بسم الله الرحمن الرحيم





▲ داستان

▶ عکس روی جلد:

فصلنامهٔ آستان هنر/ هنرنامهٔ آستان قدس رضوی/
شمارهٔ ۱۲ / پاییز ۱۳۹۴
کاری از «گروه هنر پژوهی رضوان» وابسته به
مؤسّسهٔ آفرینش های هنری آستان قدس رضوی

■ **سرآغاز...**
مهدی سیم ریز / ۵

مدیر مسئول: علی ثابت نیا
سردبیر: شادی غفوریان

ناظر محتوایی: مهدی سیم ریز
مشاوران علمی: علی اصغر ناصری مهر،
مهدی صحراگرد

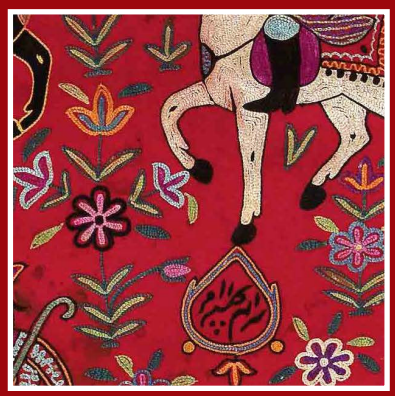
صفحه آرایی و گرافیک: رضوان گرافیک
مرجـان جـلالی
طرّاحی لوگو: مسعود نجابتی
امورفنی و ناظرچاپ: نسرین جلیلیان
لیتوگرافی و چاپ: مؤسّسهٔ چاپ و انتشارات
آستان قدس رضوی

با سپـــاس از:
سیدمحمدمجتبی حسینی،
جواد آرین منش، سید حسین عابدی،
گنجینهٔ کتابخانه و موزهٔ ملی ملک،
مریم لبانی مطلق (صاحب اثر تذهیب
تزیینی در صفحه ٤ شماره ۹)

■ **آستان هنر**، با کمال احترام و امتنان،
دست همکاری هنرپژوهانی را که به یاری و همدلی
این مجموعه می کوشند به گرمی و مهربانی می فشارد.
■ نقل مطالب **آستان هنر**، با ذکر منبع
و مشخّصات این دفتر بلامانع است.
■ مطالب مندرج، نشان دهنده و مبیّن آرا
و دیدگاه نویسندگان است و الزاماً بیانگر نظر
گروه هنرپژوهی رضوان نیست.
■ **آستان هنر**، در تلخیص و نقل مطالب آزاد است.

آدرس: مشهد، خیابان کوهسنگی ،
خیابان عدالت ، عدالت۱۸، شمارهٔ ۹/۱
مؤسّسهٔ آفرینش های هنری آستان قدس رضوی
تلفن: ۰۵۱۳۸۴۴۵۱۴۲ پنج خط
تلفکس: ۰۵۱۳۸۴۲۲۰۱۵
راه هـــای ارتبـــاط با نشـــریه:
astanehonar8@gmail.com
honarpajouhi@gmail.com
www.aqart.ir











سرآغاز...

شادی غفویان

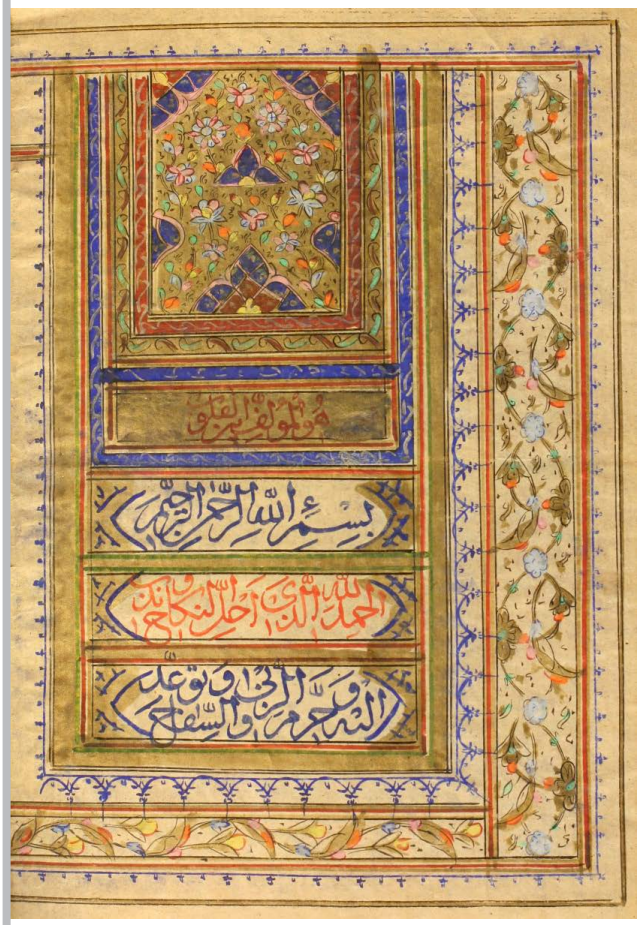




ز مرسوز بانه همی برکشید — کسی اسب فرخ سیاوش ندید — یکی دشت پر دود و پر خون و خاک — لتا او کی آید ز آتش بدرد
سیاوش بران آتش تابناک — سیه را همی تاخت بی ترس باک — شگفتی برایها فرو ماند سپاه — مترس از آتش نگم کرد راه

زمانی برآمد سیاوش شاه — ز آتش نیامد بگرد ارماه — از آتش سیاوش آمد برون
بپهلو را بدید نیز بر خاست خود — که آمد ز آتش برون شاه نو — چنان آمد اسب و سلیح سوار
اگر آب بودی مگر تر شدی — ز تری همان جامه بی نیز دی — که گفتی سمن دارد اندر بر
چو از کوه آتش بهامون گذشت — خروشیدن آمد ز شهر و دشت — دم آتش و آب یکسان بود
یکی شادمانی شد اندر جهان — میان کهان و میان مهان — همه دست پیش دوم بر نهند
همیکند سود با از خشم موی — همیریخت آب همیکند بوی گلاب — سواران ز اسب اندر آمد بخاک
فرود آمد از اسب کاوس شاه — پیاده سپهبد پیاده سپاه — همید اندر آورد یکسر بکنار
سیاوش بپیش جهاندار پاک — بیامد بمالید رخ را بخاک — که بخشید بر یک بر و بوم پاک
بدو گفت شاه ای پسر جوان — که پاکیزه تختی در و دشت و روان — نژاد و گهر آشکارا یکی
با یوان خرامید و بنشست شاد — کلاه کیانی بسر بر نهاد — چو پیش آمد اندیشه را راه داد
سه روز اندر و شادمانی گزید — بدید بود گنج بند و کلید — سیاوش بدانست کاین جایگاه
بر آشفت و سودابه را پیش خواند — گذشته سخنها فراوان براند — بپرسید و بشنید و بنمود راه
ز جان او فرزند من را بها — رجان او فرزند من را بها — بپرسید و بنمود راه


مقالات پژوهشی



بررسی آرایه‌های هنری نکاح نامه‌های مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

آزاده عباسیان* - زینب اولاد*

چکیده

نکاح‌نامه‌ها یکی از انواع اسناد موجود در مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک است که به دو دستهٔ طوماری و کتابچه‌ای تقسیم می‌شود. مهم‌ترین ویژگی نکاح‌نامه‌ها که در نگاه اوّل توجّه هر بیننده‌ای را به خود جلب می‌کند، آرایه‌ها و عناصر زیبایی شناختی موجود در ظاهر آنهاست که به جرأت می‌توان گفت این ویژگی، نکاح نامه را از سایر اسناد تاریخی متمایز می‌کند. این عوامل که از آنها با عنوان عناصر ظاهری یاد می‌شود، نقش مهمّی در زیبایی و ارزش هنری یک عقدنامه دارند. تذهیب، سرلوح، رنگ‌های به کار برده شده، شمسه، جدول، کمند و قاعدهٔ نحوست تربیع از جمله آرایه‌هایی هستند که بیشترین کاربرد را در تزیین یک سند نکاح داشته و در این مقاله مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

کلیدواژه:

مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک، اسناد، نکاح‌نامه‌ها، آرایه‌های هنری.

۱) کارشناس ارشد اسناد و مدارک آرشیوی، azad4190@gmail.com

۲) کارشناس ارشد اسناد و مدارک آرشیوی، کارشناس اسناد کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک
madakto_91@yahoo.com

مقدّمه:

اسناد تاریخی از مهم‌ترین منابع پژوهش به شمار می‌آیند. از جملهٔ این اسناد نکاح نامه‌ها هستندکه هر چند دیگر اهمّیت حقوقی خود را از دست داده‌اند امّا به خاطر تعلّق به روزگاری دیگر، در کنار سایر اسناد شرعی ارجی تازه یافته‌اند. در این نکاح‌نامه‌ها آگاهی‌های فراوان و سودمندی در زمینهٔ راه و رسم زندگی و اندیشهٔ مردم دو قرن گذشته نهفته است. در این اسناد همچنین هنر نویسندگی، خطاطی، نقاشی و تذهیب با باورهای دینی و سنّتی و شیوه‌های معیشت در هم آمیخته‌اند. برای بررسی دقیق‌تر این نکاح‌نامه‌ها باید این عناصر گوناگون شکلی و تزیینی را از یکدیگر تفکیک کرد تا خصوصیات و ویژگی‌های هر کدام به درستی معلوم شود.

رکن مهم این تزیینات که بیشتر توجّه را به خود جلب می‌کند تذهیب آن است. تذهیب اصولاً بر قالبی استوار می‌شود که صفحه‌آرایی قبالهٔ از پیش معین کرده است و در آنها کم و بیش همان اصول و قواعدی به کار رفته که در سرلوح کتاب‌های نفیس معمول بوده است (آغداشلو، آیدین، قباله‌های نکاح، راهنمای کتاب، ش.۲۰، ۶۴۶،۱۳۵۶)

جایگاه عناصر تزیینی نکاح‌نامه‌ها

در فرهنگ و تمدّن ایرانی- اسلامی، هنرهای کتاب‌آرایی شامل خوشنویسی، تذهیب، نگارگری و جلدسازی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار هستند. قبل از اسلام کتاب‌ها و آثار مانویان از نظر نوع خط، تذهیب و نقاشی سرآمد همهٔ هنرها بوده است. نسخه‌پردازان مسلمان هم در ابتدا متأثّر از این آثار بوده‌اند(محمّد، خزائی، هزار نقش، تهران: مؤسّسهٔ مطالعات هنر اسلامی، ۱۳۸۱، چاپ اوّل، ص۱۱)

در قرون اوّلیه، قرآن، مهم‌ترین کتاب آسمانی، مرتباً توسّط هنرمندان خوشنویس نسخه‌پردازی می‌شد. در کنار آن از هنر تذهیب برای هر چه زیباتر جلوه دادن صفحات استفاده می‌شد. اوج تزیینات در سرلوحه‌ها و شمسه‌های اوّل کتاب‌ها به چشم می‌خورد. قابل ذکر است تا اواخر دورهٔ سلجوقیان همهٔ نسخ خطی با یک یا چند شمسه و سپس سرلوح شروع می‌شد (محمّد، خزائی، هزار نقش، تهران، مؤسّسهٔ مطالعات هنر اسلامی،۱۳۸۱، چاپ اوّل، ص۱۲)

کاربرد عناصر تزیینی در اسناد نیز چندان تفاوتی با نسخ خطی ندارد و تذهیب قباله‌ها عموماً بر قالبی استوار می‌شود که صفحه‌آرایی قباله از پیش تعیین کرده است. الگو و قالب کلّی سند بر اساس تقسیمات سنجیدهٔ سطوح و ایجاد فضاهای مجزّا برای صفحه‌آرایی و تنظیم بخش‌های مختلف سند انجام می‌پذیرد. علاوه بر این تقسیمات، بافت، رنگ و شکل جزییات این سطوح نیز روابط موزونی بین تمام اجزا برقرار ساخته که ارزش هنری کار را تکامل می‌بخشند. در نکاح‌نامه‌ها صرفاً با یک صفحهٔ منقوش رو به رو نیستیم بلکه با شاهکاری مرکّب از کادرها و فضاهای متفاوت سروکار داریم که هر یک علاوه بر ایفای نقش مربوطه، عاملی در جهت ارتقای زیبایی بصری کل کار نیز به شمار می‌رود. سطوح مثبت و منفی، بسیار حسابگرانه به گونه‌ای در کنار یکدیگر نشسته‌اند که هیچ یک دارای نقش انفعالی نبوده و به عاملی بدل می‌شوند برای جلوهٔ بهتر و بیشتر بخش‌های هم‌جوار. کلیهٔ عناصر بصری اعم از خط، نقطه و سطح بسیار به جا به کار رفته شده تا مجموعه‌ای مرکب از تمامی کیفیات بصری از جمله تعاون و تعادل، تقارن و عدم تقارن، پویایی و ایستایی، ریتم و... را با زیباترین شیوه به نمایش گذارد. در همین حال کاربرد رنگ‌ها با بالاترین کیفیت و زیباترین ترکیب‌ها، ارزش کار را افزون ساخته است (مرضیه، باقرزاده، همان، صص ۴۱و ۴۲)

عقدنامه‌های موجود در مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک دارای دو نوع کتابچه‌ای و طوماری هستند. این نکاح‌نامه‌ها اگرچه از ساختار ادبی یکسانی برخوردارند امّا از جنبهٔ ارزش‌های هنری می‌توان آنها را به طور جداگانه بررسی نمود.

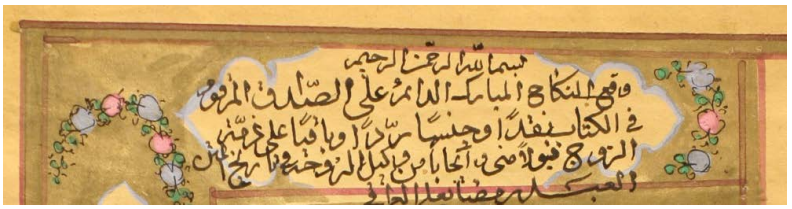
اندازه و تعداد صفحات از عوامل مهمی هستند که هنرمند در خلّاقیت هنری خود در صفحه‌آرایی و تزیینات هر یک از انواع سند با آن رو به روست. در قباله‌های نوع طوماری از کاغذ کشیده و بلند استفاده می‌شد که در تداوم و دنباله شکل فرامین قرار می‌گرفت. در این اسناد به واسطهٔ قطع بزرگشان دست هنرمند در استفاده از عوامل بصری کاملاً باز است به نحوی که تمامی ایده و خلاقیت هنری خود را در یک سطح واحد پیاده و اجرا نماید. از این منظر می‌توان آن را به یک تابلو هنری تشبیه نمود. از طرف دیگر جای‌گذاری تمامی بخش‌ها در یک صفحهٔ واحد و ایجاد هماهنگی بین آنها از پیچیدگی کار به شمار می‌آید (مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک، اسناد شمارهٔ ۱۳۹۲-۳۱-۰۲۱۱۰ و ۱۳۹۳-۳۱-۰۲۳۷۰)

در قطع کتابچه‌ای با توجّه به تعداد صفحات، هنرمند

می‌توانـد موضـوع کار خـود را بـه بخش‌هـای مختلـف تقسـیم نمایـد. این موضوع گرچه از محسّـنات کار به شـمار می‌آیـد امّـا در عیـن حال قطـع کوچک‌تر، تا حـدّی هنرمند را در بـه کارگیـری ایده‌هایـش محـدود می‌نمایـد. (Amir h.Zekrgoo,the sacred art of marrege Islamic art (museum Malayia,2000 ,p12

هنرمنـد ایرانـی معمـولاً در محـدوده‌ای مشـخص و از پیـش تعییـن شـده کار می‌کنـد کـه بـه هـر حـال او را وا مـی‌دارد تـا انضبـاط و خلّاقیـت را کنـار هـم پیـش بـرد. تذهیب‌گـر در درجـهٔ اوّل ملـزم اسـت بـا نوشـته‌ای کار کنـد کـه ترتیـب قرار گیـری‌اش در صفحـه، از یـد اختیار او خـارج و بـه سـلیقه و تشـخیص خطـاط مربوط می‌شـود و او ناچـار اسـت با همین محدودیـت کنار بیاید، دقیقاً نظیر محدودیتـی کـه یک نقاش و تصویرگر کتـاب گرفتارش بوده اسـت. (مضمون و حدود نقاشـی را خطاط تعیین می‌کرده و بـه همیـن دلیل اسـت کـه گـه‌گاه می‌بینیم نقـاش با چه ولعـی کنارهٔ حدود جدول کشـی شـدهٔ صفحه را می‌شـکند و بقیـهٔ نقاشـی را تـا حاشـیه ادامـه می‌دهد.)

تذهیب‌گـر می‌دانـد جاهایـی لازم اسـت جهـت مهر و امضـای علـما و شـهود خالـی بمانـد، پـس بـرای این مسـأله نوعـی قالـب از پیـش طراحـی شـده در نظـر می‌گیـرد. یعنـی در حاشـیهٔ مـتن اصلـی، فضاهای بیضی شـکل منظم و مکـرّری را خالـی می‌گـذارد و تصمیـم می‌گیـرد کـه مهـر و امضاهـا را همانجـا بزننـد و بنویسـند (آیدین، آغداشـلو، کاتالـوگ نمایشـگاه قباله‌هـای ازدواج سـدهٔ سـیزدهم و چهاردهـم هجـری قمری، موزهٔ نگارسـتان، مقدّمه) (تصویر شـمارهٔ ۱).



تصویر شمارهٔ۱،
مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک، سند شمارهٔ ۰۰۶۰۰-۳۱-۱۳۹۲

در اینجـا ذکـر این نکته نیز ضروری اسـت که اسـتفاده و کاربـرد عنـاصر هـنری و تزیینـی عقدنامه‌هـا در همـهٔ طبقات اجتماعی جامعهٔ عصر قاجار کاربرد نداشـته اسـت و بیشـتر مختـص قـشر متوسـط و مرفّه جامعه بوده اسـت (کـه البتـه در میـان آنهـا نیـز تفاوت‌هـای چشـمگیری در کیفیـت کار دیـده می‌شـود) بـا دقّـت در نـکاح نامه‌هـای طبقـات پاییـن و مناطـق روسـتایی متوجّـه ایـن تمایـز می‌شـویم.

آرایه‌هـای هـنری بـه کار رفتـه در نـکاح نامه‌هـای کتابخانـه و مـوزهٔ ملّـی ملک:

مؤسّسـهٔ کتابخانـه و مـوزهٔ ملّـی ملـک دارای ۲۲ سـند نکاح‌نامـه اسـت. اکثر نـکاح نامه‌هـای موجود در مؤسّسـه دارای آرایه‌هـای هـنری رایـج در زمـان ایجاد خـود بوده‌اند کـه بـا توجّـه بـه فـرد صاحـب اثـر و جایـگاه اجتماعی وی درجـهٔ اسـتفاده از این نـوع آرایه‌ها در آنها متفاوت اسـت. مهم‌تریـن ایـن عقدنامه‌هـا متعلّـق بـه میـرزا تقـی خـان امیرکبیـر و ملـک زاده خانم، خواهر ناصرالدین شـاه اسـت کـه در نهایـت زیبایـی تذهیـب شـده اسـت. قدیمی‌تریـن ایـن عقدنامه‌ها از سـال۱۱۹۸ق. به یادگار مانده (مؤسّسـهٔ کتابخانـه و مـوزهٔ ملّـی ملـک، سـند شـمارهٔ ۰۲۲۹۲-۳۱-۱۳۹۳) و جدیدتریـن آن متعلّـق بـه سـال ۱۳۴۸ق. اسـت (مؤسّسـهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک، سـند شمارهٔ ۰۰۶۰۲-۳۱-۱۳۹۲).

عنـاصر تزیینـی موجـود در ایـن نکاح‌نامه‌هـا کـه بـه صـورت کتابچـه‌ای و طومـاری هسـتند تا حدودی مشـترک اسـت که در اینجا به معرّفی و بررسـی این عناصر مشـترک مـی پردازیم:

تذهیب

در فرهنگ‌هـای فارسـی تعریـف دقیقـی از تذهیـب وجـود نـدارد؛ تعریفـی کـه مـا را به اصـل و منشـا این هنر رهنمـون باشـد. در برخـی از کتاب‌هـای قدیمـی و اغلـب تذکره‌هـا فقـط نامـی از نقاشـان و مذهّبـان آمـده اسـت کـه ایـن بـرای دریافـت معنـای تذهیـب کافی نیسـت. در لغت‌نامه‌هـا، تذهیـب را زر گرفـتن و طـلاکاری دانسـته‌اند امّـا ایـن هـم تمـام معنـای تذهیـب نیسـت. بـه هـر حـال می‌تـوان تذهیـب را مجموعـه‌ای از نقش‌های بدیـع و زیبا دانسـت کـه نقاشـان و مذهّبان بـرای هر چـه زیباتر کردن کتاب‌هـای مذهبـی، علمـی، فرهنگـی، تاریخـی، دیـوان اشـعار، جنگ‌هـای هـنری و قطعه‌هـای زیبـای خـط به کار می‌برنـد. اسـتادان تذهیـب ایـن مجموعه‌هـای زیبـا را در جـای جـای کتاب‌ها بـه کار می‌گیرنـد تا صفحه‌هـای زرّین ادبیّـات جاودان و متن‌هـای مذهبی سرزمین خود را زیبایی دیـداری ببخشـد، بدین ترتیب اسـت که کناره‌هـا و اطراف صفحـات، بـا طرح‌هایـی از شـاخه‌ها و بندهـای اسـلیمی، سـاقه، گل‌هـا و برگ‌هـای ختایـی، شـاخه‌های اسـلیمی و گل‌هـای خطایـی و یـا بندهـای اسـلیمی و خطایـی و... آذیـن می‌شوند(اردشـیر، مجـرد تاکسـتانی، تهـران، سروش ، ۱۳۷۵،چـاپ دوم ، ص۲۶) (تصویـر شـمارهٔ ۲).

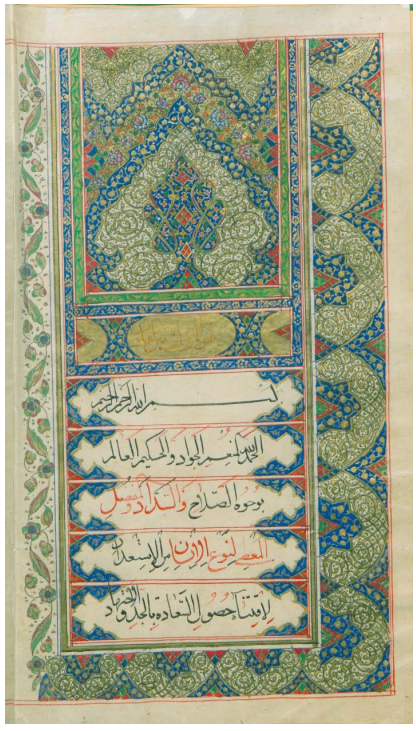
تعریـف جامع‌تـر از تذهیب آن اسـت کـه نجیب مایل



تصویر شمارهٔ۲، مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک، عقدنامهٔ شمارهٔ ۱، اهدایی خانم دستغیب



تصویر شمارهٔ۳، مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک، سند شمارهٔ ۰۰۰۰-۱۶-۰۰۰۰۵



تصویر شمارهٔ۴، مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک، عقدنامهٔ شمارهٔ ۵، اهدایی خانم دستغیب

هروی در کتاب «کتاب‌آرایی در تمدّن اسلامی» ارایه می‌دهد: تذهیب در لغت به معنای زر اندود کردن و طلاکاری و در عرف نسخه‌آرایی به نقوشی گفته می‌شود منظم که با خطوط مشکی و آب طلا کشیده و تزیین شده باشند و رنگ دیگری در آن به کار نرفته باشد. (تصویر شمارهٔ۳)

سرلوح

بسیاری از عقدنامه‌ها در صفحهٔ آغاز، دارای شکلی هندسی هستند که مانندگی به محراب و ایوان دارد و مزیّن است به خطوط هندسی یا گل و برگ، به زر و الوان دیگر. این شکل منقّش را سرلوح می‌نامند. بر سرلوح شکل گل و برگ ریز و نرمی نقش می‌شود(اردشیر، مجرد تاکستانی، همان، ص ۲۸).

گاه در زیر سرلوح شکل هندسی کشیده شده است مانند مستطیل - که اصطلاحاً به آن کتیبه می‌گویند- در داخل کتیبه یا «بسمله» را می‌نوشتند و یا نام کتاب یا مؤلّف را (نجیب، مایل هروی، تاریخ نسخه‌پردازی و تصحیح انتقادی نسخه‌های خطی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، بهار ۱۳۸۰،چاپ اوّل، ص۲۸۳). در نکاح‌نامه‌ها معمولاً عبارت «بسم الله الرحمن الرحیم» و یا «هو المؤلّف بین القلوب» در داخل کتیبه نوشته می‌شد. در صورتی که کتیبه و سرلوح با هم باشند آن را سرلوح مزدوج می‌نامند. (تصویر شمارهٔ۴)

کتیبه و سرلوح در واقع دروازهٔ ورود سند بوده و همان طور که ذکر شد محملی مناسب برای عبارات مقدّس و اشارات الهی است. این بخش معمولاً با زیباترین پیرایه‌ها و به رنگ‌های طلایی، نقره‌ای، قرمز و آبی آراسته می‌شود. کاربرد سرلوح بیشتر در عقدنامه‌های کتابچه‌ای است.

رنگ‌ها

نکاح‌نامه‌ها معمولاً از رنگ‌آمیزی بسیار چشمگیر و دلنوازی برخوردارند و هر زمان با شکل و شمایل و رنگ و لعابی خاص آراسته می‌شوند. رنگ یکی از جلوه‌های اساسی هنر پر رمز و راز پارسیان است و در بین هنرمندان، حکمای قدیم، عرفا و شعرا مقامی بس ارزشمند دارد. رنگ‌هایی که حتّی در کوچک‌ترین جزییات کار، با آگاهی، دقت و ظرافت تمام انتخاب شده است. نکتهٔ قابل توجّه در تزیینات نکاح‌نامه‌ها کاربرد

بسیار زیاد رنگ‌های قرمز، آبی و طلایی است (اسناد شمارهٔ ۱۳۹۲-۳۱-۰۰۵۹۸ و ۰۰۰۰-۱۶-۰۰۰۴۵ و ۰۲۱۱۱-۱۳۹۲-۳۱)

رنگ آبی از رنگ‌هایی است که در هنر ایران به وفور استفاده شده و به طور کلّی در همهٔ شئون زندگی ایرانی، جلوه‌گر است و مردم سرزمین ما به رنگ آبی که به لاجوردی شهره است و گروه رنگ‌های وابسته بدان علاقهٔ زیادی داشته‌اند. آبی نشانهٔ حکمت است و آبی آسمانی پلی است میان این جهان و جهان دیگر و رنگی ابدی و ازلی است، دارای قدرتی است که در نهایت عظمت خود به تاریکی می‌گراید و روان ما را به امواج ایمان، به مساحت بی‌انتهای روح سوق می‌دهد. آبی برای ما به مفهوم ایمان و برای چینی‌ها سنبل فناناپذیری است و همیشه به قلمرو بالا اشاره دارد (چیت سازیان، ۱۳۸۲، ص۱۱۰).

آبی و طلا آنقدر تضاد دارند که یکدیگر را به شدّت تقویت کنند. امّا در محدودهٔ سه رنگ اصلی، تعادل کامل نه از دو رنگ که صرفاً از سه رنگ حاصل می‌آید. اختیار دو رنگ و وانهادن رنگ سوم یا تنزّل آن تا حدّ رنگی فرعی بدین معناست که بالضروره تعادل بر هم بخورد و یک جانب سنگین‌تر شود امّا همین خود می‌تواند روشی باشد برای ایجاد و تقویت تأثیر مورد نظر. طلا دارای سرزندگی است که عمق و ژرفای آبی را تعدیل می‌کند (مارتین، لینگز، هنر خط و تذهیب قرآنی، ترجمه: مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: گروس، ۱۳۷۷، ص۷۷،۷۸)

رنگ قرمز، رنگ لذّت روحانی که در تذهیب با عنوان شنجرف یا شنگرف، شناخته شده، در دستهٔ رنگ‌های گرم قرار گرفته است و عمدتاً برای رسیدن به تعادل بصری، همنشین رنگ‌های سرد می‌شود و کاتبان عنوان‌ها، سرفصل‌ها و آیات و اخبار را با آن کتابت و مذهّبان و نقاشان در کشیدن جدول و کمند و دیگر آرایش‌های نسخ از آن استفاده می‌کرده‌اند (نجیب، مایل هروی، همان، ص۲۸۵).

زنگار در عرف نسخه‌آرایان به محلولی گفته می‌شود سبز رنگ، که از زنگ مس به دست می‌آید و آن را به نام سبزی نیز می‌خوانده‌اند (نجیب، مایل هروی، همان، ص۲۸۶). رنگ سبز رنگ بهشتی به شمار می‌آید و در عرفان اسلامی از جایگاه رفیعی برخوردار است. رنگ سبز نشانی از حیات دل است، ارزشمندی رنگ سبز از همین جا مایه می‌گیرد (شکاری نیری، ۱۳۸۲جایگاه رنگ در فرهنگ و هنر اسلامی، مدرس هنر، دورهٔ اوّل، بهار۱۳۸۲،ص۱۷۷) (مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک، عقدنامهٔ شمارهٔ۲، اهدایی خانم دستغیب)

رنگ طلایی از اهمّیت بایسته برخوردار بود. از طلا برای زیباتر کردن و هماهنگی بیشتر بخشیدن به یک طرح تذهیب استفاده می‌شود (مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک، سند شمارهٔ ۱۳۹۲-۳۱-۰۰۵۹۹). در قدیم به ویژه به عهد سلجوقی، ورق طلا را بر روی کاغذ می‌چسباندند و سپس طرح‌هایی را بر روی آن پیاده می‌کردند. بعدها طلا را به وسیلهٔ سریشم و یا عسل حل می‌کردند (عسل بهتر و راحت‌تر طلا را حل می‌کند) سپس آنها را می‌شستند پاک می‌کردند و بعد از زدن بر روی کاغذ مورد نظر آن را مهره می‌زدند و برّاق می‌کردند که به آن پخته می‌گفتند و یا آنکه طلای حل شده را مهره نمی‌زدند و در نتیجه رنگ طلایی مات به دست می‌آمد. گاهی طلا را با وسیله‌ای مانند سنجاق فشار می‌دادند تا فرو رفتگی ایجاد شود که به آن سنجاق نشان می‌گفتند. این روش بیشتر در دورهٔ قاجار مرسوم بود. نقره هم برای رنگین‌تر کردن و متفاوت ساختن رنگ‌های تذهیب کاربرد دارد. نقره را به مانند طلا می‌کوبیدند و بعد با سریشم و یا عسل حل می‌کردند. با افزودن نقره با طلا رنگ‌های متفاوت به دست می‌آید (اردشیر، مجرد تاکستانی، همان،ص۲۹).

شمسه

نقوش تزیینی در فرهنگ و هنر ایرانی- اسلامی جایگاهی فراتر از زیبایی ظاهری دارد. گرچه زیبا جلوه دادن آثار هنری خود یکی از شاخصه‌های مهم هنر اسلامی است ولی این هنر از ارزش‌های والاتری نیز برخوردار است. هر نقش فقط رنگ و شکل نیست بلکه معنایی هم دارد. در حقیقت ظاهر هر نقش در هنر اسلامی در آغاز، حکم دیدن یک معنای نادیدنی و باطنی است. مطالعه و پژوهش در این بعد از هنر اسلامی مطمئناً احیا و درک بسیاری از مفاهیم نمادین هنر اسلامی را پی خواهد داشت (محمدخزائی، مجموعه مقالات اوّلین همایش هنر اسلامی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۲، ص۱۴۱)

هنرمندان مسلمان علاوه بر ابداع نقش‌های نمادین مطابق با فرهنگ اسلامی، بسیاری از نقش‌های نمادین ایران باستان مثل قرص خورشید(شمسه) و... را تعدیل و با هماهنگ ساختن با جهان بینی اسلامی، آن را مجدداً احیا نمودند (محمّد، خزائی، همان، ص۱۳۱).

شمسه در لغت مرکّب است از شمس+ ه اسمی و در عرف نسخه‌آرایان و مذهّبان شکلی را گویند مدوّر به سان قرص خورشید که منقّش و زراندود شده باشد و دارای شعاع‌هایی به اطراف که اصطلاحاً به آن شرفه می‌گویند (نجیب، مایل هروی، کتاب‌آرایی در تمدّن اسلامی، مشهد: آستان قدس رضوی، ۱۳۷۲، ص۶۸۷) و اغلب به رنگ لاجورد و منقوش است (اردشیر، مجرد تاکستانی، همان، ص ۲۸).

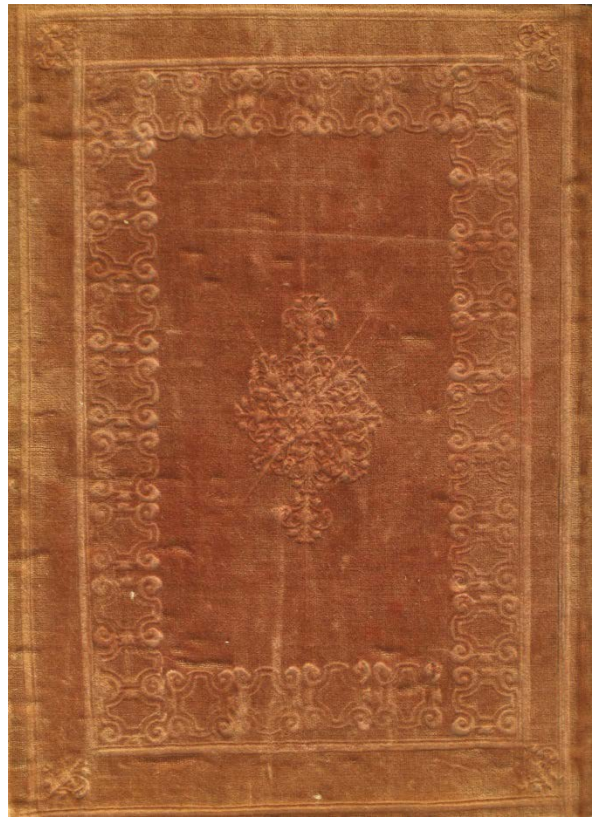
شمسه از جمله عناصری است که به طور گسترده در تزیین عقدنامه‌ها مورد استفاده قرار گرفته است. در نکاح‌نامه‌های کتابچه‌ای از شمسه بر روی جلد آن استفاده می‌شده و در وسط روی و پشت جلد قرار می‌گیرد و هم پس از صفحات بدرقهٔ آغاز کتاب، بر زمینهٔ ظهر ورق و در نسخه‌های قرآنی، در حواشی به کار برده می‌شده است. میانهٔ شمسهٔ روی جلد را با نقوش اسلیمی یا گل و بوته و... می‌آراسته‌اند (نجیب، مایل هروی، پیشین، ص۶۸۷) (تصویر شمارهٔ ۵).

در شکل طوماری آن، شمسه اغلب به صورت ستاره‌ای هشت پر در سرلوح و یا حاشیهٔ سمت راست قرار می‌گیرد. (تصویر شمارهٔ ۶)

جدول و کمند

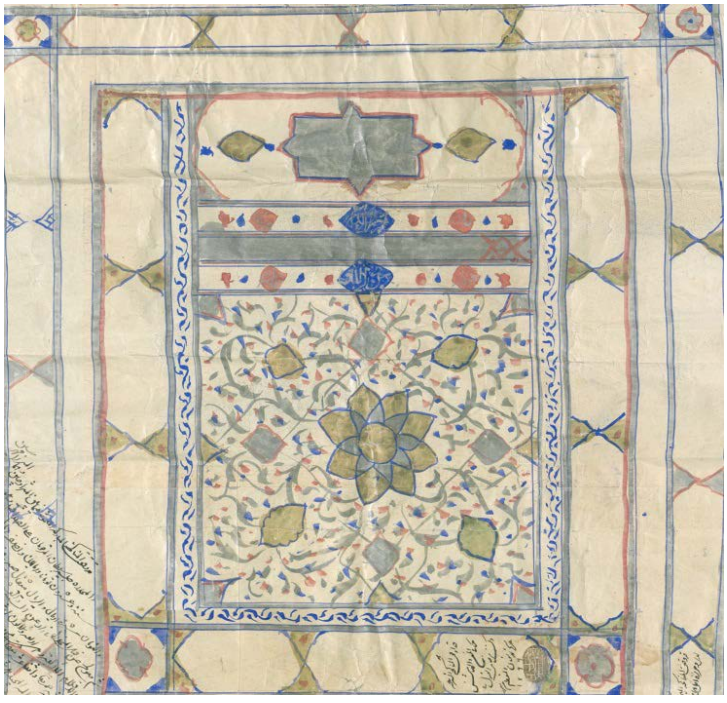
یکی دیگر از عناصر تزیینی ثابت در نکاح‌نامه‌ها که شیوه‌ای معمول در صفحه‌آرایی سنّتی نیز محسوب می‌گردد، جدول کشی یا جدول‌بندی است. جدول در لغت به معنای جوی و در عرف مذهّبان و جدول‌کشان، خطوط متوازی است که گرداگرد صفحه نوشته و یا در فواصل سطور می‌کشیده‌اند. غالباً جدول چهارسوی صفحه را در بر گرفته، برخلاف کمند که سه جانب آن را می‌پوشانده است. (تصویر شماره۷) جدول ممکن است ساده باشد و با یک خط کشیده شود و ممکن است تزیینی باشد و دارای چند خط و محرّر باشد؛ یعنی یک یا دو جانب آن را تحریر کرده و پس از کتابت صفحات یک کتاب آن را با زر، نقره یا الوان دیگر مجدول کرده باشند (نجیب، مایل هروی، تاریخ نسخه‌پردازی و تصحیح انتقادی نسخه‌های خطی، ص۶۰۵و۶۰۶).

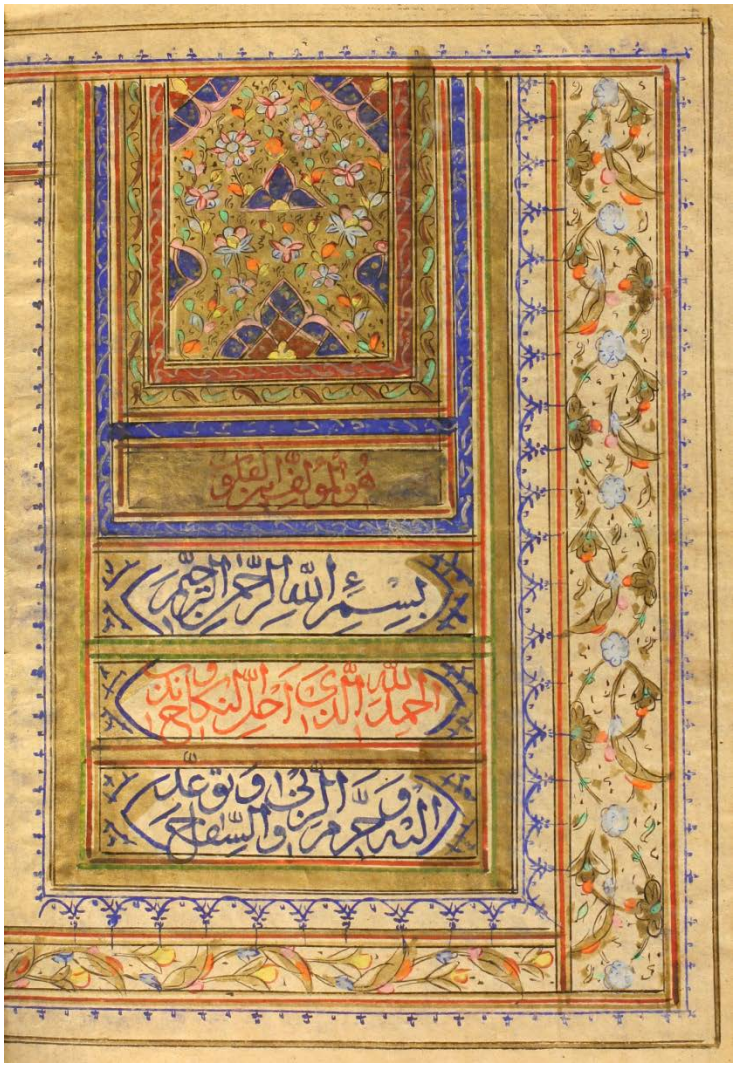
علاوه بر جدول در این بخش از عقدنامه‌ها عنصر دیگری به کار می‌رفت که به کمند شهرت داشت. کمند عبارت است از خطوطی مستقیم که از سه جانب، جدول را محصور می‌کند. کمند نیز مانند جدول، گاه ساده بوده و با یک خطّ مشکی یا الوان کشیده می‌شده



تصویر شمارهٔ۵، مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک، سند شمارهٔ۱۳۹۲-۳۱-۰۰۵۹۹

تصویر شمارهٔ۶، مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک، سند شمارهٔ۱۳۹۲-۳۱-۰۲۱۱۰



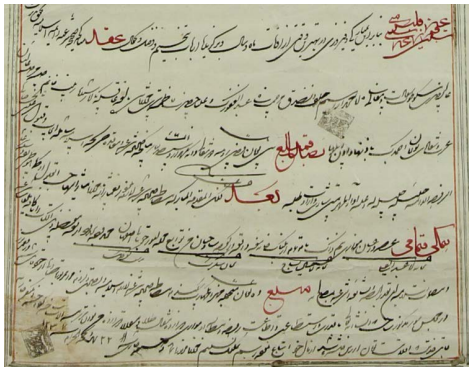


تصویر شمارهٔ ۷،
مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی
ملک، سند شمارهٔ ۱۳۹۲-۳۱-۰۰۵۹۸

و گاه مرکّب بوده و با زر و مشکی و دیگر الوان ترسیم می‌شده است (نجیب، مایل هروی، تاریخ نسخه‌پردازی و تصحیح انتقادی نسخه‌های خطی، ص۲۸۲)

قاعدهٔ نحوست تربیع

از جمله ویژگی‌های بارز اسناد و به ویژه عقدنامه‌های کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک که در بسیاری از آنها مشاهده می‌شود، بریدگی است که در قسمت سمت راست و پایین سند به چشم می‌خورد. اگر در اسناد دورهٔ قاجار و دوره‌های قبل از آن دقت کنیم متوجه می‌شویم که در اکثر آنها قاعدهٔ نحوست تربیع رعایت شده است. منظور از قاعدهٔ مذکور، جدا کردن بخشی کوچک از گوشهٔ راست پایین اسناد و یا ایجاد انحراف در اضلاع شکل چهارگوش سند به منظور باطل کردن شکل مربع و دفع نحوست تربیع نجومی است که سنّتی کهن در اسناد دورهٔ اسلامی به شمار می‌رود. بر اساس نمونه‌های موجود اسناد، می‌توان چهار شکل کندن، بریدن، نشان دادن نقص با کج کشیدن خطوط جدول و تا کردن گوشهٔ پایین سند را برای آن ارایه کرد (عمادالدین، شیخ‌الحکمایی، نحوست تربیع و تجلّی این باور در اسناد دورهٔ اسلامی ایران، نامهٔ بهارستان، سال هشتم و نهم، پاییز۱۳۸۷، دفتر ۱۴-۱۳، ص۹۲). این قاعده در خصوص نکاح‌نامه‌ها که سعد یا نحس بودن آن از اهمّیت بیشتری برخوردار بود نیز صدق می‌کند. (تصویر شمارهٔ ۸)



تصویر شمارهٔ ۸، مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک،
سند شمارهٔ۱۳۹۳-۳۱-۰۰۲۲۸۷

جمع بندی:

به طور کلّی می‌توان گفت یک قبالهٔ ازدواج محصول کار چندین هنرمند از جمله خطاط، نقاش، مذهّب، جدول‌کش و... بوده و نتیجهٔ آن ترکیبی است از هنر همهٔ این هنرمندان که برخی از آنها برای ما شناخته شده نیستند. حاصل خلّاقیت این هنرمندان مرز نمی‌شناسد و هر دم جلوه‌ای متفاوت از زیبایی و شکوه را در برابرمان ظاهر می‌کند؛ گاه تذهیب مفصّل با اشکال و رنگ‌های متضاد و گاه تشعیرهای آرام و چشم‌نواز. آنچه مهم است وجود چنین آثاری ماندگار در تاریخ و فرهنگ ایرانیان است که نشان از تمدّن پیشرفته و ماندگاری آنها دارد. عناصر ظاهری عقدنامه‌های دورهٔ مورد بررسی این تحقیق نیز از مظاهر بارز فرهنگ و هنر این خاک و بوم است که در آن زمان به دست توانای هنرمندان نقش بسته و بیانگر جلوه‌های بارز تاریخ و فرهنگ جامعهٔ ایرانی بوده و کمک شایانی به شناخت این جنبه از فرهنگ دورهٔ خود می‌کند.



تحلیلی بر نسخهٔ خطی خمسهٔ جامی به شمارهٔ ثبت ۵۹۹۵

سید عبدالمجید شریف‌زاده*

چکیده

کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک دارای هزاران نسخهٔ خطی نادر و نفیس است. یکی از این نسخ، نسخه‌ای به شمارهٔ ثبت ۵۹۹۵ است که در صفحهٔ اوّل آن عنوان «سبعهٔ جامی» آمده است. این نسخه به خاطر ویژگی‌های خاص، انتخاب شد و مورد بررسی قرار گرفت.

همبستگی ادبیّات و نگارگری ایرانی در عرصهٔ هنر کتاب‌آرایی پیوندی بی‌واسطه داشته است. هنرهایی که در جهت هرچه بهتر بیان کردن مضامین متنوّع ادبی و زیباسازی آن شکل گرفته و در برخی از رشته‌ها حتّی از آن مایه می‌گیرد و سخن شاعر یا نویسنده را به زبان خط و رنگ مجسّم می‌کند.

پژوهش بر روی این نسخه از نظر هدف، بنیادی و از نظر روش، توصیفی ـ تحلیلی است که به شیوهٔ اسنادی و مقایسه تعدادی از نمونه مجالس آن با نگاره‌های هم دورهٔ خود انجام گرفته است.

یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که این نسخه دارای پنج مثنوی از هفت مثنوی جامی است. بنابراین نامی که در صفحهٔ اوّل آمده می‌بایست خمسهٔ جامی باشد نه سبعه. همچنین با آن‌چه در تاریخ‌های این نسخه آمده مشخص می‌گردد این نسخه و اورنگ اوّل آن همزمان با سروده شدن «تحفه الاحرار» کتابت شده است. همچنین می‌توان گفت این نسخه در زمان‌های متفاوت کتابت و در زمانی بعدتر تصویرگری شده که در تاریخ کتابت و نگارگری ایران بی‌سابقه نیست.

کلید واژه: تیموری، جامی، هفت اورنگ.

* دکتری پژوهش هنر، هیأت علمی پژوهشگاه سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری
Email:s_a_majidsharifzade@yahoo.com

مقدّمه:

زمینه‌های اجتماعی حکومت‌ها، در رشد و توسعهٔ هنر نقش داشته‌اند، لازم است بستر تاریخی و مکانی این مقاله توصیف گردد. بنیان‌گذار این دودمان، تیمور گورکانی بود که در آسیای میانه می‌زیست و سمرقند پایتختش بود. امیرتیمور کشوری وسیع و دولتی عظیم ایجاد کرد و خطهٔ ماوراءالنهر را به مقامی از اهمّیت رسانید که تا آن زمان هیچ‌گاه بدان پایه نرسیده بود. او مرزهای خود را نخست در سرتاسر آسیای میانه و آنگاه سرتاسر خراسان و سپس در همهٔ بخش‌های ایران و عثمانی و بخش‌هایی از هندوستان گسترد.

تیمور با این‌که بسیار خونریز بود ولی به دانش و هنر کشش نشان می‌داد، از این‌رو هنرمندان و صنعتگران از کشتارهایش در امان می‌ماندند. هنر نگارگری نیز در این دوره از تاریخ ایران به شکوفایی قابل توجّهی رسید. شاهرخ طرفدار جدّی علوم و صنایع بود. پسر او، الغ‌بیک، فرمان داد زیجی ترتیب دادند. بایسنغر میرزا شاهزاده و امیری هنرمند و هنرپرور بود و از حامیان هنر و فرهنگ طراز اوّل عهد خود به شمار می‌رفت. حسین بایقرا نیز حامی علوم و ادبیّات بود. ابوسعید، پادشاه توانا، باکفایت و هنردوست این خاندان نیز خود هنرمند بود. او طرفدار متصوّفه و اهل عرفان بود و مشایخ صوفیه را گرامی می‌داشت و بعد او بود که خاندان تیموریان به صوفی‌گری روی آوردند. یکی از شاعران مطرح در این عهد نورالدّین عبدالرحمن جامی است. نسخه‌ای مربوط به عهد تیموری از این شاعر در کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک موجود است. کتاب شناسی این نسخه بدین شرح است:

جامی (۲۳ شعبان ۸۱۷ – ۱۷ محرم ۸۹۸ هـ.ق.)

نسخه دارای پنج مثنوی از هفت مثنوی جامی است که به هفت اورنگ مشهور است.

تعداد صفحات:۳۸۱ صفحه

اندازهٔ جدول: ۲۲۵×۱۳۳ میلی‌متر، چهار ستونی، ۲۱ سطر

کاغذ متن: زرافشان پراکنده

جلد : سوخت

و دارای ۱۹ مجلس.

آخرین تاریخ موجود در نسخه ۹۸۵ هـ.ق. است که به خط محمّد بن علاء الدّین زره به ولایت باخزر در قریهٔ زره کتابت شده است. در پایان نام احمد بن هلو اردلان به عنوان صاحب اوّلیهٔ نسخه آمده است.

از آن‌جا که این نسخه دارای تاریخ‌های متعدّد است، سؤالی مهم در خصوص این نسخه مطرح است:

ـ آیا وجود تاریخ‌های متعدّد را می‌توان نشان جعلی بودن نسخه دانست؟

با طرح فرضیه‌ای بر نسخه می‌توان به سؤال مطرح شده پاسخ داد و اثبات کرد که نسخه اصل است.

ـ فرضیه: جاعلان نسخ خطی برای فروش راحت‌تر نسخه اصولاً سعی در یک دست کردن نسخه از نظر زمان کتابت و نگارگری نسخه خواهند داشت. با توجّه به تعدّد تاریخ و تصویرسازی نسخه در زمانی دورتر مسألهٔ جعلی بودن منتفی است.

تیموریان

ایران در سال ۷۸۲ق. به دست کسی افتاد که در قدرت طلبی تقریباً همانند چنگیزخان بود (میرجعفری، ۱۳۸۸. ۵). ابن عربشاه با وجود این‌که از مخالفان تیمور محسوب می‌شود، می‌نویسد: «تیمور دوستدار دانش و دانشمندان بود و فضلا و سادات و بزرگان را بسزا نواخته، آنان را گرامی و به خود نزدیک و بر همهٔ عامیان مقدّم می‌داشت. هر یک را جایگاهی شایسته آورده و حق حرمت آنان را نیک می‌شناخت و در مباحثه، سخن به مقتضای حشمت و از روی انصاف می‌گفت. قهرش به مهر آمیخته و عنفش در لباس لطف نهفته بود» (همان. ۶۷).

تیمور همواره در کنار خود دانشمندانی داشت و ارتباط خاصی هم با اعضای فرق دینی، علما و به طور کلّی با نمایندگان حیات دینی برقرار کرده بود و با آنها به گفتگو می‌نشست (رومر. ۱۳۸۷. ۱۲۰).

به اهل صنعت و پیشه نیک شیفته می‌شد و هر صنعت را که به کمال می‌دید بدان فریفته می‌گشت. به شاعران و بذله‌گویان خشمگین بود و پزشکان و ستاره شناسان را مقرّب داشته، سخنان در گوش می‌گرفت و به کار می‌بست. همچنین در این خصوص در کتاب منتخب التواریخ آمده است: «با اهل حکمت و ارباب دانش به غایت مستأنس بودی و در اعزاز و اکرام ایشان مبالغه نمودی». از تمام منابع تیموری چنین مستفاد می‌گردد که تیمور پس از غلبه و فتح هر شهر و ناحیه، علما و دانشمندان و هنرمندان و صنعتگران آن شهر و ناحیه را جمع کرده و آنها را به سمرقند می‌فرستاد (میرجعفری، ۱۳۸۸. ۶۸).

می‌گویند تیمور به هنر نقاشی و کتاب‌آرایی دلبستگی داشت و به ویژه به شیوهٔ نقاشی مانویان علاقه نشان می‌داد. از دورهٔ وی آثار بسیاری به جا نمانده است. در روزگار او هنر کتاب‌آرایی همچنان در تبریز و به ویژه در شیراز و هرات رواج بسیار یافت از این میان شیوهٔ شیراز

را باید زنده کنندهٔ مستقیم سنّت‌های نقاشی کهن ایرانی به شمار آورد.

نام‌آورترین هنرمند دورهٔ تیموری، کمال‌الدین بهزاد است که او را به علل بی‌شماری صاحب مکتب دانسته‌اند. پس از وی شیوهٔ او را قاسم علی دنبال کرده است. هنگامی که شاه اسماعیل صفوی هرات را گشود بهزاد هنوز در قید زندگی بود. شاه اسماعیل او را گرامی داشت و با خود به تبریز برد و ریاست کتابخانهٔ سلطنتی را به وی داد. در این دوره و سال‌های پس از آن شاگردان و همکاران نامی بهزاد عبارت بودند از: شیخ زاده، خواجه عبدالعزیز، آقا میرک، سلطان محمّد، میرسید علی و مظفر علی که از آنان آثار گران‌بها از جمله نقاشی‌های بسیار نفیس متعلّق به خمسهٔ نظامی که اکنون در موزهٔ بریتانیا است بجای مانده است (تجویدی، ۱۳۴۵. ۸ و ۹).

هنرپروری خاندان تیموری بیش از شیراز در هرات جلوه نمود. بایسنغر میرزا پس از آن‌که به فرمان شاهرخ حکومت هرات را به دست گرفت، کتابخانه ـ کارگاه بزرگ خود را در این شهر برپا کرد. او، برجسته‌ترین استادان زمان را از سراسر ایران در دربار خویش گرد آورد (پاکباز، ۱۳۸۰. ۷۳).

هرات درخشان‌ترین سال‌های هنری خود را یک‌بار در دوران سلطنت شاهرخ میرزا و با محیط هنری بایسنغر میرزا و بار دیگر با فعّالیت‌های دورهٔ حکومت سلطان حسین‌بایقرا و امیر علیشیرنوایی گذرانده است. مخصوصاً در دورهٔ دوم که چهار سال طول کشید آن‌چنان پیشرفت کرد که به صورت مرکز ادبی و هنری آن دوره درآمد و در آن آثار معماری پرارزشی با طاق‌ها، طاق‌نماها و گنبدهای مرتفع آراسته و با کاشی‌های معرق بنا گردید. از آن جمله، مجموعهٔ ساختمان‌های شاهرخ میرزا، گوهرشاد خاتون، سلطان حسین بایقرا، امیرعلیشیرنوایی و قصرها، بازارها، پل‌ها و... را می‌توان نام برد.

در این دوره با استفاده از عناصر اواخر دورهٔ اویغوری و بعد از سلجوقی و سنن دوره‌های قبل، هنر، عالی‌ترین راه ترقی خود را پیمود و آثار هنری بسیار ارزنده و گران‌بهایی به وجود آمد. به ویژه در رشتهٔ «هنرکتابت» با فعّالیت مشترک خوشنویسان، مصوّران، نقاشان، مجلّدان و مذهّبان و جز آنها بهترین آثار آن دوره و آثار مشابه دوره‌های قبل تهیه گردید. میرعلی تبریزی و فرزند او عبدالله، جعفر تبریزی، شمس‌الدین محمّد هراتی، مولانا اظهر تبریزی (استاد استادان) و سلطان علی مشهدی از معروف‌ترین خوشنویسان آن دوره هستند. از مصوّرین خلیل میرزا، غیاث‌الدین نقاش و کمال‌الدین بهزاد هنرمندانی بودند که آوازهٔ نام و شهرتشان در فراسوی مرزهای زمان و مکان گسترش یافت.

بایسنغر میرزا به تشکیل مراکز هنری و تشویق هنرمندان علاقهٔ فراوان داشت و از دوستداران هنر و حامی بزرگ هنرمندان آن دوره به حساب می‌آمد. شاهزاده علاوه بر فعّالیت‌های دولتی‌اش شاعر و خوشنویس ماهری نیز بود. وی به سال ۷۹۹ق. در شهر هرات چشم به جهان گشود. از هیجده سالگی به رتق و فتق امور دولتی پرداخت سپس به حکومت خراسان و آذربایجان رسید و در سال ۸۲۰ق. به ولایت‌عهدی منصوب گردید. در دوران ولایت عهدی‌اش از هرات پای به بیرون ننهاد. پدرش، شاهرخ میرزا، در کارهای دولتی برایش صلاحیت فراوان قایل بود و گاه‌گاهی در جنگ‌ها، او را اجازهٔ شرکت می‌داد. شاهزاده خط ثلث را نیکو می‌نوشت و علاوه بر زبان ترکی که زبان مادری‌اش بود به زبان‌های فارسی و عربی نیز تسلط داشت و با آنها شعر می‌سرود. آدمی فوق‌العاده ظریف، عادل و در میدان نبرد شجاع و بی‌باک بود. شاهنامه را خوب می‌دانست و تاریخ‌نویسان را گرامی می‌داشت. دانشمندانی چون جعفرالحسینی و حافظ ابرو از حمایتش برخوردار بودند. به خاطر علاقهٔ فراوانی که به کارهای هنری داشت بیشتر اوقات خود را بین هنرمندانی که در دربار مشغول بودند می‌گذارند و در مجامعی که با شرکت بزرگان، ادبا، دانشمندان، هنرمندان و موسیقی‌دانان تشکیل می‌شد شرکت می‌کرد. تشویق و حمایتی که بایسنغر میرزا از هنرمندان می‌کرد راه ترقی و پیشرفت هنر را هموارتر ساخت. آثار پرارزش و بی‌نظیری که در نتیجهٔ توجّه بایسنغر میرزا در مدّت ۱۰ سال به دست هنرمندان آن دوره در هرات به وجود آمد، کیفیت فعّالیت‌های هنری دورهٔ تیموری را به خوبی نشان می‌دهد. وی در هفتم جمادی‌الآخر سال ۸۳۷ق. درگذشت و در مجموعهٔ گوهرشاد خاتون به خاک سپرده شد. سال‌ها بعد در همان محل به یادبودش مقبرهٔ بزرگی بنا گردید (پارسای قدس، ۱۳۵۶. ۴۳ و ۴۴).

یکی از مشهورترین ادیبان و شاعران دورهٔ تیموری، عبدالرحمن جامی است. نورالدین ابوالبرکات عبدالرحمن بن نظام الدین احمد بن محمّد جامی، شاعر، نویسنده، دانشمند و عارف نام آور قرن نهم، بزرگ‌ترین استاد سخن بعد از عهد حافظ و به نظر بسی از پژوهندگان، خاتم شعرای بزرگ پارسی‌گوی است. تخلّص او در شعر، جامی است و او خود گفته است که این تخلّص را بر نسبت برگزیده است: نخست از آن روی که مولد او جام بود و دیگر آنکه رشحات قلمش از جرعهٔ جام شیخ الاسلام احمد



تصویر ۱ ـ روی جلد، نسخهٔ خمسه جامی، کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

جـام معروف به ژنده پیل سرچشـمه می‌گرفـت... (صفا، ۱۳۶۴. ۳۴۷ و ۳۴۸).

آثار جامی

آثـار منظوم، جامی را در ردیـف گویندگان بزرگ ایران درآورد؛ قصاید، غزلیات، مقطعات، رباعیات.

جامی دیوان خود را در سال ۸۹۶ هـ‌ق. به تقلید از امیر خسرو دهلوی در سه قسمت مدوّن نمود:

الف) فاتحه الشباب (دوران جوانی) ب) واسطه العقد (اواسط زندگی) ج) خاتمه الحیاه (اواخر حیات). وی دیوان خـود را در اواخر عمر به تقلیـد از امیر خسرو دهلوی به رشـتهٔ تحریر درآورد. سـه دیوان جامی مشـتمل است بر قصاید و غزل‌ها، مقطّعات و رباعیات.

آثار منثور وی نیز عبارتند از:

بهارستان، شواهدالنبوه، اشـعه‌اللمعات، نقدالنصوص، لوایح و لوامع، رسالهٔ وحدت وجود، رسالات، نی‌نامه، رسایل، شرح مثنوی، نفحات الانس، منشآت و هفت اورنگ که خود مشتمل بر هفت کتاب در قالب مثنوی است.

هفت اورنگ

هفت اورنـگ که زبده‌ترین آثار جامی اسـت، عبارت است از:

اورنگ اوّل) سلسـله الذهب؛ مثنـوی طولانی به بحر خفیف در ذکر حقایق عرفانی که از سه دفتر فراهم می‌آید و در سال‌های ۸۷۳-۸۷۷ ق. سروده شده است.

اورنگ دوم) مثنوی سلامان، یا سلامان و ابسال؛ به بحر رمل مسـدس محذوف یا مقصور، حاوی اشارات عرفانی و اخلاقی همـراه با حکایات و تمثیلات. ایـن منظومهٔ رمزی مبتنی بر داسـتان سـلامان و ابسال اسـت که ابن سینا در کتـاب الاشـارات و التنبیهـات بـدان اشـاره دارد، خواجه نصیرالدین طوسـی آن را در شرح اشـارات توضیح داده و جامی از مبانی و رموز آن در این داسـتان استفاده کرده و آن را به صورت مشروحی درآورده است. این مثنوی در سال ۸۸۵ ق. تألیف شده‌است.

اورنگ سـوم) تحفه الاحرار؛ منظومه‌ای اسـت به بحر سریع در وعظ و تربیت همراه با حکایات و تمثیلات بسیار در بیست مقاله که در سال۸۸۶ ق. سروده شده است.

اورنگ چهارم) سـبحه الابرار؛ منظومه‌ای است در یکی از اوزان بحـر رمل(فاعلاتن فعلاتن فعلن) در ذکر مقامات سـلوک و تربیت و تهذیب که شاعر آن را در چهل «عقد» تنظیـم کرده و در هر یک از این «عقد»ها، اصلی از اصول عرفانی و اخلاقی مطرح سـاخته و در آن بحث نموده و به مناسـبت، حکایات و تمثیلاتی آورده است. این منظومه در سال ۸۸۷ .ق سروده شده‌است.

اورنـگ پنجم) یوسـف و زلیخا به بحر هزج مسـدس مقصور یا محذوف در ذکر داسـتان یوسـف زلیخا چنانکه مشـهور است. جامی این منظومهٔ عالی داستانی و عشقی را برای نظیره‌سازی بر خسرو و شیرین نظامی در سال ۸۸۸ ق. سروده است.

اورنگ ششـم) لیلی و مجنون که به یکی از اوزان بحر هزج، یعنی بر وزن و پیروی لیلی و مجنون نظامی(مفعول مفاعلن فعولن) در سال ۸۸۹ ق. سروده شده است.

اورنگ هفتم) خردنامهٔ اسـکندری به بحر متقارب، در ذکر حکم و مواعظ از زبان فیلسـوفان یونان که هر یک را به عنوان خردنامه نامیده است. مثلاً خردنامهٔ ارسطاطالیس و خردنامهٔ سقراط و جز آن‌ها. این منظومه در حدود سال ۸۹۰ ق. سروده شده است (صفا، ۱۳۶۴. ۳۵۹ و ۳۶۰).

تحلیل نسخه

مرحـوم منزوی در جلـد دوم فهرسـت‌وارهٔ کتاب‌های فارسـی می‌گوید: قدیمی‌ترین نسـخهٔ خردنامهٔ اسکندری جامی را به سـال ۸۹۰ق. پیشـکش حسـین میـرزا کرده است(منزوی، ۱۳۷۵. ۹۵۶).

نسخهٔ خطی خمسهٔ جامی به شمارهٔ ثبت ۵۹۹۵ موجود در کتابخانهٔ موزهٔ ملک:

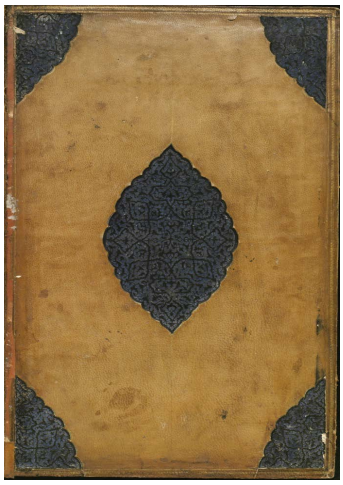
این نسـخه دارای ۳۸۱ صفحه اسـت. اندازهٔ جدول آن ۲۲۵×۱۳۳ میلی‌متر، دارای چهار سـتون در ۲۱ سـطر بوده که بر روی کاغذ متن زرافشـان پراکنده کتابت شده است. نسخه دارای جلد سوخت و ۱۹ مجلس است. با بررسی‌های به عمل آمده، نسـخه دارای تاریخ‌های متفاوت بدین شرح است:

اوّلین تاریخ مربوط به تحفه الاحرار به سال ۸۸۶ ه.ق.، تاریخ دوم مربوط به سبحه الابرار به سال ۸۹۸۴ه.ق.

و تاریخ سـوم مربوط به لیلی و مجنون به سـال ۹۷۵ ه.ق.

آخرین تاریخ موجود در نسـخه ۹۸۵ ه.ق. است که به خط محمّد بـن علاء الدین زره به ولایـت باخزر در قریهٔ زره کتابت شده است. در پایان نام احمد بن هلو اردلان به عنوان صاحب اوّلیهٔ نسخه نیز ذکر شده است.

درون جلد لچک ترنجی بـه رنگ آبی لاجوردی وجود دارد.



تصویر ۲ ـ درون روی جلد، نسخهٔ خمسهٔ جامی، کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

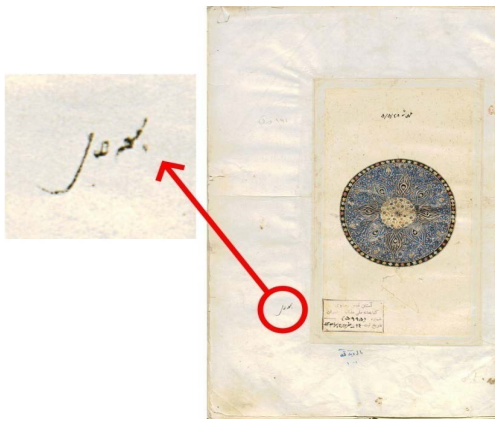
در صفحه‌ای که ممهور به مهر کتابخانه و موزهٔ ملک است، ترنج دایره‌ای شکل به قطر ۶۰ میلی‌متر وجود دارد و در سمت چپ پایین ترنج، بر قسمت مرمّت یافته نوشته شده: سبعهٔ جامی؛ در حالی که نسخه دارای پنج اورنگ از هفت اورنگ جامی است.

صفحهٔ نخست این نسخه با این بیت آغاز می‌شود:

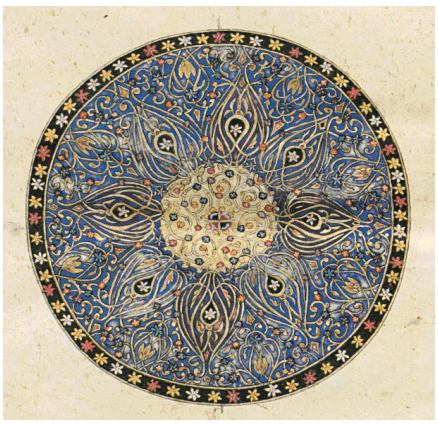
دیو که غارتگر این مرحله است بسملش از خنجر این بسمله است

با توجّه به هفت اورنگ جامی، این بیت، هشتمین بیت از «در فتح باب سخن ب بسمله که دندانهٔ بایش کلید در گنج حکیم است و نوای سینش صلای سرخوان کریم» (جامی.(بی‌تا) . ۳۶۷) از اورنگ سوم(تحفه الاحرار) است.

تحفه الاحرار با بیت «بسم الله الرحمن الرحیم هست صلای سر خوان کریم»(همان، ۳۶۷) آغاز می‌گردد. این اورنگ بدون سرلوح و فاقد هشت صفحهٔ آغازین اورنگ است. این اورنگ در سال ۵۸۸۶.ق. سروده شده است. تاریخ موجود در نسخه نیز ۵۸۸۶.ق. است. با توجّه به همزمانی سرایش و نگارش نسخه می‌توان این نسخه را قدیمی‌ترین نسخهٔ تحفه الاحرار تلقی کرد. در صفحهٔ ۱۴ این نسخه، نگاره‌ای موجود است که از نظر دوره متعلّق به زمانی غیر از نگارش نسخه است.



تصویر ۳ ـ صفحهٔ ترنج و نوشتهٔ سبعهٔ جامی.
نسخهٔ خمسهٔ جامی، کتابخانه و موزه ملّی ملک



تصویر ۴ ـ ترنج دایرهای شکل به قطر ۶۰ میلیمتر.
نسخهٔ خمسهٔ جامی، کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک



با توجّه به نگاره، اوّلین مسأله‌ای که به چشم می‌خورد دورهٔ به تصویر درآمدن آن است که متعلّق به زمان زند و قاجار است. این دوگانگی زمان، مشخص می‌کند کتابت در یک دوره و تکمیل نسخه در دورهٔ دیگر انجام شده است که در کتاب‌آرایی ما سابقه دارد. به عنوان نمونه می‌توان به نسخهٔ خمسهٔ نظامی مکتب تبریز اشاره کرد که اصل آن در زمان شاه تهماسب تهیه شده و چهار صفحه از آن توسط محمّد زمان در زمان شاه عباس دوم، پس از یک صد سال ساخته شده است. اگر بخواهیم در نظر بگیریم نسخه جعلی است باید متذکر شویم جاعلان نسخ خطی سعی می‌کنند که نسخه‌ای یک دست در ظاهر، بدون تفاوت در تاریخ استنساخ و دوره نگاره‌ها آماده کنند تا بتوانند به راحتی این نسخه‌ها را به فروش برسانند.

به منظور شناخت بهتر مجالس این نسخه با نگاره‌های هم عصر خود، مقایسه‌ای بین اجزای این نگاره‌ها با نمونه‌های مشابه در زیر صورت گرفته است:

در صفحهٔ۲۹، دومین نگاره با موضوع حکایت بطان با کشف که داستان مشهور لاک پشت و مرغابی‌هاست، آمده است. شیوهٔ اجرا مربوط به مکتب قاجار و ابعاد اثر ۱۲۲×۱۴۷ میلی‌متر است.

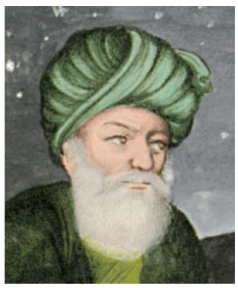
در صفحهٔ ۴۵ نسخه، خاتمهٔ کتاب اوّل آمده است که چنین نوشته شده است: «به سر حد اتمام رسیده شد



تصویر ۵ ـ صفحهٔ آغازین نسخهٔ خمسهٔ
جامی، کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک



تصویر ۶ـ
مجلس اوّل: نسخهٔ خمسهٔ جامی،
کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک





تصویر ۷ـ قلمدان،
ایران، ۱۱۶۰ تا ۱۲۱۱ هـ .ق،
احتمالاً اثر صادق.
(خلیلی، ۱۳۸۶ ، ۹۹)





تصویر ۸ـ مجلس دوم: نسخهٔ خمسهٔ جامی، کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک



تصویر ۹ ـ خاتمهٔ کتاب اوّل، نسخهٔ خمسهٔ جامی، کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک



تصویر ۱۰ ـ
مجلس سوم: نسخهٔ خمسهٔ جامی،
کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

تصویر ۱۱ ـ
روی قاب آینه، ایران،
حدود ۱۲۱۲ ه.ق، احتمالاً محمّدهاشم موسوی
(خلیلی، ۱۳۸۶، ۱۰۱)





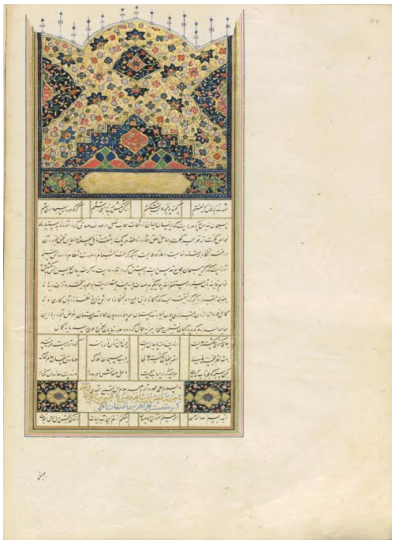


و در رشتهٔ انتظام کشیده آید این مهرهای خراشیده از صدف و خزف تراشیده هر چند چون عِقد لولوی آید از گردنبند سروران و گوشوارهٔ هنرپروران را نشاید امیدست که سبحه‌وار دست او را از پافتادگان و انگشت نمای سر رشته از دست دادگان گردد اتمام انتظام این تحفه در ماه تسبیح و شهر تراویح منتظم در سلک شهور سنه ست و ثمانین و ثمان مایه لازال مبارکا علی کل فیه اتفاق افتاد والحمد لله الکریم الجود و الصلواه علی محمد و آله خیر العباد و سلم تسلیما کثیرا کثیرا تم»

در پایان اورنگ اوّل تاریخ «ست و ثمانین و ثمان مایه»(۸۸۶ ه.ق.) آمده است امّا در این قسمت نامی از کاتب نیامده و تاریخ با حروف نوشته شده است.

در صفحهٔ ۴۶، مجلس سوم با عنوان «مجنون در کنار کعبه» با ابعاد ۱۲۵ × ۲۲۲ میلی‌متر، در مکتب قاجار ساخته شده است.





تصویر ۱۲ ـ
سرلوح نسخهٔ خمسهٔ جامی،
کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

صفحـهٔ ۴۷ نسـخه، با سرلوحـی به ابعـاد ۱۱۹× ۱۲۹ میلی‌متر، متعلّق به سـبحه الابرار از اورنگ دوم این نسخه آغاز می‌شـود. این اورنگ در سال ۸۸۷ ه.ق. سروده شده و تاریخ موجود درنسخه ۹۸۴ ه.ق. است.

در صفحهٔ ۸۲ نسـخه، نگارهٔ دیگری با عنوان «حکایت در عتاب کردن باری تعالی ابراهیم خلیل(ع) را و رسـیدن آن پیر آتش پرسـت به دولت اسـلام» با ابعاد ۱۲۱ × ۱۰۹ میلی‌متر وجود دارد.



تصویر ۱۳ ـ مجلس چهارم: نسخهٔ خمسهٔ جامی،
کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

تصویر ۱۴ ـ پشت قاب آینه با درپوش،
ایران، حدود ۱۲۱۲.ق، احتمالاً محمّدهاشم موسوی
(خلیلی، ۱۳۸۶، ۱۰۲)







ابرهای این نگاره و فرشتهٔ تصویر شده در آن شباهت بسیاری به سبک نقاشی‌های دورهٔ قاجار دارد؛ برای مقایسه، نگارهٔ موجود در قاب آینهٔ لاکی اثر محمّد هاشم موسوی انتخاب شده است.

در صفحهٔ۹۶ نسخه، نگارهٔ حکایت آن پیر خارکش که از خار خاریش گل عزت می‌گشاد و چو آن رعناوش که از گل عزتش بوی خار پیدا، به ابعاد ۱۲۰ × ۱۱۷ میلی‌متر وجود دارد.















تصویر ۱۵ ـ مجلس پنجم:
نسخهٔ خمسهٔ جامی،
کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

تصویر۱۶ ـ قلمدان، قرن ۱۳ه.ق
(۱۲۱۲ ه.ق)، احتمالاً اثر صادق
(خلیلی، ۱۳۸۶ ، ۱۰۰)







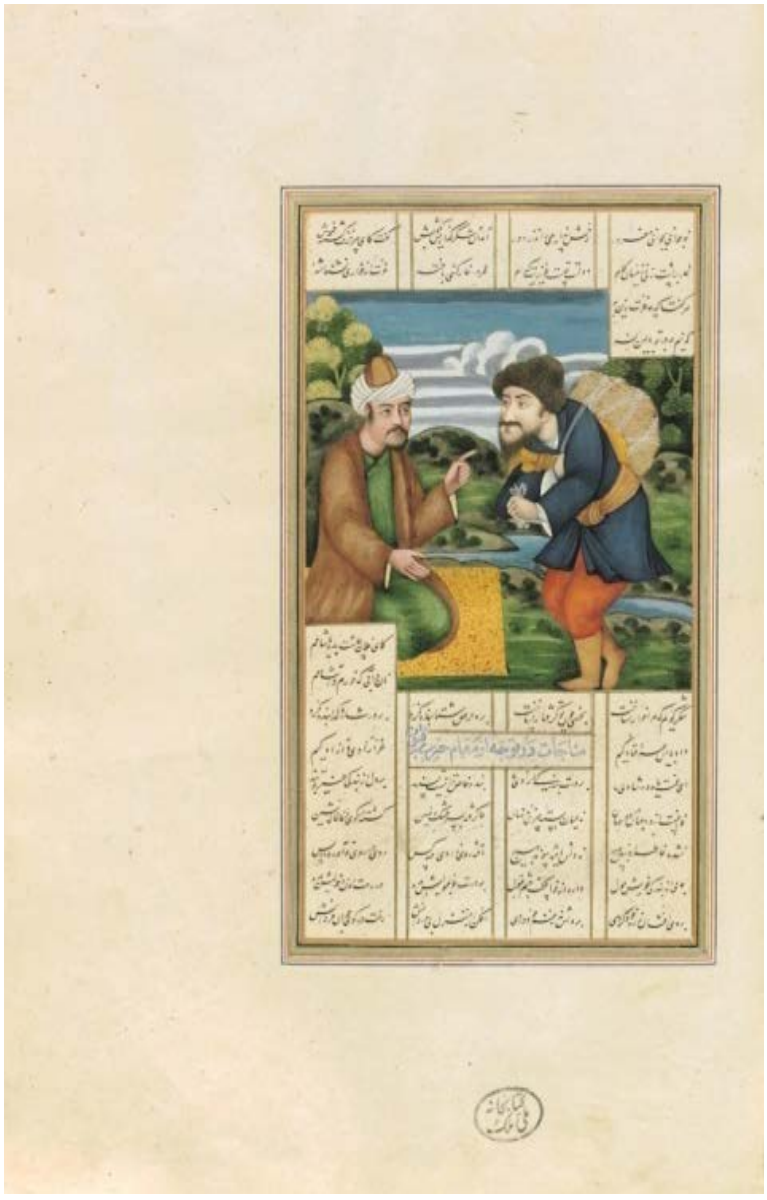
تصویر ۱۷ ـ صندوقچه،
ایران، حدود قرن ۱۳هـ . ق،
اوایل دوران قاجار، احتمالاً میرزا بابا
(خلیلی، ۱۳۸۶ ، ۹۵)

تصویر ۱۸ ـ داخل درپوش قاب آینه،
ایران، ۱۲۳۱ ه.ق ، محمّد زمان
(خلیلی، ۱۳۸۶ ، ۷۵)

مقایسـهٔ نگارهٔ مجلس ششـم با اثر رضا عباسی، نشان می‌دهد که نگاره، کاملاً برگرفته از اثر رضا عباسـی اسـت و ایـن یک ویژگی و خصوصیت نگارگری ایران بوده که در طول تاریخ نگارگری وجود داشـته است. وقتی یک اثر در اوج قـرار می‌گرفته هنرمندان دیگـر از آن ایده می‌گرفتند؛ گاهی عین به عین کشیده می‌شد و گاهی تغییراتی جزیی در آن می‌دادند و اثر را حفظ می‌کردند. فرم ایستادن، نوع کشـیدن ریش، طرز قرار گرفتن پاها و دسـت‌ها در هر دو نگاره شبیه هم هستند.

در صفحـهٔ ۱۲۳، مجلس هفتم با عنـوان «پیر و جوان نوازنده» به ابعاد ۹۹ × ۱۹۹ میلی‌متر وجود دارد. در همین صفحه در بالای نگاره، ترقیمه‌ای وجود دارد که بر آن نوشته شده: «تحریر فی شهر ربیع الثانی سنه ۹۸۴».

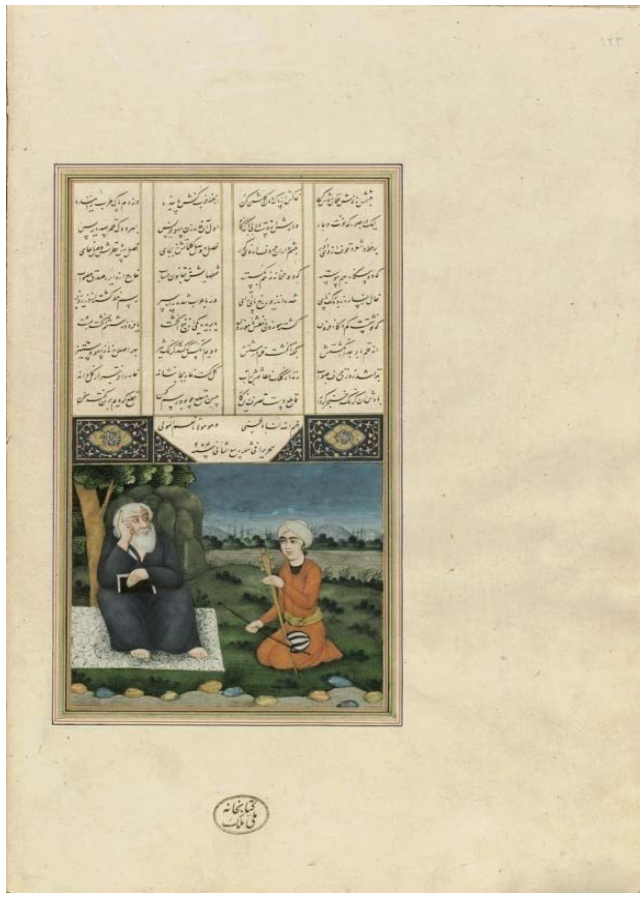
در صفحـهٔ ۱۲۴، مجلـس هشـتم با موضـوع معراج نبـی(ص) به ابعـاد ۱۲۱ × ۱۲۲ میلی‌متر وجـود دارد. این نگاره در صفحهٔ پایانی این اورنگ آمده است.



تصویر ۱۹ ـ مجلس ششم:
نسخهٔ خمسهٔ جامی،
کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

تصویر ۲۰ ـ رضا عباسی،
چوپان، ۱۰۴۳ ه.ق. (آژند، ۱۳۸۵، ۱۱۱)





تصویر ۲۱ ـ مجلس هفتم: نسخهٔ خمسهٔ جامی، کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک



تصویر ۲۲ ـ مجلس هشتم: نسخهٔ خمسهٔ جامی، کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک



تصویر ۲۳ ـ معراج، سلطان محمّد.
Braziller. ۱۹۳۹ . ۹۶

نگارهٔ دیگری که در این نسخه با الهام از نگارهٔ دورهٔ صفوی تصویر شده، نگارهٔ معراج پیامبر(ص) است. در اوّلین نگاه شباهت و الگوگیری از نگارهٔ معراج سلطان محمّد به خوبی مشخص است؛ امّا در قیاس این دو نگاره مشخص می‌شود که نگارهٔ مکتب قاجار ترکیبی بسیار شلوغ دارد در حالی که در اثر سلطان محمّد نظمی خاص در نگاره مشاهده می‌شود.

یوسف و زلیخا، اورنگ سوم این نسخه سروده شده در سال ۸۸۸ ه.ق. است. این اورنگ با سر لوح مذهّب در صفحهٔ ۱۲۵ نسخه با ابعاد ۱۱۹× ۱۳۶ میلی‌متر آغاز می‌شود.

مجلس نهم این نسخه در صفحهٔ ۱۶۲ مربوط به اورنگ یوسف و زلیخا با موضوع «رسیدن کاروان به سر چاه و یوسف علیه السّلام را بیرون آوردن و یک بار دیگر عالم را با آفتاب جمال وی روشن کردن» به ابعاد ۱۴۷ × ۱۱۵ میلی‌متر است.

مجلس دهم این نسخه در صفحهٔ۱۷۷، فرستادن زلیخا یوسف علیه السّلام را به جانب باغ و تهیهٔ اسباب کردن به ابعاد ۱۱۹ × ۱۱۹ میلی‌متر است.

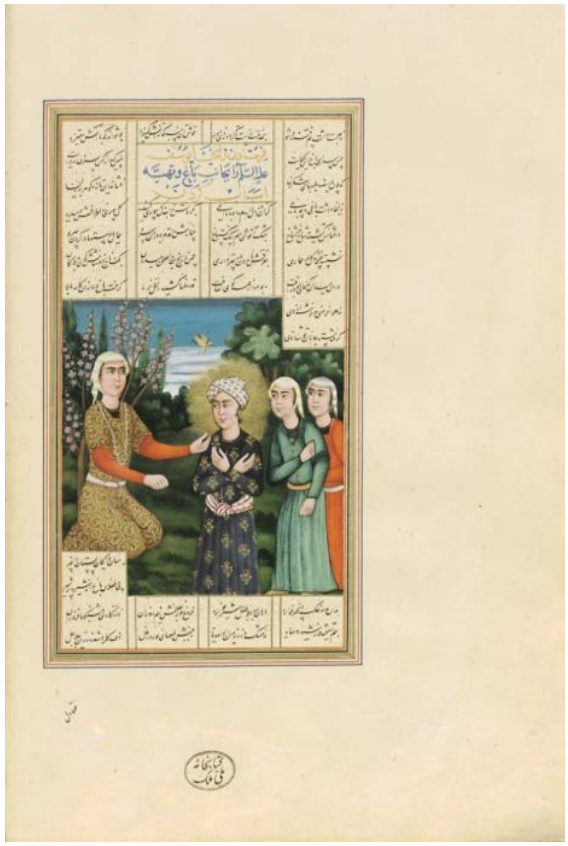
در صفحهٔ۱۹۳ نسخه، نگاره‌ای مربوط به داستان معروف مجلس ورود یوسف به جمع زلیخا و زنان مصری با ابعاد ۱۳۶ × ۱۲۹ میلی‌متر آمده است که بسیاری از نگارگران، این داستان را تصویر کرده‌اند.

طبق روایات زلیخا دستور داد تا مجلسی بیارایند و تمام زنان دربار در آن جمع گردند. همسر عزیز مصر به هر زنی کاردی داد تا با آن ترنجی را ببرند سپس به یوسف دستور داد تا در مجلس زنان داخل شود. وقتی دیدهٔ آنان به یوسف افتاد، همگی دست‌های خود را بریده و گفتند: (إن هذا إلّا ملک کریم) همسر عزیز نیز از این فرصت استفاده کرده و خطاب به آنها گفت: (ذالکن الذی لمتننی فیه، و لقد راوته عن نفسه فاستعصم و لئن لم یفعل ما آمُرُهُ لیسجنن) این همان غلامی است که نسبت به دوستی او مرا ملامت





تصویر ۲۴ ـ سرلوح نسخهٔ خمسهٔ جامی، کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک



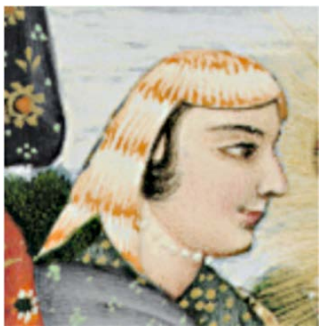
تصویر ۲۵ ـ مجلس نهم: نسخهٔ خمسهٔ جامی، کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک



تصویر ۲۶ ـ مجلس دهم: نسخهٔ خمسهٔ جامی، کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک









تصویر ۲۷ ـ مجلس یازدهم: نسخهٔ خمسهٔ جامی، کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

تصویر ۲۸ ـ قلمدان، ایران، ۱۱۲۴ه.ق. شاهکار حاجی محمّد (خلیلی، ۱۳۸۶، ۴۸)

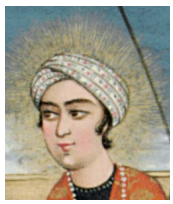
می‌کردید، من کام خویش از او خواستم امّا او خویشتن را از آلودگی برحذر داشت.

چهرهٔ زنان این نگاره متأثّر از صورت بانوان هندی است که در این دوره تحت تأثیر نقاشی‌های مکتب هند و ایرانی بـه دورهٔ زند و قاجار راه یافته اسـت. هـمان گونه که در دوره‌هـای قبل صورت زیبای زنان شـبیه به چهرهٔ نژاد زرد یـا مغولی بوده اسـت در این دوره صـورت زنان هندی را مشـاهده می‌کنیم که حتّی این تأثیرگذاری تا دورهٔ معاصر نیز ادامه یافته و نمونهٔ بارز آن آثار مرحوم اسـتاد حسـین بهزاد است.

در صفحهٔ ۲۰۶، نگارهٔ مربوط به «بیرون آمدن یوسف علیـه السّـلام از زندان و وفات کـردن عزیز مصر و مبتلا گشـتن زلیخا بـه جدایی یوسـف» با ابعـاد ۱۱۶ × ۱۲۹ میلی‌متر وجود دارد.

شعاع‌های نوری طلایی در پشت سر مقدسین و بزرگان، ملهم از شیوهٔ نگاره‌های مکتب هند و ایرانی است در حالی که در پیش از آن در مکاتب قبل تا دورهٔ صفویه به صورت شعله‌های طلایی تصویر می‌شد.

مجلس سیزدهم در صفحهٔ ۲۱۴ با موضوع «نکاح بستن یوسـف علیه السّلام زلیخا را به فرمان خدای تعالی و زفاف کردن» در حاشـیهٔ نسـخه با ابعـاد ۱۳۵ × ۸۷ میلی‌متر به تصویر درآمده است.







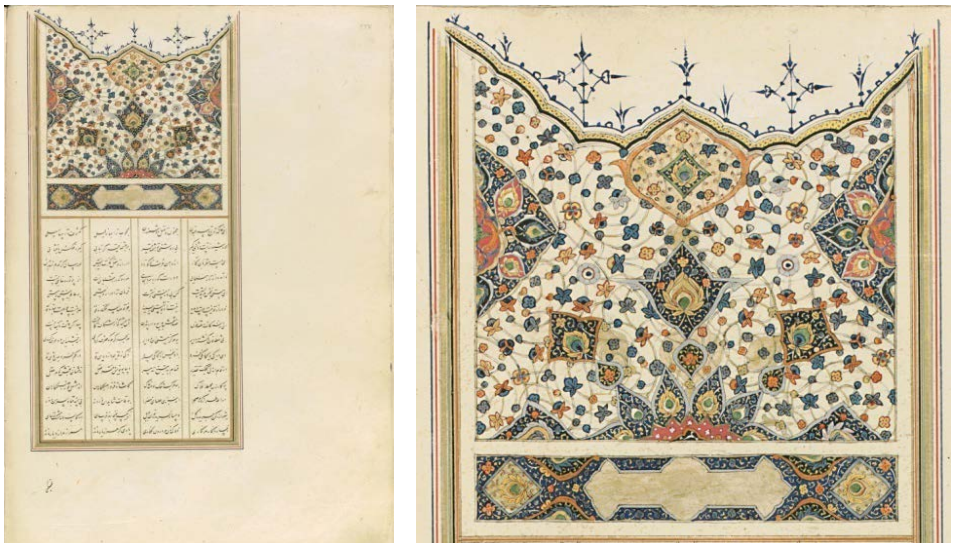
تصویر ۲۹ ـ مجلس دوازدهم:
نسخهٔ خمسهٔ جامی،
کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

تصویر ۳۰ ـ داخل قاب آینه با درپوش،
هند، حدود ۱۰۱۰ ه.ق، تصویر شاه
جهان اثر منوهر.(Khalili,۲۴۲,۱۹۹۶)





تصویر ۳۱ ـ بخشی از مجلس سیزدهم:
نسخهٔ خمسهٔ جامی،
کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک



تصویر ۳۲ ـ
سرلوح نسخهٔ خمسهٔ جامی،
کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

اورنگ چهارم این نسخه، لیلی و مجنون سروده شده در سال ۸۸۹ ه.ق. است. تاریخ کتابت بنا به نسخهٔ مورد نظر تاریخ ۹۷۵ ه.ق. است. این اورنگ در صفحهٔ ۲۲۷ با سرلوح مذهّبی به ابعاد ۱۱۹× ۱۳۶ میلی‌متر در زمینهٔ نخودی آغاز می‌شود.

مجلس چهاردهم مربوط به اورنگ لیلی و مجنون در صفحهٔ ۲۷۴ با عنوان «ملاقات کردن مجنون به آشیان لیلی و خبر یافتن که مردم قبیلهٔ لیلی به جهت غارت رفته‌اند و رفتن وی پیش لیلی» با ابعاد ۱۲۵ × ۱۱۹ میلی‌متر به تصویر درآمده است.



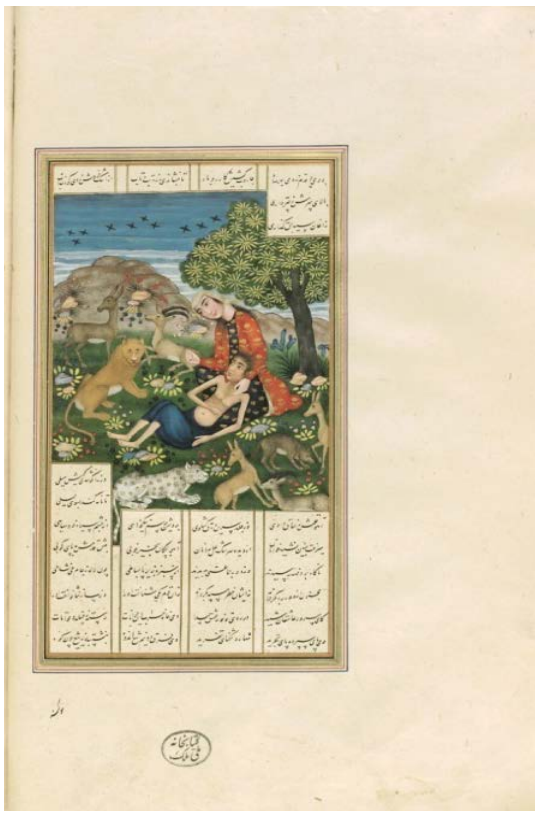
تصویر ۳۳ ـ
مجلس چهاردهم:
نسخهٔ خمسهٔ جامی،
کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک



تصویر ۳۴ ـ
مجلس پانزدهم: نسخهٔ خمسهٔ جامی،
کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

در صفحهٔ ۲۸۵ نسخه، مجلس پانزدهم با عنوان «شنیدن مجنون شوهر کردن لیلی را و اضطراب» در حاشیهٔ متن تصویر شده که ابعاد آن ۱۵۳ × ۹۹ میلی‌متر است.

در صفحـهٔ۲۸۹، مجلس شـانزدهم با عنوان «مجنـون در میان حیوانات و در دامن لیلی رفتن مجنون» با ابعاد ۱۱۸ × ۱۳۹ میلی‌متر تصویر شده است.





تصویر ۳۵ ـ مجلس شانزدهم: نسخهٔ خمسهٔ جامی، کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

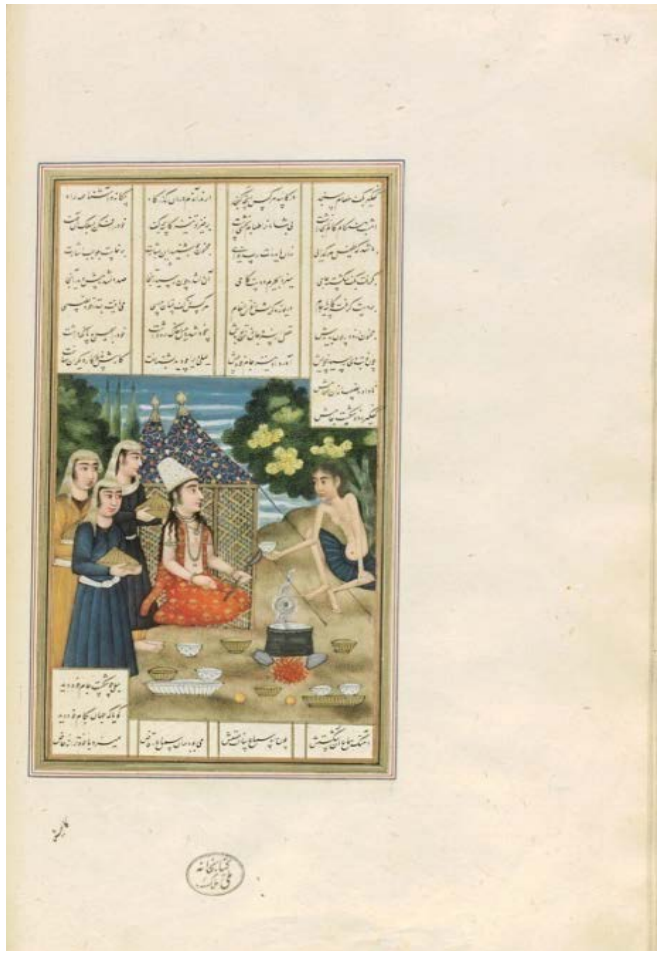
تصویر ۳۶ ـ روی قلمدان، کشمیر،
قرن ۱۲ هـ. ق، رقم کمترین الله وردی
(شاهزاده صفوی میرشکار)
(خلیلی، ۱۳۸۶ ، ۱۸۶)





در صفحـهٔ ۳۰۷، مجلـس مربوط به طفیـل گدایان به خیمه‌گاه لیلی و شکسـتن لیلی کاسـهٔ وی را و رقص کردن مجنون از ذوق با ابعاد ۱۱۸ × ۱۲۵ میلی‌متر وجود دارد.

در صفحهٔ۳۲۲، مجلس هجدهم با عنوان مجلس جشن ازدواج یوسـف و زلیخا با ابعاد ۱۱۶ × ۱۳۵ میلی‌متر آمده اسـت. احتمالاً این نگاره مربوط به اورنگ یوسف و زلیخا بوده که در اورنگ لیلی و مجنون به تصویر درآمده است.



تصویر ۳۷ ـ مجلس هفدهم: نسخهٔ خمسهٔ جامی، کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک



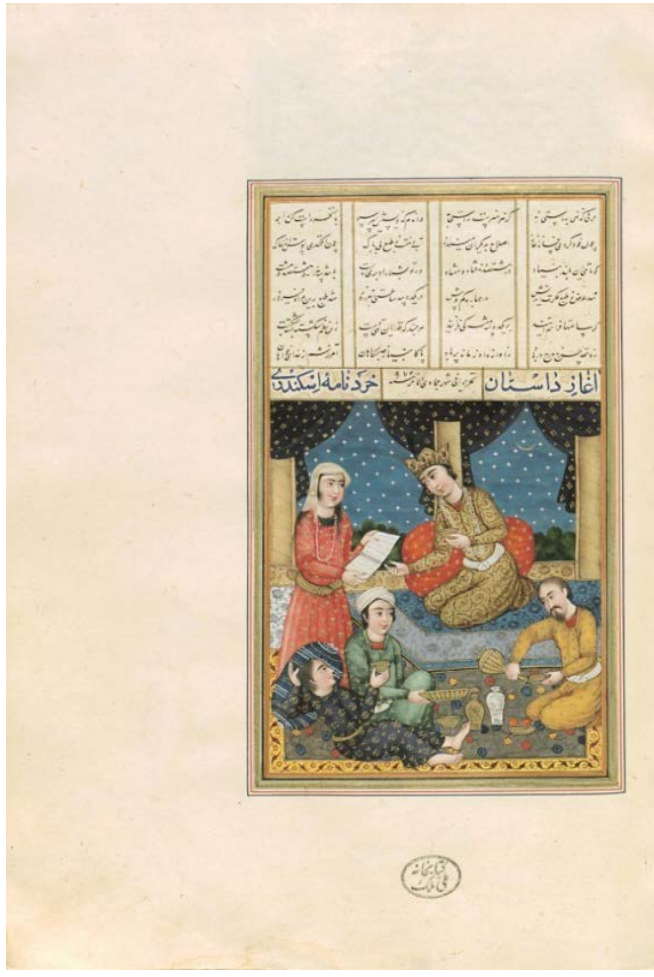






تصویر ۳۸ ـ قلمدان، شیوهٔ علی اشرف،
آثار امضا شدهٔ وی ۱۱۵۲ تا ۱۱۶۸ ه.ق. است (خلیلی، ۱۳۸۶ ، ۵۲)

تصویر ۳۹ ـ قلمدان، در ترنج بالا: گلستان ارم بت خانهٔ چین (یار پیدا) شد
درترنج پایین: از کلک یوسف آزاد این صورت هویدا شد
احتمالاً محمّد یوسف با نام مستعار آزاد (خلیلی، ۱۳۸۶ ، ۵۱)



تصویر ۴۰ ـ مجلس هجدهم: نسخهٔ خمسهٔ جامی، کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک





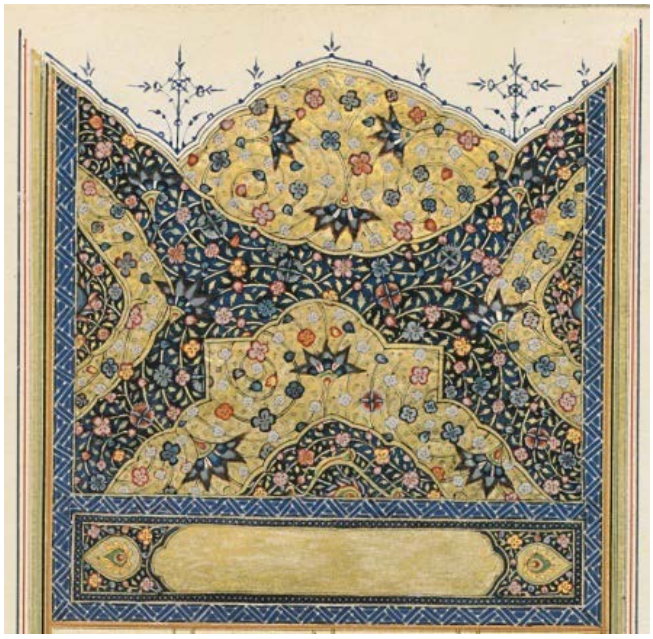


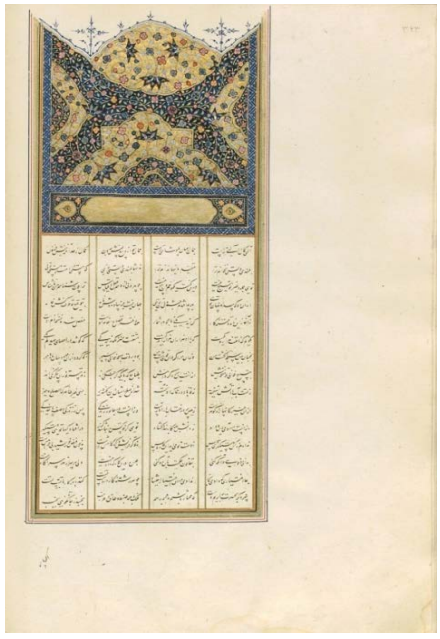


تصویر ۴۱ ـ درآینه، ایران، حدود ۱۲۱۲ ه.ق، احتمالاً محمّدهاشم موسوی (خلیلی، ۱۳۸۶ ، ۱۰۱)

خردنامـهٔ اسـکندری در صفحهٔ ۳۲۳ بـا سرلوح ۱۱۷× ۱۳۰ میلی‌مـتری مذهّب در زمینهٔ لاجوردی آغاز می‌شـود. این اورنگ سروده شـده در حدود سال ۸۹۰ ه.ق. بوده امّا تاریخی که در انتهای این اورنگ آمده ۹۸۵ ه.ق. است.

مجلـس نوزدهم در صفحـهٔ ۳۳۸ با عنوان «داسـتان اسـکندر که خـود را به حـال تواضع انداخـت و از خاک تواضع بر لوح ترفّع سر برافراخت» در ابعاد آن ۱۱۸ × ۱۱۵ میلی‌متر آمده است.



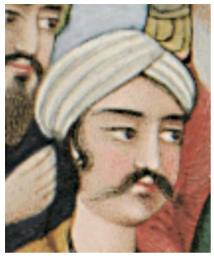


تصویر ۴۲ ـ سرلوح نسخهٔ خمسهٔ جامی، کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک



تصویر ۴۳ ـ مجلس نوزدهم: نسخهٔ خمسهٔ جامی،
کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

تصویر ۴۴ ـ خمسهٔ نظامی، دورهٔ زند، قرن ۱۲ ه.ق. 106. 2010. Koutlaki.











تصویر ۴۵ ـ خاتمهٔ کتاب نسخهٔ خمسهٔ جامی، کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

در صفحهٔ ۳۸۰ ترقیمهٔ کتاب وجود دارد که در آن چنین آمده: «به اتمام رسید و بحسن اختتام انجامید این درر المآلی از منظومات حضرت مولانا و مخدومنا عبدالرحمن الجامی قدس الله سره فی تاریخ شهر رجب المرجب سنه ۹۸۵ کتبه العبد المذنب محمد بن علا الدین رزهٔ غفرذنوبه و ستر عیوبه بولایت باخرز در قریهٔ رزه صورت تحریر یافت. تم »«غلام شاه مردان احمد ابن هلو اردلان».

مشهد ریزه از شهرهای استان خراسان رضوی ایران است. این شهر در سال ۱۳۸۴ با ارتقای روستای مشهد ریزه، مرکز بخش میان‌ولایت از توابع شهرستان تایباد تشکیل شد. نام اصلی این دیار رزه است که از واژهٔ «رز» به معنای درخت انگور گرفته شده و دلیل آن هم وجود تاکستان‌های فراوان در ریزه است.

رزه از دیارات قدیمی باخرز و سپس شهرستان تایباد بوده‌است. باور عامه دربارهٔ رزه چنین است که این مکان باقی‌ماندهٔ یک شهر بزرگ به نام شهر رضوان بوده که پس از افول دوران ترقی‌اش به یک روستا تبدیل شده و رزه برگرفته از همان نام شهر رضوان است.

با قدمتی که از ریزه بیان شد این دیار در طول تاریخ، مشاهیر و بزرگان بنامی را به عرصهٔ فرهنگ و هنر و عرفان اسلامی معرفی نموده‌است که از این میان سهم خوشنویسان عمده‌تر از سایرین است به طوری که چندین تن از بزرگان عرصهٔ خوشنویسی در این دیار پرورش یافته‌اندکه از آن جمله‌اند:

۱-میرزا شفیعا، مبدع خط شکسته نستعلیق

۲-میر محمّد حسین رزه‌ای باخرزی، نستعلیق نویس

۳-میر خلیل قلندر، مشهور به پادشاه قلم، برادرزادهٔ میر محمّدحسین باخرزی و رقیب جدّی میر عماد در عهد صفوی

۴-شیخ محمود رزه، خوشنویس و شاعر

۵-محمّدبن علاء الدین، خوشنویس

۶-محمّد رزه‌ای، خوشنویس و...

محمّد بن علاء الدین رزه‌ای

وی که فرزند علاءالدّین از مردم رزهٔ باخرز و از شاگردان بلاواسطهٔ سلطان علی مشهدی است، تا سال ۵۹۹۳.ق. حیات داشته است. مصطفی عالی او را با نام علاءالدین محمّد یاد کرده است (عالی افندی، ۱۳۶۹. ۱۳۱ و بیانی، ۱۳۶۳. ۷۲۲). همچنین بیانی اضافه می‌کند: او فرزند علاءالدین از مردم رزهٔ باخرز و از شاگردان بی‌واسطهٔ سلطان علی مشهدی بوده است. بعضی محمّد را شاگرد محمود شهابی سیاوشانی می‌دانند، ولی ظاهر این است که شاگرد پدر خود بوده، زیرا که به شیوهٔ سلطان علی نزدیک‌تر می‌نوشته است. حیاتش تا سال ۵۹۹۳.ق. معلوم و تاریخ وفاتش معلوم نیست.

از آثار وی دیده‌ایم: یک نسخه یوسف و زلیخای جامی، به قلم کتابت متوسط با تاریخ و رقم: «... تحریراً فی تاریخ شهر صفر سنهٔ ۹۶۸، کتبه العبد المذنب محمد

بـن علاءالدین رزه غفر ذنوبه و سـتر عیوبه» در مجموعهٔ آقای سلطان القرائی، تهران؛ یک نسخه دیوان حافظ، به قلم کتابت خوش که چنین تمام می‌شود: «تمت الدیون اعجوبه البشر الطهر من الشـمس و القمـر، خواجه حافظ محمد شـیرازی... فی تاریخ شهر ربیع الثانی سنه ۹۸۱، کتبه العبد المذنب محمد بن علاءالدین رزه غفرذنوبه و سـتر عیوبه» در همان مجموعه؛ یک نسخه هفت اورنگ جامی، به قلم کتابـت عالی با رقم و تاریخ: «محمد بن علاء الدین، سـنهٔ ۹۷۷» در کتابخانهٔ رامپور، هند؛ یک نسخه دفتر دوم سلسله الذهب جامی، به قلم کتابت خوش با تاریخ و رقم: «تحریراً فی تاریخ غرهٔ شـهر شعبان المعظم سـنهٔ ۹۶۹. کتبه العبد المذنب[میرعلی ابن‌میر] محمد الکاتب رزهٔ، سـتر عیوبه و غفر ذنوبه» در کتابخانهٔ سلطنتی(که کلمات «میرعلی ابن میـر» آن به وضوح معلوم اسـت که الحاقی اسـت.)؛ یک نسخه تیمورنامهٔ هاتفی، به قلم کتابت خفی خوش، با رقم و تاریخ: «باتمام رسید... از منظومات مولانا عبدالله هاتفی نور مرقدهف فی تاریخ شهر رجب المرجب سنهٔ ۹۹۳، جهت سرکار حضرت سـیادت سپاه مخدومی امیر سید الحسینی، نوشته شـد. کتبه العبد المذنب محمد الکتاب رزهٔ بولایت باخـزر، در قریـهٔ رزه، صورت تحریر یافـت» در کتابخانهٔ شورای ملّی، تهران(بیانی، ۱۳۶۳. ۷۲۲ و ۷۲۳).

امّا در مورد باخزر در دانشنامهٔ جهان اسلام چنین آمده است: باخَرْز، بخش و شهری در استان خراسان. بخش باخرز در شهرسـتان تایباد، در مشرق اسـتان خراسـان در ناحیهٔ قدیمی باخرز، مشتمل بر دهستان‌های بالا ولایت و باخرز اسـت. رشته کوه‌هایی با جهت شمال غربی ـ جنوب شرقی در آن امتداد دارد. کوه باخرز (مرتفع‌ترین قلّه: ۱۷۵۵متر) در ناحیهٔ باخرز واقع اسـت. علاوه بر رشته قنات‌های میروَس، ریگسـتان و تقی آباد، رود روس و ریزابه‌های آن، کال کوه سـفید و شـهرنو که به هریرود می‌ریزند، اراضی باخرز را مشروب می‌کنند. در باخرز بادهای خشک و سوزان می‌وزد و در اراضـی آن (کوه و دشـت)، درختان گـز و تاغ و پنبه یافت می‌شود (میرسلیم، ۱۳۷۵. ۱۳۱).

خاندان اردلان

کردسـتان جزو مناطقی اسـت که جغرافی‌دانان قرون اوّلیهٔ اسـلامی، از آن به عنوان جبال نـام برده‌اند. در زمان آل بویـه، خانـدان کرد بنی حسـنویه در دینـور، واقع در شرق اردلان و شـهر زول(شـهر زور) در غرب اردلان امارت داشـتند. مؤسّس این خاندان، حسنویه بن حسین برزکانی، معـاصر رکن الدوله دیلمی بود و پس از او پسرش، بدر بن حسنویه به امارت رسـید. این خاندان به مدت صد و سی سال امارت کردند و گاهی، به ویژه در عهد حسنویه و بدر، در معاملات سیاسی منطقه تأثیرگذار بودند. قرار گرفتن دو پایـگاه حکومتی این خانـدان در شرق و غرب این مناطق، برقراری ارتباط میان این مناطق را منجر می‌شـد؛ همچنین اقتضا می‌کرد حاکمان این مناطق، برای ادارهٔ منطقه و حفظ قـدرت خود و نیز به منظور گردآوری مالیات، در پی ایجاد راه‌هایی برآیند... آن‌چه دربارهٔ اصل ایالت کردسـتان گفته می‌شـود این است که در نیمهٔ اوّل قرن ششم ه.ق. سلطان سـنجر سلجوقی قسمت غربی ایالت جبال، یعنی آن‌چه از توابع کرمانشاه بود، جدا کرد و آن را کردستان نامید. سپس برادرزادهٔ خود، سلیمان شاه را فرمانروای آن‌جا نمود(پرگاری، ۱۳۹۳. ۴۱).

خسرو نـام اردلان با جمعـی از طایفـه و ارقاب خود هجرت کرده و به ناحیهٔ شهر زور آمده و حکومت مستقله یافته. در حسب و نسـب اردلان چنان‌که ذکر شد اختلاف است، بعضی آنها را از اولاد اردشیر بابکان می‌دانند و برخی از اولاد خـسرو نام، آسـیابان قاتل یزدجرد، شـهریار عجم، می‌خواننـد و جمعـی برآنند که شـخص اوّل اردلان نامش خسرو و آسـیابان بوده و به دسـتیاری ابومسلم مروزی در زمان سفاح ابوالعباس احمد عباسی بر کردستانات مستولی شد(سنندجی، ۱۳۶۶. ۹۰ و ۹۱).

از امرای مشهور کردسـتان اردلان(معاصر با شاه عباس صفوی)، هلوخان و پسرش خان احمد خان بودند. هلوخان برادر تیمورخان که شخص دانشمند و بسیار شجیع و رسیده بـود، در سـنهٔ ۹۹۶ه.ق. بر ممالک متصرّفـهٔ برادر خویش مسـتولی و فرمان‌گذار شده با سـلطان سلیم خان عثمانی خودسـازی کرده از این طـرف نیز با شـهریار ایران زمانه سـازی نموده و از جانب روم و عجم خود را طرف حمایت و مراقبـت قرار داده، بعد از چندی از قلعهٔ ظلم و مریوان نقل نموده و در قلعهٔ شامخه و با حصانت عالم بوده که هیچ یک از سـلاطین روزگار به تسخیر آن قادر نبوده، هلوخان بر آبادی قلعه و استحکام آن افزوده بنای رفیع از مسجد و دکاکین و... گذاشـته و از قلاع ظلم و مریوان و حسن آباد هم تعمیر کلّی به عمل آورده و هر سـه قلعه را در نهایت شـکوه و اسـتحکام آباد نمود، این هلوخان در شجاعت و رشادت و فراسـت و کیاست بهرهٔ کامل داشته و با رعایا و زیردستان با انصاف و عدالت رفتار کرده و با حکّام و امرای قرب جوار خود بسیار شفیق و سازگار بود...

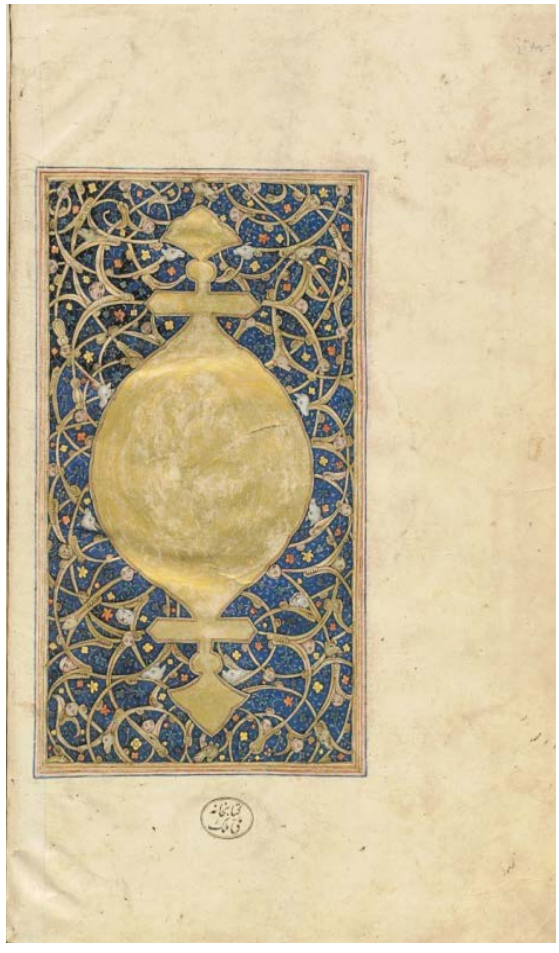
بـه تفاوت فصول در قـلاع و اماکن اربعـه زندگانی و حکمرانـی کرده بعد از این که دولت و مکنت و احتشـاد

و جمعیـت خود را وافر دیده بمفاد «ان الانسـان لیطفی» دائمیه فرمانفرمایی مستقله داشته و مملکت خود را دولت و مکنت خود را دولت علی حده پنداشته و بنای بی‌مبالاتی سـلاطین روم و عجم گذاشته اسـت تا در سنهٔ ۱۰۱۲ه.ق. شهریاری ایران شاه عباس ماضی ده هزار نفر سپاه جرار به سرکردگی حسین خان حاکم لرستان به عزم تأدیب هلوخان و تسـخیر کردسـتان مأمور و روانه نمود. سردار و سپاه در موقعی که هلوخان در قلعه حسـن آباد بوده وارد شده و قلعه را محاصره کرد. با این که در آن موقع جمعیت قلیلی در میان قلعه و در نزد هلوخان حاضر بود، قشـون مأمور کاری از پیش نبرد. در سه چهار مصاف شکست فاحش یافته آخرالامـر هلوخان از توقف قلعه و محاصر قشـون بیگانه ملول شده دامن غیرت و جمعیت به کمر زده و با جمعیت حاضر از قلعه بیرون آمده و در مقابل سپاه الوار به محاربه و مقاتله مشـغول گشته سردار و سـپاه را شکست فاحش داد، جمعی قتیل و برخی اسیر و مابقی فرار کردند (همان ، ۱۰۱ تا ۱۰۳). بعدها روابط وی با شاه عباس بهبود یافت و کانون الطاف شاه قرار گرفت؛ تاجایی که شاه عباس خواهر خود، زرین کلاه را به خان احمد خان داد و فرمان حکومت کردستان، به انضمام شهر زور را برای خان احمد خان صادر کرد(پرگاری، ۱۳۹۳. ۴۲).

اکـثر مورّخان بـر ایـن عقیده‌انـد هلوخـان یکی از بزرگ‌ترین و قدرتمندترین حکمرانان اردلان بوده است، «در تکثیر سپاه و تنظیمات قشون، نهایت جدّ و جهد را داشته و از هر حیث، اطمینان خاطر حاصل نموده و به هیچ کدام از دولتین ایران و روم اعتنا نکرده و با استقلال حکومت کرده» است(مطلبی، ۱۳۹۰. ۱۱۱۹).

در خاتمهٔ نسـخه نـام هلو اردلان به نسـخه با کتابتی متفاوت اضافه گردیده که مشـخص می‌کند این نسخه در آن زمان در اختیار آن خاندان بود.

در صفحهٔ آخر یک ترنج طلایی با زمینهٔ مذهّب وجود دارد.

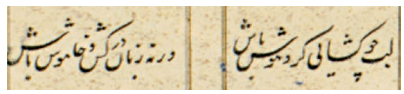




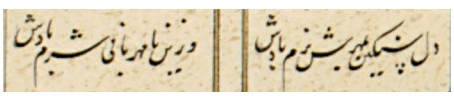
تصویر ۴۶ ـ قلمدان، برجسته، وسط یا الله، دوطرف:
از خط به سر مهرتو بوی عبیر می‌وزد،
به تقلید از اثر ابوطالب و رجب علی (خلیلی، ۱۳۸۶ ، ۱۷۳)

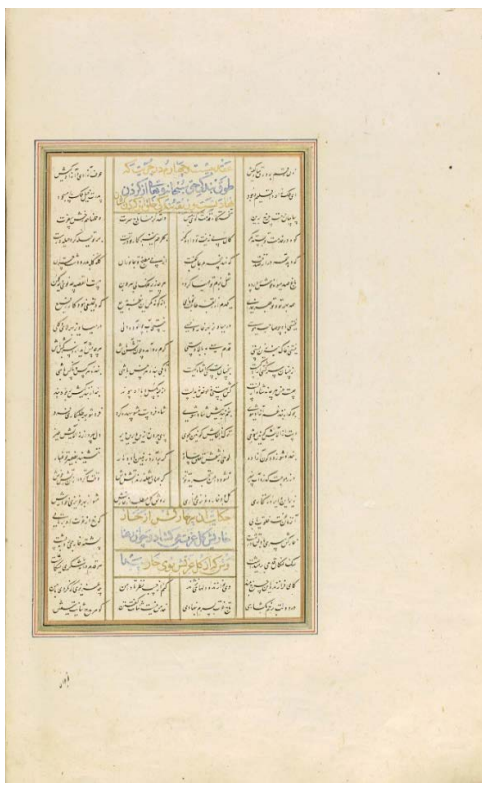


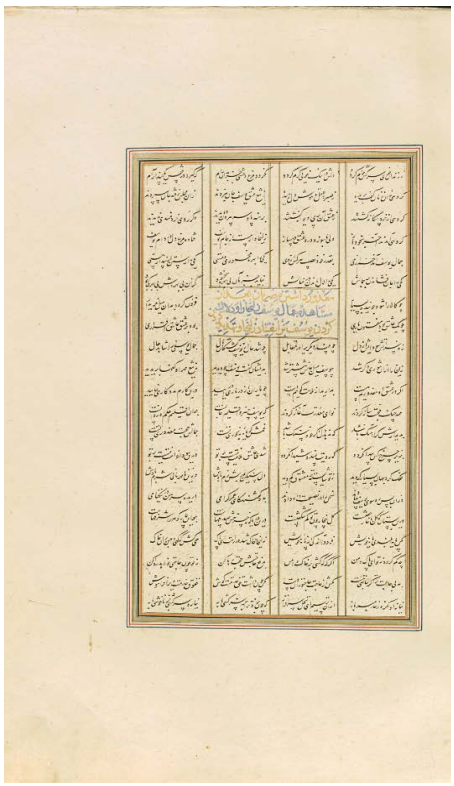
تصویر ۴۷ ـ تحفه الاحرار
(مورخ ۸۸۶ هـ.ق) نسخهٔ خمسهٔ جامی،
کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک



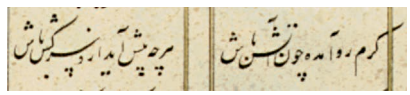
تصویر ۴۹ ـ یوسف و زلیخا ۸۸۸ ه.ق.
نسخهٔ خمسهٔ جامی،
کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک



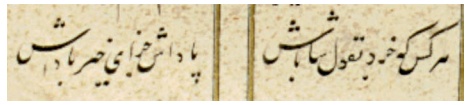




تصویر ۴۸ ـ سبحهٔ الابرار(۸۸۷ هـ ق)
نسخه خمسه جامی،
کتابخانه و موزه ملک





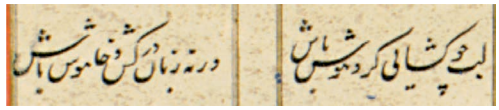


تصویر ۵۰ ـ لیلی ومجنون(۸۸۹ ه.ق.)
نسخهٔ خمسهٔ جامی، کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

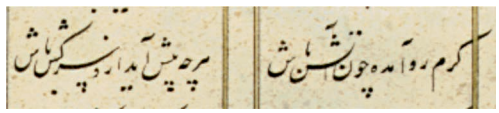




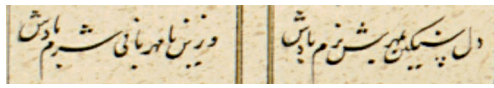
تصویر ۵۱ ـ خردنامهٔ اسکندری(حدود ۸۹۰ ه.ق.)
نسخهٔ خمسهٔ جامی، کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک



تحفه الاحرار



سبحه الابرار



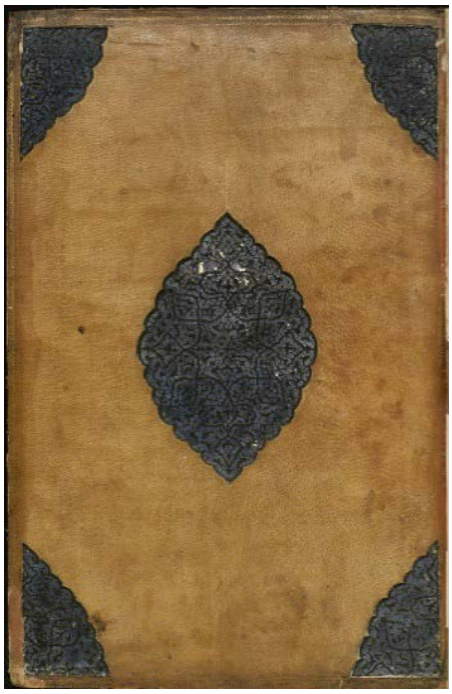
یوسف و زلیخا



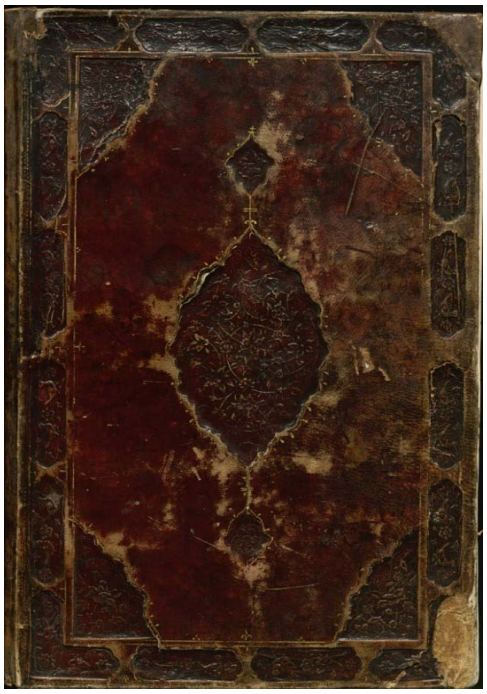
لیلی و مجنون



خردنامهٔ اسکندری (حدود ۸۹۰ ه.ق.)



تصویر ۵۲ ـ داخل پشت جلد نسخهٔ خمسهٔ جامی، کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک



تصویر ۵۳ ـ پشت جلد، نسخهٔ خمسهٔ جامی، کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

با مقایسهٔ خطوط این پنج اورنگ به این نتیجه می‌رسیم که رنگ کاغذ، نوع جدول کشی و کتابت در تحفه الاحرار که اوّلین تاریخ را دارد کاملاً با اورنگ‌های بعدی متفاوت است و می‌توان تشخیص داد که اوّلی قدیمی‌تر است.

داخل پشت جلد لچک ترنجی همانند روی جلد دارد.

نتیجه گیری:

یکی از نسخ خطی بسیار زیبا و ارزشمند موجود در کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک، خمسهٔ جامی است. خوشنویسی و ادبیّات هر دو، پدیدهٔ هنری هستند و خاستگاه واحد دارند و تنها اختلاف آنها در تجلیات بیرونی آنهاست. یعنی ادبیّات در قالب الفاظ خودنمایی می‌کند و خوشنویسی به صورت خطوط متنوّع و متعدّد ظاهر می‌شود.

با تحلیل نقوش و مقایسهٔ چهرهٔ پیرمرد در مجلس اوّل با چهرهٔ پیرمردی از قلمدان مکتب زند و قاجار، ابرهای مجلس سوم نسخه با ابرهای قاب آینه اثر محمّد هاشم، همچنین ابرها و فرشته‌های مجلس چهارم با قاب آینه اثر محمّد هاشم، دستارها و تاج مجلس پنجم با آثار لاکی مربوط به مکتب زند و قاجار، پیرخاکش مجلس ششم با چوپان اثر رضا عباسی و ... همچنین با توجّه به یافته‌های اسنادی، دوگانگی زمان، مشخص می‌کند کتابت در یک دوره و تکمیل نسخه در دورهٔ دیگر انجام شده است که در کتاب‌آرایی ما سابقه دارد. به عنوان نمونه می‌توان به نسخهٔ خمسهٔ نظامی مکتب تبریز اشاره کرد که اصل آن در زمان شاه تهماسب تهیه شده و چهار صفحهٔ آن توسّط محمّد زمان در زمان شاه عباس دوم، پس از یک صد سال ساخته شده است. اگر بخواهیم در نظر بگیریم نسخه جعلی است باید متذکر شویم جاعلان نسخ خطی سعی می‌کنند که نسخه‌ای یک دست در ظاهر، آماده کنند، بدون تفاوت در تاریخ استنساخ و دورهٔ نگاره‌ها، تا بتوانند به راحتی این نسخه‌ها را به فروش برسانند.

با توجّه به مطالب گفته شده فرضیهٔ مقاله اثبات و به سؤال مقاله پاسخ داده شد.

منابع :
بیانی، مهدی(۱۳۶۳). احوال و آثار خوشنویسان. ج ۳ و ۴ . تهران. انتشارات علمی.
پارسای قدس، احد.(۱۳۵۶). «سندی مربوط به فعّالیت‌های هنری دورهٔ تیموری درکتابخانهٔ بایسنغری هرات». دورهٔ . ش ۱۷۵.صص ۵۰-۴۲. تصویر.
پاکباز، روئین(۱۳۸۰). نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز. تهران. زرین و سیمین.
پرگاری، صالح. تفسیری، سید برهان. تکوین راه‌های ارتباطی کردستان(اردلان) از دورهٔ سلجوقی تا پهلوی، با تکیه بر قدرت گیری خاندان اردلان. پژوهش‌های تاریخی. دانشگاه اصفهان. س ۵۰. دورهٔ جدید. سال ۶ . شمارهٔ اوّل(پیاپی ۲۱). بهار ۱۳۹۳. صص ۵۴ ـ ۳۹ .
تجویدی، اکبر(۱۳۴۵). کتاب آرایی درایران. دورهٔ۵. ش۴۹ .آبان. صص ۵ ـ ۹.
جامی، نورالدین عبدالرحمن (بی‌تا) هفت اورنگ. تصحیح و مقدّمه آقا مرتضی مدرس گیلانی. چ ۲. تهران. کتابفروشی سعدی.
خلیلی، ناصر(۱۳۸۶). مجموعهٔ هنر اسلامی. بزیل رابینسون، تیم استنلی؛ با همکاری منیژه بیانی. تهران. کارنگ.
رومر. اچ. آو. (۱۳۸۷).تاریخ ایران کمبریج. مترجم: تیمور قادری. مهتاب ـ شهر کتاب.
سنندجی، میرزا شکرالله(۱۳۶۶). تحفه ناصری در تاریخ و جغرافیای کردستان. تهران. امیر کبیر.
صفا، ذبیح‌الله(۱۳۶۴). تاریخ ادبیّات در ایران، از پایان قرن بیستم تا اوایل قرن دهم. ج ۴. تهران. فردوسی.
مطلبی، مطلب(۱۳۹۰). جایگاه و وضعیت حکمرانی والیان اردلان در دورهٔ صفوی. پیام بهارستان. د۲ . س ۴ . ش ۱۴.صص ۱۱۱۷ ـ ۱۱۲۴.
میرسلیم، سید مصطفی(۱۳۷۵). دانشنامهٔ جهان اسلام. تهران. بنیاد دایره المعارف اسلامی.
میرجعفری، حسین(۱۳۸۸). تاریخ تحوّلات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی ایران در دورهٔ تیموریان و ترکمانان. تهران. سمت.
منزوی، احمد(۱۳۷۵). فهرستوارهٔ کتاب‌های فارسی. ج۲. تهران. انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

Braziller,Georg.(1939). Persian Paintinge. New York.
Khalili, Nasser(1996). Lacuer of The Islamic Lands. Collection of Islomic Art. Part ۱. Oxford university. New York.
Rezapour.Sonia.(2007). The Splendour of Iran III. Yassavoli. Tehran.

شاهکارهای هنر فولادسازی عصر صفوی در مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

محمّد مرتضوی*، سمیرا منصوری رودکلی**، نوشاد رکنی***

چکیده

دوره‌ای که از آن با عنوان «عصر طلایی» هنر ایران نام برده می‌شود، تحت لوای پادشاهان صفوی به اوج و شکوفایی خود رسید.

زمینه‌های مختلف هنری شامل پارچه‌بافی، قالی‌بافی، سفالگری، نقاشی، تذهیب، جلدسازی و فلزکاری در این زمان رونق می‌یابد. هنر فولادسازی در این دوره رشد بی‌سابقه‌ای یافته و انواع سلاح و ابزار جنگی فولادی باقی‌مانده شامل انواع شمشیر، زره، سپر، کلاهخود و ... نشان از دانش فنی بسیار بالای صنعتگران این دوره دارد. از طرفی آثار هنری فولادی مانند کشکول‌ها، ظروف، علم‌ها و لوحه‌های مشبک، مهارت و استادی هنرمند-صنعتگر این دوره را برای کار با فلز سختی مانند فولاد به نمایش می‌کشد. با وجود آثار فلزی بی‌شماری که از این دوره باقی‌مانده است، دانش و آگاهی ما دربارهٔ هنر فلزکاری این دوره بسیار ناچیز است. افزون بر این، آثار هنری فولادی این دوره از کیفیت بسیار بالایی در طرح و نقش، اجرا و مواد به کار رفته برخوردار بودند. این موضوع سبب شده است که آثار فولادی این دوره زینت‌بخش بسیاری از موزه‌های ایران و جهان باشند. از جمله آثار فولادی این دوره که در شمار نفیس‌ترین شاهکارهای هنر فولادسازی ایران قرار می‌گیرند، لوحه‌های مشبک فولادی است. تعداد بسیار انگشت‌شمار و پراکنده‌ای از این لوحه‌ها در بعضی از موزه‌های بزرگ دنیا از قبیل موزهٔ بریتانیا، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت و موزهٔ متروپولیتن وجود دارد. این در حالی است که تعداد قابل توجهی از این لوحه‌های فولادی در مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک نگهداری می‌شود. وجود مجموعه‌ای از لوحه‌های مشبک فولادی با این تعداد و تنوّع شکل و طرح در نوع خود در تمام موزه‌های سراسر دنیا بی‌نظیر است. از این رو در این مقاله به معرفی این لوحه‌ها و مشخصه‌های هنری و فنی آن‌ها پرداخته شده است تا بدین‌وسیله بخشی از هنر فلزکاری این دوره که منجر به خلق آثار خارق‌العاده‌ای با استفاده از فولاد شده است ارایه شود.

کلید واژه: فلزکاری دورهٔ صفوی، هنر فولادسازی، لوحه‌های مشبک فولادی، مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک.

* استادیار، عضو هیأت علمی دانشکدهٔ کارآفرینی هنر و گردشگری، دانشگاه هنر اصفهان
m.mortazavy@aui.ac.ir
** کارشناسی ارشد مرمّت و احیای بناهای تاریخی، دانشگاه هنر اصفهان
Smansouri88@gmail.com
*** رییس ادارهٔ اطّلاعات فرهنگی و حفاظت فنی مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک
nsrokni@gmail.com

مقدّمه:

هــنر رشــد یافتــه در سرزمین‌هایی که اســلام بدان‌ها راه یافــت، متأثر از باورهای دینی جدید، شــکلی متفاوت می‌یابد که علی‌رغم تمایزات شــاخص با هنر دوره‌های قبل، شــباهت‌هایی با هنر سایر سرزمین‌های اســلامی نیز دارد. کاربرد خط، اســتفاده از نقوش مختلف اسلیمی و ختایی، صور فلکی و طرح‌های هندسی به شکلی خاص در این زمان مطرح می‌شــود. از زمان ورود اسلام به ایران، در دوره‌های مختلف تاریخی تأثیر فرهنگ جدیدی که اســلام با خود به ارمغــان آورد، همراه با فــراز و فرودهایی در این سرزمین گســترش یافت. این موضوع در زمــان حکومت صفویه با رسمی شدن مذهب شــیعه رنگ و شکل متفاوتی می‌یابد که به وضــوح می‌توان شــواهد آن را در هنرهای مختلف دنبــال کــرد. در کتیبه‌هایی که در این زمــان بر آثار فلزی اجرا شده‌اســت نام علی(ع)، پنج‌تن(ع) و اســامی چهارده معصوم(ع) به کرّات دیده می‌شود. سنّت فلزکاری خراسان پس از تسلّط صفویان بر این ناحیه به حیات خود ادامه داد. ساخت مشربه‌های برنجی دورهٔ تیموری در دورهٔ صفوی نیز ادامه یافت. استفاده از نقوش اسلیمی و قاب‌های طوماری مشابه دورهٔ تیموری در این آثار دیده می‌شود، امّا ذکر نام علی(ع) تنها از سال ۹۱۶ه.ق. (سالی که صفویان خراسان را از ازبک‌ها گرفتند) بر این آثار دیده می‌شــود. این تحوّلات در هنر و فرهنگ ایران تحت لوای پادشــاهان صفوی رنگ و بوی ایرانی نیز می‌یابد. اغلب شاهان صفوی علاقه‌مند و حامی جدّی نقاشی، معماری، جواهرسازی و فلزکاری بودند. در این دوره، رشــد هنر تحت حمایت پادشاهان صفوی، به رشد و شکوفایی کم‌نظیری می‌رسد و از این‌رو دور از انتظار نیست که شــیلا کنبی(۱۳۸۶) از این دوره به عنوان «عصر طلایی هنر ایران» نام می‌بــرد. هنرهایی مانند پارچه‌بافی، قالی‌بافی، سفالگری، نقاشی، تذهیب، جلدسازی و فلزکاری در این زمــان رونق می‌یابد. هنر فولادســازی در این دوره رشــد بی‌سابقه‌ای یافت و انواع سلاح و ابزار جنگی فولادی باقی‌مانده شــامل انواع شمشیر، زره، ســپر، کلاهخود و... نشــان از دانش فنی بسیار بالای صنعتگران این دوره دارد. از طرفی آثار هنری فولادی مانندکشکول‌ها، ظروف، علم‌ها و لوحه‌های مشــبک، مهارت و اســتادی هنرمند-صنعتگر این دوره را برای کار با فلزی ســخت مانند فولاد به نمایش می‌کشــد. با وجود آثار فلزی بی‌شــماری کــه از این دوره باقی‌مانده است، دانش و آگاهی ما دربارهٔ هنر فلزکاری این دوره بسیار ناچیز است. آنچه در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته است نمونه‌های منحصر به فردی است از اجرای کتیبه‌های قرآنــی و نام چهارده معصوم بــر روی فولاد به صورت مشبک متعلّق به دورهٔ صفوی است که در مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک نگهداری می‌شود.

فلزکاری در عصر صفوی

دورهٔ صفویه (۹۰۷-۱۱۴۸ه.ق.) یکی از دوره‌های شکوه هنر ایران به شــمار می‌رود (حسن ۱۳۸۸، کنبی ۱۳۸۶) که در این زمان هنر معماری و قالی‌بافی و پارچه‌بافی به کمال رســید. فلزکاری صفوی در اوایل قــرن ۱۰ه.ق. ویژگی‌های ســنّت فلزکاری اواخــر دورهٔ تیموری در تکنیک، شــکل و تزیینات ظروف را حفظ کــرد (Atil et al. ۱۹۸۵). این آثار تنها بر اساس تاریخ یا متن کتیبه‌شان از آثار دورهٔ قبل قابل تشخیص هستند (Bloom & Blair ۲۰۰۹). به عنوان مثال، پایه شــمعدان‌های مشهور ساخته شده در غرب ایران طی نیمهٔ دوم سدهٔ دهم دارای شــکلی اصالتاً تیموری‌اند (آلن ۱۳۷۴). ســاخت مشربه‌هــای برنجی کوچک بــا بدنه‌های کروی و لولهٔ اســتوانه‌ای نقره‌کوب و طلاکوب که از جمله آثــار متعارف دورهٔ تیموری بــود در اویل دورهٔ صفوی نیز ادامــه یافــت (Melikian-Chirvani ۱۹۸۲) ولی تزیینات آن‌ها آزادانه‌تر و ســاده‌تر شــد (کنبی ۱۳۸۶). امّا در عین حال ساخت و استفاده از ظروف فلزکوبی شده (مرصّع) با نقره و طلا بیش از پیش کم شد (Atil et al. ۱۹۸۵, Bloom & Blair ۲۰۰۹) و به نظر می‌رسد که مرصّع نقره و طلا در زمان شاه طهماســب از رواج افتاد (Melikian-Chirvani ۱۹۸۲). همچنین ســنت ریخته‌گری خراسان پس از این که این ناحیه به دست صفویان افتاد، به حیات خود ادامه داد (کنبی ۱۳۸۶).

تاریخ‌گــذاری به صورت عددی روی ظروف و اشــیا که در دورهٔ تیموری شروع شــده بــود، در دورهٔ صفوی و بعد از آن ادامه یافــت (Atil et al. ۱۹۸۵). همچنین در تزیین ظروف، شــیوهٔ رایج در دورهٔ تیموری که شــامل آرایه‌های گیاهــی و انتزاعی چند شــاخه در خانه‌های درهم‌تابیده و متداخل بود، تا نیمهٔ دوم قرن ۱۰ه.ق به عنوان یک شــیوهٔ محلی در شرق ایران و آسیای مرکزی ادامه یافت (Bloom & Blair ۲۰۰۹). هرات که مرکز اصلی فلزکاری خراسان در قرن ۹ه.ق بود، همچنان شکوهش را در اوایل دورهٔ صفوی حفظ کرد (Melikian-Chirvani ۱۹۸۲).

آثار مفرغی ساخته شده در دورهٔ صفوی نیز زیباست و حتی ممکن است تا قرن هجدهم میلادی از بهترین کارهای جهان به شــمار آید. شــمعدانی که از موقوفات مسجدی اســت، این دعوی را اثبات می‌کنــد (پوپ و دیگران ۱۳۸۷،

۸۷). استفاده از آثار طلایی، نقره‌ای، مفرغی، برنجی و مس قلع اندود در این دوره رواج داشته است (آلن ۱۳۷۴، حسن ۱۳۸۸، Atil et al. ۱۹۸۵, Allan ۲۰۰۳). هنرمنـدان صفوی همچنیـن در به‌کارگیـری و اسـتفاده از آهـن و فولاد نیز مهارت بی‌نظیری داشتند. استفاده از فولاد در ابتدا محدود به کاربردهای نظامی بود و بیشتر برای ساخت جنگ افزار مورد استفاده بود. در زمان صفوی، قم، شیراز، کرمان، مشهد و اصفهان شهرتی در ساختن شمشیر و محصولات ویژه دیگر داشـتند (آلن ۱۳۸۱، ۱۰). امّا یقیناً در زمان صفویه بود که فولاد علاوه بر استفاده در ساخت سلاح، جنگ افزار و زره، برای ساخت اشـیای روزمره و شخصی، تزیینات معماری و اسباب و اثاثیه نیز به کار گرفته شد (هیلن براند ۱۳۸۵). در این زمان بود که حرفهٔ سـاخت آثار فولادی ساختار گسترده و پیچیده‌تری پیدا کرد و به صورت تخصصی در ساخت آثار مختلف دنبال شد.

اشـیای فلزی دورهٔ صفوی بـا کتیبه‌هایی به خط رقاع، نسـخ، نستعلیق و ثلث و طوماری‌های گل و گیاهی تزیین شـده‌اند (Atil et al. ۱۹۸۵; Melikian-Chirvani ۱۹۸۲، ملیکیان شـیروانی ۱۳۸۵). علاوه بر این، نقوش پیکره‌ای و حیوانی نیز در این دوره مورد اسـتفاده قرار گرفته‌اسـت. قلم‌زنی نقشـمایه‌های حیوانی در زمان شـاه عباس اوّل با تنوّع سبکی زیادی روی ظروف فلزی غرب ایران ادامه یافت (Melikian-Chirvani ۱۹۸۲). در این دوره اشـعار فارسی در کتیبه‌های روی ظروف اسـتفاده شـد (مرتضوی ۱۳۸۷، حسن ۱۳۸۸). اشعار فارسی خود شامل اشعار عرفانی فارسی و اشـعاری که ارتباط خاصی با مضامین عرفانی نداشتند و سنّتی کهنه‌تر را تداوم می‌بخشیدند، بود (ملیکیان شیروانی ۱۳۸۵). بـا تثبیت قـدرت صفوی نوشـته‌هایی با محتوای اعتقادی و مذهبی نیز روی آثار فلزی پیدا شـد که شـامل مناجات، ادعیه و اشعاری در ستایش حضرت علی(ع) و ائمهٔ معصومین(ع) بود (منتظمی ۱۳۸۷، حسـن ۱۳۸۸). ظهور مکـرر دعاهایی در مـدح چهارده معصـوم و تا حدی نیز دعاهایی شـیعی خطاب به علی(ع) نشان دهندهٔ افزایش شور مذهبی در این دوره است (ملیکیان شیروانی ۱۳۸۵).

در ربع دوم قرن ۱۰ه.ق. تزیینات، خشـک‌تر و ساده‌تر شد و نقشـمایه‌های جدید مانند زمینهٔ برگ طوماری[1] برای کتیبه‌ها آشـکار شـد (Bloom & Blair ۲۰۰۹). همچنین استفاده از آرایه‌های تصویری انسانی و حیوانی برای تزیین آثـار فلزی، بعد از نزدیک به ۲۰۰ سـال وقفه مجدداً رایج شـد (Bloom & Blair ۲۰۰۹, Atil et al. ۱۹۸۵). از جمله اشیای این دوره چراغدان‌های استوانه‌ای شکل است که در قسمت پایه به صورت شیپوری درمی‌آمده و دارای سطحی مارپیچی یا برش‌خورده اسـت. سطح این آثار نیز با نقوش شاخ و برگی و تصاویر انسانی و حیوانی تزیین شده ست.

هنر فولادسازی

«فـولاد در قرن دهـم هجری قمری بود کـه ماده کار هنرمندان شـد. فلزی سخت‌تر از فولاد نمی‌توان تصور کرد، ولی همین فلز در دست هنرمندان صفوی مانند قلم نقاش مطیع و انعطاف‌پذیر و لطیف شده است. نقش صفحه‌ای فولادی که متعلق به قرن دهم هجری است چنان زیباست که با قلم نیز نمی‌توان ایجاد کرد. طرح این لوحه به دسـت یک اسـتاد تذهیب و یک اسـتاد خطاطی بـه وجود آمده است» (پوپ و دیگران ۱۳۸۷، ۸۷). ساخت لوحه‌های مشبک فولادی که از آن به عنوان یکی از تحولات مهم در فلزکاری صفـوی نام برده می‌شـود از اوایل قرن ۱۰ه.ق.دسـت‌کم در علم‌ها ظاهر می‌شـود ولی در قـرن ۱۱ هجری به طور گسترده مورد استفاده قرار گرفت (کنبی ۱۳۸۶).

مشبک‌کاری بر روی فولاد

در دورهٔ صفـوی از روش‌هایی مختلف برای تزیین آثار فولادی استفاده شده است. تزیین سطح با تزیینات طلایی در نمونه‌های باقی‌مانده از این زمان دیده می‌شود. در یک روش شـیارهایی در سطح ایجاد شده و مفتول‌های طلایی در آن قرار می‌گرفته است. در روش دیگر از ورقه‌های نازک طلا اسـتفاده شده است (آلن ۱۳۸۱). همچنین، اسیدکاری از دیگر روش‌هایی است که در این زمان برای اجرای نقوش بر سـطح سخت فولاد استفاده شده اسـت. افزون بر این، مشـبک‌کاری نیز یکی از شیوه‌های رایج تزیین آثار فولادی در دورهٔ صفوی بوده است. مهارت و استادی بی‌نظیری که در طراحی و اجرای نقوش به شیوهٔ مشبک در دوره صفوی دیده می‌شـود، این گروه را از دیگر آثار متمایز می‌سـازد. این روش که به وسیلهٔ یک متهٔ کمانی و چند سوهان انجام می‌گرفته اسـت (آلـن ۱۳۸۱، وولف ۱۳۸۴) بـر روی آثار فولادی بسـیار متنوّعی اجرا شده است. شمار قابل توجّهی از قیچی‌های باقی‌مانده از این زمان که دارای تزیین مشبک هستند نشان از رواج آن به ویژه در میان قیچی‌سازان دارد (آلـن ۱۳۸۱). همچنیـن نمونه‌هایـی از ابزارهای مختلف، علم‌هـا و لوحه‌هـای فولادی مشـبک نیز وجـود دارد که شامل کتیبه‌ها و نقوش اسلیمی بسیار زیبایی هستند(کنبی ۱۳۸۶). لوحه‌های (پلاک‌های) مشـبک فـولادی زیادی در اشـکال مختلف شـامل قـاب کتیبه‌ها، ترنج‌هـای دالبری،

1) Scrolling leaf background

سرترنج‌ها و لچک‌ها از دورهٔ صفویه باقی مانده است. اگر چه نمونهٔ مستندی از کاربرد این لوحه‌ها به دست نیامده است امّا نظر بر این است که این آثار اغلب برای تزیین درهای چوبی امامزاده‌ها، آرامگاه‌های بزرگان و پادشاهان صفوی ساخته شده‌اند. این موضوع با توجّه متن کتیبه‌ای که روی این لوحه‌ها اجرا شده و اغلب دربردارندهٔ نام چهارده معصوم (حضرت محمّد(ص)، فاطمه(س) و دوازده امام شیعه(ع)) و متون مذهبی و آیه‌های قرآنی است استنباط می‌شود. درهای مسجد شاه و مدرسه چهارباغ نمونه‌های باقی‌مانده از آن زمان است (Allan ۱۹۹۵: ۱۳۰) که شکل چیدمان و کاربرد این لوحه‌ها را نشان می‌دهد با این تفاوت که لوحه‌های اجرا شده از جنس نقره است. با این وجود پوپ و آکرمن در کتاب‌شان با عنوان «سیری در هنر ایران» از لوحه‌های فولادی نام می‌برند که گفته می‌شود بر روی دری در امامزاده درب امام در اصفهان نصب بوده است.

مشبک‌های فولادی موجود در مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

مشبک‌های فولادی دورهٔ صفوی جزو آثار بسیار گرانبها و کم‌نظیر کار بر روی فولاد در تمام دوره‌های فلزکاری ایران به شمار می‌رود. کمتر اثر فولادی می‌توان مشاهده کرد که از نظر طرح و اجرا به این اندازه استادانه باشد. در این لوحه‌ها، اسلیمی‌های مارپیچ و خطوط کتیبه‌ها با مهارتی تمام تلفیق شده و سطح را پر کرده است. نقوش اسلیمی و خطوط کتیبه در این آثار از عالی‌ترین نمونه‌هاست که به احتمال بسیار زیاد توسط برترین استادان طراحی و خوشنویسی زمان انجام شده است. از طرفی مهارت فوق‌العاده مشبک‌کار در اجرای بسیار ظریف نقوش و خطوطِ طرح بر صفحه آهنیِ سخت را نیز نباید نادیده گرفت. ظرافت اجرا و ساخت این لوحه‌ها به حدی است که چیزی از کیفیت کار استادان طراح و خوشنویس نکاسته است.

نمونه‌های منفرد و پراکندهٔ اندکی از این لوحه‌ها در موزه‌ها و مجموعه‌های دنیا وجود دارد که جزو نفیس‌ترین آثار به شمار می‌آیند. در این خصوص عبارت زیر که در ابتدای توصیف یک کتیبهٔ مشبک فولادی از این نوع در موزهٔ متروپولیتن بیان شده است، قابل توجّه است:

موجب شگفتی است که چگونه این چنین خوشنویسی ظریف و روان و این اسلیمی‌های مارپیچی زیبا و ظریف از فولادی سخت پدید آمده است؟ ظرافت دقیق این لوحهٔ مشبک ایرانی که یادآور دقت و ظرافت طرح های مارپیچی اَنگر است، بسیار تحسین برانگیز است. به وضوح نمایان است حتی اگر قادر به خواندن کلمات نباشیم، ویژگی های گویا و چیدمان آنها ما را به تعمّق و تفکری خوشایند و دلپذیر فرا می‌خواند...

افزون بر این، مطالعهٔ فلزکاری اسلامی بسیار متکی بر کتیبه‌هایی است که نه تنها باعث تزیین شیء شده‌اند بلکه همچنین مهم‌ترین سند برای شناسایی هنرمندان، حامیان، تاریخ و محل ساخت آن‌هاست (Atil et al. ۱۹۸۵). همچنین آثار فلزی و کتیبه‌های آنها بازتاب دهندهٔ تحوّلات فرهنگی و مذهبی زمان خود نیز هستند. از این‌رو، این لوحه‌ها از نظر مطالعهٔ گرایش‌های مختلف فرهنگی و به ویژه مذهبی در دورهٔ صفوی بسیار حایز اهمّیت خواهند بود.

مشبک‌های فولادی موجود در مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک شامل ۲۷ لوحه به صورت زیر است:

۴ کتیبهٔ مشبک
۴ لچک
۲ لوحهٔ مشبک به شکل گل چهار پَر (شبدری)
۳ سر ترنج
۲ کتیبهٔ مشبک کوچک مثلثی
۱۲ لوحهٔ بیضی شکل (ترنج)
کتیبه‌های مشبک طولی

لوحه‌های کتیبه‌ای مشبک در این مجموعه شامل دو قطعهٔ کامل و سالم، یک لوحهٔ مشبک کامل که از وسط شکسته و یک نصف لوحه است. متن کتیبه‌ها در این لوحه‌ها به صورت طولی در میان اسلیمی‌هایی که در سه ناحیه به صورت مارپیچ درآمده، اجرا شده است (تصویر ۱).



تصویر ۱- لوحهٔ فولادی مشبک موجود در مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک (شمارهٔ ۲۱۲۵) که شامل مصرع پنجم شعر عربی با خط نستعلیق است.

لوحه‌های مشبک با این شکل، بر اساس شعر عربی شامل هشت کتیبه است که چهار مصرع از آن در مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک نگهداری می‌شود. لوحه‌های مشبک شماره‌های ۲۱۲۵ و ۲۱۲۶ سالم و با خط نستعلیق اجرا شده‌اند. لوحه‌های شمارهٔ ۲۱۲۷ (کامل امّا از وسط شکسته) و شمارهٔ ۲۱۲۸ (نصف کتیبهٔ موجود است) با خط ثلث نوشته شده‌اند. در هر یک از این مشبک‌ها یک بخش از شعر عربی که در احترام به چهارده معصوم است اجرا شده است. متن کامل شعر به صورت زیر است:

بنبـــیٍّ عـــربیٍّ و رسولٍ مدنیٍ
و اخیـــه اســـدالله مسـمّی بعلیٍّ
و بزهـــراءِ بتولٍ و بأمٍّ ولدتهـا
و بسبطیه و شبلیه هما نجلا زکیٍّ
و بسجّاد و بالباقر و الصّادق حقّا
و بموسی و علـیٍّ و تقـیٍّ و نقیٍّ
و بذی العسکروالحُجّةِ القائم بالحق
الّذی یضرب بالسـیف بحکم ازلی

کتیبه‌های مشبک موجود در مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک، تنها چند مصرع از این شعر را شامل می‌شوند کـه بـا رنگ قرمـز در متن کامل شـعر در بالا مشـخص شـده‌اند. از ایـن رو به نظر می‌رسـد که ایـن لوحه‌های مشبک، بخشـی از یک گروه بزرگ‌تر بوده‌اند. لوحه‌های مشابهی در موزهٔ قاهره (O'kane ۲۰۱۲)، موزهٔ ویکتوریا و آلـبرت لندن، مجموعهٔ دیویدِ کپنهـاگ دانمارک و موزهٔ متروپولیتن نیویورک (Ekhtiar ,۱۹۸۷ O'Neill & Clark et al. ۲۰۱۱) و مـوزهٔ اسمیتسـونین نگهداری می‌شـود. تمامی این لوحه‌ها که از نظر شـکل کلّی و جزییات شبیه به لوحه‌های موجود در گنجینهٔ مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک هسـتند، دارای اندازهٔ نسبتاً مشابه نیز هستند. تمامـی لوحه‌ها با طـول تقریبی ۳۸ سـانتی‌متر و ارتفاع حدود ۱۴ سـانتی‌متر ساخته شـده‌اند. شباهت در اندازه، می‌تواند نشان دهندهٔ وجود یک استاندارد در ساخت این لوحه باشـد. همچنین احتمال ساخت این لوحه‌ها در یک کارگاه و یا برای یک محل را فراهم می‌آورد.

اجرای این شـعر عربی محدود به مشبک‌های فولادی نبوده اسـت و نمونه‌های اجرا شـده بر روی بنا و سـنگ قبر نیز دیده می‌شـود. در مسجد جامع اصفهان در ایوان غربی (صفهٔ اسـتاد) متن کامل این شـعر عربی در دورهٔ صفوی بر روی کاشـی اجرا شـده اسـت (نصرتی۱۳۸۰). در انتهای کتیبه، عبارت «فی سـنه ۱۱۱۲ کتبه ابن شـیخ محسن محمّد الجزایری» نوشته شده است. همچنین، این شعر در «صفحهٔ آخر قرآنی که در سال ۱۰۷۸/۱۶۷۶ه.ق. در زمان حکومت شـاه سلیمان نوشته شـده است دیده می‌شـود. علاوه بر این، روی سـنگ قبری متعلّق به اوایل قرن ۱۰ه.ق. بیرون اردسـتان، نزدیک اصفهان، در مدرسهٔ چهارباغ اصفهان که در اوایل قرن ۱۲ به وسـیلهٔ مادر شاه سـلطان حسین اوّل (سلطنت ۱۱۳۵-۱۱۰۶) و در بقعه‌ای در اصفهان از یک شـخص که در ۱۲۶۰ فوت کرده اسـت نیز دیده می‌شود» (O'Neill & Clark ۱۹۸۷).

لچک‌ها

تعداد ۴ عدد از لوحه‌های مشبک موجود در مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک به صورت لچک‌هایی هسـتند که قسـمت میانـی آنها به صـورت ورق سـاده و بدون طرح رها شـده ولی دورتادور لبـهٔ آنها با نقوش واگیره از اسـلیمی‌های دهان اژدری با ظرافت بی‌نظیری به صورت مشبک تزیین شده است (شماره‌های ۲۱۳۴، ۲۱۳۵، ۲۱۳۶ و ۲۱۳۷). لچک‌ها در قسـمت بیرونی دارای لبهٔ صاف و در قسـمت داخلـی دارای لبهٔ دالبری هسـتند. این چهار لچک از نظر شـکل کاملاً مشابه هستند با این تفاوت که دو عدد از آنها متعلّق به سـمت راسـت قاب و دو عدد دیگر متعلّق به سمت چپ قاب است (تصویر ۲).

لوحه‌های مشـبک کاملاً مشابهی نظیر آنچه به شکل لچک در مؤسّسـهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّـی ملک نگهداری می‌شـود، در مجموعهٔ هارارى (پـوپ و آکرمن ۱۳۸۷) و موزهٔ آرمیتاژ (Ivanov ۲۰۰۶) وجود دارد. شکل لچک‌ها و تزیینات مشبکی که در حاشیهٔ لوحه‌ها اجرا شده است در تمامی نمونه‌ها کاملاً شبیه است. علاوه بر این، اجرا نیز در همهٔ نمونه‌ها از کیفیت و ظرافت بسـیار بالایی برخوردار اسـت و این موضوع احتمال این که لوحه‌ها محصول یک کارگاه باشند را تقویت می‌کند.

گل‌های چهار پَر [۲] (شبدری)

این گروه از آثار مشـبک به شـکل گل‌هـای چهارپَر سـاخته شـده‌اند. صفحات مشبک شـماره‌های ۲۱۲۹ و ۲۱۳۰ با ویژگی‌های ظاهری یکسـان در این گروه از اشیا قرار دارند. دورتادور در قسمت لبه، لوحه‌ها با نقش‌های واگیـره به صورت مشـبک تزیین شـده‌اند. در قسـمت میانی، فضایی به شکل ترنج با یک نقش طوماری گلدار و کتیبهٔ ثلث به صورت مشـبک اجرا شده است (تصویر ۳). کتیبه‌های این دو مشـبک با هم متفاوت و شامل عبارات «صلی الله علیه و اله» و « یا رؤف» است.

نمونه‌های مشـابه ایـن لوحه‌ها با شـکل چهارپَر، در مجموعـهٔ هـارارى (پـوپ و آکرمـن ۱۳۸۷) و مجموعهٔ خصوصـی یک اتریشـی[۳] وجـود دارد. لوحه‌های موجود



تصویر ۳- لوحهٔ فولادی مشبک چهار پَر (شماره ۲۱۲۹) دارای نقوش واگیره در حاشیه و طرح اسلیمی طوماری و کتیبه با خط ثلث در مرکز.



تصویر ۲- لوحهٔ مشبک فولادی (شماره ۲۱۳۴) به شکل لچک که به نظر می‌رسـد در چهار طرف طرح کلّی قرار می‌گرفته است. قسمت میانی لوحه بدون نقش است و فقط حاشیهٔ آن با نقوش واگیره دهان اژدری به صورت مشبک کار شده است.

در مجموعهٔ هارارى و مجموعهٔ خصوصى بسیار شبیه یکدیگر هستند. امّا تفاوت‌های ظریفی بین این لوحه‌ها با لوحه‌های موجود در مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک وجود دارد. لوحه‌های موجود در مجموعهٔ هارارى و مجموعهٔ خصوصی، در قسمت میانی به صورت مشبک کار شده‌اند امّا فاقد کتیبه هستند در حالی که در لوحه‌های مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک، قسمت میانی علاوه بر نقوش اسلیمی طوماری، دارای کتیبه نیز هستند. علاوه بر این، حاشیه لوحه‌های مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک به صورت مشبک کار شده است، در حالی که مشبک‌های مجموعهٔ هارارى و مجموعهٔ خصوصی فاقد تزیینات مشبک در لبه هستند. در خصوص مشخصات فنی دو لوحهٔ موجود در مجموعهٔ هارارى اطّلاعی در دست نیست امّا لوحهٔ متعلّق به مجموعهٔ خصوصی اتریشی مشابه دو لوحه موجود در مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک با فولاد جوهردار ساخته شده‌اند.

سرترنج‌ها

سرترنج‌ها گروهی دیگر از لوحه‌های مشبک موجود در مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک هستند که شامل ۳ لوحه به شماره‌های ۲۱۳۱، ۲۱۳۲ و ۲۱۳۳ است. این اشیا نیز مانند سایر اشیای موجود در این مجموعه با نقوش اسلیمی و کتیبه به صورت مشبک اجرا شده‌اند. اسلیمی‌ها در این اشیا تشکیل یک مارپیچ را می‌دهند که کتیبه‌هایی به خط ثلث شامل صفات خداوند در میان آنها اجرا شده است (تصویر ۴). شکل کلّی هر سه سرترنج، مشابه و دارای لبه‌های دالبری است.



تصویر ۴- لوحهٔ فولادی مشبک به شکل سرترنج (شمارهٔ ۲۱۳۱) که در دو قسمت به صورت مشبک کار شده است. نقوش اسلیمی در قسمت مرکزی زمینه کتیبه‌ای با خط ثلث بسیار زیبا را تشکیل داده است.

کتیبه‌های مشبک کوچک مثلثی

دو لوحه در این مجموعه به صورت کتیبه‌های مشبک کوچکی است که نقوش طوماری و کتیبه‌هایی به خط ثلث با عبارات «یا قدیر» و «یا عابد» به صورت مشبک در آن‌ها اجرا شده است. نقوش طوماری مانند دیگر لوحه‌های مشبک این مجموعه، زمینه‌ای است که کتیبه در میان آن قرار گرفته است (تصویر ۵). شکل کلّی این دو شیء مشابه به صورت



تصویر ۵- لوحهٔ فولادی مشبک مثلثی شکل (شماره ۲۱۳۸) که در دو ضلع به صورت دالبری است. از نظر طرح و ظرافت اجرا مشابه سایر لوحه‌های موجود در مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک است.

مثلثی است که در دو ضلع به صورت دالبری است. با وجود شباهت بسیار بین این دو شیء، یکی از آنها به شکل نیم‌استوانه‌ای خم شده است. این دو شیء به شماره‌های ۲۱۳۸ و ۳۶ ثبت شده‌اند.

ترنج‌ها (لوحه‌های مشبک با شکل بیضی تیزه‌دار)

گروه بسیار بزرگی از لوحه‌های مشبک موجود در مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک شامل ۱۲ مشبک فولادی به شکل ترنج (بیضی تیزه‌دار) با لبه‌های دالبری هستند. وجود این تعداد لوحه به شکل ترنج در یک موزه بسیار کم‌نظیر است و مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک از این نظر بسیار منحصر به فرد است. ترنج‌ها بر روی صفحات فولادی به ابعاد تقریبی ۲۶ × ۳۴ سانتی‌متر و ضخامت ۱ تا ۳ میلی‌متر اجرا شده‌اند. این لوحه‌ها دارای حاشیه‌ای با عرضی در حدود ۲ سانتی‌متر هستند که نقوش در میان آن اجرا شده است. طرح‌های اجرا شده شامل کتیبه‌ها، نقوش اسلیمی، گل‌ها و برگ‌هاست. متن کتیبه‌ها شامل آیاتی از قرآن، تسبیحات اربعه و عبارتی در مدح حضرت علی(ع) است که در تمام مشبک‌ها با خط ثلث بسیار زیبایی اجرا شده‌اند. خطوط اسلیمی با گردش حلزونی (اسپیرال) تمام سطح دو بعدی زمینهٔ مشبک‌ها را تزیین کرده‌اند. بر روی خطوط اسلیمی، نقوش گل و برگ اجرا شده‌اند که در ترکیب با متن کتیبه ترکیب‌بندی بی‌نظیری را ایجاد کرده‌اند (تصویر ۶).

در این ترنج‌ها، بخش یا تمامی یک آیه به صورتی بسیار زیبا اجرا شده است. هنرمند نظم معمول کلمات را به منظور اجرای هر چه زیباتر متن و یا تأکید بر کلمه‌ای خاص، به هم ریخته است. در این لوحه‌های فولادی

2) Quatrefoil shape

3) Sotheby's Arts of the Islamic World, London, 7 Oct 09, Lot 106.



تصویر ۶- لوحهٔ فولادی مشبک (شماره ۱۲۱۴)، با شکل بیضی تیزه‌دار شبیه ترنج با لبهٔ دالبری ساخته شده است. خطوط اسلیمی با گردش حلزونی (اسپیرال) تمام سطح دو بعدی زمینهٔ مشبک را پُر کرده و کتیبه‌ای شامل آیهٔ ۱۲۰ سورهٔ صافات با خط بسیار زیبای ثلث را در خود جای داده است.

آیاتی از سوره‌های «یس»، «الصافات»، «الانبیا»، «القدر»، «یوسف»، «الاحزاب» و «الزمر» اجرا شده است.

برای متن کتیبه‌های فولادی از آیات قرآنی استفاده شده است. با این وجود بررسی مضمون این آیات و بخش‌هایی که از آیات سوره‌های «الانبیا»، «یوسف» و «الزمر» توسط هنرمند برای اجرا انتخاب شده است به زندگی پس از مرگ و روز جزا و رحمت خدا که شامل حال مؤمنان خواهد شد، اشاره دارد. این مضامین با عملکردی که اغلب برای این آثار ذکر می‌شود قرابت دارد. در خصوص کاربرد این کتیبه‌ها، نصب بر روی در آرامگاه ذکر شده است (پوپ و آکرمن ۱۳۸۷). این موضوع با تبشیر و تنذیری که دربارهٔ نتایج اعمال از این آیات مستفاد می‌شود هماهنگ است. از این رو هنرمند در اجرای این لوحه‌های فولادی مفاهیم مرتبط با مرگ و اصول اساسی اعتقادی اسلام را در قالب مشبک‌های فولادی که احتمالاً برای تزیین در به کار می‌رفته ارایه کرده است.

لوحه‌های مشابه دیگری نیز که از نظر جزییات بسیار شبیه نمونه‌های مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک است به صورت مجزا در موزهٔ آرمیتاژ (Ivanov ۲۰۰۶)، موزهٔ هنری کلیولند۱ و موزهٔ بریتانیا۲ نگهداری می‌شود. متن کتیبهٔ لوحهٔ موزهٔ بریتانیا آیهٔ ۳۰ سورهٔ نمل «انه من سلیمان و انه بسم الله الرحمن الرحیم» است که به خط ثلث نوشته شده و تاریخ ۵۱۱۰۵.ق را به صورت عددی در پایین کتیبه بر خود دارد. این تاریخ، همان سال فوت شاه سلیمان اوّل صفوی است و از این رو احتمال داده می‌شود که این لوحه برای آرامگاه او ساخته شده است. دو لوحهٔ دیگر در یک مجموعهٔ خصوصی در لندن نگهداری می‌شود که توسط ملیکیان شیروانی معرّفی شده‌است (Melikian-Chirvani ۲۰۰۷: ۲۶۰-۲۶۱). در یکی از لوحه‌های مشبک معرّفی شده که عبارت «بسم الله الرحمن الرحیم» با خط ثلث بسیار زیبایی بر آن اجرا شده است، تاریخ ۵۹۷۲.ق. دیده می‌شود. برای لوحهٔ سومی که در این مجموعهٔ خصوصی وجود دارد، ملیکیان شیروانی بر اساس شکل دالبری مشابه، تاریخ حدود ۹۷۲ را محتمل می‌داند (Melikian-Chirvani ۲۰۰۷: ۲۶۲).

نتیجه‌گیری

بررسی کتیبه‌های فولادی باقی‌مانده از دورهٔ صفوی که در مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک نگهداری می‌شود، اوج شکوفایی و رونق استفاده از فولاد در این دوره را به خوبی مشخص می‌سازد. هنرمند طراح و فلزگر صفوی در یک همکاری نزدیک اثری آنچنان بدیع خلق کرده‌اند که نمونهٔ آن را کمتر می‌توان یافت. خطوط کتیبه و اسلیمی‌ها در چیدمانی کم‌نظیر فضای داخلی لوحه‌ها را پر کرده‌اند. مهارت فلزگر در اجرای خطوط بسیار ظریف اسلیمی‌ها در این لوحه‌ها به وضوح قابل مشاهده است. ظرافت در طراحی نقوش اسلیمی و کتیبه‌ها که به زیبایی هر چه تمام‌تر انجام گرفته و همچنین مهارت خارق‌العاده در اجرا از جمله ویژگی‌های خاص این لوحه‌هاست که آن‌ها را به عنوان گنجینه‌ای ارزشمند از هنر صفوی شاخص می‌نماید. انتخاب آیه‌ها و متن کتیبه‌ها نیز با توجه به نقش و کاربرد این لوحه‌های فولادی انجام شده است تا در کنار کارکرد زیبایی‌شناسی آنها، مفاهیم دینی را نیز ارایه نماید. از طرفی، مطالعه و مقایسهٔ این لوحه‌ها با دیگر نمونه‌های مشابه در سایر موزه‌ها و مجموعه‌ها، اهمّیت این آثار را به عنوان گروهی از نفیس‌ترین آثار این دوره مشخص می‌کند. از این‌رو مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک با دارا بودن شمار قابل توجی از این آثار، به عنوان یکی از غنی‌ترین مجموعه‌ها در این خصوص به حساب می‌آید.

Cleveland Museum of Art <?>
British Museum <?>

منابع

الن، جیمز(۱۳۷۴). فلزکاری در هنرهای ایران. ر. دبلیو فریه. ترجمهٔ پرویز مرزبان. تهران. فروزان.

الن، جیمز(۱۳۸۱). هنر فولاد سازی در ایران. ترجمهٔ پرویز تناولی.تهران.تناولی.

پوپ، آرتر اپهام، اکرمن، فیلیس(۱۳۸۷). سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز. سیروس پرهام و گروه مترجمان. جلد ششم. تهران. علمی و فرهنگی.

پوپ، آرتر آپهام، آکرمن، فیلیس(۱۳۸۷). سیری در هنر ایران «از دوران پیش ار تاریخ تا امروز». مترجمان نجف دریابندری و دیگران. جلد سیزدهم. تهران. علمی و فرهنگی.

پوپ، آرتور اپهام، آکرمن، فیلیس و شرودر، اریک (۱۳۸۷). شاهکارهای هنر ایران. ترجمهٔ پرویز ناتل خانلری. تهران. علمی و فرهنگی.

حسن، زکی محمّد (۱۳۸۵). هنر ایران در روزگار اسلامی. ترجمهٔ محمد ابراهیم اقلیدی. چاپ دوم.تهران. صدای معاصر.

کنبی، شیلا (۱۳۸۶). عصر طلایی هنر ایران. ترجمهٔ حسن افشار. مرکز.

مرتضوی، محمّد(۱۳۸۷). اهمّیت ظروف مسی قلع‌اندود در فلزکاری دورهٔ صفوی. مجموعه مقالات هنرهای صناعی: گردهمایی مکتب اصفهان. به کوشش بهنام صدری. تهران. فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران. صص ۵۵۷-۵۷۳.

ملیکیان شیروانی، اسدالله سورن (۱۳۸۵). دعاها و اشعار روی برنزهای صفوی در: هنر ومعماری صفویه. به کوشش شیلا کنبی. ترجمهٔ مزدا موحد. تهران. فرهنگستان هنر. صص ۱۶۱-۱۷۲.

منتظمی، علی (۱۳۸۷). آثار و اشیای عصر صفوی در موزهٔ ملّی ملک. مجموعه مقالات هنرهای صناعی: گردهمایی مکتب اصفهان، به کوشش بهنام صدری. تهران. فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران. صص ۱۰۷-۱۴۴.

نصرتی، مسعود (۱۳۸۰). کتیبه‌های قرآنی مسجد جامع اصفهان. گلستان قرآن. شمارهٔ۹۹. صص ۲۷-۳۵.

وولف، هانس (۱۳۸۴). صنایع دستی کهن ایران. ترجمهٔ سیروس ابراهیم‌زاده. تهران. علمی و فرهنگی.

هیلن براند، رابرت (۱۳۸۵). هنر و معماری اسلامی. ترجمهٔ اردشیر اشراقی. تهران. روزنه.

Allan J. W. 2003, Early Safavid Metalwork, In: Hunt for Paradise: Court Arts of Safavid Iran, 1501-1576, Jon Thompson & Sheila R. Canby (eds.), Milan: Skira Editore, pp 203-240.

Allan, J. W. 1995, Silver Door Facings of the Safavid Period, Iran, Vol. 33, pp. 123-137.

Atil, Esin., Chase, W. T., Jett, Paul (1985), Islamic Metalwork in the Freer Gallery of Art, Washington D.C., Smithsonian Institute.

Bloom, J. M. & Blair, S. S. (eds.) 2009, The Groove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture, Vol. II, Oxford University Press.

Ekhtiar, M. Soucek, P. Canby, S. R. Najat Haidar N. (eds.) 2011, Masterpieces from the Department of Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art, Metropolitan Museum of Art, New York, 2011.

Ivanov A. A. 2006, Persian Metalwork (sixteenth to nineteenth centuries), In: Beyond the Palace Walls: Islamic Art from the State Hermitage Museum, Islamic Art in a World Context, Mikhail B. Piotrovsky & Anton D. Pritual (eds.), Edinburgh: NMSE, pp. 148-155.

Melikian-Chirvani A. S. 2007, Le Chant du Monde, L'Art de l'Iran Safavide 1501-1736, Paris, Musée du Louvre.

Melikian-Chirvani, A. S. 1982, Islamic Metalwork from the Iranian World, ۸th-۱۸th Centuries (Victoria & Albert Museum), London.

O'kane, B. 2012, The Illustrated Guide to the Museum of Islamic Art in Cairo, American University in Cairo Press.

O'Neill J. P. & Clark C. (eds.) 1987, Recent Acquisition: A Selection 1986-1987, The Metropolitan Museum of Art, New York.

معرّفی قالی‌های مشهد محفوظ در موزهٔ ملّی ملک

حسین کمندلو*

چکیده

شهر مشهد از مهم‌ترین مناطق فرش‌بافی ایران از دوران صفویان تا روزگار معاصر بوده است. علاقهٔ شاهان صفوی به مرقد مطهر حضرت رضا(ع) و ساخت و سازهایی که پیرامون آن انجام یافته بود، باعث پدیدار شدن اوّلین شاهکارهای هنر فرش‌بافی در این ناحیه گردید. قالی‌هایی با رنگ‌های لاکی و سورمه‌ای که با انواع گل‌های شاه عباسی، اسلیمی‌های ابری، بندهای ختایی و نخ‌های گلابتون تزیین شده بودند.

شورش افغان‌ها و انقراض سلسلهٔ صفویان، هرج و مرجی شدید در ایران به وجود آورد که نتیجهٔ آن فروپاشی اقتصاد و صنایع مختلفی همچون قالی‌بافی بود. گذر زمان و ظهور قاجاریان و ایجاد امنیت نسبی در ایران، دومین دوران پرشکوه صنعت قالی‌بافی در مشهد را پایه‌گذاری کرد. هنرمندان و افراد صاحب ذوق از نواحی مختلفی همچون کرمان، کاشان، تبریز، بیرجند، چهارمحال و بختیاری، کاشمر و... در خیابان‌ها و بازارهای منتهی به حرم مطهر گرد آمده و در کنار تولیدکنندگان مشهدی، آثار شاخص و منحصر به فردی را با اقتباس از فرش‌های عصر صفوی خلق کردند و در حال حاضر برخی از این آثار جزو نفیس‌ترین قالی‌های کاخ‌ها، موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی داخلی و خارجی هستند.

یکی از مکان‌های کمتر شناخته شده که در آن آثار تولیدکنندگان صاحب نام مشهدی نگهداری می‌شود، موزهٔ ملّی ملک در تهران است. شاید توجّه محقّقین و صاحب نظران به کتاب‌های خطی، نگاره‌ها، مرقعات، سکّه‌ها، تابلوهای نفیس نقاشی، تمبر، آثار لاکی و... سبب نادیده گرفتن ۳۴ قطعه فرشی شده که در مناطق مختلف شهری و روستایی ایران با بهترین کیفیت بافته شده‌اند. با توجّه به اینکه بیشتر عمر پربرکت حاج حسین آقا ملک در جوار حرم مطهر حضرت علی بن موسی الرّضا(ع) و شهر مشهد سپری شده است، مشاهده می‌شود که عمده فرش‌های موجود در موزهٔ ایشان توسط کارگاه‌های شاخص و گاه گمنام مشهدی بافته شده‌اند. در این مجموعه در کنار آثار چشمگیر و بدون امضا، می‌توان دستبافته‌های افراد صاحب نامی همچون حاج عبدل مؤمن قالی‌باف، علی خان عمو اغلی، صابر و مشیری را مشاهده نمود. اغلب این آثار در زمان حیات حاج حسین آقا ملک برای مفروش نمودن منزل شخصی خریداری شده بودند که علاوه بر ذوق و سلیقهٔ واقف، تا حدی ویژگی‌ها و خصوصیات قالی‌های بافته شده در اواخر دوران قاجار تا اواسط دوران پهلوی را مشخص نمایند. در این نوشتار سعی شده، در کنار معرّفی فرش‌های مشهد در موزهٔ ملک، تاریخچه و خصوصیات فرش‌های مشهد در این دوران به اختصار معرّفی شود.

کلید واژه: مشهد، موزهٔ ملک، قالی.

* کارشناس ارشد پژوهش هنر

مقدّمه:

بـا روی کار آمدن سلسـلهٔ صفویان و ایجـاد امنیت و ثبـات در مناطق مختلف ایران، هنرهـای صناعی به ویژه فرش رونق دوباره می‌یابد، با توجّه به آثار و مدارک موجود می‌توان گفت اوج هنر فرش‌بافی ایران در سده‌های ۱۶ و ۱۷ م./ ۱۰ و ۱۱ ق. همزمان با حکومت‌های شاه طهماسب اوّل (۱۵۸۷- ۱۵۲۴ ق./ ۹۹۶- ۹۳۱ ق.) و شاه عباس اوّل (۱۶۲۹- ۱۵۸۷ م./ ۱۰۳۹- ۹۹۶ ق.) بـوده اسـت، حمایت شـاهان صفـوی از این هنر- صنعت و اجـرای هنرمندانهٔ طرح‌های اصیل اسلامی و ایرانی باعث پدیدار شدن قالی‌هایی زیبا و منحصر به فردی شـد که هر موزه و یا مجموعهٔ خصوصی آرزوی داشتن آنها را داشته و دارد.

توجّه ویژهٔ شاه عباس اوّل به شهر مشهد و مرقد مطهر حضرت رضا(ع) سـبب توسعهٔ شهر و ایجاد بناهای تازه‌ای در اطراف حرم مطهر گردید. با نگاهی اجمالی به صحن‌ها، رواق‌ها، ایوان‌هـا و موزه‌های رضـوی می‌توان نتیجهٔ هنر دست معماران، طراحان، کاشی‌کاران و خوشنویسان صفوی را مشـاهده نمود. تولید و بافت فرش در مشـهد نیز از این قاعده مسـتثنی نبوده و نیسـت، به طوری که با مطالعهٔ آثار موجـود در موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی می‌توان گفت اوّلین دوران درخشـان فرش‌بافی مشهد در این زمان پایه‌گـذاری شـده و تأثیر فراوانی از نظر شـیوهٔ طراحی و رنگ‌بندی بر هنرمندان سده‌های بعد گذاشته است.

دومین دوران پرشـکوه تاریخ فرش مشـهد از اواسط سـلطنت ناصرالدین شـاه قاجار(۱۸۵۹- ۱۸۴۷م./ ۱۳۱۳- ۱۲۶۴ ق.) آغـاز و تـا دوران معـاصر ادامـه می‌یابد. به احتمال، برپایی نمایشگاه‌های فرش ایران در شهرهای وین و لندن باعث استقبال مردمان مغرب زمین از این هنر شده بود و همیـن امر باعث رونق تولیـد در مناطق مختلف ایران از جمله مشـهد گردید. به تدریج افراد بااستعداد و توانمند از شـهرهای دور و نزدیـک همچون تبریز، کرمان، چهارمحال و بختیاری، کاشـمر، بیرجند، نیشابور و... وارد مشهد شده و در کنار تولیدکنندگان قدیمی اقدام به تولید فرش‌هایی به سـبک قدیم کردنـد. کیفیت بالای رنگرزی، بافت و طراحی سـبب شـد علاوه بر عامهٔ مـردم، طبقهٔ متمکّن و گاه حاکم بر ایران سـفارش بافت فرش‌هایی در ابعـاد کوچک و بزرگ را بـه کارگاه‌های فعّال و معتبر در مشـهد بدهند. در حال حاضر نمونه‌هایـی متعدّد از هنر دسـت تولیدکنندگان مشهدی زینت‌بخش کاخ‌ها، موزه‌ها و مجموعه‌هـای خصوصی ایران و جهان هسـتند. پس از پیروزی انقلاب اسـلامی، به همّت متولّیان آسـتان قدس رضـوی، گنجینه‌ای بـاارزش از فرش‌های نفیـس ایرانی از انبارها و مخازن خارج و پس از مرمّت در موزه‌های فرش آستان قدس رضوی و موزهٔ ملّی ملک به نمایش در آمد.

در بررسـی و مطالعـهٔ کتاب‌ها و مجـلّات تخصّصی فرش، مشاهده می‌شود که اطّلاعات نوشتاری بسیار کمی در مورد فرش‌های مشهد موجود است و همین امر سبب شـده که محقّقین و کارشناسـان هنر اسلامی، دوران مهم تاریخ فرش‌بافی در این ناحیه را با عبارات و کلماتی گنگ و گاهـی مبالغه‌آمیز خاتمه دهنـد؛ در صورتی که با نگاه اجمالـی به آثاری کـه در این دو مجموعه قـرار دارند و اندکی مطالعهٔ کتابخانه‌ای می‌توان ویژگی‌های سـاختاری فرش‌های مشـهد در اواخر دوران قاجار تا دوران معاصر را مشـخص نمود، آثاری که بـا الگوبـرداری از فرش‌های صفـوی و اندکی تغییر در نقشـمایه‌های تزیینی در انواع خوب، متوسـط و گاه ضعیف بافته شـده‌اند. موزهٔ ملّی ملک در تهران، یکی از مکان‌های مهم برای مطالعهٔ تاریخ فرش‌بافی شهر مشهد است. اگرچه بیشتر آثار محفوظ در این موزه برای مفروش کردن منزل شـخصی ایشـان تهیه شـده‌اند، امّا کیفیـت بالای طراحی، رنگ‌بنـدی و بافت، گواهی بر ذوق و سلیقهٔ شخصی حاج حسین آقا ملک در خرید یا سـفارش آنها بوده اسـت به طوری که با مطالعهٔ این آثار با امضا یا بدون امضا می‌توان گوشه‌ای از وضعیت تولید فرش مشهد در دوران حیات ایشان را مشخص نمود. در ادامـه برای شـناخت بهتر فرش‌هـای محفوظ در این مجموعه ابتدا سـابقهٔ تاریخی و سـپس ویژگی‌های فرش مشهد به اختصار معرّفی می‌گردد.

سابقهٔ تاریخی فرش مشهد

مشهد، مشهد مقدّس یا مشهد طوس، شهری است که در بین دو رشته کوه هزارمسجد و بینالود و در درهٔ کشف رود قرار گرفته است(مصاحب،۱۳۸۱: مدخل مشهد). این شـهر تا آغاز قرن ۳ ق./ ۹م. اهمّیتی نداشـت و به جای شهر مشـهد، قریه‌ای به نام سـناباد، از توابع طوس قرار داشت. پس از شـهادت حضرت علی بن موسی الرّضا(ع) در سـال ۲۰۲ ق./ ۸۱۸ م. بـه دسـت مأمـون و دفن آن حضرت در این محل، به این نام مشـهور گردید (دهخدا، ۱۳۷۲: مدخـل مشـهد). برخـی معتقدند کـه حمدالله مسـتوفی (قرن ۸ ق./ ۴ م.) از نخسـتین کسانی است که سناباد را مشهد نامیده است [۱] و از آن به بعد به همین نام مشـهور شده اسـت(مصاحب، ۱۳۸۱: مدخل مشهد). با ویرانی شـهر طوس بر اثر حملهٔ مغول، مردم این شـهر به سـمت مشـهد کوچ کردند و به تدریج بر وسـعت و آبادی این شـهر افزوده شـد. در عصر تیموریان، شاهرخ در آبادی و عمران مشـهد کوشـش زیادی کرد و در زمان سلسلهٔ صفویه به ویژه دوران سلطنت شاه طهماسب اوّل و شـاه عباس اوّل، بناهایی متعدّد در این شـهر سـاخته شد(بیات، ۱۳۶۷: ۱۷۰).

تـا قبـل از دوران صفویـه اطّلاعات زیـادی در مورد فرش‌بافی ایـن ناحیه وجود ندارد. با ظهور صفویان فصل تازه‌ای از شکوه و آبادانی در مشهد آغاز شد و با رسمیت یافتن مذهب تشـیّع، اهمّیت آن روز به روز بیشتر گردید.

گسترش پایتخت و ساختمان‌های تازه باعث شد نیاز به قالی بیشتر شود و فرش‌بافی از رشته‌های مهم اقتصادی برای مردم گردد. به دستور شاه عباس، در استرآباد، شیروان، قره باغ، کاشان، گیلان و مشهد کارگاه‌های فرش‌بافی دایر گردید. بنا به نوشتهٔ شاردن [۲] به دستور شاه عباس هر کانون بافت فرش می‌بایست فرش را به شیوهٔ خود ببافد(آذرپاد، حشمتی رضوی، ۱۳۷۲: ۱۵). در این کارگاه‌ها بااستعدادترین هنرمندان ایرانی و خراسانی مشغول به کار شدند و فرش‌های زیبا و نفیسی را به وجود آوردند، پدروتشیرا [۳] سیّاح پرتقالی که در سال ۱۰۹۲ق./ ۱۶۰۴ م. از ایران دیدن کرده است قالی‌های خراسان را از نظر مرغوبیت در درجهٔ سوم، پس از قالی‌های یزد و کرمان می‌داند (فریه، ۱۳۷۴: ۱۲۷). بیشتر کارشناسان هنر اسلامی در هنگام تألیف کتاب‌های خود، به قالی‌های خراسان لقب هراتی داده‌اند. شاید بتوان گفت اطلاق نام هراتی توسّط محقّقین به این قالی‌ها، تحت تأثیر نوشته‌های سفرنامه نویسان و جهان‌گردان بوده است. اولریوس[۴] در سفر خود به ایران که در سال ۱۶۳۷م./ ۱۰۴۷ق. همراه با سفیر دوک هُلشتین گوتروپ [۵] انجام داده بود، اشاره به زیباترین قالی‌های ایران نموده که در شهر هرات، یکی از ایالت‌های مهم خراسان بافته شده است (دیماند، ۱۳۸۳: ۲۶۷). شاید همین امر باعث شده که بیشتر محقّقین هنر اسلامی، واژهٔ هراتی را برای معرّفی فرش‌های شرق ایران به کار برند. ارنست کونل در هنر اسلامی مهم‌ترین ویژگی‌های قالی‌های هراتی در اواخر قرن ۱۶م. /۱۰ق. را متن قرمز رنگ (قرمز لاکی) همراه با گل‌های برگ نخلی (برگ کنگری) و اسلیمی‌های ابری می‌داند که حاشیهٔ آنها اغلب آبی (سورمه‌ای) یا سبز بوده است. به علّت وجود تعداد بی‌شماری از این فرش‌ها در کشور پرتغال شاید بتوان گفت این‌گونه از فرش‌ها مورد استقبال مردمان ساکن در این نواحی بوده است (کونل، ۱۳۶۸: ۲۱۰). ویژگی‌های اشاره شده در مورد فرش‌های هراتی مطابقت کاملی با قالی‌های افشان شاه عباسی دارد. سیسل ادواردز اطلاق نام هراتی به این گونه از قالی را اشتباه می‌داند[۶] زیرا هیچ گونه مدرکی دال بر اینکه شاهرخ در پایتخت خود، هرات، اقدام به تأسیس کارگاه قالی‌بافی وابسته به دربار کرده باشد وجود ندارد، او معتقد است در کشورهای مغرب زمین توافق حاصل شده که قالی‌های مشرق ایران در هرات که زمانی پایتخت اداری و شهر اصلی خراسان بوده تهیه شده است؛ امّا بر اساس مدارک موجود، سنّت قالی‌بافی در این ناحیه وجود نداشته است (ادواردز، ۱۳۶۸: ۱۸۷).

در عصر صفویان فرش‌های خراسانی از شهرت بسیار بالایی برخوردار بوده است به طوری که در زمان شاه سلیمان ۱۱۰۵-۱۰۷۷ ق./ ۹۴ -۱۶۶۴ م. از مجموع بیست و یک کاروانسرای مهم اصفهان دو کاروانسرا برای فرش‌های کاشان و یک کاروانسرا مخصوص فرش‌های خراسان و هرات بوده و ذکر هرات بیشتر به خاطر فرش‌های مرغوب آن بوده است (یار شاطر، ۱۳۸۴: ۸۳). گویا قالی‌هایی با طرح هراتی با مذاق و سلیقهٔ اروپاییان سازگاری داشت چون علاوه بر وجود تعداد بی‌شماری از آنها، تصاویر این قالی‌ها را در نقاشی‌های اروپایی [۷] نیز می‌توان مشاهده نمود (دانشگاه کمبریج، ۱۳۸۷: ۳۷۶). در کتاب‌های مختلفی که در زمینهٔ قالی یا تاریخ هنر اسلامی و ایرانی منتشر شده است مطالب یا تصاویری از قالی‌هایی شرق ایران در عصر صفویان وجود دارد ولی احتمال اینکه برخی از این قالی‌ها در شرق ایران بافته شده باشند، بسیار کم است، امّا محققین آنها را به دلیل داشتن ویژگی‌های بالا در ردیف قالی‌های شرقی قرار داده‌اند که برخی از آنها را می‌توان به دلیل ظرافت در طراحی و بافت رد کرد[۸].

شورش افغان‌ها و انقراض سلسلهٔ صفویه، هرج و مرجی شدید در ایران به وجود آورد که نتیجهٔ آن فروپاشی اقتصاد ایران از جمله صنعت قالی‌بافی بود. قاجاریان در سال ۱۲۱۰ ق./ ۱۷۹۶م. به قدرت رسیدند و تا سال ۱۳۴۳ق./ ۱۹۲۵م. بر ایران حکومت کردند. مدارکی دال بر این که آنها از این هنر حمایت کردند یا کارگاه‌هایی در پایتخت‌شان، تهران، دایر کرده باشند در دست نیست (فریه، ۱۳۷۴: ۱۴۰). با گذشت زمان و ایجاد امنیت در کشور و عدم وجود رقیبان خارجی در این صنعت، این هنر جایگاه واقعی خود را پیدا نمود، هنرمندان و تولیدکنندگان قالی در این دوران سعی کردند با توجه به فضای جامعه و سفارشاتی که از حکّام، اشراف و تجّار دریافت می‌کردند قالی‌های مورد نیاز آنها را تولید کنند. با حضور شرکت‌های خارجی در ایران، دگرگونی‌هایی را در شیوهٔ طراحی، رنگبندی، بافت و رنگرزی شاهد هستیم؛ ابعاد فرش‌ها نیز با توجّه به خواست کشورهای مقصد تغییر کردند. شاید بتوان گفت تجاری شدن فرش ایران باعث تغییر در ماهیت فرش ایرانی شده بود.

از اوایل دوران قاجار شواهد کمی در مورد قالی‌بافی در خراسان موجود است. گویا در این دوران خراسان در مقام مرکز معتبر قالی‌بافی باقی مانده بود و کرمان نیز در سطحی اندک نازل‌تر به بافتن قالی‌های خود ادامه می‌داده است (فریه، ۱۳۷۴: ۱۴۰). بر اساس نوشته‌ها در اواخر دههٔ ۱۷۸۰م./ ۱۱۹۴ق. فرش‌هایی در خراسان بافته می‌شد که متن برخی از آنها زربافت بوده است (یار شاطر، ۱۳۸۴: ۹۲). لازم به ذکر است که به کارگیری الیاف فلزی در متن قالی‌های مشهد، از ویژگی‌های شاخص فرش‌بافان مشهدی در دوران پرشکوه صفویان بوده است و یکی از بهترین نمونه‌های آن در موزهٔ فرش آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود[۹]. گزارش‌های کمپانی هند شرقی در ۱۷۹۰م./ ۱۲۰۵ق. حکایت از رونق دوبارهٔ

فرش‌بافی در مشهد می‌دهد. شرکت اروپایی در این سال‌ها سعی می‌کرد پس از چند دهه متارکه در معاملات، دوباره روابط تجاری خود را با ایران برقرار سازد «... قالی خراسان که به خاطر تابناکی رنگ‌ها و برتری با نقش به حق در سراسر جهان مقامی شامخ یافته، اکنون هر چه بیشتر مورد تقاضای اروپاییان قرار گرفته است...» (فریه، ۱۳۷۴: ۱۳۶). همچنین در سفرنامهٔ اولیویه که حدوداً در اواخر سلطنت آغا محمّدخان قاجار و اوایل سلطنت فتحعلی شاه بر ایران (۱۷۹۶م./۱۲۱۰ ق.) نوشته شده، اشاره به قالی‌های خراسانی شده است:

از جانب خراسان و سیستان و کرمان هم محصولاتی چون انقوزه، ذرت، نشادر، تریاک، زیره و قماش‌های ایرانی ابریشمی و پنبه‌ای و قالی و... را می‌توان از راه نزدیک‌تر، کم‌خرج‌تر به دریای سفید برند تا اینکه از محیط حمل و نقل شود (اولیویه، ۱۳۷۱: ۱۷۰).

چند دهه بعد هنگامی که مسیو فریه، مسافر فرانسوی که در سال ۱۸۴۵ م./ ۱۲۶۱ق. از مشهد عبور کرده است می‌نویسد که «... در این بلده قالی‌های خوب و شال‌های شبیه به شال کشمیری نسج می‌شود. شمشیر خراسانی هم معروف است. اقسام ظروف از سنگ‌ها در مشهد در کمال خوبی ساخته، به بلاد دیگر می‌برند...» (صنیع الدوله، ۱۳۶۲: ۳۲۹ و ۳۳۰). در نمایشگاه وین که به سال ۱۸۷۳م./ ۱۲۹۰ق. برگزار می‌شود در کنار فرش‌هایی از سنندج فراهان، فرش‌های خراسانی نیز در معرض دید عموم قرار می گیرد (یار شاطر، ۱۳۸۴: ۱۵). کلنل سی.ام. مک گرگور در سال ۱۸۷۵م./ ۱۲۹۲ق. در شرح سفری به ایالت خراسان ضمن تمجید از قالی‌های بافت مناطق مختلف خراسان، در تعریف بازار مشهد بیان می‌کند:

... یکی از صنایع دستی منحصر به فرد خراسان فرش است و در مشهد با کمی جستجو می‌توان انواع خوب آن را یافت. فرش‌های خراسان اغلب طرح‌های گل‌دار و شلوغ و شادند. ولی ویژگی فرش‌های بیرجند بافت ظریف و رنگ‌های خیره کنندهٔ آن است. این فرش‌ها را با سلیقهٔ بسیار تهیه می‌کنند» (مک گرگور، ۱۳۶۹: ۲۶۱).

با ایجاد ثبات در شهر مشهد ایجاد کارگاه‌های فرش و تولید قالی رونق دوباره‌ای پیدا می‌کند و شهر مشهد به مرکزی برای تجارت در مشرق ایران تبدیل می‌شود. فرش‌های آن نیز با تکیه بر طرح و رنگ‌بندی قدیمی به خصوص آثار دوران صفویان بافته و به بازار عرضه می‌شود. لرد کرزن در پاییز ۱۸۸۹م./ ۱۳۰۶ق. عازم ایران می‌شود. او پس از مشاهدهٔ بازار مشهد، در مورد تولیدکنندگان قالی در مشهد می‌نویسد که فقط کارخانه‌های قالی‌بافی با اعتبار و اهمّیت سابق باقی مانده است و فرش‌های مشهد بر سایر محصولات برتری دارد. نقشهٔ قالی‌ها از روی سلیقه و ذوق عالی شرقی ترسیم و بهتر از همه با رنگ‌های ثابت طبیعی مزیّن می‌گردد. در تمام مشهد چهل دستگاه قالی‌بافی، ششصد و پنجاه کارگر ابریشم کاری و سیصد و بیست دستگاه شال‌بافی به کار بود (کرزن، ۱۳۴۷: ۴۰). بیشتر نکات و اشارات بالا حاکی از رشد و ترقی فرش مشهد در دوران ناصرالدین شاه دارد، حتّی ویلز که در اصفهان زمان ظل السلطان طبابت می‌کرده است در کتاب خود، ایران در یک قرن پیش، به قالی‌های بافت مشهد در بازار اصفهان اشاره کرده است:

فرش‌های مشهدی معمولاً پرنقش و نگارترین فرش‌های ایران هستند و بدین لحاظ حجم بیشتری از فرش‌های صادراتی به خارج را تشکیل می‌دهند. متأسفانه هر چه که زمان به جلوتر می‌رود وضع رنگ و مرغوبیت فرش‌های ایرانی هم سیر قهقرایی و تنزّل خود را طی می‌کند... فرش‌های مشهد اغلب رنگ‌های به ظاهر جالب ولی ناثابتی دارند که به قول معروف با نیل رنگ شده‌اند، در نتیجه چندان مرغوب نیستند (ویلز، ۱۳۶۸: ۱۹۴).

با توجّه به آثار و نوشته‌های موجود می‌توان گفت در دوران حکومت ناصرالدین شاه بر ایران ۱۸۹۶-۱۸۴۸م./ ۱۳۱۳-۱۲۶۴ق. فعّالیت در زمینهٔ تولید قالی بیشتر بوده است [۱۰]. لازم به ذکر است که در این دوران شهر مشهد به عنوان مرکزی برای جمع آوری قالی از سراسر استان خراسان شناخته می‌شده و از آنجا به دیگر مناطق صادر می‌گشته است. امّا بهترین اطّلاعات را در مورد قالی مشهد می‌توان در کتاب از خراسان تا بختیاری یافت، کتابی که توسط هانری رنه دالمانی تألیف شده است[۱۱]. او در مورد فرش‌بافی مشهد در این سال‌ها چنین می‌نویسد:

... شهر مشهد یکی از مراکز مهم تجاری ایران است... قالی‌های بافت مشهد خیلی مرغوب نیست، زیرا هم از لحاظ ظرافت و هم از لحاظ نقش در حد قالی‌های ممتاز به حساب نمی‌آید با این حال صنعت فرش مشهد در کمال رونق است. این قالی‌ها را غالباً روی دارهایی می‌بافند که ۲/۵ متر عرض و بین ۳ تا ۵ متر طول آنهاست. قیمت فرش بر اساس تعداد گره‌های آن که معمولاً در هر ذرع ۲۶ است حساب می‌شود. در بحران اخیر، قیمت را بالا برده و تعداد گره‌ها را به بیست عدد تقلیل داده‌اند. بدیهی است که قیمت فرش به تناسب بهای پشم نیز بالا و پایین می‌رود. قالی‌ها بیشتر با پشم پاییزی ساخته می‌شوند و از طریق قسطنطنیه به اروپا و آمریکا صادر می‌گردند. فرش‌های مرغوب‌تر بیشتر به وسیلهٔ ایرانیان ساکن وین به بازارهای اروپا عرضه می‌شود (دالمانی، ۱۳۸۷، ص ۷۹).

در این گفته مشخص می‌شود که ۱.کیفیت قالی‌های تجاری مشهد بالا نبوده امّا فرش‌های نفیس و خاص در کارگاه‌ها تولید می‌شده است. ۲. عرض قالی‌ها از ۲/۵ متر بیشتر تجاوز نمی‌کرده ولی طول آنها می‌توانستند تا ۱۰

متر هم برسد. ۳.پشم قالی‌ها پاییزی بوده است. ۴.مقصد قالی‌های تجاری ترکیه بوده است. سه ویژگی اوّل در حال حاضر نیز در بافته‌های مشهد دیده می‌شود.

همان طور که گفته شد، بیشتر محقّقین در کتاب‌های خود علّت رونق فرش مشهد را حضور بازرگانان و تولیدکنندگان تبریزی می‌دانند. بزرگان قالی خراسان که اصالت آذری داشتند، محمّد کهنمویی و حاج علی خامنه‌ای، برادران عمو اغلی، صابر و شش کلانی از جمله کسانی هستند که قالی‌های نفیس و با کیفیت بالایی تولید کرده‌اند به طوری که سیسیل ادواردز در کتاب قالی ایران از آنها به نیکی و حسرت یاد کرده است. در کنار آنها تولیدکنندگان خراسانی نیز حضور داشته و با آنها رقابت می‌کردند امّا در بیشتر اوقات در سطح پایین‌تری قرار داشتند. به هر حال وجود مرقد مطهر امام رضا(ع) در شهر مشهد باعث شد که به تدریج عاشقان و علاقه‌مندان به آن حضرت به این شهر بیایند به طوری که صنعتگرانی از مناطق کشمیر،کرمان، آذربایجان، کاشان و... دست به دست هم دادند تا بافت قالی در مشهد و سبک هراتی دوباره احیا گردد.

ویژگی‌ها و خصوصیات قالی مشهد

تجّار تبریزی همزمان با رونق تجارت در اروپا، در شهرهای مختلف ایران از جمله مشهد اقدام به تأسیس کارگاه‌های فرش‌بافی کردند و همین امر زمینهٔ رواج گره متقارن یا ترکی را در شهر مشهد فراهم کرد. حضور تولیدکنندگانی چون عبدالمحمّد و علی‌خان عمو اغلی، حاج علی خامنه‌ای و صابر که اصلیت آذری داشتند در این امر بی‌تأثیر نبوده است. سیسل ادواردز در این مورد می‌گوید که بیشتر فرش‌ها گره فارسی داشتند و نسبت آن به گره ترکی سه به یک بوده است(ادواردز، ۱۳۶۸: ۱۹۰). رج شمار قالی‌های مشهد بین ۳۵ تا ۴۰ گره در هر ۶/۵ سانتی‌متر است [۱۲]. واحد اندازه‌گیری مقدار بافته شده در مشهد مُقاط است و هر دوازده هزار گره را یک مُقاط می‌گویند (دانشگر، ۱۳۷۲: مدخل مُقاط).

شمال خراسان از نواحی اصلی تهیه پشم در ایران است ولی مهم‌ترین نوع پشم در تربت حیدریه تهیه می‌شود همچنین در شهرهای نیشابور، سبزوار و قوچان و نواحی مجاور مشهد نیز پشم مرغوب به دست می‌آید، کلاف‌هایی که در قالی مشهد به کار می‌برند پشم پاییزه است به همین دلیل پشم قالی‌های خراسان نرم است که نتیجهٔ آن تولید قالی‌هایی با مقاومت و دوام کم است. این امر سبب تولید قالی‌هایی با قیمت مناسب و در نتیجه استقبال خانواده و خرید آن شده است (ادواردز، ۱۳۶۸: ۱۹۰). جنس تار و پود آن معمولاً از پنبه است و پس از هر دو چین بافت (به ویژه در قالی‌های آستان قدس رضوی) پود نازک را بر روی پود ضخیم قرار می‌دهند. در بعضی از قالی‌های تجاری و معمولی، معمولاً این پود نازک را عبور نمی‌دهند و این امر در کنار استفاده از گره جفتی از معایب عمدهٔ فرش مشهد هستند. تعداد رنگ در قالی‌های مشهد از ۲۰ رنگ تجاوز نمی‌کند و این رنگ‌ها عبارتند از: قرمز سیر (قرمز دانه)، عنابی، کرم، انواع سبز، آبی، سورمه‌ای، قهوه‌ای و... در این بین لاکی قرمز دانه از رنگ‌های اصیل مشهد است. سیسل ادواردز در مورد آن در کتاب خود نوشته است:

از ویژگی‌های ممتاز قالی‌های شرق ایران، استفاده از لاک یا قرمز دانه (به جای روناس) برای تهیهٔ رنگ‌های سرخ است. این روش طی قرون و اعصار تغییر نکرده است. چه تا به امروز نیز در مشهد، بیرجند و کرمان انواع رنگ سرخ را از قرمزدانه به دست می‌آورند و از روناس به عنوان یک مادهٔ کمک کننده بهره می‌گیرند (ادواردز، ۱۳۶۸: ۱۸۷).

قالی‌های مشهد در ابعاد متوسط و بزرگ (از ۲×۲ تا ۵×۴ متر و بیشتر) تولید و بافته می‌شوند. تار و پود این قالی‌ها معمولاً از پنبه است(هانگلدین، ۱۳۷۵: ۷۱). عمل شیرازه‌بافی تا ۵۰ سال قبل همزمان با بافت انجام می‌شده، امّا از آن زمان تا امروز، قالی‌های مشهد پس از پایان بافت، شیرازه‌بافی می‌شوند (ژوله،۱۳۸۱: ۱۷۱). طرح‌های مشهد تحت تأثیر قالی‌های کرمان بوده است و برخی از استادان طراحی، همچون عبدالحمید صنعت نگار، محمّد حسین فخر الواعظین مهدوی و... اصلیت کرمانی داشته‌اند، شاید به همین دلیل است که بیشتر بافته‌های نفیس کارگاه عمو اغلی، زمینه‌ای شلوغ و پر از نقش و نگار را داشته و حتّی برخی از اسلیمی‌های به کار رفته نیز تحت تأثیر نقشه‌های کرمان بوده‌اند [۱۳]. لازم به ذکر است که شاخص‌ترین و اصیل‌ترین طرح قالی مشهد، افشان شاه عباسی است. سیسل ادواردز طرح‌های رایج مشهد تا اوایل قرن هجدهم را به سه گروه تقسیم کرده بود: الف)قالی‌هایی که طرح هراتی دارند ب) قالی‌هایی که طرح اسلیمی با نگاره‌های ماری دارند ج) انواع مخصوصی از قالی‌های شکارگاه یا قالی‌های سراسر گل و حیوان (ادواردز، ۱۳۶۸: ۱۸۷).

البته در مشهد طرح‌های بندی، درختی، لچک و ترنج، شیخ صفی، گلدانی و... تولید می‌شود ولی اولویت با نقشه‌های افشان شاه عباسی گل درشت یا گل ریز است. قالی‌های افشان شاه عباسی گل ریز یا کوچک توسط کارگاه‌های عبدالمحمّد عمو اغلی ابداع و به تدریج فراگیر شد. ترکیب رنگ‌بندی متن و حاشیه در بیشتر قالی‌های مشهد به صورت‌های زمینه لاکی قرمز دانه با حاشیهٔ سورمه‌ای، زمینهٔ کرم با حاشیهٔ سورمه‌ای، زمینهٔ سورمه‌ای با حاشیهٔ لاکی قرمزدانه یا کرم است. در دورهٔ حاضر به دلیل گران بودن رنگ لاکی و عدم اقبال مردم به این رنگ، بیشتر تولیدکنندگان از رنگ کرم برای متن و سورمه‌ای برای حاشیه استفاده می‌کنند.

آشنایی با موزهٔ ملک

حاج حسین آقا ملک اصالتاً تبریزی و فرزند محمّدکاظم ملک‌التجار بودند که به سال ۱۲۵۵ش./ ۱۲۹۲ق./ ۱۸۷۵م. در تهران چشم به جهان گشودند(سایت موزهٔ ملّی ملک). هوش سرشار، شمّ اقتصادی بی‌نظیر و علاقه به علم و دانش، از ویژگی‌های بارز ایشان بود و همین امر سبب شد که در طول عمر پربار خود آثار متعدّد و گرانبهایی را جمع‌آوری نمایند(نقوی، ۱۳۷۲: ۴۲۰). حاج حسین آقا ملک به سال ۱۳۵۱ش./ ۱۳۹۲ق./ ۱۹۷۲م. فوت و در حرم مطهر حضرت رضا(ع) به خاک سپرده شد. از ایشان اموال بسیاری از جمله املاک و مستغلات، نسخه خطی یا چاپ سنگی، تابلوهای نقاشی، قالی، تمبر، سکّه، آثار لاکی، لوستر و مبلمان و... به صورت وقف به یادگار مانده است(سایت موزهٔ ملّی ملک). در سال ۱۳۶۴ش./ ۱۴۰۵ق./ ۱۹۸۵م. با همّت و تلاش آیت الله واعظ طبسی، نمایندهٔ ولی فقیه در خراسان و تولیت آستان قدس رضوی، در زمینی به مساحت ۵۷۰۰ متر عملیات ساخت موزه و کتابخانهٔ ملّی ملک آغاز شد. لازم به ذکر است که این زمین در ضلع جنوبی وزارت امور خارجه و از موقوفات حاج حسین ملک به شمارهٔ ۶۶۶۸ بوده است. ساختمان موزهٔ ملّی ملک با سبک معماری سنّتی و اسلامی و با زیربنای ۹۴۰۰ متر مربع تأسیس و در سال ۱۳۷۵ش./ ۱۴۱۶ق./ ۱۹۹۶م. به بهره برداری رسید (معمار طلوعی، ۱۳۷۸: ۱۱ الی ۲۲).

پس از اتمام ساخت این بنا، آثار نفیس و باارزش ایشان در معرض دید عموم مردم، دانشجویان و علاقه‌مندان به فرهنگ و هنر ایرانی قرار گرفت[۱۴]. از جمله آثار منحصر به فرد این مجموعه ۳۴ تخته فرش دستباف است که در مهم‌ترین مناطق قالی‌بافی ایران با بهترین کیفیت بافته شده‌اند. مرضیه مرتضوی در مورد موزهٔ فرش می‌نویسد: «... با بررسی وقفنامه‌های هفتگانهٔ مرحوم ملک در هیچ کجا با موردی مواجه نشدیم که اشاره به وقف فرش‌های خود کرده باشد. استدلال ما این است که مرحوم واقف در اواخر سال ۱۳۵۰ باقی ماندهٔ دارایی‌های خود را بر آستان مقدس رضوی وقف نمود، کلیهٔ لوازم منزل وی از جمله فرش‌ها نیز شامل آن شدند که به مناسبت تعداد قابل ملاحظهٔ آنها در موزهٔ ملک، سالنی برای نمایش آنها در نظر گرفته شد. در حال حاضر سالن فرش موزهٔ ملک پذیرای ۱۷ تخته قالی و قالیچه‌هایی است که در منزل مرحوم واقف جهت استفاده و یا تزیین به کار رفته است...» (مرتضوی، ۱۳۸۸: ۳۷). لازم به ذکر است که بیش از یک سوم قالی‌های محفوظ در این موزه توسط تولیدکنندگان گمنام و گاه معتبری همچون برادران عمو اغلی، حاج عبدل مؤمن قالی‌باف، صابر، مشیری و... بافته شده است، که این امر گواهی بر علاقهٔ حاج حسین ملک به این گونه از آثار بوده است. این مجموعهٔ غنی از فرش‌های مشهد کمک شایانی به شناخت پیشینهٔ قالی‌بافی در اواخر قاجار تا دوران معاصر خواهد نمود. در ادامه دستبافته‌هایی که در موزهٔ ملک نگهداری می‌شوند به اختصار معرّفی می‌گردند:

قالی افشان شاه عباسی

این قالی با شمارهٔ کلاسهٔ ۰۴۱ ردیف ۲۱ ثبت شده است. قالی با طرح شاخص افشان شاه عباسی در ابعاد ۳۱۸×۵۰۲ سانتی‌متر به احتمال اوایل یا اواسط سدهٔ ۱۴ ق./ اواخر قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰ م. بافته شده است. طراح نقش افشان را به صورت واگیره‌ای طراحی و بر روی متن صورتی رنگ تکرار کرده است. (تصویر۱) جنس تار و پود این قالی از پنبه و پرز آن از پشم است. نوع گره متقارن (ترکی باف) و رج شمار قالی ۳۴ گره در ۷ سانتی‌متر و به شیوهٔ تمام لول بافته شده است. در حاشیهٔ چهارم بالای قالی در کتیبه‌ای به خط نستعلیق عبارت «عمل حاجی عبدل» دیده می‌شود[۱۵]. عمده رنگ‌های قالی عبارتند از: قرمز روشن (صورتی)، کرم، سورمه‌ای، سبز روشن، سبز، سبز تیره، آبی روشن، آبی، آبی تیره، نارنجی، قرمز تیره، قرمز، فیروزه‌ای و...



تصویر ۱: قسمتی از متن قالی افشان شاه عباسی، بافت کارگاه حاج عبدل مؤمن قالی باف/ اوایل یا اواسط قرن ۱۴ ق/ اواخر قرن ۱۹ اوایل قرن ۲۰م. (مأخذ تصویر: عکس از نگارنده)

۲-قالی افشان اسلیمی بندی

این قالی با شمارهٔ کلاسه ۰۴۱ ردیف ۲۰ با طرح افشان‌بندی اسلیمی ختایی ثبت شده است. قالی در ابعاد ۴۸۴×۴۳۷ سانتی‌متر (تقریباً مربع) به احتمال در اوایل یا اواسط سدهٔ ۱۴ق./ اواخر قرن ۱۹ و اوایل ۲۰م. بافته شده است. جنس تار و پود این قالی از پنبه و پرز آن از پشم است. نوع گره متقارن (ترکی باف) و رج شمار قالی ۳۴ گره در ۷ سانتی‌متر و به شیوهٔ تمام لول بافته شده است. در حاشیهٔ فرعی اوّل این دستبافت می‌توان کتیبه‌ای را مشاهده نمود که در آن عبارت «عمل حاجی

عبدل» به خط نستعلیق بافته شده است. (تصویر۲) عمده رنگ‌های قالی عبارتند از: سبز، صورتی، لاکی، کرم، سورمه‌ای، آبی روشن، سبز روشن، قهوه‌ای، نارنجی و...



تصویر ۲:
قسمتی از متن قالی افشان اسلیمی بندی، بافت کارگاه حاج عبدل/ اوایل یا اواسط قرن ۱۴ ق/ اواخر قرن ۱۹ اوایل قرن ۲۰م.
(مأخذ تصویر: عکس از نگارنده)

۳-قالی افشان شاه عباسی

قالی با شمارهٔ کلاسه ۰۴۱ ردیف ۱۷ و شمارهٔ اموال ۲۵۴ و مزیّن به طرح افشان شاه عباسی ثبت شده است. این دستبافت در ابعاد ۳۳۹×۳۲۲ سانتی‌متر به احتمال در اوایل یا اواسط سدهٔ ۱۴ق./ اواخر قرن ۱۹ و اوایل ۲۰م. بافته شده است. در هر هفت سانتی‌متر آن ۳۸ گره متقارن (ترکی) زده شده است. جنس تار و پود آن پنبه و پرز آن پشم است. شیوهٔ پودگذاری دو پود ضخیم و نازک است و به صورت تمام لول بافته شده است. در حاشیهٔ فرعی اوّل این دستبافت می‌توان کتیبه‌ای را مشاهده نمود که در آن عبارت «عمل حاجی عبدل» به خط نستعلیق بافته شده است. (تصویر ۳) لازم به ذکر است که طرح گل و برگ ختایی به صورت واگیره بر متنی به رنگ سبز روشن تکرار شده است. عمده رنگ‌های قالی عبارتند از: کرم، شکلاتی، سبز خردلی، لاکی، سورمه‌ای، صورتی، نخودی، سبز روشن، سبز تیره، نارنجی، آبی و...

تصویر ۳:
قسمتی از متن و حاشیهٔ قالی افشان شاه عباسی، بافت کارگاه حاج عبدل مومن قالی باف/ اوایل یا اواسط قرن ۱۴ ق/ اواخر قرن ۱۹ اوایل قرن ۲۰م.
(مأخذ تصویر: عکس از نگارنده)



۴-قالی افشان اسلیمی بندی

این دستبافت با شمارهٔ کلاسه ۰۴۱ ردیف ۳۲ در موزهٔ ملک به ثبت رسیده است. ابعاد قالی ۴۷۰×۴۱۰ سانتی‌متر و با طرح واگیره‌ای افشان اسلیمی در اوایل یا اواسط قرن ۱۴ق./ اواخر قرن ۱۹ یا اوایل قرن ۲۰م. بافته شده است. در هر هفت سانتی‌متر آن ۳۷ گره متقارن (ترکی) زده شده و پس از هر رج بافت دو پود ضخیم و نازک عبور داده شده است. قالی به شیوهٔ تمام لول بافته و شیرازه هنگام بافت به صورت متصل پیچیده شده است. جنس تار و پود آن پنبه و پرز آن پشم است. در حاشیهٔ فرعی اوّل این دستبافت می‌توان کتیبه‌ای را مشاهده نمود که در آن عبارت «عمل حاجی عبدل» به خط نستعلیق بافته شده است. لازم به ذکر است که متن قالی به صورت واگیره کار شده است، بدین صورت که طراح با گردش شاخهٔ اسلیمی مزیّن به چنگ‌های اسلیمی، قاب‌های زیبایی را در سطح فرش ایجاد کرده است. (تصویر۴) فضای بین قاب‌ها و بندهای اسلیمی با گل‌های شاه عباسی برگ کنگری، اسلیمی ابری و برگ‌های ختایی پر شده است. عمده رنگ‌های به کار رفته در قالی عبارتند از: سورمه‌ای، لاکی، کرم، آبی تیره، آبی روشن، زرد، اسپرک، نارنجی، سبز تیره و روشن، قرمز روشن و...



تصویر ۴: قسمتی از متن قالی افشان اسلیمی بندی، بافت کارگاه حاج عبد مومن قالی باف/ اوایل یا اواسط قرن ۱۴ ق/ اواخر قرن ۱۹ اوایل قرن ۲۰م.
(مأخذ تصویر: عکس از نگارنده)

۵-قالی لچک و ترنج

بنا بر گفتهٔ مسئولین موزه، این قالی به احتمال در اواخر سال ۱۲۹۲ ش./۱۳۳۱ق./۱۹۱۳ م. در شهر مشهد بافته شده است. قالی با شمارهٔ کلاسه ۰۴۱ ردیف ۱۸ در مجموعهٔ ملک به ثبت رسیده است. جنس تار و پود این قالی از پنبه و پرز آن از پشم است. نوع گره، متقارن (ترکی باف) و رج شمار قالی ۳۵ گره در ۷ سانتی‌متر بوده که به شیوهٔ تمام لول بافته شده است. پس از هر رج بافت پود ضخیم و نازک عبور داده شده و شیرازه متصل و همزمان با بافت فرش زده شده است. ابعاد قالی

۳۸۸×۵۶۰ سانتی‌متر و طرح آن لچک و ترنج است. لازم به ذکر است که عبارت «سفارش انطیقه چی عمل حاجی عبدل» در کتیبه‌های این دستبافت علاوه بر بالای قالی در قسمت پایین نیز بافته شده است. (تصویر ۵)



تصویر ۵: کتیبه نوشته شده در قالی لچک و ترنج «سفارش انطیقه چی عمل حاجی عبدل» (مأخذ تصویر: عکس از نگارنده)

با توجّه به کتیبهٔ موجود بر این قالی می‌توان گفت این قالی توسط حاج حسین ملک خریداری شده است. طراحی و رنگ‌بندی به کار رفته در متن قالی متفاوت با دیگر آثار حاجی عبدل است و در طراحی آن کمتر نشانی از ظرافت‌های رنگ و طرح دیگر بافته‌های ایشان مشاهده می‌شود. (تصویر ۶) عمده رنگ‌های قالی عبارتند از: لاکی، سورمه‌ای، قرمز روشن، آبی، خاکی، آبی روشن و نارنجی، سبز روشن و تیره و...



تصویر ۶: ترنج قالی لچک و ترنج باف حاج عبدل مومن قالی باف/ تاریخ بافت به احتمال اواخر ۱۲۹۲ ش/۱۳۳۱ ق/۱۹۱۳ م.
(مأخذ تصویر: آرشیو کتابخانه موزه ملک)

۶- افشان شاه عباسی گل درشت

قالی با شمارهٔ کلاسه ۰۴۱ ردیف ۹ و شمارهٔ اموال ۷۲۹ ثبت شده است. گل‌های درشت و متن قرمز لاکی گواهی بر حفظ سنّت طراحی صفوی در این دوران است. ابعاد قالی ۴۱۳×۶۴۰ سانتی‌متر بوده که در سال ۱۲۷۷ش./ ۱۳۱۵ق./ ۱۸۹۸م. در مشهد بافته شده است.(تصویر۷) نوع گره، نامتقارن (فارسی) و در هر ۶/۵ سانتی‌متر ۵۴ گره زده شده است. تار و پود آن از پنبه و پرز از پشم است. پس از هر رج بافت، دو پود ضخیم و نازک عبور داده شده است. در قسمت بالای لور به خطی ظریف و بسیار کوچک به رنگ کرم عبارت «مشیری ۳۰۹» بافته شده است. متن قالی به رنگ قرمز لاکی و با تکرار گل‌های شاه عباسی بسیار بزرگی تزیین شده است. عمده رنگ‌های قالی عبارتند از: قرمز لاکی، کرم، سورمه‌ای، نارنجی، سبز روشن، آبی روشن، آبی تیره، سبز تیره، خردلی و... .



تصویر ۷: قسمتی از متن قالی افشان شاه عباسی گل درشت،
بافت مشیری/ ۱۲۷۷ ش/ ۱۳۱۵ ق/ ۱۸۹۸ م.
(مأخذ تصویر: عکس از نگارنده)

۷-قالی ترنج افشان شاه عباسی

این قالی با شمارهٔ کلاسه ۰۴۱ ردیف ۲ و با ابعاد ۲۶۰×۳۹۴ سانتی‌متر به ثبت رسیده است. این دستبافت فاقد کتیبه در قسمت حاشیه یا متن است. ظرافت‌های بافت و طراحی، رنگ‌بندی و بافت این اثر مشابه چند نمونهٔ دیگری است که در کارگاه عباسقلی صابر بافته شده است[۱۶]. تاریخ بافت این قالی ۱۳۳۷ش./ ۱۳۷۷ق./ ۱۹۵۸ م. ذکر شده، که احتمال بافت این دستبافت نفیس در کارگاه عباسقلی صابر را بیشتر می‌کند. قالی در ابعاد ۳۹۴× ۲۶۰ سانتی‌متر با گره متقارن (ترکی‌باف) و رج‌شمار آن ۷۵ گره در هفت سانتی‌متر است. (تصویر ۸) رنگ بندی این قالی در زمینهٔ کارهای منحصر به فرد کارگاه‌های مشهد است؛ زمینه به رنگ زیتونی و حاشیهٔ کرم کمتر در فرش‌های این دوران مشهد دیده می‌شود. عمده رنگ‌های قالی عبارتند از: سبز زیتونی، آبی، لاکی، کرم، صورتی، نارنجی، سفید، سورمه‌ای و ... .



تصویر ۸: قالی ترنج افشان شاه عباسی به احتمال بافت کارگاه عباسقلی صابر/ تاریخ بافت ۱۳۳۷ش./ ۱۳۷۷ق./ ۱۹۵۸م.
(مأخذ تصویر: عکس از نگارنده)

۸-قالی لچک و ترنج شیخ صفی:

بزرگ‌ترین قالی موزهٔ ملّی ملک توسط یکی از بهترین تولیدکنندگان مشـهدی در اواخر دوران پهلوی اوّل بافته شـده اسـت. این قالی با شـمارهٔ کلاسـه ۰۴۱ ردیف ۸ و شـمارهٔ اموال ۳۴۰ به ثبت رسیده است. (تصویر ۹) ابعاد این دسـتبافت ۵۸۸ ×۱۰۶۹ سـانتی‌متر بوده که درکارگاه علی خان عمواغلی بافته شـده اسـت. تاریخ بافت قالی ۱۳۱۷ ش./ ۱۳۵۸ ق./ ۱۹۳۹ م. ذکـر شـده اسـت[۱۷]. نوع گره، متقارن(ترکی) و رج‌شـمار آن ۵۰ گره در هفت سـانتی‌متر اسـت. جنس تار و پود از پنبه و پرز از پشـم است. طرح این دستبافت از فرش شیخ صفی محفوظ در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن، الگو برداری شده است. گویا این طرح مورد علاقهٔ اکثر تولیدکنندگان مشـهدی به ویژه خانـدان عمو اغلی بوده اسـت به طـوری که نمونه‌هایی متعـدّد از آن را در کاخ‌هـا، موزه‌هـا و مجموعه‌هـای خصوصی بـه ویژه موزهٔ فرش ایران، کاخ گلسـتان و کاخ ملّـت می‌توان مشـاهده نمود. رنگ‌بندی قالی بر اسـاس ترکیـب رنگی عصر صفویان بافته شـده اسـت به طوری که متن به رنگ قرمز لاکی و حاشیه نیز سورمه‌ای است.



تصویر ۹:
قسمتی از لچک قالی لچک و ترنج شیخ صفی بافت علی خان عمو اغلی/ تاریخ بافت ۱۳۱۷ش./ ۱۳۵۸ق./ ۱۹۳۹م.
(مأخذ تصویر: آرشیو کتابخانهٔ موزهٔ ملک)

۹-قالی ترنج – افشان درختی:

این قالی به شـمارهٔ ۰۰۰۲۷/ ۰۸/ ۱۳۹۲ در موزهٔ ملّی ملک به ثبت رسـیده اسـت. بنا بر نظر کارشناسان موزه، قالی در سال ۱۳۱۵ش./ ۱۳۵۵ق./ ۱۹۳۶ م. در ابعاد ۳۰۰ ×۳۷۶ سانتی‌متر بافته شده است. با اینکه تولید کنندهٔ این اثر نامعلوم اسـت، امّا نحوهٔ طراحی شاخه‌های درخت و حرکت آن در سطح فرش بته‌های زیبایی را ایجاد نموده که یادآور فرش‌های نفیس کرمان در همین دوران است. رنگ متن قالی قرمز لاکی و حاشیه سورمه‌ای است. نوع گره به کار رفته در قالی نامتقارن (فارسی) و رج شمار آن ۳۴ گره در ۶/۵ سانتی‌متر است. تار و پود آن از پنبه و پرز از پشم اسـت. (تصویر ۱۰) عمده رنگ‌های به کار رفته در قالی عبارتند از: سـورمه‌ای، لاکی، کرم، آبی ، آبی روشن، سفید، صورتی، سبز تیره، سبز روشن و ... .



تصویر ۱۰: قالی ترنج افشـان درختی، تاریخ بافت به احتمال ۱۳۱۵ش./ ۱۳۵۵ق./ ۱۹۳۶م. (مأخذ تصویر: عکس از نگارنده)

۱۰- قالی افشان شاه عباسی (واگیره ای)

ایـن قالی بـه شـمارهٔ امـوال ۰۰۰۲۸/ ۰۸/ ۱۳۹۲ در موزهٔ ملّی ملک به ثبت رسـیده اسـت. جنـس تار و پود از پنبه و پرز از پشـم اسـت. قالی در ابعـاد ۳۲۶× ۲۵۳ سانتی‌متر در سال ۱۳۱۵ش./ ۱۳۵۵ق./ ۱۹۳۶م. بافته شده اسـت. نوع گره نامتقارن (فارسـی) و رج‌شمار آن ۳۳ گره در هر ۶/۵ سـانتی‌متر اسـت. متن سـورمه‌ای این قالی با تکـرار پیچش‌های ختایی همراه با گل‌های شـاه عباسـی تزیین شـده است. درحاشیهٔ قالی طرح اصیل هراتی اجرا شده اسـت. لازم به ذکر است که این قالی جفت بوده و نمونهٔ دوم نیز مشـابه همین دسـتبافت با شماره اموالی ۰۰۰۲۹/ ۰۸/ ۱۳۹۲ به ثبت رسیده است. متن قالی به رنگ سورمه‌ای و حاشیه نیز با طرح هراتی و به رنگ قرمز لاکی بافته شـده اسـت. عمده رنگ‌های بـه کار رفته در قالی عبارتند از: سـورمه‌ای، قرمز لاکی، آبی تیره، آبی روشـن، کرم، صورتی، سبز و ...(تصویر ۱۱)

تصویر ۱۱: قسمتی از حاشیهٔ قالی مزیّن به طرح هراتی و به رنگ قرمز لاکی بافته شده است.
(مأخذ تصویر:
(http://malekmuseum.org/artifact/1392.08.00028

۱۱- قالی افشان شاه عباسی گل ریز (کوچک):

ایـن قالـی بـا شـمارۀ امـوال ۰۰۰۱۴/ ۰۸/ ۱۳۹۲ در مجموعـۀ ملـک بـه ثبـت رسـیده اسـت. قالی در سـال۱۳۴۹ش./ ۱۳۹۰ق./ ۱۹۷۰م. با زمینۀ کرم بافته شده اسـت. ابعاد قالی ۴۰۸× ۲۵۸سـانتی‌متر، جنس تار و پود از پنبه و پرز از پشـم اسـت. نوع گره، متقارن (ترکی) و رج‌شـمار آن ۷۵ گره در هر ۷سانتی‌متر است. شیوۀ بافت تمـام لول و پس از هر چیـن بافت دو پود ضخیم و نازک عبور داده شـده است. همچون دیگر آثار اصیل مشهدی از رنگ‌های سورمه‌ای لاکی، کرم، آبی، آبی روشن، صورتی، سبز تیره، سبز روشـن، نارنجی و... برای رنگ بندی فرش اسـتفاده شـده اسـت. (تصویر۱۲) متن قالی به شیوه‌ای جدیـد و بـا گل‌های شـاه عباسـی ظریف تزیین شـده است. لازم به ذکر اسـت که این طرح توسّط عبدالحمید صنعت نگار[۱۸] و به سفارش عبدالمحمّد عمو اغلی اجرا شـده بود. گویا عبدالمحمّد عمـو اغلی برای حفظ بازار و همچنیـن رقابت با دیگر تولیدکنندگان مشـهدی با ایجاد اندکی تغییر در طرح‌های اصیل مشـهدی توانسـت این طرح جـذاب را ابـداع نماید. در حال حـاضر نمونه‌هایی متعـدّد از این گونه فرش‌ها در موزه‌هـای مختلف ایران از جمله موزۀ فرش ایران، موزۀ فرش آسـتان قدس رضوی، کاخ موزۀ سـعدآباد و... در معرض دید عموم اسـت. در حاشـیۀ فرعـی اوّل قالی بـه رنگ قرمز لاکـی و به خط نسـتعلیق عبارت «صابر» دیده می‌شـود. عباسقلی صابر یکی از بهترین تولیدکنندگان فرش مشهد در روزگار پهلوی دوم بود، وی که اصالتی تبریزی داشت در ابتدا در کارگاه عبدالمحمّـد عمو اغلـی به بافت قالی مشـغول بود و با تلاش و پشتکار بسیار توانسـت به مقام استادی و سپس سرپرستی کارگاه عبدالمحمّد عمو اغلی در مشهد برسد.



تصویر ۱۲: قسمتی از متن قالی افشان شاه عباسی، بافت کارگاه صابر/ ۱۳۴۹ش./ ۱۳۹۰ق./ ۱۹۷۰ م.
(مأخذ تصویر: آرشیو کتابخانۀ موزۀ ملک)

۱۲- افشان اسلیمی همراه با گل‌های شاه عباسی:

ایـن قالی بـه شـمارۀ ۰۴۷ ردیف ۲۷ در مـوزۀ ملّی ملک به ثبت رسـیده اسـت. طرح قالی ترکیبی از نقوش اسـلیمی به همراه گل‌های شـاه عباسی گل ریز(کوچک) اسـت و قسـمت هایی از آن به صورت گل ابریشم بافته شده اسـت. ابعاد قالی ۲۹۱×۳۸۹ سانتی‌متر، رنگ زمینه قرمز لاکی، حاشیۀ آن سبز زیتونی و شیوۀ بافت تمام لول اسـت. نوع گره، نامتقارن (فارسی) و رج‌شمار آن ۷۷ گره در ۶/۵ سانتی‌متر اسـت. لازم به ذکر است که قالی فاقد کتیبه و به احتمال در سـال ۱۳۵۰ش./ ۱۳۹۱ق./ ۱۹۷۱ م. بافته شـده اسـت. عمده رنگ‌های قالی عبارتند از لاکی، سـبز زیتونی، آبی تیره، آبی روشن، سفید، قرمز، صورتی، سورمه‌ای، کرم و...(تصویر ۱۳)



تصویر ۱۳: قسمتی از متن و حاشیۀ قالی افشان اسلیمی و گل های شاه عباسی، بافت کارگاه صابر/۱۳۵۰ش./ ۱۳۹۱ق./ ۱۹۷۱م.
(مأخذ تصویر: malekmuseum.org/artifact/1392.08.00016/)

۱۳-قالی افشان شاه عباسی:

این قالی با شـمارۀ کلاسـۀ ۰۴۱ ردیـف ۲۳ در موزۀ ملّی ملک به ثبت رسیده است. قالی در ابعاد ۲۹۳×۳۹۹ سـانتی‌متر به احتمال در سال ۱۳۲۷ش./ ۱۳۶۷ق./ ۱۹۴۸ م. در کارگاه عباسقلی صابر بافته شده است. قالی با طرح افشان شاه عباسی گل ریز (کوچک) و ترکیب رنگی اصیل مشـهدی (متن، سـورمه‌ای و حاشـیه، قرمز لاکی) تزیین شـده، نوع گره، نامتقارن (فارسـی)، رج‌شمار ۵۸ گره در ۶/۵ سـانتی‌متر، جنس تار و پود از پنبه و پرز آن از پشـم است. عمده رنگ‌های قالی عبارتند از لاکی، سبز زیتونی، آبی تیره، آبی روشن، سفید، قرمز، صورتی، سورمه‌ای، کرم، نارنجی، زرد اسپرک و...(تصویر ۱۴)



تصویر ۱۴: قسمتی از متن و حاشیۀ قالی افشان شاه عباسی، بافت کارگاه صابر/ تاریخ بافت به احتمال در سال ۱۳۲۷ش./ ۱۳۶۷ق./ ۱۹۴۸م.
(مأخذ تصویر: malekmuseum.org/artifact/1392.08.00015/)

۱۴- قالی ترنج افشان شاه عباسی:

این قالی با شـمارهٔ امـوال ۰۰۰۰۲۶/ ۸/ ۱۳۹۲ پس از پیروزی انقلاب اسـلامی توسّـط شرکت فرش آستان قدس رضوی بافته شـده است. نوع گره، فارسـی (نامتقارن) و رج‌شـمار آن ۳۰ گره در هر ۶/۵ سـانتی‌متر اسـت. قالی همچون دیگر بافته‌های شرکت فرش آسـتان قدس رضوی در ابعـاد بزرگ (۳۴۰× ۸۸۰ سـانتی‌متر) و توسّـط احمد بهبودی ترسـیم[۱۹] و به شیوهٔ تمام لول بافته شده است. بـر روی متن کرم رنگ قالی سـه ترنج همـراه با بندهای ختایی و گل‌های شـاه عباسـی دیده می‌شود. در حاشیهٔ قالی، بر کتیبه‌ای به خط نسـتعلیق عبارت «شرکت فرش آسـتان قدس» دیده می‌شود که زیر آن عدد ۲۰۶۲ نوشته شـده است. [۲۰] این شماره نشـان می‌دهد که این قالی دو هزار و شصت ودومین فرشی است که در شرکت فرش آستان قدس بافته شده است. (تصویر ۱۵)

۱۵-قالی تلفیقی گلدانی (طرح ابداعی فرش در فرش):

این با شـمارهٔ اموال ۰۰۰۰۲۵/ ۰۸/ ۱۳۹۲ در موزهٔ ملّی ملک به ثبت رسیده است. این اثر یکی از آثار منحصر به فرد شرکت فرش آسـتان قدس رضوی است. طراح در این فرش چارچوب‌ها و سـنّت‌های بـه کار رفته در فرش‌های آستان قدس رضوی فاصله گرفته و طرحی زیبا خلق نموده اسـت. او با اجرای دو قالیچه و یک گلدان بزرگ بر روی یک سـطح، به صورتی جـذّاب طرح فرش در فرش را اجرا نموده اسـت. متن سـاده و آبی رنگ قالـی جذّابیت این طرح را دو چندان کرده است. بر روی قالیچه‌ها نیز طرح محرابـی گلدانی سـتون‌دار خودنمایی می‌کنـد. این قالی برخـلاف آثار مرسـوم کارخانهٔ فرش آسـتان قدس رضوی اندکی ظریف‌تر بافته شـده اسـت. رج‌شمار قالی ۳۴ گره در هر ۶/۵ سـانتی‌متر، نوع گره فارسـی‌باف، جنس تار و پود از پنبه، پرز از پشـم و شیوهٔ بافت تمام لول است. در متن سـادهٔ فرش همچون دیگـر آثار این مجموعه که پس از پیروزی انقلاب اسـلامی به همّت تولیت آسـتان قدس رضوی افتتاح گردید، در دو کتیبه به خط نستعلیق عبارت «شرکت فرش آسـتان قدس» و عدد «۳۰۲۸» بافته شـده است. (تصویر ۱۶)



تصویر ۱۵: کتیبهٔ فرش ترنج افشان/ ۲۰۶۲مین فرش بافته شده در شرکت فرش آستان قدس رضوی. (مأخذ تصویر: http://malekmuseum.org/artifact/1392.08.00026)

تصویـر ۱۶: قالی با طرح ابداعی فـرش در فرش (گلدانی تلفیقی)/ ۳۰۲۸مین فرش بافته شده در فرش آستان قدس رضوی، پس از پیروزی انقلاب اسلامی. (مأخذ تصویر: آرشیو کتابخانهٔ موزهٔ ملک)



پی نوشت‌ها:

اصطخری به احتمال اوّلین کسی است که در قرن ۴ق./ ۱۰م. مدفن امام رضا علیه السّلام را مشهد نامیده است. او در کتاب مسـالک و ممالک در توصیف طوس به مشهد امام رضا(ع) اشاره دارد و می‌نویسد: اگر طوس را در شمار نیشابور بگیریم شهرهای طوس این است: رادکان، طابران، بزدغور و نوقان که مشهد علی بن موسـی الرّضا رضوان الله علیه و گور هارون الرشید آن جا است به چهار فرسنگی مشهد طوس(شریعتی، ۱۳۶۳: ۳۵).

- Jean Chardin/ ژان شاردن۱۰۹۲-۱۰۵۳ق./ ۱۷۱۳-۱۶۴۳م. جواهرفروش و سیّاح فرانسوی، کتاب ۱۰ جلدی سفرهای سِر ژان شاردن به عنوان یکی از بهترینِ کارهای پژوهشگران غربی دربارهٔ ایران و شرق نزدیک برشمرده می‌شود.

.Pedro Texieria

Olearius

.Hollstein – Gottorp

ادواردز در تأییـد گفتـه‌اش به چند نکته اشـاره می‌کند که عبارتند از: الـف) ایرانیان فراورده‌های یـک ایالت را به نام مرکز و شهر اصلی آن می‌شناسند و منظور از نام هرات همان قالی‌های ایالت خراسان است و ممکن است در نقاط مختلف این ایالت بافته شده باشند. ب) هیچ نشانی از تناسب طرح و بافت که در قالی‌های قرن شانزدهم هرات دیده می شود در قالی‌های دورهٔ بعد افغانستان مشاهده نمی‌شود (ادواردز، ۱۳۶۸: ۱۸۷).

موریس اسـون دیماند با اشـاره به قالی‌های خراسان در این مورد می‌نویسد: «... از قالی‌های مشهور و جالب توجّه ایران آنهایی است که نقش گل و برگ نخلی و شکل ابر سبک چینی دارنـد. این نوع قالی که نمونه‌های زیادی از آن در موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی یافت می‌شوند به اشتباه به اصفهان نسبت داده می‌شـوند در صورتی که در حقیقت متعلّق به هـرات در شرق ایران اسـت. در کارهای نقاشـان هلندی و

اسپانیایی اواخر قرن شـانزدهم و قرن هفدهم تصاویر این گونه قالی‌ها دیده می‌شود...» (دیماند، ۱۳۸۳: ۲۶۷).
برای مطالعهٔ بیشـتر در مـورد قالی‌های خراسـان در عصر صفویه نک: کمندلو، ۱۳۹۰: ۶ الی ۱۵.
برای مطالعهٔ بیشتر و مشاهده تصویر این قالی نک: اروین گانز رودن، ۲۵۳۷: ۸۳ و ۸۲.
برخی از محقّقین فرش از جمله سیسیل ادواردز این سابقه را کمتر فرض کرده است. او در کتاب قالی ایران، به استناد اینکه اغلب قالی‌های آسـتان مقدّس حضرت رضـا(ع) بیش از ۸۰ سال قدمت ندارند و همچنین به استناد گفته‌های یک رنگرز معتبر که پدربزرگ او در کشمیر به رنگرزی اشتغال داشته و در حدود ۱۸۶۰م./ ۱۲۷۶ق. به مشهد مهاجرت کرده، سابقهٔ قالی‌بافی مشهد را متعلّق به ۱۹۰۰-۱۸۹۹م./ ۱۳۱۷-۱۳۱۶ق. می‌داند و قبل این تاریخ اکثر قالی‌ها که از شرق ایران صادر می‌شـد منحصر به تخته‌های دراز و باریک کار قاینات بوده است (ادواردز، همان، ص۱۸۸) در صورتی که گفته‌های مسیو فریه و همچنین لرد کرزن خلاف گفته‌های او را ثابت می‌کند. اینکه در مجموعهٔ آستان قدس، دستبافتی از آن دوران موجود نیسـت دلیل بر نبود یک امر نیست، می‌توان گفت در این دوران قالی‌بافی در مشـهد انجام می‌شده امّا رونق گذشتهٔ پرشـکوه خود را نداشته است و شاید از این تاریخ که ایشان مد نظر داشته‌اند فرش‌بافی در مشهد شکوفایی مجدّد خود را بازیافته است و قالی‌هایی تولید کرده‌اند که دو ارزش هنری و تجاری را با هم داشته‌اند.
هانری رنه دالمانی از مجموعه‌داران /Hanri rene dalmany - فرانسوی بود که در عصر قاجار به ایران سفر کرد. در کتاب او شرح دقیقی از فرش‌های ایرانی، بازارهای فرش و افرادی است که در زمینه‌های مختلف، آثار هنری را به فروش می‌رسانند. او به قصد خرید آثار هنری ایرانیانیان، دوبار در سال ۱۸۹۸م./ ۱۳۱۵ق. و نیز سـال ۱۹۰۷م./ ۱۳۲۵ق. وارد کشـورمان شده بود. دالمانی با دقت و وسواس بسیار آثار ایرانی را انتخاب و خریداری کرده است و بیشتر آنها اکنون در موزه‌ای در فرانسه نگهداری می‌شود.
در اواخر دوران قاجار و اوایل پهلوی قالی‌های بسیار نفیسی با رج‌شمار بالای ۵۰ تولید می‌شده است. پس از پیروزی انقلاب اسلامی برخی از تولیدکنندگان باسابقه و معتبر همچون بزمی، ششکلانی و... که شاگردان اساتید گذشته بودند، قالی‌هایی با رج‌شمار بالا تولید می‌کردند. برای مطالعهٔ تصویری برخی از آثار نک: صوراسرافیل، ۱۳۸۱، ۱۱۶ الی ۱۶۷.
هانری رنه دالمانی در مورد منابع طرح‌های مشهد می‌نویسد: «... در مشهد و ایالات دیگر هم که تابع اصول معینی نیستند و مخصوصاً مقید هسـتند که از روی نقشه‌های قدیمی کار کنند، فرش‌بافی شیوع پیدا کرده است. این نوع فرش‌بافی در تبریز و سـلطان آباد و تهران و کاشـان و مشـهد و اردبیل و کرمانشاه و ورامین و... مشروع شده است» (دالمانی، ۱۳۳۵: ۱۲۳). به تدریج با افت تولید و کم شدن اقبال مردم به خرید فرش‌های دسـتبافت شاهدیم که در این ناحیه قالی‌هایی با طرح‌های کاشـان، تبریز و نایین تولیـد گردید، قالی‌هایی با طرح‌ها و رنگ بندی‌هـای ضعیف که چیزی جز هدر دادن سرمایه و وقت در آنها دیده نمی‌شود.
برای مطالعهٔ بیشـتر در این زمینه نک: مرتضوی، ۱۳۸۸: ۳۴ الی ۳۷.
حاج عبـدل مؤمن قالی‌باف، از بهتریـن تولیدکنندگان قالی مشهد در اواخر دوران قاجار تا اوایل دوران پهلوی بود. وی در ابتدای تأسیس شرکت سهامی فرش در ایران، به عنوان مدیر کارگاه‌های این شرکت در مشـهد به فعّالیت اشتغال داشت. برای مطالعهٔ بیشتر نک: ژوله، ۱۳۷۵: ۸۷.
عباسـقلی صابر با اصالت تبریزی از شـاگردان و استادکاران کارگاه عبدالمحمّد عمو اغلی در مشهد بود که به تدریج نام و اعتباری شایسته در تولید قالی‌های مشهد یافت. هم اکنون آثار بسـیاری از وی در موزه‌ها و کاخ موزه‌ها در معرض دید عموم مردم اسـت. برای مطالعهٔ بیشـتر نک: ژولهف ۱۳۷۵: ۹۹ و ۹۸.
علی خان عمو اغلی پسر محمد عمو اغلی (محمد کهنویی) و برادر عبدالمحمّد عمو اغلی است. مهم‌ترین ویژگی بافته‌های او در کنـار بافت، رنگ‌بنـدی و طراحی خوب کتیبهٔ « عمو اغلی۱۱۰» است. برای مطالعهٔ بیشـتر نک: ژوله، ۱۳۷۵: ۸۶ الی ۸۸.
عبدالحمید صنعت نگار اصالت کرمانی داشـت. او در طول دوران فعّالیت خـود برای کارگاه‌های معروف و صاحب نام مشهد طرح‌هایی زیبا و منحصر به فرد خلق کرد، که برخی از آنها در موزه‌های مختلف ایران از جمله گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی، موزهٔ فرش ایران، کاخ موزهٔ سعدآباد و گلستان در معرض دید عموم اسـت. برای مطالعهٔ بیشتر و مشاهدهٔ آثار نک : صوراسرافیل، ۱۳۸۱: ۱۲۰ الی ۱۲۴.
احمد بهبودی یکی از بهترین طراحان فرش مشـهد و شرکت فرش آستان قدس رضوی در دوران معاصر است. برای مطالعهٔ بیشتر در مورد ایشان نک: صوراسرافیل، ۱۳۸۱: ۱۳۵ و ۱۳۴.
بـرای مطالعه در مورد تاریخ تأسـیس شرکت فرش آسـتان قدس رضوی نـک: ژولـه، ۱۳۷۵:۱۰۲ و ۱۰۱. همچنین نک: صوراسرافیل: ۱۳۸۱: ۱۳۴ و ۱۳۵.

منابع و مآخذ:

۱-آذرپاد، حسن، فضل ا... حشمتی رضوی (۱۳۷۲). فرشنامه ایران. تهران. مؤسّسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

۲-ادوارد سیسیل (۱۳۶۸). قالی ایران. مترجم مهین دخت صبا. تهران. فرهنگسرا.
۳-اولیویه (۱۳۷۱). سفرنامه اولیویه. مترجم محمّد طاهر میرزا. تصحیح و حواشی غلامرضا ورهرام. تهران. اطّلاعات.
۳-بیات، عزیز الله (۱۳۶۷). کلیات جغرافیایی طبیعی و تاریخی ایران. تهران. امیر کبیر.
۴-دانشگاه کمبریج (۱۳۸۰). تاریخ ایران دورهٔ صفویان. مترجم یعقوب آژند. تهران. جامی.
۵-دانشگر، احمد (۱۳۷۲). فرهنگ جامع فرش ایران. تهران. دی.
۶-دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۲). لغت نامه. تهران. دانشگاه تهران.
۷- دیماند، موریس اسون (۱۳۸۳)، راهنمای صنایع اسلامی. مترجم عبدالله فریار. تهران. علمی و فرهنگی.
۸-رنه دالمانی، هانری (۱۳۸۷). از خراسان تا بختیاری. مترجم غلامرضا سمیعی. تهران. قابوس.
۹-رنه دالمانی، هانری (۱۳۳۵). سفرنامه از خراسان تا بختیاری. مترجم آقای فره وشی. تهران. بی نا.
۱۰-ژوله، تورج (۱۳۷۵). برگی از قالی خراسان. تهران. شرکت سهامی فرش ایران.
۱۱_ژوله، تورج (۱۳۸۱). پژوهشی در فرش ایران، تهران. یساولی.
۱۲-صنیع الدوله، محمّدحسن خان (۱۳۶۲). مطلع الشمس (تاریخ ارض قدس و مشهد مقدّس). تهران. فرهنگسرا.
۱۳-فریه، ر. دبلیو (۱۳۷۴). درباره هنرهای ایران. مترجم پرویز مرزبان، تهران. فرزان.
۱۴-کرزن، لرد (۱۳۴۷). ایران و مسائل ایران. مترجم علی جواهر کلام. بی جا. ابن سینا.
۱۵- کمندلو، حسین (۱۳۹۰). قالی های افشان شاه عباسی (هراتی) خراسان در دورهٔ صفویه. آستان هنر. شمارهٔ اول. صص ۶-
۱۶-کونل، ارنست (۱۳۶۸). هنر اسلامی. مترجم هوشنگ اسلامی. تهران. طوس.
۱۷-مرتضوی، مرضیه (۱۳۸۸). بزرگترین موقوفهٔ مرحوم حاج حسین آقا ملک در تهران: کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک. نشریهٔ وقف میراث جاودان. شمارهٔ ۶۶. صص ۳۴- ۳۷.
۱۸-مصاحب، غلامحسین (۱۳۸۱). دایره المعارف فارسی. تهران.امیرکبیر.
۱۹- معمار طلوعی، محبوبه (۱۳۷۸). تاریخچهٔ مختصر کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک. نشریه تحقیقات کتابداری و اطلاع رسانی دانشگاهی، ص ۱۱ الی ۲۲.
۲۰- مک کرگر، سی. ام (۱۳۶۹). شرح سفری به ایالت خراسان. مترجم مجید مهدی زاده. جلد اوّل. مشهد. مؤسّسهٔ چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.
۲۱- یارشاطر، احسان (۱۳۸۴). تاریخ و هنر فرشبافی در ایران. مترجم ر. لعلی خمسه. تهران. نیلوفر.
۲۲- ویلز، (۱۳۶۸). ایران در یک قرن پیش (سفرنامه دکتر ویلز). مترجم غلامحسین قرا گوزلو. بیجا. اقبال.
۲۳- هانگلدین، آرمن (۱۳۷۵). قالیهای ایرانی. مترجم اصغر کریمی. تهران. یساولی.
۲۴-نقدی، نقیب (۱۳۷۲). مقاله نامه خراسان. مشهد. آستان قدس رضوی. معاونت فرهنگی.
۲۵-http://malekmuseum.org/page

بررسی مفاهیم نمادین نقوش سکّه‌های دورهٔ ساسانی موجود در مجموعهٔ موزهٔ ملک

حسین عابددوست*، کاظم پور**

چکیده:
آثار هنری یکی از اصلی‌ترین زمینه‌های ظهور نمادها و نشانه‌هاست. این نشانه‌های تصویری با معانی و مفاهیم ژرف همراه است که ریشه در هنر و فرهنگ خالقان آن دارد. یکی از محوری‌ترین و کهن‌ترین این مفاهیم، حیات و زندگی است. مفهوم مرکزی حیات را می‌توان با توجّه به اسطوره‌های ایرانی و نشانه‌های موجود بر آثار ایرانی تحلیل کرد. در این میان سکّه‌ها که یکی از اصلی‌ترین ابزارهای انسان برای برآورده شدن نیازها و تعاملات اصلی زندگی است، از اهمّیت بسزایی برخوردار است. تحلیل حاضر در پی پاسخ به چیستی مفاهیم نقوش سکّه‌های ساسانی موجود در موزهٔ ملک است. هدف از تحقیق، تبیین و تحلیل اصلی‌ترین مفهوم فلسفی هنر ایران، برکت و باروری به عنوان معنای نهفته در پس نقوش سکّه‌های دورهٔ ساسانی است. فرضیهٔ اصلی تحقیق، ارتباط نقوش سکّه‌های ساسانی با مفهوم باروری بر اساس اسطوره‌های ایرانی است. روش تحقیق، توصیفی - تحلیلی، روش گردآوری داده‌ها کتابخانه‌ای و از طریق فیش برداری و تصویرخوانی و روش تجزیه و تحلیل داده‌ها، کیفی است. بر این اساس سکّه‌های دورهٔ ساسانی مزیّن به نقش آتشدان در یک سو و چهرهٔ پادشاه در سوی دیگر است. آتش، نماد گرمای زندگی، رشد، حرکت و جنبش در حیات و معرفت است. در سکّه‌های ساسانی، موبد، گاهی شاه محافظ آتش است. در مواردی پیکره‌ای بر آتشدان قرار گرفته گویی که در حال برآمدن یا شکفتن از میان آتش است. این الگو با مفهوم فرّه کیانی که نوعی روشنی است و نیز مفهوم آزمایش می‌تواند مرتبط باشد. از طرفی تصویر شاه بر روی سکّه‌ها با نماد بال، خورشید، ماه و ستاره و گوی آذین شده است. این نمادها همگی نمادهایی مقدّس هستند که بر حیات و رشد زندگی تأثیرگذارند. در واقع نمادهای موجود بر سکّه‌های دورهٔ ساسانی موزهٔ ملک را می‌توان بیانیه‌ای مرتبط با مفهوم برکت و باروری تلقّی کرد.

کلید واژه: نماد، سکّه‌های ساسانی و موزهٔ ملک.

* دانشجوی دکترای تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد تهران
Hossienabeddoost@yahoo.com
** دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد، تهران
zkazempoor@yahoo.com

مقدّمه:

امپراطـوری ساسـانی وارث یکـی از بزرگ‌تریـن امپراطوری‌هـای جهـان یعنـی هخامنشـیان اسـت. این امپراطـوری از جمله پررونق‌ترین ضرّابخانه‌های سـکّه در جهان قبل از اسـلام را داشته است و مجموعهٔ بی‌نظیری از سـکّه‌ها را به یادگار گذاشته است. سکّه‌های دورهٔ ساسانی موزهٔ ملک جزیی از این گنجینهٔ با ارزش است. برخی از متون، اوّلین سـکّه‌های ضرب شده در جهان را متعلّق به «لیدی» در شبه جزیرهٔ آناتولی می‌دانند. در زمان کوروش کبیر لیدی جزو متصرّفات هخامنشـیان درآمـد. در این زمان می‌توان به سـکّه‌های دوران هخامنشی و ساتراپی‌های تابعه اشاره کرد که اوّلین سـکّه‌های ضرب شده در ایران و امپراطوری هخامنشی هستند. داریوش کبیر ابتکار ضرب سکّه در این سرزمین را به خود اختصاص داده اسـت. در دورهٔ اشکانی سکّه‌هایی از شاهنشاهان اشکانی و فرمانروایان محلی باقی مانده است. مراکز ضرب سکّه چون خاراسن، ایلام و پارس، متعلّق به این زمان است(امینی،۱۳،۱۳۸۹-۱۴). نقش شاه، پریدن شـیر بر گـردهٔ گوزن یا گاو، مهتر نیزه به دسـت یا کمان‌دار و شیر را می‌توان در سکّه‌های هخامنشی و توابع آن مشاهده کرد که مفهوم این نقوش قابل تأمّل است.

تاکنون مطالب زیادی در مورد سکّه‌های دورهٔ ساسانی و تداوم آن در اوایل دورهٔ اسـلامی آمده است. بیشتر متون به ذکر جزییات نقش پردازی این نوع تصاویر اکتفاکرده‌اند. برخی مطالب نیز به ویژگی‌های آلیاژ و مرکز ضرب سـکّه اشاره داشـته‌اند. در مورد تاج‌های ساسـانی و نشانه‌های تصویری بـه کار رفته درآن نیز مطالبی موجود اسـت؛ امّا تحلیل‌های موجود بـه مفهوم برکت و باروری و ارتباط آن با نقوش سـکّه‌ها توجهی نداشته‌اند و تداوم این مفهوم بر سـکّه‌های دورهٔ اسلامی به صورت نشـانه‌های نوشتاری را مورد نظر قـرار نداده‌اند. این نکته را می‌توان ضرورت این تحقیق دانست.

مقالهٔ حاضر ابتدا به معرّفی نقوش سـکّه‌ها می‌پردازد و سعی دارد با اسـتفاده از متون زرتشتی به بیان مفاهیم فلسـفی – دینی آن بپردازد. توجّه به رمز پردازی آتش یکی از مهم‌ترین این مطالب است.

ویژگی‌های ظاهری سکّه‌های ساسانی

در اوّلین سـکّه‌های دورهٔ ساسـانی، نخست شاهد این ابتکار هسـتیم که شکل ضخیم و زمخت قرصک‌های فلزی که در سـکّه‌زنی دنیای کلاسـیک به کار می‌رفته کلّاً تغییر یافته و برای نخسـتین بار در تاریخ، ضرب سکّه به صورت صفحـه‌ای گرد از فلـز نازک و صاف درآمـد؛ یعنی هیئتی آراسـته و بهنجار کـه از آن پـس در سراسر دنیای غرب و امپراطوری بیزانس و اروپای قرون وسطی شایع ماند.

ویژگی بارز روی سکّه، نیمرخ و سر و سینهٔ شاه با نگاه به سمت چپ است. در نمونه‌های عالی، مانند سکّه‌های شاپور اوّل، چهره سازی‌ها در حدّ کمال انجام یافته و علایم صورت با مشخّصات سرزندهٔ فردی نشـان داده شده‌اند. سطح گرد سکّه با حفظ تناسبات درست از نقش پر شده، بی‌آنکه وضع تراکم و تنگی به وجود آید. تاج و نشـانه‌های شاهانه نیز به راحتی جایگزین گردیده و بر چهره‌شان سنگینی نمی‌کند. در بیشتر موارد شـکل‌های اختصاصی تاج‌های شاهی برای پی بردن به هویت و درستی منسوب داشتن سکّه به فرمانروای پدید آورندهٔ آن کفایت می‌کنـد. در عین حال یکی دیگر از ویژگی‌های سکّه‌های ساسانی که در سکّه‌های هخامنشی و پارتی اجرا نمی‌گردیـده، اختصاص دادن محلی بارز و مقابل نظر در «روی» سکّه برای نام پادشاه است که به زبان پهلوی نوشته می‌شده است (فریه،۱۹۵،۱۳۷۴).

پشـت سـکّه همواره به عرضه داشـتن عنصر یا نمادی دینی اختصاص داده می‌شد و چنانکه مشاهده می‌کنیم، با تغییراتی که الزامـاً در طول تاریخ بر آن وارده آمد، تا حال حاضر همچون یکی از ویژگی‌های اصلی سـکّه‌زنی ایرانی بر جا مانده اسـت. نقش مرکزی عبارت اسـت از آتشدان زرتشـتی با شـعله‌هایی که از میان آن متصاعد می‌شود و غالباً نیز با دو نگهبان آتش یا آذربد ایستاده بر دو جانب آن همراه اسـت. هویت این دو فرد مورد سؤال است: آیا آنها دو کاهن یا موبد اند یا یکی پادشـاه اسـت در حال اجرای مراسـم دینی؟ (زیـرا سرپوش آنها غالباً چون تاج شـاهی به نظر می‌آید) تاریخ ضرب سـکّه از سـال ۴۹۹ م. به بعد، در زمان پادشـاهی قباد اوّل، قابل شناسـایی می‌شود، زیرا بر پایهٔ سـال جلوس پادشـاه آن تاریخ بر پشت سکّه و در سـمت چپ، به خط پهلوی و از بالا به پایین ضرب خورده اسـت. زمانی کـه فاتحان عرب مرزهای شرقـی خود را به داخل خاک ایران گسـترش دادند، همان سکّه‌ها داد و ستد می‌شـد، خصوصاً سـکّه‌های ضرب خسرو دوم که با اندک تعدیل‌های وارده، تا آخر سـدهٔ هفتم میلادی الگوی اصلی برای سکّه‌های نقره‌ای رایج باقی ماند(فریه ،۱۹۶،۱۳۷۴).

ضرب سـکّه‌های موسـوم به عـرب- ساسـانی که در سال‌های حدود ۶۵۰-۷۰۰ م. رواج داشتند - با چهرهٔ پادشاه بر روی سکّه و در مقابل آن نوشته‌ای به خط پهلوی و نقش آتشـدان با دو نگهبان در دو جانب آن- در نگاه نخسـت شـبیه سکّه‌های متعلّق به اواخر دورهٔ ساسانی می‌نماید. بر

پشت سکّه و حرف نگاره محل ضرب و تاریخ به خط پهلوی در دو سمت راست و چپ ذکر شده است، لیکن ویژگی شاخص در این سلسله مسکوکات دعا یا عبارت دینی عربی است که در حاشیهٔ روی سکّه ضرب خورده؛ بیشتر از همه بسم الله و یا لله الحمد. نام پادشاه ساسانی، خصوصاً در ابتدای آن دوره، بدون تغییر در جای خود باقی مانده است، ولی معمولاً نام شاهی جای خود را به نام و لقب حکمران عرب داده که با حروف پهلوی ضبط شده است. همچنین در سکّه‌هایی نام‌های المعاویه و عبدالملک و گاه نیز نام خلیفهٔ رقیب، یعنی عبیدالله بن زبیر، با آن وضع ناهنجار در کنار چهرهٔ شاهی دیده می‌شود (همان). شهادتین نیز جزو عبارتی بود که بر سکّه‌ها ضرب می‌شد(امینی، ۱۳۸۹،۱۵).

در سکّه‌های مرحلهٔ دوم اردشیر، شاهد پیشرفت بزرگی از نظر هنری هستیم. این سکّه‌ها زیباترین تولیدات سکّه‌ای هستند که طی نزدیک به چهار سده در ایران ضرب شده بودند. اردشیر هنوز لباسی اشکانی بر تن دارد و کل اثر تقلیدی از سکّه‌های مهرداد دوم است. به علامت علاقه‌مندی و توجّه او به دین زرتشتی، نقش پشت سکّه‌ها آتشدان است. (تصویر الف ۱)



تصویر ۱ ب: سکّه بهرام دوم، ۲۹۳-۲۷۶ موزهٔ ارمیتاژ (شاه و شاهبانو Prada,1963,197)

تصویر ۲: سکّه شاپور اوّل ساسانی نقره، ۲۴۱-۲۷۲ (موزهٔ ملک، شمارهٔ اموال: ۰۰۰۴۶و۰۶و۱۰۰۰)

شاپور اوّل با افزودن دو نگهبان آتش در دو طرف آتشدانی که در سکّه‌های پدر او نیز بود، نوعی جدید از نقش پشت سکّه‌ها را پدید آورد که تا پایان دورهٔ ساسانی استمرار یافت. (تصویر ۲) در روی سکّه، شاه تاجی کنگره دار با گوشبند و گوی بزرگ بالای آن، بر سر دارد که مشخّصهٔ لازمهٔ تاج‌های شاهی ساسانی است. ریش او از حلقه‌ای رد شده و مجعّد است. در سکّه‌های هرمزد اوّل (۲۷۲- ۲۷۳م.) خود شاه به همراه موبد در برابر آتش مقدّس حضور دارد. نقش بهرام اوّل شباهت زیادی به سکّه‌های اردشیر اوّل دارد ولی تاج او نوک‌های تیز دارد. سکّه‌های بهرام دوم مشخّصه‌ای ویژه دارد و آن استفاده از تاج بال‌دار همچون نقش برجستهٔ صخره‌ای نقش رستم است. نوع سکّه‌های شاه با شهبانو و پسر، از دیگر انوع سکّه‌های بهرام دوم است. کلاه شهبانو و پسر مزیّن به سر جانورانی چون گراز، شیر و عقاب است. (تصویر ۱ ب) نرسی که همچون هرمزد اوّل در پشت سکّه‌هایش در کنار آتشدان حاضر است، تاجی با برگ‌های نخل بر سر دارد. تاج هرمزد دوم به شکل عقابی است که از منقارش مروارید می‌ریزد. در دوران حکومت شاپور سوم، قرار دادن نیم‌تنهٔ طلایی هرمزد بغ در میان شعله‌های آتشدان از زمان هرمزد اوّل رایج گردید. (تصویر ۳) بهرام چهارم تاجی بال‌دار و کنگره‌دار بر سر دارد. سکّه‌های آخرین اعضای خانوادهٔ ساسانی، تقلیدی کامل از سکّه‌های خسرو دوم است که برخی از آنها دارای همان تاج و ستاره و هلال ماه در حاشیه‌اند (پوپ،۱۰۱۷،۱۳۸۷).

مفاهیم نمادین نشانه‌های تصویری بر روی سکّه‌های ساسانی موزهٔ ملک

۱-۲ آتش

یکی از اصلی‌ترین نمادهای سکّه‌های ساسانی، آتش است. آتش با مفهوم نمادین استحاله، تطهیر، نیروی زندگی‌بخش و مولّد خورشید، تجدید حیات، بارورسازی،



تصویر ۳: درهم نقره ای بهرام چهارم ساسانی، ۳۹۹-۲۸۸ م. (موزهٔ ملک، شمارهٔ اموال ۱۰۰۲۰و۰۶و۰۰۰۰)

قدرت، انرژی ناپیدای هستی، گداختگی، تبدیل یا گذار از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر، واسطهٔ انتقال پیام‌ها یا فدیه‌ها به آسمان، مرتبط است. آتشی که به صورت شعله ظاهر شده نماد نیرو و قوای معنوی، استعلا و تنویر محسوب می‌شود و به معنای تجلّی الوهیت، جان، دم یا نفس زندگی است. سری که از آن شعله برمی‌خیزد یا با شعله‌ای مثل هاله احاطه شده، مظهر نیروی الهی و تاوان بالقوهٔ جان یا ذکاوت است؛ زیرا سر جایگاه جان به شمار می‌رفت. بهشتی که با آتش احاطه شده با نگهبانانی همراه است که با شمشیرهای آتشین از آن محافظت می‌کنند. این نگهبانان سد کنندهٔ راه جاهلین و گمراهانند. آتش به دو جنبهٔ مکمل نور و گرما تقسیم می‌گردد که معمولاً یکی به صورت خطوط یا پرتوهای افقی و دیگری به صورت خطوط یا پرتوهای موجدار نشان داده می‌شود. نور و گرما مظهر عقل و احساس، برق باران زا، آذرخش بارورکننده و گرمای کانون خانوادگی هستند که مخوف و آرامش بخشند. افروختن آتش با زایش و رستاخیز مرتبط است حمل مشعل در عروسی‌ها و مناسک باروری، نیروی مولّد آتش را به نمایش می‌گذارد. آب و آتش که دو اصل مهم فعّال و منفعل محسوب می‌شوند، به معنای آسمان پدر و زمین مادر و همهٔ اضداد در جهان عنصری هستند. آتش آتشدان، کانون خانه محسوب می‌شود و جنبهٔ مؤنث – زمینی آتش است. نمادهای آتش عبارتند از: مثلث با رأس روبه بالا ، صلیب شکسته، یال شیر، سلاح‌های تیز و... . در پرستشگاه پارسی آتش به مفهوم مرکز مقدّس، جایگاه الوهیت و نور الهی در جان انسان است. نیروی شمسی است. «اتر» نماد آتش الهی در آسمان و چوب است، تداعی کنندهٔ نظم و قانون نیز هست. در آیین زرتشت همه چیز از آب بود جز تخمهٔ مردمان و گوسپندان، زیرا آنان را تخمه آتش – تخمه است (بندهش، دربارهٔ آفرینش مادی، بند ۱۷)(کوپر،۴،۱۳۸۶). آتش (اتر) ایزدی است که او را پسر اورمزد به شمار آورده‌اند و آتش روشن، نشانه مرئی حضور هرمزد است. تقدّس و گرامیداشت آتش، ریشهٔ کهن دارد و به دوران هندو اروپایی بازمی‌گردد. قرینهٔ هندی خدای آتش آگنی است که در اسطوره‌های هندی رابط میان خدا و آدمیان است و در عین حال زمینی و هم ایزدی است. طبق بندهش هفتمین و آخرین آفریدهٔ مادی آتش است که درخشش او از روشنی بیکران، جای هرمزد است. در آیین‌های زرتشتی آتش مرکزیت دارد. به جز سه گروه آتش مقدّس آیینی (بهرام، آذران، دادگاه) و پنج نوع آتش مینوی، سه آتش با آتشکدهٔ بزرگ اساطیری نیز وجود دارد: فرنبغ(آتش موبدان) در فارس، گشنسب (آتش ارتشتاران) در آذربایجان و برزین مهر(آتش کشاورزان) در خراسان است. این سه آتش به دست جمشید و کیخسرو و گشتاسب تأسیس شدند. در دین کنونی زرتشت، آتش چنان مقدّس است که نه نور خورشید باید بر او بیفتد و نه چشم کافری او را ببیند. دلیل قداست آتش جریان طولانی و دشوار تطهیر آن است. از امشاسپندان، اردیبهشت حافظ آتش است(قلی زاده،۱۳۸۷، ۲۷-۳۰).



تصویر۴ لومان، کلیسای نوتردام دولاکوتور- بافته ایرانی، شیران متقابل در برابر آتشدان سدهٔ ۸-۱۰ م. (گریشمن ، تصویر ۴۱۹)





تصویر ۵ نماد آتش و نگهبانانش بر سکّه‌های ساسانی موزهٔ ملک

امّـا آتش با مفاهیـم حکمی و دینی همراه اسـت. از ویژه‌ترین نیایش‌های اوسـتایی، نیایش آتش زندگی اسـت. این عنوان در زبان زند باستان (اوستا) به طور دقیق همان معنی را داراسـت که ما از واژهٔ مرکب نیروی زیست درک می‌کنیم. اشـاره‌ای بسیار مهم و شایان توجّه در اوستا، این بیان اسـت کـه پیروان دین هر روز بایـد آتش زندگی را با خالص‌ترین عناصر (کردار نیک ، دریافت شناخت و آگاهی) روشـن و فروزان نگاه دارند. هر گاه می‌خواهند شعله‌ای بیفروزند، باید از چوب‌های خشـک و خوش‌بو که بی دود می‌سـوزند اسـتفاده کنند(رضی ، ۱۳۸۴، ۳۵). بنا بر اوستا آتشی که درون آدمی می‌سوزد و زندگی را تعالی می‌بخشد همان آتشی است که نیروی محرّک هستی و نمو است. به موجب اوستا، گفته می‌شود آتش را اقسامی است و قسمی از آن آتشـی اسـت که درون گیاه وجود دارد و موجب نمو و رویش می‌شـود (رضی،۱۳۸۴، ۳۶) این مطلب به روشنی ارتباط آتش و حیات را نشان می‌دهد.

از روی متن‌های اصلی اوسـتا، منظـور از آتش زندگی، نیروی زیست است(همان). در این متون آتش کنایه، نماد و نشان‌وارهٔ پاکی و روحانیت آدمی است(همان: ۳۷).

«زردیویفری کوستوم(Diokheri custum) نویسنده و مورّخ سـدهٔ اوّل و دوم میلادی، افسـانه‌ها و اسطوره‌هایی دربـارهٔ ایرانیـان و زرتشـت نقـل کرده اسـت، پارسـیان می‌گویند: زرتشت به موجب عشق و علاقهٔ مفرطی که به داد و دادگری و دانش داشـت اجماع را جهت اندیشـیدن تـرک کرده و در کوهی به انزوا نشسـت. مدّتی گذشـت، لهیب سـوزانی از آتش، از آنـان بر کوه فرود آمد، کوه یک پارچه شـعله‌ور گشـت. خبر به شاه بردند. شـاه و بزرگان برای نیایش آتش مقدّس به سـوی کوه رفتند. زرتشـت از میان شـعله‌های بزرگ نمودار شد و دعوتشان را به راستی و درسـتی کرد. البته روایت آتش طور سـینا و نظایر آن که بسیاری سرچشمهٔ اصلی‌شان در روایات ایرانی است را باید در نظر داشت»(رضی، ۱۳۸۶، ۳۹-۴۰)

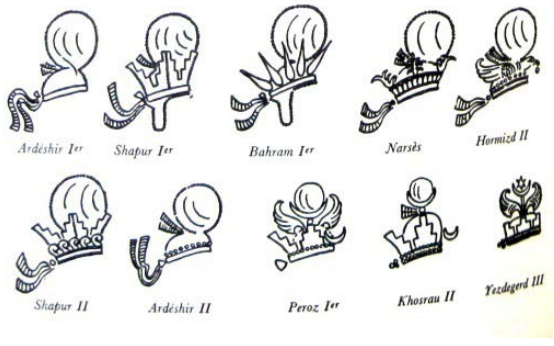
«روشـنی نـور و آن آتش والایی خدایـی، تجلّی یزدان اسـت. در کودکی بدخواهان وجـود شریفش را در خرمنی از آتش می‌نهند تا بسـوزد امّا آتش او را نمی‌سوزاند و ذات مقـدّس پیغمبر خـوش و خندان از آن خرمـن پرلهیب در می‌آید که این آزمایش ایزدی است(وَر یا وَرَنگه است). هم چنان که آتش بر ابراهیم خلیل بارد و سرد و گلستان شد. این آتش، این نور، این لهیب و زبانه، فرّ دانش، بزرگی، سعادت، شکوه و عظمتی است که از سوی خداوند بخشیده می‌شود به آنان که شایسـته و درخورند» (رضی، ۱۳۸۶،۲۲-۲۹). بنا بر آنچه در گزیده‌های زادسـپرم آمده اسـت زردشت خود از وَر گذشته اسـت و هیچ آسیب ندیده. سیاوش نیز برای اثبات بیگناهی خود از میان آتش گذشـت. داسـتان ویس و رامین نیز این گونه اسـت(همان). طبق بندهش پنج وَر وجود داشت:آتش، برسـم، پیالهٔ سرشار، روغن و شیرهٔگیاه (قلی زاده، ۱۳۸۸،۴۲۴). سـهروردی به نیکی بیان حقیقت زرتشـت را کرده است: و سـوختم این سوختن یا سوزاندن خود، گداخته شـدن در پرتو انوار الهی اسـت. وجودش از آتش جاودانی، کسب معرفت کرده است(رضی، ۱۳۸۶، ۴۰). از دیدگاه زرتشـت آب و آتش و زمین مقدّس بوده و نباید آلوده شوند(رضی،۱۳۸۶،۴۱). بر این اساس می‌توان بیان کرد که بر روی سـکّه‌های ساسانی چرا شاه نگهبان آتش است. شاه در میان ساسانیان ازاهمّیت الوهی برخوردار است. وی صاحب فرّ است و فرّ مرتبط با روشنی آتش است.

کیان، خرّه یا فرّ شـاهی در اوستاسـت کـه بارها از آن سـخن رفته و هرکه از این نور، برخوردار می‌شـد به قرب حق و فیض معرفت می‌رسید (رضی، ۱۳۸۶، ۵۱). فرّ کیانی آن است که به شاهان اختصاص دارد و با هوشنگ و جم و کاووس و دیگر شاهان آفریده شده است و ادامهٔ نسل کیان نیز از او بود. در ماجرای فرار اردشیر بابکان از دربار اردوان اشکانی، فرّه کیانی به شکل قوچی به دنبال اردشیر حرکت می‌کند(همان). طبق اساطیر، فرّه زرتشت از اسَر روشنی به خورشـید و از طریق آتش به زوئیش که مادر دغدو و از او به زردشت انتقال یافت. هنگام تولد زرتشت فرّه او به شکل آتـش پیدا بود و از نور آن تا دور جای، روشـنی بود (قلی زاده، ۱۳۸۸، ۳۱۳) و نیز هرکس پری از سیمرغ را بر پهلوی راسـت بندد و بر آتش گذرد از حریق در ایمن باشد(رضی، ۱۳۸۶، ۴۳۷) بر این اساس نماد شاخ قوچ بر تاج‌های ساسانی و نیز نماد بال بر تاج شـاه ساسـانی در سکّه‌های این دوره می‌تواند نمادی از فرّ کیانی باشد. بر اساس آنچه مطرح شد نماد آتش و نشـان‌های ویژهٔ آن مانند نگهبانان اسطوره‌ای، نشانه‌های فرّ مانند بال و شاخ قوچ و... نمادهایی مرتبط با زندگی و باروری هستند.

۲-۲ شاه

شـاه به عنـوان یکـی از اصلی‌ترین نمادهـای تزیینی سـکّه‌های دورهٔ ساسـانی قابـل توجّه اسـت. صرف نظر از اینکه تصویر هر کدام از شـاهان برای مشـخص شـدن دورهٔ زمانی سـکّه ملاک قرار می‌گیـرد امّا قرار گرفتن چهرهٔ شـاه با نشـان‌های ویژه‌اش بر سـکّه‌ها می‌تواند مرتبط با مفاهیم نمادین برکت باشـد. براسـاس نظر فریزر می‌توان گفت: «شـاهان باسـتان عموماً کاهن نیز بوده‌اند. در آن

ایـام الوهیتی که در شـاه متجلّی اسـت از اعتقادی ژرف برمی‌خاسـت. شـاه نه فقط به عنوان کاهن، یعنی واسطهٔ بین انسـان و خدا، می‌توانست موهبت‌هایی را به رعایا و بندگان‌شان ارزانی دارد»(فریزر،۱۳۸۶، ۸۴). در ایران باستان نیز (بر اسـاس یشت ۴ هوم یشـت، بند ۳) می‌توان شاه را منشـاء برکت و فراوانی تلقّی کرد. در یشت‌ها آمده است: «جمشـید خوب رمه، آن فرّه‌مندترین مردمـان، آن که به شـهریاری خویش جانوران و مردمان را بی‌مرگ و آب‌ها و گیاهان را نخشـکیدنی و خوردنی‌ها را نکاسـتنی ساخت» (رایشـلت، ۱۳۸۳،۴۵). شاهان صاحب فرّ هستند و این فرّ با روشنی و نور رابطهٔ مستقیم دارد. پور داوود در این باره می‌نویسـد: در هنگام پادشاهی جمشید نه سرما بود و نه گرما، نه پیروزی بود و نه مرگ و نه رشک دیو آفریده، پیش از اینکه او دروغ گوید و به گفتار نادرسـت بپردازد. پس از آنکه او به سـخن نادرست و دروغ پرداخت فرّ (پادشاهی) از او آشـکارا بـه پیکر مرغی بـه در رفت. چون فـرّ از او بگسست، سرگشته شد و در برابر دشمنی فرومانده ناتوان گردید(همان ۳۰۶). در واقع می‌توان گفت شاه نمایندهٔ اصل مذکـر، اقتدار، نیروی مادی و دسترسـی به تعالی در جهان ناسـوتی و حاکم اعلی است. شاه با خورشید برابر است. او نمایندهٔ خورشید در زمین است. در برخی سنّت‌ها خورشید نیروی حیاتی شـاه را در خود نگه می‌داشـت که انعکاس یا مسـبّب نیروی حیاتی مردمش و حاصلخیزی سرزمینش بود. نشـانه‌های شاه عبارتند از: خورشـید، تاج، مار، گوی، شمشـیر، تیرها، اورنگ(کوپر، ۱۳۸۶،۲۲۰). شـاه به عنوان یکی از واسطه‌های دریافت خیر و برکت الهی با نمادهایی همراه اسـت کـه هریک در جریان رشـد و باروری حیات نقش عمده‌ای دارند، کوه، ماه، خورشید، ستاره، گوی و بال از جملهٔ این نمادهاست. (تصویر ۶)



تصویر ۶ جزییات تاج شاهان ساسانی (Prada,1963,197)

۲-۲ نماد بال بر سکّه‌های ساسانی موزهٔ ملک

بال یکی از نمادهای اسرارآمیز است. بر روی بدن انسان یا حیوان، علامت ایزدی و نماد قدرت محافظت اسـت. بال نیـز هنگامی که مربـوط به پیـام‌آوران و خدایان و بادها می‌شود، دلالت بر سرعت و تندی دارد و ممکن است حاکی از گـذر سریع عمر باشـد. عقاب، بشر، شـیر و گاو دارای نیـروی سـحرآمیز و هریک از آنها فرمانـروای قلمرو خود بودنـد. هنگامی که به شـکل یک تصویـر منحصر به فرد ترکیب می‌شدند، به صورت نگهبان مقاومت ناپذیر معابد و قصرها درمی‌آمدند(هـال ،۳۰، ۱۳۸۰). نماد بال از دیرباز از جملـه نشـانه‌های مقدّس ایرانیـان بوده اسـت. گزنفون درکورش‌نامه در لشکرکشی کورش به بابل می‌نویسد، درفش پادشـاهی ایران شاهینی بود از زر ساخته شده که بر نیزه برافراشـته بودند. این مرغ توانا علامت اقتدار هخامنشیان بود. پس از سپری شدن هخامنشیان و دست یافتن اسکندر در پایان سـدهٔ چهارم قبل از میلاد به ایران، عقاب نشـان اقتدار ایرانیان، رفته رفته در اروپا رواج یافت. خود اسکندر آن را نقش سکّه پادشاهی خود قرار داد و نشان فرمانروایی خویـش برگزید(پورداوود، ۳۰۱). در اوسـتا پـارهٔ ۴۱ بهرام یشت آمده است: پیروزی اهورا آفریده را می‌ستاییم. بکند پیـروزی با فرّ خود فراگیرد این خانه را از برای (نگاهداری) رمه چارپایان، آنچنان که این مرغ بزرگ سئن آنچنان که این ابرها فراگیرند کوه‌هـا را (پورداوود، ۱۳۲۶، ۳۰۳). آشـکار است که وارغن عقاب نمودار اقتدار پادشاهی بوده و فرّ و شـکوه به صورت این پرنده جلوه می‌کـرد. به هرکه روی مـی‌آورد رسـتگار و از هـر کـه برمی‌گشـت خـوار می‌ساخت(همان). در بهرام یشت که از پیروزی و فرشته آن سـخن رفته، پیروزی خود را بـه ده هیئت به پیغمبر ایران زرتشت می‌نمود. از این ترکیب دهگانه مرغ وارغن یکی از این هیئت هاسـت. باو هفتمین بار خود را بنمود. پیروزی اهورا آفریده به پیکر مرغ وارغن (مرغی) چالاک ... ابراهیم پورداوود، نویسندهٔ کتاب فرهنگ ایران باستان، مرغ وارغن را با سـیمرغ افسانه‌ای گسـتراننده حیات و زندگی بر فراز درخت گوکرن یکی می‌داند(همان). عقاب، نشان اقتدار و پیروزی اسـت پس بـال به عنوان جزیـی از این پرنده نیز می‌تواند نماد پیروزی باشد. بر سکّه‌های ساسانی تاج شاهی با بال‌های رو به روی هم تزیین شده است که نشان هلال ماه و خورشید را در میان گرفته است، بسان پرنده‌ای که با بال‌هایش محافظ ماه و ستارگان است.





تصویر ۷ نماد بال بر تاج شاهی ساسانی که ماه و ستاره را در میان گرفته است.
(مجموعه موزهٔ ملک)

۳-۲ نماد گوی

گـوی سـلطنتی چون دایـره‌ای یا کروی اسـت مظهر ابدیت، خود شمولی، سـلطهٔ جهانی، تسلّط بر زمین، نیرو و مقام امپراطوری اسـت. گوی سلطنتی در معنی کمال با نماد کره مشـابه است. گوی مظهر تسـلّط خدا یا منجی تا نقاط دور است. گوی سلطنتی بر فراز ستون مظهر آسمان، مرز یا حدود اسـت (کوپـر، ۱۳۸۶، ۳۱۸). کره مظهر کمال، تمامیت همهٔ امکانات در جهان محدود، شـکل آغازینی که کلیه اشـکال دیگر را در بر می‌گرفت، از بین برندهٔ زمان و مکان، ابدیت، طاق آسـمان، جهان، جان و جان عالم است. جنبش مدوّر تجدید حیات و چرخش آسمان‌ها در نمادهای اسلامی کره، روح و نور آغازین است (کوپر، ۱۳۸۶،۲۹۰).

۴-۲ هلال ماه و ستاره

یکـی از نشـان‌هایی که بر تاج پادشـاهان ساسـانی در سـکّه‌ها به چشـم می‌خـورد هلال ماه اسـت. از نظر نمادپـردازی ماه عنصری مؤنث مرتبط بـا آب و رطوبت و رویش و حیات است. ماه معمولاً مظهر نیروی مؤنث، ایزد بانوی مادر، شـاه بانوی آسمان اسـت. هلال ماه نماد تولد، مرگ و رستاخیزاسـت، همین طور نماد بی‌مرگی و ابدیت، تجدید حیات جاودانی و اشراق است(کوپر،۱۳۸۶،۳۳۸). ماه کنترل کننـدهٔ جزر و مد، باران،آب‌ها ، سـیل‌ها و فصول و همهٔ زندگی اسـت. همهٔ ایزد بانوان ماه، ناظر بر سرنوشت و بافندهٔ تقدیرند وگاهی به شـکل عنکبوتی در میان تارش تصویر شده‌اند. غالباً ماه با هلال یا شاخ‌های ماده گاو نمایان گشته است(همان،۳۴۰).

اکرمـن خدای ماه را اوّلین خدای تمّدن‌های اوّلیهٔ ایران و عیـلام می‌داند (صمدی ،۱۳۶۷،۱۶۵). در آیین زرتشـتی ماه فزایندهٔ گیاهان است، پاسدار ستوران و حامل نژاد آنان است. هفتمین یشت به او اختصاص دارد. در اوستا، از ماه نیایش که سـه بار در ماه انجام می‌شـد یاد شـده؛ در این روایت‌ها تخمهٔ گاو نخستین به ماه انتقال یافت. به روایت بیرونی، ایرانیان چنین می‌پنداشتند که،گردونهٔ ماه را گاوی از نـور حمل می‌کند و این گاو را دو شـاخ زرّین و دوپای سـیمین اسـت (هینلز،۱۳۸۵،۱۴۷)؛ و بـه روایت بندهش نرگس گل ماه است(فرنبغ دادگی ،۱۳۸۵،۱۴۷).

بنا به روایت مینوی خرد، ماه و خورشـید اساسـاً برای روشـن سـازی جهان و رشـد دادن به همـهٔ زاییدنی‌ها و روییدنی‌ها و در دست داشتن روز و ماه و سال و تابستان و زمسـتان و بهار و پاییز و... است (قلی زاده، ۱۳۸۸،۳۷۶)در سکّه‌های ساسانی چهار ماه چهار سوی سکّه دیده می‌شود که شـاه را در میان گرفته است. این سواستیکای پنهان ماه نشان می‌تواند نماد چرخش فصول، حرکت و جنبش زندگی، نماد تولّد، اوج ، افول و رستاخیز دوباره باشد. (تصویر ۸)



تصویر ۸ نماد چهار ماه همراه با ستاره بر سکّهٔدورهٔ ساسانی
(مجموعه موزهٔ ملک)



تصویر ۹ نماد کوه ، بال و گوی بر تاج شاه ساسانی (مجموعه موزهٔ ملک)

ستاره نماد حضور الوهیت، تعالی و دسترسی به اعلی علیین است (کوپر،۱۹۳،۱۳۸۶). و در مینوی خرد (بخش۶بند۸)، بهشت، نخست از ستاره پایه است تا ماه پایه و بهشت، نخست اندیشهٔ نیک است(تفضلی،۲۰،۱۳۵۴).

امّا نزدیک‌ترین ارتباط ستاره و رویش را می‌توان درتأثیر ستاره، در رشد گیاه جستجو کرد. بنا بر بندهش (بخش۹بند۷۲) اختران،آب سرشت و زمین سرشت و گیاه سرشت‌اند (فرنبغ دادگی،۶۹،۱۳۸۵). سپس می‌افزاید: آن آب سرشتان، تیشتر و تریشگ و پدیسپَر و پیش پرویز و هفت ستاره که پرویز خوانند، آب سردگان‌اند.آن زمین سرشت، هفتورنگ و میخِ میان آسمان‌اند. آن گیاه سرشت، دیگر جز ایشان‌اند (همان). مطالب یاد شده حاکی از این مطلب است که ماه و ستاره نیز از عناصر تأثیرگذار در رشد حیات در باورهای ایرانیان است. این نمادها زینت بخش سکّه‌ای ساسانی هستند.

۵-۳ کوه

یکی از نشانه‌های انتزاعی تداعی‌کنندهٔ کوه مثلثی با رأس روبه بالا است که با لبه‌های کنگره‌ای تزیین شده است. این نشان بر تاج شاهان ساسانی دیده می‌شود. (تصویر۹) شاپور تاجی کنگره‌دار بر سردارد. تاجی که بعدها در زمان سلطنت نشانهٔ اوست (هینتس، ۱۳۸۵، ۱۶۹). اهورامزدا نیز با تاج کنگره‌دار به تصویر کشیده شده است(همان،۱۷۱). در آثار باستانی زیگورات‌ها به شکل پلکانی ساخته می‌شدند و نمادهایی انسان‌ساز بودند که برای نیایش به تقلید از کوه ساخته می‌شد. برخی معتقدند نمادهای پلکانی بر آن مطابق با جهت‌های حرکت خورشید است. امّا آنچه مسلم است کوه عنصری مقدّس است و مرکزی برای ارتباط انسان با خدا. این نشان زینت بخش تاج شاه ساسانی است. کوه کیهانی مرکز جهان است. به عنوان نمادی محوری و مرکزی، به معنی گذار از یک مرحله به مرحلهٔ دیگر و همنشینی با ایزدان است. در سنّت‌های قدیمی‌تر، تداعی‌گر ربوبیت مؤنث بود. کوه مقدّس ناف آب‌ها است؛ زیرا چشمهٔ همهٔ آب‌ها، از آن می‌جوشد (کوپر، ۱۳۸۶، ۲۹۸). در بسیاری سنن، کیهان به صورت کوهستانی که ستیغش به آسمان می‌رسد، تصویر و تصوّر شده است و آن فرازگاهی است که زمین و آسمان در آن به هم می‌رسند، مرکز جهان است. به موجب این سنن مرکز نه تنها بر قلهٔ کوهستانِ کیهان واقع است و مرتفع‌ترین نقطهٔ جهان است، بلکه کهن‌ترین نقطهٔ جهان نیز هست و آفرینش از آن جا آغاز شده است(ستاری،۱۳۸۱ ، ۱۸۲).

نتیجه گیری:

سکّه‌های دورهٔ ساسانی موزهٔ ملک با نشانه‌های تصویری همراه است که مفاهیمی دینی – فلسفی- اسطوره‌ای را به همراه دارند. یکی از اصلی‌ترین این نمادها آتش با مفهوم نمادین استحاله، تطهیر، نیروی زندگی بخش و تجدید حیات است. تقدیس آتش به دوران هندواروپایی باز می‌گردد. اسطوره‌های ایرانی، این نگرش نمادین نسبت به آتش را تأیید می‌کنند. در این سکّه‌ها آتش همراه با نگهبانانی است. گاهی آتش میان دو نگهبان انسانی قرار گرفته است که شکل تاج آنها و مشخّصه‌های ظاهری‌شان خبر از اهمّیت و مقام این نگهبانان در جامعهٔ پارسی دارد. در مواردی موبد و شاه محافظ آتش است. این الگوی تصویری را می‌توان برگرفته از الگوی تصویری سه گانهٔ مقدّس دانست که در آن نماد مرکزی همراه با مفهوم نمادین زندگی (مانند درخت، آب، آتش، ایزدبانوی بزرگ و نشانه‌هایش) در میان و دو محافظ اسطوره‌ای انسانی یا حیوانی طرفین آن قرار دارند. این ترکیب سه تایی در اکثر فرهنگ‌های کهن موجود است و محافظان برکت و باروری را نشان می‌دهد. در مواردی نیز نیم‌تنه‌ای اسرارآمیز از میان آتش ظاهر شده است، این نشان تصویری می‌تواند خبر از

منشا روشنی و معرفت و نیروی زیست دهد که به هیئت انسانی به تصویر کشیده شده است و یا می‌تواند نشانهٔ انسان‌های پاکی باشد که از آزمایش وَر(آتش) زرتشتی سربلند بیرون آمده‌اند، همان طور که زرتشت و ابراهیم، پیامبران بزرگ خدا. پس آتش و نگهبانان آن را می‌توان نماد حیات و زندگی تلقی کرد. از طرفی شاه خود مظهر خیر است. متون زرتشتی به جم به عنوان پادشاه اسطوره‌ای، مظهر خیر و برکت اشاره دارد و شاه در این سکّه‌ها مزیّن به نمادهایی است که مانند بیانیه‌ای ارتباطش را با منابع حیات و زندگی نشان می‌دهد. بال نماد فرّ شاهی، گوی نماد ابدیت و تجدید حیات عالم، ماه و ستاره نماد عناصر مرطوب مرتبط با حیات و کوه به عنوان مرکز مقدّس دریافت انوار الهی از نشانه‌های ویژهٔ شاه بر سکّه‌هاست.

آگر آتش و شاه مزیّن به نمادهای باروری را به عنوان دو عنصر اصلی واسطهٔ دریافت خیر میان انسان و اهورامزدا فرض کنیم، می‌توان این نکته را مطرح کرد که دو روی سکّهٔ دورهٔ ساسانی، دعای پنهان تداوم برکت و باروری است و این با مفهوم پول و سکّه نیز ارتباط تنگاتنگ دارد. امّا در دورهٔ اسلامی پس از فراز و نشیب‌های بسیار سکّه‌ها مزیّن به عباراتی همچون بسم الله، و لا اله الا الله و سپس محمّد رسول الله می‌شود. از نظر مفهوم، به نام خدا، نیست خدایی جز خدای یگانه و محمّد(ص) رسول خداست، سه نشانهٔ نوشتاری است که ارتباط انسان با منبع اصلی خیر و برکت را برقرار می‌کند و پیامبر خدا، رهنمونی برای رسیدن به این مرکز مطلق خیر است. در واقع می‌توان این نکته را مطرح کرد که نمادهای تزیین بخش سکّه‌ها در پیش از اسلام (دورهٔ ساسانی) و سپس در دورهٔ اسلامی، اتصال انسان به منابع خیر و برکت را تداعی می‌کنند.

منابع :

-امینی، امین (۱۳۸۹). سکّه‌های ایران قبل از اسلام. تهران. مؤسّسهٔ فرهنگی انتشاراتی پازینه.

- پوپ،آرتر آپهام و فیلیس اکرمن (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز. سیروس پرهام و گروه مترجمان. چاپ اوّل. تهران. علمی و فرهنگی.

-پورداوود،ابراهیم(۱۳۸۶). فرهنگ ایران باستان. چاپ دوم. تهران. اساطیر.

-پور داود، ابراهیم (۱۳۸۴).گات‌ها. کهن‌ترین بخش اوستا. چاپ دوم. تهران. اساطیر.

-پور داود، ابراهیم (۱۳۴۷). یشت‌ها. به کوشش بهرام فره‌وشی. چاپ سوم. تهران. دانشگاه تهران.

-تفضلی، احمد(۱۳۵۴). مینوی خرد. تهران. بنیاد فرهنگ ایران.

-دوستخواه، جلیل(۱۳۸۱). اوستا. چاپ ششم. تهران. مروارید.

-رایشلت، هانس(۱۳۸۳). رهیافتی به گاهان زرتشت و متن‌های نو اوستایی. ترجمهٔ جلیل دوستخواه. چاپ اوّل. تهران. ققنوس.

-رضی ، هاشم(۱۳۸۴). حکمت خسروانی. چاپ سوم. قم. بهجت.

-ستاری، جلال (۱۳۸۱). اسطوره و رمز در اندیشهٔ میرچا الیاده. تهران. مرکز.

-صمدی، مهرانگیز(۱۳۶۷). ماه در ایران از قدیمی‌ترین ایام تا ظهور اسلام. چاپ اوّل. تهران. علمی و فرهنگی.

-فریزر، جیمز جرج (۱۳۸۶). شاخهٔ زرّین؛ پژوهشی در جادو ودین. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. تهران. نگاه.

-فریه ، دبلیو(۱۳۷۴). هنرهای ایران. ترجمهٔ پرویز مرزبان. چاپ اوّل. تهران. فروزان.

- فرنبغ دادگی، فَرَنبَغ (۱۳۸۵). بندهش. مهرداد بهار. چاپ سوم. تهران. توس.

-قلی زاده، خسرو (۱۳۸۸). فرهنگ اسطوره‌های ایرانی بر پایهٔ متون پهلوی. چاپ دوم. تهران. شرکت مطالعات و نشر کتاب پارسه.

-کوپر، جی.سی (۱۳۸۶). فرهنگ مصوّر نمادهای سنّتی. ترجمه ملیحه کرباسیان. چاپ دوم. تهران. نشر نو.

- گریشمن،رمان (۱۳۷۰). هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی. ترجمهٔ بهرام فره وشی. چاپ دوم. تهران. علمی و فرهنگی.

- هال،جیمز(۱۳۸۰). فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب. ترجمهٔ رقیه بهزادی. چاپ اوّل. تهران. فرهنگ معاصر.

هینتس،والتر (۱۳۸۵). یافته‌ای تازه از ایران باستان. ترجمهٔ پرویز رجبی. تهران. ققنوس.

-یاحقی ، محمّد جعفر (۱۳۸۸). فرهنگ اسطوره‌ها و داستان‌واره‌ها. چاپ دوم. تهران. فرهنگ معاصر.

The mythe,(۱۹۹۱), Baring,Anne &Jules Cashford-

of the goddess,Arkana, England

.Iran Ancien,Albin Michl,Paris,(۱۹۶۳),Prada-

تحلیل و بررسی برگی مصوّر از نسخهٔ تاریخ عالم‌آرای شاه اسماعیل موزهٔ ملک

مهنوش غفوریان مسعودزاده*

چکیده:

جستار حاضر به مطالعه و تحلیل تک‌برگی مصوّر از نسخهٔ عالم‌آرای شاه اسماعیل در موزهٔ ملک می‌پردازد. نگارهٔ آن محاربهٔ خان محمّدخان با پسران علاءالدوله را نشان می‌دهد و با توجّه به این‌که نگارهٔ مذکور فاقد تاریخ و رقم است و در معرّفی اثر، مشخصاتی از نسخه که احتمال می‌رود این تک‌برگ متعلّق به آن باشد، نوشته نشده، هدف این پژوهش، ارایهٔ شناسنامه‌ای دقیق‌تر از اثر است.

روش پژوهش، تطبیقی و توصیفی است. ابتدا توصیفی از ویژگی‌های سبکی نگاره‌های عصر صفوی و مکتب اصفهان و نگارگران آن ارایه می‌شود، سپس شیوه و ویژگی‌های سبکی نگارهٔ مذکور تحلیل می‌گردد و بعد از آن، به مقایسهٔ تطبیقی این نگاره با نگاره‌های مشابه از نسخهٔ تاریخ عالم‌آرای شاه اسماعیل در موزهٔ رضا عباسی پرداخته می‌شود. در پایان، با توجّه به بررسی‌های فرمی و شیوهٔ سبکی و مشابهت‌های تزیینات کتاب‌آرایی و خط کتابت نسخه، این احتمال مطرح شده است که تک‌برگ مصوّر نسخهٔ عالم‌آرای موجود در موزهٔ ملک، متعلق به نسخهٔ عالم‌آرای شاه اسماعیل به تاریخ کتابت ۱۱۰۵ه.ق. است، که در موزهٔ رضا عباسی نگهداری می‌شود و نگارهٔ آن به معین مصوّر منسوب شده است.

کلید واژه: تک‌برگ نگارهٔ موزهٔ ملک، نسخهٔ خطی مصوّر عالم‌آرای شاه اسماعیل، نگارگری، مکتب اصفهان، شناسنامهٔ اثر.

* کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه علم و فرهنگ تهران
نشانی الکترونیک: mehnoushghafourian@yahoo.com

مقدّمه:

نسـخه‌های مصـوّر خطی از لحـاظ فرهنگی و هنری، جایگاه ویژه‌ای در تاریخ و هویت مردم یک سرزمین دارند. کتاب‌آرایی نسخه‌های خطی در کتابخانه‌های درباری و زیر نظر خطاطان، مذهّبان، نقاشان و دیگر هنرمندان فرهیخته و ماهر انجام می‌شـد؛ از جمله: کتابخانهٔ سـلطنتی هرات در دورهٔ تیموری هم‌زمان با سلطنت سلطان حسین بایقرا، کتابخانه‌های سلطنتی تبریز و قزوین در دورهٔ صفوی به‌ویژه مقارن با سلطنت شاه اسماعیل و شاه طهماسب صفوی به سرپرستی کمال‌الدین بهزاد و مجمع‌الصنایع در عصر قاجار هم‌زمان با وزارت امیرکبیر و زیر نظر میرزا ابوالحسن[1].

نسـخه‌های مصوّر نفیس تولیدشـده در دربار همواره مایـهٔ فخـر و مباهـات شـاهان و درباریان بوده‌انـد، امّا کارگاه‌های کوچکی هم بودند که به استنسـاخ کتب و گاه تزیین و کتاب‌آرایی نسـخ می‌پرداختند تا آنها را در اختیار افراد باسـواد غیردرباری قرار دهند؛ از جمله کانون ورّاقان که «افرادی نسخه‌شناس و کتاب‌شناس بودند... این افراد از طریق کتاب‌فروشی و نسخه‌برداری امرار معاش می‌کردند؛ ولی نسـخه‌های تولیدی این کانون از تزیینات نسخه‌آرایی کمـتری برخوردار بود تـا توانایی خرید نسـخه برای افراد عادی جامعه وجود داشته باشد» (عظیمی، ۱۳۸۹: ۷۷).

امروزه نیز مجموعه‌های نسخ نفیسی که در کتابخانه‌ها و موزه‌هـا نگهداری می‌شـوند، از اعتبار و اهمیت خاصی برخوردارنـد. از همین روسـت که فهرسـت‌نویس نسـخ خطـی نفیس و مصوّر، علاوه بر درج اطلاعات مرسـوم در فهرست‌نویسی و شناسـنامهٔ اثر، ارزش هنری کتاب‌آرایی و تزیینات نسخه و اطلاعات کاملی از مجالس تصویرشده در آن را نیز ثبت می‌کند.

پژوهـش حاضر، برگی از نسـخهٔ خطی مصـوّر تاریخ عالم‌آرای شـاه اسـماعیل را که در موزهٔ ملک با شمارهٔ ثبت ۱۰۲۳ ع، نگهداری می‌شـود، مورد بررسی قرار می‌دهد. از آنجا که در شناسنامهٔ اثر، مشخصات دقیق نسخهٔ اساس که مشخص کند این نگاره متعلق به آن است درج نشده، تلاش و هدف این پژوهش آن اسـت که با بررسـی شیوهٔ سبکی نـگاره و کیفیـت کتاب‌آرایی و تحلیل تک‌بـرگ، اطلاعات دقیق‌تری برای کامل کردن شناسـنامهٔ تک‌برگ به دسـت دهد. به همین منظور، نسخهٔ خطی مصوّر تاریخ عالم‌آرای شاه اسماعیل موزهٔ رضا عباسی به‌عنوان نسخهٔ اساس برای مطالعهٔ تطبیقی انتخاب شده است. برای اطمینان از صحّت انتخاب نسـخهٔ اساس، نخست متن داخل تک‌برگ و نسخهٔ اسـاس با کتـاب تصحیح‌شـدهٔ موجود از نسـخهٔ عالم‌آرای صفوی مورد مطالعه و تطبیق قرار گرفته است.

پرسش اصلی مقالهٔ حاضر در مواجهه با تک‌برگ نسخهٔ مصوّر موزهٔ ملک این است که آیا این نگاره به نسخهٔ خطی مصوّر عالم‌آرای صفوی موزهٔ رضا عباسی تعلق دارد؟

پژوهش حاضر برای پاسخ به سؤال اصلی خود، از روش مطالعهٔ تطبیقی سود می‌جوید؛ یعنی به بررسی این مسأله می‌پردازد که آیا به لحاظ شـیوهٔ کتاب‌آرایی (از جمله: نوع خط، شیوهٔ کادربندی، جدول‌کشی و سبک فرمی) نگاره‌های نسـخهٔ اسـاس با تک‌برگ آن هماهنگی دارند؟ در انتخاب نگاره‌های نسـخهٔ اسـاس برای تطبیق با نـگارهٔ تک‌برگ، اولویـت با نگاره‌هایی خواهد بـود که از نظر کادربندی و محتـوا وجه مشـترکی دارند. در مرحلـهٔ بعد، خصوصیات ویژهٔ سبکی مشترک نگاره‌ها به صورت جزیی مورد بررسی قرار گرفته اسـت. البته پژوهش‌گر تمـام نتایج را با احتمال ذکر کرده، زیرا نسـخه از نزدیک مشاهده نشده و پژوهش فعلی از روی اسلایدهای نسخه انجام شده است. همچنین رنگ‌های به کار رفته در مجالس برای تعیین قدمت آن، در آزمایشگاه مورد بررسی قرار نگرفته است.

نگارگری و کتاب‌آرایی مکتب اصفهان

با آغاز سلطنت شاه عباس (۹۹۶ق.)، به‌خصوص پس از انتقال پایتخت به اصفهان، هنرهای ایران رونقی نو یافتند. همچنین در این دوره با توجه به ارتباط با فرنگیان، سـبک و شیوهٔ نقاشی دستخوش تحولاتی شد. «در مکتب اصفهان تحـولات عمده در سـبک نگارگـری به وسـیله بعضی از هنرمندان صورت گرفت... در این زمان آقا رضا (رضا عباسی) وارد صحنهٔ نقاشی ایران شد و تحولاتی درخور در آن پدید آورد. آقـا رضا با بهره‌گیری از خط‌پـردازی دقیق و طراحی ظریف، سبکی نو ایجاد کرد که از نظر ستبرایی و ضخامت خط متفاوت بود و به اندازهٔ کافی حجم را نشان می‌داد... رضـا از حدود سـال ۱۰۱۱ تـا ۱۰۱۹ق. کار نقاشـی را رها کرد... او در این دوره طرح‌هایی از کشـتی‌گیران، درویشان و زایران و شیخان و قوچ‌بازان و... تهیه کرد. هنگامی که به دربار بازگشت، در سبک او تحولی چشمگیر چهره نمود. به جای طراحی سریع که از ویژگی‌های آثار نخسـتین او بود و نیز اجرای درخشـان بافت نقاشـی‌ها، خطوط کناره‌نما و دمگیرهای بسـته و خطوط ضخیم در آثار او شکل گرفت و طرح‌های او را مشـخص کرد و رنگ‌بندی جدیدی هم که در رنـگ ارغوانی و زرد اُخرایـی از خصوصیات آن بود، در نقاشی‌هایش پدیدار شد» (آژند، ۱۳۸۹: ۶۰۲).

از این روسـت که گفته می‌شود «رضا عباسی بنیانگذار

۱. برای اطّلاعات بیشـتر رجوع شود به: از کارگاه تا دانشگاه (آژند، ۱۳۹۱)

نقاشی مکتب اصفهان دورهٔ صفوی در سدهٔ یازدهم هجری بود» (اشرفی، ۱۳۸۸: ۱۲۹).

«اساسی‌ترین ویژگی مکتب اصفهان، علاقهٔ هنرمند به نشان دادن حرکت پیکره‌ها بود که از نظر زیبایی‌شناختی قالب اسلیمی‌های مواج و پیچ و خمدار را در پیوند با کل عناصر موضوعات در نظر می‌گرفت» (رهنورد، ۱۳۸۶ ب:۱۱۵).

طی سال‌های بعد، این مکتب پیروانی داشت. «در قرن دوم حکومت صفویان همهٔ سبک‌هایی که در گذشته رشد کرده بود ادامه یافت. رضا عباسی سالخورده هنوز نقش‌آفرینی می‌کرد، همین‌طور پسرش شفیع. مهم‌تر از او، معین مصوّر، شاگرد رضا که [...] مجموعه‌ای از تصاویر نفیس را در همه سبک‌هایی که رضا عباسی و صدیقی نمایندگی می‌کردند، از خود بر جای گذاشته است» (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۱۰).

سبک رضا عباسی با استقبال هنرمندان و هنردوستان روبه‌رو شده بود و کماکان مورد توجه بود. «دورهٔ شاه عباس دوم (۱۰۵۲ـ۱۰۷۷ ق) دورهٔ شکوفایی نگارگری و به‌خصوص نقاشی از نوع فرنگی‌سازی بود. شماری از هنرمندان که از شاگردان و پی‌سپاران رضا عباسی محسوب می‌شدند، در نقاش‌خانه سلطنتی کار می‌کردند... نقاشانی چون معین مصوّر، افضل الحسینی، محمّدیوسف، محمّدعلی و محمّدقاسم در برنامه‌های هنری کتاب‌آرایی این دوره مشارکت داشتند. معین مصوّر در فاصله سال‌های ۱۰۵۸ تا ۱۰۸۰ ق دست‌کم پنج نسخهٔ شاهنامه و سه نسخهٔ عالم‌آرای شاه اسماعیل را کتاب‌آرایی کرد. او ظاهراً از نقاش‌خانهٔ سلطنتی فاصله گرفته بود و در کارگاه خصوصی خویش کار می‌کرد. کارستان او شامل کتاب‌آرایی‌ها، نگاره‌های تک‌برگی و طراحی‌های گوناگون بود» (آژند، ۱۳۸۵: ۵۹؛ همچنین نگاه شود به: کنبی، ۱۳۸۲: ۱۱۰ـ۱۱۲).

در میان شاگردان رضا عباسی بی‌تردید معین مصوّر از جایگاه و اعتبار ویژه‌ای برخوردار است. «در خدمت این استاد [رضا عباسی] شاگردانی بودند که به روش و سبک او رفتار می‌نمودند و مهم‌تر از همهٔ آنها معین نقاش است که در نیمهٔ دوم قرن ۱۱هجری کار می‌کرد. از کارهایی که از او می‌شناسیم، صورتی است که برای استاد خود کشیده است» (محمدحسن، ۱۳۷۲: ۱۶۰).

معین مصوّر از جهات دیگر نیز اهمیت دارد؛ زیرا وی «که از کارامدترین، سنّتی‌ترین و مسن‌ترین شاگردان رضا عباسی به شمار می‌آید، آثار متعدّدی از طراحی و نقاشی از خود به جا گذاشت که نمایانگر دامنهٔ موضوع‌های مورد توجّه نگارگران سدهٔ یازدهم هجری است » (کنبی، ۱۳۸۲: ۱۱۰ـ۱۱۲).

به عقیدهٔ کنبی، «از میان شاگردان رضا عباسی، معین مصوّر بیش از همه به معیارهای نگاره‌های ایرانی پای‌بند بود و همین امر موجب تکامل راه و تنوّع موضوع‌هایی گشت که تصویر کرد» امّا «با وجود فعالیتی که دو سوم قرن یازدهم و بخشی از قرن دوازدهم هجری را دربرمی‌گرفت، معین مصوّر، مانند رضا عباسی، مکتب و شاگردانی از خود به جا نگذاشت» (همان: ۱۱۴).

البته وی تغییراتی در مکتب رضا عباسی داده بود؛ تغییراتی که موجب شده‌اند نگاره‌های استاد و شاگرد به رغم تشابهات، قابل تشخیص و شناسایی باشند. «وفادارترین شاگرد رضا عباسی، معین مصوّر، در اواسط عمر طولانی‌اش، به برداشتی شخصی از سبک استاد دست یافت. او خطوط آزاد و شلاقی به کار می‌برد و اسلوب کارش بیشتر به طراحی با قلم‌مو و آب‌مرکب شبیه بود» (پاکباز، ۱۳۸۴: ۱۲۴).

در این دوره نگارگری اصفهان در دو شاخه دنبال می‌شد: «مکتب اصفهان از دورهٔ شاه عباس دوم به بعد در حقیقت به دو سبک نگارگری سنّتی و فرنگی‌سازی تقسیم شد. نقاشانی چون معین مصوّر، افضل حسینی، محمّدشفیع عباسی، محمّدقاسم، محمّدیوسف و شیخ عباسی که از پیروان سبک رضا عباسی بودند و ضمناً در نگارگری خود خصوصیات جدید ملهم از فرنگی‌سازی را وارد کردند، پی‌سپاران اسلوب نگارگری سنّتی محسوب می‌شدند. نقاشانی چون علیقلی‌بیک جبادار و فرزند او ابدال‌بیک، محمّد زمان و فرزند او محمّدعلی، بهرام سفره‌کش و فرزند او جانی‌بیک، سبک فرنگی‌سازی را دنبال می‌کردند» (آژند، ۱۳۸۹: ۶۰۳).

استاد رویین پاکباز نیز نوشته است: «دو گرایش مختلف در عرصهٔ نقاشی ربع آخر سدهٔ یازدهم وجود دارد: در یک سو معین مصوّر سنّت رضا عباسی را ادامه می‌دهد و در سوی دیگر، نقاشانی چون محمّد زمان به طبیعت‌نگاری اروپایی جلب شده‌اند. گرایش اوّل نهایتاً تا پایان زندگی معین مصوّر برقرار می‌ماند (حدود ۱۱۱۰ق.) ولی گرایش دوم در اندک زمان خواستاران بسیار پیدا می‌کند و صورت قانونمند و رسمی به خود می‌گیرد و این آغاز دورانی جدید در تاریخ نقاشی ایران است» (۱۳۸۴: ۱۲۹).

امّا نسخه‌ای که در این نوشتار مورد بررسی قرار گرفته، «عالم‌آرای شاه اسماعیل از نویسنده‌ای گمنام، در سال ۱۰۷۷ ق. کتاب‌آرایی شد (متعلّق به کتابخانهٔ بریتانیا). چهار نگارهٔ آن دارای رقم معین مصوّر است و بیشتر نگاره‌های دیگر آن حاوی جلوه‌هایی از سبک اوست... این نگاره‌ها از نظر

سبک‌شناسی از تکنیک نگارگری مکتب تبریز فاصله گرفته و نشـان‌دهندهٔ تحوّلی در سبک و کیفیت آنهاست، یعنی با عناصر فرنگی‌سازی درآمیخته است» (آژند، ۱۳۸۵: ۶۰).

تحلیل و بررسی فرمی تک‌برگ نگارگری در موزهٔ ملک



تصویر -۱ برگی از تاریخ عالم‌آرا (محاربهٔ خان محمّد با پسران علاءالدوله)، ۱۰۲۳ ع، ۳۶۰×۲۲۵ میلی‌متر، محل نگهداری: موزهٔ ملک

در تصویـر شـمارهٔ ۱، نگارگـر با توجّه بـه روند واقعه، صحنهٔ نبرد را ترسیم می‌کند. وی برای نشان دادن صحنهٔ نبرد و جزییـات آن، به فضای کافی نیـاز دارد؛ بنابراین صخره‌ها را تا نزدیکی کادر بالا آورده اسـت. آسـمان به رنگ طلایی اسـت. اگر قطرهای کادر نگاره را رسم کنیم، درمی‌یابیم که نگارگر فیگورها را بر روی این دو قطر ترسـیم کرده و واقعهٔ اصلی صحنهٔ نبرد را در مرکز تلاقی قطرها گذاشته است، نقطهٔ عطف کادر شـده و رنگ قرمز شکافته شدن سر و همچنین اسـتفاده از دو رنگ نارنجی و آبی در پوشش لباس در مرکز کادر، به جذابیت بصری کانون توجه کمک کرده است. رنگ روشن پس‌زمینه به اهمّیت و جلوهٔ دوچندان فیگورها کمک کرده اسـت. نگاره دارای قلم‌گیری نسـبتاً ظریف و دقیقی است. تنوّع رنگی از جمله وجود رنگ نارنجی، به ایجاد حس شـور و پویایی اثر کمک کرده و وجود خطوط مورّب، باعث ایجاد حرکت در صحنه شده است.

ایجاد حس حرکت از سمت راست کادر به چپ، با ریتم قرارگیری یک در میان اسب‌ها و همچنین تناوب رنگی سیاه و سـفید، با مهارت در اثر مشخص شده است. نگارگر برای ایجاد ترکیب‌بندی ایستا و همچنین هماهنگی میان عناصر، به زیبایی حرکات متقابل را در اثر خلق کرده است: بر رویِ قطرِ گوشـهٔ بالا سمت راست به گوشـهٔ پایینِ سمتِ چپِ کادر، حرکت فیگورها از راست به چپ در تقابل با حرکت فیگورها از چپ به راسـت است (به دو فردی که در حال کشیدنِ کمان هستند، دقت شود).

معرّفی کتاب‌آرایی و نگاره‌های نسخهٔ اساس؛ نسخهٔ خطی مصوّر تاریخ عالم‌آرای شاه اسماعیل در موزهٔ رضا عباسی

«نسـخه‌ای مصـوّر از زندگی‌نامـه و جنگ‌های شـاه اسـماعیل صفوی، نگاره‌های آن منسـوب به معین مصوّر، نگارگر قرن ۱۱هجری، قطع وزیری، ۲۱/۵ در ۳۶ سانتی‌متر، شامل ۳۳۴ صفحه، خط نستعلیق، در سال ۱۱۰۵ق. کتابت شده و کاتب آن نامعلوم است. این نسخه دارای ۱۹ صفحهٔ مصوّر و دو صفحهٔ مذهّب به شیوهٔ مکتب اصفهان است» (حسینی راد، ۱۳۸۴: ۳۶۹).

«سرلوحه» که از متداول‌ترین تزیینات نسخه‌های خطی اسـت و در صفحات آغازین نسـخه یا فصل‌های جدید آن کاربرد داشـته، شـامل دو بخش اسـت: یک بخش «قاب مستطیلی‌شـکلی اسـت که کتیبه نام دارد. تزیینات بالای کتیبـه، تاج نام دارد. هر نمونـه از سرلوحه‌ها، اثری یگانه و منحصر به فرد تلقی می‌شوند چرا که مذهّبان برای ترسیم هر سرلوحه، طرحی جدید رسـم می‌کردنـد. حتی در یک نسخهٔ یگانه نیز برای هر کدام از اجزای اصلی آن، سرلوحی جداگانه ترسـیم می‌شد که هر یک با دیگری متفاوت بود» (صفری، ۱۳۹۰: ۲۸۹ـ۲۹۰).

در تصویر ۲ «مستطیل بالایی به شکل نیم‌ترنج‌مانندی که به آن در اصطـلاح کتاب‌آرایی تاج می‌گویند، اختصاص یافـت. این تاج به وسـیله یک جدول پهن احاطه می‌شـد که در پایین کتیبـه متصل بود. این فرم کلّی سرلوح بعدها تحوّلات بیشتری یافت و نوع محبوب و رایج در اواخر دورهٔ صفوی و قاجار شـد؛ به طوری که در ایـن ادوار می‌بینیم سرلوح‌ها اکثراً تاج‌دارند» (رهنورد، ۱۳۸۶ الف: ۹۸).

نقوش اسـلیمی به رنگ لاجـوردی و در زمینه به رنگ طلایی نقوش ختایی کار شده است. «به طور کلی در نقوش صفوی تمایل به ایجاد ظرافت و پیچیدگی‌های اعجاب‌انگیز

در تزیینات به چشـم می‌خورد. رنگ غالب به کار رفته در تذهیب این دوره، طلایی و لاجوردی است، منتها رنگ‌های دیگر نظیر شنگرف، سبز، زرد و نارنجی نیز کمابیش، نسبت به دورهٔ تیموری، بیشتر به کار می‌رود» (همان: ۹۹).

«در مکتب اصفهان که از دورهٔ شاه عباس اوّل آغاز شد، علاوه بر تحوّلاتی که در شـیوه و سبک نگارگری این دوره پدید آمد، شیوهٔ درشت‌نویسی و افزایش اندازهٔ کتیبه‌ها نیز به شکلی اغراق‌آمیز مورد توجّه قرار گرفت... طول کتیبه‌ها معادل عرض جداول است...» (همان: ۱۷۴).

میان تاج، ترنجی اسـت با نقوش اسلیمی که به اشکال بته جقه درآمده اسـت و بازتر شـدن نقوش اسلیمی میان تاج را در حاشیهٔ دیباچه شاهد هستیم. از دیگر ویژگی‌های تذهیب دیباچه، پرکاری زمینه اسـت که با نقوش ریزنقش گل‌ها و بافته‌های ظریف ساقه‌ها پر شده است.



تصویر ۲- سرلوح مقدمهٔ نسـخهٔ تاریخ عالم‌آرای شاه اسماعیل، محل نگهداری: موزهٔ رضا عباسی



تصویر ۳



تصویر ۴



تصویر ۵



تصویر ۶

تصویر ۳ـ برگی از نسخهٔ تاریخ عالم‌آرای شاه اسماعیل (محاربهٔ خاقان صاحبقران با بایرک سلطان و کشته شدن بایرک سلطان به دست شاه اسماعیل بهادرخان)، محل نگهداری: موزهٔ رضا عباسی

تصویر ۴ـ برگی از نسخهٔ تاریخ عالم‌آرای شاه اسماعیل (بستن دست جوانمرد غزالی به دست دیو سطان)، محل نگهداری: موزهٔ رضا عباسی

تصویر ۵ـ برگی از نسخهٔ تاریخ عالم‌آرای شاه اسماعیل، محل نگهداری: موزهٔ رضا عباسی

تصویر۶- برگی از نسخهٔ تاریخ عالم‌آرای شاه اسماعیل (عادی مهتر شاهی‌بیگ را به کمند از جمجمه بیرون آوردن)، محل نگهداری: موزهٔ رضا عباسی

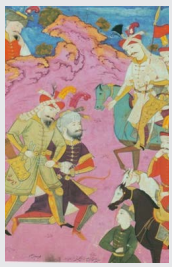
در تصویر شمارهٔ ۳ آنچه در نگاه اوّل مشاهده می‌شود، تکاپو و حرکت است. این حرکت از سمت راست به چپ کادر است و وجود پرچم در سمت راست و چپ که بیرون از کادر ترسیم شده، باعث القای عنصر حرکت در بیننده شده است. حرکت فرمی صخره‌ها نیز از راست به چپ است.

نوع قرارگیری فیگورها در این نگاره بر روی دو خط فرضی و مورّب است که از سمت راست به چپ کادر و متمایل به بالاست. یک خط از یک‌سوم میانه امتداد پیدا کرده تا قسمت بالا سمت چپ کادر و فیگورهای حیوانی و انسانی که در نظر نگارگر مورد تأکید و دارای اهمّیت بوده‌اند، پشت سر هم بر روی این خط ترسیم شده‌اند و به نوعی کانون تصویر در این قسمت قرار دارد. خط مورّب متمایل به بالای دیگری از یک‌سوم پایین سمت راست کادر تا یک‌سوم میانی ادامه دارد و بر روی آن، دیگر فیگورها ترسیم شده است. در امتداد این دو خط فرضی، دو نیزه و پرچم متصل به آن که به صورت موازی ترسیم شده، به کشیدگی امتداد خطوط به سمت بالا کمک کرده است. تنوّع حرکت‌های مورّب راست و چپ، باعث ایجاد حس شلوغی و ازدحام صحنهٔ نبرد شده است. نوع قرارگیری رنگ‌ها در کادر نیز در ایجاد تناسب و حرکت و چرخش رنگی در کادر مؤثّر بوده و وجود رنگ‌های پرانرژی و محرّک نارنجی و بنفش و زرد و صورتی، حس تکاپو را در اثر دوچندان کرده است.

در پایین نگارهٔ تصویر ۴ نوشته شده است: «به تاریخ نیمهٔ ربیع‌الاوّل سنهٔ ۱۰۱۰ به اتمام رسید» و همچنین نام معین مصوّر ذکر شده است.

در این نگاره آسمان به رنگ آبی است و صخره نزدیک به کادر بالا ترسیم شده است. نوع چیدمان فیگورها در

کادر به صورت دو به دو است؛ به این ترتیب که دو فیگور بالا سمت چپ که نظاره‌گر صحنه هستند، با دو فیگور در پایین سمت راست کادر به ایستایی ترکیب‌بندی کمک کرده‌اند. امّا نگارگر عناصرِ اصلیِ صحنه را بر روی قطرِ گوشهٔ بالایِ سمتِ راست به گوشهٔ پایینِ سمتِ چپ تابلو قرار داده است و حرکتِ دستِ فیگورِ سوار بر اسب، نگاه را به مرکزِ کادر و دو فیگورِ مرکزِ کادر می‌کشاند و همچنین حرکت دو فرد به سمت هم مشاهده می‌شود و این حرکت در اسب‌ها که به سمت هم در حرکت هستند نیز دیده می‌شود. در پشت سر دو فیگور مرکز کادر، دو فرد دیگر قرار دارند. در پایین کادر نیز نحوهٔ قرارگیری دو فیگور سوار بر اسب، به ایجاد حس وزن و تعادل و قرینه بودن این ترکیب‌بندی کمک کرده است.

نگارهٔ نسخهٔ اساس	نگارهٔ نسخهٔ اساس	نگارهٔ نسخهٔ اساس	نگارهٔ نسخهٔ اساس	تک‌برگ نگارهٔ موزهٔ ملک
				

پای فیگورِ ایستاده، بر روی قطرِ کادر و در راستای حرکتِ دستِ فیگورِ سوار بر اسب است که این نوع ساختار در ترکیب‌بندی به هماهنگی میان عناصر کمک کرده است. از مواردِ دیگرِ وجودِ هماهنگی و ارتباط عناصر، می‌توان به قرارگیری فیگورها به‌صورت یک در میان (که یکی در جلو و دیگری در پشت آن قرار دارد) اشاره کرد که موجب پدید آمدن بُعد در تصویر شده است. در این سبک از نگارگری، از خطی بودن عناصر در کنار هم اجتناب شده است.

هنرمند در پایین کادر نگارهٔ تصویر شمارهٔ ۵ رودخانه‌ای را ترسیم کرده و منحنی نارنجی‌رنگ میانهٔ سمت راست، گویی تصویر پلی است بر روی رودخانه که بر روی آن افرادی نظاره‌گر اتفاقات هستند. امّا نوع ارتباط و هماهنگی فیگورهای این نگاره در پایین تصویر با ترسیم طناب شروع می‌شود، سپس به سمت شمشیر مرکز کادر حرکت می‌کند و حرکت شمشیر به فیگورهای سمت راست کادر اشاره دارد. در این نگاره، نگارگر پرچم‌ها را از روی جداول گذرانده و در بیرون کادر ادامه داده است.

در تصویر ۶ با چیدمان قرینهٔ فیگورها در کادر مواجه هستیم. در قسمت بالا سمت راست، دو فیگور رسم شده است: فرد پشت سر سایبانی در دست دارد و در مقابل آن نیز دو فیگور سوار بر اسب هستند و فرد پشت سر آن، پرچمی در دست دارد.

در مرکز کادر و کانونِ توجه اثر که صحنهٔ نبرد است،

تطبیق فرمی تک‌برگ نگاره با نگاره‌های نسخهٔ عالم‌آرای شاه اسماعیل

با توجّه به تحلیل فرمی نگاره‌ها، به بررسی و تطبیق جزییات و عناصر تک‌برگ نگارهٔ موزهٔ ملک و نسخهٔ اساس خواهیم پرداخت.

در جدول مشاهده می‌کنیم که خط درشت نستعلیق در داخل جدول کشی یا کادر در تک‌برگ و نسخهٔ اساس و نوع خط در بیرون از جداول، به یک شیوه نوشته شده است. کادربندی تصاویر نیز به یک شکل انجام شده است.

شباهت‌هایی در شیوهٔ ترسیم صخره‌ها و درختچه‌ها دیده می‌شود و در مقایسهٔ نوع تزیینات و پوشش نیز تشابهاتی وجود دارد.

در مقایسه رنگی می‌بینیم که رنگ‌های نارنجی، قرمز، زرد و بنفش غالب هستند و کاربرد محدود رنگ آبی در مقایسهٔ تصاویر مشهود است.

نتیجه:

با بررسی عناصر جزیی و کلّیِ تک‌برگ نگارهٔ موزهٔ ملک و نگاره‌هایی از نسخهٔ خطی تاریخ عالم‌آرای شاه اسماعیل موزهٔ رضا عباسی درمی‌یابیم که نوع ترکیب‌بندی، نحوهٔ ترسیم جداول و نوع کادربندی متن و تصویر، نوع خط، تصویر فضای پشت، کوه‌های پیچیده و وجود تک‌درختچه‌ها

و حتی روشن نگه داشتن پس‌زمینه و قرار دادن نقطهٔ عطف در یک‌ســوم میانی و مرکز کادر، نحــوهٔ چیدمان فیگورها، وجود حرکت و القای حس صحنهٔ نبرد به بیننده، نوع ترکیب و چیدمان رنگی در کادر و همچنین عناصر تزیینی از جمله کلاه‌ها، نوع پوشــش، ابزارهای جنگی، نحــوهٔ قلم‌گیری و حالت‌های تکراری فیگورها و اســب‌ها، از عوامل شباهت تک‌برگ نگاره و نگاره‌های نسخهٔ اساس است و چون یکی از نگاره‌های نســخهٔ اساس را که دارای امضای معین مصوّر اســت، مبنا قرار می‌دهیم، با تطبیق دیگر نگاره‌ها با آن به این نتیجه می‌رســیم که با وجــود این که رقم معین مصوّر در آنها درج نشــده، امّا نحوهٔ قلم‌گیری و شباهت چهره‌ها و فیگورها و نوع ترکیب‌بندی نشــان‌گر آن اســت که دیگر نگاره‌های این نسخه را نیز همین هنرمند تصویر کرده یا با نظارت وی توسط شاگردانش صورت گرفته است.

سخن پایانی این که با توجّه به محدودیت‌های پژوهش، از جمله عدم انجام کار آزمایشگاهی بر روی کاغذ و رنگ، بــا احتمال می‌توان گفت که نــگارهٔ تک‌برگ موزهٔ ملک به شــمارهٔ ۱۰۲۳ ع، از نسخهٔ خطی مصوّر تاریخ عالم‌آرای شاه اســماعیل نگهداری شده در موزهٔ رضا عباسی جدا شده که نگارهٔ آن منسوب به معین مصوّر است.

منابع

آژند،یعقــوب(۱۳۸۵). مکتــب نگارگــری اصفهــان. تهران. وزارت فرهنگ و ارشــاد اسلامی، ســازمان چاپ و انتشارات، فرهنگستان هنر.

آژند، یعقــوب (۱۳۸۹). نگارگری ایران (پژوهشــی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران). تهران. سمت.

اشرفی، مرجان(۱۳۸۸). از بهزاد تا رضا عباســی: سیر تکاملی مینیاتور در ســدهٔ دهم و اوایل سدهٔ یازدهم هجری. تهران. مؤسّسهٔ تألیف،ترجمه و نشر آثار هنری متن.

پاکباز، رویین (۱۳۸۴). نقاشی ایرانی: از دیرباز تا امروز. تهران. زرّین و سیمین.

حسینی راد، عبدالمجید (۱۳۸۴). شاهکارهای نگارگری ایران. تهران. موزهٔ هنرهای معاصر تهران. مؤسّسهٔ توسعهٔ هنرهای تجسمی.

رهنــورد، زهــرا (۱۳۸۶). تاریخ هنر ایران در دورهٔ اســلامی: کتاب‌آرایی. تهران. سمت.

رهنــورد، زهــرا (۱۳۸۶). تاریخ هنر ایران در دورهٔ اســلامی: نگارگری. تهران. سمت.

زکی، محمّدحســن (۱۳۷۲). تاریخ نقاشــی در ایران. ترجمهٔ ابوالقاسم سحاب. تهران. چاپ سهاب.

شــکری، یدالله (۱۳۶۳). عــالم‌آرای صفوی. تهران. مؤسســه اطّلاعات.

صفری آق‌قلعه، علی (۱۳۹۰). نسخه‌شناخت. تهران. میراث مکتوب.

عظیمی، حبیب‌الله (۱۳۸۹). «نسخ خطی و فهرست‌نویسی آن در ایــران». نشریهٔ تحقیقــات کتابداری و اطّلاع‌رســانی دانشگاهی. سال چهل و چهارم. شمارهٔ ۵۲. صص ۷۱ـ۹۲.

کارگر، محمدرضا (۱۳۹۰). کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی ایران. تهران. سمت.

کنبی، شــیلا (۱۳۸۲). نقاشی ایرانی. ترجمهٔ مهدی حسینی. تهران. دانشگاه هنر.

گرابــر، اولگ (۱۳۹۰). مــروری بر نگارگــری ایرانی. ترجمهٔ مهرداد وحدتی دانشــمند. تهران. مؤسّسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.

معرفی نگارهٔ کشته شدن دیو سفید به دست رستم در سه شاهنامهٔ بایسنقری، تهماسبی و استرآبادی موجود در موزهٔ ملک

احمد صدری* حسین عصمتی**

مقدّمه:

شاهنامهٔ فردوسی از جمله کتاب‌هایی است که مورد توجّه نگارگران بوده و در دوره‌های مختلف به تصویر کشیده و نسخه‌برداری شده است. نگاره‌های این نسخه‌ها، با هم تفاوت‌هایی دارند. بررسی و تطبیق این آثار می‌تواند برداشت هنرمند و نحوهٔ تلقی وی برای تصویر کردن این کتاب را مشخّص نماید. برای دست‌یابی به این هدف، تطبیق و مقایسهٔ نگاره‌هایی با موضوع مشترک، راهگشاتر است. لذا این مقاله نگارهٔ کشتن دیو سپید در نسخهٔ شاهنامهٔ بایسنقری و تهماسبی و استرآبادی موزهٔ ملک را تجزیه و تحلیل و مقایسه می‌کند. سؤالی که این تحقیق به آن پاسخ خواهد داد این است که تفاوت نگاره‌های مورد بحث از چه چیزی ناشی می‌شود؟ شیوهٔ بیان موضوع و نحوهٔ برخورد هنرمند با داستان و گزینش لحظات یا ابیاتی از داستان و به کارگیری مجاز و استعاره‌های تصویری (صورت‌های خیالی) که جلوه‌ای نمادین به نگاره می‌دهد، تفاوت‌هایی را ایجاد می‌کند. میزان بهره گرفتن از صورت‌های خیال که در علم بیان و علم معانی ادبیّات مطرح است، از دیگر مواردی است که موجب تفاوت در آثار می‌شود. در یک نگاه اجمالی به این آثار به نظر می‌رسد، برداشت هنرمند و نحوهٔ تلقی وی در استفاده از صورت‌های خیالی به کاررفته در اشعار و ابداعات هنرمند برای به تصویر کشیدن نگاره مؤثر بوده است. میزان خیال‌انگیزی اثر که برگرفته از صورت‌های خیالی است، از اشعار و در برخی موارد تخیّل هنرمند سرچشمه می‌گیرد. بی‌شک این ویژگی‌ها یکی از عوامل عمدهٔ تفاوت نگاره‌ها بوده است.

جمع آوری مطالب تحقیق به روش کتابخانه‌ای و مطالب جمع‌آوری شده به شیوهٔ توصیفی و تحلیل محتوا مورد بررسی قرار می‌گیرد. به جهت دست‌یابی به نتیجهٔ مورد بحث، از تطبیق یافته‌های تحقیق استفاده خواهد شد.

* کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه هنر تهران
marziealipoor@yahoo.com

خلاصهٔ داستان

فردوسی هفت خوان رستم را چنین به نظم در آورده که:

پس از اسارت کاووس و سپاهش به‌دست دیو سپید، وی نامه‌ای به رستم و زال می‌نویسد و بعد از بازگویی آنچه که بر آنان گذشته، از رستم می‌خواهد برای نجاتشان اقدام کند.

بگفتش که بر من چه آمد ز بخت به خاک اندر آمد سر و تاج و تخت
اگر تو نبندی بدین در میان همه سود و سرمایه باشد زیان

رستم برای رسیدن به ثبات و آرامش کشور و نجات کاووس و سپاهیانش، باید هفت خوان را پشت سر بگذارد. پس از پشت سر گذاشتن چهارمین خوان، در خوان پنجم اولاد «را به بند می‌کشد و ارژنگ دیو را در خوان ششم از پای درمی‌آورد. رستم به راهنمایی اولاد به غاری می‌رسد که اطراف آن به وسیلهٔ تعدادی دیو محاصره شده است.

ابا خویشتن برد اولاد را همی راند آن رخش چون باد را
چو رخش اندرآمد بدان هفت کوه
بدان نره دیوان گروها گروه
به نزدیک آن غار بی بُن رسید به گرد اندرش لشکر دیو دید

اولاد رستم را برای جنگ با دیوان راهنمایی می‌کند. به او می‌گوید دیوها در هوای گرم به خواب فرو می‌روند، در این هنگام تو می‌توانی وارد غار شوی. پس رستم اولاد را به بند کشیده و به طرف غار حرکت می‌کند. پس از درگیری با تعدادی دیو، وارد غار شده دیو سفید را در خواب و استراحت می‌بینند. به رسم جوانمردی او را بیدار می‌کند، با وی درگیر می‌شود و با ضربه‌ای یک پای دیو را قطع می‌کند.

به نیروی رستم ز بالای اوی
بیفتاد یک ران و یک پای اوی

رزم ادامه یافته و بسیار بر هم یورش می‌برند. در نهایت رستم با یاری دادار، دیو سفید را بر زمین کوبیده، خنجر را درسینهٔ او فرو می‌برد و جگرش را بیرون می‌کشد.

اشارات رمزی کشتن دیو سفید در ادبیّات

به اعتقاد سرامی، داستان های هفت خوان از داستان‌های عرفانی شاهنامه است. هفت خوان رستم در حقیقت گذر از دام‌هایی است که دیو نفس بر سر راه آدمی تعبیه کرده است و سرانجام با کشته شدن دیو سفید، مظهر «نفس اماره بالسوء» به دست رستم که پارهٔ جهادگر کیکاووس است به پایان می‌رسد (سرامی، ۱۳۸۸، ۸۶-۸۷).

در ادبیّات، دیو سفید نمادی از نفس امارهٔ انسانی است که قوی‌ترین و خطرناک‌ترین آنهاست. غار بی‌انتها که مأوای اوست، نشانی از ظلمت و زندانی است که روندگان طریق در آن گرفتار می‌شوند. از سویی کوری کاووس و سپاهش نیز به دلیل گرفتاری در دست چنین دیوی است. برای بازیابی روشنی دیده به پیری همچون رستم نیاز است تا وی نفس اماره را نابود و چشم‌ها را به حقیقت بینا کند. از این رو سنایی با استفاده از باطن این داستان چنین می‌سراید:

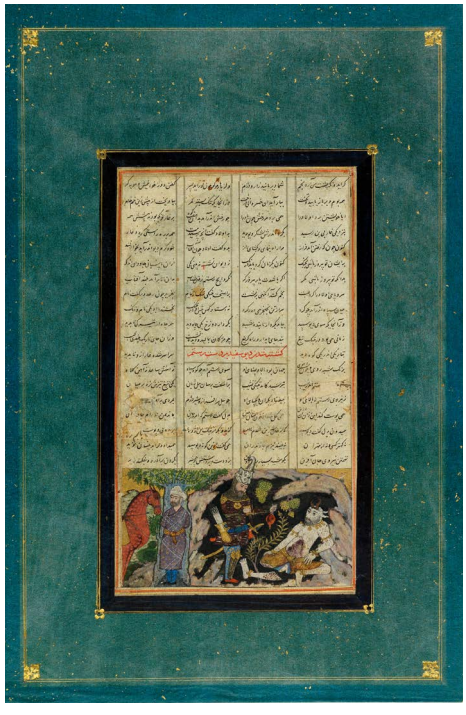
چون برون ناری جگر از سینهٔ دیو سفید
چشم کورانه نبینی روشنی زان توتیا
چون ولایت‌ها گرفت اندر تنت دیو سپید
رستم راهی گر او را ضربت رستم زنی

درنگاره‌های شاهنامهٔ بایسنقری و طهماسبی که این مضمون را به تصویر کشیده‌اند، برای بیان این معنا لحظه‌ای را انتخاب کرده‌اند که رستم دیو سفید را بر زمین کوبیده و در حال دریدن سینهٔ اوست تا جگر او را بیرون بکشد.

امّا در نگارهٔ موزهٔ ملک، نگارگر لحظه‌ای که رستم بر دیو سفید غلبه یافته و مطابق با داستان، پای او را قطع نموده و سینهٔ او را دریده و جگر دیو سفید را در دست دارد به تصویر کشیده است.

ترکیب بندی

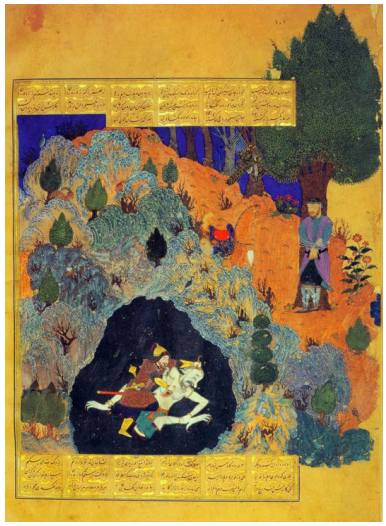
در صورتی که قاب خوشنویسی در نظر گرفته نشود، نگارهٔ تهماسبی (تصویر ۱) تقریباً در یک مربع قرار گرفته است. به وسیلهٔ نحوهٔ چیدمان عناصر تصویری، دوایری در درون این مربع دیده می‌شود که از مرکز به طرف بیرون



تصویر شمارهٔ ۳



تصویر شمارهٔ ۱



تصویر شمارهٔ ۲

گسترش یافته است. قرار گرفتن موضوع اصلی و عناصر بصری مرتبط با آن، در قاب مربع بر ثبات و استحکام تأکید دارد. این ویژگی، تضادی با موضوع نگاره که تحرّک به دلیل درگیری و تقابل در ذات آن است، ایجاد می‌کند. قاب مربع با ویژگی مطرح شده، می‌تواند بر ثبات و آرامشی تأکید کند که در گذر از هفتمین خوان ایجاد می‌شود. این مطلب در بررسی عناصر تصویر بیشتر شرح داده می‌شود. معنای مطروحه برای مربع در توصیف معماری اسلامی نیز به کار می‌رود.

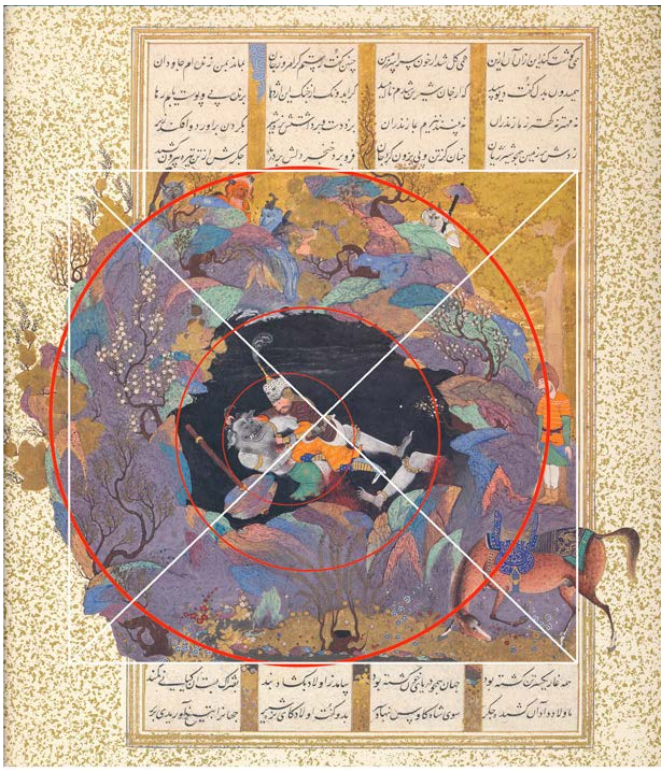
«مقرنس‌های کندووار، گنبد را با پایهٔ چهارگوش آن پیوند می‌دهد و بنابراین انعکاس حرکت آسمانی است در نظم زمینی؛ ولی ثبات و بی‌تحرّکی مکعب نیز خود نمودار کمال است یا حالت ثبات و بی‌زمانی جهان و این معنی بیشتر در معماری جایگاه‌های مقدّس مناسب است» (بورکهارت، ۱۳۶۵، ۸۵).

در مبانی هنرهای تجسمی هم به این معنی اشاره شد است: «به مربع، بی‌حرکتی، صداقت، صراحت و استادکارانه نسبت داده شده...» (داندیس، ۱۳۷۱، ۷۵)

به دلیل شکسته شدن قاب به وسیلهٔ حرکت اسب و عنصر دیگری چون اولاد، جهت حرکت نگاه از بیرون و سمت راست بیننده به درون قاب است. بدین ترتیب با ترکیب دوایر با هم، حرکت حلزونی شکلی ایجاد شده که از اسب شروع و به درون غار ختم می‌شود. موضوع اصلی یعنی درگیری رستم و دیو سفید، در مرکز قرار گرفته است. همچنین رستم و دیو سفید در نسبت با دیگر اجزا فضای بیشتری را اشغال کرده‌اند. این مسأله موجب می‌شود، غار و عناصر درون آن در مرکز توجّه قرار گیرند.

نگارهٔ بایسنقری (تصویرشمارهٔ ۲) تقریباً دارای ترکیبی مشابه با تهماسبی است. در این نگاره نیز عناصر تصویری، قاب خوشنویسی را شکسته و در یک مربع جای می‌گیرند. به دلیل وجود غار در متنِ ترکیب و احاطهٔ آن به وسیلهٔ صخره‌ها دوایری شکل می‌گیرند که به طرف قاب گسترش می‌یابند. با این تفاوت که در این نگاره غار در پایین اثر قرار گرفته و دوایر به طور کامل دیده نمی‌شود، ولی در نگارهٔ تهماسبی غار تقریباً در مرکز جای گرفته و دوایر کامل رسم می‌شود. (تصویر شمارهٔ ۴)

نگارهٔ استرآبادی موجود در موزهٔ ملک (تصویر شمارهٔ۳) به لحاظ ترکیب‌بندی با دو اثر دیگر فرق دارد؛ بخش زیادی از صفحه به خوشنویسی و متن قصه و فضای کم‌تری از آن به تصویرگری اختصاص یافته است. نگاره در پایین صفحه به صورت مستقل در کادری مستطیل شکل با عناصر بصری کمتری نسبت به دو نگارهٔ دیگر نقش شده است. به لحاظ ترکیب‌بندی، این قاب مستطیل شکل توسط درخت سمت چپ به دو قسمت کادر مستطیل عمودی و کادر مربع تقسیم شده است.(تصویر شمارهٔ ۵)



تصویر شمارهٔ ۴



تصویر شمارهٔ ۵

حالت چهره و اندام رستم و دیو سفید در دو نگارهٔ تهماسبی و بایسنقری و استرآبادی موزهٔ ملک

درگیری رستم و دیو سفید به واسطهٔ حالات چهره‌ها و اندام‌ها یک درگیری طبیعی و جدال معمولی نیست. علی‌رغم عمل پرتحرّک رستم در هرسه نگاره، چهرهٔ وی حالتی آرام و باصلابت دارد. گویی برای کشتن دیو سفید نگرانی و اضطراب در او راه ندارد.

نگارگر فقط دیو سفید را غرق در خون کرده و رستم را بدون هیچ زخم و آسیبی نشان داده که بر سینهٔ دیو نشسته و خنجر در سینهٔ او فرو برده است. برخلاف چهرهٔ

مطمئن رستم، چهرهٔ دیو سفید متغیر، نگران، مضطرب و در زیر فشار تحمّل درد است که بر مرگ و نابودی او گواهی دارد.

در نگارهٔ تهماسبی حالت اندام رستم از تحرّک بیشتری نسبت به مشابه آن در نگارهٔ بایسنقری برخوردار است. چهره نیز آرام و مطمئن‌تر به تصویر کشیده شده است. دیو سپید در نگارهٔ بایسنقری در مقایسه با نگارهٔ تهماسبی استقامت زیادی در مقابل رستم ندارد؛ با یک دست پای قطع شدهٔ خود را گرفته و دست دیگرش بر سینهٔ رستم قرار دارد. چهرهٔ او نیز بی‌تفاوت و بیهوش به نظر می‌رسد. چهرهٔ دیو سپید به پهلو افتاده که نشان از مغلوب شدن اوست و گویا نگارگر به این بیت از داستان توجّه داشته است:

بزد دست و برداشتش نره شیر
به گردن برآورد و افکند زیر
زدش بر زمین همچو شیر ژیان چنان کز تن وی برون
رفت جان (فردوسی، ۱۳۷۴، ۳۰۶)

امّا در نگارهٔ تهماسبی دیو سپید با یک دست، دست رستم و با دست دیگر دوال کمر او را گرفته است. چهره نیز مصمم‌تر از دیگر نگاره‌ها است و در حقیقت استقامت و درگیری در اینجا تداعی بیشتری دارد.





امّا تفاوت نگاره شاهنامهٔ استرآبادی موزهٔ ملک با دو نگارهٔ دیگر که صحنه نبرد را به تصویر کشیده‌اند به این صورت است که: در این نگاره صحنهٔ پیروزی رستم بعد از اتمام جنگ به تصویر کشیده شده است. رستم در حالتی پیروزمندانه در حالی که جگر دیو را دست دارد، بالای سر دیو سفید ایستاده است.



ویژگی رنگ و شکل در عناصر طبیعی در نگارهٔ تهماسبی و بایسنقری و استرآبادی موزه ملک

فضاسازی طبیعت در دو نگارهٔ بایسنقری و تهماسبی به وسیلهٔ عناصری شکل گرفته و بخش‌های مختلف آن از هم جدا شده‌اند. نگارهٔ بایسنقری به چهار بخش تقسیم می‌شود: غار که رستم و دیو سفید در آن قرار دارند(رنگ تیرهٔ (سیاه) داخل غار به همراه رنگ سفید دیو و رنگ قهوه‌ای لباس رستم تضادی ایجاد کرده است)، صخره‌های آبی رنگ اطراف آن، محوطهٔ پشت صخره‌ها که با رنگ گرم اُکر از دیگر بخش‌ها جدا شده است و آسمان که به رنگ لاجورد است. نگارهٔ تهماسبی نیز چهار بخش دارد.

نگارهٔ استرآبادی موزهٔ ملک به لحاظ فضای رنگی از آنجا که بخش کمی از صفحه به تصویر اختصاص یافته از تنوّع کمی برخودار است: غار و عناصر درون آن؛ صخره‌های اطراف غار با رنگ بنفش خاکستری؛ و زمین‌های که طلایی رنگ است و در تضاد با رنگ بنفش صخره‌ها قرار گرفته است.

صخره‌ها

علی‌رغم مشابهت‌هایی که در ترکیب‌بندی وجود دارد، عناصر طبیعی تفاوت‌هایی با هم دارند. در نگارهٔ بایسنقری و استرآبادی موزهٔ ملک، دیو سفید استقامتی ندارد و به نظر می‌رسد جنگ مغلوبه گردیده و آرامش نسبی حاکم شده است. این موضوع به محیط اطراف منتقل شده؛ ساختار صخره‌ها ایستاست و دارای حرکت‌های موازی هستند. این حالت القا کنندهٔ سکون و ثبات بعد از نبرد است. با این وجود صخره‌ها از فرورفتگی

و برجستگی زیادی برخوردارند و بافت آنها دارای تضاد و خشونت است. این تضاد با حضور حیواناتی چون کبک، قوچ و درختانی که همه ثابت و پابرجا ایستاده‌اند، تلطیف می‌شود.

از آن جهت که در نگارهٔ تهماسبی هنوز ستیزه بین نیروهای خیر و شر ادامه دارد، صخره‌ها پرتحرّک هستند. جهت حرکت صخره‌ها در امتداد حرکت رستم قرار گرفته است. نیرویی که حرکت صخره‌ها ایجاد می‌کند، از نظر بصری هجوم رستم را مضاعف می‌کند. به عبارتی شکل صخره‌ها تشبیهی از حرکت و هجوم رستم برای تأکید بر آن است و از سویی با پردازهای بسیار لطیف و ظریف و رنگ‌های ملایم و آرامش بخش سعی در تلطیف صحنه شده است.



گیاهان

در نگارهٔ بایسنقری درختچه‌های خشک و تیره‌ای در صخره‌های اطراف غار پراکنده شده است. با توجّه به این که بیرون از این محدوده یعنی فضای پشت صخره‌ها گل و بوته و درختان بیشتری تصویر شده است، می‌توان بیان کرد که این درختچه‌های خشک به قرینهٔ همان گل و بوته‌ها، به طور رمزآلود اشاره به ماهیت و موقعیت دیو سفید دارد. درختان این نگاره از نظر طراحی، کاملاً هندسی، بی‌تنوّع، ایستا و کم تحرّک هستند.

ساختار طراحی گیاهان در نگارهٔ تهماسبی متنوّع، سیّال، پرپیچ و خم و متحرّک است. ساختار سیّال و پرتحرّک گیاهان، شور نبرد و درگیری درون غار را به بیرون از غار منتقل می‌کند. گویی نگارگر با تصویر درختان پر پیچ و خم، تشبیهی از درگیری درون غار ارایه داده است.

ساختار طراحی گیاهان در نگارهٔ استرآبادی موزهٔ ملک از تنوّع کمی برخوردار است: درختچهٔ کوچکی در داخل غار با فرمی سیّال وپرتحرّک و درختی در کنار غار که کادر را به دوقسمت تقسیم کرده است.

منابع :

- بورکهارت، تیتوس(۱۳۶۵). هنر اسلامی و زبان و بیان. ترجمهٔ مسعود رجب نیا. چاپ اوّل. تهران. سروش.
- جرجانی. عبدالقاهر(۱۳۸۹). اسرار البلاغه. ترجمهٔ جلیل تجلیل. چاپ پنجم. تهران. دانشگاه تهران.
- داندیس، دونیس اِ(۱۳۷۱). مبانی سواد بصری. ترجمه مسعود سپهر. چاپ دوم. تهران. سروش.
-سرّامی، قدمعلی(۱۳۸۸) از رنگ گل تا رنج خار(شکل شناسی قصّه‌های شاهنامه). چاپ دوم. تهران. علمی و فرهنگی.
- سنایی، ابوالمجد مجدودبن آدم(بی تا). به سعی و اهتمام مدرس رضوی. چاپ چهارم. تهران. سنایی.
- فردوسی، ابوالقاسم(۱۳۷۴). شاهنامه. به تصحیح ژُل مُل. با مقدّمهٔ محمّد امین ریاحی. چاپ پنجم. تهران. سخن.
- مولانا جلال‌الدّین محمّد بلخی رومی(۱۳۷۵). مثنوی معنوی. به تصحیح رینولد نیکلسون. تهران. صفی علیشاه.
- یاحقی، محمّدجعفر(۱۳۷۵). فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی. چاپ دوم. تهران. مؤسّسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

منابع و مآخذ تصویری:

حسینی راد، عبدالمجید(۱۳۸۴). شاهکارهای نگارگری ایران، موزهٔ هنرهای معاصر. تهران.

Sheila R. Canby, The Shahnama of Shah Tahmasp THE PERSIAN BOOK OF KINGS, Metropolitan Museum of Art, New York, 2011

Abolala Soudavar, Art of the Persian Courts, Rizzoli, Hong Kong, 1992

معرّفی قالی‌های کاشان در موزهٔ ملّی ملک

مرضیه مرتضوی قصابسرایی *

مقدّمه:

موزهٔ ملّی ملک، اوّلین موزهٔ وقفی- خصوصی ایران است که به همّت والای مرحوم حاج حسین آقا ملک و ارادت خالصانه به ساحت مقدّس حضرت علی بن موسی الرّضا(ع) در سال ۱۳۱۶ شمسی بر آستان قدس رضوی وقف گردید. این موزه، دارای آثار متنوّع و نفیس هنری چون سکّه، تابلو، تمبر، قلمدان، فرش، آثار چوبی و فلزی و... است که برخی در نوع خود کم‌نظیر و حتّی بی‌نظیرند. مرحوم ملک در زمان حیات پربار خویش جهت گردآوری آثار و اشیای هنری برای تأسیس موزه، ابتدا نظر کارشناسان خبره را جویا می‌شد سپس به خرید آثار مبادرت می‌کرد. از این رو امروزه موزهٔ ملک به دلیل داشتن نفایس متعدّد هنری و فرهنگی در زمرهٔ غنی‌ترین موزه‌های کشور به شمار می‌رود. در میان آثار ارزشمند موجود در این موزه، مجموعه دستبافت‌های آن در قالب قالی، قالیچه، کلگی[1]، جانمازی، گلیم و تابلو فرش از جنس نخ و پشم، تمام ابریشم، گل ابریشم و چلّه [2] ابریشم از شهرهای مشهد، تهران، کاشان، اصفهان، سمنان، سنندج، بیجار، ترکمن صحرا، تبریز و نایین جایگاه ویژهٔ خود را دارند. این دستبافت‌ها که عمدتاً توسط خود مرحوم ملک خریداری و یا برای بافت به برخی از اساتید بنام سفارش داده شده‌اند، مدّت‌ها در منزل آن مرحوم به صورت کاربردی یا تزیینی نگهداری می‌شدند. دورهٔ زمانی مجموعه فرش‌های موزهٔ ملک از اواسط قاجار تا عصر حاضر است. لازم به ذکر است که به غیر از دو تخته قالی بزرگ بافت شرکت فرش آستان قدس رضوی متعلّق به دههٔ ۵۰ و ۶۰، متأخّرترین دستبافت تهیه شده توسّط مرحوم ملک، قالی سفارشی آن مرحوم به استاد صابر، بافندهٔ نامی شهر مشهد و مربوط به سال ۱۳۴۹ است. در میان مجموعه فرش‌های متنوّع موزهٔ ملک، تعداد ۶ تخته قالی و قالیچهٔ نفیس از شهر کاشان وجود دارد که در مقالهٔ حاضر به معرّفی آنها می‌پردازیم.

* موزه‌دار موزهٔ ملّی ملک

شرحی بر قالی کاشان

باد آباد مهین خطهٔ کاشـــان که مـدام مهد هوش و هنر و صنعت و بینایی بود

هر که برخاست به هر پیشه ز شهر کـــاشان در فن خویشتنش فـــرط توانـــایی بود

فـرش زیباش کنون شـهرهٔ دهر اسـت چنانک زری و مخمل او شـــاهد هر جایی بود [۲] زمانی که از قالی‌های نفیس و مرغوب مشرق زمین صحبت می‌شود نام ایران در صدر جهان می‌درخشـد. در این میان قالی‌های کاشان به جهت زیبایی و نفاست در طول قرن‌های متمادی جایگاه ویژه‌ای دارد. کاشـان نه تنها به واسـطهٔ سابقهٔ قالی‌بافی، بلکه به سـبب بافت پارچه‌های مخمـل و زربفت آن از دورهٔ صفویه شهرت بسزایی دارد. پارچه‌های زری‌بافت و قالی‌های نفیسی که در این زمان در کاشان بافته شده‌اند هرکدام در نوع خود شاهکاری از هنر رنگرزی و بافندگی هسـتند. لذا به یقین می‌توان گفـت که در عصر صفویه قالی‌بافی کاشـان به اوج کمال رسید و هنرمندان این شهر نمونه‌های باارزشـی از خود به یـادگار نهادند که امروزه برخی از آنها زینت‌بخش موزه‌های دنیاست.

قالی کاشـان از لحـاظ تاریخی دو عـصر متفاوت را بـا فترتی طولانی پشـت سر نهاد: عـصر اوّل قرون ۱۰ و ۱۱ قمری که اوج شـکوفایی آن بود و عصر دوم از اوایل قـرن حاضر اسـت. در عصر اوّل، قالی‌بافی در کاشـان از عالی‌ترین مرحلهٔ بافندگی منسوجات ابریشمی که قرن‌ها پیشـهٔ مردم آن خطـه بود، پدید آمد. با گذشـت زمان و پیشرفت تدریجـی انواع تازه‌ای در صنعـت مخمل‌بافی، از مخمـل دو خوابه گرفته تـا پارچه‌های زربفت گلابتون و ابریشـم به وجود آمـد. در دورهٔ صفویه به ویژه زمان شـاه عبـاس در کنار صنعت نسـاجی، هـنر قالی‌بافی و به‌ویژه بافت قالی‌های نفیس ابریشـمی و گلابتون رشـد چشمگیری یافت. در زمان وی استعمال قماش و قالی‌های زربفت کاشان، علاوه بر مصرف انبوه داخلی توسط دربار و امـرا و بـزرگان، به عنـوان هدایای نفیس ارسـالی به کشورهای خارجه شهرت بسزایی یافت.[۳]

با سـقوط صفویه و هرج و مرج‌های ناشـی از تاخت و تـاز افغان‌ها و نبرد بر سر به دسـت گیری قدرت و نیز خرابی شـهر کاشـان بر اثر زلزلهٔ سـال ۱۱۹۲ قمری و به دنبال آن قحطی و امـراض مسری و فقر، بافت قالی‌های نفیـس و گلابتون تا اواسـط قرن ۱۳ قمری در این شـهر متروک شد. تا اینکه در عصر ناصرالدین شاه به همّت یکی از بازماندگان محتشـم کاشانی، بافت قالی‌های ابریشمی در کاشان با اهدای نمونه‌هایی از آن به شاه و اتابک اعظم شـهرت و رونق پیدا کرد و به تدریج قالی‌هایی با ابریشم و گلابتون طلا و نقره بافته شـد که بـا قالی‌های زربفت قدیم برابری می کرد. [۴]

قالی‌بافی امروز کاشـان پس از پشت سر گذاشتن فراز و فرودهـای فراوان همچنان با افتخار پابرجا ایسـتاده و دسـتبافت‌های نفیس آن در بازارهـای داخلی و خارجی هواداران ویژهٔ خود را دارد. تعدادی از قالی‌های کاشـان که امروزه زینت بخش برخی از مجموعه‌های خصوصی و موزه‌های دنیا هستند عبارتند از:

- قالی شیخ صفی در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن، اثر استاد مقصود کاشانی در سال ۹۴۶ ق.
- قالـی گلدانی و قالی چلسـی در مـوزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن
- قالی شکارگاه در موزهٔ هنر و صنعت شهر وینه.
- قالی ابریشمی با طرح حیوانی متعلّق به قرن ۱۰ ق. در موزهٔ مترو پولیتن.
- قالـی ابریشـمی ترنج دار قرن دهم در کلکسـیون وایدنر – تالار ملّی واشنگتن. [۵]

ویژگی‌های دستبافت‌های کاشان

فرش‌های کاشـان نیز همچون دسـتبافت‌های سـایر شـهرها دارای خصوصیات و ویژگی‌های منحصر به خود در طـرح و نقـش و رنگ و گـره و ابعاد اسـت. از انواع طرح‌های قالی کاشـان می‌توان به انواع طرح‌های افشان شاه عباسـی، گلدانی، لچک ترنج اسلیمی، شکارگاه، شیخ صفی و گل فرنگ اشـاره کرد. در قالی‌های قدیمی کاشان انـواع لچک ترنج شـاه عباسـی و گل و بوته‌های زیبا در زمینهٔ سرخ برای مدّت‌ها اسـتفاده می‌شد. [۶] به طور کلّی می‌تـوان گفـت که طرح غالـب مورد اسـتفاده در فرش کاشـان، لچـک ترنج معروف بـه نقش کاشـان همراه با نقشمایه‌های اسلیمی گل‌های ختایی و شاه عباسی است.[۷]

از عمده‌تریـن رنگ‌های مورد اسـتفاده در فرش‌های کاشان، لاکی سـیر و روشن، آبی، سـبز، زرد، مشکی، بژ، کرم، صورتی، نیلی، سرمه‌ای و ... اسـت امّا دو رنگ کرم و لاکی بیشـترین کاربرد را در بافت قالی‌های جدید کاشان به خود اختصاص داده‌اند. [۸]

قالی‌های کاشان و روستاهای حومهٔ آن با گره نامتقارن یا فارسی [۹] به صورت دو پوده و با دارهای ایستاده عمدتاً توسّـط زنـان و کودکان بافته می‌شـوند. [۱۰] رج شـمار [۱۱] فرش‌هـای این خطّه از ۳۵ تا ۶۰ و در نمونه‌های نفیس آن حتّی به ۷۰رج نیز می‌رسـد. پرداخـت فرش‌ها در هنگام بافت و شـیرازهٔ آنها نیـز در زمان بافت انجام می‌شـود (شیرازهٔ متصل). [۱۲]

در بافـت فرش‌های کاشـان از انواع مـواد چون نخ، پشـم، کرک، ابریشـم، طلا و نقره اسـتفاده می‌شود. به طور معمول برای تار و پود، نخِ ظریف یا ابریشـم و برای پرز پشـم (در قطعات نفیس پشـم کرک‌دار) و ابریشـم بـه کار می‌رود. در کارگاه‌های شـهری کاشـان، قالی در همهٔ اندازه‌های معمول تا ۱۲ مترمربع و روسـتایی آن در ۱/۵×۲/۲۰متر تولید می‌شود. [۱۳]

از استادان بنام قالی‌بافی قدیم و امروز کاشان می‌توان

به ملّامحسن محتشم، سـید محمّد میرعلوی، محمّدعلی فرشـچی، برادران عطایی، آقامحمّـد دبیرالصنایع، محمّد توکلی، محمّدجعفر اصفهانیان، اسـتاد حسـین کاشـی و رضا صدقیانی، حسین تقدیسی، عباس محتشم‌زاده و امیر کریم‌پور اشاره نمود.[۱۴]

معرّفی قالی‌های کاشان در موزهٔ ملک

از شـهر کاشـان در موزهٔ ملک ۶ نمونه قالی و قالیچهٔ نفیـس از دوره قاجار و متأخّرتر وجـود دارد که در ذیل معرّفی می گردند:

- قالی به ابعاد ۳۷۴×۲۶۲ سانتی‌متر، بافنده نامعلوم، تاریخ بافت ۱۲۷۷ش.، جنس تمام ابریشم، طرح لچک ترنج اسلیمی، ۵۳رج. (تصویر ۱)

درزمینـهٔ کرم رنگ مایل به پوسـت پیـازی این قالی نفیـس و زیبـا یک لچـک وترنج لاکـی رنگ همـراه با پیچش‌های زیبای اسـلیمی دهـن اژدری به همان رنگ و گل‌های الوان شاه عباسی به چشم می‌خورد. حاشیهٔ اصلی این قالی به رنگ زمینه دارای خطوط اسـلیمی آبی روشن و حواشی باریک آن به رنگ لاکی دارای نقوش گل و مرغ اسـت. در بافت این قالی ریزبافـت از رنگ‌هایی متنوّع چون کرم، لاکی، صورتی، آبی روشن، حنایی و سبز روشن فام استفاده شده است.

- قالیچه به ابعاد ۱۹۷×۱۲۳سـانتی‌متر، بافنده نورالله اسماعیل‌زاده، تاریخ بافت۱۲۷۷ش، طرح لچک ترنج، تمام ابریشم، ۶۳ رج. (تصویر ۲)

در زمینـهٔ لاکی رنگ، طرح لچک ترنج در متنی سراسر پوشیده از گل‌های ظریف شاه عباسی و ختایی خودنمایی می‌کنـد. ترنج مرکزی به شـکل لـوزی دارای دو سرترنج کوچک به رنگ آبی و لچک‌ها با دو رنگ آبی و سفید به صورت طرّه‌ای ناپیوسـته در چهار گوش این قالیچه دیده می‌شـوند. در حاشـیهٔ فوقانی در کتیبه‌ای به رنگ سفید نـام بافنده و محل بافت این قالیچه بـه صورت (نورالله اسـماعیل‌زاده کاشـان) وجود دارد. حاشـیهٔ پهن به رنگ سـورمه‌ای با گل‌های شاه عباسی که یک در میان روی به درون و برون دارند و حواشـی باریک به دو رنگ شکلاتی و آبـی با نقوش گل‌های ریز مانند قابی متن زیبای قالیچه را در بـر گرفته‌اند. سـایر رنگ‌های بـه کار رفته در این قالیچه عبارتند از: کرم، سورمه‌ای، صورتی و سبز.

- قالیچـهٔ برجسـتهٔ نقره‌بافت گلابتـون[۱۵] ، به ابعاد ۱۹۷×۱۳۰، بافنده نامعلـوم، تاریخ بافت۱۲۶۷ش.، جنس نقـره و ابریشـم، طرح محرابـی درخت زندگـی، ۶۰رج. (تصویر ۳)

پرز این قالیچه از جنس ابریشـم، تـار از جنس نخ و پود آن از مفتول‌های نقره است. طرح این دستبافت یکی از معروف‌ترین طرح‌های شـهر کاشـان یعنی محرابی و درخت زندگی اسـت که نقش محـراب آن با رنگ آبی و نقوش گل و پرنده از متن لاکی رنگ زمینهٔ بافته شده کاملاً متمایز گردیده است. در زیر محراب، طرح درختی سراسر پوشـیده از گل‌ها و پرندگان در میان شاخه‌ها و جوی آبی در پـای آن دیده می‌شـود که می‌تواند بـه نوعی یادآور بهشت در تصوّرات انسان باشد. از دیگر رنگ‌های موجود در این قالیچه می‌توان به سورمه‌ای، قهوه‌ای، صورتی، سبز روشن، سیر و کرم اشاره کرد.

- قالـی صوف‌بافـت، به ابعاد ۳۰۵×۲۰۹ سـانتی‌متر، بافنده نامعلوم، تاریخ بافت۱۳۰۲ش.، طرح افشان، ۴۲رج. (تصویر ۴)

به ایـن نوع قالـی برجسـته بافت که زمینـهٔ آن به طور سـاده و متشـکّل از تار و پود بافته شده، اصطلاحاً صوف‌بافت می‌گوینـد. در زمینهٔ کرم رنگ قالی، پرزها از جنس پشـم با طرح گل‌ها و برگ‌های افشان شاه عباسی، حاشـیهٔ پهن با نقـش گل و مرغ و دو حاشـیهٔ باریک‌تر به همان صورت برجسـته‌بافی به شکل زیبایی خودنمایی می‌کننـد. در بافـت این قالی از رنگ‌هـای زنده‌ای چون لاکی، آجری، صورتی، سبز و خردلی استفاده شده است.

- قالیچه به ابعاد۲۱۰×۱۳۳سانتی‌متر، بافنده و تاریخ بافت نامعلوم، جنس نخ و پشـم، طرح گلدانی لچک‌دار، ۴۲ رج. (تصویر ۵)

در مـتن کـرم رنگ این قالیچـه یک گلدان بـا تعداد زیادی شـاخه گل که از آن منشـعب و در سراسر قالیچه پخـش گردیده همراه با دو لچک در قسـمت فوقانی آن دیده می‌شـود. طرح لچـک در طرفین فوقانی این اثر در ذهن، طرح محرابی را تداعی می‌کند. حاشـیهٔ اصلی این قالیچه به رنگ زمینه با خطوط زیبای اسلیمی با ۶ حاشیهٔ باریک‌تـر به رنگ آبی و لاکی متن قالی را در بر گرفته‌اند. سـورمه‌ای، سـبز، خردلی، صورتی و نارنجی سیر از دیگر رنگ‌های موجود در این اثر هستند.

- قالـی به ابعـاد ۲۰۰×۲۳۳ سـانتی‌متر، بافنده تقی فرشـچیان، تاریخ بافت نامعلوم ، جنس نخ وپشـم، نقش محرابی گلدانی، ۴۰ رج. (تصویر ۶)

در این قالی طرح یک گلدان بزرگ با شـاخه گل‌های افشـان آن در سراسر متن در زیر طرح محرابی بالای قالی در زمینـهٔ کرم رنگ دیده می‌شـود. محـراب این قالی به رنگ سبز دارای دو مدالیون تصویری از طبیعت است که در دو طـرف نقش محراب به طور قرینه بافته شـده‌اند. حاشیهٔ اصلی و پهن این قالی به رنگ لاکی و دارای نقوش گل و برگ درشـت شاه عباسـی و دو حاشیهٔ باریک‌تر به رنگ آبی اسـت که با نقوش گل‌های ریز تزیین یافته‌اند. در قسـمت تحتانـی متن اصلی قالی قبل از آغاز حاشـیهٔ بزرگ در کتیبـه‌ای آبی رنگ نام بافنده ومحل بافت قالی (کاشان- تقی فرشچیان) بافته شده است. دیگر رنگ‌های موجـود در ایـن فرش سـبز، آبی، آجری، صورتی سـیر و روشن، لاکی، سورمه‌ای و مشکی هستند.

پانوشت

۱ - کلگی نوعی قالی اســت با انــدازهٔ تقریبی۲۱ یا ۴۲ و یا ۶۳ و حتّی بزرگ‌تــر که معمــولاً طول آن ۵/۱ الی ۲ برابر عرض آن و حتّی بیشــتر است.

۲ - به نخ‌های عمودی یا تار قالی چله می‌گویند. چلّه‌ها به طور معمول از نخ و گاهی مواقع از پشم یا ابریشم هستند.

۳ - شعر از ملک الشعرای بهار.

۴ - نراقی، حسن، مجلهٔ هنر و مردم، مقالهٔ قالی کاشان ۱۳۴۳، شمارهٔ ۱۹، صص ۱۵و۱۶.

۵ - مجلهٔ هنر و مردم. شمارهٔ ۲۰. ص ۱۰.

۶ - مجلهٔ هنر و مردم. صص ۱۹و۲۰.

-۷ ژوله، تورج. تهران. یساولی. ۱۳۸۱. ص ۱۸۷.

۸ - دانشــگر، احمد. فرهنگ جامع فرش یادوارهٔ دانشــنامهٔ ایران. تهران. مؤسّسهٔ چاپ و انتشارات یادوارهٔ اسدی. ۱۳۷۶. ص ۴۳۴.

۹ - پژوهشی در فرش ایران، ص ۱۸۶.

۱۰ - گره فارسی با دست و بدون استفاده از قلاب انجام می‌شود.

۱۱ - دانشنامهٔ فرش، ص۴۳۴.

۱۲ - رج شمار، واحد تعیین ریزباف یا درشت باف بودن یک قالی است. این واحد در دستبافت‌های فارسی باف در ۵/۶ سانتی‌متر و در ترکی باف در ۷ سانتی‌متر محاســبه می‌گردد. دستبافت‌های ۴۰ رج به بالا ریزباف محسوب می‌شوند.

۱۳ - پژوهشی در فرش ایران، ص ۱۸۶.

۱۴ - اشنبرنر، اریک. قالی‌ها و قالیچه‌های شهری و روستایی ایران. ترجمهٔ مهشید تولایی و محمّدرضا نصیری. تهران. فرهنگسرا. ۱۳۷۴. ص ۷۰.

-۱۵ پژوهشی در فرش ایران، ص ۱۸۷.

۱۶ - به هرنوع دستبافتی که در بافت آنها از رشته‌های باریک طلا یا نقره مانند نخ استفاده شود، گلابتون گویند.

منابع:

- اشــنبرنر، اریــک (۱۳۷۴). قالی‌ها و قالیچه‌های شــهری و روســتایی ایران. ترجمهٔ مهشید تولایی و محمّدرضا نصیری. تهران. فرهنگسرا.

- دانشگر، احمد(۱۳۷۶). فرهنگ جامع فرش یادوارهٔ دانشنامهٔ ایران. تهران. مؤسّسهٔ چاپ و انتشارات یادوارهٔ اسدی.

- ژوله، تورج(۱۳۸۱). پژوهشی در فرش ایران. تهران. یساولی.

- نراقی، حسن. مجلهٔ هنر و مردم. شمارهٔ ۱۹و۲۰. اردیبهشت و خرداد سال ۱۳۴۳.

بررسی نسخهٔ خطی خمسهٔ جامی کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

محسن حق گو*

مقدّمه:

ظهور جامی در هرات و نشر آثار وی

در سال ۷۹۹ ه.ق. تیمور لنگ که همچنان به کشورگشایی و قتل و غارت در بیش از نیمی از جهان متمدّن آن روزگار مشغول بود، شاهرخ چهارمین و کوچک‌ترین پسرش را به حکومت خراسان، سیستان و طبرستان در هرات مأمور ساخت(رک به پیرنیا: ۸۰۱). کمی پس از مرگ تیمور (۸۰۷ ه.ق.) این شاهزادهٔ متعادل به جای پدر بر تخت سلطنت نشست و پایتخت را از سمرقند در ماوراء النهر، به هرات در خراسان بزرگ منتقل ساخت (گروسه: ۷۵۸) و بدین ترتیب بر سرعت آبادانی این دیار که در دوران ولایت او آغاز شده بود، به واسطهٔ گنج‌های تیمور و توجّه شاهرخ به امور عمرانی و فرهنگی افزوده شد. به کوشش‌های شاهرخ در آبادانی و توسعهٔ دانش و هنر باید حمایت‌های فرزندش، بایسنقرمیرزا (۷۹۹-۸۳۷ ه.ق) را نیز افزود. پس از مرگ شاهرخ (۸۵۰ ه.ق.) هرات چندین بار در نزاع‌های شاهزادگان تیموری میان آنها دست به دست گردید(پیرنیا: ۸۰۳-۸۰۵). با این وجود تسلط سلطان حسین بایقرا و حکومت او بر هرات بین سال ۸۷۵ تا ۹۱۱ ه.ق. (پیرنیا: ۸۰۵) در یک دورهٔ نسبتاً طولانی، آرامش و آبادانی را به این شهر بازمی‌گرداند. ثروت و شوکت سلطان و وزیر هنر پرورش امیر علیشیر نوایی، این بهشت ذوق و هنر را غرق در جلال و زیبایی کرده بود و هنرمندان بزرگ از همه جا بدین ارض موعود روی آورده بودند. «با این‌همه هیچ‌کس قدرت و حشمت یک ملّای درویش سادهٔ اهل جام را، که نورالدّین عبدالرحمن خوانده می‌شد و شاعر نیز بود، نداشت و این درویش ساده که با احترام تمام عارف جام لقب گرفته بود، در حقیقت سلطان معنوی هرات به شمار می آمد» (زرین‌کوب: ۲۸۸).

نورالدّین عبدالرحمن جامی که در سال ۸۱۷ ه.ق. در خرگرد جام در خراسان چشم به جهان گشود (موریسون و دیگران: ۴۰۸) در کودکی به همراه پدرش به

*

هرات رفت و در راه تحصیل دانش تا سـمرقند رفت ولی دوباره به هرات بازگشت. «در نیمهٔ دوم عمری که بیشتر آن در هرات گذشـت، جامی دانشـمندی بلند آوازه بود. بـه هرچیز دانسـتنی علاقـه می‌ورزیـد و در هرچیز که می‌دانسـت بـر دیگران برتری داشـت. از صرف و نحو و عـروض و موسـیقی گرفته تا فقـه و حدیث و حکمت و عرفـان همه‌چیز مورد علاقهٔ او بـود و در همه‌چیز کتاب و رسـاله‌ای تألیـف کرده بود» (زرین‌کـوب:۲۹۰). جامی قریحهٔ شـاعری نیز داشـت و اگرچه در ادبیّات این دوره هرگز قلّه‌هایی چون شعرای بزرگ سده‌های پیشین ظهور نکردنـد (رجـوع کنید به موریسـون: ۴۰۴ تـا ۴۰۷)، امّا بسـیاری با دلایل مختلف، او را بزرگترین شاعر عصر خود می‌دانند. به طور کلّی می‌توان جایگاه شـاخص جامی در تاریخ ادبیّـات ایران را از دو منظر کثرت آثار و ظهور وی در دورهٔ افول ادبیّات فارسی و نقش وی در تجدید حیات آن، مهم دانسـت. اهتمام جامی در خلق حجم بالایی از آثار ادبی در قالب‌هـای مختلف، اگر چه انقلاب و نقطهٔ عطفی در ادبیّات ایجاد نکرد، امّا موجب حفظ پیوستگی ادبیّـات ایران شـد و به نحـوی چشـمگیر از انحطاط و نابودی کامل آن جلوگیری کرد.

عوامل مختلفی نظیر شـهرت جامـی در علم و ادب و عرفـان، جایگاه منحـصر به فرد اجتماعـی و اعتقادی وی در پیشـگاه سـلاطین، امرا، عرفا و تودهٔ مردم – به ویژه در هرات- و همچنین مقبولیتی که شـعر جامی در زمان خود داشت، موجب شد آثار او نیز با اقبال عمومی مواجه گردد. به گواه آثار موجود، کارگاه‌های هنری و کتاب‌سـازی در آن عصر سفارشـات متعدّدی برای آثار جامی دریافت نموده و علاقه‌مندان با مکنت مالی مختلف در ساخت نسخه‌هایی از آثار وی به عنوان سـفارش دهنده ایفای نقش نموده‌اند. حتّی امروز نیز بسـیاری از موزه‌ها و کتابخانه‌های ایران و جهان نسخه‌های متعدّد و نفیس و گاه منحصر به فردی از آثار او را در اختیار دارند. در میان نسخه‌های خطی شاخص و شاز از آثار جامی، هفت اورنگ او، بیش از سایر آثارش به چشم می‌آید. «هفت اورنگ در سال‌های آخر قرن نهم (از ۸۷۷ تا ۸۹۰) سروده شـده است. وی این مثنوی‌ها را هفت کوکب یا هفت برادر می‌نامد که عبارتند از: سلسله الذهب، سـلامان و ابسـال، تحفه الاحرار، سـبحه الابرار، یوسف و زلیخا، لیلـی و مجنون و خردنامهٔ اسـکندری» (خودداری نایینـی، ۱۳۸۸: ۶۴۹). بسـیاری از نسـخه‌هایی که یکی یا همهٔ مثنوی‌های هفـت اورنگ را در خود جای داده‌اند، با مجالس نگارگری متعدّد آراسته شده‌اند. قطعاً جنبهٔ روایی و داسـتانی این مجموعه از آثار جامی در مصوّر ساختن آن بی‌تأثیر نبوده است.

ظاهراً وضع سـلامتی جامی بعد از شـصت سـالگی چندان خوب نبوده‌اسـت (افصح زاد، ص ۱۳۶). سرانجام وی در پی یک بیماری چهـار روزه، در۱۷ یا۱۸محرّم ۸۹۸ درگذشـت (رک. به: افصح‌زاد، صص۱۳۷ـ ۱۳۸). سـلطان حسین بایقرا، امیر علیشیر نوایی و امرا و دانشیان و عامهٔ مردم هرات در تشـییع جنازه و مجالس سـوگ او شرکت کردند و وی را نزدیک مزار شـیخ سـعدالدین کاشغری به خاک سـپردند (لاری، ص۴۳؛ مایل هروی، ص۶۱). بدیهی اسـت فقدان او نه تنها موجب کاهش تقاضا برای آثارش نشده‌اسـت، بلکه احتمالاً از این حیـث لااقل در هرات، حجم استنساخ آثار او افزایش نیز یافته‌است. می‌توان این رونـد را تا پایان حکومت سـلطان حسـین بایقرا محتمل دانست.

مجموعه آثار جامی نشان می‌دهد که او روش سلوک در طریقت نقشـبندیه را پیوسـته تأیید و تبلیغ می‌کرده و رساله‌ای هم در بارهٔ سلسـلهٔ انتساب نقشبندیه نوشته اسـت (مایل هروی، صص۲۳۰ـ۲۳۱). جامی پیرو مذهب اهل سـنّت و در فروع فقهی حنفی مذهب بود. تمایل او به سلسـلهٔ نقشـبندیه هم از خلال همین نگرش، توجیه شـدنی است (صفا، ج ۴، ص ۳۵۴)؛ وی اگر چه در دوران حیات خویش، نامی نیک داشـت، امّا به علت تعصب او در عقاید مذهبی‌اش و نیز روی کار آمدن صفویه که پس از گذشـت بیسـت سـال از مرگ جامی، وی را بد اعتقاد دانسـتند، پس از مرگ از شـهرتش تا اندازه‌ای کاسته شد. معروف اسـت که صفویه هر جا نام «جامی» بوده آن را به «خامی» تبدیل کرده‌اند (ریپکا: ۴۲۰)؛ شـاه اسـماعیل اوّل (۸۹۲ـ۹۳۰ ه.ق.) که اعتقادات مذهبی تندی داشـت و به خاطر فشار همسایگان عثمانی و ازبکش در غرب و شرق بر شـیعیان، رویه‌ای مشابه را علیه سنّی مذهبان در پیش گرفته بود (رک پیرنیا: ۸۱۲ تا ۸۱۴) هنگام اسـتیلا بر هرات، مقبرهٔ باشکوهی را که امیر علیشیر نوایی بر تربت او بنا کرده بود، سـوزاند (افصـح زاد، ص ۱۳۸ـ۱۳۹). این برخورد قهرآمیز علاوه بر ریشهٔ مذهبی، می‌تواند متأثّر از پیروی شاه اسـماعیل صفوی از فرقه‌ای از متصوفه که در شمال غربی ایران، با نقشـبندیان در شرق رقابتی دیرینه داشته‌اند نیز باشد.

می‌توان دریافت حاصـل چنین خصومتی این خواهد بود که کتابت و انتشـار آثار جامی حداقل در زمان خود شـاه اسـماعیل تا چه حد کاهش یافته باشد. پس از شاه اسماعیل، جانشـینش، تهماسب که از دوسالگی به عنوان ولیعهد در دامان شـهر هنرپرور هرات رشـد یافته بود و خود نیز دستی در هنر داشت، به سلطنت رسید. او که در زمان ولایت عهدی بر کتابخانهٔ سـلطنتی نظارت داشـت، پس از به قدرت رسـیدن نیز این روند را ادامه داد. با این وجود اواسط قرن دهم مصادف بود با دوره‌ای از رویکرد متعصبانهٔ تهماسـب و حکم به ممنوعیت کامل محرّمات. چنیـن رویکردی در کتابخانهٔ سـلطنتی نیـز تأثیر خود را گذاشـت، به نحوی که بسیاری از هنرمندان از دستگاه او پراکنده شـدند، به ممالک دیگر روی آوردند و یا به انجام

سفارشـات کوچک پرداختند. این سـختگیری به نظر در اواخر عمر شـاه اندکی تعدیل شده است. ابراهیم میرزا، بـرادرزادۀ محبوب و هنرپرور تهماسـب، به عنوان حاکم مشهد، بسـیاری از هنرمندان را گرد آورده بود. با تعجب می‌بینیم که مهم‌ترین و آخرین شـاهکار دورۀ سـلطنت تهماسـب و ابراهیـم میرزا یک نسـخۀ نفیـس از هفت اورنگ جامی است. چنین محصولی به خوبی نمایانگر این اسـت که حداقل از نیمۀ دوم قرن نهم، رویکرد متعصابه و قهرآمیز نسـبت به جامـی و آثار وی تا چه حد فروکش کرده، به نحوی که دربار صفوی نیز بانی ساخت نسخه‌ای نفیس از یکی از مهم‌ترین آثار جامی، یعنی هفت اورنگ می‌گردد.

در مجموعۀ نسخ خطی مؤسّسۀ کتابخانه و موزۀ ملّی ملک چندین رساله و مجموعه از آثار جامی محفوظ است که از این میان تعدادی به مثنوی‌های هفت اورنگ جامی تعلّـق دارد. از جمله نفیس‌ترین این نسـخه‌ها، مجموعۀ خمسـۀ جامی است که مشـتمل بر پنج مثنوی است که وی به اسلوب خمسۀ نظامی و امیرخسرو دهلوی سروده است. این نسـخه که با شمارۀ ۵۹۶۵ در فهرست آثار این مؤسّسـه به ثبت رسیده اسـت، علاوه بر اینکه به لحاظ هـنری دارای تذهیب و نگاره‌های متعدّد به سـبک نیمۀ اوّل قـرن دهم هجری اسـت، در زمانـی نزدیک به زمان حیات جامی کتابت شده و از این منظر نیز حایز اهمّیت ویژه است.

بررسی محتوایی اثر

در جلد نهم از فهرسـت نسـخه‌های خطی کتابخانۀ ملک (افشـار، ج۹: ۱۱۵) ذیل شمارۀ نسخۀ ۵۹۶۵ کمترین اطّلاعات را می‌یابیم. در واقع این مدخل گزارشـی اسـت مختـصر و ناقص از تعداد و ابعـاد صفحات، نوع کاغذ و جلد، تعداد آرایه‌ها و فهرسـتی شـش‌گانه از رسالات که محتوای این نسـخه را تشـکیل می‌دهند. این فهرست به این ترتیب آمده است:

۱- تحفه الاحرار: از جامی ۲- یوسف و زلیخا: از جامی
۳- اشـعاری از مولانا و نظامـی و عطار (۱۲ صفحه)
۴- داستان حکیم و اسکندر (منظوم)
۵- لیلی و مجنون: از جامی ۶- سبحه الابرار: از جامی

چنان‌که ازین فهرسـت برمی‌آید، چهار رسـالۀ اصلی آن به جامی تعلق دارد. این فهرسـت اگرچه غلط نیست، امّا بسـیار موجز و ناکافی اسـت. در اینجا ضمن بررسی دقیق‌تر این نسـخه، اطّلاعاتی دقیق‌تر از محتوای آن ارایه می‌گردد.

- رسالۀ اوّل - تحفه الاحرار:

تحفه الاحرار نخسـتین مثنوی تعلیمی جامی است از مجموعۀ هفت اورنگ که به سـبک و سیاق مخزن‌الاسرار نظامی و مطلع الانوار امیرخسرو دهلوی سروده شده‌است (موریسـن و دیگران: ۴۰۹). جامی سرایش این منظومه را در سـال ۸۸۶ هـ.ق. به انجام رسانده است. این رساله که در ۵۹ صفحه کتابت شده، کامل است و افتادگی ندارد.

- رسالۀ دوم - یوسف و زلیخا:

این مثنوی از معروف‌ترین آثار جامی اسـت. «گفتنی اسـت جامی در بیـن آنانی کـه این داسـتان را به نظم کشیده‌اند، پایگاهی طراز اوّل دارد» (موریسن و دیگران: ۴۰۹). این داستان که برگرفته از قرآن است توسّط شاعران دیگر نیز به نظم درآمده اسـت که حکیم نظامی گنجوی از بزرگ‌ترین ایشـان اسـت. این مثنوی را جامی به سال ۵۸۸۸.ق. به انجام رسـانده است(حسینی، ۱۳۸۵: ۸). این رساله نیز به طور کامل در ۱۲۵ صفحه کتابت شده است.

- رسالۀ سوم - اشعار گوناگون:

ایـن بخش از کتاب که با چند خط متفاوت بر کاغذی متفاوت از سـایر اوراق کتاب نگاشته شده است، متضمن اشـعاری پراکنده از شـاعران مختلف اسـت. ابتدای این بخـش با ۱۲ غزل از شـاعری که در پایان بیشـتر غزلیات «قاسـم» یا «قاسـمی» تخلّص کرده اسـت آغاز می‌شود. در جسـتجوی نام و نشـان این شـاعر، در کتاب «تاریخ ادبیّات در ایران» نوشـتۀ ذبیح الله صفا (صفا، ۱۳۴۲) به نام «قاسـم انوار» برمی‌خوریم که «قاسـم» یا «قاسمی» تخلّص کرده اسـت. در مراجعه به دیوان اشعار این شاعر (کلیـات قاسـم انوار، نفیسـی، ۱۳۳۷) چند شـعر از این مجموعه مشاهده شد. به این ترتیب می‌توان این غزلیات را به «شـاه قاسم انوار»[1] نسـبت داد. در ادامه بخشی از سرآغـاز کتاب «مصیبت نامه» عطار نیشـابوری به همان خط کتابت شـده است. پس از آن به تک غزلی از نظامی گنجوی به خطی متفاوت و سـطح پایین برمی‌خوریم که مشـخص اسـت بعداً در زمینۀ خالی صفحه اضافه شده اسـت. رسـاله با چند غزل و قصیده از عطار نیشـابوری، سـهروردی و مولانا با همان خط آغازیـن ادامه می‌یابد. در ادامه نیـز ابیاتی از مثنوی «اسرارنامـه» عطار در دو صفحه با همان خط آغازین رسـاله کتابت شـده اسـت. در ادامـه با خطی متفاوت، سـه غزل از حـاج ملّا هادی سـبزواری (۱۲۱۲ - ۱۲۸۹ ه.ق.) کتابت شـده اسـت. در سـه صفحۀ پایانی نیز باز بـا خطی متفاوت با دو غزل از نظامـی گنجوی و یک قصیده از مولانا جلال الدین بلخی این رساله اتمام می‌پذیرد. دو صفحۀ آخر این رساله دارای تاریخ کتابت اسـت که اوّلی به سال ۱۲۸۰ و دومی ۱۲۸۳ ه.ق. رقم خورده اسـت. این بخش الحاقی که در فهرست ملک، ۱۲ صفحه ذکر شده است (افشار، ج۹: ۱۱۵)، بر ۲۲ صفحه (۱۱ برگ پشت و رو) کتابت شده است.

- رسالۀ چهارم - خردنامۀ اسکندری:

این رسـاله بـا همان خـط اصلی نسـخه و بر همان کاغذ اصلی کتابت شـده اسـت، البته با ایـن توضیح که قسـمت‌های اوّلیـۀ آن افتادگـی دارد. این رسـاله که در

۱ - سـید معین‌الدین علی، پسر نصیر پسر هارون پسر ابوالقاسـم حسـینی قاسـمی انواری تبریزی معروف به قاسـم انوار، از شـاعران قرن هشـتم و نهم هجری است. وی در سـال ۷۵۷ه.ق. در سراب تبریز به دنیا آمد و در سال ۸۳۷ ه.ق. در سن هشتاد سالگی وفات یافت و در باغ خانقاهش در روستای لنگر تربت جام به خاک سپرده شد(صفا: ۴۴۸).

فهرســت نســخ خطی ملک، با عنوان «داســتان حکیم و اســکندر» از آن یاد شده‌است (افشــار، ج۹ :۱۱۵)، همان منظومهٔ «خردنامهٔ اســکندری» از مجموعهٔ هفت اورنگ جامی اســت. خردنامهٔ اســکندری را جامی در سال ۸۹۰ ه.ق. بــه نظــم درآورده است(حســینی، ۱۳۸۵: ۱۶). این مثنوی برخلاف اسکندرنامهٔ نظامی و امیرخسرو، جنگ‌نامه نیست، خردنامه است، گزارش گفت و شنودهای حکیمانه بین اســکندر و فیلسوفان یونان، یا ســخنان آنها در مرگ اســکندر اســت (زرین کوب: ۲۹۳). این رســاله که بخش اعظم ابتدای آن افتادگی دارد، در این نسخه تنها ۹ صفحه را به خود اختصاص داده است.

- رسالهٔ پنجم - لیلی و مجنون:

ایــن مثنوی نیز که پس از مثنوی یوســف و زلیخا، در زمرهٔ آثار معروف جامی جای می‌گیرد، اقتباســی است از داســتان منظوم حکیم نظامی گنجوی (اشرف زاده: ۱۸۵). اگرچــه جامی این مثنوی را بر وزن لیلی و مجنون نظامی سروده است، ولی هرگز به پای او نرسیده است(موریسن و دیگران: ۴۰۹). این مثنوی را جامی در سال ۸۸۹ سروده است(حسینی، ۱۳۸۵: ۱۵). این رساله که پایان آن افتادگی دارد، اکنون ۵۱ صفحه از نسخه را در اختیار دارد.

- رسالهٔ ششم - سبحه الابرار:

ســبحه الابرار، مثنوی اخلاقی و عرفانی اســت که به چهــل «عقد» (موضوع، ســخن، حکایت) تقســیم شــده اســت. در این چهل ســخن، داســتان با توصیف یکی از فضایل نفســانی که مخاطب آن انســان است، آغاز و به مناجاتــی لطیف از درگاه الهی خاتمه می‌یابد (حســینی، ۱۳۷۷: ۱۰۲). ایــن مثنــوی را جامــی در ســال ۸۸۷ ه.ق. بــه نظم درآورده است(حســینی، ۱۳۸۵: ۱۱). این مثنوی که کامل و بدون افتادگی اســت و در انتهای این نســخه قرارگرفته، در ۹۸ صفحه کتابت شده است.

با این بررســی محتوایــی، درمی‌یابیم کــه پنج اثر از مجموعهٔ مثنوی هفت اورنگ جامی، در این نســخه گرد آمده اســت. معروف اســت که «عبدالرحمن جامی ابتدا به اسلوب خمســهٔ نظامی و امیرخسرو دهلوی -که خود از نظامی تقلید نموده اســت-]پنج مثنــوی تصنیف نمود و ســپس دو مثنوی دیگر برآن افزود» (حســینی، ۱۳۸۵: ۶). تحفــه الاحرار و ســبحه الابرار را جامی بــه تقلید از مخزن الاسرار نظامی سروده اســت. یوسف و زلیخا، لیلی و مجنون و خردنامهٔ اسکندری نیز علاوه براینکه به تقلید از آثار مشابه نظامی و امیرخسرو دهلوی سروده شده‌اند، نام‌های مشــابه با این آثار نیز دارند(رک. به: زرین کوب: ۲۹۳؛ موریسون و دیگران: ۴۰۹). تاریخ سرودن دو مثنوی سلسله الذهب و سلامان و ابسال که اوّلی بر وزن حدیقه الحقیقهٔ ســنایی سروده شده است و دومی نیز منشاء در اندیشهٔ یونانی دارد (موریسون و دیگران: ۴۰۹) و بر وزن مثنوی مولانا سروده شده (زرین کوب: ۲۹۴) کمی قبل‌تر از پنج مثنوی دیگر اســت و خمسهٔ جامی مشتمل بر پنج مثنــوی جدیدتر وی بوده اســت و او بعــد از اتمام تقلید مفتخرانهٔ خود از نظامی، دو مثنوی قدیمی‌تر خود را نیز به ابتدای آن افزوده و آن را هفت اورنگ نام نهاده است.

اگر ۱۱ برگهٔ الحاقی نســخه که چند شــعر پراکنده از شــعرای مختلــف را دربرمی‌گیرد، جزو اصــل اثر در نظر نگیریم، می‌توان گفت نســخهٔ اوّلیهٔ خمســهٔ جامی بوده اســت؛ امّــا اگر بر اســاس تاریخ سرودن ایــن پنج مثنوی بخواهیم نســخه را بازآرایی کنیم بــه این ترتیب خواهیم رسید:

۱- رسالهٔ اوّل نسخهٔ موجود - تحفه الاحرار (کامل)

۲- رسالهٔ ششم نسخهٔ موجود - سبحه الابرار: (کامل)

۳- رسالهٔ دوم نسخهٔ موجود - یوسف و زلیخا: (کامل)

۴- رســالهٔ پنجم نسخهٔ موجود - لیلی و مجنون: (آخر آن ناقص است)

۵- رسالهٔ چهارم نســخهٔ موجود - خردنامهٔ اسکندری: (ابتدای آن ناقص است)

با این چینش جدید که در مقایسه با نسخه‌های خطی دیگر خمســهٔ جامی کــه حداقل یک نمونــهٔ دیگر آن در کتابخانهٔ ملّی ملک، به شــمارهٔ ۵۹۹۳ موجود است (رک. بــه: خــودداری ناایینی: ۶۵۰)، به نظــر منطقی و معمول می‌آیــد، فقدان تعجــب برانگیز دو قســمت جدا از هم در نســخهٔ موجود، در نســخهٔ اوّلیه یک قسمت پیوسته از نســخه را تشــکیل خواهد داد و تاحدودی توجیه‌پذیر خواهد شــد. اگــر این چینــش فرضی را درســت بدانیم بخشــی از آخر رســالهٔ چهارم و اوّل رسالهٔ پنجم که پشت سرهم قرار می‌گیرند را در دســت نخواهیم داشــت. اگر چه همچنان علت این فقدان نامشخص باقی می‌ماند، امّا پیوســتگی بخش‌های مفقودشــده، منطقی‌تر خواهدبود. وقوع این آشفتگی در چیدمان رسالات را می‌توان به زمان مرمّت‌های پیشین و الحاقات جدیدتر به اثر، نسبت داد.

بررسی هنری و سبک شناختی

۱- تذهیب و آرایه‌ها

در بررسی این نسخه هرآنچه که در گذشته برای تزیین نسخ خطی مرســوم بوده اســت را می‌توان در این نسخه بازیافت. نسخه دارای دو صفحهٔ تمام تذهیب (مقابل هم) در آغاز و چهار سرلوح یا پیشــانی در آغاز رســالات اصلی (صفحــات ۳، ۶۱، ۲۱۹ و ۲۷۱) اســت. علاوه بر این، تمامی صفحــات مجدول هســتند. جداول به ترتیــب از داخل به خارج صفحه به رنگ‌های ســبز زنگاری، طلایی و لاجوردی با تحریر مشکی هســتند. تنها در اوّلین صفحهٔ سرلوح دار (صفحهٔ۳) در داخلی‌ترین بخــش، جدول نارنجی رنگ نیز با تحریر مزدوج مشــکی اجرا شــده اســت. کیفیت اجرای آرایه‌های این نسخه را می‌توان اندکی پایین‌تر از نسخه‌های درباری و شاخص تولید شده در قرن دهم هجری دانست.

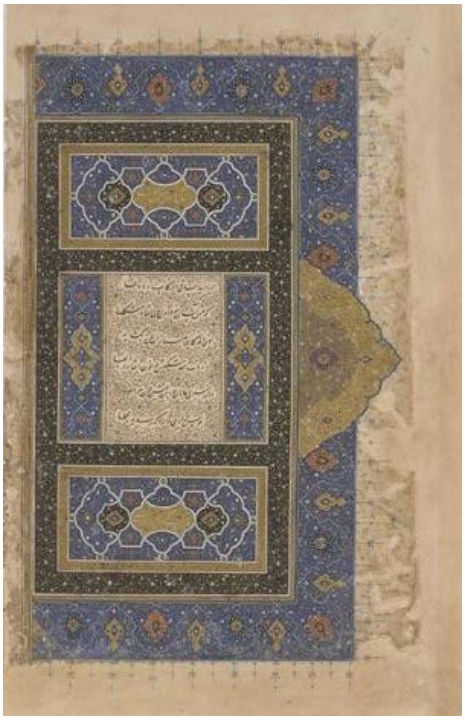


تصویر ۱- نسخهٔ خطی خمسهٔ جامی، شمارهٔ ۵۹۶۵ کتابخانهٔ ملّی ملک، صفحه تمام مذهّب (نگارنده)

دو صفحـهٔ تمـام تذهیب، شـامل فضای مـتن، کتیبهٔ مزدوج[۲] و حاشـیه اسـت. کادر متن مربع مستطیل است و در دو طـرف آن دو حاشـیهٔ تزیینی قرارگرفته و به این ترتیـب فضای اختصاص یافته به متن بسـیار کاهش یافته اسـت. میان سطور با تزیینات دندان موشی و طلااندازی، آراسـته شـده اسـت. بالا و پایین متن، کتیبهٔ مزدوج قرار گرفته که نانوشته اسـت و سه طرف صفحه به جز طرف عطف، حاشـیه‌ای نسبتاً باریک همراه با شرفه نقش شده اسـت که در قسمت میانی حاشـیهٔ کناری فرم تاج مثلثی یـا لچکی قـرار دارد. در یک مقایسـهٔ تطبیقی به خوبی درمی‌یابیـم که فرم کلّی تذهیب تمـام صفحه، همان فرم کلّی تذهیب دورهٔ سـلطان حسـین بایقراست و استفاده از لچـک (نیم تاج) در میان حاشـیهٔ بیرونی که به بیرون قاب جدول اشاره دارد نیز از ویژگی‌های تزیینی است که از همین دوره رایج می‌شـود (رهنورد، ۱۳۸۶: ۹۶). نمونهٔ بسـیار جالب توجّه از چنین تقسـیم بندی فضایی را در نسـخه‌ای از دیوان سلطان حسـین بایقرا که به سال ۸۹۵ ه.ق. نگارش شـده است باز می‌یابیم. (تصویر ۲) این فرم کلّی سرلوح بعدها در دورهٔ صفویه و به خصوص در اوایل آن بسیار محبوب و رایج شد، به طوری که بسیاری از نسخ که در دورهٔ شـاه اسماعیل اوّل و شـاه طهماسب ساخته شـده‌اند از این فرم تبعیت کردند» (رهنورد، ۱۳۸۶: ۹۷). ادامهٔ سنّت کتاب‌آرایی اواخر تیموری هرات را می‌توان در



تصویر ۲- دیوان سلطان حسین میرزا بایقرا. ۸۹۵ ه.ق.

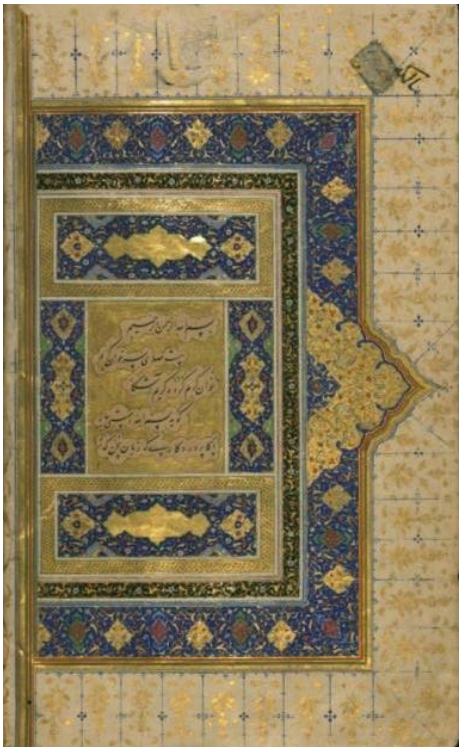


تصویر ۳- دیوان حافظ. ۹۲۹ ه.ق، هرات، (Timur Princely vision: ۲۶۹) شماره ۱۹۳۲.۴۶ گالری فریر (http://www.asia.si.edu)

۲- دو کتیبهٔ کاملاً شبیه به هم در بالا و پایین فضای متن

یک نمونهٔ مشابه از اوایل صفوی، در نسخه‌ای از دیوان حافظ به‌تاریخ ۹۲۹ه.ق. متعلّق به گالری فریر (شمارهٔ F۱۹۳۲.۴۶) که در هرات اجرا شده است، دید.(تصویر ۳) با مطالعهٔ همین سیر تحوّل، کاهش تدریجی امّا چشمگیر استفاده از لاجورد به‌عنوان رنگ غالب را، در تذهیب‌های صفوی نسبت به تیموری به وضوح شاهد هستیم.

تذهیب تمام صفحهٔ این نسخه را می‌توان با تذهیب تمام صفحهٔ خمسهٔ جامی موجود در کتابخانهٔ کاخ گلستان (شمارهٔ دفتر ۷۰۹) به‌تاریخ ۹۲۸ ه.ق. نیز مقایسه کرد. (تصویر ۴) هر دو نسخه متعلّق به جامی است و صفحات تمام تذهیب هردو نسخه شامل کتیبهٔ مزدوج، حاشیه در سه طرف و لچک کوچک(تاج) در میان حاشیهٔ کناری و شرفه‌های کوچک است. از نظر فرم کلّی و رنگ‌بندی شبیه هم هستند، امّا کتیبهٔ نسخهٔ کاخ گلستان باریک‌تر و از نظر ظرافت و پرکاری دارای ارزش هنری بالاتری است. نمونهٔ جدیدتر از این نوع صفحه‌آرایی را می‌توان در یک نسخه از دیوان جامی، به خط شاه محمود نیشابوری (وفات ۹۷۲ ه.ق)، متعلّق به موزهٔ هنر والترز (شمارهٔ ثبت ۶۴۰) نیز مشاهده کرد. (تصویر۵)



تصویر ۴- خمسهٔ جامی، ۹۲۸ ه.ق. تصویر ۵- دیوان جامی. نیمهٔ دوم قرن ۱۰ ه.ق، نسخهٔ شمارهٔ ۷۰۹ کاخ گلستان (کاخ گلستان: ۱۶۶) شمارهٔ ۶۴۰ موزهٔ هنر والترز (www.thedigitalwalters.org)

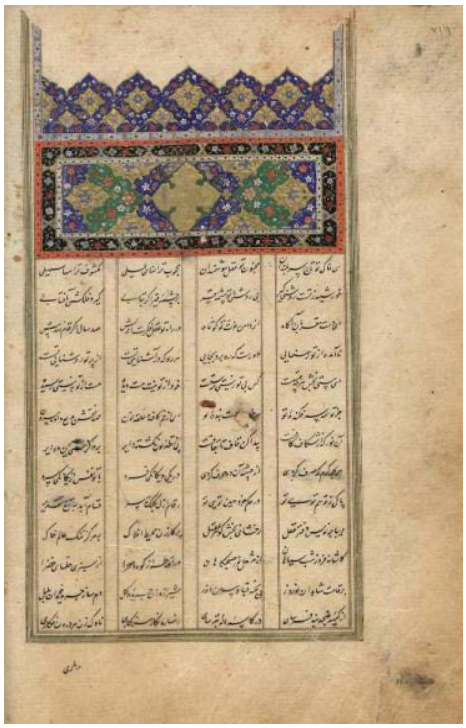


تصویر ۵- ??

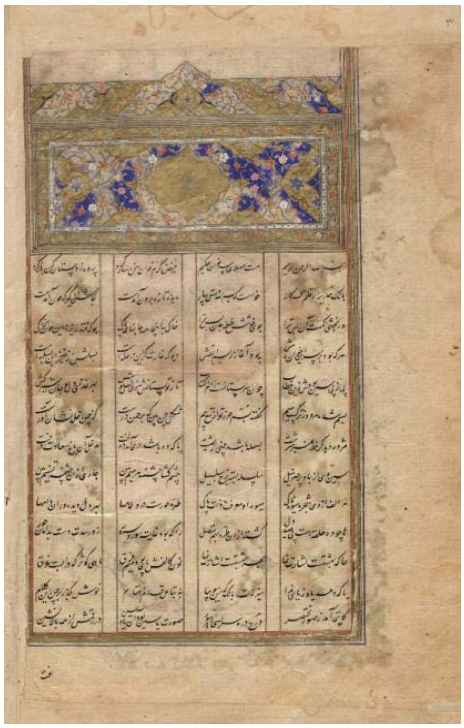
رنگ‌آمیزی گل‌ها، در تذهیب این نسخه با رنگ‌های سفید، نارنجی و صورتی با پرداخت ارغوانی صورت گرفته است و فضاها به صورت یک در میان لاجورد و طلایی رنگ هستند. تزیینات حاشیهٔ بیرونی که به صورت ۷ و ۸ اجرا شده‌اند را می‌توان با حاشیهٔ دیوان سلطان حسین بایقرا(۸۹۵ ه.ق.)، دیوان حافظ(۹۲۹ ه.ق. گالری فریر) و خمسهٔ جامی(۹۲۸ ه.ق. کاخ گلستان) بسیار مشابه دانست، امّا رنگ‌آمیزی آن که فضاها به صورت یک درمیان طلایی و لاجوردی هستند، با نسخهٔ کاخ گلستان مشابهت تام دارد.

علاوه بر دو صفحهٔ تمام مذهّب، این نسخه دارای چهار سرلوح است که آغاز هر مثنوی را مشخص می‌سازد. سرلوح شمارهٔ یک (تصویر ۶)، از لحاظ کیفیت اجرا، نقوش و رنگ‌آمیزی کاملاً شبیه تذهیب تمام صفحهٔ آغاز است. فرم کلّی سرلوح به صورت کتیبه و حاشیهٔ باریک همراه با نیم تاج در بالای آن است. سرلوح دوم نیز همین ترکیب‌بندی را دارد؛ امّا از نظر اجرا و نقوش و رنگ‌آمیزی از دقت و ظرافت بالایی برخوردار است و شاید توسّط هنرمند دیگر و یا در زمان دیگر کار شده‌است.

سرلوح سوم (تصویر ۷) به صورت کتیبه با حاشیه‌ای در بالای آن است و نیم‌تاج سرلوح‌های قبل جای خود را به هفت نیم تاج کوچک داده‌اند که کل فضای حاشیهٔ بالایی کتیبه را پوشانده‌اند. نیم‌تاج میانی کمی بزرگ‌تر است. این فرم تزیین را کمی بعدتر و در اوایل قرن یازده



تصویر ۶- سرلوح شمارهٔ ۱ (نگارنده) تصویر ۷- سرلوح شمارهٔ ۳ (نگارنده)



تصویر۷-

در تزیین حاشیه‌ها به صورت نیم‌تاج‌هایی که در تمام قسمت حاشیه و سرلوح را پرکرده است، به وفور می‌توان دید. در حقیقت مراحل تکامل سرلوح‌ها از یک نیم‌تاج به نیم‌تاج‌های متعدّد را در این نسخه می‌توان دید که در نهایت در دورهٔ قاجاریه به فرم سرلوح به شکل تاج کامل تبدیل می‌گردد. تذهیب این سرلوح از نظر ظرافت و کیفیت کمی ضعیف‌تر از سرلوح دوم است.

چهارمین سرلوح به صورت کتیبه و حاشیه‌ای در بالای آن است که حاشیه با نقش اسلیمی گل‌دار زیبایی تزیین شده است. گرچه تزیین حاشیهٔ بالایی این سرلوح به کلّی با سه سرلوح قبلی متفاوت است، امّا به لحاظ رنگ‌بندی و کیفیت اجرا به صورتی کاملاً محسوس با سرلوح‌های سوم مشابه است. مهم‌ترین ویژگی رنگ آمیزی سرلوح‌های دوم، سوم و چهارم حضور کاملاً مشخص رنگ سبز است که هرچه به انتهای نسخه نزدیک می‌شویم بیشتر می‌شود. اگر در بستر تاریخی بخواهیم این موضوع را بررسی کنیم شاید بی‌ارتباط با سرکار آمدن حکومت شیعی صفویان در ایران نباشد.

بر اساس بررسی تذهیب و آرایه‌های نسخه، می‌توان گفت که نسخه مربوط به نیمهٔ اوّل دورهٔ صفویه و در مرحلهٔ گذار از مکتب هرات و تبریز به مکتب قزوین و سپس اصفهان (در دو سرلوح آخر نسخه) است. ترکیب‌بندی کلّی شبیه اواخر دورهٔ تیموری بوده، به خصوص ویژگی‌های دورهٔ سلطان حسین بایقرا را داراست؛ پس از فروپاشی حکومت تیموری و انتقال پایتخت از هرات به تبریز، بسیاری از هنرمندان مکتب هرات به تبریز رفتند. به همین دلیل نسخه‌های اوّلیهٔ تهیه شده در مکتب تبریز صفوی همان ویژگی‌های مکتب هرات را دارد. از ویژگی‌های تذهیب اواخر دورهٔ تیموری که در تذهیب دورهٔ صفوی نیز می‌توان دید: استفاده از «ساقه‌های اسلیمی باریک و مویین و اسلیمی‌های درهم تافته و پرکار است که در اوایل دورهٔ تیموری حجم‌دار و مشخص هستند. همچنین حضور گل‌های چندپر با رنگ‌های مختلف نظیر سفید، قرمز و صورتی که به صورت شکوفه‌های کوچک در میان اسلیمی‌ها حضور دارد و چنین نقشی را در اوایل تیموری نمی‌بینیم»(رهنورد، ۱۳۸۶: ۹۵). امّا از تفاوت‌های نسخه با دورهٔ تیموری استفاده از «رنگ نارنجی است که در دورهٔ تیموری کمتر استفاده می‌شده‌است. پس از رنگ لاجوردی و طلایی کاربرد بسیار رنگ نارنجی، ویژگی خاصی به کار بخشیده و با تضاد بین رنگ‌های گرم و سرد موجب برجسته‌تر شدن تزیینات و تحرّک بیشتر در کار شده‌است. برخلاف دورهٔ تیموری که سردی و آرامش بیشتر در کار احساس می‌شد»(رهنورد، ۱۳۸۶:) استفاده از رنگ ارغوانی نیز به

چشم می‌خورد و رنگ‌های سبز، زرد و نارنجی و شنگرف بیشتر از دورهٔ تیموری به کار می‌رود. تفاوت دیگر، ترکیب‌بندی کتیبه‌ها و حاشیه است که نسبت به دورهٔ تیموری باریک‌تر و فاقد تقسیم‌بندی‌های هندسی است، چراکه در دورهٔ صفوی دیگر به ندرت از تقسیم بندی‌های هندسی استفاده می‌شده است.

دو آستر جلد، دارای یک ترنج با دو سرترنج با نقوش اسلیمی است که به شیوهٔ قطاعی، با کاغذ آبی رنگ اجرا شده است. این شیوهٔ تزیین را به عنوان یک شیوهٔ رایج، در بسیاری از نسخ خطی و مرقعات صفوی می‌بینیم.

اگرچه تعیین یک تاریخ دقیق برای آرایه‌های نسخه ممکن نیست، امّا در مجموع می‌توان نتیجه گرفت، تذهیب نسخه متعلّق به اواسط قرن دهم ه.ق. یعنی نیمهٔ اوّل دورهٔ صفویه است؛ زیرا فرم تاج مثلثی که در سرلوح استفاده شده، بعدها به صورت کامل‌تر و بزرگ‌تری در میان حاشیهٔ کناری و حتّی بالا و پایین قرار می‌گیرد و در نهایت به فرم تاج کاملی در سرلوح تبدیل می‌گردد.

۲- نگاره‌ها

نسخهٔ حاضر دارای ۱۳مجلس نگارگری است و در ادامه خواهیم دانست که با تذهیب نسخه در یک دوره اجرا شده‌اند. بر این تعداد، شش صفحهٔ مصوّر دیگر را نیز باید افزود که بسیار متأخّرتر هستند و به شیوه‌ای خام‌دستانه و حتّی بی‌اغراق کودکانه، با مرکّب و مداد بر صفحات این نسخه نفیس ترسیم شده و آن را مخدوش نموده‌اند. این شش صفحه امّا چندان هم خالی از ارزش نیستند، چرا که همچنان نشانی از طرح‌های اوّلیه که هنرمند اصلی نسخه برای ساختن مجالس مینیاتور، در نسخه ترسیم نموده است را می‌توان در سه صفحه بازیافت.

چنان‌که در بررسی آرایه‌ها و تذهیب اثر مشخص گردید، تذهیب آن متعلّق به اواسط قرن دهم هجری است. با این وجود اگرچه نمی‌توان به همین استناد نگاره‌های اثر را نیز به همین دوره نسبت داد، امّا رهنمود خوبی برای آغاز بررسی دقیق‌تر است، چراکه با توجّه به اینکه برخلاف تذهیب اثر که کامل است، حداقل پنج نگاره ناتمام مانده‌اند، می‌توان نتیجه گرفت که اجرای تذهیب بر اجرای نگاره‌ها تقدّم داشته است. با بررسی اجمالی نگاره‌های اثر، پوشاک پیکره‌ها و به ویژه دستار صفوی آنها در اوّلین نظر جلب توجّه می‌کند. به این ترتیب می‌توان نگاره‌های این اثر را نیز به دورهٔ صفوی متعلّق دانست؛ اما هنوز هم با یک دورهٔ دویست ساله روبه رو هستیم که هنر در خلال آن با تغییرات زیادی روبه رو شده است. در بررسی‌های تاریخی اثر به این موضوع اشاره شد که شاه اسماعیل تحت تأثیر اطرافیان و تعصبات مذهبی نسبت به «نورالدین عبدالرحمن جامی» نظر مساعدی نداشت و حتّی در روایتی مقبرهٔ وی را سوزاند؛ امّا پس از وی گویا این نگرش، توسّط شاه طهماسب که خود در هرات پرورش یافته بود، تعدیل شده است. این واقعیت تاریخی می‌تواند در کاهش چشمگیر کتابت آثار جامی نقش مهمی ایفا کرده باشد و نظریهٔ کتابت نسخه در نیمهٔ قرن دهم را قوّت بخشد. تقریباً در همین زمان (از ۹۵۳ ه.ق.) است که پایتخت ایران به قزوین انتقال می‌یابد. جدّیت شاه در آبادانی قزوین و ساخت عمارت‌های باشکوه «و همچنین علاقه‌مندی شاه به نقاشی دیواری، بدون شک موجب دلسردی شاه برای خلق نسخ خطی مصوّر و مرخص کردن نیروهای کتابخانهٔ سلطنتی شد. شاه فقط تعداد محدودی از نقاشان کتابخانه را به کار گرفت. بقیهٔ نقاشان تبریزی در قزوین روی سفارش‌های شخصی و برای خود کار می‌کردند. مینیاتورهایی که در دههٔ ۹۶۰ و ۹۷۰ ه.ق. نقاشی شده‌اند بسیار اندک شمارند. ابعاد مینیاتورها کوچک‌تر از مینیاتورهای دههٔ ۹۵۰ ه.ق. است و اغلب یک صفحهٔ کامل را اشغال نمی‌کنند و ساختار ساده‌ای دارند امّا کیفیت آنها بالا و در حد نقاشی‌های اواخر ۹۴۰ و ۹۵۰ ه.ق. تبریز است» (اشرفی، ۱۳۸۸: ۶۶).

مینیاتورهای این نسخه نیز چنین خصوصیاتی دارند؛ همگی در اندازه‌های نسبتاً کوچک ترسیم شده‌اند، به‌طوری‌که در قسمت بالا و پایین آنها متن وجود دارد. با توجّه به کوچک بودن اندازهٔ تصاویر، نقاشان ترجیح داده‌اند از ترکیب‌بندی ساده و تعداد پیکره‌های کمتر و کم‌تحرّک‌تری استفاده کنند. همهٔ مینیاتورها به شیوه‌ای موجز تصویر شده‌اند و ساختمان‌ها و عناصر معماری نیز که تنها در سه نگاره ترسیم شده‌اند، کاملاً مختصر و مسطّح نمایش داده شده‌اند و در تصویر آنها فقط خطوط نمای روبه رو نشان داده شده‌است و از نمایش نماهای جانبی در آنها خبری نیست. پیکره‌ها و منظره‌ها آرام و بی‌تحرّک هستند و تپه‌ها با خطوط نرم و شناور و در نهایت اختصار ترسیم شده‌اند.

این خصوصیات را در آثاری دیگر از این دوره از جمله نسخهٔ خطی «سبحه الابرار جامی» (کتابخانهٔ ملّی سنت پترزبورگ، Dorn ۴۲۹) نیز می‌توان بازیافت (اشرفی، ۱۳۸۸: ۶۶). از دیگر نقاط مشترک این دو نسخه «خصوصیاتی از جمله محکم شدن خطوط پیکره‌ها و تیزتر شدن و مشخص‌تر شدن خطوط اصلی در این مینیاتورها آشکارا به چشم می‌خورد. رنگ‌ها به دلیل استفاده از لایه‌های ضخیم به صورت لعابی درآمده و همچون سنگ‌های قیمتی می‌درخشند» (اشرفی، ۱۳۸۸: ۶۷).

«در نگاره‌های این دوره سرها به نسبت اندام کوچک شده، چهره‌ها کشیده شده و از حالت بیضی بیرون آمده‌اند. تا اواخر ۹۶۷ ه.ق. تاج حیدری و دستارهای بلند صفوی جای خود را به انواع دیگری از دستارها



تصویر ۸- نگارهٔ اوّل، معراج پیامبر(ص)، صفحهٔ ۱۱. (نگارنده) تصویر



۹- نگارهٔ معراج پیامبر(ص) از نسخهٔ خمسهٔ نظامی، تبریز (۹۴۶ تا ۹۵۰ ه.ق.) گالری فریر، واشنگتن (کورکیان: ۴۳)

داده بودند. جوانان نوجو از انواع کوچک‌تری از دستارها استفاده می‌کردند و در مواردی کلاه پوست خزشان را فقط با شال‌های کوچکی می‌پیچیدند» (کن‌بای، ۱۳۸۲: ۸۷). کورکیان در «باغ‌های خیال» ظهور عمامه‌های صفوی با چوبک قرمز افراشته بر رأس آن در مینیاتورسازی ایران را مربوط به زمان شاه اسماعیل می‌داند(کورکیان، ۱۳۸۷: ۱۹۲). وی نیز تغییر تدریجی نوع کلاه‌ها و عمامه‌ها را در مینیاتورهای پس از سال ۹۶۳ ه.ق. چنین یادآور می‌گردد: «افراد صحنه کم‌کم عمامهٔ آراسته به چوبک قرمز و ابهت‌انگیز خود را به یک سو می‌نهند و سر را با کلاهک لبه‌دوزی شده به نوار خز می‌آرایند» (کورکیان، ۱۳۸۷: ۴۲). این خصوصیات می‌تواند رهنمود خوبی برای محدودتر نمودن تاریخ گذاری نگاره‌های اثر باشد؛ با توجّه به اینکه هنوز دستارهای چوبک‌دار صفوی را در این نگاره‌ها شاهد هستیم، می‌توان زمان پیدایش این نگاره‌ها را به قبل از دههٔ هفتم از قرن دهم نسبت داد.

اوّلین نگارهٔ اثر (صفحهٔ۱۱ نسخه/ مثنوی تحفه الابرار)، یک مینیاتور نیمه‌کاره است که معراج پیامبر(ص) را به تصویر کشیده است. می‌توان آن را نمایشی موجز از نگارهٔ معراج پیامبر(ص)، اثر سلطان محمّد در خمسهٔ نظامی شاه طهماسبی دانست که بین سال‌های ۹۴۶ تا ۹۵۰ ه.ق. کتابت شده‌است. اگرچه این نگاره دربرابر



تصویر ۱۰- نگارهٔ چهارم، منظومهٔ تحفه الاحرار، صفحهٔ ۵۷. (نگارنده)





تصاویر ۱۱ و ۱۲- دو نگاره از منظومهٔ یوسف و زلیخا، صفحات ۱۱۲و ۱۴۴ نسخه. (نگارنده)

نگارهٔ ظریف، پرکار و باشکوهی که سلطان محمّد چند سال پیش از این پدید آورده‌است، بسیار بی‌پیرایه و ساده به نظر می‌رسد، امّا چیره دستی نگارگر در این تقلید آشکار، که در طرح‌های اولیهٔ متناسب و موقّر پیکره‌ها مشهود است را می‌توان نشانی از این حقیقت دانست که در تعادل با میزان بودجهٔ کارفرما (که به یقین دربار شاهی نیست)، هنرمند کار ساده‌تری ارایه داده‌است.

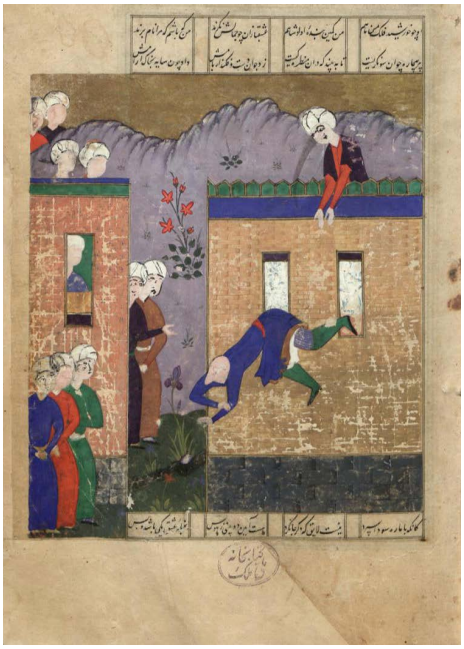


تصویر ۱۳- نگارهٔ ناتمام، منظومهٔ لیلی و مجنون، صفحهٔ ۲۶۹. (نگارنده)

سه نگارهٔ دیگر رسالهٔ اوّل (صفحات ۲۲ و ۳۵ و ۵۷ نسخه/ مثنوی تحفه الاحرار) شیوهٔ رنگ‌آمیزی مشترکی دارند. چمنزار وسیع سبز، کوهستان طلایی و آسمان آبی، نقطهٔ مشترک این نگاره‌هاست که در نگاره‌های بعد جای خود را به باریکه‌ای از چمنزار سبز، دشت و کوهستان خاکستری و آسمان طلایی رنگ می‌دهد.

در میان نگاره‌های این نسخه بیشترین تعداد را مثنوی یوسف و زلیخا به خود اختصاص داده است. علاوه بر اینکه از ۱۳ نگارهٔ نسخه، شش مجلس آن در این رساله تصویر شده‌است، به لحاظ کیفت اجرا و پرکاری مجالس نیز نگاره‌های منظومهٔ یوسف و زلیخا نسبت به سایر نگاره‌های نسخه برتری دارند. (صفحات ۷۳، ۸۷، ۱۰۷، ۱۱۲، ۱۴۴ و ۱۶۹ نسخه)

در ادامه و در منظومهٔ لیلی و مجنون که در این نسخه نیمهٔ انتهایی آن مفقود شده است، با سه نگاره مواجه می‌شویم (صفحات ۲۴۰، ۲۵۹ و ۲۶۹ نسخه) که در مرحلهٔ طراحی اوّلیه باقی مانده و در دوره‌های بعد نیز طرح‌هایی بر روی آن اجرا شده که به مخدوش شدن طراحی اوّلیه انجامیده است. آنچه مشخص است هماهنگی طرح‌های اوّلیهٔ این نگاره، با سبک کلّی سایر مینیاتورهای این نسخه است. از این رو سعی شد با استفاده از نرم‌افزارهای کامپیوتری و حذف اضافات، طرح اوّلیهٔ هنرمند از دل این نگاره‌ها بیرون کشیده شود.



تصویر ۱۴- نگاره در افکندن پیر عاشق‌پیشه از بام، منظومهٔ سبحه الابرار، صفحهٔ ۳۲۴. (نگارنده)

متأسفانه این سه نگاره به طرزی غیرقابل بازگشت در دوره‌های بعد مخدوش شده و این طراحی‌های ارزشمند اوّلیه، که در بررسی تاریخی، سبک‌شناسی و فن‌شناسی هنر نگارگری از اهمّیت بسزایی برخوردارند را به شدت تحت تأثیر مخرّب خود قرار داده‌اند.

سه نگارهٔ آخر نسخه متعلّق به منظومهٔ سبحه الابرار است. اوّلین نگارهٔ این منظومه (صفحهٔ ۳۲۴ نسخه) صحنهٔ در افکندن پیر عاشق‌پیشه از بام، توسّط نوجوان است. عناصر معماری در این مجلس به ساده‌ترین و موجزترین شکل ممکن به تصویر کشیده شده‌اند. نگارهٔ دیگر (صفحهٔ ۳۴۸ نسخه) که چهره‌ها و رنگ‌آمیزی جویبار در آن ناتمام مانده است، مربوط به حکایت پیرزنی است که از حضرت محمّد(ص) در مورد به بهشت رفتن پیرزنان سؤال کرد. سومین نگارهٔ این منظومه (صفحهٔ۳۵۹ نسخه) که آخرین نگارهٔ این نسخه نیز هست، صحنه‌ای است از حکایتی که در آن حضرت موسی(ع) از خدا می‌خواهد تا عدل خویش را به وی بازنماید.

در پایان و در بازنگری مطالب این بخش و در مرور نگاره‌های این نسخه، اوّلین نگاره‌ای که به آن برمی‌خوریم (نگارهٔ معراج پیامبر)، تقلیدی است از نگاره‌ای با همین مضمون از نسخهٔ خمسهٔ نظامی که توسط سلطان محمّد برای شاه طهماسب ساخته شده است. امّا آیا در آن دوره هرکسی توانایی دستیابی به یک نسخهٔ سلطنتی را داشته است. جواب این پرسش قطعاً نه است! می‌توان چنین نتیجه گرفت که نگارگر این نسخه حداقل برای مدّتی در کتابخانهٔ سلطنتی صفوی نقشی داشته است. به این ترتیب این نسخه اثری از یکی از نگارگران برجستهٔ عصر صفوی است. نکتهٔ دیگر اینکه با توجّه به هماهنگی که بین کاتب، مذهّب و نگارگر این نسخه در اختصاص فضاهای لازم برای اجرای نگاره‌ها رخ داده است می‌توان نتیجه گرفت که همهٔ این بخش‌ها در یک دوره اجرا شده‌اند.

۳- کتابت و رسم الخط

تمامی این نسخه از جمله متن و عناوین به خط «نستعلیق» کتابت شده است. خط «نستعلیق» به‌عنوان معرّف روح و فرهنگ ایرانی و نشانه‌ای از ذوق و سلیقهٔ زیبایی‌شناختی ایرانیان، به‌صورت خطّی مستقل و قابل رقابت با اقلام سِتّه، توسّط «میرعلی بن حسن تبریزی» (وفات:۸۵۰ق) وضع شده است (قمی: ۵۷) و چنانکه «سلطان‌علی مشهدی» (۸۴۱- ۹۲۶ق) که خود استادی مسلّم در این خط و به سه واسطه از پیروان میرعلی بوده نیز در رسالهٔ منظوم خود با نام «صراط السّطور» به این نکته اذعان دارد (فضائلی: ۵۴۴).

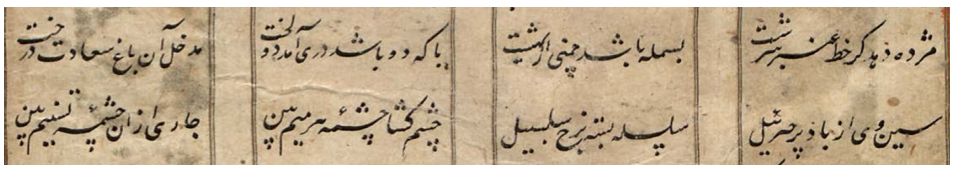
تا مدّتی قبل از سدهٔ ۸ ه.ق. و در عهد «شاهرخ تیموری» کاتبان غالباً حروف فارسی (پ، چ، ژ، گ) را در نوشته‌ها به صورت عربی نوشته ولی در خواندن به فارسی تلفّظ می‌کرده‌اند. در عهد صفویّه که اصلاحات جزیی در خط اعمال گردید، کاتبان و نویسندگان پیوسته رعایت تمییز سه حرف فارسی (پ، چ، ژ) را نموده و زیر حرف «س کشیده» هم سه نقطه قرار داده‌اند ولی حرف «گ» به همان صورت «ک» نوشته می‌شد و گویا بعد از مشروطه‌شدن ایران، سرکجی به حرف «ک» اضافه شده و خط فارسی دارای سی‌ودو علامت و شکل مشخّص گردیده است (فضائلی: ۴۴۷).

تحقیقات دقیق‌تری که توسط جلال متینی در زمینهٔ سیر تحوّل رسم‌الخط فارسی از قرن ششم تا قرن سیزدهم هجری بر روی نسخ خطی متعدّد از مجموعه‌های مختلف صورت گرفته است نیز مؤیّد به کارگیری حروف (پ، چ، ژ) به صورت امروزی و (گ) بدون سرکش به شکل حرف (ک) در بیشتر نسخ خطی کتابت شده در قرن دهم هجری است؛ گرچه وی در برخی نسخه‌های نادر قرن دهم رسم الخط به شیوهٔ پیش از صفوی حرف (گ) بدون سرکش با سه نقطه در زیر آن را نیز ثبت نموده است (متینی: ۱۵۰).

در رسم‌الخط نسخه حروف (چ) و (ژ) تقریباً در تمامی کلمات به صورت امروزین کتابت شده‌اند. حرف (پ) نیز در بیشتر کلمات به صورت امروزی و در تعداد کمی از کلمات به صورت (ب) نگارش شده‌است. به علاوه قرار دادن سه نقطه در زیر (س) کشیده نیز در این نسخه اگرچه در تمامی موارد رعایت نشده اما بسیار معمول است. به این ترتیب و با توجه به موارد فوق‌الذّکر و مصادیق موجود، می‌توان در تأیید، نتیجه‌ای که از

بررسی نگاره‌ها و تذهیب اثر مشخص شد را در بررسی رسم‌الخط نسخه نیز تأیید و تاریخ کتابت این نسخه را به اواسط سدهٔ ۱۰ ه.ق. نسبت داد. به دلیل قید نشدن و در مواردی محو کردن نام کاتب، تشخیص ناسخ غیرممکن است ولی این نسخه به خط نستعلیق شیوهٔ خراسانی استنساخ گردیده و کاتب را می‌توان از پیروان شیوهٔ جعفر و اظهر برشمرد. بخشی از صفحهٔ سوم این نسخه (آغاز رسالهٔ تحفه الاحرار) که تمامی موارد فوق‌الذّکر در اجرای رسم‌الخط نسخه را دربردارد در تصویر ذیل قابل مشاهده است:

مژده دهد کز خط عنبر سرشت بسمله باشد چمنی از بهشت
با که دو باشد دری آمد دو لخت مدخل آن باغ سعادت درخت
سین وی از باد پر جبرئیل سلسله بسته برخ سلسبیل
چشم گشا چشمهٔ هر میم بین جاری از آن چشمه تسنیم بین



تصویر ۱۵- رسم الخط، منظومهٔ تحفه الاحرار، صفحهٔ۳ نسخه. (نگارنده)

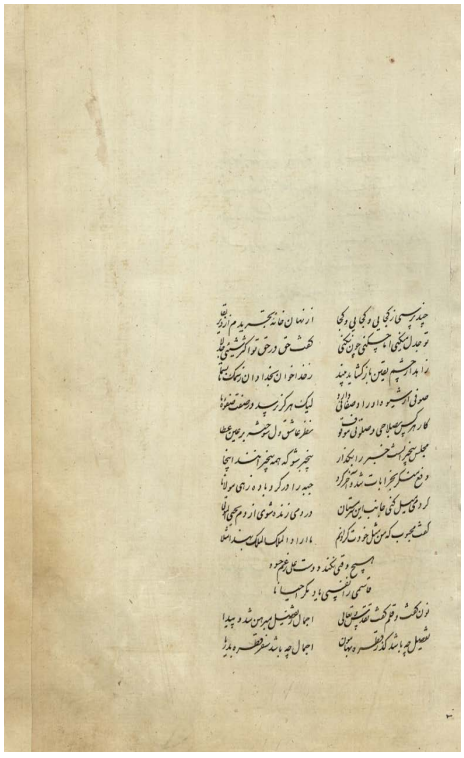
صفحه‌بندی کتاب در عمدهٔ صفحات به صورت چهار ستونی اجرا شده به نحوی که در هر سطر دو بیت کتابت شده است. امّا در شش صفحه از نسخه (صفحات ۵۸، ۷۲، ۱۸۴، ۲۷۶، ۲۷۷ و ۲۹۵) ابیاتی به صورت چلیپایی یا مورّب سطربندی و کتابت شده‌اند. البته دو صفحهٔ تمام مذهّب آغازین نسخه را که به علت اختصاص بیشتر فضای صفحه به حاشیهٔ تزیینی به صورت تک ستونی خوشنویسی شده است را باید از این قاعده مستثنی دانست. خوشنویس در کتابت این دو صفحه تمام همّ و تلاش خود را برای اجرای زیباتر خط نستعلیق با توجّه به ضوابط زمان خود به کار بسته است. این همّت و حوصلهٔ خوشنویس در ارایهٔ خط زیباتر را در آغاز تمامی رسالات این نسخه می‌توان شاهد بود که در صفحات بعد از آن به تدریج کاسته می‌شود. چنین رویدادی در کتابت بسیاری از نسخ خطی که حتّی به قلم بزرگان و اساتید کهن خوشنویسی است مشاهده می‌شود چرا که برخلاف خلق قطعات خوشنویسی، در کتابت نسخ خطی، این افت کیفیت خط به دلیل الزاماتی نظیر کاهش زمان استنساخ و حجم بالای کتاب‌ها، تقریباً اجتناب ناپذیر بوده است.

در کتابت متن این نسخه از مرکّب مشکی استفاده شده است امّا چنان که در نگارش نسخ خطی رایج بوده است (آق قلعه: ۷۳) عنوان‌ها تماماً رنگی و با مرکّب الوان (نک. مایل هروی: ۲۸۵) نگاشته شده‌اند. در نگارش عناوین از سه رنگ طلایی، لاجوردی و نوعی سبز (احتمالاً زنگار) که بسیار فرسوده گشته، استفاده شده است.

چنانکه در بررسی محتوایی اثر نیز به آن پرداخته شد، علاوه بر خمسهٔ جامی، بخشی از نسخه مشتمل بر تعدادی از اشعار سایر شعرا از جمله قاسم انوار، عطار نیشابوری، نظامی گنجوی، حاج ملاهادی سبزواری و مولاناست که بر کاغذی متفاوت از کاغذ اصلی نسخه و به خط نستعلیق کتابت شده است. همان‌طور که تفاوت نوع کاغذ و محتوای این بخش به روشنی الحاقی بودن آن را اثبات می‌کند تفاوت فاحشی که نوع خط آن با بخش‌های دیگر نسخه دارد، مؤیّد این واقعیت است. بخشی عمده از این ۱۱ برگ الحاقی با خط نستعلیق ممتاز و در دو ستون (یک بیت در هر سطر) کتابت شده و فاقد هرگونه تزیین و صفحه‌آرایی است. در ادامه تعدادی از صفحات با خطی که درجهٔ نازلی دارد کتابت شده است و در پایان باز با نستعلیقی خوش سه صفحه با دو تاریخ متفاوت و سطربندی چلیپایی و مورب کتابت شده است. کاتب یا کاتبان این سه صفحه تاریخ های ۱۲۸۰ (؟) و ۱۲۸۳ هجری قمری را رقم زده‌اند. برخلاف صفحات اصلی نسخه که همگی مجدول هستند، این صفحات فاقد هرگونه آرایش‌اند، امّا نوع سطربندی نشانگر اختصاص فضای کافی توسّط خوشنویس برای تذهیب اثر است که می‌توان در صفحهٔ آغاز اشعار دیوان قاسم انوار این تقسیم‌بندی فضایی را مشاهده نمود. (تصویر۱۶)

علاوه بر متن اصلی و بخش‌های الحاقی متأخّر، بخشی از مکتوبات این نسخه مربوط به حاشیه‌نویسی‌ها و نوشته‌های پراکنده در ظهر نسخه و برخی صفحات آن است که بیشتر به خط نستعلیق و شکسته نستعلیق کتابت شده‌اند. در کل، ۱۵ صفحه از نسخه دارای این نوشته‌های پراکنده و چند مُهر هستند. بخشی از این مکتوبات و مهرها به علل مختلف از جمله تعلّق به مشاهیر و تاریخ‌دار بودن، حاوی اطّلاعاتی بسیار مهم دربارهٔ پیشینهٔ این نسخهٔ خطی هستند که ضرورت بررسی آنها را موجب می‌شود. در صفحهٔ نخست نسخه به مُهری برجسته به تاریخ ۱۳۱۶ از «سهام الدوله» برمی‌خوریم. این مهر که بر روی کاغذ الحاقی مرمّتی در حاشیهٔ صفحه ضرب شده‌است، به احتمال قوی به «یارمحمدخان شادلوی بجنوردی» [۱] ملقب به «سهام الدوله» و «سردار افخم» تعلّق دارد. در همین قسمت در ظهر نسخه عبارت «روز جمعه در باغ حصار، نهم

۱- یارمحمدخان سهام‌الدوله بجنوردی متوفی به سال ۱۳۲۱ ه. ق. (۱۲۸۲ ه.ش.)، حاکم نواحی شمال خراسان به مرکزیت بجنورد در دوران سلطنت ناصرالدین شاه قاجار بوده است.



تصویر ۱۶- رسم الخط و صفحه‌آرایی مجموعه اشعار الحاقی، صفحهٔ ۱۸۶ نسخه. (نگارنده)

رجب تحریر شد، سنه ۱۲۸۶» را به خط شکسته نستعلیق کتابت نموده‌اند. در جستجوی «باغ حصار» در حوالی بجنورد (با توجّه به مهر سهام الدوله بجنوردی که احتمال تعلق این نسخه به وی را ایجاد می‌کند)، به باغی با همین نام در جنوب شهر بجنورد و شمال روستای حصار برمی‌خوریم که عناصر معماری تاریخی از جمله سردر و عمارت ورودی با دو اتاق را شامل می‌شود. (http://bama.resaco.ir/bama/htm.۲/۳/۲/۰) اگرچه منطبق بودن این دو باغ غیرقابل اثبات است، امّا به این ترتیب احتمال تعلّق این نسخه به سهام الدولهٔ بجنوردی در گذشته قوّت بیشتری می‌گیرد.

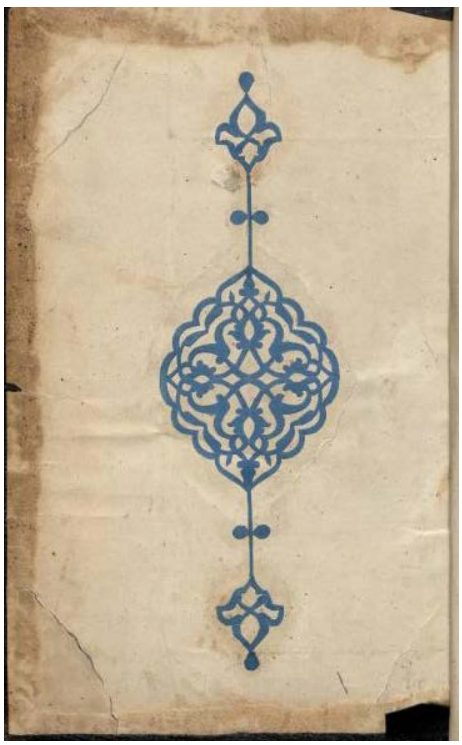
جز این موارد در صفحهٔ ۱۶۹ نسخه، در بالای نگارهٔ وصال یوسف و زلیخا (حاشیهٔ بالایی صفحه) دو بیت شعر کتابت شده که اوّلی در «شاه باد» به تاریخ ۱۲۷ (احتمالاً ۱۲۷۰ ه.ق.) و دیگری به تاریخ ۱۲۷۹ ه.ق. رقم خورده‌اند. ظهر و صفحهٔ آخر نسخه نیز دارای نوشته‌هایی بی‌شمار است که بسیار مغشوش و درهم با خطوط مختلف نگاشته شده است، به نحوی که استخراج یک عبارت یا جملهٔ کامل از آن ناممکن است. سایر توشیحات کتاب نیز بیشتر تک بیت‌هایی است که در حاشیهٔ بیرونی صفحات کتابت شده و ارزش نسخه شناسی خاصی ندارد.

۴- صحافی و تجلید

از اوّلین نکاتی که در این قسمت باید به آن پرداخت قطع کتاب است. «یاد کردن اندازهٔ کتاب از جمله ضوابط نسخه‌شناسی و فهرست‌نگاری نسخه‌های خطی است» (افشار سیستانی، ۱۳۸۳: ۲۷). با توجّه به ابعاد نسخه، موضوع این مقاله (۱۶/۵×۲۶ سانتی‌متر) می‌توان قطع آن را وزیری متوسط دانست. ابعاد «قطع وزیری» در کتاب واژه نامهٔ صحافی سنّتی ۱۸×۲۴ سانتی‌متر ذکر شده است که با ابعاد این کتاب مطابقت بالایی دارد (محمدلوی عباسی: ۱۲۱).

نسخهٔ حاضر دارای ۱۸۶ برگ است که از این میان ۱۲ برگه، الحاقی به نظر می‌رسد. این صفحات در ۲۱ «کراسه» تنظیم و دوخته شده‌اند.

جلد این نسخه از جنس چرم و به رنگ مشکی است. به لحاظ هنری رویهٔ جلد به نسبت جلدهای صفوی که برای نسخ نفیس ادبی تهیه می‌شده بسیار ساده است به نحوی که تزیینات آن از میان چهار نقش اصلی یعنی «ترنج»، «سرترنج»، «لچکی» و «زنجیره» که در تزیین جلدهای چرمی تاریخی رایج بوده‌اند، (صفری آق قلعه: ۱۵۲) تنها شامل زنجیره می‌شود. از شاخصه‌های هنری مهم جلد این نسخه استفاده از هنر قطاعی[۲] (کاغذبری) در تزیین آستر جلد است، که یک ترنج مرکزی با دو سرترنج به رنگ آبی را شامل می‌شود که داخل آن با نقوش اسلیمی تزیین شده است. این نقوش ابتدا از روی یک کاغذ آبی رنگ بریده شده و سپس روی کاغذ آستر جلد چسبانیده شده است. «در قطاعی هنرمند، حروف



تصویر ۱۸- آستر جلد، تکنیک قطاعی (نگارنده)

۲ - معادل قطاعی را در زبان انگلیسی paper cutting دانسته‌اند، امّا با اصطلاحات paper cuts، decoupe work و decoupage هم معادل سازی شده است (هاشمی نژاد: ۲۵۷).



تصویر ۱۷- مهر برجستهٔ سهام الدوله، بالای صفحهٔ اوّل نسخه. (نگارنده)

(در خوشنویسی) و انواع نقوش دیگر را از صفحهٔ اصلی جدا کرده، بر صفحه‌ای دیگر می‌نشانده و اثری دیگر می‌آفریده است» (هاشمی نژاد: ۲۵۶). با وجود اقبال و رواج نسبی که این هنر در ایران داشته است، متأسفانه از همان آغاز در سنجش با سایر هنرها به این هنر ظریف توجه لازم مبذول نگردید، چراکه کاغذبری را گونه‌ای بازی کودکانه یا در ردهٔ هنرهای دستی تودهٔ مردم می‌شمردند و بزرگان و هنرشناسان زمان چنان که می‌بایست از آن پشتیبانی و حمایت نکردند تا اینکه به ناچار این هنر کم‌کم از دیده‌ها افتاد و فراموش شد (ذکاء، ۱۳۷۹: ۴).

جمع بندی

نسخهٔ خمسهٔ جامی ثبت شده به شمارهٔ ۵۹۶۵ در فهرست آثار مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک را با توجّه به سبک کتابت و رسم‌الخط، شیوه و اسلوب تذهیب و عناصر به کار رفته در نگاره‌ها می‌توان به اواسط قرن ۱۰ هجری نسبت داد. با وجود این که الحاقات، افتادگی‌ها و دخل و تصرفات متأخّرتر در این نسخه، تا حدودی هویت آن را مخدوش ساخته است، امّا نزدیکی حدود نیم قرن زمان ساخت این نسخه با زمان حیات جامی بر اهمّیت این نسخهٔ خطی افزوده است.

منابع:

افشار، ایرج و محمّدتقی دانش‌پژوه(۱۳۶۶). فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ ملّی ملک. ج۹. مشهد. آستان قدس رضوی.

افصح زاد، اعلاخان(۱۳۷۸). نقد و بررسی آثار و شرح احوال جامی. تهران.

امیرعلیشیر نوایی(۱۳۶۳). تذکرهٔ مجالس النفایس. تهران. چاپ علی اصغر حکمت.

براون، ادوارد گرانویل. تاریخ ادبی ایران. ج ۳.

پیرنیا، حسن، اقبال آشتیانی(۱۳۸۷). تاریخ ایران از مادها تا انقراض قاجاریه. تهران. سمیرا.

جامی، عبدالرحمان بن احمد[بی تا]. مثنوی هفت اورنگ. چاپ مرتضی مدرس گیلانی. تهران. کتابفروشی سعدی،

حسینی، مهدی، هفت اورنگ (جامی به روایت تصویر)، کتاب ماه هنر. بهمن و اسفند ۱۳۸۵. صص ۶-۱۹.

حسینی، مهدی، هفت اورنگ: ابراهیم میرزا، فصلنامهٔ هنر. پاییز ۱۳۷۷. شمارهٔ ۳۷. صص ۱۰۰-۱۰۸.

حکمت، علی‌اصغر(۱۳۶۳). جامی؛ متضمن تحقیقات در تاریخ احوال و آثار منظوم و منثور خاتم الشعرا نورالدین عبدالرحمان جامی. تهران.

دولتشاه سمرقندی(۱۹۰۱/۱۳۱۸م.). تذکره الشعرا. لندن. چاپ ادوارد براون.

ذکاء، یحیی(۱۳۷۹). هنر کاغذبری در ایران (قطاعی). تهران. فرزان روز.

رهنورد، زهرا(۱۳۸۶). تاریخ هنر ایران در دورهٔ اسلامی، کتاب‌آرایی. تهران. سمت.

ریپکا، یان(۱۳۷۰). تاریخ ادبیّات ایران. ترجمهٔ عیسی شهابی. تهران.

زرین کوب، عبدالحسین(۱۳۷۰). با کاروان حُلّه: مجموعهٔ نقد ادبی. تهران.

سام میرزای صفوی(۱۳۱۴). تحفهٔ سامی. تهران. چاپ وحید دستگردی.

شیمل، آن ماری(۱۳۶۸). خوشنویسی و فرهنگ اسلامی. ترجمهٔ دکتر اسدالله آزاد. مشهد. مؤسّسهٔ چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.

صفا، ذبیح اللّه(۱۳۶۳). تاریخ ادبیّات در ایران. ج ۴. تهران.

صفا، ذبیح‌الله(۱۳۴۲). تاریخ ادبیّات در ایران. چاپ سوم. تهران. ابن‌سینا.

صفی، علی بن حسین فخرالدین(۱۳۵۶). رشحات عین الحیات. تهران. چاپ علی اصغر معینیان.

فضائلی، حبیب‌الله (۱۳۶۲). «اطلس خط؛ تحقیق در خطوط اسلامی»، اصفهان. مشعل.

قمی، قاضی میراحمد بن شرف‌الدّین حسین منشی (۱۳۶۶). گلستان هنر. تصحیح و اهتمام: احمد سهیلی خوانساری. تهران. کتابخانهٔ منوچهری.

لاری، رضی الدین عبدالغفور(۱۳۴۳). تکملهٔ حواشی نفحات الانس: شرح حال مولانا جامی قدس سره. کابل. چاپ علی اصغر بشیر هروی.

مایل هروی، نجیب(۱۳۸۷). تهران. جامی.

متینی، جلال، تحوّل رسم‌الخط از قرن ششم تا قرن سیزدهم هجری. مجلهٔ جستارهای ادبی. پاییز . شمارهٔ ۱۵. صص ۱۳۵ - ۱۶۲.

مجیدی خامنه، فریده. قطاعی، هنری در خدمت آرایش قرآن. گلستان قرآن. مرداد ۱۳۸۰، شمارهٔ ۷۴. صص ۳-۲۸.

موریسن، جرج و دیگران(۱۳۸۰). تاریخ ادبیّات ایران از آغاز تا امروز. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران. نشر گستره.

نظامی باخرزی، عبدالواسع بن‌جمال‌الدین(۱۳۷۱). مقامات جامی: گوشه‌هایی از تاریخ فرهنگی و اجتماعی خراسان در عصر تیموریان. تهران. چاپ نجیب مایل هروی.

[گمنام] (۱۳۸۵). تفسیر قرآن پاک. به کوشش دکتر علی رواقی و مقدّمهٔ حافظ محمودخان شیرانی (ترجمهٔ عارف نوشاهی). تهران. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

نفیسی، سعید(۱۳۳۷). کلیات قاسم انوار. تهران. انتشارات کتابخانهٔ سینایی.

هاشمی نژاد، علیرضا، قطاعی و قطعه. مطالعات ایرانی. پاییز ۱۳۸۴. شمارهٔ ۸. صص ۲۵۵-۲۶۵

.....(۱۳۵۷) از سعدی تا جامی، ترجمه و حواشی علی اصغر حکمت. تهران.

معرّفی مجموعهٔ اهدایی مرحوم محمودالحسینی‌الساوجی به مؤسّسهٔ ملک با نگاهی زیباشناسانه به برخی قطعات آن

علیرضا فراستی*

چکیده:
کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک، یکی از بزرگ‌ترین مجموعه‌های خصوصی- وقفی است که به لحاظ غنای آثار هنری و نسخ خطی کم‌نظیر جزو گنجینه‌های تاریخ تمدّن ایرانی-اسلامی محسوب می‌شود. انتساب این مؤسّسه به آستان قدس رضوی که نشان از آینده‌نگری واقف ارجمند آن دارد، سبب گردیده تا ارادتمندان آن امام همام با اقبال تمام به منظور صیانت از مواریث گذشتگان آثار ارزشمند خود را به این مجموعه اهدا نمایند. آقای مهندس سید محسن میرحیدر از جمله انسان‌های فرهیخته و باسخاوتی است که مجموعه‌ای گرانسنگ از مصاحف و نسخ خطی و مرقعات خوشنویسی متعلّق به پدر بزرگوارش، سید محمود الحسینی الساوجی را به این مؤسّسه اهدا کرده است. مقالهٔ حاضر به معرّفی این مجموعه با نگاه زیبایی شناختی به معرّفی برخی از آثار فاخر آن می‌پردازد.

کلید واژه:کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک، سید محمود الحسینی الساوجی، خوشنویسی، میرزا غلامرضا.

---

*

مرحوم سیدمحمودالحسینی‌الساوجی (خاندان میرحیدر)

مرحوم سیدمحمود در سال ۱۲۵۸ خورشیدی در ساوه به دنیا آمد. تحصیلات مقدماتی را نزد پدر خود، حاج سیدعبدالکریم، ملقّب به حاج سیدآقا سپری کرد. سپس جهت تکمیل تحصیلات خود به همراه پدر به مدرسهٔ علمیهٔ مروی تهران آمد. سیدمحمود از خوشنویسان خوب زمان خود بود و شکسته نستعلیق را بسیار خوش می‌نوشت.

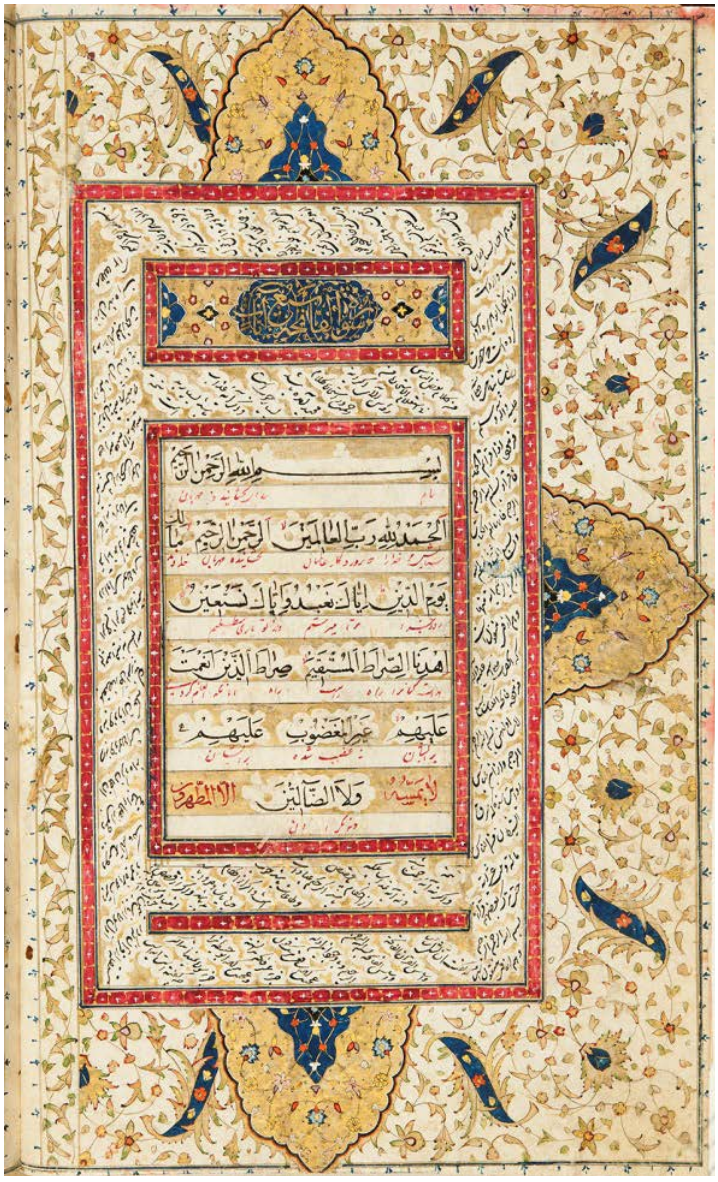
لقب میرحیدر را هنگام اخذ شناسنامه به جهت ارادت به مردی که چهار نسل پیش از خود می‌زیست اختیار کرد. علاقهٔ وی به خوشنویسی باعث شد مجموعه‌ای ارزشمند از آثار بزرگان این رشتهٔ هنری را فراهم آورد و با ذوق و سلیقهٔ خود نسبت به مرقع و تجلید آن اقدام کند. این مجموعه پس از درگذشت ایشان به پسر بزرگش، سیدحسین میرحیدر واگذار شد. سیدحسین علاوه بر دانش و کمالات فراوان تحت نظر پدر مشق خوشنویسی می‌کرد. وی پس از اخذ کارشناسی در رشتهٔ کشاورزی به دانشگاه نانسی فرانسه رفت و در رشتهٔ جنگل‌شناسی فارغ‌التحصیل شد. برای ادامهٔ تحصیل راهی آمریکا شد و در رشتهٔ جدید تکنولوژی پژوهش، دکترای خود را با تخصّص در گیاه‌درمانی و تغذیه و نیز آمار و احتمالات دریافت کرد. پس از اتمام تحصیلات به ایران بازگشت و ضمن تحقیق و پژوهش در دانشگاه تهران مدّتی نیز ریاست سازمان کشاورزی و منابع طبیعی را عهده‌دار بود. حاصل عمر پربرکتش تألیف بیش از ۲۰ جلد کتاب است که بعضی از این کتاب‌ها از جمله مجموعهٔ ۸ جلدی (معارف گیاهی) ده بار تجدید چاپ شد. پس از درگذشت ایشان در سال ۱۳۹۲ش. این میراث گرانبها در اختیار برادرش، سیدمحسن قرار گرفت. وی که از ارادت پدر و برادر بزرگوارش نسبت به فرهنگ و هنر این مرز و بوم آگاهی کامل داشت تصمیم گرفت این مجموعهٔ بی‌نظیر را در اردیبهشت ماه سال ۱۳۹۳ش. به این مؤسّسه اهدا کند؛ این آثار از شمارهٔ L۰۰۱۰۸ تا شمارهٔ L۰۰۱۹۱ در دفتر ورودی اموالی کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک به ثبت رسید تا همچنان این سنّت حسنه در دستان مردانی باسخاوت و فرهنگ‌دوست، زنده و پایدار باقی بماند.

مجموعهٔ اهدایی مرحوم سیدمحمودالحسینی‌الساوجی (خاندان میرحیدر)

(شامل مصاحف و نسخ خطی، کتب چاپ سنگی، مرقعات، قطعات خوشنویسی از مرحوم محمودالحسینی الساوجی و فرزندش، دکتر سیدحسین میرحیدر)

الف) مصاحف خطی:

قرآن مجید مترجم، نسخ عالی، ترجمه به نستعلیق و شنگرف، دو صفحهٔ افتتاح مذهّب و مرصّع، دارای دو کتیبه که نام سور به زر بر زمینهٔ لاجورد نوشته شده، بین خطوط طلا اندازی و جدول کشی، بین دو جدول مطالبی در باب تجوید به صورت مورّب و خط شکسته نوشته شده است. حاشیه دارای نقوش گل و برگ زرّین و نیم‌ترنج‌های مذهّب و مرصّع، تمامی صفحات جدول‌کشی و کمند اندازی، کتابت شده در سال ۱۲۶۲ق.، ۲۲۰ برگ، ۱۴ سطر، ابعاد ۱۹/۳×۲۸/۷سانتی‌متر، جلد روغنی زمینه مرقش با نقش ترنج و تصویر یکی از صفحات افتتاح قرآن شمارهٔ ۱. شمارهٔ ورودی L۰۰۱۰۹



نیم ترنج.

قـرآن مجید، نسـخ عالـی، دو صفحهٔ افتتـاح دارای سرلـوح مزدوج مذهّـب و مرصّع و کتیبه‌هـای بازوبندی مطلّا، حاشیه دارای نقوش گل و برگ زرّین و الوان، تمامی صفحات جدول کشـی و کمند اندازی، کاتب: علینقی بن عبدالحسین تبریزی، کتابت شـده در سال ۱۲۶۲ق.، ۱۶۲ برگ، ۱۶سطر، ابعاد ۲۰/۲×۳۰/۲ سانتی‌متر، جلد روغنی.

قـرآن مجیـد خـط نسـخ، قـرن ۱۳ ق.، ابعـاد ۷/۵×۱۲/۵سانتی‌متر.

ب) کتب خطی:

۱. صحیفهٔ سجادیه منسوب به امام زین‌العابدین(ع)، خط نسخ، کتابت شده در سال ۱۰۹۷ ق.

۲. اعمال ماه‌های ذی‌الحجه‌الحرام، خط نسخ، احتمالاً اواخر قرن۱۱ق.، چهار برگ آخر نسخه خطی نکاحی.

۳. شبستان خیال، تألیف: مولانا یحیی شیبک(سیبک) فتاحی نیشابوری (ف.۸۵۲ ق.) خط نستعلیق، عناوین به شنگرف، کتابت شـده در جمادی‌الثانی۱۲۶۰، کاغذ آهار و مهرهٔ نخـودی، ۶۱برگ، ۱۵سـطری، ابعـاد ۹/۵×۱۶/۲ سانتی‌متر، جلد میشن آلبالویی.

۴. سـوانح‌الحجاز (مثنوی) معروف بـه «نان و حلوا» سرودهٔ شـیخ بهاءالدین محمّدبن حسـین عاملی، مشهور بـه شـیخ بهایـی (۱۰۳۰ ـ ۹۳۵ق.) مـتن و هامـش خط نسـتعلیق عالی به صـورت دفتری و مـورّب احتمالاً قرن ۱۱ق.، صفحهٔ آغازین: دارای سرلوح مذهّب و مرصّع، تمام صفحات زرافشان و جدول‌کشـی به زر و تحریر مشکی، ۱۹ برگ، ۴۰ برگ نانوشـته، کاغذ نخودی آهار مهره، ابعاد ۹/۸×۱۶/۲سانتی‌متر.

۵. تاریخ پادشـاهان عجم به سیاق (سـیاق‌التواریخ) این نسخه از دوران پادشاهی کیومرث پیشدادی تا وقایع ۱۲۲۰ق.، یعنی دوران پادشـاهی فتحعلی شـاه قاجار را در بر می‌گیرد. خط شکسـته نسـتعلیق قرن ۱۳ق. کاغذ: فرنگی الوان با نقش شـیر و خورشـید زرّین در پیشـانی صفحـات، ۸۶ برگ، ابعـاد ۱۴/۲×۲۱/۵سـانتی‌متر، جلد: میشن زیتونی.

۶. اصطلاحـات صوفیان، تألیـف نورالدین نعمت‌الله بـن عبدالله حلبـی کوهبنانی کرمانی، مشـهور به شـاه نعمت اللـه ولی (۸۴۳ ـ۷۳۰ق.)، خط نسـتعلیق، کاتب: محمّدحسـن بن علی محمّد لواسـانی، کتابت شـده در ۱۲۹۲ق.، صفحـهٔ آغازیـن دارای سرلوح مذهّب و مرصّع، عناوین به شـنگرف، تمام صفحات دارای جدول‌کشـی به زر و تحریر و کمند، کاغذ: فرنگی آهارمهره، جلد میشـن قهوه‌ای.

۷. کـبری (در منطق)، مؤلّـف: علی بن محمّدبن علی حسینی اسـترآبادی، معروف به علّامه میرشریف جرجانی (۸۱۶ ـ ۷۴۰ ق.)، خط نستعلیق ممتاز، قلم کتابت با خط محمّدحسین طهرانی (کاتب‌السـلطانی)، کتابت شده در ۱۲۶۳ق.، اوراق دارای مـتن و حاشـیه، کاغذ متن حنایی و حاشیهٔ نباتی، صفحهٔ آغازین دارای سرلوح با نیم‌ترنج‌های مذهّـب و مرصّـع مزیّن به نقوش اسـلیمی و گل و برگ الـوان بـر زمینهٔ طلا و لاجـورد و کتیبه (بسـمله ...) به مشـکی و طلااندازی مـضرّس، تمام صفحات بین سـطور طلااندازی مضرّس، حاشـیه جدول‌کشی به سرخی و زر و لاجورد با تحریر مشـکی، کمند به زر و تحریر مشکی، ۲۵ برگ، ۹ سـطری، اندازه ۱۶×۲۴/۵ سانتی‌متر، جلد: میشن یک لایه عنابی.

۸. شرح گلشـن راز شبسـتری: مؤلّف محمّدبن یحیی بـن علی‌الجیلانی‌اللاهیجی‌النوربخشـی (۸۷۷ ق.)، خـط نسـتعلیق، کاتب: ذبیح‌الله اسماعیل بن رضا قلی خواجه نوری در روز دوشنبه ۲۶ ذیقعده ۱۲۳۳، به سفارش میرزا محمّدحسـن اشعار به شـنگرف و شرح به مشکی، کاغذ فسـتقی فرنگی آهار مهره، جلد میشن ضربی قهوه‌ای، از مجموعه اهدایی مهشید صائبی (خاندان میرحیدر).

۹. مجموعه شامل۱۲رسـاله در نظـم و نثر، مؤلّف و کاتب محمّدبن علی‌اصغر کتابت شده در قرن ۱۳ق.

ج) کتب چاپ سنگی:

۱. جامع‌الشواهد. تألیف محمّدباقر بن علیرضا شریف.



تصویرآغازین نسخه شماره ۷.
شماره ورودی۱۱۷۰۰L

تاریخ طبع ۱۲۷۶ق. در دارالسلطنهٔ تبریز.

۲. عرجه‌الاحمدیه الی حضرت‌الاحدیه. تألیف شیخ محمّدجعفر واعظ بن شیخ محمد اسماعیل کجوری مازندرانی، خط زین‌العابدین خوانساری، تاریخ تصنیف ۱۲۸۹ق. به جهت محمّد مهدی میرزا (سلطان ملک میرزا)تاریخ طبع ۱۳۲۵ ق. در کارخانهٔ سید مرتضی.

۳. الدعا (کتاب -) به خط نسخ، متعلّق به سدهٔ ۱۴ق.

۴. مثنوی معنوی جلال‌الدّین محمّد مولوی، خط نستعلیق به قلم محمّد ناهید شیرازی، از مجموعهٔ اهدایی بانو مهشید صائبی (خاندان میرحیدر)، چاپخانهٔ علمی ۱۳۲۰ ش.، ابعاد ۲۳×۳۴ سانتی‌متر.

د) مرقعات (۳ مرقع):

مرقع خط و نقاشی شامل ۳۲ قطعه، ۱۲ قطعه نستعلیق در دانگ‌های مختلف، ۸ قطعه شکسته نستعلیق، ۴ قطعه نسخ و ثلث (رنگه‌نویسی)، ۸ قطعه نقاشی گل و مرغ به شیوهٔ آبرنگ و سیاه‌قلم، تمام صفحات دارای متن و حاشیه و تسمه‌اندازی الوان، بعضی قطعات مذهّب و مرصّع، ابعاد ۲۰×۳۳/۲سانتی‌متر، جلد مقوایی با روکش پارچه‌ای بنفش.

سیاه‌مشق: نستعلیق فوق‌العاده ممتاز، قلم شش‌دانگ مشقی، رقم: مشقه الفقیر غلامرضا غفرله. یا علی مدد است ۱۳۰۳ ق. عنوان: شعری از گلستان سعدی:

دوش مرغی بصبح مینالید

مگرش ناله‌ام رسیده بگوش

کاغذ دیواری فرنگی، مرکّب قهوه‌ای سوخته ـ نقوش حاشیه چاپی. بین خطوط زرافشان غبار و منقّش به نقوش اسلیمی زرّین و ابری الوان، حاشیه دارای نقوش اسلیمی گل و برگ زرّین و الوان، جدول‌کشی به شنگرف و زر و لاجورد با نقوش حل‌کاری، کمند به زر و شنگرف با تحریر مشکی. این قطعه نشان دهندهٔ اوج هنری میرزاست. پختگی و چینش کلمات، نتیجهٔ خلّاقیت و نبوغ ذاتی اوست. او با درک بصری از سیمای مفردات و با بهره‌گیری مناسب از کشیده‌های مایل در ریتمی هماهنگ و بی نقص خاصه در تکرار کلمه(رسیده) و تکرار دوایر با اجرایی بسیار زیبا در یک سوم عرضی قطعه بر روی منحنی اسپیرالی، فرمی از یک تعادل فعّال را به نمایش گذاشته است. این ترکیب موزون ضمن اینکه منجر به خلوت و جلوتی متناسب و متعادل شده، تحرّک و بالندگی را نیز در آن القا کرده ا ست. علاوه بر این، میرزا از فاکتورهای دیگری نظیر هماهنگی رنگ زمینه و مرکّب، تناسب ضعف و قوّت، رعایت نسبت طلایی در عناصر و اجزا و فضای کلّی صفحه به صورتی کاملاً هوشمندانه بهره برده است. وی از جمله خوشنویسانی است که فضا را خوب می‌شناسد؛ ابتدا را در نظر دارد و انتها را در ذهن مجسّم می‌کند آنگاه با اطمینان قلم بر کاغذ می‌راند. شاید او از قوانین منضبط زیبایی‌شناسی



تصویر شمارهٔ ۳ .
شمارهٔ ورودی۶/L۰۰۱۰۲۲

به شکل و شمای امروزی اطّلاعی نداشته ولی در ضمیر ناخودآگاه خود به درک عمیقی از این زیبایی رسیده است. این سیاه مشق و اکثر قطعات دههٔ پایانی عمر پربرکتش دارای شأن و منزلتی به کمال است، چون از دل بر آمده، لاجرم باید از حس و حالی ناب و متعالی نشأت گرفته باشد. این که خط میرزا، طبع را مسرور و مروح می‌سازد و دنیایی از لذات روحانی را مقابل چشم بیننده می‌گشاید. بی‌سبب نیست زیرا بی‌تصفیهٔ قلب، تحصیل آن مقام نمی‌توان کرد.

داند آنکه آشنای دل است که صفای خط از صفای دل است

سیاه‌مشق: نستعلیق ممتاز با اقلام مشقی شش‌دانگ و دو و نیم دانگ، رقم: الفقیرالحقیر میرعماد (احتمالاً نظیره‌نویسی و متعلّق به سدهٔ۱۳ق.) با عنوان نگهدار فرصت که عالم دمیست (سعدی)، کاغذ: عسلی جلاخورده بین خطوط نقوش گل و برگ زرّین، تسمه‌اندازی به لاجورد و حل‌کاری، حاشیه دارای جدول‌کشی و تحریر مشکی، حاشیهٔ پهن دارای نقوش اسلیمی گل و برگ زرّین، کمند

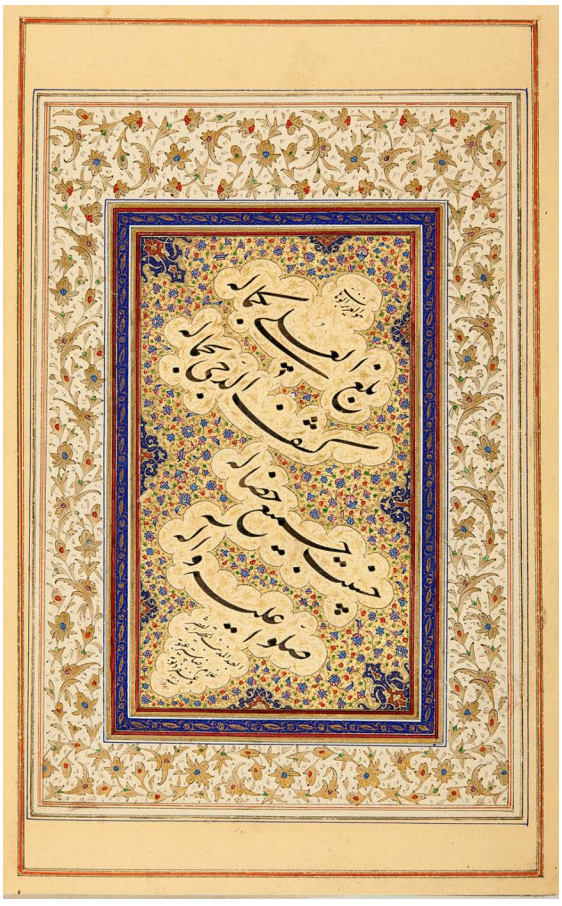
به زر و شنگرف و محرّر، ابعاد: ۱۳/۷×۲۲/۱سانتی‌متر.

چلیپای نستعلیق: فوق‌العاده ممتاز، قلم چلیپایی با رقم: العبدالمذنب الحقیرالفقیر غلامرضا سترعیوبه و غفر ذنوبه سنه ۱۳۰۱ یا علی مددست با عنوان: بلغ‌العلی بکماله ... (گلستان سعدی)، کاغذ: نخودی آهارمهره، بین خطوط حل‌کاری و طلااندازی منقّش و مضرّس با نقش نیم‌ترنج‌های مذهّب و مرصّع، حاشیه: دارای نقوش اسلیمی گل و برگ زرّین و الوان، جدول‌کشی به شنگرف و زر و لاجورد با نقوش حل‌کاری و تحریر مشکی، کمند به شنگرف و زر با تحریر مشکی، ابعاد ۹/۸×۱۷/۳سانتی‌متر.

چلیپای نستعلیق ممتاز با رقم الحقیرالفقیر غلامرضا غفرله سنه ۱۳۰۰ یا علی مدد است، عنوان: همانند قبل، کاغذ نخودی آهارمهره، بین خطوط حل‌کاری و طلااندازی منقّش و محرّر، حاشیه دارای نقوش اسلیمی گل و برگ زرّین و الوان، جدول‌کشی به شنگرف و زر و لاجورد با نقوش حل‌کاری با تحریر مشکی، کمند به شنگرف و زر و سبز با تحریر مشکی. ابعاد: ۹/۴×۱۵/۵ سانتی‌متر.

دو چلیپای «بلغ‌العلی...» نوشته شده به فاصلهٔ یک سال از هم یعنی (۱۳۰۰ و ۱۳۰۱ق.) نیز از آثار فاخر این مجموعهٔ ارزشمند است. در سطر سوم این دو چلیپا یکی «جمیع» را کشیده و دیگری «حسنت» را؛ ولی آنچه به نظر می‌رسد کشیدهٔ «جمیع» خوش‌تراش‌تر و خوش‌نشین‌تر است، مخصوصاً اینکه با نیم مد «حسنت» همراه گردیده، هماهنگی و هم‌گونی کشیدهٔ «جمیع» با «علیه» در سطر چهارم هم بسیار خوش جلوه می‌کند. این توأمانی کشیده‌ها و ریتم حاکم بر آنها در قطعه (۱۳۰۱ ق.) مطلوب و دلپذیرتر است، در هر دو قطعه حسن هم‌جواری کلمات و تناسب حاکم بر آنها در کمال زیبایی است و موجب انبساط خاطر و سرور باطنی بیننده می‌شود.

سیاه‌مشق نستعلیق ممتاز قلم مشقی با رقم «غلامرضا» یا علی مدد است ۱۳۰۰، عنوان: توکلت علی‌الله فقروا الی‌الله» کاغذ نخودی آهارمهره، بین خطوط حل‌کاری و طلااندازی منقّش و محرّر، حاشیه دارای نقوش اسلیمی گل و برگ زرّین و الوان، تسمه‌اندازی به بنفش روشن با نقوش حل‌کاری، جداول به شنگرف و زر و لاجورد با تحریر مشکی، کمند به شنگرف و زر و سفیدآب با تحریر مشکی ابعاد: ۶×۱۲/۵سانتی‌متر.



تصویر شماره ۴ . شماره ورودی۹/L۰۰۱۲۲



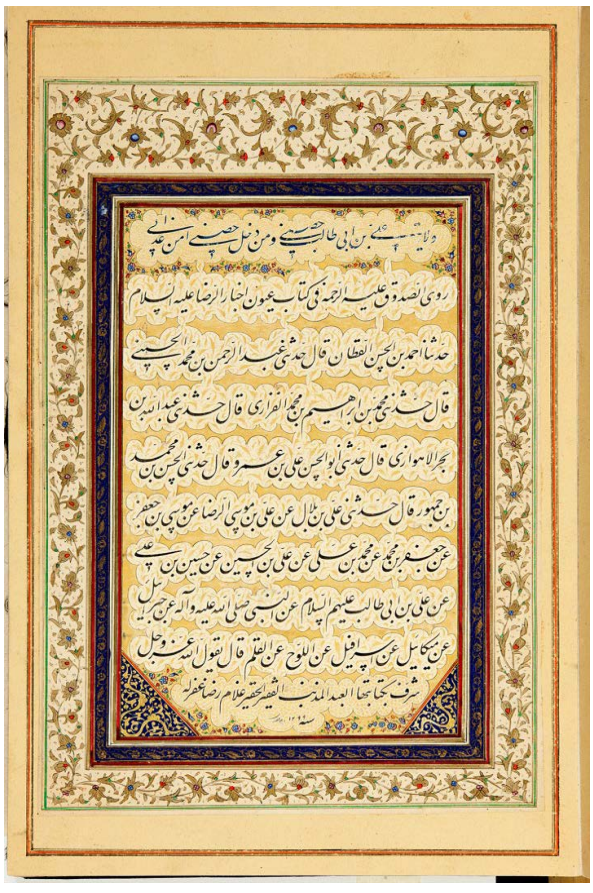
تصویر شمارهٔ ۵. شمارهٔ ورودی۲/L۰۰۱۲۲

نقاشی گل شقایق با ابعاد ۷×۱۵سانتی‌متر.
نقاشی آبرنگ «گل لاله» با ابعاد ۶/۷×۱۱/۱ سانتی‌متر.
شکسته نستعلیق ممتاز قرن ۱۳ با ابعاد ۱۱/۵×۱۱/۸ سانتی‌متر.
شکسته نستعلیق ممتاز قرن ۱۳ با ابعاد ۸/۷×۲/ سانتی‌متر ۱۲.

حدیث سلسه‌الذهب، نستعلیق فوق‌العاده ممتاز، با رقم: شرف به کتابتها العبد المذنب الحقیر الفقیر غلامرضا غفرله سنه ۱۲۹۹ یا علی مدد است، کاغذ: نخودی آهارمهره، بین خطوط نقوش حل‌کاری و طلااندازی محرّر و بعضاً منقّش، دارای دولچکی در پایین صفحهٔ منقّش به اسلیمی ماری و زرّین بر زمینهٔ لاجورد، حاشیه دارای جدول‌کشی به شنگرف و زر و سبز و لاجورد با نقوش حل‌کاری، حاشیهٔ پهن دارای نقوش اسلیمی گل و برگ زرّین و الوان، کمند به ترنج و زر با تحریر مشکی.

نکتهٔ قابل توجّه در این اثر فاخر، چرب‌دستی و طراوت توأم با راحت‌نویسی و بی‌تکلّفی است که در ظاهر ساده و آسان به نظر می‌آید ولی در مقام عمل کاری است سخت و دشوار. پیوند مطلوب و دلپذیر کلمات، تناسب ضعف و قوّت در اندام و اتصالات، شیب ملایم حروف و کلمات و ارتباط متناسب آن با کشیده‌ها، اعتدال و هارمونی دوایر با بهره‌گیری هرچه مطلوب‌تر از کرسی شناور و رقصان در این قطعه همچون بوستانی از گل و ریحان خودنمایی می‌کند و بیننده از دیدن سطر سطر آن به وجد می‌آید. هماهنگی دوایر و کشیده‌ها و پرهیز از فشرده‌نویسی در انتهای سطور به گونه‌ای است که قلم از تحریر و صفحه از تأثیر بر خود می‌بالد.

قطعهٔ ریحان، نسخ، ثلث و رقاع با رقم: کتبه‌الاقل یاقوت مستعصمی با ابعاد ۱۵×۱۹/۷ سانتی‌متر.
خط نسخ شیوهٔ ایرانی رنگه‌نویسی با رقم: احمد وقاربن وصال شیرازی با ابعاد ۱۱/۵×۲۱/۲ سانتی‌متر.
۱۳و۱۴. دو قطعه نسخ دفتری شیوهٔ ایرانی به سفیدآب با رقم «ابوالقاسم بن وصال شیرازی» با ابعاد ۱۳/۴×۲۰ سانتی‌متر
تصویر سیاه‌قلم «گل شقایق» با ابعاد ۷/۲×۱۱/۲ سانتی‌متر.
تصویر سیاه‌قلم «شاخه برگ و میوهٔ فندق» با ابعاد ۷/۷×۱۰/۹ سانتی‌متر.
نقاشی آبرنگ «پرندهٔ سبزقبا» با ابعاد ۶/۱×۷/۵ سانتی‌متر.
نقاشی آبرنگ «پرندهٔ زنبورخوار» با ابعاد ۶/۲×۷/۳ سانتی‌متر.
شکسته نستعلیق دفتری ۶سطری سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد ۸/۶×۱۷/۶ سانتی‌متر.
شکسته نستعلیق دفتری سدهٔ ۱۳ ق. با ابعاد ۱۰/۱×۲۰ سانتی‌متر.
شکسته نستعلیق دفتری با رقم: حرره العبد عبدالمجید ۱۱۸۲ق، ۷سطری، قلم کتابت خفی، بین سطور طلااندازی مضرّس و منقّش، حاشیه دارای تسمه‌اندازی الوان با نقوش حل‌کاری، جدول‌کشی به زر و سبز و سرنج.
شکسته نستعلیق مورّب سدهٔ ۱۳ق. حکایتی از کتاب «انوار سهیلی» با ابعاد ۱۰/۱×۲۰ سانتی‌متر.
۲۳.سیاه‌مشق نستعلیق قرن ۱۲ و ۱۳ق. با ابعاد ۱۰/۵×۱۷ سانتی‌متر.
۲۴. سیاه‌مشق با قلم مشقی با رقم «مشقه عبدالله ۱۲۸۷» با ابعاد ۱۱×۲۱ سانتی‌متر.
۲۵. نستعلیق قلم‌مشقی سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد ۱۲/۳×۱۸ سانتی‌متر.
۲۶. نستعلیق قلم‌مشقی، ۲سطری سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد ۱۳/۶×۲۰ سانتی‌متر.
۲۷. شکسته نستعلیق سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد ۵/۹×۱۰ سانتی‌متر.
۲۸. شکسته نستعلیق به خط «درویش عبدالمجید» با ابعاد ۶/۵×۱۰/۲ سانتی‌متر.
۲۹. نقاشی آبرنگ «گل آلاله» با ابعاد ۱۰×۱۷/۲ سانتی‌متر.
۳۰. نقاشی آبرنگ «گل ختمی» با ابعاد ۱۰/۷×۱۹/۱ سانتی‌متر.



تصویر شمارهٔ۶ . شمارهٔ ورودی۱۰/L۰۰۱۲۲

۳۱. نستعلیق قلم‌مشقی ۲ سطری با ابعاد ۹×۱۶ سانتی‌متر.
۳۲. چلیپایی نستعلیق قلم چلیپایی با رقم حاجی میرزا ابوالفضل مجدالدین محمّد ساوجی با ابعاد ۱۰/۲×۱۸/۹ سانتی‌متر.
مرقع خوشنویسی شامل ۳۴ قطعه؛ ۲۶ قطعه نستعلیق در قالب‌های سیاه‌مشق و سطرنویسی و چلیپا در دانگ‌های مختلف، یک قطعه خط نستعلیق ناخنی، یک قطعه چلیپای نستعلیق عکسی، ۵ قطعه نسخ و سه قطعه شکسته نستعلیق، تمام قطعات دارای تسمه‌اندازی الوان با حاشیهٔ رنگی، ابعاد مرقع: ۲۰×۲۸/۸ سانتی‌متر، جلد: مقوایی با روکش پارچه‌ای آبی.
سیاه‌مشق نستعلیق قرن ۱۳ق. با ابعاد ۱۴/۳×۲۱/۵ سانتی‌متر.
سیاه‌مشق نستعلیق، قلم‌مشقی سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد ۱۹×۲۱/۶ سانتی‌متر.
سطر نستعلیق ممتاز قلم‌مشقی احتمالاً به میرزاغلامرضا اصفهانی، متن طلا انداز منقّش و محرّر، حاشیه دارای جدول‌کشی به لاجورد و زر با تحریر مشکی (سدهٔ ۱۳ق.) با ابعاد ۷/۸×۲۰/۵ سانتی‌متر.
نستعلیق، سطرنویسی سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد ۶/۵×۱۹/۳ سانتی‌متر.
نستعلیق، سطرنویسی سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد ۵/۹×۱۷/۶ سانتی‌متر.
نستعلیق، سطرنویسی، قلم‌مشقی سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد ۶/۲× ۱۸/۶ سانتی‌متر.
نستعلیق، سطرنویسی قلم‌مشقی سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد ۵×۱۷/۹ سانتی‌متر.
یک سطر نستعلیق ناخنی، سدهٔ ۱۳ق. با رقم «مشقه بهرام‌الکاشانی» با ابعاد ۸/۸×۲۱/۸ سانتی‌متر.
نسخ دفتری، شیوهٔ ایرانی، سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد ۹/۲×۱۱/۹ سانتی‌متر.
نسخ و توقیع، سدهٔ ۱۳ق. به خط زین‌العابدین محلاتی با ابعاد ۹×۱۵ سانتی‌متر.
نستعلیق، قلم‌مشقی، سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد ۱۱×۱۷/۴ سانتی‌متر.
نستعلیق ۳سطری، سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد ۱۶/۴×۲۱ سانتی‌متر.
سطر نستعلیق، قلم‌مشقی ،سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد ۶/۳×۱۹/۸ سانتی‌متر.
سطر نستعلیق، قلم‌مشقی، سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد ۶/۸×۱۹/۲ سانتی‌متر.
۱۵و۱۶. دو قطعه نسخ دفتری به خط «ابوالقاسم بن وصال شیرازی» ابیاتی منسوب به حضرت علی علیه‌السّلام با ابعاد ۱۱/۲×۱۷ سانتی‌متر.
سیاه‌مشق نستعلیق، سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد ۱۶/۹×۲۰/۳ سانتی‌متر.
سیاه‌مشق نستعلیق، قلم‌مشقی سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد ۱۶/۴×۲۱ سانتی‌متر.
سطر نستعلیق، قلم‌مشقی، سدهٔ ۱۳ ق. با ابعاد ۶/۲×۱۸ سانتی‌متر.
سطر نستعلیق ،قلم‌مشقی، سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد: ۶/۱×۱۷/۸ سانتی‌متر.
چلیپای نستعلیق (عکسی)، با رقم میرعمادالحسنی و ابعاد: ۳/۸×۷/۱ سانتی‌متر.
شکسته نستعلیق، قرن۱۳ق. قلم کتابت خفی به جهت «آقاشیخ محمدکاظم» کتابت شده است، با ابعاد۴/۷×۱۱ سانتی‌متر.
۲۳.سیاه‌مشق نستعلیق، قلم‌مشقی با رقم ساوجی با ابعاد: ۴/۵×۱۹/۷ سانتی‌متر.
۲۴. سیاه‌مشق نستعلیق ،قلم‌مشقی، سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد: ۱۵/۳×۲۱/۲ سانتی‌متر.
۲۵. سیاه‌مشق نستعلیق، قلم‌مشقی سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد: ۶/۵×۱۴/۶ سانتی‌متر.
۲۶. سیاه‌مشق نستعلیق، سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد: ۱۰/۴×۱۹/۹ سانتی‌متر.
۲۷. نستعلیق و شکسته نستعلیق ۲سطری، سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد: ۴×۱۸/۶ و ۴/۷×۱۷/۲ سانتی‌متر.
۲۸. نستعلیق، قلم‌مشقی، سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد: ۱۵/۵×۲۰/۵ سانتی‌متر.
۲۹. سیاه‌مشق شکسته نستعلیق، سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد: ۱۴/۳×۲۰/۵ سانتی‌متر.
۳۰. کتابت نستعلیق دفتری و مورّب، سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد ۱۴/۳×۲۰/۵ سانتی‌متر.
۳۱. سطر نستعلیق، قلم جلی، سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد: ۹/۷×۲۰/۳ سانتی‌متر
۳۲. نسخ دفتری و مورّب، شیوهٔ ایرانی با رقم «احمدالطباطبائی الاردستانی ۱۲۸۹» به توقیع و ابعاد ۱۱/۹×۲۰/۳سانتی‌متر.
۳۳. چلیپایی نستعلیق، با رقم «محمودالساوجی» ۱۳۲۱ق. فرازی از مناجات منظوم به حضرت امیر علیه‌السّلام، ابعاد: ۸/۱× ۱۴/۲ سانتی‌متر
۳۴. نستعلیق، قلم‌مشقی ،سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد: ۱۲/۳×۱۸ سانتی‌متر.

مرقع خوشنویسی، خط شکسته نستعلیق، شامل۲۰ قطعه، به خط «سیدمحمودالحسینی الساوجی»، ۲صفحهٔ اوّل به صورت دفتری دو ستونهٔ گردون و بقیه به صورت۲ ستونهٔ ۸ و۱۰بیتی. منتخبی از اشعار سعدی با رقم «محمودالحسینی ۱۳۳۲ق.»، تمام قطعات دارای تسمه‌اندازی و متن و حاشیهٔ الوان، جلدمیشن عنابی.
ه) قطعات خوشنویسی شامل: ۲۱ قطعه سطرنویسی نستعلیق از خطوط دکتر سیدحسین میرحیدر (۱۳۹۲

ـ ۱۲۹۸ش.) در سـنین ۱۰ تا ۱۲ سـالگی ایشان، هنگامی کـه نزد پـدر مشـق خوشنویسـی می‌کرد، بعضـی آثار اکلیل‌اندازی شده و منقوش به گل و برگ است.
و) قطعـات متفرقـه شـامل: ۴۴ قطعـه نسـتعلیق در قالب‌های سیاه‌مشـق ـ چلیپا کتابت با تاریخ‌های ۱۳۰۴ و ۱۳۲۳ق. و یک قطعه شکسته نستعلیق به تاریخ ۱۲۹۳ق. تماماً به خط «سیدمحمودالحسینی‌الساوجی»، یک قطعه چلیپای عکسی با رقم المذنب‌الفقیر عمادالحسنی.

اهـدای آثـار گذشـتگان، اعـم از مکتوب و غیرمکتـوب بـه کتابخانه‌ها و موزه‌ها، خیـرات و برکات فراوانی برای جامعـه دارد. از بارزترین اثرات آن حفظ و نگهداری این مواریث و ارایهٔ شایسـتهٔ آن به پژوهشگران و محقّقان اسـت. خوشبختانه در چند سال اخیر اقدامات بسـیار شایسـته‌ای در مؤسّسـهٔ ملک به همّت مدیریت محـترم و کارکنـان پرتـلاش آن انجـام گرفته اسـت. این اقدامات ارزشمند در راستای حفاظت از گنجینه‌ها، عمل بـه نیّات واقف، توسـعهٔ منابع، معرّفی آثار و آشـنایی با هنرهای سـنّتی در قالب نشست‌ها و کلاس‌های آموزشی و در نهایت خدمات‌رسانی مطلوب‌تر صورت گرفته است. امید می‌رود که اهدای این مجموعهٔ نفیس توسّـط واقف ارجمند، جناب آقـای مهندس میرحیـدر، موجبات اقبال سایر مجموعه‌داران را فراهم کند.

پی‌نوشت ها:

-منحنی اسـپیرال و نسـبت طلایی، رجوع شود: حبیب الله آیت الهی، مبانی نظری هنرهای تجسّمی، ص ۱۹۴.

- تعادل فعّال یا تعادل غیرقرینه: به تقسیم‌بندی غیرمساوی اشـیا و فضاهای گوناگون گفته می‌شود که اگر چه دو بخش تقسـیم شـده از لحاظ وزن و سـنگینی بصری با هم برابر هستند امّا عناصر موجود از لحاظ شکل، رنگ، حرکت، اندازه و جنبه‌های دیگر بصری یکسـان نیستند، غلامحسین نامی، مبانی هنرهای تجسّمی (ارتباطات بصری)، ص۷۰.

منابع:

- قلیچ‌خانی، حمیدرضا(۱۳۷۳). فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته. تهران. علمی و فرهنگی.
- بیانی، مهدی (۱۳۵۳).کتاب شناسی نسخه‌های خطی. تهران. انتشارات انجمن آثار ملّی.
- آیـت اللهی، حبیب اللـه (۱۳۸۵). مبانـی نظری هنرهای تجسّمی.تهران.
- منتخبی ازآثار اهدایی سـید محمود الحسـینی الساوجی (خاندان میر حیدر)
- نامی، غلامحسین(۱۳۷۱). مبانی هنرهای تجسّمی(ارتباطات بصری). تهران. توس.

بیاض میرزا کوچک اصفهانی

علیرضا فراستی*

«بَیاض» در نسخه‌شناسی حایز معانی متفاوتی است که از صورت ظاهری نسخه و اسلوب صحافی آن که شیرازه‌بندی عرضی داشته تا پاکنوشت نسخه از روی پیش‌نویس و آنچه در این نوشته مدّنظر ماست(نسخه‌ای مشتمل بر گزیده‌ای از نکات ادبی به نظم و نثر (Anthology)) را شـامل می‌شود. روزگاری این وجه اخیر تا بدانجا در میان اهل ذوق و ادب رایج گشته بود که حتّی اشعار مرغوب و مطلوبی که برای درج در بیاض از دواوین شـعرا برمی‌گزیدند، با عنوان «بیاضی» می‌نامیدند؛ یعنی اشعار سزاوار درج در بیاض. به قول جامی:

می‌کـنی از بـیاضِ شـعر اعـراض روز و شب شعر می‌بری به بیاض

بیاض‌ها معمولاً دارای عنوان ویژه‌ای نبوده‌اند و مرسـوم بوده که آن را به نام یکی از گردآورندگان آن (گزینش‌گر، کاتب و یا سفارش‌دهنده) بنامند؛ مانند «بیاض تاج‌الدّین احمد وزیر» که مشتمل است بر نوشته‌هایی از دانشمندان خطّهٔ فارس در سدهٔ هشتم هجری (حدود ۷۸۲ق.). برخی از بیاض‌های مذکور نیز بسیار نفیس و زیبا فراهم آورده شـده‌اند به طوری که این آثار مانند یک مرقّع نفیس هنری، از نمونه‌های ارزشمند خط و تذهیب و تجلید برشـمرده می‌شـوند. چنانکه بیاضی که توسّط «درویش عبدالمجید طالقانـی» (۱۱۵۰-۱۱۸۵ق.) کتابت شـده بود و به «حاج لطفعلـی بیگ آذر بیگدلی شاملو»، صاحب تذکرهٔ آتشکده، تقدیم شده بود، توسّط وی چنین توصیف شده است:

---

*

نوشتی از وفا رنگین بیاضی به خطِّ خویش و دادی یادگارش

بیاضی نه، گلستانی پُر از گُل ندیده هیچ کس آسیبِ خارَش

بیاضی نه، سمنزاری دلاویز خوش‌الحان مرغکان هرسو هزارش

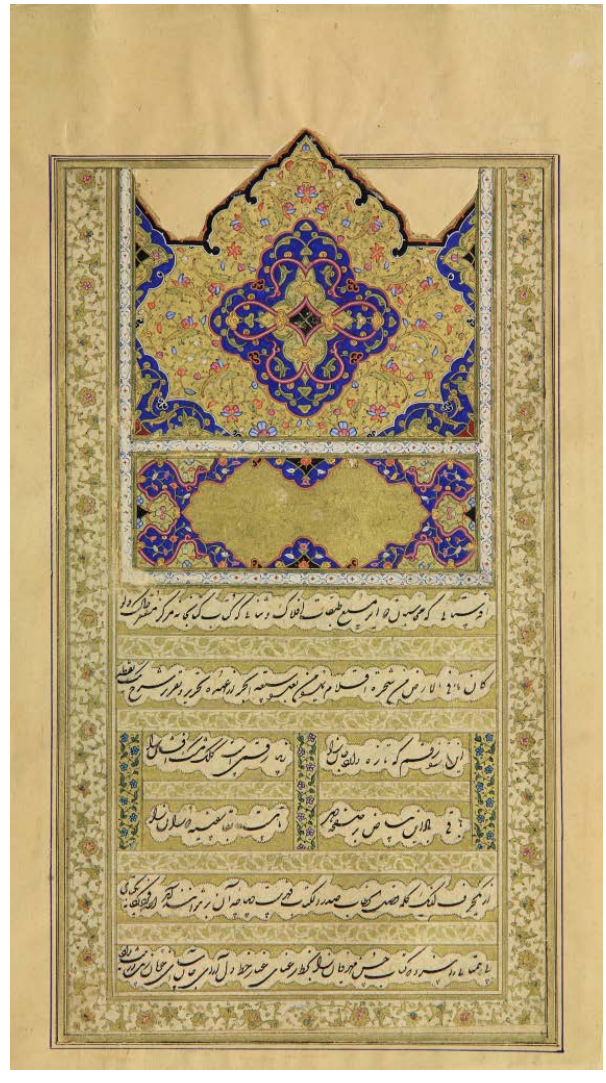
بیاضی نه، محیطی کابرِ نیسان به جان پرورده درّ شاهوارش

بیاضی نه، سپهری پُرکواکب ز مشکین نقطهٔ گردون مدارش...

در اسفندماه سال ۱۳۹۱، بیاضی نفیس و تمام مذهَّب به خط مرحوم «میرزا کوچک اصفهانی» (زنده تا سال ۱۲۲۸ق.) ـ از شاگردان مبرّز درویش عبدالمجید طالقانی ـ توسّط جناب آقای ابوالعلاء سودآور، بنا به سنّت پسندیدهٔ موروثی خاندان ملک به مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک اهدا گردید که ما آن را به دلیل ناشناس بودن سفارش‌دهنده، به نام کاتب آن «بیاض میرزا کوچک اصفهانی» نامیده‌ایم و در اینجا به معرّفی مختصر آن می‌پردازیم.

«محمّدقاسم اصفهانی» مشتهر به «میرزا کوچک» از شاگردان و پیروان جناب درویش عبدالمجید طالقانی بود که علاوه بر قطعات پراکندهٔ موجود در مجموعه‌های هنری، آثاری نفیس مانند نسخهٔ کامل کلّیات سعدی و مرقّعات و نیز بیاض مورد بحث ما از آثار کلک هنرخیز این هنرمند بزرگ است.

این بیاض با دیباچه‌ای که نمونهٔ زیبایی است از صنعت از یاد رفتهٔ براعت استهلال در مکتوبات و آثار ادبی آغاز







می‌شود. صفحهٔ آغازین دیباچه بدین قرار است: «اَفدِستائی که محاسبان دوایر مُسَبَّع طبقات افلاک و ثنائی که کُتّاب کتابخانهٔ مرکز مقعّر خاک و لو کان ما فی الأرض من شجره الأقلام یمده من بعده سبعه ابحر از عهدهٔ تحریر و تقریر شرح یک نقطه از یک حرف از یک کلمهٔ فصل‌الخطاب صدرالکتّاب فهرست دیباچهٔ آن برنتوانند آمد، احد فرد یگانهٔ یکتای بی‌همتایی را سزد که کتاب حُسن مهرویان را به خط رعنای غبار خط دل‌آرای جان‌آسای خوبان زیب و زینت داد

این تازه‌رقم که تازه دارد جان را زیبا رقمی است
کِلک مُشک‌افشان را

باقی باد این بیاض بر صفحهٔ دهر تا هست بقا سفینهٔ دوران را...»

در ادامه اشعاری از نورالدّین عبدالرحمن جامی، حافظ، سعدی، خیّام، مشتاق اصفهانی، وحشی بافقی و میرزا نصیرالدّین طبیب اصفهانی (مثنوی پیر و جوان) انتخاب و کتابت شده‌اند. کاتب در چند جا بدون اشاره به سال کتابت فقط به روز و ماه و شهر اشاره نموده است: «در روز چهارشنبه تحریر این صفحه نمود» (گ۴پ)، «در شهر ذیقعده‌الحرام فی محروسهٔ اصفهان حسب‌الاشارهٔ مخدومی تحریر پذیرفت» (گ۶ ر)، «به جهت دوستی از دوستان بلکه مخدومی از مخادیم در دارالسّلطنهٔ اصفهان صانهاالله‌تعالی عن الحدثان تحریر شد» (گ۱۶پ)، «حسب‌الخواهش مخدومی از مخادیم عظام کرام فی محروسهٔ اصفهان خلد[آ]شیان قلمی شد» (گ۱۷ر)، «به تاریخ شهر جمادی‌الاوّل به جهت دوستی، به جهت مخدومی از مخادیم، در خدمت دوستی از دوستان حقیقی در دارالسّلطنهٔ اصفهان خلدآشیان تحریر شد» (گ۲۵پ ـ ۲۶ر)، «به جهت عزیزی از اعزّه فی محروسهٔ اصفهان قلمی شد» (گ۲۸پ ـ ۲۹ر)، «در خدمت دوستی از دوستان به جهت مخدومی از مخادیم تحریر شد» (گ۲۹ر)، «در اوایل شهر جمادی‌الاوّل حسب‌الخواهش مخدومی مسوّده شد» (گ۲۹پ ـ ۳۰ر)، «در روز شنبه صبحی در خدمت دوستی، حسب‌الخواهش مخدومی این چند بیت شعر تحریر شد» (گ۳۱پ)، «به تاریخ شهر جمادی‌الاوّل به جهت مخدومی در دارالسّلطنهٔ اصفهان در صدد تضییع این صفحه برآمد» (گ۳۳ر)، «فی محروسهٔ ... (مخدوش شده) عن الحدثان به جهت مخدومی از مخادیم عظام ... در عین گرفتاری و تفرقهٔ حواس تحریر شد» (گ۴۲ ر ـ ۴۳پ)، «حسب‌الخواهش مخدومی از مخادیم عظام واجب‌الاطاعه در خدمت دوستی از دوستان در اواخر شهر جمادی‌الآخر در هنگامی که اختلال حال به حدّ کمال و

پریشـانی احوال زیاده از حدّ اعتـدال و تحریر این صفات لازم می‌نمود لهذا به تاریخ شهر جمادی‌الآخر در دارالسّلطنهٔ اصفهـان صانهاالله تعالی عن الحدثان در صدد تضییع این صفحه برآمد» (گ۴۸پ ـ ۴۹ ر)، «در شـهر جمادی‌الآخر به جهت دوسـتی از دوستان در عین تفرقهٔ حواس و پریشانی حال تحریر شد» (گ۵۴ ر)، «به فرمودهٔ جناب مستجیب‌پناه فضیلت و کمالات دسـتگاه سلاله المشایخ العظام و نتیجه الفضلاء الکرام مخدومی اسـتظهاری شیخ‌المشـایخ الکرام شـیخ محمّدباقر حفظه‌الله‌تعالی عن الآفـات و البلیّات... در دارالسلطنهٔ اصفهان صانهاالله تعالی عن الحدثان شرف اتمام یافت بید بنـدهٔ حقیر میرزا کوچک» (گ۵۶ر، صفحهٔ انجامین بیاض).

برگ آغازین نسـخه دارای سرلوح و پیشـانی مذهَّب و مرصّعی با تسـمهٔ زنجیره‌ای سـفیداب‌اندود و حاشـیهٔ مذهّب مرصّع با نقش گل و برگ ختایی و نیز بین‌السّـطور طلااندازی مضرّس اسـت. آرایش متن تمامی صفحات بیاض به‌صورت مزدوج و متفاوت از صفحات پیش و پس، شـامل سـتون‌بندی بین مصاریع به زر محرّر و حل‌کاری فـضای سـتون‌بندی‌ها و زمینهٔ بین کتیبه‌های محتوی اشعار است. حاشـیهٔ تمام اوراق بیاض نیـز دارای جدول مضاعف به زر محرّر و لاجورد اسـت که بین آنها نیز با گل و برگ ختایی زرّین، حل‌کاری شـده‌اند. کاغذ این بیاض نخودی آهارمهره است که تماماً متن و حاشیه شده است.

در برخی از صفحـات (۱۵پ، ۱۶ر، ۱۷پ، ۱۸ر، ۲۳ ر، ۲۴پ، ۳۵پ، ۳۶ ر و ۵۶ ر)، اثـر مُهـر بیضی‌شـکل یکی از مالکان قبلی بیاض موجود اسـت کـه روی زمینهٔ حل‌کاری گـذارده شـده بود و بعدتر توسّـط شـخصی محو شـده اسـت. با توجّه به زمان حیات کاتب (میرزا کوچک) و نام مُهدی‌الیه (شـیخ محمدباقر) مستبعد نیست که این بیاض نفیس برای «حجت‌الاسـلام شـیخ سـیّدمحمّدباقر شَفتی بیدآبادی» (۱۱۸۱-۱۲۶۰ق) تهیه شده باشد. وی از شاگردان «محمدباقر وحید بهبهانی» و متأثر از دیدگاه‌های استادش بود. اطلاق عنوان حجّت‌الاسـلام به شفتی، نقش دوگانهٔ او به عنوان قاضی و مفتی‌ای بود که کتابی پیرامون پیاده‌سازی شریعت اسلامی در زمان غیبت نوشت.

جلـد روغنی و نفیس ایـن اثر دارای حاشـیهٔ مزدوج منقـوش به نقوش ختایی زرّین روی زمینهٔ مشـکی و متن دارای نقوش اسلیمی محرّر با زنجیرهٔ گل و برگ مرصّع روی زمینهٔ زراندود با آستر روغنی سادهٔ گُلی رنگ است.



نقش خاندان غفاری در هنر ایران

متن سخنرانی ابوالعلا سودآور در گشایش تالار خاندان غفاری در کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

سلام به حضور حضّار محترم! درسال ۱۹۶۵ وقتی در فرانسه وارد مدرسهٔ پلی تکنیک شدم، رسم بر این بود که مدرسه شخصیت‌های برجسته را دعوت کند. در آن سال، ابتدا، سالوادور دالی، نقاش معروف اسپانیولی را دعوت کردند. او با ردا و کلاه و عصا آمد و قرار بود که مطابق معمول خود، یک ساعت اراجیف درهم و برهم بگوید. ولی برای اینکه بچّه‌ها را کنف کند این تصویر (سمت چپ) را ارایه داد و پرسید: آیا کسی قادر است اسم نقاش این تابلو را بگوید یا نه؟ ششصد نفر دانشجو بودند، دانشجویان برجستهٔ ریاضی. معلومات عمومی آنها هم خوب بود امّا حتّی یک نفر قادر نبود که بگوید این نقاش چه کسی است تا اینکه دالی گفت کار پابلو پیکاسو است. ظاهراً هیچ کدام از ما، از مخیّله‌مان خطور نمی‌کرد که یک نقاش مثل پیکاسو که در سبک‌های مختلف شاهکارهای گوناگون داشته، از امروز به فردا نقاش نشده است. لازمهٔ این شاهکارها قدرت و توانایی دست بوده است و این قدرتِ دست، نیاز به مشق زیاد دارد. اگر مشق کرده الزاماً به سبک اساتید متقدّم بوده بنابراین به سبک قدیم کار کرده که قدرت دست پیدا کند، تا بعد نوآوری کند.

در نقاشی ایرانی، همیشه تأکید بر قدرت قلم و چیرگی دست بوده و چون مبنای آموزش، بر روابط شاگرد استادی استوار بوده، شاگرد می‌بایستی سال‌ها مشق کند تا قدرت دست پیدا کند و احیاناً اگر به مقام استادی می‌رسید، می‌توانست قدری از آن سبک موجود تجاوز کند. نتیجه این بود که تحوّل نقاشی ایران خیلی کند بود (به دلیل تأکید بر قدرت دست). نقاشی مینیاتور خیلی قوی است ولی تحوّلش کند است. حتّی آن کسی که بیش از همه نوآوری کرد و بر این نقاشی تأثیر گذاشت، یعنی رضا عباسی، که قلمی آزادوار و سبک بال داشت، در حقیقت دنباله‌رو روشی بود که دو نسل قبل، اوّل شیخ محمّد و بعد محمّدی، پایه‌گذاری کرده بودند و بعد رضا عباسی این روش را ادامه داد و سبکی به‌وجود آورد که شاعرانه بود و درخور شعر فارسی. بعد از او، پیشرفت چشمگیری حاصل نشد.

آن چیزی که ممکن بود تحوّل را سرعت بخشید یک عامل خارجی بود؛ عاملی که بر نقاشی ایرانی تأثیر گذاشت، برخورد با نقاشی خارجی بود. این برخورد غیر از برخورد دو سبک نقاشی، برخورد فلسفی هم بود. فرنگی، فلسفه‌اش این بود که حقیقت را ثبت و ضبط کند ولی ایرانی اصلاً به ثبت و ضبط حقیقت علاقه‌ای نداشت. تصویری که از یک شاهزاده می‌کشید، می‌بایست خصوصیاتی داشته باشد: کمرِ باریک، شانه‌های پهن، خوش سیما و باوقار، هر چند که در حقیقت ممکن بود شاهزاده کج و کوله باشد، تصویر می‌بایستی یک تصویر آمالی و تخیّلی باشد.

امّا نقاش فرنگی متوسّل به دو وسیله برای بهتر کردن ثبت واقعیت شد: یکی پرسپکتیو و دیگری سایه روشن. پرسپکتیو نظام هندسی بود که تقدّم و تأخّر اشیا را در صفحه تنظیم می‌کرد (سمت چپ). برای نقاش ایرانی پرسپکتیو الزامی نداشت، خلّاقیتی که داشت کافی بود، مثلاً در تصویر سمت راست که کار بهزاد است، یک قصر را و داخل و بیرونش و دیوارش و پلّکانش را یک‌جا نشان می‌دهد و القای معنی می‌کند بدون اینکه پرسپکتیو داشته باشد. بنابراین بدون رعایت پرسپکتیو ولی به نیروی تخیّل، توانسته خیلی بیشتر نشان بدهد.امّا در مقابل سایه روشن نتوانست استقامت کند. تا زمانی که سایه روشن ندیده بود، نقاشی ایرانی مسطّح بود و حالت کاریکاتور داشت. یعنی بعضی خصوصیات صورت را می‌توانستند بیشتر یا کمتر کنند. ولی سایه روشن قدرت بیشتری به کار می‌داد. در آخر دورهٔ صفویه می‌بینیم که محمّد زمان به سبب برخورد با نقاشی فرنگی، سایه روشن را وارد کارش می‌کند. صورت‌ها و لباس‌ها کمی سایه روشن دارند و به این ترتیب حجم پیدا می‌کنند و گویاتر می‌شوند.

محمّد زمان نیز که به سبک ایرانی آموزش دیده و سال‌ها زحمت کشیده، قدرت دست و درک قوی از تصویر دارد. به همین دلیل، همانند پیکاسو که در زمینه‌های مختلف می‌توانست کار کند. محمّد زمان، هم روی قلمدان کار کرد هم روی مینیاتور (که اینجا می‌بینیم) و هم روی گچ روی دیوار، مثل آن نقشی که در سمت چپ می‌بینید. می‌خواهم قبل از پرداختن به خاندان غفاری به نکته‌ای اشاره کنم و آن این است که صورت سازی یکی از ارکان مهم تصویر است و هر نقاش به دلایل مختلف خصوصیاتی دارد: اوّل اینکه معتقدم خلقیات خودش به یک ترتیبی در صورت‌هایی که می‌سازد انعکاس دارد و دوم اینکه، هر نقاش بالاخره یک ترفند و ریزه‌کاری‌هایی دارد که در صورت‌هایی که می‌کشد پیدا می‌شود و فرق می‌گذارد بین کار این نقاش و کار نقاش دیگر. این گچی که اینجا می‌بینید مربوط به ساختمانی در اصفهان بوده که در سال ۱۹۲۹ که تخریبش می‌کردند، حسب اتفاق، آندره مالرو (André Malraux)که در آن زمان روزنامه نگار بود و بعدها وزیر مهم فرهنگ فرانسه می‌شود، از آنجا می‌گذشته، این را می‌خرد و به فرانسه می‌برد. گچ مقداری آسیب دیده بود،

مِن‌جمله آن جوانی که سمت چپ می‌بینید و دور صورتش دایره کشیده‌ام. این را بعداً آقای احمد مقبل تعمیر می‌کند، ولی مشخص است که این کار، کار محمّد زمان نیست (آن تصویری که در سمت چپ است). به‌ویژه آن خلقیاتی که در صورت زن و بچّهٔ سمت راست می‌بینیم. هر نقاش ریزه‌کاری‌هایی دارد، اگر این را با آن تصویر قبلی مقایسه کنیم، می‌بینیم که مثلاً محمّد زمان علاقه داشته که چشم‌ها را خیلی پف‌دار و قلمبه تصویر کند. این روش کارش است، چه در بزرگ و چه در کوچک. ولی بازسازی آقای مقبل فاقد آن است.

بعد از این مقدّمه ۱۰۰ سال جلو می‌رویم، به اواخر دورهٔ زندیه. سراغ ابوالحسن غفاری کاشانی می‌رویم که ابوالحسن اوّل است. او از خانواده‌ای می‌آید که نسل اندر نسل، یا حکّام ولایات هستند و یا منصب قضا دارند. خود ابوالحسن بعد از فوت پدرش حاکم کاشان است، بعد به دربار کریم خان زند می‌آید و در آنجا سمت وزارت پیدا می‌کند (و استیفا). بعد از اینکه کریم خان زند فوت می‌شود، در سنوات آخر زندگی‌اش به نقاشی می‌پردازد. اکثر نقاشی‌های تاریخ‌دار ابوالحسن در سنوات آخر عمرش کشیده شده است. نمی‌دانیم با چه کسی تمرین کرده و استادش که بوده؛ شاید نقاشی‌اش بیشتر تفنّنی بوده، چون مشغلهٔ کاریش زیاد بوده. این نقاشی را هم که الان اینجا می‌بینیم، مربوط به حدود ۱۰ سال بعد از مرگ کریم خان است؛ برای ثبت یک واقعهٔ تاریخی! آنچه را که می‌بینیم، برمی‌گردد به نقشی که حالت آمالی و تخیلی دارد: کمر باریک، شانهٔ پهن (برای کریم خان). شاید واقعه، تاریخی بوده که ابوالحسن غفاری که صاحب قلم بوده و در گلشن مراد (که تاریخ زندیه است و نوشتهٔ اوست) بدان اشاره کرده است. امکان دارد که کریم خان در برابر عالی قاپو نعل اسبش را گم کرده و این اتفاق را او (ابوالحسن) ناظر بوده است.

امّا تصاویر بعدی (که واقعهٔ تاریخی را ثبت نمی‌کنند)، در درجهٔ اوّل مربوط به خانوادهٔ خودش است. این یکی، تصویری است از پدرش، معزالدّین محمّد که حاکم کاشان بوده و می‌بینیم که اگر قدرت قلم ندارد حداقل قدرت تجسّم دارد، بسیار زیباست مقداری پرسپکتیو نیز در این نقاشی وارد کرده و به احترام پدر، اسمش را گذاشته در کتیبهٔ بالای سر او و گفته که این تصویر معزالدین محمّد، پدرم است. نقاشی دوم از این مجموعه، مربوط به جدّش است؛ قاضی عبدالمطلب. افتخار می‌کند که این قاضی عبدالمطلب که سوار استر شده، به دشت مغان می‌رود، به آن مجمعی که نادر شاه را به عنوان پادشاه ایران انتخاب می‌کنند. این مایهٔ افتخارش بوده، تصویری از خاندان خودش است، ولی در ضمن فخرفروشی هم می‌کند. دو تصویر دیگر هم داریم که اسم ندارند. تصویر دست راست خیلی شبیه تصویر پدرش است و باز کار خودش است و تصویر دوم را هم خانم لیلا دیبا، که دختر عموی من هستند، اخیراً به ابوالحسن نسبت داده‌اند و می‌بینیم که در آن، مردی با کلاه و لباس هندی در برابر شاه عباس دوم نشسته است. حدس من این است که او هم از اجداد ابوالحسن اوّل است. دیدیم یکی مربوط به پدرش بود و یکی هم مربوط به جدّ بزرگش. تصویر سوم (سمت راست) که ناتمام است، باید تصویر پدر بزرگش، قاضی احمد، باشد(نگاه کنید به شجره نامه). آن تصویری که مربوط به دورهٔ شاه عباس دوم است و کسی که در برابر شاه نشسته، اگرچه هندی، باز باید یکی از قضاتی باشد که در بالای شجره‌نامهٔ او ذکر شده. آن زمان بین ایران و هند مرتباً دیوانیان و روحانیون رفت و آمد داشتند، چون در هند، از آنها استقبال می‌شد، یا می‌رفتند و کوچ می‌کردند و در آنجا می‌ماندند، یا بعد از مدّتی به ایران برمی‌گشتند. شاید یکی از اینها جد ابوالحسن غفاری بوده که رفته و برگشته است که به هر حال فرضیه‌ای بیش نیست. امیدوارم که در این باره تحقیق بشود و اطّلاعات بیشتری به دست آید.

امّا نفر دوم از این دودمان که نقاش مهمّی شد و شاید از همه پرکارتر بود، ابوالحسن غفاری، ابوالحسن ثانی است که معروف به صنیع الملک است. و او از نواده‌های برادر ابوالحسن اوّل است. ابوالحسن دوم که صنیع الملک باشد، از کسانی است که واقعاً قدرت قلم دارد و تنوّع آثارش در حدّی است که مستلزم مطالعات بیشتر و عمیق‌تر است. خانم سفیر ایتالیا در فرانسه می‌گفت که چطور ممکن است نقاشی به این مهمّی، درباره‌اش نوشته‌ای نباشد، در خارج اصلاً این شخص را نمی‌شناسند. به حق، نقاشی است که باید خیلی بیشتر از اینها درباره‌اش مطالعه شود. کتاب آقای زکا که ناتمام مانده بود، به همّت آقای سیروس پرهام به چاپ رسیده، ولی اینها به هیچ وجه کافی نیست و امیدوارم روزی دربارهٔ صنیع الملک بیشتر مطالعه شود.

در مورد صنیع الملک می‌خواهم به دو نکته اشاره کنم و این دو نکته را شخصاً به عنوان دو خصوصیت بارز از کار صنیع الملک می‌شناسم: یکی، قدرت استفاده از رنگ‌های مختلف است. (در سمت راست، تابلو اعتضاد السلطنه است که در اتاق خانم ملک است و در سمت چپ تصویر معیر الممالک است) می‌بینید که چطور از رنگ استفاده

کرده است. سمت راست، این رنگ‌ها به صورت تخته تخته اســت امّا سمت چپ که مربوط به دوران دیرتر او هست، مثل نقاشی امپرسیونیست، اســتعمال رنگ حالت لک‌لک ریز و حالت پرداز دارد، که به ســبب آن، امواج رنگ با هم مخلوط می‌شوند و تلألؤ و رنگارنگی به وجود می‌آورند که فوق‌العاده زیباست. دومین خصوصیتی کهمی‌بینیم، قدرت قلم اوست در تصویر و نگارش صورت. برای اینکه یک نفر بتواند صورت نگاری بکند، باید دو خاصیت داشــته باشد: اوّل باید قدرت قلم و دوم درک داشــته باشد. باید درکی از اخلاق و روحیات آن طرف مقابلش داشته باشد، یعنی برود و خصوصیــات روانی آن طرف را درک کند و آن را به کاغذ منتقل کند. معیرالممالک را (در ســمت چپ) با صورتی که سایه روشن دارد کشیده است. این صورت کاملاً حجم دارد و واقعی و قوی است. در صورت نگاری ید طولایی داشته و به این کار ادامه می‌دهد و صورت‌های آدم‌های مختلف را تصویر می‌کند. از این نظر تعدادی سند فوق‌العاده از رجال دورهٔ قاجار داریم.

در حالی که داشتم این برنامه را تنظیم می‌کردم، مطلبی را متوجه شدم؛ قبلاً هم گفتم، هر نقاش مقداری از خلقیات خودش را در صورت‌هایی که می‌کشد منعکس می‌کند. به نظر می‌آید که در تمام نقاشی‌هایی که صنیع الملک کشیده، افراد یک حالت نگرانی در چشــمان خــود دارند. مثل دو تصویری که در اینجا از میرزا یوســف آشــتیانی هست. در هر دو، حالت نگرانی وجود دارد. ولی این حالت نگرانی از بابت این نیســت که میرزا یوســف در آن روز نگران بوده، چون دو تصویر مربوط به دو روز مختلف اســت و حالت نگرانی کماکان در هر دو موجود است.

تصویر دیگری داریم از همین میرزا یوسف آشتیانی که به قلم یکی دیگر از افراد این خاندان یعنی ابوتراب غفاری اســت که از نسل بعدی اســت و برادرزادهٔ صنیع الملک و بــرادر کوچک کمال الملک اســت که در ۲۷ ســالگی فوت می‌شود (خودکشــی می‌کند). واقعاً یکی از برجسته‌ترین نقاشان ایران بوده است. تفاوت دو صورت را می‌بینیم. در صورت سمت چپ (کار صنیع الملک) میرزا یوسف علی‌رغم اینکه جوان است، قدری نگران به نظر می‌رسد، ولی صورت ســمت راســت که کار ابوتراب اســت، منعکس کنندهٔ آن مستوفی الممالکی است که ناصرالدین شاه، او را آقا خطاب می‌کرد (فقط او را چنین خطاب می‌کرد). مرد پرقدرتی بود و قدرت و صلابتی که داشت را تماماً اینجا می‌بینیم. ابوتراب توانسته آنها را به سبک خاص خود به روی کاغذ بیاورد. کار ابوتراب از مجلهٔ «شرف و شرافت» شروع شــد که روزنامهٔ رسمی بود و در آنجا، به جهت چاپ سنگی و لیتوگرافی، با مرکّب سیاه و پرداخت کار می‌کرد. در اینجا، همان شیوه را به نهایت درجه رسانده است (نک: دو کار روی پرده). کار ســمت راست اثری است که از هر چه دیده‌ام (در جاهای مختلف) شاید پرقدرت‌تر باشد.

در مقابل، در مــورد برادر بزرگ‌ترش، یعنی کمال الملک (که این برنامه در بزرگداشت او هست)، می‌بینیم که زمانی کــه در خارجه، به دلیل آمدن صنعت عکاســی، فرنگی‌ها نقاشــی را کم‌کم کنــار می‌گذاشــتند، کمال‌الملک به جنگ دســتگاه عکاسی می‌رود و سعی می‌کند که با تصویری که تمام جزییات را ثبت می‌کند و شــاید قدری بیشتر، دستگاه عکاسی را مغلوب کند. آن چیزی که می‌خواهم اینجا تأکید کنم باز مســألهٔ خلقیات نقاش اســت که روی تصویری که می‌کشد مقداری انعکاس پیدا می‌کند. تصویر سمت راست، ناصرالدین شــاه است و ســمت چپ وثوق‌الدوله، هر دو در اتــاق خانم ملک قرار دارند و هر دو به ســبک فرنگی هســتند؛ علی‌رغم اینکه اوّلی را کمال‌الملک قبل از رفتن به خارج کشــیده است. حال آنکه، نقش ســیاه قلمِ ابوتراب، رنگ و بوی واقعاً ایرانی دارد. دنبال فرنگی‌سازی نمی‌رود و به سبک خودش است، به نهایت قوی و به نهایت موفّق و این ابوتراب که در روزنامهٔ شرف و شرافت به کار نگارگری مشــغول بود و صورت‌هــای رجال را می‌کشــید، زمانی با یحیی خان مشــیرالدوله برخورد می‌کند. مشیرالدوله برادر سپهسالار و سفیرکبیر ایران در فرانسه بود که بعداً به سمت وزیر خارجهٔ ایران منسوب می‌شود. چون وزیر خارجه بود و بــا خارجی‌ها در رفت و آمد بود، لابد علاقه‌مند شــد که تصویــری از خــود به ســبک فرنگی با رنگ روغن داشــته باشــد. این تصویر که در سمت راســت می‌بینید، به رنگ روغن اســت که به ابوتراب ســفارش داده است. در سمت راست هم می‌بینید که ابوتراب به فرنگی امضا کرده است و هماننــد آن موضوعــی کــه راجع به محمّــد زمان گفتم که وقتی یک نقاشــی چیره دست باشــد و درک درست از نقاشی داشته باشد، از یک محیط به محیط دیگر و از یک زمینــه به زمینهٔ دیگر راحت می‌تواند برود، این کســی که یــک عمر با مرکّــب و قلم، روی کاغذ کار کــرده بود، حالا قلم مو به دســت گرفته و با رنگ روغــن کار می‌کند. این نقاشــی اگرچه فرنگی به نظر می‌آید، ولی به سبک خاص ابوتراب است، نرفته که فرنگیِ کامل بشود. آن سبک سیاه قلم را حالا با رنگ روغن پیاده می‌کند. آن قدرت قلمی که با آبرنگ داشــته (در سمت چپ) که در کلاه پوستی میرزا یوسف آشتیانی (که از پوست بره است) نمایان است، همان

قدرت قلم را در واکسیل و نماد و شمایلی که روی سینهٔ میرزا یحیی مشیرالدوله هست می‌بینیم که نمودار نبوغ و استعداد خانواده‌ای است که همه‌شان صاحب قلم بودند، قدرت قلم داشتند و تصویر می‌ساختند و می‌بینیم که در صورت‌نگاری استعداد فوق‌العاده داشتند.

وقتم دارد تمام می‌شود ولی گفتم که در این مجلس یادی از فرد دیگری از این خانواده نیز بشود (این نکته را هم باید بگویم که جزو تصاویری که الان در اینجا داریم، یک ارتباطاتی هم بین اینها هست که بد نیست به آن اشاره شود. مشیرالدوله با امیرکبیری که تصویرش در بالا هست، وجه مشترکی داشت. زن امیرکبیر، عزت الدوله، خواهر ناصرالدین شاه، که زن اوّل او بوده چهارتا شوهر می‌کند و شوهر دومش مشیرالدوله است). گفتم که می‌خواهم یادی کنم از یکی دیگر از افراد این خانواده و آن شخص مرحوم فرخ غفاری است که باعث آشنایی من با ایشان، همین تابلو بخصوص بود. این تابلو چند سال پیش در حراج لندن، به معرض فروش گذاشته می‌شود. وقتی آن را دیدم تعجّب کردم. یک عکس کوچک سیاه و سفید (در کتابچهٔ حراج) چاپ کرده بودند که به قیمت نازل فروش می‌رفت. درصدد برآمدم که ببینم از کجا آمده و خدایی نکرده دزدی نباشد. گفتند شخصی به نام مسعود نادر این را برده و اینجا و آنجا نشان داده امّا کسی نخریده، چون سیاه و سفید بوده و مورد پسند نبوده است. بالاخره مستأصل می‌شود و آن را به حراج می‌گذارد. بعداً کسی به من گفت آقای فرخ غفاری، تابلوی داشته که از او سرقت شده و در امریکا جلوش را گرفته‌اند و در دست همین شخص بوده. ناراحت شدم. به آقای فرخ غفاری تلفن زدم. آشنایی زیادی با او نداشتم. به ایشان گفتم که من این تابلو را خریده‌ام و فکر می‌کنم مربوط به شماست و متأسفم. به قیمت نازل هم خریده‌ام، اگر اجازه دهید تقدیم کنم. هنوز حرفم تمام نشده، گفت آقا خودت را خسته نکن، این اصلاً مال من نیست، مفت چنگت. خیلی تشکر کردم و بعد از آن، این تابلو سبب شد که هر بار که پاریس می رفتم، سراغش بروم. مردی فوق‌العاده خوش مشرب بود، نجیب‌زاده‌ای بود که در اثنای انقلاب مایملکش را از دست داده بود ولی در خارج با وجودی که به تنگدستی زندگی می‌کرد، همیشه خوشحال، سربلند، و خوش اخلاق بود و چون در محافل فرهنگی فرانسه اعتباری داشت، هر کسی از ایران کاری داشت پیش او می‌رفت، او نیز با خوشرویی استقبال می‌کرد. تعدادی از تابلوهایی هم که الان در اینجا هست از مجموعهٔ او بوده، من‌جمله تابلو فرخ خان امین الدوله غفاری که کار آقا بزرگ شیرازی است و همچنین تابلوهایی که در سمت چپ پایین می‌بینید. علاقه داشت که این کارها به ایران برگردد که حالا برگشته. روانش شاد باد.

از همه تشکر می کنم که فرصت دادید این مطالب را اینجا بگویم.