فصلنامه علمی-تخصصی هنر پژوه
انجمن علمی- دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)
سال دهم، شماره۳۳، پاییز ۱۴۰۱
۳۳

نگاره ولادت اسکندر سلطان، رساله مولود همایون، مورخ ۸۱۳ق، مؤسسهٔ تاریخ پزشکی ولکام، WMSPers، ۴۷۴

«مطالعه‌ای بر روی نحوهٔ به تصویر درآمدن ساکنین آسمان‌ها (فرشتگان) در کتاب عجایب المخلوقات قزوینی؛ بر اساس نسخهٔ محفوظ در کتابخانه مونیخ به شمارهٔ ۴۶۴» ..... غفران بریمو

مروری بر نسخه‌های خطی تولید شده در کارگاه هنری اسکندر سلطان در شیراز ..... زهرا شیروی/ دکتر سعید خودداری نائینی/ الهام اکبری

مروری بر انواع پوشاک در دوره صفوی و عثمانی در قرن ۱۰ تا ۱۲ هجری ..... یاره ابراهیم حسن/ دکتر ابوالقاسم دادو

صنایع دستی سیستان فرصتی برای تحقق اقتصاد مقاومتی ..... فهیمه سراوانی

پژواک‌های تاریخی: مطالعه‌ای دربارهٔ کنش انسانی و کار هنرمند در سیاه‌مشق‌های عمادالکتّاب ..... زهرا شاه سیاه

فصلنامه علمی-تخصصی هنر پژوه
انجمن علمی-دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)

صاحب امتیاز: انجمن علمی-دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)
مدیر مسئول و سردبیر: الهام اکبری
اعضای هیات تحریریه به ترتیب حروف الفبا:
پروانه احمدی، سیما بهراد، الهه پنجه باشی، اعظم حکیم، رویا روزبهانی، ملوسک رحیم زاده تبریزی، مستوره سرحدی، محبوبه طاهری، سپیده طراوتی محجوبی، طیبه عزت اللهی نژاد، فریماه فاطمی، فرزانه فلاحی، پریسا فیروزکوهی، افسون لاشایی، آزاده مرادی، فاطمه مرسلی توحیدی، الهه مروج، سارا سادات نوری، نسترن نوروزی، سپیده یاقوتی، سمیه یزدانی
کارشناس نشریه: زهرا نعمتی استاد مشاور: دکتر عفت السادات افضل طوسی
صفحه آرا: عاطفه نبوی باویل
لیتوگرافی و چاپ: دامون
نشانی: تهران، میدان ونک، خیابان ده ونک، دانشگاه الزهرا(س)، واحد نشریات.
تلفن: ۸۸۰۴۱۳۴۳

شیوه نامه

مقالات پژوهشی، علمی و تحلیلی فارسی و انگلیسی در زمینه هنر و علوم بینارشته‌ای، نقد و گزارش‌های علمی و هنری، معرفی کتب مرتبط با موضوع هنر، معرفی آثار بدیع هنری و چهره‌ها و رویدادهای موثر هنری برای انتشار در نشریه هنرپژوه پذیرفته می‌شوند.
مقالات ارسالی باید دارای چکیده، واژگان کلیدی، مقدمه، بدنه، نتیجه و فهرست منابع بوده و بین ۲۵۰۰ تا ۳۵۰۰ کلمه باشند.
عکس ها، تصاویر، جداول و نمودارهای مورد نیاز مطالب باید همراه منابع آنها و با کیفیت ۳۰۰ *dpi* ارسال شوند.
نویسندگان اطلاعات خود را بدین شرح ارسال کنند: نام و نام خانوادگی، رتبه علمی و جایگاه شغلی، نشانی الکترونیک، تلفن

مطالب به پست الکترونیکی زیر ارسال شوند تا پس از بررسی و تایید در اولویت چاپ قرار گیرند.

Art.re.ir92@gmail.com

تنها آن دسته از مقالات که توسط هیاتِ داوران مناسب تشخیص داده شوند مورد پذیرش قرار خواهد گرفت. مقالات مندرج لزوماً نقطه نظرات هنرپژوه نبوده و مسئولیت مقالات به لحاظ علمی و حقوقی بر عهده نویسندگان محترم است.

سخن سردبیر ۳

«مطالعه‌ای بر روی نحوهٔ به تصویر درآمدن ساکنین آسمان‌ها (فرشتگان) در کتاب عجایب المخلوقات قزوینی؛ بر اساس نسخهٔ محفوظ در کتابخانه مونیخ به شمارهٔ ۴۶۴» ۴

غفران بریمو

مروری بر نسخه‌های خطی تولید شده در کارگاه هنری اسکندر سلطان در شیراز (۸۰۷ق-۸۱۷ق/ ۱۴۰۵- ۱۴۱۴م) ۲۰

زهرا شیروی/ دکتر سعید خودداری نائینی/ الهام اکبری

مروری بر انواع پوشاک در دوره صفوی و عثمانی در قرن ۱۰ تا ۱۲ هجری ۳۴

یاره ابراهیم حسن/ دکتر ابوالقاسم دادو

صنایع دستی سیستان فرصتی برای تحقق اقتصاد مقاومتی ۴۶

فهیمه سراوانی

پژواک‌های تاریخی: مطالعه‌ای دربارهٔ کنش انسانی و کار هنرمند در سیاه‌مشق‌های عمادالکتّاب ۵۲

زهرا شاه سیاه

هنر پژوه

به یاری خداوند و استقبال دانشجویان عزیز، سی و سومین شماره از نشریه علمی هنرپژوه با رویکردی اختصاصی در زمینه هنرهای سنتی و اسلامی، در حوزه‌های گوناگونی ازجمله، هنر کتاب‌آرایی، پوشاک و صنایع دستی منتشر گردید. نشریه هنرپژوه در نظر دارد تا بر اساس مقالات دریافتی خود، هر شماره از نشریه را با رویکردی اختصاصی ارائه نماید تا از طریق هماهنگی بیشتر موضوعات مقالات منتشر شده در هر شماره، بتواند پاسخگوی خواست مخاطبان مختلف فعال در حوزه‌های اختصاصی هنر باشد و از آنجا که این امر مستلزم دریافت مقالات بیشتر و متنوع‌تری از سوی دانشجویان عزیز خواهد بود لذا از تمامی دانشجویان فعال در زمینه‌های هنری در تمامی مقاطع (کارشناسی، کارشناسی ارشد و دکترا) دعوت می‌شود تا با ارسال مقالات خود به نشریه و از طریق همکاری صمیمانه و دو جانبهٔ میان نشریه و محققین، بستر تحقق این امر مهم را در شماره‌های آتی برای مسئولان نشریه فراهم سازند.

الهام اکبری

مقاله

«مطالعه‌ای بر روی نحوهٔ به تصویر درآمدن ساکنین آسمان‌ها (فرشتگان) در کتاب عجایب المخلوقات قزوینی؛ بر اساس نسخهٔ محفوظ در کتابخانه مونیخ به شمارهٔ ۴۶۴»

نویسنده: غفران بریمو، دانشجوی مقطع دکتری، رشته.تاریخ تطبیقی و تحلیل هنرهای اسلامی، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا
Email: brimoghufran@gmail.com

چکیده

کتاب عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات اثر قزوینی، یکی از کتب متقدم مصور شده در تمدن اسلامی است. بخشی از تصاویر کتاب مذکور مربوط به باورها و داستان‌های دینی روایت‌شده از پیامبر اکرم (ص) و ائمه اطهار (ع) است که از جمله باورهای مندرج در این کتاب، وجود فرشتگان و نقش و موقعیت آن‌ها در طبقات آسمان است. این پژوهش با هدف شناختن و تبیین ویژگی‌های بصری تصاویر ساکنین آسمان‌ها در نسخه عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات متعلق به سال ۶۷۸ هجری صورت گرفته است. سؤالات پاسخ داده شده در این پژوهش عبارت‌اند از: تصویرگری ساکنین آسمان‌ها در نسخه عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات قزوینی به شمارهٔ ۴۶۴ به چه صورت بوده است؟ نگارگر در تصویر ساکنین آسمان‌ها تا چه میزانی به متن وفادار بوده است؟ روش پژوهش به‌صورت توصیفی- تحلیلی است و یافته‌ها نشان می‌دهد که نگاره‌های ساکنین آسمان‌ها (فرشتگان) در قالب چهار گروه در کتاب عجایب المخلوقات و غرائب الموجودات قزوینی به تصویر در آمده‌اند: ۱- حاملان عرش ۲- فرشتگان مقرب ۳- فرشته‌های هفت آسمان ۴- ملائکه الحفظه و هاروت و ماروت. بررسی تصویری نگاره‌ها نشان داد که آنها به لحاظ ساختاری از عناصر هنر چینی و هنر بیزانسی و مسیحی تأثیر پذیرفته‌اند و در ترسیم فرشتگان، نگارگر در کلیات تا حدودی به متن وفادار بوده است و این درحالی است که او در ترسیم جزییات به کلی تابع ذوق و سلیقهٔ شخصی خود و عصر خود بوده است. همچنین در اغلب تصاویر انتخاب رنگ‌ها هم منوط به سلیقه تصویرگر بوده و لذا با شخصیت فرشته‌ها هماهنگ نیستند.

واژگان کلیدی: عجایب المخلوقات قزوینی، نسخه خطی، فرشتگان، مونیخ شمارهٔ ۴۶۴

مقدمه

فرشتگان موجوداتی فرا طبیعی هستند که در بسیاری از ادیان درباره آن‌ها صحبت شده است. اعتقاد به فرشته یا موجودی شبیه فرشته در تمام سنت‌های دینی جهان وجود دارد. موضوع فرشته‌ها مدام ذهن بشر را و به‌ویژه در خلق آثار هنری و ادراک امور معنوی و غیر عینی به خود مشغول داشته است و تصاویر آن‌ها بسیار مورد توجه نگارگران در کتاب‌ها بوده است. در این تصاویر نگارگران کوشیده‌اند تا مفهوم ذهنی فرشتگان را به یک مفهوم بصری و دیداری تبدیل کنند و یکی از کتاب‌هایی که فرشتگان در آن بارها به تصویر درآمده‌اند، کتاب عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات، اثر قزوینی است که در ابتدا به زبان عربی نوشته شد و سپس به چندین زبان از جمله فارسی و ترکی ترجمه شد. آنچه این کتاب را از دیگر کتاب‌های عجایب‌نامه پیشین متمایز می‌کند مصور بودن آن است که شامل تصاویری از موجودات و مخلوقات ذکرشده در کتاب است. هدف این پژوهش شناختن و تبیین ویژگی‌های بصری ساکنین آسمان‌ها (فرشتگان) موجود در نسخه عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات متعلق به سال ۶۷۸ هجری، محفوظ در کتابخانه مونیخ به شمارهٔ ۴۶۴ است. در مقاله حاضر سعی شده تا به این پرسش‌ها پاسخ داده شود که تصویرگری ساکنین آسمان‌ها در نسخهٔ مذکور عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات قزوینی به چه صورتی انجام شده است؟ و نگارگر در تصویر ساکنین آسمان‌ها (فرشتگان) تا چه میزانی به متن وفادار بوده است؟

تاکنون پژوهش‌های محدودی بر روی چگونگی تصاویر ساکنان آسمان‌ها (فرشتگان) در این این نسخه نفیس از کتاب قزوینی انجام شده است و در بیشتر پژوهش‌ها تصاویر فرشتگان مقرب در نسخه‌های مختلف این کتاب بررسی شده‌اند و این مسئله ضرورت تحقیق پیش رو را تأیید می‌کند.

روش تحقیق

در این مقاله سعی شده با استفاده از روش پژوهش توصیفی-تحلیلی و بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای، مقالات چاپی و بررسی نمونه‌های نقاشی‌های ساکنین آسمان‌ها در کتاب عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات قزوینی که جامعهٔ آماری این مقاله را تشکیل می‌دهد به پژوهش در این موضوع بپردازد.

پیشینه تحقیق

صفرزاده (۱۳۹۳) در پژوهشی با عنوان «مقایسه تطبیقی تصویر فرشتگان در نگاره‌های (اسلامی) ایران با نقاشی (دوره‌های بیزانس و رنسانس) در اروپا» تصاویر فرشتگان در دو مقطع تاریخی هنر (دوران بیزانس و رنسانس) را با هنر نگارگری ایرانی از منظر ساختار تصویری مقایسه و مورد بررسی قرار داده است. نتایج این پژوهش نشان داد که اشتراکات فراوانی در فرشتگان دوره‌های مختلف هنری دیده می‌شود، به‌عنوان نمونه هاله تقدسی که در اطراف سر افراد مقدس و پیامبران در نگارگری ایرانی کشیده می‌شود در شمایل‌ها و فرشتگان بیزانسی نیز همواره دیده می‌شود و از تفاوت‌های آشکار آن‌ها می‌توان به این نکته اشاره کرد که فرشتگان در نگاره‌های ایرانی اغلب وظایفی بر عهده دارند و در حال انجام کاری هستند و یا یک شیء را حمل می‌کنند اما در نقاشی‌های بیزانسی اغلب فرشتگان به ترتیب و منظم ایستاده و به حضرت مسیح و یا مریم مقدس خیره مانده‌اند.

آقاجان زاده و طاهری (۱۳۹۸) در پژوهشی با عنوان «بررسی شیوه تصویرگری فرشتگان (اسرافیل، جبرئیل و میکائیل) در سه نسخه از کتاب عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات قزوینی (نسخه کتابخانه ملی فرانسه،۴۶۳؛ کتابخانه ملی، ۳۳۴۳-۴۶ و چاپ سنگی طهران، ۱۲۸۳)» شیوه تصویرپردازی سه فرشته اعظم خداوند، اسرافیل، جبرئیل و میکائیل در سه نسخه از کتاب عجایب المخلوقات و غرائب الموجودات قزوینی را بررسی کرده‌اند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهند که برای تصویرپردازی فرشتگان مدل انسانی قائل شده‌اند.

شاطری، ناظمیان و دیگران (۱۳۹۸) در پژوهشی با عنوان

«بررسی تطبیقی تصویرپردازی رئوس ملائکه در چاپ سنگی کتاب «عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات و روایات اسلامی» به بررسی میزان تطبیق نقاشی‌های مربوط به رئوس ملائکه (اسرافیل، میکائیل، جبرئیل و عزرائیل) در کتاب چاپ سنگی عجایب المخلوقات قزوینی (نسخه ۱۲۶۴ ق) با قصص قرآنی و روایات اسلامی پرداخته‌اند. نتایج نشان داد که تصویرگر این کتاب، علیقلی خویی، الگوی پایه در ترسیم پیکره این ملائکه را از سویی برای زیبایی بصری، مبتنی بر آموخته‌های هنری و از سویی دیگر در جهت انطباق با آیات و منابع روایی با رویکرد دینی و در مواردی جزیی بر اساس هنجارها و باورهای اجتماعی، قرار داده است؛ اما بررسی تحلیلی تصاویر با گزارش‌های موجود اثبات می‌کند که خویی تا حد بسیار زیادی تحت تأثیر روایات اسلامی بوده و تصاویر او را، نمی‌توان تنها منبعث شده از قوه تخیل هنری وی دانست. پس از مطالعه پژوهش‌های موجود در این حوزه، مشخص گردید که به بحث این مقاله یعنی بررسی نحوهٔ تصویرگری همه ساکنین آسمان‌های موجود در کتاب عجایب المخلوقات قزوینی در نسخهٔ محفوظ در کتابخانه مونیخ به شمارهٔ ۴۶۴ پرداخته نشده است. از این‌رو، این پژوهش به بررسی تصویرگری ساکنین آسمان‌ها در این نسخه از عجایب المخلوقات می‌پردازد.

۱- مبانی نظری تحقیق

۱-۱ مکتب نگارگری تبریز

استیلای مغول بر ایران نقطه عطفی در تاریخ نقاشی این سرزمین بود. از اواخر سده هفتم هجری، فرآیند دیگری از اقتباس‌ها و ابداعات در سنت کتاب‌آرایی آغاز شد. هنر نگارگری در سده‌های هشتم تا دهم مدارج کمال را پیمود و سرانجام در سدهٔ یازدهم از پویندگی بازماند (پاکباز، ۱۳۸۵، ۵۹). در زمان فرمانروایی آخرین ایلخانان مغول (نیمه نخست سده چهاردهم میلادی/ هشتم ق) شهر تبریز به یک مرکز مهم فرهنگی و هنری بدل شد (پاکباز، ۱۳۸۹). ایلخانان به‌سرعت جذب فرهنگ ایرانی شدند و در دربار خود سعی کردند از حاکمان گذشته بومی به‌ویژه فرهنگ دوستی آنان تقلید کنند. آنان هنرمندان مشهور را به خدمت دربار درآوردند و تعدادی از هنرمندان چینی را به ایران آوردند (افشار مهاجم، ۱۳۸۴، ۳۱).

مکتب مشخص مغولان در نقاشی از اواخر قرن هشتم هجری آشکار شد. دیوان‌های مصوری که از اوایل قرن هشتم هجری به‌جامانده است مبین نفوذ شیوه‌های متعدد اعم از ایرانی، عربی و چینی، در قالب یک مکتب است (کن بای، ۱۳۷۸، ۳۰). در واقع نخستین برخورد نقاشان ایرانی با نقاشان چینی در ربع رشیدی[1] صورت گرفت؛ زیرا نقاشان چینی در آنجا گردآمده بودند و هنرمندان ایرانی با آنان همکاری نزدیک داشتند. واضح‌ترین عنصری که در نگارگری این دوره از چین به عاریت گرفته شد شکل کوه‌ها و درختان است. به‌طورکلی، نقاشی‌های این دوره، طرح‌هایی ظریف با چهارچوبی هماهنگ بود و از همان هنگام نیز خصوصیات جدیدی در نگاره‌ها دیده می‌شود، نظیر چهره‌ها و حالت مغولی، سلاح‌های جنگی و قیافه جنگاوران بربر و عنصر پهلوانی در شخصیت‌پردازی موضوعی ایرانی و در واقع می‌توان گفت که نقاشی دوره ایلخانی جُنگی است از عناصر هنری مختلف تمدن‌های چینی- ایرانی و بیزانسی و عربی (رهنورد،۱۳۸۶، ۱۶).

یکی از نخستین کتب مصور در دربار مغولان کتاب منافع الحیوان ابن بختیشوع است که در میان سالهای ۶۹۶ ه. ق؛ و ۶۹۸ ه. ق، در مراغه کتابت شده است. کتاب الحیوان دارای ۹۴ نگاره است که در آن شیوه‌های نگارگری مکتب عباسی، طراحان ایرانی و نقاشی چینی یکجا جمع شده‌اند (کن بای، ۱۳۷۸، ۳۰) و یا در تصاویر نسخه‌های جامع التواریخ از اسلوب هاشور زنی نقاشان چینی دوره‌ی تانگ بسیار استفاده‌شده و قلم‌گیری‌های زمخت و نحوه جامه‌پردازی مشخصا بین‌النهرینی است. پیکرهای بلند قامت در برخی تصاویر، الگوی بیزانسی را به یاد می‌آورند (پاکباز، ۱۳۸۵، ۵۹). از دیگر محصولات کارگاه‌های تبریز شاهنامه[2] بزرگ ایلخانی است که در آن شیوه خطی و رنگ‌های خاموش در تصاویر یادآور نقاشی چینی است. علاوه بر این، تصویرگران شاهنامه دموت تمایلی به نمایش حالات عاطفی انسان و تجسم حجم و عمق نشان می‌دهند که در سنت نقاشی تزیینی ایرانی سابقه ندارد. با این حال، در بهترین تصاویر این شاهنامه جوهر زیبایی‌شناختی نگارگری آینده

بازشناختنی است (همان، ۶۰- ۶۲). نسخه معراج نامهکه در مجموعهای از نگارههای آلبوم بهرام میرزا در کتابخانه توپقابی نگهداری میشود از بینظیرترین آثار نگارگری ایرانی است که در آنها موجودات غریب و ترکیبی برای اولین بار ظاهر میشوند و در آن پیکرههای انسانی با بدنهای طویل، سرهای بیضیشکل و اندامهای آرام نشان دادهشدهاند. برخی از ویژگیها بهطور دقیقی ویژگیهای اواخر قرن چهاردهم نسخههای خطی بغداد را تداعی میکند[۳] (رهنورد،۱۳۸۶، ۲۹). آثار فاخر و نفیس دیگری همچون، تاریخ جهانگشا، آثار الباقیه بیرونی، کلیله و دمنه و شاهنامههای کوچک که حاصل کار گروهی هنرمندان ایلخانی در مراکز هنری بغداد، مراغه و تبریز و تحت حمایت دربار هستند هر کدام به نوبه خود شاهکاری در زمینههای مختلف هنرهای سنتی هستند (یوسفکند، مسرور و دیگران، ۱۳۹۸، ۳۳). نسخه مصور عجایب المخلوقات قزوینی متعلق به سال ۶۷۸ هجری موجود در کتابخانه موزه مونیخ با شماره ۴۶۴ نیز از دیگر نسخههای متعلق به مکتب تبریز ایلخانی است (ذبیحی، سلیمزاده، فرخ فر، ۱۳۹۹، ۳۷) که در مقالهٔ حاضر به بحث گذاشته خواهد شد.

۲-۱ نگاهی به کتاب عجایب المخلوقات قزوینی

در زبان عربی به نیمهٔ دوم قرن ۱۳ م/ ۷ هـ کتابی تألیف شد که در میان عامهٔ خوانندگان رواجی کمنظیر یافت و آن کتاب کیهاننگاری قزوینی است. کتاب کیهاننگاری قزوینی معمولاً عنوان عجائب المخلوقات و غرائب الموجودات دارد (مشتری،۱۳۹۲، ۹۲). قزوینی کتاب را ابتدا به زبان عربی نوشت و سپس تحریری از آن را به زبان فارسی فراهم آورد (آقاجان زاده، طاهری، ۱۳۹۸، ۷). این عجایبنامه شامل یک پیش گفتار و چهار مقدمه است (حاتمی,۱۳۹۸، ۹۷) مقالهی اول در عُلویات که عمدتاً در حقیقت افلاک و اجرام سماوی و اشکال و موقعیتهای آن است و مقالهی دوم در سُفلیات است (همان، ۹۸).از نسخههای مصور این کتاب میتوان به نسخه کتابخانه ایالتی باواریا در مونیخ شماره arab. 463[۴]،نسخه کتابخانه ملی بریتانیا شماره[۵] Or. 14140 ،نسخه کتابخانه بوردو فرانسه شماره[۶] Ms. 1130 و نسخه محفوظ در کتابخانه ملی فرانسه با شماره[۷] arabe. 2178 اشاره کرد و در میان نسخ مصور این اثر، نسخه مورد، بررسی در این پژوهش که محفوظ در کتابخانه موزه مونیخ با شماره ۴۶۴ [۸] و متعلق به سال ۶۷۸ هجری است اولین نسخه مصور این اثر است (ذبیحی، سلیمزاده، فرخ فر، ۱۳۹۹، ۳۷) از اینرو از اهمیت بالایی برخوردار است. نسخهٔ مذکور شامل نقاشیهای متعددی از سیارهها و بیش از ۴۰۰ نگاره و نقاشی است؛ که سه سال قبل از مرگ نویسنده تکمیل شد و قدیمیترین متن شناختهشده برای اثر اصلی است. از آنجا که در پژوهش پیش رو تنها به نگارههایی که به ساکنین آسمانها اختصاص دارند پرداخته خواهد شد لذا لازم میناید که شرح کوتاهی پیرامون فرشتگان و جایگاه آنها در فرهنگ و نگارگری در ابتدا داده شود و سپس در گام دوم نگارهها مود تحلیل قرار بگیرند.

۳-۱ جایگاه ساکنین آسمانها در فرهنگ و نگارگری اسلامی

از ساکنین آسمانها در اغلب مطالعات با عنوان «فرشته» یاد میشود. فرشته (فرشته، فریشته، فرشتک، فرسته) که در زبان کهن ایران سروش و در زبان عربی ملک و هاتف نامگرفته است، موجودی است که امکان بازیابی ملکوت را میسر میسازد و در فرهنگ ایرانی و ادبیات فارسی، فرشته مظهر کمال، لطافت و زیبایی است (کامرانی، ۱۳۸۵، ۵۴). در فرهنگ اسلامی نیز فرشتگان به دستهای از مخلوقات اطلاق میشوند که هر گروه از آنان طبق برنامه و نظمی خاص به انجام وظایف مشغول هستند. قران کریم علاوه بر معرفی موجودات و نعمتهای ظاهری و محسوس، از آفریدههای دیگر خداوند نیز نام برده که ما را یاری درک حسی آنها نیست. دستهایی از این موجودات ملائک هستند (صفر زاده، ۱۳۹۳، ۵۵). در قرآن کریم مکرر کلمه ملائکه ذکرشده و نام برخی از آنها برده شده مثل جبرییل و میکاییل و برخی از ملائکه را با ذکر اوصافشان یادکرده، مانند ملکالموت.

همچنین از پیامبر (ص) نقلشده است که «ایمان آن است که به خدا و فرشتگان و کتابها و پیغمبرانش ایمان آوری و فرشتگان دارای عصمتاند و واسطه بین خدا و پیغمبرانش به آوردن کتاب و رساندن وحی هستند و میمیرند پس از مدت درازی و گفتهاند، آنها نه نر هستند و نه ماده و نه میزایند و نه میخورند و نه میآشامند، لذت آنان ذکر

خداست و زندگی‌شان معرفت و طاعت او» (علی بن حسین، ۱۳۷۶، ۵۱-۵۲). علیرضا رجالی تهرانی در کتاب «فرشتگان و تحقیقی قرآنی، روایی و عقلی»، بر اساس آیات در ج شده در ذیل، اوصاف فرشتگان را چنین بیان می‌کند:

۱. فرشتگان موجوداتی عاقل و با شعور و بندگان گرامی خدایند (انبیاء، آیه‌ی ۵۳) . ۲. آن‌ها سر بر فرمان خدا دارند و هرگز او را معصیت نمی‌کنند (انبیاء، آیه‌ی ۲۶). ۳. خداوند وظایف مهم و گوناگونی را بر عهده‌ی آن‌ها گذارده است که بدین شرح است: گروهی حامل عرشند (حاقه، آیه‌ی ۱۷) گروهی مدبّر امرند (نازعات، آیه‌ی ۵)، گروهی جان می‌ستانند (اعراف، آیه‌ی ۳۷)، گروهی مراقب اعمال بشرند (انفطار، آیات ۱۰ تا ۱۳)، گروهی حافظ انسان از خطرات و حوادثاند (انعام آیه‌ی ۶۱)، گروهی مأمور عذاب و مجازات مردمان سرکشند (هود، آیه‌ی ۷۷)، گروهی در جنگ‌ها به مؤمنان امدادهای الهی می‌رسانند (احزاب، آیه‌ی ۹)، گروهی سازنده‌ی وحی و آورندگان کتب آسمانی برای انبیا هستند (نحل، آیه‌ی ۶۲). ۴. آن‌ها پیوسته مشغول تسبیح حقّند (شوری، آیه‌ی ۵). ۵. آن‌ها گاه به‌صورت انسان در می‌آیند و بر انبیا و حتی غیر انبیا ظاهر می‌شوند (مریم، آیه‌ی ۱۷؛ هود، آیات ۶۹ تا ۷۷). ۶. دارای مقامات مختلف و متفاوتند، برخی همیشه در رکوعند و بعضی همیشه در سجودند (صافات، آیات ۱۶۴ تا ۱۶۶) (رجالی تهرانی،۱۳۷۶،۴۴).

همین توجه قرآن به این موجودات موجب شده تا شاهد حضور آن‌ها در نگاره‌ها باشیم. فرشته به‌عنوان موجودی آسمانی بارها در کتب مختلفی همچون جامع التواریخ رشیدی ۷۰۶-۷۱۴ ه.ق، معراج نامه میر حیدر ۸۴۰ ه.ق و نسخه حبیب السیر در اوایل سده ۱۱ ه.ق به تصویر درآمده و یکی از نسخه‌هایی که در آن ساکنین عرش در قالب عناوینی چون «حاملان عرش»، «فرشتگان مقرب» و «فرشتگان آسمان‌ها» مصور شده‌اند کتاب عجایب المخلوقات قزوینی است که در تحقیق پیش‌رو بدان‌ها پرداخته خواهد شد.

۲- بررسی و تحلیل نگاره‌هایی با موضوع «ساکنین آسمان‌ها» در نسخهٔ عجایب المخلوقات قزوینی، شمارهٔ ۴۶۴، محفوظ در کتابخانه مونیخ

۲-۱ معرفی نسخه

کتاب عجایب المخلوقات قزوینی به دلیل مصور بودن یکی از مهم‌ترین عجایب نامه‌ها به شمار می‌رود و اینکه نسخه موزه مونیخ[۹] به شماره ۴۶۴، قدیم‌ترین نسخه مصور شناخته‌شده برای این نسخه به شمار می‌رود از جمله دلایل انتخاب آن جهت بررسی و تحقیق در پژوهش حاضر می‌باشد. این نسخه از عجایب نامه قزوینی دارای ۲۱۳ صفحه می‌باشد که به‌صورت عربی نگارش شده است؛ قطع کاغذ آن 31 x 20,5 cm است . تعداد سطرها از ۲۶ تا ۲۷ سطر متغیر می‌باشد. از بین ۴۳۹ صفحه نسخه، ۱۴ صفحه، بدون تصویر و متن، قبل و بعد از مطالب و تصاویر است. ۱۰۵ صفحه دارای متن و ۴۲۵ صفحه دارای تصویر است که در دل این ۴۲۵ صفحه، ۴۶۵ تصویر به چشم می‌خورد. تصاویر واقع‌نما بر تصاویر تخیلی این نسخه غالب هستند است (ذبیحی، سلیمزاده، فرخ فر، ۱۳۹۹، ۳۹). کیفیت تصاویر یکسان نیست. تصاویر ابتدایِ کتاب نسبت به تصاویر وسط و انتهای کتاب از کیفیت بهتری برخوردارند، از طرفی تصاویر میانی، کیفیت بهتری نسبت به تصاویر نهایی دارند. برای تصویرسازی این کتاب از رنگ‌های بسیار متنوع‌ای استفاده شده است لازم به ذکر است که در بعضی از صفحات، رنگ طلایی برای رنگ‌آمیزی به‌کار برده شده است. جدول‌کشی این نسخه از طریق جدول مزدوج شنگرف (دوتایی سرخ) انجام شده است[۱۰] و صفحات اول نسخه دارای تذهیب با کیفیتی هستند و این درحالی است که برای صفحات بعدیِ این نسخه از تزئین خاصی استفاده‌نشده است. عنوان کتاب در بالای صفحه افتتاحیه با خط ثلث نوشته شده و لابلای واژه‌ها با خطوط اسلیمی تزیین‌شده است. نام مؤلف و منصب او به‌عنوان قاضی واسط در عراق داخل گل دوازده پر که با نقوش گیاهی تزیین‌شده درج‌شده است. نسخه با ستایش خدا و ستایش حضرت محمد (ص) آغاز می‌شود و از رنگ قرمز برای عنوان‌بندی و برخی نام‌ها و کلمات و رنگ مشکی برای نوشتن متن استفاده‌شده است. در قسمت آغازین

انجامه جمله «و لیکن هذا اخر الکلام من کتاب عجایب المخلوقات....» آمده است و کاتب برای رسول خدا (ص) و آل او صلوات فرستاده است سپس با ذکر نام خود «محمد علی الدمشقی ..» و ذکر تاریخ کتابت، «یوم الثلاثا رابع عشرین شوال من ست و ثمان و سبعین....» و صلوات مجدد بر رسول خدا (ص) و جمله‌ای دعائیه که برای همه مؤمنان مغفرت مسئلت کرده است، ختم شده است.

۲-۲ معرفی و بررسی نگاره‌هایی با موضوع ساکنین آسمان‌ها

در نظر یازدهم مقاله‌ی اول این نسخه به ساکنین آسمان‌ها که همان ملائکه هستند، اختصاص داده شده است. ساکنین آسمان‌ها که قزوینی در این بخش به آن‌ها پرداخته است، عبارت‌اند از حاملان عرش، فرشتگان مقرب، الکربیون، فرشتگان هفت آسمان‌ها، ملایکه الحفظه، معقبات، منکر و نکیر، الملائکه السیاحون، هاروت و ماروت و الملائکه الموکولون بالکائنات و الکربیون، معقبات، منکر و نکیر، الملائکه السیاحون و الملائکه الموکولون بالکائنات که لازم به ذکر است که نگارگر، الکربیون، معقبات، منکر و نکیر، الملائکه السیاحون و الملائکه الموکولون بالکائنات را به تصویر در نیاورده است. شاید به این دلیل باشد که مؤلف توضیح کافی از شکل آن‌ها نداده و صرفاً به کارهای که انجام می‌دهند اشاره کرده است. در ادامه ملائکهٔ به تصویر درآمده در این نسخه بررسی خواهند شد.

۲-۲- ۱ حاملان عرش

در اغلب مطالعات صرفاً چهار فرشته مقرب، موردبررسی قرار گرفته‌اند و این در حالی است که علاوه بر آن‌ها مؤلف به موجودات دیگری همچون حاملان عرش، فرشتگان آسمان‌ها، ملائکه الحفظه و هاروت و ماروت هم به‌عنوان دیگر ساکنین آسمان‌ها نیز اشاره‌کرده است لذا در این مطالعه تمامی نگاره‌هایی که فرشتگان در آنها حضور دارند به بحث گذاشته خواهند شد.

حاملان عرش خداوند در اسلام چهار فرشته ذکرشده‌اند: یکی به‌صورت آدمی که برای آدمیان دعا می‌کند؛ دوم به‌صورت گاوی که برای بهایم دعا می‌کند؛ سوم به‌صورت کرکس که برای مرغان دعا می‌کند؛ چهارم به‌صورت شیر که برای سباع دعا می‌کند؛ و چون روز قیامت شود، چهار فرشته دیگر نیز به این‌ها اضافه می‌شود (یاحقی،۱۳۷۵،۳۲۲) این هشت فرشته در قرآن کریم آیه ۱۷ سوره الحاقه هم ذکرشده‌اند: «عرش پروردگارت را در آن روز هشت فرشته بر سرخود برمی‌دارند.» (مجلسی، ۱۳۶۴، ۲۶). در نسخه حاضر در شرحی پیرامون حاملان عرش اینگونه آمده است: «هم اعز الملائکهٔ و اکرمهم ..... احدهم علی صورة البشر و الثانی علی صورة الثیران و الثالث علی صورة النسر و الرابع علی صورة الاسد..... منهم علی صورة بنی ادم یشفع لبنی ادم فی ارزاقهم و منهم علی صورة الثیران یشفع للبهائم فی ارزاقها و منهم علی صورة النسر یشفع للطیور فی ارزاقها و منهم علی صورة الاسد یشفع للسباع فی ارزاقها» (folio 31v-32r).

ترجمه آن این‌چنین است که: آن‌ها عزیزترین فرشتگان هستند. ایشان چهار فرشته‌اند یکی به‌صورت آدمی، دوم به‌صورت گاو، سوم به‌صورت نسر (مرغ) و چهارم به‌صورت شیر است. آن ملک که به‌صورت انسان است، برای انسان‌ها دعا کند؛ و آن‌که به‌صورت گاو است، برای حیوانات و آن‌که به‌صورت مرغ است، برای مرغان و آنکه به‌صورت شیر است، برای سباع» (ترجمه: نگارنده).

نگاره حاملان عرش در کتاب عجایب المخلوقات قزوینی نسخه حاضر در یک صفحه آمده است (تصویر۱)، حامل عرش (اولی و دومی) در بالا، (سومی و چهارمی) در پایین، هر کدام در یک جدول مزدوج شنگرف به شکل افقی و قرینه قرارگرفته‌اند. این جدول موجب شده تا فضای بیشتری برای تصویر ایجاد شود. در سمت چپ بالا اولین حامل عرش به شکل سه رخ، به‌صورت مردی با بال‌هایی شبیه به بال‌های کرکس، با سه رنگ طلایی، قرمز و سبز و در حال حرکت به تصویر کشیده شده است و هاله‌ای طلایی دور سر آن ترسیم شده است. فرشتهٔ مذکور عمامه‌ای بر سر و لباسی پُرچین بر تن دارد و دور بازوی او با یک روبان طلایی‌رنگ دیده می‌شود. چین و چروک و انعطاف‌های موجود در لباس برای ایجاد بعد و عمق متأثر از سنت بیزانسی است. پاها بدون کفش و سر بیضی‌شکل است. چشم‌های بادامی کوچک و کشیده و لب‌های کوچک در کنار وجود بار احساسی در چهره، همگی تأثیر

هنر چین را تداعی می‌کنند (تصویر ۱، بالا سمت چپ). در کنار حامل اول عرش (سمت راست بالا)، حامل دوم عرش به صورت گاوی به رنگ سفید در حال حرکت دیده می‌شود، با خطوطی قرمز رنگ بر روی بدن. او شاخ‌هایی در سر دارد و بال‌هایی که با رنگ‌های قرمز، آبی و طلایی ترسیم شده‌اند (تصویر ۱، بالا سمت راست). حامل سوم عرش در سمت راست پایین به شکل پرنده‌ای شبیه پرنده شکاری، به رنگ خاکستری تیره، با بال‌های باز قرارگرفته است که سرش به سمت چپ قرار دارد شیوه‌ی خطی در این نگاره یادآور نقاشی چینی است (تصویر ۱، پایین سمت راست). در سمت چپ پایین، حامل عرش چهارم به‌صورت شیر دیده می‌شود که دستان خود را روی زمین قرار داده و صورت او به سمت پایین خم‌شده و روبروی مخاطب قرار دارد، بال‌هایش به رنگ قرمز، آبی و طلایی است (تصویر ۱، پایین سمت چپ).

تصویر ۱. نگاره حاملان عرش، نسخهٔ عجایب المخلوقات قزوینی، کتابخانه مونیخ، شمارهٔ URL1، folio 31v،۴۶۴

نگارگر به ترتیب و شکل حاملان عرش طبق توصیف متن وفادار بوده اما در برخی جزئیات که در متن نوشته‌نشده مانند نشستن شیر خلاقیت به خرج داده است. همچنین در این نسخه همه حاملان عرش از جمله حیوانات با بال ترسیم‌شده‌اند و بالها نسبتاً به یک شکل هستند و این درحالی است که در متن اشاره‌ای به وجود بالها نشده است به نظر می‌آید به مروز زمان خوانش متن دقیق‌تر انجام شده است چرا که می‌بینیم حاملان عرش دوم و چهارم، در نسخه کتابخانه ایالتی باواریا با شماره ۴۶۳ .arab که احتمالاً تاریخ نگارگری آن به قرن ۱۸ میلادی (دوازدهم هجری) بر می‌گردد، بدون بال ترسیم شده‌اند.

۲-۲-۲ فرشتگان مقرب

در بین فرشته‌های خداوند چهار فرشته وجود دارند که به آن‌ها ملائکه مقرب گفته می‌شود و در پیشگاه الهی از مقام و منزلت خاصی برخوردارند. آن‌ها عبارتند از: جبرئیل میکائیل اسرافیل و عزرائیل. که جبرئیل از همه برتر است (مکارم شیرازی,۱۳۷۸، ۴۱۹) جبرئیل فرشته‌ای است که وحی الهی را به پیامبر اکرم (ص) می‌رساند او ملک مقرب خدا و بزرگ‌تر از جمیع فرشتگان است که علم حضرت حق در او تجلی می‌کند و او از طریق وحی به فرشتگان کوچک‌تر و پائین تر که تعدادشان بسیار زیاد است تجلی و ظهور می‌کند و از آن‌ها بر پیامبر اکرم (ص) تجلی می‌یابد. در سوره‌های قرآن: بقره آیه،۹۸ سوره تکویر آیات ۱۹ تا ۲۵ آمده است که فرشته جبرئیل وظایف خود را به‌تنهایی و انفرادی انجام می‌دهد (آقاجان زاده، طاهری، ۱۳۹۸، ۸-۹). جبرئیل در اصل کلمه‌ای عبری است و به معنی «مرد خدا» یا «قوت خدا» است، امین وحی است و به نام‌های روح‌الامین، روح‌القدس، ناموس اکبر، طاووس الملائکه، طاووس عرش، عقل اول معروف است. برای او شش بال ذکر کرده‌اند که هر کدام خود به صد بال دیگر منتهی می‌شود (صفر زاده، ۱۳۹۳، ۵۵).

میکائیل فرشته رزق و روز و رحمت است. حکمت و معرفت نفوس به او تعلق دارد باران و روییدنی‌ها و رشد حیوان و انسان به دست میکائیل سنجیده می‌شود. او به روز بندگان نیز نظارت دارد (حیدری,۱۳۹۵، ۳۲). در منابع یهود نیز سخن از جبرئیل و میکائیل آمده است. از جمله در کتاب «دانیال» جبرئیل به‌عنوان مغلوب کننده رئیس شیاطین و میکائیل به‌عنوان حامی قوم اسرائیل معرفی‌شده است (مکارم شیرازی,۱۳۷۸، ۴۱۹). از دیگر فرشتگان مقرب اسرافیل (در عربی به معنی بنده خدا است). فرشته صور، صاحب، ملک بعث (مهذب الاسماء) حامل عرش و صاحب نفخ صور که قبل از دیگر فرشتگان به آدم سجده کرد (کامرانی، ۱۳۸۵،۵۴). نفخ مرگ را اسرافیل انجام می‌دهد و بعد از آن خود او هم می‌میرد و آنگاه خدا همه موجودات را زنده می‌کند؛ بودن نفخه مرگ و حیات در دست او، نشانه

عظمت این فرشته است (حیدری،۱۳۹۵، ۳۳). عزرائیل (بو یحیی، قابض الارواح) به لقب ملک‌الموت (فرشته‌ی مرگ) خوانده‌شده و جایگاهش در آسمان چهارم است. هنگام آفرینش آدم، آوردن یک قبضه خاک به دست عزرائیل صورت می‌گیرد و به همین علت مرگ نیز به عهده‌ی او گذاشته‌شده است. عزرائیل که دارای هفت هزار پا و چهار هزار بال و تمام بدنش پوشیده از چشم است در آسمان دوم، چهارم یا هفتم بر تخت نشسته و زیر تخت وی «درخت زندگی» قرارگرفته است (کامرانی، ۱۳۸۵،۵۴). هر چهار فرشته مقرب در این نسخه به تصویر در آمده‌اند. توضیحات مؤلف در مورد فرشته اسرافیل در نسخه مذکور چنین است: «و منهم: إسرافیل علیه السلام و هو مبلغ الأوامر ونافخ الأرواح فی الأجساد..... صاحب القرن قد التقم القرن.... دائرة رأس البوق کعرض السماوات و الأرض و هو شاخص ببصره نحو العرش، ینظر متی یؤمر..... إنه ملک عظیم الشأن له أربعة أجنحة، أحدهما سد به المشرق والآخر سد به المغرب، والثالث ینزل به من السماء إلی الأرض، والرابع التثم به من عظمة الله تعالی، قدماه تحت الأرض السابعة و رأسه ینتهی إلی أرکان قوائم العرش، وبین عینیه لوح من جوهر» (folio 32v).

ترجمه آن اینچنین است که: از جمله آن‌ها: اسرافیل علیه السلام است، شغل او تبلیغ اوامر و دمیدن ارواح در بدن‌ها است. صاحب شاخ (شیپور)، دهان را بر شیپور نهاده است و دایره دهان شیپور مانند عرض آسمان و زمین است. نظر به‌سوی عرش دارد که تا کی به او فرمان می‌دهند که در شیپور بزنند. وی فرشته بزرگ با چهار بال است که یکی مشرق را پوشیده و دیگری مغرب را و سومی با او از آسمان به زمین فرود می‌آید و چهارمی روی گیرد از عظمت باری‌تعالی، پاهای او در زیر هفتم زمین است و سرش به قوایم عرش ختم می‌شود و بین چشمانش لوحی است از جوهر (ترجمه: نگارنده).

تناسبات پیکره اسرافیل، نزدیک به تناسبات انسانی است که ذات معنوی فرشته را بیشتر القا می‌کند. لباس ابریشمی چین‌دار و حالت این تصویر که حسی از تعظیم را به خود گرفته، مقام برتری، معنوی و احترام در مقابل مقام خداوند را شرح می‌دهد، از طرفی بافته‌ای زمخت و خطهای ضخیم استفاده‌شده و فرم‌های تیز بال، احساسی از خشونت را به مخاطب تداعی می‌کند (ذبیحی، سلیمزاده، فرخ فر، ۱۳۹۹، ۴۱) چهره اسرافیل به شکل نیم‌رخ و بدن او جهت سه رخ دارد و در حال دمیدن در شیپور دیده می‌شود. چهره مغولی و بال‌ها طلایی، آبی و سبز رنگ. عمامه بر سر، هاله‌ای طلایی و نقوش تزئینی دور سر از دیگر ویژگی‌های این نگاره هستند (تصویر ۲). تنها تفاوت که میان توصیف این فرشته در متن و نگاره او دیده می‌شود در تعداد بال‌ها است که در نگاره فقط دو بال ترسیم‌شده است. البته در متن آورده شده که نگاه او به آسمان است ولی در تصویر این حس القا نمی‌شود (تصویر۲).

توضیحات مؤلف در مورد فرشته جبرئیل در نسخه مذکور چنین است: «و منهم: جبریل صلوات الله علیه.... و یقال له الروح الأمین و الروح القدس..... و قال کعب الأحبار رضی الله عنه أن جبریل علیه السلام أفضل الملائکة؛ له ستة أجنحة، فی کل واحد مائة جناح، وله وراء ذلک جناحان لا ینشرهما إلا عند هلاک القری....» (folio 33r).

تصویر۲. نگاره فرشته اسرافیل، نسخهٔ عجایب المخلوقات قزوینی، کتابخانه مونیخ، شمارهٔ ۴۶۴، folio 32v، URL2

تصویر ۳. نگاره فرشته جبرئیل، نسخهٔ عجایب المخلوقات قزوینی، کتابخانه مونیخ، شمارهٔ URL3، folio 33r، 33،۴۶۴

ترجمه آن اینچنین است که: از جمله آن‌ها: جبرئیل صلوات الله علیه. او را روح الامین و روح‌القدس گویند. وی بهترین فرشتگان است. شش بال دارد که هر کدام صد بال دارد و در پشت آن دو بال دارد که باز نمی‌شود مگر هنگامی‌که روستاها ویران شوند. (ترجمه: نگارنده).

فرشته جبرئیل در این نسخه به‌صورت مردی بالدار نشان داده‌شده است. فرشته‌ای به‌صورت سه رخ که در حال حرکت است و به پایین سمت راست نگاه می‌کند. او عمامه‌ای سفید بر سر دارد که با نقش‌های تزیینی احاطه‌شده و هاله‌ای طلایی دور سرش را فراگرفته است. لباس گشاد، چین‌دار و سبز رنگ پوشیده است و نواری طلایی روی بازوی او را احاطه کرده است. از دیگر ویژگی‌های او چهره مغولی و بال‌های قرمز و طلایی است (تصویر ۳). علیرغم اینکه در توصیف جبرئیل آمده است که او شش بال دارد که در هر کدام صد بال در بر می‌گیرد و پشت آن‌ها نیز دو بال دیگر وجود دارد اما نگارگر در ترسیم جبرئیل هیچ تفاوتی در ظاهر او با فرشتگان مقرب دیگر به غیر از رنگ لباس و بال‌ها قائل نشده است.

توضیحات مؤلف در مورد فرشته میکائیل در نسخه مذکور چنین است: «و منهم: میکائیل صلوات الله علیه و هو موکل بأرزاق الأجساد والحکمة والمعرفة للنفوس، قال کعب الأحبار.... لا یعرف احد وصفه و عدد أجنحته إلا الله تعالی و لو انه فتح فاه، لم تکن السماوات فی فیه إلا کخردلة فی بحر، ولو أشرف علی أهل السماوات والأرض لاحرقوا من نوره.....» (folio 33v).

ترجمه آن اینچنین است که: از جمله آن‌ها: میکائیل علیه السلام است، ارزاق خلایق و حکمت و معرفت نفوس تعلق به وی دارد. وصف و تعداد بال‌های او را جز خدای متعالی نمی‌داند و اگر دهان باز کند؛ آسمان‌ها در دهان او چون خردله در دریا بود. اگر بر اهل آسمان‌ها و زمین ظاهر شود، از نور او می‌سوزند (ترجمه: نگارنده). فرشته میکائیل نیز به‌صورت مردی بالدار و در حال حرکت نشان داده‌شده است. چهره و بدن او به‌صورت سه رخ ترسیم‌شده و به پایین سمت راست نگاه می‌کند. او عمامه‌ای سفید بر سر دارد و هاله‌ای طلایی دور سرش را فراگرفته است که با نقوش تزیینی احاطه‌شده است. لباس گشاد، چین‌دار و قرمز رنگ پوشیده است و نواری طلایی روی بازوی او را احاطه کرده است. چهره مغولی و بال‌های سبز و طلایی دارد (تصویر ۴). نگارگر اینجا نیز به توصیفات فرشته مانند دهان بزرگ و نور عظیم توجه نکرده است و شکل انسانی او با دو بال حفظ کرده است.

توضیحات مؤلف در مورد فرشته عزرائیل در نسخه مذکور چنین است: «و منهم: عزرائیل صلوات الله علیه و هو مسکن الحرکات و مفرق الأرواح من الأجساد ..... خلق الله تعالی رجلیه فی تخوم الأرضین و رأسه فی السماء العلیا و وجهه مقابل اللوح المحفوظ..... إن رجلی الساعة علی منکبی ملک قد جاوز راسه السماوات السبع و ارتفع فوق ذلک بمسیرة الف عام، رجلاه قد جاوزت الثری بمسیرة خمسمائة عام ...» (folio 34r).

تصویر ۴. نگاره فرشته میکائیل، نسخهٔ عجایب المخلوقات قزوینی، کتابخانه مونیخ، شمارهٔ ۴۶۴، folio 33v، مکرر URL3

تصویر ۵. نگاره فرشته عزرائیل، نسخهٔ عجایب المخلوقات قزوینی، کتابخانه مونیخ، شمارهٔ ۴۶۴، folio 34r، URL4

ترجمه آن اینچنین است که: از جمله آن‌ها: عزرائیل علیه السلام است. مسکن حرکات و مفرق ارواح از بدن‌ها . خداوند متعال پاهایش را بر تُخوم[11] دو زمین آفرید، سرش را در بلندترین آسمان و صورتش را رو به لوح محفوظ است. این‌قدر شکل مهیبی دارد که پای او بر دوش یک فرشته که سرش از آسمان هفتم در سفری صدساله از زمین گذشته و پای‌های از ثریا در سفری پانصدساله از زمین عبور کرده است (ترجمه: نگارنده).

فرشته عزرائیل نیز مانند بقیه فرشتگان مقرب به‌صورت مردی بالدار ترسیم‌شده است. عمامه بر سر دارد و هاله‌ای طلایی بدون تزئینات سرش را احاطه کرده است. لباسش آبی و روی بازویش با یک باند با رنگ طلائی تزئین شده است. صورت او نیز ویژگی‌های چهره مغولی دارد و بال‌هایش کاملاً طلایی هستند (تصویر ۵). طلا به لحاظ خصلت‌هایش با نور یکی است و در این نگاره به‌صورت نمادین بر پاکی و خلوص فرشته تأکید شده است. با اینکه فرشته عزرائیل با ویژگی‌های مانند بدن بسیار بزرگ توصیف‌شده است مجدداً نگاره او با نگاره‌های فرشته‌های مقرب دیگر تفاوت چندانی ندارد. لذا می‌توان گفت که نگارگر در تصویرگری ملائک مقرب نیز به متن و توصیفات متنی وفادار نبوده و بیشتر تابع ذوق و سلیقهٔ خود و عصر خود بوده است.

۲-۲-۳ فرشتگان هفت آسمان‌ها

فرشتگان آسمان بسیار هستند و در کتاب عجایب المخلوقات قزوینی اینگونه آمده است که: «و منهم: ملائکة سبع سموات قال کعب الأحبار: ملائکة یداومون علی التسبیح و التهلیل فی القیام والقعود والرکوع و السجود..... ملائکة السماء الدنیا علی صورة البقر و قد وکل الله تعالی بهم ملکة اسمه إسماعیل و هو مطلع فیهم و ملائکة السماء الثانیة علی صورة العقاب و الملک الموکل بهم اسمه میخائیل و هو مطلع فیهم، وملائکة السماء الثالثة علی صورة النسر، والملک الموکل بهم اسمه صاعدیابیل، وملائکة السماء الرابعة علی صورة الخیل والملک الموکل بهم اسمه صلصاییل، وملائکة السماء الخامسة علی صورة الحور العین، والملک الموکل بهم أسمه کلکائیل، وملائکة السماء السادسة علی صورة الولدان، والملک الموکل بهم اسمه سمخائیل، وملائکة السماء السابعة علی صورة بنی

آدم، والملک الموکل بهم أسمه روبائیل....» (folio 35v-35r).
ترجمه آن اینچنین است که: از جمله آن‌ها: ملائکه هفت آسمان. کعب الاحبار گفت: ملائکه‌ای که پیوسته تسبیح و مناجات می‌گویند در ایستادن و نشستن و زانو زدن و سجده. فرشتگان آسمان پایین (اول) به‌صورت گاو و رئیس آن‌ها «اسماعیل» است فرشتگان آسمان دوم به‌صورت عقاب و رئیس آن‌ها «صحاعیل» است. فرشتگان آسمان سوم به‌صورت کرکس و رئیس آن‌ها «صاعدیاییل» است. فرشتگان آسمان چهارم به‌صورت اسب است و رئیس آن‌ها «صلصاییل». فرشتگان آسمان پنجم به‌صورت حور عین‌اند و رئیس آن‌ها «کلکائیل» است. فرشتگان آسمان ششم به‌صورت ولدان هستند و رئیس آن‌ها «سمخائیل» است. فرشتگان آسمان هفتم که به‌صورت بنی آدم بوده و رئیس آن‌ها «روبائیل» است (ترجمه: نگارنده).

لازم به ذکر است که این تعابیر هرچند به‌صورت رمزی و در شکل و لعابی افسانه‌وار در عجایب المخلوقات قزوینی منعکس‌شده‌اند اما تصاویر بر نقاشی‌های بعدی تأثیر بسیار نهاده است (کامرانی، ۱۳۸۵، ۵۶). فرشتگان آسمان اول به شکل یک جفت گاو به تصویر کشیده شده‌اند که آن‌ها به همدیگر نگاه می‌کنند، رنگ یکی سفید با بال‌های آبی و رنگ دیگری مشکی با بال‌های قرمز است. وجود تقارن در نگاره، استفاده از خطوط برای بیان حالت در چهره گاوها، حرکت و جنبش به‌وضوح در این نگاره دیده می‌شود (تصویر ۶).

تصویر ۶. فرشتگان آسمان اول، نسخهٔ عجایب المخلوقات قزوینی، کتابخانه مونیخ، شمارهٔ ۴۶۴، folio ۳۴v، مکرر URL4

فرشتگان آسمان دوم به‌صورت یک جفت عقاب در مقابل یکدیگر ترسیم شده‌اند. رنگ‌های خاموش، تقارن، سکون و آرامش بر این نگاره حاکم است (تصویر ۷).

تصویر ۷. فرشتگان آسمان دوم، نسخهٔ عجایب المخلوقات قزوینی، کتابخانه مونیخ، شمارهٔ ۴۶۴، folio 35r، URL5

فرشتگان آسمان سوم به شکل یک جفت کرکس متقارن نقاشی شده‌اند. این نگاره از نگاره قبلی حس حرکت و پویایی بیشتری دارد اما چندان تفاوتی از لحاظ شکل پرنده با نگاره فرشته آسمان دوم به غیر از رنگ پاها که طلایی و مشکی بود و اینجا صرفاً طلایی هستند تفاوت دیگری دیده نمی‌شود (تصویر ۸).

تصویر ۸. فرشتگان آسمان سوم , نسخهٔ عجایب المخلوقات قزوینی، کتابخانه مونیخ، شمارهٔ ۴۶۴، folio 35r، مکرر URL5

فرشتگان آسمان چهارم به‌صورت یک جفت اسب، یکی خاکستری با بال‌های آبی و دیگری سفید با بال‌های قرمز دیده می‌شوند. اسب‌ها به‌صورت نیم‌رخ کشیده شده‌اند (تصویر ۹).

تصویر ۹. فرشتگان آسمان چهارم , نسخهٔ عجایب المخلوقات قزوینی، کتابخانه مونیخ، شمارهٔ ۴۶۴، folio 35r، مکرر URL5

فرشتگان آسمان پنجم به‌صورت یک جفت زن با موهای بلند و جهت سه رخ صورت به تصویر کشیده شده‌اند. آن‌ها در حال حرکت هستند. فرشته‌ای که در سمت راست قرار دارد، موی سرش را با نواری پوشانده است، هاله دور سر، لباس آبی‌رنگ و چین‌دار دارد، علاوه بر این، دستبندی در هر یک از دست‌ها دارد. ویژگی‌های چهره به دلیل خوردگی نگاره واضح نیست و سر او با هاله‌ای طلایی‌رنگ احاطه‌شده است. بال‌های او به رنگ آبی و طلایی رنگ‌آمیزی شده‌اند. و قلم‌گیری‌های زمخت استفاده‌شده است. فرشته سمت چپ نیز با همین مشخصات فرشته سمت راست نقاشی شده به غیر از اینکه رنگ ردای آن طلایی است (تصویر ۱۰).

تصویر ۱۰. فرشتگان آسمان پنجم, نسخهٔ عجایب المخلوقات قزوینی، کتابخانه مونیخ، شمارهٔ ۴۶۴، folio ۳۵v، مکرر URL5

فرشتگان آسمان ششم به‌صورت دو مرد بالدار ترسیم شده‌اند. رنگ لباس فرشته در سمت راست قرمز و بال‌های او سبز درحالی‌که لباس فرشته سمت چپ آبی و بال‌های او قرمزرنگ هستند. مجدداً ویژگی‌های مانند هاله طلایی دور سر، عمامه بر سر، حرکت و جنبش، چهره‌های مغولی و قلم‌گیری‌های زمخت در ترسیم این فرشته‌ها دیده می‌شود (تصویر ۱۱).

تصویر ۱۱. فرشتگان آسمان ششم, نسخهٔ عجایب المخلوقات قزوینی، کتابخانه مونیخ، شمارهٔ ۴۶۴، folio ۳۵v، مکرر URL5

در ترسیم فرشتگان آسمان هفتم تفاوت زیادی با فرشتگان آسمان ششم لحاظ نشده است. تنها زانو زدن فرشته سمت چپ، نداشتن هاله دور سر فرشته سمت راست و جهت سر آن‌ها که به سمت یکدیگر است با نگاره قبلی تفاوت ایجاد می‌کند (تصویر ۱۲).

تصویر ۱۲. فرشتگان آسمان هفتم, نسخهٔ عجایب المخلوقات قزوینی، کتابخانه مونیخ، شمارهٔ ۴۶۴، folio ۳۵v، مکرر URL5

تصاویر نشان می‌دهند که نگارگر در ترسیم فرشتگان هفت آسمان در کلیات هم فقط تا حدودی به توصیفات متن وفادار بوده چرا که می‌بینیم که در نگاره فرشتگان آسمان سوم پرنده که باید شبیه کرکس نشان داده شود چندان تفاوتی با عقاب نداشته است و یا فرشتگان آسمان ششم و هفتم هم چندان تفاوتی با هم ندارند. نگاه اغلب فرشته‌هایی که به‌صورت انسان هستند به سمت پایین است گویا درحال نظاره انسان‌های روی زمین هستند.

۲-۲-۴ ملایکه الحفظه و هاروت و ماروت

در قرآن فرشته‌ی ثبت‌کننده «حافظ» نامیده شده است؛ «ان کُل نَفْسٍ لَمَا عَلَیْهَا حافِظ». (طارق، آیه‌ی ۴) یعنی کسی که نگاه می‌دارد و آن‌که اعمال را ثبت می‌کند. (حسینی،۱۳۹۱، ۳۳- ۳۴). تعداد ملایکه الحفظه دو (یمین و یسار) و موکل آدمی هستند (کامرانی، ۱۳۸۵، ۵۶).

یوسف بن محمد بن زیاد و علی بن محمد بن سیار از پدران خود «که راویان این حدیث هستند» نقل کرده‌اند که آن دو به امام عسکری علیه‌السلام عرض کردند: عده‌ای نزد ما گمان می‌کنند که هاروت و ماروت دو فرشته بودند که وقتی‌که عصیان بنی‌آدم زیاد شد، خداوند آن دو را از بین ملائکه برگزید و با ملک دیگری به دار دنیا فرستاد و آن دو مجذوب زهره شدند و خواستند با او زنا کنند و شراب خوردند و آدم‌کشی کردند و خداوند آنان را در بابل عذاب فرمود و جادوگران، از آن دو، سحر و جادو می‌آموختند و خداوند آن زن را مسخ کرده و به‌صورت این ستاره (ستاره زهره) درآورد، امام علیه‌السلام فرمودند: پناه‌برخدا از این سخنان! ملائکه معصوم‌اند و از کفر و قبائح به لطف خدا در امانند (ابن‌بابویه، بی‌تا، ۵۵۲) توضیحات مؤلف در مورد ملایکه الحفظه در نسخه مذکور چنین است: «و منهم: الحفظة علیهم السلام، وهم الکرام الکاتبون.... هما ملکان موکلان بابن آدم أحدهما عن یمینه والآخر عن یساره و قال بعضهم هم اربعة اثنان بالنهار و اثنان باللیل و قال عبد الله .... هم خمسه اثنان بالنهار و اثنان باللیل و الخامس لا یفارقه لیلا و لا نهارا.....» (folio 36r).

ترجمه آن اینچنین است که: از جمله آن‌ها حفظه علیه السلام و آن‌ها نویسندگان شریفند و موکلند بر بنی آدم. یکی بر راست و یکی بر چپ و بعضی گویند که چهارند دو در روز و دو در شب و عبدالله گفت: آن‌ها پنج هستند، دو در روز و دو در شب هستند و پنجمی در شب و روز از بنی آدم جدا نمی‌شود (ترجمه: نگارنده). در نگاره مربوط به این فرشتگان هر یک از فرشتگان درحالی‌که پای چپ خود را خم کرده و کاغذی در دست داشتند که روی زانوی راست خود قرار داده‌اند به تصویر درآمده‌اند. هر کدام ویژگی‌های چهره مغولی و ردای گشاد به تن دارند، لباس هر دو فرشته به یک شکل است و فقط از نظر رنگی متفاوت هستند. یکی قرمز و آن یکی آبی. دور بازوهای هر یک از دو فرشته را نواری طلایی احاطه کرده است که تزئینات آن متفاوت است و هر یک عمامه سفید بزرگی و هاله طلایی بر سر دارند (تصویر۱۳).

تصویر۱۳. ملایکه الحفظه، نسخهٔ عجایب المخلوقات قزوینی، کتابخانه مونیخ، شمارهٔ ۴۶۴، folio ۳۶r، URL6

در این نگاره، به زعم نگارندهٔ این سطور، فرشته سمت راست که اعمال نیک انسان را ثبت می‌کند کمی بزرگ‌تر و نزدیک‌تر ترسیم شده است که این امر می‌تواند تمهیدی بوده باشد از سوی نگارگر جهت نشان دادن رحمت خداوندی. استفاده از خطوط منحنی در بالای بال‌ها و خطوط مواج در لباس موجب القای پویایی در نگاره شده است.

در توصیف هاروت و ماروت در نسخه مذکور چنین آمده است: «و منهم: هاروت و ماروت و هما ملکان معذبان ببابل .... فاختاروا هاروت و ماروت فأهبطا إلی الأرض ..... فما عصما حتی واقعا المعصیة فخیرا بین عذاب الدنیا وعذاب الآخرة،.... فاختارا عذاب الدنیا .... حکی من رآهما قال: رأیت جسمین عظیمین جدا قد علقا منکسین و رأیت من کعبهما الی رکبتهما فی الحدید...» (folio37r).

ترجمه آن اینچنین است که: از آن جمله آن‌ها هاروت و ماروت. دو فرشته‌اند که در بابل عذاب شدند. فرشته‌ها هاروت و ماروت را برگزیدند برای نزول به زمین. پس از اینکه معصیت از آن‌ها صادر شد بین عذاب دنیا و عذاب آخرت مخیر شدند و عذاب دنیا را انتخاب کردند. شخصی که آن‌ها را دید گفت: دو جسد بسیار بزرگ را دیدم که آویزان بودند و از پاشنه تا زانوهایشان آهن دیدم (ترجمه: نگارنده). هاروت و ماروت به شکل دو مرد آویزان شده ترسیم شده‌اند (تصویر۱۴).

تصویر ۱۴. هاروت و ماروت، نسخهٔ عجایب المخلوقات قزوینی، کتابخانه مونیخ، شمارهٔ ۴۶۴، URL6 ،folio 37r

بدن هر دو فرشته نیمه برهنه است و از روبرو ترسیم‌شده است، درحالی‌که صورت آن‌ها به‌صورت نیم‌رخ است. چشم‌ها بسته، دست‌ها پشت بدن و پاها با طناب بسته‌شده‌اند. فرشتهٔ سمت راست با شلوارک قرمز و با بال‌های آبی‌رنگ و فرشته سمت چپ، با شلوارک سفید و بال‌های نارنجی به تصویر کشیده شده‌اند. قلم‌گیری ضخیم و چهره مغولی با بار احساسی نیز در این نگاره دیده می‌شود. نگاره باز هم در کلیات وابسته به متن است و در جزییات خیر.

نتیجه‌گیری

نگارگری ایرانی در دوره ایلخانی، توانایی و میل جذب و پذیرش ویژگی‌های سبک هنری نقاشی چینی و بیزانسی را داشتند که در نهایت این امر موجب شد تا این عناصر با نگارگری ایرانی ترکیب و تلفیق‌شوند. نگاره‌های ساکنین آسمان‌ها (فرشتگان) در قالب چهار گروه در کتاب عجایب المخلوقات و غرائب الموجودات قزوینی به تصویر در آمده‌اند: ۱- حاملان عرش ۲- فرشتگان مقرب ۳- فرشته‌های هفت آسمان ۴- ملائکه الحفظه و هاروت و ماروت.

این نگاره‌ها به لحاظ ساختاری از عناصر هنر چینی همچون، چهره‌های مغولی، ترسیم چهره‌هایی با احساس، استفاده از شیوه خطی و رنگ‌های خاکستری ملایم و از هنر بیزانسی و مسیحی، قلم‌گیری زمخت، لباس‌های چین‌دار برای نشان دادن عمق و هاله دور سر را تأثیر پذیرفته‌اند. چنانچه زاویه دید سه رخ به زاویه دید نیم‌رخ در اغلب نگاره‌ها غالب است و این موجب شده نگاره‌ها پویاتر و پرتحرک‌تر دیده شوند که این امر در سنت نقاشی ایران سابقه نداشته و از طریق نقاشی چینی وارد نگارگری ایران شده است. از دیگر ویژگی‌هایی که می‌توان در نگاره‌های ساکنین آسمان‌ها مشاهده کرد عبارت‌اند از ۱- تشابه چهره فرشته‌هایی که جنبه انسانی دارند. ۲- در نظر گرفتن بال برای همه فرشتگان. ۳- استفاده از رنگ‌هایی با درجه اشباع کم و ترسیم همه فرشته‌ها در فضایی که پس‌زمینه آن خالی از هرگونه تزیین و تصویری است.

در نگاره‌های مربوط به حاملان عرش نگارگر به ترتیب و شکل حاملان عرش طبق توصیف متن وفادار بوده اما در برخی جزئیات که در متن نوشته‌نشده مانند نشستن شیر خلاقیت به خرج داده است. همچنین برای همه حاملان عرش از جمله حیوانات بال ترسیم‌شده است و این درحالی است که در متن اشاره‌ای به وجود بال برای آنها نشده است. نگارگر در تصویرگری ملائک مقرب نیز به متن و توصیفات متنی کامل وفادار نبوده چرا که با توجه به توصیفاتی که از فرشتگان شده و بسیار هم متفاوت است ولی تفاوت چندانی در نگاره‌های آنها دیده نمی‌شود چنانچه می‌توان گفت که نگارگر بیشتر تابع ذوق و سلیقهٔ شخصی و عصر خود بوده است. نگارگر در ترسیم فرشتگان هفت آسمان

هم تنها در کلیات به توصیفات متنی آنهم نه تمام و کمال بلکه تا حدودی وفادار بوده است چنانچه در نگاره فرشتگان آسمان سوم پرنده‌ای که می‌باید شبیه کرکس نشان داده شود چندان تفاوتی با عقاب نداشته است و یا فرشتگان آسمان ششم و هفتم هم چندان تفاوتی با هم ندارند. در نگارگری ملایکه الحفظه و هاروت و ماروت هم همین امر تکرار شده چنانچه تفاوت چندانی میان ملک یمین و یسار و هاروت با ماروت دیده نمی‌شود و نکتهٔ پایانی اینکه در اغلب تصاویر انتخاب رنگ‌ها منوط به سلیقه تصویرگر بوده است و با شخصیت فرشته‌ها هماهنگ نبوده است.

پی نوشت

۱-مجتمعی است که خواجه رشیدالدین در نزدیکی تبریز بنا کرد.

۲-شاهنامه مذکور متاسفانه به نام دلّال آن، امروزه به شاهنامه دموت مشهور شده است.

۳-جزئیات جامه‌ها، مخصوصاً عمامه گردی که بخشی از آن با دنباله‌های گشاد بر روی سینه مردان افتاده است و روبان‌های آویزان فرشته‌ها، ویژگی‌های اواخر قرن چهاردهم نسخه‌های خطی بغداد را تداعی می‌کند.

4- https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00036421?page=,1

5-https://www.qdl.qa/en/archive/81055/vd-c_100023586788.0x000001

6-http://www.manuscrits-medievaux.fr/notices-manuscrit/ms1130-adjaib-al-makhluqat-wa-gharaib-al-mawdjudat.aspx

7- https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8406160j.r=ara-be.%202178?rk=21459;2

8- https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00045957?page=,1

9- https://www.digitale-sammlungen.de/en/details/bsb00045957

۱۰- برای اطلاعات بیشتر پیرامون جداول در نسخه‌های خطی نک: مقاله بررسی روند تکامل جداول تزیینی در نسخ خطی از قرن پنجم تا نهم هجری نوشته اکبری و خودداری نائینی (۱۳۹۹).

۱۱- تخوم: نشان و حد فاصل میان دو زمین. (فرهنگ معین، منتهی الارب).

فهرست منابع

قرآن کریم

ابن‌بابویه، محمد بن علی (بی‌تا)، عیون أخبار الرضا علیه السلام، ترجمه محمد تقی آقا نجفی، تهران: انتشارات علمیه اسلامیه.

افشار مهاجر، کامران (۱۳۸۴)، هنرمند ایرانی و مدرنیسم، چاپ اول، تهران: دانشگاه هنر.

آقاجان زاده، زهره؛ طاهری، علیرضا (۱۳۹۸)، بررسی شیوه تصویرگری فرشتگان «اسرافیل، جبرئیل و میکائیل» در سه نسخه از کتاب عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات قزوینی (نسخه کتابخانه ملی فرانسه،۴۶۳؛ کتابخانه ملی، ۳۳۴۳-۴۶ و چاپ سنگی طهران،۱۲۸۳)، دو فصلنامه علمی نگارینه هنر اسلامی، ش۶, دورهٔ ۱۸، ۴ ص۱۶-۴.

اکبری, الهام؛ خودداری نائینی, سعید (۱۳۹۹)، بررسی روند تکامل جداول تزیینی در نسخ خطی از قرن پنجم تا نهم هجری. آینه میراث, ش۲, دورهٔ ۱۸, ص ۱۶۲-۱۳۹.

پاکباز، رویین (۱۳۸۹)، دایره المعارف هنر، چاپ نهم، تهران: فرهنگ معاصر.

پاکباز، رویین (۱۳۸۵)، نقاشی ایران از دیر باز تا امروز، تهران: زرین و سیمین.

حاتمی، امیر حسن (۱۳۹۸)، بررسی انتقادی سنت عجایب نگاری در جهان اسلام؛ مطالعه موردی عجایب المخلوقات زکریای قزوینی، پژوهش‌نامه تاریخ اسلام، ش۹ , دورهٔ ۳۴, ص۱۱۲-۹۸.

حسینی، سید حسام‌الدین (۱۳۹۱)، نقش فرشتگان در تدبیر جهان در قرآن و عهدین، مجله ادیان و عرفان، ش۴۵, دورهٔ ۲، ص۳۸-۱۱.

حیدری، سارا (۱۳۹۵)، بررسی نقش فرشته در تصویرسازی کتاب‌های کودکان و نوجوانان در ایران (از سال‌های ۳۱۵۴ تا ۳۱۳۱ ه.ش)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد. پردیس بین‌المللی فارابی، دانشگاه هنر، رشته تصویرسازی.

ذبیحی، مریم؛ سلیم زاده و فرخ فررزانه (۱۳۹۹), تحلیل تطبیقی شخصیت‌پردازی موجودات تخیلی-تلفیقی در نگاره‌های نسخ عجایب المخلوقات قزوینی مکتب ایلخانی و مکتب گورکانی، فصل‌نامه علمی نگره، ش۵۵, ص۳۷-۳۵.

رجالی تهرانی، علیرضا (۱۳۷۶)، فرشتگان: تحقیقی قرآنی روایی و عقلی، قم: بوستان کتاب قم.

رهنـورد، زهـرا (۱۳۸۶)، هنـر ایران در دوره اسـلامی: ن‌گارگری، تهران: سـازمان مطالعـه و تدویـن کتب علوم انسـانی دانشـگاه‌ها (سـمت).
صفـر زاده، نغمـه (۱۳۹۳)، مقایسـه تطبیقـی تصویـر فرشـتگان در نگاره‌های (اسـلامی) ایران با نقاشـی (دوره‌های بیزانس و رنسـانس) در اروپـا، چیدمـان هنرهـای تجسـمی معاصـر، ش۶، ص ۶۵-۵۴.
علـی بـن حسـین (۱۳۷۶)، صحیفـه سـجادیه، ترجمـه علینقـی فـی الاسـلام، قـم: الهـادی.
کـن بـای، شـیلا (۱۳۷۸)، نقاشـی ایرانـی، مترجـم: مهدی حسـینی، تهـران: دانشـگاه هنر.
کامرانـی، بهنـام (۱۳۸۵)، تبارشناسـی فرشـته در نقاشـی ایـران، کتـاب مـاه هنـر، ش۹۵ و ۹۶، ص۶۴-۵۲.
مشـتری، محمـد (۱۳۹۱)، عجایـب المخلوقـات و غرایـب الموجـودات، کتـاب مـاه علـوم و فنـون، ش۶، دورۀ ۶۸، ص ۹۶-۹۰.
مـکارم شـیرازی، ناصـر (۱۳۷۸)، تفسـیر نمونـه، جلـد ۱، تهـران: دار الکتب الاسـلامیۀ.
یاحقـی، محمدجعفـر (۱۳۷۵)، فرهنـگ اسـاطیر و اشـارات داسـتانی در ادبیـات فارسـی. تهـران: انتشـارات سـروش.
یوسـفکند، علیرضـا عزیـزی؛ مسـرور، شـیلان و احمـدی، مانـا (۱۳۹۸)، بررسـی شـاخصه‌های نگارگـری مکتـب تبریـز ایلخانـی بـا تأکیـد بـر شـاهنامه دمـوت، دوماهنامـه علمـی تخصصـی پژوهـش در هنـر و علـوم تخصصـی، ش۴، دورۀ ۴، ص۳۹-۳۱.

URLs

URL 1: https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00045957?page=66,67
URL 2: https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00045957?page=68,69
URL 3: https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00045957?page=70,71
URL 4: https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00045957?page=72,73
URL 5: https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00045957?page=74,75
URL 6: https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00045957?page=76,77

مقاله

مروری بر نسخه‌های خطی تولید شده در کارگاه هنری اسکندر سلطان در شیراز (۸۰۷ق-۸۱۷ق/ ۱۴۰۵- ۱۴۱۴م)

نویسنده اول و مسئول مکاتبات: زهرا شیروی، دانشجوی کاشناسی ارشد هنر اسلامی، دانشگاه هنر، دانشکده حفاظت و مرمت، تهران، ایران.

Email: z.shiroovi@gmail.com

نویسنده دوم: دکتر سعید خودداری نائینی، استاد یار دانشکده حفاظت و مرمت، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

Email: khoddari@gmail.com

نویسنده سوم: الهام اکبری، دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنرهای اسلامی، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.

Email: e.akbari@alzahra.ac.ir

چکیده

کتاب‌آرایی نسخ‌خطی همواره در ایرانِ فرهنگی از اهمیت والایی برخوردار بوده‌است که برجای ماندن نسخ نفیس در ادوار مختلف گواهی بر این امر است. بی‌شک دورهٔ تیموری یکی از با شکوه‌ترین ادوار در زمینه تولید کتاب و کتاب‌آرایی بوده است چرا که پادشاهان تیموری برای کسب اعتبار فرهنگی، به تولید نسخ خطی در کتابخانه‌هایشان اهمیت زیادی می‌دادند. در تاریخ از اسکندرسلطان، شاهزاده تیموری که در فاصله سال‌های ۸۰۷ق-۸۱۷ق/ ۱۴۰۵- ۱۴۱۴م در شیراز حکومت را در دست داشته، به عنوان یکی از حامیان هنر کتاب‌آرایی یاد شده است. از دوران فرمانروایی اسکندر سلطان در اصفهان و شیراز نسخ مهمی از منظر کتاب‌آرایی در دسترس است اما متاسفانه منبع جامعی در مورد این نسخ تا کنون تدوین نشده است. لذا هدف نگارندگان در مقاله پیش‌رو معرفی نسخه‌های منتسب به کتابخانه اسکندر سلطان و بررسی اجمالی برخی از نسخ منتخب آن می‌باشد. بر این اساس در این پژوهش برای یافتن پاسخ این سوالات که، مشهورترین نسخه‌های کتابت شده در کارگاه اسکندر سلطان کدام‌اند؟ و اکنون در کدام کتابخانه ها محفوظ هستند؟ تلاش شده است تا در گام نخست نسخه‌های تولید شده در کارگاه اسکندر سلطان معرفی و سپس نسخه‌هایی با اصالت تأیید شده از سوی نسخه شناسان که قابلیت دسترسی بدان‌ها نیز فراهم بوده با رویکردی تحلیلی- توصیفی بررسی شوند. روش گردآوری اطلاعات در این پژوهش با استناد به بانک‌های اطلاعاتی موزه‌هایی که نسخ در آن‌جا محفوظ هستند، مطالعه کتابخانه‌ای و مراجعه به مقالات و پایان‌نامه‌ها است. بررسی‌ها نشان داد که نسخ خطی کارگاه اسکندر سلطان به دو گروه کلی جُنگ‌ها و نسخه‌های مربوط به علوم ستاره شناسی تقسیم می‌شوند و نسخه‌های جُنگ‌های ادبی از تزیین بیشتری در مقایسه با دیگر نسخ برخوردار هستند و در مقابل برخی از نسخه‌های نجومی همچون زیج اشرفی محفوظ در کتابخانه ملی فرانسه و کتابخانه آیت‌الله گلپایگانی قم دارای تزیینات بسیار اندکی هستند.

واژگان کلیدی : نسخ خطی . اسکندر سلطان. دوره تیموری . مکتب شیراز

مقدمه

با توجه به لزوم حفظ و نگهداری قرآن در نزد مسلمانان، هنر کتاب‌آرایی همگام با بسیاری از هنرها و گاه پیش‌تر و قوی‌تر از برخی از آنها در تمدن اسلامی بروز و ظهور یافت که نسخه‌های هنری بجا مانده از ادوار مختلف در سرزمین‌های اسلامی همگی مؤید این کلام هستند. همچنان که هیچ هنری ناگهان به‌وجود نمی‌آید؛ در طول تاریخ هنر ایران، آرایش نسخه‌های خطی هم همراه با تحول و تغییراتی همراه بوده است. چنانچه با مطالعهٔ شکلی نسخه‌های تولید شده در هر دوره، می‌توان به منحصر به‌فرد بودن نسخ هر دوره پی‌برد و در میان ادوار مختلف، بی‌شک دورهٔ تیموری یکی از با شکوه‌ترین ادوار در زمینه تولید کتاب و کتاب‌آرایی بوده است چرا که پادشاهان تیموری برای توسعه هنر کتاب‌آرایی و کارگاه‌های هنری کتابخانه‌هایشان سرمایه‌گذاری‌های بسیاری می‌کردند (آژند،۱۳۸۷: ۱۶۴). کتاب‌آرایی در این دوره (۷۷۱-۹۱۱ق/۱۳۷۰-۱۵۰۶م) در دو مرکز عمده رونق داشته‌است، یکی شیراز و دیگری هرات. در نیمه اول سدهٔ نهم هجری، تولیدات هنری در زمینه کتاب و کتابت در هرات در زیر نظر بایسنغر میرزا (۸۰۲- ۸۳۷ق/۱۳۹۹-۱۴۳۳م) صورت می‌گرفت و در شیراز، اسکندر فرزند عمر شیخ و نوهٔ تیمور (۸۰۷ق-۸۱۷ق/ ۱۴۰۵-۱۴۱۴م) و ابراهیم سلطان (۸۱۷-۸۳۸ق/ ۱۴۱۴-۱۴۳۵م) ناظر بر کتابخانه‌ها و کارگاه‌های هنری بودند. شایان ذکر است که جُنگ‌های مرکب از متون منظوم و منثور از رایج‌ترین نسخه‌های خطی شیراز اواخر سده هشتم/چهاردهم و اوایل سده نهم/پانزدهم بوده است.

در مقاله پیش‌رو، نگارندگان برآنند تا بخش عمده‌ای از نسخه‌های خطی تولید شده در کارگاه اسکندر سلطان در شیراز در بین سال‌های ۸۰۷تا ۸۱۷قمری اعم از، طالع نامه خطی، کتاب هیئت، جنگ اسکندر سلطان، جنگ معروف به نسخه لیسبون، اغراض الطیبه و مباحث و علائیه و زیج اشرفی و چند نسخهٔ دیگر را معرفی نمایند. اما با توجه به عدم دسترسی به تمامی این نسخ، سه نسخه منتخب و مورد تایید پژوهشگران در این مقاله برگزیده و بررسی خواهد شد که آن‌ها عبارتنداز:

۱جُنگ[۱] اسکندر سلطان، محفوظ در کتابخانهٔ بریتانیا.

۲. جُنگ اسکندر سلطان که خود شامل سه نسخه پراکنده در موزه‌ها و کتابخانه‌های موزه کارلوس گلبنیان ،کتابخانه دانشگاه استانبول و موسسه تاریخ پزشکی ولکام است.

۳. مجموعه رساله‌های ستاره شناسی (رساله زیج اشرفی)، نسخه‌ای از این رساله محفوظ در کتابخانه آیت‌الله گلپایگانی و نسخه دیگر آن محفوظ در شعبه شرقی موزه ملی فرانسه می‌باشد.

هدف از نگارش مقالهٔ حاضر معرفی و بررسی نسخ کتابت شده برای اسکندر بن‌عمر شیخ، شاهزاده تیموری می‌باشد، که با رویکردی تحلیلی- توصیفی به معرفی و توصیف برخی ویژگی‌های بصری آن‌ها می‌پردازد. لازم به ذکر است که بخاطر عدم اسکن نسخه زیج اشرفی محفوظ در کتابخانه آیت‌الله گلپایگانی قم، نگارنده اول به صورت حضوری به کتابخانه مراجعه و نسخه را از نزدیک مشاهده نموده است.

روش تحقیق

روش گردآوری اطلاعات در این پژوهش استنادی و توصیفی- تحلیلی است. تصاویر نسخه‌های مورد مطالعه و اطلاعات تاریخی آنها با استفاده از بانک‌های اطلاعاتی موزه‌هایی که نسخ در آن‌جا محفوظ هستند گردآوری شده است. اطلاعات تئوری نیز بصورت مطالعه کتابخانه‌ای و مراجعه به مقالات و پایان‌نامه‌ها صورت گرفته‌است.

پیشینه

از نخستین مطالعات انجام شده در خصوص شرایط تاریخی و فرهنگی دوره تیموری می‌توان به «جامع التواریخ رشیدی» نوشتهٔ حافظ ابرو عبدالله‌بن لطف‌الله (۱۳۱۷ - صص ۱-۵۵۴) اشاره کرد. سمرقندی (۱۳۸۳) نیز در «مطلع سعدین» به توصیف تاریخچه‌ای از دوران حکومت اسکندر سلطان از نوادگان تیمور می‌پردازد و در زمینه نسخه‌شناسی، ریشار[۲] (۱۳۸۳) در «جلوه های هنر پارسی» به رساله زیج‌اشرفی محفوظ درکتابخانه ملی فرانسه اشاره کرده است و تنها به شباهت‌های خوشنویسی، سبک و قطع با نسخه اسکندر سلطان که محفوظ در کتابخانه بریتانیا و نسخه‌خطی ستاره‌شناسی محفوظ در دانشگاه استانبول، اشاره کرده است. آداموا[۳]

(۱۳۸۶) در «نگاره‌های ایرانی گنجینه آرمیتاژ سده پانزدهم تا نوزدهم میلادی» به معرفی نسخ کتاب شده در دوران اسکندر سلطان پرداخته است. این کتاب در معرفی نسخ تولید شده در کارگاه هنری اسکندر سلطان بسیار حائز اهمیت می‌باشد، اما نگارندگان فقط به معرفی برخی از آنها بسنده کرده‌است.

جامع‌ترین مطالعات دوران تیموری در مکتب شیراز را می‌توان در کتابی از آژند (۱۳۹۳) تحت عنوان «مکتب نگارگری شیراز» یافت که به تفکیک حکمرانی شاهزادگان به توصیف شرایط تاریخی و تفسیر ویژگی‌های هنری آن دوره می‌پردازد. در سال ۱۳۹۵ الِن رایت[۴] پژوهشگر هنر اسلامی کتابی با عنوان «نگاهی به هنر کتاب‌آرایی» (the look of the book) در زمینه تحولات کتاب‌آرایی ایران در مکتب هنری شیراز - از آغاز سده ۸ تا اواسط سده ۹ قمری منتشر کرده‌است. او در این کتاب با نگاهی جامع تاریخچه کامل ویژگی‌های هنری کارگاه های سلطنتی را در دوره تیموری معرفی کرده‌است. سپس ویژگی‌های ساختاری هنرهای مکتب شیراز را بر اساس نمونه‌هایی موجود بررسی و با ارائه اطلاعات نسخه شناسانه فهرستی از هنرمندان صاحب سبک هر دوره را منتشر کرد. اهمیت این کتاب به دلیل طبقه‌بندی اطلاعاتی است که می‌توان به عنوان کتابی مرجع به آن رجوع کرد.

پایان‌نامه‌ای تحت عنوان «بررسی نگاره‌های گلچین اسکندر سلطان ۸۱۳ هجری قمری» در دانشگاه تربیت مدرس انجام شده و در قالب یک مقاله توسط احمدپناه و نظری زاده دهکردی (۱۳۹۵) ارائه گردیده که به صورت بسیار سطحی به نسخه گلبنکیان می‌پردازد، نویسندگان مزبور از وجود دو بخش دیگری از این نسخه که در لندن و استانبول محفوظ است بی‌اطلاع بوده و به آنها نپرداخته‌اند.

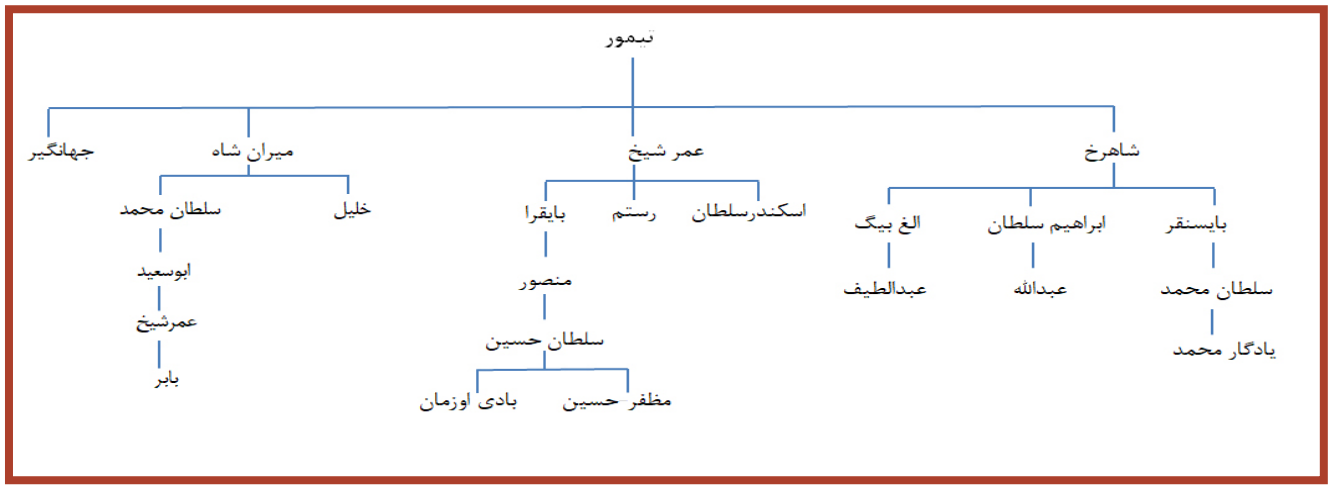
در خصوص نسخ مورد پژوهش در این دوره می‌توان به مقاله استورکنبوم و غیاثیان(۱۳۹۹) تحت عنوان «نسخه‌های شاهانه کتاب شده برای اسکندر بن عمر شیخ» اشاره کرد. آن‌ها در این مقاله بر اساس استناداتی، نسخه جُنگ محفوظ در موزه کارلوس گلبنیان، کتابخانه دانشگاه استانبول و موسسه تاریخ پزشکی ولکام را منسوب به یک نسخه دو جلدی دانسته‌اند. این مقاله به سبب چند تصویر از نسخه گلبنکیان حائز اهمیت است و مرجع بسیاری مفیدی در پژوهش پیشِ‌رو می‌باشد. شباهت های کتاب‌آرایی در نسخه جُنگ اسکندر سلطان محفوظ در موزه گلبنکیان با جنگ اسکندر سلطان محفوظ در کتابخانه بریتانیا، بدان معناست که با مشخص کردن اصول اولیه صفحه آرایی این کارگاه می‌توان نظام صفحه‌آرایی ویژه‌ای را به این کارگاه نسبت داد. نکته قابل توجه آن است که تمام نسخی که برای اسکندرسلطان تولید شده بصورت مجموعه‌ای از نسخ بوده است. با توجه به اینکه در خصوص نسخ تولید شده در کارگاه هنری اسکندر سلطان منبع جامع و کاملی وجود ندارد، تلاش نگارندگان در پژوهش پیش‌رو بر این بوده که حتی‌المقدور نسخ معرفی شده در منابع مختلف را معرفی و بررسی نمایند؛ لیکن با توجه به محدودیت دسترسی به این نسخ، سه نسخه جُنگ اسکندر سلطان کتابخانه بریتانیا، جُنگ اسکندر سلطان (در قالب سه نسخه در سه کتابخانه) و زیج اشرفی را توصیف کرده‌اند.

۱- دوره تیموری

۱-۱-زمینه تاریخی

دوره تیموری شامل حکومت مرکزی ایران در سده های هشتم تا اوایل قرن دهم هجری می‌باشد که این دوران مصادف با حاکمیت سلسله‌ها و دوره‌های محلی چون، آل‌مظفر و قراقویونلو بوده است که با همه استقلال هویتی آنان به علت اقتدار حکومت مرکزی، در دوره تیموری مورد بررسی قرار داده می‌شود. اسکندر سلطان نواده تیمور که در زمان مرگ تیمور ۲۱ ساله بود (خوافی، ۱۳۳۹: ۱۵۴)، در همدان به سر میبرد و او پس از مرگ تیمور از شاهرخ پیروی نکرد و با لشکر عازم فارس و اصفهان شد. ابتدا اصفهان را به تصرف درآورد و از چهارم ذی‌الحجه ۸۱۳ قمری تا سال ۸۱۷ قمری بر فارس و عراق عجم رسما حکومت کرد (دولتشاه، ۱۳۳۸: ۲۸۰). در سال ۸۱۷ قمری به دلیل سرپیچی اسکندرسلطان از دستورات شاهرخ مبنی بر تحت تسلط حکومت مرکزی هرات بودن، شاهرخ سپاهیانش را به سمت اصفهان فرستاد (آژند،۱۳۹۳ :۱۶۶). آنها اصفهان را به مدت ۱۶ روز محاصره کردند و سپس در دوم جمادی‌الاول پس از نبردی سخت وارد اصفهان شدند و اصفهان را غارت

و اسکندر سلطان را به نظر شاهرخ بردند. اما با وساطت های گوهرشاد خاتون، شاهرخ دستور داد تا اسکندر را به برادرش رستم بسپارند و در همان روز (جمعه دوم جمادی‌الاول) رستم بینایی هر دو چشم برادرش را از بین برد (دولتشاه، ۱۳۳۸: ۲۸۰؛ عبدالرزاق سمرقندی، ۱۳۷۳: ۱۹۶-۱۹۸) و دوره فرمانروایی اسکندر سلطان به پایان رسید. ادوار حکوتی امرای تیموری در (نمودار شمارهٔ ۱) قابل مشاهده می‌باشد.



نمودار ۱: ادوار حکومتی امرای تیموری. پدیدآورنده: نگارندگان

۱- ۲ زمینه فرهنگی و اقتصادی

با توجه به نسخه‌های خطی بجا مانده از دوره تیموری، میتوان گفت که این دوره یکی از با شکوه‌ترین ادوار در زمینه تولید کتاب و کتاب‌آرایی بوده است. تیمور نخبه‌ترین هنرمندان و صنعتگران را از شهرهای گوناگون به سمرقند پایتخت مورد علاقه‌اش فرا خواند. بعد از وی شاهرخ و نوادگان تیمور نیز در مناطق مختلف شیوه‌های هنری را گسترش دادند. در همین زمان، نسخ فراوانی در شیراز و دیگر مناطق به تصویر درآمد که به طریقی پرقدرت، امکانات تصویری مکاتب پیشین را بکار بردند. آثار معروف این دوران مانند: شاهنامه ابراهیم سلطان، گلچین اسکندر سلطان و خاوران‌نامه که در شیراز مصور شده‌اند و به خوبی نشان می‌دهند که دستاوردهای مکتب جلایری چه تأثیرات عمیقی در اعتلای نقاشی این دوران داشته‌است. این مجموعه کتاب‌های مصورکه به لحاظ سبک و شیوه بی‌تردید با نقاشی‌های مکتب هرات اشتراکاتی می‌یابند، شاهد گونه‌ای ارتباط و یکپارچگی سبک در دوران تیموری هستند. حضور اسکندر سلطان و ابراهیم سلطان در شیراز زمینه را برای بروز دوباره ویژگی‌های دیداری مکتب شیراز (سده ۹ هجری) فراهم ساخت. پادشاهان تیموری در تولید آثار هنری دوران خود که نشان دهنده حیات فرهنگی شرق دنیای اسلام است نقش بسزایی داشتند. آنها در جذب هنرمندان جهت ارتقای کتاب‌آرایی در کارگاه‌هایشان سرمایه‌گذاری می‌کردند و به همین سبب بود که در کمتر از نیم قرن مکتب نگارگری شیراز با رویکردهای ایرانی-اسلامی به قدری غنی و پرمایه شد که قابل قیاس با ادوار پیش از خود نبود (آژند: ۱۳۹۳، ۱۶۴-۱۶۵).

پادشاهان با سفارش دادن نسخ خطی با کیفیت بالا و با برنامه ریزی، اعتبار فرهنگی کسب می‌کردند چنانچه رومر نقل می‌کند که اسکندر سلطان، ریاضی‌دان و منجم، حامی هنر در دوران حکومتش بوده است (Romer, 2012: 105). میراث ادبی و هنری که در این دوران خلق شد و به اوج شکوفایی رسید، به عنوان سرمشقی در سلسله های بعدی در شرق دنیای اسلام مورد استفاده قرار گرفت. در فاصله زمانی بین سال‌های ۸۱۲ تا ۸۱۷ مجموعه‌ای فوق‌العاده از نسخ‌خطی مصور در کارگاه هنری اسکندر سلطان در شیراز به وجود آمد و شیراز مرکز تولید کتاب شد.

۱- ۳ نگاهی به کتابخانه اسکندر سلطان

الف: هنرمندان

همراه با تحولات سیاسی در ایران، نگارگری نیز از تحولی پیوسته برخوردار بوده و باعث پیدایش مکاتب مختلف نقاشی ایرانی شده‌است که هر کدام از ویژگی‌های خاص تصویری و محتوایی متفاوت برخوردار هستند (احمدی، عزیزی یوسفکند، مسرور ، ۱۳۹۸: ۶۴).

«بعضی از هنرپروران معتقدند که جنید از دربار آل‌جلایر به‌خصوص پس از کشته شدن سلطان احمد جلایر به دست قرایوسف قراقویونلو در سال ۸۱۳ قمری راهی درباره اسکندر سلطان شد و در کتابخانه شیراز مشغول به کار شده است. مولانا معروف خطاط نیز نزد اسکندر سلطان آمد و در اصفهان در کارگاه هنری کتابخانه وی به کتابت پرداخت» (آژند، ۱۳۹۳: ۱۶۸). شاهرخ پس از فتح فارس و عراق‌عجم و سرکوبی اسکندر سلطان، در کنار غنایم جنگی همچون خزاین، جواهرات، اسلحه های هندی و مصری، چینی آلات و... هنرمندان معروفی را نیز به هرات منتقل ساخت (حافظ ابرو، ۱۳۱۷: ۵۵۴ ؛ عبدالرزاق سمرقندی، ۱۳۸۳: ۱۹۸). هنرمندانی همچون مولانا معروف خطاط که پس از تصرف اصفهان به دستور شاهرخ به هرات فرستاده شد (آژند،۱۳۹۳: ۱۶۶)، او که روزی هزار و پانصد بیت در غایت لطافت می‌نوشت در کتابخانه سلطنتی مشغول به کار شد (قاضی احمد غفاری، ۱۴۰۴ قمری: ۳۴۴). به همین سبب شاهرخ او را کاتب خاص خود گردانید (عبدالرزاق سمرقندی، ۱۳۶۱: ۱- ۵۹۰). به نظر می‌رسد که خواجه محمود مجلد تبریزی نیز از جمله این هنرمندان بوده که در کتابخانه اسکندر سلطان مشغول به کار شده و بعدها به هرات رفته‌است (آژند،۱۳۹۳: ۱۶۸). از کاتبان معروف کارگاه اسکندر سلطان می‌توان به محمود بن مرتضی حسینی، محمد حلوایی جلالی، محمود بن یحیی بن حسن کاشی و محمد مغیثی اشاره کرد که در جُنگ کتابخانه بریتانیا با نام نصر کاتب آمده است. گمان می‌رود که او همان نصر سلطانی یا نصیرالدین مذهّب[5] باشد که بعدها کلانتر کتابخانه ابراهیم سلطان گردید. او در تذهیب و کتابت و نقاشی مهارت داشته (همان: ۱۶۹).

ب- نسخ بجای مانده از کتابخانه اسکندر سلطان

هنرمندان برجسته دربار آل‌جلایر (نقاش و خطاط و مذهّب و مجلد) در کتابخانه اسکندر سلطان به کتاب‌آرایی نسخ خطی مانند جُنگ‌ها، کتب مربوط به علوم محض از جمله هیئت و نجوم و از همه مهم‌تر زیج‌نامه‌ها پرداختند (همان: ۱۶۸-۱۶۹). اسکندر سلطان که حامی علم و هنر بود، دستور داد تا یک مجموعه علمی از آثار حکیم مولانا عمادالدین منصور بن محمد بن احمد بن یوسف فقیه الیاس شیرازی، تهیه شود. برای این مجموعه علمی تصاویری نقش شد که شاید بتوان آنها را از نخستین نمونه‌های تشریح البدن به حساب آورد (ریشار، ۱۳۸۳: ۸۲). از جمله تولیدات کتابخانه اسکندر سلطان که در منابع مکتوب و پژوهشهای انجام شده در پیش از این تاریخ بدانها اشاره شده را می‌توان در قالب (نمودار شماره۲) مشاهده نمود. با توجه به اینکه اطلاع دقیقی از محل نگهداری کتاب هیئت و طالع نامه خطی نداریم (آداموا، ۱۳۸۶: ۵۳)احتمال می‌رود این دو نسخه، همان نسخ زیج اشرفی به دلیل محتوای نجومی و رساله مولود همایون به دلیل وجود نگاره‌ای از موقعیت آسمان‌ها و زمین در زمان تولد اسکندر سلطان باشد. همچنین با توجه به محدودیت ها و عدم دسترسی به تمامی نسخ وجود محدودیت‌ها و عدم دسترسی به تمامی نسخه‌های معرفی شده، لذا نگارندگان سه نسخه از نسخه‌های هنری تولید شده در این کارگاه را که دارای اصالت تأیید شده از سوی نسخه شناسان می‌باشند را برگزیده‌اند و اقدام به معرفی آنها خواهند نمود.

- **طالع نامه خطی** ، ۸۱۲-۸۱۳ ق / ۱۴۰۹م.
- **کتاب هیئت**، ۸۱۲-۸۱۳ ق / ۱۴۰۹-۱۴۱۰م.
- **دره التاج لغره الدباج**، مجموعه خصوصی، ۸۱۳ق/ ۱۴۱۰م.
- **جُنگ اسکندر سلطان**، (Add.27261)، محفوظ در کتابخانهٔ بریتانیا، ۸۱۳-۸۱۴ق/۱۴۱۰-۱۴۱۱م.
- **گلچین اسکندر سلطان**
  - (L.A. 161.)، محفوظ در موزهٔ گلبنکیان ، ۸۱۳ ق / ۱۴۱۰ م.
  - (F. 1418.) ، محفوظ در کتابخانهٔ دانشگاه استانبول ، ۸۱۳ ق / ۱۴۱۰ م.
  - (WMS Pers. 474.)، محفوظ در مؤسسهٔ تاریخ پزشکی ولکام ، ۸۱۳ ق / ۱۴۱۰ م.
- **نسخه علمی اسکندر سلطان**، **(B. 411)**، محفوظ در کتابخانهٔ دانشگاه استانبول، حدود ۸۱۵ ق/ ۱۴۱۱ م.
- **اغراض الطبیبه و مباحث العلائیه**، شماره ۱۹۶۳، محفوظ در شعبه شرقی موزه ملی فرانسه، ۸۱۳-۸۱۷ ق / ۱۴۱۰-۱۴۱۴ م.
- **مجموعه رساله های ستاره شناسی (رساله زیج اشرفی)**
  - (Pers. 1488.)، محفوظ در شعبه شرقی موزه ملی فرانسه، ۸۱۳-۸۱۷ق/ ۱۴۱۰-۱۴۱۴م .
  - شمارهٔ ۷۶۶۷-۳۹/۴۷ ، محفوظ در کتابخانه آیت الله گلپایگانی، ۸۲۲ق /۱۴۱۹م.
- **جُنگ**، محفوظ در کتابخانه برلین، ۸۲۳ق/ ۱۴۲۰م (این جنگ حاوی اسم اسکندرسلطان و برادرش بایسنغرمیرزا است.)

نمودار ۲: نسخ تولید شده در کتابخانه اسکندر سلطان. منبع: نگارندگان

۱- جُنگ اسکندر سلطان، شمارۀ Add.27261، محفوظ در کتابخانۀ بریتانیا، ۸۱۳- ۸۱۴ ق.

نسخۀ حاضر که در ابعاد ۱۵/۵*۹/۸ سانتی‌متر و با ۵۴۲ برگ است در سال‌های ۸۱۳-۸۱۴ق در دربار اسکندر سلطان در شیراز تولید شد و هم اکنون در کتابخانه بریتانیا به شماره (Add.27261) محفوظ است (آژند، ۱۳۹۳: ۲۰۱-۲۰۲). تعداد برگه‌ها در زمانی که به دست عثمانیان بوده است ۵۵۲ برگه ذکر شده است زیرا در ورق 543v این نسخه، عبارت "بش یوز اللی ایکی اوراقدر" به ترکی عثمانی نوشته شده است که معادل عدد ۵۵۲ می‌باشد. این یادداشت، گواه این است که این کتاب برای مدتی در مجموعه‌های آنان نگهداری می‌شده است (تصویر۱).

تصویر۱: تعداد اوراق به خط عثمانی، جُنگ اسکندر سلطان، مورخ ۸۱۳ق، کتابخانه بریتانیا Add ms ۲۷۲۶۱، f ۵۴۳v .URL1

این نسخه، مجموعه‌ای است شامل ۲۳ رساله نفیس فارسی به نام جلال‌الدین اسکندر بن‌عمرشیخ حفید تیمورلنگ، که شامل خمسه نظامی، منطق الطیر عطار، رساله کبریت احمر، معرفت تقویم و اسطرلاب و... می‌باشد؛ که می‌توان آن را یکی از جامع‌ترین نسخ دوره تیموری محفوظ در کتابخانه بریتانیا به‌شمار آورد. اهمیت این نسخه تا بدانجا است که برخی پژوهشگران آن را معرف سلیقه کتاب‌آرایی اسکندر سلطان در آن دوره دانسته‌اند (کن بای ، ۱۳۷۸: ۵۵). پر تزئین‌ترین صفحات این نسخه، دو ورق آغازین آن است (تصویر۲).

تصویر۲: صفحات افتتاح ، جُنگ اسکندر سلطان، مورخ ۸۱۳ق، کتابخانه بریتانیا، Add ms ۲۷۲۶۱، ۳-۲v ff. مکرر URL1

این نسخه دو کاتب دارد که نیمه اول نسخه را محمد الحلوایی الجلالی الاسکندری و بقیه را نصر الکاتب نسخ کرده‌اند (Robinson, 1958: 11). در پایان، در خاتمه کتاب خمسه نظامی، کاتب تاریخ پایان کتابت را سال۸۱۴ قمری ذکر کرده‌است و تا انتهای این کتاب به خط نسخ نگاشته شده‌است، اما از این تاریخ به بعد، دیگر نسخه‌ها کم‌کم به خط نستعلیق نوشته می‌شوند، که با تاریخ پیدایش خط نستعلیق تقریبا مقاربت زمانی دارند. هم‌چنین نصر الکاتب (نصیرالدین مذهب) تذهیب این نسخه را هم بر عهده داشته‌است. این نسخه ۴۹ نگاره دارد (همان). در مورب نویسی حاشیه متن اصلی، در ورق ۵۴۰کاتب با نوشتن (م) به تمام شدن محتوی مورب نوشته‌ها اشاره شده است (تصویر۳) و از صفحات بعدی، جای مورب نویسی‌ها را تزییناتی متنوع فراگرفته‌اند. در این نسخه ما شاهد تنوعی از تزئینات در حاشیه متن و گاه حتی در درون جدول اصلی متن هستیم. این تزئینات شامل: تشعیر، اسلیمی ساده، اسلیمی ماری، نقوش انسانی و جانوری و... می‌باشد. در این نسخه لچکی وسط در تمام صفحات کتاب دیده می‌شود. این نسخه مانند کتابخانه‌ای است که به خوبی نشانگر ترکیب بندی محکم و جا افتاده‌ای در کتاب‌آرایی است. شایان ذکر است بیشتر ترکیب‌بندی‌های این جُنگ الگوی نگارگری مکتب هرات شد (آژند،۱۳۹۳: ۲۰۲). هم‌چنین در این نسخه، یکی از ترکیب‌بندی‌ها از نگاره های دیوان خواجوی کرمانی ۷۹۸ قمری اقتباس شده است.(Titley, 1983: 47).

تصویر ۳: جُنگ اسکندر سلطان، مورخ ۸۱۳ق، کتابخانه بریتانیا ، Add ms 27261. f 540v، مکرر URL1

۲- جُنگ اسکندر سلطان که خود شامل سه نسخه پراکنده در موزه ها و کتابخانه های متفاوت است.

بر اساس مطالعاتی که بر روی نسخه‌های شاهانه که برای اسکندر بن عمر شیخ کتابت شده، نسخه‌های جُنگ محفوظ در موزه کارلوس گلبنیان، جُنگ محفوظ در کتابخانه دانشگاه استانبول و جُنگ دیگری محفوظ در موسسه تاریخ پزشکی ولکام، منسوب به یک نسخه دو جلدی دانسته شده است (استور کنبوم و غیاثیان، ۱۳۹۹: ۹۰- ۵۵). پیش از این، پایان نامه‌ای تحت عنوان «بررسی نگاره های گلچین اسکندر سلطان ۸۱۳ هجری قمری» در دانشگاه تربیت مدرس انجام شده بوده اما نویسندگان از وجود دو بخش دیگری از این نسخه که در لندن و استانبول هست بی‌اطلاع بوده و به آنها نپرداخته‌اند.

الف: نسخه لیسبون: (L.A. 161)، محفوظ در موزهٔ گلبنکیان ، ۸۱۳ ق/ ۱۴۱۱ م.

این نسخه به دلیل قطع بزرگتر از نسخه جُنگ بریتانیا با ابعاد ۱۷*۲۸سانتی‌متر و فضای نوشتار ۱۵*۲۴/۲سانتی‌متر، هم‌چنین مطالب بیشتر و داشتن فهرست مطالب و تزیینات شکیل‌تر، از جُنگ اسکندر سلطان محفوظ در کتابخانه بریتانیا، اهمیت بیشتری دارد. این نسخه که دارای ۴۴۴برگ[۶] و ۳۴نگاره است در سال ۸۱۳قمری در شیراز تولید شده‌است (آژند،۱۳۹۳: ۱۹۹-۲۰۱ و استور کنبوم و غیاثیان، ۱۳۹۹: ۵۹). اما نویسنده دیگری به این اشاره کرده است که این نسخه در مجموع ۳۸ نگاره (جلد اول این جُنگ ۲۴ نگاره و جلد دوم ۱۴ نگاره) دارد (گری، ۱۳۶۹: ۶۸). این کتاب مانند جُنگ اسکندر سلطان محفوظ در کتابخانه بریتانیا، پرکارترین صفحاتش، صفحات آغازین آن است (تصویر ۴).

تصویر۴: دو ورق آغازین ،جُنگ اسکندر سلطان، مورخ ۸۱۳ق، موزهٔ گلبنکیان، لیسبون،پرتغال، L.A. ۱۶۱.۴۷۴، Fols.3b-4a. منبع تصویر: استورکنبوم وغیاثیان، ۱۳۹۹: ص ۶۰.

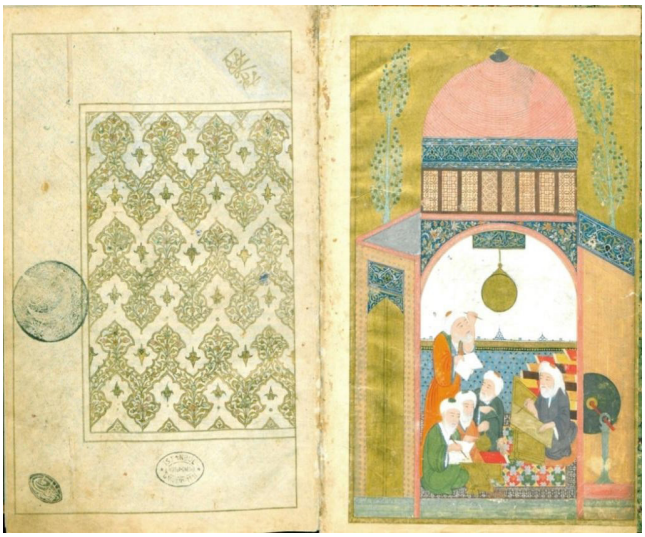
در حاشیه متن اصلی، همچون نسخه بریتانیا متونی به صورت مورب و با زاویه ۴۵ درجه کتابت شده‌است و به واسطه مورب نویسی لچکی‌هایی به‌وجودآمده که این لچکی‌ها هر یک با نقوش تزئینی متفاوتی از یکدیگر هستند. از نگاره ها پیدا است که چند هنرمند در تولید نسخه مشارکت داشته‌اند و می‌دانیم که یکی از آنها مولانا معروف خطاط بوده که به کارگاه هنری اسکندر سلطان در اصفهان پیوسته بود و برای او کار می‌کرد. کتابت این نسخه را محمود بن مرتضی حسینی که بعدها به خدمت ابراهیم سلطان فرزند شاهرخ درآمد و در کتابت جُنگ منظومه برای برادرش بایسنقر میرزا مشارکت کرد، انجام داده‌است. این جُنگ در دو جلد شکل گرفته که سرلوح هر دو جلد تصویری

پرمایه دارد و اسلیمی ها در بخش نجوم این جُنگ که مورد علاقه اسکندر سلطان بوده ظریف‌تر و زیباتر کار شده‌اند (آژند،۱۳۹۳: ۲۰۰ رابینسون)رابینسون شماره این نسخه را LA۱۶۱۷. ذکر کرده است (رابینسون:۱۳۷۷، ۹۰)، در حالی که در پژوهشی اخیر، غیاثیان و استورکنبوم شماره این نسخه را LA۱۶۱۷. ذکر کرده اند (استورکنبوم و غیاثیان، ۱۳۹۹: ۵۸). باتوجه به متاخر تر بودن پژوهش استورکنبوم و غیاثیان و عدم دسترسی به نسخه، گمان می‌رود LA۱۶۱۷ درست تر باشد.

ب: نسخه استانبول: (F. ۱۴۱۸)، محفوظ در کتابخانهٔ دانشگاه استانبول، ۸۱۰ ق/ ۱۴۱۱ م.

نسخه دیگر که ابعاد هر برگ آن ۱۷/۴*۲۶/۷سانتی‌متر است و بسیار نزدیک به ابعاد نسخه لیسبون می‌باشد این نسخه است که دارای ۲۴۵ برگ است (استورکنبوم و غیاثیان، ۱۳۹۹: ۵۵-۹۰) و در شیراز برای اسکندر سلطان تولید شده است. این نسخه تنها یک نقاشی «منجّمان در رصدخانه» دارد (تصویر ۵) و در ۱۵ برگ آن طراحی‌هایی از صورفلکی یافت می‌شود. هم‌چنین نمودارها و جدول‌های فراوانی در این نسخه دیده می‌شود که با دقت و ظرافت طراحی شده‌اند[۷] (تصویر ۶).

تصویر۶: صورت‌های منطقهٔ البروج: حمل و ثور، جُنگ اسکندر سلطان، مورخ ۸۱۳ق، کتابخانهٔ دانشگاه استانبول،F.۱۴۱۸، Fol. ۱۰۴b منبع تصویر: استورکنبوم و غیاثیان، ۱۳۹۹: ص ۷۵.



تصویر۶: صورت‌های منطقهٔ البروج: حمل و ثور، جُنگ اسکندر سلطان، مورخ ۸۱۳ق، کتابخانهٔ دانشگاه استانبول،F.۱۴۱۸، Fol. ۱۰۴b منبع تصویر: استورکنبوم و غیاثیان، ۱۳۹۹: ص ۷۵.

ج: نسخه ولکام: (WMS Pers. ۴۷۴)، محفوظ در مؤسسهٔ تاریخ پزشکی ولکام ، ۸۱۳ق/ ۱۴۱۱ م.

نسخه ولکام، سومین نسخه است که ساختار و اندازه اوراقش ۱۷*۲۶/۵ سانتی‌متر و فضای نوشتار ۱۵/۱*۲/۲۴ سانتی‌متر، با دو نسخه اشاره شده (موارد الف و ب) مشابه است، پیش از این به رساله مولود همایون[۸] معروف بوده که ۸۴ برگ[۹] دارد. یکی از نکات شایان اهمیت این کتاب تاریخ تولد اسکندر سطان است که در مقدمه نسخه ولکام، روز دوشنبه سوم ربیع الاول ۷۸۶ در ناحیه جوزقند ذکر شده و بنابراین اسکندر در زمان کتابت این نسخه ۲۷ سال داشته‌است. در نسخه ولکام یک نگاره بی‌نظیر دو صفحه‌ای از موقعیت آسمان‌ها در زمان ولادت اسکندر[۱۰] موجود است که یکی از معدود تصاویر به جا مانده از دنیای اسلام که همزمان نقش صورفلکی و سیارات را به صورت احاطه شده در میان فرشته (تصویر ۷) را بازنمایی کرده‌است.

تصویـر۷: نـگاره ولادت اسـکندر سـلطان ، رسـاله مولـود همایون ، مـورخ ۸۱۳ق، مؤسسـهٔ تاریخ پزشـکی ولکام، ۴۷۴، WMSPersورق۳۳و۳۴،URL2

اما دیگر صفحات این نسخه تقریبا فاقد تزئین چشمگیر هستند (استورکنبوم و غیاثیان، ۱۳۹۹: ۹۰-۶۳). محققین بر اساس محتوا، دست‌خط‌ها، اندازه اوراق و صفحه‌آرایی؛ این سه اثر را متعلق به یک نسخه دو جلدی دانسته‌اند. جلد اول نسخه لیسبون متون منظوم و جلد دوم متون منثور را در بر می‌گیرد؛ همچنین بارزترین تفاوت این دو جلد را صفحه‌آرایی آنها دانسته‌اند. تفاوت این نسخه در جلد و در صفحه آرایی آنها است که متن اصلی در جلد اول به صورت پنج ستونی و در جلد دوم به صورت تک ستونی کتابت شده است (همان: ۵۵-۹۰)

۳- مجموعه رساله های ستاره شناسی (رساله زیج اشرفی)

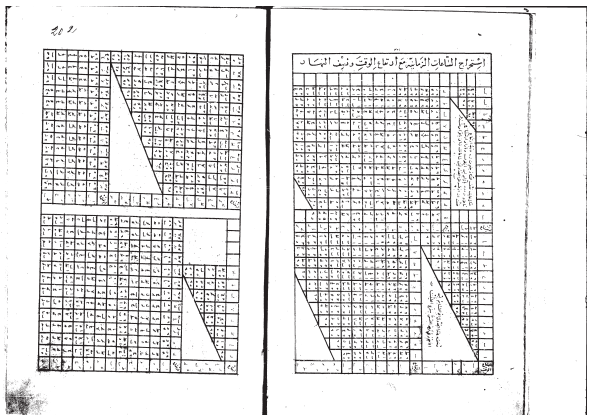
نسـخه ای از ایـن رسـاله بـه شـمارهٔ (Pers. 1488)، ۸۱۳-۸۱۷ق/۱۴۱۰- ۱۴۱۴م ، محفـوظ در شـعبه شـرقی مـوزه ملـی فرانسـه و نسـخه دیگـر آن بـه شـمارهٔ ۷۶۶۷-۳۹/۴۷، ۸۲۲ق، ۱۴۱۹م. محفـوظ در کتابخانـه آیـت‌الله گلپایگانـی قـم اسـت.

الف) زیج اشرفی شمارهٔ (Pers. 1488.)، ۸۱۳-۸۱۷ق/۱۴۱۰-۱۴۱۴م ، محفـوظ در شـعبه شـرقی مـوزه ملـی فرانسـه:

رسـاله زیـج اشـرفی در ابعـاد ۱۸*۲۳ سـانتی متـر و انـدازه فضـای نوشـتار آن ۱۵/۱*۲۰/۳ سـانتی‌متر و شـامل۲۸۸ ورق می‌باشـد و بـا یـک صفحـه مـزدوج مذهـب (ورق۱ پشـت و ورق ۲) آغـاز می‌شـود (تصویـر۸).

تصویـر۸: دو ورق آغازیـن، نسـخه زیـج اشـرفی، مـورخ ۸۲۲ ق، شـعبه شـرقی مـوزه ملـی فرانسـه ، شـماره ۱۴۸۸، صفحـه ۶ .

ایـن نسـخه محفـوظ در شـعبه شـرقی مـوزه ملـی فرانسـه اسـت کـه در بیـن سـالهای ۸۱۳-۸۱۷ق در شـیراز تولیـد شـده اسـت (ریشـار، ۱۳۸۳: ۷۴) و حـاوی تعـداد فراوانـی جـدول نجومـی اسـت (تصویـر ۹).

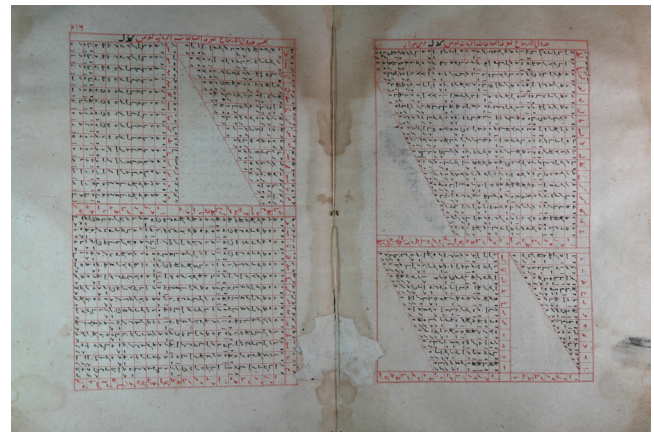


تصویـر۹: از جـدول هـای نسـخه زیـج اشـرفی، مـورخ ۲۲۸ ق، شـعبه شـرقی مـوزه ملـی فرانسـه ، شـماره ۸۸۴۱، صفحـه۶۰۲. منبـع: میکروفیلـم شـماره ۸۲۳۱، کتابخانـه مرکـزی دانشـگاه تهـران.

رساله زیج اشرفی، اثر سیف الدین محمد بن‌ابی عبدالله سنجر الکمالی، معروف به سیف منجم است که در ۷۰۲ ق، در شیراز در یک مقدمه و هشت مقاله تالیف شد. میکروفیلم نسخه فرانسه به شماره ۱۳۲۸ در کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران موجود است (دانش‌پژوه،فهرست میکروفیلم ها...، ۱/۵۹۵). از جهت اینکه این مجموعه ترقیمه ندارد، می‌توان تصور نمود جزئی از یک مجموعه بزرگتر باشد که اوراق آخر آن جدا شده‌اند (ریشار، ۱۳۸۳: ۷۴).

ب) زیج اشرفی شمارهٔ ۷۶۶۷-۳۹/۴۷، ۸۲۲ق، ۱۴۱۹م. محفوظ در کتابخانه آیت‌الله گلپایگانی قم:

زیج اشرفی دیگری به اندازه ۱۷×۲۵ سانتی‌متر که دارای ۲۶۸ برگ، ۵۳۶ صفحه (عرب زاده،۱۳۸۶: ۱۱۸) و اندازه فضای نوشتار ۱۷* ۱۰/۵، در کتابخانه آیت‌الله العظمی گلپایگانی محفوظ می‌باشد. با توجه به شباهت‌های بصری در بین جداول دو نسخه زیج اشرفی در کتابخانه آیت الله گلپایگانی (تصویر ۱۰)



تصویر ۱۰: جدول مربوط به ستاره شناسی، نسخه زیج اشرفی، مورخ ۸۲۲ ق، کتابخانه آیت‌الله گلپایگانی، شماره۷۶۶۷ ۳۹/۴۷- ، صفحه ۱۹۲

و کتابخانه ملی فرانسه و اینکه محل کتابت هر دو در شیراز است، هم‌چنین علایق اسکندر سلطان به علم نجوم، نگارندگان احتمال می‌دهند که آغاز کتابت این نسخه در دوران حکمرانی اسکندر سلطان بوده باشد و تاریخ اتمام زیج اشرفی آیت الله گلپایگانی، مربوط به دوران پس از عزل اسکندر سلطان باشد (۸۲۲ق). با توجه به اینکه دسترسی به نسخ خطی کتابخانه آیت‌الله گلپایگانی برای عموم پژوهشگران با دشواری‌هایی همراه است (نیازمند مراجعه حضوری به کتابخانه)، لذا در جهت معرفی هرچه بیشتر، به نسخهٔ مذکور در این پژوهش پرداخته شده است.

نتیجه گیری

اسکندرسلطان از شاهزادگان تیموری، حامی هنر و هنرمندان بود. بر اساس نمونه‌های مشاهده شده می‌توان چنین اظهار داشت که اسکندرسلطان برای ارتقای سطح کیفی نسخ خطی تولید شده در کارگاهش بعضی از هنرمندان را از دربار آل‌جلایر به‌خصوص پس از کشته شدن سلطان احمد جلایر به این کتابخانه فراخوانده‌است؛ بعد از عزل اسکندر سلطان از حکومت فارس و اصفهان، دوباره تعدادی از این هنرمندان به کتابخانه شاهرخ در هرات فرستاده شدند. سبک و سیاق کتاب‌آرایی هنرمندان شیراز چنان هنرمندانه بود که در کمتر از نیم قرن به سبکی فوق العاده تبدیل گردید. بی‌شک نسخ تولید شده در کتابخانه او، در شمار باشکوه‌ترین نسخ خطی ایران می‌باشد. در بین دوازده نسخه منتسب به این کتابخانه که نگارندگان با استناد به منابع به آن‌ها اشاره کرده‌اند، شش نسخه منتخب در تحقیق پیش‌رو معرفی شد. با یک بررسی کلی می‌توان نتیجه گرفت که نسخ خطی کارگاه اسکندر سلطان به دو گروه کلی جُنگ‌ها و نسخه های مربوط به علوم ستاره شناسی تقسیم می‌شوند که هر دو از سلایق اسکندر سلطان بوده‌اند. نسخه‌های جُنگ‌های ادبی از تزیین بیشتری برخوردار هستند و برعکس نسخه‌های مربوط به ستاره شناسی مانند زیج اشرفی محفوظ در کتابخانه ملی فرانسه، از تزیینات کمتری برخوردار هستند. از ویژگی‌های خاص و نو ظهور نسخه‌های تولید شده در کتابخانه اسکندرسلطان، دائره المعارف گونه بودن برخی از آنها است. به گونه‌ای که می‌بینیم یک نسخه حاوی ۲۲ رساله است. نسخه‌های مذکور همچنین دارای نظام صفحه‌آرایی خاصی نیز می‌باشند که در آن‌ها اغلب امکان خوانش دو اثر به صورت همزمان برای مخاطب فراهم شده است؛ یک اثر در در مرکز صفحه و دیگری در فضای حاشیه‌ای. نظام حاکم بر صفحه‌آرایی چنین نسخی در پژوهش‌های آتی توسط نگارندگان ارائه و تدوین خواهد شد.

پی نوشت

۱- در جلد یکم دانشنامه ادبی ادب فارسی که واژگان ادبیات آسیای مرکزی را در بر میگیرد، به تعریف جنگ پرداخته و آن را نام اصلی گلچین ذکر کرده است. جنگ مجموعه ای است از مطالب به ویژه اشعاری، که باسلیقه و همت یک یا چند نفر گردآوری شده باشد. جُنگ احتمالاً واژ های چینی یا هندی و سفینه لغتی عربی است و هر دو به معنی کشتی‌اند. علت این نامگذاری، قطع دراز این مجموعه‌هاست و از همین رو آنها را بیاض (به معنای دفتری که از طول باز میشود) نیز نامیده‌اند و همچنین نام های جریده، خرقه، دستور و کشکول بر آن نهاده‌اند. مونس الاحرار بدر جاجرمی کهن‌ترین این جُنگ‌ها و بیاض صائب تبریزی از مشهورترین آنها است (انوشه، ۱۳۷۵: ۱۳۹).

2- Richard

3- Adamova

4-Wrght

۵-برای کسب اطلاعات بیشتر در مورد نصیرالدین مذهب نک: به مقاله‌ای به قلم ریشارد و مرعشی، با عنوان نسخه شناسی: نصیر الدین سلطانی، نصیر الدین مذهب و کتابخانه ابراهیم سلطان در شیراز، ۱۳۸۱.

۶- در مقاله استور کنبوم و غیاثیان تعداد اوراق این نسخه ۴۴۱برگ و در کتاب آژند تعداد اوراق ۴۴۴ برگ ذکر شده است.

۷- برای اطلاعات بیشتر نگاه کنید به مقاله‌ای به قلم استورکنبوم و غیاثیان، با عنوان نسخه های شاهانه کتاب شده برای اسکندر بن عمر شیخ، ۱۳۹۹.

۸- نسخهٔ محفوظ در مؤسسهٔ ولکام به ترتیب تاریخی توسط این محققان بررسی شده است:

Elwell-Sutton, 1984; Keshavarz, 1984; Lentz & Lowry, 1989: 119, 145–147, 336; Soucek, 1992; Tourkin, 2004; Caiozzo, 2005.

۹- این نسخه در اصل ۸۶ برگ دارد که دو برگ آن متأخر بوده و در سده‌های بعدی به کتاب افزوده شده است.

۱۰- برای بحث مفصّل در مورد این نگارهٔ دو صفحه‌ای، نک .Caiozzo, 2005 .

فهرست منابع

آداموا، آ.ت، (۱۳۸۶)، نگاره‌های ایرانی گنجینه آرمیتاژ سده پانزدهم تا نوزدهم میلادی، مترجم زهره فیضی، تهران: فرهنگستان هنر.

آژند، یعقوب (۱۳۹۳)، مکتب نگارگری شیراز، تهران: فرهنگستان هنر.

آژند،یعقوب (۱۳۸۷)، مکتب نگارگری هرات، تهران: فرهنگستان هنر.

آژند،یعقوب (۱۳۹۴)، نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران) ،جلد اول، تهران: سمت.

احمد پناه، سید ابوتراب ؛ نظری زاده دهکردی، شیرین، (۱۳۹۵)، پژوهشی برای معرفی جلد اول گلچین اسکندر سلطان ۸۱۳ ه.ق متعلق به بنیاد گلبنکیان لیسبون پرتغال، هنرهای زیبا ،هنرهای تجسمی ۲۱ ، ش ۴، صص ۳۱ تا ۳۸.

احمدی، مانا؛ عزیزی یوسفکند، علیرضا؛ مسرور، شیلان ، (۱۳۹۸)، بررسی نگارگری مکتب شیراز با تاکید بر کتاب خاوران نامه، هنر و معماری : نشریه پژوهش در هنر و علوم انسانی، سال چهارم، شماره ۱۷، صص ۶۳ - ۷۰.

استورکنبوم ، الیسه و غیاثیان ، محمدرضا، (۱۳۹۹) نسخه های شاهانه کتاب شده برای اسکندر بن عمر شیخ، آینه میراث، شماره ۶۷ ، صص ۵۵-۹۰.

حافظ ابرو، عبدالله بن لطف‌الله (۱۳۱۷)، ذیل جامع التواریخ رشیدی، به اهتمام خان‌بابابیانی،تهران.

دانش‌پژوه، محمدتقی (۱۳۴۸)، فهرست میکروفیلم های کتابخانه مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران، تهران: دانشگاه تهران.

دولتشاه، دولتشاه بن بخیشاه (۱۳۳۸)، تذکره الشعرا، به کوشش محمد رمضانی، تهران: کلاله خاور.

ریشارد، فرانسیس (۱۳۸۳)، جلوه های هنر پارسی، ترجمه ع . روح بخشان، تهران ، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

ریشارد، فرانسیس و مرعشی، سید مجمد حسین(۱۳۸۱)، نسخه شناسی: نصیر الدین سلطانی، نصیر الدین مذهب و کتابخانه ابراهیم سلطان در شیراز، نامه بهارستان، شماره ۵، صص ۱۳۱-۱۴۰.

سمرقندی، عبدالرزاق اسحاق (۱۳۸۳)، مطلع سعدین، به اهتمام عبدالحسین نوایی، جلد ۲، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.

عرب زاده،ابوالفضل(۱۳۸۶)، نقد، گزارش و معرفی: معرفی برخی نفایس خطی کتابخانه آیت الله العظمی گلپایگانی، ۶۷: ۱۱۵-۱۲۴.

کن بای، شیلا.ر ، (۱۳۷۸)، نقاشی ایرانی ، ترجمه مهدی حسینی ، تهران ، دانشگاه هنر.

گری، بازیل(۱۳۶۹)، نقاشی ایران. ترجمه عربعلی شروه، تهران: دنیای نو.

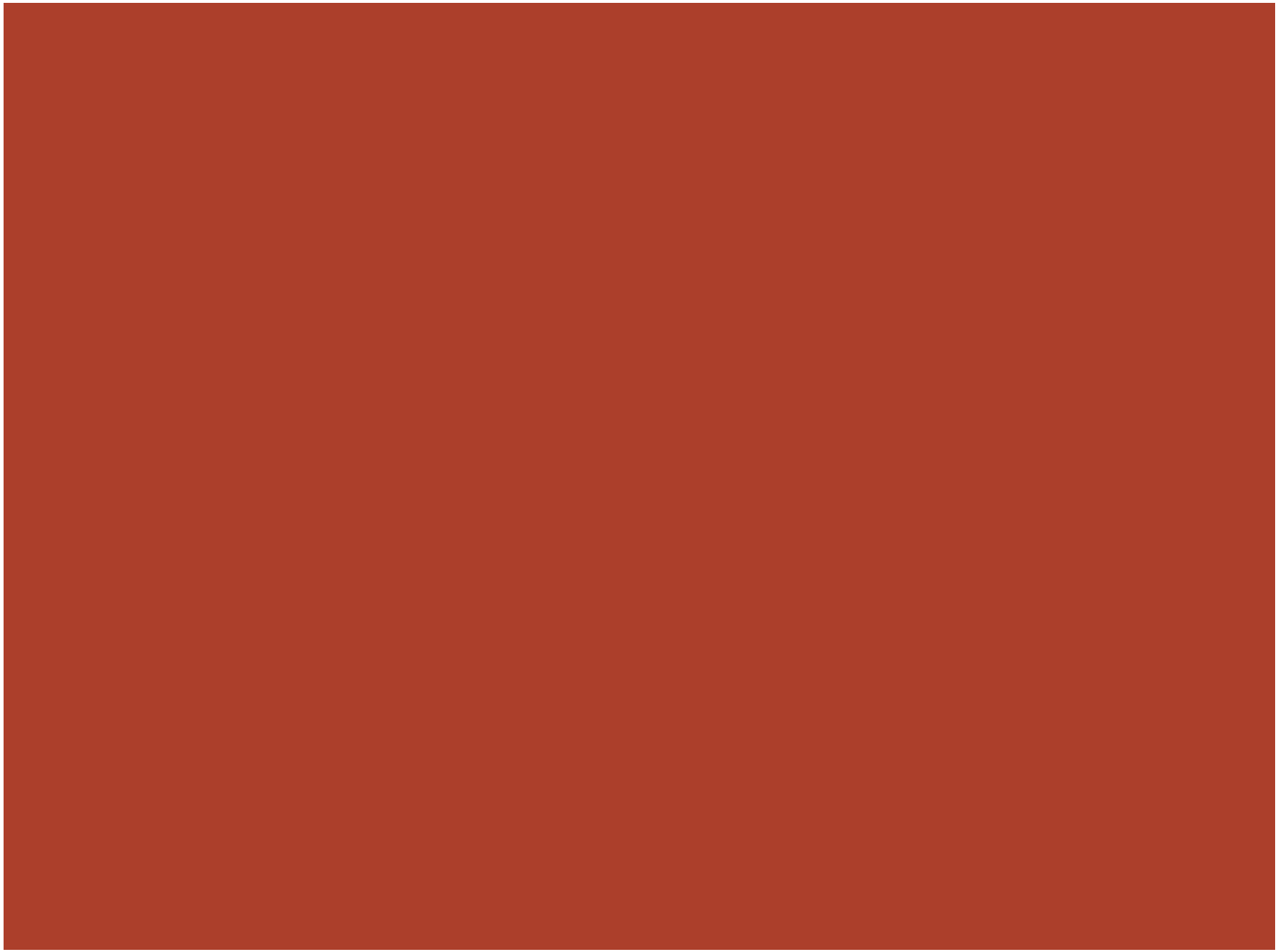
(Xe –XIXe Siècle), eds. Naṣr Allah Pūrjawādī & Živa Vesel. Tehran: Presses universitaires d'Iran, Institut français de recherche en Iran, 105-109.
Whght, Elaine. (2012). The Look of the Book: Manuscript Production in Shiraz, 1303-1452. WashingtonPress.

ULRs

URL1: https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_27261URL2:https://wellcomecollection.org/works/ua87equq

منابع لاتین

Caiozzo, Anna (2005). "The Horoscope of Iskandar Sultān as a Cosmological Vision in the Islamic World." In: Horoscopes and Public Spheres: Essays on the History of Astrology, eds. Günther Oestmann, H. Darrel Rutkin & Kocku von Stuckrad. Berlin: Walter de Gruyter, 115-144.
Elwell-Sutton, Laurence P. (1984). "A Royal Tīmūrid Nativity Book." In: *Logos Islamikos: Studia Islamica in Honorem Georgii Michaelis Wickens*, eds.Roger M. Savory & Dionisius A. Agius. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 119-136.
Soucek, Priscilla P. (1992). "The Manuscripts of Iskandar Sultan: Structure and Content." In: *Timurid Art and Culture*: *Iran and Central Asia in the Fifteenth-Century*, eds. Lisa Golombek & Maria Eva Subtelny. Leiden: E.J. Brill, 116-131.
Ghiasian, Mohamad Reza (2018). Lives of the Prophets: The Illustrations to Hafiz-i Abru's "Assembly of Chronicles." Leiden, Boston: Brill.
Robinson, b (1958). A descripive catalogue of Persian painting in the Bodleian Library. Oxford.
Keshavarz, Fateme (1984). "The Horoscope of Iskandar Sultan," *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland* 2: 197-208.
Lentz, Thomas W. & Glenn D. Lowry (1989). *Timur and the Princely Vision: Persian Art and Culture in the Fifteenth Century*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.
Romer, R.H (1986). "Timurid in Iran", The Cambridge History of Iran, vol.6.
Titly, N (1983). Persian miniature Painting. London.
Tourkin, Sergei (2004). "Medical Astrology in the Horoscope of Iskandar-Sultān." In: *Sciences, Techniques et Instruments dans le Monde Iranien*



مقاله

مـــروری بـــر انـــواع پوشـــاک در دوره صفـــوی و عثمانـــی در قـــرن ۱۰ تـــا ۱۲ هجـــری

نویسنده اول و مسئول مقاله: یاره ابراهیم حسن، دانشجوی مقطع دکتری، رشته تاریخ تطبیقی و تحلیل هنرهای اسلامی،گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا
Email: yarahasan919@gmail.com
نویسنده دوم: دکتر ابوالقاسم دادور، استاد تمام گروه پژوهش هنر دانشگاه الزهرا
Email: ghadadvar@yahoo.com

چکیده:

یکـی از راه‌هـای شـناخت فرهنـگ ادوار گذشـته هـر تمدنـی، بررسـی و مطالعـۀ تاریـخ تاریخ پوشـاک آن اسـت. بـه عبارت دیگـر تاریـخ پوشـاک هـر ملـت و قومـی بخشـی از تاریـخ تمـدن آن محسـوب می‌شـود. در ایـن میـان، منسـوجات صفـوی در سـده‌های نهـم تـا یازدهـم هجـری و منسـوجات عثمانـی در همسـایگی ایـران، در همیـن اثنـای تاریخـی، دارای گسـتره وسـیعی از نقـش، رنـگ بـوده و حائـز اهمیـت بسـیاری هسـتند. محـور اصلـی ایـن پژوهـش؛ بررسـی لباس‌هـا در دوره صفـوی و عثمانـی اسـت. روش تحقیـق، تحلیلـی توصیفـی و روش گـردآوری دادههـا اسـنادی اسـت. نتایـج تحقیـق گـواه آن اسـت کـه لبـاس صفـوی و عثمانـی بـر یکدیگـر تاثیـر گذاشـته اسـت هرچنـد کـه تفاوتهایـی نیـز قابـل مشـاهده اسـت و از جملـه علـل تاثیرپذیـری نـوع پوشـاک ایـن دو سـرزمین بـر یکدیگـر شـرایط سیاسـی و فرهنگـی میـان آنهـا در آن دوره بـوده اسـت. پیراهـن زنـان، اغلـب رنگارنـگ و گلـدار و زربفت و ابریشـمی بـوده و روی آن قبـای جلـو بـاز بلنـدی تـا مـچ پـا بـه تـن می‌کردنـد و کمربنـدی بـه کمـر می‌بسـتند لبـاس ایرانی‌هـا اگرچـه بسـیار شـبیه لبـاس ترکهـا اسـت ولیکـن در مـواردی بـا آنهـا متفـاوت اسـت. بالاپـوش ایرانیـان بـر خـلاف ترکهـا بلنـد نیسـت و بالاپوشـهای آسـتین گشادشـان نیـز کـه بـه جـای لبـاده بـه کار می‌برنـد بـا آنچـه ترکهـا می‌پوشـند تفـاوت دارد.

واژگان کلیدی: لباس، پوشاک، دوره صفوی، دوره عثمانی

مقدمه

یکـی از زمینه‌هـای مهـم مطالعاتـی، تفسـیر و تحلیـل پوشـاک مردمـان در ادوار مختلـف در سـرزمین‌های گوناگـون اسـت چـرا کـه پوشـاک نیـز همچـون دیگـر تولیـدات هنـری می‌تواننـد همچـون آینـه‌ای در مقابـل جامعـه، منعکـس کننـدۀ آیین‌هـا و اعتقـادات و یـا روابـط سیاسـی هـر سـرزمینی باشـند و مطالعـه بـر روی آنهـا می‌توانـد حجـاب را از روی بسـیاری از ناگفته‌هـا کنـار بزنـد. پوشـاک همـواره یکـی از عواملـی اسـت کـه میزان پیشـرفت تمدنـیِ ملتهـا را نشـان میدهـد؛ و علـت اهمیـت اینگونـه مطالعات و تحقیقـات از آن سـبب اسـت کـه باعـث می‌شـوند مـا امـروزه درک بهتـر و بیشـتری از عوامـل و شـرایط گوناگونـی پیـدا کنیـم کـه در نهایـت منجـر بـه تحـول و تکامـل لباسـها و پوششـها در سـرزمین‌های مختلـف شـده اسـت.

تحـولات صنعـت مـد بـا توجـه بـه نیـاز اولیـه ی انسـان بـه پوشـش، پیشـینهای طولانـی را در بـردارد و در ادوار گوناگـون تحـولات بسـیاری را پذیرفتـه اسـت، در بررسـی پوشـاک ایرانـی از کهن‌تریـن زمـان تـا بـه امـروز، دوره صفـوی از مهم‌تریـن دوران تاریخـی ایـران به‌شـمار می‌آیـد، چـرا کـه بـا گذشـت نهصـد سـال پـس از نابـودی شاهنشـاهی ساسـانی یـک دولـت متمرکـز ایرانـی توانسـت بـر سراسـر ایـران آن روزگار فرمانروایـی نمایـد. از ایـن رو بـا توجـه بـه بافـت خـاص اجتماعـی – مذهبـی آن روزگار شـکل خاصـی بـه خـود گرفـت. از ایـن رو دوره زمانـی مـورد مطالعـه در ایـن پژوهـش سـده‌های ۱۰ تـا ۱۲ هجـری اسـت چـرا کـه در ایـن دوره همچنیـن شـاهد روابـط مشـترک در سـطوح مختلـف فرهنگـی، تاریخـی، مذهبـی و هنـری میـان دو سـرزمین ایـران و عثمانـی هسـتیم و از ایـن رو بـه خوبـی می‌تـوان سـایۀ روابـط مشـترک میـان ایـن دو حکومـت را بـر روی پوشـاک تولیـد شـده در آن سـرزمین‌ها مشـاهده کـرد. مطالعـۀ حاضـر نشـان می‌دهـد کـه پوشـاک مردمـان ایـن دو سـرزمین در ایـن دوره دارای شـباهت و تاثیرپذیری‌هـای متقابـل هسـتند و از طرفـی هـم بـه دلیـل مسـائل فرهنگـی، مذهبـی واجتماعـی تفاوت‌هـای نیـز در ایـن آثـار دیـده می‌شـود. از ایـن منظـر هـدف ایـن مقالـه کشـف وجـوه اشـتراک و افتـراق در پوشـاک سلسـله‌های صفویـه و عثمانـی اسـت. بـر ایـن اسـاس تفاوت‌هـا و شـباهت‌های ایـن آثـار اسـتخراج و سـپس بـا توجـه بـه نمونه‌هـای برجـای مانـده، هپوشـاک زنـان در ایـن دو سلسـله باهـم مقایسـه شـده اسـت.

روش تحقیق

ایـن تحقیـق بـه شـیوه تاریخـی توصیفـی - تحلیلـی و بـا رویکـرد تطبیقـی صـورت گرفتـه اسـت و شـیوه جمـع آوری اطلاعـات اسـنادی اسـت. منابـع تحقیقاتـی شـامل لباس‌هـا، تصاویـر و نگاره‌هـای موجـود درمقاله‌هـا و کتـب اسـت.

پیشینه تحقیق

مطالعاتـی کـه تـا پیـش از ایـن تحقیـق در زمینـه پوشـاک ایـن دو سـرزمین انجـام شـده‌اند عبارت‌انـد از: کتـاب « تاریـخ ایـران وجهـان ۲» کـه توسـط کیـا علـوی و محمـد علـی و اخـرون نـگارش شـده (۱۳۹۴) و همچنیـن کتـاب «مطالعـه تطبیقـی پوشـاک بانـوان دربـار واشـراف دوره صفـوی و دوره عثمانـی، بـر اسـاس سـفرنامه‌ها وتصاویـر نگارگـری» نوشـته مهتـاب مبینـی و مهـری فیضـی (۱۳۹۸) و نیـز مقالـه «بررسـی تطبیقـی نقـوش منسـوجات صفـوی وعثمانـی» نوشـته رضـا توسـلی (۱۳۸۷)، مقالـه «نگارگـری عثمانـی بـا رویکـرد بـه دسـتاوردهای هنـری ایـران؛ بررسـی تطبیقـی نگارگـری عثمانـی و نگارگـری ایـران نیمـه نخسـت قـرن دهـم هجـری» توسـط فرزانـه فرخ‌فـر، محمـد خزانـی و غلامعلـی حاتـم (۱۳۹۰). عـلاوه بـر آن در پژوهش‌هایـی هـم بـه روش تطبیقـی- تحلیلـی بـه بررسـی ایـن موضـوع پرداخته‌انـد، ماننـد مقالـه «مطالعـه تطبیقـی پوشـش زنـان در سـفرنامه‌ها و نگاره‌هـای دوره صفویـه» اثـر منصـور ولـی قوجـق و حسـین مهرپویـا (۱۳۹۶).

مروری بر تاریخ صفویان

تشکیل حکومت صفوی در ابتدای قرن دهم هجری قمری، رویدادی بسیار مهم و تعیین کننده در تاریخ ایران به شمار می‌رود. اگرچه نخستین کوشش‌های سیاسی و نظامی صفویان به بهای قتل شیخ جنید، شیخ حیدر و شماری از مریدان آنان در صحنه جنگ آغاز شد، اما تجربه خوبی برای نهضت صفوی در راه کسب قدرت سیاسی بود. اندکی بعد، قزلباشان، به دور اسماعیل فرزند شیخ حیدر گرد آمدند. آنان پس از پیروزی در چند جنگ مهم، تبریز پایتخت آق قویونلوها را تصرف کردند و اسماعیل در آنجا به تخت نشست و به طور رسمی سلسله صفوی را تأسیس کرد (تصویر ۱).

تصویر۱: نقشه حکومت صفویه در عهد شاه عباس یکم. URL1

شاه اسماعیل صفوی تبریز را در سال ۱۵۰۱م./۹۰۷ه.ق. در سن چهارده سالگی تصرف کرد. اولین اقدام شاه اسماعیل بعد از تاج گذاری، رسمی‌کردن مذهب شیعه بود. وی سپس با تصرف قسمتهای زیادی از فلات ایران، حکومتی متمرکز و قدرتمند را بنیان نهاد. این حکومت در عرصه خارجی با دو رقیب سرسخت رو به رو بود: ۱- ازبکان در منطقه ماوراءالنهر ؛ شاه اسماعیل بر آنها پیروز شد و مرزهای شرقی ایران را تثبیت کرد. ۲- امپراتوری عثمانی در غرب ایران[1]. شاه اسماعیل در سال ۱۵۲۴م/۹۳۱ه.ق. از دنیا رفت و پسرش شاه طهماسب در سن ده سالگی جانشین او شد. شاه تهماسب، دومین پادشاه سلسله صفوی، دوره‌ای طولانی از صلح و ثبات را برای ایران به ارمغان آورد و فردی به شدت متعصب و معتقد به مذهب شیعه دوازده امامی بود. او در سال ۱۵۴۴م. /۹۵۱ه.ق. شاه همایون گورکانی را که از هندوستان اخراج شده بود به حضور پذیرفت و پایتختش را در سال ۱۵۴۸م. / ۹۵۵ه.ق. به قزوین منتقل کرد. دوره پنجاه و دو ساله حکومت این شاه صفوی را به دو دوره هنری می‌توان تقسیم نمود: دوره اول او که ضمن علاقه به هنر و آموزش هنری به حمایت فراوان از هنر انجامید و دوره شکوفایی هنر به ویژه کتاب آرایی را در عهد صفوی رقم زد و دوره بعدی آن دوره‌ای است که او از هنر فاصله و رفتاری زاهدانه و افراطی نسبت به هنر در پیش گرفت و باعث پراکنده شدن هنرمندان گردید. بخش عمده‌ای از ایشان هنرمندانی بودند که به دربار گورکانیان هند مهاجرت نمودند (شیرازی, ۱۳۹۱: ۷۶). پس از مرگ شاه تهماسب، در دوران کوتاه پادشاهی شاه اسماعیل دوم و سلطان محمد خدابنده، دوباره حکومت صفوی دچار هرج و مرج و بی ثباتی سیاسی شد. از این رو در تاریخ ۹۹۶قمری، اوضاع داخلی و خارجی ایران به شدت نابسامان بود. از یک سو، سران قزلباش به جان هم افتاده و شاه را بازیچه اهداف و اغراض طایفه و ایل خود قرار داده بودند و از سوی دیگر در غرب، ارتش عثمانی مناطق وسیعی از خاک ایران را اشغال کرده بود و در شرق نیز ولایت خراسان هدف تهاجم و تخریب شدید ازبکان قرار داشت. شاه عباس اول پایتخت را از قزوین به اصفهان انتقال داد[2] (۹۹۶-۱۰۳۸ ه.ق.) و در این شهر بر تخت نشست. در دوره او هنر صرفاً وسیله‌ای زیبایی شناسانه برای ارضای امیال شخصی نبود، بلکه نمایشی تأثیر گذار از اعتقادات ملی و وسیله‌ای مهم برای گسترش اقتصاد ایران بود. بعد از سلطنت مصیبت‌بار شاه صفی، نوه شاه عباس اول، شاه عباس دوم از سال ۱۶۴۲م. /۱۰۵۲ه.ق. تا ۱۶۶۶م/۱۰۷۷ه.ق. به حکومت رسید که جنبه‌هایی از خصایص حکومت شاه عباس اول را که هم نام او بود، در دولت مقتدر خویش منعکس کرد (شیرازی, ۱۳۹۱: ۷۶).

مروری بر تاریخ عثمانی

امپراتوری عثمانی یک قدرت سیاسی بزرگ بود که از ۱۲۹۹ تا ۱۹۲۲ میلادی در منطقه مدیترانه حکومت کرد. این امپراتوری در اوج قدرت خود (قرن ۱۶ میلادی) مناطق آسیای صغیر، اکثر خاورمیانه، قسمت‌هایی از شمال افریقا، قسمت جنوب شرقی اروپا تا قفقاز را شامل می‌شد (تصویر ۲). عثمانیان شاخه‌ای از ترکهای اوغوز بودند که در اواخر امپراتوری سلجوقیان از ترکستان به آسیای صغیر کوچ کردند. در آن زمان سلجوقیان روم که قسمتی از سلسله دولتهای سلجوقی بودند در این سرزمین فرمان می‌راندند. پیروزی ترکان سلجوقی بر امپراتوری روم شرقی در نبرد ملازگرد، پیامدهایی به همراه داشت که گسترش اسلام در آسیای صغیر و بروز جنگ‌های دویست ساله صلیبی بین مسلمانان و مسیحیان از مهم ترین آنها بود. در ضمن، با کوچ قبایل ترک مسلمان از شرق ایران به آسیای صغیر، به تدریج دولت های کوچک محلی در این منطقه به وجود آمدند که برای بقا و گسترش خود، به جنگ با همسایگان مسیحی می‌پرداختند. یکی از معروف‌ترین این قبایل، قبیله قایی

بود که در حدود آنقره (آنکارای امروزی) سکونت گزید. رهبر این قبیله ارطغرل بود که بر قدرت خویش افزود. پس از او فرزندش، عثمان، در سال ۶۹۹ ق. دولتی تأسیس کرد که به نام خودش عثمانی خوانده شد. این دولت، که تا اوایل قرن بیستم دوام یافت، آخرین امپراتوری قدرتمند جهان مشرق بود که نام و آوازه اش برای قرن‌ها موجب هراس اروپاییان شده بود، لذا برای نابودی آن تلاش بسیاری کردند. (علوی کیا، ۱۳۹۴: ۲۹). دولت عثمانی به عنوان بزرگ‌ترین و پهناورترین دولت اسلامی پس از فروپاشی خلافت عباسی شناخته می‌شود. این دولت در سده‌های هفتم و هشتم هجری (سیزدهم و چهاردهم میلادی) در سرزمین آناتولی ظهور کرد؛ نیمه دوم سده نهم هجری، به رهبری بایزید اول (ایلدرم بایزید)، قلمرو آن در قاره اروپا گسترش چشمگیر یافت و در اوائل نیمه دوم سده دهم هجری با فتح قسطنطنیه، به رهبری سلطان محمد دوم (فاتح)، در مقام تنها وارث امپراتوری روم شرقی (بیزانس) جای گرفت.[۳]

تصویر ۲: نقشه دولت عثمانی در اوج گسترش. URL2

مفهوم فرهنگی و مذهبی لباس‌ها در دوره صفویه و عثمانی

فرهنگ مقوله پیچیده و مفصلی است که از زوایای گوناگون قابل بررسی است. فرهنگ دو مفهوم دارد، مفهوم عام که عبارت است نحوه زندگی کردن انسان‌ها و مفهوم خاص آن به پیشرفت کردن ارجاع می‌دهد. برای مثال، فرهنگ لباس پوشیدن در ایران با فرهنگ لباس پوشیدن در ترکیه تفاوت‌های جدی و چشم‌گیری دارد. چون فرهنگ این کشورها با هم تفاوت داشته به طور طبیعی طرز لباس پوشیدن آن‌ها هم فرق دارد. جامعه ایرانی از دوره صفویه به بعد، یعنی از حدود اوایل قرن دهم هجری، در معرض فرهنگ غرب قرار گرفته است. البته که آغاز شدت مراودات فرهنگی ایران و غرب به حدود یکصد سال پیش بر می‌گردد (زاهد، کاوه، ۱۳۹۱، ۵۸). حکومت صفویه سبب تحول فرهنگ عامه گردید؛ زیرا عصر صفوی هم از لحاظ سازمان اداری و نظامی یک عصر ممتاز در تاریخ ایران بود، هم از لحاظ دین و فرهنگ برای تاریخ ایران دوره‌ای قابل ملاحظه محسوب می‌شد (مقدم، ۱۳۹۸، ۱۰۷).

پوشش در هر جامعه، بارزترین عنصر و نماد فرهنگ و ارزش‌های آن جامعه است (همایون وساقینی، ۱۳۹۰، ۱۴۵). لباس هر فرد نشانه‌ای است که به سادگی افراد دیگرآن را رمزگشایی می‌کنند و گاهی این فرایند احترام بیشتر، طرد برخی گروه‌های اجتماعی، تداعی مناسک خاص و معانی متفاوتی را در پی دارد. به اعتقاد وال لیثر شما با شکل ظاهری خود، هویت خود را به دیگران معرفی می‌کنید (زاهد و کاوه، ۱۳۹۱، ۵۰). در دوران صفویه شاهد تغییرات فرهنگی نسبت به دوره‌های قبل در ایران می‌باشیم. دوران صفویه، دوره اوج هنرهای اسلامی است. لباس‌های نفیس با تنوع زیاد دیده می‌شود. تبادلات فرهنگی با غرب نیز در این دوره، شکل های جدید اروپایی را در ایران رواج میدهد و در لباس‌های ایرانی تأثیر می‌گذارد (مقدم، ۱۳۹۸، ۱۰۶). در قرن دهم هجری، پوشاک بانوان، ظاهر دیگری به خود می‌گیرد. به طور مثال، تنبان[۴] که پیشتر، وجود خارجی نداشت معمول می‌گردد و پیراهن‌های پردگمه و بند، بندینک‌ها[۵] در کنار آن تعبیه می‌شود (تقوی و عابد، ۱۳۹۲، ۸۳) چادری سفید و بزرگ به عنوان روپوش همه پوشاک، سراسر اندام بانوان را می‌پوشاند. همچنین در این دوره روبنده و جوراب، به پوشاک عمومی زنان افزوده شد (ضیاء پور، ۱۳۴۷، ۱۶۵). در میان عثمانیان، لباس یکی از راه‌های بیان اجتماعی بود که فرد به آن تعلق داشت و به اندازه پارچه، رنگ لباس هم منعکس کننده طبقه‌ای بود که فرد به آن وابسته بود. پارچه، نوع و رنگ لباس‌هایی که در دربار پوشیده می‌شد برای مردم عادی ممنوع بود. علاوه برآن موقعیت فرد هر چه می‌خواهد باشد، لباس‌هایش بر حسب زمان و موقعیت تغییر می‌کرد. لباس‌هایی که در سفرها و مراسم‌ها پوشیده می‌شد با لباس عادی در زندگی روزمره متفاوت بود. در طول قرن شانزدهم امپراطوری عثمانی به اوج قدرت سیاسی و اقتصادی خود رسید. به همین ترتیب، صنعت نساجی هم

رونق یافت و تکنیک‌های بافندگی و کیفیت پارچه‌ها به اوج خود رسید. البته سلطان‌ها همواره لباس‌هایی به نام کفتان بر تن داشتند که از گرانترین پارچه‌ها دوخته می‌شد و در آن نخ‌های طلا و نقره بکار می‌رفت. ترکان بیشتر رنگ سبز را ترجیح می‌دهند. سرپوش ایشان ساروق بزرگی است که دور آن را با پارچه پنبه‌ای سپیدی می‌پیچند، همه افراد از هر طبقه‌ای لباس‌هایی با یک الگو دارند، لباس‌هایشان از گردن تا پاشنه پا بلندی دارد که ایشان را بزرگتر و بلندتر نشان می‌دهد. ترکان برای ظاهر و لباسشان بی حساب خرج می‌کنند (Ghiselin De Busbecq, 1001: 57-65). می‌توان گفت آنچه سبب شباهت فرهنگ پوشاک در نقاط مختلف کشور شده است تا حد زیادی متأثر از اعتقادات مذهبی مشترک اقوام مختلف است. به عبارتی در هر دو محورهم - زمانی و در -زمانی مؤلفه‌های مذهبی در پوشاک لحاظ می‌شود به طوری که در طول دوره اسلامی پوشش زنانه مطابق با احکام اسلامی طراحی و دوخته شده است (بابایی و اکبری، ۱۳۹۳: ۲۴۳). یکی از مهم‌ترین مظاهر مهم فرهنگی در ایران عصر صفویه اعتقاد به پوشش و نوعی لباس است که بیانگر نگاه ایرانی به عصمت و خودپوشی بوده است. در این زمینه ایرانیان با عنایت به ساختار اجتماعیشان پوششی را انتخاب کرده بودند که مناسب با فرهنگ سنتی آنان بود. صفویان در میان سلسله‌های حکومتی ایران در دوره اسلامی از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند. احیای دوباره دولت و هویت ملی ایران، تشکیل دولت متمرکز و قدرتمند، برقراری ارتباطات جهانی، رسمیت مذهب تشیع و سازماندهی هویت ملی ایرانی بر مبنای این مذهب و تداوم این ویژگی‌ها و هویت تا زمان حاضر، از دلایل و اهمیت آنها محسوب می‌شود.

لباس در دوره صفویه وعثمانی

لباس به پوششی اطلاق می‌شود که توسط آن تمام یا بخش‌هایی از بدن با اهداف مختلفی پوشانده می‌شود. شکل و فرم لباس در هر فرهنگی تابع تعریف و هدف آن فرهنگ از به کار گرفتن لباس است. پوشش در کل به سه بخش قابل تقسیم است که عبارت اند از: پوشش سر، پوشش تن و پوشش پا.

پوشش سر

پوشش سر صفویان عبارت بوده است از،کلاه قزل باش، عمامه‌ای که از بالای آن نوک بلند قطور سرخ رنگ نمودار بود و نماد خانواده و پیروان صفویان محسوب می‌شد. زنان این دوره، برخی اوقات، کلاه‌هایی مخروطی به سر می‌کردند که گاه اشکالی بر آن ملیله دوزی شده بود، ولی اغلب از روسری‌هایی ساده یا نقش‌دار استفاده می‌کردند که گاه جقه‌هایی بر آن چسبیده بود و نیز رشته‌های مرواریدی که بر پیشانی قرار می‌گرفتند و زیر چانه به هم وصل می‌شدند (مبینی و فیضی، ۱۳۹۸: ۲۴۷).

پوشش سر بانوان دوره صفویه را می‌توان به هفت قسمت تقسیم کرد که عبارتاند از: چادر، مقنعه، روسری، روبند، دستمال سه گوش یا لچک، پیشانی بند، کلاه. (تصویر ۳) زنان آنگاه که بیرون شدن از خانه می‌کنند، با چادر سفید سراسر اندام خود را از سر تا پا می‌پوشانند. نیز سرشون را کاملا می‌پوشانند و روی آن پارچه‌ای می‌اندازند که روی شانه‌هایشان می‌افتد و از جلو، گردن، گلو و سینه شان را می‌پوشاند. (تصویر ۴) (قوجق و مهرپویا,۱۳۹۶: ۱۱۱، ۱۱۲)

تصویر ۳: کلاه و دیگر پوشش بانوان دوره صفویه. منبع: (قوجق و مهرپویا، ۶۹۳۱: ۶۱۱)

تصویر ۴: روبند با مقنعه. بخشی از نگاره، منبع: (قوجق و مهرپویا,۶۹۳۱: ۲۱۱)

تصویر ۶: زن روستایی عثمانی قبل از سال ۷۵۶۱م (مبینی و فیضی، ۸۹۳۱: ۳۵۲)

پوشش سر عثمانیان «فِز»[۶] نامیده می‌شود که در نقاشی‌های قرن دهم، زنان را با این کلاه می‌توان دید که روی یک روسری رنگی و زیبا قرار دارد که از پشت سر آویزان است و با پیشانی بند بسته شده است (تصویر ۵) (مبینی و فیضی، ۱۳۹۸: ۲۵۰). روستاییان ترک، سر خود را با روسری تا اطراف ابرو می‌پوشانند (تصویر۶).

تصویر ۵: پوشش سر بانوان دوره عثمانی، "کلاه فز". منبع: (مبینی و فیضی، ۱۳۹۸: ۲۵۰)

پوشش تن

تن پوش بانوان صفویه را می‌توان به چهار بخش تقسیم کرد که عبارت اند از: پیراهن تونیک، قبا، نیم‌تنه بلند یا کلیجه، شال کمر و کمربند.

پیراهن (تونیک): پیراهن‌شان که قمیص نام دارد و شاید کلمه شمیز[۷] به معنی پیراهن یا پوشه از آن آمده باشد (تصویر ۷) از جلو تا ناف باز است.

تصویر ۷: پیراهن، بخشی از نگاره. منبع: (قوجق و مهرپویا,۶۹۳۱: ۴۱۱)

قبا: لباس نسبتا بلندی است که در تابستان زیر آن جلیقه به تن نمی‌کنند. قسمت بالای این لباس چسبان و کمر آن تنگ است و دو یقه آن روی یکدیگر قرار می‌گیرند (قوجق و مهرپویا,۱۳۹۶: ۱۱۳). پوشش تن بانوان عثمانی را می‌توان به چند بخش تقسیم کرد که شامل پیراهن یا لباس بلند گشاد داخلی و بیرونی (خفتان)[۸]، و یک پالتو (فراج)[۹] می‌شود.

پیراهن رو (انتاری[۱۰]): کت یا پیراهن با وزن متوسط شبیه A که در قسمت کمر تنگ و از پهلو سه تکه در قسمت جلو روی هم قرار می‌گیرد و معمولا تا روی زمین می‌رسید. گردن معمولا گرد یا V شکل بود و از قسمت جلو با دکمه‌های کوچک یا گره یا قلاب بلند بسته می‌شد، هر چند معمولا در قسمت جلو از گردن تا قفسه سینه بدون دکمه ترسیم می‌شود و از قسمت کمر تا روی زمین هم همین طور. آستین‌ها معمولا تا آرنج گشاد است، اگر چه گاهی هم، تحت تأثیر ایرانیان و ایتالیایی‌ها، تا مچ ها تنگ می‌شود (تصویر۸).

تصویر ۸: خفتان، منسوب به مراد سوم -۱۵۷۴ ۱۵۹۵م. منبع: (مبینی و فیضی، ۱۳۹۸: ۲۴۸)

بعضی اوقات سر آستین‌ها به شدت بلند و گشاد می‌شد و مانند لباس ایرانیان یک شکاف داشت. جنس آن اغلب از ابریشم با حاشیه کتان بود. معمولا دارای تزئینات بود، اما لبه داخلی با ابریشم آستردوزی می‌شد. (مبینی و فیضی، ۱۳۹۸: ۲۴۸)

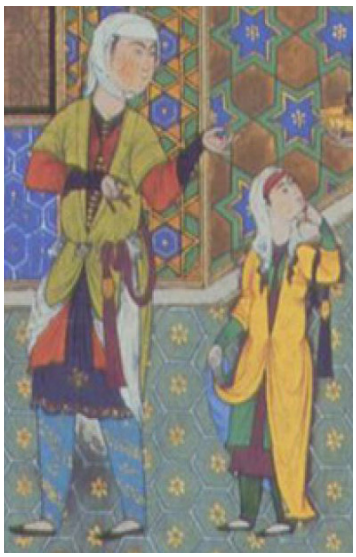
همچنین در هر دو دوره (صفوی و عثمانی) پیراهن حریر سفید با آستین گشاد و پیراهن رو با آستین تا آرنج و تعدد دکمه‌های پیراهن رو تا کمر را می‌توان مشاهده کرد (همان، ۲۵۶) (تصویر ۹ و ۱۰).

تصویر ۹: نقاشی رضا عباسی. استفاده از حریر سفید برای زیر لباس. (مبینی و فیضی، ۸۹۳۱: ۶۵۲)

تصویر ۱۰: پوشش حریر برای یک بنوی عثمانی. (مبینی و فیضی، ۱۳۹۸: ۲۵۶)

پوشش پا: سه بخش را شامل می‌شود از جمله: شلوار، کفش و جوراب.

شـــلوار: تمـام زنـان و دختـران عهـد صفویـه شـلوار بـه پـا می‌کننـد. و زن‌هـا شـلواری کـه بـه پـا می‌کننـد آن قـدر بلنـد اسـت کـه تـا زیـر قـوزک پایشـان را می‌پوشـاند (تصویـر ۱۱). شـلوار عثمانیـان بسـیار گشـاد و شـل بـود کـه در کمـر بسـته می‌شـد و از چین‌هـا تـا نزدیـک پـا کـم کـم کاسـته می‌شـد یـا در اطـراف مـچ پـا پیچیـده می‌شـد (تصویـر ۱۲).



تصویـر ۱۱: شـلوار زنانه،نـگاره: تولـد زال، اثـر میرمصـور، شـاهنامه طهماسـبی. منبـع: (قوجـق و مهرپویـا,۶۹۳۱: ۶۱۱)

تصویر ۱۲: شلوار در دوره عثمانی. URL3

کفـش: بـه طـور کلی کفـش مـردان و زنـان ایرانـی در دوره صفویه شـبیه یکدیگـر اسـت. کفش‌هـا چرمـی و بـه رنگ‌هـای مختلـف اسـت، بـا جنـس بسـیار سـخت و سـفت و رویه‌هـای کوتـاه، بـه طـوری کـه همچـون کفـش سـرپایی داخـل منـزل، پوشـیدن و درآوردن آن‌هـا بسـیار آسـان اسـت. کفش‌هـای دوره صفویـه از نـوع راحتـی یعنـی بـدون قسـمت پشـت و بـا رویـدای بلنـد بـا برشـی هشـت گونـه بـر روی سـینه پـا هسـتند (تصویـر۱۳).

تصویـر ۱۳: کفـش راحتی مـردان وزنان صفویـه. (قوجق و مهرپویـا,۱۳۹۶: ۱۱۷)

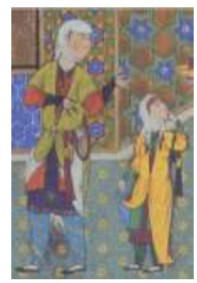
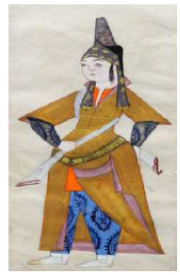
در طرحـی از یـک مـرد قزلبـاش مربـوط بـه دوره شـاه سـلیمان صفـوی از سـفرنامه سانسـون را مشـاهده می‌شـود کـه مـردی کفش‌هـای پاشـنه بلنـد بـا نـوک تیـز بـه پـا دارد (تصویـر ۱۴).

تصویـر۱۴: مـرد قزلبـاش بـا کفش‌هـای بـدون سـاق و پاشـنه بلنـد. (قوجـق و مهرپویـا,۱۳۹۶: ۱۱۷)

چنیـن کفش‌هـای پاشـنه بلنـد، در پـای یـک زن ایرانـی نیـز در همیـن سـفرنامه دیـده می‌شـود (قوجـق و مهرپویـا,۱۳۹۶: ۱۱۵). در دوره عثمانـی، پاپوش‌هایـی کـه ماننـد جـوراب درسـت می‌شـد و از چـرم نـرم زردرنـگ یـا گل دوزی شـده و زربفـت بـود کـه در داخـل پوشـیده می‌شـد و چکمه‌هـای نـرم کـه خـارج از منـزل بـکار می‌رفـت و نالیـن[۱۱] و کابکابـس[۱۲] بـرای حمـام رفتـن اسـتفاده می‌شـد (تصویـر ۱۵ و ۱۶) (مبینـی و فیضـی، ۱۳۹۸: ۲۵۰).

تصویر ۱۵: کفش کابکابس در دوره عثمانی. (مبینی و فیضی، ۸۹۳۱: ۰۵۲)

تصویر ۱۶: کفش نالین در دوره عثمانی. URL4

صفویه	عثمانی	شباهت‌ها	تفاوت‌ها
		استفاده از پیراهن بلند، با آستین‌های بلند. هم چنین، زنان در هر دو تصویر کلاه بر سر دارند.	مدل کت‌ها در هر دو تصویر متفاوت است.
		در هر دو دوره پیراهن حریر سفید با آستین گشاد و پیراهن رو با آستین تا آرنج و تعدد دکمه‌های پیراهن رو تا کمر را می‌توان مشاهده کرد. هم‌چنین منقوش بودن پیراهن در هر دو دیده می‌شود (مبینی و فیضی، ۱۳۹۸: ۲۵۶)	تفاوت در نوع پوشش سر و نوع بسته شدن کمر پیراهن(شال کمر وکمربند) مشهود است (مبینی و فیضی، ۱۳۹۸: ۲۵۶)
		در هر دو دوره، استفاده از شلوار بلند تا قوزک پا. شلوارها در قسمت ران پا گشاد بود و در قسمت قوزک تنگ می‌شد.	نقوش شلوارها اختلاف دارد.
		بانوان ایرانی و عثمانی هنگام خروج از منزل از دارای حجاب بوده‌اند (مبینی و فیضی، ۱۳۹۸: ۲۵۶) .	زنان ایرانی از پیراهن‌هایی با آستین بلند استفاده می‌کردند ولی زنان عثمانی پیراهن‌های آستین بلند و گشاد می‌پوشیدند.

جدول۱: بررسی نقاط اشتراک و افتراق پوشش زنان در عصر صفوی و عثمانی

نتیجه گیری

لباس یک کار هنری است که در حوزه تولید پوشاک به سبک زندگی و تحت تأثیر اوضاع فرهنگی و اجتماعی در یک دوره زمانی مشخص انجام می‌پذیرد. وجوه مشترک فرهنگی سبب ایجاد اشتراکات فراوان در هنر ایران و دولت عثمانی گردید. از آثاری که باعث انتقال فرهنگ و تمدن یک کشور به کشور دیگر می‌شود، علاوه بر آثار هنری ارزش‌مند، پوشاک و منسوجات آن کشور است. سده‌های شانزدهم و هفدهم میلادی (دهم و یازدهم هجری قمری) از لحاظ پیشرفت و گسترش هنر پوشاک و پارچه‌بافی صفوی و عثمانی حائز اهمیت است. دوره صفویه یکی از درخشان‌ترین دوره‌های هنری ایران به شمار می‌رود. در این دوره انواع منسوجات زیبا و نفیس تولید می‌شد و به سایر کشورها صادر می‌گردید. و اولین نمونه مؤثر پارچه بافی هنر ایران را در عثمانی می‌توان در زمان سلجوقی و بعد از آن در زمان تیموری دانست. این امر نشان‌دهنده آن است که بستر هنری هر دو دولت تا حد زیادی شبیه به هم بوده‌است. به طور کلی، می‌توان به این نتیجه رسید که پوشاک عثمانی و صفوی دارای اجزای مشترکی همچون پیراهن زیر، پیراهن رو، و پاپوش و شلوار بوده و تفاوت ها بیشتر در تزیینات و یا مدل آستین‌ها است.

پی نوشت

۱ - اولین رویارویی نظامی صفویان با عثمانیان در منطقه چالدران رخ داد که در نتیجه آن سپاه صفوی به سختی از لشکر عثمانی به فرماندهی سلطان سلیم شکست خورد و تبریز، پایتخت صفویان برای مدتی به اشغال نیروهای عثمانی در آمد. ضربه روحی ناشی از این شکست برای شاه اسماعیل خرد کننده بود، به طوری که پس از آن در هیچ جنگی، فرماندهی را به عهده نگرفت و حتی از کارهای روزمره حکومت نیز کناره گرفت (علوی کیا، ۴۹۳۱: ۴۰۱).

۲ - شاه عباس اول برای نجات کشور از مسائل و مشکلات داخلی و خارجی، اقدام‌ها و اصلاحات زیادی انجام داد که مهم ترین آنها عبارتند از : ۱- ایجاد ثبات سیاسی و برقراری نظم و امنیت در داخل کشور؛ او برای تحقق این هدف امرای سرکش و طغیانگر قزلباش را سرکوب کرد و قدرت سیاسی و نظامی آنان را به طور چشمگیری کاهش داد.

۲- نوسازی تشکیلات و تجهیزات سپاه. (ابوحمزه، ۷۹۳۱: ۹۳۱).

۳- در میان سلاطین عثمانی، چند تن از شهرت جهانی برخوردار بودند : ۱- نام سلطان محمد با حادثه‌ای بزرگ در تاریخ شرق نزدیک، یعنی فتح قسطنطنیه پیوند خورده است. از این رو لقب «فاتح» را بر نام وی افزوده اند. ۲- سلطان بایزید دوم شخصی با وقار و دوستدار ادب بود. او در دانش شریعت اسلامی فردی آگاه بوده و به دانش نجوم نیز علاقه داشت. او به ساختن بناهای زیبا شهرت یافت (برای اطلاعات بیشتر نک: احمد یاقی، ۵۸۳۱: ۵۴-۷۴). نخستین نگاره‌های به دست آمده از این دوران متعلق به نسخه کلیله و دمنه (۰۰۹ هجری) است. نگاره‌های این نسخه ادغام شیوه مکتب شیراز قرن نهم هجری/ پانزدهم میلادی را با مکتب مملوکیان نشان می‌دهد. (برای اطلاعات بیشتر نک: فرخ‌فر، ۰۹۳۱: ۱۲).

۳- سلطان سلیم این سلطان که معاصر شاه اسماعیل صفوی بود، توانست در جنگ چالدران (۰۲۹ ق.) سپاه صفوی را با نیروی توپخانه و سلاح آتشین شکست دهد (برای اطلاعات بیشتر نک: علوی کیا، ۴۹۳۱: ۰۳).

۴- سلطان سلیمان قانونی، وی در سال (۶۲۹ق/ ۰۲۵۱م) پس از پدرش عهده دار خلافت شد و در دوره وی دولت عثمانی به اوج قدرت و گستردگی رسید. سلیمان مشهورترین پادشاه عثمانی بود. در زمان او قلمرو امپراتوری عثمانی به اوج گسترش خود رسید؛ چنان که سپاهیان عثمانی شهر وین، پایتخت اتریش کنونی، را نیز به محاصره خود در آوردند. ترک‌ها سلیمان را به واسطه تشکیلات منظم و قوانین مدونی که برقرار ساخت «سلیمان قانونی» و اروپائیان او را به واسطه قدرت و عظمت امپراتوری اش، «سلیمان باشکوه» نامیدند. (برای اطلاعات بیشتر نک: علوی کیا، ۴۹۳۱: ۲۳). ۵- سلیم دوم در ۹ ربیع الاول سال ۴۷۹ حکومت را در دست گرفت ۶- سلطان مراد سوم (۲۸۹ - ۳۰۰۱ق/ ۴۷۵۱ - ۴۹۵۱م) وی پس از درگذشت پدرش حکومت را به دست گرفت. ۷-سلطان محمد سوم (۳۰۰۱- ۲۱۰۱ق/ ۴۹۵۱ - ۳۰۶۱م) محمد سوم در حالی به سلطنت رسید که ۹۲ سال داشت. وی تمام برادرانش را که نوزده نفر بودند، کشت. ۸- سلطان احمد اول (۲۱۰۱-۷۲۰۱ف/ ۳۰۶۱ - ۷۱۶۱) وی در حالی که تنها چهارده سال داشت (برای اقدامات او نک: احمد یاقی، ۵۸۳۱: ۶۸-۹۸-۱۹-۳۹) امپراتوری عثمانی پس از فتوحات عظیم در قرن‌های ۵۱ و ۶۱ م. به نهایت گستردگی قلمرو و قدرت سیاسی رسید و بر سرزمین‌های وسیعی در آسیا، آفریقا و اروپا تسلط یافت اما از قرن هجدهم روند ضعیف این امپراتوری آغاز شد و به تدریج عوامل متعدد داخلی و خارجی آن را تشدید کرد.

۴- در فرهنگ لغات ذیل این واژه : زیر جامه (معین، فرهنگ فارسی، جلد ۱، ص ۷۴۱). پاچه کوتاه (کمپانی"۰۹۳۱"، فرهنگ اصطلاحات پارچه

و پوشاک در ایران از دوران باستان تا عصر پهلوی ص ۶۱).

۵- بندینک (بند کوچک): رشته‌ای که برای اتصال در لباس و تنبان به کار می‌رود (معین، فرهنگ فارسی، ص ۲۸۵).

6- Fez

7-Chemise

٦-خفتان "Kaftan": کت گشاد با آستین‌های پهن که از مخمل یا ابریشم‌های مجلل و آراسته و تزئین شده با خز بود و از آن برای مراسم تشریفات و خاص استفاده می‌شد.

۷-فراج یا پالتو " ecareF" روپوش تیره و گشاد پشمی که گاهی با خز آراسته می‌شد و هنگام هوای سرد بیرون از خانه پوشیده می‌شد.

10- Entari

11- Nalin.

12- Kabkabs

فهرست منابع

ابوحمزه، احمد و باغستانی، اسماعیل واخرون. (۱۳۹۷). تاریخ ۲ از بعثت پیامبر اسلام تا پایان صفویه. چاپ دوم، تهران: کتاب‌های درسی ایران.

احمد یاقی، اسماعیل. (۱۳۸۵). دولت عثمانی از اقتدار تا انحلال. ترجمه رسول جعفریان چاپ سوم، قم.

بابایی، پروین و اکبری، فاطمه (۱۳۹۳). بررسی مبانی نظری طراحی مد لباس زنانه در الگوی ایرانی- اسلامی. فصلنامه نقد کتاب، هنر، شماره ۱و۲، صص۲۴۱- ۲۵۸.

تقوی، عابد و موسوی، سیده مونا (۱۳۹۳). بررسی حضور اجتماعی زنان وسیر تحول پوشش در نگاره‌های عصر صفوی. فصلنامه علمی پژوهش زن وفرهنگ، شماره ۱۸، صص ۸۱- ۱۰۲.

زاهد، سید سعید و کاوه، مهدی (۱۳۹۱). گفتمان‌های پوشش ملی درایران فصلنامه علمی، پژوهش مطالعات وتحقیقات اجتماعی در ایران، شماره۴، صص۴۹- ۷۴.

شیرازی، ماه منیر (۱۳۹۱). ریشه‌یابی وتطبیق نقوش بازتاب یافته فرش صفوی در نگاره‌های گورگانیان هند. ایران گلجام، شماره۲۲، صص ۷۳- ۹۵.

ضیاپور، جلیل (۱۳۴۷). پوشاک زنان ایران از کهن ترین زمان تا آغاز شاهنشاهی پهلوی، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و هنر.

علوی، کیا و محمد علی و اخرون (۱۳۹۴). تاریخ ایران وجهان ۲. چاپ پانزدهم، تهران: کتاب‌های درسی ایران "سهامی خاص".

فرخ‌فر، فرزانه و خزائی، محمد و غلامعلی، حاتم (۱۳۹۰). نگارگری عثمانی بارویکرد به دستاوردهای هنر ایران "بررسی تطبیقی نگارگری عثمانی و نگارگری ایران نیمه نخست قرن دهم هجری". نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، شماره ۴۹، صص ۱۹-۳۰.

قوجق، منصور ولی و مهرپویا، حسین (۱۳۹۶). مطالعه تطبیقی پوشش زنان در سفرنامه‌ها و نگاه‌های دوره صفویه، پژوهش هنر، شماره ۱۳، صص ۱۰۹- ۱۲۳.

مبینی، مهتاب و فیضی، مهری (۱۳۹۸). مطالعه تطبیقی پوشاک بانوان دربار واشراف دوره صفوی و دوره عثمانی، براساس سفرنامه و تصاویر نگارگری. مطالعات فرهنگ و هنر آسیا، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، شماره ۱، صص ۲۴۱- ۲۶۱.

مقدم، مهدی جاودانی (۱۳۹۸). بررسی سیر تطور گفتمان حجاب در سپهر سیاست وفرهنک ایران. ایران: قم، دانشگاه آزاد اسلامی.

همایون، محمدهادی و ساقینی، مجتبی (1390)، سیاستگذاری فرهنگی و مدیریت پوشش: مطالعۀ موردی حجاب. رهیافت انقلاب اسلامی، شماره ۱۵، صص ۱۲۵- ۱۴۷.

منابع لاتین

Ghiselin De Busbecg, Ogier. Tercüman 1001 TEMEL ESER, *TÜRKİYE'Yİ BÖYLE GÖRDÜM*, kutuphaneci - eskikitaplarim.com.

URLs

URL1: https://fa.nody ir/%D8%B9%DA%A9%D8%B3--%D9%86%D9%82%D8%B4%D9%87-%B%8C%D8%A7%DB%8C%D8%B1%D8%A7%D9%86-%D8%AF%D8%B1-%D8%B2%D9%85%D8%A7%D9%86-%D8%B5%D9%81%D9%88%DB%8C-%D9%87/

URL2:https//:www.britannica.com/place/Ottoman-Empire.

URL3: https://dawnsdressdiary.wordpress.com

URL4: http://www.textileasart.com

صنایع دستی سیستان فرصتی برای تحقق اقتصاد مقاومتی

فهیمه سراوانی، دانشجوی دکتری رشته تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی دانشگاه الزهرا. گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا. تهران، ایران

Email: F.saravani@alzahra.ac.ir

صنایع‌دستی به مجموعه‌یی از هنر- صنعت‌ها اطلاق می‌شود که به طور عمده با استفاده از مواد اولیه‌ی بومی و انجام قسمتی از مراحل اساسی تولید به کمک دست و ابزار دستی ساخته میشود که در هر واحد آن ذوق هنری و خلاقیت فکری صنعتگر سازنده به نحوی تجلی یافته و همین عمل وجه تمایز اصلی این گونه محصولات از مصنوعات مشابه ماشینی و کارخانه‌ای است (فروهر و یاوری، ۱۳۸۰، ۲۳). با توجه به این تعریف ویژگی‌هایی را که برای محصولات دست ساخته می‌توان قائل شد عبارت است از: انجام قسمتی از مراحل اساسی تولید توسط دست، حضور موثر و خلاق انسان در تولید و شکل بخشیدن به محصولات شناخته شده و امکان ایجاد تنوع و پیاده کردن طرح‌های مختلف در مرحله‌ی ساخت، تامین قسمت عمده مواد اولیه‌ی مصرفی از منابع بومی، داشتن بار فرهنگی، قابلیت ایجاد و توسعه در مناطق مختلف (شهر، روستا و حتی جوامع عشایری)، قابلیت انتقال تجربیات و رموز و فنون تولیدی به صورت سینه به سینه و یا طبق روش استاد و شاگردی. صنایع‌دستی یا هنرهای سنتی بخشی از تلاش و تکاپوی اقوام مختلف در حیطه تولید را شامل می‌شود که بر مبنای ویژگی‌های ملیتی و اقلیمی شکل گرفته‌اند و پاسخی به نیاز مردم در دوره‌های مختلف بوده‌اند. صنعتگر ایرانی برای خلق، تولید، عرضه و کاربری بهتر اثر خود به فناوری بومی دست یافته‌است. فناوری بومی این فرصت را در اختیار هنرمند قرار می‌دهد که از پس دشواری‌های تولید برآید و بتواند به ایده‌های ذهنی و تخیلی خود واقعیت بخشد. آنچه که در حیطه فناوری‌های بومی همچون هر پدیده بومی دیگری میتوان به آن پرداخت تلاش برای تکمیل آگاهی‌های شناختی، دانش شناختی، مهندسی ارزش، مدیریت دانش و تجربه، پیش بینی شیوه‌های انتقال تجربه و مهارت و سازگار سازی این فناوری‌های به جا مانده از دوره‌های پیشین، با زمان است. هنرهای سنتی سیستان با تاکید بر ارزش‌های ذاتی و حفظ اصالت- نیازمند تحول در روندهای تولید و عرضه‌اند و این مهم با شناخت و ارتقای فناوری های بومی این هنرها قابل دستیابی است.

در نیم قرن گذشته، صنایع‌دستی به عنوان یکی از زمینه‌های فعالیت فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی در جوامع مختلف، عامل بسیار موثری در توسعه‌ی همه جانبه‌ی کشورهای در حال رشد شناخته شده است. در این مدت، علاوه بر تلاش هایی که در سطح ملی برای احیای صنایع‌دستی صورت گرفته، توجه سازمان‌های تخصصی بین المللی نظیر یونسکو[1]، سازمان بین المللی کار(I.L.O)[2]، برنامه توسعه ملل متحد(U.N.D.P)[3] و مرکز مطالعات تاریخی، هنری و فرهنگی وابسته به سازمان کنفرانس اسلامی (I.R.C.I.A)[4] به انجام تحقیقات، برگزاری کنفرانس‌ها و تهیه

و اجـرای طرح‌هـای مختلـف، گویـای اهمیـت ایـن موضـوع اسـت (تالیـف گروهـی، ۱۳۹۴: ۱۸). توجـه بـه صنایع‌دسـتی در کشـورهای مشـرق زمیـن در ابتـدا تحـت تاثیـر عوامـل اجتماعـی و بـا هـدف بـالا بـردن سـطح اشـتغال در جامعـه و ایجـاد درآمـد بـرای گروه‌هایـی از مـردم بـود، ولـی بـه سـرعت آثـار مسـتقیم آن در جهـت احیـای سـنتهای فرهنـگ بومـی و کمـک بـه شـکل گرفتـن هویـت ملـی مطـرح شـد. حرکـت بنیادیـن مهاتمـا گانـدی در احیـای نسـاجی سـنتی هنـد موجـب شـد تـا امـروزه رشـته‌های پارچه‌بافـی دسـتی در ایـن کشـور نـگاه داشـت ارزشـها و سـنت گذشـته، بـه عنـوان دومیـن منبـع درآمـد جمعیـت بزرگ روسـتای هنـد (پـس از کشـاورزی) بـه حسـاب آیـد. نکتـه قابـل توجـه در تحلیـل هـای محققـان بیـن المللـی صنایـع دسـتی و هنرهـای سـنتی نظیـر ژاک آنکتیـل[۵]، دومینیـک بوشـار[۶]، و ژان ویـی میشـون[۷] ایـن اسـت کـه شـرط اسـتمرار و ادامـه‌ی حیـات صنایـع دسـتی در وضعیـت کنونـی، در هـر منطقـه تـوان پاسـخ گویـی آن بـه نیازهـای امـروزی جوامـع انسـانی و توسـعه آن بـه صـورت خودجـوش اسـت؛ زیـرا تخصیـص منابـع مالـی دولتـی و یا سـازمان هـای بیـن المللـی صرفـا بـرای احیـا و ایجاد حرکـت اولیه بـوده و توسـعه‌ی پایـدار در گـرو پذیـرش توده‌هـای وسـیع مـردم و پیشـبرد آن توسـط قشـرهای مختلـف اجتمـاع خواهـد بـود. سیسـتان دارای صنایع‌دسـتی متنوعـی اسـت کـه خامـه دوزی تـا کنـون موفـق بـه دریافـت نشـان یونسـکو گردیـده و صنایعـی چون خولـک بافی(حصیربافـی)، گلیم‌بافـی، سـیاه‌دوزی وخامـه‌دوزی سیسـتان نیـز نشـان ملـی مرغوبیـت کالا اخذکرده‌انـد. ایـن صنایع ظرفیـت روزآمـدی و بـرآورده سـاختن نیازهـای زیبایی‌شناسـی یـا مصرفـی جامعـه را داراسـت کـه برخـی از ایـن صنایـع عبارتنـد از:

۱- گلیم

گلیـم یکـی از انـوع صنایـع دسـتی زیـر انـدازی و پوشـش اسـت کـه از ابریشـم، مـوی بـز، پشـم گوسـفند و دیگـر چهارپایـان اهلـی بافتـه می‌شـود. گلیـم بـه شـکل سـنتیاش، معمـولا بـرای پوشـاندن زمیـن، دیـوار و روانـدازی بـرای حیوانـات باربـر اسـتفاده میشـده ولـی امـروزه بـه عنـوان یـک پوشـش مـدرن بـرای خانه‌هـای شـهری نیـز خریـداری میشـود (تصویـر۱).

تصویر۱: نمونه ای از گلیم سیستان. URL1

۲- قالی

قدمـت قالـی بافـی سیسـتان بـه ورود شـاخه ای از اقـوام سـکائی بـه سیسـتان بـاز می‌گـردد. زیراندازهـای سیسـتانی بـه سـه نـوع تقسـیم می‌شـود: ۱- تاریخـی یـا کهـن کـه تـا آغـاز سـده چهاردهـم ه. ق بافتـه می‌شـد ۲- نـوع میانـه کـه از حـدود اواخـر قـرن سـیزدهم ه.ق بافته‌شـده و هنـوز هـم رایـج اسـت ۳- نـوع نـو، کـه هـم اکنـون بافتـه میشـود. عمـده مـواد اولیـه توسـط روسـتاییان تهیـه شـده و از رنگ‌هـای متنـوع اسـتفاده می‌نماینـد. نقـوش اغلـب تجریـدی و بـه صـورت هندسـی، مرغـی، انسـانی یـا طـرح و بافـت کلـی مددخانـی، بهلـوری، خشـتی، سـلیمانی و گلدانـی اسـت (تصویـر۲).

تصویر۲: یک قالی قدیمی سیستان. URL2

در حـال حاضـر فـرش سیسـتان بـه دلیـل نـوع طـرح، رنـگ، نقـش، ابعـاد، دوام عـلاوه در بازارهـای داخلـی و بازارهـای خارجـی فـروش دارد(حصـوری،۱۳۷۲: ۲۸).

۳- خامه‌دوزی

در واقع گلدوزی کردن روی پارچه با خامه (ابریشم نتابیده) خامه دوزی نامیده می‌شود که خمک‌دوزی واژهی دگرگون شده آن است که سفیددوزی نیز خوانده میشود اما آنچه از گذشته‌های دور رایج است اصطلاح خمک‌دوزی است. نامی که درخشش زیبای الیاف ظریف ابریشم در تار و پود پارچه‌های زیبای سیستان به همت دستهای پر توان و ذوق بی کران مردمانش یادآور است. خمک دوزی هنری است از خانواده سوزن دوزی که نقوش مورد استفاده آن از نقش های خاص و اصیل بومی شکل گرفته است که با الیاف ظریف ابریشم به شکل برجسته اکثرا بر روی الیافی از جنس کتان دوخته شده است (تصویر۳).

تصویر۳: خمک‌دوزی. منبع: URL3

۴- سیاه‌دوزی

سیاه‌دوزی نیز نوعی دیگر از سوزن دوزی در سیستان می‌باشد که در آن از نخ سیاه ابریشم استفاده می‌شود و برای تزئین لباس کاربرد دارد (تصویر۴). پریوار دوزی نوعی دوخت است که پلیوار نیز نامیده می‌شود و نوعی گلدوزی بر روی پارچه است (تصویر۵). مواد اولیه و ابزار کار پریوار دوزی مانند سایررشته‌های سوزن دوزی نخ، پارچه و سوزن است.

تصویر۴: سیاه دوزی. منبع: URL4

تصویر۵: پریوار دوزی. منبع: URL5

۵- پلاسبافی

در سیستان و بلوچستان معمولا به چادرنشین، پلاس نشین می‌گویند و چادرنشینان چادر خود را شخصا از موی بز تهیه می‌کنند. پلاس در دو اندازه کوچک یک در دو متر و بزرگ یک و نیم در پنج متر بافته می‌شود. سیاه چادرها در مقابل آفتاب و حرارت مقاومت زیادی دارند و در موقع آتش سوزی شعله ور نمی‌شوند. در مقابل رطوبت نیز مقاوم بوده و درمدت زمان طولانی، رطوبت هیچ اثری بر آن نمیگذارد. عشایر صدها سال است از این هنر به عنوان سرپناه و مامن استفاده می‌کنند که هنوز هم در سیستان و بلوچستان متداول است.

۶- حصیربافی

حصیربافی به معنی بافت رشته‌های حاصل از الیاف گیاهی (سلولزی) به کمک دست و ابزار ساده دستی است که طی آن محصولات مختلفی مانند زیر انداز، سفره حصیری، انواع سبد، انواع ظرف و .... تولید میشود. حصیر بافی (تصویر۶)

تصویر۶: حصیربافی. منبع: URl6

خود بامبوبافی، مروابافی، تِرکهبافی، **چمبافی، خولکبافی** (تصویر۷) **و سبدبافی** را نیز شامل می‌شود. پیغ بافی نیز در زیر مجموعه حصیر بافی قرار می‌گیرد با این تفاوت که در روند بافت علاوه بر الیاف گیاهی از نخ پشمی رنگ شده نیز برای ایجاد نقش و طرحهای سنتی استفاده می‌گردد. خولک بافی بیش از هر شاخه حصیر بافی در سیستان رایج است که الیاف اولیه آن یک نوع نی به نام خولک است که در حاشیه دریاچه‌هامون میروید.

تصویر۷: خولک بافی. منبع: URL7

۷- گزبافی

ارتباطی معقول و منطقی میان مردم سیستان و درختچه گز با طبیعت و محیط زیست است و نتیجه‌ی کار هوشمندانه و خلاقانه ایست که برای برطرف کردن بخشی از نیاز زندگی ایجاد شده است. حاصل هنر گز بافی سبدهایی است که در اشکال و اندازه‌های مختلف از ترکه‌های نازک درخت گز بافته می‌شد (تصویر۸).

تصویر۸: گز بافی. منبع: URL8

شاخه‌های گز به دلیل خشک بودن چند روز در آب خیسانده می‌شد تا قابلیت انعطاف پذیری خود را بازیابد و سپس بافنده کار خود را آغاز می‌کرد. بافته‌های گز کاربری‌های گوناگون مانند نوبندک (نان بندک)، سود (سبد) سبد حمل مرغ و خروس (شول) برای حمل نان، تخم مرغ، میوه، شستشوی برنج و غلات ...(چپر) وسیله ای برای پوشش آسمانه‌ها یا

سـقف‌هایی کـه با لایـه ای از کاهگل محکم می‌شـد، داشـته اسـت.

۸-شالبافی

در نخسـتین نوشـته‌های اسـلامی، سیسـتان مـکان تولیـد بهتریـن بافـت هـای ابریشـمی و پشـمی توصیـف شـده اسـت. آثـار باسـتان شناسـی نشـان از رونـق سیسـتان در دوره اشـکانی و ساسـانی دارد کـه در ایـن دو دوره یکـی از بالاتریـن ارقـام مالیـات را میپرداختـه اسـت یعنـی از آبـاد تریـن و پرتولیـد تریـن نقـاط ایـران بـوده اگرچـه از ایـن دو دوره بافتـه سیسـتانی بـه دسـت نیامـده امـا شـهرت بافته‌هـای سیسـتان در دوره اسـلامی نشـان از یـک هنـر پـر سـابقه و کهـن دارد. از نظـر شـهرت از شـال و قالـی سیسـتان در کنـار بافـت هـای فـارس و طبرسـتان یـاد می‌شـود. غـلات، ابریشـم و چارپایـان سیسـتان نیـز بسـیار معـروف بـوده انـد و ثـروت آن توجـه تمـام پادشـاهان و دسـتگاه خلافـت را بـر می‌انگیخـت. شـال سیسـتان (تصویـر۹)

تصویر۹: شال بافی. منبع: URL9

دارای نقـوش هندسـی جادویـی و اعجـاب انگیـز اسـت کـه بـه آنها مهـر گفتـه می‌شـود، نقوشـی بیانگـر تفکـر کامـلا خـلاق و انتزاعی بـا نگاهـی کامـلا مـدرن و خاص به طبیعـت و قـدرت اجرایی مافوق تصـور. از هنـر شـالبافی در تولیـد زیرانـداز، پشـتی، سـفره‌های آرد و نـان، خورجیـن و غیـره اسـتفاده می‌شـده اسـت و بـرای تزئیـن آن از صـدف، منگولـه و سـنگ‌های زینتـی نیـز بهـره میبردنـد. آنچـه کـه در هنـر **پارچه‌بافـی** سیسـتان مشـهود اسـت خودکفایـی مـردم در تهیـه و تولیـد مـواد اولیـه ان بـوده اسـت کـه تـا همیـن سـده اخیـر تهیـه و تولیـد و برداشـت پنبـه و یـا تهیـه پشـم و مـوی دام تـا ریسـندگی و آمـاده سـازی آنهـا همـه بـا ابـزار سـنتی و ویـژه انجـام می‌گرفتـه اسـت. تنـوع پارچه‌هـا در سیسـتان بـه چنـد نـوع می‌رسـد: جاونـد، چیـک (راه راه بـرای لبـاس)، خاصـه، شـیر و شـکر، وال و انـواع و اقسـام پتوهـا.

۹- هنر فلزکاری

در سیسـتان همـه چیـز بـوی اصالـت و دیرینگـی می‌دهـد. وجـود کوره‌هـای ذوب فلـز در ایـن منطقـه کـه شـاید قدیمی‌تریـن کوره‌هـای فلـز در جهـان باشـد نشـان از قدمـت هنـر فلـز سـازی در ایـن منطقـه اسـت. بنـا بـر متـون تاریخـی هنـر ترصیـع در سیسـتان، هـرات و نیشـابور زبانـزد جهـان اسـلام از سـده‌های نخسـتین بـوده و در فهرسـت هدایایـی کـه بـه مراکـز حکومتـی فرسـتاده می‌شـده **جواهـرات** سیسـتان (تصویـر۱۰)

تصویر ۱۰: زیورآلات باستانی. منبع: URL10

جایـگاه ویـژه ای داشـته اسـت. زیـور آلات سـنتی کـه اغلـب بـرای خـود آرایـی اسـتفاده می‌شـود، گاه ریشـه‌های مذهبـی دارد و بـه عنـوان بخشـی از بهـای عروسـی توسـط خانـواده دامـاد بـه عـروس داده می‌شـود. ایـن هنـر دارای تنـوع بـی نظیـر محصـولات (بیـش از ۵۰ گونـه مختلـف) اسـت کـه می‌تـوان از انـواع آن بـه در (گوشـواره)، چـوری (النگـو)، سـربند، کپگـو (گردن بنـد) و تاسـنی (سـنجاق سـینه) اشـاره کرد(یعقوبـی، ۱۳۹۱: ۷۴).

۱۰- هنر معرق

معـرق را نمی‌تـوان محـدود بـه سیسـتان دانسـت اما آنچـه که پس از یافتنـش تاریـخ پیدایـش اولیـن معـرق کاری هـای تمدن بشـر را به چالش کشـید کشـف شـانه معرقکاری شـده در شهر سـوخته بود (تصویـر ۱۱) کـه نشـانگر زایش نخسـتین جوانه‌های فکـری این هنر اصیـل و دیـر پای ایرانی در سـرزمین نیمروز اسـت. حفظ و توسـعه صنایع دسـتی سـرزمین افسـانه ای سیسـتان و بلوچسـتان نیازمند همـت و تلاشـی مضاعـف اسـت و بـرای تحقـق فرمایش و خواسـته رهبـر فرزانـه انقلاب مسـئولان، صنعتگـران و هنرمندان باید دسـت در دسـت هـم داده و بـه یاری صنایع دسـتی بشـتابند و هنـر ایرانی را در تولیـد محصـول ایرانـی حیاتی دوباره بخشـند و زنجیره ارتباط نسـل های گذشـته را با نسـل جدید و نسـل های آینده پیوند زنند. تمـام ایـن صنایـع متنـوع حکایـت از پتانسـیل بـالای منطقـه در جهـت انـواع تولیـدات صناعـی و دسـتی بـا مـوادی بـوم آورد دارد. پـس از خشکسـالی هـای متمـادی، مهاجـرت مـردم و گرایـش برخـی بـه شـغلهای کاذب و بیـکاری، یکـی از شـیوه‌های اجـرای اقتصـاد مقاومتـی در منطقـه احیـای دوبـاره ایـن هنرهـا می‌باشـد. بـا آمـوزش، فرهنـگ سـازی و معرفـی و راه یابی ایـن محصولات به بازارهـای خارجـی و داخلـی می‌تـوان بسـیاری از جوانـان جویـای کار را بـه سـمت فراهـم آوردن مشـاغل مفیـد که ریشـه در فرهنگ و سـنت هـای منطقـه دارد را بـه اشـتغالی سـودمند فـرا خوانـد. به روز رسـانی و متناسـب نمـودن محصـولات بـا نیاز امـروزی مردم نه تنهـا در منطقـه کـه حتـی در داخـل و برخـی کشـورهای خارجـی باعـث درآمـد زایـی و شناسـاندن فرهنـگ و هنـر سیسـتان در سـطحی گسـترده خواهدشـد و ایـن مهـم با یـک برنامه ریـزی دراز مـدت و تبلیغـات مناسـب جهت جـذب جوانان بـرای برپـای دوباره ایـن سـنتها و ایجـاد بازارهـای عرضـه محصـولات، عملـی اسـت.

پی نوشت

1- UNESCO
2- International Labour Organization
3- United Nations Development Programme
4- Research Center for Islamic History, Art and Culture
5- Jacques Anquetil
6- Dominique Bouchard
7- Jean-Louis Michon

فهرست منابع

تالیـف گروهـی، ۱۳۹۴، کتـاب آشـنایی بـا صنایـع دسـتی ایـران، شـرکت چـاپ و نشـر کتـاب هـای درسـی ایـران: تهـران.

حصـوری، علـی، ۱۳۷۲، فـرش سیسـتان، ویراسـتار شـهرزاد فتوحـی، فرهنـگان: تهـران.

نورمـاه، فروهـر، یـاوری، حسـین، ۱۳۸۰، نگرشـی بـر تحـولات صنایـع دسـتی در جهـان، چـاپ اول، انتشـارات سـوره مهـر: تهـران.

یعقوبـی، حمیـده، ۱۳۹۱، پوشـاک و زیـور آلات اسـتان سیسـتان و بلوچسـتان، تفتـان: زاهـدان

URLs

URL1: https://shaghool.ir
URL2: https://www.chht-sb.ir
URL3: https://www.irna
URL4: https://www.chht-sb.ir/fa/newsview
URL5: https://ahoog.com
URL6: https://www.hamshahrionline.ir
URL7: https://www.irna.ir
URL8: https://www.beytoote.com
URL9: http://www.honaronline.ir
URL10: http://vmic.ir
URL11: https://www.aftabir.com

پژواک‌های تاریخی: مطالعه‌ای دربارهٔ کنش انسانی و کار هنرمند در سیاه‌مشق‌های عمادالکتّاب

نویسنده مسئول: زهرا شاه سیاه، دانش‌آموخته مقطع کارشناسی ارشد، رشته پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
Email: Nazanin.shahsiah@gmail.com

دیدنِ "سیاه‌مشق"های عمادالکتّابِ خوشنویس، که طی دورانِ مشروطه زندانی شده بود، در کنار "شب‌نامه"هایش، بهانه‌ای برای نوشتن دربارهٔ رابطهٔ کنش و تجربهٔ هنرمند شد. به این معنی که از خلال این رابطه بتوانیم شرحی دربارهٔ ماهیت کار/وظیفهٔ هنرمند/انسان، بدست دهیم. رابطهٔ اثر هنری با وضعیتِ اجتماعی نشان داده که تجربهٔ زیسته هنرمند تحت وضعیتِ خاصِ تاریخی، اغلب مرزهای فرم هنری را دستخوش استحاله می‌کند. به بیانِ دیگر، تحولی که در هنرمند بواسطهٔ محرک‌های بیرونی رخ می‌دهد، در اثرش بازنمایی می‌شود. چنین آثاری نمایان‌گرِ ادراکِ هنرمند و بیانگرِ تأثراتِ روحیِ او هستند. به همین دلیل اثر هنری را می‌توان به عنوان صورتی از تجارب فردی و جمعی در یک برههٔ تاریخی و جغرافیاییِ خاص، بررسی کرد.

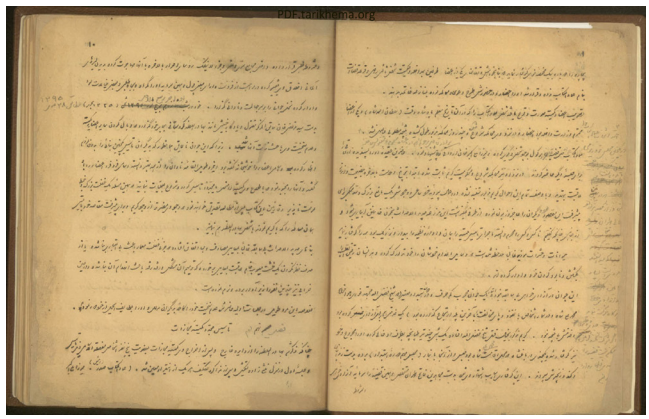
سیاه‌مشق‌های عمادالکتّاب، آثار هنری‌ای هستند که گویایِ رابطهٔ کنش هنرمند و تجربهٔ اوست. در آثار عمادالکتّاب فرم خوشنویسی از خصلتِ صرفاً مقدس و کاربردیِ خویش ــ از جمله خصیصه‌های هنر ایرانی ــ فراتر رفته است. رها شدنِ فرم خوشنویسی از این خصلت‌ها گویای تجربهٔ زیست هنرمند است. به این معنی که تجربهٔ استحالهٔ فرمیْ از تجربهٔ اداراکیِ هنرمند جدا نیست. هنرمند ابزار هنری خویش را به مثابهٔ وسیله یا دستگاهی برای بازنماییِ تأثرات روحی، به‌کار می‌بندد. تأثراتی که لاجرم به شناخت و ادراک او، منجر شده است و در عملِ هنرمندانه‌اش، برون می‌تراود. تفاوت مفاهیم «بازنمایی" (representation) و «بیان" (expression) در این است که بازنمایی به محتوا برمی‌گردد، ولی بیان، مفهومی است مربوط به فرم یا نسبت فرم و محتوا. به این ترتیب اگر تصور بر این بوده که خوشنویسی و نگارگری ایرانی با واقعیت رابطه‌ای ندارند، اما در سیاه‌مشق‌ها چیزی بازنمایی شده که در عین حال احوال درونی و سرنوشت اجتماعی مؤلف را بیان کرده است. سیاه‌مشق‌های عمادالکتّاب نشان می‌دهند که چنین واقعیتی، یعنی واقعیتِ حاضر، در خوشنویسی هم مجال بروز پیدا کرده است. این مسئله به این نکته اشاره دارد که هنرمند، از طریق هنرش تجربهٔ ذهنی خویش را بازنمایی می‌کند. جهانِ درحال تغییر، حاصلِ تسری دادنِ ذهنی است که مادام محرک‌های بیرونی، مانند زیستن در شرایط خاص تاریخی، ساحت ادراکِ شناختی‌اش را گسترش می‌دهد. به این معنی که تحول ادراک، از تعامل با محرک‌های بیرونی سرچشمه می‌گیرد. به این ترتیب پیوند با جهان از طریق این تعامل صورت می‌گیرد. عمل/کنشِ هنرمند راهی برای پیوند تجربهٔ ذهنی به جهان است.

آگاهی یافتن هنرمند به عنوان سوژهٔ شناسا[1] از وضعیت سیاسی زمانهٔ خویش ــ نسبت تجربه و وضعیت تاریخی ــ در کنشی بروز می‌یابد که ماهیت زندگیِ انسانی را در مقابل زندگی حیوانی (یا طبیعت به طور کل)، تعریف می‌کند. مارکس **فعالیتی** که در جهت تحقق ذات خویش باشد، تمایز طبیعت انسان و حیوان می‌داند و تاکیدش بر تحقق «آنچه هست و آنچه باید باشد»، امکان پیوند یافتن تجربهٔ ذهنی با جهان از رهگذر عملگرایی، یعنی **کار**، صورت می‌گیرد. برای هنرمندی که تجربهٔ وضعیت اجتماعی‌اش به نوعی، دردِ آگاهی یافتن از وضعیتِ سیاسیِ زمانهٔ خویش باشد، **کنش** به مثابهٔ درمانی برای اجتناب از رنج است. این رنج به این سبب است که او درحال جدا شدن از وضعیت پیشینی است و می‌خواهد به **سامان جدیدی** درآید. تحول چنین اتفاق می‌افتد. پس کار هنرمند در این است که او با استقلال از منطقِ پیشینِ هنر خویش به منطق خاص خود سامان داده است. به این ترتیب سوژهٔ سیاسی تحت تأثیر وضعیت تاریخی ــ تجربهٔ امور مطلقی مانند قدرت، حکومت، رسانه، تکنولوژی و ... ــ از هویت نوعاً اصلی خود ــ هویت پیشینی، دور می‌شود. اهمیت این مسئله در این است که هنرمند و وضعیت‌های خاصِ تاریخی‌ای که تجربه می‌کند، چه نسبتی باهم دارند. به قول چارلز سندرس پیرس، «چگونه کنش یا عمل، مفهومِ ذهنی تجربه را بسط و توسعه می‌دهد» (به نقل از پنتی ماتانن در مقالهٔ تجربهٔ زیبایی شناسی و آموزش موسقی، روزنامه ماندگار : ۱۳۹۲. URL1).

عمادالکتّاب

عمادالکتّاب (میرزا محمدحسین خان سیفی قزوینی ــ ۱۳۱۵ ـ۱۲۴۰. ش)، کاتب و استاد خوشنویس که بخشی از آثار مورد اشاره در این‌جا را در طول دوران مشروطه آفریده است، خوشنویسیْ خودآموخته بود. میل به تجربه‌ورزی و یادگیری در فن خوشنویسی، او را هنرمندی ماهر کرد و ذوق خود را در شیوه‌های دیگرِ بیان: نقاشی، عکاسی و روزنگاری، پرورش داد. کیفیتِ سیاه‌مشق‌های عمادالکتّاب به گونه‌ای است که اگر بنا باشد سبقهٔ سبک‌شناسانه‌ای را برای آن در نظر گرفت، بایست آن را در محدودهٔ تحولاتِ نقاشی ایرانی دید. به علاوه کاربستِ ابزار تکنیکی خوشنویسی در آفرینش آنها مایه‌ای برای اشاره به اهمیت و جایگاه فن و فرم، و هنرمندِ ابزارمند به دست می‌دهد. آثار بجامانده و اقدامات بدیع عمادالکتّاب مانند تأسیس مؤسسه‌ای برای کتابت که مسبوق به سابقه نبودند شایستگی و استادی او را در هنر خوشنویسی، نشان می‌دهند. عمادالکتّاب خود نیز به این شایستگی آگاه بوده، چنانچه در شرح حال‌اش دربارهٔ هنرمند بودن خویش و مزیت آن، نوشته است: «و معلوم شد اشخاصی که پُر بی‌هنر و معلومات بار نیامده‌اند محل احتیاج واقع شده در ضمن فراهم آوردن آسایش خلق خود نیز از زندگانی لذت برده محتاج شارلاتانی و کلاهبرداری و دسیسه یا گدایی نمی‌شوند» (مرادی‌نیا، ۱۳۹۱: ۶۷)

عمادالکتّاب همچنین فعالِ سیاسی بود و به دلیل عضویت در گروه تروریستیِ کمیتهٔ مجازات و نوشتن شب‌نامه‌ها به پنج سال حبس گرفتار شد[1] (تصویر ۱).

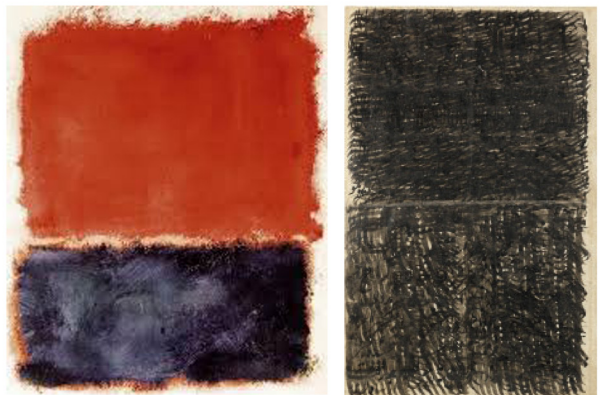


تصویر ۱: تصویری از کتاب کمیتهٔ مجازات این کتاب شامل خاطرات «عماد الکتاب» عضو «کمیته ی مجازات» است. همچنین در کتاب شرح حال چند تن از رجال مرتبط با موضوع «کمیته ی مجازات» آورده شده و بیانه های کمیته، روزشمار وقایع مهم سالهای ۱۲۹۵ تا ۱۳۰۰ ش و تعدادی تصاویر به چاپ رسیده است. در کتاب خاطرنشان شده است: «عماد الکتاب کسی است که به اتهام عضویت در گروهی تروریستی و مشارکت و قتل سیاسی تنی چند از رجال پایتخت قاجاری مدتی را در سیاه‌چال‌های مخوف نظمیه تهران معروف به محبس سپری کرده و تنها زمانی طعم رهایی را چشید که اوضاع زمانه کاملا دگرگون گشته، قدرتمندان پیشین جای خود را به چهره هایی جدید سپرده بودند". URL2

«در آن سال‌ها سیاه‌مشق‌های بسیاری را کتابت کرد که بیشترشان دل‌نوشته‌ها و زمزمه‌های وی با خویش است» (قلیچ‌خانی، ۱۴۰۱: ۱۹۴). طرحِ «سیاه‌مشق»ها، تکرار حروفی که در اشباعِ رنگی، تمایزِ خود را باخته، و نوشتنِ پاره مصرع‌هایی که در لَختیِ زندان به ذهنش می‌آمده، بیشتر از هر نیت دیگری راهی برای تخلیهٔ روانِ رنجیده‌اش بود (تصویر ۲).

تصویر ۲: یکی از سیاه‌مشق‌های عمادالکتاب که در سال‌های اسارت ترسیم کرده است. در این اثر، تسلی‌هایی که عمادالکتّاب مثل هرکس دیگری که دنیا بَرش تنگ می‌شود، امیدی برای رهایی و نجات یافتن را نشان می‌دهد: زمزمه‌ها به شعر می‌رسد و بر سر کلمه‌ای گیر می‌افتند و به سیاهه‌ای فرو می‌روند. دیدنِ سیاهه‌ها در کنار فضای سفیدِ گفتگوها حاکی از مستولی شدنِ حالات امید و ناامیدی، در لحظهٔ نوشتن است. او با دادنِ قول خدمت‌هایی در بهای آزادی، طلب یاری برای رهایی از نیرو و قدرتی برتر (خدا) می‌کند و این خدمات را همچون کجور، درمانِ درد می‌بیند. URL3.

آثاری که عمادالکتّاب در طول روزها و شب‌هایی که در زندان سر می‌کرد بوجود آورده، خود را از چارچوب آثار خوشنویسیِ اصولی و قاعده‌مند، بیرون می‌کشند. ابزارمندی و هنرمندی‌اش در این راه، آثاری درخورِ شیوه فرم مدرن بدست داده و به قاعدهٔ دیگری دامن زده است (تصویر ۳). این قاعده، قدم‌های پیوستن به فهمی جهانشمول است: بیانی، ورای مرزهای مکانی و زمانی، که اصطلاح فرم مدرن را لقب می‌گیرد. همین امر نشان می‌دهد هنری که سویه‌های فرم مدرن پیدا می‌کند، صرفاً از منطقی مانند "مواجه شدن با آثار اروپایی"، که اغلب در تاریخ‌نگاری نقاشیِ ایرانی به عنوان عطف تاریخ نقاشی مدرن در ایران ذکر شده است، تبعیت نمی‌کند. با وجود چنین خصیصه‌ای در آثار عمادالکتّاب، در این یادداشت، از ماهیت دو وجهیِ نقد نزد دیدرو[۲]، وجه تخصصی یعنی وجه سبک‌شناسی و فن‌شناسی دربارهٔ جایگاه هنری عمادالکتّاب و آثار خوشنویسی‌اش را به عهدهٔ متخصصان می‌گذارد، و به وجه دوم یعنی وجه عام انسانی (اخلاقی)، می‌پردازد. و با نظر به تعلق خاطر به نقد واقعی، نقدی که «تنیده در شکلی از زندگی است، و اغلب محل گره‌گشاییِ نظام‌های فکری به عنوان بازتاب نظام واقعیت هنر و اثر هنری بوده است»، می‌کوشد ماحصل تجربه مشاهدهٔ سیاه‌مشق‌ها و شب‌نامه‌های او را ذیل رابطهٔ تجربه و کنش ببیند و از این رهگذر "کنش انسانی" و "کار هنرمند" را تقریر کند (اخگر، ۱۳۹۹: ۸). بررسی قرابتِ کنشِ انسانی و کارِ هنرمند، که مشخص کنندهٔ وظیفهٔ اوست، موضوعِ این نوشتار است. هدف از این بررسی، برجسته کردنِ وظیفه، مانندِ اخلاق (در اینجا مقصود از اخلاق moral به معنیِ سیرت است، نه ethic به معنای آیین) در زندگی سیاسی، فعالیتی ساختنی، برای فرد/هنرمند است.



تصویر ۳. (راست) سیاه‌مشق نستعلیق، محمد حسین عمادالکتّاب در محبس، ۱۳۳۵ق. محفوظ در موزهٔ خوشنویسی ایران (منبع تصویر: قلیچ‌خانی، ۱۴۰۱: ۱۹۳). (چپ) اثری از مارک روتکو. URL4

تجربهٔ تاریخی

تحولات پرتلاطم و گریزناپذیر برهه‌های تاریخی و سیاسی، نظم و پایداریِ زیست افراد جامعه را برهم می‌زند. چنین تحولاتی حامل الگویِ نهفته‌ای است که با مهیا بودن حداقل متغیرهای لازم، می‌تواند زمینه‌ساز **سامان جدید** شود. در این الگو محرک‌های برهم‌زنندهٔ نظم پیشین از خلال برانگیختن عواطف، ساحت ادراک سوژهٔ شناسا را گسترش می‌دهند. دیویی معتقد است که هنر فی نفسه، عملکرد انجام فعل و ساختن است و از آنجا که در عرصهٔ هنر، ذهن متبلور و متجسم می گردد، ادراک "به عوامل محرکه" نیاز دارد. نوع کنشی که در اثر تحریک شدن عواطف صورت می‌گیرد نوعاً عملِ زندگی کردن است. چنین عملی مانند عمل پراکسیس[۳] بی‌غرض است و در پی منفعت نیست. کنش‌های شناختی/ادراکی بر اساس تعامل عملی میان محیط ما بنا شده است و "زندگی کردن"، آن نوع حیاتی که ویژگیِ زندگیِ انسان است بر اساس فعالیتی ساختنی، معنای خود را می‌یابد. این همان عملی است که سوژهٔ سیاسی انجام می‌دهد.

از این جهت هنرمند دورانِ مشروطه را نیز بایست در معرض تحولات سیاسی و روابط اجتماعی خاص دورهٔ تاریخی‌اش دید. این منظر از دید وینکلمان متناسب با عامل دوم پیشرفت هنر است: «یعنی تأثیر نظام سیاسی، ادارهٔ امور دولت و نهادهای اجتماعی و الگوها و **نقش اندیشه**» (لیف‌شیتز، ۱۳۹۶: ۴۶). اهمیتِ استقلال سیاه‌مشق‌های عمادالکتّاب از قواعد پیشین هنر خوشنویسی نیز در پیوند با **بازشناسیِ مرزهای فرم مسبوق** و **تجربهٔ زیست هنرمند** است. چنانچه **زندان** و **سیاه‌مشق** را بسان تقابل‌هایی مانند: **بند** و **رهایی**، و **آگاهی سیاسی** و **خودآگاهی** ببینیم، و مدعی هستیم که سیاه‌مشق‌ها کیفیتی استحاله‌یافته با هنر خوشنویسی دارند، آیا می‌توان گفت وسعت بخشیدن به ساحت فرم [خوشنویسی] از طریق **شناختِ ناشناخته‌ای** ــ چیزی که لزوماً تحتِ شرایط تاریخی به ادراک درمی‌آید ــ امکان شکوفایی در پی انقیاد است؟ پاسخ به این پرسش، پاسخ به پرسش‌های بنیادین چگونگیِ خلق اثر هنری، و درواقع پاسخ به پرسش‌های بنیادینِ روان‌شناختی است. با توجه به وسعت ابعاد این پاسخ، تنها برای پیشبرد موضوع، با مشخص کردن دو خصیصه: نخست ماهیت **ایده**، و ماهیت **کار**؛ از بیراهه رفتن پرهیز می‌کنیم. این دو خصیصه به ترتیب در "کنش انسانی" و "کارِ هنرمند"، نقش بنیادی دارند.

ایده و کار

ماهیت عملگرایِ خلق‌کردن و ساختن، کنش انسانی است. با اشاره به تعریف هنر، در فلسفهٔ افلاطون، به معنای تخنه یا فن و فنان به معنای هنرمند؛ همچنین توجه به مفهومِ پسوند «مند» در واژهٔ «هنرمند» به معنی صاحب و خداوند، خصلتِ صاحبِ فن بودنِ هنرمند تقویت می‌شود. پس هنرمند فن و روشی را به کار می‌برد و چیزی را بوجود می‌آورد؛ یعنی خلق می‌کند: ایده‌ای را بواسطهٔ ابزاری نمایان می‌کند. این رابطه چنان در هم تنیده است که نمی‌توان آن را یک پاره خطِ دو سویه دید؛ به بیان بهتر، آن را بر اساس یک دوگانگی فهمید. به این ترتیب، فرم بخشیدن به ایده، کارِ هنرمند است. و دستیابی به فرم، توسط هنرمندِ فنان و **ابزارمند** از راهِ تکرار و استیلا یافتن، صورت می‌گیرد. تفاوتِ اصول بازنماییِ هنر ایرانی ــ نقاشی ایرانی و

خوشنویسی ـــ با تناسباتِ نقاشی کلاسیک غربی، در ارجاع به «واقعیت»، به این تفکر دامن می‌زند «که نقاشی ایرانی اساساً از واقعیت رویگردان و معطوف به چیز دیگری، یعنی حقیقت، است» (اخگر، ۱۳۹۱: ۱۷۴). از طرفی قاعده‌مندی در طرحِ خوشنویسی، از حیث قراردادی‌بودن با طرحِ تناسباتِ نقاشی کلاسیک، همانند است. اما از آنجایی که خلق‌کردن از هیچ ناممکن است، بنابراین اصول طرح ریزیِ چنین قواعدی بر اساس فرمی است که در **نظر** خوش بیاید. یعنی فرمی زیبا. مثلاً هنگامی که قلم را در زاویهٔ سی درجه برکاغذ می‌گذاریم و با امتداد حرکت و بازی با ضخامت سرقلم، نقطه‌ای را ترسیم می‌کنیم، و نیز با ادامه دادن به حرکتِ دست در راستای همان زاویه، به طول سه برابرِ پهنای نقطه، الف را ترسیم می‌کنیم، از اصولی تبعیت کرده‌ایم که در هیچ قاعدهٔ طبیعی وجود ندارد، در عین حالی که فرمی متناسب و زیبا را ترسیم می‌کند. طرحِ چنین قواعدی، تلاشی برای حداکثر نزدیک شدن به طبیعتِ انسانی است. در اینجا نسبت بازنمایی در ارجاع به «واقعیت»، صرفاً بازنمایی ادراکِ دیداری درنظر گرفته نشده است. برخلافِ تعبیر «از واقعیت رویگردان و معطوف به چیز دیگر»، واقعیت در اینجا، اشاره به شرایط حاضرِ زیستِ هنرمند دارد که فارغ از ارجاع مستقیم به آن، بازنمودی تحت سیطرهٔ ذهنِ سوژه به عنوان کنشی انسانی اتفاق می‌افتد. چنین توصیفی از قواعد، ممکن است راه بینش را منحرف کند و خطر نامتعین بودن شناخت را به همراه دارد؛ اما از آنجایی که نقد درونی باید علایق، مسائل و نیروهای زمان حالِ منتقد را دخیل کند، نیروهای زمانِ حال نگارندهٔ این سطور به گونه‌ای‌ست که برای کمک به دیدنْ)به گونه‌ای دیگر دیدن(میل دارد بیشتر از اینکه پوششی برای اثر هنری باشد، تعاریف از پیش مشخص شده را قدری سست کند تا ببیند از این طریق، تا چه حد بازتعریف کردنِ موضوعی، گشایش ایجاد می‌کند. در غیر این صورت، تلاش برای چیستی فرم هنرهای ایرانی، تلاشی غیر از اشاره به حیات **ذهنی** و **خیال** نیست. با وجود این نسبت فرم و محتوا ما را به پیچیدگیِ مفهوم فرم سوق می‌دهد. هنرمند تحت سیطرهٔ ذهنی، دست به کنش می‌زند. او مایه این فرایند را در شرایط حاکم زمان خویش به امری عینی تبدیل می‌کند. و از خلال این فرایند، شناختِ ناشناخته‌ای ممکن می‌شود، که در اینجا وسعت بخشیدن به قواعد فرمیِ خوشنویسی یکی از نمودهای این فرایند است. همچنین فائق آمدنِ سیطرهٔ ذهنی بر کنش عملی، از نظرگاهِ روانکاوانه، حامل رنجی است که به آگاهی پیوند می‌خورد. و بیانگریِ سیاه‌مشق‌های عمادالکتّاب از تأثرات روحی، نمودِ دیگری از این فرایند تبدیل شدنِ مایه‌ای ذهنی، تحت شرایطِ حاکم، به امری عینی است. «کمتر اصطلاحی را میتوان یافت که به اندازهٔ **فرم** دوام یافته باشد (تاتارکیهویچ، ۱۳۸۱:۴۶). اما این واژه همانقدر که دوام زیادی داشته، ابهام فراوانی نیز دارد. واژه لاتینی forma ، از همان ابتدا جایگزین دو کلمه یونانی morphe و eidos شده است؛ کلمه morphe را بیشتر به فرمهای مشهود اطلاق میکردند، و eidosرا در مورد فرمهای ذهنی (مفهومی) به کار میبرند. این میراث دوگانه تا حد زیادی در گوناگونی معانی **فرم** مؤثر بوده است (همان). متضادهای فراوانی که برای واژه **فرم** به کار میبرند (نظیر محتوا، ماده، عنصر، دستمایه- موضوع) نشان دهندهٔ معانی متعددی است که این واژه داراست. اگر **محتوا** را متضاد فرم در نظر بگیریم، فرم به معنای نمود بیرونی و یا سبک خواهد بود، اگر ماده را متضاد فرم بگیریم، فرم به معنای ریخت و شکل خواهد بود. اگر **عنصر**، متضاد فرم باشد، فرم به معنای نظم و ترتیب و آرایش اجزا خواهد بود (همان، ۴۷). خلق کردن برای ما به نوعی پدیدآوردن چیزی، و هم‌چون شکل بخشیدن به ایده‌ای ذهنی است. از یک طرف مفهوم خلق کردن، آفریدنِ **چیزی** از اساس **نو** را در خود دارد؛ اما از طرف دیگر لحظهٔ کنونیِ نوشتن این سطور به اندازهٔ کافی تاریخ بشری و طبیعی را پشت سر دارد که پرداختن به گزارهٔ "تازه به معنای اولین" را کنار بگذارد و به این باور برسد که هر امر **نو** و تازه‌ای، **چیزی** را در خود نهفته دارد. هدف این بخش، رسیدن به این است که خلق کردنِ چیز نو، پا در هوا اتفاق نمی‌افتد. از این رو خلق کردن، نمودِ چیزیست. «در مباحث اندیشهٔ غربی پیرامون بازنمایی هنری معمولاً به سه عامل توجه می‌شود: چیز، تصویر واقعی آن، و تصویر ذهنی آن» (اس.نلسون، ۱۳۹۹: ۲۵). بنابراین فرم هنرخوشنویسی قواعدِ نظم و ترتیبِ عنصری ذهنی است.
عنصر تخیل، مایل است ساحت خویش را گسترش دهد. بخصوص در شرایطی که رویدادها و تلاطم‌های اجتماعی آن را تحریک می‌کند. با اینکه تخیل، نظیر فرشِ پرنده

یـا ماشـین زمـان، مرزهـای نامتعیـن جغرافیـای خویـش را درمی‌نـوردد، امـا فقـط مادامـی کـه در معـرض مواجهـات گوناگون قـرار بگیـرد می‌توانـد سـاحت خویـش را گسـترش دهـد. تجربـهٔ سـوژه در سـاحت ذهنـی و تخیلـی ناگزیـر در کنـش، بـروز پیـدا می‌کنـد. چـه در کنـش هنـری، توسـط هنرمنـد و چـه در کنـش رفتـاری، در هـر یـک از افـراد جامعـه. بنابرایـن در خصـوص هنـر، کنش‌هایـی کـه از ایـن رهگـذر در طـول تاریـخ برجـا می‌ماننـد توجه‌برانگیزانـد. «تخیـل کـه جهـان را بـرای سـوژه می‌سـازد، نشـان‌دهندهٔ افقـی زمانـی ـ مکانـی اسـت، افقـی کـه نـه بـه دلیـل وحـدتِ جهـان، بلکـه بـه دلیـل وحـدتِ سـوژه یکپارچـه اسـت. در چارچـوب ایـن وحـدت، بازنمایـی شـکلی **طرح‌گونـه** (sche-matic) دارد کـه بـر پایـهٔ روابـط بالقـوه‌ای مقـدم بـر هـر نـوع تجربـه اسـت. تخیـل از طریـق سـوژهٔ انسـانی واقعیتـی مشـخصاً انسـانی را می‌سـازد، و جهـانِ **خـارج** را کپـی بـرداری نمی‌کنـد» (همـان، ۳۸). واژهٔ representation [بازنمایـی] ... لفـظ واژهٔ present [حاضـر] را در خـود دارد. بنابرایـن «پیش‌انگاشـت [ایـن مفهـوم] حضـور چیـزی و نیـز حضـور کسـی اسـت، کسـی کـه بازنمایـی کـرده و یـا بازنمایـی بـرای او **صـورت گرفتـه** اسـت. نقـاش اسـبی را بـرای مـن یـا بـرای دیگـری بازمی‌نمایانـد؛ و حـواس مـن، جهـان را بـرای مـن **بازمی‌نمایانـد**» (همـان ، ۲۶). دلیـل همیـن بازنمایـی اهمیـت فرهنگـیِ آثـار عمادالکتّـاب را نشـان می‌دهـد. ریمونـد ویلیامـز می‌نویسـد: «مـا واژهٔ فرهنـگ را بـه ایـن دو معنـا بـه" کار" می‌بریـم: بـه معنـای کلیـت یـک شـیوهٔ زندگـی ـــ یعنـی معانـیِ مشـترک [در میـان جامعـه‌ای از انسـان‌ها]؛ و بـه معنـای هنرهـا و معـارف ـــ یعنـی فرایندهـای خـاصِ کشـف و جـد و جهـدِ خـلاق» (نقـل از اخگـر، ۱۳۹۱: ۴۶). در ایـن شـرح لازم اسـت نکتـه‌ای روشـن شـود؛ از آنجایـی کـه نطفـهٔ ایـن یادداشـت از دیـدن قرابت‌هـای **خاسـتگاه هنـر** در **زندگـی اجتماعـی آزاد و ارگانیـکِ انـدام‌وار** بـرای شـرح چگونگـی اجتنـاب از درد و رنجـی کـه جـانِ هنرمنـد را راحـت نمی‌گـذارد پـا گرفتـه بـود، پیوندهایـی بـا سـبب شناسـیِ **مکانیسـم اجبـار بـه تکـرار** و **دو اصـل حاکـم بـر عملکـرد ذهـن** در مفاهیـم روانـکاوی فرویـد، برقـرار کـرد کـه "کار"، مشـخصهٔ ایـن پیونـد اسـت. همانطـور کـه حرکـتِ تخیـل و وسـعت بخشـیدن بـه جغرافیـایِ خـود در مواجهـه بـا وضعیـت بیرونـی را شـرح دادیـم، در اینجـا نیـز نیرویـی ناشـی از تحـولات اجتماعی/سیاسـیِ زندگـیِ هنرمنـد (هـر فـرد نوعی)، عاطفـه‌ای در او برمی‌انگیزانـد و او را بـه کنـش وا مـی‌دارد؛ هم‌چـون نیروهـای درونـی و بیرونـی‌ای کـه ایگـو را به کنـش وامـی‌دارد. تکـرارِ کنش، منجـر بـه بـروز سمپتوم۶می‌شـود کـه ماهیـت عمل‌گرایانـه‌اش بـا ماهیـت کار قرابـت دارد. بـرای مثـال ماهیـت عمل‌گرایانـهٔ هنـر، بیـانِ هنرمنـد بوسـیلهٔ ابـزاری در قالـب فـرمِ هنـری اسـت. شـخصیتِ هنرمنـد، در بیان‌گـری‌اش اسـت. او در محـدودهٔ ابـزار و فنـی کـه بلـد اسـت، فـارغ از چارچـوب کسـب منفعـت/ بـازار بیـان می‌کنـد. در اینجـا جایـگاه بیـان هنرمنـد، در نسـبت بـا تحـولات زندگـی شـخصیِ او قـرار می‌گیـرد. ایـن کار بـرای هنرمنـد بـه قـول مارکـس مثـل فرمـان بـردن از ندایـی اسـت کـه می‌گویـد «از خـدا اطاعـت کـن بـه جـای آنکـه از مردمـان اطاعـت کنـی» (لیفشـیتز، ۱۳۹۶: ۹۳). هنرمنـد تحـت ایـن اجبـار، بیان‌گـر اسـت. ایـن اجبـار، ماننـد اجبـار بـه نوشـتن کـه بکـت در نمایش‌نامه‌هایـش نیـز بـه آن اشـاره می‌کنـد (بکـت خـود نیـز بـه ایـن اجبـار بـه نوشـتن آگاه بـود)، کنـش انسـانی اسـت کـه هنرمنـد انجـام می‌دهـد. در رابطـه بـا کار **هنرمنـد** اینکـه چـه نیرویـی هنرمنـد را بـه ایـن اجبـار وادار می‌کنـد مربـوط بـه تحقیـق مفصـل و دقیقـی در حـوزهٔ روانـکاوی اسـت کـه شـرح آن در ایـن یادداشـت نمی‌گنجـد. ولـی از آنجـا کـه مارکـس بـه عاملیـت هنـر بـه عنـوان کوششـی بـرای برجسـته کـردنِ پیونـد امـور نظـری و عملـی اشـاره دارد، یعنـی امـور شـناختی و کنشـی؛ کار **هنرمنـد** و **بیـانِ فعـالِ** او را بـا اندیشـهٔ مارکـس روشـن می‌کنیـم. زیـرا هنـر بـه خـودیِ خـود شـکل معیوبـی از شـناخت اسـت و هنرمنـد ناگزیـر از آگاهی‌یافتـن و شـناختن اسـت. کنـش انسـانی مثـل «هدفـی فـی نفسـه» فـارغ از «وسـیله» بـودن، هنرمنـد را وادار بـه عمـل می‌کنـد، بـه ایـن ترتیـب ایـن سـوژه اسـت کـه دنیـای خویـش را می‌سـازد. بـا فعالیـت خـاص خویـش. همانطـور کـه مارکـس می‌گویـد: انسـان جهـان را بـرای خـود می‌سـازد [امـا] نـه تنهـا بـا قـوای ناطقـه‌اش، بلکـه از راه اسـتفاده و به‌کارگیـری همـهٔ نیروهـا و توانایی‌هایـش (همـان، ۱۲۵). انسـان فعالیـت زندگـی‌اش را موضوعِ (ابـژه) تمایـلات و آگاهـی خویـش می‌کنـد. او دارای فعالیت زندگی آگاهانـه اسـت. [زندگـی او] ضـرورت ثابـت و لایتغیـری نیسـت کـه وی را بـه طـرزی ناگشـودنی بـه خـود مقیـد کـرده باشـد. فعالیـت زندگـیِ آگاهانـه آن چیـزی اسـت کـه انسـان را بلافاصلـه از فعالیـت زندگـی حیـوان متمایـز می‌سـازد (همـان، ۱۲۷). بـا ایـن توصیـف، سیاه‌مشـق‌های عمادالکتّـاب نمـودِ آگاهـیِ او

از زمانهٔ خویش است. اینکه ما این نمود را از خلالِ آثار بجامانده از او درمی‌یابیم، به این دلیل است که او همانطور که مارکس از کارِ هنرمند انتظار دارد، نتیجهٔ آگاهی خویش را در طرح‌ها و یادداشت‌هایش بجا گذاشته است. اگر به این باور رسیدیم که تخیل محملِ آگاهیِ هنرمند است، نباید این نکته را از نظر دور داشت که هر نوع خوش‌خیالی و تخیلِ رها، الزاماً به کنشِ انسانی منجر می‌شود. انقیادی که موجب رنجش و درد هنرمند می‌شود به تخیل جنبهٔ دیگری می‌بخشد. چنانکه تا اینجا، چگونگیِ تحریک و حرکتِ تخیل را در شرایط زیست فرد از نظر گذراندیم، می‌توانیم به این نتیجه برسیم که جنبهٔ دیگری که تخیلِ تحت انقیاد و در بند به خود می‌گیرد، خصلتِ کاوشگری را دارد. خصلتی که موجب استحالهٔ سوژه می‌شود. هنرمند همْ از طرفی چه‌بسا خوش‌اقبال است که بوسیلهٔ فرم هنری، ما حصل این کاوش را بیرون می‌آورد. مانند معدن‌چی که گوهری بیرون بیاورد، کنش انسانی نیز چنین است. نوعی بینش، که حاکی از استحالهٔ فرد/سوژه است. با تأکید بر استحالهٔ سوژه در تجربهٔ زیسته از کج‌فهمی و خطرِ یکی انگاشتن تجربهٔ مالیخولیا و سودازدگی که مهمترین ویژگیِ آن بی‌علاقگی و احساس گناه است، اجتناب می‌کنیم. اگرچه رنج و درد، احساس مشترکِ آگاهی و بی‌لذتی است، اما نسبتی که این احساس با امور واقعی، بخصوص امور اجتماعی به خود می‌گیرد منجر به حرکتِ سوژه می‌شود. مارکس در جستجوی مفهومی برای واقعیت، به اهمیت پیوند دادن علم و هنر صحه می‌گذارد تا تلاشی باشد برای وحدت بخشیدن به آنچه هست و آنچه باید باشد. او برای این منظور، آگاهیِ تاریخی را لازمهٔ کنشی و فعالیتی می‌داند که تحقق ذاتِ فرد را ممکن می‌شود. مارکس برای رهایی از بردگی و تحقق سامان جدید، بر مفهومِ **آگاهی** تأکید می‌کند که جنبهٔ اجتماعی دارد. اگرچه اجتماعی بودنِ موضوعی، مفهومی جمعی است، اما در خصوص هنرمند مورد بررسی این یادداشت، به عنوان یک نمونه، می‌بینیم که تلاطم‌های تاریخی مثل جنبش مشروطه[۴]، سوژه را دستخوش استحاله کرده است. یعنی یک امر اجتماعی به آگاهیِ جمعی دامن می‌زند. بنابراین اثر هنری محمل روح تاریخی خویش است. مارکس نیز می‌گوید «هنر تنها می‌تواند از لحاظ تاریخی مورد بررسی قرار گیرد، و با این‌همه، مانند همهٔ پدیده‌های روبنایی استقلال نسبی خود را نیز داراست؛ پدیده‌ای که به خودی خود برای رهایی انسان‌هایی که در جامعهٔ کنونی نیز توانایی آن را دارند که تصوری نیرومند از این رهایی فراهم آورند. چنین به نظر می‌رسد که مارکس در دست‌نوشته‌های اقتصادی و فلسفی متوجهٔ چیزی در هنر می‌شود که دلالت بر احساسات پاک و نیرومند انسان‌هایی می‌کند که از بندبیگانگیِ تاریخی رهایی یافته‌اند؛ با این‌همه او بر این نکته تأکید می‌کند که تنها به وسیلهٔ تکامل عینی ماهیت انسانی است که یک چنین «ثروت ذهنی احساس انسانی» می‌تواند آزاد شود.» (لیف‌شیتز، ۳۳:۱۳۹۶). مارکس فعالیتی که در جهت تحقق ذات خویش باشد، تمایز طبیعت انسان و حیوان می‌داند. در خصوص کار هنرمند، تولید و خلق اثر، عینی کردنِ اندیشه و آگاهی‌ست. در اینجا مراد از هرچه نزدیک شدن به واقعیت، در کفِ فعالیت آگاهانه از خویش است. مارکس در خصوص کسی که آگاهی تاریخی را به نمایش می‌گذارد می‌نویسد: «او کسی است که نسبت به خود آگاه است و بدین وسیله خود را به نمایش می‌گذارد، و در عین حال آخرین پژواک رسایی است از تمام این آشفتگی‌ها،... که سبب به هم برآوردن و پیوند اندیشه‌هاست. از این روست که شفافیت زبانِ آن را در می‌یابیم. در نتیجه، [خود] دقیقاً بزرگترین حقیقت است (بخشی‌هایی از نامهٔ مارکس به انگلس در ۱۸۶۹) (لیف‌شیتز، ۱۱۶:۱۳۹۶). سیاه‌مشق‌های عمادالکتّاب از جمله نمونه آثاری است که به‌خوبی نشان‌دهندهٔ سوژهٔ متحول شده در دل تاریخ خویش است. حرکتِ سوژه در هستیِ خویش. چنین هنرمندی اگر بخواهد تحت ایدهٔ متأثر شده‌اش دست به کار یا دست به عمل بزند، آن را از طریق فرم عینی می‌کند. فردی که در تاریخِ زندگیِ خود می‌زیَد، این‌گونه عمل می‌کند. کار هنرمند این است که به کار خویش مشغول باشد به این ترتیب به قول مارکس همان فردیتی را کسب می‌کند که بجای رهایی از هستی، رها در هستی، حرکت می‌کند. آگاه بودن از وضعیت تاریخی لازمهٔ زندگی در دلِ زمان است. آگاه بودن، زنده بودن و زندگی کردن، نوعی فعالیتِ سیاسی است، چیزی که به‌وسیلهٔ آن زندگی در زمان ممکن می‌شود. نکته‌ای که ممکن است سهواً پنهان بماند این است که استحالهٔ فردی در نسبت با استحالهٔ جامعه در شرایط تاریخی

برای رسیدن به چنین بینشی، سریع‌تر اتفاق می‌افتد. هم‌زمان نبودنِ چنین آثاری با دورهٔ خویش جای دریغ ندارد. به این معنا که در گذر زمان، و در خلال این استحاله است که شناخت چنین آثاری ممکن می‌شود. این سرنوشت هر اثری است که فراتر از درکِ زمانِ خویش بوجود می‌آید، و پژواک صدای تلاطمِ جانی را از دور به گوش می‌رساند. چنین هنرمندی یا باید خرسند باشد که در طول زمان امتداد پیدا می‌کند، یا رنج ناامیدی و انزوا را در انقیادهای تاریخی به جانی بخرد، که بیدارتر از زمانهٔ خویش است. از مهدی حبیب‌زاده و سیاوش سارانی برای بازخوانی و تذکر نکاتی چند در بارهٔ این نوشته تشکر می‌نمایم.

پی نوشت

۱- عمادالکتّاب عضو کمیتهٔ مجازات بود. انجمنی که در اواخر دورهٔ قاجار اقدام به ترور ایادِ بیگانه می‌کردند. این کمیته از اوایل شهریور ۱۲۹۵ تا ۲۲ تیرماه ۱۲۹۶، زمانی که اعضای آن دستگیر و مجازات شدند، به فعالیت خود ادامه داد.
فاعل دکارتی و کانتی

۲- دُنی دیدرو (Denis Diderot، ۱۷۸۴ – ۱۷۱۳)، نویسنده و فیلسوف فرانسوی عصر روشنگری.

۳- پراکسیس Praxis، به معنی جد و جهد طبیعی یا نفسانی است که منتهی به حصول نتیجه گردد. پراکسیس را به معنی کیفیت وجود نیز به کار برده‌اند و در این مورد از آن به ملکه یا عادت تعبیر می‌کنند. ساتر می‌گوید: عمل، کاشف وجود است. از این جهت عمل (پراکسیس) سازندهٔ تاریخ و مؤثر در آن است. واژهٔ Apraxie در گفتار روانشناسی، به معنی کسی است که با وجود تندرستی، قادر به انجام اعمال عادی نباشد. برنشتاین توجه به پراکسیس و عمل را عنصر مشترک در مکاتب فلسفی مهم معاصرمعرفی می‌کند. پراکسیس در آثار ارسطو فعالیتی است که تنهات در جامعهٔ انسانی، واقعیت یافتنی است، یعنی در جایی که زبان فراگرفته شده و بکاربسته می‌شود. (منبع: ویکی پدیا)
جنبش مشروطه، در حدود سال‌های ۱۲۸۴ تا ۱۲۸۸ مجموعه کوشش‌ها و رویدادهای نظری و عملی که به منظور محدود کردن اختیارات پادشاه در نظام سلطنتی ایران و نهادینه سازی حقوق اساسی مانند آزادی فردی، عدالت قضایی و حاکمیت قانون آغاز شد، و به تغییر نظام سیاسی ایران از پادشاهی مطلقه به پادشاهی مشروطه منجر گردید.
یوهان یوآخیم وینکلمان (Johann Joachim Winckelmann ، ۱۷۶۸ – ۱۷۱۷)، تاریخ‌نگار هنر آلمانی.
بروز تغییراتی اندام‌وار در بدن که می‌تواند هم سوبژکتیو باشد و هم ابژکتیو. سمپتوم در روانکاوی نشانهٔ بیماری است، اما فروید بیشتر از اینکه در بررسی نشانه‌های روان‌رنجوری به تمایز بیمار و غیربیمار (سالم) قائل باشد، به رفتارهای بهنجار و ناهنجار اشاره می‌کند. پس به طور کلی، هر فردی نشانه‌ها و سمپتوم‌هایی از خود بروز می‌دهد و بسته به اینکه این سمپتوم‌ها آسیب‌زا هستند یا نه، در دسته‌های رفتارهای بهنجار یا ناهنجار، قرار می‌گیرند.

فهرست منابع

اخگر، مجید (۱۳۹۱)، فانی و باقی، درآمدی انتقادی بر مطالعهٔ نقاشی ایرانی، تهران: نشر حرفه هنرمند.
قلیچ‌خانی، حمیدرضا (۱۴۰۱)، درآمدی بر خوشنویسی، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
مرادی‌نیا محمدجواد (۱۳۸۴)، کمیته مجازات و خاطرات عمادالکتّاب، تهران: نشر تکراری اساطیر.
اس.نلسون، رابرت، و دیگران (۱۳۹۹)، مفاهیم بنیادی تاریخ هنر، مترجمان مهاجر، مهران و دیگران، تهران: انتشارات مینوی خرد.
تاتارکیه ویچ، ولادیسلاو (۱۳۸۱)، فرم در تاریخ زیبایی شناسی، ترجمهٔ دوستخواه، کیوان، فصلنامهٔ هنر: شماره ۵۲، صص ۴۶-۶۱.
اخگر، مجید (۱۳۹۹)، امر محسوس، تهران: نشر بیدگل.
لف‌شیتز، میخائیل (۱۳۹۶)، فلسفهٔ هنر از دیدگاه مارکس، ترجمهٔ ممدی، مجید. تهران: نشر بان، پاییز.
ویژه‌نامهٔ عمادالکتّاب (اسفند ۱۳۹۴)، مجلهٔ تندیس.
ماتانن، پنتی (۱۳۹۲)، تجربهٔ زیبایی شناسی و آموزش موسقی، ترجمه محمد رضا فرزاد، روزنامهٔ ماندگار ـــ روزنامه صبح افغانستان.

URLs

URL1: https://mandegardaily.com/?p=17238
URL2:https://dehlinks.ir/fa/book/philosophy/book/68596/%D8%AF%D8%A7%D9%86%D-9%84%D9%88%D8%AF-pdf-%DA%A9%D8%AA%D8%A7%D8%A8-%DA%A9%D9%85%DB%8C%D8%AA%D9%87-%D9%85%D8%AC%D8%A7%D8%B2%D8%A7%D8%AA-%D8%A8%D9%87-%D8%AE%D8%B7-%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF-%D8%AD%D8%B3%DB%8C%D9%86-%D8%B9%D9%85%D8%A7%D8%AF-%D8%A7%D9%84%DA%A9%D8%AA%D8%A7%D8%A8/

URL3: https://shahrefarang.com/prison-calligraphy-emadolkottab
URL4: https://in.pinterest.com/pin/47498909192194535

فرهیخته گرامی:
جهت درخواست اشتراک نشریه، فرم اشتراک را تکمیل نموده و همراه با تصویر کار ملی به آدرس پست الکترونیکی نشریه ارسال فرمایید.(دانشجویان محترم جهت استفاده از تخفیفات دانشجویی، لازم است تصویر کارت دانشجویی خود را نیز ضمیمه نمایند.)
پس از دریافت فرم تکمیل شده اشتراک، از سوی دفتر نشریه جدول تعرفه و شرایط بهره مندی از تخفیفات و نحوه و میزان پرداخت مبلغ اشتراک برای متقاضیان محترم ارسال خواهد شد.
آدرس پست الکترونیکی: ***Art.re.ir92@gmail.com***
نشانی: تهران، میدان ونک، خیابان ده ونک، دانشگاه الزهرا(س)، واحد نشریات
تلفن: ۰۲۱۸۸۰۴۱۳۴۳

فصلنامه علمی-تخصصی هنر پژوه
انجمن علمی-دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)

فرم اشتراک فصلنامه علمی-تخصصی هنر پژوه دانشگاه الزهرا(س)

نام و نام خانوادگی/موسسه/سازمان: .....
تاریخ تکمیل فرم:.....شغل/نوع فعالیت:.....میزان تحصیلات:.....
رشته تحصیلی:.....
نشانی پستی:.....کدپستی ده رقمی: .....
تلفن تماس:.....
آدرس پست الکترونیکی.....

خواهشمند است اشتراک اینجانب با مشخصات یاد شده را برقرار نمایید.
امضای متقاضی: