۵. انتقال اطلاعات:
۵-۱. تحقیقات کلی؛ ۵-۲. دربارهٔ انتقال تعدادی کتاب؛ ۵-۳. اجازات و سماعات.
۶. خط عربی، انواع خطوط و خط‌شناسی کهن:
۶-۱. آلبوم‌ها و کاتالوگ‌های نمایشگاهها؛ ۶-۲. فهرست‌های کتابخانه‌ها و عکس‌هایی از اوراق نسخه‌ها؛ ۶-۳. تحقیقات.
۷. هنرهای مربوط به کتاب:
۷-۱. کلیات؛ ۷-۲. خطاطی؛ ۷-۳. تزیین و نقاشی‌های تزیینی؛ ۷-۴. تصاویر نقاشی شده؛ ۷-۵. جلا (lacquer)؛ ۷-۶. برش کاغذ؛ ۷-۷. کاغذ تزیین شده (ابری)؛ ۷-۸. صحافی.
۸. نسخه‌های قرآنی:
۸-۱. کاتولوگ‌های نمایشگاهها؛ ۸-۲. قرآن‌های اولیه و قطعه‌های آن؛ ۸-۳. قرآن‌های متأخر؛ ۸-۴. چاپ‌های عکسی.
۹. تصحیح انتقادی متون:
۹-۱. تحقیقات کلّی؛ ۹-۲. بعضی موارد خاص.
۱۰. فهرست‌نویسی.
۱۱. حفظ و نگهداری.
۱۲. فهرست نسخه‌ها، مجموعه‌های نسخ و غیره:
۱۲-۱. کتابنامه‌های کتابنامه‌ها و شرح حال‌های میراث عربی؛ ۱۲-۲. فهرست نسخه‌های تاریخ‌دار؛ ۱۲-۳. فهرست فهرست‌ها؛ ۱۲-۴. توصیف‌های مجموعه‌ها و فهرست‌ها؛ ۱۲-۵. فهرست‌های نسخه‌های چاپ شده.

دکتر علی اشرف صادقی
فرهنگستان زبان و ادب فارسی

نگارگریِ نسخه‌های خطی در جهان اسلام

Muqarnas, Vol. 17, David J. Roxburgh (ed.) Leiden-Brill, 2000, 202pp.
ISBN 90-04-11669-9

شمارهٔ هفدهم نشریهٔ سالانهٔ مقرنس، که به زبان انگلیسی در لیدن به چاپ می‌رسد، مشتمل بر یازده مقاله است که جز دو مقالهٔ جدید، که برای این مجلد نوشته شده، مابقی ویراستهٔ مقاله‌هایی است که در کنفرانس «آفرینش و پذیرش نقاشی در عصر پیشامدرن جهان اسلام» ارائه شده است. این کنفرانس با حمایت مالی «برنامهٔ آقاخان برای معماری اسلامی» در ماه مه ۱۹۹۹م. در دانشگاه هاروارد برگزار گردید.

دیوید راکسبرگ، دبیر کنفرانس و ویراستار این مجلد مقرنس، در پیشگفتار خود می‌نویسد: «به رغم محدودیت گسترهٔ موضوعی عنوان کنفرانس، اغلب مقاله‌ها در بردارندهٔ پژوهش‌های تحلیلی و انتقادی پرباری است که بر محور نقاشی و هنرهای کتاب‌پردازی و کتاب‌آرایی در ایران و آسیای میانه و خاورمیانه استوار گشته و برخاسته از محیط ادبی خاصی است که عمدتاً ایرانی و فارسی زبان و در برگیرندهٔ عصر به اصطلاح کلاسیک نقاشی ایرانی است که از سدهٔ چهاردهم میلادی/هشتم هجری آغاز می‌شود و در پایان سدهٔ شانزدهم میلادی/دهم هجری به پایان می‌رسد».

از این یازده مقالهٔ عالمانه، جملگی بارور از پژوهش‌های روش‌مند و بهره‌ور از سنجیدگی علمی، شش رساله اختصاص به نسخه‌های خطی فارسی و آثار هنرمندان ایرانی دارد که عبارت‌اند از:

۱. عصر محمدی/ابوالعلاء سودآور.
۲. تهیه نسخه‌های خطی در شیراز در اواخر سدهٔ ۱۶م./۱۰هـ./لاله اولوچ (Lale Uluch)؛
۳. نظریه و عمل چهره‌پردازی در سنت ایرانی/ پرشیلا ساوسک (Priscilla P. Soucek)؛
۴. از «نظریهٔ دو قلم» تا «هفت اصل نقاشی»: نظریه، اصطلاحات و شیوه‌های نقاشی قدیم ایرانی/ایو پورته (Yves Porter)؛
۵. کمال‌الدین بهزاد و رقم‌نگاری در نقاشی ایرانی منش/دیوید راکسبرگ (David Roxburgh)؛
۶. برافزوده‌ها و ملحقات نسخه‌های خطی مصوّر در کارگاههای عثمانی/ زرن تنیندی (Zeren Tanindi)؛

از این شمار، جز مقالهٔ «نظریه و عمل چهره‌پردازی در سنت ایرانی»، که ارتباط چندانی با نسخه‌های خطی ندارد و مقولات مربوط به صورتگری در اسلام را بررسی می‌کند، در اینجا پنج مقاله‌ای را که با موضوعات مورد نظر در نامهٔ بهارستان مناسبت تام دارند به تفصیل بر می‌رسیم:

عصر محمدیِ مصوّر

محمدی از نقاشان نوآور و نوپرداز سدهٔ دهم هجری است که به برکت سبکی خاص، که مبتنی بر واقع‌گرایی و استفاده از مردم عادی و صحنه‌های زندگی مردمان است، و نیز اجتناب از ریزه‌کاری‌های درهم پیچیدهٔ نگارگری و رنگ‌آمیزی، جایگاهی رفیع و کم و بیش منحصر به فرد را در تحول و تکامل نقاشی مینیاتور ایرانی یافته است. و این جایگاه ممتاز از آن هنرمندی چیره‌دست است که تا همین اواخر از شهرت بسزا برخوردار نبوده و به رغم نفوذ پردامنه‌اش در هنرمندان عصر شاه عباس، در متون صفوی کمتر از او یاد شده و آنچه هست مختصر و گذراست و از باب خالی نبودن عریضه.[1] حال آنکه «محمدی مصور» پایه‌گذار مکتبی است که

۱. علّت اصلی کم توجهی به محمدی ماندن او در هرات است پس از دست یافتن ازبکان بر آن شهر (۹۹۶ هـ.) و نیز حمایت قول بابا کوکلتاش ازبک، حاکم هرات، از او.

نگارگران بلند آوازه‌ای چون رضا عباسی (که او را «استاد» می خواند) و معین مصور پروردهٔ آن هستند.

بررسی و تحلیل و سبک‌شناسی آثار محمدی و مکتب او بسیار متأخر است و به همت هنرشناسان غربی پا گرفته است. آرمناگ ساکسیان نخستین کسی بود که در نوشته‌های فرانسوی خود ـ از سال ۱۹۲۶ تا ۱۹۲۹م. ـ توجه هنرشناسان را به محمدبیگ معطوف داشت. و از پی او بود که لارنس بینیون و چارلز ویلکینسون و بازیل گری[۲] (در سال ۱۹۳۳م.) و ارنست کونل (۱۹۳۸) به کندوکاو در کارهای محمدی پرداختند. کشف دیرهنگام این استاد چنان شور و ولوله‌ای در محافل هنرشناسان غربی برانگیخت که پروفسور پوپ و خانم آکرمن (۳۹-۱۹۳۸م.) تلاش کردند سبک طراحی خاص او یا مکتب و شاگردان او را در قالی‌ها و پارچه‌ها و حتی سفالینه‌های عصر صفویان بازجویند و بازشناسند. در چنین فضای پژوهشی شوق زده و شتابزده، فراوانی ابهامات و برداشت‌های متضاد امری طبیعی و اجتناب ناپذیر بود.

مقالهٔ ابوالعلاء سودآور بخشی بزرگ از این ابهامات و کژفهمی‌ها را از میان برمی دارد و بخشی را کمرنگ و کم اثر می سازد. مشکل اساسی این است که محمدی تنها سه اثر خود را امضا کرده است («محمدی مصور» (تصویر ۱) یا «رقم محمدی») و رقم چهار اثر او نیز الحاقی است و امضای خودش نیست. در واقع، این «شبه امضاها» گواهی انتساب این آثار به اوست توسط کسانی که کارهای او را گردآوری کرده‌اند یا به گونه‌ای در تصرف داشته‌اند.

آقای سودآور سعی می کند بر اساس این هفت قطعه نقاشی، آثاری را که دقیقاً و جزء به جزء به سبک و شیوهٔ محمدی است و نشانه‌های سبکی و «امضاگونه»های نمادی خاصی از هنرمند دارد شناسایی کند، که حاصل این سعی خجسته جمعاً بیست و یک مجلس نقاشی قابل انتساب به محمدی بیگ است.[۲]

روش ابوالعلاء سودآور دقیق و سنجیده و خالی از گرایش‌های عاطفی است. او ابتدا به قیاس و سنجش سبکی و استقراء در شیوهٔ طراحی رنگ‌پرداز (عمدتاً نه رنگ) هنرمند می پردازد، ولی استقراء خود را به محدوده‌های ساختاری و پدیدارشناسی مقید نمی دارد و با جستجو در رویدادهای تاریخی عصر محمدی و راه و رسم حامیان او[۳]، پشتوانهٔ تاریخی و اجتماعی این استقرای فنی و ساختاری را فراهم می آورد.

عناصر و نقش مایه‌هایی که نویسندهٔ مقاله، زیر ذره‌بین می آورد و تکیه گاه و راه‌گشای او در شناخت نگارگری‌های محمدی است بدین شرح خلاصه می‌شود:

الف ـ شیوهٔ ترسیم جانوران، خصوصاً بزهای سیاه‌رنگ یا ابلق، که بر خلاف سبک رایج زمان جانوران کوهی نیستند، بلکه حیوانات اهلی دشت و کوهپایه‌اند. همچنین است یکسانی کم و بیش «استاندارد» در شیوهٔ تصویر کردن روباهان، که آنها نیز جانوران کوهی به شمار نمی آیند.

ب ـ تجسم حالات و سکنات مردم روستایی و صحنه‌های دهقانی و شبانی.

پ ـ شکل و رنگ گل‌ها و گیاهان و خصوصاً شیوهٔ ترسیم برگ‌های درخت چنار.

ت ـ شیوهٔ صخره‌نگاری.

ث ـ حضور همیشگی جویبارها و آبگیرها.

ج ـ «امضای» تصویری/نمادی که ابرگونه‌ای است پیچان (که ضمناً بی شباهت به «محمدی» کوفی نیست).

این رسالهٔ هوشمندانه از پژوهش‌های دست اولی است که هم بسیاری از ابعاد تاریک و ناشناختهٔ هنر محمدی مصور را برجسته و نمایان می سازد و هم بدفهمی‌های پژوهندگان نخستین را آشکار می نماید.

نسخه‌های خطی شیراز

«تهیه نسخه‌های خطی در شیراز در اواخر سدهٔ شانزدهم میلادی/دهم هجری» عنوان مقالهٔ موشکافانهٔ مفصلی (در ۲۴ صفحه) است که خانم لاله اولوچ نگاشته است.

نویسندگان و هنر پژوهان معاصر، کتاب‌آرایی و نسخه‌پردازی سدهٔ دهم هجری شیراز را به صرف فراوانی کتاب‌هایی که به فرمایش و سفارش بزرگی تهیه نشده‌اند، «تجارتی» دانسته‌اند؛ با این نتیجه گیری نادرست که این کتاب‌ها برای عرضه و خرید و فروخت در بازار نسخه‌های خطی فرا آورده شده است.[۴]

نویسندهٔ مقاله از همان آغاز تصریح می کند که اصطلاح «تجارتی» نباید به مفهوم تولید انبوه آثار مشابه تلقی شود، زیرا که در میان نسخه‌های خطی شیراز در دورهٔ مورد بررسی آثار فاخر و طراز اول فراوان است و برخی از آنها با فرآورده‌های کارگاهها و کتابخانه‌های سلطنتی پهلو می‌زنند.

خانم اولوچ این پندار رایج را، که نسخهٔ خطی هر چه نفیس‌تر باشد تعلق آن به دربار شاهان و شاهزادگان به یقین نزدیک‌تر است، مردود می شمارد. برعکس، وی

---

۲. مجلس مشهور به «شراب سازان» یا «گلگشت» (مورّخ ۹۹۹هـ.، محفوظ در «موزهٔ هنرهای زیبا» بوستن)، که برخی هنرشناسان ـ از جمله بازیل گری ـ آن را اثر محمدی دانسته‌اند مورد بحث واقع نشده و اشاره‌ای هم به دلایل نفی انتساب نکرده‌اند.

۳. محمدی در مراحل مختلف دوران فعالیت خود به حمایت پنج تن از بزرگان پشت گرم بوده که هر پنج تا مقتول شدند: ابراهیم میرزا صفوی و شاه اسمعیل دوم و حمزه میرزا صفوی و سلمان میرزای وزیر و قول بابا کوکلتاش امیر ازبک.

۴. نویسنده در یکی از پانوشت‌های خود چگونگی بی‌اعتنایی نویسندگان غربی به این نسخه‌های خطی و حتی پست و ناچیز شمردن آنها را بیان می دارد. از جمله می نویسد: «اس. ک. ولش آنها را یکسره مردود دانسته و بیان داشته که هنر صفوی در دههٔ ۶۴-۱۵۷۴م. به سبب محروم ماندن از حمایت شاهانهٔ ابراهیم میرزا پسر بهرام میرزا صفوی به "حضیض و نشیب" می افتد ... شیلا کنبی در کتاب نقاشی ایرانی (۱۹۹۳م.) فقط یک سطر دربارهٔ نسخه‌های خطی این دوره می نویسد، و شیلا بلر و جاناتان بلوم (هنر و معماری اسلامی، ۱۹۹۴م.) آنجا که از نسخه‌های خطی صفوی در سدهٔ شانزدهم سخن می گویند حتی به نام شیراز هم اشاره ندارند.»

دوران شکوفایی و عظمت کتاب آرایی شیراز را دهه‌های ۹۷۰ تا ۹۸۰ هجری می‌داند (که دورهٔ کاهش سفارش‌های دربار شاه تهماسب و دوره آشفتگی پس از مرگ او بود) و نشان می‌دهد که هنرمندان شیراز در این زمان بر کار خود تنگی روا نمی‌داشتند و از به کار گرفتن گران‌ترین و مرغوب‌ترین مواد و ملزومات مضایقه نداشتند. کتاب‌هایی که از زیردست این هنرمندان بیرون می‌آمد، با اینکه پشت گرم به سفارش دربار نبود، از نفاست و آراستگی بسیار برخوردار بود. با وجود فقدان حمایت درباری، این نسخه‌های خطی گرانسنگ و گرانقیمت خواستاران بسیار داشت، چون هم در ایران و هم در عثمانی نخبگان متمکن طالب آنها بودند. این خواستاران به واقع حامیان پنهان و نامشخص انبوه آثار مکتوب و مصور این دوره از تاریخ کتاب آرایی شیراز به حساب می‌آمدند.

به استناد دوازده نسخهٔ به نهایت نفیس و عالی، از قرآن کریم تا هفت اورنگ جامی و خمسهٔ نظامی و شاهنامهٔ فردوسی و گلستان و بوستان سعدی و دو جُنگ مصور، که جملگی در کتابخانهٔ توپقاپی‌سرای استانبول مخزون است، نویسنده نشان می‌دهد که در دورهٔ مورد بررسی چه آثار نفیس گران‌بهایی به هنر خوشنویسان و نگارگران و تذهیب‌کاران و صحافان شیرازی آراسته بوده است؛ یکی از دیگری فاخرتر و باشکوه‌تر؛ و از همه پرجلال‌تر و آراسته‌تر قرآنی سر به سر تذهیب و زرنگار و منقش که پانزده سال روی آن کار شده است، از ۹۸۰ تا ۹۹۵ هـ. (نگاه کنید به تصویر شمارهٔ ۲ که نمونه‌ای است از صفحات تمام مذهّب این مُصحَف منحصر به فرد).

از مقایسه‌ای که در این مقالهٔ پرجاذبه میان نسخ خطی شیراز در آن دوره و ویژگی‌های چشمگیر کتاب‌های دربار شاه تهماسب صورت می‌پذیرد، می‌توان دریافت که بسیاری از این نسخ همطراز آثاری بوده‌اند که از سال ۹۳۰ تا ۹۷۰ هـ. از کارگاههای سلطنتی شاه تهماسب بیرون آمد؛ از جنس کاغذ - که از بهترین نوع بود و زرافشان - تا مجالس مینیاتور تمام صفحه و تذهیب‌های به غایت پرجلال و گاه بی‌همتا؛ از قطع و اندازه - که برخی در اندازه‌های شاه تهماسبی به طول ۴۷ سانتی‌متر بود - تا جلدهای مجلل لاکی (روغنی)، تا بدان جا که میان آنها و سفارش‌های پادشاهی نتوان فرق گذاشت.

آماری که این نویسندهٔ جستجوگر از نسخه‌های خطی فارسی سدهٔ دهم هجری محفوظ در کتابخانهٔ توپقاپی به دست می‌دهد حجت را استوار می‌گرداند. از مجموع تقریباً دویست نسخهٔ خطی مصوّر و مذهّب از سدهٔ دهم، حدود نیمی از آن کار شیراز است. و از میان این حدود یکصد نسخه تقریباً پنجاه نسخه نوشته‌هایی دارد حاکی از آن که کار هنرمندان شیرازی بوده است. علاوه بر آن، این یکصد نسخه دارای یادداشت‌ها و حاشیه‌هایی است دال بر این که کتاب‌ها پیش از آنکه جزو اموال کاخ توپقاپی شود در تملک نخبگان طبقهٔ حاکمهٔ عثمانی بوده است. از این شمار است چندین نسخهٔ بسیار نفیس که به سنان پاشا، وزیر اعظم سلطان مراد سوم، تعلّق داشته است و پس از مصادره در سال ۱۰۰۴ هـ. به کاخ سلطنتی رسیده است. دیگر دو نسخهٔ مصوّر شیرازی از خمسهٔ نظامی است که در نیمهٔ اول سدهٔ دهم تدارک دیده شده و از آن شاه سلطان خانم دختر سلطان سلیم اول و خواهر سلطان سلیمان قانونی بوده است. همچنین است نسخه‌ای از خمسهٔ امیرخسرو دهلوی (مورّخ ۹۷۰ هـ.) و نسخه‌ای از یوسف و زلیخای جامی (ح. ۹۸۲ هـ.) کار شیراز که شاه سلطان محمد صفوی (خدابنده) در سال ۹۹۰ هـ. به رسم هدیه به باب عالی فرستاده است.

یکی از یافته‌های جالب خانم اولوچ آشکار شدن حمایت مالی تصریح نشدهٔ ترکمانان ذوالقدر، که چندین دهه بر خطهٔ فارس حکمرانی خانوادگی داشتند، از هنرمندان نسخه‌پرداز شیرازی است. همچنین پی می‌بریم که پس از به سیاست رسیدن یعقوب خان ذوالقدر در ۹۹۸ هـ. هنر و صنعت نسخه‌پردازی شیراز دستخوش کاهش تولید و تنزل کیفیت گشت.

دیگر اینکه برخی از این آثار به گواهی یادداشت‌هایی که بعدها بر آنها افزوده شده از همان آغاز به تملک شاهزادگان و اشراف صفوی درآمده و چند بار دست به دست شده است. یکی از با اهمیت‌ترین این یادداشت‌ها مربوط به شاهنامهٔ نفیسی است که به سال ۹۹۸ هـ. در شیراز استنساخ و مصور گشته است. بر اساس این یادداشت‌ها، این شاهنامه، که در آغاز به یکی از شاهزادگان صفوی تعلّق داشته است، چندی بعد به امیر خیرات خان، که سفیر فرمانروای گلکنده، عبدالله قطب شاه، در دربار شاه صفی بوده، فروخته شده است. فروشندهٔ این شاهنامهٔ کم‌نظیر دختر خان احمدخان گیلانی از زنان شاه عباس اول بود که در ۱۰۴۰ هـ. آن را به پنجاه و پنج تومان فروخت.[۵]

این مقاله و مقالهٔ سودآور از این وجه اشتراک نمایان برخوردارند که علاوه بر اینکه هر دو حاصل تحقیق علمی دست اول و دست تنهایند، ناهمرنگ با جماعت و اجماع هنرشناسان نیز می‌باشند. بدین معنی که افزون بر اینکه بخش اعظم آنها متکی بر یافته‌ها و پژوهش‌های دیگران نیست، در برخی موارد برداشت‌های دیگران را نیز بی‌اعتبار می‌سازد.

۵. قباله‌ای مورّخ ۱۰۳۱ هـ. دیده شده که یک باغ و عمارت اعیانی آن در اصفهان به هفتاد و چهار تومان فروخته شده است. این شاهنامه در کتابخانهٔ دانشگاه پرینستون نگاه داشته می‌شود.

«دو قلم» و «هفت اصل نقاشی»

ایو پورته، استاد دانشگاه پرووانس فرانسه، از نسخه‌شناسانی است که پژوهش‌هایی ارزنده دربارهٔ کتاب‌آرایی در ایران و هند به انجام رسانده است. در رسالهٔ حاضر، پورته بسط دهندهٔ این نظریه است که هنرمندان ایرانی همواره در تلاش بوده‌اند تا میان کلام مکتوب و شکل منقوش پیوندی استوار دارند که جلوه‌گاه کمال آن نسخه‌های خطی مصوّر است.

نویسنده به استناد اصل «دو قلم» (قلم کاتب و قلم نقاش)، که بر اساس اشعار آیین اسکندری (مورّخ ح. ۹۵۰ هـ.) اثر عبدی بیگ نویدی شیرازی و خصوصاً بخش روضة الصفات از خمسهٔ مورّخ ۹۶۶ هـ. او[۶] استخراج و مدون شده، و «هفت اصل نقاشی»، که مفاهیم و مصادیق آن را در قانون الصور صادقی بیگ و گلستان هنر[۷] قاضی احمد منشی قمی توان دریافت، به این نتیجه می‌رسد که به رغم پیشینهٔ دیرینهٔ این پیوند (که به گمان او به عصر هخامنشیان و کتیبهٔ داریوش در بیستون باز می‌گردد)، در روزگار صفویان است که پیوستگی کتابت و نگارگری انسجام می‌یابد و به سان یک نظام هنری قوام می‌پذیرد.[۸]

پورته پیوستگی و وجه اشتراک «دو قلم» را بدین‌سان توجیه و توضیح می‌کند که نگارگری ایرانی نیز چون خوشنویسی منحصر و مقید به ترسیم شکل و نگاره نیست، بلکه تلاشی است برای رسیدن به معنا و مفهومی که ورای صورت ظاهر است. به گمان وی، اصل «دو قلم» برآمده از «نوعی شعور و آگاهی ملّی» است که احتمالاً ریشه در دوران‌های پیش از اسلام ایران دارد.

نکتهٔ دیگر اینکه نقاشی مینیاتور و شعر فارسی نه فقط با هم پیوند دارند و مکمل یکدیگرند، که از حیث جهان‌نگری و زیبایی‌شناسی همزادند و طبیعت را از یک زاویه و یک دیدگاه می‌نگرند و به یک شیوه وصف می‌کنند: «از قرن ۵ هـ./۱۱م. می‌بینیم که شاعران [ایرانی] طبیعت را بدون فضای تهی و بدون سایه و بدون ژرفا، به همان شیوه که بعدها در نقاشی مینیاتور معمول می‌گردد، توصیف می‌کنند».[۹]

نویسنده، قطب‌الدین محمد قصه‌خوان را واضع «هفت اصل نقاشی» می‌داند، به استناد این نوشتهٔ مورّخ ۹۶۴ هـ. او[۱۰]: «... اسلامی[۱۱] و خطایی و فرنگی و فصّالی و ابرو واق[۱۲] و گره» این ابیات را نیز از نویدی شیرازی نقل می‌کند که دو سال پس از رسالهٔ قطب‌الدین در روضة الصفات سروده است:

نقش به هفت اصل در او فصل و وصل
همچو سپهر است در او هفت اصل
رونق اسلامی اسلامیان
کرده خطایی فرنگی عیان

در جستجوی آثار بهزاد

دیوید راکسبرگ، نویسندهٔ مقالهٔ «کمال‌الدین بهزاد و رقم نگاری در نقاشی ایرانی منش»، برخی فرضیه‌های نادرست یا متناقض را، که از اوایل سدهٔ بیستم مسیحی دربارهٔ آثار بهزاد رواج یافته، با دلایل و شواهد منطقی فاش و مردود می‌سازد، و به ویژه ثابت می‌کند که فرضیه‌هایی از این دست با روند تحول مینیاتور ایرانی (به گفته خود او «ایرانی منش») ناهمخوانی ذاتی دارد.

در سه دههٔ اول قرن بیستم، هنرشناسان را باور بر این بود که آثار منسوب به کمال‌الدین بهزاد (بدون امضای خود او) - از آن جمله حدود دوازده اثر در مرقّع مشهور بهرام میرزا صفوی[۱۳] - جملگی متأخّر و غیر قابل اعتماد است.[۱۴] نویسنده این

---

۶. چاپ ابوالفضل رحیموف، مسکو، ۱۹۷۷م. زین‌العابدین علی‌بیگ شیرازی متخلص به نویدی (۹۲۱ـ۹۸۸ هـ.) از محرران و محاسبان دیوان شاه تهماسب بود که به فرمان او خمسه‌ای را در ستایش کاخ‌ها و باغ‌های سلطنتی مدون ساخته، که از آن جمله است فصلی در توصیف نقاشی‌های کاخ چهل ستون قزوین.

۷. گلستان هنر عنوان چاپ سهیلی خوانساری است. عنوان اصلی نسخهٔ محفوظ در کتابخانهٔ سالار جنگ در حیدرآباد دکن تاریخ خوشنویسان و نقاشان است.

۸. همکاری نزدیک و کمابیش گام به گام خوشنویس و نگارگر در کتابخانه‌ها و کارگاههای سلطنتی مورد نظر است. نمونه‌های کهن‌تر این همبستگی، «خط ـ نقاشی»های متداول در سده‌های ششم و هفتم و هشتم هجری است که خوشنویسی با اشکال گیاهی و جانوری تلفیق و تزیین می‌شود.

۹. به نقل از دوفوشه کور. مشخصات کتاب بسیار مهم دوفوشه کور بدین شرح است:

C. H. de Fochécour, *La description de la nature dans la poésie lytigue persane du XIe siècle: Inventaire et analyse des thèmes*, Paris, 1969.

۱۰. نگاه کنید به «رساله‌ای در تاریخ خط و نقاشی»، به کوشش حسین خدیوجم، مجلهٔ سخن، ۱۳۴۶، ش ۶ـ۷.

۱۱. برداشت ضمنی پورته از نوشتهٔ قطب‌الدین قصه‌خوان این است که «اسلیمی» مصطلح امروز در اصل «اسلامی» بوده است. این استنباط درست نمی‌نماید، چون نخستین بار در اوایل سدهٔ نهم هجری، بیش از یک قرن پیش از قطب‌الدین، واژهٔ اسلیمی در گزارش جعفر تبریزی بایسنقری به بایسنقر میرزای تیموری در کار آورده شده است (بنگرید به شرح این گزارش در پانوشت شمارهٔ ۱۵). این نیز هست که نویدی شیرازی در اشعار خود هم «اسلیمی» را به کار می‌برد و هم «اسلامی» را.

۱۲. «واق» نقوشی را گویند که از تلفیق نقشمایه‌های گیاهی و جانوری به‌هم می‌رسد. «درخت واق واق»، که هر شاخه‌اش سر حیوانی را به بار آورده و یا جانوران گونه‌گون را لابه‌لای شاخه‌ها دارد، نمونهٔ کامل نقش «واق» است.

۱۳. گردآوردهٔ دوست محمد هروی به سال ۹۵۲ هـ. که همو در مقدمهٔ آن شرحی وافی در احوال نقاشان و خوشنویسان و تذهیب‌کاران ایرانی نگاشته است. این مرقع در کتابخانهٔ توپقاپی‌سرای استانبول نگهداری می‌شود.

۱۴. از نمونه‌های بارز این اندریافت، سخن فردریش مارتین، هنرشناس برجستهٔ سوئدی، است که اعتقاد داشت «قسمت عمدهٔ آثار منسوب به بهزاد از کارهای مشکوک شاگردان اوست.» مارتین می‌پنداشت که: «رسم گذاشتن امضای بهزاد در پای مینیاتورها بسیار بیش از فایده‌اش مایهٔ سردرگمی گشته است. امضای واقعی این هنرمند به غایت کمیاب است و شناسا گشتن آن به یک نگاه ممکن می‌شود زیرا امضای او به غایت سنجیده و پرکار و دقیق است. می‌توان گفت که علی‌القاعده، تمامی امضاهایی که سرسری یا زیاده واضح باشد اصالت ندارد و متأخر است.» (برای نمونهٔ امضای بهزاد نگاه کنید به تصویر شماره ۳). به نقل از صفحات ۴۳ و ۴۹ کتاب مارتین:

F. R. Martin, *The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey from the 8 th to the 18th century*, London, 1912.

بدگمانی‌ها را ناشی از عدم آشنایی کافی با نقاشی‌های به اصطلاح «ایرانی منش» می‌داند. وی استدلال می‌کند و مدارک قانع کننده می‌آورد که این «شبه امضا»ها نه به قصد فریب و جعل که برخاسته از طبیعت مینیاتورسازی و مصوّر کردن نسخه‌های خطی بوده است - کیفیت و روندی که بر معیارهای هنر شناختی اروپایی منطبق نیست و لاجرم نمی‌تواند با معیارهایی از این سنخ ارزشیابی شود. «شبه امضا» یا «امضای دست دوم» ممکن است ناظر به طرح اثر یا استخوان‌بندی و شیوهٔ ترکیب یا تذهیب یا تحریر باشد، نه اینکه کل اثر و تمامیت مجلس مینیاتور را در بر گیرد. بنابراین، «شبه امضا» چه بسا نشان دهندهٔ مرحله یا مرحله‌هایی از صورت پذیرفتن خیال هنرمند باشد. همچنان که بیشتر آثار منسوب به بهزاد در مرقّع بهرام میرزا حاکی از به انجام رسیدن کار در چند مرحله است و کیفیت نقاشی‌ها خود گواه دست‌اندرکار بودن چند هنرمند و کار چند مرحله‌ای و به اصطلاح فرشیافان «دو دست شدن» است. گویاتر از خود آثار، مدارک مکتوبی، نظیر عرضه داشت جعفر بایسنقری، است که انجام گرفتن چند مرحله‌ای و «چند دستی» تصویرپردازی نسخه‌های خطی را مورد به مورد نشان می‌دهد.[۱۵]

خلاصه اینکه آثار بی‌امضا و منتسب به مینیاتورنگاران را نمی‌توان به صرف وجود قراین سبکی کار نقاش مورد انتساب دانست، چون بسا آثار که دستاورد چندین دست باشد. همچنان که نمونه‌های زیادی به دست افتاده که طرح را، به مثل، بهزاد کشیده و دیگران رنگ‌آمیزی کرده و به سامان آورده‌اند. حتی مجالسی هست که نقاش اصلی فقط آدم‌ها و صورت‌ها را طراحی و رنگ‌پردازی کرده است و عمارت‌ها و کل و گیاه را دیگری و کوه و جویبار و دریا را دیگری. در امر نسبت دادن آثار، تجزیه و تحلیل‌هایی که صرفاً متکی بر عناصر سبک و اسلوب باشد (زیرا شاگردان از سبک و اسلوب استادان پیروی می‌کردند) با تاریخ تحول و تطور مینیاتور ایرانی منش (خواه در سرزمین ایران خواه در شبه قارهٔ هند و آسیای صغیر) و خصوصاً با عصر کمال‌الدین بهزاد درست نمی‌آید.

مرمت و تکمیل نسخه‌های خطی در کارگاه‌های عثمانی

مقالهٔ «برافزوده‌ها و ملحقات نسخه‌های خطی مصور در کارگاههای عثمانی» حاصل کندوکاو زرن تَینِدی در گنجینهٔ بزرگ نسخه‌های خطی فارسی و ایرانی است که پس از افتادن به دست ترکان عثمانی چیزهایی، اعم از نوشته و تصویر و تذهیب و جلدسازی و وصالی، بر آنها افزوده گشته یا به سبک عثمانیان مرمت و نوسازی شده است. زمینه‌ای است بکر و نکاویده که تا جایی که می‌دانیم برای نخستین بار دستمایهٔ پژوهش قرار می‌گیرد.

البته چگونگی ضمیمه‌ها و الحاقی‌های صاحبان بعدی نسخه‌های خطی در مراحل مختلف دست به دست گشتن و به مناسبت‌های متفاوت فرق می‌کند. در برخی موارد صرفاً به نگارش یادداشت‌هایی یا طراحی و تذهیب سرلوحه‌ای و شمسه‌ای، یا نگارگری مجلسی در ابتدای نسخه بسنده می‌شود؛ مانند کتاب‌هایی که پس از رسیدن به ادرنه یا استانبول، مجلسی الحاقی از دربار سلاطین عثمانی بر آنها منضم گشته است. مواردی نیز هست که نسخه‌های خطی به مدت چند قرن هم در ایران و هم در آسیای صغیر مراحل تکمیلی و الحاقی را گذرانده است. به لحاظ همین طول مدت و گونه گونی صاحبان ذینفع و هنرمندان ذیربط و چندگانگی زمان و مکان تصرف، این قبیل کتاب‌ها و نسخه‌های خطی در بردارندهٔ تاریخچه گونه‌ای است از تحولات اجتماعی و اوضاع و احوال زمان و سبک‌ها و اسلوب‌های کتاب‌آرایی و مراحل تکوین و تزیین و تکمیل نسخه‌های خطی.

یکی از شگرف‌ترین نمونه‌های این موارد، سفینه‌ای است مصوّر و مذهّب مشتمل بر شاهنامهٔ فردوسی و خمسهٔ نظامی و لغت فرس اسدی طوسی که در زمان شاه شجاع در نیمهٔ دوم سدهٔ هشتم هجری در شیراز مدون گشته است. این سفینه، که ناتمام مانده بود، بعدها به تملک شاهرخ تیموری درآمد و سپس به فرمان سلطان حسین بایقرا در اواخر سدهٔ نهم هجری تصاویر و تذهیب کاری‌های آن در هرات تکمیل شد. پس از آنکه صفویان هرات را در قبضهٔ تصرف آوردند (اوایل سدهٔ دهم) این سفینهٔ بی‌همتا به تبریز برده شد، و پس از لشکرکشی سلطان سلیم اول و گرفتن تبریز در سال ۹۲۰ هـ. جزو غنایمی بود که به

۱۵. این سند بسیار بسیار گرانبها (محفوظ در آلبوم فاتح، کتابخانهٔ توپقاپی سرای) به خط و انشای جعفر بن علی تبریزی بایسنقری از مشاهیر نستعلیق نویسان قدیم و سرپرست کتابخانهٔ سلطنتی بایسنقر میرزا تیموری است که مراحل کار خوشنویسان و نقاشان و طلاکاران و جلدسازان را به این شاهزادهٔ هنرشناس و هنرپرور مرتباً گزارش می‌داده است. «عرضه داشت» جعفر بایسنقری تاریخ ندارد، اما به حکم صراحت آن دربارهٔ طرح دیباچه و تزیین جلد شاهنامهٔ بایسنقری، تقریباً یقین باید کرد که در اوایل سال ۸۳۳ هـ.، که سال اتمام این شاهنامهٔ کبیر است، نگاشته شده است.

«عرضه داشت» با عبارت «از خاک برگرفتگان و ملازمان کتبخانهٔ میمون» آغاز می‌گردد و کارهایی را که هنرمندان کتابخانه و کارگاه بایسنقری در دست دارند جزء به جزء و مورد به مورد شرح می‌کند، که بخشی از آن که به بحث ما در اینجا مربوط می‌شود چنین است:

«امیر خلیل [خلیل میرزا شاهرخی] در موضع دریا از گلستان [سعدی] موج آب تمام کرده به رنگ نهادن مشغول خواهد شد.» / «مولانا علی [علی بایسنقری] روز تحریر عرضه داشت به طرح دیباچهٔ شهنامه [بایسنقری] مشغول شد و چند روز چشم او درد می‌کرد.» / «مولانا شهاب [شهاب بایسنقری] دیباچه و چهار لوح و شرف دیباچه صورت گری را طلا نهاده و هشت نعل شمسه میان دیباچه را تحریر کرده و حالی بیک [شناخته نشد] موضعی دیگر از عمارت گلستان [سعدی] مشغول است.» / «مولانا قوام‌الدین [استاد قوام‌الدین مجلد و نقاش تبریزی] روی جلد شهنامه [بایسنقری] را حاشیهٔ اسلیمی مکمل کرده ....»

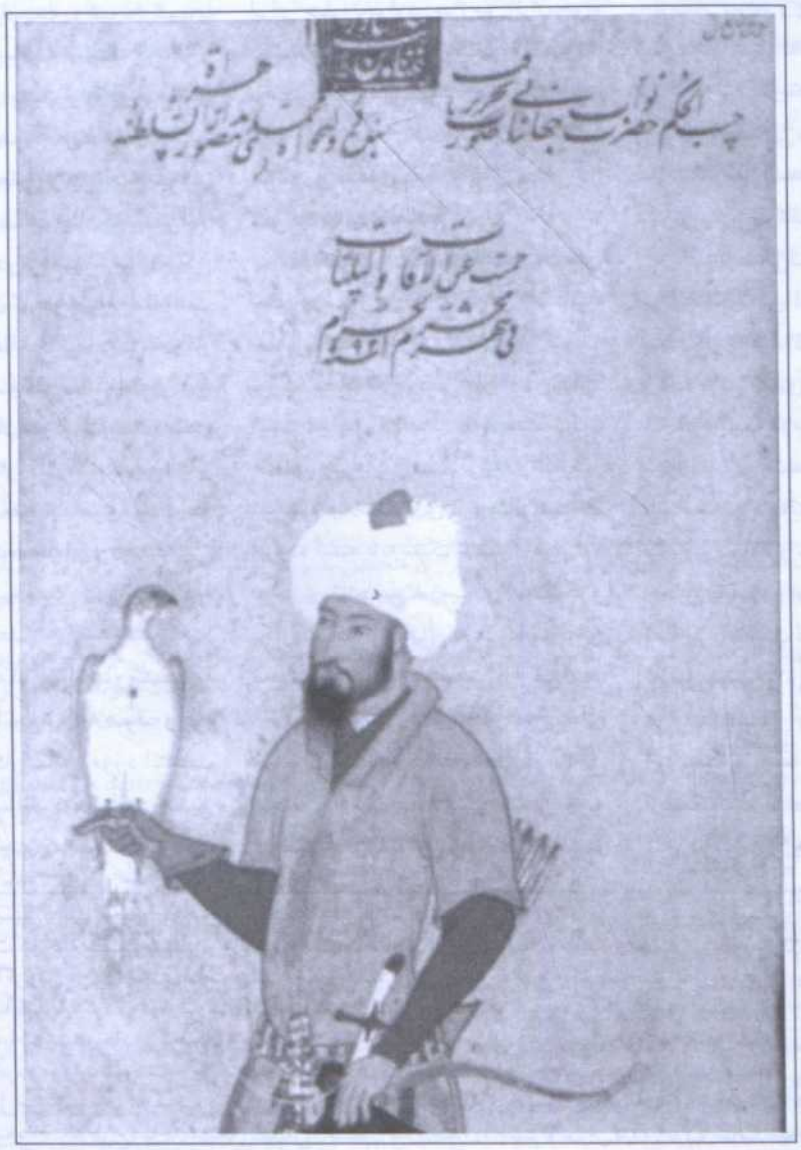
(متن کامل «عرضه داشت» در شمارهٔ ۱۷۵ مجلهٔ هنر و مردم و جلد اول کتاب سه جلدی کریم‌زادهٔ تبریزی مندرج است: احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی، لندن ۱۳۶۳ - ۱۳۷۰).

کارگاه کتابخانهٔ کاخ توپقاپی سپرده شد و جلد تازه و چند مجلس دیگر به آن منضم گردید.

دیگر از این دست، دو نسخهٔ مصوّر و مذهب جامع التواریخ رشیدی است که در سال‌های ۷۱۴ تا ۷۱۷ هـ. احتمالاً در تبریز کتابت و مصوّر گشته و چندی بعد به امیر چوپان ایلخانی داماد الجایتو رسیده و در اوایل سدهٔ نهم هجری به هرات رفته و به فرمان شاهرخ تیموری (از ۸۲۸ تا ۸۲۹ هـ.) بخش هایی از آن از نو نوشته شده و تصاویری دیگر بر آن افزوده گشته و به مهر شاهرخ رسیده و در عصر شاه عباس اول (در دههٔ اول ۱۰۰۰ هـ.) و به سرآوری امیر فرهاد خان قرامانلو به کسوت زرآذین درآمده و با الصاق و وصالی حاشیه هایی پهن از کاغذ صورتی رنگ ضخیم، قطع بزرگ تر یافته و از سال ۱۰۱۷هـ. به وقف در کتابخانهٔ بقعهٔ شیخ صفی الدین[۱۶] نگهداری شده و به روزگار عثمان دوم (۲۷-۱۰۳۱هـ.) به خزانهٔ باب عالی رسیده است، به هدیهٔ شاهانه یا به غنیمت فتح اردبیل. این دو نسخهٔ جامع التواریخ پس از آنکه در اواخر قرن نوزدهم در کارگاه قصر یلدیز سلطان عبدالحمید از نو تجلید می شوند به سرانجام می رسند.

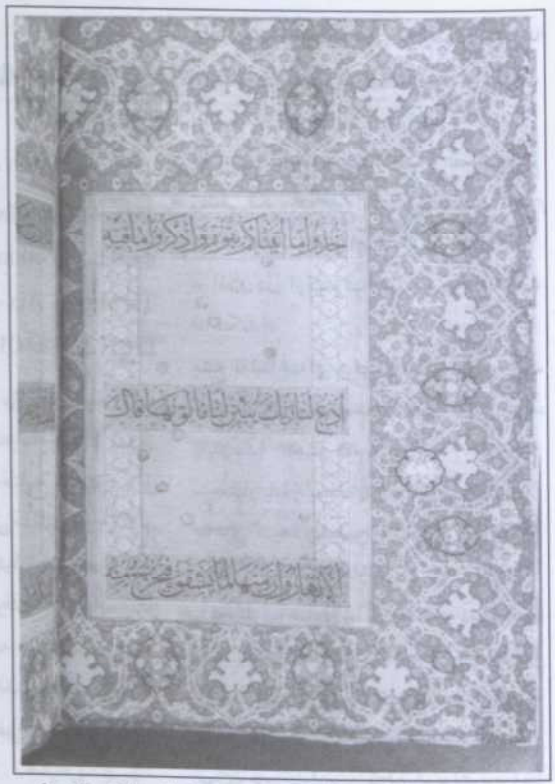
حسن ختام این مقالهٔ خواندنی شرح سرگذشت دو نسخهٔ ناتمام خمسهٔ نظامی و نسخه‌ای از خمسهٔ امیر خسرو دهلوی است که در کارگاههای عثمانی مصور و بسامان شده‌اند. مینیاتورهایی که بر این سه نسخهٔ خطی افزوده‌اند از این حیث اهمیت دارد که نمودار ویژگی های نخستین دورهٔ نقاشی ترکی است.

دکتر سیروس پرهام



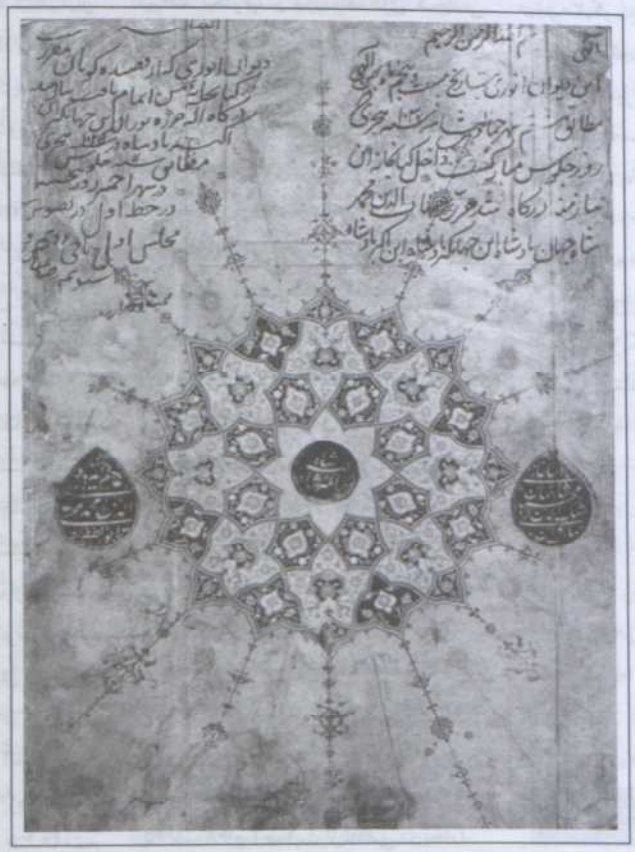
تصویر ۱: صورت علیقلی‌خان با رقم «بندهٔ دولتخواه محمدی مصور دارالسلطنهٔ هرات»، محرم ۹۹۲ هـ.
(کتابخانهٔ توپقاپی‌سرای، استانبول)

۱۶. در متن اصلی «بقعهٔ شاه صفی» نوشته شده است.



تصویر ۲: صحیفه‌ای از قرآن تمام مذهب، به خط عبدالقدیر الحسنی، ۹۸۰ – ۹۹۵ هـ . (کتابخانهٔ توپقاپی سرای، استانبول).

تصویر ۳: مجلس یوسف و زلیخا، بوستان سعدی به خط سلطان‌علی الکاتب [مشهدی]، مورخ ۸۹۳ هـ . . (دارالکتب قاهره). رقم بهزاد («عمل العبد بهزاد») در میانهٔ دیوار سفید سمت چپ بالای تصویر نمایان است.



تصویر ۴: برگ اول نسخهٔ گمشدهٔ دیوان انوری با نوشته‌ها و مهرهای جهانگیر و شاه جهان گورکانی (مجموعهٔ خصوصی خارج از کشور).