ترسیم انسان در نقاشی ایرانی

○ قسمت اول

■ ی. آ. پولیاکوا ـ ز. ای. رحیموا

● ترجمهٔ زهره فیضی

• اشاره:

تصویرسازی در اسلام به طور مطلق منع نشده است. احدیت در عین حال که به غایت «عینی و انضمامی» است، به نظر انسان، تصوری انتزاعی می‌نماید؛ و این امر به علاوهٔ بعضی عوامل مربوط به ذهنیت سامی مبیّن خصلت انتزاعی هنر اسلامی است. محور مرکزی اسلام، احدیت و وحدانیت است، ولی هیچ تصویری قادر به بیان آن نیست.

تحولات تدریجی *ترسیم انسان در نقاشی ایرانی* مقاله ای است از کتاب *نقاشی و ادبیات ایران (مشرق زمین)* نوشتهٔ ی. آ. پولیاکووا-ز. ای. رحیموا. تحقیق این محققین روسی بیش از آنکه به نقاشی و خصوصیات تکنیکی نگارگری اسلامی معطوف باشد، بازگو کننده ارتباط و هماهنگی نقاشی با ادبیات کلاسیک است. این گونه تحقیقات پیش از اینها نیز سابقه داشته و کتاب *همگامی نقاشی با ادبیات* از جمله این تحقیقات است که برگردان فارسی آن نیز در بازار کتاب موجود است.

در مشرق زمین، کتاب دارای حرمت خاصی بوده است. شرقیها کتاب و منشأ آن را مقدس شمرده و نسخ خطی را با تمام دقت خود حفظ و نگهداری می کردند. در میان آنان کتاب، شان و منزلتی والا داشت. حکمرانان، اشراف و مردمان ثروتمند، از جمله سفارش دهندگان عمدهٔ کتاب به شمار می آمدند، و از آنجا که نسخ خطی مدارکی ارزشمند به حساب می آمد، کتاب علاوه بر ارزش معنوی ای که داشت در حکم سرمایهٔ گرانبهای مادی نیز محسوب می شد. تهیه و تنظیم نسخ خطی، در کارگاه مخصوص کتابخانهٔ سلاطین و اعیان که مهمترین حامی و پشتیبان تهیه کنندگان کتاب بودند، صورت می گرفت. در این کارگاهها مجموعه ای از استادکاران رشته های مختلف، من جمله، خوشنویسی، کاغذگری، نقش اندازی روی چرم، صحافی و تذهیب و... گرد هم می آمدند و موجب فراهم شدن کتاب و نسخهٔ خطی می شدند. کتابخانه ها علاوه بر حفظ این مجموعه و به اصطلاح جنبهٔ کارگاهی، از سویی نیز مظهر و گنجینهٔ اندیشه هایی بودند که در واقع بهترین دستاورد فرهنگی را از نسلی به نسل دیگر انتقال می داد؛ و همچنین مانند کتابخانه های امروزی مرکز نگهداری و بایگانی نسخ خطی و آثار مهم مکتوب به شمار می آمدند.

بی تردید در میان مجموعه استادکاران کتابخانه ها، استاد خوشنویس، واجد شان و مقام برتری بود. نام او غالباً در کنار نام سفارش دهنده ذکر می شد و ثبت تاریخ اتمام خوشنویسی نسخه، اهمیت زیادی داشت. خوشنویس، نه تنها کاتب نسخهٔ خطی بلکه گاه تصحیح کننده آن نیز بود. اغلب خوشنویسان، خود، شعر می سرودند و گه گاه در حین کتابت، نظریات خویش را به متن اصلی می افزودند؛ و مهمتر از همه اینکه تعیین مضامین مناسب برای تصویرگری و مشخص کردن قسمتهای مناسب کتاب برای این کار، به عهدهٔ استادان خوشنویس بود. اتمام کار خوشنویس در واقع آغاز کار استاد نگارگری بود و در سلسله مراتب تهیه کنندگان نسخه، نگارگر نفر بعدی به شمار می رفت، لیکن به غیر از اسامی برخی از برجسته ترین نگارگران، نام نقاش نسخه بندرت ذکر می شد.

پس از نگارگر، تزیین نسخهٔ خطی را استاد مذهّب به پایان می رساند. ترسیم سر لوح، سر فصل، سر ترنج، حاشیه سازی با کاغذهای زرافشان یا الوان، قطاعی، طلااندازی بین سطور و تزیین نسخه با ترسیم خطوط مشکی و آب طلا، در حیطهٔ وظایف مذهّب قرار داشت.

صحافی کتاب در آخرین مرحله انجام می گرفت و مجلّد با دوختن اوراق بر روی نسخه، به پایان می رسید. البته از قرن دهم، در قسمت داخلی جلد، ترسیم موضوعی از کتاب معمول شد که حاصل کار نگارگر بود. در واقع این کار، کامل کنندهٔ کتاب به مثابهٔ یک اثر نفیس هنری بوده است. اثری که در آن کلیهٔ اجزاء در ترکیبی یکپارچه و هماهنگ و در حد کمال، مجال بروز و ظهور می یابند.

ارزش نسخ خطی از نظر پرداخت تزیینات، بیش از هر چیز با کیفیت نگاره های موجود در نسخه برآورد می شود. نقاشی به مثابهٔ وسیله ای برای تصویرگری و تزیین اثر، می بایست محتوای متن و به عبارت بهتر وقایع برگزیده را که خوشنویس برای مصور کردن تعیین کرده بود، با شیوه های ترسیمی به تصویر درآورد. هنر نگارگری از سویی دارای ارزش زیبایی شناسانه و مستقل است و از سویی دیگر در هماهنگی با مجموعه ای هنری سرچشمهٔ لذتی بصری است.

ریشه های هنر نگارگری را می توان در هنرهای باستانی نواحی ایران، آسیای میانه و بین النهرین در دورهٔ پیش از

استقرار اسلام، با مشاهدهٔ بعضی دیوار نگارها، تندیس سازیها و صنایع دستی یافت. تصور می شود که در ایران دورهٔ ساسانی نیز صفحات کتب خطی قدیمی را با نقاشی می آراستند. رشد و گسترش مراکز هنری نگارگری در طیّ قرون پنجم تا یازدهم و در بعضی مناطق تا سدهٔ سیزدهم، مرهون ترکیب و اشتراک و همکاری این مراکز و نزدیکی بیش از حد شیوه های تجسمی آنها بوده است. نگارگری، تحت شرایط متشابهی در سرزمینهای شرق اسلامی پدیدار می شود، و از سویی برخوردهای سیاسی و مذهبی که منتج به مهاجرت نقاشان به دربار هنردوستان برای یافتن حامی مطمئن است، موجب تاثیر متقابل سبکها و نقاشان بر یکدیگر می شود.

در آغاز، نقاشی ایرانی، صرفاً برای مصورسازی متون غیردینی مانند رساله های پزشکی، گیاه شناسی، اخترشناسی، ریاضیات، کتابهای تاریخی و آثار منظوم و منثور ادبی - هنری به کار می رفت؛ اما با گسترش تصوف اسلامی، تصاویر بسیاری از زندگی اولیاء و معصومین (ع) پدیدار شد. در این خصوص نگاره هایی که منعکس کنندهٔ زندگی پیامبر اسلام است، اندک نیست. در این گونه، تصاویر، چهرهٔ آن حضرت در پشت حجابی مستور که تشعشعات نورانی نیز در پشت سر داشت ترسیم می شد و غالباً این تصاویر با تصاویر دیگری از فرشتگان همراه بود. البته در این باره نظریات مخالفی نیز وجود داشت که موجب می شد تا برخی از صاحبان نسخ خطی، ترسیم این قبیل شمایل را نوعی گناه بشمارند و ضمن محو کردن چنین صورتهایی از نگاره ها، نگارگران را به جای رسم تصاویر انسانی، به ترسیم نقوش تزیینی امر کنند.

علی رغم غنا و تنوع ادبیات شرق - بویژه ایران - در قرون وسطی، تمامی آثار مکتوب مصور نمی شدند و در این امر گزینش دقیق و مشخصی وجود داشت. فی المثل کتاب رودکی و حکیم عمر خیام بندرت مصور شده است و برخی از وقایع نامه های تاریخی، مانند بیهقی و *واصفی*، مطلقاً به تصویر درنیامده اند. البته برخی از آثار ادبی نیز وجود داشته که پیوسته برای به تصویر درآمدن، جذاب بوده اند. ترسیم بعضی از تصاویر، ضرورتاً انجام می گرفته و ترکیبهایی که بر اساس این گونه مضامین ساخته و پرداخته می شد، از مشروعیت خاصی برخوردار بوده است. معروفترین آثار ادبی در عرصهٔ تصویرسازی عبارتند از: *شاهنامه‌ی* فردوسی (که مدارک بی پایانی از حماسه های قهرمانی را در اختیار نقاش می گذارد)، خمسه‌ی حکیم نظامی مشتمل بر پنج منظومه (*مخزن الاسرار*، *خسرو و شیرین*، *لیلی و مجنون*، *بهرام گور* و *اسکندرنامه*)، *بوستان و گلستان* سعدی، *دیوان* حافظ، *یوسف و زلیخا*، *سلسلة الذهب* و *لوایح* جامی، خمسه ی دهلوی و خمسه ی علیشیر نوایی و...

تصویرگران غالباً از میان وقایع نامه های تاریخی به ترسیم *جامع التواریخ* اثر رشید الدین همدانی، *ظفرنامه* ی شرف الدین علی یزدی و *تاریخ الرسل و الملوک* اثر طبری می پرداختند.

بازآفرینی آثار منظوم تحریر شده با سبکها و استعارات پیچیده و در قطعها و اوزان مختلف، با توجه به امکانات تجسمی آنها امری دشوار می نماید؛ لیکن نگارگران توانستند زبان خاص هنری و روشهای متناسب با سبک آثار ادبی را بیابند و ارزشی برابر کلام و اندیشهٔ مؤلف آثار پدید آوردند. دیدگاههای مشترک زیبایی شناسی، اخلاقی و فکری شاعر و نقاش در مقام فرهیختگان جامعهٔ آن روز، و بینش یگانه و ذهنیت مشابه آن دو، موجب هماهنگی شیوه های ادبی و تجسمی شد.

در نقاشی ایرانی که ظاهراً تابعی از مضامین و منابع ادبی محسوب می شد، با بهره گیری از سنن و موازین و پرداخت واقع بینانهٔ جزئیات، سبکی چون سبکهای ادبی پدید آمد. نقاش، در پی حفظ ویژگیهای هنرش در برابر دیگر فرهنگهای قرون وسطی، دنیا را از دید خویش به تصویر نمی کشید، بلکه آن را بدان گونه که بایسته بود، مجسم می ساخت. جهان در نقاشی به صورت ارادهٔ دگرگون شدهٔ هنرمند در پرتو قوانین هماهنگ تجسم می شود. در اینجا نیز باید همچون اثر ادبی امور تجریدی و سرمدی و به بیان دیگر جهان آرمانی از همهٔ آنچه فانی و گذراست، متمایز و آشکار شود. بدین طریق هنرمند بی اعتنا به نمایش جهان مادی و دنیوی، حجم و پرسپکتیو را رد می کند؛ و عواملی چون بیان صحیح فضا و موقعیت اشیاء در آن، رعایت آناتومی بدن و انعکاس احساسات انسانی که مشخص کنندهٔ ارزش تابلوهای نقاشان اروپایی است، برای نگارگر شرقی جاذبه ای ندارد. ترکیب بندی در سطح گسترش می یابد و به سمت بالا اوج می گیرد و مطابق نگرش و تصور انسان قرون وسطی، دربر گیرندهٔ ماه تا ماهی است.

در نقاشی ایرانی برخلاف نقاشی اروپایی، کلّ ترکیب بندی در آن واحد به چشم نمی آید. نگاه بیننده از جزئی به جزئی و غالباً از سمت راست به چپ، یعنی مطابق کتابت عربی، از نقشی به نقش دیگر می رود و بتدریج وارد فضای دو بعدی نگاره می شود. این آثار، با توجه به اصول و عقاید سنّتی موجود، می توانست با موازین غیر حسی و عقلی نیز توسط همعصران خود درک شود. صحنه، غالباً به مدد نشانه و تمثیل ترسیم می گردد و نیازی به تصویر نمودن کلیهٔ حوادث احساس نمی شود؛ بدین صورت که نقاش بجای تصویر کردن سپاهیان در حال جنگ، می تواند به ترسیم نبرد تن به تن سرداران و یا کارزار چند جنگاور بسنده کند و درک باقی ماجرا را به بیننده واگذارد. چنانکه ترسیم چند درخت کوچک، تداعی کنندهٔ منظره ای در دید بیننده است، ترسیم درختان پر شکوفه و

چمنزارهای گسترده و جریان نهری گذرا که با جمع جوانان خوش لباس همراه می شود، منظری از بهشت را القاء می کند و رؤیت تلفیق درختان شکوفه دار هلو و زردآلو با درخت همیشه سبز سرو و سپیدارِ تنومندِ پوشیده از برگهای زرد، بیننده را به تفکر درباره‌ٔ حیات فانی انسانی و عالم بی اعتبار دنیوی وامی دارد.

زمان در مینیاتور به طرزی قراردادی موردنظر است. فصل پاییز یا منظری از شب، بندرت نقاشی می شود، در حالی که ترسیم بهار و روزهای روشن آفتابی،بسیار مورد توجه قرار می گیرد. آسمان زرّین، مظهر یک روز آفتابی است و آن هنگام که لزوم تصویر شب احساس شود، آسمان پر ستاره به رنگ لاجورد،رنگ آمیزی و با نقش ماه آراسته می شود؛ و با این همه وسعت میدان دید به بهترین نحو محفوظ می ماند. معمولاً زمستان به تصویر کشیده نمی شود، ولو اینکه در متن مربوطه از آن ذکری به میان آمده باشد. احتمال می رود که علت عدم ترسیم زمستان، نسبت آن با تصورات منفی باشد. علاوه بر آن می شود و وصف طبیعت تنها به منظور ایجاد شور و حال لازم صورت می گیرد. به طور نمونه، توصیف سرمای شدید با توجه به شرح شرف الدین علی یزدی چنین است:

چرخ پوشیده رخ خویش بسنجاب سحاب
در پس پرده شده مهر جهانتاب مقیم
اثر آتش سوزنده چنان شد باطل
کاندرو گشت عیان معجزه‌ٔ ابراهیم
گر برافشانده شدی سوی هوا باده و آب
آمدی باز یکی لعل و یکی دُرّ یتیم

سیمای آدمی نیز به طرزی قراردادی توسط نگارگر طراحی می شود. در نگاه نخست، انسان، موجودی فاقد تعیّن و ویژگیهای فردی به چشم می آید و جزئی از ترکیب بندیِ نگارینِ نقاشی ایران تلقّی می شود. تصویر انسان بدون حجم و به صورت تخت ترسیم، و مانند سایه ای در کنار سایر اجزاء نگاره، به عنصری تزیینی تبدیل می شود. با این حال انسان، محیط و کلیه‌ٔ عناصر، ظاهراً با نوعی حقیقت نمایی ساخته و

است که حقیقت نمایی جزئیات، در عین حفظ وضعیت قراردادی کل اثر تجلی پیدا می کند؛ بدین ترتیب، وضعیت قراردادی، پرداخت دقیق جزئیات و رنگهای تزیینی در ترکیب ویژه ای انسجام یافته و موجد جذابیت اصلی نقاشی و ویژگی ساختار هنری آن می شوند.

نگارگر، با گزینش آثار مختلف برای تصویرگری و بهره گیری از روایات شفاهی در مورد شخصیت مورد نظر و برای گریز از قید و بندهای مربوط به آن، یک اصل بصری را در جهت نمایش شخصیت پردازی ادبی پدید می آورد. او غالباً به عنوان شریک مؤلف مطرح می شود و هرگز از مقتضیات زمانه پا فرا نمی نهد. لیکن، نقاش قرون وسطایی نسبت به نقاشان معاصر، به میزان کمتری درصدد بازتاب عینیت افکار نویسنده و شاعر برمی آید. در همین ارتباط، نقاشی در عین تابعیت از قوانین زیبایی شناسی مشترک ادبیات و نگارگری، به میزان قابل ملاحظه ای از زندگی مستقلی برخوردار است. برای مثال یکی از نگاره های سده ٔ دوازده هجری، به غزلی از حافظ در مدح حاکم شیراز اختصاص دارد. شاعر با عباراتی متعارف وی را حاکم مطلق شرق و غرب قلمداد کرده، و مدعی است که هیچ سیمرغی را توان صعود بر آشیانه ٔ تفکرات وی نیست. در اینجا نقاش، بی توجه به اندیشه ٔ شاعر و بدون کمترین کوششی در جهت بازآفرینی هیئت حاکم، به ترسیم پرواز پرنده ای افسانه ای که شکاری به منقار دارد، اکتفا کرده است.

نگارگر در چهره پردازی، همواره بر تصورات عمومی مردم خاور زمین نسبت به زیبایی ایده آل نظر دارد. از این رو، زنان و مردان با پوستی روشن، رخساره ای گرد و تا حدی بیضوی، چشمان بادامی و دهان کوچک و بینی قلمی مجسم می شوند تا به مثابه ٔ اساس کار تصویری تلقّی شوند. آنگاه با افزودن نشانه های سنی، خطوط و حرکات چهره و تنوع و دگرگونی جزئیات بر اساس «اصل نقشینگی» با حفظ عناصر اصلی و جابجایی آنها موجب پیدایی نقوش جدید می شود و بدین سان نقاش نوعی فردیت قراردادی برای شخصیتهای خود می آفریند.

وظیفه ٔ اصلی نگارگر به هنگام ترسیم انسان، بهره گیری از امکانات تجسمی موجود یعنی نقش، ترکیب بندی، هماهنگی رنگها و دیگر عوامل در ارائه ٔ نمونه های مطلوب از حکمرانان، قهرمانان، زیبارویان، مردان کهنسال و غیره است. سیمای ایده آل شاه، در صحنه های بار دادن خان خانی، دیوانها و محاکم، جنگهای تن به تن، صحنه های بزم و شکار و سایر سرگرمیها که در آثار ادبی کلاسیک و کتابهای تاریخی به وفور دیده می شوند، به مرحله ٔ ظهور می رسد. پیکره ٔ شاه، همواره یا دستاری مزین به گیره ٔ پردار که نشانگر قدرت اوست، و در اکثر موارد با جامه ای سبز رنگ (رنگ سادات) تصویر شده، و در کلیه ٔ حالات اعم از اداره ٔ محاکم قضایی، نبرد با دشمنان و یا تفریح و تفرّج، قابل شناسایی است، زیرا همه ٔ اجزای ترکیب بندی، در جهت القای او هستند.

«سپاهی نمونه» چه در عرصه ٔ مبارزه و چه در صحنه های مراسم درباری، همواره با ساز و برگ ترسیم می شود، و غالباً با اندامی درشت و ریش و سبلت به نمایش درمی آید. لیکن نقاش سعی نمی کند تا ویژگیهای عجیب و غیرعادی وی را، که حاکی از توان بدنی اوست، متمایز کند و تنها بیننده را وامی دارد تا با توجه به حرکات سپاهی، قدرت او را تخمین زند. سپاهی، در حالی که شجاعانه شمشیرش را بلند کرده تا بر گردن دشمن فرود آورد، و یا در نبرد با دیو یا اژدهایی غول پیکر ترسیم می شود، و همه ٔ این حالات این جنگ تن به تن، مطابق متن با موفقیت قهرمان به پایان می رسد.

گزینش موضوعات معیّن برای تصویرگری و بازآفرینی و بررسی و مطالعه ٔ مداوم آنها، منجر به تثبیت برخی طرحها و نقوش ترکیب بندی و علائم مشخصه ٔ قهرمانان حماسی می شود. با بررسی نگاره های مکاتب گوناگون اعصار مختلف و صحنه های ترسیم شده از دلاوریهای رستم، یکی از قهرمانان اصلی *شاهنامه* ی فردوسی، خواهیم دید که شرح و تفسیر چهره ٔ وی در طیّ قرون، بدون تغییر مانده؛ و به عبارت دیگر علائمی چون خفتانی از پوست و کلاهخودی از سر ببر، که به شناسایی وی منجر می شوند همواره ثابت بوده اند. سیاوش دیگر شخصیت *شاهنامه*، همواره در جامه ای سپید که نشان پاکی اوست، ترسیم می شود. فریدون، درهم شکننده ٔ ضحاک ستمکار، با گرزی از سر گاو؛ و یوسف، چهره ٔ اصلی منظومه ٔ *یوسف و زلیخای* جامی به نشانه ٔ قداست با انواری درخشان به گرد سر به تصویر درآمده اند. بدین ترتیب، قوانین ادبی در شمایل سازی و ایجاد ساختار بیان کننده ٔ مختصات جدایی ناپذیر قهرمانان، انعکاس می یابند. نقاش، هیچ گونه تعریف و تصور دقیقی درباره ٔ سیمای ظاهری افراد ارائه نمی دهد. آ. س. ملکیان شیروانی هنرشناس مشهور شرق، متذکر شده است که «وجه تمایز اساسی ترسیم انسان در هنر شرق و غرب عبارت از این است که در شرق، نسخه های عمومی، و در غرب چهره سازی انفرادی (پرتره) موردنظر است».

تکامل سیمای انسان در نقاشی ایرانی بی نسبت با تحول آن در ادبیات نیست، و به طور کلی در ارتباط مستقیم با تحول تدریجی تزیین نسخ خطی و زبان هنری نقاشی و امکانات

تزیینی و نقش‌گونه خارج شده و ارزشی فی‌نفسه و آکنده از مضامین واقع‌گرا کسب کرده است، و سپس در قرون دوازده تا سیزده از نو به گونه‌ای مشخص و قراردادی تبدیل شده و در طول زمان با افت و خیزهای چندی تداوم یافته است که ما به تشریح مهمترین مراحل آن می‌پردازیم.

اینک نگاره‌های منظومهٔ عاشقانهٔ ورقه و *گلشاه* اثر عیوقی (سده‌های ۷ ـ ۶) را مورد بررسی قرار می‌دهیم. این منظومه که یکی از قدیمی‌ترین نسخ خطی مصور ایرانی است، در موزهٔ طوپقاپوسرای استامبول (توپکاپی) نگهداری می‌شود. اثر عیوقی امکان راهیابی به اصول و قوانین تصویرگری و شناسایی روشهای بنیادی ترسیم انسان در مراحل اولیهٔ این هنر را فراهم می‌سازد. مضمون سنّتی شرقی این منظومه، در

وصف حال دو دلداده و نیروی عشق آنان و از میان برداشتن موانع وصال و یگانگی است. مؤلف در سرودن این اثر، مطابق سنّتهای موجود، بجز پرداختن به جزئیات مشخص، دیگر هیچ کوششی در جهت احیا و جان بخشیدن و متمایز ساختن آنها از طریق به کارگیری مشخصه های فردی نمی کند؛ به طوری که آن دو با رخساره ای گرد، دهان کوچک، چشمان بادامی، ابروان کمانی و دو گیسوی فروهشته توصیف می شوند. گفت و شنود یکنواخت و فاقد فردیّت ورقه و گلشاه، نوعی مناظره است و وعده گاه آنان نیز شوقی برنمی انگیزد. نقاش ناشناس در تصویرگری منظومهٔ *ورقه و گلشاه* از اصول مشخصی پیروی می کند: دلدادگان با هاله ای به گردسر و به گونه ای بسیار متشابه ترسیم شده اند. تشابه جامه (پیراهن و شلوار گشاد) و خطوط چهره و آرایش موی سر به قدری است که بدون رجوع به نوشته های بالای نگاره، تشخیص هویت آن دو ناممکن است.

شخصیتهای کتاب عیوقی، از اهمیت بسیاری برخوردارند و هنرمند آنان را با شکوه خاصی رقم زده است: بهره گیری از ترکیب بندی افقی به نحوی است که ورقه و گلشاه نسبت به دید بیننده نزدیک می نمایند. به کارگیری نقوش تزیینی مربوط به درختان و گلها، جملگی تأکید بر جنبهٔ قراردادی پیکره ها در ترکیب بندی دارند؛ چنانکه افراد صحنه نیز در جامه های درخشان منقوش، تنها بخشی از نقش و نگار تصویر به نظر می رسند. بنابراین می توان گفت که چهره پردازی شاعر و نقاش، از ارزشی همطراز برخوردارند. وفاداری قابل ملاحظهٔ مصوّر به متن، مشهود است و تنها در مواردی چند برداشت شخصی خود را در کار تصویرگری دخالت داده است. با اینکه در آغاز منظومه سخن از قبایل کوچ رو در میان است، نگارگر به رغم تعلق اثر به سدهٔ پنجم، با ترسیم بازار شهری قرون وسطایی، دوران زندگی خود یعنی پایان قرن ششم و آغاز قرن هفتم را نشان داده است و این امر همانا بیانگر مشاهدات شخصی وی است.

امّا تخطی از متن امری استثنایی است و عمومیت روش کار، ترسیم جزئیات واقع گرایانه را تحت الشعاع قرار می دهد. نقاشیهای *جامع التواریخ* رشیدی را می توان بارزترین مظهر چنین عمومیتی دانست از آن جمله نگاره هایی است که اختصاص به رجال تاریخی داشته و نشانگر تصاویری از «اوکتای قاآن» با ترکان خاتون و هلاکوخان با همسرش است. تصاویر یکسان، با همگونی و غیرقابل تمایز بودن سلاطین مدح شده در وقایع نامه، مطابقت دارد.

در تصاویر *شاهنامه* ی فردوسی نسخهٔ شیراز می توان شاهد مرحلهٔ بعدی در ترسیم انسان بود. نسخه به خط نسخ ـ خط

رایج قرون هفتم، هشتم ـ کتابت شده است. پنجاه و دو نگاره‌ٔ منظومه، هرچند که از دیدگاه نسخه آرایی هماهنگ با متن *شاهنامه* اند لیکن بدون رعایت ترتیب مشخصی جایگزین شده اند، به طوری که گاه با گذاشتن دو نگاره در یک صفحه، ورقه بشدت سنگین شده است. و نگاره ها نه صرفاً به منظور تزیین متن بلکه در جهت القای مضمون اثر ترسیم شده اند. سبک موجز دیوارنگاری، چهره پردازی پر شکوه و زمینه‌ٔ ساده (به رنگ قرمز یا زرد) با مملو از نقش و نگار نقاشیهای این نسخه‌ٔ خطی، نزدیکی و مشابهت بسیاری با تصاویر ورقه و *گلشاه* دارد. لیکن نقاش در ترسیم قهرمانان در پی نشانه های قراردادی انفرادی است؛ و این نکته را می توان در برخی نگاره ها و بویژه در صحنه‌ٔ کشته شدن ایرج به دست برادرانش مورد مطالعه و بررسی قرار داد. مراحل تکوین این داستان در *شاهنامه* ی حکیم ابوالقاسم فردوسی به فصاحت وصف شده و بدین سبب نقاش نیز بخوبی از عهده‌ٔ توصیف نقطه‌ٔ اوج مضمون اثر برآمده است. کشته شدن ایرج در گوشه‌ٔ راست خیمه روی داده است و احتمالاً این امر، با اهمیت سمت راست در فرهنگ اسلامی بی نسبت نیست؛ به طوری که نوشته از راست قرائت می شود و مطابق آداب و رسوم تشریفاتی، مهمترین اشخاص در سمت راست شاه قرار می گیرند. نقاش به تبعیت از سراینده صحنه را با امکانات اندک و مطابق تصورات خویش رقم زده است. ترکیب بندی در امتداد خط افق گسترش می یابد، اما حاشیه ای که توسط خوشنویس گذاشته شده شبیه مربع است و این امر موجب تناسب در تنظیم و استقرار پیکره ها می شود. ایرج در برابر برادران به زانو درآمده و تور موهای وی را گرفته و دستش را برای وارد آوردن ضربه بلند کرده است. سلم، برادر مهتر، به حالت نشسته بر تختی که به بهای تبهکاری به دست آمده، در سمت چپ وی ترسیم شده است. وی نظاره گر صحنه بوده و با مشتی گره کرده و اندکی متمایل به جلو گویی با بیتابی به تور قوت قلب می دهد. در اینجا برخلاف ورقه و *گلشاه*، هنرمند با بهره گیری از اسلوبهای قراردادی، چون نشانه های سنی و حالات و حرکات خاص، فردیت ویژه ای به هر یک از آنان بخشیده است. سلم در مقام مهترین برادر، درشت تر از آن دو ترسیم شده و اندام نشسته‌ٔ وی، از نظر قامت، با پیکره‌ٔ ایستاده‌ٔ تور برابری می کند. او با سبلت و ریشی پهن، در هیئت مرد جا افتاده ای است که با ابروان ناپیوسته و بینی عقابی و کلاه بلند مغولی، جامه ای به رنگ سبز تیره ـ که مناسب سن اوست ـ بر تن دارد. جامه‌ٔ تور روشن تر است، او با کلاه سفید نمدی و قبایی به رنگ قرمز تیره، که رنگ سبز جامه‌ٔ زیرین از پس آن نمایان است و با ابروانی پهن، چشمان باریک بادامی، بینی مستقیم، سبیل کوتاه و ریش کوچک زیر لب، به تصویر درآمده است. موهای بلند تور همچون سلم بر روی شانه هایش ریخته است. ایرج، برادر کهتر، به تناسب سن خویش، در هیئت نوجوانی بدون ریش نشان داده شده است. او صورتی گرد، مویی بلند و تابدار، چشمان بادامی و دهانی کوچک دارد. مردمکهای چشم ایرج به منظور جهت دادن به نگاه وی به سوی گوشه ها گردانده شده اند، و روی هم رفته سیمای وی بیانگر هیچ درد و رنج و مقاومتی نیست، و تنها حالت برافراشته‌ٔ دستها مظهری از امان خواهی است. بدین ترتیب، ابعاد فاجعه به کمک حالات و حرکات آشکار شده و با بهره گیری از همه‌ٔ تمهیدات قراردادی بدرستی مشهود است.

در دیگر نقاشیهای این نسخه‌ٔ خطی، نگارگر، با ترسیم شخصیتهای مکمّل، از بازآفرینی افکار مؤلف فراتر می رود. او با ترسیم حالات مختلف افراد و ترسیم چهره های تمام رخ و نیمرخ، انفعالات اشخاص نسبت به واقعه را آشکار ساخته و بدین طریق، نحوه‌ٔ تلقّی خود را از متن ارائه می دهد. از سوی دیگر، او با به کارگیری برخی از حرکات در جهت اقطار و ایجاد ترکیب بندی مورّب، که تاکیدی بر عمق بخشیدن فضا دارد، موجب پیچیدگی ترکیب بندی در جهت افقی می شود. برای نخستین بار در نقاشیهای این نسخه‌ٔ *شاهنامه*، مسائل مشخص تصویرگری کتاب، چون بازآفرینی فراز و فرود حوادث و ترسیم واقع پردازانه‌ٔ رویدادها مورد توجه قرار می گیرند.

جنید سلطانی، نقاش بغدادی، به هنگام ترسیم نگاره های منظومه‌ٔ *عاشقانه‌ٔ همای و همایون* اثر خواجوی کرمانی به سال ۷۹۸ هجری، طریق دیگری در مصورسازی برگزید. ماحصل شیوه‌ٔ هنری ترکیب بندی، از جمله فضاسازی، رنگ آمیزی، ارتباط متقابل و متناسب بین معماری، منظره و انسان، بیش از هر چیز او را مجذوب می ساخت. این نسخه‌ٔ خطی از نظر تناسب، خطوط روشن و کتابت موزون،به مراتب ظریفتر از *شاهنامه* ی «مکتب شیراز» است. در این اثر، نگاره ها بدون فشردگی در بین جداول متون، در جهت عمودی بر صفحات کتاب رقم خورده و کلام نیز به طور مجزا در چارچوبهای کوچکی در زمینه‌ٔ نقاشی جای گرفته است. ترکیب بندی صحنه‌ٔ جنگ تن به تن، به گونه ای تنظیم شده که گویی بیننده از دور ناظر اقدامات دشمنان است. چمنزار کوچک و شکوفایی که محل وقوع درگیری است، اثر مسحور کننده ای بر بیننده باقی می گذارد. گزینش دورنمای مناسب و پیکره های ریز نقش حریفان، به تعمیق ترکیب بندی می انجامد. در واقع، جنید سلطانی با این شیوه به ارتباط متقابل و متناسب صحیح تری بین انسان و اجزای منظره دست می یابد و در نتیجه‌ٔ گسترش عمودی ترکیب بندی،امکان پیچیده تر ساختن آن با گرد آمدن عناصری چون درختان، صخره ها و ترسیم دسته‌ٔ پرندگان پدید می آید. راه حل جدید فضاسازی، یعنی گسترش آن در جهت عمود و

زنزابل
بیالا بکم
زضحاک
چو اگرشت

ارتباطات پدید آمده، بر اصول ترسیم انسان تاثیر گذار بوده اند. بدین سان، انسان، حاکم مطلق ترکیب بندی نبوده و تنها به بخشی از فضاسازی مبدل شده است. این امر در هماهنگی رنگها نیز ظاهر شده و درخشش و خودنمایی چند رنگ محدود، جای خود را به هماهنگی و ارتباط بصری الوان متعدد داده است.

در آثار جنید، منظرهٔ پیرامون، مفهومی نمادین کسب کرده است، زیرا نه تنها محل واقعه، بلکه نشانهٔ سرانجام جنگ تن به تن است: سپیدارهای تنومند و موزون در برابر درختان نازک و ظریف که مظهر جوانی و بی پناهی همای هستند، قرار داده شده اند. در نگاره های نسخهٔ مورد نظر از یک اصل مهم نگارگری، یعنی آرایش و تزیین کتاب، به روشنی بهره گرفته شده و تحریر متن نیز به گونه ای استادانه و با دقت بیشتر صورت گرفته است.

تحولات بعدی نقاشی ایران، در جهت ترکیب دو اصل تصویرگری، یعنی بازآفرینی نمادین موضوع و پدید آوردن جنبه های تزیینی قرار دارد، و نمایش سیمای آدمی نیز با توجه به همین موضوع مورد توجه واقع می شود. شکل گیری ساختار نقاشی و بروز امکانات مهم نگارگری قرون میانه، با استفاده از دستاوردهای شیراز، تبریز و بغداد در آغاز قرن نهم هجری در کارگاههای تیموریان در دورهٔ بایسنقر و شاهرخ در هرات به مرحلهٔ ظهور می رسد. تا این زمان گزینش مضامین مناسب جهت تصویرگری تکامل و گسترش یافته و شیوه های اصولی ترکیب بندی، که دربر گیرندهٔ سیر عمودی فضا جهت ایجاد عمق بیشتر و به کارگیری راه حل نمایش همزمان اندرون و بیرون بناست، مورد توجه قرار می گیرد. در نگاره های اولیهٔ «سبک هرات» در مقایسه با دوره های قبل، تصاویر کاملتر شده و وضوح بیشتری یافته اند. ریتم نقاشی غنی تر شده و متناسب با موضوع تغییر می پذیرد، چنانکه در نمایش صحنه های رزم و شکار، از تحرک بیشتری برخوردار بوده، و برای ترسیم مجالس بزم و ضیافت، وزن آرامتری به کار رفته است. در این نگاره ها گذشته از تناسب الوان با حال و هوای مضامین، کوچکترین اجزای تصویر چون دوخت لباس و قرنیز و رخام معماری نیز به دقت نقاشی شده است.

زمینه های شکوفایی هنر کتاب آرایی در اواخر سدهٔ نهم، یعنی دوران برجسته و بی سابقهٔ هرات که درمیان سایرشهرهای آن زمان به مقابه مهمترین مرکز ادبیات و علوم و هنربود،توسط نقاشان این مکتب پی ریزی شد. بر اساس اصهرات پر سور بابر، هر یک از اهالی هرات در راه فراگیری علم و هنر و در جهت نیل به کمال معنوی می کوشیدند. مردمان بیش از باغات و کاخهای زیبا موجب شهرت و افتخار هرات می شدند؛ چنانکه در آن دوره، مرد شاعر و هنرپروری چون سلطان حسین بایقرا حکمرانی هرات و امیر علیشیر نوایی شاعر و متفکر برجستهٔ *ازبک*، مقام وزارت را عهده دار بودند. و از میان همعصران ایشان می تواند به بزرگ مردانی نظیر عبدالرحمان جامی شاعر و فیلسوف معروف، مورّخینی چون خواند میر و میرخوند، خوشنویس بزرگ، سلطان علی مشهدی، و بسیاری افراد دیگر اشاره کرد. گویند، نوایی فرمان داده بود تا دربارهٔ کلیهٔ افراد مستعد کشور به وی گزارش داده شود تا شرایط لازم به منظور رشد و تکامل استعداد و نبوغ ایشان فراهم آید. *بهزاد* نیز از چنین حمایت و پشتیبانی برخوردار بود.■