مرد نشسته، رضا عباسی، ۱۰۰۰
ق. مأخذ: خزایی، ۱۳۹۸: ۵۸۰.

فصلنامهٔ علمی نگره

بازشناخت مفهوم طراحی در نگارگری ایران با تکیه‌بر متون هنری عصر صفوی*

رویا رضاپور مقدم** شهریار شکرپور*** اکرم محمدی‌زاده**** محمد خزایی*****

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۲/۰۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۴/۱۰
صفحه ۵۹ تا ۷۵
نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

هنر طراحی در حوزهٔ نگارگری ایران، آثار بی‌شماری را در برمی‌گیرد که بخش عمدهٔ آن‌ها متعلق به عصر صفوی است. اما به‌رغم این گستردگی، همواره وجهی محدود از مفهوم طراحی در مطالعات نگارگری مورداشاره و تعمیم قرارگرفته است. این در حالی است که با رجوع به تألیف‌های هنری عصر صفوی، نظیر رساله‌های هنری و دیباچهٔ مرقع‌ها، می‌توان به ابعاد متنوع‌تری از این هنر پی برد. این منابع به دلیل محتوای تخصصی خود، قادرند مفاهیم ازیادرفتهٔ بی‌شماری از هنر ایران را بازنمایی کنند. مداقه در متون مذکور، شناسایی مجدد هنر طراحی را ازنظر دارا بودن وجوه متنوع، غنای مفاهیم و بسط واژگان فراهم می‌آورد. در این راستا، پژوهش حاضر با **هدف** بازشناخت مفهوم طراحی و دیگر وجوه متنوع آن، ابتدا کلمات و مفاهیم مرتبط با هنر طراحی را با تکیه بر متون موردنظر بررسی کرده و سپس، مصادیق آن‌ها را در نگاره‌های عصر صفوی جست‌وجو میکند. این مسیر مطالعاتی با طرح این **سؤال‌ها** همراه است که ۱. متون هنری عصر صفوی به چه مفاهیمی از هنر طراحی در پیوند با نگارگری ایران اشاره دارند؟ ۲. این مفاهیم چه طیفی از انواع طراحی را در برمی‌گیرند؟ **روش تحقیق**، تاریخی- تطبیقی و شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای و از طریق فیش‌برداری و تصویر خوانی انجام‌شده است. **نتایج** بررسی نشان داد که واژهٔ «طراحی» به نقش آفرینی با عنصر بصری خط اشاره می‌کند که اغلب به صورت تکرنگ اجرا می‌شود. این مفهوم، به مثابهٔ وجهی جوهری از کلماتِ تحریر، مسوده و قلم‌سیاهی نیز قابل‌درک است. از همین رو، سویه‌های متنوعی از طراحی را همچون پیش‌طرح، تمرینی، مثنی و نهایی را شامل می‌شود که با ویژگی‌هایی مانند ظرافت قلم، توازن بصری سیاهی و سفیدی و مهارت در اجرا همراه است.

واژگان‌کلیدی

طراحی، نگارگری صفوی، رساله‌های هنری، تحریر، قلم‌سیاهی.

* این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتری با عنوان «**تبیین تاریخی طراحی مستقل در نگارگری عصر صفوی**» است که با راهنمایی نویسنده دوم و سوم و مشاوره نویسنده چهارم در دانشگاه هنر اسلامی تبریز انجام گرفته است.

** دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ایران.
Email:ro.rezapour@tabriziau.ac.ir

*** استادیار، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ایران(**نویسنده مسئول**)
Email:sh.shokrpour@tabriziau.ac.ir

**** استادیار، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ایران Email:a.mohammadizadeh@ tabriziau.ac.ir

***** استاد گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. Email:khazaiem@modares.

مقدمه

نگارگری ایران در عصر صفوی به‌موازات نگاره‌های نقاشی، طراحی‌هایی را نیز در برمی‌گیرد که اغلب آن‌ها در مکاتب قزوین و اصفهان اجراشده‌اند. این طراحی‌ها در قالب طرح مقدماتی، طرح مثنی و یا نگارهٔ نهایی قابل‌مشاهده‌اند که به بازنمایی انگاره‌ای ذهنی یا صور عینی می‌پردازند. تأمل در این وجوه متنوع به گسترده بودن مفاهیم مرتبط با هنر طراحی اشاره دارد. بازجست این مفاهیم با تکیه بر متون تخصصی در باب نگارگری ازجمله روش‌هایی است که با بهره‌مندی از آن می‌توان به مفاهیمی دقیق و وجوه تخصیص‌یافته از این هنر دست یافت. تحقق این مهم، نقشی فزون بخش در مواجه با برداشتی محدود از هنر طراحی دارد. به عبارتی، همواره دربارهٔ هنر طراحی بر وجه عام آن بر مبنای حضور مسلط عنصر خط نظر می‌شود، درحالی‌که شاخصه‌هایی همچون ماهیت، کیفیت و هدف از ترسیم این خطوط، در شناخت دیگر سویه‌های طراحی حائز اهمیت و قابل‌بررسی هستند. با تدقیق در این موارد، می‌توان به مفاهیمی خاص‌تر از هنر طراحی که در بستر نگارگری ایران، به‌ویژه در عصر صفوی رقم‌زده شده‌اند، دست یافت. در این زمینه، تألیف‌های هنری عصر صفوی مانند رساله‌های هنر و دیباچه مرقعات راهگشا خواهند بود، چراکه محتوای تخصصی آن‌ها، از سویی و مداقه‌پردازی‌های برخاسته از فرهنگ و هنر ایران در امر واژه‌گزینی -که به فراخور اهداف انجام می‌پذیرد و در این متون نیز به چشم می‌آید- از سوی دیگر، این امکان را فراهم می‌کند تا الفاظ معنی‌دار دیگری نیز در حوزهٔ هنر طراحی، آشکار شوند. به‌این‌ترتیب، با فاصله گرفتن از همانندانگاری این مفاهیم متنوع و با تطبیق آن‌ها، می‌توان سویه‌های دیگری از طراحی را بازشناخت، سویه‌هایی که هرچند در بهره‌گیری از عنصر خط مشترک‌اند، اما به فراخور مقاصد متفاوت‌شان در ترسیم خطوط، از یکدیگر متمایزند. به‌منظور تحقق این مهم، پژوهش حاضر، با هدف بازشناخت مفهوم طراحی و سویه‌های دیگر آن با تکیه بر تألیف‌های هنری عصر صفوی، در یک روند تاریخی به متونی همچون نامهٔ نامی، دیباچهٔ دوست‌محمد، دیباچهٔ محمد قصه‌خوان و غیره می‌پردازد. محتوای این متون با محوریت واژهٔ طراحی و مفاهیم وابسته، توصیف، تحلیل و تطبیق داده می‌شود. این مرحله که بر درون‌فهمی[1] تأکید دارد، به آشکار ساختن ویژگی‌ها، اشتراک‌ها و افتراق‌ها محوریت می‌بخشد. در مرحلهٔ بعد، برون‌فهمی مدنظر قرار می‌گیرد و مفاهیم به‌دست‌آمده با نمونه‌های تصویری، یعنی طراحی‌های عصر صفوی مطابقت داده می‌شوند. تلفیق این دو مرحله، به هم‌خوانی متون نوشتاری و تصویری و همچنین ارائه‌ای مستندتر از مصداق‌های بصری مفاهیم می‌انجامد که این روند مطالعاتی با طرح دو **سؤال** همراه است: ۱. متون هنری عصر صفوی به چه مفاهیمی از هنر طراحی در پیوند با نگارگری ایران اشاره دارند؟ ۲. این مفاهیم چه طیفی از طراحی‌ها را در برمی‌گیرند؟ **اهمیت و ضرورت** این پژوهش را می‌توان در ترتیبی از کل به جزء در مواردی همچون منفک کردن و هویت مستقل بخشیدن به مطالعات طراحی در حوزهٔ نگارگری ایران، شناخت هرچه دقیق‌تر هنر طراحی، آشکار ساختن وجوه متنوع آن، تمایز بخشیدن به دیگر صورت‌های این هنر و یادآوری واژه‌های تخصصی مرتبط با هنر طراحی از طریق رجعت به متون هنری عصر صفوی، بیان کرد.

روش تحقیق

پژوهش حاضر با رویکرد تاریخی و به روش تاریخی- تطبیقی انجام‌شده است. شیوهٔ جمع آوری اطلاعات به روش کتابخانه ای و از طریق متن خوانی فیش‌برداری و تصویر خوانی انجام‌گرفته که در این روند به‌منظور تکمیل اطلاعات از پایگاه‌های اینترنتی نیز استفاده‌شده است؛ اما آنچه در این مراحل به‌عنوان شاخص انتخاب منابع محوریت می‌یابد، توجه بر سه ویژگی مهم هنری بودن تألیف‌ها، طراحی بودن نگاره‌ها و تعلق زمانی هر دو منبع به عصر صفوی است.

این روش به تفسیر شواهد با محوریت بسترهای تاریخی می‌پردازد و بر اساس سه ویژگی بُعد زمانی، واحد مطالعه و نوع داده به هجده نوع تقسیم می‌شود. پژوهش حاضر در گروه نوع چهارم این تقسیم‌بندی قرار می‌گیرد. نوع چهارم این روش ازلحاظ بُعد زمانی به گذشته، نوع داده‌ها به کیفی و واحد مطالعه به تک- ملتی مربوط می‌شود که در این پژوهش به ترتیب در بستر هنر نگارگری ایران به عصر صفوی (قرن ۱۰-۱۱ ه.ق)، مفاهیم مرتبط با هنر طراحی و نگارگران دربار صفوی نظر دارند.

در مورد نمونه‌های تصویری نیز گفتنی است که به فراخور مفاهیمی که درک می‌شوند، به طراحی‌هایی مراجعه شده که بیشترین تطابق را با مفهوم مدنظر داشته باشند. ازاین‌رو با توجه به ماهیت کیفی پژوهش، از روش نمونه‌گیری امر مطلوب استفاده می‌شود؛ روشی که پدیده موردنظر را به‌صورت فراوان اما نه استثنایی نشان می‌دهد. همچنین تجزیه‌وتحلیل اطلاعات نیز با توجه به کیفی بودن پژوهش، استقرایی است که ساختار کلی روند

۱. گفتنی است که کاربرد دو عبارت درون‌فهمی و برون‌فهمی در نسبت الفاظ ذکرشده و در متن تألیف‌های هنری با مصادیق آن‌ها در نگاره‌های طراحی، بیان‌شده است. از این منظر، مفاهیم مستفادشده از کلمات در تناسب با خاستگاه نوشتاری خود به محدودهٔ درون و در ارتباط با مصداقم‌های بصری خود که در خاستگاهی دیگر و با ماهیت تصویری قرار می‌گیرند، به محدودهٔ بیرون مربوط می‌شوند.

پژوهش در مدل مفهومی ۱ نشان داده‌شده است.

پیشینه تحقیق

پیش پژوهش‌های مرتبط با موضوع مقالهٔ حاضر را می‌توان در دو گروه مطالعاتی مجزا به ترتیب زیر دسته‌بندی کرد: **الف. مطالعه در باب هنر طراحی**: این بخش به پژوهش‌هایی مربوط می‌شود که هنر طراحی را در حوزهٔ نگارگری ایران بررسی کرده‌اند. اگرچه در این زمینه با حداقل نمونه‌های پژوهشی مواجه هستیم اما می‌توان به نمونه‌هایی در این راستا اشاره کرد: مقالهٔ «اسلوب سیاه‌قلم در نگارگری ایران» نوشتهٔ یعقوب آژند (۱۳۸۶) در شمارهٔ ۳۰ نشریه هنرهای زیبا به سیر تحول هنر طراحی از دوران ایلخانی تا عصر صفوی می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد که اسلوب سیاه-قلم، به‌منزلهٔ حلقهٔ رابط بین مکتب تبریز دورهٔ ایلخانی و مکتب هرات بود که بار دیگر از هرات به تبریز عصر صفوی بازگشت. با این تفاوت که ادامهٔ این اسلوب در مکتب اصفهان با آثار رضا عباسی به شیوهٔ آب و رنگ‌کاری تغییر یافت. مقالهٔ «مکتب نگارگری قزوین عصر صفوی (۹۶۲- ۱۰۰۶ هجری)، تحولی نوین در طراحی ایرانی»، از محمد خزایی (۱۳۹۱) در کتاب ماه هنر شمارهٔ ۱۷۳، تحولات هنر نگارگری ایران در مکتب قزوین عصر صفوی را بررسی کرده و بر این باور است که این مکتب باوجود نگارگرانی همچون محمدی، سیاوش‌بیگ و غیره به تحولاتی در عرصه نگارگری دست یافت که ظهور تک‌نگاره‌های طراحی را به ارمغان آورد. در این راستا، با حضور هنرمندان مکتب قزوین در اصفهان، این تحولات به مکتب اصفهان نیز نفوذ یافت و توسط رضا عباسی و شاگردان او به اوج رسید. کتاب «هنر طراحی ایرانی اسلامی»، تألیف محمد خزایی (۱۳۹۸)، انتشارات سمت، در یک سیر تاریخی، هنر طراحی را در دو بخش نوشتاری و تصویری موردمطالعه قرار داده است. در بخش نوشتاری، با محوریت هنر طراحی ایران، به اصول و سنت‌های پایدار، منابع مستند، سیر تحول، هنر طراحی مکتب اصفهان تا اواخر قاجار و تأثیر آن بر گورکانیان هند و عثمانی پرداخته‌شده است. بخش تصویری نیز نمونه‌هایی از طراحی‌ها را در یک سیر تاریخی و با کاربردهای متنوع آن همچون پیش‌طرح برای پارچه، سفال و غیره و یا طرح مستقل برای نسخهٔ نگاره‌ها و تک‌نگاره‌ها ارائه می‌دهد. کتاب «طراحی‌های ایرانی: در موزهٔ هنر متروپولیتن[1]»، نوشتهٔ بابایی[2] و اسویتوچوفسکی[3] (۱۹۸۹م)، از انتشارات موزهٔ هنر متروپولیتن، به شرح طراحی‌های به نمایش گذاشته‌شده در این موزه پرداخته است. نویسندگان در مقدمه کتاب ضمن اشاره به کمبود پژوهش‌های مستقل در زمینهٔ طراحی ایرانی، تنها به توصیف تک‌نگاره‌ها و ارائه‌اطلاعاتی مختصر بسنده کرده‌اند. مقالهٔ «خط پیکره‌مند: نقاشی ایرانی، ۱۳۹۰-۱۴۵۰م»[4] از بلافرج[5] (۲۰۱۹.م)، با بررسی دو طراحی برجای‌مانده از مکتب هرات دورهٔ تیموری، در جستجوی شناخت عنصر خط و معانی استنباط-شده از آن است. نویسنده، ماحصل بررسی‌ها را به وجود دو ویژگی پیکره‌مندی و بیانگری در عنصر خطِ به‌کاررفته در نگاره‌ها منتج می‌کند که به‌موجب آن، عنصر خط فقط یک عنصر شمایل‌نگارانه نیست، بلکه از ویژگی حسی نیز برخوردار است.

ب. مطالعه در باب تألیف‌های هنری:

در این بخش می‌توان به مقالاتی اشاره کرد که بررسی رساله‌های هنری و دیباچه مرقع‌ها را هدف خود قرار داده‌اند. مقاله «مقایسهٔ تطبیقی گلستان هنر با مناقب هنروران: بخش نقاشی و نقاشان» از میرزایی‌مهر (۱۳۹۱)، نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، شماره ۴۹، با تطبیق دو رسالهٔ هنری نتیجه می‌گیرد که مختصات فرهنگی، ساختاری و بیانی آن‌ها با یکدیگر مشابه است، اما در برخی موارد همچون نام نقاشان اطلاعات گمراه‌کننده‌ای ارائه‌شده است. مقالهٔ «دمی با نامهٔ نامی: معرفی، تصحیح و نسخه‌شناسی منشآت خواندمیر» به تحقیق بساک و اسدی لاری (۱۳۹۳) در شمارهٔ ۲ نشریه کهن نامهٔ ادبی پارسی، به معرفی و تصحیح این اثر بر اساس شش نسخهٔ موجود می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد که این کتاب اگرچه ترسل منشیانه‌ای است، اما اطلاعات ارزشمندی دربارهٔعصر تیموری و صفوی و هنرمندان مطرح آن دوره، ارائه می‌دهد. مقالهٔ «دیباچهٔ مرقع شاه محمد مذهب» از خودداری نایینی (۱۳۹۴) در شمارهٔ ۵۶ مجلهٔ آیینهٔ میراث، با بررسی ریشه‌های تاریخی نگارش این دیباچه، نتیجه می‌گیرد که ضمن تفاوت قایل‌شدن میان کاتب و مؤلف مقدمه‌ها در دیباچه‌ها، بخش نخست آن از متنی دیگر مربوط به نیمهٔ اول قرن دهم قمری گرفته‌شده و بخش پایانی آن بر اساس نیت شخصی محمد مذهب تغییر یافته است. مقالهٔ «مطالعهٔ تطبیقی دیباچهٔ دوست‌محمد گواشانی هروی و دیباچهٔ قطب‌الدین محمد قصه‌خوان» نوشتهٔ نجفی‌پور (۱۳۹۶) در شمارهٔ ۱۳ مطالعات تطبیقی هنر، این دو دیباچه را بررسی کرده و نتیجه می‌گیرد که اگرچه این دو متن با الگوهای دیباچه‌های عصر صفوی همخوانی دارند، اما محمد قصه‌خوان از متن دوست‌محمد اقتباس نکرده است و این دو متن در بیان اطلاعات، مکمل یکدیگرند.

1.Persian Drawings: in the Metropolitan Museum of Ar
2.Sussan Babaie
3.Arie Lukens Swietochowski
4.Figural Line, Persian Drawing, c. 1390–1450.
5.Balafrej

مقالهٔ «مطالعه‌ای در سیر تحول ساختار دیباچه‌های مرقع عصر صفوی»، نوشتهٔ رحیمی پردنجانی (۱۴۰۲) در شماره ۶۵ فصلنامهٔ نگره، نشان می‌دهد که در دورهٔ صفوی، مؤلفان دیباچه‌ها ساختار توصیفی مرقع را با تاریخ‌نگاری هنر پیوند زده‌اند؛ امری که موجب انسجام متن دیباچه با محتوای مرقع شده است. این موضوع، اگرچه مدت‌ها همچون مسئله‌ای در متن دیباچه‌ها رایج بود، اما در عصر صفوی، این راه‌حل به ارتباط متن دیباچه با مرقع منجر شد.

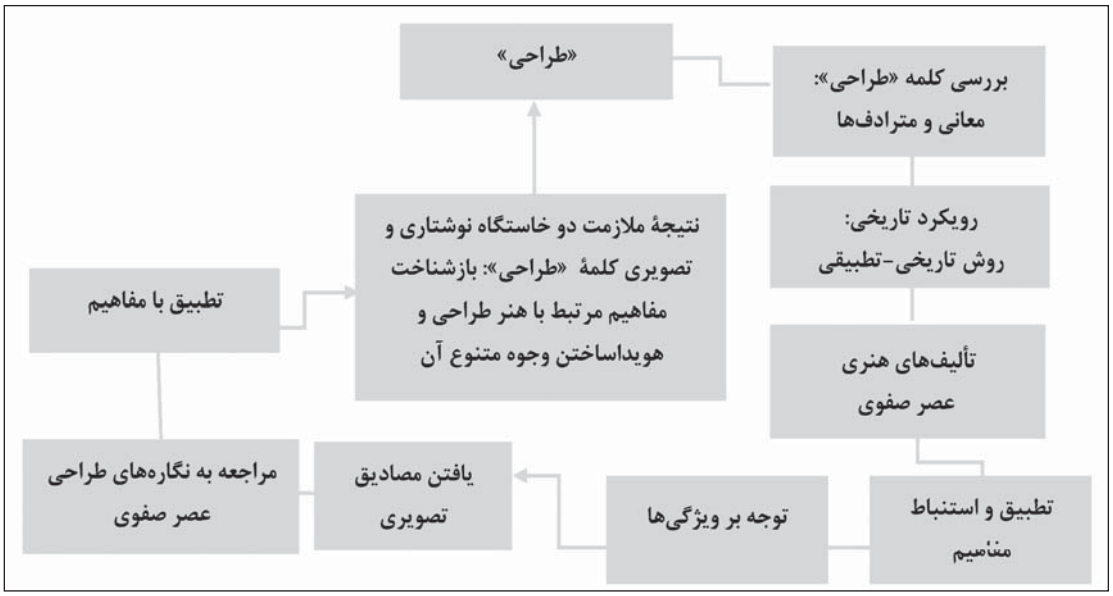
با توجه به موارد فوق، می‌توان اذعان داشت که مطالعات انجام‌شده در حوزهٔ هنر طراحی و تألیف‌های هنری، اغلب به‌صورت مجزا انجام‌شده‌اند. به‌عبارت‌دیگر، یا تنها به جنبهٔ‌طراحی پرداخته‌اند یا صرفاً تطبیق متون نوشتاری را مدنظر قرار داده‌اند. ازاین‌رو، پژوهش حاضر درصدد است تا به‌منزلهٔ‌پلی میان این دو حوزه عمل کند. از یک‌سو، به بازشناسی مفهوم طراحی فراتر از فن صرف می‌پردازد و از سوی دیگر، محتوای تألیف‌های هنری چون دیباچه‌ها و رساله‌ها را از منظر واژگان تخصصی طراحی، بررسی و تطبیق می‌کند. افزون بر این، این پژوهش، هر دو مورد را در یک بستر تاریخی، به‌ویژه با تمرکز بر دورهٔ‌صفوی، انسجام داده و محوریت می‌بخشد.

لفظ معنادارِ طراحی: معانی و مترادف‌های آن

کلمهٔ طراحیَ در توصیف سنتی و معمول خود بر ترسیم صور و اشکال به‌واسطهٔ عنصر خط اشاره دارد که به‌صورت تک‌رنگ بازنمایی می‌شوند. با نظر به بهره‌مندی طراحی از رنگ‌های تیره که اغلب تک‌رنگ اجرا می‌شوند و مصادیق آن در هنر نگارگری ایران قابل‌مشاهده است، این هنر را بی‌رنگ‌گری نیز می‌نامند (دهخدا: «طراحی»). خصیصهٔ بی‌رنگی به طرح‌ها و نگاره‌های تک‌رنگی منتج می‌گردد که انگاره‌ای ذهنی و یا عینی را به تصویر کشیده‌اند. ازاین‌رو، می‌توان هنر طراحی را گونه‌ای بازنمایی تصویری یا نقش‌آفرینی دانست که به‌طور عمده با تأکید بر عنصر خط، ترسیم مقدماتی یا اثر هنری مستقل را ممکن می‌سازد (پاکباز، ۱۳۸۵: ۳۴۸). بر مبنای این اشاره، واژهٔ «ترسیم» و «رسامی» با طراحی مترادف قرار می‌گیرد که وجه مشترک آن‌ها به بهره‌مندی از عنصر خط نظر دارد و متضمن معنای کشیدن شکل یا خط بر روی کاغذ است (معین: «رسم»). به‌موازات این تعریف، می‌توان به کلمهٔ «رقم» نیز توجه کرد. رقم به معنای نشان، نوشته و خط است و همچنین به‌نوعی از نقش و نگار خط‌دار، مخطط، نقاشی، صورت‌گری و یا نوشتن، کتابت کردن، امضاء اطلاق می‌گردد (دهخدا: «رقم»). این کلمه به همراه افعال متنوعی استفاده می‌شود که در میان آن‌ها پسوند «کردن و زدن» در فعل رقم زدن و رقم کردن با طراحی مناسبت می‌یابد؛ چراکه افعال مذکور، از سویی به نوشتن و از سویی دیگر به‌صورت کشیدن، رسم کردن و نقاشی کشیدن معنا می‌شوند و رقم‌زن نیز کاتب، محرر، نقاش و رسام است (دهخدا: «رقم‌زن»)؛ اما از دیگر واژه‌هایی که استنباط مفهوم طراحی را از معنای خود ممکن می‌سازد، کلمهٔ «تحریر» است. این لفظ معنادار، اگرچه به نوشتن و کتابت کردن اشاره دارد اما در معانی متعددی همچون نسخه‌برداری، صورت برداشتن و یا کشیدن خط‌های باریک توسط قلم‌مو بر گرد خطوط، نقوش و یا کاغذ نیز استفاده می‌شود (دهخدا: «تحریر»). توجه به طراحی در مفهوم مستفاد از تحریر، دریافت چهار معنا را از این لفظ ممکن می‌سازد: الف. خط نوشتن و نقش کشیدن ب. نقل و صورت برداشتن از خط یا تصویر ج. کشیدن خط بر گرد نوشته و نقش د. کشیدن خط بر گرد کاغذ همچون جدول‌کشی. در معنای اول، خط کشیده شده عنصری مستقل است اما در دوم و سوم، غیرمستقل است. با ذکر این توضیح که در مورد اول، عنصر خط به‌صورت مستقل و بدون تبعیت از خطوط از قبل نقش بسته به نقش‌آفرینی می‌پردازد اما در مورد دوم و سوم، عنصر خط غیرمستقل و تابع است و بر گرد نقوش از قبل رسم شده و یا همانند نقش انتخاب‌شده برای کپی‌برداری حرکت می‌کند.

آنچه در مطالب فوق به‌عنوان وجه جوهرین طراحی در هنر نگارگری ایران برشمرده می‌شود، حضور مسلط عنصر خط است و چنانچه، عملکرد آن با افزودن رنگدانه‌ها غصب شود، دیگر طراحی نخواهد بود؛ بنابراین اگر در نگاره‌ای از رنگ برای ایجاد تأثیر کلی در فضا و جداسازی عناصر بصری استفاده شود، آن نگاره در حیطهٔ نقاشی قرار خواهد گرفت و نه طراحی (swietochowski & Babaie, 1989: 1). در کنار این مهم، باید توجه داشت که تقلیل طراحی به ترسیم که بر رسم صرف عنصرِ خط نظر دارد، در تطبیق با نگاره‌های طراحی مغایرتَ می‌یابد؛ چراکه در اغلب نگاره‌ها، عنصر خط با دو ویژگی پیکره‌مندی و بیانگری همراه است. ازاین‌رو، عنصر خط در این هنر، با بهره‌مندی از استحکام و قدرت بصری به یک عنصر شمایل‌نگارانه محدود نمی‌شود بلکه از ویژگی حسی نیز برخوردار می‌گردد و می‌تواند به حس هنرمند و همچنین معنای نهفته در تصویر اشاره کند (Balafrej, 2019: 19). درمجموع و بر مبنای آنچه بیان شد، می‌توان لفظ معنادار طراحی را به بازنمایی تک-رنگ صور، اشکال و انگاره‌های ذهنی و یا عینی با

نویسندهٔ دقت نمایید
ارجاع شماره نمودار در متن باید اضافه شود.



نمودار مفهومی ۱. الگوی تاریخی- تطبیقی در بازشناخت مفهوم طراحی با تکیه بر تألیفات هنری عصر صفوی، مأخذ: نگارندگان.

جدول ۱. گزیده معانی و مترادف‌های مرتبط با لفظ معنادار طراحی، مأخذ: نگارندگان.

الفاظ، معانی و مترادف‌های مرتبط با کلمهٔ طراحی		
واژه	**معنا**	**مفهوم مستفاد**
رسم	کشیدن شکل یا خط	طراحی: بازنمای تکرنگ صور و اشکال با حضور مسلط و قائم‌به‌ذات عنصر خط که به دو طریق مستقل و تابع برای طرح نقوش به‌طور عام و بیانگری به‌طور خاص، اجرا می‌گردد.
رسامی	عمل رسام، رسم کردن، رقم زدن، نقاشی و صورت‌گری	
رقم	نوعی نقش و نگار خطدار و مخطط	
رقم زدن	رسم کردن، نقاشی کشیدن	
رقم‌زن	رسام، نقاش و محرِّر	
تحریر	نوشتن و تصویر کردن، نسخه برداشتن، کشیدن خطوط باریک بر گرد نقوش	

عنصر خط اطلاق کرد. صور و اشکالی که عنصر خط، نه‌تنها در بازنمود آن‌ها ماهیتی قائم‌به‌ذات دارد و عنصری رجحان یافته بر رنگ است، بلکه در بیان معنا نیز نقش‌آفرینی می‌کند. همچنین، این عنصر در دو نوع مستقل و تابع نیز اجرا می‌گردد که در نوع اول، خط‌ها بدون وابستگی برای اجرای پیش‌طرح و یا طرح نهایی بر روی کاغذ رسم می‌شوند. در نوع تابع، خط به‌تبع خطوط از پیش طراحی‌شده، طراحی می‌گردد. شرح اجمالی موارد فوق در جدول ۱ ارائه‌شده است.

مفهوم طراحی و تألیف‌های هنری صفوی: اشاره‌ای بر دیگر سویه‌های هنر طراحی و بازشناخت آن

مطالب این بخش در دو مبحث و به طریق متوالی بیان خواهند شد. به عبارتی، سعی در آن است که ضمن شناسایی متون هنری تألیف‌شده در عصر صفوی در یک ترتیب تاریخی، به مطالعهٔ مفهوم طراحی در اشارات صریح و ضمنی آن‌ها نیز پرداخته شود. از همین رو، ابتدا رساله‌ها و دیباچه‌های هنری عصر صفوی در توالی و ترتیب تاریخی به همراه اطلاعات اجمالی از محتوای آن‌ها بیان می‌شود؛ سپس در ادامه مفهوم طراحی ذکرشده در آن منبع موردتوجه قرار می‌گیرد. با ذکر این توضیح که بررسی‌های انجام‌شده از کمبود تألیف‌های هنری در عصر صفوی حکایت دارند که در این میان به برخی از آن‌ها همچون *قانون الصور* اثر صادقی‌بیگ افشار (۹۳۹- ۱۰۱۸ق) و *گلستان هنر* نوشتهٔ قاضی میراحمد منشی قمی (۹۵۳- ۱۰۱۵ ق)، به دلیل عدم کاربرد کلماتی در ارتباط با طراحی و یا تشابه محتوایی، در مقالهٔ حاضر مراجعه نخواهد شد؛ و این امر نیز به‌نوبهٔ خود از کمیت منابع نوشتاری عصر صفوی در باب هنر می‌کاهد. ازاین‌رو، با توجه به هدف مقاله که بازشناخت مفهوم طراحی و دیگر وجوه آن با تکیه‌بر تألیف‌های هنری عصر صفوی است، درمجموع پنج منبع شناسایی و موردتوجه قرار گرفتند که به شرح زیر است:

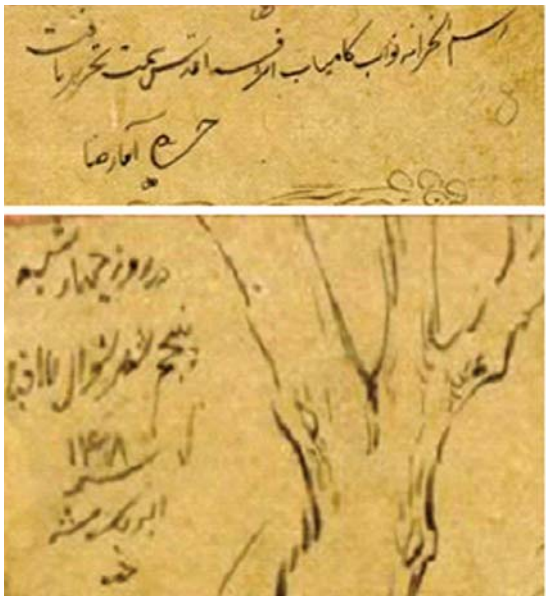
۱. نامه نامی

خواندمیر (۸۸۰- ۹۴۲ق) از مورخان ایرانی دورهٔ تیموری و صفوی بود که در اواخر عمر به دربار همایون شاه گورکانی رفت. او مدت‌ها در مقام مُنشی به سلاطین تیموری و گورکانی همچون حسین بایقرا، بابر و همایون خدمت کرد. خواندمیر در سن ۴۶ سالگی، کتابی در مورد انشاء و چگونگی نامه‌نگاری تألیف کرد که *نامهٔ نامی* (۹۲۶ق) نام گرفت. این کتاب هشت فصل دارد و نامه‌ها با عبارات سطر و

تصویر ۱. چادرنشینان، آقا رضا، ۱۰۴۸. مأخذ: https://i.pinimg.com

لفظ مورداشاره‌قرارگرفته‌اند. فصل چهارم کتاب در باب مراسلات خطاب به محترفه و پیشه‌وران است. نکتهٔ مهم آنکه، خواندمیر متناسب با شأن آن صنف به رده‌بندی مراسلات پرداخته و نامه‌های مربوط به نقاشان و مصوران تجار، معماران، صحافان و صاحبان این‌چنین فنونی را در مکاتبات اوسط الناس (طبقه متوسط و وسط) قرار داده است. در بارهٔ مفهوم طراحی در متن این کتاب می‌توان به قسمتی با عنوان «لفظ سیم از سطر سیم در تحریر نقوش سطور که مناسب نقاشان و مصوران است» مراجعه کرد. عنوان این مبحث با دارا بودن عبارت «تحریر نقوش»، خود گویای امر طراحی کردن نقوش در نزد نقاشان و مصوران است. خواندمیر، در ذیل این عنوان به جواب مکتوب استاد قاسم‌علی چهره‌گشا از زبان کمال‌الدین بهزاد اشاره می‌کند:

چون صورت خط دلکشت چهره گشاد
در دیده من گشت عیان نقش مراد



تصویر ۱-۱. نوشتار داخل نگاره، مأخذ: همان.

نقش قلمت چنان فرح‌بخش آمد
کز دیدن آن چهره غمم رفت به یاد

مصرع اول، چهره گشودن صورت خط را اشاره می‌کند که دریافت مفهوم طراحی را یادآور می‌شود؛ چراکه گشوده شدن چهرهٔ خط جز از طریق تحقق و نمود یافتن آن بر بستر کاغذ و بوم میسر نیست و این امر به‌نوبهٔ خود، متضمن طراحی کردن نقوش با عنصر خط است. این خط به بازنمایی نقش مراد می‌انجامد که اسباب فرح‌بخشی را در مخاطب خود موجب می‌گردد. او سخن و وصف خود را این‌گونه ادامه می‌دهد: «نقش غموم ایام فراق که بر لوح دل منقش بود به رنگ شادمانی تبدیل پذیرفت و پیکر هجوم آلام اشتیاق که بر صفحه ضمیر مرتسم بود به صور حصول امانی صفت تغییر گرفت، مصرع: حمد خداوند راست اذهب عنا الحزن {فاطر/۳۴}. در برابر نقوش یگانگی و اتحاد که در دیباچه آن رقعهٔ شریف مستفاد گشت، صورت ازدیاد مودت و اعتقاد بر ورق خواطر طرح کرد و به قلم اشتیاق و آرزومندی تحریر نموده» (خودداری نایینی،۱۳۹۰: ۵۸، به نقل از خواندمیر). این اشارات قاسم‌علی چهره‌گشا به نقل از بهزاد را می‌توان این‌چنین معنا کرد: نقوش غم کشیده شده بر لوح دل که ماحصل روزهای دوری مخلوق از خالق است به شادمانی تغییر یافتند. بنابراین، پیکر اشتیاق که اشاره‌ای ضمنی بر نقش مراد و روی خالق دارد و از قبل بر صفحهٔ ضمیر رسم شده است، به صورت‌های به امانت گرفته‌شده تبدیل می‌گردد. ازاین‌رو، در برابر نقوش یگانه، صورت‌های کثیر و افزون بر روی ورق جان، روح و ذهن طراحی شد و سپس با شیفتگی تحریر گشت که محتوای کلی این سخن، از وحدت در کثرت و کثرت در وحدت حکایتی مستتر دارد. با توجه در این الفاظ، ماهیت‌های متفاوت از طراحی درک می‌گردد: طراحی خالق و طراحی مخلوق. خالق که از ابتدا، نقش خود را همچون نقش مراد و اشتیاق وصال در ضمیر مخلوق طراحی کرده بود، به دلیل دوری مخلوق از او -که می‌تواند بر هبوط آدم و حوا اشاره داشته باشد- به نقش غم مبدل گشته بود. تا اینکه، حزن مخلوق با عنایت خالق مرتفع می‌گردد و او از روی این نقش یگانه به طراحی صورت‌های فراوان رو می‌آورد. در ادامه نیز از دو نوع طراحی ذهنی و عینی و پیش‌طرح و نهایی سخن به میان می‌آید. این‌چنین که در ابتدا، طرح مقدماتی و اولیهٔ نقوش بر خیال و ذهن مخلوق نقشَ می‌بندند و سپس این نقش توسط او کَه اکنون در مقام مصوِّر حضور دارد، در صورت‌های نهایی تحریر و طراحی می‌شود که در اینجا، کلمهٔ تحریر در مفهوم نگاشتن و تصویر کردن موردتوجه قرارگرفته است.

خواندمیر، وصف تحریر را در بخش «بر تحریر تصویر خطاب به نقاشان» این‌گونه ادامه می‌دهد:

ای نقش رخ تو ثبت بر لوح ضمیر
از کلک محبت تو دل نقش‌پذیر
در هجر تو بر صفحه خاطر از شوق
پیوسته کنم خیال وصلت تحریر
(همان)

این ابیات نیز در وصف اشتیاق وصل میان خالق و مخلوق سروده شده‌اند. به عبارتی، مخلوق آرزومند به وصل، همواره و پیوسته در خیال و ذهن خود نقش او و وصال را طراحی می‌کند که به‌موجب این طراحی‌های مکرر، هر طرح نهایی به پیش‌طرحی برای طرح بعدی تبدیل می‌شود. از این نظر در بیت فوق، کلمهٔ تحریر در معنای نقل برداشتن، صورت برداشتن و سواد برداشتن استنباط می‌گردد. خواندمیر در توصیف مرقع نیز از تحریر و طراحی سخن به میان می‌آورد:

نقاش ازل چهره گشاد چون چهره مهر
آراست مرقعی بر اوراق سپهر
تصویر در آن نمود بی‌بود بی‌رنگ و قلم
چندین صنم جلوه‌گر روشن چهر
دیده[1] شد از صورت خط بهره‌ور
دل بود از معنی او باخبر

تصویر ۲. طراحی اسب، امیر دولتیار، مکتب تبریز در عصر ایلخانی، مأخذ: https://digital.staatsbibliothek-berlin

×در صورت حسن و خط تصویر
زینسان ورقی نیافت تحریر
(خودداری نایینی، ۱۳۹۰: ۶۲-۶۳، به نقل از خواندمیر).

ابیات فوق با حکایت کردن از چهره‌گشایی خالق و صورت بخشیدن به عالم، درواقع از هنر طراحی سخن می‌گوید. در بیت سوم، عبارت «صورت خط» با مفهوم خط نمود یافته در قالب اشکال و صور قرابت می‌یابد که تحقق آن، متضمن طراحی است. بیت بعدی به توصیف بیشتر این نوع طراحی که منتسب به خالق است، می‌پردازد و بیان می‌دارد: زیبایی صورت و خط تصویر در آن تحریری که نقاش ازل بر مرقع متشکل از اوراق سپهر طراحی کرده، بی‌مانند و عدیل است. نکتهٔ حائز اهمیت در تمام ابیاتی که در باب تحریر صورت توسط مصوران در نامهٔ نامی بیان شد، مترادف قرار گرفتن آن با فعل طراحی است؛ به‌ویژه آنکه، این طراحی ماحصل کاربرد خطوط تابع بر گرداگرد نقوش از پیش اجراشده نیست بلکه به طراحی با خطوط غیر تابع و مستقل برای بازنمایی صور اشاره دارد. این دریافت، افزون بر تعریفی است که اغلب در مورد تحریر با این شرح یاد می‌شود: تحریر «به خطی گفته می‌شود بسیار باریک و نازک، عموماً به رنگ مشکی و بندرت با الوان دیگر که بر دور جدول‌های زرین و الوان یا بر اطراف خطوطی که به زر و مرکب الوان نوشته‌شده یا بر جوانب تصویرها و نقش‌ها می‌کشیده‌اند به جهت آنکه متن جدول یا کلمات خط و یا تصویر و نقش بهتر نموده شود» (مایل هروی،۱۳۷۲: ۵۹۲).

در مورد مصادیق تصویری مرتبط با لفظ تحریر، می‌توان به نمونه نگاره‌هایی که ناظر بر تحقق امر طراحی توسط مخلوق هستند، اشاره کرد. ازجملهٔ این موارد، نگارهٔ «چادرنشینان» است که اجری طرح مقدماتی آن را می‌توان به آقا رضا منتسب دانست (تصویر ۱). یکی از مهم‌ترین وجه تمایز این نگاره، اشارهٔ صریح به لفظ تحریر در دست‌نوشتهٔ بالای نگاره است که امری نادر به شمار می‌رود. در این طراحی، دو جملهٔ «رسم الخزانه نواب کامیاب امره ...[۲] اقدس سمت تحریر یافت... آقا رضا» و «در روز چهارشنبه پنجم شهر شوال با اقبال سنه ۱۰۴۸ ابرنگ شد» مشاهده می‌گردد (تصویر ۱-۱).

کاربرد دو لفظ متفاوت «تحریر» و «ابرنگ» در تطبیق با یکدیگر، از سویی و هنر طراحی، از سویی دیگر قابل‌تأمل است. همچنان که در مباحث قبل اشاره شد، تحریر نوعی از طراحی با خطوط ظریف است که به فراخور مقاصد متفاوت در آن از خطوط تابع و یا مستقل برای اجرای پیش‌طرح و طرح نهایی استفاده می‌شود؛ اما در این نگاره برای دریافت مفهوم تحریر، بایسته است که به‌توالی جملات و محتوای آن‌ها در تطبیق با اثر توجه شود. همچنان که از ترتیب جملات برمی‌آید، ابتدا کلمهٔ تحریر و سپس ابرنگ با ذکر سال اجرای نهایی و اتمام نگاره (سنه ۱۰۴۸) بیان‌شده‌اند. بازنمود نهایی نگاره نیز با تکیه بر عنصر خط و به‌صورت تک‌رنگ تحقق‌یافته است. با نظر به این موارد و بر مبنای دست‌نوشتهٔ نگاره می‌توان دریافت که عنصر خط در این تک‌نگارهٔ طراحی از دو سِمَت برخوردار

۱.قرار دادن علامت ستاره «×» به‌منظور پرهیز از اطناب کلام، انجام پذیرفته است.
۲.به دلیل خوانا نبودن برخی از کلمات به‌جای درج اشتباه آن‌ها از سه‌نقطه بهره برده شده است.

تصویر ۳. نبرد مرد اسب سوار با اژدها، منسوب به آقا میرک اصفهانی، مکتب تبریز در عصر صفوی، مأخذ: www.christies.com

گشته: الف. تحریر ب. ابرنگ که سمت تحریر آن ناظر بر مرحلهٔ پیش‌طرح و سمت ابرنگ آن بر اجرای نهایی اشاره دارد. عاری بودن نگاره از سطوح رنگی و حضور مسلط و رجحان یافتهٔ خط در آن درک و دریافت مفهوم طراحی نهایی را از لفظ ابرنگ صحت می‌بخشد.

۲. دیباچهٔ مرقع بهرام میرزا

این دیباچه توسط دوست‌محمد گواشانی (سده ۱۰ ق) بر مرقع بهرام میرزا به سال ۹۵۱ ق نوشته‌شده است و اطلاعاتی در باب خط و منشأ آن، کتاب‌آرایی، احوال خوشنویسان و نگارگران ارائه می‌کند. این کتاب در تألیف *گلستان هنر* و دیباچه محمد قصه‌خوان بر مرقع شاه‌طهماسب تأثیر گذاشته است. در متن دیباچهٔ دوست‌محمد ازجمله واژگان مرتبط با طراحی، کلمهٔ قلم‌سیاهی است که در این عبارت مشاهده می‌شود: «به انامل تقدیر پردهٔ عدم از چهرهٔ وجود در ربود و به دست رحمت و کرم به خامهٔ اول ما خَلق الله القَلم، بر تختهٔ هستی از روی طرفه دستی چهره‌گشایی قلم‌سیاهی از مژگان حورا کرده از مداد شب طرح زلف خوبان به روی روز آرد» (مایل هروی ۱۳۷۲: ۲۵۹، به نقل از دوست‌محمد). عبارت «چهره‌گشایی قلم‌سیاهی» بر تصویر کردن مژگان حورا اطلاق شده که حورا به معنای زنانی به چشمان به‌شدت سیاه و یا سپید است (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۶: ۹۲۳۵).

در این نوع از نقش‌آفرینی به بهره‌مندی از مداد با تک‌رنگ تیره اشاره می‌شود که سیاهی رنگ آن به «مداد شب» تشبیه شده است. اگرچه، خداوند طراح این صور معرفی می‌گردد که بر تختهٔ هستی طراحی کرده، اما نکتهٔ موردتوجه در این مقاله، نوع طراحی است که با قلم‌سیاهی از آن یاد می‌شود. بر مبنای اشارات مذکور، از کلمهٔ قلم‌سیاهی نیز مفهوم طراحی مستفاد می‌شود و از طراحی حکایت می‌کند که با تک‌رنگ سیاه به طرح ماهرانهٔ صور می‌پردازد، همچنان که در معنای آن این‌چنین آمده است: «نوعی از تصویر که به سیاهی کشند و هیچ رنگ‌آمیزی نداشته باشد» (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۹: ۱۳۸۷۱). در این اسم مرکب، کلمهٔ سیاهی نیز بر معنای «سیاه بودن، سواد، ... مرکب، دوده» (معین، ۱۳۸۶، ج ۱: ۹۰۵) اشاره دارد. توجه بر مهارت، نکتهٔ ظریفی است که در این سخن به‌صورت مستتر بیان می‌شود؛ چراکه فاعل و به عبارتی مصوِّر این قلم‌سیاهی، خداوند طرفه دست و بدیع نگار است.

دوست‌محمد، در ادامهٔ سخنان خود به ابوالبشر آدم صفی الله می‌پردازد که «مداد ساخت و بر پوست پاره‌ای دباغی کرده طرح خطنویسی انداخت» (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۲۵۹، به نقل از دوست‌محمد گواشانی). واژهٔ مداد و فعل «طرح انداختن» اشاره‌ای صریح بر طراحی دارند که به تعبیر دوست‌محمد، گویا توسط حضرت آدم به بداعت رسیده است. او در ذکر مهارت‌های امیر دولتیار که از نگارگران و غلامان سلطان ابوسعید بود به توانایی دولتیار در قلم‌سیاهی اشاره می‌کند. ازجمله نگاره‌هایی که به نام او ثبت‌شده، طراحی اسب امیر دولتیار است (تصویر ۲). عبارت «مشق میر دولتیار» به رنگ قرمز در سمت راست طراحی مشاهده می‌شود. کلمه «مشق» به طراحی‌های تمرینی اشاره دارد که برای تعلیم و تعلم توسط نگارگران انجام می‌پذیرفت.

همچنین در مورد عبدالحی از تلمذ سلطان احمد در نزد او و برای تعلیم تصویر و ساختن یک موضع قلم‌سیاهی توسط سلطان در *ابوسعیدنامه* سخن می‌گوید (همان، ۲۶۹). دوست‌محمد در اشاره به آقامیرک اصفهانی از مهارت تحریر او سخن می‌گوید: «در نقش‌خانهٔ تصویر، قلم تحریر چون صورت دلپذیرش، صورتی ننگاشته» (خزایی، ۱۳۹۸: ۱۲۳، به نقل از

دوست‌محمد گواشانی). نگاشتن صورت با قلم تحریر می‌تواند هنر طراحی را تداعی کند، همچنان که قاضی احمد از آن یاد می‌کند «از سادات دارالسلطنه اصفهان بود. در طراحی قرینه خود نداشت» (منشی قمی، ۱۴۰۰: ۲۶۹). دوست‌محمد در میان اشاره بر نگارگران از هنرمندی به‌نام استاد کمال‌الدین حسین نام می‌برد که طراحی است با طرح‌های بی‌مانند: «دیگر آن طراح با زینت وزین، عدیم المثل استاد کمال‌الدین حسین که هر طرحی که او به روی کار انداخته و هر بند رومی و کُترمه‌ای که او ساخته، نظر باریک‌بین به کنه کمالش نرسیده و نقاش بی‌مثل چین به‌خوبی نقشش نکشیده» (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۲۷۴، به نقل از دوست‌محمد گواشانی). این نقوش، دو اصل از هفت اصل نقاشی ایرانی هستند: «اسلامی، خطائی، فرنگی، فصالی، ابر، داق و گره» (همان) که اصل گره همان بند رومی و کترمه همان ابر است و مجموع آن‌ها در طراحی سنتی مورداستفاده قرار می‌گیرند[۱].

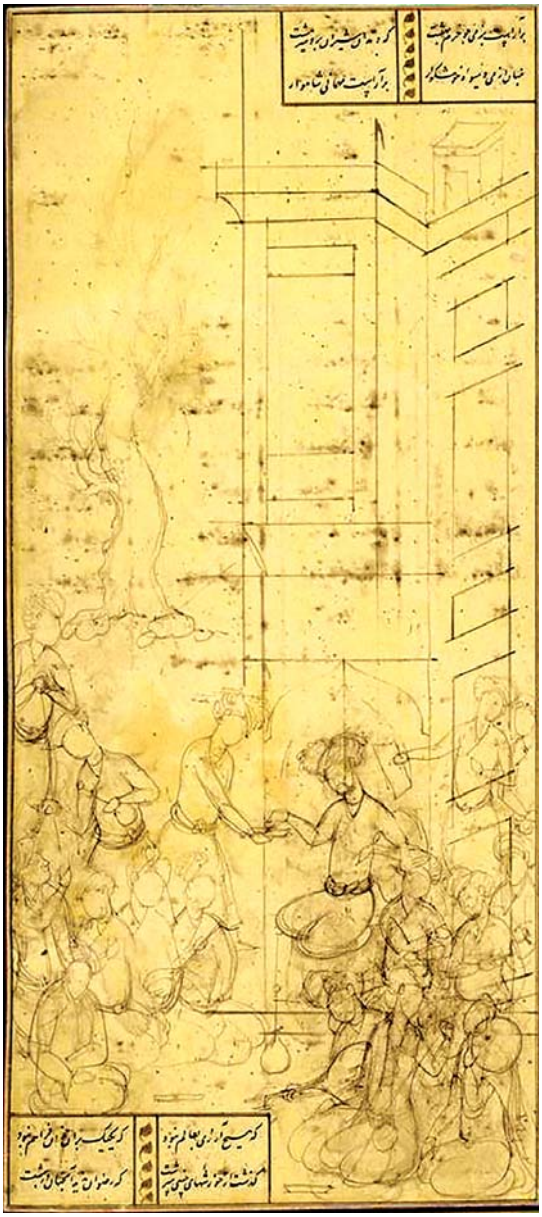
تک‌نگارهٔ طراحی «نبرد مرد اسب‌سوار با اژدها»، منسوب به آقامیرک اصفهانی ازجمله نگاره‌هایی است که یک طراحی اتمام یافته را در قالب اثری نهایی نشان می‌دهد (تصویر ۳). این طراحی ازنظر ظرافت و نزاکت قلم بر تحریر و از منظر کاربرد تک‌رنگ تیره با مهارت‌های اجرایی در تندی و کندی عنصر خط به قلم‌سیاهی می‌ماند که به‌خوبی با تک عنصر خط به تمایز در بدن سوارکار، اسب و اژدها منجر گشته است.

۳. دیباچهٔ مرقع شاه‌طهماسب

قطب‌الدین محمد قصه‌خوان (قرن ۱۰ ق) به پیشهٔ قصه‌خوانی در دربار شاه‌طهماسب اول فعالیت داشت و به نقل حکایات برای سرگرمی شاه و درباریان می‌پرداخت. ازاین‌رو، محمد قصه‌خوان در محافل درباری شرکت می‌جست و افزون بر قصه‌خوانی، در سخن گفتن از آثار هنری نیز تمایل داشت. در پی این امر و ازآنجاکه اوراقی پراکنده از آثار خوشنویسان و نگارگران در اختیار او بود و به صرافت این امر افتاد که مرقعی از این کارها تهیه و دیباچه‌ای را برای آن مکتوب کند. ماحصل این تصمیم، فراهم آمدن مرقع شاه‌طهماسب با دیباچه قطب‌الدین محمد قصه‌خوان (۹۶۴ق) بود. احتمالاً او در این تألیف بر دیباچهٔ دوست‌محمد نظر داشته و از طرفی، قاضی احمد نیز در تألیف گلستان هنر بر دیباچهٔ قصه‌خوان توجه کرده است؛ به‌گونه‌ای که بیش‌تر مطالب این دیباچه در متن گلستان هنر قاضی احمد نیز آورده شده است. در باب مفهوم طراحی در متن دیباچهٔ این مرقع می‌توان به مطلبی اشاره کرد که در آن، قصه‌خوان از معجز رقمی حضرت علی(ع) و رقابت میان ایشان و نقاشان خطایی حکایت می‌کند:

خطا پیشگان خطایی نژاد
نمودند نقش نخستین سواد
به دعوی یکی صفحه آراستند
نظیرش ز شاه رسل خواستند
(مایل هروی،۱۳۷۲: ۲۸۳، به نقل از قصه‌خوان)

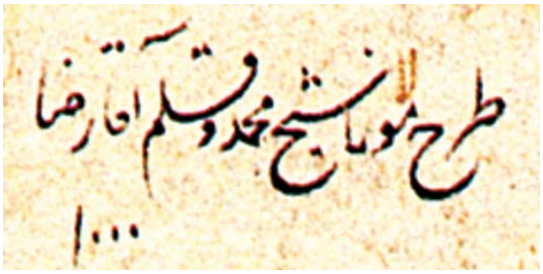
در بیت اول، مصرع دوم از سواد نمودن نقش نخستین سخن می‌گوید. کلمهٔ سواد بر معنای سیاه، مرکب



تصویر ٤. پیش‌طرح با موضوع درباری، استفاده از رنگ سیاه برای طراحی مقدماتی، مأخذ:
https://gallica.bnf.fr

۱. برای مطالعه بیشتر در این خصوص می‌توان به کتاب هفت اصل تزیینی هنر ایران به تألیف یعقوب آژند مراجعه کرد.

تصویر ۵. مرد نشسته، رضا عباسی، ۱۰۰۰ق.مأخذ: خزایی، ۱۳۹۸: ۵۸۰.



تصویر ۵-۱. نوشتار داخل نگاره، مأخذ: همان.

دوات، از سویی و تهیهٔ پیش‌نویس، از سویی دیگر دلالت می‌کند. همراه شدن این کلمه با افعالی نظیر «کردن» و «برداشتن» در معانی نسخه برداشتن، تهیهٔ پیش‌نویس یا سیاهه برداشتن ازآنچه موجود است، به کار می‌رود (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۹: ۱۳۸۱۷-۱۳۸۱۹). از لفظ معنی‌دار پیش‌نویس می‌توان با توجه به حرفهٔ فاعل که خوشنویس یا نگارگر است به ترتیب در ترکیب پیش‌نویس و پیش‌طرح بهره برد. بر مبنای این دریافت، می‌توان مفهوم تهیهٔ پیش‌طرح را با سیاهی مرکب از مصرع مذکور استنباط کرد که هم‌نشینی ترکیب معنادار «نقش نخستین» با فعل «سواد برداشتن» بر دریافت این مفهوم می‌افزاید.

در ادامه، قصه‌خوان در مهارت صاحبان فن نقاشی این‌چنین سخن می‌گوید که:

خوشا خامه سنجان جادو طراز
روان‌بخش از خامهٔ سحر ساز
به هر آفریده درآویختند
نظیری ز هر یک برانگیختند
سوی آفرینش نظر داشتند
سوادی ز هر اصل برداشتند
به نقش‌جهان صنعشان رهنمون
قلم پیششان بهر سجده نگون
(مایل هروی،۱۳۷۲: ۲۸۵، به نقل از قصه‌خوان)

در بیت سوم این شعر، بیان می‌شود که نقاشان با نگاه به عالم هستی از هر آنچه در عالم وجود، موجود است و به‌مثابهٔ «اصل» در نزد او حاضرند، الگوبرداری کرده و سیاهه و پیش‌طرحی را از آن فراهم کرده‌اند. درواقع، این سیاههٔ صور و پیش‌طرح‌ها منبعی خواهند بود برای خامه سنجان جادو طراز که به تأسی از آن‌ها نقوش و صورت‌هایی را رقم زنند. به تعبیری دیگر، در این مصرع، هنر و فن طراحی در مفهوم الگوبرداری از اصل و در اصطلاح نقاشی ایرانی، نقل کردن یا نقل برداشتن به‌کاررفته است. در همین راستا، در وصف مهارت کمال‌الدین بهزاد نیز آمده است:

نگار زغالش به چابک روی
به است از قلم‌گیری مانوی
اگر مانی از وی خبر داشتی
ازو طرح و اندازه برداشتی
(مایل هروی،۱۳۷۲: ۲۸۵، به نقل از قصه‌خوان)

در این شعر، مهارت بهزاد و مانی با یکدیگر مطابقت داده‌شده و بیان می‌شود که اگر مانی از وجود و مهارت بهزاد آگاه می‌شد، حتماً از نقش و نگارهای او الگو و نسخه‌برداری می‌کرد. اگرچه ازنظر زمانی، مانی در دوران ساسانیان و بهزاد در اواخر تیموری و اوایل صفوی زیست می‌کرد، اما بااین‌حال، محمد قصه‌خوان در تأکید بر مهارت بهزاد و بازگویی کیفیت قلم‌گیری او از این مطابقت بهره گرفته است. در این راستا، بر مبنای مضمون شعر می‌توان از فعل «طرح برداشتن»، همان مفهوم مستفاد از فعل «سواد برداشتن» یعنی تهیهٔ پیش‌طرح یا الگو برداشتن را نتیجه کرد. مصادیق سواد برداشتن را می‌توان در دو نمونه از آثار نگارگری مشاهده کرد: الف. صورت برداشتن به‌منظور پیش‌طرح ب. نقل کردن به‌منظور تعلیم و یادگیری.

در مورد اول، هنر طراحی به‌منظور تهیهٔ طرح مقدماتی از روی ذهن و یا نمونه‌های عینی کپی‌برداری می‌کند

تصویر ٦. رام کنندهٔ شیر، صادقی بیگ افشار، سدهٔ ۱۰ ق، مأخذ: خزایی، ۱۳۹۸: ۷۱۰.

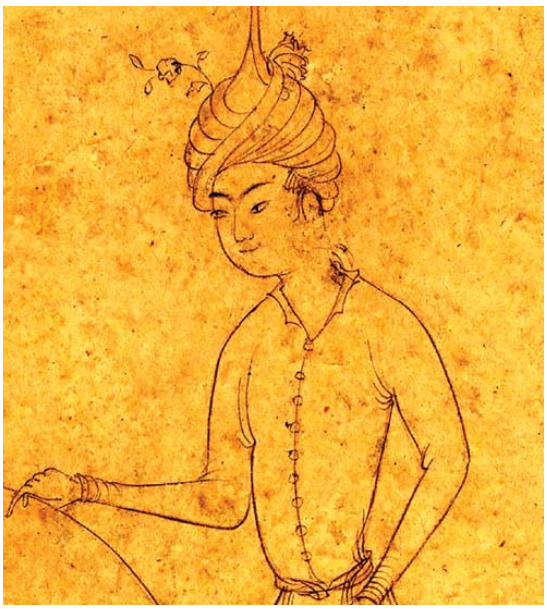
که تصویر ۴، ازجملهٔ این موارد است. در این پیش‌طرح، شالودهٔ اثر که شاید بتوان آن را با کلمهٔ استخوان‌بندی نیز مترادف دانست، با تک‌رنگ سیاه طرح‌شده است. نگارگر به فراخور ماهیت عناصر از خط‌های متنوعی استفاده کرده و بر این اساس، در عنصر معماری بیشتر بر خط‌های عمودی و افقی راست‌قامت و در پیکره‌ها از خط‌های منحنی بهره می‌برد.

دربارهٔ مورد دوم، تک‌نگارهٔ طراحی مرد نشسته می‌توان گفت که طبق اطلاعات مندرج در آن، در سال ۱۰۰۰ قمری اجراشده است (تصویر ۵ و تصویر ۵-۱). بر مبنای دست‌نوشتهٔ نگاره «طرح مولانا شیخ محمد و قلم آقا رضا»، در زمان اجرای این نگاره هنوز نام رضا عباسی به پسوند «عباسی» مزین نگشته بود و او نگارهٔ خود را آقا رضا رقم‌زده است. این امر از مراحل آغازین رضا حکایت دارد که نزد اساتید خود ازجمله شیخ محمد در حال تعلیم بود (خزایی، ۱۳۹۸: ۱۳۴). بر اساس منابع، رضا عباسی در تصویر و چهره‌گشایی نظیر و عدیل ندارد و در طراحی قلم‌سیاهی نیز از پدر خود سبقت می‌گیرد (منشی قمی، ۱۳۵۲: ۱۵۰). از رضا عباسی، طراحی‌های زیادی به‌جامانده است که اغلب همچون این نگاره، دست‌نوشته‌هایی را در برمی‌گیرند؛ اما صراحت کلمات به‌کاررفته در این نگاره، دریافت مفهوم سواد برداشتن را از هنر طراحی بیشتر ممکن می‌سازد. در نوشتار نگاره، کلمهٔ «طرح» مفهوم نقش کپی و نقل‌شده به‌منظور یادگیری را به‌روشنی آشکار می‌کند و در این میان، تاریخ اثر که به ایام شاگردی رضا مربوط می‌شود، از سویی و عدم کاربرد لقب عباسی از جانب رضا، از سویی دیگر، بر صدق این دریافت می‌افزایند. رضا توسط اشارهٔ مکتوب خود، بیان می‌دارد که این طرح اصل نیست، بلکه سواد، نقل و سیاهه‌ای از آثار طراحی استادش است.

۴. مرقع شاه محمد مذهب

این مرقع در نیمهٔ دوم قرن ۱۰ قمری تهیه‌شده و اکنون در کتابخانهٔ سپهسالار واقع در مدرسهٔ عالی شهید مطهری به شمارهٔ ۲۲۱۱ نگه‌داری می‌شود. برخلاف سایر مرقعات، اطلاعات دقیقی از آن در دست نیست، اما بااین‌وجود، رقم خوشنویسان زیادی در اوراق این مرقع دیده می‌شود که محمد صالح الکاتب ازجملهٔ آن‌ها است. بخش‌هایی از مرقع مورداشاره در مقالهٔ «دیباچهٔ مرقع شاه محمد مذهب» به پژوهش خودداری نایینی (۱۳۹۴) بازگو شده و پژوهش حاضر از آن

تصویر ۷. شاهزاده و مهتر، منسوب به میرزاعلی، اواسط سدهٔ ۱۰ ق، مأخذ: خزایی، ۱۳۹۸، ۵۱۷.



تصویر ۷-۱. چهره و بالاتنهٔ شاهزاده، ظرافت خطوط، بخشی از نگاره، مأخذ: همان.

بهره برده است. در متن دیباچه به‌منظور مصوِّر ذکر می‌شود «مُبدعی که رقم ابداعش مصوِّر هر صورت خوش‌نماست... اما حقیقت معرفت از کلام معجز نظام الهی و حدیث صحیح مصطفوی مستفاد می‌گردد و آن تا در اما حقیقت معرفت از کلام معجز نظـام الهـی و حـدیث صـحیح مصـطفوی مسـتفاد می‌گردد و آن تا در سلک تحریر و قید تصویر نیاید به سهولت از آن مستفید نمـی‌تـوان شد. پس خط یکی از امور ضروری باشد» (خودداری نایینی ۱۳۹۴: ۸۲، به نقل از شاه محمد مذهب)

اگرنه قید کتابت بود کجا ماند
شکفته معنی رنگین و فکر جان‌پرور
ز آب سلسلها در چمن اگر نبود
نماند از گل و ریحان به باغ هیچ اثر
... خط که از شایبهٔ حسن تهیست
بهره کاغذ از او روسیهی‌ست
(همان، ۸۲)

در توصیف عمل مصوِّر که در این جمله به خداوند نظر دارد به عبارت «صورت خوش‌نما» اشاره می‌شود که با رقم بدیع او نقش می‌بندد. در ادامه، نویسنده بیان می‌کند که لازمهٔ مستفید شدن از حقیقت کلام الهی و حدیث مصطفوی تحقق دو امر کتابت و مصوری است. کاتبان و مصوران نیز فاعلان و ادامه‌دهندهٔ این امر خواهند بود تا بتوانند با کتابت کلام الهی و حدیث مصطفوی به شکفتن و درک معانی کمک کنند و مصوران نیز با تصویر کردن گل و ریاحین به برجا ماندن اثری از باغ و بساطین همت گمارند. این آثار نیز به‌نوبهٔ خود باعث می‌شوند تا طبع سلیم با نظر به آن‌ها به صانع اصلی و مقصد حقیق پی ببرد؛ اما تحقق این تصاویر همچون تحقق نوشتار به‌ضرورت وجود عنصر خط مشروط می‌شود. این اشاره در مرقع شاه محمد مذهب ازجمله نکات پراهمیتی است که می‌تواند بر قرابت هر چه بیشتر کلمات «طرح و تصویر»، «طراح و مصوِّر» و «طراحی و مصوِّری» بیفزاید. با بیان این توضیح که صورت‌های طراحی‌شده می‌توانند به‌مثابهٔ پیش‌طرح باشند و سپس عنصر رنگ و رنگ‌برداری در مورد آن‌ها به کار گرفته شود و یا در حکم یک طراحی تمام‌شده و عاری از سطوح رنگ پردازی شده باشد. نقطهٔ اشتراک این دو لفظ مترادف، عنصر خط است که محمد مذهب با استفاده از شعر جامی به ظرافت در مورد آن سخن می‌گوید. در این شعر، سیاهی خط و سفیدی کاغذ در تقابل با یکدیگر بیان‌شده‌اند؛ اما با این تفاوت که در این رویارویی، سفیدی کاغذ نشان از زیبای و سیاهی خط نشان از زشتی ندارد بلکه کاملاً توصیفی برعکس، مقصود شاعر است. به‌عبارت‌دیگر، کاغذ اگرچه سفید است اما عاری از نقش و جوهر نقش‌آفرینی است. در مقابل، خط با داشتن رنگ سیاه از جوهر رقم‌زنی و طرح‌افکنی برخوردار می‌شود و

می‌تواند به طرح صور بر روی کاغذ سفید بپردازد که با تحقق آن، کاغذ عاری از حسن در مقابل خط سیاه-رنگ، روسیاه می‌گردد. در این راستا، می‌توان به تک-نگارهٔ طراحی از صادقی‌بیگ افشار اشاره کرد (تصویر ۶). در این طراحی، رام کنندهٔ شیر در حال مهار حیوان تصویر شده است. مهم‌ترین وجه متمایز این نگاره در برخورداری توأمان عنصر خط از دو ویژگی پیکره-مندی و بیانگری است. درواقع، صادقی‌بیگ در این طراحی، عنصر خط را برای بازنمایی صرف پیکره‌ها به کار نبرده بلکه با افزودن و کم کردن ضخامت خط که با اصطلاح تندی و کندی از آن‌ها یاد می‌شود، از ظرفیت بیانگری عنصر خط نیز بهره‌مند گشته است. به‌موجب این بهره‌مندی، انتقال حسِ کنش در قسمت-هایی از عضله‌های مرد و بدن شیرِ میسر می‌شود که با خط‌های تیره و ضخیم اجراشده‌اند. صادقی در این طراحی با یک ارزش خطی برخوردار از وزن بصری به بازنمایی هم‌زمان از عمل و فعالیت رام کننده در کنار بیان احساس‌های متضادی از کنش مهار کردن شیر از جانب مرد و واکنش رهایی و فرار از جانب شیر پرداخته است.

۵. مناقب هنروران[1]

نویسندهٔ این کتاب مصطفی عالی افندی (۱۰۰۸-۹۴۸ق) است که در دربار عثمانی در مقام منشی به شاهزاده سلیم دوم خدمت می‌کرد. او در سال ۹۹۵ قمری، کتاب *مناقب هنروران* را نوشت و به اوصاف خوشنویسان، قطاعان، جلدسازان، جدول‌کشان، تصویرگران، طراحان و وصالان روم و ایران پرداخت. افندی در کتاب خود ضمن پرداختن به احوال و مهارت‌های خوشنویسان و نقاشان به درج اطلاعات ارزشمندی از زمانهٔ خود که با عصر صفوی در ایران مقارن است، همت می‌گمارد؛ ازجمله بیان این گزارش که «هر نقاش نوهوس مسوداتی که در سیاهی شب ترسیم می‌کند به نام سیه‌قلم مانی بدان می‌فروشد» (عالی افندی، ۱۳۹۲: ۱۰۵). او با لحنی کنایه‌آمیز و ظریف به مقایسهٔ میان طراحی‌های استادان و شاگردان نوظهور می‌پردازد. افندی در توصیف طراحی‌های شاگردان نوظهور که اکنون خود را در مقام استادی می‌پندارند، از لفظ مسودات بهره می‌گیرد. کلمهٔ مسودات که جمع مسوده است بر معانی همچون سواد، پیش‌نویس، کپی، سیاه اشاره دارد (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۳: ۲۰۹۰۵). ازاین‌رو، مسوده می‌تواند پیش‌طرح باشد و یا یک طرح کپی شده باشد که طبق سخن افندی در سیاهی شب اجراشده است؛ به این معنا که هم نبود نور به کیفیت نازل طرح موجب شده و هم عدم مهارت نگارگر در تناسب میان سواد و بیاض به طرحی آکنده از خطوط سیاه منجر گشته است؛ اما در نقطهٔ مقابل، در وصف طراحی‌های استادانی همچون مانی به انتخاب لفظ معنادار سیه‌قلم می‌پردازد که فاعل آن هنرمندی با تجربه است. تطبیق این توصیف‌ها از دو نوع طراحی مسوده و سیه‌قلم بیان می‌دارد که اگرچه آن‌ها در بهره-مندی از عنصر خط با تک‌رنگ تیره و سیاه با یکدیگر اشتراک دارند اما در مهارت به‌کارگیری عنصر خط از جانب نگارگران متمایزند و نگاره‌های سیاه‌قلم از مهارت اجرایی برخوردارند.

افندی در مورد میرزاعلی اشاره می‌کند که «مربی هنر بیز طراحان میرزاعلی تبریزی است» (عالی افندی، ۱۳۹۲: ۱۴۵)، (تصویر ۷).

در این طراحی، ظرافت و نزاکت قلم نگارگر، یادآور خط‌های تحریر است که در وصف نازکی و ظرافت آن در مباحث مربوط به *نامهٔ نامی* از آن سخن رفت. همچنان که در تصویر ۷-۱، ملاحظه می‌شود، خطوط برای بازنمایی پیکر شاهزاده با دقت و ظرافت اجراشده‌اند و حرکت‌های رفت‌وبرگشتی اصلاحی و یا تمرینی به‌منظور تعلیم یا کپی‌برداری در آن‌ها مشاهده نمی‌شود. از این نظر، این تک‌نگارهٔ طراحی با توصیف افندی از مسوده مغایرت می‌یابد؛ چراکه سیاهی خط به نقش‌آفرینی متوازنی منجر گشته و وزن بصری مطلوبی را میان سیاهی مرکب و روشنی کاغذ ایجاد کرده است.

او دربارهٔ سلطان ابراهیم میرزا می‌گوید که «با تعلم از استاد سیاوش، نقش گری سحر ساز و رسامی خوش‌طرح و ممتاز شد» (همان، ۱۵۰). واژهٔ «رسامی» با ارجاع دادن به کلمهٔ رسم و فعل ترسیم کردن بر مفهوم طراح و طراحی کردن دلالت می‌کند که ادامهٔ سخن با استفاده از لفظ «طرح» بر این برداشت بیشتر صحه می‌گذارد. نظیر این دریافت را می‌توان در سخن او از نقاش حیدر نیز به دست آورد: «در تصویرسازی، به‌ویژه در ترسیم و تمثال مرحوم سلطان سلیم، قدرت و معرفتی زائدالوصف داشت» (همان، ۱۵۳)؛ اما اشاره-ای که او در مورد مانی به کار می‌برد، بسیار گویاتر از سایر سخنان است و به‌گونه‌ای دریافت صریحی را از هنر طراحی موجب می‌گردد. او در مورد مانی توصیف می‌کند که در سیاه‌قلم تا به امروز نظیر او پیدا نشده و در بهرهٔ رسامی و طراحی کسی چون او تصویری به دست نداده است (همان، ۱۵۴). بر مبنای سخن و توصیف افندی، سیاه‌قلم اسلوبی تعریف می-شود که هنرمند آن رسام و طراح است و نهایت تلاش او در رسم و طرح کردن نقوش و صور به تصویر می‌انجامند. شرح اجمالی مباحث فوق در جدول ۲ ارائه‌شده است.

1.Menâkıb-ı Hünerverân

جدول ۲. گزیدهٔ مفاهیم مستفاد از کلمات مرتبط با طراحی در تألیف‌های هنری عصر صفوی. مأخذ: همان

مفهوم طراحی در تألیف‌های هنری عصر صفوی در ترتیب تاریخی		
نام منبع (سال تألیف)	**عبارات بیان‌شده در منبع با محوریت طراحی**	**مجموع مفهوم دریافتی از عبارات**
۱- نامهٔ نامی (۹۲۶ق)	- چهره گشودن صورت خط. -مرتسم بودن پیکر بر صفحهٔ ضمیر. -صورت بر ورق خواطر طرح کرد و به قلم اشتیاق تحریر نمود. - تحریر خیال وصل بر صفحه خاطر. - خط تصویر و تحریر ورق.	طراحی صور و نقوش با عنصر خط: -مشمول دو ماهیت ذهنی و عینی. - تحقق در انواع پیش‌طرح، طرح مثنی، طرح تمرینی و طرح نهایی. -بهره‌گیری از تحریر همراه با نظر افت قلم - بهره‌گیری از قلم‌سیاهی همراه با مهارت اجرایی با تکرنگ سیاه و ایجاد توازن میان سیاهی مرکب و سپیدی کاغذ. -به‌منظور نقل برداشتن، سواد برداشتن، طرح نو.
۲- دیباچهٔ مرقع بهرام میرزا (۹۵۱ ق)	- چهره‌گشایی قلم‌سیاهی با مداد شب. ساختن مداد و انداختن طرح خطنویی. -تعلیم تصویر و ساختن موضع قلم‌سیاهی. -طراح و طرح انداختن. -قلم تحریر و صورت نگاشتن	
۳- دیباچهٔ مرقع شاه‌طهماسب (۹۶۴ق)	- سواد کردن نقش نخستین -سواد برداشتن از هر اصل -نگار زغالش -طرح و اندازه برداشتن	
۴-مرقع شاه محمد مذهب (نیمه دوم قرن ۱۰ق.)	-مصور و تصویر و خط	
۵-مناقب هنروران (۹۹۵ ق)	ترسیم مسودات در سیاهی شب و فروش به نام سیه‌قلم -رسامی و طرح، ترسیم تمثال -سیاه‌قلم، رسامی و طراحی	

نتیجه

ماحصل بررسی لفظ معنادار طراحی از منظر معنا و مترادف‌های آن، از یک‌سو و مداقه در محتوای تخصصی تألیف‌های هنری عصر صفوی با هدف بازشناسی مفاهیم مرتبط با هنر طراحی، از سوی دیگر، به شرح زیر قابل‌بیان است: وجه جوهرین هنر طراحی که بر حضور مسلط و چشمگیر عنصر خط محوریت یافته است، به‌مثابهٔ عاملی وحدت‌بخش، امکان بروز صورت‌هایی متکثر را فراهم می‌آورد. هر یک از این صورت‌ها، به فراخور ماهیت و کیفیت برگرفتگی خود از این وجه جوهرین، به شکل‌گیری سویه‌هایی از هنر طراحی منجر می‌شوند. هرکدام از این سویه‌ها بنا بر هدفی متمایز از یکدیگر در بهره‌مندی از عنصر خط متفاوت عمل کرده و از این نظر، نام و اصطلاحی متفاوت را برمی‌گزینند.

این نام‌ها، واژگانی می‌شوند که در بطن خود بر مفهوم طراحی و خصیصه بنیادی آن دلالت می‌کنند که برای بازنمایی انگاره‌ای ذهنی و یا عینی به عنصر خط رو آورده‌اند. با این تفاوت که عنصر خط را از وجه حضور در دو نوع تابع و مستقل طراحی و رسم می‌کنند. ازاین‌رو، در نوع تابع، تبعیت خط به طراحی صور و اشکالی معطوف می‌گردد که طرح آن‌ها از پیش اجراشده است و اکنون، عنصر خط به پیروی از این خطوط، رسم خواهد شد. در مقابل خط تابع، خط مستقل قرار می‌گیرد که برای نقش‌آفرینی به خطوط از پیش طراحی‌شده وابسته نیست و از این نظر، آزادانه حرکت می‌کند و به بازنمایی می‌پردازد. در پیوند با آنچه گفته شد، عنصر خط در فرایند طراحی برای رسم پیش‌طرح، طرح تمرینی، طرح مثنی و طرح نهایی به کار می‌رود. بنابراین، هنگامی‌که هدف از رسم خطوط، اجرای یک طرح مقدماتی یا ارائۀ یک پیش‌طرح و حتی طرح نهایی باشد، عنصر خط به بازنمایی نقوشی می‌پردازد که اغلب فاقد ارزش خطی‌اند اما با ظرافت اجرا می‌شوند. بر اساس متون هنری و نمونه‌های بصری، همچون تک‌نگارۀ رضا عباسی که با لفظ «تحریر» از آن‌ها یاد می‌شود؛ اما در طراحی‌هایی که مراد از رسم خطوط در آن‌ها به الگوبرداری، مثنی‌برداری و نقل برداشتن معطوف است، عنصر خط ضمن رسم صور و اشکال، از ویژگی‌های بیانی موجود در طرح منتخب نیز سواد برمی‌دارد. ازاین‌رو، با توجه به محوریت یافتن هدف سواد و نقل برداشتن به این طرح‌های مثنی، لفظ معنادار «مسوده» اطلاق می‌شود. هرکدام از این طراحی‌ها برای بهره‌مندی از رنگ به عنصر خط و رنگ به‌کاررفته در آن وابسته‌اند. از این منظر، عنصر رنگ در طراحی‌ها، نه در سطح بلکه در خطوط حضور می‌یابد، به‌ویژه آنکه، خط‌ها تک‌رنگ اجرا می‌شوند و به دلیل حضور چشمگیر رنگ‌های تیره به‌خصوص رنگ سیاه، اغلب با اصطلاحاتی مانند «قلم‌سیاهی» یا «سیاه‌قلم» از آن‌ها یاد می‌شود. افزون بر این ویژگی، طراحی قلم‌سیاهی به مهارت‌های اجرایی هنرمند نیز اشاره دارد. نگارگرانی مانند مانی، عبدالحی، صادقی‌بیگ و رضا عباسی که از چنین مهارتی برخوردار بودند، هم‌زمان در طراحی‌هایی نهایی به‌رسم خطوط پیکره‌مند و بیانگر در نگاره‌های خود می‌پرداختند.

منابع و مآخذ

آژند، یعقوب (۱۳۸۶)، اسلوب سیاه‌قلم در نگارگری ایران، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۳۰: ۱۰۶-۹۹.

پاکباز، رویین (۱۳۸۵)، دائره‌المعارف هنر، چاپ پنجم، تهران، فرهنگ معاصر.

خزایی، محمد (۱۳۹۱)، «مکتب نگارگری قزوین عصر صفوی (۹۶۲- ۱۰۰۶ هجری)، تحولی نوین در طراحی ایرانی»، کتاب ماه هنر شمارۀ : ۹۳-۹۰.

خزایی، محمد (۱۳۹۸)، هنر طراحی ایرانی اسلامی، تهران، سمت.

خودداری نایینی، سعید (۱۳۹۰)، «دیباچه چند مرقع»، اوراق عتیق، شماره ۲: ۸۰-۱۳.

خودداری نایینی، سعید (۱۳۹۴)، «دیباچه مرقع شاه محمد مذهب»، آیینه میراث، شماره ۱: ۹۷-۷۷.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، لغت‌نامۀ دهخدا، زیر نظر محمد معین و سید جعفر شهیدی، جلد ۵، ۶، ۸، ۹، ۱۰، ۱۳، تهران، موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

رحیمی پردنجانی، حنیف (۱۴۰۲)، «مطالعه‌ای در سیر تحول ساختار دیباچه‌های مرقع عصر صفوی»، فصلنامۀ علمی- پژوهشی نگره، شماره ۶۵: ۳۵-۱۹.

عالی افندی، مصطفی (۱۳۹۹)، مناقب هنروران، ترجمه توفیق ه. سبحانی، تهران، گویا.

مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲)، کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی، مشهد، آستان قدس رضوی.

معین، محمد (۱۳۸۶)، فرهنگ معین، جلد ۱، چاپ چهارم، تهران، انتشارات اَدِنا.

منشی قمی، احمدبن حسین (۱۳۵۲)، گلستان هنر، با تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران،

انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
منشی قمی، احمدبن حسین (۱۴۰۰)، گلستان هنر، با مقدمه، تصحیح، تعلیقان و فرهنگ‌نامه سیدکمال حاج سید جوادی، تهران، فرهنگستان هنر.
نجفی‌پور، اکرم (۱۳۹۶)، «مطالعه تطبیقی دیباچهٔ دوست‌محمد گواشانی هروی و دیباچه قطب‌الدین محمد قصه‌خوان»، مطالعات تطبیقی هنر، دوره ۷، شماره ۱۳: ۱۶۴-۱۴۹.

Balafrej, l. (2019). Figural Line, Persian Drawing, c. 1390–1450. In N. Nanobashvili & T. Utenberg (Eds.), Drawing Education: Worldwide! Continuities – Transfers – Mixtures (pp. 17-34). Germany, Heidelberg University Publishing.
Swietochowski, M. L; Babaie, S. (1989). Persian Drawings: in the Metropolitan Museum of Art, New York, The Metropolitan Museum of Art.
https://i.pinimg.com/originals/ff/05/b2/ff05b2a45e2091a3fd2b8f82a 938479f.jpg
https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN73601389X&PHYSID=PHYS_
%200103&DMDID=DMDLOG_0001&view=overview-fulltoc
https://gallica.bnf.fr/iiif/ark:/12148/btv1b8427255f/f444/ full/full/0/ default.jpg
https://www.christies.com/en/lot/lot-5825772

Scientific Quarterly Journal
Negareh
Faculty of Art Shahed University

Recognizing the Drawing Concept in Persian Painting Based on Safavid Art Texts *

Roya Rezapour Moghadam, PhD Student of Islamic Arts, Islamic Crafts Department, Tabriz Islamic Arts University, Tabriz, Iran.
Shahriar Shokrpour, Assistant Professor, Tabriz Islamic Arts University, Tabriz, Iran.
Akram Mohammadizadeh, Assistant Professor, Tabriz Islamic Arts University, Tabriz, Iran.
Mohammad Khazaei, Professor at the Faculty of Art, Department of Graphics, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Received: 2024/04/21 Accepted: 2024/07/23

The art of drawing in the field of Persian painting includes countless paintings, most of which are left over from the Safavid era. These drawings have been implemented in the form of preliminary drawings, copy drawings, or final drawings that represent mental or objective images. Thinking on these diverse aspects can **point** to the broadness of concepts related to the art of drawing. But, despite this breadth, a limited aspect of the concept of drawing has always been mentioned and generalized in Persian Painting Studies. However, in this context, it is possible to identify the diverse aspects of this art by referring to the artistic compositions of the Safavid era, such as artistic treatises and prefaces to the Muraqqa. This narrow view ignores the diverse aspects of drawing. Due to having specialized content, these sources can remind countless learned concepts about Iranian art. Attention to the mentioned texts provides knowledge of the art of drawing in terms of having diverse aspects, the richness of concepts and the expansion of the vocabulary. By analyzing the art texts of the Safavid era, researchers can discover the forgotten concepts and knowledge of Iranian art. These texts can reveal lost art forms, rediscover forgotten techniques. The importance of this research can be expressed in cases such as the distinction of drawing studies in the Iranian literature, the recognition as accurately as possible of the art of drawing, the discernment of its diverse forms, the distinguishing of other forms of this art and the reminder of specialized words related to the art and drawing through the return to the text of the arts of the Safavid era. In this regard, the present research **aims** to recognize the concept of drawing and its other diverse aspects, it benefits from a three-stage study process: 1-Understanding the meaning of the word drawing and searching for synonyms 2- Reviewing the content of text in artistic writings based on drawing-related concepts 3- Searching for examples related to these concepts. In the case of written sources, examples will be referred to those that were written in the Safavid era, and in the case of visual

*The paper is extracted from the PhD dissertation titled"Historical Definition of the Independent Drawing in Safavid Era Painting", conducted under supervision of the second and the third authors and advisory of the last at the Tabriz Islamic Arts University.

examples, drawings that are most related to the intended concept will be examined; also, the drawings that were implemented in the Safavid era. For this purpose, in the case of drawing, the intensity case sampling will be used. The above study's route is accompanied by the following **questions**: 1. To what concepts of the art of drawing in connection with Iranian painting do the art texts of the Safavid era refer? 2. What kind of drawings do these concepts include? The research **methodology** involves a historical-comparative approach. This method is used to interpret the evidence with the focus on the contexts and is divided into 18 types based on three characteristics of time, unit of study and data type. The present study is a fourth type. The fourth type of this method is in terms of time dimension to the past, the type of data is qualitative and the unit of study is related to a single nation that is in this study, the context of Persian painting in the Safavid era (10-11th century AH), concepts related to drawing and Safavid court painters are considered respectively. Due to the written and visual nature of the sources, information collection is done in a library method through note-taking and image analysis in this process, internet databases have also be used to complete the information. The **results** state that the drawing's foundation is based on the line element. This element that unites, leads to a variety of drawings. In other words, each of these drawings, according to the nature and quality of the line element, results in the formation of a variety of drawing art. These different types have benefited from the line element for a distinct purpose from each other. For this reason, they have a different name and term, each of which implies the concept of drawing and its fundamental characteristic. In these single-page drawings, the line element is of two types; non-independent and independent, and, according to this feature, represents mental or objective images. Therefore, the term «drawing» in Safavid art texts refers to the visual representation of forms using lines, often executed in a single color. This concept is closely linked to the terms «Tahrir», «Mosavvade» and «Qalam Siāhi». In Tahrir, often the line element runs without linear value and has subtle lines. In Mosavvade, the presentation of the pre-drawing is desired, and the lines are drawn in accordance with the selected sample. In Qalam Siāhi, the line element with a variety of thicknesses is used. Therefore, it includes various types of drawing, such as draft, practice, iteration, and final, which are associated with the features of pen elegance, visual balance of black and white, and executive skill.

Keywords: Drawing, Safavid Painting, Artistic Treatises, Tahrir, Qalam Siāhi.

References:

Ali Effendi, Mostafa (2020), Manaqib Artists, Translated by Tawfiq H. Sobhani, Tehran: Goya

Azhand, Yaghoob (2016), Black Pen Style in Iranian Painting, Journal of Fine Arts, Number 30, 99-106.

Balafrej, l. (2019). Figural Line, Persian Drawing, c. 1390–1450. In N. Nanobashvili & T. Utenberg (Eds.), Drawing Education: Worldwide! Continuities – Transfers – Mixtures (pp. 17-34). Germany: Heidelberg University Publishing.

Dehkhoda, Ali Akbar (1998), Dehkhoda Dictionary, observated by Mohammad Moin , Seyyed Jaafar Shahidi,Volumes 5,6,8,9,10,13,Tehran, University of Tehran, Publishing and Printing Institute.

Khazaei, Mohammad (2012), Qazvin School of Painting in the Safavid Era, A New Development in Iranian Drawing, Monthly Art Month book,Number 173, 90-93.

Khazaei, Mohammad (2019), The Iranian Islamic Art of Drawing, Tehran: Samt.
Khoddari Naeeni, Saeid. (2014). The Preface of Marqa Shah Muhammad Madhhab. Heritage Mirror,Volume 13, Number 1, 77-99.
Khoddari Naeeni, Saeid. (2014). The Preface of Several Marqas, Ancient Papers, Number 2, 13-80.
Mile Hervi, Najib (1993), The Art of Bibliopegy in Islamic Civilization: A collection of Articles on Penmanship, Ink Making, Papers, Mashhad: Astan Quds Razavi Islamic Research Foundation.
Munshi Qomi, Qazi Mir Ahmad (1973), Golestan Art, edited by Ahmad Soheili Khansari, Tehran: Iranian Culture Foundation Publications.
Munshi Qomi, Qazi Mir Ahmad (2021), Golestan Art, edited by Seyed Kamal Haj Seyedjavadi, Tehran, Art Academy, Matn.
Moin, Mohammad (2007), Moin Encyclopedic Dictionary, volume 1, Edition 4, Tehran: Adenan.
Najafipor, Akram (2017), Comparative Study of Prefaces written by Doust Muhammad Gvashany Qutb al-Din Muhammad Sources Safavid art, Scientific Journal of Motaleate-e Tatbighi-e Honar, Volume 7, Issue 13, 149-164.
Pakbaz, Ruyin (2006), Encyclopaedia of Art, Edition 4, Tehran, farhangmoaser.
Rahimi Pordanjani, Hanif. (2023). A Study on the Evolution of the Structure of Safavid Album Prefaces. Negareh Journal, Volume 18, Issue 65, 19-35.
Swietochowski, M. L; Babaie, S. (1989). Persian Drawings: in the Metropolitan Museum of Art, New York: The Metropolitan Museum of Art.
https://i.pinimg.com/originals/ff/05/b2/ff05b2a45e2091a3fd2b8f82a 938479f.jpg
https://digital.staatsbibliothekberlin.de/werkansicht?PPN=PPN73601389X&PHYSID =PHYS%200103&DMDID=DMDLOG_0001&view=overview-fulltoc
https://gallica.bnf.fr/iiif/ark:/12148/btv1b8427255f/f444/ full/full/0/ default.jpg
https://www.christies.com/en/lot/lot-5825772