سبک‌شناسیِ تشعیر در نگارگری مکتب اصفهان[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۴/۰۷، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۷/۰۱

عبدالکریم عطارزاده[۲]، سارا رهبر[۳]

چکیده

تشعیر تزئین حواشی و گاه متن صفحات با قلم ریز و بهره‌گیری از طلا برای ایجاد نقوش جانوری و گیاهی به‌صورت موی‌نگارانه و نازک‌پردازانه است که در مکتب‌های سه‌گانه‌ی نگارگری دوره‌ی صفویه رونق فراوانی یافت. هنرمندان مکتب اصفهان به‌عنوان آخرین گام در نگارگری این دوره، تلاش مضاعفی برای تکمیل و تدقیق هنرهای مختلف از جمله تشعیر داشتند. پرسش این پژوهش سبک‌شناسی تشعیر مکتب نگارگری اصفهان بود با این هدف که به شناخت بیش‌تر نگارگری دوره‌ی صفویه نایل آید. توجه فراوان به تشعیرسازی در این دوره و شناخت بیش‌تر و تخصصی‌تر آن‌ها ضرورت پژوهش را دوچندان کرده است. این پژوهش از نوع بنیادی است که با روش توصیفی-تحلیلی صورت گرفته و مرجع مطالعاتی آن نیز کتابخانه‌ای و مشاهده‌ی نسخه‌های مصور محفوظ در موزه‌هاست. جامعه‌آماری پژوهش به‌روش نمونه‌گیری هدفمند شامل تعداد ده عدد از نسخه‌های مصور موجود در موزه‌های معتبر و گزینش نگاره‌هایی از نسخه‌های مذکور بود که از مهم‌ترین تشعیرهای مکتب اصفهان به‌شمار می‌رود. نتیجه این‌که در سبک‌شناسیِ تشعیر مکتب نگارگری اصفهان، نقوش گیاهی به‌دقتِ تذهیب ترسیم شده‌اند. نقوش تخیلی شامل کیلین، سیمرغ و اژدها در کمتر از ۵۰ درصد آثار به‌کار رفته است. مشابه نقوش جانوری حجم‌نمایی دقیق‌تر و استفاده‌ی فراوان از پرداز برای ایجاد جزئیات بیش‌تر، از ویژگی‌های نقوش تخیلی این دوره است. نقش انسان سهمی در تشعیرهای این دوره ندارد و هنرمندان بیش‌تر به‌سویه‌ی تزئینی تشعیر توجه داشته‌اند. منظره‌پردازی در مکتب اصفهان همچون گذشته، با کاهش ابرها، افزایش فضای ویژه‌ی صخره‌ها، ثبات نقش سنگ و کاهش جوی آب همراه است، اما نسبت به‌قبل، فرم ابرها تغییر یافته و هسته‌ی مرکزی حلزونی به توده‌ی حلزونی‌های متعدد تبدیل شده است.

کلیدواژگان: نگارگری صفویه، مکتب اصفهان، تشعیر، نقوش تزئینی، سبک‌شناسی تشعیر.

---

۱. این مقاله برگرفته از پایان‌نامه نویسنده‌ی دوم با عنوان «بررسی تطبیقی تشعیر در مکتب‌های نقاشی دوره‌ی صفوی» (۱۳۹۶) است.

۲. دانشیار گروه هنر اسلامی دانشکده هنر دانشگاه سوره، تهران، ایران (نویسنده مسئول)
E-mail: attarzadeh@soore.ac.ir

۳. کارشناس ارشد هنر اسلامی دانشکده هنر دانشگاه سوره، تهران، ایران
E-mail: en.sara.rahbar.it@gmail.com

مقدمه

در باب تعریف تشعیر «منشی‌قمی»، نازکی خطوط و جانورکشی را ویژگی آن دانسته است (منشی‌قمی، ۱۳۵۲). تشعیر در لغت از شَعر می‌آید به‌معنی موی و در اصطلاح مذهّبان نقش‌اندازی با طلا (رنگ‌های دیگر به‌ندرت مورد استفاده قرار می‌گیرد) و ترسیم نقوش اسلیمی، ختایی و تصاویر حیوانات به‌صورت بسیار ریز و ظریف است (رهنورد، ۱۳۹۳). نخستین عنصر اساسی در تشعیر، بهره‌گیری از نقش حیوانی است. برخی محققین تفاوت اساسی میان نقوش تشعیر و تذهیب را در استفاده از عناصر فیگوراتیو انسانی یا حیوانی ترسیمی در حاشیه[۴] مرقعات و صفحات کتب ذکر کرده‌اند. دومین عنصر مهم در بررسی آرایه‌ی تشعیر استفاده از طلا به‌عنوان رنگ اصلی است. به‌باور «شیلا بلر»[۵] تشعیر ریشه‌ی چینی دارد و با ورود کاغذهای رنگینِ تزیین‌شده به هنر ایران راه یافته است (Blair,2000). علاوه برِ نقوش جانوری و رنگ طلا، مضمون نیز در شکل‌گیری تشعیر قابل توجه است. برخی تفاوت اصلی تشعیر را با تذهیب در تنوع رنگ آن‌ها می‌دانند، به این ترتیب که «در تذهیب از رنگ‌های گوناگونی استفاده می‌شود، اما در تشعیر یک، دو یا سه رنگ به‌کار می‌رود» (الهی، ۱۳۷۷:۱۳۳). به گفته‌ی آژند، نقاشی زیرلاکی در حقیقت از بطن تشعیر و نگارگری ایران بیرون آمد (آژند، ۱۳۹۶).

تشعیر به‌عنوان یکی از مهم‌ترین آرایه‌های کتاب از سده‌ی هشتم هجری نقش مهمی در تزیین نسخ خطی ایفا کرده و در عهد صفوی بیش‌تر نسخ مهم و نفیس همچون خمسه‌ی تهماسبی با آن تزیین شده است. با این همه، کم‌توجهی به حواشی متون و نگاره‌ها که به‌بیانی فضای شکل‌گیری و نضج این آرایه است، موجب غفلت از بررسی جامع و همه‌جانبه نسبت به آن شده است. این پژوهش باعنوان بررسی ویژگی‌های سبک‌شناسانه‌ی تشعیر در نگارگری مکتب اصفهان بر آن است تا ضمن شناسایی تشعیرهای این دوره به راهکاری مناسب جهت کمک به شناخت نسخ خطی بدون ترقیمه و امضا دست یابد. با آغاز پژوهش پیرامون نقاشی ایرانی در سده‌ی بیستم، تحلیل مؤلفه‌های بصری نگاره‌ها و تمایزات آن‌ها در قالب ادوار تاریخی خلق آن‌ها، منجر به شکل‌گیری مکاتب نگارگری ایرانی شد. این تحلیل‌ها عمدتاً بر روی نگاره‌ها به‌عنوان بخش اصلی اثر اعمال شده و حاشیه نگاره به‌عنوان بخش صرفاً زینتی آن‌ها مورد اغفال واقع شده است. حال آن‌که حواشی نگاره‌ها به‌عنوان فضای حاوی آرایه‌های کتاب از جمله تذهیب، تشعیر، جدول‌کشی و غیره، از منظر تاریخی و زیبایی‌شناسی قابل توجه بوده و حاوی اطلاعاتی مهم در باب مضامین و فنون غالب در دوره خود هستند.

از آن‌جا که هنر کتاب‌آرایی ایرانی از بدو شروع همواره از متن و حاشیه هم‌زمان برای نیل به اهداف زیبایی‌شناسانه‌ی خود سود جسته است، جای خالی تحقیقات بیش‌تر و دقیق‌تر در باب آراینده‌های حواشی نگاره‌ها بیش‌ازپیش احساس می‌شود. در این میان، تشعیر، به‌عنوان یکی از ارکان کتاب‌آرایی ایرانی_ اسلامی در تزئین حواشی متون و نگاره‌ها، از قرن نهم هجری، گاه به‌صورت مکمل نگاره، گاه در ترکیب با آن و گاه به‌طور کاملاً مستقل در آذین نسخ خطی نقش بسیار مهمی ایفا کرده و آغاز سبک‌های متنوعی را رقم زده است. بالاخص در دوره‌ی صفوی، با تولد مکاتب تبریز دوم، قزوین و اصفهان و بالندگی بیش‌ازپیش هنر نگارگری در این دوره، تشعیر نیز هم‌پای نگارگری روند رشد و شکوفایی خود را طی کرده و در این دوره به‌چنان تکاملی در عرصه کتاب‌آرایی دست یافته که دوره‌ی صفوی را به اوج بلوغ زیبایی‌شناسانه‌ی هنر تشعیر و مهم‌ترین سبک در این زمینه بدل ساخته است. از آن‌جا که عمر دراز حکومت صفوی و تحولات نقاشی در این دوره منجر به تشخیص و تفکیک مکتب‌های مختلف نگارگری چون تبریز دوم، قزوین، مشهد، اصفهان و غیره شده، هنر تشعیر هم به اقتضای تغییرات نگارگری، تحولات قابل توجهی پشت‌سر گذاشته است. از این‌رو برای نگرش تخصصی‌تر به سبک‌های تشعیر دوره‌ی صفوی، جا دارد هر کدام جداگانه مورد بررسی و واکاوی قرار بگیرند.

هنر کتاب‌آرایی در نیمه‌ی نخست (سده ۱۰هـ.ق) با حمایت و هنرپروری صفویان اهمیتی درخور یافت. کتاب‌های تولیدی در این سده، از کیفیتی والا برخوردار و در کارگاه‌های سلطنتی، طراحی پارچه و قالی و نقوش تزیینی بناها پی‌گیری شد (بلر و بلوم،۱۳۸۱). مکتب نگارگری تبریز دوم با تأثیرپذیری از دوره‌ی تیموری و مکتب نگارگری قزوین با تلاش‌های هنرمندان این دوره با ویژگی‌هایی بارز و قابل تفکیک پا گرفت. بی‌شک نام مکتب اصفهان با نام شاه‌عباس، حامی بزرگ این مکتب، گره خورده است. وی علاقه‌ی فراوانی به هنر داشت. شرایط مناسب اقتصادیِ دوره‌ی او، حمایت بیش‌تر از هنرها را مقدور ساخت. هم‌چنین «طی سلطنت عباس اول، از یک‌سو «رضاعباسی» دستاوردهای پیشینیان را در هنر تصویرنگاری نوشته‌ها به اوج

۴. حاشیه فضای میان محیط نگاره‌ی اصلی یا متن کتابت شده و کادر اصلی است که در اشکال مختلف مربع، مستطیل، دایره، بیضی و فرم‌های دیگر با عرض‌های متفاوت با طرح مورد نظر ساخته می‌شود و از طرح‌های اسلیمی و ختایی یا طرح تشعیر و طرح‌های گوناگون دیگر برای تزئین آن استفاده می‌شود (جودکی،۱۳۹۱).

5. Shila Blair

رساند و از سوی دیگر نابغه‌ی پرخاشگر و تندخو، «صادقی‌بیگ افشار» که به‌مقام بالای مدیریت کتابخانه‌ی سلطنتی رسیده بود، واقع‌گرایی شگفت‌آوری در نقاشی وارد کرد که بیان‌گر حرکتی جدید در هنر صفوی و پیش‌درآمدی بر واقع‌گرایی فزاینده‌ی اوخر قرن دوازدهم هجری بود» (سیوری،۱۲۸:۱۳۹۵).

در این دوره «شمار بسیار زیادی از تصاویر چاپی اروپایی به ایران و ممالک شرقی صادر می‌شد که در الگوبخشی به نگاره‌های تک‌برگی و سوق‌دهی سلیقه‌ی عمومی به این نوع نقاشی تأثیر چشم‌گیری داشت» (آژند،۱۲۹:۱۳۹۳). متأثر از این فضای جدید گرایشاتی همچون اسلوب فرنگی‌سازی و پیکره‌نگاری تک‌برگی در نقاشی ایران پدید آمد. «بدین ترتیب نقاشی مینیاتور خیالی ایرانی با سایه‌روشن، پرسپکتیو و نقطه‌پردازی کامل همراه شد و جنبه‌ی زمینی و عینی آن غلبه یافت» (رهنورد،۱۱۵،۱۳۹۳). دومین تغییر بنیادین ایجادشده در هنر نقاشی عهد صفوی گسست آن از روایت‌گری است. نقاشی ایران از دیرباز در خدمت ادبیات بوده و اساساً مصورسازی نسخ به‌معنای عینیت بخشیدن به محتوای روایت‌شده در متن نسخه بوده است. این در حالی است که با رواج نگاره‌های تک‌برگی در مکتب نگارگری اصفهان، نقاشی ایرانی عملاً از مصورسازی متون ادبی و مذهبی فاصله گرفت و هنر نقاشی به استقلالی دست یافت که پیش‌تر از آن بی‌بهره بود. در کارگاه‌های سلطنتی «شاه‌عباس اول» نقاشی‌ها و طراحی‌ها با هدف جاگرفتن در آلبوم‌های شخصی و یا فروش، تک‌ورقی کشیده شده‌اند، که لزوماً ارتباطی با موضوعات ادبی سنتی ندارند (سیوری،۱۳۹۵). هم‌چنین طراحی و رقم‌زنی در آثار هنری این دوره کاملاً رونق گرفت. به‌بیانی دیگر در این زمان بر هویت خلاقه‌ی هنرمند تأکید بیش‌تری شد. هدف از تحقیق حاضر، شناسایی شاخصه‌های فرمی و ساختاری تشعیر مکتب اصفهانِ دوره‌ی صفوی با پرداختن به این پرسش است که تشعیر در مکتب نگارگری اصفهان حامل چه ویژگی‌هایی است و در مقایسه با سایر مکاتب این دوره، چه جایگاهی دارد؟

پیشینه‌ی پژوهش

اگرچه به‌صورتی که در مقاله‌ی حاضر کار شده، تحقیقی یافت نشد، اما مطالعات فراوان پیرامون کتاب‌آرایی دوره‌ی صفوی و معرفی تخصصی نسخه‌های مصور در مکتب اصفهان، مسلماً چراغ راهِ نگارندگان بوده که صرفاً به مواردی از آن‌ها اشاره شده است. معین‌الدینی و عصار (۱۳۹۲)، در مقاله «*سیر تحول زیبایی‌شناسی طبیعت در تک‌نگاره‌های مکتب اصفهان*» به‌بررسی زیبایی‌شناسی طبیعت به‌عنوان یکی از ارکان نگارگری ایرانی پرداخته و ضمن برشمردن پیشینه‌ای از کاربرد طبیعت در مکاتب نگارگری تا اواخر قرن دهم هجری و مقایسه آن با اسلوب نقاشی مکتب اصفهان، نتیجه گرفته‌اند که طبیعت در تک‌نگاره‌های مکتب اصفهان تا حد زیادی کارکرد سابق خود را از دست داده و نگارگر با عقب‌راندن طبیعت و تنزل آن به بخش محدودی در پس‌زمینه، از اهمیت نقش طبیعت به‌عنوان رکنی در ساختار اصلی نگاره کاسته است. نوروزی و دیگران (۱۳۹۷) نیز در مقاله‌ی «*خوانش صورتگرایانه عناصر نستعلیق و تشعیر در کتاب‌آرایی دوران تیموری تا قاجار*» که در باب هم‌نشینی نستعلیق و تشعیر است، هدف از تحقیق خود را شناسایی دقیق فرم نستعلیق و تشعیر در کتاب‌آرایی ایرانی در فاصله‌ی زمانی دوره تیموری تا قاجار دانسته و نتیجه گرفته‌اند که الحاق این دو هنر به یکدیگر پس از دوران فترت، سبب نمایش ظواهر تزئینی تیموریان در جهت نمود سرمایه و ناشی از ادراک زیباشناسانه حاکمان آن‌ها بوده و کاربرد فراوان آن‌ها در دوره صفویه به تعادلی پایدار تبدیل شده است. از میان انبوه پایان‌نامه‌ها نیز می‌توان به پژوهش امین‌الرعایاکارلادانی (۱۳۸۹) باعنوان «*کاربرد طراحی تشعیر در هنرهای صناعی*» اشاره کرد که طی آن به‌بررسی جایگاه و ویژگی‌های هنر تشعیر در کتاب‌آرایی دوره‌های تیموری و صفوی پرداخته و کاربرد آن‌ها را در هنرهای صناعی همچون فلزکاری و سفالگری بررسی کرده است. جوادی (۱۳۸۹) هم در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد خود باعنوان «*هنرهای طلایی (با تکیه بر تذهیب و تشعیر) در صفحه‌آرایی دوره‌های تیموری و صفوی*» به‌بررسی کاربرد طلا و رنگ طلایی در هنرهای تذهیب و تشعیر نسخ خطی دوره‌های مذکور پرداخته و ضمن اشاره به تاریخ کتاب‌آرایی و مفهوم نمادین طلا در هنرهای وابسته به آن، انواع تکنیک‌های اجرایی با این رنگ از جمله تشعیر را در انواع هنرهای طلایی ادوار تیموری و صفوی معرفی کرده است.

روش‌شناسی و منطق اجرایی پژوهش

به‌دلیل کثرت و پراکندگی کتاب‌های تشعیردار و دسترسی نداشتن به‌برخی از آن‌ها، قطعاً پرداختن به همه‌ی آثار تشعیر در گستره‌ی زمانی پژوهش امکان‌پذیر نبود. لذا ضمن استفاده از نمونه‌گیری هدفمند و برای تعدیل کمّی جامعه‌آماری و کسب بهترین نتایج قابل تعمیم به‌دیگر آثارِ خارج از جامعه‌ی آماری، تعداد ده نمونه تشعیر از ده نسخه‌ی مصور در مکتب اصفهان با فواصل زمانی نسبتاً کوتاه برگزیده شد. نمونه‌های مذکور از میان تشعیرهای

کتاب‌های موجود در موزه‌ها و گالری‌های معتبر جهان گردآوری شد. هدفمندی انتخاب نمونه‌ها به این دلیل بود که از ورود تصاویر بدون شناسنامه و مبهم پرهیز و نمونه‌ها از میان نسخه‌های معتبرِ معروف و کم‌تر دیده شده با موضوعات متنوع ادبی، مرقعات و تک‌نگاره‌های پراکنده انتخاب شود. شرح جزئیات و مشخصات نسخه‌شناسی تشعیرهای انتخابی در قسمت معرفیِ هر نسخه قید شده است. این آثار که زمانی حدوداً ۹۰ ساله را در (قرن ۱۱ هجری) رقم زده‌اند، به‌ترتیب تاریخی عبارتند از: حبیب‌السیر (اوایل سده ۱۱هـ.ق)، تحفه‌العراقین (۱۰۱۰هـ.ق)، نگاره ضیافت (۱۰۲۰هـ.ق)، نگاره پیشخدمت (۱۰۲۸هـ.ق)، نگاره نوازنده (۱۰۳۳هـ.ق)، مرقع گلشن (۱۰۱۴-۱۰۳۹هـ.ق)، نگاره درویش و تسبیح (میانه سده ۱۱ هـ.ق)، شاهنامه ذوالقعده (۱۰۵۸هـ.ق)، خمسه‌نظامی (۱۰۸۶هـ.ق) و شاهنامه شاه‌عباسی (نگاره سال ۱۰۸۷ هـ.ق).

در این پژوهش توصیفی-تاریخی و تحلیلی، نحوه‌ی گردآوری داده‌ها کتابخانه‌ای و مراجعه به اسناد موجود است. بدین‌صورت که برای شناخت اطلاعات مرتبط با تشعیر، بر اساس تقسیم‌بندی‌های منابع معتبر و دقت در اجزاء آن، سه مؤلفه‌ی نقش‌مایه، تکنیک و مضمون انتخاب و برمبنای آن‌ها متغیرهای کمّی و کیفی (با توجه به ماهیت متغیر) تعریف شد. منظور از نقش‌مایه در تشعیر طرح‌های ترسیمی از موجودات جاندار و بیجان است که به پنج گروه نقش‌مایه‌های جانوری، گیاهی، تخیلی، منظره و انسان تقسیم و موتیف‌های پرتکرار و غالب، هم‌چنین تشابهات و تمایزات میان آن‌ها استخراج گردید. تکنیک نیز بهره‌گیری از رنگ طلا و سایر رنگ‌ها و اختصاص فضای مثبت و منفی در آرایش قسمت تشعیر شده است. در بخش بررسی تکنیک، به‌سبک اجرای نقش‌مایه‌ها پرداخته و تغییرات خط، حجم، کمپوزیسیون و رنگ تحلیل شده است. مضمون نیز توجه به جنبه‌های روایی یا تزئینی تشعیر است. به این معنی که اگر نقوش در غیاب متن یا نگاره‌ی اصلی استقلال مفهومی خود را حفظ کنند «روایی» و در غیر این صورت با غلبه‌ی فرم بر محتوا، «تزیینی» است. گرچه این دو شاخصه ناقض یکدیگر نبوده و اثر تشعیر می‌تواند از تملک هم‌زمان هر دو سود جوید، اما سویه‌ی تزیینی در تشعیر پررنگ‌تر است. به‌علاوه از متغیرها یا سنجه‌های دیگری چون میزان به‌کارگیری و شیوه‌ی اجرا نیز استفاده شد. روش پژوهش بدین‌صورت بوده که از آثار منتخب جزئیاتی به تفکیک پنج گروه نقش‌مایه‌های نامبرده، گرفته و در جداول مربوط به هر گروه، دسته‌بندی شده و تواتر موتیف‌های بخش نقش‌مایه با شمارش آن‌ها و تکنیک و مضمون به‌شکل توصیفی مورد تحلیل قرار گرفته است.

توصیف و معرفی نمونه‌ها

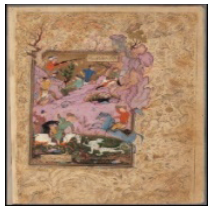
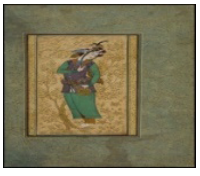
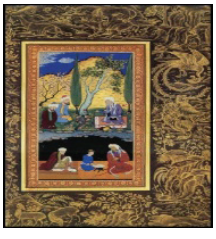
با بررسی نمونه‌های تشعیر در داده‌های گزینش شده، تلاش گردید تا مهم‌ترین ویژگی‌های سبکی در تشعیر مکتب نگارگری اصفهان شناسایی و مورد تحلیل قرار گیرد. به این ترتیب می‌توان از خصایصی چون: توانایی بیش‌ازپیش در ترسیم آناتومی جانوران، پردازهای دقیق و ظریف حتی در ترسیم موی جانوران، تنوع و تقسیم منظم‌تر جانوران، حجیم‌شدن نقوش گیاهی، استفاده از رنگ بیش‌تر و درخشان‌تر، شباهت طرح‌های تشعیر به تذهیب و طراحی فرش، روایی‌شدن نقوش تشعیر، قرینه‌سازی، پویایی و تحرک در کار و مانند آن‌ها به‌عنوان خصایص سبک‌شناسانه‌ی تشعیر مکتب نگارگری اصفهان اشاره کرد. البته ویژگی‌های فوق در تمامی آثار رعایت نشده و گاهی به نسبت، حتی کم‌تر به‌کار برده شده، اما نشان‌دهنده آزادی عمل و توجه بیش‌تر به تشعیر در این دوره و همگام‌شدن آن با نگارگری و تذهیب بوده است. (جدول۱)، بسط این مطالب را نشان می‌دهد.

بحث و تحلیل

درباره سبک‌شناسی تشعیر مکتب اصفهان، با توجه به داده‌های بررسی شده، می‌توان ادعا کرد که تشعیرسازان در این دوره، ضمن بهره‌برداری از تجارب پیشین، به‌ویژه در مکاتب تبریز دوم و قزوین، خود نیز به بهبود شرایط این هنر کتاب‌آرا همت گماشته‌اند و نه تنها اعتبار آن را در صفحات متنوع مرقعات، نگاره‌ها و تذهیب‌ها بیش‌تر کرده‌اند، بلکه تلاش داشته‌اند تا همگام با تذهیب و نگارگری و طراحی فرش، از ویژگی‌های فنی و هنری آن‌ها نیز تأثیر بپذیرند. برای نمونه‌ی این گستردگی تشعیر می‌توان ادعا کرد که اغلب تک‌نگاره‌های مکتب اصفهان حواشی عریضی دارند. به‌همین دلیل بررسی تشعیر تک‌نگاره‌ها در مکتب اصفهان اهمیتی مضاعف یافته و به‌گفته‌ی مایل‌هروی، ساختن مرقع از دوره‌ی تیموریان رونق داشته و در عهد صفویان و بابریان هندوستان نفیس‌ترین مرقع‌ها مشتمل بر قطعات خط و تصویر تهیه شده است (مایل‌هروی،۱۳۷۲). نیز، چون «در مکتب اصفهان کتاب‌آرایی درباری به‌عنوان اصیل‌ترین نوع نقاشی ایرانی افول کرده بود، نگارگران بیش‌تر به نقاشی تک‌نگاره‌ها علاقه‌مند بودند» (معین‌الدینی و عصارکاشانی،۱۳۹۲:۸۴). تغییراتی که رواج بیش از پیش نگاره‌های تک‌برگی مکتب اصفهان را

در نگارگری ایران به‌وجود آورد، سیر هنر نقاشی پسین ایران را به‌شدت تحت‌تأثیر قرار داد. اگرچه رضاعباسی و هنرمندان مطرح دیگر، از پیشگامان آن هستند (پاکباز،۱۳۷۹). اما چون تاکنون در باب انتساب تشعیر و نگاره‌ی اصلی به یک هنرمند،

جدول ۱. معرفی داده‌های بررسی و مطالعه شده و ویژگی‌های سبکی آن‌ها. (نگارندگان)

ردیف	نام و نشانی نسخه	ویژگی‌های سبکی تشعیر نسخه	تصویر تشعیر نسخه
۱	«**حبیب‌السیر فی‌اخبار افراد بشر**» (اوایل سده ۱۱هـ.ق)، کتابخانه کاخ‌گلستان به‌شماره ۲۲۳۷، قطع رحلی، ۲۷×۴۴ سانتی‌متر، خط نستعلیق، اثر خواندمیر	توزیع جانوران در فواصل منظم از نقاط اصلی ترکیب‌بندی، افزایش حجم صخره‌ها، وفور گل‌های شاه‌عباسی، شش و پنج‌پَر مشابه شیوه تذهیب، اشراف بر آناتومی‌ها به‌دلیل نمایش دقیق حالات و حجم ماهیچه‌ها، پردازهای ظریف خطی، مهارت قلم‌گیری و افزودن جزئیات مو و پوست جانور	
۲	«**تحفه‌العراقین**» سال (۱۰۱۰هـ.ق)، کتابخانه هوتون دانشگاه هاروارد به‌شماره ۱۹۸۴/۴۵۷، خط نستعلیق، کاتب شاه‌قاسم، سفرنامه خاقانی شروانی، سده ششم هجری	داشتن تشعیرهای رنگین، اضافه‌شدن رنگ، افزایش مقیاس نسبی نقش‌مایه‌ها، حالت کُمیکِ شمایل جانوران، گسترش ابرها، تجمع حلزونی‌های کوچک و خطوط هاشوری، ترسیم نقوش تخیلی و جانوری به‌حالت آزاد و ظریف، صخره‌های حجیم، شباهت نقش‌مایه‌های گیاهی به نقوش فرش	
۳	«**ضیافت**» (۱۰۲۰هـ.ق)، موزه آرمیتاژ به‌شماره VP-۱۸/۷۴۰ ، قطع ۲۶×۱۶/۷ سانتی‌متر، تکنیک: گواش و طلا روی کاغذ، نگارگر رضاعباسی.	چینش مناسب نقوش و اجرای آناتومی متناسب با فضا. شیوه‌ی اجرای نقوش با تەرنگ طلا و قلم‌گیری، پردازهای خطی به‌منظور ایجاد جزئیاتی چون مو و پَر در آناتومی‌ها، روایت بخشی از داستان اصلی نگاره در فضای تشعیر	
۴	«**پیش‌خدمت**» (۱۰۲۸هـ.ق)، موزه هاروارد به‌شماره ۱۹۵۸/۷۷، قطع ۲۰/۶۴×۱۰/۱۶ سانتی‌متر.	تکنیک طرح قرینه، ترسیم نقوش با شیوه‌ی خطی، نقش‌مایه‌های گیاهیِ بزرگ و حجیم	
۵	«**نوازنده**» (۱۰۳۳هـ.ق)، موزه هاروارد به‌شماره ۲۰۱۱/۵۲۲، قطع ۳۵/۵ ×۲۳ سانتی‌متر، خط نستعلیقِ شاه‌محمود نیشابوری، نگاره اثر رضا عباسی.	نقوش حجیم در مقیاس بزرگ، شاخه‌های ضخیم، برگ‌های پهن و نقوش جانوری درشت. برخلاف سنت معمول تغییر جای پرندگان و جانوران وحشی در ضلع پایین تشعیر، لبه‌های نرمِ نقوش گیاهی، قلم‌گیری دقیق، ظریف و خطوط نرم.	
۶	«**در محضر پیر**» از مرقع‌گلشن (صفحه ۱۳۴)، (۱۰۱۴-۱۰۳۹هـ.ق)، کتابخانه موزه کاخ گلستان به‌شماره ۱۶۶۳، قطع ۲۴/۵×۴۰ سانتی‌متر، به‌سفارش جهانگیر گورکانی	فراوانی جزئیات نقوش، تنوع گونه‌های جانوری و گیاهی، شلوغی طرح با تبعیت از تکنیک واقع‌گرایانه‌ی مکتب نگارگری اصفهان، واقع‌گرایی در ترسیم آناتومی‌های دقیق نقوش جانوری، حجم‌نمایی با پردازهای ظریف خطی و نقطه‌ای و ایجاد سایه‌روشن، کشیدگی اندام‌هایِ در حال حرکت و حتی در حالت چهره جانوران. قلم‌گیری دو خط موازی در محیط نقش‌مایه‌ها برای برجستگی و کنتراست بیش‌تر	

۷	«**درویش و تسبیح**» (میانه سده ۱۱هـ.ق): موزه آرمیتاژ به‌شماره VP-۲۵/۷۴۰، قطع ۱۳/۳×۷/۸ سانتی‌متر، نگارگر محمدیوسف	نقوش قرینه جهت تزیین حواشی در نتیجه رواج مرقعات، ترسیم نقوش جانوری به‌عنوان عناصر اصلی کمپوزیسیون، افزایش برگ‌های شمشیری، افزایش پردازهای خطی زمخت و ناهمگون برای ایجاد جزئیات پوست و موی بدن و در راستای تغییرات مکتب اصفهان	
۸	«**دختری با لباس فرنگی**» از شاهنامه ذوالقعده (۱۰۵۸هـ.ق): کتابخانه چستربیتی دابلین، نگارگر: معین‌مصور	پرشدن فضای میان جانوران با نقوش گیاهی متداول سنتی تشعیر، رعایت اصل اجتناب از فضای تهی، ترسیم نقوش منظره با سنگ‌های کوچک پراکنده و ابرهای نسبتاً حجیم، اندام‌های کشیده و حرکات طبیعی و نرم	
۹	«**کشتن بهرام گور اژدها را**» ازخمسه‌نظامی (۱۰۸۶هـ.ق)، کتابخانه بریتانیا، قطع ۲۵×۳۶ سانتی‌متر، نگارگر: محمدزمان و اشرف مازندران	پویایی تشعیر با ترسیم جانورانِ در حال تعقیب و گریز، مرکزیت دو درخت در میانه اضلاع بالا و پایین تشعیر، تداخل نقوش جانوری و گیاهی در بالای تشعیر، حجم‌نمایی دقیق آناتومی جانوران	
۱۰	«**آمدن سیمرغ برای کمک به رودابه در زایمان**» از شاهنامه شاه‌عباسی (۱۰۸۷هـ.ق): کتابخانه چستربیتی دابلین به‌شماره MS۲۷۷	ظرافت خطوط و به‌ویژه پردازهای ظریف خطی در ارائه جزئیات نقوش جانوری	

پژوهش جامعی صورت نگرفته و مشخص نیست آیا تشعیر حاشیه‌ی یک اثر الزاماً توسط هنرمند نگاره‌ی اصلی اجرا شده یا همانند تذهیب هنرمندان متفاوتی داشته، بنابراین در انتساب این تشعیر به نگارگران سرشناس این دوره سند متقنی در دست نیست و نمی‌توان همانند نگارگری یا تذهیب، پیش‌قراولان این سبک را شناخت. این نکته به‌ویژه در مکتب اصفهان با رواج بیش‌ازپیش مرقعات که در اغلب آن‌ها حاشیه و متن به یکدیگر الصاق شده‌اند (اشرفی،۱۳۸۸)، اهمیت بیش‌تری می‌یابد.

با رواج مرقعات و عدم تعلق برخی متون و نگاره‌ها به تصویرسازی نسخ خطی و کتاب‌آرایی درباری، متن یا نگاره‌ی اصلی در مرکز صفحه قرار داده شد. چرا که دیگر بنا نبود به کتاب الحاق و به‌سمت عطف[۶] آن گرایش داشته باشد. این تغییر مکان به مرکز صفحه موجب شد تا در برخی آثار هنرمند از نقوش قرینه جهت تزیین حواشی سود جوید. گفتنی است در مکتب اصفهان با رواج نگاره‌های تک‌برگی و گسست از کتاب‌آرایی درباری، کادر نگاره یا متن اصلی در بسیاری از موارد در مرکز صفحه قرار داده شد. در ادامه‌ی بررسی تک‌نگاره‌های مکتب اصفهان با آثار متعددی از مرقعات مواجهیم که تکنیک‌های متفاوتی در اجرای تشعیر دارند و همین نوع تشعیرها، سبک جدیدی در این رشته‌ی هنری محسوب می‌شوند. بر این اساس «تولید نگاره‌های تک‌برگی در (سده ۱۱ هـ.ق)، شیوه‌ی غالب نگارگری مکتب اصفهان گردید. در واقع سلیقه‌های مختلف حامیان، هنرمندان را واداشت تا از سنت‌های قراردادی گذشته دست کشیده و به‌کشف توانایی‌های خود بپردازند» (حسنوند و آخوندی،۱۳۹۱:۱۶).

آن‌چه در این سبک نوظهور هنری برای این پژوهش حائز اهمیت است، ورود نقوش تشعیر به متن نگاره‌ی اصلی است. «در این دوره چند عامل بر اهمیت تشعیر و به‌طورکلی

۶. کاغذهای درون نسخه از یک‌سو به هم دوخته شده و از آن‌جا به جلد چسبانده می‌شوند. این بخش را عطف جلد یا نسخه می‌نامند.

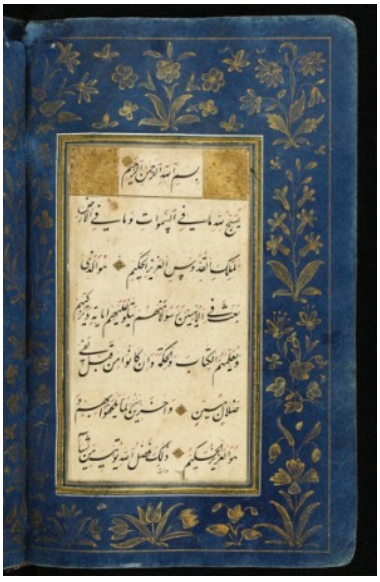
تزئین حواشی افزود. نخست آن‌که با کوچک‌تر شدن نگاره‌ها فضای حواشی افزایش یافت که در غالب موارد با تشعیر و یا حل‌کاری تزیین می‌شد. به عبارتی در این دوره متأثر از بارقه‌های فرنگی‌مآبی تصاویر آشکارتر از پیش، خود را بر حاشیه‌ها تحمیل کرد» (بینیون، ویلکینسون و گری،۳۷۹:۱۳۶۷). عامل دیگر در افزایش اهمیت سبک تشعیر مکتب نگارگری اصفهان، دیدگاه انسان‌گرایانه‌ی روبه‌رشد در فرهنگ و هنر این دوره بود که با افزایش اهمیت نقش انسان، عناصری چون طبیعت و معماری کم‌رنگ و به‌حذف کلی یا راندن آن‌ها به حاشیه و تزئین منجر شد. بنابراین ورود نقش‌مایه‌های تشعیر از حاشیه به متن اصلی نگاره، عملاً در کارکرد این نقش‌مایه‌ها تغییری ایجاد نکرد و از آن‌ها به‌عنوان عناصری تزئینی بهره گرفته شد. بدین‌سان با برجسته‌تر شدن نگاه محوری به سوژه‌ی انسانی، پیکره‌ها در اندازه‌ی بزرگ‌تر از سنت پیشین، یکه‌تاز نگاره‌های تک‌برگی شدند و سایر نقش‌ها کارکرد تزئینی پیدا کردند. در این شرایط، دیگر طبیعت ترسیمی در فضای نگاره اصلی بر منظره‌ی تشعیر حواشی رجحان نداشت. بنابراین نگارگر نیازی به ایجاد تمایز در آن‌ها با استفاده از عناصری چون رنگ نمی‌دید.

ویژگیِ دیگر سبک‌شناسانه‌ی تشعیر این دوره، استفاده از نقوش گیاهی و جانوری در مقیاسی بزرگ است که به مرور، با حذف کامل نقوش جانوری، تنها به موتیف‌های گیاهی منحصر شد. از این ویژگی در آرایش صفحات قرآن نیز استفاده شد که با توجه به انحصار تزیینات کتب دینی مذهّب، استفاده از این نقش‌های نوین قابل تأمل است. تفاوت این تزیین با حل‌کاری در اجرای آزاد و مقیاس بیشتر نقوش و مقید نبودن آن‌ها به واگیره است. در این نوع تزیین در مواردی رنگ نیز به‌کار برده شده که به‌ویژه در مکتب گورکانیان هند رایج بوده است (تصاویر۱ تا ۳).

تکنیک منفی در تشعیرهای بررسی شده این دوره مشاهده نشد، اما در برخی آثار از رنگ‌های دیگر استفاده شده است. در بخش تکنیک اجرایی علاوه بر استمرار تأکید خطی و ته‌رنگ طلا، استفاده از پرداز افزایش یافته است. ترکیب‌بندی آثار از اصول سنتی پیروی کرده و بر مبنای توزیع نقوش جانوری و تخیلی پایه‌ریزی شده، با این تفاوت که با افزایش مقیاس نقوش منظره، این نقش‌مایه‌ها نیز در مواردی به‌عناصر اصلی کمپوزیسیون بدل شده‌اند. در مورد تکنیک پرداز نیز همین روند دیده می‌شود. استفاده از نقش‌مایه‌ی انسانی در سبک‌شناسی تشعیر مکتب اصفهان کاهش چشم‌گیری داشته است.

با توجه به نتایج جدول تکنیک، غالب تشعیرها در مکتب اصفهان به‌صورت مثبت اجرا شده‌اند. در خصوص تکنیک رنگی اگرچه استفاده از طلا به‌عنوان ماده‌ی اصلی تشعیر تقریباً در تمامی آثار این سبک حفظ شده، اما به تدریج رنگ‌های دیگر به تزیینات حواشی وارد گردیده است. بیشترین تغییراتِ تشعیر

تصویر۱. مرقع هند و ایران.
(شاهکارهای نگارگری ایران)



تصویر۲. قرآن، (۱۰۲۰ هـ.ق).
(staatsbiblithek-berlin.de)

تصویر۳. برگی از نسخه اوراق شده.
(si.edu)

مکتب اصفهان در تکنیک اجرای نقوش است؛ اما استفاده از تکنیک جدید در آثار به معنای حذف تکنیک سابق نبوده و در غالب آثار تغییرات تکنیکی جدید به شیوه‌ی مورد استفاده‌ی سابق افزوده شده است. به‌همین دلیل از تأکید خطی در آثار این مکتب استفاده و در مقایسه با تشعیرهای مکتب‌های قبلی دوره‌ی صفوی، در مکتب اصفهان تکنیک پرداز با فراوانی بیش‌تری به‌کار گرفته شده است. بنابراین به‌طورکلی در سبک تشعیر مکتب نگارگری تبریز دوم با غلبه‌ی تأکید خطی، در سبک تشعیر مکتب قزوین با وفور استفاده از ته‌رنگ و در سبک تشعیر مکتب اصفهان با گرایش بیش‌تر به استفاده از پرداز مواجهیم (جدول ۲).

چنان‌چه در بخش بیان مسئله‌ی پژوهش به اهمیت اطلاعات موجود در تزئینات حواشی نگاره‌ها به‌عنوان عاملی مهم در نسخه‌شناسی آثار اشاره شد، در این مرحله و با توجه به نتایج به‌دست آمده از این بخش به‌نظر می‌رسد در خصوص نسخه‌شناسی تشعیرهای بدون ترقیمه و امضا، در تعیین زمان نسبی تولید آن‌ها، توجه به‌تکنیک اجرای اثر مناسب‌ترین رهیافت باشد. در سبک‌شناسی تشعیر این دوره مشابه قبل، حضور نقش‌های جانوری، گیاهی و منظره از نقوش تخیلی و انسان بیش‌تر است (تصویر۴).

در رابطه با مضمون در سبک‌شناسی تشعیر مکتب اصفهان(جدول ۳) گفتنی است حضور نقش انسان در تشعیر به‌خودی خود مضمون روایی را موجب نمی‌شود، بلکه چگونگی ترکیب و تعامل نقوش سویه‌ی گرایش به مضمون را مشخص می‌سازد. برای مثال در برخی صفحات مرقع گلشن گرچه

تصویر۴. نگاره یولاقی، مرقع گلشن. (islamoriente.com)

جدول۲. بررسی تکنیک در آثار مکتب اصفهان. (نگارندگان)

تکنیک در آثار مکتب اصفهان							
نسخه‌ها	رنگ			اجرا			
	مثبت ٪۱۰۰	منفی ٪۰	مطلا ٪۹۰	الوان ٪۲۰	تأکید خطی ٪۱۰۰	ته‌رنگ ٪۸۰	پرداز ٪۷۰
نگاره‌ی ضیافت	*		*		*	*	*
شاهنامه ذوالقعده	*		*		*	*	*
شاهنامه شاه‌عباسی	*		*		*	*	*
نگاره‌ی نوازنده	*		*		*		
خمسه‌ی نظامی	*		*		*	*	*
مرقع‌گلشن	*		*		*	*	*
تحفه‌العراقین	*		*	*	*	*	
نگاره‌ی پیش‌خدمت	*		*		*		
درویش و تسبیح	*			*	*	*	*
حبیب‌السیر	*		*		*	*	*

جدول۳. کاربرد نقش‌مایه در مکتب اصفهان. (نگارندگان)

نسخه‌ها	انواع نقش‌مایه‌ها					مضمون	
	جانوری	گیاهی	انسانی	تخیلی	منظره	تزئینی	روایی
نگاره‌ی ضیافت	*	*			*	*	
شاهنامه ذوالقعده	*	*			*	*	
شاهنامه شاه‌عباسی	*	*			*	*	
نگاره‌ی نوازنده	*	*			*	*	
خمسه‌ی نظامی	*	*			*	*	
مرقع‌گلشن	*	*		*	*	*	
تحفه‌العراقین	*	*		*	*	*	
پیش‌خدمت	*	*		*	؟	*	
درویش و تسبیح	*	*			*	*	
حبیب‌السیر	*	*		*	*	*	

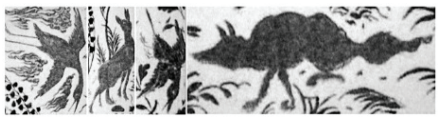
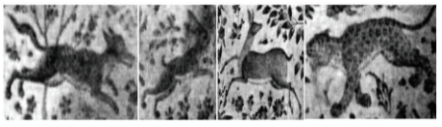
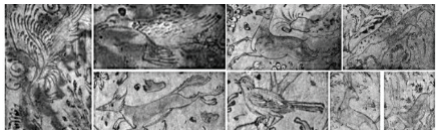
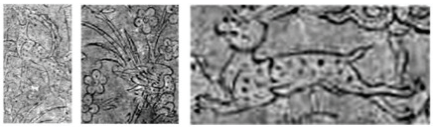
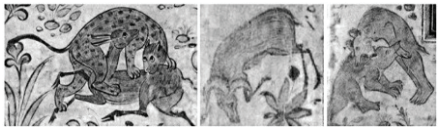
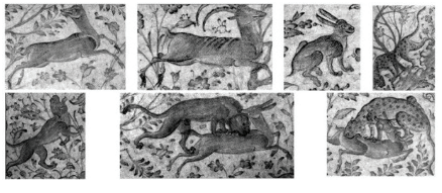
از نقش انسانی استفاده شده، اما به‌دلیل عدم تعامل و ارتباط مفهومی مشخص میان نقوش، مضمون کلی تشعیر، تزیینی است. شاید تغییرات ایجاد شده در مضامین تشعیر مکتب‌های دوره‌ی صفوی، ناشی از فاصله‌ی رو به افزایش میان نگارگری و ادبیات بوده باشد که به‌تدریج بر جنبه‌ی تزئینی این هنر تأکید بیش‌تر شده است. بنا به تعریف ذکرشده، نقوش اسلیمی و ختایی بر سویه‌ی تزئینی و نقوش گرفت‌وگیر و شکارگاه بر بُعد روایی تشعیر تأکید دارند.

روایت‌گری در نگارگری ایرانی تنها بر نمود تجسمی متون ادبی، که به‌طورکلی مبنای آفرینش این‌گونه آثار است، محدود نشده است. برمبنای پژوهش‌های «مائیس نظرلی»[7]، «در سده‌های نهم و دهم هجری انگیزه‌ی تصویرسازی کتب ادبی با گونه‌ای مستندسازی تاریخی درآمیخت. در این راستا، چگونگی انتخاب متن و ویژگی‌های تصویری نگاره‌ها دستخوش انگیزه‌های سیاسی و تمایلات حامیان هنر و هنرمندان صفوی شد» (نظرلی، ۱۳۹۰:۲۱).

شایان ذکر است، بُعد روایی در سبک تشعیر این دوره، نه از نوع کلان روایت‌های مجالس نگارگری، بلکه حاوی خرده روایت‌هایی همچون صحنه‌های گرفت‌وگیر حیوانات است که همواره آن را از منظر روایت‌گری در سطحی پایین‌تر از نگارگری قرار می‌دهد. به سخن «جیمز تریلینگ»[8] تزئین، رابطه‌ی متمایز میان محتوا و شکل ظاهری را بیان می‌دارد. تزئین ساخت استادانه‌ی جزئیاتی است که جذبه‌ی دیداری شکل ظاهری‌اش بر جذبه‌ی احساسی یا عقلانی محتوا پیشی می‌گیرد؛ یا نوعی تأکید بر انواع صورت ظاهری است که همواره هدف فوق را برآورده می‌سازد (تریلینگ،۱۳۹۲). نقوش جانوری مطابق معمول، بیش‌ترین سهم را در تشعیر مکتب اصفهان دارند که از نظر اولویت حضور، به‌ترتیب شامل: کَل، شوکا، خرگوش، پلنگ، روباه، شیر، مرغ ماهی‌خوار، قرقاول، پرندگان نامشخص، آهو، گوزن، خرس، عقاب، گرگ، کبک، مرغابی و سگ می‌شوند (جدول۴).

شیوه‌ی اجرای نقوش جانوری در سبک تشعیرسازی مکتب نگارگری اصفهان علاوه بر تأکید خطی که از مکتب تبریز دوم استمرار یافته، و استفاده از ته‌رنگ طلا که در مکتب قزوین فزونی یافت، به‌صورت گرایش به استفاده از پردازهای ظریف خطی و نقطه‌ای جهت ایـجاد حجم و حالتی سه بعدی در

جدول۴. نقوش جانوری در مکتب اصفهان. (نگارندگان)

نسخه	نقوش جانوری در مکتب اصفهان
نگاره ضیافت	
شاهنامه ذوالقعده	
شاهنامه شاه‌عباسی	
نگاره نوازنده	
خمسه نظامی	
مرقع‌گلشن	
تحفه‌العراقین	
نگاره پیش‌خدمت	
درویش و تسبیح	
حبیب‌السیر	

7. Mais M.D Nazarli
8. James Trilling (1948)

آناتومی جانور و ایجاد جزئیات دقیق‌تری از پَـر و موی جانوران جلوه یافته است.

این شیوه در این دوره در راستای تأثیرات و نفوذ هنر اروپایی یعنی نقاشی طبیعت‌گرا چون برجسته‌نمایی و حجم‌نمایی، به کار گرفته شد (آژند،۱۳۹۳). در این سبک از تشعیر جزئیات فراوان نقوش و تنوع گونه‌های جانوری و گیاهی بسیار چشم‌گیر است. در مواردی در اضلاع بالا و پایین تشعیرها، نقوش جانوری و در ضلع راست آن، نقوش تخیلی گنجانده شده است. این‌گونه آثار طرحی فشرده با فضای منفی اندک و نقوشِ به‌هم نزدیک و انبوه دارند و جانوران، نقوش تخیلی و صخره‌ها به‌عنوان عناصر اصلی، که کمپوزیسیون بر مبنای آن‌ها پایه‌ریزی شده، قابل تشخیص‌اند.

بخشی از شلوغی طرح‌های تشعیر سبک اصفهان، مرهون تکنیک واقع‌گرایانه‌ی مکتب نگارگری اصفهان است که از ته‌رنگ و پردازِ هم‌زمان سود جسته است. با افزایش رنگ در آثار، از فضای منفی کاسته شده و این ویژگی بر کنتراست آنها در زمینه‌ی تیره افزوده است. نقوش جانوری در این تشعیرها از قراردادهای رایج در نمایش شمایل جانوران فاصله گرفته و بسیار واقع‌گرایانه به ترسیم آناتومی‌های دقیق پرداخته‌اند. تمامی نقوش با استفاده از پردازهای ظریف خطی و نقطه‌ای و ایجاد سایه‌روشن حجم‌نمایی شده‌اند که در نوع خود بی‌نظیرند. هنرمند بَر کشیدگی اندام‌هایِ در حال حرکت و حتی در حالت چهره‌ی جانوران بسیار تأکید کرده و جزئیات سایه‌روشن حتی در صخره‌ها و گیاهان نیز با پرداز ایجاد شده است. سراسر اثر با هاشورهای ظریفی به نشانه‌ی سایه پوشانیده شده که پیش‌تر با این وسعت در تشعیرها نبوده است. در فاصله‌ی میان نگارگری مکتب تبریز دوم تا مکتب اصفهان آناتومی جانوران به‌تدریج دقیق‌تر شده و هنرمند تلاش مضاعفی جهت نشان‌دادن جزئیات اندام و پوست آن‌ها انجام داده است.

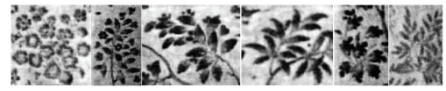
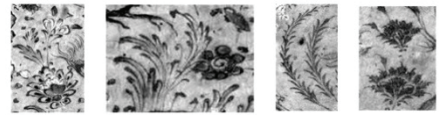
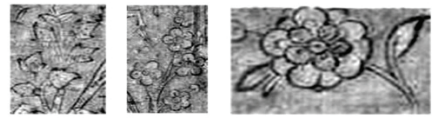
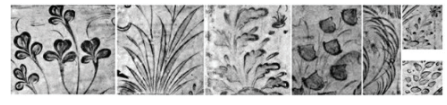
هنرمند در مکتب اصفهان و به‌ویژه در تشعیر این دوره کوشیده با استفاده از تکنیک پرداز، نه تنها حجم‌نمایی دقیق‌تری در اندام‌ها نشان دهد، بلکه تفاوت‌های رنگی موجود در پوست آن‌ها را نیز همچون تصویری تک‌رنگ نمایش دهد. به این منظور در قسمت زیرین شکم جانوران، اغلب پرداز و رنگ کم‌تری استفاده شده و در مواقعی نیز هنرمند صراحتاً رنگی روشن به‌کار برده است. در نگاه سبک‌شناسانه‌ی تشعیر اصفهان گفتنی است که، چهره‌های خشک، جدی و آرمانی جانوران به‌تدریج از قالب قراردادها خارج و به شکلی آزادتر و گاهی کُمیک تصویر شده که در برخی موارد به‌نظر می‌رسد لبخند به لب دارند و بیش‌تر به تصویرسازی کارتونی شبیه‌اند. اگرچه این تشعیرها به‌طورکلی از منظر نقوش با دیگر تشعیرها کاملاً هم‌سو است و نقش‌مایه‌ی جدیدی ارائه نکرده‌اند، اما آن‌چه این آثار را مثال‌زدنی کرده، ظرافت خطوط و به‌ویژه پردازهای ظریف خطی در ارائه‌ی جزئیات نقوش جانوری است. این پردازها که به شکلی واضح و ظریف سعی در ایجاد سایه روشن، افزایش جزئیات و حجم‌نمایی در آناتومی جانور دارند، در این دوره کاملاً متداول شده است.

درخصوص نقوش گیاهی نیز بیش‌ترین تکرار به نقش‌مایه‌های گل پنج‌پر، برگ لوتوس، برگ ساده (گرد یا کشیده)، شاه‌عباسی، برگ سوزنی و برگ صنوبر اختصاص داده شده است (جدول ۵). علاوه بر تکرار نقش‌مایه‌های سنتی تشعیر و استمرار نقوش واگیره‌دارِ تصویر شده در اضلاع کم‌عرض تشعیر، ترسیم برگ‌های شمشیری، صنوبر و مو نیز در این دوره افزایش یافت و از ویژگی‌های انحصاری سبک‌شناسانه‌ی تشعیر این دوره محسوب می‌شود. نقوش گیاهی در برخی آثار، حالت آزاد خود را کاملاً از دست داده و به‌دقت نقوش تذهیب ترسیم شده‌اند، در حالی که در اغلب تک‌نگاره‌ها هنرمند شیوه‌ی آزاد را در ترسیم نقوش گیاهی در پیش گرفته است.

نقوش گیاهی واگیره‌دار، برگ شمشیری، برگ دندانه‌دار، برگ مو، گل شش‌پر، کوکب و بید نیز در اولویت‌های بعدی استفاده در سبک تشعیر مکتب اصفهان قرار دارند. از تغییرات فرمی شکل‌گرفته در فاصله‌ی مکاتب سه‌گانه‌ی دوره‌ی صفوی، حجیم‌تر شدن شاخه‌های درختان در مکتب قزوین و اصفهان است. این نقوش که در مکتب تبریز دوم به‌شکل سنتی با ظرافت چشم‌گیری ترسیم می‌شده، با افزایش فضای تشعیر در ادوار بعدی حجیم‌تر شده و در مواردی در تداخل با کادر اصلی و یا یکدیگر قرار گرفته‌اند. به‌طورکلی در سبک‌شناسی تشعیر مکتب نگارگری اصفهان شاهد تداخل بیش‌تری در نقوش گیاهی و جانوری هستیم. نقوش گیاهی آن، به‌ویژه برگ مو و صنوبر لبه‌های نرمی دارند که در تشعیرهای مکتب اصفهان بیش‌تر مشاهده می‌شود. شایان ذکر است نگارندگان در این پژوهش، آرایه‌ی تشعیر را به‌صورت مجزا و فارغ از نگاره‌ی اصلی مورد بررسی قرار داده‌اند. چرا که بسیاری از مناسبات و تکنیک‌های مورد استفاده در نگارگری با یک فاصله‌ی زمانی به تشعیر راه یافته است. برای نمونه تداخل نقوش در یکدیگر در نگاره‌های دوره‌ی تیموری و حتی پیش از آن نیز به‌چشم می‌خورد. این در حالی است که در نقوش تشعیر مکتب تبریز دوم کم‌تر شاهد تداخل

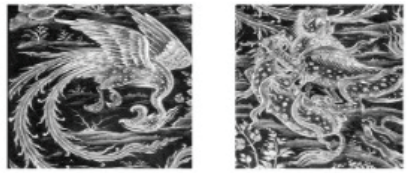
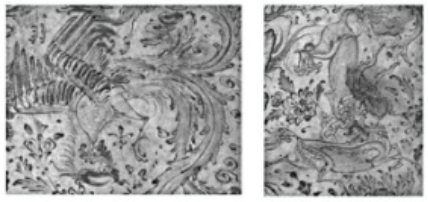
نقوش هستیم و غالب موتیف‌ها، جدول‌گونه کنار یکدیگر چیده شده‌اند و به‌تدریج تا انتهای دوره‌ی صفوی این تداخل نقوش، به‌ویژه در نقش‌مایه‌های گیاهی افزایش یافته است.

جدول۵. نقوش گیاهی در مکتب اصفهان. (نگارندگان)

نسخه	نقوش گیاهی
نگاره ضیافت	
شاهنامه ذوالقعده	
شاهنامه شاه‌عباسی	
نگاره نوازنده	
خمسه نظامی	
مرقع‌گلشن	
تحفه‌العراقین	
نگاره پیش‌خدمت	
درویش و تسبیح	
حبیب‌السیر	

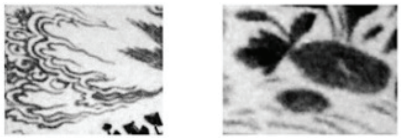
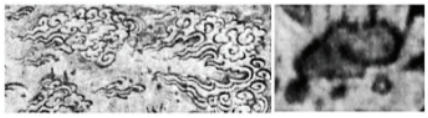
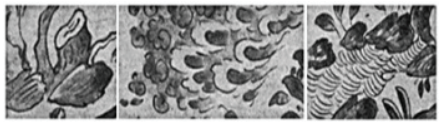
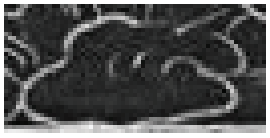
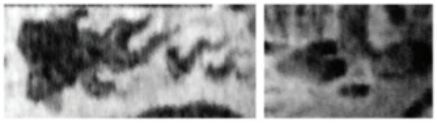
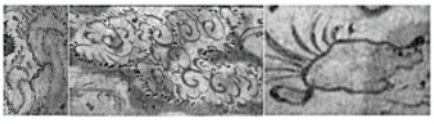
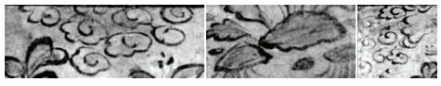
نقوش تخیلی در حدود ۴۰٪ با حضور حداکثری کیلین، سیمرغ و اژدها مشاهده شد. جانوران نامشخص دیگری نیز تصویر شده‌اند. مشابه نقوش جانوری، حجم‌نمایی دقیق‌تر و استفاده‌ی فراوان از پرداز برای ایجاد جزئیات بیش‌تر، از ویژگی‌های نقوش تخیلی این دوره است (جدول ۶). مشابه نقوش جانوری، هنرمند در ترسیم نقوش تخیلی نیز به‌تدریج از تأکید خطی در تشعیر مکتب تبریز دوم به استفاده از ته‌رنگ در مکتب قزوین و اجرای پرداز در تشعیر مکتب اصفهان گرایش پیدا کرده است. در فاصله‌ی میان این مکاتب به‌تدریج بر

جدول۶. نقوش تخیلی. (نگارندگان)

نسخه	نقوش تخیلی
حبیب‌السیر	
مرقع‌گلشن	
تحفه‌العراقین	
نگاره پیش‌خدمت	
سایر منابع	ندارد

جزئیات افزوده شده و آناتومی نقوش با خطوط نرم‌تری ترسیم گشته‌اند. نقش انسان سهمی در تشعیر این دوره ندارد و هنرمند

جدول۷. نقوش منظره. (نگارندگان)

نام نسخه	نقوش منظره
نگاره ضیافت	
شاهنامه ذوالقعده	
شاهنامه شاه‌عباسی	
نگاره نوازنده	
خمسه نظامی	
مرقع‌گلشن	
تحفه‌العراقین	
درویش و تسبیح	
حبیب‌السیر	

تصویر۵. ساختار در گلستان سعدی. (نگارندگان).

تصویر۶. ساختار در گلشن راز. (نگارندگان)

بیش‌تر به سویه‌ی تزئینی تشعیر توجه داشته است.

داده‌های حاصل از بررسی نقوش منظره در مکتب اصفهان نشان داد در ۹۰٪ آثار نقش سنگ، در ۶۰٪ ابر، در ۱۰٪ جوی آب و در ۳۰٪ صخره به‌کار رفته است. کاهش ابرها، افزایش صخره‌ها، ثبات نقش‌مایه‌ی سنگ و کاهش نقش جوی آب از ویژگی‌های منظره‌پردازی تشعیر مکتب اصفهان است؛ با این تفاوت که فرم ابرها از هسته‌ی مرکزی حلزونی به توده‌ای از حلزونی‌های متعدد تغییر یافته است. هم‌چنین در برخی موارد از پرداز برای القای حجم در صخره‌ها نیز استفاده شده است (جدول ۷).

افزایش بی‌سابقه‌ی نقوش منظره که گام‌های نخستین آن در مکتب قزوین نهاده شد، در این دوره نمود بیش‌تری یافته و این نقش‌مایه‌ها به‌عناصر اصلی کمپوزیسیون اضافه شده‌اند. مشابه بعضی از نسخه‌های مکتب قزوین همچون «احسن‌الاکبار» و «یوسف و زلیخا»، با افزایش فضای صخره‌ها در تشعیر مکتب اصفهان نیز، فضای اختصاص داده شده به ابرها کاهش یافته است. نسبت به مکتب‌های قبلی دوره‌ی صفویه، تصویر جوی آب در مکتب اصفهان کاهش یافته، اما در فرم ترسیم آن تفاوت چشم‌گیری مشاهده نمی‌شود. هم‌چنین نقش صخره‌ها در مکتب اصفهان بسیار برجسته‌تر شده و فضای بیش‌تری را به‌خود اختصاص داده است. با گسترش فضای صخره‌ها نقش آن‌ها در ترکیب‌بندی تشعیر به‌عنوان عنصری محوری برجسته‌تر شده است.

از نظر ساختار نیز به شیوه‌ی سنتی در طرح اولیه‌ی تشعیر، هنرمند در بدو امر فضای مورد نظر را برای نقوش جانوری و تخیلی تعیین کرده و این فضا را با توزیع متناسب و گاهی متقارن نقوش در اطراف متن یا نگاره‌ی اصلی پُر کرده است. این توزیع نقوش به‌گونه‌ای انجام گردیده که علاوه بر استفاده از تمام فضای حاشیه، موجب حرکت چشم در اطراف متن یا نگاره و ایجاد حرکت در تصویر شود (تصاویر۵ تا ۷). سپس با اضافه کردن نقوش گیاهی و منظره که به لحاظ فرمی انعطاف بیش‌تری دارند، فضای منفی میان نقوش ترسیمی را پر کرده است. به‌طورکلی در تشعیر اصفهان تمامی نقوش به‌صورت جدولی مرتب، در کنار یکدیگر چیده و غالباً جهت تأکید بر فضای دو بعدی از تداخل آن‌ها اجتناب شده است.

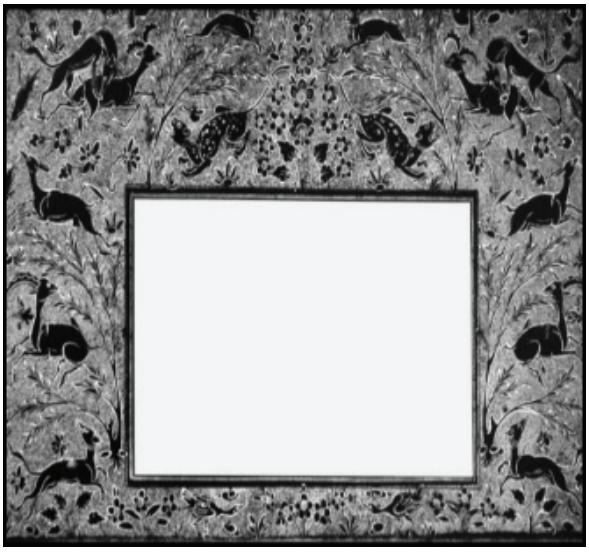
برخی از تشعیرهای مکتب اصفهان مانند نمونه‌های موجود در نسخه «تحفه‌العراقین» شباهت‌های قابل ملاحظه‌ای با نسخه روضه‌الانوار خواجوی کرمانی (۹۲۷هـ.ق) از مکتب تبریز دوم دارد (تصاویر ۸ و ۹). این شباهت‌ها در نقوش، تکنیک و طرح

تصویر۷. ساختار در شاهنامه شاه‌عباسی. (نگارندگان)

تصویر۸. تحفةالعراقین. (harvardartmuseum.org)

کلی اثر به‌وضوح دیده می‌شود و این شبهه را ایجاد می‌کند که هنرمند «تحفه‌العراقین» از نسخه «روضه‌الانوار» به‌عنوان الگویی برای تزئین نسخه خود سود جسته است، اما آن‌چه در این مقایسه اهمیت مضاعفی می‌یابد، تفاوت‌های این دو نسخه است که در واقع ویژگی‌هایی از تشعیرهای سده‌ی یازدهم هجری و مکتب اصفهان را آشکار می‌سازد.

هم‌چنین اضافه‌شدن رنگ، افزایش مقیاس نسبی نقش‌مایه‌ها، حالت کُمیکِ شمایل جانوران و استفاده از رنگ روشن در ناحیه‌ی شکم جانوران، برخی از ویژگی‌های نوین مکتب اصفهان است. مشابه دیگر آثارِ مکتب اصفهان، ابرها فضای نسبتاً گسترده‌ای را به‌خود اختصاص داده و از تجمع حلزونی‌های کوچک و خطوط هاشوری تشکیل شده‌اند. در کنار ویژگی‌هایی چون افزایش حجم نقوش منظره و استفاده از رنگ که در مکتب قزوین و اصفهان رواج یافته‌اند، شیوه‌ی اجرای نقوش به‌صورت کاملاً خطی و نزدیک‌تر به مکتب تبریز دوم است.



تصویر۹. روضة‌الانوار. (شاهکارهای نگارگری ایران)

نتیجه

این پژوهش به‌دنبال پاسخ به این پرسش بود که ویژگی‌ها و نوآوری‌های سبک‌شناسانه‌ی تشعیر مکتب اصفهان چیست؟ بررسی و تحلیل داده‌ها به این نتیجه منجر شد که در تشعیرهای این دوره، مشابه قبل، حضور نقش‌مایه‌های جانوری، گیاهی و منظره نسبت به نقوش تخیلی و انسان بیش‌تر شده است. از مهم‌ترین نقوش جانوری در سبک تشعیر مکتب نگارگری اصفهان می‌توان به‌ترتیب به حیواناتی چون کَل، شوکا، خرگوش، پلنگ، روباه، شیر، مرغ ماهی‌خوار و قرقاول اشاره کرد. شیوه‌ی اجرای نقوش جانوری در این سبک علاوه بر تأکید خطیِ برگرفته از مکتب تبریز و ته‌رنگ طلای به ارث رسیده از مکتب قزوین، به استفاده از پردازهای ظریف خطی، پرداز نقطه‌ای جهت ایجاد حجم، حالتی سه بعدی در آناتومی جانور و ایجاد جزئیات دقیق‌تر از پَر و موی جانوران منجر شده است. مهم‌ترین نقوش گیاهی این سبک نیز شامل گل پنج‌پر، برگ لوتوس، برگ ساده، گل شاه‌عباسی، برگ سوزنی، برگ شمشیری، برگ صنوبر و برگ مو است. در برخی آثار سبک‌شناسانه‌ی تشعیر اصفهان، نقوش گیاهی حالت آزاد خود را کاملاً از دست داده و به‌دقتِ، نقوش تذهیب ترسیم شده‌اند. نقوش تخیلی شامل کیلین، سیمرغ و اژدها در کمتر از ۵۰ درصد آثار به‌کار رفته است. مشابه نقوش جانوری، حجم‌نمایی دقیق‌تر و استفاده‌ی فراوان از پرداز برای ایجاد جزئیات بیش‌تر، از ویژگی‌های نقوش تخیلی این سبک است. نقش انسان سهمی در تشعیرهای این سبک ندارد و هنرمندان بیش‌تر به سویه‌ی تزئینی تشعیر توجه داشته‌اند. منظره‌پردازی در مکتب اصفهان همچون گذشته، با کاهش ابرها، افزایش فضای ویژه‌ی صخره‌ها، ثبات نقش سنگ و کاهش جوی آب همراه است، اما نسبت به قبل، فرم ابرها تغییر یافته و هسته‌ی مرکزی حلزونی در آن‌ها به توده‌ی حلزونی‌های متعدد تبدیل شده است. ترکیب‌بندی آثار نیز از اصول سنتی پیروی کرده و بر مبنای توزیع نقوش جانوری و تخیلی پایه‌ریزی شده است، با این تفاوت که با افزایش مقیاس نقوش منظره، این نقش‌مایه‌ها در مواردی به‌عناصر اصلی کمپوزیسیون بدل شده‌اند.

منابع

- آژند، یعقوب. (۱۳۹۳). *مکتب نگارگری اصفهان*. تهران: فرهنگستان هنر.
- آژند، یعقوب. (۱۳۹۶). *مکتب نگارگری تبریز و «قزوین-مشهد»*. تهران: فرهنگستان هنر.
- اشرفی، م.م. (۱۳۸۸). *از بهزاد تا رضا عباسی*. ترجمه نسترن زندی. تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.

- الهی، محبوبه. (۱۳۷۷). *تجلی عاشورا در هنر ایران*. مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.
- امین‌الرعایاکارلادانی، زهرا. (۱۳۸۹). *کاربرد طراحی تشعیر در هنرهای صناعی*. دانشگاه الزهرا؛ دانشکده هنر.
- بلر، شیلا و بلوم، جاناتان. (۱۳۸۱). *هنر و معماری اسلامی*. تهران: سمت.
- بینیون، لورنس؛ ویلکینسون، ج.و.س و گری، بازیل. (۱۳۶۷). *سیر تاریخی نقاشی ایرانی*. ترجمه محمد ایرانمنش. تهران: امیرکبیر.
- پاکباز، رویین. (۱۳۷۹). *نقاشی ایران از دیرباز تاکنون*. تهران: نارستان.
- تریلینگ، جیمز. (۱۳۹۲). *زبان تزیین*. ترجمه منصور حسامی و فهیمه زارع‌زاده. تهران: دانشگاه هنر.
- جوادی، فاطمه. (۱۳۸۹). *هنرهای طلایی (با تکیه بر تذهیب و تشعیر) در صفحه‌آرایی دوره تیموری و صفوی*. اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان.
- جودکی، مژگان. (۱۳۹۱). *کتاب‌آرایی در دوره صفوی*. دانشگاه الزهرا؛ دانشکده الهیات.
- حسنوند، محمدکاظم و آخوندی، شهلا. (۱۳۹۱). بررسی سیر تحول چهره‌نگاری در نگارگری ایران تا انتهای دوره صفوی. *نگره*؛ شماره ۲۴، ص ۳۵-۱۵.
- حقیقت‌جو، لیلا. (۱۳۹۴). مطالعه‌ی تطبیقی دو برگ از مرقع‌گلشن در کاخ گلستان تهران و کتابخانه‌ی چستربیتی دوبلین. *نگره*؛ شماره۳۳، ص ۴۵-۳۵.
- رهنورد، زهرا. (۱۳۹۳). *تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی (کتاب‌آرایی)*. تهران: سمت.
- سیوری، راجر. (۱۳۹۵). *ایران عصر صفوی*. ترجمه کامبیز عزیزی. تهران: مرکز.
- مایل‌هروی، نجیب. (۱۳۷۲). *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی*. مشهد: بنیاد پژوهش های اسلامی آستان قدس رضوی.
- معین‌الدینی، محمد و عصارکاشانی، الهام. (۱۳۹۲). سیر تحول زیبایی‌شناسی طبیعت در تک‌نگاره‌های مکتب اصفهان. *جلوهٔ هنر*؛ شماره ۹، ص ۹۰-۷۷.
- منشی‌قمی، قاضی میراحمد. (۱۳۵۲). *گلستان هنر*. به تصحیح احمد سهیلی خوانساری. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- موزه هنرهای معاصر تهران. (۱۳۸۴). *شاهکارهای نگارگری ایران*. تهران: مؤسسه توسعه هنرهای تجسمی.
- نظرلی، مائیس. (۱۳۹۰). *جهان دوگانه مینیاتور ایرانی*. ترجمه عباسعلی عزتی. تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.
- نوروزی، فائزه؛ عرب‌زاده، جمال و اسکندری، ایرج. (۱۳۹۷). خوانش صورتگرایانه عناصر نستعلیق و تشعیر در کتاب‌آرایی دوران تیموری تا قاجار. *نگره*؛ شماره ۴۷، ص ۶۲-۴۷.

منابع لاتین

- Oriental Cultural Foundation. (2021). *https://islamoriente.com/*
- Russian State Library. (2021). *https://www.rsl.ru/en*
- Smithsonian Institution. (2021). *https://www.si.edu/*
- State Hermitage Museum. (2021). *https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/*
- The British Library. (2021). *https://www.bl.uk/*
- Berlin State Library (Staatsbibliothek zu Berlin). (2021). *https://staatsbibliothek-berlin.de/*
- Blair, Shila. (2000). Color and gold: the decorated papers used in manuscripts in later times. *Muqarnas*; vol 17, p.p: 24-36.
- Chester Beatty. (2021). *https://www.chesterbeatty.ie/*
- Harvard Art Museums. (2021). *https://harvardartmuseums.org/*