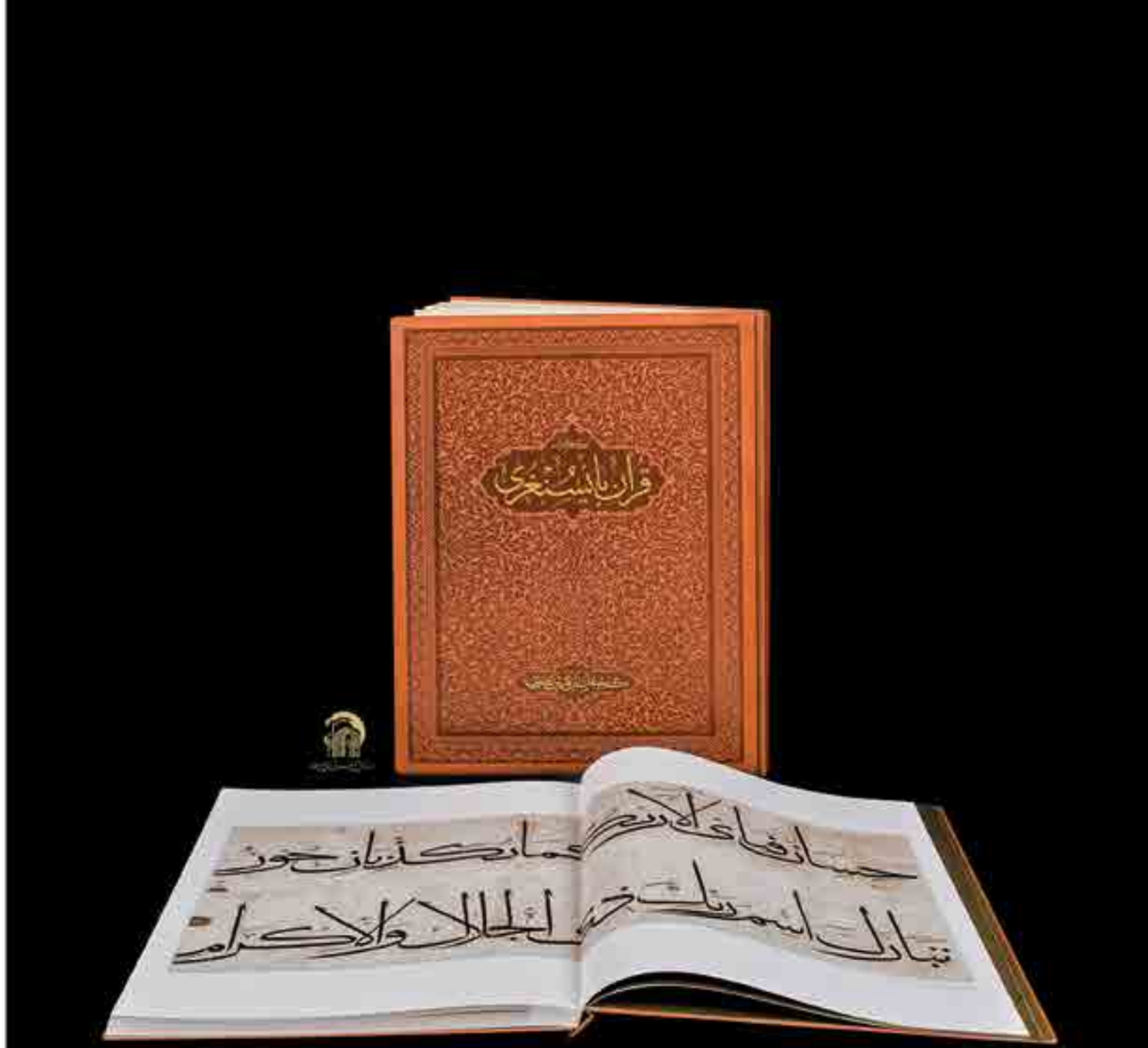
هنرستان
هنرستان تربیت معلم هنر رضوی
شماره ۳۱ | دوره‌ی نامه موسسه آموزشی و پژوهشی رضوی | تابستان ۱۳۹۴ | ۵۰۰۰ تومان

بسم الله الرحمن الرحیم



قرآن بایسنغری

مترجم شد

برگهایی از قرآن کریم بخط بایسنغر میرزا

موجود در کتابخانه آستان قدس رضوی

علاقه‌مندان می‌توانند جهت کسب اطلاعات بیشتر با تلفن ۳۸۴۶۷۶۴۴ - ۰۵۱ تماس حاصل فرمایند

فصلنامهٔ آستان هنر/ هنرنامهٔ آستان قدس رضوی/
شمارهٔ ۱۳ / تابستان ۱۳۹۴
(ویژه نامه مؤسسه، کتابخانه و موزهٔ ملی ملک)
کاری از «گروه هنر پژوهی رضوان» وابسته به
مؤسسهٔ آفرینش های هنری آستان قدس رضوی

مدیر مسئول: علی ثابت نیا
سردبیر: شادی غفوریان

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

صفحه آرایی و گرافیک:
مرجان جلالی (رضوان گرافیک)
طرّاحی لوگو: مسعود نجابتی
امورفنی و ناظرچاپ: نسرین جلیلیان
لیتوگرافی و چاپ: مؤسّسهٔ چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی

با سپاس از:
سیدمحمد مجتبی حسینی، جواد آرین منش، سیدصادق مرکبی، گنجینهٔ کتابخانه و موزهٔ ملی ملک و رضا دبیری نژاد

■ **مُلکِ مَلِک** / شادی غفوریان / ۵
■ **موزه‌خوانی آثار هنری کتابخانه و موزه ملی ملک** / رضا دبیری نژاد/ ۸
■ **بررسی آرایه‌های هنری نکاح نامه‌ها** / آزاده عباسیان / زینب اولاد / ۱۴
■ **تحلیلی بر نسخهٔ خطی خمسهٔ جامی به شماره ثبت ۵۹۹۵** / سید عبدالمجید شریف‌زاده / ۲۲
■ **شاهکارهای هنر فولادسازی عصر صفوی** / محمّد مرتضوی / سمیرا منصوری/ نوشاد رکنی/ ۴۸
■ **معرّفی قالی‌های مشهد** / حسین کمندلو/ ۵۶
■ **مدال‌ها و نشان‌های تاریخی** / فاطمه رازی پور / ۷۰
■ **بررسی مفاهیم نمادین نقوش سکّه‌های دورهٔ ساسانی** / حسین عابددوست / زیبا کاظم پور/ ۷۸
■ **تحلیل و بررسی برگی مصوّر از نسخهٔ تاریخ عام‌آرای شاه اسماعیل** / مهنوش غفوریان مسعودزاده / ۸۸
■ **معرفی نگارهٔ کشته شدن دیو سفید به دست رستم در سه شاهنامهٔ بایسنقری، تهماسبی و استرآبادی** / احمد صدری / حسین عصمتی/ ۹۶
■ **معرفی قالی‌های کاشان** / مرضیه مرتضوی / ۱۰۲
■ **بررسی نسخهٔ خطی خمسهٔ جامی به شماره ثبت ۵۹۶۵** / محسن حق گو / ۱۰۸
■ **معرّفی مجموعهٔ اهدایی مرحوم محمودالحسینی‌الساوجی با نگاهی زیباشناسانه به برخی قطعات آن** / علیرضا فراستی/ ۱۲۲
■ **بیاض میرزا کوچک اصفهانی** / بهروز امینی/ ۱۳۰

■ **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
مؤسسّهٔ آفرینش های هنری آستان قدس رضوی
تلفن: ۰۵۱۳۸۴۴۵۱۴۲ پنج خط
تلفکس: ۰۵۱۳۸۴۲۲۰۱۵
راه هـای ارتبـاط با نشـریه:
astanehonar8@gmail.com
honarpajouhi@gmail.com
www.aqart.ir

نگاره مرد کتابخوان، برگی از مرقع مصور، قرن ۱۱ هـ ق. شماره موال ۶۴۳۹، موجود در کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

مُلکِ مَلِک

شادی غفویان*

در آستانهٔ سی‌سالگی در نیشابور بود که حسینِ جوان نسخه‌ای از دیوان "ابن‌یمین فریومدی" شاعر سده ششم هجری را به دست آورد و حظّ حاصل از دیدن نفاست این کتاب، بذر اندیشهٔ ایجاد کتابخانه‌ای پر از کتب خطی را در ذهنش شکوفا کرد. او آن‌روز شاید خود تصوری از فرجام اندیشه‌اش نداشت اما حال، ۷۸ سال پس از وقف کتابخانه و موزه ملی ملک، کتب، پایان‌نامه‌ها و پروژه‌های تحقیقاتی بسیاری در سایه همین موقوفات به سرانجام می‌رسند و میراث نامیرای ملک، میزبان اهل فرهنگ و هنر است، جایی که اکنون چهار دهه پس از درگذشت واقفش به جایگاهی مهم در میان گنجینه‌های منابع مکتوب در پایتخت رسیده و نهال اندیشهٔ واقفش اکنون درختی تنومند و بالیده است.

حاج حسین آقا ملک، در روز ۱۰ خردادماه ۱۲۵۰ هجری شمسی برابر با ۱۱ ربیع‌الاول سال ۱۲۸۸ هجری قمری در تهران متولد شد. خانواده‌اش آذری‌تبار و مجتهدزاده بودند. پدرش مرحوم حاج محمدکاظم ملک‌التجار از بازرگانان بنام و پدربزرگش آقامحمدمهدی تبریزی، از دوستان نزدیک میرزا تقی‌خان امیرکبیر بود. از آنجا که حاج محمدکاظم، به مدارس جدید با دیده تردید می‌نگریست، حسین را به مدارس دارالشفاء و صدر تهران فرستاد تا به تحصیل علوم قدیمه بپردازد و از محضر اساتیدی چون سید محمدعلی مازندرانی، میرشهاب الدین نیریزی و میرزا ابوالحسن جلوه، حکیم بزرگ عصر ناصری بهره گیرد. حسین جوان چندی هم دور از چشم پدر به مدرسه فرانسوی آلیانس رفت تا زبان فرانسه را بیاموزد. در آنجا با کسانی چون محمد علی فروغی (ادیب و سیاست مدار سالیان بعد) هم دوره شد.

محمد کاظم ملک التجار، از راه تجارت و از جانب خرید املاکی وسیع در خراسان، ثروت انبوهی را برای فرزندانش به ارث گذاشت و این اساس ثروت حاج حسین ملک بود. او که دستیاری پدر را در اداره املاک خراسان برعهده داشت، علقه‌های فرهنگی‌اش با دیدن پاره‌ای از نفایس حرم رضوی، وی را در پیمودن مسیرش مصمم‌تر نمود. حاج حسین ملک از سال ۱۳۱۶ خورشیدی، وقفِ آگاهانه و هوشیارانهٔ سهم ارث پدری،

*سردبیر
Shgh1983@yahoo.com

املاک و دارایی‌های شصت و شش سالهٔ خود را برای امور فرهنگی، بهداشتی و رفاهی عامه مردم ایران، خصوصا اهالی خراسان آغاز نمود.

کتابخانه ملک که از حدود سال ۱۲۷۸ شمسی خشت‌های نخست بنایش گذاشته شد، ابتدا در مشهد بود و سپس به خانه پدری ملک در تهران منتقل شد. وی در روز ۶ آبان ۱۳۱۶ این کتابخانه را وقف نمود. بر اساس وقف‌نامه شماره ۷۹۷۶ - ۱۳۱۶/۸/۶ که در دفتر اسناد رسمی شماره ۷۷ حوزه تهران ثبت شد، حسین‌آقا ملک خانه اجدادی خود در بازار بین‌الحرمین تهران را به همراه تمام اثاثیه و کتاب‌های موجود در آن، وقف آستان امام رضا (ع) کرد تا "شعبه‌ای از کتابخانه مقدسه رضویه باشد" و "کافه و عامه افراد سکنه ایران بدون رعایت ملیت حق استفاده داشته باشند." آنچه وقف شد افزون بر هزاران نسخه خطی نفیس یا چاپ سنگی، شامل فرش‌ها، لوسترها، مبلمان و تابلوهای نقاشی بود که حاج‌حسین به عنوان لوازم و تجملات زندگی شخصی از آن‌ها استفاده می‌کرد. همچنین مجموعه‌های تمبر، سکه، آثار لاکی و تابلوهای نقاشی در میانشان دیده می‌شد. این آثار ابتدا کنار کتابخانه به نمایش درآمدند و سپس هسته اولیه موزه ملک را شکل دادند. طبق وقف‌نامه، کتابخانه ملی ملک همه روزه به جز تعطیلات برای استفاده عموم باز است، اما "بیرون دادن و بردن کتاب" ممنوع است و کتاب‌ها باید در محل کتابخانه و طبق آداب مترتب بر آن مطالعه شوند.

حسین‌آقا ملک در پایان وقف‌نامه‌هایش که در اختیار آستان قدس رضوی قرار داده بود و برای اطلاع عموم به چاپ هم رسانده بود، نوشته است که در "این خدمت ناچیز به شهادت قادر متعال و آن امام همام علیه‌السلام، جز خدمت به خلق و ایفای وظیفه و سعادت افراد مملکت نظری نداشته و ندارم. و چون طریق خدمت را منحصراً در دو چیز تشخیص دادم، ترقی معارف و رعایت حفظ الصحهٔ مردم، بیشتر املاک و مستغلات و اموال خود را به شرحی که در این وقف‌نامه‌ها مندرج و مذکور است، به آستان قدس تقدیم و عواید آن‌ها را قسمتی به کتابخانهٔ ملی ملک واقع در تهران، و قسمتی هم به بیمارستان و بهداری رضوی که واقع در مزرعهٔ حاجی نصیرکه بین مشهد و قوچان است، تخصیص دادم... به تاریخ دوم مهر ماه هزار و سیصد وسی و شش شمسی، ذرهٔ بی‌مقدار دربار ولایتمدار، حسین ملک."

عاقبت روز چهارشنبه چهارم مرداد ماه ۱۳۵۱ فرا رسید و حاج‌حسین ملک در خانهٔ پدری که در آن به دنیا آمده بود، پس از صد و یک سال عمر پربار، کنار کتابخانه‌اش، واپسین نفس حیات را کشید و درگذشت. پیکرش را به مشهد منتقل و در رواق دارالحفاظ حرم حضرت رضا (ع)، در کنار پدرش دفن کردند.

مرحوم احمد گلچین معانی، شاعر و پژوهشگر مشهدی‌الاصل درباره تاریخ وفات حسین‌آقا ملک سروده است:

از پس صد سال برفت آنکه بود
در صفِ نیکانِ جهان، مُنسَلِک
سالِ وفات و سنهٔ عمر اوست
بانی خیرات، حسین ملک

کتابخانه و موزه ملی ملک تا سال ۱۳۷۵ در خانه ملک برپا بود. اما وی از آغاز کار، گسترش آن را از نظر دور نداشت و بنای ساختمانی بزرگ‌تر را پیش‌بینی کرد. بنابراین در ۲۹ تیرماه ۱۳۲۳ قطعه زمین بزرگی را در باغ ملی تهران (محل کنونی مؤسسه) برای ساختمان جدید کتابخانه و موزه وقف کرد. احداث ساختمان جدید در زمان حیات حاج حسین ملک ممکن نشد. تا این که آستان قدس رضوی طراحی و بنای ساختمان جدید را در سال ۱۳۶۴ آغاز کرد و در ۱۳۷۵ به پایان برد. اکنون موسسه کتابخانه و موزه ملی ملک موسسه‌ای غیردولتی و غیرانتفاعی به شمارفته که همچون سایر موسسات فرهنگی آستان قدس رضوی بر اساس وقف‌نامه زیر نظر مستقیم تولیت آستان قدس رضوی اداره می‌شود. کتابخانه ملی ملک با داشتن ۱۹ هزار عنوان نسخه خطی نادر و نفیس، یکی از شش گنجینه بزرگ نسخ خطی ایران است. از قدیمی‌ترین کتب خطی این کتابخانه باید به کتاب خطی «ثمره بطلمیوس» به تاریخ ۳۷۱ هجری قمری و «فوزالاصغر» از علی‌ابن مسکویه به تاریخ ۴۱۰ هجری قمری اشاره کرد. قرآن‌های خطی بی‌نظیر با جلدهای مطلا، شاهنامه و خمسه نظامی به خط محمد بن مطهر نیشابوری که برای سلطان بایسنغر نوشته شده، با مینیاتوری که صحنهٔ تقدیم شاهنامه را نشان می‌دهد و سال تحریر آن ۸۳۷ قمری است، از دیگر آثار ماندگار موجود این گنجینه است.

آستان هنر در شماره سیزدهم خود به معرفی و بررسی تعدادی از آثار هنری این گنجینه پرداخته است. شماره پیش‌رو، برگی است از درخت تنومند اندیشهٔ جاودان ملک. بزرگ‌مردی که با جود و خرد در اعتلای سلامت جسم و جان مردم کوشید و با درایت و هوش، میراث خود را، ظل نام حضرت رضا علیه‌السلام ماندگار کرد.

بخشی از نگارگری نگارگری میرزا ابولاحسن غفاری (صنیع الملک)
تصویر علیقلی میرزا نشسته بر صندلی ، میرزا عبدالله پیشخدمت باشی در سمت راست او و میرزا اسماعیل منشی کتابدار سمت چپ او ایستاده اند - ابعاد اثر ۳۱٫۵×۵۸٫۵ - شماره ثبت اثر۱۳۹۳.۰۲.۰۰۰۴۵، از مجموعه اهدایی بانو عزتملک ملک (سودآور)

موزه‌خوانی آثار هنری کتابخانه و موزه ملی ملک

رضا دبیری نژاد*

کتابخانه و موزه ملی ملک نهادی است که اینک ۷۸ سال از پیدایش و ۱۰۵ سال از زمان نیت واقف آن برای گردآوری می‌گذرد. مجموعه‌های متنوعی از آثار تاریخی، فرهنگی و هنری در آن تجمیع شده است؛ از نقاشی و نگارگری تا آثار لاکی، خوشنویسی، کتابت، فرش، منسوجات و هنرهای تزیینی که از منظر مجموعه‌های هنری به آن جایگاه ویژه‌ای می‌دهد.

در مواجهه با گنجینه هنری موجود در کتابخانه و موزه ملی ملک نمی‌توان آن را مجموعه‌ای دارای یک خوانش دید و صرفا از یک منظر به آن نگریست، بلکه با مجموعه یا متنی دارای ابعاد مختلف روبرو هستیم که زوایای گوناگونی را با هم درگیر می‌کند. مجموعه‌های هنری از سویی بر ارزش‌های هنری و تاریخی خود تأکید دارند و به‌طور معمول این ارزش‌ها معنای این آثار را می‌سازند؛ معنایی که می‌تواند حاصل مؤلف هنری آن یا برآمده از ترکیبات عناصر زیباشناختی آن باشد، اما هر اثر با ورود به موزه یا موزه‌ای شدن، آن مجموعه‌ای از معانی دیگر را به خود می‌گیرد و از ساحت معنایی محدود خود در حوزه هنر می‌گریزد. موزه‌ای شدن هم به معنای ورود به ساحت معنایی تازه است چراکه هیچ اثری به‌خودی‌خود موزه‌ای نیست بلکه قرار گرفتن آن در دل متن موزه یعنی پیوند آن با بافت معنایی موزه به آن ارزش موزه‌ای می‌دهد و آن را موزه‌ای می‌سازد. در نتیجهٔ اینکه اثر به کدام موزه بپیوندد یا اینکه کدام موزه آن را بپذیرد و پذیرای آن در میانه متن خویش شود، اثر معناهای ویژه‌ای به خود می‌گیرد که حاصل هم‌نشینی بافتی اثر و متن موزه است.

*کارشناس موزه‌داری
rdabirinezhad@yahoo.com

در مجموعه‌ای که در کتابخانه و موزه ملی ملک گردآوری‌شده، در ساحت نخست با یک مؤلف در ساحت پدیدآورنده هنری آن روبروییم که می‌توان آن را مؤلف نخستین نامید که همواره به‌عنوان سؤال اولیه در ذهن مخاطب وجود دارد که مؤلف نخست چه نیت و منظوری داشته است. در همین ساحت با یک بافت زمینه‌ای هم روبرو هستیم؛ یعنی بافتی که اثر در آن خلق‌شده است. این بافت زمینه‌ای شامل بافت اجتماعی و فرهنگی تاریخ پیدایش اثر است که ناخودآگاه بر اثر تأثیر داشته و خود را در اثر جلوه داده است و می‌توان به‌مثابه معنایی ضمنی از دل اثر آن را خواند و یا بر خوانش اثر ادراک آن تأثیر دارد. این بافت را هم باید بافت اولیه نامید چراکه تنها بافت موجود در پیرامون اثر نیست.

بافت اولیه بافتی است که در هنگام پیدایش اثر وجود دارد اما به دلیل حرکت زمانی قابل لمس نیست بلکه نشانه‌هایی از آن که در آثار وجود دارد قابل‌درک است، چراکه اثر با گذر زمانی از بافت اولیه خود جدا می‌شود و در بافتی دیگر قرار می‌گیرد.

اثر با جدا شدن از هنرمندی که نقش آفرینشگری آن را داشته می‌توانسته در دستان دیگری مانند مرقع‌سازان و یا کسانی دیگر قرار گرفته باشد که با کنارهم‌گذاری و یا افزودن بر آن سبب ایجاد اثری دیگرگونه شده باشند که می‌توان آنها را نیز مولف دیگر اثر امروزی دانست.

مولف گردآورنده: حاج حسین‌آقا ملک

در این مجموعه با مؤلف دیگری هم روبرو هستیم که نقش گردآورنده دارد، گردآوری خود یک نقش تألیفی است چراکه یک مجموعه پدید می‌آید و مجموعه پدید آمده خود به‌مثابه یک متن است. وقتی مجموعه در ساحت متن قرار می‌گیرد، گردآورنده و یا مجموعه‌دار در ساحت مؤلف قرار می‌گیرد. در این ساحت یعنی مجموعه به‌مثابه متن، هر اثر در جایگاه یک عنصر یا یک نشانه قرار می‌گیرد که بخشی از معنای مجموعه‌ای را می‌سازد. در این ساحت مؤلف نیز بخشی از نیت و اهداف خود را در ساخت متن یا مجموعه قرار می‌دهد. این قراردهی نیت و انگیزه‌ها با انتخاب و گردآوری آثار تحقق می‌یابد. یعنی در اینجا می‌توان پرسید که مؤلف گردآورنده یا حاج حسین آقا ملک چه نیت و هدفی را در انتخاب این‌گونه آثار داشته است؛ نیتی که به‌طور مشترک در همه آثار گردآوری‌شده مستتر است و یا با گردآوری هر اثر کامل شده است. ازاین‌رو انتخاب هر اثر را می‌توان جانشینی

بـر یـک معنا دانسـت و از سـوی دیگـر هم‌نشـینی آثار هم معنایـی می‌سـازد کـه بخشـی از آن برآمده از نیـت و روایت حـاج حسـین ملـک اسـت. آنچـه نیـت و هـدف مؤلفگرانه حـاج حسـین ملـک در گردآوری مجموعه‌هـا را می‌سـاخته اسـت را می‌تـوان ناشـی از بافـت زمینـه‌ای مؤلـف اعـم از آموخته‌هـا و باورهـای او دانسـت. بازرگانی کـه امتداد همه بازرگانـان ایرانی اسـت و از سـوی دیگـر درس‌آموخته مکتب اسـتادان بزرگـی کـه از منابع ادبـی، حکمی و مذهبـی به او آموخته‌انـد. از سـوی دیگر بافت سـنت‌های فرهنـگ ایرانی مهم‌تریـن دلیـل انتخاب آثـار و مجموعه‌های موجود اسـت کـه شرایـط تاریخی حاج حسـین ملـک یعنـی دوره تحول و نو شـدن ایران سـبب توجه بیشـتر به ایجاد موزه و مجموعه می‌شـود. همـه این‌هـا ابعاد مختلـف بافت زمینـه‌ای مؤلف دوم یعنـی حـاج حسـین ملـک را می‌سـازد کـه معناهایی را بـه شـکل پنهـان یا آشـکار بـه متن وارد نمـوده و یا آثـار را با متن‌هـای اجتماعـی و فرهنگی دیگـر پیوند می‌زنـد. ازاین‌رو می‌تـوان گفـت کـه مؤلـف گردآورنـده یعنـی حـاج حسـین آقـا ملـک به‌واسـطه معانی کـه همراه خـود به آثـار موجود متصـل می‌کنـد یـک لایـه افـزوده بر آثار اسـت.

وقف، آستان قدس رضوی و موزه

از سـوی دیگـر بایـد در نظـر داشـت کـه حـاج حسـین ملـک تنهـا بـر اثـر شـخصیت خـود و افـکارش در ایـن تألیـف مؤثـر نیسـت بلکـه اعمالـی دارد کـه برخـی از آن‌هـا نقـش برجسـته‌تری در جهت‌دهـی مجموعـه دارد، از مهم‌تریـن ایـن کارهـا وقـف اسـت، مَلِـک مجموعه‌های گردآوری‌شـده‌اش را وقف کرده اسـت. خـود وقف موضوع سـابقه‌داری در فرهنـگ ایرانـی اسـت اما از سـویی باید در نظـر داشـت کـه مَلِـک بـر اسـاس اسـناد موجود نخسـتین کسـی اسـت کـه اقـدام بـه وقـف مـوزه می‌کنـد. حـال این وقـف یـک لایـهٔ افـزوده دیگـر بـر مجموعه‌هـای هـنری اسـت کـه آثـار را در یـک بافـت دیگـر قـرار می‌دهـد و یـا به‌عبارتی‌دیگـر آثـار و مجموعه‌هـا را بـا یـک متـن دیگـر پیونـد می‌دهـد. وقـف لایـه‌ای اسـت کـه بـر کُل مجموعه سـایه می‌انـدازد و قطعـاً ایـن آثـار را نمی‌تـوان بـدون ایـن لایـه در نظـر گرفـت و به‌بیان‌دیگـر اینکـه مجموعـه ملـک بـا ایـن لایـه وقفـی از آثـار دیگـر متمایـز می‌شـود.

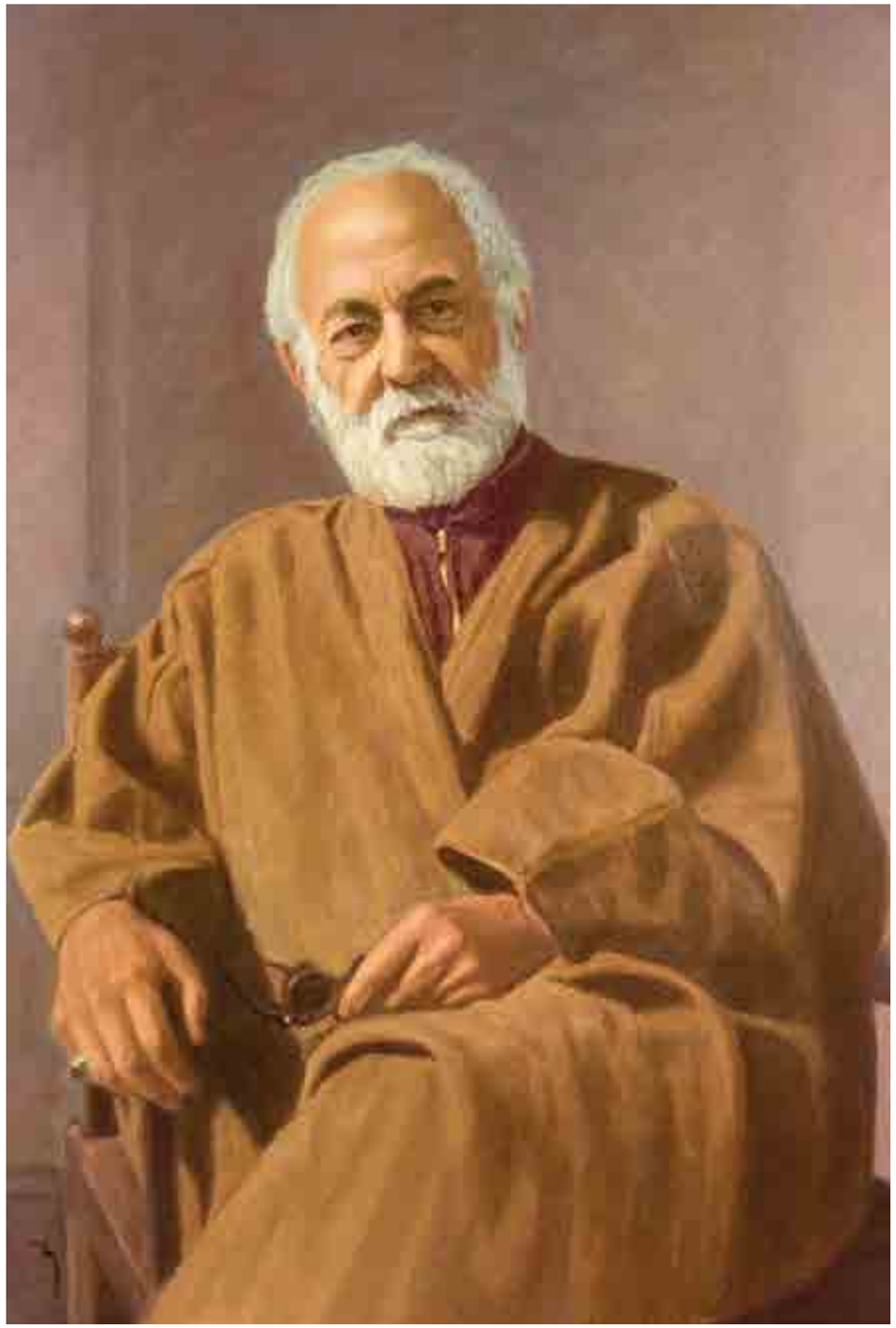
حـال بایـد در نظـر بگیریـم کـه حاج حسـین آقـا ملک مجموعه‌هـا را وقـف آسـتان قـدس رضـوی کـرده اسـت. آسـتان قـدس رضـوی سـازمانی بـا سـابقه کهـن اسـت کـه مجموعه‌هـای دیگـری اعـم از مـوزه‌ای و غیرمـوزه‌ای هـم دارد و خـود ایـن وقـف به‌نوعـی سـبب هم‌نشـینی مجموعـه مَلِـک بـا مجموعه‌هـای دیگـر آسـتان قـدس در یـک حـوزه می‌شـود و هم‌نشـینی می‌توانـد در کل بـه سـمت یـک معنـا برود، معناهایـی که در متن آسـتان قدس و پیشـینه آن نهفتـه و یـا باورهـای مردمـی کـه بـه حضـور امـام هشـتم دارنـد در ایـن هم‌نشـینی بـا مجموعـه ملـک پیونـد می‌خـورد و آثـار موجـود خـود نشـانهٔ یـک بـاور و ارادت می‌شـوند. ازایـن‌رو آسـتان قـدس را بایـد یـک بافت و لایـه افـزوده دیگـر بـر مجموعـه بدانیـم کـه نگرش‌هـا و برنامه‌هـای دوره‌هـای مختلـف ایـن سـازمان هـم به‌طـور مسـتقیم و غیرمسـتقیم بـر سـوق دهـی و یـا معناسـازی ایـن مجموعه‌هـا اثـر دارد. باورهـا و نگرش‌هـای مردمی به آسـتان قـدس نیـز بـر نگـرش آن‌هـا بـه آثـار هـم اثـر دارد ازایـن‌رو لایـه آسـتان قـدس در معناسـازی ایـن مجموعـه نقـش بـه سـزایی دارد.

لایـه افـزوده دیگـر مـوزه اسـت. حـاج حسـین ملـک مجموعه‌هـا را وقـف «مـوزه بـودن» کـرده اسـت و برایش شرایـط و اهدافـی را نیـز ترسـیم کـرده اسـت. خـود مـوزه یـک مـتن و بافـت جدیـد اسـت کـه آثـار و مجموعه‌هـا را دربـر می‌گیـرد. این بافت از سـویی با بافـت مجموعه‌ای تا حدودی همپوشـانی دارد. از سـوی دیگر حاج حسـین ملک بـرای مـوزه‌اش هـدف ترقی معارف را در نظر گرفته اسـت، ازایـن‌رو مجموعـه در مسـیر ایـن هـدف قـرار می‌گیـرد. همچنیـن بایـد در نظـر داشـت کـه مـوزه خـود مفهومـی متغیـر اسـت کـه در طـی عمـر تقریبـاً هشـت‌دهه‌ای ایـن مـوزه، مفهـوم، تعریـف و کارکـرد مـوزه و مـوزه‌داری تغییرات بسـیاری داشـته اسـت و حتی می‌توان گفته موزه از زمـان حـاج حسـین ملـک تاکنـون راه بسـیار دگرگـون شـونده‌ای را طـی کـرده و ایـن دگرگونـی بعدازایـن هـم ادامـه خواهـد داشـت و ازایـن‌رو مجموعه‌هـا و خوانـش آن‌هـا در فضـای مـوزه‌ای نیـز بی‌تأثیـر از ایـن دگرگونی‌هـا نخواهـد بـود. مـوزه اگرچه می‌توانـد از بافـت مجموعه‌ای تبعیـت کنـد امـا درنهایـت کار مـوزه، بافت‌سـازی و در حقیقـت متن‌سـازی اسـت. مـوزه تمامـی مجموعـه را بـه نمایـش نمی‌گذارد بلکه از درون مجموعه دسـت به انتخاب می‌زنـد و همیـن انتخـاب ایجـاد یـک بافـت تـازه اسـت. بافتـی کـه تنهـا بـه انتخـاب بسـنده نمی‌کنـد بلکـه ترتیـب و نظـم چیدمـان آثـار، شـیوه ارائـه آثـار و واسـطه‌هایی که در کنـار آثـار قـرار می‌گیـرد و بـر آن‌هـا افـزوده می‌شـود، همگـی بافـت مـوزه‌ای و یـا متن جدیـد را می‌سـازند. متنی کـه مخاطـب یـا بازدیدکننـده مـوزه بـا آن روبـرو اسـت، نمایشـگاهی اسـت کـه مـوزه ارائـه می‌کنـد. بازدیدکننـده تنهـا بخـش نمایشـی را می‌بینـد و بخش‌هـای غیـر نمایشـی مجموعه‌هـا کمتـر بـرای مخاطبیـن نقش متنـی دارند چراکه مخاطـب کمتـر بـا آن‌ها در سـاحت خوانشـی روبرو اسـت و اگـر هـم امـکان خوانشـی فراهـم می‌شـود بایـد دید که ایـن ارائـه در چـه بافتـی صـورت می‌گیـرد. این‌گونه اسـت کـه نمایشـگاه آثـار را در بافتـی جدیـد ارائـه می‌کنـد و این ارائه خوانشـی می‌سـازد کـه می‌تواند لایه‌ای افزوده باشـد.

بینامتن‌های موزه‌ای شدن

حال باید در نظر داشـت که متن موزه‌ای یا نمایشـگاهی شـدن آثـار خـود ویژگی‌هایـی را می‌سـازد کـه برخوانـش آثـار تأثیـر دارد. نخسـت اینکـه مـتن مـوزه ثابت نیسـت و مـوزه تنها به نمایشـگاه‌های دائمی بسـنده نمی‌کنـد و ایجاد نمایشـگاه‌های موقـت خود سـبب تغییر مـتن و تغییر مدام بافت‌هـای دربرگیرنـده آثـار می‌شـود. ازایـن‌رو مـوزه مدام مـتن سـازی می‌کند. ایـن رویـداد در کتابخانه و مـوزه ملی ملـک بـا ایجـاد نمایشـگاه‌های مختلـف ادواری، تـک اثر و موضوعـی به‌طـور برجسـته‌ای مشـاهده می‌شـود. همیـن ویژگی اسـت که خود سـبب تمایز خاص موزه با رسـانه‌های دیگـر می‌شـود. از سـوی دیگـر هم‌نشـینی مجموعه‌هـا و نمایشـگاه‌ها در مـوزه ملـک یعنـی هم‌نشـینی متن‌ها، این هم‌نشـینی فضایـی بینامتنـی را می‌سـازد کـه مخاطـب را از متنـی بـه متنـی دیگـر می‌کشـاند. مخاطـب بـا حضـور در متنـی خوانش‌هایـش از مـتن دیگـر را بـا خـود همـراه می‌بـرد و درنتیجـه داده‌هایـی را از متنـی بـه متنـی دیگـر می‌بـرد کـه بـر خوانـش متن‌هـا اثـر می‌گـذارد. خوانشـی کـه می‌توانـد امـکان مقایسـه تطبیقـی، قیاس معنایـی و یا ورود نقل‌قول‌هـا را بـه خوانـش دیگـر را فراهـم می‌سـازد. در گوشـه‌ای کتابخانـه و مـوزه ملـک مجموعـه سـکه‌ها قـرار دارد و در گوشـه دیگـر شـاهد مجموعه‌هایـی از آثـار لاکـی، مجموعـه هنرهـای تزئینـی و مجموعه‌هـای کتابـت و نگارگـری هسـتیم. روایـت تاریخـی سـکه‌ها می‌توانـد بـر خوانـش آثـار لاکـی و یـا خوشنویسـی‌ها اثـر داشـته باشـد. برگـزاری یـک نمایشـگاه موضوعـی دربـاره زیبایـی می‌توانـد ایـن مفهـوم را در نمایشـگاه دائمـی نیـز تـری دهـد و شـاخص‌های بیان‌شـده در نمایشـگاه زیبایـی در فضـای سـالن‌های دائمـی هـم دیـده و خوانده شـود. حتی تأکیـد نمایشـگاه خانـدان غفـاری و کمال‌الملـک بـر وجـود خاندان‌هـای هـنری در فرهنگ ایرانی می‌تواند متنی باشـد کـه گسـترش‌یافته و بـا خوانش مخاطـب در نمایشـگاه‌های دیگـر هماننـد آثـار خوشنویسـی هـم جسـتجو و خوانـده شـود. این‌گونـه اسـت کـه در کتابخانـه و مـوزه ملـک بـا موقعیتـی بینامتنـی روبرو هسـتیم. بینامتنی کـه نمی‌گذارد مـوزه و خوانشـگرش بـه یـک روایـت بسـنده کنـد بلکـه روایت‌هـا و متن‌هـا درهم‌تنیـده می‌شـوند. همان‌گونـه کـه کتابخانـه و مـوزه ملـک بـه یـک مجموعه بسـنده نمی‌کند و در آن از خوشنویسـی و نگارگـری تـا سـکه، تمبر، علـوم اسـلامی، نقاشـی و... دیـده می‌شـود، خوانـش مـوزه‌ای آن نیـز در یـک مـتن نمی‌مانـد و مـدام در میانه متـون مختلف حرکـت می‌کنـد و از متنی به متن دیگر می‌رود و از سـویی دیگـر خـود از میانـه متن‌هـای موجـود متن‌سـازی‌های تازه می‌کنـد و درواقـع از روایت‌هـای پیشـین گـذر کـرده و روایت‌هایـی اکنونـی می‌سـازد کـه می‌تـوان ایـن متن‌هـای تـازه را بـه روایـت مـوزه ملک قلمـداد کـرد. در این جایگاه بینامتنیـت خـود را نشـان می‌دهد. بینامتنیت از نوعی که نقل‌قول‌هـای پیشـین را در خـود حدید(مـتن مـوزه) جـای می‌دهـد. البتـه بایـد در نظـر داشـت کـه مـوزه خـود یـک بینامتنـی اسـت یعنـی متنـی اسـت کـه روایـت آن بـر پایه آثـاری شـکل می‌گیـرد کـه از جـای دیگـری بـه آن آورده شـده‌اند این‌گونـه اسـت که می‌تـوان آثـار را نقل‌قول‌هایی از متن‌هـای پیشـینی دانسـت.

خوانـش آثار هنری موجـود در مجموعه‌هـای کتابخانه و مـوزه ملـی ملـک را بایـد متأثـر از وجـود مؤلف‌هـای گوناگـون از مؤلف‌هـای هـنری تـا مؤلـف گردآورنـده یعنـی حـاج حسـین آقـا ملـک و همچنیـن وجـود لایه‌های مختلـف و بافت‌های گوناگونی دانسـت که هرکدام سـعی می‌کننـد سـمت معنایـی مـتن را بـه سـویی بکشـانند و یـا معنایـی را بـه خوانـش آثـار اضافه کننـد، ازایـن‌رو نمی‌توان فضـای خوانشـی و معنایـی آثـار هـنری موجـود در ایـن مجموعـه را بسـته دانسـت، آنچـه اتفـاق می‌افتـد بـازی میـان لایه‌هـا، بافت‌هـا و متن‌هاسـت کـه خوانشـگران را بـه سمت‌وسـوهای معنایـی مختلـف می‌کشـاند و بسـتری بـاز می‌سـازد کـه می‌توانـد مخاطبیـن و خوانـش را در شرایطـی قـرار دهـد کـه مدام دسـت به تولیـد و دریافت و روایـت می‌زنـد. پیونـد مخاطب بـا موزه، پیوند بـا متن‌ها و بافت‌ها می‌شـود و اثر در سـاحت اکنونـی یعنی در فضای مـوزه متولـد می‌شـود و معناهـای تـازه بـه خـود می‌گیـرد کـه دیگـر تنهـا آن اثـر پیشـین نیسـت بلکـه اثـری تـازه اسـت کـه محصـول کتابخانه و مـوزه ملک اسـت. این‌گونه اسـت کـه عـلاوه بـر روایت‌هـا و معناهـای زیباشناسـانه و تاریخـی می‌تـوان معناهای تـازه‌ای برای آثار هـنری در این مجموعـه متصور شـد.



حاج حسین ملک، ۱۲۵۰ - ۱۳۵۱ هـ.ق

بررسی آرایه‌های هنری نکاح نامه‌ها[۱]

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.

* کارشناس ارشد اسناد و مدارک آرشیوی، azad4190@gmail.com
** کارشناس ارشد اسناد و مدارک آرشیوی، کارشناس اسناد کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک
madakto_91@yahoo.com

۱. موجود در کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

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 قباله 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

می‌تواند موضوع کار خود را به بخش‌های مختلف تقسیم نماید. این موضوع گرچه از محسّنات کار به شمار می‌آید امّا در عین حال قطع کوچک‌تر، تا حدّی هنرمند را در به کارگیری ایده‌هایش محدود می‌نماید. (Amir h.Zekrgoo,the sacred art of marrege Islamic art (museum Malayia,2000 ,p12

هنرمند ایرانی معمولاً در محدوده‌ای مشخص و از پیش تعیین شده کار می‌کند که به هر حال او را وا می‌دارد تا انضباط و خلّاقیت را کنار هم پیش ببرد. تذهیب‌گر در درجهٔ اوّل ملزم است با نوشته‌ای کار کند که ترتیب قرار گیری‌اش در صفحه، از ید اختیار او خارج و به سلیقه و تشخیص خطاط مربوط می‌شود و او ناچار است با همین محدودیت کنار بیاید، دقیقاً نظیر محدودیتی که یک نقاش و تصویرگر کتاب گرفتارش بوده است. (مضمون و حدود نقاشی را خطاط تعیین می‌کرده و به همین دلیل است که گه‌گاه می‌بینیم نقاش با چه ولعی کنارهٔ حدود جدول کشی شدهٔ صفحه را می‌شکند و بقیهٔ نقاشی را تا حاشیه ادامه می‌دهد.)

تذهیب‌گر می‌داند جاهایی لازم است جهت مهر و امضای علما و شهود خالی بماند، پس برای این مسأله نوعی قالب از پیش طراحی شده در نظر می‌گیرد. یعنی در حاشیهٔ متن اصلی، فضاهای بیضی شکل منظم و مکرّری را خالی می‌گذارد و تصمیم می‌گیرد که مهر و امضاها را همانجا بزنند و بنویسند (آیدین، آغداشلو، کاتالوگ نمایشگاه قباله‌های ازدواج سدهٔ سیزدهم و چهاردهم هجری قمری، موزهٔ نگارستان، مقدّمه) (تصویر شمارهٔ ۱).

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

در اینجا ذکر این نکته نیز ضروری است که استفاده و کاربرد عناصر هنری و تزیینی عقدنامه‌ها در همهٔ طبقات اجتماعی جامعهٔ عصر قاجار کاربرد نداشته است و بیشتر مختص قشر متوسط و مرفّه جامعه بوده است (که البته در میان آنها نیز تفاوت‌های چشمگیری در کیفیت کار دیده می‌شود) با دقّت در نکاح نامه‌های طبقات پایین و مناطق روستایی متوجّه این تمایز می‌شویم.

آرایه‌های هنری به کار رفته در نکاح نامه‌های کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک:

مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک دارای ۲۲ سند نکاح‌نامه است. اکثر نکاح نامه‌های موجود در مؤسّسه دارای آرایه‌های هنری رایج در زمان ایجاد خود بوده‌اند که با توجّه به فرد صاحب اثر و جایگاه اجتماعی وی درجهٔ استفاده از این نوع آرایه‌ها در آنها متفاوت است. مهم‌ترین این عقدنامه‌ها متعلّق به میرزا تقی خان امیرکبیر و ملک زاده خانم، خواهر ناصرالدین شاه است که در نهایت زیبایی تذهیب شده است. قدیمی‌ترین این عقدنامه‌ها از سال۱۱۹۸ق. به یادگار مانده (مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک، سند شمارهٔ ۰۲۲۹۲-۳۱-۱۳۹۳) و جدیدترین آن متعلّق به سال ۱۳۴۸ق. است (مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک، سند شمارهٔ ۰۰۶۰۲-۳۱-۱۳۹۲).

عناصر تزیینی موجود در این نکاح‌نامه‌ها که به صورت کتابچه‌ای و طوماری هستند تا حدودی مشترک است که در اینجا به معرّفی و بررسی این عناصر مشترک می پردازیم:

تذهیب

در فرهنگ‌های فارسی تعریف دقیقی از تذهیب وجود ندارد؛ تعریفی که ما را به اصل و منشا این هنر رهنمون باشد. در برخی از کتاب‌های قدیمی و اغلب تذکره‌ها فقط نامی از نقاشان و مذهّبان آمده است که این برای دریافت معنای تذهیب کافی نیست. در لغت‌نامه‌ها، تذهیب را زر گرفتن و طلاکاری دانسته‌اند امّا این هم تمام معنای تذهیب نیست. به هر حال می‌توان تذهیب را مجموعه‌ای از نقش‌های بدیع و زیبا دانست که نقاشان و مذهّبان برای هر چه زیباتر کردن کتاب‌های مذهبی، علمی، فرهنگی، تاریخی، دیوان اشعار، جنگ‌های هنری و قطعه‌های زیبای خط به کار می‌برند. استادان تذهیب این مجموعه‌های زیبا را در جای جای کتاب‌ها به کار می‌گیرند تا صفحه‌های زرّین ادبیّات جاودان و متن‌های مذهبی سرزمین خود را زیبایی دیداری ببخشد، بدین ترتیب است که کناره‌ها و اطراف صفحات، با طرح‌هایی از شاخه‌ها و بندهای اسلیمی، ساقه، گل‌ها و برگ‌های ختایی، شاخه‌های اسلیمی و گل‌های خطایی و یا بندهای اسلیمی و خطایی و... آذین می‌شوند(اردشیر، مجرد تاکستانی، تهران، سروش ، ۱۳۷۵،چاپ دوم ، ص۲۶) (تصویر شمارهٔ ۲).

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

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

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

تعریف جامع‌تر از تذهیب آن است که نجیب مایل 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 ۰۰۵۹۸-۱۳۹۲-۳۱ و ۰۰۰۰-۱۶-۰۰۰۴۵ و ۱۳۹۲-۳۱-۰۲۱۱۱)

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)

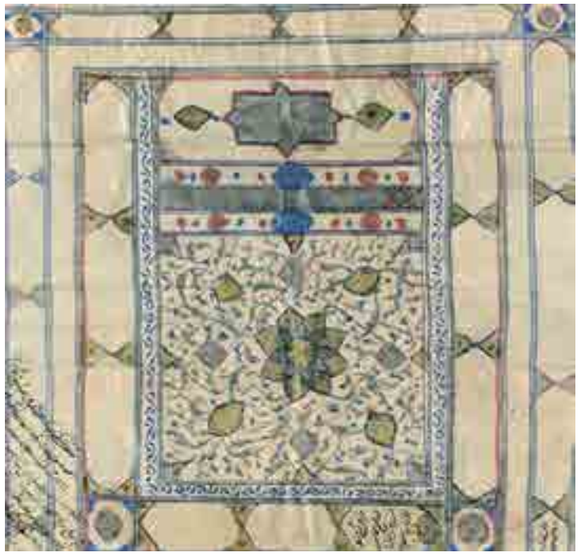
جدول و کمند

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 شمارهٔ۷،
مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی
ملک، سند شمارهٔ ۰۰۵۹۸-۳۱-۱۳۹۲

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 شمارهٔ۰۰۲۲۸۷-۳۱-۱۳۹۳

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.

کتاب ها:

محمد، خزائی، هزار نقش، تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی، ۱۳۸۱، چاپ اول

آیدین، آغداشلو، کاتالوگ نمایشگاه قبالههای ازدواج سدهی سیزدهم و چهاردهم هجری قمری، موزه نگارستان

اردشیر، مجرد تاکستانی، شیوه تذهیب، تهران :سروش، ۱۳۷۵، چاپ دوم

نجیب، مایل هروی، تاریخ نسخه‌پردازی و تصحیح انتقادی نسخههای خطی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، بهار ۱۳۸۰، چاپ اول

مارتین، لینگز، هنر خط و تذهیب قرآنی، ترجمه: مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: گروس، ۱۳۷۷

محمد، خزائی، مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۲

نجیب، مایل هروی، کتاب آرایی در تمدن اسلامی، مشهد: آستان قدس رضوی، ۱۳۷۲

Amir h.Zekrgoo,the sacred art of marrege Islamic art museum Malayia,2000

مقالات:

عمادالدین، شیخالحکمایی، نحوست تربیع و تجلی این باور در اسناد دوره اسلامی ایران، نامه بهارستان، سال هشتم و نهم، پاییز ۱۳۸۷

آغداشلو، آیدین، قباله های نکاح، راهنمای کتاب، ش ۲۰، ۱۳۵۶

شکاری نیری، جایگاه رنگ در فرهنگ و هنر اسلامی، مدرس هنر، دوره اول، بهار ۱۳۸۲

پایان نامه ها:

باقرزاده، مرضیه، قباله های ازدواج دوران قاجار(قرن سیزدهم و چهاردهم)، دانشگاه الزهرا، کارشناسی ارشد، مهرماه ۱۳۸۵ آرشیو اسناد موسسه کتابخانه و موزه ملی ملک

تحلیلی بر نسخهٔ خطی خمسهٔ جامی به شماره ثبت ۵۹۹۵[۱]

سید عبدالمجید شریف‌زاده*

چکیده

کتابخانـه و مـوزهٔ ملّـی ملک دارای هزاران نسـخهٔ خطی نادر و نفیس اسـت. یکی از ایـن نسـخ، نسـخه‌ای بـه شـمارهٔ ثبت ۵۹۹۵ اسـت کـه در صفحـهٔ اوّل آن عنوان «سـبعهٔ جامی» آمده اسـت. این نسـخه به خاطر ویژگی‌های خاص، انتخاب شـد و مورد بررسـی قـرار گرفت.

همبسـتگی ادبیّـات و نگارگـری ایرانـی در عرصـهٔ هـنر کتاب‌آرایـی پیونـدی بی‌واسـطه داشـته اسـت. هنرهایـی کـه در جهت هرچـه بهتر بیان کـردن مضامین متنـوّع ادبـی و زیباسـازی آن شـکل گرفته و در برخی از رشـته‌ها حتّـی از آن مایه می‌گیـرد و سـخن شـاعر یـا نویسـنده را بـه زبـان خـط و رنـگ مجسّـم می‌کنـد.

پژوهـش بـر روی ایـن نسـخه از نظـر هـدف، بنیـادی و از نظـر روش، توصیفـی ـ تحلیلـی اسـت کـه بـه شـیوهٔ اسـنادی و مقایسـه تعـدادی از نمونـه مجالـس آن با نگاره‌هـای هـم دورهٔ خـود انجـام گرفتـه اسـت.

یافته‌هـای ایـن پژوهـش نشـان می‌دهـد کـه ایـن نسـخه دارای پنـج مثنـوی از هفـت مثنـوی جامـی اسـت. بنابرایـن نامـی کـه در صفحـهٔ اوّل آمده می‌بایسـت خمسـهٔ جامی باشـد نه سـبعه. همچنین با آن‌چه در تاریخ‌های این نسـخه آمده مشـخص می‌گـردد ایـن نسـخه و اورنـگ اوّل آن همزمـان بـا سروده شـدن «تحفه الاحـرار» کتابـت شـده اسـت. همچنیـن می‌تـوان گفـت ایـن نسـخه در زمان‌های متفـاوت کتابـت و در زمانـی بعدتـر تصویرگـری شـده کـه در تاریـخ کتابـت و نگارگـری ایـران بی‌سـابقه نیسـت.

کلید واژه: تیموری، جامی، هفت اورنگ.

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

۱. موجود در کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

مقدّمه:

زمینه‌هـای اجتماعی حکومت‌ها، در رشـد و توسـعهٔ هنر نقش داشـته‌اند، لازم است بستر تاریخی و مکانی این مقاله توصیف گردد. بنیان‌گذار این دودمان، تیمور گورکانی بود که در آسـیای میانه می‌زیسـت و سـمرقند پایتختش بود. امیرتیمور کشـوری وسیع و دولتی عظیم ایجاد کرد و خطـهٔ ماوراءالنهر را به مقامی از اهمّیت رسـانید که تا آن زمـان هیچ‌گاه بدان پایه نرسـیده بـود. 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 بسـیار خونریز بود ولی به دانش و هنر کشـش نشـان می‌داد، از این‌رو هنرمندان و صنعتگران از کشـتارهایش در امان می‌ماندند. هنر نگارگری نیز در این دوره از تاریخ ایران به شکوفایی قابل توجّهی رسید. شاهرخ طرفدار جدّی علوم و صنایع بـود. پسر او، الغ‌بیک، فرمان داد زیجی ترتیب دادند. بایسـنغر میرزا شاهزاده و امیری هنرمند و هنرپرور بود و از حامیان هنر و فرهنگ طراز اوّل عهد خود به شـمار 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 مشـایخ صوفیه را گرامی می‌داشـت و بعد او بـود که خاندان تیموریان به صوفی‌گری روی آوردند. یکی از شـاعران مطرح در این عهد نورالدّین عبدالرحمن جامی اسـت. نسـخه‌ای 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 نسـخه ۹۸۵ هـ.ق. اسـت 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 نسـخه دارای تاریخ‌های متعدّد است، سؤالی مهم در خصوص این نسخه مطرح است:

ـ آیـا وجود تاریخ‌های متعدّد را می‌توان نشـان جعلی بودن نسخه دانست؟

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

ـ فرضیـه: جاعلان نسـخ خطی برای فـروش راحت‌تر نسـخه اصولاً سعی در یک دست کردن نسخه از نظر زمان کتابت و نگارگری نسـخه خواهند داشت. با توجّه به تعدّد تاریخ و تصویرسـازی 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 بـود (میرجعفری، ۱۳۸۸. ۵). ابن عربشاه با وجود این‌که از مخالفان تیمور محسوب می‌شـود، می‌نویسد: «تیمور دوستدار دانش و دانشمندان بود و فضلا و سادات و بزرگان را بسزا نواخته، آنان را گرامی و بـه خود نزدیک و بر همهٔ عامیان مقدّم می‌داشـت. هر یک را جایگاهی شایسـته آورده و حق حرمت آنان را نیک می‌شـناخت و در مباحثه، سخن به مقتضای حشمت و از روی انصاف می‌گفت. قهـرش به مهر آمیخته و عنفش در لباس لطف نهفته بود» (همان. ۶۷).

تیمور همـواره در کنار خود دانشـمندانی داشـت 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 می‌گشـت. به شـاعران و بذله‌گویان خشـمگین بود و پزشکان و ستاره شناسان را مقرّب داشته، سخنان در گوش می‌گرفت و به کار می‌بست. همچنیـن در این خصوص در کتاب منتخب التواریخ آمده اسـت: «با اهل حکمت و ارباب دانش به غایت مستأنس بـودی و در اعزاز و اکرام ایشـان مبالغه نمـودی». از تمام منابع تیموری چنین مستفاد می‌گردد که تیمور پس از غلبه و فتح هر شـهر و ناحیه، علما و دانشـمندان و هنرمندان و صنعتگـران آن شـهر و ناحیه را جمع کـرده و آنها را به سمرقند می‌فرستاد (میرجعفری، ۱۳۸۸. ۶۸).

می‌گویند تیمور به هنر نقاشـی 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 کتاب‌آرایـی همچنان در تبریز و به ویژه در شـیراز و هرات رواج بسیار یافت از این میان شیوهٔ شیراز را باید زنده کنندهٔ مستقیم سنّت‌های نقاشی کهن ایرانی به شمار آورد.

نام‌آورتریـن هنرمنـد دورهٔ تیمـوری، 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. شـاه اسـماعیل 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: شـیخ زاده، خواجه عبدالعزیز، آقا میرک، سـلطان محمّد، میرسـید علی و مظفر علی که از آنان آثار گران‌بها از جمله نقاشی‌های بسیار نفیس متعلّق به خمسهٔ نظامی که اکنون در موزهٔ بریتانیا اسـت بجای مانده است (تجویدی، ۱۳۴۵. ۸ و۹).

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 درخشـان‌ترین سال‌های هنری خود را یک‌بار در دوران سـلطنت شـاهرخ میرزا و با محیط هنری بایسنغر میـرزا و بار دیگر بـا فعّالیت‌های دورهٔ حکومت سـلطان حسـین‌بایقرا و امیر علیشیرنوایی گذرانده است. مخصوصاً در دورهٔ دوم که چهار سـال طول کشـید آن‌چنان پیشرفت کرد که به صـورت مرکز ادبی و هنری آن دوره درآمد و در آن آثار معماری پرارزشـی با طاق‌ها، طاق‌نماها و گنبدهای مرتفع آراسته و با کاشی‌های معرق بنا گردید. از آن جمله، مجموعهٔ سـاختمان‌های شـاهرخ میرزا، گوهرشاد خاتون، سلطان حسین بایقرا، امیرعلیشـیرنوایی و قصرها، بازارها، پل‌ها و... را می‌توان نام برد.

در این دوره با اسـتفاده از عناصر اواخر دورهٔ اویغوری و بعد از سلجوقی و سنن دوره‌های قبل، هنر، عالی‌ترین راه ترقی خود را پیمود و آثار هنری بسـیار ارزنده و گران‌بهایی بـه وجود آمد. به ویژه در رشـتهٔ «هنرکتابـت» با فعّالیت مشترک خوشنویسان، مصوّران، نقاشان، مجلّدان و مذهّبان و جز آنها بهترین آثار آن دوره و آثار مشـابه دوره‌های قبل تهیـه گردید. میرعلی تبریـزی و فرزنـد او عبدالله، جعفر تبریزی، شـمس‌الدین محمّـد هراتی، مولانـا اظهر تبریزی (اسـتاد استادان) و سلطان علی مشـهدی از معروف‌ترین خوشنویسـان آن دوره هسـتند. از مصوّریـن خلیل میرزا، غیاث‌الدیـن نقـاش و کمال‌الدین بهـزاد هنرمندانی بودند که آوازهٔ نام و شهرتشـان در فراسوی مرزهای زمان و مکان گسترش یافت.

بایسـنغر میـرزا بـه تشـکیل مراکز هنری و تشـویق هنرمندان علاقهٔ فراوان داشت و از دوستداران هنر و حامی بزرگ هنرمندان آن دوره به حساب می‌آمد. شاهزاده علاوه بر فعّالیت‌های دولتی‌اش شـاعر و خوشـنویس ماهری نیز بود. وی به سـال ۷۹۹ق. در شـهر هرات چشـم به جهان گشود. از هیجده سالگی به رتق و فتق امور دولتی پرداخت سـپس به حکومت خراسـان و آذربایجان رسید و در سال ۸۲۰ق. به ولایت‌عهدی منصوب گردیـد. در دوران ولایت عهـدی‌اش از هرات پـای به بیرون ننهاد. پدرش، شـاهرخ میرزا، در کارهـای دولتی برایش صلاحیت فراوان قایل بود و گاه‌گاهی در جنگ‌ها، او را اجازهٔ شرکت می‌داد. شاهزاده خـط ثلـث را نیکو می‌نوشـت و علاوه بر زبـان ترکی که زبان مادری‌اش بود به زبان‌های فارسـی و عربی نیز تسلط داشـت و با آنها شـعر می‌سرود. آدمی فوق‌العاده ظریف، عـادل و در میدان نبرد شـجاع و بی‌باک بود. شـاهنامه را خوب می‌دانسـت و تاریخ‌نویسـان را گرامی می‌داشـت. دانشمندانی چون جعفرالحسینی و حافظ ابرو از حمایتش برخـوردار بودند. بـه خاطر علاقهٔ فراوانی کـه به کارهای هنری داشـت بیشـتر 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 هنرمنـدان می‌کرد راه ترقی و پیشرفـت 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 فعّالیت‌هـای هنری دورهٔ تیموری را به خوبی نشـان می‌دهد. وی در هفتم جمادی‌الآخر سـال ۸۳۷ق. درگذشـت و در مجموعهٔ گوهرشاد خاتون به خاک سپرده شد. سـال‌ها بعد در همان محل به یادبودش مقبرهٔ بزرگی بنا گردید (پارسای قدس، ۱۳۵۶. ۴۳ و۴۴).

یکی از مشـهورترین ادیبان و شـاعران دورهٔ تیموری، عبدالرحمن جامی اسـت. نورالدین ابوالبرکات عبدالرحمن بن نظام الدین احمد بن محمّد جامی، شـاعر، نویسـنده، دانشـمند و عارف نام آور قرن نهم، بزرگ‌ترین استاد سخن بعـد از عهد حافـظ و به نظر بسـی از پژوهندگان، خاتم شعرای بزرگ پارسی‌گوی اسـت. تخلّص او در شعر، جامی اسـت و او خود گفته اسـت که این تخلّص را بر نسـبت برگزیده اسـت: نخسـت از آن روی که مولد او جام بود و دیگر آنکه رشحات قلمش از جرعهٔ جام شیخ الاسلام احمد جـام معروف به ژنده پیل سرچشـمه می‌گرفـت... (صفا، ۱۳۶۴. ۳۴۷ و ۳۴۸).

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

آثار جامی

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

جامی دیوان خود را در سال ۸۹۶ هـ.ق. 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 اورنگ که زبده‌ترین آثار جامی است، عبارت است از:

اورنـگ 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 سـلامان، یا سلامان و ابسال؛ به بحر رمل مسـدس محذوف یا مقصـور، حاوی اشـارات عرفانی و اخلاقـی همراه با حکایات و تمثیـلات. این منظومهٔ رمزی مبتنی بر داستان سلامان و ابسال است که ابن سینا در کتاب الاشـارات و التنبیهات بدان اشـاره دارد، خواجه نصیرالدین طوسی آن را در شرح اشارات توضیح داده و جامی از مبانی و رموز آن در این داسـتان اسـتفاده کرده و آن را به صورت مشروحی درآورده اسـت. 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) سبحه الابرار؛ منظومه‌ای است در یکی از اوزان بحر رمل(فاعلاتن فعلاتن فعلن) در ذکر مقامات سلوک و تربیـت و تهذیب که شـاعر آن را در چهل «عقد» تنظیم کـرده و در هر یک از این «عقد»ها، اصلی از اصول عرفانی و اخلاقی مطرح سـاخته و در آن بحث نموده و به مناسبت، 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 مشهور 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 ۹۸۴ه.ق.

و تاریخ سوم مربوط به لیلی و مجنون به سال 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 به رنگ آبی لاجوردی وجود دارد.

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

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

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.

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

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

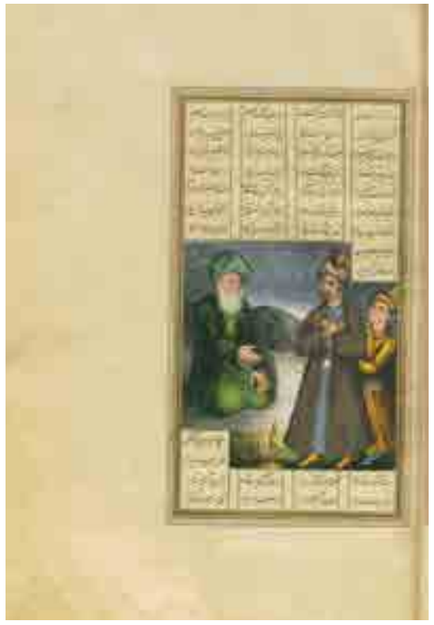
تصویر ۵ ـ صفحهٔ آغازین نسخهٔ خمسهٔ جامی، کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

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 و در



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

رشـتهٔ انتظام کشـیده آید این مهرهای خراشیده از صدف و خزف تراشـیده هر چند چون عِقد لولوی آید از گردنبند سروران و گوشـوارهٔ هنرپـروران را نشـاید امیدسـت کـه سـبحه‌وار دست او را از پافتادگان و انگشت نمای سر رشته از دست دادگان گردد اتمام انتظام این تحفه در ماه تسبیح و شـهر تراویح منتظم در سلک شهور سنه ست و ثمانین و ثمـان 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 پایـان اورنـگ اوّل تاریخ «سـت و ثمانیـن و ثمان مایه»(۸۸۶ ه.ق.) آمده اسـت امّا در این قسـمت نامی از کاتب نیامده و تاریخ با حروف نوشته شده است.

در صفحهٔ ۴۶، مجلس سوم با عنوان «مجنون در کنار کعبه» با ابعاد۱۲۵ ×۲۲۲ میلی‌متر، در مکتب قاجار ساخته شده است.

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

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 فرشـتهٔ تصویر شده در آن شباهت بسیاری به سبک نقاشی‌های دورهٔ قاجار دارد؛ برای مقایسه، نگارهٔ موجود در قاب آینهٔ لاکی اثر محمّد هاشـم موسوی انتخاب شده است.

در صفحهٔ۹۶ نسـخه، نگارهٔ حکایت آن پیر خارکش که از خـار خاریش گل عزت می‌گشـاد و چـو آن رعناوش که از گل عزتش بوی خـار 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)

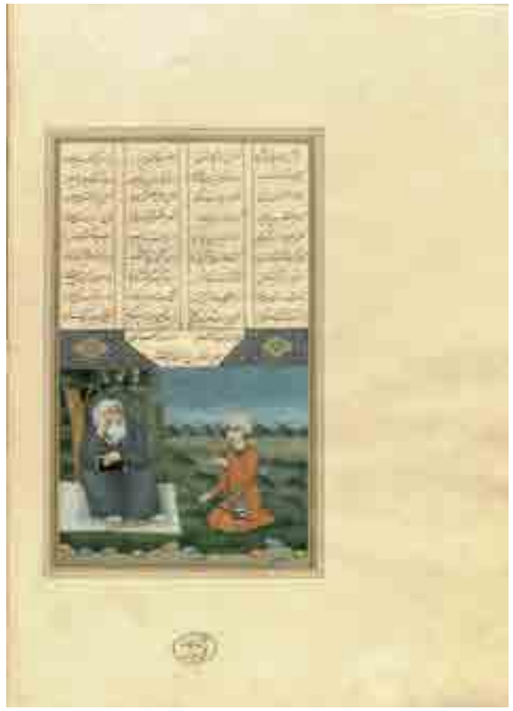
مقایسـهٔ نگارهٔ مجلس ششـم با اثر رضا عباسی، نشان می‌دهد که نگاره، کاملاً برگرفته از اثر رضا عباسـی اسـت و ایـن یک ویژگی و خصوصیت نگارگری ایران بوده که در طول تاریخ نگارگری وجود داشـته است. وقتی یک اثر در اوج قـرار می‌گرفته هنرمندان دیگـر از آن ایده می‌گرفتند؛ گاهی عین به عین کشیده می‌شد و گاهی تغییراتی 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 نسـخه با الهـام از نگارهٔ دورهٔ صفوی تصویر شده، نگارهٔ معراج پیامبر(ص) است. در اوّلین نگاه شباهت و الگوگیری از نگارهٔ معراج سلطان محمّد به خوبی مشـخص اسـت؛ امّا در قیاس این دو نگاره مشخص می‌شـود که نگارهٔ مکتب قاجار ترکیبی بسـیار شلوغ دارد در حالی که در اثر سـلطان محمّـد نظمی خاص در نگاره مشاهده می‌شود.

یوسـف و زلیخا، اورنگ سوم این نسـخه سروده شده در سـال ۸۸۸ ه.ق. اسـت. این اورنگ بـا سر لوح مذهّب در صفحهٔ ۱۲۵ نسـخه با ابعـاد ۱۱۹× ۱۳۶ میلی‌متر آغاز می‌شود.

مجلس نهم این نسخه در صفحهٔ ۱۶۲ مربوط به اورنگ یوسـف و زلیخا با موضوع «رسـیدن کاروان به سر چاه و یوسـف علیه السّـلام را بیرون آوردن و یـک بار دیگر عالم را با آفتاب جمال وی روشـن کردن» بـه ابعاد ۱۴۷ × ۱۱۵ میلی‌متر است.

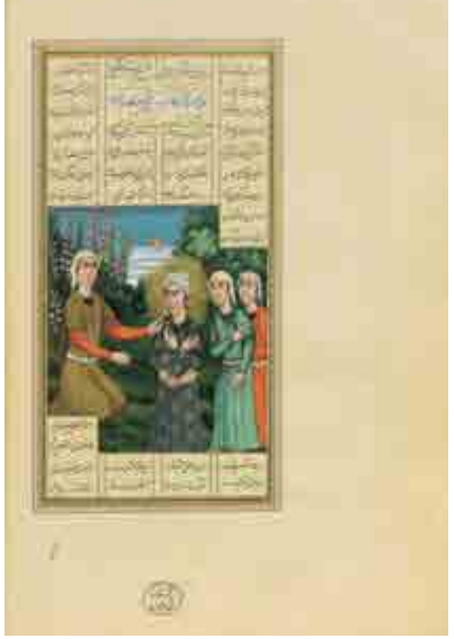
مجلس دهم این نسخه در صفحهٔ۱۷۷، فرستادن زلیخا یوسف علیه السّلام را به جانب باغ و تهیهٔ اسباب کردن به ابعاد ۱۱۹ × ۱۱۹ میلی‌متر است.

در صفحـهٔ۱۹۳ نسـخه، نـگاره‌ای مربوط به داسـتان معروف مجلس ورود یوسـف به جمع زلیخا و زنان مصری بـا ابعاد ۱۳۶ × ۱۲۹ میلی‌متر آمده اسـت که بسـیاری از نگارگران، این داستان را تصویر کرده‌اند.

طبق روایات زلیخا دستور داد تا مجلسی بیارایند و تمام زنـان دربـار در آن جمع گردند. همـسر عزیز مصر به هر زنـی کاردی داد تا با آن ترنجی را ببرند سـپس به یوسـف 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 نفسـه فاستعصم و لئن لم یفعل ما آمُرُهُ لیسجنن) این همان غلامی اسـت 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)

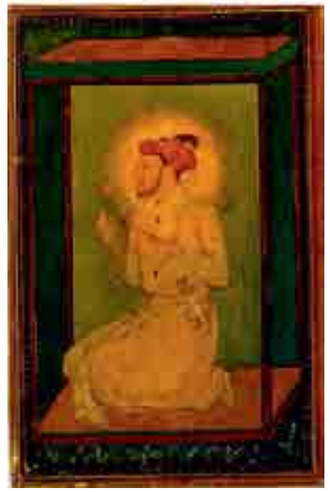
می‌کردید، من کام خویش از او خواستم امّا او خویشتن را از آلودگی برحذر داشت.

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.

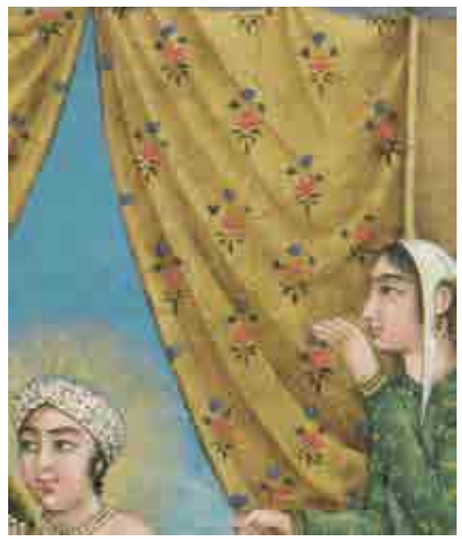
شعاع‌های نوری طلایی در پشت سر مقدسین و بزرگان، ملهم از شیوهٔ نگاره‌های مکتب هند و ایرانی است در حالی که در پیش از آن در مکاتب قبل تا دورهٔ صفویه به صورت شعله‌های طلایی تصویر می‌شد.

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

مجلس چهاردهـم مربوط به اورنگ لیلی و مجنون در صفحهٔ ۲۷۴ با عنوان «ملاقات کردن مجنون به آشیان لیلی و خـبر 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.

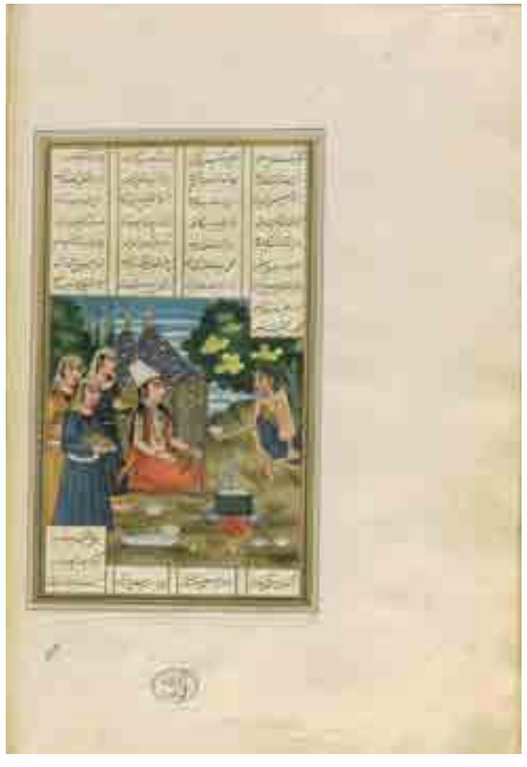
در صفحـهٔ۲۸۹، مجلس شـانزدهم با عنوان «مجنـون در میان حیوانات و در دامن لیلی رفتن مجنون» با ابعاد ۱۱۸ × ۱۳۹ میلی‌متر تصویر شده است.

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 مربـوط به طفیـل گدایان به خیمه‌گاه لیلی و شکستن لیلی کاسهٔ وی را با ابعاد ۱۱۸ × ۱۲۵ میلی‌متر وجود دارد.

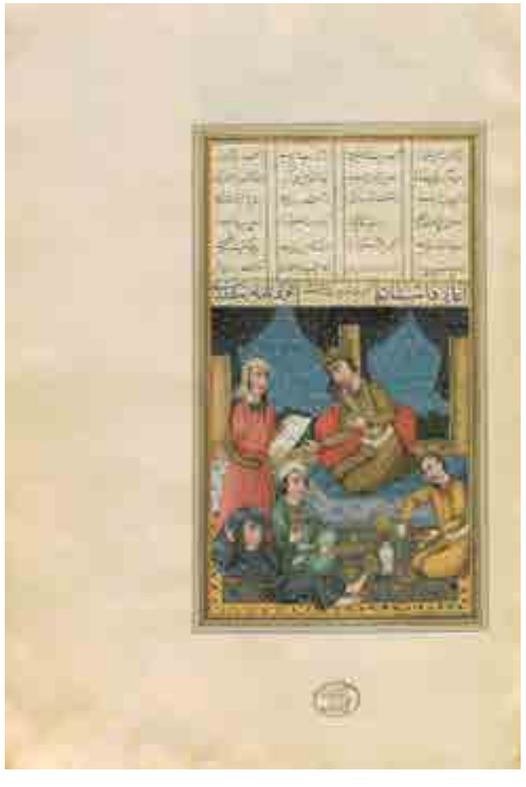
در صفحهٔ۳۲۲، مجلس هجدهم با عنوان مجلس جشن ازدواج یوسـف و زلیخا با ابعاد ۱۱۶ × ۱۳۵ میلی‌متر آمده اسـت. احتمالاً این نگاره مربوط به اورنگ یوسف و زلیخا بوده که در اورنگ لیلی و مجنون به تصویر درآمده است.



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)



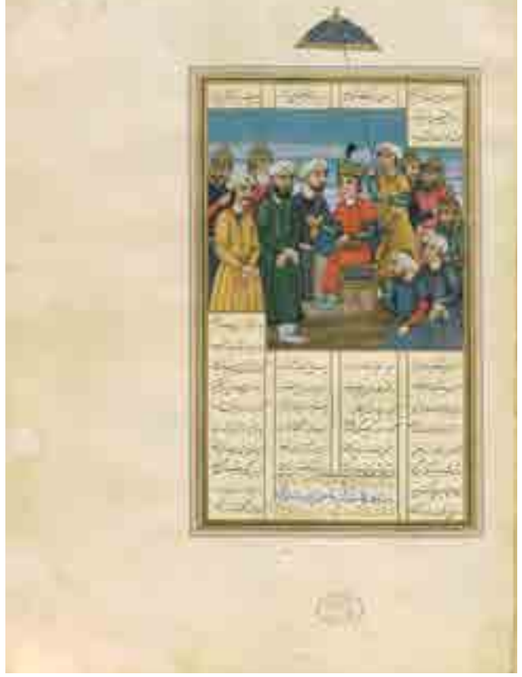
تصویر ۴۰ ـ مجلس هجدهم: نسخهٔ خمسهٔ جامی، کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

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. Koutlaki ،2010 .106.

در صفحهٔ ۳۸۰ ترقیمهٔ کتاب وجود دارد که در آن چنین آمده: «به اتمام رسید و بحسن اختتام انجامید این در الآلی 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 غفرهٔ ذنوبه و ستر عیوبه بولایت باخزر 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

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

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 مرقده، فی تاریخ شـهر رجب المرجب سنهٔ ۹۹۳، جهت سرکار حضرت سـیادت سپاه مخدومی امیر سید الحسینی، نوشته شـد. کتبه العبد المذنب محمد الکتاب رزهٔ بولایت باخـرز، 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).

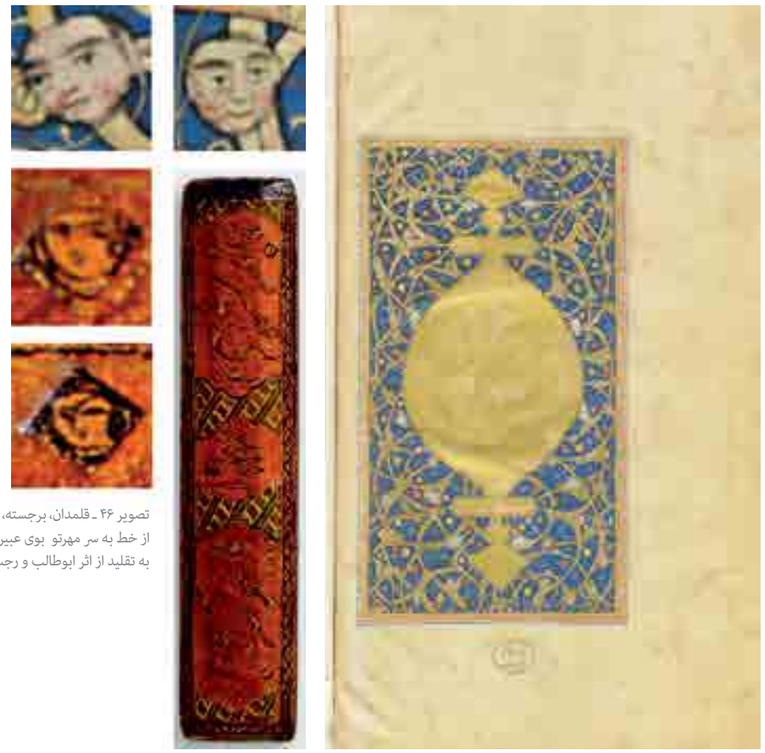
از امرای مشهور کردسـتان اردلان(معاصر با شاه عباس صفوی)، هلوخان و پسرش خان احمد خان بودند. هلوخان برادر تیمورخان که شخص دانشمند و بسیار شجیع و رسیده بـود، در سـنهٔ ۵۹۹۶ق. بر ممالک متصرّفـهٔ برادر خویش مسـتولی و فرمان‌گذار شده با سـلطان سلیم خان عثمانی خودسـازی کرده از این طـرف نیز با شـهریار ایران زمانه 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 لیطغی» 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 لورستان 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.

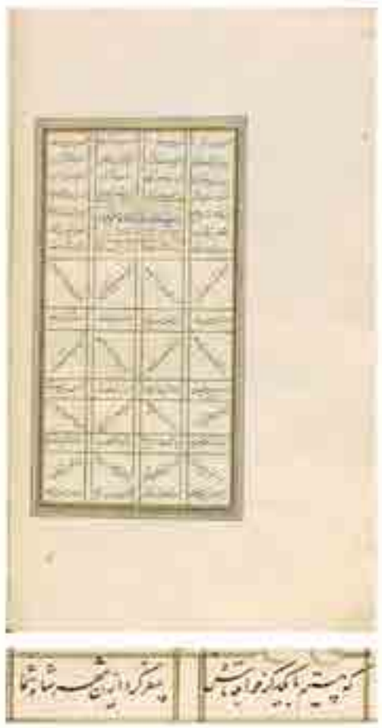


تصویر ۴۶ ـ قلمدان، برجسته، وسط یا الله، دوطرف:
از خط به سر مهرتو بوی عبیر می‌وزد،
به تقلید از اثر ابوطالب و رجب علی (خلیلی، ۱۳۸۶ ، ۱۷۳)

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[۱]

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 جملهٔ 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

۱. موجود در کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

مقدّمه:

هنر رشد یافته در سرزمین‌هایی که اسلام به آن راه یافت، متأثر از باورهای دینی جدید، شکلی متفاوت می‌یابد که علی‌رغم تمایزات شاخص با هنر دوره‌های قبل، شباهت‌هایی با هنر سایر سرزمین‌های اسلامی نیز دارد. کاربرد خط، استفاده از نقوش مختلف اسلیمی و ختایی، صور فلکی و طرح‌های هندسی به شکلی خاص در این زمان مطرح می‌شود. از زمان ورود اسلام به ایران، در دوره‌های مختلف تاریخی تأثیر فرهنگ جدیدی که اسلام با خود به ارمغان آورد، همراه با فراز و فرودهایی در این سرزمین گسترش یافت. این موضوع در زمان حکومت صفویه با رسمی شدن مذهب شیعه رنگ و شکل متفاوتی می‌یابد که به وضوح می‌توان شواهد آن را در هنرهای مختلف دنبال کرد. در کتیبه‌هایی که در این زمان بر آثار فلزی اجرا شده‌است نام علی(ع)، پنج‌تن(ع) و اسامی 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 می‌شود. این تحوّلات در هنر و فرهنگ ایران تحت لوای پادشاهان صفوی رنگ و بوی ایرانی نیز می‌یابد. اغلب شاهان صفوی علاقه‌مند و حامی جدّی نقاشی، معماری، جواهرسازی و فلزکاری بودند. در این دوره، رشد هنر تحت حمایت پادشاهان صفوی، به رشد و شکوفایی کم‌نظیری می‌رسد و از این‌رو دور از انتظار نیست که شیلا کنبی(۱۳۸۶) از این دوره به عنوان «عصر طلایی هنر ایران» نام می‌برد. هنرهایی مانند پارچه‌بافی، قالی‌بافی، سفالگری، نقاشی، تذهیب، جلدسازی و فلزکاری در این زمان رونق می‌یابد. هنر فولادسازی در این دوره رشد بی‌سابقه‌ای یافت 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 مانندکشکول‌ها، ظروف، علم‌ها و لوحه‌های مشبک، مهارت و استادی هنرمند-صنعتگر این دوره را برای کار با فلزی سخت 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. آنچه در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته نمونه‌های منحصر به فردی از اجرای کتیبه‌های قرآنی و نام چهارده معصوم بر 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 شمار می‌رود (حسن ۱۳۸۸، کنبی ۱۳۸۶) که در این زمان هنر معماری و قالی‌بافی و پارچه‌بافی به کمال رسید. فلزکاری صفوی در اوایل قرن ۱۰ه.ق. ویژگی‌های سنّت فلزکاری اواخر دورهٔ تیموری در تکنیک، شکل و تزیینات ظروف را حفظ کرد (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 شمعدان‌های مشهور ساخته شده در غرب ایران طی نیمهٔ دوم سدهٔ دهم دارای شکلی اصالتاً تیموری‌اند (آلن ۱۳۷۴). ساخت مشربه‌های برنجی کوچک با بدنه‌های کروی و لولهٔ استوانه‌ای نقره‌کوب و طلاکوب که از جمله آثار متعارف دورهٔ تیموری بود در اویل دورهٔ صفوی نیز ادامه یافت (Melikian-Chirvani ۱۹۸۲) ولی تزیینات آن‌ها آزادانه‌تر و ساده‌تر شد (کنبی ۱۳۸۶). امّا در عین حال ساخت و استفاده از ظروف فلزکوبی شده (مرصّع) با نقره و طلا بیش از پیش کمتر شد (Bloom ,۱۹۸۵ .Atil et al & Blair ۲۰۰۹) و به نظر می‌رسد که مرصّع نقره و طلا در زمان شاه طهماسب از رواج افتاد (Melikian-Chirvani ۱۹۸۲). همچنین سنت ریخته‌گری خراسان پس از این که این ناحیه به دست صفویان افتاد، به حیات خود ادامه داد (کنبی ۱۳۸۶).

تاریخ‌گذاری به صورت عددی روی ظروف و اشیا که در دورهٔ تیموری شروع شده بود، در دورهٔ صفوی و بعد از آن ادامه یافت (Atil et al. ۱۹۸۵). همچنین در تزیین ظروف، شیوهٔ رایج در دورهٔ تیموری که شامل آرایه‌های گیاهی و انتزاعی چند شاخه در خانه‌های درهم‌تابیده و متداخل بود، تا نیمهٔ دوم قرن ۱۰ه.ق به عنوان یک شیوهٔ 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 شمار آید. شمعدانی که از موقوفات مسجدی است، این دعوی را اثبات می‌کند (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 و بیشتر برای ساخت جنگ افزار مورد اسـتفاده 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، حسـن ۱۳۸۸). اشعار فارسـی خود شامل اشـعار عرفانی فارسـی و اشـعاری که ارتباط خاصی بـا مضامین عرفانی نداشتند و سنّتی کهنه‌تر را تداوم می‌بخشیدند بود (ملیکیان شـیروانی ۱۳۸۵). بـا تثبیت قدرت صفوی نوشـته‌هایی با محتوای اعتقادی و مذهبی نیز روی آثار فلزی پیدا شـد که شامل مناجات، ادعیه و اشعاری در ستایش حضرت علی(ع) و ائمهٔ معصومین(ع) بود (منتظمی ۱۳۸۷، حسـن ۱۳۸۸). ظهور مکرر دعاهایی در مدح چهارده معصوم 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.

1) Scrolling leaf background

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 عَلَم‌ها ظاهر می‌شـود ولـی در قرن 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، سرترنج‌ها و لچک‌ها از دورهٔ صفویه باقی مانده است. اگر چه نمونهٔ مسـتندی از کاربرد این لوحه‌ها به دست نیامده اسـت امّا نظر بر این اسـت که این آثار اغلب برای تزیین درهای چوبی امامزاده‌ها، آرامگاه‌های بزرگان و پادشاهان صفوی ساخته شده‌اند. این موضوع با توجّه به متن کتیبه‌ای کـه روی این لوحه‌ها اجرا شـده و اغلـب دربردارندهٔ نام چهارده معصوم (حضرت محمّد(ص)، فاطمه(س) و دوازده امام شـیعه(ع)) و متـون مذهبی و آیه‌های قرآنی اسـت استنباط می‌شـود. درهای مسجد شـاه و مدرسه چهارباغ نمونه‌های باقی‌مانده از آن زمان است (Allan ۱۹۹۵: ۱۳۰) که شـکل چیدمان و کاربرد این لوحه‌ها را نشـان می‌دهد با این تفاوت که لوحه‌های اجرا شـده از جنس نقره است. با این وجود پوپ و آکرمن در کتاب‌شـان با عنوان «سیری در هنر ایـران» از لوحه‌های فولادی نـام می‌برند که گفته می‌شـود بر روی دری در امامـزاده 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 شـده و سطح را پر کرده اسـت. نقوش اسلیمی و خطوط کتیبه در این آثار از عالی‌ترین نمونه‌هاسـت که به احتمال بسیار زیاد توسط برترین اسـتادان طراحی و خوشنویسی زمـان انجام شـده اسـت. از طرفـی مهـارت فوق‌العاده مشبک‌کار در اجرای بسیار ظریف نقوش و خطوطِ طرح بر صفحه آهنیِ سخت را نیز نباید نادیده گرفت. ظرافت اجرا و سـاخت این لوحه‌ها به حدی است که چیزی از کیفیت کار استادان طراح و خوشنویس نکاسته است.

نمونه‌هـای منفرد و پراکندهٔ اندکـی از این لوحه‌ها در موزه‌ها و مجموعه‌های دنیا وجود دارد که جزو نفیس‌ترین آثار به شـمار می‌آیند. در این خصـوص عبارت زیر که در ابتدای توصیف یک کتیبهٔ مشـبک فـولادی 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 اسـلیمی‌های مارپیچی زیبا و ظریف از فولادی سخت پدید آمده است؟ ظرافت دقیق این لوحهٔ مشبک ایرانی که یادآور دقت و ظرافت طرح های مارپیچی آنگر است، بسیار تحسـین برانگیز است. به وضوح نمایان اسـت حتی اگر قادر به خواندن کلمات نباشـیم، ویژگی های گویا و چیدمان آنها ما را به تعمّق و تفکری خوشایند و دلپذیر فرا می‌خواند...

افزون بر این، مطالعهٔ فلزکاری اسـلامی بسیار متکی بر کتیبه‌هایی است که نه تنها باعث تزیین شیء شده‌اند بلکه همچنین مهم‌ترین سـند برای شناسـایی هنرمندان، حامیـان، تاریخ و محل سـاخت آن‌هاسـت (Atil et al. ۱۹۸۵). همچنیـن آثـار فلـزی و کتیبه‌های آنهـا بازتاب دهندهٔ تحوّلات فرهنگی و مذهبی زمان خود نیز هستند. از این‌رو، این لوحه‌ها از نظر مطالعهٔ گرایش‌های مختلف فرهنگـی و به ویژه مذهبی در دورهٔ صفوی بسـیار حایز اهمّیت خواهند بود.

مشـبک‌های فولادی موجود در مؤسّسـهٔ 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 مشـبک در این مجموعه شامل دو قطعهٔ کامل و سـالم، یک لوحهٔ مشـبک کامل که از وسط شکسـته و یک نصف لوحه اسـت. متن کتیبه‌هـا در این لوحه‌ها به صورت طولی در میان اسـلیمی‌هایی که در سه ناحیه به صورت مارپیچ درآمده، اجرا شده است (تصویر ۱).

تصویـر ۱- لوحهٔ فولادی مشـبک موجود در مؤسّسـهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک (شـمارهٔ ۲۱۲۵) که شـامل مصرع پنجم شعر عربی با خط نستعلیق است.

لوحه‌های مشـبک با این شـکل، بر اساس شعر عربی شامل هشت کتیبه است که چهار مصرع از آن در مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک نگهداری می‌شـود. لوحه‌های مشبک شماره‌های ۲۱۲۵ و ۲۱۲۶ سالم و با خط نستعلیق اجرا شـده‌اند. لوحه‌های شمارهٔ ۲۱۲۷ (کامل امّا از وسط شکسـته) و شـمارهٔ ۲۱۲۸ (نصف کتیبهٔ موجود است) با خط ثلث نوشـته شـده‌اند. در هر یک از این مشـبک‌ها یک بخش از شـعر عربی که در احترام به چهارده معصوم

است اجرا شده است. متن کامل شعر به صورت زیر است:

بنبـــیٌ عـــربیٌّ و رسولٌ مدنیٌ
و اخیـــه اســـدالله مسـمّی بعلیٍّ
و بزهـــراءِ بتولٍ و بأمٍّ ولدتهـا
و بسبطیه و شبلیّه هما نجلا زکیٌّ
و بسجّاد و بالباقر و الصّادق حقًّا
و بموسی و علـیٍّ و تقـیٍّ و نقیٍّ
و بذی العسکروالحُجّةِ القائم بالحق
الّذی یضرب بالسـیفٍ بحکمٍ 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 اندازه‌ای نسبتاً مشابهند. تمامی لوحه‌ها با طول تقریبی ۳۸ سـانتی‌متر و ارتفاع حدود ۱۴ سانتی‌متر سـاخته شده‌اند. شـباهت در اندازه، می‌تواند نشـان دهندهٔ وجود یک اسـتاندارد در ساخت این لوحه باشد. 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 ۵۱۰۷۸/۱۶۷۶.ق. در زمان حکومت شـاه سلیمان نوشته شـده است دیده می‌شـود. علاوه بر این، روی سـنگ قبری متعلّق به اوایل قرن ۵۱۰.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).

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.

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 هارارای (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 [2] (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 هـارارای (پـوپ و آکرمـن ۱۳۸۷) و مجموعهٔ

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.

خصوصـی یک اتریشـی[3] وجـود دارد. لوحه‌های موجود در مجموعهٔ هارارای و مجموعهٔ خصوصی بسـیار شـبیه یکدیگر هسـتند. امّا تفاوت‌های ظریفی بین این لوحه‌ها بـا لوحه‌های موجود در مؤسّسـهٔ کتابخانـه و موزهٔ ملّی ملک وجـود دارد. لوحه‌های موجود در مجموعهٔ هارارای و مجموعهٔ خصوصی، در قسمت میانی به صورت مشبک کار شـده‌اند امّـا فاقـد کتیبه هسـتند در حالـی که در لوحه‌های مؤسّسـهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک، قسـمت میانی علاوه بر نقوش اسـلیمی طوماری، دارای کتیبه نیز هستند. علاوه بر این، حاشیه لوحه‌های مؤسّسهٔ کتابخانه و مـوزهٔ ملّی ملک به صورت مشـبک کار شـده اسـت، در حالـی که مشـبک‌های مجموعهٔ هـارارای و مجموعهٔ خصوصـی فاقـد تزیینـات مشـبک در لبه هسـتند. در خصوص مشـخصات فنی دو لوحهٔ موجـود در مجموعهٔ هـارارای اطّلاعی در دسـت نیسـت امّا لوحـهٔ متعلّق به مجموعهٔ خصوصی اتریشـی مشـابه دو لوحه موجود در مؤسّسـهٔ کتابخانه و مـوزهٔ ملّی ملک با فـولاد جوهردار ساخته شده‌است.

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 اشـیای موجود در این مجموعه با نقوش اسلیمی و کتیبه به صورت مشـبک اجرا شده‌اند. اسلیمی‌ها در این اشیا تشکیل یک مارپیچ را می‌دهند که کتیبه‌هایی به خط ثلث شـامل صفات خداوند در میان آنها اجرا شده است (تصویر ۴). شـکل کلّی هر سـه سرترنج، مشـابه و دارای لبه‌های دالبری است.

تصویر ۴- لوحهٔ فولادی مشـبک به شکل سرترنج (شـمارهٔ ۲۱۳۱) که در دو قسـمت 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 لوحـه در ایـن مجموعه بـه صـورت کتیبه‌های مشـبک کوچکی اسـت که نقوش طوماری و کتیبه‌هایی بـه خط ثلـث با عبـارات «یـا قدیـر» و «یا عابـد» به صـورت مشـبک در آن‌هـا اجـرا شـده اسـت. نقـوش طومـاری مانند دیگر لوحه‌های مشـبک ایـن مجموعه، زمینـه‌ای اسـت که کتیبـه در میان آن قرار گرفته اسـت (تصویر ۵). شـکل کلّی این دو شـیء مشـابه به صورت

مثلثی اسـت کـه در دو ضلع به صورت دالبری اسـت. با وجود شـباهت بسیار بین این دو شـیء، یکی از آنها به شـکل نیم‌اسـتوانه‌ای خم شـده اسـت. این دو شیء به شماره‌های ۲۱۳۸ و ۳۶ ثبت شده‌اند.

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.

ترنج‌ها (لوحه‌های مشبک با شکل بیضی تیزه‌دار)

گروه بسـیار بزرگی از لوحه‌های مشـبک موجود در مؤسّسـهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک شـامل۱۲ مشـبک فولادی به شـکل 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 بسـیار منحصر به فرد اسـت. ترنج‌ها بر روی صفحـات فولادی به ابعاد تقریبی ۲۶ × ۳۴ سـانتی‌متر و ضخامت ۱ تا ۳ میلی‌متر اجرا شده‌اند. این لوحه‌ها دارای حاشـیه‌ای با عرضی در حدود ۲ سـانتی‌متر هسـتند که نقوش در میان آن اجرا شـده اسـت. طرح‌های اجرا شده شـامل کتیبه‌ها، نقوش اسلیمی، گل‌ها و برگ‌هاست. متن کتیبه‌ها شامل آیاتی از قرآن، تسبیحات اربعه و عبارتی در مدح حضرت علی(ع) اسـت که در تمام مشبک‌ها با خط ثلث بسیار زیبایی اجرا شده‌اند. خطوط اسلیمی با گردش حلزونی (اسپیرال) تمام سـطح دو بعدی زمینهٔ مشبک‌ها را تزییـن کرده‌اند. بر روی خطوط اسـلیمی، نقوش گل و برگ اجرا شـده‌اند که در ترکیب با متن کتیبه ترکیب‌بندی بی‌نظیری را ایجاد کرده‌اند (تصویر ۶).

در ایـن ترنج‌هـا، بخش یا تمامی یک آیـه به صورتی بسیار زیبا اجرا شده است. هنرمند نظم معمول کلمات را بـه منظور اجرای هر چه زیباتر متن و یا تأکید بر کلمه‌ای خاص، بـه هم ریخته اسـت. در این لوحه‌هـای 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 کلیولند[4] و موزهٔ بریتانیا[5] 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 ۹۷۲ه.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.

4) Cleveland Museum of Art
5) 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[1]

حسین کمندلو*

چکیده

شـهر مشـهد از مهم‌تریـن مناطـق فرش‌بافـی ایـران از دوران صفویـان تـا روزگار معـاصر بوده اسـت. علاقهٔ شـاهان صفـوی بـه مرقـد مطهـر حـضرت رضـا(ع) و سـاخت و سـازهایی کـه پیرامـون آن انجام یافتـه بود، باعـث پدیـدار شـدن اوّلیـن شـاهکارهای هـنر فرش‌بافی در ایـن ناحیه گردیـد. قالی‌هایی بـا رنگ‌های لاکی و سـورمه‌ای کـه با انواع گل‌های شـاه عباسـی، اسـلیمی‌های ابـری، بندهای ختایی و نخ‌هـای گلابتون تزیین شـده بودند.

شـورش افغان‌هـا و انقـراض سلسـلهٔ صفویـان، هـرج و مرجـی شـدید در ایـران به وجـود آورد کـه نتیجهٔ آن فروپاشـی اقتصـاد و صنایـع مختلفـی همچـون قالی‌بافی بود. گـذر زمان و ظهـور قاجاریـان و ایجاد امنیت نسـبی در ایـران، دومیـن دوران پرشـکوه صنعـت قالی‌بافـی در مشـهد را پایه‌گـذاری کرد. هنرمنـدان و افراد صاحـب ذوق از نواحـی مختلفـی همچون کرمان، کاشـان، تبریز، بیرجند، چهارمحال و بختیاری، کاشـمر و... در خیابان‌هـا و بازارهـای منتهـی بـه حـرم مطهر گرد آمده و در کنار تولیدکنندگان مشـهدی، آثار شـاخص و منحـصر بـه فـردی را بـا اقتبـاس از فرش‌هـای عصر صفـوی خلق کردنـد و در حال حـاضر برخـی از این آثار جـزو نفیس‌تریـن قالی‌هـای کاخ‌ها، موزه‌هـا و مجموعه‌های خصوصـی داخلی و خارجی هسـتند.

یکی از مکان‌های کمتر شـناخته شـده که در آن آثار تولیدکنندگان صاحب نام مشـهدی نگهداری می‌شـود، مـوزهٔ ملّـی ملـک در تهـران اسـت. شـاید توجّـه محقّقیـن و صاحب نظـران به کتاب‌هـای خطـی، نگاره‌ها، مرقعـات، سـکّه‌ها، تابلوهـای نفیـس نقاشـی، تمبر، آثار لاکی و... سـبب نادیده گرفتن ۳۴ قطعه فرشـی شـده کـه در مناطـق مختلـف شـهری و روسـتایی ایـران با بهتریـن کیفیت بافته شـده‌اند. با توجّه به اینکه بیشـتر عمـر پربرکـت حـاج حسـین آقا ملـک در جوار حرم مطهر حضرت علی بن موسـی الرّضا(ع) و شـهر مشـهد سـپری شـده اسـت، مشـاهده می‌شـود کـه عمـده فرش‌هـای موجـود در مـوزهٔ ایشـان توسـط کارگاه‌هـای شـاخص و گاه گمنـام مشـهدی بافتـه شـده‌اند. در ایـن مجموعـه در کنـار آثـار چشـمگیر و بـدون امضـا، می‌تـوان دسـتبافته‌های افـراد صاحـب نامـی همچـون حـاج عبدل مؤمـن قالی‌بـاف، علی خان عمـو اغلی، صابر و مشـیری را مشـاهده نمود. اغلب این آثار در زمان حیات حاج حسـین آقا ملک برای مفروش نمودن منـزل شـخصی خریـداری شـده بودند کـه علاوه بر ذوق و سـلیقهٔ واقـف، تا حدی ویژگی‌هـا و خصوصیات قالی‌های بافته شـده در اواخر دوران قاجار تا اواسـط دوران پهلوی را مشـخص نمایند. در این نوشـتار سـعی شـده، در کنـار معرّفـی فرش‌هـای مشـهد در مـوزهٔ ملـک، تاریخچه و خصوصیـات فرش‌های مشـهد در این دوران بـه اختصار معرّفی شـود.

کلید واژه: مشهد، موزهٔ ملک، قالی.

* کارشناس ارشد پژوهش هنر
hossin_kamandlo@yahoo.com

۱. موجود در کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

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:

۱- 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 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 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 ۵۶۰×۳۸۸ 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 ۳۹۴×۲۶۰ 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 مشهدی در اواخر دوران پهلوی اوّل بافته شده است. این قالی با شمارهٔ کلاسه ۰۴۱ ردیف ۸ و شمارهٔ اموال ۳۴۰ به ثبت رسیده است. (تصویر ۹) ابعاد این دستبافت ۵۸۸ ×۱۰۶۹ سانتی‌متر بوده که درکارگاه علی خان عمواغلی بافته شده است. تاریخ بافت قالی ۱۳۱۷ ش./ ۱۳۵۸ ق./ ۱۹۳۹ م. ذکر شده است[۱۷]. نوع گره، متقارن(ترکی) و رج‌شمار آن ۵۰ گره در هفت سانتی‌متر است. جنس تار و پود از پنبه و پرز از پشم 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 مشهدی به ویژه خاندان عمو اغلی بوده است به طوری که نمونه‌هایی متعدّد از آن را در کاخ‌ها، موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی به ویژه موزهٔ فرش ایران، کاخ گلستان و کاخ ملّت می‌توان مشاهده نمود. رنگ‌بندی قالی بر اساس ترکیب رنگی عصر صفویان بافته شده است 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 شمارهٔ ۰۰۰۲۷/ ۰۸/ ۱۳۹۲ در موزهٔ ملّی ملک به ثبت رسیده است. 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 است، 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 است. (تصویر ۱۰) عمده رنگ‌های به کار رفته در قالی عبارتند از: سورمه‌ای، لاکی، کرم، آبی ، آبی روشن، سفید، صورتی، سبز تیره، سبز روشن و ... .

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

۱۰- قالی افشان شاه عباسی (واگیره ای)

این قالی به شمارهٔ اموال ۰۰۰۲۸/ ۰۸/ ۱۳۹۲ در موزهٔ ملّی ملک به ثبت رسیده است. جنس تار و پود از پنبه و پرز از پشم است. قالی در ابعاد ۳۲۶× ۲۵۳ سانتی‌متر در سال ۱۳۱۵ش./ ۱۳۵۵ق./ ۱۹۳۶م. بافته شده است. نوع گره نامتقارن (فارسی) و رج‌شمار آن ۳۳ گره در هر ۶/۵ سانتی‌متر است. متن سورمه‌ای این قالی با تکرار پیچش‌های ختایی همراه با گل‌های شاه عباسی تزیین شده است. درحاشیهٔ قالی طرح اصیل هراتی اجرا شده است. لازم به ذکر است که این قالی جفت بوده و نمونهٔ دوم نیز مشابه همین دستبافت 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 شده است. عمده رنگ‌های به کار رفته در قالی عبارتند از: سورمه‌ای، قرمز لاکی، آبی تیره، آبی روشن، 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):

این قالی با شمارهٔ اموال ۰۰۰۱۴/ ۰۸/ ۱۳۹۲ در مجموعهٔ ملک به ثبت رسیده است. قالی در سال۱۳۴۹ش./ ۱۳۹۰ق./ ۱۹۷۰م. با زمینهٔ کرم بافته شده است. ابعاد قالی ۴۰۸× ۲۵۸سانتی‌متر، جنس تار و پود از پنبه و پرز از پشم است. نوع گره، متقارن (ترکی) و رج‌شمار آن ۷۵ گره در هر ۷سانتی‌متر است. شیوهٔ بافت تمام لول و پس از هر چین بافت دو پود ضخیم و نازک عبور داده شده است. همچون دیگر آثار اصیل مشهدی از رنگ‌های سورمه‌ای لاکی، کرم، آبی، آبی روشن، صورتی، سبز تیره، سبز روشن، نارنجی و... برای رنگ بندی فرش استفاده شده است. (تصویر۱۲) متن قالی به شیوه‌ای جدید و با گل‌های شاه عباسی ظریف تزیین شده است. لازم به ذکر است که این طرح توسّط عبدالحمید صنعت نگار[۱۸] و به سفارش عبدالمحمّد عمو اغلی اجرا شده بود. گویا عبدالمحمّد عمو اغلی برای حفظ بازار و همچنین رقابت با دیگر تولیدکنندگان مشهدی با ایجاد اندکی تغییر در طرح‌های اصیل مشهدی توانست این طرح جذاب را ابداع نماید. در حال حاضر نمونه‌هایی متعدّد از این گونه فرش‌ها در موزه‌های مختلف ایران از جمله موزهٔ فرش ایران، موزهٔ فرش آستان قدس رضوی، کاخ موزهٔ سعدآباد و... در معرض دید عموم است. در حاشیهٔ فرعی اوّل قالی به رنگ قرمز لاکی و به خط نستعلیق عبارت «صابر» دیده می‌شود. عباسقلی صابر یکی از بهترین تولیدکنندگان فرش مشهد در روزگار پهلوی دوم بود، وی که اصالتی تبریزی داشت در ابتدا در کارگاه عبدالمحمّد عمو اغلی به بافت قالی مشغول بود و با تلاش و پشتکار بسیار توانست 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 کتابخانهٔ موزهٔ ملک)

۱۲- افشان اسلیمی همراه با گل‌های شاه عباسی:

این قالی به شمارهٔ ۰۴۷ ردیف ۲۷ در موزهٔ ملّی ملک به ثبت رسیده است. طرح قالی ترکیبی از نقوش اسلیمی به همراه گل‌های شاه عباسی گل ریز(کوچک) است و قسمت هایی از آن به صورت گل ابریشم بافته شده است. ابعاد قالی ۲۹۱×۳۸۹ سانتی‌متر، رنگ زمینه قرمز لاکی، حاشیهٔ آن سبز زیتونی و شیوهٔ بافت تمام لول است. نوع گره، نامتقارن (فارسی) و رج‌شمار آن ۷۷ گره در ۶/۵ سانتی‌متر است. لازم به ذکر است که قالی فاقد کتیبه و به احتمال در سال ۱۳۵۰ش./ ۱۳۹۱ق./ ۱۹۷۱ م. بافته شده است. عمده رنگ‌های قالی عبارتند از لاکی، سبز زیتونی، آبی تیره، آبی روشن، سفید، قرمز، صورتی، سورمه‌ای، کرم و...(تصویر ۱۳)

تصویر ۱۳: قسمتی از متن و حاشیهٔ 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 شمارهٔ کلاسهٔ ۰۴۱ ردیف ۲۳ در موزهٔ ملّی ملک به ثبت رسیده است. قالی در ابعاد ۲۹۳×۳۹۹ سانتی‌متر 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 مشهدی (متن، سورمه‌ای و حاشیه، قرمز لاکی) تزیین شده، نوع گره، نامتقارن (فارسی)، رج‌شمار ۵۸ گره در ۶/۵ سانتی‌متر، جنس تار و پود از پنبه و پرز آن از پشم 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 حاشیهٔ 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 ۰۰۰۲۵/ 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:

۱- اصطخری به احتمال اوّلین کسـی است که در قرن ۴ق./ ۱۰م. مدفن امام رضا علیه السّـلام را مشـهد نامیده اسـت. او در کتاب مسـالک و ممالک در توصیف طوس به مشـهد امام رضا(ع) اشـاره دارد و می‌نویسـد: اگر طوس را در شمار نیشـابور بگیریم شهرهای طوس این اسـت: رادکان، طابران، بزدغور و نوقان که مشـهد علی بن موسی الرّضا رضوان الله علیه و گور هارون الرشید آن جا است به چهار فرسنگی مشهد طوس(شریعتی، ۱۳۶۳: ۳۵).

۲- 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.

۳ -Pedro Texieria.

۴ -Olearius

۵ -Hollstein – Gottorp.

۶- ادواردز در تأییـد گفته‌اش به چند نکته اشـاره می‌کند که عبارتند از: الف) ایرانیان فراورده‌های یک ایالت را به نام مرکز و شـهر اصلی آن می‌شناسـند و منظور از نـام 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 شـانزدهم هرات دیده می شود در قالی‌های دورهٔ بعد افغانستان مشاهده نمی‌شود (ادواردز، ۱۳۶۸: ۱۸۷).

۷- موریس اسون دیماند با اشاره 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 دارند. این نوع قالـی 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 شانزدهم و قرن هفدهم تصاویر این گونه قالی‌ها دیده می‌شود...» (دیماند، ۱۳۸۳: ۲۶۷).

۸- برای مطالعهٔ بیشـتر در مورد قالی‌های خراسـان در عصر صفویه نک: کمندلو، ۱۳۹۰: ۶ الی ۱۵.

۹- برای مطالعهٔ بیشتر و مشاهده تصویر این قالی نک: اروین گانز رودن، ۲۵۳۷: ۸۳ و ۸۲.

۱۰- برخی از محقّقین فرش از جمله سیسیل ادواردز این سابقه را کمتر فرض کرده اسـت. او در کتاب قالی ایران، به اسـتناد اینکه اغلب قالی‌های آسـتان مقدّس حضرت رضا(ع) بیش از ۸۰ سـال قدمت ندارند و همچنین به استناد گفته‌های یک رنگرز معتبر که پدربزرگ او در کشـمیر به رنگرزی اشـتغال داشته و در حدود ۱۸۶۰م./ ۱۲۷۶ق. به مشهد مهاجرت کرده، سابقهٔ قالی‌بافی مشـهد 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 نیست دلیل بر نبود یک امر نیست، می‌توان گفت در این دوران قالی‌بافی در مشهد 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.

۱۱- Hanri rene dalmany/ هانـری رنـه دالمانـی از مجموعه‌داران فرانسـوی بود که در عصر قاجار به ایران سفر کـرد. در کتاب او شرح دقیقی از فرش‌هـای 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 سـال ۱۸۹۸م./ ۱۳۱۵ق. و نیز سال ۱۹۰۷م./ ۱۳۲۵ق. وارد کشورمان 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.

۱۲- در اواخـر دوران قاجار و اوایل پهلوی قالی‌های بسـیار نفیسـی با رج‌شـمار بالای ۵۰ تولید می‌شده اسـت. پس از پیروزی انقلاب اسلامی برخی از تولیدکنندگان باسابقه و معتبر همچون بزمی، ششـکلانی و... که شـاگردان اساتید گذشته بودند، قالی‌هایی با رج‌شمار بالا تولید می‌کردند. برای مطالعهٔ تصویری برخی از آثار نک: صوراسرافیل، ۱۳۸۱، ۱۱۶ الی ۱۶۷.

۱۳- هانـری رنـه دالمانـی در مورد منابع طرح‌های مشـهد می‌نویسـد: «... در مشـهد و ایالات دیگر هم که تابع اصول معینی نیستند و مخصوصاً مقید هستند که از روی نقشه‌های قدیمی کار کنند، فرش‌بافی شـیوع پیدا کرده است. این نوع فرش‌بافی در تبریز و سلطان آباد و تهران و کاشان و مشهد 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 دستبافت شاهدیم که در این ناحیه قالی‌هایی با طرح‌های کاشـان، تبریز و نایین تولید گردید، قالی‌هایی با طرح‌هـا و رنگ بندی‌های ضعیف که چیـزی جز هدر دادن سرمایه و وقت در آنها دیده نمی‌شود.

۱۴- برای مطالعهٔ بیشـتر در این زمینه نک: مرتضوی، ۱۳۸۸: ۳۴ الی ۳۷.

۱۵- حاج عبدل مؤمن قالی‌باف، از بهترین 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 مشهد به فعّالیت اشتغال داشت. برای مطالعهٔ بیشتر نک: ژوله، ۱۳۷۵: ۸۷.

۱۶- عباسقلی صابر با اصالت تبریزی از شاگردان و استادکاران کارگاه عبدالمحمّد عمو اغلی در مشهد بود که به تدریج نام و اعتباری شایسته در تولید قالی‌های مشهد یافت. هم اکنون آثار بسیاری از وی در موزه‌ها و کاخ موزه‌ها در معرض دید عموم مردم است. برای مطالعهٔ بیشتر نک: ژولهف ۱۳۷۵: ۹۹ و ۹۸.

۱۷- علی خان عمو اغلی پسر محمد عمو اغلی (محمد کهنویی) و برادر عبدالمحمّد عمو اغلی است. مهم‌ترین ویژگی بافته‌های او در کنار بافت، رنگ‌بندی و طراحی خوب کتیبهٔ « عمو اغلی۱۱۰» است. برای مطالعهٔ بیشتر نک: ژوله، ۱۳۷۵: ۸۶ الی ۸۸.

۱۸- عبدالحمید صنعت نگار اصالت کرمانی داشت. او در طول دوران فعّالیت خود 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 است. برای مطالعهٔ بیشتر و مشاهدهٔ آثار نک : صوراسرافیل، ۱۳۸۱: ۱۲۰ الی ۱۲۴.

۱۹- احمد بهبودی یکی از بهترین طراحان فرش مشهد و شرکت فرش آستان قدس رضوی در دوران معاصر است. برای مطالعهٔ بیشتر در مورد ایشان نک: صوراسرافیل، ۱۳۸۱: ۱۳۵ و ۱۳۴.

۲۰- برای مطالعه در مورد تاریخ تأسیس شرکت فرش آستان قدس رضوی نک: ژوله، 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-نقدی، نقیب (۱۳۷۲). مقاله نامه خراسان. مشهد. آستان قدس رضوی. معاونت فرهنگی.

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- یارشاطر، احسان (۱۳۸۴). تاریخ و هنر فرشبافی در ایران. مترجم ر. لعلی خمسه. تهران. نیلوفر.

۲۵-http://malekmuseum.org/page

مدال‌ها و نشان‌های تاریخی[۱]

فاطمه رازی پور*

چکیده:

با آغاز سلطنت ناصرالدین شاه قاجار تغییرات زیادی در روابط ایران با سایر کشورها به وجود آمد؛ یکی از مواردی که ناصرالدین شاه برای آن اهمّیت زیادی قایل بود، خصوصاً از زمانی که روابط سیاسی و اجتماعی او با دولت‌ها و پادشاهان کشورهای خارجی افزایش یافت، موضوع نشان و مدال بود. در همین دوران تغییرات زیادی از لحاظ جنبه‌های هنری در شکل نشان‌ها و همچنین نحوهٔ اعطای آنها به وجود آمد. در گنجینهٔ موزهٔ ملّی ملک تعدادی از مدال‌ها و نشان‌های دورهٔ قاجار و پهلوی وجود دارد که در این مقاله به بررسی و معرفی مدال‌ها و نشان‌های دورهٔ قاجار پرداخته خواهد شد.

کلید واژه: مدال، نشان، قاجار، موزهٔ ملّی ملک.

* موزه‌دار مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک
f.razipoor@yahoo.com

۱. موجود در کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

تعریف مفاهیم:

الف: مدال:

قطعه‌ای فلزی معمولاً به شکل سکّه که به پاداش عملی برجسته یا رشادت به فردی اعطا می‌شود و در پیشنهاد کمسیون آمده است که نشان‌ها و احکام نظامی که فقط به خدمات مختصهٔ شجاعت یا لیاقت اختصاص دارند باید اعطای آن‌را در روزنامهٔ رسمی مسطور دارند. از امتیازات دولتی حمایل و نشان و تمثال همایونی و انگشتری و عصا و گل کمر و قمهٔ مرصّع. نشان‌هایی از درجهٔ یاوری، سرهنگی و سرتیپی مرحمت می‌شود در زیر نشان‌های مدال نزدیک قلب زده می‌شود. بالاترین نشان امتیاز بر روی قلب زیر پستان چپ زده خواهد شد (سامعی، ۱۳۸۱، ۲۴۷).

ب: نشان:

قطعهٔ فلزی که غالباً از طلا یا نقره به شکل‌های مختلف ساخته می‌شود و در برابر خدمات اشخاص، یا برای احترام و قدردانی از فضلا و دانشمندان به آنان داده می‌شود و آن را در بعضی مواقع جلو سینهٔ خود می‌زنند (عمید، ۱۳۴۳، ۲۳۹۶).

نشان با مراتب گوناگون از قدیم الایام در تاریخ سیاسی کشورها مطرح بوده و به مرور زمان دگرگونی‌هایی در کم و کیف آنها به وجود آمده است. در گذشته نشان به دو معنی به کار برده می‌شد: نخست اینکه چون سران و پادشاهان پیامی برای کسی ارسال می‌کردند، به همراه رسول، نشانی که دریافت کنندهٔ پیام را از صدق و راستگویی رسول مطمئن سازد، می‌فرستادند؛ معنی دیگری که برای نشان وجود داشت این بود که حکومت‌ها، علامتی برای افتخار یا خدمت به کسی می‌دادند. موضوع اصلی مقالهٔ حاضر نیز حول محور همین معنی (نشان افتخار) است.

هدف از اعطای نشان:

اعطای نشان از قدیم الایام در ایران رایج بود. پادشاهان ایرانی از زمان هخامنشی به بعد سعی می‌کردند به گونه‌ای از افرادی که مصدر خدماتی بودند، قدردانی و تشکر کنند. این قدردانی به صور گوناگونی جلوه‌گر بود. مثلاً گاه سلاح و جنگ‌افزاری همچون شمشیر، نیزه و خنجر و گاه خاتم و انگشتری و موارد دیگر هدیه می‌دادند. در تاریخ سیاسی ایران نیز بسیار دیده شده که با برقراری رابطهٔ دوستانه با کشورهای دیگر، تمثال و تصویر پادشاهان بین دو طرف رد و بدل می‌شد. گاهی نیز سکّه و نشان‌هایی که ضرب آنها به مناسبت اعیاد مذهبی یا نوروز بود، به خدمتگزاران داخلی و امرا و سران خارجی اهدا می‌شد. از این رو امروزه موزه‌های معتبر دنیا مملو از سکّه‌ها و نشان‌ها و تمثال پادشاهان عصر ساسانی یا ایران دورهٔ اسلامی است(مشیری، ۱۳۵۰، ۱۸۸-۱۸۹).

بیشترین اطّلاعات قابل توجّه در مورد اعطای نشان به مفهوم امروزین آن، مربوط به عصر قاجار است.

در اوایل قرن نوزدهم که دولت ایران روابط سیاسی و تجاری خود با کشورهای اروپایی را بسط و توسعه داد، از طرف سلاطین کشورهای مزبور ضمن سایر هدایای ارسالی، مدال‌هایی نیز اهدا می‌شد که متقابلاً می‌بایست از طرف ایران نیز در این مورد اقدام می‌گردید. بنابراین موضوع تهیهٔ نشان از اینجا مورد توجّه قرار گرفت و به تدریج این مسأله تحت ضابطه و ترتیب مشخص و معینی درآمد (همان، ۱۳۸۹).

در آیین‌نامه‌هایی که در مورد نشان‌ها و چگونگی اعطای آن وجود دارد به خوبی هدف از اعطای نشان به افراد مختلف روشن شده است: « اینکه در هر مملکتی پادشاه و سلطانی هست که ادارهٔ امور آن را به عهده دارد و برای انتظام امور ملک و ملت لازم است شخصی را که خدمت می‌کند با کسی که خدمتی انجام نمی‌دهد، تفاوتی قایل باشد و مسلّماً اگر فرقی بین آنها قایل نباشد، امر مملکت، نظام نمی‌یابد و هیچ کس رغبتی به خدمت کردن، نشان نخواهد داد. بنابراین، باید به شخص خادم مِهر و التفات نمود و به شخص خائن قهر و سیاست»

تفاوت‌های مذکور در سه مورد مشخص نمایان می‌شد:

اوّل: در مورد لقب و منصب

دوم: در مورد حقوق و مزایا

سوم: در مورد اعطای نشان و علامت‌ها

و اینکه هرکس این نشان‌ها و علامت‌ها را ببیند، بداند که صاحب آن شخصی است که خدمات قابل توجهی انجام داده است (شهیدی،۱۳۵۰، ۱۵۲).

بنا به مطالب فوق، اعطای نشان در حقیقت نوعی تشویق و رتبه برای افراد محسوب می‌شد. بیشترین مورد اعطای نشان، به افراد نظامی بود و این از جهت حفظ و حراست مملکت از گزند بیگانگان، حایز اهمیت بود. در واقع هر کس در برابر دشمن شجاعت و مردانگی نشان می‌داد، با اعطای نشان مورد تشویق قرار می‌گرفت و این تمایزی بود میان آنان و سایر افرادی که در هر رتبه و مقام، لیاقت و شجاعتی از خود بروز نمی‌دادند. در آیین‌نامه‌های مربوط به اعطای نشان‌های دولتی حتّی تک‌تک موارد مختلفی که ممکن بود افراد از خود شجاعت و جانفشانی نشان دهند، ذکر می‌شد. البته، نشان‌هایی که به افراد مختلف داده می‌شد، شأن و مرتبهٔ گوناگون داشتند.

پیشینهٔ مقرّرات و آیین‌نامهٔ نشان‌ها :

تا اواخر دورهٔ فتحعلی‌شاه هیچ قانون مدوّن یا آیین‌نامه‌ای برای اعطای نشان‌های حکومتی وجود نداشت. از آن به بعد یعنی در زمان محمّدشاه قاجار تلاش‌هایی در این زمینه صورت گرفت که بر اساس

آیین‌نامه‌های خاص، نشـان‌ها را اعطـا می‌کردند و برای هر گونه خدمت، نوعی خاص از نشـان‌ها در نظر گرفته می‌شد. در این مورد رسالاتی با توضیحات مفصّل و اشکال نشان‌ها تهیه و تکثیر شد و در اختیار مقامات ذیربط قرار گرفـت. از آن پس عدول از مقرّرات مخصوص نشـان‌ها، البته مستوجب عقوبت و خشم سلطانی و عزل و تنبیه و جریمه و مؤاخذه می‌گردید(کسروی، ۱۳۵۲، ۱۰۹).

در دورهٔ ناصرالدین شـاه تغییراتی در اعطای نشان‌ها صورت گرفـت. به جز نشـان‌های دارای نقش شـاه، در سـاخت بقیهٔ نشان‌ها جواهر به کار نمی‌بردند و باید تماماً از نقره سـاخته می‌شـد. رسـاله‌هایی در این باب تنظیم نمودنـد و در آن تأکید کردند که هدف از اعطای نشـان، ارزش جنسی و مادی آن نیست که لزوماً به جواهر آراسته باشد بلکه هدف اصلی حصول افتخار برای صاحب نشان است و نیز اشاره گردید که دولت نباید متحمّل هزینه‌های گزاف برای سـاخت نشان‌هایی گردد که در آن جواهر به کار رفته باشد (همان، ۱۵۴).

تصویر۱: تابلو میدان مشق، اهدایی بانو عزت ملک

انواع نشان‌ها در دورهٔ قاجار:

ظاهراً نشـان‌های رسـمی و دولتی که در دورهٔ قاجار و بعد از آن به افراد داده می‌شـد، دارای مراتب و طبقه بندی خاصی بود. در نگاهی کلّی نشـان‌های این دوره به دو دستهٔ بزرگ و هر کدام از این دو دسته نیز بنا به درجهٔ اهمیت به مراتب مختلف تقسیم بندی می‌شد:

دستهٔ اوّل: شامل نشان‌های شمشیر بندان بود. تفاوتی در اینکه شمشـیر بندان نظامی و یا غیـر نظامی بودند، برجسـته به تناسب خدمت‌شان داده می‌شد. هر کدام از انواع این نشان‌ها خود به درجاتی مختلف تقسیم می‌شد.

صحنهٔ بازدید ناصرالدین‌شـاه به همـراه مظفرالدین میـرزا، ولی‌عهـد و میرزا سپهسـالار اسـت. تصویر سـه شخصیت بسـیار بزرگ و سپاهیان بسـیار کوچک ترسیم شـده‌اند. در قسـمت‌های مختلف گروه‌های پیاده نظام، توپچی‌ها و دسـته‌های مارش به چشم می‌خورد. هر سه شـخصیت اثر ملبّس بـه لباس‌های نظامی، شمشـیرهای

* کلمهٔ مغولی به معنی شاهزادهٔ بزرگ

وجود نداشت. این نشان‌ها دارای هشت مرتبه بود:

نشان نویان اعظم*
نشان امیر تومانی
نشان سرتیپی
نشان سرهنگی
نشان یاوری (سرگردی)
نشان سلطانی
نشان نایبی
نشان وکیلی

برخـی از نشـان‌های مذکـور بـه شـکل حمایلی با نوارهای رنگین بود که در پایین آن مدالی با شـکل شـیر و خورشـید آویزان می‌شد. درجهٔ اهمیت مدال‌ها از روی رنگشان قابل تشـخیص بود. رنگ آبی مختص پادشاه بود و رنگ‌های سـبز به نویان اعظم، قرمز بـه امیر تومان و سرتیپ و سفید به سرهنگان مربوط می‌شد.

دسـتهٔ دوم، شـامل نشـان‌هایی بود که بـه ایلچیان، سفرای خارجی، نویسـندگان، دبیران، اشراف و روحانیون مرصّع، نشان با مدال‌های نظامی و حمایل مخصوص خود هستند. ناصرالدین شـاه کلاه شاهی برسر دارد و کمربند و شمشیر مرصّع با نشان اقدس و حمایل آبی بسته است. ولی‌عهد و میرزا سپهسـالار داری نشـان شیر و خورشید هسـتند. لبـاس ولی‌عهد کاملاً شـبیه لباس سپهسـالار با تفاوت رنگ حمایل اسـت. در گوشـهٔ اثـر، سرهنگ‌های قشون ملبّس به لباس نظامی همراه با حمایل سفید دیده می‌شود.

گذشته از نشـان‌های مذبور، ناصرالدین‌شاه قاجار در بازگشت از یکی از سـفرهای خود به فرنگ فرمان داد تا نشـانی برای خانم‌ها درست کنند. این نشان با نام آفتاب و با نقش تصویر زنی سـاخته شـده از مینا در وسـط و حلقه‌هایی از دانه‌های الماس درشت به دور آن بود. نشان فوق به همسران پادشـاه، شـاهزاده خانم‌های متشخّص و نیـز به زنانـی که خدمتی چشـمگیر به دولـت ایران می‌کردند داده می‌شد. نشان درجهٔ یک شامل نشان سینه، حمایل و نشـان حمایل است. نشان سینه یا شمسهٔ آن به شـکل خورشیدی برآینده اسـت با چهرهٔ زنی در میان آن به صورت میناکاری شـده که پرتوهای الماس نشان آن را فرا گرفته اسـت. نوار این نشان که بر روی شانهٔ راست یا به روی پاپیون قرار می‌گرفت صورتی رنگ بود و آسـتری سبزرنگ داشت.

در دورهٔ نـاصری علاوه بر نشـان‌های اقدس، قدس و مقـدّس، نشـان‌های مختلف علمی نیز ابـداع و به افراد واجد شرایط اعطا گردید.

در دورهٔ مظفرالدیـن شـاه، محمّدعلی شـاه و احمد شاه، نشان‌هایی به ترتیب زیر رایج بود:

نشان تمثال همایونی
نشان شیر و خورشید
نشـان آفتاب (که بـه ملکه ویکتوریـا و ملکه انیس الدوله، سوگلی شاه داده شد)
نشان توپخانه
نشان ده تومانی طلا
نشان نقره
نشان بمباران مجلس (در دورهٔ مشروطه)
نشان رشادت
نشان طلا با تصویر احمد شاه
نشان نظامی برنز
نشان افسران جزء
نشان طلا مخصوص امرا

نشان‌های مربوط به مشروطیت که با عکس احمدشاه و شیر و خورشید مزیّن شده بود(شهیدی، ۱۳۵۰، ۱۵۴)

نشـان‌هایی کـه در دوران قاجار تا قبل از سـلطنت فتحعلی‌شـاه ضرب شـده بودند از لحاظ صورت ظاهری تقریباً شـبیه سـکّه‌هایی بودنـد که تا قبـل از آن ضرب می‌شدند فقط با ابعاد، جنس و اوزان متفاوت. نشان شیر و خورشـید از طرف فتحعلی‌شاه به تأسّی از شاه سلیمان سـوم در ایجاد نشـان هلال احمر عثمانی ابداع شد که ۵ درجه اسـت، ستاره‌های نشـان درجهٔ اوّل ۸ پر و درجات دیگر ۶ و ۵ پر است. این نشان برای خارجی‌ها که مفتخر به دریافت آن می‌شـدند با نوار سـبز و داخلی‌ها با نوار آبی است(شهیدی، ۱۳۵۰، ۱۸۹).

امّـا با روی کار آمدن ناصرالدین شـاه کم‌کم تغییرات چشـمگیری در صورت ظاهـری و همچنین نحوهٔ اعطای نشـان‌ها پیش آمد: نشان‌ها از حالت سـکّه درآمده و به صورت سـتاره‌ای یا شمسهٔ شـیر و خورشید ظاهر شدند. همچنین حمایل‌های این دوره در ادامهٔ حمایل‌های دورهٔ قبل از خود عبارتند از:

- حمایل آبی مخصوص شاه
- سبز خالص مخصوص درجهٔ نویان عظام و صدر اعظم
- وسـط سـبز و اطراف حاشـیهٔ باریک از آبی سـیر، برای شخص دوم با تمثال همایون
- آبی سـیر، بـرای ایلچیان کبیر و سـفرای بـزرگ با تمثال همایون
- آبی سـیرتر با نشان درجهٔ اوّل خارجه برای وزیر مختار و نظایر آن
- وسط آبی سیر و اطراف سبز برای سردار کل
- وسط قرمز اطراف سبز برای امیر تومان
- وسط قرمز اطراف سفید برای میرپنج
- قرمز خالص برای نشان اوّل سرتیپی
- سـفید خالص برای نشـان اوّل سرهنگی (شهیدی، ۱۳۵۰، ۲۱۵).

تصویر ۲: تابلو ناصرالدین و همراهان، اثر حسن افشار، اهدایی بانو عزت ملک

ناصرالدین‌شـاه به همراه اعتماد الدوله و تصویر ایستادهٔ عباسقلی خان؛ ناصرالدین‌شاه و عباسقلی خان ملبّس بـه لباس‌های نظامی، شمشـیرهای مرصّع نشـان بـا مدال‌هـای نظامـی و حمایل مخصوص خود هسـتند و اعتـماد الدوله نیز بر سـینهٔ خود حمایل و نشان شیر و خورشید دارد. ناصرالدین شاه کلاه شاهی بر سر دارد و کمربند و شمشـیر مرصّع با نشـان اقدس و حمایل آبی بسته که مخصوص شخص شاه است.

تصویر ۳ : تابلو شبیه اتابک اعظم، میرزا تقی خان، اهدایی بانو عزت ملک. در این اثر میرزا تقی خان دارای حمایل سبز خالص، مخصوص درجهٔ نویان عظام و صدر اعظم است؛ و بر سینهٔ خود تمثالی از ناصر الدین شاه و سه نشان شیر و خورشید با درجات گوناگون دارد.

تصویر۴: نشان شمارهٔ ۲۰۰۵
نشان شــیر و خورشید نوع دوم دولت علّیهٔ ایران، نشان امیر تومانی؛ درجهٔ اوّل این نشــان ستارهٔ هشت پری است مکلّل به الماس. در مرکز نشــان شیری ایستاده، شمشیر برهنه در دست، خورشیدی بر پشت و تاجی بر بالای سر وجود دارد (شهیدی، ۱۳۵۰، ۱۹۲)

تصویر ۵: نشان شمارهٔ ۲۰۰۸
نشان عالی شیر و خورشید مخصوص خارجیان؛ نشان درجهٔ اوّل هشت پره است و سه ردیف الماس نشان دارد. جای آن در طرف راست سینه و حمایل آن سبز است. در مرکز، نشان شیر نشسته و بر پشت آن خورشید وجود دارد (شهیدی، ۱۳۵۰، ۲۰۹).

تصویر ۶ : نشان شمارهٔ ۲۰۱۰
نشان عالی شیر و خورشید مخصوص خارجیان؛ نشان درجهٔ دوم هفت پره است و دو ردیف الماس نشان و در سر پره‌ها ستاره دارد. جای آن در طرف راست سینه است بدون حمایل. در مرکز نشان شیر نشسته و بر پشت آن خورشید وجود دارد(شهیدی، ۱۳۵۰، ۲۰۹).

تصویر شمارهٔ ۷: نشان شمارهٔ ۲۰۱۸
نشان درجهٔ سوم شیر و خورشید، مخصوص خارجیان؛ ستارهٔ پنج پر مکلّل به یک ردیف الماس نشان، بدون حمایل. در مرکز، نشان شیر نشسته و بر پشت آن خورشید وجود دارد (شهیدی، ۱۳۵۰، ۲۴۰).

تصویر شمارهٔ۸ : شمارهٔ اثر ۱۵۴۱ مدال شیر دلان
روی اثر : السلطان بن السلطان ناصر الدین شاه قاجار سنه ۱۲۷۶
حاشیه : هر شیر دل که دشمن شه را عنان گرفت
از آفتاب همت ما این نشان گرفت

تصویر شمارهٔ۹: شمارهٔ اثر ۱۲۱۲، مدال شیر دلان
روی اثر: السلطان بن السلطان ناصر الدین شاه قاجار سنه ۱۲۸۸
حاشیه: هر شیر دل که دشمن شه را عنان گرفت
از آفتاب همت ما این نشان گرفت

تصویر ۱۰: شمارهٔ اثر ۱۵۶۱، نشان توپخانه
حاشیهٔ روی اثر: السلطان بن السلطان بن السلطان بن السلطان و الخاقان بن الخاقان بن الخاقان بن الخاقان
السلطان محمد علی شاه قاجار شاهنشاه ایران
پشت اثر: ۱۳۲۶
حاشیه: شاه پرستی، رشادت، وفا، غیرت

تصویر ۱۱: شمارهٔ اثر ۱۵۷۱،
نشان یادگار باقرخان، سردار مشروطه
روی اثر: یادگار باقرخان سالار مشروطه
پشت اثر: ۲۳ جمادی اوّل ۱۳۲۶

تصویر ۱۲: شمارهٔ اثر ۱۵۶۹، نشان همّت و غیرت
حاشیهٔ روی اثر: نصر من الله و فتح قریب السلطان محمدعلی شاه قاجار
پشت اثر: ۱۳۲۷
حاشیه: غیرت، عزت، همت، نصرت

منابع :
- شهیدی، یحیی. نشان‌های دورهٔ قاجار. شمارهٔ۳. سال ۶. مرداد و شهریور ۱۳۵۰. شمارهٔ مسلسل:۳۴.
-عمید، حسن (۱۳۴۳). فرهنگ عمید. ج ۳. تهران. جاویدان.
-کسروی، احمد(۱۳۵۲). مجموعهٔ ۷۸ رساله و گفتار از کسروی. به کوشش یحیی ذکاء. تهران. شمسی.
- مدرسی، یحیی؛ حسین سـامعی، زهرا صفوی مبرهن(۱۳۸۱). فرهنگ اصطلاحات قاجار. تهران. دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- مشـیری؛ محمّد. نشـان‌ها و مدال‌های ایران از آغاز سلطنت قاجاریه تا امروز . شمارهٔ۶. سال ۶. بهمن و اسفند ۱۳۵۰. شمارهٔ مسلسل:۳۷.

بررسی مفاهیم نمادین نقوش سکّه‌های دورهٔ ساسانی[۱]

حسین عابددوست*، زیبا 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

۱. موجود در کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

مقدّمه:

امپراطوری ساسانی وارث یکی از بزرگ‌ترین امپراطوری‌های جهان یعنی هخامنشیان است. این امپراطوری از جمله پررونق‌ترین ضرّابخانه‌های سکّه در جهان قبل از اسلام را داشته است و مجموعهٔ بی‌نظیری از سکّه‌ها را به یادگار گذاشته است. سکّه‌های دورهٔ ساسانی موزهٔ ملک جزیی از این گنجینهٔ با ارزش است. برخی از متون، اوّلین سکّه‌های ضرب شده در جهان را متعلّق به «لیدی» در شبه جزیرهٔ آناتولی می‌دانند. در زمان کوروش کبیر لیدی جزو متصرّفات هخامنشیان درآمد. در این زمان می‌توان به سکّه‌های دوران هخامنشی و ساتراپی‌های تابعه اشاره کرد که اوّلین سکّه‌های ضرب شده در ایران و امپراطوری هخامنشی هستند. داریوش کبیر ابتکار ضرب سکّه در این سرزمین را به خود اختصاص داده است. 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،۱۳۸۹،۱۳-۱۴). نقش شاه، پریدن شیر بر گردهٔ گوزن یا گاو، مهتر نیزه به دست 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 اسلامی آمده است. بیشتر متون به ذکر جزییات نقش پردازی این نوع تصاویر اکتفاکرده‌اند. برخی مطالب نیز به ویژگی‌های آلیاژ و مرکز ضرب سکّه اشاره داشته‌اند. در مورد تاج‌های ساسانی و نشانه‌های تصویری به کار رفته درآن نیز مطالبی موجود است؛ امّا تحلیل‌های موجود به مفهوم برکت و باروری و ارتباط آن با نقوش سکّه‌ها توجهی نداشته‌اند و تداوم این مفهوم بر سکّه‌های دورهٔ اسلامی به صورت نشانه‌های نوشتاری را مورد نظر قرار نداده‌اند. این نکته را می‌توان ضرورت این تحقیق دانست.

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

ویژگی‌های ظاهری سکّه‌های ساسانی

در اوّلین سکّه‌های دورهٔ ساسانی، نخست شاهد این ابتکار هستیم که شکل ضخیم و زمخت قرصک‌های فلزی که در سکّه‌زنی دنیای کلاسیک به کار می‌رفته کلّاً تغییر یافته و برای نخستین بار در تاریخ، ضرب سکّه به صورت صفحه‌ای گرد از فلز نازک و صاف درآمد؛ یعنی هیئتی آراسته و بهنجار که از آن پس 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 نشان داده شده‌اند. سطح گرد سکّه با حفظ تناسبات درست از نقش پر شده، بی‌آنکه وضع تراکم و تنگی به وجود آید. تاج و نشانه‌های شاهانه نیز به راحتی جایگزین گردیده و بر چهره‌شان سنگینی نمی‌کند. در بیشتر موارد شکل‌های اختصاصی تاج‌های شاهی برای پی بردن به هویت و درستی منسوب داشتن سکّه به فرمانروای پدید آورندهٔ آن کفایت می‌کند. در عین حال یکی دیگر از ویژگی‌های سکّه‌های ساسانی که در سکّه‌های هخامنشی و پارتی اجرا نمی‌گردیده، اختصاص دادن محلی بارز و مقابل نظر در «روی» سکّه برای نام پادشاه است که به زبان پهلوی نوشته می‌شده است (فریه،۱۹۵،۱۳۷۴).

پشت سکّه همواره به عرضه داشتن عنصر یا نمادی دینی اختصاص داده می‌شد و چنانکه مشاهده می‌کنیم، با تغییراتی که الزاماً در طول تاریخ بر آن وارده آمد، تا حال حاضر همچون یکی از ویژگی‌های اصلی سکّه‌زنی ایرانی بر جا مانده است. نقش مرکزی عبارت است از آتشدان زرتشتی با شعله‌هایی که از میان آن متصاعد می‌شود و غالباً نیز با دو نگهبان آتش یا آذربد ایستاده بر دو جانب آن همراه است. هویت این دو فرد مورد سؤال است: آیا آنها دو کاهن یا موبد اند یا یکی پادشاه است در حال اجرای مراسم دینی؟ (زیرا سرپوش آنها غالباً چون تاج شاهی به نظر می‌آید) تاریخ ضرب سکّه از سال ۴۹۹ م. به بعد، در زمان پادشاهی قباد اوّل، قابل شناسایی می‌شود، زیرا بر پایهٔ سال جلوس پادشاه آن تاریخ بر پشت سکّه و در سمت چپ، به خط پهلوی و از بالا به پایین ضرب خورده است. زمانی که فاتحان عرب مرزهای شرقی خود را به داخل خاک ایران گسترش دادند، همان سکّه‌ها داد و ستد می‌شد، خصوصاً سکّه‌های ضرب خسرو دوم که با اندک تعدیل‌های وارده، تا آخر سدهٔ هفتم میلادی الگوی اصلی برای سکّه‌های نقره‌ای رایج باقی ماند(فریه ،۱۹۶،۱۳۷۴).

ضرب سکّه‌های موسوم به عرب- ساسانی 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 آتشدان با دو نگهبان در دو جانب آن- در نگاه نخست شبیه سکّه‌های متعلّق به اواخر دورهٔ ساسانی می‌نماید. بر

پشت سکّه و حرف نگاره محل ضرب و تاریخ به خط پهلوی در دو سـمت راسـت و چپ ذکر شده است، لیکن ویژگی شاخص در این سلسله مسکوکات دعا یا عبارت دینی عربی اسـت که در حاشیهٔ روی سکّه ضرب خورده؛ بیشتر از همه بسـم 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 شـده است. همچنین در سـکّه‌هایی نام‌های المعاویـه و عبدالملک و گاه نیز نام خلیفـهٔ رقیب، یعنی عبیدالله بن زبیر، با آن وضع ناهنجار در کنار چهرهٔ شـاهی دیده می‌شـود (همان). شـهادتین نیز جزو عبارتی بود که بر سـکّه‌ها ضرب می‌شـد(امینی، ۱۳۸۹،۱۵).

در سـکّه‌های مرحلـهٔ دوم اردشـیر، شـاهد پیشرفت بزرگی از نظر هنری هستیم. این سکّه‌ها زیباترین تولیدات سکّه‌ای هستند که طی نزدیک به چهار سده در ایران ضرب شـده بودند. اردشـیر هنوز لباسی اشـکانی بر تن دارد و کل اثر تقلیدی از سـکّه‌های مهرداد دوم اسـت. به علامت علاقه‌مندی و توجّه او به دین زرتشتی، نقش پشت سکّه‌ها آتشدان است. (تصویر الف ۱)

تصویر: ۱ الف

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

شـاپور اوّل بـا افـزودن دو نگهبان آتـش در دو طرف آتشـدانی که در سـکّه‌های پدر او نیز بود، نوعی جدید از نقش پشـت سکّه‌ها را پدید آورد که تا پایان دورهٔ ساسانی اسـتمرار یافت. (تصویر ۲) در روی سکّه، شاه تاجی کنگره دار بـا گوش‌بنـد و گوی بزرگ بـالای آن، بـر سر دارد که مشـخّصهٔ لازمهٔ تاج‌های شاهی ساسـانی است. ریش او از حلقه‌ای رد شـده و مجعّد اسـت. در سکّه‌های هرمزد اوّل (۲۷۲- ۲۷۳م.) خود شـاه بـه همراه موبـد در برابر آتش مقـدّس حضور دارد. نقـش بهرام اوّل شـباهت زیادی به سـکّه‌های اردشـیر اوّل دارد ولی تاج او نوک‌های تیز دارد. سـکّه‌های بهرام دوم مشـخّصه‌ای ویژه دارد و آن استفاده از تاج بال‌دار همچون نقش برجسـتهٔ صخره‌ای نقش رستم اسـت. نوع سکّه‌های شاه با شـهبانو و پسر، از دیگر انوع سـکّه‌های بهرام دوم اسـت. کلاه شـهبانو و پسر مزیّن به سر جانورانـی چون گراز، شـیر و عقاب اسـت. (تصویر ۱ ب) نرسـی که همچون هرمزد اوّل در پشت سکّه‌هایش در کنار آتشـدان حاضر اسـت، تاجی با برگ‌های نخل بر سر دارد. تاج هرمزد دوم به شـکل 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. سـکّه‌های آخرین اعضای خانوادهٔ ساسـانی، تقلیدی کامل از سـکّه‌های خسرو دوم است که برخـی از آنهـا دارای همان تاج و سـتاره و هـلال ماه در حاشیه‌اند (پوپ،۱۰۱۷،۱۳۸۷).

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

مفاهیم نمادین نشانه‌های تصویری بر روی سکّه‌های ساسانی موزهٔ ملک:

آتش

یکی از اصلی‌ترین نمادهای سـکّه‌های ساسـانی، آتش اسـت. آتـش با مفهـوم نمادین اسـتحاله، تطهیـر، نیروی

تصویر ۳: درهم نقره ای بهرام چهارم ساسانی، ۲۹۹-۲۸۸ م. (موزهٔ ملک، شمارهٔ اموال ۱۰۰۲۰و۰۶و۰۰۰۰)

زندگی‌بخش و مولّد خورشـید، تجدید حیات، بارورسـازی، قدرت، انرژی ناپیدای هسـتی، گداختگی، تبدیل یا گذار از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر، واسـطهٔ انتقال پیام‌ها یا فدیه‌ها به آسـمان، مرتبط است. آتشـی که به صورت شعله ظاهر شـده نماد نیرو و قوای معنوی، اسـتعلا و تنویر محسوب می‌شود و به معنای تجلّی الوهیت، جان، دم یا نفس زندگی اسـت. سری که از آن شـعله برمی‌خیزد یا با شعله‌ای مثل هاله احاطه شـده، مظهر نیروی الهـی و تاوان بالقوهٔ جان یـا ذکاوت اسـت؛ زیرا سر جایگاه جان به شـمار می‌رفت. بهشـتی که با آتش احاطه شـده با نگهبانانی همراه است که با شمشـیرهای آتشـین از آن محافظـت می‌کنند. این نگهبانان سـد کنندهٔ راه جاهلین و گمراهانند. آتش به دو جنبهٔ مکمل نور و گرما تقسـیم می‌گـردد که معمولاً یکی به صورت خطـوط یا پرتوهای افقـی و دیگری به صورت خطوط یا پرتوهای موجدار نشان داده می‌شود. نور و گرما مظهر عقل و احسـاس، برق بـاران زا، آذرخش بارورکننده و گرمـای کانون خانوادگی هسـتند که مخـوف و آرامش بخشـند. افروختن آتش با زایش و رسـتاخیز مرتبط اسـت حمل مشـعل در عروسی‌ها و مناسک باروری، نیروی مولّد آتـش را به نمایش می‌گذارد. آب و آتـش که دو اصل مهم فعّال و منفعل محسوب می‌شوند، به معنای آسمان پدر و زمیـن مادر و همهٔ اضداد در جهان عنصری هسـتند. آتش آتشـدان، کانون خانه محسوب می‌شـود و جنبهٔ مؤنث – زمینی آتش اسـت. نمادهای آتش عبارتند از: مثلث با رأس روبه بالا ، صلیب شکسـته، یال شیر، سـلاح‌های تیز و... . در پرستشـگاه پارسـی آتش به مفهوم مرکز مقدّس، جایگاه الوهیت و نور الهی در جان انسـان اسـت. نیروی شمسـی اسـت. «اتر» نماد آتش الهی در آسمان و چوب است، تداعی کنندهٔ نظم و قانون نیز هسـت. در آیین زرتشت همه چیز از آب بود جز تخمهٔ مردمان و گوسـپندان، زیرا آنان را تخمه آتش – تخمه است (بندهش، دربارهٔ آفرینش مادی، بند ۱۷) (کوپر،۱۳۸۶،۴). آتش (اتر) ایزدی اسـت که او را پسر اورمزد به شـمار آورده‌اند و آتش روشن، نشانه مرئی حضور هرمزد است. تقدّس و گرامیداشت آتش، ریشهٔ کهن دارد و به دوران هنـدو اروپایی بازمی‌گردد. قرینهٔ هنـدی خدای آتش آگنی اسـت که در اسـطوره‌های هندی رابط میان خدا و آدمیان است و در عین حال زمینی و هم ایزدی است. طبق بندهش هفتمین و آخرین آفریدهٔ مادی آتش اسـت که درخشش او از روشـنی 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، سـه 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 دشـوار 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 شـعله‌ای 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)

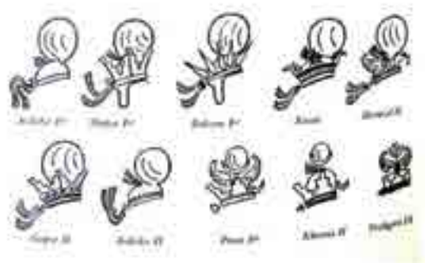
«روشـنی نـور و آن آتش والایی خدایـی، تجلّی یزدان اسـت. در کودکی بدخواهان وجـود شریفش را در خرمنی از آتش می‌نهند تا بسـوزد امّا آتش او را نمی‌سوزاند و ذات مقـدّس پیغمبر خـوش و خندان از آن خرمـن پرلهیب در می‌آید که این آزمایش ایزدی است(وَر یا وَرَنگه است). هم چنان که آتش بر ابراهیم خلیل بارد و سرد و گلستان 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.

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)

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 می‌شـود، دلالت بر سرعـت و تندی دارد و ممکن اسـت حاکـی از گذر سریع عمر باشـد. عقاب، بشر، شـیر و گاو دارای نیروی سـحرآمیز و هریک از آنهـا فرمانروای قلمرو خود بودند. هنگامی که به شکل یک تصویر منحصر به فرد ترکیب می‌شدند، به صورت نگهبان مقاومت ناپذیر معابد و قصرهـا درمی‌آمدند(هـال ،۳۰، ۱۳۸۰). نماد بال از دیرباز از جمله نشـانه‌های مقدّس ایرانیان 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) رمـه چارپایان، آنچنان که این مرغ بزرگ سـئن آنچنان که ایـن ابرها فراگیرنـد کوه‌هـا را (پـورداوود، ۱۳۲۶، ۳۰۳). آشـکار اسـت که وارغن عقاب نمـودار اقتدار پادشـاهی بوده و فرّ و شـکوه به صورت این پرنده جلوه می‌کرد. به هرکه روی می‌آورد رسـتگار و از هر که برمی‌گشـت خوار می‌سـاخت(همان). در بهرام یشت که از پیروزی و فرشته آن سخن رفته، پیروزی خود را به 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 گسـتراندهٔ 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)

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).

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

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)

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)

سـتاره نماد حضـور الوهیـت، تعالی و دسترسـی به اعلـی علیین اسـت (کوپـر،۱۳۸۶،۱۹۳). و در مینوی خرد (بخش۶بند۸)، بهشت، نخست از ستاره پایه است تا ماه پایه و بهشت، نخست اندیشهٔ نیک است(تفضلی،۱۳۵۴،۲۰).

امّـا نزدیک‌تریـن ارتباط سـتاره و رویـش را می‌توان درتأثیر سـتاره، در رشد گیاه جسـتجو کرد. بنا بر بندهش (بخش۹بند۷۲) اختران،آب سرشـت و زمین سرشت و گیاه سرشـت‌اند (فرنبغ دادگی،۱۳۸۵،۶۹). سـپس می‌افزاید: آن آب سرشـتان، تیشتر و تریشگ و پدیسـپَر و پیش پرویز و هفت سـتاره که پرویـز خواننـد، آب سردگان‌اند.آن زمین سرشت، هفتورنگ و میخِ میان آسمان‌اند. آن گیاه سرشت، دیگر جز ایشـان‌اند (همان). مطالب یاد شده حاکی از این مطلب است که ماه و ستاره نیز از عناصر تأثیرگذار در رشد حیات در باورهای ایرانیان اسـت. این نمادها زینت بخش سکّه‌های ساسانی هستند.

کوه

یکی از نشـانه‌های انتزاعی تداعی‌کنندهٔ کوه مثلثی با رأس روبـه بالا اسـت که با لبه‌های کنگره‌ای تزیین شـده اسـت. این نشـان بر تاج شاهان ساسـانی دیده می‌شود. (تصویر۹) شـاپور تاجـی کنگره‌دار بـر سردارد. تاجی که بعدها در زمان سـلطنت نشـانهٔ اوسـت (هینتس، ۱۳۸۵، ۱۶۹). اهورامزدا نیز با تاج کنگره‌دار به تصویر کشیده شده اسـت(همان،۱۷۱). در آثار باسـتانی زیگورات‌ها به شکل پلکانی سـاخته می‌شـدند و نمادهایی انسان‌ساز بودند که برای نیایش به تقلید از کوه ساخته می‌شد. برخی معتقدند نمادهای پلکانی بر آن مطابق با جهت‌های حرکت خورشید اسـت. امّا آنچه مسلم اسـت کوه عنصری مقدّس است و مرکزی برای ارتباط انسـان با خدا. این نشـان زینت بخش تاج شـاه ساسانی اسـت. کوه کیهانی مرکز جهان است. به عنوان نمادی محوری و مرکزی، به معنی گذار از یک مرحله به مرحلهٔ دیگر و همنشـینی با ایزدان است. در سنّت‌های قدیمی‌تر، تداعی‌گر ربوبیـت مؤنث بود. کوه مقدّس ناف آب‌ها اسـت؛ زیرا چشـمهٔ همـهٔ آب‌ها، از آن می‌جوشـد (کوپر، ۱۳۸۶ ،۲۹۸). در بسـیاری سـنن، کیهان به صورت کوهسـتانی که ستیغش به آسمان می‌رسد، تصویر و تصوّر شده است و آن فرازگاهی است که زمین و آسمان در آن به هم می‌رسـند، مرکز جهان است. به موجب این سنن مرکز نه تنها بر قلهٔ کوهسـتانِ کیهان واقع اسـت و مرتفع‌ترین نقطهٔ جهان اسـت، بلکه کهن‌ترین نقطهٔ جهان نیز هست و آفرینش از آن جا آغاز شده است(ستاری،۱۳۸۱ ، ۱۸۲).

نتیجه گیری:

سـکّه‌های دورهٔ ساسـانی مـوزهٔ ملک با نشـانه‌های تصویـری همراه اسـت کـه مفاهیمی دینی - فلسـفی- 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. اسـطوره‌های ایرانی، این نگرش نمادین نسبت بـه آتش را تأییـد می‌کنند. در این سـکّه‌ها آتش همراه با نگهبانانی اسـت. گاهی آتش میان دو نگهبان انسانی قرار گرفته اسـت که شکل تاج آنها و مشخّصه‌های ظاهری‌شان خـبر از اهمّیـت و مقام ایـن نگهبانان در جامعهٔ پارسـی دارد. در مـواردی موبـد و شـاه محافظ آتش اسـت. این الگـوی تصویری را می‌توان برگرفته از الگوی تصویری سـه گانهٔ مقدّس دانسـت که در آن نماد مرکزی همراه با مفهوم نمادیـن زندگی (مانند درخت، آب، آتش، ایزدبانوی بزرگ و نشـانه‌هایش) در میان و دو محافظ اسطوره‌ای انسانی یا حیوانی طرفین آن قرار دارند. این ترکیب سـه تایی در اکثر فرهنگ‌های کهن موجود است و محافظان برکت و باروری را نشان می‌دهد. در مواردی نیز نیم‌تنه‌ای اسرارآمیز از میان آتش ظاهر شـده است، این نشان تصویری می‌تواند خبر از منشا روشنی و معرفت و نیروی زیست دهد که به هیئت انسـانی به تصویر کشیده شده اسـت و یا می‌تواند نشانهٔ انسـان‌های پاکی باشـد که از آزمایش وَر(آتش) زرتشـتی

سربلند بیرون آمده‌اند، همان طور که زرتشــت و ابراهیم، پیامبران بزرگ خدا. پس آتش و نگهبانان آن را می‌توان نماد حیــات و زندگی تلقی کرد. از طرفی شــاه خود مظهر خیر اســت. متون زرتشــتی به جم به عنوان پادشاه اسطوره‌ای، مظهر خیر و برکت اشــاره دارد و شاه در این سکّه‌ها مزیّن به نمادهایی اســت که مانند بیانیــه‌ای 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 واســطهٔ دریافت خیر میان انسان و اهورامزدا فــرض کنیم، می‌تــوان این نکته را مطرح کــرد که دو روی سکّهٔ دورهٔ ساسانی، دعای پنهان تداوم برکت و باروری است و این با مفهوم پول و ســکّه نیز ارتبــاط تنگاتنگ دارد. امّا در دورهٔ اســلامی پس از فراز و نشــیب‌های 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) رســول خداست، سه نشانهٔ نوشتاری است که ارتباط انسان با منبع اصلی خیر و برکت را برقرار می‌کند و پیامبر خدا، رهنمونی برای رسیدن بــه این مرکز مطلق خیر اســت. در واقع می‌توان این نکته را مطــرح کرد کــه نمادهای تزیین بخش ســکّه‌ها در پیش از اســلام (دورهٔ ساسانی) و ســپس در دورهٔ اسلامی، اتصال انسان به منابع خیر و برکت را تداعی می‌کنند.

منابع:

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

- پوپ،آرتــر آپهام و فیلیــس اکرمن (۱۳۸۷). ســیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز. ســیروس پرهام و گروه مترجمان. چاپ اوّل. تهران. علمی و فرهنگی.

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

-پــور داود، ابراهیم (۱۳۸۴).گات‌ها. کهن‌ترین بخش اوســتا. چاپ دوم. تهران. اساطیر.

-پــور داود، ابراهیــم (۱۳۴۷). یشــت‌ها. به کوشــش 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.

-فریــه ، دبلیو(۱۳۷۴). هنرهای ایــران. ترجمهٔ پرویز مرزبان. چاپ اوّل. تهران. فروزان.

- فرنبغ دادگی، فَرَنبَــغ (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.

-کوپــر، جی.ســی (۱۳۸۶). فرهنگ مصوّر نمادهای ســنّتی. 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.

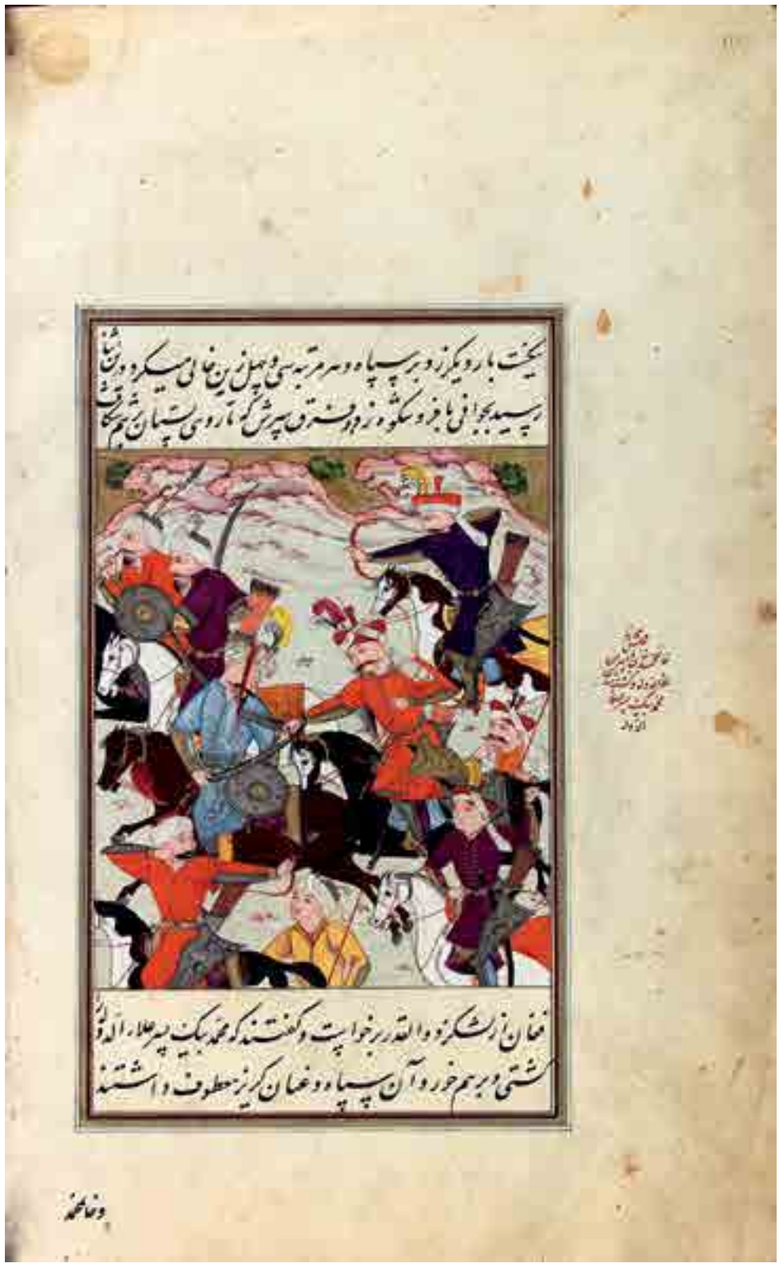
- هال،جیمز(۱۳۸۰). فرهنــگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب. ترجمهٔ رقیه بهزادی. چاپ اوّل. تهران. فرهنگ معاصر.

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

-یاحقــی ، محمّــد جعفــر (۱۳۸۸). فرهنگ اســطوره‌ها و داستان‌واره‌ها. چاپ دوم. تهران. فرهنگ معاصر.

-Baring,Anne &Jules Cashford ,(۱۹۹۱),The mythe of the goddess,Arkana, England

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



تحلیل و بررسی برگی مصوّر از نسخهٔ تاریخ عالم‌آرای شاه اسماعیل[۱]

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.

* کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه علم و فرهنگ تهران
mehnoushghafourian@yahoo.com

۱. موجود در کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

مقدّمه:

نسخه‌های مصوّر خطی از لحاظ 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 می‌شد؛ از جمله: کتابخانهٔ سلطنتی 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[۱].

نسخه‌های مصوّر نفیس تولیدشده در دربار همواره مایهٔ فخر و مباهات شاهان و درباریان بوده‌اند، امّا کارگاه‌های کوچکی هم بودند که به استنساخ کتب و گاه تزیین و کتاب‌آرایی نسخ می‌پرداختند تا آنها را در اختیار افراد باسواد غیردرباری قرار دهند؛ از جمله کانون ورّاقان که «افرادی نسخه‌شناس و کتاب‌شناس بودند... این افراد از طریق کتاب‌فروشی و نسخه‌برداری امرار معاش می‌کردند؛ ولی نسخه‌های تولیدی این کانون از تزیینات نسخه‌آرایی کمتری برخوردار بود تا توانایی خرید نسخه برای افراد عادی جامعه وجود داشته باشد» (عظیمی، ۱۳۸۹: ۷۷).

امروزه نیز مجموعه‌های نسخ نفیسی که در کتابخانه‌ها و موزه‌ها نگهداری می‌شوند، از اعتبار و اهمیت خاصی برخوردارند. از همین روست که فهرست‌نویس نسخ خطی نفیس و مصوّر، علاوه بر درج اطلاعات مرسوم در فهرست‌نویسی و شناسنامهٔ اثر، ارزش هنری کتاب‌آرایی و تزیینات نسخه و اطلاعات کاملی از مجالس تصویرشده در آن را نیز ثبت می‌کند.

پژوهش حاضر، برگی از نسخهٔ خطی مصوّر تاریخ عالم‌آرای شاه اسماعیل را که در موزهٔ ملک با شمارهٔ ثبت ۱۰۲۳ ع، نگهداری می‌شود، 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 است که با بررسی شیوهٔ سبکی نگاره و کیفیت کتاب‌آرایی و تحلیل تک‌برگ، اطلاعات دقیق‌تری برای کامل کردن شناسنامهٔ تک‌برگ به دست 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 نسخهٔ اساس، نخست متن داخل تک‌برگ و نسخهٔ اساس با کتاب تصحیح‌شدهٔ موجود از نسخهٔ 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 شیوهٔ کتاب‌آرایی (از جمله: نوع خط، شیوهٔ کادربندی، جدول‌کشی و سبک فرمی) نگاره‌های نسخهٔ اساس با تک‌برگ آن هماهنگی دارند؟ در انتخاب نگاره‌های نسخهٔ اساس برای تطبیق با نگارهٔ تک‌برگ، اولویت با نگاره‌هایی خواهد بود که از نظر کادربندی و محتوا وجه مشترکی دارند. در مرحلهٔ بعد، خصوصیات ویژهٔ سبکی مشترک نگاره‌ها به صورت جزیی مورد بررسی قرار گرفته است. البته پژوهش‌گر تمام نتایج را با احتمال ذکر کرده، زیرا نسخه 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، سبک و شیوهٔ نقاشی دستخوش تحولاتی شد. «در مکتب اصفهان تحولات عمده در سبک نگارگری به وسیله بعضی از هنرمندان صورت گرفت... در این زمان آقا رضا (رضا عباسی) وارد صحنهٔ نقاشی ایران شد و تحولاتی درخور در آن پدید آورد. آقا رضا با بهره‌گیری از خط‌پردازی 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... رضا از حدود سال ۱۰۱۱ تا ۱۰۱۹ق. کار نقاشی را رها کرد... او در این دوره طرح‌هایی از کشتی‌گیران، 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 نخستین او بود و نیز اجرای درخشان بافت نقاشی‌ها، خطوط کناره‌نما و دمگیرهای بسته و خطوط ضخیم در آثار او شکل گرفت و طرح‌های او را مشخص کرد و رنگ‌بندی جدیدی هم که در رنگ ارغوانی و زرد اُخرایی از خصوصیات آن بود، در نقاشی‌هایش پدیدار شد» (آژند، ۱۳۸۹: ۶۰۲).

از این روست که گفته می‌شود «رضا عباسی بنیانگذار نقاشی مکتب اصفهان دورهٔ صفوی در سدهٔ یازدهم هجری بود» (اشرفی، ۱۳۸۸: ۱۲۹).

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

«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 نشان‌دهندهٔ تحوّلی در سبک و کیفیت آنهاست، یعنی با عناصر فرنگی‌سازی درآمیخته است» (آژند، ۱۳۸۵: ۶۰).

تحلیل و بررسی فرمی تک‌برگ نگارگری در موزهٔ ملک

در تصویر شمارهٔ ۱، نگارگر با توجّه به روند واقعه، صحنهٔ نبرد را ترسیم می‌کند. وی برای نشان دادن صحنهٔ نبرد و جزییات آن، به فضای کافی نیاز دارد؛ بنابراین صخره‌ها را تا نزدیکی کادر بالا آورده است. آسمان به رنگ طلایی است. اگر قطرهای کادر نگاره را رسم کنیم، درمی‌یابیم که نگارگر فیگورها را بر روی این دو قطر ترسیم کرده و واقعهٔ اصلی صحنهٔ نبرد را در مرکز تلاقی قطرها گذاشته است، نقطهٔ عطف کادر شده و رنگ قرمز شکافته شدن سر و همچنین استفاده 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 است. نگاره دارای قلم‌گیری نسبتاً ظریف و دقیقی است. تنوّع رنگی از جمله وجود رنگ نارنجی، به ایجاد حس شور 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 سفید، با مهارت در اثر مشخص شده است. نگارگر برای

تصویر ۱- برگی از تاریخ عالم‌آرا (محاربهٔ خان محمّد با پسران علاءالدوله)، ۱۰۲۳ ع، ۲۶۰×۲۲۵ میلی‌متر، محل نگهداری: موزهٔ ملک

ایجاد ترکیب‌بندی ایستا و همچنین هماهنگی میان عناصر، به زیبایی حرکات متقابل را در اثر خلق کرده است: بر روی قطرِ گوشهٔ بالا سمت راست به گوشهٔ پایینِ سمتِ چپِ کادر، حرکت فیگورها از راست به چپ در تقابل با حرکت فیگورها از چپ به راست 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

«نسخه‌ای مصوّر از زندگی‌نامه و جنگ‌های شاه اسماعیل صفوی، نگاره‌های آن منسوب 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 است و در صفحات آغازین نسخه یا فصل‌های جدید آن کاربرد داشته، شامل دو بخش است: یک بخش «قاب مستطیلی‌شکلی است که کتیبه نام دارد. تزیینات بالای کتیبه، تاج نام دارد. هر نمونه از سرلوحه‌ها، اثری یگانه و منحصر به فرد تلقی می‌شوند چرا که مذهّبان برای ترسیم هر سرلوحه، طرحی جدید رسم می‌کردند. حتی در یک نسخهٔ یگانه نیز برای هر کدام از اجزای اصلی آن، سرلوحی جداگانه ترسیم می‌شد که هر یک با دیگری متفاوت بود» (صفری، ۱۳۹۰: ۲۸۹ـ۲۹۰).

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

نقوش اسلیمی به رنگ لاجوردی 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 چشم 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.

در تصویر شـمارهٔ 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.

تصویر -۲ سرلوح مقدمهٔ نسـخهٔ تاریخ عالم‌آرای شاه اسماعیل، 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 ۳ـ برگی از نسـخهٔ تاریخ عالم‌آرای شـاه اسماعیل (محاربهٔ خاقان صاحبقران با بایرک سـلطان و کشته شـدن بایرک سلطان به دست شاه اسماعیل بهادرخان)، محل نگهداری: موزهٔ رضا عباسی

حرکت فرمی صخره‌ها نیز از راست به چپ است.

نـوع قرارگیری فیگورها در این نـگاره بر روی دو خط فرضی و مورّب اسـت که از سـمت راست به چپ کادر و متمایل به بالاسـت. یک خط از یک‌سوم میانه امتداد پیدا کرده تا قسـمت بالا سمت چپ کادر و فیگورهای حیوانی و انسـانی که در نظر نگارگر مـورد تأکید و دارای اهمّیت بوده‌اند، پشـت 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 یک‌سـوم میانی ادامـه دارد و بر روی آن، دیگر فیگورها ترسـیم شده اسـت. در امتداد این دو خط فرضی، دو نیزه و پرچم متصل به آن که به صورت موازی ترسـیم شده، به کشـیدگی امتداد خطوط به سـمت بالا کمک کرده است. تنـوّع حرکت‌های مورّب راسـت و چپ، باعث ایجاد حس شـلوغی و ازدحام صحنهٔ نبرد شـده اسـت. نوع قرارگیری رنگ‌هـا در کادر نیز در ایجاد تناسـب و حرکت و چرخش رنگـی در کادر مؤثّر بـوده و وجود رنگ‌هـای پرانرژی و محـرّک نارنجی و بنفش و زرد و صورتی، حس تکاپو را در اثر دوچندان کرده است.

در پایین نگارهٔ تصویر ۴ نوشـته شده است: «به تاریخ نیمهٔ ربیع‌الاوّل سـنهٔ 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 ترسـیم شده اسـت. نوع چیدمان فیگورها در کادر به صورت دو به دو است؛ به این ترتیب که دو فیگور بالا سـمت چپ که نظاره‌گر صحنه هسـتند، با دو فیگور در پایین سـمت راست کادر به ایستایی ترکیب‌بندی کمک کرده‌انـد. امّـا نگارگر عناصرِ اصلیِ صحنـه را بر روی قطرِ گوشـهٔ بالایِ سمتِ راست به گوشهٔ پایینِ سمتِ چپ تابلو قرار داده اسـت و حرکتِ دستِ فیگورِ سوار بر اسب، نگاه را به مرکزِ کادر و دو فیگورِ مرکزِ کادر می‌کشاند و همچنین پای فیگورِ ایسـتاده، بر روی قطرِ کادر و در راستای حرکتِ دسـتِ فیگورِ سوار بر اسب اسـت که این نوع ساختار در ترکیب‌بندی به هماهنگی میان عناصر کمک کرده است. از مواردِ دیگرِ وجـودِ 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 شـده 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 ترسـیم کرده و منحنی نارنجی‌رنگ میانهٔ سمت راست، گویـی تصویر پلی اسـت بر روی رودخانه کـه بر روی آن افرادی نظاره‌گر اتفاقات هستند. امّا نوع ارتباط و هماهنگی فیگورهای این نگاره در پایین تصویر با ترسیم طناب شروع

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

تصویر-۶ برگی از نسخهٔ تاریخ عالم‌آرای شاه اسماعیل (عادی مهتر شاهی‌بیگ را به کمند از جمجمه بیرون آوردن)، محل نگهداری: موزهٔ رضا عباسی

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، 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.

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 خواهیم‌پرداخت.

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 یک‌سوم میانی و مرکز کادر، نحوهٔ 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 پوشش، ابزارهای جنگی، نحوهٔ قلم‌گیری و حالت‌های تکراری فیگورها و اسب‌ها، از عوامل شباهت تک‌برگ نگاره و نگاره‌های نسخهٔ اساس است و چون یکی از نگاره‌های نسخهٔ اساس را که دارای امضای معین مصوّر است، مبنا قرار می‌دهیم، با تطبیق دیگر نگاره‌ها با آن به این نتیجه می‌رسیم که با وجود این که رقم معین مصوّر در آنها درج نشده، امّا نحوهٔ قلم‌گیری و شباهت چهره‌ها و فیگورها و نوع ترکیب‌بندی نشان‌گر آن است 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، با احتمال می‌توان گفت که نگارهٔ تک‌برگ موزهٔ ملک به شمارهٔ ۱۰۲۳ ع، از نسخهٔ خطی مصوّر تاریخ عالم‌آرای شاه اسماعیل نگهداری شده در موزهٔ رضا عباسی جدا شده که نگارهٔ آن منسوب به معین مصوّر است.

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

منابع

آژند،یعقوب(۱۳۸۵). مکتب نگارگری اصفهان. تهران. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات، فرهنگستان‌هنر.

آژند، یعقوب (۱۳۸۹). نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران). تهران. سمت.

اشرفی، مرجان(۱۳۸۸). از بهزاد تا رضا عباسی: سیر تکاملی مینیاتور در سدهٔ 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.

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

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

زکی، محمّدحسن (۱۳۷۲). تاریخ نقاشی در ایران. ترجمهٔ ابوالقاسم سحاب. تهران. چاپ سهاب.

شکری، یدالله (۱۳۶۳). عالم‌آرای صفوی. تهران. مؤسسه اطّلاعات.

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

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

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

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

گرابر، اولگ (۱۳۹۰). مروری بر نگارگری ایرانی. ترجمهٔ مهرداد وحدتی دانشمند. 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[۱]

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.

* کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی
Sadriahmad@gmail.com
* دکترای تاریخ تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی، دانشگاه شاهد
Zarin.kelk@yahoo.com

۱. موجود در کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

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 می‌بیند. 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.

تصویر ۱

تصویر ۲

ترکیب بندی

در صورتی که قاب خوشنویسی در نظر گرفته نشود، نگارهٔ تهماسبی (تصویر شماره۱) تقریباً در یک مربع قرار گرفته است. به وسیلهٔ نحوهٔ چیدمان عناصر تصویری، دوایری در درون این مربع دیده می‌شود که از مرکز به

تصویر ۳

طرف بیرون 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).

تصویر ۴

در مبانی هنرهای تجسمی هم به این معنی اشاره شده 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 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.

تصویر ۶

تصویر ۷

تصویر ۸

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 خشـونت اسـت. این تضـاد با حضـور حیواناتی چون کبک، قوچ و درختانی که همه ثابت و پابرجا ایستاده‌اند، تلطیف می‌شود.

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

تصویر ۹

گیاهان

در نگارهٔ بایسـنقری درختچه‌های خشک و تیره‌ای در صخره‌های اطراف غار پراکنده شده است. با توجّه به این کـه بیرون از ایـن محدوده یعنی فضای پشـت صخره‌ها گل و بوته و درختان بیشـتری تصویر شده است، می‌توان بیان کرد که این درختچه‌های خشـک به قرینهٔ همان گل و بوته‌ها، به طور رمزآلود اشـاره بـه ماهیت و موقعیت دیو سـفید دارد. درختان این نگاره از نظر طراحی، کاملاً هندسی، بی‌تنوّع، ایستا و کم تحرّک هستند.

سـاختار طراحـی گیاهان در نگارهٔ تهماسـبی متنوّع، سـیّال، پرپیچ و خم و متحرّک اسـت. سـاختار سـیّال و پرتحرّک گیاهان، شور نبرد و درگیری درون غار را به بیرون از غار منتقل می‌کند. گویـی 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 برخورداراسـت: 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.
- جرجانـی. عبدالقاهـر(۱۳۸۹). اسرار البلاغه. ترجمهٔ جلیل تجلیل. چاپ پنجم. تهران. دانشگاه تهران.
- داندیـس، دونیـس اِ(۱۳۷۱). مبانی سـواد 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.
- سـنایی، 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 اسـاطیر و اشـارات داسـتانی. چاپ دوم. تهران. مؤسّسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

منابع و مآخذ تصویری:

حسـینی 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

معرفی قالی‌های کاشان[۱]

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 وی 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[۱]، جانمازی، گلیم و تابلو فرش از جنس نخ و پشم، تمام ابریشم، گل ابریشم و چلّه [۲] 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
mortazai2010@gmail.com

۱. موجود در کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

شرحی بر قالی کاشان

باد آباد مهین خطهٔ کاشان که مدام
مهد هوش و هنر و صنعت و بینایی بود
هر که برخاست به هر پیشه ز شهر کاشان
در فن خویشتنش فرط توانایی بود
فرش زیباش کنون شهرهٔ دهر است چنانک
زری و مخمل او شاهد هر جایی بود[۲]

زمانی که از قالی‌های نفیس و مرغوب مشرق زمین صحبت می‌شود نام ایران در صدر جهان می‌درخشد. در این میان قالی‌های کاشان به جهت زیبایی و نفاست در طول قرن‌های متمادی جایگاه ویژه‌ای دارد. کاشان نه تنها به واسطهٔ سابقهٔ قالی‌بافی، بلکه به سبب بافت پارچه‌های مخمل 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 هستند. لذا به یقین می‌توان گفت که در عصر صفویه قالی‌بافی کاشان به اوج کمال رسید و هنرمندان این شهر نمونه‌های باارزشی از خود به یادگار نهادند که امروزه برخی از آنها زینت‌بخش موزه‌های دنیاست.

قالی کاشان از لحاظ تاریخی دو عصر متفاوت را با فترتی طولانی پشت سر نهاد: عصر اوّل قرون ۱۰ و ۱۱ قمری که اوج شکوفایی آن بود و عصر دوم از اوایل قرن حاضر است. در عصر اوّل، قالی‌بافی در کاشان از عالی‌ترین مرحلهٔ بافندگی منسوجات ابریشمی که قرن‌ها پیشهٔ مردم آن خطه بود، پدید آمد. با گذشت زمان و پیشرفت تدریجی انواع تازه‌ای در صنعت مخمل‌بافی، از مخمل دو خوابه گرفته تا پارچه‌های زربفت گلابتون و ابریشم به وجود آمد. در دورهٔ صفویه به ویژه زمان شاه عباس در کنار صنعت نساجی، هنر قالی‌بافی و به‌ویژه بافت قالی‌های نفیس ابریشمی و گلابتون رشد چشمگیری یافت. در زمان وی استعمال قماش و قالی‌های زربفت کاشان، علاوه بر مصرف انبوه داخلی توسط دربار و امرا و بزرگان، به عنوان هدایای نفیس ارسالی به کشورهای خارجه شهرت بسزایی یافت.[۳]

با سقوط صفویه و هرج و مرج‌های ناشی از تاخت و تاز افغان‌ها و نبرد بر سر به دست گیری قدرت و نیز خرابی شهر کاشان بر اثر زلزلهٔ سال ۱۱۹۲ قمری و به دنبال آن قحطی و امراض مسری و فقر، بافت قالی‌های نفیس و گلابتون تا اواسط قرن ۱۳ قمری در این شهر متروک شد. تا اینکه در عصر ناصرالدین شاه به همّت یکی از بازماندگان محتشم کاشانی، بافت قالی‌های ابریشمی در کاشان با اهدای نمونه‌هایی از آن به شاه و اتابک اعظم شهرت و رونق پیدا کرد و به تدریج قالی‌هایی با ابریشم و گلابتون طلا و نقره بافته شد که با قالی‌های زربفت قدیم برابری می کرد.[۴]

قالی‌بافی امروز کاشان پس از پشت سر گذاشتن فراز و فرودهای فراوان همچنان با افتخار پابرجا ایستاده و دستبافت‌های نفیس آن در بازارهای داخلی و خارجی هواداران ویژهٔ خود را دارد. تعدادی از قالی‌های کاشان 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.
- قالی گلدانی و قالی چلسی در موزهٔ 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.
- قالی ابریشمی ترنج دار قرن دهم در کلکسیون وایدنر – تالار ملّی واشنگتن.[۵]

ویژگی‌های دستبافت‌های کاشان

فرش‌های کاشان نیز همچون دستبافت‌های سایر شهرها دارای خصوصیات و ویژگی‌های منحصر به خود در طرح و نقش و رنگ و گره و ابعاد است. از انواع طرح‌های قالی کاشان می‌توان به انواع طرح‌های افشان شاه عباسی، گلدانی، لچک ترنج اسلیمی، شکارگاه، شیخ صفی و گل فرنگ اشاره کرد. در قالی‌های قدیمی کاشان انواع لچک ترنج شاه عباسی و گل و بوته‌های زیبا در زمینهٔ سرخ برای مدّت‌ها استفاده می‌شد.[۶] به طور کلّی می‌توان گفت که طرح غالب مورد استفاده در فرش کاشان، لچک ترنج معروف به نقش کاشان همراه با نقشمایه‌های اسلیمی گل‌های ختایی و شاه عباسی است.[۷]

از عمده‌ترین رنگ‌های مورد استفاده در فرش‌های کاشان، لاکی سیر و روشن، آبی، سبز، زرد، مشکی، بژ، کرم، صورتی، نیلی، سرمه‌ای و ... است امّا دو رنگ کرم و لاکی بیشترین 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 توسّط زنان و کودکان بافته می‌شوند. [۱۰] رج شمار [۱۱] فرش‌های این خطّه از ۳۵ تا ۶۰ و در نمونه‌های نفیس آن حتّی به ۷۰رج نیز می‌رسد. پرداخت فرش‌ها در هنگام بافت و شیرازهٔ آنها نیز در زمان بافت انجام می‌شود (شیرازهٔ متصل).[۱۲]

در بافت فرش‌های کاشان از انواع مواد چون نخ، پشم، کرک، ابریشم، طلا و نقره استفاده می‌شود. به طور معمول برای تار و پود، نخ ظریف یا ابریشم و برای پرز پشم (در قطعات نفیس پشم کرک‌دار) و ابریشم به کار می‌رود. در کارگاه‌های شهری کاشان، قالی در همهٔ اندازه‌های معمول تا ۱۲ مترمربع و روستایی آن در ۱/۵×۲/۲۰متر تولید می‌شود.[۱۳]

از استادان بنام قالی‌بافی قدیم و امروز کاشان می‌توان به ملّامحسن محتشم، سید محمّد میرعلوی، محمّدعلی فرشچی، برادران عطایی، آقامحمّد دبیرالصنایع، محمّد توکلی، محمّدجعفر اصفهانیان، استاد حسین کاشی و رضا صدقیانی، حسین تقدیسی، عباس محتشم‌زاده و امیر کریم‌پور اشاره نمود. [۱۴]

معرّفی قالی‌های کاشان در موزهٔ ملک

از شهر کاشان در موزهٔ ملک ۶ نمونه قالی و قالیچهٔ نفیس از دوره قاجار و متأخّرتر وجود 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)

درزمینهٔ کرم رنگ مایل به پوست پیازی این قالی نفیس و زیبا یک لچک وترنج لاکی رنگ همراه با پیچش‌های زیبای اسلیمی دهن اژدری به همان رنگ و گل‌های الوان شاه عباسی به چشم می‌خورد. حاشیهٔ اصلی این قالی به رنگ زمینه دارای خطوط اسلیمی آبی روشن و حواشی باریک آن به رنگ لاکی دارای نقوش گل و مرغ است. در بافت این قالی ریزبافت از رنگ‌هایی متنوّع چون کرم، لاکی، صورتی، آبی روشن، حنایی و سبز روشن فام استفاده شده است.

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

در زمینهٔ لاکی رنگ، طرح لچک ترنج در متنی *سراسر* پوشیده از گل‌های ظریف شاه عباسی و ختایی خودنمایی می‌کند. ترنج مرکزی به شکل لوزی دارای دو سرترنج کوچک به رنگ آبی و لچک‌ها با دو رنگ آبی و سفید به صورت طرّه‌ای ناپیوسته در چهار گوش این قالیچه دیده می‌شوند. در حاشیهٔ فوقانی در کتیبه‌ای به رنگ سفید نام بافنده و محل بافت این قالیچه به صورت (نورالله اسماعیل‌زاده کاشان) وجود دارد. حاشیهٔ پهن به رنگ سورمه‌ای با گل‌های شاه عباسی که یک در میان روی به درون و برون دارند و حواشی باریک به دو رنگ شکلاتی و آبی با نقوش گل‌های ریز مانند قابی متن زیبای قالیچه را در بر گرفته‌اند. سایر رنگ‌های به کار رفته در این قالیچه عبارتند از: کرم، سورمه‌ای، صورتی و سبز.

- قالیچهٔ برجستهٔ نقره‌بافت گلابتون [۱۵] ، به ابعاد ۱۹۷×۱۳۰، بافنده نامعلوم، تاریخ بافت۱۲۶۷ش.، جنس نقره و ابریشم، طرح محرابی درخت زندگی، ۶۰رج. (تصویر ۳)

پرز این قالیچه از جنس ابریشم، تار از جنس نخ و پود آن از مفتول‌های نقره است. طرح این دستبافت یکی از معروف‌ترین طرح‌های شهر کاشان یعنی محرابی و درخت زندگی است که نقش محراب 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* پوشیده از گل‌ها و پرندگان در میان شاخه‌ها و جوی آبی در پای آن دیده می‌شود که می‌تواند به 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.

- قالی صوف‌بافت، به ابعاد ۳۰۵×۲۰۹ سانتی‌متر، بافنده نامعلوم، تاریخ بافت۱۳۰۲ش.، طرح افشان، ۴۲رج. (تصویر ۴)

به این نوع قالی برجسته بافت که زمینهٔ آن به طور ساده و متشکّل از تار و پود بافته شده، اصطلاحاً صوف‌بافت می‌گویند. در زمینهٔ کرم رنگ قالی، پرزها از جنس پشم با طرح گل‌ها و برگ‌های افشان شاه عباسی، حاشیهٔ پهن با نقش گل و مرغ و دو حاشیهٔ باریک‌تر به همان صورت برجسته‌بافی به شکل زیبایی خودنمایی می‌کنند. در بافت این قالی از رنگ‌های زنده‌ای چون لاکی، آجری، صورتی، سبز و خردلی استفاده شده است.

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

در متن کرم رنگ این قالیچه یک گلدان با تعداد زیادی شاخه گل که از آن منشعب و در *سراسر* قالیچه پخش گردیده همراه با دو لچک در قسمت فوقانی آن دیده می‌شود. طرح لچک در طرفین فوقانی این اثر در ذهن، طرح محرابی را تداعی می‌کند. حاشیهٔ اصلی این قالیچه به رنگ زمینه با خطوط زیبای اسلیمی با ۶ حاشیهٔ باریک‌تر به رنگ آبی و لاکی متن قالی را در بر گرفته‌اند. سورمه‌ای، سبز، خردلی، صورتی و نارنجی سیر از دیگر رنگ‌های موجود در این اثر هستند.

- قالی به ابعاد ۲۰۰×۲۳۳ سانتی‌متر، بافنده تقی فرشچیان، تاریخ بافت نامعلوم ، جنس نخ وپشم، نقش محرابی گلدانی، ۴۰ رج. (تصویر ۶)

در این قالی طرح یک گلدان بزرگ با شاخه گل‌های افشان آن در *سراسر* متن در زیر طرح محرابی بالای قالی در زمینهٔ کرم رنگ دیده می‌شود. محراب این قالی به رنگ سبز دارای دو مدالیون تصویری از طبیعت است که در دو طرف نقش محراب به طور قرینه بافته شده‌اند. حاشیهٔ اصلی و پهن این قالی به رنگ لاکی و دارای نقوش گل و برگ درشت شاه عباسی و دو حاشیهٔ باریک‌تر به رنگ آبی است که با نقوش گل‌های ریز تزیین یافته‌اند. در قسمت تحتانی متن اصلی قالی قبل از آغاز حاشیهٔ بزرگ در کتیبه‌ای آبی رنگ نام بافنده ومحل بافت قالی (کاشان- تقی فرشچیان) بافته شده است. دیگر رنگ‌های موجود در این فرش سبز، آبی، آجری، صورتی سیر و روشن، لاکی، سورمه‌ای و مشکی هستند.

پانوشت

۱ - کلگی نوعی قالی است با اندازهٔ تقریبی۲۱ یا ۴۲ و یا ۶۳ و حتّی بزرگ‌تر که معمولاً طول آن ۵/۱ الی ۲ برابر عرض آن و حتّی بیشتر 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، صص۱۵و۱۶.

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

۶ - مجلهٔ هنر و مردم. صص۱۹و۲۰.

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

۸ - دانشگر، احمد. فرهنگ جامع فرش یادوارهٔ دانشنامهٔ 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 محاسبه 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:

- اشـــنبرنر، اریـــک (۱۳۷۴). قالی‌ها و قالیچه‌های شـــهری و روســـتایی 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

به شماره ثبت ۵۹۶۵[۱]

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، بایسنغرمیرزا (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 و در راه تحصیل دانش تا سمرقند رفت ولی دوباره به هرات بازگشت. «در نیمهٔ دوم عمری که بیشتر آن در هرات گذشت، جامی دانشمندی بلند آوازه بود. به هرچیز دانستنی علاقه می‌ورزید و در هرچیز که می‌دانست بر دیگران برتری داشت. از صرف و نحو و عروض و موسیقی گرفته تا فقه و حدیث و حکمت و عرفان همه‌چیز مورد علاقهٔ او بود و در همه‌چیز کتاب و رساله‌ای تألیف کرده بود» (زرین‌کوب:۲۹۰). جامی قریحهٔ شاعری نیز داشت و اگرچه در ادبیّات این دوره هرگز قلّه‌هایی چون شعرای بزرگ سده‌های پیشین ظهور نکردند (رجوع کنید به موریسون: ۴۰۴ تا ۴۰۷)، امّا بسیاری با دلایل مختلف، او را بزرگترین شاعر عصر خود می‌دانند. به طور کلّی می‌توان جایگاه شاخص جامی در تاریخ ادبیّات ایران را از دو منظر کثرت آثار و ظهور وی در دورهٔ افول ادبیّات فارسی و نقش وی در تجدید حیات آن، مهم دانست. اهتمام جامی در خلق حجم بالایی از آثار ادبی در قالب‌های مختلف، اگر چه انقلاب و نقطهٔ عطفی در ادبیّات ایجاد نکرد، امّا موجب حفظ پیوستگی ادبیّات ایران شد و به نحوی چشمگیر از انحطاط و نابودی کامل آن جلوگیری کرد.

عوامل مختلفی نظیر شهرت جامی در علم و ادب و عرفان، جایگاه منحصر به فرد اجتماعی و اعتقادی وی در پیشگاه سلاطین، امرا، عرفا و تودهٔ مردم - به ویژه در هرات- و همچنین مقبولیتی که شعر جامی در زمان خود داشت، موجب شد آثار او نیز با اقبال عمومی مواجه گردد. به گواه آثار موجود، کارگاه‌های هنری و کتاب‌سازی در آن عصر سفارشات متعدّدی برای آثار جامی دریافت نموده و علاقه‌مندان با مکنت مالی مختلف در ساخت نسخه‌هایی از آثار وی به عنوان سفارش دهنده ایفای نقش نموده‌اند. حتّی امروز نیز بسیاری 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 شده است. وی این مثنوی‌ها را هفت کوکب یا هفت برادر می‌نامد که عبارتند از: سلسله الذهب، سلامان و ابسال، تحفه الاحرار، سبحه الابرار، یوسف و زلیخا، لیلی و مجنون و خردنامهٔ اسکندری» (خودداری نایینی، ۱۳۸۸: ۶۴۹). بسیاری از نسخه‌هایی که یکی یا همهٔ مثنوی‌های هفت اورنگ را در خود جای داده‌اند، با مجالس نگارگری متعدّد آراسته شده‌اند. قطعاً جنبهٔ روایی و داستانی این مجموعه از آثار جامی در مصوّر ساختن آن بی‌تأثیر نبوده است.

ظاهراً وضع سلامتی جامی بعد از شصت سالگی چندان خوب نبوده‌است (افصح زاد، ص ۱۳۶). سرانجام وی در پی یک بیماری چهار روزه، در۱۷ یا۱۸محرّم ۸۹۸ درگذشت (رک. به: افصح‌زاد، صص۱۳۷ـ ۱۳۸). سلطان حسین بایقرا، امیر علیشیر نوایی و امرا و دانشیان و عامهٔ مردم هرات در تشییع جنازه و مجالس سوگ او شرکت کردند و وی را نزدیک مزار شیخ سعدالدین کاشغری به خاک سپردند (لاری، ص۴۳؛ مایل هروی، ص۶۱). بدیهی است فقدان او نه تنها موجب کاهش تقاضا برای آثارش نشده‌است، بلکه احتمالاً از این حیث لااقل در هرات، حجم استنساخ آثار او افزایش نیز یافته‌است. می‌توان این روند را تا پایان حکومت سلطان حسین بایقرا محتمل دانست.

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

می‌توان دریافت حاصل چنین خصومتی این خواهد بود که کتابت و انتشار آثار جامی حداقل در زمان خود شاه اسماعیل تا چه حد کاهش یافته باشد. پس از شاه اسماعیل، جانشینش، تهماسب که از دوسالگی به عنوان ولیعهد در دامان شهر هنرپرور هرات رشد یافته بود و خود نیز دستی در هنر داشت، به سلطنت رسید. او که در زمان ولایت عهدی بر کتابخانهٔ سلطنتی نظارت داشت، پس از به قدرت رسیدن نیز این روند را ادامه داد. با این وجود اواسط قرن دهم مصادف بود با دوره‌ای از رویکرد متعصبانهٔ تهماسب و حکم به ممنوعیت کامل محرّمات. چنین رویکردی در کتابخانهٔ سلطنتی نیز تأثیر خود را گذاشت، به نحوی که بسیاری از هنرمندان از دستگاه او پراکنده شدند، به ممالک دیگر روی آوردند و یا به انجام

* کارشناس مستندنگاری و مرمت آثار تاریخی
mohsen.haghgoo@gmail.com

۱. موجود در کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

سفارشـات کوچک پرداختند. این سـختگیری به نظر در اواخر عمر شـاه اندکی تعدیل شده است. ابراهیم میرزا، بـرادرزادهٔ محبوب و هنرپرور تهماسـب، به عنوان حاکم مشهد، بسـیاری از هنرمندان را گرد آورده بود. با تعجب می‌بینیم که مهم‌ترین و آخرین شـاهکار دورهٔ سـلطنت تهماسـب و ابراهیـم میرزا یک نسـخهٔ نفیـس از هفت اورنگ جامی است. چنین محصولی به خوبی نمایانگر این اسـت که حداقل از نیمهٔ دوم قرن نهم، رویکرد متعصبانه 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 مجموعهٔ نسخ خطی مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ 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، مجموعهٔ خمسـهٔ جامی است که مشـتمل بر پنج مثنوی است که وی به اسلوب خمسهٔ نظامی و امیرخسرو دهلوی سروده است. این نسـخه که با شمارهٔ ۵۹۶۵ در فهرست آثار این مؤسّسـه به ثبت رسیده اسـت، علاوه بر اینکه به لحاظ هـنری دارای تذهیب و نگاره‌های متعدّد به سـبک نیمهٔ 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 کتابخانهٔ ملک (افشـار، ج۹: ۱۱۵) ذیل شمارهٔ نسخهٔ 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 مولانـا و نظامی و عطـار (۱۲ صفحه) ۴- داسـتان حکیم و اسـکندر (منظوم) ۵- لیلی و مجنون: از جامی ۶- سبحه الابرار: از جامی

چنان‌که ازین فهرسـت برمی‌آید، چهار رسـالهٔ 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.

- رسالهٔ اوّل - تحفه الاحرار:

تحفه الاحرار نخسـتین مثنوی تعلیمی جامی است از مجموعهٔ 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 هـ‍ق. به انجام رسانده است. این رساله که در ۵۹ صفحه کتابت شده، کامل است و افتادگی ندارد.

- رسالهٔ 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 ۵۸۸ه.ق. به انجام رسـانده است(حسینی، ۱۳۸۵: ۸). این رساله نیز به طور کامل در ۱۲۵ صفحه کتابت شده است.

- رسالهٔ 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» نوشـتهٔ 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 زمینهٔ 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 صفحهٔ 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 صفحهٔ 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.

- رسالهٔ چهارم - خردنامهٔ اسکندری:

این رسـاله بـا همان خـط اصلی نسـخه و بر همان کاغذ اصلی کتابت شـده اسـت، البته با ایـن توضیح که قسـمت‌های اوّلیـهٔ آن افتادگـی دارد. این رسـاله که در فهرسـت نسـخ خطی ملک، با عنوان «داسـتان حکیم و اسـکندر» از آن یاد شده‌است (افشـار، ج۹ :۱۱۵)، همان منظومهٔ «خردنامهٔ اسـکندری» از مجموعهٔ هفت اورنگ جامی اسـت. خردنامهٔ اسـکندری را جامی در سال ۸۹۰ ه.ق. بـه نظـم درآورده است(حسـینی، ۱۳۸۵: ۱۶). این مثنوی برخلاف اسکندرنامهٔ نظامی و امیرخسرو، جنگ‌نامه نیست، خردنامه است، گزارش گفت و شنودهای حکیمانه بین اسـکندر و فیلسوفان یونان، یا سـخنان آنها در مرگ اسـکندر اسـت (زرین کوب: ۲۹۳). این رسـاله که بخش اعظم ابتدای آن افتادگی دارد، در این نسخه تنها ۹ صفحه را به خود اختصاص داده است.

- رسالهٔ پنجم - لیلی و مجنون:

ایـن مثنوی نیز که پس از مثنوی یوسـف و زلیخا، در زمرهٔ آثار معروف جامی جای می‌گیرد، اقتباسـی است از داسـتان منظوم حکیم نظامی گنجوی (اشرف زاده: ۱۸۵). اگرچـه 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:

سـبحه الابرار، مثنوی اخلاقی و عرفانی اسـت که به چهـل «عقد» (موضوع، سـخن، حکایت) تقسـیم شـده اسـت. در این چهل سـخن، داسـتان با توصیف یکی از فضایل نفسـانی که مخاطب آن انسـان است، آغاز و به مناجاتـی لطیف از درگاه الهی خاتمه می‌یابد (حسـینی، ۱۳۷۷: ۱۰۲). ایـن مثنـوی را جامـی در سـال ۸۸۷ ه.ق. بـه نظم درآورده است(حسـینی، ۱۳۸۵: ۱۱). این مثنوی که کامل و بدون افتادگی اسـت و در انتهای این نسـخه قرارگرفته، در ۹۸ صفحه کتابت شده است.

با این بررسـی محتوایـی، درمی‌یابیم کـه پنج اثر از مجموعهٔ مثنوی هفت اورنگ جامی، در این نسـخه گرد آمده اسـت. معروف اسـت که «عبدالرحمن جامی ابتدا به اسلوب خمسـهٔ نظامی و امیرخسرو دهلوی -که خود از نظامی تقلید نموده اسـت-]پنج مثنـوی تصنیف نمود و سـپس دو مثنوی دیگر برآن افزود» (حسـینی، ۱۳۸۵: ۶). تحفـه الاحرار و سـبحه الابرار را جامی بـه تقلید از مخزن الاسرار نظامی سروده اسـت. یوسف و زلیخا، لیلی و مجنون و خردنامهٔ اسکندری نیز علاوه براینکه به تقلید از آثار مشابه نظامی و امیرخسرو دهلوی سروده شده‌اند، نام‌های مشـابه 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 سـنایی 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 اسـت و خمسهٔ جامی مشتمل بر پنج مثنـوی جدیدتر وی بوده اسـت و او بعـد 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 نسـخه که چند شـعر پراکنده از شـعرای مختلـف را دربرمی‌گیرد، جزو اصـل اثر در نظر نگیریم، می‌توان گفت نسـخهٔ اوّلیهٔ خمسـهٔ جامی بوده اسـت؛ امّـا اگر بر اسـاس تاریخ سرودن ایـن پنج مثنوی بخواهیم نسـخه را بازآرایی کنیم بـه 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- رسـالهٔ پنجم نسخهٔ موجود - لیلی و مجنون: (آخر آن ناقص است)
۵- رسالهٔ چهارم نسـخهٔ موجود - خردنامهٔ اسکندری: (ابتدای آن ناقص است)

با این چینش جدید که در مقایسه با نسخه‌های خطی دیگر خمسـهٔ جامی کـه حداقل یک نمونـهٔ دیگر آن در کتابخانهٔ ملّی ملک، به شـمارهٔ ۵۹۹۳ موجود است (رک. بـه: خـودداری نایینی: ۶۵۰)، به نظـر منطقی و معمول می‌آیـد، فقدان تعجـب برانگیز دو قسـمت جدا از هم در نسـخهٔ موجود، در نسـخهٔ اوّلیه یک قسمت پیوسته از نسـخه را تشـکیل خواهد داد و تاحدودی توجیه‌پذیر خواهد شـد. اگـر این چینـش فرضی را درسـت بدانیم بخشـی از آخر رسـالهٔ چهارم و اوّل رسالهٔ پنجم که پشت سرهم قرار می‌گیرند را در دسـت نخواهیم داشـت. اگر چه همچنان علت این فقدان نامشخص باقی می‌ماند، امّا پیوسـتگی بخش‌های مفقودشـده، 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 مرسـوم بوده اسـت را می‌توان در این نسخه بازیافت. نسخه دارای دو صفحهٔ تمام تذهیب (مقابل هم) در آغاز و چهار سرلوح یا پیشـانی در آغاز رسـالات اصلی (صفحـات ۳، ۶۱، ۲۱۹ و ۲۷۱) اسـت. علاوه بر این، تمامی صفحـات مجدول هسـتند. جداول به ترتیـب از داخل به خارج صفحه به رنگ‌های سـبز زنگاری، طلایی و لاجوردی با تحریر مشکی هسـتند. تنها در اوّلین صفحهٔ سرلوح دار (صفحهٔ۳) در داخلی‌ترین بخـش، جدول نارنجی رنگ نیز با تحریر مزدوج مشـکی اجرا شـده اسـت. کیفیت اجرای آرایه‌های این نسخه را می‌توان اندکی پایین‌تر از نسخه‌های درباری و شاخص تولید شده در قرن دهم هجری دانست.

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).

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

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

دو صفحــهٔ تمــام تذهیب، شــامل فضای مــتن، کتیبهٔ مزدوج[۲] و حاشــیه اســت. کادر متن مربع مستطیل است و در دو طــرف آن دو حاشــیهٔ تزیینی قرارگرفته و به این ترتیــب فضای اختصاص یافته به متن بســیار کاهش یافته اســت. میان سطور با تزیینات دندان موشی و طلااندازی، آراســته شــده اســت. بالا و پایین متن، کتیبهٔ مزدوج قرار گرفته که نانوشته اســت و سه طرف صفحه به جز طرف عطف، حاشــیه‌ای نسبتاً باریک همراه با شرفه نقش شده اســت که در قسمت میانی حاشــیهٔ کناری فرم تاج مثلثی یــا لچکی قــرار دارد. در یک مقایســهٔ تطبیقی به خوبی درمی‌یابیــم که فرم کلّی تذهیب تمــام صفحه، همان فرم کلّی تذهیب دورهٔ ســلطان حســین بایقراست و استفاده از لچــک (نیم تاج) در میان حاشــیهٔ بیرونی که به بیرون قاب جدول اشــاره دارد نیز از ویژگی‌های تزیینی اســت کــه از همین دوره رایج می‌شــود (رهنــورد، ۱۳۸۶: ۹۶). نمونهٔ بسیار جالب توجّه از چنین تقسیم بندی فضایی را در نسخه‌ای از دیوان سلطان حسین بایقرا که به سال ۸۹۵ ه.ق. نگارش شده اســت باز می‌یابیم. (تصویر ۲) این فرم کلّی سرلــوح بعدها در دورهٔ صفویه و به خصوص در اوایل آن بسیار محبوب و رایج شــد، به طوری که بسیاری از نسخ که در دورهٔ شــاه اسماعیل اوّل و شــاه طهماسب ساخته شــده‌اند 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)

یک نمونهٔ مشــابه از اوایل صفوی، در نســخه‌ای از دیوان حافــظ به‌تاریخ ۹۲۹ه.ق. متعلّق به گالری فریر (شــمارهٔ 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 نســخه را می‌توان با تذهیب تمام صفحهٔ خمسهٔ جامی موجود در کتابخانهٔ کاخ گلستان (شــمارهٔ دفتر ۷۰۹) به‌تاریخ ۹۲۸ ه.ق. نیز مقایســه کرد. (تصویر ۴) هر دو نسخه متعلّق به جامی است و صفحات تمام تذهیب هردو نســخه شامل کتیبهٔ مزدوج، حاشیه در ســه طرف و لچــک کوچک(تاج) در میان حاشــیهٔ کناری و شرفه‌های کوچک اســت. از نظــر فرم کلّی و رنگ‌بندی شبیه هم هستند، امّا کتیبهٔ نسخهٔ کاخ گلستان باریک‌تر و از نظر ظرافت و پرکاری دارای ارزش هنری بالاتری است. نمونــهٔ جدیدتر از این نوع صفحه‌آرایی را می‌توان در یک نســخه از دیوان جامی، به خط شــاه محمود نیشــابوری (وفات ۹۷۲ ه.ق)، متعلّق به موزهٔ هنر والترز (شمارهٔ ثبت ۶۴۰) نیز مشاهده کرد. (تصویر۵)

رنگ‌آمیزی گل‌ها، در تذهیب این نســخه با رنگ‌های سفید، نارنجی و صورتی با پرداخت ارغوانی صورت گرفته اســت و فضاها به صورت یک در میــان لاجورد و طلایی رنگ هســتند. تزیینات حاشیهٔ بیرونی که به صورت ۷ و ۸ اجرا شــده‌اند را می‌توان با حاشــیهٔ دیوان سلطان حسین

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)

تصویر ۵- دیوان جامی. نیمه دوم قرن ۱۰ ه.ق، شــماره ۶۴۰ موزهٔ هنر والترز (www.thedigitalwalters.org)

بایقــرا(۸۹۵ ه.ق.)، دیوان حافــظ(۹۲۹ ه.ق. گالری فریر) و خمســهٔ جامی(۹۲۸ ه.ق. کاخ گلســتان) بســیار مشابه دانســت، امّــا رنگ‌آمیــزی آن که فضاها بــه صورت یک درمیان طلایی و لاجوردی هســتند، با نسخهٔ کاخ گلستان مشابهت تام دارد.

عــلاوه بــر دو صفحهٔ تمام مذهّب، این نســخه دارای چهار سرلوح است که آغاز هر مثنوی را مشخص می‌سازد. سرلــوح شــمارهٔ یک (تصویــر ۶)، از لحــاظ کیفیت اجرا، نقوش و رنگ‌آمیزی کاملاً شــبیه تذهیب تمام صفحهٔ آغاز اســت. فرم کلّی سرلوح به صورت کتیبه و حاشــیهٔ 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 اســت و شــاید توسّط هنرمند دیگر و یا در زمان دیگر کار شده‌است.

سرلوح ســوم (تصویر ۷) به صورت کتیبه با حاشیه‌ای در بالای آن اســت و نیم‌تاج سرلوح‌های قبل جای خود را به هفــت نیم تاج کوچک داده‌اند که کل فضای حاشــیهٔ بالایی کتیبه را پوشــانده‌اند. نیم‌تــاج میانی کمی بزرگ‌تر است. این فرم تزیین را کمی بعدتر و در اوایل قرن یازده در تزییــن حاشــیه‌ها به صورت نیم‌تاج‌هایــی که در تمام قسمت حاشیه و سرلوح را پرکرده است، به وفور می‌توان

تصویر ۶- سرلوح شمارهٔ ۱ (نگارنده)

تصویر۷- سرلوح شمارهٔ۳

دیـد. در حقیقت مراحل تکامـل سرلوح‌ها از یک نیم‌تاج بـه نیم‌تاج‌های متعدّد را در این نسـخه می‌توان دید که در نهایـت در دورهٔ قاجاریه به فرم سرلوح به شـکل تاج کامـل 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 اسـت 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 مشـابه اسـت. مهم‌ترین ویژگی رنگ آمیزی سرلوح‌های دوم، سـوم 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 شـاید بی‌ارتباط با سرکار آمدن حکومت شـیعی صفویان در ایران نباشد.

بر اسـاس بررسی تذهیب و آرایه‌های نسخه، می‌توان گفت که نسـخه مربوط به نیمـهٔ اوّل دورهٔ صفویه و در مرحلـهٔ گذار از مکتـب هرات و تبریز بـه مکتب قزوین و سـپس اصفهـان (در دو سرلـوح آخر نسـخه) اسـت. ترکیب‌بنـدی کلّی شـبیه اواخـر دورهٔ تیمـوری بوده، به خصـوص ویژگی‌هـای دورهٔ سـلطان حسـین بایقـرا را داراسـت؛ پس از فروپاشـی حکومت تیمـوری و انتقال پایتخـت از هرات به تبریز، بسـیاری از هنرمندان مکتب هرات به تبریز رفتند. به همین دلیل نسخه‌های اوّلیهٔ تهیه شـده در مکتـب تبریز صفوی هـمان ویژگی‌های مکتب هرات را دارد. از ویژگی‌های تذهیب اواخر دورهٔ تیموری که در تذهیب دورهٔ صفوی نیز می‌توان دید: اسـتفاده از «ساقه‌های اسلیمی باریک و مویین و اسلیمی‌های درهم تافته و پرکار اسـت که در اوایـل دورهٔ تیموری حجم‌دار و مشـخص هسـتند. همچنین حضور گل‌هـای چندپر با رنگ‌هـای مختلـف نظیر سـفید، قرمز و صورتـی که به صورت شکوفه‌های کوچک در میان اسلیمی‌ها حضور دارد و چنین نقشـی را در اوایل تیمـوری نمی‌بینیم»(رهنورد، ۱۳۸۶: ۹۵). امّـا از تفاوت‌های نسـخه بـا دورهٔ تیموری اسـتفاده از «رنگ نارنجی است که در دورهٔ تیموری کمتر اسـتفاده می‌شده‌اسـت. پس از رنگ لاجـوردی و طلایی کاربرد بسیار رنگ نارنجی، ویژگی خاصی به کار بخشیده و بـا تضاد بیـن رنگ‌های گرم و سرد موجب برجسـته‌تر شـدن تزیینات و تحرّک بیشتر در کار شده‌است. برخلاف دورهٔ تیموری که سردی و آرامش بیشـتر در کار احسـاس می‌شد»(رهنورد، ۱۳۸۶:) استفاده از رنگ ارغوانی نیز به چشـم می‌خورد و رنگ‌های سبز، زرد و نارنجی و شنگرف بیشـتر از دورهٔ تیمـوری بـه کار می‌رود. تفـاوت دیگر،

ترکیب‌بندی کتیبه‌ها و حاشـیه اسـت که نسبت به دورهٔ تیموری باریک‌تر و فاقد تقسـیم‌بندی‌های هندسی است، چراکه در دورهٔ صفوی دیگر به ندرت از تقسیم بندی‌های هندسی استفاده می‌شده است.

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

اگرچه تعیین یک تاریخ دقیق برای آرایه‌های نسـخه ممکـن نیسـت، امّا در مجمـوع می‌تـوان نتیجه گرفت، تذهیب نسـخه متعلّق به اواسـط قرن دهم ه.ق. یعنی نیمهٔ اوّل دورهٔ صفویه اسـت؛ زیـرا فرم تاج مثلثی که در سرلوح استفاده شده، بعدها به صورت کامل‌تر و بزرگ‌تری در میان حاشـیهٔ کناری و حتّی بـالا و پایین قرار می‌گیرد و در نهایت به فرم تاج کاملی در سرلوح تبدیل می‌گردد.

۲- نگاره‌ها

نسـخهٔ حاضر دارای ۱۳مجلس نگارگری اسـت و در ادامه خواهیم دانسـت که با تذهیب نسخه در یک دوره اجرا شـده‌اند. بر این تعداد، شـش صفحهٔ مصوّر دیگر را نیز باید افزود که بسـیار متأخّرتر هسـتند و به شیوه‌ای خام‌دستانه و حتّی بی‌اغراق کودکانه، با مرکّب و مداد بر صفحات این نسـخه نفیس ترسـیم شده و آن را مخدوش نموده‌اند. این شـش صفحه امّا چندان هم خالی از ارزش نیسـتند، چرا که همچنان نشـانی از طرح‌هـای اوّلیه که هنرمنـد اصلی نسـخه بـرای سـاختن مجالـس مینیاتور، در نسخه ترسـیم نموده اسـت را می‌توان در سه صفحه بازیافت.

چنان‌کـه در بررسـی آرایه‌ها و تذهیب اثر مشـخص گردیـد، تذهیب آن متعلّق به اواسـط قـرن دهم هجری اسـت. با این وجـود اگرچه نمی‌تـوان به همین اسـتناد نگاره‌های اثر را نیز به همین دوره نسبت داد، امّا رهنمود خوبی برای آغاز بررسـی دقیق‌تر است، چراکه با توجّه به اینکـه برخـلاف تذهیب اثر که کامل اسـت، حداقل پنج نـگاره ناتمـام مانده‌اند، می‌توان نتیجـه گرفت که اجرای تذهیب بر اجرای نگاره‌ها تقدّم داشـته اسـت. با بررسی اجمالی نگاره‌های اثر، پوشـاک پیکره‌ها و به ویژه دستار صفـوی آنها در اوّلیـن نظر جلب توجّـه می‌کند. به این ترتیـب می‌توان نگاره‌های این اثـر را نیز به دورهٔ صفوی متعلّق دانسـت؛ اما هنوز هم با یک دورهٔ دویست ساله روبه رو هسـتیم که هنر در خلال آن بـا تغییرات زیادی روبه رو شـده است. در بررسـی‌های تاریخی اثر به این موضوع اشاره شـد که شاه اسماعیل تحت تأثیر اطرافیان و تعصبات مذهبی نسـبت بـه «نورالدیـن عبدالرحمن جامی» نظر مسـاعدی نداشـت و حتّی در روایتی مقبرهٔ وی را سـوزاند؛ امّا پس از وی گویا این نگرش، توسّط شاه طهماسـب که خـود در هرات پرورش یافتـه بود، تعدیل شـده اسـت. این واقعیت تاریخی می‌توانـد در کاهش چشـمگیر کتابـت آثـار جامی نقـش مهمی ایفـا کرده باشـد و نظریهٔ کتابت نسـخه در نیمهٔ قرن دهم را قوّت بخشـد. تقریبـاً در همین زمان (از ۹۵۳ ه.ق.) اسـت که پایتخـت ایران به قزوین انتقال می‌یابد. جدّیت شـاه در آبادانی قزوین و ساخت عمارت‌های باشکوه «و همچنین علاقه‌مندی شـاه به نقاشـی دیواری، بدون شک موجب دلسردی شاه برای خلق نسخ خطی مصوّر و مرخص کردن نیروهای کتابخانهٔ سلطنتی شد. شاه فقط تعداد محدودی از نقاشـان کتابخانه را به کار گرفت. بقیهٔ نقاشان تبریزی در قزوین روی سـفارش‌های شـخصی و بـرای خود کار می‌کردنـد. مینیاتورهایـی که در دهـهٔ ۹۶۰ و ۹۷۰ ه.ق. نقاشـی شده‌اند بسـیار اندک شـمارند. ابعاد مینیاتورها کوچک‌تـر از مینیاتورهای دههٔ ۹۵۰ ه.ق. اسـت و اغلب یک صفحهٔ کامل را اشـغال نمی‌کنند و سـاختار سـاده‌ای دارند امّا کیفیت آنها بالا و در حد نقاشی‌های اواخر ۹۴۰ و ۹۵۰ ه.ق. تبریز است» (اشرفی، ۱۳۸۸: ۶۶).

مینیاتورهای این نسـخه نیز چنین خصوصیاتی دارند؛ همگـی در اندازه‌های نسـبتاً کوچک ترسـیم شـده‌اند، به‌طوری‌که در قسـمت بالا و پاییـن آنها متن وجود دارد. بـا توجّه به کوچک بودن اندازهٔ تصاویر، نقاشـان ترجیح داده‌اند از ترکیب‌بندی سـاده و تعداد پیکره‌های کمتر و کم‌تحرّک‌تری اسـتفاده کنند. همهٔ مینیاتورها به شیوه‌ای موجز تصویر شـده‌اند و سـاختمان‌ها و عناصر معماری نیز که تنها در سـه نگاره ترسیم شده‌اند، کاملاً مختصر و مسطّح نمایش داده شده‌اند و در تصویر آنها فقط خطوط نمای روبه رو نشـان داده شده‌اسـت و از نمایش نماهای جانبـی در آنها خبری نیسـت. پیکره‌ها و منظره‌ها آرام و بی‌تحرّک هسـتند و تپه‌ها با خطوط نرم و شـناور و در نهایت اختصار ترسیم شده‌اند.

ایـن خصوصیات را در آثاری دیگر از این دوره از جمله نسـخهٔ خطی «سـبحه الابرار جامی» (کتابخانهٔ ملّی سنت پترزبورگ، Dorn ۴۲۹) نیز می‌توان بازیافت (اشرفی، ۱۳۸۸: ۶۶). از دیگر نقاط مشـترک این دو نسـخه «خصوصیاتی از جمله محکم شـدن خطـوط پیکره‌ها و تیزتر شـدن و مشخص‌تر شدن خطوط اصلی در این مینیاتورها آشکارا به چشم می‌خورد. رنگ‌ها به دلیل استفاده از لایه‌های ضخیم بـه صورت لعابی درآمـده و همچون سـنگ‌های قیمتی می‌درخشند» (اشرفی، ۱۳۸۸: ۶۷).

«در نگاره‌های این دوره سرها به نسبت اندام کوچک شـده، چهره‌ها کشـیده شـده و از حالت بیضـی بیرون آمده‌انـد. تا اواخـر ۹۶۷ ه.ق. تاج حیدری و دسـتارهای بلنـد صفـوی جای خود را بـه انواع دیگری از دسـتارها داده بودند. جوانان نوجو از انواع کوچک‌تری از دستارها اسـتفاده می‌کردند و در مواردی کلاه پوسـت خزشان را

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)

فقط با شـال‌های کوچکی می‌پیچیدنـد» (کن‌بای، ۱۳۸۲: ۸۷). کورکیان در «باغ‌های خیال» ظهور عمامه‌های صفوی با چوبک قرمز افراشـته بر رأس آن در مینیاتورسازی ایران را مربوط به زمان شاه اسماعیل می‌داند(کورکیان، ۱۳۸۷: ۱۹۲). وی نیـز تغییـر تدریجی نوع کلاه‌هـا و عمامه‌ها را در مینیاتورهـای پـس از سـال ۹۶۳ ه.ق. چنین یادآور می‌گردد: «افـراد صحنه کم‌کم عمامهٔ آراسـته به چوبک قرمز و ابهت‌انگیز خود را به یک سـو می‌نهند و سر را با کلاهک لبه‌دوزی شـده به نوار خـز می‌آرایند» (کورکیان، ۱۳۸۷: ۴۲). ایـن خصوصیـات می‌توانـد رهنمود خوبی بـرای محدودتر نمودن تاریخ گذاری نگاره‌های اثر باشـد؛ با توجّه به اینکه هنوز دسـتارهای چوبـک‌دار صفوی را در این نگاره‌ها شاهد هستیم، می‌توان زمان پیدایش این نگاره‌ها را به قبل از دههٔ هفتم از قرن دهم نسبت داد.

اوّلیـن نگارهٔ اثـر (صفحهٔ۱۱ نسـخه/ مثنـوی تحفه الابرار)، یک مینیاتور نیمه‌کاره است که معراج پیامبر(ص) را به تصویر کشـیده اسـت. می‌توان آن را نمایشی موجز از نگارهٔ معراج پیامبر(ص)، اثر سـلطان محمّد در خمسهٔ نظامی شـاه طهماسبی دانسـت که بین سال‌های ۹۴۶ تا ۹۵۰ ه.ق. کتابـت شده‌اسـت. اگرچه این نـگاره دربرابر نگارهٔ ظریف، پرکار و باشـکوهی که سـلطان محمّد چند سال پیش از این پدید آورده‌است، بسیار بی‌پیرایه و ساده

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)

به نظر می‌رسـد، امّا چیره دسـتی نگارگـر در این تقلید آشـکار، که در طراح‌های اولیهٔ متناسـب و موقّر پیکره‌ها مشـهود است را می‌توان نشـانی از این حقیقت دانست که در تعادل با میـزان بودجهٔ کارفرما (که به یقین دربار شاهی نیست)، هنرمند کار ساده‌تری ارایه داده‌است.

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

سـه نگارهٔ دیگر رسـالهٔ اوّل (صفحات ۲۲ و ۳۵ و ۵۷ نسـخه/ مثنوی تحفه الاحرار) شـیوهٔ 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 سـبز، دشـت و کوهستان خاکستری و آسمان طلایی رنگ می‌دهد.

در میان نگاره‌های این نسخه بیشترین تعداد را مثنوی یوسـف و زلیخا به خود اختصاص داده اسـت. علاوه بر اینکه از ۱۳ نگارهٔ نسـخه، شـش مجلس آن در این رساله تصویر شده‌اسـت، به لحاظ کیفت اجرا و پرکاری مجالس نیز نگاره‌های منظومهٔ یوسـف و زلیخا نسـبت به سـایر نگاره‌های نسـخه برتری دارند. (صفحـات ۷۳، ۸۷، ۱۰۷، ۱۱۲، ۱۴۴ و ۱۶۹ نسخه)

در ادامـه و در منظومـهٔ لیلی و مجنـون که در این نسـخه نیمهٔ انتهایی آن مفقود شده اسـت، با سه نگاره مواجـه می‌شـویم (صفحـات ۲۴۰، ۲۵۹ و ۲۶۹ نسـخه) کـه در مرحلهٔ طراحی اوّلیه باقی مانـده و در دوره‌های بعد نیز طرح‌هایی بر روی آن اجرا شـده که به مخدوش شـدن طراحی اوّلیه انجامیده اسـت. آنچه مشخص است هماهنگی طرح‌های اوّلیهٔ این نگاره، با سـبک کلّی سـایر مینیاتورهای این نسـخه اسـت. از این رو سـعی شـد با استفاده از نرم‌افزارهای کامپیوتری و حذف اضافات، طرح اوّلیهٔ هنرمند از دل این نگاره‌ها بیرون کشیده شود.

متأسفانه این سه نگاره به طرزی غیرقابل بازگشت در دوره‌های بعد مخدوش شـده و این طراحی‌های ارزشمند

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

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 [ای] بسته برخ سلسبیل
چشم گشا چشمه 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 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»[۳] ملقب به «سهام الدوله» و «سردار افخم» تعلّق دارد. در همین قسمت در ظهر نسخه عبارت «روز جمعه در باغ حصار، نهم

۳- 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)

۴- صحافی و تجلید

از اوّلیـن نکاتی که در این قسـمت باید به آن پرداخت قطع کتاب اسـت. «یاد کردن انـدازهٔ کتاب از جمله ضوابط نسخه‌شناسـی و فهرسـت‌نگاری نسـخه‌های خطی است» (افشار سیستانی،۱۳۸۳:۲۷). با توجّه به ابعاد نسخه موضوع این مقاله (۱۶/۵×۲۶ سـانتی‌متر) می‌توان قطع آن را وزیری متوسـط دانسـت. ابعاد «قطع وزیری» در کتاب واژه نامهٔ صحافی سـنّتی ۱۸×۲۴ سانتی‌متر ذکر شده است که با ابعاد این کتاب مطابقت بالایی دارد (محمدلوی عباسی: ۱۲۱).

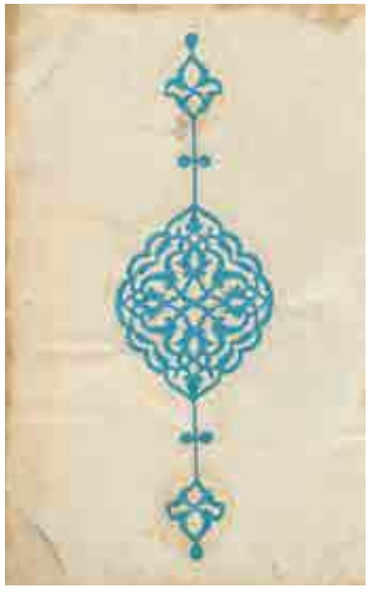
نسـخهٔ حاضر دارای ۱۸۶ برگ اسـت که از این میان ۱۲ برگـه، الحاقی به نظر می‌رسـد. ایـن صفحات در ۲۱ «کراسه» تنظیم و دوخته شده‌اند.

جلد این نسخه از جنس چرم و به رنگ مشکی است. بـه لحاظ هنری رویهٔ جلد به نسـبت جلدهای صفوی که برای نسـخ نفیس ادبی تهیه می‌شده بسـیار ساده است به نحوی کـه تزیینات آن از میان چهار نقش اصلی یعنی «ترنج»، «سرترنـج»، «لچکی» و «زنجیـره» که در تزیین جلدهای چرمـی تاریخی رایج بوده‌اند، (صفری آق قلعه: ۱۵۲) تنها شـامل زنجیره می‌شـود. از شاخصه‌های هنری مهم جلد این نسـخه استفاده از هنر قطاعی[۴] (کاغذبری) در تزیین آسـتر جلد اسـت، کـه یک ترنج مرکـزی با دو سرترنـج به رنگ آبی را شـامل می‌شـود کـه داخل آن با نقوش اسـلیمی تزیین شده است. این نقوش ابتدا از روی یک کاغذ آبی رنگ بریده شـده و سـپس روی کاغذ آستر رجب تحریر شد، سنه ۱۲۸۶» را به خط شکسته نستعلیق کتابت نموده‌اند. در جسـتجوی «باغ حصـار» در حوالی بجنورد (با توجّه به مهر سهام الدوله بجنوردی که احتمال تعلـق این نسـخه بـه وی را ایجاد می‌کند)، بـه باغی با همین نام در جنوب شـهر بجنورد و شمال روستای حصار برمی‌خوریـم که عناصر معماری تاریخـی از جمله سردر و عمارت ورودی با دو اتاق را شـامل می‌شـود. (http:// htm.۲/۳/۲/۰/bama.resaco.ir/bama) اگرچـه منطبق بـودن این دو باغ غیرقابل اثبات اسـت، امّا به این ترتیب احتمال تعلّق این نسـخه به سـهام الدولـهٔ بجنوردی در گذشته قوّت بیشتری می‌گیرد.

جز این موارد در صفحهٔ ۱۶۹ نسـخه، 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 نسـخه نیز دارای نوشته‌هایی بی‌شمار اسـت که بسـیار مغشـوش و درهم با خطـوط مختلف نگاشـته شده اسـت، 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.

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

۴ - معادل قطاعی را در زبان انگلیسـی paper cutting دانسـته‌اند، امّا بـا اصطلاحات paper decoupage و cuts، decoupe work هـم معادل سازی شده است (هاشمی نژاد: ۲۵۷).



تصویر ۱۸- آستر جلد، تکنیک قطاعی (نگارنده)

جلد چسبانیده شده اسـت. «در قطاعی هنرمند، حروف (در خوشنویسـی) و انواع نقوش دیگر را از صفحهٔ اصلی جـدا کرده، بر صفحـه‌ای دیگر می‌نشـانده و اثری دیگر می‌آفریده است» (هاشـمی نژاد: ۲۵۶). با وجود اقبال و رواج نسبی که این هنر در ایران داشته است، متأسفانه از همان آغاز در سـنجش با سـایر هنرها به این هنر ظریف توجه لازم مبذول نگردید، چراکه کاغذبری را گونه‌ای بازی کودکانه یا در ردهٔ هنرهای دسـتی تودهٔ مردم می‌شمردند و بزرگان و هنرشناسـان زمان چنان که می‌بایسـت از آن پشـتیبانی و حمایـت نکردند تا اینکه بـه ناچار این هنر کم‌کم از دیده‌ها افتاد و فراموش شد (ذکاء، ۱۳۷۹: ۴).

جمع بندی

نسخهٔ خمسـهٔ جامی ثبت شده به شـمارهٔ ۵۹۶۵ در فهرست آثار مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک را با توجّه به سبک کتابت و رسـم‌الخط، 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 سـاخته اسـت، امّا نزدیکی حدود نیم قرن زمان ساخت این نسـخه با زمان حیات جامی بر اهمّیت این نسخهٔ خطی افزوده است.

منابع:

- افشـار، ایـرج و محمّدتقـی دانش‌پژوه(۱۳۶۶). فهرسـت نسخه‌های خطی کتابخانهٔ ملّی ملک. ج۹. مشهد. آستان قدس رضوی.
- افصح زاد، اعلاخان(۱۳۷۸). نقد و بررسی آثار و شرح احوال جامی. تهران.
- امیرعلیشـیر 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،
- حسـینی، مهدی، هفت اورنگ (جامـی 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، علی‌اصغـر(۱۳۶۳). جامی؛ متضمن تحقیقات در تاریخ احـوال و آثار منظوم و منثور خاتم الشـعرا نورالدین عبدالرحمان جامی. تهران.
- دولتشـاه سـمرقندی(۱۹۰۱/۱۳۱۸م.). تذکره الشعرا. لندن. چاپ ادوارد براون.
- ذکاء، یحیی(۱۳۷۹). هنر کاغذبری در ایران (قطاعی). تهران. فرزان روز.
- رهنـورد، زهـرا(۱۳۸۶). تاریخ هنر ایران در دورهٔ اسـلامی، 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.
- شـیمل، آن ماری(۱۳۶۸). خوشنویسـی و فرهنگ اسلامی. ترجمهٔ دکتر اسـدالله 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 سـوم. تهران.ابن‌سینا.
- صفـی، علی بن حسـین فخرالدین(۱۳۵۶). رشـحات 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 الانـس: شرح حال مولانا جامی قـدس 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 جسـتارهای ادبی. پاییز . شمارهٔ ۱۵. صص ۱۳۵ - ۱۶۲.
- مجیـدی خامنه، فریده. قطاعی، هـنری 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: گوشـه‌هایی 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.
- نفیسـی، 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

با نگاهی زیباشناسانه به برخی قطعات آن[۱]

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 زیبا شناختی به برخی از آثار فاخر آن می‌پردازد.

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

*خوشنویس

۱. موجود در کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

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 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:

۱- 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 نیم ترنج.

تصویر یکی از صفحات افتتاح قرآن
شمارهٔ ۱. شمارهٔ ورودی L۰۰۱۰۹

۲- قرآن مجید، نسخ عالی، دو صفحهٔ افتتاح دارای سرلوح مزدوج مذهّب و مرصّع و کتیبه‌های بازوبندی مطلّا. حاشیه دارای نقوش گل و برگ زرّین و الوان، تمامی صفحات جدول کشی و کمند اندازی، کاتب: علینقی بن عبدالحسین تبریزی، کتابت شده در سال ۱۲۶۲ق.، ۱۶۲ برگ، ۱۶سطر، ابعاد ۲۰/۲×۳۰/۲ سانتی‌متر، جلد روغنی.

۳- قرآن مجید خط نسخ، قرن ۱۳ ق.، ابعاد 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 شده در جمادی‌الثانی۱۲۶۰، کاغذ آهار و مهرهٔ نخودی، ۶۱برگ، ۱۵سطری، ابعاد ۹/۵×۱۶/۲ سانتی‌متر، جلد میشن آلبالویی.

۴. سوانح‌الحجاز (مثنوی) معروف به «نان و حلوا» سرودهٔ شیخ بهاءالدین محمّدبن حسین عاملی، مشهور به شیخ بهایی (۱۰۳۰ ـ ۹۳۵ق.) متن و هامش خط نستعلیق عالی به صورت دفتری و مورّب احتمالاً قرن ۱۱ق.، صفحهٔ آغازین: دارای سرلوح مذهّب و مرصّع، تمام صفحات زرافشان و جدول‌کشی به زر و تحریر مشکی، ۱۹ برگ، ۴۰ برگ نانوشته، کاغذ نخودی آهار مهره، ابعاد ۹/۸×۱۶/۲سانتی‌متر.

تصویرآغازین نسخه شماره ۷.
شماره ورودی۱۰۰۱۱L

۵. تاریخ پادشاهان عجم به سیاق (سیاق‌التواریخ) این نسخه از دوران پادشاهی کیومرث پیشدادی تا وقایع ۱۲۲۰ق.، یعنی دوران پادشاهی فتحعلی شاه قاجار را در بر می‌گیرد. خط شکسته نستعلیق قرن ۱۳ق. کاغذ: فرنگی الوان با نقش شیر و خورشید زرّین در پیشانی صفحات، ۸۶ برگ، ابعاد ۱۴/۲×۲۱/۵سانتی‌متر، جلد: میشن زیتونی.

۶. اصطلاحات صوفیان، تألیف نورالدین نعمت‌الله بن عبدالله حلبی کوهبنانی کرمانی، مشهور به شاه نعمت الله ولی (۸۴۳ ـ۷۳۰ق.)، خط نستعلیق، کاتب: محمّدحسن بن علی محمّد لواسانی، کتابت شده در ۱۲۹۲ق.، صفحهٔ آغازین دارای سرلوح مذهّب و مرصّع، عناوین به شنگرف، تمام صفحات دارای جدول‌کشی به زر و تحریر و کمند، کاغذ: فرنگی آهارمهره، جلد میشن قهوه‌ای.

۷. کبری (در منطق)، مؤلّف: علی بن محمّدبن علی حسینی استرآبادی، معروف به علّامه میرشریف جرجانی (۸۱۶ ـ ۷۴۰ ق.)، خط نستعلیق ممتاز، قلم کتابت با خط محمّدحسین طهرانی (کاتب‌السلطانی)، کتابت شده در ۱۲۶۳ق.، اوراق دارای متن و حاشیه، کاغذ متن حنایی و حاشیهٔ نباتی، صفحهٔ آغازین دارای سرلوح با نیم‌ترنج‌های مذهّب و مرصّع مزیّن به نقوش اسلیمی و گل و برگ الوان بر زمینهٔ طلا و لاجورد و کتیبه (بسمله ...) به مشکی و طلااندازی مضرّس، تمام صفحات بین سطور طلااندازی مضرّس، حاشیه جدول‌کشی به سرخی و زر و لاجورد با تحریر مشکی، کمند به زر و تحریر مشکی، ۲۵ برگ، ۹ سطری، اندازه ۲۴/۵×۱۶ سانتی‌متر، جلد: میشن یک لایه عنابی.

۸. شرح گلشن راز شبستری: مؤلّف محمّدبن یحیی بن علی‌الجیلانی‌اللاهیجی‌النوربخشی (۸۷۷ ق.)، خط نستعلیق، کاتب: ذبیح‌الله اسماعیل بن رضا قلی خواجه نوری در روز دوشنبه ۲۶ ذیقعده ۱۲۳۳، به سفارش میرزا محمّدحسن. اشعار به شنگرف و شرح به مشکی، کاغذ فستقی فرنگی آهار مهره، جلد میشن ضربی قهوه‌ای، از مجموعه اهدایی مهشید صائبی (خاندان میرحیدر).

۹. مجموعه شامل۱۲رساله در نظم و نثر، مؤلّف و کاتب محمّدبن علی‌اصغر کتابت شده در قرن ۱۳ق.

ج) کتب چاپ سنگی:

۱. جامع‌الشواهد. تألیف محمّدباقر بن علیرضا شریف. 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.

۱- 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 میناليد
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 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.

تصویر ۱.
شمارهٔ ورودی۶/L۰۰۱۰۲۲

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

۲- 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.

۳- 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 و سبز با تحریر مشکی، ابعاد ۹/۴×۱۵/۵سانتی‌متر.

۴- 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.

۵- سیاه‌مشق نستعلیق ممتاز قلم مشقی با رقم «غلامرضا» یا علی مدد است ۱۳۰۰، عنوان: توکلت علی‌الله ففروا 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 ۳ . شماره ورودی۹/L۰۰۱۲۲

تصویر۴. شمارهٔ ورودی۲/L۰۰۱۲۲

۶- نقاشی گل شقایق با ابعاد ۷×۱۵سانتی‌متر.

۷- نقاشی آبرنگ «گل لاله» با ابعاد ۶/۷×۱۱/۱ سانتی‌متر.

۸- شکسته نستعلیق ممتاز قرن ۱۳ با ابعاد ۱۱/۵×۱۱/۸ سانتی‌متر.

۹- شکسته نستعلیق ممتاز قرن ۱۳ با ابعاد ۸/۷×۲/ سانتی‌متر ۱۲.

۱۰- حدیث سلسه‌الذهب کتابت، 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.

۱۱- قطعهٔ ریحان، نسخ، ثلث و رقاع با رقم: کتبه‌الاقل یاقوت مستعصمی با ابعاد ۱۵×۱۹/۷ سانتی‌متر.

۱۲- خط نسخ شیوهٔ ایرانی رنگه‌نویسی با رقم: احمد وقاربن وصال شیرازی با ابعاد ۱۱/۵×۲۱/۲ سانتی‌متر.

۱۳ و ۱۴- دو قطعه نسخ دفتری شیوهٔ ایرانی به سفیدآب با رقم «ابوالقاسم بن وصال شیرازی» با ابعاد ۱۳/۴×۲۰ سانتی‌متر

۱۵- تصویر سیاه‌قلم «گل شقایق» با ابعاد ۷/۲×۱۱/۲ سانتی‌متر.

۱۶- تصویر سیاه‌قلم «شاخه برگ و میوهٔ فندق» با ابعاد ۷/۷×۱۰/۹ سانتی‌متر.

۱۷- نقاشی آبرنگ «پرندهٔ سبزقبا» با ابعاد ۶/۱×۷/۵ سانتی‌متر.

۱۸- نقاشی آبرنگ «پرندهٔ زنبورخوار» با ابعاد ۶/۲×۷/۳ سانتی‌متر.

۱۹- شکسته نستعلیق دفتری ۶سطری سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد ۸/۶×۱۷/۶ سانتی‌متر.

۲۰ - شکسته نستعلیق دفتری سدهٔ ۱۳ ق. با ابعاد ۱۰/۱×۲۰ سانتی‌متر.

۲۱- 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.

۲۲- 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.

تصویر ۱۰ . شمارهٔ ورودی۱۰/L۰۰۱۲۲

۳۰- نقاشی آبرنگ «گل ختمی» با ابعاد ۱۹/۱×۱۰/۷ سانتی‌متر.
۳۱- نستعلیق قلم‌مشقی ۲ سطری با ابعاد ۱۶×۹ سانتی‌متر.
۳۲- چلیپای نستعلیق قلم چلیپایی با رقم حاجی میرزا ابوالفضل مجدالدین محمّد ساوجی با ابعاد ۱۸/۹×۱۰/۲ 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: ۲۸/۸×۲۰ سانتی‌متر، جلد: مقوایی با روکش پارچه‌ای آبی
۱- سیاه‌مشق نستعلیق قرن ۱۳ق: با ابعاد ۲۱/۵×۱۴/۳ سانتی‌متر.
۲- سیاه‌مشق نستعلیق، قلم‌مشقی سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد ۲۱/۶×۱۹ سانتی‌متر.
۳- سطر نستعلیق ممتاز قلم‌مشقی احتمالاً به خط میرزاغلامرضا اصفهانی، متن طلا اندازی منقّش و محرّر، حاشیه دارای جدول‌کشی به لاجورد و زر با تحریر مشکی (سدهٔ ۱۳ق.) با ابعاد ۲۰/۵×۷/۸ سانتی‌متر.
۴- نستعلیق، سطرنویسی سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد ۱۹/۳×۶/۵ سانتی‌متر.
۵- نستعلیق، سطرنویسی سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد ۱۷/۶×۵/۹ سانتی‌متر.
۶- نستعلیق، سطرنویسی، قلم‌مشقی سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد ۶/۲× ۱۸/۶ سانتی‌متر.
۷- نستعلیق، سطرنویسی قلم‌مشقی سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد ۱۷/۹×۵ سانتی‌متر.
۸- یک سطر نستعلیق ناخنی، سدهٔ ۱۳ق. با رقم «مشقه بهرام‌الکاشانی» با ابعاد ۲۱/۸×۸/۸ سانتی‌متر.
۹- نسخ دفتری، شیوهٔ ایرانی، سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد ۱۱/۹×۹/۲ سانتی‌متر.
۱۰- نسخ و توقیع، سدهٔ ۱۳ق. به خط زین‌العابدین محلاتی با ابعاد ۱۵×۹ سانتی‌متر.
۱۱- نستعلیق، قلم‌مشقی، سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد ۱۷/۴×۱۱ سانتی‌متر.
۱۲- نستعلیق ۳سطری، سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد ۲۱×۱۶/۴ سانتی‌متر.
۱۳- سطر نستعلیق، قلم‌مشقی ،سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد ۱۹/۸×۶/۳ سانتی‌متر.
۱۴- سطر نستعلیق، قلم‌مشقی، سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد ۱۹/۲×۶/۸ سانتی‌متر.
۱۵ و ۱۶- دو قطعه نسخ دفتری به خط «ابوالقاسم بن وصال شیرازی» ابیاتی منسوب به حضرت علی علیه‌السّلام با ابعاد ۱۷×۱۱/۲ سانتی‌متر.
۱۷- سیاه‌مشق نستعلیق، سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد ۲۰/۳×۱۶/۹ سانتی‌متر.
۱۸- سیاه‌مشق نستعلیق، قلم‌مشقی سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد ۲۱×۱۶/۴ سانتی‌متر.
۱۹- سطر نستعلیق، قلم‌مشقی، سدهٔ ۱۳ ق. با ابعاد ۱۸×۶/۲ سانتی‌متر.
۲۰- سطر نستعلیق ،قلم‌مشقی، سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد: ۱۷/۸×۶/۱ سانتی‌متر.
۲۱- چلیپای نستعلیق (عکسی)، با رقم میرعمادالحسنی و ابعاد: ۷/۱×۳/۸ سانتی‌متر.
۲۲- شکسته نستعلیق، قرن۱۳ق. قلم کتابت خفی به جهت «آقاشیخ محمدکاظم» کتابت شده است، با ابعاد۱۱×۴/۷ سانتی‌متر.
۲۳- سیاه‌مشق نستعلیق، قلم‌مشقی با رقم ساوجی با ابعاد: ۱۹/۷×۴/۵ سانتی‌متر.
۲۴- سیاه‌مشق نستعلیق ،قلم‌مشقی، سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد: ۲۱/۲×۱۵/۳ سانتی‌متر.
۲۵. سیاه‌مشق نستعلیق، قلم‌مشقی سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد: ۱۴/۶×۶/۵ سانتی‌متر.
۲۶- سیاه‌مشق نستعلیق، سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد: ۱۹/۹×۱۰/۴ سانتی‌متر.
۲۷. نستعلیق و شکسته نستعلیق ۲سطری، سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد: ۱۸/۶×۴ و ۱۷/۲×۴/۷ سانتی‌متر.
۲۸- نستعلیق، قلم‌مشقی، سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد: ۲۰/۵×۱۵/۵ سانتی‌متر.
۲۹- سیاه‌مشق شکسته نستعلیق، سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد: ۲۰/۵×۱۴/۳ سانتی‌متر.
۳۰. کتابت نستعلیق دفتری و مورّب، سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد ۲۰/۵×۱۴/۳ سانتی‌متر.
۳۱- سطر نستعلیق، قلم جلی، سدهٔ ۱۳ق. با ابعاد: ۲۰/۳×۹/۷ سانتی‌متر
۳۲- نسخ دفتری و مورّب، شیوهٔ ایرانی با رقم «احمدالطباطبائی الاردستانی ۱۲۸۹» به توقیع و ابعاد ۲۰/۳×۱۱/۹سانتی‌متر.
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: ۱۸×۱۲/۳ 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 سنین ۱۰ تا ۱۲ سالگی ایشان، هنگامی که نزد پدر مشق خوشنویسی می‌کرد، بعضی آثار اکلیل‌اندازی شده و منقوش به گل و برگ است.

و) قطعات متفرقه
شامل: ۴۴ قطعه نستعلیق در قالب‌های سیاه‌مشق 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.

اهدای آثار گذشتگان، اعم از مکتوب و غیرمکتوب به کتابخانه‌ها و موزه‌ها، خیرات و برکات فراوانی برای جامعه دارد. از بارزترین اثرات آن حفظ و نگهداری این مواریث و ارایهٔ شایستهٔ آن به پژوهشگران و محقّقان است. خوشبختانه در چند سال اخیر اقدامات عمرانی و فرهنگی بسیار شایسته‌ای در مؤسّسهٔ کتابخانه و موزه ملی ملک به همّت مدیریت محترم و کارکنان پرتلاش آن انجام گرفته است. این اقدامات ارزشمند در راستای حفاظت از گنجینه‌ها، عمل به نیّات واقف، توسعهٔ منابع، معرّفی آثار و آشنایی با هنرهای سنّتی در قالب نشست‌ها و کلاس‌های آموزشی و در نهایت خدمات‌رسانی مطلوب‌تر صورت گرفته است. امید می‌رود که اهدای این مجموعهٔ نفیس توسّط واقف ارجمند، جناب آقای مهندس میرحیدر، موجبات اقبال سایر مجموعه‌داران را فراهم کند.

پی‌نوشت ها:
-منحنی اسپیرال و نسبت طلایی، رجوع شود: حبیب الله آیت الهی، مبانی نظری هنرهای تجسّمی، ص ۱۹۴.
- تعادل فعّال یا تعادل غیرقرینه: به تقسیم‌بندی غیرمساوی اشیا و فضاهای گوناگون گفته می‌شود که اگر چه دو بخش تقسیم شده از لحاظ وزن و سنگینی بصری با هم برابر هستند امّا عناصر موجود از لحاظ شکل، رنگ، حرکت، اندازه و جنبه‌های دیگر بصری یکسان 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.
- آیت اللهی، حبیب الله (۱۳۸۵). مبانی نظری هنرهای تجسّمی.تهران.
- منتخبی ازآثار اهدایی سید محمود الحسینی الساوجی (خاندان میر حیدر)
- نامی، غلامحسین(۱۳۷۱). مبانی هنرهای تجسّمی(ارتباطات بصری). تهران. توس.

بیاض میرزا کوچک اصفهانی

بهروز امینی*

«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 شامل 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 شعرا برمی‌گزیدند، با عنوان «بیاضی» می‌نامیدند؛ یعنی اشعار سزاوار درج در بیاض. به قول جامی:

می‌کنی از بیاضِ شعر اعراض
روز و شب شعر می‌بری به بیاض

بیاض‌ها معمولاً دارای عنوان ویژه‌ای نبوده‌اند و مرسوم 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 شده‌اند به طوری که این آثار مانند یک مرقّع نفیس هنری، از نمونه‌های ارزشمند خط و تذهیب و تجلید برشمرده می‌شوند. چنانکه بیاضی که توسّط «درویش عبدالمجید طالقانی» (۱۱۵۰-۱۱۸۵ق.) کتابت شده بود و به «حاج لطفعلی بیگ آذر بیگدلی شاملو»، صاحب تذکرهٔ آتشکده، تقدیم شده بود، توسّط وی چنین توصیف شده است:

نوشتی از وفا رنگین بیاضی
به خطّ 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 کَابرِ نیسان
به جان پرورده درّ شاهوارش
بیاضی نه، سپهری پُرکواکب
ز مشکین نقطهٔ گردون مدارش...

در اسفندماه سال ۱۳۹۱، بیاضی نفیس و تمام مذهّب 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.

* کارشناس و پژوهشگر نسخ خطی
b.amini@yahoo.com

«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

اصفهـان در صدد تضییع این صفحه برآمـد» (گ۳۳ر)، «فی محروسهٔ ... (مخدوش شده) عن الحدثان به جهت مخدومی از مخادیـم عظام ... در عیـن گرفتاری و تفرقهٔ حواس تحریر شد» (گ۴۲ ر ـ۴۳پ)، «حسب‌الخواهش مخدومی از مخادیم عظام واجب‌الاطاعه در خدمت دوسـتی از دوستان در اواخر شهر جمادی‌الآخر در هنگامی که اختلال حال به حدّ کمال و پریشـانی احوال زیاده از حدّ اعتدال و تحریر این صفات لازم می‌نمود لهذا به تاریخ شهر جمادی‌الآخر در دارالسّلطنهٔ اصفهان 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 دستگاه سلاله المشایخ العظام و نتیجه الفضلاء الکرام مخدومی استظهاری شیخ‌المشایخ الکرام شیخ محمّدباقر حفظه‌الله‌تعالی عن الآفات و البلیّات... در دارالسلطنهٔ اصفهان صانهاالله تعالی عـن الحدثان شرف اتمام یافت بید بندهٔ حقیر میرزا کوچک» (گ۵۶ر، صفحهٔ انجامین بیاض).

بـرگ آغازین نسـخه دارای سرلوح و پیشـانی مذهّب و مرصّعی با تسمهٔ زنجیره‌ای سـفیداب‌اندود و حاشیهٔ مذهّب مرصّع با نقش گل و برگ ختایی و نیز بین‌السّطور طلااندازی مضرّس است. آرایش متن تمامی صفحات بیاض به‌صورت مزدوج و متفـاوت از صفحات پیش و پس، شـامل سـتون‌بندی بین مصاریع به زر محرّر و حل‌کاری فـضای ستون‌بندی‌ها و زمینهٔ بین کتیبه‌های محتوی اشعار است. حاشیهٔ تمام اوراق بیاض نیز دارای جدول مضاعف به زر محرّر و لاجورد است که بین آنها نیز با گل و برگ ختایی زرّین، حل‌کاری شده‌اند. کاغذ این بیاض نخودی آهارمهره است که تماماً متن و حاشیه شده است.

در برخـی از صفحـات (۱۵پ، ۱۶ر، ۱۷پ، ۱۸ر، ۲۳ ر، ۲۴پ، ۳۵پ، ۳۶ ر و ۵۶ ر)، اثر مُهر بیضی‌شکل یکی از مالکان قبلی بیاض موجود است که روی زمینهٔ حل‌کاری گذارده شده بود و بعدتر توسّط شخصی محو شده است. با توجّه به زمان حیات کاتب (میرزا کوچک) و نام مُهدی‌الیه (شیخ محمدباقر) مستبعد نیست که این بیاض نفیس برای «حجت‌الاسلام شیخ سیّدمحمّدباقر شَفتی بیدآبادی» (۱۱۸۱-۱۲۶۰ق) تهیه شده باشـد. وی از شاگردان «محمدباقر وحید بهبهانی» و متأثر از دیدگاه‌های استادش بود. اطلاق عنوان حجّت‌الاسلام به شفتی، نقـش دوگانهٔ او بـه عنوان قاضی و مفتـی‌ای بود که کتابی پیرامون پیاده‌سازی شریعت اسلامی در زمان غیبت نوشت.

جلد روغنی و نفیس این اثر دارای حاشیهٔ مزدوج منقوش 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.

مشرقه
تصاویر تعویض ضریح مطهر حضرت رضا علیه‌السلام

علاقه‌مندان می‌توانند جهت کسب اطلاعات بیشتر با تلفن ۳۸۲۶۷۶۲۲ - ۰۵۱ تماس حاصل فرمایند

AHSOTNAANRE