

نخجین، نسخه احسن الکبار، محفوظ  
در کتابخانه کاخ موزه گلستان  
به شماره ۲۲۵۸، مؤذن: کتابخانه  
کاخ موزه گلستان

# سبک‌شناسی تشعیر در نگارگری مکتب تبریز دوم\*

عبدالکریم عطارزاده\*\* سارا رهبر\*\*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۲/۲۸

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۶/۲۷

صفحه ۶۵ تا ۸۱

نوع مقاله: پژوهشی

## چکیده

کتاب آرایی ایرانی چون همواره از متن و حاشیه سود جسته است، لذا بررسی آرایه‌های حواشی نگاره‌ها، به ویژه تشعیر، اطلاعات افزون‌تری به دست می‌دهد. تشعیر، در تزیین حواشی متون و نگاره‌ها، از قرن نهم هجری به بعد نقش مهمی ایفا کرد و در دوره صفوی با تولد مکاتب نگارگری تبریز دوم، قزوین و اصفهان به اوج زیبایی رسیده که این امر ضرورت پرداختن به آن را دوچندان می‌سازد. این پژوهش با هدف اشراف بر سبک‌شناسی تشعیر سازی اوایل دوره صفوی است، سوال اصلی این پژوهش این است که ویژگی‌های سبکی در تشعیر مکتب تبریز دوم چیست؟ روش تحقیق از نوع بنیادی، با روش توصیفی-تحلیلی و بر اساس مشاهده نمونه‌های گزینش شده و گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای است. برای بررسی آثار ۱۰ نمونه تشعیر از منابع ارزشمند این دوره به صورت هدفمند انتخاب شد. نتایج در مورد ویژگی‌های تشعیر دوم چنین است که، مضمون مضمون غالباً تزیینی و کمتر روایی است. حضور نقشماهی‌های جانوری، گیاهی و منظره از نقوش تخیلی و انسان بیشتر و موجودات خیالی محدود و با شراره‌های آتشین و چین و چروک‌های نامعمول در دُم، شانه‌ها و زانوان نشان داده شده است. همچنین کم‌توجهی به نقش انسان و روایتگری در تشعیر این دوره، تمایل ضمیمی هنرمند را به رویکرد تزیینی نشان می‌دهد. طلاقاری در تمامی نمونه‌ها و رنگ‌های دیگر در محدودی از آثار تشعیر این دوره اجرا شده و تأکید خطی غلبه دارد.

## کلیدواژه‌ها

تشعیر، کتاب آرایی، مکتب تبریز دوم، نگارگری صفویان، سبک‌شناسی تشعیر.

\* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه نویسنده دوم با عنوان «بررسی تطبیقی تشعیر در مکتب‌های نقاشی دوره صفوی» به راهنمایی نویسنده اول در دانشگاه سوره در سال ۱۳۹۶ است.

\*\* دانشیار گروه هنر اسلامی دانشکده هنر دانشگاه سوره، تهران، ایران (نویسنده مسئول)  
Email:attarzadeh@soore.ac.ir Email:en.sara.rahbar.it@gmail.com

## مقدمه

گردآوری داده‌ها کتابخانه‌ای و مشاهده آثار است. بدین صورت که به منظور بررسی سه مؤلفه نقش‌مایه (شامل جانوری، گیاهی، تخیلی، انسانی و منظره)، شیوه اجرا و مضمون متغیرهایی کمی و کیفی (با توجه به ماهیت متغیر) تعریف و این متغیرها با سنجه‌هایی همچون میزان بهکارگیری و شیوه اجرا مورد ارزیابی قرارگرفته است.

## پیشینه تحقیق

به تشعیر به عنوان بخشی از کتاب‌آرایی، در پژوهش‌های متعدد قبل پرداخته شده است که به برخی از آنها اشاره می‌شود. نوروزی و دیگران (۱۳۹۷) در مقاله «خوانش صورتگرایانه عناصر نستعلیق و تشعیر در کتاب‌آرایی دوران تیموری تا قاجار» که در شماره ۴۷ نشریه نگره منتشرشده است، پس از موشکافی آثار متعدد دوره‌های مورد مطالعه به این نتیجه رسیده‌اند که الحاق این دو هنر به یکدیگر پس از دوران فترت، سبب نمایش ظواهر تزیینی تیموریان در جهت نمود سرمایه شده و ناشی از ادراک زیبا شناسانه حاکمان آن‌هاست. نیز اشاره‌کرده‌اند که کاربرد بیش از پیش نستعلیق و تشعیر در کنار یکدیگر در دوره صفویه به اوج رسیده و خصوصیات صوری مشترک میان آن‌ها در مرتعات به تعادلی پایدار تبدیل شده است. همان‌ها (۱۳۹۷) در مقاله «گونه‌شناسی تطبیقی تشعیر نگاره‌های خمسه نظامی تهماسبی» که در شماره ۲ نشریه هنرهای صناعی اسلامی به طبع رسیده است، سه گونه تشعیر در حواشی نگاره‌ها را معرفی کرده و بر اساس تطبیق ویژگی‌های بصری‌شان با نسخه‌های مشابه، دریافت‌های احتمالاً در سده‌های دهم و یازدهم هجری و به واسطه هنرمندان سرشناس آن دوران شکل‌گرفته‌اند. حقیقت جو (۱۳۹۴) نیز در مقاله خود با عنوان «مطالعه تطبیقی دو برگ از مرقع گلشن در کاخ گلستان تهران و کتابخانه چشتربیتی دوبلین» که در نشریه نگره شماره ۳۳ به چاپ رسیده است، به بررسی احتمال مقابل بودن دو برگ از مرقع گلشن، یکی در کاخ گلستان و دیگری در کتابخانه چشتربیتی، پرداخته و با تحلیل نوع ترکیب‌بندی، شیوه طراحی، تکنیک و رنگهای بهکار گرفته‌شده و تشکیل جداول تطبیقی به این نتیجه دست‌یافته که احتمال مقابل بودن برای این دونگاره قوی است. پورجعفر (۱۳۸۷) هم در پژوهش خود با عنوان "بررسی تطبیقی نگارگری مکتب تبریز و مکتب گورکانی هند (قرن دهم هجری)"، چاپ شده در نشریه هنرهای زیبا شماره ۳۵، با تخصیص و سنجش تعدادی از متغیرهای بصری، مقایسه‌ای میان ویژگی‌های صوری نگارگری در آثار متتخبوی از مکتب تبریز و گورکانی، با متغیرهایی مانند: قاب، حاشیه و تصویر به این فرآیند دست‌یافته که در جذب ویژگی‌های شاخص هنر نگارگری تبریز در هنر گورکانی به دلیل مهاجرت عده‌ای از استادان ایرانی به هند صورت گرفته و هم زمان بر کیفیت

با آغاز پژوهش پیرامون نقاشی ایرانی در سده اخیر، تحلیل مؤلفه‌های بصری نگاره‌ها و تمایزات آنها در قالب ادوار تاریخی خلق آثار، منجر به شکل‌گیری مکاتب نگارگری ایرانی شد. این تحلیل‌ها عمدها بر روی نگاره‌ها به عنوان بخش اصلی اثر اعمال و به حواشی نگاره کمتر توجه شده است. حاشیه به فضای میان محیط نگاره اصلی یا متن و قاب اصلی گفته می‌شود که در شکل‌های مربع، مستطیل، دایره، بیضی و غیره با ابعاد متفاوت ایجاد و از طرح‌های اسلامی- ختایی، تشعیر، جدول‌کشی و دیگر هنرهای کتاب‌آرایی برای تزیین آن استفاده می‌شود که از منظر تاریخی و زیبایی‌شناسی شایسته مطالعه و توجه است. فضای حاشیه نسبت به متن اغلب در حدود کمتر از یک‌سوم سطح صفحه (گاهی بیشتر) و محل هنرمنایی تشعیرسازان، نگارگران و مذهبان بوده است. از آنچه کتاب‌آرایی ایرانی همواره از حاشیه در کنار متن سود جسته، تحقیق پیرامون حواشی نگاره‌ها، خاصه تشعیر به عنوان یکی از مهمترین آرایه‌های کتاب‌آرایی ایرانی، ضروری است. شناخت ویژگی‌های صوری و معنایی تشعیر در نخستین مکتب نگارگری دوره صفوی با طرح این پرسش همراه است که تشعیر در مکتب تبریز دوم چه ویژگی‌هایی از منظر نقش‌مایه‌های به کار گرفته‌شده، تکنیک یا شیوه اجرای تزیین و همچنین مضمون در برداشته و گونه‌های مترتب بر اجرای تشعیر در نسخه‌های متعدد این مکتب، چیست؟ نمونه‌های مورداستفاده در این پژوهش هشت نسخه تشعیردار از مکتب تبریز دوم به نامهای دیوان خطابی، خمسه جامی، روضه‌الانوار خواجهی کرمانی، گلستان و بوستان سعدی و دیوان حافظ است که به صورت هدفمند انتخاب و از هر نسخه نیز بهترین حاشیه‌های تشعیر مناسب با متغیرها، یک تا دو نمونه، روی هم رفته ده نمونه بررسی شده است. منظور از بهترین‌ها در این پژوهش، تشعیرهایی هستند که بیشترین متغیرها از نظر عناصر، اجزا، مهارت‌ها و نقوش از جمله: انواع رنگ‌ها، تکنیک طلانشانی، تکنیک طراحی، مضمون، تقسیم‌بندی فضای کار، نقوش حیوانی، گیاهی، انسانی، تخیلی، منظره و مانند آنها را در برداشته باشند تا بتوان ضمن آشنایی با ویژگی‌های مذکور، تفاوت‌ها و تشابهات آنها را در مقایسه با دوره قبل مشخص کرد و ابداعات سبکی تشعیر مکتب نگارگری تبریز دوم را بر اساس آن ویژگی‌ها معرفی نمود. رابطه متغیرها، از این جهت که مهم‌ترین عوامل پدیدآورنده تشعیر فلتمداد می‌شوند، از نوع علی است که به صورت معمول در تشعیرهای دوره‌های موردن بحث کاربرد داشته است.

## روش تحقیق

روش تحقیق در این مقاله توصیفی- تحلیلی و نحوه



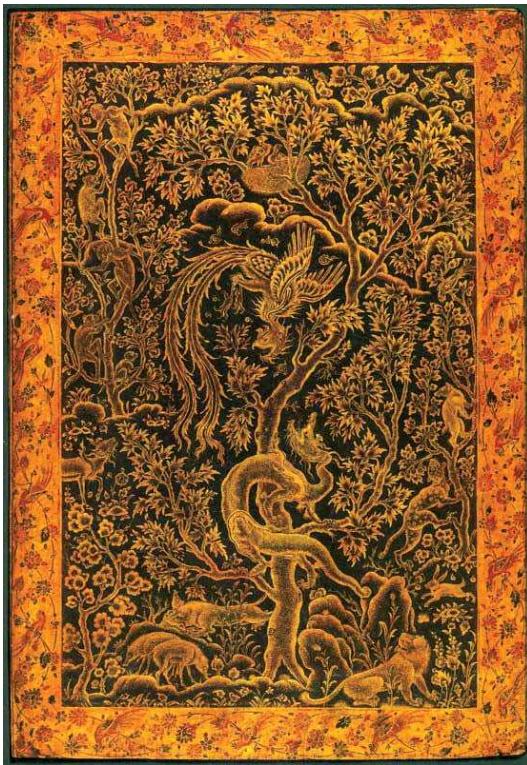
تصویر ۱. گرفت و گیر، مأخذ: کتابخانه دولتی برلین به شماره Hs. Or. Sim. 5366 مأخذ: www.staatsbibliothek-berlin.de

### تشعیر

از تعریف تشعیر به ندرت در منابع قدیمی یادشده است. در کتاب «گلستان هنر» آمده است: «قلم چون به تشعیر گیرد دبیر / از آن موی خیزد بر اندام شیر.» (منشی قمی، ۱۳۵۲: ۱۲۸) این بیت به دو ویژگی مهم تشعیر یعنی ظرافت نقش به نازکی موی و استفاده از نقوش جانوری اشاره دارد. در منابع جدید در معنای تشعیر می‌خوانیم: «در لغت از شعر می‌آید به معنی موی و در اصطلاح مذهبان نوعی تذهیب به مانند خطای و تصاویر حیوانات و طیور بسیار ریز که عموماً با زرد و گاهی با دیگر الوان کشیده شده باشد». (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۵۹۷) علی‌رغم تنوع نقوش تشعیر در ادوار مختلف، آنچه در بدبو امر به این هنر هویتی مستقل داد و آن را از دیگر آرایه‌های کتاب تمایز ساخت، پرداختن به نقوش جانوری و یا به عبارتی جانور سازی بود. «در تشعیر وحوش که بر دو نوع "گرفت و گیر" و "تخیری" است، طرح کلی تصاویر و نقوش انواع پرندگان و جانوران زمینی، دریایی و اساطیری در ترکیب‌های خاص، متناسب با موضوع اصلی کتاب باکترین رنگ به صورت نمادین پیدید می‌آید». (هراتی، ۱۳۸۲: ۳۴۹) برخی منشأ تشعیر را چینی می‌دانند که با ورود کاغذهای رنگین تزیین شده به هنر ایران راهیافته است. (Blair, 2000) این کاغذها حاوی طرح‌های جانوری بارنگ طلایی بودند که به تدریج با بومی‌سازی تکنیک‌های رنگ‌گردن کاغذ، و به کارگری نقش‌های ایرانی، بدون توجه به معانی نمادین چینی، با مفهوم ایرانی-اسلامی، شکل مشخص و اصلی خود را بازیافت و در نسخ خطی از حدود قرن نهم هجری به کار رفت. (کوئل، ۱۳۶۸: ۱۱۸؛ کارگر و ساریخانی، ۱۳۹۰: ۱۰۲) علاوه بر نقوش جانوری و طلا که تشعیر را از منظر نقش‌مایه و

بیشتر و برتری اسلوب نگارگری و در برخی موارد تشعیر تبریز صاحه گذاشته است. امین‌الرعایا (۱۳۸۹) در پایان نامه خود با عنوان «کاربرد طراحی تشعیر در هنرهای صناعی» به راهنمایی محمدعلی رجبی در دانشگاه الزهرا، به بررسی جایگاه و ویژگی‌های تشعیر دوره‌های تیموری و صفوی و کاربرد آن در هنرهای صناعی پرداخته است. جوادی (۱۳۸۹) نیز در پایان نامه خود با عنوان «هنرهای طلایی (با تکیه بر تذهیب و تشعیر) در صفحه‌آرایی دوره تیموری و صفوی» دفاع شده در دانشگاه هنر اصفهان به راهنمایی ابوالفضل ذابح، کاربرد طلا و رنگ طلایی را در تذهیب و تشعیر نسخه‌های خطی دوره‌های تیموری و صفوی معرفی و تشریح کرده، و همچنین جباری (۱۳۸۸) در پایان نامه خود با عنوان «بررسی عامل حرکت در آثار نگارگری سلطان محمد» به راهنمایی مرتضی افساری در دانشگاه شاهد، به اصل حرکت در برخی از نسخ خطی مکتب تبریز صفوی از جمله خمسه نظامی، دیوان حافظ و شاهنامه شاه همچنین ایجاد حرکت بصری چرخان در آن را، از اصول مهم به کارگری این هنر دانسته است.

مطالعه این پیشینه‌ها، که برای جلوگیری از طولانی شدن مطلب، به تعدادی از آنها اشاره شد، ضمن اینکه دانش فراوانی در خصوص تشعیر در دوره‌های مختلف به دست می‌دهد، نسخه‌های متعددی را نیز معرفی و تجزیه و تحلیل کرده‌اند که در این مقاله از آنها نهایت استفاده شده است، اما تفاوت آنها با این پژوهش، انتخاب نسخه‌های متنوع و تجزیه و تحلیل آنها به صورت آماری و با رویکردی تجمیعی و تکوینی است که به برآورد ویژگی‌های تشعیر یک دوره خاص منجر شده است.



تصویر ۲. نجیر، نسخه احسن الکبار، محفوظ در کتابخانه کاخ‌موزه کلستان به شماره ۲۲۵۸. شاهکارهای نگارگری ایران، ۱۳۸۴، مأخذ: کتابخانه کاخ‌موزه کلستان

آثار یک منطقه یا یک دوره باشد، می‌شود سبک آن منطقه یا دوره (صحراء‌گرد و شیرازی، ۱۳۹۳: ۸۹) در تاریخ هنر مغرب زمین سبک بامعنای امروزی اش، از اواسط قرن هجدهم به‌منظور شناخت خصوصیات هنر باستان به کار گرفته شد. تیتوس بورکهارت کوشید با شناختی که از جواب مختلف جامعه رنسانس کسب کرده بود سبک رنسانس را بشناساند. به نظر می‌رسد مبنای این تغییر نگرش، اهمیت یافتن تدریجی آثار هنری و بهخصوص خواست و اندیشه هنرمند در شکل‌گیری سبک است. توجه به ویژگی‌های سبک شناسانه از گذشته، باعث بروز روش‌ها و رویکردهای متعددی در معرفی و مطالعه تاریخ هنر گردیده که تاکنون نیز ادامه دارد. چون در رویکردهای سبک شناسانه، تغییرات در یک یا تمامی شیوه‌های سبکی، موضوعی و مفهومی ایجاد می‌شود. از آنجاکه تشعیر در مکتب نگارگری تبریز دوم، تغییرات قابل توجهی را به‌ویژه در سبک و صورت پردازی داشته است، این پژوهش با بهره‌گیری از روش گونه شناسی سبکی، به دنبال یافتن ویژگی‌های بارز در تشعیر تبریز دوم است.

تکنیک متمایز می‌سازد، مضمون نیز در شکل‌گیری آن قابل بررسی است، به گونه‌ای که مجرد تاکستانی (۱۳۷۰)، ۱۲ تشعیر را نقوش درهم و نازک و شامل خطوط اسلامی، ختایی، گرفتوگیر (تصویر ۱) و شکارگاه (نجیر یا منظره شکار) (تصویر ۲) دانسته که با آب طلا و گاه بارنگ‌های دیگر در حاشیه نسخ خطی یا مرقعات رسم می‌شود و به دلیل وزنه سنگین‌تر ماهیت تربیزی، از متن به حاشیه صفحه رانده شده است. (Blair, 2000)

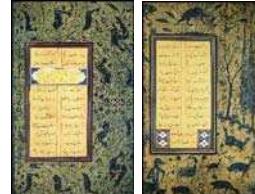
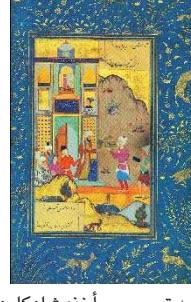
### جامعه آماری

نمونه‌های مورداستفاده در این پژوهش هشت نسخه تشعیردار از مکتب تبریز دوم به نامهای دیوان خطایی، خمسه جامی، روضه‌الانوار خواجهی کرمانی، خمسه تهماسی، ظفرنامه تیموری، کلستان و بستان سعدی و دیوان حافظ است که به صورت هدفمند انتخاب و از هر نسخه نیز بهترین حاشیه‌های تشعیر مناسب با متغیرها، یک تا دو نمونه، روی‌هر فرقه ۱۰ نمونه بررسی شده است. منظور از بهترین‌ها در این پژوهش، تشعیرهایی هستند که بیشترین متغیرها از نظر عناصر، اجزاء، مهارت‌ها و نقوش از جمله: انواع رنگ‌ها، تکنیک طلانشانی، تکنیک طراحی، مضمون، تقسیم‌بندی فضای کار، نقش حیوانی، گیاهی، انسانی، تخیلی، منظره و مانند آن‌ها را در برداشته باشند تا بتوان ضمن آشنایی با ویژگی‌های مذکور، تفاوت‌ها و تشابهات‌شان را در مقایسه با دوره قبل مشخص کرد و ابداعات سبکی تشعیر مکتب نگارگری تبریز دوم را بر اساس آن ویژگی‌ها معرفی نمود. رابطه متغیرها، از این‌جهت که مهم‌ترین عوامل پدیدآورنده تشعیر قلمداد می‌شوند، از نوع علی است که به صورت معمول در تشعیرهای دوره‌های موردنیت کاربرد داشته است.

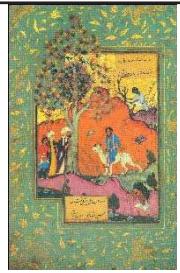
### نظریه سبک‌شناسی آثار هنری

سبک واژه‌ای ادبی است و آن را مترادف عباراتی چون گداختن، قالب ریختن، گداختن زر و نقره، شیوه‌های خاص سخن، شعر و نثر، طرز، روش، اسلوب، طریق، طور و مانند آن‌ها دانسته‌اند. در تعریف سبک نیز آن را طرز برخورد با مسائل و حاصل برداشت از مسائل دانسته که علاوه بر ظهور عواطف و احساسات، برخوردهای عقلانی، مکتبی، فلسفی، احساسی و حتی طنزآلود را می‌تواند به همراه داشته باشد. (ایران‌زاده، ۱۳۹۰: ۲) این واژه ابتدا برای معرفی روش‌های سخن گفتن در ادبیات به کار رفته و سپس به وادی هنر کشیده شده است. در هنر، سبک را به‌طور عام می‌توان الگوها یا صفات متمایز و مشخص چیز یا مجموعه‌ای از اشیاء دانست. این الگوها یا صفات مشخص را مشخصات یا صفات سبکی می‌خوانیم. حال این صفات اگر در یک اثر هنری باشد، می‌شود سبک آن اثر؛ اگر در آثار یک هنرمند باشد، می‌شود سبک آن هنرمند؛ و اگر در

## جدول ۱. معرفی داده‌های بررسی و مطالعه شده و ویژگی‌های سبکی آن‌ها، مأخذ: نگارندگان

ردیف	نام و نشانی نسخه	ویژگی‌های سبکی تشعیر نسخه	تصویر تشعیر نسخه
۱	دیوان خطاطی (۹۲۶-۹۲۰ق)، کالری آرتور سکلر، بیان استینتوپیان، واشنطن به شماره ۱۴×۲۱/۸، ۱۹۸۶م. نگاره و حواشی تشعیردار، تکنیک: جوهر، آبرنگ و طلا و روی کاغذ.	دیوان خطاطی یا دیوان اشعار شاه اسماعیل اول، تهیه شده در کارگاه نگارگری کتابخانه تبریز، به سبک تزیینات اول دوره صفویه با نقش عقال، مرغ ماهی خوار (حوالیه) و پرندگان کوچک باحالت آرامانی، ابرهای حلق‌ونی شکل، از همان درختان با شاخه‌ای بلند، کلین و سگ در صحنه تقطیب و گریز، برگهای لوتوس، نقش چانوری و فضای منفی فراوان با پویایی تصویر به دلیل حرکت چانوران	 دیوان خطاطی، مأخذ: نگارندگان
۲	خمسه جامی (۹۲۸ق.) محفوظ در کتابخانه کاخ گلستان، به شماره ۷۰-۹، فهرست ۷۳، قطع ۲۷×۲۴/۲، سانتی‌متر، کاغذ بخارابی، خط رقع و نستعلیق توسط میرعلی هروی	با نگارگری مشهور ترین نگارگران عهد تیموری و صفوی و خط میرعلی هروی، رنگ طلازی با چهار سرلوح مذهب مرصع عالی، مرحله کنار از سبک تزیین تیموری نا اول صفویه را نشان می‌دهد، با تقویش: مرغ ماهی خوار با بال‌های بزرگ کشیده و پاهای باریک و مقابر نزکتر در میان ابرهای در حال پرواز، ابرهای شبیه اسلامی ماری و هسته حلق‌ونی درخت با تنه باریک و بلند، بوته کل پیچ بر با برگ‌های کشیده و سنتگهای کوچکی در پای گیاهان نقش چانوری و تخلیی با اندام پردازی دقیق، خطوط نرم و پسیار طرفی، به ویژه در شاخه‌ها و پای چانوران و در میانی کوچک، زن و مرد چوان با کلاه صفوی در حال گفت‌وگو تصویر شده‌اند.	 خمسه جامی، مأخذ: شاهکارهای نگارگری ایران، ۱۳۸۴.
۳	روضه الانوار خواجهی کرمانی (۹۲۷ق.) کتابخانه موزه کاخ گلستان به شماره ۸۷۲، قطع ۱۷×۲۷ سانتی‌متر، ۱۷۸ صفحه، به خط نستعلیق علی الكتاب السلطاني، کاغذ خابانع خودی زرافشان، حاشیه دولت‌آبادی	ویژگی‌های تشعیر سمت راست: اجرای تکنیک نقش با چسب یا ماده دیگر ماسکه شده و صفحه فوقنک طلا می‌شود، سپس ماسک را نقوش برداشت شده و نقش قلمگیری طلازی می‌شوند، روایی شدن تشعیر، حرکت مارجیچی جو آپ، شکوه‌های کل پیچیده، شفایق، بوته‌های پراکنده، درخت سرمه و غنچه‌های کامی باحالتی اغراق‌آمیز. تناسب نقوش با نفعاء: از ویژگی‌های تشعیر سمت چپ نقشی، ترکیب‌بندی بر اساس پراکنش نقش چانوری، بوته‌های پراکنده با برگ‌های کوچک و باریک و یا بزرگ و پهن در جوار گلهای پیچیده و کلبرگ‌های نوکتیز و شاخه‌هایی کوتاه	 روضه الانوار، مأخذ: شاهکارهای نگارگری ایران، ۱۳۸۴.
۴	خمسه تهماسپی (۹۴۹-۹۴۶ق.) کتابخانه موزه بریتانیا به شماره ۵۰۲۲۶۵، قطع ۲۰/۴۳۶/۸ سانتی‌متر، با کتاب شاه محمود نیشابوری، شامل ۱۷ نگاره (۲ نگاره افزوده شده) به نگارگری آقامیری، سلطان محمد، میر سید علی میرمصور، میرزا علی، مظفرعلی، محمد زمان (افزوده شده)	خمسه تهماسپی یا «خمسه شاهی»، نقیب‌ترین نسخه قرن دهم هجری در ایران (بنینون و دیگران، ۱۳۷۶)، بینظیر حواسی این نسخه به بسب دقت و ظرافت مثال‌زنی نقوش آن، از عوامل مهم نفاذ است. از آخرین نسخ مصور مکتب تبریز، با تنوی می‌نمایند نقش چانوری و گیاهی، مرغ‌های ماهی خوار در حال پرواز در میان ابرهای با هسته حلق‌ونی شکل، چانوران تخلیی باحالتی تهیّا، حرکت، کشیده‌یاری در اندام چانوران و گرفت و گیر میان ازدها و سیرم طبیعت‌گرایی، از نکات حائز اهمیت این تشعیر استفاده از برخی نقش‌های گیاهی به عنوان عناصر اصلی ترکیب‌بندی است.	 خمسه تهماسپی، مأخذ: نگارندگان
۵	ظفرنامه شرف‌الدین علی یزدی (نیمه اول سده دهم هجری)، کتابخانه مجموعه گلستان به شماره ۲۱۷۸، قطع ۳۰×۲۰ سانتی‌متر، ۲۷۹ صفحه، خط نستعلیق (شاهکارهای نگارگری ایران، ۱۳۸۴).	پرواز مرغ ماهی خوار بزرگی با بال‌های بزرگ کشاده، منقار بلند نوکتیز و پاهای باریکی در میان ابرهایی با هسته پایپونی شکل، صخره‌هایی محدود، تلاش‌هایی جهت ایجاد حالاتی سه‌بعدی در اندام چانوران، پرداخت آزاد نقوش.	 ظفرنامه تیموری، مأخذ: شاهکارهای نگارگری ایران، ۱۳۸۴.

ادامه جدول ۱

 گلستان سعدی، مأخذ: www.si.edu	<p>برگی از نسخه اوراق شده گلستان سعدی و رابط فرهنگی گورکانیان هند، تیموریان و صفویان ایران با طراحی دقیق و بدیع اسلیمی‌ها و چانوران واقعی و افسانه‌ای در ترکیبی نادر با نقش‌مایه‌های گیاهی پیچیده، اهدایی به اکبر شاه مغولی (www.si.edu)، بالندام طاووس از رویه رو به صورت نیمرخ، صحنه گرفت و گیر سیمرغ و اژدها با حرکتی مارپیچی، غنی از منظر تنوع گونه‌ها و پرداختی خطی و دو بعدی</p>	<p>گلستان سعدی (اوایل سده دهم هجری) کالری فریر واشتکن به شماره ۱۹۹۸.۵.۷، قلعه ۲۴/۶ سانتی‌متر، به خط نستعلیق سلطان علی مشهدی (۸۷۲) و نگارگری آقا میرک</p>	۶
 بوستان سعدی، مأخذ: شاهکارهای نگارگری ایران، ۱۲۸۴	<p>ترسیم نقوش گیاهی در اندازه بزرگتر از حد معمول و محدودیت در تنوع نقوش چانوری، ابرهای پیچان در اطراف پرندگان، برگ‌های لوتوس و شاخه‌های بسیار ظریف و بلند بوته‌ها گل‌های شبیه آفتابگردان و شاهدعباسی، درخشش قبل‌توجه رنگ زرد به نشانه کاربرد طلا.</p>	<p>بوستان سعدی (اوایل سده دهم هجری)، کتابخانه کاخ گلستان به شماره ۲۱۸۹ قطع ۱۹×۲۹/۵ سانتی‌متر، ۲۵۸ صفحه، خط نستعلیق، شش نکاره بدون ا مضاء (شاهکارهای نگارگری ایران، ۱۲۸۴).</p>	۷
 دیوان حافظ، مأخذ: www.si.edu	<p>تاریخ ۱۵۲۵ تا ۱۵۳۰ میلادی در تبریز تولید شده است. منسوب به سلطان محمد هنرمند دربار شاه اسماعیل، ویژگی‌ها: پرداخت دقیق و ترکیب‌بندی چشم‌نوان، اغلب نقوش گیاهی با تکنیک آنگ اجرا شده‌اند، برای نقوش گیاهی از تکنیک آزاد تاش و به صورتی بهاده استفاده شده است. دارای برگ لیمو، صنوبر، برگ‌های شمشیری و گل شاهدعباسی.</p>	<p>دیوان حافظ (نیمه اول سده دهم هجری)، محفوظ در کالری آرتور سکلر موزه هاروارد به شماره ۱۹۶۰.۵.۹، قطع ۱۹×۳۰/۲ سانتی‌متر، خط نستعلیق، کاتب نامعلوم، تکنیک: جوهر، آبرنگ و طلا روی کاغذ.</p>	۸

بهره‌گیری از مکتب‌های هرات، شیراز (ترکمانان) و تبریز شکل گرفت.» (آژند، ۱۳۹۴: ۸۹-۹۰)

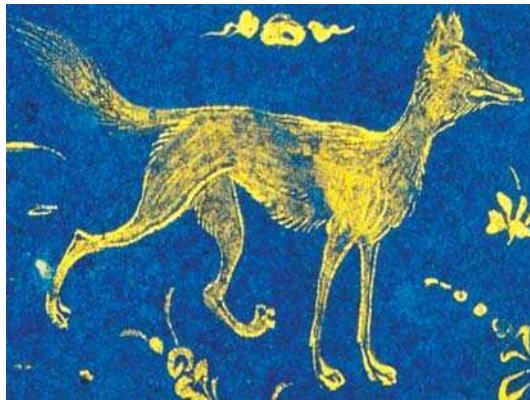
### معرفی و وصف سبک‌شناسانه ویژگی‌های نسخه‌های مختلف

مزیت سبک بر دیگر روش‌های طبقه‌بندی تاریخ هنر در این است که به وسیله آن می‌توان با حداقل مدارک و اسناد تاریخی و بامطالعه خود آثار هنری موجود، بیشترین آگاهی را از وضع هنر در دوره‌های خاص کسب کرد. به تعبیر صحرائگرد و شیرازی (۱۳۹۲: ۸۸-۸۹) برای فهم چگونگی رویدادهای هنر در زمانی خاص اگر هیچ مدرک تاریخی، به جز یک یا چند اثر هنری، در دست نباشد، از طریق سبک

مکتب نگارگری تبریز دوم (۹۵۵-۹۵۷ هجری)  
شاه اسماعیل اول با شکست ترکمانان در غرب و پس از چندی شکست ازبکان در شرق و الحاق خراسان به امپراتوری صفوی، توانست یکپارچگی از دست رفته ایران را بازگرداند. وی «در سال ۹۱۶ هجری هرات را گشود و بر کتابخانه سلطنتی آن دست یافت. از جمله موادیث این کتابخانه، کتاب‌های نفیس و هنرمندان بر جسته نگارگری و کتاب‌آرایی مکتب هرات بود. در حقیقت ذخایر مکتب هرات به سه بخش تقسیم شد: پاره‌ای از آن را شیبانیان به بخارا منتقل کردند، بخشی را صفویان به تبریز آوردند و مجموعه سوم هم در بین عثمانیان و گورکانیان هند تقسیم شد. به این ترتیب مکتب نگارگری تبریز دوره صفوی با

## جدول ۲. نقوش جانوری، مأخذ: همان

نقوش جانوری	نسخه
	دیوان خطایی
	خمسه جامی
	روضه الانوار ۱
	روضه الانوار ۲
	خمسه تهماسبی ۱
	خمسه تهماسبی ۲
	ظفرنامه تیموری
	گلستان سعدی
	بوستان سعدی
	دیوان حافظ



تصویر ۵. ظفرنامه تیموری، مأخذ: ۹۹۹۹۹۹۹



تصویر ۴. روضه‌الانوار، مأخذ: ۹۹۹۹۹۹۹



تصویر ۳. ظفرنامه تیموری، مأخذ: ۹۹۹۹۹۹۹

کرده است. با توجه به بررسی و مطالعه ویژگی‌های برشمرده در بالا، می‌توان برای هر کدام از عناصر و اجزاء تشکیل‌دهنده تشعیر تبریز دوم، به ترتیب زیر نگرشی سبک شناسانه قائل شد.

#### نقوش جانوری

در تشعیرهای این دوره تواتر حضور نقش‌مایه‌های جانوری، گیاهی و منظره از نقوش تخیلی و انسان بیشتر است و سهم عده و محوری در تنوع تشعیرهای این دوره دارد. به این ترتیب می‌توان گفت ماهی خوار، کل، پرندگان کوچک که به‌گونه‌ای آرمانی تصویر شده، روباه، آهو، خرگوش، گرگ، طاووس و مرغابی بیشترین حضور را در

تشعیرهای این دوره دارند. (جدول ۲)

قابل توجه است هنرمند در مواردی دست به خلاقیت زده و جانورانی را تصویر کرده که در حوزه جانوران طبیعی و تخیلی جایی ندارند. شیوه اجرای نقوش جانوری در مکتب تبریز صفوی صرف‌نظر از فن به کار گرفته شده در ترکیب‌بندی تشعیر، بیشتر بر خطوط تکیه دارد و تلاش هنرمند در جهت حجم‌سازی در آنatomی جانور با تندی و کندی خطوط جلوه یافته است. در مواردی که از فن آنگ و استفاده از ته رنگ طلا در تصویرسازی جانوران استفاده شده، بیش از آنکه به ایجاد حجم و حالتی سه‌بعدی در آنatomی جانوران ختم شود، به کتراست مضاعف و جداگانه طرح از پس زمینه تشعیر کمک کرده است. (تصویر ۳)

نقوش جانوری این تشعیرها گاهی پویا و در حال تعقیب و گریز تصویر شده‌اند. در نمونه دوم روضه‌الانوار، هنرمند با شیب دادن به انداز و دم پلنگ، بر حالت تهاجمی آن افزوده و حرکت مارپیچ موتیف‌های سمت راست تشعیر را تأمین کرده است. (تصویر ۴) جانوران در حال دویدن نیز، پویایی این صحنه نخبیری را مضاعف کرده‌اند. اگرچه در دیوان حافظ و تاحدی در خمسه تهماسبی شاهد تلاش‌های

آن آثار می‌توان از شرایط و وضع هنر در آن عصر مطلع شد. همین ویژگی سبب فراگیری سبک در مطالعات تاریخ هنر شده است. مرجع سبک آثار هنری است و شناخت سبک از طریق مطالعه بی‌واسطه آثار به دست می‌آید.

بر همین اساس بررسی منابع و آثاری که بتوان با مطالعه آن‌ها به این مهم نائل آمد، از مهم‌ترین مراحل این پژوهش است. تلاش گردید تا ضمن اشراف بر تشعیرهای این دوره، نمونه‌هایی از آثار متنوع در نسخه‌های مصور تبریز دوم و بر اساس آن‌ها صفات بارزشان شناسایی شود. معرفی و وصف ویژگی‌های تشعیرهای انتخابی در جدول ۱ آمده است.

#### ویژگی‌های سبک‌شناسی تشعیر مکتب تبریز دوم

آنچه در زمینه سبک‌شناسی میان مورخان مورد بحث است، یکی ماهیت و چگونگی یافتن صفات سبک است که مورخان هنریک بر اساس رویکرد یا روشی مخصوص کوشیده‌اند صفات سبک‌ها را بیابند، یا الگویی برای یافتن آن‌ها عرضه کنند. دیگری چگونگی تغییر سبک، یعنی این‌که چه عامل یا عواملی باعث تغییر سبک می‌شود و این تغییر چگونه صورت می‌گیرد. (صحراء‌گرد و شیرازی، ۱۳۹۲: ۸۹) از نظر اکمن در مطالعه سبک‌ها باید ویژگی‌های لحاظ شود که هم آنقدر ثابت باشد که تشخیص داده شود و هم آنقدر متغیر که داستان داشته باشد. به نظر او مفهوم «رابطه» در سبک مهم است. سبک معنایی از تحقق رابطه میان آثار هنری منفرد است. (Ackerman, 1962, 227-228)

آنچه در تشعیر این دوره به‌نوعی ثبات و پاییندی به اصول گذشته را نشان می‌دهد، بهره‌گیری از رنگ‌ها، نقش‌ها و تکنیک‌هایی است که استمرار دوره‌های پیشین را نشان می‌دهد. از طرف دیگر تغییراتی که در ارتباط با گذشته ایجاد شده و منجر به تفاوت‌های صوری و گاه معنایی گردیده، تشعیر این دوره را واحد شرایطی خاص

تکنیک آنگ استفاده شده است. در این روش پس از طراحی تشعیر، داخل طرح را رنگی کم مایه زده و بعد اطراف آن را قلم‌گیری طلایی می‌کنند. این عمل را می‌توان به صورت برعکس هم انجام داد. (مجرد تاکستانی، ۱۳۹۲: ۳۰)

صادقی بیگ افشار رئیس کارگاه کتابخانه سلطنتی شاه عباس در اوخر سده دهم هجری در باب ترسیم نقوش جانوری گفته است: «تدخل دو پیکره یا «گرفت و گیر» در واقع درگیری حیوانات با یکدیگر است که باید فیزیک پیکره‌ها، بهویژه سُم، عاری از سستی و خشکی و پنجه کشیده و محکم باشد. در چنگاندازی دو حیوان به یکدیگر، باید درحالی که یکدیگر را محکم گرفته‌اند، نقاشی شوند؛ تکرار طرح‌ها، مطلوب نیست و وجود تضاد و تناقض ضروری است. وی آقامیرک را «مروارید دریای شگفتی‌ها» و استاد طراحی حیوانات می‌داند». (سودآور، ۱۳۸۰: ۱۷۹)

استفاده از غلظت‌های مقاومت طلا در اجرای طرح، موجب وضوح بیشتر نقوش و ایجاد سایه‌روشن و حجم دهنده شده و عدتاً در خصوص نقوش جانوری به کار می‌رود. برای نمونه نقوش جانوری تشعیرهای خمسه تماسی در قیاس با تشعیرهای پیشین، بسیار ماهرانه‌تر، اندام‌ها دقیق‌تر، حرکات طبیعی‌تر ترسیم شده که نشان‌دهنده تسلط بیشتر هنرمندان در تکنیک طراحی با طلا است.

سایه‌پردازی اندام جانوران با اجرای پردازهای بسیار ظرف خطی بر ته رنگی است که پیش‌تر به عنوان رنگ پایه برای نقش به کار گرفته شده است. خطوط اصلی با طلا به صورتی مشخص و تفکیکی اجرا شده و تنی و کندی خطوط در کنار پردازها، به ایجاد حجم در اندام‌ها کمک کرده است.

### نقوش گیاهی

نقوش گیاهی نقش بسیار عمدتی در طراحی تشعیر ایفا می‌کنند به‌گونه‌ای که برخلاف روش قبل که اساس طرح با توزیع نقش‌مایه‌های جانوری شکل می‌گرفت و نقوش گیاهی فضای خالی میان جانوران را پر می‌کرد، در بعضی تشعیرها نقش‌مایه‌های گیاهی اولویت طراحی را تشکیل می‌دهند و فضای میان نقوش گیاهی با جانوران پرشده است. به طورکلی «نقاشی انواع گل‌ها مورد علاقه ایرانیان در دوره‌های تیموری و صفوی بوده است». (انصاری و صالح، ۱۳۹۱)

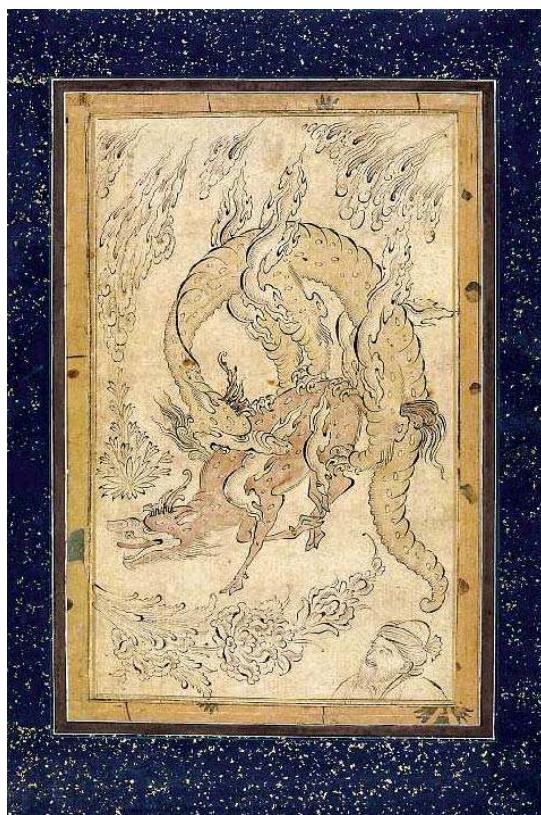
در بررسی نقوش گیاهی تواتر برخی گونه‌های گیاهان مشخصاً دیده می‌شود. بدین منظور بیشترین سهم نقوش گیاهی در تشعیرهای این مکتب به ترتیب به گل پنچپر در اندازه‌های مختلف، برگ لوتوس، گل شاه‌عباسی، درختان با برگ ساده کشیده (شبیه به برگ درخت لیمو) و درختان با برگ‌های سوزنی اختصاص داده شده است که امتداد شاخه‌ها به خوبی فضای خالی میان جانوران را با گسترش در زوایای مختلف پرکرده‌اند. در خصوص برگ‌های

جدول ۳. نقوش گیاهی، مؤخذ: همان

نحوه گیاهی	نسخه‌ها
	دیوان خطابی
	خمسه جامي
	روضه الانوار ۱
	روضه الانوار ۲
	خمسه تماسی ۱
	خمسه تماسی ۲
	ظفرنامه تیموری
	گلستان سعدی
	بوستان سعدی
	دیوان حافظ

هنرمند در ایجاد حجم و واقع‌گرایی بیشتر در نقوش هستیم، با این‌همه تأکید خطوط ترسیمی از سایه‌پردازی‌های انجام‌گرفته بیشتر است و این امر به‌نوعی همسانی و ارتباط نگارگری با تشعیر و تذهیب نشان می‌دهد. به هر حال تشعیرکاران این دوره، تلاش‌هایی جهت ایجاد حالاتی سه‌بعدی در اندام جانوران داشته‌اند. در مواردی دستان جانور به صورتی غیرمعارف، باحالتی ایستا و پاهایش با حرکت ترسیم شده است. (تصویر ۵) حالات دستوپا در برخی جانوران شکسته و حرکت اندام‌ها عاری از دقت لازم است. برای ایجاد بافت و سایه در اندام‌ها از

جدول ۴. نقوش تخیلی، مأخذ: همان



تصویر ۶. مردی در حال تماشای خوردن کیلین توسط اژدها. مأخذ:  
موзеه فیتزولیام به شماره PD.154-1948

نحوه تخیلی	نسخه
	دیوان خطاطی
	خمسه جامی
	خمسه تهماسبی ۱
	خمسه تهماسبی ۲
	گلستان سعدي

انتقال حالت هیجانی تصویر به نقوش گیاهی است. درختان و بوتهای به گونه‌ای ترسیم شده‌اند که جهت گسترش شاخه‌های آنها در امتداد اندام جانوران است. این امر نه تنها به فضای تشعیر هیجان و پویایی بیشتری بخشدید، بلکه به ایجاد ترکیبی ظریف میان خطوط آناتومی جانوری و نقوش گیاهی انجامیده است. در قیاس ترکیب‌بندی تشعیر در برخی از نسخه‌ها، فضای کاملاً متفاوتی مشاهده می‌شود که به نظر می‌رسد حاصل مهارت و خلاقیت هنرمند باشد. در نقوش گیاهی این دوره نیز مشابه نقوش جانوری-علمدآ سایه‌پردازی صورت نگرفته و تندی و کندی خطوط در القای حجم، غالب است. در اغلب موارد نقش‌مایه‌ها ظریف و کم‌حجم ترسیم شده‌اند و هنرمند با افزایش تعداد گل‌ها، برگ‌ها و شاخه‌ها از فضای تهی اجتناب کرده است. شکوفه‌ها با حالتی اغراق‌آمیز، بسیار بزرگ‌تر از حد معمول ترسیم شده‌اند، شاید به تعبیر همایون فرخ (۱۲۵۳) برای اینکه بیننده بهتر بتواند شکوفه‌ها را نظاره کند.

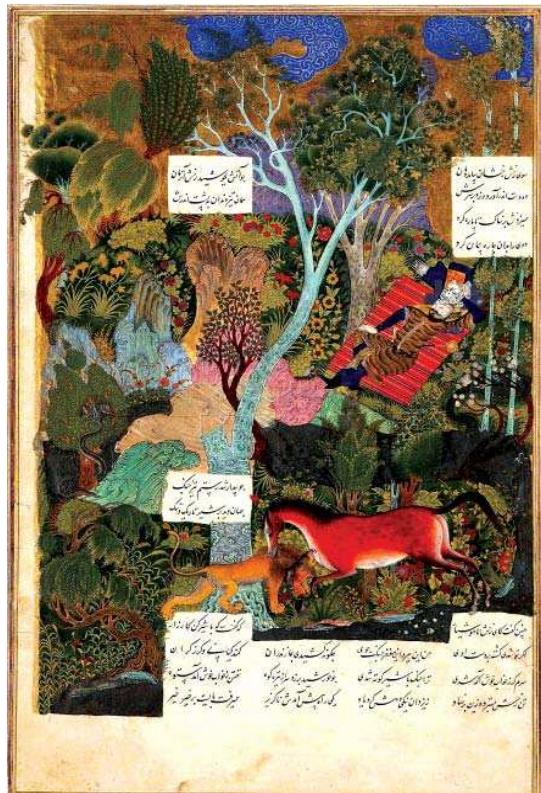
#### نقوش تخیلی

نمی‌از تشعیرهای این دوره عاری از نقشمایه‌های تخیلی هستند. در آثار حاوی نقوش تخیلی بیشترین تواتر

لوتوس، کوئل<sup>۱</sup> معتقد است اصل آن چینی است و پس از تسلط مغولان به ایران وارد شده است.(کوئل، ۱۳۶۸، ۱۱۸:۱۳۶۸) شیوه اجرای نقوش گیاهی در تشعیرهای این دوره اغلب آزاد و بداهه‌پردازانه است.(جدول ۳) بدین ترتیب که هنرمند اغلب پس از توزیع و اجرای نقوش جانوری به عنوان عناصر پایه‌ای در ترکیب‌بندی تشعیر، با توجه به فضای خالی باقی‌مانده میان نقوش جانوری، اقدام به انتخاب نقش گیاهی مناسب کرده و به منظور ایجاد حداقل هارمونی میان نقوش، به شیوه قلمگیری آزاد، نقشمایه‌های گیاهی را اجرا کرده است. از دیگر نکات حائز اهمیت در بعضی از این تشعیرها،

جدول ۵. نقوش منظره، مأخذ: همان

نقوش منظره	نسخه
	دیوان خطابی
	خمسه جامی
	روضه الانوار ۱
	روضه الانوار ۲
	خمسه تهماسبی ۱
	خمسه تهماسبی ۲
	ظفرنامه تیموری
	گلستان سعدي
	بوستان سعدي
	دیوان حافظ



تصویر ۷. رسم در خواب، موزه بریتانیا، مأخذ: (کن بای)، (۱۳۷۸)

در اژدها، کلین و سیمرغ دیده شد. کلین جانوری تخیلی است که در دوره مغولان از چین به ایران وارد شد و در دوره صفوی نیز مورد توجه قرار گرفت. (تصویر ۶) در برخی از موارد موجودات افسانه‌ای دیگری نیز تصویر شده‌اند که نام به خصوصی ندارند.

از ویژگی‌های سبکی نقش اندامی جانوران تخیلی می‌توان به حالت‌های تهاجمی، القای حرکت، کشیدگی در اندام جانوران و گرفت و گیر میان اژدها و سیمرغ در مقیاسی بزرگ، تأکید بر جزئیات و پردازش اندام با ترسیم فلس‌ها، موها، پرها و پوست جانوران و ترسیم شراره‌هایی بردوش و زانوان جانوران به منظور دادن جلوه‌ای خیالی یا افسانه‌ای به آن‌ها اشاره کرد. (جدول ۴)

هنرمند برای ایجاد ویژگی ماوراءالطبیعه به جانوران از قراردادهای متداول تصویرسازی عصر خود (در این مورد با تأثیرات پذیرفته شده از هنر چین) بهره جسته و با ایجاد تغییراتی که اغلب در دم، شانه‌ها و زانوان جانور با افزودن شراره‌های آتشین ایجاد می‌شده، همچنین ایجاد چین و چروک‌های نامعمول و جزئیات بیشتر در پوست جانور، به القای حس افسانه‌ای و تخیلی در نقش نائل شده است.

جدول ۶. نقوش انسانی، مأخذ: همان

نقوش انسانی	نسخه
	خمسه جامی
	روضه الانوار ۱

#### نقوش انسانی

در ۲۰ درصد آثار تشعیر موردمطالعه، از نقشمايه‌های انسانی استفاده شده که سهم مردان دو برابر زنان است. سهم اندک نقشمايه انسانی در این دوره، تمایل ضمئی به رویکرد تزیینی تشعیر را نشان می‌دهد (جدول ۶) به صورت معمول در مضامین تشعیر دو نگاه تزیین گرایی و روایت گرایی مدنظر است. اگر از حواشی اثر به عنوان فضای بالقوه‌ای برای روایتی در راستای روایت متن اصلی یا روایتی افزون بر آن سود جوییم، به سوی روایتگری تشعیر تمایل شده‌ایم.

در دو نسخه از نسخ بررسی شده در این مکتب مضمون روایتگری غالب است و تشعیر در عدم حضور نگاره یا متن اصلی نیز به عنوان یک نگاره مستقل نقش خود را ایفا کرده است.

در دیوان خواجهی کرمانی تصویر کردن زندگی روزمره و افراد عادی -که از مواری هنری بهزاد در نگارگری است و در آثار تشعیر کم‌سابقه است- نمود یافته است. در تشعیری از این دوره، چوپانی بر روی تکه سنگی نشسته و در حال نواختن نی‌لبک برای گله خود تصویر شده (تصویر ۸) و نگارگر با پراکنش مناسب نقش جانوری در فضای قسمت پایین حاشیه، چشم مخاطب را با شیب ملایمی از گوشه سمت چپ پایین تصویر به میانه ضلع سمت راست حاشیه و جوی آب هدایت کرده است. عناصر اصلی ترکیب‌بندی به نقش جانوری محدود نشده و هنرمند از نقش‌های گیاهی و منظره نیز به عنوان عناصر محوری در ترکیب‌بندی بهره جسته که به افزایش کارکرد روایی این تشعیر منجر شده است. شیوه اجرای نقش بر خطوط تأکید دارد.

این خصایص با آنچه اکمن در مورد ویژگی سبک‌شناسی ابراز داشته، قابل درکتر می‌شود. وی معتقد است هنرمند نمی‌تواند خارج از فضای حاکم بر زمانه خود به تغییر دست بزند، چون اگر این کار را بکند، به سبب درک قالب زمانی موربدیخت، اثرش غیرقابل درک می‌شد.(Ackerman, ۱۹۶۲: ۲۲۸) بر این اساس حتی در ایجاد نقش‌های نامتعارف، هنرمند این سبک از باورهای زمانه خود را انتخاب می‌کند.

#### نقوش منظره

از نقوش منظره -که مطابق با تعریف ارائه شده در مبانی نظری پژوهش، به عناصر طبیعی چون ابر، سنگ، تپه، کوه، صخره و غیره اطلاق می‌شود- در برخی منابع با عنوان «تشعیر آسمان، ابرها، ستیع کوهها و صخرهها» (کارگر و ساریخانی، ۱۳۹۰: ۱۰۱) یادشده است.

استفاده از نقشمايه‌های منظره در تشعیر مناظر طبیعی و شکارگاهی، علاوه بر ضرورت مضمونی، اغلب در جهت تناسب و پویایی بیشتر عناصر طراحی و استوار سازی ترکیب‌بندی به کار گرفته می‌شود. حرکت مارپیچی جوی آب چشم مخاطب را در میانه تصویر به حرکت و امیدارد. تشعیرهای دارای جوی آب عمدهاً فضای آرامتری را نسبت به مناظر گرفتوگیری و شکارگاهی به تصویر می‌کشند. اشرفی در توصیف چشمته تصویر شده در مینیاتور «رستم در خواب» اثر سلطان محمد (تصویر ۷) آن را از عوامل آرام‌کننده صحنه معرفی کرده است.(اشرفی، ۱۳۸۸: ۴) منظره‌پردازی اگرچه فضای محدودی را در تشعیر این دوره به خود اختصاص داده، اما حضور آن‌ها تقریباً در تمامی آثار حفظ شده و بیشترین حضور نقش منظره به سنگ و ابر اختصاص یافته است.

سنگ‌ها کوچک، به شکل مدور و بیضی، ساده و با لبه‌های نرم تصویر شده‌اند و ابرها در این آثار اغلب دارای هسته مرکزی حلقونی شکلی هستند که شراره‌های کوچکی در اطراف آن قرارگرفته و آن را گسترش داده است. با این حال هسته مرکزی قابل تشخیص و اغلب بزرگ‌تر ترسیم شده و از این‌گونه نقش‌پردازی ابرها در بسیاری از نگاره‌های مکتب تبریز دوم استفاده شده است.

در ۳۰ درصد نمونه‌های آماری بررسی شده هنرمند با افزودن جوی آب به منظره، فضای طبیعی‌تری به تصویر داده و نکته شایسته توجه اینکه در این تصاویر از نقشمايه‌های تخیلی استفاده نشده است. حجم صخره‌ها نیز در آثار بررسی شده در تشعیر این مکتب بسیار محدود بود.(جدول ۵) سنجش موقعیت منظره‌پردازی در تشعیرهای انتخابی و بررسی شده نشان داد که در صد درصد آثار نقش‌مايه سنگ، در ۸۰ درصد ابر، در ۳۰ درصد جوی آب و در ده درصد صخره تصویر شده است.

**جدول ۷. رنگ و تکنیک، مأخذ: همان**

رنگ و تکنیک					نسخه
تکنیک			رنگ		
پرداز	ته رنگ	تأکید خطی	الوان	مطلا	
		*		*	دیوان خطایی
		*		*	خمسه جامی
		*		*	روضه الانوار ۱
		*		*	روضه الانوار ۲
*	*	*		*	خمسه تهماسی ۱
*	*	*		*	خمسه تهماسی ۲
	*	*		*	ظفرنامه تیموری
	*	*		*	گلستان سعدی
	*	*		*	بوستان سعدی
*	*	*	*	*	دیوان حافظ

کامل با نقوش دیگر قرار دارند و می‌توان آن‌ها را نگاره‌ای ترسیم شده در حاشیه تلقی کرد. استفاده از نقوش انسانی از آن جهت اهمیت بیشتری می‌باید که جنبه روایتگری را قوت می‌بخشد و تشعیر را از کارکرد صرفاً تزیینی جدا می‌سازد و به عبارت دیگر بر مضامون تشعیر اثرگذار است. (جدول ۸) نقش‌مایه‌های انسانی در این تشعیرها به لحاظ ویژگی‌های فرمی تفاوتی با سوژه‌های انسانی در نگارگری ندارند و تنها عامل تفکیک میان آن‌ها در رنگ و فن است.

**تحلیلی بر گونه شناسی سبک تشعیر مکتب تبریز دوم**  
در مطالعات سبک شناسانه، گاهی سبک شناسان، تنها به مطالعه سو مدارانه آثار انکامی کنند و گاه می‌کوشند پس از شناخت خصوصیات صوری سبک، آن‌ها را با سیاق تاریخی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی ادوار تاریخ مرتبط کنند.

بیشتر نظریه‌های مطرح شده درباره سبک، حول چگونگی ارتباط سبک با این زمینه‌ها شکل‌گرفته است. به همین علت سبک دوره در مطالعات نظری تاریخ هنر اهمیتی

**رنگ و فن**  
رنگ به دو بخش مطلا (استفاده از طلا) و الوان (استفاده از رنگ‌های دیگر) تقسیم و فن اجرایی در این تشعیرها با توجه به موارد مشاهده شده به صورت مثبت، منفی، تأکید خطی، ته رنگ و پرداز تفکیک شده است. همه نمونه‌های مطالعه شده دارای تشعیر طلاکاری شده و در ۱۰ درصد از آن‌ها فن الوان استفاده شده است. همچنین سهم تأکید خطی در داده‌های بررسی شده، ۱۰۰ درصد، ته رنگ ۶۰ درصد و پرداز ۳۰ درصد است. (جدول ۷)

**نقش‌مایه و مضامون**

در بررسی مضامون در تشعیرهای مکتب تبریز دوم از دوره صفوی مشخص شد که در عده‌آثار غلبه سویه تزیینی بیشتر است که در دیگر مکاتب نگارگری این دوره (قزوین و اصفهان) نیز مورد توجه قرار گرفته است. گرچه در نسخه‌های روضه الانوار و خمسه جامی از مکتب تبریز جنبه روایتگری تشعیر حائز اهمیت است. نقوش انسانی موجود در این مکتب به گونه‌ای ترسیم شده‌اند که در تعامل

جدول ۸. نقش‌مایه و مضمون، مأخذ: همان

نقش‌مایه و مضمون							نسخه
مضمون		نقش‌مایه در آثار منتخب سبک تشعیر مکتب تبریز دوم					
روایی	تزمینی	منظمه	خیالی	انسانی	گیاهی	جانوری	
	x	x	x		x	x	دیوان خطای
x	x	x	x	x	x	x	خمسه جامی
x	x	x		x	x	x	روضه الانوار ۱
					x	x	روضه الانوار ۲
	x	x	x		x	x	خمسه تهماسی ۱
	x	x	x		x	x	خمسه تهماسی ۲
	x	x			x	x	ظفرنامه تیموری
	x	x	x		x	x	گلستان سعدی
	x	x			x	x	بوستان سعدی
	x	x			x	x	دیوان حافظ

در سبک‌شناسی مورد توجه است مطابقت دارد، چراکه در سبک‌شناسی هنر، صفات مشترک و تکرار شده در آثار یک هنرمند، سبک هنری وی تلقی می‌شود؛ و اگر سبک هنری گروهی از هنرمندان، مشترک باشد، سبک دوره‌ای یا منطقه‌ای ایجاد می‌شود. (صحرآگرد و شیرازی، ۱۳۹۳: ۹۶) همچنین نقوش گیاهی به شکلی ترسیم شده‌اند تا علاوه بر پر کردن فضای منفی، با نقوش جانوری و تخیلی متناسب و مکمل باشند. در این دوره همچنین به تناسب اصلاح و نقوش انتخابی اهمیت داده شده است. کم عرض ترین ضلع تشعیر اغلب جایگاه درختان و شاخه‌های بسیار باریک و بلندی مانند درخت سرو است که به خوبی با این فضا هماهنگ شده است.

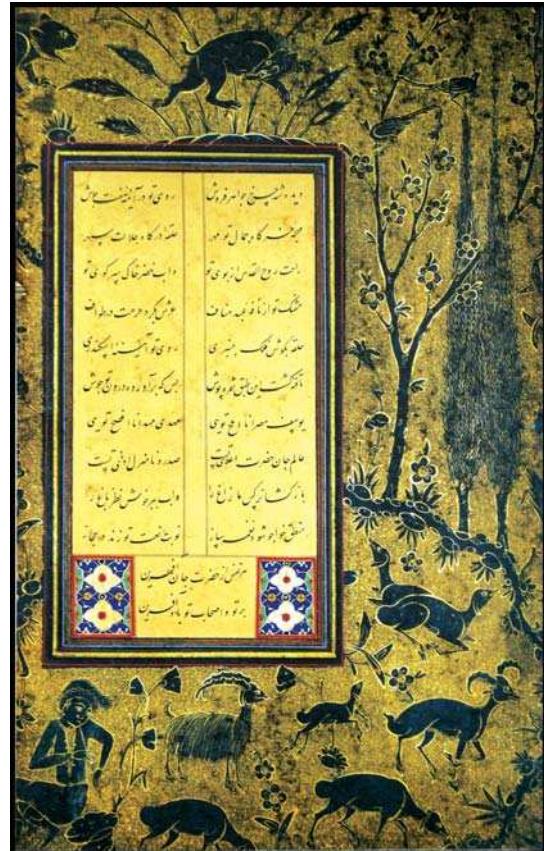
تلash نگارندگان در این پژوهش این بود که تشعیر را به صورت مجزا و فارغ از نگاره‌های اصلی موربد بررسی قرار دهند. چراکه بسیاری از مناسبات و فنون مورداستفاده در نگارگری با یک فاصله زمانی به تشعیر راهیافته است. برای نمونه تداخل نقوش در یکدیگر در نگاره‌های دوره تیموری و حتی پیش از آن نیز به چشم می‌خورد. این در

ویژه دارد. در مطالعات تاریخ هنر همواره اثر هنری به مثابه معلوم عواملی بیرونی نگریسته شده است؛ بنابراین سبک که نهفته در عناصر درونی اثر هنری است، نیز معلوم عواملی است که سبک در اثر این عوامل پدید می‌آید، اوج می‌گیرد و از هم می‌پاشد. (صحرآگرد و شیرازی، ۱۳۹۳: ۹۶) بر این اساس می‌طلب در ارتباط با عوامل ایجاد سبک تشعیر مکتب نگارگری تبریز دوم، تحلیلی صورت بگیرد.

در خصوص ترکیب‌بندی آثار بررسی شده به نظر می‌رسد هنرمندان در تشعیرهای این دوره از قوانین ثابتی پیروی کرده‌اند. به این شکل که هنرمند نگارگر در ابتدا در فضای حاشیه اختصاص داده شده به تشعیر، در هر یک از اصلاح یک یا دو نقطه (با توجه به مقیاس نقوش) به عنوان نقاط اصلی با فواصل منظم در نظر گرفته و با توزیع مناسب نقوش جانوری و تخیلی (و به صورت محدود، انسان) در این نقاط طرح اصلی تشعیر را پایه‌ریزی کرده، سپس نقوش گیاهی و منظره را که به لحاظ فرمی انعطاف پیشتری دارند، در فضای منفی میان نقوش جانوری و تخیلی پراکنده ساخته است. این اشتراک اجرایی با آنچه

نقوش تخیلی در آرایه تشعیر و به عنوان عنصری زیستی دارد و شاید میین این گفته ارنست کونل درباره تمایل به استفاده از نقوش تخیلی در هنر ایران پس از مغول باشد که «به طور کلی همه انواع تصاویر عنقا، اژدها، سنجاب، شیر یا گوزن و از این قبیل که معمولاً از نقوش چینی گرفته شده بود، بیشتر مورد علاقه و توجه قرار می‌گرفت و هنرمندان می‌دانستند که چگونه با آرایش این‌گونه تصاویر، بر گنجینه طرح‌های تزیینی خود بیافزایند. مهم این بود که پس از درآمیختن این طرح‌ها و نقوش جدید با گنجینه طرح‌های ایرانی، در قرن دهم هجری که ایران دوره جدیدی از هنر را آغاز می‌کرد، دیگر این نقوش و تصاویر در چشم آنها بیگانه نبود. به این ترتیب بود که مثلاً از جنگ اژدها و عنقا، صدها نوع مختلف به وجود آمد، بی‌آنکه اصولاً مفهوم سمبولیک آن رعایت شده باشد. آنچه در اینجا بیشتر مطرح بود، لذت بردن از قرار دادن مجسمه‌ها یا طرح‌های برجسته و تزیینی حیوانات در مقابل یکدیگر بود.» (کونل، ۱۳۶۸: ۱۱۹)

بدین ترتیب هنرمند در دوره نخست حضور صفویان از ویژگی ماوراء الطبیعه نقوش تخیلی سود جسته و از آن‌ها به عنوان عنصری هیجان‌انگیز جهت افزایش پویایی تشعیر بهره برده است. تواتر و نوع نقوش تخیلی در شیوه‌های متنوع تشعیر دوره صفوی، تفاوت قابل توجهی با یکدیگر ندارند. بلکه تمایز نقوش تخیلی سبک تشعیر تبریز دوم با سایر سبک‌ها در تشعیرهای مکاتب نگارگری صفوی، بیشتر در فنون اجرایی آن‌هاست. این ویژگی با آنچه جانسون گومبریش درباره الزامات سبک‌شناسی در یک دوره معروفی کرد، قابل قیاس است. وی دو ویژگی را از ارکان مهم تغییرات سبکی در یک دوره می‌شمارد؛ نخست فنون و تکنیک‌های ابداعی که حاصل فناوری‌های جدید است و در هر دوره می‌تواند به ابتكارات در حوزه هنر بیانجامد؛ و دیگری رقابت که مسلمان هنرمندی در هر دوره تلاش داشته با خلاصت و نوآوری از رقیب خود پیشی بگیرد. (Gombrich, 1968: 131-132) بنابراین بهره‌گیری بیشتر از تنوع فنون اجرایی در سبک تشعیر تبریز دوم، علاوه بر کسب تجارت جدید، تنوع و تفاوت نقوش فردی را به همراه داشته است. مشابه نقوش جانوری، هنرمند در ترسیم نقوش تخیلی نیز به تدریج از تأکید خطی در مکتب تبریز دوم، به استفاده از ته رنگ در مکتب قزوین و اجرای پرداز در مکتب اصفهان گرایش پیداکرده است.



تصویر ۸ روشهای انسان، محفوظ در کتابخانه کاخ گلستان، مؤخذ شاهکارهای نگارگری ایران، ۱۳۸۴

حالی است که در نقوش تشعیر مکتب تبریز دوم کمتر شاهد تداخل نقوش هستیم و غالباً موتیف‌ها به شکلی جدول گونه کنار یکدیگر چیده شده‌اند و به تدریج تا انتهای دوره صفوی این تداخل نقوش، به‌ویژه در نقش‌مایه‌های گیاهی افزایش یافته است. در مورد فن پرداز نیز همین روند دیده می‌شود؛ اگرچه در آثار نگارگری مکتب هرات شاهد استفاده از فن پرداز هستیم، اما در خصوص تشعیر تا پیش از نیمه دوم سده دهم هجری به ندرت از این شیوه استفاده شده است.

به طور کلی تحلیل داده‌های سبک تشعیر تبریز دوم، نشان از تمایل هنرمندان دوره صفوی به استفاده از

## نتیجه

کنکاش در آفرینش‌های هنری گذشته، علاوه بر معرفی و پاسداشت آن‌ها، میین اندیشه‌ها، سلایق و علایق پیشینیان و چراغی فراروی تحولات آینده است. با این هدف این پژوهش به دنبال پاسخ به این پرسش بود که تشعیر در مکتب تبریز دوم از نظر گونه شناسی سبکی، چه ویژگی‌هایی در نقش اندازی، فن تزیین و مفهوم داشته و گونه‌های مترب تابع این سبک، چه

بوده است؟ پس از گزینش نمونه‌های ارزشمند نسخه‌های مصور باقی‌مانده از این دوره و پرسه در تشعیرهای آن‌ها، این نتیجه حاصل شد که در تشعیرهای این دوره تواتر حضور نقش‌مایه‌های جانوری، گیاهی و منظره از نقوش تخیلی و انسان بیشتر است و سهم عمدۀ و محوری در تنوع تشعیرهای این دوره دارد. بیشترین نقش‌های گیاهی استفاده شده در تشعیرهای این سبک به ترتیب گل پنج‌پر، برگ لوتوس، گل شاه‌عباسی، درختان با برگ‌های ساده کشیده و سوزنی و شیوه اجرای آن‌ها اغلب آزاد و بداهه‌پردازانه بوده است. موجودات خیالی در تشعیرهای این دوره فراوان نیست و به اژدها، کلین و سیمرغ محدود شده است. هنرمند برای افسانه‌ای جلوه دادن جانوران اغلب در دُم، شانه‌ها و زانوان‌شان شراره‌های آتشین و چین‌وچروک‌های نامعمول ایجاد کرده است. کم‌توجهی به نقش انسان در تشعیر این دوره، تمایل ضمیمی هنرمند را به رویکرد تزیینی نشان می‌دهد. مضامون روان‌گری در تشعیرهای این دوره محدود و منظره‌پردازی به‌ویژه با ترسیم ابر و سنگ، همواره رعایت شده است. طلاکاری در تمامی و رنگ‌های دیگر در محدودی از آثار تشعیر این دوره اجرا شده و تأکید خطی غلبه دارد. در نگرش ضمیمی سبک تشعیرهای مکتب تبریز دوم غلبه سویه تزیینی بیشتر است و به نظر می‌رسد تشعیرهای این دوره از قوانین ثابتی پیروی کرده‌اند. بر اساس این رویکرد، نگارگر ابتدا در هر یک از اصلاح فضای تشعیر، یک یا دو نقطه به عنوان نقاط اصلی با فواصل منظم در نظر گرفته و با توزیع متناسب نقوش جانوری و تخیلی و به‌ندرت انسان، طرح اصلی را پایه‌ریزی کرده، سپس نقوش گیاهی و منظره را که انعطاف فرمی بیشتری دارند، در فضای خالی میان نقوش جانوری و تخیلی و انسانی پراکنده ساخته است. نقوش گیاهی در سبک تشعیرسازی این دوره، به تناسب، حرکت و تکمیل نقش کمک شایانی کرده است.

## منابع و مأخذ

- آژند، یعقوب، (۱۳۹۴)، مکتب نگارگری تبریز و «قزوین-مشهد»، تهران: فرهنگستان هنر.
- اشرفی، م.م، (۱۳۸۸)، از بهزاد ترا رضا عباسی، تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری (متن).
- امین الرعایا کارلادانی، زهرا، (۱۳۸۹)، پایان نامه کارشناسی ارشد با عنوان «کاربرد طراحی تشعیر در هنرهای صناعی»، دانشگاه الزهرا، استاد راهنمای دکتر محمدعلی رجبی.
- انصاری، مجتبی و صالح، الهام، (تابستان ۱۳۹۱)، بررسی تطبیقی نگارگری مکتب دوم تبریز و باع ایرانی در دوره تیموری و صفوی، فصلنامه نگره، شماره ۲۲، ص ۵-۲۲.
- ایران‌زاده، نعمت‌الله، (تابستان ۱۳۹۰)، نظریه سبک در ایران (روش‌های سبک‌شناسی)، فصلنامه تخصصی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال چهارم، شماره ۲، شماره پیاپی ۱۲.
- بینیون، لورنس، ویلکینسون، ج.و.س و گری، بازیل، (۱۳۶۷)، سیر تاریخی نقاشی ایرانی، ترجمه محمد ایرانمنش، تهران: امیرکبیر.
- پورجعفر، محمدرضا، (پاییز ۱۳۸۷)، بررسی تطبیقی نگارگری مکتب تبریز و مکتب گورکانی هند(قرن دهم هجری)، هنرهای زیبا، شماره ۳۵.
- جباری، علیرضا، (۱۳۸۸)، پایان نامه کارشناسی ارشد با عنوان «بررسی عامل حرکت در آثار نگارگری سلطان محمد»، دانشگاه شاهد، دانشکده هنر، استاد راهنما مرتضی افشاری.
- جوادی، فاطمه، (۱۳۸۹)، پایان نامه کارشناسی ارشد با عنوان «هنرهای طلایی (با تکیه بر تذهیب و تشعیر) در صفحه آرایی دوره تیموری و صفوی»، دانشگاه هنر اصفهان، استاد راهنما ابوالفضل ذابح.
- جودکی، مژگان، (۱۳۹۱)، پایان نامه کارشناسی ارشد با عنوان «کتاب آرایی در دوره صفوی»، دانشگاه

الزهرا(س)، دانشکده الهیات، استاد راهنمای دکتر احمد رضا خضری.

حقیقت‌جو، لیلا، (بهار ۱۳۹۴)، مطالعه تطبیقی دو برگ از مرقع گلشن در کاخ گلستان تهران و کتابخانه چشتربیتی دوبلین، نگره، شماره ۳۳.

سودآور، ابوالعلا، (۱۳۸۰)، هنر دربارهای ایران، ترجمه ناهید محمد شمیرانی، تهران: کارنگ.

صحراگرد، مهدی و شیرازی، علی اصغر، (پاییز ۱۳۹۳)، تاریخ سبک‌شناسی در تاریخ نگاری هنر مغرب زمین، کیمیای هنر، شماره ۱۲، ص ۸۷-۹۸.

کارگر، محمدرضا و ساریخانی، مجید، (۱۳۹۰)، کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی ایران، تهران: سمت.

کن‌بای، شیلا، (۱۳۷۸)، نقاشی ایرانی، ترجمه مهدی حسینی، چاپ اول، تهران: دانشگاه هنر.

کونل، ارنست، (۱۳۶۸)، هنر اسلامی، ترجمه هوشنگ طاهری. تهران: نوس.

مایل هروی، نجیب، (۱۳۷۲)، کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.

مجرد تاکستانی، اردشیر، (۱۳۷۰)، تشعیر، تهران: شاهد.

مجرد تاکستانی، اردشیر، (۱۳۹۲)، شیوه تشعیر(طراحی حیوانات) در هنرهای کتاب‌آرایی ایران، تهران: یساولی.

منشی قمی، قاضی میر احمد بن شرف الدین بن حسین، (۱۳۵۲)، گلستان هنر، تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

نصری، امیر، (۱۳۹۱)، خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی، فصلنامه کیمیای هنر، سال اول، شماره ۶، ص ۸-۲۰.

نوروزی، فائزه، عربزاده، جمال و اسکندری، ایرج، (پاییز ۱۳۹۷)، خوانش صورتگرایانه عناصر نستعلیق و تشعیر در کتاب‌آرایی دوران تیموری تا قاجار، نگره، شماره ۴۷، ص ۴۷-۶۲.

همان‌ها (پاییز و زمستان ۱۳۹۷)، گونه‌شناسی تطبیقی تشعیر نگاره‌های خمسه نظامی تهماسبی، هنرهای صناعی اسلامی، شماره ۳، ص ۷۱-۸۴.

هراتی، محمد مهدی، (۱۳۸۲)، تشعیر، دانشنامه جهان اسلام، جلد هفتم، زیر نظر غلامعلی حداد عادل، تهران: بنیاد دایرۀ المعارف اسلامی.

همایون‌فرخ، رکن‌الدین، (خرداد و تیر ۱۳۵۳)، سیری در نگارگری ایران، تأثیر نقاشی ایران بر نقاشی چین، فرهنگ و مردم: شماره ۱۴۰-۱۴۱، ص ۱۹-۲۷.

موزه هنرهای معاصر تهران، (۱۳۸۴)، شاهکارهای نگارگری ایران، تهران: مؤسسه توسعه هنرهای تجسمی.

URL1: [www.si.edu](http://www.si.edu)..... واشنگتن.....

URL2: [www.bl.uk](http://www.bl.uk)..... براتیتانیا.....

URL3: [www.fitzmuseum.cam](http://www.fitzmuseum.cam).... کمبریج

URL4: [www.staatsbibliothek-berlin.de](http://www.staatsbibliothek-berlin.de) ..... دولتی برلین

Soudavar, Abolala, (2001), Art of The Persian Courts, Translated by Nahid Mohammad Shemirani, Tehran: Karang.

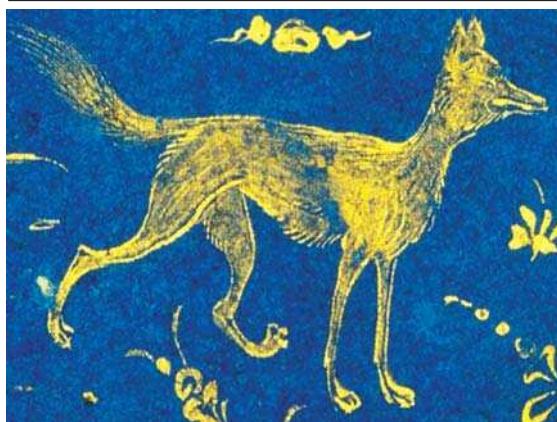
Tehran Museum of Contemporary Art, (2005), Masterpieces of Persian Painting, Tehran: Institute for Promotion of Contemporary Visual Art.

## Stylistics of “Tasheir” in Tabriz II school\*

Abdolkarim Attarzadeh, Associate Professor, Department of Islamic Art, Faculty of Arts, Soore University, Tehran, Iran.

Sara Rahbar (Corresponding Author), MA in Islamic Art, Faculty of Arts, Soore University, Tehran, Iran.

Received: 2021/05/18 Accepted: 2021/09/18



Zafarnameh Teymouri.



Rozat al-Anwar.



Zafarnameh Teymouri.

Definition of «Tasheir» is rarely mentioned in ancient sources. The book «GolestanHonar» states that when the pen is taken up by the secretary for Tasheir, hair rises on the lion's body. This verse refers to two important features of Tasheir, namely the elegance of the pattern, the thinness of the hair, and the use of animal motifs. In new sources, regarding the sense of Tasheir, we read that the word Tasheir literally means hair, and in religious terms, a kind of gilding, such as Khatai and images of very small animals and birds, which are usually painted with gold and sometimes with other colors. In addition to animal and gold motifs that differentiate Tasheir from the perspective of motif and technique, the theme can also be examined in its formation, as a single vineyard. Tasheir has intricate and thin motifs and includes Arabesque, Khatai, catch and hunting lines. The samples used in this research are seven versions of Tabriz school named Divan Khataei, Khamseh Jami, Al-Anwar KhajaviKermani shrine, KhamsehTahmasebi, ZafarnamehTeymouri, Golestan and Bustanof Saadi which are purposefully selected and the best margins of Tasheir are studied in each version. The variables, one to two samples, are examined in a total of nine samples. Style is a literary word and it is synonymous with expressions such as: melting, molding, melting gold and silver, special ways of speaking, prose, style, method, style, way, way and suchlike. In the definition of style, it is considered as a way of dealing with problems and the result of perception of problems that in addition to the emergence of emotions and feelings can bring intellectual, scholastic, philosophical, emotional and even humorous attitudes. The term was first used to describe the methods of speaking in literature and then in the realm of art. In art, style can generally be thought of as distinct patterns or attributes of something or a set of objects. These specific patterns or attributes are called stylistic characteristics or attributes. Now, if these attributes are in a work of art, it can be the style of that work, if it is in the works of an artist, it can be the style of that artist, and if it is in the works of a region or a period, it can be the style of that region or period. Some consider the origin of poetry to be Chinese, which has found its way into Iranian art with the introduction of colored decorative papers. Since the Iranian book layout has always benefited from the text and margins, examining the margins of the drawings, especially the Tasheir, provides more information. Tasheir played

\*This article is taken from the second author's dissertation entitled «Comparative Study of “Tasheir” in Safavid Schools», conducted under the guidance of the first author and defended at Soore University in 1396.



an important role in decorating the margins of texts and paintings from the ninth century AH onwards and reached its peak of beauty in the Safavid period with the birth of the schools of Tabriz II, Qazvin and Isfahan, and this has doubled the need to address it. This study aimed to answer this question with the aim of mastering the stylistics of Tasheir in the early Safavid period. What are the characteristics of mourning in the second school of Tabriz in terms of engraving, decoration technique and concept, and what were the types of Stylistics of Tasheir in this school? About characters of Stylistics of Tasheir in Tabriz school II, these issues are considerable: the research is of a fundamental type and with a descriptive-analytical **method** based on the historical approach and observation of selected samples and collection of library information. The **result** is that in the Tasheir of Tabriz school II, the theme is often decorative and less narrative. The presence of animal, plant and landscape motifs are more frequent than imaginary and human motifs, and the limited imaginary creatures have been depicted with fiery flares and unusual wrinkles on the tail, shoulders and knees. Also, the lack of attention to the role of man and narration in the Tasheir of this period shows the artist's implicit desire for a decorative approach. Gilding in all and other colors have been performed in a limited number of works of Tasheir of this period and the linear emphasis prevails and the artist seems to have followed fixed rules. Among the characteristics of imaginary animals, aggressive postures, movement, stretching in the limbs of animals and entanglement between dragons and Simurghs on a large scale, emphasis on details and processing of limbs by drawing the scales, hair, feathers and skin of animals, based on the usual painting routine, drawing flares on the shoulders and knees of animals in order to give them imaginary or mythical effects can be mentioned.

**Keywords:** Tasheir, Book Decoration, Second School of Tabriz, Safavid Painting, Tasheir Stylistics

### References:

- Ackerman, James S, (Spring 1962), A Theory of Style, *Aesthetics and Art Criticism*, No 20(3), p 227-237.
- Azhand, Yaghoob, (2005), Tabriz and Qazvin-Mashhad Painting, Tehran: Art Academy Press.
- Ashrafi, M.M, (2009), From Bihzad to Reza Abbasi, Tehran: Institute of Authoring, Translation and Publishing of Art Works(Matn).
- Amin-AlroayaKarladan, Zahra, (2011), Application Design in Art Synthetic Tashyr [Master's Thesis, Alzahra University], Supervised by Mohammad Ali Rajabi.
- Ansari, Mojtaba&Saleh, Elham, (2012), Comparative Studies on Miniatures of Tabriz School and Iranian Gardens Architecture in Timurid and Safavid Epochs, *Negareh*, No 7(22), p 5-23.
- Binyon, Laurence, Wilkinson, J.v.s& Gray, Basil, (1971), Persian Miniature Painting, Translated by Mohammad Iranmanesh, Tehran: Amir Kabir.
- Blair, Sheila, (2000), Color and gold: the decorated papers used in manuscripts in later times, *Muqarnas*, No 17, p 24-36.
- Canby, Sheila. R, (1999), Persian Painting, Translated by Mehdi Hoseini, Tehran: Art University Press.
- Gombrich, Ernst, (1968), Style, *The Art of Art History: A Critical Anthology*, edited by Donald Preziosi, Oxford University Press, p 129-140.
- Haghigatjoo, Leila, (2015), Comparative Study of Two Pages of the Golshan Album in the Golestan Palace in Tehran and the Chester Beatty Library in Dublin, *Negareh*, No 10(33), p 35-45.



- Harati, Mohamad.Mehdi, (2003), *تسبیح*, Encyclopedia of the World of Islam, Supervised by QolamAli Haddad Adel, Vol 7. Tehran: Islamic Encyclopedia Foundation.
- HomayounFarrokh. Roknoddin, (1974), Seyridarnegargarie Iran, tasirenaqashie Iran bar naqashie Chin, Farhang-O-Mardom, No 140-141, p 19-27.
- Iranzadeh, Nematollah, (2011), Theory of Style in Iran (Stylistics Methods), Stylistic of Persian Poem and Prose(Bahar-E-Adab), No 4(2(12)), p 1-20.
- Jabbari, Alireza, (2010), Study of Motion in the Sultan Mohammad's paintings [Master's Thesis, Shahed University], Faculty of Art, Supervised by MortezaAfshari.
- Javadi, Fatemeh, (2010), Golden Arts in Layout in Safavid and Timurid Period [Master's Thesis, Art University of Isfahan], Islamic Art Department, Supervised by AbolfazlZabeh.
- Joudaki, Mojgan, (2012), The Illumination of Safavid's Period [Master's Thesis, Alzahra University], Faculty of Theology, Supervised by Zahra Rabani and AhmadrezaKhezri.
- Kargar, MohamadReza&Sarikhani, Majid, (2011), The Illumination in Islamic Civilization of Iran, Tehran: Samt.
- Kuhnel,Ernst,(1989), IslamicArtandArchitecture, TranslatedbyHoushangTaheri, Tehran: Toos.
- MayelHeravi, Najib, (1993), Katabaraeidartamaddoneeslami, Islamic Research Foundation, Mashhad: Astan Quds Razavi.
- MojarradTakestani, Ardesir, (1991), Tashir, Tehran: Shahed.
- MojarradTakestani, Ardesir, (2013), Shiveyetashir(Tarrahyeheivanat)darhonarketabaraeie Iran, Tehran: Yasavoli.
- MonshiQomi, Ahmad, (1973), Golestan-e Honar, Edited by Ahmad Soheilykhansari, Tehran: Iran Culture Foundation.
- Nasri, Amir, (2014), Reading Image with Erwin Panofsky, Kimiya-ye-Honar, No 1(6), p 8-20.
- Noroozi, Faezeh, Arabzadeh, Jamal, &Eskandari, Iraj, (2018), The Formalistic Reading of Nasta'līq and Tash'ir Elements in Book Illustration of Timurid to Qajar Periods, Negareh, No 13(47), p 47-62.
- (2019), Tashir in the Illuminations of KhamsahNizamiTahmaspi (OR 2265): A Comparative Typology, Bi-Annual of Islamic Crafts, No 3(1), p 71-84.
- Pourjafar, Mohammadreza, &Farrokhfar, Farzaneh, (2008), The Comparative Study Between Two Tabriz and Mughal School Paintings in 16 Century, Honar-Ha-Ye-Ziba, No 35, p 115-124.
- Sahragard, Mehdi &Shirazi, Aliasqar, (Autumn2014), History of Stylistic Studies in the Historiography of Art in the West, Kimiya-Ye-Honar, No 3(12), p 87-98.
- Soudavar, Abolala, (2001), Art of The Persian Courts, Translated by Nahid Mohammad Shemirani, Tehran: Karang.
- Tehran Museum of Contemporary Art, (2005), Masterpieces of Persian Painting, Tehran: Institute for Promotion of Contemporary Visual Art.