Research article

Recreation of Motifs and Modes of Expression in the Art of Tash'ir during the Timurid and Safavid Periods with a Visual Approach

Hassan Hashemi Zarj Abad[1], Hangameh Shaghali Dastgerdi[2], Mohammad Azamzadeh[3], Homayoun Haj Mohammad Hosseini[4]

1- Associate Professor, Department of Archaeology, Faculty of Art and Architecture, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran.(Corresponding Author)

2- M.A. in Handicrafts, Faculty of Art and Architecture, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran.

3- Assistant Professor, Department of Handicrafts and Art Research, Faculty of Art and Architecture, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran.

4- Assistant Professor, Department of Handicrafts and Art Research, Faculty of Art and Architecture, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran.

https://doi.org/10.22077/nia.2026.10463.2012

Received: 25 Nov 2025, **Revised:** 26 Aug 2026, **Accepted:** 27 Apr 2026

Abstract

Over time, the art of tashʿir has evolved in parallel with the development of Iranian miniature painting and has attained a distinctive artistic value. In tashʿir, the margins surrounding the pictorial frame are adorned with various vegetal motifs and animal figures, which are often rendered and reinterpreted in accordance with the thematic context of the work. In the present study, nine examples of tashʿir artworks from the Timurid and Safavid periods are examined, focusing on the visual processing methods employed by the artists. The aim is to identify the approaches used in the reinterpretation of motifs and the ways in which expressive meaning and visual messaging are conveyed. The main questions address how the process of motif reinterpretation was visually approached in these works, and how the expressive and communicative qualities of the images were formulated.

This research is conducted through a descriptive-analytical method, with data collected through documentary and library-based sources. The findings indicate that tashʿir artists employed five distinct approaches in designing and reinterpreting motifs: realistic, abstract, symbolic, idealistic, and emotive. The evolution from the Timurid to the Safavid period demonstrates increasing complexity in visual composition and multi-layered semantic narration. The realistic approach appears less frequently in both periods, whereas the use of the other four interpretive and message-oriented approaches becomes more prominent.

Key words: Tashʿir, Motifs, Expressiveness, Reinterpretation, Visual Messaging.

1- Email: h.hashemi@umz.ac.ir

2- Email: Hengameh.Shahgholi@gmail.com

3- Email: m.azamzadeh@umz.ac.ir

4- Email: h.hosseini@ umz.ac.ir

Copyright © 2026 by the Authors
Published by University of Birjand. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

نگارینه هنر اسلامی (دوفصلنامه)
جلد سیزدهم، شماره سی و یک، بهار و تابستان ۱۴۰۵
شماره صفحه: ۵۵-۳۹

مقاله پژوهشی

بازآفرینی نقوش و نوع بیانگری در هنر تشعیر دوره‌های تیموری و صفوی با رویکرد بصری

حسن هاشمی زرج‌آباد[۱]، هنگامه شاهقلی دستگردی[۲]، محمد اعظم‌زاده[۳]، همایون حاج‌محمدحسینی[۴]

۱- دانشیار گروه باستان شناسی، دانشگاه هنر و معماری، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران. (نویسنده مسئول)

۲- فارغ التحصیل کارشناسی ارشد صنایع دستی دانشکده هنر و معماری دانشگاه مازندران، مازندران، ایران.

۳- استادیار گروه صنایع دستی و پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری دانشگاه مازندران، مازندران، ایران.

۴- استادیار گروه صنایع دستی و پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری دانشگاه مازندران، مازندران، ایران.

https://doi.org/10.22077/nia.2026.10463.2012

دریافت: ۱۴۰۴/۰۹/۰۴، بازنگری: ۱۴۰۵/۰۶/۰۴، پذیرش: ۱۴۰۵/۰۲/۰۷

چکیده

طراحی تشعیر در گذر زمان در کنار نگارگری ایران تکامل یافته و از ارزش فراوانی برخوردار است. در تشعیر، حاشیهٔ اطراف قاب تصویر، با انواع تصاویر حیوانی و گیاهی ترسیم شده است. در این پژوهش با مطالعهٔ ۹ نمونه از تشعیر و گزینش نقوش خاص در دو دورهٔ تیموری و صفوی، به‌منظور بررسی کیفیت طراحی و شیوهٔ پردازش نقوش ازسوی هنرمندان خلاق و با هدف شناسایی روش‌های بازآفرینی نقوش و طریقهٔ بیانگری و پیام‌گذاری، این سؤال‌ها مطرح شده که با توجه به تصاویر مورد استفاده در آثار تشعیر دوره‌های تیموری و صفوی، روند بازآفرینی نقوش با رویکرد بصری چگونه بوده و کیفیت بیانی و نوع پیام‌گذاری آن‌ها چگونه تبیین شده است؟ تجزیه‌وتحلیل آثار با رویکرد بصری است. روش پژوهش، توصیفی- تحلیلی و گردآوری اطلاعات به‌صورت اسنادی و کتابخانه‌ای است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد تشعیرسازان با پنج روش واقع‌گرا، انتزاع، نمادین، آرمان‌گرا و هیجانی، نقوش و تصاویر خود را طراحی و بازآفرینی کرده و با انواع متنوعی به بیانگری و پیام‌گذاری پرداخته‌اند. این روند از دورهٔ تیموری تا صفوی رو به تکامل رفته و نقوش به همراه فضاسازی بصری با روایت چندوجهی معناسازی شده‌اند. روش واقع‌گرا و توجه به ظواهر طرح‌ها در نقوش تشعیر دو دورهٔ مورد مطالعه، کمتر مشاهده شده و استفاده از چهار روش بازآفرینی همراه با پیام‌گذاری رو به افزایش بوده است.

واژه‌های کلیدی: تشعیر، نقوش، بیانگری، بازآفرینی، پیام، رویکرد بصری.

1- Email: h.hashemi@umz.ac.ir

2- Email: Hengameh.Shahgholi@gmail.com

3- Email: m.azamzadeh@umz.ac.ir

4- Email: h.hosseini@ umz.ac.ir

* مقاله مذکور مستخرج از پایان نامه کارشناسی ارشد هنگامه شاهقلی دستگردی به راهنمایی دکتر محمد اعظم زاده می‌باشد.

Copyright © 2026 by the Authors
Published by University of Birjand. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

مقدمه

آرایش و تزئین کتاب در ایران سابقه‌ای کهن دارد و می‌توان ریشهٔ آن را در دورهٔ مانوی جست‌وجو کرد؛ اما در عصر سلجوقی با جدیّت بیشتری آغاز شد و به‌ویژه در زمان مغول شاهد تأسیس کارگاه‌های کتاب‌آرایی هستیم و انسجام بیشتر آن را در مکتب شیراز با حفظ ظرافت و تنوع می‌یابیم. در این میان، هنر تشعیر همگام با کتاب‌آرایی رشد فراوانی کرد و در دورهٔ تیموری و صفوی به‌تدریج شکوفا شد و در حاشیهٔ صفحات کتاب و گاه در تمام صفحه یک مرقع با تنوع عناصر و نقوش گیاهی و جانوری به اوج خود رسید. ضرورت پرداختن به کیفیت طراحی نقوش تشعیر و روش بازآفرینی آن‌ها همراه با کیفیت بیانی و پیام‌گذاری، نگارندگان این پژوهش را بر آن داشت تا برخی از روش‌های نهفته در طراحی نقوش تشعیر را مطالعه کنند؛ از این‌رو با رویکرد بصری به روش‌های بازآفرینی نقوش پرداخته شد و اینکه تشعیرسازان دو دورهٔ تیموری و صفوی چگونه توانستند با انتخاب شیوه‌های خلاق، زبان تصویر را با حفظ اصالت و محتوا گسترش دهند و مفاهیم درونی و ماهیت نقوش را بازآفرینی کنند و به شیوه‌های مختلف بیانگری و پیام‌گذاری دست یابند. به این منظور پژوهش پیش‌رو سعی کرده است به این پرسش‌ها پاسخ دهد: ۱. با توجه به نقوش مورد استفاده در آثار تشعیر دوره‌های تیموری و صفوی، روند بازآفرینی نقوش با رویکرد بصری چگونه است؟ ۲. براساس بازآفرینی نقوش، کیفیت و نوع بیانگری و پیام‌گذاری در آثار تشعیر دوره‌های تیموری و صفوی چگونه تبیین شده است؟ دربارهٔ فرضیه‌های پژوهش باید گفت، روش بازآفرینی نقوش، متناسب با دوران مذکور، به روش‌های عینی و واقع‌گرا و ساده‌سازی با گرایش خیال‌پردازانه است؛ اما برخی از نقوش و تصاویر تیموری واقع‌گرایانه و اغلب نقوش دورهٔ صفوی ذهنی و آرمان‌گرایانه است و شیوهٔ بیانگری نقوش دورهٔ تیموری مبتنی بر روایتگری و در دورهٔ صفوی توأم با آرمان‌گرایی همراه با نمادپردازی است.

پیشینهٔ پژوهش

اگرچه هنر تشعیر برای مخاطبین خاص و عام جذاب است، اما با درک و شناخت زوایای پنهان این هنر سنتی پُرمایه، جلوه‌های بدیع از روش بازآفرینی آشکار می‌شود. بی‌شک نتایج این نوع تحقیقات برای دیگر پژوهشگران مفید خواهد بود. به نظر می‌رسد این حوزه، با نگرش بازآفرینی، کمتر واکاوی شده است؛ اما در موارد مشابه دیگر، تحقیقات ارزشمندی صورت گرفته است.

امیرراشد (۱۳۹۹) در پژوهش خود با عنوان «هنرمندان طراح تشعیر خمسهٔ نظامی شاه‌تهماسب»، به تحلیل تشعیرهای این نسخه و مقایسهٔ آن‌ها با آثار هم‌دوره پرداخته و نتیجه گرفته است که این مجموعه اوج طراحی مکتب تبریز دوم و الهام‌بخش مرقع گلشن در دورهٔ گورکانی بوده است. طاهرخانی (۱۳۹۹) در مقالهٔ «هنر کتاب‌آرایی هرات در عصر تیموری»، شکوفایی هنر کتاب‌آرایی و جلدسازی را از ویژگی‌های برجستهٔ فرهنگی این دوره دانسته است. محمدزاده‌مقدم (۱۳۹۸) در پژوهشی با عنوان «بررسی نقوش و تزئینات کتب مصور دورهٔ سلجوقی» به بررسی هنر مصورسازی در دورهٔ سلجوقی پرداخته است. وی ضمن معرفی معدود نسخی که شامل کتب مذهبی و غیرمذهبی می‌شود، با بررسی مقایسه‌ای تزئینات و نقوش به‌کاررفته در تصاویر این کتاب‌ها، به تشابه محسوس نقوش و تزیینات این مکتب و اینکه این نقوش ملهم از چه عناصری بوده‌اند، اشاره کرده است. نوروزی و دیگران (۱۳۹۷) در پژوهشی با عنوان «خوانش صورت‌گرایانهٔ عناصر نستعلیق و تشعیر در کتاب‌آرایی»، پیوند زیبایی‌شناختی این دو هنر را در ادوار تیموری تا قاجار بررسی کرده‌اند. همچنین نوروزی (۱۳۹۷) در پژوهش دیگری سه گونهٔ اصلی تشعیر در خمسهٔ نظامی تهماسبی را معرفی کرده است. رهبر (۱۳۹۶) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «بررسی تطبیقی تشعیر در مکتب‌های نقاشی دورهٔ صفوی»، تحولات فرمی و فنی تشعیر در مکاتب تبریز دوم، قزوین و اصفهان را تحلیل کرده و تفاوت‌های اجرایی هر یک را نشان داده است. آژند (۱۳۸۲) در مقالهٔ «مکتب نگارگری بغداد (آل جلایر)»، نخستین کاربرد گستردهٔ تشعیر را در دیوان سلطان‌احمد جلایر گزارش کرده و آن را آغازگر گرایش‌های عرفانی در حاشیه‌نگاری دانسته است. به‌طور کلی، مرور مطالعات یادشده بیانگر آن است که تشعیر از دورهٔ سلجوقی تا صفوی مسیری تکاملی در قالب و معنا طی کرده؛ اما بررسی تطبیقی و تحلیلی ویژگی‌های بصری آن در مکاتب گوناگون نیازمند پژوهش‌های جامع‌تری است.

روش پژوهش و مبانی نظری

روش پژوهش در این تحقیق، توصیفی- تحلیلی است و با استفاده از مطالعات اسنادی و ازطریق تحلیل محتوا در داده‌ها تلاش شده با توجه به سؤالات طرح‌شده، هدف نهایی به دست آید. نمونه‌های گزینش‌شدهٔ آثار و تصاویر، شامل ۹ اثر تشعیر در دو دورهٔ تیموری و صفوی است که به‌شیوهٔ هدفمند انتخاب شده تا از این مسیر، بتوان مهم‌ترین نقوش به‌کاررفته را بازخوانی و روش‌های بازآفرینی را (با رویکرد بصری) شناسایی و مطالعه کرد. ازآنجاکه روش بازآفرینی نقوش، با نوع بیانگری و شیوهٔ پیام‌رسانی همراه است، نگارندگان درصدد تحلیل و درک روش‌های خلاقه ازسوی تشعیرسازان و کیفی‌شدن تصاویر هستند.

دربارهٔ مبانی نظری تحقیق می‌توان گفت بهره‌گیری از عناصر بصری، نیازمند آشنایی هنرمند با سواد بصری (مانند خط، سطح، فضاسازی، تناسب، ترکیب‌بندی و ضرب‌آهنگ‌های مناسب) است. انتخاب زاویهٔ دید، نوع طراحی و بازآفرینی مجدد طرح‌ها و نقوش براساس طبیعت (واکنش هنرمند برای خلق اثری خلاق)، از دیگر عناصر بصری بااهمیتی است تا به ترکیب‌بندی منسجم دست یابد و ابعاد جدید تصویر را کشف کند. توجه به محتوا و شاخصه‌های بصری دیگر، نظیر روانی خطوط، روش ساده‌سازی مبتنی بر جوهرهٔ طبیعت، اغراق در شکل و رنگ عناصر و حفظ تعادل و توازن ضروری است و همگی این عوامل، الگوهای سازنده در زبان بصری محسوب می‌شوند. اگرچه تشعیرسازان گذشته همانند هنرمندان امروزی به زبان بصری (به‌شیوهٔ کلاسیک و دانشگاهی) آگاهی کامل نداشته‌اند؛ اما با تکیه بر نظام‌مندی موجود در هنر سنتی و بهره‌گیری از اساتید زمان خود و نیز با استفاده از غریزهٔ خدادادی توانسته‌اند آثاری ناب پدید آورند؛ از این‌رو، نگارندگان در تحلیل نقوش و تصاویر با رویکرد بصری و مبتنی بر شاخصه‌های مهم بصری به مطالعهٔ تعدادی معدود از نقوش پرداخته‌اند تا سهم تشعیرسازان گذشته را در تکامل هنر تشعیر انعکاس دهند.

تشعیر

کلمهٔ تشعیر از شَعْر (مو) گرفته شده است و به نقوش بسیار ریز از گیاه و پرنده و درخت اطلاق می‌شود. ازآنجاکه طراحی تشعیرکه در اصل طراحی حیوانات و منظره و اقسام آن است، اغلب با طلا و به‌وسیلهٔ قلم‌موهای بسیار ظریف انجام گرفته است، ظرافت خطوط را به مو تشبیه کرده‌اند (مجرد تاکستانی، ۱۳۷۶: ۱۵). در لغت‌نامهٔ دهخدا، در رابطه با معنی کلمه تشعیر آمده است: «مویی که در جنین بر روی بدن طفل می‌روییده است. مویی لطیف و بسیار نازک؛ خطوط ظریف طلایی که در کتاب‌آرایی اطراف صفحات کتاب به کار رفته را به آن تشبیه کرده‌اند». به نظر می‌رسد این تشبیه به این دلیل بیان شده که در طراحی نقوش طلایی اطراف صفحات و کتب خطی، از خط‌های بسیار نازک و ظریف و با ضخامت اندک استفاده می‌شده است. این امر مقایسه شده با نازکی مویی که بر بدن کودک در حالت جنینی می‌روید (مجرد تاکستانی، ۱۳۷۰: ۲۴). تشعیر هنری است که به‌وسیلهٔ طلا اجرا می‌شود و این هنر را انعکاسی از نور می‌دانند و نور فرهنگ ایرانی، اشراق و بینش مطلق را به تصویر می‌کشد و به ذهن متبادر می‌کند (اسحاق‌پور و ارجمند، ۱۳۷۹: ۳۳). تشعیرسازی یا تشعیراندازی، روش آرایش حاشیهٔ صفحات (کتاب یا مرقع) با نقش‌مایه‌های حیوان، مرغ و گیاه است. نگارگران، غالباً این نقش‌مایه‌ها را به رنگ طلایی بر پس‌زمینهٔ لاجوردی طراحی می‌کردند (پاکباز، ۱۳۸۶: ۱۶۵). درواقع تشعیر نوعی تزئین نسخ خطی محسوب می‌شود که در حاشیهٔ نسخ یا مرقعات، معمولاً با یک یا دو و حتی با سه رنگ طلا انجام می‌گیرد. تشعیر، نقوشی از یک یا دو رنگ است که در حاشیه و سرفصل‌های برخی کتاب‌ها و در و دیوار و پرده‌ها و فضاهای موجود در مجلس‌سازی‌ها و پرده‌های نقاشی ایرانی کشیده می‌شود و در جلدسازی و قلمدان‌سازی و قلم‌زنی بر روی فلز و نیز خطاطی دیده شده است. احتمالاً تشعیر به‌همراه تذهیب، برای تزئین حواشی بزرگ‌تر در کتاب‌های خطی، تحت تأثیر نقاشی چینی، از دوران تیموریان در ایران مرسوم شده باشد (پاکباز، ۱۳۸۶: ۱۶۴).

دانش و فهم هنر تجسمی در پرداخت تشعیر بیانگر درک عمیق و ذوق بالای نقاشان ایرانی بوده است. در کتاب‌آرایی، کاغذ به‌گونه‌ای انتخاب می‌شد که خود دارای رنگ زیبا و هماهنگ با نقش و فضای تشعیر باشد و به همین دلیل استفاده از کاغذ و نوع و رنگ آن در هنر تشعیر دارای اهمیت خاصی بوده است. مثبت و منفی‌کردن زمینهٔ کار و شیوهٔ تیره و روشن، از

تکنیک‌های اجرای تشعیر محسوب می‌شد. با توجه به مطالب بیان‌شده، به اختصار می‌توان چنین کاربردهایی را برای هنر تشعیر متصور شد: ۱. برای تزیین حاشیهٔ مرقعات و تک‌ورق‌ها و ۲. برای تزیین کتب سلطنتی که به سفارش پادشاهان و شاهزادگان تهیه می‌شده است. تشعیرهای به‌کاررفته در این نسخ، کیفیت بسیار بالایی نسبت به کتاب‌های دیگر دارند.

کتاب‌آرایی در ایران

بدون تردید کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی از مهم‌ترین دستاوردهای تاریخ تمدن عالم اسلام محسوب می‌شود که آگاهی از کمیت و کیفیت آن عوامل، شکوه معنوی و فرهنگی در یکی از مهم‌ترین تمدن‌های دنیا را روشن می‌کند. هرچند سهم آداب معنوی کتاب‌سازی و کتاب‌آرایی وام‌دار تمدن‌های پیش از اسلام است و این تأثیرپذیری امری انکارناپذیر است؛ اما در عین حال برخاسته از قرآن مجید نیز هست (مایل‌هروی، ۱۳۷۲: پانزده).

سابقهٔ کتاب‌آرایی در ایران احتمالاً به دوران ساسانی می‌رسد. مانویان در عرصهٔ کتاب‌آرایی بسیار پیشرفت کرده بودند. این سنت ساسانی و مانوی پس از ظهور اسلام تا چند قرن پایدار ماند. مسلمانان از همان ابتدا برای کتابت و تزئین قرآن کریم اهمیتی خاص قائل بودند و دستاوردهای فرهنگ‌های مختلف در این زمینه را مطابق با هدف و خواست خود به کار گرفتند. آنان در ابتدا، نسخه‌های قرآن را با طرح‌های هندسی ساده می‌آراستند؛ ولی طولی نکشید که استفاده از نقوش پرتفصیل در آرایش سرلوح، سرسوره‌ها و حاشیهٔ صفحات قرآن رایج شد؛ ازسوی دیگر، گرایش به ترجمه و نگارش متون علمی و تاریخی در دوران خلفای عباسی، ضرورت مصورسازی کتاب‌ها را پیش آورد (پاکباز، ۱۳۸۶: ۴۰۶).

در سده‌های هفتم و هشتم هجری نگارش مباحث مربوط به کتاب‌آرایی به‌صورت منسجم و منظم رواج یافت. این امر در دوران تیموری و صفوی به اوج شکوفایی خود رسید و ده‌ها رسالهٔ کوتاه و بلند دربارهٔ خط و خطاطی، نسخه‌نویسی، نقاشی و رنگ‌آمیزی کاغذ، به رشته تحریر درآمد (همایون‌فر، ۱۳۹۰: ۱۸).

در پایان قرن نهم و اوایل قرن دهم هـ.ق. شاخصه‌های زیباشناسانهٔ مکاتب کتاب‌آرایی ایران به نهایتِ کمال خود رسید. نیمهٔ دوم قرن دهم هجری، دوران افول کتاب‌آرایی ایران است که با کمرنگ‌شدن حمایت‌های درباری و رشد تولید مرقعات همزمان است. با آغاز قرن یازدهم هجری، این افول شدت بیشتری گرفت و به‌تدریج در نیمهٔ دوم قرن یازدهم هجری، با غلبهٔ تأثیرات نقاشی غرب، گسست رابطهٔ هنر و ادبیات و نیز عدم حمایت دربار از هنر و هنرمندان، سنت کتاب‌آرایی ایرانی منسوخ شد (پاکباز، ۱۳۹۳: ۱۲۸).

هنرهایی که در فن کتاب‌آرایی و نسخه‌آرایی به‌طور مستقیم دخیل هستند عبارت‌اند از: ۱.کاغذ و کاغذگری؛ ۲. مرکب و قلم و ابزارهای نویسندگی ۳. کتابت، خوش‌نویسی و خطاطی؛ ۴. تجلید و صحافی و ۵. تذهیب و آرایش‌های درونی و بیرونی کتاب. تمامی این هنرها به یاری هم، کتاب‌آرایی و نسخه‌نویسی را نظام‌مند کرده و قوام داده‌اند.

کتاب‌آرایی در دورهٔ تیموری

صد و پنجاه سال پس از اولین حملهٔ مغولان به ایران، تیمور و ارتش او از شمال شرقی وارد شدند و موجی از وحشت و خرابی را در سراسر ایران به وجود آوردند. نزدیک سال ۸۰۴ هـ.ق. تیمور تمامی ایران، بخشی از آسیای صغیر، عراق و هندوستان را تا دهلی فتح کرد (کنبای، ۱۳۸۱: ۴۹). تیمور به‌رغم آن همه بی‌رحمی، دوستدار علما و دانشمندان بود. او پس از فتح و غلبه بر هر شهری، علما و دانشمندان و هنرمندان آنجا را جمع می‌کرد و به سمرقند می‌فرستاد (جعفریان، ۱۳۷۷: ۱۲۴). وی هنرمندان توانمند را از سایر مراکز به سمرقند دعوت و تولیدات هنری را برای مشروعیت‌بخشیدن به موقعیت سیاسی خویش آغاز کرد. آن‌ها به کشیدن نقش و نگاره‌هایی بر دیوار کاخ تیمور و نگارگری بر حواشی نسخ خطی پرداختند (اشرفی، ۱۳۸۸: ۴۳). در این عصر هنر کتاب‌آرایی و نگارگری به عصرطلایی خود نزدیک شد؛ آن‌چنان‌که کامل‌ترین مکتب نگارگری ایرانی به‌دلیل ایرانی‌بودن سبک و نیز گسترش هنرهای وابسته، ازجمله خوش‌نویسی و جلدسازی پدید آمد (یزدی، ۱۳۳۶: ۷۹). هنرمندان دوران تیموری به مصورسازی کتاب‌های ادبی اهمیت بسیاری می‌دادند که این خود باعث پیشرفت کتاب‌آرایی در آن زمان شد. اصول مطرح‌شدهٔ امروزی در صفحه‌آرایی، در آن دوران مطرح نبود؛ ولی به‌طور واضح ذهن هنرمند، ناخودآگاه

درگیر این اصول و روابط بوده است (دوازده‌امامی و بانکی‌زاده، ۱۳۹۲: ۹۵). کتاب‌آرایی دورهٔ تیموریان نوعی از گرایش‌ها و تمایلات زیبایی‌شناختی را بازتاب می‌دهد که در سنت‌های هنری دیگر کمتر می‌توان سراغ گرفت. شیوه‌های تازه‌ای که در کارگاه‌های کتاب‌آرایی اسکندرسلطان در نقاشی این دوره در شیراز پدید آمد، چنان تأثیر شگرفی در نقاشی سرتاسر قلمرو تیموریان، به‌ویژه در هرات به‌جا نهاد که اگر شیراز را زادگاه نقاشی این عصر بدانیم، سخنی به‌گزاف نخواهد بود.

تشعیر در دورهٔ تیموری

در دربار اسکندرسلطان گلچین‌های ادبی و نسخه‌های متعددی متشکل از متون فارسی و عربی تولید می‌شدند. در این مجموعه‌ها که به مسائل مختلف علمی و ادبی پرداخته‌اند، دو متن به‌صورت همزمان دیده می‌شوند که یکی از آن‌ها در حاشیهٔ نسخه نوشته شده است. این شیوه از دورهٔ مغول شروع شد و در دورهٔ تیموری رواج پیدا کرد. در این نسخه، آنجاکه متن حاشیه به اتمام می‌رسد، تزیینات حاشیه جایگزین آن می‌شوند. این تزیینات بسیار متنوع‌اند و از نقوش هندسی تا نقوش انسانی و حیوانی را شامل می‌شوند. بدون شک نقاشی‌های دیوان سلطان‌احمد جلایر، مقدمهٔ طراحی‌های کوچک در حاشیهٔ بعضی از صفحات گلچین اسکندرسلطان هستند که براساس رویدادهای شاهنامه یا اشعار نظامی نقاشی شده‌اند. این رویدادها شامل نبرد جنگجویان، تماشای خسرو به هنگام استحمام شیرین یا مجنون در بیابان هستند؛ ولی بیشتر این حاشیه‌ها نقش‌ونگارهای هندسی به نام «واق» را دربرمی‌گیرد (Titley, 1984: 225).

هم‌چنین از این دوره کتاب‌هایی به جا مانده، که حاشیهٔ دیباچهٔ آن، با اصل «واق» تزیین یافته است. این نقوش در قالب اسلیمی‌های پیچان نمایان شده‌اند که از رنگ‌های مختلف، مخصوصاً طلایی استفاده شده است. «متن اصلی پس از پایان متن حاشیه‌ای ادامه می‌یافت، حواشی بی‌تزئین باقی گذارده می‌شد و گاه با نقوش تزیینی و رنگ طلایی پر شده و یا طرح‌هایی با خط ظریف تشعیر و تاش‌های ملایمی از رنگ تکمیل می‌شدند (پوپ، ۱۳۸۷ :۲۲۵). در نمونه‌های به‌دست‌آمده از دورهٔ تیموری، تشعیر در حاشیهٔ نسخ، بیشتر به نقاشی نزدیک بود و هنرمندان از رنگ‌های درخشان برای تزیین حواشی استفاده می‌کردند. پس از آن به تلفیق با نقوش تذهیبی اهتمام ورزیدند (Titley, 1984: 225).

بسیاری از مصحف و همچنین اندک نمونه‌هایی از مرقعات، با تزئینات تذهیب و تشعیری تهیه و تولید می‌شد که در برخی موارد در «قطع بیاضی» بودند. با گذر زمان در دربار بایسنقر، روش هنرمندان ضابطه‌مند شد و غزلیات در قالب‌های کوچک، باریک و کشیده کتابت می‌شد و حاشیهٔ آن‌ها با گل و برگ تشعیر می‌شد (کنبای، ۱۳۸۱: ۶۸).

تزیین نسخه‌ها با تذهیب و آرایش حواشی برگ‌ها از ویژگی‌های قابل توجه دورهٔ تیموری است. در این دوره تذهیب نسخه‌ها با بهره‌گیری از نمونه‌های دورهٔ ایلخانی، جلایری و مظفری با پختگی و پروردگی صورت می‌گرفت. به‌غیر از تذهیب، تشعیر و تزیین، حواشی برگ‌های نسخه‌ها نیز از عناصر تزیینی دورهٔ تیموری محسوب می‌شوند که به‌خصوص در مناظر درهم‌تنیدهٔ طبیعی همراه با حضور حیوانات گوناگون و موجودات خیالی جلوه یافته است. تشعیرها اصولاً با خط‌پردازی کناره‌ها و نقوش گیاهی و اسلیمی‌ها همراه شده است. نیاز به آرایش کتاب و نسخه‌ها با تشعیر و حاشیه‌سازی، اصحاب کتابخانه را واداشت تا از فن گرته‌برداری بهره بگیرند و برای ایجاد نقوش هندسی، عناصر گیاهی را طلاافشانی کنند (آژند، ۱۳۸۷: ۵۳) (تصویر ۱).

تصویر ۱. ترکیبی از اسلیمی، ختایی و ابر، هرات، هنرمند: غیاث‌الدین نقاش، حدود ۸۲۲هـ.ق.، کتاب سفرنامهٔ غیاث‌الدین، موزهٔ توپقاپی‌سرای استامبول (مجرد تاکستانی، ۱۳۷۶: ۲۷)

احتمالاً اولین‌بار به‌صورت آگاهانه در دربار سلطان‌اسکندر نقوش مختلف که برخی به روایت‌های داستانی اشاره می‌کنند، به‌عنوان تزیینات حاشیهٔ کتاب به کار گرفته شد. براساس آنچه در

گلچین اسکندرسلطان مشاهده می‌شود، هنوز تشعیر به‌شیوهٔ قرن دهم شکل دقیقی به خود نگرفته است. به‌طور کلی در گلچین‌ها؛ قاب‌های اسلیمی و شاخ‌وبرگ‌های گیاهیِ طلایی و نیز تشعیرهای حواشی صفحات، درون شمسه‌ها و در سرتاسر صفحات پراکنده شده است. این کتاب‌ها در حقیقت نه متنی برای خواندن، بلکه اشیای تزئینی پرمایه‌ای برای لذت بصری است. پاره‌ای از نسخه‌نگاره‌های دورهٔ تیموری آکنده از نقوش گیاهی، موجودات خیالی و گرفت‌وگیر حیوانات است که ارتباطی به متن ندارند. سبک و اجرای آن‌ها که اغلب پویا و خطاطانه همراه با مقداری رنگ‌گذاری است، معمولاً با تصویرپردازی متن همان نسخه تفاوت دارد. این تصاویر تزیینی را که بر روی جلدها نیز ظاهر شده است می‌توان در صدها طرح و نقش در مرقع دیتس (کتابخانهٔ دولتی برلین) و مرقع ۲۱۵۲ توپقاپی‌سرای استانبول یافت (آژند، ۱۳۸۷: ۷۳). آن‌گاه که متن اصلی پس از پایان متن حاشیه‌ای ادامه می‌یافت، حواشی، بی‌تزیین باقی گذاشته می‌شد؛ یا اینکه با نقوش ساده و با رنگ طلایی و یا با بهره‌گیری پراکنده از تاش‌های رنگی تشعیر پر می‌شد (همان: ۲۵۵).

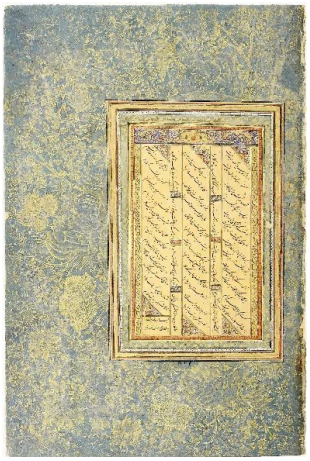
کتاب‌آرایی در دورهٔ صفوی

خصوصیات نقاشی صفوی، اوج تجمل و زرق‌وبرق سنجیده‌ای است که نشان از ذوق و سلیقهٔ غنی‌تر و لطیف‌تر دربار صفوی نسبت به دربارهای پیشین است. آن‌ها برای دست‌یابی بر شکوه و جلال، شیوه‌های فنی را پرمایه‌تر و استادانه به کار می‌بردند. علاوه بر زرافشان‌کردن کاغذ و استفاده از کاغذهای ابر و باد، در صفحات متناوب با رنگ‌های گوناگون، حواشی را با تشعیرهای حیوانات طلایی‌رنگ، یا با شاخ و برگ درختان (که اغلب زیبایی تزیینی بسیار داشت) پر می‌کردند (بینیون و دیگران، ۱۳۶۷: ۲۸۹) (تصویر ۲).

تصویر ۲. سه برگ از گلستان سعدی، نقوش تشعیر شامل انسان، گیاه، حیوان، گرفت‌وگیر، دورهٔ صفوی (URL۱))

روند رشد تشعیر در دورهٔ صفوی با ابداع تکنیک‌های جدیدتر و تنوع و پختگی بیشتر نقوش به اوج بالندگی خود رسید. استفاده از تشعیر به‌عنوان تزیین غالب حواشی نسخ مهمی چون خمسهٔ تهماسبی دیده می شود که به اعتقاد برخی از محققین، «خمسهٔ نظامی شاه‌تهماسب، نفیس‌ترین نسخهٔ قرن دهم هجری در ایران است» (بینیون و دیگران، ۱۳۶۷: ۲۹۴). در دورهٔ شاه‌تهماسب تشعیرسازی دوباره رایج شد و موضوع آن مناظری همراه با طرح حیوانات و انسان بود و اغلب با مایهٔ رنگ‌های متفاوت طلایی به چشم می‌خورد. افزون بر شکل‌های مختلف تذهیب که سرفصل یا بخش‌هایی از متن را جلوهٔ بیشتری می‌دادند، حاشیه‌های بسیاری از کتب نفیس صفوی را در قالب طرح‌های گیاهی یا هندسی، یا نقش‌هایی از وحوش و جانوران خیالی در مناظر، زرافشان می‌کردند (کنبای، ۱۳۸۷: ۵۵).

تصویر ۳. تشعیر با نقوش گیاهی و طبیعی، صفویه، هفت‌اورنگ ابراهیم‌میرزا (Simpson, 1997: 38)



تصویر۴. تشعیر با نقوش اسلیمی و ختایی، دفتر اول، مجلس سوم (سلسله الذهب)، روستایی ساده‌دل (Simpson, 1997: 98)

سهم ویژهٔ صفویان در تحول هنر تذهیب، ارایهٔ نوع خاصی از تشعیر است. این تشعیرها معمولاً به رنگ طلایی هستند و نمونه‌های پرکار آن با دو مایه از رنگ طلایی همراه با نقره‌ای اجرا شده است. آن‌ها کرانه‌های صفحه را احاطه کرده‌اند؛ اگرچه حاشیهٔ داخلی (نزدیک عطف) باریک‌تر است. گاهی این طرح‌ها فقط در صفحهٔ نگارگری به‌صورت تمام صفحه می‌آید.

تصویر۵. بخشی ازتزیینات حاشیه‌ای کاتالوگ شمارهٔ ۱۳۶ (گلستان سعدی)، منسوب به آقامیرک (سودآور، ۱۳۸۰: ۱۷۹ـ۱۷۸)

ترسیم نقاشی صحنه‌های جانوری (گرفت‌وگیر) به رنگ طلایی در تزیینات کتاب، در سدهٔ نهم هـ.ق. آغاز شد (تصویر ۵) و سبک آن‌ها و آثار متأخر از هنر چین (تصاویر چینی- ایرانی)، از برخی نقاشی‌هایی گرفته شده است که معمولاً به مکتب ماوراءالنهر (ترکستان) در سدهٔ نهم هـ.ق. نسبت داده می‌شود؛ ازجمله طراحی حیوانات در مجموعهٔ گولوبیو در موزهٔ هنری بوستون که همان سبک و همان حس خلوت تشعیرها را دارد؛ یا همه طراحی‌های اوایل سدهٔ نهم هـ.ق. که جانورانی چون اژدها و سیمرغ، حواصیل، شیر، پرنده، میمون و مار را به سبک چینی نشان می‌دهد (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۲۶۱).

بازآفرینی و انواع آن با توجه به جنبه‌های بیانی نقوش

واژهٔ بازآفرینی در آثار هنری عمدتاً به احیای مجدد اثر هنری و به‌عبارتی به‌معنی «دوباره آفریدن» است (فرهنگ معین). دوباره آفریدن، نه به‌معنای تقلید صرف، بلکه تأکید بر نوعی دگرگونی و تغییر خلاق و هنرمندانه است که توسعهٔ این روند منجر به نوعی بیانگری همراه با پیام‌رسانی ازطریق تصویر می‌شود. به نظر دانیس، محقق هنرهای بصری، اغلب مخاطبین، پیام‌های بصری را به سه روش مختلف دریافت می‌کنند:

الف. از راه واقع‌گرایی و بازنماییِ آنچه در محیط مشاهده می‌کنند که این امر با کسب مهارت و فن به دست می‌آید؛

ب. از راه انتزاع و آن عبارت است از کیفیت‌بخشی هر پدیده که به‌صورت جزیی و ساده‌شده تأکید دارد؛

ج. از راه نمادین که شامل دنیای بسیار وسیعی از اشکال رمزپردازی‌شده است که هنرمند به‌دلخواه و نیز در نتیجهٔ جوشش افکار جمعی اقوام، آن‌ها را ارائه می‌دهد و معنای موردنظر را برای بیننده جایگزین می‌کند (دانیس، ۱۳۸۹: ۸۱).

الف: بازآفرینی به‌روش واقع‌گرا و کیفیت بیانی نقوش

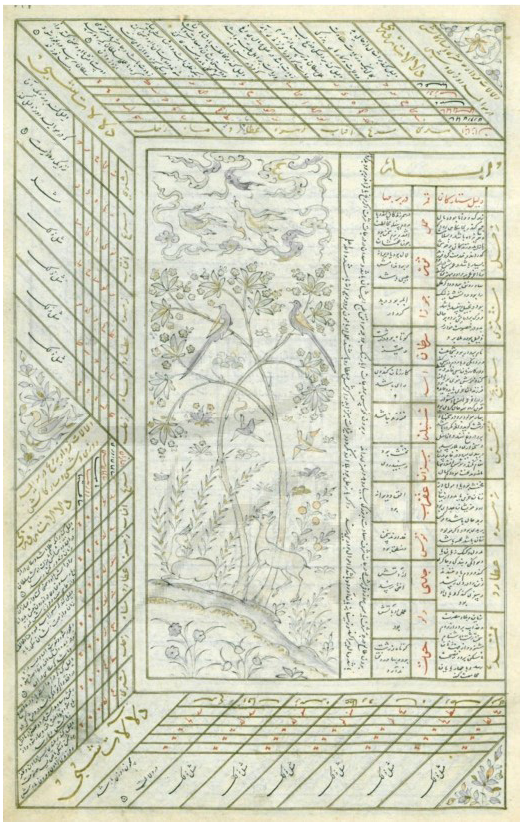
در این نوع از بازآفرینی، هرآنچه را که هنرمند در محیط مشاهده می‌کند، عمدتاً به روش واقع‌گرایانه بازتاب می‌دهد که نمونهٔ این نوع نگرش در برخی از آثار هنرمندان تشعیرساز در دورهٔ تیموری قابل مشاهده است (تصویر ۶).

در پیکرهٔ ترسیم‌شده از آهوی ماده، که به‌شیوهٔ قلم‌گیری مصور شده است، صرفاً به تناسب اندام حیوان توجه شده و

عنصر تناسب در سر، گردن و دست‌ها مطابق صورت ظاهر حیوان است. بدیهی است که این نوع بازنمایی (فارغ از فن و تکنیک) صرفاً بیان توصیفی دارد و گویای زندگی روزمره است و کیفیت بیانی اثر در سطح محسوسات و ظواهر زندگی است و عمدتاً عاری از خلاقیت بصری است؛ از این‌رو کیفیت بیانی نقوش، روایت‌گرا و توصیفی است .

تصویر۶. یک برگ از گلچین اسکندر، شیراز ۸۱۳هـ.ق. (کتابخانهٔ دانشگاه استانبول) f.1418.fol.87a تزئینات تشعیر و نوع صفحه‌آرایی این کتاب، در نوع خود منحصربه‌فرد است (URL2)

مشابه این روند را می‌توان در نگاره‌ای از گلچین اسکندر نیز مشاهده کرد (تصویر ۷). بهره‌گیری از خطوط و ضرب‌آهنگ‌های هماهنگ و روایت‌گری بخشی از طبیعت، از ویژگی‌های تشعیر در این اثر است. حضور پرندگان و درختان اگرچه بیانگر لطافت یک روز بهاری است؛ اما با حداقل تصرف و کاملاً متأثر از طبیعت ترسیم‌شده‌اند. ترسیم جدول‌ها و شلوغی کادرها در اطراف تصویر سبب فشار بصری بر آن شده است و فضاسازی و ترکیب‌بندی عناصر تصویری در این صحنه به‌صورت خلاق و حرفه‌ای بازآفرینی نشده‌اند و خبری از کارکرد بصری پویا، تقابل انرژی چندجانبه، بازخورد خطوط و سطوح و زاویهٔ دید منحصربه‌فرد نیست. در این‌باره نویسنده و معلم خلاق، جئورگی گپس ، معتقد است: «اثر هنری خلاق از ماهیت سرزندگی یک نقش و از تنش میان نیروهای بصری با کیفیت حاصل می‌شود (گپس، ۱۳۶۸: ۳۵). البته این‌گونه صحنه‌های غیرپویا و واقع‌گرایانه در آثار تشعیرسازان کمتر دیده شده و خوشبختانه اغلب تصاویر به‌دست‌آمده از هنرمندان، به‌ویژه هنرمندان تیموری و صفوی همراه نوآوری است و مخاطب کمتر با صحنه‌های واقع‌گرایانه و روایت‌های توصیفی مواجه می‌شود (جدول ۱).

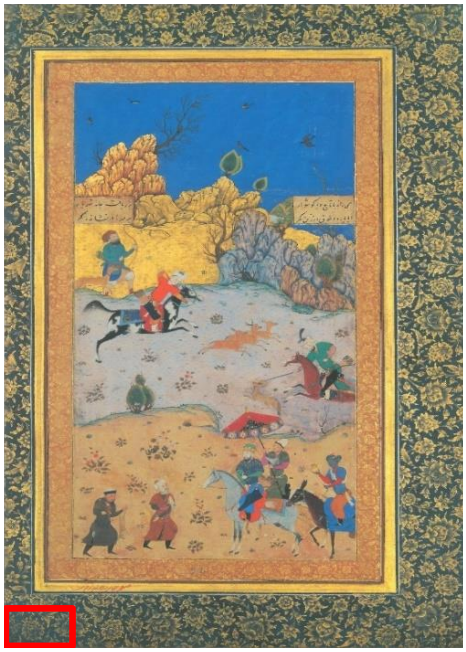


تصویر۷. برگی از گلچین اسکندر، شیراز ۸۱۳هـ.ق./۱۴۱۱م.، کتابخانهٔ دانشگاه استانبول (F.1418,fol.87a) (URL4)

ب: بازآفرینی به‌روش انتزاع (ساده‌سازی) و وجه بیانی تصویر

بازآفرینی به‌روش انتزاع و شیوهٔ پیام‌رسانی آن که با شیوهٔ ساده‌سازی (زُبده‌گزینی) رخ نموده است، در بخشی از تشعیر دورهٔ صفوی به ترسیم گل شاه‌عباسی پرداخته و روندی خلاق را دنبال کرده است (تصویر ۸). طراحی این گل زیبا، که ریشه در تاریخ تصویری ایران دارد و از نمونه‌های بسیار غنی طراحی سنتی است، «برگرفته از گل انار است که از روزگاران قدیم رواج داشته و با دخل‌وتصرف فراوان در شکل گل شاه‌عباسی ظاهر شده است» (حاصلی، ۱۳۷۲: ۳۲). خطوط طراحی‌شده ضمن ساده‌ترشدن، با آهنگی منظم و ترسیم تناسب کلی و حفظ تعادل، از وحدت خوبی برخوردارند و پویایی و رشد را انعکاس می‌دهند و در عین‌حال دارای شخصیت تصویری منحصربه‌فرد هستند و مفهوم این میوهٔ بهشتی را تداعی می‌کنند؛ بنابراین روش بیان‌گرای این اثر مبتنی بر جنبهٔ نمادین و رمزپردازی است.

درخت انار ازجمله درختان مقدس بوده است که میوهٔ آن را نمادی از باروری و برکت می‌دانستند و شاخه‌های آن نیز مقدس بود و به نام بَرسَم در مراسم مذهبی به کار می‌بردند (یاحقی، ۱۳۸۶: ۱۶۶). نکتهٔ قابل توجه، آنکه «گل شاه‌عباسی انواع مختلفی دارد؛ مانند گل‌گره، پیچک، برگی، برگی سه‌گل درهم و دوگل درهم اناری که طرح اناری آن معروف‌تر است» (کونل و دیگران، بی‌تا: ۸۸)؛. این گفته حاکی از آن است که انار، گل انار و شاخه‌های آن در میان موبدان زرتشتی و باورمندان به این آیین، جایگاه خاصی داشته و پس از دوران اسلامی نیز این جایگاه والا حفظ شده است؛ تا آنجاکه در قرون بعدی در قالب طرح گل شاه‌عباسی آشکار و به تکامل رسیده (تصویر ۸) و از نقوش رایج و کاربردی میان هنرمندان هنر سنتی، ازجمله تشعیرسازان بوده است. با نگاه به طراحی خطی (تصویر ۹) درمی‌یابیم که در سادگی گلبرگ‌های بزرگ و کوچک ترسیم‌شده در گل شاه‌عباسی با ترکیب‌بندی موزونِ خطوط منحنی و توجه به ریتم‌های هماهنگ و معنادار، هنرمند ضمن ایجاد نوعی انتزاع (ساده‌سازی)، به جنبهٔ موسیقایی اشاره کرده و با هماهنگی خطوط و اشکال بالاروندهٔ برگ‌ها و حالت بازشدن گلبرگ‌ها، حس تازه‌ای از مفهوم بازآفرینی و نوآوری را القا می‌کند. در واقع هنرمند، طبیعت (یا بخشی از طبیعت و ظواهر آن) را تغییر داده و انتزاع (ساده‌سازی) کرده است. در اینجا واژهٔ انتزاع در هنر، زُبده‌گزینی از طبیعت معنا می‌دهد و روش‌های گوناگونی دارد. «مشخصهٔ بسیاری از روش‌های انتزاع این است که هنرمند سنت بازنمایی واقعیت مشهود و محسوس را کنار می‌گذارد و یا کم‌اهمیت جلوه می‌دهد و ابداع واقعیتی تازه برای ادراک بصری را کارکرد اساسی هنر می‌داند» (پاکباز، ۱۳۸۶: ۴۹). بدیهی است که از جنبهٔ بیانی، نوعی حس سرزندگی فراتر از سرخوشی‌های روزمره را نشان می‌دهد و باور به رشد، شکوفایی و لطافت طبع را در ذهن می‌پروراند. در ترکیب‌بندی نقش گل شاه‌عباسی، شاهد خطوط هماهنگ و انتشار خطوط از مرکز به بیرون هستیم و این نظمِ خوشایند با حفظ تقارن و توازن به دست آمده است.

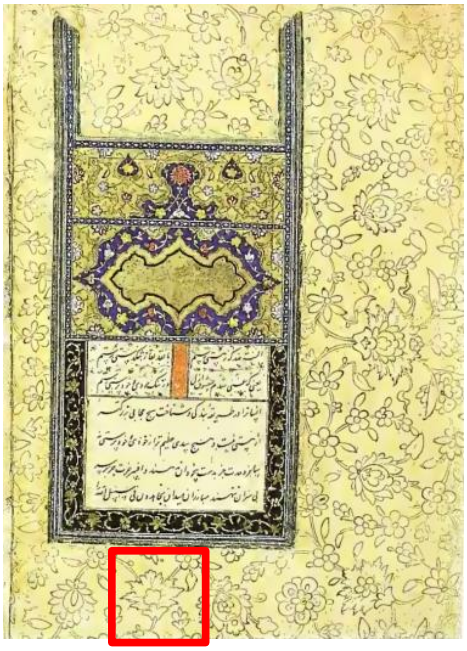


تصویر ۸. شکارگاه، مرقع گلشن، دورهٔ صفوی، کاخ گلستان (حسینی‌راد، ۱۳۸۴: ۴۴۸)

تصویر ۹. نمونه‌ای از طراحی خطی گل شاه‌عباسی، مرقع گلشن (نگارندگان، ۱۴۰۴)

همچنین مفهوم ساده‌سازی (انتزاع) را در قطعه‌ای ترسیم‌شده از گل پنبه (تصویر ۱۰) که در حاشیهٔ نگاره هفت‌اورنگ ابراهیم‌میرزا (دورهٔ صفویه) آمده است، مشاهده می‌کنیم و اینکه چگونه شیوهٔ بازآفرینی خلاق، در بخش حاشیهٔ اثر با دیگر عناصر گیاهی، ترکیبِ چشم‌نوازی پیدا کرده و به اجرا درآمده است و هنرمند تشعیرساز با الهام از طبیعت (گل پنبه در تصویر ۱۱) و ایجاد تقارن و موزون‌کردن خطوط گلبرگ‌های اطراف، آن را به زیباترین وجه ممکن تغییر داده و دگرگون می‌کند؛ ضمن آنکه جنبهٔ نوینی از طراحی سنتی را انعکاس داده است. طراحی و ترکیب‌بندی گل پنبه و گل‌های اطراف، طوری در فضای تصویر منتشر شده‌اند که روایت‌کنندهٔ فضای باغ ملکوتی است و عطر و بوی آن مست‌کننده. وجه بیانی تصویر اشاره می‌کند به یک

حس مکان همراه با امر والا، و غرق‌شدن در یک باغ گل باطراوت در عالم فرا محسوس که جنبهٔ طبیعت‌گرایی محض در آن جایی ندارد (جدول ۱)

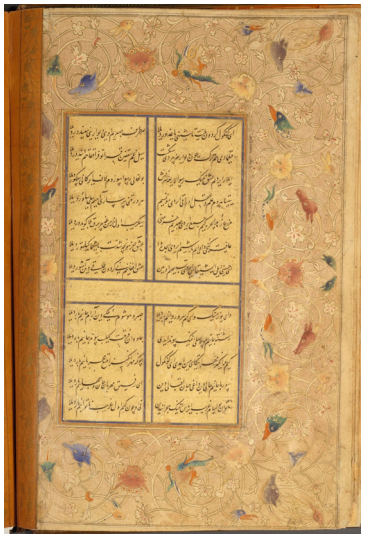


تصویر ۱۰. تصویر گل پنبه، برگی از هفت‌اورنگ ابراهیم‌میرزا، دورهٔ صفوی، موزهٔ توپقاپی استانبول ترکیه (Simpson,1997 :299)

تصویر ۱۱. نمونه‌ای از گل پنبه در طبیعت (نگارندگان، ۱۴۰۴)

ج: بازآفرینی به‌روش نمادین و وجه بیانی آن

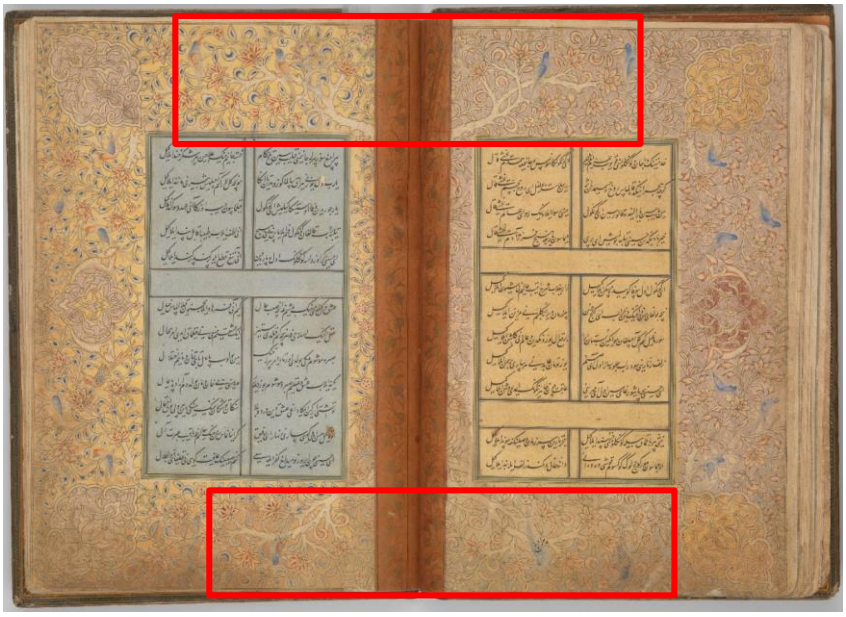
درخصوص بازآفرینی نوع سوم، تأکید بر جنبهٔ نمادین است که این نوع بازآفرینی در تشعیرسازی دورهٔ تیموری قابل رؤیت است. در تصویر ۱۲، استفادهٔ هنرمند از مارپیچ حلزونی (اسپیرال) به‌همراه گل‌وبرگ‌های ترسیم‌شده با سر حیوانات (کلاغ، شیر و روباه) به‌خوبی مشاهده می‌شود. ایجاد ترکیب‌بندی منسجم برای ایجاد وحدت در کلیت اثر و اجرای ظریف خطوط قلم‌گیری‌شده و قرارگرفتن سر حیوانات در تداوم خطوط چرخنده و مرکزگرا (عدم مرکزگریزی) و ارتباط نقوش حاشیه با متن ادبی (به خط نستعلیق) از ویژگی این نگاره است که گویی باغِ خیال و آرمان‌های خویش را ترسیم می‌کند. «مرکزگرایی در مقابل مرکزگریزی، مفهومی نمادین است که در لایه‌های مختلف هنرهای سنتی، مستتر و جاری است. در اینجا مرکز به‌عنوان یک مکان فیزیکی نیست؛ بلکه مربوط به نوع نگرش و اندیشهٔ حاکم در جامعه سنتی است» (مکی‌نژاد، ۱۳۹۳: ۹). وجه بیانی هنرمند در این تصویر بی‌نظیر، خیال‌پردازانه است تا پیام موجود در متن ادبی داستان را به‌درستی انتقال دهد و به بیننده کمک کند مفاهیم ادبی را بهتر درک کند؛ علاوه بر آن، هنرمند برای انتقال پیام خود به ترسیم پرتکرار خطوط و عناصر گیاهی دست می‌زند و به بازآفرینی و نوآوری در طراحی نقوش می‌پردازد و عناصر بصری را نمادین و رمزپردازانه جلوه می‌دهد که یکی از بهترین جلوه‌ها، ترسیم نقوش براساس مارپیچ حلزونی است. «از دیدگاه فیثاغورث، مارپیچ، پویایی موزون گردش کیهانی را مجسم می‌کند و ازطریق اصل هماهنگ‌کننده، آن عشق جهانی را عرضه می‌دارد (مراثی، ۱۳۸۴: ۳۷). علاوه بر این، در بخش زیرین نگارهٔ گلچین اسکندر (تصویر ۱۳) مربوط به دورهٔ تیموری، نمونه‌ای از تشعیر (در قالب طرح اسلیمی) یافت شده و تشعیرساز با گزینش نقوش اسلیمی در فضای دوبُعدی صفحه، ذهن مخاطب را به عالم معنا جلب می‌کند؛ بنابراین، کیفیت و وجه بیانی آن اگرچه خیال‌پردازانه است؛ اما پیام هنرمند به مخاطب، با هدف توجه به جهان ماورا و ملکوت است (جدول ۱). در این نگاره هم، روش بازآفرینی و خلاقیت هنرمند به شیوهٔ نمادین (رمزپردازی) است و به قول میرچا الیاده، در شکل محتوایی می‌خواهد نمونهٔ ازلی و آغازین را تکرار کند:

در هستی‌شناسی، یک چیز یا یک کردار فقط تاآنجا راستین و واقعی تلقی می‌شود که نمونه ازلی را تکرار و تقلید می‌کند؛ بدین‌ترتیب از راه تکرار است که واقعیت به دست می‌آید. هرچیزی که فاقد الگوی مثالی است، بی‌معنی است؛ یعنی واقعیت ندارد و گرایشی در او پنهان است که او را به پیروی از الگوها و نمونه‌های آغازین وادار می‌کند (الیاده، ۱۳۸۴: ۴۹).

تصویر ۱۲. دیوان سلطان‌حسین بایقرا، سال ۹۰۵هـ.ق.، خوش‌نویسی: سلطان‌علی مشهدی، موزهٔ متروپلیتن، به شمارهٔ دسترسی ۱۲۰.۱ (URL3) (۱۹۸۲.

تصویر ۱۳. یکی از انجامه‌های گلچین اسکندر، بخشی از اثر، دورهٔ تیموری، مؤسسهٔ تاریخ پزشکی ولکام (WMS Pers, 474,fol.68b)

د. بازآفرینی به‌روش آرمان‌گرا

علاوه بر سه نوع بازآفرینی ذکرشده (واقع‌گرا، انتزاع و نمادین)، نوع چهارم آن را در بخشی از تشعیر دورهٔ تیموری می‌یابیم. استفاده از شیوهٔ آرمان‌گرا در طراحی دو درخت (کادرهای مشخص‌شده در تصویر ۱۴) که به‌صورت متقارن مشاهده می‌شود و در حاشیهٔ خوش‌نویسی عرض‌اندام کرده است، تجسم فضای بهشتی در پهنهٔ کویری را نشان می‌دهد که در آن، شاخه‌ها پیچ‌وتاب خورده و گویی در فضایی خاص معلق شده‌اند که این روش طراحی، حاصل خیال‌پردازی هنرمند آرمان‌گراست که به نظر می‌رسد با بُعد جدیدی از فضا (بعد مکان و زمان) مواجه می‌شویم. این تصویر (تصویر۱۴) نگاهی آرمان‌گرایانه از باغ بهشت را نشان می‌دهد و گویی بخشی از باغ ایرانی است که «با طبیعت» همراه شده است. این نوع نگرش اگرچه در نقاشی‌های شرق دور یا نگرش غربی‌ها هم مطرح شده است؛ اما تفاوتی فاحش در آن مشاهده می‌شود. «جوهر فضا در نسبت باغ ایرانی با محیط، نه چون شرق دور در طبیعت معنا می‌شود و نه چون غرب به طبیعت؛ بلکه با طبیعت همراه است» (منصوری، ۱۳۸۴: ۶۱).



تصویر ۱۴. دیوان سلطان‌حسین بایقرا، دورهٔ تیموری، خوش‌نویسی: سلطان‌علی مشهدی، موزهٔ متروپلیتن، به شمارهٔ دسترسی ۱۲۰.۱ (۱۹۸۲. (URL3)

بازآفرینی به روش آرمان‌گرایی در برخی از آثار دورهٔ صفوی، ازجمله در طراحی پرندهٔ در حال پرواز نیز رخ نموده است (تصویر ۱۵) که با انواع خطوط منقطع، پیوسته و دنباله‌دار و نیز ترکیب‌بندی موزون قلم‌مو پدید آمده است؛ بدن پرنده طوری طراحی شده که با اطراف خود، یعنی گل‌ها و بوته‌ها یکی و مستتر شده است. پرنده در پهنهٔ باغ بهشت مجسم شده و در میان گل‌ها و گیاهان، معلق به نظر می‌رسد و همهٔ عوامل تصویری، حسی از ترکیب‌بندی به‌شیوهٔ منتشر را نشان می‌دهند. توجه به ترکیب‌بندی کم‌وبیش متقارن، به ایجاد تعادل و ایستایی همهٔ بخش‌های تصویر کمک کرده است (جدول ۱).

تصویر ۱۵. تصویر پرنده در بخشی از صفحهٔ خوش‌نویسی با حاشیه تشعیر، هفت‌اورنگ جامی، دورهٔ صفوی (simpson, 1997:297)

هـ. بازآفرینی به روش کنشی و هیجانی

تأکید بر شیوهٔ کنشی و هیجانی در آثار تشعیرسازان ایرانی، همراه با صحنه‌های اغراق‌آمیز، روش دیگری از بازآفرینی است که هنرمند عمدتاً به موضوع نزاع و درگیری حیوانات اشاره می‌کند و در تشعیرسازی به واژهٔ «گرفت‌وگیر» معروف است. در طراحی تشعیر معمولاً به سه‌گونه تشعیر گل و بوته، گیاهی و وحوش برخورد می‌کنیم. تشعیر وحوش هم به دو قالبِ «نخجیری» و «گرفت‌وگیر» تقسیم می‌شود که معمولاً به موضوع پرندگان و جانوران (طبیعی و اساطیری) اشاره می‌شود و آنچه در این صحنه‌ها اهمیت دارد، «کیفیت و جنبهٔ بیانی» نقوش جانوری است که هنرمند اغلب به ترسیم حالت هیجانی و تهاجمی چهره می‌پردازد و اندام خشن حیوان را به‌صورت مهاجم نشان می‌دهد. جست‌وخیز حیوانی مثل شیر (تصویر۱۶)، حالت عادی ندارد و طراح با مهارت قلم‌گیری‌اش حالت بدن و چهرهٔ او را به‌صورت جنگاوری و شکار مصور کرده است. از نظر ترکیب‌بندی، هنرمند مجموعه‌ای از نقوش گیاهی و حیوانی را در کل اثر ترسیم می‌کند و حیوانات وحشی به‌سوی حیوانات اهلی حمله‌ور می‌شوند و نزاع درمی‌گیرد و هنرمند تشعیرساز این پویایی و تحرک را در حالت گیاهان نیز نشان می‌دهد تا ساختاری منسجم و پرتحرک در کل اثر به وجود آورد (تصویر ۱۶).

تصویر ۱۶. تشعیر نسخهٔ گلستان سعدی، منسوب به آقامیرک، دورهٔ صفوی، گالری هنری فریر واشنگتن (خزائی، ۱۳۹۸: ۵۴۷)

ترسیم و بازآفرینی نقوش جانوری در قالب گرفت‌وگیر (در تصویر۱۶)، معمولاً ابتدا به حالت تعقیب و گریز است که به درگیری می‌انجامد. در این مرحله «هنرمند دست به خلاقیت زده و جانورانی را تصویر می‌کند که در حوزهٔ جانوران طبیعی جایی ندارند. شیوهٔ اجرای نقوش جانوری بیشتر به خطوط تکیه دارد و تلاش هنرمند درجهت حجم‌سازی، در آناتومی جانور و با تندی و کندی خطوط جلوه یافته است» (عطارزاده و رهبر، ۱۴۰۲: ۲). برای تأکید هنرمند در روش طراحی کنشی و هیجانی، برای تأثیرگذاری و انتقال پیام به بیننده، به جزییات دقیقی توجه می‌شود. «در تداخل دو پیکره یا گرفت‌وگیر، باید فیزیک پیکره‌ها، به‌ویژه سُم، عاری از سستی و خشکی و پنجه، کشیده و محکم باشد. در چنگ‌اندازی دو حیوان به یکدیگر، باید درحالی‌که محکم یکدیگر را گرفته‌اند، نقاشی شوند، تکرار طرح‌ها مطلوب نیست و وجود تضاد و تناقض ضروری است» (سودآور، ۱۳۸۰: ۱۷۹) (جدول ۱).

جدول ۱. ویژگی‌های انواع بازآفرینی با توجه به جنبه‌های بیانی نقوش (نگارندگان، ۱۴۰۴)

نوع روش بازآفرینی	شیوهٔ بازآفرینی	وجه بیانی	پیام‌گذاری
الف. فراواقع‌گرایی	گرایش به عینی‌سازی بدون دگرگونی تصویر و نقوش	قابل‌فهم‌بودن تصاویر با بیان توصیفی	دقت در ظواهر جانوران و گیاهان
ب. انتزاع	گرایش به ساده‌سازی همراه با دگرگونی در ظاهر نقوش و تبدیل بنیانی آن	بیان نمادین توأم با خلاقیت که مخاطب برای فهم آن باید تلاش بیشتری کند.	فراتررفتن از ترسیم ظواهر زندگی و ایجاد تفکر و درک عمیق‌تر برای مخاطب
ج. نمادپردازی	تجسم وجه نمادین تصویر یا نقش و دگرگونی به‌منظور ایجاد محتوای جدید	بیان رمزی تصویر یا نقش و پرداختن به کیفیت محتوایی آن که فراتر از توصیف و انتزاع است.	تجسم فضای فرامادی و ملکوتی به‌جای توصیف عینی و نیز ارتباط با متن داستان ادبی
د. آرمان‌گرا	بازآفرینی نقوش مثل درختان که حالت معلق دارند و نوعی حس مکان را به‌شیوهٔ خیال‌پردازانه ترسیم‌کردن (توسط هنرمند خلاق)	آرمان‌گرایی و خیال‌پردازی در فضای عالم والا برای تجسم باغ بهشت	انعکاس جهانی فراتر از دنیای زمینی و انعکاس فضای باغ ملکوت
هـ. کنشی و هیجانی	بازآفرینی حیوانات در حالت گرفت‌وگیر و ایجاد هیجان و حرکت در بدن جانوران که حالت شکار و وحشی‌گری را انتقال می‌دهند.	حالت کنشی حیوانات که به‌صورت اغراق و تحرک مضاعف (هیجانی) در جانوران احساس می‌شود.	نزاع حیوانات با یکدیگر و شکار یا غلبهٔ حیوان وحشی بر حیوان اهلی

درمجموع، نمونه‌های نقوش در آثار تشعیرسازان دو دورهٔ تیموری و صفوی و با توجه به مفهوم بازآفرینی و کیفیت بیانی و نوع پیام‌گزینی، به پنج دسته تقسیم می‌شوند که در جدول‌های ۲ و۳ آمده است

نتیجه‌گیری

با توجه به پژوهش انجام‌شده و سؤال‌ها و فرضیه‌های مطرح‌شده درخصوص بازآفرینی نقوش با رویکرد بصری و پرداختن به نوع بیانگری و کیفیت پیام‌گذاری نقوش در آثار تشعیرسازان دو دورهٔ تیموری و صفوی، می‌توان پنج روش بازآفرینی یعنی واقع‌گرا، انتزاعی، نمادین، آرمان‌گرا و کنشی (هیجانی) را در طراحی تشعیر دوره‌های مذکور جست‌وجو کرد.

در روش اول، یعنی روش واقع‌گرایانه، هنرمند تشعیرساز با برداشت سطحی از طبیعت سعی در رعایت حفظ تناسب ظاهری حیوان، پرندگان و گیاهان داشته و این روش صرفاً جنبهٔ بازنمایی و تقلید از طبیعت است که عاری از خلاقیت بصری است و روش بیانیِ اغلب این نوع آثار که در دورهٔ تیموری مشاهده می‌شود، صرفاً توصیفی و روایتگر است و بدیهی است که نوع پیام‌گذاری آن بر زندگی روزمره استوار می‌شود؛ اما در چهار روش دیگر، هنرمندان بنابه آنچه در بخش تحلیل آمده است، به روش‌های مختلف، به جنبه‌های خلاق و ابداع دست یافته‌اند و نقوش را از سطح ظواهر طبیعت درآورده و آن‌ها را دگرگون و بازآفرینی مجدد کرده‌اند و این چهار روش، کم‌وبیش در دورهٔ تیموری هم رایج بوده؛ اما در دورهٔ صفوی به اوج تکامل خود رسیده است. تشعیرسازان در روش دوم بازآفرینی، با بهره‌گیری از ساده‌سازی (انتزاع) به جوهرهٔ درونی طبیعت توجه کرده‌اند

و در روش سوم به معناسازی نقوش در قالب رمز (نمادپردازی) پرداخته و در روش چهارم با استفاده از خیال‌پردازی و تصویر باغ بهشت، به جنبهٔ آرمان‌گرایی تأکید کرده و در روش پنجم، به روش کنشی (هیجانی)، بدن حیوانات را با اغراق و در حالت کشیدگی اجزای بدن (به‌ویژه در حال گرفت‌وگیر) بازآفرینی کرده‌اند؛ اما به‌لحاظ کیفیت بیانی چون نقوش به‌کاررفته در تشعیر دورهٔ تیموری صرفاً بیان توصیفی و روایتگر با تکیه بر ظواهر زندگی و ظواهر طبیعت دارند و حتی در پیام‌رسانی خود نیز، جنبهٔ زندگی روزمره را انعکاس داده‌اند، بسیاری از موارد در دورهٔ تیموری به کیفیت بیانی با جنبهٔ رمزگرا اشاره کرده و در پیام‌گذاری خویش، عالم نامحسوس و معنادار را انتقال داده‌اند. ترسیم جلوه‌هایی از باغ ملکوت و طبیعت نامحسوس عالم والا، در اغلب نقوش و صحنه‌های نگاره‌های تیموری و در تمامی آثار تشعیر دورهٔ صفوی، به کیفیت بیانی و پیام‌گذاری این هنرمندان نوآور اشاره می‌کند که زبان تصویر را در شأن یک هنرمند اصیل ایرانی گسترش داده‌اند؛ اما برخی از نقوش و تصاویر تیموری واقع‌گرایانه، و اغلب نقوش دورهٔ صفوی ذهنی و آرمان‌گرایانه است و شیوهٔ بیانگری نقوش دورهٔ تیموری مبتنی بر روایت‌گری و در دورهٔ صفوی توأم با آرمان‌گرایی همراه با نمادپردازی است.

منابع و ماخذ

- ابهام پوپ، آرتور (۱۳۸۷)، *سیری در هنرهای ایران، از دوران پیش از تاریخ تا امروز*، تهران: علمی و فرهنگی.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۷). *مکتب نگارگری تبریز (مشهد و قزوین)*. تهران: فرهنگستان هنر.
- الیاده، میرچا (۱۳۸۴). *اسطوره بازگشت جاودانه*، ترجمه: بهمن سرکارتی، تهران: سروش.
- اسحاق‌پور، یوسف، ارجمند، جمشید (۱۳۷۹)، *مینیاتور ایرانی، رنگ‌های نور: آینه و باغ*. فرزان روز.
- اشرفی، محمد مهدی، (۱۳۸۸)، *از بهزاد تا رضا عباسی؛ سیر تکاملی مینیاتور در سده دهم و اوایل سده یازدهم هجری*. مترجم: نسترن زندی. تهران: فرهنگستان هنر.
- بینیون، لورنس، ویلکینسون، جی. و. س و گری، بازیل (۱۳۶۷). *سیر تاریخ نقاشی ایران*. تهران: امیرکبیر.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۶)، *نقاشی ایران از دیروز تا امروز*، تهران: انتشارات زرین و سیمین.
ـــــــــ، (۱۳۹۳). *دایره‌المعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.
- جعفریان، رسول (۱۳۷۷)، *تاریخ ایران اسلامی*، تهران: مؤسسه فرهنگی دانش و اندیشه.
- حاصلی، کرمعلی (۱۳۷۲). طراحی و نقش در فرش ایران، *فرش*، دوره اول، ش ۲.
- دانیس، ادونیس (۱۳۸۹)، *مبادی سواد بصری*، ترجمه: مسعود سپهر. تهران: سروش
- دوازده امامی، زهره و بانکی زاده، زهرا (۱۳۹۲). تحلیل و تطبیق صفحه‌آرایی در دو نگاره از شاهنامه بایسنقری و شاهنامه طهماسبی، *دو فصلنامه علمی ـ پژوهشی مطالعات هنر اسلامی*، شماره نوزدهم، ص ۹۵ تا ۱۱۰.
- حسینی راد، عبدالمجید. (۱۳۸۴). *شاهکارهای نگارگری ایران*. تهران: مؤسسه توسعه هنرهای تجسمی.
- سودآور، ابوالعلا (۱۳۸۰)، *هنر دربارهای ایران*، ترجمه: ناهید محمد شمیرانی، تهران: کارنگ
- کپس، جئورگی (۱۳۶۸). *زبان تصویر*، مترجم: فیروزه مهاجر، تهران: انتشارات سروش.
- کنبای، شیلا، (۱۳۸۱)، *نگارگری ایرانی*، ترجمه: مهناز شایسته فر، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
ـــــــــ، (۱۳۸۷)، *عصر طلایی هنر ایران*، ترجمه: حسین افشار، تهران: نشر مرکز.
- کونل، ارنست و دیگران (بی تا). *اسلیمی و ختایی و گل‌های شاه عباسی*، تهران: فرهنگسرا.
- مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲). *کتاب آرایی در تمدن اسلامی*، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
- مجرد تاکستانی، اردشیر (۱۳۷۰)، *تشعیر در هنرهای کتاب آرایی*، تهران: فرهنگسرا.
ـــــــــ (۱۳۷۶)، *مبانی نقاشی ایران*، تهران: یساولی.
- مراثی، محسن (۱۳۸۴). مارپیچ طلایی در طبیعت و هنرهای اسلامی، *نگره*، شماره ۱، ۳۵-۴۴.
- معین، محمد (۱۳۸۷). *فرهنگ فارسی*، تهران: امیرکبیر.
- مکی نژاد، مهدی (۱۳۹۳). مرکز گرایی، تقارن و تکرار در هنرهای سنتی ایران، *کیمیای هنر*، شماره ۳، دوره ۱۰، ۹۹-۱۰۸.

- منصوری، سید امیر (۱۳۸۴). درآمدی بر زیبایی شناسی باغ ایرانی، *باغ نظر*، شماره ۲، ۵۸-۶۳.
- همایون‌فرخ، رکن‌الدین (۱۳۹۰). *سهم ایرانیان در پیدایش و آفرینش خط در جهان*، تهران: اساطیر.
- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶). *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*، تهران: معاصر.
- یزدی، شرفالدین علی (۱۳۳۶). *ظفرنامه تیموری*، تهران: امیرکبیر.

- Simpson, M.S., (1977),Arab and Persian Painting in the Fogg Art Museum, Cambridge (Mass).
- Titley, Norah M. (1984). persian miniature painting and its influence on the art of turkey and india. london: the british library.
- URL1: https://library.si.edu/digital-library.
- URL2: https://gulbenkian. pt/museum/en/?s=iran+painting&page=1&per_page=20
URL3: https://commons. wikimedia. org/ wiki/File:Divan_of_Sultan _Husayn_ Baiqara_MET_DP235814. jpg
URL4: https://www.nlai.ir/manuscript.