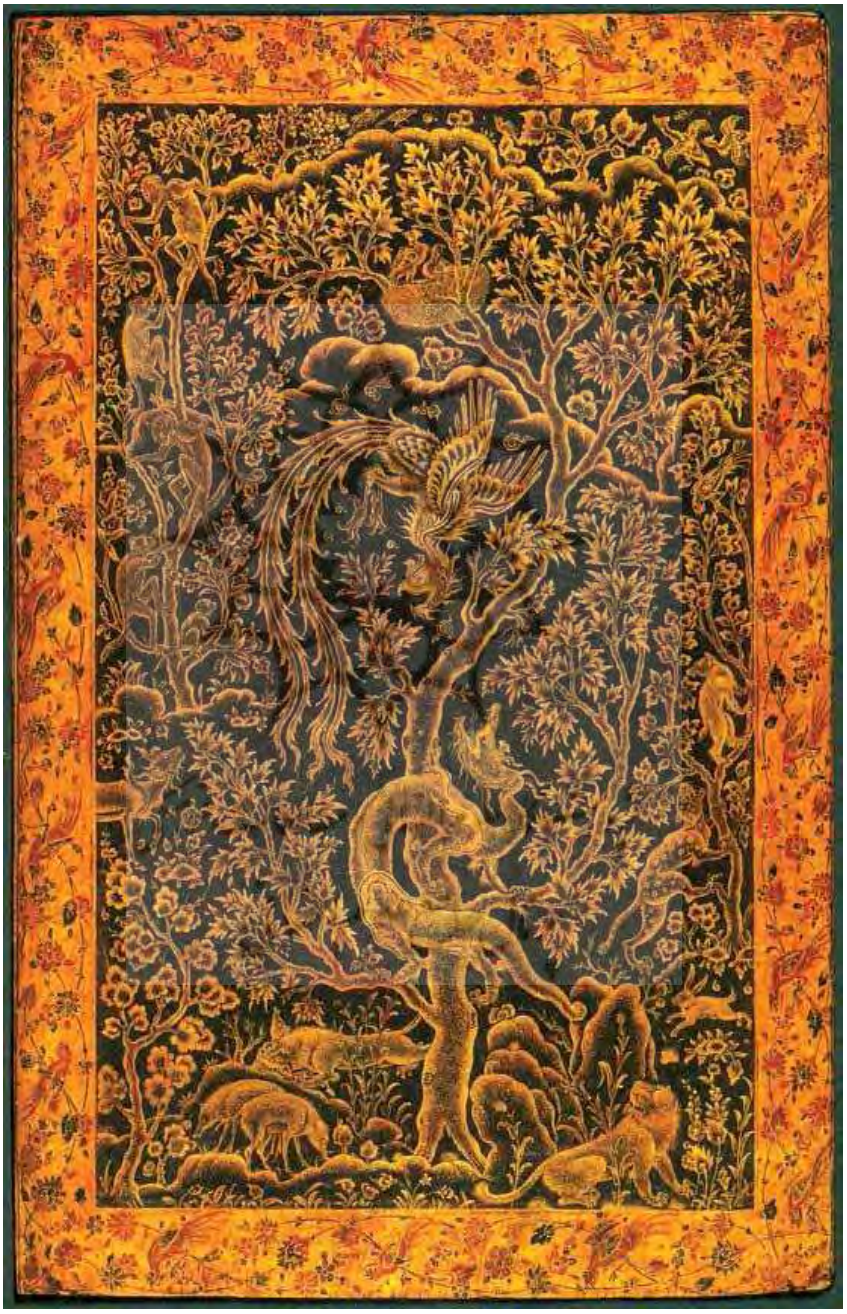


نخجیر، نسخه احسن الکبار، محفوظ در کتابخانه کاخ‌موزه گلستان به شماره ۲۲۵۸، مأخذ: کتابخانه کاخ‌موزه‌گلستان

فصلنامهٔ علمی نگره

سبک‌شناسی تشعیر در نگارگری مکتب تبریز دوم*

عبدالکریم عطار زاده ** سارا رهبر ***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۲/۲۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۶/۲۷
صفحه۶۵ تا ۸۱
نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

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

کلیدواژه‌ها

تشعیر، کتاب‌آرایی، مکتب تبریز دوم، نگارگری صفویان، سبک‌شناسی تشعیر.

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

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

مقدمه

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

روش تحقیق

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

پیشینه تحقیق

به تشعیر به‌عنوان بخشی از کتاب‌آرایی، در پژوهش‌های متنوع قبل پرداخته‌شده است که به برخی از آنها اشاره می‌شود. نوروزی و دیگران (۱۳۹۷) در مقاله «خوانش صورتگرایانه عناصر نستعلیق و تشعیر در کتاب‌آرایی دوران تیموری تا قاجار» که در شماره ٤٧ نشریه نگره منتشرشده است، پس از موشکافی آثار متنوع دوره‌های مورد مطالعه به این نتیجه رسیده‌اند که الحاق این دو هنر به یکدیگر پس از دوران فترت، سبب نمایش ظواهر تزیینی تیموریان در جهت نمود سرمایه شده و ناشی از ادراک زیبا شناسانه حاکمان آن‌هاست. نیز اشاره‌کرده‌اند که کاربرد بیش از پیش نستعلیق و تشعیر در کنار یکدیگر در دوره صفویه به اوج رسیده و خصوصیات صوری مشترک میان آن‌ها در مرقعات به تعادلی پایدار تبدیل‌شده است. همان‌ها (۱۳۹۷) در مقاله «گونه‌شناسی تطبیقی تشعیر نگاره‌های خمسه نظامی تهماسبی» که در شماره ۳ نشریه هنرهای صناعی اسلامی به طبع رسیده است، سه گونه تشعیر در حواشی نگاره‌ها را معرفی کرده و بر اساس تطبیق ویژگی‌های بصری‌شان با نسخه‌های مشابه، دریافته‌اند که احتمالاً در سده‌های دهم و یازدهم هجری و به واسطه هنرمندان سرشناس آن دوران شکل‌گرفته‌اند. حقیقت جو (۱۳۹۴) نیز در مقاله خود با عنوان «مطالعه تطبیقی دو برگ از مرقع گلشن در کاخ گلستان تهران و کتابخانه چستربیتی دوبلین» که در نشریه نگره شماره ۳۳ به چاپ رسیده است، به بررسی احتمال مقابل بودن دو برگ از مرقع گلشن، یکی در کاخ گلستان و دیگری در کتابخانه چستربیتی، پرداخته و با تحلیل نوع ترکیب‌بندی، شیوه طراحی، تکنیک و رنگ‌های به‌کار گرفته‌شده و تشکیل جداول تطبیقی به این نتیجه دست‌یافته که احتمال مقابل بودن برای این دونگاره قوی است. پورجعفر (۱۳۸۷) هم در پژوهش خود با عنوان "بررسی تطبیقی نگارگری مکتب تبریز و مکتب گورکانی هند (قرن دهم هجری)"، چاپ‌شده در نشریه هنرهای زیبا شماره ۳۵، با تخصیص و سنجش تعدادی از متغیرهای بصری، مقایسه‌ای میان ویژگی‌های صوری نگارگری در آثار منتخبی از مکاتب تبریز و گورکانی، با متغیرهایی مانند: قاب، حاشیه و تصویر به این فرآیند دست‌یافته که در جذب ویژگی‌های شاخص هنر نگارگری تبریز در هنر گورکانی به دلیل مهاجرت عده‌ای از استادان ایرانی به هند صورت گرفته و هم زمان بر کیفیت

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

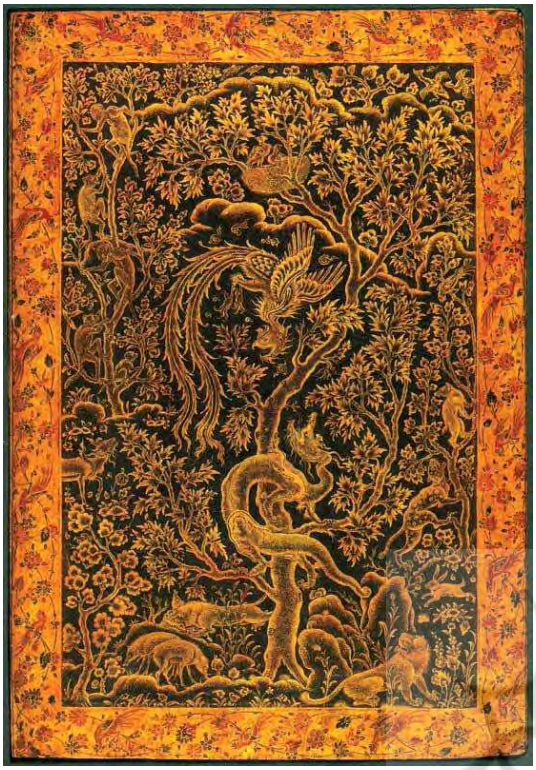
بیشتر و برتری اسلوب نگارگری و در برخی موارد تشعیر تبریز صحه گذاشته است. امین‌الرعایا (۱۳۸۹) در پایان‌نامه خود با عنوان «کاربرد طراحی تشعیر در هنرهای صناعی» به راهنمایی محمدعلی رجبی در دانشگاه الزهرا، به بررسی جایگاه و ویژگی‌های تشعیر دوره‌های تیموری و صفوی و کاربرد آن در هنرهای صناعی پرداخته است. جوادی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

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

تشعیر

از تعریف تشعیر به ندرت در منابع قدیمی یادشده است. در کتاب «گلستان هنر» آمده است:« قلم چون به تشعیر گیرد دبیر/ از آن موی خیزد بر اندام شیر». (منشی قمی، ۱۳۵۲: ۱۳۸) این بیت به دو ویژگی مهم تشعیر یعنی ظرافت نقش به نازکی موی و استفاده از نقوش جانوری اشاره دارد. در منابع جدید در معنای تشعیر می‌خوانیم: «در لغت از شَعر می‌آید به معنی موی و در اصطلاح مذهّبان نوعی تذهیب به‌مانند خطایی و تصاویر حیوانات و طیور بسیار ریز که عموماً با زر و گاهی با دیگر الوان کشیده شده باشد».(مایل هروی، ۱۳۷۲: ۵۹۷) علی‌رغم تنوع نقوش تشعیر در ادوار مختلف، آنچه در بدو امر به این هنر هویتی مستقل داد و آن را از دیگر آرایه‌های کتاب متمایز ساخت، پرداختن به نقوش جانوری و یا به عبارتی جانور سازی بود. «در تشعیر وحوش که بر دو نوع "گرفت و گیر" و "نخجیری" است، طرح کلی تصاویر و نقوش انواع پرندگان و جانوران زمینی، دریایی و اساطیری در ترکیب‌های خاص، متناسب با موضوع اصلی کتاب با کمترین رنگ به صورت نمادین پدید می‌آید».(هراتی، ۱۳۸۲ :۳۴۹) برخی منشأ تشعیر را چینی می‌دانند که با ورود کاغذهای رنگین تزیین‌شده به هنر ایران راه‌یافته است.«(Blair,2000) این کاغذها حاوی طرح‌های جانوری بارنگ طلایی بودند که به‌تدریج با بومی‌سازی تکنیک‌های رنگ‌کردن کاغذ، و به‌کارگیری نقش‌های ایرانی، بدون توجه به معانی نمادین چینی، با مفهوم ایرانی-اسلامی، شکل مشخص و اصلی خود را بازیافت و در نسخ خطی از حدود قرن نهم هجری به کار رفت.(کونل، ۱۳۶۸: ۱۱۸؛ کارگر و ساریخانی، ۱۳۹۰: ۱۰۲) علاوه بر نقوش جانوری و طلا که تشعیر را از منظر نقش‌مایه و

تکنیک متمایز می‌سازد، مضمون نیز در شکل‌گیری آن قابل‌بررسی است، به‌گونه‌ای که مجرد تاکستانی(۱۳۷۰، ۱۲) تشعیر را نقوش درهم و نازک و شامل خطوط اسلیمی، ختایی، گرفت‌وگیر(تصویر۱) و شکارگاه(نخجیر یا منظره شکار)(تصویر۲) دانسته که با آب طلا و گاه بارنگ‌های دیگر در حاشیه نسخ خطی یا مرقعات رسم می‌شود و به دلیل وزنه سنگین‌تر ماهیت تزیینی، از متن به حاشیه صفحه رانده‌شده است. (Blair, 2000)



تصویر ۲. نخجیر، نسخه احسن الکبار، محفوظ در کتابخانه کاخ‌موزه گلستان به شماره ۲۲۵۸، شاهکارهای نگارگری ایران،۱۳۸٤،مأخذ: کتابخانه کاخ‌موزه گلستان

جامعه آماری

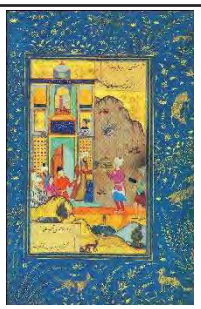
نمونه‌های مورداستفاده در این پژوهش هشت نسخه تشعیردار از مکتب تبریز دوم به نام‌های دیوان خطایی، خمسه جامی، روضه‌الانوار خواجوی کرمانی، خمسه تهماسبی، ظفرنامه تیموری، گلستان و بوستان سعدی و دیوان حافظ است که به‌صورت هدفمند انتخاب و از هر نسخه نیز بهترین حاشیه‌های تشعیر متناسب با متغیرها، یک تا دو نمونه، روی‌هم‌رفته ۱۰ نمونه بررسی‌شده است. منظور از بهترین‌ها در این پژوهش، تشعیرهایی هستند که بیشترین متغیرها ازنظر عناصر، اجزاء، مهارت‌ها و نقوش ازجمله: انواع رنگ‌ها، تکنیک طلانشانی، تکنیک طراحی، مضمون، تقسیم‌بندی فضای کار، نقوش حیوانی، گیاهی، انسانی، تخیلی، منظره و مانند آن‌ها را در برداشته باشند تا بتوان ضمن آشنایی با ویژگی‌های مذکور، تفاوت‌ها و تشابهات‌شان را در مقایسه با دوره قبل مشخص کرد و ابداعات سبکی تشعیر مکتب نگارگری تبریز دوم را بر اساس آن ویژگی‌ها معرفی نمود. رابطه متغیرها، ازاین‌جهت که مهم‌ترین عوامل پدیدآورنده تشعیر قلمداد می‌شوند، از نوع علّی است که به‌صورت معمول در تشعیرهای دوره‌های موردبحث کاربرد داشته است.

نظریه سبک‌شناسی آثار هنری

سبک واژه‌ای ادبی است و آن را مترادف عباراتی چون گداختن، قالب ریختن، گداختن زر و نقره، شیوه‌های خاص سخن، شعر و نثر، طرز، روش، اسلوب، طریق، طور و مانند آن‌ها دانسته‌اند. در تعریف سبک نیز آن را طرز برخورد با مسائل و حاصل برداشت از مسائل دانسته که علاوه بر ظهور عواطف و احساسات، برخوردهای عقلانی، مکتبی، فلسفی، احساسی و حتی طنزآلود را می‌تواند به همراه داشته باشد.(ایران‌زاده، ۱۳۹۰: ۲) این واژه ابتدا برای معرفی روش‌های سخن گفتن در ادبیات به‌کاررفته و سپس به وادی هنر کشیده شده است. در هنر، سبک را به‌طور عام می‌توان الگوها یا صفات متمایز و مشخص چیز یا مجموعه‌ای از اشیاء دانست. این الگوها یا صفات مشخص را مشخصات یا صفات سبکی می‌خوانیم. حال این صفات اگر در یک اثر هنری باشد، می‌شود سبک آن اثر؛ اگر در آثار یک هنرمند باشد، می‌شود سبک آن هنرمند؛ و اگر در آثار یک منطقه یا یک دوره باشد، می‌شود سبک آن منطقه یا دوره.(صحراگرد و شیرازی، ۱۳۹۳: ۸۹)

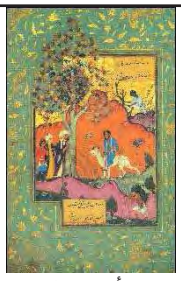
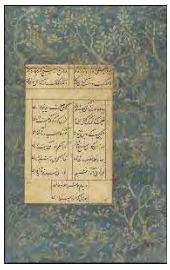
در تاریخ هنر مغرب زمین سبک بامعنای امروزی‌اش، از اواسط قرن هجدهم به‌منظور شناخت خصوصیات هنر باستان به کار گرفته شد. تیتوس بورکهارت کوشید با شناختی که از جوانب مختلف جامعه رنسانس کسب کرده بود سبک رنسانس را بشناساند. به نظر می‌رسد مبنای این تغییر نگرش، اهمیت یافتن تدریجی آثار هنری و به‌خصوص خواست و اندیشه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

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

ردیف	نام و نشانی نسخه	ویژگی‌های سبکی تشعیر نسخه	تصویر تشعیر نسخه
۱	دیوان خطایی(۹۲۰-۹۲۶ ه.ق)، گالری آرتور سکلر[1]، بنیاد اسمیتسونیان[2] واشنگتن به شماره ۱۹۸۶.۶۰، قطع ۲۱/۸×۱۴ سانتی‌متر با سه نگاره و حواشی تشعیردار، تکنیک: جوهر، آبرنگ و طلا روی کاغذ.	دیوان خطایی یا دیوان اشعار شاه اسماعیل اول، تهیه‌شده در کارگاه نگارگری کتابخانه تبریز، به سبک تزیینات اوایل دوره صفویه با نقوش عقاب، مرغ ماهی‌خوار (حواصیل) و پرنده کوچک باحالتی آرمانی، ابرهای حلزونی شکل، اژدها، درختان با شاخه‌های بلند، کیلین و سگ درصحنه تعقیب و گریز، برگ‌های لوتوس، نقوش جانوری و فضای منفی فراوان با پویایی تصویر به دلیل حرکت جانوران	دیوان خطایی، مأخذ: www.si.edu
۲	خمسه جامی(۹۲۸ ه.ق) محفوظ در کتابخانه کاخ گلستان، به شماره ۷۰۹، فهرست ۷۳، قطع نیم ورقی، ۲۳/۳×۳۴/۲ سانتی‌متر، کاغذ بخارایی، خط رقاع و نستعلیق توسط میرعلی هروی	با نگارگری مشهورترین نگارگران عهد تیموری و صفوی و خط میرعلی هروی. رنگ طلایی با چهار سرلوح مذهبِ مرصعِ عالی، مرحله گذار از سبک تزیینی تیموری تا اوایل صفویه را نشان می‌دهد، با نقوش: مرغ ماهی‌خوار با بال‌های بزرگ کشیده و پاهای باریک و منقار نوک‌تیز در میان ابرها در حال پرواز، ابرهای شبیه اسلیمی ماری و هسته حلزونی. درخت با تنه باریک و بلند، بوته گل پنج‌پر با برگ‌های کشیده و سنگ‌های کوچکی در پای گیاهان نقوش جانوری و تخیلی با اندام‌پردازی دقیق، خطوط نرم و بسیار ظریف، به‌ویژه در شاخه‌ها و پای جانوران و در مقیاسی کوچک، زن و مرد جوان با کلاه صفوی در حال گفت‌وگو تصویر شده‌اند.	خمسه جامی، مأخذ: شاهکارهای نگارگری ایران،۱۳۸۴
۳	روضه‌الانوار خواجوی کرمانی (۹۲۷ ه.ق): کتابخانه موزه کاخ گلستان به شماره ۹۲۷، قطع ۲۷×۱۷ سانتی‌متر، ۱۷۸ صفحه، به خط نستعلیق علی الکاتب السلطانی، کاغذ خانبالغ نخودی زرافشان، حاشیه دولت‌آبادی	ویژگی‌های تشعیر سمت راست: اجرای تکنیک منفی(نقوش با چسب یا ماده دیگر ماسکه شده و صفحه فوتک طلا می‌شود، سپس ماسک روی نقوش برداشته‌شده و نقوش قلم‌گیری طلایی می‌شوند)، روایی شدن تشعیر، حرکت مارپیچی جوی آب، شکوفه‌های گل پنج‌پر، شقایق، بوته‌های پراکنده، درخت سرو و غنچه‌ها گاهی باحالتی اغراق‌آمیز. تناسب نقوش با فضا: از ویژگی‌های تشعیر سمت چپ قرینگی، ترکیب‌بندی بر اساس پراکنش نقوش جانوری، بوته‌های پراکنده با برگ‌های کوچک و باریک و یا بزرگ و پهن در جوار گل‌های پنج‌پر و گلبرگ‌های نوک‌تیز و شاخه‌هایی کوتاه	روضه‌الانوار، مأخذ:شاهکارهای نگارگری ایران،۱۳۸۴
۴	خمسه تهماسبی (۹۴۶-۹۴۹ ه.ق) کتابخانه موزه بریتانیا به شماره or.۲۲۶۵، قطع ۳۶/۸×۲۵/۴ سانتی‌متر، با کتابت شاه محمود نیشابوری، شامل ۱۷ نگاره (۳ نگاره افزوده‌شده) به نگارگری: آقامیرک، سلطان محمد، میر سید علی، میرمصور، میرزاعلی، مظفرعلی، محمد زمان (افزوده‌شده)	خمسه تهماسبی یا «خمسه شاهی»، نفیس‌ترین نسخه قرن دهم هجری در ایران (بینیون و دیگران، ۱۳۶۷: ۲۹۴) تشعیر بی‌نظیر حواشی این نسخه به سبب دقت و ظرافت مثال‌زدنی نقوش آن، از عوامل مهم نفاست این نسخه است. از آخرین نسخ مصور مکتب تبریز، با تنوع بی‌نظیر نقوش جانوری و گیاهی، مرغ‌های ماهی‌خوار در حال پرواز، در میان ابرهایی با هسته حلزونی شکل، جانوران تخیلی باحالت‌های تهاجمی، حرکت، کشیدگی در اندام جانوران و گرفت و گیر میان اژدها و سیمرغ که در مقیاسی بزرگ، تداخل نقوش جانوری، تخیلی و گیاهی، طبیعت‌گرایی. از نکات حائز اهمیت این تشعیر استفاده از برخی نقش‌های گیاهی به‌عنوان عناصر اصلی ترکیب‌بندی است.	خمسه تهماسبی، مأخذ: www.bl.uk
۵	ظفرنامه شرف‌الدین علی یزدی (نیمه اول سده دهم هجری)، کتابخانه مجموعه گلستان به شماره ۲۱۷۸، قطع ۲۰×۳۰ سانتی‌متر، ۲۷۹ صفحه، خط نستعلیق (شاهکارهای نگارگری ایران، ۱۳۸۴).	پرواز مرغ ماهی‌خوار بزرگی با بال‌های بزرگ گشاده، منقار بلند نوک‌تیز و پاهای باریکی در میان ابرهایی با هسته پاپیونی شکل، صخره‌های محدود، تلاش‌هایی جهت ایجاد حالاتی سه‌بعدی در اندام جانوران، پرداخت آزاد نقوش.	 ظفرنامه تیموری، مأخذ: شاهکارهای نگارگری ایران،۱۳۸۴.

1 Freer & Sackler Gallery
2 Smithsonian Institution

ادامه جدول ۱.

۶	گلستان سعدی(اوایل سده دهم هجری) گالری فریر واشنگتن به شماره ۱۹۹۸.۵.۷f، قطع ۲۴/۶×۱۶ سانتی‌متر، به خط نستعلیق سلطان‌علی مشهدی (۸۷۲ ه) و نگارگری آقا میرک	برگی از نسخه اوراق‌شده گلستان سعدی و رابط فرهنگی گورکانیان هند، تیموریان و صفویان ایران با طراحی دقیق و بدیع اسلیمی‌ها و جانوران واقعی و افسانه‌ای در ترکیبی نادر با نقش‌مایه‌های گیاهی پیچیده، اهدایی به اکبر شاه مغولی(www.si.edu)، بااندام طاووس از روبه‌رو به‌صورت نیمرخ، صحنه گرفت و گیر سیمرغ و اژدها با حرکتی مارپیچی، غنی از منظر تنوع گونه‌ها و پرداختی خطی و دوبعدی	گلستان سعدی، مأخذ: www.si.edu
۷	بوستان سعدی(اوایل سده دهم هجری)، کتابخانه کاخ گلستان به شماره ۲۱۸۹، قطع ۲۹/۵×۱۹ سانتی‌متر، ۳۵۸ صفحه، خط نستعلیق، شش نگاره بدون امضاء (شاهکارهای نگارگری ایران، ۱۳۸٤).	ترسیم نقوش گیاهی در اندازه بزرگ‌تر از حدّ معمول و محدودیت در تنوع نقوش جانوری. ابرهای پیچان در اطراف پرندگان، برگ‌های لوتوس و شاخه‌های بسیار ظریف و بلند بوته‌ها گل‌های شبیه آفتابگردان و شاه‌عباسی، درخشش قابل‌توجه رنگ زرد به نشانه کاربرد طلا.	 بوستان سعدی، مأخذ: شاهکارهای نگارگری ایران،۱۳۸٤
۸	دیوان حافظ(نیمه اول سده دهم هجری)، محفوظ در گالری آرتور سکلر موزه هاروارد به شمارهٔ ۱۹۶۰.۵۹، قطع ۳۰/۳×۱۹ سانتی‌متر، خط نستعلیق، کاتب نامعلوم، تکنیک: جوهر، آبرنگ و طلا روی کاغذ.	تاریخ ۱۵۲۵ تا ۱۵۳۰ میلادی در تبریز تولیدشده است. منسوب به سلطان محمد هنرمند دربار شاه اسماعیل، ویژگی‌ها: پرداخت دقیق و ترکیب‌بندی چشم‌نواز، اغلب نقوش گیاهی با تکنیک اَنگ اجراشده‌اند، برای نقوش گیاهی از تکنیک آزاد تاش و به صورتی بداهه استفاده‌شده است. دارای برگ لیمو، صنوبر، درختانی با گل‌های پنج پر، بوته‌هایی با برگ‌های شمشیری و گل شاه‌عباسی.	 دیوان حافظ، مأخذ: www.si.edu

مکتب نگارگری تبریز دوم(۹۰۷-۹۵۵ هجری)

شاه اسماعیل اول با شکست ترکمانان در غرب و پس از چندی شکست ازبکان در شرق و الحاق خراسان به امپراتوری صفوی، توانست یکپارچگی ازدست‌رفته ایران را بازگرداند. وی «در سال ۹۱٦ هجری هرات را گشود و بر کتابخانه سلطنتی آن دست‌یافت. ازجمله مواریث این کتابخانه، کتاب‌های نفیس و هنرمندان برجسته نگارگری و کتاب‌آرایی مکتب هرات بود. در حقیقت ذخایر مکتب هرات به سه بخش تقسیم شد: پاره‌ای از آن را شیبانیان به بخارا منتقل کردند، بخشی را صفویان به تبریز آوردند و مجموعه سوم هم در بین عثمانیان و گورکانیان هند تقسیم شد. به‌این‌ترتیب مکتب نگارگری تبریز دوره صفوی با بهره‌گیری از مکتب‌های هرات، شیراز (ترکمانان) و تبریز شکل گرفت».(آژند، ۱۳۹٤: ۸۹-۹۰)

معرفی و وصف سبک شناسانه ویژگی‌های نسخه‌های منتخب

مزیت سبک بر دیگر روش‌های طبقه‌بندی تاریخ هنر در این است که به‌وسیله آن می‌توان با حداقل مدارک و اسناد تاریخی و بامطالعه خود آثار هنری موجود، بیشترین آگاهی را از وضع هنر در دوره‌های خاص کسب کرد. به تعبیر صحراگرد و شیرازی(۱۳۹۳: ۸۸- ۸۹) برای فهم چگونگی رویدادهای هنر درزمانی خاص اگر هیچ مدرک تاریخی، به‌جز یک یا چند اثر هنری، در دست نباشد، از طریق سبک

جدول ۲. نقوش جانوری، مأخذ: همان

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

تصویر ۳. ظفرنامه تیموری، مأخذ:؟؟؟؟؟؟؟

تصویر ٤. روضه‌الانوار، مأخذ: ؟؟؟؟؟؟؟

تصویر ٥.ظفرنامه‌تیموری،مأخذ:؟؟؟؟؟؟؟

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

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

ویژگی‌های سبک‌شناسی تشعیر مکتب تبریز دوم

آنچه در زمینه سبک‌شناسی میان مورخان موردبحث است، یکی ماهیت و چگونگی یافتن صفات سبک است که مورخان هنر هر یک بر اساس رویکرد یا روشی مخصوص کوشیده‌اند صفات سبک‌ها را بیابند، یا الگویی برای یافتن آن‌ها عرضه کنند. دیگری چگونگی تغییر سبک؛ یعنی این‌که چه عامل یا عواملی باعث تغییر سبک می‌شود و این تغییر چگونه صورت می‌گیرد.(صحراگرد و شیرازی، ۱۳۹۳: ۸۹) ازنظر اکرمن در مطالعه سبک‌ها باید ویژگی‌هایی لحاظ شود که هم آن‌قدر ثابت باشد که تشخیص داده شود و هم آن‌قدر متغیر که داستان داشته باشد. به نظر او مفهوم «رابطه» در سبک مهم است. سبک معنایی از تحقق رابطه میان آثار هنری منفرد است. (Ackerman, 1962, 227-228)

آنچه در تشعیر این دوره به‌نوعی ثبات و پایبندی به اصول گذشته را نشان می‌دهد، بهره‌گیری از رنگ‌ها، نقش‌ها و تکنیک‌هایی است که استمرار دوره‌های پیشین را نشان می‌دهد. از طرف دیگر تغییراتی که در ارتباط با گذشته ایجادشده و منجر به تفاوت‌های صوری و گاه معنایی گردیده، تشعیر این دوره را واجد شرایطی خاص کرده است. با توجه به بررسی و مطالعه ویژگی‌های برشمرده در بالا، می‌توان برای هرکدام از عناصر و اجزاء تشکیل‌دهنده تشعیر تبریز دوم، به ترتیب زیر نگرشی سبک شناسانه قائل شد.

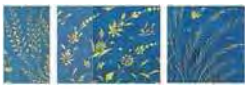
نقوش جانوری

در تشعیرهای این دوره تواتر حضور نقشمایه‌های جانوری، گیاهی و منظره از نقوش تخیلی و انسان بیشتر است و سهم عمده و محوری در تنوع تشعیرهای این دوره دارد. به این ترتیب می‌توان گفت ماهی‌خوار، کَل، پرنده‌ای کوچک که به‌گونه‌ای آرمانی تصویر شده، روباه، آهو، خرگوش، گرگ، طاووس و مرغابی بیشترین حضور را در تشعیرهای این دوره دارند.(جدول ۲)

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

نقوش جانوری این تشعیرها گاهی پویا و در حال تعقیب و گریز تصویر شده‌اند. در نمونه دوم روضه‌الانوار، هنرمند با شیب دادن به اندام و دُم پلنگ، بر حالت تهاجمی آن افزوده و حرکت مارپیچ موتیف‌های سمت راست تشعیر را تأمین کرده است.(تصویر ٤) جانوران در حال دویدن نیز، پویایی این صحنه نخجیری را مضاعف کرده‌اند. اگرچه در دیوان حافظ و تا حدی در خمسه تهماسبی شاهد تلاش‌های

جدول۳. نقوش گیاهی، مأخذ: همان

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

هنرمند در ایجاد حجم و واقع‌گرایی بیشتر در نقوش هستیم، بااین‌همه تأکید خطوط ترسیمی از سایه‌پردازی‌های انجام‌گرفته بیشتر است و این امر به‌نوعی همسانی و ارتباط نگارگری با تشعیر و تذهیب نشان می‌دهد.

به‌هرحال تشعیرکاران این دوره، تلاش‌هایی جهت ایجاد حالاتی سه‌بعدی در اندام جانوران داشته‌اند. در مواردی دستان جانور به صورتی غیرمتعارف، باحالتی ایستا و پاهایش با حرکت ترسیم‌شده است.(تصویر ۵) حالات دست‌وپا در برخی جانوران شکسته و حرکت اندام‌ها عاری از دقت لازم است. برای ایجاد بافت و سایه در اندام‌ها از تکنیک اَنگ استفاده‌شده است. در این روش پس از طراحی تشعیر، داخل طرح را رنگی کم‌مایه زده و بعد اطراف آن را قلم‌گیری طلایی می‌کنند. این عمل را می‌توان به‌صورت برعکس هم انجام داد.(مجرد تاکستانی، ۱۳۹۲: ۳۰)

صادقی بیگ افشار رئیس کارگاه کتابخانه سلطنتی شاه‌عباس در اواخر سده دهم هجری در باب ترسیم نقوش جانوری گفته است: «تداخل دو پیکره یا «گرفت و گیر» درواقع درگیری حیوانات با یکدیگر است که باید فیزیک پیکره‌ها، به‌ویژه سُم، عاری از سستی و خشکی و پنجه کشیده و محکم باشد. در چنگ‌اندازی دو حیوان به یکدیگر، باید درحالی‌که یکدیگر را محکم گرفته‌اند، نقاشی شوند؛ تکرار طرح‌ها، مطلوب نیست و وجود تضاد و تناقض ضروری است. وی آقامیرک را «مروارید دریای شگفتی‌ها» و استاد طراحی حیوانات می‌داند».(سودآور، ۱۳۸۰: ۱۷۹) استفاده از غلظت‌های متفاوت طلا در اجرای طرح، موجب وضوح بیشتر نقوش و ایجاد سایه‌روشن و حجم دهی شده و عمدتاً در خصوص نقوش جانوری به کار می‌رود. برای نمونه نقوش جانوری تشعیرهای خمسه تهماسبی در قیاس با تشعیرهای پیشین، بسیار ماهرانه‌تر، اندام‌ها دقیق‌تر، حرکات طبیعی‌تر ترسیم‌شده که نشان‌دهنده تسلط بیشتر هنرمندان در تکنیک طراحی با طلا است.

سایه‌پردازی اندام جانوران با اجرای پردازهای بسیار ظریف خطی بر ته رنگی است که پیش‌تر به‌عنوان رنگ پایه برای نقش به کار گرفته‌شده است. خطوط اصلی با طلا به صورتی مشخص و تفکیکی اجراشده و تندی و کندی خطوط در کنار پردازها، به ایجاد حجم در اندام‌ها کمک کرده است.

نقوش گیاهی

نقوش گیاهی نقش بسیار عمده‌ای در طراحی تشعیر ایفا می‌کنند به‌گونه‌ای که برخلاف روش قبل که اساس طرح با توزیع نقشمایه‌های جانوری شکل می‌گرفت و نقوش گیاهی فضای خالی میان جانوران را پر می‌کرد، در بعضی تشعیرها نقشمایه‌های گیاهی اولویت طراحی را تشکیل می‌دهند و فضای میان نقوش گیاهی با جانوران پرشده است. به‌طورکلی «نقاشی انواع گل‌ها موردعلاقه ایرانیان در دوره‌های تیموری و صفوی بوده است».(انصاری و صالح، ۱۳۹۱، ۱۳)

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

1.Ernst Kuhnel

جدول ٤. نقوش تخیلی، مأخذ: همان

نسخه	نقوش تخیلی
دیوان خطایی	
خمسه جامی	
خمسه تهماسبی ۱	
خمسه تهماسبی ۲	
گلستان سعدی	

تصویر ٦. مردی در حال تماشای خوردن کیلین توسط اژدها، مأخذ: موزه فیتز ویلیام به شماره PD.154-1948

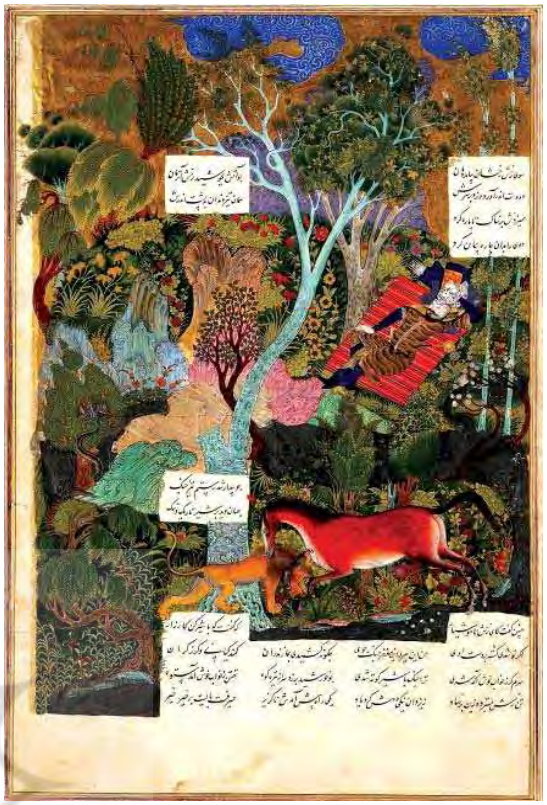
لوتوس، کونل[1] معتقد است اصل آن چینی است و پس از تسلط مغولان به ایران واردشده است.(کونل، ۱۳٦۸: ۱۱۸)

شیوه اجرای نقوش گیاهی در تشعیرهای این دوره اغلب آزاد و بداهه‌پردازانه است.(جدول ۳) بدین ترتیب که هنرمند اغلب پس از توزیع و اجرای نقوش جانوری به‌عنوان عناصر پایه‌ای در ترکیب‌بندی تشعیر، با توجه به فضای خالی باقی‌مانده میان نقوش جانوری، اقدام به انتخاب نقش گیاهی مناسب کرده و به‌منظور ایجاد حداکثر هارمونی میان نقوش، به شیوه قلم‌گیری آزاد، نقشمایه‌های گیاهی را اجرا کرده است.

از دیگر نکات حائز اهمیت در بعضی از این تشعیرها، انتقال حالت هیجانی تصویر به نقوش گیاهی است. درختان و بوته‌ها به‌گونه‌ای ترسیم‌شده‌اند که جهت گسترش شاخه‌های آن‌ها در امتداد اندام جانوران است. این امر نه‌تنها به فضای تشعیر هیجان و پویایی بیشتری بخشیده، بلکه به ایجاد ترکیبی ظریف میان خطوط آناتومی جانوری و نقوش گیاهی انجامیده است. در قیاس ترکیب‌بندی تشعیر در برخی از نسخه‌ها، فضای کاملاً متفاوتی مشاهده می‌شود که به نظر می‌رسد حاصل مهارت و خلاقیت هنرمند باشد. در نقوش گیاهی این دوره نیز -مشابه نقوش جانوری- عمدتاً سایه‌پردازی صورت نگرفته و تندی و کندی خطوط در القای حجم، غالب است. در اغلب موارد نقش‌مایه‌ها ظریف و کم‌حجم ترسیم‌شده‌اند و هنرمند با افزایش تعداد گل‌ها، برگ‌ها و شاخه‌ها از فضای تهی اجتناب کرده است. شکوفه‌ها باحالتی اغراق‌آمیز، بسیار بزرگ‌تر از حد معمول ترسیم‌شده‌اند، شاید به تعبیر همایون‌فرخ (۱۳۵۳) برای اینکه بیننده بهتر بتواند شکوفه‌ها را نظاره کند.

نقوش تخیلی

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



تصویر ۷. رستم در خواب، موزه بریتانیا، مأخذ: (کن‌بای، ۱۳۷۸)

در اژدها، کیلین و سیمرغ دیده شد. کیلین جانوری تخیلی است که در دوره مغولان از چین به ایران وارد شد و در دوره صفوی نیز موردتوجه قرار گرفت.(تصویر ٦) در برخی از موارد موجودات افسانه‌ای دیگری نیز تصویر شده‌اند که نام به خصوصی ندارند.

از ویژگی‌های سبکی نقش اندازی جانوران تخیلی می‌توان به حالت‌های تهاجمی، القای حرکت، کشیدگی در اندام جانوران و گرفت و گیر میان اژدها و سیمرغ در مقیاسی بزرگ، تأکید بر جزییات و پردازش اندام با ترسیم فلس‌ها، موها، پرها و پوست جانوران و ترسیم شراره‌هایی بر دوش و زانوان جانوران به‌منظور دادن جلوه‌ای خیالی یا افسانه‌ای به آن‌ها اشاره کرد.(جدول ٤)

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

جدول ٥. نقوش منظره، مأخذ: همان

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

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

نقوش منظره

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

استفاده از نقشمایه‌های منظره در تشعیر مناظر طبیعی و شکارگاهی، علاوه بر ضرورت مضمونی، اغلب در جهت تناسب و پویایی بیشتر عناصر طراحی و استوار سازی ترکیب‌بندی به کار گرفته می‌شود. حرکت مارپیچی جوی آب چشم مخاطب را در میانه تصویر به حرکت وامی‌دارد. تشعیرهای دارای جوی آب عمدتاً فضای آرام‌تری را نسبت به مناظر گرفت‌وگیری و شکارگاهی به تصویر می‌کشند. اشرفی در توصیف چشمه تصویر شده در مینیاتور «رستم در خواب» اثر سلطان محمد (تصویر ۷) آن را از عوامل آرام‌کننده صحنه معرفی کرده است.(اشرفی، ۱۳۸۸: ۴۲) منظره‌پردازی اگرچه فضای محدودی را در تشعیر این دوره به خود اختصاص داده، اما حضور آن‌ها تقریباً در تمامی آثار حفظ‌شده و بیشترین حضور نقوش منظره به سنگ و ابر اختصاص‌یافته است.

سنگ‌ها کوچک، به شکل مدور و بیضی، ساده و با لبه‌های نرم تصویر شده‌اند و ابرها در این آثار اغلب دارای هسته مرکزی حلزونی شکلی هستند که شراره‌های کوچکی در اطراف آن قرارگرفته و آن را گسترش داده است. بااین‌حال هسته مرکزی قابل‌تشخیص و اغلب بزرگ‌تر ترسیم‌شده و ازاین‌گونه نقش‌پردازی ابرها در بسیاری از نگاره‌های مکتب تبریز دوم استفاده‌شده است.

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

جدول۶.نقوش انسانی،مأخذ:همان

نسخه	نقوش انسانی
خمسه جامی	
روضه الانوار ۱	

نقوش انسانی

در ۲۰ درصد آثار تشعیر موردمطالعه، از نقشمایه‌های انسانی استفاده‌شده که سهم مردان دو برابر زنان است. سهم اندک نقشمایه انسانی در این دوره، تمایل ضمنی به رویکرد تزیینی تشعیر را نشان می‌دهد (جدول ۶) به‌صورت معمول در مضامین تشعیر دو نگاه تزیین گرایی و روایت گرایی مدنظر است. اگر از حواشی اثر به‌عنوان فضای بالقوه‌ای برای روایتی در راستای روایت متن اصلی یا روایتی افزون بر آن سود جوییم، به‌سوی روایتگری تشعیر متمایل شده‌ایم.

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

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

جدول۷.رنگ و تکنیک، مأخذ: همان

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

رنگ و فن

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

نقشمایه و مضمون

در بررسی مضمون در تشعیرهای مکتب تبریز دوم از دوره صفوی مشخص شد که در عمدهٔ آثار غلبه سویهٔ تزیینی بیشتر است که در دیگر مکاتب نگارگری این دوره (قزوین و اصفهان) نیز موردتوجه قرارگرفته است. گرچه در نسخه‌های روضه‌الانوار و خمسه جامی از مکتب تبریز جنبه روایتگری تشعیر حائز اهمیت است. نقوش انسانی موجود در این مکتب به‌گونه‌ای ترسیم‌شده‌اند که در تعامل کامل با نقوش دیگر قرار دارند و می‌توان آن‌ها را نگاره‌ای ترسیم‌شده در حاشیه تلقی کرد. استفاده از نقوش انسانی ازآن‌جهت اهمیت بیشتری می‌یابد که جنبه روایتگری را قوت می‌بخشد و تشعیر را از کارکرد صرفاً تزیینی جدا می‌سازد و به‌عبارت‌دیگر بر مضمون تشعیر اثرگذار است.(جدول ۸) نقش‌مایه‌های انسانی در این تشعیرها به لحاظ ویژگی‌های فرمی تفاوتی با سوژه‌های انسانی در نگارگری ندارند و تنها عامل تفکیک میان آن‌ها در رنگ و فن است.

تحلیلی بر گونه شناسی سبک تشعیر مکتب تبریز دوم

در مطالعات سبک شناسانه، گاهی سبک شناسان، تنها به مطالعه سو مدارانه آثار اتکا می‌کنند و گاه می‌کوشند پس از شناخت خصوصیات صوری سبک، آن‌ها را با سیاق تاریخی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی ادوار تاریخ مرتبط کنند.

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

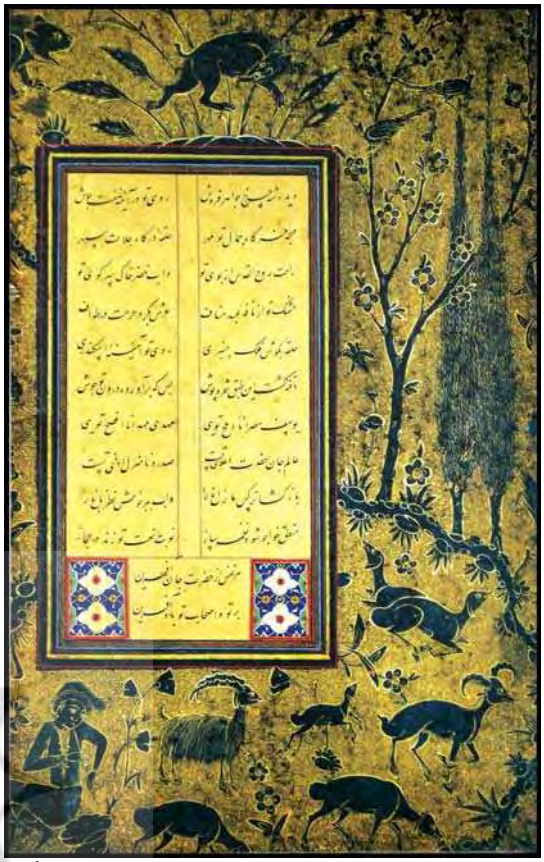
جدول ۸. نقشمایه و مضمون، مأخذ: همان

نسخه	نقش‌مایه و مضمون						
	نقشمایه در آثار منتخب سبک تشعیر مکتب تبریز دوم					مضمون	
	جانوری	گیاهی	انسانی	خیالی	منظره	تزیینی	روایی
دیوان خطایی	×	×		×	×	×	
خمسه جامی	×	×	×	×	×	×	×
روضه الانوار ۱	×	×	×		×	×	×
روضه الانوار ۲	×	×				×	
خمسه تهماسبی ۱	×	×		×	×	×	
خمسه تهماسبی ۲	×	×		×	×	×	
ظفرنامه تیموری	×	×			×	×	
گلستان سعدی	×	×		×	×	×	
بوستان سعدی	×	×			×	×	
دیوان حافظ	×	×			×	×	

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

در خصوص ترکیب‌بندی آثار بررسی‌شده به نظر می‌رسد هنرمندان در تشعیرهای این دوره از قوانین ثابتی پیروی کرده‌اند. به این شکل که هنرمند نگارگر در ابتدا در فضای حاشیه اختصاص داده‌شده به تشعیر، در هر یک از اضلاع یک یا دو نقطه (با توجه به مقیاس نقوش) به‌عنوان نقاط اصلی با فواصل منظم در نظر گرفته و با توزیع متناسب نقوش جانوری و تخیلی (و به‌صورت محدود، انسان) در این نقاط طرح اصلی تشعیر را پایه‌ریزی کرده، سپس نقوش گیاهی و منظره را که به لحاظ فرمی انعطاف بیشتری دارند، در فضای منفی میان نقوش جانوری و تخیلی پراکنده ساخته است. این اشتراک اجرایی با آنچه در سبک‌شناسی موردتوجه است مطابقت دارد، چراکه در سبک‌شناسی هنر، صفات مشترک و تکرار شده در آثار یک هنرمند، سبک هنری وی تلقی می‌شود؛ و اگر سبک هنری گروهی از هنرمندان، مشترک باشد، سبک دوره‌ای یا منطقه‌ای ایجاد می‌شود.(صحراگرد و شیرازی، ۱۳۹۳: ۹۶) همچنین نقوش گیاهی به شکلی ترسیم‌شده‌اند تا علاوه بر پر کردن فضای منفی، با نقوش جانوری و تخیلی متناسب و مکمل باشند. در این دوره همچنین به‌تناسب اضلاع و نقوش انتخابی اهمیت داده‌شده است. کم‌عرض‌ترین ضلع تشعیر اغلب جایگاه درختان و شاخه‌های بسیار باریک و بلندی مانند درخت سرو است که به‌خوبی با این فضا هماهنگ شده است.

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



تصویر ۸. روضه الانوار، محفوظ در کتابخانه کاخ گلستان، مأخذ: شاهکارهای‌نگارگری‌ایران،۱۳۸٤

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

به‌طورکلی تحلیل داده‌های سبک تشعیر تبریز دوم، نشان از تمایل هنرمندان دوره صفوی به استفاده از نقوش تخیلی در آرایه تشعیر و به‌عنوان عنصری زینتی دارد و شاید مبین این گفته ارنست کونل درباره تمایل به استفاده از نقوش تخیلی در هنر ایران پس از مغول باشد که «به‌طورکلی همه انواع تصاویر عنقا، اژدها، سنجاب، شیر یا گوزن و از این قبیل که معمولاً از نقوش چینی گرفته‌شده بود، بیشتر موردعلاقه و توجه قرار می‌گرفت و هنرمندان می‌دانستند که چگونه با آرایش این‌گونه تصاویر، بر گنجینه طرح‌های تزیینی خود بیافزایند. مهم این بود که پس از درآمیختن این طرح‌ها و نقوش جدید با گنجینه طرح‌های ایرانی، در قرن دهم هجری که ایران دوره جدیدی از هنر را آغاز می‌کرد، دیگر این نقوش و تصاویر در چشم آنها بیگانه نبود. به‌این‌ترتیب بود که مثلاً از جنگ اژدها و عنقا، صدها نوع مختلف به وجود آمد، بی‌آنکه اصولاً مفهوم سمبلیک آن رعایت شده باشد. آنچه در اینجا بیشتر مطرح بود، لذت بردن از قرار دادن مجسمه‌ها یا طرح‌های برجسته و تزیینی حیوانات در مقابل یکدیگر بود».(کونل، ۱۳٦۸: ۱۱۹)

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

نتیجه

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

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

منابع و مآخذ

آژند، یعقوب، (۱۳۹۴)، مکتب نگارگری تبریز و»قزوین-مشهد»، تهران: فرهنگستان هنر.
اشرفی، م.م، (۱۳۸۸)، از بهزاد تا رضا عباسی، تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری(متن).
امین الرعایا کارلادانی، زهرا، (۱۳۸۹)، پایان نامه کارشناسی ارشد با عنوان «کاربرد طراحی تشعیر در هنرهای صناعی»، دانشگاه الزهرا، استاد راهنما دکتر محمدعلی رجبی.
انصاری، مجتبی و صالح، الهام، (تابستان ۱۳۹۱)، بررسی تطبیقی نگارگری مکتب دوم تبریز و باغ ایرانی در دوره تیموری و صفوی، فصلنامه نگره، شماره ۲۲، ص ۵-۲۳.
ایران‌زاده، نعمت‌الله، (تابستان ۱۳۹۰)، نظریه سبک در ایران (روش‌های سبک‌شناسی)، فصلنامه تخصصی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال چهارم، شماره ۲، شماره پیاپی ۱۲.
بینیون، لورنس، ویلکینسون، ج.و.س و گری، بازیل، (۱۳۶۷)، سیر تاریخی نقاشی ایرانی، ترجمه محمد ایرانمنش، تهران: امیرکبیر.
پورجعفر، محمدرضا، (پاییز ۱۳۸۷)، بررسی تطبیقی نگارگری مکتب تبریز و مکتب گورکانی هند(قرن دهم هجری)، هنرهای زیبا، شماره ۳۵.
جباری، علیرضا، (۱۳۸۸)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «بررسی عامل حرکت در آثار نگارگری سلطان محمد»»، دانشگاه شاهد، دانشکده هنر، استاد راهنما مرتضی افشاری.
جوادی، فاطمه، (۱۳۸۹)، پایان نامه کارشناسی ارشد با عنوان «هنرهای طلایی (با تکیه بر تذهیب و تشعیر) در صفحه آرایی دوره تیموری و صفوی»، دانشگاه هنر اصفهان، استاد راهنما ابوالفضل ذابح.
جودکی، مژگان، (۱۳۹۱)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «کتاب آرایی در دوره صفوی»، دانشگاه

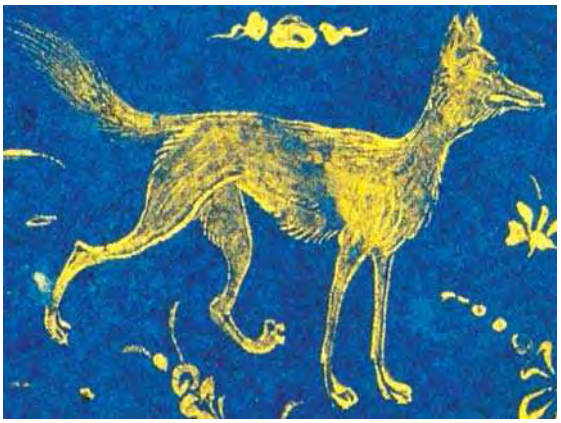
الزهرا(س)، دانشکده الهیات، استاد راهنما دکتر احمدرضا خضری.
حقیقت‌جو، لیلا، (بهار ۱۳۹۴)، مطالعه تطبیقی دو برگ از مرقع گلشن در کاخ گلستان تهران و کتابخانه چستربیتی دوبلین ، نگره، شماره ۳۳.
سودآور، ابوالعلاء، (۱۳۸۰)، هنر دربارهای ایران، ترجمه ناهید محمد شمیرانی، تهران: کارنگ.
صحراگرد، مهدی و شیرازی، علی اصغر، (پاییز ۱۳۹۳)، تاریخ سبک‌شناسی در تاریخ نگاری هنر مغرب زمین، کیمیای هنر، شماره ۱۲، ص ۸۷- ۹۸.
کارگر، محمدرضا و ساریخانی، مجید، (۱۳۹۰)، کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی ایران، تهران: سمت.
کن‌بای، شیلا، (۱۳۷۸)، نقاشی ایرانی، ترجمه مهدی حسینی، چاپ اول، تهران: دانشگاه هنر.
کونل، ارنست، (۱۳۶۸)، هنر اسلامی، ترجمه هوشنگ طاهری. تهران: توس.
مایل هروی، نجیب، (۱۳۷۲)، کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی، مشهد: بنیاد پژوهش های اسلامی آستان قدس رضوی.
مجرد تاکستانی، اردشیر، (۱۳۷۰)، تشعیر، تهران: شاهد.
مجرد تاکستانی، اردشیر، (۱۳۹۲)، شیوه تشعیر(طراحی حیوانات) در هنرهای کتاب‌آرایی ایران، تهران: یساولی.
منشی قمی، قاضی میر احمدبن شرف‌الدین‌بن حسین، (۱۳۵۲)، گلستان هنر، تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
نصری، امیر، (۱۳۹۱)، خوانش تصویر از دیدگاه اِروین پانوفسکی، فصل‌نامه کیمیای هنر، سال اول، شماره ۶، ص ۸-۲۰.
نوروزی، فائزه، عرب‌زاده، جمال و اسکندری، ایرج، (پاییز ۱۳۹۷)، خوانش صورتگرایانه عناصر نستعلیق و تشعیر در کتاب‌آرایی دوران تیموری تا قاجار، نگره، شماره ۴۷، ص ۴۷-۶۲.
همان‌ها (پاییز و زمستان ۱۳۹۷)، گونه‌شناسی تطبیقی تشعیر نگاره‌های خمسه نظامی تهماسبی، هنرهای صناعی اسلامی، شماره ۳، ص ۷۱- ۸۴.
هراتی، محمد مهدی، (۱۳۸۲)، تشعیر، دانشنامه جهان اسلام، جلد هفتم، زیر نظر غلامعلی حداد عادل، تهران: بنیاد دایره‌المعارف اسلامی.
همایون‌فرخ، رکن‌الدین، (خرداد و تیر ۱۳۵۳)، سیری در نگارگری ایران، تأثیر نقاشی ایران بر نقاشی چین، فرهنگ و مردم: شماره ۱۴۰-۱۴۱، ص۱۹-۲۷.
موزه هنرهای معاصر تهران، (۱۳۸۴)، شاهکارهای نگارگری ایران، تهران: مؤسسه توسعه هنرهای تجسمی.

URL1: www.si.edu.....موسسه اسمیتسونیان، واشنگتن
URL2: www.bl.uk.....کتابخانه بریتانیا
URL3: www.fitzmuseum.cam.....موزه فیتزویلیام،کمبریج
URL4: www.staatsbibliothek-berlin.de .....کتابخانه دولتی برلین

Soudavar, Abolala, (2001), Art of The Persian Courts, Translated by Nahid Mohammad Shemirani, Tehran: Karang.
Tehran Museum of Contemporary Art, (2005), Masterpieces of Persian Painting, Tehran: Institute for Promotion of Contemporary Visual Art.

Stylistics of "Tasheir" in Tabriz II school*

AbdolkarimAttarzadeh, Associate Professor, Department of Islamic Art, Faculty of Arts, Soore University, Tehran, Iran.
Sara Rahbar (Corresponding Author), MA in Islamic Art, Faculty of Arts, Soore University, Tehran, Iran.
Received: 2021/05/18 Accepted: 2021/09/18


Zafarnameh Teymouri.

Rozat al-Anwar.

Zafarnameh Teymouri.

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

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

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

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

References:

Ackerman, James S, (Spring 1962), A Theory of Style, Aesthetics and Art Criticism, No 20(3), p 227-237.

Azhand, Yaghoob, (2005), Tabriz and Qazvin-Mashhad Painting, Tehran: Art Academy Press.

Ashrafi, M.M, (2009), From Bihzad to Reza Abbasi, Tehran: Institute of Authoring, Translation and Publishing of Art Works(Matn).

Amin-AlroayaKarladani, Zahra, (2011), Application Design in Art Synthetic Tashyr [Master's Thesis, Alzahra University], Supervised by Mohammad Ali Rajabi.

Ansari, Mojtaba&Saleh, Elham, (2012), Comparative Studies on Miniatures of Tabriz School and Iranian Gardens Architecture in Timurid and Safavid Epochs, Negareh, No 7(22), p 5-23.

Binyon, Laurence, Wilkinson, J.v.s& Gray, Basil, (1971), Persian Miniature Painting, Translated by Mohammad Iranmanesh, Tehran: Amir Kabir.

Blair, Sheila, (2000), Color and gold: the decorated papers used in manuscripts in later times, Muqarnas, No 17, p 24-36.

Canby, Sheila. R, (1999), Persian Painting, Translated by Mehdi Hoseini, Tehran: Art University Press.

Gombrich, Ernst, (1968), Style, The Art of Art History: A Critical Anthology, edited by Donald Preziosi, Oxford University Press, p 129-140.

Haghighatjoo, Leila, (2015), Comparative Study of Two Pages of the Golshan Album in the Golestan Palace in Tehran and the Chester Beatty Library in Dublin, Negareh, No 10(33), p 35-45.

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