دفاعیه‌ای از نقاشی: تحلیل دیباچه قطب‌الدین محمد بر مرقع شاه تهماسب با رویکرد جامعه‌شناسی تاریخی‌تحلیلی

صفحه آغازین دیباچه، به خط شاه محمود نیشابوری، کتابت ۹٦٤ ق، کتابخانه ملک ش ٦۰۲۲، مأخذ: یوشیفوساسه‌کی، ۱۳۹۰:٤٤

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره

دفاعیه‌ای از نقاشی: تحلیل دیباچه قطب‌الدین محمد بر مرقع شاه تهماسب با رویکرد جامعه‌شناسی تاریخی تحلیلی*

حنیف رحیمی پردنجانی** علی اصغر شیرازی*** محسن مراثی****

تاریخ دریافت مقاله : ۹۶/۴/۱۰
تاریخ پذیرش مقاله : ۹۶/۸/۱۷

چکیده

تاکنون به جنبه‌های ادبی و اطلاعات تاریخی که دیباچه‌های مرقعات در خود دارند توجه فراوانی شـــده، لیکن زمینه‌های جامعه‌شـــناختی آن‌ها و توجه به ارجاعات متن به بیرون وبســـتر تاریخی که در آن قرار گرفته‌اند همچنان مغفول مانده است. دیباچه قطب‌الدین محمد بر مرقع شاه تهماسب در سال ۹٦٤ق از معدود دیباچه‌هایی است که در این برهه زمانی علاوه بر خوشنویسی به مسئله نقاشی و نقاشان می‌پردازد. هدف این پژوهش آن است که علل برآمدن دیباچه قطب‌الدین محمد در خصوص نقاشی در قرن دهم کدامند؟ سوال اصلی این پژوهش عبارتست از اینکه چرا این دیباچه در دورهٔ صفوی به موضوع نقاشی پرداخته است؟ برای پاسخ، از جامعه‌شناسی تاریخی تحلیلی که بیشتر به دنبال «چرا»یی امور و پاسخ‌های مبتنی بر روابط علّی معتبر است، بهره گرفته شد. یافته‌های پژوهش نشانمی‌دهد که دیباچه به عنوان دفاعیه‌ای از نقاشی و نقاشان ظهور یافته و زنجیره‌های علمی متنوعی متشکل از فضای سیاسی ـ مذهبی آن دورهٔ تاریخی، سنت نوشتاری و پیش‌زمینه فکری، تحصیلاتی و شغلی مؤلف منجر به تألیف دیباچه گردیده است.

واژگان کلیدی

دیباچه، نقاشی، خوشنویسی، قطب‌الدین محمّد، جامعه‌شناسی تاریخی تحلیلی.

* این مقاله مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول با موضوع «**تحلیل تاریخ‌نگاری هنر نقاشی ایران بر مبنای جامعه‌شناسی تاریخی**» به راهنمایی دکتر علی اصغر شیرازی و دکتر محسن مراثی در دانشگاه شاهد می باشد.

** استادیار دانشکده هنر و معماری دانشگاه یزد ، شهریزد، استان یزد.(نویسندهٔ مسئول) Email:hanif.rahimi@yazd.ac.ir
*** دانشیار دانشکده هنر دانشگاه شاهد، شهر تهران: استان تهران. Email:a_shirazi41@yahoo.com
**** استادیار دانشکده هنر دانشگاه شاهد، شهر تهران: استان تهران Email:marasy@shahed.ac.ir

مقدمه

بررسی دیباچه‌ها از وجه تاریخی و بخصوص پرداختن به زمینه‌های جامعه‌شناختی آن‌ها موضوعی است که مغفول مانده است. این مسئله در خصوص دیباچه‌های هنری پیچیده‌تر است. از اوایل قرن نهم هجری، ذیل کتاب‌های تاریخی و در دیباچه‌ها و رسالات فنی به صورت متمرکز و جدی به خط و خوشنویسی پرداخته شد. در نیمه دوم قرن دهم هجری دیباچه‌ای دیگر (پس از دیباچه دوست محمد هروی بر مرقع بهرام میرزا) در کنار خوشنویسی به نقاشی نیز توجه نشان داد. دیباچه قطب‌الدین محمد قصه‌خوان بر مرقع شاه تهماسب در ۹۶۴ق به رشته تحریر در آمد. مؤلف آن، نقاش نبوده و طبق منابع، به عنوان قصه‌گوی دربار و خوشنویس شناخته می‌شود. هدف این پژوهش عبارت است از این که علل (وجودی و صوری) برآمدن این دیباچه کدامند؟

سوالی که مطرح می‌شود این است که چرا این دیباچه در این برهه از زمان به موضوع نقاشی پرداخته است؟

روش تحقیق

روش پژوهش حاضر بر اساس هدف از نوع بنیادی نظری است و بر اساس ماهیت و روش، از نوع تاریخی است. همچنین روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای است.در پاسخ به سوال تحقیق، با استفاده از جامعه‌شناسی تاریخی تحلیلی، در مسیر تحلیل به سه عنصر «عامل»، «ویژگی‌های سبک‌شناختی اثر» و «زمینه‌های اجتماعی»توجه می‌شود. با بررسی اسناد و مدارک تاریخی معتبر،هویت و زندگی‌نامه مؤلف مورد بررسی قرار می‌گیرد و در ادامه با مقایسه و تطبیق ساختار دیباچه با ساختار دیباچه‌های مشابه در دوره صفوی، به ویژگی‌های سبک‌شناختی پرداخته می‌شود. سپس پژوهشگر با تحلیل و بررسی عناصر زبانی، گفتمان مسلط، نشانه‌ها و علائم متنی، چگونگی و دلایل تقدم و تأخّر مطالب و عناصر درونی آنها، درصدد فهم و کشف ابعاد مختلف دیباچه در دفاع از نقاشی خواهد بود.بستر اجتماعی و محیطی که در آن هم اثر و هم مؤلف قرار گرفته‌اند، از دیگر عللی است که در به وجود آمدن دیباچه نقش دارد. در نهایت با در کنار هم قرار دادن و بررسی روابط مابین این سه مؤلفه، تلاش می‌شود پاسخی منطقی به سوال تحقیق داده شود.

پیشینه تحقیق

از نظر آبرامز، جامعه‌شناسی تاریخی کوششی است برای فهم رابطه فعالیت و تجربه شخصی از یک سو و سازمان اجتماعی از سوی دیگر به منزله چیزی که به طور مداوم در حال ساخته شدن در زمان است. فرآیندی مستمر که دل‌مشغولی اصلی تحلیل اجتماعی را می‌دهد. ممکن است این فرایند در بافت‌های گوناگونی مطالعه شود.در نهایت

تصویر ۱ . برگی از دیباچه، به خط شاه محمود نیشابوری، کتابت ۹٦٤ق، کتابخانه ملک ش ٦٠٢٢، مأخذ: یوشیفوسا سه کی، ۱۳۹۰:۵۲

موضوع جامعه‌شناسی تاریخی بیش از آن که انتخاب یک جزء برای بررسی باشد این است که انسان چگونه جهان را تفسیر می‌کند (آبرامز، ۱۹۸۲: ۱۶-۱۷؛ همیلتون، ۱۳۸۷: ۱۱۱). اسکاچپول سه نوع جامعه‌شناسی تاریخی را از یکدیگر متمایز می‌کند: ۱.کاربست الگوی عام در تاریخ؛ ۲.کاربرد مفاهیم برای تفسیر تاریخ (جامعه‌شناسی تاریخی نفسیری).؛ ۳. تحلیل نظم‌های علّی در تاریخ (جامعه‌شناسی تاریخی تحلیلی) (نک : اسکاچپول، ۱۳۸۸: ۵۱۶-۵۰۲). متخصصین نوع اخیر بیشتر به دنبال «چرا»یی امور و پاسخ‌های مبتنی بر روابط علّی معتبر هستند (همان، ۵۱۶-۵۱۷). ای. اچ. کار (E. H. Carr) اشاره می‌کند که آنچه علّت مهم را از علّت غیر مهم متمایز می‌کند، قاعده‌مندی و تعمیم پذیری آن است ـ یعنی همراهی همیشگی‌اش با یک نتیجه واحد (فربرن، ۱۳۹۴ :۱۲۰-۱۲۱).

کوئین (۱۳۸۷ب) با پژوهش خود با عنوان *دیباچه‌های عصر صفویان* از جمله پیشروان در این حوزه مورد بحث محسوب می‌شود؛ هرچند با بخش دوم کتاب *تاریخ‌نویسی در روزگار فرمانروایی شاه عباس صفوی* (همان، ۱۳۸۷ الف) تفاوت چندانی ندارد. اما در میان پژوهش‌های فارسی باید از مقاله محمّد پروین گنابادی (۱۳۴۸) با عنوان

«دیباچه‌نویسی» نام برد که جزء نخستین توجه محققان ایرانی به این موضوع است. راکسبرو (۲۰۰۱) در اثر عالمانه خود با عنوان *دیباچه‌ای بر تصویر: تاریخ‌نگاری هنر در ایران قرن دهم/شانزدهم* به طور مفصل و اختصاصی به دیباچه‌های هنر اواخر دوره تیموری و صفوی پرداخته است. وی همچنین در دیگر آثار خود (رک راکسبرو، ۱۳۸۸ الف و ب و ۲۰۰۵) به بسط نظریات خود پرداخته است. همچنین از دیگر آثار می‌توان به مقاله ایو پورتر (۱۳۸۸) با عنوان «از نظریه دو قلم تا هفت اصل نقاشی» اشاره کرد. در نهایت مقاله نگارندگان تحت عنوان «بررسی دیباچه دوست محمد هروی بر مرقع بهرام میرزای صفوی از منظر جامعه‌شناسی تاریخی تحلیلی» که مشابه مقاله کنونی به تحلیل آن دیباچه به عنوان نخستین دفاعیه از نقاشی و نقاشان در آن برهه تاریخی پرداخته است.

قطب‌الدّین محمّد قصه‌خوان

قطب‌الدّین‌محمّد دیباچه‌ای بر مرقعی که برای شاه‌تهماسب ساخته شده بود، نوشت. معلوم نیست که آیا خود مرقع هرگز حتی شروع شد یا نه. این دیباچه در میان مجموعه‌ای از متون قرار گرفته است[۱] (رک. خدیوجم، ۱۳۴۶: ۶۷-۶۶۶). همین دیباچه عیناً در مرقعی که برای امیرغیب‌بیگ در سال ۹۷۳ق ترتیب داده شده بود، با امضای میرسیداحمدالحسینی‌المشهدی آمده است (مایل هروی، ۱۳۷۲: شصت و هشت و نه).

قطب‌الدّین در سه قسمت از دیباچه به نام و شهرت خود اشاره می‌کند. یکی در آنجا که علّت گردآوری مرقع را بیان می‌کند: «بعضی از خطوط و تصویر استادان به دست فقیر حقیر، دعاگوی دولت قطب‌الدین محمّد قصه‌خوان افتاده بود...»، در جای دیگر که به مقصود خود از تألیف دیباچه اشاره می‌کند: «چون مقصود ازین قصه‌خوانی ذکر بعضی از استادان بود که...» و در ابیات پایانی ماده‌تاریخ: «زقطب قصه‌خوان در رسم تاریخ/ شود بی‌شبهه این ترتیب مفهوم/ به صد فرخندگی اتمام چون یافت/ کن از فرخندگی تاریخ معلوم»؛ و «فرخندگی» سال اتمام آن یعنی ۹۶۴ق را به دست می‌دهد (تصاویر ۱ و ۲).

عالی‌افندی او را در ۹۹۴ق در بغداد ملاقات کرده (عالی‌افندی، ۱۳۶۸ : ۸۵) و با استفاده از *رساله قطبیه* وی، *مناقب‌هنروران* را به رشته تحریر درآورد (همان: ۲۰) و حسن بیک روملوی تاریخدان در وفیاتش برای سال ۹۷۰ق (راکسبرو(۲۰۰۱) اشتباهاً برای سال ۹۲۰ در نظر گرفته است) ویژگی‌ها و دستاوردهای قطب‌الدّین‌محمّد بغدادی را به شیوه ذیل توصیف می‌کند:

«با وجود استجماع فضایل و دانش در فن انشاء و سخن‌پردازی سرآمد منشیان بلاغت شعر و در شیوه عبارت‌آرایی مقتدای سخنوران فصاحت اعصار.... به پیش شاه دین پناه تقرب بسیار داشت» (روملو، ۱۹۳۱ : ۵۳۹)

در اینجا اختلافی بر سر هویت واقعی قطب‌الدین محمّد «قصه‌خوان»، «یزدی» و «بغدادی» به وجود آمده است. راکسبرو (۲۰۰۱) ویژگی‌های برشمرده توسط روملو را مطابق با قطب‌الدّین محمّد قصه‌خوان می‌داند، یعنی قطب‌الدین محمد قصه‌خوان و بغدادی هر دو یکسانند اما آن را با قطب‌الدّین محمّد یزدی، یکسان نمی‌داند، چرا که ملاقات عالی‌افندی و یزدی در ۹۹۴ق اتفاق افتاده ولی قطب‌الدّین محمّد بغدادی، در ۹۷۰ق فوت کرده است. از طرفی با احتساب اقامت طولانی بیست‌ساله قطب‌الدّین محمّد یزدی در بغداد تا زمان ملاقات عالی‌افندی نیز می‌توان چنین پنداشت که او را با شهرت بغدادی می‌شناختند، ولی باز همچنان اختلاف بر سر هویت وی به قوّت خود باقی است و صواب این است که برخلاف نظر راکسبرو، قطب‌الدّین محمّد یزدی را همان قطب‌الدّین محمّد قصه‌خوان دانسته که در دربار شاه تهماسب به شغل قصه‌خوانی مشغول بوده و تا سال ۹۶۴ق یعنی سال تألیف دیباچه در دربار به سر برده و سپس احتمالا در ۹۷۴ق یا کمی قبل‌تر از آن دربار را ترک گفته و به مدت بیست سال یعنی تا سال ۹۹۴ق که عالی افندی وی را ملاقات کرده در بغداد ساکن بوده است. این مسئله با دانش وی در خصوص هنر و هنرمندان و صاحب رساله قطبیه و شغل قصه‌خوانی وی نیز تناقضی ندارد.

قصه‌خوانی یکی از مشاغلی بود که در دربارهای تیموری و صفوی رواج داشته و صنف خاصی را تشکیل می‌دادند به گونه‌ای که بعضی از آنان در ضمن قصه‌خوانی اهداف و مقاصد مذهبی و عقیدتی خودشان را نیز تبلیغ می‌کرده‌اند. این که بعضی از قصه‌خوانان در دربار صفوی می‌زیسته‌اند و از مقربان سلاطین صفوی بوده‌اند مانند مولانا کمال‌الدین حسین قصه‌خوان و قطب‌الدین احمد قصه‌خوان، هم حکایت از آن دارد که آنان با تبلیغ مذهب سر و سرّی داشته‌اند (مایل هروی،۱۳۷۲: شصت‌وهفت و شصت‌وهشت).

دیباچه قطب‌الدّین محمّد بر مرقع شاه تهماسب

دیباچه فهرست یا فصل‌بندی ندارد. بنابراین می‌توان فهرست تفصیلی زیر را استخراج کرد:

۱.مطلع مذهبی یا تحمیدیه خداوند، ۲.حمد رسول و ائمه اطهار (سلام الله علیهم)، ۳.فصل الخطاب، ۴.ذکر منشأ قدسی و الوهی خط و آیات و احادیث مربوط به آن، ۵.ذکر آفرینش قلم بر دو نوع: نباتی و حیوانی، ۶.اما آنچه نوع نباتی است؛ سفارش پیامبر و امام علی به خط خوش، ۷.ذکر منشأ تاریخی خط و استادان اقلام سته، ۸.ذکر استادان نستعلیق، ۹.ذکر استادان تعلیق و دو شیوه خواجه عبدالحی، ۱۰.اما از قلم با آنچه نوع حیوانی است

۱.مجموعه‌تهران،کتابخانه‌ملی‌ایران، شماره ۶۹۱، برگ‌های ۴۰۶-۳۹۳. مجموعه‌تاریخ‌محرم۱۰۵۷(۱فوریه ـ ۷ مارس ۱۶۴۷) را دارد و توسط محمدرضا، پسر حاجی تهماسب قلی بیک، استنساخ شده است. نک : حسین خدیوجم، «رساله‌ای در تاریخ خط و نقاشی از قطب‌الدین محمدقصه‌خوان»، سخن، ۱۷-۱۶ (۱۹۶۷/۱۳۴۶): ۷۶-۶۶۶.

قلم‌مو است؛ الف: نسبت این فن به حضرت علی(ع) ؛ ب: حکایت رقابت هنرمندان خطایی و امام علی (ع) ؛ ج: ذکر خیال نقش و نقاش؛ د: حکایت نقاش و زرگر؛ هـ: حکایت پادشاه و دو نقاش دربارش، ۱۱.هفت قلم نقاشی، ۱۲.ذکر استادان متأخر نقاشی: الف: استادان خراسان؛ ب: استادان عراق و فارس، ۱۳.ستایش و دعای شاه تهماسب، ۱۴.علّت گردآوری مرقع و نوشتن دیباچه، ۱۵.نعت آفرینش پروردگار، ۱۶.ذکر ماده‌تاریخ اتمام (تصویر ۳)

هم‌چنین شیوه ارائه تاریخ هنرهای خوشنویسی و نقاشی در آن به شکل زیر است:

تقسیم‌بندی قلم بر دو نوع: ۱.قلم نباتی؛ ۲.قلم حیوانی

تقسیم‌بندی خوشنویسان (صاحبان قلم نباتی) بر اساس نوع قلم: الف.استادان اقلام سته؛ ب.استادان نستعلیق؛ ج.استادان تعلیق

تقسیم‌بندی نقاشان (صاحبان قلم حیوانی) بر اساس جغرافیا: الف)استادان مشهور خراسان؛ ب)استادان عراق و فارس.

اجزای دیباچه‌های صفوی

کوئین عناصر قراردادی به کار رفته در شش اثر مورد بررسی‌اش که دیباچه وقایع‌نامه‌های دوره صفوی می‌باشند را چنین بیان می کند: یک مقدمه مذهبی، اطلاعاتی درباره نویسنده و اطلاعاتی درباره خود اثر. هرکدام از این سه بخش اصلی، خود، قابل تفکیک به موضوعات دیگری هستند (کوئین، ۱۳۸۷ب: ۸۳-۸۴).

قاسمی و رحمانی‌فر در پژوهش نسبتاً مفصل خود که به مجموع نظرات در خصوص اجزای دیباچه‌ها پرداخته‌اند، در نهایت ساختار دیباچه‌های صفوی را این‌گونه تقسیم‌بندی می‌کنند:

۱. مطلع مذهبی یا تحمیدیه؛ ۲. ذکر فصل الخطاب (اما بعد، من‌بعد مخفف «اما بعدالحمدِ و الصّلوه»): البته این عبارت همیشه هم وجود نداشت؛ ۳. طرح بحثی درباره فلسفه سیاسی حکمرانی، مبنی بر تدبیر الهی در تعیین پادشاه و ضرورت وجود پادشاه؛ ۴. معرفی نویسنده و سوابق خدماتی او؛ ۵. ذکر توضیحاتی درباره کتاب و هدف نگارش؛ ۶. فهرست و فصل‌بندی مطالب (قاسمی و رحمانی‌فر، ۱۳۹۰ : ۱۲۴-۱۲۵).

گذشته از قالب و ساختار نسبتاً مشابه دیباچه‌ها، در عمده موارد دیباچه‌های متون تاریخی مضامین و مفاهیم نسبتاً متفاوت و در مواردی متضاد دارند، به گونه‌ای که دیباچه هر متن با توجه به شرایط زمانی، اوضاع اجتماعی و نوع رابطه مورخ با قدرت سیاسی، ویژگی‌های نسبتاً منحصر به فردی دارد که با وجود شباهت‌های شکلی، از نظر مضمونی از دیباچه‌های سایر متون متفاوت است که بررسی عناصر زبانی، گفتمان مسلط، نشانه‌ها و علائم متنی، چگونگی و دلایل تقدم و تأخّر مطالب و عناصر درونی آنها، در فهم و کشف ابعاد مختلف آنها بسیار راه‌گشا خواهد بود (رشتیانی، ۱۳۹۰: ۴۱).

مشاهده می‌شود که ساختار دیباچه مذکور در مقایسه با ساختار دیباچه‌های عصر صفوی همسانی‌های فراوانی دارد که در جدول ۱ به طور خلاصه آمده اند.

دفاع قطب‌الدین از نقاشی در دیباچه[1]

قطب‌الدین در دفاع از نقاشی بر سه محور اساسی تمرکز دارد که در نظم علّی ویژه‌ای قرار دارند. ابتدا با سخن از آفرینش قلم توسط خداوند و سپس با تأکید بر نوک قلم به عنوان کلید هنر و تقسیم آن به دو نوع نباتی و حیوانی، در پی مشروعیت بخشی به قلم حیوانی یا همان قلم‌موی نقاشی است. سپس با اشاره به شش قلم در خوشنویسی، هفت اصل (قلم) در نقاشی را متناظر می‌آورد. قطب‌الدین علیرغم دفاع از نقاشی واقع‌گرا، چندان به مسئله هنرمندان و هنرپروران نمی‌پردازد و دیباچه وی

جدول۱. تطبیق عناصر دیباچه‌های وقایع‌نامه‌ها و دواوین شعری با دیباچه قطب‌الدین. مأخذ: نگارندگان

عناصر موجود در دیباچه‌های وقایع‌نامه‌ها و دواوین شعر	دیباچه قطب الدین
مطلع مذهبی و تحمیدیه	*
فصل الخطاب	*
بحثی درباره فلسفه سیاسی حکمرانی و مشروعیت به حاکم	*
معرفی نویسنده و سوابق خدماتی او	*
ذکر توضیحاتی درباره کتاب و هدف نگارش	*
فهرست و فصل‌بندی مطالب	---

۱. عبارت نخستین درعنوان مقاله اشاره به اثری از سر فیلیپ سیدنی، شاعر و نویسنده سرشناس انگلیسی در دفاع از شعر دارد که دو سال پیش از رساله قطب‌الدین محمد به نگارش درآمده است. عنوان کامل آن به شرح زیر است:
Sidney, Philip, A Defense of Poesie or An Apology for Poetry, 1583.

تصویر ۲.انجامه دیباچه، به خط شاه محمود نیشابوری، کتابت ۹٦٤ ق، کتابخانه ملک شماره ٦۰۲۲، مأخذ: همان: ۵۳

ظاهری فلسفی ـ فقهی به خود گرفته است. بسیاری از دفاعیات و مشروعیت‌بخشی را باید با توجه به اهمیت تفکر شیعی و بخصوص توجه به امام علی (ع) در این دوره در نظر گرفت:

۱.منشأ الوهی و قدسی خط و نقاشی

الف.خلق قلم: مؤلف ضمن تأکید بر خلق قلم توسط پروردگار و تعلیم آن، با آوردن احادیثی از پیامبر(ص) و حضرت علی(ع)از مزایا و محاسن خط و خوشنویسی سخن رانده است.

ب. نظریه دو قلم: یکی از منابع اصلی قطب‌الدین در تألیف دیباچه، آیین اسکندری (حدود ۹۵۰ ق)، اثر عبدی بیگ شیرازی است. فصل «ارجمندی هنر» قطعه بی‌نظیری است در مباحث هنری که نظریه دوقلم نیز بخشی از آن را شامل می‌شود (عبدی بیگ شیرازی،۹۵۰/چاپ مسکو ۱۹۷۷: ۱۰۳) . قطب‌الدین بدون ذکر منبع با تلخیص این ابیات را اقتباس کرده است:

کلید هنر را خرد شد علم/ کلید هنر چیست نوک قلم/ قلم نقش‌بند است و چهره‌گشای/ قلم بر دو نوع آفریده خدای/ یکی از نبات آمده دلپذیر/ نی قند گشته ز بهر دبیر/ دگر نوع ازو نوع حیوانی است/ کش از آب حیوان درافشانی است/ نگارنده نقش مانی فریب/ ازو کارگاه هنر دیده زیب.

این ابیات به ابداع «نظریه دو قلم» انجامید. «کلید هنر» نوک قلم است؛ این قلم می‌تواند نباتی باشد یا حیوانی. «این نکته مؤکّد»، ضمن مشروعیت بخشیدن به قلم حیوانی (قلم‌موی نقاش)،«به گفته عدل...، به فرایند مرقعات، که نقاشی را به خوشنویسی مرتبط می‌ساخت، یکپارچگی می‌بخشید» (پورتر،۱۳۸۸ : ۱۱۶). از طرفی مسئله صورت و معنا همواره دغدغه هنرمندان ایرانی و پژوهشگران هنر ایران بوده است (به عنوان مثال رک قانون‌الصور صادقی بیک افشار، ابیات ۱۲، ۲۱، ۲۲، ۳۲، ۱۱۱، ۱۲۱ و ۱۲۵) پورتر این‌گونه نتیجه می‌گیرد که «در نهایت این تقابل ظاهری میان صورت و معنا را نیز می‌توان به خوبی با نظریه دو قلم بیان کرد: نقاشی، همچون خوشنویسی، حامل مفهوم، معنا، یا معنا نگاشتی است؛ از همین رو، نقاش ایرانی نمی‌کوشد تا نمونه‌ای از طبیعت را بازآفرینی کند، بلکه صورت نوعی آن را باز می‌نماید» (پورتر، همان: ۱۲۱).

ج.انتساب منشأ نقاشی به امام علی (ع)

قطب‌الدین در شرح منشأ قلم حیوانی، به نقل از خود نقاشان، هنر نقاشی را به امام علی (ع) نسبت می‌دهد و از ذکر منشأیی قبل از ایشان (همانند آنچه که در دیباچه دوست‌محمد [۹۵۱ق/ مایل هروی، ۱۳۷۲] مشاهده می‌شود و نسبت و ابداع آن را به دانیال نبی و در نهایت به خداوند می‌رساند) خودداری می‌کند.

د.کاربرد نقاشی در تزیین قرآن کریم توسط امام علی (ع): قطب‌الدین پس از اشارات مکرر به کاتب وحی بودن حضرت علی(ع)، تذهیب و تزیین قرآن را نیز به ایشان منسوب می‌دارد وچنین می‌آورد:

«[نقاشان] متمسک بدین‌اند که در نقوش اقلام کرامت نظام آن حضرت که به تهذیب [تذهیب؟] ایشان مزین است به رأی‌العین مشاهده نموده‌اند که «کتبه و ذهبه علی بن ابیطالب» قلمی فرموده‌اند».

ه.حکایت رقابت امام علی (ع)و نقاشان خطایی (ختایی): مؤلف دیباچه حکایت شکست نقاشان خطایی در رقابت با امام علی(ع)را به عنوان شاهدی دیگر از حضور آن حضرت در عرصه نقاشی می‌آورد. این حکایت را به نظم و بدون ذکری از عبدی بیگ شیرازی بیان می‌کند. همان‌طور که اسلام برتر از دیگر ادیان است:

چو دور نبوت به احمد رسید/ قلم بر سر دیگر ادیان کشید

تصویرگری حضرت علی(ع)که مجاز از تصویرگری اسلامی است نیز برتر از سایر تصویرگری‌هاست. بازی با کلمه «خطا» تأکید بر به خطا رفتن هنرمندان خطایی‌نژاد

دارد:

رقم کرد اسلامی دلربا/ که شد حیرت جمله اهل خطا/ چو آن اصل افتاد در دستشان/ بشد نقشهای دگر پستشان

۲.دفاع از هنر و نقاشی واقع‌گرا: یکی از مسائلی که همواره مورد استناد فقها قرار داشته است و دلیل ایشان در ردّ هرگونه صورتگری بخصوص واقعگرا به قصد رقابت با پروردگار است، حدیثی است منسوب به پیامبر (ص) بدین مضمون که «هرکس تمثالی بسازد در رستاخیز به او تکلیف می‌شود که در آن روح بدمد، حال آن‌که از این کار بر نمی‌آید» (شیخ صدوق، ۱۴۰۴ق:۳-۱۸ و رکـ کلینی، ۱۳۱۸ق، برقی، بی‌تا). به نظر می‌رسد قطب‌الدّین ـ با توجه به آنچه که از صنف قصه‌خوانان گفته شد ـ با آگاهی از این موضوع، دو حکایت به نثر و نظم در دفاع از نقاشی یا به طور کلی هنر واقع‌گرا آورده است:

الف.حکایت نقاش و زرگر: توجه به همنشینی نقاش و زرگر، وخیم شدن وضع مالی نقاش، سفر به روم، حضور در بتخانه و سرقت از آن، خیانت زرگر و ساخت «تمثالِ» واقع‌گرا در این داستان حائز اهمیت است.

«آورده‌اند که در خراسان نقاشی بی‌مانند و زرگری هنرمند با هم» دوست بودند. ظاهراً وضع مالی نقاش وخیم می‌شود و با زرگر به روم سفر نموده و در بتخانه‌ای اقامت کردند، و با کلک و حقه، «عاکفان آن بتخانه را مرید و معتقد خود ساختند».بعد از چند سال، یک شب بتها را شکستند و طلا و نقره زیادی از آنجا خارج کرده و هر طور بود خود را به خراسان رساندند و طلا و نقره را در صندوقی در خانه‌ای گذاشته و از آن مصرف می‌کردند. روزی زرگر خیانت کرد و نصفی از طلاها و نقره‌ها را در جایی دفن کرد. نقاش متوجه شد. بنابراین از صیادی دو بچه خرس گرفت و به منزل آورد. «پیکری از چوب تراشیده به صورت زرگر چهره گشائی کرد» و بچه خرس‌ها را غذا می‌داد و آن غذا «را در کنار و بغل آن تمثال می‌نهاد تا ایشان بدان عادت کردند». یک روز زرگر و دو پسرش را به میهمانی دعوت کرد و شب پسران او را دزدید. صبح زرگر هر چقدر که جستجو کرد پسران را نیافت. بنابراین به اتفاق نقاش نزد حاکم رفتند. نقاش در حضور حاکم گفت اتفاق عجیبی افتاده است. «پسران او را شب در منزلی کرده بودم چون صبح در را باز کردم ایشان را مسخ یافتم به صورت دو خرس بچه».

«حاضران گفتند مسخیت در امّت پیغمبر (ص) نمی‌باشد». چه چیزی از او رخ داده «که موافق ملت نَبوی نبوده»، و پسران او به این شکل درآمده‌اند؟

بنابراین بچه خرس‌ها را به مجلس آوردند و چون دو سه روز از وعده غذای آن‌ها گذشته بود، بسیار گرسنه بودند و «چون نظر ایشان به زرگر افتاد، او را همان تمثال پنداشتند»، بی‌صبرانه به سمت او رفتند و در جیب و بغل

تصویر ۳.صفحه آغازین دیباچه، به خط شاه محمود نیشابوری، کتابت ۹٦٤ ق، کتابخانه ملک شماره ٦۰۲۲، مأخذ: همان

او به دنبال غذا می‌گشتند. همه تصور کردند که این امر واقعیت دارد و آن دو از مجلس بیرون آمدند.

زرگر خیانت خود را متوجه شد و به خانه نقاش آمد و طلا و نقره‌ای که برداشته بود را پس داد و توبه کرد. نقاش بچه خرس‌ها را از او گرفت و پسران او را پس داد و پرده «از روی راز برگرفت و رفیق را در برگرفته عذر خواست».

ب.حکایت پادشاه و دو نقاش دربار

گویند که پادشاهی بود که دو نقاش مصاحب در دربار خود داشت. این دو نقاش بسیار ماهر بودند ولی یکی از آن‌ها رشک و کین دیگری را در دل داشت، بنابراین:

زد نقش کزو شه جهاندار
شد صورت خویش را خریدار
ولی نقاش دیگر
برداشت صحیفه‌ای دل افروز
بنگاشت درو به طبع فیروز
شه را تیری به دست و از خشم
زو تاب سنان به گوشه چشم

از تیر گهی کجی ستاندن
باید چشمی بهم نهادن (کذا)
زین تازه خیال آن هنرمند
بگشاد ز رشته هنر بند
شه یافت چو فکر سحر سنجش
بخشید دو ملک دست رنجش
زان یک صله هنر طرازیش
زین یک صله خیال بازیش
زانکار دل حسود بشکست
نومید به کنج غصه بنشست.

قبل از این دو حکایت، مؤلف برتری قوه تخیل طبقه نقاش بر دیگر اهل صنعت را متذکر شده بود. همچنین تأکید قطب‌الدین بر مسئله حمایت و هنرپروری شاه از نقاشان نیز از این حکایت استنباط می‌شود.

۳.نظریه هفت قلم در نقاشی

در نهایت قطب‌الدین با تناظر قرار دادن شش قلم در خوشنویسی با هفت قلم در نقاشی، تلاش می‌کند تا هرچه بیشتر این دو هنر را به هم نزدیک سازد:

«و همچنان که در خط شش قلم اصل است، در این فن نیز هفت قلم معتبر است: اسلامی، خطائی، فرنگی، فصالی، ابر، واق، گره»

ظاهراً این قدیمی‌ترین اشاره به «هفت اصل نقاشی» است (پورتر، همان : ۱۲۲). مؤلف در اینجا با ارجاع تقلیدگرانه به «شش قلم» یا «اقلام سته» در خوشنویسی، سعی در همراهی خوشنویسی و نقاشی داشته است. پس از آن، در سال ۹۶۶ق عبدی‌بیک بدون اشاره به نام قطب‌الدین، در رساله روضه‌الصفات به هفت اصل نقاشی اشاره کرده و چنین می‌نویسد:

نقش به هفت اصل در او فصل و وصل/ همچو سپهری است در او هفت اصل/ رونق اسلامی اسلامیان/ کرده خطاهای فرنگی عیان (پورتر، همان، عبدی بیگ شیرازی، ۹۶۶: ۵۰، چاپ مسکو ۱۹۷۴).

از بررسی محتوای دیباچه آشکار می‌شود که مؤلف با استفاده از عناصر و ابزارهای فقهی، روایی و فلسفی تلاش وسیعی در جهت دفاع از نقاشی صورت داده است. مؤلفه‌های دفاع به شرح جدول شماره ۲ است.

زمینه‌های سیاسی و مذهبی

دیباچه قطب‌الدین تقریباً در اواسط سلطنت طولانی شاه تهماسب اول (حک. ۹۳۰-۹۸۴ق) به رشته تحریر درآمد. خود شاه تهماسب بنا به گفته اکثر مورخان و محققان علاقه وافری به هنر و به‌خصوص نقاشی داشت (به عنوان مثال رک. قاضی احمد ۱۳۶۶، عبدی بیگ شیرازی، روملو). از طرفی توبه‌های وی، انتقال پایتخت به قزوین، هزینه‌های ساخت و ساز بناهای جدید، خست، لئامت و مال‌اندوزی وی نیز تأثیراتی جدی بر نقاشی و روند کار نقاشان داشته است. بدین ترتیب ضمن بی‌اهمیت ندانستن دیگر عوامل زمینه‌ای، در ادامه بحث بر دو مسئله شاه تهماسب به عنوان نقطه کانونی سیاست و حضور و نفوذ روحانیان در دستگاه سیاسی تمرکز می‌شود.

شاه‌تهماسب

شاه‌تهماسب در بیست سالگی در نهمین سال پادشاهی خود (سال ۹۴۰ ق، طبق گزارش اسکندربیگ ۹۳۹ ق) در مشهد بوده و امام رضا (ع)را به خواب دیده و از همه گناهان و تبه‌کاری‌ها توبت کرده و لشکریان و سپاهیان قلمرو فرمانروایی خویش را نیز از هرگونه گناه و تبه کاری و میگساری توبت داد و می‌خانه‌ها و بوزه‌خانه‌ها و بیت‌اللطف ها را بست و دیگر نامشروع‌ها را از میان برداشت (اسکندربیگ، ۱۲۲، قاضی احمد، ۱۳۵۹: ۲۲۵). نامه‌ها و فرمان‌هایی در سال‌های مختلف سلطنت شاه تهماسب موجود است که نشان می‌دهد همچنان بر توبه خود مقرّ و بر توبه دادن امرا و لشکریان و همچنین جلوگیری از مناهی و مفاسد مصرّ بوده است. از جمله آن‌ها در نامه خود به سلطان عثمانی در ۹۶۱ق، فرمان و حکم شاهزاده سلطان ابراهیم به امارت مشهد در ۹۶۳ق،

جدول ۲. مؤلفه‌های دفاع از نقاشی در دیباچه قطب‌الدین. مأخذ: نگارندگان

مؤلفه‌های دفاع از نقاشی در دیباچه
منشأ الوهی و قدسی برای نقاشی (خلق قلم توسط خداوند و تعلیم آن، نظریه دو قلم و انتساب منشأ نقاشی به امام علی (ع))
کاربرد نقاشی در تزیین قرآن توسط امام علی(ع)
اعتبار بخشی به نقاشی از طریق خوشنویسی با نظریه دو قلم وذکر هفت اصل در نقاشی
دفاع از نقاشی واقعگرا

جدول۳. رابطه روحانیان برجسته با دستگاه سیاسی در دوره شاه تهماسب. مأخذ: زارعیان، بخشی از جدول، ۱۳۹۱: ۱۰۳.

دوره سلطنت	روحانی عضو دستگاه سیاسی	روحانی صاحب نفوذ در دستگاه سیاسی	روحانی که از دستگاه سلطنتی به دور یا کناره گیری کرده است
شاه تهماسب	قاضی جهان حسنی	محقق کرکی	مقدس اردبیلی
	وزیر امیر نعمت الله حلی	حسین عبدالصمد حارثی	شیخ ابراهیم قطیفی
	امیر جمال الدین استرآبادی	شیخ علی منشار	----------
	امیر غیاث الدین دشتکی	ملا عبدالله شوشتری	----------

یا فرمانی در ۹۷۷ق به یکی از حکام (جعفری، ۱۳۹۱ : ۳۷۷-۳۷۸).

توبت و پرهیزکاری شاه تهماسب موجبِ این شد که ارباب طرب و خوانندگان و گویندگان و خنیاگران را [که] نزد پیروان شریعت بی‌ارزش بوده‌اند، در دیوان و دربار پادشاه و شاه‌زادگان و نزد بزرگان و گران‌مایگان هم آشکارا ارجی نماند. خود او گروهی از آن‌ها را که از نزدیکان دربار بوده بیرون کرد و در پایان زندگی هم هرگز نمی‌گذارده است که شاهزادگان با آنان آمیزش کنند تا مبادا از جاده شریعت بیرون شوند (اسکندر بیگ، ۱۳۸۴: ۱۹۰ و ۲۰۹).

در خصوص نقاشی نیز وضع به همین منوال بوده است. «در اواخر او [شاه تهماسب] را کمتر فرصتِ این کار [مشق نقاشی و همنشینی با هنرمندان] دست می‌داد و استادان هم درگذشته بودند و ناگزیر او بدان کمتر روی می‌کرده است. از کارکنان نگارخانه یا کتابخانه هم آنها که زنده مانده بودند او آن‌ها را مرخص کرده بود» (اسکندربیگ، همان: ۱۷۴- ۱۷۶). کفایت کوشا عدم توجه به نقاشان و مرخص کردن ایشان را ناشی از طبع مالیخولیایی (رک سفرنامه دالساندری ونیزی، ۱۳۴۹: ۴۳۷-۴۳۸، قاضی احمد، همان: ۵۹۹) و خست و مال‌اندوزی شاه(رک شاردن، ۱۳۴۵: ۳۰۱، روملو، ۱۹۳۱: ۱۸۴) دانسته‌است (کفایت، ۱۳۸۳: ۳۲-۵۷).

مناسبات روحانیان و دستگاه سیاسی

تشکیل و استمرار نهاد روحانیت شیعی از دوره تهماسب آغاز شد. در این دوره، نهادهای سیاسی تحت تأثیر نهادهای مذهبی بودند. مقام روحانی، نماینده امام غایب و مقام حاکم بود و شاه زیر نظر او به رتق و فتق امور می‌پرداخت. حتی فرمان‌های سلطنتی نیز می‌بایست مورد تأیید مقام روحانی قرار می‌گرفت (زارعیان، ۱۳۹۱: ۱۰۵). دو مسئله جالب به لحاظ تاریخی در این دوره وجود داشت که سبب شد تا فقهای شیعه به طور جدی‌تری وارد حکومت صفوی شوند. یکی خواست و علاقه شاه تهماسب و دیگری ظهور محقق کرکی [فوت ۹۴۰]، از فقهای برجسته تاریخ شیعه که با کمال جرأت نظریه مشارکت علما را در دولت صفوی با جدیت مطرح کرد. با روی کار آمدن شاه تهماسب، حضور فقیهان شیعه در دربار صفوی، سرعت بیش‌تری به خود گرفت و با توجه به این که شاه تهماسب سخت معتقد به تشیع فقاهتی بود، روند نفوذ فقها در زمان طولانی سلطنت او بسیار سریع‌تر شد (جدول ۳). به این عبارت عبدی بیگ شیرازی درباره جایگزین کردن فقیه به جای حکیم در دوره تهماسب توجه شود:

«[شاه تهماسب] میرغیاث‌الدین منصور صدر را، چون از فقه بخشی نبود و در حکمت و فلسفه و هیأت و ریاضی و طب از دیگر علما ممتاز بود، از آن منصب عزل فرمود، امیر معزالدین محمّد نقیب میرمیرانی اصفهانی را که به فقاهت ممتاز و به ورع و تقوا بین‌الاقران سرافراز

نمودار۱. مؤلفه‌های علّی ظهور دیباچه قطب‌الدین محمد، مأخذ: نگارندگان

بود، نصب فرمودند» (عبدی بیگ، ۱۳۶۸: ۷۲).

دشتکی فیلسوف پس از هشت یا نه سال صدارت (۹۳۵-۹۴۴) به دستور شاه تهماسب و گویا به خواست کرکی از این کار برکنارشد و به جایش امیر معزالدین محمّد فیضی نقیب فقیه اصفهانی در گذشته ۹۵۲ به صدارت رسیده و هفت سالی (۹۴۴-۹۵۱) صدارت کرده است. او بدعت‌ها را برداشته و شرع را رواج داده شیره‌خانه‌ها و می‌خانه‌ها و دارالفسقه را ویران کرده و منکرات را از میان برده و آلات لهو و قمار را بشکست و فاسقان و فاجران و تبه‌کاران و ملحدان را شکنج و رنج داده است (دانش پژوه، ۱۳۵۰ : ۹۲۷)

خود کرکی هم شعائر اسلامی را برپای می‌داشت و اماکن فساد را ویران می‌کرد و خود را در حکومت دخالت می‌داده است (رک تحفه سامی ۳۲، خلاصه التواریخ قمی ۱۲۰، احسن التواریخ ۳۱۳ و ۳۰۴).

قدرت گرفتن فقیهان در دربار و رویگردانی شاه از نقاشان، همه در سال‌های منتهی به تألیف دیباچه دوست محمّد در ۹۵۱ق و دیباچه قطب الدّین محمّد در ۹۶۴ق (هرچند قطب‌الدین هم‌چنان شاه را تاحدودی متمایل به نقاشی نشان می‌دهد اما مهاجرت وسیع هنرمندان در همین فاصله تألیف دو دیباچه صورت می‌گیرد (کفایت، همان) اتفاق افتادند.

یافته‌های پژوهش

در مقاله حاضر ابتدا با بررسی انتقادی زندگی مؤلف ثابت شد قطب‌الدین محمد بغدادی که خوشنویس، خط شناس، دارای دانش هنری، صاحب رساله قطبیه و مسلط به فنون انشاء و نویسندگی است، همان قطب‌الدین محمد یزدی که قصه خوان، صاحب نفوذ در دربار و نزدیک به روحانیان درباری و دارای دانش مذهبی است.

سپس ساختار دیباچه با سنت نوشتاری و ساختار دیباچه‌های عصر صفوی مقایسه و مشخص گردید که مؤلف به سنت‌های ادبی مرسوم تسلط و از آن‌ها پیروی کرده است (جدول ۱).

از طرفی با بررسی محتوای دیباچه مسلّم گردید که نویسنده با استفاده از عناصر مذهبی، ادبی و تاریخی و ابزارهای زبانی تلاش وسیعی در جهت دفاع از نقاشی و نقاشان صورت داده است (جدول ۲).

در ادامه با نگاهی به وقایع سیاسی و اجتماعی که در دهه‌های میانی قرن دهم اتفاق افتاد و نمونه گزارش‌هایی که از این دوره آورده شد، آشکار شد که با نفوذ روحانیان و بخصوص فقها در دوره شاه تهماسب در دستگاه حکومتی که علاوه بر نفوذ، دارای جایگاه رسمی و مقام (مقام صدر، شیخ‌الاسلامی و ملایی) بوده‌اند (جدول ۳)، شرایط بر کلیه هنرها وخیم شده است. در این مقطع نیاز به دفاع از جایگاه هنر و هنرمند و بخصوص نقاشی و نقاشان که از نظر شرعی سخت در فشار بودند، احساس می‌شد.

به طور خلاصه یافته‌های پژوهش نشان داد که اثر (در اینجادیباچه)نقطه‌مشترک‌ومحصول‌زندگی‌نامه(پیش‌زمینه فکری، تحصیلاتی و شغلی) مؤلف، سنت نوشتاری و در نهایت محیط تاریخی زمینه‌سازِ موقعیت‌های اقدام و عملِ مؤلف، می‌باشدو همراهی همیشگی آن‌ها نتیجه واحد یعنی تولید اثر را در بردارد.(نمودار ۱) در ادامه به تبیین و بحث در خصوص این علل و ارتباط آن‌ها پرداخته می‌شود.

نتیجه

هدف پژوهش حاضر تحلیل دیباچه قطب‌الدین محمد با استفاده از جامعه‌شناسی تاریخی تحلیلی بود. این نوع روش بیشتر به دنبال «چرا»یی امور و پاسخ‌های مبتنی بر روابط علی معتبر است. «چرا»یی ظهور دیباچه پرسش اصلی پژوهش بود که برمبنای یافته‌های پژوهش سه علت مهم یعنی پیش‌زمینه مؤلف، سنت نوشتاری و زمینه‌های اجتماعی در ظهور آن نقش داشته‌اند. در تبیین چگونگی ارتباط این علل و تقدّم و تأخّر آن‌ها باید اشاره کرد که روحانیان و بخصوص فقها در دوره شاه تهماسب به دنبال تثبیت جایگاه خود، سعی در اعمال قدرت و نفوذ در کلیه امور و تضعیف جایگاه دیگر طبقات نزدیک به شاه از جمله هنرمندان نمودند. این نفوذ بر شاه تهماسب نیز بی تأثیر نبوده و موجب توبه‌های مکرر، سختگیری بر هنرمندان، اخراج آن‌ها از دربار و بی‌ارج و بی‌ارزش کردن جایگاه آن‌ها گردید. اوج این اتفاقات در دهه‌های منتهی به تألیف دیباچه بود. از این علل می‌توان به علل وجودی تألیف دیباچه نام برد.

با توجه به این شرایط،دفاع از جایگاه نقاشی و نقاشان ضرورت پیدا کرده و به اشاره کسانی که دل در گرو هنر داشته‌اندو از جمله خود نقاشان درباری، از مؤلف خواسته شده تا دفاعیه‌ای از نقاشی ـ و نه بیان تاریخ هنر و ذکر استادان در مقایسه با گلستان هنر و آن‌گونه که پژوهشگران (به طور مثال راکسبرو، ۲۰۰۱) گزارش داده‌اند ـ در قالب دیباچه با همراهی مرقع، ترتیب داده شود و به شاه تهماسب پیشکش گردد. در انتخاب مؤلف

نیز معیارهایی چون اعتبار و نفوذ در دربار و ارتباط با مذهب و فقها و تسلط به فن نویسندگی،خوشنویس بودن، خط‌شناسی و دانش هنری ملاک بوده است که قطب‌الدین محمد از همه لحاظ مناسب بوده و نتیجه در شکل فلسفی ـ فقهی دیباچه بروز کرده است. از این دسته علل می‌توان به علل صوری دیباچه نام برد.
بنابراین در پاسخ به سوال تحقیق می‌توان نتیجه گرفت که ظهور دیباچه قطب‌الدین در نیمه دوم قرن دهم هجری، صرفاً نه به واسطه علتی منفرد یا حتی عللی در عرض هم، بلکه باید زنجیره‌ای از علل وجودی و صوری در هم‌تنیده دانست که برخی از آن‌ها از مدت‌ها قبل در بستر تاریخ شکل گرفته و با نزدیک شدن به زمان تألیف، همگراتر و نهایتاً منجر به تألیف شده‌اند.

منابع و مآخذ

اسکاچپول، تدا. ۱۳۸۸. *بینش و روش در جامعه‌شناسی تاریخی*. ترجمه هاشم آغاجری. تهران: نشر مرکز.
اسکندربیگ ترکمان. ۱۳۸۲. *تاریخ عالم آرای عباسی*. به اهتمام ایرج افشار. تهران: امیرکبیر
برقی، احمدبن محمدبن خالد (بی‌تا). *المحاسن*. تحقیق جلال الدین حسینی. ۲ ج. تهران: دارالکتب الاسلامیه.
پروین گنابادی، محمد. ۱۳٤۸. «دیباچه نویسی»، *سخن*. ش ۲۱۳ و ۲۱٤.
پورتر، ایو .۱۳۸۸. «از نظریه دوقلم تا هفت اصل نقاشی»، مجموعه مقالات نگارگری ایرانی اسلامی در نظر و عمل. ترجمه صالح طباطبایی. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
جعفریان، رسول. ۱۳۹۱. *صفویه در عرصه دین، فرهنگ و سیاست* ج ۱، چاپ سوم. تهران: پژوهشگاه حوزه و دانشگاه
دالساندری، وینچنتو. ۱۳٤۹. *سفرنامه*، سفرنامه های ونیزیان در ایران. ترجمه منوچهر امیری. تهران: خوارزمی.
دانش‌پژوه، محمدتقی. ۱۳۵۰. «یک پرده از زندگانی شاه تهماسب». *جستارهای ادبی*. ش۲۸، سال۷(٤):۹۱۵-۹۹۷.
راکسبرو، دیوید جی. ۱۳۸۸ الف. «رفتار نابسامان؟ اف. مارتین و مرقع بهرام میرزا»، *مجموعه مقالات نگارگری ایرانی اسلامی در نظر و عمل*. ترجمه صالح طباطبایی. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
راکسبرو، دیوید جی. ۱۳۸۸ ب. «بهرام میرزا و مجموعه‌هایش»، *هنر و معماری صفوی*. به کوشش شیلا کنبی. ترجمه مزدا موحد. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
رحیمی پردنجانی، حنیف، شیرازی، علی اصغر و مراثی، محسن .۱۳۹۵. «بررسی دیباچه دوست محمد هروی بر مرقع بهرام میرزای صفوی از منظر جامعه‌شناسی تاریخی تحلیلی»، *دوفصلنامه نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، بهار و تابستان (۱۷): ۵۳-٦۹
رشتیانی، گودرز. ۱۳۹۰. «دیباچه‌نویسی متون تاریخی افشاریه؛ تداوم و تحول در یک سنت تاریخی»، دو فصلنامه *تاریخ‌نگری و تاریخ‌نگاری*. دوره جدید. سال۲۱، (۸، پیاپی ۹۰): ۳۷- ٦۱.
روملو، حسن بیگ. ۱۹۳۱. *احسن التواریخ*. تصحیح چارلس نارمن سیدن، کلکته.
زارعیان، مریم. ۱۳۹۱. «مناسبات روحانیان با دولت در عصر صفوی»، *جامعه‌شناسی تاریخی*، دوره ٤(۲) : ۸۷- ۱۱٦
سه‌کی، یوشیفوسا. ۱۳۹۰. «دیباچه قطب‌الدین محمد قصه‌خوان بر مرقع شاه طهماسب»، *نامه بهارستان*، سال دوازدهم (۱۸-۱۹): ٤۱-۵٦
شاردن، ژان .۱۳٤۵. *سیاحت‌نامه*. ترجمه محمد عباسی. ج ۸، تهران: انتشارات امیرکبیر.
شیخ‌صدوق، ابن‌بابویه(۱٤۰٤ق). *من لا یحضره الفقیه*. تحقیق علی‌اکبر غفاری. ٤.ج. چاپ‌دوم. قم: جامعه‌مدرسین.
صادقی بیک افشار، .۱۳۷۳. «قانون الصور»، در: *رسالاتی در خوشنویسی و هنرهای وابسته*. به اهتمام حمیدرضا قلیچ. تهران: روزنه.

عالی افندی، مصطفی. ۱۳۶۹. *مناقب هنروران*. ترجمه توفیق سبحانی. تهران: سروش
عبدی بیگ شیرازی، خواجه زین‌العابدین. ۱۹۷۷. *آیین اسکندری*. زیر نظر علی شفائی. مسکو: دانش.
عبدی بیگ شیرازی، خواجه زین‌العابدین. ۱۹۷٤. *روضات الصفات*. به کوشش ابوالفضل هاشم اوغلی رحیموف. مسکو: دانش.
عبدی بیگ شیرازی، خواجه زین‌العابدین. ۱۳٦۸. *تکمله الاخبار*. تصحیح عبدالحسین نوائی. تهران: نشر نی.
فربرن، مایلز. ۱۳۹٤. تاریخ اجتماعی: مسائل، *راهبردها و روش‌ها*. ترجمه ابراهیم موسی‌پور بشلی و محمد ابراهیم باسط. تهران: سمت
قاسمی، حسین و رحمانی‌فر، سیما. ۱۳۹۰. «بررسی اهداف تاریخ‌نگاری و نحوه مشروعیت‌بخشی مورخان در دیباچه‌های تواریخ سلسله‌ای و مذهبی از دوره شاه عباس اول تا پایان حکومت صفویان»، *فصلنامه تاریخ*. سال٦. ۲۲): ۱۱۹-۱۳۹
قاضی احمد منشی قمی. ۱۳۵۹. *خلاصه التواریخ*. تصحیح احسان اشراقی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
قاضی احمد منشی قمی. ۱۳٦٦. *گلستان هنر*. به تصحیح احمد سهیلی خوانساری. تهران: منوچهری.
قصه‌خوان، قطب‌الدین محمد. ۹٦٤ق. «دیباچه بر مرقع شاه تهماسب»، در: *کتاب آرایی در تمدن اسلامی*. نجیب مایل هروی. مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.
کوئین، شعله. ۱۳۸۷ الف. *تاریخ نویسی در روزگار فرمانروایی شاه عباس صفوی*. ترجمه منصور صفت گل. تهران: دانشگاه تهران.
کوئین، شعله. ۱۳۸۷ب. «تاریخ‌نگاری دیباچه‌های عصر صفوی». ترجمه فرشید نوروزی. *نامه تاریخ پژوهان*، (۱٦): ۸۲ - ۱۱٦.
کوشا، کفایت. ۱۳۸۳. «مهاجرت هنرمندان ایرانی به هند در دوره صفوی». *آینه میراث*، دوره جدید، (۲٦): ۲٦-۵۷
کلینی، محمدبن یعقوب. ۱۳۱۸ق. *الکافی*. تحقیق علی اکبر غفاری. چاپ سوم. تهران: دارالکتب الاسلامیه.
مایل هروی، نجیب. ۱۳۷۲. *کتاب آرایی در تمدن اسلامی*. مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.
همیلتون، گری جی. ۱۳۸۷. «تاریخ نو در جامعه‌شناسی»، در: *تاریخ‌نگاری و جامعه‌شناسی تاریخی*. ترجمه هاشم آغاجری. تهران: کویر.

Abrams, Philip. 1982. *Historical Sociology.* Somerset, England: Open books.
Adle, Chahryar. 1993. "Les artistes nommes Dust-Mohammad au XVIe siecle." *Studia Iranica* 22, 2: 219-96.
Roxburgh, David J. 2001. *Prefacing the Image: the writing of art history in sixteenth century Iran.* Leiden; Boston; Koln: Brill.
Roxburgh, David J. 2005. *The Persian Album, 1400-1600.* New Haven: Yale University Press.
Sholeh A. Quinn, "The Historiography of Safavid Prefaces", *Safavid Persia: the history and Politics ofan Islamic Society*, ed.: Charles Melville, London and New York, l.b. Tauris Co. 1996, pp. xi 428.

and the position of painters. Then the religio-political setting for the making of the preface was investigated. In that way, the life of Shah Tahmasb and his influence on the art and artist and also the influence of clerks on Shah Tahmasb and the court are discussed. Lastly, researcher assumes that different chains of linear and transversal causes like the political-religious atmosphere of that period, written tradition and finally intellectual-educational-professional background of the author tend to converge and the preface was written. One can regard these causes as two interwoven existential causes and formative causes. The presence of clerks in politics and their influence on King's mind and pressure to artists, especially musicians and painters, changing King's mood and his reluctance of painting, miserliness and at last firing the painters from the court, are existential causes of writing the preface in defense of painting and painters. Written tradition of writing prefaces in the Safavid period which began many years ago in different branches of literature and not in painting, skill of the author in literature and his familiarity with techniques of lettering and secretary; also his religious beliefs in connection to his job as a storyteller (Qisi Khwan) and a link between clerks and the artist are known as formative causes. But the main cause must be known as the pressures of clerks on painting and painters and writing the preface as a result was a reaction in defense of painting.

Keywords: Preface, Painting, Calligraphy, Qutb al-Din Muhammad, Analytical Historical Sociology

References:

Ardalan, Nader .Bakhtiar, Laleh (1975) The Sense of Unity, The Sufi Tradition in Persian Architecture, by The University of Chicago.

Blair, Sheila, (1992) The Monumental inscriptions from early Islamic Iran and Transoxiana, Brill Academic Pub; Reprint edition.

Fazaeli, Habiboallah (1998) Teaching Calligrafy, Tehranm, Sorosh Publishing.

Ghelichkhani, Hamidreza (2014) Requests for Calligraphy, Tehran.

Godar, Andere (1993)Athar-E Iran, translate by Abolhasan, Sarvmoghaddam, Mashhad, Astan Quds Razavi Printing and Publishing Institute.

Hasori, Ali (2003) the basics of traditional design in Iran, Tehran, Cheshmeh Publishing.

Khazae, Mohammad (2017) Minar Jam, Tehran, the Iranian Academy of Art Publishing.

Makinejad, Mahdi, Ayatollahi, Harati (2010) Proportion and combination in the Mihrab Inscription of Tabriz Jame Mosque, Honar-Ha-Ye-Ziba, Jornal of fine Art University of Tehran.40 Winter2010.

Miremad, (2002) Resale AdabolMashq, Tehran, Mobaleghan.

Sahragard, Mahdi (2016) Art masterpieces on Astan Quds Razavi, Mashhad, Astan Quds Razavi Printing and Publishing Institute.

Schimmel, Annemaria, Islamic Calligraphy and culture, (2012) Tehran, translated Azad, Behnashr.

Scientific Research Quartely Journal

Journal of faculty of art Shahed university

A Defense of Painting: Analysis of Qutb al-Din Muhammad's Preface to Shah Tahmasb's Album with an Analytical Historical Sociology Approach*

Hanif Rahimi Pordanjani Assistant professor of the Faculty of Art Architecture, Yazd University
Ali Asghar Shirazi, PhD, Associate Professor و Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran
Mohsen Marasi, PhD, Assistant Professor, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.
Recieved: 2017/6/1 Accepted: 2017/10/9

n Album making is a long-standing tradition in the history of Islamic Art in Iran, especially at the end of the Timurid and Safavid Periods. Albums contain scattered pages of calligraphy and paintings which are bound together and form a book that is used in order to review the masterpieces of the artists in cultural meetings. These albums have some advantages for the art of Iran. Firstly, they preserve the works of art. Secondly, there is a place for workmanship and thirdly, sometimes the patron or the owner wanted an author to write a preface for it. In fact prefaces of the albums must be known as the first art histories of Iran which include precious information about artists, patrons and sometimes the history of forming the arts of calligraphy and painting. Hitherto there has been much attention to literary aspects and historical information in the prefaces of the albums, but sociological contexts of them and references of texts to their historical setting is still neglected. Preface to Shah Tahmasb's Album, written by Qutb al-Din Mohammad in 964 AH, is one of the rare prefaces which in addition to calligraphy includes the issue of painting and painters. Many contemporary scholars point to it and it has an important place in the studies of Persian painting since the time it has been known, but a few scholars have studied it critically. After Dust Muhammad's preface in 952 AH, this is the second preface which pays attention to paining and painters. While based on documents and texts neither of the authors is a painter but calligrapher. Now the question is that why in the mid-century an author like Qutb al-Din Mohammad after Dust Muhammad, paid attention to painting and painters? In fact this research sought to identify which causes led to the making of Qutb al-Din Muhammad's preface about the painting in the tenth/sixteenth century. To answer this question, the analytical historical sociology approach is taken. This method, by means of primary and secondary sources, mostly focuses on "whys" in matters and answers based on authentic causal relationships; causes which lead to similar results. At First step, researcher studied the biography of Qutb al-Din Muhammad and tried to solve the disagreement between the scholars about the real identity of him and similar historical figures like Qut al-Din Baghdadi and Qutb al-Din Muhammad Yazdi. After that the article paid attention to the text of preface and analysis of it. Qutb al-Din Muhammad in different ways, directly and indirectly tries to advocate painting and painters. He uses different sources like Hadith, historical remarks, poems and so on to prove the rightfulness of painting

*This article is derived from the first author's Ph.D. dissertation with the title of "Analysis of Persian Painting Historiography Based on Historical Sociology" conducted at Shahed University under supervision of Dr. Shirazi and Dr. Marasi, 2017/1395.