معراج پیامبر، خمسه تهماسبی
۲۵× ۳۶.۴، مأخذ:
https://www.bl.uk

فصلنامهٔ علمی نگره

مطالعه تحلیلی شیوه‌های اجرا در تشعیرهای خمسه تهماسبی (مکتب دوم تبریز)*

پرویز حاصلی** خشایار قاضی‌زاده*** مرتضی افشاری****

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۲/۳۰
صفحه ۲۱۱ تا ۲۲۷
نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

هنر تشعیر و کاربردهای گوناگون آن طی مکاتب شیراز و هرات، سرانجام منجر به حضور گسترده بر حاشیه کتب و مرقعات، در پیرامون متون نوشتار و قطعات نگارگری در مکتب دوم تبریز گردید. خصیصه طراحی گونه در کنار ظرافت در اجرای نقش‌های گیاهی و حیوانی و طبیعت و بعضاً پیکره‌های انسانی از ویژگی‌های بارز این هنر شناخته می‌شود به‌طوری‌که می‌توان گفت برخی از ویژگی‌های نگارگری ایرانی در آثار تشعیر جلوه آشکارتری دارد. ازجمله مهم‌ترین مجموعه‌های دارای تشعیر می‌توان از اثر نفیس خمسه تهماسبی نام برد که ازنظر تنوع و کیفیت نقش، اثری شاخص محسوب می‌شود. تشعیرهای خمسه تهماسبی در دوره‌هایی، توسط هنرمندان مکتب تبریز دوم و مکتب اصفهان ساخته‌شده است. **هدف** این تحقیق به دلیل اهمیت مکتب دوم تبریز، شناسایی نحوه ایجاد جلوه‌های بصری با استفاده از قلم‌مو و رنگ طلا در بخشی از تشعیرهای خمسه تهماسبی است که در تبریز انجام‌گرفته است؛ بنابراین **سوال** مقاله این است که اجرای تشعیرهای خمسه تهماسبی در مکتب دوم تبریز دارای چه ویژگی‌هایی است؟ **روش تحقیق** در این مقاله با روش توصیفی-تحلیلی، مؤلفه‌هایی همچون نحوه قلمگیری، استفاده از مایه رنگ، سواد و بیاض، طراحی پُر، بافت، پرداز و انعکاس طلا و نقره، تشریح می‌شوند. گردآوری اطلاعات از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و تصاویر در دسترس بر روی تارنمای کتابخانه بریتانیا به‌دست‌آمده است. ضرورت و اهمیت تحقیق در افزایش توجه و دانش هنرمندان و محققین و ایجاد بستری برای شناخت بیشتر مبانی هنر نگارگری با توجه به کمبود منابع موجود در این زمینه است. **نتایج** نشان می دهد استفاده از مایه رنگ عمومیت داشته، قلمگیری در مکتب دوم تبریز دارای محوریت اصلی بوده، ایجاد تیره روشن به‌عنوان تغییر رنگ و سواد و بیاض نقش مکمل در شکل و خط دارند. دیگر ویژگی‌های یافت شده به چگونگی ضربه قلم، پرداز، درخشش طلا و نقره و فام‌های رنگی اختصاص دارد.

واژه‌های کلیدی

تشعیر، شیوه اجرا، خمسه تهماسبی، مکتب تبریز دوم

* این مقاله مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «**مبانی طراحی در نگارگری مکتب تبریز دوم : بازجست نظام هندسی نقوش**» به راهنمایی نویسنده دوم و نویسنده سوم در دانشکده هنر دانشگاه شاهد است.

** دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی دانشکده هنر دانشگاه شاهد، تهران، ایران Email:haseli@shahed.ac.ir
*** دانشیار دانشکده هنر دانشگاه شاهد، تهران، ایران. (نویسنده مسئول) Email:ghazizadeh@shahed.ac.ir
**** دانشیار دانشکده هنر دانشگاه شاهد، تهران، ایران. Email:afshari@shahed.ac.ir

مقدمه

هنر تشعیر به معنای امروزی آن به‌موازات شکل‌گیری نگارگری از قرن هفتم متجلی شد و به‌سرعت در گونه‌های مختلفی رواج یافت. کاربردهای گوناگون آن طی مکاتب شیراز و هرات، سرانجام منجر به حضور گسترده بر حاشیه کتب و مرقعات، در پیرامون متون نوشتار و قطعات نگارگری گردید. خصیصه طراحی گونه در کنار ظرافت در اجرای نقش‌های گیاهی و حیوانی و طبیعت و بعضاً پیکره‌های انسانی از ویژگی‌های بارز تشعیر شناخته می‌شود.

در دوران اوج‌گیری نگارگری در مکتب دوم تبریز، هنر تشعیر سازی به‌عنوان بخشی از فعالیت نگارگران قوام یافت و شیوه اجرای آن، الگوی دوره‌های بعد قرار گرفت. ازجمله مهم‌ترین مجموعه‌های دارای تشعیر می‌توان از اثر نفیس خمسه تهماسبی نام برد که ازنظر تنوع و کیفیت نقش، اثری شاخص محسوب می‌شود. این مجموعه حاصل انسجام سبکی استادان نامداری چون سلطان محمد و میرک نقاش و پرورش هنرمندان زبده‌ای چون مظفرعلی، میرزاعلی و میرسیدعلی پس از شکل‌گیری نگاره‌های فاخر شاهنامه تهماسبی است.

تشعیرهای خمسه تهماسبی در دو دوره، ابتدا توسط هنرمندان مکتب تبریز دوم و سپس مکتب اصفهان ساخته‌شده است. بخش قابل‌توجهی از صفحات این خمسه (حدود ۷۸۰ از ۷۹۲ صفحه) به تشعیرهای هنرمندانه‌ای اختصاص‌یافته که می‌تواند نشانگر کمال‌یافتگی تشعیرهای مکتب تبریز دوم و جایگاه آن در دوره‌های بعد باشد.

هدف این تحقیق به دلیل اهمیت مکتب دوم تبریز، شناسایی نحوه ایجاد جلوه‌های بصری با استفاده از قلم‌مو و رنگ طلا در بخشی از تشعیرهای خمسه تهماسبی است که در تبریز انجام‌گرفته است؛ بنابراین **سوال** این مقاله این است که اجرای تشعیرهای خمسه تهماسبی در مکتب دوم تبریز دارای چه ویژگی‌هایی است؟

ضرورت و اهمیت تحقیق حاضر در افزایش توجه و دانش هنرمندان و محققین و ایجاد بستری برای شناخت بیشتر مبانی هنر نگارگری با توجه به کمبود منابع موجود در این زمینه است. با توجه به اینکه در تشعیر، شیوه اجرا و طراحی درهم‌آمیخته، می‌توان به این طریق دریچه‌ای به‌نظام طراحی نگارگری گشود و از یافته‌های آن بهره برد؛ بنابراین در تحقیق حاضر کوشش شده به‌وسیله تحلیل آثار و نمونه‌های مناسب، چگونگی بهره‌گیری از ابزار شناسایی شود. به نظر می‌رسد دوره معاصر در احیاء شیوه‌های گذشته و افزایش آگاهی نسبت به هنرهای ایرانی، به تحقیقاتی ازاین‌دست نیازمند است و در این میان مکتب تبریز دوم به دلیل غنای آثار در کمیت و کیفیت، اندیشه معنوی و بهره‌گیری از نظام‌مندی مکتب هرات در کنار پویایی مکتب ترکمانان، جایگاه برجسته‌ای دارد.

روش تحقیق

این تحقیق با روش توصیفی-تحلیلی و گردآوری اطلاعات از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و تصاویر در دسترس بر روی تارنمای کتابخانه بریتانیا[1] به‌دست‌آمده است و مؤلفه‌هایی همچون نحوه قلمگیری، استفاده از مایه رنگ، سواد و بیاض، طراحی پُر، بافت، پرداز، انعکاس طلا و نقره، تشریح می‌شوند. جامعه آماری پژوهش تشعیرهای مکتب تبریز دوم خمسه تهماسبی است که بالغبر ۲۵۰ اثر می‌شود، روش نمونه‌گیری انتخابی و تعداد نمونه‌ها ۱۳ اثر است. با بررسی، مقایسه و مشخص نمودن چگونگی اثرگذاری ابزار، شیوه‌های به‌کارگیری قلم و رنگ توسط نگارگر شناسایی‌شده و در نمونه‌های ارائه‌شده مورد توصیف و تحلیل قرار می‌گیرند. همچنین شیوه تجزیه‌وتحلیل آثار کیفی است.

پیشینه تحقیق

ازجمله پژوهش‌های انجام‌یافته در خصوص تشعیر می‌توان به این موارد اشاره کرد: سولماز امیرراشد، (۱۳۹۹) نشریه کتابداری و اطلاع‌رسانی، دوره ۲۳، شماره ۱، در مقاله‌ای با عنوان «هنرمندان طراح تشعیرهای خمسه نظامی شاه‌تهماسب» باهدف تطبیق نگاره‌ها و تشعیرهای این دوره، به‌منظور تشخیص نوع قلم پردازی و شیوه طراحی آثار، به تجزیه‌وتحلیل تشعیرهای خمسه نظامی شاه‌تهماسب پرداخته است. محقق این ادعا را مطرح نموده که نگارگرانی چون میرزاعلی، سلطان محمد، قدیمی، میرسیدعلی، مظفرعلی و آقامیرک در انجام این تشعیرها نقش داشته‌اند.

فائزه نوروزی، جمال عرب‌زاده و ایرج اسکندری، (۱۳۹۷) فصلنامه نگره، شماره ٤٧، در مقاله‌ای با عنوان «خوانش صورتگرایانه عناصر نستعلیق و تشعیر در کتاب‌آرایی دوران تیموری تا قاجار» تعدادی از تشعیرهای خمسه را نیز مورد تحلیل قرار داده و عواملی همچون تأثیرپذیری در فرم کلی نقوش و حروف که به خطوط منحنی ختم می‌شدند را به‌عنوان نقاط اشتراک میان آنها معرفی می‌نماید.

فائزه نوروزی، جمال عرب‌زاده و ایرج اسکندری، (۱۳۹۷) دو فصلنامه هنرهای صناعی اسلامی، سال سوم، شماره ۱، در مقاله‌ای با عنوان «گونه شناسی تطبیقی تشعیر نگاره‌های خمسه نظامی تهماسبی» به بررسی تشعیر اطراف نگاره‌های این خمسه پرداخته‌اند و به یافته‌هایی اشاره می‌نمایند که نشان‌دهنده سه گونه تشعیر در حواشی نگاره‌هاست که بر اساس تطبیق ویژگی‌های بصری‌شان با نسخه‌های مشابه، احتمالاً در سده‌های دهم و یازدهم هجری و به‌واسطه هنرمندان سرشناس آن دوران شکل‌گرفته‌اند. تغییر ابعاد حواشی از گونه اول تا سوم و همچنین تنوع در ساختار چیدمان نقوش تشعیری

1.The British Library

از مهم‌ترین تمایزات میان سه گونه محسوب می‌شود.

مصطفی ندرلو در مقاله‌ای با عنوان «مقدمه‌ای بر هنر تشعیر در نقاشی ایرانی» که در شماره ۲۶ نشریه هنرهای تجسمی و به تاریخ تیرماه ۱۳۸۶ به چاپ رسیده، به‌صورت خلاصه‌وار به معرفی مهم‌ترین نُسخی که در آن‌ها تشعیر به‌کاررفته، پرداخته است.

همچنین تعدادی پایان‌نامه در این زمینه انجام پذیرفته است. پایان‌نامه دوره کارشناسی ارشد خانم سمیه رضایی (۱۳۹۷) با عنوان «مطالعه تطبیقی تشعیر در نسخه خمسه تهماسبی در مکاتب تبریز و اصفهان» باراهنمایی پرویز حاصلی، دانشگاه شاهد، به ویژگی‌هایی اشاره نموده که به‌وسیله آن می‌توان به تمایز میان تشعیرهای مکتب تبریز دوم و مکتب اصفهان در خمسه تهماسبی پرداخت.

پایان‌نامه دوره کارشناسی ارشد سارا رهبر (۱۳۹۶) با عنوان «بررسی تطبیقی تشعیر در مکتب‌های نقاشی دورهٔ صفوی» باراهنمایی دکتر عبدالکریم عطارزاده، دانشگاه سوره، به مقایسهٔ سه متغیر نقشمایه (جانوری، گیاهی، تخیلی، منظره و انسانی)، تکنیک (مطلا، الوان، مثبت، منفی، تأکید خطی، ته رنگ و پرداز) و مضمون (تزیینی و روایی) در ۳۰ اثر تشعیر دورهٔ صفوی پرداخته است.

پایان‌نامه دوره کارشناسی ارشد آقای محمدالله رضایی (۱۳۹۵) با عنوان «سیر تحول تشعیر در آثار نگارگری (از مکتب شیراز تا پایان مکتب تبریز دوره صفوی)»، باراهنمایی آقای پرویز حاصلی در دانشگاه شاهد، به روند تغییرات در سبک‌های مختلف اشاره دارد.

پایان‌نامه دوره کارشناسی ارشد خانم فائزه نوروزی (۱۳۹۴) با عنوان «بررسی نقوش تشعیر نگاره‌های خمسه تهماسبی» باراهنمایی دکتر جمال عرب‌زاده و ایرج اسکندری در دانشگاه هنر انجام‌شده که در بخش مقالات به یافته‌های این تحقیق اشاره شد.

دیگر موارد پایان‌نامه‌ای شامل پایان‌نامه دوره کارشناسی ارشد زینب صفریان (۱۳۹۰) با عنوان «بررسی و تحلیل سیر تحول تشعیر در هنر و کتاب‌آرایی ایران»، باراهنمایی دکتر محسن مراثی در دانشگاه هنر اسلامی تبریز، پایان‌نامه دوره کارشناسی ارشد فاطمه جوادی (۱۳۸۹) با عنوان «هنرهای طلایی (با تکیه‌بر تذهیب و تشعیر) در صفحه‌آرایی دوره تیموری و صفوی» باراهنمایی دکتر ابوالفضل ذابح در دانشگاه هنر اصفهان، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زهرا امین الرعایا (۱۳۸۹) با عنوان «کاربرد طراحی تشعیر در هنرهای صناعی» باراهنمایی محمدعلی رجبی در دانشکده هنر دانشگاه الزهرا (س) است.

اردشیر مجرد تاکستانی در کتاب «آموزش تشعیر»(۱۳۷۱) و «شیوه تشعیر»(۱۳۹۲) که در اصلاح و تداوم کتاب اول بوده و توسط انتشارات یساولی به چاپ رسیده، پس از تاریخچه مختصر، اصطلاحات نقاشی ایرانی بیان نموده و نحوه طراحی از عناصر بر اساس شیوه شخصی خود را نشان داده است. علاوه بر این، محققین خارجی نیز در بررسی‌های تاریخ نگارانه خود در نگارگری، به این تشعیرها توجه نموده‌اند؛ بازیل گری[1] در کتاب نقاشی ایرانی که در ۱۳۶۹ به‌وسیله عربعلی شروه ترجمه و منتشر شد، اشاره می‌کند که حواشی نقاشی شده (خمسه تهماسبی) کاملاً به دوره نگاره‌ها تعلق ندارد و شیلا کنبی[2] در کتاب «Hunt for Paradise» (۱۳۸۲-۲۰۰۴ میلادی) منتشرشده، برخی صفحات تشعیر را با شباهت بسیار به سبک رضا عباسی توصیف می‌کند.

وجه تمایز تحقیق حاضر که حاصل واکاوی در تعداد زیادی از نمونه‌ها و مقایسه دقیق جزییات آن‌هاست، توجه دقیق‌تر به روش‌های استفاده از ابزار و ویژگی‌های ایجادشده در تشعیرهای خمسه تهماسبی است و ضمن استفاده از یافته‌های گذشته با تمرکز روی نکات شیوه اجرا، به یافته‌های جدیدی اشاره می‌کند که برای علاقه‌مندان مفید و راهگشا خواهد بود.

تعاریف

تشعیر: در متون گذشته چندان روشن و دقیق ذکر نشده و معمولاً در همه تحقیقات به‌اختصار از آن عبور می‌شود. تشعیر در لغت به معنی موی برآوردن بچه در شکم، موی برآوردن جنین، موی را داخل موزه کردن، آستر کردن موزه به موی آمده است. (لغت‌نامه دهخدا)

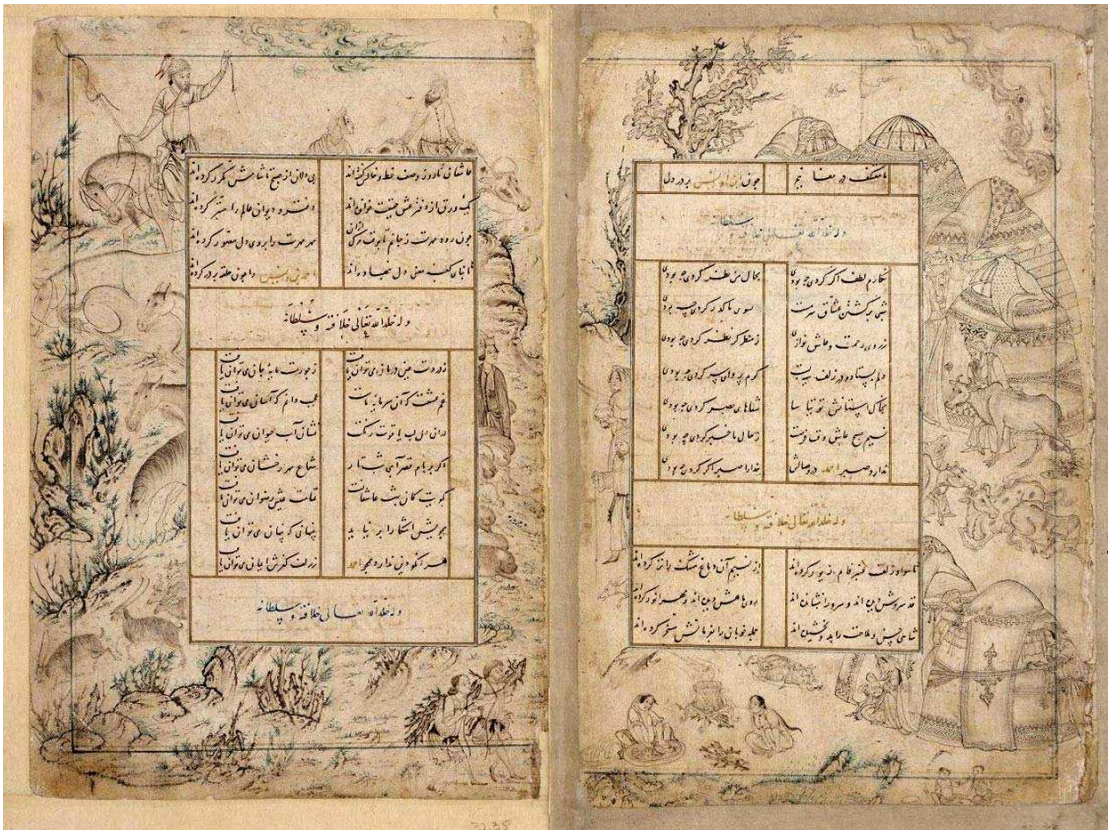
تشعیر سازی (تشعیر اندازی) روش آرایش حاشیهٔ صفحات (کتاب یا مرقع) است با نقشمایه‌های حیوان، مرغ و گیاه. از اوایل سدهٔ شانزدهم/ سدهٔ دهم هـ ق در ایران رایج شد. نگارگران، غالباً، این نقشمایه‌ها را به رنگ طلایی بر پس‌زمینهٔ لاجوردی طراحی می‌کردند.(پاکباز، ۱۳۸۷: ۱۶۵)

نقوش جانوری و رنگ طلا دو مبحث اصلی در تشعیر محسوب می‌شوند.

موضوع به کار بردن فلزاتی چون طلا در تذهیب و نگارگری اسلامی به خاطر تعالیم مذهبی و آیات قرآنی تعجب‌آور نیست و نیز می‌توان گفت که دنباله مستقیم همان سنت هنری مانوی به شمار می‌رود و استعمال این فلزات همان‌طور که اشاره‌شده برای منعکس کردن نور و ایجاد پرتوهایی که باروح بیننده وارد تبادل معنوی خاصی می‌گردند، می‌باشد. در اینجا باید به یاد بیاوریم که اگر موضوع به کار بردن سایه‌روشن در نقاشی‌های ایرانی از آغاز کنار گذاشته‌شده است، در مقابل هنرمندان ایرانی هرگز از نمایش روشنایی و نور محض که در بیان هنرمندان نقاش بدان از رنگ تعبیر شده، غافل نبوده‌اند.(تجویدی، ۱۳۵۲: ٤١)

نقش جانوران ازجمله نقوشی است که در هنر ایران‌زمین از اهمیت نمادین ویژه‌ای برخوردار بوده است. بازنمایی زندگی جانوری یکی از نخستین و نیز جالب‌ترین

1.Basil Gray
2.Sheila R. Canby



تصویر ۱.تشعیر در دیوان سلطان احمد جلایر، منسوب به خواجه عبدالحی، حدود ۷۸۸ ه.ق مأخذ: https://asia.si.edu

نمونه بیان تمایلات زیباشناختی انسان بوده که بدون شک نه‌تنها علایق جادویی و آئینی مایه انگیزش و تداوم آن در طول زمان بوده، بلکه شور و آزادگی که روح هنر را متجلی می‌سازد، نیز در آفرینش آن در کار بوده است. جانورانی که به تصویر درمی‌آمدند عبارت بودند از شیر، پلنگ که مردمان ابتدایی را به وحشت می‌انداختند؛ و دیگر بز کوهی، قوچ کوهی، غزال و گاو که اهلی و مایه دلگرمی بودند و نیز سگ شکاری، عقاب عظیم پیکر، پرندگان آبی پا بلند و البته مار. ابداع انواع هیولاهای ترکیبی نیز رایج بود که به‌تناسب حال، به آنان خوی سخت‌گیری و خشم ورزی و یا نرم‌خویی می‌بخشیدند.(پوپ، ۱۳۸۷، ج.۱: ۱۷۹)

شیوه اجرا در تشعیر به‌وسیله ابزاری انجام می‌گرفت که در متن نگارگری بکار می‌رفت، البته به صورتی ساده‌تر و موجزتر.

این شیوه از دوران جلایری آغاز شد و حضور پیوسته خود را تا اواخر صفویه حفظ نمود.(تصویر ۱)

معمولاً اعتقاد بر این است که طراحی‌ها و نقاشی‌های دیوان سلطان احمد جلایر به تاریخ ۸۰۹ ه.ق از قلم توانای خواجه عبدالحی سرریز شده است ولی اگر بپذیریم که تیمور خواجه عبدالحی را در سال ۷۹۵ ه.ق از بغداد به سمرقند گسیل داشت، در اعتقاد یادشده تردید پدید می‌آید. این اثر امروزه در نگارخانه فریر[1] واشنگتن محفوظ است. دیوان سلطان احمد ۳۳۷ برگ دارد که هشت برگ آن دارای تشعیر است. این تشعیرها ازنظر تصاویر منحصربه‌فرد است و شیوه اجرای این آثار حدفاصلی است میان شیوه طراحی تک‌رنگی چینی و قلمگیری آزاد نقاشی عصر جلایری(کنبی، ۱۳۷۸: ۵۰) صادقی بیگ افشار از هنرمندانی است که خود در زمینه تشعیر آثاری خلق کرده است. وی که سرپرستی کتابخانه شاه‌عباس در قزوین را عهده‌دار بوده در رساله «قانون الصور» خود در مورد شرح چگونگی طراحی تشعیر چنین آورده است:

کنی گر جانور سازی اراده
ز گلگون تصرّف شو پیاده
به یک سو از طریق بیش و کم باش
به راه پیروی ثابت‌قدم باش

1.Freer Gallery of Art

تصویر ۲. کشته شدن خسروپرویز به دست پسرش شیرویه، شاهنامه تهماسبی ۳۱٫۸×۴۷٫۴(سمت راست)، مأخذ: https://www.metmuseum.org

تصویر ۳. معراج پیامبر، خمسه تهماسبی ۲۵× ۳۶.۴، (سمت چپ) مأخذ: https://www.bl.uk

مقایسه تناسب قطع صفحات در وضعیت یک به یک»

ز راه و رسم استادان مکش پای
به آیین تتبع راه‌پیمای
مران صاحب روش از صد یکی را
بجو آئین آقا میرکی را
مبادا ای دُر دریای حیرت
ندانی جانور سازی ز صورت
بگویم جانور سازی کدامت
چه سان و چند و هر یک را چه نامت
یکی سیمرغ دیگر همت از در
هژبر و گاو و گنج است ای برادر
ولی معلوم این فن برسه قسمت
گرفت و گیر چشمش نام و اسم است
شوی چون بر گرفت و گیر راغب
در ین وادی سه چیزت هست واجب
ز سستی جانورها دور باید
ستون دست‌وپا پرزور باید
شوی گر از دو جنگی نقش‌پرداز
نباید بر تن هم پنجه انداز
مبادا پنجه‌ای بیکار باشد
در آن صورت مگر ناچار باشد
(ندرلو، ۱۳۸٦: ۳٤)

مقایسه تناسب قطع صفحات در وضعیت یک‌به‌یک

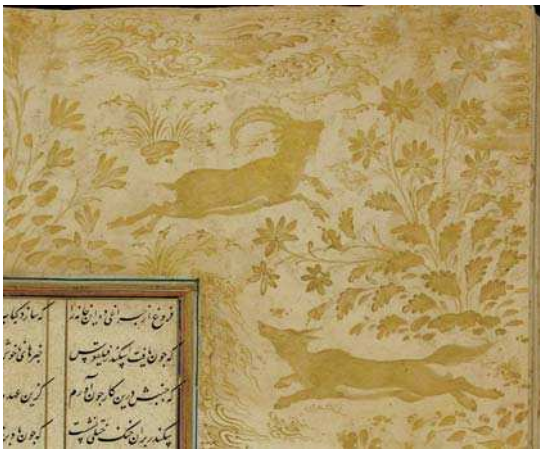
کارگاه به‌تدریج رو به رکود گذارد و هنرمندان پراکنده شدند؛ اما تنوع موجود در اجرای نقوش تشعیر به‌خوبی گویای این مطلب است که ظاهراً کار روی اثر ناتمام خمسه در دوره‌های بعد بعضاً به جهت مرمت و یا افزودن آرایه‌های جدید در حاشیه‌ها ادامه یافته. دلایل قوی وجود دارد که بگوییم این حواشی نقاشی شده کاملاً مربوط به این زمان (مکتب تبریز دوم) نیستند زیرا در تعدادی از مینیاتورها، کاغذ آنجایی که تصویر به خارج از کادر کشانده می‌شود، بریده‌شده و کاغذ دیگری به رنگ کمی تیره‌تر به‌جای آن چسبانده‌اند ولی هنوز اثراتی ناچیز از نقاشی حاشیه با طلا در کنارهٔ نخستین دیده می‌شود و این نشانه تغییراتی می‌باشد که بعداً در آن صورت گرفته است.(گری، ۱۳۸۳، ۱۲۰)

تصویر ٤. مقایسه تناسب نگاره و تشعیر در شاهنامه تهماسبی (سمت چپ) و خمسه تهماسبی (سمت راست) در وضعیت یک‌به‌یک، بزرگنمایی بخش‌هایی از تصاویر ۲ و ۳، مأخذ: همان

شیوه اجرا: در این پژوهش مترادف اسلوب و متد بکار می‌رود و مبتنی بر نحوه استفاده از امکانات ابزار و چگونگی انجام مرحله اجرای آثار تشعیر است. این مرحله پس از طرح اندازی به‌صورت مستقیم و یا گرته‌برداری انجام می‌شود. از آنجائی که این آثار با استفاده از رنگ طلا پدید می‌آمده شیوه قلمگیری، مایه رنگ، پرداز و ایجاد بافت، استفاده از زمینه کاغذ و سواد و بیاض، فام‌های رنگی و برجسته‌سازی ازجمله مواردی است که موردبحث قرار می‌گیرد. چگونگی ساخت ابزاری چون قلم‌مو، کاغذ، طلا و ... اگرچه از نکات مهم در این زمینه هستند اما خود به پژوهش مستقلی نیازمندند.

در اینجا به نوع خطی که به‌عنوان قلمگیری بکار رفته می‌پردازیم. همیشه در نقاشی ایرانی بخصوص در مورد تک‌چهره‌ها و طراحی‌های سیاه‌قلم قسمت‌های برجسته با خط کلفت (کند) و فرورفتگی‌ها را با خط نازک (تند) رسم می‌کرده‌اند. طراحی تشعیر را هیچ‌گاه با یک‌قلم انجام نمی‌دادند. هر یک از عناصری را که در طرح می‌آمده است با قلم مناسب آن طراحی می‌کردند. قلمگیری باید با قلم‌موی مناسب آن انجام گیرد وگرنه خطوط کیفیت مناسب و مطلوب را نخواهند داشت به‌هیچ‌وجه نباید

تصویر ۵. تشعیر مکتب تبریز صفوی، خمسه تهماسبی، ۳۰۷، مأخذ: https://www.bl.uk



تصویر ٦-تشعیر مکتب اصفهان، خمسه تهماسبی، ۳۲۹۷، مأخذ: همان،

یک قلمگیری که قلم‌موی کلفت برای آن مناسب است، با قلم‌موی نازک انجام گیرد و برعکس. در رسم ابرها باید دقت شود که از قلم‌موی مناسب استفاده کنیم. برای کشیدن یک ابر ظریف، حتماً باید از یک قلم‌موی ظریف استفاده کرد.(تاکستانی، ۱۳۷۱: ۲۳-۲۲)

در تشعیر سازی معمولاً زمینه کاغذ بدون رنگ باقی می‌ماند که با استفاده از رنگ طلا یا نقره ساخت‌وساز تشعیر بر روی آن اجرا می‌شده است. ازاین‌جهت کاغذها به‌نوعی انتخاب می‌شدند که خود دارای رنگ زیبایی باشند و به‌این‌علت استفاده از رنگ متن کاغذ دارای اهمیت ویژه‌ای بوده است؛ (ندرلو، ۱۳۸٦: ۳٤) بنابراین در شیوه اجرا، نحوه بهره‌برداری از کیفیت ابزار موردبررسی قرار می‌گیرد؛ اما باید توجه داشت که این مسئله با طراحی و مبانی آن آمیخته است.

خمسه تهماسبی: مجموعه خمسه تهماسبی اثری است که تحت سرپرستی سلطان محمد و در سال‌های ۹٤٦-۹۵۰ ه.ق در کتابخانه سلطنتی شاه‌تهماسب شکل گرفت. هنرمندان آن آقامیرک، میرسید علی، میرزاعلی و مظفرعلی بودند. این مجموعه در حال حاضر در کتابخانه بریتانیا در لندن نگهداری می‌شود.(اشرفی، ۱۳۸۸: ٥٤)

باوجودی که هنرمندان شاخصی مأمور انجام این اثر نفیس بودند، کار چنان‌که انتظار می‌رفت به پایان نرسید، شکوفایی درخشان مینیاتور تبریز در دوره صفوی و طرح‌های عظیم شاه‌تهماسب برای نسخ خطی مصور، در نیمه نخست دهه ۹۵۰ ه.ق اجباراً ناتمام ماند.(اشرفی

تصویر ۷. خمسه تهماسبی، ٤۲۲، مأخذ: همان

جدول ۱. موارد تمایز دو مکتب تبریز دوم و اصفهان، مأخذ: نگارندگان

عنصر تصویری	مکتب تبریز دوم	مکتب اصفهان	عنصر تصویری	مکتب تبریز دوم	مکتب اصفهان
درخت نمونه ۱	صفحه ۳۰r	صفحه ۴۸r	ابر	صفحه ۵۰r	صفحه ۴۴r
درخت نمونه ۲	صفحه ۲۳r	صفحه ۴۸r	پرنده	صفحه ۵۰r	صفحه ۴۴v
بوته	صفحه ۳۹v	صفحه ۴۴r	شیر	صفحه ۳۲v	صفحه ۴۴v
چشمه	صفحه ۱۹v	صفحه ۵۸r	آهو	صفحه ۳۰v	صفحه ۴۴r

۱۳۸۸: ۶۳)

نقوش بسیاری از صفحات این مجموعه نشانه‌های بارزی از مکتب اصفهان را جلوه‌گر می‌سازد. علاوه بر تشعیر، نگاره‌ها نیز در دوران شاه سلیمان در مسیر تکمیل شدن قرار گرفت. ابراز لیاقت و کفایت از طرف محمد زمان در نقاشی و شیوه نوین او باعث آمد که از طرف دربار صفوی از او خواسته شود که سه صفحه سفید و خالی از خمسه نظامی را که در حدود یک‌صد و چهل سال پیش از آن تاریخ به امر شاه‌طهماسب، شاه محمود نیشابوری، خوش‌نویس معروف آن را در قطع بزرگ نوشته بود و نقاشان و مذهبان مشهوری مانند میرسیدعلی، محمد،

تصویر ۸. خمسه تهماسبی، ۸r، مأخذ: همان

تصویر ۹. خمسه تهماسبی، ۱۲۷، مأخذ: همان

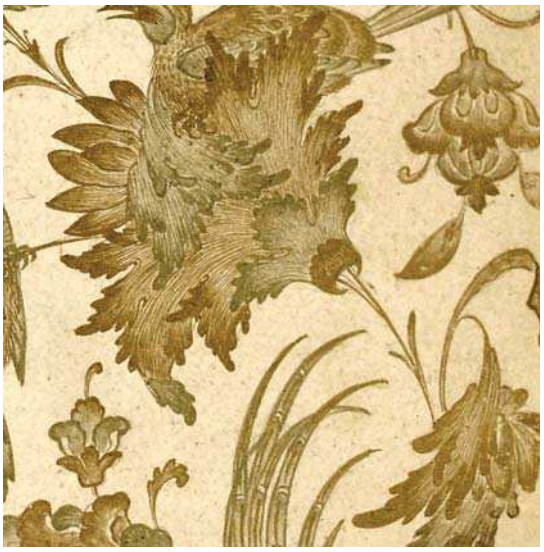
تصویر ۱۰. خمسه تهماسبی، ۲۳r، مأخذ: همان

تصویر ۱۱. خمسه تهماسبی، ٤۲۷، مأخذ: همان

میرک، میرزاعلی و مظفرعلی آن را میان سال‌های ۹۴۶ و ۹۵۰ هجری قمری مصور کرده بودند، نقاشی و تکمیل کند. (ذکاء، ۱۳۷۳: ۲۰) سپس نویسنده این عمل شاه را نشان‌دهنده اعتبار محمد زمان می‌داند.

توجه به نگاره‌های دو روی جلد که در دوره قاجار انجام‌شده، نشان می‌دهد این کتاب همواره برای ترمیم و تکمیل موردتوجه بوده، اما در این میان شناسایی دوره زمانی تشعیرهای آن نیازمند پژوهش مستقلی است. این تحقیق ازآنجاکه بر روی مکتب تبریز دوم تمرکز دارد، به تفکیک آثار این مکتب از نمونه‌های مکتب اصفهان توجه کرده است.

صفحات خمسه تهماسبی در ابعاد ۳۶×۲۵ سانتی‌متر با ۳۹۶ برگ بوده و دارای ۱۷ اثر نگارگری و تعداد ۷۶۹ صفحه همراه با نقوش تشعیری مستقل در اطراف نوشتارها و نگاره‌ها است. کیفیت و کمیت موجود در آثار تشعیر آن‌که اینک به‌صورت کامل در صفحه تارنمای کتابخانه بریتانیا در دسترس است (در سال ۱۳۹۸ نیز به‌طور کامل توسط انتشارات فرهنگستان هنر به چاپ رسیده)، فرصت مناسبی را برای بررسی‌های دقیق‌تر از جوانب مختلف فراهم نموده است. مقایسه نقوش خمسه با دیگر نمونه‌های هم‌زمانش نشان‌دهنده ظرافت نگاره‌ها و تنوع ماهرانه اجرای تشعیر در حاشیه‌های متنی و وضوح تصاویر است.(تصاویر ۲، ۳ و ٤) تفاوت سبک میان دو مکتب تبریز دوم و اصفهان در بسیاری از نمونه‌ها از طریق سیاق طراحی، تناسبات، حالات،



تصویر ۱۲. خمسه تهماسبی، ۲۳۷۷، مأخذ: همان

تصویر ۱۳. خمسه تهماسبی، ۳۷r، مأخذ: همان

تصویر ۱۴-خمسه تهماسبی، ۳۹r، مأخذ: همان

روابط ترکیب‌بندی و ... قابل‌شناسایی است.(تصاویر ۵ و ۶)

اما برخی از موارد تمایز که در هر یک از اجزا طبیعت، گیاهان و جانوران وجود دارد، در جدول ۱ نشان داده شده است.

بر این اساس در طراحی تمامی عناصر تشعیر میان این دو مکتب اختلافات زیادی دیده می‌شود. پیچش خطوط و شکل‌ها، به‌کارگیری متنوع‌تر نظام هندسی، اجزاء بیشتر و پرداخت دقیق‌تر هر عنصر، اتصال محکم عناصر به یکدیگر به شکل آشکار و پنهان و ... ازجمله ویژگی‌های مکتب تبریز دوم است. از سوی دیگر فرم‌ها و ریتم‌های ساده و حرکات روان و سیال شکل‌ها در طراحی‌های مکتب اصفهان پرکاربردند.

بحث، تحلیل و یافته‌ها

در بررسی شیوه اجرا باید به نحوه کاربرد قلم‌مو که یگانه ابزار نگارگران در آثار موجود است توجه داشت، این ابزار توانایی ترسیم خطوط با طیفی از ضخامت‌های مختلف را داراست. همچنین ایجاد هر اثر با ضربه یا حرکت قلم روی کاغذ، به بیان اشکال، فرم‌ها و بافت‌ها منجر می‌شود. این عملکرد با مایه رنگ و نحوه استفاده از کاغذ تکمیل می‌گردد که درمجموع در هر سبک و مکتبی نتایج متفاوتی را در پی دارد.

می‌توان گفت هنر تشعیر به شکل شناخته‌شده آن و

تصویر ۱۵. خمسه تهماسبی، ۸۲۷، مأخذ: همان

با تنوع در یک طیف گسترده از نقوش اسلیمی و ختایی تا نقوش طبیعت، حیوانات، انسان‌ها و حتی تبدیل‌شدن به موضوعی در کنار متن اصلی در مکتب تبریز صفوی محقق گردیده است. بعلاوه اینکه در این دوره بسیار مورد استقبال قرار گرفت و به‌سرعت گسترش و تنوع یافت و مایه بروز ذوق هنرمندان شد. متأسفانه درحالی‌که آثار نگارگری به‌ندرت به امضای هنرمند می‌رسید و این موضوع سبب ابهام در انتساب آثار می‌شده است؛ در خصوص تشعیر که جنبه فرعی‌تری داشته، در نبود نشانه‌ای از خالق آن با ابهامات بیشتری مواجه هستیم. به همین دلیل نشانه‌هایی بر اساس نگاره‌های منسوب و یا امضاشده می‌تواند در شناسایی هنرمندان و یا لااقل سبک‌شناسی آثار تشعیر مؤثر باشد؛ بنابراین بی‌راه نیست اگر تشعیرهای خمسه در مکتب تبریز صفوی را آثار مستقیم و یا زیر نظر هنرمندان آن همچون سلطان محمد، میرک، میرزاعلی و... بدانیم.

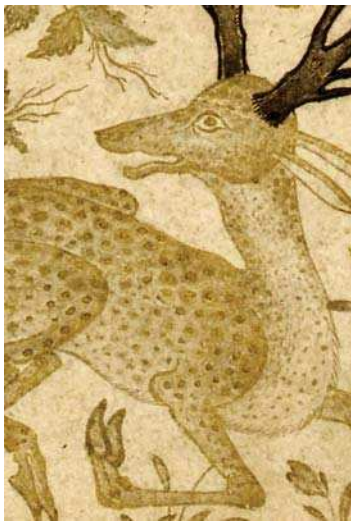
آزادی دست و تخیل اگرچه گونه‌های مختلفی از اجرای تشعیر را پدید آورد اما هنرمندان هیچ‌گاه یکپارچگی و انسجام مجموعه را ازنظر دور نمی‌داشتند. عواملی که می‌توانست هماهنگی چشم‌نوازی را ایجاد کند همچون تناسبات، موضوع، ترکیب اجزاء و پیچش موزون فرم‌ها، در عین تنوع، بکار گرفته می‌شد؛ اما شاید بتوان مهم‌ترین عامل هماهنگی را در شیوه اجرا دانست. نقش این عامل در مجموعه‌های بزرگی که در طول سالیان و توسط افراد متعدد پدید می‌آمدند بارزتر می‌نماید بعلاوه میزان حاشیه در متن‌های نوشتاری خمسه یکسان بوده و این عوامل نیز سبب یکدستی تشعیرهای آن شده است.

تفاوت خطوط در نحوه استفاده از ضخامت و نازکی در همه عناصر کاربرد دارد، اما مشاهده این قابلیت در اجرای موجوداتی همچون اژدها و سیمرغ که بافت‌های متنوعی در اندام دارند بارزتر است. این تفاوت در نمونه‌ها نشان از چیره‌دستی بالای هنرمندانش دارد که ترکیبی از خطوط بسیار نازک با پیچش‌هایی ماهرانه در کنار خطوط ضخیم و مستحکم، تضاد دل‌نشینی را نمایش می‌دهد.

حرکات خط در این آثار بسیار دقیق‌اند و در آنها تنوع زیادی دیده می‌شود، این مطلب حاکی از درک بالای هنرمند از ارزش‌های خطی است. قوس‌ها با پیچش‌ها و ضخامت‌های متنوع در هر قسمت نشانگر جنسیتی خاص است که به‌وسیله میزان پیچش یا مواج بودن، شکستگی، تغییر زاویه و ایجاد زوایای مختلف درحرکت خط دیده می‌شود. سطوح در حدی بارنگ کم‌مایه پرداخت‌شده‌اند که خط بتواند به بهترین نحو نمایش داده شود.(تصویر ۷)

طرح‌های تشعیر جلوه‌هایی از چرخه هستی‌اند که با بهره‌گیری از رنگ طلا در اجرای آن‌ها گویی در تلالو نور جان می‌گیرند. درخشش نور در زاویه‌های مختلف سطح اثر متغیر می‌شود و هنرمند با بهره‌گیری از مایه رنگ یا میزان غلظت رنگ بر کشش و جذابیت آن می‌افزاید. طراحی کم‌مایه با قلم‌مو متداول‌ترین شیوه اجرای تشعیر در نمونه‌های ذکرشده است. قلم پر آب (در مقابل قلم خشک) با هر نشست‌وبرخاست شکلی از برگ و یا سایر عناصر پدید می‌آورد، درحالی‌که غلظت در ابتدا بیشتر و به‌تدریج کاهش می‌یابد و گاه در حین برخاستن، لکه غلیظ‌تری از خود به‌جا می‌گذارد. بدین سبب مثلاً در یک برگ، سطحی ملایم و نوکی درخشان ایجاد می‌کند. برگ‌هایی که در ابتدا نقش شده‌اند پررنگ‌تر و به‌تدریج کم‌رنگ می‌شوند. این روش با اندکی تفاوت در نمونه‌های ذکرشده دیده می‌شود و بستر مناسبی برای نقش‌آفرینی خط قلمگیری فراهم

تصویر ۱۶. خمسه تهماسبی، ۲۴۷، مأخذ: همان



تصویر ۱۷.خمسه تهماسبی، ۲۴۷، مأخذ: همان

تصویر ۱۸. خمسه تهماسبی، ۲۴۷، مأخذ: همان

می‌آورد.(تصاویر ۸ و ۹)

در نقطه مقابل مواردی مثل برگ‌های کوچک بوته‌ها یا درختان بید، حرکت نرم قلم با نشست‌وبرخاست مختصر و پیچشی ظریف شکل‌های اصلی را ایجاد می‌کند که بارنگ پرمایه و بدون قلمگیری هستند. تکرار شکل‌های مشابه و چینش منظم این برگ‌ها مبنای زیبایی و انسجام آن‌هاست. در برخی موارد نیز برگ‌ها با دو حرکت قلم ترسیم‌شده، درنتیجه خطی کوچک در میان دو حرکت به‌مثابه رگ برگ باقی گذاشته می‌شود. این شیوه که با حرکت قلم و درعین‌حال پُر کردن شکل بارنگ (طراحی پُر) انجام می‌شود سنت مرسومی در نقاشی است و در مکتب تبریز دوم به شکل استادانه قوام‌یافته، به صورت‌های مختلفی در تشعیرها و در آثار نگارگری بکار برده شده است.(تصاویر ۱۰ و ۱۱)

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، هنرمندان مایه رنگ را در جهت تغییرات درخشش سطوح بکار برده‌اند؛ اما درعین‌حال شیوه دیگری را نیز شاهدیم که استفاده از اسلوب خاص چیدن حرکات هاشوری قلم در کنار هم به‌منظور ایجاد تنوع رنگ و یا نمودی از نور در برابر سایه است. این شیوه شامل اثرات پیازی شکل قلم است که با نشست آرام و توقف ناگهانی آن به‌نحوی‌که به تراکم و حداکثر پوشش رنگ طلا ختم شود، به وجود می‌آید و مثلاً نوک برگ‌ها را به درخشان‌ترین بخش‌ها تبدیل می‌کند. در نقطه مقابل انتهای برگ گویی در سایه قرارگرفته. هنرمندان مکتب تبریز دوم، به سطح وفادارند و تلاش کمتری در برجسته‌سازی می‌نمایند، لذا این شیوه غالباً تغییر رنگ در یک سطح را معنا می‌دهد. نازکی خطوط هاشور، طول آن‌ها و فاصله خط‌ها ازجمله عوامل ایجاد حد تیرگی و بافت هستند.(تصویر ۱۲)

استفاده از رنگ زمینه در آثار تشعیر را می‌توان در زمره اصول آن محسوب نمود، چراکه سواد و بیاض (بیاض به معنای سفیدی و در اصطلاح رنگ زمینه است) در همه هنرهای بصری ایران جایگاهی بنیادی دارد و در نقاشی ایرانی که بر بستر نقشمایه‌ها رشد یافته ابعاد مختلفی از آن آشکارا دیده می‌شود.

استفاده از زمینه بدان معناست که سطوح رنگ‌شده به‌گونه‌ای بکار روند که سازنده سطوحی معنادار در پس‌زمینه باشند و سپس در یک تعامل مشترک با آن به خطوط، شکل‌ها و اندام‌های گوناگون مبدل گردند. تا جایی که گاه به نظر رسد رنگ پس‌زمینه دارای همان عملکرد سطوح رنگ‌شده است.

بنابراین در بسیاری از نمونه‌ها خطوط قلمگیری چنان ظریف و با دقت در کنار هم نشسته‌اند که فاصله میان آن‌ها خطی از زمینه به شکل قلمگیری و با همان نازکی و ظرافت باقی بماند. در نمونه‌های مکتب تبریز، رنگ زمینه نقش‌های مختلفی ایفا می‌کند، گاه در اجرای ابرهای پیچان و مواج در کنار اثرات رنگ جلوه‌ای برابر یافته، گاه بر اندام پرنده به شکل خطوط طراحی و سطوح نور یا سایه بروز کرده و بر اندام ببر در جای نقش روی پوست بدن نمایش داده‌شده است.

اگرچه در تصاویر حاضر از خمسه به‌گونه‌ای عکس‌برداری شده که رنگ طلا به سطوح تیره و سایه‌ها

تصویر ۱۹. خمسه تهماسبی، ۱٦۷، مأخذ: همان

تصویر ۲۰. خمسه تهماسبی، ۳۰۷، مأخذ: همان

تصویر ۲۱.خمسه تهماسبی، بخشی از ص ۳۰r، مأخذ:
https://www.bl.uk

تصویر ۲۲-خمسه تهماسبی، بخشی از ص ۷۵۷، مأخذ:
https://www.bl.uk

مبدل گردیده، اما نباید فراموش کرد که در نظر هنرمند و ناظر مستقیم این آثار، طلا جلوه‌ای دوگانه دارد و در اندک تغییر زاویه نقش نور و سایه جابه‌جا می‌شود. (تصاویر ۱۳ و ۱٤)

کیفیت و نقش سایه بر روی عنصری مانند صخره و سنگ که جنبه حجم در آن بر وجه خطی غالب است بارزتر می‌نماید. در نگارگری رنگ مایه‌ها به‌وسیله طرق مختلفی از لکه‌گذاری، پرداز زنی و ایجاد بافت گاه به شکلی ملایم و مرمر گونه و گاه به صورتی خشن و زبر چون اسفنج، قطعات سنگ و صخره را سامان می‌دهند، اما در تشعیر، رنگ طلا با محدودیت‌هایی مواجه است که ازجمله اتکا به رنگ زمینه و پوششی بودن رنگ طلا است.

در تشعیر موارد کمتری در صحنه‌پردازی‌ها به حدود زمین اشاره‌شده، طبیعت گیاهی و جانوران در سطحی فرضی از زمین مستقرند که گاه با آسمانی که شاخصه آن توده‌ها و لکه‌های ابر هستند در هم می‌آمیزد. در تشعیر مکتب تبریز دوم خمسه، هنرمند با کاهش کنتراست در مایه رنگ و استفاده کم از رنگ زمینه ضمن محول کردن ساخت فرم‌ها به قلمگیری از شدت دادن به حجم پرهیز نموده. از نمونه‌های موجود می‌توان دریافت لکه‌گذاری با غلظت‌های

مختلف هم روی زمینه خیس و هم روی زمینه خشک صورت گرفته است.(تصویر ۱۵)

اگرچه در مواردی که تاکنون اشاره کردیم سطوح مایه رنگ و قلمگیری سازنده و بیان‌کننده فرم‌ها و عناصر تصویر بوده‌اند، اما باید خاطرنشان کرد که یکی از قابلیت‌های مهم قلم‌مو ایجاد پرداز و بافت‌های مبتنی بر آن است. از قرار معلوم، فراگیری شیوه پرداز ازجمله رئوس دروس نقاشی ایرانی برای هنرآموزان بوده است، چون رگه‌هایی از این شیوه را می‌توان در آثار هنرمندان دیگر هم ردیابی کرد. مثلاً در نگاره‌های گلچین سال ۸۰۱ هجری (گلچین بهبهان فارس) که یکسر منظره‌پردازی است، نمودهای تازه‌ای از این شیوه دیده می‌شود که در نقطه پردازی درختان و فضاهای کوهستانی پیرامون آن‌ها قابل رؤیت است.(آژند، ۱۳۹۰: ۷) این کیفیت بصری بیش از هر جای دیگر در ساخت بدن حیوانات دیده می‌شود. نقش‌ها و ترکیب‌های بسیاری از پرندگان، حیوانات درنده و علفخوار تا گونه‌های اساطیری آن‌ها با کاربرد وسیع که مخاطب را در جایگاه ناظر صحنه‌های بکر طبیعت قرار می‌دهند. هر یک از این جانوران دارای پوششی خاص بر بدن هستند که شامل بافت‌های متنوع پَر، مو، پشم، شاخ و لکه‌های رنگین نقش گونه و... می‌شود.

در میان درندگانی که زیستگاهشان در ایران است، ببر، پلنگ، سیاه‌گوش، خرس، گرگ، روباه و شغال بسیار فراوان‌اند؛ اما شیر در منطقه ایران از روزگاران باستان جایگاه خاص در ادبیات و اسطوره‌ها داشته و اندام و حرکات آن توأم باصلابت و وقار به نمایش درآمده است. شیر نر با پوشش انبوه یال و موهای بلند در سر و دست‌وپا بستر نمایش ضربه‌های پرداز که ضمن ایجاد بافت گاه به بیان سایه نیز می‌پردازد، گردیده. لازمه ایجاد چنین پردازهایی دَم قلم و دست توانمند است. بر روی بدن ضربات کوتاه پرداز در تمام سطوح ایجادشده اما در بخش‌هایی مثل کتف و روی دست‌ها با تراکم بیشتر همراه است. بر روی یال، پردازها بلند و خطی می‌شوند در نمونه‌ها شاهد تنوع قابل‌توجهی در همین بخش هستیم، بلندی ضربات، ضخامت و نشست‌وبرخاست قلم از یکسو و چینش اثرات قلم که برخاسته از درکی عمیق از موضوع و قابلیت ابزار از جانب هنرمند است، از سوی دیگر موجودی زنده از نقش شیر پدید آورده است.

در سایر حیوانات نیز این موضوع به چشم می‌خورد و ضربات نوک قلم به‌صورت نقطه، خط و نقطه خط سطوح را باظرافت، نرمی و یا زبر و خشن به تصویر می‌کشند. اگرچه گاه سطح متراکمی از بافت ساخته می‌شود، اما توجه به نقش خط قلمگیری مورد غفلت قرار نمی‌گیرد، همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد در همه عناصر تشعیر این دوره قلمگیری نقش محوری دارد.(تصاویر ۱۶ تا ۱۸)

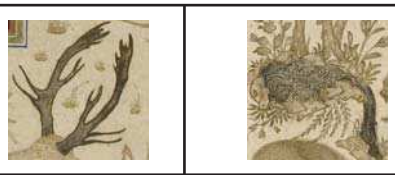
علاوه بر طلا، نقره دیگر فلز درخشانی است که در نگارگری مورداستفاده بوده اما در میان عناصر طبیعت تنها به‌عنوان امواج آب در چشمه‌ها و دریاها دیده می‌شود. در تشعیرهای مکتب تبریز در تعداد کمی از صحنه‌ها شاهد به تصویر کشیده شدن چشمه و امواج آب هستیم؛ مانند آثار نگارگری فلز نقره به‌تدریج جلای خود را ازدست‌داده و به تیرگی گراییده. اجرای خطوط موج در تشعیر با نگارگری در استفاده از زمینه کاغذ متفاوت می‌شود و ما در اینجا می‌توانیم برخلاف نگارگری خطوط آب را به‌وضوح تشخیص دهیم. معمولاً جریان آب، با نمایش خطوطی مطمئن در بستر چشمه و فروریزش آبشار در کناره آن است. امواج به‌صورت خط‌های موازی دسته‌بندی‌شده و درهم‌تنیده‌اند، رعایت فواصل میان آنها تأکید بر نقش بصری خط دارد. این رنگ برای عناصری که دارای استحکام هستند هم انتخاب می‌شود و شاخ و سم حیوان را می‌پوشاند.(تصاویر ۱۹ و ۲۰)

شکل دیگری از تنوع‌بخشی رنگی، استفاده از طلای به‌اصطلاح پخته و خام است که سابقه دیرینه‌تری دارد. طلای پخته، فامی گرم و طلای خام با فام سرد و سبز گون است و در تصویر ۲۱ این دوفام بر بدن ببر و گورخر نقش شده. حیوان غالب بارنگ گرم و حیوان مغلوب به رنگ سرد، شاید بخشی از روایت هنرمند از موضوع سرشت طبیعت باشد.

به‌هرحال این دو مایه رنگ به‌صورت مکمل در همه عناصر حضور دارند و باذوق و سلیقه هنرمند به حرکت چشم بیننده در سطح اثر جهت می‌دهند و مانع یکنواختی و سکون نقوش تشعیر می‌شوند که ممکن است در طی صفحات مکرر و متعدد کتاب ایجاد شود. ازنظر روش رنگ گذاری تفاوتی میان این دو نیست اما به دلیل خوانش مناسب تصویر، هنرمند کوشیده است تا میزان پوشش رنگ در عناصر مجاور و پیش‌آمده و پس رفته خللی ایجاد نکند؛ بنابراین سر و گردن گورخر با پوشش رنگی کمتر بر تنه ببر با پوشش رنگی بیشتر قرارگرفته و این موضوع در مورد دست و پای ببر روی بدن گورخر معکوس گردیده است. فام‌های گرم و سرد به شیوه‌های دیگری در موقعیت‌ها بکار رفته‌اند، ازجمله در ردیف پرهای پرنده، برگ‌های گیاهان و سایر عناصر طبیعت. (تصاویر ۲۱ و ۲۲)

در جدول ۲ مجموعه شیوه‌ها در یک منظر کنار هم قرارگرفته که بر این اساس می‌توان مشاهده کرد تمامی عناصر جمادی، گیاهی و حیوانی را شامل بوده و با بکار بردن ابزار می‌تواند در نسبت‌های مختلفی از ترکیب روش‌های مورد اشاره انجام پذیرد، کلیه نقوش تشعیری قابل ارزیابی هستند. قابلیت این شیوه‌ها در تشعیر سایر مکاتب نیز تعمیم‌پذیر بوده و به جهت ماهیت طراحی گونه، در شیوه‌های طراحی نگارگری نیز مشاهده می‌شوند.

جدول ۲. یافته‌ها در یک نگاه، مأخذ: همان

	نمونه‌های موردبررسی	شیوه اجرا	نوع اثرگذاری
۱		تندی و کندی خط	استفاده از ارزش‌های مختلف خط در قلمگیری، به‌کارگیری مایه رنگ‌ها در خدمت قلمگیری
۲		مایه رنگ یا میزان غلظت	ایجاد شدت و ضعف در جلوه سطوح
۳		شیوه طراحی پُر	ایجاد شکل‌های مختلف برگ و ... با حرکت و اثر قلم
٤		هاشور	ایجاد نوع دیگری از تیره روشن و بافت
٥		سواد و بیاض	استفاده از پس‌زمینه به‌مثابه پیش‌زمینه
٦		لکه‌گذاری	ایجاد بافت و برجسته‌نمایی
۷		پرداز	ایجاد جنسیت، بافت، تیره و روشن با پرداختی ظریف
۸		فام نقره	تأکید بر بافت و جنسیت با فام متفاوت
۹		فام طلای خام و پخته	استفاده از دوفام رنگی به‌صورت مکمل در یک یا دو عنصر

نتیجه

آنچه در مقایسه تشعیرهای یادشده آمد زیرمجموعه تحولات نگارگری طی دوره صفویه یعنی قرن ۱۰ ه.ق بود. در این بررسی‌ها به نکاتی اشاره شد که بخشی از آن می‌توانست در مورد آثار نگارگری نیز صادق باشد اما بی‌شک در هنر تشعیر با صراحت بیشتری دیده می‌شود. برای روشن‌تر شدن وجوه مختلف در شیوه‌های اجرایی تشعیر نگاهی گذرا به عوامل نقش‌آفرین در شکل‌گیری آن می‌افکنیم. همان‌طور که پیش‌تر اشاره رفت خمسه تهماسبی در میانه قرن دهم و به دست استادان طراز اولی چون سلطان محمد، آقامیرک، میرسیدعلی و ... مصور شد، استادانی که به قدرت در طراحی و تشعیر سازی مشهور بودند و از بانیان و توسعه‌دهندگان این مکتب شمرده می‌شدند؛ بنابراین باید آثار تشعیر خمسه را به قلم و یا زیر نظر این هنرمندان در بالاترین سطح بینش هنری و توانمندی بدانیم. در شیوه‌های اجرایی و نحوه استفاده از ابزار مشابهت‌هایی میان این تشعیرها و نگاره‌های استادان ذکرشده دیده می‌شود که گواه این ادعاست. اگرچه تعداد نهایی نگاره‌های آن در صورت تکمیل کتاب بر ما پوشیده است، اما کیفیت آثاری مثل معراج پیامبر(ص) در زمره مشهورترین آثار نگارگری است. بر همین قیاس می‌توان نتیجه گرفت برای تشعیر خمسه اعتباری هم‌تراز با نگاره‌های آن در نظر گرفته‌شده است. مسئله تأثیرگذار دیگر، حامیان و سفارش‌دهندگان و شرایط محیطی هنرمندان در این دوره است، از پروژه‌های اجراشده در مکتب تبریز مانند شاهنامه تهماسبی، دیوان حافظ، خمسه امیر خسرو دهلوی و ... پیداست کیفیت اجرا در کنار نگاه هوشمندانه و ذوق بصری هنرمندان همواره در سطح بالایی حفظ‌شده، حامیان این دوره به دنبال ایجاد گنجینه‌هایی درخور و ارزشمند بوده‌اند که برابر و حتی فاخرتر از آثار پیشین باشد، شرایط باثبات حاکمیتی، رقابت با دوره خوش‌نام تیموری در حاکمیت شاهرخ و سلطان حسین بایقرا و نیز واگذاری کتابخانه به سلطان محمد و لیاقت و شایستگی او در اداره هریک از مجموعه‌ها می‌تواند از دلایل ایجاد این دوره پربار در تبریز باشد که در ظرایف اجرایی تشعیرهای خمسه تهماسبی بازتاب یافته است. در پایان به جمع‌بندی آنچه از مقایسه شیوه‌های اجرایی این دوره گفته شد می‌پردازیم: - شیوه اجرای متداول در تشعیر، استفاده از رنگ کم‌مایه و قلمگیری است. - استفاده از ارزش‌های مختلف خط در قلمگیری‌های مکتب تبریز دوم از بیان منسجم و درعین‌حال متنوع برخوردار است و مایه رنگ‌ها در خدمت قلمگیری هستند. - ایجاد شکل برگ‌ها با ضربه قلم نیز شیوه متداول در این دوره است که با تلفیق جنبه حسابگرانه و حسی به نمایش درآمده است. - استفاده از مایه رنگ به جهت سایه و یا تغییرات رنگی سطوح در این دوره از تنوع برخوردار است. در مکتب تبریز دوم غالباً تغییر رنگ در سطوح موردتوجه بوده است. - در تشعیر استفاده از زمینه از اهمیت برخوردار است. مکتب تبریز دوم به‌عنوان دوره قوام نگارگری جنبه‌های مختلفی از به‌کارگیری سواد و بیاض را در خمسه تهماسبی بامهارت به نمایش گذاشته و جلوه‌های آن در خطوط، شکل‌ها و جنسیت‌های مختلف ظهور یافته است. - عملکرد زمینه به‌عنوان سطوح نور و یا سایه در فرم دهی به عنصری مانند کوه و صخره بارز است، خط، نقش نخست در شکل‌دهی به فرم را دارد و مایه رنگ به حجم‌نمایی منجر نمی‌شود. - ویژگی مشترک دیگر در نمونه‌های موردبررسی استفاده از پرداز و ایجاد بافت خصوصاً بر روی بدن حیوانات است. هنرمند مکتب تبریز دوم در بهره‌گیری از این عنصر بصری نیز همچون خط از تنوع و بینش هنری بالایی برخوردار است. - به‌جز طلا در تشعیر مکتب تبریز تنها شاهد استفاده از رنگ نقره هستیم که بیشتر برای نمایش آب و بعضاً شاخ، سم و ... به کار می‌رود. - همچنین استفاده از طلای به‌اصطلاح خام و پخته در خمسه تهماسبی در دوره تبریز گسترده است به‌گونه‌ای که نقش مکمل یکدیگر را بر روی نقوش مختلف بازی می‌کنند.

منابع و مأخذ

آذر مهر، گیتی، (۱۳۸۵)، شرحی دیگر بر مرقع گلشن، گلستان هنر، شماره ۴، ۶۷ تا ۷۷
پاکباز، رویین، ۱۳۷۹)، دائرةالمعارف هنر، تهران، نشر فرهنگ معاصر
پوپ، آرتور اپهام، (۱۳۸۷)، سیری در هنر ایران ج ۱، نجف دریابندری، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی
تاکستانی، اردشیر، (۱۳۷۱)، آموزش تشعیر، تهران، فرهنگسرا (یساولی)
تجویدی، اکبر، (۱۳۵۲)، نقاشی ایران از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویه، تهران، اداره کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر
ذکاء، یحیی و ولش، استوارت کری، (۱۳۷۳)، مینیاتورهای مکتب ایران و هند، احوال و آثار محمد زمان نقاش دوره صفوی، زهرا احمدی، محمدرضا نصیری، تهران، یساولی
کریم زاده تبریزی، محمدعلی، (۱۳۷۷)، احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی، تهران، مستوفی
کن بای، شیلا، (۱۳۷۸)، نقاشی ایرانی، مهدی حسینی، تهران، دانشگاه هنر
گری، بازیل، (۱۳۶۹)، نقاشی ایرانی، عربعلی شروه، تهران، عصر جدید
ندرلو، مصطفی، (۱۳۸۶)، مقدمه‌ای بر هنر تشعیر در نقاشی ایرانی، هنرهای تجسمی، شماره ۲۶، ۳۴-۳۷

Binyon, L. (1928), The poems of Nizami, London, the studio limited
http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx
https://asia.si.edu
https://www.metmuseum.org

Analytical study of carrying out methods in the Tash'eer of Khamsa Tahmasbi (second school of Tabriz)

Parviz Haseli, PhD Student of Islamic art, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.
Khashayar Ghazizadeh, Associate Professor, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran.
Morteza Afshari, Associate Professor, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran.
Received: 2021/04/14 Accepted: 2021/07/07

Tasheer , Tabriz Safavi school, Khamsa Tahmasabi, Tasheer , Poetry of Isfahan school, Hamsa Tehmasabi

The art of Tash'eer and its various applications during the schools of Shiraz and Herat, finally led to a widespread presence on the margins of books and covers, around written texts and pieces of painting in the second school of Tabriz. The design-like feature, along with the elegance in the implementation of plant and animal motifs and nature and sometimes human figures, is known as one of the distinctive features of this art, so it can be said that some characteristics of Iranian painting, are more obvious in the works of Tash'eer. During the heyday of painting in the second school of Tabriz, the art of Tash'eer was established as a part of painters' activities and its execution **method** became the model for later periods. Among the most important collections with Tash'eer, we can mention the exquisite work of Khamsa Tahmasbi, which is considered an important work in terms of the variety and quality of the patterns. The Tash'eers of Khamsa Tahmasbi were created by the artists of the second school of Tabriz(10th century) and Isfahan school(11th and 12th centuries).

The supporters of Tabriz period have sought to create worthy and valuable treasures that are equal and even more magnificent than the previous works. stable governance conditions, competition with the famous Timurid period under the rule of Shahrukh and Sultan Hossein Baiqra, as well as handing over the library to Sultan Mohammad and his merit and competence in managing each of the collections It can be one of the reasons for the creation of this fruitful period in Tabriz, which is reflected in the executive subtleties of Khamsa Tahmasbi's Tash'eers. In examining the method of execution, one should pay attention to the way of using the brush, which is the only tool of painters in the existing works, this tool has the ability to draw lines with a range of different thicknesses. Due to the importance of the second school of Tabriz, the present study is aimed to identify the way of creating visual effects using brush and gold paint in a part of the Tash'eers of Khamsa Tahmasbi which was done in Tabriz. Therefore, the **question** of this article is: What are the characteristics of the technical methods of Khamsa Tahmasbi's Tash'eer in the second school of Tabriz? with descriptive-analytical method, Elements such as how to use the brushes, use of ink, darkness and lightness, full shape drawing (Silhouette), texture, pardaz (stippling), shine of gold and silver and color tones are described. The gathering of information has been obtained through library studies and images available on the website of the British Library. The necessity and importance of research is to increase the attention and knowledge of artists and researchers and to create a platform for more understanding of the basics of Persian painting, considering the lack of available resources in this field. It seems that the contemporary period in reviving past practices and increasing awareness of Iranian arts needs such research, and in the meantime, the second Tabriz school due to the abundance of works in quantity and quality, spiritual thought and taking advantage of the systematicity of the Herat school in Next to the dynamics of the Turkmen school, it has a prominent position. The most important findings show that the use of dilute color was common, the line ink drawings was the main focus in the Tabriz school. Creating light and dark as a color change, darkness and lightness play a complementary role in the shape and line. In Tash'eer, the use of background is important. The second Tabriz school as a period of painting maturity has skillfully displayed various aspects of the use of darkness and lightness in Khamsa Tahmasbi and its effects have appeared in different lines, shapes and genders. The function of the background as light or shadow levels in shaping an element such as mountains and rocks is obvious, the line plays the main role in shaping the form and the color does not lead to exponential volume. Another common feature in the examined samples is the use of pardaz (stippling) and creating texture, especially on the body of animals. The artist of the second school of Tabriz has a great variety and artistic vision in using this visual element as well as line. Apart from gold, in the Tash'eer of the Tabriz school, we only see the use of silver, which is mostly used to show water and sometimes horns, hooves, etc. The ability of these methods can be generalized in the Tash'eer of other schools and due to the nature of type design, they can also be seen in painting design methods.

Key words: Tash'eer, Technical methods, Khamsa Tahmasbi, The second school of Tabriz

References: Azar Mehr, Getty, 2006, Another description of Golshan Marqa, Golestan Honar, No. 4, pp. 67-77

Binyon, L. 1928, The poems of Nizami, London, the studio limited.

Canby, Sheila, 1999, Persian Painting, Mehdi Hosseini, Tehran, Art University Publication.

Gray, Basil, 1983, Persian Painting, Arabali Sherveh, Tehran, Asre Jadid.

Naderloo, Mustafa, 2007, An introduction to the art of Tash'eer in Iranian painting, visual arts, number 26, pp. 34-37.

Karimzadeh Tabrizi, Mohammad Ali, 1998, The status and works of old Iranian painters and some famous Indian and Ottoman painters, Tehran, Mustofi.
Pakbaz, Ruyin, 2000, Encyclopaedia of Art, Tehran, farhangmoaser.
Pope, Arthur Upham, 2008, A Tour of Iran's Art Vol.1, Najaf Daryabandari, Tehran, elmifarhangi.
Tajvidi, Akbar, 1973, Painting of Iran from the earliest times to the Safavid era, Tehran, Ministry of Culture and Arts, Department of Writing.
Takestani, Ardeshir, 1992, Teaching Tash'eer, Tehran, Farhangsara (Yassavoli).
Zoka, Yahya and Welsh, Stuart Carey, 1994, Miniatures of the School of Iran and India, the life and works of Mohammad Zaman, the painter of the Safavid period, Zahra Ahmadi, Mohammad Reza Nasiri, Tehran, Yassavoli.
http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx
https://asia.si.edu
https://www.metmuseum.org