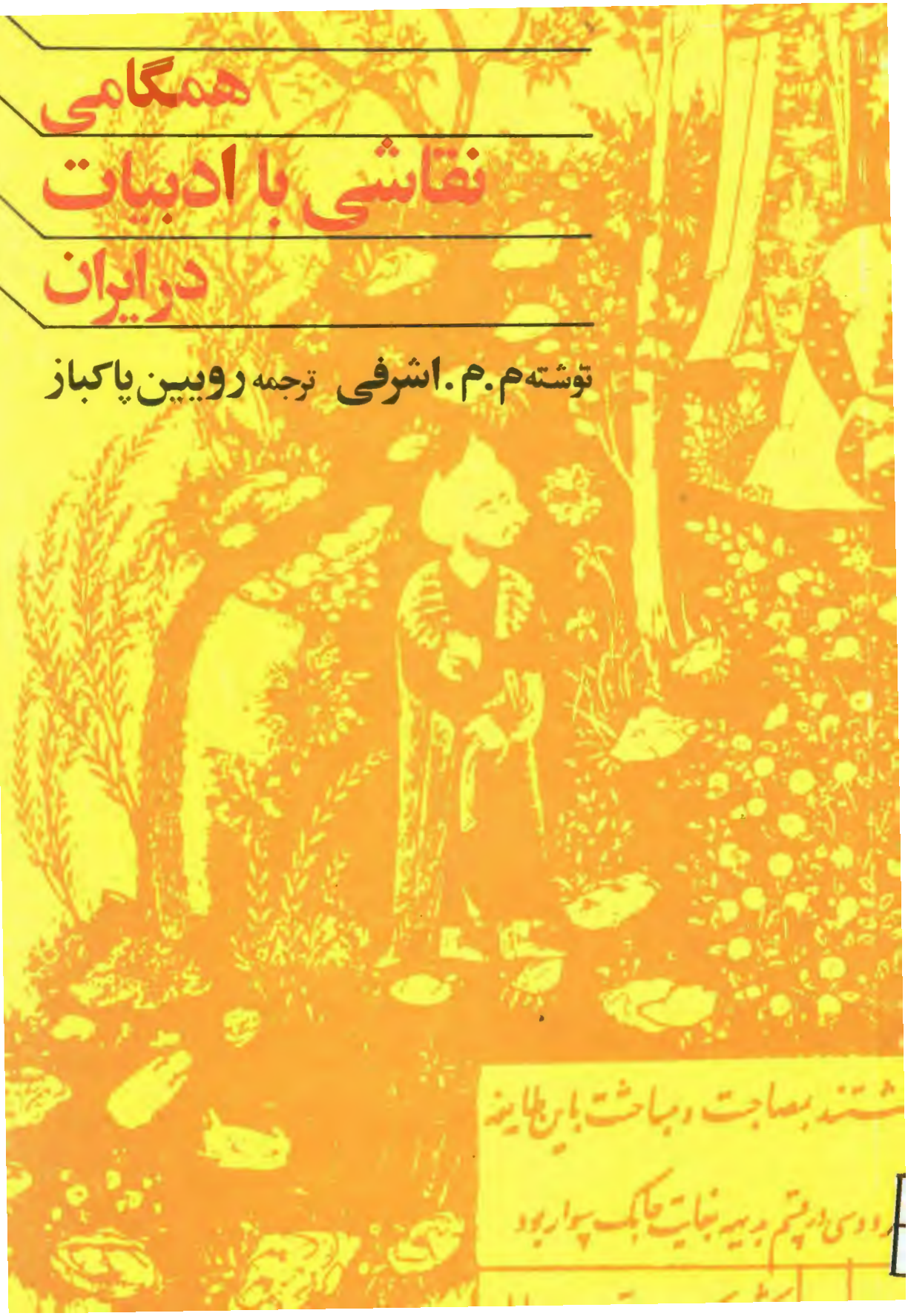
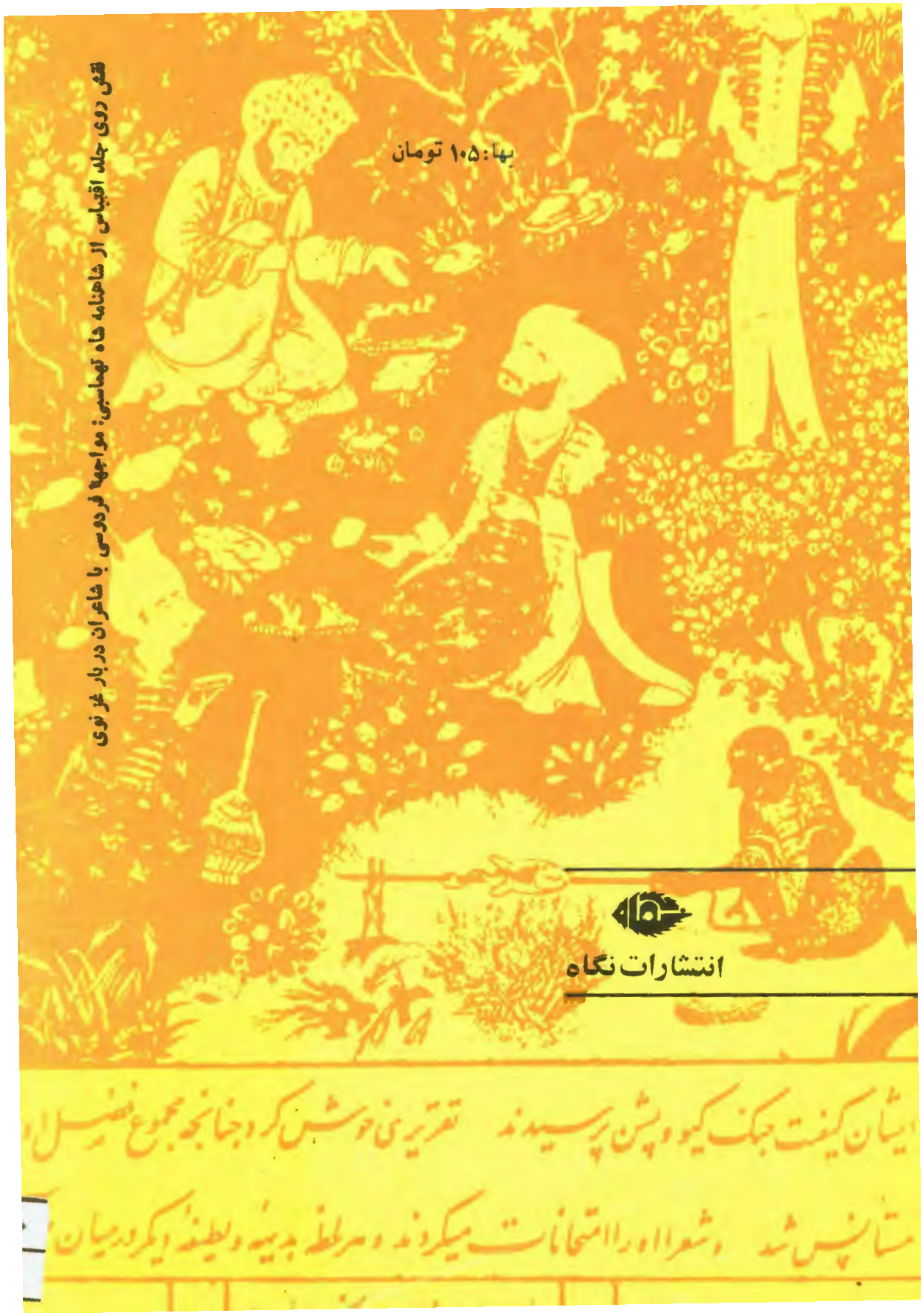
همگامی نقاشی با ادبیات در ایران

نوشته م.م. اشرفی ترجمه رویین پاکباز





نقش روی جلد اقتباس از شاهنامه های تهماسبی: مواجهه فردوسی با شاعران دربار غزنوی

بها: ۱۰۵ تومان

انتشارات نگاه

همگامی نقاشی با ادبیات در ایران
م.م. اشرفی / د. پاکباز

۶۵۸۵۳

همگامی نقاشی با ادبیات در ایران

(از سده ششم تا یازدهم هجری قمری)

نوشته: م. مقدم اشرفی ● ترجمه: رویین پاکباز

انتشارات نگاه: خیابان انقلاب/ خیابان فروردین/تلفن ۶۴۰۸۹۷۱

همگامی نقاشی با ادبیات درایران
نوشته: م. مقدم اشرفی
ترجمه: رویین پاکباز

فیلم و زینگ، لیتوگرافی افشار
چاپ: نوبهار
تیراژ: ۴۲۰۰ نسخه
چاپ اول: ۱۳۶۷
حق چاپ محفوظ

فهرست مطالب:

سخنی چند از مترجم ——— ۷

همگامی نقاشی با ادبیات:

فصل ۱ ——— ۲۱

فصل ۲ ——— ۲۸

فصل ۳ ——— ۴۴

فصل ۴ ——— ۶۵

فصل ۵ ——— ۹۰

فصل ۶ ——— ۱۲۲

فصل ۷ ——— ۱۳۵

فصل ۸ ——— ۱۵۴

فصل ۹ ——— ۱۸۱

یادداشتهای نویسنده ——— ۲۰۰

لوحه‌های رنگی ——— ۲۰۶

مشخصات تصاویر:

لوحه‌های سیاه و سفید ——— ۲۲۳

لوحه‌های رنگی ——— ۲۴۳

منابع مترجم ——— ۲۴۸

سخنی چند از مترجم:

نقاشی ایـران در دوران اسلامی یکـی از جلوه‌های درخشان فرهنگ گذشتهٔ ماست که بی‌تردید فصلی بااهمیت از تاریخ هنرجهان را تشکیل می‌دهد. دیریست که این هنر توجه بسیاری از هنروران و پژوهندگان را به‌خود جلب کرده، و تاکنون پژوهش‌های گسترده‌ای دراین زمینه بعمل آمده است . اما هنوز مسائل حل ناشده و گره‌های ناگشوده‌ای پیش روست کـه شناخت مـا را دربـاره سرچشمه‌هـا و چگونگی تحول تاریخی، نقش فرهنگی واجتماعی، محتوای فلسفی و زیبایی شناسی، و ویژگی‌های فنی این هنر دشوار می‌کند. ازاینرو، ضرورت‌واهمیت‌بررسی‌های تحلیلی در جنبه‌های مختلف این‌موضوع بیش از پیش محسوس است.

گرچه تاکنون برخی از پژوهشگران ایـرانی در روشن کردن نکات مبهمی از تاریخ نقاشی ایـران توفیق یـافته‌اند ، اما رویهمرفته ایرانیان سهم چندانی در تحقیقات مربوط به‌این هنر ادا نکرده‌اند. از جمله دلایل مختلف ، یکی هم مشکل دسترسی به اصل آثار و منابع

تحقیق است: تعداد قابل توجهی از کتاب‌ها، مرقعات، و آثار تصویری بطرق مختلف از کشور خارج شده و در کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی نگهداری می‌شود؛ و نیز شماری از اسناد تصویری کهن ایرانی در خارج از مرزهای کنونی کشور قرار دارد.

از سده نوزدهم میلادی تابحال، پژوهندگان خارجی برطبق روش منطقی خود به کشف و طبقه‌بندی و بررسی آثار تصویری ایران پرداخته‌اند. و گزافه نیست اگر بگوییم بیشترین و معتبرترین اطلاعاتی که امروزه درباره کارهای هنری، هنرمندان و شیوه کارشان در اختیار داریم، بنحوی مدیون تلاش بیگانگان هستیم. حتی تألیفات مورخان و تذکره‌نویسان قدیم ایرانی چون میرزا محمدحیدر دوغلات، دوست‌محمد هروی، قاضی احمد قمی، و اسکندر بیك ترکمان که ما را تاحدی با نام و شرح حال هنرمندان قدیم و اختصاصات فنی کارشان آشنا می‌کند، نخست توسط خاورشناسانی نظیر سر تامس آرنولد T.Arnold و پروفسور مینورسکی Minorsky شناخته شده و مورد استفاده قرار گرفته است.

باری، هنرشناسان و نویسندگان خارجی محصول کار پژوهشی خود را در بیشمار مقاله و کتاب ـ با کیفیت‌های متفاوت ـ منتشر کرده‌اند که چندتایی نیز به‌فارسی ترجمه شده است. شکی نیست که باید نتیجه تحقیقات اصولی خارجیان را بیشتر به فارسی برگرداند تا دستمایه پربارتری برای پژوهش‌های آینده فراهم آید. اما در این امر، از برخورد انتقادی درست نیز نباید غافل ماند.

در اغلب تألیفات نویسندگان خارجی یك نقص اساسی را

می‌توان تشخیص داد. این نقص از طرز نگرشی کـه نویسندگان به موضوع مورد تحقیق دارند، ناشی می‌شود. پژوهندگان خارجی غالباً همچون خریدارانی که به‌متاع عتیقه و غیرمألوفی می‌نگرند ، به‌آثار تصویری ایران‌نگریسته‌اند. نتیجه آنکه یا مجذوب و شیفته ظرافتکاری وچیره دستی آفرینندگان آثار شده‌اند؛ ویا از اینهمه غرابت «روحیه شرقی» درشگفت مانده‌اند. و درهرحال ، کیفیت آثار را با معیارهای فرهنگی ـ هنری شناخته شدهٔ خود سنجیده‌اند.

اطلاق لفظ «مینیاتور» * برنقاشی قدیم ایران، از برداشتی‌این چنین مبهم ومغلوط ناشی شده است. بااندکـی توجه به‌معنای عـام یا خاص واژه «مینیاتور» درمی‌یابیم کـه این لفظ در مورد نقاشی شیوه ایرانی مصداق ندارد. زیرا برای ایرانیان، «نقاشی» (و یا اصطلاحات مترادف آن که درگذشته بکار مـی‌رفت، از قبیل صورتگری، چهره‌گشایی و...) بهیچوجه محدودبه‌ساختن تصاویر ریز نقش نبوده‌است؛ چنانکه از همان شیوه متداول نقاشی، در عصر صفویان برای آرایش دیوارهای وسیع‌هم استفاده شد. علاوه‌براین، گرچه بسیاری ازنمونه‌های برجسته این هنر را درنسخه‌های خطی می‌یابیم، تفاوت کیفی آنها

---

* واژهٔ Miniature را اروپائیان عموماً درمورد تك چهره‌های کوچکی که در سده هجدهم م. روی عاج باآبرنگ نقاشی می‌شد، بکار می‌برند (دراینصورت گویا از ریشه فعل لاتینی Minuere بمعنای کاستن و کوچك‌کردن مشتق شده است). لیکن در اصل، این واژه را به‌تصاویرکتاب‌های خطی اطلاق می‌کرده‌اند (که در اینصورت، احتمالاازکلمه لاتینی Miniare یعنی رنگ‌کردن باسرنج ریشه‌گرفته است).

نك: Everyman's Dictionary of Pictorial Art, London, 1962

با مینیاتورهای سده‌های میانه اروپا، آنقدر هست که نتوان این هردو را تحت یك نام بررسی کرد. این لفظ که نخست توسط جهانگردان اروپایی و سپس توسط خاورشناسان سده نوزدهم استعمال شد، امروزه در همه‌جا، حتی متأسفانه در ایران نیز، متداول شده است.

از انتقاداتی که برهنرشناسان بیگانه وارد است یکی هم اینست که آنها از نام اقوام و دودمان‌های حاکم برای تفکیك و تمایز وطبقه‌بندی آثار نقاشی ایران وام گرفته‌اند. به‌تبع متون خارجی، نامگذاری‌هایی از قبیل «مکتب مغولی»، «هنرستان تیموری»، «سبك ترکمان»، «نقاشی صفوی» و غیره در ترجمه‌ها و تألیفات ایرانیان هم رایج شده است. این واقعیت که دربارشاهان وامیران، مرکز پرورش ورشد خلاقیت هنری نقاشان بوده، بهیچ‌روی مارا مجاز نمی‌کند که دگرگونی سبك‌ها و تحول مکتب‌ها را نتیجه مستقیم جابجایی و تغییر عوامل قدرت و حاکمیت قلمداد کنیم. بعنوان مثال، کافی است تداوم سبك جنید در بغداد (جلایریان) را در کار نقاشان هرات (تیموریان)، و یا تداوم سبك بهزاد در هرات (تیموریان) را در کار نقاشان تبریز (صفویان) بازشناسیم تا به‌نادرستی این نامگذاری‌ها پی‌ببریم. تازمانی که تجدید نظری اساسی در دوره شناسی تاریخ نقاشی ایران بعمل نیامده، شاید بهتر باشد که درنامگذاری‌ها از اسامی شهرهایی که سبك یامکتب مورد نظر در آن شکل گرفته، استفاده کنیم.

○

از ویژگی‌های اساسی نقاشی ایران در سده‌های پس از استقرار

اسلام، پیوستگی‌اش با ادبیات فارسی است. نقاش از مضامین متنوع ادبی مایه می‌گیرد؛ اشخاص و صحنه‌های داستان‌ها را مینمایاند؛ و سخن شاعر یا نویسنده را به‌زبان خط ورنگ مجسم می‌کند. اما کار او بیشتر از مصورسازی (ایلوستراسیون) درمعنای متعارف آنست. ادبیات فارسی وهنر ایرانی پیوند درونی و همخوانی ذاتی داشته‌اند، زیرا هنرور و سخنورمسلمان ـ هردو ـ براساس بینشی یگانه‌وذهنیتی مشابه دست به‌آفرینش‌می‌زده‌اند. آنان از خلال زیبایی‌های‌این‌جهان، به‌عالم ملکوتی نظرداشتند. هدفشان دست‌یافتن به‌صورمثالی و درك حقایق ازلی بود. درهنرآنان قلمرو زیبایی باجهان معنی قرین بود.

بی‌شك، شناخت رشته‌های مختلف پیوند بین شعر ونقاشی‌قدیم ایرانی، پژوهشی وسیع را می‌طلبدکه در بررسی‌های هنر ایران بآن توجه کافی نشده است. آنچه راکه می‌توان تصریح کرد اینست که این دوشکل آفرینش هنری نه‌فقط از لحاظ بینشی بلکه از لحاظ‌زیبایی شناسی نیز بایکدیگر ارتباط تنگاتنگ‌دارند. صورخیال درشعرفارسی ونقاشی ایران بـرهم منطبق‌اند. نظیرهمان توصیف‌های نابی را که سخنوران از عناصر طبیعت، اشیاء وانسان‌ارائه می‌دهند، درکارنقاشان هم می‌توان‌بازیافت. شاعر شب را به‌لاژورد، خورشیدرا به‌سپرزرین، روز را به یاقوت زرد، رخ را به‌ماه، قدرا به‌سرو، لب را به غنچه‌گل و جزاینها تشبیه می‌کند؛ ونقاش نیز می‌کوشد معادل تجسمی این‌زبان استعاری را بیابد و بکاربرد. بدیـن منوال، نقاشان بتدریج فهرستی از تصویرهـای قراردادی برپایه مضامین ادبیات حماسی و غنایـی گرد می‌آورند. نسل‌ها،چنین‌تصویرهایی‌را همچون سنتی‌پایدارنگهمیدارند

و تنها به مرور ایام اندك تغییراتی در آنها ایجاد می کنند. نقاشان حتی در تبیین اصول فنی کارشان تحت تأثیر ادبیات هستند : آنها رنگ‌ها را چون«عاشق‌و معشوق» در کنارهم می‌نشانند؛ از«ملاحت»و«نازکی» طرح سخن می گویند ونظیر اینها. مهم‌تر آنکه، وزن وقافیه شعرفارسی، تقارن گفتار وحرکت آدم‌های داستان، وبطور کلـی قواعد و قوانینی که در انشاء ادبی ملحوظ بوده، معادل‌هایی را در ترکیب‌بندی نقاشی نشان می‌دهند. بی‌شك می‌توان از یك تشابه ساختاری بین‌شعرونقاشی سخن بمیان آورد. *

از اینروست که نقاشی همراه با تحول سخنوری پیشرفت کرد وسرانجام در زمانی کـه ادبیات کلاسیك فارسی غنا و تنوع و عمق محتوای خـود را ازدست داد، هنر نقاشی نیز از مسیر پیشین خـود منحرف شد. نقاشی از نیمه دوم سده یازدهم به موضوعات و اسلوب آثار نقاشی اروپایی ـ کـه به سبب شرایط اجتماعـی آنزمان قابل حصول بود ـ روی آورد؛ و رفته رفته شیوه نقاشی باختر زمین را جذب کرد، وسرانجام به‌یك هنر دورگه استحالـه یافت. این نکته‌ایست که در کتاب حاضر بر آن تأکید شده است.

اما از سوی دیگر ملاحظه می کنیم که در اواخر سده نهم در بطن تجرید گرایی عام نقاشی ایران ، تمایلی آشکار به‌بازنمایی جهان

---

* پژوهنده ایرانی، ملیکیان شیروانی، درمـقالهٔ جالبی ضمن معرفی نسخه خطی ورقه وگلشاه، روابط زیبایی‌شناسی ادبی وزیبایی‌شناسی‌هنرهای تجسمی را مطرح کرده است، ر. ك. ا. س. ملیکیان شیروانی، ورقه وگلشاه مصور به مینیاتورهای ایرانی قرن سیزدهم. پیام (یونسکو)، ش ۲۷، ۱۳۵۰.

محسوس زاده می‌شود. این ، یك گرایش مقطعی و زودگذر نیست، بلکه خط پیوسته‌ای است که آثار هنرمندان برجسته‌ای چون بهزاد، میرسیدعلی، محمدی و رضا عباسی را بهم ربط می‌دهد . این نقاشان بی‌آنکه با بینش آرمانی مسلط برهنر آن روزگار قطـع رابطه کنند، نگاهشان را به‌انسان و محیط زندگی‌اش معطوف می‌دارند. «نخست سعی‌بر آنست پیکر انسان ازطریق بازسازی سکنات‌وحرکات‌طبیعی‌اش جلوه‌ای «زنده» یابد. گام بعدی درجهت «زنده‌نمودن» جهان‌پیرامون است. نقاشان می‌کوشند تا اشخاص را با محیط پیوند دهند و تمامی تنوع دنیایی‌که آدم‌های بیشمار و جزئیات زندگی روزمره را مطرح می‌کند، بنمایانند. وسرانجام آدم عادی ظاهر می‌شود و کانون توجه قرار می‌گیرد. همه اینها حلقه‌هایی از یك زنجیرند. روند متشابهی نیز در ادبیات فارسی مشهود است‌که علت‌آن تأثیر ایدئولوژیکی‌زندگی شهری است.» *

با توجه به پیدایش شکل معینی از واقع گرایـی ، و نیز بروز برخی نوآوری‌های فنی در نقاشی ایرانی ، علت انحطاط آنرا نباید ناشی از کشش منفعلانه نسبت بـه یـك پدیده نوظهور ـ یعنـی هنر اروپایی ـ دانست. برعکس، منطق درونی نقاشی ایران در آن مرحله از تحول‌اش ایجاب می‌کردکه‌اسلوب نقاشی پس از رنسانس‌اروپایی را بیازماید . لیکن شرایط اجتماعی و فرهنگی عصر شاه عباس اول و جانشینانش، آنچنان شرایط مساعدی نبودکـه هنرنقاشی بتواند با

* نقل از متن‌کتاب حاضر.

حفظ اصالت خود به بالندگی نوینی دست یابد ـ همانطور که در مورد شعر و سایر هنرها نیز چنین نشد. روشن است که نقش استعمار غرب ونتایج فرهنگی وهنری آن، مسئله‌ایست مربوط به‌زمانی بعدتر.

○

توجه به‌همبستگـی ادبیات و نقاشی ، ما را به‌شناخت ویژگی دیگر این هنر راهنمایی می‌کند: نگارگری ایرانی‌درعرصه‌هنرکتاب‌آرایـی رشد کرده ، و از اینرو بـانگارشگری پیوند بیواسطه داشته است . در آن روزگار بمنظور انتشار آثار منظوم و منثور سخنوران بزرگ ، متون را بـا خط خوش می‌نگاشتند، وسپس ایـن وظیفه را برعهده نقاش می گذاشتند کـه او بنابر انتخاب خود و یـا طبق سنت معمول، بخش‌هایی از متن را به‌تصویر درآورد و برکتاب بیافزاید .

نقاش ایرانی بـاجوهر و روح کار خوشنویس آشنایی کامـل داشت، زیرا او نیز نظم و وزن « خط » را تجربه می‌کرد. و بی‌سبب نیست که نقاشان غالبـاً خطاط هم بودند. در روند ساختن نسخه‌هـای مصور، همبستگی خوشنویس ونقاش به‌دلیل اشتراك وظیفه‌شان ـ که همانـا انتقال اندیشه سخنور بود ـ استحکام بیشتری می‌یافت . ارتباط بنیادی بین عمل نوشتن و عمل نقش‌کردن آنچنان بود کـه در زبان فارسی، فعل نگاریدن یا نگاشتن ـ ولغات و کلمات مشتق از آنهـا ـ هردو معنا را می‌رسانند.

هنرکتاب آرایـی فقط بـه نگارشگری و نگارگـری منحصر نمی‌شد، بلکه تذهیب‌کاری، حاشیه‌سازی، جدول کشی و جلدسازی و

غیره نیز عوامل مکمل یکدیگر در آرایش یـك نسخه خطی بودند. «هنر کتاب آرایی به‌وحدت ناگزیر تمامی عناصر تزیین و لازم‌وملزوم بودنشان نیاز داشت». * ازاینرو، درکارگاههای کتابسازی‌همـکاری نزدیکی بین خطاطان، نقاشان، مصوران، مذهبان، وراقان، قطاعان و صحافان برقرار بود.

اگر از این زاویه نگاه کنیم، مشابهتی را بین هنر کتاب‌آرایی آن روزگار و هنر گرافیك امـروزی باز می‌شناسیم. و می‌دانیم کـه اساس هنر گرافیك برتلفیق و ترکیب دوعنصر نگارش (زبان‌نوشتاری) و نگاره (زبان تصویری) مبتنی است. در هنر کتاب آرایی نیز چنین است: وجود کتیبه‌هایی از ابیات شعر یاسطور نوشته در داخل چارچوب تصویر که جزئی با اهمیت و غـالباً تعیین‌کننده از کل‌ترکیب‌بندی را تشکیل می‌دهند، دلیل روشنی براین مدعاست.

بنابراین، شاید منطقی‌تر باشد اگر هنر تصویری قدیم ایران را عمدتاً نوعی «هنر گرافیك» تلقی کنیم؛ وکارکرد نظیر هنر گرافیك را ازآن توقع داشته‌باشیم، نه‌کارکرد یك هنر مستقل را ـ مثلاهنرنقاشی در مفهوم چینی یاارو‌پایی‌آن. این کارکرد، چیزی جز نشر و گسترش اندیشه‌های‌ادبی نبوده است؛که در شرایط اجتماعی ادوار موردبحث، خواست و سیاست و ذوق وسلیقه خواص ـ به ویژه‌شاهان وامیران ـ جهت آنرا معین می‌کرده است.

با اینهمه، این تصاویر ریز نقش داخل کتابهای خطی آنچنان

---

* نقل از متن کتاب حاضر.

از لحاظ زیبایی شناسی غنی هستند که برخلاف هنر مصورسازی متعارف، قابلیت بررسی‌مستقلانه وخارج ازکتاب را نیز دارند:میتوان درآنها تنوع و غنای رنگ وخط را در ترکیبی خوشایند و پرمعنا ملاحظه کرد؛ میتوان درآنها بلند پروازی خیال وژرفی احساس‌نقاش را به‌روشنی تشخیص داد؛ و به‌ویژه، میتوان درآنها بازتاب‌جهان‌بینی کارگزاران فرهنگ ارزشمند اسلامی ـ ایرانی را دید.

○

کتاب حاضر ، رساله‌ایست مختصر ولی مفید برای آشنایی با تاریخ نقاشی، وهمگامی این هنر باسخنوری درایران.نویسنده کتاب، یك پژوهنده وهنرشناس تاجیکی است که زبان مادری‌اش فارسی‌است و با ادبیات فارسی دری آشنایی دارد. از اینرو درك زیبایی شناختی وی برپایه برداشت‌هایش از محتوای ادبی‌نقاشی‌ها استوار شده‌است. تحلیل‌های او از آثار مورد بررسی، گهگاه بسیار جالب و بکراست. علاوه براین، نویسنده به‌منابع و آثاری دسترسی داشته است که‌نه‌فقط برای خوانندگان ایرانی بلکه برای پژوهندگان‌باختر زمین نیزتازگی دارد. یکی‌از دلایل انتخاب این‌کتاب برای ترجمه به‌فارسی نیزهمین نکته است.

ترجمه کتاب ازمتن انگلیسی صورت گرفته، که خود ترجمه‌ایست از زبان اصلی کتاب یعنی روسی. مترجم درحد توان خود کوشیده تا ترجمه دقیق وسلیسی ارائه دهد. لیکن باتوجه به نوپابودن ادبیات هنرهای تجسمی در ایران، نیك پیداست که این ترجمه عاری

از ایراد و اشکال نیست . امید است صاحبنظران از اظهارنظر و تذکار نقایص دریغ نکنند.

توضیحات نویسنده که با اعداد مشخص شده، در پایان متن اصلی کتاب خواهد آمد. مترجم نیز، جابه‌جا، توضیحاتی نسبتاً مفصل را اضافه کرده که با علامت(*) در پای صفحات مربوط چاپ خواهد شد .

بنابر ضرورت تفهیم بهتر مطالب و مصلحت‌های دیگر، مترجم به‌سلیقه خود ، در اصل کتاب اندکی دخل و تصرف کرده است ؛ بقرار زیر:

۱ـ عنوان حاضر به‌جای عنوان انگلیسی

Persian–Tajik Poetry In XIV–XVII Centuries Miniatures

انتخاب شده است.

۲ـ هرجا که نویسنده Persian–Tajik Literature بکار برده، مترجم آنرا به «ادبیات فارسی» برگردانده است.

۳ـ مترجم در برابر واژه Miniature ، «نقاشی» یا « نقاشی کتاب» و یا «مجلس» یا «تصویر ریزنقش» بکار برده است.

۴ـ بخش‌بندی متن کتاب از مترجم است.

۵ـ درهمه‌جا، تاریخ میلادی به‌تاریخ هجری قمری تبدیل شده است.

۶ـ تعداد ۱۱ تصویر از مجموع ۱۰۳ تصویر رنگین کتاب حذف شده است. (دلیل حذف این تصاویر، نازل بودن کیفیت چاپ آنها بوده و هیچگونه لطمه‌ای به‌درك مطالب وارد نمی‌کند).

۷ـ در ارتباط بااشارات نویسنده یا توضیحات مترجم، تصویر برخی آثار بـه کتاب افزوده شده؛ و درفهرست مشخصات تصاویر با علامت(+) مشخص شده است.

۸ـ بمنظور صرفه‌جویی درهزینه‌چاپ، فقط ۱۶تصویربصورت رنگی ارائه شده است.

○○○

همگامی نقاشی با ادبیات

۱

میراث بزرگ ادبیات فارسی از طریق کتب خطی بدست ما رسیده است. ادبیات و کتاب خطی ـ که وسیله‌ای برای گسترش سخنوری بود ـ هنر کلام و نگارش، تزیین کتاب و مصور سازی طی قرن‌های متمادی هیچگاه از تحول و توسعه دایمی باز نایستاده است.

مشهور ترین دوره ادبیات فارسی وهنر کتاب نگاری درشرایط تاریخی تحول نظام زمینداری، در پی‌استیلای‌اعراب برایرانوآسیای مرکزی،و گرویدن مردم این نواحی به‌دین اسلام جریان یافت. این زمینه‌اجتماعی و عقیدتی برای تاریخ فرهنگ اقوام بیشمار مستقر در سرزمین‌های وسیع ایران وآسیای مرکزی، بستری یگانه بود که باعث تحول فرهنگی مشترك آنان شد.

استیلای اعراب برسرزمین‌های ایرانوآسیای مرکزی درحدود ۶۳۵م./ ۱۳ه.ق. آغاز شد و تا اواخر سال های ۲۰ سده هشتم‌هجری قمری به‌درازا کشید. جنگ‌های طولانی و نیز گروش به‌دین اسلام، برزندگی مردم این سرزمین‌ها بس تأثیر گذارد ومهر خود رابرتحول

بعدی فرهنگ‌شان برجای نهاد . اعراب آثار فرهنگ پیش از اسلام را زدودند، کاخ‌هایی که دیوار نگاره‌های باشکوه داشت ویران کردند، و نوشته‌های تاریخی پارسیان میانه ومعاصرین‌شان در آسیای مرکزی (سغدیان وغیره) را سوختند. اسلام، شایع‌ترین دین‌وعربی، رایج‌ترین زبان شد. زمانی دراز می‌باید سپری می‌شد تا مردم مغلوب می‌توانستند آفرینش و احیاء فرهنگ خود را ـ اینك برزمینه‌ای نو و در شرایط تاریخی جدید ـ از نوآغاز کنند.

درسده دوم‌ه.ق. زبان ادبی‌نوینی به‌نام **فارسی‌دری** زاده‌شد و شکل گرفتن آغاز کرد. تحول این زبان دراواخر سده سوم‌به‌پیدایی آثار نابغه شعر یعنی **رودکی** ـ پدر ادبیات کلاسیك فارسی ـ انجامید. رودکی نه فقط زبان ادبی نوپا را کمال بخشید، بلکه در تألیفات‌خود فنون گوناگون شعر را که بعدها به پیشرفت بیشتری نایل آمد، مطرح کرد.

از آن پس ادبیات فارسی حرکت سریع درخشانش‌راآغازید وشهرت جهانی یافت. روند روبه‌کمال وغنای مداوم آن دیرپای‌بود، زیرا هرعصر آفرینندگان برجسته‌جدیدی عرضه می کرد که‌ماندگارش می‌ساخت .

در پایان سده چهارم **فردوسی** حماسه جاودان خود به نام **شاهنامه** را آفرید. ادبیات فارسی درسده پنجم باشیوه‌ای دیگر که حماسی خیالپردازانه‌بود غنی‌تر گردید: منظومه‌هایی‌چون **وامق‌وعذرا** اثر **عنصری**، **وَرقه وگلشاه** اثر **عیّوقی**، **ویس ورامین**اثر **گُرگانی** پدیدشدند. و سرانجام **نظامی گنجوی** اثر شورانگیزش به نام **خمسه**

را آفرید که فصل نوینی در ادبیات فارسی گشود. سده هفتم آثار **سعدی** ـ مؤلف **بوستان** و **گلستان** معروف ـ رابه‌بشریت‌عرضه کرد. سده هشتم بانام آنان که راه شعر پندآموز وخیالپردازرا پیمودند، چون **امیرخسرو دهلوی** و **خواجوی کرمانی** ونیز باغزل‌سرایان‌نغز گویی چون **حافظ** و **کمال‌خجندی** پیوند دارد. سده نهم عصراشعار **جامی** است که تمامی انواع سخنوری گذشته را در بر می گیرد.

ادبیات فارسی در خطه وسیعی آفریده می‌شد. نه تنها از راه مهاجرت شاعران وکارگزاران فرهنگ، بل‌عمدتاً از طریق فرستادن کتب خطی که غالباً به تصاویر مزین بودند، به طرز موفقیت آمیزی گسترش می‌یافت. ادبیات دنیوی چون رسالات علوم طبیعی، کتابهای تاریخ وغالباً دیوان های شعر به نقاشی آراسته می‌شد. با پیشرفت سخنوری، امکانات بیشتری برای هنرمصورکردن اشعار فراهم آمد. منظومه‌ها، گونه‌های شعر وطرح‌های داستانی‌نو در نقاشی کتاب‌تنوع ایجادکرد وهریك،این را با موضوع تازه‌ای غنا بخشید. بی‌شك،شعر با ادبیات پیش از اسلام، باافسانه‌ها وداستان‌های کهن به زبان های پارسی میانه پیوند داشت، همانطورکه نشانه‌های پیشین نقاشی کتاب‌را در دیوار نگاره‌ها و تصاویر ظروف فلزی وسفالین [و حجاری‌ها] می‌یابیم. در این پیوند تردیدی نیست، اما نباید فراموش کردکه‌ادبیات کلاسیك فارسی ونقاشی کتاب پدیده‌ایست مربوط به‌عصری متفاوت که بنابر خواست‌ها واهداف خاص خود پیشرفت کرده است. نقاشی، اکنون، در کتاب‌هایی بکار می‌رفت که به‌خط عربی نگاشته می شد و به‌مثابه یکی ازعناصر کتاب آرایی نمی‌توانست سبك نگارش و شیوه

طرح کلی کتاب را نادیده انگارد.* هنر کتاب آرایی به‌وحدت ناگزیر تمامی عناصر تزیین ولازم وملزوم بودنشان نیاز داشت. انتظام دقیق تناسب بین متن نوشته وتصویرها، بین متن و حاشیه‌ها ونیز همنوایی موزون در خط و نقاشی ،همسانی اصل دوبعدی درنقاشی‌وزینتکاری دوبعدی درکتاب آرایی، همه وهمه در جریان تحول این هنر برقرار شد.**

---

* بعدها ، خوشنویسان ایرانی متناسب با نیازهای نگارش فارسی ، نوآوری‌ها و تغییراتی درخط عربی ایجادکردند. از اواخر سده هشتم تا سده یازدهم، بموازات تحول نقاشی، خوشنویسی نیز متحول شد؛ و رشته همبستگی این دو هنر استحکام بیشتری یافت. (پیوند نقاشی رضا عباسی با خط شکسته نستعلیق مثال گویایی دراین مورد است).

** دراینجا نویسنده براین نکته‌اشاره داردکه درروند تحول‌هنرکتاب‌آرایی ایرانی بتدریج نظام زیبایی‌شناسی‌کاملی ساخته می‌شودکه ساختار آن در تمامی اجزاء و در کل از منطقی یگانه برخوردار است. تطبیق متقارن عناصر، تقسیم متناسب سطوح، تنظیم هندسی نقوش، تلفیق موزون خطها، ترکیب متعادل رنگها ، همه دستاوردهای هنر اسلامی ــ ایرانی هستندکه وحدت مضمونی و بصری در نسخه‌های خطی فارسی را تأمین می‌کنند . بدینگونه، پیوندی درونی بین اجزاء مختلف‌کتاب ــ از جلد و سرلوح تا صفحات متن‌وتصویر ــ بوجود می‌آیدکه‌محصول پیروی‌هنرمندان وصنعتگران ازالگوی فرهنگی‌یگانه‌ای‌است.هدف مشترك استادان خطاط ونقاش ومذهب وصحاف نیل به‌آن زیبایی متعالی‌است‌که نه‌فقط چشم‌ها را بنوازد، بل‌دل‌ها را روشن‌کند.

جلوه‌کامل‌چنین‌هنری‌را درنفیس‌ترین نسخه‌های‌خطی‌سده‌های‌نهم‌ودهم، ازجمله درنسخه‌های شاهنامه بایسنقری، شاهنامه‌وخمسه تهماسبی‌می‌توان‌دید.

اما مهم‌ترین وظیفه نقاشی، مصور سازی بود. نقاشی ، تصویر بصری از طرح ادبی ارائه می‌داد، و وسیله‌ای هنری‌بود که به‌فهم‌سخن پر آب وتاب آدم داستان یاری می‌رساند. نقاشی در مسیر تحـول‌اش در جستجوی زبانی شاعرانه و هنری بود که بتواند آرایش ظریف و پرداخت‌کامل، استعاره بدیع وپیرایش باسلیقه را باهم بیامیزد. نقاشی کتاب همسازی ژرفی را باشعر بدست آورد. اما این امرتنها پس از یك‌دوره تحول‌طولانی وبغرنج که باشرایط تاریخی، و ازبسیاری‌نقاط بامراحل مختلف دگرگونی‌های‌ادبی مرتبط می‌شد ـ گرچه بااین‌مراحل همزمان نبود ـ تحقق یافت. متأسفانه نسخه‌های خطی مصوری که در اختیار داریم، تمامی مراحل‌تحول‌نقاشی کتاب را بطوریکسان‌منعکس نمی کنند. آثار سترگ ادبی دوره‌های پیشین هنوز بدست نیامده‌اند.

کهن‌ترین‌نسخه خطی‌مصورموجود، نسخه‌ورقه‌وگلشاه‌عیوقی مربوط به‌سده‌های ششم ـ هفتم هجری‌است* (موزه توپ‌قاپوسرای، استانبول). پژوهنده ایرانی، اسدالله سورن ملیکیان شیروانی که شیوه نقاشی کتاب را باسنت هنر خاور ایران مرتبط می‌داند، تصاویر نسخه مذکور را منتشر کرد[1]. او شیوه سترگ نمایی، برگرفته‌ازسنت‌دیوار

* این نسخه به خط نسخ نگارش یافته و شامل ۷۱ تصویر است کـه جدود بیست‌وپنج سال پیش درانبارهای موزه توپ‌قاپو سرای استانبول پیدا شد؛ و علی‌رغم نظر برخی از هنرشناسان ترك، در عهد سلجوقیان تـوسط هنرمندان ایرانی ساخته شده است . **(نك: لوحه رنگین۱)**

نگاری پیش از اسلام را مورد توجه قرارداد.* این پژوهنده دریافت که نقاشی زینتی دوبعدی درمعماری اسلامی برهنر نقاشی کتاب تأثیر گذارد و نتیجتاً صورکاملاً جدیدی حاصل گردید کـه به روشنی در ورقه‌وگلشاه دیده می‌شود . این دوعامل ، از ویژگی‌های نقاشی در مرحله نخستین تحول‌اش بود ونقش معینی را در روندشکل گیری آن ایفا کرد .

در سده هفتم هجری، تحول نقاشی ونیز بطور کلـی ، تحول فرهنگی با استیلای مغولان برآسیای مرکزی وایران (حدود ۶۲۴ تا ۶۶۲ه.) دچار وقفه شـد. بااین تهاجم وحشیانه، سرکوب مردمی که قادر به مقاومت بودند، فروش زنان وکودکان به‌عنوان برده، ویرانی‌و غارت، سوزاندن آثارمعماری وادبی‌وصنعت دستی همراه‌بود.بسیاری ازکارگزاران فرهنگ‌چون‌شاعران‌ودانشمندان وهنرمندان‌وصنعتگران وحشتزده از نواحی خاوری ایران به سوی جنوب گریختند . حاکم فارس بافرستادن طلا برای مغولان، سرزمین و مـردم خـویش را از ویرانی وغارت درامان‌داشت. در سده‌های‌هفتم وهشتم، شیراز ـ مرکز حکومت فارس ـ شاهدفراز نوینی‌در پیشرفت این‌حیات فرهنگی‌بود.

---

* در دیوار نگاره‌های پیش از اسلام‌ازجمله درکوه‌خواجه(سیستان) مربوط به‌عصر اشکانیان، و در پنج‌کنت (حوالی سمرقند) و چند نقطه دیگر ترکستان شوروی ـ که به‌عصر ساسانیان منسوب‌اند ـ پیکرهای بزرگ و زمخت ترسیم شده‌اند. شیوه عام این‌نقاشی‌ها مبتنی برکاربرد اشکال‌دوبعدی ورنگ‌های تخت وبدون سایه ـ روشن‌است؛ ودر آنها فضا بطرز دوبعدی تجسم می‌یابد .

آنزمان، عصر **سعدی** و **خواجوی کرمانی** و **حافظ** بود و سخنوری شکوفا شد. تحول هنر، شاید باآهنگی کندتر، هنوز قابل توجه بود. این مدعا باشماری نقاشی کتاب در شیراز، مربوط به سده هشتم ، به ثبوت می‌رسد. نقاشی‌های مزبور همان خط تحولی را ادامه دادند که ویژه تصاویر **ورقه‌وگلشاه** درسده‌های ششم ـ هفتم بود.

۲

تصویرهای شاهنامه (۷۳۳ه.ق) که در اینجا ارائه شده (از کتابخانه دولتی لنینگراد ـ لوحه‌های ۱ تا ۵) ، نمونه‌های خوبی از نقاشی سنخ شیراز در آنزمان هستند. این کتاب ، دومین نسخه از کهن‌ترین کتب خطی و مصور شاهنامه فردوسی بشمار می‌آید. *

شیوه عام نقاشی‌ها، سترگ‌نما باقی می‌ماند و با دیـوار نگاره

---

* احتمالامصور ساختن شاهنامه فردوسی از نخستین سده پس از سروده شدن آن اثر شروع شد. اسناد و شواهدی چند دال برایـن مدعاست ؛ از جمله این دوبیتی سوزنی سمرقندی شاعر سده ششم (که برخـی اشخاص آنرا به منجیك‌ترندی منسوب می‌کنند):

به شاهنامه بر آر هیبت تو نقش کنند
ز شاهنامه رود بـه جنگ افـزار
ز هیبت تو عـدو نقش شاهنامه شود
کزو نه‌مرد به‌کار آید ونه اسب ونه‌ساز

(ر.ك: ایرج افشار، شاهنامه ازخطی تا چاپی، هنر ومردم ، ش۱۶۲) ◁

قرابت دارد . پیکرهای درشت ـ اغلب به‌بلندی تصویر ـ برزمینه‌ای سرخ یازرد ملایم که در مایه رنگ پسزمینه دیواره نگاره‌هاست، ترسیم شده‌اند. گاهی این پسزمینه اصلی کاملاً بانقوش زینتی پـر می‌شود. ترکیب بندی اکثراً هنوز کتیبه‌وار و قاب بندی شده است، امـا در مقایسه بانقاشی سده‌های ششم و هفتم، تحولی در ترکیب بندی میتوان تشخیص داد. تقارن ساختمانی ارجحیت دارد و پیکرها با درختی یـا شاخه‌ای از یکدیگر جدا شده‌اند. با این روش که عناصر جداگانه با یکدیگر تبادل موزون برقرار می کنند، ترکیب بندی یکنواخت رك و ساده‌ای بوجود می آید. ساختمان نقاشی‌های **شاهنامه (۷۳۳ه.)** آزادتر و گوناگون‌تر است.

به گفته بازیل گری کهن‌ترین تصاویر شاهنامه فردوسی که احتمالا در اوایل سده هشتم نقاشی شده، تصاویر مجموعه چستر بیتی Chester Beaty هستند. نسخه مصور شاهنامه مورخ ۷۳۱ه.، دارای ۸۹ تصویر که در موزه توپ قاپوسرای، استانبول نگهداری می‌شود نیز از زمره کهن‌ترین نسخه‌های مصور شاهنامه است.

اما مهدی غروی به‌شاهنامه مصور بدون تاریخی اشاره می کند که بنا بر تشخیص مجتبی مینوی پیش از نسخه‌های یادشده، نگارش و مصور شده‌است و احتمالا به نیمه سده هفتم هجری متعلق است . مشخصات شاهنامه مذکور چنین است :

شاهنامه فیروز پشتونجی، دستور بلسارا ـ معروف به شاهنامه‌مؤسسه کاما، بمبی.

(ر.ك: دکتر مهدی غروی، قدیم‌ترین شاهنامه مصور جهان، هنرومردم، ش ۱۳۵.)

مثلاً در تصویر **گذشتن سیاوش از آتش**، پیکر سوارانی که برسیاوش نظاره می کنند ، بطورمورب قرار گرفته‌اند (لوحه۳) . در تصویر **گفتگوی بیژن وهومن پیش از آغاز نبرد** ، وحدت ساختمانی ازبین رفته است : در پیشزمینه، یك برکه و در پسزمینه ، جنگجویان و درپشت آنها ، اسبان نمایانده شده‌اند (صفحه ۱۴۵ از شاهنامه یاد شده). علاوه براین، نقاشان رنگ‌ها را همچون سطوح رنگی تفکیك شده به‌کار می‌بردند. چنین شگردی راهمواره درنقاشی شیراز خواهیم دید. از اینرو، در تصویر **کشته شدن ایرج بدست برادران**، صحنهٔ مرکزی در درون یك‌خیمه قرار می گیرد. دربالا و دوسوی خیمه، بخشی از آسمان زرین وسرچند اسب برزمینه‌زرد فام مشهود است(لوحه۲). اما این گونه ساختمان، تعبیر دوبعدی‌فضا راکه عامیت دارد نقض نمی کند. همه این شگردها فقط مقدمات اجرای ترکیب بندی بناها بطرزی نو هستندکه به‌حد معینی راه یك جهش کیفی در هنر تصویری اواخر سده هشتم را هموار می کند.

اگر درنقاشی‌های **ورقه‌وگلشاه**، عناصر جدا جدای مناظر طبیعی، چون شاخه‌ای یا درختی یاگلی یا بوته‌علفی را به‌نشانه زمین به‌کار می‌برند، در **شاهنامه** (۷۳۳ه.) میتوان تحول بعدی‌منظره سازی را دید: تصویر کوهها، رودها ودرختان به‌چشم می‌آیند، و گونه گونی گیاهان افزون می گردد. منظره‌طبیعی‌اکنون در خدمت‌ویژ گی‌بخشیدن به صحنه فعل‌وعمل قرار می گیرد.

هرفعلی بطور خودبخودی، مستقیم وموجز وبدون تفصیل‌نشان داده می‌شود. صرفاً جوهر این یاآن داستان درمنظومه اهمیت دارد.

تا به‌امروز هفت شاهنامه مصور را که جملگی‌درشیراز ساخته‌شده‌اند، می‌شناسیم (۷۲۹ه. و۷۵۱ه.)[۲] اینها نشان می‌دهند که در اواخر سده هشتم سنتی معین برای گزینش طرح‌های داستانی شکل گرفته بود؛* وحاکی از آنست که در آنزمان نسخ خطی این منظومه وجود داشته که داستان های معینی از آن بـرای مصـور سازی انتخـاب می شده است.

جُنگ‌های نقاشی شیراز برای شاهنامه که در فاصلـه زمـانی کوتاهی ساخته شدند (۷۳۳/۷۲۹، ۷۳۵، ۷۴۰، ۷۵۱ه.) نمایـانگر آنست که یك گروه‌اجراکننده نسبتاً بزرگ‌دراین شهروجودداشته‌اند. وجود شیوه‌های گوناگون نقاشانی که شاهنامـه‌های مزبور را مصور کرده‌اند، گواه این امرست. مثلاً در نسخه خطی مجموعه لنینگراد، شیوه کاردواستاداصلی راملاحظه‌می کنیم که محتملاً توسط‌شاگردانشان یاری می‌شده‌اند.

بدین منوال، درشیراز (درنیمه‌نخست سده هشتم) مکتبی‌هنری پایه‌ریزی شده بود که سنن نقاشی پیش ازمغولان (سده‌هـای ششم ـ هفتم) را حفظ کرده و ادامه داده بود، واز لحاظ وحدت سـبك کار استحکام بسیار داشت.

---

* منظور، انتخاب طرح کلی رویدادها در داستان‌های شاهنامه برای مصور ساختن آنهاست. مثلا: گذشتن سیاوش از آتش، دیدار زال ورستم با کیخسرو، بهرام‌گور درکلبه یك‌دهقان وغیره .

در پایان سده هفتم ، مکاتبی دیگر در تبریز وسپس بغداد پدید شدند. روندتحول هنری آنان باروند تحول هنر تصویری ویژه شیراز تفاوت داشت؛ و این امر عمدتاً به موقعیت تاریخی تبریز وبغداد پس از استیلای مغولان مربوط بود. حکمرانان مغول در ایران آیین نقاشی چینی را ترویج می کردند.* از اینروشمار زیادی صنعتگرچینی درتبریز وبغداد حضور یافتند که گنجینه های «خان» را با آثـار هنری خـود انباشتند. نفوذ بیزانس (روم شرقی) نیز دراین مراکزهنری اندك نبود . سراسر سده هشتم مکاتب هنری تبریز وبغداد در رونـد ساختن دنیای خاص خود ـ کسب استقلال از راه چیرگـی بربهترین دستاورد هـای فرهنگ‌های یاد شده وحفظ سنت هاشان ـ درنوسان کامـل بـودند . ا.دولوری E. De Lorcy این روندرا چنین توصیف می کند:«خاور ـ

* نقاشی ایرانی درتمامی ادوار مورد بحث درکتاب حاضر، کما بیش ازهنرچین بهره گرفته است. اما مشخصاً دوبار نقاشان ایرانی بانقاشی چینی مواجه می‌شوند وحس شاعرانه ونقشمایه‌های آن‌را برطبق بینش و ذوق‌خود جذب می‌کنند. بارنخست، درسده هشتم‌ودر زمان‌فرمانروایی ایلخانیان‌است که نقاشان چینی در ربع رشیدی تبریزگرد آمده‌اند و هنرمندان ایرانی با آنان همکاری نزدیك دارند. بار دوم، درسده نهم و در عهد تیموریان‌است کـه روابط سیاسی و تجاری و فـرهنگی ایران و چین گسترش می‌یـابد. (مورخان آن عصر نوشته‌اندکه بسال ۸۲۲ ه.ق. هیأتی متشکل از امـراء و شاهزادگان ـ و ازجمله، بایسنقر میرزا ـ ازسوی شاهرخ تیموری به‌دربار چین‌فرستاده‌شدند؛ ونقاشی‌بنام خواجه غیاث‌الدین جزء این‌گروه بود. وظیفه او تهیه گزارشی مصور ازدیدنی‌های سفربود. بعید نیست‌که هیأت مذکور، بهنگام بازگشت چند استاد فن‌و نمونه‌هایی از آثار هنری‌چین‌را باخود به ایران آورده باشند).

دور برای این نقاشان روشن ساخت که هنر می‌تواند به دستاوردهای تازه‌ای نایل شود که در آن هنری مملو از حرکت، احساسات رقیق و شعر طبیعت وجوددارد؛ این امر درسنن کهن ذوق ایرانی درپیوند با الهام جدید بیدار شد».[۳] نتیجه آن بود که از آغاز نیمه‌دوم سده هشتم رفته رفته درکی تازه ازفضا و میلی به‌گشایش مرزهای تجسم دنیای واقعی بروز کرد. ویژگی‌های منظره طبیعی و فضای داخلی غنی‌تر شد ؛ زیرا تصویر باگسترش خود، اکنون سرتاسر صفحه‌ازپایین‌تا بالا را بموازات خط افق دربرمی گرفت وبلندتر می‌نمود ـ تقریباً تا لبه فوقانی نقاشی. این فضا به سطوح مجزایی تقسیم می‌شد و پیکر آدمها وحیوانات آزادانه وغالباً بطورمورب قرار می گرفتند.[۴]

جستجوی وسایل و روش‌های گوناگون هنر تصویری‌درمراحل مختلف تحول‌اش، در نقاشی‌های نسخه خطی **شاهنامه** ای که‌بین‌سال های ۷۳۰ تا ۷۶۹ه. در تبریز ساخته شد (وقبلاً در مجموعه دیموت Demotte و اکنون درمنابع مختلفی نگهداری می‌شود)* ، و نیز در

---

* اکثر پژوهندگان وهنرشناسان درتعیین شروع نگارش‌ومصورسازی شاهنامه معروف به‌دیموت اتفاق نظر دارند و آنرا ۷۳۰ه. می‌دانند؛ اما در مورد سال پایان این‌اثر، نظرات مختلف مطرح شده: اتینگهاوزن ۷۵۰ه.، کونل ۷۴۰ه.، سچوکین حدود ۷۷۵ه. وگری ۷۳۶ه.

نسخه شاهنامه مذکور دراصل حاوی ۱۰۰ تصویر بوده که به‌شیوه‌های نسبتاً مختلفی نقاشی شده‌اند؛ واحتمالاً چند نقاش تحت سرپرستی یك استاد، آنها را ترسیم کرده‌اند.

دراین تصاویر، بهم‌فشردگی وتعدد پیکرها، اغراق درچهره‌ها، وبیان حالات عاطفی مشهود است. آدمهای اصلی داستان همچنان درپیشزمینه قرار ◁

شش تصویر دیوان خواجوی کرمانی به نام همای و همایون (۷۹۹ه.)* که توسط جنیدالسلطانی در بغداد ترسیم گردید (موزه بریتانیا، لندن) منعکس است.[۵] این آثار هنری تمام‌عیار، وسیعاً برتحول

می‌گیرند (یعنی هنوز قاعده سطح‌بندی فضا بطور دقیق رعایت نمی‌شود) اما برخلاف نقاشیهای عهد سلجوقیان ـ و ازجمله تصاویر نسخه ورقه و گلشاه ـ پیکرها درجهات مختلف واغلب بسوی داخل پراکنده‌اند؛ بطوری که گاهی پشت آنان بطرف بیننده است.

اسبان ومناظر طبیعی درتصاویرمختلف طبق یك الگو ترسیم شده‌اند. چین و شکن جامه‌ها و پرده‌ها به شیوه هنر بیزانتین است؛ وصخره‌ها وابرها از هنرچین (مربوط به عهد تانگ) اقتباس شده، و زینتکاری اشیاء براساس نقشمایه‌های ایرانی ـ اسلامی است.

بطورکلی، درتصاویر شاهنامه دیموت تلفیقی ازغنای تزیینی وقدرت بیانی مشاهده می‌شود. و این امر مبین آنست که مرحله‌ای جدید در تحول نقاشی کتاب پدیدآمده است. **(نك: لوحه رنگین ۲)**

* بازیل گری درکتاب«نقاشی ایران» تعداد تصاویردیوان‌خواجوی کرمانی را ۹ عدد ذکر می‌کند. در ششمین تصویر (مجلس ازدواج‌همای و همایون) امضای جنید به‌چشم میخورد. ر.ك:

Persian Painting, Basil Gray, Skira, 1961

دراغلب تصاویر این کتاب نه‌فقط اهمیت زیادی به‌منظره (با درختانی چون سرو و چنار) داده شده، بلکه وجود مناظر معماری (با دیوار و طاق مورب) به فضاسازی صحنه‌ها کمك‌کرده است. پیکر آدمها لاغر وبلندقامت واندکی خشك ترسیم شده‌اند، وبنحوی تابع منظره طبیعی هستند. ترکیب‌بندی مجالس بطرف شکل دایره تمایل دارد. رنگ‌آمیزی غنی و تزیین ماهرانه تصاویر، دنیایی تخیلی و شاعرانه را ارائه می‌دهد که حاکی از هماهنگی نقاش و شاعر برای توصیف موضوعات تغزلی و عاشقانه است. **(نك: لوحه رنگین ۳)**

بعدی نقاشی کتاب ـ به‌معنای ویژه هنری آن ـ تأثیر گذارد.

هرچند که استقلال هرمکتب امکان داشت، ولی تماس‌هایشان، که در نیمه دوم سده هشتم افزایش یافت، از تأثیر متقابل تحول‌شان حکایت می‌کرد.* این امر اگر درنیمه نخست سده هشتم بازگو کنندهٔ سنت گزینش طرح‌های داستانی بود، بعداً آنرا در برخی ویژگی‌های هنری نیز مشاهده خواهیم کرد.

ازاینرو، **داستان بهرام‌گور در کلبه‌یك دهقان**، هم‌در تصاویر **شاهنامه** های شیراز (۷۳۵ و ۷۴۰ه.) وهم در تصویر نسخه **شاهنامه** تبریز (۷۳۰–۷۶۹ه.) نمایانده می‌شود. در هر سه تصویر، آدم‌های اصلی صحنه داستان نشان داده شده‌اند، و قاعده شمایل نگاری برخی

---

* نقاشی بامسیرهای مختلف در تبریز و شیراز به‌راه حل‌های مناسب برای مصورسازی کتابها دست یافت. اگر راهها تفاوت داشتند ولی تبادل تجربیات و دستاوردها برقرار بود. در برهه زمانی مورد بحث، یکی از محصولات درخشان همکاری هنرمندان شیرازی و تبریزی، نسخه دیوان خواجوی کرمانی بود که درکارگاه بغداد وبه‌سفارش سلطان احمدجلایر ساخته شد. نسخه مذکور به خط میرعلی تبریزی (واضع خط نستعلیق) است، و تصاویر آن را جنید نقاشی کرده که اصلاً اهل شیراز بوده، ویا دست‌کم از سنت هنر شیراز از طریق استاد خود یعنی شمس‌الدین مایه گرفته است. (دوست‌محمدهروی که خود ازنقاشان بنام نیمه نخست سده دهم بود، در مقدمه مرقع بهرام میرزا، مورخ ۹۵۳ ه . ق . ، از استاد احمد موسی شیرازی یاد می‌کند، و اشاره دارد به اینکه نقاش مزبور هنررا از پدرش آموخت و درنقاشی به نوآوری دست زد. شمس‌الدین‌شاگرد او بودکه به بغداد رفت و به‌خدمت شیخ اویس جلایر درآمد. شاگردان برجسته این نقاش اخیر، جنید وعبدالحی بوده‌اند).

از آنان ـ مثلاً زن روستایی درحال دوشیدن گاو ـ بی چون و چـرا پذیرفته شده است.[۶]

در آغاز سال‌های ۷۰ سده هشتم، درهنـر تصویـری شیراز و نقاشی‌های **شاهنامه** مورخ ۷۷۰ه. (موزه توپ قاپوسرای، استانبول)[۷] اصول جدیدی را در ساختمان فضا می‌بینیم: فضا از پایین به‌بالا فراز می‌آید.

قبلاً این اصل درمکتب تبریز به‌کار می‌رفت، لیکن این ابداع در شیراز بطرزی خلاقه درك گردید وبانظام دوبعدی اکید که‌در آنجا غالب بود، وفق‌داده شد. البته‌مکتب شیراز در تحول ذاتی‌اش آمادگی چنین گامی را داشت.

در آستانه سده نهم هجری، پیوندهای باز هم نزدیك‌تری بین شیوه‌های مختلف مکاتب هنری‌شیراز و تبریزوبغدادبرقرارشد. پیوندها این بار مربوط بود به‌مهاجرت بزرگ نقاشان، که پس از فتح بغداد (۷۹۵ و ۸۰۳ه.) و تبریز (۸۰۴ه.) **به‌دستور امیرتیمورانجام** گرفت. بسیاری از آنان به‌سمرقند ـ پایتخت تیمور ـ وبه‌دربار نواده‌اش‌یعنی **اسکندر سلطان** ـ حاکم‌شیراز ـ گسیل شدند. درکارگاههای‌جدید، نقاشان خودرا با افکار وسلیقه‌های ممتاز وفق دادند؛ و در عین حـال بسیاری از سننی راکه پیش از مهاجرت پیروی می‌کردند، شناساندند. روند مایه‌گرفتن از دستاوردهای مکاتب مختلف پرفراز و نشیب بود. نسخه‌های مصور ساخت سمرقند هنوزنامکشوف مانده، لیکن‌نقاشی‌هایی‌که در سال‌هـای ۱۴ ـ ۸۱۳ه. در شیراز ساخته شد محفوظ‌اند. نقاشی‌های دونسخه از **منتخبات‌اشعار** (یکی در موزه بریتانیا، لندن؛

ودیگری در مجموعه ك. گلبنکیان، لیسبن)[۸] که هردو ازلحاظ تاریخی و هنری اهمیت دارند، مبین شیوه شیراز درآنزمان است.* مایه‌ترکیبی دوشیوه (شیراز از یکسو، تبریز وبغداد ازدیگر سوی) که برای کتب خطی سده‌های میانه لازم بود، درنقاشی شیراز ودر چار چوب مبانی عام زبان هنری نقاشی کتاب تحقق‌یافت.

نظام ترکیب‌بندی معینی که ویژه‌مرحله متکامل هنرسده‌های‌میانه است، ساخته شد. نقشه ترسیم منظره طبیعی وفضای داخلی که ارتباط مناسبی‌را بین‌پیکرهای انسان وحیوان وپسزمینه برقرارمی کرد، دقیقاً از این‌زمان طرحریزی شد.

درآنزمان ، شمار زیادی از ترکیب بندی هـای موضوعی در شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی، یعنی قدیم‌ترین ومتداول‌ترین آثار مصور درشعر فارسی، پدید شد. طرح ریز نقش (مینیاتور) به‌مثابه‌یکی

---

* درنیمه نخست سده نهم، تهیه جنگ‌هایی از آثار سخنوران رایج بود. چند نسخه خطی منتخبات فارسی ازآن زمان باقی مانـده کـه غالباً توسط هنرمندان شیراز ساخته شده است.

نویسنده دراینجا به دونسخه اشاره می‌کندکه به‌سفارش اسکندرسلطان بطور همزمان درشیراز تهیه شد. کاتبان این دونسخه مختلف‌اند، ولی شیوه صفحه‌آرایی و مصورسازی هردوکتاب یکی است.

نسخه منتخبات اشعار مضبوط در مـوزه بریتانیا مجموعاً دارای ۴۹ تصویر و طرح است.

نسخه دیگرکه درمجموعه گلبنکیان نگهداری می‌شود، ابعاد بزرگتری دارد وگویا توسط خوشنویسی بنام محمود نگارش یـافته، و مجموعـاً ۳۸ تصویر درآن گنجانده شده‌است. نقاشی‌های نسخه اخیرازلحاظ رنگ‌آمیزی غنی‌تر هستند. **(نك: لوحه رنگین ۴)**

از وسایل تزیین نسخه‌های خطی به‌همان دوره تعلق دارد.

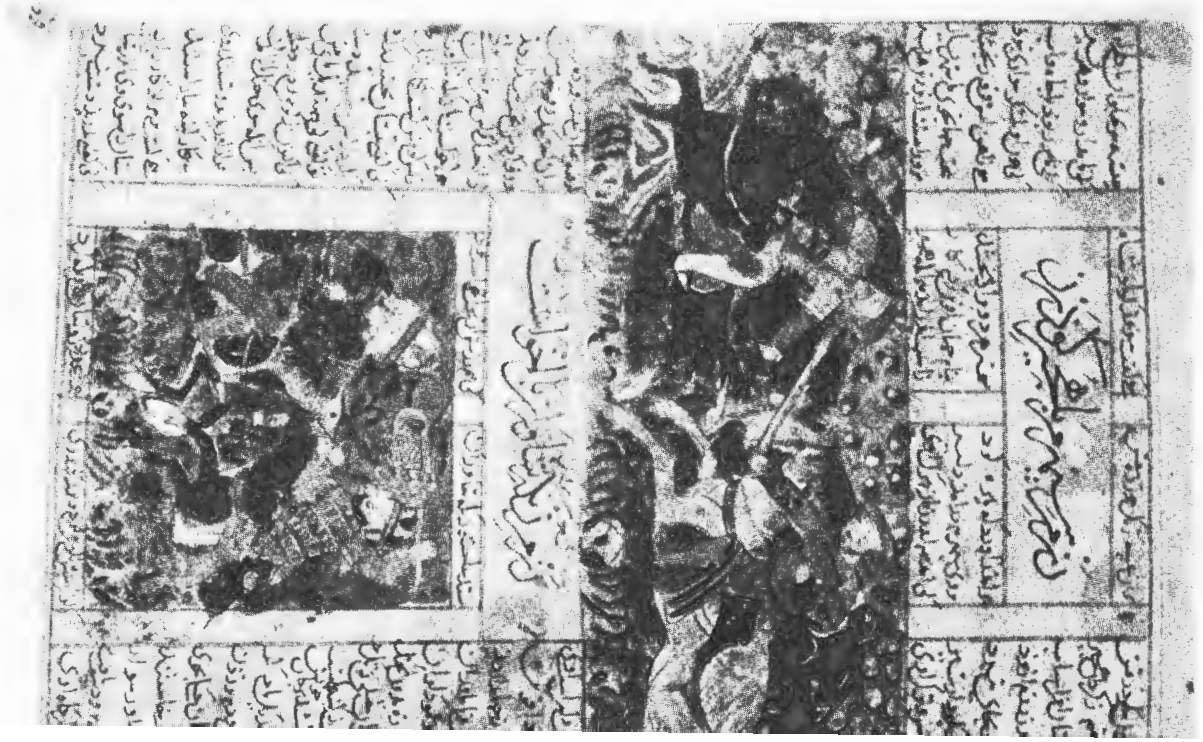
تمامی اینها دال براین واقعیت‌اند که در آغاز سده‌نهم‌هجری، شکل‌گیری زبان هنری دراین نوع هنر تصویری به‌اتمام رسید؛واین، خط تحول بعدی راتعیین خواهدکرد.

لوحه ۱ــ دربارگاه شاه [شاهنامه ــ فردوسی] ، ۷۳۳ هـ . ق ، کتابخانه دولتی لنینگراد.

لوحه ۲ــ کشته شدن ایرج به‌دست برادران [شاهنامه ــ فردوسی] ، ۷۳۳ هـ. ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.

لوحهٔ ۳ – گذشتن سیاوش از آتش [شاهنامه ـ فردوسی]، ۷۳۳ هـ.ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.

لوحه ۴ـ رزم سپهر با هجیر [شاهنامه ـ فردوسی]، ۷۳۳ هـ. ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.



لوحه ۵ـ شکار کردن بهرام گور و آزاده [شاهنامه ـ فردوسی]، ۷۳۳ ه.ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.

۳

مکتب هنری‌یی که در نیمه نخست سده‌نهم در هرات برپا شد، زبانی پرمایه‌ومتحول و گنجینه‌ای‌از وسایل و روش‌های هنری به‌ارث برد. ارزنده‌ترین هنرمندان مکاتب بغداد وتبریز و شیراز در ربع اول سده نهم درکارگاه دربار **شاهرخ** ـ پسر وجانشین امیر تیمور ـ و **بایسنقرمیرزا** ـ فرزند شاهرخ ـ، به‌هم پیوستند. بدین منوال که‌بسال ۸۲۲ ه . **سیداحمدنقاش. حاجی علی‌مصور*** و **قوام‌الدین صحاف** از تبریز به هرات برده شدند . استاد **معروف** بغدادی نیز که برای اسکندر سلطان در شیراز کار می کرد، بعداً به هرات رفت.** **مولانا جعفر تبریزی** که تیمور اورا از تبریز به سمرقند برده بود ، بسال ۸۲۲ه. به‌بغداد رفت و کتابخانه‌اش را سامان داد.***

* احتمال دارد در اینجا نویسنده نام خواجه علی مصور را اشتباهاً حاجی علی مصور ذکر کرده باشد.

از نقاشان دیگری که در کارگاه‌های شاهرخ و بایسنقر فعال بودند، می‌توان عبدالحی و مولانا خلیل مصور، خواجه غیاث‌الدین، استاد ولی‌الله، وسیف‌الدین نقاش را نام برد.

** مولانا معروف، خوشنویسی استاد بود و درسایرهنرها نیز دست داشت وشعرهم می‌گفت. او نخست نزد سلطان احمد جلایر در بغداد کار می‌کرد وسپس اسکندر سلطان وی را به خدمت گرفت. سرانجام شاهرخ او را به‌هرات برد.استاد معروف‌عاقبت به زندان شاهرخ افتاد و در همانجا وفات یافت.

قاضی احمد قمی درباره او می‌نویسد: «. . . میرزا بایسنقر میرزابن شاهرخ خمسه نظامی به مولانا فرمودکه کتابت نماید وکاغذ بجهت مولانا معروف فرستاد. مولانا مدت یکسال‌ونیم آن کاغذ را نگاهداشت آنگاه آن کاغذ رانانوشته بخدمت میرزافرستاد و میرزا بغایت ازو رنجیده. ازاتفاقات ایام وسوانح‌روزگار درهمان اوان مولانارابه‌مصاحبت احمد لرکه درمسجد جامع دارالسلطنه هرات میرزا شاهرخ را کارد زده بود متهم ساختند [۸۳۰ ه. ق] و او را گرفتند و اکثر جوانان مستعدکه پیش مولانا متردد بودند کناره نمودند. ارباب طمع ازآن جماعت زرها گرفتند و مولانا معروف را چند نوبت بپای‌دار آورده عاقبت درچاه حصار قلعه اختیارالدین هرات اورا حبس‌کردند.» قاضی‌احمد قمی، گلستان هنر، ص ۲۷

*** مولانا جعفر تبریزی ملقب به بایسنقری، از استادان بنام خط نستعلیق بشمار می‌رفت. اوشاگرد شمس‌الدین مشرقی، و از طریق میرعبدالله (پسرمیرعلی تبریزی) شاگرد شخص اخیر بود. کتابت شاهنامه بایسنقری را وی برعهده داشته است. احتمالا او درسال ۸۲۳ ه.ق به خدمت بایسنقر میرزا که والی آذربایجان بود درآمد؛ و بعداً توسط همین امیر به‌هرات انتقال یافت.

نظرنویسنده درباره انتقال مولانا جعفر تبریزی توسط تیمور وتأسیس کتابخانه دربغداد، نباید درست باشد. (دوست محمد درمقدمه مرقع بهرام میرزا ذکر می‌کندکه بایسنقر خطاطی بنام فریدالدین جعفر را شخصاً از تبریز به هرات برده است . به احتمال قوی این خوشنویس همان مولانا جعفر تبریزی است. و نیز دولتشاه سمرقندی در تذکره خود اشاره دارد به اینکه جعفر چهل خطاط را در کتابخانه بایسنقر میرزا سرپرستی می‌کرد).

بنابر قول علیشیر نوایی، بایسنقر میرزا حامـی هنر وهنرمندان بود و «به‌یمن‌التفات وی، خیل کثیری از ایشان خطاطان ونقاشان ومطربان و خوانندگان بی‌بدل گشتند، که درظل حمایت کمتر حکمرانـی چنان امری ممکن بود.»[۹] این استادان «بی‌بدل» آثاری آفریدند که در زیبایی وتنوع شگفت انگیز بود.

آنان درسال‌های ۸۲۹ تا ۸۳۵ه. در کارگاه هـرات نسخه های مصور بسیار مشهوری از شاهنامه (کاخ گلستان [سابق]، تهران*)

---

* از محل نگهداری کنونی این نسخه ارزنده شاهنامه که بـه شاهنامه بایسنقری مشهور است، مطلع نیستیم. درسال‌های اخیر از روی اصل نسخه، چاپ دقیق و نفیسی تهیه شدکه درکتابخانه‌های بزرگ قابل دستیابی است.

نسخه شاهنامه بایسنقری مورخ ۸۳۳ ه.ق، و به خط مولانـا جعفر تبریزی، وحاوی ۲۱ تصویراست. این نسخه گواهی است برتکامل هنرکتاب‌آرایی در هرات، که خود برپایه دستاوردهای گـذشته هنر تبریز وشیراز استوار بوده است. درچند تصویر این کتاب جاپای شیوه جنید و معاصران وی را می‌توان یافت، ولی بطورکلی نوآوری چالبی ــ به ویژه از لحاظ ترکیب‌بندی ورنگ‌آمیزی ــ درنقاشی‌های آن دیده می‌شود **(نك: لوحه۶ ولوحه رنگین ۵)**.

بازل‌گری احتمال می‌دهدکه مولاناخلیل‌واستاد سیداحمد (درنقاشی) خواجه علی (درتذهیب) وقوام‌الدین (درصحافی) با مولانا جعفر تبریـزی درساختن نسخه شاهنامه بایسنقری همکاری داشته‌اند. ر.ك:

An Album of Miniatures And Illuminations From The Baysonghori Manuscript of The Shahnameh of Ferdowsi, Tehran, 1971 — Introduction And Commentary By: Basil Gray.

کلیله‌ودمنه (موزه توپ قاپوسرای، استانبول)[۱۰]، و **خمسه** (موزه ارمیتاژ، لنینگراد) را آفریدند.* نسخه آخرین، بسال ۸۳۵ه. توسط **محمود** در هرات نگاشته شد.[۱۱] این همان خوشنویسی است که **منتخبات‌اشعار** یاد شده (مجموعه گلبنکیان، لیسبن) را بسال های ۱۴-۸۱۳ه. در شیراز نگاشت. مقایسه این دونسخه ـ گواینکه توسط یك خطاط وبه‌فاصله حدود بیست‌سال نگاشته شده ـ پیوندسیاق‌هنری و نیز پیشرفت بیست ساله وی را نمایان می‌سازد (لوحه‌های ۱۰ و ۱۱ لوحه رنگین ۶)

اینك به توضیح نقشه‌ای که شیوه ترسیم بنا را باتفکیك آن‌به بیرونی و اندرونی نشان می‌دهد، می‌پردازیم. در این نقشه، اندرونی

---

* در اینجا لازمست بدیك نسخه خطی مصور کلیله و دمنه مربوط به‌اوایل‌سده نهم که‌آن‌هم درتهران نگهداری می‌شود، اشاره‌کنیم. این کتاب نیز نمونه خوبی است برای نشان‌دادن تداوم سنت هنری نسل قبل‌تر در هنرمندان گردآمده درکارگاه هرات.

درنقاشی‌های‌این‌کتاب تأثیرهنرشیراز (بخصوص‌درطرزنمودن‌کوهها، درختان وگلها) بارزاست؛ با این‌همه، تحولی‌اساسی از لحاظ ترکیب‌بندی ورنگ‌آمیزی درآنها بچشم می‌خورد. یکی از نکات تازه وجالب در این نسخه آنست‌که نقاش ضمن حفظ یکدستی درشیوهٔ کار خود، حال و هوا و طرز بیان هرتصویر را برحسب موضوع داستان تغییر می‌دهد: بعنوان مثال، مجلس نبردزاغان وجغدان (**لوحه۸**) پرتحرك ومهیج، ومجلس داستان چهار دوست (**لوحه۹**) آرام ولطیف مجسم شده‌اند. احتمال می‌رود نقاش این نسخه نیز مولانا خلیل مصور باشد.

(ر.ك: اکبر تجویدی، نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویان، ص ۱۳۶)

به‌سه‌بخش تقسیم شده: نخست، زمین جلوی‌خانه؛ دوم نمای کف‌تالار (گاهی این دو بخش یکی می‌شوند و فقط از لحاظ نقوش زینتی متفاوت‌اند)؛ سوم دیواره‌ها، یکی در عقب و پنجره‌دار، و نیز دیواره‌های جانبی که بطور مورب قرار گرفته‌اند و عمق نمایی به واسطه همین دیواره‌ها حاصل می‌شود. این نقشه که توسط نقاش بزرگ مکتب بغداد، یعنی جنیدالسلطانی (در تصاویر دیوان خواجوی کرمانی به‌نام **همای و همایون**) ابداع شد، در نقاشی‌های شیراز (نسخه خطی **منتخبات‌اشعار**، مورخ ۱۴-۸۱۳ه.) و از آغاز هنر تصویری هرات در سال‌های ۲۰و۳۰ سده‌نهم وسیعاً به‌کار رفت. این میراث طراحی اندرونی خانه و چنین نقشه‌ای برای ترکیب بندی، قاعده‌ای معمول شد و مورد استفاده بیشتر قرار گرفت و تحول یافت[۱۲] (نک: لوحه رنگین۶)

در نقاشی‌های نخستین هرات، چیره دستی در پیکرنمایی ارتقاء می‌یابد؛ وطراحی ازصحت‌بیشتر وپیرایش خطوط برخوردارمی‌شود؛ و جایگزینی پیکرها مطمئن‌تر صورت می‌پذیرد. افزایش چیره دستی نقاشان، بغرنج شدن ساختار موزون ترکیب بندی را میسر می‌سازد. ترکیب‌بندی، گونه‌گونی می‌یابد: درصحنه‌های کارزار وشکارپرتحرك؛ ودر مجالس بزم ومیهمانی ساکن وآرام. چنین پیوندی بین ریتم ترکیب‌بندی و موضوع نقاشی، از این پس‌ویژگی هنر تصویری‌سده های میانه خواهد بود. درنخستین نقاشی‌های هرات، تمامی خطوط مایهٔ شاعرانه وپیرایش شگرفی کسب می‌کنند؛ رنگ‌ها پرمایه‌تر و خالص‌تر، و ریزه‌کاری های ماهرانه معماری و منظره طبیعی، گیراتر

می‌شوند .

طی سده نهم‌هجری، پیشرفتی در روند روبـه‌کمال و انسجام زبان حاصل می‌شود ، که درپایان این سده به‌شکوفایی واقعی‌هنرهای گوناگون می‌انجامد؛ واوضاع سیاسی‌عصرسلطنت آخرین‌شاه‌سلسله تیموری یعنی **سلطان‌حسین بایقرا** (۸۷۳-۹۱۱ه.) نیز مناسب برای آنست. ادبیات وتاریخ، نقاشی وخطاطی، موسیقی و رقص، معماری وصنعت دستی، جملگی به‌تحول چشمگیری نایل می‌شوند . جستجو وکنکاش ودستاوردهای فرهنگ گذشته ایران و آسیای مرکزی‌به‌هم می‌آمیزند ونتایج درخشانی را به‌بار می‌آورند.

این عصر ـ که **بابر*** «زمانه شگفت انگیز»ش می‌خواند[۱۳] ـ با شاعرانی بزرگ چون **جامی** و **نوایی** وخوشنویسی چون **سلطانعلی****

---

* ظهیرالدین محمد بابر، مؤسس سلسلهٔ تیموری هند (مغولان مسلمان هند) است. اوسرگذشت زندگی خود را با دیدی واقع‌بینانه در کتابی‌بنام بابرنامه یا تزوك بابری بزبان ترکی جغتایی نوشته؛ و دربخشی ازآن‌کتاب از شعراوهنرمندان زمان یادکرده است.

تاریخ وفات اوسال ۹۳۷ ه.ق است.

** سلطان‌علی مشهدی (۸۴۱ ؟ ـ ۹۲۶ ه.ق) از خوشنویسان بنام دربار سلطان‌حسین بایقرا، و از اعضاء محفل امیرعلیشیر نوایی بوده است. علاوه‌برآثار بیشمار، مثنوی صراط‌السطور یا صراط‌الخط درباره قواعد و تعلیم خوشنویسی از اوبجای مانده است.

قاضی احمد قمی دربارهٔ وی می‌نویسد: «کسی‌که گـوی رجحان از میان خوشنویسان ربوده قبلة‌الکتاب مولانا سلطانعلی مشهدی بود که خطش در میان خطوط کالشمس بین سایرالکواکب عالمگیر شد، و خط اوبجایی ◁

مشهـدی ، و نقاشی چون کمال‌الدین بهزاد* ـ که کار خلاقه‌اش در تماس نزدیك با انسانگرایی جامی ونوایی بروز کرد وشکل گرفت ـ

رسیدکه ازمحالاتست که دست کسی بدانجا رسد...»

سلطانعلی مشهدی گویا در نگارش دیوان‌هـای شاعران دچـار سهو می‌شده و سلطان‌حسین بایقرا درنامه‌ای این نکته را به او تذکر داده است.

ر.ك: قاضی احمد قمی، گلستان هنر، ۵۹تا۶۱

* استادکمال‌الدین بهزاد در اواسط نیمه دوم سده نهم در هرات به‌دنیا آمد. گویا در کودکـی یتیم مانـد و روح‌الله میرك نقاش هـروی سرپرستی‌اش را برعهده گرفت و به او نقاشی آموخت (از پیر سیداحمد تبریزی نیز بعنوان استاد وی نام می‌برند). بهزاد درمحفل میرعلیشیر نوایی وبه تشویق وحمایت او پرورش فکری وهنری یافت. سپس به‌خدمت سلطان حسین بایقرا درآمد. بعدها به‌تبریز نقل‌مکان کرد و دردربار شاه‌اسمعیل اول صفوی بدسرپرستی کتابخانه شاهی منصوب شد وتااوایل سلطنت شاه‌تهماسب اول نیزدرقید حیات بود.اودرتبریز وفات یافت (احتمالا بسال ۹۴۲هـ.ق.) ودرجنب مقبره شیخ‌کمال‌الدین خجندی بخاك سپرده شد.

با آنکه شرح حـال دقیقی از بهزاد در دست نیست، نویسندگـان معاصر وپس از اودرتوصیف هنرش بارها قلم زده، ومقام هنری اورا بامانی نقاش برابرکرده‌اند. حدساً قدیمترین مطلب دراین مورد، به قلم‌غیاث‌الدین بن‌همام‌الدین، مشهور به‌خواندمیر، است. خواندمیر تاریخ‌نویس ویکی از اعضاء محفل میرعلیشیر نوایی بوده و با بهزاد دوستی نزدیك داشته است. او در کتاب‌حبیب‌السیرفی اخبار افراد بشر می‌نویسد: «استادکمال‌الـدین بهزاد مظهر بدایع صور است و مظهر نوادر هنر قلم مانی رقمش نـاسخ آثار مصوران عالم وبنان معجز شیمش ماحی تصویرات هنروران بنی‌آدم.

بیت: موسی قلمش ز اوستادی جان داده بصورت‌جمادی

جناب استادی بیمن تربیت وحسن رعایت‌امیرنظام‌الدین علیشیر باین

بوجود آمد . بهـزاد وسیعاً از اندیشه‌هایی تأثیر پذیرفت که بطرزی درخشان در تألیفات این دوسخنور بیان شده بود. او در آثار خویش توجه بی‌سابقه‌ای به‌انسان وزندگی پیرامون،وتمایل شدیدی‌به‌نمایاندن تام وتمام آن مبذول داشت.

در هنر بهزاد انسان نقش اصلی راایفامی کند. تکوین کارخلاقه بهزاد، پیش ازهمه، محصول دید وی درچگونگی ترسیم‌انسان‌است. او وسایل وشگردهای نوی را می‌جوید تاانسان را در حال حـرکت بنمایاند؛ ومی کوشدبواسطه خطوط‌پیرامونی پیکرها،سکنات‌وحرکات زنده، وتناسبات واقعی بدن‌انسان رابرساند. بهزاد مردم رادروضعیت زندگی روزمره‌شان نشان می‌دهد*. نزد او طبیعت ومعماری نه صـرفاً پسزمینه، بل‌محیط قهرمان‌داستان‌را می‌سازند.اکنون پیکرهادریکدیگر ودر فضای اطراف تأثیر متقابل می گذارند. نقاش با آفرینش نـوعی

مرتبه ترقی نمود وحضرت خاقان منصور [سلطان‌حسین بایقرا] را نیز بـه آنجناب التفات عنایت بسیار بود وحالا نیز آن نادرالعصر صافی اعتقاد و منظور نظر مرحمت سلاطین انـام است و مشمول عاطفت بینهایت حکام اسلام‌ع بی‌شبهه همیشه این چنین خواهد بود».

(ر.ك:حبیب‌السیر فی اخبار افراد بشر، ج۴ـ به نقل از مقاله حسین میرجعفری،هنر و مردم، ش ۱۴۲).

* بنظر می‌آیدکه واقع‌گرایی بهزاد در نمایاندن محیط و زندگـی و کار مردم، گاهی از نگرشی جامعه شناسانه مایه می‌گیرد: کارگرانی کـه کاخی را بنامی کنند ودرمیانشان یك‌زنگی‌ناوه‌کش دیده می‌شود؛ خدمتکارانی که وسایل ضیافت شاهانه را تدارك می‌بینند؛ غلامی‌که حوله بدست ایستاده تا پای خواجه‌اش را خشك‌کند؛ وصحنه‌هایی از این قبیل.

وسعت توهمی دریك تصویر ریزنقش،ترکیب‌بندی ومنظره‌ومعماری کار خودرا اعتلا می‌بخشد. ترکیب بندی‌هایش انباشته‌انـد از بیشمار آدم‌های منفردکه هریك ویژگی خودرا دارند وجایشان بادقت‌ازپیش تعیین شده است. در فضای تنگ تصاویر ریزنقش هنوز برای بناهای گوناگون، باغ‌ها، چشمه‌سارها و کوهسارها جای بسیار هست. تمامی این گوناگونی مستلزم حفظ تناسب بین‌عناصر تصویر است که الزاماً فقط بواسطه روش‌های هندسی ساختمان بدست می‌آیـد. بهزاد ایـن روش‌ها را هم درساختمان کلی ترکیب‌بندی و هم درطرزچیدن پیکر ها به‌کار می‌برد. نقاشی‌های او دارای ترکیب‌بندی محکم‌ودقیقی‌اند، وغالباً بر مبنای دایره بنا شده‌انـد. دایره بسان مطلق‌تـرین شکل در طبیعت، نظـر کنجکاو استاد راکـه درجستجوی کمال و هماهنگی و بیشترین همبستگی هر خط و هرپیکر، و وحدت کل کار بود، به‌خود جلب می‌کرد. بهزاد دربعضی نقاشی‌هـایش سعی در پنهـان کردن اصول ساختمانی دارد؛ ودربرخی‌دیگر به روشنی‌برآن‌تأکیدمی‌ورزد، مثلاً در تصویر جنگ شتر سواران در نسخه خطی خمسه نظامـی*

* این نسخه خمسه نظامی کـه دارای قطع کـوچکی است، درسال ۸۴۶ ه.ق نگارش یافته وحاوی یك تصویر بوده است. بعدها ۱۸ تصویر دیگر به آن افزوده شده‌که سه‌تای آنها مرقوم بهزاد است، از جمله همین مجلس جنگ شتر سواران، ومجلس مشهور نبرد بهرام‌گور با اژدها، کـه هردو تاریخ ۸۹۸ ه.ق دارند.

درمجلس اول، مجنون ازفرازکوهی باتعجب بر درگیری خشونت‌بار افراد قبیله خود با قبیله لیلی نظاره می‌کند. درمجلس دوم، بهرام‌گور سوار براسب بسوی اژدهایی تیر می‌انـدازد، و از پس تپه‌ها خری سر برکشیده است.

مورخ ۸۹۸ ه.(موزه بریتانیا، لندن).[۱۴]

طرزچیدن دایره‌وار پیکرها، حرکتی درونی را در ترکیب‌بندی القاء می‌کند که باسکنات وحرکات دقیقاً انتخاب شدهٔ آدم‌ها شدت می‌یابد. بهزاد با معرفی الگو های گوناگونی که از زندگی گرفته، نقاشی را زنده ساخت: برای هرپیکر، فعل ملموس‌معینی‌منظور کرد؛ **بین گروههای آدمیان**،ونیز بین هرپیکر در یك گروه فرق قایل‌شد.بدین منوال برای نخستین‌بار بودکه همبستگی مطلوبی بین تمامی عناصر ترکیب‌بندی بدست می‌آمد.

بهزاد تمهیدات ترکیب‌بندی چندبخشی راکه تا آنزمان شکل گرفته بود، کمال بخشید و آنهارابا تصویرذهنی نوی‌غنی‌تر کرد. اما عظمت هنری او درآن بودکه ترکیب‌بندی‌های بکری‌بوجودآورد که حتی درزمان زندگی‌اش بی‌چون وچرا پذیرفته شد؛ و نیز روی تمامی گونه‌های تصویرسازی از قبیل‌رزمی، صحنه‌های‌زندگی‌معمول، تغزلی- حماسی و تك‌چهره کارکرد. نقاشی های بهزادازلحاظ‌مهارت وی در تابع کردن همه وسایل تصویری به جهت یك مقصود، حائز اهمیت است.

آثار مرقوم بهزاد در مجموعه های خارج از اتحاد شوروی نگاهداری می‌شوند:مثلاً نقاشی‌های‌نسخه‌خطی **بوستان** سعدی‌مورخ ۸۹۳ ه.ق(کتابخانه‌ملی، قاهره)* ، تصاویر **خمسه** نظامی مورخ ۸۹۸ ه.

---

* این نسخه خطی بوستان سعدی به سفارش سلطان‌حسین بایقرا توسط سلطان‌علی‌مشهدی نگارش یافته، وتعداد پنج تصویر در آن گنجانده شده که چهارتای آنها با عبارت «عمل‌العبد بهزاد» امضاء شده است. ◁

(موزه بریتانیا، لندن)*.[۱۵] تصاویر دو نسخه **مجنون و لیلی** امیرخسرو دهلوی که در اتحاد شوروی است، امضاء این هنرمند بزرگ را ندارند، ولی بی‌شك به مکتب او متعلق‌اند و **شیوه کارش را** کاملاً نشان می‌دهند (کتابخانه دولتی - لوحه ۱۳ - لوحه رنگین ۸). این نقاشی‌ها از لحاظ کمال و استحکام و خطوط منحنی نرم که در یك کل به‌هم می‌پیوندند، توجه را جلب می‌کنند؛ وجملگی از احساس و خط و رنگ آکنده‌اند.

در تصاویر کمال‌الدین بهزاد، هنر ظریف او به اوج وشکوفایی حقیقی می‌رسد. جز او، سایر نقاشان برجسته زمان نیز در معروفیت نقاشی هرات سهیم‌اند: **میرك نقاش** استادِ بهزاد و سرپرست کارگاه

مجالس مرقوم بهزاد عبارتند از:

دارا و پرورش دهنده اسب

گدایی پیر بردرمسجد (**نك: لوحه ۱۲**)

جدل فقیهان درمسجد

گریز یوسف از زلیخا

* این نسخه‌نظامی‌دارای ابعادی بزرگتراز نسخه مورخ ۸۴۶ هـ. ق، وحاوی ۲۲ مجلس است که در حاشیه ۱۹ تای آنها اسامی میرك، عبدالرزاق و بهزاد نوشته شده است. گویا نام‌نقاشان‌در زمانی که این کتاب در تصاحب جهانگیر ـ امپراتور مغولی هند ـ بوده، اضافه شده و از اینرو انتساب نقاشی‌ها به‌هنرمندان مذکور چندان دقیق نیست. با این حال، پژوهندگان مختلف دستکم سه تصویر از تصاویر این کتاب را قطعاً از آثار کمال‌الدین بهزاد بشمار می‌آورند، که عبارتند از:

خلیفه هرون‌الرشید در حمام (**نك: لوحه رنگین ۷**)

ساختن قصر خورنق

لیلی و مجنون در مکتب‌خانه

دربار، قاسم‌علی، خواجه محمد نقاش، شاه‌مظفر*. شمار زیادی از نقاشی‌های مکتب هرات که به بیست ساله آخر سده نهم تعلق دارند، حاکی از تنوع اسلوب و گونه هنری‌اند.

---

* محتملاً مقصود نویسنده از خواجه‌محمد نقاش، همان مولاناحاجی محمد باشد که مدتی کتابدار امیر علیشیر نوایی بوده است.

در گلستان هنر درباره هنرمندان کارگاه هرات در زمان سلطان‌حسین چنین آمده:

«اما استادان مشهور ممالك خراسان مثل خواجه میرك [روح‌الله‌میرك هروی] و مولانا حاجی محمد و استاد قاسم‌علی چهره‌گشا و استاد بهزاد؛ ایشان در زمان سعید دارین سلطان حسین میرزا زبده مصوران روزگار و قدوهٔ نقاشان شیرین‌کار بوده‌اند. مولانا قاسم علی نقاشی را درکتابخانه امیرکبیر علیشیر کسب نموده و بسبب تعلیم ایشان گوی سبقت از اقران ربوده و پیوسته در ملازمت امیرکبیر کمر خدمت بسته و خواجه میرك و مولانا حاجی محمد نیز در آن زمان بوده‌اند. با وجود مهارت‌درفن‌تذهیب وتصویر خواجه میرك در علم کتابه نویسی نیزشبیه و نظیری نداشتند بلکه خطوط کتابه نویسان ما تقدم را منسوح ساختند و به یمن التفات‌امیرعلیشیر لوای انا ولاغیر باوج سپهر برین رسانیده؛ بعد از ایشان: استاد درویش و خلیفه حیوة شبیه و عدیل‌نداشتند پس از آن.»

ر.ك. قاضی احمد قمی، گلستان هنر، ص ۱۳۳.

علاوه براین، میرزا محمد حیدر دوغلات ــ نویسنده تاریخ رشیدی ــ که در نیمه نخست سده دهم می‌زیسته درکتاب خود ذکری ازنقاشان‌هرات بمیان آورده و شاه مظفر و بهزاد راکه پس از خواجه عبدالحی آمدند، بزرگترین استادان آن عصر خوانده است. میرزا محمد حیدر می‌نویسد: شاه مظفر پسر استاد منصور بود، ولی از بسیاری جهات بر او سبقت‌جست؛ زیرا «نازکی و صافی و ملاحت و پختگی» قلم‌اش هر بیننده‌ای رابه‌تعجب ◁

وامیداشت. او در سن۲۴ سالگی وفات یافت و هشت مجلس و چندیـن سیاه قلم از خود برجای گذاشت.

محمد حیدر درباره سایر نقاشان آنزمان چنین اظهارنظر می‌کند:

قاسم علی چهره‌گشا، شاگرد بهزاد، و کارهایش شبیه کارهای بهزاد است، ولی «اصل طرح او بی‌اندام‌تر است».

مقصود، نیز شاگرد بهزاد است. او قاسم علی ثانی است ولی اصل طرح و پرداخت وی در مقایسه باکار قاسم‌علی، خام‌تر است.

مولانا میرك نقاش ازنوادر زمان است واستاد بهزاد.اصل‌طرح‌هایش پخته‌تر از بهزاد است، ولی در پرداخت به‌پای بهزاد نمی‌رسد.

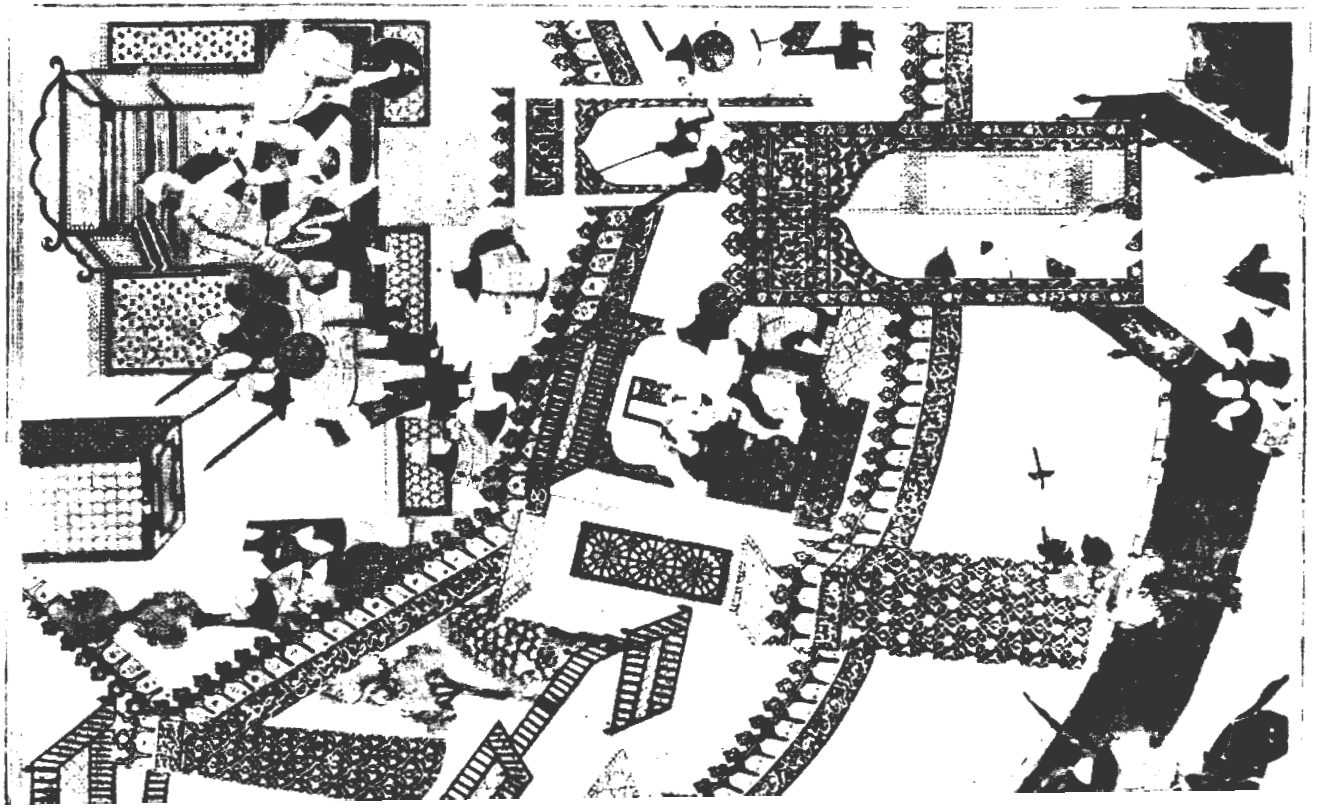
استاد دیگر، باباحاجی است. وی قلم ماهری در نقـاشی دارد، اما طرح اصلی‌اش «بی‌اندام» است. در تمامی خطه خراسان او در طراحی و «زغال گرفتن» بی همتاست.

استاد شیخ احمد ــ برادر بابا حاجی ــ و مولانا جنید واستادحسام‌الدین و مولانا ولی، همه استادان ماهری هستند و بر یکدیگـر برتری ندارند...

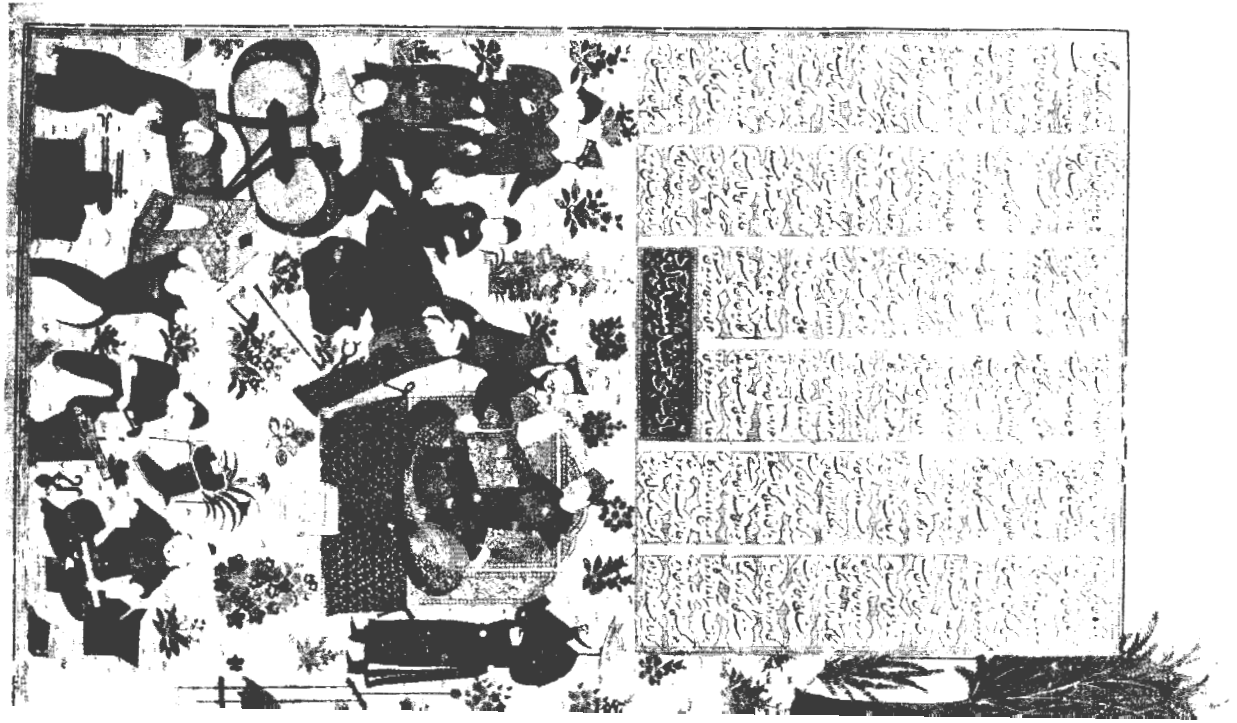
ر. ك:

Persian Miniature Painting, Binyon - Wilkinson - Gray 1931, PP. 189–191.

لوحه۶ـ کشتن اسفندیار ارجاسپ را درروئین‌دژ [شاهنامه ـ فردوسی]، ۸۳۳ هـ. ق. کتابخانه گلستان (سابق) ـ تهران.



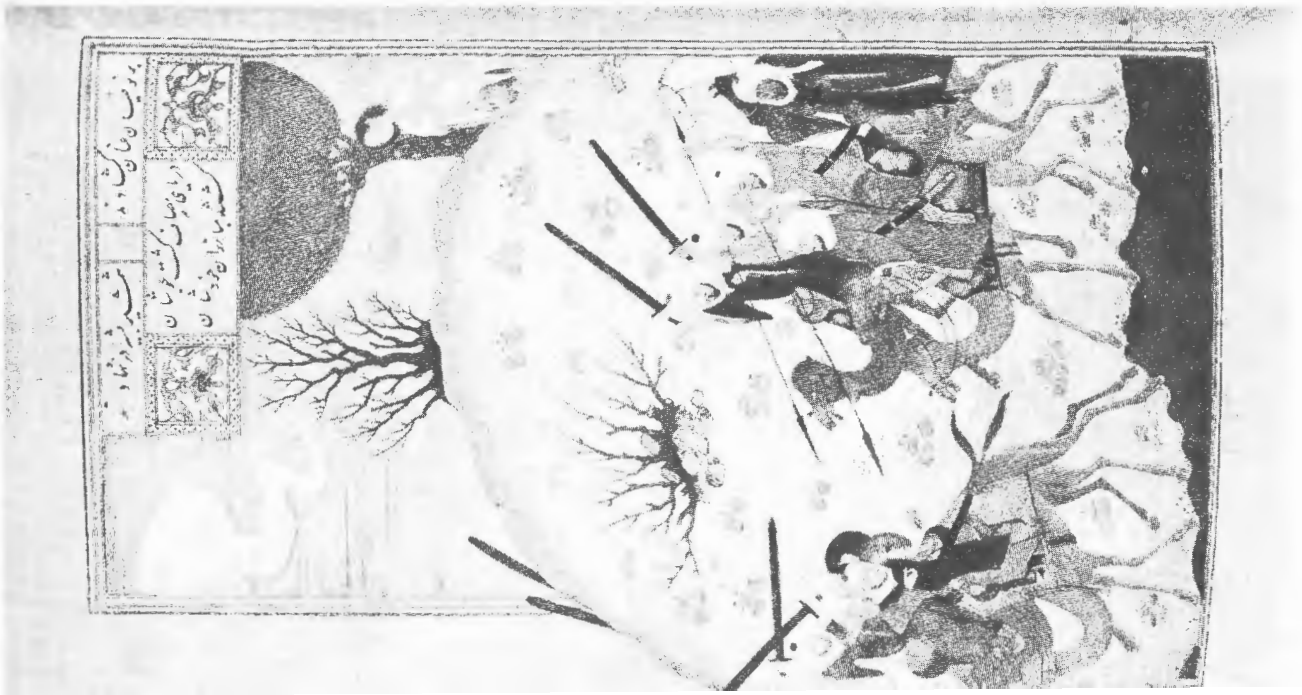
لوحه ۷ـ آموزش دادن جمشید شاه، حرفه‌ها را [شاهنامه ـ فردوسی]، ۸۳۳ هـ. ق، کتابخانه گلستان (سابق) ـ تهران.



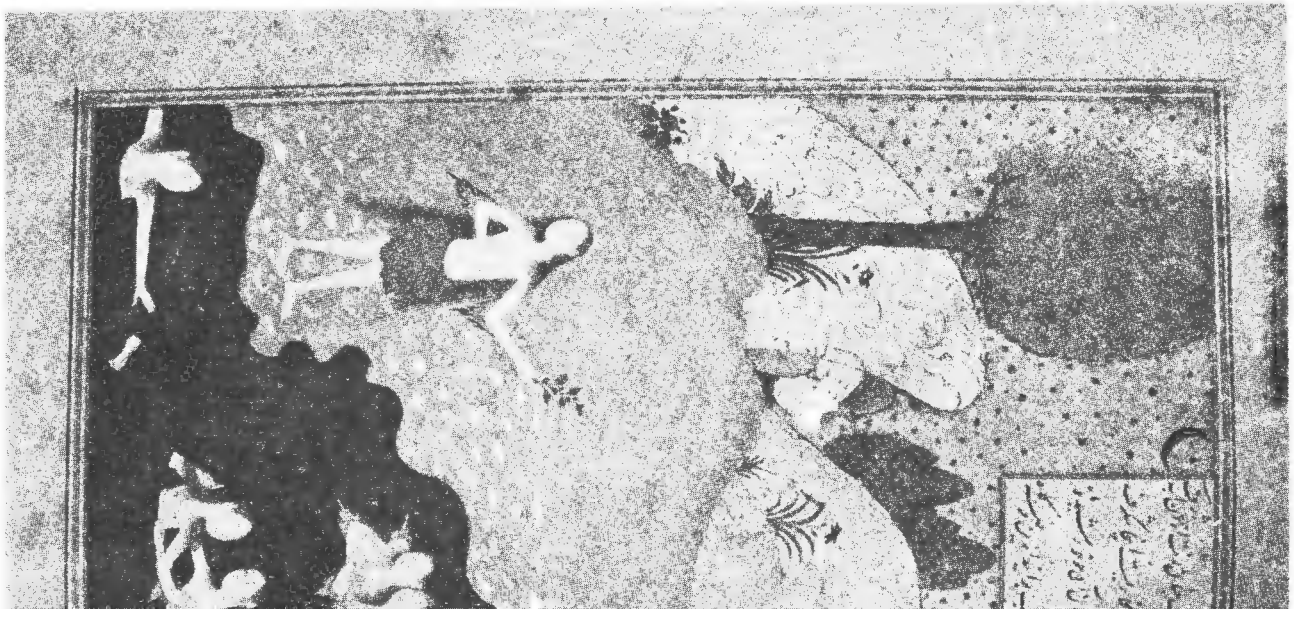
+ لوحه۸ـ نبرد زاغان وجغدان [کلیله‌ودمنه ـ ابوالمعالی نصرالله منشی]، حدود ۸۱۵ ه. ق، کتابخانه گلستان (سابق) ـ تهران.

+ لوحه۹ـ داستان چهاردوست [کلیله‌ودمنه ـ ابوالمعالی نصرالله منشی]، حدود ۸۱۵ هـ. ق. کتابخانه کلستان (سابق) ـ تهران.

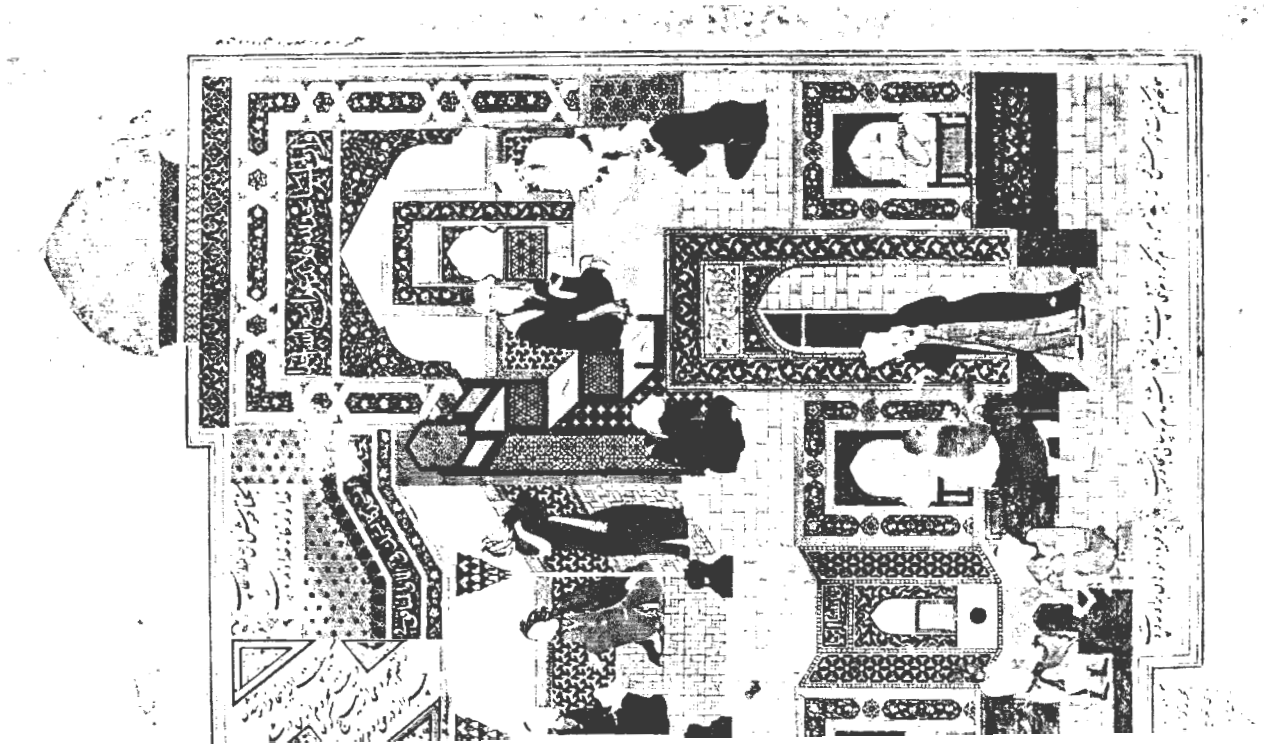
لوحه ۱۰ــ نظاره مجنون بر نبرد نوفلیان بـا قبیله‌لیلی [خمسه ـ نظامی]، ۸۳۵ هـ. ق. موزهٔ ارمیتاژ ــ لنینگراد.



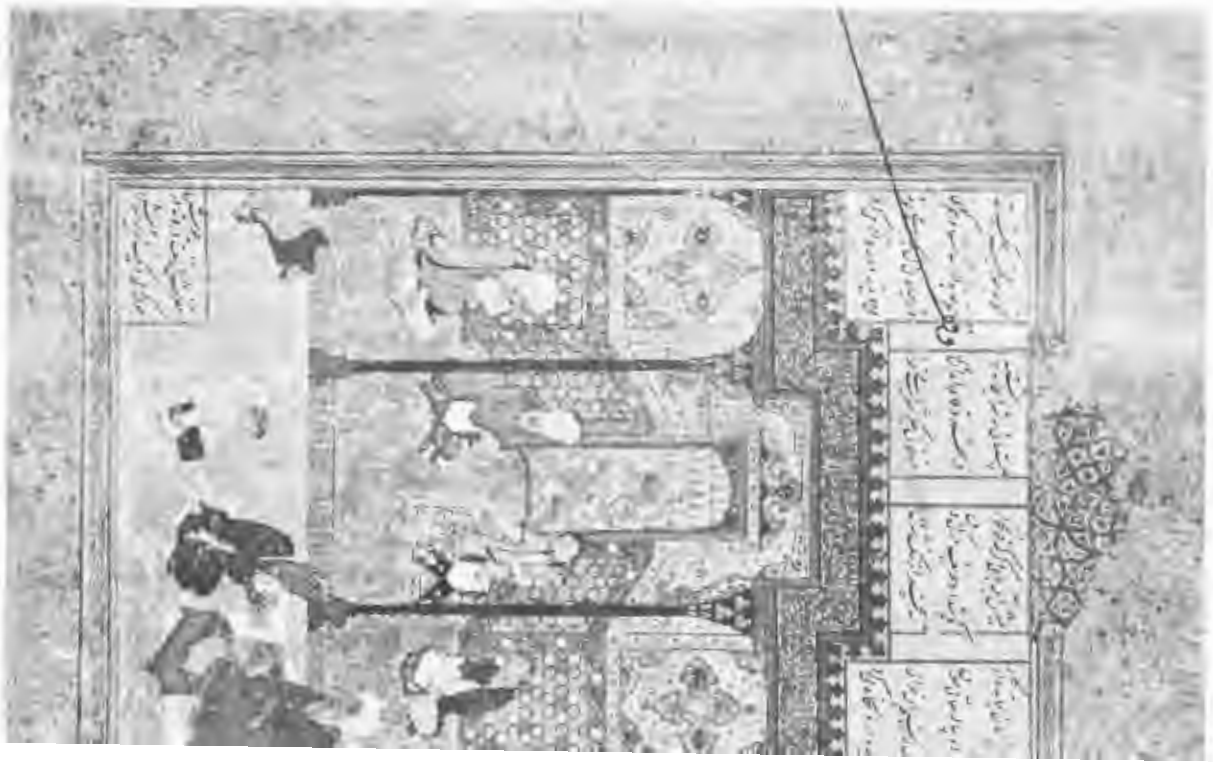
لوحه ۱۱ــ اسکندر وحوریان خوش‌آواز دریایی [خمسه ــ نظامی]، ۸۳۵ هـ. ق، موزهٔ ارمیتاژ ــ لنینگراد.



+ لوحه ۱۲ـ گدایی پیر بردرمسجد [بوستان ـ سعدی]، اثر بهزاد، ۸۹۳ هـ ق، کتابخانه ملی قاهره.



لوحه ۱۳ــ لیلی ومجنون درمدرسه [مجنون ولیلی ــ امیرخسرو دهلوی]، ۹۰۰ ه. ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.



٤

در اواخر سده نهم، مکاتب هنری در مراکز دیگـر، یعنی در شیراز و یـزد و تبریز تحول یافتند. نقاشی‌های **شاهنامه** مجموعـه لنینگراد (کتابخانه دولتی- لوحه‌های ۱۴تا۱۷) اطلاعاتی بس جالب درباره ارتباط بین مکتب هنری هرات و شیراز در آن روزگار به ما می‌دهند. همه نقاشی‌ها به روشنی مبین شیوه شیراز در نیمه سده نهم هجری هستند: جز یکی‌شان که از شیوه هرات درکارگـاه بایسنقر در سال های ۳۰ پیروی می‌کند. منظره و اسلوب ترسیم آدمیان ورنگ آمیزی: جملگی شبیه‌انـد. بعلاوه، درشمایل نگاریِ پیکرهای برخـی اشخاص- از قبیل کسی که می‌دوزد، یا می‌بافد، و یا میخ مـی کوبد- همان طرح داستانی نسخه **شاهنامه** مورخ ۸۳۳ ه.ق،* عیناً تکرار می‌شود.[۱۶] همه اینها دال برآنست که این مجلس درنسخه شیراز توسط یك نقاش هراتی ساخته شده است. می گویند **پیربوداق** کـه

---

* منظور نویسنده همان نسخه شاهنامه بایسنقری است. (**نك: لوحه ۷ و لوحه ۱۴**).

در حدود سال ۸۵۲ ه. حاکم شیراز بود، چند شاعر را بسال ۸۵۷ه. از هرات (که مدتی توسط پدرش، **جهانشاه قراقویونلو*** تسخیر شده بود) به شیراز آورد.[۱۷] گمان می‌رود وی نقاشانی را نیز بدینسان از هرات به شیراز برده‌باشد. وجود یك مجلس در نسخه شیراز که توسط یك نقاش هراتی کشیده شده، این مدعا را اثبات می کند. در آن زمان نزد حکمرانان بسیار متداول بود که سخنوران وهنرمندان هراتی را به کارگاههای خود جذب کنند.

با آنکه مکتب هرات دارای اهمیت بود، اما هنر شیراز ـ بدانگونه که از نقاشی‌های **شاهنامه** یادشده پیداست ـ درچهارچوب سنت دایش تحول یافت وهیچگاه اصالت خود، و دروهله نخست، نمایش ساده

---

* طایفه‌ای از ترکمانان موسوم به قراقویونلو (سیاه‌گوسفندان) در سده نهم به تناوب در شمالغربی ایران حکومت می کردند. امرای این طایفه شیعی مذهب بودند.

جهانشاه از مشهورترین امرای این طایفه است که حکومت خود را تا عراق و فارس و کرمان و حتی عمان بسط داد و بغداد را هم گرفت، ولی سرانجام بدست اوزون حسن (امیر آق قویونلو) کشته شد (۸۷۲ ه. ق.) و بدین‌ترتیب سلسله قراقویونلو از میان رفت.

پیر بوداق (فرزند جهانشاه) از جانب پدر مدتی در شیراز و سپس بغداد امارت کرد. او برعلیه پدر شورید و عاقبت بدست وی بقتل رسید. جهانشاه و پیر بوداق به ادبیات فارسی علاقمند بودند و مکاتبات منظومی نمز بین پدر و پسر جریان داشته است که در تذکرة‌الشعرای دولتشاه سمرقندی آمده است.

فضا، ایجاز درترکیب‌بندی، تقسیم رنگ به‌دوایر* ، وبالاخـــره درخشش خاص وشدت رنگ را از دست نداد.

در همان‌زمان، گرایش‌های جدید به روشنی گویای شیوه عام نقاشی کتاب بود که‌اکنون لطافت و پیرایش بیشتری کسب می کـرد. اجراهای مختلف از طرح هـای داستانی مشابه، گواه بردگرگونـی روحیات و سلیقه‌ها در سده نهم بود. مثلاً **اگرپیش‌ازاین، می‌خواستند** داستان **شکارکردن بهرام‌گور و آزاده** ، **را به‌تصویرکشند** ،آن لحظه را **انتخاب می‌کردند** که بهرام معشوق را درزیرپای شتر لگدکوب می کند (نسخه **شاهنامه** ۷۳۳ه. ـ لوحه ۴) ؛ حال آنکه در سده نهم همان قطعه همچون‌یك‌مجلس‌شکار پرلطافت که **آزاده** درپشت **بهرام** برشتر نشسته،نشان‌داده **می‌شد**. (نسخه **شاهنامه** لنینگراد ـ لوحه۱۷).

در اینجا باید به وجود برخی شگردهای باب روز و ریزه‌کاری های خاص چون ابرهای نقشدار بزرگ و «دندانه‌ای کردن» تپه ها در **شاهنامه** یادشده اشاره کنیم. این شگردها جزء ویژگی‌های‌هنر شیراز در تحول بعدی‌اش شدند.

تصاویر نسخه خطی خمسه نظامی مورخ ۸۹۶ (کتابخانه دولتی لنینگراد (لوحه‌های ۱۸ تا ۲۰ ـ لوحه رنگین۹)نمونه‌هایی از هنرشیراز در اوج تحول‌اش هستند. تمامـاً ازلحاظ تـرکیب بندی و ریزه کاری و قلم گیری پیکرهای سایه‌وار، کامل وحساب شده و واضح‌انـد؛ وخط

---

* اشاره به رنگ‌بندی به شیوه دو بعدی است: رنگ درسطح‌تصویر به دوایر و حوزه‌های محـدود (زمین، ابرها، درختان، صخره‌ها، بوته‌ها، جامه‌ها وغیره) تفکیك شده است.

ها محکم ومطمئن می‌باشند.

دراین نسخه خطی کلیه شگردهای یادشده دربالا بنحوی روشن‌تر وپیگیرتر مطرح شده‌اند. در این نقاشی‌ها نیز همان تپه‌هایی که لبه‌شان بگونه‌ای خاص قلم‌گیری شده، و بوته هایی که بطرزی هندسی نظم یافته، وهمچنین ابرهای نقشدار را می‌بینیم. اشخاص نقاشی‌ها به‌همان سنخ اواخر سده نهم، یعنی همچون‌شاهزادگان‌جوان باابروان کشیده وچشمان بادامی در هیئت مردانی مسن سبیل‌دار، به چشم می‌خورند.

تعبیر خاص فضا، مشخصه عمده هنرشیراز است. ایـن خصوصیت از طریق مقایسه‌دو مجلس‌مشابه درنقاشی هرات وشیراز آشکار می‌شود.

بعنوان‌مثال، مجلس **مکتب‌خانه** درنسخه **مجنون‌ولیلی** امیرخسرو دهلوی ساخت هـرات (کتابخانه دولتی، لنینگراد ـ لـوحه ۲۲) و موضـوع مشابه آن در نسخه **خمسه** نظامی مورخ ۸۹۶ ه.ق، ساخت شیراز (لوحه رنگین۹) را برمی‌گزینیم: در نقاشی دوم ، از آنروکه ریتم افقی بوضوح ارجحیت دارد ، و براساس تقسیم رنگ وخط به دوایر مبتنی است، فضا کاملا تخت و دوبعدی بنظر می‌آید . اما فضا در نقاشی ساخت هرات، به‌درون گسترش می‌یابد و تـوهم «امتداد» بوجود می‌آورد. لیکن گستردگی آن تا حد معینی است وصحنه‌جلو، آن را می‌بندد. جناح‌هـای خلفی‌بنا ـ کـه نیمی از سطح تصویر را فراگرفته‌اند ـ توجه را جلب کرده و بسوی بالای دیوار ـ که‌به‌منزلهٔ پسزمینه است ـ معطوف می‌کنند.

در ترکیب‌بندی مناظر طبیعی ممکن است یك تپه ویا یك‌رشته

تپه تا حدودبسیار بالا گسترده شده باشد. * بدین‌منوال، در نقاشی‌های هرات فضا درمحدوده فعل و حرکت اصلی که در صحنه جریان‌دارد، حجم‌دار می‌شود. ولی در سایر قسمت‌ها فضا عمدتاً تخت و دو بعدی است، ونقش پسزمینه را ایفا می‌کند.

فضا پردازی متفاوت در مکاتب شیراز وهرات، بعنوان‌خاصیت ویژه‌ای برای تحول مکاتب هنری سده دهم برجای می‌ماند.

مکتبی که در سده نهم هجری دریزد فعال بود، از لحاظ شیوه باهنر تصویری شیراز قرابت داشت. این مرکز هنـری اخیراً توسط پژوهنده فرانسوی به‌نام سچوکینStchoukine مکشوف گردید. او کسی بود که به‌نسخه خطی **منتخبات‌اشعار** مورخ ۸۱۲ ه. و **خمسه** نظامی‌مورخ ۸۴۸ه.ساخت‌یزد(موزه توپ‌قاپوسرای، استانبول)دست یافت.[۱۸] سچوکین بادلایل کافی نقاشی‌های نسخه **شاهنامه** مجموعـه لنینگراد مورخ ۸۴۹ه. را (در انستیتوی بررسی‌**های خاورزمین** - لوحه های ۲۶ و ۲۷) از زمره همان نقاشی‌ها می‌داند.

باآنکه نقاشی های یزد به‌مکتب شیراز نزدیك‌اند ، اما حـائز آنچنان جنبه‌های اصیلی‌هستند که مجاز خواهیم بود ازیك‌مکتب‌هنری

---

* این شگرد راکه درنقاشی قدیم ایران بسیارمتداول بوده،اصطلاحاً «افق رفیع» می‌گویند. این بدان معناست که خط فرضی افق تا نزدیك مرز فوقانی تصویر بـالا می‌رود، و سطح آسمان بسیار باریکتر از سطح زمین نموده می‌شود.

فعال در یزد سده نهم سخن بـرانیم. نسخه مصور خمسه امیر خسرو دهلوی (آکادمی علوم آذربایجان، باکو ـ لوحه‌های ۲۸ تا ۳۰) سنتی پابرجا را درتحول مکتب‌یزد در آستانه‌سده دهم مدلل می کند.
نسخه یادشده بسال ۹۰۱ه. توسط **حسن‌ابن کمال الدین‌الهادی الحسینی الیزدی** نگارش یافت. بیست وشش تصویری که نسخه مزبوررا مزین می کند، ازلحاظ شیوه با الگوی هنر تصویری یزد ـ که دربالا اشاره رفت ـ بسیار نزدیك است؛ اما نظام کلی قالب‌های هنری این مکتب در اینجا تحول بیشتری یافته‌اند.

نقاشی‌های یزد باتمامی بدویت شیوه‌اش، بخاطرزیبایی خاصی که درکلیت کار وجوددارد ـ رنگ آمیزی گرم که برآن، اشخاص‌بلند قامت رنگین پوش می‌درخشند ـ جالب توجه است. به‌ویژه، نقاشی‌های خمسه امیر خسرودهلوی زیبایند و فرازنوی را در تحول مکتب یزد در سده نهم به‌اثبات می‌رسانند.

نسخه مصور خمسه نظامی‌مورخ ۸۸۶ه.(موزه توپ‌قاپوسرای، استانبول)[۱۹] اطلاعاتی را درباره هنرتصویری تبریز آنزمان در اختیار ما می گذارد. تصاویر این نسخه بوسیله چند استادساخته شده‌اند.*
در میان اینها، تعدادی نقاشی‌تشخیص می‌دهیم که ازلحاظ‌تعبیر

* این نسخه به سفارش امیران ترکمان و درکارگاه تبریزنوشته شد، ولی مصور سازی‌آن تا زمان سلطنت شاه اسمعیل صفوی بطول انجـامید. مجموعاً ۱۹ مجلس در آن یافت می‌شود. ۹ مجلس کـه دوتای آن ناتمام مانده، در اواخر سده نهم (در زمان سلطان یعقوب بیگ آق قویونلو)، و

شاعرانه مناظر،گیرا و زنده‌اند. ساختمان دوبعدی مورب وچند بخشی امکان ترسیم صحنه‌های پهناور طبیعت با شکل های غنی و شکوهمند را میسر می‌سازد: چشمه سار هاکه در میان صخره‌ها شرشر می کند؛ چمنزارهاکه با فرشی از گل و گیاه مستورند؛ درختان‌که از برگ و شکوفه آکنده‌اند و یا شاخه‌های آویخته دارند. بی‌شك، این چنین تصویری شورانگیز ازطبیعت، به سنت نقاشی تبریز در سده های هشتم و نهم باز می گردد. همگام با این گونه نمایش‌پویای طبیعت‌در نقاشی های تبریز، مناظر آرام‌تری نیز رخ نمود. اما در این مناظر، گل و گیاه‌همیشه‌پرپشت وانبوه، قله تپه‌ها کنگره‌دار، و سراسرزمین غالباً پوشیده ازچمن نمایانده می‌شد.

پیکر های موجود درنقاشی‌های تبریز بطورغیر طبیعی بلند قامت‌اند، و نسبت به یکدیگرومنظره ومعماری پیرامون‌تناسب‌ندارند. در مقایسه با آدم‌های نقاشی های هرات سکناتشان خشك ویکنواخت است. هنر تصویری تبریز پایه‌ای بود برای مکتب درخشانی که‌تحول آن درسده دهم آغاز شد.

---

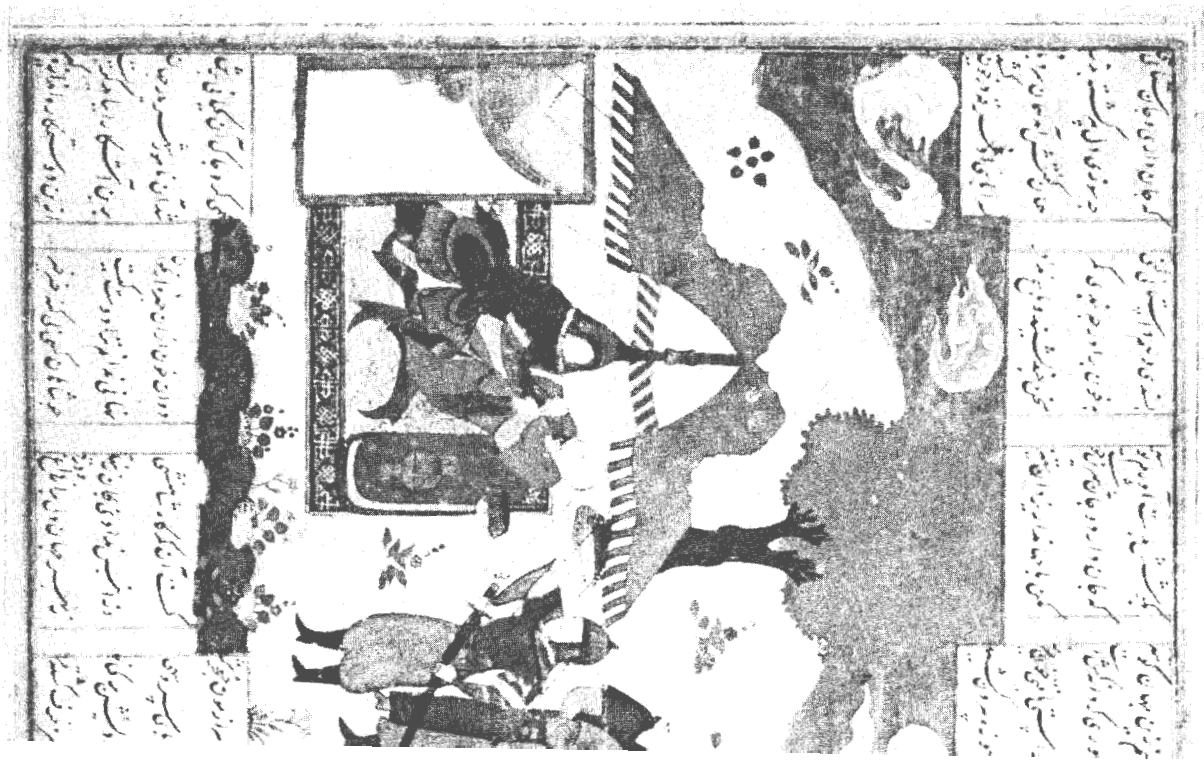
۱۵ تصویر دیگر در اوایل سده دهم (در زمان شاه اسمعیل صفوی) نقاشی شده‌اند. (**نك:لوحه ۳۱**).

به استناد این نسخه خمسه نظامی کـه تاریخ دارد، می‌توان به یقین گفت که شاه اسمعیل پس از تصرف تبریز، کارگاه کتابخانه امیران آق‌قویونلو را در اختیار گرفت و حامی جدید هنرمندان محلی شد. خواهیم دیدکه شیوهٔ نوینی‌که در نیمه نخست سده دهم در تبریز بوجودآمد، از یکسو بر دستاوردهای مکتب بهزاد، و از سوی دیگر بر سنت‌های همین استادان محلی استوار بود.

اوحه ۱۴ ـ آموزش دادن جمشیدشاه، حروفها را [شاهنامه ـ فردوسی]. میانه سده نهم هـ. ق. کتابخانه دولتی لنینگراد.

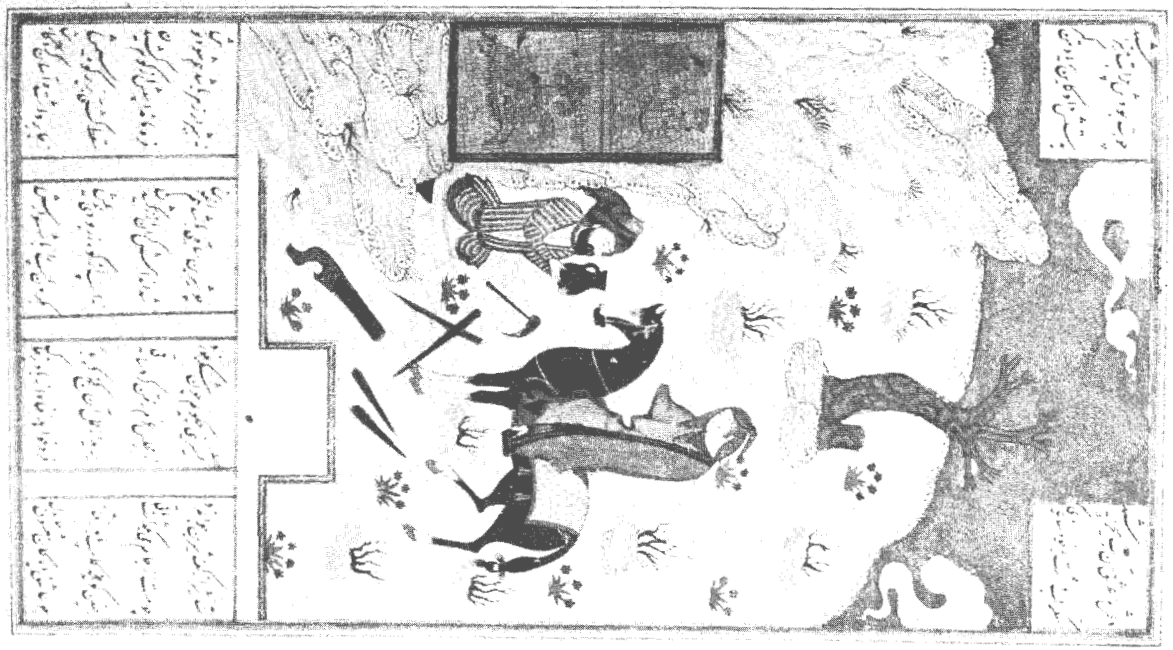
لوحه ۱۵ — فریدون با دختران جمشید [شاهنامه — فردوسی]. میانه سده نهم ه.ق. کتابخانه دولتی لنینگراد.

لوحه ۱۶ـ کشته شدن ایرج بدست برادران [شاهنامه ـ فردوسی]، میانه سدهٔ نهم هجری قمری. کتابخانه دولتی لنینگراد.

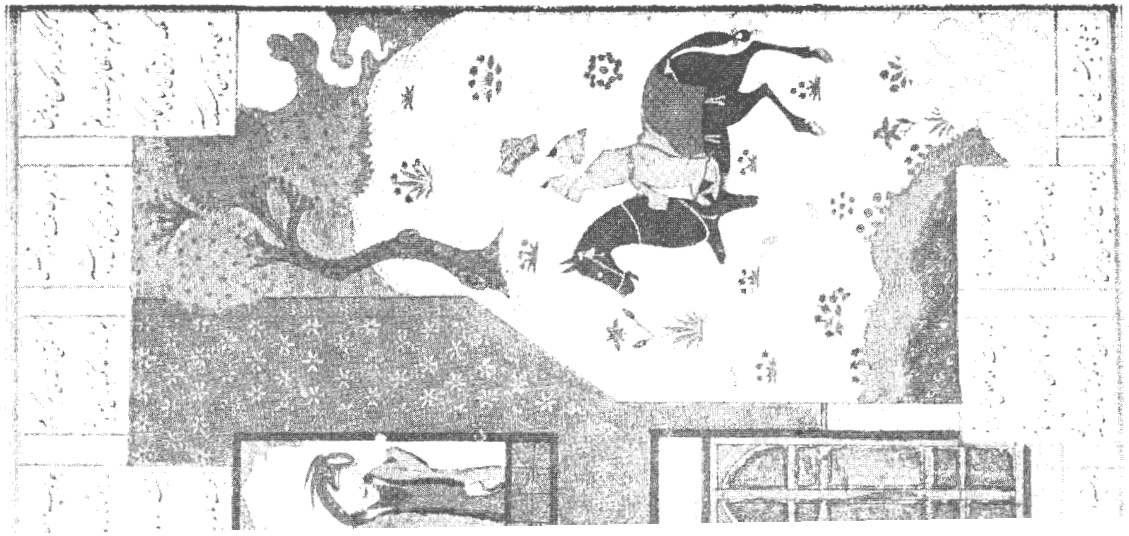


لوحه ۱۷ــ شکارکردن بهرام‌گور وآزاده [شاهنامه ــ فردوسی]، میانه سده نهم هـ. ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.

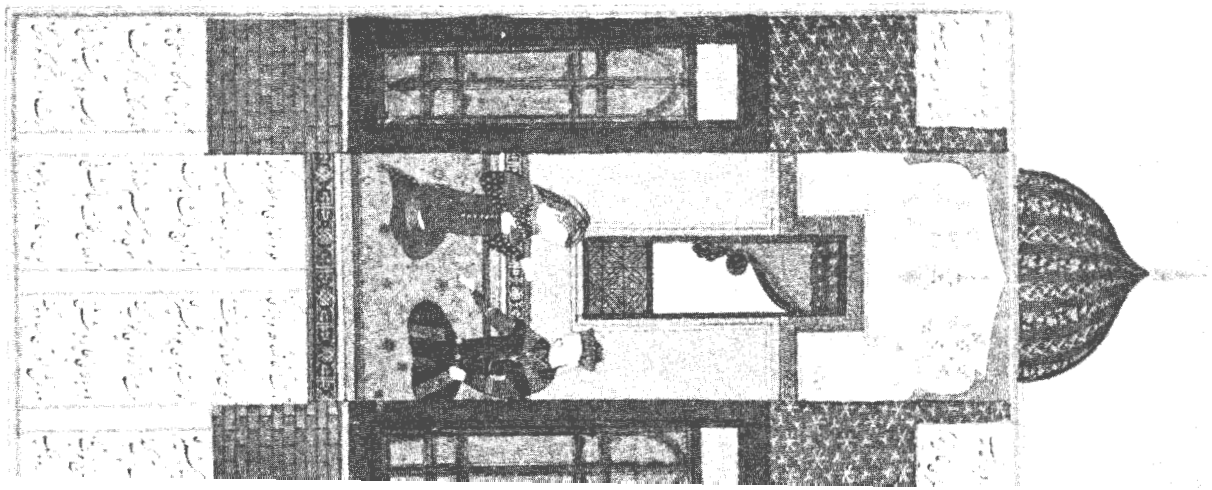
لوحه ۱۸ـ دیدار شیرین وفرهاد در کوه [خمسه ـ نظامی] ، ۸۹۶ هـ.ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.



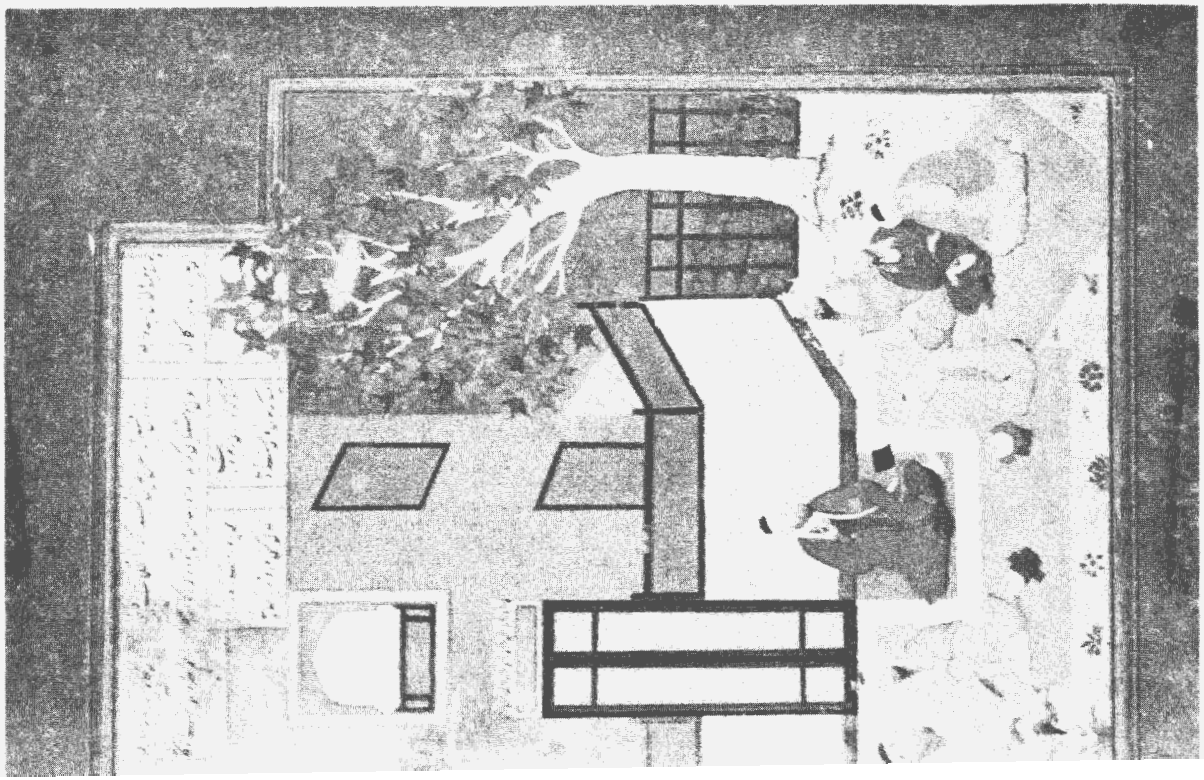
لوحه ۱۹ــ خسرو در برابر کاخ شیرین [خمسه ــ نظامی] ، ۸۹۶ هـ.ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.



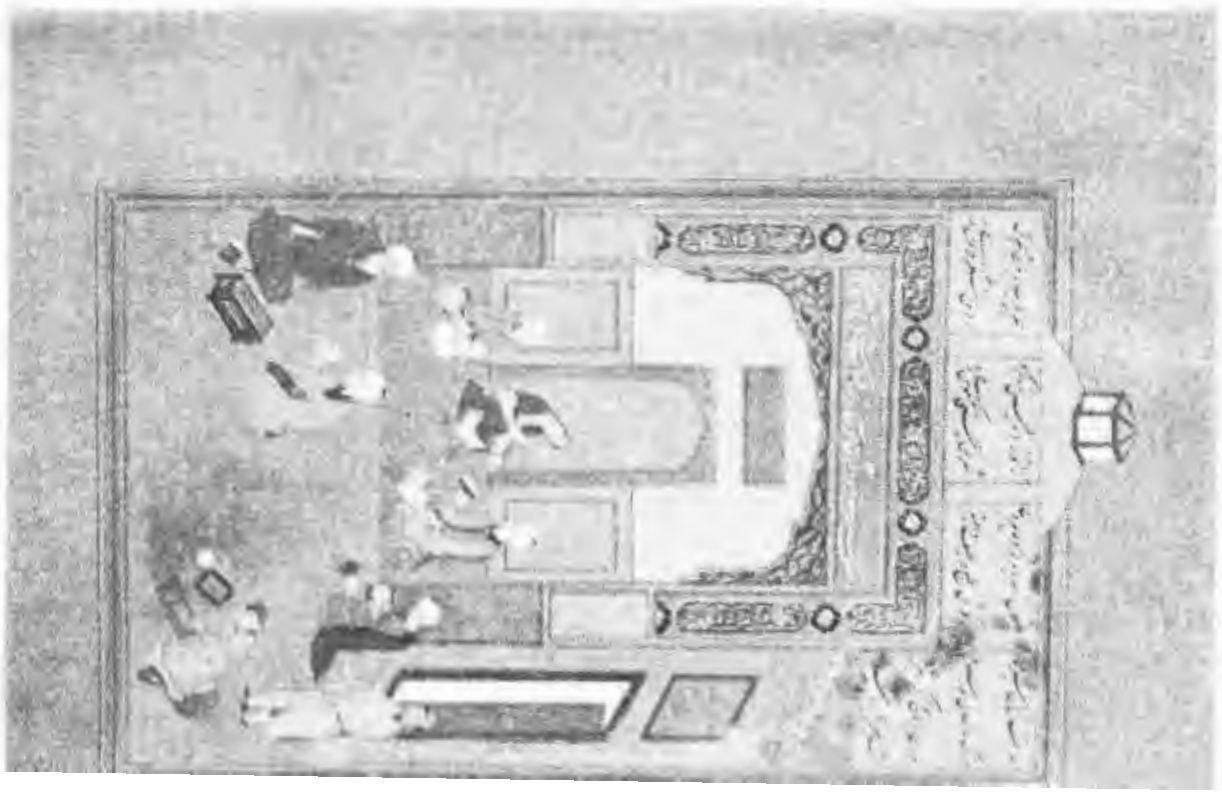
لوحه ۲۵ــ بهرام‌گور در گنبدسیاه [خمسه ــ نظامی] ، ۸۹۶ هـ.ق. کتابخانه دولتی لنینگراد.



لوحه ۲۱ــ درمدرسه [مجنون و لیلی ــ امیرخسرو دهلوی]، پایان سده نهم و آغاز سده دهم هـ.ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.



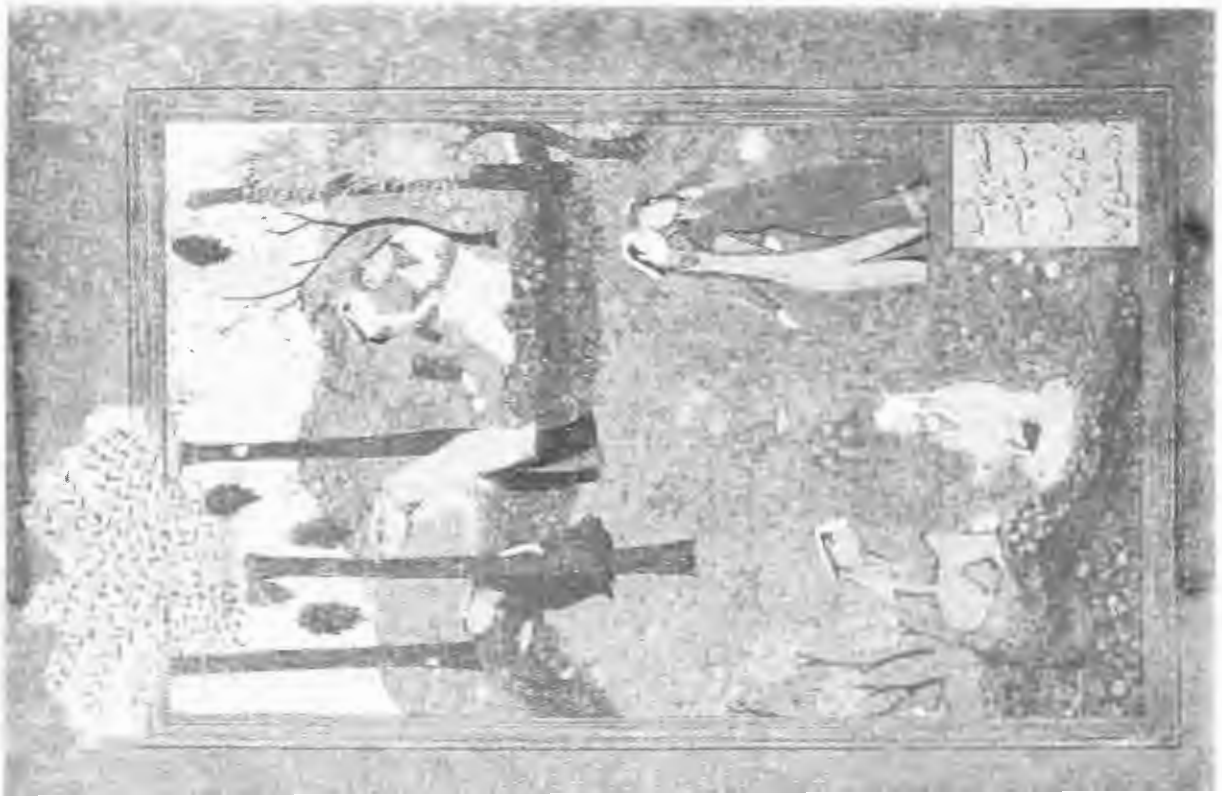
لوحه ۲۲ـ درمکتب‌خانه [مجنون و لیلی ـ امیرخسرو دهلوی]، پایان سده نهم و آغاز سده دهم ه.ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.



لوحه ۲۳ـ مجنون درجوار پل [مجنون و لیلی ـ امیرخسرو دهلوی] ، پایان سده نهم و آغاز سده دهم هـ.ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.

لوحه ۲۴ــ لیلی ومجنون دربیابان [مجنون ولیلی ــ امیرخسرو دهلوی]، پایان سده نهم وآغاز سده دهم ه.ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.

لوحه ۲۵ـ لیلی با دوشیزگان درباغ [مجنون و لیلی ـ امیرخسرو دهلوی]، پایان سده نهم و آغاز سده دهم ه.ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.



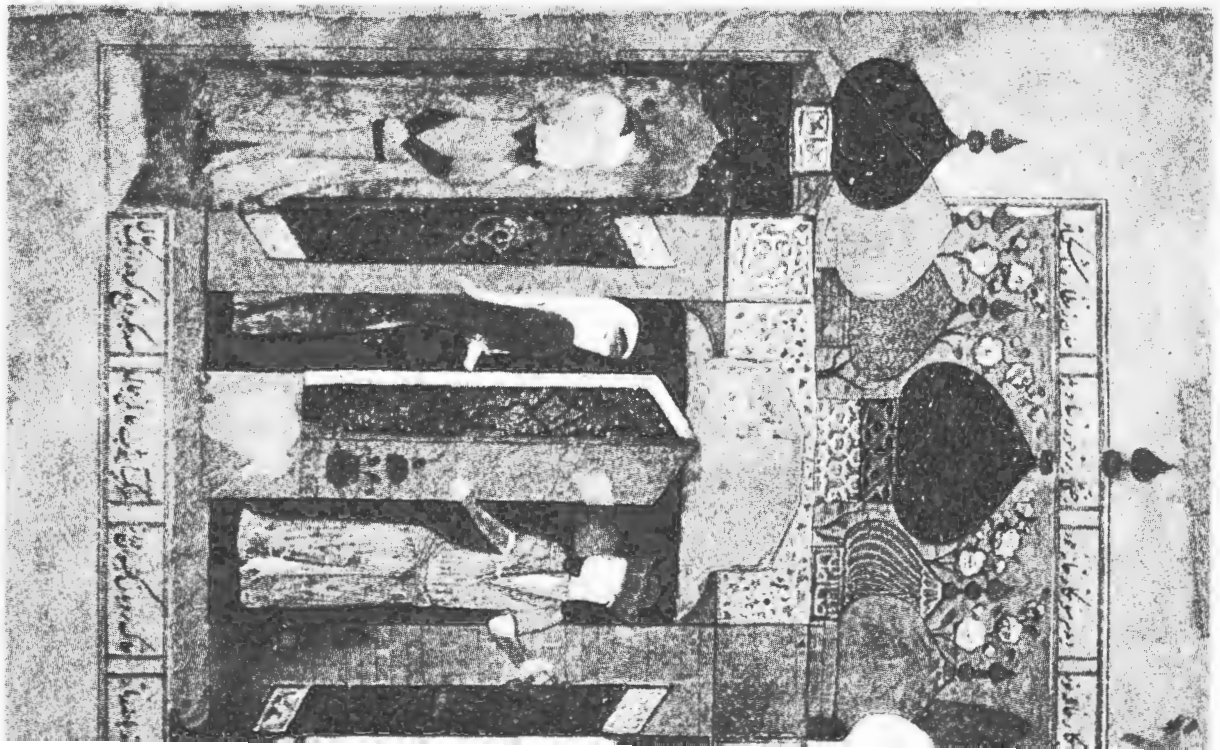
لوحه ۲۶ــ حوشامدگویی کیخسرو بهرستم وزال [شاهنامه ــ فردوسی]، ۸۴۹ هـ.ق، انستیتوی بررسی‌های خاورزمین ــ لنینگراد.

لوحه ۲۷ـ کشتن گشتاسب اژدها را [شاهنامه ـ فردوسی]، ۸۴۹ ه.ق، انستیتوی بررسی‌های خاورزمین ـ لنینگراد.

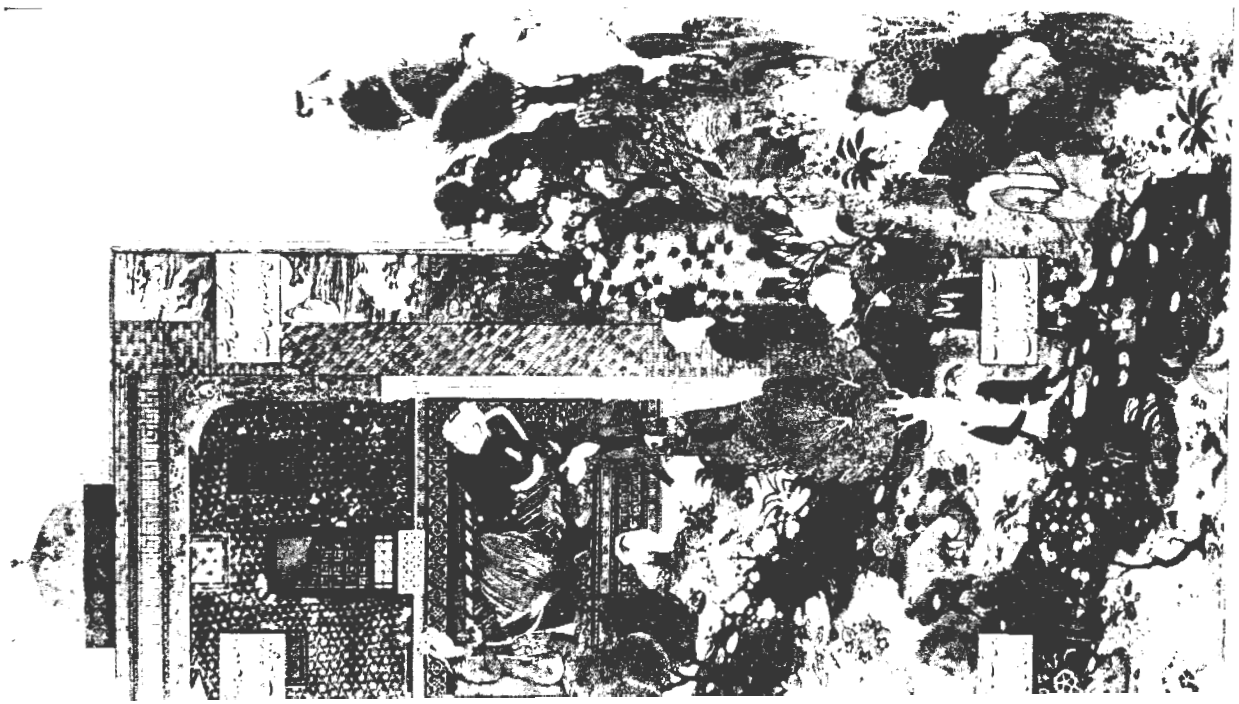
لوحه ۲۸ـ گفتگوی خسرو وشیرین [خمسه ـ امیرخسرو دهلوی]، ۹۰۱ ه.ق. آکادمی علوم آذربایجان ـ باکو.

لوحه ۲۹ــ شکارکردن بهرام [خمسه ــ امیرخسرو دهلوی]، ۹۰۱ هـ. ق، آکادمی علوم آذربایجان ــ باکو.

لوحه۳۵ــ بهرام در کاخ هفت گنبد [خمسه ــ امیرخسرو دهلوی]، ۹۰۱ ه.ق، آکادمی علوم آذربایجان ــ باکو.



+ لوحه ۳۱ – بهرام گور در گنبد زرد [خمسه ـ نظامی]، ۸۸۷ ه ق، موزه توپ‌قاپوسرای ـ استانبول.



۵

درسده دهم هجری، استقرار قدرت مرکزی گسترده صفویان در ایران، شرایط مناسبی رابرای پیشرفت هنر و به ویژه نقاشی کتاب بوجود آورد. آغاز سده دهم عصراغتشاش بزرگی‌بود. دولت‌صفوی در ایران، و شیبانی در آسیای مرکزی جدیداً تأسیس‌شدند. بعلاوه، اختلاف دیدگاه مذهبی مسلمانان آسیای مرکزی وایران‌به‌حدی رسید که ارتباط بین این‌دوخطه را قطع کرد وبعدهاموجب جدایی‌درتحول فرهنگی‌شان شد.

تاپیش ازسال های ۲۰ سده دهم، اوضـاع سیاسی استوار، و احیا اقتصادی که شرایط لازم برای پیشرفت هنر است بـوجود نیامد. بهترین نمایندگان مکاتب مختلف هنری، و در وهلـه نخست، استادان هرات را در تبریز ـ که اکنون پایتخت صفویان‌شده بود ـ گردآوردند.*

* دقیقاً معلوم نیست که در چه سالی بهزاد و سایر هنرمندان هرات به‌تبریز منتقل شدند. نظر غالب پژوهندگان، به استناد نوشته مصطفی عالی. وقـایع‌نگار ترك، بر اینست کـه در سال ۹۲۰ هـ. ق. در جریان جنگ [>

بسال ۹۲۸ه. شاه اسمعیل صفوی نقاش معروف، کمال‌الدین بهزاد، را به سرپرستی کارگاه دربار برگمارد.* این امر، جریان بعدی تحول

چالدران بین شاه اسمعیل صفوی و سلطان سلیم عثمانی، بهـزاد در تبریز بوده است. (به روایت عالی: شاه اسمعیل برای حفظ جان بهزاد و شـاه محمود نیشابوری ـ خطاط مشهور ـ آن دو را واداشت که در غاری پنهان شوند تا از دسترس عثمانیان به‌دور باشند).

اما فرض دیگری نیز در این مورد مطرح شده مبنی براینکه‌تهماسب میرزا ـ پسر ارشد شاه اسمعیل ـ که کودکی را در هرات گذرانـد، بهنگام رفتن به‌پایتخت نزد پدرش، استادان هـرات ـ و از جمله بهزاد ـ را با خود به تبریز برد.

ر. ك:

A King's Book of Kings, By: S. C. Welch, Thames And Hudson, London, 1972, P.51.

* فرمان مورخ ۲۷ جمادی‌الاولی سنه ۹۲۸ شاه اسمعیل در مورد انتصاب بهزاد به ریاست کتابخانه سلطنتی موجود است. در این فـرمان آمده: «... استادکمال‌الدین بهزاد راکه از قلم چهره گشایش جـان مانی خجل شده و از کلك صورت آرایش لوح ارتنگ منفعـل گشته... مشمول الطاف خسروانه واعطاف پادشاهانه ساخته، حکم فرمودیم که منصب استیفاء وکلانتری مردم کتابخانه همایون و کاتبان و نقاشان ومذهبان وجدول‌کشان وحلکاران و زرکوبان ولاجورد شویان و سایر جماعتی که بامور مذکوره منسوب باشند، در ممالك محروسه مفوض و متعلق بدو باشد ... و آنچه از لوازم امور مذکورست مخصوص بدو شناسند...»

(به نقل از: کتاب گلستان هنر، ص۱۳۶ـ پانویس سهیلی‌خوانساری)

نکته قابل توجه اینست که «الطاف‌خسروانه» و«اعطاف پادشاهانه» چندان‌نمی‌پاید؛ زیراکه بهزاد در زمان کهولت در نامه‌ای به شاه صفوی،

فرهنگی در تبریز را تعیین کـرد وشکل گیری یك شیوه‌نـوین در هنر تصویری را برانگیخت.

تصویرهای **شاهنامه** مورخ ۹۳۱ ه.ق (انستیتوی بررسی‌های خاورزمین، لنینگراد ـ لوحه‌هـای ۳۲ تـا ۳۴) که توسط شش نقاش مختلف ساخته شده، سیاق شخصی هریك از آنان را به روشنی نشان می‌دهند و نشانه‌ای از تأثیرات شیوه هـرات در آنها نیست. منظره، وضع وحال اشخاص ، و خصوصیات آنان در قـالب هنر تصویری تبریز درسده دهم پرداخته شده است . این امر حاکی از آنست که در سال‌های۲۰ در تبریز گروه نسبتاً بزرگی از نقاشان وجودداشته‌اند که به‌شیوه‌محلی کارمی کرده‌اند.قراین‌بعدی این‌قول قاضی‌احمدقمی،

حق‌الزحمه‌اش را که باو وعده داده شده ولی پرداخت نشده، درخواست می‌کند. بهزاد می‌نویسد: «... عرضه میدارد کـه در محل مراجعت موکب حضرت حکم شده بودکه باین فقیر خرجی دهندتابکارها[ی]تاریخ‌حضرت مشغولی نماید ازجهة ضعف بدن و تعجیل روا رو نتوانست بملازمت‌نواب رسیدکه درآن باب پروانه ونشان درست نماید امیدوارست که ازگوشه خاطر کیمیا مآثر محو نفرمایند که تا بموجب حکـم بهمات قیام تـواند نمود ونیز حمل بر تقصیر این دولتخواه نشود التماس آنکه التفات نموده جنان سپارند که درین جانب سرافرازکرد...»

(نك : حسین میرجعفری، نامه‌ای از کمال‌الدین بهزاد بـه پـادشاه صفوی ، هنر ومردم، ش ۱۴۲).

معلوم نیست که این عریضه خطاب به‌کدامیك از شاهان صفوی (شاه اسمعیل اول یا شاه تهماسب اول)نوشته شده؛ امادرهرحال، یکی ازبیشمار مدارکی است که نا استواری موقع هنرمندان در در بـارشاهان رانشان می‌دهد.

مورخ ایرانی، راتأیید می کند که مدتها پیش از رفتن بهزاد، یك کارگاه درباری در تبریز دایر بوده است.[۲۰]

در نتیجه فعالیت بهـزاد در تبریز و پرورش گروهـی از زبده نقاشان محلی ــ که صادق بیگ افشار آنان را* «وارثان کلك بهزاد» می نامد[۲۱] ــ ترکیبی بین سنت محلی و دستاوردهای مکتب بهزاد بوجود آمد، که موجد شیوه‌ای اصیل و نو در نقاشی شد.

در سراسر خاور نزدیك ومیانه، تنها نقاشی هرات از لحاظ هنری به اوج رسید، و این درعصر جامی ونوایی و بهزاد بود: آثار آنـان مورد تقلید والگوبرداری قرار گرفت و فرهنگ هرات یك نمونه شد.**

---

* صادق بیگ افشار از نقاشان دهه‌های آخر سده دهم بـود. او در نثر ونظم فارسی وترکی نیز دست داشت. علاوه بر آثار مختلف، منظومه‌ای در فن نقاشی و رنگ‌سازی تحت عنوان « قانون الصور » از او باقی مانده است.

صادق بیگ در بخش نخست این منظومه به توصیف یکی از «وارثان کلك بهزاد» یعنی استاد مظفرعلی می پردازد و خـود را شاگرد وی معرفی می کند.

(نك : کتاب گلستان هنر، ص ۱۵۲ تـا ۱۶۴ ــ پانـویس سهیلی خوانساری).

** اشاره به این نکته است که دستاوردهای محفل فرهنگی میرعلیشیر نوایی از طریق کتابها و مرقع‌های مصور بزودی در گسترهٔ وسیعی ــ ازهند تا ترکیه ــ پخش شد و مورد تقلید قرار گرفت. درسده دهم، مکتب بهزاد هنرمندان کارگاههای امپراتوران مغول هند (درکابل و آگره)، امیران شیبانی (دربخارا)، شاهان صفوی (درتبریز) وسلاطین عثمانی (درقسطنطنیه) را تحت تأثیر قرارداد.

در سده دهم ، در سرزمین هـای وسیع ایران و آسیای میانـه رایج‌ترین شعر، اشعار جامی بود که بارها و بارها نگـارش ومصور می‌شد؛ و شعرش هنر نقاشی رابا مضامین‌نوپرمایه می کرد. انتخاب این مضامین برای مصور سازی کتب عمدتاً در نیمه نخست سده دهم صورت پذیرفت. نقاشان از میان تألیفات جامی (درمیانه و نیمـه دوم سده دهم)، غالباً داستان های معینی رابه تصویر می کشیدند؛ خواه در بخارا و قزوین، وخواه در شیراز.

بعد ها مصور ساختن دو منظومه جدید یعنی **گوی‌وچوگان (حالنامه) عارفی ، و شاه و درویش هلالی** آغاز شد. منظومـه نخست به سبب آنکه بازی چوگان در دربار بسیـار رواج داشت، بیشتر مطلوب طبع واقع‌می‌شد. حتی درنسخه های‌سده دهم **شاهنامه و همچنین در نسخه‌های خمسه نظامی و دیوان حافظ**، داستان‌هایی‌را بر می گزیدند که بتوانند این‌بازی را مجسم کنند (نك: لوحه ۳۲)

یـك نمونه درخشان از کـتاب **گوی‌وچوگان** نسخه مصور ۹۳۱ه.ق است که به‌خط شاه تهماسب‌است* (کتابخانه‌دولتی،لنینگراد

---

* با توجه به‌تاریخ کتابت این نسخه گوی وچوگان درمی‌یابیم که شاه‌تهماسب آن را درنوجوانی ودرزمانی کـه تازه به‌سلطنت رسیده بـود، نگاشته است.

استوارت کری ولچ Stuart Cary welch ضمن‌تأکید برجا پای شیوه بهزاد درمصورسازی این‌کتاب، عقیده داردکه حتی یك مجلس‌دو برگی آن را خود استاد در دوران‌کهولت نقاشی کرده‌است. این پژوهنده همچنین برخی از تصاویر **(مثلا لوحه ۳۶)** را به سلطان محمد منسوب می کند.
ر.ك: A King's Book of Kings, By:S.C.welch,PP.51–53

لوحه‌های ۳۵ تا ۳۷ و لوحه رنگین ۱۰). نقاشی‌های این نسخه برگام دیگری در تحول هنر تصویری تبریز که وسیعاً از مکتب بهزاد تأثیر گرفت، دلالت دارند. همهٔ تصاویر درسال‌های ۳۰ ساخته نشده‌اند، بلکه بعضاً ـ به‌استناد کامل شدن سبك کار ـ به‌اندك‌زمانی بعد مربوطند. از اینرو نقاشی‌های مزبور نمونه‌هایی از مرحله گذار و مرحله تکمیل سبك را عرضه می‌دارند.

ویژگی‌های مرحله گذار از این قرارند: درکنار آدم‌های سنتی هنر گذشته تبریز، یعنی مردانی با سبیل آویخته، پیکرهایی با شمایل نگاری جدید ظاهر می‌شوند. تناسبات این پیکرها طبیعی‌تر است؛ دیگرلاغر و دراز نیستند، اما هنوز نسبتاً ایستاهستند.

جزئیاتی که مشخصه نقاشی های بهزاد است، به مناظر طبیعی راه یافته است: بوته‌های پربرگ، شاخه‌های خشك، نهال‌های سبز که اززیر شاخه ها سربرآورده، درختان بهاری پرشکوفه یا اشجارخشك پاییزی.

تمهیدات ترکیب‌بندی مطلوب درنقاشی های هرات، در اینجا هم ظاهر می‌شوند: محجر و دروازه، سریر سنگی که فرمانروا بر آن جلوس کرده، یا تپه‌ای که بخشی از آن از قاب بیرون‌زده ـ مثلاً در مجلس مشهور بهزاد تحت عنوان **نبرد بهرام‌گور با اژدها** در خمسه نظامی مورخ ۸۹۸ ه. ق. (موزه بریتانیا، لندن)[۲۲].

در یك نقاشی نسخه **شاه ودرویش** هلالی مورخ ۹۴۴ه. (کتابخانه دولتی، لنینگراد ـ لوحه ۴۰) با همین نقشه ترکیب‌بندی مواجه‌ایم. تصویر دیگرنسخه یادشده‌به نام **درمکتب خانه** (لوحه۳۸)

از منبعی دیگر یعنی از ترکیب‌بندی های مکتب هرات مربوط به همین موضوع، اقتباس شده است. شمایل‌نگاری بسیاری از پیکرهای نقاشی هرات به روشنی در اشخاص این نقاشی تبریز نیز مشهود است.

ضمن اشاره به عناصر نقاشی هرات لازمست بگوییم که تصاویر نسخه مزبور که در اواسط سال‌های ۴۰ ساخته شده، نمونه خوبی از شیوه هنری جدید در تبریز است. ویژگی های این شیوه عبارتند از اتمام ماهرانه تصویر، قدرت خارق‌العاده برای تجسم منظره کوهستانی در یك فضای محدود؛ نمایاندن بنای یك کاخ و بخشی از حیاط و باغ یا اندرونی کاخ.

از این پس، معماری و منظره طبیعی، محیط پیکر هایی را می‌سازند که دیگر ایستا و مقید نیستند. آدم ها زنده و طبیعی و واقعی بنظر می‌آیند.

تمایز اساسی هنر تصویری سده دهم در این واقعیت نهفته بود که نقاشان تبریزی، علی‌رغم ریزه‌کاری بسیار، آدم‌ها را تنها نشان نمی‌دادند. آنان برای ترسیم محیط زندگی و دقایق روزمره و هرآنچه که به نحوه زندگی مربوطست، شور وشوق بسیار داشتند. آنها می‌کوشیدند تا تمامی دنیای پیرامون را در این تصاویر ریزنقش بنمایانند؛ وبنابراین، سراسر فضای صفحه را پر می‌کردند. ا. برتلس E. Bertels[۲۳] طی یك بررسی جامع به‌وجود همین روند در تألیفات جامی ونوایی توجه می‌کند.

او متذکر می‌شود که در شعر، روند توصیف ملموس از طریق پرداختن به‌جزئیات به‌خاطر غنی کردن «محیط روایت» حاصل شده

است. همین جنبه درنقاشی‌های بهزاد و آثار اخلاف اونیزموردتوجه قرار گرفته است.

نقاشان تبریزی بی‌آنکه سطح تخت صفحه نقاشی را بشکنند، ترکیب بندی‌های چند سطحی می‌آفرینند که از پایین به بالا گسترده می‌شود، وغالباً از حدفوقانی قاب بیرون می‌زند. همه‌چیز آکنده از حرکت وجنبش است. رنگ‌ها اکنون درخشان، پرمایه وپرکشش، حساس و آرام‌اندو حالت‌مورد نظررابوجود می‌آورند. درهنرتصویری تبریز تمامی اجزاء ترکیب کننده به‌یك سان ضرور و مهم‌انـد. پیکر آدمیـان و زینتکاری معماری و ریزه‌کاری منظره طبیعی جملگی بـا درخشندگی شدید نمایانده می‌شوند تا شادی آفرین گردند؛ اما گهگاه یکی ازپرکشش‌ترین جنبه‌های هنر هـرات یعنی تمرکز کلیه وسایـل بیانگری هنری برای توصیف‌یك‌آدم را ـ مادام که تمامی توجه عمدتاً براین هدف واحد معطـوف شده ـ از دست می‌دهند. درهنر هـرات آدمیان و محیط، هردو، اساسی‌اند؛ بدین‌معنا که با یکدیگر همنوایی صرف دارند. به زبان موسیقی، همنوایی هرگز آهنگی‌راکه‌تك‌تك، می‌نوازند خفه نمی‌کند. اینجا،درمقایسه باهنر تصویری تبریز،رنگ ها ملایم و آرام و تاحدی خاموش‌اند.

نقاشی تبریز نظام زیبانمای ویژه خودرا می‌سازد؛ نظامی که‌در آن شوکت سرور انگیز آرایش، ووفور رنگ‌های بغایت‌درخشنده، وشورناب عمومیت دارد.

آثار واقعاً برجسته مکتب تبریز، نقاشی‌های خمسه‌نظامی‌مورخ

۹۴۶ تا ۹۵۱ ه. ق. هستند* (موزه بریتانیا، لندن).[۲۴] در نتیجه

* دراین کتاب اکنون ۱۷ مجلس وجود دارد که ۱۴ تای آن درزمان شاه‌تهماسب و ۳تای دیگر در اواخرسده یازدهم توسط محمد زمان نقاشی شده است. نقاش اخیر برخی چهره‌ها را دستکاری کرده و برحاشیه صفحات تشعیری به شیوه سده یازدهم افزوده است. محتملا ۳ نقاشی مرقوم میرسیدعلی ازکتاب حذف شده است.

مجالس این نسخه خمسه نظامی مبین مرحله اوج از روند تحول نقاشی تبریز هستند که درآن عناصر عقلی وعاطفی به‌تعادلی کامل رسیده‌اند. در اینجا، استادان نسل اول (سلطان‌محمد و آقامیرك)در کنار استادان نسل دوم (میرزاعلی ومیرسیدعلی ومظفرعلی) هریك بسیاق‌خود حداعلای قدرت و مهارت فنی را ارائه می‌دهند **(نك: لوحه‌های ۴۱ و ۴۲ ـ ولوحه رنگین ۱۱)**.

دراینجا لازمست به نسخه نفیس دیگری اشاره‌کنیم که ارزش هنری برخی مجالس آن با مجالس خمسه نظامی یاد شده، برابری می‌کند. این نسخه به «شاهنامه شاه‌تهماسبی» معروف است و در کتابخانه آرثر هوتون Arthur Houghton نگهداری می‌شود، ولی۷۸عدد از ۲۵۸مجلس آن به‌موزه هنری متروپولیتن نیویورك اهدا شده است. گویا در زمان ولیعهدی تهماسب میرزا دستورکتابت این شاهنامه ازجانب پدرش به نام وی صادر شده است. تصاویر آن بی‌امضاء هستند، اما قلم نقاشان کارگاه تبریز ــ از جمله سلطان‌محمد، میرمصور، آقا میرك، میرزا علی، مظفرعلی، میرسیدعلی، عبدالعزیز، شیخ‌محمد، دوست محمد و خواجه عبدالصمد ــ و همکاری آنان درمصورسازی‌کتاب قابل تشخیص است.

این نسخه شاهنامه علاوه‌برنفاست وزیبایی، ازاین لحاظ اهمیت‌دارد که کوشش نقاشان تبریز برای تشکل شیوه جدید و ابداع اسلوب‌های خاص‌شان‌رانشان‌می‌دهد. علی‌رغم ناهماهنگی کیفیت هنری آثار، در آنها تداوم نقاشی اواخر سده نهم را می‌توان بازشناخت: برخی از پخته‌ترین مجالس ریشه درسنت‌های محلی دارند **(نك: لوحه ۴۳)**، وبرخی دیگر از شیوه بهزاد متأثرند **(نك: لوحه ۴۴)**

نام‌هایی که توسط معاصران در حاشیه این تصاویر ذکر شده، ما [تعدادی] از نقاشانی را که آنزمان در کارگاه تبریز کار می‌کردند، شناخته‌ایم. اینان عبارتند از:

آقامیرك، سلطان محمد، میرسید علی، مظفر علی، میرزا علی.*

---

* شمار نقاشان کارگاه دربار صفویان در تبریز بسیار بیش از آنهایی است که نویسنده ذکر می‌کند. شاید بتوان به وجود دو نسل از نقاشان اشاره کرد که بطریقی از سرچشمه هنر بهزاد آب خورده‌اند: سلطان محمد، شیخ‌زاده، آقامیرك، میرمصور، دوست‌محمد، دوست دیوانه از نقاشان نسل اول؛ و میرزا علی، میرسیدعلی، مظفرعلی، خواجه عبدالصمد، خواجه‌عبدالعزیز، شیخ‌محمد، قدیمی و چندتن دیگر از نقاشان نسل دوم محسوب می‌شوند. در اینجا، شرحی درباره هریك از آنان نقل می‌کنیم:

+ «استاد سلطان محمد از دارالسلطنه تبریز است در وقتی که استاد بهزاد از هرات به‌عراق آمد استاد سلطان‌محمد روش قزلباش را بهتر از دیگران ساخته بود ...» [گلستان هنر، ص ۱۳۷]. (سلطان‌محمد یکی از استادان شاه‌تهماسب بوده و گویا پس از بهزاد به‌ریاست کتابخانه سلطنتی منصوب شده است)

+ بنا به‌قول مصطفی عالی ــ وقایع نگار ترك ــ شیخ‌زاده شاگرد بهزاد و اهل خراسان بوده است. او از دربارصفویان به دربار ازبکان روی‌آورد، و براساس شیوه بهزاد نقاشی بخارا را بنا نهاد.

+ «آقامیرك نقاش از سادات دارالسلطنه اصفهان بود در طراحی قرینه خود نداشت... نقاش بی‌بدل وهنرمند ارجمند وعاشق‌پیشه ولوند و مصاحب و مرد خردمند بود» [همانجا، ص ۱۳۹] (آقامیرك در سالهای میانه سده دهم به سرپرستی کارگاه دربار منصوب شد و گویا ازمحرمان و نزدیکان شاه‌تهماسب بوده است).

+ «میرمصور اصل او از بدخشان‌است اسمش منصور است شبیه ◁

وجود دو نقاشی در مجموعه های شوروی، ما را باکار ایشان آشنا می کند. یکی نقاشی دوبرگی بزرگ موسوم به جشن‌وسرور است که به نسخه خطی لوایح جامی مورخ ۹۷۷ه. (کتابخانه دولتی،

کش و پاکیزه‌کار بود بغایت تصویر رالطیف و رعنا میساخته نواب همایون ابن‌محمدبابر پادشاه دروقتی که بایران آمد عرض کردکداگر... شاه‌طهماسب میرمصور را بمن دهد هزار تومان پیشکش از هندوستان قبول دارم و میفرستم ازین حکایت پسرش میرسیدعلی‌که درهنرمندی ازپدر بهتر بود پیشتر به‌هند شتافت...» [همانجا، ص۱۳۹].

+ «استاد دوست‌دیوانه‌او از شاگردان بی‌قرینه استاد بهزاد است درکمال زیرکی وفطانت بوده ومدتی درخدمت... شاه‌طهماسب بسربرد. بعد ازآن بجانب هند رفت و درآنجا ترقی‌کرد» [همانجا، ص ۱۳۵]

+ دوست محمد، نقاش‌و خوشنویس ومورخ بوده است. در سال ۹۵۱ ه. ق مقدمه‌ای برمرقع‌بهرام میرزا (برادر شاه‌تهماسب) نوشته که در آن نقاشان‌گذشته ومعاصرش را معرفی کرده است. او نیز به‌هند مهاجرت می‌کند و به‌خدمت اکبرشاه درمی‌آید.

+ «مولانا میرزاعلی‌ولد[سلطان محمد] است در فن نقاشی و تصویر وچهره‌گشایی نظیر وعدیل نداشت و تصویررا بجایی رسانیده بود که کم کسی مثل او شد ودر ایام پدر درکتابخانه... شاه‌طهماسب نشوونمایافت» [همانجا، ص ۱۳۷].

+ میرسیدعلی(پسرمیرمصور) ازنقاشانی‌بودکه درشکل‌گیری‌مکتب «هند و ایرانی» دردربار مغولان مسلمان هند نقش مهمی ایفاکرد. همایون شاه به او لقب «نادرالملك» داد. او در شعرنیزطبع می‌آموزد و تخلص‌اش «جدایی» بود.

+ مولانا مظفرعلی فرزند حیدرعلی (خواهرزاده بهزاد) بود. «شاگرد خوب استاد بهزاد بود آخر کاررا بجایی رسانیدکه مردم‌اوراقرینهٔ استاد بهزاد میدانستند و سوای تصویر درمثنی برداشتن و تحریر خط اعجاز ◁

لنینگراد) [۲۵] چسبانده‌شده و بی‌شك به میرزا علی‌منسوب‌است. دیگری به نام **دربارگاه شیرین** به نسخه خطی پنج‌گنج امیر خسرو دهلوی مورخ ۱۰۰۱ه. (کتابخانه دولتی، لنینگراد-لوحه ۴۵) الصاق گشته و تشابه زیادی دارد بانقاشی **گوش‌فرادادن خسرو و شیرین به‌حکایات**

داشت خط نسخ تعلیق را نیز خوب مینوشت و افشان و تذهیب را نیکو میکرد و دررنگ و روغن‌کاری سرآمد روزگار بود و بجامعیت اوکم‌کسی بود...» [همانجا، ص ۱۴۱]

+ «خواجه‌عبدالوهاب وپسرش‌خواجه عبدالعزیز از کاشانند در امر تصویر بیقرینه‌بودند شاه[تهماسب]...عبدالعزیز را شاگرد خود میخواندند... خواجه عبدالعزیز درخدمت اشرف قرب تمام یافت درآخر با جمعی از ناقصان و جاهلان همزبان شده مهر شاه رضوان بارگاه را تقلید نموده بدان سبب‌گوش و بینی برباد داد.» [همانجا، ص ۱۴۰ و ۱۴۱]

+ خواجه‌عبدالصمد زرین‌قلم‌اهل‌شیراز بود. اونیز به‌هند مهاجرت کرد و در بنیانگزاری مکتب نقاشی هند و ایرانی (یا مکتب مغولی هند) سهم داشت.

+مولانا شیخ‌محمد از دارالمؤمنین‌سبزوارست پسرمولانا شیخ‌کمال ثلث نویس می‌باشد ... وی نقاش بی‌بدل بود شاگرد استاد دوست دیوانه بود و خط نسخ تعلیق را خوب مینوشت و قلم بر قلم ختائیان در نقاشی داشت... درمشهد مقدس معلی‌درکتابخانه‌شاهزاده... ابراهیم‌میرزاکارمیکرد و ملازم وصاحب انعام بود» [همانجا، ص ۱۴۲]. «صورت فرنگی را در عجم او تقلید نمود وشایع ساخت» [تاریخ عالم‌آرای عباسی، اسکندربیك ترکمان، چاپ تهران ۱۳۳۴- ص ۱۷۶].

+مولانا محمد قدیمی مرد ابدال صفت بوده و ... شاه‌طهماسب جهت شبیه کشیدن او را در کتابخانه معموره نگاهداشت...» [گلستان هنر، ص۱۴۰].

ملازمان، از نسخه خطی خمسه نظامی مورخ ۹۴۶ تا ۹۵۱ه. اثر آقامیرك؛ که میتوان آنرا به قلم‌وی منسوب کرد.

در سده دهم ، ریتم ترکیب بندی همچنان به موضوع تصویر وابسته است؛ همانطور که از اوایل پیدایی مکتب هرات چنین بود: نقاشی‌های جشن و سرور اثر میرزا علی و در بارگاه شیرین اثر آقامیرك حالت خموش متفکرانه‌ای دارند؛ مجالس شکار یا طرح مورد توجه زمان یعنی چوگان‌بازی، همواره پر تحرك نمایانده می‌شوند. این مجالس، باحالت و پر از کشش درونی و مملو ازجزئیات و پیکرها هستند: فضاهم به سوی‌بالا وهم روبه‌داخل گسترش یافته است. در مجالس بزم‌وسرور،شکل‌هایکنواخت‌تر وعام‌تر،وپیکرهامعدودتراند و فضا بیشتر دوبعدی است.

همین گونه تفکیك (برحسب موضوع) در هنر تصویری سال های ۵۰ که به تحول خود در چارچوب شیوه تبریز ادامه می‌داد، نیز ملحوظ بود. درنقاشی‌های شکار پادشاه درنسخه سلسلة‌الذهب‌جامی (کتابخانه دولتی، لنینگراد) تمامی وسایل هنری آنگاه‌که با تحرك و پویایی خط و شکل و رنگ آکنده‌اند، برای بیان حرکت شدید به کار می‌روند.[۲۶]

تصاویر نسخه های بوستان و گلستان سعدی(کتابخانه‌دولتی، لنینگراد-لوحه‌های ۴۷و۴۸) و سبحة‌الابرار جامی (کتابخانه‌دولتی، لنینگراد-لوحه ۴۹) به خموشی متفکرانه گرایش دارند.

به احتمال قوی ، اینها توسط نقاش خسرودرکاخ‌شیرین از نسخه پنج‌گنج یادشده (لوحه ۴۶) ساخته شده اند. سیاق شخصی

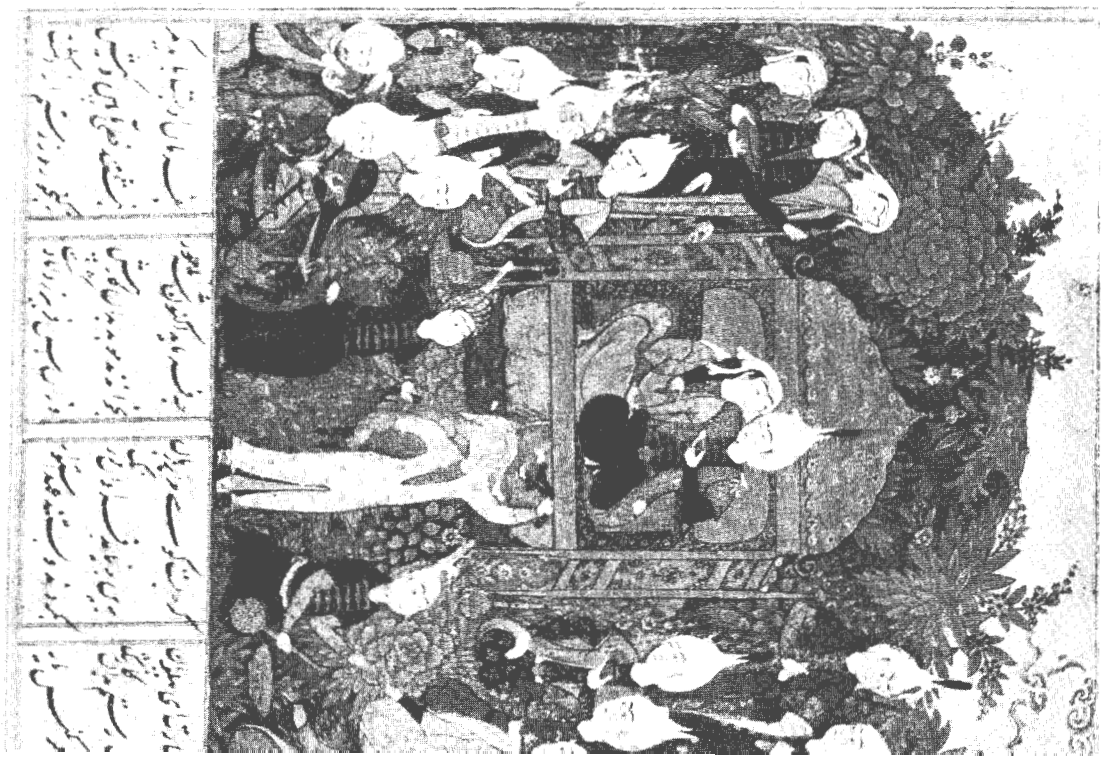
نقاش مزبور به شیوه آقامیرك ـ که بسال ۹۵۷ه. سرپرست کارگاه دربار بود ـ نزدیك است.

درنقاشی‌هایی که درسال های ۵۰ چنین گرایشی داشتند، نوعی ایجاز در سلوك اشخاص ظاهر می‌شود. مهارت فنی و کلیه وسایل پیکرنمایی ظرافت بی‌سابقه‌ای‌بدست‌می آورند؛ به‌ویژه‌طراحی‌قوی‌تر، خطوط کناره‌نمامحکم‌تر و زنده‌تروپیکرهای‌سایه‌وار برجسته می‌شوند. رنگ کلی آثار سال های ۵۰ نسبتاً سرد و درخشان است. در آنها فام های سبز زمردین وزنگارین به‌کار رفته‌که ترتیب غریب‌شان و ترکیب جسورانه درجات مختلف‌رنگهای سردو گرم،نظم تزیینی‌بسیار زیبایی آفریده است.

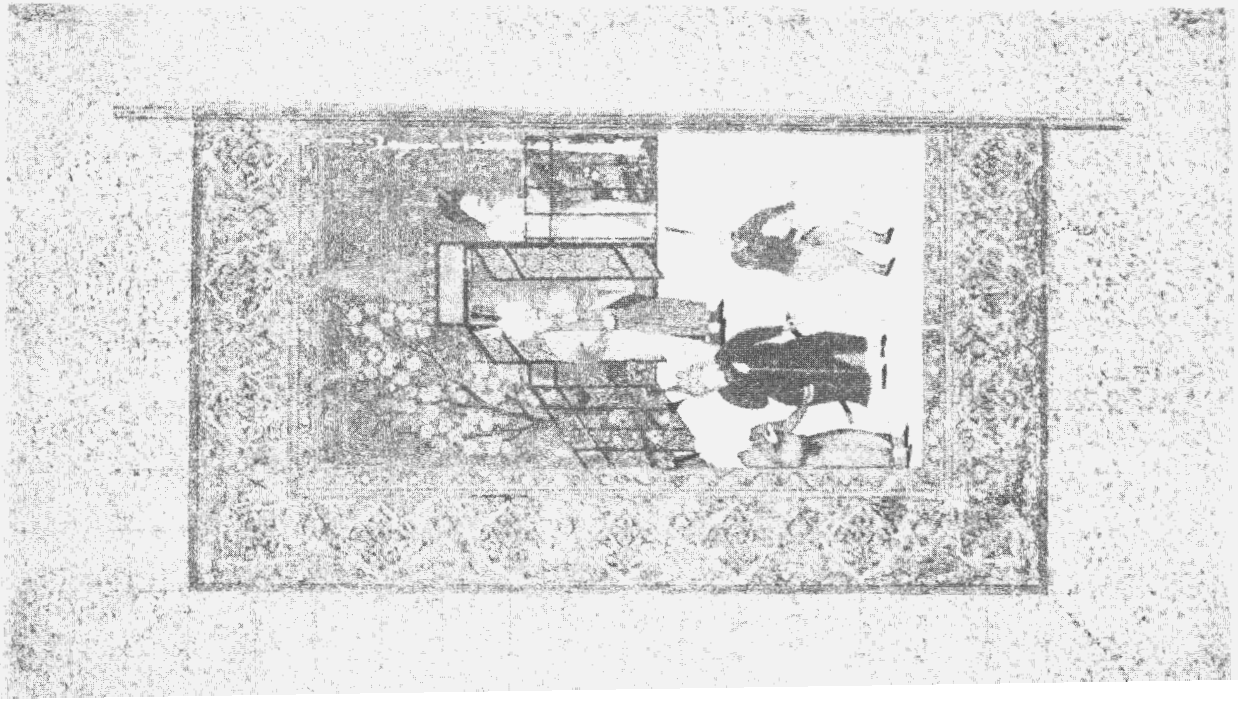
لوحه ۳۲ـ چوگان بازی سیاوش وافراسیاب [شاهنامه ـ فردوسی]، ۹۳۱ ه.ق، انستیتوی بررسی‌های خاورزمین ـ لنینگراد.

لوحهٔ ۳۳ — مراسم تدفین فرود [شاهنامه — فردوسی]، ۹۳۱ هـ.ق، استیتوی بررسی‌های بخاور زمین — لنینگراد.

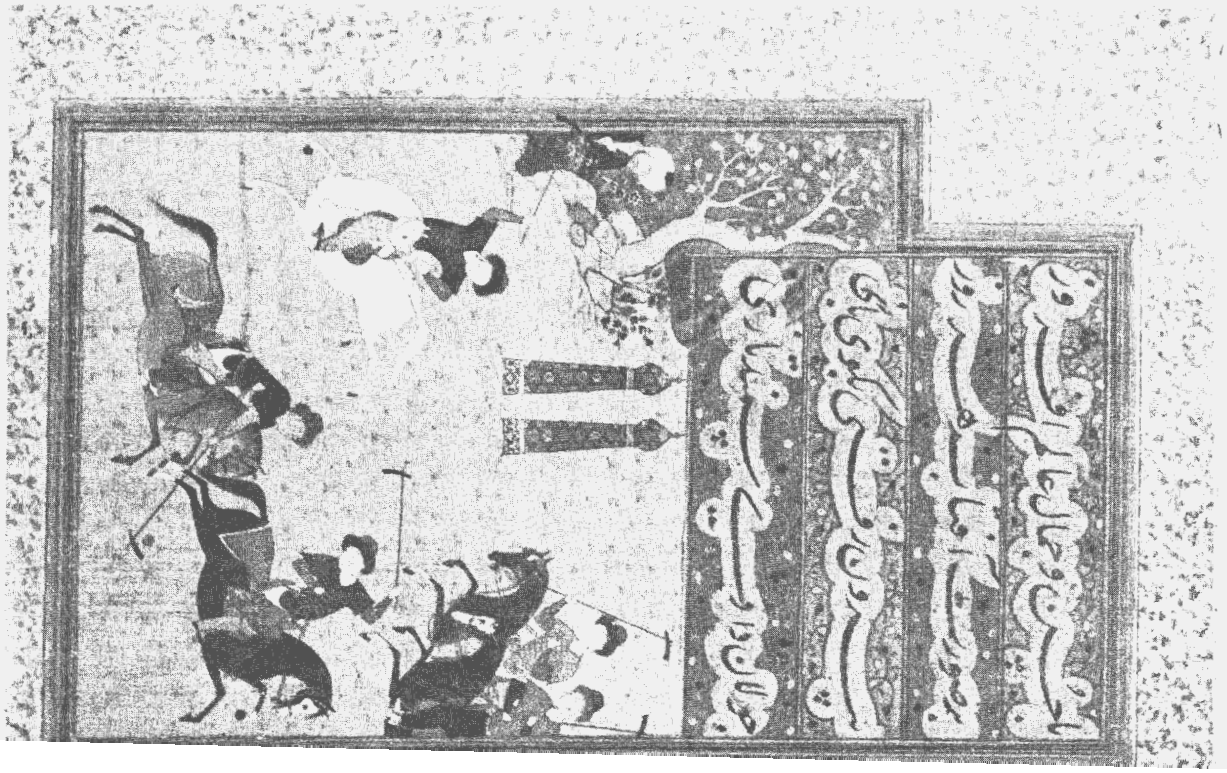
لوحه ۳۴ـ بزم فریبرز و فرنگیس [شاهنامه ـ فردوسی]، ۹۳۱ ه.ق، انستیتوی بررسی‌های خاورزمین ـ لنینگراد.



لوحه ۳۵ـ بارگاه حاکم [گوی وچوگان ـ عارفی]، ۹۳۱ ه.ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.

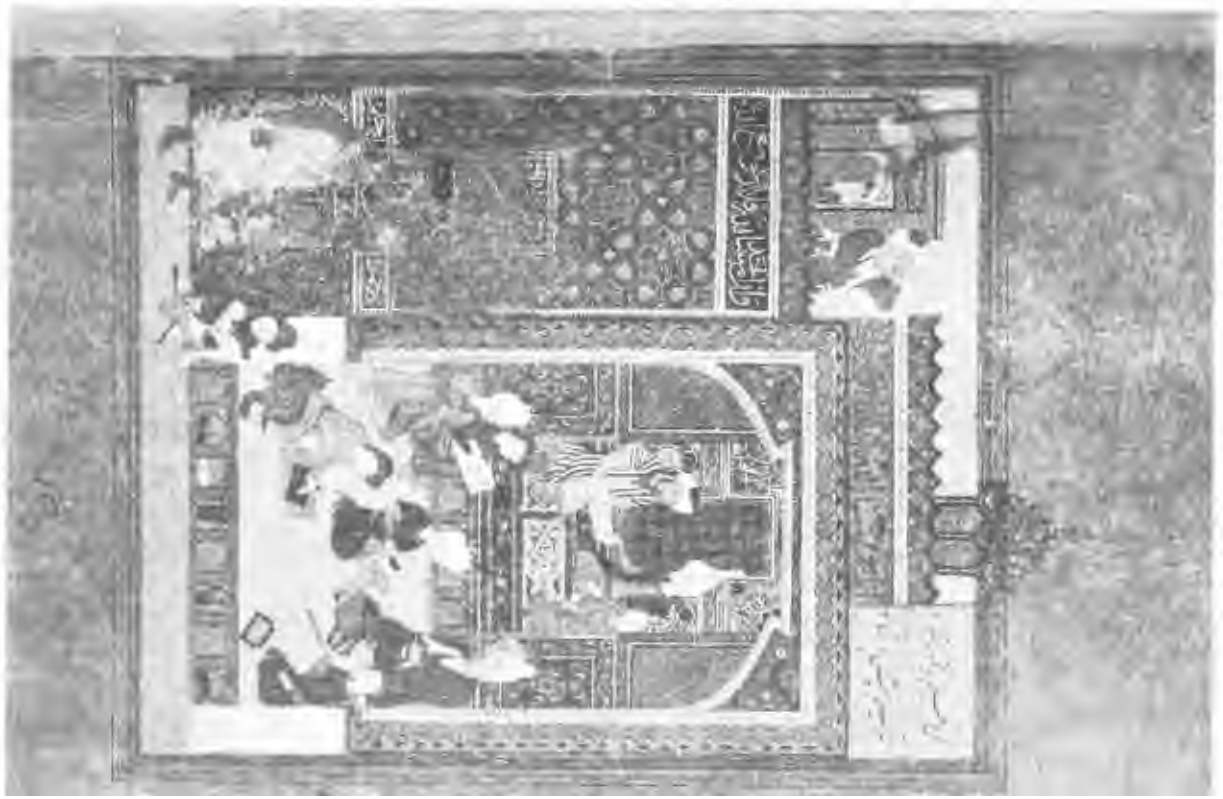


لوحه ۳۶ـ چوگان‌بازی [گوی وچوگان ـ عارفی]، ۹۳۱ هـ. ق. کتابخانه دولتی لنینگراد.

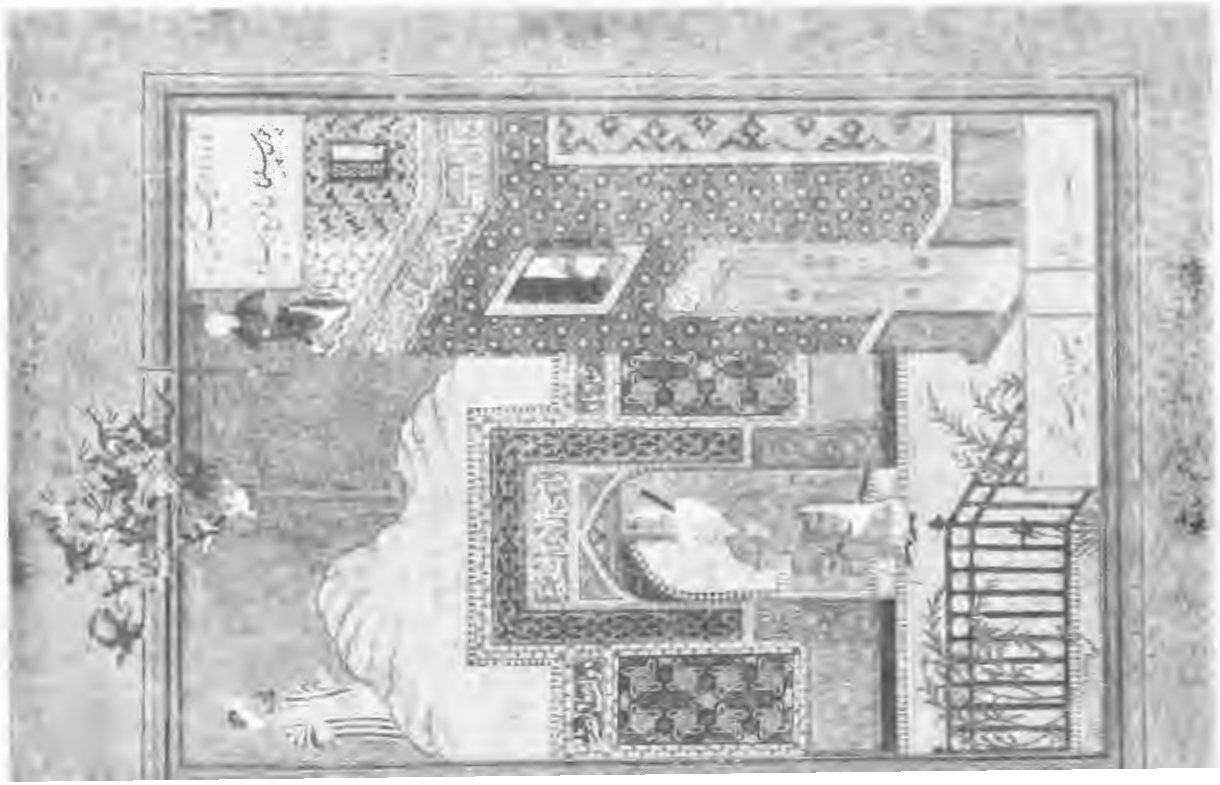


لوحه ۳۷– چوگان بازی [گوی وچوگان ــ عارفی]، ۹۳۱ ه.ق،کتابخانه دولتی لنینگراد.

لوحه ۳۸ـ درمکتب‌خانه [شاه و درویش ـ هلالی]، ۹۴۴ ه.ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.



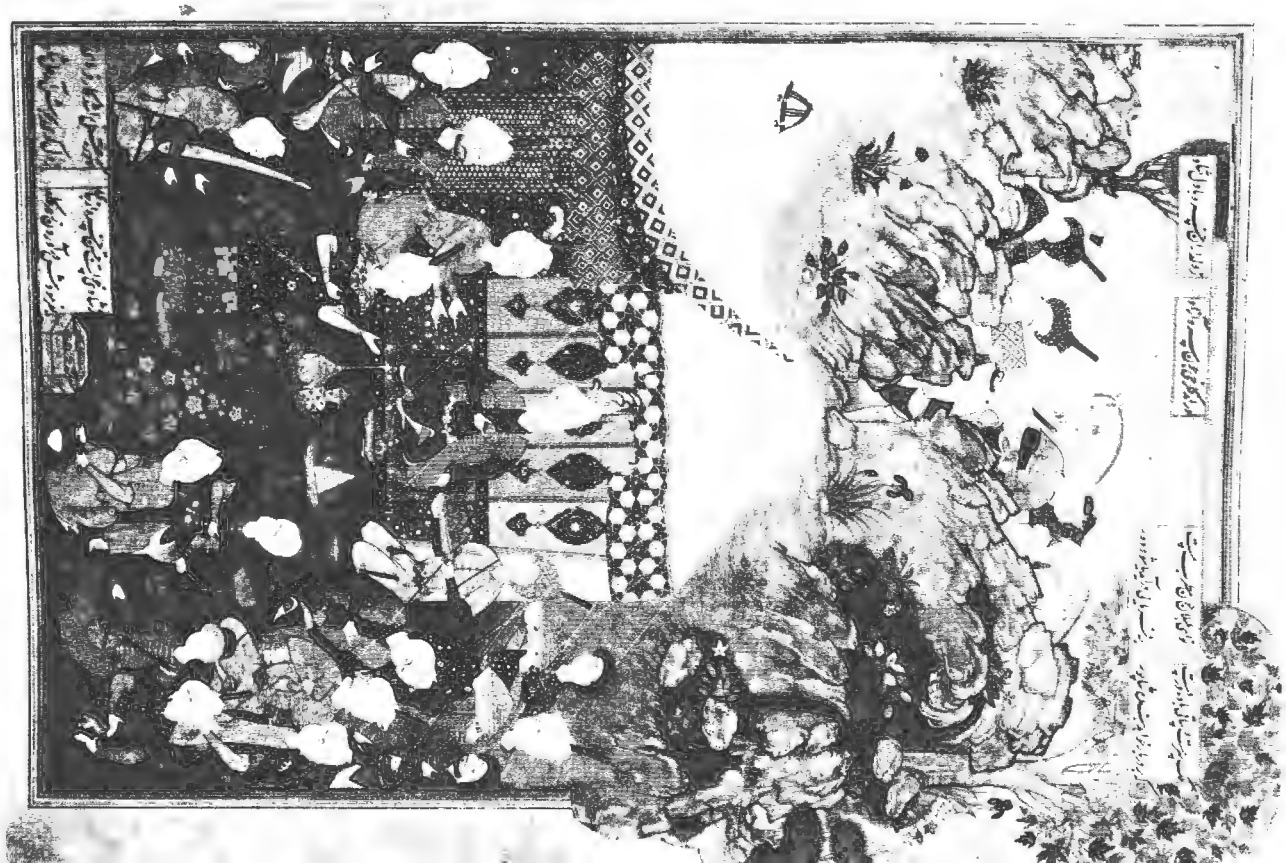
لوحه ۳۹ـ گفتگوی شاه بادرویش [شاه و درویش ـ هلالی]، ۹۴۴ هـ. ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.



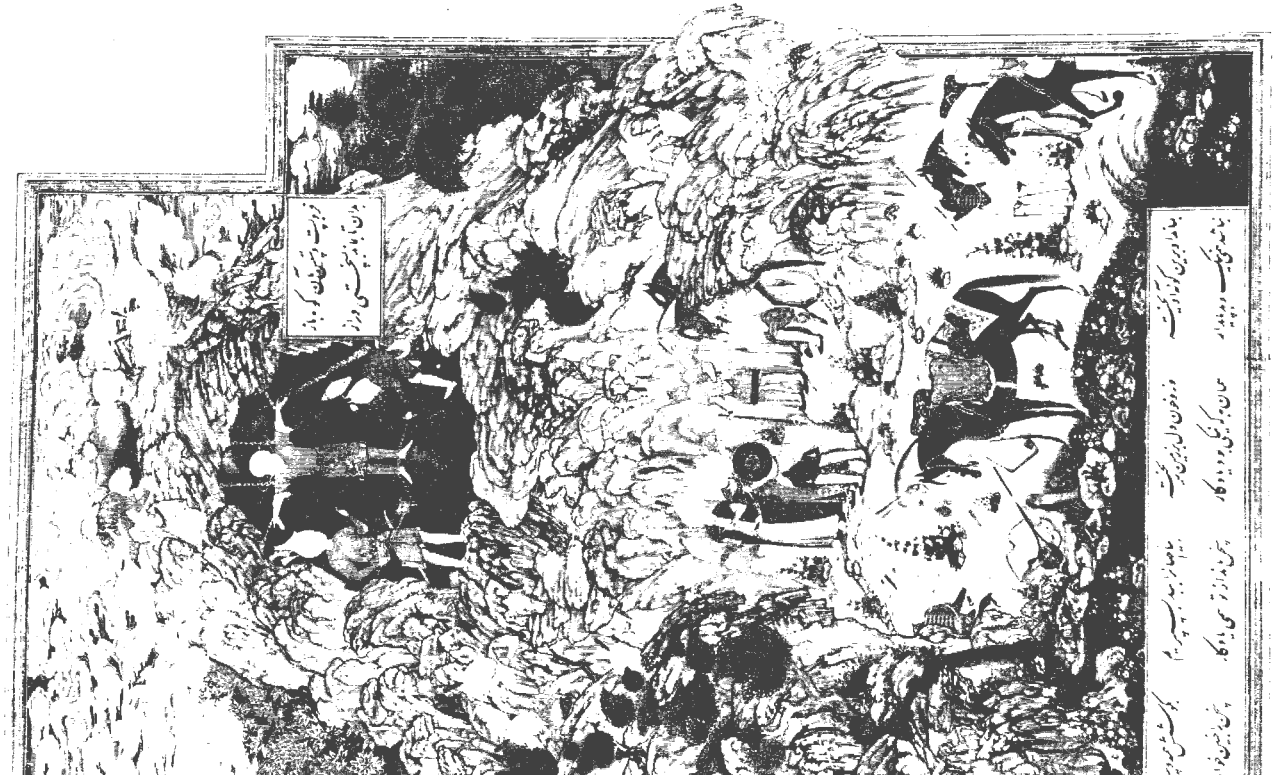
لوحه ۴۰ــ مواجهه شاه با درویش در شکارگاه [شاه و درویش ــ هلالی] ، ۹۴۴ هـ.ق ،کتابخانه دولتی لنینگراد.

+لوحه ۴۱ـ آوردن مجنون در زنجیر به‌خیمه لیلی [خمسه ـ نظامی] ، اثر میرسیدعلی. ۹۴۶ تا ۹۵۱ ه.ق، موزه بریتانیا ـ لندن.

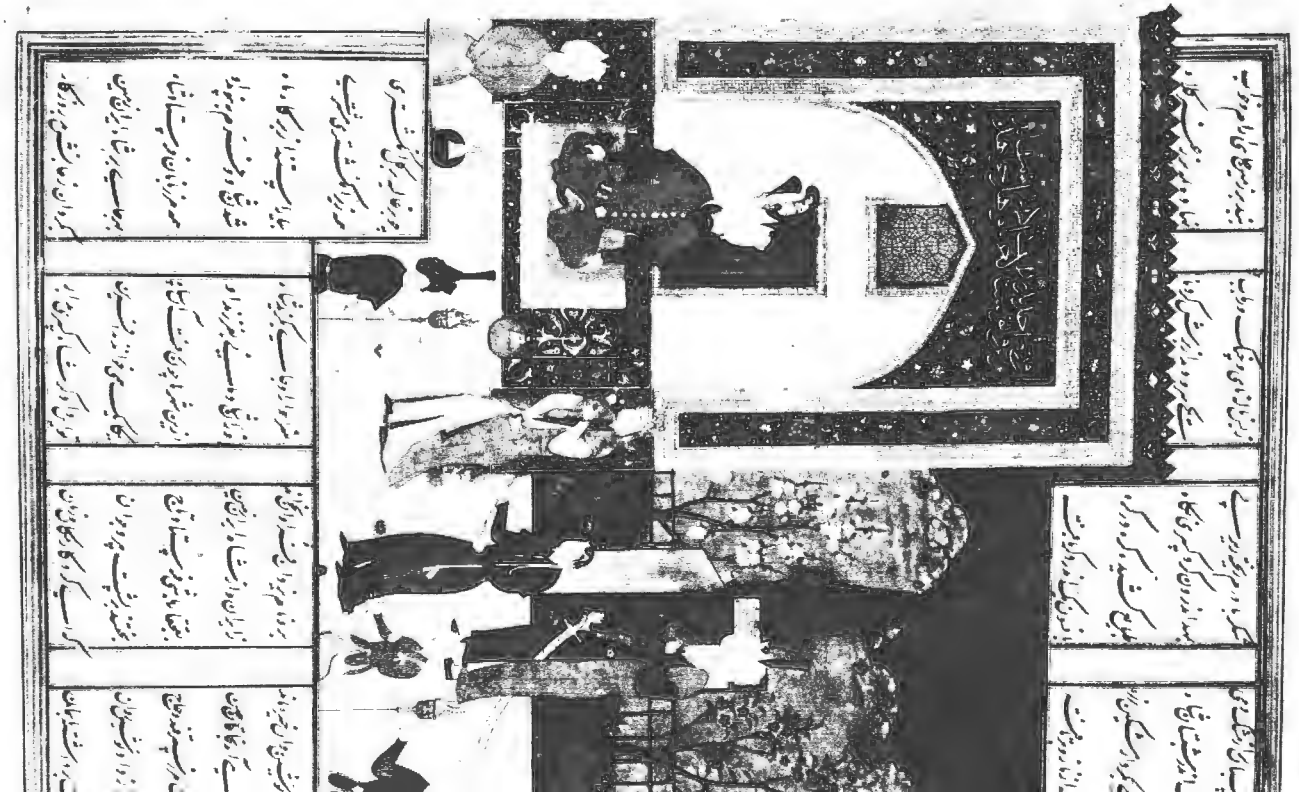
+ لوحه ۴۲ـ بازگشت شاپور نزد خسرو [خمسه ـ نظامی]، ۹۴۶ تا ۹۵۱ هـ.ق، موزه بریتانیا ـ لندن.



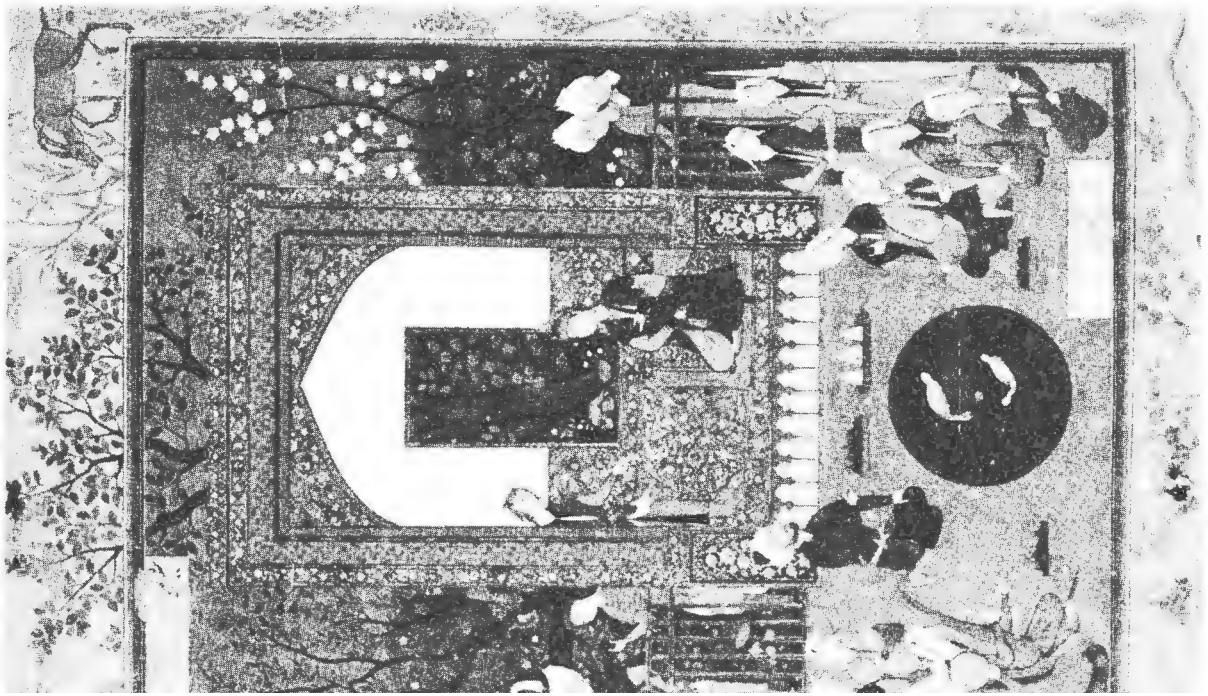
+ لوحه ۴۳ــ مرگ ضحاك [شاهنامه ــ فردوسی]، احتمالاً از ۹۲۹ تا ۹۳۷ هـ.ق، موزه هنری متروپولیتن ــ نیویورك .



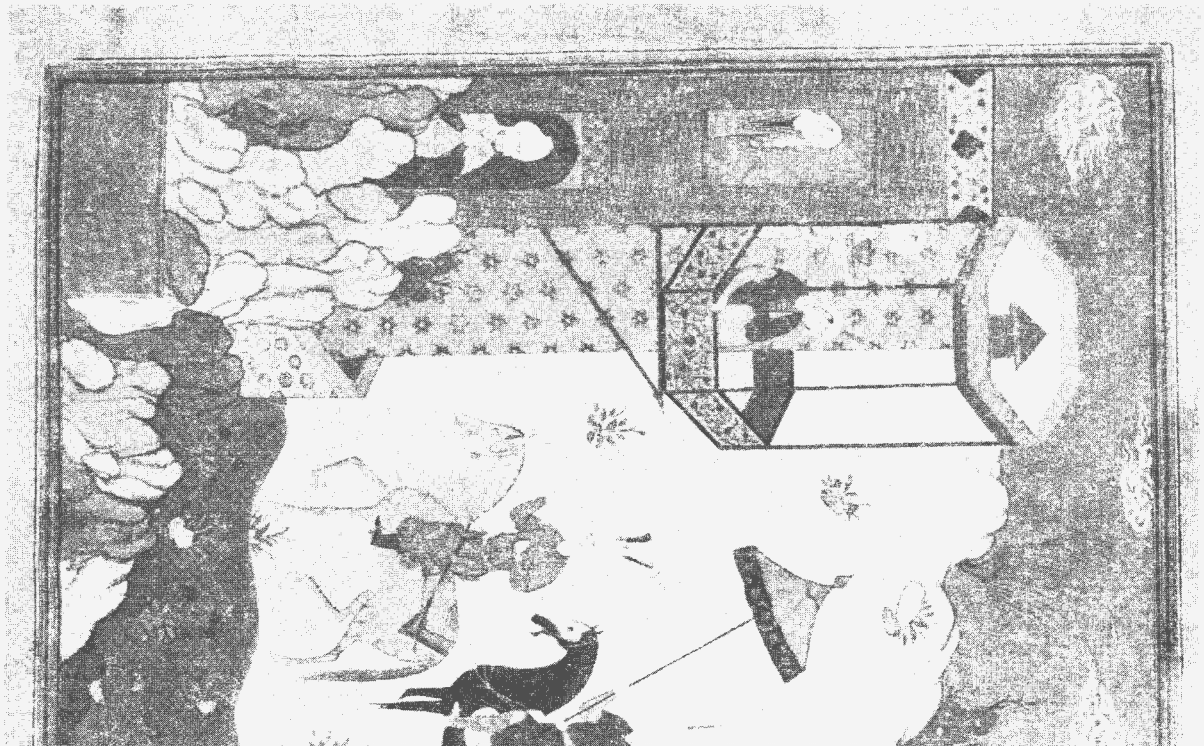
+ لوحه ۴۴ـ خوشامدگویی نوشیروان به‌دخترخاقان[شاهنامه ـ فردوسی]، احتمالا از۹۲۹ تا ۹۳۷ ه.ق، موزه هنری متروپولیتن ـ نیویورک.



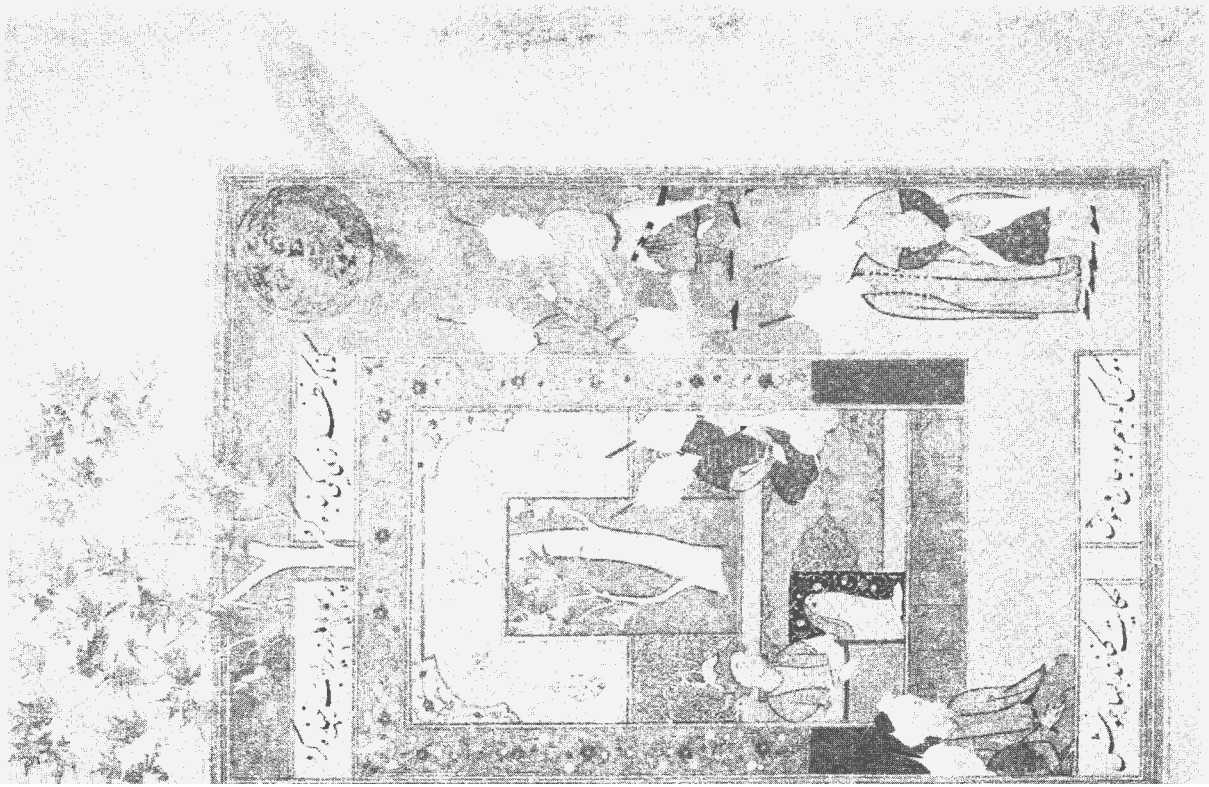
لوحه ۴۵ـ دربارگاه شیرین [پنج گنج ـ امیرخسرو دهلوی]، کتابخانه دولتی لنینگراد.



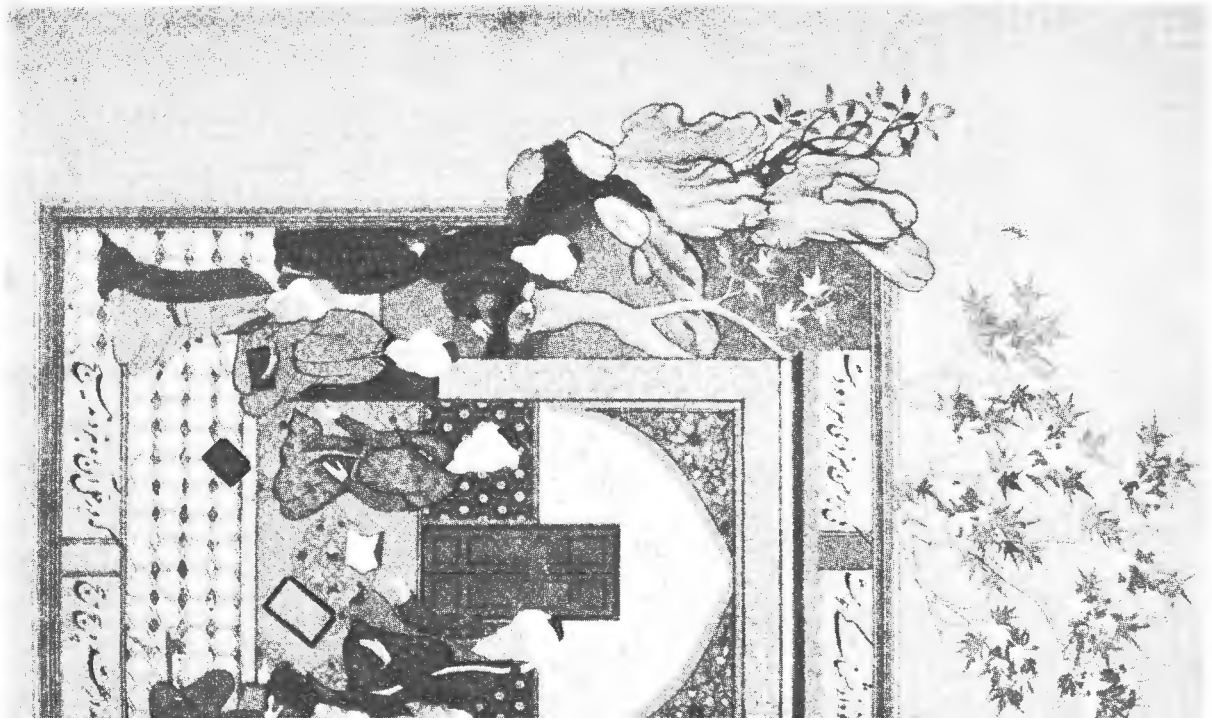
لوحه ۴۶ــ خسرو در برابر کاخ شیرین [پنج گنج ــ امیرخسرو دهلوی]، میانه سده دهم هـ. ق. کتابخانه دولتی لنینگراد.



لوحه ۴۷ــ گفتگو باشاه [بوستان وگلستان ــ سعدی]، ۹۵۶ ه.ق. کتابخانه دولتی لنینگراد.



لوحه ۴۸ـ مباحثه درویش وقاضی وعالم [بوستان وگلستان ـ سعدی] ، ۹۵۶ هـ.ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.



لوحه ۴۹ـ مناظره موسی(ع) با یك کژ آیین [سبحة الابرار ـ جامی]، نیمه دوم سده دهم هـ.ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.

٦

شاه تهماسب بسال ۹۵۵ه. پایتخت خود را از تبریز به قزوین انتقال داد و در آنجا کاخ جدیدی ساخت که برای آن بهترین خبرگان هنررا گردآورد. توجه عمده او اکنون برآرایش ایـن کاخ معطوف گشت. خود اوشخصاً بیشترین سهم را در دیوارنگاری برعهده گرفت.* در این دوره، شمار سازندگان کتب خطی در کارگاه دربار انـدکی کاهش یافت، وکمـی بعد چون «شاه بیمار و از وادی خط و مشق و نقاشی دلگیر شد» (قاضی احمد)[۲۷] ، کارکنان کارگاه به کلی مرخص

* قاضی احمد در این باره می‌نویسد: «تصویر و کار آن والاگـوهر [تهماسب] بی‌نظیر بسیاراست و چند مجلس درایوان چهل‌ستون دارالسلطنه قزوین است از آن جمله مجلس یوسف و زلیخا ونارنج بری خواتین مصر و زنان زیبا ودر آن صفحه این بیت مسطوراست:

مصریان سنگ ملامت بر زلیخا میزدند
حسن یوسف تیغ گشت ودست ایشان رابرید

[گلستان هنر]،ص۱۳۸]

شدند؛ ونتیجتاً نقاشان برای یافتن حامیان جدید به‌جاهای دیگر رفتند*. این امرو نا استواری کار گاهها موجبات تغییرات سریع و تنوع شیوه ها را درنیمه دوم سده دهم فراهم کرد. درمراکز جدید، استادان نقاشی کتاب همکاری بانقاشان محلی را آغاز کردند. نتیجه تأثیرات متقابل آنان درشیوه جدیدی تجلی یافت که‌میتوان آنرا در کارگاه **ابراهیم‌میرزا** دید.

او که برادرزادهٔ جوان شاه تهماسب بود ، بسیاری از نقاشان وخطاطان را از تبریز و هرات و سایر شهرها به مشهد برد. کارگاه‌ابراهیم‌میرزا حدود بیست‌سال یعنی تا **۹۸۲ ه. فعال بود. نمونه زیبای نقاشی مشهد، درتصاویر نسخه خطی هفت اورنگ جامی ۹۶۳ تا ۹۷۲ ه. (فریر گالری**

* رویگردانی شاه تهماسب ازنقاشی را نمی‌توان تنها بسبب بیمار شدن و یا آنطور که غالباً می‌گویند، ناشی از تعصب مذهبی وی دانست . او از کودکی به خوشنویسی و نقاشی علاقه داشت. ازاستادانی چون بهزاد وسلطان‌محمد تعلیم گرفت؛ ودراین زمینه‌ها بدشناخت ومهارت‌هایی نیزدست یافت. اما برخلاف آنچه مورخان متملق درباری نوشته‌اند، اودراین هنرها هیچگاه «استاد بی‌بدل» نشد و «درطراحی و چهره‌گشایی برتمامی نقاشان» فایق نیامد. شاید درهمین واقعیت است که باید علت اصلی دلزدگی او را جستجو کرد: او که از رسیدن به‌پختگی وچیرگی درهنر سرخورده بود، راه حل را بسادگی درنفی هنرجست؛ ویا دستکم ترجیح داد که از ایفای نقش حامی هنر و هنرمندان سرباز زند.

،واشنگتن)[۲۸]، خـود را نشان داد.*

مراحل مختلف هنر تصویری مشهد را میتوان در این نقاشی ها دنبال کرد. آنهایی که قبل‌تر ساخته شده‌اند، ازلحاظ شیوه به‌مکتب تبریز بسیار نزدیك‌اند، و بی‌شك توسط نمایندگان بـرجسته مکتب مزبور مصور شده‌اند. لیکن تصاویر بعدتر با نقاشی‌های تبریز تفاوت دارند و میتوان آنهارا به دو گروه تقسیم کرد: تصاویری که به طـرز خاص کاملاً نوی ساخته شده؛ وتصاویری که جنبه های جدیدوقدیم را تواماً دارا هستند. گروه‌دوم، حاکی از آنست که درمکتب‌مشهدبهنگام شکل گیری شیوه جدید، یك‌دوره گذار وجودداشته که بر آمیزشی از هنر تصویری تبریز و سنت استادان ایالات دیگـر ـ و بیش از همه خراسان‌ـاستوار بوده است. نمونه‌های دیگر، نقاشی‌های‌نسخه **کلیات** جامی (کتابخانه دولتی، لنینگراد)[۲۹] و تصاویر نسخه **سلسلةالذهب** جامی (موزه دولتی هنرخاورزمین‌ـلوحه ۵۰ ولوحه رنگین ۱۳) هستند

* کتابت ایـن نسخه هفت اورنگ را خـوشنویسان معتبری چـون محمود نیشابوری، رستم علی، محب‌علی برعهده داشته‌اند. کتاب شامل ۲۸ تصویر بدون‌امضاء است ولی قلم‌میرزاعلی، مظفرعلی، شیخ‌محمد وآقامیرك دراکثر تصاویر مورد تشخیص قرارگرفته است. احتمال دارد آثار منسوب به آقامیرك از قزوین به‌مشهد ارسال شده باشد، ولی سایرنقاشان باید مقیم مشهد بوده باشند. طی مدت ۲۰ سالی‌که کارگاه مشهد فعال بـود ، محتملا چند نقاش ازهرات یاسایرنقاط خراسان درآنجاگردآمدند ودرشکل گیری شیوه خاص مشهد مشارکت کردند. (**نك: لوحهٔ رنگین۱۲**) وهمچنین برای اطلاع بیشتر رك:

Royal Persian Manuscripts, By: stuart Cary welch,

که شیوه شکل گرفته و کامل مشهد را می‌نمایانند. اینها به‌خاطر اسلوب لطیف و بی‌تکلف نقاشی‌ها که از لحاظ تاکیدهای رنگ وریتم متنوع لکه های سفید، بس اهمیت دارند، قابل توجه‌اند. نظم لکه‌های سفید به ویژه در ترکیب‌بندی کلی صحنه حائز اهمیت است. دستار هـای سپید که دنباله آن ازیکسو آویزانست ویا درزیر زنخدان قرار گرفته، سربند سپید زنان، خطوط سفید جامگان- چه ترکیب شگفت‌انگیزی ازحرکت خط ها ولکه‌های سفید پدید آورده‌اند. سالیان بعد، درهنر تصویری قزوین در اواخر سده دهم، این نقش ونگار خـواستاران بسیار خواهد داشت.

اما شایستگی مکتب مشهد دراین واقعیت است که برمبنای دستاورد های هنر تصویری تبریز درمورد مناظر طبیعت ومحیط متحول شد. نقاشی‌ها اکنون پسزمینه یا نمای بنا را نشان نمی‌دهند؛ سطح آنها تماماً برای نمایش فضای فراخ وعرصه‌عمل آدم‌ها به‌کار می‌رود.

همراه با اشخاص سنتی همیشگی، آدمی جدید که درهرترکیب بندی یکی از نقش‌های عمده را ایفا می‌کند، ظاهر می‌شود. درنقاشی **خواستگاری عُیینه**، شبانی رابرصخره‌هامی‌بینیم. اونی می‌نوازد وپیکرش تمامی گوشه راست بالای نقاشی را اشغال کرده است. جامه سرخ درخشنده چوپان بـر زمینه زرین آسمان به او نمودِ مشخصی می‌دهد. درقسمت پائین، مردانی دیگر نظیرچنین جامه‌ای برتن دارند. بدین منوال پیکر شبان با آدم های دیگر ارتباط پیدا کرده است. باین سبب ونیزبه سبب جایی که برای شبان اختصاص یافته، آدم‌های فرعی درمرتبه آدم‌های اصلی قرار گرفته‌اند. چوپان جزئی از داستان نیست،

بلکه آدمی است ازمجموعه مجلس‌ترسیم شده.

کارگاه مشهد با آنکه عمر کوتاهی داشت، با تحول سریع و آثار شگفت‌انگیز و گوناگونی شیوه‌های شخصی مشخص می‌شود. **عبدالله مذهب**، **محمدی**، **شیخ محمد** وبسیاری دیگر در آنجا کار کردند.*

نظام قالب‌های هنری که در این مکتب ساخته شد، سایر مراکز فرهنگی را تحت تأثیر بسیار قرارداد؛ و ازاین گذر تا حدزیادی مسیر تحول نقاشی قزوین درنیمه دوم سده‌دهم را تعیین کرد.

شاه اسمعیل دوم، دوباره بسال ۹۸۳ه. یك کارگاه درباری در قزوین دایر کرد. او بهترین نقاشانی راکه درشیوه های مشهد یا تبریز

---

* شیخ‌محمدسبزواری را قبلا شناختیم.

عبدالله مذهب همان مولانا عبدالله شیرازی است که بقول قاضی‌احمد «در تذهیب و ترتیب سرلوحها و شمسه‌ها یدبیضا داشت رنگ و روغن را کسی بهتر از او کار نمیکرد...»

[گلستان‌هنر، ص ۱۴۸].

درمنابع مختلف، ازجمله نقاشان‌کارگاه مشهد.علی‌اصغر را نام‌برده‌اند که همان مولانا علی‌اصغر کاشانی (پدر آقارضا مصور کاشی) است که گویا دررنگ‌آمیزی مهارت بسیار داشته است.

واما در مورد محمدی مصور. برخی از پژوهندگان به استناد قول مصطفی عالی، او را پسر سلطان محمد و اهل هرات معرفی کرده‌اند؛ ولی درقبول این نظر باید تردید داشت. همچنین تعلق او بدگروه نقاشان کارگاه مشهد نیز قطعیت ندارد. او به شیوه دیگری متمایز ازشیوه استادان پیش‌از خود دست یافت، که بعداً توسط هنرمندانی چون رضا عباسی دنبال شد.

کار می‌کردند به آنجا فراخواند. و اشتراك مساعی آنان بود که بعداً به شیوه نوین قزوین، درسال‌های آخر سده دهم انجامید. شیوه‌مزبور شامل بسیاری از جنبه‌های هنری‌بود که در روند طولانی تحول خـود گردآورده و برگزیده بود. همـان راه حل های مربوط بـه سطح و فضا و فراخی نقاشی و همان ترکیب خطها و خطوط کناره‌نما، وهمان حرکات گونه‌گون و کوچك و بزرگ و گهگاه پیچان قلم را کـه در نقاشی مشهد دیدیم، در اینجاهم مشاهده می کنیم. اما بر خلاف آن، ترکیب‌بندی درنقاشی قزوین از تعدد پیکرها بر خـوردار نیست. در اینجا ردپای شیوه خاص میانه سده دهم راکه درچارچوب شیوه تبریز تحول یافت، تشخیص می‌دهیم.

جنبه‌های‌ویژه‌مکتب‌نودر آثارمحمدی[۳۰] و شیخ محمد[۳۱]، یعنی‌نمایندگان برجسته‌کارگاه قزوین‌تبلور یافت. در گذشته، مجلس **رهاشدن‌دردامان طبیعت** (موزه هنرهای زیبا، بوستن) [۳۲] معمولا بـه نقاشی موسوم به محمد منسوب می‌شد.* مقایسه این مجلس بـا مجالس نسخه خطی

---

* مجلس مورد نظر نویسنده، یك برگ از مجلسی دوبرگی است که احتمالا برای سرآغاز یك‌نسخه خطی‌مفقود شده، ساخته شده‌است. بازل‌گری (درکتاب: نقاشی ایرانی)، ب. و. رابینسون (درکتاب: طراحی‌های‌ایرانی) و اس.سی. ولچ (در کتاب: اعجوبه‌هـای روزگـار) آنها را تحت‌عنوان مجالس «قوش‌بازی» منتشر کرده‌اند.

قابل ذکرست که اکنون یك برگ مجالس مذکور در موزه‌هنرهای زیبای بستن، ودیگری درموزه هنری متروپولیتن نیویورك‌نگهداری می‌شود. ولچ درهمانجا، این مجالس را بمیرزاعلی منسوب می کند.

(نك: لوحه ۵۴)

تحفة‌الاحرار جامی (کتابخانه دولتی، لنینگراد ـ لوحه‌های ۵۱ تا ۵۳) تشابه زیادی را از لحاظ سبك کار، واز لحاظ سیاق شخصی هریك از آفرینندگان مجالس مذکور آشکار می‌کند. سچوکین ایـن فرض را می‌پذیرفت که مجلس **رهاشدن در دامان جوان** کار محمـدی نیست. نظر او کاملا درست است، زیرا مجالس یادشده از لحاظ سبك کار بادوتك چهره مرقوم شیخ محمد تحت عناوین **جوان نشسته و طوطی** [گالری هنری فریر ـ واشنگتن] و **جوان نشسته و کتاب و گل** [موزه لوور ـ پاریس] که بی‌شك در زمره آثار او هستند، قرابت دارند.

محمدی برخلاف شیخ محمد، علاقه خاص خودرا به آدم های عادی وکار و طرززندگی‌شان نشان می‌دهد. محمدی برموضوع صحنه های ترسیم شده تأکید می‌کند و اشخاص جدیدی را عرضه می‌دارد. ولی مهم‌تر آنست که او اجزاء ترکیب‌بندی رابه‌صورت گروه‌هایـی شکل می‌دهد که پیکر های جالب اصلی شان روستاییان ومستخدمین هستند.

بنابر آنچه گفته شد، روند تحول نقـاشی چنین است: نخست سعی بر آنست که پیکر انسان از طریق باز سازی سکنات و حـرکات طبیعـی‌اش جلوه‌ای «زنده» یابد. گام‌بعدی در جهت «زنـده نمودن» جهان پیرامون است. نقاشان می‌کوشند تا اشخاص را با محیط پیوند دهند و تمامی تنوع دنیایی که آدم‌های بیشمار وجزئیات زندگی روزمره را مطرح می‌کند، بنمایانند. وسرانجام آدم عـادی ظاهر مـی‌شود و کانون توجه قرار می‌گیرد. همه اینها حلقه‌هایی از یك زنجیرند. روند

متشابهی نیز در ادبیات فارسی مشهود است که علت آن تأثیر ایدئولوژیکی زندگی شهری است.[۳۴] (البته رسوخ افراد میانه‌حال در آن از پیش‌تر یعنی از سده نهم آغاز شده بود).

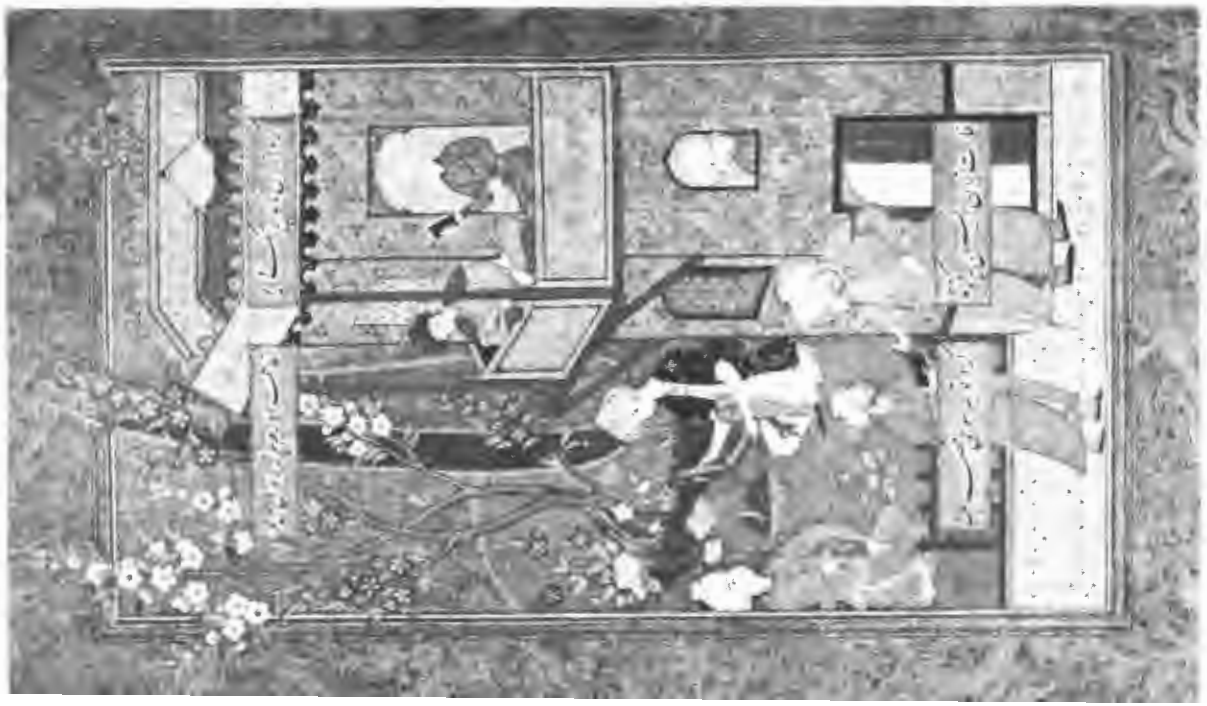
همه مکاتب نقاشی سده دهم که در بالا اشاره کردیم، علی‌رغم نومایگی‌شان با یکدیگر پیوند داشتند و مسیر تحول را با فراگیری دستاوردهای گذشتگان در پی هم پیمودند. شکل گیری و تکوین و توفیق‌شان نیز شبیه بود.

لوحه ۵۰ـ گفتگوی پدر با پسر [سلسلة الذهب ـ جامی]، نیمه دوم سده دهم هـ‌ق، موزه دولتی هنرخاور زمین ـ مسکو.

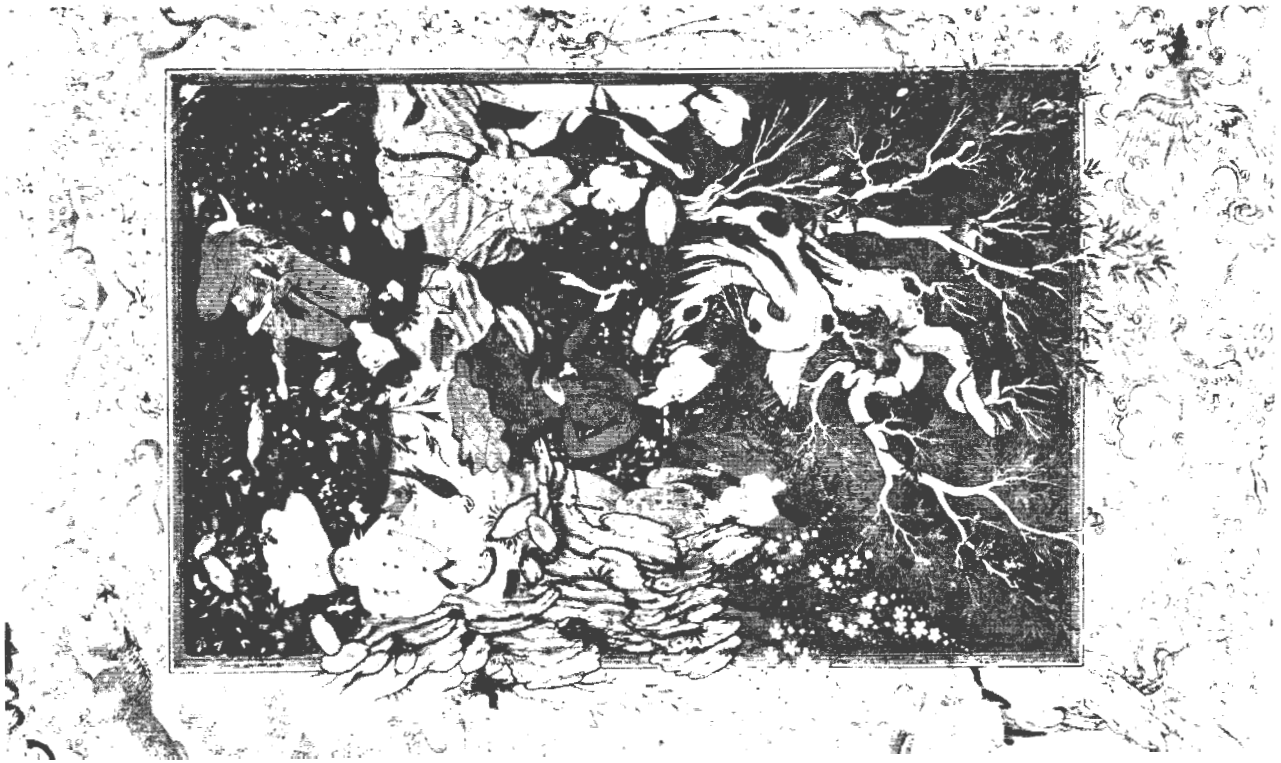
لوحه ۵۱– پرواز لاك پشت [تحفة الاحرار – جامی]، اواخر سده دهم هـ.ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.

لوحه ۵۲ـ برخورد پیرمرد با زیباروی [تحفة‌الاحرار ـ جامی]، اواخر سده دهم ه.ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.

لوحه ۵۳ـ شاعر نحیف وخواجه فربه [تحفة‌الاحرار ـ جامی]، اواخر سده دهم ه.ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.



+ لوحه ۵۴ـ قوش‌بازی در کوهستان، حدود ۹۸۳ هـ.ق، موزه هنرهای زیبا ـ بوستن.



۷

مکتب شیراز نمایانگر خطی پیوسته است که از تحول سنت های محلی به نقاشی‌های مورخ سده نهم می‌رسد و مکتب سده دهم شیراز را عرضه می کند. این شهر فارغ ازرویدادهای حادپایتخت‌بود و در آن نه مهاجرت نقاشان ونه تغییر کارگاهها صورت گرفت. و از اینروست که سنت هنری محلی درمراحل مختلف تحول‌اش در اینجا بیشتر حس می‌شود. استادان شیراز علی رغم این واقعیت کـه سبك کارشان با مایه گرفتن از دستاوردهای هنری تبریز و قزوین تدریجـاً تغییر یافت، فردیت هنری خودرا حفظ کردند. نقاشی شیراز تمـاسی با مکتب پایتخت [قزوین] نداشت، ولی صرفاً عناصر متفاوت آنرا با روند تحول درونی هنرخود وفق‌داد.

نقاشی شیراز درچهل‌سال نخست هنوز نشانه‌های شیوه گذشته راکه در سده نهم بوجود آمده‌بود، حفظ کرد. و این درمورد مناظـر طبیعی و فضاهای داخل بنا صادق است؛ همانطورکه در مجالس‌نسخه خطی دیوان حافظ مورخ ۹۳۹ه.ق (انستیتوی بررسی‌های خاورزمین،

لنینگراد ـ لوحه‌های ۵۵و۵۶) می‌توان دید.

درپایان سال های ۴۰ هنر تصویری شیراز حرکت سریع خود را آغاز می کند وشمار کتب خطی افزایش می‌یابد. نقاشی ماماهرانه‌تر، ترکیب‌بندی‌ها پرمایه‌تر، و رنگ‌ها روشن‌تر می‌شوند؛ و پیوستگی و ارتباط بین پیکرها بروز می کند. خبر گی در دستاوردهای مکتب تبریـز، از ویژ گی این مرحله تحول است؛ ولی بـا اینهمه ، نقاشان شیراز هیچگاه اصول سنتی خود یعنی سادگی و باز نمایی دو بعـدی اجزاء تصویررا ازدست نمی‌دهند.

هیچ خطی به سوی درون نمـی‌رود ؛ بلکه همه خطوط از دید روبرو ترسیم شده‌اند* (**خمسه** نظامی، مورخ ۹۵۰ه.ق. انستیتوی‌بررسی‌های خاورزمین، لنینگراد ـ لوحه‌های ۵۷ و۵۸؛ **خمسه** نظامی، مورخ۹۵۲ ه.ق، کتابخانه دولتی لنینگراد ـ لوحه‌های ۵۹ تا ۶۱).

در سالهای۷۰ و۸۰ مرحله جدیدی در تحول هنر شیراز پدید شد. مجالس بیشماری ازنسخه‌های**مهر ومشتری عصار**(کتابخانه دولتی، لنینگراد ـ لوحه۶۲)، **کلیات**سعدی (کتابخانه دولتی، لنینگراد ـ لوحه رنگین ۱۴)،**شاهنامه** فردوسی ، مورخ ۹۹۲ه.ق، (کتابخانه دولتی، لنینگراد ـ لوحه‌های ۶۳ تا۶۵)، و**کلیات** امیرخسرو دهلوی کتابخانه (دولتی لنینگراد ـ لوحه‌های۶۶تا۶۹)رامی‌توان‌نمونه‌های‌این‌دوره‌قلمداد کرد. نقاشان‌این‌دوره، ترکیب‌بندی‌چندپیکری‌ازخیل‌تماشاگران، نیایش

---

* منظور آنست که دراین نقاشیها نمایش عمق فضایی و ایجاد توهم بعد اصلا مطرح نیست.

کنندگان، ملازمان و چوگان بازان را ترجیح می‌دهند. اشتیاق برای نشان دادن هرچه بیشتر اشخاص، موجب گسترش و بازترشدن پهنه نقاشی می‌شود. فضا هماهنگ با طرز چیدن دایره‌وار یا بیضی گونه آدم‌ها ساخته می‌شود؛ و همچنین براثر خصوصیات رنگی متفاوتِ جامه‌هاشان، مورد تأکید قرار می‌گیرد.

استادان شیراز، کوشش نقاشان پایتخت[قزوین] را برای معرفی هرچه بیشتر صحنه های روزمره زندگی ادامه دادند. اینان نیز برموضوع مجالس تأکید داشتند وجزئیات زندگی روزانه را نشان می‌دادند.

تزیینی بودن خاص هنر این دوره شیراز، موفقیت چشمگیری بدست آورد. معماری که بطور سنتی در دوبعد نشان داده می‌شد و بیشتر به منزله پسزمینه به‌کار می‌آمد، از نقوش زینتی خطی و رنگین کاملاً آکنده شد.

درسراسر این سده، هنرشیراز نومایگی خودراازدست‌نمی‌دهد و تمایز اساسی‌اش را با مکاتب پایتخت حفظ می‌کند. درنقاشی تبریز و مشهد و قزوین، فضا نوعی عمق توهمی دارد، حال آنکه در شیراز فضا دوبعدی است. و این نظم تزیینی‌خاصی است که‌همواره‌ازنقاشی شیراز جدایی ناپذیر است.*

---

* در اینجا لازمست بـه یکی از جنبه‌های خردگرایانه سنت نقاشی شیرازکه متضمن نظم تزیینی خاص آن بود، اشاره‌کنیم.
در اواخر سده هشتم، جنید و سایرنقاشان بخش باختری بمنظور تأکید بر موضوع داستان و ایجاد ارتباط بیشتر بین متن و تصویـر، بـاین راه حـل رسیدندکه درداخل سطح نقاشی شده جایی برای ابیات شعر درنظرگیرند. ◁

در آثار این نقاشان هنوز محل وموقع کتیبه‌های ابیات اهمیت فرعی در کل ترکیب بندی داشت؛ وهمینقدرکافی بود که توجه بیننده به اشعار جلب شود. تحقق کاملتر منظور نقاشان باختری در کار هنرمندان شیرازیِ نسل بعد رخ نمود.

در سده نهم هنرمندان شیراز پیوند بین نوشته و نقاشی را در نظام زیبایی شناختی خود مستحکم‌تر می‌کنند. دراینجا، ابیات شعر در کتیبه‌های چهارتایی یا دوتایی در بالا و پایین صفحه جای میگیرند ؛ و سطح بین آنها برای نقاشی اختصاص می‌یابد. سطح مزبور به پیروی از پهنای هر کتیبه توسط محورهای نامرئی عمودی به بخش‌های متناسبی قابل تقسیم است: بخش میانی را میتوان «فضای درونی» تلقی کرد که غالباً محدودهٔ فعل‌اصلی ومکان آدمهای اصلی داستان است؛ بخشهای کناری راست وچپ ــ یعنی «فضاهای بیرونی» ــ محل جایگیری عناصر و پیکرهای فرعی هستند. بدین‌ترتیب، ساختاری متقارن وموزون درترکیب‌بندی حاصل می‌شود. این ساختار هندسی که محصول تعبیر دوبعدی فضاست وعناصر خطی و رنگی را تحت نظم معقولی شکل می‌دهد، در کار نقاشان شیراز تدریجاً بصورت یك الگوی عام درمی‌آید، وهمراه با تحول این هنر، متکامل می‌شود. در سده دهم ، تحول قانونمندی مزبور در آفرینش ترکیب‌بندی‌های نامتقارن و بالنسبه پویا رخ می‌نماید . در آثار سده دهم دو نکته تازه به چشم می‌خورد: یکی آن‌که در قاب تصویر بریدگیهای سه‌گوش یا چهارگوش وغیره ایجاد می‌شود که بمنظور تأکید بیشتر برتمایز «فضای درونی» است؛ دیگر آنکه آدمهای اصلی داستان عمدتاً در «فضای درونی» و پایین خط فرضی افق جای می‌گیرند تا امکان نمایش‌صحنه‌های مختلف همزمان، بیشتر فراهم شود **(مثلا نك: لوحه ۶۳)**

برای اطلاع بیشتر از این نظام خردگرایانه نقاشی شیراز که یکی‌از عمده‌ترین وجوه تمایز آن ازنقاشی هرات و تبریز و ... است، ر.ك:

Shiraz Painting In The Sixteenth Century, By: G. D. Guest, washington, D.C., 1949.

لوحه ۵۵ـ مجلس شکار [دیوان ـ حافظ]، ۹۳۹ ه.ق، انستیتوی بررسی‌های خاور زمین ـ لنینگراد.

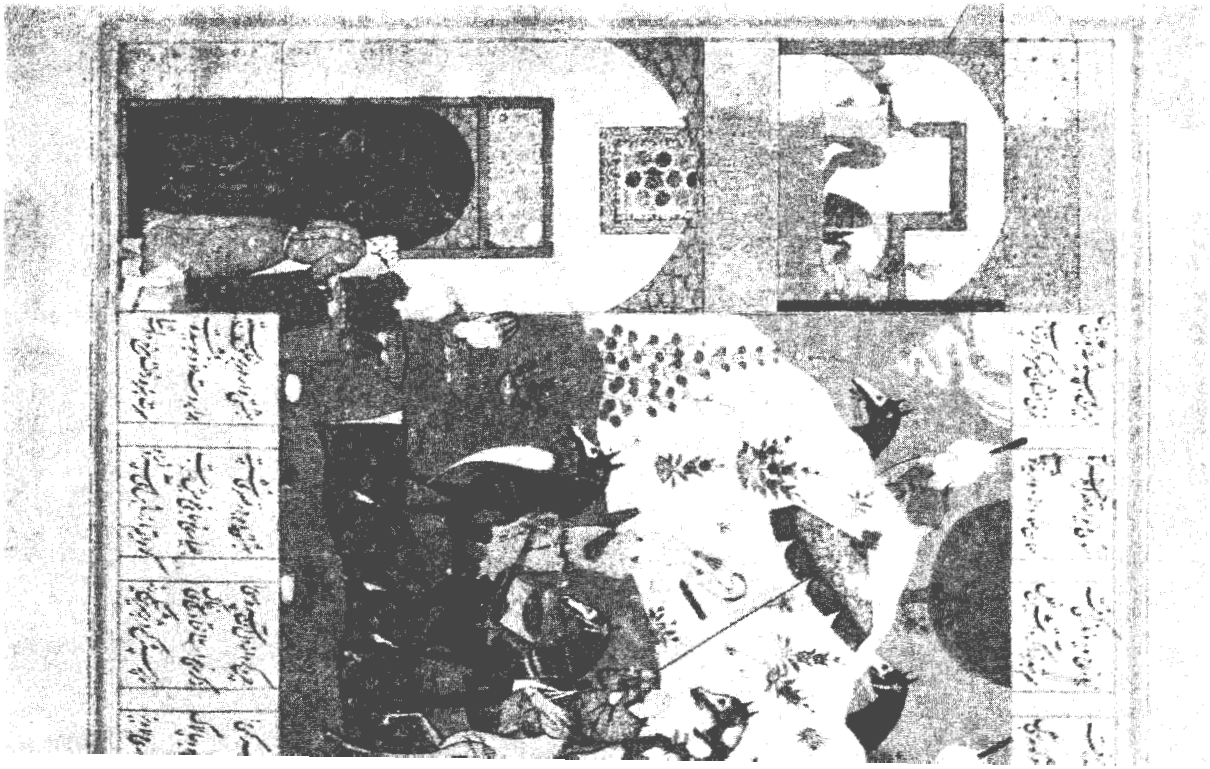
لوحه ۵۶ـ چوگان‌بازی [دیوان ـ حافظ]، ۹۳۹ ه. ق، انستیتوی بررسی‌های خاور زمین ـ لنینگراد.

لوحه ۵۷ـ چوگان‌بازی [خمسه ـ نظامی] ، ۹۵۰ ه.ق، انستیتوی بررسی‌های خاورزمین ـ لنینگراد.

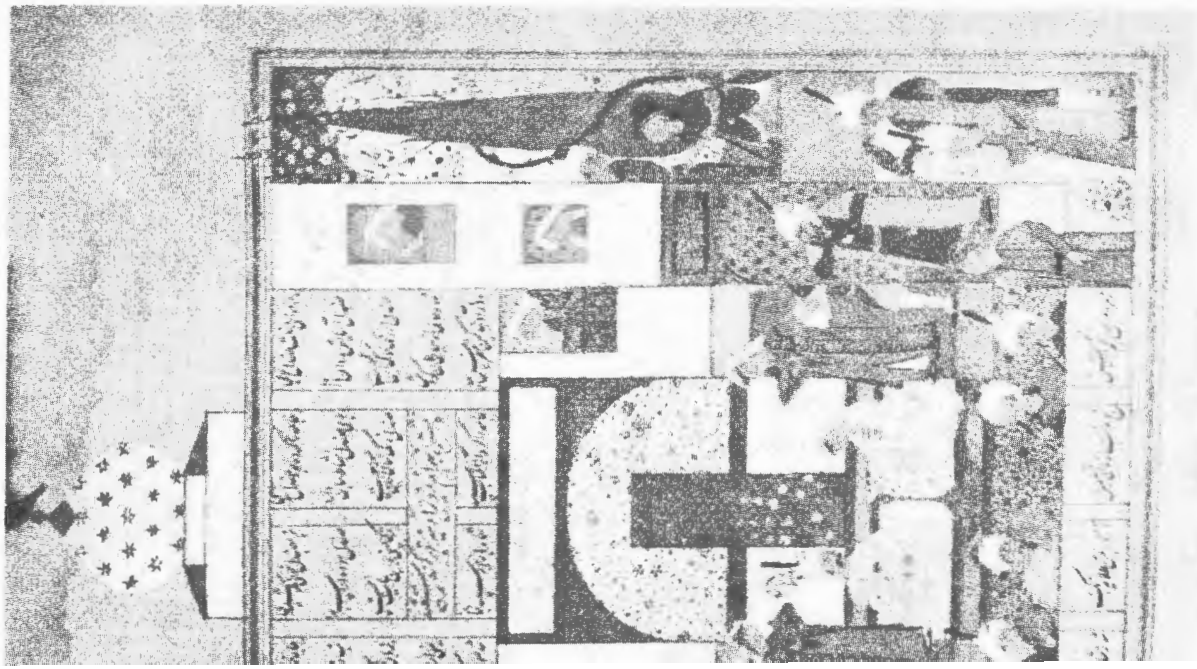
ارجه ۵۸ دیدگاه خانه اخیمه ـ نظامی ۹۵۵ هـ.ق. انستیتوی بررسی‌های خاور زمین ـ اینگرلد.

لوحهٔ ۵۹ — درحمام [خمسهٔ نظامی]، ۹۵۲ هـ.ق، کتابخانهٔ دولتی لنینگراد.

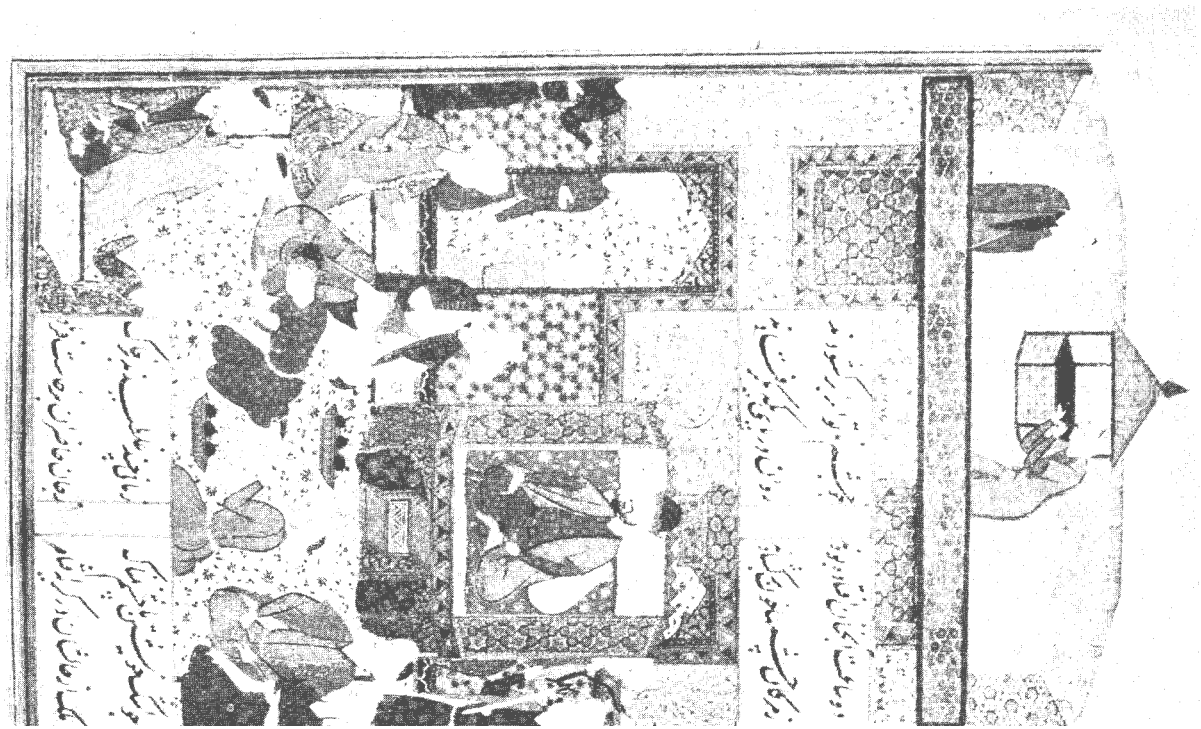
لوحه ۶۰ـ خسرو در برابر کاخ شیرین [خمسه ـ نظامی]، ۹۵۲ هـ.ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.



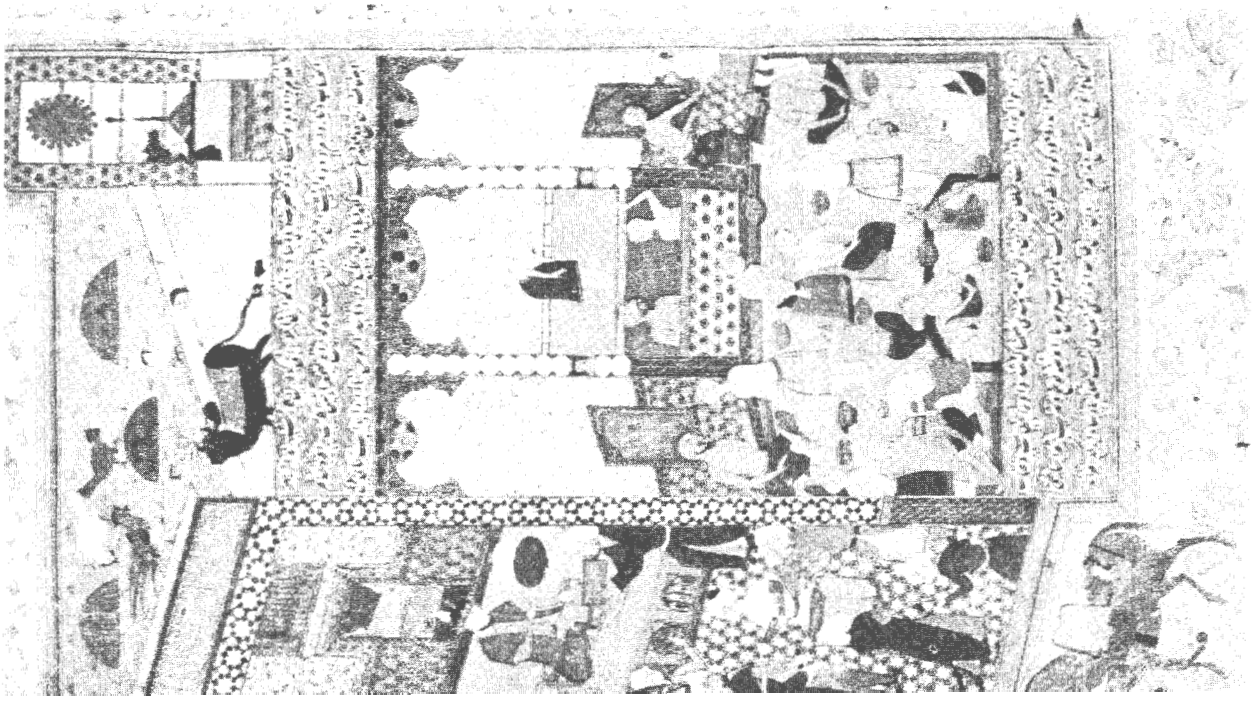
لوحه ۶۱ـ بهرام‌گور در گنبد سپید [خمسه ـ نظامی]، ۹۵۲ ه.ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.



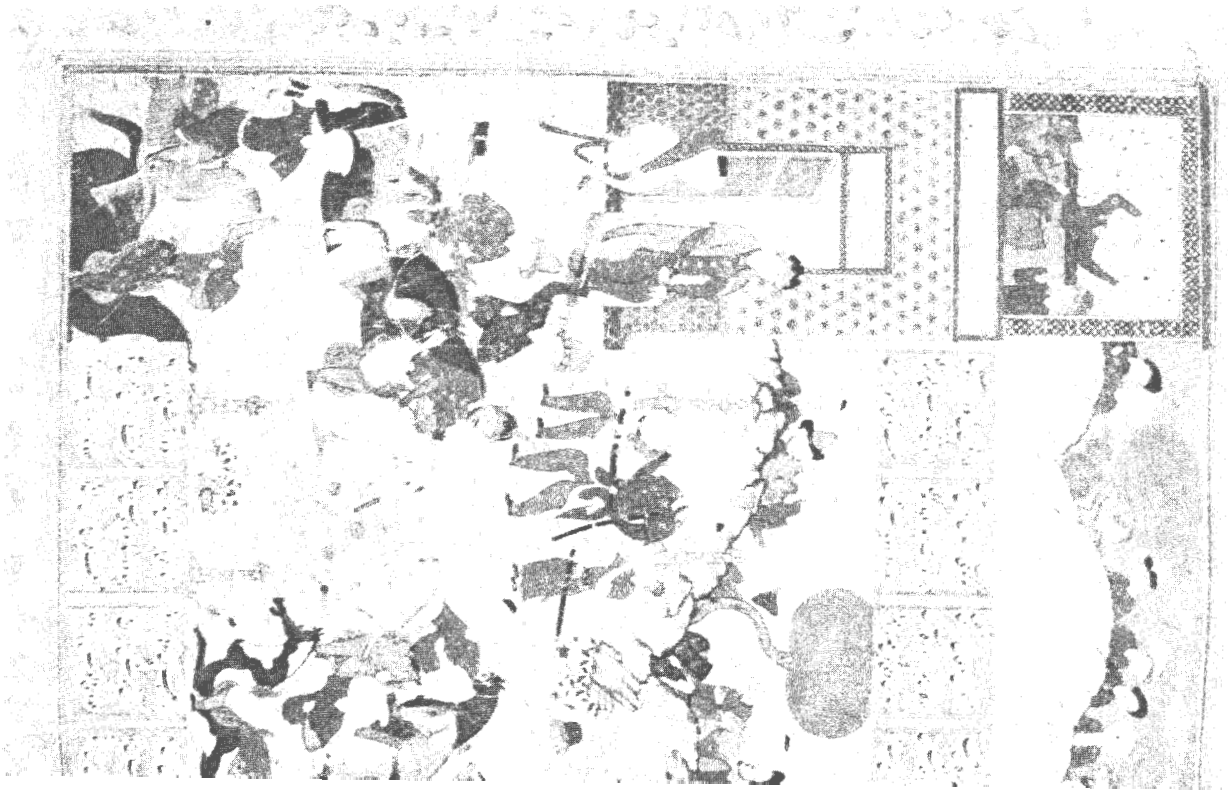
لوحه ۶۲ـ دربارگاه حاکم [مهر ومشتری ـ عصار]، اواخر سده دهم هـق، کتابخانه دولتی لنینگراد.



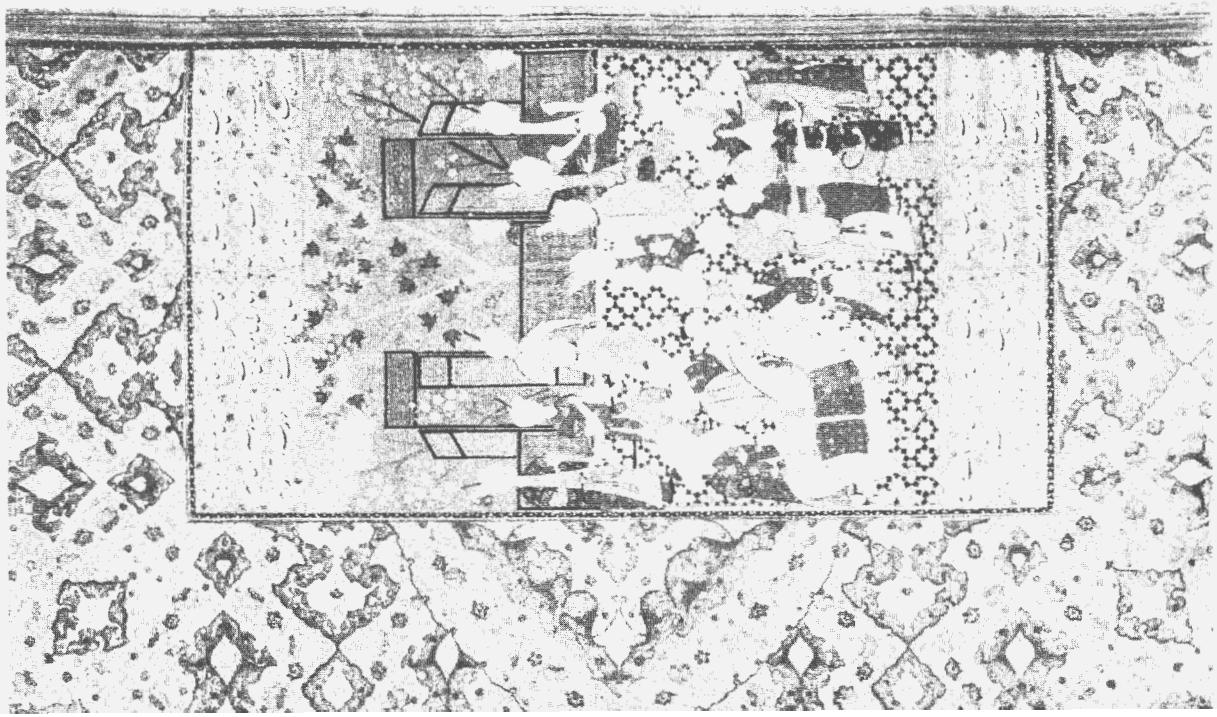
لوحه ۶۳ــ در حمام [شاهنامه ــ فردوسی]، ۹۹۲ ه.ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.



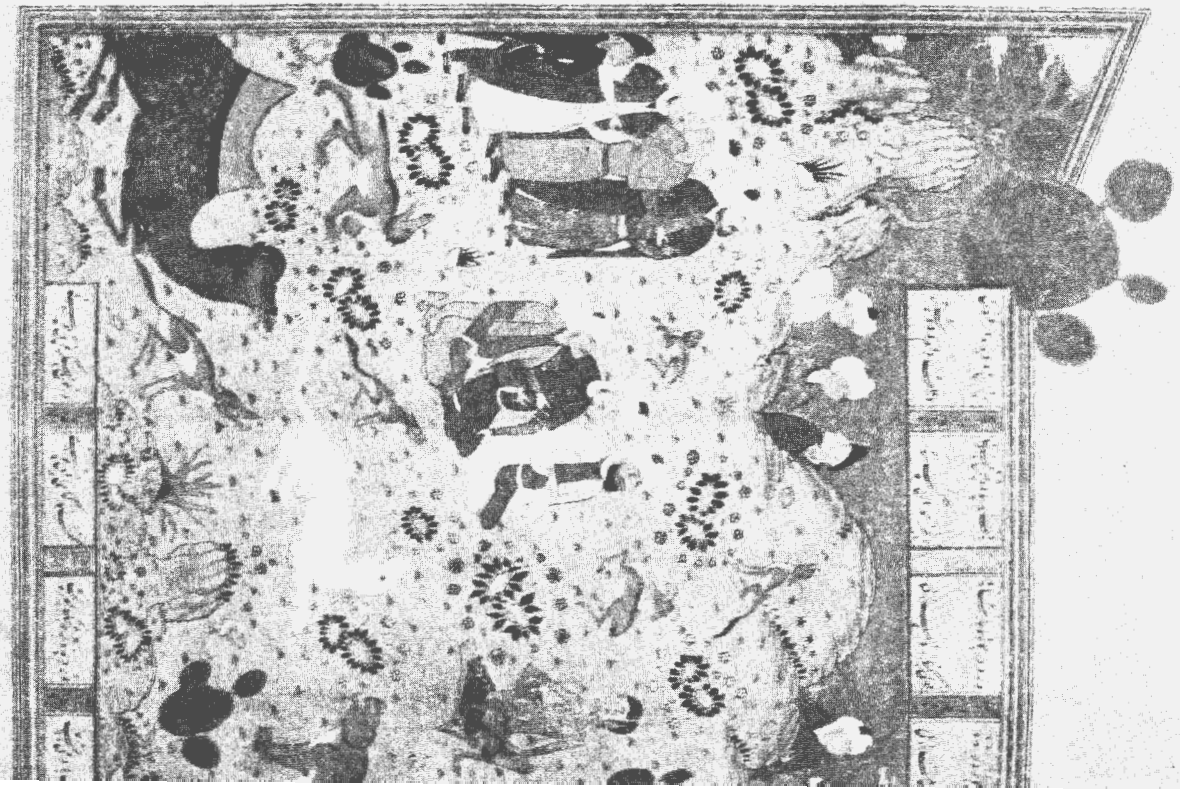
لوحه ۶۴ــ چوگان‌بازی [شاهنامه ــ فردوسی]، ۹۹۲ هـ.ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.



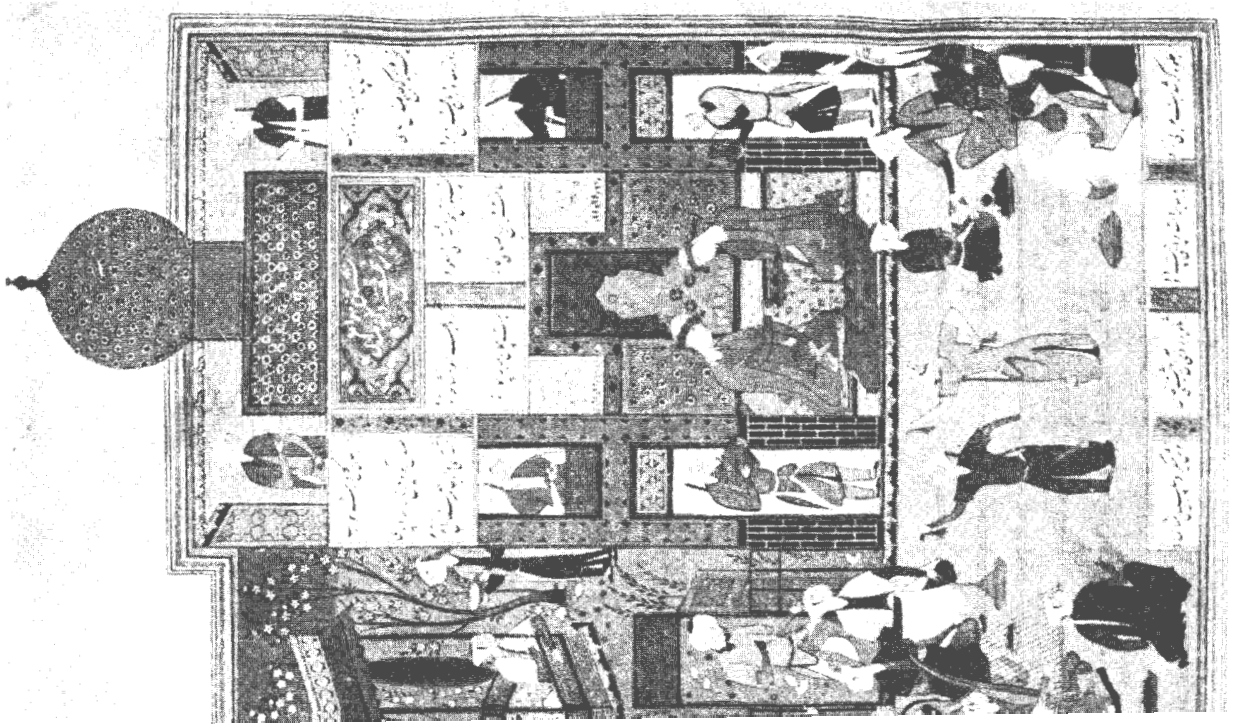
لوحه ۶۵ـ جشن تاجگذاری لهراسب[شاهنامه ـ فردوسی]، ۹۹۲ هـ.ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.



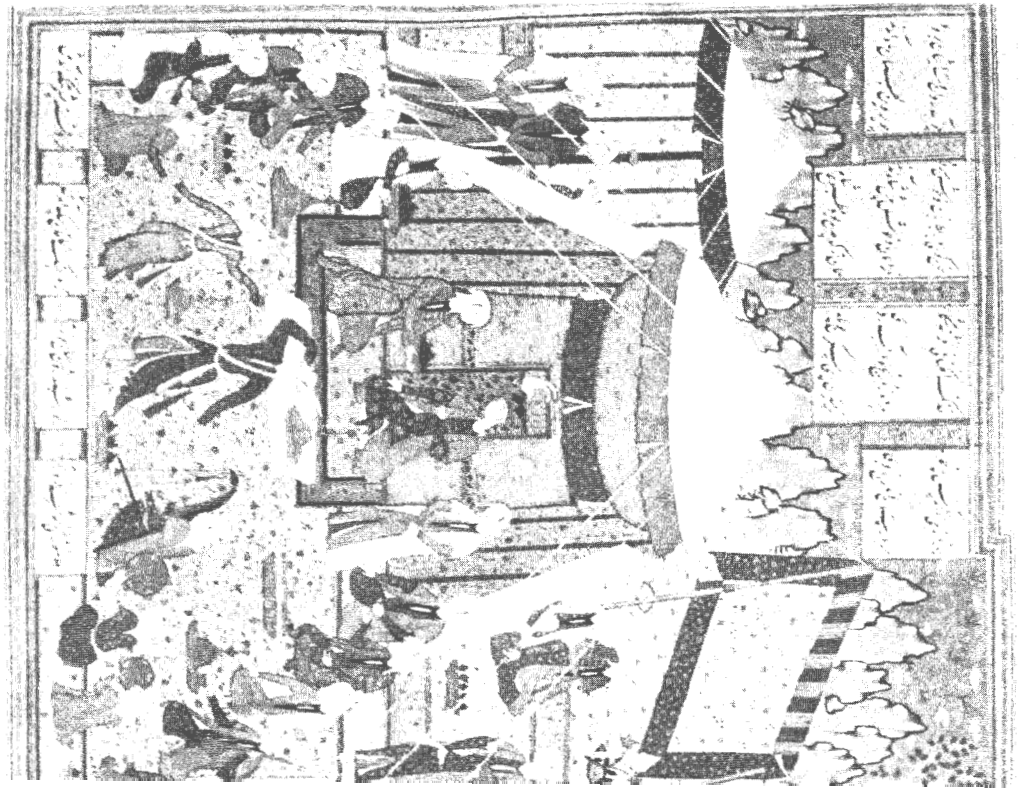
لوحه ۶۶ـ دیدار خویشاوندان از مجنون در بیابان [کلیات ـ امیرخسرو دهلوی]، اواخر سده دهم هـ. ق. کتابخانه دولتی لنینگراد.



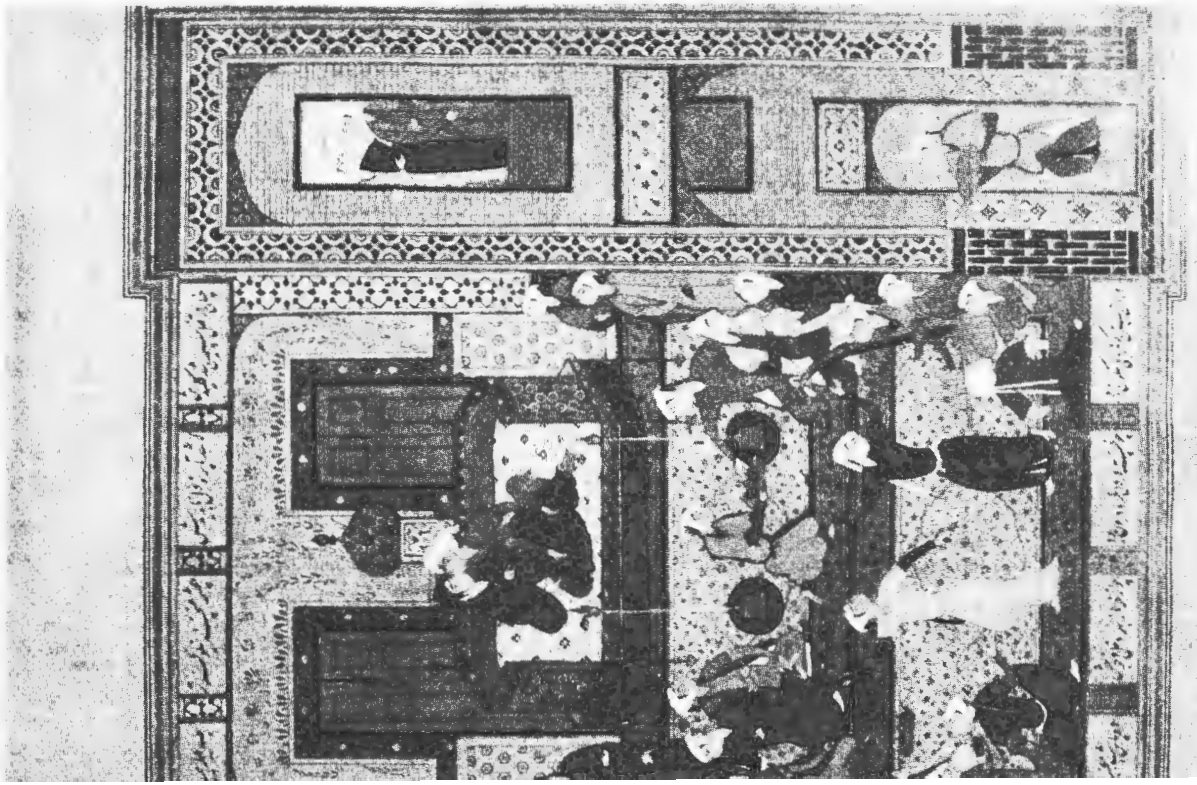
لوحه ۶۷ـ بهرام در گنبدصندل رنگ [کلیات ـ امیرخسرو دهلوی] ، اواخر سده دهم هـ. ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.



لوحه ۶۸ــ بزم اسکندر در دامان طبیعت [کلیات ــ امیر خسرو دهلوی] ، اواخر سده دهم هـ.ق. کتابخانه دولتی لنینگراد.



لوحه ۶۹ـ خضرخان و دولرانی در کاخ [کلیات ـ امیرخسرو دهلوی] ، اواخر سده دهم ه.ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.



۸

در سده دهم هجری در آسیای میانه وکانون فرهنگی اش یعنی بخارا، هنر کاملاً اصیلی تحول یافت که شمار زیادی از استادان‌محلی را دربر می گرفت. نخست، بسیاری از کارگزاران فرهنگ درهرات به آنجا دعوت یا فرستاده شدند؛ و سپس همکاری نزدیک استادان محلی با اینان هنر نومایه‌ای رابه بارآورد که باعث معروفیت فرهنگ بخارا درسده دهم شد.

بنا به گفته **میرزامحمدحیدر**، یکی از مورخان آنزمان، در سال های ۴۰ «مقارن حکمروایی **عبیدالله‌شاه**، بخارا آنچنان‌مرکزی برای هنرها و علوم شده بود که به هرات عصر میرزا سلطان حسین (بایقرا) می‌مانست».[۳۵] یکی دیگراز معاصران یعنی **حسن‌نصاری** مؤلف تذکره‌مورخ ۹۷۲ه. کتابخانه **عبدالعزیز** فرزند عبیدالله* و

* عبیدالله، چهارمین از امرای شیبانی (ازبك) بود که در ۹۴۰ه. بر تخت نشست و درسال ۹۴۶ه. وفات یافت. وی چندبار با شاه تهماسب صفوی جنگید. فرزندش، عبدالعزیز، مؤسس خاندان امرای بخارا شعبدامرای شیبانی بود.

حاکم بخارا را می‌ستاید. در این کتابخانه کارگاهی بود که توسط خطاط و نقاشی به‌نام **سلطان‌میرک‌منشی** اداره می‌شد.[۳۶] نسخ نفیس بخارا در نیمه سده دهم که تا بـه امروز حفظ شده، مؤید اطلاعات یاد شده هستند.

این آثار بخارایی از دو گرایش متحول زمان تـأثیر گرفتند. نخستین گرایش، به نقاشان هرات که به‌بخارا رفتند ونیز به‌شاگردانشان مربوط می‌شد. و دومین گرایش، شیوه مستقل بخارا را کـه در روند شکل گیری بود، منعکس می‌ساخت.

مستعدترین نماینده یکی از گرایش‌ها، **محمود مذهب*** نـام داشت که نقاشی های سال‌های ۵۰ تا ۷۰ وی نشان دهنده مسیر تکوین کار خلاقه‌اش هستند، و به روشنی به دو گروه تقسیم می‌شوند. گروه نخست مشتمل‌اند بر تصاویر **مخزن الاسرار** نظامی مـورخ **۹۵۲ه.** (کتابخانه ملی، پاریس)[۳۷]، **بوستان** سعدی مورخ **۹۵۶ه.** (مجموعه ك. گلبنکیان،لیسبن) [۳۸] و **بهارستان** جامی[۳۹] مورخ **۹۵۷ه.** این آثار را که در یك‌برهه و با یك‌اسلوب ساخته شده‌اند، باید بسان کل‌واحدی تلقی کرد. انبوه صخره‌های‌رنگارنگ با گلهاودرختان ظریف،نمودی بس سبك دارند. پیکرهای سایه‌وار باچیره دستی قلـم گیری شده؛ و تناسب بین هر پیکر وهر حرکت از دقت شگفت انگیزی برخوردار است.

---

* محمود مذهب شاگرد مولانا میرعلی هروی خطاط مشهور بود، اما در تذهیب بیش از خوشنویسی مهارت داشت (بنابه‌قول مصطفی عالـی). گویا پس از هجوم ازبکان به هرات مولانا میرعلی و نیز محمود مذهب به بخارا منتقل شدند.

گروه دوم، مشتمل بر نقاشی‌ها و تك‌چهره‌هایی است که‌درسال های ۶۰و ۷۰ سده دهم ساخته شده‌اند؛[۴۰] و تأثیر شیوه خاص بخارا در اینها به روشنی آشکار است. این شیوه درسال های ۶۰ شکل گرفته بودوترکیب سنت‌های محلی و نقاشی هرات را نشان می‌داد. امرمسلم آنست که محمود مذهب وکار خلاقه‌اش تأثیرزیادی را برروند کلی شکل گیری هنر بخارابرجای گذاشت. ولی‌درعین‌حال،اونمی‌توانست از گرایش‌های نو برکنار ماند. هنروی در یك روند بغرنج طولانی‌از تأثیرات متقابل، تدریجاً تغییر کرد.

اسلوب نقاشی‌اش موجزتر شد: سایه زنی پرکار از بین رفت؛ خصلت خطوط شکل دهنده پیکرها و خطوط کناره‌نما و چین‌وشکن جامه‌ها اکنون به یك‌سان نیست. نرمش وانحناشان کاهش یافته؛ وکل تصویرچون یك‌لکه رنگ‌همگون به‌نظر می‌آید.

مراحل تکوین کارخلاقه محمود مذهب بازتابی از مراحل مختلف تحول چشمگیرمکتب بخارا درسال های ۵۰ تا ۸۰ سده دهم است. این، پایان مرحله نخست، یعنی دوره گذار، در مسیری بود که نقاشان بر زمینه سنت محلی و دستاورد های درخشان استادان هرات، هنر نومایه‌ای را دربخارا بنیان نهادند.

سپس دوره دوم‌فرارسید؛ یعنی دوره‌ای که طی آن‌هنرتصویری مستقل بخارا، که در نیمه‌های سده دهم شکل گرفته بود، تحول یافت و درسال های ۷۰و ۸۰ به شکوفایی‌رسید. پیشرو شیوه‌نو، عبدالله*بود،

*این‌عبدالله ، گویا شاگرد محمود مذهب بوده است. باعبدالله‌مذهب یا مولانا عبدالله شیرازی‌که قبلا شرحش رفت، اشتباه نشود.

زیرا دقیقاً درنقاشی‌های او بود که اصالت این شیوه بارزشد. این رادر طرزپرداخت برخی پیکرهای خپله با اشکال مدور مشخص (صورت های گرد، شکاف مایل‌چشمها، دهان کوچك نزدیك به‌بینی و چانه‌پهن) میتوان دید.

شخصیت کار عبدالله در ترکیب بندی ساده و روشن، رنگ پرمایه و تمیز و طرح ظریف، حس می‌شود. شخصیت کارش را در سیاق نقاشی اش نیز که بزرگ و اندکی سنگین به نظر می آید (زیرا از اجزاء خرد و خطوط بریده و خط های کناره نما وپیکرهای سایه‌وار عاری است) میتواندید. **دونقاشی عاشق‌ومعشوق** ازنسخه **بوستان** سعدی مورخ ۹۸۳ه. (کتابخانه دولتی، لنینگراد ـ **لوحه ۷۵ و لوحه‌رنگین ۱۵**) شاید نمونه‌های برجسته‌ای‌ازکارش باشند. دیاکونوا N.V.Diakonova با دلایل محکمی این نقاشی‌ها را کار استاد مزبور می‌داند.[۴۱] سایرنقاشی های بخارایی که اینجا ارائه شده، درزمره نقاشی‌هایی هستندکه روال کار وی را دارند؛ و به **سالهایی‌از** سده دهم متعلق‌اندکه مکتب نو به حد اعلای فعالیت خودرسید(لوحه های ۷۰ تا ۷۴).

مجموعه تصاویر نسخه بخارایی **شاهنامه** مورخ ۱۰۱۱ه. (کتابخانه دولتی، لنینگراد ـ لوحه‌های ۷۶ و ۷۷) به‌آغاز سده یازدهم مربوط است. این نقاشی‌ها گرچه کیفیتاً نازل‌اند ولی از لحاظ طرز پرداخت مناظر طبیعی ومعماری و آدم های کاملاً ویژه، توجه را بر می‌انگیزند. مثلاً در مجلس **نبرد بهرام در پیشگاه شنگل** (لوحه ۷۷) ایجاز بسیار، بازنمایی دوبعدی بنا و آدم های ناهنجاری که بر

زمینه‌ای به رنگ یکنواخت و خنثی تصویر شده‌اند، یادآور نقاشی های مشهور نقاش آسیای میانه به نام **محمد مراد سمرقندی** در **شاهنامه** مورخ ۹۶۴ه. هستند (انستیتوی بررسی های خاور زمین ، تاشکند- لوحه‌های ۷۸ تا ۸۱)[۲۲]. کافی است که مجلس یادشده را با کارهای محمد مراد سمرقندی در شاهنامه مذکور- مثلا **مشاوره افراسیاب با همراهان** (لوحه ۸۱) یا **گفتگوی زال زر با میهراب کابلی**- مقایسه کنیم تا تشابه چشمگیرشان عیان شود : همان تپه‌های یکدستی که با خطوط کلفت رنگین قلم‌گیری شده‌اند (لوحه ۸۰)؛ همان جامه‌ها؛ همان شالی که دو دور به کمر پیچیده شده و گره‌خورده و دوسرش آویزانست (وگهگاه دو رنگه است)؛ همان دستارها و کلاه‌خودها؛ وخلاصه، تمامی جزئیات مشابه‌اند .

بنابراین، به این نتیجه می‌رسیم که محمد مراد سمرقندی نقاشی هایش را مدتها پس از نگارش نسخه مزبور ساخته است. بعلاوه ، آثار دیگرش را که تاکنون سالم مانده‌اند، در نسخه **بوستان** سعدی (کتابخانه چستربیتی Chester Beaty، دابلین) همراه آثار محمد **شریف**- که یکی از آنها تاریخ ۱۰۲۵ه. دارد- و آثار **محمددرویش**- که به سال ۱۰۲۷ه. نسخه **داستان زیب و زیور** (موزه بریتانیا، لندن)[۲۳] را نگاشته و تذهیب کرده است - میتوان یافت. همه اینها و نیز سبک خاص محمد مراد سمرقندی که نمیتوان آنرا ویژه نقاشی آسیای میانه در آغاز سده یازدهم هجری تلقی کرد، ثابت می کند که علی‌رغم فرضی که در گذشته بر مبنای تاریخ نگارش **شاهنامه** مجموعه تاشکند مطرح بود، دوره کار خلاقه محمد مراد از اواخر سده دهم تا حدود ربع اول

سده یازدهم بوده، ونه‌از میانه سده دهم تا آغاز سده یازدهم. نقاشی های او از لحاظ ایجاز، سادگی شگردها و وسایل بکار رفته، ونیز از لحاظ اهداف هنری جدید و درك تازه از چگونگـی نمایش انسان ، قابل توجه‌اند.

این نقاش، از بسیاری شگردهای تزیینی امتناع می کند و در اکثر مجالس، پیکرها را برپسزمینه‌ای یکنواخت نشان می‌دهد. باین طریق توجه بیننده بیشتر به‌پیکرها معطوف می‌شود. سکنات‌وحرکات پیکرها به‌نحوی غیر معمول زنده‌اند (مثلا درمجلس **پسران‌فریدون درحضورشاه‌یمن** ـ لوحه ۷۹).

اما جالب‌تر از این، اختلاف‌شکل چهره‌ها و تنوع خم‌ابروان درکار اوست. نقاش غالباً وضع مردمك چشم رانیز بطرزی گونه‌گون ترسیم می کند. به سبب همه اینها، او به نمایاندن حالات خشم،ترس، تعجب وغم دست مـی‌یابد. کار محمد مراد سمرقندی در مجمـوع پیشرفت نقاشی درجهت توجه فزاینده به انسان، قدر و اعتبار والایی دارد.

نیمه سده یازدهم، ازلحاظ دستاوردهای درخشان کارگاه‌بخارا حائز اهمیت بود. شیوه آن دوره درنقاشی‌های نسخه **خمسه نظامـی** مورخ ۱۰۵۸ه. (کتابخانه دولتی، لنینگراد ـ لوحه‌های ۸۲ تا ۸۷) نیك انعکاس یافته است. ارزنده‌ترین دستاوردهای مراحل قبلی تحول نقاشی کتاب در آسیای میانه، درآنجاترکیب شد وبه شکوفایی‌رسید. از نقاشان کارگاه بخارا درنیمه دوم سده یازدهم، **محمدمقیم،عوض محمد، محمدامین ، محمدسلیم، بهزاد، خواجه‌گدای‌نقاش** شناخته

شده‌اند. به احتمال قوی همه این استادان، ویا دستکم بیشترشان، در مصورسازی نسخه برجسته خمسه مورخ ۱۰۵۸ه. موجود درمجموعه لنینگراد مشارکت کرده‌انـد. نخستین بررسی کنندگـان این نسخه یعنی او.ف. آکیموشکین O.F.Akimushkin و ا.ا. ایوانـف A.A.Ivanov با دلایلی محکم شماری از نقاشی‌ها را به محمدمقیم نسبت داده‌اند.[۴۴] فردیت هنری نقاش کاملاً برجسته و اصیـل است و تماس هایی را باهنر هندوستان به اثبات می‌رساند. ترکیب بندی دو نقاشی بهرام‌گور درگنبدزرد(لوحه ۸۴)و مجلس شکار خسرو وشیرین(لوحه ۸۵)و نیز شماری از مجالس‌شکار (کتابخانه دولتی لنینگراد) نشان می‌دهند که درطرز پرداخت فضا وعمق نمایی با بنایی که ارپشت تپه‌ها پیداست، و همچنین پرکاری در ترسیم برگها وبرخی اشخاص، مشابهتی با هنر مغولی هند وجود دارد.

اما این شباهت چندان مهم نیست؛ زیرا نقاشی های بخارایـی از استحکام نظم هنری خود برخوردارند که رنگ یکی از ویژگی‌های عمده آنست: رنگ‌های روشن وبسیار درخشنده وخـالص، و ترکیب نامتداول مایه‌های کبود ونخودی و زرد دراین نقاشی‌ها،سنت رنگ‌آمیزی درخشان نقاشی آسیای میانه را بوجودآوردند.

شماری از نقاشی‌های نسخه مورد بحث بطرز چشمگیری شاد وزنده‌اند. ساختار فضا، عمق‌نمایی خطی، اسلوب‌بی‌تکلف‌پیکرنمایی آدمها ـ بگونه‌ای که هرچه دورتر باشند، کـوچکترمجسم‌می‌شونـد ـ تماماً حاکی ازچیره‌دستی بسیار است (لوحه‌های ۸۳ و ۸۶ و ۸۷).

دریکی از نقاشی‌ها،بطورغیرمنتظره‌ای باآدمی برخوردمی کنیم

که محمدی مبدع آنست: چوپانی که بر فراز صخره‌ها نی می‌نوازد (لوحه ۸۳). این نقشمایه نیز مانند شگرد اصلا هندی ترسیم تورسفید جامه زنان، از طریق آثار مغولی هند بـه نقاشی آسیای مرکزی راه یافت.

در این نقاشی‌ها، روش‌ها و جزئیات جدیدی که اشاره کردیم، جان تازه‌ای در هنر آسیای مرکزی دمید. اگر درتصاویر محمد مقیم تاثیر هنر هندوستان‌هنوز مستقیم وعیـان بود، درنقاشی‌های گروه دوم، پژواکی‌از شیوه‌نوین هنرتصویری آشکار شد.

برداشت نوعی سبُکی‌ولطافت که به وسیله رنگ‌ملایم‌ـترکیبِ مایه‌های کبود و نـارنجی و زرد و سبزـ افزون شده، در هماهنگـی شکوهمندی، بس‌پاك وشفاف به‌نظر می‌رسد.

به گفته میرزایف A . M. Mirzayev ، روابط دوستانه‌ای که در نیمه دوم سده دهم بین هندوستان و آسیای مرکزی‌برقرارشد، ارتباط نزدیك و استواری را درعرصه ادبیات نتیجه‌داد.[۴۵] نقاشی‌های آسیای مرکزی درسده یازدهم، همکاری نزدیکی را نیز بین این دو درزمینه هنرهای زیبا به ثبوت می‌رسانند.

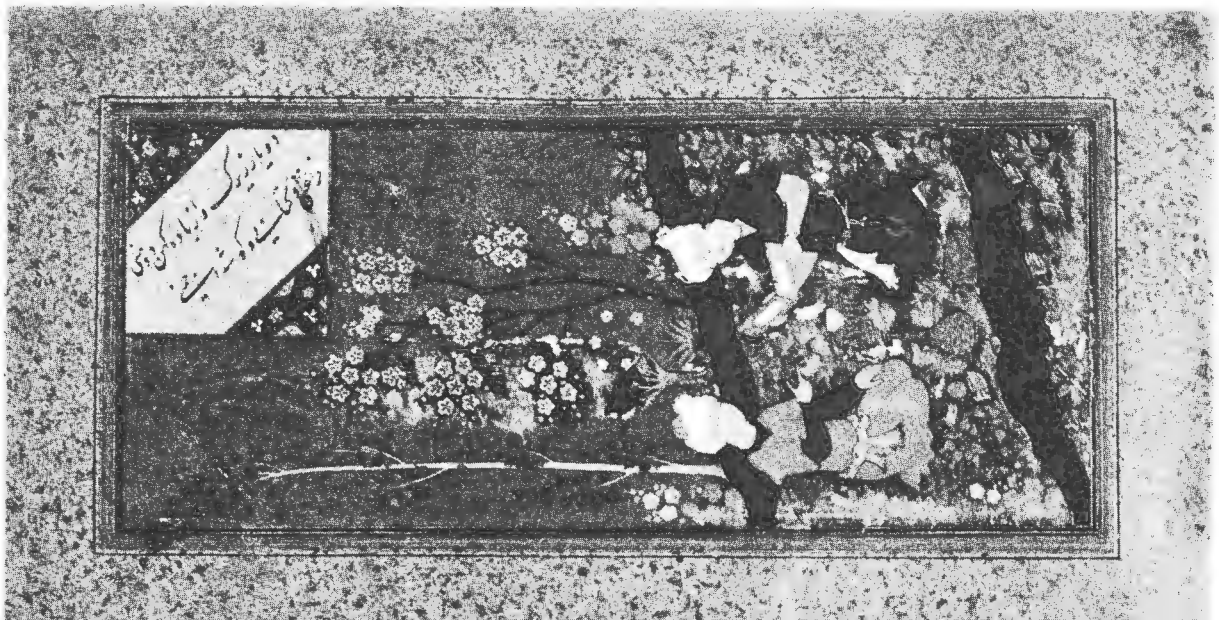
نقاشی هند، هنر تصویری آسیای مرکزی‌را پرمایه‌کرد؛ ودستاوردهای مکاتب مختلف‌نقاشی سده دهم‌ایران را به‌آن عرضه داشت. زیراتماس مستقیم آسیای مرکزی با ایران به‌سبب تقابل خصمانه سیاسی ومذهبی قطع شده بود.

بنابراین، نقاشیهای مکاتب ایرانو آسیای مرکزی گونه‌گونی‌واختلاف

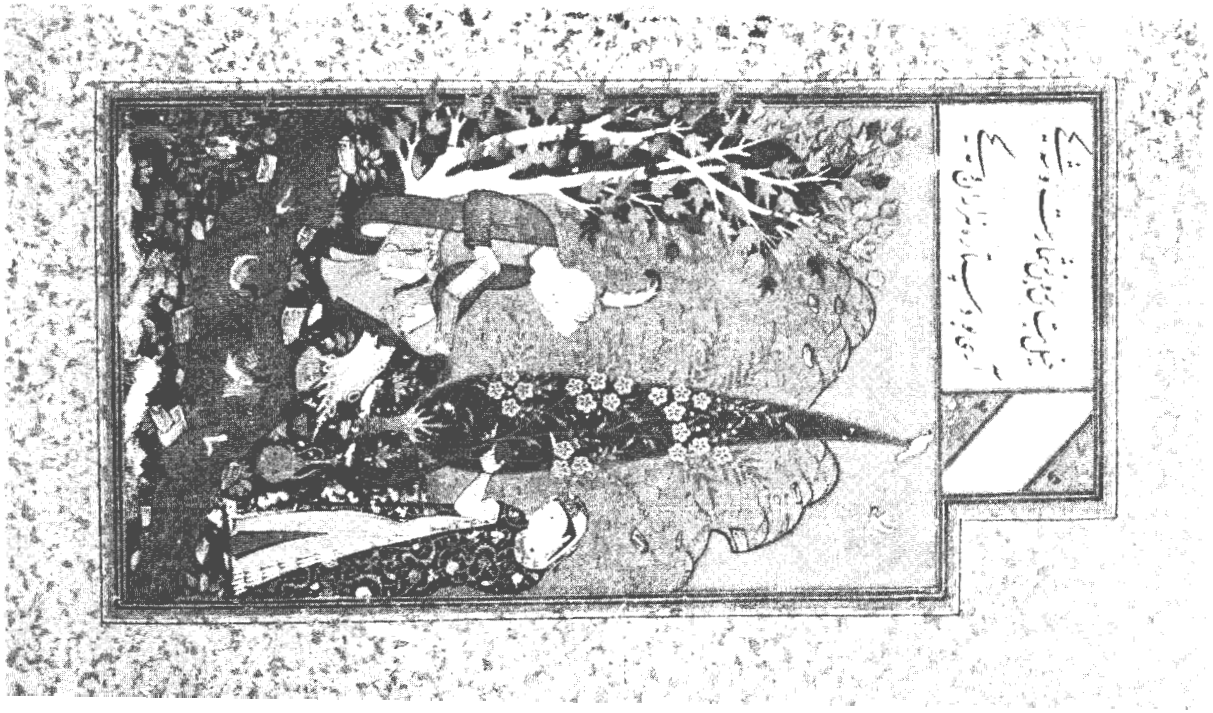
زیادی را نشان می‌دهند. وهمین امر، پیشرفت عام‌این هنر، ونیزتکامل جداگانه هر مکتب را میسر می‌کند. بدین سبب بود که نقاشی کتاب در هردوخطه به‌تحول شگرفی دست یافت.

امادراوج هرفراز، نشانه‌هایی ازیك نشیب رانیز می‌توان دید. سراشیبی نقاشی ایران از پایان سده دهم آغاز می‌شود.

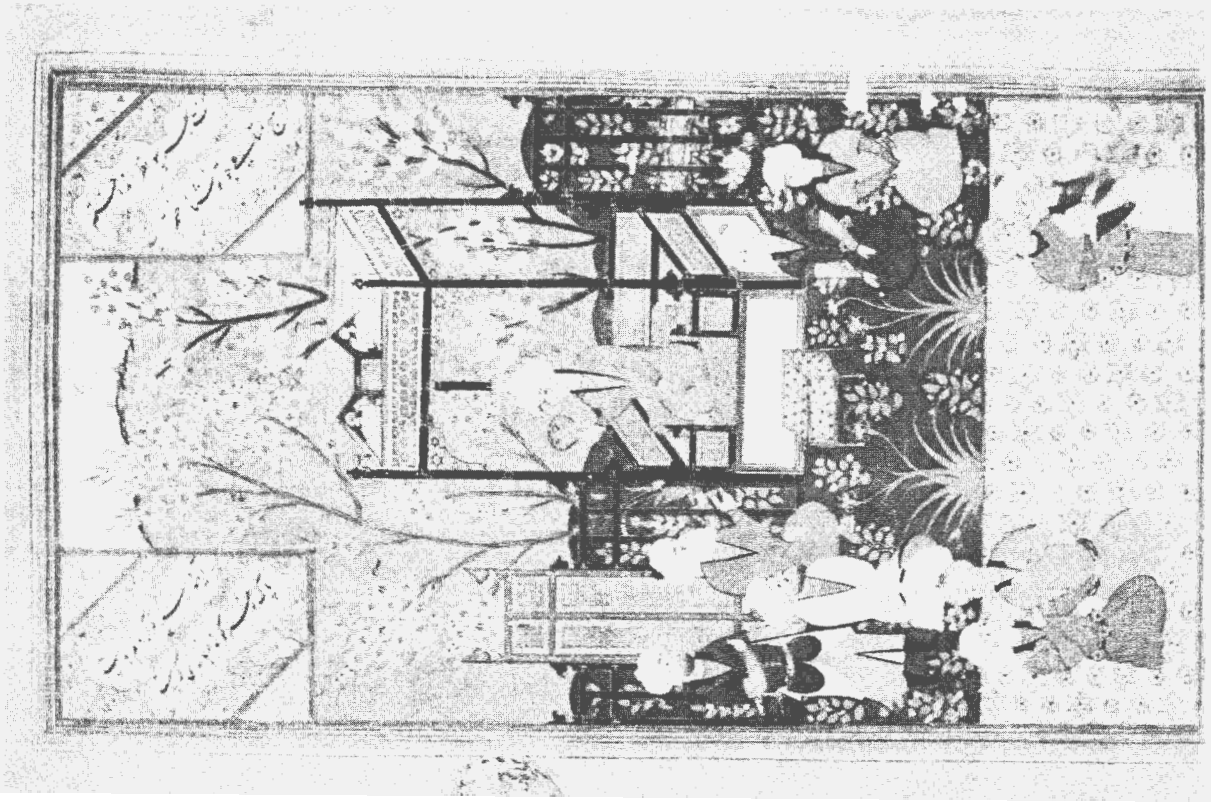
لوحه ۷۰ـ مشاعره [بیاض]، ۹۳۵ هـ. ق، انستیتوی بررسی‌های خاورزمین- لنینگراد.



لوحه ۷۱ـ عاشق ومعشوق [بياض]، ۹۳۵ هـ.ق، انستيتوي بررسي‌هاي خاور زمين ـ لنينگراد.

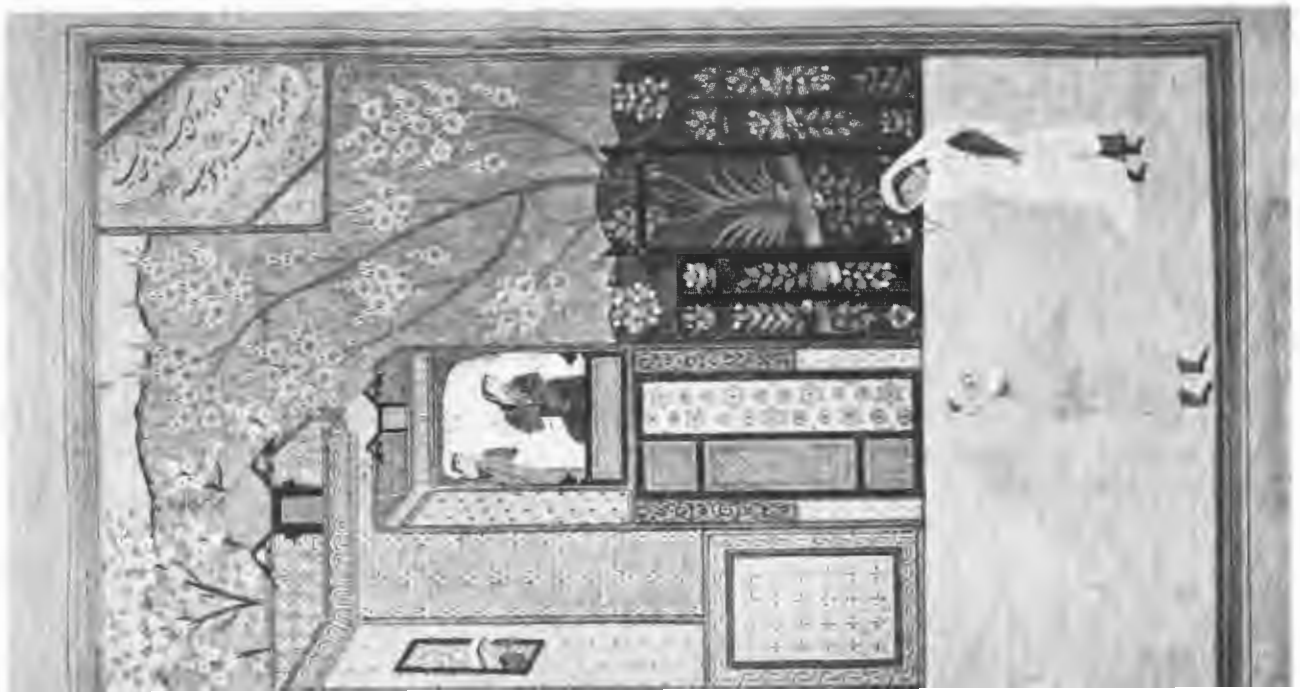


لوحه ۷۲ ـ یوسف و آیینه [تحفة‌الاحرار ـ جامی] ، نیمه دوم سده دهم ه.ق. کتابخانه دولتی لنینگراد.

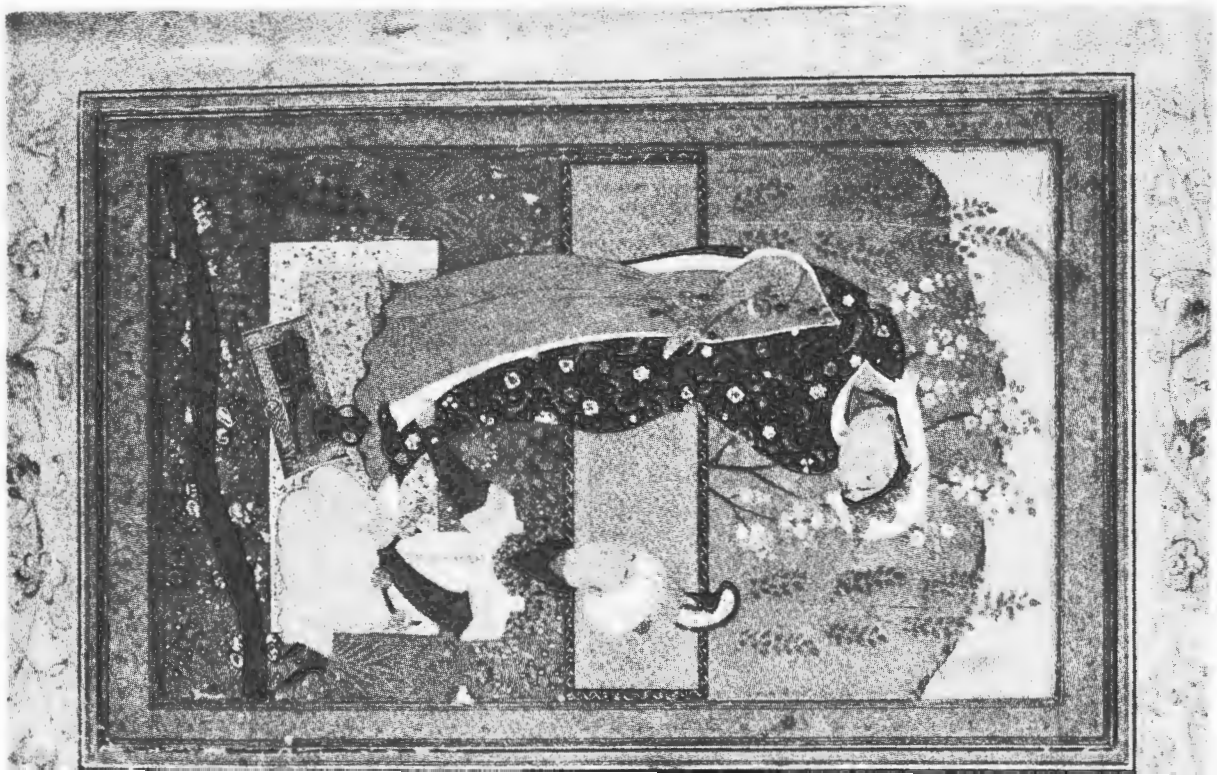


لوحه ۷۳ ـ پرواز لاك پشت [تحفة‌الاحرار ـ جامی] ، نیمه دوم سده دهم هـ. ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.

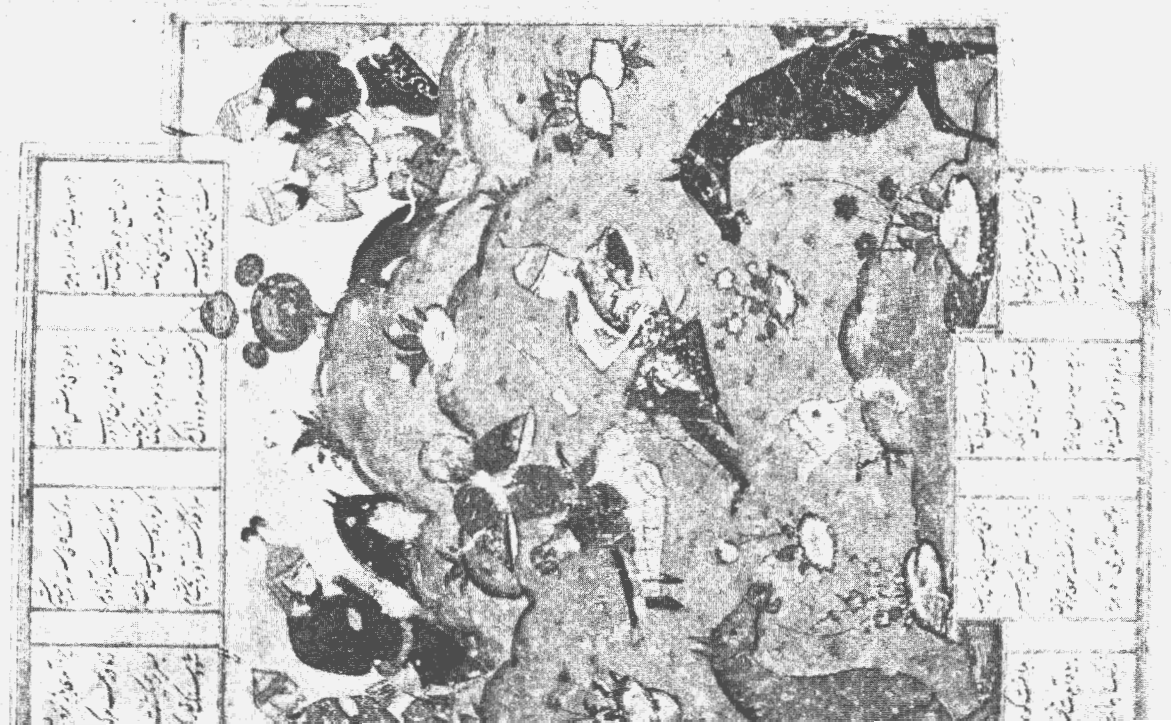
لوحه ۷۴ ـ برخورد پیرمرد با زیباروی [تحفة‌الاحرار ـ جامی]، نیمه دوم سده دهم هـ.ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.



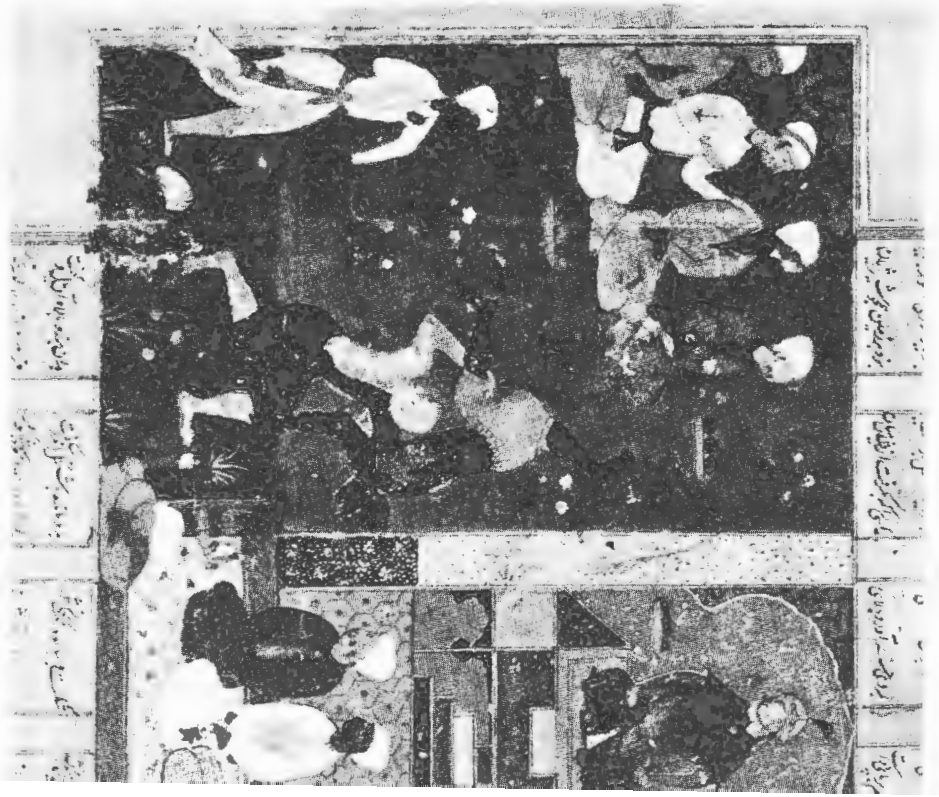
لوحه ۷۵ ـ عاشق ومعشوق [بوستان ـ سعدی]، ۹۸۳ هـ. ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.



لوحه ۷۶ ـ سوگواری رستم برسهراب [شاهنامه ـ فردوسی]. ۱۵۱۱ هـ.ق. کتابخانه دولتی لنینگراد.



لوحه ۷۷ - زورآزمایی بهرام گور در پیشگاه شنگل [شاهنامه - فردوسی] ، ۱۵۱۱ ه.ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.



لوحه ۷۸ ـ گرفتار کردن فریدون ضحاك را [شاهنامه ـ فردوسی]، ۹۶۴ه.ق، انستیتوی بررسی‌های خاورزمین ـ تاشکند.

لوحه ۷۹ - پسران فریدون به‌عنوان داماد در بارگاه شاه یمن [شاهنامه- فردوسی]، ۹۶۴ هـ.ق، انستیتوی بررسی‌های خاور زمین - تاشکند.

لوحه ۸۵ - بیژن و منیژه در خیمه [شاهنامه - فردوسی]، ۹۶۴ هـ. ق، انستیتوی بررسی‌های خاور زمین - تاشکند.

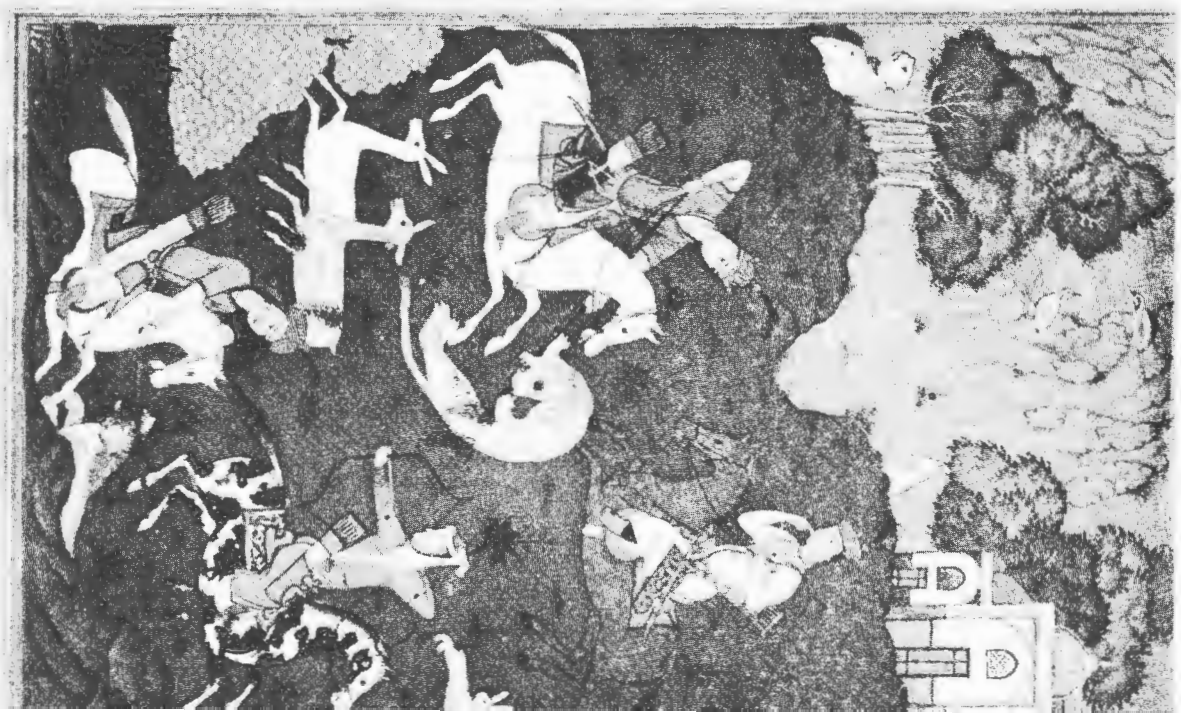
لوحه ۸۱ـ مشاوره افراسیاب با همراهان خویش [شاهنامه‌ـ فردوسی] ، ۹۶۴ هـ. ق، انستیتوی بررسی‌های خاور زمین‌ـ تاشکند.

لوحهٔ ۸۲ – مجنون در کعبه [خمسهٔ نظامی]، ۱۵۵۸ هـ. ق، کتابخانهٔ دولتی لنینگراد.

لوحه ۸۳ـ مجنون در خیمه‌گاه لیلی [خمسه ـ نظامی]، ۱۵۵۸ه. ق. کتابخانه دولتی لنینگراد.

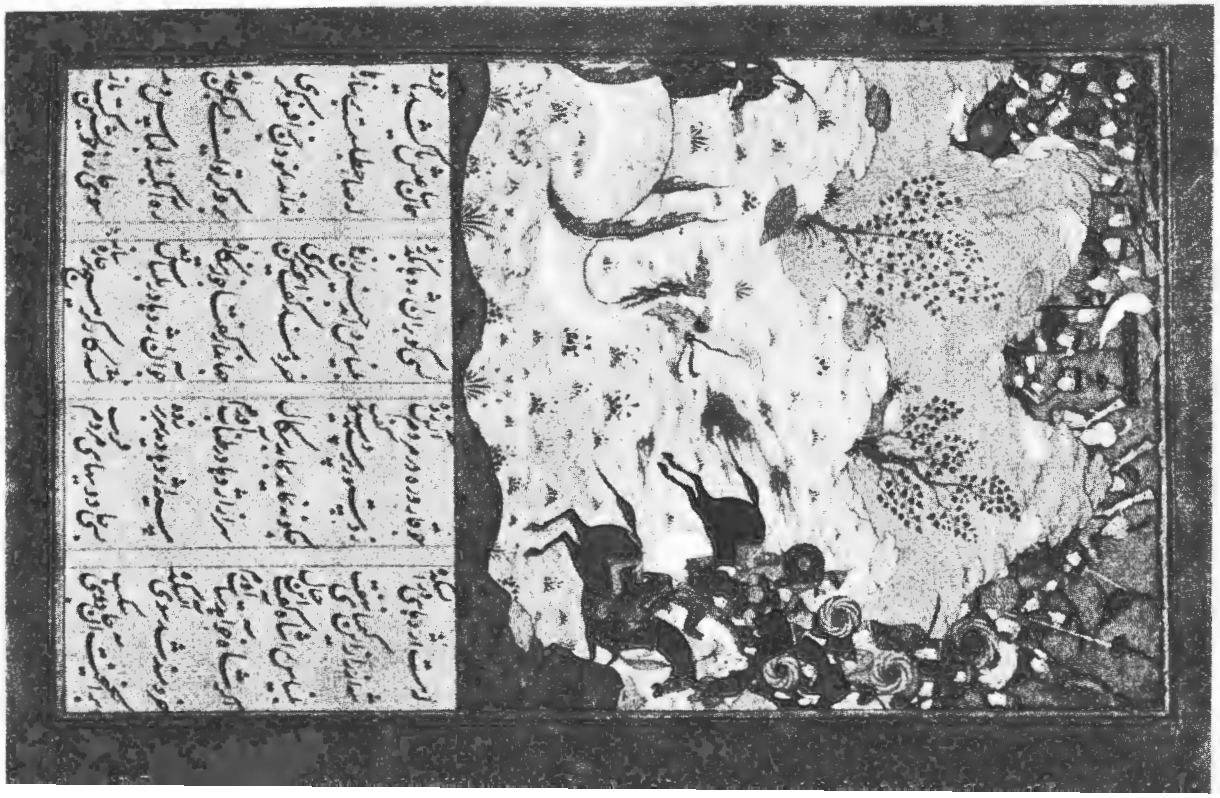
لوحه۸۴ـ بهرام گور در گنبدزرد [خمسه ـ نظامی]، ۱۰۵۸ هـ. ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.

لوحه۸۵ـ شکار کردن خسرو و شیرین [خمسه ـ نظامی]، ۱۰۵۸ ه. ق، کتابخانه‌دولتی لنینگراد.



لوحهٔ ۸۶ — آمدن شیرین به دیدار شاپور | خمسهٔ نظامی | ۹۸۰ هـ ق، کتابخانهٔ دولتی آلمان، برلین

لوحه ۸۷ــ حمله اژدها بر سپاه [خمسهـ نظامی] ، ۱۰۵۸ ه. ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.



۹

در قزوین و سپس در اصفهان ـ که از سال ۱۰۰۶ ه . ق پایتخت شده بود ـ هنر نقاشی نه‌فقط بمثابه مصورسازی تألیفات ادبی، بلکه دررقعه‌های مذهب که غالباً حاوی تك چهره‌ها بودند، رخ نمود. این پدیده در سده یازدهم مشخصهٔ کار **رضا عباسی*** ـ بنیانگزار برجسته مکتب

---

* با آنکه رضاعباسی مشهورترین استاد نیمه نخست سده یازدهم بشمار می‌آید، اما اطلاع دقیق و روشنی از زندگی او در دست نداریم. در «گلستان هنر» و «عالم‌آرای عباسی» از رضاعباسی ذکری بمیان نیامده است. از اینرو احتمالا فعالیت او در دربارشاه عباس اول باید مربوط به سالهای پس از تألیف این دوکتاب بوده باشد.سال وفاتش ۱۰۴۴ ه . ق است. (این تاریخ را معین مصور ـ شاگرد رضاعباسی ـ درحاشیه صورتی که از استاد خودکشیده، ذکرکرده است).

شمار زیادی طراحی‌ونقاشی ازآن دوره باقی مانده‌که امضاء «رضا» را برخود دارند، ولی از لحاظ کیفیت هنری وسیاق کار هم‌ارز و یکسان نیستند. معلوم نیست‌که آیا آثار مزبور مراحل‌مختلف تحول‌کار رضاعباسی رانشان‌می‌دهند و یا به‌چندنقاش معاصر همنام‌متعلق‌اند؟ دراین‌باره پژوهندگان ◁

نقاشی اصفهان ـ و شاگردان بیشمار وی خواهد بود. نقاشی باجداشدن از کتاب ، کارکرد عمده خود یعنی مصورسازی را ـ که عمدتاً تعیین کننده صفت ویژه‌اش در دوره‌های نخستین و پسین تحول‌اش بود ـ از دست داد.

نقاشی بمثابه مصورسازی، جای به‌تصویر ریز نقش و تك‌چهره‌ودیوار نگاره‌می‌دهد؛وسپس تصاویر کتاب به‌نقاشی با مقیاس بزرگتراستحاله می‌یابد. تمامی اینها رفته رفته نقش واهمیت نقاشی کتاب درسده‌های میانه را محدود می کند وبرهنر مصورسازی کتاب تأثیر می‌گذارد .

وهنرشناسان نظراتی متفاوت وحتی متناقض ابراز داشته‌اند. بنابراین، هنوز هم مسئله بطور قطعی روشن نشده‌است.

محتملا سه نقاش معاصر با نام مشترك «رضا» درایران وهند فعالیت می‌کرده‌اندکه عبارت بودند از: آقارضا جهانگیری، آقارضا مصورکاشی، رضاعباسی. آقارضا جهانگیری (یا آقارضا مصور هروی) مدتی در اوایل سده یازدهم در اصفهان بوده و سپس به هندکوچ کرده و بخدمت اکبرشاه و سپس جهانگیر شاه ــ از سلسله مغولان هند ــ درآمده . واز اینرو لقب «جهانگیری» گرفته است. نمونه‌هایی از کار او را در مرقع گلشن که مجموعه‌ایست ازآثار نقاشان ایرانی و هندی، و اکنون درایران موجود است، می‌توان دید. درکارهای اوعناصری از شیوه مغولی هند رسوخ کرده است. پسر او نیز نقاش بوده و ابوالحسن نام داشته، وجهانگیرشاه به او لقب نادرالزمان داده است.

آقارضا مصورکاشی فرزند مولانا علی‌اصغرکاشانی (ازاستادان‌کارگاه مشهد) بوده و نقاشی را از پدرش آموخته. و در جوانی به‌دربار شاه‌عباس اول راه‌یافته است. اودرچهره‌سازی استاد بوده وحدوداً در اواخر سدهٔ‌دهم و اوایل سدهٔ یازدهم فعالیت داشته، و تغییراتی در سیاق طراحی استادان مکتب قزوین و از جمله محمدی ایجاد کرده است. آقارضا در نقاشیهای

بارزترین منظره از وضع هنر درمیانه‌سده یازدهم،درتصاویردو نسخه **شاهنامه** در مجموعه لنینگراد (کتابخانـه دولتی ، لنینگراد) متجلی شده است . بسیاری از تصویرهای یکی ازاین نسخ ، مـرقوم **افضل‌الحسینی** و **پیر محمدالحافظ** هستند و تاریخ های ۱۰۵۲ تا ۱۰۵۵ دارند (لوحه‌های ۹۴ و۹۵)۰ نقاشی های نسخه دیگر مرقوم **رضا مصور** هستند، ولی تاریخ ندارند (لوحه‌های ۹۰ و ۹۱)۰

خود، به‌مایه‌های‌درخشان‌وتباین‌های‌رنگی‌شیوه دربارصفویان‌متقدم وفادار مانده است. همین هنرمند است‌که ازجانب شاه‌عباس لقب «آقـارضا مصور خاصه» گرفت، اما بقول قاضی‌احمد و اسکندربیك ترکمان، او بسبب‌علاقه مفرطی‌که به ورزش کشتی داشت، کمتر به نقاشی پـرداخت و سرانجام از محفل دربارکنار زده شد. این‌آقارضا غالباً برکارهایش جمله «مشقد آقارضا» یا «مشق‌کمترین آقا رضا» رقم می‌زده‌است **(نك: لوحه رنگین ۱۶)**

احتمالا، رضا عباسی هنرمند دیگری است‌آثارش راغالبا باجمله«رقم کمینه‌رضاعباسی»مرقوم می‌کرده، و دستکم بین‌سالهای ۲۰ تا۴۰ سدهٔیازدهم فعال بوده است. آثار نخستین وی به برخی از آثار آقارضا مصور کاشی نزدیك‌اند، ولی بعداً او به‌اسلوب جدیدی دست یافت‌که توسط شاگردانش تا اواخرسدهٔ یازدهم دنبال شد. بطورکلی، رضاعباسی به‌بازنمایی نمودهای عینی‌تمایل دارد ومی‌کوشد حرکات وسکنات آدمها را ضبط‌کند. درطراحی، خطوط پرتحرك وسیال به‌کار می‌برد و قلم‌گیری‌هایش ازهمان وزن وپیچ و تابی برخوردار است‌که درخوشنویسی شکسته نستعلیق وجود دارد. ولی در آثار متأخرش پیکرها را بیش ازحد باوقار و ساختگی می‌سازد ؛ چهره‌ها درشت و چین وشکن جامه‌ها و سایر جزئیات خشك و یکنواخت می‌شوند. رضاعباسی دررنگ‌آمیزی تحولی پدید می‌آورد، و ارغوانی وقهوه‌ای‌های مختلفی را در آثار خود بکار می‌برد. عمده آثار باقی مانده از او به شکل رقعه مصور (نقاشی وطراحی)است **(نك: لوحه‌های ۸۸ و ۸۹)**. رضاعباسی ◁

در نخستین نسخه، مجالسی یافت می‌شود که توسط استادی که سیاق شخصی‌اش به محمدقاسم* ـ شاگرد رضا عباسی ـ بسیار نزدیکست، ساخته شده.[۴۶] (لوحه‌های ۹۶ و ۹۸)؛ و در دومین نسخه، آثار پنج استاد دیگر به‌چشم می‌خورد. در بین استادان مزبور، نقاش برجسته‌ایست که سیاق کارش به معین مصور ـ شاگرد دیگر رضا عباسی ـ شباهت دارد.[۴۷] (لوحه‌های ۹۲ و ۹۳).

چند نسخه خطی را نیز مصور کرده، که مهمترین آنها خسرو و شیرین نظامی است.

درمیانه قرن، سبك رضا عباسی توسط نقاشانی چون افضل الحسینی، محمدیوسف، محمدقاسم تبریزی (شاه قاسم)، محمدعلی تبریزی ادامه یافت و در زیر قلم اینان تا حدی شیوه گرانه شد. معین مصور، شاگرد دیگر او، بدون دخل و تصرف شیوه استاد را دنبال کرد. معین مصور تا اواخر سده یازدهم فعال بود، و علاوه بر مشقها و پیشطرح‌ها، حداقل دو شاهنامه را به تصویر کشید که از لحاظ رنگ آمیزی چندان ماهرانه نیستند. محمد شفیع عباسی که مدتی در خدمت شاه‌عباس دوم کار می‌کرد، احتمالا فرزند و شاگرد رضا عباسی بود. شفیع گویا بعداً به‌هند رفت و درهمانجا درگذشت. برای اطلاع بیشتر از رضا عباسی، رضا مصور کاشی، رضا مصور هروی ر.ك:

رکن‌الدین همایونفرخ، کارنامه هنری هنرمندان همنام، هنر و مردم، ش ۱۵۸.

* نویسنده در یادداشت شماره ۴۶ خود دیوارنگاری کاخ چهلستون اصفهان را به محمد قاسم نسبت داده است. با توجه به مشابهت سیاق نقاشیهای کاخ چهلستون ـ و عالی‌قاپو ـ با سیاق شخصی محمد قاسم تبریزی، ونیز بدلیل آنکه برای تزیین یك کاخ معمولا چندین نقاش زیر نظر یك استاد کار می‌کرده‌اند، می‌توان نظر نویسنده را دستکم در مورد برخی ◁

ویژگی همه این نقاشی‌ها در تزیینی بودن سنجیده آنهاست. در ترکیب بندی‌های افضل‌الحسینی این ویژگی با روشنی بیشتری نمایانده شده است. دریکی از نقاشی‌هایش که در اینجا آمده، صحنه رزم نموده شده؛ اسبانی که می‌تازند وحرکت برق‌آسای تن و دم‌شان وچکمه‌های سیاه جنگجویان ریتم تندی دارند و نمای تصوری کاملی از یك جنگ سخت را نشان می‌دهند(لوحه ۹۴). نقاش این نمای تصوری را ازطریق شگردهای تزیینی ناب آفریده؛ و حال آنکه پیکر آدم‌ها را قصداً بطرزی ایستا و باریتم کندتری نمایانده است.

این آثار پیوستگی شبه واقعی بین عناصر محیط (منظره، معماری، پیکرها) را دیگر ازدست داده‌اند؛ بدین معناکه نقاشی آنچه را که‌در سیر طولانی تحول‌اش کسب کرده بود، به‌فراموشی سپرده است. در این مجالس،پیکرهای آدمیان‌همیشه به‌یك اندازه نیستند، بلکه‌اشخاص

از دیوارنگاره‌ها پذیرفت. اما در این یادداشت، استناد تاریخی نویسنده نادرست است.

ساختمان کاخ چهلستون اصفهان به‌دستور شاه‌عباس اول بسال ۱۰۲۶ هـ. ق، آغاز شد ودر پنجمین سال سلطنت شاه‌عباس دوم یعنی بسال ۱۰۵۷ هـ. ق. به‌پایان رسید. ازآنجایی‌که سال وفات رضاعباسی را عموماً ۱۰۴۴ هـ. ق، ذکر می‌کنند، کاملا منطقی بنظر می‌آید که وی قبل از مرگ دستکم پیشطرح دیوارنگاره‌ها را تهیه کرده و در اختیار شاگردانش ــ و ازجمله محمد قاسم ــ گذارده باشد. البته مجالس نقاشی رنگ و روغنی تالار اصلی کاخ چهلستون بی‌شك توسط هنرمندان دیگری ساخته شده، وتمایز شیوه‌کارنیز آشکار است.

برای اطلاع بیشتر دراین‌باره ر.ك:

لطف‌الله هنرفر، کاخ چهلستون، هنر و مردم، ش ۱۲۱.

اصلی در مقایسه بـا سایر اشخاص غالباً بزرگتر نقاشی شده‌اند. بدین منوال، آن نظام یگانه‌ای که نقاشی کتاب را در پایان سده نهم‌واواخر سده دهم به‌توفیقی شایان رسانده بود، درهم ریخته می‌شود.

نقاشی درتحول‌بعدی‌اش‌اززمینه‌ادبی کنده‌می‌شود،ومضامین‌اش بازهم محدودتر می‌گردد: در سده یازدهم مجالس عاشقانه‌وتك چهره ها؛ و درسده دوازدهم گونه جدیدی ازنقاشی، موسوم‌به گل و مرغ* رخ می‌نماید.

از آغاز نیمه دوم سده یازدهم، نمونه های الگو بـرداری از تصاویر اروپایی پدیدشد.** ماشاهد روند محدودیت بیش ازپیش‌مقاصد هنری هستیم. خصایص معین نقاشی کتاب، چون چیره دستی و شگرد های فنی از میان رفت؛ وروند تحول‌اش رفته‌رفته به‌زوال گرایید.

---

* گویا برای نخستین‌بار شفیع عباسی نقاشی گل و مرغ را درایران متداول‌کرد [ر.ك: نوشین نفیسی، میرزا محمدهادی، طراح‌گلها و پرنده‌ها، هنر و مردم، ش ۱۲۹–۱۳۰].

درمیان آثار باقیمانده از محمد زمان، نقاشیهایی یافت می‌شود که‌او از دسته‌گل، وپرنده وگل کشیده است. بعداً تعدادی ازنقاشان سدهٔ دوازدهم و سیزدهم به این موضوع علاقه نشان دادند. کارهای لطفعلی‌خان شیر زی (۱۲۸۰–۱۱۷۳) دراین زمینه ممتاز است.

** بی‌شك رسوخ فرهنگ اروپایی در ایـران از زمان سلطنت شاه عباس اول آغاز می‌شود. حتی رقعه‌های مصور آنزمان گاه‌بگاه نشانه‌هایی ازگرایش غربی راآشکار می‌سازند (مثلاجوانان ایرانی درجامه‌اروپائیان) اما شروع تأثیر قطعی هنراروپایی برهنرایران را اکثر پژوهندگان به‌تاریخ بازگشت محمد زمان‌ازیك دوره مطالعه هنری درایتالیا (یعنی حدود۱۵۶۰ ه. ق)، ربط می‌دهند. محمد زمان سعی دارد به مـدد اسلوب نقاشی عصر ◁

نقاشی سده یازدهم و دوازدهم، بهره‌مند از سنن متنوع‌وغنی، مسیر تحول طولانی وبغرنجی را پیمود؛ وهمانند سخنوری پرآوازه فارسی، نشان خودرا بر تاریخ فرهنگ جهان برجای نهاد. این‌میراث هنری‌بزرگ که قدمت آن به سده‌های پیش‌باز می‌گردد، ارزش‌هنری یا قدرت‌تاثیر گذاری‌اش را ازدست نداده‌است. این‌هنر، لذت‌بخشیدن ازشناخت زیبائی را تابه امروز ادامه می‌دهد ●

رنسانس ایتالیا قالبی تازه برای بیان مضامین سنتی نقاشی ایران بسازد، و از اینرو عمق‌نمایی خطی، برجسته نمایی رنگی و سایه‌پردازی را برای نخستین‌بار بطور جدی ــ هرچند بطرزی ناکامل ــ در نقاشی ایران مطرح می‌کند. **(نك: لوحه ۹۹).**

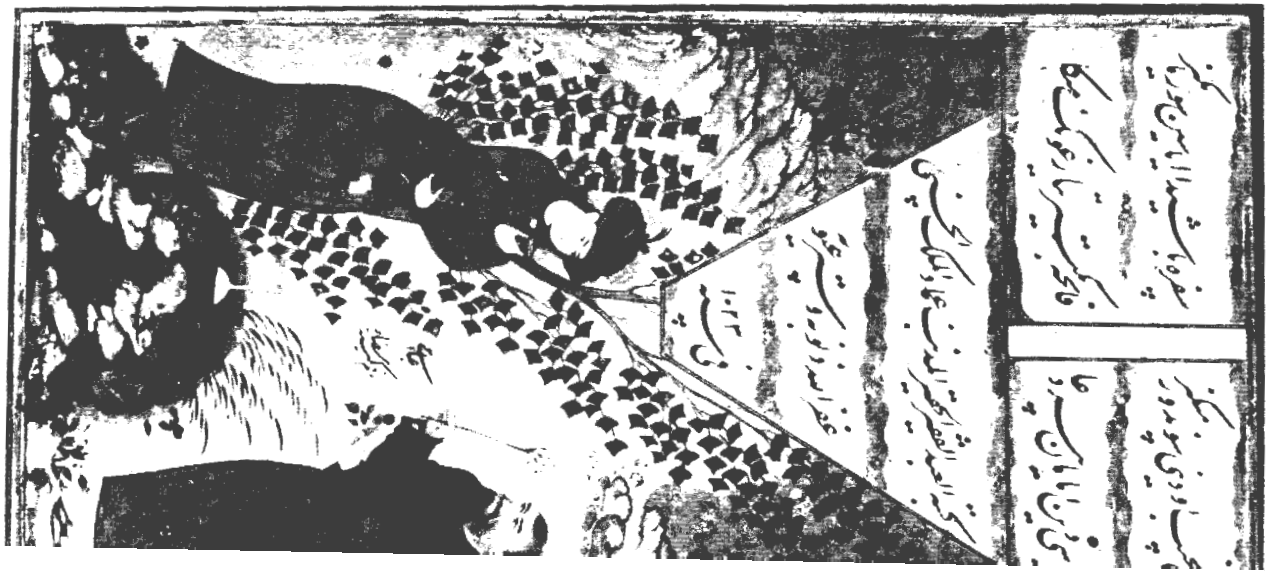
برای بررسی چگونگی نفوذ هنر اروپایی در نقاشی ایران، لازمست درمتن شرایط اقتصادی و سیاسی عهد شاه عباس اول وجانشینان او، عوامل متعددی رامورد توجه قرار داد؛ ازجمله: نقشی‌که هند عهد مغولان درانتقال جنبه‌های‌معینی از نقاشی سدهٔ شانزدهم اروپا به ایران داشته است؛ وجود ارمنیان ساکن جلفای‌نوکه درتماس دائم با اروپا بودند؛ حضور هنرمندان و جهانگردان اروپایی سده هفدهم در دربار صفویان؛ورود آثار هنری بیشمار از باخترزمین و...

با توجه باین نکات، احتمال می‌رود محمدزمان بدون تماس مستقیم با ایتالیا، و صرفاً از طریق مشاهده آثار اروپایی و احیاناً برخورد بامکتب نقاشی مغولی هند، قواعد تصویری اروپایی را اقتباس‌کرده باشد.

[برای مطالعه دراین زمینه ر.ك:

Five Seventeenth–Century Persian Oil Paintings
By: Eleanor G. Sims
در کتاب:
Persian And Mughal Art, Colnaghi & co Ltd., London, 1976.]

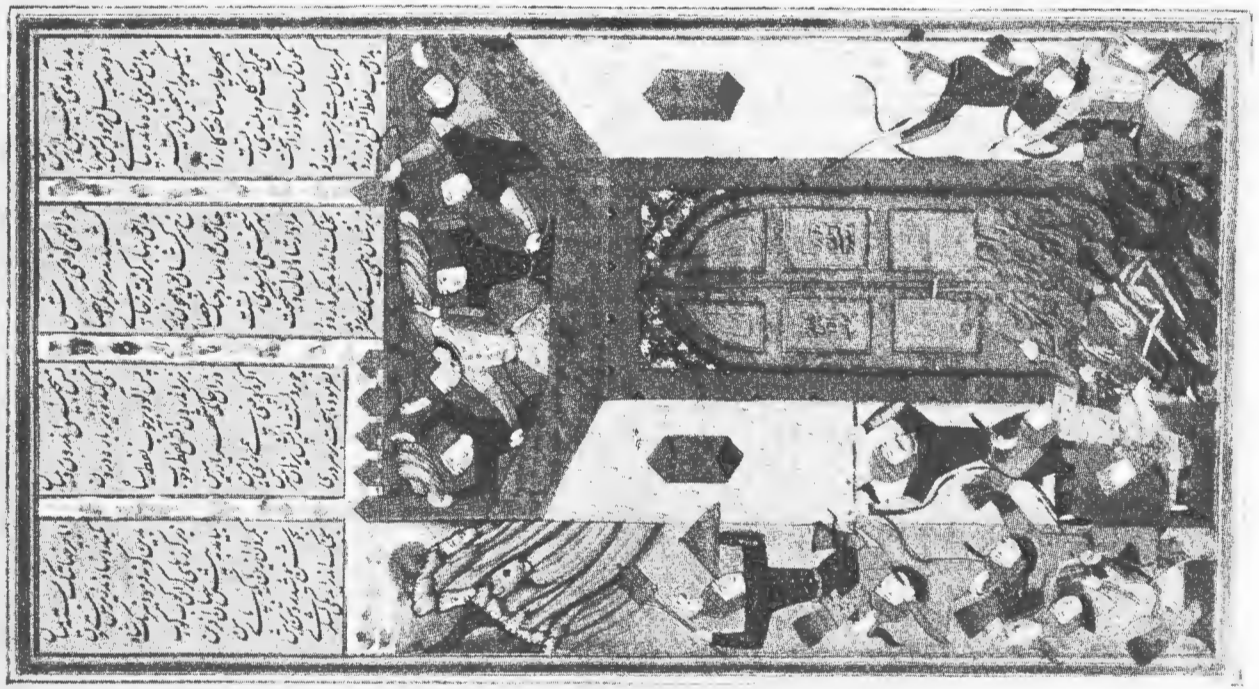
+ لوحه ۸۸ـ درویش و جوان [دیوان ـ میرعلیشیر نوائی (؟)]، اثر رضا عباسی، ۱۰۲۳ ه.ق، مجموعه خصوصی.



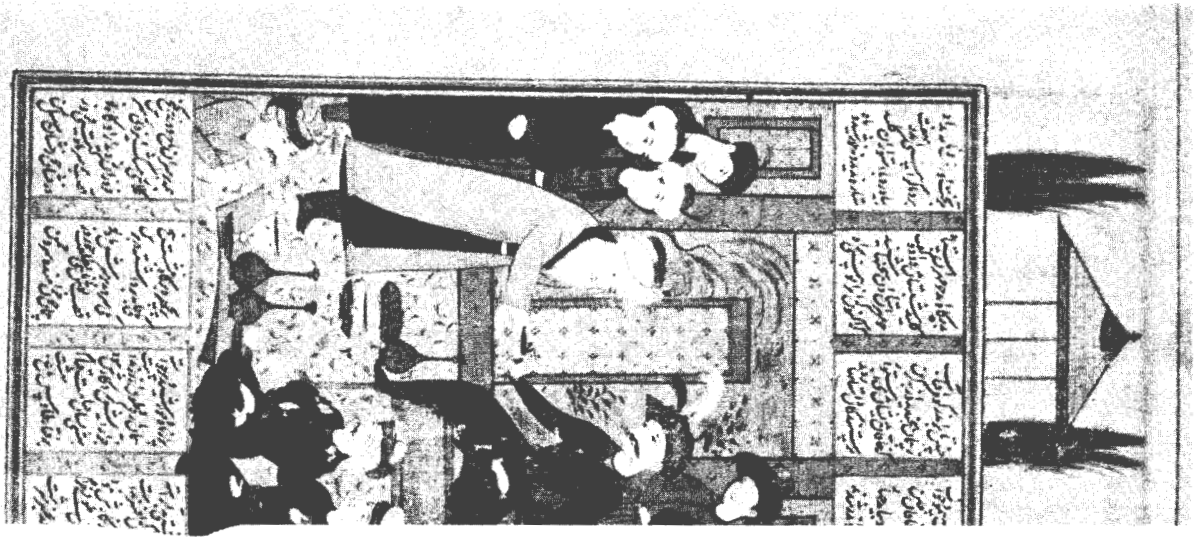
+ لوحه۸۹ـ رقعه مصور(سیاه‌قلم)،اثر رضا عباسی، ۱۰۳۵ هـ. ق، مجموعه خصوصی.

لوحه ۹۰ـ نبرد گیو با اَلهاك و فرشیدوَرد [شاهنامه ـ فردوسی]، میانه سده یازدهم هـ. ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.

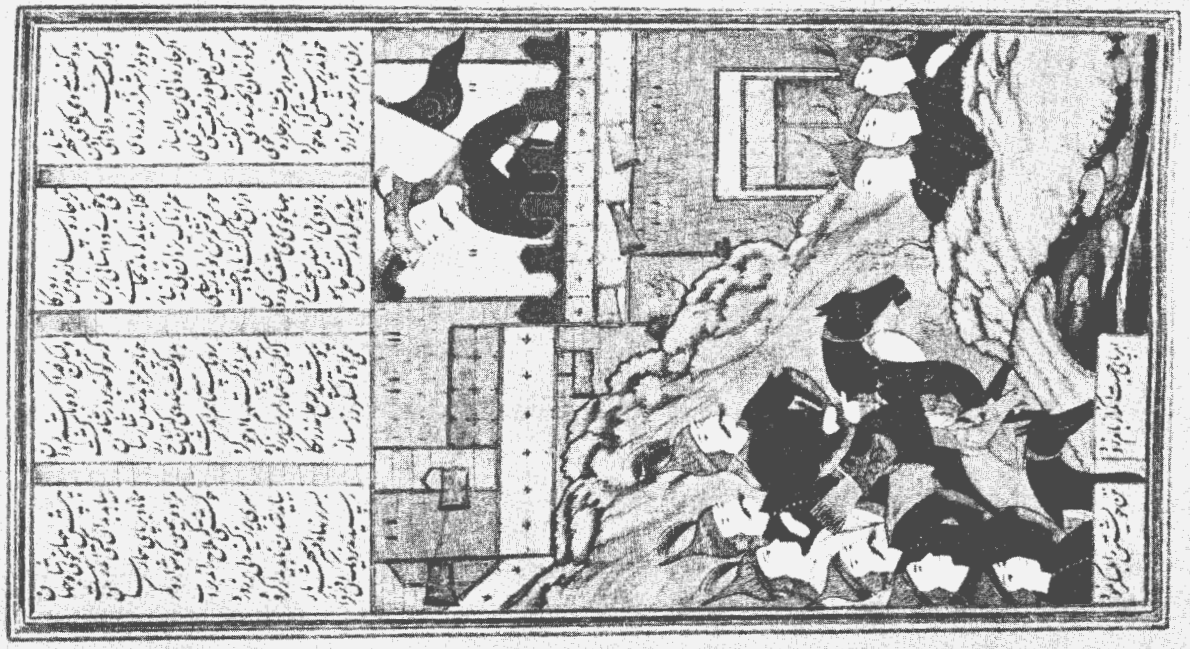
وحه ۹۱ـ محاصره کیخسرو گنگ‌دژ را [شاهنامه ـ فردوسی]، میانه سده یازدهم هجری، کتابخانه دولتی لنینگراد.



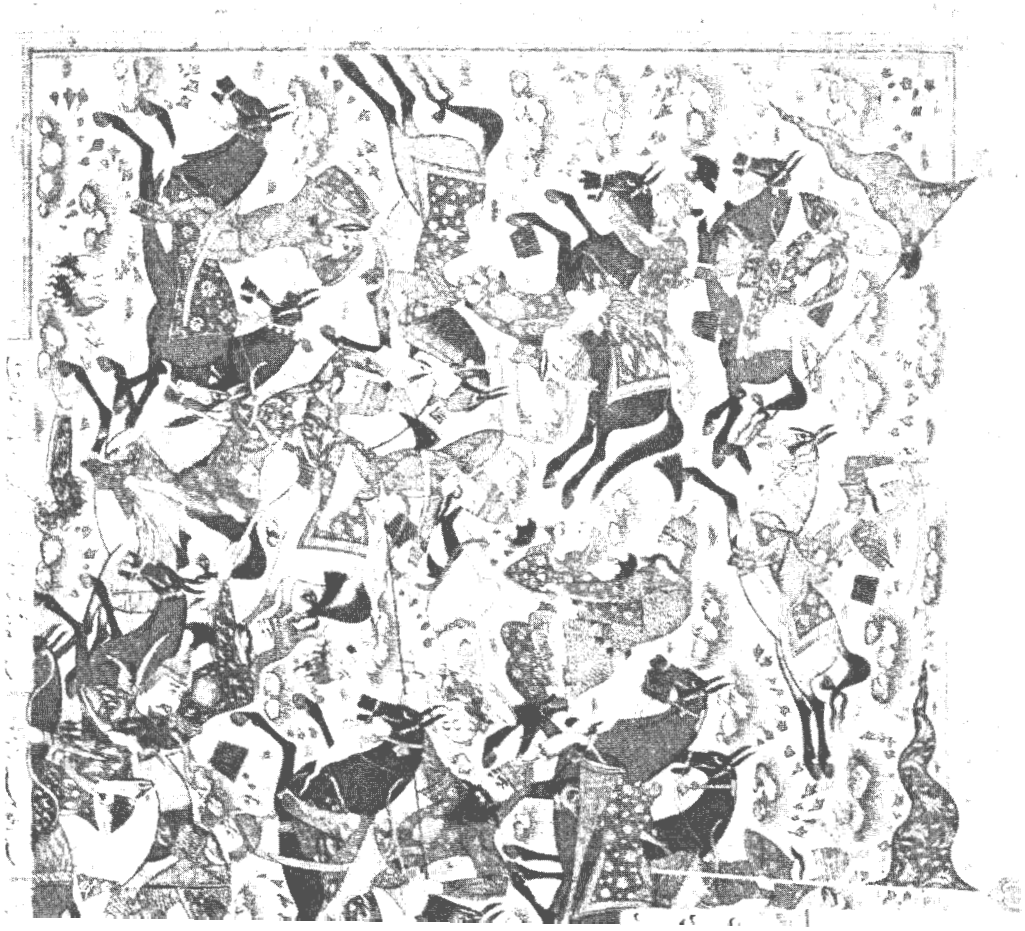
لوحه ۹۲ــ فرستادن نوشیروان، مهرانِ ستاد را نزد خاقان چین [شاهنامه ــ فردوسی]، میانه سده یازدهم هـ.ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.



لوحه ۹۳ــ آمدن بندوی در جامه‌خسرو پرویز نزد بهرام [شاهنامه ــ فردوسی]، میانه سده یازدهم هـ. ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.

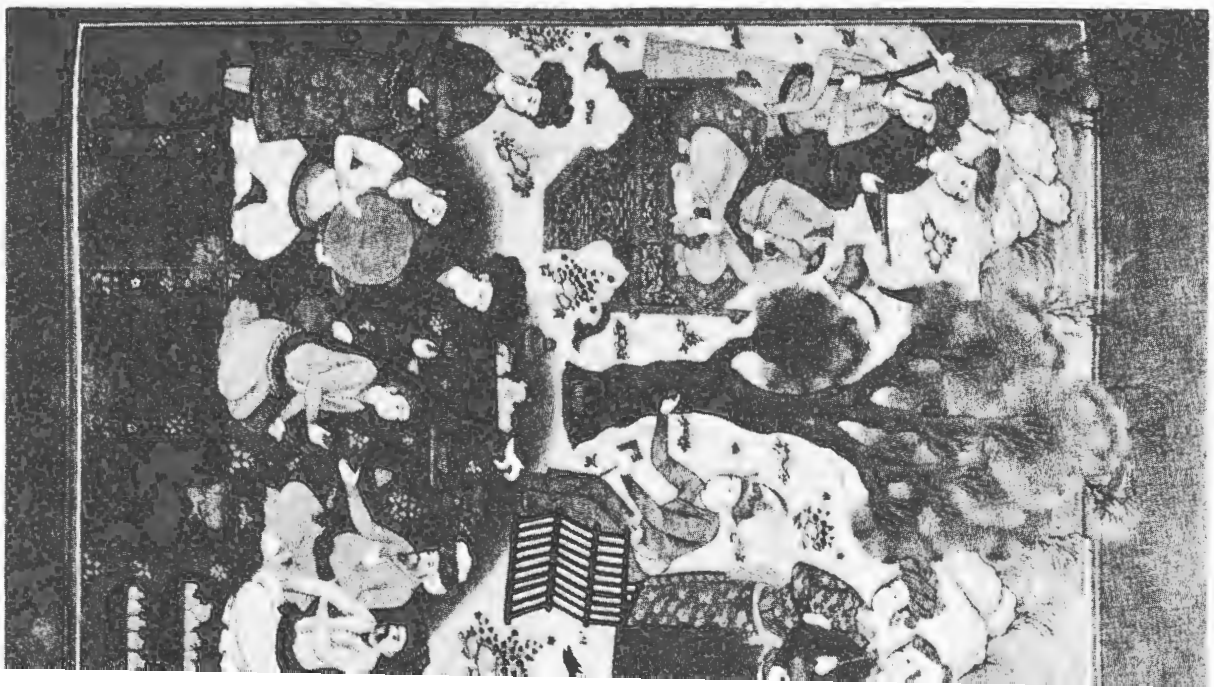


لوحه ۹۴ـ شکست دادن گرشاسب لشگریان اوترود را [شاهنامه‌ـفردوسی ؟] اثر افضل الحسینی، ۱۰۵۲ تا ۱۰۶۱ ه.ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.

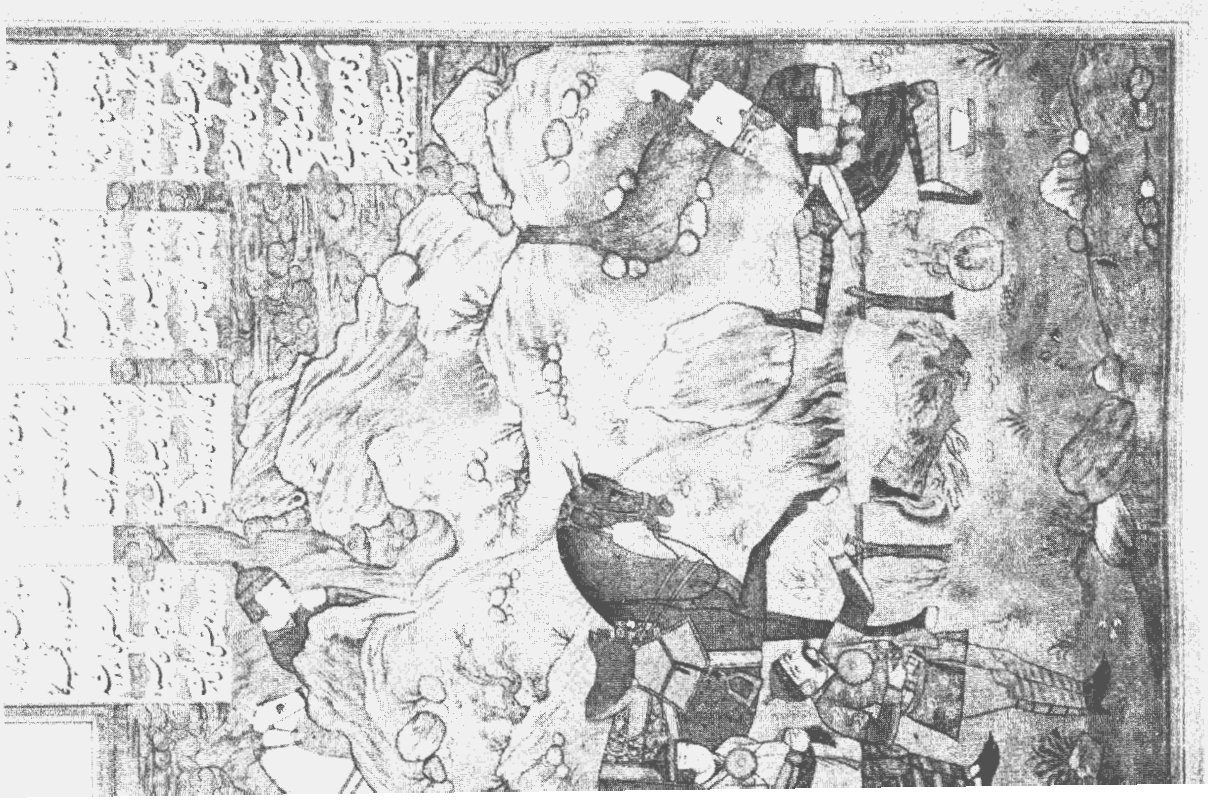


لوحه ۹۵ـ نبرد زال با دیو [شاهنامه ـ فردوسی]، ۱۰۵۲ تا ۱۰۶۱ ه.ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.

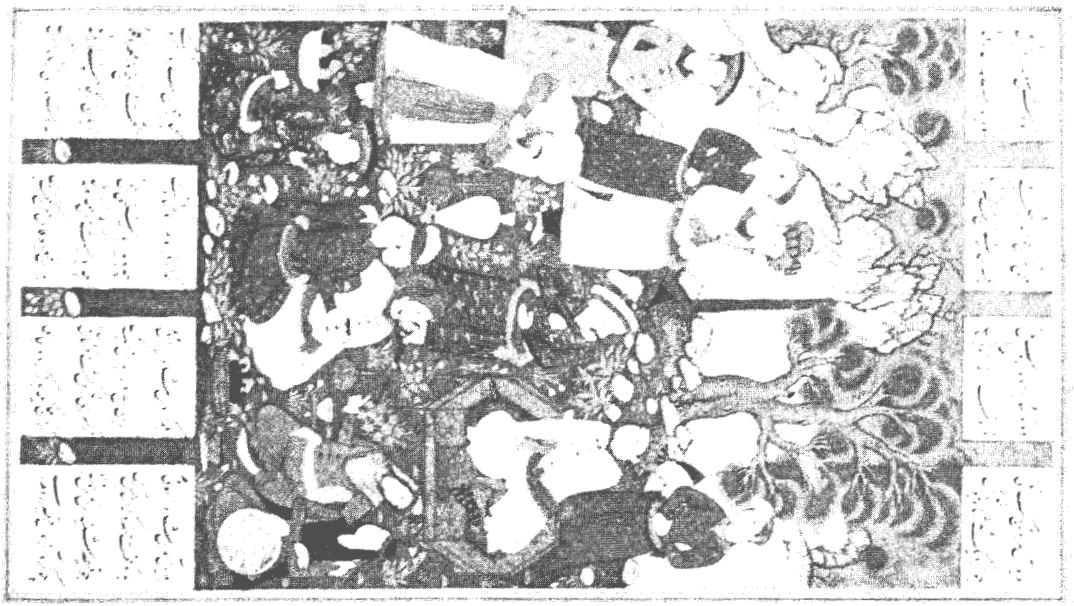
لوحه ۹۶ـ بـازگشت کیخسرو از توران وخوشامدگـویی کاوس شاه به او [شاهنامه ـ فردوسی]، ۱۰۵۲ تا ۱۰۶۱ ه.ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.



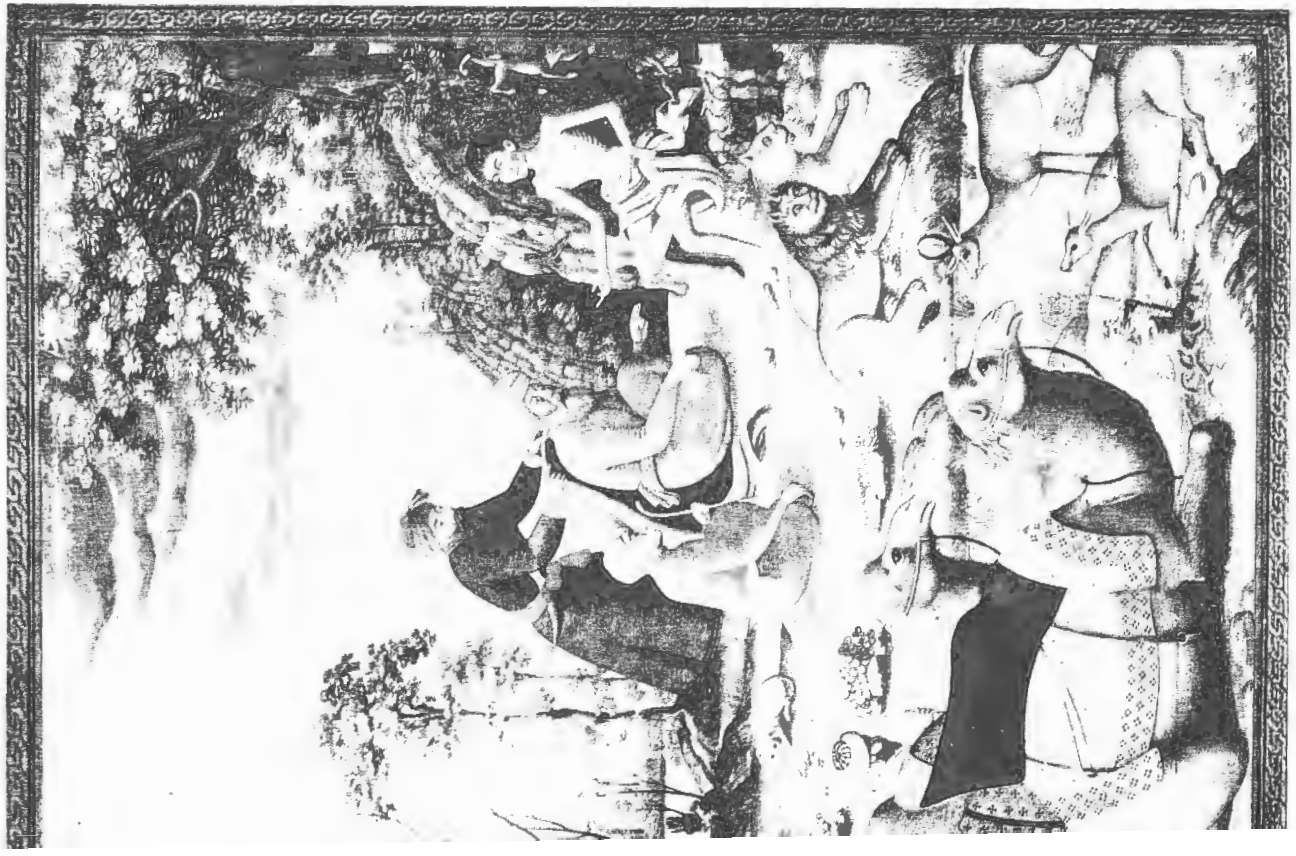
لوحه ۹۷ـ دفع کردن رستم سنگی را که بهمن بسویش پرتاب کرده [شاهنامه ـ فردوسی] ، اثـر پیرمحمدالحافظ ، ۱۰۵۲ تا ۱۰۶۱ هـ. ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.



لوحه ۹۸ــ نوشیروان و فرستادگان قیصر با هدایا [شاهنامهٔ فردوسی] ۱۰۵۲۰ تا ۱۰۶۱ ه.ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.



+ لوحه ۹۹- دیدار خویشاوندان از مجنون [احتمالاً برای خمسه نظامی شاه تهماسبی]، اثرمحمد زمان، ۱۰۸۶ ه.ق، مجموعه خصوصی.



یادداشتهای نویسنده:

(۱) ا.س. ملیکیان شیروانی، **داستان ورقه و گلشاه** ــ «هنرهای آسیائی»، ج بیست و دوم، ۱۹۷۰.

(۲) ب. گری، **نقاشی ایرانی** (گنجینه‌های آسیا)، ژنو، ۱۹۶۱، ص ۵۷ تا ۵۹؛ ا. گروبه، **نقاشی‌های مینیاتور اسلامی**، ونیز، ۱۹۶۲، ص ۱۸ تا ۲۶.

(۳) به نقل از کتاب: ب. پ. دینکه، **هنرهای تجسمی ایران**، مسکو، ۱۹۳۸، ص ۵۲ تا ۵۳.

(۴) ب. و. ویمارن، ت. پ. کاپتره‌وا، بخش: هنرهای زیبای ایران ــ از کتاب «**تاریخ عمومی هنرهای زیبا**»، ج دوم، کتاب دوم، مسکو، ۱۹۶۱، ص ۸۷ تا ۸۸.

(۵) ژ. سچوکین، **نقاشی‌های شاهنامه دیموت**، «هنرهای آسیایی»، ج پنجم، ش۲، ۱۹۵۸، ص ۸۳ تا ۹۶؛ گروبه، همانجا، ص ۱۲ تا ۱۸؛ ب. و. رابینسون، **فهرست مشروح نقاشی‌های ایرانی در کتابخانه بادلیان**، آکسفورد، ۱۹۵۸. ص۱۱؛ گری، همانجا: ص۴۶ تا ۴۷؛ ل. عینی، **مینیاتور عهد تیموریان و خصوصیات آن**، «ملل آسیا و آفریقا»، ۱۹۷۱، ش۳، ص ۱۴۲.

(۶) گروبه، همانجا، ص ۱۲ و ۱۸ و ۲۶.

(۷) گری، همانجا، ص ۶۳.

(۸) رابینسون، فهرست مشروح... ، ص۱۱؛ گری، همانجا، ص ۷۳تا ۷۷ و ص ۷۹.

(۹) مجالس‌النفائس (تذکره احوال سخنوران تألیف میرعلیشیر نوایی) ، مقدمه وتحشیه وتصحیح‌توسط ع. ا. حکمت،تهران،۱۳۳۳، ص۱۲۵.

(۱۰) رابینسون: فهرست مشروح ...، ص ۶۲.

(۱۱) م. م. دیاکونوف، **نسخه خطی خمسه نظامی مـورخ ۸۳۵ هـ. ق. و اهمیت آن درتاریخ هنر مینیاتور خاور زمین**، « آثـار بخش خاور زمین ارمیتاژ»، ج سوم، لنینگراد، ۱۹۴۰، ص ۲۸۱ تا ۲۸۲.

(۱۲) ب.و. رابینسون، **شش سده ازنقاشی ایرانی** ، نمایشگاه‌موزه‌ویکتوریا و آلبرت ، «هنر خاور زمین »، پاییز ۱۹۶۷، ج سیزدهم، ش۳، ص ۱۷۴، ت ۱؛ ب. و. رابینسون ، **شاهزاده بایسنقر وحکایات بیدپای**، «هنر خاورزمین»، تابستان ۱۹۷۰، ج شانزدهم ، ش۲، ص۱۴۵؛ ب. و. رابینسون، **دونسخه خطی ایرانی در کتابخانه مـارکیز دوبوت** ، «هنرخاورزمین»، زمستان ۱۹۷۱، ج هفدهم، ش۴، ص ۳۳۵، ت ۵.

(۱۳) **بابرنامه** ، ترجمه م. سالیه، تاشکند، ۱۹۴۸، ص ۲۲۱.

(۱۴) **بررسی هنرایران** [مجموعه ا. ا. پوپ] ، تهران ، لندن ، نیویورك ، توکیو، ۱۹۶۷، ج نهم. ل ۸۸۵.

(۱۵) رابینسون، فهرست مشروح...، ص ۶۸ ؛ گری، همانجا، ص ۱۱۲ و ۱۱۶ و ۱۱۷ و ۱۲۳.

(۱۶) **بررسی‌هنر ایران** ، ج نهم، ل ۸۷۲/ب.

(۱۷) **مینیاتورهای ایرانی از سده چهاردهم تـا هفدهم** ، سرسخن ا.ف. آکیموشکین، آ.آ. ایوانف، مسکو، ۱۹۶۸، ص ۱۱.

(۱۸) ژ . سچوکین، **نقاشی یزد درمیانه سدهٔ پانزدهم** ، «سوریه» ، ۱۹۶۳، ش۱ و۲، ص ۱۳۹ تا ۱۴۵ ؛ ژ. سچوکین، **خمسه نظامی مصور دریزد از ۸۴۶تا ۸۴۸ هـ. ق.**،«هنرهای آسیائی»، ج سیزدهم، ۱۹۶۵؛ ژ. سچوکین، **نقاشی یزد درآغاز سدهٔ پانزدهم**، «سوریه» ، ۱۹۶۶، ش ۱ و۲، ص ۹۹ تا ۱۰۴.

(۱۹) ژ. سچوکین، **نقاشی‌های ترکمان‌وصفوی‌درخمسه نظامی ساخت‌تبریز**

بسال ۸۸۷ هـ. ق، «هنرهای آسیایی»، ۱۹۶۶، ج چهارم، ص۱ تا ۹.

(۲۰) قاضی احمدبن میرمنشی، **گلستان هنر** (رساله‌ای درباب خوشنویسان ونقاشان، مورخ ۱۰۰۵ هـ. ق.). مقدمه وترجمه وتحشیه توسط ب.ن. زاخودر، مسکو، لنینگراد، ۱۹۴۷، ص ۱۸۲ تا ۱۸۳.

(*) این رساله بامقدمه مفصل توسط سهیلی‌خوانساری درایران بچاپ رسیده است. م.

(۲۱) صادق بیك افشار، **قانون الصور**، مقدمه‌وترجمه وتحشیه توسط ع.ی. قاضی‌اف، باکو، ۱۹۶۳، ص ۶۸.

(۲۲) گری، همانجا، ص ۱۱۲.

(۲۳) ا. ا. برتلس، **تصوف و ادبیات تصوف**، مسکو، ۱۹۶۵، ص ۴۰۱.

(۲۴) رابینسون، فهرست مشروح...، ص ۸۷.

(۲۵) **مینیاتورهای سده شانزدهم درنسخ آثار جامی ازمجموعه‌های اتحاد شوروی**، تألیف و تدوین توسط مقدم اشرفی، ۱۹۶۶، ص۴ تا ۵.

(۲۶) مقدم اشرفی، همانجا، ص ۶ تا ۷.

(۲۷) قاضی احمد، همانجا، ص ۱۴۱.

(۲۸) ژ.سچوکین، **نقاشی های نسخ خطی صفوی از ۱۵۰۲ تا ۱۵۸۷ م.**، پاریس، ۱۹۵۹، ص ۱۲۷ و ۱۲۸ و ۱۹۸؛ گری، همانجا، ص۱۴۳.

(۲۹) مقدم اشرفی، همانجا، ص ۲۴ و ۲۵ و ۲۷ و ۲۹.

(۳۰) سچوکین، نقاشی‌های نسخ خطی...، ص۴۱ تا ۴۲؛ ك. د.کریموف، **محمدی نقاش آذربایجانی سدهٔ شانزدهم**، مجموعهٔ «هنرهای زیبای آذربایجان»، ج دهم، باکو، ۱۹۶۴، ص ۳۲ تا ۵۹.

(۳۱) سچوکین، همانجا، ص ۴۶ و ۴۷.

(۳۲) سچوکین، همانجا، ص۹۵ و ۹۶.

(۳۳) ب. و. رابینسون، **طراحی‌های ایرانی**، نیویورك، ۱۹۴۵، ل ۴۰؛ ف.ر. مارتین، **نقاشی مینیاتور ونقاشان ایرانی‌و هندی وترك**، لندن، ۱۹۱۲، ل ۱۰۹.

(۳۴) ا. ا. برتلس، **منتخب آثار نوایی وجامی**، مسکو، ۱۹۶۵، ص ۵۵؛ آ.ن.بولدریف، **زین‌الدین واصفی، نویسندهٔ تاجیکی سدهٔ شانزدهم**،

استالین‌آباد، ۱۹۵۷: ص ۲۵۱.

(۳۵) بولدریف، زین‌الدین واصفی...، ص ۱۵۳.

(۳۶) آ. ن. بولدریف، **تذکره حسن انصاری، بعنوان مأخذ جدید برای پژوهش حیات فرهنگی آسیای میانه** « آثار بخش خاور زمین ارمیتاژ» ، ج سوم، لنینگراد، ۱۹۴۰، ص ۲۹۸.

(۳۷) «هنر اسلامی»، ج چهارم، ۱۹۳۷، ص ۳۴۴، ت ۳ و ۴ ؛ رابینسون ، فهرست مشروح... ، ص ۱۳۴ و ۱۳۵.

(۳۸) «هنر خاور اسلامی»، مجموعهٔ بنیاد گلبنکیان، لیسبن / مایو، ۱۹۶۳ ، ش ۱۲۳.

(۳۹) «هنر اسلامی»، ج چهارم، ۳۴۲، ل ۶ و ۷.

(۴۰) ل. بینیون ، س. ویل کینسون ، ب. گری، **نقاشی مینیاتور ایرانی** ، لندن، ۱۹۳۳، ل ۷۶/الف، ۷۶/ب.

(۴۱) **مینیاتورهای آسیای میانه از سدهٔ شانزدهم تا هجدهم** ، مقدمه: ن.و. دیاکونووا، مسکو، ۱۹۶۴، ص ۱۴.

(۴۲) گ. آ. پوگاچنکووا، ل. ای. رمپل، **تاریخ هنرهای زیبای ازبکستان از دوران باستان تامیانه سده نوزدهم** ، مسکو، ۱۹۶۵، ص ۳۵۴ و ۳۵۶ و ۴۱۶.

(۴۳) او. ف. آکیموشکین، آ. آ. ایوانف، **در باره مکتب نقاشی ماوراءالنهر درسده هفدهم** ، «ملل آسیا و آفریقا»، ۱۹۶۸، ش ۱، ص ۱۳۲.

(۴۴) آکیموشکین، ایوانف، همانجا ، ص ۱۳۴ و ۱۳۵.

(۴۵) ع. م، میرزایف، **پیوند تاریخی ادبیات ماوراءالنهر وهندوستان در نیمه دوم سده شانزدهم و آغاز سده هفدهم** (در بیست وششمین کنگره بین‌المللی خاورشناسان، گزارش شرکت کنندگان)، ۱۹۶۳.

(۴۶) سچوکین، **نقاشی‌های نسخ خطی عهد شاه‌عباس اول تا پایان عصر صفویان**، پاریس، ۱۹۶۴، ص ۵۳ تا ۵۶؛ رابینسون، طراحی‌های ایرانی، ص ۱۳۶، ل ۵۷ و ۶۱.

احتمالا دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون اصفهان که کار رضا عباسی

(متوفی بسال ۱۵۳۵ م.) قلمداد شده، متعلق به محمدقاسم است. زیرا این کاخ در سال‌های سلطنت شاه‌عباس دوم (۱۶۴۲–۱۶۶۶ م.) بنا شده، یعنی زمانی که رضا عباسی دیگر در قید حیات نبوده است. ضمناً باید در نظر داشت که شیوه نقاشی محمد قاسم بسیار نزدیک به شیوه رضا عباسی بوده، و از اینرو می‌توان احتمال داد که نقاش دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون همانا محمدقاسم بوده است.

(۴۷) سچوکین، نقاشی نسخ خطی عهد شاه عباس اول... ، ص۶۲ تا ۷۲؛ رابینسون، طراحی‌های ایرانی، ص ۱۳۷ . ل ۶۴ و ۶۵.

○○○

+ لوحه ۱ـ گرفتار شدن ورقه بدست عدنان [ورقه و گلشاه ـ عیوقی]،
سده ششم ـ هفتم هـ. ق، موزه توپ‌قاپوسرای، استانبول.

+ لوحه ۲ـ زاری برمرگ اسکندر [شاهنامه ـ فردوسی]، ۷۳۰ تا؟ ه.ق،
گالری هنری فریر، واشنگتن.

+ لوحه ۳ـ رسیدن‌همای به‌درکاخ همایون [دیوان‌ـ خواجوی‌کرمانی]،
اثر جنید، ۷۹۷ هـ. ق، موزه بریتانیا، لندن.

+ لوحه ۴ـ نظاره اسکندر بر حوریان خوش آواز دریایی [منتخبات فارسی]، ۸۱۳ هـ. ق، بنیاد گلبنکیان، لیسبن.

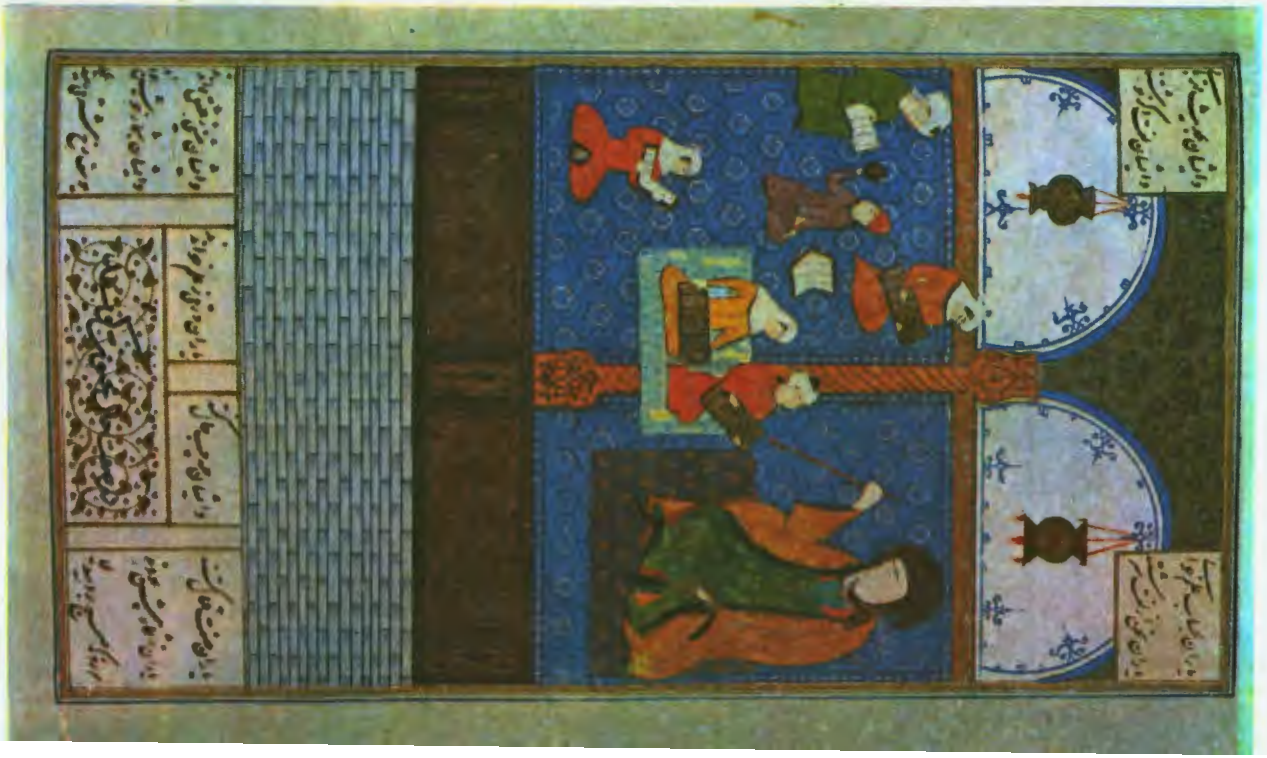
+ لوحه ۵ـ برتخت نشستن لهراسب [شاهنامه ـ فـردوسی] ۸۳۳ هـ. ق،
کتابخانه گلستان (سابق)، تهران.

لوحه ۶ـ اسکندر و نوشابه در کاخ [خمسه ـ نظامی]، ۸۳۵ ه. ق ، موزه ارمیتاژ، لنینگراد.

+ لوحه ۷ـ هرون‌الرشیددرحمام[خمسه ـ نظامی]، اثربهزاد، ۸۹۸ه.ق،
موزه بریتانیا، لندن.

لوحه ۸- دیدار خویشاوندان ازمجنون [مجنون ولیلی- امیرخسرو دهلوی]،
۹۰۰ هـ. ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.

لوحه ۹ـ درمکتب خانه [خمسه ـ نظامی]، ۸۹۶ ه. ق، کتابخانـه دولتی لنینگراد.



لوحه ۱۰ـ چوگان بازی [گوی وچوگان ـ عارفی]، ۹۳۱ هـ. ق، کتابخانه دولتی لنینگراد.

+ لوحه ۱۱ـ معراج پیامبر اکرم [خمسه ـ نظامی]، منسوب به‌سلطان‌محمد، ۹۴۶ تا ۹۵۱ هـ. ق، موزه بریتانیا، لندن.

+ لوحه ۱۲ـ سلامان وابسال درجزیره ملکوتی [هفت اورنگ ـ جامی]، منسوب به‌میرزاعلی، ۹۶۲ تا ۹۷۱ ه.ق، گالری هنری فریر، واشنگتن.

لوحه ۱۳ـ خواستگاری عیینه [سلسلة الذهب ـ جامی]، نیمه دوم سده دهم هـ. ق، موزه دولتی هنرخاور زمین، مسکو.

لوحه ۱۴ـ مجلس وعظ درمسجد [کلیات ـ سعدی]، اواخرسده دهم ه.ق،
کتابخانه دولتی لنینگراد.

لوحه ۱۵ـ عاشق ومعشوق [بوستان ـ سعدی]، منسوب به‌عبدالله، ۹۸۳ه.ق،
کتابخانه دولتی لنینگراد.

+ لوحه ۱۶ـ موسی(ع) و هارون [قصص‌الانبیاء ـ نیشابوری] ، اثـر آقارضا (کاشی) ، اواخر سده دهم ـ اوایل سده یازدهم هـ. ق ، کتابخانه ملی پاریس.

مشخصات تصاویر:

لوحه‌های سیاه‌وسفید

لوحه ۱ دربارگاه شاه، شاهنامه فردوسی، ۷۳۳ه.
شیوه شیراز
خطاط: عبدالرحمن... عبدالله... ابن‌الظهیر
کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ‌خطی

لوحه ۲ کشته‌شدن ایرج بدست برادران، شاهنامه فردوسی، ۷۳۳ه.
شیوه شیراز
خطاط: عبدالرحمن...عبدالله... ابن‌الظهیر
کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۳ گذشتن سیاوش از آتش، شاهنامه فردوسی، ۷۳۳ه.
شیوه شیراز
خطاط: عبدالرحمن...عبدالله... ابن‌الظهیر
کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ‌خطی.

لوحه ۴ رزم سپهر با هجیر، شاهنامه فردوسی، ۷۳۳ه.

شیوه شیراز
خطاط: عبدالرحمن...عبدالله... ابن‌الظهیر
کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی،

لوحه۵ شکارکردن بهرام‌گورو آزاده ، شاهنامه فردوسی،۷۳۳ه.
شیوه شیراز
خطاط: عبدالرحمن...عبدالله...ابن‌الظهیر
کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحهٔ ۶ کشتن اسفندیار ارجاسب را در روئین دژ ، شاهنامه فردوسی (بایسنقری)،
۸۳۳ ه . ق، هرات
خطاط: جعفر تبریزی
کتابخانه گلستان (سابق) ـ تهران
[اقتباس از کتاب «بررسی هنر ایران»، ا. پوپ]

لوحهٔ۷ آموزش دادن جمشید شاه ، حرفه‌ها را، شاهنامه فردوسی (بایسنقری)،
۸۳۳ ه.ق، هرات
خطاط: جعفر تبریزی
کتابخانه گلستان (سابق) ـ تهران
[اقتباس از کتاب «بررسی هنر ایران»، ا. پوپ]

لوحهٔ ۸ نبرد زاغان و جغدان، کلیله‌ودمنه‌ابوالمعالی‌نصرالله منشی،
حدود ۸۱۵ ه. ق، هرات
کتابخانه گلستان (سابق) ـ تهران

[اقتباس از کتاب «بررسی هنر ایران»، ا. پوپ]

لوحهٔ ۹ داستان چهاردوست، کلیله و دمنه ابوالمعالی نصرالله منشی،
حدود ۸۱۵ ه . ق ، هرات
کتابخانهٔ گلستان (سابق) ـ تهران
[اقتباس از کتاب «نقاشی ایرانی» تألف ب. گری]

لوحه۱۰ نظاره مجنون بر نبرد نوفلیان با قبیله لیلی ، خمسه نظامی، ۸۳۵ه.، هرات
شیوه هرات
خطاط : محمود
موزه ارمیتاژ، بخش نسخ خطی ـ لنینگراد

لوحه۱۱ اسکندر وحوریان خوش آواز دریایی ، خمسه نظامی، ۸۳۵ه.، هرات
شیوه هرات
خطاط: محمود
موزه ارمیتاژ ـ بخش نسخ خطی ـ لنینگراد

لوحهٔ۱۲ گدایی پیر بر در مسجد، بوستان سعدی،
۸۹۳ ه . ق، هرات
نقاش: کمال‌الدین بهزاد
خطاط: سلطان‌علی کاتب
کتابخانه ملی قاهره
[اقتباس از کتاب «بررسی هنر ایران»، ا. پوپ]

لوحه۱۳ لیلی و مجنون در مدرسه، مجنون و لیلی امیر خسرو دهلوی، ۹۰۰ه.

شیوه هرات

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه۱۴ آموزش دادن جمشیدشاه حرفه‌ها را، شاهنامه فردوسی

میانه سده نهم هجری

اثر یکی از نقاشان کارگاه هرات

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه۱۵ فریدون با دختران جمشید، شاهنامه فردوسی

شیوه شیراز، میانه سده نهم هجری

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه۱۶ کشته‌شدن ایرج بدست برادران، شاهنامه فردوسی

شیوه شیراز، میانه سده نهم هجری

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه۱۷ شکار کردن بهرام گور و آزاده، شاهنامه فردوسی

شیوه شیراز، میانه سده نهم هجری

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه۱۸ دیدار شیرین و فرهاد در کوه، خمسه نظامی، ۸۹۶ه.

شیوه شیراز

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه۱۹ خسرو در برابر کاخ شیرین، خمسه نظامی، ۷۹۶ه.

شیوه شیراز

کتابخانه دولتی لنینگراد ، بخش نسخ خطی

لوحه ۲۰ بهرام گور در گنبد سیاه ، خمسه نظامی، ۸۹۶ه.
شیوه شیراز
کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۲۱ در مدرسه، مجنون و لیلی امیرخسرو دهلوی
شیوه هرات، پایان سده نهم و آغاز سده دهم هجری
خطاط: سلطان محمد هروی
کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۲۲ در مکتب خانه، مجنون و لیلی امیرخسرو دهلوی
شیوه هرات، پایان سده نهم و آغاز سده دهم هجری
خطاط: سلطان محمد هروی
کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۲۳ مجنون در جوار پل ، مجنون و لیلی امیر خسرو دهلوی
شیوه هرات، پایان سده نهم و آغاز سده دهم هجری
خطاط: سلطان محمد هروی
کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۲۴ لیلی و مجنون در بیابان، مجنون و لیلی امیرخسرو دهلوی
شیوه هرات، پایان سده نهم و آغاز سده دهم هجری
کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۲۵ لیلی با دو شیرگان در باغ ، مجنون و لیلی امیرخسرو دهلوی
شیوه هرات، پایان سده نهم و آغاز سده دهم هجری
کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه۲۶ خوشامدگویی کیخسرو به رستم وزال، شاهنامه فردوسی، ۸۴۹ه.

شیوه یزد

خطاط: محمدبن جلال‌الرشید

انستیتوی بررسی‌های خاورزمین، بخش نسخ خطی ـ لنینگراد

لوحه۲۷ کشتن گشتاسب اژدها را، شاهنامه فردوسی، ۸۴۹ه.

شیوه یزد

خطاط: محمدبن جلال‌الرشید

انستیتوی بررسی‌های خاورزمین، بخش نسخ خطی ـ لنینگراد

لوحه۲۸ گفتگوی خسرو و شیرین، خمسه امیرخسرو دهلوی، ۹۰۱ه.

شیوه یزد

خطاط: حسن ابن کمال‌الدین الهادی الحسینی الیزدی

آکادمی علوم آذربایجان، انستیتوی نسخ خطی ـ باکو

لوحه۲۹ شکار کردن بهرام، خمسه امیرخسرو دهلوی، ۹۰۱ه.

شیوه یزد

خطاط: حسن ابن کمال‌الدین الهادی الحسینی الیزدی

آکادمی علوم آذربایجان، انستیتوی نسخ خطی ـ باکو

لوحه۳۰ بهرام در کاخ هفت گنبد، خمسه امیرخسرو دهلوی، ۹۰۱ه.

شیوه یزد

خطاط: حسن ابن کمال‌الدین الهادی الحسینی الیزدی

آکادمی علوم آذربایجان، انستیتوی نسخ خطی ـ باکو

لوحهٔ ۳۱ بهرام‌گور در گنبد زرد، خمسه نظامی،
۸۸۷ ه. ق، تبریز (عهد ترکمانان آق‌قویونلو)
موزه توپ قاپو سرای ـ استانبول
[اقتباس از کتاب «شاهنامه شاه‌تهماسبی» تألیف اس. ولچ]

لوحه ۳۲ چوگان بازی سیاوش و افراسیاب ، شاهنامه فردوسی،
تبریز، ۹۳۱ه.
شیوه تبریز
خطاط: محمد هروی
انستیتوی بررسی‌های خاورزمین، بخش نسخ خطی ـ لنینگراد

لوحه ۳۳ مراسم تدفین فرود ، شاهنامه فردوسی، تبریز، ۹۳۱ه.
شیوه تبریز
خطاط: محمد هروی
انستیتوی بررسی‌های خاورزمین، بخش نسخ خطی ـ لنینگراد

لوحه ۳۴ بزم فریبرز و فرنگیس ، شاهنامه فردوسی، تبریز، ۹۳۱ه.
شیوه تبریز
خطاط: محمد هروی
انستیتوی بررسی‌های خاورزمین، بخش نسخ خطی ـ لنینگراد

لوحه ۳۵ در بارگاه حاکم ، گوی و چوگان عارفی ، تبریز، ۹۳۱ه.
شیوه تبریز
خطاط: طهماسب الحسینی
کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه۳۶ چوگان‌بازی، گوی‌وچوگان عارفی، تبریز، ۹۳۱ه.

شیوه تبریز دربع دوم سده دهم

خطاط: طهماسب الحسینی

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه۳۷ چوگان‌بازی، گوی‌وچوگان عارفی، تبریز، ۹۳۱ه.

شیوه تبریز

خطاط: طهماسب الحسینی

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه۳۸ درمکتب‌خانه، شاه ودرویش هلالی، ۹۴۴ه.

شیوه تبریز

خطاط: کمال

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه۳۹ گفتگوی شاه بادرویش، شاه ودرویش هلالی، ۹۴۴ه.

شیوه تبریز

خطاط: کمال

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه۴۰ مواجیه شاه بادرویش در شکارگاه، شاه ودرویش هلالی، ۹۴۴ه.

شیوه تبریز

خطاط: کمال

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحهٔ ۴۱ آوردن مجنون در زنجیر به‌خیمه لیلی، خمسه نظامی

(تهماسبی)، ۹۴۶ تا ۹۵۱ ه.ق، تبریز
خطاط: محمود نیشابوری
نقاش: میرسیدعلی
موزه بریتانیا ـ لندن
[اقتباس از کتاب «بررسی هنر ایران»، ا. پوپ]

لوحهٔ ۴۲ بازگشت شاپور نزد خسرو، خمسه نظامی (تهماسبی)،
۹۴۶ تا ۹۵۱ ه . ق، تبریز
خطاط: محمود نیشابوری
نقاش: آقامیرك (؟)
موزه بریتانیا ـ لندن
[اقتباس از کتاب «اعجوبه‌های روزگار» تألیف اس. ولچ]

لوحهٔ ۴۳ مرگ ضحاك، شاهنامه فردوسی (تهماسبی)
احتمالا از ۹۲۹ تا ۹۳۷ ه. ق، تبریز
نقاش: سلطان‌محمد(؟)
موزه هنری متروپولیتن ـ نیویورك
[اقتباس از کتاب «اعجوبه‌های روزگار» تألیف اس. ولچ]

لوحهٔ ۴۴ خوشامدگویی نوشیروان به دخترخاقان، شاهنامه فردوسی (تهماسبی)
احتمالا از ۹۲۹ تا ۹۳۷ ه. ق، تبریز
نقاش: دوست‌محمد(؟)
موزه هنری متروپولیتین ـ نیویورك
[اقتباس از کتاب «اعجوبه‌های روزگار» تألیف اس. ولچ]

لوحه ۴۵ در بارگاه شیرین، پنج گنج امیر خسرو دهلوی
شیوه تبریز
نقاش: آقامیرك(؟)
کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۴۶ خسرو در برابر کاخ شیرین پنج گنج امیر خسرو دهلوی
ساخته یك‌نقاش کارگاه تبریز، میانه سده دهم هجری
کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۴۷ گفتگو با شاه، بوستان و گلستان سعدی، ۹۵۶ه.
اصفهان
ساخته یك‌نقاش کارگاه تبریز
خطاط: فرید
کتابخانه دولتی لنینگراد، بخس نسخ خطی

لوحه ۴۸ مباحثه درویش و قاضی و عالم، بوستان و گلستان سعدی، ۹۵۶ه.
اصفهان
ساخته یك‌نقاش کارگاه تبریز
خطاط: فرید
کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۴۹ مناظره حضرت موسی با یك کژ آیین، سبحة‌الابرار جامی
ساخته یك‌نقاش کارگاه تبریز، نیمه دوم سدهٔ دهم هجری
کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۵۰ گفتگوی پدر با پسر، سلسلة‌الذهب جامی

شیوه مشهد، نیمه دوم سدهٔ دهم هجری
موزه دولتی هنرخاورزمین ـ مسکو

لوحه ۵۱ پرواز لاك‌پشت، تحفةالاحرار جامی
شیوه قزوین، اواخر سده دهم‌هجری
نقاش: شیخ محمد(؟)
کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش‌نسخ خطی

لوحه ۵۲ برخورد پیرمرد با زیبا روی، تحفةالاحرار جامی
شیوه قزوین، اواخر سده‌دهم هجری
نقاش: شیخ محمد(؟)
کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۵۳ شاعر نحیف و خواجه فربه ، تحفةالاحرارجامی
شیوه قزوین، اواخر سده دهم هجری
نقاش: شیخ محمد(؟)
کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ‌خطی

لوحهٔ ۵۴ قوش‌بازی در کوهستان ،
حدود ۹۸۳ ه. ق، قزوین
موزه هنرهای زیبا ـ بوستن
[اقتباس از کتاب«نقاشی ایرانی» تألیف‌ب. گری]

لوحه ۵۵ مجلس‌شکار ، دیوان حافظ، ۹۳۹ه.
شیوه شیراز
خطاط: محمد قوام‌الدین شیرازی
انستیتوی بررسی‌های خاورزمین، بخش‌نسخ خطی ـ لنینگراد

لوحه۵۶ چوگان‌بازی، دیوان حافظ، ۹۳۹ه.
شیوه شیراز
خطاط: محمد قوام‌الدین شیرازی
انستیتوی‌بررسی های خاورزمین، بخش‌نسخ‌خطی‌ـ‌لنینگراد

لوحه۵۷ چوگان بازی، خمسه نظامی، ۹۵۰ه.
شیوه شیراز
خطاط: محمدبن قوام‌الکاتب‌الشیرازی
انستیتوی بررسی‌های خاورزمین، بخش‌نسخ خطی‌ـ لنینگراد

لوحه۵۸ در مکتب‌خانه ، خمسه نظامی، ۹۵۰ه.
شیوه شیراز
خطاط: محمدبن قوام‌الکاتب‌الشیرازی
انستیتوی بررسی‌های خاورزمین، بخش‌نسخ خطی‌ـ لنینگراد

لوحه۵۹ در حمام ، خمسه نظامی، ۹۵۲ه.
شیوه شیراز
خطاط: محمدقوام‌الکاتب الشیرازی
کتابخانه دولتی لنینگراد. بخش‌نسخ‌خطی

لوحه۶۰ خسرو در برابر کاخ شیرین ، خمسه نظامی، ۹۵۲ه.
شیوه شیراز
خطاط: محمد قوام‌الکاتب الشیرازی
کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش‌نسخ خطی

لوحه۶۱ بهرام‌گور در گنبدسپید ، خمسه نظامی، ۹۵۲ه.
شیوه شیراز

خطاط: محمد قوام‌الکاتب‌الشیرازی

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۶۲ درباریگاه حاکم، مهرومشتری‌عصار

شیوه شیراز، اواخر سده دهم هجری

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۶۳ در حمام، شاهنامه فردوسی، ۹۹۲ه.

شیوه شیراز

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۶۴ چوگان‌بازی، شاهنامه فردوسی، ۹۹۲ه.

شیوه شیراز

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۶۵ جشن تاجگذاری لهراسب، شاهنامه فردوسی، ۹۹۲ه.

شیوه شیراز

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۶۶ دیدار خویشاوندان از مجنون در بیابان، کلیات امیر خسرو دهلوی

شیوه شیراز، اواخر سده دهم هجری

خطاط: شاه محمد الکاتب

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۶۷ بهرام در گنبد صندل رنگ، کلیات امیرخسرودهلوی

شیوه شیراز

اواخر سده دهم‌هجری

خطاط: شاه محمدالکاتب

کتابخانه دولتی‌لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۶۸ بزم اسکندر در دامان طبیعت ، کلیات امیرخسرو دهلوی

شیوه شیراز، اواخر سده دهم هجری

خطاط: شاه محمدالکاتب

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۶۹ خضرخان و دولرانی‌درکاخ ، کلیات امیرخسرو دهلوی

شیوه شیراز، اواخر سده دهم‌هجری

خطاط: شاه محمدالکاتب

کتابخانه دولتی‌لنینگراد، بخش‌نسخ خطی

لوحه ۷۰ مشاعره ، بیاض، ۹۳۵ه . ، بخارا

شیوه بخارا، نیمه‌دوم سده‌دهم هجری

خطاط: میرعلی هروی

انستیتوی‌بررسی های خاورزمین، بخش نسخ خطی ، لنینگراد

لوحه ۷۱ عاشق‌ومعشوق. بیاض، ۹۳۵ه . ، بخارا

شیوه بخارا، نیمه دوم سده دهم‌هجری

خطاط: میرعلی هروی

انستیتوی‌بررسی‌های خاورزمین، بخش‌نسخ خطی‌ـلنینگراد

لوحه ۷۲ یوسف و آینه ، تحفةالاحرار جامی

شیوه بخارا، نیمه‌دوم سده دهم هجری

خطاط: میرحسین‌الحسینی میرقولانجی خوجه

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۷۳ پرواز لاک‌پشت، تحفة‌الاحرار جامی

شیوه بخارا، نیمه‌دوم سده دهم هجری

خطاط: میرحسین‌الحسینی میرقولانجی خوجه

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۷۴ برخورد پیرمرد با زیباروی، تحفة‌الاحرار جامی

شیوه بخارا، نیمه دوم سده دهم هجری

خطاط: میرحسین‌الحسینی میرقولانجی خوجه

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۷۵ عاشق و معشوق، بوستان‌سعدی ۹۸۳ه.

شیوه بخارا

نقاش: عبدالله(؟)

خطاط: میرحسین‌الحسینی مشهوربه میرقولانجی

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ‌خطی

لوحه ۷۶ سوگواری رستم برمرگ سهراب شاهنامه ۱۰۱۱ه.

شیوه بخارا

خطاط: محمدبن عزیزالبخاری

کتابخانه دولتی‌لنینگراد، بخش‌نسخ خطی

لوحه ۷۷ زورآزمایی بهرام‌گور در پیشگاه شنگل، شاهنامه فردوسی، ۱۰۱۱ه.

شیوه بخارا

خطاط: محمدبن عزیزالبخاری

کتابخانه دولتی‌لنینگراد، بخش‌نسخ‌خطی

لوحه ۷۸ گرفتار کردن فریدون ضحاك را، شاهنامه فردوسی، ۹۶۴ه.
نقاش: محمد مراد سمرقندی
(پایان سده دهم- آغاز سده یازدهم هجری)
انستیتوی بررسی‌های خاورزمین، بخش نسخ خطی- تاشکند

لوحه ۷۹ پسران فریدون به عنوان داماد دربار گاه شاه یمن، شاهنامه فردوسی، ۹۶۴ه.
نقاش: محمد مراد سمرقندی
(پایان سده دهم- آغاز سده یازدهم هجری)
انستیتوی بررسی‌های خاورزمین، بخش نسخ خطی - تاشکند

لوحه ۸۰ بیژن و منیژه در خیمه، شاهنامه فردوسی، ۹۶۴ه.
نقاش: محمد مراد سمرقندی
(پایان سده دهم- آغاز سده یازدهم هجری)
انستیتوی بررسی‌های خاورزمین، بخش نسخ خطی- تاشکند

لوحه ۸۱ مشاوره افراسیاب با همراهان خویش، شاهنامه فردوسی، ۹۶۴ه.
نقاش: محمد مراد سمرقندی
(پایان سده دهم- آغاز سده یازدهم هجری)
انستیتوی بررسی های خاورزمین، بخش نسخ خطی - تاشکند

لوحه ۸۲ مجنون در کعبه، خمسه نظامی، ۱۰۵۸ه.
شیوه بخارا
کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۸۳ مجنون در خیمه‌گاه لیلی، خمسه نظامی، ۱۰۵۸ه.

شیوه بخارا

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۸۴ بهرام گور در گنبد زرد، خمسه نظامی، ۱۰۵۸ه.

شیوه بخارا

نقاش: محمد مقیم(؟)

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۸۵ شکار کردن خسرو و شیرین، خمسه‌نظامی، ۱۰۵۸ه،

نقاش: محمدمقیم (؟)

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۸۶ آمدن شیرین به‌دیدار شاپور خمسه‌نظامی، ۱۰۵۸ه.

شیوه بخارا

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۸۷ حمله اژدها بر سپاه . خمسه نظامی، ۱۰۵۸ه.

شیوه بخارا

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحهٔ ۸۸ درویش و جوان، دیوان میرعلیشیرنوایی(؟)

۱۰۲۳ ه. ق، اصفهان

خطاط: عمادالملک الحسینی

نقاش: رضا عباسی

مجموعه خصوصی

[اقتباس از کتاب «هنرایرانی ومغولی هند» ، ناشر: کولناگی]

لوحهٔ ۸۹ رقعه مصور،

۱۰۳۵ ه. ق، اصفهان

نقاش: رضاعباسی

مجموعه خصوصی

[اقتباس از کتاب «هنر ایرانی و مغولی هند»، ناشر: کولناگی]

لوحه ۹۰ نبرد گیو با لهاك و فرشیدوَرد، شاهنامه فردوسی

شیوه اصفهان

میانه سده یازدهم هجری

نقاش: رضا مصور

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۹۱ محاصره کیخسرو گنگ دژرا، شاهنامه فردوسی

شیوه اصفهان

میانه سده یازدهم هجری

نقاش: رضا مصور

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۹۲ فرستادن نوشیروان، مهران ستاد را نزد خاقان چین، شاهنامه فردوسی

شیوه اصفهان

میانه سده یازدهم هجری

نقاش: معین مصور (؟)

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۹۳ آمدن بندوی در جامه خسرو پرویز نزد بهرام (پسر سیاوش).

شاهنامه فردوسی

شیوه اصفهان

میانه سده یازدهم هجری

نقاش: معین‌مصور(؟)

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۹۴ شکست دادن گرشاسب لشگریان اوتروود را، شاهنامه فردوسی، ۱۰۵۲-۱۰۶۱ه.

شیوه اصفهان

نقاش: افضل‌الحسینی، ۱۰۵۴ه.

خطاط: محمدشفیع بن عبدالجبار

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۹۵ نبرد زال با دیو، شاهنامه فردوسی، ۱۰۵۲- ۱۰۶۱ه.

شیوه اصفهان

نقاش: پیر محمدالحافظ(؟)

خطاط: محمدشفیع بن عبدالجبار

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۹۶ بازگشت کیخسرو از تورانو خوشامدگویی کاوس‌شاه به‌او، شاهنامه فردوسی، ۱۰۵۲-۱۰۶۱ه.

شیوه اصفهان

نقاش: محمد قاسم(؟)

خطاط: محمدشفیع بن عبدالجبار

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۹۷ دفع کردن رستم سنگی را که بهمن بسویش پرتاب کرده، شاهنامه فردوسی، ۱۰۵۲-۱۰۶۱ه.

شیوه اصفهان

نقاش: پیرمحمد الحافظ

خطاط: محمد شفیع بن عبدالجبار

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۹۸ نوشیروان و فرستادگان قیصر با هدایا، شاهنامه فردوسی، ۱۰۵۲-۱۰۶۱ه.

شیوه اصفهان

نقاش: محمد قاسم(؟)

خطاط: محمد شفیع بن عبدالجبار

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحهٔ ۹۹ دیدار خویشاوندان از مجنون، احتمالا برای خمسه نظامی (تهماسبی)

۱۰۸۶ ه. ق، اصفهان

نقاش: محمد زمان

مجموعه خصوصی

[اقتباس از کتاب «هنر ایرانی و مغولی هند»، ناشر: کولناگی]

لوحه‌های رنگی

لوحهٔ ۱ گرفتار شدن بدست عدنان، ورقه و گلشاه عیوقی، سده ششم ـ هفتم ه.ق.
موزه توپ قاپو سرای ـ استانبول
[اقتباس از مجله «پیام» یونسکو]

لوحهٔ ۲ زاری برمرگ اسکندر، شاهنامه فردوسی (دیموت)، ۷۳۰ تا ؟ ه.ق، تبریز
گالری هنری فریر ـ واشنگتن
[اقتباس از کتاب «نقاشی ایرانی» تألیف ب. گری]

لوحهٔ ۳ رسیدن همای به‌درکاخ همایون، دیوان خواجوی کرمانی، ۷۹۷ ه.ق، بغداد
نقاش: جنید
موزه بریتانیا ـ لندن
[اقتباس از کتاب «نقاشی ایرانی» تألیف ب. گری]

لوحهٔ ۴ نظاره اسکندر برحوریان خوش‌آواز دریایی، منتخبات فارسی (اسکندرسلطان)

۸۱۳ ه.ق، شیراز
خطاط: محمود (؟)
بنیاد گلبنکیان ـ لیسبن
[اقتباس از کتاب «نقاشی ایرانی» تألیف ب. گری]

لوحه ۵ برتخت نشستن لهراسب، شاهنامه فردوسی (بایسنقری)، ۸۳۳ ه.ق، هرات
کتابخانه گلستان (سابق) ـ تهران
[اقتباس از کتاب «بررسی هنرایران»، ا. پوپ]

لوحه۶ اسکندرونوشابه‌درکاخ، خمسه‌نظامی، ۸۳۵ه.، هرات
شیوه هرات
خطاط : محمود
موزه ارمیتاژ، بخش نسخ خطی ـ لنینگراد

لوحهٔ ۷ هرون‌الرشید در حمام، خمسه نظامی، ۸۹۸ ه.ق، هرات
نقاش: کمال‌الدین بهزاد
موزه بریتانیا ـ لندن
[اقتباس از کتاب «نقاشی ایرانی» تألیف ب. گری]

لوحه۸ دیدار خویشاوندان ازمجنون، مجنون و لیلی امیر خسرو دهلوی، ۹۰۰ ه. ق،
شیوه هرات
کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه۹ درمکتب‌خانه، خمسه نظامی، ۸۹۶ه.

شیوه شیراز

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه۱۰ چوگان‌بازی ، گوی‌وچوگان عارفی، تبریز، ۹۳۱ه.

شیوه تبریز دربع اول‌سده دهم

کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحهٔ ۱۱ معراج پیامبر اکرم ، خمسه نظامی (تهماسبی)، ۹۴۶ تا ۹۵۱. ه. ق، تبریز

نقاش: سلطان محمد

خطاط: محمود نیشابوری

موزه بریتانیا ـ لندن

[اقتباس از کتاب «اعجوبه‌های روزگار» تألیف اس. ولچ]

لوحهٔ ۱۲ سلامان وابسال درجزیرهٔ ملکوتی، هفت‌اورنگ جامی، ۹۶۲ تا ۹۷۱ ه. ق، مشهد

نقاش: میرزاعلی(؟)

خطاطان: رستم‌علی، محب‌علی، محمود نیشابوری

گالری هنری فریر ـ واشنگتن

[اقتباس از کتاب «نقاشی ایرانی» تألیف ب. گری]

لوحه۱۳ خواستگاری غُیـینه، سلسلةالذهب‌جامی

شیوه مشهد، نیمه دوم‌سده دهم هجری

موزه دولتی هنرخاورزمین، مسکو

لوحه۱۴ مجلس وعظ در مسجد ، کلیات‌سعدی

شیوه شیراز، اواخر سده دهم هجری

خطاط : محمد قوام‌شیرازی
کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ خطی

لوحه ۱۵ عاشق ومعشوق، بوستان‌سعدی ،۹۸۳ هـ.ق،
شیوه بخارا
نقاش: عبدالله(؟)
خطاط: میرحسین‌الحسینی مشهوربه میرقولانجی
کتابخانه دولتی لنینگراد، بخش نسخ‌خطی

لوحهٔ ۱۶ موسی (ع) و هارون ، قصص‌الانبیاء نیشابوری،
اواخر سده دهم ـ اوایل سده یازدهم هـ . ق، قزوین(؟)
نقاش: آقارضا (کاشی)
کتابخانه ملی پاریس
[اقتباس از کتاب «نقاشی ایرانی» تألیف ب. گری]

منابع مترجم:

Welch, S.C. A king's Book of kings, Thames And Hudson, London, 1972.

Gray, B. La Peinture Persane, Skira, Geneve, 1977.

Gray, B. Introduction to An Album of Miniatures And Illuminations From the Baysonghori Manuscript of the Shahnameh of Ferdowsi, Tehran, 1971.

Binyon, L. ; Wilkinson, J.V.S.; Gray, B., Persian Miniature Painting, Dover, New York. 1971.

Welch, S.C. Royal Persian Manuscripts, Thames And Hudson, London,1976.

Guest, G.D. Shiraz Painting In The Sixteenth-Century, Washington, D.C., 1949.

Sims, E.G. Five Seventeenth-Century Persian Oil Paintings In Persian And Mughal Art, P & D Colnaghi & Co. Ltd, London, 1976.

Pope. A.U. A Survey of Persian Art, V. 9, Manafzadeh Group, Tehran, London, Tokyo. 1967.

Welch. S.C. Wonders of The Age, Harvard College. U.S.A. 1979.

Arnold. Sir T.V., Painting In Islam, Dover, New York. 1965.

Robinson.B.W. Persian Drawings, Shorewood Publishers Inc., New York, 1965.

Everyman's Dictionary of Pictorial Art, London,1962.

گلستان هنر، قاضی میر احمد منشی قمی، بـه تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، چاپ دوم، کتابخانه منوچهری، ۱۳۵۹.

نگاهی به نگارگری درسده‌های ۱۲ و ۱۳ هجری قمری ، دفـتر مخصوص (سابق)، تهران، ۱۳۵۴.

نقاشی ایرانی ازکهن‌ترین روزگار تا دوران صفویان ، اکـبر تجویـدی ، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر (سابق) ، ۱۳۵۲.

تاریخ نقاشی درایران ، زکی محمد حسن، ترجمه ابوالقاسم سحاب، سحاب کتاب، تهران، چاپ دوم، ۱۳۵۶.

مجله **پیام** یونسکو، شماره ۲۷.

مجله **هنر و مردم ،** شماره‌های ۱۲۱، ۱۳۰–۱۲۹ ، ۱۳۵ ، ۱۴۲ ، ۱۵۸ ، ۱۶۲.

دایرة المعارف فارسی ، بدسرپرستی غلامحسین مصاحب.