دوفصلنامه‌ی هنرهای صناعی اسلامی سال سوم • شماره ۱ • پاییز و زمستان ۱۳۹۷
صفحات: ۷۱-۸۴
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۸/۲۲ ♦♦ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۱/۰۳

گونه‌شناسی تطبیقی تشعیر نگاره‌های خمسه نظامی تهماسبی (کد OR 2265)

فائزه نوروزی*
دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد نقاشی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران
جمال عرب‌زاده
استادیار و عضو هیأت علمی دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران
ایرج اسکندری
استادیار و عضو هیأت علمی دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران

چکیده

در عرصه کتاب‌آرایی، تشعیر یکی از مهم‌ترین آرایه‌های تزیینی محسوب می‌شود که پس از شکل‌گیری‌اش، در هر دوره ویژگی‌های زیبایی‌شناختی متفاوتی به خود گرفته است. دوره صفویه به‌عنوان عصر طلایی این هنر شناخته می‌شود و یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های تشعیری متعلق به این دوره، خمسه نظامی تهماسبی است. تشعیر نگاره‌های این نسخه در برخی از صفحات تعویض و ترمیم شده‌اند و همچنین شیوه‌های گوناگونی در ساختار و طراحی‌شان دیده می‌شود. با توجه به تنوع نقش‌مایه‌های موجود در حواشی نگاره‌ها این سؤال مطرح می‌شود که تشعیر نگاره‌های خمسه تهماسبی بر اساس ویژگی‌های بصری و اجرایی به چند گونه قابل تقسیم‌اند و چه تمایزات و تشابهاتی با یکدیگر دارند؟ این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی به این سؤال پاسخ داده و هدف آن گونه‌شناسی تشعیر نگاره‌های نسخه مذکور و شناخت تفاوت‌ها و شباهت‌های میان آن‌ها به‌منظور آراستن صفحات نگاره‌ها است. یافته‌های پژوهش نشان‌دهنده سه گونه تشعیر در حواشی نگاره‌هاست که بر اساس تطبیق ویژگی‌های بصری‌شان با نسخه‌های مشابه، احتمالاً در سده‌های دهم و یازدهم هجری و به‌واسطه هنرمندان سرشناس آن دوران شکل گرفته‌اند. تغییر ابعاد حواشی از گونه اول تا سوم و همچنین تنوع در ساختار چیدمان نقوش تشعیری از مهم‌ترین تمایزات میان سه گونه محسوب می‌شود. نقاط اشتراکی مانند هماهنگی جهت نگاره‌ها با نقوش تشعیری و دقت در صفحه‌آرایی نشان از اهمیت این نسخه در طول دوره صفویه دارد. تشعیرکاران عهد صفویه در هر دوره برای حفظ اصالت خود به‌صورت زنجیره‌وار به تقلید از نقش‌مایه‌های دوره‌های پیشین خود پرداخته‌اند و اشتراک دیگری را در این گونه‌ها رقم زده‌اند.

واژگان کلیدی:
تشعیر، خمسه نظامی تهماسبی (کد OR 2265)، ویژگی‌های بصری، نقش‌مایه‌های صفویه.

* مسئول مکاتبات: تهران، خیابان سرهنگ سخایی، شماره ۵۶، دانشگاه هنر، دفتر گروه نقاشی.
پست الکترونیکی: nowroozi.painter@gmail.com

این مقاله مستخرج از رسالهٔ کارشناسی‌ارشد نویسندهٔ اول، با عنوان «بررسی نقوش تشعیر نگاره‌های خمسهٔ تهماسبی» است که به راهنمایی جمال عرب‌زاده و مشاورهٔ ایرج اسکندری در دانشکدهٔ تجسمی دانشگاه هنر تهران دفاع شده است.

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

مقدمه

تزیین، در هنر ایران همواره به‌عنوان یک اصل مهم مطرح بوده و هنرمندان در تمام زمینه‌ها – از معماری گرفته تا صنایع کاربردی و کتاب‌آرایی – از این عنصر مهم استفاده نموده‌اند. هنرهایی نظیر تشعیر و تذهیب دستمایه اصلی تزیین نسخه‌ها به شمار می‌آمدند. در این میان، تشعیر نقشی را که تذهیب همواره به‌منزله همراهی با متن مقدس قرآن داشته، به عهده نگرفته و اگرچه از مسیر متفاوت اما در همان جهت هنر تذهیب گام برداشته است. هنرمندان تشعیرکار معمولاً تشعیر را برای تزیین قرآن به کار نمی‌گرفتند و اگر هم در حاشیه قرآنی تشعیراندازی شده است، قطعاً از صور حیوانی پرهیز شده و تنها صور گیاهی به کار گرفته‌شده است (Ghamary, 2013, p. 201, 202). بدین معنی که نقوش تذهیبی، قاب‌بندی‌های اسلیمی و دیگر تزیینات گیاهی را خارج از قواعد سخت‌گیرانه تذهیب به شیوه تشعیر اجرا نموده‌اند. تشعیر، در دوره صفویه و در یکی از برجسته‌ترین نسخ آن به نام خمسه تهماسبی به اوج زیبایی و بالندگی می‌رسد. تشعیرهای این نسخه با گران‌بهاترین مواد و با نهایت ظرافت و دقت انجام گرفته‌اند و همچنین در طول عهد صفویه بارها تعویض شده‌اند. بر این اساس نقش‌مایه‌های متنوعی با سبک‌های متفاوتی را دربر دارند که با توجه به ویژگی‌های ساختاری و ظاهری تشعیر مربوط به هر دوره، قابلیت طبقه‌بندی در گونه‌های مختلف را دارند. این گونه‌ها درعین‌حال با یکدیگر تفاوت‌ها و شباهت‌هایی نیز دارند. به علت شمار بالای صفحات تشعیردار و تنوع بسیار بالای نقوش در هر صفحه، نمونه‌های انتخاب‌شده برای این تحقیق مختص به تشعیر نگاره‌های این نسخه می‌شوند. خمسه تهماسبی محفوظ در کتابخانه بریتانیا (کد OR 2265) شامل ۱۷ نگاره است. در این راستا هدف اصلی این مقاله گونه‌شناسی تشعیر نگاره‌های نسخه مذکور و شناخت تفاوت‌ها و شباهت‌های آن‌ها به‌منظور آراستن صفحات نگاره‌ها است. افزون بر این مطالعه دلیل تشابه در نقوش اصلی تکرارشونده در گونه‌های مذکور، از اهداف دیگر این نوشتار است. در این پژوهش تلاش شده به دو پرسش اصلی پاسخ داده شود. ۱- تشعیر نگاره‌های خمسه تهماسبی بر اساس ویژگی‌های بصری و اجرایی به چند گونه قابل‌تقسیم‌اند و چه تمایزات و تشابهاتی با یکدیگر دارند؟ ۲- بر این اساس آیا می‌توان زمان اجرا و هنرمندان اجراکننده تشعیر را شناسایی کرد؟ اهمیت و ضرورت این تحقیق در شناسایی تشعیر نگاره‌های یکی از مهم‌ترین نسخ تشعیردار عهد صفویه و تبیین ویژگی‌های سبک‌شناختی، اصول و ارزش‌های زیبایی‌شناختی مربوط به هر دوره از خلق تشعیرهاست که در نسخه‌ای یکسان به یکدیگر گره خورده‌اند. بدین منظور این مقاله ابتدا انواع تشعیر را در عهد صفویه طبقه‌بندی می‌کند و سپس بر اساس طبقه‌بندی تشعیرهای عهد صفویه به معرفی تشعیرهای این نسخه می‌پردازد. تحقیق پیش‌رو در ادامه، نمونه‌ها را گونه‌شناسی می‌نماید و با مطابقت نقش‌مایه‌های مشترک در نسخه‌های مشابه، زمان و همچنین هنرمندان اجراکننده آن‌ها را مورد واکاوی قرار می‌دهد. این مقاله سپس به مطالعه نقاط افتراق و اشتراک هرگونه می‌پردازد. بررسی مفاهیم نظری شکل‌گیری نقش‌مایه‌های تشعیر در عهد صفویه موضوع این تحقیق نیست و باید در مجال دیگری بررسی شود به همین دلیل رویکرد تحقیق با توجه به ویژگی‌های بصری و ظاهری صورت گرفته است.

۱. پیشینه تحقیق

در ابتدای این بخش باید اذعان داشت به دلیل کمبود تحقیقات کافی و عدم منابع مکتوب تاریخی در زمینه تشعیر بررسی آن را دشوارتر نموده است. بااین‌حال به منابع پژوهشی نزدیک به موضوع این مقاله اشاره می‌شود. مجردتاکستانی در کتاب خود با عنوان «تشعیر» که ترجمه‌ای از کتاب‌های پوپ و مارتین است پس از تعریف و ذکر تاریخچه‌ای از هنر تشعیر، به بیان چند نمونه از نسخه‌های تشعیردار در هر دوره پرداخته و سپس نمونه‌هایی از نقوش مختلف تشعیر را در دوره‌های قبل از اسلام ارائه نموده است. در فصل آخر هم به آموزش ترسیم نقوش جانوری پرداخته است (Mojarad Takestani, 1991). مصطفی ندرلو در مقاله خود با عنوان «مقدمه‌ای بر هنر تشعیر در نقاشی ایرانی» ابتدا به بررسی ویژگی‌های هنر تشعیر می‌پردازد و سپس برجسته‌ترین نمونه‌های موجود از این هنر را با توصیف ویژگی‌های تشعیرهایشان نام می‌برد (Naderloo, 2007). مهدی حسینی در مقاله خود با عنوان «نسخه مصور دیوان سلطان احمد جلایر و هفت وادی منطق الطیر» ابتدا به بررسی ویژگی‌های نسخه دیوان سلطان احمد جلایر و ویژگی‌های آن پرداخته و سپس، هفت وادی منطق‌الطیر که با تشعیرهای این نسخه در ارتباط است را مورد تطبیق قرار داده است (*Hosseini, 2007*). سوریچک و والی در مقاله خودشان با عنوان « The Nizami manuscript of shah Tahmasp Areconstructed History» ابتدا به واکاوی خمسه نظامی ازلحاظ خط و جزییات نگاره‌ها پرداخته‌اند و سپس به‌صورت محدود، تشعیرهای این نسخه را معرفی نموده‌اند (Soucek & Waley, 2011). بینیون در کتاب خود با عنوان «The poems of Nizami» ابتدا به معرفی خمسه نظامی پرداخته و در همین راستا به تشعیرهای آن نیز اشاره‌ای نموده است و سپس شعر نظامی و نگاره‌های آن را موردمطالعه قرار داده است (Binyon, 1928). تیتلی در انتهای کتاب خود با عنوان « persian miniature painting and its influence on the art of turkey and india» بخش کوچکی را به معرفی نقاشی‌های حاشیه (تشعیر) قرار داده و در این بخش به‌صورت خلاصه به تشعیر ایران، هند و عثمانی پرداخته است (Titley, 1984). راگزنبرگ در کتاب خود با عنوان « The persian album 1400-1600 from dispersal to collection» به معرفی تعدادی از مرقعات پرداخته

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

که در این میان به‌صورت گذرا تشعیرهای هر مرقع را نیز توضیح داده است (Roxburgh, 2005).

به‌طورکلی پژوهش‌های فوق علیرغم داشتن اطلاعات مفید و سودمند در حیطه تشعیر، هیچ‌کدام به‌صورت متمرکز تصویری کامل و واضح از ویژگی‌های تشعیر نگاره‌های خمسه تهماسبی ارائه نداده‌اند. لذا این تحقیق نخستین تلاشی است که در این حیطه انجام‌گرفته و هدف آن گونه‌شناسی و تحلیل تمایزات و تشابهات میان آن‌هاست.

۲. روش تحقیق

روش مطالعه این پژوهش برای پاسخ به سؤالات توصیفی-تحلیلی است. تنوع نقش‌مایه‌های تشعیری در صفحات نگاره‌ها و همچنین شکل‌گیری ساختارهای متنوع در هر برهه، سبب شده تا نویسندگان برای رسیدن به اهداف و پاسخ به سؤالات شیوه مطالعه تطبیقی را برگزینند. گردآوری اطلاعات از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و تصاویر در دسترس(Online) بر روی تارنمای (Website) کتابخانه بریتانیا و کتابخانه چستربیتی به دست آمده است. روش مطالعه به‌صورت کیفی و توصیف مشاهدات است. تعدّد بالای صفحات تشعیردار در این نسخه و گستردگی و تنوع نقوش تشعیری از یک‌سو، و از سوی دیگر با توجه به ارزش و اهمیت محوری نگاره‌ها در نسخ ایرانی به‌عنوان راویان تصویری نوشتار کتاب، این تحقیق به مطالعه تشعیر حواشی نگاره‌ها می‌پردازد. بر این اساس جامعه آماری این تحقیق دربردارنده تشعیرهای ۱۷ نگاره متعلق به این نسخه است. تحلیل داده‌ها بر اساس گونه‌شناسی تشعیر نگاره‌ها و مطالعه ویژگی‌های بصری مرتبط با هر گونه انجام گرفته است. مقاله در ادامه برای دست‌یابی به ویژگی‌های سبک‌شناختی در هر گونه به تمایزات و تشابهات گونه‌ها پرداخته است.

۳. دسته‌بندی اولیه کلیه نقوش تشعیر نگاره‌های خمسه تهماسبی

به‌منظور تسهیل در درک اصطلاحات به‌کاررفته در رابطه با نقش‌مایه‌های تشعیر نگاره‌های خمسه تهماسبی در پژوهش پیش رو، ابتدا کلیه نقوش موجود در نمونه‌های مذکور دسته‌بندی اولیه می‌شوند. بر این اساس نقش‌مایه‌های به‌کاررفته در تشعیر نگاره‌های خمسه تهماسبی بیانگر آن است که از چهار گروه تصویری ریشه گرفته‌اند: ۱- نقوش حیوانی، ۲-نقوش اساطیری، ۳-نقوش گیاهی، ۴- دیگر عناصر طبیعی. در طراحی تشعیرهای این نسخه از نقش انسان استفاده نشده اما نقوش دیگر در صفحات مختلف تکرار می‌شوند ولی هیچ دوصفحه‌ای یافت نمی‌شود که نقوش آن دقیقاً یکسان ترسیم شده باشد (Binyon, 1928, p.1). نکته قابل‌تأمل این است که تمام چهار گروه تصویری فوق‌الذکر در قالب دو بخش کلی در حواشی خودنمایی می‌کنند: ۱- نقوش اصلی ۲- نقوش فرعی.

۳-۱. نقوش اصلی

این نقوش معمولاً بزرگ‌تر و پویاتر از بقیه نقوش هستند و به همین علت چشم را به‌سرعت به خود معطوف می‌کنند. نقوش اصلی در اکثر موارد به‌واسطه حرکت از نقوش دیگر تمیز داده می‌شوند و شامل چهارپایانی همچون آهو، ببر، پلنگ، خرگوش، روباه، شیر، قوچ و میمون؛ پرندگانی همچون طاووس، مرغابی، چکاوک، قرقاول، گنجشک، باز، درنا، غاز؛ خزندگانی همچون مار؛ و اساطیری همچون کیلین[1] هستند.

۳-۲. نقوش فرعی

این نقوش در جهت تزیین و پر کردن فضاهای خالی میان نقوش اصلی به کار گرفته شده‌اند و در حکم بستری برای قرارگیری نقوش اصلی هستند. در حقیقت نقوش فرعی محیط زندگی و پیرامون نقوش اصلی را شکل می‌دهند و درجه ثانویه دارند. نقوش فرعی در تشعیر نگاره‌ها شامل گیاهانی همچون گل‌های پنج‌پر به همراه برگ‌های پهن یا کنگره‌دار، گل زنبق و ختایی، درختان بید و سرو و انواع درختچه‌ها؛ عناصر طبیعی همچون صخره‌ها و تکه سنگ‌ها، ابرها. این نقوش در حواشی به‌وفور استفاده شده‌اند.

بر اساس آنچه ذکر شد، دو اصطلاح «نقوش اصلی» و «نقوش فرعی» در این نوشتار دلالت بر مفاهیم ذکرشده و طبقه‌بندی فوق دارند.

۴. معرفی تشعیرهای خمسه تهماسبی

تشعیر شامل «نقوش گیاهی یا نقوش تجریدی به‌دست‌آمده از نقوش گیاهی است که معمولاً با تصاویری از جانوران و انسان‌ها همراه است و در حاشیه‌های نسخ خطی یا مرقعات، با طلا رسم می‌شده است.» (Mojarad Takestani, 1991, p.11). به‌طورکلی می‌توان تشعیرهای موجود در نسخ دورهٔ صفویه را به دو گروه کلی که در دو دوره شکل گرفته‌اند دسته‌بندی نمود. دوره اول، تشعیرهای مربوط به نسخ تولیدشده در اوایل عهد صفوی است. در این دوره کم‌کم ساختار اصلی تشعیر شکل می‌گیرد و سپس در دوره شاه‌تهماسب اول به اوج تکامل و زیبایی خودش می‌رسد، البته می‌توان به تأثیرات سبک تیموری در برخی از نمونه‌های موجود در این دوره نیز اشاره نمود. در حقیقت با آغاز قرن دهم حاشیه‌ها با نقوشی از حیوانات به‌صورت اسطوره‌ای یا واقعی که در حال جنگ‌وگریزند، در پس‌زمینه‌ای از درختان، گیاهان، رودخانه‌ها، آبشارها و با پرندگانی که در بالای صفحات و برفراز ابرها پرواز می‌کنند تزیین شده‌اند (Titley, 1984, p.225).

و دوره دوم شامل تشعیرهای مربوط به سلطنت شاه‌عباس اول و پس‌ازآن است که گرایشی نو در آن‌ها مشاهده می‌شود. با آغاز سلطنت شاه‌عباس و بهبود شرایط اقتصادی و سیاسی کشور چرخه هنر کتاب‌آرایی جانی دوباره می‌گیرد و کلیه هنرها با تکیه‌بر سنت‌ها و میراث پیشینیان احیا می‌گردند و در برخی موارد نیز در ترکیب با شیوه‌های اروپایی آثاری نو به منصه ظهور می‌رسند. تشعیر در این دوران علاوه بر حاشیه کتاب‌ها، برای تزیین پس‌زمینه تک‌نگاره‌ها نیز مورداستفاده قرار می‌گیرد. به‌طوری‌که ویژگی آثار متعلق به قرن یازدهم، چشم‌های بادامی، ابروان پیوسته و تشعیر پس‌زمینه است (Canby, 2003, p.101). این تشعیرها غالباً شامل نقوش گیاهی می‌شدند و نقوش جانوری کمتر ترسیم می‌گشتند. در این دوره هنرمندان تشعیرکار سعی نموده‌اند محدودیت کاربرد رنگ را با ظرافت و ریزنگاری جبران کنند و بر تجمل آن‌ها بیفزایند. همچنین در سایه امنیت و پیشرفت حاکم در این دوره، شیوه‌های تزیینی در کتب و مرقعات گاه با یکدیگر ترکیب می‌شدند که از آن میان می‌توان به

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

ترکیب تشعیر، انگ، عکس و حل‌کاری در حاشیه کتب، تک‌قطعه‌ها و به‌خصوص مرقعات خوشنویسی اشاره نمود.

با توجه به طبقه‌بندی تشعیر در دوره صفویه باید اظهار داشت که نسخه منتخب در این تحقیق(خمسه نظامی تهماسبی) دربردارنده تشعیرهایی از هر دو دوره اول و دوم است و انتخاب این نسخه جهت مطالعه تشعیرهای موجود در صفحات نگاره‌های آن به دو دلیل صورت گرفته است. اولاً تمامی عناصر کتاب‌آرایی نظیر نگارگری، خوشنویسی، جلد، تذهیب و تشعیر به‌صورت تمام‌عیار در آن نمایانده شده و جزو نسخ سلطنتی محسوب می‌گردد؛ ثانیاً جزو معدود نسخی است که بر تمامی صفحات آن که مشتمل بر ۳۹۶ برگ است، تشعیراندازی‌های ممتازی شده و از این لحاظ می‌تواند به‌عنوان یک نمونه شاخص برای مطالعه هنر تشعیر در نظر گرفته شود. در حقیقت خمسه نظامی تهماسبی پس از شاهنامه تهماسبی یکی از شاهکارهای دوره شاه‌تهماسب اول صفوی محسوب می‌شود که هم‌اکنون در کتابخانه موزه بریتانیا (British Museum) به شماره ثبت OR 2265 محفوظ است. «خمسه تهماسبی ازنظر زیبایی‌شناسی تصویری، متنوع و چندگونه می‌نمایند و گستره سبک‌های متفاوت را در هر یک از آن‌ها می‌توان تشخیص داد و حتی هم‌آمیزی سبک هرات و سبک تبریز در آن‌ها کاملاً مشهود است.» (Azhand, 2013, p.519). یکی از نتایج به‌دست‌آمده از مطالعه بر روی این نسخه این است که، به نظر می‌رسد صفحات آن از چهار ریشه مختلف تشکیل شده‌اند. به‌عبارت‌دیگر این نسخه یک اثر ترکیبی است، تا یک مجموعه واحد؛ دو جزء اصلی تشکیل‌دهنده‌اش، شامل متن نوشته‌شده توسط شاه محمود نیشابوری و نقاشی‌های مربوط به قرن دهم است؛ بخش دیگر صفحات جایگزین را در برمی‌گیرد که شامل نوع ممتازی از تذهیب‌های درون متن و تنوع حاشیه‌های تزیینی و خوشنویسی را دارا است؛ چهارمین بخش هم، که محدودتر است، نوع متفاوتی از تذهیب و خوشنویسی را شامل می‌شود که در دیوان هفت‌پیکر مشاهده می‌شوند (Soucek & Waley, 2011, p.198,199). این چندگونگی در تشعیرهای نسخه نیز کاملاً مشهود است. «در هر یک از صفحات، حاشیه‌ها پهن و تصاویر آزاد بوده و با طلا اجراشده و جزییات نیز گاهی با نقره انجام یافته است. حیوانات طبیعی و افسانه‌ای به همراه هم در هریک از صفحات مشاهده می‌شوند. تأثیر هنر چینی در اسب‌های شاخ‌دار، اژدها، سیمرغ و شیر بالدار کاملاً واضح است. دلایل قوی وجود دارد که بگوییم این حواشی نقاشی شده کاملاً مربوط به این زمان نیستند زیرا در تعدادی از مینیاتورها، کاغذ آن جایی که تصویر به خارج از کادر کشانده می‌شود، بریده شده و کاغذ دیگری به رنگ کمی تیره‌تر به جای آن چسبانده‌اند ولی هنوز اثراتی ناچیز از نقاشی حاشیه با طلا در کناره نخستین دیده می‌شود و این نشانه تغییراتی است که بعداً در آن صورت گرفته است.» (Gray, 1990, p.120).

۵. گونه‌شناسی تشعیر در صفحات نگاره‌های خمسه تهماسبی بر اساس ویژگی‌های بصری

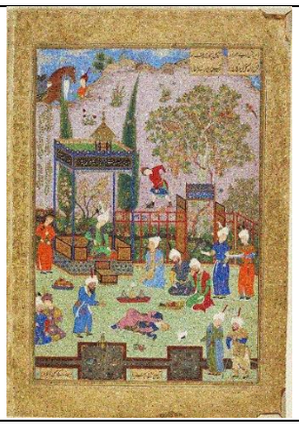
این نسخه شامل ۱۷ نگاره است که ۱۴ نگاره آن توسط نگارگران سرشناس عهد شاه‌تهماسب و سه نگاره دیگر آن توسط محمد زمان در اواخر عهد صفوی تصویر شده‌اند. همان‌طور که ذکر شد این نسخه پس از استنساخ و تولید، در دوره‌های بعد مورد بازسازی و مرمت قرارگرفته و الحاقاتی به آن افزوده گردیده است. یکی از این الحاقات به تشعیر صفحات نگاره‌های آن مربوط می‌شود که بر این اساس قابلیت طبقه‌بندی را دارند. با توجه به اینکه آثار تشعیری به‌طورکلی، فاقد رقم (امضاء) و تاریخ هستند و در طول تاریخ معدود هنرمندانی به‌عنوان تشعیرکار شناخته‌اند و نام آن‌ها در مراجع تاریخی ثبت شده و همچنین هیچ امضایی از آن‌ها بر روی آثار تشعیری‌شان باقی نمانده است بنابراین به‌منظور شناخت دقیق‌تر سبک تشعیر در نگاره‌های خمسه تهماسبی باید بر ویژگی‌های بصری نقوش تکیه کرد. در این بخش اساس گونه‌بندی تشعیر نگاره‌ها، هماهنگی و شباهت میان ویژگی‌های بصری‌شان است. بدین منظور مواردی همچون ابعاد حواشی، اندازه و ابعاد نقش‌مایه‌ها، شیوه طراحی و اجرای شکل ظاهری نقوش اصلی و فرعی، تعداد نقوش اصلی در حواشی نگاره‌ها، ترکیب‌بندی حواشی و جهت چیدمان نقوش تشعیری با جهت هر نگاره موردبررسی و تطبیق قرار می‌گیرند و درنهایت منجر به گونه‌شناسی انواع تشعیر در صفحات نگاره‌های خمسه تهماسبی می‌گردند.

۵-۱. گونه اول

این تشعیرها در سه نگاره، «خسرو و انوشیروان در برابر کاخ ویرانه»، «مجادله‌ی طبیبان» و «معراج پیامبر (ص)»[۲] مشاهده می‌شوند (جدول ۱). یکی از ویژگی‌های تشعیر نگاره‌های فوق باریک بودن ابعاد حواشی در تمام نگاره‌ها است که سبب شده نقوش موجود در آن‌ها بسیار متراکم و در اندازه‌های کوچک‌تری اجرا شوند و فضاهای خالی به‌ندرت در فواصل میان آن‌ها یافت شوند. این موضوع در شلوغی صحنه و عدم تمرکز چشم مخاطب تأثیر گذاشته به‌طوری‌که نمی‌تواند جهتی برای شروع و امتداد گردش منظم چشم در حواشی بیابد. اختلاف ناچیز در اندازه نقوش هم، عاملی است که تفکیک میان نقوش اصلی و فرعی را دشوار کرده است. فرآیند اجرای نقوش در تشعیرهای این گونه بسیار سریع اتفاق می‌افتد و طی آن جزییات اندکی برای حجم‌پردازی آن‌ها بازنمایی شده است. به نظر می‌رسد هنرمندان برای اجرای تشعیرها از شیوه حل‌کاری استفاده کرده‌اند زیرا تمامی اشکال آن اعم از نقوش حیوانی و گیاهی به سایه و سطح تقلیل یافته‌اند (Soucek & Waley, 2011, p.207). اجرای سریع سبب افزایش تعداد نقوش شده و میانگین تعداد نقوش در هر صفحه به ۲۹ عدد می‌رسد. یکی از نکات قابل‌تأمل در تشعیرهای این‌گونه، محیط تشکیل‌دهنده پیرامون نقوش اصلی است که بازنمودی از طبیعت تلقی می‌شود. فرم کشیده و باریک در فضای حواشی خلاقیت هنرمندان را به دنبال داشته و سبب شده ترکیب‌بندی و چیدمان جدیدی را به نمایش بگذارند به این معنا که آگاهانه زمین و آسمان را بدون هیچ فاصله‌ای از یکدیگر ترسیم نموده‌اند و پرندگانِ در حال پرواز در کنار چهارپایان ملاحظه می‌گردند. از دیگر ویژگی‌های بصری در تشعیر نگاره‌های این گونه کاربرد دومایه رنگ طلایی است؛ که یکی طلای مایل به زرد و دیگری مایل به سبز است (Mojarad Takestani, 1991, p.13). طلای مایل به سبز از ترکیب طلا با آلیاژهای مس به وجود آمده است (Bahrololoumi & Bahadori, 2011, p.162). ترکیب دو رنگ طلایی از یکنواخت شدن تشعیرها

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

جدول ۱: طبقه‌بندی تشعیرهای گونه اول (منبع: سایت کتابخانه بریتانیا)
Table 1: classification of first type illuminations (source: British library website)

خسرو و انوشیروان در برابر کاخ ویرانه Khosrow and Anushirvan against the ruins palace	مجادله‌ی طبیبان The physicians' duel	معراج پیامبر (ص) Ascent of the Prophet on Burāq to heaven
		

جلوگیری نموده و بر تنوع و زیبایی نقوش، افزوده است. رنگ نقره‌ای در تشعیر نگاره‌های این گونه به‌هیچ‌وجه استفاده نشده است. در این گونه، رابطه منظمی میان جهت چیدمان نقوش تشعیری با جهت نگاره‌ها و فرم کتاب که به جانب عمودی است، در صفحه برقرار شده است.

همان‌طور که ذکر شد یکی از ویژگی‌های عام هنر تشعیر مشخص نبودن هنرمند تشعیرکار است. در این نسخه و در گونه نخست آن، میان نقوش تشعیری با تصاویر نگاره «مجنون در بیابان» در همین نسخه، که رقم «آقامیرک» بر آن حک شده، شباهت ظاهری بسیاری مشاهده می‌شود. آقامیرک مخترع شیوه گرفت‌وگیر حیوانات و جانورسازی بود و در تذهیب و تشعیر نازک‌قلم و چیره‌دست بود (Karimzadeh-Tabrizi, 1991, p.209). از سوی دیگر، در این نقوش با تشعیرهای حاشیه دیباچه «مرقع امیرحسین بیگ»[۳] که توسط «مظفرعلی» اجرا شده‌اند (Roxburgh, 2005, p.214)، نیز شباهت ظاهری بسیاری وجود دارد. مظفرعلی یکی از نگاره‌های این نسخه را نیز تصویرسازی نموده است. آقامیرک، مظفرعلی و میرزاعلی گروهی سه نفری را تشکیل می‌دادند که در دربار صفویان بر روی نقاشی‌های کتاب‌های خطی با یکدیگر همکاری می‌کردند (Soudavar, 2001, p.183)، بر این اساس با مقایسه تطبیقی در جدول ۲ و همچنین با مشاهده تشابهاتی که میان آن‌ها ذکر شد، می‌توان اظهار کرد که احتمالاً این تشعیرها یا توسط این استادکاران و یا تحت نظر آن‌ها و به‌واسطه شاگردانشان اجرا گردیده‌اند. ازآنجایی‌که این هنرمندان در دربار شاه‌تهماسب فعالیت می‌کرده‌اند می‌توان اظهار داشت نقوش تشعیری در این گونه، به دوره شاه‌تهماسب اول و دوره تولید نسخه منسوب‌اند.

۵-۲. گونه دوم

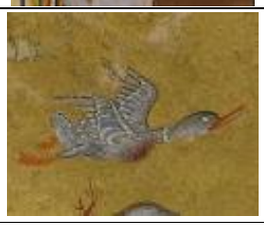
اما تشعیرهای گونه دوم با توجه به تشابهات بصری، در ۱۱ نگاره، «سلطان سنجر و پیرزن»، «نشان دادن شمایل خسرو به شیرین»، «خسرو و آب‌تنی شیرین»، «بزم خسرو و باز آمدن شاپور»، «بر تخت نشستن خسرو جای پدر»، «خسرو در حال شنیدن داستان‌های عاشقانه»، «خسرو در حال گوش کردن به موسیقی باربد»، «بردن پیرزن مجنون را به خیمه لیلی»، «مجنون در بیابان»، «بهرام گور در حال شکار شیر» و «شکار بهرام گور»[۴] وجود دارند (جدول ۳). اولین نکته‌ای که در این تشعیر توجه را به خود معطوف می‌نماید این است که حریم کادر تشعیری به‌صورت کامل حفظ نشده بدین معنا که در حواشی هشت نگاره از ۱۱ نگاره فوق بریدگی و جدا شدن نگاره از حواشی پیشین خود کاملاً واضح است و جدول‌کشی در این بخش‌ها امتداد نیافته و سبب شده بخشی از نگاره به حاشیه رانده شود. این موضوع از اهمیت نگارگری بر تشعیر حکایت می‌کند. در (جدول ۳) مشاهده می‌شود که قطع حاشیه در اکثر نگاره‌های این گونه، نسبت به گونه نخست عریض‌تر و گسترده‌تر هستند. در حقیقت حواشی الحاقی به نگاره‌هایی با قطع کوچک‌تر اضافه شده‌اند. ولی بااین‌حال از مجموع ۱۷ نگاره موجود در این نسخه باریک‌ترین قطع حواشی بدون در نظر گرفتن بخشی از نگاره که به حاشیه اضافه شده، به این گونه و به نگاره «نشان دادن شمایل خسرو به شیرین» با حدود ۳۰٪ تعلق دارد. یکی دیگر از ویژگی‌های اصلی این تشعیرها کاهش تعداد نقش‌مایه‌ها در هر صفحه است. آشفتگی صحنه با تقلیل عناصر و در پی آن افزایش فضاهای خالی تعدیل یافته است. میانگین تعداد نقوش در حواشی نگاره‌های این گونه ۱۲ عدد است. این موضوع کمک می‌کند بیننده راحت‌تر بتواند بین نقوش اصلی و فرعی تفکیک قائل شود. از سوی دیگر پویایی در فرم و حالت غالب پرندگان و حیوانات و همچنین درشت‌تر شدن اندازه آن‌ها، تمایز نقوش اصلی و فرعی را بارزتر نموده و سبب شده چشم گرداگرد صفحه به گردش درآید. تناسبات و دقت در اجرای کلیه نقوش در این گونه نسبت به گونه نخست بیشتر شده و تشعیرها شکلی واقع‌گرایانه‌تر به خود گرفته‌اند. بنابراین نقوش به‌طور هم‌زمان هم عمق دارند و هم دوبعدی‌اند.

تشعیرکاران با حذف کردن جزییات در پس‌زمینه از عمق آن‌ها کاسته‌اند و فضای وسیع‌تری را برای حرکت حیوانات فراهم آورده‌اند. از سوی دیگر با پرداختن به جزییات سبب شده‌اند آن‌ها حجم و عمق بیشتری پیدا کنند و واقع‌گرایانه به نظر آیند. در حقیقت هنرمندان تشعیرکار با ریزنگاری، به تصویرسازی دقیق و

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

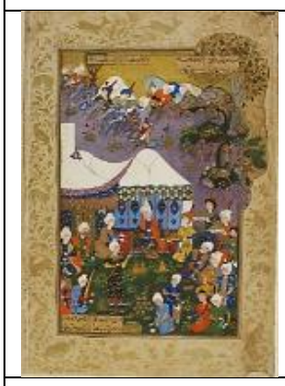
جدول ۲: مقایسه تطبیقی بین نقوش اصلی تشعیرهای گونه اول با نقوش نگاره «مجنون در بیابان» در خمسه تهماسبی و دیباچه مرقع امیرحسین بیگ (کد H.2151)(نگارندگان)

Table 2: A comparison between the main motives of the first type illuminated manuscripts with "Majnun in Desert" motives in Khamsah of Shah Tahmaspi and preface of Amir Husain Beig's Muraqqa (code H.2151)

مظفرعلی Mużaffar ʻAlī		آقا میرک Aqā Mīrak	
نقوش تشعیری دیباچه مرقع امیرحسین‌بیک (منبع: (Roxburgh, 2005, p. 214 Illuminated motives of Amir Husayn Beg's album preface (source: Roxburgh, 2005, p. 214)	نقوش تشعیری خمسه تهماسبی (منبع: سایت کتابخانه بریتانیا) Illuminated motives of Khamsah Nizami Tahmaspi (source: British library website)	نقوش نگاره «مجنون در بیابان» خمسه تهماسبی (منبع:سایت کتابخانه بریتانیا) Miniature motives of "Majnūn with the animals in the desert" (source: British library website)	نقوش تشعیری خمسه تهماسبی(منبع: سایت کتابخانه بریتانیا) Illuminated motives of Khamsah Nizami Tahmaspi (source: British library website)
----	----		
----	----		

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

جدول ۳: طبقه‌بندی تشعیرهای گونه دوم (منبع: سایت کتابخانه بریتانیا)
Table 3: classification of second type illuminations (source: British library website)

سلطان سنجر و پیرزن Sulṭān Sanjar and the old woman	شکار بهرام گور Hunting Bahrām Gūr	خسرو و آب‌تنی شیرین Khusraw watches Shīrīn bathing	بزم خسرو و باز آمدن شاپور Shāpūr returning to Khusraw
			
بر تخت نشستن خسرو Khusraw enthroned	خسرو درحال شنیدن داستان‌های عاشقانه Khusraw listening to lovely stories	خسرو در حال گوش کردن به موسیقی باربد Khusraw listens to Bārbad playing the lute	بردن پیرزن مجنون را به خیمه لیلی Majnūn brought in chains by the old woman to Laylā's tent
مجنون در بیابان Majnūn with the animals in the desert	بهرام گور در حال شکار شیر Bahrām Gūr shoots an ass and lion	نشان دادن شمایل خسرو به شیرین توسط شاپور Shāpūr shows the portrait of Khusraw to Shīrīn	

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

جدول ۴: هم‌زمانی در موقعیت قرارگیری نقوش در طبیعت (نگارندگان)
Table 4: Concurrency of the location of motives existing in the nature

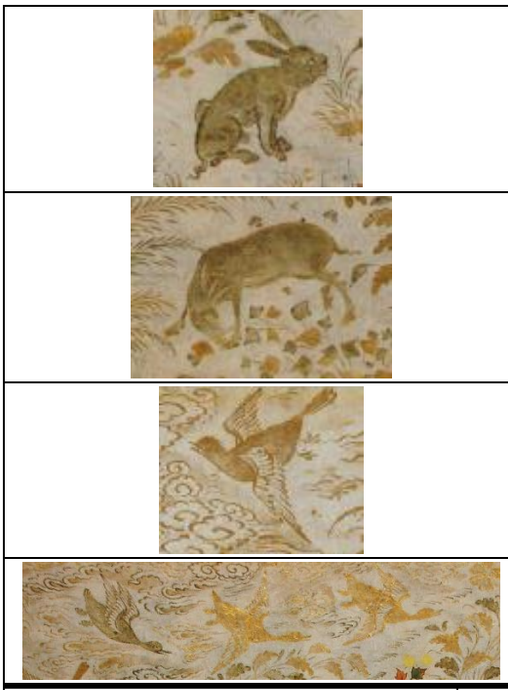
گونه نخست: بخشی از تشعیر نگاره «معراج پیامبر (ص)» First type: Part of the Miniature illuminated "Ascent of the Prophet on Burāq to heaven"	
گونه دوم: بخشی از تشعیر نگاره «بزم خسرو و باز آمدن شاپور» second type: Part of the Miniature illuminated "Shāpūr returning to Khusraw"	

شبیه‌سازی طبیعی از حیوانات، گل‌ها و گیاهان مختلف پرداخته‌اند.

تکرار، هم در به کارگیری دومایه رنگ طلایی (زرد و سبز) و هم در ارائه هم‌زمان محیط طبیعی پرندگان و چهارپایان در کنار یکدیگر با توجه به محدودیت فضای کافی کادر، در گونه دوم به اوج خودش می‌رسد. تشعیراندازان از محدودیت کادر حواشی بیشترین بهره را برده‌اند و در همان فضای اندک به بازنمایی خلاقانه از طبیعت پرداخته‌اند (جدول ۴). این خلاقیت در گونه نخست منجر به آشفتگی و پراکندگی نقوش شده ولی در اینجا به توازن انجامیده و هنرمندان از تکرار بی‌نظمی و اغتشاش پرهیز نموده‌اند. در غالب تشعیرهای گونه دوم هنرمندان آگاهانه، پیکره‌های حیوانی را به‌صورت قرینه در حاشیه‌ها جای‌گذاری نموده‌اند.

ساختار منظم در حرکت حیوانات و امتداد آن‌ها نسبت به یکدیگر

جدول ۵: مقایسه تطبیقی تشعیر نگاره‌های گونه دوم خمسه تهماسبی با شاهنامه شاه‌عباسی و دیباچه نسخه محفوظ در هرمیتاژ (نگارندگان)
Table 5: A comparison between the second type motives of the illuminated manuscripts in Khamsah of Shah Tahmaspi, Shāh Nāma of Shāh Abbasi, and preface of the copy held in Hermitage Museum

بخشی از تشعیر نگاره‌های گونه دوم در خمسه تهماسبی (منبع: سایت کتابخانه بریتانیا) A part of the second type illuminated manuscripts in Khamsah of Shah Tahmaspi (source: British library website)	
بخشی از تشعیر نگاره‌های متعلق به رضا عباسی در شاهنامه شاه‌عباسی (منبع: کتابخانه چستربیتی) part of the illuminated Miniatures belonging to Reza Abbasi in Shāh Nāma of Shāh Abbasi (source: Chester Beatty Library)	
بخشی از تشعیرهای دو نگاره دیباچه نسخه هرمیتاژ (منبع: Adamova, 2012, p.220, 221) A part of the two illuminated manuscripts from preface of the copy held in Hermitage Museum (Source: Adamova, 2012, p.220, 221)	

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

به ایجاد ترکیب‌بندی متقارن انجامیده و ایستایی و توازن را در حواشی حفظ نموده است (جدول ۸). علاوه بر صفحات قرینه، در صفحات دیگر متعلق به این گونه، قرینه در بی‌قرینگی وجود دارد و از آشفتگی اجتناب شده است. یکی از ابتکارات تشعیرکاران برای القای تحرک در حواشی، عدم قرینگی به‌صورت مساوی است به‌طوری‌که گاهی وزن یک نقش در حاشیه بالا با دو نقش کوچک‌تر در حاشیه پایین جبران شده است. تقارنی که از طریق همبستگی دوسویه یک ترکیب‌بندی به دست می‌آید، ابتدایی‌ترین شکل خلق توازن است (Arnheim, 2013, p.31). چیدمان نقوش نیز در این گونه نیز همانند گونه نخست هم‌راستا با جهت نگاره‌ها و به جانب عمودی است.

همان‌طور که ذکر شد در حواشی برخی از نگاره‌های فوق بریدگی ملاحظه می‌شود. بر این اساس می‌توان نتیجه گرفت این تشعیرها متعلق به دوره تولید نسخه نیستند و در دوره‌های بعد به نگاره‌ها افزوده گردیده‌اند. یکی از نسخی که نقوش تشعیرهای برخی صفحات آن با نقوش تشعیرهای این گونه متشابه است، شاهنامه‌ای از دوره شاه‌عباس اول[۵] معروف به شاهنامه شاه‌عباسی است که به نظر می‌رسد تشعیرهای این نسخه و گونه دوم توسط یک فرد اجرا شده‌اند. شاهنامه شاه‌عباسی نخستین اثری است که خود شاه‌عباس کتاب‌آرایی آن را به هنرمندان نقاش‌خانه سفارش داد و دربردارنده تاریخ ۹۹۵ هجری است و چهار نگاره از آن توسط آقا رضا اجرا شده است (Azhand, 2013, p.603). از سوی دیگر از همین زمان نسخه دیگری نیز وجود دارد که تشعیر نگاره‌های بدرقه آن منسوب به رضا عباسی[۶] است و بر حاشیهٔ آن‌ها رقم وی دیده می‌شود. بین این تشعیرها و تشعیرهای گونه دوم نیز شباهت بسیاری دیده می‌شود. بر این اساس با مقایسه تطبیقی میان تشعیرهای گونه دوم با تشعیر نگاره‌های متعلق به رضا عباسی در شاهنامه شاه‌عباسی و همچنین تشعیر نگاره‌های صفحات بدرقه نسخه مذکور مربوط به این دوره، در (جدول ۵) و شباهت بسیاری که از حیث اجرا و انتخاب نقش‌مایه‌ها وجود دارد و از سوی دیگر با توجه به اینکه پس‌زمینه اکثر تک‌نگاره‌های متعلق به رضا عباسی دارای نقوش تشعیری است، دور از ذهن نیست که تشعیرهای گونه دوم در نگاره‌های این نسخه نیز توسط وی اجرا شده باشند. در حقیقت رضا عباسی از سفید گذاشتن حاشیه‌های تصویر بیزار است و آن‌ها را با تصویر طراحی شده پرندگان و موجودات دیگر می‌پوشاند (Ayatollahi, 2006, p.21). بنابراین می‌توان اظهار داشت تشعیرهای گونه دوم توسط رضا عباسی و در دوره شاه‌عباس اول طراحی گردیده‌اند.

۵-۳. گونه سوم

تشعیرهای گونه سوم محیط بر نگاره‌های، «کشتن بهرام اژدها را و یافتن گنج»، «بردن بهرام گور را به مهمانی و نشستن بهرام روز شنبه در گنبد سیاه» و «افسانه گفتن دختر پادشاه اقلیم اول»[۷] هستند (Error! Reference source not found.). ویژگی اصلی تشعیرهای این گونه، که به‌راحتی از گونه‌های دیگر قابل‌تمایز می‌باشند، گستردگی قطع حواشی و کوچک شدن قطع نگاره‌ها نسبت به سایر نگاره‌های خمسه تهماسبی است. از مجموع ۱۷ نگاره در این نسخه، بیشترین مساحت قطع حواشی متعلق به این گونه و نگاره «بردن بهرام گور را به مهمانی و نشستن بهرام روز شنبه در گنبد سیاه» با حدود ۶۷٪ نسبت به کل صفحه است. در این نگاره حاشیه روبه‌روی عطف وسعت سطحی بیشتری را نسبت به دیگر حواشی دارد بدین ترتیب همانند کتب دیگر در این دوره بر وزن بصری صفحه افزوده و تقدم دید را نسبت به نگاره موجب می‌شود (Shafighi & Merasi, 2015, p. 95). دلایل عمده در گسترش حواشی گونه سوم، اهمیت و ارزش تشعیر هم‌پای نگاره، توجه بیش از پیش نگاه بیننده به حواشی و حرکت چشم وی گرداگرد نگاره است. با افزایش مساحت حواشی، از کنار هم قرار دادن محیط پیرامون نقوش اصلی جلوگیری شده است. از سوی دیگر فضای گسترده موجب شده نقوش اصلی در اندازه بسیار بزرگ و با اندامی کشیده و اغراق‌آمیز ترسیم شوند و در فواصل بیشتری نسبت به یکدیگر قرار گیرند. به‌طوری‌که از تعداد نقوش اصلی کاسته شده و فضای بیشتری توسط نقوش فرعی (گل‌وبوته و درختچه) پوشیده شده است. میانگین تعداد نقوش اصلی در این گونه شش عدد است. عدم تراکم و فشردگی بیش‌ازحد نقوش، مجال بیشتری برای حرکت چشم و تمایز میان نقوش اصلی و فرعی فراهم آورده است. تشعیرهای گونه سوم، جزییات بیشتری را در حجم‌پردازی نشان می‌دهند که تبحر هنرمندان را در ریزنگاری کاملاً بارز می‌نماید. اجرای متقابل سطح و ژرفا که از پس‌زمینه تخت و نقوش سه‌بعدی پدید می‌آیند در این گونه به منتهای خود می‌رسد. روانی قلم، کاربرد دو مایه رنگ طلایی، هم‌جهت بودن نقوش تشعیرها با فرم نگاره، اغراق در برخی از فرم‌ها به‌موازات تأکید بر تقارن نقوش اصلی، از مشخصات منحصربه‌فرد گونه سوم در تشعیر نگاره‌های خمسه تهماسبی است.

این گونه شامل تشعیرهایی است که قرابت بسیاری با تشعیرهای حواشی دو نگاره از شاهنامه شاه‌عباسی که رقم محمد زمان بر آن‌ها است دیده می‌شود. محمد زمان در سال ۱۰۷۶ هجری، دو نگاره بر شاهنامه شاه‌عباسی افزوده است (Azhand, 2013, p.603). از سوی دیگر هر سه نگاره گونه سوم توسط محمد زمان به سه صفحه سفید و خالی خمسه تهماسبی که حدود ۱۴۰ سال پیش به امر شاه‌تهماسب مصور شده بود، افزوده گردیده و سپس وی بر حاشیه برخی از صفحات کتاب هم تشعیر انداخته است (Cary Welch & Zoka, 1994, p.20; *Pakbaz, 2009, p.87*). بر این اساس با مقایسه تطبیقی میان نقوش تشعیری گونه سوم در خمسه تهماسبی با نقوش تشعیری نگاره‌های متعلق به محمد زمان در شاهنامه شاه‌عباسی در جدول ۷ می‌توان گفت که محتملاً تشعیرها در دوره محمد زمان و توسط وی به نسخه افزوده گردیده‌اند زیرا از اسلوب یکسان در اجرا و انتخاب نقش‌مایه‌ها حکایت دارند و با خصوصیات تشعیرکاری مکتب عهد شاه سلیمان هم برابری می‌کنند.

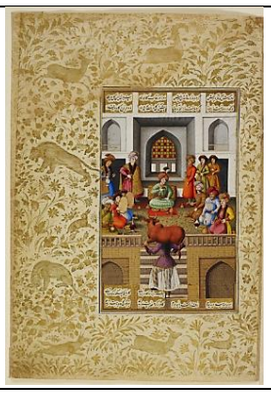
۶. تطبیق گونه‌ها

همان‌طور که ذکر شد چندگونگی موجود در تشعیر نگاره‌های خمسه تهماسبی حاصل بارها مرمت و تعویض آن‌ها در طول تاریخ است. پس از گونه‌شناسی این تشعیرها بر اساس ویژگی‌های بصری‌شان می‌توان نتیجه گرفت که هر سه گونه فوق احتمالاً در طول عهد صفویه خلق شده‌اند و مربوط به سده‌های دهم و یازدهم هجری هستند. بنابراین با مطالعه ویژگی‌های بصری آن‌ها، تاریخ اجرای آن‌ها نیز مشخص شد به‌طوری‌که تشعیرهای گونه اول با توجه به تطبیق‌های صورت گرفته مربوط به زمان تولید نسخه، تشعیرهای

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

گونه دوم محتملاً حدفاصل دوره نخست و دوره سوم به نسخه اضافه

جدول ۶: طبقه‌بندی تشعیرهای گونه سوم (منبع: سایت کتابخانه بریتانیا)
Table 6: classification of third type illuminations (source: British library website)

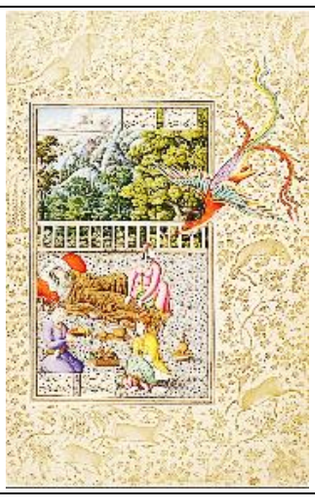
کشتن اژدها توسط بهرام Bahrām Gūr kills the dragon	بردن بهرام گور را به مهمانی Take Bahrām Gūr to the party	افسانه گفتن دختر پادشاه اقلیم اول King Turktazī's visit to the magical garden of Turktaz, Queen of the Faeries
		

گردیده‌اند و تشعیرهای گونه سوم هم مربوط به اواخر عهد صفویه هستند. در این راستا برای شناخت بیشتر چندگونگی‌های موجود در نسخه‌ای یکسان و به‌منظور مشخص شدن معیارهای زیبایی‌شناسانه در هر برهه از خلق آن‌ها ضروری است به تمایزات و تشابهات میان آن‌ها پرداخته شود.

۶-۱. بررسی وجوه متقابل

اصلی‌ترین تفاوت در میان این سه گونه تغییر ابعاد حواشی است که از حواشی باریک به‌سوی حواشی پهن و گسترده سوق یافته‌اند. اهمیت یافتن فضاهای حاشیه هم‌پای نگاره دلیل این تغییر محسوب می‌شود. ارزش و اعتبار حواشی منجر به ترسیم جزییات، ریزنگاری و پرداز نقوش همانند نگاره‌ها شده است به‌طوری‌که در گونه نخست، نقوش بسیار ساده و فقط در حکم تزیین حواشی ایفای نقش می‌کنند درحالی‌که در گونه دوم و به‌ویژه گونه سوم (در عهد شاه سلیمان صفوی) جزییات بیشتری برای نقوش در نظر گرفته شده و از تزیین حواشی فراتر می‌روند و توجه مخاطب را به خود جلب می‌کنند. اهمیت

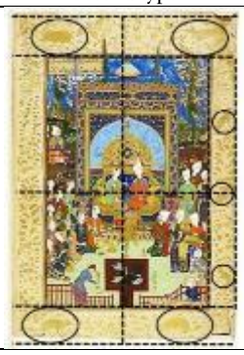
جدول ۷: مقایسه تطبیقی نقوش تشعیری خمسه تهماسبی و شاهنامه شاه‌عباسی (نگارندگان)
Table 7: A comparison between the motives of illuminated in the Khamsah of Shah Tahmaspi and Shāh Nāma Shāh Abbasi

	خمسه تهماسبی (منبع: سایت کتابخانه بریتانیا) Khamsah Nizami Tahmaspi (source: British library website)	شاهنامه شاه‌عباسی (منبع: کتابخانه چستربیتی) Shāh Nāma Shāh Abbasi (source: Chester Beatty Library)
نگاره‌ها و تشعیرهای اجرا شده توسط محمد زمان Miniatures and illuminated painted by Muhammad Zamān		

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

بزرگ‌نمایی بخشی از تشعیر Zoom in on the part of illuminated		

جدول ۸: مقایسه تطبیقی نمونه‌هایی از ترکیب‌بندی در تشعیر نگارهای خمسه تهماسبی (نگارندگان)
Table 8: A comparison between different compositions used in the illuminated manuscripts of Khamsah of Shah Tahmaspi

گونه نخست First type	گونه دوم Second type	گونه سوم Third type
		

حواشی همچنین منجر به ترکیب‌بندی منظم نقوش گردیده است. در گونه نخست نقوش اصلی به‌صورت نامنظم صرفاً به‌منظور تزیین نگاره‌ها به‌کاررفته‌اند و ساختار مشخصی در جای‌گذاری آن‌ها مشاهده نمی‌گردد؛ صحنه‌های پرازدحام و ترکیب‌بندی منتشر، از ویژگی‌های این گونه است. هنرمندان تشعیرکار در گونه اول به‌صورت بداهه‌پردازی به اجرای نقش‌مایه‌ها پرداخته‌اند و در حین کار ممکن است نقشی را اضافه یا کم نموده باشند؛ ولی در گونه‌های دوم و سوم ساختار متقارن اصلی‌ترین معیار برای ایجاد نظم در چیدمان نقوش تشعیری محسوب می‌شود. تقارن سبب تأکید بر نقوش اصلی می‌شود. از سوی دیگر در تشعیر نگاره‌های این نسخه، نسبت ابعاد حواشی و فشردگی نقوش با یکدیگر ارتباط دارند. هرچه ابعاد حواشی باریک‌تر باشد به دلیل کمبود فضای لازم برای طراحی نقوش فشردگی آن‌ها نیز بیشتر می‌شود و هرچه ابعاد حواشی پهن‌تر باشد فضای بیشتری برای طراحی نقوش وجود دارد و از فشردگی آن‌ها کاسته می‌شود (جدول ۸).

۶-۲. بررسی وجوه متشابه

علاوه بر معیارهایی که سبب تمایز حواشی از یکدیگر شده‌اند، اشتراکاتی نیز در خلق این تشعیرها در طول ادوار متمادی مشاهده می‌شوند. نخستین و مهم‌ترین خصیصه مشترک آن‌ها هماهنگی میان جهت چیدمان نقش‌مایه‌های تشعیری با جهت نگاره‌ها و فرم کتاب است که رابطه منظمی را در صفحه برقرار نموده‌اند. دلیل این موضوع به درباری بودن و اهمیت این نسخه چه در دوره خلق آن و چه در دوره‌های پس‌ازآن مربوط می‌شود. تشعیرکاران همواره به این نسخه به‌عنوان میراث ماندگار دوره صفویه توجه نموده‌اند و در هر دوره نسبت به طراحی و اجرای تناسبات تشعیرهای آن نهایت سعی و دقت خود را به کار گرفته و آن به بهترین نحو را آراسته‌اند. درصورتی‌که در همین دوره برخی نسخی که از اهمیت کمتری برخوردار بودند جهت چیدمان نقوش تشعیری، با نگاره‌هایشان در تضاد است و احتمالاً صفحات تشعیری از قبل آماده شده‌اند و سپس به نگاره‌ها وصالی گردیده‌اند.

پرهیز از فضاهای خالی در حواشی از اشتراکات هر سه گونه محسوب می‌شود. لازمه تحقق این امر تکرار نقش‌مایه‌ها است. بنابراین یک زنجیره گرفت‌وگیر از یک گروه حیوانات بارها در یک صفحه تکرار شده است. حالت نقوش اصلی در هر سه گونه به‌مثابه بخش اثرگذار در ترکیب‌بندی تشعیرها، به ترتیب در زوایای گوناگون نمای نیم‌رخ و سه‌رخ بیشترین اشتراک را با یکدیگر دارند. رنگ طلایی که درخشش نور دارد بیش از هرجای دیگری در تشعیر خودنمایی می‌کند. کاربرد دو مایه رنگ طلایی از دیگر اشتراکات این تشعیرها است.

۶-۲-۱. نقوش اصلی متشابه در سه گونه

در این بخش نقوش تکرارشده و متشابه در هر سه گونه بر اساس شباهت بصری، در قالب جدولی ارائه می‌گردد تا از طریق مقایسه و تطبیق آن‌ها، سیر تکامل نقش‌مایه‌ها مشخص شوند. با توجه به جایگاه محوری نقوش اصلی در حواشی تشعیری و جایگاه ثانویه نقوش فرعی که ناشی از فرم‌های ساکن و کم‌اهمیت آن می‌شود، در این بخش صرفاً نقوش اصلی متشابه در سه گونه تطبیق داده می‌شوند. ولی باید اذعان داشت تشعیرکاران برای طراحی نقوش فرعی هم الگوبرداری از طرح‌های پیشین را مطمح نظر قرار داده‌اند. قدر مسلم تمایز ویژگی‌های سبک‌شناختی گونه‌های تشعیری با مقایسه نقوش فرعی به‌راحتی قابل‌تشخیص و دستیابی نیست و حرکت شتابان و کم‌دقت تشعیرکاران در ترسیم تزیینات گل‌وبوته این نکته را به مخاطب یادآور می‌شود که آن‌ها تمرکز و توجه خود را بر روی نقوش اصلی قرار داده‌اند. بر این اساس نقوش اصلی در تشعیرها حیواناتی هستند که با سرزندگی تمام و در حالت‌های طبیعی بازنمایی شده‌اند. موضوع اصلی آن‌ها نزاع و گریز (گرفت و گیر) میان شکار و

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

شکارچی است. با مقایسه نقوش اصلی تکرارشونده بر اساس ویژگی‌های بصری در گونه‌های اول، دوم و سوم در جدول ۹ می‌توان نتیجه گرفت در تشعیر نگاره‌های این نسخه، نقوش با خصوصیات فرمی مشترک و الگوهای مشخص به کار رفته‌اند. به‌واقع تشعیرکاران بر اساس نظام زیباشناختی حاکم بر هنر هر دوره تاریخی و با انسجام بخشیدن به نمونه‌های ماقبل خود، به طراحی تشعیرها پرداخته‌اند.

جدول ۹: مقایسه تطبیقی تشابهات الگوهای به‌کاررفته در نقوش اصلی گونه‌های اول، دوم و سوم
Table 9: A comparison between similar patterns used in first, second, and third type motives (source: Authors)

گونه / نقش type / motif	گونه نخست First type	گونه دوم Second type	گونه سوم Third type
روباه Fox			
آهو Gazelle			
شیر Lion		----	
پلنگ Panther		----	
قرقاول Pheasant			----
خرگوش Rabbit	--		

قابلیت انطباق نقوش موجود در گونه نخست با گونه‌های دوم و سوم نشان از تواتر اجرای آن‌ها و انسجام و پیوستگی الگویی واحد در طول هنر تشعیر دوره صفویه دارد. یکی از دلایل تکرار نقش‌مایه‌ها در ادوار پس از تولید خمسه تهماسبی، حفظ اصالت صفویان است. تشعیرکاران برای تولید یک اثر اصیل که تداوم‌دهنده میراث صفویان باشد به تقلید از سنت هنری گذشتگان خویش پرداخته‌اند. تشعیرکاران کتابخانه سلطنتی شاه سلیمان برای اجرای تشعیرهای خمسه تهماسبی سعی کرده‌اند حالات و حرکات نقوش اصلی را بسیار هنرمندانه و با گرته‌برداری از نمونه‌های اولیه، با اختلاف زمانی حدوداً ۱۴۰ سال بعد عیناً بازنمایی و اجرا نمایند و وحدت و یگانگی را در نسخه‌ای واحد و به‌ویژه در صفحات نگاره‌ها رقم بزنند. بدین گونه زمان را از بین می‌برند و گویی هیچ فاصله‌ای با هم ندارند. همچنین یکی دیگر از دلایل گرته‌برداری از مدل‌های قدیمی، دشواری دسترسی به آثاری بود که به‌طور هم‌زمان در جاهای دیگر در دست اجرا بوده‌اند. بنابراین صرفاً معدودی از قطعات پراکنده هنری موجود می‌توانست به‌عنوان الگو یا منبع الهام به کار رود (Grabar, 2011, p.168)(جدول ۹).

نتیجه‌گیری

با مطالعه تشعیر در عهد صفویه می‌توان نتیجه گرفت هنر تشعیر در این عهد قابل‌تقسیم به دو دوره است که در دوره دوم تشعیرهای بسیار متنوعی به لحاظ شیوه و سبک اجرا پدید آمده‌اند. تشعیرهای خمسه تهماسبی دربرگیرنده هر دو دوره می‌شوند و به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین نسخ تشعیردار در این عهد (صفویه) محسوب می‌شوند. با مطالعه بر روی تشعیر نگاره‌های این نسخه و به‌منظور پاسخ به

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

گونه‌شناسی آن‌ها، طبق آنچه بررسی شد باید گفت که تشعیر نگاره‌های خمسه تهماسبی در برخی از صفحات در طول عهد صفویه بارها تعویض و مرمت شده‌اند و بر اساس ویژگی‌های بصری‌شان قابل‌تقسیم در سه گونه مجزا هستند که در سه دوره تاریخی احتمالاً سده‌های دهم و یازدهم هجری شکل گرفته‌اند. تنوع نقش‌مایه‌ها بر اساس معیارهای زیبایی‌شناسانه در هر دوره تاریخی است. بر این اساس طبق گونه‌شناسی انجام گرفته و در طول فرآیند تطبیق ویژگی‌های بصری‌شان با نسخه‌های مشابه، زمان اجرا و هنرمندان اجراکننده تشعیرها شناسایی شدند. تشعیرهای گونه نخست و سوم در دوره تولید نگاره‌هایشان شکل گرفته‌اند و به ترتیب مربوط به دوره شاه‌تهماسب اول و شاه سلیمان هستند؛ و تشعیرهای گونه دوم، حدفاصل دوره نخست و سوم یعنی در عهد شاه عباس اول به نسخه اضافه گردیده‌اند. یکی از دلایل اصلی برای بیان چنین فرضیه‌ای بریدگی اکثر حواشی و جدا شدن نگاره از حواشی قبلی خود است. پس از مطالعه تمایزات میان هر سه گونه می‌توان نتیجه گرفت با روند گسترش و پهن شدن حواشی، تشعیر اعتبار بیشتری پیدا می‌کند به‌طوری‌که در گونه سوم (در عهد شاه سلیمان) ارزشی هم پای نگاره می‌یابد درحالی‌که در دوره‌های قبل فقط به مقصود تزیین به کار می‌رفته است. تأکید بر این موضوع در ترسیم جزییات بیشتر برای نقوش اصلی مشاهده می‌شود. اهمیت بیش‌ازپیش تشعیر همچنین باعث شده نقوش اصلی گونه‌های دوم و سوم چیدمانی منظم و متقارن نسبت به گونه اول داشته باشند. از سوی دیگر کاربرد طلا در سطحی وسیع، نشان‌دهنده حمایت مالی حامیان نسخه و شرایط مساعد اقتصادی و سیاسی در آن برهه است. در بخش دیگر این مقاله، نقطه اشتراکی همچون هم‌خوانی جهت چیدمان نقوش تشعیری با جهت نگاره در هر سه گونه که ناشی از دقت در کاربست تناسبت صفحه‌آرایی می‌شود حاصل شد. این مسئله به درباری بودن نسخه و اهمیت آن در طول دوره صفویه مربوط می‌شود. استفاده از فام‌های طلای سبز و زرد در هر سه گونه بر زیبایی بصری تشعیرها افزوده‌اند. داده‌های حاصل از تطبیق نقوش مشابه در سه گونه نشان داد تشعیرکاران گونه‌های دوم و سوم برای حفظ اصالت صفویان به سنت اسلاف خود وفادار بوده‌اند و به تقلید از آن‌ها پرداخته‌اند. از سوی دیگر می‌توان دشواری دسترسی به منابع تصویری هم‌زمان دلیل دیگری بر این تکرارها است. به‌طورکلی در هر برهه از خلق این تشعیرها هنرمندان کتابخانه شاهی نهایت دقت و حداکثر توان و امکانات را برای زیبایی و امتداد سنت‌های پیشینیان که منجر به حفظ اصالت می‌شود به کار می‌گرفتند.

پی‌نوشت‌ها

۱. در تشعیرهای این نسخه موجودات افسانه‌ای در میان حیوانات طبیعی ترسیم شده‌اند. این موجودات از هنر چین اقتباس شده‌اند و شامل اژدها، ققنوس و حیواناتی که از شانه‌هایشان شعله‌های آتش بیرون می‌آید (کیلین) می‌شوند (Binyon, 1928, p.1).

۲. به ترتیب شامل صفحات: v ۱۵، v ۲۶، r ۱۹۵

۳. این مرقع بین سال‌های ۹۷۹–۸۰ هجری به اتمام رسیده و هم‌اکنون در موزه توپقاپی سرای استانبول به شماره H.2151 محفوظ است.

۴. به ترتیب شامل صفحات: r ۱۸، v ۴۸، v ۵۳، v ۵۷، v ۶۰، v ۶۶، v ۷۷، v ۱۵۷، r ۱۶۶، r ۲۰۲، r ۲۱۱

۵. شاهنامه شاه‌عباس اول، اصفهان، ۱۰۸۶ هجری، محفوظ در کتابخانه چستربیتی دوبلین به شماره ثبت ۲۷۷

۶. گلگشت، اصفهان، ۱۰۲۰ هجری، با رقم کمینه رضا عباسی، محفوظ در موزه هرمیتاژ، سن‌پطرزبورگ، شماره ثبت ۷۴۰/۱ و ۷۴۰/۱۸.

۷. به ترتیب شامل صفحات: v ۲۰۳، r ۲۱۳، v ۲۲۱

References

Adamova, Adel. (2012). Persian Manuscripts paintings and drawing: from the 15th to the early 20th century in the hermitage collection. United Kingdom: Azimuth. [in Persian]

[آداموا، آدل. (۱۳۹۱). نگاره‌های ایرانی گنجینه آرمیتاژ سده ۱۵ تا اوایل ۲۰ میلادی. انگلستان: آزیموت.]

Arnheim, Rudolf. (2013). Art and visual perception: A psychology of the creative eye. (Translated by Akhgar, M.) Tehran: Samt. [in Persian]

[آرنهایم، رودلف. (۱۳۹۲). هنر و ادراک بصری: روانشناسی چشم خلاق. ترجمه اخگر مجید. تهران: سمت.]

Ayatollahi, Habibollah. (2006). Reza Abbasi the painter who justified face of the time, A Series of Articles on Isfahan School of Miniature. Tehran: Farhangestan-e Honar, 11-31. [in Persian]

[آیت اللهی، حبیب‌الله. (۱۳۸۵). رضا عباسی: نقاش توجیه‌گر چهره زمان، مجموعه مقالات نگارگری مکتب اصفهان، تهران: فرهنگستان هنر، ۱۱–۳۱.]

Azhand, Yaghoub. (2013). A research on Persian painting and miniature (vol.2). Tehran: Samt. [in Persian]

[آژند، یعقوب. (۱۳۹۰). نگارگری ایرانی (جلد دوم). تهران: سمت.]

Bahrololoumi, Faranak, Bahadori, Roya. (2011). «Gold» or «like gold»: Study of gold color ornaments and scripts on pages remaining from a number of handwritten copies of Quran (from Safavid to Qajar period). Name-Baharestan, 12(18-19): 157-168. [in Persian]

[بحرالعلومی، فرانک، بهادری، رویا. (۱۳۹۰). طلا یا مانند طلا بررسی تزیینات و نوشته‌های طلایی رنگ در اوراق به جا مانده از چند نسخه خطی قرآن (از دوره صفویه تا قاجاریه)، نامه بهارستان، ۱۲(۱۸و ۱۹): ۱۵۷–۱۶۸.]

Binyon, Laurence, (1928). The poems of Nizami. London: the studio limited. [in Persian]

[بینیون، لورنس. (۱۳۰۷). اشعار نظامی. لندن: لیمیتد استدیو.]

Canby, Shila. (2003). Persian painting. (Translated by Hosseini, M.) Tehran: Honar university press. [in Persian]

[کن‌بای، شیلا. (۱۳۸۲). نقاشی ایرانی. ترجمه حسینی مهدی. تهران: دانشگاه هنر.]

Cary Welch, Stuart, Zoka, Yahya. (1994). Persian and Mughal miniatures. Tehran: Farhangsara (yasavoli). [in

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[ندرلو، مصطفی. (۱۳۸۶). مقدمه‌ای بر هنر تشعیر در نقاشی ایران، هنر و معماری: هنرهای تجسمی، ۲۶: ۳۴-۳۷.]

Pakbaz, Rouin. (2009). Painting in Iran from Antiquity to Today. Tehran: zarrin o simin. [in Persian]

[پاکباز، رویین. (۱۳۸۸). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. تهران: انتشارات زرین و سیمین.]

Roxburgh, David. J, (2005). The persian album 1400-1600 from dispersal to collection. New Haven & London: Yale University. [in Persian]

[راگزنبرگ، دیوید. (۱۳۸۴). آلبوم‌های ایرانی سال‌های ۱۶۰۰-۱۴۰۰ از پراکندگی تا مجموعه. نیوهیون و لندن: دانشگاه یل.]

Shafighi, Neda, Merasi, Mohsen. (2015). Explaining the visual aesthetic aspects of the annotations of selected handwritten Qur'an from the 10th to 14th centuries AH. Kimiay-Honar, 3(13): 85-97. [in persian]

[شفیقی، ندا، مراثی، محسن. (۱۳۹۳). تبیین وجوه زیباشناسانه بصری در حاشیه‌نویسی قرآن‌های خطی منتخب سده‌های ۱۰ تا ۱۴ ه.ق، کیمیای هنر، ۳(۱۳): ۹۷-۸۵.]

Soucek, Priscilla,Waley, Muhammad Isa. (2011). The Nizāmī Manuscript of Shāh Tahmāsp: A Reconstructed History, A Key to the Treasure of the Hakīm. vol. 10. Leiden: 195-210. [in Persian]

[سوریچک، پریسیلا، محمدعیسی، والی. (۱۳۹۰). نسخه شاهنامه نظامی تهماسبی: تاریخ بازسازی، کلیدی برای گنج حکیم، شماره ۱۰. لیدن: ۲۱۰-۱۹۵.]

Soudavar, Abolala. (2001). Art of the Persian courts. (Translated by Mohammad Shirani, N.) Tehran: Karang. [in Persian]

[سودآور، ابوالعلاء. (۱۳۸۰). هنر دربارهای ایران. ترجمه محمدشیرانی ناهید. تهران: کارنگ.]

Titley, Norah. M. (1984). persian miniature painting and its influence on the art of turkey and india. london: the british library. [in Persian]

[نورا، تیتلی. (۱۳۶۳). نقاشی مینیاتور ایرانی و تاثیر آن در هنر ترکیه و هندوستان. لندن: کتابخانه بریتانیا.]

Persian]

[کری‌ولش، استوارت، ذکاء، یحیی. (۱۳۷۳). مینیاتورهای مکتب ایران و هند- احوال و آثار محمد زمان. تهران: فرهنگسرا(یساولی).]

Ghamary, Fateme. (2013). Illumination and motives. Tehran: Pazhuheshgah-e farhang, honar and ertebatat. [in Persian]

[قمری، فاطمه. (۱۳۹۲). نور و نقش. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.]

Grabar, Oleg. (2011). Mostly miniatures: An introduction to Persian painting. (Translated by Vahdati Daneshmand, M.) Tehran: Farhangestan-e Honar. [in Persian]

[گرابر، اولگ. (۱۳۹۰). مروری بر نگارگری ایرانی. ترجمه وحدتی دانشمند مهرداد. تهران: فرهنگستان هنر.]

Gray, Basil. (1990). Persian painting. (Translated by Sherveh, A.) Tehran: Asre Jadid. [in Persian]

[گری، بازیل. (۱۳۶۹). نقاشی ایرانی. ترجمه شروه عربعلی. تهران: عصر جدید.]

Hosseini, Mehdi. (2007).The illustrated copy of Sultan Ahmed Jalayer's book of poems, and Seven Valley of «The Conference of Birds». Golestan-e honar, 10: 64-72. [in Persian]

[حسینی، مهدی. (۱۳۸۶). نسخه مصور دیوان سلطان احمد جلایر و هفت وادی منطق الطیر، گلستان هنر، ۱۰: ۶۴-۷۲.]

Karimzadeh-Tabrizi, Mohammad Ali. (1991). The lives and art of old painters of Iran and a selection of masters from the Ottoman and Indian region (vol. 1). London: Satrap. [in Persian]

[کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی. (۱۳۷۰). احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی (جلد اول). لندن: ساتراپ.]

Mojarad Takestani, Ardeshir. (1991). illumination. Tehran: Shahed. [in Persian]

[مجردتاکستانی، اردشیر. (۱۳۷۰). تشعیر. تهران: نشر شاهد.]

Naderloo, Mostafa. (2007). An introduction to the art of illuminated manuscript in iranian painting. Art and architecture: Visual Arts, Summer. No. 26: 34-37. [in Persian]

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]