

# پژوهشنامه خراسان بزرگ

شماره ۴۴ پاییز ۱۴۰۰

No.44 Fall 2021

۵۷-۸۴

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۹/۱۱

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۴/۱۷

## تحلیل تطبیقی خمسه‌نگاری در دوره‌های پیشین و پسین مکتب هرات

➤ **حدیث ساجد:** دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، ایران

➤ **فرزانه فرخ فر:** استادیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، (farrokhfar@neyshabur.ac.ir)

### Abstract

Iranian literature has been the source of inspiration for Iranian painters during different periods and most beautiful and imaginative Persian paintings have been influenced by the wise lyrics of the great poets such as Nizami Ganjavi. He is a grandmaster in lyrical and rich literature and his works are full of allegory and pictorial and accurate senses. On the other hand, one of the most important and effective Iranian painting schools is Herat School and there was increasing attention for illustrating the Khamsa of Nizami. So this article tries to discuss the development of depicted copies of Khamsa of Nizami in former and late periods of Herat School. Also, it explains the artistic characteristics of royal manuscripts which the former one is kept at the Hermitage Museum in Leningrad (the time of Shahrokh Timuri) and late ones are kept in the Library of the British Museum in London (the time of Soltan Hossein Bayghara). In fact, the main question of this study is what are the differences and similarities of depicted copies in former and late Herat School? In so many researches and books about Persian paintings, scholars and writers just do case study of Khamsa, and no independent and serious work has been done in this field. The results of this study show that even though the painters have followed an aesthetic program with clear rules and conventions, their output results also reflect aims of who order artistic works and social situations and their innovations. In the comparison, obviously late manuscripts are more artistic and elaborate than former one and show there was more desire for illustrating Khamsa of Nizami at late Herat Timuri and religious beliefs has been so important. This study done by descriptive\_ analytical method and comparative approach. The data are gathered by studying documents and books.

**Keywords:** Herat Painting School, Khamsa-illustration, Shahrokh era, Sultan Hussain Bayghara era

### چکیده

خمسه نظامی گنجوی، از جمله مضامین ادبی است که مصورسازی آن به دلیل توصیفات تصویری دقیق و زیبا و نغز، در مکاتب نگارگری ایران از اقبال گسترده‌ای برخوردار بوده است. یکی از مهم‌ترین این مکاتب، مکتب هرات تیموری است که خمسه‌نگاری در هر دو دوره پیشین (عصر شاهرخ تیموری) و پسین آن (عصر سلطان حسین بايقرا) اهمیت بسیار داشته است. هدف این پژوهش، مطالعه روند تغییرات خمسه‌نگاری این دو دوره است و به بررسی منتخبی از نگاره‌های دو دوره با موضوع مشابه از نسخ مصور خمسه نظامی محفوظ در موزه ارمیتاژ (متعلق به زمان شاهرخ) و خمسه نظامی محفوظ در موزه بریتانیا (متعلق به زمان سلطان حسین بايقرا) می‌پردازد. پرسش این است که وجوه تشابه و تفارق و ویژگی‌های کیفی خمسه‌نگاری در دو دوره شاخص پیشین و پسین مکتب هرات تیموری چیست؟ نتایج پژوهش بیانگر این است که آثار هر دوره در عین تبعیت از اصول قراردادی نگارگری، بازتاب سلیقه خالقان، سفارش‌دهندگان و شرایط اجتماعی و نوآوری‌های نگارگران آنان است، اما در مجموع ارتقای سطح کیفی تصویرنگاری در خمسه عصر سلطان حسین بايقرا کاملاً مشهود است که نشان از رونق خمسه‌نگاری و چیرگی استادان مکتب هرات پسین دارد. پژوهش حاضر با روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد تطبیقی به انجام رسیده و شیوه گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای-اسنادی است.

**واژگان کلیدی:** مکتب هرات تیموری، خمسه‌نگاری، عصر شاهرخ، سلطان حسین بايقرا

\* نویسنده مسئول مکاتبات: (h.saaed@gmail.com)

Journal of Great Khorasan by [Imam Reza International University](http://Imam Reza International University) is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



## مقدمه

مکتب نگارگری هرات در زمان حکومت شاهرخ پایه‌گذاری شد و در زمان سلطان حسین بایقرا، آخرین زمامدار تیموری توسعه یافت و شکوفا گردید. از جمله شاهکارهای این مکتب، مصورسازی خمسه نظامی است که به دفعات مصور شده و با وجود اشتراکات بنیادین در هر نسخه، هر کدام شیوه بازنمایی خاصی را نمایش می‌دهند. پژوهش حاضر در پی این است که نگاره‌هایی مشخص با مضمون مشترک از خمسه مصور زمان شاهرخ به‌عنوان نمونه‌ای از مکتب هرات پیشین و خمسه مصور دیگری مربوط به مکتب هرات پسین (عصر سلطان حسین بایقرا) را مورد بررسی و تطبیق قرار دهد. هدف این پژوهش تحلیل ویژگی‌های زیباشناختی خمسه‌نگاری در دو دوره آغازین و پایانی مکتب هرات است تا کیفیت تصویری و ویژگی‌های فرمی نگاره‌های دو دوره به دست آید. پرسش این است که وجوه تشابه و تفارق ویژگی‌های خمسه‌نگاری در دو دوره شاخص مکتب هرات تیموری (عصر شاهرخ و سلطان حسین بایقرا) چیست؟ به نظر می‌رسد کیفیت فرمی مشابهی بین دو گروه وجود داشته باشد، اما وجوه تمایزی که ویژگی‌های ناب هر دوره را به نمایش می‌گذارد و معرف همان زمان است، نیز موجود است.

## پیشینه پژوهش

عموم پژوهش‌های مرتبط با تاریخ نگارگری ایران، در بخش‌هایی به مکتب هرات تیموری پرداخته‌اند و اغلب آن را تحسین و بر ارج و قرب هنرمندان و کیفیت آثارش تأکید کرده‌اند. در خصوص خمسه‌نگاری مکتب هرات، برخی منابع به‌اجمال به این موضوع اشاراتی داشته‌اند. به‌عنوان نمونه می‌توان کتاب *تاریخ تحلیلی هنر نگارگری ایران* اثر بینون و همکاران را نام برد که در بخش نگارگری دوره هرات تیموری به معرفی چند نگاره از خمسه‌های مربوط پرداخته، اما تحلیلی بر آن‌ها ارائه نکرده است. همین‌طور در کتاب *نگارگری ایران* اثر آژند، موضوع مصورسازی خمسه نظامی مطرح و برخی نمونه‌های مصور آن در مکتب هرات شرح داده شده‌اند. کتاب نگارگری ایرانی اثر کن‌بای نیز شرحی بر نگارگری مکتب هرات ارائه نموده، اما همچون منابع پیشین، اسلوب و شیوه خمسه‌نگاری بسط داده نشده است. یکی از منابعی که

منحصراً به خمسه‌نگاری می‌پردازد، کتاب *مینیا توره‌های خمسه نظامی موجود در موزه توپقاپی-استانبول* است. این پژوهش در عین معرفی خمسه‌های مصور، بر نسخ مصور کتابخانه موزه توپقاپی-استانبول محدود می‌شود و یافته‌های آن بر وضعیت کلی مکاتب نگارگری ایران بالأخص مکتب هرات جامعیت ندارد (Stchoukine, 1977). برخی تحقیقات پژوهشگران غربی نیز بر خمسه‌نگاری مکتب هرات تیموری تمرکز دارد که در پژوهش حاضر به آن‌ها استناد شده است (Adamova, 1992؛ Lentz, 1993؛ Galerkina, 1970؛ Soucek and Çağman, 1988). ارنست گروه در بخشی از مطالعات خود در *تاریخ نقاشی مکتب هرات تیموری*، برخی آثار برجسته این مکتب از جمله خمسه نظامی مصور عصر سلطان حسین بایقرا را به‌اجمال معرفی نموده است (Sims and others, 2002: 51-60, 95). این منابع جملگی در شیوه خمسه‌نگاری مکاتب پیشین و پسین هرات رویکرد تطبیقی نداشته و تنها به معرفی مکتب و آثار اکتفا کرده‌اند. از این حیث، این پژوهش با رویکردی جدید به مسئله خمسه‌نگاری در دو دوره ممتاز نگارگری ایران پرداخته و به قیاس کیفیت تصویری ممتازترین نگاره‌های نسخ خمسه مصور این دو می‌پردازد.

## روش پژوهش

این پژوهش از حیث ماهیت بنیادین، روش تحقیق تحلیلی-تطبیقی و شیوه گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای-الکترونیکی است. جامعه بررسی این پژوهش را شش نگاره متعلق به خمسه نظامی مکتب هرات پیشین محفوظ در موزه ارمیتاژ (لنینگراد) و شش نگاره متعلق به خمسه نظامی مکتب هرات پسین محفوظ در کتابخانه موزه بریتانیا، تشکیل می‌دهد.

## تحولات سیاسی اجتماعی عصر تیموری

بنیان‌گذار سلسله تیموری امیر تیمور گورکان (۸۰۷-۷۳۶ق) در مدت ۳۶ سال سلطنت، از گوشه و کنار سرزمین‌های فتح‌شده، استادان، معماران، علما و اهل فن را برای شکوه پایتختش به آنجا می‌فرستاد. یکی از ویژگی‌های اساسی دولت تیموری، نظام فئودالیسم (حکومت مالکان عمده و اشراف) بود که به‌عنوان پایه و اساس مادی برای سیستم

کشورداری آنان عمل می‌کرد. طبق نوشته بارتولد، دولتی که تیمور برای بازماندگان خود بجا گذاشت از اجزاء برخاسته از سیستم نظامی ترکی-مغولی و آرایه‌های مختلف فرهنگ اسلامی تشکیل شده بود که عموماً قالب ایرانی داشت (بی‌نام، ۱۳۷۹: ۱۳۹). پس از مرگ تیمور، از میان فرزندانش شاهرخ که کارآمدتر بود، جانشین او شد. در این زمان قلمرو تیموریان شامل خراسان و ماوراءالنهر می‌شد و پایتخت آن هرات بود. عهد درخشان تیموریان از زمان شاهرخ آغاز می‌شود و در زمان سلطان حسین بایقرا آخرین حاکم تیموری به اوج خود می‌رسد. خرابی‌های شهرهای مفتوحه تیمور در عهد شاهرخ و سلطان حسین اصلاح شد و اقتصاد و تجارت به حد اعلی پیشرفت کرد. سلاطین تیموری هرات در سراسر این دوره که تقریباً یک قرن به طول انجامید، تمدن و رنسانس باشکوهی را پدیدآوردند (طیبی، ۱۳۶۸: ۱۲-۴). در زمان جانشینان تیمور، اگرچه به ظاهر ادعای مغول بودن داشتند ولی در باطن به تمدن ایرانی روی آوردند و آن را ترویج کردند. اهل ادب و هنر را در دربار خود نگاه می‌داشتند و دوستدار کتاب و کتابخانه بودند (صفا، ۱۳۹۱: ۲۱).

### مکتب نگارگری هرات تیموری

سبکی که به نام مکتب هرات تیموری معروف است، نتیجه تحول طبیعی نگارگری ایران در قرن نهم هجری بود که اساساً پیش از عصر تیمور نیز وجود داشت (بینیون و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۱۹). آنچه از بررسی شواهد تاریخی مشهود است تیمور در هنگام حمله به بغداد از نقایس هنری کتابخانه و هنرمندان دربار سلطان احمد جلایر بهره‌یاب شده بود (آژند، ۱۳۹۲: ۱۶۱/۲). به همین روی، مکتب بغداد آل‌جلایر را باید پل و پیوندی دانست که تأثیرات مکتب تبریز ایلخانان را به مکتب شیراز و از مکتب شیراز به مکتب پیشین هرات منتقل کرده است (همان: ۱۶۹). در زمان تیموریان زیباترین عناصر سبک‌های نقاشی روزگار ایلخانان (مکتب تبریز)، آل‌جلایر (مکتب بغداد) و آل‌مظفر (مکتب شیراز) جذب شده و با عناصر رمانتیک و هنری ایران در هم آمیخت (آژند، ۱۳۸۷: ۱۲). اصلاحات مدونی توسط جانشینان تیمور در امور کشوری و فرهنگی و هنری انجام شد و تصویر آرمانی که جانشینان تیمور به دنبال آن بودند در نقاشی‌های آن دوران متبلور شد. این نقاشی‌ها نه تنها دودمان تیموری را تحت

لوای حاکمانی جدید نشان می‌داد، بلکه آن‌ها را به‌عنوان وارثان سنتی فرهنگی می‌نمایاند که این توان را دارند که سنت‌های پیشینیانشان را در جهت اهداف خود اصلاح کنند (Lentz, 1993: 263). یک پدیده مهم در نقاشی و طراحی ایرانی در قرن نهم هجری نفوذ تزیینات چینی است و این به دلیل افزایش مراودات این دو کشور در آن زمان است (کن‌بای، ۱۳۸۹: ۶۲). همگامی شعر و نقاشی با واسطه خط نستعلیق در دوره تیموریان قوت بیشتری گرفت و سه ضلع اصلی مثلث نگارگری آثار ادبی این دوره را پدید آورد. نکته دیگری که درباره این دوره گفتنی است و در طرز نگرش هنرهای تصویری بی‌تأثیر نبود، همگامی تشیع و تصوف است (آژند، ۱۳۸۷: ۱۳۵/۲۹). دو دوره مهم مکتب هرات، در عصر شاهرخ تیموری و سلطان حسین بایقرا ظهور یافت. در مرحله پیشین این مکتب بیان آرمانی هنر، فضایل انسانی را به تصویر می‌کشد و در مرحله پسین بیان آرمانی جای خود را به بیان عرفانی می‌دهد. در مرحله پیشین این مکتب می‌توان تمایل به زندگی از نوع آرمانی را از لابه‌لای آثار هنری حس کرد و در مرحله پسین آن، بریدن از روزگار ناپایدار و توسل به فنا و بقا ملموس است (همان: ۱۴). آنچه در ادامه می‌آید شرح کامل‌تری است بر ویژگی‌های هنری این دو دوره.

### دوره پیشین مکتب نگارگری هرات

عموم نمودهایی که به‌عنوان شاخص مکتب هرات تیموری شناخته می‌شوند، پیشاپیش در عصر جلایری قابل‌مشاهده است (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۱۰۶/۵). جایگاه مکتب بغداد آل‌جلایر در تاریخ نقاشی ایرانی در حدی است که به‌طور معمول در نگارش سیر تحول نقاشی ایرانی از آن به‌عنوان نقطه عطف یاد می‌شود (Turner, 1996: 16/320). در این عصر در کلیه جریانات و تمایلات رایج در نگارگری قرن هشتم هجری برای نخستین بار ترکیبی وحدت‌آفرین به وجود آمد (فریر، ۱۳۷۴: ۲۰۴) و به‌تدریج به عصر تیموری منتقل شد. مکتب نگارگری هرات در دوره معین‌الدین شاهرخ تیموری (۸۵۰-۷۸۸ق) پایه‌گذاری شد. شاهرخ مسلمانان متعصب بود و عرصه هنرورزی را بر بسیاری از نگارگران تنگ کرد. نتیجه اینکه از مکتب اول هرات تعداد کمی شاهکارهای نگارگری و نسخه‌آرایی برجای ماند (کورکیان و سکر، ۱۳۸۷: ۲۵). صحنه‌بندی‌های تشریفاتی دربار در بیشتر تصاویر کتب

این دوره دیده می‌شود و حالت قراردادی و فرمالیستی به خود گرفته و نگاره‌ها، فضا بندی محدود و تنگ دارند (آژند، ۱۳۸۷: ۱۲۸). از کتاب‌های خطی که از زمان شاهرخ پیدا شده معلوم می‌شود که او هرگز بهترین نقاشان را برای کتابخانه خود از هرات و سایر جاها جذب نکرده است (گری، ۱۳۹۲: ۷۴). در نگارگری این دوره مفهومی تازه از درک فضای معنوی به وجود آمد که به نظر می‌رسد نتیجه تکامل هنر جلایری بود. فرزند شاهرخ، میرزا غیاث‌الدین بایسنقر (۸۳۷-۸۰۱ ق) نیز هنرمند و هنرپرور بود و عده زیادی نقاش و صحاف و کاتب در دربار خود داشت تا بتواند کتابخانه خود را به آثار نفیس هنری مزین کند (صفا، ۱۳۹۱: ۲۰).

### دوره پسین مکتب نگارگری هرات

سلطان حسین بایقرا ابن منصور (۹۱۱-۸۴۱ ق) از ۸۷۲ ق تا ۹۱۲ ق بر هرات حکمرانی کرد و عصر درخشانی را در نگارگری ایرانی رقم زد. ظرافت و آراستگی که مشخصه نقاشی‌های هرات در دوره اوست، انعکاسی از جامعه پیچیده، ملایم و معتدل آن روزگار است (کن‌بای، ۱۳۸۹: ۷۳). بهترین آثار این دوره را می‌توان در آثار کمال‌الدین بهزاد یافت. بسیاری از نگارگران معاصر بهزاد، هنوز کمابیش تحت نفوذ سنت نقاشی بایسنقری بودند، حال آنکه بهزاد با بصیرت عمیق و حس واقع‌گرایانه‌اش توانست از مرز این سنت فراتر رود. او در آثارش به عوامل انسانی، رفتار طبیعی اندام‌ها و حالت افراد توجه داشت (پاکباز، ۱۳۸۵: ۷۶/۸۰). به‌طور کلی در نگاره‌های دوره سلطان حسین بایقرا با شدت یافتن خصوصیات متمایز ایرانی-خیال‌پردازی فراگیر، هدف غالب ترتینی، علاقه فراوان به ظرافت و پرداخت دقیق دیده می‌شود (بینیون و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۹۹). با وجود اینکه در این دوره با ظهور هنرمندی چون کمال‌الدین بهزاد پیکره‌پردازی تا حدودی از سبک خشک و قراردادی گذشته فاصله گرفت، اما همچنان چهره‌ها ثابت و بی‌حالت هستند (Galerkina, 1970: 123).

### خمسه‌نگاری

در این پژوهش منظور از خمسه‌نگاری، مصورسازی متن ادبی خمسه نظامی، سروده نظامی گنجوی شاعر نامدار قرن ششم قمری است. عمده شهرت نظامی به جهت سرودن خمسه

یا پنج گنج است که شامل پنج مثنوی است. نام این آثار به ترتیب چنین است: مخزن‌الاسرار، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، هفت‌پیکر (بهرام‌نامه) و اسکندرنامه (جوینی، ۱۳۶۷: ۱۰). تقریباً دو قرن بعد از نگارش خمسه، این متن ادبی غنی مورد توجه نگارگران قرار گرفت. قدیمی‌ترین نسخه مصور موجود از خمسه نظامی مربوط به دوره آل‌جلایر (۷۹۰-۷۸۸ ق) است که اکنون در موزه بریتانیا (OR.13297) نگهداری می‌شود (Stchoukine, 1977: 20). در مکتب شیراز دوم و در دوران زمامداری اسکندر سلطان (۸۱۷-۷۸۶ ق)، گلچینی از اشعار شاعران از جمله نظامی کتابت و مصور شد که این نسخه (۸۱۲ ق) در حال حاضر در کتابخانه بریتانیا با شناسه Add. 27261 نگهداری می‌شود. در زمان ابراهیم سلطان (۸۳۸-۷۹۶ ق) که بعد از اسکندر سلطان حاکم شیراز گردید نیز گلچینی که شامل اشعار نظامی بود مصور شد که در حال حاضر در کتابخانه رایلندز دانشگاه منچستر (Ms. 36) نگهداری می‌شود (Lentz & Lowry, 1989: 368).

### خمسه‌نگاری در مکتب هرات تیموری

در آغاز مکتب هرات و در زمان شاهرخ به دلیل تعصب او مصور کردن کتب تاریخی و مذهبی بیشتر مورد توجه نگارگران آن دوره بود و تنها نسخه مصور آن دوره که بر مبنای اشعار تغزلی خلق شد، خمسه نظامی است (Subtelny & Golombek, 1992: 67). بعد از شاهرخ به دلیل اینکه فرزندان او تعصب پدر را نداشتند، اشعار تغزلی و عاشقانه مورد توجه قرار گرفتند و تا پایان عهد تیموری خمسه نظامی از جمله کتبی بود که بارها مورد توجه دربار و هنرمندان قرار گرفت. یکی از این خمسه‌ها، نسخه‌ای است که برای عصمت‌الدین خایرخاتون همسر محمد جوکی، فرزند شاهرخ در ۸۴۹ ق کتابت شده است. این نسخه در موزه توپقاپی سرای استانبول با شناسه H.781 نگهداری می‌شود. خمسه دیگری در زمان ابوسعید بن سلطان بن محمد میرانشاه (۸۲۷-۸۷۳ ق) کتابت و مصور شد که اکنون در بنیاد کورکیان نیویورک نگهداری می‌شود. در زمان بایسنقر پسر شاهرخ نیز گلچینی کتابت و مصور شد که شامل اشعار خمسه نظامی نیز بود که در حال حاضر این نسخه در موزه

است<sup>۴</sup> شامل دوازده نگاره است که سه‌تای آن‌ها امضای بهزاد را دارند و نسخه دیگر، برای میرزاعلی برلاس یکی از فرماندهان مقرب سلطان حسین، به تاریخ ۹۰۰ ق تصویر شده است<sup>۵</sup>. به عقیده ایران‌شناسان بزرگی همچون لورنس بینیون، جیمز و استیوارت ویلکینسون و بازیل گری، برخی نگاره‌های آن امضای بهزاد را دارند و مابقی کار شاگردان او مانند قاسمعلی است (بینیون و همکاران، ۱۳۹۶: ۲۰۴).

### تحلیل ویژگی‌های زیباشناختی خمسه‌نگاری در دوران پیشین و پسین مکتب هرات تیموری

در این بخش ویژگی‌های خمسه‌نگاری دو دوره شاخص مکتب هرات تیموری مورد ارزیابی قرار می‌گیرد. مبنای انتخاب آثار در گام نخست، شناسایی دو خمسه مصور مشابه و ممتاز در دو دوره پیشین و پسین مکتب نگارگری هرات و در گام دوم، انتخاب نگاره‌هایی با مضمون مشابه و باکیفیت تصویری مطلوب و تنوع ویژگی‌های فرمی بود. بدین ترتیب از مکتب پیشین هرات خمسه موزه ارمنی‌ناژ<sup>۶</sup> و از مکتب پسین هرات، خمسه موزه بریتانیا<sup>۷</sup> و از هر نسخه، شش نگاره انتخاب شدند که به تفکیک مضمون عبارت‌اند از:

۱. مجلس کشته شدن خسرو به دست شیرویه (تصویر ۱: نگاره‌های A و B).
۲. لیلی و مجنون در مکتب‌خانه (تصویر ۲: نگاره‌های A و B).
۳. بردن پدر مجنون را به خانه کعبه (تصویر ۳: نگاره‌های A و B).
۴. از هوش رفتن لیلی و مجنون (تصویر ۴: نگاره‌های A و B).
۵. مجنون در جنگ قبایل (تصویر ۵: نگاره‌های A و B).
۶. مجنون بر مزار لیلی (تصویر ۶: نگاره‌های A و B).

هنرهای اسلامی برلین نگهداری می‌شود (آژند، ۱۳۸۷: ۱۲۱-۴۴۷). همچنین دو نسخه در زمان سلطان حسین بایقرا مصور شد که در ادامه به آن‌ها می‌پردازیم.

### خمسه‌نگاری در عصر شاهرخ تیموری

اولین نسخه مصور خمسه نظامی مکتب هرات مربوط به عهد شاهرخ است (۸۳۵ق) که در هرات توسط محمود خوشنویس برای شاهرخ نسخه‌برداری شده و اکنون در موزه ارمنی‌ناژ با شماره v.p.1000 نگهداری می‌شود. این اثر شامل ۳۸ نگاره و تعداد زیادی نوشته‌های تزینی و پیوست-هاست. قبل از هر یک از منظومه‌های این نسخه، یک شمس که عنوان منظومه به خط نستعلیق زیر آن نوشته شده دیده می‌شود (ره‌نورد، ۱۳۸۸: ۶۷). برای اولین بار این نسخه در ۱۹۴۰م توسط دیاکونوف<sup>۸</sup> مورد تحلیل و بررسی قرار گرفت. نکته‌ای که درباره نگاره‌های این نسخه اهمیت دارد این است که متخصصین بعد از بررسی آن به‌وسیله اشعه فرابنفش متوجه شدند که بعضی از نگاره‌های این نسخه دو یا سه بار مورد مرمت و بازسازی قرار گرفته‌اند، اما خوشبختانه تعداد زیادی از چهره‌ها و مناظر دست‌نخورده باقی‌مانده و همان کیفیت اولیه را دارا هستند. ترکیب‌بندی‌های این نسخه شباهت بسیاری به گلچین ۱۴۱۰ (گلچین اسکندر سلطان)، (Add.27261) در کتابخانه بریتانیا دارد (Subtelny and Golombek, 1992: 68).

### خمسه‌نگاری در عصر سلطان حسین بایقرا تیموری

در این عصر، مصورسازی اشعار با مضمون تغزلی و تعلیمی مانند خمسه نظامی موردتوجه بودند و به همین روی، شاخص‌ترین خمسه‌های مصور شده در مکتب هرات، به دوره سلطان حسین تعلق دارند (آژند، ۱۳۸۷: ۲۳۲). از این دوره، دو خمسه مصور ممتاز برجای‌مانده که هر دو نسخه در موزه بریتانیا نگهداری می‌شوند. نسخه اول که تاریخ آن ۸۹۹ق

4. Hermitage Museum, P.V,1000

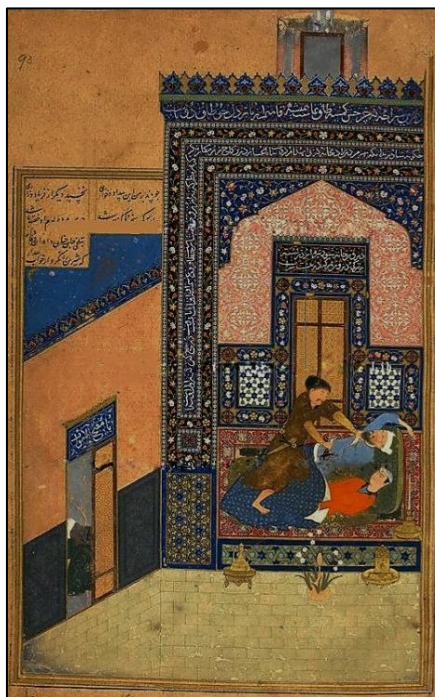
5. British Museum, Add.25900 & or.6810

1. M. Diakonov

2. British Museum, Add.25900

3. British Museum, or.6810



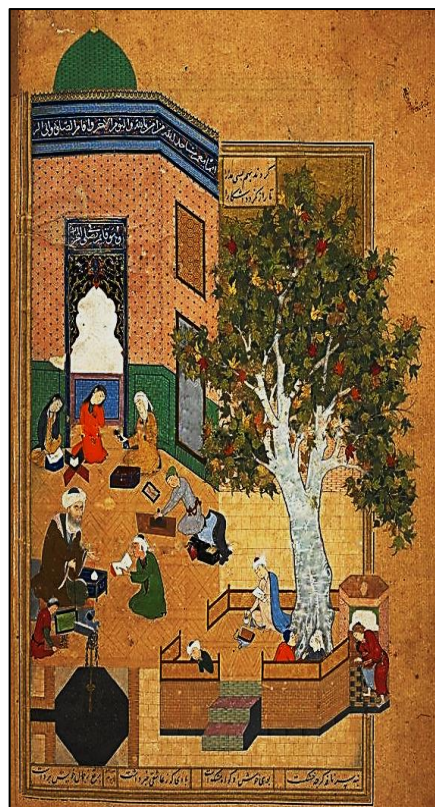


B: خمسه نظامی، مکتب هرات پسین (URL 2)

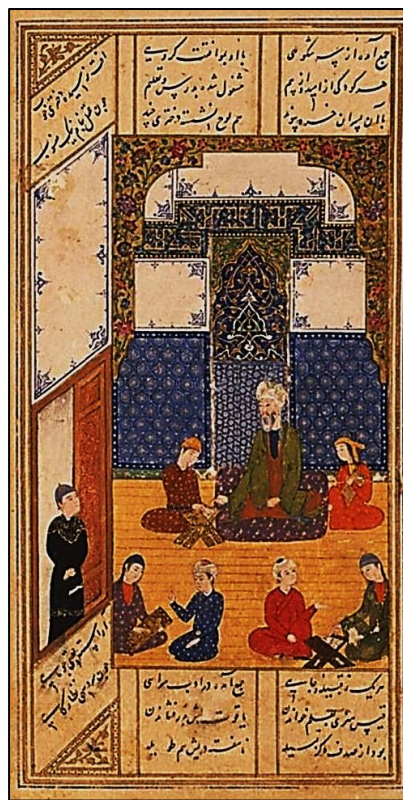


A: خمسه نظامی، مکتب هرات پیشین (URL 1)

تصویر ۱: مجلس گشته شدن خسرو به دست شیرویه



B: خمسه نظامی، مکتب هرات پسین (URL 2)



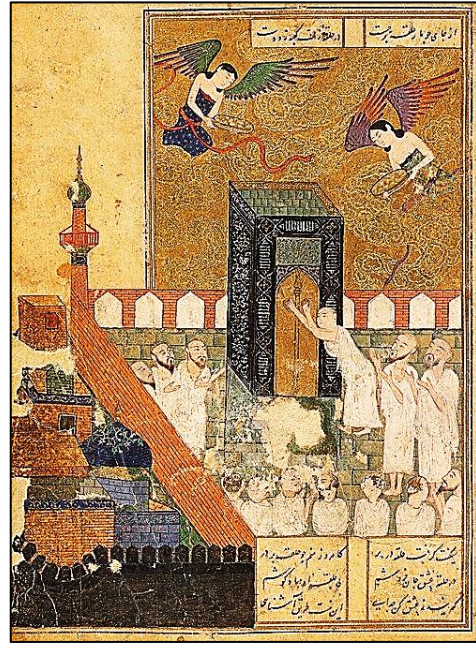
A: خمسه نظامی، مکتب هرات پیشین (URL 1)

تصویر ۲: مجلس لیلی و مجنون در مکتب‌خانه





B: خمسه نظامی، مکتب هرات پسین (URL 2)

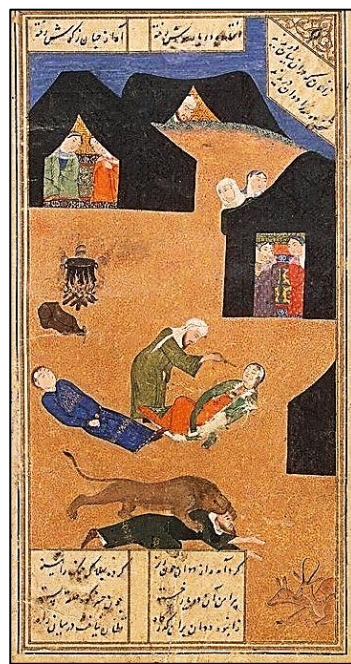


A: خمسه نظامی، مکتب هرات پیشین (URL 1)

تصویر ۲: مجلس بردن پدر مجنون را به خانه کعبه



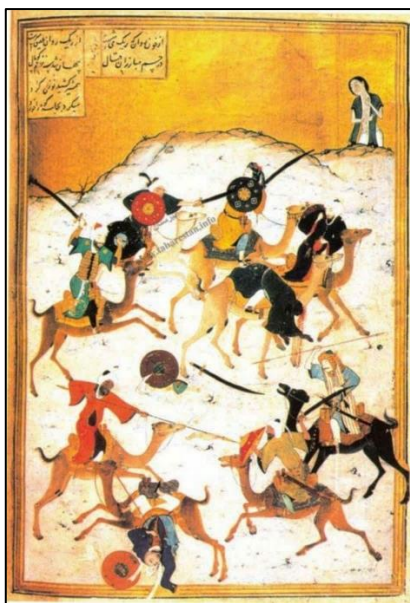
B: خمسه نظامی مکتب هرات پسین (URL 2)



A: خمسه نظامی مکتب هرات پیشین (URL 1)

تصویر ۴: مجلس از هوش رفتن لیلی و مجنون



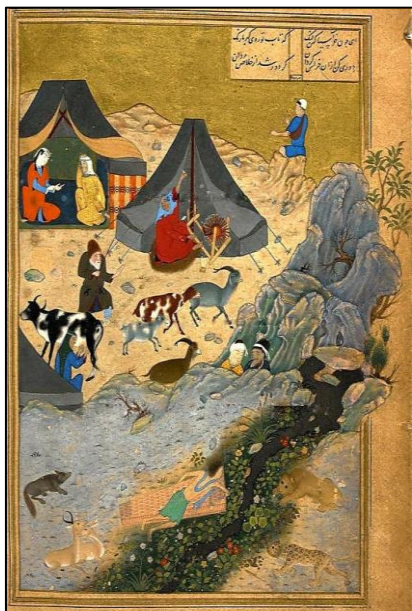


B: خمسه نظامی مکتب هرات پسین (URL 2)

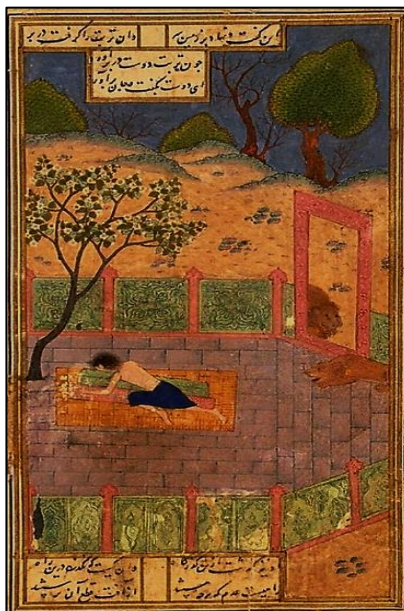


A: خمسه نظامی مکتب هرات پیشین (URL 1)

تصویر ۵: مجنون در جنگ قبایل



B: خمسه نظامی، مکتب هرات پسین (URL 2)



A: خمسه نظامی، مکتب هرات پیشین (URL 1)

تصویر ۶: مجلس مرگ مجنون بر مزار لیلی

ویژگی‌های ساختاری شامل نحوه اجرا و ترکیب‌بندی، ارزیابی می‌شوند.

تحلیل ویژگی‌های محتوایی

نگاره کشته شدن خسرو به دست شیرویه

نگاره‌ها مربوط به داستان کشته شدن خسرو به دست پسرش شیرویه در منظومه خسرو و شیرین است. داستان در مورد عشق خسرو و شیرین است که بعد از ماجراهای عاشقانه، سرانجام خسرو به دست پسرش شیرویه کشته می‌شود. در

به‌منظور تحلیل و تطبیق ویژگی‌های زیباشناختی و فرمی خمسه‌نگاری دوران پیشین و پسین مکتب هرات، نگاره‌های هر دو گروه، ابتدا از لحاظ ویژگی‌های محتوایی و ارتباط میان متن و تصویر با استناد به متن ادبی کلیات نظامی گنجوی و تصحیح آن مورد بررسی قرار می‌گیرند. سپس ویژگی‌های نوشتاری شامل نوع قلم و کتیبه منقوش بررسی شده، در ادامه، ویژگی‌های بصری آثار شامل قاب و اندازه، کاربرد عناصر بصری، منظرپردازی، چهره‌پردازی، پیکرنگاری، کاربرد رنگ و کیفیت اجرا و در مرحله آخر، نگاره‌ها بر اساس



برداشت می‌کند. آلت قتل و فرورفتن آن توسط شیرویه بر جگرگاه خسرو به درستی نشان داده نشده و خنجر بر قلب او فرود آمده است. معماری عمارت و تزیینات کاشی‌کاری و همین‌طور رنگ‌بندی تصویر و لباس افراد در متن بازتابی ندارد و نگارگر به‌طور سمبلیک و مطابق رسم زمان خود از آنها استفاده کرده است. در نگاره پشین (تصویر ۱-B) رقم کمال-الدین بهزاد وجود دارد. بهزاد مانند سایر آثارش سعی در واقع‌نمایی ماجرا دارد. واقعه شب‌هنگام روی داده و شاعر در شعر نیز به ماه و ستارگان اشاره کرده است. در داستان فرود خنجر بر جگرگاه شرح داده شده و این موضوع به درستی در تصویر به نمایش درآمده و به قلب خسرو خنجر وارد شده است. در شعر به وجود فردی که مابین در ورودی سمت چپ تصویر وجود دارد، اشاره‌ای نشده و نگارگر به صورت ابتکاری و سمبلیک شاهد ماجرا را تصویر کرده است. به نظر می‌رسد این نگاره از نظر قرارگیری شخصیت‌ها و کلیت فضا سازی از نگاره هرات پشین الهام گرفته باشد. متن کتیبه‌های موجود در نگاره عبارت‌اند از:

نگاره پشین (تصویر ۱-A) ابیاتی که از این منظومه در تصویر وجود دارد چنین است:

در بالای نگاره:

چنان زد بر جگرگاهش سر تیغ

که خون برجست ازو چون آتش از میغ

در پایین نگاره:

چو از ماهی جدا کرد آفتابی

برون زد سر ز روزن چون عقابی<sup>۱</sup>

ملک در خواب خوش پهلو در دیده

گشاده چشم و خود را کشته دیده

ز خونش خوابگه طوفان گرفته

دلش از تشنگی از جان گرفته<sup>۲</sup>

نظامی، استاد داستان‌پردازی و توصیفات نغز است و به‌خوبی در این مثنوی از تشبیهات و توصیفات استادانه برای ایجاد فضائی دلهره‌آور استفاده کرده، اما در این نگاره مخاطب کمتر حس دلهره‌ای را که شاعر توصیف کرده

بر پیشانی بنا:	در این سرا کمینه جگه چرخش کمینه طاق نماست	همیشه قامت از بار دل چو طاق دوتا است
دور ایوان:	چگونه شاد زید آنکه بهر مردن زاد	به خانه از پی انهدام کرده است بنا
	به اعتبار در کاخ زرنگار نگر	که هر نظر از روی اعتبار خطاست (جامی)
بالای در داخلی ایوان:	فروغ شمسه او آفتاب تابانست	ولی دریغ که وقتی اول اوست سما
	درون خانه شود تیره از در بسته	به تیرگی درون هر که در بیست سزاست

به تلخی جان چنان داد آن وفادار

که شیرین را نکرد از خواب بیدار

### نگاره لیلی و مجنون در مکتب‌خانه

این نگاره‌ها مربوط به اولین دیدار لیلی و مجنون در کودکی و در مکتب‌خانه هستند. در نگاره پشین (تصویر ۲-A) ابیاتی از این منظومه که در کتیبه بالا و پایین و در سمت چپ آمده به ترتیب چنین است:

شاعر این اشعار مشخص نیست، ولی چه این اشعار انتخاب خود بهزاد باشد یا پیشنهاد هر هنرمند دیگری، در درک بهتر و انتقال مفاهیم مؤثر بوده است (امیرکمالی، ۱۳۹۶: ۱۱۷).

دو ستون نامتقارن نوشتار در سمت چپ نگاره بالای کادر شکسته دیده می‌شود که ابیاتی از منظومه خسرو و شیرین نظامی را در بردارد:

چو بیند بر من این بیداد خواری

نخسب دیگر از فریاد و زاری

همان به کین سخن ناگفته باشد

شوم من مرده و او خفته باشد

۲. دلش از تشنگی از جان به تنگ آمده بود (همان).

۱. چو از ماه وجود شاه، آفتاب جان را جدا کرد ... (وچید دستگردی، ۱۳۸۱: ب: ۳۹۲).

بالا:	جمع آمده از سر شکوهی	با او به موافقت گروهی
	هر کودکی از امید و از بیم	مشغول شده به درس و تعلیم
	با آن پسران خرد پیوند	هم لوح نشسته دختری چند
پایین:	هر یک ز قبیله ای و جایی	جمع آمده در ادب سرائی
	قیس هنری به علم خواندن	یا قوت لبش به در فشاندن
	بود از صدف دگر قبیله	ناسفته دریش هم طویله <sup>۱</sup>
چپ:	آفت نرسیده دختری خوب	چون عقل به نام نیک منسوب
	آراسته لعبتی چو ماهی	چون سرو سهی نظاره گاهی

### نگاره رفتن مجنون به خانه کعبه

موضوع این نگاره «بردن مجنون به کعبه توسط پدرش» است تا شاید مجنون از این عشق و جنون فارغ شود. ابیاتی که از این منظومه در نگاره پیشین (تصویر ۲-۳) وجود دارد چنین است:

در پایین نگاره:

می گفت گرفته حلقه بر در

کامروز منم چو حلقه بر در

در حلقه عشق جان فروشم

بی حلقه او مباد گویشم

گویند ز عشق کن جدایی

کاینست طریق آشنایی

در تطبیق محتوای ادبی این اشعار با نگاره، آنچه مشهود و همگام است صحنه طواف و عبادت مجنون بر گرد کعبه است. لیکن آنچه در نگاره متفاوت دیده می شود، وجود دو فرشته ای است که در بالای کادر مصور شده و نشانی از آنها در ابیات این بخش موجود نیست. فرشته ها و مجنون رئوس مثلثی را تشکیل می دهند که به سمت پایین است، گویی نگارگر قصد داشته به نزول از آسمان و هبوط (سقوط) انسان بر زمین اشاره کند. در حقیقت نگارگر از تخیل خود برای تقویت فضای عرفانی مجلس استفاده کرده و عناصری را بدون ارتباط با متن به تصویر افزوده است.

در نگاره پسین (تصویر ۳-۳) در کتیبه بالا سمت راست نگاره این بیت از این منظومه آمده:

از جای چو مار حلقه برجست

در شعر به معماری و جرئیات بنای مکتب خانه اشارتی نشده و نگارگر از اسلوب رایج در زمان خود استفاده کرده است. در کل به نظر می رسد نگارگر سعی در بازتاب مضمون اصلی و حضور لیلی و مجنون در مکتب خانه داشته است. به دلیل اینکه این نسخه به سفارش شاهرخ مصور و کتابت شده، احتمالاً معلم مکتب خانه شبیه او و برای احترام به او در زیر محراب نقش شده است. نگاره پسین (تصویر ۲-۳) منسوب به قاسمعلی، بهزاد و میرک است (آزند، ۱۳۸۷: ۲۰۶). با توجه به کتیبه ها و فضای موجود در تصویر، این نگاره برداشتی عارفانه از داستان عاشقانه لیلی و مجنون در مکتب خانه را نشان می دهد. در نگاره، افراد مشغول تحصیل درس و فنون کاغذسازی هستند و در این میان لیلی و مجنون شاهد اولین جرقه های عشق هستند. بر بالای محراب آیه «و هو قائم یصلی فی المحراب» دیده می شود. بر کتیبه دور بنای مکتب خانه نیز آیه ۱۸ سوره توبه نوشته شده است (فغفوری، ۱۳۷۸: ۲۵۶). در قسمت پایین نگاره دو بیت از شعر نظامی آورده شده:

بند سر نافه گرچه خشک است

بوی خوش او گدای مشک است

یاری که ز عاشقی خبر داشت

برقع ز جمال خویش برداشت

و در بالای درخت بیتی دیگر نوشته شده است:

کردند بهم بسی مدارا تا راز نگردد آشکارا

۱. طویله: رشته در و گوهر (و حید دستگردی، ۱۳۸۱ الف: ۲۶۱).

سبحان ذی‌الملک و الملکوت سبحان الملک الحی الذی  
لا یموت<sup>۴</sup>

### نگاره از هوش رفتن لیلی و مجنون

این نگاره به آخرین دیدار لیلی و مجنون که بعد از فوت ابن سلام (شهر لیلی) اتفاق افتاده، اشاره دارد که فردی به نام زید با پاشیدن گلاب و عنبر سعی در بهوش آوردن آن‌ها دارد. در نگاره پیشین (تصویر ۴- A) این ابیات از منظومه آورده شده است:

در حلقه زلف کعبه زد دست<sup>۱</sup>  
با استناد به تصحیح این عبارت، شتاب و جهشی در  
پیکرنگاری مجنون در انجام عبادت و طواف مشهود نیست و  
همان آرامش و سکونی را که در نگاره پیشین شاهدش بودیم،  
در اینجا نیز می‌بینیم. در مصور کردن خانه کعبه و  
ساختمان‌های اطراف آن و همین‌طور با به تصویر کشیدن  
افراد با رنگ پوست متفاوت، نگارگر سعی در واقع‌نمایی  
داشته است. بر روی خانه کعبه سه کتیبه به زبان عربی با  
آوردن دعای عظیم‌الشان عشرات<sup>۲</sup> وجود دارد که ارتباطی با  
متن ادبی خمسه ندارد لیکن با انجام فرایض دینی حج مرتبط  
است:

شخصی دو سه را ددان دریدند <sup>۴</sup>	زآنان که در آن میان دویدند	قسمت بالا:
آواز جهان زگوش رفته <sup>۵</sup>	افتاده دو یار هوش رفته	قسمت پایین:
کرده به هلاک چنگ را نیز	گرد آمده آن ددان خونریز	
چون چنبر کوه حلقه بسته	پیراهن آن دو یار خسته	
نظاره نیافت در میان راه	زانپوه ددان بدان گذرگاه	

پروژه‌نامه خراسان بزرگ

پاییز ۱۴۰۰ شماره ۴۴

۶۷

افتاده دو یار و هوش رفته  
آواز جهان زگوش رفته

### نگاره مجنون در جنگ قبایل

این نگاره به جنگ بین قبیله لیلی و قبیله مجنون اشاره می‌کند. پهلوانی به نام نوفل از قبیله مجنون به دادخواهی و هواخواهی مجنون این جنگ را شروع می‌کند. در نگاره پیشین (تصویر ۵- A) در قسمت بالا دو بیت از منظومه آورده شده است:

بر نوفلیان عنان گشادند

شمشیر به شیر در نهادند

دریای مصاف گشت جوشان

گشتند مبارزان خروشان

در این نگاره، نگارگر به‌طور مشخص به سراغ اصل داستان رفته و بدان وفادار است.

ابیات موجود در نگاره پسین (تصویر ۴- B) همگامی تصویر با متن منظومه را نمایش می‌دهد و بر واقع‌گرایی مجلس مطابق آنچه در احوال لیلی و مجنون و صحنه واقعه شرح داده شده، صحنه می‌گذارد. در قسمت پایین نگاره این اشعار آمده:

مجنون که جمال دلستان دید

در پرده پای خویش جان دید

برزد شغبی سپهر فرسای

او نیز بیوفتاد از پای<sup>۶</sup>

آن زنده و لیک جان سپرده

وین جان نسپرده لیک مرده

۴. در تصحیح متن ادبی منظومه، این بیت چنین آمده است: زآنان که در آن میان دویدند شخصی دو سه را ددان دریدند (دستگردی، ۱۳۸۱ الف: ۲۴۰).

۵. در تصحیح متن ادبی منظومه، این بیت سه سطر پیشتر از بیت قبل ذکر شده است (همان).

۶. در تصحیح متن ادبی منظومه، این بیت چنین آمده است: برزد شغبی سپهر فرسای او نیز تگون فتاد بر جای (همان).

۱. مار هنگام جست‌و‌خیز حلقه می‌شود، آنگاه جستن می‌کند (همان).

۲. دعای عشرات از دعا‌های معتبری که در بیشتر کتاب‌های دعای شیعه آمده است. این دعا را که امام علی(ع) به امام حسین(ع) آموخت دربردارنده مضامین اخلاقی و اعتقادی مانند اقرار به وحدانیت خدا، نبوت رسول اکرم(ص) و امامت حضرت علی(ع) است.

۳. منزه است خدای فرمانروای زنده‌ای که هرگز نمی‌میرد.



در این نگاره، نگارگر صحنه اوج نبرد قبیله لیلی با مجنون را ترسیم کرده و با ابیات داخل نگاره هماهنگی دارد. به غیر از درخت سرو بقیه مناظر و عناصر با صحرای حجاز که اصل داستان درواقع شده هماهنگی دارد. نگاره پسین (تصویر ۵-B)، سه بیت از منظومه در قسمت بالا سمت چپ آمده است:

از خون روان که ریگ می‌شست

از ریگ روان عقیق می‌رست

در چشم مبارزان قتال

پنهان شد سپه ز رحم کومال

شمشیر کشید نوفل گرد

می‌کرد به حمله کوه را خرد

این ابیات مربوط به مصاف دوم نوفل با قبیله لیلی است و نگارگر با توجه به داستان به صورت واقع‌گرایانه صحنه را مصورسازی کرده است. بیت دوم با بیت اصلی منظومه فرق دارد و به دلیل اینکه این نگاره منسوب به بهزاد است، به احتمال قوی توسط خود او مانند تصویر ۱-B اضافه شده است.

### نگاره مرگ مجنون بر مزار لیلی

این نگاره‌ها اشاره به داستان وفات مجنون بر مزار لیلی دارد. لیلی بر اثر دوری یار بیمار می‌شود و در پی آن جان می‌سپارد. هنگامی که مجنون این خبر را می‌شنود بر سر مزار او می‌رود و همان‌جا سوگواری می‌کند و حیوانات بر گرد او جمع می‌شوند تا حدی که هیچ‌کس نمی‌تواند به آنجا نزدیک شود. مجنون همان‌جا می‌میرد و یک سال می‌گذرد و به پوست و استخوان تبدیل می‌شود سپس او را در کنار مزار لیلی دفن می‌کنند. برای اولین بار این داستان در این نسخه مصور شده است (Subtelny and Golombek, 1992: 70). ابیاتی که در نگاره پیشین (تصویر ۶-A) در قسمت بالای کادر تصویر آمده، عبارت‌اند از:

این گفت و نهاد بر زمین سر

وان تربت را گرفت در بر

چون تربت دوست در برآورد

ای دوست بگفت و جان برآورد

و در قسمت پایین کادر تصویر این ابیات آمده است:

او نیز بگذشت از این گذرگاه

وان کیست که نگذرد بر این راه

راهیست عدم که هر چه هستند

از آفت قطع او نرستند

اصل داستان لیلی و مجنون مربوط به کشور عربستان است و در صحرای عربستان اتفاق می‌افتد ولی در نگاره پیشین پوشش گیاهی این‌گونه نیست. نگارگر با کشیدن درختان و طبیعت سعی در تشدید فضای عاشقانه دارد. در سمت چپ نگاره بر بالای سر مزار لیلی درختی پر از شکوفه دیده می‌شود که در متن شعر بازتابی ندارد چراکه شاعر تنها به گل لاله اشاره کرده است. احتمالاً نگارگر با کشیدن شکوفه‌ها سعی در نشان دادن این موضوع دارد که هر چیزی در این دنیا مانند عمر شکوفه‌ها موقتی است و از این طریق به موضوع مرگ و گذشتن از این دنیا اشاره کرده است. به نظر می‌رسد نگارگر سعی کرده تا مضمون اصلی شعر و جنبه اخلاقی آن را منعکس کند و به‌جزئیات نگاره در راستای نیل به این اهداف اخلاقی با استفاده از تخیل خود پرداخته است. در نگاره پسین (تصویر ۶-B) عنوان «وفات مجنون بر روزه لیلی» آمده است. در قسمت بالا سمت راست این ابیات دیده می‌شود:

ای چون خر آسیا کهن لنگ

کتهاب تو روی کهریا رنگ<sup>۱</sup>

دوری کن از این خراس گردان

کو دور شد از خلاص مردان<sup>۲</sup>

نگارگر با تصویر کردن زنان و مردانی که هرکدام مشغول کار خود هستند احتمالاً قصد داشته به این قسمت از ماجرای مرگ مجنون اشاره کند که یک سال بعد از مرگ لیلی، مجنون بر سر مزار او می‌ماند و همان‌جا می‌میرد. یک سال می‌گذرد و مردمان به حال خود در دنیای مادی گرفتارند. پیکر

۱. کتهاب، بر وزن مهتاب، ضمادی است مرکب از چندین گیاه که می‌جوشانند و گرماگرم بر روی ورم اعضای حیوانات می‌گذارند تا دفع ورم شود؛ یعنی ای کسی که چون خر آسیا کهن لنگی و کتهاب

۲. خراس، به معنی آسیای بزرگی است که به قوه اسب و گاو و استر گردش کند (همان).

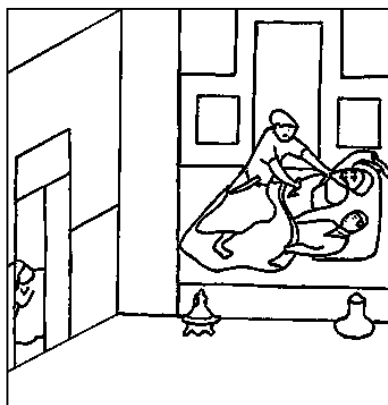
حالات پیکرها ساده و قراردادی است. جامگان، به تدریج از سبک مغولی آن‌ها کاسته شده و سبک ایرانی و بومی به خود می‌گیرند. رنگ‌پردازی تخت و بدون سایه و کنتراست رنگی کمی وجود دارد. رنگ‌های میانه غالب هستند و محدوده رنگی شامل سبز و آبی و طلائی است. ابعاد نگاره پسین (تصویر ۱- B)  $14 \times 20$  سانتیمتر است که مقدار تناسب آن برابر با  $1/1,428$  منطبق با مستطیل رادیکال  $2 (1/1,414)$  است. بهزاد اغلب نوشتار مربوط به نگاره‌هایی که تصویر می‌کرده را خودش می‌نوشته است (سودآور، ۱۳۹۲: ۹۸). کتیبه عربی بالای سردر ورودی، عبارت همیشگی بهزاد «یا مفتح الابواب» است که به خط نسخ است. بقیه نوشتار به خط نستعلیق است. کادر این نگاره مانند اغلب آثار بهزاد شکسته و پلکانی است. پرداختن به جزئیات معماری و تزیینات به نحو احسن در این نگاره دیده می‌شود. چهره‌ها مغولی و به صورت سه‌رخ هستند. تنها پیکری که کامل تصویر شده، پیکر شیرویه است که تقریباً تناسب مناسبی بین سر و بدنش وجود دارد (تصویر ۸). مشخصات بارز سبک بهزاد مانند نشان دادن حالات بدن پیکرها متناسب با موضوع داستان به صورت واقع‌گرایانه در حالت تهاجمی بدن شیرویه و دست راست خسرو که از شدت درد به بالا آمده و با دست چپ جلوی حمله خصم را گرفته، دیده می‌شود. در رنگ‌پردازی، رنگ‌های سرد و تیره غالب هستند و رنگ قرمز در نقطه تمرکز نگاره در لباس شیرین بکار رفته است.

مجنون خیلی کوچک و نحیف و کم‌رنگ در پایین نگاره ترسیم شده است. داستان در یکی از قبایل عرب اتفاق افتاده و این موضوع با توجه به چادرها و پوشش گیاهی تا حدودی با واقع‌گرایی در نگاره منعکس شده است. در شعر به چشمه آبی که از دل صخره‌ها جوشیده (سمت راست پایین) اشاره نشده است و نگارگر با استفاده از تخیل خود و به صورت سمبولیک آن را تصویر کرده که در اینجا نماد روشنایی و گشایش به سوی دنیای متعالی است.

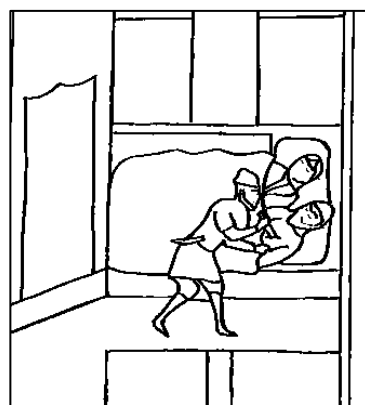
### تحلیل ویژگی‌های تصویری

#### نگاره کشته شدن خسرو به دست شیرویه

نگاره پیشین (تصویر ۱- A) قاب صفحه  $31,9 \times 47,2$  سانتیمتر، قاب تصویر  $13,7 \times 23,7$  سانتیمتر است که با نسبت‌های  $1/1,729$  (تقریباً برابر با مستطیل رادیکال ۳) منطبق است. کادر نگاره ساده است. کتیبه‌های نوشتاری در بالا و پایین به صورت متقارن قرار دارند. نوشتار این نگاره به صورت نظم و به خط نستعلیق است. منظره‌پردازی به صورت واقع‌گرایانه است. نگارگر فضای بسته و داخل اتاق خواب خسرو و شیرین را با توجه به سبک معماری و تزیینات عهد تیموری تصویر کرده است. چهره‌ها مغول‌وار هستند. سه چهره در تصویر وجود دارد، چهره شیرویه که به صورت نیم‌رخ و چهره‌های خسرو و شیرین به صورت سه‌رخ هستند. پیکر شیرویه به‌طور کامل و با هیبتی لاغر اندام آمده و نسبت بین سر و بدن رعایت نشده و سر بزرگ‌تر است.



تصویر ۸: طرح خطی نگاره کشته شدن خسرو (هرات پسین)



تصویر ۷: طرح خطی نگاره کشته شدن خسرو (هرات پیشین)

(مأخذ: نگارندگان)

## نگاره لیلی و مجنون در مکتب‌خانه

اندازه قاب صفحه در نگاره پیشین (تصویر ۲-A)  $۳۱,۹ \times ۴۷,۳$  و اندازه قاب تصویر  $۱۳,۷ \times ۲۳,۷$  سانتیمتر برابر با نسبت  $۱/۱,۷۲۹$ ، مستطیل رادیکال ۲ ( $۱/۱,۷۳۲$ ) است. فضای داخل مکتب‌خانه با تزیینات ظریف معماری مرسوم عهد تیموری همراه است. ماجرای اصلی و شخصیت‌های اصلی به جهت مهم جلوه دادن در زیر محراب نقش شده‌اند. پیکرها همگی به جز نفر سمت چپ نشسته‌اند و تقریباً تناسب سر و بدن رعایت شده به جز سر استاد که بزرگ‌تر است (تصویر ۹). چهره‌پردازی به صورت مغولی‌وار و سه‌رخ است. جامگان دختران شامل کلاه و سربند و به صورت ترکیبی از ایرانی و مغولی است. در لباس مردان نیز عمامه و کمر بند نشان از ترکیبی مغولی و ایرانی دارد. رنگ‌پردازی به نسبت نگاره‌های دیگر این نسخه از تنوع بیشتری برخوردار است. در اینجا تعادلی بین استفاده کردن از رنگ‌های سرد و گرم وجود دارد. اندازه صفحه نگاره پسین (تصویر ۲-B) در دسترس نیست اما ابعاد نگاره  $۱۴ \times ۲۲$  سانتیمتر برابر با

پژوهشنامه خراسان بزرگ

پاییز ۱۴۰۰ شماره ۴۴

۷۰

نسبت  $۱/۱,۵۷۱$  نزدیک به مستطیل طلایی ( $۱/۱,۶۱۸$ ) است. اشعار نگاره به خط نستعلیق و کتیبه‌های عربی به خط رقع است. منظره‌پردازی ترکیبی از معماری و تک‌درختی است که در حیات مکتب‌خانه وجود دارد. در این نگاره، نقاش با کشیدن تصویر لیلی و مجنون در جلوی محراب سعی در نشان دادن عشق حقیقی لیلی و مجنون و تأکید بر آن‌ها دارد. پیکرها کوچک و با حرکات طبیعی ترسیم شده‌اند، خصوصاً فردی که در مرکز تصویر به نظر می‌رسد در حال کار کاغذسازی است (تصویر ۱۰). عمامه استاد به سبک خراسانی و بومی است و بقیه پوشش‌های سر و جامگان ترکیبی از مغولی و ایرانی است. رنگ‌پردازی این نگاره به گونه‌ای هست که رنگ‌های طلایی و طیف‌های متفاوت رنگ زرد و اگر غالب هستند و کیفیت رنگی خوبی دارند، در عین حال تضاد رنگ‌های گرم و سرد، مکمل و تیره و روشن به خوبی در این نگاره قابل مشاهده است. رنگ‌های ثانویه و خنثی در سطوح بزرگ و رنگ‌های اصلی و خالص در سطوح کوچک‌تر استفاده شده‌اند.



تصویر ۹: طرح خطی نگاره لیلی و مجنون در مکتب (هرات پیشین) (مأخذ: نگارندگان)



## رفتن مجنون به خانه کعبه

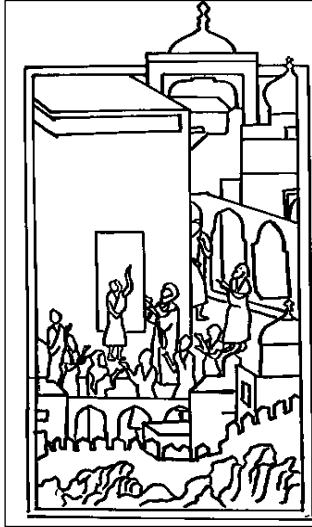
نگاره پیشین (تصویر ۲-A) قاب صفحه  $۳۱,۹ \times ۴۷,۳$  سانتیمتر است. اندازه‌ی نگاره در دسترس نیست. این نگاره برخلاف دیگر نگاره‌های خمسه نظامی موجود در موزه ارمیتاژ، دارای کادری شکسته و پلکانی است. تقریباً نیمی از گستره به آسمان با رنگ آبی اختصاص پیدا کرده است. تناسبات خانه کعبه رعایت نشده و همچنین پیکرها نسبت به کعبه

بزرگ‌تر هستند. نگارگر در سمت چپ فضای شهر مکه را از خانه کعبه به صورت مجزا تصویر کرده است (تصویر ۱۱). ابعاد نگاره پسین (تصویر ۲-B)  $۱۴ \times ۲۰$  سانتیمتر است که مقدار تناسبات آن برابر با  $۱/۱,۴۲۸$  منطبق با مستطیل رادیکال ۲ ( $۱/۱,۴۱۴$ ) است. کادر تصویر در قسمت تحتانی تصویر کاملاً بسته و در چارچوب مستطیلی خود گرفتار است، لیکن در بخش فوقانی با خروج گنبد، شکسته شده و



نمایش فضای تخیلی دوری بسته و تابع متن ادبی روایت است.

رابطی میان دنیای بسته و محدود زمینی و عالم آزاد ملکوتی را فراهم ساخته است (تصویر ۱۲). نسبت پیکره‌ها با محیط واقعی و حرکات و جنبش آن‌ها نرم و روان است. نگارگر از



تصویر ۱۲: طرح خطی نگاره مجنون در کعبه (هرات پسین)



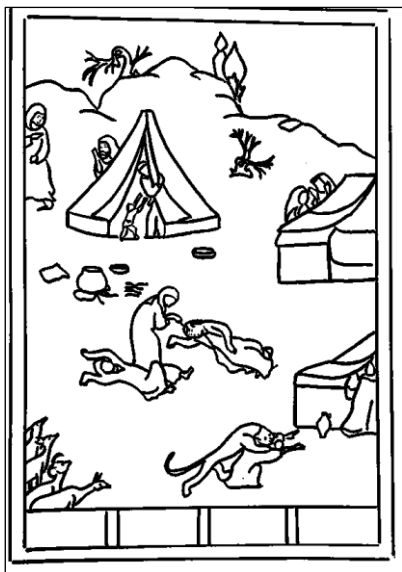
تصویر ۱۱: طرح خطی نگاره مجنون در کعبه (هرات پیشین)

(مأخذ: نگارندگان)

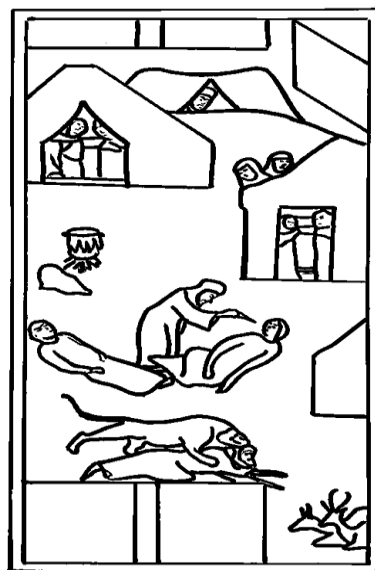
قرمز مصور شده است. نگاره پسین (تصویر ۴-۲): در اینجا نیز اندازه کادر نگاره در دسترس نیست. منظره‌پردازی که به صورت واقع‌گرایانه بدان پرداخته شده، شامل افق رفیع و آسمانی به رنگ طلایی و صخره‌های اسفنجی در بالا و بوته‌های پراکنده است. مجنون با لباس آبی همیشگی و لباس لیلی به رنگ اکر است. چادرها با جزئیات چشمگیری تصویر شده‌اند (تصویر ۱۴). رنگ‌های سرد و گرم در تعادل هستند و استفاده مناسب از آن‌ها سبب شده تا نگاه مخاطب به سمت سوژه اصلی هدایت شود.

#### نگاره از هوش رفتن لیلی و مجنون

نگاره پیشین (تصویر ۴-۱) قاب صفحه ۲، ۴۷×۳۱،۹ سانتیمتر است و متأسفانه ابعاد کادر تصویر در دسترس نیست. منظره‌پردازی در این نگاره واقع‌گرایانه و منطبق با صحرای حجاز و دارای افق رفیع است (تصویر ۱۳). آسمان کمتر از یک سوم بالا را به خود اختصاص داده و به رنگ آبی است. یازده پیکره‌ی انسانی و سه پیکر حیوانی وجود دارد. پیکره‌های انسانی دارای سرهای بزرگ‌تر نسبت به بدنشان هستند. مجنون با لباس آبی‌رنگی که در اکثر نگاره‌های این دوره دارد مصور شده و لیلی با لباسی با ترکیب رنگ سبز و



تصویر ۱۴: طرح خطی نگاره از هوش رفتن ... (پسین)

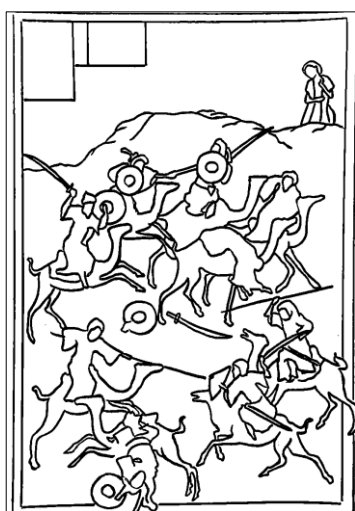


تصویر ۱۳: طرح خطی نگاره از هوش رفتن ... (پیشین)

(مأخذ: نگارندگان)

نگاره مجنون در جنگ قبایل  
 نگاره پیشین (تصویر ۵-A)، کادر نگاره در سمت چپ شکستگی دارد و قسمتی از صخره‌ها خارج از کادر اصلی نگاره هستند (تصویر ۱۵). تقریباً نیمی از گستره اصلی به آسمان اختصاص پیدا کرده و دو بیت از منظومه در کادرهای نامتقارنی در بالا سمت راست آورده شده است. چهره‌ها ترکیبی از مغولی و ایرانی و عرب هستند. رنگ‌های سرد و خنثی غالب هستند. اندازه‌ی نگاره پسین (تصویر ۵-B)

۸,۵×۱۲,۵ سانتیمتر و نسبت اضلاع آن  $1/470$  است که نزدیک به مستطیل  $\sqrt{2}$  (۱/۴۱۴) است. این نگاره دارای کادری ساده است که در بخش‌هایی پای شتران و افراد بر روی کادر نگاره ترسیم شده است. حالت طبیعی پیکره‌های انسانی و حیوانی به‌خوبی نشان داده شده و تناسب در آن‌ها رعایت شده است (تصویر ۱۶). رنگ‌های گرم غالب هستند و به مهیج نشان دادن این نگاره کمک کرده‌اند.



تصویر ۱۶: طرح خطی نگاره مجنون در جنگ قبایل (هرات پسین)



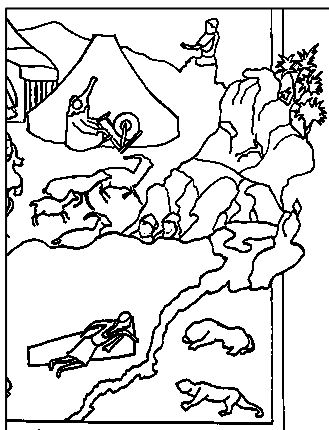
تصویر ۱۵: طرح خطی نگاره مجنون در جنگ قبایل (هرات پیشین)

(مأخذ: نگارندگان)

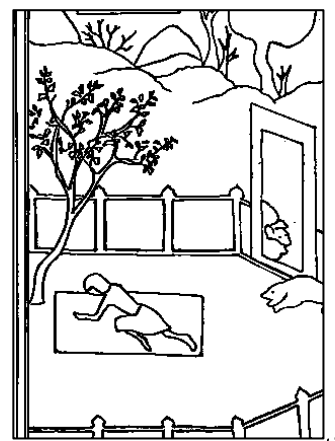
## نگاره مجنون بر مزار لیلی

در اینجا ابعاد قاب صفحه نگاره پیشین (تصویر ۶-۱)  $47,3 \times 21,9$  و قاب تصویر  $23,7 \times 13,7$  سانتیمتر است و نسبت آن برابر با  $1/1,729$  است که با مستطیل رادیکال ۳ ( $1/1,732$ ) تقریباً هماهنگ است. کمتر از یک سوم بالای نگاره به آسمان اختصاص پیدا کرده و دارای افق رفیع است. منظرپردازی ساده و بدون پیچیدگی و عناصر آن کم است (تصویر ۱۷). مناظر به صورت طبیعت‌گرایانه و تخیلی ترسیم شده‌اند. در پیکرنگاری مجنون تناسب رعایت نشده و سر به نسبت دست و پا بزرگ‌تر است. به‌طور کلی رنگ‌پردازی آن محافظه‌کارانه و طبیعت‌گرایانه است. اندازه قاب تصویر در نگاره پسین (تصویر ۶-۲)  $22 \times 14$  سانتیمتر است که نسبت آن برابر با  $1/1,571$  تقریباً برابر با مستطیل طلایی ( $1/1,618$ ) است. منظرپردازی و پرداختن به جزئیات

تلفیقی از واقعیت و عالم خیال نگارگر است. پوشش گیاهی و صخره‌های اسفنجی از سمت راست نگاره از کادر خارج شده‌اند و پیکر مجنون در جهت خروج این صخره‌ها از کادر است (تصویر ۱۸)؛ گویی روح او و عشقش از عالم زمینی جدا شده و به آسمان می‌رود. نگارگر سعی کرده تا حالات دست و بدن پیکرها واقعی و طبیعی باشد مانند زنی که در بالای نگاره در حال ریسندگی است. رنگ‌پردازی به صورت متنوع و غالب رنگ‌های بکار رفته سرد و خنثی است که در نقاطی از تصویر به نظر می‌رسد نگارگر به‌طور آگاهانه و علمی از رنگ‌های گرم استفاده کرده است. در سمت راست در قسمت چشمه‌سار آب به رنگ تیره دیده می‌شود و این به دلیل استفاده از رنگ نقره‌ای برای نشان دادن رنگ و تلالو آب است که با گذشت زمان و اکسید شدن فلز نقره در مجاورت هوا این اتفاق روی داده است.



تصویر ۱۸: طرح خطی مجنون بر مزار (هرات پسین)



تصویر ۱۷: طرح خطی نگاره مجنون بر مزار (هرات پیشین)

(مأخذ: نگارندگان)

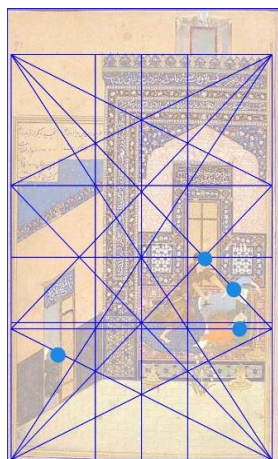
## تحلیل ویژگی‌های ساختاری

## نگاره کشته شدن خسرو به دست شیرویه

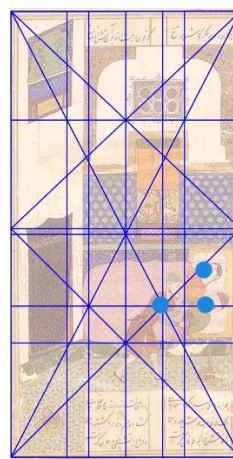
ترکیب‌بندی نگاره پیشین (تصویر ۱-۱) به صورت ساده، متمرکز و غیرقرینه است. نقطه تمرکز نگاره، سمت راست پایین است. فضای نگاره بسته است. عناصر اصلی بر روی خطوط راهنمونگر واقع شده‌اند (تصویر ۱۹). کیفیت اجرا خوب و برای قلمگیری و دورگیری از خطوط یک‌دست و ظریف استفاده شده است. فضای نگاره پسین (تصویر ۱-۲)

متشکل از دو فضای معماری‌گونه مستطیل شکل عمودی است که نگاره را به دو فضای مجزا تقسیم می‌کند که هرکدام از این مستطیل‌ها مولد هستند (تصویر ۲۰). ترکیب‌بندی غیرخطی و نامتقارن و غیرمتمرکز و پویا است و فضاسازی در نگاره به صورت باز و تک‌ساحتی است. نگارگر با قرار دادن ستون نوشتار و فردی در سمت چپ ایجاد تعادل در نگاره کرده است. قلمگیری به صورت کاملاً ظریف در جهت واقع‌گرایی بیشتر انجام شده است.





تصویر ۲۰: ترکیب‌بندی در نگاره قتل خسرو (هرات پسین)



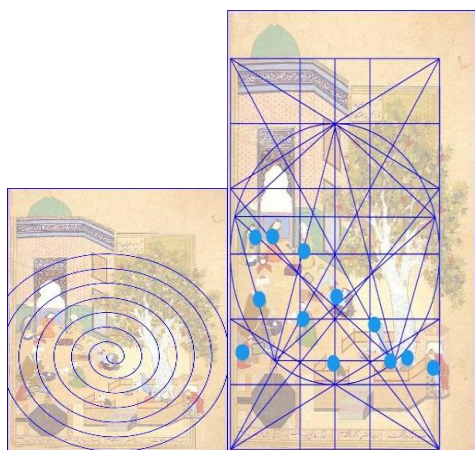
تصویر ۱۹: ترکیب‌بندی در نگاره قتل خسرو (هرات پیشین)

(مأخذ: نگارندگان)

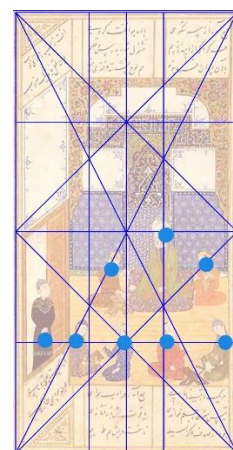
می‌شود و هم‌مرکز و متقارن است) و حرکت بصری دوار است (تصویر ۲۲). نگارگر با استفاده از این ترکیب‌بندی سعی در ایجاد پیوند میان ریتم قرارگیری عناصر و موضوع مهیج داستان را دارد. فضا سازی به صورت چند ساحتی است و دورگیری و قلمگیری برای عناصری مانند درخت با استفاده از خطوط ملموس‌تر انجام شده و برای پیکره‌ها به وسیله خطوط نازک و سیال صورت گرفته است.

### نگاره لیلی و مجنون در مکتب‌خانه

ترکیب‌بندی نگاره پیشین (تصویر ۳-A) ساده و متقارن است و عناصر بر روی خطوط رهنمونگر و نقاط طلائی واقع شده‌اند (تصویر ۲۱). فضا سازی به صورت تک ساحتی و محدود و بسته است، جایی برای فضای تنفس در نظر گرفته نشده و اجرا به وسیله خطوط دورگیری کم‌رنگ و کم‌تحرك است. ساختار نگاره پسین (تصویر ۳-B) بر اساس حرکت مارپیچی سیمتری<sup>۱</sup> (منحنی که در هر دور از مرکز به‌طور یکنواخت دور



تصویر ۲۲: ترکیب‌بندی نگاره لیلی و مجنون در مکتب (هرات پسین)



تصویر ۲۱: ترکیب‌بندی نگاره لیلی و مجنون (هرات پیشین)

(مأخذ: نگارندگان)

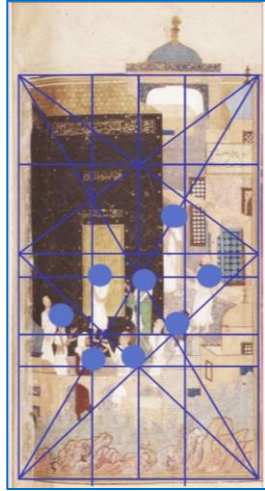
مجنون ترکیبی مثلثی دارند که بر رأس خود متکی است. کیفیت اجرا خوب و برای قلمگیری و دورگیری از خطوط یکدست و ظریف استفاده شده است. فضای نگاره پسین

### رفتن مجنون به خانه کعبه

در ترکیب‌بندی نگاره پیشین (تصویر ۱-A) عناصر اصلی بر روی خطوط رهنمونگر واقع شده‌اند (تصویر ۲۳). فرشته‌ها و

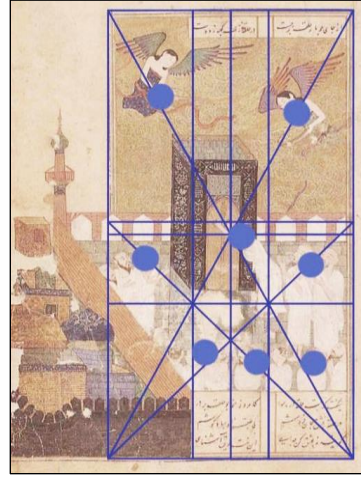
1. Symmetric Spiral

فضاسازی در نگاره به صورت باز و تک‌ساحتی است. قلمگیری به صورت کاملاً ظریف در جهت واقع‌گرایی بیشتر انجام شده است.



تصویر ۲۴: ترکیب‌بندی نگاره مجنون در کعبه (هرات پسین)

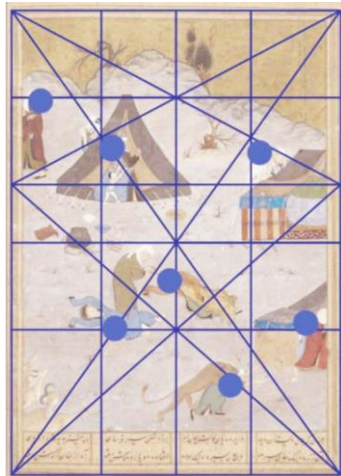
(تصویر B-۱) متشکل از دو فضای معماری‌گونه مستطیل شکل عمودی است که نگاره را به دو فضای مجزا تقسیم می‌کند که هرکدام از این مستطیل‌ها مولد هستند (تصویر ۲۴). ترکیب‌بندی غیرخطی و نامتقارن و غیرمتمرکز و پویا است و



تصویر ۲۳: ترکیب‌بندی نگاره مجنون در کعبه (هرات پیشین)

(مأخذ: نگارندگان)

باعث شلوغی نگاره نشده است (تصویر ۲۵). نگاره پسین (تصویر B-۴) دارای ترکیب‌بندی پویا است به گونه‌ای که عناصر و حرکتشان گویی بر روی خطی ماریپچ مانند از پایین سمت راست شروع می‌شوند و از بالا سمت چپ خارج می‌شوند (تصویر ۲۶).

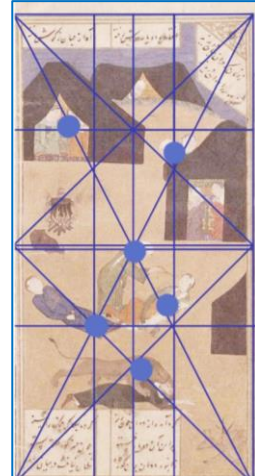


تصویر ۲۶: ترکیب‌بندی نگاره از هوش رفتن (هرات پسین)

(مأخذ: نگارندگان)

### نگاره از هوش رفتن لیلی و مجنون

در نگاره پیشین (تصویر A-۴) ترکیب‌بندی به صورت خطی و عناصر بر روی خطوط رهنمونگر اصلی قرار دارند. فضاسازی تک‌ساحتی و بسته است و درعین حال که فضای تنفس اندکی وجود دارد و تعداد عناصر نسبتاً زیاد است، ولی

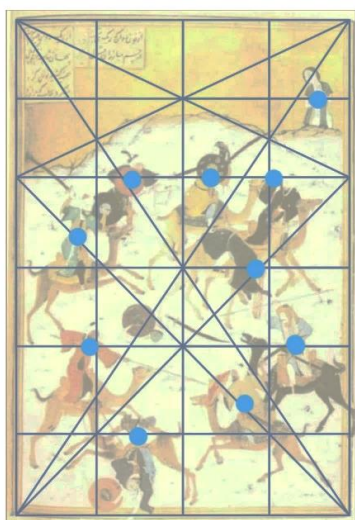


تصویر ۲۵: ترکیب‌بندی نگاره از هوش رفتن (هرات پیشین)

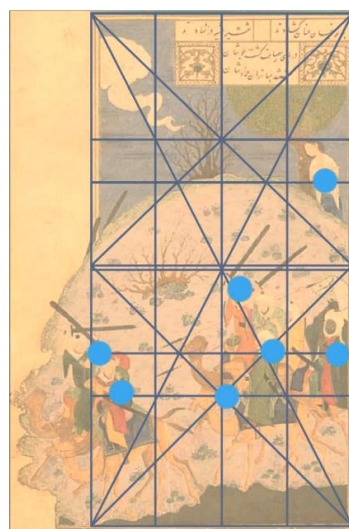
## نگاره مجنون در جنگ قبايل

نگاره پیشین (تصویر ۵-A) این نگاره برخلاف دیگر نگاره‌های این دوره عناصر بیشتری دارد که در راستای بیان داستان اصلی است. مرکز ثقل نگاره در قسمت پایین قرار دارد و عناصر بر روی نقاط طلایی قرار دارند، به نظر می‌رسد حرکت عناصر از سمت راست شروع شده و از سمت چپ در جهت

بیرون‌زدگی از کادر خارج شده است (تصویر ۲۷). نگاره پسین (تصویر ۵-B)، ترکیب‌بندی این نگاره به‌گونه‌ای است که مانند دیگر آثار بهزاد، عناصر بر روی ماریچی در مرکز واقع شده‌اند. فضای نگاره باز و تک‌ساحتی است و پویایی مطلوبی دیده می‌شود (تصویر ۲۸).



تصویر ۲۸: ترکیب‌بندی نگاره مجنون در جنگ قبايل (هرات پسین)  
(مأخذ: نگارندگان)



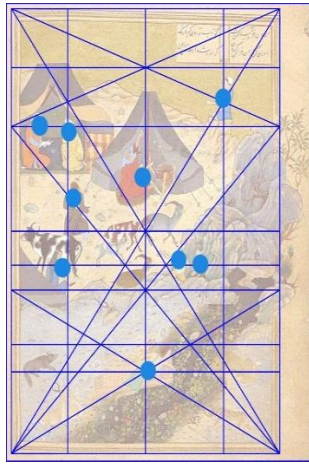
تصویر ۲۷: ترکیب‌بندی نگاره مجنون در جنگ قبايل (هرات پیشین)

## نگاره مجنون بر مزار لیلی

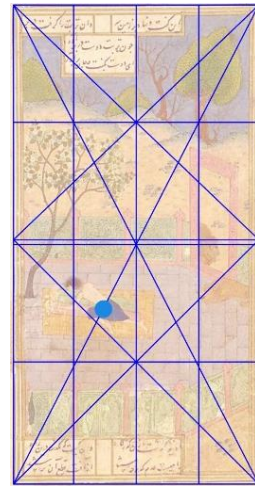
در نگاره پیشین (تصویر ۶-A) ترکیب‌بندی غیرمتمرکز و متقارن و ساختار آن ایستا و غیرفعال است. عناصر بر روی خطوط رهنمونگر قرار دارند و پیکر مجنون به‌عنوان عنصر اصلی درست بر روی محل تلاقی قطر مستطیل کادر اصلی و مربع شاخص قرار دارد (تصویر ۲۹). فضاسازی به‌صورت بسته و قلمگیری کم‌رنگ، ظریف و یکدست است. ترکیب‌بندی نگاره پسین (۶-B) بر اساس محور عمودی مستطیل کادر اصلی تا حدودی متقارن است. عناصر بر نقاط طلایی

و خطوط رهنمونگر واقع شده‌اند و حرکت‌های راست‌خطی افقی، عمودی و اریب دارند (تصویر ۳۰). نگاه در جهت حرکت عمودی خود از پایین به بالا، با برخورد به عناصر متعدد، از راست به چپ و بالعکس در حرکت است. سطحی که در بالا به آسمان اختصاص پیدا کرده، به چند ساحتی بودن و فضای باز و تنفس این نگاره کمک می‌کند و هر بخش فضا مکانی برای وقوع رویدادی مستقل است و دورگیری به‌صورت یکدست و ظریف و سیال انجام شده است.





تصویر ۳۰: ترکیب‌بندی نگاره مجنون بر مزار (هرات پسین)



تصویر ۲۹: ترکیب‌بندی نگاره مجنون بر مزار (هرات پیشین)

(مأخذ: نگارندگان)

### تحلیل یافته‌ها

تحلیل و تطبیق ویژگی‌های زیباشناختی و فرمی خمسه‌نگاری دوران پیشین و پسین مکتب هرات، از حیث ویژگی‌های محتوایی، بصری و ساختاری نتایج قابل‌توجهی در اختیار می‌گذارد که نشان از تفاوت خمسه‌نگاری و توجه به مضامین این‌چنینی در دو دوره زمانی مکتب پیشین و پسین هرات تیموری دارد. در تحلیل ویژگی‌های محتوایی نگاره‌های نسخه مکتب هرات پیشین، در هر نگاره انتخاب مستقیم از ابیات همان بخش از منظومه دیده می‌شود. گویی نگارگر عهد شاهرخ صرفاً مضمون شعری مرتبط با داستان را مصور کرده است، درحالی‌که در عهد سلطان حسین بایقرا، نگارگر علاوه بر واقع‌نمایی داستان و نمایاندن روایت، تلاش برای رساندن

مفهومی ورای اشعار داشته که این نکته را می‌توان از تنوع اشعار خارج از خمسه و دعا‌های موجود در کتیبه‌های مکتب هرات پسین که سنجیده انتخاب شده و در جهت تقویت مفاهیم روایت به‌کاررفته‌اند، استنباط کرد. در خمسه‌نگاری عصر شاهرخ تیموری، نمایش فضای تخیلی صرفاً با کاربست عناصر فراواقع همچون فرشته ترسیم شده بدون آنکه لایه‌های پنهان معانی در بطن آن وجود داشته باشد، حال آنکه در نگارگری عصر سلطان حسین بایقرا کیفیت متمایزی در نمایش عناصر نمادین دیده می‌شود که در عین حفظ رویکرد واقع‌گرا در تصویر و وفاداری به اصل روایت، به نیکی به کار گرفته شده است (جدول ۱).

جدول ۱: تحلیل تطبیقی ویژگی‌های محتوایی خمسه‌نگاری دو دوره پیشین و پسین مکتب نگارگری هرات تیموری (مأخذ: نگارندگان)

خمسه هرات پسین						خمسه هرات پیشین					
نگاره ۶- B	نگاره B-۵	نگاره ۴- B	نگاره ۳- B	نگاره ۲- B	نگاره ۱- B	نگاره ۶- A	نگاره A-۵	نگاره ۴- A	نگاره A-۳	نگاره ۲- A	نگاره ۱- A
اصل داستان - زمان - خنجر بر جگرگاه	اصل داستان	اصل داستان - جزئیات -	اصل داستان	حضور حیوانات و مردمی مشغول کار	اصل داستان	اصل داستان - حضور حیوانات	اصل داستان	اصل داستان - جزئیات و حیوان	اصل داستان	اصل داستان - ظروف آبجوری	اصل داستان - حدود سنی ده سال برای دانش‌آموزان
وجود چشمه در داستان بازناب ندارد	ندارد	رنگ لباس به شیر اشاره نشده فقط درندگان	رنگ لباس‌ها	فرد سمت چپ نگاره در داستان بازناب ندارد	در داستان اشاره نشده هرکس مشغول چکاری است	خنجر بر جگرگاه وارد می‌شود اما در نگاره بر قلب	درخت سرو در داستان نمود ندارد	رنگ لباس - به شیر اشاره نشده فقط درندگان	فرشته‌ها	درختی پر از شکوفه در داستان بازناب ندارد	وجود فرد سمت چپ در داستان قید نشده
						تفاوت					
						ارتباط با متن					
						ویژگی محتوایی					

ثالث به‌عنوان ناظر بر واقعه است. در اصطلاح عرفا، شاهد به معنی حاضر است و تجلی جمالی ذات مطلق در لباس شاهد. شاهد حق است به اعتبار ظهور و حضور و اطلاق می‌شود بر آنچه حاضر در قلب انسان است و همواره در فکر و به یاد اوست. در اصطلاح صوفیه نیز شاهد عبارت است از آنچه در دل آدمی حضور داشته و یاد آن در دل غالب باشد (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۴۷۲/۹). این ویژگی در کنار تمایزبخشی ممتاز در نمایش دو عالم مادی و معنوی و به تصویر کشیدن فضاهای چندساحتی در نگاره‌های مکتب پسین، نشان از گرایش‌های عرفانی هنرمندان و یا اشراف ایشان به این حوزه از مضامین ادبی دارد که کیفیت بصری خمسه عصر سلطان حسین بایقرا را با چاشنی عرفان زینت داده است (جدول ۲).

در تحلیل ویژگی‌های تصویری و ساختاری خمسه‌نگاری مکتب هرات پیشین، تبعیت از اصول نگارگری ایرانی که متأثر از مکاتب پیش از عصر تیموری است با نمایش ساده و عدم کاربست ویژگی‌های پیچیده و ناب تصویری نمایان است. شاید دلیل آن را بتوان در نوع سیاست‌های حاکم بر این دوره و عدم علاقه شاهرخ به خمسه‌نگاری دانست. بعد از عصر شاهرخ، می‌توان شکوفایی و به ثمر نشستن خمسه‌نگاری را مشاهده کرد که در زمان سلطان حسین بایقرا به اوج می‌رسد. توانایی نگارگران مکتب پسین در نمایش جزئیات تصویری روایت با نمایش ویژگی‌های نمادین و رمزآمیز بدون آنکه در پوسته‌ی تصویر لطمه‌ای به فضای واقع‌گرای اثر وارد شود، به‌وضوح قابل‌مشاهده است. نکته حائز اهمیت در این مکتب، حضور شاهد در اغلب نگاره‌ها است که عضوی

جدول ۲: تحلیل تطبیقی ویژگی‌های تصویری و ساختاری خمسه‌نگاری دوران پیشین و پسین مکتب نگارگری هرات (مأخذ: نگارندگان)

خمسه هرات پسین						خمسه هرات پیشین						ارتباط کادر با تناسبات طلایی	کادر و حاشیه	منظرپردازی	ویژگی تصویری									
نگاره B-۶	نگاره B-۵	نگاره B-۴	نگاره B-۳	نگاره B-۲	نگاره B-۱	نگاره A-۶	نگاره A-۵	نگاره A-۴	نگاره A-۳	نگاره A-۲	نگاره A-۱													
$\sqrt{1.618}$	$\sqrt{2}$	$\sqrt{1.618}$	$\sqrt{3}$	$\sqrt{2}$	$\sqrt{1.618}$	$\sqrt{3}$	$\sqrt{2}$	$\sqrt{2}$	$\sqrt{2}$	$\sqrt{3}$	$\sqrt{3}$	فرم کادر	حاشیه‌نگاری	کادر شکسته	افق دید	میزان اشغال فضای تصویر	عناصر	قالب قراردادی	بیان حالات عاطفی	محاسن	بومی/غیربومی	تناسبات انسانی	فرمت قراردادی	
مستطیل عمودی	مستطیل عمودی	مستطیل عمودی	مستطیل عمودی	مستطیل عمودی	مستطیل عمودی	مستطیل عمودی	مستطیل عمودی	مستطیل عمودی	مستطیل عمودی	مستطیل عمودی	مستطیل عمودی	طبیعی	معماری	سایر	۶۵%	۴۵%		ظروف آبخوری- پرده	ندارد	ندارد	ندارد	بومی و غیربومی	ندارد	ندارد
✓	✓	-	✓	-	✓	-	✓	-	✓	-	-	✓	✓	✓	✓	✓		چادها- حیوانات	ندارد	دارد	دارد	بیشتر بومی	✓	ندارد
✓	✓	-	✓	✓	✓	-	✓	-	✓	-	-	✓	✓	✓	✓	✓	-	حوض آب- آسمان شب- ظروف	ندارد	دارد	دارد	غیربومی	✓	ندارد
رفیع	رفیع	رفیع	محدود	محدود	رفیع	رفیع	رفیع	رفیع	رفیع	محدود	محدود	سایر	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	حوض آب- آسمان شب- ظروف	ندارد	ندارد	دارد	بومی و غیربومی	✓	ندارد	
۶۵%	۸۵%	۸۵%	۱۰۰%	۷۵%	۸۰%	۷۵%	۸۰%	۷۰%	۶۰%	۶۰%	۴۵%	ظروف آبخوری- پرده	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	حوض آب- آسمان شب- ظروف	ندارد	ندارد	دارد	غیربومی	✓	ندارد	
-	✓	✓	-	✓	✓	✓	✓	✓	-	-	-	سایر	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	حوض آب- آسمان شب- ظروف	ندارد	ندارد	دارد	غیربومی	✓	ندارد	
چادها- حیوانات	-	-	-	آسمان شب- ظروف	حوض آب	-	-	-	-	-	-	سایر	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	حوض آب- آسمان شب- ظروف	ندارد	ندارد	دارد	غیربومی	✓	ندارد	
تأحدودی	✓	✓	✓	✓	✓	-	-	✓	✓	✓	✓	سایر	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	حوض آب- آسمان شب- ظروف	ندارد	ندارد	دارد	بومی و غیربومی	✓	ندارد	
ندارد	دارد	تأحدودی	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	سایر	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	حوض آب- آسمان شب- ظروف	ندارد	ندارد	دارد	غیربومی	✓	ندارد	
دارد	دارد	دارد	دارد	دارد	دارد	ندارد	دارد	دارد	دارد	دارد	دارد	سایر	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	حوض آب- آسمان شب- ظروف	ندارد	ندارد	دارد	غیربومی	✓	ندارد	
بومی و غیربومی	بیشتر بومی	غیربومی	غیربومی	غیربومی	بومی و غیربومی	-	غیربومی، بومی	غیربومی	غیربومی	غیربومی	بومی و غیربومی	سایر	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	حوض آب- آسمان شب- ظروف	ندارد	ندارد	دارد	غیربومی	✓	ندارد	
✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	-	-	-	-	-	سایر	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	حوض آب- آسمان شب- ظروف	ندارد	ندارد	دارد	غیربومی	✓	ندارد	
ندارد	ندارد	ندارد	دارد	ندارد	ندارد	دارد	دارد	دارد	دارد	دارد	دارد	سایر	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	حوض آب- آسمان شب- ظروف	ندارد	ندارد	دارد	غیربومی	✓	ندارد	

اجزا	رنگ						جامگان			تعدد		طبقات اجتماعی
	خطوط دورگیری	سایه‌روشن	شبهه رنگ آمیزی	رنگ‌های مکمل	گزینه رنگی	رنگ و جزئیات	تغییر	بومی/غیربومی	حیوانی	انسانی		
نمایش جزئیات	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	بومی	۱	۸	شاه و فرد مهاجم کلاه‌های متفاوت دارند	
خطوط دورگیری	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	بومی و غیربومی	۱	۶	استاد و شاگرد کلاه‌ها و ردهای متفاوت دارند	
سایه‌روشن	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	لباس احرام	۲	۱۵	لباس احرام	
شبهه رنگ آمیزی	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	بومی و غیربومی	۵	۱۱	تفاوت در سرپند زنان	
رنگ‌های مکمل	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	اکر، آبی، سیاه، سبز	۱	۱۰	لباس زرم	
گزینه رنگی	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	آبی، خاکستری، رنگ‌های گرم	۴	۱۰	فرد عاشق پیشه نیمه عریان است	
خطوط دورگیری	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	آبی، سبز، زرد	۲	۱	مهاجم و شاه کلاه‌های متمایز دارند	
سایه‌روشن	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	سبز، زرد، قرمز، آبی	۱	۱۶	مهاجم و شاه کلاه‌های متمایز دارند	
شبهه رنگ آمیزی	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	سبز، زرد، سبز، قرمز	۱	۶	ردا و لباس استاد و شاگرد متمایز است	
رنگ‌های مکمل	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	آبی، سیاه، سبز	۱	۱۰	ردا و عمامه پدر مخون که احرام نپوشیده	
گزینه رنگی	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	آبی، طلایی، قرمز، سبز	۱	۱۶	تفاوت در سرپند زنان با جایگاه بالاتر و همین‌طور تفاوت ردای زنان و مردان	
خطوط دورگیری	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	طلایی، قرمز و اکر	۴	۴	لباس زرم	
سایه‌روشن	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	طلایی، قرمز و اکر	۴	۴	لباس زرم	
شبهه رنگ آمیزی	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	سبز، خاکستری، زرد، قرمز	۱	۴	افراد مشغول کار لباس‌های متفاوتی نسبت به بقیه افراد دارند	

طبع‌نگاری و واقع‌نمایی	خوب
واقع‌نمایی - تزئینی	عالی
واقع‌نمایی - سمبولیک	عالی
سمبولیک - تزئینی	خوب
واقع‌نمایی	عالی
واقع‌نمایی و طبع‌نگاری	عالی
سمبولیک - تزئینی	متوسط
سمبولیک - تزئینی	خوب
سمبولیک - تزئینی	خوب
سمبولیک	متوسط
تزئینی	خوب
سمبولیک - تزئینی	خوب
رویکرد	کلی

ویژگی ساختاری		ترکیب‌بندی		سوره اصلی		فضا	
نامتقارن	پویا	اسپیرال سینتریک	نقاط طلایی، پایین	✓	تأکید ندارد	باز	✓
نامتقارن	پویا	مارپیچ	نقاط طلایی، مرکز	✓	تأکید دارد	باز	✓
نامتقارن	پویا	مارپیچ	نقاط طلایی، مرکز	✓	تأکید دارد	بسته	✓
نامتقارن	پویا	-	نقاط طلایی، مرکز	✓	تأکید دارد	بسته	-
نامتقارن	پویا	-	نقاط طلایی، پایین چپ	✓	تأکید دارد	باز	✓
نامتقارن	پویا	اسپیرال سینتریک	نقاط طلایی، سمت چپ	✓	تأکید دارد	بسته	-
متقارن	ایستا	-	نقاط طلایی، سمت چپ	✓	تأکید دارد	بسته	✓
نامتقارن	ایستا	-	نقاط طلایی، پایین	✓	تأکید دارد	باز	✓
متقارن	ایستا	-	نقاط طلایی، مرکز	✓	تأکید دارد	بسته	-
نامتقارن	ایستا	-	نقاط طلایی، مرکز	✓	تأکید دارد	باز	✓
نامتقارن	ایستا	-	نقاط طلایی، سمت راست	✓	تأکید دارد	بسته	-
متقارن	ایستا	-	نقاط طلایی، میانه نگاره	✓	تأکید دارد	بسته	-
متقارن/ غیرمتقارن	پویا/ ایستا	مارپیچ	محل قرارگیری	تناسبات طلایی	تأکید/ عدم تأکید	فضاسازی	فضای خلاء

مطرح است (Golombek and Subtelny, 1992: 72). به‌طور مثال در خمسه نظامی لنینگراد ترکیب‌بندی تعدادی از نگاره‌ها مشابه گلچین اسکندر سلطان است که این تشابه به دلیل احترام به هنر اساتید ادوار گذشته و نشان دادن اینکه مهارتشان کمتر از آن اساتید نبوده، است و به‌نوعی جزوه قوانین قراردادی نگارگری ایرانی محسوب می‌شده است (Ibid: 74).

**وجوه اشتراک:** در خمسه‌نگاری هر دو دوره رنگ‌پردازی به‌صورت تخت و بدون سایه‌پردازی است و مصورسازی تحت تأثیر باورهای مذهبی و عرفانی رایج آن زمان بوده است. ترکیب‌بندی نگاره‌های قتل خسرو به دست شیرویه (تصاویر A-1 و B-1) شبیه هم هستند. برخی محققان این شباهت را این‌گونه عنوان می‌کنند که در دوره تیموری از منظر زیبایی‌شناختی، قوانین روشنی وجود داشته که هم شامل استفاده از نمونه‌های هنری قبل است و هم نوآوری در آن‌ها



**وجوه افتراق:** از تفاوت‌های بارز فرمی نگاره‌های دو نسخه، یکی، استفاده از کادر ساده و شکسته است که نگاره‌ها در نسخه پسین اغلب با فرمی شکسته و پلکانی همراه هستند درحالی‌که اکثر نگاره‌های نسخه پیشین کادری ساده دارند و دیگری کاربست ترکیب‌بندی‌های ساده و متقارن و ایستا در نگاره‌های پیشین در مقابل ترکیب‌بندی‌های دایره‌وار و پویای نگاره‌های پسین، همین‌طور رواج واقع‌گرایی بیشتر در پیکر-نگاری نگاره‌های هرات پسین دیده می‌شود. از لحاظ رنگ-پردازی، استفاده از رنگ‌های مکمل و درخشان و متنوع در دوره پسین دیده می‌شود درحالی‌که رنگ‌ها در دوره پیشین غالباً یکنواخت با محدوده رنگی کم و بدون تضاد درجه رنگی می‌باشند. از دیگر وجوه تفارق نگاره‌های این دو دوره می‌توان به استفاده از کتیبه‌های منقوش به زبان عربی در دوره هرات پسین و فقدان آن‌ها در دوره هرات پیشین اشاره کرد به‌استثناء نگاره مجنون در کعبه که در هر دو دوره دارای کتیبه به زبان عربی است که تفاوت محتوایی این کتیبه‌ها که پیش‌تر به آن‌ها اشاره شد، تغییر در رویکردها و باورهای دینی (رواج مذهب تسنن در هرات پیشین و رواج تشیع و تصوف در مکتب هرات پسین) در این دو دوره را نشان می‌دهد.

### نتیجه‌گیری

قیاس ویژگی‌های زیباشناختی خمسه‌نگاری در دو دوره مهم پیشین و پسین مکتب نگارگری هرات تیموری، شناخت کامل‌تری را نسبت به نوع نگرش و دریافت اهل هنر از محتوای ادبی خمسه نظامی و شیوه مصورسازی آن در هر دوره نمایان می‌سازد. تحلیل آثار منتخب دوره پیشین، به‌عنوان عصر آغازین نگارگری هرات در دوره شاهرخ تیموری و آثار دوره پسین، به‌عنوان عصر شکوفایی و بلوغ این مکتب در دوره سلطان حسین بایقرا، نشان می‌دهد که باوجود اشتراکاتی در خمسه‌نگاری این دو دوره، تفاوت‌هایی وجود دارد که نشانگر ارتقای سطح کیفی آثار و توانمندی نگارگران دوره پسین است. آنچه در تحلیل ویژگی‌های محتوایی، تصویری و ساختاری نگاره‌های منتخب نسخ خمسه نظامی در عصر تیموری مشهود است، توجه نگارگران مکاتب پیشین و پسین به متن روایت و سعی ایشان در همگامی با روایت است، اما نوع همگامی تصویر با متن در این دو دوره مهم تاریخ نگارگری ایران، تفاوتی بنیادین با یکدیگر دارد. هنرمند

مکتب پیشین هرات صرفاً خود را مقید به نمایش روایت دانسته و با الهام از آموزه‌های هنری خود که عمدتاً ریشه در سنت نگارگری پیش از عصر تیموریان و بالأخص مکتب بغداد آل‌جلایر دارد، در این امر توفیق یافته است. در پاره‌ای موارد نیز که تمایل به فراتر رفتن از مرزهای عالم واقعی روایت را داشته، مستقیماً از عناصر تخیلی سود جست و در ظاهر رویکردی فراواقع را به نمایش گذارده است، اما در همین سطح باقی‌مانده و از نمایش ترفندهای بصری و ترکیب‌بندی‌های پیچیده و ناب‌بی‌نصیب مانده است. از آن سوی، در مکتب پسین هرات، هنرمندان رویکرد متفاوتی نسبت به متن دارند. ایشان ضمن خوانش متن، به معانی عمیق روایت توجه داشته و به پوسته اثر خود که بیانگر ویژگی‌های واقع‌گرایانه در تصویر است، لایه‌ای پنهان و معنادار بخشیده که نیازمند خوانش عناصر و درک معانی رمزآمیز و نمادین آن است. در نگاه نخست، این نگاره‌ها رویکردی واقع‌گرا در نمایش روایت را بازگو می‌کنند، اما با اندکی تعمق و مطالعه عناصر و رابطه بین آن‌ها، لایه‌های پنهان اثر نمایان می‌شود و معنایی فراتر از آنچه در پوسته ظاهری تصویر مشهود است، رخ می‌نماید. نکته حائز اهمیت این است که این معنا، در خدمت تقویت مفاهیم روایت و انتقال پیام منظومه به کار گرفته‌شده و نشان از اشراف هنرمند به متن ادبی منظومه و درک کامل و عمیق از پیام روایت و همچنین توانمندی ایشان در بیان مقصود در قالب تصویر دارد. باید این نکته را یادآور شد که شرایط فرهنگی اجتماعی عصر سلطان حسین بایقرا، بستر مهمی برای این ارتقا و بلوغ فکری فراهم ساخته و این بالندگی هنری را نه فقط در خمسه‌نگاری، بلکه در مصورسازی دیگر نسخ و مضامین ادبی نیز می‌توان جست. در این بستر، فهم معانی و قدرت انتقال بصری مفاهیم عرفانی یکی از مهم‌ترین قابلیت‌هایی است که نگارگران مکتب پسین هرات تیموری به آن دست‌یافته و از این توانایی نه‌تنها در مصورسازی مضامین عرفانی که فراوان در این مکتب موردتوجه قرار گرفته بود، بلکه در مصورسازی دیگر مضامین تغزلی و عاشقانه همچون خمسه نظامی نیز سربلند بیرون آمده‌اند. بدین‌سان، اغراق نیست اگر مکتب هرات پسین را در درک معانی عمیق منظومه خمسه نظامی و نمایش لایه‌های پنهان معانی و

۱۶. کن‌بای، شیلا. (۱۳۸۹). *نگارگری ایرانی*. ترجمه مهناز شایسته فر. تهران: نقش ایران.
۱۷. کورکیان، ا.م؛ و ژ.پ. سیکر. (۱۳۸۷). *باغ‌های خیال: هفت قرن مینیاتور ایران*. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: فرزانه‌روز.
۱۸. کورکیان، ا.م؛ و ژ.پ. سیکر. (۱۳۷۹). *تاریخ ایران (دوره تیموریان) پژوهش دانشگاه کمبریج*. ترجمه یعقوب آژند. تهران: جامی.
۱۹. وحیددستگردی، حسن. (۱۳۸۱ الف). *لیلی و مجنون/ حکیم نظامی گنجوی*. تهران: برگ‌نگار.
۲۰. وحیددستگردی، حسن. (۱۳۸۱ ب). *خسرو و شیرین/ حکیم نظامی گنجوی*. تهران: برگ‌نگار.
۲۱. وحیددستگردی، حسن. (۱۳۷۹). *تاریخ ایران (دوره تیموریان) پژوهش دانشگاه کمبریج*. ترجمه یعقوب آژند. چاپ اول. تهران: انتشارات جامی.

مرمگان تصویری نهفته در این شاهکار ادبی، یکی از مکاتب پیشگام نگارگری ایران در خمسه‌نگاری بنامیم.

### فهرست منابع

۱. آژند، یعقوب. (۱۳۹۲). *نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)*. ج ۲. تهران: سمت.
۲. آژند، یعقوب. (۱۳۸۷). *مکتب نگارگری هرات*. تهران: فرهنگستان هنر.
۳. آیت‌اللهی، حبیب‌الله. (۱۳۹۴). *مبانی هنرهای تجسمی*. تهران: سمت.
۴. امیرکمالی، فریبا. (۱۳۹۶). «بازخوانی کتیبه‌های معماری در نگاره‌های بهزاد». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. کاشان: دانشگاه کاشان.
۵. بینیون، لورنس؛ و همکاران. (۱۳۹۶). *تاریخ تحلیلی هنر نگارگری ایران*. ترجمه محمد ایران‌منش. تهران: امیرکبیر.
۶. پاکباز، رویین. (۱۳۸۵). *نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز*. تهران: زرین و سیمین.
۷. پوپ، آرتور؛ و فیلیپس اکرم. (۱۳۸۷). *سیری در هنر ایران*. ج ۴. تهران: علمی و فرهنگی.
۸. جوینی، عزیزالله. (۱۳۶۷). *خلاصه خمسه حکیم نظامی گنجوی*. تهران: دانشگاه تهران.
۹. دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*. ج ۹. زیر نظر محمد معین و سید جعفر شهیدی. تهران: دانشگاه تهران.
۱۰. رهنورد، زهرا. (۱۳۸۸). *تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی*. تهران: سمت.
۱۱. سودآور، ابوالعلا. (۱۳۸۰). *هنر دریا‌های ایران*. ترجمه ناهید محمد شمیرانی. تهران: کارنگ.
۱۲. صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۹۱). *تاریخ ادبیات ایران*. تلخیص سید محمد ترابی. ج ۳. تهران: فردوس.
۱۳. طبیبی، عبدالحکیم. (۱۳۶۸). *تاریخ هرات در عصر تیموری*. تهران: هیرمند.
۱۴. فریر، دبلیو. (۱۳۷۴). *هنرهای ایران*. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: فروزان‌روز.
۱۵. فغفوری، رباب؛ و حسن بلخاری‌قهی. (۱۳۹۵). «نمود کتیبه‌های معماری در معماری ایرانی». *پژوهش‌های معماری اسلامی*. (شماره ۴)، ۱۳۱-۱۱۲.

