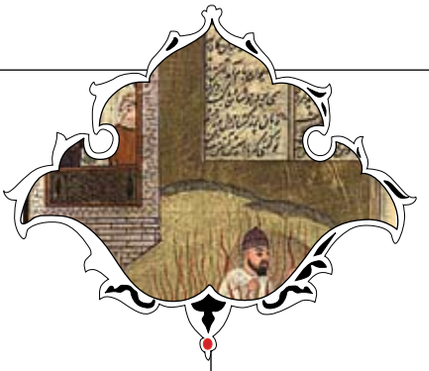


تعامل نقش‌مایه‌ها و ویژگی‌های هنری مکاتب نگارگری ایرانی

با نظری به نگاره‌های «گذر سیاوش از آتش»

آمنه مافی تبار

چکیده

«آزمون آتش سیاوش» که عموماً با عنوان «گذر سیاوش از آتش» شناخته می‌شود، بیشترین شمار نگاره‌های تاریخ نقاشی ایران را به خود اختصاص داده است؛ قریب دویست تصویر به‌جا مانده از این مجلس، دلیلی بر این مدّعاست. موضوعی که هرچند بیش از هر مکتب، در شیراز تصویر می‌گردد، اما در تمامی اعصار حضوری پررنگ دارد. وجود این تعداد نگاره، آن هم با موضوع یکسان، این امکان را فراهم می‌آورد که با تطبیق تعداد متنابهی از نمونه‌های یاد شده، چگونگی ارتباط و تعامل نقش‌مایه‌های تصویری و ویژگی‌های هنری مکاتب گوناگون نگارگری، مورد مطالعه قرارگیرد. زیرا این منظومه، نه تنها در تمامی ادوار، بلکه به کرّات در هر دوره و زمان، تصویر شده است. از این‌رو مقاله‌ی تحقیقی حاضر سعی دارد با رویکردی توصیفی ـ تحلیلی و تطبیقی، تعدادی از نگاره‌های «گذر سیاوش بر آتش» را هم زمان با مطالعه نقل صور و عناصر تصویری در مکاتب و اعصار گوناگون بررسی کند. چراکه مسلماً ویژگی‌های هنری هر سبک، موضوع اولیه را تحت-الشعاع قرار داده و الزام استفاده از نقش‌مایه‌ها، رنگ‌ها و ترکیب‌بندی‌های خاصی را اعمال می‌کرده است.

اهداف مقاله:

۱- بررسی تأثیر علایق زیبایی شناسانه‌ی ازمنه‌ی گوناگون در پرداخت موضوعی یگانه در ادوار متفاوت.

۲- ارزیابی میزان پایبندی نقاشان مکاتب متفاوت به متون توصیفگر و استفاده از نقش‌مایه‌های نمادین.

۳- معرفی شماری چند از نگاره‌های مهجور گذر سیاوش بر آتش.

سئوالات مورد نظر:

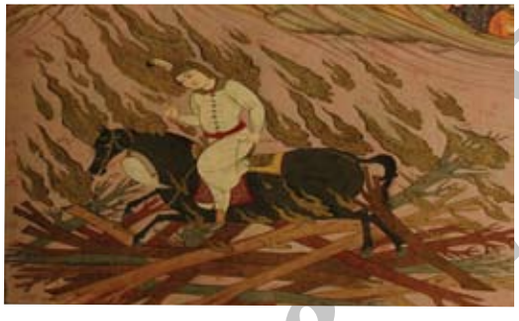
۱- اصول و علایق مکاتب متفاوت نگارگری در پرداخت مضمونی خاص، همچون گذر سیاوش از آتش، چه تأثیراتی را داشته است؟

واژگان کلیدی:
گذرسیاوش از آتش، شاهنامه، نگارگری ایرانی، نقش‌مایه های نمادین.

دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه هنر تهران osti_47@ yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/٤/۱۲
تاریخ پذیرش: ۸۸/٦/۲۰

Archive of SID
www.SID.ir



مقدمه

در کنار نمادهای اسطوره‌ای و افسانه‌ای شاهنامه، نمادهای مذهبی بسیاری دیده می‌شود این نمادها چه از آئین کهن زرتشت و چه دین اسلام، در اثر حماسی فردوسی مورد احترام است.[۱] یکی از مظاهر آن، داستان سیاوش و گذر شرافتمندانه او از آتش است.[۲]

سیاوش، فرزند کاووس، شاه خیره‌سر کیانی است که پس از تولد، رستم او را به زابل برده؛ رسم پهلوانی، فرهیختگی و رزم و بزم به او می‌آموزد. در بازگشت سودابه، همسر کاووس شاه به سیاوش دل می‌بازد اما شاهزاده که حیا، پاکدامنی و عفاف آموخته، تن به گناه نمی‌سپارد و به همین دلیل از جانب سودابه، متهم به خیانت پدر می‌شود. کاووس شاه برای رفع تردیدها، چاره‌جویی می‌کند و موبدان راه نجات را «ورگرم»[۳] می‌دانند سیاوش برای اثبات بی‌گناهی خود سپیدپوش و کافورزده، اسب سیه خود یعنی شبرنگ بهزاد را به دل آتش برّان تاخته؛ از این آزمایش سالم و سربلند بیرون می‌آید و شادمانی مردمان را برمی‌انگیزد.[۴] آنچه به دنبال می‌آید می‌کوشد، با روش گردآوری کتابخانه‌ای و رویکرد توصیفی ـ تحلیلی و تطبیقی با تکیه بر پرتصویرترین موضوع نگاره‌های ایرانی یعنی واقعه‌ی «از آتش گذشتن سیاوش»، نمونه‌هایی متفاوت از مکاتب و اعصار گوناگون را مورد شناخت قرار داده، یگانگی سبکی ادوار مختلف را بنمایاند. در جهت نیل به این هدف، دسترسی به افزون بر صد نگاره امکان‌پذیر گردید. اما به دلیل گستردگی و حجم وسیع منابع تصویری، ظاهراً از بسیاری نمونه‌ها چشم‌پوشی می‌شود. هرچند به واقع دستیابی به آن‌ها، دانش سبک‌شناختی افزون‌تر، بینش جامع‌تر و نتیجه‌گیری مطمئن‌تری را فراهم خواهد آورد، زیرا در مَطالعات تطبیقی برای تجزیه و تحلیل آثار منظوم، مطالعه‌ی جنبه‌های بصری باقی نمونه‌های مرتبط، هم‌عرض گونه‌های موجود ضروری است.

کوتاه سخن، در ابتدا، زمینه‌های پیدایش مکاتب گوناگون نگارگری و ویژگی‌های هنری هریک از آن‌ها مورد اشاره قرار می‌گیرد؛ و سپس با بررسی نقش‌مایه‌های تصویری هر یک از تصاویر نوشتار پیش‌رو، و تحلیل آن‌ها با توجه به متون توصیفگر (شاهنامه فردوسی)، دستیابی به مقصود نهایی حاصل می‌گردد. به واقع این پژوهش از نوع تطبیق مضمونی و فرم و نقش است، یعنی حرکتی از مضمون و محتوا به سمت فرم نقش و بالعکس.[۵]

۱ـ انیس تنهایی، هویت‌جویی ایرانی اسلامی در نسخه‌های مصور شاهنامه فردوسی دوران ایلخانی تا اواسط صفویه، دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی، سال پنجم، ش ۹، تهران، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، پائیز و زمستان ۱۳۸۷، ص ۱۶۰.

۲ـ داستان سیاوش پیش از ظهور زرتشت و زمانی‌که قوم بزرگ هندو اروپایی در نواحی سردسیر می‌زیسته‌اند، جان گرفته و سپس در دوران مختلف و از جمله عصر زرتشتی‌گری با استحاله‌ای مختص تکرار شده و بعدها نیز ادامه یافته است.

۳ـ Var: آزمون الهی. ور سرد با آب و ورگرم با آتش انجام می‌شده است. (برای آگاهی بیشتر ر. ک: جواد رسولی، آئین اساطیری در پیشینه سوگند در ایران، تهران، انتشارات سروش، ۱۳۷۷، ص ۱۱۰)

۴ـ برای اطلاعات بیشتر ر.ک: حکیم ابوالقاسم فردوسی، شاهنامهٔ فردوسی (براساس چاپ مسکو)، به‌کوشش نظام‌الدین نوری، تهران، نشر زهره، ۱۳۷۹، صص ۱۱۳- ۱۰۸).

۵ـ امیرحسین ذکرگو، تأملاتی بنیادین در مطالعات تطبیقی هنر، فصلنامه هنر، ش ۵۴، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، زمستان ۱۳۸۱، صص ۱۶۹- ۱۶۸.

www.SID.ir

مکاتب نگارگری ایرانی از حمله‌ی مغول تا عصر قاجار

در سده‌های نخست ظهور اسلام، هنرهای تصویری چندان مقبول نمی‌نمود؛ زیرا به عقیده‌ی پایه‌گذاران فرهنگی آن زمان، «هنر معماری و خط که در اماکن دینی و در متن کتاب آسمانی آمده، مطابق «اسرار کبیره» بوده و نگارگری و سایر هنرها، مطابق با «اسرار صغیره» است. یعنی یکی با اصول حقایق دینی و عرفانی تمدن مورد بحث سروکار دارد و دیگری با فروع همان حقایق.»[۶] اما با گذشت زمان این باورها تعدیل شد و زمینه‌ی بروز دیگر هنرها را فراهم ساخت. به‌طوری که در سده‌های میانه اسلامی یعنی از سده سیزدهم/ هفتم، استنساخ و مصوّرسازی آثار ادبی رواج یافت و حرکتی رو به رشد را آغاز کرد. بدین‌سان درخلال هفت سده حکومت مغولان، تیموریان، ترکمانان، صفویان و قاجاریه، کارگاه‌های سلطنتی با به‌کار گرفتن خطاطان و نقاشان چیره‌دست، کتابت و تصویرسازی آثار گوناگون را ارج نهادند.

بدون شک مغولان ایلخانی، عمده‌ترین نیروی سیاسی، در ایران سده سیزدهم/ هفتم و اوایل سده چهاردهم/ هشتم بودند. اما سبک نقاشی مغولی به‌طور مشخص از اواخر سده سیزدهم/ هفتم، شروع به ظاهر شدن کرد. نسخ باقی مانده از اواخر سده سیزدهم/ هفتم و اوایل سده چهاردهم/ هشتم بیانگر سنت‌ها و تأثیرات ناهم‌خوان ایرانی، عربی و چینی است که در بهترین حالت با بی‌دقتی و مسامحه در مکتبی واحد جمع شده‌اند. با وجود این، هم زمان، مکاتب محلی نگارگری نیز وجود داشتند که کم و بیش به سبک درباری متکی بودند.[۷] یکی از این سبک‌های محلی در شیراز برپا بود؛ زیرا دولتمردان محلی این منطقه، با گردن نهادن به پاره‌ای از خواست‌های مهاجمین، توانسته بودند تا حدی استقلال داخلی خود را حفظ کنند. پس شیراز در این دوره وضعیت نیمه مستقلی داشت، امری که سبب شد تا فرهنگ و هنر این بخش از کشور، کم‌تر با عوامل بیگانه آمیختگی یابد.

در سال‌های بعد و در سده چهاردهم/ هشتم، حکومت مغولی به دست اینجوها (۱۳۵۵-۷۵۶/۱۳۲۴-۷۲۴)[۸]، آل مظفر (۱۳۳۹-۷۳۹/۱۳۱۳-۷۱۴) و جلایری‌ها (۱۴۲۹-۸۳۲/۱۳۳۶-۷۳۶) اداره می‌شد.[۹] محققان برای توصیف مکتب هنری عهد حکمرانی خانواده اینجو، از عناوینی چون «سبک اینجو» استفاده می‌کنند. حکومت اینجوها در شیراز مرکزیت داشت. خاندان اینجو و اعیان و صاحب‌منصب ایرانی که در خدمت ایشان بودند، پس از اعلان استقلال خود از حکمرانان مغول، واکنش منفی شدیدی نسبت به هنر متأثّر از خاوردور و آثار پدید آمده در مکتب مغولی نشان دادند. «آنان در ضمن کوشش در جهت استقرار و حفظ متصرّفات خویش، سیاست تمجید از گذشته را فراروی خود قرار داده و استناد به سنن هنر پارسی را که مقدّم بر استیلای مغولان بود، برتر می‌شمردند.»[۱۰] این نکته اتفاقی نیست که اکثر نسخ خطی مصوّر به جای مانده که در این دوره در شیراز فراهم آمده‌اند، متضمّن منظومه‌ی حماسی شاهنامه‌اند. ویژگی‌ها و مختصات تحوّلات تاریخی را می‌توان عاملی در جهت تداوم و حفظ برخی از سنن قدیم ایران در شیراز، به مقیاس بیشتری نسبت به سایر شهرها، به حساب آورد.[۱۱]

هنوز خاطرات تلخ هجوم مغول فراموش نشده بود که بار دیگر سرزمین ایران، مورد تاخت و تاز تیره‌ی دیگری از نژاد ترک و مغول یعنی تیموریان قرار گرفت. اواخر سده چهاردهم/ هشتم، تیمور گورکانی با یورش از شمال شرق ایران، به این سرزمین، تسلط یافت. پس از مرگ تیمور، امپراطوری وسیع او، بین فرزندانش تقسیم شد. شاهرخ، پسر تیمور، در سال ۸۰۷/۱۴۰۵ حکومت خود را آغاز کرد و قلمرو سلطنت خود را از جلگه سند تا قزوین و حدود تبریز گسترش داد و هرات را کانون علم و هنر ساخت.[۱۲]

به‌طور کلی نگارگری و کتاب‌آرایی دوره‌ی تیموری در دو شهر شیراز و (خصوصاً) هرات تمرکز

۶ـ حسین نصر، عالم خیال و مفهوم فضا در نگارگری ایرانی، فصلنامه هنر، ش ۵۷، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، پائیز ۱۳۸۲، ص ۱۱.

۷ـ شیلا کن بای، نگارگری ایرانی، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، ۱۳۸۱، صص ۱۲۸- ۱۲۷.

۸ـ البته توفّق کاملی درباره‌ی زمان دقیق حکومت‌ها وجود ندارد و تنها محدوده‌ی زمانی آن‌ها مشخص است. مثلاً رابینسون (Robinson) برای حکومت اینجوها به تاریخ (۱۳۵۳-۷۵۴/۱۳۲۵-۷۲۵) و کن‌بای (Canby) به تاریخ (۱۳۷۵-۷۵۷/۱۳۰۳-۷۰۳) ارجاع می‌دهند.

۹ـ ابوالعلاء سودآور، هنر دربارهای ایران، ترجمه ناهید محمد شمیرانی، تهران، نشر کارنگ، ۱۳۸۰، ص ۴۳.

۱۰ـ در شرح صوری نگاره‌های به جا مانده از دوره‌ی اینجو، باید اذعان داشت: این هنر، مکتب نقاشی را معرفی می‌کند که در فراز و نشیب نگارگری ایرانی تا سده هفدهم/ یازدهم دوام یافت. در ترکیب‌بندی‌های پرتحرک و زنده‌ی عاری از پیچیدگی این دوره که آشکارا متأثّر از بزرگنمایی دیوارنگاری است؛ تمامی عناصر، شامل گیاهان، جانوران، مردم و معماری با بی‌دقتی ترسیم شده‌اند و طبیعت موجود در ترکیب به هیچ عنوان مکمل فضای تصویری نیست. طرح اندام‌ها، نیز با قرارگیری در یک سطح و به‌صورت متوالی، هرگونه احساس عمق را از تصویر می‌زدایند. این موضوع با استفاده از رنگ‌مایه‌های تخت، مؤکّد می‌شود. هرچند تخت بودن نقاشی‌های مکتب شیراز، حرکتی در جهت شکوفایی نقاشی سده پانزدهم/ نهم دانسته می‌شود، اما رنگمایه‌های این دوره به جهت کیفیت، کاستی‌هایی داشت. مثلاً رنگ قرمز از رنگدانه‌ی گیاهی ناپایدار، به‌دست می‌آمد که کیفیت چندانی نداشت. (شیلا کن‌بای، نگارگری ایرانی، پیشین، صص ۳۸- ۳۷) به طور کلی در این دوره، استفاده از قرمز روشن، زرد یا سبز روشن برای زمینه، محوریت می‌یابد و این رنگ‌ها فضای زیادی به خود اختصاص می‌دهند؛ زیرا عموماً خط افق در بالای کادر قرار می‌گرفت و فضای اندکی برای آسمان باقی می‌گذاشت و گاه اصلاً خط افق وجود نداشت و آسمان تصویر نمی‌شد. (ا.ت. آداموا و ل.ت. گیوزالیان، نگاره‌های شاهنامه، ترجمه زهره فیضی، تهران، فرهنگستان هنر، چ ۲، ۱۳۸۶، صص ۵۶- ۳۶)

۱۱ـ همان، ص ۸۶.

۱۲ـ فرزندان شاهرخ هر کدام در هنری کارآمد بودند و در هنرپروری و علم‌دوستی شهرت داشتند. شاهرخ، از میان فرزندانش، الغ بیک را حاکم سمرقند؛ ابراهیم سلطان را حاکم شیراز؛ بایسنقر میرزا را حاکم هرات و محمد جوکی را حاکم بلخ قرار داده بود. البته به دلیل مرگ زودهنگام بایسنقر حکومت وی در هرات، به واسطه‌ی میرزا علاءالدوله و حسین بایقرا دنبال می‌شود. در این دوره، حمایت هنر یک کار تفنّنی نبود بلکه بخشی از امور مملکت‌داری برشمرده می‌شد. کوشش‌های هنری و علمی به اعتبار و حیثیت هر درباری می‌افزود و به تبع آن موجب تعالی اعتبار سیاسی آن می‌شد؛ به همین جهت شاهزادگان تیموری، هر کدام در تلاش بودند تا در جهت اعتلای هنر، از دیگری پیشی گیرند. (یعقوب آژند، مکتب نگارگری هرات، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۷، صص ۲۸ و ۲۶)

Archive of SID
www.SID.ir

داشت. مکتب هرات، در این زمان، خود به دو دوره‌ی «پیشین» و «پسین» تقسیم می‌شود. مکتب هرات پیشین به قبل ازحضور پررنگ ترکمانان و مکتب هرات پسین به پس از ظهور مقتدرانه‌ی آن‌ها ارجاع می‌دهد و توافق کاملی نیز درباره‌ی زمان دقیق آن وجود ندارد.[۱۳] اما به هر روی مکتب هرات پیشین در زمان بایسنقرمیرزا شکل می گیرد و مکتب هرات پسین به زمان سلطان حسین بایقرا تعلق دارد.[۱۴]

بررسی نقاشی‌های دوران تیموری، در سده‌ی پانزدهم/ نهم بدون در نظر گرفتن، جریان‌های موازی در قلمرو ترکمانان امکان‌ناپذیرخواهد بود. «در نیمه‌ی نخست این سده، دو قوم ترکمن آق‌قویونلو و قره‌قویونلو، شرق ایران را به تصرف درآوردند. ابتدا حکام قره‌قویونلو قدرت بیشتری یافتند و تبریز را به پایتختی برگزیدند. سپس امیران آق‌قویونلو تا اوایل سده‌ی شانزدهم/ دهم بر سراسر ایران به جز خراسان مسلط شدند. ترکمانان، به پیروی از تیموریان، در تبریز، بغداد و شیراز کارگاه-های سلطنتی بر پا کردند. در این کارگاه‌ها، شیوه‌های متأثر از مکتب هرات با خصوصیات متفاوت پدید آمد.[۱۵] تاکنون شاهد تأثیر وقایع مهم سیاسی بر روند تحولات نقاشی ایران بودیم. به گونه‌ای که دریافتیم، تغییر سلسله‌های سیاسی و مراکز حکومتی غالباً با جابه‌جا شدن هنرمندان و آمیختگی سنت‌های هنری توأم بوده است. بر همین اساس، شاه اسماعیل صفوی در اواخر سده پانزدهم/ نهم، با تشکیل یک دولت واحد در ایران، امکان تلفیق مهم‌ترین سبک‌های نگارگری پیشین را فراهم ساخت. پس از او، در کارگاه جدید تبریز و تحت حمایت شاه طهماسب اول صفوی بود که نگارگری ایرانی، کامل‌ترین جلوه‌هایش را نشان داد.[۱۶] شاه طهماسب، در اواخر دوران سلطنتش، پایتخت را به قزوین منتقل ساخت و بدین ترتیب در زمان شاه اسماعیل دوم، سبکی تحت عنوان مکتب قزوین شکل گرفت.[۱۷] در این دوره، به‌دلیل کاهش سفارش‌های دربار، نگارگران به تجربه‌های تازه، خارج از حوزه‌ی مصوّرسازی تألیفات ادبی پرداختند و تدریجاً از اهمیت کار گروهی و نظام کارگاهی کتاب‌نگاری کاسته شد.[۱۸]

با شروع سلطنت شاه عباس اول ۹۹۶/۱۵۸۷ هنرهای ایران از نو، رونق یافتند به‌خصوص پس از انتقال پایتخت به اصفهان، نزج و پختگی هنرها، جلایی دوباره یافت.[۱۹] در زمان سلطنت او، نهادهای اجرایی و اداری به نحو تدریجی و در طول دهه ۹۹۹/۱۵۹۰ به اصفهان انتقال داده شد و در سال ۱۰۰۷/۱۵۹۸ این تغییر و تحوّل کامل گشت.[۲۰]

۱۳ـ یعقوب آژند، فاصله‌ی سال‌های (۱۴۴۶-۱۳۷۸/۸۵۰-۷۸۰) را به شکوفایی مرحله‌ی پیشین مکتب هرات و سال‌های (۱۵۰۵-۱۴۷۰/۹۱۱-۸۷۵) را به دوره‌ی پسین مکتب هرات نسبت می‌دهد. (همان، صص ۶- ۵) درحالی که رابینسن به ترتیب سال‌های (۱۴۱۵-۸۱۶/۱۴۳۳-۸۳۶) و (۱۴۳۳-۸۳۶/ ۱۴۷۵-۸۸۰) را برای این دو دوره درنظر می گیرد.(ب.و. رابینسن، هنر نگارگری ایران، ترجمه یعقوب آژند، تهران، نشر مولی، ۱۳۸۴، صص ۵۰-۲۲)

۱۴ـ سبک ابتدایی هرات مستقیماً از سبک درباری اسکندر سلطان مایه گرفته بود و با اینکه بایسنقر، نقاشان خود را از جاهای مختلف و پایگاه-های اجتماعی متفاوت انتخاب کرده بود، ولی نبوغ و شیفتگی او توانست این عناصر متمایز را در جهت سبک همبسته «رسمی» ترکیب نماید. (همان، ص ۲۴) ویژگی‌های مکتب اول هرات عبارتست از: رنگ‌های درخشان، دقت بسیار در جزئیات، وحدت کامل در ترکیب‌بندی، شخصیت‌پردازی چشمگیر پیکره‌های انسانی و نهایت حساسیت در انتقال جو و فضا. (امبرتو شراتو و ارنست گروبه، هنر ایلخانی و تیموری، ترجمه یعقوب آژند، تهران، نشر مولی، ۱۳۷۶، ص ۵۰) چهره‌ها به تأثیر از مکتب شیراز، دهان‌های کوچک و دماغ‌های باریک دارند. درحالی که سرها بیضوی و کشیده هستند و ریش مردان نوک تیز است. ترکیب‌بندی‌های این سبک، به عکس مکتب دوم هرات ساده بوده و تنها حاوی چند پیکره است که به خوبی طراحی شده و تا حدودی تصنّعی هستند. مکتب دوم هرات، نیز ویژگی‌های مکتب اول را درخود دارد؛ ضمن آن‌که، پیکره‌ها کوچک‌تر شده و بر تعداد آن‌ها افزوده می‌شود. اندام‌های نحیفی که نوعی «رسمیّت درباری» را به رخ می کشند و بیانگر جهان آرمانی نقاش هستند. در این دوره، هنرمندان، مضامین روزمره را از دیدگاه عارفانه و با چشم هنرمندانه می‌نگریستند و معانی و مفاهیم مطلوب خود را در ترکیب‌بندی‌ها، جای می‌دادند. (یعقوب آژند، مکتب نگارگری هرات، پیشین، ص۲۲۴) این مکتب، در نقطه‌ی اوج خود، نقاش نابغه‌ای به نام کمال‌الدین بهزاد (تولد:۸۶۵/۱۴۶۰) را به جهان هنر معرّفی می کند که همچون نقطه‌ی ثقلی بر نگارگران زمان خود، اثر می گذارد و زمینه‌ساز تحوّلی شگرف می‌شود. (روئین پاکباز، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، تهران، نشر زرین و سیمین، چ ۵، ۱۳۸۵، ص ۸۰) ، با خلاقیت بهزاد، از این پس، جزئیات زندگی روزمره به موضوعی دلپذیر جهت تصویرگری، تبدیل شده و از حالت ایستا و شمایل گونه‌ی نقاشی‌های مکتب اول هرات، دور می‌شود. (یعقوب آژند، مکتب نگارگری هرات، پیشین، ص ۲۲۵)

۱۵ـ روئین پاکباز، نقاشی ایران، پیشین، ص ۷۷. البته مرکز اصلی حکومت ترکمانان، در شیراز بود، اما تأثیر سبک هنری‌شان تا فرسنگ‌ها دورتر نیز گسترش یافت. ویژگی‌های این مکتب به صورت زیر قابل تعریف است: رنگ‌های غنی و مهیّج؛ طراحی سنجیده که کل عناصر موجود در نقاشی را به صورت اجزائی از یک طرح تقریباً تزئینی در آورده است، پیکره‌هایی با ابهّت همراه با بدن‌های نحیف، سرهای بزرگ و حالات و چهره‌های پر هیجان، و پس‌زمینه‌ای از گیاهان و نباتات انبوه و تپّه‌هایی پرپشت با سایه‌هایی متنوّع از زرد و سبز. (امبرتو شراتو و ارنست گروبه، هنر ایلخانی و تیموری، پیشین، ص۴۹)

۱۶ـ انتقال هنرمندان و مایملک مکتب هرات به تبریز، نقطه‌ی عطفی در تاریخ نقاشی ایران گردید و بار دیگر سنّت نقاشی ایران، از شرق به غرب، انتقال یافت. مکتب تبریز صفوی با بهره‌گیری از سه سنّت هنری یعنی مکتب هرات، مکتب شیراز (دوره ترکمانان) و مکتب ترکمانان (تبریز) شکل گرفت. با تلفیق و ترکیب این سه سنّت هنری، کتاب‌آرایی مکتب تبریز به اوج خود رسید. (یعقوب آژند، مکتب نگارگری هرات، پیشین، ص۱۰۱) نقاشان تبریزی بی‌آن‌که سطح تخت نقاشی را بشکنند، ترکیب‌بندی چند سطحی می‌آفرینند که از پایین به بالا گسترده می‌شود و غالباً از حد فوقانی کادر، بیرون می‌زند. در هنر تصویری تبریز، رنگ‌ها، پرمایه و حسّاس و آرام هستند و تمامی اجزاء، به یک اندازه، ضروری به‌نظر می‌رسند؛ یعنی پیکر آدمیان و زینت‌کاری معماری و ریزه‌کاری مناظر طبیعی با اهمیت یکسان، ظاهر می‌شوند. (م. مقدم اشرفی، همگامی نقاشی با ادبیات، ترجمه روئین پاکباز، تهران، نشر نگاه، ۱۳۶۷، ص ۹۷)

۱۷ـ ویژگی‌های مکتب قزوین را می‌توان به صورت ذیل بیان داشت: پیکره‌های جوان دختر و پسر، تأکید بر کشیدگی اندام، تأکید بر خطوط موّاج و حالات ملیح و ظریف پیکره‌ها، چهره‌های گرد و گردن‌های دراز و چشمان درشت پیکره‌ها، تصویر سالخوردگان و میانسالان بانوعی واقع‌نمایی متمایل به کاریکاتور، بهره‌گیری از رنگ سبز سیر برای اجرای زمینه نگاره‌ها، منظره‌پردازی‌های دلنشین و چشم‌نواز. (یعقوب آژند، مکتب نگارگری تبریز و «قزوین- مشهد»، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴، ص ۱۵۹)

۱۸ـ فعالیت نگارگران سده‌ی شانزدهم/ دهم منحصر به کارگاه‌های سلطنتی نبود، به‌خصوص پس از پایان دوران هنرپروری شاه طهماسب، فعالیت مراکز شهرستانی افزایش یافت. (روئین پاکباز، نقاشی ایران، پیشین، صص ۱۱۹ و ۱۱۵)

۲۰ـ شیلا کن‌بای، نگارگری ایرانی، پیشین، ص ۹۸.

۲۱ـ شیراز، در دوره زندیه، شاهد رشد گرایش به تلفیق و ترکیب قالب‌های صفوی با سبک چهره‌نگاری درباری اروپایی و ذوق و سلیقه‌ی عامیانه بود؛ که نتیجه‌ی آن، تصاویر خامدستانه و خشنی را به همراه داشت. دوره زندیه، پیشینه‌ی هنری سبک قاجار در سده هجدهم/ دوازدهم را فراهم می‌آورد. در دوره قاجار، خصوصیات بنیادین نقاشی‌ها عبارت بود از: جدایی روزافزون فرهنگ ایرانی از سنت عظیم اسلامی؛ استفاده گسترده از عناصر هنر مردمی و عامیانه؛ وابستگی رو به رشد به هنر غربی. (جیان روبرتو اسکارچیا، هنر صفوی زند قاجار، ترجمه یعقوب آژند، تهران، نشر مولی، ۱۳۷۶، صص ۴۱- ۳۵) تمایل به اروپایی شدن که به‌طور روزافزون از اواخر سده هفدهم/ یازدهم آغاز شده بود، در دوره قاجار و در زمان سه سلطنت طولانی فتحعلی شاه، محمد شاه و ناصرالدین شاه به عناوین مختلف، حمایت توسعه یافت. این امر، تا بدآن‌جا پیش رفت که برخی از نسخ خطی مصوّر و چهره‌نگاری‌های تک ورقی به جامانده از این زمان، به دلیل استفاده گسترده از سایه زدن، حالتی از تاریکی دارند. (شیلا کن‌بای، نگارگری ایرانی، پیشین، ص ۱۱۹)

www.SID.ir

پس از سلسله‌ی صفوی و در دوره زندیه و قاجاریه، نگارگری ایرانی رو به افول نهاده و نقاشی طبیعت‌گرای غربی، جایگزین آن می‌شود. چراکه هنرمندان نقاش ایرانی سده هجدهم و نوزدهم/ دوازدهم و سیزدهم، رعایت اصول بعدنمایی را سرلوحه‌ی اساسی کار خود قرار دادند.[۲۱] این امر تا به آن‌جا پیش رفت که با ورود عکاسی به ایران، هنرمندان نقاش، هم‌سان‌سازی با عکس‌ها و تصاویر واقع‌گرا را ارج نهاده و دستیابی به آن را نشانه‌ای از توانایی هنرمند قلمداد می‌کردند. مکاتب زند و قاجار با این دست تمایلات و خواست-ها، با نقاش برجسته‌ی عهد ناصری یعنی کمال‌الملک به اوج خود، دست می‌یازد.[۲۲]

تعامل نقش‌مایه‌های تصویری نگاره‌های «گذر سیاوش از آتش» مکتب شیراز (دوره اول)

تصویرسازی‌های دقیق و صور بیانی بسیاری که در سراسر شاهنامه وجود دارد، همواره منبع الهامی، برای هنرمندان نگارگر بوده است و آن‌ها را از سده‌های گذشته، به تصویر کردن اشعار واداشته است.[۲۳]. کهن‌ترین شاهنامه‌های مصور که بدون تاریخ، و با ۴۵ مجلس، به نام «شاهنامه‌های کوچک» شناخته[۲۴] و در مؤسسه‌ی شرق‌شناسی کاما[۲۵]، هندوستان، نگه‌داری می‌شود؛ در سده سیزدهم/ هفتم و پیش از حمله‌ی مغول رقم خورده است.[۲۶]

پس از حمله مغول و در ربع دوم سده چهاردهم/ هشتم، پایتخت دولت اینجوکه قدری بیش از دو دهه، دوام آورد؛ شهر شیراز بود. نقاش، در این دوره، (همچون ادوار دیگر که درآینده، بحث خواهد شد) کارش را از شاهزادگان و امراء و علماء، سفارش می‌گرفت و نمی‌توانست از حیث مادّی به مردم عادی متکی باشد.[۲۷] به‌هر روی هفت شاهنامه شناسایی شده، به‌تاریخ سال‌های ۷۳۱/۱۳۳۰ تا ۷۵۳/۱۳۵۲ درشیراز،[۲۸] حاکی است‌که درآن زمان، داستان‌های معیّنی از این منظومه، برای مصوّرسازی انتخاب می‌شد و یکی از محبوب‌ترین موضوعات گذرسیاوش از آتش بود.[۲۹] علاوه بر شاهنامه، دو نسخه‌ی ادبی و مصوّر دیگر از این دوره به دست آمده است. یکی کلیله و دمنه، که توسط محمد بن یحیی دودی، رونگاری شده و اکنون اوراق آن پراکنده است و دیگری، کتاب سمعک عیّار که با هشتاد نگاره و به خط فرامرز کاتب ارژنی، در کتابخانه آکسفورد، نگه‌داری می‌شود. علاوه بر این‌ها، قسمتی از دستنویس ترجمه فارسی تاریخ طبری، در این دوره استنساخ شد که هم‌اکنون در فریرگالری واشنگتن[۳۰] محفوظ است.[۳۱] هرچند دردوران مغول ایلخانی نیز، شاهنامه به‌کرّات به تصویردرآمد اما اولین تصویرسیاوش‌که به‌دست ما رسیده، مربوط به نخستین نسخه‌ی خطی تاریخدار، یعنی شاهنامه سال ۷۳۱/۱۳۳۰ [۳۲] متعلق به «مکتب اینجو» (تصویر۱) و محفوظ درموزه توپقاپی[۳۳] ترکیه است. درنگاره‌ی مذکور، هرچند سبز زیتونی و زمردی، فضای زیادی را به خود اختصاص داده؛ اما عنوان داستان، جدول‌کشی و برخی صحنه‌ها ازجمله تصویرآتش، رنگ سرخ گرفته‌اند و این شاید از آن ناشی شود که «اساسی‌ترین ویژگی مشترک کلیه نگاره‌های نسخ شیراز، در این عهد ترکیب رنگ‌های قرمز و زرد است».[۳۴] درحالی‌که «وجود خطوط آزاد و روان، پیکره‌های زمخت و درشت به پس‌زمینه نقش‌دار زرد رنگ و درخشان، چسبیده و هیچ حجم و عمقی در فضای تصویری به وجود نمی‌آورد.»[۳۵] نوع پرداخت ساختمان قصر، نقوش هندسی لباس‌ها، حرکات ایستا و قراردادی آدمیان و اسب‌ها، همه و همه نشانگر پویایی خاموشی است که سعی در

۲۱ـ شیراز، در دوره زندیه، شاهد رشد گرایش به تلفیق و ترکیب قالب‌های صفوی با سبک چهره‌نگاری درباری اروپایی و ذوق و سلیقه‌ی عامیانه بود؛ که نتیجه‌ی آن، تصاویر خامدستانه و خشنی را به همراه داشت. دوره زندیه، پیشینه‌ی هنری سبک قاجار در سده هجدهم/ دوازدهم را فراهم می‌آورد. در دوره قاجار، خصوصیات بنیادین نقاشی‌ها عبارت بود از: جدایی روزافزون فرهنگ ایرانی از سنت عظیم اسلامی؛ استفاده گسترده از عناصر هنر مردمی و عامیانه؛ وابستگی رو به رشد به هنر غربی. (جیان روبرتو اسکارچیا، هنر صفوی زند قاجار، ترجمه یعقوب آژند، تهران، نشر مولی، ۱۳۷۶، صص ۴۱- ۳۵) تمایل به اروپایی شدن که به‌طور روزافزون از اواخر سده هفدهم/ یازدهم آغاز شده بود، در دوره قاجار و در زمان سه سلطنت طولانی فتحعلی شاه، محمد شاه و ناصرالدین شاه به عناوین مختلف، حمایت شد و توسعه یافت. این امر، تا بدآنجا پیش رفت که برخی از نسخ خطی مصوّر و چهره‌نگاری‌های تک ورقی به جامانده از این زمان، به دلیل استفاده گسترده از سایه زدن، حالتی از تاریکی دارند. (شیلا کن‌بای، نگارگری ایرانی، پیشین، ص ۱۱۹)

۲۲ـ جیان روبرتو اسکارچیا، هنر صفوی زند قاجار، پیشین، صص ۵۵- ۵۴.

۲۳ـ فاطمه صداقت، شاهکارهای مصورسازی مکتب تبریز، دوفصلنامه هنر اسلامی، سال سوم، ش ۵، تهران، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، پائیز و زمستان ۱۳۸۵، صص ۴۸-۴۷.

۲۴ـ ابوالعلاء سودآور، هنر دربارهای ایران، پیشین، ص ۳۶.

25 ـCama Oriental Institute

۲۶ـ عبدالمجید شریف‌زاده، نامورنامه، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۰، ص ۶.

۲۷ـ جاسم غضبانپور، آقا لطفعلی صورتگر شیرازی، تهران، سازمان میراث فرهنگی، ۱۳۷۶، ص ۲۷.

۲۸ـ شکل و اندازه و مشابهت روش تصویرسازی نگاره‌های چهار نسخه از این شاهنامه‌ها و نحوه قرارگیری‌شان در صفحه، حاکی از آن است که این چهار نسخه در یک کارگاه فراهم آمده‌اند. این نسخ به ترتیب به سال‌های ۷۳۱/۱۳۳۰ ، ۷۳۳/۱۳۳۳، ۷۴۱/۱۳۴۰ (متعلّق به قوام‌الدین حسن) و ۷۵۳/۱۳۵۲ نسبت داده شده‌اند. (ا.ت. آداموا و ل.ت. گیوزالیان، نگاره‌های شاهنامه، پیشین، صص ۵۷ و ۵۴)

۲۹ـ م. مقدم اشرفی، همگامی نقاشی با ادبیات، پیشین، ص ۳۱.

30 ـ Freer Gallery Washington

۳۱ـ هر سه نسخه‌ی فوق به دهه‌های سی و چهل سده چهاردهم/ هشتم، نسبت داده شده‌اند. (ا.ت. آداموا و ل.ت. گیوزالیان، نگاره‌های شاهنامه، پیشین، ص ۵۵)

۳۲ـ این شاهنامه با ابعاد ۱۵۰×۲۲۵ میلی‌متر در کارگاهی درباری فراهم آمده است. در صفحه‌ی ابتدای این نسخه، نام سفارش‌دهنده، وجود داشته که درحال‌حاضر به دلیل آسیب‌دیدگی، چندان خوانا نیست. این نسخه توسط حسین‌بن‌علی حسین بهمنی، رونویسی شده، ۹۲ تصویر دارد و به شکل کتابی کامل است. (تنها، چند صفحه کم دارد.) (ا.ت. آداموا و ل.ت. گیوزالیان، نگاره‌های شاهنامه، پیشین، ص ۵۴)

33ـ Topkapi Museum

۳۴ـ همان، ص ۵۵.

۳۵ـ روئین پاکباز، نقاشی ایران، پیشین، ص ۶۸.

Archive of SID
www.SID.ir

تصویر۱ مکتب اینجو، شاهنامه ۷۳۱/۱۳۳۰، موزه نوپقاپی سراس استانبول،

واقع‌نمایی حادثه‌ای بزرگ دارند؛ هرچند در آرایش مو، ریش و ابروان و حتی در کادربندی افقی تصویر، تأثیرات مکتب مغولی و ایلخانی به چشم می‌خورد، اما حرکات خشک و زاویه‌دار و سادگی رنگ‌گذاری‌ها، از مکتب عباسی به میراث رسیده است.[۳۶] در نگاه دقیق‌تر برخورد دوگانه‌ی نقاش با متن اصلی حائز اهمیت است. نگارگر از یک سو، با وفاداری به متن، سیاوش را با کلاخود زرّین، سپیدپوش[۳۷] و سوار بر اسب سیاه[۳۸] نقش کرده و از سوی دیگر به زیر پوشش سفید و کافورزده‌ی وی، پیراهنی بر تن او نهاده که نقوش سبز و هندسی آن، یادآور پارچه‌های مکتب بغداد است.

علاوه بر این نقاش، در جهت تصویر کردن جمعیت زیادی که برای تماشای واقعه آمده بودند[۳۹] تلاشی نکرده و تنها به ترسیم پیکر سوار بر اسب پادشاه و دو تن از همراهان او اکتفا نموده است. آن‌گونه که در شعر آمده، سودابه با شنیدن هیاهوی مردمان، به هنگام گذر سیاوش بر آتش، به ایوان کاخ می‌آید تا خود، نظاره‌گر صحنه باشد.[۴۰] بر این اساس بانوی تاجداری که در ایوان عمارت به چشم می‌خورد، سودابه است. نقاش برای آسان‌نمایی شناسایی، جامه‌ی تن او و کاووس شاه را با طرح و رنگ مشابه نشان داده و تاجی بر سر او نهاده است. در میان سه تن از سوارانی که در حال رؤیت حادثه نقش شده‌اند، زاویه‌ی نگاه سیاوش و سواره‌مرد سمت راست، البسه‌ی گران‌بها، تاج و سواری بر اسبی با یال و موی پرداخت شده، معرّف حضور کاووس شاه در میان دو همراه است.

تصویر بعدی، نگاره‌ی دیگری از این عهد است. (تصویر ۲) این نگاره، متعلّق به شاهنامه‌ای است که به سال ۷۳۳/۱۳۳۳[۴۱] در شیراز تصویر شده و درکتابخانه عمومی سن پترزبورگ روسیه نگه‌داری می‌شود.[۴۲] ضمن آن‌که، نسبت به نگاره‌ی پیشین، از شهرت بیشتری برخوردار است. در نگاه اول و به وضوح درمی‌یابیم، تصویر مطابق با متن نیست. سودابه در کنار کاووس شاه و فرد دیگری - که با توجه به کلاه مخروطی شکلی که بر سر دارد موبد زرتشتی است - همگی سوار بر اسب و در نزدیکی

۳۶- درهر صحنه‌ای، پیکر انسان قسمت اعظم تابلو را دربرمی‌گیرد و عناصر دیگر در ترکیب‌بندی تابع آن هستند و به‌عنوان تزیین به کار گرفته شده‌اند؛ یعنی بقیه فضای تصویر را پر می‌کنند. پرداختن به جزئیات از دیگر مختصات این مکتب به شمار می‌رود. جزئیاتی که در قالب طرح-های مقدماتی باقی مانده و هرگز به دقت تصویر نگشته‌اند. این ویژگی، ترسیم منظره و معماری به صورت کلی و ساده شدن نقش‌مایه‌ها را منجر می‌گردد، لذا نگاره‌هایی که تحت حکومت آنان (اینجوها) خلق شده، سبکی خشن و شتابزده دارد که یادآور هنر عامیانه است. (مهناز شایسته‌فر و تاجی کیانی، بررسی معماری موجود در نگاره‌های دوران تیموری و صفوی، دو فصلنامه هنر اسلامی، سال سوم، ش ۶، تهران، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، بهار و تابستان ۱۳۸۶، ص ۶۲)

۳۷- سیاوش بیامد به پیش پدر — یکی خود زرّین نهاده به سر
هشیوار و با جامه‌های سپید — لبی پر زخنده دلی پرامید

۳۸- سیاوش سیه را به تندی بتاخت — نشد تنگدل جنگ آتش بساخت

۳۹- هیونان به هیزم کشیدن شدند — همه شهر ایران به دیدن شدند

۴۰- چو از دشت سودابه آوا شنید — برآمد به ایوان و آتش بدید

۴۱- این نسخه به قطع ۲۸۰×۳۶۰ میلی‌متر و به کتابت عبدالرحمان آل عبدالله بن ظهیر و افزون بر چهارصد صفحه بوده است. امروز تنها ۳۶۰ برگ از این کتاب به‌جامانده، که این تعداد اوراق، ۴۹ تصویر را در خود جای داده است. (ا.ت. آداموا و ل.ت. گیوزالیان، نگاره‌های شاهنامه، پیشین، صص ۳۴- ۳۱)

۴۲- آ. پولیا کووا و ز. ی. رحیموا، نقاشی و ادبیات ایرانی، ترجمه زهره فیضی، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۱، ص ۱۶۵.

www.SID.ir

تصویر۲، راست کتب هرات، ۸۵۰/۱۴۴۶، کتابخانه عمومی لندن.

تصویر۳، چپ، مکتب هرات، ۸۸۵/۱۴۸۰،مجموعه چستربیتی.

خرمن آتش تصویر شده‌اند. نگاه آن سه به پرنده‌ای دوخته شده که بر شاخساری نشسته و سرش را به سوی آن‌ها برگردانیده «در صورتی که در هیچ متنی، نامی از این پرنده نیست، این پرنده در برخی از تصاویرنسخه‌ی خطی مذکور، بی‌ارتباط با موضوع ترسیم شده»[۴۳] گویا حرکت سر سیاوش و نگاه او به سوی پدر در نگاره‌ی پیشین، با چرخش پرنده به عقب و به سوی کسانی که نظاره‌گر آزمون هستند، به صورتی نمادین تجلی یافته است.[۴۴]

همان‌طور که اشاره شد، در این عصر شاهنامه به کرّات به تصویر درمی‌آید. از این باب، نگاره‌ی سال ۷۵۳/۱۳۵۲ (تصویر ۳) متعلّق به شاهنامه‌ای[۴۵] است که در مکتب شیراز و دوران فرمانروایی شاه شیخ ابواسحاق، تصویرگری می‌شود. متن مربوط در چهار ستون آمده، تا پیروی از قاعده‌ی جدول‌کشی چهار یا شش ستونی آن دوران صورت پذیرد. هیئت شاهزاده وارتفاع اندک عمارت قصر، عدم نمایش انبوه جمعیت حتی به اندازه‌ی نمود همراهان شاه و ملکه همچون نگاره‌های پیشین و بسنده به سیاوش، کاووس و سودابه، این فرض را به ذهن می‌رساند که هنرمند به لحاظ فضای ترسیمی با مضایقی روبه‌رو بوده است اما آشنایی با مکتب شیراز، باور دیگری را می‌نمایاند: نقاش خود تمایلی برای پرداخت بیشتر نداشته است زیرا خصوصیت هندسی و ساده‌گرایی در عناصر تصویری آن سبک، توان و ابعاد وسیع‌تر و دقیق‌تری را طلب نمی‌کرد و فقط ترسیم عناصر اصلی، در ترکیب افقی و کوچک کفایت می‌نمود.

مکتب هرات

هنرپروری خاندان تیموری، بیش از شیراز در هرات جلوه‌گر شد. در این دوره، در هرات، کتابخانه‌ای وجود داشت (کتابخانه بایسنقرمیرزا) که در آن عمارتی خاص نقاشان و خطاطان و هنرمندان دیگر؛ ساخته شده بود و محل اجتماع اهل فضل و هنر بود. این حرکت، سنتی را پدید آورد که بعدها، نیز ادامه یافت و موجبات شکوفایی هنر کتاب‌آرایی را فراهم ساخت. در کارگاه هنری کتابخانه، طرح‌هایی از استادان پیشین وجود داشت که طراحان و نقاشان از آن تقلید می‌کردند. هرچند این مسئله، آن‌ها را از مسیر خلاقیت و نوآوری، منحرف نمی‌ساخت ولی باعث می‌شد، آن‌ها با نگاه به پیشینه‌ی هنری خود، به سوی آینده حرکت کنند. در مکتب هرات، کتب بی‌شماری به نگارش و تصویر درآمد.[۴۶] در دوران حکومت بایسنقرمیرزا (۱۴۳۳- ۱۴۱۴ تا ۸۱۵/۸۳۶) در میان نسخ

۴۳- ا.ت. آداموا و ل.ت. گیوزالیان، نگاره‌های شاهنامه، پیشین، ص ۱۲۴.

۴۴- در ساحت ادبیات، شاعر با استفاده از ایهام، تشبیه، مجاز، استعاره و کنایه، راز درون را بیان می‌کند و نگارگر به جای زبان، از مواد، خط و سایه روشن استفاده می‌کند و مانند کنایه‌ی شاعرانه، نقاش می‌تواند، با قرار دادن یک کبوتر، روی پردهٔ نقاشی حرف دل خود را بیان کند. (بهروز ثروتیان، پیوند نگارگری با شعر و ادب پارسی، در نگارگری (مجموعه بحث‌های کنفرانس نگارگری ایران)، تهران، انجمن هنرهای تجسمی، ۱۳۷۳، ص ۸۶)

۴۵- به دلیل این‌که نسخه‌ی فوق در یک مجموعه‌ی خصوصی نگه‌داری می‌شود، اطلاعات چندی از آن در دسترس نیست.

Archive
www.SID.ir

تصویر۴ مکتب ترکمانی شیراز، ۸۴۵/۱۴۴۲، مجموعه آرتور.

تصویر ۵ مکتب ترکمانی شیراز، ۸۴۴/۱۴۴۱، کتابخانه عمومی فرانسه.

مصوّر به جای مانده، می توان به شاهنامه بایسنقری[۴۷]، نسخه‌ای از کلیله و دمنه با ۲۵ نگاره و نمونه‌ی کوچک‌تر آن که برای استفاده شخصی بایسنقر میرزا بود (هر دو محفوظ در توپقاپی استامبول)، گلستان سعدی (محفوظ در کتابخانه چستربیتی[۴۸])، دیوان خواجوی کرمانی (کتابخانه عمومی وین) و هفت پیکر نظامی (موزه متروپولیتن نیویورک) اشاره کرد.[۴۹] اما بعد از مرگ بایسنقر و در بین سال‌های ۱۴۳۳/۱۴۸۰ تا ۸۳۶/۸۸۵ تنها، نُه نسخه، قابل انتساب به هرات است. از میان آن‌ها، نسخه معراج‌نامه میرحیدر (کتابخانه ملّی پاریس)، خمسه نظامی (موزه توپقاپی ترکیه)، شاهنامه جوکی[۵۰]، شاهنامه سال ۸۴۳/۱۴۴۰[۵۱]، شاهنامه ۸۵۰/۱۴۴۶[۵۲] و شاهنامه ۸۸۵/۱۴۸۰[۵۳]، قابل تأمل هستند.[۵۴]

تصاویر ۴ تا ۶ به وضوح یگانگی سبک این دوران را به رخ می کشند. درهر سه نمونه، ترکیب‌بندی از اسلوبی واحد بهره می‌برد: منظومه در جداول چهار ستونی نگارش شده، شکل کادربندی تصاویر در صفحه تقریباً مشابه است و سودابه و کاووس داخل عمارتی در سمت چپ تصویر قرار گرفته‌اند. تعداد پیکره‌ها، رقم بالایی نیست؛ اما اندام آدمیان هنوز برتری خود را بر منظره‌ی طبیعی حفظ کرده، هرچند یکنواخت و بی‌حالت باشند، ضمن آنکه درارائه‌ی چهره‌ی اشخاص، پیشرفت چشم‌گیری به دست آمده است. آرایش بنا، نیز مورد توجه قرار می گیرد و این آراستگی در مقایسه با نگاره‌های پیشین، کاملاً آشکار و محرز جلوه می کند. ضمن آنکه، نگارگران کاملاً آگاهانه از به کار بردن «سایه روشن» خودداری کرده، در عین حال با عدم افزودن رنگ‌های سیاه وسپید، به آن‌ها بعد نداده‌اند. درنتیجه این می‌شود که فضاهایی از رنگمایه‌های یکپارچه و خالص به دست می آید، که در تمام سطوح یک‌دست و بدون سایه روشن است. درصورتی‌که، علاوه بر شاه و ملکه، نظاره‌گری دیگر وجود داشته باشد، از ورای تپّه، پشت بام و یا گوشه‌ای در جنب عمارت به حادثه می‌نگرد و با این رهپویه در حاشیه واقع می‌شود، اصلی که متأثّر از مکتب ترکمانی است و تا مدت‌ها در مکاتب گوناگون ادامه‌ی حیات می‌یابد. تپّه‌ی اسفنجی در حاشیه‌ی افق و آسمان به رنگ آبی یا طلائی است. فرم و نحوه‌ی حرکت شبرنگ بهزاد، اسب سیاوش، در تمامی نمونه‌ها کاملاً یکسان و رهوار می‌نماید. گویا در این دوره، سیاوش بسیار مورد احترام و علاقه بوده است زیرا برخلاف متن، آتش با شعله-هایی، شفاف و لرزان (تصویر۴ و۶)، کوتاه و کم‌ارتفاع (تصویر۵) نقش بسته، تا او اسبش، به حد ممکن در میان آن آشکار باشند. گویا نقاش تمایل نداشته که شخصیت اساطیری و برجسته‌ی داستان را نیمه تصویر کند؛ درست همان‌گونه که در ادوار پیشین ارتباط مستقیم اهمیت شخص و مقیاس تصویری رایج بود، این سنت به نوعی دیگر، در این‌جا پی گرفته می‌شود.

لازم به توضیح است که در تصویر ۵ پیرایش تپه‌ی پشت سر با خط فاصل‌هایی ساده انجام پذیرفته؛

۴۶- به طوری که، احتمالاً در حدود سال‌های ۸۳۰/۱۴۲۷ و ۸۳۱/۱۴۲۸، یازده طرح کتاب‌آرایی در حال اجرا بوده است. (یعقوب آژند، مکتب نگارگری هرات، پیشین، صص ۴۵ و ۴۲)

۴۷- این نسخه که شاهکار مکتب هرات محسوب می‌شود؛ به دستور بایسنقرمیرزا و در طول چهار سال به قلم نستعلیق جعفر تبریزی در هرات نگارش یافته و به هنرمندی امیر خلیل، مولانا علی، مولانا شمس‌الدّین، مولانا قوام‌الدّین و خواجه غیاث‌الدّین، مصوّر، تکمیل و تذهیب شد. درحال حاضر این مجموعه با بیست‌و دو نگاره و به قطع رحلی ۲۶۰ × ۳۸۰ میلی‌متر، شامل ۷۰۰ برگ و جلد چرمی ضربی طلاپوش در کتابخانه کاخ موزه گلستان، محفوظ است. (شاهکارهای نگارگری ایران، تهران، موزه هنرهای معاصر، ۱۳۸۴، ص ۳۹)

48_ Chaster Beaty Collection

۴۹- ب.و. رابینسن، هنر نگارگری ایران، پیشین، ص ۲۳.

۵۰- از آن‌جاکه این شاهنامه، به محمد جوکی (حاکم بلخ)، تقدیم شده بود؛ به این نام شهرت یافته است. هم‌اکنون، این نسخه، با ۳۲ نگاره به انجمن سلطنتی آسیایی انگلیس تعلق دارد. (همان، ص ۴۲) به دلیل آن‌که، شناخت نسبی به نگاره «گذر سیاوش از آتش» این نسخه، وجود دارد، (ازجمله، مقاله هویت جویی ایرانی ـ اسلامی در نسخه‌های مصور شاهنامه اسلامی در ش ۹ نشریه حاضر، صص ۱۶۴- ۱۳۹) از پرداخت بیشتر به آن، خودداری شده است.

۵۱- این شاهنامه با ابعاد ۱۴۶×۲۰۸ میلی‌متر و هفت مجلس مصوّر، به خط نستعلیق زیبا و با مرکب هندی بر روی کاغذ شفاف و برّاق کتابت شده است. جلد آن نیز قهوه‌ای و از نوع ضربی طلاکوب است.(۲۰۰۹,۲۳:۴۰/۲۰/۱۱').

(http://Shahnama.caret.cam.ac.uk)

۵۲- نسخه‌ی مزبور، در ابعاد ۲۵۰×۳۴۰ میلی‌متر بوده، و نود ودو نگاره دارد. سایز کادر متن داخل صفحات، نیز ۱۷۶×۲۳۰ میلی‌متر است. (۲۰۰۹/۲۰/۱۱, ۲۳:۴۳')

(http://Shahnama.caret.cam.ac.uk)

۵۳- این نسخه با اندازه‌ی تقریبی ۱۷۵×۲۵۰ میلی‌متر، سی تصویر دارد. اشعار مربوط نیز در داخل جداول چهارستونی بوده و در کل فضایی به حدود ۱۷۵×۲۵۰ میلی‌متر را به خود اختصاص داده‌اند.(۲۰۰۹/۲۰/۱۱, ۲۳:۴۱').

(http://Shahnama.caret.cam.ac.uk)

۵۴-امبرتو شراتو و ارنست گروبه، هنر ایلخانی و تیموری، پیشین، ص ۵۱.

www.SID.ir

این نوع تزیین، به‌عنوان ویژگی بارز سبک هرات به مثابه‌ی استفاده از گل‌بوته‌های منظم، شناخته می‌شود که در اوج آفرینش‌های هنری عصر تیموری، یعنی شاهنامه بایسنقر میرزا به صورت متکامل و پخته ظاهر شده است.

مکتب شیراز (دوره دوم)

پس از تسلط ترکمانان بر شیراز، در سبک کتاب‌نگاری غیر درباری این شهر تحوّلی پدیدار شد. سبک تازه با ویژگی-هایی چون طراحی و ترکیب‌بندی بی‌پیرایه و منظره‌ی طبیعی و معماری نسبتاً ساده، برای تولید نسخه‌های متعدد کاملاً مناسب بود، لذا، این روش به‌عنوان سبک «تجاری» شیراز شهرت یافت و سپس تدریجاً به سبک شیراز عهد صفوی تبدیل شد.[۵۵] از نسخ تحت حمایت ترکمانان شیراز می‌توان به رونگاری‌های متعدد شاهنامه از جمله نسخه سال ۸۴۴/۱۴۴۱ [۵۶]و شاهنامه ۸۴۵/۱۴۴۲ [۵۷]اشاره کرد. البته آثار ادبی دیگر نیز، در این دوره به نیکویی به تصویر کشیده می‌شدند که دو نمونه‌ی قابل توجه به‌جامانده از آن‌ها عبارت است از: خاوران‌نامه (نگاره‌های آن در مجموعه چستربیتی نگه‌داری می‌شود) و خمسه نظامی سال ۸۸۱/۱۴۷۶ (محفوظ در موزه توپقاپی ترکیه).[۵۸]

البته بخش اعظمی از این مجموعه‌ها به منظور فروش به متموّلین دیگر شهرها و سرزمین‌ها، ازجمله کشور هند تهیه می‌شد. همین محبوبیّت، باعث شد تا مکتب ترکمانی تنها به شیراز، محدود نبوده و در دیگر مناطق، پیروانی داشته باشد. یک نمونه از این علاقه، در «شاهنامه سربزرگ»[۵۹] قابل درک است. این نسخه در سال ۸۹۹/۱۴۹۴ برای سلطان علی میرزا یکی از خوانین گیلان تهیه و با ۳۵۰ نگاره، در دو قالب تصویرشد. در یکی از آن‌ها، سرها به‌طرز اغراق‌آمیزی، بزرگ رقم خورده است. به‌همین لحاظ این شاهنامه، به نام «سر بزرگ» شهرت یافته است.[۶۰]با توجه به پیشینه‌ی یاد شده، مکتب ترکمانی سده‌ی پانزدهم/ نهم، وجه اشتراک سه نگاره پیش روست. (تصاویر ۷ تا ۹) همان‌طور که در گذشته گفته شد ترکمان‌ها، هم‌زمان با تیموریان در شرق ایران حکومت داشتند از این‌رو نگاره‌های مزبور، علاوه بر شباهت با یکدیگر، از یک‌سو با سه نمونه‌ی پیشین مشابه بوده، و از سوی دیگر عناصری از شیراز را در خود دارند.

نکته‌ای که در موارد فوق بارز می‌نماید، افزایش شمار ناظران، نسبت به مکتب هرات است. فیگورهای چاق و خپل با چهره‌های گرد، ابروان قوس‌دار و کمانی، دهان و بینی کوچک، که از پس صخره‌ها و تپه‌ها سر برآورده و با دقت بیشتری پرداخته شده‌اند. در هر سه نمونه (تصاویر ۷ تا ۹)، سودابه با حالتی مشابه در ایوان عمارت، کاووس شاه در کنار درگاه و سیاوش از پس آتش گلگون‌وار نمایان است، این شباهت‌ها به حدی است که گویا نقاشان براساس نقشه‌ای مشخص عمل می‌کرده‌اند. ضمن آن‌که عمدتاً تنی چند از پیکره‌ها، همچون سیاوش در تصاویر ۷ و ۸، کلاهی شبیه به عرقچین بر سر داشته، که همانندی فضای فوق را مؤکد می‌سازند.

مکتب اصفهان

صفویان در تبریز رسمیّت می‌یابند و هنر خاص دربار خود را پدید می‌آورند. این مکتب، وارث بلامنازع سبک هرات است. طوری‌که یوسف اسحاق‌پور در رابطه با شاهکار تبریز صفوی یعنی شاهنامه شاه‌طهماسبی می‌نویسد: «شاهنامه طهماسبی[۶۱]، نقطه‌ی اوج دستاوردهای تهیه شده در مکتب هرات است.»[۶۲]به همین دلیل و به جهت پرهیز از طولانی شدن بحث، از پرداختن به این مکتب خودداری می‌شود. البته باید به درستی اذعان داشت؛ شاهنامه شاه‌طهماسبی، خود به تنهایی، اثر شگرفی است که پرداخت به آن فرصتی دیگر را می‌طلبد، که جدا از هر شاهنامه و اثری به طور جامع مورد بررسی قرار گیرد. از سوی دیگر در پایتخت بعدی، یعنی قزوین، حمایت از هنر، دچار تزلزل شد و در همان توجه محدود و کوتاه مدت، دیوارنگاری بر کتاب‌آرایی برتری یافت. نسخ معدود به‌جا مانده از سبک قزوین، ملغمه‌ای از آمیختگی مکاتب گوناگون، ازجمله مشهد و تبریز را به نمایش می‌گذارد.[۶۳]شاید تنها، اثر شاخص و برجسته‌ی این دوره، شاهنامه‌ای نیمه تمام است که در زمان شاه اسماعیل دوم، استنساخ شد.[۶۴]با این دیدگاه و به جهت دوری گزیدن از ورطه تکرار؛ در عصر صفوی، به مکتب اصفهان بسنده شده و تصاویر مربوط به آن در دو گروه سه تایی مورد شناخت قرار می‌گیرد. در دوره شاه عباس اول شهر اصفهان، به مرکز هنر و فرهنگ بدل می‌شود. در این زمان، تعداد نسخ مصوّر شاهنامه‌ی مکتب اصفهان، به شدت رشد می‌یابد. به‌گونه‌ای که این مکتب به رقابت با شیراز می‌پردازد.[۶۵]

۵۵- رابینسن، نگارگری به نام «فرهاد» را واضع این سبک می‌داند. این همان نگارگری است که با همکاری دستیارانش یک نسخه از خاوران نامه (این منظومه حماسی توسط ابن حسام خوسفی، و به تقلید از شاهنامه فردوسی در مدح امام علی(ع) سروده شده است.) را به سال ۸۸۱/۱۴۷۶ مصوّر کرده است. (روئین پاکباز، نقاشی ایران، پیشین، صص ۷۸- ۷۷) البته لازم به یادآوری است که هرچند؛ نسخه‌های تحت حمایت ترکمانان، تحت نظارت خاندان قدرتمند و متموّل شاهی نبود، اما تصاویر این آثار، هیچ کم‌وکاستی نداشته و جزء آثار ارزشمند محسوب می-شود.

۵۶- این نسخه با اندازه‌ی ۱۸۵×۲۵۰ میلی‌متر، هفتادوهفت تصویر را در خود جای داده است. این مجموعه به خط یعقوب عبد آل کریم، کتابت شده است.
(http://Shahnama.caret.cam.ac.uk,,۲۰۰۹/۲۰/۱۱ ۲۳:۴۴)

۵۷- این کتاب با ابعاد ۱۶۴×۲۴۵ میلی‌متر و بیست‌وچهار تصویر، .توسط اسماعیل خواجه فرزند مبارک‌قدم کتابت شده است (http://Shahnama.caret.cam.ac.uk, ۲۳:۴۶ ,۲۰۰۹/۲۰/۱۱)

۵۸- ب.و. رابینسن، هنر نگارگری ایران، پیشین، صص ۳۰- ۲۹.
59-Shahnameh Big Head

۶۰- شیلا کن‌بای، نگارگری ایرانی، پیشین، ص ۷۱.

۶۱- طباعت این شاهنامه، با ۲۵۸ نگاره، با دستور شاه اسماعیل صفوی و توسط برجسته‌ترین نگارگران سده شانزدهم/ دهم و به سال۱۰۶۰/ ۹۲۸ در کارگاه سلطنتی تبریز آغاز شد. هرچند متن کتاب بدون تاریخ و یا نام خطاط در برگ ۷۵۹ به ناگاه خاتمه می‌یابد. اما شواهد و نقش مُهری که بر جلد کتاب نقش بسته، گویای آن است که این نسخه پس از فوت شاه اسماعیل، در کارگاه‌های مورد حمایت شاه طهماسب و با عنایت او در سال ۹۴۰/۱۰۷۲ به اتمام رسید. هنرمندانی همچون سلطان محمد، آقامیرک، میرمصور، عبدالعزیز، عبدالوهاب، شیخ زاده، قاسم‌علی، دوست محمد، میرزاعلی، مظفرعلی و میر سید علی، نگاره‌های متعددی را، در این مجلّد به یادگار گذاشتند. (شاهکارهای نگارگری ایران، پیشین، ص ۲۳۱)

۶۲- یوسف اسحاق‌پور، رنگ‌های نور: آینه و باغ، فصلنامه هنر، ترجمه جمشید ارجمند، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ش ۵۷، پائیز ۱۳۸۲، ص ۵۱.

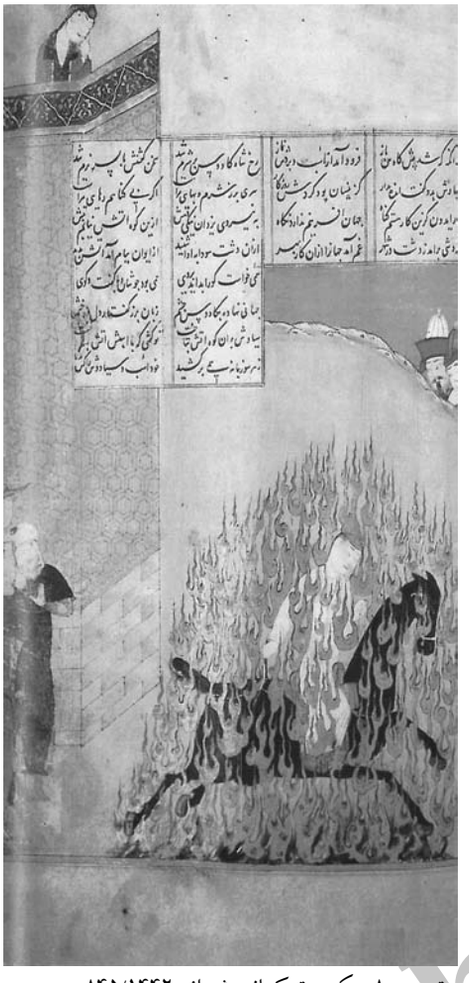
۶۳- به طور کل، نسخه‌های قزوینی با رنگ‌های درخشان، تصویرسازی بسیار متفاوتی را در نقاشی نشان می‌دهند و به سختی به نظر می‌رسد، هر دو متعلق به یک مکتب باشند. (آرتور پوپ، آشنایی با مینیاتورهای ایران، ترجمه حسین نیرّ، تهران، نشر بهار، ۱۳۶۹، ص ۲۴)

۶۴- تدوین این شاهنامه در سال ۹۸۴/۱۵۷۵ به نقاشان سفارش داده شد و طباعت آن هیچ‌گاه به پایان نرسید. ظاهراً این مجموعه حاوی ۵۰ نگاره بود، که امروزه در گوشه و کنار دنیا پراکنده است و تنها ۱۶ برگ از صفحات مصوّر آن در موزه رضا عباسی نگه‌داری می‌شود. (شاهکارهای نگارگری ایران، پیشین، ص ۳۰۷) به جهت شهرت شاهنامه شاه‌طهماسبی و شاه‌اسماعیلی، پرداخت بیشتر به آن‌ها، با یکی از اهداف این مقاله که معرفی و بررسی نگاره‌های مهجور و کمتر شناخته شده است، هماهنگ نمی‌نمود.

Archive of SID
www.SID.ir

تصویر ۶ مکتب ترکمانی (شیراز)، ۸۴۵/۱۴۴۲، مجموعه آرتور ساکلر.

تصویر ۷ مکتب ترکمانی (لاهیجان)، شاهنامه «سربزرگ»، ۸۹۹/۱۴۹۴، موزه هنر اسلامی استامبول.



تصویر ۸ مکتب ترکمانی شیراز، ۸۴۵/۱۴۴۲، مجموعه آرتور ساکلر

Archive of SID

از دیگر نسخ مصوّر که در این دوره، به طور موردی تصویر شده‌اند، می‌توان به منطق‌الطیر عطّار (حدود۱۰۱۸/۱۶۰۹، محفوظ درموزه متروپولیتن نیویورک) و منظومه خسرو وشیرین (۱۰۴۱/۱۶۳۲، محفوظ در موزه ویکتوریا و آلبرت لندن[۶۶]) اشاره کرد.[۶۷]

در این بخش، از میان استنساخ‌های متعدّد شاهنامه در مکتب اصفهان، شش نگاره، انتخاب شده است. سه نگاره‌ی اول با وجوه اشترک بسیار، در سده شانزدهم/ دهم و در مکتب اصفهان، رقم خورده‌اند. (تصاویر ۱۲ تا ۱۰) اولین‌اصل این تصاویر، بزرگ‌نمایی هیمه‌ی آتش و سیاوش به مثابه‌ی عنصراصلی داستان واختصاص اهم ترکیب‌بندی به وی بوده که تأکید بر این موضوع با نمایش تنها تعداد محدودی پیکره، آن هم درگوشه و کنار تصویرمحیّا شده است. عدم استفاده از رنگ‌های متنوّع، چنین تمرکزی را قوّت بخشیده ومانع پراکندگی‌ذهن می‌شود. احتمالاً این مسائل متأثّر ازسبک رضاعباسی و رواج تک چهره-پردازی بوده باشد، زیرا هرچند «آغازسبک اصفهانی را به اواخردهه‌ی ۹۹۹/۱۵۹۰ نسبت می‌دهند، ولی به واقع، تغییرات دراوایل این دهه [و حتی زودتر]، آغاز شده بود.»[۶۸] تدبیرمشابه برای تمایز شاه، شاهزاده و ملکه از دیگر افراد و ترکیب مثلثی آتش، که با فرم صخره و حتی گیاه خشکیده‌ای بر فراز آن تأکید می‌گردد، از دیگر عناصری است که

۶۵- زیرا شیراز، در این امر، یعنی تصویرگری شاهنامه و به‌خصوص داستان سیاوش، داعیه‌دار دوران است.

66- Victoria & Albert Museum

۶۷- ب.و. رابینسن، هنر نگارگری ایران، پیشین، صص ۷۵- ۷۳.

۶۸- شیلا کن بای، نقاشی ایران، پیشین، ص ۹۶.

www.SID.ir

تصویر ۹ مکتب اصفهان، سده ۱۷م./۱۰هـق، کتابخانه ملی ایران.

تصویر ۱۰ مکتب اصفهان، نسخه «شاه محمود» سده ۱۷م/ ۱۰هـق، کتابخانه سپهسالار.

سه نگاره را به یکدیگر پیوند می‌دهد. هرچند مسلماً ویژگی‌های سبکی یکسان، همچون: بلندی قامت، گردن بلند، بازوانی‌ستبر، دستانی کشیده، چهره‌های سه رخ و بدرگونه، آشکارا به‌ذهن آمده وبراین نزدیکی‌ها می‌افزاید.

درترکیب عمودی تصویر،[۶۹] وجه افتراق شاه، شاهزاده وملکه، تشابه «تاجی» است‌که آنان برسرگزارده‌اند. این تفاوت، در نمایش تاج کاووس و سیاوش با رنگی کاملاً یکسان به اوج خود می‌رسد. پیکره‌ی همراه، در کنار شاه، دستار یا دُلبندی به سر دارد که در اواخر عصر صفوی و به عوض کلاه قزلباش رایج شده بود.[۷۰] سواره مرد نیز تجسمی از بیت ذیل است:

سواران لشکر برانگیختند همه دشت پیشش درم ریختند

نمونه‌ی بعدی این گروه از مشابهت ها، یعنی تصویر ۱۱ از نسخه شاه محمود آورده شده است.[۷۱] مجموعه‌ای که تاریخ سده شانزدهم/ دهم را داشته و اکنون در کتابخانه سپهسالار نگه‌داری می‌شود.[۷۲] در نگاره‌ی مذکور، آتش در فرمی مثلثی شکل به سوی آسمان، شعله می‌کشد و صخره‌ی فراز آن، در جهت تأکید ظاهر می‌شود و نهایتاً این دو، تقریباً تمام فضای تصویر را به خود اختصاص می‌دهند. ارتباط رنگی مستقیم یعنی بکارگیری قرمز و آبی در لباس بانوی داخل پنجره، سواره مرد وجوان در میان آتش معرّف سودابه، کاووس و سیاوش است. نقاش برای دستیابی به این تمهید، سیاوش را به عوض پوششی سپید، در همگامی با شخصیت‌های اصلی داستان، جامه‌ای رنگین می‌پوشاند. لباس هر سه تن و همچنین زین هر دو اسب، علاوه بر رنگ‌های مشابه، برای هماهنگی با شعله‌های آتش، نقوشی طلایی دارد ضمن آن‌که شاه و ملکه هر دو انگشت می گزند و تاج کاووس و سیاوش یکسان و با تفاوت رنگی تمام طلایی و ترکیب طلایی و آبی ظاهر می‌شود، تا تمایز شاه از شاهزاده حاصل گردد و البته شبرنگ بهزاد، رنگ سیاه و اسب کاووس، رنگ قهوه‌ای به خود می گیرند تا برتری شبرنگ بر دیگر اسب‌ها، محفوظ بماند.

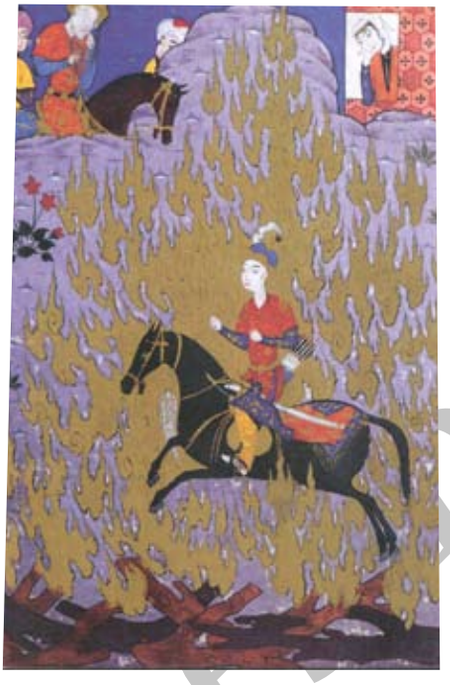
۶۹- این نگاره برگی از نسخه‌ای است که نام کاتب بر آن ثبت نشده است. اما حُسن خط آن، حکایت از خطاط چیره‌دستی دارد که آن را در ۶۲۲ برگ کتابت نموده است. اوراق کتاب به ابعاد ۳۴۵×۲۲۰ میلی‌متر، در جلدی ضربی محفوظ شده‌اند. (محمدباقر نجفی، شاهنامه‌های ایران، آلمان، سفارت جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۷۶، ص۳۴۲.)

۷۰ـ مهرآسا غیبی، هشت هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی، تهران، نشر هیرمند، ۱۳۸۵، صص ۴۴۱-۴۴۰.

۷۱- نسخه‌ی فوق به نام کاتب آن یعنی شاه محمود شهرت دارد. کاغذ استفاده شده درآن، سپاهانی و در ابعاد ۳۴۶×۲۳۰ میلی‌متر است. جلد آن نیز، تیماج مشکی سوخت بوده که آراسته به رنگ زرد است و افزون بر سی سال از مرمت آن می گذرد. (محمدباقر نجفی، شاهنامه‌های ایران، پیشین، ص۵۹)

۷۲ـ نجفی، شاهنامه‌های ایران، پیشین، ص ۳۶. باتوجه به آن‌که طبق مناقب هنرمندان، شاه محمود نیشابوری دراوایل سده‌ی شانزدهم/ دهم می‌زیسته و براساس تجربه‌ی عملی و ویژگی‌های سبک‌شناختی این نسخه به اواخر سده تعلق دارد، پس شاه محمود دیگری مدنظر بوده و تشابه اسمی نباید موجب اشتباه گردد چنانچه حتی ایرج افشار فراتر از این رفته و «در کتابشناسی فردوسی شمارهٔ ۱۹۱ نمونه‌ی دوم را متعلق به سده هفدهم/ یازدهم می‌داند.» هرچند دکتر محمدباقر نجفی با این نظر مخالف بوده و اثر را مربوط به اوایل سده دهم و عملی از شاه محمود نیشابوری می‌داند. (همان، ص ۳۸)

Archive of SID
www.SID.ir



تصویر ۱۱ عثمانی (استامبول)، ۹۸۸/۱۵۸۰، دانشگاه آکسفورد.

تصویر ۱۲ مکتب اصفهان، ۱۰۲۱/۱۶۱۲، کاخ موزه گلستان.

حالت چهره‌ی دو تنی که همراه کاووس هستند به تبعیت از نگاره‌های صفوی همچون تصویر پیشین، عاری از القای حسی خاص است اما به قول اولک گرابر[۷۳]: پس از مرگ شاه اسماعیل دوم در سال ۹۸۵/۱۵۷۷ بسیاری از نگارگران به کشورهای پارسی زبان هند و عثمانی کوچیدند.[۷۴] برگی از شاهنامه که در ترکیه نگه‌داری می‌شود و در سال ۹۸۸/۱۵۸۰ در عثمانی نگارش شده [۷۵](تصویر۱۲) معرف یگانگی سبک و رواج اصولی خاص، در عصری واحد، تأثیر و تأثّر نقاشان ازیکدیگر است. به رغم این‌گونه تلاش‌ها، اکثر محققان معتقدند که مقلّدان نقاشی ایرانی در ترکیه و هند، هیچ‌گاه نتوانستند، گامی به کمال این نقاشی نزدیک شوند. سه نمونه بعدی، در سده هفدهم/ یازدهم، هم‌زمان با دوره‌ی شاه عباس صفوی (۱۶۳۱- ۱۰۳۹/۱۵۸۷- ۹۹۶) و در اوج اعتلای مکتب اصفهان، رقم خورده‌اند. زمانی‌که الگویی خاص در تصویرسازی نگاره‌های «گذر سیاوش از آتش» رواج یافته بود. در تصاویر ۱۳ و ۱۴ از شاهنامه‌هایی با تاریخ ۱۰۲۱/۱۶۱۲ [۷۶]و ۱۰۲۳/۱۶۱۴ [۷۷] این نوع نگاره و پرداخت، ملموس و مشاهده می‌شود هرچند، این علاقه در زمان‌های بعد نیز ادامه می‌یابد، که نمونه‌ی آن را در تصویر ۱۵ از شاهنامه ۱۰۶۱/۱۶۵۱ [۷۸] مشاهده می شود. در این گروه از نگاره‌ها، افزون بر یک یا چند تنی که با دستار و دُلبندی بر سر، درپس صخره‌ای (که همچون شیوه‌ی ترکمانی متکامل و پیشرفته، فرم مواج و پیچان دارد) به واقعه می‌نگرند، شاه و ملکه رخ به رخ یکدیگر و در پنجره‌ی عمارتِ ساده و مختصر در راست تصویر، قرار می گیرند. همان‌طورکه در نگاره‌های ترکمانی شیراز، عموماً و به وجهی بارز، ملکه در ایوان و شاه در کنار درگاه عمارت شاه‌نشین نقش می‌شدند، در این دوره نمایش آن دو در کنار یکدیگر رونق می‌یابد.[۷۹]در این ترکیب‌بندی‌های ساده و خالی از تزاحم پیکره‌ها، سیاوش، در مرکز تصویر با سری خمیده و هیبتی که به جلو خیز برداشته، سوار بر اسب سیاه رنگ و رهوار خود در میان شعله‌های جهنده می‌تازد. در ارتباط با پوشش زنان این عصر نیز غلامعلی حاتم می‌نویسد: «تصاویری که از بانوان این عصر (صفوی دوره‌ی دوم) کشیده شده آن‌ها را معمولاً با شالی نشان می‌دهد که روی شانه انداخته و مانند روسری روی سر کشیده‌اند.»[۸۰] نکته‌ای که به وضوح در تصاویر این گروه قابل درک است.

73- Oleg Grabar

۷۴ـ اولک گرابر، مروری بر نگارگری ایرانی، ترجمه مهرداد وحدتی، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۳، ص ۱۲۳.

۷۵- نسخه‌ای که این نگاره به آن تعلّق دارد، نسخه‌ای ناتمام ودر ابعاد ۲۳۰×۳۴۹ میلی‌متر است و در مجموع بیست‌ویک تصویر دارد. البته نسخه‌ی مزبور را به مکاتب‌دیگری چون بغداد، بخارا، قزوین وحتی‌اصفهان نیزنسبت داده‌اند.
(http://Shahnama.caret.cam.ac.uk,‘۲۰۰۹/۲۰/۱۱ ۲۳:۴۹)

۷۶ـ این شاهنامه به قطع وزیری حجیم ۱۸۵×۲۹۸ میلی‌متر بوده و هفتصدوهفتادوهشت برگ از نوع خان‌بالغ و سیزده مجلس مصور دارد و فاقد جلد است. خط آن نستعلیق بوده و در طول زمان‌های گذشته به نحوی عامدانه، نام راقم و صاحب نسخه را حذف کرده‌اند .(بدری آتابای، فهرست دیوان‌های خطی کتابخانه سلطنتی و کتاب هزارو یک شب، ج۲، تهران، کاخ گلستان، ۱۳۵۶/۲۵۳۵، ص ۸۵۰)

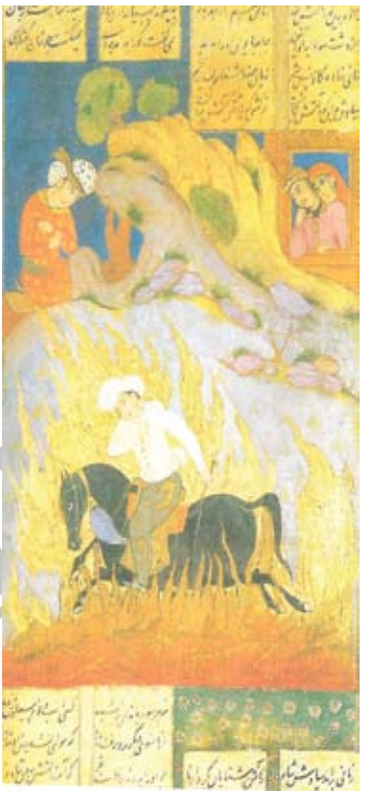
۷۷ـاین نسخه، به قطع ۲۳۰×۳۵۰ میلی‌متر و ۵۲۸ برگ به خط نستعلیق محمد شریف کتابت شده است. اثری که با جلد سوخت قهوه‌ای رنگ زینت یافته و در سال ۱۶۸۲/۱۰۹۱ مربوط به دارایی‌های محمدحسین بن عبدالمجید بوده است. (علی صدرائی خوئی، فهرست نسخ خطی کتابخانه مجلس شورای اسلامی، ج۲۵، قم، دفتر تبلیغات اسلامی و حوزه علمیه قم، ۱۳۷۶، ص۳۷).

۷۸ـ این نسخه به خط محمد شفیع عبد آل جبّار و با استفاده از نسخ در سرلوح‌ها و نستلیق در متن، کتابت شده است. ابعاد آن ۳۰۰×۴۲۶ میلی-متر بوده و صد و نود و دو مجلس مصوّر دارد. درباره‌ی این اثر، اختلاف نظر بسیار است، اما به هر روی مالکیت آن به عهده‌ی شاه عباس دوم بوده است. (http://Shahnama.caret.cam.ac.uk,‘۲۰۰۹/۲۰/۱۱ ۲۳:۵۳)

۷۹ـ شریف‌زاده در شرح تصویر ۱۳ به اشتباه می‌آورد: «سودابه در کنار کنیزی، به تصویر می‌نگرد.» (شریف‌زاده، نامورنامه، پیشین، ص ۵۲) اما آن‌که به هیبتی مردانه، با سبیل و تاجی بر سر در کنار سودابه ایستاده، در تطابق با قاعده‌ای که مکرّر در این عصر تکرار می‌شود. کاووس شاه است نه کنیز!

۸۰ـ غلامعلی حاتم، نگاهی به نگارگری ایران، فصلنامه هنر، ش ۳۰، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، زمستان و بهار ۵-۱۳۷۴، ص ۲۱۷.

www.SID.ir



تصویر ۱۳، راست مکتب قاجار (احتمالاً تبریز)، ۱۲۵۳/۱۸۳۷، کتابخانه عمومی روسیه.

تصویر ۱۴، وسط، مکتب اصفهان، ۱۰۲۳/۱۶۱۴، کتابخانه عمومی لندن.

تصویر ۱۵، چپ، معین مصوّر، مکتب اصفهان، ۱۰۶۵/۱۶۵۶، کتابخانه عمومی سن پترزبورگ روسیه.

تصویر ۱۶، پایین، مکتب قاجار، ۱۲۵۳/۱۸۳۷، کتابخانه عمومی روسیه

در آخر این‌که، رنگ‌آمیزی خاص معین مصوّر[۸۱] با سایه‌های غنی از قرمز، نارنجی و ارغوانی و بهره‌گیری مفرط طلا در نمونه‌ی تصویری ۱۵ نمایان می‌شود.

مکتب قاجار

نقاشی ایرانی در تحوّل بعدی‌اش، از زمینه‌ی ادبی کنده شد و مضامینش باز هم محدودتر گردید. بدین‌سان، خصایص معیّن نقاشی کتاب، چون چیره‌دستی و شگردهای فنّی، از میان رفت و روند تحولاتش رفته رفته، رو به زوال گرایید.[۸۲] لذا نسخ مصوّر این دوره، بسیار محدود هستند. با این حال در دوره قاجار، همچون ادوار دیگر، شاهنامه فردوسی بیش از هر کتاب دیگری مورد توجه بوده است. به‌طوری‌که، از این مکتب، بیش از ده شاهنامه مصوّر، به‌دست آمده که در شهرهای مختلف و به حمایت شاهزادگان، اعیان و خوانین محلی به نگارش و تصویر درآمده‌اند.

به عنوان نمونه، سه نگاره بعدی، به مکتب زند و قاجار تعلّق دارند. (تصاویر ۱۶ تا ۱۸) آن زمان که تاثیر آشنایی هنرمندان با سبک‌های غربی نمایان شده، فاصله‌گذاری از نقش‌مایه‌های نمادین و مضامین توصیفگر به اوج خود می‌رسد. نمونه‌های رویکرد این‌چنینی، در تصاویر پیش‌رو به وجهی بارز قابل درک است. به عنوان مثال در تصویر ۱۶ از شاهنامه ۱۲۵۳/۱۸۳۷[۸۳]، نقاش برای ارضاء حس دورنمایی خویش، سیاوش را با لباسی رنگین و سوار بر مرکبی با زوایای خشک و حرکتی در تشابه با اسب‌های چوبی، در حال گذر و خروجی پیروزمندانه از هیمه‌ی آتش، در میانه‌ی تصویر نقش کرده؛ در یک چهارم فوقانی صفحه، شهر و انبوهی

۸۱ـ معین مصوّر (تولد: ۱۰۲۶/۱۶۱۷) حداقل شش نسخه از شاهنامه را تصویرسازی کرد، که همگی جزء نمونه‌های باشکوه، غنی و درباری زمان شاه عباس دوم بودند. (معصومه فرهاد، آئینه زمان معین مصور، در دوازخ رخ، گردآوری و ترجمه یعقوب آژند، تهران، انتشارات مولی، ۱۳۷۷، ص۲۹۱) وی که یکی از وفادارترین شاگردان رضا عباسی بود، در اواسط عمر طولانی‌اش به برداشتی شخصی از سبک استاد (رضا عباسی) دست یافت. (روئین پاکباز، نقاشی ایران، پیشین، ص ۱۲۴)

۸۲ـ م. مقدم اشرفی، همگامی نقاشی با ادبیات، پیشین، ص ۱۸۶. با این وجود، گروهی در کارگاه هنری «نگارستان» که با حمایت و تشویق فتحعلی‌شاه بنیان نهاده شده، نقاشی نیمه‌اول سده نوزدهم/ سیزدهم، را به کمال رساندند. هرچند این نقاشی‌ها منحصر به کتاب نبود و نقاشی رنگ‌وروغن و نقاشی لاکی و گل ومرغ را هم شامل می‌شد. (جاسم غضبانپور، آقا لطفعلی صورتگر شیرازی، پیشین، ص ۲۷)

۸۳ـ این اثر، به حمایت و سفارش میرزا احمدخان و عباس قلی بیک ترکمن تبریزی احتمالاً در تبریز، تهیه و به خط نستعلیق احمد اسماعیل شیرازی کتابت شد و با ده نگاره و در قطع ۲۳۵×۳۷۰ میلی‌متر به زیور طبع آراسته گشت.

www.SID.ir

تصویر ۱۷ مکتب قاجار (احتمالاً تهران)، ۱۲۶۷/۱۸۵۱، کتابخانه مجلس شورای اسلامی.

تصویر ۱۸ مکتب قاجار، شیراز، شاهنامه داوری ۱۲۷۴/۱۸۵۷، موزه رضا عباسی.

از جمعیت سواره را در سمت راست و دو تن را در تقابل و با بزرگ‌نمایی در سمت چپ نشانیده است. این دو، به دلیل جامگان گران‌بها، تاج، پرداخت افزون بر سایرین، احتمالاً شاه و ملکه هستند. این سنت و تلاش نقاش برای جان دادن و سه بعدنمایی طبیعت با پرداختی در چند سطح و تشخیص و تمایز افراد به واسطه‌ی ابعاد تصویری آنان، در نگاره‌های بعدی نیز، به کرّات تکرار می‌شود. در نگاره‌ی دیگر از این دوره که رویکردی مشابه به طبیعت‌پردازی داشته و در اواخر سده نوزدهم/ سیزدهم (۱۲۶۷/۱۸۵۱) رقم خورده است[۸۴] (تصویر۱۷) نمایش سیاوش به ابعادی بزرگتر از سایرین، سربند و اسبی سپید، به عوض خود طلایی و شبرنگ بهزاد و حجمه‌ای از تماشاگران ساکن در گوش سمت راست با پرچم‌های قرمز و سبز در پس‌زمینه نگاره، یادآور نقاشی قهوه‌خانه‌ای رایج در این دوران و بازنمایی موضوعات مربوط به عاشورا و وقایع کربلا است. میزان بی‌توجهی نقاش به اصل ماجرا به حدی است که سیاوش را با لباسی رنگین و در حال نگاه به جماعت پس سر تصویر کرده، شاه را در میانه‌ی ساختمان نشانیده و حتی از دو بانویی که در پنجره قرار گرفته‌اند به دلیل عدم پرداخت تصویری خاص، تشخیص سودابه به آسانی امکان‌پذیر نیست. از همه مهم‌تر، اسب سیاوش، نه سیاه و حتی خاکستری و قهوه‌ای، بلکه سفید بوده در کنار سایز جزئیات و تشابهات تصویری، اسب امام حسین(ع) و واقعه‌ی کربلا، را به یاد می‌آورد. گویا تمایل به نقاشی قهوه‌خانه‌ای و اعتقادات مذهبی و اسلامی بر اصل ماجرا فائق آمده و آن را در حد دستمایه‌ای کاهش داده است درحقیقت مفهوم بر مضمون پیشی گرفته، بر آن سیطره یافته است.

در انتها بد نیست، اشاره‌ای هم به آخرین نسخه‌ی دست‌نویس مصوّر، مشهور به «شاهنامه داوری» داشته باشیم. اثری که امروز در موزه رضا عباسی نگه‌داری می‌شود. کتابت این نسخه به سال ۱۲۶۹/۱۸۵۳ به قلم نستعلیق محمد داوری آغاز گشت.[۸۵] او ضمن خوشنویسی، از شصت و هفت مجلس کتاب، یازده مجلس را مصوّر نمود. تصویر۱۸، مجلس پانزدهم و یکی از چهار نمونه‌ی امضاء شده توسط او، تحت عنوان «صانعه کاتبه داوری» است [۸۶]. غلبه‌ی رنگ‌های تیره این نگاره در کل کتاب یکتا بوده، آسمان، درگاه و خانه‌ها را دربرگرفته و باعث حضور رنگ‌مایه‌های دیگر به‌صورت چرک می‌شود. در نیمه‌ی فوقانی کادر، شهری با رنگ‌های تیره و در ظلمت نشان داده شده و از تعداد ناظرین ماجرا، تنها تعداد محدودی، جامگان رنگین بر تن دارند. در نیمه‌ی تحتانی کادر، سیاوش سوار بر اسبی سیاه با پوششی رنگین در حال گذر از آتش است. او که مقداری از مسیر آتش را پیموده، دست راست خود را به نشانه‌ی درود، تشکر و سمبلی از پیروزی در فرهنگ ایرانی بالا برده، تا شادمانی مردم به جهت عبور شرافتمندانه‌ی خود را سپاس گوید. مردمان نیز به صورت سایه‌وار و ضدنور نشان داده شده‌اند و برخلاف گذشته، کودک و زن نیز در میانشان ایستاده و با وجود آنکه آن‌ها پشت به ما و سیاه رنگ هستند؛ همهمه و جوش و خروششان به خوبی نمایان است. با توجه به آنکه لکه‌های برجسته‌ی رنگی درفوق و ذیل تصویر در رئوس مثلثی قرارگرفته و نسبت به سایرین با کمی بزرگ‌نمایی ظاهر شده‌اند، سواره‌مرد کنار دروازه، کاووس شاه و بانوی آبی پوش فوق، تصویر سودابه است.

در نمونه‌های پیش‌تر شباهت عناصر تصویر به وضوح قابل ملاحظه بود، اما در دوره قاجار علاقه به صور غربی و عمق-نمایی و طبیعت‌پردازی آنچنان عمل می‌کند که هر کدام از نقاشان به نحوی سعی می‌ورزند تا به آن دست یابند و بدین ترتیب یگانگی سبکی این دوران تعریفی دیگر یافته، تقلید از نقاشی طبیعت‌گرای غربی به اصول مشترک تمامی آن‌ها بدل می‌شود.

۸۴- اندازه‌ی این نسخه ۲۱۵×۳۵۳ میلی‌متر است و پنجاه و هشت مجلس مصوّر دارد. (http://Shahnama.caret.cam.ac.uk, ۲۰۰۹/۲۰/۱۱, ۲۳:۵۹) و احتمالاً در تهران، رقم خورده است.

۸۵- شاهنامه داوری با ابعاد ۲۸۵×۴۲۴ میلی‌متر و شصت و هفت تصویر، در صفحات مجدول چهارتایی، با بیست و پنج سطر در هر ستون، نگارش شده است.(http://Shahnama.caret.cam.ac.uk, ۲۰۰۹/۲۰/۱۱ ۲۳:۵۱) پنجاه‌وپنج تصویر این شاهنامه، به قلم آقالطفعلی شیرازی، یازده مجلس، اثر محمد داوری و دیگری عمل برادر او، یعنی فرهنگ داوری است. در پایان کتاب نوشته شده است که: «برای سلطانی تهیه نشده، بلکه علاقه و ذوق هنرمند، باعث اقدام و نگارش آن شده و پس از پایان کتاب است که به دنبال خریدار می‌گردد.» سرانجام پس از اتمام استنساخ، این مجلّد، توسط محمدقلی‌خان ایلخانی قشقایی، ابتیاع می‌شود. (جاسم غضبانپور، آقا لطفعلی صورتگر شیرازی، پیشین، ص ۲۷)

۸۶- سیروس پرهام، نسخه برگردان «شاهنامه داوری»، دو فصلنامه نامه بهارستان، سال ششم، ش ۱-۲، تهران، کتابخانه موزه و مجلس شورای اسلامی، تابستان- زمستان ۸۵-۱۳۸۴، صص ۳۹۷-۳۹۶.

www.sid.ir

Archive of SID

نتیجه‌گیری

مطالعه‌ی انجام شده، نشان می‌دهد که در مجموع و در طول ادوار، شاهنامه فردوسی، بیش از هر کتاب دیگری، نگارش و تصویر شده است. در میان مجالس مختلف شاهنامه، پیروزی سیاوش در گذر بر آتش دستمایه‌ای است که نگارگران بی‌شماری بدان پرداخته‌اند. از این‌جاست که عموماً هر نسخه‌ی مصوّر و دست‌نویس شاهنامه، تصویری از آن دارد. لذا این داستان، موضوعی مطلوب جهت مطالعه به‌شمار می‌رود، زیرا به دلیل فزونی نمونه‌ها، امکان تطبیق آن‌ها فراهم است.

در بررسی نگاره‌های به‌جامانده از مکاتب گوناگون، درمی‌یابیم که در هر زمان و مکان، علایق هنری و تصویری خاصی دنبال می‌شده که تصویرسازی متون ادبی را تحت‌الشعاع قرار می‌داده است. این مسئله با کنار هم قرار دادن نگاره‌هایی با موضوع یک‌سان به‌خوبی نمایانده می‌شود. زیرا بدین‌صورت، یگانگی و هماهنگی کاربری رنگ‌ها، نقش‌مایه‌ها، طرح‌ها و ترکیب‌بندی و... روشن می‌گردد. شاید این تشابه، ناشی از زمان و مکان خاص حاکم بر ایجاد اثر، فضای فرهنگی حاکم درآن دوره، سبک هنرمند پدیدآورنده‌ی اثر و حتی نظرات سفارش‌دهندگان باشد. در راه شناخت این تأثیرات و تأثّرات، تنها استفاده از منابع متعدّد و سوابق هنری و تاریخی کمک‌رسان پژوهنده خواهد بود. اما به هر روی، در تحلیل دقیق آثار هنری، توجه به این موارد، ضروری می‌نماید. به‌عنوان نمونه، بررسی تصاویر «گذر سیاوش بر آتش» نشان می‌دهد: هرچند، نقاش، همواره شأن این موفقیت و سلامت را مد نظر داشته، آن را محل تأکید نهایی قرار می‌دهد؛ اما در هر دوره بر وجهی خاص، تکیه داشته است. مثلاً: شخص سیاوش، شبرنگ بهزاد، جمع مردمان، سوزانندگی آتش، سودابه یا کاووس، که این امر، خود نشان‌گر تمایلات و رویکردهای زیبایی‌شناسانه‌ی سبک‌های مختلف است. به این ترتیب، با توجه به آن‌که به دلیل حضور پیوسته‌ی تصویرسازی «گذر سیاوش» در شاهنامه‌های دوره‌های متفاوت، (یعنی از اولین شاهنامه‌ی مصوّر در سال ۷۳۱/۱۳۳۰ تا به آخرین آن‌ها یعنی شاهنامه داوری)، مطالعات متقن تنها در سایه‌ی دانش سبک‌شناختی جامع امکان‌پذیر می‌نمود اما بی‌شک این مطالعات به خودی خود و به‌نحو چشمگیری بر این دانش‌ها افزود. مثلاً این بررسی‌ها شاهدی شد بر این‌که در مکتب شیراز، در تمامی اعصار، عدم توجه به جزئیات بیش از هر اصلی خودنمایی می‌کرده، یا در دوره قاجار طبیعت‌گرایی هدف اصلی بوده است. لذا می‌توان ادعا نمود که علایق و خواست‌های هنری مکاتب گوناگون، خود را به صور مختلف نمایانده، به اصول رایج آن سبک و دوره تبدیل شده و مضامین را تحت تأثیر خود قرار می‌داده‌اند.

www.SID.ir

Archive of SID

فهرست تصاویر

به دلیل آن که تمام تصاویر موجود در متن با موضوعیت «گذر سیاوش از آتش» می‌باشد، از ذکرمکرّر موضوع خودداری شده است.

تصویر ۱- مکتب شیراز، ۷۳۱/۱۳۳۰ ، موزه توپقاپی ترکیه، منبع ش ۳۳، ساعت ۲۳:۱۰'.

تصویر ۲- مکتب شیراز، ۷۳۳/۱۳۳۳ ، کتابخانه عمومی سن پترزبورگ روسیه، منبع ش ۲، ص ۲۳۵.

تصویر ۳- مکتب شیراز، شاهنامه «شاه شیخ ابواسحاق» ۷۵۳/۱۳۵۲ ، مجموعه ابراهیمی، منبع ش ۳۳، ساعت ۲۳:۱۸'.

تصویر ۴:-مکتب هرات، ۸۴۳/۱۴۴۰ ، ترکیه، منبع ش ۳۳، ساعت ۲۳:۴۰'.

تصویر ۵:-مکتب هرات، ۸۵۰/۱۴۴۶ ، کتابخانه عمومی لندن، منبع ش ۳۳، ساعت ۲۳:۱۷'.

تصویر ۶:-مکتب هرات، ۸۸۵/۱۴۸۰ ، مجموعه چستربیتی، منبع ش ۳۳، ساعت ۲۳:۲۶'.

تصویر ۷:-مکتب ترکمانی (شیراز)، ۸۴۴/۱۴۴۱ ، کتابخانه عمومی فرانسه؛ منبع ش ۳۳، ساعت ۲۳:۱۲'.

تصویر ۸:-مکتب ترکمانی (شیراز)، ۸۴۵/۱۴۴۲ ، مجموعه آرتور ساکلر، منبع ش۱۶، ص ۷۶.

تصویر ۹:-مکتب ترکمانی (لاهیجان)، شاهنامه «سربزرگ» ۸۹۹/۱۴۹۴ ، موزه هنر اسلامی استامبول، منبع ش ۳۳، ساعت ۲۳:۳۷'.

تصویر ۱۰-مکتب اصفهان، سده ۱۷م./۱۰هق، کتابخانه ملی ایران، منبع ش ۳۱، ص ۴۳۷.

تصویر ۱۱-مکتب اصفهان، نسخه «شاه محمود» سده ۱۷م/ ۱۰هق، کتابخانه سپهسالار، منبع ش ۳۱، ص ۵۹.

تصویر ۱۲-عثمانی (استامبول)، ۹۸۸/۱۵۸۰ ، دانشگاه آکسفورد، منبع ش ۳۳، ساعت ۲۳:۱۱'.

تصویر ۱۳- مکتب اصفهان، ۱۰۲۱/۱۶۱۲، کاخ موزه گلستان، منبع ش ۲۰، ص ۵۶.

تصویر ۱۴-مکتب اصفهان، ۱۰۲۳/۱۶۱۴، کتابخانه عمومی لندن، منبع ش ۳۳، ساعت ۲۳:۵۵'.

تصویر ۱۵-عین مصوّر، مکتب اصفهان، ۱۰۶۵/۱۶۵۶، کتابخانه عمومی سن پترزبورگ روسیه، منبع ش ۳۳، ساعت ۲۳:۱۴'.

تصویر ۱۶-کتب قاجار (احتمالاً تبریز)، ۱۲۵۳/۱۸۳۷، کتابخانه عمومی روسیه، منبع ش ۳۳، ساعت ۲۳:۵۱'.

تصویر ۱۷- مکتب قاجار (احتمالاً تهران)، ۱۲۶۷/۱۸۵۱، کتابخانه مجلس شورای اسلامی، منبع ش ۳۳، ساعت ۲۳:۳۳'.

تصویر ۱۸-مکتب قاجار، شیراز، شاهنامه داوری ۱۲۷۴/۱۸۵۷، موزه رضا عباسی، منبع ش ۳۳، ساعت ۲۳:۳۸'.

www.SID.ir