گیتی نوروزیان

کتاب‌آرایی ظفرنامه‌ها در مکتب شیراز

بررسی سه نسخهٔ ظفرنامه در سده‌های نهم و دهم

ظفرنامه نام کتابی در تاریخ تیمور و زندگی و فتوحات اوست. نخستین *ظفرنامهٔ* تیموری را نظام‌الدین شامی در زمان خود او نوشت؛ اما بعدها، در زمان نوهٔ تیمور، شرف‌الدین علی یزدی *ظفرنامه*‌ای دیگر بر مبنای آن و دیگر اسناد و روایات تاریخی پرداخت. کتاب اخیر از مؤثرترین تاریخ‌نامه‌های فارسی دوران اسلامی بوده است و نسخه‌های نفیسی از آن، چه در دورهٔ تیموریان و چه پس از آن، در دورهٔ صفویان، تهیه شد. در میان نسخه‌های مصور *ظفرنامه*، سه نسخه هست که با بررسی تصاویر آنها می‌توان گذر مکتب نگارگری شیراز را از دوران تیموری به صفوی در طی یک سده پی گرفت: یکی متعلق به سدهٔ نهم/ پانزدهم و دو نسخهٔ دیگر متعلق به سدهٔ دهم/ شانزدهم. نسخهٔ ۸۳۹ق/۱۴۳۶م، که به *ظفرنامهٔ* ابراهیم‌سلطان نیز شهرت دارد، به دستور او ساخته شد. این نسخه به سبب ویژگیهایش همواره مورد توجه هنرپژوهان بوده است. از جملهٔ این ویژگیها داشتن ۳۷ نگاره است که بیشتر آنها بزرگ و دوصفحه‌ای است. این نسخه با تصاویر متعدد، شیوه‌پردازی مکتب شیراز را تحت حمایت شاهزادگان تیموری به‌خوبی نشان می‌دهد. دو نسخهٔ دیگر، یعنی *ظفرنامهٔ* ۹۳۹ق/۱۵۳۳م و ۹۵۹ق/۱۵۵۲م نیز نمایانگر گذر این مکتب از تیموری به صفوی واثرپذیری این مکتب از شیوهٔ پایتخت، یعنی تبریز، است.

مقدمه

با ظهور سلسلهٔ تیموریان، کتابهای چندی دربارهٔ تیمور و زندگی و جنگهایش نوشته شد. به سبب علاقهٔ ویژهٔ تیمور به ثبت احوال و اعمال خود در تاریخ، کاتبان ترک و تاجیک همواره در یورشهای او حضور داشتند و وقایع مهم را ثبت و ضبط می‌کردند. بعدها دبیران و مورخانْ این یادداشتها و نوشته‌ها را پالودند و دو اثر مهم از آنها سربرآورد: یکی *روزنامهٔ غزوات هندوستان*، که آن را غیاث‌الدین علی بن جمال‌الاسلام یزدی، کاتب تیمور در لشکرکشی هند، نوشت؛ دیگری تاریخی مفصل به نام *ظفرنامه*، که نظام‌الدین عبدالواسع شامی تألیف کرد.[۱] نظام‌الدین شامی از اهالی تبریز بود و در سال ۷۹۵ق که تیمور بغداد را گرفت در آنجا می‌زیست. از آن زمان به خدمت تیمور درآمد و به فرمان او به نگارش *ظفرنامه* پرداخت و وقایع زمان تیمور را تا سال ۸۰۶ ق نوشت.[۲]

بعدها شرف‌الدین علی یزدی *ظفرنامهٔ* معروفش را بر مبنای *ظفرنامهٔ* نظام‌الدین شامی نوشت. این کتاب خیلی زود الگوی خود را تحت‌الشعاع قرار داد. شاید بتوان گفت که این *ظفرنامه* از رایج ترین و مؤثرترین کتابهای تاریخ در دوران اسلامی بوده است.[۳] شرف‌الدین علی یزدی از مورخان و ادیبان و شاعران نامی نیمهٔ دوم سدهٔ هشتم و نیمهٔ اول سدهٔ نهم هجری است. کتاب او تلفیقی از نظم و نثر است که در غالبی مدیحه‌سرایانه، اتفاقات زندگی تیمور را تا زمان مرگش در سال ۸۰۷ق در بر می‌گیرد. یزدی این کتاب را نخست به فرمان ابوالفتح ابراهیم‌سلطان، نوهٔ تیمور و فرزند شاهرخ، نوشت که بین سالهای ۸۱۷ق/۱۴۱۴–۱۴۱۵م تا زمان مرگش در ۸۳۸ق/۱۴۳۵م در شیراز حکم‌فرمایی می‌کرد. این شاهزاده در ق۱۴۱۹/۸۲۲–۱۴۲۰م فرمود تا برخی از یادداشتهای نویسندگان را دربارهٔ رویدادهای زمان جدش تیمور، به زبانهای فارسی و ترکی جغتایی، ببیند. سپس از شرف‌الدین علی یزدی، که در دربار پدرش شاهرخ در هرات به‌سر می‌برد، خواست تا به شیراز آید و بر تدوین یادداشتها و بازنگری در آنها و تألیفی جدید در تاریخ زندگی تیمور نظارت کند.[۴]

به گفتهٔ خواندمیر، تاریخ پایان *ظفرنامه* سال ۸۲۸ق است. او در *حبیب السیر* شرف‌الدین علی یزدی

را «اشرف فضلای ایران» و «الطف علمای دوران» می‌نامدو می‌گوید:

آن کتاب شریف [...] در شهور سنهٔ ثمان و عشرین و ثمانمایه [(۸۲۸)] به اتمام رسیده؛ چنانچه کلام «صنف فی شیراز» به حساب جمل از آن خبر می‌دهد.[۵]

دولت‌شاه سمرقندی نیز در *تذکرة‌الشعرا* می‌گوید که شاهزاده ابراهیم‌سلطان از مولانا شرف‌الدین علی یزدی، که در عراق و فارس مرجع فضلا و اکابر بود تقاضا کرد تا تاریخ و مقامات صاحب‌قرانی تیموری را به قید عبارت درآورد. ابراهیم‌سلطان مبالغی اموال صرف کرد و تاریخی که بخشیان و روزنامه‌چیان در روزگار امیر بزرگ ضبط کرده بودند از خزاین سلاطین ممالک جمع کرد و از افرادی که قولشان مورد اعتماد بود تحقیق و تفحص کرد.[۶]

ظفرنامهٔ شرف‌الدین علی یزدی این‌چنین ساخته و پرداخته شد. ملک‌الشعرا بهار در *سبک‌شناسی* می‌گوید به موجب اسنادی که در دست است، *ظفرنامه* در دورهٔ صفویان اسباب دست منشیان و مترسلان بوده و همه از این کتاب تقلید می‌کرده‌اند.[۷] تاریخ‌نگاران برآن‌اند که تیموریان با تلفیق قابلیتهای بی‌همتای تصویرسازی نسخ با جایگاه روشن و آشکار کتاب در فرهنگ اسلامی، ابزاری توانمند برای خلق تصویری آرمانی و شاهانه از خود پدید آوردند که آنان را قادر ساخت امپراتوری‌شان را حفظ کنند. از دیدگاه سیاسی، حمایتهای تیموریان از فرهنگ و هنر ایران موجب شد اعضای این خاندان مغول نیمه‌صحراگرد و دارای اشرافیت نظامی، تا حد الگوی فرهیختگی ارتقا یابند و هر یک از حکومتهای پس از آنان، از جمله صفویان، از طریق تقلید و تکثیر بعضی از دستاوردهای ایشان، از میراث فرهنگی تیموری بهره‌برداری کنند.[۸]

نگاهی به مکتب شیراز در سده‌های نهم و دهم

در زمان حکومت پسران تیمور، شاهرخ و عمرشیخ، و نوه‌هایش بایسنقر و ابراهیم سلطان و اسکندر بن عمرشیخ، عصر بزرگ هنر کتاب آرایی ایرانی آغاز شد. شیراز در زمان هجوم گستردهٔ مغولان در سدهٔ هفتم/ سیزدهم از ویرانی در امان ماند؛ و به سبب قدمت و فرمانروایانی چون آل اینجو و آل مظفر و شاهزادگان تیموری و نیز شاعران و اندیشمندانی چون سعدی و حافظ توانست تا ادوار بعد به حیات پررونق فرهنگی خود ادامه دهد.[۹] این شهر در سدهٔ نهم/پانزدهم، تحت حمایت شاهزادگان تیموری، به مرکز مهم فعالیتهای کتاب‌آرایی تبدیل شد.[۱۰]

علاوه بر نقاشیهای بسیار پخته در نسخه‌هایی که برای کتابخانه‌های شاهزادگان تیموری تهیه شده، کتب بسیاری از اوایل سدهٔ نهم/پانزدهم برجای مانده که همگی بر صناعتی دقیق دلالت دارد. این نسخ از آن جهت مهم است که می‌توان با نگاه به آنها تصوری کلی از خصوصیات سبکی محلی به دست آورد که پابه‌پای مکتب اصلی زیست و ادامه یافت. در آن زمان، به سبب آنکه تیمور خویشان خود را به فرمانروایی ولایات می‌گمارد و در تمام شهرهای ایران یک خاندان مسلط بود، انتقال هنرمندان از شهری به شهر دیگر بسیار رایج بود. طبعاً هنرمندانی که استادتر بودند بیش از هنرمندان دیگر نقل مکان می‌کردند. بنا بر این، جای شگفت نیست که بین نسخهٔ مجللی که در هرات مصور می‌شد و نسخهٔ دیگری که در شیراز پدید می‌آمد چندان تفاوتی نباشد.[۱۱]

شیراز در زمان فرمانروایی اسکندرسلطان (۸۱۲–۸۱۷ق/ ۱۴۰۹–۱۴۱۴م)، نوهٔ تیمور و پسر عمرشیخ، میزبان برجسته‌ترین هنرمندان زمان خود گردید. نگارگران او در کارگاههای هنری شیراز چندین مرقع متشکل از متون فارسی و عربی تصویر کردند و به همت آنان بود که گام نخست در تحول نگارگری تیموری برداشته شد.[۱۲] سبك نگارگری این نسخه‌ها تلفیقی است از شیوه‌های دربار آل جلایر با اصول معمول در دربار آل مظفر که نقش‌مایه‌ها و جزئیاتی نیز از آسیای میانه بر آن افزوده‌اند.[۱۳] از ویژگیهای نگارگری شیراز در زمان حکومت اسکندرسلطان، می توان به صخره‌های اسفنجی در حاشیهٔ خط افق رفیع، آسمان آبی یا طلایی درخشان، ابرهای پیچان و دنباله‌دار و زمین مفروش از گل‌بوته‌های منظم یاد کرد.[۱۴] گلچینی از اشعار فارسی که در سال ۸۱۳ق/۱۴۱۰م برای اسکندرسلطان تهیه شد پختگی کامل مکتب شیراز را نشان می‌دهد.[۱۵]

پس از برکناری اسکندرسلطان، تحول دیگری در نگارگری شیراز به وقوع پیوست. شاهرخ پس از عزل برادرزاده‌اش، پسر خود ابراهیم‌سلطان (۸۱۷–۸۳۸ق/۱۴۱۴–۱۴۳۵م) را به حکومت شیراز گماشت و از آن پس فصلی جدید با مهاجرت دوبارهٔ

هنرمندانی به شیراز آغاز گشت که بر اثر سقوط اسکندرسلطان به استخدام بایسنقر در هرات درآمده بودند. در آثار این زمان، کمالِ کارهای درباری و متکامل هرات دیده نمی شود؛ ولیکن نیرومندی فراوان و گاهی هم اندکی خشونت در آنها می یابیم.[۱۶] سبک نسخه‌هایی که با نام ابراهیم‌سلطان عجین شده، به‌رغم دوری از سبک برادرش بایستقر در هرات و خوانده شدن به عنوان «سبکی محلی»، همواره مورد توجه متخصصان بوده است. این آثار معمولاً متضمن نوعی مینیمالیسم[(۱)] است که با سبک بایسنقر در هرات (سبک اصلی نگارگری و فرهنگ تیموری) در تقابل است.[۱۷]

نسخه‌نگاره‌های شیراز در قرن دهم/ شانزدهم با دیگر سبکهای نگارگری در تاریخ نقاشی ایران تفاوت دارد. آمدن و رفتن حاکمان ترکمان و همچنین حضور حاکمان صفوی در طول این قرن در شیراز نه تنها از شور و اشتیاق در تولید کتاب در این شهر نکاست؛ بلکه موقعیت شیراز را در پارهٔ نخست حکومت صفویان در مقام مرکزی پررونق برای تولیدات تجاری تثبیت کرد.[۱۸] در واقع، نگارگران شیرازی در طول این قرن، هم از شیوه‌های محافظه‌کارانهٔ مکتب ترکمان بهره می‌گرفتند و هم از سبك درباری مکتب صفوی.[۱۹] آثار این زمان در فن کتابت و تذهیب کیفیت خوبی دارد؛ و در نسخه‌های بدون تصویر، می‌توان از قرآنهایی بسیار زیبا یاد کرد. نسخه‌های مصور نیز، شامل متون ادبی‌ای چون *شاهنامهٔ* فردوسی و *خمسهٔ* نظامی و متون تاریخی‌ای چون *ظفرنامهٔ* شرف‌الدین علی یزدی و آثاری از خواندمیر و میرخواند، مورخان دورهٔ تیموری، و همچنین تعداد بسیاری شرح احوال صوفیان برای سلطان حسین بایقرا، کیفیت قابل قبولی دارد.[۲۰]

نسخه‌نگاره‌های شیراز همواره از تناسبات خاصی پیروی کرده است. الگوی مقدماتی در طراحی قرن نهم/ پانزدهم شیراز پیرو نقاشیهای دوران اینجوست؛ و آن شبکهٔ ناپیدایی با خانه‌های مساوی است که بر اساس ستون‌بندی اشعار خارج از قاب نقاشی پدید آمده است. در حدود سال ۷۹۹–۸۰۰ق/ ۱۳۹۶ م، چنان‌که در نسخهٔ *دیوان* خواجوی کرمانی موزهٔ بریتانیا می‌توان دید، عناصر نوشتاری در داخل قاب نقاشی قرار گرفت.[۲۱] قاعده چنین بود که با قرار دادن قاب اشعار در بالا و پایین نگاره، به فضایی هندسی و متقارن دست می‌یافتند و چنانچه محوری عمودی این دو سطح هندسی را به هم متصل می ساخت، فضایی مربع و یا گاه مستطیل‌شکل به دست می آمد و غالباً صحنه‌ها و افراد اصلی در این فضا و در زیر خط افق قرار می گرفت. اما نگارگران دربار شاه طهماسب این قواعد را نپسندیدند. نقاشان هرات با داشتن بهزاد در ذهن خود، از هدایت فضای نوشتاری با اندازه‌های هندسی دست کشیدند، تا به آزادی بیشتری در چارچوب بستهٔ نقاشی دست یابند. برای آنان، مقیاسهای عناصر نوشتاری در هر نگاره فقط کمکی برای رسیدن به ترکیب‌بندی مناسب بود و به‌خودی‌خود ارزشی نداشت. از مقایسهٔ نگاره‌های *خمسهٔ* نظامی مورخ ۹۴۳ق/۱۵۳۹م موزهٔ بریتانیا با نسخه‌های همعصرش در نگارخانهٔ فریر، تفاوت بزرگ میان ترکیب‌بندیهای آزاد سبك دربار شمال با تمرینات محافظه‌کارانهٔ سبك جنوب آشکار می‌شود— سبکی که در آن، هنوز با الگوهای کهن به آثار نظم می بخشیدند.[۲۲]

در سالهای نخست پس از تسخیر شیراز به دست نیروهای شاه اسماعیل، یعنی حدود ۹۰۹ق/ ۱۵۰۳م، محیط پرآشوب آن زمان بر هنر نیز اثر گذاشت. رنگ‌پردازیهای شاد و روشن اواخر سدهٔ نهم/ پانزدهم به تصاویری بی‌دقت با رنگ‌آمیزی ضعیف و پیکرهایی بزرگ بدل شد که قسمت اعظم تصویر را اشغال می کرد. در نگاره‌های نسخه‌های۹۱۳–۹۱۴ق/ ۱۵۰۷–۱۵۰۸م، میلهٔ سرخ ویژهٔ صفویان را به منزلهٔ نماد سیاست آن زمان بر سربندی نهادند که هنوز شکل قدیمی خود را حفظ کرده بود.[۲۳]

دگرگونی نقاشی شیراز، با حفظ بسیاری از خصوصیات نگارگری متقدم آن، از دهه‌های اول و دوم سدهٔ نهم/ شانزدهم آغاز شد. در حدود سال ۹۳۲ق/ ۱۵۲۵م، این مرحلهٔ تحول کامل شد و شیوهٔ صفوی شیراز در آن مسیری افتاد که بقیهٔ قرن در راستای آن ادامه یافت.[۲۴] در اینجا نیز، همچون نگاره‌های متقدم، شیوهٔ گسترش فضای تصویر در قالب طبقاتی است که از پایین به بالا بر روی هم واقع شده و هر ردیف جدید دورتر از طبقهٔ زیرین خود به نظر می‌رسد. این اصل از شناسه‌های سبك متقدم شیراز محسوب می‌شود.[۲۵]

معیار تناسبات در نگاره‌های شیراز در دههٔ سوم قرن دهم/ شانزدهم تکامل یافت و به صورتی درآمد

(1) Minimalism

ت ۱. معیار تناسبات در نگاره‌های شیراز در دهه سوم سده دهم/ شانزدهم

که در تصویر ۱ دیده می‌شود. البته گفتنی است که این مقیاسها، بعضاً به عللی چون شیوه‌های شخصی هنرمندان یا مقتضیاتی خاص، در نقاشی دچار تغییر می شد. نمونهٔ آن جابه‌جایی سمت راست با چپ در نگاره، قطع دو گوشه به جای یك گوشه، بلندتر شدن مربع داخلی، باریك یا پهن شدن حاشیهٔ خارجی، یا شکسته شدن قاب برای خروج عناصر داخلی است. مورد اخیر در آثار تیموری نیز دیده شده است.[۲۶]

با مطالعه‌ای که اِمی وِلِس[۲] و کورت بلاوئنشتاینر[۳] دربارهٔ ظفرنامهٔ مورخ ۹۵۳ق/ ۱۵۴۶م، به خط مرشد عطار شیرازی، کرده‌اند، نتایجی در شیوهٔ ترکیب‌بندی این نگاره‌ها و نظم دقیقی که بر اساس تقسیم بندی ریاضی در آنها اعمال شده به دست آمد، که شاید بتوان آن را به دیگر آثار قرن دهم/ شانزدهم نیز بسط داد. از جملهٔ این تقسیمات، می‌توان از اینها یاد کرد: ایجاد رابطهٔ نوشته و تصویر بر اساس کنترل عنصر نوشتاری در داخل قابهایی در بالا و پایین اثر؛ ساخت فضایی بین دو قابِ نوشته و اختصاص فضایی خارجی بیرون از این قاب به عناصر غیراصلی؛ گاهی بریدن یك گوشه بجای دو گوشه؛ قراردادن ترکیب‌بندی به‌طوری که صحنهٔ اصلی در داخل قاب مربع‌شکل داخلی و عناصر همراه، مانند بنای معماری، منظره، یا پیکره‌ها، خارج از این فضا قرار گیرد؛ وجود محوری نامرئی در فضای داخلی، که از قابِ نوشته به پایین می‌آید و سپس تکرار این محور برای ایجاد هندسه‌ای پنهان چنان‌که عرض ایوانها، درها، پنجره‌ها، ابعاد فرشها بر این محورها منطبق شود. در واقع، هنرمند با این طرح سنجیده سعی داشته ساختاری هماهنگ و موزون خلق کند. نویسندگان مذکور ساختار فوق را بقایای بازمانده از اواخر قرن نهم/ پانزدهم می دانند که در بهترین آثار تیموری نیز بکار رفته است.[۲۷]

(2) Emmy Wellesz

(3) Kurt Blauensteiner

رنگهای نگاره‌های شیراز در قرن دهم/ شانزدهم، با رنگهای غنی و متعادل تبریز در همان زمان یکسره تفاوت دارد. هنرمندان شیرازی رنگهای روشن و ترکیبی را به رنگهای خالص ترجیح می دادند. استفاده از رنگهای صورتی، سبز مغزپسته‌ای، زرد اخرایی، و بنفش روشن در کنار هم چشم را نمی‌آزارد و اثری متقاعدکننده پدید می‌آورد.[۲۸]

در نگاره‌های شیراز در سالهای بعد، ترکیب‌بندی از حیث فضاسازی غنای بیشتری دارد و تناسبات پیکره‌ها کشیده‌تر است. ترسیم جامه‌ها نیز دگرگون و سربندها نزدیك به نمونه‌های سبك تبریز است. اما تصویر همچنان ضعیف است؛ پیکر افراد همچنان ثابت است و حالات و حرکات ایشان ناهنجار می‌نماید. نگاره‌های نسخهٔ *دیوان* حافظ که در ۹۳۸ق/ ۱۵۳۲م به قلم محمد قوام‌الدین شیرازی، خوشنویس برجستهٔ مکتب شیراز، کتابت شده و تصاویرمشابه آن از نسخهٔ مورخ ۹۴۵ق/ ۱۵۳۹-۱۵۴۰م *یوسف و زلیخای* جامی از تحولات جدیدی در مسیر پیشرفت نقاشی شیراز حکایت می‌کند که آغاز آن به دههٔ سوم سدهٔ دهم/ شانزدهم بازمی‌گردد. در این آثار، تناسبات پیکرهٔ افراد حقیقی‌تر می‌نماید؛ اما قلم‌گیری هنوز فاقد زیبایی است. شخصیتها کلاً ثابت و بی‌حرکت و جدا از یکدیگرند.[۲۹]

مکتب نقاشی شیراز در سدهٔ دهم/ شانزدهم با طی طریق در مسیر طولانی و مستمر تحول، به تکوین سبکی اصیل و پرداخت و شکوفایی آن نایل آمد. این مکتب تقریباً در هر دهه با الحاق خصوصیات جدید به سبك عمومی تغییر شکل داده است. هر یك از مراحل تحول آن ریشه در دورهٔ پیشین داشته و در عین حال، عامل تکامل دستاوردهای قبلی است. ویژگیهای نقاشی شیراز آن‌چنان استوار بوده که در طول همهٔ مراحل تحول، در برابر شکوفایی مکتبهای تبریز و مشهد و قزوین استقامت ورزیده و مستحیل نشده است. نقاشی شیراز با اتخاذ

دستاوردهای مکاتب پایتخت و گزینش و منطبق ساختن آنها با جریانات هنریِ دوران خود، اصالت خویش را حفظ کرد و طبق قواعد شکل‌گرفته در بستر پیشرفت ذاتی، در مسیر رشد و تحول پیش رفت.[۳۰]

معرفی نسخه‌های ظفرنامه

ظفرنامهٔ ۸۳۹ ق

ظفرنامهٔ مورخ ۸۳۹ق/ ۱۴۳۶م، که به *ظفرنامهٔ* ابراهیم‌سلطان نیز شهرت دارد، کهن‌ترین نسخهٔ *ظفرنامهٔ* شرف‌الدین علی یزدی است که تاریخی قابل اطمینان دارد. ساختن این نسخه در ذیحجهٔ ۸۳۹ق/ ۱۵–۱۶ ژوئن ۱۴۳۶م، یعنی دست‌کم سیزده ماه پس از مرگ شاهزاده ابراهیم‌میرزا (۴ شوال ۸۳۸ق/ ۵ مه ۱۴۳۵م) به پایان رسید.[۳۱]

ظفرنامهٔ ۸۳۹ق به دلایل متعدد نسخه‌ای مهم تلقی می‌شود؛ شاید مهم‌ترین آنها از منظر تاریخ‌نگاران هنر این باشد که از ابتدا به قصد مصور شدن طراحی شد. هنرمندان کتابخانهٔ ابراهیم‌سلطان در شیراز در تصاویر بزرگی، که بیشتر آنها دوصفحه‌ای است، مجموعه‌ای از لحظات زندگی تیمور و جانشینانش را ارائه کردند. این نقاشیها نه تنها تصاویری است از انواع موضوعات رایج درباری، همچون جنگ و شکار و بار عام و جشن؛ بلکه در آنها لحظاتی خاص و غالباً مهم از زندگی تیمور و همچنین وارث او شاهرخ مجسم شده است. این نقاشیها تولدها و ازدواجها و مرگها را بازگو می‌کنند؛ پیروزی بر دشمنان مهم در آسیای مرکزی، هند، سرزمین اعراب، ترکان آناتولی و همچنین ایران را نشان می‌دهند؛ تصرفات پیروزمندانه و لشکرکشیهای مهم را تجسم می‌بخشند، و در نهایت، سلطنت شاهرخ و تلویحاً دودمان او را پس از مرگ تیمور حکایت می‌کنند.[۳۲]

نگاره‌های *ظفرنامهٔ* ابراهیم‌سلطان در سبک و اندازه و ظرافت با نقاشیهای نسخ مصوری که در کتابخانهٔ برادرش بایسنقر تهیه و اجرا می‌شد سخت در تضاد است. در واقع، بایسنقر کسی بود که تحت حمایتش برخی از پیراسته‌ترین و لطیف‌ترین نمونه‌های کتاب‌آرایی پدید آمد. اما نقاشان ابراهیم‌سلطان نیز در چند نسخهٔ مصوری که برای حامی خود تهیه کردند، سبک ساده‌تر و در عین حال پرجذبه‌ای را در تصویرسازی همان متون پروردند. در نقاشیهای آنان، زیبایی‌شناسی‌ای نسبتاً متفاوت با نقاشیهای کتابخانهٔ بایسنقر ظهور کرده است. اندازهٔ بزرگ، طراحی پرتحرک، و نبود جزئیات ریز و بی‌شمار که سطح نقاشی های بایسنقر را می‌پوشاند، سبب شد که بعضی از زیباترین این نگاره‌ها اثری ماندگار و فراموش‌ناشدنی در چشم بیننده بگذارد.[۳۳]

ظفرنامهٔ مصور ابراهیم‌سلطان در اصل کتابی بوده است متشکل از ۳۵۵ برگه از کاغذی به رنگ عاجی گرم به ابعاد نسبی حداقل ۳۰۵× ۱۶۵ مم.[۳۴] در هر صفحه، محدودهٔ جدول‌کشی‌شده‌ای هست با ابعاد بیرونی ۲۴۲× ۱۵۹ مم[۳۵] که نوشته را دربر می‌گیرد؛ و متشکل است از یک خط ظریف طلایی در وسط و خطوط نازک مشکی در اطراف آن. در داخل این محدودهٔ جدول‌کشی‌شده و در هر صفحه، اشعار فارسی در ۲۱ سطر نوشته شده است. خوشنویسی اثر به سبک خاصی از قلم نسخ است و انتهای حروف «ی»، «ن»، «ر»، و «ز» با عمق کم و حالتی موزون به سمت چپ کشیده می‌شود.[۳۶]

نسخهٔ *ظفرنامهٔ* ابراهیم‌سلطان تزیینات بسیاری ندارد. خطاطی این نسخه با جوهر مشکی انجام شده؛ رنگهای طلایی، قرمز، آبی، و خرمایی برای ابتدای اشعار به کار رفته و سرفصلها نیز با رنگ طلایی ولی با حروف بزرگ‌تر نوشته شده است. تا برگهٔ ۱۸۱، سرفصلها را در قابهای جداگانه قرار داده‌اند (معمولاً در مرکز صفحه) و با دو خط باریک سیاه برجسته کرده‌اند. یک صفحهٔ عنوان تذهیب‌شده سرآغاز متن است و صفحهٔ عنوان دیگری، با سبک مشخص شیراز به صورت افشان ریز طلا بر زمینهٔ آبی، اولین نگاره‌های متن را معرفی می‌کند.[۳۷] انجامهٔ کتاب در آخرین برگه با همان قلم نوشته شد؛ اما به صورت دو خط افقی درعرض صفحه (به جای کادر مثلث‌شکل رایج) و حاوی نام کاتب و تاریخ انجام نسخه است؛ ذیحجهٔ ۸۳۹ ق/ ژوئیهٔ۱۴۳۶م، به قلم یعقوب بن حسن، معروف به سراج الحسینی السلطانی.

سرنوشت این نسخه در ۴۵ سال پس از آن مبهم است. با وجود این، معلوم شده است که این نسخه را در همان سالها به هرات برده‌اند و در آنجا در محرم ۸۸۵ق/ مارس ۱۴۸۰م مقدمه‌ای بر آن افزوده‌اند که شامل ۷۲ برگه بوده است. کاتبی که این قسمت را خطاطی کرده از خود به نام درویش محمد بن علی یاد می‌کند و گاه قلم

ت ۲. (راست) آتش گرفتن دمشق در طی حملهٔ تیمور در پنج‌شنبه دوم شعبان ۸۰۳ق/ مارس ۱۴۰۱م، *ظفرنامهٔ* ۹۳۹ق/ ۱۵۳۳م، ب ۳۵۸ پ

ت ۳. (چپ) گذشتن سپاهیان تیمور از دجله برای فتح بغداد در شنبه ۲۱ شوال ۷۹۵ق/ ۳۱ اوت ۱۳۹۳م، *ظفرنامهٔ* ۹۳۹ق/ ۱۵۳۳م، ب ۱۹۹ پ

وی شبیه به همان قلم نَسخی است که در نسخهٔ اصلی به کار رفته است. این مقدمه مصور نشده؛ اما صفحهٔ عنوان دیگری به سبک رایج در اواخر سدهٔ نهم/ پانزدهم هرات در برگهٔ نخست آن طراحی شده است. سپس این دو متن، یعنی نسخهٔ اصلی به اضافهٔ مقدمهٔ ۷۲صفحه‌ای، جمعاً مجلدی بزرگ‌تر را با ۴۲۷ برگه ساخته‌اند که محتمل است با هم شیرازه‌بندی شده باشند؛ هر چند که امروزه هیچ راهی برای دانستن قطعی این امر وجود ندارد.

باکنار هم گذاشتن ۳۷ نگارهٔ *ظفرنامهٔ* ابراهیم‌سلطان، به اثر هنری یکپارچه‌ای دست می‌یابیم؛ اثری که مطمئناً حاصل کار هنرمندان کارگاهی کوچک با استادی یگانه است که احتمالاً چند نقاش زیر نظر او فعالیت می‌کرده‌اند. از آنجا که هیچ‌کدام از نگاره‌ها رقم ندارد، نگارگر مسئول ناشناخته مانده است.[۳۸] همهٔ نگاره‌هایی که این استاد در *ظفرنامه* ساخته و پرداخته است ابعادی بزرگ دارند. بیشتر آنها نزدیک به کل صفحه را می‌پوشانند. حتی اگر قطعهٔ کوچکی از نثر یا شعر نیز در داخل ترکیب‌بندی وجود داشته باشد، باز نقاشی بر کل ترکیب‌بندی حاکم است. افزون بر این، تصاویر مذکور نمایانگر نوآوری چشم‌گیری در طرز قرار دادن عناصر در صفحه است. هرچند که تعدادی از این خصوصیات شیوه‌پردازانه را، که ممیزهٔ سبک نقاشی شیراز در زمان ابراهیم‌سلطان است، همچون ابعاد پیکره‌ها، تمایل به ساده‌سازی عناصر تصویر و ترکیب‌بندی، گونه‌های خاص شخصیتی، و گستردگی مضمون، می‌توان در نقاشیهای سه نسخهٔ دیگر که با او مرتبط است[۳۹] و نیز نقاشیهایی یافت که پس از مرگ وی در ۸۳۸ق/ ۱۴۳۵م در شیراز ساخته شده است. این ویژگیها باعث شد که از سبک شیراز زمان ابراهیم‌سلطان به سبکی «فوق‌العاده قدرتمند» و «خشک و خشن» یاد کنند؛[۴۰] و قدرت و اصالت این سبک در نقاشیهای هیچ نسخه‌ای بیش از نقاشیهای *ظفرنامهٔ* ۸۳۹ق/۱۴۳۶م، آشکار نبوده است.

ظفرنامهٔ ۹۳۹ ق

علت انتخاب این اثر اتفاق نظری است که همهٔ محققان بر سر محل تولید آن، یعنی شیراز، دارند. به همین دلیل، این نسخه را به منزلهٔ نمونهٔ شاخص نگارگری شیراز در نیمهٔ

اول قرن دهم/ شانزدهم، یعنی دوران گذار هنر این شهر از تیموری و ترکمان به دورهٔ صفویان برگزیده‌ایم.

این نسخه از *ظفرنامهٔ* شرف‌الدین علی یزدی تاریخ ۲۵ رمضان ۹۳۹ق/ ۱۹ آوریل ۱۵۳۳م دارد و به دست مرشد کاتب شیرازی کتابت شده است. محل کتابت در نسخه قید نشده است. مجلد مذکور ۴۷۴ برگه دارد و در هر برگه ۱۹ سطر به خط نستعلیق نوشته شده است. اندازهٔ نسخه را ۲۹۵×۱۸۳مم و ابعاد سطح نوشته را ۱۹۹×۱۱۰مم نوشته‌اند. جلد اصلی این نسخه برداشته و جلد دیگری جانشین آن شده است. برگه‌ها را نیز بر کاغذی جدید قرار داده‌اند؛ به همین علت، اندازهٔ صفحات یکسان نیست. این نسخه نخست در کتابخانهٔ دیوان هند[۴] در لندن بوده؛ ولی هم‌اکنون در کتابخانهٔ بریتانیا نگهداری می شود.

مرشد، معروف به عطار شیرازی،[۴۱] از خطاطان نامی شیراز بوده که رقمش اولین بار در نسخهٔ *ظفرنامهٔ* مورخ ۹۲۹ق/ ۱۵۲۳م موزهٔ بریتانیا تحت عنوان مرشد العطار الشیرازی آمده است. آخرین اثر او که تا کنون شناخته شده نسخه‌ای است به تاریخ ۹۵۹ق/ ۱۵۵۲م، که احتمالاً همان سال مرگ اوست، چرا که کتابت این نسخه را خطاط دیگری به نام حسن شریف به پایان برده است (به این نسخه در همین مقاله خواهیم پرداخت). ظاهراً مرشد عطار شیرازی در این سی سال بسیار فعال بوده و دست‌کم دوازده اثر دیگر از او که رقم دارد به چاپ رسیده است.[۴۲] نسخهٔ *ظفرنامهٔ* ۹۳۹ق سی نگاره دارد و جزو معدود نسخه‌هایی است که با این تعداد تصویر ساخته شده است. از این سی نگاره، سیزده تا به صحنه‌های جنگی، مانند حمله به شهرها، ساختن کله‌مناره از جمجمهٔ کشتگان، گذشتن از رود جیحون، و عرض لشکر کردن تیمور اختصاص یافته است. سه نگارهٔ دیگر از صحنه‌های شکار، نُه نگاره از مراسم جشن، پنج نگاره صحنه‌های گوناگونی را چون هندوان در رود گنگ (ب ۲۹۸)، استقبال از شاهزاده تومان‌آغا (برگه ۳۶۸)، عزاداری برای مرگ محمدسلطان (ب ۴۰۴)، تیمور در حمام شهر بایلقان (ب ۴۱۸)، و مرگ تیمور (ب ۴۵۰) نشان می‌دهد. مضامین بیشتر تصاویر یادشده پیش‌تر نیز در دیگر نسخه‌های *ظفرنامه* تصویرسازی شده بود؛ مانند صحنه‌های مراسم جشن یا رویدادهای درباری. تنها

ت ۴. قرلتای کردن امیرحسین و تیمور و برداشتن کابل‌شاه اغلن را به خانی در ۷۶۵ق/ ۱۳۶۳ق، *ظفرنامهٔ* ۹۵۹ق/ ۱۵۵۲م، ب ۳۵ ر

۱۵۳۳ ۲۰ پ

(4) India Office Library

تفاوت آنها در این نسخه وجود خیمه‌های شاهانه در زمینه، یا رنگ جامهٔ شخصیتهای اصلی است. می‌توان گفت بیشترین تغییرات در صحنه‌های جنگی صورت گرفته است، که خلاقیت و پویایی بیشتری دارد.[۴۳]

ظفرنامهٔ ۹۵۹ ق

این نسخه در تاریخ ربیع‌الاول ۹۵۹ق/ فوریه- مارس ۱۵۵۲م ساخته شده است. چنان‌که پیش‌تر ذکر شد، این نسخه را همان کاتب *ظفرنامهٔ* ۹۳۹ق، یعنی مرشد عطار، کتابت کرده؛ اما نام کاتبی دیگر نیز به همراه نام او در صفحهٔ انجامه درج شده است: حسن الشریف الکاتب. آوردن نام دو کاتب این احتمال را پیش می‌آورد که مرشد عطار شیرازی در خلال کتابت این نسخه درگذشته و کسی دیگر کار کتابت را به عهده گرفته است.

نسخهٔ *ظفرنامهٔ* ۹۵۹ق ۵۱۴ برگه دارد و در هر برگه هجده سطر به خط نستعلیق نوشته شده است. ابعاد صفحات ۳۳۷× ۲۱۲مم و ابعاد سطح نوشته ۲۱۷× ۱۲۱مم است. این نسخه دوازده نگاره دارد و هم اکنون به شمارهٔ Or.۱۳۵۹ در کتابخانهٔ بریتانیا در لندن نگهداری می‌شود.[۴۴] آنچه موجب انتخاب این اثر برای تحلیل و

ت ۵. (راست) عبور تیمور از دجله به سوی بغداد، سوار بر کشتی خاصهٔ سلطان احمد جلایر که شمس نام داشت، در ۲۱ شوال ۷۹۵ق/ ۳۱ اوت ۱۳۹۳م، *ظفرنامهٔ* ۹۵۹ق/ ۱۵۵۲م، ب ۲۰۸ پ

ت ۶. (چپ) تیمور در حال شکار در نزدیکی بخارا در ۷۹۱ق/ ۱۳۹۸م، *ظفرنامهٔ* ۸۳۹ق/ ۱۴۳۶م، ب۱۹۶ ر

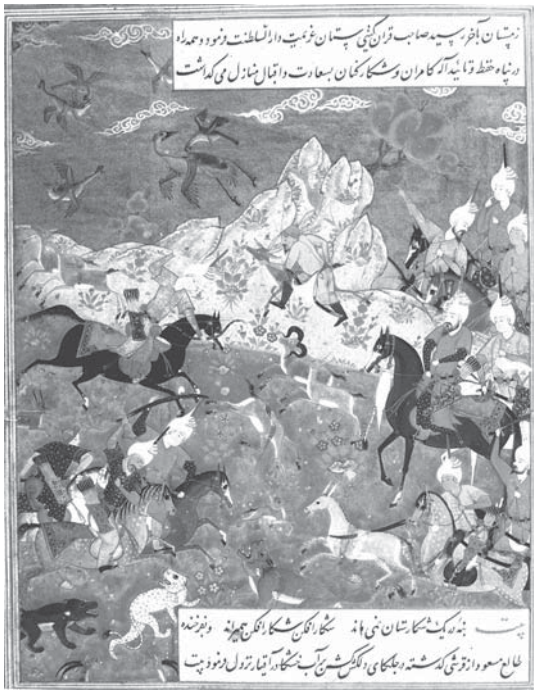
بررسی مکتب شیراز در سدهٔ دهم/ شانزدهم شد، شباهت آشکار نگاره‌های آن با نگاره‌های نسخهٔ *ظفرنامهٔ* ۹۳۵ق است که نام کمال‌الدین بهزاد را در انجامه دارد. الینور سیمز[۵] در تشریح یکی از نگاره‌های این نسخه که تیمور را در یک مراسم جشن و نشسته بر تخت در خیمهٔ شاهانه نشان می‌دهد، می‌گوید که سبک و شکل این خیمه‌ها آشکارا در کارگاه شاه طهماسب صفوی در تبریز استفاده می‌شده است. او احتمال می‌دهد پس از آنکه شاه طهماسب در اواخر عمر به تعصب دینی افتاد و هنرمندان را از دربار راند، این شیوه را نگارگری تبریزی به شیراز آورده باشد. او در ضمن می‌گوید که دست‌کم شش نسخه از *ظفرنامهٔ* شرف‌الدین علی یزدی در بین سالهای ۹۲۹-۹۳۰ق/ ۱۵۲۲-۱۵۲۳م در کارگاههای شیراز ساخته شد، که نسخهٔ ۹۵۹ق آخرین و از بهترین آنهاست.[۴۵]

(5) Eleanor Sims

مقایسهٔ نگاره‌های سه نسخه

برای آنکه از تحولات مکتب شیراز در زمینهٔ کتاب‌آرایی متن *ظفرنامه* در طی سده‌های نهم/ پانزدهم و دهم/ شانزدهم درکی گسترده‌تر به دست آوریم، نگاره‌هایی از سه نسخهٔ مذکور را که مضامینی تقریباً مشترک دارند برمی‌گزینیم و آنها را با هم مقایسه می‌کنیم.

یکی از مضامینی که نه تنها در نسخه‌های مورد بحث ما، بلکه در دیگر نسخه‌های *ظفرنامه* نیز تکرار شده، صحنهٔ شکار تیمور در نزدیکی بخاراست که در زمستان ۷۹۱ق/ ۱۳۸۹م روی داده است. در تصویر ۶، این صحنهٔ شکار را در *ظفرنامهٔ* ۸۳۹ ق می‌بینید. ساختاری نسبتاً ساده در قابی عمودی و کشیده جای داده شده است. در مستطیل حاوی متن در گوشهٔ سمت راست، تقریباً همان تناسبات تکرار شده است. نگاره به چهار سطح تقسیم شده است: سطح اول و پیشین همان فضای مثلث‌شکلی است که در آن، خدمتکاری زانو زده و بازی شکاری را به تیمور تقدیم می‌کند؛ در سطح دوم، گسترده ترین سطح، تیمور سوار بر اسب، همراهش با چتر سلطنتی و درختی با برگهای کپه‌ای سبز تصویر شده است؛ در سطح سوم، تپه‌ای است که چهار نفر از پشت آن به صحنه می‌نگرند؛ در نهایت در سطح چهارم، آسمان طلایی یکدستی ارائه شده که در آن، بازی در تعقیب حواصیل است. در این اثر، رنگها خاموش و ترکیبی است.



ت ۷. (راست) حرکت تیمور به سوی دشت قبچاق و مراسم شکار در اناقرغوی در روز شنبه اول جمادی‌الاخری ۷۹۲ق/ ۱۳۹۰م، *ظفرنامهٔ* ۹۳۹ق/ ۱۵۳۳م، ب ۱۶۱پ

ت ۸. (چپ) تیمور در حال شکار در راه بازگشت به سمرقند پس از گذران زمستان در بخارا در ۷۹۱ق/ ۱۳۸۹م، *ظفرنامهٔ* ۹۵۹ق/ ۱۵۵۲م، ب ۱۶۴ پ

در تصویر ۷، صحنهٔ شکار دیگری از *ظفرنامهٔ* ۹۳۹ق را می‌بینید که یک سده بعد ساخته شده است. ظاهراً پیچیدگیهای ترکیب‌بندی بیشتر شده و سطوح مورب متعددی با یکدیگر هم‌پوشانی دارند. تعداد پیکره‌ها در این نگاره افزایشی محسوس یافته و در عناصر گوناگون تصویر حرکت بیشتری دیده می‌شود. آنچه در این نگاره قابل توجه است همان ساختار خطی است که پیش‌تر در سخن از تصویر ۱ یاد شد: قرار دادن قاب نوشته در بالا و پایین نگاره و رسیدن به فضایی هندسی و متقارن و ایجاد فضایی مربع یا بعضاً مستطیل‌شکل که غالباً صحنه‌ها و افراد اصلی در آن قرار می‌گیرند. در این اثر، از رنگهای خاموش یک سدهٔ قبل خبری نیست و بیشترْ رنگهای درخشان، مخصوصاً صورتی روشن، انتخاب شده است.

در تصویر ۸، مجدداً همان مضمون را در نسخهٔ ۹۵۹ق مشاهده می‌کنید. در این اثر از ساختار مورب و هم‌پوشانی لایه‌ها استفاده نشده است. سطح گسترده‌ای از نگاره به آسمان طلایی و ابرهای پیچان و پرندگان در حال پرواز اختصاص یافته است. شیوهٔ بیان در لبهٔ صخره‌ها کاملاً با نسخه‌های پیشین فرق کرده و ظرافت در قلم‌گیری در منظره و همچنین پیکره‌ها جالب توجه است. انتخاب رنگی نقاش در این اثر بسیار متنوع‌تر از نگاره‌های نسخه‌های ۸۳۹ و ۹۳۹ق است. در این اثر، استفاده از رنگ صورتی فقط به صخره‌های میان زمینه محدود شده است و آن نیز به درخشانی نسخهٔ ۹۳۹ق نیست. در شیوهٔ طراحی صورتها و پیکرهٔ حیوانات و کلاه قزل‌باشی، می‌توان رد پای مکتب نگارگری پایتخت (تبریز) را به‌خوبی مشاهده کرد.

شباهت زیرساخت این نگاره با نگاره‌ای مشابه در *ظفرنامهٔ* ۹۳۵ق (احتمالاً مکتب تبریز) قابل توجه است. در هر دو، سطحی وسیع به آسمان طلایی اختصاص یافته و پیش‌زمینه محل قرارگیری تیمور و همراهانش و صحنهٔ شکار است. چنان‌که آمد، این شباهتها باعث شده که بعضی متخصصان احتمال دهند نگارگری تبریزی در این برهه در شیراز به فعالیت مشغول بوده است. برخلاف گریس دنهام گست،[6] که معتقد است در میانهٔ سدهٔ دهم/ شانزدهم هنرمندان شیرازی همچنان با شیوه‌های اسلافشان و با سبک و سیاقی محافظه‌کارانه کار می‌کرده‌اند، به نظر می‌رسد کارگاههایی در شیراز فعالیت می‌کرده‌اند که بی‌تأثر از سبک نگارگری پایتخت، یعنی تبریز، نبوده‌اند. رابینسون[7] نیز بر این نکته تأکید کرده است که احتمالاً نگارگرانی بوده اند که به پایتخت کوچ می‌کرده و از همکاری هنرمندان آنجا بهره‌مند می‌شده‌اند

(6) Grace Dunham Guest

(7) Robinson

ت ۹. (راست) عرض لشکر کردن تیمور در دشتی نزدیک کوههای البرز، *ظفرنامهٔ* ۹۳۹ق/ ۱۵۳۳م، ب ۲۳۰ ر

ت ۱۰. (چپ) صحنهٔ نبرد تیمور با امیر خضر یسوری، *ظفرنامهٔ* ۹۳۹ق/ ۱۵۳۳م، ب ۲۰ پ

یا هنرمندانی که از ابتدا سبکی نامتعارف داشته‌اند، یعنی سبکی یگانه که بیشتر به شیوهٔ هنرمندان پایتخت نزدیک بوده است؛ مثلاً در به‌کارگیری ترکیب‌بندیهایی دراماتیک، پیکره‌هایی باروح- و ظریف و دقیق.[۴۶]

نمونهٔ دیگر صحنه‌های مختلف از عرض لشکر کردن تیمور است که در بیشتر ظفرنامه‌ها تصویر شده است. البته شایان ذکر است که این مضمون در این نسخه در نگاره‌ای دوبرگی تصویر شده که در برگهٔ سمت راست، تیمور بر تخته‌سنگی مرتفع بر قالیچه‌ای نشسته است و بر بالای سرش سایبانی دیده می‌شود. کثیری از لشکریانش نیز در پشت این تخته‌سنگ دیده می‌شوند، که فقط صورتها و کلاه‌خودهای‌شان پیداست. در لت چپ این نگارهٔ دوبرگی (در اینجا تصویری از آن ارائه نشده) نیز سطح بزرگی از دیوار نشان داده شده که امیری در جلو آن و رو به سوی تیمور زانو زده است. این امیر افسار اسبی را در دست نگاه داشته که فقط نیمی از پیکره‌اش نشان داده شده است. سربازانی در بالای دیوار قلعه به صحنه می‌نگرند که به صورت توده‌هایی به‌هم‌چسبیده نقاشی شده‌اند و فقط سرهای‌شان پیداست. زمینه به رنگ بنفش روشن و گوشهٔ مثلث‌شکلی از آسمان به رنگ طلایی در گوشهٔ سمت راست بالا پیداست. قاب اشعار فقط در بالا و کنارهٔ راست واقع شده است. بعید است که این دو لت از یک نگارهٔ دوبرگی از لحاظ ساختار ترکیب‌بندی و عناصر به‌کاررفته هیچ عامل پیونددهنده و مشترکی با یکدیگر داشته باشند؛ یعنی هیچ عنصری این دو ترکیب‌بندی را به یکدیگر مرتبط نمی‌کند. در لت راست، فضایی طبیعی ارائه شده است؛ در حالی که در لت چپ، دیوارآجری عظیمی بیشتر سطح اثر را می‌پوشاند. تنها عناصر طبیعی صحنه که در هر دو لت وجود دارند، و به‌طرزی منطقی در امتداد یکدیگر قرار گرفته‌اند، لبهٔ صخره‌ها در زمینه است.

در تصویر ۹، همین مضمون را در نسخهٔ ۹۳۹ق مشاهده می‌کنید. در این نگارهٔ تک‌برگی، ظاهراً نگارگر توانسته است مفهوم را در سطحی کوچک‌تر به مخاطب انتقال دهد. تیمور، سوار بر اسبی کهر، تقریباً در وسط محور عمودی تصویر قرار گرفته و امیری در برابر او زانو زده است. دیگر لشکریان با آلات و ادوات جنگی در پیش‌زمینه و زمینه نشان داده شده‌اند، که انتقال پیام داستان را به خواننده سهل‌تر می‌کند. انتخاب رنگی نیز، چنان‌که پیش‌تر گفتیم، تنوع بیشتری دارد. ظاهراً در طی یک سده، آوردن حرکت در عناصر، پیچیدگی

در ترکیب‌بندی، تعدد عناصر تصویر، و تنوع رنگی پیشرفتهایی کرده است.

یکی دیگر از مواردی که می‌توان در آن بحث کرد تصاویر صحنه‌های جنگی است. نمونه‌ای از این تصاویر در لت راست نگاره‌ای دوبرگی دیده می‌شود که لت چپ آن در تصویر ۲ ارائه شد. آنچه در این نگاره، مانند دیگر نگاره‌های *ظفرنامهٔ* ۸۳۹ق، جلب توجه می‌کند تقسیم اثر به چهار سطح است که با یکدیگر هم‌پوشانی دارند و سطوح بالاتر دورتر از سطوح پایین‌تر می‌نمایند. در سطح اول، یا همان پیش‌زمینه، سربازی سوار بر اسب شمشیرش را بر فرق سر دشمن فرود آورده است. در سطح دوم، که با رنگ زرد اخرایی روشن رنگ‌آمیزی شده، فقط جمعی از سربازان نشان داده شده‌اند، که قرارگیری منظم شمشیرهایشان ضرباهنگی منظم پدید آورده است. در سطح سوم و بر زمینه‌ای به رنگ سبز زیتونی روشن، تیمور سوار بر اسب با خدمتکاری تصویر شده که چتر سلطنتی را بر بالای سر او نگاه داشته است. در آخرین سطح، یا همان زمینه، آسمان یکدست طلایی با گروهی از سربازان، که مانند نگاره‌های مشابه فقط سرهای‌شان پیداست، ارائه شده است.

در صحنهٔ جنگی نسخهٔ ۹۳۹ق، ترکیب‌بندی فقط به دو سطح تقسیم شده؛ پیش‌زمینه و زمینه. در پیش‌زمینه، نبردی سهمگین در جریان است. حرکت بسیاری در عناصر هست و تیمور سوار بر اسبی برگستوان‌پوشیده، در حالی که دستش را به جلو رانده، در حال فرمان دادن تصویر شده است. در پشت تپه، تعدادی سرباز قرار گرفته‌اند؛ شخصی سوار بر شتر بر طبل می‌کوبد، و دیگری شیپور جنگی می‌نوازد. ابرهایی با دنباله‌های مواج سطح آسمان را از یکنواختی درآورده‌اند. این عناصر به‌نوعی در *ظفرنامهٔ* ۹۳۵ق از مکتب تبریز، که پیش‌تر از آن یاد شد، دیده می‌شود. چنین تشابهاتی گمان اثرپذیری مکتب شیراز از سبک پایتخت را به یقین نزدیک‌تر می‌کند.

نتیجه

ویژگیهای مکتب شیراز را باید با طبقه‌بندی دقیق آثار پدیدآمده در این شهر و بررسی و تحلیل آنها پی گرفت؛ اما در این مقالهٔ مختصر، مقصود نگارنده صرفاً نگاهی گذرا به کتاب‌آرایی *ظفرنامه* تحت حمایت ابراهیم‌سلطان، شاهزادهٔ هنردوست تیموری، و پس از آن، کتاب‌آرایی این نسخه تحت حمایت صفویان بوده است. اینکه چرا *ظفرنامه*، که تاریخ جهان‌گشاییهای تیمور است، همچنان در دورهٔ صفوی کتابت و تصویر می‌شده، بحثی مفصل می‌طلبد؛ لیکن در این مختصر، گفتیم که نگاه صفویان به دورهٔ تیموری و دستاوردهای شاهان و شاهزادگان آن نگاهی تحسین‌آمیز بوده است و شاهزادگان صفوی می‌خواستند با ملاک قرار دادن روحیهٔ هنرپروری تیموریان بر حاکمیت سیاسی خویش صحه بگذارند.

کارگاه ابراهیم‌سلطان در شیراز از نمونه‌هایی بوده است که می‌توان تولید آثار متعدد و ارزشمندی را به آن نسبت داد. تحت حمایت او، سبک شیراز در دورهٔ صفوی صیقل یافت و نگاره‌هایی شایسته آفریده شد. نباید ساختار سنتی و قراردادی این نگاره‌ها را دلیلی بر ضعف آنها دانست. آثار کارگاه این شاهزادهٔ تیموری با ساختار غیرپیچیده، بیان ساده در مناظر و دیگر عناصر، افق کاملاً رفیع، تجمع پیکره‌ها، رنگهای خاموش و نهایتاً خطوط کناره‌نمای صخره‌ها شناخته می‌شود. در این سبک، شیوهٔ قرارگیری سطوح در راستای عمودی برای ایجاد عمق بیشتر مورد توجه قرار گرفت، که در مثالهایی از نسخهٔ ۸۳۹ق به‌خوبی نشان داده شد. در ضمن، عناصر نوشتاری در سطح تصویر مطرح شد، که در واقع مقدمه‌ای برای تکوین ضوابط معین برای رابطهٔ متقابل تصویر و متن شد و تا سده‌های بعد ادامه یافت؛ چنان‌که در خصوص نسخهٔ ۹۳۹ و ۹۵۹ق اشاراتی به آن شد.

اما در دو نسخهٔ دیگر *ظفرنامه* که در این مقاله به آنها پرداخته شد و در دورهٔ صفویان ساخته شده است، اصولی کاملاً متفاوت می‌بینیم. به‌رغم تفاوتهای آشکاری که سبک نگارگری این نسخه‌ها با سبک اجراشده در مکتب تبریز دارد، اثرپذیری مکتب شیراز از مکتب پایتخت انکارناپذیر می‌نماید. نوع ساختار هندسی آثار همچنان تابع مقرراتی است که پیش‌تر بنیاد نهاده شده بود و نگارگران ظاهراً با دانستن سبک نگارگری تبریز و هرات، علاقه‌ای به تغییر آن نداشته‌اند. ولیکن عناصری از آثار ساخته‌شده در تبریز در آثار شیراز به‌وفور تکرار می‌شود؛ هرچندکه ترکیب‌بندی هنوز، به نسبت آثار کارگاه شاه طهماسب در تبریز، به‌شدت ساده و

محافظه‌کارانه است. از جمله موارد تکرارشده، به بیان بهتر: تقلیدشده، در آثار شیراز، شیوهٔ حرکت پیکره‌های انسانی و حیوانی و رنگهای متنوع‌تر است. در نسخهٔ ۹۵۹ق، عملاً با نوعی مشابه‌برداری از *ظفرنامهٔ* ۹۳۵ تبریز مواجه می‌شویم؛ هرچند که مضامین مورد نظر نگارگرِ نسخهٔ ۹۵۹ق تماماً مشابه نسخهٔ دیگر نیست. در مقایسهٔ این دو اثر، گویی نگارگری تبریزی در شیراز مشغول به کار بوده است؛ یا حتی نسخهٔ ۹۳۵ق در دسترس نگارگر شیرازی قرار گرفته است.

نهایتاً باید گفت که مکتب نگارگری شیراز در هر برهه بر اساس دستاوردهای پیشینش به تکامل ادامه داد و توانست در برابر مکاتب قدرتمندی چون هرات و تبریز مقاومت کند و از بین نرود. این مکتب با پافشاری بر دستاوردهایش به ویژگیهایی دست یافت که در طی تاریخ نه تنها خدشه‌ای نپذیرفت، بلکه توانست توسط آنها بر اصالت خود تأکید و مراحل پیشرفت را طی کند.□

کتاب‌نامه

اشرفی، م.م. *سیر تحول نقاشی ایرانی در سدهٔ شانزدهم میلادی*، ترجمهٔ زهره فیضی، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴.

بهار، محمدتقی. *سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی*، تهران، تابان، ج۳.

بینیون، لورنس و دیگران. *سیر تاریخ نقاشی ایرانی*، ترجمهٔ محمد ایرانمنش، تهران، امیرکبیر، ۱۳۸۳.

پاکباز، رویین. *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران، نارستان، ۱۳۷۹.

پوپ، آرثور و دیگران. *سیر و صور نقاشی ایران*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران، مولی، ۱۳۷۸.

تاکستن و دیگران. *تیموریان*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران، مولی، ۱۳۸۲.

خواندمیر، غیاث‌الدین بن همام‌الدین الحسینی. *رجال کتاب حبیب السیر از حملهٔ مغول تا مرگ شاه اسماعیل اول*، گردآوری عبدالحسین نوایی، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۷۹.

دولتشاه سمرقندی. *تذکرة الشعرا*، به اهتمام و تصحیح ادوارد براون، تهران، اساطیر، ۱۳۸۲.

رابینسون، ب. و. *هنر نگارگری ایران*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران، مولی، ۱۳۷۶.

سودآور، ابوالعلا. *هنر دربارهای ایران*، ترجمهٔ ناهید محمد شمیرانی، تهران، کارنگ، ۱۳۸۰.

عدل، شهریار. *هنر و جامعه در جهان ایرانی*، تهران، توس، ۱۳۷۹.

فریه، ر. دبلیو (و.). *هنرهای ایران*، ترجمهٔ پرویز مرزبان، تهران، فرزان روز، ۱۳۷۴.

کنبی، شیلا ر. *نقاشی ایرانی*، ترجمهٔ مهدی حسینی، تهران، دانشگاه هنر، ۱۳۸۲.

لنتس، توماس و دیگران (و.). *دوازده رخ*، ترجمه و تدوین یعقوب آژند، تهران، مولی، ۱۳۷۷.

موریسن و دیگران. *تاریخ ادبیات ایران از آغاز تا امروز*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران، گستره، ۱۳۸۰.

Atasoy, Nurhan. “Persian Miniatures of the Suleymanieye Library Istanbul”, in: *Akten des VII*, Internationalen Kongress fur Iranische Kunst und Archaologie, Munchen, 7-10, Sept. 1976, Berlin, 1979, pp. 425-430.

Binyon, Laurence, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray. *Persian Miniature Painting*, London, 1933.

Enderlein, Volkmar. *Die Miniaturen der Berliner Baisonqur Handschrift*, Frankfurt, 1970.

Kuhnel, Ernst. “Die Baysonghur Handschrift der Islamischen Kunstabteilung”, in: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, vol 52 (1931).

Grube, Ernst. J. "15th Century Kalilah wa Dimnah Manuscripts", in: *A Mirror for Princes from India: Illustrated Versions of the Kalilah wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, Iyar-i Danish, and Humayun-namah*.

Guest, Grace Dunham. *Shiraz Painting in the Sixteenth Century*, Washington D.C, Smithsonian Institution, 1946.

Hillenbrand, Robert. *Persian Painting from the Mongols to the Qajars*, London, I. B. Tauris publishers, University of Cambridge, 2000.

Robinson. *Bodleian*.

Sims, Eleanor. *The Garrett Manuscript of The Zafar-Nama: A Study in 15th Century Timurid Patronage*, NewYork, New York University, PhD Dissertation, 1973, unpublished.

_____. "Ibrahim Sultan Illustrated Zafar-Nameh of 839/1436", in: *Islamic Art*, IV (1990-1991), pp. 175-178, .

_____. *Peerless Images: Persian Paintings and Its Sources*, New Haven and London, Yale University Press, 2002.

پی‌نوشتها:

۱. موریسن و دیگران، *تاریخ ادبیات ایران از آغاز تا امروز*، ص۱۹۰.
۲. تاکستن و دیگران، *تیموریان*، ص۸.

3. Sims, *The Garrett Manuscript of The Zafar-Nama*:, p. 9.

4. idem, "Ibrahim Sultan Illustrated Zafar-Nameh of 839/1436", p. 175.

۵. خواندمیر، *رجال کتاب حبیب السیر*، ص۱۳۶-۱۳۷.

۶. دولتشاه سمرقندی، *تذکرة الشعرا*، ص۳۷۹.

۷. بهار، *سبک‌شناسی*، ص۱۹۴.
۸. لنتس، *دوازده رخ*،ص ۱۵۸ و ۱۶۵.

9. Guest, *Shiraz Painting in the Sixteenth Century*, p. 26.

۱۰. بینیون و دیگران، *سیر تاریخ نقاشی ایرانی*، ص۱۴۴؛

Guest, op. cit.

۱۰. بینیون و دیگران، همان، ص ۱۶۱-۱۶۲.

۱۲. رویین پاکباز، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، ص۷۱.
۱۳. فریه، *هنرهای ایران*، ص۲۰۵.
۱۴. پاکباز، همان، ص۷۲.
۱۵. پوپ و دیگران، *سیر و صور نقاشی ایران*،ص۶۲.
۱۶. عدل، *هنر و جامعه در جهان ایرانی*،ص۳۱.

17. Hillenbrand, *Persian Painting*, p. 121.

18. Sims, *Peerless Images*, p. 68.

۱۹. کنبی، *نقاشی ایرانی*، ص۸۸.

20. Sims, *Peerless Images*, p. 69.

21. Guest, op. cit., p. 27.

نسخهٔ *دیوان* خواجوی کرمانی در موزهٔ بریتانیا به سال ۱۳۹۶م در دربار احمد، آخرین فرمانروای آل جلایر که در سال ۱۴۱۰م درگذشت، تهیه شده است. سبک تذهیب این کتاب به احتمال زیاد در تبریز نیز به کار می‌رفته است. آل جلایر و آل مظفر هنرمندانی را به کار می‌گرفتند که در دامان مکتب مغولی پرورش یافته بودند و دلیلی برای تردید در بارهٔ تفاوت عمده بین سبکهای بغداد و شیراز در پایان سدهٔ چهاردهم وجود ندارد؛ ولی ظاهراً کارگاه شیراز بود که عملاً نخستین صنعتگران تیموری را در خود پرورد.ـــ بینیون و دیگران، همان، ص۱۵۱.

22. Guest, op. cit., p. 27-28.

۲۳. اشرفی، *سیر تحول نقاشی ایرانی در سدهٔ شانزدهم میلادی*، ص۱۵۰-۱۵۱.
۲۴. عدل، همان،ص۶۸
۲۵. اشرفی،همان، ص۱۵۱.

26. Guest, op. cit., p. 28-29.

27. ibid., p. 25-26.

28. Sims, *Peerless Images*, p. 69.

۲۹. اشرفی،همان، ص۱۵۲-۱۵۳.
۳۰. همان، ص۲۰۲-۲۰۳.

31.Sims, "Ibrahim Sultan", p. 175.

32. ibid.

33. ibid. p. 176.

۳۴. این ابعاد متعلق به برگه‌های اصلی است که در قالب حاشیه‌گذاری جدید قرار گرفته است. با وجود این، محتمل است که نسخه در شکل اصلی و دست‌نخورده اش کمابیش با همین ابعاد بوده باشد. دو نسخهٔ دیگر مرتبط با ابراهیم‌سلطان، *گلچین* ۸۲۳ق/۱۴۲۰م و *شاهنامهٔ* کتابخانهٔ بودلیان، تناسباتی ظاهراً مشابه با *ظفرنامهٔ* ابراهیم‌سلطان دارد؛ *گلچین اشعار*: ۲۷۹× ۲۰۰ مم و *شاهنامه* ۲۸۷× ۲۰۳ مم.

۳۵. مجدداً باید یادآور شد که اندازه‌گیری ابعاد این جداول، به علت نداشتن گوشه‌های قائم، ممکن نیست. میزان تغییر مثبت و منفی ۵ مم است. برای مقایسه، به ابعاد سطوح نوشته در *گلچین اشعار* و *شاهنامه* اشاره می‌گردد؛ *گلچین اشعار*: ۲۳۶× ۱۵۸ مم، *شاهنامه*: ۲۲۶× ۱۵۸مم.

۳۶. این ویژگی در آثار خطاطان شیرازی اوایل سده هشتم/ چهاردهم و اواخر سدهٔ نهم/ پانزدهم قابل شناسایی است. نوع خاص سبک خوشنویسی شیرازی اغلب در نسخه‌هایی دیده شده که در مکانهای دیگری در ایران و غرب آسیای مرکزی استنساخ شده است.

۳۷. ب ۷۳ ر بیشتر هراتی می‌نماید.

۳۸. از آنجا که گوشه‌های پایینی سه نگارهٔ نخست این نسخه از میان رفته و دیگر نگاره‌ها اغلب دچار ساییدگی و تخریب شده، دقیق‌تر این است که بگوییم هیچ آثاری از امضا بر روی این تصاویر حفظ نشده است. بنا بر این، باید نگاره‌های این نسخه را آثاری بی‌امضا تلقی کرد.

۳۹. آثار مذکور اینهاست:

گلچینی اهداشده به بایسنقر، ولی تهیه‌شده در شیراز، مورخ ۸۲۳ق/۱۴۲۰م، احتمالاً به رسم هدیه به فرمان ابراهیم‌سلطان، به خط محمود کاتب حسینی. این نسخه مجموعه‌ای است از منتخب اشعار

شاهنامهٔ فردوسی، *منطق الطیر* عطار، *خمسهٔ* نظامی، *دیوان* خواجوی کرمانی و *دیوان* امیر خسرو دهلوی با ۲۹ نگاره، برلین، موزهٔ هنر اسلامی، ۴۶۲۸. ۲۷ نگاره از این نسخه همراه با کتابی از ارنست کونل و کتابی از ولکمار اندر لاین منتشر شده است.ـــ

Kunel, Ernest. "Die Baysonghur Handschrift der Islamischen Kunstabteilung", pt. 3, pp. 133-152; Enderlein, *Die Miniaturen der Berliner Baisonqur Handschrift*.

شاهنامهٔ فردوسی، اهداشده به ابراهیم‌سلطان، بدون تاریخ و محل اجرا، با ۴۷ نگاره، که هشت تای آنها را به صورت چهار نگارهٔ دوصفحه‌ای کشیده‌اند؛ آکسفورد، کتابخانهٔ بودلیان، شماره ۱۷۶. این نسخه کامل منتشر نشده؛ اما نک:

Robinson, *Bodleian*, pp. 16-22, nos. 81-132, and Pl. II; Laurence Binyon, J.V.S. Wilkinson, and Basil Gray, *Persian Miniature Painting*, cat. 46, pls 34-40 and color- frontispiece.

ظفرنامهٔ شرف‌الدین علی یزدی، کامل‌شده در ذیحجهٔ ۸۳۹ق/ ژوئن و ژوئیهٔ ۱۴۳۶م، به قلم سراج حسینی سلطانی.

گلچین بدون تاریخ با ۲۷ نگاره. ارتباط این نسخه با ابراهیم‌سلطان هم از جهت وجود مدحی است که برای او در ب ۲۰۵ ر نوشته شده است و هم شباهتهای نگاره‌های آن و تصاویر *گلچین* ۸۲۳ق/۱۴۲۰م. متن این نسخه شامل *مرزبان‌نامه*، *سندبادنامه* و *کلیله و دمنه* است.ـــ استانبول، کتابخانهٔ سلیمانیه، ش ۳۶۸۲. همچنین نک:

Atasoy, Nurhan. "Persian Miniatures of the Suleymanieye Library Istanbul", pp. 425-430, Figs. 1-2; Grube, "15th Century Kalilah wa Dimnah Manuscripts".

۴۰. هر دوی این اصطلاحات را رابینسون به کار برده است؛ "tremendous Vigor" در کاتالوگ بودلیان (۱۹۵۸)، ص۱۵ و "stark and farouche" در کاتالوگ نمایشگاهی در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن، ۱۹۶۷، ص۹۱.

۴۱. نام کامل او شیخ مرشدالدین محمدبن صدرالدین الکاتب الشیرازی است.

42.Guest, ibid., p. 24.

الینور سیمز در رسالهٔ دکتری‌اش می‌گوید که هجده نسخه به دست مرشد کاتب شیرازی کتابت شده است؛ در حالی که با اولین و آخرین نسخهٔ خطاطی‌شده به دست او، یعنی *ظفرنامهٔ* ۹۲۳ق/ ۱۵۲۹م و *ظفرنامهٔ* ۹۵۳ق/ ۱۵۵۹م با گِست هم عقیده است. او می‌گوید از هفت *ظفرنامهٔ* تهیه‌شده در سدهٔ دهم/ شانزدهم، شش نسخه به خط مرشد کاتب شیرازی است.ـــ

Sims, *The Garrett Manuscript of The Zafar-Nama*, p. 312.

43. ibid., pp. 325-326.

44. ibid., p. 133.

45. idem, *Peerless Images*, p. 198.

۴۶. رابینسون، همان، ص ۶۸.