارزمشاه: ۵۷، ۵۹
خواص‌الاشجار: ۷۴
خواندمیر: ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۴۷، ۲۸۸، ۴۲۰
خواقین هلاکوی: ۴۳۱
خوشو: ۶۱

د

دارابنامه، ۳۰۸
دسپنیا: ۲۲۳
دانشکده اسلامی لاهور: ۱۴
دانشگاه آبسالا: ۱۶۳
دانشگاه ادین بارو: ۹۵، ۹۸
دانشگاه استانبول: ۹۹
دانیال نبی: ۴۱۴
داوود: ۱۲۶، ۳۹۱
درویش محمد: ۲۳۵، ۴۳۲
دفتر دولتی هند: ۱۸، ۹۹، ۱۰۰
دموت، م.: ۳۸۴
دوست‌محمد هروی: ۱۴۳، ۱۵۰، ۴ - ۴۱۳، ۷ - ۴۲۶
دولت (نقاش): ۳۶۵

www.kharestan.info خارستان

دولتشـــاه: ۱۴۴، ۱۴۹، ۱۵۲، ۱۵۳، ۴۱۶، ۴۲۶
دو وری: ۶۵
دهلی: ۴۳۴
دیز: ۲۲۷
دیسقوریدوس: ۶۴، ۶۵، ۷۴، ۸۲، ۸۵، ۹۲
دیوان امیرعلیشیرنوایی: ۳۳۹
دیوان حافظ: ۵۱، ۱۴۲، ۲۴۰، ۲۷۷، ۲۹۲، ۳۲۵
دیوان حافظ چستربیتی: ۲۵۰
دیوان حافظ کارتیه: ۲۲۳، ۲۹۲، ۲۹۷
دیوان خواجوی کرمانی: ۴۲، ۹۱، ۳ - ۱۴۱، ۱۵۱، ۱۶۱، ۲۳۴، ۴۱۷
دیوان خواجوی کرمانی موزه بریتانیا: ۴۱۷
دیوان سلطان احمد: ۱۵۱
دیوان سلطان احمد جلایر: ۳۳
دیوان کمال خجندی: ۲۱۰

ر

راجپوت: ۱۶۳
راس، سردنیسون: ۱۴، ۴۲۹
رخش: ۱۱۴، ۲۱۲، ۲۲۴
رستم: ۳۰، ۱۱۴، ۱۷۱، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۱۲، ۲۲۴
رستم و اسفندیار: ۴۳، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۷
رشیدالدین: ۶ - ۹۴، ۹۸، ۱۲۲، ۱۳۱، ۱۵۹
رشیدیه: ۹۶
رضا عباسی، رضا مصور: ۳۰۳، ۳۷۶، ۳ - ۳۸۱، ۶ - ۳۸۵، ۳۸۸، ۱ - ۳۹۰، ۳۹۸، ۴۰۱، ۸ - ۴۰۶
رم: ۹۴، ۳۹۳
رنه‌دانژو: ۱۴۸
روپام: ۹۰
روتچیلد، بارون ادموند: ۱۷، ۴۲۷
روح‌الله میرک: ۲۳۴
رودابه: ۱۳۹
رود جیحون: ۱۳۰
روم: ۳۳۶
ری: ۵۷، ۵۸، ۱۰۶

ز

زاراسب: ۲۲۶
زامبار: ۱۵۲
زبان پهلوی: ۵۶
زرافشان: ۶۳، ۲۸۹
زردشت: ۱۲۱
زردشتی: ۶۶
زلیخا: ۲۷۰، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۴۲، ۳۴۳
زنو: ۲۸۰
زین‌العابدین (نقاش): ۳۰۱

www.tabarestan.info تبرستان

ژ

ژاپنی: ۲۵، ۳۵
ژوزوئیت: ۳۹۳

س

ساره،ف.: ۱۲، ۳۲، ۶۵، ۹۰، ۱۰۱، ۳۸۱، ۳۸۵، ۳۸۷
ساسانی، ساسانیان: ۵۷، ۵۹، ۶۱، ۶۲، ۹۴، ۱۰۳، ۱۰۶، ۱۵۸
سالنامه گردآورده هنر پروس: ۱۴۵
سامانی، سامانیان: ۵۷، ۵۸، ۱۵۸
سامره: ۶۷
سامسون: ۱۲۳
سام میرزا: ۲۹۰، ۲۹۷، ۳۰۰، ۴۱۳
ساوج: ۲۳۱
ساوه‌ترک: ۱۹۲
سبحة‌الابرار جامی: ۲۸۳
سبک ایرانی: ۱۴۳، ۱۴۸، ۲۳۴، ۲۸۸
سبک بخارا: ۲۸۱، ۲۸۶، ۳۱۵
سبک بغداد: ۱۵۱
سبک بهزاد: ۲۹۳
سبک بین‌النهرین، مکتب بین‌النهرین: ۵۵، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۶۶، ۱۵۷
سبک تبریز: ۶۶
سبک تیموری: ۱۹، ۱۴۸
سبک چینی: ۸۹، ۹۵، ۱۰۳، ۱۵۶، ۱۵۷
سبک خراسانی: ۲۹۰، ۴۰۶
سبک رضا (عباسی): ۳۹۰، ۴۰۶
سبک سلجوقی: ۶۳
سبک شیراز: ۱۵۱
سبک صفوی: ۲۸۱، ۲۹۱، ۳۴۷، ۳۵۸
سبک عباسی: ۶۳
سبک محمدی: ۳۹۵، ۳۹۶
سبک نقاشی ایرانی: ۶۲، ۱۵۷
سبک هرات: ۲۲۶، ۲۴۷، ۲۷۳، ۲۹۱
سبک هلندی: ۳۷۶
سبک هندی ـ ایرانی: ۳۰۸
سداسکندر امیرعلیشیرنوایی: ۴۶
سرای: ۹۶
سریانی: ۶۳
سسشو: ۳۱
سعدی: ۱۸۹، ۲۸۵، ۳۶۳
سکیسیان، م.: ۱۳، ۱۴۳، ۱۴۸، ۱۵۲، ۱۵۹، ۱۶۴، ۲۲۳، ۲۳۸، ۲ـ۲۴۱، ۲۴۶، ۲۸۱، ۶ـ۲۸۵، ۲۹۵، ۳۰۹، ۳۲۵، ۳۹۰، ۴۲۶
سلجوقی، سلجوقیان: ۶۳ـ۵۹، ۸۷، ۹۳، ۲ ـ ۱۰۱
سلسله ته‌آنگ: ۹۵، ۱۰۰
سلسله سونگ: ۸۷، ۹۵
سلسله یوآن: ۹۵
سلطان ابراهیم (نقاش): ۱۴۶، ۱۵۲، ۳۰۱
سلطان ابوسعید: ۴۱۵

www.tabarestan.info تبرستان

سلطان احمد: ۴۱۷
سلطان احمد جلایر: ۳ ـ ۱۴۱، ۱۵۱، ۲۷۵
سلطان اسکندر: ۱۴۶
سلطان اویس (نقاش): ۴۱۶، ۴۲۶
سلطان بهرام غزنوی: ۱۰۵
سلطان حسین میرزا: ۵۰ ـ ۴۷، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۳۶، ۲۳۹، ۳ ـ ۲۴۲، ۲۴۷، ۶ ـ ۲۶۵، ۲۷۲، ۲۸۴، ۲۸۷، ۴۱۵، ۴۲۰، ۲ ـ ۴۳۱
سلطان سعید: ۴۲۶
سلطان سلیم یاوز: ۲۸۱
سلطانعلی الکاتب: ۴۹، ۲۶۵
سلطانعلی مشهدی (کاتب): ۲۳۷، ۲۸۴، ۳۲۳
سلطان محمد (نقاش): ۵۱، ۲۲۳، ۲۷۷، ۲۸۸، ۲۹۳، ۲۹۴، ۹ ـ ۲۹۶، ۳۲۵، ۳۲۷، ۳۳۶، ۳۴۵، ۳۵۷، ۳۹۹، ۴۲۷
سلطان محمد خندان: ۲۸۳
سلطان محمدنور (کاتب): ۲۹۲، ۲۹۳، ۳۳۶
سلطان محمود غزنوی: ۸ ـ ۵۶، ۱۹۳
سلطان میرزا: ۱۶۴
سلطان میرک کتابدار: ۳۲۲
سلطانیه: ۲۹۹
سلیمان (شاه صفی): ۳۷۱
سلیمان (پیغمبر): ۳۴۴
سلیمان قانونی: ۳۰۰، ۳۰۳
سمرقند: ۵۸، ۱۴۱، ۱۴۸، ۲۳۹، ۴۱۶، ۴۱۹
سمک عیار بودلیان: ۱۰۵
سن پترزبورگ: ۹۷
سودابه: ۱۶۶
سوریه، سوری: ۷ ـ ۶۵، ۹۳، ۱۵۷
سیوئد: ۱۶۳
سیاحتنامه شاردن: ۳۷۸
سیاووش: ۱۶۶، ۲۰۹
سیاووش بیگ گرجی (نقاش): ۳۰۱، ۳۰۹
سید احمد (نقاش): ۴۲۷
سید احمد تبریزی: ۴۲۶
سید میرنقاش: ۹ ـ ۲۹۸
سیستان: ۲۴۷

ش

شاپور (نقاش): ۴۱۵
شاردن، سرجان: ۳۱، ۳۷۳، ۸ ـ ۳۷۷
شاه‌اسماعیل: ۲۲۲، ۲۲۴، ۲۲۹، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۷، ۲۹۱، ۲۹۲
شاه تهماسب: ۱۷، ۲۲۴، ۲۲۹، ۲۸۸، ۲۹۰، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۹، ۳۰۰، ۴ ـ ۳۰۲، ۳۰۹، ۳۷۶، ۳۹۲، ۴۲۰، ۴۲۷
شاه جهان: ۳۷۵
شاه دارا و شبان: ۴۹

www.tabarestan.info تبرستان

شاهدخت ناهید: ۳۱۹
شاهرخ: ۹۷، ۱۳۴، ۱۴۴، ۱۴۷-۹، ۱۵۲، ۱۵۵، ۱۵۸-۶۰، ۱۵۹، ۱۹۰، ۲۲۱، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۳۲، ۲۸۶، ۴۱۹، ۴۲۷
شاه سلیمان: ۴۱۱
شاه سلطان حسین: ۳۷۱
شاه صفی: ۳۷۱، ۳۷۷، ۳۸۰
شاه عباس: ۳۱۰ - ۳۰۹، ۳۱۷، ۳۷۱، ۳۷۲، ۷ - ۳۷۴، ۲ - ۳۸۰، ۳۸۴
شاه عباس دوم: ۳۷۱، ۳۸۴، ۳۹۲
شاه عبدالمعالی: ۳۰۷
شاهقلی: ۲۸۲، ۳۰۳، ۳۰۹
شاه کیوان: ۳۱۷
شاه محمد (کاتب): ۲۸۱
شاه‌محمود نیشابوری: ۲۹۴، ۳۹۹، ۴۲۱
شاه مظفر: ۲۳۰، ۴۳۰
شاه مظفر سیاه قلم (نقاش): ۳۴۸
شاهنامه: ۱۷، ۲۵، ۵۷، ۵۸، ۵۹، ۲-۶۱، ۸۵، ۹۱-۸۹، ۹۴، ۹۹، ۱۰۳، ۱۰۴، ۷-۱۰۶، ۱۱۲، ۱۱۴، ۱۱۷، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۶، ۱۴۹، ۱۵۱، ۲۲۵، ۲۳۲، ۲۹۳، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۳۵، ۳۶۵، ۳۹۱، ۴۱۷، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۷
شاهنامه آکسفورد (سلطان ابراهیم): ۳۰، ۱۴۶، ۱۵۱
شاهنامه ابراهیم سلطان‌بن شاهرخ: ۳۹
شاهنامه استانبول: ۹۰، ۹۱
شاهنامه انجمن سلطنتی آسیایی: ۱۹، ۳۰، ۴۵، ۱۴۵، ۱۶۴، ۲۱۵، ۲۲۵
شاهنامه بارون دورودتچیلد: ۲۹۳
شاهنامه بایسنقری (موزه گلستان تهران): ۱۹، ۴۳، ۷ - ۱۴۶، ۱۵۰، ۱۴۹، ۱۵۴، ۱۶۰، ۱۹۰، ۱۹۲، ۱۹۳، ۲۲۴
شاهنامه بودلیان: ۱۹، ۱۴۵، ۱۵۲
شاهنامه جستربیتی: ۸۵، ۲ - ۹۰، ۱۴۲، ۳۹۲
شاهنامه دموت: ۱۸، ۳۰، ۳۶، ۴۱، ۹۰، ۹۵، ۹۶، ۹۹، ۱۰۱، ۱۳۳، ۱۴۵، ۴۲۶
شاهنامه قاسمی: ۳۵۴
شاهنامه‌کتابخانه‌قاهره: ۹۱، ۱۴۲، ۱۴۶، ۱۴۸، ۱۵۱، ۱۵۳
شاهنامه لنینگراد: ۱۶۳
شاه هرمز: ۱۲۰
شرف‌الدین علی یزدی: ۱۵۲، ۲۷۲، ۳۳۶
شرلی، برادران: ۲۷۴
شرلی، سررابرت: ۳۷۳
شعر پارسی: ۲۸
شفیع عباسی (نقاش): ۳۸۳، ۳۸۴
شطرنج، ۱۱۹
شمس‌الدین: ۴۱۶
شولتز، و.: ۱۳، ۶۵، ۸۸، ۹۳، ۳۸۶، ۳۹۱
شیبانی: ۲۸۶
شیبک خان (ازبک): ۲۴۲، ۲۷۹، ۲۸۰
شیخ احمد (نقاش): ۴۳۱
شیخ‌زاده (نقاش): ۲۹۳، ۲۹۹، ۳۲۸
شیخ صنعان: ۲۵۵، ۲۹۱

www.tabarestan.info تبرستان

شیخ عراقی: ۲۶۱
شیخ کمال (کمال خجندی): ۴۲۰
شیخ محمد شیرازی (نقاش): ۲۹۹، ۳۰۱
شیراز: ۱۹، ۳۹، ۱۴۲، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۸، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۶۵، ۱۶۹، ۱۸۱، ۱۸۳، ۲۰۳، ۲۲۱، ۳۵۳
شیروان: ۲۲۲
شیرین: ۱۷۴، ۱۸۱، ۳۵۹، ۴۱۵
شیرین قلم: ۳۰۶
شیطان: ۱۵۷
شیعی، شیعه‌گری، شیعی‌گری: ۵۸، ۲۷۹، ۲۸۱

ص

صاحبقران: ۲۳۱
صادقی بیگ: ۳۰۱، ۳۰۹، ۳۱۰
صفوی، صفویه: ۳۸، ۱۵۱، ۲۲۲، ۲۲۴، ۲۳۴، ۲۴۸، ۲۸۰ ـ ۲۷۹، ۲۸۳، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۶، ۳۴۰، ۳۴۴، ۳۴۶، ۳۸۹، ۳۵۸، ۳۷۱، ۳۷۴، ۴۲۵

ض

ضحاک: ۱۱۴، ۱۹۴

ط

طاق بستان: ۳۵، ۹۰
طلحند: ۲۲۶
طوس: ۱۱۸

ظ

ظفرنامه: ۱۴۱، ۲۷۳، ۲۹۳، ۳۳۶
ظفرنامه رابرت گارث: ۲۵، ۳۰، ۵۰، ۲۳۸، ۳۴۰
ظهیرالدین اظهر (کاتب): ۴۱۹

ع

عالی (وقایع‌نگار ترک): ۱۵۲، ۲۳۴، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۴، ۴۱۳، ۴۲۶
عالی‌قاپو: ۳۷۵
عباسیان: ۵۸، ۵۹
عبدالحسن: ۳۸۹
عبدالحی: ۱۴۴، ۴۲۶، ۴۳۱
عبدالعزیز بهادرخان: ۲۸۶
عبدالصمد: ۲۰، ۸ ـ ۳۰۴، ۳۶۷، ۳۶۸
عبداللطیف: ۲۸۶، ۴۱۹
عبدالله (شاگرد محمود مذهب): ۲۸۲، ۲۸۳، ۳۱۳
عبدالله (شاگرد شیخ‌زاده): ۲۸۳
عبدالله‌الهروی (کاتب): ۳۳۸

تبرستان www.tabarestan.info

عبدالله‌بن فضل: ۸۲
عبدالله‌بن میرعلی‌التبریزی: ۱۵۰
عبدالله شیرازی (نقاش): ۳۰۱
عبدالمؤمن العلوی الکاشی: ۹۹
عبدی نیشابوری (کاتب): ۴۲۱
عبیدالله‌بن محمود: ۲۸۶
عثمانی: ۶۰
عجایب المخلوقات قزوینی: ۷ ـ ۷۶، ۳۰۰، ۳۴۹
عرب: ۲۷۹
عربی: ۹۹
عرفان، عرفانی: ۲۸، ۱۵۳
عطار: ۱۵۹
علاءالدوله‌بن بایسنقر: ۴۲۵، ۴۲۷
علاءالدوله میرزا: ۴۱۸
علامه قزوینی: ۲۸۷
علی‌الحسینی(کاتب):۲۸۶،۳۱۶،۳۲۱، ۳۲۲
علی‌بن ابیطالب، امام علی (ع) امیرالمؤمنین: ۴۱۴
عمر شیخ: ۱۴۴

غ

غارآجانتا: ۶۱
غازان: ۸۷، ۸۸، ۹۸
غرب، غربی: ۱۰۶، ۲۸۸، ۳۷۴، ۳۸۱، ۳۹۲
غرجستان: ۵۹
غزنوی، بهرام: ۱۰۵
غزنویان: ۶۲
غزنین: ۶۱
غیاث‌الدین:۴۲،۱۵۴،۱۵۵،۱۵۷،۴۲۷

تبرستان
www.tabarestan.info

ف

فابریتیوس: ۱۶۳
فاخربن عبدالواحد: ۱۰۵
فارس: ۹۹، ۱۵۲، ۲۲۲
فارسی: ۹۶، ۲۸۷، ۳۰۵، ۴۲۹
فالتون، ا.س.: ۱۴
فتحپور سیکری: ۳۰۶
فتحعلی شاه: ۳۹۳
فرامرز: ۱۶۸
فرانک‌ها: ۹۵
فرخروز: ۱۱۱، ۱۱۳
فردوسی: ۵۷، ۶۰، ۱۰۳، ۱۹۳
فرسک: ۱۵۷، ۲۴۴
فرعون: ۱۲۲
فرم (شکل): ۲۲۹
فرهاد: ۱۷۴، ۲۹۱، ۳۶۱
فرهنگ اسلامی: ۶۳
فریبرز: ۱۱۸
فریدالدین جعفر (کاتب): ۸ ـ ۴۱۷
فریدون: ۳۸۵
فلسطین: ۱۲۳

فن لوکوک: ۶۱
فیض‌الله: ۱۵۲
فیلادلفیا: ۹۷

ق

قارون: ۱۲۵
قاسم (کاتب): ۳۶۲
قاسمعلی(نقاش): ۲۰، ۲۸، ۲۲۶، ۲۴۰، ۲۴۵-۷، ۲۶۲-۲۵۹، ۲۶۴، ۲۷۳، ۳۳۰، ۳۳۱، ۴۳۰
قاهره: ۲۴۱
قرآن، قرآنی: ۵۶، ۳۰۷
قرآن چستربیتی: ۱۴۷
قراقویونلو: ۲ - ۲۲۱
قرایوسف: ۱۵۰
قرون وسطی: ۶۷
قزلباش: ۲۹۰، ۳۷۱
قزوین: ۲۸۰، ۲۹۰، ۳۵۰
قزوینی، محمد، علامه قزوینی: ۱۴۳
قزیل: ۱۰۴
قسطنطنیه: ۹۵، ۲۳۲، ۲۸۱، ۲۸۳، ۳۹۱
قصرعمره: ۶۱
قوام‌الدین مجلد تبریزی: ۴۱۷
قوام‌الدین مسعود: ۴۲۴
قوم یأجوج و مأجوج: ۱۳۶
قونیه: ۱۰۱
قیصر روم: ۳۳۶

ک

کابل: ۳۰۵
کاتون، سردادمور: ۳۷۳
کارپی‌نی، فریارجان دوپلانو: ۸۶
کارتیه، م.: ۱۸، ۳۰۶
کاشانی، علی‌اصغر (نقاش): ۳۰۱
کتاب آتشکده: ۳۰۵
کتاب آیینه اکبری: ۳۰۵
کتاب الآثارباقیه: ۱۱۶
کتاب البلحان: ۸۰
کتاب امیرحمزه: ۳۰۵
کتاب انوار سهیلی: ۳۸۸، ۳۸۹
کتاب بررسی هنر ایران (پوپ): ۳، ۱۴، ۵۶
کتاب بهزاد و نقاشیهای او در نسخه ظفرنامه (آرنولد): ۳۰
کتاب تاریخ‌البیرونی: ۶۵
کتاب تاریخ شعر عثمانی: ۶۰
کتاب تاریخ هنر اشپرینگر: ۱۵۱
کتاب تحفه سامی: ۴۱۳
کتاب تحقیقاتی درباره عرفان اسلامی (نیکلسون): ۲۸
کتاب تذکرة‌الشعرا (دولتشاه): ۴۲۶
کتاب تذهیبها (بلوشه): ۱۰۵
کتاب جامع‌الصحیح: ۱۵۲
کتابخانه اوکاف (استانبول): ۲۲۹
کتابخانه ایالتی لنینگراد: ۱۷

www.tabarestan.info تبرستان

کتابخانه بودلیان: ۱۸، ۸۰، ۹۰، ۱۸۳، ۲۴۶، ۲۵۸، ۳۰۲، ۳۵۳
کتابخانه پیرپونت مورگان (نیویورک): ۱۸، ۳۹۲
کتابخانه توپقاپو سرای (استانبول: ۸۹، ۹۶، ۹۹، ۱۴۳، ۱۵۶، ۱۶۰-۱۵۸، ۲۲۳، ۲۸۴، ۴۱۳)
کتابخانه دانشگاه آپسالا: ۱۶۳
کتابخانه دفتر هند: ۳۵۵، ۳۶۶، ۳۹۶، ۴۳۰
کتابخانه سن پترزبورگ: ۹۷
کتابخانه شاهرخ: ۱۹
کتابخانه عمومی لنینگراد: ۲۹۸
کتابخانه فاتح استانبول: ۱۵۲
کتابخانه قاهره: ۱۴۲، ۱۶۵، ۲۶۵، ۳۳۹
کتابخانه کاخ گلستان: ۴۱، ۴۳، ۸-۴۷، ۱۷۵، ۱۹۰، ۲۰۹، ۲۷۳، ۲۷۶، ۳۲۹، ۳۳۲، ۳۴۷، ۳۶۵، ۳۶۷، ۴۱۷، ۴۳۳
کتابخانه ملی پاریس (بیبلیوتک ناسیوناله): ۳۴، ۶۴، ۹۷، ۱۰۶، ۱۴۳، ۱۶۱، ۱۶۳، ۲۴۰، ۲۴۳، ۲۸۴، ۲۸۵-۷، ۲-۲۹۱، ۳۸۷، ۳۹۱
کتابخانه ملی وین: ۶۵، ۸۹
کتاب خطابه چارلتون: ۱۰۳
کتاب خطاطان و نقاشان شرق اسلامی (م.ک.هوار): ۱۲
کتاب داستان جمال و جلال محمد آصفی: ۳۲۳
کتاب راهنمای هنر اسلامی: ۱۱
کتاب سرچشمه‌های نقاشی در ایران (بلوشه): ۵۷
کتاب سمک عیار: ۹۱، ۹۴، ۱۰۵، ۱۱۰
کتاب سمک عیار بودلیان: ۹۱
کتاب شرح پادشاهی در ایران: ۳۷۲
کتاب گنجینه‌های آکسوس: ۶۱
کتاب گوی و چوگان عارفی: ۳۱۶
کتاب مینیاتور ایرانی (سکیسیان): ۲۴۱، ۲۴۵
کتاب مهر و مشتری (محمد عصار): ۳۱۷
کتاب نقاشان (بلوشه): ۱۴۱
کتاب نقاشی اسلامی (بلوشه): ۳۸۴
کتاب نقاشی در اسلام: ۱۹، ۲۷، ۲۹، ۵۶، ۵۷، ۱۴۵، ۱۴۹، ۲۴۷، ۲۸۷، ۳۰۹
کتاب نقاشی مینیاتور در ایران، هندوستان و ترکیه (مارتین): ۱۲
کتاب نقاشیهای ایرانی: ۱۲
کتاب یوسف و زلیخا (جامی): ۳۴۲
کریمخان زند: ۳۹۳
کشلین، م.: ۲۴۳، ۲۴۸، ۲۹۹
کلاویخو: ۱۵۰
کلیله و دمنه: ۱۹، ۴۱، ۶۴، ۸۵، ۹۳، ۹۹، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۴۶، ۱۷۵، ۴۱۵
کلیله و دمنه استانبول: ۱۰۷، ۱۴۳
کلیله و دمنه تهران: ۱۶۰، ۲۲۶
کلیله و دمنه کتابخانه ملی پاریس: ۱۰۶

www.tabarestan.info

کمال (نقاش): ۲۹۸
کمال‌الدین حسینی (نقاش): ۴۲۳
کمال‌الدین رستم علی (کاتب): ۴۲۱
کمال‌الدین عبدالغفار (نقاش): ۴۲۳
کمال‌الدین عبدالوهاب (تذهیبکار): ۴۲۴
کنت دوگوبینو: ۱۶۹
کنستابل: ۳۰
کنسینگتن: ۳۰۵
کواراسوامی: ۳۰۶، ۳۸۲
کوچران: ۲۲۴
کوسه‌مراد: ۲۴۴
کوه دماوند: ۱۹۴
کوهنل، ارنست: ۱۳، ۹۸، ۱۵۱، ۲۸۲، ۳۸۷، ۴۳۳
کوه‌یلم: ۳۵۰
که‌وورکیان، م.: ۹۰
کیخسرو: ۱۶۷، ۲۰۱
کیکاووس: ۱۹۶، ۳۳۵
کینگزفورد، جون: ۱۴
کیومرث: ۱۵۳، ۱۸۴

گ

گالن: ۸۹، ۹۳، ۱۰۶
گرترودبل: ۱۴۲
گرجیان: ۳۰۰
گرشاسبنامه: ۱۴۲
گری، بازیل: ۱۳
گروهمان: ۸۹
گلبنکیان، م.: ۱۷، ۱۴۵، ۱۵۲، ۲۳۴
گلبوی: ۱۱۱
گلچین هنری اسکندر: ۱۵۲
گلچین هنری برلین: ۱۵۱
گلستان (سعدی): ۱۸۹، ۲۷۶، ۲۸۵، ۳۶۳، ۳۶۸
گلستان چستربیتی: ۱۴۵-۷، ۱۵۳، ۱۵۵
گلنار: ۱۹۵
گو: ۲۲۶
گوتز: ۴۳۳
گورکانی، گورکانیان: ۲۲۱، ۲۳۱، ۳۶۴، ۳۶۶، ۴۱۹
گیو: ۱۱۸، ۱۶۵

ل

لایپزیک: ۲۲۴
لطف‌الله‌بن یحیی‌بن محمد: ۱۶۵
لطایف‌نامه: ۲۳۵
لندن: ۹۴، ۹۸، ۱۰۴، ۴۲۹
لنینگراد: ۲۸۳، ۳۰۳، ۳۸۴
لهراسب: ۲۰۱
لین‌پول: ۱۵۲
لیلا: ۲۳۹
لیلی: ۳۷، ۱۶۴، ۳۰۳، ۳۰۴

www.tabarestan.info تبرستان

م

مارتو،م.م.جی: ۱۲، ۹۳، ۱۰۵، ۱۰۶
مارتین، ف.ر.: ۱۲، ۸۹، ۱۴۸، ۲۳۹، ۳-۲۴۱، ۲۴۸، ۲۹۴، ۳۲۵، ۳۹۲
مارکوپولو: ۹۵
مازندران: ۱۸۷
مانی: ۱۶۰، ۴۱۵
مانوی، مانویان، مانویگری: ۵۶، ۶۱، ۶۲، ۶۶
ماوراءالنهر: ۵۸، ۵۹، ۱۴۸، ۲۲۱، ۲۸۲، ۲۸۶، ۴۲۵
مأمون: ۵۸، ۳۳۴
ماهنامه عالم اسلامی: ۲۸۷
ماهوخان: ۲۴۳
مثنوی لیلی و مجنون: ۳۵۳
مجلس‌العشاق: ۲۵۵
مجمل‌التواریخ: ۵۷
مجنون: ۳۷
محمت آقااوغلو: ۴۱۳
محمد (کاتب): ۳۳۵
محمد مشهور به قدیمی: ۴۲۳
محمد الکاتب‌الحسینی: ۱۸۱
محمدبن اظهر: ۲۵۷
محمدبن حسن البایسنقری: ۱۶۰
محمد جوکی: ۲۲۵
محمدحسن خان (نقاش): ۳۹۳
محمدرضا (نقاش): ۳۸۸
محمدزمان، پائولوزمان: ۳۹۲، ۳۹۳، ۴۱۱
محمدشیبانی(شیبک‌خان): ۲۴۲، ۲۷۴
محمدعلی تبریزی: ۳۹۰
محمدقاسم تبریزی: ۳۹۰، ۴۰۴
محمد مذهب: ۴۳۲
محمدمعین (نقاش): ۳۵۵
محمد مؤمن (نقاش): ۳۰۲
محمد هراتی: ۳۰۲
محمدی هراتی: ۳۰۱
محمدی: ۵۲، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۵۷
محمدیوسف: ۳۹۰
محمود الحسینی: ۱۵۲
محمود مذهب: ۵-۲۸۱، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۴، ۴۰۶
مجموعه استین: ۱۰۴
مجنون: ۱۶۴، ۲۰۳، ۲۵۱، ۲۵۳، ۳۰۴، ۳۵۳، ۳۶۹
مخزن‌الاسرار: ۲۸۴، ۲۸۶
مخزن‌الاسرار کتابخانه ملی پاریس: ۲۸۶
مرشد شیرازی (کاتب): ۳۴۹
مرشدالکاتب شیرازی: ۳۴۰
مرقع: ۹۹، ۱۴۵، ۱۵۶، ۱۸۱، ۴۱۳، ۴۳۳، ۴۳۴
مرقع بهرام میرزا: ۴۱۳، ۴۲۵
مرقع شاه تهماسب: ۹۹
مرقع گلشن: ۴۳۳
مرقع یعقوب‌بیگ: ۱۵۶

www.tabarestan.info تبرستان

مرو: ۵۷، ۲۷۹
مسجد جامع بعلبک: ۳۶۳
مسجد جامع هرات: ۴۲۰
مسجد شاه (اصفهان): ۳۷۲
مسجد کبود: ۲۲۲
مسیحی: ۶۳
مسیحیت نستوری: ۶۲
معین، معین مصور: ۳۹۱
مقامات حریری سفر: ۶۴
مقامات حریری کتابخانه ملی پاریس: ۸۵
مکتب ادبیات هرات: ۲۲۸
مکتب ایرانی: ۳۸
مکتب بخارا: ۲۸۲، ۲۸۶، ۳۱۱، ۳۱۳، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۶۳
مکتب بین‌النهرین، سبک بین‌النهرین: ۶۳، ۷۸، ۸۵، ۸۸، ۱۰۱، ۱۰۴، ۱۶۱
مکتب تبریز: ۹۶
مکتب تیموری: ۱۴۱، ۱۴۸، ۱۵۰، ۴ - ۱۵۳، ۲۸۶، ۴۲۵
مکتب چین: ۶۵، ۶۶، ۱۰۰
مکتب راجپوت هند: ۱۶۳
مکتب سلطان محمد: ۳۴۵، ۳۵۷
مکتب بهزاد: ۲۸۲
مکتب عباسی: ۶۰
مکتب مغولی: ۱۵۱
مکتب نقاشی ایرانی: ۴۲۵
مکتب نقاشی مغولی هند: ۲۲، ۳۰۴، ۳۰۵، ۴۲۶
مکتب هرات: ۳۸، ۵ - ۲۵۴، ۴۲۹
ملایوسف (نقاش): ۴۳۲
ملکانی: ۵۹
ملک‌شاه: ۶۰
ملکم، سرجان: ۱۴۷، ۳۷۱
ملکه الیزابت: ۳۰۰
منافع‌الحیوانات: ۱۷، ۸۳، ۸۸
منافع‌الحیوانات پیرپونت مورگان: ۸۸، ۹۳
منتصر: ۱۳۰
منصور (نقاش): ۴۳۰، ۴۳۴
منوهر (نقاش هندی): ۴۳۴
مورگان: ۹۳
موزه آستان قدس رضوی: ۷۴، ۳۱۱
موزه آسیایی آکادمی علوم لنینگراد: ۲۱۱
موزه اوکاف استانبول: ۱۴۹
موزه بریتانیا (بریتیش میوزیوم): ۳۲، ۶۳، ۶۴، ۸۸، ۱۰۲، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۵، ۱۴۹، ۱۶۳، ۱۶۹، ۲۲۲، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۴۰، ۲۴۵، ۲۴۸، ۳۰۳، ۳۰۶، ۳۸۸، ۳۹۰، ۳۹۱، ۴۱۷، ۴۲۰، ۴۲۶، ۴۲۷، ۴۳۰
موزه بستن: ۲۸۳
موزه پنسیلوانیا: ۹۸
موزه‌سرای: ۱۰۲
موزه کایزر - فریدریش: ۶۵، ۱۴۵

www.tabarestan.info تبرستان

موزه گلستان: ۲۴۷، ۴۳۳
موزه لوور: ۲۹۶، ۳۰۳، ۳۰۹
موزه متروپولیتن: ۲۸۵، ۳۹۰
موزه‌هنرهای تزیینی پاریس: ۱۲، ۱۶۱، ۲۸۳
موزه هنرهای زیبای بستن: ۳۸۷
موزه هنرهای زیبای پاریس: ۴۲
موزه هنرهای فولکوریک برلین: ۱۰۴
موسی: ۱۲۲
موشی (نقاش چینی): ۳۱
مول، ژول: ۱۶۳
مولتان: ۳۰۶، ۳۴۰
مونیخ: ۸۹
میت ووخ، ا.: ۳۲، ۳۸۱
میران شاه: ۴۲۶
میرحسین الحسینی (کاتب): ۲۸۳
میرخلیل (تذهیبکار)، امیرخلیل: ۴۱۷
میرزا بدیع‌الزمان، بدیع‌الزمان: ۲۴۶
میرزا حسین الحسینی (کاتب): ۲۸۶
میرزاعلی: ۲۹۴، ۲۹۸
میرزاعلی فارسی: ۲۳۹
میرزامحمد حیدر دوغلات: ۴۲۹، ۴۳۰
میرسیدعلی (نقاش): ۲۹۴، ۲۹۸، ۶ ـ ۳۰۴، ۳۶۴
میرشیخ محمدبن شیخ احمد (کاتب): ۲۵۶
میرعضد (تذهیبکار): ۳۳۶
میرعلی (کاتب): ۲۸۴، ۲۸۷
میرعلی تبریزی (کاتب): ۴۱۷
میرک: ۲۳۴، ۲۴۰، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۹۴، ۲۹۸، ۳۰۳، ۳۲۵، ۴۳۱
میرک‌المذهب: ۴۲۴
میرمصور: ۳۰۱، ۳۰۵، ۴۲۲
میرمعصوم خواجه: ۳۱۱
میرمنصور (نقاش): ۳۹۵
می‌ژون، م.: ۹۹، ۴۱۱
مینورسکی، و.: ۱۳
مینوی، م.: ۱۴
مهر: ۹ ـ ۳۱۷
مهر و مشتری: ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۲۰

ن

نادرالزمان: ۳۸۹
نادرالملک: ۳۰۵
نادرشاه: ۳۹۳، ۴۳۴
ناصرالدین شاه: ۳۹۴
نانها (نقاش هندی): ۳۳۳
نستوری: ۶۲
نصرالله (مترجم): ۱۰۵، ۱۰۶
نصر دوم پسر احمد: ۱۵۷
نظام‌الدین سلطان محمد (نقاش): ۴۲۲
نظام‌الدین شیخ محمد (کاتب): ۴۲۱
نظام‌الملک: ۶۰
نظامی: ۲۲۵، ۲۴۵
نعت‌الحیوان: ۶۴، ۸۸

www.tabarestan.info تبرستان

نعیم‌الدین (کاتب): ۳۵۳
نقاشی ایرانی: ۱۱-۹، ۳۸-۲۰، ۵۵، ۵۶، ۶۲، ۶۵، ۸۵، ۹۵، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۶۱، ۲۳۵، ۲۴۶، ۲۸۰، ۳۰۲، ۳۰۸، ۳۷۴، ۳۸۲، ۴۲۵، ۴۲۷
نقاشی اروپایی: ۲۳، ۲۹، ۳۶۶، ۸ - ۳۷۶، ۳ - ۳۹۲
نقاشی ایتالیا: ۲۶، ۳۹۳
نقاشی ترکی: ۳۰۹
نقاشی تیموری: ۱۹
نقاشی چینی: ۳ -۲۱، ۳۱، ۳۶، ۸۹، ۱۰۰، ۱۵۶، ۱۵۸، ۲۲۳
نقاشی ژاپنی: ۲۵، ۳۱، ۳۶
نقاشی صفوی: ۲۸۹، ۲۹۰
نقاشی مغولی هند: ۳۰۵، ۴۳۴
نقاشی هرات: ۲۳۴، ۲۹۰
نقاشی هندی: ۲۲، ۳۰۲
نقدی‌بیگ: ۳۰۱
نورالدین عبدالله (کاتب): ۴۲۱
نورالدین محمدالهروی: ۲۱۰
نوروزاحمدخان: ۲۸۷
نوروزی مولانا عبدالصمد (نقاش): ۳۶۹
نیکلسون، ر.ا.: ۱۴، ۲۸، ۲۸۵
نمایشگاه مونیخ: ۱۵۶
نیویورک: ۲۸۵، ۳۵۶، ۳۹۲، ۴۱۰

و

واتسون: ۹۸، ۴۱۰
واتو: ۲۳۳
واقعگرایی (رآلیسم): ۲۴، ۳۸۱، ۳۸۴
واله،دلا: ۳۷۴
والی: ۹۵
ورازاد: ۱۶۸
ولزلی‌هیگ، سرت.: ۱۴
ولی‌الله (کاتب): ۴۲۰
ولی (تذهیبکار): ۴۳۲
ولی‌جان (نقاش): ۲۸۳، ۳۰۹
ونوس: ۳۷۵
ونیز: ۲۲۳، ۳۰۰
ویلکینسون، جی. و. س.: ۱۳، ۱۴۵، ۲۲۵
وه‌ور، اچ.: ۱۲، ۱۸، ۹۳، ۳۰۲
وین: ۳۰۵

ه

هارون‌الرشید: ۵۸
هانری هشتم: ۲۴۲
هجرت: ۵۶
هرات: ۴۱، ۴۴، ۵۹، ۹ - ۱۴۶، ۱۵۳، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۸۹، ۲۰۴، ۲ - ۲۲۱، ۸ - ۲۲۴، ۲۲۹، ۲۳۲، ۲۳۵، ۲۴۴، ۲۴۷، ۲۷۹، ۲۸۱، ۲۸۴، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۹۰،

www.tabarestan.info تبرستان

۲۹۱، ۳۰۳، ۴۱۷، ۴۱۹، ۴۲۰، ۴۳۰، ۴۳۱
هراکلیوس (امپراتور): ۴۱۴
هربرت، سرتوماس: ۳۷۲، ۳۷۵
هرتسفلد: ۵۹
هفت‌پیکر (نظامی): ۲۶، ۲۴۱
هک‌لویت: ۸۶
هلاکو: ۶۲، ۸۷
هلندی، جان: ۳۷۴، ۳۷۶
هلنیستی، هلنیسم، هلنی: ۶۱، ۷ ـ ۶۶، ۸۸، ۱۰۱، ۱۰۵، ۱۵۷، ۲۲۲
همای: ۴۲، ۱۶۲
همای درباغ: ۳۷
همایون: ۴۲، ۱۶۲، ۶ ـ ۳۰۴، ۳۶۷
هند: ۱۳۱، ۱۶۳، ۲۲۶، ۲۳۹، ۵ـ۳۰۴، ۸ ـ ۳۰۷، ۳۶۴، ۳۷۵، ۳۸۲، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۳
هنر ایران، هنر ایرانی: ۲۳، ۹۸، ۱۴۴، ۱۴۵، ۲۴۸، ۲۹۹، ۳۰۸، ۴۱۷
هنر اروپایی: ۳۷۷، ۳۷۸
هنر بودایی: ۲۷، ۵۷، ۵۹
هنر تبت: ۱۵۷
هنر چینی: ۲۱، ۳۱، ۱۵۷
هنر خاور دور: ۳۸۰
هنر ساسانی: ۱۰۴
هنر غرب مسیحی: ۱۰۵
هنر مانوی: ۵۹
هنر مدیترانه: ۲۲
هنر مسیحی: ۲۷
هنر موزاییک: ۶۳، ۹۳
هنر هندی: ۳۰۸
هوار، م.ک.: ۱۲، ۱۵۰، ۱۶۰
هورد طلایی: ۴۲۶
هوفر، فیلیپ: ۳۲، ۳۵۶
هومبرگ، اوکتاو: ۲۸۴

www.tabarestan.info تبرستان

ی

یاقوت حموی: ۵۷
یاری (تذهیبکار): ۴۳۲
یزد: ۱۴۸
یعقوب: ۲۲۲
یعقوب بیگ: ۲۲۳
یعقوبی: ۶۳
یمین‌الدوله: ۱۲۷
یوسف: ۲۷۰
یوسف و زلیخا: ۳۰۲، ۳۴۳
یوشع: ۱۲۹
یول: ۱۵۶
یوهانان: ۲۸۵

تبرستان
www.tabarestan.info

فهرست اصطلاحات

آ

آرانژمان (ترتیب‌بندی): ۱۵۷

الف

استخوانبندی: ۴۳۰
الگوبرداری: ۲۸۳
امپرسیونیستی: ۶۷، ۳۸۰

پ

پرداز: ۱۰۰
پرسپکتیو: ۲۲، ۳۰، ۸۹، ۱۰۴، ۱۵۷، ۱۵۸، ۲۳۳، ۳۷۸، ۳۸۱
پرسپکتیو فضایی: ۲۲
پرسپکتیو معکوس: ۱۰۴

ت

تای چینی: ۸۹، ۳۸۰
تتمه‌الکتاب: ۹۸، ۱۰۲، ۱۰۳، ۲۲۳
تذهیب: ۵۶، ۶۳، ۷ ـ ۱۴۴، ۲ ـ ۱۵۱، ۱۵۹، ۱۶۱، ۲۰۴، ۲۴۱، ۲۸۱، ۲۸۸، ۳۳۶، ۳۳۹، ۳۴۲، ۳۷۹، ۴۱۳، ۴۱۶، ۴۲۰، ۴۲۴، ۴۳۲
ترتیب‌بندی (مجلس‌آرایی): ۹۳، ۱۰۰، ۱۵۷، ۲۹۳
ترکیب‌بندی (کمپوزیسیون): ۲۶، ۳۰، ۹۰، ۹۷، ۹۸، ۱۰۰، ۱۰۲، ۱۴۲، ۱۴۴، ۱۴۷، ۱۵۱، ۱۵۵، ۱۵۹، ۱۶۲، ۲۳۳، ۲۳۷، ۲۳۹، ۲۴۴، ۲۸۳، ۲۸۹، ۳۰۲، ۳۰۹
ترکیب‌بندی شکوهمند (مونومنتال): ۲۰
تشعیر: ۲۷۵، ۲۸۸، ۲۸۹، ۴۰۵، ۴۳۳

ح

حجم‌پردازی: ۱۴۴، ۳۶۶، ۳۸۱، ۳۹۲

خ

خط نستعلیق: ۱۴۸، ۱۵۰، ۴۱۳
خطوط محیطی (قلمگیری): ۱۴۴
خیالی(رمانتیک): ۲۴، ۱۵۲، ۱۵۴، ۱۵۸

ر

رآلیسم: ۲۴، ۲۳۳، ۳۰۲، ۳۰۷
رنگدانه: ۳۷، ۲۳۳
رنگ مکمل: ۲۳۳
روغن کتان: ۳۷۸

www.sharestan.info

س

سایه‌پردازی (سایه‌کاری): ۱۰۰، ۳۷۸، ۳۸۱
سایه‌گونه (سیلوئت): ۳۸۳
سرلوح: ۲۲۲، ۳۳۸، ۳۵۴
سفیداب سرب: ۱۵۴

ش

شبیه‌سازی: ۵۶
شمایل‌نگاری: ۲۷، ۱۰۳، ۱۰۶
شمسه: ۱۹۱

ص

صحافی: ۶۳
صمغ سندروس: ۳۷۸

ط

طبیعت‌گرایی: ۶۳، ۸۸، ۸۹، ۲۳۳
طرح‌بندی: ۳۷، ۲۳۳، ۲۸۳، ۲۹۷، ۳۸۳

غ

غزل: ۲۴۰

ق

قلم‌اندازی: ۶۷، ۳۸۶
قلمگیری: ۳۲، ۳۳، ۱۰۰، ۲۴۸، ۳۸۶، ۴۱۹

ک

کاریکاتور: ۱۵۷
کاریکاتورنگار: ۲۹۷
کاغذ ابر و باد: ۲۸۹، ۳۸۹، ۳۵۴، ۳۷۵
کاغذ زرافشان: ۲۸۹
کتاب‌سازی: ۳۷۹

گ

گلچین هنری: ۶-۱۴۵، ۳-۱۵۱، ۲۲۲، ۲۸۷
گل شاه‌عباسی: ۱۰۱

م

مجلس‌آرایی: ۱۰۴
مسطر (خط‌کش): ۴۱۷
ملی‌گرایی: ۲۷۹
مهره‌کشی: ۶۴، ۱۴۲

تبرستان www.tabarestan.info

ن

ناتورالیسم (طبیعت‌گرایی): ۲۳۳
نزاکت قلم: ۳۸۸
نقاشی دیواری: ۱۵۶، ۲۴۴، ۳۷۵
نقاشی رنگ و روغن: ۳۷۸، ۳۹۳
نقاشی فیگوراتیو (پیکره‌دار): ۲۷
نقاشی گل و مرغ: ۳۸۴، ۳۹۳
نقاشی لاکی: ۳۹۳
نقاشی مینیاتور: ۳۷۸
نقش شاه‌عباسی: ۱۰۱

تبرستان
www.tabarestan.info

و

وحشت از خلاء: ۹۰

ه

هنر شبیه‌سازی: ۵۶
هنرهای کتاب‌سازی: ۵۵، ۶۶، ۱۴۸، ۱۵۰، ۱۶۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۸۷، ۳۰۲، ۳۷۵، ۳۷۹

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

شابک ۶-۲۰۲-۰۰-۹۶۴
ISBN 964-00-0204-6

بها: ۲۵۰۰۰ ریال