Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:22 +0330 on Saturday March 6th 2021

The Literary, Thematic, and Aesthetic Roots of the Color of the Day and Night Skies in the Paintings of Sultan Mohammad, The Painter

Hadi Babaei Fallah*
Ph.D. Candidate of Islamic Art, Faculty of Islamic Crafts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, IRAN
Hasan Bolkhari Ghahi
Professor, faculty of Fine Arts, Tehran University, Tehran, IRAN

Abstract
Iranian old paintings, especially ones which appeared until the beginning of the 11th century AH are one of kinds of illustration marking the authentic Persian poetry and literature. Persian authoritative literary texts were main reason for the fame of ancient Iranian paintings. Under the supervision of powerful kings and rulers, Iranian painters turned important parts of Persian literary texts and poems into paintings. These paintings were placed in the form of illustrations between the pages of books. The most important texts used by Iranian painters included books such as Shahnameh by Ferdowsi. Other books such as Golestan and Bustan by Saadi Shirazi, Lily and Majnoon, Khosrow and Shirin, Haft Peykar, Iskandarnameh and Makhzan al-Asrar by Nezami Ganjavi, Haft Orang by Abdolrahman Jami and Hafez Shirazi's poetry collection have been sources for other painters. Due to the poetic nature of the texts, these sources introduced the imaginations and daydreams in the minds of Iranians into the painting space. Therefore, many features of Iranian painting are contrary to the real world. The strong link between Persian painting and Persian literature has led to the hypothesis that Iranian art, inspired by the Persian allegories, depicts the sky in a golden or yellow color and night sky in azure color. By this assumption, the study of the colors of the sky in Iranian art and its literary, content and aesthetic roots are the object of the present study, but due to the large number of works of Persian painting, this research has identified these features in the works of one of the most important painters of Iranian history. His name is Sultan Mohammad Painter. Among the works attributed to this artist, seventeen works certainly belong to him, and all of these seventeen works have been selected as examples of this study. By examining the color of the sky in these images and matching colors with narratives about the day or night of the occurrence of events, colors used for day and night skies, two colors of gold and azure were detected. Similarly, in most of the paintings, the full compliance of the writer with the narrative of the text or the followers of the typist from the dominant context of the text, was determined to express the day or night according to the story time which is important and palpable. But in a few cases, the painter who has paid a little or almost no attention to the literary text and relied on his artistic or aesthetic discovery has gone a different way, opposite to these rules; this was the path that came from the lack of awareness of the spaces that led to the creation of images in the halo. This left us left with a historical ambiguity. In this way, the present study, through a descriptive and analytical research and with a quantitative and qualitative approach to the works of Sultan Muhammad, has identified the roots of determining the colors of golden and lazy colors for the heavens in Persian poetry and literature, and the aesthetic criteria of this assignment together with the maximum adherence to the descriptions of literary texts and the minimal compliance of the personal taste of the typographer.

Keywords: Persian Painting, The Color of the Sky, Paintings of Soltan Mohammad, Tabriz School.

* Email (corresponding author): hadiran_b2009@yahoo.com

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:22 +0330 on Saturday March 6th 2021

سال چهارم • شماره ۲ • پاییز و زمستان ۱۳۹۸ دوفصلنامه‌ی هنرهای صناعی اسلامی
صفحات: ۱۳-۲۸
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۱/۲۹ •• تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۲۰

مقاله پژوهشی

ریشه‌های ادبی، محتوایی و زیباشناختی رنگ آسمان روز و شب در نگاره‌های سلطان محمد نقاش

هادی بابائی فلاح*
دکتری تخصصی رشته هنرهای اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران
دکتر حسن بلخاری قهی
استاد گروه مطالعات عالی هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

چکیده
نگارگری قدیم ایران، بخصوص تا ابتدای سده یازدهم هجری، نوعی تصویرسازی نسخ معتبر شعر و ادب فارسی بود. ارتباط محکم میان نگارگری و ادب فارسی موجب شکل‌گیری این پیش‌فرض شد که نگارگری به تأسی از تمثیلات ادب فارسی، آسمان روز را به رنگ‌های طلایی یا زرد یاقوتی و آسمان شب را به رنگ لاجوردی ترسیم کرده است. با این پیش‌فرض، بررسی نمودهای رنگی آسمان در نگارگری ایرانی و ریشه‌های ادبی، محتوایی و زیباشناختی آن، هدف پژوهش حاضر قرار گرفت، اما به دلیل گستردگی کمّی آثار نگارگری ایرانی، پژوهش به شناخت این وجوه در آثار یکی از مهم‌ترین نگارگران تاریخ نگارگری ایرانی، یعنی سلطان محمد نقاش متمرکز گردید. از میان آثار منسوب به این هنرمند، تعداد هفده اثر متعلق به او تشخیص داده‌شده و همه این هفده اثر به‌عنوان نمونه‌های موردبررسی انتخاب گردید. با بررسی وضعیت رنگ آسمان در این نگاره‌ها و تطبیق رنگ‌ها با روایت داستان‌ها درباره روز یا شب بودن زمان وقوع اتفاقات، دورنگ طلایی و لاجوردی، رنگ‌های مورداستفاده برای آسمان‌های روز و شب تشخیص داده شد. همچنین در بیشتر نگاره‌ها، تبعیت کامل نگارگر از روایت متن یا تبعیت نگارگر از روح حاکم بر متن در تعیین روز یا شب بودن زمان وقوع داستان نگاره‌ها، امری ملموس تشخیص داده شد؛ اما در مواردی معدود، نگارگر کم‌توجه یا بی‌توجه به متن ادبی و متکی به تشخیص هنری یا زیباشناسی خود، مسیری متفاوت با این قواعد را پیموده است؛ مسیری که به دلیل عدم آگاهی ما از فضاهای منجر به خلق نگاره‌ها، در هاله‌ای از یک ابهام تاریخی باقی‌مانده است. به‌این‌ترتیب، پژوهش حاضر از طریق یک تحقیق توصیفی و تحلیلی و با یک رویکرد کمّی و کیفی به آثار سلطان محمد، ریشه‌های تعیین رنگ‌های طلایی و لاجوردی برای آسمان نگاره‌ها را در شعر و ادب فارسی تشخیص داد و معیارهای زیباشناسی این انتسابات را در تبعیت حداکثری از توصیفات متون ادبی و تبعیت حداقلی از ذوق شخصی نگارگر تشخیص داد.

واژگان کلیدی:
نگارگری ایرانی، رنگ آسمان، نگاره‌های سلطان محمد، مکتب تبریز.

* مسئول مکاتبات: تبریز، خیابان آزادی، میدان حکیم نظامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، کد پستی: ۵۱۶۴۷۳۶۹۳۱
پست الکترونیکی: hadiran_b2009@yahoo.com

مقاله حاضر مستخرج از مباحث یکی از دروس دکترای رشته هنرهای اسلامی با عنوان «نظریه و نقد در مطالعه هنرهای اسلامی» به راهنمایی دکتر حسن بلخاری بود که مباحث آن در رساله دکتری نویسنده اول با نام «تبیین فصول مشترک اظهارات زیباشناسانه معاصر درباره نگارگری سده‌های هشتم تا یازدهم هجری قمری ایران» به راهنمایی دکتر مهدی محمدزاده مورداستفاده قرار گرفت.

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:22 +0330 on Saturday March 6th 2021

مقدمه

آسمان آثار نگارگری ایرانی در غالب اوقات با چندرنگ مشخص و محدود رنگ‌آمیزی شده است. نگارگران برای ترسیم آسمان شب، بیشتر از رنگ لاجوردی بهره برده و آسمان روز را با رنگ‌های طلایی یا زرد رنگ‌آمیزی کرده‌اند. به‌این‌ترتیب که عموماً در نگاره‌های فاخری که با حمایت حامیان ثروتمند تهیه‌شده است از رنگ طلایی و در نگاره‌های کم‌خرج‌تر از رنگ زرد استفاده‌شده است. ظاهراً این قاعده ریشه در شعر و ادب ایرانی داشته و نگارگران برای کاربست آن در آثارشان به تمثیل‌های شاعران بزرگ ازجمله فردوسی و نظامی و چند شاعر دیگر توجه داشته‌اند. مقاله حاضر برای درک بهتر چگونگی نگاه نگارگران به رنگ آسمان، به سراغ یکی از شاخص‌ترین هنرمندان دوره صفویه رفته و کلیه آثار او را از جهت چگونگی مواجهه با رنگ آسمان مورد خوانش قرار خواهد داد. از طریق بازخوانی آثار سلطان محمد و مطالعه متن‌های مرجعی که توسط او به نگاره تبدیل‌شده‌اند، مسائلی از قبیل نگاه شاعر به رنگ آسمان، مقصود او از روز یا شب بودن داستانی که روایت می‌کند، چگونگی مواجهه نگارگر با متن مرجع و میزان تبعیت او از چهارچوب بیان‌شده در آن و ویژگی‌های رنگ آسمان در نگاره‌ها موردمطالعه قرار خواهد گرفت. هدف اصلی از نگارش این مقاله، درک ریشه‌های ادبی و محتوایی مؤثر بر آثار سلطان محمد نقاش برای تعیین آسمان روز و شب در نگاره‌ها و کشف رنگ‌های غالب در ترسیم آسمان‌های روز و شب خواهد بود. هدف فرعی مقاله نیز جستجو برای یافتن معیارهای زیباشناسی دخیل در انتخاب‌های بصری سلطان محمد خواهد بود. این پژوهش به روش توصیفی و تحلیلی نگاشته خواهد شد و شیوه گردآوری اطلاعات آن نیز کتابخانه‌ای است.

سؤالات مطروحه برای پژوهش حاضر نیز به این شرح است؛

۱. در نگارگری ایرانی، الگوی رایج برای رنگ‌آمیزی آسمان که عموماً آسمان روز را به رنگ طلایی و آسمان شب را به رنگ لاجوردی ترسیم می‌کرد، چه نسبتی با توصیفات رنگ آسمان در شعر کلاسیک فارسی داشته است؟

۲. توصیفات مربوط به رنگ آسمان در داستان‌های ادبی تأثیرگذار بر شکل‌گیری آثار سلطان محمد نقاش، چه نسبتی با رنگ‌های آسمان روز و شب در این آثار داشته است؟ همچنین تبعیت یا عدم تبعیت نگارگر از وضعیت روز و شب در متون ادبی مشمول چه الگوها و قواعدی است؟

مقاله حاضر به شکل کیفی و کمّی و با مبنا قرار دادن کلیه هفده نگاره خلق‌شده توسط سلطان محمد نقاش که درباره انتساب آن‌ها به این هنرمند، اطمینان کافی وجود دارد، همه هفده نمونه اثر از جامعه آماری آثار سلطان محمد را موردپژوهش قرار خواهد داد.

۱. پیشینه پژوهش

مقاله‌ای بانام «بررسی آسمان در نگارگری از آغاز تا سده دهم هجری» توسط ضرغام حیدری (۱۳۹۳) در فصلنامه پیکره به نگارش درآمده است. چنانچه از عنوان مقاله برمی‌آید، این پژوهش باهدف شناخت اَشکال مختلف آسمان در نگارگری ایرانی تألیف شده است. تأکید مقاله بر کلیه عوامل دخیل بر ترسیم آسمان در نگاره‌های ایرانی بوده است؛ عواملی از قبیل اینکه آسمان تا چه میزان از سطح نگاره را تصرف کرده، نسبت آن با سطوح دیگر، شکل و جایگاه ابرها، ستارگان و ماه و خورشید در پهنه آسمان و در میزان بسیار کمی نیز، اشارات گذرا به رنگ آسمان.

مقاله فوق، این نتیجه نهایی را ارائه می‌کند که «نمایش آسمان در دوره‌های مختلف نگارگری، ازنظر ساختاری تفاوت‌هایی داشته است» (Zargham, 2014, p. 25).نتیجه‌ای که از جهت منطقی نیز درست به نظر می‌رسد. بااین‌وجود، کاستی اصلی مقاله که استدلال یافته‌های بیان‌شده در آن را به چالش می‌کشد، عدم تعیین تعداد نمونه‌های مشخص برای پژوهش و عدم تعیین شیوه نمونه‌گیری منطقی و متناسب با اهداف مقاله است. این کاستی در مواجهه با تعداد بسیار زیاد نگاره‌ها در تاریخ نگارگری ایران، نمود چشمگیری پیداکرده و نتیجه‌گیری عنوان‌شده را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد (اگر قرار بود فقط یک نسخه از یک متن مشخص مثل شاهنامه نسخه طهماسبی موردبررسی قرار گیرد، با ۲۵۸ نگاره متنوع مواجه بودیم که در یک مقاله امکان بررسی منطقی ترسیم آسمان در آن فراهم نبود، چه برسد به‌کل آثار نگارگری تا سده دهم هجری قمری). باوجود کاستی‌های بحث درباره رنگ آسمان، مقاله استفاده از دورنگ غالب لاجوردی و طلایی برای آسمان اغلب آثار نگارگری ایرانی که به‌عنوان پیش‌فرض مقاله مطرح‌شده را مورد تائید قرار می‌دهد؛ «آسمان اغلب نگاره‌های ایرانی در رنگ‌های لاجوردی و طلایی به نمایش گذاشته‌شده است» (Zargham, 2014, p. 27).

ابوالفضل صادق پور (۱۳۹۲) نیز مقاله‌ای با عنوان «رنگ در مکتب هرات تیموری با رویکردی بر آثار کمال‌الدین بهزاد و مولانا علی» دارد که در آن چند منبع مکتوب درباره رنگ‌شناسی را مرور کرده و سپس به توصیف جایگاه رنگ در چند نگاره از کمال‌الدین بهزاد و مولانا علی پرداخته است. خوانش بحث رنگ در این نگاره‌ها، متمرکز بر رنگ آسمان نبوده و به داستان نگاره‌ها نیز مراجعه چندانی صورت نگرفته است. مقاله چه از جهت کیفی و چه از جهت کمّی نتیجه‌گیری چشم‌گیری ندارد. مجموع مطالب موردتوجه مقاله درباره رنگ آسمان و اساساً رنگ در نگارگری ایرانی که جای تأمل بیشتری دارند، یا به شکل مشخص به منابع معتبر ارجاع داده نشده‌اند و یا حاصل پروسه پژوهش نیستند. نظراتی از قبیل؛ «بهره‌گیری از رنگ طلایی برای آسمان به دلیل اینکه جلال

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:22 +0330 on Saturday March 6th 2021

و عظمت خداوند را نمایان می‌سازد» جزو اظهارات بی‌پشتوانه در این مقاله است. در جای دیگری از مقاله، صادق پور با به میان کشیدن یک نکته مهم در مباحث مربوط به رنگ‌شناسی نگارگری ایران، حکمت استفاده از انواع رنگ‌ها در ساحت نگاره‌ها را منبعث از مبانی فلسفی منحصربه‌فردی دانسته که به دلیل مکتوب نشدن اصول و قواعد مربوط به آن، به روزگار امروز انتقال پیدا نکرده است. این مبانی فلسفی صرفاً به شکل سینه‌به‌سینه و از اساتید به شاگردان انتقال پیدا می‌کرده است. این بحث مهم در بستر مقاله کوتاه صادق پور مجال گشایش بیشتر را پیدا نکرده است. مقاله‌ای با عنوان «رنگ و نقش آن در هنر» از احمد فداکار (۱۳۴۸) نیز پژوهش دیگری است که ذیل مباحث کلان، اشاراتی به مقوله رنگ در نگارگری ایرانی داشته است. فداکار معتقد است که هنرمند ایرانی در گزینش رنگ، دقت و سلیقه خاصی را به‌کاربرده و رنگ را آگاهانه برگزیده و می‌دانسته که آن را در کجای اثر به کاربرد. پاره‌ای از هنرمندان حتی از رنگ‌های غیرعادی نیز استفاده کرده‌اند. فداکار با اشاره به رنگ آبی (لاجوردی) در نگارگری، دو وجه را برای استفاده از آن مطرح کرده است؛ «رنگ آبی از رنگ‌هایی است که در هنر ایران و در همه شئون زندگی ایرانی جلوه‌گر بوده است. پیداست که گذشته از تأثیر آسمان آبی ایران در به کار گرفتن رنگ آبی، هنرمندان ایرانی به جنبه‌های روانی رنگ‌ها، ازجمله رنگ آبی، آگاهی کامل داشتند و می‌دانستند که آبی‌رنگ آرامش بخشی است» (Fadakar, 1969, p. 40).

«تحلیل محتوایی رنگ طلایی در نگارگری سنتی و نمود آن در نقاشی نوگرای ایران» نیز نام پایان‌نامه مقطع ارشدی است که توسط محمد فروزنده شهرکوبی (۱۳۹۱) به نگارش درآمده و در بخش‌هایی از آن، تحلیل محتوایی رنگ طلایی در نگارگری سنتی موردنظر بوده است. این پژوهش ضمن بیان این فرض که استفاده از رنگ طلایی در نگاره‌های سنتی ایران، علاوه بر جنبه تزئین و زیبایی، در مکان‌هایی مشخص به‌صورت عامدانه و بر اساس یک بینش و تفکر و به‌منظور معنا سازی در اثر به‌کارآمده است، سعی بر آن داشته تا دلایل استفاده از رنگ طلایی را با وجوه دینی مرتبط سازد. این فرضیه برای تبدیل‌شدن به یک نظریه، نیازمند مباحث استدلالی و منابع دست‌اول بیشتری بوده که پایان‌نامه حاضر، مجال پرداختن به آن‌ها را نیافته است. ضمن اینکه پایان‌نامه فوق، نمونه‌های آماری خاصی که برای تعمیم این نتایج به‌کل نگارگری ایران قابل‌استفاده باشد را نیز در اختیار ندارد. همچنین در پایان‌نامه موردبحث، به رنگ طلایی در تمام عناصر نگاره‌ها پرداخته‌شده و مباحث بر آسمان نگاره‌ها متمرکز نبوده است. بخش دوم پایان‌نامه نیز به رنگ طلایی در نقاشی نوگرای ایران اختصاص دارد. پایان‌نامه مقطع کارشناسی ارشد دیگری به نام «بررسی و تحلیل فرم و رنگ در نگاره‌های سلطان محمد نقاش» در کاربست تحلیلی فرم و رنگ در آثار سلطان محمد، بیشتر جانب پرداختن به مسئله فرم را گرفته است. افسانه نیکی رشیدی (۱۳۷۵) در این پایان‌نامه، کمتر به تحلیل و بازخوانی موشکافانه و کاربردی رنگ‌ها در آثار سلطان محمد پرداخته است. پرداخت هم‌زمان به مسائل تاریخی درباره سلطان محمد تبریزی و توضیح بیش‌ازاندازه درباره مکاتب هنری مؤثر بر آثار او، وجود نوعی تعارف درباره آثار این هنرمند و توصیف تمجید گونه از آثارش، موجب پرهیز از پرداخت کاملاً علمی این پایان‌نامه به موضوع مطرح‌شده در عنوان پژوهش شده است. پژوهشگر در بخش نتیجه‌گیری، رنگ در آثار سلطان محمد را دارای زبانی خاص دانسته و معتقد است سلطان محمد هیچ‌گاه سعی نکرده تا به منطق جایگزینی رنگ‌ها در طبیعت نزدیک شود (ظاهراً منظور پژوهشگر، پرهیز نگارگر از طبیعت‌گرایی و دوری او از واقع‌گرایی بوده است). این پژوهش، در صورت بهره‌مندی از شیوه پژوهشی متمرکز برخوانش و تحلیل دقیق‌تر آثار، می‌توانست نتایج مستدل و قابل‌اتکاتری داشته باشد. آذر جعفر زاده (۱۳۹۲) نیز در پایان‌نامه‌ای با عنوان «رنگ و شیوه انعکاس آسمان نگارگری مکاتب شیراز و تبریز با تأکید بر دو نسخه خاوران نامه ترکمانان و شاهنامه طهماسبی صفویه» از طریق بررسی تنها ۱۷ نگاره از دو نسخه خاوران نامه و شاهنامه طهماسبی، درباره آسمان نگاره‌های دو مکتب بزرگ شیراز و تبریز احکامی را صادر کرده است. یکی از مهم‌ترین یافته‌های پژوهشگر در بخش نتیجه‌گیری، اظهار این نکته است که تصویر آسمان در اکثر اوقات هماهنگ با مضمون نهفته در دل ماجراها بازنمایی شده است. پایان‌نامه فوق حاوی تعابیری تمجید گونه درباره عناصر موردبحث است که این امر استناد علمی به مطالب را با مشکل مواجه کرده است. تعابیری از قبیل «تجلی قداست در آسمان»، «جلوه‌گاه ساحت اقدس بودن آسمان» و «تعلق آسمان به حوزه اقتدار الهی» در بخش‌های مربوط به توصیف اهمیت آسمان در فرهنگ و هنر ایران و تعابیری از قبیل «وجود غنای رنگ»، «ترکیب‌بندی منسجم» و «پرداخت موفق نگاره‌ها» که از طریق یک سیر پژوهشی روشمند مورد حصول قرار نگرفته و نویسنده شمای ملموس و قابل‌سنجشی از آن‌ها را ارائه نمی‌دهد.

کاستی غالب در این پیشینه‌های پژوهشی، عدم تمرکز بر چند اثر مشخص از نگارگری و کلی بودن سؤالات مطروحه در آن‌ها است. خلأ فوق، در این پژوهش از طریق خوانش آثار یک هنرمند معتبر به نام سلطان محمد و تمرکز بر بررسی و تحلیل رنگ آسمان در نگاره‌های او و همچنین با بهره‌گیری از خوانش متن‌های مرجع برای شکل‌گیری هر نگاره به نتایجی مستدل‌تر منجر خواهد شد. از طریق روال این پژوهش، وضعیت رنگ آسمان در آثار سلطان محمد تبریزی بررسی‌شده و نتایج آن در بررسی آثار دیگر از تاریخ نگارگری به‌عنوان پیشینه‌ای معتبر موردتوجه قرار خواهد گرفت.

۲. سلطان محمد نقاش

در نیمه اول سده دهم هجری، با شروع سلطنت صفویان و انتخاب تبریز به‌عنوان پایتخت آن‌ها، مکتب هنری جدیدی به وجود آمد که مکتب تبریز دوم لقب گرفت. این مکتب، برخلاف مکتب تبریز اول که با تأثیرپذیری هرچند محدود از نقاشی‌های چینی و بیزانسی آغازشده بود، به شکل کاملاً مستقل و ایرانی و با گردهم‌آوردن هنرمندان تراز اول از نقاط مختلف ایران، شروع به کارکرد.

حمایت‌های مادی و معنوی دو شاه اول صفوی (شاه اسماعیل و شاه‌طهماسب اول) سبب‌ساز پیدایش یک استقلال بصری ویژه در نگارگری مکتب تبریز دوم شد. این مکتب پیوندی محکم بانام سلطان محمد نقاش دارد. اگر کمال‌الدین بهزاد را پرچم‌دار مکتب مهم پیشین (مکتب هرات دوره تیموری) بدانیم، سلطان محمد در

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:22 +0330 on Saturday March 6th 2021

شمار عَلَم‌داران مکتب نگارگری تبریز دوره صفوی است که با قریحه و کارستان هنری خود، ویژگی‌های دو شیوه نگارگری شرق و غرب ایران را در اوایل سده دهم هجری قمری به هم آمیخت و مکتب نگارگری تبریز را پدید آورد (Azhand, 2007, p. 9) درباره تاریخ ولادت و مکان دقیق تولد سلطان محمد، اطلاعات زیادی در دست نیست، اما ظاهراً در غرب ایران (عراق عجم) چشم به جهان گشوده و در شهر تبریز از دنیا رفته است. فوت او در دهه پنجاه از سده دهم هجری قمری اتفاق افتاده است. ازاین‌رو احتمالاً تولد او نیز در ربع آخر سده نهم هجری قمری به‌وفور پیوسته است (Azhand, 2007, p. 11).

باوجود حضور نام‌های شاخص در نگارگری مکتب تبریز دوم، سلطان محمد جایگاهی فراتر از دیگر هنرمندان دارد. جایگاه استادی او نسبت به شاه‌طهماسب اول صفوی درزمینه هنر نگارگری، سبب‌ساز اعطای لقب سلطانی به او توسط دربار صفوی شد و شخصیتی استثنایی را برایش فراهم آورد.[1] سبک شخصی و ابداعی او که با بهره‌گیری از کارگاه‌های درباری ترکمانان و تیموریان و آمیزش آن‌ها باهم پدید آمده بود، شیوه‌ای شاعرانه لقب گرفت (Pakbaz, 1999, p. 308). او ازلحاظ قدرت تخیل و مهارت در ترکیب‌بندی‌ها، تجسم حالت‌های متنوع، هماهنگی جسورانه رنگ‌ها و ریزه‌کاری‌های سنجیده، در میان سایر استادان تبریز یگانه بود. در بسیاری از آثارش، طنز و جد را باظرافت در هم آمیخت. نگاره‌هایی چون مستی لاهوتی و مستی ناسوتی و معراج پیامبر، بینش عرفانی او را بازتاب می‌دهند و تصویر آبتنی شیرین، احساس شاعرانه و عمق زیبایی‌شناختی وی را نشان می‌دهد (همان). ویژگی‌های ممتاز سلطان محمد موجب شده تا آثار وی بخشی از مهم‌ترین نمونه‌های آماری در مطالعات نگارگری ایران باشد. مطالعه وجوه ادبی، محتوایی و زیباشناختی رنگ آسمان در نگارگری ایرانی، یکی از حیطه‌های مطالعاتی است که با تمرکز بر آثار سلطان محمد، نتایج مهمی را به بار خواهد آورد. امضا نداشتن بسیاری از آثار شاخص نگارگری، ازجمله آثار خلق‌شده در دوره فعالیت سلطان محمد، موجب ایجاد ابهام درباره تعداد آثار واقعی وی شده است. ازآنجایی‌که تنها تعداد کمی از آثار سلطان محمد دارای امضا است، شناسایی آثار دیگر او از طریق سبک‌شناسی شیوه‌های اجرا و گزارش‌ها تاریخی به انجام می‌رسد؛ یعقوب آژند ذیل کتاب سلطان محمد، با مبنا قرار دادن نکاتی چون بررسی خصوصیات سبک شناسانه، اعم از ترکیب‌بندی، دقت و رقت خیال، ریزه‌کاری، پیچیدگی‌های هنری و همچنین بهره‌گیری از سوابق و سوانح تاریخی، دست به معرفی آثار بدون امضای سلطان محمد زده است. آثاری که در کنار آثار امضا دار او شامل موارد زیر شده و در این مقاله مورد تحلیل قرار خواهد گرفت؛

نگاره «رستم در خواب» از یک شاهنامه ناتمام، نگاره‌های «بارگاه کیومرث»، «کشته شدن دیو سیاه توسط هوشنگ»، «دربند شدن دیوان توسط طهمورث دیو بند»، «جشن سده»، «مرگ مرداس»، «آگاهی ضحاک از سرنوشت خود»، «کشته شدن برمایه توسط ضحاک»، «گذشتن فریدون از رودخانه» و «دربند شدن ضحاک در کوه دماوند» از شاهنامه فردوسی (نسخه معروف به شاهنامه طهماسبی یا سلطانی)،[2] نگاره‌های «مستی لاهوتی و ناسوتی»، «جشن عید» و «دو دلداده در باغ»[3] از دیوان حافظ (معروف به نسخه سام میرزا)، نگاره‌های «آبتنی شیرین»، «پیرزن و سلطان سنجر»، «بهرام گور و شکار شیر» و نگاره «معراج پیامبر» از خمسه نظامی (معروف به نسخه طهماسبی).[4] (Azhand, 2007, p. 70).

۳. رنگ آسمان در نگارگری ایران

فضای بصری نگارگری قدیم ایران،[5] بخصوص در سده‌های هشتم تا یازدهم هجری قمری و ذیل مکاتب شاخصی چون هرات، شیراز و تبریز دارای وجوه اشتراک زیادی است. نگاره‌های شکل‌گرفته ذیل این دوره‌های تاریخی، از یک چهارچوب کلی در حوزه موضوعات و مضامین، ترکیب‌بندی و رنگ‌بندی، خط و بافت و دیگر عناصر بصری تبعیت می‌کند. این ویژگی‌ها، نه‌تنها باعث ایجاد تمایز میان نگارگری ایرانی باهنر تجسمی تمدن‌های هم‌جوار شده، بلکه با آثار نگارگری قبل از سده هشتم و بعد از سده یازدهم هجری قمری ایران نیز تفاوت دارد. در مکاتب قدیم نگارگری ایران، استفاده از رنگ مشمول قواعد مشخصی است. هنرمندان نگارگر، استفاده شجاعانه از رنگ‌های درخشان و شفاف را در دستور کار داشتند. این رنگ‌ها در فضایی خیال‌انگیز و نسبتاً تجریدی تجلی پیدا می‌کرد. ازاین‌رو متناسب با ساحت نگارگری، با آنچه در عالم زمینی و با چشم سر قابل‌مشاهده است تفاوت داشت. زمان و مکانی که توسط هنرمندان ایرانی آفریده می‌شد، یک نوع زمان و مکان انتزاعی و مستقل بود و ویژگی‌های منحصربه‌فردی داشت. در این چهارچوب، هنرمند هیچ‌گاه صحنه‌های شب را در تاریکی و ظلمت به تصویر نمی‌کشید و چه درصحنه‌های روز و چه درصحنه‌های شب، نوری فراگیر را در همه جای تصویر می‌گسترانید. «در نگارگری ایرانی، اعتقاد بر این است که این هنر، نسبتی ذاتی بامعنا یافته و زبان و فرم خود را از همان معنا اخذ کرده است. این نظریه، دلیلی ساده دارد؛ فرم و رنگ در این هنر به واقعیت‌های عالم بیرون وفادار نیستند؛ کوه و دشت در این تماشاگه راز، رنگ‌هایی متفاوت با عالم واقعی دارند» (Bolkhari, 2009, p. 363). اتفاق‌نظر حکمای اسلامی بر این معنا استوار است که صُوَرِ عالم مثال، همه از جنس نورند و به یک عبارت، حکیم و عارف و هنرمند در سیر صعودی و عروج عرفانی خویش، با پیراسته شدن از ماده و بُعد، ورود به قلمرو نوری را تجربه می‌کنند (Bolkhari, 2009, p. 339).

برخی رنگ‌ها متضمن معنایی خاص هستند. رنگ‌هایی مثل سفید و آبی به شکل نمادین، مظاهری از تازگی، پاکی، بی تعلقی و یادآور آسمان است. رنگ قرمز نمادی از شور و هیجان و همین‌طور رنگ‌هایی مثل زرد، سفید و سیاه، متناسب بافرهنگ‌های مختلف، نقش‌های نمادین خاص خود رادارند. رنگ در نگارگری، با عدم تبعیت از اصل انطباق با واقع، روایتگر عالمی دیگر و جهانی فراتر است. همچون کوه که در دنیای واقع، رنگی سرد و زمخت دارد، اما در نگارگری ایرانی، جامه رنگین آبی به تن می‌کند تا نمادی از صفات انفعالی، انقباضی و انعقادی باشد (Bolkhari, 2009, p. 339). استفاده از رنگ‌هایی مثل رنگ طلایی برای آسمان روز و رنگ نقره‌ای برای رودخانه و دریا نیز یکی از این رفتارهای متمایز و خلاقانه نگارگران بوده است.[6] اکبر

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:22 +0330 on Saturday March 6th 2021

تجویدی به کار بردن فلزاتی چون طلا و نقره در نگارگری ایرانی را دنباله مستقیم سنت مانوی دانسته است. تجویدی دلیل استفاده از این فلزات را نیز انعکاس نور و ایجاد پرتوهایی دانسته که روح بیننده را به جهان معنوی واصل می‌کند (Tajvidi, 2007, p. 37). آرتور پوپ این خلوص، ظرافت و هماهنگی میان رنگ‌های نگارگری ایرانی که نور توسط آن‌ها منعکس می‌شود را وجه تمایز نگارگری ایرانی و نگارگری هندی و چینی دانسته است (Pope, 1990, p. 84). باوجوداین تفسیرهای کلی، درک مشخص و معقول از جایگاه رنگ در نگارگری، نیازمند محدود شدن به جوامع آماری مشخص و بهره‌گیری از منابع کمکی مستدل مثل متون ادبی مرجع برای شکل‌گیری هر یک از نگاره‌ها است؛ مراجعه مستقیم به آثار نگارگری، بحث درباره جزئیات آن‌ها، مقایسه آثار باهم و همچنین بازخوانی متون ادبی مرجع برای شکل‌گیری آن‌ها، ابعاد مغفول مانده زیادی را آشکار می‌کند. در این مورد، شاید قابل‌قبول‌ترین دلیل استفاده از دورنگ طلایی و لاجوردی برای آسمان روز و شب در نگارگری، اشاره به این دورنگ در شعر و ادب فارسی باشد. اشاراتی که در منابع و مراجع اصلی شکل‌گیری نگاره‌ها قابل‌مشاهده بوده و به‌طور حتم بر تصمیمات نگارگران تأثیر گذاشته است.

۴. رنگ آسمان در شعر و ادب فارسی

در ادب فارسی، شواهدی مبنی بر تعبیر رنگ آسمان روز، انوار خورشید و خورشید به رنگ‌های طلایی و زرد وجود دارد. همچنین برای توصیف رنگ آسمان شب نیز، تعبیر رنگ لاجوردی کاربرد داشته است.[۷] تعبیر گل زرد برای خورشید، در نمونه شعری از نظامی گنجوی در منظومه خسرو و شیرین به این شکل است؛ «سپیده‌دم چو دم بر زد سپیدی/ سیاهی خواند حرف ناامیدی/ هزاران نرگس از چرخ جهانگرد/ فروشد تا برآمد یک گل زرد» (Nezami, 2008, p. 145). تعبیر آسمان روزبه دیوار زردرنگ را نیز در این ابیات از خسرو و شیرین شاهد هستیم؛ «می سرخ از بساط سبزه می‌خَرد/ چنین تا پشت بنمود این گل زرد/ چو خورشید از حصار لاجوردی/ عَلَم زد بر سر دیوار زردی» (Nezami, 2008, p. 125). تعبیر یاقوت خورشید (یاقوت زرد) نیز در نمونه شعری از اسکندرنامه قابل‌مشاهده است؛ «چو یاقوت خورشید را دزد برد/ به یاقوت جستن جهان پی فشرد/ به دزدی گرفتند مهتاب را/ که او برد از آن جوهر آن تاب را» (Nezami, 2008, p. 839) فردوسی نیز در دو بیت مجزا برای اشاره به زردی خورشید، از تعبیر یاقوت زرد بهره جسته است.

در ابتدای شاهنامه و در بخش ستایش سلطان محمود؛ «همه روی گیتی شب لاجورد/ از آن شمع گشتی چو یاقوت زرد» (Ferdowsi, 2008, p. 8) و در ذیل روایت ضحاک و شرح خوابی که دیده بود؛ «تو گفتی که بر گنبد لاژورد، بگسترد خورشید یاقوت زرد» (Ferdowsi, 2008, p. 29). زردی رنگ طلا و هم‌نشینی ادبی طلا و لاجورد در شعر فارسی، نشانه تکمیلی برای همراهی این رنگ‌ها در ترسیمات بصری روز و شب در نگارگری ایران است.[۸] تعبیر رنگ زرد برای زر (طلا) و هم‌نشینی آن بارنگ لاجوردی نیز در نمونه اشعاری چون این بیت از اسدی طوسی قابل‌مشاهده است؛ «ببد سیم دریا زمین زر زرد/ خم آهن کُه و آسمان لاژورد» (Asadi, 1990, p. 59). ضمن اینکه بینش نوری ایرانیان باستان، در مفهوم واژه‌ای به نام خورنه و اشکال دیگر آن از قبیل نور فرهی نهفته و بسط و گسترش‌یافته است. هانری کربن با استناد اعتقاد ایرانیان به خورنه در اوستا و پشت‌های ملکوتی، این را یکی از نخستین جلوه‌های ظهور بینش الهی ایرانیان نسبت به نور می‌داند (Corbin, 2005, p. 3). فرهنگ ایرانی، اهمیت و جایگاه خورشید و پرتوهای آن را چیزی فراتر از ارزش‌های مادی آن دانسته است. در این فرهنگ، خورشید حتی اشرف موجودات نیز دانسته شده است (Sohrevardi, 2001, p. 104). با تکیه‌بر تعابیری مثل تعبیر سهروردی که حق‌تعالی را نورالانوار عالم موجودات خطاب کرده و از نور خورشید مرئی به‌عنوان نورالانوار عالم اجسام یادکرده است (همان)، استفاده نگارگران ایرانی از خاص‌ترین و شاید گران‌ترین رنگ در دسترسشان یعنی رنگ طلایی برای ترسیم آسمان نگاره‌ها و پرتوهای خورشید، امری قابل‌درک می‌شود. لاجوردی آسمان شب در ادبیات فارسی نیز چنانچه در برخی از ابیات فوق مشاهده شد، در تقابل با زردی یا طلایی آسمان روز، نمود بارزی پیداکرده است. این تعبیر در کلام شاعران دیگر نیز قابل‌مشاهده است. چنانچه سنایی در نمونه‌ای از این ابیات در تقابل با زردی یاقوت گونه آسمان روز، رنگ آسمان شب را لاجوردی معرفی کرده است؛ «یاقوت نفس‌کشتم زان گوهر شریعت/ کازاد کرد چون عقل از چرخ لاژوردم» (Sanaei, 1990, p. 160). عطار نیز بدون اطلاق زردی به یاقوت یا چیز دیگر، صراحتاً فضای روز را به رنگ زرد معرفی کرده است؛ «همه روی زمین بگرفته زردی/ به یک ره آسمان شد لاجوردی» (Attar, 2005, p. 223). در نمونه اشعار دیگر از شاعران بزرگ تاریخ ادبیات ایران، انوری در نمونه شعری از دیوان خود، از واژه سپهر لاجورد استفاده کرده است؛ «ای نمودار سپهر لاجورد/ گشته ایمن چون سپهر از گرم و سرد» (Anvari, 1985, p. 129). خاقانی نیز در بیتی ثقیل، از واژه لاجوردِ آسمان نام‌برده است؛ «گرچه طبع از آبنوس روز و شب زد خرگهم/ ورچه دهر از لاجورد آسمان کرد افسرم» (Khaghani, 1998, p. 325). مولوی نیز در مجلس دوم از کتاب مجالس سبعه، در قالب نثر، اشاره‌ای گذرا به آسمان لاجوردی داشته

تصویر ۱: بارگاه کیومرث، شاهنامه طهماسبی، ۹۴۶-۹۲۸ ه.ق، تبریز.
Fig.1: Kiumars Barracks, Tahmasbi's Shahnameh, 1521-1539 AD, Tabriz.

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:22 +0330 on Saturday March 6th 2021

است؛ «هنوز نقاشان قدر این صُفه گچاندود، صف آسمان را پرده لاژوردی نکشیده بودند و هنوز فراشان قضا، فضای این چهارطاق عناصر در بیداری وجود نزده بودند» (Molavi, 1993, p. 64).

این‌ها، نمونه‌هایی از اشارات شاعران و ادیبان فارسی‌گوی به رنگ آسمان بود. شاعران و ادیبانی که آثار تعدادی از آن‌ها به شکل مستمر و در سده‌های متوالی، تبدیل به آثار نگارگری شده است. ازاین‌رو تأثیرگذاری محتویات این آثار بر نگارگران، ازجمله تبعیت آن‌ها از تعابیر رنگی، امری معقول و منطقی به نظر می‌رسد.

بارگاه کیومرث

شاهنامه فردوسی یکی از مهم‌ترین منابع الهام نگارگران ایرانی بوده و بخشی از مهم‌ترین نگاره‌های تاریخ هنر ایران در نسخه‌های مصور این کتاب به تصویر درآمده است. در میان تمام نسخ مصور شاهنامه، نسخه سلطانی (معروف به شاهنامه طهماسبی) ازنظر تعداد تصاویر (۲۵۸ نگاره) وضعیت منحصربه‌فردی دارد. نگاره‌های این نسخه که ظاهراً کار هنرمندان سرآمد دربار تبریز آن زمان است، یادگار شگفت‌انگیزی از صنعتگری و مهارت به‌حساب می‌آید(Binion, 2017, p. 251). این نسخه که در حوالی سال‌های ۹۲۸ تا ۹۴۶ هجری قمری به اجرا درآمده، حاوی نگاره‌های متنوعی از مجالس شاهنامه، از دوره پیشدادی تا دوره ساسانی است. هنرمندان شاخصی چون سلطان محمد، میر مصور، می‌رسید علی، مظفر علی، آقامیرک و دوست‌محمد، جزو هنرمندان شناخته‌شده و فعال در شکل‌گیری نگاره‌های این نسخه بوده‌اند (Pakbaz, 1999, p. 328).

پس از دونگاره مقدماتی به نام‌های «کشتی اهل‌بیت» و «فردوسی و شعرای غزنه»، اولین نگاره از داستان‌های شاهنامه بانام «بارگاه کیومرث» به سلطان محمد تعلق دارد. نگاره‌ای بسیار پرکار و حاوی تنوع گسترده‌ای از طیف‌های مختلف رنگی. این نگاره آسمانی به رنگ طلایی دارد (تصویر ۱). این نگاره ضمن نمایش اولین داستان از شاهانِ شاهنامه، به چند ماجرای متوالی از کیومرث و پسرش سیامک اشاره دارد.

کیومرث اولین پادشاه شاهنامه است که محل سکونت و تخت فرمانروایی‌اش در میان کوه‌ها قرار دارد؛ «پژوهنده نامه باستان/ که از پهلوانان زند داستان/ چنین گفت کآئین تخت و کلاه/ کیومرث آورد و او بود شاه/ کیومرث شد برجهان کدخدای/ نخستین به کوه اندرون ساخت جای»(Ferdowsi, 2008, p. 11).

نگاره، موقعیتی را روایت می‌کند که سروش ایزدی به حضور کیومرث رسیده و او را از حمله قریب‌الوقوع اهریمن آگاه می‌کند. سروش که در سمت راست کیومرث ایستاده، همانند دیگر افراد نگاره، به شکل پلنگینه‌پوش ترسیم شده است. کیومرث در جهت مخالف سروش، به‌سوی پسرش سیامک می‌نگرد که در سمت چپ او نشسته است. نگاهی که از آگاهی وی نسبت به آینده و کشته شدن سیامک به دست خروزان دیو حکایت داشته و نگاهی حسرت‌بار است؛ «کیومرث زین خود کی آگاه بود/ که تخت مهی را جز او شاه بود/ یکایک بیامد خجسته سروش/ بسان پری پلنگینه پوش/ بگفتش ورا زین سخن دربه‌در/ که دشمن چه سازد همی با پدر»(Ferdowsi, 2008, p. 12).

تصویر ۲: نبرد هوشنگ با دیوان، شاهنامه طهماسبی، ۹۴۶-۹۲۸ ه‍.ق، تبریز.
Fig.2: Hushang's battle with Demons, Tahmasbi's Shahnameh, 1521- 1539 AD, Tabriz.

در متن شاهنامه، صراحتی درباره روز یا شب بودن این بخش از داستان وجود ندارد، اما نگارگر با ترکیب چند وضعیت متوالی که طبق عُرف، بیشتر در طول روز انجام می‌شوند، ایجاد فضای روز برای نگاره را دارای اولویت تشخیص داده و رنگ طلایی را برای آن برگزیده است (حالت رسمی کیومرث و ظاهر بر تخت نشسته وی، حضور رسمی او در بارعام عمومی و فعالیت عادی و روزمره تعدادی از حاضران در نگاره).

نبرد هوشنگ با دیوان

دومین نگاره موردبحث، «نبرد هوشنگ با دیوان» نام دارد (تصویر ۲). هوشنگ، نواده کیومرث و یادگار سیامک است؛ «گران‌مایه را نام هوشنگ بود/ تو گفتی همه هوش و فرهنگ بود/ به نزد نیا یادگار پدر/ نیا پروریده مر او را به بر»(Ferdowsi, 2008, p. 13). با کشته شدن سیامک به دست خروزان دیو، هوشنگ مسئولیت انتقام از دیوان را عهده‌دار می‌شود. نگاره برگرفته شده از این ابیات، به حضور کیومرث در پشت سپاه و نظارت او بر بریده شدن سر دیو سیاه به دست هوشنگ تعلق دارد؛ «پس پشت لشکر کیومرث شاه/ نبیره به‌پیش اندرون با سپاه/ کشیدش سراپای یکسر دوال/ سپهبد برید آن سر بی‌همال»(Ferdowsi, 2008, p. 13).

اشعار فردوسی، صراحتی درباره روز یا شب بودن زمان وقوع این نبرد ندارد، اما قاعدتاً تماشای صحنه نبرد هوشنگ با دیوان توسط کیومرث که در پس پشت سپاه است، نیازمند نور روز است. ازاین‌رو شاید بتوان گفت که روح متن به‌روز بودن زمان نبرد اشاره دارد. نگارگر نیز با انتخاب رنگ طلایی برای آسمان، وقوع اتفاق را در وقت روز رقم‌زده است.

جشن سده

در شاهنامه، کشف آتش به هوشنگ نسبت داده‌شده است. طبق این روایت، با پرتاب یک قطعه‌سنگ به‌سوی ماری سیاه، جرقه آتشی

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:22 +0330 on Saturday March 6th 2021

تصویر ۳: جشن سده، شاهنامه طهماسبی، ۹۴۶–۹۲۸ ه.ق، تبریز.
Fig.3: Sadeh Celebration, Tahmasbi's Shahnameh, 1521-1539 AD, Tabriz.

پدید می‌آید که مقدمات ایجاد درک نسبت به چگونگی شکل‌گیری آتش و به‌اصطلاح کشف آن را پدید می‌آورد؛ «نشد مار کشته ولیکن ز راز/ ازین طبع سنگ آتش آمد فراز/ جهاندار پیش جهان‌آفرین/ نیایش همی کرد و خواند آفرین»(Ferdowsi, 2008, p. 15).

نگاره حاضر به «جشن سده» یا جشن هوشنگ به مناسبت کشف آتش تعلق دارد (تصویر ۳). فردوسی صراحتاً زمان برگزاری این جشن را شب‌هنگام عنوان می‌کند؛ «شب آمد برافروخت آتش چو کوه/ همان شاه در گرد او با گروه/ یکی جشن کرد آن شب و باده خورد/ سده نام آن جشن فرخنده کرد».(Ferdowsi, 2008, p. 16) نگارگر نیز با تبعیت از متن ادبی، آسمان نگاره را به رنگ لاجوردی درآورده است.

از جهت منطقی نیز، در هنگام شب پرتوهای آتش قابلیت تجلی بیشتری پیدا می‌کند و لذا ترسیم آسمان لاجوردی به معنای برپایی این جشن در وقت شب امری معقول است. نکته مهم در فضای نگارگری اصیل ایرانی حضور نور فراگیر و یکسان در همه جای تصویر است. به‌طوری‌که گویا نور از درون اشیاء به بیرون ساطع می‌شود و نه از بیرون و از یک جای خاص. اشیاء و پیکره‌ها چه در هنگام روز و چه در هنگام شب کاملاً واضح و روشن قابل‌مشاهده هستند و هیچ‌گونه سایه‌ای که نشان از تابش نور از جایی خاص باشد وجود ندارد. به همین دلیل چنانچه در این نگاره نیز مشاهده می‌شود، نگاره‌های ترسیم شده در نور روز یا شب تفاوت خاصی در شکل نورپردازی روی پیکره‌ها و اشیاء ندارند.[۹]

طهمورث دیوبند

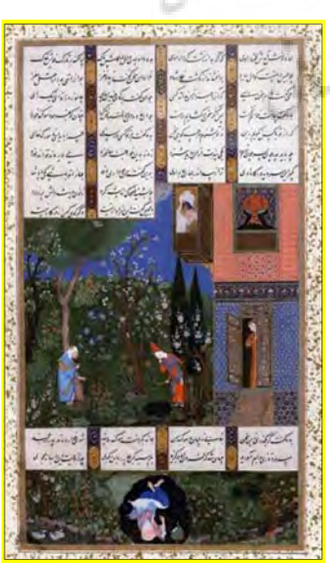
در ادامه نبرد شاهان پیشدادی با نیروهای اهریمنی و دیوان، طهمورث به جنگ با گروهی از دیوان رفته و پس از به اسارت کشیدنشان، طهمورث دیوبند لقب می‌گیرد؛ «جهاندار طهمورث به آفرین/ بیامد کمربسته جنگ و کین/ یکایک بیاراست با دیو جنگ/ نبد جنگشان را فراوان درنگ/ ازیشان دو بهره به افسون ببست/ دگرشان به گرز گران کرد پست» (Ferdowsi, 2008, p. 18). فردوسی اشاره‌ای به زمان برپایی نبرد نداشته، اما نگارگر، آسمان این نگاره را به رنگ طلایی ترسیم کرده است (تصویر ۴).

تصویر ۴. طهمورث دیوبند، شاهنامه طهماسبی، ۹۴۶–۹۲۸ ه.ق، تبریز.
Fig.4: Tahmores captures the Demons, Tahmasbi's Shahnameh, 1521-1539 AD, Tabriz.

مرگ مرداس

این نگاره به توطئه ضحاک برای قتل پدرش «مرداس» اشاره دارد؛ اثری دیگر از سلطان محمد در شاهنامه طهماسبی (تصویر ۵). در شاهنامه، مرداس فرمانروای تازیان و مردی نیک‌سیرت و ساکن در دشت سواران نیزه‌گذار (احتمالاً سرزمین تازیان) است؛ «یکی مرد بود اندر آن روزگار/ ز دشت سواران نیزه‌گذار/ گرانمایه هم شاه و هم نیک‌مرد/ ز ترس جهاندار با باد سرد/ که مرداس نام گرانمایه بود/ به داد و دهش برترین پایه بود»(Ferdowsi, 2008, p. 22).

لحظه ترسیم‌شده در نگاره، به سرنگونی مرداس در چاه تعلق دارد. مرگی پیشنهادشده از سوی ابلیس که توسط ضحاک و با نیت بر تخت‌نشینی به‌جای پدر، اجرایی می‌شود. مرد میان‌سال ترسیم شده در باغ، ابلیس و جوان بالای چاه، خدمت گذار ضحاک است.



تصویر ۵. مرگ مرداس، شاهنامه طهماسبی، ۹۴۶–۹۲۸ ه.ق، تبریز.
Fig.5: Mardas Killed, Tahmasbi's Shahnameh, 1521-1539 AD, Tabriz.

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:22 +0330 on Saturday March 6th 2021

طبق برنامه از پیش تعیین‌شده، چاهی در مسیر حرکت هر شب مرداس به انتهای باغ که محل نیایش و عبادت شخصی او بود، کنده‌شده و روی آن با خاشاک پوشیده می‌شود. طبق این برنامه، مرداس به درون چاه سقوط کرده و با مرگ او، پسرش ضحاک به فرمانروایی تازیان می‌رسد؛ «پس ابلیس وارونه آن ژرف چاه/ به خاشاک پوشید و بسترد راه/ سر تازیان مهتر نامجوی/ شب آمد سوی باغ بنهاد روی/ به چاه اندر افتاد و بشکست پست/ شد آن نیک‌دل مرد یزدان‌پرست»(Ferdowsi, 2008, p. 23).

چنانچه مشاهده شد اشعار فردوسی بر شب بودن زمان وقوع این حادثه در باغ تأکیددارند: «مر آن پادشاه را در اندر سرای/ یکی بوستان بود بس دلگشای/ گرانمایه شبگیر برخاستی/ ز بهر پرستش بیاراستی/ سر و تن بشستی نهفته به باغ/ پرستنده با او ببردی چراغ» (همان).

اشعار فردوسی بر شب بودن زمان وقوع این اتفاق تأکید دارد. نگارگر نیز با انتخاب آسمان لاجوردی، تیرگی شب را در پهنه آسمان نگاره بازتاب داده و از این طریق، روایت فردوسی را مورد تائید قرار داده است.

خواب دیدن ضحاک

پس از به دنیا آمدن فریدون در البرزکوه، ضحاک خوابی می‌بیند که در آن فریدون، وی را از تخت پادشاهی به زیر کشیده و کشان‌کشان به کوه دماوند می‌برد؛ «یکی بانگ بر زد به خواب اندرون/ که لرزان شد آن خانه صد ستون/ بپیچید ضحاک بیدادگر/ بدریدش از هول گفتی جگر»(Ferdowsi, 2008, p. 29). همان‌گونه که پیداست این اتفاق در هنگام شب رخداده است. شعر فردوسی نیز بر این مسئله تأکید دارد: «در ایوان شاهی شبی دیرباز/ به خواب اندرون بود با ارنواز/ چنان دید کز کاخ شاهنشهان/ سه جنگی پدید آمدی ناگهان»(Ferdowsi, 2008, p. 28). اما تصویر ترسیم شده در این نگاره به چهار روز بعد از این خواب تعلق دارد (تصویر ۶). پس از خواب، ضحاک موبدان و خواب‌گزاران را به دربار خود فراخوانده و از آن‌ها تعبیر خواب خود را می‌خواهد. موبدان که از تعبیر تلخ خواب باخبرند، از بازگویی آن به ضحاک بیمناک هستند، اما نهایتاً در روز چهارم که فردوسی بر روز بودنش تأکید دارد، یکی از موبدان، تعبیر خواب را برای ضحاک بازگو می‌کند؛ «به‌روز چهارم برآشفت شاه/ بران موبدان نماینده راه/ که گر زنده‌تان دار باید بسود/ وگر بودنی‌ها بباید نمود»(Ferdowsi, 2008, p. 30). پس از شنیدن تعبیر خواب، ضحاک از هول مصیبت‌های پیش رو از ترس بی‌هوش می‌شود: «چو بشنید ضحاک بگشاد گوش/ ز تخت اندر افتاد وز او رفت هوش/ گرانمایه از پیش تخت بلند/ بتابید روی از نهیب گزند» (Ferdowsi, 2008, p. 30).

ظاهراً فردوسی وقوع این بخش از داستان را در روز تعیین کرده است، اما سلطان محمد برای آسمان نگاره رنگ لاجوردی را در نظر گرفته است. در این رابطه، نکته‌ای پیرامون اشارات تمثیلی شعر وجود دارد که تا حدی لاجوردی شدن آسمان نگاره را قابل‌درک می‌کند: در بیت بعدی به‌صورت تمثیلی روزگار فرداهای ضحاک تیره‌وتار توصیف‌شده است. فردوسی می‌گوید روز روشن ضحاک پس از شنیدن این ماجرا همچون شب لاجوردی می‌شود؛ «نه آرام بودش نه خواب و نه خورد/ شده روز روشن بدو لاجورد»(Ferdowsi, 2008, p. 31). شاید تعبیر تمثیلی فردوسی و وزن سنگین مسئله خواب در این بخش از داستان، دلیل ترسیم آسمان لاجوردی برای نگاره باشد.[۱۰]

ضحاک پس از آگاهی از تولد فریدون، سپاهی را برای یافتن و از میان برداشتن او روانه البرز کوه می‌کند. سپاهیان ضحاک، پس از ناامیدی دریافتن او، گاوی که از شیرش تغذیه کرده بود را از میان‌بر می‌دارند. این گاو برمایه نام داشته و فریدون در بزرگسالی با ساختن گرزی به شکل سر گاو (گرزه گاو سر) یاد او را نیکو نگه‌داشته و در فرازی از شاهنامه با این گرز بر سر ضحاک می‌کوبد؛ «خبر شد به ضحاک بر روزگار/ از آن گاو برمایه و مرغزار/ بیامد از آن کینه چون پیل مست/ مر آن گاو برمایه را کرد پست/ سبک سوی خان فریدون شتافت/ فراوان پژوهید و کس را نیافت»

تصویر ۶. خواب دیدن ضحاک، شاهنامه طهماسبی، ۹۴۶–۹۲۸ ه.ق، تبریز.
Fig.6: Zahak sees sleep, Tahmasbi's Shahnameh, 1521-1539 AD, Tabriz.

تصویر ۷. کشته شدن برمایه توسط سپاهیان ضحاک، شاهنامه طهماسبی، ۹۴۶–۹۲۸ ه.ق، تبریز.
Fig.7: Kill the Cows by the troops of Zahak, Tahmasbi's Shahnameh, 1521-1539 AD, Tabriz.

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:22 +0330 on Saturday March 6th 2021

آن کینه چون پیل مست/ مر آن گاو برمایه را کرد پست/ سبک سوی خان فریدون شتافت/ فراوان پژوهید و کس را نیافت» (Ferdowsi, 2008, p. 32). فردوسی اشاره صریحی به‌روز یا شب بودن زمان کشته شدن برمایه ندارد، ولی منطق داستان و نگاره ایجاب می‌کند که به دلیل نیاز به نور روز جهت جستجو در مرغزار، این اتفاق در هنگام روز رخ‌داده باشد. نگارگر نیز با انتخاب رنگ طلایی بر روز بودن زمان این اتفاق مهر تائید زده است (تصویر ۷).

۷. کشته شدن برمایه توسط سپاهیان ضحاک

گذشتن فریدون و سپاهیانش از اروندرود

فریدون برای حمله به پایتخت ضحاک سپاهی ترتیب می‌دهد و از البرزکوه خروج می‌کند. سپاهیان وی پس از رسیدن به حاشه اروندرود، با مرزبانان ضحاک مواجه می‌شوند. پس از ناکامی در تهیه قایق یا کشتی، فریدون و سپاهیانش مستقیماً به آب‌زده و از رودخانه عبور می‌کنند؛ «چو آمد به نزدیک اروندرود/ فرستاد زی رودبانان درود/ به آن رودبانان گفت پیروز شاه/ که کشتی بر افگن هم‌اکنون به راه/ مرا با سپاهم بدان سو رسان/ از این‌ها کسی را بدین سو ممان/ نیاورد کشتی نگهبان رود/ نیامد به گفت فریدون فرود» (Ferdowsi, 2008, p. 38). متن شاهنامه صحبتی درباره روز یا شب بودن زمان عبور سپاهیان از رودخانه نکرده است، هر دو احتمال عبور در روز و احتمال عبور پنهانی در شب منطقی و قابل‌تصور هستند، اما آسمان نگاره که به رنگ طلایی است، وقوع اتفاق را به‌روز منتسب کرده است. (تصویر ۸).

دربند کردن ضحاک در کوه دماوند

نگاره دیگری که خلق آن به سلطان محمد نسبت داده‌شده است، «دربند کردن ضحاک در کوه دماوند» نام دارد (تصویر ۹). نگاره‌ای که اسارت ابدی ضحاک در کوه دماوند را به تصویر کشیده و دارای آسمانی به رنگ لاجوردی است؛ آسمانی لاجوردی و پوشیده از ابرهای سفید. در این نگاره، سلطان محمد بر اساس سنت رایج در نگارگری، چند فضای پیوسته باهم را به‌طور هم‌زمان نمایش داده است؛ کوه دماوند، ضحاک، غار بن ناپیدی که ضحاک در آن زنجیرشده است، آسمان ابری و همراهانی که در پای کوه حضور دارند. متن شاهنامه، صراحتی درباره روز یا شب بودن این اتفاق ندارد، اما شاید کاربرد اصطلاح «بن ناپدید» برای غاری که ضحاک در آن زنجیر می‌شود، نمادی از تاریکی فضای موردبحث باشد. تعبیری که به آسمان نگاره نیز تعمیم داده‌شده است؛ «بیاورد ضحاک را چون نوند/ به کوه دماوند کردش به بند/ به کوه اندرون تنگ جایش گزید/ نگه کرد غاری بن‌اش ناپدید/ فروبست دستش بر آن کوه باز/ بدان تا بماند به‌سختی دراز» (Ferdowsi, 2008, p. 45). ظاهراً در انتخاب آسمان لاجوردی نگاره، نیات زیباشناسانه نگارگر نیز تأثیرگذار بوده است. آسمان لاجوردی باعث شده تا ابرهای پرپیچ‌وتاب آسمان که نقش‌هایی مثل دهان اژدها را خلق کرده‌اند، جلوه بیشتری پیدا کند. نقش‌هایی متناسب باشخصیت ضحاک و یادآور سرنوشتی که برایش ترسیم شده است. ضمن اینکه آسمان لاجوردی نگاره، تداعی‌گر فضای تاریک غار و تیره‌روزی ابدی ضحاک نیز هست.

اولین مواجهه خسرو و شیرین باهم

اولین مواجهه خسرو و شیرین باهم، نگاره‌ای منتسب به سلطان محمد نقاش و از خمسه نظامی گنجوی (نسخه طهماسبی) است (تصویر ۱۰). این خمسه در سال‌های حدود ۹۴۹-۹۴۶ هجری قمری برای شاه‌طهماسب اول تهیه‌شده و کاتب آن شاه محمود نیشابوری بوده است. این نسخه، چند نگاره منسوب به سلطان محمد دارد. هنرمندان برجسته دیگر در این دوره، آقامیرک، می‌رسید علی، میرزاعلی و مظفر علی بوده‌اند که در خلق نگاره‌های این نسخه نیز مشارکت داشته‌اند(Azhand, 2005, p. 164.).

آسمان نگاره حاضر به رنگ طلایی است که نشان از وقوع داستان در هنگام روز دارد. موضوعی متناسب با اشاره نظامی گنجوی که در ابیات مرتبط با آن قابل‌تشخیص است؛ «سپیده‌دم چو دم بر زد سپیدی/ سیاهی خواند حرف ناامیدی/ هزاران نرگس از چرخ جهانگرد/ فروشد تا برآمد یک گل زرد/ شتابان کرد شیرین

تصویر ۸. گذشتن فریدون و سپاهیانش از اروندرود، شاهنامه طهماسبی، ۹۴۶-۹۲۸ ه.ق، تبریز.

Fig.8: Crossing Fereidoon and his troops from the Arvand River, Tahmasbi's Shahnameh, 1521-1539 AD, Tabriz.

تصویر ۹. در بند کردن ضحاک در کوه دماوند، شاهنامه طهماسبی، ۹۴۶-۹۲۸ ه.ق، تبریز.

Fig.9: Capture Zahak in the Damavand Mountain, Tahmasbi's Shahnameh, 1521-1539 AD, Tabriz.

تصویر ۱۰. اولین مواجهه خسرو و شیرین با هم خمسه طهماسبی، ۹۵۰-۹۴۶ ه.ق، تبریز.

Fig.10: The first meeting between Khosrow and Shirin, Tahmasbi's Khamseh, 1539-1543 AD, Tabriz.

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:22 +0330 on Saturday March 6th 2021

تصویر ۱۱. پیرزن و سلطان سنجر، خمسه طهماسبی، ۹۵۰-۹۴۶ ه.ق، تبریز.
Fig.11: Old lady and King Sanjar, Tahmasbi's Khamseh, 1539-1543 AD, Tabriz.

بارگی را/ به تلخی داد دل یک‌بارگی را/ پدید آمد چو مینو مرغزاری/ در او چون آب حیوان چشمه‌ساری»[11] (Nezami, 2008, p. 145). نیاز به نور طبیعی روز برای دیده شدن شیرین از یک‌فاصله نسبتاً دور نیز دلیل دیگری برای منطقی بودن وقوع اتفاق در هنگام روز است.

۱۱. پیرزن و سلطان سنجر

نگاره پیرزن و سلطان سنجر که برآمده از خمسه نظامی گنجوی (نسخه طهماسبی) است، یک نمونه خاص از جهت دشواری‌های تشخیص روز و شب است (تصویر ۱۱). آسمان این نگاره به رنگ لاجوردی است، اما هم‌زمان با این تاریکی ظاهری، خورشیدی نیز در آسمان نگاره می‌درخشد. داستان نگاره به شکل نمادین، برخورد سلاطین و رعایا را به‌نقد کشیده است. این داستان بابیت «پیرزنی را ستمی درگرفت/ دست زد و دامن سنجر گرفت» (Nezami, 2008, p. 48). آغازشده و دادخواهی پیرزنی ستمدیده به درگاه سلطان را نشان می‌دهد. ابیات بعدی، تنها به صحبت‌های یک‌طرفه پیرزن اختصاص دارد. خوانش ابیات، زمان وقوع داستان را مشخص نمی‌کند. وجود رنگ لاجوردی در آسمان نگاره به شکل نامتعارفی با یک خورشید طلایی و تابان در گوشه آسمان تجمیع شده است. وجود چتر یا سایه‌بان در بالای سر پادشاه نیز نشان از تابش شدید نور خورشید دارد (و حتی بر وجود آن در آسمان تأکید نیز می‌کند).

به‌این‌ترتیب، آسمان لاجوردی که به شکل متعارف برای آسمان شب تعریف می‌شد، با یک خورشید صریح در پهنه آسمان تجمیع شده است.

۱۲. کشته شدن شیر و گور به یک تیر بهرام

نگاره «کشته شدن شیر و گور به یک تیر بهرام» متعلق به خمسه نظامی (نسخه طهماسبی) است و درباره روز بودن زمان شکار، صراحت وجود دارد؛ «روزی اندر شکارگاه یمن/ با دلیران آن دیار و دمن/ شه که بهرام گور شد نامش/ گوی برد از سپهر و بهرامش» (Nezami, 2008, p. 571). آسمان ترسیمی در نگاره،

تصویر ۱۲. کشته شدن شیر و گور به یک تیر بهرام، خمسه طهماسبی، ۹۵۰-۹۴۶ ه.ق، تبریز.
Fig. 12: Kill the lion and Zebra with a Bahram's Shot, Tahmasbi's Khamseh, 1539-1543 AD, Tabriz.

مطابق با توصیفات نظامی و مطابق با عرف معمول زمان شکار، بارنگ طلایی ترسیم شده است (تصویر ۱۲).

۱۳. معراج حضرت رسول (ص)

نگاره معراج حضرت رسول (ص) که در خمسه نظامی (نسخه طهماسبی) به تصویر کشیده شده، یکی از معروف‌ترین و شاخص‌ترین آثار سلطان محمد است (تصویر ۱۳). این نگاره که در آن فرشتگان به استقبال حضرت رسول (ص) آمده‌اند، به‌طور کامل در آسمان لاجوردی ترسیم شده است. در میان آسمان لاجوردی، اجرام آسمانی[12] و تکه‌های متنوع و گسترده‌ای از ابر نیز قابل‌مشاهده است. شعر نظامی گنجوی در چند جا شروع این معراج را در هنگام شب معرفی کرده است: «پاس شب را ز خیل خانه خاص/ تویی

تصویر ۱۳. معراج حضرت رسول (ص)، خمسه طهماسبی، ۹۵۰-۹۴۶ ه.ق، تبریز.
Fig.13: Go to the Sky of Prophet Muhammad, Tahmasbi's Khamseh, 1539-1543 AD, Tabriz.

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:22 +0330 on Saturday March 6th 2021

تصویر ۱۴. مستی لاهوتی و مستی ناسوتی، دیوان حافظ (نسخه سام میرزا)، ۹۳۷ ه.ق، تبریز.

Fig.14: Drunken Lahouti and Drunken Nasotie, Divan-e-Hafez (Version of Som mirza), 1530 AD, Tabriz.

امشب یتاقدار خلاص/ سرعت برق این براق تو راست/ برنشین کامشب این یتاق تو راست/ .../ شب شب توست و وقت وقت دعاست/ یافت خواهی هر آنچه خواهی خواست/ .../ در شب تیره آن سراج منیر/ شد ز نقش مراد نقش‌پذیر» (Nezami, 2008, p. 541).

به‌این‌ترتیب فضای این نگاره، مطابق با شعر نظامی گنجوی کاملاً بارنگ لاجوردی ترسیم شده که به جهت اشاره به شب بودن زمان شروع معراج است.

۱۴. مستی لاهوتی و مستی ناسوتی

مهم‌ترین نگاره از دیوان حافظ نسخه سام میرزا که به‌روشنی امضای سلطان محمد را نیز بر خود دارد «مستی لاهوتی و مستی ناسوتی» است (تصویر ۱۴). نگاره‌ای پیچیده که همچون غزل حافظ ایهام گسترده‌ای دارد. محوریت این نگاره با ساختمانی است که در یک باغ قرار دارد. ساختمانی که بر روی پشت‌بام آن فرشتگان مشغول می‌گساری بوده و شادی و باده‌نوشی تا پایین‌ترین نقطه نگاره و تا موجودات غیرعادی ادامه پیداکرده است. شکل و شمایل افراد، وضعیت قرارگیری آن‌ها در فضاهای مختلف نگاره و وضعیت آن‌ها، ترسیم فضایی مابین دنیای مادی و غیرمادی را در نظر داشته است (فضایی مابین لاهوت و ناسوت). آسمان این نگاره که در درون کادر نقاشی محصورشده، به رنگ طلایی است. حضور تکه ابرهای سفید و آبی بر پهنه این آسمان، انتساب فضای طلایی‌رنگ به آسمان را قطعی می‌کند، ولی نکته مهم اینجاست که محل قطع فاصله بین آسمان و زمین، پائین نرده‌های حاشیه فضای چمن‌کاری شده محوطه ساختمان است، درصورتی‌که در نگاره‌های مشابه، محوطه‌های پشت نرده‌های باغ به زمین‌های پشت ساختمان اختصاص داشته است؛ در این نگاره گویا ساختمان و فضای چمن‌کاری شده روبرویش، به‌طور کامل از زمین کنده‌شده، برآمده و در آسمان طلایی‌رنگ قرارگرفته است. این شکل اجرای آسمان و گستردگی نمادین آن تا پشت نرده‌ها، خلاقانه‌ترین شکل القای ساختمان نگاره در فضایی مابین زمین و آسمان است. الهام‌بخش شکل‌گیری این نگاره، غزلی با مَطلَع «در سرای مغان رفته بود و آب‌زده/ نشسته پیر و صلایی به شیخ و شاب زده» است (Hafez, 2015, p. 428). بیت «گرفته ساغر عشرت فرشته رحمت/ ز جرعه بر رخ حور و پری گلاب زده» از این غزل بر قسمت فوقانی نگاره نقش بسته و ظاهراً بیتی است که بیشترین تأثیر را بر شکل‌گیری عناصر دخیل در نگاره داشته است. شعر که غالب ادبی غزل را دارد، مطابق با عرف رایج در غزلیات فارسی، قالب روایتگر و قصه‌گو ندارد، ازاین‌رو آنچه در آسمان نگاره روی می‌دهد، انتخاب شخصی و مستقل نگارگر و مبتنی بر بینش زیبایی‌شناسانه او است.

۱۵. عید است و موسم گل و یاران در انتظار

نگاره دوم در نسخه سام میرزا از دیوان حافظ که این نیز متعلق به سلطان محمد است، برخلاف نگاره قبلی، کتیبه شعری مستقلی ندارد. شعر مربوط به این نگاره در چهار کتیبه ساختمان نگاره و در بالاترین قسمت بنا به نگارش درآمده است (تصویر ۱۵)؛ «عید است و موسم گل و یاران در انتظار/ ساقی به روی شاه ببین ماه و می بیار/ خوش دولتی است خرم و خوش خسروی کریم/ یارب ز چشم‌زخم زمانش نگاه‌دار» (Hafez, 2015: 252).

چنان‌که از شعر پیداست، موضوع اصلی غزل، فرارسیدن عید است. عیدی در حضور شاه که خُسرُوی کریم معرفی‌شده است. غزلی که در تفسیر بصری سلطان محمد به نگاره رؤیت هلال ماه شوال در حضور شاه یا شاهزاده صفوی تبدیل‌شده است. چنانچه مرسوم است رؤیت هلال عید در هنگام غروب خورشید اتفاق می‌افتد، لذا سلطان محمد نیز برای ترسیم آسمان نگاره از رنگ لاجوردی استفاده کرده و هلال ماه جدید را نیز در گوشه سمت چپ نگاره به ترسیم درآورده است. شاید گرگ‌ومیشی آسمان و عدم غلبه کامل شب است که باعث شده لاجوردی استفاده‌شده برای این نگاره، نسبت به نمونه‌های قبلی تا حدی روشن‌تر باشد.

۱۶. گل بی رخ یار خوش نباشد

دیوان حافظ (نسخه سام میرزا) نگاره دیگری دارد که خلق آن نیز به سلطان محمد نسبت داده‌شده است (تصویر ۱۶). این نگاره حاوی تک‌بیت مَطلَع دریکی دیگر از غزلیات حافظ است؛ «گل بی رخ یار خوش نباشد/ بی باده بهار خوش نباشد» (Hafez, 2015, p. 169). شعر اشاره‌ای به زمان روز یا شب ندارد، اما منطقی‌تر است تماشای گل و گلگشت طبیعت مورداشاره در غزل را در هنگام روز تصور کنیم، رنگ آسمان نگاره لاجوردی است و ظاهراً گلگشت مورد نظر سلطان محمد، در هنگام تاریکی آسمان روی می‌دهد؛ انتخابی مبتنی بر ذهنیت سلطان محمد و متکی بر سلیقه شخصی او.

۱۷. خان اول رستم یا نبرد رخش با شیر

آخرین نگاره از آثار موردبررسی سلطان محمد، «خان اول رستم» یا «نبرد رخش با شیر» نام دارد. اثری متمایز و خاص از سلطان محمد که ظاهراً برای یک نسخه ناتمام از شاهنامه فردوسی در نظر گرفته‌شده بود.[۱۳] آسمان ترسیم شده در این نگاره، به رنگ طلایی است، اما کالبدشکافی متن شاهنامه، احتمال شب بودن وقوع خان

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:22 +0330 on Saturday March 6th 2021

اول را مطرح می‌کند؛ رستم دریکی از روزهای سفر از سیستان بـه مازندران، گورخری را شکار کرده و بر روی آتش کباب می‌کند. پس از خوردن کباب، لگام از سر رخش برداشته و خود نیز به استراحت می‌پردازد. تا اینجای ابیات، هیچ اشاره‌ای به اینکه وعده غذایی مورد نظر ناهار بوده یا شام نمـی‌شـود (و اینکـه خـواب رسـتم، خـواب بعدازظهر بوده یا خواب شب)؛ اما وقتی نبرد رخش با شیر پایان پیدا می‌کند، فردوسی از بیرون آمدن خورشید از سر کـوه و فرارسـیدن صبح خبر می‌دهد که این احتمال وقوع داستان در شب را افـزایش می‌دهد؛ «چو بیدار شد رستم تیزچنگ/ جهان دید بر شیر تاریک و تنگ/ .../ سرم گر ز خواب خوش آگه شدی/ ترا جنگ با شیر کوته شدی/ چو خورشید بر زد سر از تیر کوه/ تهمتن ز خواب خوش‌آمد ستوه/ تن رخش بسترد و زین برنهاد/ ز یزدان نیکی دهش کرد یاد» (Ferdowsi, 2008, p. 196).

به‌این‌ترتیب، باوجود قوی بودن احتمال وقوع داستان در شب، سلطان محمد تصمیم گرفته تا از رنگ طلایی به نشانه روز بـودن زمان وقوع داستان استفاده کرده باشد.

تصویر ۱۵. عید است و موسم گل و یاران در انتظار، دیوان حافظ (نسخه سام میرزا)، ۹۳۷ ه.ق، تبریز.
Fig.15: New Year has com and Flowers come and friends are waiting, Divan-e-Hafez (Version of Som mirza), 1530 AD, Tabriz.

تصویر ۱۶. گل بی رخ یار خوش نباشد، دیوان حافظ (نسخه سام میرزا)، ۹۳۷ ه.ق، تبریز.
Fig.16: Flower without being a Sweetheart is not beautiful, Divan-e-Hafez (Version of Som mirza), 1530 AD, Tabriz.

تصویر ۱۷. خان اول رستم یا نبرد رخش با شیر، شاهنامه‌ای ناتمام، احتمالاً ۹۲۵ ه.ق، تبریز.
Fig.17: Rostam's first war or Rakhsh war with lion, Unfinished Shahnameh, Likely 1519 AD, Tabriz.

جدول ۱: وضعیت رنگ آسمان در آثار سلطان محمد
Table 1: The color of the sky in the works of Sultan Mohammad

	نام نگاره Image name	نام متن ادبی Literary text name	روایت متن ادبی Narration of literary text	وضعیت رنگ آسمان در نگاره The color of the sky in the picture	استنتاج Conclusion
۱	بارگاه کیومرث Kiomers Throne	شاهنامه فردوسی Shahnameh of Ferdowsi	عدم اشاره به‌روز یا شب (توجه به‌روز غالب‌تر است) No reference to day or night	طلایی Golden	انتخاب نگارگر مستقل از متن ادبی و معقول است The choice of artist is independent of the literary text and wise
۲	نبرد هوشنگ با دیوان Houshang battle with the court	شاهنامه فردوسی Shahnameh of Ferdowsi	عدم اشاره به‌روز یا شب (توجه به‌روز غالب‌تر است) No reference to day or night	طلایی Golden	تبعیت نگارگر از روح متن ادبی The painter adheres to the content of the literary text
۳	جشن سده Celebration Sadeh	شاهنامه فردوسی Shahnameh of Ferdowsi	به شب اشاره‌شده است The night is mentioned	لاجوردی Azure	تبعیت کامل نگارگر از متن ادبی Full adherence of the painter to the literary text
۴	طهمورث دیوبند Tahmoores	شاهنامه فردوسی Shahnameh of Ferdowsi	عدم اشاره به‌روز یا شب No reference to day or night	طلایی Golden	انتخاب نگارگر مستقل از متن ادبی و معقول است The choice of artist is independent of the literary text and wise

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:22 +0330 on Saturday March 6th 2021

۵	مرگ مرداس Death of Mardas	شاهنامه فردوسی Shahnameh of Ferdowsi	به شب اشاره‌شده است The night is mentioned	لاجوردی Azure	تبعیت کامل نگارگر از متن ادبی Full adherence of the painter to the literary text
۶	خواب دیدن ضحاک Dreaming of Zahak	شاهنامه فردوسی Shahnameh of Ferdowsi	به‌روز اشاره‌شده است The day is mentioned	لاجوردی Azure	انتخاب نگارگر متفاوت با متن ادبی، ولی معقول است Choosing a painter is different from a literary text, but it is wise
۷	کشته شدن برمایه... Barmaye was killed	شاهنامه فردوسی Shahnameh of Ferdowsi	عدم اشاره به‌روز یا شب (توجه به‌روز غالب‌تر است) No reference to day or night	طلایی Golden	تبعیت نگارگر از روح متن ادبی The painter adheres to the content of the literary text
۸	گذشتن فریدون از اروندرود Fereydoun crosses the Arvand River	شاهنامه فردوسی Shahnameh of Ferdowsi	عدم اشاره به‌روز یا شب No reference to day or night	طلایی Golden	انتخاب نگارگر مستقل از متن ادبی و معقول است The choice of artist is independent of the literary text and wise
۹	دربند کردن ضحاک... Zahak was arrested	شاهنامه فردوسی Shahnameh of Ferdowsi	عدم اشاره به‌روز یا شب No reference to day or night	لاجوردی Azure	تبعیت نگارگر از روح متن ادبی The painter adheres to the content of the literary text
۱۰	اولین مواجهه خسرو و شیرین The first meeting between Khosrow and Shirin	خمسه نظامی Khamseh Nizami	به‌روز اشاره‌شده است The day is mentioned	طلایی Golden	تبعیت کامل نگارگر از متن ادبی Full adherence of the painter to the literary text
۱۱	پیرزن و سلطان سنجر The old woman and Sultan Sanjar	خمسه نظامی Khamseh Nizami	عدم اشاره به‌روز یا شب No reference to day or night	لاجوردی (با خورشیدی در آسمان) Azure (with (sun in the sky	خورشید طلایی و آسمان لاجوردی هم‌زمان در آسمان هستند (وجود تناقض) The golden sun and the azure sky are in the sky at the same time (There is a contradiction)
۱۲	شکارگاه بهرام گور Bahram Goor hunting ground	خمسه نظامی Khamseh Nizami	به‌روز اشاره‌شده است The day is mentioned	طلایی Golden	تبعیت کامل نگارگر از متن ادبی Full adherence of the painter to the literary text
۱۳	معراج حضرت رسول (ص) Ascension of Hazrat Mohammad	خمسه نظامی Khamseh Nizami	به شب اشاره‌شده است The night is mentioned	لاجوردی Azure	تبعیت کامل نگارگر از متن ادبی (به همراه اعمال خلاقیت‌های معقول و متناسب در تزئین آسمان شب) Full adherence of the painter to the literary text
۱۴	مستی لاهوتی و ناسوتی Heavenly drunkenness and earthly drunkenness	دیوان حافظ Divane Hafez	عدم اشاره به‌روز یا شب No reference to day or night	طلایی Golden	متن اشاره‌ای به زمان ندارد و نگارگر نیز مستقل عمل کرده است The text does not refer to time and the painter has acted independently
۱۵	عید است و موسم گل... It is Eid and the ... flower season	دیوان حافظ Divane Hafez	شعر به زمان‌های ابتدایی فرارسیدن شب اشاره دارد The poem refers to the early times of night	لاجوردی روشن (به معنی تازگی غروب خورشید) Bright azure	تبعیت خلاقانه و کامل نگارگر از متن ادبی Creative and complete adherence of the painter to the literary text
۱۶	گل بی رخ یار... Gol Bi Rokh Yar	دیوان حافظ Divane Hafez	عدم اشاره به‌روز یا شب (توجه به‌روز غالب‌تر است) No reference to day or night More attention to the) (day	لاجوردی Azure	متن اشاره‌ای به زمان ندارد و نگارگر نیز مستقل عمل کرده است The text does not refer to time and the painter has acted independently
۱۷	خان اول رستم Khan I Rostam	شاهنامه فردوسی Shahnameh of Ferdowsi	اشاره مبهم به شب Vague reference to the night	طلایی Golden	کم‌توجهی نگارگر نسبت به متن ادبی The painter's lack of attention to the literary text

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:22 +0330 on Saturday March 6th 2021

نتیجه‌گیری

تعبیر تمثیلی آسمان روزبه رنگ طلایی و یا زرد یاقوتی در کنار تعبیر آسمان شب به رنگ لاجوردی در شعر و ادب فارسی، در کنار غلبه انتخاب رنگ‌های طلایی و لاجوردی برای آسمان آثار نگارگری، موجب شکل‌گیری این پیش‌فرض شده که نگارگران نیز تحت تأثیر شاعران و ادیبان، آسمان روز را به رنگ طلایی و آسمان شب را به رنگ لاجوردی ترسیم کرده‌اند. این پیش‌فرض موجب انجام یک پژوهش تخصصی بر روی آثار یکی از معتبرترین نگارگران تاریخ نگارگری ایران شده است. در راستای پژوهش، کلیه هفده اثر نگارگری سلطان محمد که درباره انتساب آن‌ها به او اطمینان کافی وجود داشت به‌عنوان نمونه‌های آماری پژوهش، مورد انتخاب قرارگرفته و درباره رنگ آسمان آن‌ها بحث‌هایی صورت گرفت. چگونگی رنگ آسمان و میزان مطابقت این رنگ‌ها با پیش‌فرض اولیه درباره طلایی بودن آسمان روز و لاجوردی بودن آسمان شب، در مواجهه با روایت متون ادبی مرجع، موردبررسی توصیفی و تحلیلی قرار گرفت. در پاسخ به سؤالات تحقیق، انطباق کامل آسمان روز و شب نگاره‌ها با پیش‌فرض مطروحه مورد جستجو قرار گرفت؛ نتیجه حاصله، بخش بیشتری از آثار سلطان محمد را مطابق با الگوی فوق تشخیص داد. در بیشتر آثار سلطان محمد، مطابق با روایت متن مرجع، آسمان روزبه رنگ طلایی و آسمان شب به رنگ لاجوردی درآمده است، اما در نمونه‌های خاص، تشخیص نگارگر با تعبیر متن ادبی در تناقض قرارگرفته است.

به‌طور مشخص شش نگاره از هفده اثر سلطان محمد از روایت متن در تعیین روز یا شب بودن زمان وقوع داستان تبعیت کامل کرده و برای روز، آسمان طلایی و برای شب آسمان‌هایی به رنگ لاجوردی را برگزیده‌اند. شش نگاره دیگر نیز علیرغم عدم اشاره صریح متن به‌روز یا شب بودن زمان وقوع داستان، روح حاکم بر داستان را استخراج کرده و همان را در نگاره‌هایشان اعمال کرده‌اند. در دونگاره، متن و روح حاکم بر متن، اشاره‌ای به زمان وقوع اتفاق نداشته‌اند و نگارگر نیز به‌طور مستقل یکی از دورنگ طلایی یا لاجوردی را برای آسمان نگاره‌هایش برگزیده است (بدون تناقض با متن که قالب تغزلی و عاری از داستان‌گویی دارد). در یک نگاره (خواب دیدن ضحاک) انتخاب نگارگر متفاوت با متن ادبی ولی تا حدی معقول است و در یک نگاره دیگر (خان اول رستم) متن اشاره مبهمی به شب دارد، ولی نگارگر برای آسمان از رنگ طلایی بهره گرفته است. نگاره نهایی که موجب ایجاد تناقض و اِشکال در عدم ارائه حکم نهایی برای آثار می‌شود، پیرزن و سلطان سنجر نام دارد. نگاره‌ای که در آن هم‌زمان از خورشید طلایی و آسمان لاجوردی برای ترسیم آسمان بهره گرفته‌شده است. در نمونه اخیر، نگارگر قالب‌ها را درهم‌شکسته و ترکیبی متناقض را پدید آورده است، اما بازهم فراوانی تبعیت نگارگر از روایات متنی و تبعیت از الگوی ترسیم آسمان روزبه رنگ طلایی و آسمان شب به رنگ لاجوردی در بیشتر آثارش، پیش‌فرض مطروحه در پژوهش را به اثبات می‌رساند.

به‌این‌ترتیب در پیگیری ریشه‌های ادبی و محتوایی رنگ آسمان روز و شب در آثار سلطان محمد، این نتایج صریح به دست آمد که هنرمند نگارگر در غالب اوقات، الگوی مطروحه در شعر و ادب فارسی، مبنی بر تعبیر تمثیلی رنگ آسمان روزبه طلایی و تعبیر آسمان شب به رنگ لاجوردی را پذیرفته و مطابق بازمان وقوع داستانی که به نگاره تبدیل می‌شود، آن را در نگاره‌هایش اعمال کرده است. منطقی است تا در مواردی که شعر صراحتی درباره روز یا شب بودن وقوع اتفاق نداشته، تعیین آسمان طلایی یا لاجوردی برای نگاره را مربوط به ذوق و سلیقه شخصی نگارگر و نگاه زیباشناسانه او بدانیم. به‌طوری‌که نگارگر در صورت غلبه حس زیبایی شناسانه‌اش بر منطق روایی داستان، ترکیب رنگی مبتنی بر سلیقه خود را در نگاره اعمال کرده است؛ اما شاید مسائل دیگری مثل سنت‌های هنری رایج در آن دوره، اعمال‌نظر سفارش‌دهنده یا حامی اثر، نگاه عمومی به داستان روایت‌شده در متن یا مسائل حاشیه‌ای دیگر نیز در انتخاب رنگ آسمان‌ها تأثیرگذار بوده باشد. تأثیراتی که به دلیل عدم آشنایی با منطق‌های بصری حاکم بر هنر تجسمی آن دوره‌های تاریخ ایران، در صورت اظهارنظر، به استدلال‌هایی غیرقابل اثبات منتج می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. امضای «سلطان محمد عراقی» در پائین یکی از کارهایش نیز باعث شده تا او را متولد یکی از شهرهای غرب ایران (عراق عجم) بدانیم.

۲. احتمالاً مدیریت اجرای صد صفحه اول از شاهنامه طهماسبی بر عهده سلطان محمد بوده است(Azhand, 2007, p. 72). شاید به همین دلیل است که نگاره‌های مربوط به بخش‌های اولیه این نسخه نفیس، یعنی بخش‌های مربوط به دوره پیشدادیان و تا حدودی دوره پادشاهان کیانی، از نفاست و دقت اجرای بیشتری نسبت به نگاره‌های بخش‌های میانی و پایانی برخوردار است.

۳. بازیل گری درباره انتساب نگاره «دو دلداده در طبیعت» به سلطان محمد با شک و تردید صحبت کرده است(Gray, 1990, p. 118).

۴. کریم زاده تبریزی نگاره‌هایی از شاهنامه طهماسبی مثل «کشته شدن ایرج» و «نبرد قارن و بارمان» را نیز به سلطان محمد منسوب کرده است(Karim Zadeh, 1984, p. 220). همچنین پریسیلا ساسک نیز نگاره‌هایی مثل «اسکندر و مرگ دارا» را به سلطان محمد نسبت داده است؛ اما شیوه اجرا و فضای کلی این نگاره‌ها با دیگر آثار سلطان محمد هم‌خوانی چندانی نداشته و لذا در این پژوهش به آن‌ها استناد نخواهد شد.

۵. در این مقاله، تعبیر نگارگری قدیم برای آثار نگارگری در دوره‌های پیش از شکل‌گیری مکتب تهران به کار گرفته‌شده است (مکتب نگارگری تهران در حدود صدسال پیش و عمدتاً به کمک نگارگران مهاجر از اصفهان و تبریز که در تهران مقیم شده بودند به وجود آمد).

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:22 +0330 on Saturday March 6th 2021

۶. سید حسین نصر، جهان ترسیم شده در نگارگری قدیم ایران را چنین توصیف می‌کند؛ با پیروی از مفهوم منفصل و گسسته از فضا، نگارگری ایرانی توانست سطح دوبعدی نگاره را به تصویری از مراتب وجود مبدل سازد. از این طریق بیننده از افق حیات عادی و وجود مادی خود به مرتبه‌ای عالی‌تر از وجود و آگاهی ارتقا پیداکرده و متوجه جهانی مافوق جهان جسمانی، ولیکن دارای زمان، مکان، رنگ و اشکال خاص خود شده است. جهانی که در آن اتفاقات به شکل مادی رخ نمی‌دهد. این جهان را حکمای اسلامی و خصوصاً ایرانی، عالم خیال، عالم مثال و یا عالم صور معلقه لقب داده‌اند. نصر ادامه می‌دهد که نگارگری به معنی فلسفی آن، تصویر عالم خیال است و دارای رنگ‌های غیرواقعی، یعنی غیر ازآنچه در عالم جسمانی و محسوس قابل‌مشاهده است(Nasr, 1968, p. 18). این تعبیر، بهره‌گیری نگارگران از رنگ خاصی چون طلایی برای آسمان روز را تا حد زیادی توجیه‌پذیر می‌کند. سید حسین نصر در کتاب هنر و معنویت اسلامی نیز کار نگارگران را کوششی در مجسم ساختن طبیعت بهشتی و آن خلقت اولیه فطرت یا همان فردوس برین و جهان ملکوتی می‌داند که در این لحظه در عالم خیال یا عالم مثال فعلیت پیداکرده است(Nasr, 1996, p. 175).

۷. طلای استفاده‌شده در نگارگری، فرآورده‌ای بسیار گران از طلای واقعی بوده و علاوه بر تعبیر معنوی از قبیل تعبیر به نور جامد، نشانی از اعتبار اثر و ثروت سفارش‌دهندگان نیز بوده است؛ اما در مواقعی که حامی هنری، ثروت کافی برای پشتیبانی تمام و کمال از نگاره را نداشته، از رنگ زرد که بیشترین شباهت را به طلایی داشته به‌عنوان رنگ جایگزین استفاده‌شده است. ازاین‌رو جایگزینی رنگ زرد به‌جای رنگ طلایی، اتفاقی مرسوم در نگارگری و نقاشی ایرانی بوده است.

۸. فرستاد یکسر به مشکوی شاه/ به سرخی بدل کرد رنگ سیاه/ به مرجان ز پیروزه بنشاند گرد/ طلای زر افکند بر لاجورد/ به سنگ سیه بر زر سرخ سود/ مگر بر محک زر همی آزمود (Nezami, 2008, p. 861 و همچنین؛ «گر فریدون شود به نعمت و ملک/ بی‌هنر را به هیچ‌کس مشمار/ پرنیان و نسیج بر نااهل/ لاجورد و طلاست بر دیوار»147 .Saadi, 2006, p.

۹. «ازآنجاکه نگارگری در جستجوی تجرد از ماده است، در آن‌همه چیز در پرتو نور دیگری دیده می‌شود. این نور از مرکز خاصی ساطع نشده و از زاویه خاصی بر اشیاء نمی‌تابد. همه اجزای نگاره، از انسان و جانور و گیاه و جماد، خود منور و آکنده از نورند و سایه ندارند. در بیان چنین درخشش و نورانیت پاک و زلال، به‌کارگیری طلا و نقره در کنار رنگ مایه‌های شفاف و غنی سهم بسزایی دارد. این فضای عاری از جسمانیت و آکنده از نور از ادراک عقلانی بیننده می‌گریزد و دل او را مسحور و مجذوب می‌کند»(Shayegan, 2000, p.82).

۱۰. نکته جالب در این داستان، استفاده تمثیلی دیگری از روز و شب است: فردای شبی که ضحاک خواب فریدون را می‌بیند، آمدن روز به‌جای شب به این شکل توصیف‌شده است: «جهان از شب تیره چون پر زاغ/ هم آن گه سر از کوه بر زد چراغ/ تو گفتی که بر گنبد لاجورد/ بگسترد خورشید یاقوت زرد»(Ferdowsi, 2008. p. 29). این تعابیر شاعرانه و انتساب آسمان شب به لاجورد و آسمان روزبه یاقوت زرد در شعر شعرای دیگر نیز مسبوق به سابقه است و یکی از ریشه‌های مهم این نوع رنگ‌آمیزی در نگارگری به‌حساب می‌آید.

۱۱. منظور از فروشدن «هزاران نرگس از چرخ جهانگرد» فرورفتن ستارگان یا ناپدید شدن آن‌ها از پهنه آسمان و منظور از «برآمدن یک گل زرد» طلوع خورشید است.

۱۲. اظهارنظر درباره خورشید یا ماه بودن جسم کروی طلایی‌رنگ میانه تصویر به‌سادگی امکان‌پذیر نیست؛ اما با توجه به شب بودن زمان معراج و وجه شاعرانه‌تر ماه نسبت به خورشید احتمال اینکه جرم آسمانی مورد نظر سلطان محمد در این نگاره «ماه» باشد بیشتر است. اصولاً شعرای عارف و غزل‌سرای ادب فارسی علاقه زیادی به تشبیه جمال حضرت رسول (ص) به قرص ماه داشته‌اند و شاید اولویت ترسیم ماه، استعاره‌ای از همین تشبیهات شاعرانه باشد. اشعاری مثل «صدق احمد بر جمال ماه زد/ بلکه بر خورشید رخشان راه زد»(Molavi, 2011, p. 844) و «ماه با احمد اشارت بین شود/ نار ابراهیم را نسرین شود» (Molavi, 2011, p. 383)و همچنین «ماه فروماند از جمال محمد/ سرو نباشد به‌اعتدال محمد»(Saadi, 2006, p. 1070).

۱۳. این احتمال نیز مطرح است که نگاره خان اول رستم برای شاهنامه طهماسبی تهیه‌شده باشد، ولی به دلیل تفاوت‌های سبک شناسانه و هنری با دیگر آثار این مجموعه، از پیوستن به آن‌ها بازمانده است.

References

[عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۸۴). خسرونامه. با مقدمه فرشید اقبال، تهران: دُر و اقبال.]

Bolkhari Ghahi, Hasan. (2009). The mystical foundations of Islamic art and Architecture. Tehran: Hozeh-e Honari.

[بلخاری قهی، حسن. (۱۳۸۸). مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی. تهران: حوزه هنری (سوره مهر).]

Binion, Lawrence, j.v.vilkenson, Basil Gray. (2017). Analytical history of Iranian Art Painting. Mohammad Iranmanesh, Tehran: Amir Kabir.

[بینیون، لارنس، ج.و.س.ویلکنسون و بازیل گری. (۱۳۹۶). تاریخ تحلیلی هنر نگارگری ایران. محمد ایرانمنش، تهران: امیرکبیر.]

Corbin, Henry. (2005). Zoroastrian Origins in Suhrawardi's Philosophy. Mahmood Behforozi, Tehran: Jami.

[کربن، هانری. (۱۳۸۴). بن‌مایه‌های زرتشتی در فلسفه سهروردی. محمود بهفروزی، تهران: جامی.]

Chevalier, Jan and Allen Gerberan. (2000). Symbol Culture. Soodabeh Fazaeli, Tehran: Jeyhoon.

[شوالیه، ژان و آلن گربران. (۱۳۷۹). فرهنگ نمادها: اساطیر، رؤیاها و رسوم. سودابه فضایلی، تهران: جیحون.]

Fadakar, Ahmad. (1969). Color position in Art. Magazine Art and People, 7(79): 36-42.

A set of several articles. (1998). Twelve Face, Translation and compilation of Jacob Azhand. Tehran: Mola.

[مجموعه مقالات (پریسیلا ساسک و دیگران). (۱۳۷۷). دوازده رخ. ترجمه و تدوین از یعقوب آژند، تهران: مولی.]

Azhand, Jacob (2007). Soltan Mohammad-e Tabrizi.Tehran: Amir Kabir

[آژند، یعقوب. (۱۳۸۶). سلطان محمد تبریزی. تهران: امیرکبیر.]

Azhand, Jacob. (2005). Physiognomy of Soltan Mohammad. Tehran: Academy of Art.

[آژند، یعقوب. (۱۳۸۴). سیمای سلطان محمد نقاش. تهران: فرهنگستان هنر.]

Asadi-e Toosi, Abo Nasr Aliebn-e Ahmad. (1990). Garshasb Nameh. With effort Dr Barat-e Zanjani.

[اسدی طوسی، ابونصر علی بن احمد. (۱۳۶۹). گرشاسب نامه. به کوشش دکتر برات زنجانی، تهران: امیرکبیر.]

Anvari, Ohedoldin Mohammad. (1985). Collected Poems. With effort Mohammad Taghi Modares Razavi, Tehran: Elmi-o Farhangi.

[انوری، اوحدالدین محمد. (۱۳۶۴). دیوان اشعار. به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، تهران: علمی و فرهنگی.]

Attar, Faridodin. (2005). Khosrow Nameh. By introduction's Farshid Eghbal, Tehran: Dor va Eghbal.

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 14:22 +0330 on Saturday March 6th 2021

[نصر، سید حسین. (۱۳۴۷). عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی. باستان‌شناسی و هنر ایران، ۱: ۲۳-۱۵.]

Nasr, Seyed Hosein Nasr. (1996). Art and spirituality of the principle. Rahim Ghasemian, Tehran: office of the publishing of Religious Studies of Art.

[نصر، سید حسین. (۱۳۷۵). هنر و معنویت اسلامی. رحیم قاسمیان، تهران: دفتر نشر مطالعات دینی هنر.]

Nezami, Elias bin Joseph. (2008). Khamseh Nizami. Tehran: Hermes.

[نظامی، الیاس بن یوسف. (۱۳۸۷). خمسه نظامی (خسرو و شیرین، هفت پیکر و ...). تهران: هرمس.]

Pakbaz, Roein. (1999). Encyclopedia of Art. Tehran: Farhang-e Moaser.

[پاکباز، رویین. (۱۳۷۸). دایره‌المعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر.]

Pakbaz, Roein. (2001). Persian painting ancient times to today. Tehran: Zarin-o simin.

[پاکباز، رویین. (۱۳۸۰). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. تهران: زرین و سیمین.]

Pope Arthour. (1990). Acquaintance with Persian painting. Hosein Nayer, Tehran: Bahar.

[پوپ، آرتور. (۱۳۶۹). آشنایی با مینیاتورهای ایرانی. حسین نیّر، تهران: بهار.]

Sadegh Poor, Abolfazl and Maryam Khalil Zadeh. (2013). Exploring the sky in painting from the beginning to the 10th century AH. Ketab-e mah-e Honar, Number 179, August.

[صادق‌پور، ابوالفضل و مریم خلیل‌زاده مقدم. (۱۳۹۲). رنگ در مکتب هرات تیموری با رویکردی بر آثار کمال‌الدین بهزاد و مولانا علی. ماه هنر، ۱۷۹: ۸۶ تا ۹۳.]

Shayegan, Dariush. (2000). Mental idols and eternal memory. Tehran: Amir Kabir.

[شایگان، داریوش. (۱۳۷۹). بت‌های ذهنی و خاطره ازلی. تهران: امیرکبیر.]

Sohrevardi, Shahaboldin. (2001). Collection of works by Suhrawardi. the corrector: Seyed Hosein Nasr, Tehran: institute of Humanities and cultural Studies.

[سهروردی، شهاب‌الدین. (۱۳۸۰). مجموعه مصنفات شیخ اشراق، به تصحیح سید حسین نصر. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.]

Sanaei, Abolmajd. (1990). Selected poems. With effort Dr Barat-e Zanjani, Tehran: Amir Kabir.

[سنایی، ابوالمجد مجدود بن آدم. (۱۳۶۹). برگزیده اشعار. به اهتمام دکتر برات زنجانی، تهران: امیرکبیر.]

Saadi, Mosleholdin. (2006). Collected Saadi, Tehran: Hermes.

[سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۸۵). کلیات سعدی. تهران: هرمس.]

Tajvidi, Akbar. (2007). Take a look at the art of Persian painting the beginning to the 10th century AH, Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance.

[تجویدی، اکبر. (۱۳۸۶). نگاهی به هنر نقاشی ایران از آغاز تا سده دهم هجری. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.]

Zargham, Adham and Elham Heydari. (2014). Exploring the Sky in Painting to the 10th Century AH. Peykareh, Number six, autumn and winter.

[ضرغام، ادهم و الهام حیدری. (۱۳۹۳). بررسی آسمان در نگارگری از آغاز تا سده دهم هجری. دو فصلنامه پیکره، ۶: ۲۵ تا ۴۰.]

[فداکار، احمد. (۱۳۴۸). رنگ و نقش آن در هنر. مجله هنر و مردم، ۷(۷۹): ۳۶ تا ۴۲.]

Ferdowsi, Abolghasem. (2008). Shahnameh, Tehran: Hermes.

[فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۷). شاهنامه، تهران: هرمس.]

Forouzandeh Shahr Koobi, Mohammad. (2012). Content analysis of golden color in Persian painting and its impact of new painting of iran. Master's Thesis: Theacher Training Uni, Supervisor: Mohammad Kazem Hasanvand.

[فروزنده شهرکوبی، محمد. (۱۳۹۱). تحلیل محتوایی رنگ طلایی در نگارگری سنتی و نمود آن در نقاشی نوگرای ایران. پایان‌نامه کارشناسی ارشد؛ دانشگاه تربیت مدرس، استاد راهنما؛ محمد کاظم حسنوند.]

Gray, Basil. (1990). Persian Painting. Tehran: Asr-e Jadid.

[گری، بازیل. (۱۳۶۹). نقاشی ایران. تهران: عصر جدید.]

Hafez, Shams-ol Din Mohammad. (2015). Collected poems. Tehran: Aghil.

[حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۹۴). دیوان اشعار. تهران: عقیل.]

Jafar Zadeh, Azar. (2013). The color and manner of reflection of iran's sky painting in schools of Shiraz and Tabriz. Master's Thesis: Theacher Training Uni, Supervisor: Mahnaz Shayesreh Far.

[جعفرزاده، آذر. (۱۳۹۲). رنگ و شیوه انعکاس آسمان نگارگری مکاتب شیراز و تبریز با تأکید بر دو نسخه خاوران‌نامه ترکمانان و شاهنامه طهماسبی صفویه. پایان‌نامه کارشناسی ارشد؛ دانشگاه تربیت مدرس، استاد راهنما؛ مهناز شایسته‌فر.]

Khaghani, Badilebn-e Ali. (1998). collected poems. With effort Ziyaoldin Sajadi, Tehran: Amir Kabir.

[خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل بن علی نجار. (۱۳۷۷). دیوان اشعار. به کوشش سید ضیاءالدین سجادی، تهران: امیرکبیر.]

Karim Zadeh, Mohammad Ali. (1984). Description of the Cultures and work of old Iranian Painting, London: anonymous.

[کریم‌زاده، محمدعلی. (۱۳۶۳). احوال و آثار نقاشان قدیم ایران، لندن: بی‌نام.]

Molavi, Jalaloldin Mohammad. (2011). Masnavi. Tehran: Hermes.

[مولوی، محمد بن محمد. (۱۳۹۰). مثنوی معنوی، تهران: هرمس.]

Molavi, Jalaloldin Mohammad. (1993). Biosphere Congregations. The corrector: Dr Tofigh-e Sobhani, Tehran: Keyhan.

[مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۲). مجالس سبعه. به تصحیح دکتر توفیق سبحانی، تهران: کیهان.]

Niki Rashidi, Afsaneh. (1996). Investigating and analizing the form and color in the paintings by Soltan Mohammad. Master's Thesis: Theacher Training Uni, Supervisor: Habibollah Ayatollahi.

[نیکی رشیدی، افسانه. (۱۳۷۵). بررسی و تحلیل فرم و رنگ در نگاره‌های سلطان محمد نقاش. پایان‌نامه کارشناسی ارشد؛ دانشگاه تربیت مدرس، استاد راهنما؛ حبیب الله آیت‌اللهی.]

Nasr, Seyed Hosein Nasr. (1968). The Fantasy world and the concept of space in the Persian painting. Archaeological and artistic magazine of Iran, 1: 15-23.