مقاله پژوهشی

HSA
HERITAGE OF SOUTHWEST ASIA
میراث جنوب‌غربی آسیا
دوره ۲، شماره ۱
https://www.hsaj.ir

ردپای نقش‌مایه‌های ساسانی (دوباله‌ها) در تزئینات قرآن چستربیتی

امیر فرید ✉

دانشیار، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

چکیده: بررسی پیشینه آرایه‌های به‌کار رفته در نقوش اسلامی اهمیت ویژه‌ای دارد، چون می‌تواند به استمرار و پیوستاری جریان هنری در دو دوره حکومتی در یک سرزمین بیانجامد. هم‌چنین پیگیری و شناخت الگوهای ترسیمی در طراحی نقوش دوره پسااسلامی ایران می‌تواند به شناخت الگوهای اولیه و ریشه آرایه‌های تزئینی هنر اسلامی منجر گردد. یکی از نخستین نمونه‌هایی که می‌تواند به شناخت بن‌مایه‌های نقوش دوران اسلامی بیانجامد، نقوش به‌کار رفته در قرآن ابن‌بواب (محفوظ در موزه چستربیتی) است. شباهت میان نقوش قرآن ابن‌بواب با نقوش دوباله‌های ساسانی بسیار زیاد است. از دریچه ریخت و ترسیم، مشابهت‌های ترسیمی میان نقوش دوباله‌های ساسانی و نقوش به‌کار رفته در این قرآن چنان زیاد است که می‌تواند این نظریه را تقویت نماید که ابن‌بواب با پیشینه ایرانی خود و با آشنایی با هنر و فرهنگ ایران باستان، توانسته از آن در جهت خلق نوآورانه نقوش این قرآن بهره گیرد. این شباهت‌ها تا جایی است که می‌توان نقوش ساسانی را به‌عنوان سرمشق قدیمی‌تر برای ابن‌بواب به‌حساب آورد. این مقاله با هدف ریشه‌یابی نقوش در قرآن ابن‌بواب شکل گرفته و در این مسیر داده‌ها بر اساس تطبیق شکلی و بیان توصیفی تدوین یافته است. بر اساس بررسی هر دو نمونه و ره‌گیری ریختی و شکلی داده‌ها، می‌توان احتمال داد که نقوش دوباله‌های ساسانی الگوی نخستین در طراحی نقوش قرآن چستربیتی هستند. در هر دو دسته، شکل قرینه اشک‌مانند همراه با ریزپردازهای پرمانند، حالت بال را به نقوش داده و در مرکزیت دایرهٔ مرکزی، حالتی از پرواز ایجاد کرده است. ریخت هر دو دسته، حالت تجرید شده دوبالی است که پرها جمع شده و از دو طرف به سمت بالا، با قوسی نرم در انتهای حرکت بال ختم می‌گردد. در نتیجه، پس از مشاهده و مقایسه دو دسته، می‌توان این گمان را تقویت کرد که نقوش دوباله‌های ساسانی حکم پیش‌متن‌هایی را داشته‌اند که با الهام از آن، ابن‌بواب توانسته نمونه‌های نوآورانه‌ای خلق کند.

کلیدواژگان:
نقوش ساسانی
نقوش اسلامی
نقوش دوباله‌ها
قرآن ابن‌بواب

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۱/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۰۷
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۳/۳۱

© ۲۰۲۵/۱۴۰۴ نویسنده(گان). این مقاله یک اثر دسترسی آزاد است که تحت مجوز CC BY 4.0 منتشر شده است. استناد و انتشار مجدد این اثر با ذکر منبع درست مجاز است.

https://doi.org/10.22034/hsaj.2025.558954.1025

۱. مقدمه

در مورد زندگی، افکار، آثار و هنرنمایی شخصیتی چون ابن‌بواب سخنانی گفته شده که می‌توان بیش‌تر آنان را به‌عنوان پیشینه‌های فرعی مبحث پیش‌رو به‌حساب آورد. عموماً ماحصل این‌گونه پژوهش‌ها، گرته‌برداری از چند منبع اصلی بوده است. از این‌رو سخن تازه گفتن در مورد زندگی و آثار او بسیار دشوار است؛ اما می‌توان از کنکاش در خودِ آثار ابن‌بواب به نکته‌هایی دست یافت که شاید از دید گذشتگان پنهان مانده و از این رهگذر جلوهٔ دیگری از شخصیت ابن‌بواب را شناساند. یکی از آثاری که می‌توان انتساب آن را به ابن‌بواب به احتمال بالایی پذیرفت، قرآنی است که به دلیل نگهداری آن در کتابخانه چستربیتی به قرآن چستربیتی معروف شده است. خط این قرآن جزو نخستین نمونه‌های خوش‌نویسی «ریحان» در سنت خوش‌نویسی اسلامی است. به‌جز خط، نقوش موجود در آن نیز دارای اهمیت زیادی است. اهمیت آن، هم به‌واسطه تعداد زیاد و نوآورانه از یک الگو است و هم به‌عنوان متنی است که از پیش‌متن باستانی، یک مفهوم جدید پدید آورده است. در تزئینات این قرآن؛ تمام سرسوره‌ها و علائم داخل چند صفحه با نقوش تک کار شده‌اند. به‌جز این موارد چند صفحه نیز به‌صورت جداگانه با تذهیب پُرکاری ترسیم شده است. یکی از جنبه‌های منحصربه‌فرد این تزئینات که جستجوی این مقاله نیز بر آن است، وجود صدوبیست نقش‌مایه است که عموماً در سرآغاز سوره‌ها کار شده است. ترسیم و آرایش این نقش‌مایه‌ها شباهت بسیاری با نقوش دوباله‌های ساسانی دارد. گرچه حضور بال در نقوش تحت نفوذ تمدن ایرانی از پیش از هخامنشیان وجود داشته و به‌صورت مشخص در دوره ساسانی به انتزاعی رسیده، اما به‌کارگیری آن در کتاب قرآن می‌تواند به‌منزله پذیرش معنای نمادین این نقش باشد.

نقوشی که در تزئینات برخی از نخستین قرآن‌های کار شده در دوره عباسی قابل مشاهده است گویا ردپای ترسیمی و باور ایران باستان را در خود جای داده است. در آن میان قرآن ابن‌بواب بیش‌ترین و خلاقانه‌ترین حالت از نقوش دوباله‌ها را دارا است. نقوش دوباله‌ها در این قرآن عموماً در امتداد نوشتار سرسوره‌ها است که همسانی بسیاری با نقوش باستانی ایران دارد. ریشه‌یابی این نقوش و این‌که این‌گونه از نقش‌ها چگونه و بر پایه کدام نقوش پیشین ترسیم شده است هدف اصلی مقاله پیش‌رو است. این پژوهش کیفی بوده و به روش تطبیقی با رویکرد تحلیل شکلی میان نقوش قرآن چستربیتی و نمونه‌های باستانی صورت گرفته است. داده‌ها از مطالعات کتابخانه‌ای مستندنگاری شد و سپس توصیف و تحلیل بصری انجام گردید. در مقایسه میان نقوش دوباله‌های ساسانی با نقوش به‌کار رفته در قرآن مدنظر، تمام نقوش قرآن ابن‌بواب مورد بررسی قرار گرفت، اما به جهت نمونه چند مورد به زبان بصری اجرای خطی شده است (قلم‌گیری). از آن‌جا که زمان کتابت این قرآن در برهه‌ای است که از نظر گرابار در این دوره شاکله هنر اسلامی بسته می‌شود (گرابار، ۱۳۸۷: ۱۹۶)، که این نمونه‌ها بر بستر تمدن‌های پیشین طرح‌ریزی شده‌اند؛ ضرورت بررسی و ریشه‌یابی نقوش را افزایش می‌دهد. حال متناسب با چنین هدف و ضرورتی، مهم‌ترین پرسش این مقاله را می‌توان چنین بیان داشت که: ریشهٔ نقوش در تزئین قرآن چستربیتی از چه فرهنگ و تمدنی اقتباس شده است؟ همچنین چه عوامل اجتماعی موجب چنین وام‌گیری شده است؟ پرسش فرعی این مقاله به‌حساب می‌آید. به جهت به نتیجه رساندن این پژوهش؛ ابتدا زندگی ابن‌بواب و پیوند و آشنایی او با اندیشه ایرانی بیان خواهد شد و سپس نقوش دوره اسلامی و قرآن مدنظر معرفی خواهد شد و در آخر به روش تطبیق تصویری در پی پیوند میان نمونه‌های باستانی و نقوش به‌کار رفته در قرآن ابن‌بواب خواهیم بود.

۲. پیشینه

بیش‌تر پیشینه‌هایی که در مورد قرآن ابن‌بواب وجود دارد از دریچه معرفی این نسخه بوده و بررسی و تحلیل آثار ابن‌بواب اندک است. در خصوص شخصیت ابن‌بواب نیز تاکنون پژوهش‌هایی صورت گرفته است حتی در چند دههٔ گذشته دو بزرگداشت و مجموعه مقاله در ایران به نام و یاد ابن‌بواب چاپ و منتشر شده است (بزرگداشت ابن‌بواب در سال‌های ۱۳۷۷ و ۱۳۷۸ به کوشش نعیمایی و ضرغامی)؛ اما از دید ریشه‌یابی نقوش تاکنون پژوهش بنیادی صورت نگرفته است. حال به‌صورت مشخص به چند پژوهش که به معرفی ابن‌بواب و قرآن او پرداخته اشاره می‌گردد. رایس (Rice, 1955) کتاب *نسخه‌خطی منحصربه‌فرد ابن‌بواب در موزه چستربیتی*[1] را شاید بتوان نخستین کوشش جهت شناساندن این قرآن در دنیای معاصر به‌شمار آورد. تشریح نوع خط و ویژگی‌های آن در چکاد کار رایس بوده است. با وجود این‌که در این کتاب به تزئینات قرآن پرداخته شده و توضیحات مفصلی از بابت نقوش و رنگ‌ها آورده، اما نه هیچ اشاره‌ای به بن‌مایه‌های آن شده و نه صحبتی از دوباله‌ها در آن دیده می‌شود. وجه تمایز نگاه این مقاله با کتاب رایس دقیقاً در همین زمینه است.

طباع (Tabbaa, 2001) در کتاب خود اشاره‌ای به زندگی و تأثیرات اجتماعی و ملی‌گرایی ابن‌بواب در شکل‌گیری اندیشه او دارد. ملی‌گرایی مدنظر او تحت سیطره دودمان عباسیان مانده است، درحالی که بخش تأثیرگذار تفکر سبک عباسی خود ریشه در تمدنی (تمدن ساسانی) دارد که از نگاه او غافل مانده است. همین نکته اخیر وجه تمایز نگاه این پژوهش با نگاه طباع است که در متن مقاله بدان اشاره خواهد شد.

خزایی (۱۴۰۲) در مقاله‌ای که به مینوی‌بودن نقوش اسلیمی اشاره کرده است، بیان می‌دارد که معنای این نقوش و به‌کارگیری آن از دوره ساسانی به دوران اسلامی هم‌راستای هم می‌باشند. اگرچه ایشان مستقیماً سخنی از نقوش قرآن مورد بحث این مقاله نکرده، اما در بخش وام‌گیری نقوش دوران اسلامی از تمدن‌های پیشین می‌توان به‌عنوان پیشینه‌ای که به تأثیر نقوش دوباله‌های ساسانی بر نقوش دوران اسلامی پرداخته است، اشاره داشت.

بلر (Blair, 2007) در کتاب خوش‌نویسی اسلامی نگاه دقیق‌تری به ابن‌بواب و جریان‌های تأثیرگذار اجتماعی در شکل‌گیری اندیشه و آثار آن دوره داشته است. گرچه مقصود خانم بلر نقش‌مایه‌ها نیست اما تحلیل هنری او در مورد جریان‌های خطی، می‌تواند برآیندی از کتابت قرآنی باشد که تحت نفوذ اندیشه ایرانی است.

سودآور (Soudavar, 2003) نیز در تحلیل داده‌های کتاب خود اشاره‌ای به تاج پادشاهان ساسانی داشته که کمکی به فهم یکی از کلیدواژگان این مقاله یعنی دوباله‌های ساسانی کرده است. به‌ویژه در تشریح نمادها و نشان‌های پادشاهان ایرانی وقتی به نماد دوبال می‌رسد از دریچه فلسفی آن‌ها را با فَر و خورنه ایزدی می‌سنجد و ردپای حضور دوبال را در اساطیر و متون مقدس ایرانیان باستان، به‌ویژه در اوستا پی‌جویی می‌نماید و برای هر مبحثی نمونه تصویری از سکه‌ها و گچبری‌های ساسانی ارائه می‌نماید.

مقاله‌ای با عنوان بازتاب توانایی هنری ابن‌بواب در کتیبه‌های قرآن چستربیتی (فرید، ۱۴۰۱) در پی آن است که طراحی و نقش‌مایه‌های تزئینی و خط و خوش‌نویسی این قرآن را به یک نفر نسبت دهد. آن یک فرد که ابن‌بواب است در طراحی و تزئینات قرآن از نبوغ شناخت بصری که همان نقاش بودنش است بهره برده است. این پژوهش‌ها به‌صورت مستقیم بر متغیر اصلی پژوهش یعنی قرآن چستربیتی تمرکز داشتند؛ اما هستند مقاله‌هایی که بر تأثیر نقش‌مایه‌های ساسانی بر نقوش دوره اسلامی تمرکز داشته‌اند (مانند صادق‌پور فیروزآباد، ۱۳۹۶؛ شیرازی و هاشمی، ۱۳۹۲) که از بیان آن‌ها صرف‌نظر می‌گردد. همچنین (علیمی، ۱۴۰۳) به دنبال نقوش دوباله‌های ساسانی بوده که در دوره اسلامی مورداستفاده قرار گرفته. به‌جز این موارد در مورد تقسیم‌بندی نقوش دوره اسلامی می‌توان به پژوهشگرانی اشاره داشت که به دسته‌بندی نقوش دوره اسلامی پرداختند که از پیشگامان آن می‌توان

به گرابار (۱۹۸۷: ۱۹۶) اشاره کرد که در تقسیم‌بندی خود، نقوش اسلامی را شامل سه دسته‌ی عناصر گیاهی، هندسی و نقش مایه‌های متفرقه دانسته‌است. گرچه گرابار برای این دسته‌ها بن‌مایه‌های ساسانی قائل شده و به نقوش اسلیمی نیز اشاره‌ای داشته اما میان اسلیمی‌ها و عناصر گیاهی تمایزی بیان نمی‌دارد. لازم به ذکر است که به دلیل نوپا بودن پژوهش‌های حوزه نقش‌شناسی در هنر اسلامی می‌توان این نادیده گرفتن را درک نمود.

الف) نقوش ساسانی و جایگاه نقوش دوباله در آن

پادشاهی ساسانی (۲۲۴–۶۵۱ م) خود را دنباله‌رو و جانشین تمدن هخامنشی (۳۳۰–۵۵۰ پ.م) می‌دانست. گرچه نسبت به دوره هخامنشی آثار و به‌ویژه بناهای کم‌تری از آن باقی مانده اما با همین تعداد نیز می‌توان تأثیری که تفکر و اندیشه هنری هخامنشیان بر تولید آثار این دوره گذاشته را شاهد بود. جنبهٔ دینی آثار ساسانی به‌واسطه زرتشتی‌گری این دودمان در بسیاری از نمونه‌های این دوره را می‌توان از شاخصه‌های منحصربه‌فرد هنر این دوره دانست. به‌طور کلی می‌توان هنر ساسانی را هنر نمادگرایی دانست «هیچ هنری مثل هنر ساسانی پر از نماد نیست» (کروگر، ۱۳۹۶: ۴۰۴). همین عنصر نمادگرایی را می‌توان مهم‌ترین هدیه این سلسله به هنر دوره اسلامی دانست. نکته مهم در مورد هنر دوره ساسانی، تأثیر بسیار زیاد آن در شکل‌گیری هنر دوره اسلامی است. تنها به جهت بیان تاریخچه‌ای از این روند، باید گفت در هنر ایرانی دوره اسلامی، ریشه بسیاری از نقوش را می‌بایست در ایران باستان جست (گرابار، ۱۳۸۷: ۱۹۶؛ اتینگهاوزن، ۱۳۹۳؛ عکاشه، ۱۳۸۰؛ Tabbaa, 2001). در سال‌های اخیر پژوهش‌های علمی از سوی پژوهشگران ایرانی انجام گرفته که تأثیر نقوش ساسانی بر نقوش به‌کار رفته در صنایع مختلف هنری دوره اسلامی را مورد بررسی قرار داده است (خزایی، ۱۴۰۲، زارع ابرقویی و دیگران، ۱۳۹۳؛ شیرازی و هاشمی، ۱۳۹۲)؛ اما در این میان پیوند میان نقوش ساسانی و نقوش دوره آل‌بویه بسیار نزدیک و چشم‌گیر می‌باشد (صادق‌پور و میرعزیزی، ۱۳۹۷). ما در بخش دیگر مقاله بدین مطلب بازخواهیم گشت.

بر نقوش دوره ساسانی می‌توان تقسیم‌بندی را قائل شد. «تزئینات ساسانی تحت تأثیرات تازه از قلمرو شرقی به وجود آمد و در جریان فرآیند تکاملی به‌تدریج به بیانی مشابه رسید. ترکیب در این میان اصول شرقی بیش‌تری به خود گرفت. این نقوش را می‌توان چنین دسته‌بندی نمود: نقوش مستقل در تزئینات گچبری ساسانی: الف) آذین دانه تسبیحی، ب) رشته‌های مروارید، پ) قلب‌ها، ت) برگ‌نخل‌ها، ث) گل‌ها، ح) نقشمایه انار، چ) پیچک‌های مو، ح) بال‌های جفتی (کروگر، ۱۳۹۶: ۳۶۴–۴۰۲). این مورد واپسین که یکی از شاخصه‌های این دوره می‌باشد در دوره اسلامی بار دیگر رواج داشته است. گرچه روش اجرا به دلیل تجریدی‌تر شدن نقوش در دوره اسلامی متفاوت می‌گردد اما به نظر می‌رسد بن‌مایه و ماهیت به‌کارگیری نقوش دوباله‌های جفتی در دو دوره مشترک می‌باشد.

پیشینه کاربرد دوبال در تمدن‌های باستان به‌ویژه هنر و تمدن بین‌النهرین و تمدن هخامنشی مشهود بوده و نمونه تصاویر بسیار زیادی از چند سده پیش تا به حال تدوین و گزارش شده است[۲] که نشان از اهمیت و جایگاه بال در فرهنگ‌های باستان دارد. ویژگی دوباله‌های هخامنشی آن است که عموماً در مکان‌هایی که دارای اعتبار دینی بوده استفاده می‌شده است. حضور عنصر بال را می‌توان از نقش‌برجسته‌ها تا سکه‌ها و مُهرهای سلطنتی مشاهده نمود. این روند در دوره ساسانی نیز دنبال می‌شود تا جایی که نقوش دوباله‌ها در بسیاری از هنرهای دوره ساسانی از گچبری تا فلز مشاهده می‌شود. «روی سکه‌های ساسانی مربوط به پادشاهانی از جمله: خسرو دوم (حکومت۵۹۰–۶۲۸) نیم‌رخ راست شاه ساسانی، تاجی از دوبال شاهین و هلال ماه و ستاره برفراز آن قرار دارد. در سمت چپ و در پشت سر شاه به خط پهلوی در دو سطر چنین نوشته شده است فره افزون. این سکه‌ها در دوره‌های نخستین اسلام و در سکه‌های عرب ساسانی (مثلاً عبدالملک بن مروان، ۷۲ هـ.ق) کنار عبارت فره افزون به خط پهلوی، افزوده‌ای هم داشته و آن عبارت بسم‌الله با خط کوفی است. به‌کارگیری دو عبارت پهلوی فره‌افزون‌باد و بسم‌الله نمی‌توانست مغایر یکدیگر بوده باشد (رضایی باغ‌بیدی، ۱۳۹۳: ۲۱). این امر به هم‌آمیزی محتوایی در دو دوره هنر ساسانی و هنر اسلامی (به‌ویژه در دوره عباسی که بسیار تحت تأثیر اندیشه ایرانی بوده) می‌انجامیده است. «نقش بال به‌عنوان مظهری از ورثرغنه در تاج پادشاهانی مانند بهرام دوم، بهرام چهارم، پیروز، خسرو دوم (خسروپرویز) و یزگرد سوم دیده می‌شود. (همان: ۱۲۷). در زمان خسروپرویز کلمه خروه (فره) بر نوشته‌های روی سکه افزوده شد» (بهنامی‌فر، ۱۳۹۶: ۱۱۸–۱۲۷). اگر چگونگی به‌کارگیری نقوش بالدار را در هنر ایران باستان مورد بررسی قرار دهیم به‌راحتی درمی‌یابیم که محل استفاده این نقوش همیشه دارای قداست بوده است (**شکل ۱**، **شکل ۲**، **شکل ۳**).

دوباله‌ها از نظر شکلی با نقوش دیگر مشابهت‌هایی نیز دارد «تشابه دوباله‌ها با گل لوتوس در هنرهای تزئینی ایرانی بسیار زیاد است. این تشابه در ریخت و به‌کارگیری از زمان باستان در هنر ایرانی حضور داشته است (Soudavar, 2003: 56)، این شباهت در نقوش دوره اسلامی نیز دیده می‌شود. این امر موجب یکی پنداشتن آن‌ها نیز شده است چراکه هر دو خصوصیات فرمی یکسانی پذیرفته‌اند. حرکت انتهایی هر دو عنصر (بال و گلبرگ) از حرکتی از قوت به ضعف ترسیم می‌گردند. وجود خطهایی در میان آن‌ها که نشان از خطوط بال یا موی برگ است، نحوهٔ قرینه‌سازی و به‌کارگیری حرکت آیینه‌ای در هر دو باعث شده که در نگاه نخست بسیار شبیه یکدیگر شوند. حتی در برخی از نمونه‌ها مانند دوباله‌هایی که در سرسوره‌های قرآن ابن‌بواب دیده می‌شود، وجود گل و برگ در کنار دوبال تزئینی موجب یکی بودن آن‌ها پنداشته شده است.

این فراز از نوشتار به جهت بیان جایگاه نقوش دوباله و جایگاه شکلی در دوره باستانی بود. هم‌چنین سعی شد تا نگاه محتوایی در تمدن ساسانی بیان گردد. این مطلب نشان از آن دارد که چنین نقش مایه‌هایی در دوره ساسانی مقام معنوی داشته و مکان و دلیل به‌کار رفتن آن به جهت امر مهمی بوده است. از این‌رو می‌توانست سنت به‌کارگیری چنین نقشی از هر منظر مناسب به‌کار رفتن در متون مقدس آینده بوده باشد.

شکل ۱. سمت راست: گچبری ساسانی (Soudavar, 2003).
شکل ۲. میانه: سکه‌ای از دوره عرب ساسانی (رضایی باغ بیدی، ۱۳۹۳).
شکل ۳. سمت چپ: گچبری ساسانی (Soudavar, 2003).

ب) زندگی ابن‌بواب

در مورد شخصیت و آثار این هنرمند ایرانی که گویا بخشی از عمر خود را در بغداد گذرانیده می‌توان این‌گونه گفت که در پژوهش‌ها یا کم‌تر معرفی‌شده و یا پژوهشگران غیر ایرانی در پی دور کردن انتسابش به ایران بوده‌اند (Tabbaa, 2001) همان‌گونه که در ادامه پژوهش بیان خواهد شد در تحلیل آثار چاره‌ای جز انتساب، شناخت و علاقه او بر بن‌مایه‌های ایرانی نیست. این هنرمند وزیر دربار آل‌بویه بوده و برخلاف نظر برخی گویا مذهب تشیع داشته[۳]، مرگ او را به سال ۴۱۲ یا ۴۱۳ هـ.ق و مرقدش کنار امام حنبل در بغداد است. در شرح اندیشه ابن‌بواب باید بخش ویژه‌ای را به حکومت آل‌بویه اختصاص داد. همان حکومتی که ابن‌بواب در شیراز چندی را در آن دربار گذراند. «اصل و نسب ایرانی اُمرای آل‌بویه در شکل‌گیری آگاهی سیاسی آن‌ها مؤثر بود و محیطی که ابتدا در آن به موقعیتی دست یافتند الهام‌بخش اساطیر و اندیشه‌های سیاسی شد که در پرتو آن‌ها راه سپردند. کامیابی آل‌بویه و میان پرده ایرانی همراه با آن در زمان حکومت عضدالدوله به اوج رسید. عضد الدوله شخصی فره‌مند بود. او خود را تعالی‌دهنده نوع بشر و شاهنشاهی چیره بر تقدیر می‌شمرده و آرمان‌ها و شعارهای تاریخی‌اش را از عهد باستانی وام گرفته بود. لقب او شاهنشاه، نیز بازگشتی به لقب پادشاهان ساسانی بود» (کرمر، ۱۳۷۵: ۲۹۵). هم‌چنین دربار آل‌بویه محلی جهت افزایش دانش و هنر[۴] بوده است «وزرای آل‌بویه اکثرشان کاتب و شاعر و اهل فضل و هنر بودند. علاقه‌ای که آن‌ها به علم و ادب نشان می‌دادند گاه موجب ایجاد توجه اُمرای آن‌ها به دانش و معرفت می‌شد و آن‌ها را به تربیت اهل فضل و مجالست و مذاکرات با آن‌ها تشویق می‌نمود. هم‌چنین اکثر این وزرا مثل پادشاهان آل‌بویه کتابخانه‌ی پرمایه‌ای داشتند» (زرین‌کوب، ۱۳۷۳: ۴۶۸). در چنین فضایی که بخشی از آن وصف شد ابن‌بواب معاشرت داشته است. او پیشگام شیوه‌ای بوده که آن را به فاطمیان مصر نسبت می‌دهند (Tabbaa, 2001) در حالی که می‌بایست دربار آل‌بویه را پیشگام این وادی دانست.

ابن‌بواب شخصیتی است که از سویی می‌تواند نماد حکومت عباسی باشد و تأثیر او را بر آثار طرفداران حکومت (مانند غزنویان و سلجوقیان سنی) مشاهده نمود[۵]؛ از سوی دیگر ایرانی بودن او تأثیر جنبش ملی‌خواهانه آن دوران (دربار آل‌بویه) و این مورد مسئله‌ای است که در همان حکومت‌های مستقل طرفدار حکومت نیز دیده می‌شود یعنی تلاش برای انتساب غزنویان و سلجوقیان به ایرانی بودن و علاقه به فرهنگ ایرانی که از خود نشان می‌دانند. همان‌گونه که در مقدمهٔ بحث آمد تاکنون نوشتارهای بسیاری در مورد زندگی ابن‌بواب پدید آمده که بیش‌تر آن‌ها به دلیل استفاده از چند منبع مشخص، با یکدیگر هم‌پوشانی دارند. در این میان پژوهش وزینی که در مدخل ابن‌بواب در دایره‌المعارف بزرگ جهان اسلام توسط محمد آصف‌فکرت (۱۳۹۹) تدوین شده، یکی از بهترین جمع‌بندی‌ها است که توانسته داشته‌های مکتوب در مورد شخصیت ابن‌بواب را گرد آورد. به دلیل این‌که مبحث این مقاله بر خود آثار ابن‌بواب است و تنها به دلیل آشنایی و روال تدوین مقاله، فرازهایی که می‌توانسته یاریگر باشد از این مدخل انتخاب می‌گردد که یکی از کامل‌ترین منابع در این خصوص است.

اِبْنِ بَوّاب، ابوالحسن علی‌بن هلال (د ۴۱۳ هـ.ق / ۱۰۲۲ م)، خوش‌نویس و مُذَهَّب معروف که منابع متأخر لقب علاءالدین را هم به نام او افزوده‌اند. زادروز و زادگاهش را نمی‌دانیم، ولی معلوم است که بیش‌تر زندگی را در بغداد گذرانیده است. پدرش هلال، دربانِ آل‌بویه بود و به همین سبب علی‌بن هلال به ابن‌بواب و یا ابن‌ستری معروف شد. حتی در آن روزگار که در اوج شهرت بود و بزرگان او را استاد خطاب می‌کردند، دربانی پدر را به رخش می‌کشیدند، چنان‌که شاعران نیز به این موضوع اشاره کرده‌اند. استادش در ادب، ابوالفتح عثمان‌بن جنی بود و ابوعُبیدالله مرزبانی و ابوالحسین محمدبن سمعون واعظ را نیز از استادان او یاد کرده‌اند. ابن‌بواب خوش‌نویسی را از محمدبن اسد و محمدبن سمسانی آموخت و آنان این هنر را از ابن‌مقله فراگرفته بودند. قاضی احمد منشی قمی می‌نویسد (قاضی احمد منشی قمی، ۱۳۸۳ ۱۷– ۱۸) که دختر ابن‌مقله به علی‌بن هلال تعلیم خوش‌نویسی داد. در خوش‌نویسی به چنان پایه‌ای رسید که یگانهٔ روزگار خویش گردید، به‌گونه‌ای که نوشته‌اند: از متقدمین و متأخرین کسی را نمی‌توان یافت که چون

او یا نزدیک به خط او بنویسد. هنگامی که فخرالملک ابوغالب محمدبن خلف وزیر از جانب بهاءالدوله ابونصربن عضدالدوله، والی عراق شد، ابن‌بواب را در سلک ندیمان خویش درآورد (همان: ۱۵/ ۱۲۱). ابن‌بواب مدتی نیز سرپرست کتابخانهٔ بهاءالدوله در شیراز بوده است. در همین کتابخانه بود که وی ۲۹ جزء *قرآن* مجید به خط ابن‌مقله را دید و جزء ناقص را چنان با مهارت شبیه خط ابن‌مقله نوشت که بهاءالدوله نتوانست آن را تشخیص بدهد. از این امر به خوبی می‌توان دریافت که ابن‌بواب در شبیه‌نویسی و در تذهیب و صحافی بسیار ماهر بوده است (آصف‌فکرت، ۱۳۹۹).

برای ابن‌بواب رساله‌هایی در باب خوش‌نویسی قائل شده‌اند. در نمونه‌ای که الطیبی به تاریخ ۹۰۸ هـ.ق از نسخه‌ای به خط ابن‌بواب نقل کرده است، رسم‌الخط‌هایی در مورد خطوط ثلث، ریحان، توقیع، نسخ، محقق، رقاع، مسلسل، لولوی، ریاسی و قلم حواشی نقل شده است. هرچند که گفته‌اند ابن‌بواب ۶۴ نسخه از *قرآن* مجید کتابت کرده است، اما یگانه نسخهٔ کامل *قرآن* موجود به خط او در کتابخانهٔ چستربیتی نگهداری می‌شود که در ۳۹۱ هـ.ق / ۱۰۰۱ م کتابت شده است. رایس نوع خط آن را نسخ دانسته، ولی درست آن است که بگوییم نسخ آمیخته به ریحان یا به‌عبارت دیگر نسخ ریحانی است. رایس این نسخه را که تذهیب آن نیز کار ابن‌بواب دانسته شده، از هر جهت مورد ارزیابی قرار داده است. این قرآن براساس کتیبهٔ آخر قرآن توسط هنرمند بزرگ شیعه، استاد بزرگ هنر خوش‌نویسی و تذهیب، علی‌بن هلال مشهور به ابن‌بواب، در دوران حکومت شیعی آل‌بویه در سال (۳۹۱ هـ.ق/۳۷۸ هـ.ش) در شهر بغداد، کتابت و تذهیب شده است. ابن‌بواب به نقل از یاقوت، مدتی در شیراز کتابدار کتابخانهٔ امیربهاءالدوله، حاکم آل‌بویه بوده و بر طبق تاریخ، در زمان کتابت این قرآن، امیربهاءالدوله حاکم بغداد بوده است. این قرآن یکی از قدیمی‌ترین نسخ خطی است که به خط ریحان بر روی کاغذ نوشته شده است. هم‌چنین به دلیل این‌که محل نگهداری این قرآن در موزهٔ چستربیتی می‌باشد معروف به قرآن چستربیتی[۶] شده و سخن این مقاله بر کتیبه‌های موجود در سرسوره‌ها و ابتدا و انتهای این مصحف می‌باشد.

۳. ابن‌بواب؛ نقاش و کاتب

در روند تکاملی این مقاله نقل گفتار ذهبی بسیار مهم می‌گردد. بنا به نقل ذهبی ابن‌بواب پیش از آن‌که خوش‌نویس شود، به نقاشی و نگارگریِ خانه‌ها اشتغال داشت، سپس به تذهیب کتب پرداخت و سرانجام به کتابت روی آورد. حال پیش از این‌که تأثیر رسام بودن ابن‌بواب در نوشتارهای قرآن را بررسی نماییم لازم است در مورد روحیهٔ آزاد نقاش‌گونهٔ ابن‌بواب، نقل قول دیگری بیان گردد. ذهبی آورده است که ابن‌طقطقی از کتابی یاد می‌کند که ابتدا می‌پنداشته به خط ابن‌مقله است، اما نظر یاقوت مستعصمی را دربارهٔ آن جویا می‌شود، یاقوت با دیدن نسخه و تأمل در آن درمی‌یابد که به خط ابن‌بواب است و می‌گوید که وی آن را به شیوه ابن‌مقله نوشته است و می‌افزاید که چون ابن‌بواب پس از کوشش بسیار نتوانسته هم‌چون ابن‌مقله بنویسد، طریق خویش را اختراع کرده است. در یک نسخهٔ خطی مربوط به سدهٔ ۹ هـ.ق/۱۵ م به نام رسالهٔ فی علم‌الکتابه که مؤلف آن ناشناخته است و در برلین نگهداری می‌شود، مطالبی راجع به ابن‌بواب آمده که رایس آن‌ها را نقل کرده است. مؤلف این رساله می‌نویسد که ابن‌بواب دریافت که پیش از او خطاطان در اصلاح خط کوفی کوشیده‌اند و نیز بنومقله (ابن‌مقلهٔ وزیر و برادرش) در بهتر ساختن توقیع و نسخ کوشش کرده، اما در رسانیدن آن خطوط به درجهٔ کمال توفیق نیافته‌اند. از این‌رو خود به تکمیل کار آنان پرداخت (آصف‌فکرت، ۱۳۹۹). از جملهٔ بالا می‌توان این‌گونه دریافت که اگرچه ابن‌بواب نتوانست هم‌چون ابن‌مقله بنویسد (که دلیل آن می‌تواند روحیهٔ آزاد و رسام‌گری او باشد که البته جای بحث آن باز است) اختیارکردن روش و جایگزینی دیگر دارای اهمیت است. هنرمندی که به هر دلیل نتوانسته مشق و بازآفرینی نعل‌به‌نعلی انجام دهد، دست به آفرینش دیگر زده است؛ اما چگونه هنرمندی توان آن را دارد که آوردهٔ جدیدش خود چکاد هنری به جهت رهروان پسین باشد؟ بی‌شک روحیهٔ جستجوگری و پیشرو بودن او مهم می‌باشد، اما در کنار این خواست، توانایی و آشنایی با زیباشناسی هنری نیز باید وجود داشته باشد. به احتمال بالا این روحیهٔ آزادی و درک زیباشناسی هدیه‌ای بود که در زمینهٔ تذهیب و نقاشی به او داده شده است. رایس می‌گوید که تناسب هندسی حروف خط منسوب را ابن‌مقله به وجود آورد، اما ابن‌بواب که خود پیش از خوش‌نویس شدن با هنر تذهیب و نگارگری آشنا بود، با بینشی هنرمندانه به این تناسب زیبایی هنری بخشید (Rice, 1955). عموماً داشتن توانایی فن و هنری دیگر در هنرهای مرتبط تأثیرگذار می‌باشد و از آن‌جا که مبحث نگارش و ترسیم هر دو حوزه تجسمی هستند می‌توانند بر یکدیگر تأثیرگذار باشند.

خلاصه مطالب بالا را می‌توان چنین برداشت کرد که ابن‌بواب فردی بوده که در ابتدا با ترسیم و تزئین آشنا بوده و سپس به خوش‌نویسی رو آورده است. همان‌گونه که در بخش اصلی مقاله بدان خواهیم پرداخت، نمود آشکار آشنایی ابن‌بواب با ترسیم‌گری و نقاشی را می‌توان در همین قرآن دریافت. چون «پرداختِ هماهنگ و همخوانی بین تزئینات قرآن ابن‌بواب و خطوط این قرآن کاملاً نشان می‌دهد که هر دو توسط یک هنرمند کار شده است» (خزایی، ۱۳۸۸). در برابر این هماهنگی در همان دوره‌ها بسیاری از مصحف‌ها هستند که آرایه‌های تزئینی آنان نشان از دوگونه قلم‌رانی و قلم‌گیری در یک صفحه می‌دهد. حال در بخش‌های دیگر سعی می‌شود که به این مطلب پرداخته شود که چگونه توانایی ابن‌بواب در مباحث هنری (ترسیم‌گری) توانسته در خاص بودن نوشتار کتیبه‌های قرآن چستربیتی نقش ایفا نماید.

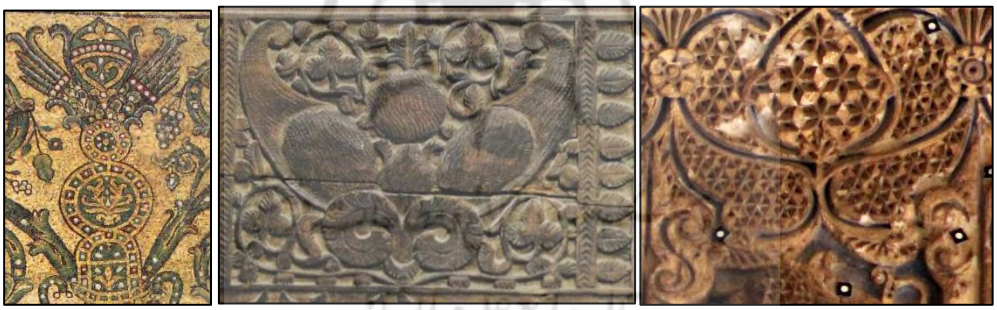
پ) نقوش در دوره اسلامی (با تأکید بر نقوش دوباله‌ها)

خوشبختانه در مورد تزئینات اسلامی[۷]، تقسیم‌بندی صورت گرفته است (ممزوج و حل شدن نقوش ایرانی در نقوش اسلامی، دلیلی خواهد بود که در این مقاله طبقه‌بندی را یکسان بپذیریم همان‌گونه که در جای جای این بخش، واژهای ایرانی، اسلامی و ایرانی اسلامی، با یک نگاه مشترک نگریسته می‌شود[۸]). معروف‌ترین این تقسیم‌بندی را می‌توان در دانشنامه اسلامی[۹]، زیر عنوان آرابسک[۱۰] یافت. در آن‌جا چند دسته[۱۱] از تزئینات اسلامی نام برده می‌شود؛ نقوش هندسی[۱۲]، گیاهی[۱۳]، نوشتار[۱۴] و حتی نقوش جاندار[۱۵] (Kuhnel, 1986: 558).

در مورد منشأ تزئینات اسلامی به‌ویژه نقش گیاهی ـ آرابسک، چندین نظریه وجود دارد که بخشی از آن را پیش‌تر بیان نمودیم (در بخش نقوش دوره ساسانی). برای مثال نظریهٔ برادران مارسیه که ریشه نقوش را به تونس می‌رساند، نظریهٔ هارتمن که منشأ نقوش را در تاشکند می‌داند و نظریهٔ دیگر که منشأ نقوش اسلامی را به یونان می‌رساند؛ اما در این میان نظریه استرزگوفسکی منشأ تزئینات گیاهی که بر روی حروف کوفی وجود دارد را ساسانی می‌داند (به نقل از فرج‌الحسینی، ۱۳۹۳: ۷۲ –۷۴). متناسب با دلایلی که ارائه خواهد شد، نگارنده، همراه با نظریه استرزگوفسکی، منشأ تزئینات اسلیمی و گیاهی، به‌ویژه در ایران اسلامی را در دوره ساسانی می‌داند. نقوش مدنظر این مقاله (دوباله‌ها) زیرمجموعه و در خانواده نقوش اسلیمی یا آرابسک (که این نام‌گذاری منشأ گمراهی‌هایی نیز بوده است)[۱۶] قرار می‌گیرد.

نقوش دوباله‌ها را با کلیت نسبتاً مشترکی در محصولات متنوع دوره اسلامی می‌توان مشاهده نمود. ریخت این نقوش حالت تجرید شده دوبالی است که پرها جمع شده و از دو طرف به سمت بالا، با قوسی نرم در انتهای حرکت بال ختم می‌گردد. گرچه شکل گونه‌ی این بال‌ها به مرور تغییر یافته و در مسیر تکامل فُرمی به انتزاع گراییده، اما عنصر دوبال مورد استفاده‌ی همیشگی در تمدن بین‌النهرین و به‌ویژه هنر ایران بوده و به تعبیری وسیله ارتباط انسان با عالم بالا می‌شده است.

از سوی دیگر حضور تجریدی نقش دوبال در مکان‌های ویژه مانند محراب مساجد و قرآن‌ها (از جمله قرآن مورد بحث) که برای مسلمانان دارای ارزش و حرمت است، نشان می‌دهد که این نقش باید دارای احترام بوده باشد. این همراهی شکلی و مشابهت از چشم برخی از هنرشناسان دور نمانده است (که نمونه عینی آن را در قرآن ابن‌بواب می‌توان دید). «دوبال و پَری که اناری را دربرگرفته در گچبری ساسانی آمده است و می‌توان ادعا کرد تصویری که در اکثر قرآن‌های متقدم آمده و می‌توان به محراب آتش تفسیرش کرد، دارای رگ و ریشه ساسانی است. دوایری که نشانگر هر آیه است احتمالاً از آن ایران است چون دوایر ساده از علائم نقطه‌گذاری متون ادبی پهلوی بر روی پاپیروس‌ها بود که در مجموعه آرشدوک راینر محفوظ است» (اتینگهاوزن، ۱۳۹۳: ۲۳۲) (**شکل ۴**).



شکل ۴. نمونه‌هایی از کاربرد دوباله‌ها در نخستین سال‌های دوره اسلامی. به ترتیب از سمت راست قبه الصخره، منبر چوبی از مصر و گچبری محراب در ایران (خزایی، ۱۴۰۲).

ت) نقوش در قرآن چستربیتی

آرایه‌های تزئینی قرآن ابن‌بواب اهمیت زیادی دارد چون در سیر جریان‌سازی تاریخی در زمینه تذهیب‌های قرآنی یکی از نخستین نمونه‌ها بوده است[۱۷]. پیش‌تر در مقاله‌ای که توسط دکتر محمد خزایی (۱۳۸۸) تدوین گردیده تزئینات این قرآن به سه بخش کلی تقسیم شده است. مقالهٔ حاضر این تقسیم‌بندی را وام می‌گیرد تا در مرحلهٔ دیگر از تدوین آن به استناد دستهٔ سوم به تجزیه و تحلیل آن‌ها بپردازد. سه دسته آرایه‌های تزئینی این قرآن شامل:

ـ تذهیب تمام صفحه؛ تذهیب کل صفحه در این قرآن شامل پنج سری دو صفحه‌ای است که از مجموعهٔ آن‌ها سه مورد در اول قرآن و دو مورد دیگر در آخر قرآن آمده‌اند. متن چند شش‌ضلعی کوچک هم با یک گل «لوتوس» که ریشه‌اش به نقوش تزئینی ایرانی قبل از اسلام می‌رسد تزئین شده‌اند. تزئینات دو صفحهٔ آخر قرآن نیز شبیه به دو صفحهٔ بالا با تغییراتی جزئی طراحی شده‌اند. در این دو صفحه قسمت تزئینی هر دو صفحه نیز با ۱۲ دایرهٔ درهم‌تنیده، تقسیم‌بندی شده است. نقوش تزئیناتی هر صفحه شامل یک جفت نقش بالی‌شکل به‌صورت قرینه در بالا و پایین و یک جفت نقش گل «لوتوس» در دو طرف عرض مستطیل طراحی شده‌اند. نقوش بالی‌شکل به رنگ مشکی و با نقوش اسلیمی ترکیب شده‌اند. نقش بالی‌شکل هم‌چون گل لوتوس ریشه در هنرهای تزئینی قبل از اسلام ایران دارد که در اینجا به‌صورت ساده و همراه با نقش اسلیمی طراحی شده است (**شکل ۵**).

ـ تذهیب حاشیه‌های قرآن که بیش‌تر شامل شمسه‌هایی است که سوره‌ها و جزءها را مشخص می‌کند. دومین دسته‌بندی تزئینات قرآن ابن‌بواب در کتابخانهٔ چستربیتی، شامل تزئیناتی می‌شود که در قسمت حاشیه‌های بیرونی هر صفحه آمده است. این تزئینات شامل شمسه‌های کوچک که در وسط آن «عشره» و «سجده» نوشته شده است، می‌گردد. سرترنج‌هایی که همراه با اسم سوره‌ها آمده اگرچه شبیه همدیگرند ولی هیچ‌کدام تکرار دیگری نیست. اکثر سرسوره‌ها از ترکیب گل لوتوس و برگ‌هایی که به‌صورت قرینه‌ای در دو طرف گل لوتوس طراحی شده‌اند، شکل گرفته‌اند. علاوه‌بر سرسوره‌ها، حاشیه‌های هر صفحه با شمسه‌های کوچک «عشره» که نشان‌دهندهٔ ۱۰ آیه است و شمسه‌های کوچک «سجده» تذهیب شده است. شمسه‌های کوچک آیه‌شمار تفاوت اندکی با همدیگر دارند و تقریباً تمام آن‌ها از دایره‌های طلایی به‌وجود آمده‌اند، ولی شمسه‌های «سجده» پرکارتر و گاهی با یک پیچک گلدار و نقش اسلیمی تزئین شده‌اند. در بعضی صفحات این شمسه‌ها از ترکیب مربع و یا ستاره‌های هشت‌ضلعی درهم‌تنیده به‌وجود آمده‌اند. در مرکز این شمسه‌ها کلمهٔ «سجده» به رنگ طلایی و با خط کوفی بر روی سطوح قرمز تیره، آبی و یا قهوه‌ای نوشته شده است. گاهی اوقات شمسهٔ کوچک «عشره» و شمسهٔ کوچک «سجده» لبه‌هایشان روی همدیگر قرار گرفته و یک ترکیب یگانه را به‌وجود آورده‌اند (**شکل** ٦).

شکل ۵. تذهیب و خط در ابتدای قرآن چستربیتی اثر ابن‌بواب (منبع: URL.1)

شکل ۶ . ترکیب‌بندی خط و شمسه‌ها در قرآن (منبع: URL.1)

ـ تذهیب شبیه دوباله‌ها که بیش‌تر در سرسوره‌ها وجود دارد. آخرین دسته‌بندی تذهیب این قرآن شامل سرسوره‌ها است که به‌صورت محدوده‌ای مستطیلی اسم سوره را به خط ثلث و یا نسخ نوشته است. هر کدام از این سرسوره‌ها نیز با یک سرترنج که با دقت به آن متصل گردیده است تزئین شده‌اند (**شکل ۷**).

شکل ۷. حضور نقوش شبیه دوباله‌ها در یک صفحه قرآن چستربیتی (منبع: URL.1)

نقوش دسته سوم که ما آن را شبیه دوباله‌های ساسانی دانستیم از شکل بال مانندی تشکیل‌شده که از مرکز به چپ و راست میل دارند. این نقوش اشک‌مانند را تزئینات پَرمانندی در درون آن بال‌ها تزئین می‌نماید. همین نقوش اشک‌مانند یا شبیه دوبال که مقصود کار این مقاله می‌باشد، مشابه با گل لوتوس نیز شده است[۱۸]. «این تشابه در ریخت و به‌کارگیری از زمان باستان در هنر ایرانی حضور داشته است» (Soudavar, 2003: 56)، در دوره اسلامی نیز دیده می‌شود. این امر موجب یکی پنداشتن آن‌ها نیز شده است چراکه هر دو خصوصیات فرمی یکسانی پذیرفته‌اند. حرکت انتهایی هر دو عنصر (بال و گلبرگ) از حرکتی از قوت به ضعف ترسیم می‌گردند. وجود خط‌هایی در میان آن‌ها که نشان از خطوط بال یا موی برگ است، نحوهٔ قرینه‌سازی و به‌کارگیری حرکت آیینه‌ای در هر دو باعث می‌گردد که در نگاه نخست بسیار شبیه یکدیگر شوند. حتی در برخی از نمونه‌ها مانند دوباله‌هایی که در سرسوره‌های قرآن ابن‌بواب دیده می‌شود، وجود گل و برگ در کنار دوبال تزئینی موجب یکی بودن آن‌ها پنداشته شده است. (همان‌گونه که پیش‌تر بیان شد این به‌کارگیری هم‌زمان از دوره باستان در هنر ایران وجود داشته است). تعداد این نقوش در این قرآن۱۲۰ نمونه می‌باشد که به جز در سرسوره‌ها در بیرون تذهیب‌های ابتدا و انتهای قرآن نیز ترسیم شده‌اند. بیش‌تر این نمونه‌ها در کلیات با تعریفی که از آن شد همراهی دارند. نکته جالب این نمونه‌ها در این است که این نقوش در کلیت مانند هم هستند و از یک ساختار کلی پیروی می‌نمایند اما در رانش قوس‌های بال‌ها و اجزا درون آن با یکدیگر متفاوت بوده و مجموعه‌ای بدیع از خلاقیت را به نمایش می‌گذارد. جابجایی برگ‌ها و بال‌ها در همراهی با یکدیگر به تنوع در این نمونه‌ها یاری رسانیده است. در زیر بخشی از این نمونه‌ها آورده می‌شود تا با مشاهده آن بهتر بتوان قضاوت داشت (**شکل ۸**).

شکل ۸. تعدادی از نقوش به‌کار رفته در قرآن چستربیتی ابن‌بواب (منبع: URL.1)

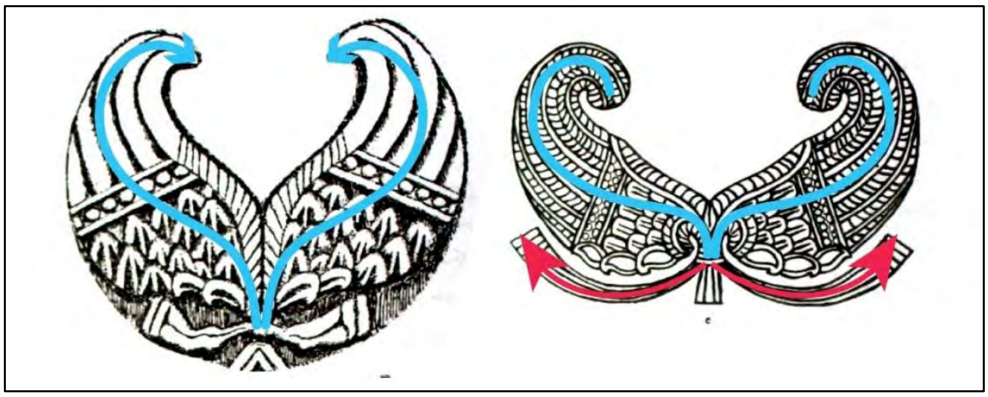
همان‌گونه که در بخشی از نمونه‌ها قابل مشاهده می‌باشد حالت بال‌مانندی که پرهای آن به یکدیگر چسبیده شده و به انتزاع رسیده و منحنی ملایم از دو سمت مرکز قوس برداشته است حالتی اشک‌مانند را تداعی می‌نمایند. در تصویر زیر (**شکل ۹**) یکی از نقوش ترسیم و ساده‌سازی شده است، با سه رنگ قرمز، آبی و سبز سه گونه ترسیمی بال‌مانند را در یک نقش نشان داده‌ایم. این سه شکل کلی که تزئینات درون بال‌ها حذف شده است نشان می‌دهد که حالت قوس‌دار اشک‌مانند مانند نمونه‌های ساسانی از یک شروع پهن یا یک قوس ملایم به ضعف منحنی شده و در انتها با پیچش نرمی انتهای بال را تداعی می‌نماید.

شکل ۹. ترسیم خطی در کلیت نقوش قرآن ابن‌بواب

در این‌جا به جهت خوانشِ بصری بهتر نمونه‌ها چند نمونه دیگر از نقوش را مورد تجزیهٔ بصری قرار می‌دهیم. در این نقوش که دقیقاً از روی نقوش قرآن‌های ابن‌بواب بازسازی شده برخی از تزئیناتی که به بال بودن این فرم‌ها کمک می‌کند؛ مانند هاشورها و تقسیم فضا که می‌تواند نمایانگر پَرها باشد، آورده شده است (**شکل ۱۰**).

شکل ۱۰. چارچوب ترسیمی طراحی نقوش در قرآن ابن‌بواب (منبع: نگارنده)

این حالت‌ها همانند نقوش بال‌های ساسانی هستند که در کلیت با نقوش ساسانی همسانی دارند و می‌تواند دلیلی بر دیده شدن آن توسط نقاش آن بوده باشد (**شکل ۱۱**).

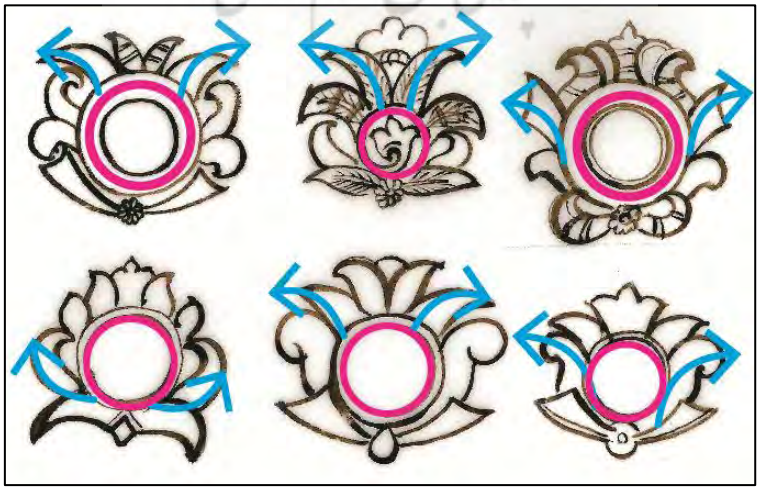


شکل ۱۱. چارچوب ترسیمی طراحی نقوش در نقوش دوباله‌های ساسانی (رضایی باغ‌بیدی، ۱۳۹۳)

مبحث دیگر که در الگو برداری ابن‌بواب از نمونه‌های باستانی در خور تأمل است استفاده از شکل گرد دیهیم مانند می‌باشد. همراهی دایره و دوبال در هنر ایران پیشینه‌ای پیش از ساسانی دارد برای مثال می‌توان به نشان فروهر در تخت جمشید[۱۹] اشاره داشت. استمرار این نقش‌مایه در تجرید تاریخی در دوره ساسانی به نقوشی منجر شده که دایره‌ای را نشان می‌دهد که در درونش دو بال انتزاعی دیده می‌شود (**شکل ۱۲**).

شکل ۱۲. وجود دوبال در شکلی گِرد مربوط به نقشی از دوره ساسانی (Soudavar, 2003).

حال در مقایسه عنصر بصری دیگری مانند شکل دایره یا دیهیم‌مانند در میان برخی از نقوش و با در نظر گرفتن آن‌که شباهت بسیار زیاد در ریخت بال‌ها و دیهیم میانی در نقوش قرآن ابن‌بواب و نقوش ساسانی وجود دارد؛ این گمان را می‌توان تقویت کرد که ابن‌بواب برای طراحی نقوش از نقش دوباله‌های دوره ساسانی گرته‌برداری کرده و یا دست‌کم، الگو و ایده نخستین را از آن ستانده است. همان‌گونه که از **شکل ۱۳** برمی‌آید در برخی از نمونه‌های نقوش در قرآن ابن‌بواب، دو بال با محوریت دایره‌ای حالتی دیهیم‌مانند در وسط را تداعی کرده است.



شکل ۱۳. شکل گِرد دیهیم‌مانند در میانه نقوش در قرآن ابن‌بواب

حال پس از رَه‌گیری شکلی چند نمونه از نقوش قرآن ابن‌بواب و نقوش دوباله‌های ساسانی می‌توان نگاهی به دیگر طرح‌های ابن‌بواب داشت. این نگریستن به جز بیان این نکته که متن اصلی، نقوش دوباله‌های ساسانی بود و ابن‌بواب از آن به‌عنوان پیش‌متن بهره برده است. می‌توان پی به خلاقیت او برد که با حفظ کلیت چند عنصر بصری از جمله: فرم قوس‌دار برگ‌مانند، ترسیم نازک پَرها و دایره یا دیهیم در برخی از نمونه‌ها، با خلاقیت توانسته نمونه‌هایی بیافریند که شبیه عین‌مانند (کپی) نیستند و هر نقش در عین وفاداری با طرح کلی از دیگر نقوش مجزا می‌باشد (**شکل ۱۴**).

شکل ۱۴. نقوش خطی شده از قرآن ابن‌بواب

۴. نتیجه‌گیری

شباهت میان نقوش دوباله‌های ساسانی که البته ریشه چندهزار ساله دارد، با نقوشی که در قرآن ابن‌بواب (محفوظ در موزه چستربیتی) وجود دارد بسیار زیاد است. این شباهت تا جایی است که می‌توان به این نظریه رسید که شخصی که نقوش قرآن چستربیتی را کشیده از سرمشق قدیمی‌تر نمونه‌برداری کرده باشد. از دریچه ریخت و ترسیم نقوش دوباله‌های ساسانی و نقوش در قرآن ابن‌بواب مشابهت‌هایی ترسیمی می‌توان مشاهده نمود که می‌توان چنین نظریه‌ای را تقویت نمود. در تطبیق شکلی میان نقوش موجود در قرآن ابن‌بواب شاهد کلیتی ثابت هستیم. این کلیت ثابت شامل نقوش اشک‌مانندی است که به‌وسیله تزئینات پَرمانند درون آن را پوشش داده است. شکل قرینه‌ی قوس‌دارِ رو به بیرون، حالت اوج و پرواز به نقوش داده است. ریخت این نقوش حالت تجرید شده دوبالی است که پرها جمع شده و از دوطرف به سمت بالا، با قوسی نرم در انتهای حرکت بال ختم می‌گردد. همین تعریف را می‌توان در مورد نقوش مرسوم به دوباله‌های ساسانی نیز دانست. هم‌چنین ویژگی‌ها و نمادهای نقوش ساسانی در دوره‌ای که ابن‌بواب می‌زیسته را می‌توان از روال به‌کارگیری نقوش ساسانی در دیگر صنایع رایج در محیط زندگی او شناخت. همچنین مانند دغدغه حاکمان آل‌بویه، در نزدیکی با اندیشه ایران باستان، ابن‌بواب نیز این نزدیکی و عمق را دریافت کرده و در آثارش به‌کار گرفته است. در همین راستا زندگی ابن‌بواب در شیراز و نزدیکی به تخت جمشید که یکی از منابع غنی نقوش دنیای باستان ایران بوده، می‌توانسته به شناخت عمیق‌تر او بیانجامد. این شناخت به همراه توانایی عملی ابن‌بواب که دستی در نقاشی داشته توانسته به خلق نقوشی در قرآن بیانجامد که هم با آذین‌بندی قرآن هم‌سو بوده و هم به دلیل اهمیت دینی و جایگاه نقوش دوباله‌ها، انتخاب مناسبی بوده است. استمرار این نقش‌مایه در هنر ابتدای دوره اسلام می‌رساند که ابن‌بواب و آفرینش‌های منسوب به او یکی از واسطه‌های نفوذ نقوش ساسانی به نقوش دوره اسلامی بوده است.

سپاسگزاری

با سپاس از دکتر محمد خزائی که انگیزه رسیدن به این موضوع از ایشان بود.

تضاد منافع

این مقاله یک نویسنده دارد و فاقد هرگونه تضاد منافع است.

حامیان مادی و معنوی

دانشگاه هنر اسلامی تبریز

دسترسی به داده‌ها

داده‌های خام این پژوهش در اختیار نویسندگان است و با مکاتبات قابل دسترسی است.

پی‌نوشت‌ها

1. The unique Ibn Al-Bawwab manuscript in the Chester Beatty library

۲. (رجوع شود به: Lajard, 1867). Recherchs sur le culte public et les mysteres de Mithra en orient er en occident

۳. طباع (2001) معتقد است که ابن‌بواب چون کنار قبر حنبل دفن شده پس می‌بایست سنی بوده باشد در صورتی که وزارت آل‌بویه که شیعه‌گری مشهورند بی‌شک سند معتبرتری است که او در زمان حیات اختیار کرده. از سوی دیگر طباع بسیاری از پیشرفت‌ها در خصوص شناخت بصری خط و نقش جهان اسلام را از نزاع شیعه و سنی می‌داند که گرچه تا حدودی درست است اما دو دلیل را بیان نمی‌نماید. نخست این ابداع‌ها را به اسماعیلیان مصر نسبت می‌دهد در صورتی که ایران به تحولات بغداد بسیار نزدیک‌تر است و دوم این‌که جنبش‌های ملی‌خواهانه ایرانی با حضور افراد عالم و هنرمند در دربار عباسی نادیده گرفته شده است؛ افرادی چون ابن‌مقله و ابن‌بواب که گاه گرفتن جانشان بی‌ارتباط با ایرانی بودنشان نبوده است.

۴. هنردوستی آل‌بویه را می‌توان تا حدودی تحت تأثیر صوفی‌گری ایرانی و تساهل شیعه حاکمان آل‌بویه دانست. جهت آگهی بیش‌تر رجوع شود به: (کرمر، ۱۳۷۵: ۸۲).

۵. طباع (2001) می‌گوید پیروی از خط ابن‌بواب در دوره غزنوی و سلجوقی چاپلوسی آنان بود بر درگاه خلیفه که جای تعمق وجود دارد.

۶. قرآن مجموعهٔ چستربی‌تی (MS. K. 16)، قرآنی کوچک در ۲۸۶ صفحه با ابعاد ۱۳/۵×۱۷/۵ سانتی‌متر است. هر صفحه ۱۵ سطر دارد. صفحهٔ آخر نشان می‌دهد که این قرآن توسط علی‌بن هلال در بغداد در سال ۳۹۱ هجری قمری کتابت شده است. کاغذ اصلی آن ظریف و به رنگ قهوه‌ای کم‌رنگ است. شش صفحهٔ اول که بعداً اضافه شده، حاوی شرح حال فارسی ابن‌بواب است. متأسفانه صحافی اروپایی آن بخش‌هایی از تزئینات حاشیه را از بین برده است. بسیاری از محققان بر این باورند که این قرآن تنها اثر باقی‌مانده از ابن‌بواب است (خزایی، ۱۳۸۸).

۷. تزئینات اسلامی اصطلاحی گسترده است که سنت‌های ترسیمی ایران و کشورهای مسلمان را دربرمی‌گیرد. حتی نقاشی روایت‌گونه را نیز می‌توان از منظری تزئینی نامید؛ اما در هنر ایران، هنر تزئینی به‌صورتی مستقل و فراتر از این گروه‌ها وجود دارد. معادل تزئینات در هنر ایران را نمی‌توان به سادگی «دکوراتیو» دانست. برخلاف نظر برخی مستشرقان که آن را ناشی از ترس از فضای خالی می‌دانند، تزئین در هنر ایرانی–اسلامی هسته مرکزی اثر است و نبودش نقص و عدم متن اثر محسوب می‌شود. تزئینات در هنر ایرانی نه بخشی از طرح، بلکه خود کلیت طرح را می‌سازد. هر جزء تزئین در امتداد کلیت طرح، خود را کامل می‌کند و این همان کلیت نقش در هنر اسلامی است.

۸. گرچه میان تزئینات ایرانی و عربی به‌ویژه در دوره‌های بعدتر و در به‌کارگیری از طرح و رنگ، می‌توان تمایزهایی قائل شد که به دلیل مستقل بودن آن مبحث، بدان ورود نخواهیم داشت.

9. Encyclopedia of Islam.
10. Arabesque.

۱۱. در کنار این تقسیم‌بندی‌ها پژوهشگرانی (گرابار، ۱۳۸۷؛ نجیب‌اوغلو، ۱۳۷۹) تزئینات اسلامی را به‌طور کلی به سه قسمت هندسی، گیاهی و کتیبه، تقسیم می‌کنند. این دسته‌بندی‌ها در نزد پژوهشگران ایرانی ریزتر گردیده است برای مثال، تقسیم هفت‌تایی از نقشمایه‌های اسلامی به نقوش: هندسی، گیاهی، اسلیمی، جانوری، انسانی، اشیاء، تلفیقی و خط (تقوی‌نژاد، ۱۳۹۶: ۱۱۲–۱۱۶).

12. Geometric.
13. Vegetal.
14. Calligraphic.
15. Figural.

۱۶. آشنایی اروپاییان با هنر اسلامی ابتدا از طریق بیت‌المقدس و با عنوان «هنر عربی» صورت گرفت و محققانی بعدی آرابسک را هنر تزئینی عربی نامیدند (عکاشه، ۱۳۸۰: ۱۵). درحالی‌که این نقوش ارتباطی با عرب ندارد. این باور و نام‌گذاریِ متعاقبِ نقوش تزئینی کشورهای اسلامی، منجر به اشتباهی شد که حداقل نام آن برای همیشه در هنر ثبت گردید: نامیدن دسته‌ای از نقوش به نام «عربانه» یا «آرابسک» (دانشنامه جهان اسلام، ۱۳۸۸، ج۸: ۶۰۴). ضعف دیگر این تقسیم‌بندی، قرار دادن کتیبه‌ها در این دسته است؛ چرا که در کتیبه، ساحت بیانی و معنایی نوشتار بر شکل آن برتری دارد و مقصود از نوشتار، عیان‌تر از مفهوم نقش است. نوشتار مستقیماً به خوانش و درک معنا می‌انجامد، در حالی که نقش نیاز به تأویل دارد. اگرچه سایه سنگین پذیرش این تقسیم‌بندی در این رساله بی‌تأثیر نبوده و کتیبه در زیرمجموعه عناصر تزئینی قرار گرفته است؛ هرچند در برخی موارد این پذیرش قابل توجیه است.

۱۷. تحلیل تزئینات قرآن ابن‌بواب برای شناخت هنر دوره اسلامی و تأثیر آن بر آثار پسین، مهم است. نقوش اسلیمی و هندسی و رنگ‌آمیزهای بدیع آن، سبکی بنیادین ایجاد کرد. این تأثیر را در آثاری مانند دیوان سالم‌بن جندل (موزه توپقاپی)، سفال‌های نیشابور (قرن ۵ هـ‌ق) و قرآن‌های «قرامطیان» دوره سلجوقی می‌بینیم. حتی یک نقش از این قرآن، عیناً در قرآنی سلجوقی در موزه برلین تکرار شده است. همچنین، اقتباس و بازآفرینی نقوش پیش از اسلام مانندگل لوتوس و نقش‌های ساسانی، با نبوغ ابن‌بوام، به‌شکلی نو و ممتاز درآمده است (خزایی، ۱۳۸۸).

۱۸. لازم به شرح است که در نقوش دوران اسلامی شباهت بسیاری میان دوبال‌ها و نقوش دیگر وجود دارد. عنصر پرکاربرد دیگری از عهد ساسانی که در تزئینات دوره اسلامی وارد شده و حتی از نظر فرم و شکل بسیار به دوبال‌ها نزدیک است، نقش برگ نخل‌ها می‌باشد. شباهت فرمی بسیار میان دوباله‌ها و برگِ نخلی‌ها موجب می‌گردد که تشخیص دقیق در بسیاری از طرح‌هایی که این شکل را دارند مشکل گردد. شباهت دوباله‌های ساسانی با نقش‌مایه‌های برگ نخلی را دور انارهای گچبری ساسانی یافت شده از کیش به‌صورت واضحی می‌توان دید (کروگر، ۱۳۹۶: ۳۵۹).

۱۹. تخت جمشید در شیراز دقیقاً جایی است که ابن‌بواب مدت‌ها در آن‌جا می‌زیسته است و می‌توانسته این نشانی از تجربه‌زیسته او در مکان باشد.

منابع

آصف فکرت، م. (۱۳۹۹). ابن بواب. *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*. https://lib.eshia.ir/

اتینگهاوزن، ر. (۱۳۹۳). *هنر و معماری اسلامی*، ترجمه یعقوب آژند. تهران: سمت.

انصاری، ج. (۱۳۶۵). گچبری دوران ساسانی و تأثیر آن در هنرهای اسلامی. *فصلنامه هنر*، ۶(۱۳)، ۳۱۸–۳۷۲. https://ensani.ir/fa/article/download/116136

ایمان‌پور، م. ت.، یحیایی، ع.، و جهان، ز. (۱۳۹۱). بازتاب اندیشه ساسانی در هنر عهد آل‌بویه. *تاریخ ایران بعد از اسلام*، ۳(۵)، ۲۱–۵۳. https://tuhistory.tabrizu.ac.ir/article_1052.html

بهنامی‌فر، م. (۱۳۹۶). *شمایل‌نگاری سکه‌های ساسانی*. تهران: پارینه.

تقوی‌نژاد، ب. (۱۳۹۶). *تزیینات محراب‌های گچبری دوره ایلخانی در ایران تحلیل سبک‌شناختی بر مبنای ترکیب‌بندی و نقش‌مایه‌ها*. رساله دکتری پژوهش هنر. دانشگاه هنر اصفهان.

جوئل، ل. ک. (۱۳۷۵). *احیای فرهنگی در عهد آل‌بویه؛ انسان‌گرایی در عصر رنسانس اسلامی*. ترجمه م. ح. حنایی کاشانی. مرکز نشر دانشگاهی. (اثر اصلی منتشرشده به زبان انگلیسی پیش از ۱۳۷۵).

خزایی، م. (۱۴۰۲). خاستگاه مینوی نقش اسلیمی در هنر اسلامی ایران، *دوفصلنامه رهپویه حکمت هنر*، ۲(۲). ۲۱-۲۷. https://doi.org/10.22034/rph.2023.2001431.1035

خزایی، م. (۱۳۸۸). بازتاب مولفه‌های ایرانی در روند شکل‌گیری فرهنگ و هنر اسلامی ایران در سده‌های سوم تا پنجم هجری. *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی اصفهان (مطالعات و پژوهش‌های دانشکده ادبیات و علوم انسانی)*، ۴۵-۴۴)، ۱۷-۳۱. https://sid.ir/paper/fa۴۳۹۴۱۰/

دانشنامه جهان اسلام (۱۳۸۸). *دانشنامه جهان اسلام*، ناظران غ. حداد عادل و م. میرسلیم. تهران: بنیاد دائرة المعارف اسلامی.

رضایی‌باغ‌بیدی، ح. (۱۳۹۳). *سکه‌های ایران در دوره اسلامی*. تهران: سمت.

زارع ابرقویی، ا.، موسوی حاجی، س. ر.، و روستا، ج. (۱۳۹۳). تأثیر نوارهای ساسانی بر هنرهای اسلامی تا دوره سلجوقی. *مطالعات تطبیقی تحلیل هنر*، ۴(۷)، ۹۵-۱۰۶. https://ensani.ir/fa/article/download/490076

زرین‌کوب، ع. (۱۳۷۳). *تاریخ مردم ایران*. تهران: امیرکبیر.

زمانی، ع. (۲۵۳۵). *تأثیر هنر ساسانی در هنر اسلامی*. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و هنر.

شیرازی، ع. ا.، و هاشمی، غ. (۱۳۹۲). تاثیر سنت‌های تصویری ساسانی بر مکتب نگارگر شیراز آل اینجو. *نشریه مطالعات تطبیقی*، ۳(۵)، ۱-۱۶. https://ensani.ir/file/download/article/1650877022-10505-98-31.pdf

صادق‌پور فیروزآباد، ا. (۱۳۹۶). تحلیل و بازشناسی نمادگرایانه نقوش مشترک منسوجات ساسانی و آل‌بویه. *هنرهای زیبا ـ هنرهای تجسمی*، ۲۲(۲)، ۱۰۳-۱۱۶. https://doi.org/10.22059/jfava.2017.62406

صادق‌پور، ا.، و عزیزی، م. (۱۳۹۷). بررسی تحلیلی تأثیر مضامین و نقش‌مایه‌های فلزی ساسانی بر فلزکاری آل‌بویه. *نگره*، ۱۴(۵۰)، ۱۹-۳۷. https://doi.org/10.22070/negareh.2019.4185.2128

علیمی، ح. (۱۴۰۳). *سیر تحول نقوش دوباله‌ها در دوره اسلامی و بازآفرینی آن در یک اثر تذهیب*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر اسلامی تبریز. راهنما: امیر فرید. دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز.

عکاشه، ث. (۱۳۸۰). *نگارگری اسلامی*، ترجمه غلامرضا تهامی. تهران: سوره مهر.

فرج‌الحسینی، ف. ح. (۱۳۹۳). *کتیبه‌های فاطمیون در ابنیه‌های در مصر*، ترجمه محمد فدوی. تهران: فرهنگستان هنر.

فرید، ا. (۱۴۰۱). بازتاب توانایی هنری ابن‌بواب در کتیبه‌های قرآن چستربیتی [مقاله ارائه‌شده در همایش]. *همایش ملی دوسالانه خوشنویسی*، اصفهان. https://civilica.com/doc/1677690/

کرمر، ج. ل. (۱۳۷۵). *احیای فرهنگی در عهد آل‌بویه؛ انسان‌گرایی در عصر رنسانس اسلامی*. ترجمه م. ح. حنایی کاشانی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی. (اثر اصلی منتشرشده به زبان انگلیسی پیش از ۱۳۷۵).

کروگر، ن. (۱۳۹۶). *تزئینات گچبری ساسانی*. ترجمه ف. نجدسمیعی. تهران: سمت.

گرابار، ا. (۱۳۸۷). *مروری بر نقاشی ایرانی*، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند. تهران: فرهنگستان هنر.

نجیب‌اوغلو، گ. (۱۳۷۹). *هندسه و تزئین در معماری اسلامی*، ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: روزنه.

منشی قمی، ا. (۱۳۸۳). *گلستان هنر*. تهران: انتشارات منوچهری.

Blair, S. (2007). *Islamic calligraphy*. Edinburgh University Press.

Kühnel, E. (1986). *Islamische schriftkunst*. Akademische, Graz-Austria: Druck-und. Verlagsanstalt.

Lajard, F. (1867). *Recherches sur le culte public et les mystères de Mithra en Orient et en Occident*. Imprimerie impériale.

Rice, D. S. (1955). *The unique Ibn al-Bawwāb manuscript in the Chester Beatty Library*. Emery Walker.

Soudavar, A. (2003). *The aura of kings: Legitimacy and divine sanction in Iranian kingship*. Mazda Publishers. https://civilica.com/doc/1677690

Tabbaa, Y. (2001). *The transformation of Islamic art during the Sunni revival*. University of Washington Press.

URL 1- Chester Beatty Library. (n.d.). The silent margins in Ibn al-Bawwāb's Qur'an. https://chesterbeatty.ie/whats-on/the-silent-margins-in-ibn-al-bawwabs-quran

فرید، امیر (۱۴۰۴). ردپای نقش‌مایه‌های ساسانی (دوباله‌ها) در تزئینات قرآن ابن‌بواب (۳۹۱ هـ.ق). میراث جنوب غربی آسیا، ۲(۱)، کد۴.
https://doi.org/10.22034/hsaj.2025.558954.1025