

تذهیب در نگارگری مکتب هرات

چکیده

با توجه به شاهکارهای نگارگری مکتب هرات که در نوع خود سرآمدند این سوال مطرح است که آیا تذهیب نیز در بین نگاره‌ها از بهترین کیفیت برخوردار است. هدف از انجام این پژوهش رسیدن به پاسخ مذکور و معرفی شیوه تذهیب این دوره است. روش پژوهش بیشتر میدانی و کتابخانه‌ای است و مطالب با ذکر اسناد و شواهد و تجزیه و تحلیل آثار تهیه شده است. از موضوعات مهمی که مورد بررسی قرار می‌گیرد نقوش اسلیمی، نقوش ختایی، واگیره و شرفه است. زیرا تذهیب به‌طور کلی از این نقوش تشکیل شده است. از یافته‌های مهم این مقاله می‌توان به چند مورد اشاره کرد. درنیمه اول قرن نهم هجری قمری که همزمان با حکومت شاهرخ و بایسنقر بود، هنرمندان از شیوه‌های شیراز و بغداد بهره می‌گرفتند. نقوش اسلیمی با ترکیبی حاشیه‌گونه بر سطوح معماری نقش می‌بست. تکرار فراوان واگیره کوچک

اساس کار قرار

می‌گرفت. اما در نیمه دوم قرن که حکومت سلطان حسین بایقرا می‌باشد، تذهیب حیات تازه‌ای پیدا کرد. نقوش ختایی به جایگاه بهتری رسیده‌اند و شاهد هنرنمایی جدیدی هستیم. در نیمه نخست رنگ‌ها بیشتر به طلایی و لاجورد محدود می‌شد و نقوش اسلیمی و ختایی هرکدام جداگانه قاب بندی می‌شدند. اما در نیمه دوم قرن، هر دو نقش در کنار هم یا جداگانه ترکیب و جلوه‌ای نو به تذهیب داد. رنگ‌ها متنوع و علاوه بر کاربرد انواع کنتراست‌ها از خاکستری‌های رنگی به فراوانی استفاده شد. در ترکیب کلی نیز تذهیب با عناصر دیگر نگاره هماهنگ‌تر و دارای ارتباط بیشتری است. این شیوه تاکنون استفاده شده و جز تکرار هنوز هم نوآوری خاصی صورت نگرفته است.

واژگان کلیدی: تذهیب، اسلیمی، ختایی، واگیره، شرفه

در بررسی منابع نگارگری ایران اگرچه از تذهیب نام برده شده است اما گذرا و در حد اشاره به حضور تذهیب در بین نگاره‌هاست. متأسفانه در مورد اینکه در هر دوره یا در هر نسخه، تذهیب در نگاره‌ها - نه در حاشیه یا صفحات مستقل - چه جایگاهی داشته، توجه نشده است. بررسی انواع طرح‌ها، ترکیبات، نحوه‌ی اجرا و دلایل انجام این نقوش جای تامل دارد. از آنجا که در عرصه‌ی نگارگری، مکتب هرات از جایگاهی ویژه برخوردار است در این مقاله به تذهیب‌های موجود در بین نگاره‌هایی که در هرات تولید شده است، پرداخته‌ایم.

چندی پس از مرگ تیمور (۸۰۷هجری) شاهرخ هرات را پایتخت خود قرار داد. هنرپروری بعد از وی با پسرش بایسنقر و سپس سلطان حسین بایقرا ادامه یافت. در میان آثار تولید شده از این دوره می‌توان تذهیب‌های بسیار عالی از جمله، شاهنامه بایسنقر، گلچین‌ها، خمسه و بوستان سعدی را مورد بررسی قرار داد. اگرچه تذهیب در کنار خوشنویسی راه کمال پیمود اما به عنوان یک هنر مستقل در قالب شمس در صفحات آغازین کتاب مورد توجه جدی است. در این مقاله تذهیب را در داخل نگاره‌ها بررسی کرده و دلایل استفاده، نحوه‌ی اجرا، تحولات، تمایزات و کمالات آن مورد بررسی قرار می‌گیرد. اگرچه مذهب‌ان آثار را نمی‌توان دقیقاً شناسایی کرد ولی این آثار قسمت اعظم نسخه نگاره‌ها را به خود اختصاص داده است. در ضمن تمامی بررسی‌ها از روی تصاویر کتاب‌هایی است که نامشان در قسمت منابع، ذکر شده است.

ماهیت تذهیب

از کلمه‌ی تذهیب برداشت‌ها و تعاریف مختلفی شده است. در فرهنگ معین به معنای زرانود کردن و طلاکاری است و می‌توان از مجموعه‌ی گفته‌ها این‌طور نتیجه گرفت که تذهیب، به مجموعه‌ی نقوش و نگاره‌های تزئینی گفته می‌شود که شامل انواع طرح‌های اسلیمی و ختایی است. نقوش اسلیمی شامل انواع طرح‌های استیلیزه شده‌ای است که پیدا کردن ریشه‌های اصلی آن که از طبیعت بوده، دشوار و مبهم است. اما از نام آن پیدا است که بعد از اسلام قانونمند شده و در خدمت خوشنویسی بوده است. این طرح‌ها دارای هندسه‌ای زیبا و به تجرید می‌گراید. در مقابل نقوش ختایی بسیار متنوع و کاملاً ملهم از طبیعت می‌باشد. طرح‌های ختایی که انواع برگ‌ها و گل‌ها را شامل می‌شود، با نام گلی که از طبیعت الهام گرفته شده است نام‌گذاری و استیلیزه شده‌اند. اسلیمی و ختایی مکمل، عاشق و معشوق و جلوه‌ای از مذكر و مونث دارند.

پیشینه‌ی تذهیب

انسان از دیرباز به تزئین دست‌ساخته‌های خود پرداخته و سیر تکامل نقوش در طول تاریخ بر انواع صنایع ثبت شده است. اما تذهیب به معنای امروزی را می‌توان از نگاره‌های مانوی که شامل تصویر، نوشته و تزئین است و سعی در نمایش تصاویر و تزئینات با اندیشه‌ای که اساس آن را نیکی و بدی (خیر و شر) در خود داشت جست‌وجو کرد. این نگاه بعد از اسلام به همراه آیات قرآنی اما بدون تصویر رشد کرد. تصاویر با تحریم صورت‌گری به نفع تذهیب صحنه را خالی کرد و خوشنویسی رونق گرفت. از اولین خطوطی که ارتباطی نزدیک با نقوش اسلیمی دارد خط کوفی است. نقوش تذهیب به دست هنرمندان بر صفحات کتاب و به رنگ طلا اجرا می‌شد. در کارگاه سلطنتی معمولاً شاهنامه از بهترین نسخه‌های تولید شده بود. با نگاه به شیراز و نگاره‌های اوایل قرن نهم هجری اسلیمی‌ها به شکل خاص خود رسیده‌اند ولی بیشتر در فرم حاشیه استفاده می‌شدند. اما نقوش ختایی هنوز خام و توجه کمتری بدانها شده است. نفوذ مغولان بایستی در ارائه‌ی نقوش ختایی متنوع نقش داشته باشد. طبیعت‌گرایی چینیان بر تذهیب تاثیر داشت و از این رو انواع نقوش ختایی را از این دوران در کنار اسلیمی شاهدیم. اگرچه نقوش ختایی از زمان ساسانیان برجای مانده است، اما شاید این شیوه در گرایش به طبیعت و در تقابل با اسلیمی ختایی نام گرفت.

نقوش تذهیب در نگاره‌های هرات

۱ - اسلیمی

اسلیمی یکی از اصول مهم در نگارگری ایرانی است. صادقی بیگ در قانون الصور به نظم چنین آورده است:

چنین کرد اوستادم رهنمایی که هست اسلامی و دیگر ختایی
ز ابر و واق گر آگاه باشی چو نیلوفر فرنگی خواه باشی
مکن از بند رومی هم فراموش کند چون اسم هر یک جای در
گوش (قاضی احمد، ۱۳۵۹، ص ۱۵۷).

اگرچه در بعضی از متون این نقش به نام اسلامی معرفی شده است اما گویای همان اسلیمی است. شاید گرایش‌های مذهبی یا وزن شعری و عوامل دیگر در بیان این کلمه تاثیر داشته است. آنچه پیداست صادقی از نگارگران مشهور، باسواد، ثروتمند و دارای جایگاه سیاسی بالایی بوده است. آوردن اسلیمی در اولین اصل از اصول مذکور ارزش آن را مشخص می‌کند. در طراحی نقوش اسلیمی سیر تکامل را می‌توان تا این دوره مشاهده کرد و بعد از این دوره بیشتر تکرار صورت می‌گیرد. با مشاهده‌ی تذهیب قرآن‌های سده‌های پنجم و ششم می‌توان گفت که اسلیمی به شکل کامل خود رسیده بود. اگرچه ریشه‌های این طرح در



بخشی از تذهیب نگاره، سوگواری فرامرز بر تابوت پدرش رستم و عمویش زواره (تصویر شماره ۱)

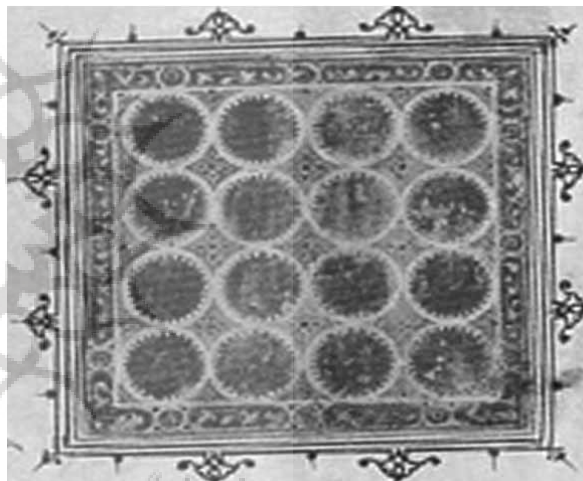
نیمه اول قرن نهم هجری قمری

در کارگاه بایسنقر نقوش تزئینی کاربرد بیشتر و متنوع‌تری دارند. در توصیفات بابر از هرات در دوره‌ی بایسنقر از نقوش اسلیمی یاد شده است بنابر این باید فراوان از این نقش استفاده شده باشد. این نقوش در کاشی‌کاری‌ها، قالی‌ها، پارچه‌ها، سازه‌های چوبی (درب و تخت پادشاهی) و انواع ظروف استفاده می‌شد. با وجود استفاده‌ی فراوان از این طرح‌ها اما اصول این نقوش رعایت و جایگاه آن مشخص بود. اسلیمی در حکم اسکلت کار، فضای تذهیب را مشخص می‌کند، معمولاً با یک بند اسلیمی انواع گردش آغاز و بعد از پر کردن فضا و بستن محدوده مورد نظر با بندهای کوچکتر به کادر مهار می‌شود. بندهای اسلیمی در این دوره تنوع زیادی دارند. از آنجا که تذهیب به شیوه بغداد به شیراز رسیده بود، بایستی با یاری مذهب یا هنرمندان دیگر که از تبریز، بغداد یا شیراز به دربار بایسنقر آمده‌اند رشد کرده باشد. "امیرعلی شیرنویسی نوشته که از شیراز به خراسان آمده، بنده او را به نقاشان سفارش کردم تا استاد شد و الحق این ملا یاری عجب نقش‌ها بر روی کار آورد در وادی تحریر و تذهیب از بی مثلاًن روزگار بود (قاضی احمد، ۱۳۵۹، ص ۱۴۴). شیوه‌ی تذهیب شیراز را در نگاره‌های نسخه‌ی گلچین فارسی (۸۱۳ هجری محفوظ در مجموعه گلبنکیان) می‌توان دید. در شیراز جایگاه تذهیب در بین نگاره‌ها مشخص شده بود. حاشیه‌ای چون کاشی‌کاری بر روی نمای عمارت یا به عنوان نقوش پارچه و سراپرده کشیده می‌شد. در زمان شاهرخ (حدود ۸۰۷ هجری) نسخه‌ی مجمع‌التواریخ حافظ ابرو محفوظ در موزه‌ی رضا عباسی تصویرسازی شده است. در این نگاره‌ها برای تزئین سطوح تاج و تخت فقط اسلیمی استفاده شده است. هنرمند برای تزئین تاج و حاشیه‌ی تخت از نقوش اسلیمی تک‌رنگ استفاده کرده است. در قسمت تاج، نقوش بیشتر به رنگ طلایی و بندها سفید رنگ آمیزی شده‌اند. زمینه با آبی تیره و در جایی هم با قهوه‌ای ملایمی پوشانده شده است. اما در حاشیه‌ی تخت نقوش اسلیمی به رنگ تیره بر زمینه‌ی طلایی رنگ و درجایی هم بر زمینه‌ی آبی روشن کشیده شده است. در مقایسه با نگاره‌های تاریخ مغولان که در همین دوران تولید شده بسیار ظریف‌تر و ساقه‌ی اسلیمی با گردش‌های روان و یکدست دارای پختگی بیشتری است. نقوش اسلیمی به‌طور شگفت‌انگیزی هم اندازه و شبیه به هم هستند. در قسمت حاشیه با سه نوع نقش مواجه می‌شویم. بر حاشیه‌ی تخت سمت راست از یک تقارن عمودی و افقی (با واگیره یک چهارم) استفاده شده است و نقش در حد یک بند در هر چهار طرف بسته طراحی شده است. در حاشیه‌ی تخت مرکزی همان نقش را می‌بینیم اما درشت‌تر با یک سر اسلیمی ساده که به سمت بیرون و آزاد رها شده است. در حاشیه‌ی تخت سمت چپ نقوش اسلیمی ساده را می‌بینیم که بر چهار ساقه نشسته‌اند و بر اساس محور هندسی طراحی شده است. از آنجا که رنگ بعضی از نقوش با گذر زمان ریخته شده و رنگ یکدست زمینه دیده می‌شود با این حال از همان شیوه‌ی اجرایی تاریخ مغولان (۸۲۸، هرات) و گلچین فارسی (۸۱۳، شیراز) استفاده شده است و کوچکترین انحراف یا اضافاتی دیده نمی‌شود.

یک نسخه معراج نامه به خط ترکی اوغوری نیز در دوره‌ی شاهرخ

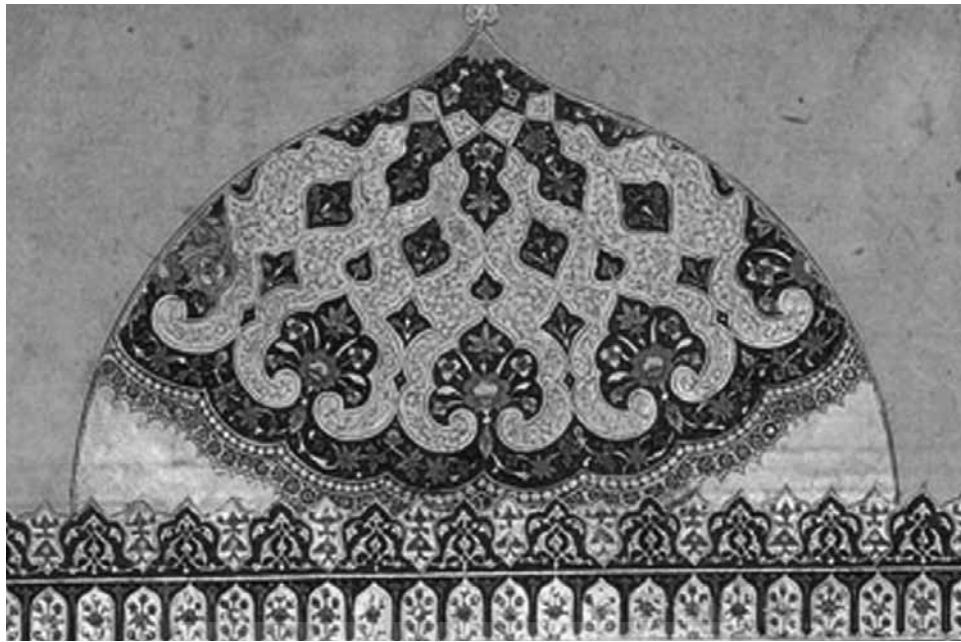
آثار ساسانیان دیده می‌شود، اما در همین اوایل اسلام قانونمند می‌شود. قاضی احمد در گلستان هنر در مورد اسلیمی و ختایی حکایتی دارد. وی گفته است که صورتگران ختا گل‌های زیبایی به نام ختایی کشیدند. به دعوی نقش خود را به پیش حضرت رسول (ص) آوردند و آن حضرت از حضرت علی (ع) خواست تا نقشی در جواب ختایی بکشد. آن حضرت نقش اسلیمی را کشید که باعث حیرت همگان شد (قاضی احمد، ۱۳۵۹، ص ۱۲۹). از گفته مذکور می‌توان نتیجه گرفت که ختایی و اسلیمی تقابل شرق و غرب آسیا است. طبیعت‌گرایی ختایی در برابر نقوش انتزاعی اسلیمی است.

در اوایل حکومت اسلامی به دلیل منع تصویرسازی و در حمایت از کلام الهی، خوشنویسی رونق گرفت. اولین خطی که قرآن‌ها با آن مکتوب می‌شد خط کوفی بود و اولین نقوشی که در کنار این خط آمده طرح‌های ساده‌ی اسلیمی است. از همان اوایل اسلام شاهد استفاده‌ی نقوش اسلیمی در کنار خط کوفی هستیم. در حالی که تزئینات اسلیمی صورت می‌گرفت ما نقوش ختایی را که قاضی احمد توصیف و بایستی



بخشی از تذهیب نگاره، مندر شطرنج را در حضور انوشیروان می‌آموزد (تصویر شماره ۲)

زیبا و برای هنرمندان آن دوره شناخته شده باشند در آثار اولیه نمی‌بینیم. شاید همین رقابت با ختاییان به تکامل نقوش اسلیمی کمک کرده باشد. استفاده فراوان از اسلیمی در نسخه‌ها، گچبری‌ها، ظروف و کاشی‌کاری‌ها وجود دارد. احتمالاً گسترش نقوش ختایی همراه با حمله‌ی مغولان بود. در نسخه‌های مصور در بغداد مانند دیوان خواجوی کرمانی (بغداد، ۷۹۸. ه.ق) نقوش اسلیمی را شاهدیم که خود منبع الهام هنرمندان دوره‌های بعد، از جمله شیراز گردید. در نگاره شاهنامه شیراز (۸۱۳. ه.ق) محفوظ در موزه‌ی هنری فاگ دانشگاه هاروارد) تصویر "تهمینه داخل اتاق رستم می‌شود" انواع اسلیمی را می‌توان جدا تشخیص و نام‌گذاری کرد که اغلب به صورت حاشیه و متقارن و مکرر یا بر محور هندسی اجرا شده است. بیشترین نقوش تزئینی در بغداد و شیراز اسلیمی است. نقوشی که یکنواخت و اساساً حاشیه‌گونه‌اند. تکرار زیاد یک واگیره‌ی کوچک که ترکیبی از بند اسلیمی است با زمینه‌ای لاجورد بر پیشانی بناها خودنمایی می‌کند.



بخشی از تذهیب نگاره، سوگواری فرامرز بر تابوت پدرش رستم و عمویش زواره (تصویر شماره ۳)

می‌باشد... بعد از طراحی قاب نقش داخل آن طراحی می‌شود. ساده‌ترین فرمی که در این نگاره طراحی شده، یک نیم گردش اسلیمی است که از یک نقطه چسبیده به خط تقارن آغاز، و با یک اسلیمی مرکب (دو شاخه‌ای) از خط تقارن فاصله می‌گیرد. از سمتی به بالا رفته و به خط تقارن می‌رسد و شاخه‌ی دیگر آن به سمت بیرون در جایی به دور ساقه‌ی دیگری پیچد و در جاهایی هم آزاد رها شده است. معمولاً ساقه‌ای که آزاد است نسبت به ساقه‌ی مهار شده کوچک‌تر طراحی شده است. از دو رنگ طلایی و لاجورد در قاب‌های مکمل مذکور استفاده شده است. در زمینه‌ی لاجورد نقوش به رنگ طلایی و بر زمینه‌ی طلایی نقوش رنگین (سبز، قرمز، آبی) انتخاب شده است. یک نوع حاشیه هم در قسمت مرکزی نگاره طراحی شده که دو طرف قاب مکمل به رنگ لاجورد است اما در قاب کوچکتر برای نقش از سبز نسبتاً روشنی استفاده کرده است. در این حاشیه نقش اسلیمی به داخل قاب کناری نیز ادامه پیدا می‌کند. از نکات قابل توجه در حواشی مذکور آزاد بودن قاب و بند است که به کادر نمی‌چسبند و با قرینه‌ی خود مهار شده‌اند. حتی در حاشیه‌ی مرکزی، ساقه‌ی قاب در کنار حاشیه و به موازات آن کشیده شده اما بدان متصل نیست. در بین قاب‌های طلایی گل‌های ختایی رنگین جای داده شده است. از این شیوه، قاب بندی سفید رنگ بر سطوح ستون‌های دیوار آمده است. قاب‌ها هم اندازه و یک در میان از نقوش ختایی و اسلیمی پر شده است و نقوش اسلیمی تا حد یک نشان پرکار طراحی شده‌اند. در فاصله‌ی بین دیوارها در نگاره‌ی "کشته شدن ارجاسب" ستون‌هایی با تکرار بند و قاب اسلیمی طراحی شده است. دو بند بزرگ و کوچک طلایی با دو قاب سفید و سبز رنگ مانند گره درهم بافته طراحی شده‌اند. زمینه لاجورد و مرکز بند بزرگ قرمز و بند کوچک با سبز روشن رنگ آمیزی شده‌اند.

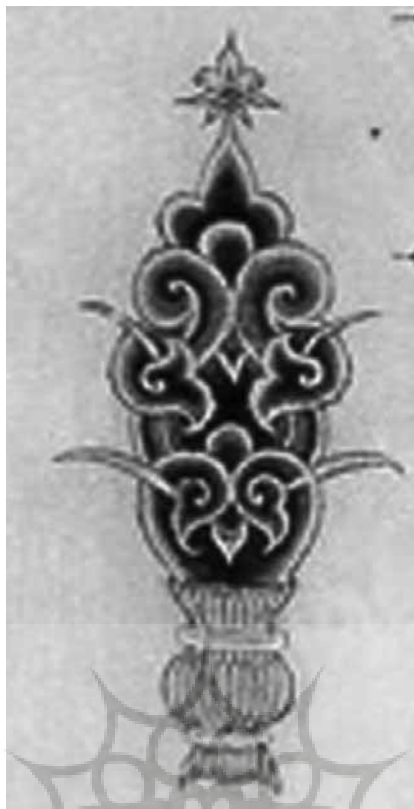
یکی از نگاره‌هایی که در شاهنامه بایسنقر به لحاظ استفاده از تذهیب فراوان و متنوع قابل توجه نگاره‌ی "بر تخت نشستن لهراسب"

تصویرسازی شده است. در این نگاره‌ها هنرمند سعی در نشان دادن نقش کاشی‌کاری بناها بوده است. گوشه‌ها دو به دو شکل محراب را به وجود آورد و نقوش اسلیمی به طور آزاد و با فاصله از قاب طراحی شده است. نقوش اسلیمی توخالی است و با رنگ نارنجی پر شده است. در کل تذهیب‌ها خام، ناهماهنگ و از ظرافت نقاشانه برخوردار نیستند. در بعضی از نگاره‌ها نقوش اسلیمی به صورت قلمگیری اجرا شده‌اند که در اجرا و قرینه سازی نقوش آن دقت زیادی صورت گرفته است. رنگ لاجورد برای زمینه و نقوش به رنگ سفید، طلایی و گاهی از سبز خام استفاده شده است.

همزمان با شهرخ، پسرش بایسنقر میرزا نیز کتابخانه‌ای در هرات تاسیس کرد. وی زبده‌ترین هنرمندان را در کارگاه خود به خدمت گرفت. شاهنامه بایسنقر (۸۳۳ هجری) بایستی معرف سیمای هنر این دوره باشد. بیشترین کاربرد اسلیمی در این نسخه مربوط به نگاره‌ی "سوگواری فرامرز بر تابوت پدرش رستم و عمویش زواره" است. تذهیب تحت تاثیر شیوه شیراز بیشتر به صورت حاشیه کار شده است. با مقایسه تذهیب‌های منفرد این نسخه که حاشیه‌گونه صفحه آرایی شده و این نگاره که فراوان از نقوش اسلیمی استفاده کرده است، می‌توان گفت که نگاره‌ی فوق بایستی از اهمیت خاصی برخوردار باشد. احتمالاً این تزئینات را یک مذهب انجام داده و نقاش وقایع فرد دیگری بوده است. تذهیب را در شاهنامه بایسنقر مورد بررسی قرار می‌دهیم.

در نگاره "سوگواری فرامرز بر تابوت پدرش رستم و عمویش زواره" (تصویر شماره ۱) کوشش هنرمند در طراحی حاشیه مبتنی بر تکرار یک واگیره‌ی کوچک است. با استفاده از یک ساقه‌ی یکنواخت و شکل دادن آن براساس منحنی‌هایی که خاص قاب بندی است فضایی محراب‌گونه به وجود آورده است. این قاب سفید رنگ در هر دو سوی فضای مثبت و منفی شکلی شبیه به هم ایجاد می‌کند. ارتباط قاب با شکل کلی درب و فضای بین ستون‌ها کاملاً مشخص است و دارای شکل محراب مانند

است. حاشیه‌های مختلف عمودی و افقی بیشتر با اسلیمی طراحی شده است. اساس طراحی اسلیمی در اینجا نیز مانند نگاره‌ی پیشین با انواع بند و تکرار و قرینه سازی آن شکل گرفته است. گویا هنرمند برای نقوش حاشیه‌ی پایین نگاره از همان واگیره‌ی حاشیه‌ی مرکزی نگاره‌ی مذکور استفاده کرده است. تفاوت آن دو در رنگ‌آمیزی است. در این نگاره از طلایی که متمایل به قهوه‌ای است به جای طلایی زرد و روشن استفاده کرده است. در حاشیه‌های دیگر و حتی فرش با استفاده‌ی زیاد گره مواجه می‌شویم. ساقه‌های یکنواخت گره از اسلیمی تبعیت می‌کند. استفاده از گره مابین بندهای اسلیمی از شیوه‌های نادر است. در حاشیه‌ی بالای نگاره این شیوه اجرا شده و گره‌ها مانند قاب‌ها به رنگ سفید بر زمینه‌ی لاجورد اجرا شده‌اند. برای تزئین دو ستون از تکرار یک واگیره با دو بند و یک قاب معمول اما در جهت عمودی استفاده شده است. در قسمت پایین کتیبه که دو حاشیه‌ی منقوش وجود دارد یک سطح مربع شکل طراحی شده و درون آن چهار دایره جدا شده است که اطراف آن ساقه و شاخه‌های اسلیمی به رنگ سفید و طلایی بر زمینه‌ای تیره، گره مانند در هم تنیده‌اند. یکی از طرح‌هایی که در شاهنامه استفاده شده، شرفه است. شرفه خطوط شعاع‌مانندی هستند که اطراف شمس، حاشیه‌ها و فرم‌های دیگر کشیده می‌شوند و معمولاً به رنگ لاجورد و با تقارن یک نقش اسلیمی یا حتی کامل می‌شوند، دارای فرم مثلثی است که خط مستقیم مرکز آن که خط تقارن آن نیز می‌باشد به سمت بیرون است. در این شاهنامه شرفه اسلیمی به کار رفته است. شرفه با نقوش اسلیمی و گره، به رنگ لاجورد با قدرت اجرا شده است. در نگاره‌ی "منذر، شطرنج را در حضور انوشیروان می‌آموزد" (تصویر شماره ۲) از شاهنامه بایستقر، طرح یک مربع با شرفه‌های اسلیمی در اطراف با تکرار بیشتر اما ریزتر اجرا شده است. هنرمند فضای خالی روشن نیمه‌ی بالای این نگاره را با شرفه‌ای که از تکرار یک بند ساده اسلیمی طراحی شده است در داخل و بیرون کادر حاصل، با رنگ آبی تزئین کرده است. شرفه‌های داخل نگاره‌ها نسبت به صفحات مستقل تذهیب در این نسخه بسیار ظریف‌تر، دقیق‌تر و پرکارتر اجرا شده‌اند. با این وجود در نیمه دوم قرن از شرفه خبری نیست. یک حاشیه‌ی متفاوتی را در نگاره‌ی "کشته شدن ارجاسب" در قسمت درب سمت راست و میانه‌ی نگاره شاهدیم. اگر چه در اندازه کوچک و تک رنگ می‌باشد اما تکرار آن را در جای دیگر نمی‌بینیم. ماهیت این نقش برگرفته از طرح شرفه است. با تکرار در طول خط شرفه - نه به شیوه‌ی معمول که در کنار هم و به موازات هم اجرا می‌شوند- با رنگی تیره‌تر از زمینه طراحی شده‌اند.



بخشی از تذهیب نگاره منذر شطرنج را در حضور انوشیروان می‌آموزد (تصویر شماره ۴)

طراحی گوشه که با تکرار آن شکل محراب‌گونه در بین ستون‌ها و درب به‌وجود آمده با انواع نقوش اسلیمی طراحی شده است. در این نوع تذهیب به دلیل دارا بودن فضای بیشتر، هنرمند ساقه‌ها را تا حدودی بر گردش اسپیرال (حلزونی) استوار کرده است. در نگاره "سوگواری فرامرز بر تابوت پدرش رستم و عمویش زواره" طراحی نقوش گوشه‌های داخل درب و بین ستون‌ها تقریباً شبیه به هم هستند، با این تفاوت که در رنگ آمیزی نقوش اسلیمی بین ستون‌ها از دو رنگ طلایی و سبز استفاده شده است. شروع طراحی ساقه نسبتاً صاف و با نقش اسلیمی دوشاخه‌ای به دو طرف کادر می‌چسبند و شکل مثلث گونه‌ای به وجود می‌آورد. ساقه‌ی مذکور که مستقیماً و بدون بند آغاز شده است از سمت چپ از درون یک بند نیمه به سمت مرکز ادامه می‌یابد. در مسیر ساقه چند نوع اسلیمی طراحی شده است. اسلیمی تک شاخه که بر یک پیچک کوچک استوار گردیده و از یک طرف با انتقال از یک بند نیمه کوچکتر و یک اسلیمی کوچکتر به کادر می‌رسد. از طرف دیگر ادامه‌ی ساقه را می‌بینیم که از یک حلقه گذشته و به یک اسلیمی کامل دو شاخه‌ای ختم می‌شود. ساقه‌ی سمت راست نیز مانند مورد بالا طراحی شده است با این تفاوت که در انتها شاهد نقش اسلیمی هستیم که از اولین نمونه‌های اسلیمی است، با دو چنگی که متقارن از ساقه به بیرون طراحی شده و نقش بته جقه یا سرو ماندی که بر روی دو چنگ نشسته است. نقوش اسلیمی سبز رنگ در کنار نقوش طلایی مذکور طراحی شده است. تنوع نقوش سبز رنگ بیشتر و اندازه‌ی آنها نسبت به نقوش طلایی رنگ کوچکتر است. در نقوش تک شاخه‌ای نیز اسلیمی بر یک چنگ متناسب با آن استوار شده است. ساقه‌های سبز رنگ نسبت به طلایی از گردش اسپیرال بیشتر تبعیت می‌کنند. در زمینه‌ی گوشه‌ها فقط از رنگ لاجورد استفاده شده است. در دو گوشه‌ی بالای درب هنرمند از گردش اسپیرال استفاده کرده و با نقوشی مانند اسلیمی‌های سبزرنگ بین ستون‌ها اما به رنگ طلایی فضا را پر کرده است. در اینجا هنرمند دو ساقه‌ی اسلیمی را در جهت حاشیه به سمت پایین ادامه داده و تکرار کرده است. این طراحی در دو گوشه‌ی درب و طاق میانی نگاره‌ی "کشته شدن ارجاسب در روئین دژ به دست اسفندیار" نیز تکرار شده است با این تفاوت که نقوش با دو رنگ طلایی و سبز رنگ شده‌اند و احتمالاً از یک واگیره استفاده شده است. در نگاره‌ی مذکور این واگیره با اندازه‌های کوچکتر بر روی درب بالایی نگاره نیز نقش بسته است. شباهت‌های زیادی در نقوش طراحی شده در بین نگاره‌ها وجود دارد و تنها وجه تمایز اساسی آنها، استفاده از حاشیه به صورت مورب و انحادار است. رنگ‌گزینی

مبتنی بر رنگ‌های لاجورد در مقابل طلایی برای زمینه و قرمز و سبز برای نقوش می‌باشد.

در نگاره " سوگواری فرامرز بر تابوت پدرش رستم و عمویش زواره" در قسمت گنبد با قاب بندی متفاوتی رو به رو هستیم. در اینجا هنرمند با یک ساقه‌ی ضخیم و تقریباً یکنواخت توانسته فضای منفی نقش‌داری را به وجود بیاورد. هنرمند فضای منفی و مثبت حاصل شده را قابی زیبا برای نقوش ختایی در نظر گرفت و با دو رنگ طلایی و لاجورد دو فضای مکمل را رنگ‌آمیزی می‌کند. در زمینه‌ی لاجورد نقوش ختایی از یک گل قرمز رنگ (شبیه به رز یا صد برگ) به اطراف به صورت متقارن طراحی شده‌اند که فرم گل‌دان و گل دارند. بر زمینه‌ی طلایی ساقه‌ی ختایی در امتداد فضای محدود شده قلمگیری شده است (تصویر شماره ۳).

در نگاره‌ی " سوگواری فرامرز

بر تابوت پدر و عمویش " یک نوع نقش اسلیمی که از ترکیب و تکرار انواع چنگ طراحی شده است بر زمینه‌ای طلایی رنگ که مانند لوستری جای گرفته است مشاهده می‌شود. در اینجا استقلال فرم اسلیمی مد نظر هنرمند بوده است. طرح از یک گل‌دان آغاز می‌شود. اساس این نقش با طراحی گردش چنگ به بیرون شکل گرفته است که در ابتدا دو برگ متقارن را دربر می‌گیرد. در قسمت مرکز دو چنگ متقارن بزرگتر با گردش به درون فرم طراحی شده است. در بالای نقش مذکور تکرار نقش پایینی اما کوچکتر، نقش را کامل کرده است. در فضای خالی بیرون بین گردش‌های چنگ (پشت پره) در پایین با برگ و در بالا با منحنی و در انتها با دو گردش به یک نقطه فرم بسته شده است و در کل حالتی کشیده به سمت بالا دارد. این نقش در بین فضای محرابی طلایی رنگ شش بار تکرار شده است. گل‌دان و چنگ با آبی روشن رنگ آمیزی شده است و با پرداختی تیره روشن کامل شده است. دور گل‌دان و پشت پره‌ها با اندک قهوه‌ای از تیره به روشن شکل گرفته‌اند. در فاصله‌های بین اسلیمی گل‌دانی فرم مذکور یک نقش دیگری طراحی شده است. اگرچه از چنگ تشکیل شده است اما کوچکتر و گرد می‌باشد و برخلاف آن چنگ‌ها با رنگ قهوه‌ای و پشت پره‌ها با آبی پرداخت شده‌اند. در طراحی هم به جای نقش گل‌دان، چنگ‌ها از سه گردش بسته کوچک و بزرگ آغاز شده‌اند و در هر دو فرم مذکور خط تقارن عمودی وجود دارد. از این نمونه نقش مستقل در نگاره " منذر، شطرنج را در حضور انوشیروان می‌آموزد" نیز استفاده شده است (تصویر شماره ۴).



بخشی از نگاره بر تخت نشستن تیمور (تصویر شماره ۵)

هنرمند حتی برای طراحی اشیا از نقوش اسلیمی کمک گرفته است. در نگاره‌ی " بر تخت نشستن لهراسب" دو طرف مربع چسبیده به حاشیه بالا دو گل‌دان با گل‌های ختایی طراحی شده اما خود گل‌دان با نقوش زیبای اسلیمی شکل گرفته است. دو دسته‌ی گل‌دان از شاخه‌ی طلایی رنگ اسلیمی تشکیل و پایه‌ی آن با نقش چنگ متقارن با پشت‌پره‌ی تیز به سمت پایین و به رنگ آبی طراحی گردیده است.

با نگاه کلی به شاهنامه‌ی بایستقر می‌توان گفت که بیشتر نقوش اسلیمی و به شکل حاشیه به کار رفته است. نقوش اسلیمی و ختایی از هم مجزا بوده و هر کدام در قاب یا سطح جداگانه‌ای طراحی و رنگ آمیزی شده‌اند. اساس کار بر واگیره و تکرار زیاد آن است. از لاجورد و طلایی به فراوانی استفاده گردیده و در هر کجا که معماری بوده بیشترین تزئین را شاهدیم و

تذهیب‌ها نیز از یک نظم هندسی برخوردارند.

نیمه دوم قرن نهم هجری قمری

بعد از فوت شاهرخ در نیمه‌ی سده‌ی نهم برای مدتی نسبتاً طولانی، تا زمان به سلطنت رسیدن سلطان حسین بایقرا (۸۷۲ هجری)، فعالیت هنرمندان کارگاه‌های هرات دچار رکود شد. سلطان حسین که تا سال ۹۱۱ هجری بر هرات حکمرانی کرد باعث اوج گیری فعالیت‌های هنری و ادبی شد و روح تازه‌ای با حضور هنرمندانی چون امیر روح‌الله میهرک، شاه مظفر و کمال‌الدین بهزاد به نگارگری این عصر دمیده شد. نسخه‌های مصور ظفرنامه‌ی شرف‌الدین علی یزدی (۸۷۲ هجری محفوظ در دانشگاه جانز هاپکینز بالتیمور)، بوستان سعدی (۸۹۳ هجری محفوظ در موزه قاهره) و خمسه نظامی (۸۹۸ هجری محفوظ در موزه بریتانیا) از آثار تولید شده در این دوره‌اند (شاهکارهای نگارگری ایران، ۱۳۸۴، ص ۲۳).

نسخه‌ی مصور ظفرنامه شرف‌الدین علی یزدی (۸۷۲ هجری) با تاریخی که بدان منسوب است بایستی در اوایل حکومت سلطان حسین بایقرا اجرا شده باشد. در نگاره‌ی " بر تخت نشستن تیمور" (تصویر شماره ۵) تذهیب با نگاه تازه‌تری اجرا شده است. شاید استفاده از اسلیمی و ختایی در کنار هم و به موازات هم در یک قاب برای نخستین بار اجرا شده باشد. این ترکیب جدید در چند قسمت نگاره مذکور استفاده شده است. نقوش اسلیمی به طور متفاوتی نسبت به آثار قبل در مقایسه با کل درشت انتخاب شده و از ظرافت گذشته خبری نیست. اما به نوآوری‌هایی

برمی‌خوریم که درخور تامل است. در حاشیه‌ی نسبتاً پهن سرپرده که زمینه‌ی سبز روشنی دارد، نقوش دارای پرداخت نیستند بلکه با دورگیری بیرون و درون برجسته‌نمایی شده است. احتمالاً از یک نمونه واقعی ملهم است. نقوش اگرچه از یک بند آغاز می‌شوند اما با ساقه یکی شده و از چنگ و جوش‌های تزئینی خبری نیست. حتی ساقه بیش از حد ضخیم طراحی شده و تقارن معکوس چندان دقیق اجرا نشده است. در بین فواصل نقوش، هنرمند با حرکات قلم خط‌های موزون اما بدون

نقش را با همان رنگ دورگیری پر کرده است. در قسمت زمینه سرپرده مذکور به همان شیوه گذشته نقوش طراحی شده‌اند با این تفاوت که نقوش ختایی در کنارشان دیده می‌شود. انتخاب رنگ چندان موفق نیست. اما ظرافت و نوآوری را در نقوش خیمه‌گنبندی شکل شاهدیم. هنرمند با قاب‌های مثلثی شکل از بالا و پایین به گونه‌ای مکمل فضای طرح را مشخص کرده است. در بین دو قاب فاصله‌ای ایجاد شده که در آن از نقوش متنوعی استفاده شده و نقوش درون قاب‌ها بیشتر اسلیمی است. از نوآوری‌های این نگاره کاربرد نقوش سر حیوانات در بین ساقه‌های تزئینی است. در فاصله‌ی بین قاب‌ها به جای نقوش اسلیمی از سر حیواناتی مانند خرگوش، آهو و شیر و غیره بر روی ساقه استفاده شده است. نقش شیر به جای بند و نقش خرگوش و آهو به جای اسلیمی و سراسلیمی استفاده شده است. نقوش حیوانات از پرداخت ظریفی برخوردارند. نقوش مذکور رنگین و از کنتراست تیره روشن بهره گرفته است.

در کنار این نقوش انواع ختایی رنگین طراحی شده و در حاشیه‌های باریک نیز هنرمند از هر دو نقش در کنار هم استفاده کرده است.

در نسخه مصور بوستان (۸۹۳ هجری) محفوظ در موزه قاهره توجهی

فوق‌العاده به نقوش تذهیب شده است. در این نگاره‌ها ارتباط بین تذهیب و عناصر دیگر نگاره مستحکم‌تر است. تنوع رنگ بیشتر و نقوش از ظرافت نقاشانه‌ای برخوردارند. در نگاره "دربان از ورود فقیر به باغ جلوگیری می‌کند" موارد مذکور دیده می‌شود. در فضای اطراف درب که محرابی شکل می‌باشد بیشترین گردش حلزونی ساقه را شاهدیم. نقوش اسلیمی روشن تا سه دور به موازات هم با محور تقارن عمودی

سطح مورد نظر را تزئین کرده‌اند. تجربه اجرای شیوه تک رنگ نقوش اسلیمی بیشتر در اواخر قرن نهم دیده می‌شود. در اینجا نیز بر یک سطح خاکستری فام نقوش به نهایت دقیق و روان اجرا شده‌اند. استفاده از بندهای بزرگ و کوچک که با زمینه دارای تضاد تیره روشن می‌باشند و مماس بودن بعضی از نقوش اسلیمی با کادر محرابی شکل از جمله‌ی ویژگی‌های این تذهیب است. در اطراف تذهیب مذکور سطح طلایی رنگ را شاهدیم که کادر مستطیل شکل سردرب را کامل می‌کند. در

اینجا از هر دو نقش اسلیمی و ختایی استفاده شده و اگرچه نقوش قبل تکرار گردیده است، اما ساقه‌ی تیره و روان از جمله‌ی ویژگی‌های این تزئین است. تکرار واگیره که در شاهنامه بایسنقر به نهایت فراوان بود در این طرح به حداقل رسیده است. در نگاره‌های این دوره بیشتر ساقه‌های حلزونی به کار برده شده است. در نگاره دیگر از بوستان " تلاش زلیخا برای اغوای یوسف " شیوه‌ی طراحی نقوش اسلیمی مانند گذشته است با این تفاوت که تنوع رنگ بیشتر به چشم می‌خورد. بر سطح فرش زیر پای یوسف انواع قاب بندی دایره وار و رنگین را می‌بینیم. چیزی که در نگاه اول این تذهیب را متفاوت می‌نمایند استفاده از انواع کنتراست رنگی است. کاربرد سفید و سیاه، آبی و نارنجی، سبز و قرمز در کنار هم می‌بایست از فرش واقعی برگرفته شده باشد.

در نگاره " اسکندر و هفت تن از حکمای یونان باستان " نیز با چنین تذهیبی برای فرش مواجهیم. قاب بندی دایره‌وار، استفاده بیشتر از نقوش اسلیمی و کنتراست بالا از مشخصات بارز آنهاست. در مقابل طرح رنگین فوق، حاشیه دور درب را در پایین نگاره شاهدیم. نقوش اسلیمی بر زمینه‌ی گلبهی رنگ با تنی روشن اجرا شده است. تکرار این شیوه در نگاره‌های "

اسکندر و هفت تن از حکمای یونان باستان " و " تسلی دادن یک روحانی به یک پسر در جلوی درب، به خاطر مرگ پدرش " و در سایر نگاره‌های این دوره نیز وجود دارد. نگاره‌های مذکور منسوب به بهزاد می‌باشند. اینکه در واقعیت آیا چنین طرح و رنگی برای ورودی استفاده می‌شده، مشخص نیست اما می‌توان گفت که شیوه‌ای نقاشانه است. در این نگاره نیز تکرار واگیره اندک است و اساس آن بر ساقه حلزونی و



بخشی از تذهیب نگاره پرسش سعدی از یک جوان در مقابل مسجد کاشغر (تصویر شماره ۶)

محور هندسی است. در قسمت سطح دیوار پایین نیز از همان شیوه تک رنگ با زمینه ی تیره و نقوشی روشن تر استفاده شده است. این شیوه نیز در نگاره‌های مذکور تکرار شده و از همان شیوه‌ای است که در شاهنامه بایسنقر نیز اجرا می‌شد. در نسخه بوستان نیز نگاره‌ها بر اساس معماری ترکیب بندی شده‌اند. هنرمند برای نمایش سطوح بنا از تذهیب کمک گرفته، بنابراین شاهد استفاده فراوان از این نقوش هستیم.

در ربع آخر قرن نهم نقوش تزئینی اسلیمی و ختایی حتی بیشتر از نقوش هندسی و گره استفاده می‌شده‌اند. کاربرد رنگ طلایی کمتر شده و به جای آن شاهد انواع رنگ‌های ترکیبی هستیم. تکرار واگیره کمتر و اندازه آن بزرگتر شده است. ترکیبات اسلیمی و ختایی در کنار هم و به موازات هم از اهم دستاوردهای این دوره است. کنتراست بالا و متنوع رنگ‌ها را در این تزئینات می‌توان دید. ارتباط عناصر صحنه با تذهیب به بالاترین درجه رسیده و احتمال اینکه تذهیب به دست خود نقاش طراحی و اجرا شده باشد، زیاد است. در آثار بهزاد سعی در نمایش واقعی تزئیناتی چون کاشی‌کاری و قالی را شاهدیم.

۲- نقوش ختایی

طرح های ختایی که از طبیعت الهام گرفته‌اند نسبت به اسلیمی از تجرید کمتری برخوردارند. گل شاه عباسی یا لاله عباسی در نقش برجسته‌های لوحه‌های گچی شهر کیش از زمان ساسانیان بر جای مانده است. گرایش به چنین طرح‌هایی در آثار مانوی به وضوح طراحی شده است. با حضور مغول‌ها و بعدها در دوره‌ی تیموریان این نوع طرح‌ها کاربرد بیشتری داشته است. اما هنوز در دربار بایسنقر نقوش اسلیمی غالب هستند. طرح‌های ختایی که ساقه‌های عشقه مانند دارند انواع برگ، جوانه، جوش و گل‌ها را شامل می‌شوند. انواع نقوش ختایی که استیلیزه شده‌ی طبیعت هستند با همان نام در تذهیب نام‌گذاری و استفاده می‌شوند. برگ‌های چنار، بادامی، پیچک، کنگره‌ای، گل‌های نرگس، سه پر، چهارپر، لوتوس، گرد، غنچه‌ها و انواع گل‌های ترکیبی را در تذهیب نگاره‌های هرات شاهدیم. نقوش ختایی که از ساقه، برگ و گل تشکیل شده است در آثار مانوی با همان نگاه امروزی و قلمگیری شده اجرا گردیده است. در سیر تحول و تکامل این نقوش می‌توان طرح‌های کلیله و دمنه (۷۳۳ هجری) که در شیراز تصویرسازی شده است را بررسی کرد. گل‌ها نسبت به قبل با ارائه‌ی طرح استیلیزه‌ی نیلوفر آبی، گل‌های گرد و غنچه‌ها متنوع شده‌اند. هنرمند به این طرح‌ها بسیار توجه داشته است چون مانند عناصر اصلی صحنه، نسبت به صفحه تا اندازه‌ای بزرگ طراحی شده‌اند. طرح‌ها با پرداخت تیره به روشن دارای دورگیری روانی هستند اما هنوز نقوش بدون قاب یا دارای سطح محدود شده‌ای می‌باشند. در تصویر "غازان خان در مقابل خیمه‌اش" از نسخه‌ی مصور تاریخ مغولان (پاریس، کتابخانه ملی) تالیف رشیدالدین فضل‌اله در حدود ۸۱۳ هجری در هرات شاهد نقوش ختایی تازه‌تری هستیم. در این جا هنرمند به دانش خوبی در ارائه‌ی ساقه‌ی ختایی رسیده است. هدف نمایش نقش سرپرده بوده که با حرکات روان قلم مو، طرح موزون اما بدون مرزبندی بریک زمینه‌ی رنگی یکدست کشیده شده است. این همان شیوه‌ای است که بعدها در شیوه‌ی اصفهان فراوان

به کار می‌رود و جزء شاخصه‌های آن شیوه معرفی شده است. در زمان حکومت بایسنقر شاهد هنرنامه‌ی‌های بیشتری در ارائه‌ی تزئینات ختایی می‌باشیم. در شاهنامه معروف وی (شاهنامه بایسنقر، ۸۳۳ ه.ق. محفوظ در کاخ گلستان تهران) به اسلوبی قانونمند در اجرای انواع نقوش برمی‌خوریم.

در تصویر " سوگواری فرامرز برتابوت پدرش" بر روی درب و پای ستون که زمینه‌ای طلایی رنگ دارند نقوش ختایی بدون رنگ و پرداخت، به صورت قلمگیری اجرا شده‌اند. ساقه‌ها با تحریر دو طرفه، جایگزینی گل‌های بزرگ و کوچک در فواصل متناسب، استفاده از برگ‌های ساده و کنگره‌ای در بین گل‌ها، گسترش نقش در کل زمینه به صورت یکنواخت، نشان از دانش هنرمند در نمایش متعادل، متوازن و دارای هارمونی این نقش‌هاست.

نوع دیگر از انواع ختایی‌ها در نگاره‌ی فوق استفاده‌ی نقوش رنگی بر زمینه‌ی رنگی (لاجورد و مشکی) است. نقوش ختایی بیشتر به صورت حاشیه و در امتداد یک ساقه بدون واگیره به کار رفته است. اگر چه نقوش بیشتر تکرار شده اما از دشوارترین شیوه‌ها در اجرا بوده و زمان و دقت بیشتری لازم دارد. این شیوه‌ی اجرا احتمالاً از اسلیمی گرفته شده که روشی کاملاً قانونمند و ظریف است. ابتدا هنرمند بایستی طرح مورد نظر را بر قسمت مشخص شده کشیده یا با روش برگردان یا گرته‌برداری با سوراخ سوراخ کردن مسیر طرح را معلوم کند. سپس با یک رنگ (معمولاً قهوه‌ای روشن) طرح را قلم‌گیری می‌کند. به ترتیب ساقه‌ها، برگ‌ها و گل‌ها یکدست با یک رنگ جرم دار رنگ‌آمیزی شد. سپس با آبرنگ گل‌ها و غنچه‌ها با پرداز ظریف کامل می‌شود. در پایان، رنگ زمینه با دقت زیاد رنگ‌آمیزی می‌شود. نمونه‌ای دقیق از این شیوه در قسمت گنبد نگاره‌ی " سوگواری فرامرز بر تابوت پدر و عمویش" اجرا شده است. به دلیل فاصله‌ی کم بین نقوش می‌توان قدرت شگفت‌انگیز هنرمند را در فرینه سازی و شبیه سازی نقوش دید. ساقه و جهت نقوش پایین به سمت بالا و نقوش بالای گنبد به سمت پایین طراحی شده‌اند (تصویر شماره ۳).

در تصویر " بر تخت نشستن لهراسب" شاهد نقوشی رنگینی هستیم که بر زمینه‌ی طلایی در دو گوشه‌ی بالای کادر مرکزی، حاشیه‌ی بالا و سطح سنتوری شکل کنیبه آن اجرا شده‌اند. ترتیب تکرار برگ، گل و غنچه نیز به چشم می‌خورد. در این جا ساقه و برگ‌ها به رنگ سبز و گل‌ها به رنگ آبی، قرمز، صورتی و بنفش رنگ‌آمیزی شده‌اند. رنگ‌ها تا حدودی تند و تیره‌اند اما از تیره به روشن یا از روشن به تیره پرداخت شده‌اند. انتخاب گل‌ها و رنگ آن به صورتی است که تجمع نقش و رنگ وجود ندارد بلکه حساب شده و در فواصل مناسب در کل سطح پخش شده است. در قسمت‌هایی که فضای بیشتری بوده هنرمند از گل‌های درشت‌تری استفاده کرده و در جایی که فضای کمتری داشته از گل‌های کوچک‌تری از غنچه و برگ ساده‌تر استفاده کرده است.

یکی دیگر از روش‌های اجرای نقوش ختایی شیوه‌ی تک‌رنگ است. با مشاهده در تصویر " گلناز کنیز و گنجور اردوان با اردشیر" در قسمت تزئینات سطح دیوار حیاط می‌توان روش مذکور را مشاهده کرد. در این روش ابتدا زمینه یکدست رنگ‌آمیزی شده و سپس نقوش

طراحی شده با رنگی روشن تر رنگ آمیزی و با رنگی تیره تر قلمگیری می‌شود. در نهایت با اندکی رنگ روشن تر از رنگ نقوش، در بعضی از قسمت‌های داخلی نقوش، قلمگیری روشن می‌شود. این روش بایستی در نتیجه‌ی ارتباط نزدیک نقاشی و تذهیب به وجود آمده باشد. از این نمونه می‌توان در نسخه‌ی کلیله و دمنه (۸۳۳ هجری محفوظ در کاخ گلستان) نگاره‌ی " برزویه کتاب کلیله و دمنه را نزد انوشیروان می‌برد" دید. در قسمت تزئینات دیوار ستون‌هایی قرار دارند که بر آن نمونه‌ی تازه‌ای از شیوه‌ی مذکور اجرا شده است. گویا به صورت نقش برجسته نشان داده شده است.

از روش‌های دیگر که بیشتر برای نقوش لباس و پارچه استفاده می‌شود، طراحی نقوش رنگی بر زمینه‌ای است که معمولا رنگ دیگری دارد. (روشن تر یا تیره تر از زمینه، یا مکمل زمینه) در این روش نقاشانه، هنرمند با گردش‌های قلم موی آغشته به رنگ انواع گل، برگ و غنچه را می‌کشد. همه‌ی نقوش می‌توانند یک رنگ یا بیشتر داشته باشند. در این روش حالت تغزلی نقوش ختایی دو چندان می‌شود. در نگاره‌ی بر تخت نشستن لهراسب، در قسمت پایین تخت این شیوه را شاهدیم. بر روی لباس اغلب با رنگ طلایی این شیوه اجرا شده است. از نمونه‌های این روش قبلا در نسخه‌ی تاریخ مغولان (۸۱۳ هجری، هرات) و گلچین فارسی (۸۱۳ هجری) در شیراز استفاده شده است.

در شاهنامه بایسنقر، نگاره " بر تخت نشستن لهراسب" و " دیدار گلناز و اردشیر" بیشترین نقوش ختایی وجود دارد. در نگاره‌های دیگر از گل‌های ختایی کم و به صورت ساده در بین قاب‌ها استفاده شده است. ساقه‌ها اغلب از یک گوشه یا از یک گل شروع شروع می‌شوند. از برگ‌های ساده و کنگره‌ای در فواصل

گل‌ها استفاده گردیده است. گل‌های ریز و درشت با توجه به فضای اطراف انتخاب شده‌اند. غنچه‌های متنوع، گل‌های گرد، چندپر و انواع گل‌های ترکیبی را در این نگاره‌ها می‌بینیم. در طراحی گل‌های ختایی برخلاف نقوش اسلیمی از واگیره و تکرار بی‌شمار آن خبری نیست. نقوش در امتداد ساقه سطح مورد نظر را پر می‌کنند. تکرار واگیره بیشتر برای یک سطح یا دو گوشه در دو سمت استفاده شده است در صورتی

که نقوش اسلیمی در امتداد واگیره فراوان تکرار می‌شود. در نگاره " دیدار گلناز و اردشیر" بر سطح دیوار حیاط نقوش ختایی بیشتر کنگره دارند. در اجرای این نوع نقوش حرکت قلم موی هنرمند بسیار مهم است. تند و کندی قلم (قلمگیری) در کیفیت بصری آن اهمیت شایانی دارد. نکته مهم اینکه این شیوه تک‌رنگ با نقوش روشن تر در صفحات مستقل تذهیب دیده نمی‌شود و خاص نگاره‌هاست. شیوه‌ای که در ربع آخر قرن نهم به وسیله بهزاد و دیگران در اجرای نقوش اسلیمی به کار گرفته شد. در ظفر نامه یزدی محفوظ در دانشگاه جازن هاپکینز بالتیمور اولین بار شاهد استفاده نقوش ختایی و اسلیمی در کنار هم و در یک واگیره هستیم و در طراحی نقوش نوآوری خاصی دیده نمی‌شود.

اما در بوستان (۸۹۳ هجری) موجود در موزه قاهره شاهد تکرار بیشتر ختایی با واگیره هستیم. در شاهنامه نقوش ختایی کمتر به شیوه‌ی اسلیمی اجرا می‌شد اما در دوران سلطان حسین بايقرا استفاده‌ی زیادتری از آن شده است. ساقه‌ها از دو طرف یک نیمه گل چسبیده به کادر شروع می‌شوند و از قوس حلزونی تبعیت می‌کنند. این ساقه‌ها طوری طراحی شده‌اند که آغاز و انجام نداشته و یکسره گردش ساقه دیده می‌شود. هم چنین همزمان با ساقه اصلی ساقه‌های فرعی نیز در مابین آن طراحی شده است تا ترکیب مورد نظر به دست آید. نقوش ختایی با وجود پیچیدگی به خوبی قرینه سازی شده‌اند. علاوه بر اینکه ختایی در ترکیب با اسلیمی اجرا شده، به تنهایی نیز در قاب‌های مستقل طراحی شده است.

در نگاره " پرسش سعدی از یک جوان در مقابل مسجد کاشغر" (تصویر شماره ۶) کاربرد ختایی در کنار اسلیمی به نهایت حساب شده و دقیق است. از آنجا که نقوش اسلیمی از منحنی خاصی تبعیت می‌کنند و از

خطوط کنگره دار دورند، هنرمند از نقوش ختایی استفاده کرده است که بیشتر از فرم دایره تشکیل شده‌اند. برگ‌های بادامی، گل‌ها و غنچه‌های گرد در کنار اسلیمی از هارمونی مناسبی برخوردارند. با کاربرد ختایی و اسلیمی در حد زیاد، کاهش نقوش هندسی و گره را در تزئین بعضی از نگاره‌ها شاهدیم. در نگاره "مستی عرفانی در باغ سلطان حسین میرزا" با ترکیب تازه‌تری مواجه می‌شویم. این نگاره اگر



فرشته مقرب (تصویر شماره ۷)

چه شباهت‌هایی با نگاره‌ی بر تخت نشستن تیمور در نسخه ظفرنامه یزدی دارد اما به طور شگفت‌انگیزی از نقوش حیوانات در بین نقوش ختایی استفاده شده است. در قاب بندی‌های دایره‌وار سرآپرده سلطان نقوش اسلیمی و ختایی جداگانه طراحی شده‌اند. در بین نقوش ختایی انواع حیوانات و پرندگان با پرداختی ظریف به تصویر کشیده شده است. این شیوه در نوع خود بی نظیر است. نقوش گنبدی شکل خیمه نیز با وجود شباهت‌ها با نسخه ظفرنامه، ترکیبی از نقوش ختایی و سر حیوانات است. اما نسبت به آن از اجرای فوق العاده ظریف و دقیقی برخوردار می‌باشد. در خمسه نظامی (۸۹۸ هجری) محفوظ در موزه بریتانیا نگاره "التماس وزرا از هرمز پادشاه ساسانی برای بخشیدن پسرش خسرو" منسوب به بهزاد می‌توان گفت که ارزش ختایی در حد اسلیمی ارتقاء پیدا کرده است. هنرمند که در چندین نگاره برای حاشیه درب از نقوش اسلیمی تک‌رنگ استفاده می‌کرد این بار از همان رنگ گلبهی اما از نقوش ختایی استفاده کرده است.

با بررسی تک نگاره "فرشته مقرب" (تصویر شماره ۷) محفوظ در کتابخانه موزه توپقاپو سرای استانبول اثر بهزاد می‌توان اوج شناخت هنرمند در استفاده از طرح‌های ختایی را دید. این اثر دایره المعارف طرح‌های ختایی است. گردش‌های ملایم ساقه، توازن در جایگزینی انواع گل‌های کوچک و بزرگ، تنوع گل‌ها و برگ‌ها، انواع غنچه‌ها، قلمگیری روان و یکدست و پرداخت نقوش از ویژگی‌های مهم این اثر است. در این اثر هنرمند ساقه‌ی ختایی را به عنوان یک عنصر تزئینی کار نکرده است بلکه عنصری فعال و در ترکیب با نگاره است. انبوهی از برگ‌های کنگره‌ای را هنرمند به جای تاج نشانده است. گویا عنصر غالب در این اثر طرح‌های ختایی است. هنرمند در ارائه‌ی یک شاخه گل، ساقه‌ی ختایی پر از برگ و گل را متعالی یافته است. در طراحی ختایی هنرمند به فضای کلی توجه داشته و متناسب با آن گل یا برگ را طراحی کرده است. نقوش ختایی کاملاً احساسی و تغزلی هستند و در این طرح نقشی فعال دارند. اگر یک نمونه از طراحی ختایی از هنرمند امروزی را با طرح مذکور مقایسه کنیم به این نکته خواهیم رسید که از آن زمان به بعد جز تکرار نقوش، هیچ ابداعی صورت نگرفته است. هنرمند برای نشان‌دادن فضای تغزلی و عاشقانه از نقوش ختایی بیشتر کمک می‌گرفت. در نگاره‌هایی مانند "گلناز و اردشیر" یا در گلچین بایسنقری که حکایتی عاشقانه دارد نقوش ختایی بر روی دیوار، درب و سایر سطوح نگاره نقش فعالی را در ارائه‌ی یک صحنه‌ی تغزلی به عهده دارند.

در کل نقوش ختایی در ابتدای مکتب هرات اندک و بسیار منضبط اجرا می‌شدند. کاربرد آن نسبت به اسلیمی کمتر بود اما شیوه‌های اجرایی و نقوش متنوع‌تری نسبت به اسلیمی داشتند. در انتخاب رنگ آزادی بیشتری را شاهدیم. در ربع آخر هنرمندان بیشتر به ختایی و کاربرد آن توجه کردند. حتی در گوشه‌ها و بندها که خاص اسلیمی بود نقوش ختایی جایگزین شدند. ترکیبات هر دو نقش ختایی و اسلیمی در کنار هم از مهم‌ترین دستاوردهای مکتب هرات می‌باشد. نقوش ختایی که کوچکتر از اسلیمی طراحی می‌شد در آخر قرن با همان نسبت اسلیمی طراحی می‌شود. در نگاره‌های اوایل قرن نهم تذهیب در جایگاه خود

و صرفاً تزئینی است و هنرمند سعی در تزئین فضای مورد نظر دارد که کلاً ساختگی است. با ظهور بهزاد تذهیب نمایش واقعی بنا‌های معاصرش است. به طوری که در یک نگاه به نگاره‌های بوستان (۸۹۴ هجری، محفوظ در کتابخانه سلطنتی مصر) می‌بینیم که وی مانند یک نقاش واقع‌گرا مسجد را نشان داده و تذهیب به جای کاشی‌کاری بنا نشسته است.

نتیجه‌گیری

با بررسی تذهیب در بین نگاره‌های تولید شده در هرات در این دوره شاهد تحولات چشمگیری در ارائه نقوش تذهیب هستیم که اگرچه در ابتدا مرهون شیوه شیراز و بغداد است اما به دست هنرمندان پیشرفت شایانی داشت. نقوشی که در اوایل این دوره استفاده می‌شد بیشتر اسلیمی و مبتنی بر تکرار زیاد یک واگیره کوچک بود. ترکیب کلی تذهیب حاشیه‌گونه انتخاب می‌شد. از نقوش ختایی کمتر استفاده شده اما شیوه‌های اجرایی آن متنوع‌تر از اسلیمی بود. نظم و ترتیب دقیق و هندسی بی‌مانند است. شباهت صفحات مستقل تذهیب با تذهیب‌های داخل نگاره بسیار زیاد است. نقوش اسلیمی و ختایی کاملاً مجزا و هرکدام در یک قاب جداگانه طراحی و اجرا شده‌اند. اما به تدریج و به‌خصوص در ربع آخر قرن نهم، در زمان حکومت سلطان حسین بایقرا شاهد تحولات دیگری در ارائه تذهیب هستیم که اگرچه هنوز از اسلیمی استفاده می‌شود اما نقوش ختایی حیات تازه‌تری یافته‌اند و با تکرار واگیره‌های و اجرا به شیوه اسلیمی سهم بیشتری را به خود اختصاص داده‌اند. در این دوره شاید برای اولین بار نقوش ختایی و اسلیمی در کنار هم و به موازات هم در یک قاب جای گرفته‌اند. اگرچه در اوایل مکتب هرات رنگ‌گزینی مبتنی بر لاجورد و طلایی بود، در اواخر دوره که اوج تصویرسازی را شاهدیم، انواع رنگ‌ها و خاکستری‌های رنگی را می‌بینیم. کاربرد انواع مکمل‌های رنگی و تک رنگ‌های ملایم از مشخصات بارز ربع آخر قرن نهم می‌باشد.

منابع

- ۱ - پوپ، آرتور اپهام . سیر و صور نقاشی ایران، ترجمه‌ی دکتر یعقوب آژند، تهران: انتشارات مولی، ۱۳۸۴.
- ۲ - شاهکارهای نگارگری ایران. تهران: موزه هنرهای معاصر، ۱۳۸۶.
- ۳ - قمی، قاضی احمد. گلستان هنر، به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران: کتابخانه منوچهری، ۱۳۵۹.
- ۴ - کورکیان، ام. سیکر، ژب، باغ‌های خیال هفت قرن مینیاتور ایران، ترجمه‌ی پرویز مرزبان، تهران: نشر فرزانه، ۱۳۷۷.
- ۵ - گری، بازل. نقاشی ایرانی، ترجمه‌ی عربعلی شروه، تهران: نشر دنیای نو، ۱۳۸۴.
- ۶ - ماری رز، سگای. معراج نامه، ترجمه‌ی دکتر مهناز شایسته فر، تهران: انتشارات مؤسسه مطالعات هنر اسلامی (مهاس)، ۱۳۸۵.
- ۷ - معین، محمد. فرهنگ فارسی

۸- Michael Barry, Figurative Art in Medieval

(1535-Islam1465)