

بررسی تطبیقی منظره‌نگاری نگارگری مکتب تبریز ایلخانی و مکتب شیراز تیموری

مهدی بهرامی *

چکیده

منظره‌پردازی در نگارگری ایرانی مانند غرب سبکی جدا و مشخص ندارد؛ اما به هر حال طبیعت و منظره‌پردازی بی‌اهمیت نبوده و در بسیاری از نگاره‌ها طبیعت مورد توجه قرار گرفته است. همانطور که نگارگری در دوره‌ها و مکاتب مختلف دچار دگرگونی شده، منظره‌پردازی نیز در دوره‌های مختلف به دلایل مختلف در فرم‌های مختلفی ترسیم شده است. نگارگری مکتب تبریز ایلخانی آغاز جدی نگارگری ایران و به نوعی نقطه اتصال به هنر و فرهنگ چین و شرق دور به حساب می‌آید، از سوی دیگر نگارگری مکتب شیراز تیموری آخرین حضور جدی مغولان در ایران و اتصال هنر اسلامی ایرانی به هنر باشکوه صفویه است، لذا لازم است مسائلی همچون منظره‌پردازی و سیر تحول آن در این دوران مورد بررسی و ارزیابی قرار گیرد. از همین رو این مقاله قصد دارد با روش توصیفی-تحلیلی ۱۱ نمونه از نگاره‌های مکتب تبریز دوره ایلخانی با محوریت کتاب‌های جامع‌التواریخ، شاهنامه دمویت، کلیله و دمنه و آثار الباقیه و ۱۰ نمونه از نگاره‌های مکتب شیراز دوره تیموری با محوریت کتاب‌های گلچین اسکندر، شاهنامه سلطان ابراهیم و ظفرنامه که عنصر منظره‌پردازی در آن‌ها جدی است را مورد بررسی قرار دهد و تغییرات نگاره‌های مورد استفاده در کتاب‌آرایی این دو دوره در منظره‌پردازی و حضور عناصر چینی را نشان دهد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که منظره‌پردازی به عنوان یک عنصر در نگاره‌های مکتب تبریز خیالی، غیر واقعی و پر از عناصر چینی است در حالی که نوع چینش فضا و ترسیم عناصر منظره‌پردازی در مکتب شیراز نشان می‌دهد که مناظر ترسیم شده در حقیقت بازنمای یک واقعیت و به عبارتی دیگر منظره و طبیعت خارجی هستند و عناصر منظره‌پردازی چینی نیز کمتر در آن یافت می‌شود.

واژگان کلیدی: نگارگری، تیموری، ایلخانی، منظره‌پردازی، مکتب تبریز، مکتب شیراز

مقدمه

انسان و طبیعت همواره دو مساله مهم در هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی انسان بوده‌اند. دو چیزی که همواره بر هم تأثیرگذار بوده و خواهند بود. هنر یکی از مصادیق این تأثیرگذاری و تأثیرپذیری است. انسان هنرمندی و تخیل خویش را با طبیعت و تقلید از آن آغاز کرد. به نحوی که یکی از مهمترین اندیشه‌ها در تبیین مسائل نظری هنر «تقلید» است. بر این اساس طبیعت و به طور کلی جهان مادی به عنوان یکی از مهمترین عناصر الهام‌بخش در خلق آثار هنری به شمار می‌آید.

توجه ویژه به مناظر طبیعی توسط برخی هنرمندان باعث شکل‌گیری سبک‌هایی شد که در آن هنرمندان متعهد به ترسیم طبیعت بدون گزینش، اصلاح و آرایش بودند.^۱ حضور مناظر طبیعی در هنر به این سبک خلاصه نمی‌شود. بررسی آثار هنرمندان در دوره‌های مختلف نشان می‌دهد که طبیعت همواره یکی از سوژه‌های مورد نظر هنرمندان بوده است و آنها مناظر طبیعی را به صورت‌های مختلف، بر اساس نوع نگاه خود بر طبیعت، ترسیم کرده‌اند.

این تفاوت‌ها در ترسیم مناظر طبیعی در هنر اسلامی نیز یافت می‌شود. در واقع هنرمندان مسلمان نیز با توجه به نوع فرهنگ غالب در هر منطقه و دوره مناظر طبیعی را به صورت‌های مختلفی ترسیم کرده‌اند. به نحوی که با بررسی نحوه ترسیم منظره‌نگاری در نگاره‌های اسلامی می‌توان سیر تحول هنر اسلامی را مشاهده کرد. ارزش و اهمیت این مساله جایی بیشتر می‌شود که ما در برخی از دوره‌ها شاهد حضور فیزیکی یا اندیشه‌ای دیگر فرهنگ‌ها در فرهنگ اسلامی- ایرانی هستیم. برای نمونه در دوره ایلخانی و تیموری شاهد حضور پر رنگ فرهنگ مغولان و چینیان در ایران هستیم. در این دو دوره فرهنگ چینی اگر چه نتوانست قالب بر فرهنگ و هنر ایران شود اما تأثیرات آن بر فرهنگ و مخصوصاً هنر ایرانی قابل انکار نیست.

بنابراین با توجه به اینکه یکی از عناصر مهم نقاشی

چینی طبیعت است با بررسی مکتب تبریز ایلخانی به عنوان اولین حضور جدی فرهنگ چینی- مغولی در ایران و همچنین مکتب شیراز تیموری به عنوان آخرین حضور موثر فرهنگ چینی-مغولی در ایران می‌توان روند تغییر و تحول هنر نگارگری ایرانی را مورد بررسی و تحلیل قرار داد. در واقع با بررسی و تحلیل نحوه پرداختن به منظره در این دو مکتب می‌توان به خوبی حضور پر رنگ و کم رنگ هنر چینی در هنر این دو دوره را نشان داد.

روش تحقیق

روش این تحقیق توصیفی-تحلیلی است و اطلاعات و نگاره‌های بررسی شده در این پژوهش از کتاب‌های مهم تاریخ هنر اسلامی انتخاب شده‌اند. در واقع با توجه به اینکه بیشتر آثار باقی مانده از این دو مکتب در موزه‌های خارج از ایران موجود هستند، لاجرم برای مطالعه و تحلیل نگاره‌های موجود در این پژوهش از اطلاعات و عکس‌های موجود در کتاب‌های تاریخ هنر اسلامی استفاده شده است.

پیشنه‌ی پژوهش

بر اساس جستجوهای انجام شده پژوهشگر در منابع مختلف به نظر می‌رسد تنها پژوهش انجام شده در خصوص منظره‌نگاری در نگارگری اسلامی- ایرانی مقاله‌ای با عنوان «منظره‌پردازی در نگارگری ایران» است. این مقاله را یعقوب آژند تألیف کرده است. وی در این مقاله به تبیین کلیاتی از مقوله منظره‌پردازی در نگارگری ایرانی- اسلامی پرداخته است. آژند در نتیجه‌گیری این مقاله به این مساله تأکید می‌کند که منظره‌پردازی از همان ابتدا در نگارگری ایران حضور داشته است و هدف آن روایت بوده است. همانطور که روشن است هدف و مساله این پژوهش با آنچه مولف این مقاله انجام داده متفاوت و جزئی‌تر است و فقط به بررسی و مقایسه آثار مکتب تبریز ایلخانی و شیراز تیموری پرداخته است.

جایگاه منظرپردازی در نگارگری و نقاشی

طبیعت برای انسان همواره یکی از آبژه‌های جذاب برای شناختن و همچنین ترسیم کردن بوده است. در حقیقت انسان فارغ از اینکه هنرمند باشد یا نباشد قرن‌هاست که در ذهن و خیال خود منظره‌سازی می‌کند این عادت بخشی از کل تاریخ رابطه انسان با محیط پیرامونش را تشکیل می‌دهد و سنت بصری بازنمایی منظره از همان ابتدا نقشی اساسی در این رابطه ایفا کرده است (اندروز، ۱۳۸۸، ۱۱).

اگر چه هنرمندان نامداری چون جوتو^۲ و میکل آنژ^۳ پرداختن به منظره‌پردازی در هنر را عملی ناپسند می‌دانستند اما به نظر می‌رسد این هنرمندان قرن ۱۷ به بعد بودند که با علاقه نشانه دادن به منظره و منظره‌پردازی در غرب به این سبک به طور خاص پرداختند و با ترسیم مناظر طبیعی نه به عنوان زمینه نقاشی بلکه به عنوان یک موضوع ویژه برای نقاشی به آن بال و پر دادند و تلاش کردند این هنر را گسترش دهند (دیویس و دیگران، ۱۳۸۸، ۶۹۷ - ۶۹۵).

جان کنستابل^۴ در کار منظره‌پردازی انقلابی به پا کرد. او معتقد بود که نقاشی یک علم است که باید به شکل پژوهشی در قوانین طبیعت دنبال شود (گاردنر، ۱۳۸۵، ۵۸۶). او طرح‌های خود را مستقیماً از طبیعت می‌کشید و به جای نواحی پر رنگ از شاخ و برگ درختان استفاده می‌کرد. او تأثیر عمیقی در شکل‌گیری مکتب باریزون^۵ داشت (آپجان، وینگرت، کاستون مالر، ۱۳۹۰، ۷۵۵-۷۵۱).

اما نگاه سنت شرقی به طبیعت و منظره به نحوی دیگر است، به اعتقاد کوراسوامی در سنت شرقی عالم طبیعت و رعایت فرم‌های حاکم بر طبیعت چندان مهم نیست. بر خلاف سنت غربی که بر اساس نظریه تقلید و بازنمایی اساساً فرم‌ها و اندازه‌های حاکم بر طبیعت بسیار مهم‌اند (آنانداکوراسوامی، ۱۳۸۶، ۱۰۱-۵۱). شوان معتقد است طبیعت‌گرایی که فقط مقتضی نسخه‌برداری سطحی از طبیعت باشد در واقع سپردن هنر به لطف و مرحمت منابع فردی و روانی هنرمند

است که در آن هیچ معنویت و متافیزیکی تعیین نیافته است، بنابراین چون هنرمند محدود است پس لاجرم این منابع هنری نیز به زودی تمام می‌شود. اما در این میان نسبت معکوسی نیز وجود دارد نسبتی که در آن انسان هنرمند تلاش می‌کند به جای اینکه از شی خلق شده تقلید کند از فعل خلاقانه طبیعت تقلید کند. در واقع این همان کاری است که هنر رمزی بدان مبادرت می‌کند و نتایج آن آفریده‌هایی است که نه رونوشت آتی آفریده‌های خداوند بلکه بازتاب آنها بر اساس نوعی تمثیل واقعی است که ابعاد متعالی اشیاء را عیان می‌سازد (شوآن، ۱۳۸۳، ۶۰-۵۹).

در فضای نگارگری ایرانی برخی با توجه به وجود نگاه رمزآلود و تمثیلی در فضای نگارگری ایرانی-اسلامی و همچنین تحریم صورت‌گری معتقدند؛ طبیعت در هنر ایرانی سهم ویژه‌ای داشته چرا که نگارگران و نقاشان ایرانی تلاش می‌کردند طبیعت و مناظر طبیعی را بر اساس اندیشه و تفکر اسلامی خلق کنند. بر این اساس آن‌ها طبیعت، منظره‌پردازی و عناصر تشکیل‌دهنده آن مانند «گل، گیاه، درخت، تپه، سخره، آب و ابر» را بر اساس اندیشه بر گرفته از بهشت برین و آنچه از باغ و منظره‌پردازی در قرآن وجود دارد ترسیم کرده‌اند. بنابراین منظره‌پردازی آن‌ها صرفاً تقلیدی از عالم طبیعت نبوده، بلکه کوششی برای ترسیم طبیعت بهشتی و آن خلقت اولیه و به عبارت دیگر همان فردوس برین و جهان ملکوتی بوده است (نصر، ۱۳۷۵، ۱۸۰-۱۷۵).

نگارگری اسلامی-ایرانی

نقاشی و نگارگری ایرانی مقوله‌ای جدید و تازه‌ای نیست، این هنر قرن‌هاست که در ایران زمین به دست هنرمندان خوش دست ایرانی زنده مانده است. برای آگاهی از قدمت این هنر در سرزمین ایران باید نگاهی به غارهای هومیان، میر ملاس و دوشه در نزدیک لرستان انداخت آنجایی که به نظر می‌رسد قدیمی‌ترین آثار نگارگری ایرانی در دیوارهای این غارها حکاکی و

ترسیم شده‌اند. این آثار نشان می‌دهد که هنر نگارگری ایران قدمتی بیش از ۱۲ هزار سال دارد (رفیعی، بشروتنی، حسینی، ۱۳۸۸، ۷).

خصوصیت برجسته‌ای که باعث شکل‌گیری هنر و فرهنگی غنی در ایران شده است این است که ایرانیان همواره و از زمان باستان تعامل خوبی با فکر و اندیشه داشتند، بنابراین آنان آثار و هنرهای دیگران را دریافت می‌کردند و پس از یادگیری، آن‌ها را با استعداد شگرف خود با آداب و رسوم و اندیشه‌های خود ترکیب می‌کردند (بلر، ام. بلو، ۱۳۸۲، ۷) یکی از نمونه‌های آن حل شدن فرهنگ و هنر چینی که با مغولان وارد سرزمین ایران شد در فرهنگ و هنر ایرانی است.

از طرفی دیگر به نظر می‌رسد نگاه ماورائی و الوهی به هنر، مخصوصاً نگارگری، رمز دیگر ماندگاری و دوام این هنر بوده است. هنرمندان و نگارگران ایرانی تصویرسازی و نمایش آفریده‌های خداوند را در همه دوره‌ها، راه رسیدن به کمال و دستیابی به معرفت می‌دانستند از همین رو دنیای هنر برای آنان جهانی بود که می‌توانستند در آن جهان، از لمحات ایزدی سرشار شوند و به کشف و شهودی عاشقانه نائل آیند (خلج امیر حسینی، ۱۳۷۸، ۷ - ۶).

نگارگری اسلامی - ایرانی در دوره ایلخانی

سلسله ایلخانان مغول که از سال ۱۲۵۱ م/ ۶۵۰ ه تا ۱۳۳۵ و / ۷۳۶ ه طول کشید دوره‌ای از هنر ایران را گشود که تأثیرات زیادی از هنر شرق دور، علی‌الخصوص هنر دوره سونگ^۷، یوان^۸ چین گرفت. در حقیقت تهاجم مغولان تأثیر عمیقی بر مسیر تحولات هنر ایران داشت، تحولاتی که ریشه‌های آن را باید در فرهنگ اسلامی - ایرانی و جذب شدن شاهان مغولی به آن جستجو کرد. تحولاتی که برخی از آن‌ها در ویرانگری و برخی دیگر هم در ارتباط با موارث فرهنگی مغولان پدید آمد.

تحول و تغییرات عمیق شکل گرفته در این دوره

دو عنصر بسیار مهم داشت. اولین عنصر آن فرهنگ اسلامی - ایرانی بود که در ایران حدود پانصد سال از عمر آن می‌گذشت. دومین عنصر آن نیز عناصر چینی و فرهنگ مغولان بود. در این دوره روابط سیاسی با شرق دور از طریق همیاری بنیادی شمایل‌نگاری، نگارگری، سفالگری و سایر هنرهای تزئینی به شکل جدی افزایش یافت و باعث شد که برخی از نشانه‌ها و عناصر هنری چینی وارد هنر ایرانی - اسلامی شود، به نحوی که حضور این عناصر در نگارگری ایرانی کاملاً مشهود است (شراتو، گروبه، ۱۳۸۴، ۴-۳).

از طرف دیگر، با توجه به اینکه شاهان ایلخانی با استفاده از هنر قصد داشتند در میان مردم نوعی مشروعیت برای خود ایجاد کنند هنر نگارگری و نقاشی در این دوره با سیاست عجین شد و اقتصاد نیز که از جیب شاهان حاصل می‌شد به سوی هنر سرازیر شد. قرین شدن این دو با هنر باعث شکل‌گیری نوعی هنر و هنرمند پروری شد به نحوی که شاهان ایلخانی و وزیران آن‌ها عالی‌ترین مرجع هنرپروری برشمرده می‌شدند. بر همین اساس بی‌راه نیست اگر گفته شود که «ایلخانان پرچم‌دار جنبش هنر نوین نقاشی ایران بودند» (آژند، ۱۳۸۹، ۱۴۲). بنابراین پایه‌گذاری حکومت ایلخانی در ایران تأثیری مهم در شکل‌گیری نقاشی نگارگری ایران و بعضی از دگرگونی‌های هنری ایران داشت (همان، ۱۳۷).

مکتب تبریز اول «ایلخانی»

هنرمندان، پیشه‌وران و صاحبان حرفه از جمله افرادی بودند که از چپاول و کشت و کشتار مغولان در امان بودند؛ چرا که مغولان بسیاری از هنرمندانی که در جامعه آن روز معروف و شناخته شده بودند را برای کارهای هنری به پایگاه‌های خود گسیل می‌کردند تا در کارگاه‌های هنری به کار مشغول شوند. آن‌ها این کار را حتی در چین بعد از انقراض سلسله یونگ انجام داده بودند و همه هنرمندان و ادبای دربار سونگ را بعد از انقراض این سلسله به دربار فراخوانده بودند.

بدون تردید یکی از مهم‌ترین پایگاه‌های ایلخانان آذربایجان و تبریز بود، تبریز در دوره اولیه حکومت ایلخانان پایتخت ایران بود و به طور طبیعی مرکز حضور سلاطین ایلخانی و مهم‌ترین مرکز نگارگری ایران شمرده می‌شد. شهری که بعدها به دلیل حضور هنرمندان باعث شکل‌گیری مکتبی به نام مکتب تبریز شد (آدامووا، ۱۳۸۶، ۱۷) مکتب تبریز و کارگاه‌های کتاب‌آرایی در این شهر به همت وزیر ایلخانان، رشیدالدین فضل‌الله شکل گرفته بود. او یک چهارم پایتخت ایلخانان را به حالت وقف درآورد و علاوه بر کتابخانه، کارگاه هنری، هنرمندان را هم مورد حمایت خود قرار داد که حاصل آن شکل‌گیری مکتب نگارگری تبریز، تولید کتاب‌های مصور بسیار نفیس و گسترش هنر ورزی در دوره ایلخانان بود (کنبای، ۱۳۸۱، ۲۶) او با ساخت ربع رشیدی در حومه تبریز مجموعه‌ای از محققان، کاتبان، صحافان و نقاشان را برای تألیف کتاب تاریخی که توسط غازان خان سفارش داده شده بود گرد هم آورد و کتاب‌هایی چون «جامع التواریخ، منافع الحیوان، شاهنامه دموت، کلیله و دمنه و آثار الباقیه» را تصویرسازی و کتاب‌آرایی کرد (آژند، ۱۳۸۹، ۱۴۲).

کتاب جامع التواریخ در میان کتاب‌های مطرح شده یکی از مهم‌ترین کتاب‌هایی است که در مکتب تبریز تولید شده است. این کتاب در ربع رشیدی تبریز و زیر نظر وزیر ایلخانان؛ رشیدالدین فضل‌الله تهیه شده است. به نظر می‌رسد این کتاب تنها کتابی است که بدون تردید می‌توان آن را به مکتب تبریز نسبت داد. «نگاره‌های این نسخه تا حدی به صورت افقی و باریک و در حد فاصل نوشته‌های فوقانی و زیرین است این امر به روشنی نشان‌دهنده تقدم متن بر نقاشی است» (آدامووا، ۱۳۸۶، ۱۷). نگاره‌های این کتاب نشانگر تأثیرات هنر شرق دور، مخصوصاً چین بر آن‌هاست. «این مساله در بررسی تمایز چهره‌ها و سپس ردای چینی و مغولی به راحتی قابل استناد و مشاهده است. حضور نقش‌مایه‌های شرق دور مانند

اژدها، ققنوس، شکوفه‌های نیلوفر، ابرهای موج دار و پیچیده شده از دیگر شواهد پیوند هنر این دوره با هنر شرق دور است. خصلت طراحی خطی، بهره‌گیری از رنگ‌های محدود، اشتیاق بسیار برای ایجاد فضا، حجم و حرکت را بی‌تردید از دیگر خصوصیات هنر چینی می‌توان برشمرد» (همان، ۱۷).

به هر حال با وجود اینکه، نشانه‌ها و اقتباس‌های چینی در نگاره‌های این کتاب و به طور کلی این دوره وجود دارد؛ اما این نشانه‌ها و اقتباس‌ها به حدی نیستند که بتوان گفت آنها چینی هستند. در واقع نشانه‌های ایرانی بودن این نگاره‌ها به حدی است که به روشنی می‌توان گفت این نگاره‌ها توسط ایرانیان ترسیم شده‌اند و کمتر فرد خبره‌ای این نگاره‌ها را با نگاره‌های چینی اشتباه می‌گیرد، این نگاره‌ها نه تنها با قلم چینی^۸ ترسیم نشده‌اند بلکه تقلید مستقیمی از نقاشی‌های اصل چینی هم نیستند (بینیون، ویلکینسون، گری، ۱۳۸۳، ۱۰۰).

نقطه مشترکی که در تمام نگاره‌های این کتاب وجود دارد نشانه‌های آشکار از توجه به منظره‌پردازی و منظره است، اما این مساله به هیچ وجه شاخصه اصلی و هدف اصلی نقاش نبوده است و نمی‌توان آن‌ها را هنر منظره‌پردازی قلمداد کرد (همان، ۱۰۱).

در حقیقت مناظر ترسیم شده در این نگاره‌ها با الگوی چینی- ایرانی با محوریت فیگورهایست و این‌طور نیست که منظره‌پردازی و به عبارت دیگر درخت، کوه، آسمان، ابر و... دیگر عناصر نگارگری این کتاب جنبه مرکزی و مهم داشته باشند.

بر اساس نگاره‌های که از کتاب‌های مختلف این مکتب به دست ما رسیده است بنابر آنچه آژند یکی از پژوهشگران مهم عرصه نگارگری اسلامی- ایرانی عنوان می‌کند تنها دو نمونه از نگاره‌های جامع التواریخ را می‌توان نام برد که در آنها منظره‌ای ترسیم شده است که احتمالاً واقعیت خارجی دارند. جالب این است که هر دو نیز در فضای چینی و حتی با موضوع شرقی، بودایی خلق شده‌اند. یکی از این نگاره‌ها نگاره «کوه‌های هند» (نگاره شماره ۳) و دیگری

می‌اندازد، همچنین زمینه تیره و نوع ضربات قلم مو در نگاره‌های این نگاره مشابه نقاشی جوهر چینی است. از دیگر مواردی که باید در این دو نگاره به آن اشاره کرد، عدم تطابق پیکره‌ها در اندازه با زمینه و طبیعت ترسیم شده است که از خصوصیات نگارگری ایرانی می‌باشد. عدم وجود فضای خالی یکی دیگر از نکات مورد توجه در این نگاره‌هاست، تقریباً می‌توان گفت هنرمندان بیشتر نگاره‌های این مکتب، با نوع خاص منظره‌پردازی قصد داشته‌اند که تمام فضاهای خالی نگاره‌ها را بپوشانند و تمام فضای خالی را با گیاهان یا به عبارت دیگر طبیعت و منظره پر کنند.

در نگاره «شکیامونی بودا به شیطان میوه تعارف می‌کند» (نگاره ۵) که یکی از نگاره‌های کتاب جامع التواریخ



نگاره شماره ۴، درخت مقدس بودا، کتاب جامع التواریخ، مکتب تبریز

است، محوریت فیگورها را کاملاً می‌توان مشاهده کرد. در این نگاره «دو درخت در سمت چپ به طور معنادار خم شده‌اند و شیطان چاپلوس را در بر گرفته‌اند این در حالی است که سر بودا نیز به طور مناسب بین شاخه‌های درخت جا گرفته است» (کتابی، ۱۳۸۱، ۳۲).



نگاره شماره ۵، میوه دادن شکیامونی به شیطان، کتاب جامع التواریخ رشیدی، مجموعه خصوصی ناصر خلیلی، لندن



نگاره شماره ۳، کوه‌های هند متعلق به کتاب جامع التواریخ

«درخت مقدس بودا» است (نگاره ۴). همان‌طور که روشن است موضوع این دو نقاشی غیر ایرانی و حتی غیراسلامی است که تحت اندیشه و فرهنگ چینی خلق شده‌اند. علاوه بر موضوع این دو نگاره، از منظر سبک‌شناسی نیز شبیه آثار آسیای جنوب شرقی است و به نوعی می‌توان گفت منشأ این دو نگاره نیز آسیای جنوب شرقی است که احتمالاً در مکتب تبریز به دست نقاشان اویغوری کارگاه ربع رشیدی کشیده شده‌اند (آژند، ۱۳۸۴، ۱۳).

یکی از شاخصه‌های منظره‌پردازی این دو نگاره و به طور کلی بیشتر نگاره‌های مکتب تبریز غیر رئالیستی^۱ بودن مناظر آن است. درختان چه از لحاظ فرم و چه از لحاظ رنگ به صورت غیر واقعی خلق شده‌اند. برگ‌های درختان کوچک یا سوزنی‌اند. نوعی خمیدگی خطوط در ترسیم طبیعت و مناظر نگاره‌ها وجود دارد که انسان را به یاد نگاره‌های چینی



نگاره شماره ۶، رستم در حال مرگ شقادر را می‌کشد، شاهنامه دموت، مکتب تبریز

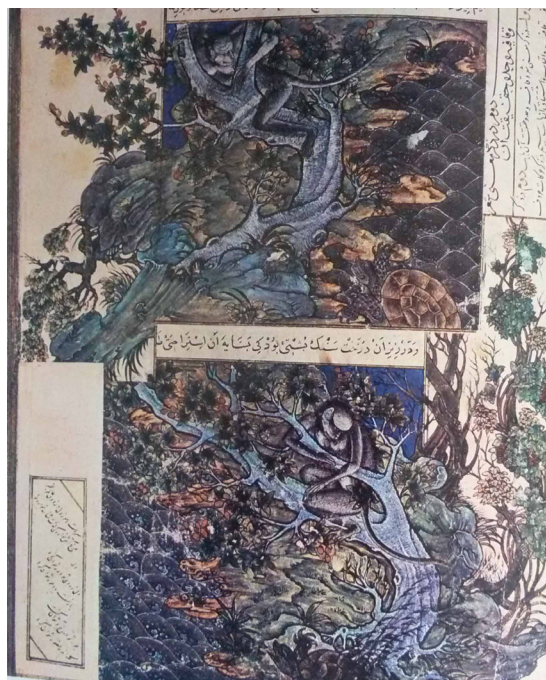
نوع ترسیم منظره در این نگاره باعث ارائه احساسی رمانتیک و زنده از طبیعت شده است. به نحوی که طبیعت، فهم دارد و ارزش و اعتبار مقام انسان و شیطان را درک می‌کند. خم شدن دو درختی که شیطان را در بردارند به سمت بودا نشان‌گر نوعی احترام به اوست، همچنین نوع ترسیم درختی که در پشت بودا و جلوی شیطان قرار دارد که به سمت مخالف

شیطان خم شده است نیز خالی از معنا نیست. به هر حال به نظر می‌رسد این نوع منظره‌نگاری در خدمت ارائه مفهوم به مخاطب است و فقط صرف زمینه نیست بلکه در خدمت ارائه مقصود هنرمند است.

این خصوصیات را می‌توان در نگاره «رستم در حال مرگ، شقادر را می‌کشد» مربوط به شاهنامه فردوسی (دموت) (نگاره ۶) و همچنین نگاره «پادشاه مخلوع میمون‌ها در حال

انداختن انجیر برای لاک پشت» مربوط به کلیله و دمنه (نگاره ۷) نیز ملاحظه کرد. تقریباً تمام خصوصیات مطرح شده در نگاره قبلی که شامل، نبود فضای خالی، ترسیم غیر رئالیستی طبیعت و عدم تطابق پیکره‌ها در اندازه با زمینه و طبیعت ترسیم شده را می‌توان در این نگاره‌ها ملاحظه کرد. به نظر می‌رسد تمامی شاخصه‌هایی که در مورد نگاره

قبلی بیان شد در تشریح نگاره حضرت محمد (ص)، ابوبکر و رمه بزها صادق است. (نگاره ۸) یکی از مهم‌ترین مسائلی که در مورد منظره‌نگاری این نگاره می‌توان بیان کرد این است که منظره‌نگاری با هدف پر کردن تمام فضای نگاره است و هنرمند قصد داشته است با کوه و درختان و ترسیم طبیعت تمام فضای نگاره را پر کند. غیر رئالیستی بودن نگاره از دیگر



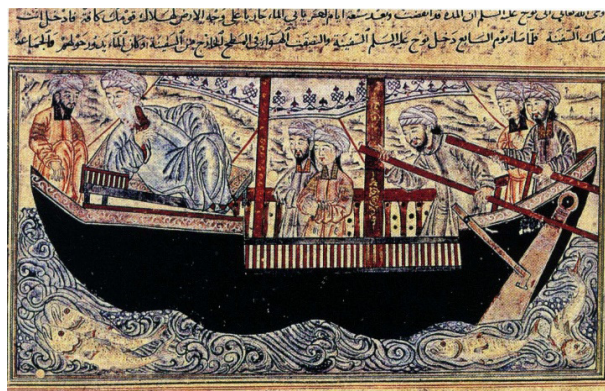
نگاره شماره ۷، پادشاه مخلوع میمون‌ها در حال انداختن انجیر برای لاک پشت، کلیله و دمنه، مکتب تبریز

نگاره‌ها منظره‌پردازی اگر چه قسمتی از مفهوم نگاره است اما باز هم برای پر کردن نگاره استفاده شده است. رنگ آمیزی این نگاره آرام و محدود و کاملاً غیر واقعی و طبیعی است. یکی از مهم‌ترین عناصر منظره در این دو نگاره آب است که انسان را



نگاره شماره ۸، حضرت محمد (ص)، ابوبکر و رمه ی بزا، کتاب جامع التواریخ

به یاد قراردادهای و قواعد نقاشی چینی می‌اندازد، آب در این دو منظره با نقش پولک پولک و یا امواج کاکل‌دار و پیچ پیچ و در اندازه‌ای نسبتاً بزرگ نسبت به بقیه نگاره نشان داده می‌شوند همان مسئله‌ای که به طور کلی در ترسیم منظره نسبت به سوژه‌های نگاره یا فیگورها به طور کلی در نقاشی مکتب تبریز می‌توان مشاهده کرد.



نگاره شماره ۹، کشتی نوح، کتاب جامع التواریخ رشیدی، مجموعه ناصر خلیلی

خصوصیات این نگاره است. فیگورهای انسانی در مقایسه با عناصر منظره‌پردازی از نظر اندازه کاملاً غیر طبیعی هستند. درخت ترسیم شده در وسط نگاره مانند درختان ترسیم شده در نگاره قبل با برگ‌های سوزنی شکل ترسیم شده است، درختی که به نظر می‌رسد نه میوه‌ای دارد و نه سایه‌ای. اشکال ترسیم شده در اطراف نگاره که به شکل کوه هستند کاملاً

غیر طبیعی‌اند و از نظر اندازه و شکل هیچ نسبتی با دیگر اجزای نگاره ندارند. رنگ‌های استفاده شده در منظره‌پردازی در این نگاره محدود، تخیلی و غیر طبیعی هستند. سبزه‌های تکه تکه و کوچکی که در نگاره ترسیم شده است به منظور پر کردن تمام فضای نگاره است. به نظر می‌رسد در این نگاره نیز اسلوب طراحی تنوع ظریف حالات و اصول ترسیم چشم‌انداز از منابع چینی اقتباس شده است (گرابار، ۱۳۹۰، ۷۰-۶۵).

«طراحی محکم، نگاره‌ها پر قدرت ولی با لطافت و ظرافت کمتر، کاربرد فراوان رنگ‌های قرمز و نقره‌ای برای سایه‌پردازی به شیوه هاشور که از کار هنرمندان دوره ته‌آنگ مایه می‌گیرد از جمله دیگر خصوصیات نگارگری مکتب تبریز است» (بینیون، ویلکینسون، گری، ۱۳۸۳، ۱۰۰). این خصوصیات علاوه بر اینکه در نگاره‌های گذشته قابل مشاهده و بررسی است در نگاره کشتی نوح و همچنین یونس در کام نهنگ کتاب جامع التواریخ نیز مشهود است (نگاره ۹ و ۱۰). در نگاره کشتی نوح نیز مانند دیگر



نگاره شماره ۱۰، یونس در کام نهنگ، کتاب جامع التواریخ، مکتب تبریز



نگاره شماره ۱۱، سارا در چادر و پذیرایی ابراهیم از سه مرد غریبه، کتاب جامع التواریخ رشیدی

یکی دیگر از مسائلی است که توجه انسان را به خودش جلب می‌کند. به طور کلی می‌توان گفت در بیشتر نگاره‌های این دوره، نظم که یکی از مولفه‌های طبیعت است را کمتر می‌توان مشاهده کرد.

نگارگری اسلامی- ایرانی در دوره تیموری

شیراز تنها منطقه ایران بود که با تدبیر حاکمان آن از غارتگری و چپاول اول مغولان جان سالم به در برد. حاکمان آن وقت با کنار آمدن با هولاکو خان و دادن مالیات به او شیراز را از گزند مغولان و حضور عناصر مغولی در فرهنگ و هنرشان مصون نگه داشتند. حکومت آل اینجو و آل مظفر نیز از نوع حکومت مغولان نبود. اما شیراز نیز در حمله دوم مغولان که توسط تیمور انجام شد جان سالم به در نبرد و تیمور با تسخیر این شهر گماشتگان خود یعنی عمر شیخ را

بر این شهر حاکم کرد. بعد از تیمور فرزندان او شاهرخ که گرایش‌های اسلامی داشت با کمک عناصر ایرانی حاکم تیموریان شد و پایتخت خود را از سمرقند به هرات منتقل کرد. هرات که در گذشته کانون تمدن شهری اسلامی بود بر تیموریان تأثیر بسزایی گذاشت و باعث شد روحیه اسلامی در میان آن‌ها رشد

خطوط خمیده در ترسیم منظره در این دو نگاره مانند دیگر نگاره‌ها و همچنین عدم تناسب در فیگورها و منظره‌های ترسیم شده یکی دیگر از مسائل قابل توجه است، همان چیزی که دقیقاً در دیگر نگاره‌های این کتاب وجود دارد، مانند نگاره

سارا در چادر و پذیرایی ابراهیم از سه مرد غریبه (نگاره ۱۱) که از شاخصه‌های ایرانی نگاره‌ها به حساب می‌آید. قطع منظره بدون نمایش نمای کلی عناصر منظره‌پردازی یکی دیگر از شاخصه‌هایی است که در نگاره‌های ترسیم شده در این کتاب وجود دارد. با مشاهده نگاره‌های کتاب‌های متعلق به مکتب تبریز ایلخانی می‌توان گفت به غیر از فیگورها تقریباً در همه نگاره‌ها منظره‌پردازی به صورت یک نمای کلی نیست و عموماً درختان ترسیم شده، ابرها، آب و دیگر عناصر طبیعی بر اساس قاب‌ها و به تناسب با قاب ترسیم شده‌اند و حتی گاهی با قاب‌هایی که بر دور نگاره کشیده شده‌اند قطع می‌شوند (مانند نگاره درخت مقدس بودا در کتاب جامع التواریخ (نگاره ۴). عدم تقارن و نظم در منظره‌پردازی این نگاره و دیگر نگاره‌های این کتاب و دیگر کتاب‌های این دوره مانند آثار الباقیه و نگاره تخریب معبد اورشلیم (نگاره



نگاره شماره ۱۲، تخریب معبد اورشلیم، کتاب آثار الباقیه



نگاره شماره ۱۳، گلچین اسکندر سلطان، مکتب شیراز

از تفاوت‌های این دو مکتب این است که در بیشتر آثار مکتب شیراز پیکره‌های ترسیم شده، کشیده‌تر و بلندتراند. در نگاره‌های مکتب شیراز، ترسیم اجزا و عناصری چون تنه و برگ درختان به روش کاملاً تزئینی و با به کارگیری از رنگ‌های روشن و ملایم چون زردهای آرام و سبزه‌های گسترده شده در لایه زیرین قابل توجه و مشاهده هستند (آدامووا، ۱۳۸۶، ۱۹۰). احتمالاً استفاده از رنگ‌های روشن و زنده باعث شده است که شیلا کنبای در کتاب نگارگری خود از این دوره به عنوان دوره «کلاسیسیم، نشاط و سرزندگی» نام ببرد (کنبای، ۱۳۸۱، ۴۹). در این مکتب کتاب‌هایی همچون «گلچین اسکندر سلطان، شاهنامه ابراهیم سلطان، ظفرنامه، گلچین اشعار بایسنقر، خاوران نامه» تدوین شده‌اند که بسیاری از آن‌ها به صورت ورقه شده و تک برگ به دست ما رسیده‌اند. در نگاره‌های کتاب گلچین، نگاره‌هایی وجود دارد

کند تا حدی که شاید بتوان گفت حمایت بی‌دریغ شاهرخ از کتابت نسخه‌های مذهبی اسلامی در مکتب هرات به همین جهت باشد.

اما در شیراز اسکندر سلطان برادر شاهرخ که فردی خوش مشرب، خوش طبع و اهل شعر بود حاکم شد. در حقیقت گرایش و رویکرد اسکندر سلطان به عالم هنر باعث شکل‌گیری مکتب شیراز شد. اسکندر سلطان هنرمندان برجسته‌ای اعم از نقاش، خطاط، تذهیب‌کار، جلد‌کار که قبل از تیموریان در دربار آل جلایر بودند، گرد هم آورد و آن‌ها را در دربار خود به کارهای هنری، مخصوصاً کتاب‌آرایی نسخه‌های مختلف مشغول ساخت. علاقه اسکندر سلطان به مصاحبت با علما و دانشمندان به ویژه منجمان در انتخاب نسخه‌ها برای کتاب‌آرایی بسیار مؤثر بود (آژند، ۱۳۸۷، ۱۶۶-۱۶۵).

مکتب نگارگری شیراز دوره تیموری

مکتب شیراز همچون مکتب هرات یکی از مکاتب مهم دوره تیموری است که بررسی‌های آثار نخستین این دو مکتب حاکی از شباهت کم این دو مکتب به یکدیگر است که هنوز برای تمیز و تشخیص ویژگی‌های این دو مکتب کار اساسی و جدی صورت نگرفته است (پوپ، ۱۳۸۴، ۶۰). به نظر می‌رسد نگارگری‌های مکتب شیراز از نظر سبک‌شناسی در حقیقت آمیزه‌ای از خصوصیات نگارگری آل مظفر و آل جلایر و ارائه ترکیبی دل‌نشین از این خصوصیات است. مناظر زیبا و تغزلی و بالاتر از همه اندازه بزرگ نگاره‌ها در روزگاران آل مظفر جای خود را به نگاره‌های کوچک و پویا در گلچین‌های ادبی و عملی داد. رنگ‌بندی این نگاره‌ها حتی بعدها در نگارگری هرات هم تأثیر گذاشت. در این سبک پیکرها دارای سرهای بزرگ، سیمایی بیضی شکل و رنگ‌بندی در نقوش زرین و سیمین هستند (بلر، ام. بلوم، ۱۳۸۲، ۸۹-۸۸). نگاره‌های مکتب شیراز در دوره تیموری با نگاره‌های مکتب هرات تیموری تفاوت عمده‌ای دارند. یکی

که حاوی مناظر رمانتیک و بدون پیکره هستند. برخی معتقدند که این گونه نگاره‌ها بازنمای خلقت و آفرینش به مفهوم مزدایی ایران باستان می‌باشند (پوپ، ۱۳۸۴، ۶۲). این دقیقاً چیزی بر خلاف مکتب تبریز است چرا که در آن مکتب به ندرت می‌توان نگاره‌هایی را یافت که فقط منظره‌پردازی باشند (همان‌طور که بیان شد فقط دو نگاره یافت شد) و اگر هم باشد در یک قاب بریده شده و کاملاً غیررئالیستی است مانند نگاره درختان مقدس که بیان شد.

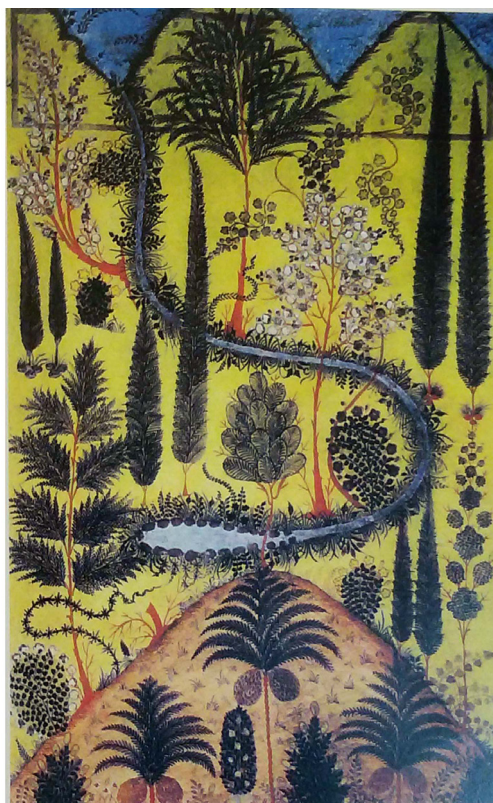


نگاره شماره ۱۴، گلچین اسکندر سلطان، مکتب شیراز

این در حالی است که این گونه نگاره‌ها در مکتب شیراز کم نیستند آن طور که آژند اشاره می‌کند در کتاب گلچین اسکندر ۱۲ نگاره وجود دارند که کاملاً منظره‌پردازانه هستند؛ جملگی مناظر کوهستانی را فرا می‌نمایانند و در آنها خبری از پیکره‌های انسانی یا حتی حیوانی نیست. (به جز یکی از آنها که چند پرندۀ کوچک در آن یافت می‌شوند) تقریباً در همه آنها جلوه‌ای از سر سبزی و طبیعت‌گرایی می‌توان

مشاهده کرد. در این نگاره‌ها کوه‌ها و تپه‌های سرسبز و شیب‌دار، نهرهای پر پیچ و خم نقره‌گون، سنگ ریزه‌های کنار نهرها، سروهای قلمی و سر به آسمان کشیده با بدنه قهوه‌ای، سبز و طلایی، درختان نخل کوهی و درختان نخل با آویزهای نارنجی شکل خرما و سبزینه‌های قراردادی در رنگ‌بندی‌ها و ترکیب‌بندها غنی با پروردگی و مهارت تمام به کار رفته است (آژند، ۱۳۸۴، ۲۲-۲) نمونه این نگاره‌ها، نگاره ۱۳، ۱۴ و ۱۵ است.

در این نگاره‌ها هیچ پیکره‌ای وجود ندارد و به نظر می‌رسد نقاش این نگاره‌ها در حقیقت در صدد بازنمایی یک طبیعت و منظره طبیعی است. گویا او جذب زیبایی‌های طبیعی شده است و تحلیل خود را در ترکیب‌بندی توده تپه‌ها، جویبارها، درخت‌ها، بوته‌ها و گل‌های رنگارنگ متمرکز کرده است. این نوع نگاه منظره‌پردازانه را در دیگر نگاره‌ها که در آن فیگورهای انسانی و حیوانی نیز وجود دارد می‌توان



نگاره شماره ۱۵، گلچین اسکندر سلطان، مکتب شیراز

شکل درختان از درختانی با طرح‌های چینی کاملاً تغییر یافته و دیگر آن پیچ و تاب‌های درختان مکتب تبریز را ندارند برگ درختان نیز از حالت سوزنی شکل و کوچک تغییر یافت. در منظره‌پردازی این نگاره‌ها انواع درختان با طرح‌ها و رنگ‌های مختلف را می‌توان مشاهده کرد، این در حالی است که در منظره‌پردازی مکتب تبریز تنها چندین نوع درخت قابل شناسایی بود. علاوه بر این کوه‌های ترسیم شده در این نگاره مانند آنچه در مکتب تبریز بود پیچ و تاب ندارند و خمیده نیستند.

اگر چه هنوز رنگ‌های استفاده شده برای ترسیم منظره در این نگاره‌ها کمی غیر طبیعی‌اند؛ ولی استفاده از رنگ‌های مختلف به نگاره نوعی سرزندگی القا کرده و شباهت آن را به منظره‌های طبیعی بیشتر کرده است. استفاده از رنگ‌های متنوع و ترکیب‌بندی آن‌ها باعث شده است که نوعی نظم و تقارن در این نگاره‌ها مشاهده شود مساله‌ای که در نگاره‌های مکتب ایلخانی بسیار کمتر بود. گیاهان و سبزه‌های استفاده شده در این نگاره‌ها از حالت کوچک و خمیدگی مکتب تبریز رها شده‌اند و به جای تکرار از گیاهان زیادی استفاده



نگاره شماره ۱۶، منظره و حیوانات، شاهنامه سلطان ابراهیم

مشاهده کرد. نمونه این نگاره‌ها، نگاره‌ای با عنوان «منظره و حیوانات» است که در آن طبیعت و به عبارت دیگر مناظر طبیعی به همراه حیوانات ترسیم شده‌اند. (نگاره ۱۶) اگر چه این نگاره چون با رنگ طلایی و نقره‌ای در شاهنامه سلطان ابراهیم ترسیم شده است و به نوعی آن را از رئالیستی بودن به لحاظ استفاده رنگی دور کرده است اما به دلیل رعایت تناسب و نظم طبیعی نسبت به نگاره‌های موجود در مکتب شیراز واقعی‌تر و به مناظر طبیعت نزدیک‌تر است.

منظره‌پردازی در این نگاره‌ها اگر چه هنوز کاملاً واقعی یا رئالیستی نیست، اما تفاوت ویژه‌ای با نگاره‌های مکتب تبریز ایلخانی دارند. در این نگاره‌ها سعی شده است با روش خاص نگارگری و مینیاتور ایرانی، نمایی از یک منظره ترسیم شود. عناصر طبیعی موجود در این نگاره‌ها نسبت به مکتب تبریز واقعی‌تر هستند.



نگاره شماره ۱۷، ضیافت، شاهنامه، شیراز

و فضا دار است، رنگ آمیزی نیز از نظر خلوص و تنوع نسبت به مکتب تبریز فوق العاده است. نوع طراحی منظره، عناصر طبیعت، فرم ابرها، شاخه ها و پیکره ها، آن ها را به سبک شیراز ارتباط می دهد و پرداخت به تمام جزئیات در آن ها و دیگر نگاره های مکتب شیراز باعث شده است که مکتب تیموری شیراز در دهه آخر خود هیچ اثری از نقصان قدرت در مینیاتورهای خود نشان ندهد (گری، ۱۳۸۵، ۸۸).

نوع گیاهان و درختانی که در هر دو نگاره وجود دارد با آنچه در مکتب تبریز مشاهده شد بسیار متفاوت است و پیشرفت چشمگیری را در ترسیم این نوع نگاره ها نشان می دهد. به غیر ابر و آسمان به نظر می رسد دیگر عناصر منظره نگاری در این دو نگاره کاملاً ایرانی هستند و شبیه این منظره نگاری و پرداختن به جزئیات منظره را می توان در نگارگری های آل مظفر و آل جلاویه مشاهده کرد (کنبای، ۱۳۸۱، ۵۳).

به هر حال می توان گفت شیوه پرداخت نقش مایه های مناظر به جای تکرار خود به خودی به گونه نوعی



نگاره شماره ۱۸، ضیافت، شاهنامه، شیراز

شده است. منظره به گونه ای ترسیم شده است که به هیچ وجه نمی توان گفت عناصر طبیعت و منظره صرفاً جهت پر کردن فضای نگاره توسط هنرمند استفاده شده اند.

نگاره های دیگری نیز در این مکتب وجود دارد که می تواند شاهی بر این مساله باشد که برخی از منظره پردازی ها در این مکتب در حقیقت بازنمایی یک واقعیت، صحنه و یا یک منظره خاص می باشند. نگاره ها «ضیافت» در شاهنامه که در یکی ضیافت مردان را ترسیم کرده است (نگاره ۱۷) و در دیگری ضیافت زنان (نگاره ۱۸) یکی از این نمونه ها می باشند. نوع ترسیم منظره بر این امر دلالت دارد که این نگاره ها بازگویی یک طبیعت و منظره خارجی اند. اگر چه دقیق و کاملاً منطبق نیستند اما به هر حال در هر دو نگاره هنرمند الگویی از طبیعت و منظره را مد نظر قرار داده است و سعی کرده است یک واقعه را با طبیعت و منظره آن بازنمایی کند.

در این دو نگاره به نظر می رسد که حرکت ها متهورانه



نگاره شماره ۱۹، کشتن رستم از دها را، شاهنامه، شیراز

درخت، صخره، کوه و یا علف صرفاً و بدون در نظر گرفتن تطابقت با نظم و تقارن طبیعی وجود ندارد. با وجود اینکه فضای خالی در زمین و آسمان وجود دارد اما باز هم هنرمند برای پر کردن این فضاهای خالی به ترسیم عناصر طبیعی مکرر روی نیاورده است و سعی کرده از فضای خالی برای نظم بخشیدن و ایجاد نوعی تقارن استفاده کند.

نوع رنگ‌بندی در این نگاره و بسیاری از نگاره‌های این دوره همچون نگاره «صحنه‌ای از یک حکایت عاشقانه» در کتاب گلچین اسکندر سلطان (نگاره ۲۱)، نگاره «زندانیان در برابر خسرو» در کتاب گلچین اسکندر سلطان (نگاره ۲۲) و نگاره «رزم‌نامه تیمور» در کتاب شاهنامه ابراهیم سلطان نیز با رنگ‌بندی‌های منظره‌پردازی در مکتب ایلخانی بسیار متفاوت است. در حقیقت یکی دیگر از خصوصیات و برجستگی‌های



نگاره شماره ۲۱، زندانیان در برابر خسرو، گلچین اسکندر سلطان، مکتب شیراز



نگاره شماره ۲۰، صحنه‌ای از یک حکایت عاشقانه، گلچین اسکندر سلطان، مکتب شیراز

صورت‌بندی، با آگاهی تمام بهبود یافته و همین مساله نشان دهنده این است که این مکتب بیشتر با مکتب بغداد همگون است تا مکتب تبریز. علاوه بر این، در نگاره‌های این دوره توجه فراوان برای ترسیم مناظر طبیعی قابل مشاهده است، به نحوی که ما شاهد اجرای دقیق جزئیات در نگاره‌های این مکتب هستیم. همچنین نکته دیگری که در خصوص این مکتب وجود دارد این است که فیگورهای موجود در نگاره‌ها این دوره در توازن کامل با فضا سازی طبیعی هستند، یعنی فضاهای طبیعی به صورت تخیلی و تمثیلی ترسیم نشده‌اند، به عبارت دیگر می‌توان گفت که نگاره‌های این دوره نسبت به نگاره‌های مکتب تبریز کاملاً واقعی‌تر یا رئالیستی‌تر هستند (پوپ، ۱۳۸۴، ۶۳-۶). این ویژگی را می‌توان به وضوح در نگاره «کشتن ازدها توسط رستم» (نگاره ۱۹) مربوط به شاهنامه که در سال ۸۴۸ در شیراز ترسیم شده، ملاحظه کرد. در این نگاره همچون دیگر نگاره‌ها تکرار ترسیم

نتیجه گیری

اولین مساله‌ای که در مقایسه مکتب نگارگری تبریز ایلخانی و مکتب شیراز تیموری به نظر می‌رسد استفاده از رنگ در نحوه منظرپردازی است. همان‌طور که بیان شد رنگ‌های استفاده شده در مکتب نگارگری شیراز جلوه‌ای خاص به نگارگری این مکتب داده است به نحوی که این رنگ‌ها علاوه بر اینکه آن‌ها را به واقعیت و بازنما بودن یک منظره و طبیعت خارجی نزدیک می‌کند باعث ایجاد نوعی تقارن و نظم در

نگاره می‌شود. علاوه بر این رنگ‌های استفاده شده در این نگاره‌ها بر خلاف آن چیزی است که در سنت شرقی و نگاره‌های مکتب تبریز به کار رفته است.

دیگر پیشرفتی که در منظرپردازی مکتب شیراز در مقایسه با مکتب تبریز قابل مشاهده است و باعث دور شدن آن از فرهنگ و هنر چینی می‌شود عدم پر کردن فضا با منظرپردازی و تکرار بیش از اندازه عناصر طبیعت است. در مکتب نگارگری شیراز بر خلاف تبریز منظرها و عناصر منظرپردازی جایگاه ویژه خود را دارند و صرفاً برای پر کردن فضای نگاره استفاده نمی‌شوند. این عدم تکرار باعث شده است که

نگاره‌ها نظم بهتری داشته باشند و نسبت میان طبیعت و پیکره‌ها تا حدود زیادی رعایت شود مساله‌ای که به طور کلی در مکتب تبریز قابل مشاهده نبود.

به نظر می‌رسد اگر چه منظرپردازی در نگارگری تبریز در بسیاری از نگاره‌ها وجود دارد، اما به ندرت

مکتب شیراز علاقه هنرمندان این مکتب به رنگ‌مایه‌های شدید است، رنگ‌مایه‌هایی که باعث شده است که این نقاشی‌ها در برخی مواقع موزون و هماهنگ و در برخی دیگر موزون و هماهنگ نباشند. همچنین استفاده از رنگ‌هایی که تمایل به شور و سرزندگی دارند تا حدی که گاه رنگ‌ها به قدری روشن هستند که توازن ترکیبات اثر را بر هم می‌زنند آنچنان که در نگاره‌های مطرح شده موجود بود، یکی دیگر از خصوصیات نگارگری مکتب شیراز

و تفاوت آن با مکتب تبریز در منظرنگاری است. در واقع همان‌طور که بیان شد در نگارگری‌های این دوره منظرپردازی نسبتاً طبیعی و مملو از احساس است. علاقه فراوان و عاشقانه به مناظر و ترسیم دقیق جزئیات منظرپردازی و تلاش برای ترسیم کردن عناصر بر اساس منحنی‌ها از دیگر ویژگی‌های منظرپردازی در نگارگری مکتب شیراز است (گودرزی، ۱۳۸۴، ۳۰).

از دیگر مواردی که در نگارگری مکتب شیراز می‌توان به آن توجه کرد رعایت نسبت میان پیکره‌ها و منظرپردازی است. در این نگاره و تقریباً تمام نگاره‌های مکتب تبریز این مساله رعایت

شده است و درختان و دیگر عناصر طبیعی سعی شده است با نحوی رئالیستی در نسبت دیگر اجزاء نگاره مخصوصاً پیکره‌های انسانی و حیوانی ترسیم شوند.



نگاره شماره ۲۲، رزمنامه تیمور، شاهنامه ابراهیم سلطان، مکتب شیراز

بی‌نوشت:

۱- طبیعت‌گرایی یا ناتورالیسم، ناتورالیسم سبکی است که احساس و عاطفه و تخیل را کنار می‌گذارد و بر واقعیت‌های طبیعت و اصول و قانون‌های علمی طبیعت تکیه دارد و تلاش می‌کند طبیعت را آن‌گونه که هست ترسیم کند.

۲- Giotto di Bondone

۳- Michelangelo

۴- John Constable

۵- Fontainebleau

۶- Sung

۷- Yuan

۸- قلم‌موهای ظریف که از موی حیوانات ساخته می‌شد و باعث می‌شد که تصاویر کشیده شده توسط این قلم‌موها و همچنین نوشته‌های نوشته شده توسط آنها در نهایت ظرافت و حداقل رنگ ترسیم شوند. (وزیری، ۱۳۶۳، ج ۲، ص ۹۸-۹۷).

۹- منظور واقعی نبودن رنگ‌ها، اشکال، اندازه‌ها می‌باشد- رئالیسم یا واقع‌گرایی سبکی در هنر غرب است که در آن تلاش می‌شود واقعیت همان گونه که هست بدون هیچ تغییری ترسیم شود.

می‌توان نگاره‌هایی متناسب به این مکتب یافت که به ترسیم یک منظره صرفاً طبیعی پرداخته باشد این در حالی است که در مکتب شیراز این چنین نگاره‌ها و سوژه‌های یافت می‌شود. علاوه بر این برخی از نگاره‌های مکتب شیراز که صرفاً منظره‌پردازی نیستند و در آن‌ها پیکره‌های متحرک انسانی یافت می‌شود منظره‌ی ترسیم شده در آن‌ها خیالی نیست بلکه از نوع چینش فضا و ترسیم عناصر منظره‌پردازی می‌توان برداشت کرد که مناظر ترسیم شده در حقیقت بازنمای یک واقعیت و به عبارتی دیگر منظره و طبیعت خارجی هستند.

در پایان نکته قابل تامل این است که اگر چه هنوز در ترسیم نگاره‌های مکتب شیراز عناصر چینی منظره‌پردازی مانند ابرهای پیچ پیچی، خمیده و مکرر همچنین چهره‌های چینی و... یافت می‌شود اما در مقایسه با نگارگری مکتب تبریز به وضوح می‌توان مشاهده کرد که عناصر چینی در مکتب شیراز بسیار کمتر شده است و در حقیقت می‌توان گفت در مکتب شیراز با وجود اینکه برخی از هنرمندان تبریز حضور داشتند نقاشی ایرانی در حال فاصله گرفتن از عناصر نگارگری و نقاشی چینی است.

به طور خلاصه تفاوت منظره‌نگاری در این دو مکتب را می‌توان در جدول زیر ملاحظه کرد،

	موضوع	شاخصه‌های نگارگری مکتب تبریز	شاخصه‌های نگارگری مکتب شیراز
۱	رنگ	رنگ‌های غیر واقعی و شرقی	رنگ‌های روشن و واقعی و نزدیک به الگوهای طبیعت
۲	واقع‌گرایی	منظره‌ها غیر واقعی و عموماً خیالی و تمثیلی	مناظر بسیار واقعی‌تر و ناظر به یک منظره طبیعی یا واقعه خارجی
۳	شکل ابرها	ابرهای پیچ پیچی و خمیده	ابرهای پیچ پیچی و خمیده
۴	فضاپردازی	منظره‌پردازی صرفاً برای پر کردن فضا است از همین رو از عناصر طبیعی به صورت مکرر استفاده شده است	توجه به منظم و متقارن بودن منظره‌پردازی برای فضاپردازی و عدم استفاده از منظره‌پردازی و طبیعت به صورت مکرر برای پر کردن فضا
۵	نسبت میان پیکره‌ها و طبیعت	تخیلی و غیر واقعی	توجه به رعایت نسبت میان مناظر طبیعی و پیکره‌ها
۶	منظره‌پردازی موضوع نگاره باشد	بسیار محدود و به ندرت	در مکتب شیراز نگاره‌هایی با موضوع منظره‌پردازی وجود دارد که در آن هیچ فیگوری یافت نمی‌شود. به نظر می‌رسد هنرمند تنها هدفش از نگاره ترسیم یک صحنه واقعی یا الگویی از طبیعت بوده است.
۷	درختان و گیاهان	درختان و گیاهان، کوچک، خمیده و دارای پیچ و تاب ترسیم شده‌اند. برگ درختان عموماً سوزنی شکل است و به طور کلی چند نوع گیاه و درخت در نگاره‌های این دوره بیشتر نمی‌توان مشاهده کرد.	درختان در نگاره‌های این مکتب متنوع‌اند. محدودیتی در استفاده از درخت و برگ درختان وجود ندارد. درختان بیشتر بر اساس الگوهای واقعی ترسیم شده‌اند.
۸	کوه‌ها	کوه‌های ترسیم شده در این مکتب غیر واقعی، تمثیلی و تخیلی هستند و دارای پیچ و خم‌هایی هستند	کوه‌ها کاملاً واقعی و بر اساس الگوهای طبیعی و در تناسب دیگر بخش‌های نگاره ترسیم شده‌اند.
۹	منظره و مفهوم	منظره در این مکتب گاهی به طور مستقیم در خدمت ارائه مفهوم می‌باشد. مانند نگاره شاکیومونی از همین رو منظره در بسیاری از نگاره‌های این مکتب تقطیع شده است.	منظره عموماً بر اساس الگویی واقعی ترسیم شده و به طور مستقیم القاء مفهوم نمی‌کند.

فهرست منابع:

- اندروز، ملکوم (۱۳۸۸)، **منظره و هنر غرب**، ترجمه بابک محقق، تهران، فرهنگستان هنر، چاپ اول
- آپجان، اورارد میلر. وینگرت، پل استور. گاستون مالر، جین (۱۳۹۰)، **تاریخ تحلیلی هنر جهان**، ترجمه دکتر محمد هوشمند ویژه، تهران، انتشارات گلشن نوین، چاپ اول
- آدامووا، آت (۱۳۸۶)، **نگاره‌های ایرانی گنجینه ارمیتاژ از سده پانزدهم تا نوزدهم میلادی**، ترجمه زهره فیضی، تهران، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ اول
- آژند، یعقوب (۱۳۸۴)، «منظره پردازی در نگارگری ایران»، کتاب تخصصی هنرهای تجسمی؛ خیال شرقی. شماره دوم.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۷)، **مکتب نگارگری شیراز**، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر، چاپ اول
- آژند، یعقوب (۱۳۸۹)، **نگارگری ایران**، تهران، انتشارات سمت. جلد اول. چاپ اول
- بلر، شیلا اس. ام. بلوم، جانانتان (۱۳۸۲)، **هنر و معماری اسلامی در ایران و آسیای مرکزی** (دوره ایلخانان و تیموریان)، ترجمه هاشمی گلپایگانی و سید محمد موسی، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، جلد اول، چاپ اول
- بنیون، لورنس. ویلکینسون، ج. و. س. گری، بازیل (۱۳۸۳)، **سیر تاریخ نقاشی ایرانی**، ترجمه محمد ایرانمنش، تهران، انتشارات امیرکبیر، چاپ سوم
- خلیج امیر حسینی، مرتضی (۱۳۸۷)، **رموز نهفته در هنر نگارگری**، تهران، انتشارات کتاب آبان، چاپ اول
- دیویس و دیگران (۱۳۸۸)، **تاریخ هنر جانسن**، ترجمه دکتر فروزان سجودی، تهران، فرهنگسرای میردشتی، چاپ اول
- رفیعی، مهتاب. بشروتنی، هستی. حسینی، پری ناز (۱۳۸۸)، **گزیده تاریخ هنر ایران**، تهران، چارسوی هنر، چاپ اول
- شراتو، امبرتو. گروبه، ارنست (۱۳۸۴)، **هنر ایلخانی و تیموری**، ترجمه یعقوب آژند، تهران، انتشارات مولی، چاپ دوم
- شوان، فریتیف (۱۳۸۳)، **هنر و معنویت** (مجموعه مقالاتی در زمینه حکمت هنر)، تدوین و ترجمه ان شالله رحمتی، تهران، فرهنگستان هنر
- کنبای، شیلا (۱۳۸۱)، **نگارگری ایرانی**، ترجمه مهناز شایسته فر، تهران، انتشارات موسسه مطالعات هنر اسلامی، چاپ اول
- گاردنر، هلن (۱۳۸۵)، **هنر در گذر زمان**، ترجمه محمد تقی فرامرزی. تهران، انتشارات آگاه، چاپ هفتم
- گرابار، اولگ (۱۳۹۰)، **مروری بر نگارگر ایرانی**، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، تهران، فرهنگستان هنر، چاپ دوم
- گری، بازل (۱۳۸۵)، **نقاشی ایرانی**، ترجمه عربعلی شروه، تهران، نشر دنیای نو، چاپ دوم
- گودرزی (دیباچ)، مرتضی (۱۳۸۴)، **تاریخ نقاشی ایران؛ از آغاز تا عصر حاضر**، تهران، انتشارات سمت، چاپ اول
- نصر، سید حسین (۱۳۷۵)، **هنر و معنویت اسلامی**، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران، دفتر مطالعات دینی هنر، چاپ اول
- وزیری، علینقی (۱۳۶۳)، **تاریخ عمومی هنرهای مصور قبل از تاریخ اسلام**، تهران، انتشارات هیرمند