جایگاه هنرهای ایرانی در دانشنامه‌ها

سیروس پرهام

دایرةالمعارف هنر (نقاشی، پیکره‌سازی، گرافیک). تألیف رویین پاکباز. فرهنگ معاصر. تهران. ۱۳۷۸. ۱۳۰۴ ص.

دایرةالمعارف هنر استاد رویین پاکباز، که در نوع خود نخستین دانشنامه به زبان فارسی است، مشتمل بر چهار بخش است که بخش اصلی یا «بدنه» ۲۸۵۵ مدخل را دربر می‌گیرد. بخشهای دیگر پیوستهای مکمل بدنه است، بدین شرح: «پیوست ۱: تاریخ شناسی» که تاریخچهٔ تحولات و آفرینشهای هنری نزد اقوام گوناگون در ادوار تاریخی مختلف و در سرزمینهای متفاوت است؛ «پیوست ۲: مضمون‌شناسی» که شرح درونمایه‌ها و موضوعهای خاص هنرهای جوامع مختلف بشری است؛ و «پیوست ۳» واژه‌نامه‌ای است محتوی ۱۵۷۰ واژهٔ بیگانه و برابر نهاده‌های آنها در زبان فارسی. (بخش دیگر که میان بدنه و پیوستهای سه‌گانه جای گرفته بخش تصاویر رنگی است که شمارهٔ صفحه ندارد و نمونه‌های رنگی در ۹۶ صفحه برحسب مدخلهای بدنه از شمارهٔ ۱ با نمونه‌ای از «اُپ آرت» آغاز می‌شود و با شمارهٔ ۱۶۰، «هنر هندی» پایان می‌یابد).

پیداست که چه مقدار کار و وقت صرف شده است (هفت سال تمام به گفتهٔ مؤلف). تصاویر رنگی با سلیقهٔ عالی انتخاب و تنظیم شده و کیفیت چاپ متن و تصاویر متعدد رنگی و سیاه و سفید و نوع کاغذ و صحافی نیز در خور این کار سترگ است. از «سخن ناشر» و «پیشگفتار» مؤلف می‌توان دریافت که طرح نخستین، تدوین یک دایرةالمعارف جامع هنر بوده است، که به گفتهٔ مؤلف «قاعدتاً، تشریک مساعی یک گروه پژوهشگر» را می‌طلبید، منتها از آنجا که «در شرایط موجود و به علل مختلف، امکان کار گروهی» فراهم نیامده، «ناگزیر، کار را یکتنه» آغاز کرده و به انجام رسانیده‌اند.

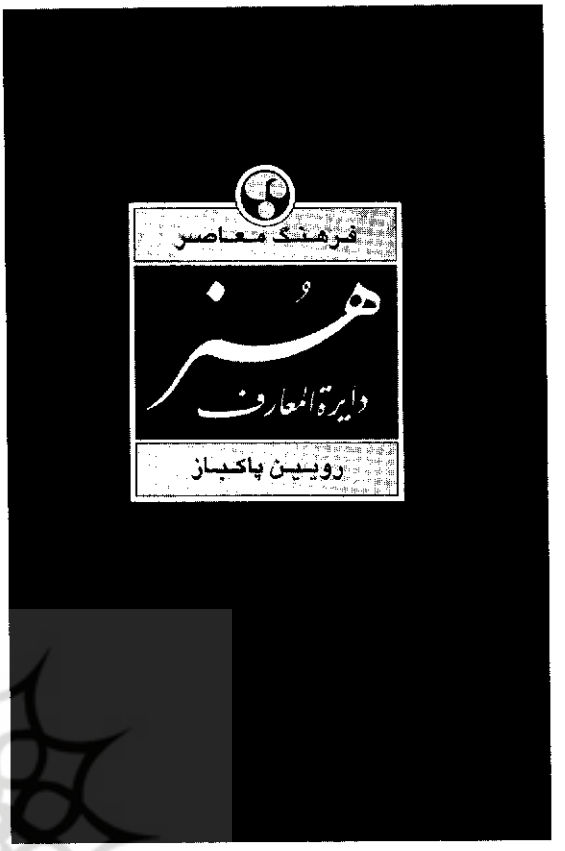
نتیجهٔ بدیهی فراهم نیامدن ابزارهای ضروری کار گروهی و دور افتادن از طرح جامع نخستین و به تبع آن سنگینی بار امانت را یکتنه تحمل‌کردن، این شده که اولاً «دایرةالمعارف هنر» ـ که همچنان عنوان روی جلد کتاب است ـ در عمل و از صفحهٔ عنوان و شناسنامه به بعد، مبدل و محدود شود به دایرةالمعارف هنر نقاشی، پیکره‌سازی و گرافیک،[1] و، لاجرم، دایرهٔ شمول موضوعی به تناسب حیطهٔ تخصص مؤلف، که استاد و صاحبنظر در رشتهٔ نقاشی است، باز هم تنگ‌تر شود[2] و هدف دورتر رود و روش‌مندیهایی که توازن و انسجام درونی و تعادل و تناسب متقابل مدخلهای هر دانشنامه‌ای بر آنها استوار است، متزلزل گردد.

در مقام کسی که یکتنه دانشنامه‌ای را در بیش از یکهزار صفحه و با صدها تصویر گویا و بسزا مدون ساخته، کار استاد پاکباز بس گرانقدر است و شایستهٔ بسی ستایش؛ حتی اگر به گفتهٔ علامهٔ قزوینی (راجع به کار یکتنه و بسیار عظیم علامهٔ دهخدا) «ده هزار غلط» در آن پیدا شود. اما، از دیدگاه دایرةالمعارف‌ها و دانشنامه‌ها ـ که همگان در ضرورت تألیف گروهی آنها اتفاق نظر دارند ـ و بعنوان کتابی مرجع (در نفس خود و با چشم‌پوشی از

حاشیه:

۱) گفتن ندارد که این ناهمخوانی عنوان روی جلد و عنوان و مطالب داخل کتاب ـ که حتی برای کتابهای معمولی و غیرعلمی و غیرتخصصی هم ناشایست و زیان‌آور است ـ برای دایرةالمعارف غیر قابل تصور است؛ صرف نظر از شدت کاهش اعتبار علمی آن.

۲) خواهیم دید که به اقتضای مقید ماندن به تعریف نقاشی به مفهوم متعارف آن، باز هم دامنهٔ اطلاع‌رسانی و معرفت‌شناسی در همین زمینهٔ محدود نیز تنگ‌تر و محدودتر شده است. همچنین است عرصه تنگی مدخلهای هنر و هنرمندان ایرانی به نسبت و در قیاس با مدخلهای هنر و هنرمندان مغرب‌زمین، از روزگار باستان تا به امروز.



اهلیت و دانش شخص مؤلف)، این کتاب خالی از اشکال نیست و کوتاهیها و کمبودهایی دارد که نمی‌توان بر آنها چشم بست. بنابراین، در سرتاسر جستاری که زین پس می‌آید روی سخن و لبهٔ تیز نقد (اگر تیز باشد!) نه با استاد رویین پاکباز ـ حتی اگر بضرورت نام ایشان به میان آید ـ که با دایرةالمعارف هنر (نقاشی، پیکره‌سازی و گرافیک) است: و صرفاً با این قصد و نیت که اگر این کتاب به چاپهای بعدی برسد (که یقیناً و بزودی خواهد رسید) چنانکه در خور این کارِ گران است ویراسته و پیراسته شود و به کمال نزدیکتر آید.

روش مرزبندی هنرها

در «پیشگفتار» کتاب، همان‌طور که در هر کار علمی انتظار می‌رود، معلوم داشته‌اند که «واژهٔ 'هنر' در عنوان و مطالب کتاب در معنای محدود و خاص ـ 'هنر بصری' یا 'هنر تجسمی' ـ به کار رفته است.» این تعریف و مرزبندی دقیق و جامع و مانع بی‌درنگ در عبارت بعدی نفی و نقض و دست کم سست می‌گردد، چرا که خواننده درمی‌یابد که «در واقع، ارکان اصلی این دایرةالمعارف را مقولات مربوط به نقاشی، پیکره‌سازی و هنر گرافیک تشکیل می‌دهند». اینکه پس از تنگ‌کردن عرصهٔ شمول و کاربردِ هنرهای بصری و تجسمی وعده داده می‌شود که «(علاوه بر این، اطلاعاتی در زمینه‌های خوشنویسی، سفالگری، موزاییک، معماری و غیره [!؟] نیز در این کتاب ارائه شده است)»، نه تنها از شدت تناقض میان تعریف و کاربرد کاسته نمی‌شود بلکه تنگناهای روش‌مندی نمایان‌تر می‌گردد.

ماحصل این شیوهٔ از **بسط** آغازکردن و به **قبض** رسیدن جز این نیست که بدنهٔ اصلی و مدخلهای دایرةالمعارف هنر به گونه‌ای تنظیم می‌شود که مهمترین و بارزترین هنرهای نقشپردازی ایرانی از قلم می‌افتد: از سفالنگاری[3] و کاشی‌نگاری تا گچبری ـ که اگر در این هنر اخیر عنصر نقاشی اندک باشد عنصر پیکره‌سازی بعوض فراوان است (بنگرید به نمونه‌های برجستهٔ این هنرهای سه‌گانه در تصاویر ۴-۱).[4]

اگر در مقدمه و در بیان تعاریف گفته شده بود که، مثلاً، نگارگریِ اشیای کاربردی و مصرفی، مانند ظروف سفالی، در حیطهٔ این دانشنامه قرار نمی‌گیرد، هیچ جای بحث و چون و چرا نبود. اگر هم گفته شده بود که هنرهای وابسته به معماری، مانند گچبری و کاشیکاری، از مقولهٔ هنرهای بصری و تجسمی بشمار نمی‌آید باز هم جای گفت‌وگو نبود. حتی اگر تصریح شده بود که مقولات 'صنایع دستی' و 'هنرهای سنتی' و آنچه کم و بیش بطور همسان و به مقدار زیاد طی قرنهای پیاپی بر دست نسلهای پیاپی تولید می‌شود در طرح این دایرةالمعارف مورد نظر نبوده است، کسی را یارای خرده‌گیری نبود. نکته اینجاست که نه همان چنین نگفته و نکرده‌اند و هیچیک از این هنرها یا صنعتها را از دایرهٔ شمول دایرةالمعارف بیرون نبرده‌اند، که پرداختن به بخش بزرگ آنها را بر عهده شمرده‌اند و در بدنهٔ دایرةالمعارف هم به برخی از صنایع دستی و هنرهای سنتی ایرانی پرداخته‌اند (از آن جمله است «قالی ایرانی» و یکی دو مدخل دربارهٔ طراحان و نقاشان قالی) و نیز مدخلهای متعدد به «سفالگری» و «موزاییک» و «نقاشی دیواری» و مانند آنها اختصاص داده‌اند، منتها در چارچوب تاریخ هنر مغرب‌زمین که، لاجرم، در هر دانشنامهٔ تخصصی غربی محل اعتنا و تأکید است.[5]

حاشیه:

۳) چنانکه در جای خود خواهیم دید، پرداختن به هنرهایی چون «سفالگری، موزاییک و معماری»، که وعده داده شده بود، ربطی به قلمرو ایرانی این هنرها ندارد و منحصر است به تاریخچه و دستآورد آنها در مغرب زمین و خصوصاً رُم و یونان باستان.

۴) تصویر این نمونه‌های 'مشتی از خروار' (آنهم از سده‌های نخستین اسلامی) از این جهت از نظر خوانندگان گذرانده می‌شود که نشان دهیم عنصر نگارگری و نقاشی (و از جهتی پیکره‌سازی) در این هنرهای سه‌گانه تا چه پایه قوی است. ارائهٔ نمونه‌ها براساس تفکیک و طبقه‌بندی تاریخی و جغرافیایی (که کاری است 'دایرةالمعارفی') منظور نبوده است.

۵) بر همین روال است که در غیاب مدخلهای اساسی هنر ایران، مدخلهای تجملی و تفننی ـ به صرف آمدن در مآخذ غربی ـ به دایرةالمعارف هنر ما راه یافته است. از آن جمله است مدخل «ادارهٔ پیشرفت کار W.P.A» که در سال ۱۹۳۵ برای به کارگرفتن نقاشان و مجسمه‌سازان بیکار در ایالات متحدهٔ امریکا بنیان یافت و در سال ۱۹۳۹ برچیده شد.

سنجش روشمندی دایرةالمعارفی که پیش رو داریم مستلزم شکافتن مشکلها و کمبودهای آن در دو بعد متفاوت است. یکی، آنچه باید داشته باشد و ندارد، و دیگر نقص یا نارسایی یا نادرستی آنچه دارد. هر یک از این ابعاد دوگانه نیز جنبه‌هایی متفاوت دارد که در جایگاه خود شکافته خواهد شد. ابتدا به نداشته‌های اساسی و بنیادی می‌پردازیم که هنر نگارگری ایرانی از آغاز و در طول هزاره‌ها در آنها متجلی بوده است: سفالنگاری و کاشی‌نگاری.

سفال و سفالنگاری

نگارگری ایرانی با سفالنگاری آغاز می‌گردد، از هزارهٔ چهارم پیش از مسیح (عمدتاً در شوش و مرودشت فارس). به‌رغم آنکه در **هنر** بودن و خصوصاً **هنر تجسمی** بودن سفال و سفالگری جای شک و مناقشه نیست و حتی برخی هنرشناسان بزرگ سفالگری را «هنر ناب» و «هنر تجسمی در مجردترین صورت ذاتی» خود می‌دانند،[۶] و به رغم آنکه در پیشگفتار کتاب، چنانکه گذشت، ارائهٔ «اطلاعاتی دربارهٔ سفالگری» با رعایت «جای ویژهٔ» هنرهای ایران وعده داده شده است، معلوم نیست که چرا بدنهٔ دایرةالمعارف هنر حتی یک مدخل کلی دربارهٔ سفالنگاری ششهزار سالهٔ ایرانی ندارد.[۷] این پرسش حجم افزونتری پیدا می‌کند آنگاه که درمی‌یابیم در شماری از مدخلهای بدنه، ویژگیهای سفالگری و سفالنگاری یونان باستان به تفصیل ـ و همه با تصویر ـ آمده است («ظروف منقوش یونانی»؛ «ظرفهای دی‌پولُن»؛ «شیوهٔ سرخنقش» و «شیوهٔ سیاهنقش»).

پیداست که روشمندیِ گزینش مدخلها و میزان سبکی و سنگینی آنها بستگی داشته است به منابع غربی، که توجه آنها به آثار هنری یونان باستان امری است طبیعی. حال آنکه هنر سفالگری در یونان جایگاه فراگیر این هنر را در تاریخ هنر ایران نداشته است ـ جایگاهی که، البته، در بخش «تاریخ‌شناسی» و در شرح «هنر ایرانی» محل اعتنای بسزا بوده است. این نیز هست که دامنهٔ سفالگری ایرانی بسیار گسترده‌تر است و پیکره‌سازی را نیز دربر می‌گیرد. انبوه تندیسها و پیکره‌های سفالین (غیر منقوش) دوران پیش از اسلام به کنار، صدها تندیس و پیکرهٔ سفالینهٔ لعابدار و منقوش از سده‌های میانهٔ اسلامی برجای مانده که خصوصاً از حیث شناخت دامنهٔ نفوذ و تعمیم منع مجسمه‌سازی در اسلام شایان توجه است.[۸]

این کمبود بزرگ صرفاً معطوف است به نداشتن مدخلهای مستقل راجع به کلیات سفالگری ایران؛ وگرنه اطلاعات و دانستنیهای تازهٔ بسیاری هست (که هیچ دانشنامهٔ تخصصی فارسی نمی‌تواند از آنها خالی باشد) که در این کتاب مرجع نیامده است ـ معلومات جدید دربارهٔ مراحل گوناگون تحول سفالگری

۱. کاسهٔ سفالی لعابدار، به شیوهٔ لعابهای زرین‌فام نخستین، سدهٔ چهارم هجری. (این سفالینه به شمارهٔ ۵۷۷ در کتاب *بررسی هنر ایران*، پوپ و آکرمن، به چاپ رسیده ولی محل ساخت آن تشخیص داده نشده است).

ایرانی و کشفیاتی که ماحصل آنها دگرگونی بنیادی نظریه‌های پیشین است. از این جمله است پیداشدن ظروف سفالین لعابدار معروف به **یاسدی کَند**، از سده‌های چهارم و پنجم هجری، که در حدود هشتاد سال پیش در کاوشهای باستانشناختی کردستان از منطقهٔ گروس به دست آمد و انقلابی در تاریخ سرامیک‌سازی ایرانِ بعد از اسلام پدید آورد.[۹] همین بس که حتی دایرةالمعارف فارسی (مصاحب)، که نه دانشنامهٔ هنری است و نه تخصصی، در مقالهٔ «گروس» اشاره به ظروف و آثار کهن به دست آمده از منطقهٔ

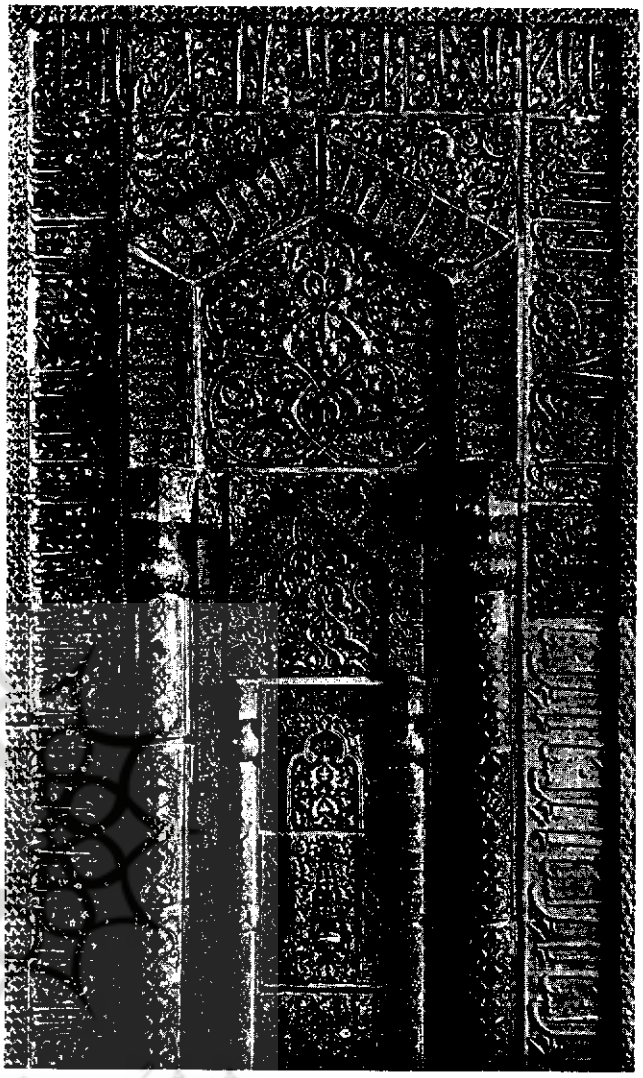
حاشیه:

۶) هربرت رید، که دو کتاب او جزو شانزده ماخذ «تخصصیِ اصلیِ» استاد پاکباز بوده است، براین باور است که: «سفالگری هنر ناب است؛ هنری است فارغ از تقلید. پیکره‌سازی، که به سفالگری نزدیکتر از دیگر هنرها است، از آغاز انگیزهٔ تقلید و شبیه‌سازی داشته و به همین ملاحظه کمتر از سفالگری از آزادیِ ارادهٔ شکل‌آفرینی برخوردار است؛ سفالگری هنر تجسمی در مجردترین صورت ذاتی و جوهری است.»

۷) در بدنه، یکی دو جا به طور ضمنی و گذرا به سفالنگاری ایرانی اشاره رفته است (در مدخلهای «چکیده‌نگاری» و «مینایی»).

۸) تنها در موزه‌های قاهره پانزده پیکره و تندیس ایرانی انسان و حیوان، همه سفالینهٔ لعابدار و بعضاً منقوش، از سده‌های ششم تا نهم هجری قمری محفوظ مانده است. نک. سیّدمحمّدباقر نجفی، آثار ایران در مصر، کلن ۱۹۸۹.

۹) این ظروف، که قبلاً در فرانسه به اشتباه «گبری» خوانده شده بود، سبک طراحی و رنگ‌آمیزی و لعابهای خاصی دارد که از انواع مشابه در دیگر مناطق ایران متمایز است.



۲. محراب کاشی زرین‌فام، امامزاده یحیی ورامین، «عمل علی بن محمّد بن ابی‌طاهر، ۶۶۳» هجری، موزهٔ هنرهای اسلامی، برلین.

گروس دارد ـ اشاره‌ای که حتی در مقالهٔ «هنر ایرانی» در بخش «تاریخ‌شناسی» دایرةالمعارف هنر هم نیامده است.[۱۰]

*

اینهمه تأکید و تأمل بر اهمیت سفالگری و سفالنگاری ـ و چنانکه بیابد، کاشی‌سازی و کاشی‌نگاری،[۱۱] بدین ملاحظه است که هنر نقاشی ایرانی پیوندی تنگاتنگ و ناگسسته با این هنرها دارد. این پیوستگی ناگسستنی به هیچرو قابل قیاس با سیر تحول نقاشی، به مفهوم متعارف، در مغرب‌زمین نیست. این بدین معنی است که بررسی و ثبت تاریخ نگارگری ایرانی نیازمند ابزارها و مواد پژوهشی و روشها و دانسته‌هایی جز آنهاست که در بررسی نگارگری مغرب‌زمین به کار می‌آید. در یک کلام، شناخت تاریخیِ نقاشی ایرانی هیچگاه بدون آگاهی مدام از این پیوستگی مستدام در امکان نمی‌آید، خاصه در سده‌های نخستین اسلامی که آثار نقاشی متعارف (روی کاغذ و مقوا و پوست و بوم) معدوم یا مکتوم است و کاشیها و سفالینه‌های لعابدار منقوش فراوان و به دسترس. ارنست کونل بیش از شش دهه پیش (سال ۱۹۳۸) این پیوند و یکتایی آن را خوب دریافته بود: «در ایران شرایط و عوامل متعددی وجود داشت که راه پیشرفت و تکامل هنر تصویرپردازی را هموار می‌کرد. خصلت و کیفیت نقاشی روی سفالینه‌های به اصطلاح مینیاتورها [ی سدهٔ هفتم هجری] را نباید در بغداد جست، بلکه باید در ری یا شهرهای همان حدود سراغ گرفت.»[۱۲]

کاشی و کاشی‌نگاری

هرچند که کاشی‌سازی قدمت چندین هزارسالهٔ سفالگری را ندارد،[۱۳] اما پیوند آن با نگارگری در ایران اسلامی به همان اندازهٔ سفالگری و سرامیک‌سازی تنگاتنگ و ناگسستنی است. گسترهٔ نفوذ کاشی ایرانی، که قرنها سرزمینهای دوردست را درنوردیده است،[۱۴] نیز پهناورتر از سفال و سرامیک ایرانی است و به تبع آن

حاشیه:

۱۰) در مبحث سفالگری اسلامی در مقالهٔ «هنر ایرانی» حتی اشاره هم به ظروف سفالین لعابدار بغایت پرمایه و مشهور نیشابور (سده‌های پنجم و ششم هجری) و سلطان‌آباد (سدهٔ هشتم هجری) نشده است.

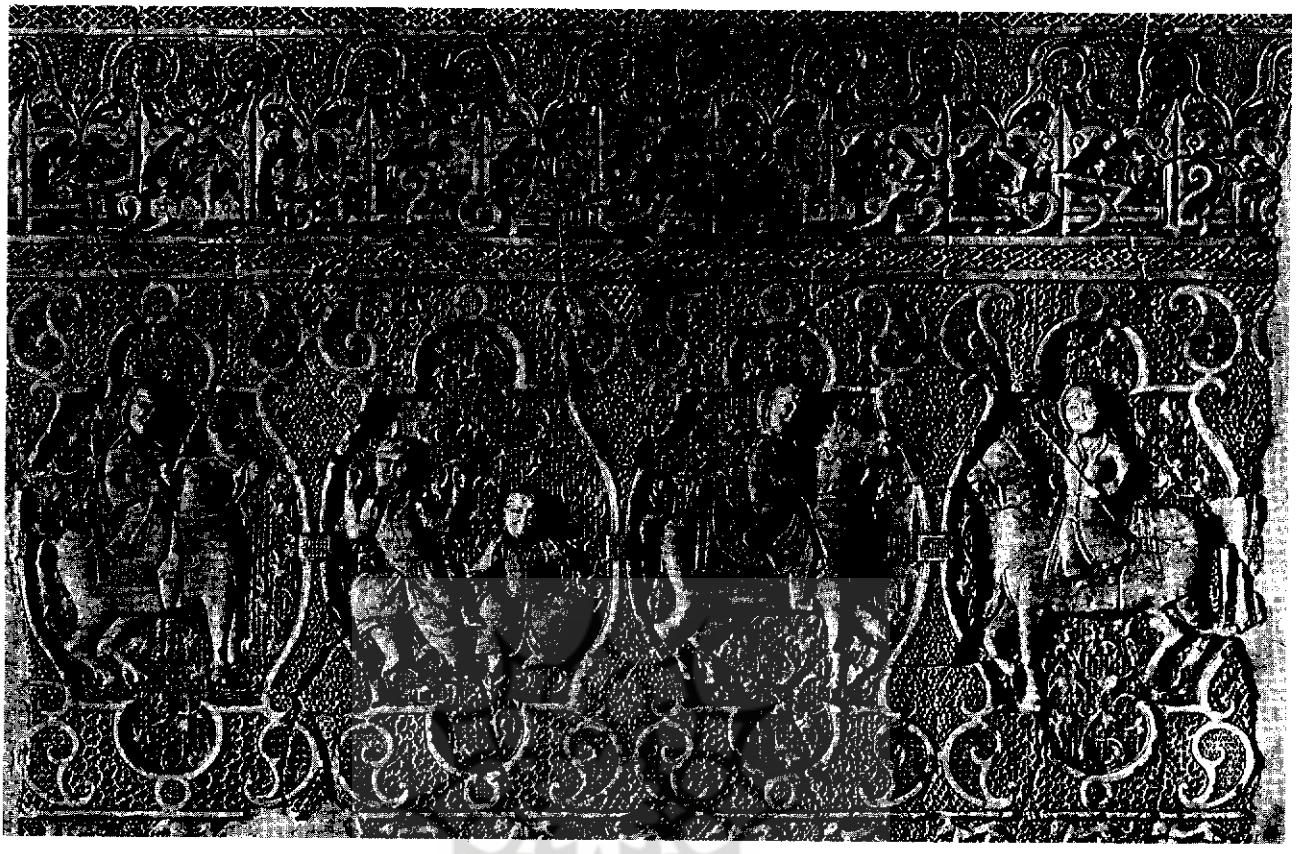
۱۱) گچبری و فلزکاری و پارچه‌بافی و فرشبافی حلقه‌های دیگر این زنجیر ناگسستنی است.

12) Ernest Kühnel, "History of Miniature Painting and Drawing", in *A Survey of Persian Art*, eds. A.U. Pope and Phillis Ackerman, Vol. V, P. 1830.

۱۳) تا چندی پیش، آجرهای لعابدار هخامنشی کاخ شوش را کهنترین نمونهٔ آجرهای لعابدار منقوش (کاشی) می‌پنداشتند. با پیداشدن حدود یکصد قطعه از آجرهای لعابدار منقوش متعلق به پرستشگاه مانایی بوکان کردستان، که در سال ۱۳۶۸ در محمولهٔ عظیم و بی‌مانند قاچاقچیان بین‌المللی عتیقه (بالغ بر ۱۵۰۰۰ قطعه) کشف و ضبط شد، محقق گردید که قدمت هنر و صنعت کاشی‌سازی ایران به اوایل هزارهٔ اول پیش از مسیح می‌رسد. برای آگاهی از این 'گنج شایگان' بنگرید به «سرمقاله» در شمارهٔ دوم (زمستان ۱۳۶۹) و مقالهٔ «بررسی آثار پیش از اسلام در مجموعهٔ بازیافته»، میرعابدین کابلی، در شمارهٔ سوم (پاییز ۱۳۷۰) مجلهٔ میراث فرهنگی. جای بسی افسوس و شگفتی است که پس از چاپ این دو مقاله، سازمان میراث فرهنگی کشور گزارشی دربارهٔ کم‌وکیف و جایگاه نگاهداری این بازیافته‌های کم‌نظیر و بسیار گرانبها منتشر نکرده است.

۱۴) از اواخر سدهٔ هفتم هجری کاشی‌سازان ایرانی در آسیای صغیر و پس از آن در قلمرو عثمانیها، از فلسطین و مصر تا تونس، فعال یا اثرگذار بوده‌اند. بناها و آثار و اسناد فراوانی به زمان ما رسیده که حضور کاشی‌سازان تبریزی و خراسانی را در آسیای صغیر و فلسطین و مصر نشان می‌دهد. نک. «کاشیکاری ایران در آسیای صغیر و امپراتوری عثمانی»، سیروس پرهام، شمارهٔ سوم (پاییز ۱۳۷۸)، مجلهٔ نشر دانش.

شایان ذکر است که مجموعه‌ای از بناهای یادمانی به تقلید اصفهان روزگار صفویان و با کاربرد کاشیهای ایرانی در کوالالامپور (پایتخت ←



۳. اسپر گچبری دیواری (گفته‌اند در ساوه پیدا شده)، سدهٔ ششم هجری، موزهٔ هنرهای زیبا، باستن.

گستردگی شهرت جهانی‌اش که پس از قالی آوازهٔ ایران را در جهان بلند ساخته است.

دایرةالمعارف فارسی (مصاحب)، که دانشنامه‌ای است عمومی و مدعای دانشنامهٔ هنری‌بودن را نداشته و ندارد، بیش از دو ستون (که گنجایش هر ستون آن دوبرابر ستونهای دایرةالمعارف هنر است) به **کاشیکاری** اختصاص داده است، ولی در بدنهٔ دایرةالمعارف هنر یک مدخل کوتاه را هم دریغ داشته‌اند.[۱۵] برخلاف سفالگری، که هم در پیشگفتار از نظر دور نمانده و هم در مقالهٔ «هنر ایرانی» به تفصیل نسبی بدان پرداخته‌اند (همراه با تصویر چشمگیر نمونه‌ای از «نقاشی روی سفالینهٔ لعابدار»)، از کاشی و کاشی‌سازی نه در پیشگفتار سخنی به میان آمده نه در مقالهٔ «هنر ایرانی.»[۱۶]

استنباط جز این نیست که استاد پاکباز، به رغم آنکه سفالگری را کمابیش هنر تجسمی می‌دانند و «نقاشی روی سفالینهٔ لعابدار» را از اقسام هنر نگارگری می‌شمارند، نقاشی روی کاشی را نه جزو هنرهای تجسمی به حساب می‌آورند و نه شعبه‌ای از هنر نقاشی. اگر این معیار دوگانه به کار گرفته نشده بود و سفالنگاری از حوزهٔ نگارگری بیرون افتاده بود، جای بحث و اشکال بود اما جای

حاشیه:

← مالزی) در دست ساختمان است. آثار بازمانده از کاشیکاری ایرانی در شبه قارهٔ هند (عصر گورکانیان) گواه دیگر است.

۱۵) فرهنگ فارسی (معین) علاوه بر مدخل دوستونی «کاشی‌کاری» و مدخل یک ستونی «کاشی» و مدخلهای جداگانهٔ «کاشی‌پزی» و «کاشی‌تراشی» و «کاشی‌سازی» و شرح «کاشی هفت رنگ» و «کاشی معرق»، یک صفحه عکس رنگی مشتمل بر چهار نمونه از اقسام کاشی‌کاری دارد و توضیح صنعت ساختن کاشی را با این عبارت آغاز می‌کند: «و آن یکی از عالی‌ترین هنرهایی است که ایرانیان برای تزیین ابنیه ابداع کرده‌اند.» لغت‌نامهٔ دهخدا علاوه بر مدخلهای کوتاه متعدد، در مدخل سه‌ستونی «کاشی‌کاری» به شرح و بسطی بیش از فرهنگ معین پرداخته است. آقای کریم‌زادهٔ تبریزی، با آنکه عنوان دورهٔ سه‌جلدی کتابش محدود است به «نقاشان قدیم ایران»، اطلاعات زیادی راجع به نقاشان کاشی‌ساز و خصوصاً آثار کاشی‌تراشان خراسانی در عثمانی دارد. نک. احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی (۳ جلد)، لندن، ۱۳۷۰-۱۳۶۳.

۱۶) جز در این دو عبارت کلی و کمابیش 'معترضه': «نمونه‌های ارزنده‌ای از نقشبرجسته روی آجر لعابدار نیز از دوران هخامنشی به جای مانده‌اند» و «گچبری، کاشیکاری و مقرنس‌کاری عمده‌ترین روشهای تزیین بنا بودند».

شگفتی نبود. حال آنکه این ضدونقیض معماگونه مایهٔ حیرت و سرگشتگی است، حتی برای آنان که یک بار، تنها یک‌بار، پرتو زیبایی و شکوه تابناک کاشی ایرانی بر چشمانشان تابیده باشد!

دانشنامه و دایرةالمعارف که جای خود دارد، هیچ نوشته‌ای ممکن نیست به تاریخ هنر ایران (یا اختصاصاً تاریخ نقاشی ایران) بپردازد و به آثار کاشیکاری و کاشی‌نگاران اعتنا نداشته باشد. برای مثال، چگونه می‌توان آثار بی‌همتایی را که خاندان ابی‌طاهر کاشانی در سده‌های هفتم و هشتم هجری آفریده‌اند و بزرگترین موزه‌های جهان بدانها سرافرازند از یاد برد و حتی یک تن از اعضای این خاندان را به خوانندهٔ دایرةالمعارف هنر نشناساند؟[17]

نظام مدخل‌بندی

روش‌مندی نظام مدخل‌بندی در کتابهای مرجع و خصوصاً دانشنامه‌های تخصصی، استوار بر دو اصل مسلم و تفکیک‌ناپذیر است: نخست اینکه قرارگرفتن هر مدخل در کتاب، یا به عبارت دیگر **مدخل‌شدن** یک شخص یا یک موضوع یا یک اثر یا یک رویداد... بایستی ضابطه و قاعدهٔ مشخص و مدون داشته باشد، و دیگر اینکه محتوای مدخلها با یکدیگر متناسب و متوازن باشد. این بدین معنی است که، در مرحلهٔ اول، مدخلها و در مرحلهٔ دوم محتوای خبری آنها بستگی به میزان دسترسی و مراجعهٔ مؤلف به منابع و مآخذ نداشته باشد و به تصادف یا بر مبنای حافظه و تجربهٔ فرهنگی (و احیاناً پسند و سلیقهٔ شخصی) مؤلف به دایرةالمعارف راه نیافته باشد. تفکیک‌ناپذیری این دو اصل بدین ملاحظه است که هر مدخل در عین استقلال ماهوی ربط کامل دارد با دیگر مدخلها، بسان منظومه‌ای که هستی اجزای مستقل و مجزای آن تابع یک سلسله قوانین همبستهٔ تغییرناپذیر است و خارج‌شدن بخشی از منظومه از حیطهٔ قوانین حاکم، کل منظومه را دستخوش آشفتگی و اختلال می‌سازد. عدم تحقق کامل هردو اصل سبب می‌گردد که برخی مدخلها، درحد خود و در ارتباط با مدخلهای دیگر، **جامع و مانع** نباشد و، لاجرم، ابهام‌آور و سؤال‌برانگیز باشد و پرسشهایی را که در ذهن خواننده برانگیخته است پاسخ ندهد.

با این مقدمه، باز می‌گردیم به دایرةالمعارف هنر تا دریابیم که دو اصل مورد بحث تا چه پایه در نظام مدخل‌بندی مراعی بوده است. در این بازنگری نیز، بر همان قرار نخستین، حیطهٔ بررسی را به نقاشی و نقاشان ایرانی محدود می‌کنیم.[18]

اینک می‌نگریم به برخی از مدخلهای نقاشان قدیم ایران که در قیاس با اصول پیش گفته استوار یا متوازن یا جامع و مانع نیست:

مولانا خلیل و «شاهنامهٔ بایسنقری»

مولانا خلیل از نقاشان کارگاه بایسنقرمیرزا بوده که «محتملاً در مصورسازی شاهنامهٔ بایسنقری (۱۴۳۰/ ۸۳۳ق.) با سایر استادان کارگاه بایسنقر همکاری داشت.» نمی‌توان پذیرفت که هنرمندی، به رغم نامحقق بودن همکاری‌اش در تدارک شاهنامهٔ بایسنقری، صاحب مدخل شود اما نگارگرانی که مشارکت آنان **قطعی و محقق** است از این امتیاز محروم باشند.[19] حال آنکه اهمیت مولانا خلیل

حاشیه:

۱۷) هنرمندان خاندان ابی‌طاهر از اوایل سدهٔ هفتم تا اوایل سدهٔ هشتم هجری عالیترین نمونه‌های کاشی زرین‌فام را پدید آوردند. سرسلسلهٔ این کاشی‌سازان محمّد بن ابی‌طاهر بن ابی‌حسن بود که علاوه بر کاشیکاری بخشی از آستان قدس رضوی و آستان حضرت معصومه(س) (از ۶۱۲ تا ۶۴۰ق.) و محراب مسجد جامع ورامین (موزه هنری فیلادلفیا) و محراب مسجد قم (موزهٔ هنرهای اسلامی برلین) از آثار اوست. پسرش علی بن محمّد بن ابی‌طاهر آفرینندهٔ محراب زرین‌فام اعجاب‌آور امامزاده یحییٰ (ورامین) است به تاریخ شعبان ۶۶۳، که اینک در موزهٔ هنرهای اسلامی برلین جای گرفته (تصویر شمارهٔ ۲)، و محراب مورخ ۶۶۸ امامزاده حبیب بن موسی، کاشان، در موزهٔ هنرهای اسلامی تهران. یکی از پسران علی بن ابی‌طاهر، عبدالله بن علی معروف به ابوالقاسم کاشانی، صاحب کتاب یگانهٔ عرائس الجواهر و نفایس الاطایب است که در سال ۷۰۰ق. در فنون کاشی‌سازی تدوین شده و آقای ایرج افشار آن را به چاپ رسانده است. پسر دیگر، یوسف بن علی، محراب سانِ زرین‌فام امامزاده یحییٰ را به تاریخ ۷۰۵ ساخته که در موزهٔ ارمیتاژ است و کاشیهای برجستهٔ زرین‌فام مورخ ۷۱۰ موزهٔ قاهره را.

بزرگانی دیگر همعصر سلسلهٔ خاندان ابی‌طاهر در کاشان بوده‌اند که حسن بن عربشاه، آفرینندهٔ محراب زرین‌فام مورخ ۶۲۳ (موزهٔ هنرهای اسلامی برلین)، از همه مشهورتر است.

۱۸) به ملاحظهٔ همین محدودیت، حتی کار نخواهیم داشت با رعایت نشدن این دو اصل در مدخلهایی که به نقاشی و نقاشان نامتعارف و به اصطلاح کاربردی اختصاص یافته است. از نمونه‌های بارز این موارد مدخل «مقصود کاشانی» است که «از استادان برجسته در طراحی و بافت قالی به شمار می‌آید و مهمترین اثرش قالی اردبیل [محفوظ در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن] ۱۵۳۹/ ۹۴۶ق.» است. دست کم، یک تن دیگر «از استادان برجسته در طراحی و بافت قالی» را می‌شناسیم، که در همین دورهٔ زمانی فعال بوده و به همان اندازه پرآوازه است، لیکن نه تنها مدخل مستقل ـ هرچند مختصر ـ ندارد که هیچ جا نامی از او نبرده‌اند. او غیاث‌الدین جامی است، پدیدآورندهٔ قالی مشهور به «شکارگاه»، مورخ ۹۲۹ق.، محفوظ در موزهٔ پولدی پتزولی در شهر میلان. اگر غیاث‌الدین جامی از حیث طراحی فرش همطراز مقصود کاشانی نباشد (که قطعاً هست)، دست کم از حیث فضل تقدم و اینکه دو دهه پیش از او این شاهکار بی‌بدیل قالی ایرانی را پدید آورده، شایستگی احراز مدخل جداگانه را داراست.

۱۹) موافق سندی به خط و انشای جعفربن علی تبریزی بایسنقری، سرپرست کتابخانه و کارگاه بایسنقر میرزا، که در آرشیو توپ قاپوسرای استانبول به جای مانده، مشارکت دو نگارگر و تذهیب‌کار (که در دایرةالمعارف هنر ما از آنان یاد نشده) در مصورسازی و تذهیب شاهنامهٔ بایسنقری بدین شرح بوده است: مولانا علی، مشهور به علی بایسنقری، «طرح دیباچهٔ شهنامه» و «مولانا شهاب، دیباچه و چهار لوح و شرف دیباچه صورت‌گری را طلا نهاده و هشت نعل شمسه میان دیباچه را تحریر کرده ...». این سند ابتدا در سال ۱۹۷۷ در مجلهٔ ترکیِ *Sanat Tarihi* و سپس در شمارهٔ ۱۷۵ مجلهٔ هنر و مردم و جلد اول کتاب کریم‌زادهٔ تبریزی (۹۱-۸۷) چاپ شده است.

۴. بخشی از محراب گچبری مقصورهٔ الجایتو، عمل بدر، ۷۱۰ هجری، مسجد جامع اصفهان.

نه به لحاظ این همکاری محتمل که به اقتضای استادی او در نگارگری مکتب هرات و خصوصاً ادامهٔ سنتهای کمال‌الدین بهزاد است ـ ویژگی هنری بااهمیتی که از آن یاد نشده است. این نیز هست که مایهٔ اصلی شهرت مولانا خلیل جُنگ سلطان احمد است که به گفتهٔ دوست محمّد هروی به دستور بایسنقرمیرزا «تزیین و تصویر مواضع آنرا متعهد گردیده»، و دیگر «مَجلس جنگ صاحبقران [امیرتیمور] است با نقیمش‌خان [ازبک]... مشتمل بر دویست‌وچهل صورت... که نزدیک به هر صورتی نوشته که شبیه کیست.»[۲۰]

محمّدزمان‌ها

پس از محمّدزمان، نقاش بلندآوازهٔ عصر شاه‌عباس دوم و شاه سلیمان صفوی (از ۱۰۷۰ تا ۱۱۱۱ق.)، که سجع «یا صاحب‌الزمان» را ابداع و اختیار کرده، دست کم سه نگارگر دیگر با همین امضا و سجع و رقم در کار خود چیره‌دست بوده‌اند، که آخرین آنها تا نیمه‌های سدهٔ سیزدهم‌ق فعال بوده است.[۲۱] در دایرةالمعارف هنر تنها دو محمّدزمان یا دو راقم «یا صاحب الزمان» به شمار آمده‌اند (محمّدزمان اول و آقازمان با عنوان «محمّدزمان سوم») ولی هیچ‌جا ذکری از محمّدزمان دوم نرفته و دانسته نیست که آقازمان پس از چه کسی «سوم» شده است. در همان حال، از راقمان دیگر «یا صاحب‌الزمان»، که یکی از ۱۱۲۶ تا ۱۱۳۵ و دیگری از ۱۲۱۸ تا ۱۲۴۲ق. فعال بوده، یاد نشده است.

مسلم است که دانشنامهٔ تخصصی نقاشی نمی‌تواند حتی اشاره‌ای گذرا به زمان‌ها یا محمّدزمان‌های دیگر ـ که آثار خود را به یک شیوه رقم می‌زده‌اند ـ نداشته باشد. شبهه‌ها و ابهام‌هایی که از وجود چندین رقم وسجع «یا صاحب‌الزمان» در آثار چندین نقاش، آنهم در مدت بیش از یک‌ونیم قرن، حاصل می‌آید بیش از آن است که یکسره نادیده گرفته شود و ناگفته بماند؛ خاصه آنکه در برخی از این آثار مانندگی یا قرابت سبکی با تداخل زمانی همراه شده و کار تمایز دشوارتر گشته است.

آقاصادق اول و دوم

در سدهٔ دوازدهم هجری دو نقاش سجع «یا صادق‌الوعد» را برگزیدند: یکی آقاصادق (اول)، که شاگرد ممتاز علی‌اشرف افشار، نقاش معروف دوران افشاریان، بوده و گاه‌به‌گاه از سجع «صادق از لطف‌علی اشرف شد» نیز بهره می‌جسته و میان سالهای ۱۱۲۸ تا ۱۱۷۸ق. فعال بوده، و دیگر آقامحمّدصادق یا «آقاصادق دوم» که آثار رقم‌دارش از ۱۱۶۰ (احتمالاً) آغاز می‌شود و در ۱۲۱۲ق. پایان می‌گیرد.

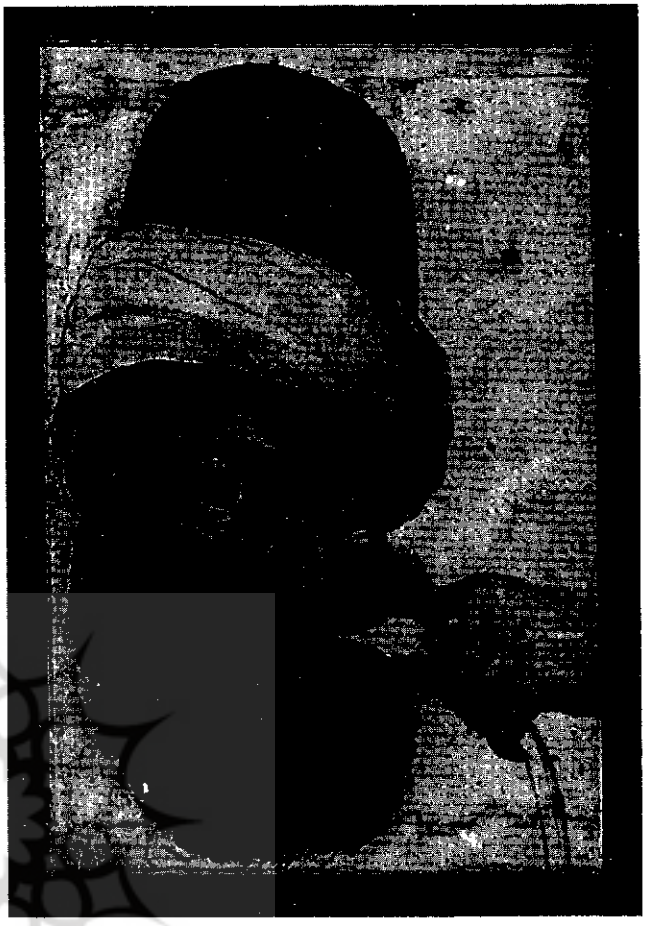
آقاصادق اول اگر از حیث مهارت در نقاشی بر آقا صادق دوم برتری نداشته باشد، دست کم به حکم فضل تقدم باید همردیف باشد با آقاصادق دوم. مگر نه این است که او «اولین» است و دیگری «دومین»، و سجع «یا صادق‌الوعد» را دومی از اولی برگرفته است؟ اما، در دایرةالمعارف هنر مدخلی برای آقاصادق «اصلی» منظور نشده و ذیل نام «آقاصادق [دوم]» ارجاع داده شده است به مدخل «محمّدصادق [آقاصادق]» که حاوی شرح احوال و آثار «آقا صادق دوم» است در پانزده سطر و نیز تصویر نیم ستونی پردهٔ نقاشی او از رستم‌خان زند. در پایان مدخل هم افزوده شده است: «[با قلمدان نگار دیگری موسوم به آقاصادق (اول)... اشتباه نشود].» با شرح حالی مختصر و بدون ذکر آثارش.

گذشته از آنکه آقاصادق تنها «قلمدان نگار» نبوده و چند پردهٔ نقاشی او شناسا است، و گذشته از آنکه در دورهٔ زندیه و دست کم در فرمانروایی کریم‌خان زند، تنها آقاصادق (اول) نامبردار بوده

حاشیه:

۲۰) جهانگیرشاه گورکانی پس از بیان این مطلب در تزوک جهانگیری شرحی مفصل دربارهٔ سرگذشت شگرف این اثر مولاناخلیل («که اگر نام مصور نوشته نبودی، گمان می‌شد که کار بهزاد باشد») و دست به دست‌شدن آن، از زمان شاه اسمعیل تا شاه‌عباس اول و رسیدن آن به دربار هند، آورده است.

۲۱) آقای کریم‌زادهٔ تبریزی پنج محمّدزمان یا پنج راقم «یا صاحب‌الزمان» را به تفکیک برشمرده است. از آنجا که از «محمّدزمان چهارم» تنها یک اثر (قلمدان «یا صاحب‌الزمان، ۱۱۹۷») به دست آمده و دیگر هیچ، به ملاحظهٔ همعصربودن او با آقازمان یا «محمّدزمان سوم» (فعال از ۱۱۷۲ تا ۱۲۱۰ ق.)، احتمال توان داد که راقم این قلمدان همان آقازمان یعنی «محمّدزمان سوم» باشد. به هر تقدیر، چون از زندگی و آثار او چیزی دانسته نیست مگر همین قلمدان مرقوم، وجود پنجمین محمّدزمان محل تأمل است.



۵. تصویر کریمخان زند، آب‌رنگ، با رقم «یا صادق‌الوعد»، موزهٔ لوور، پاریس.

است،[۲۲] نمی‌توان پذیرفت که دو نقاش همنام و همسجع و همعصر و کمابیش همسبک صرفاً با هشدار اشتباه‌نشدنِ اولی با دومی (آنهم زیر سایهٔ «دومی») در کنار هم قرار گیرند و شناسانده شوند و توقع داشت که خوانندهٔ جستجوگر بگذارد و بگذرد. مسلم است که دو نقاش، به رغم فراوانی وجوه اشتراک، دور است که چند وجه افتراق، هرچند نامحسوس و نامشهود، نداشته باشند. پاسخ این پرسشهای ناگزیر را کجا باید جست و از چه مرجعی، که جامعتر و دقیقتر از دایرةالمعارف هنر (نقاشی) باشد، سراغ باید گرفت؟ (مورد محمّدزمان‌های چندگانه ماهیت دیگر و پیچیدگی کمتر داشت، چون این چهار یا به تعبیری پنج هنرمند همسجع در دوره‌های زمانی متفاوت می‌زیستند و به تبع برکنارماندن از تداخل زمانی از تداخل سبکی نیز کم یا بیش محفوظ مانده بودند. وآنگهی، خود استاد پاکباز دریکی از درخشانترین و جامع و مانع‌ترین مقاله‌ها ـ در مدخل «محمّدزمان» ـ ویژگیهای سبکی این استاد اعظم را باز نموده و خصوصاً معمای مناقشه‌انگیز زندگی محمّدزمان اول را با استنتاج درست و استدلال قانع‌کننده پاسخ گفته و نشان داده‌اند که این هنرمند بزرگ نه به ایتالیا رفته و نه به مسیحیت گرویده و نه نام خود را به «پائولو» مبدل کرده است).

البته، انصاف را که بازشناختن درست و دقیق آقاصادق (اول) از آقامحمّدصادق (دوم)، به دلیل فراوانی وجوه مشترک، کاری است دشوار ـ چندان دشوار که حتی برخی از صاحبنظران نقاشی ایرانی در دورهٔ زندیه ـ قاجاریه از عهدهٔ آن برنیامده و چندان به بیراهه رفته‌اند که این دو نگارگر را یکی دانسته و تمامی آثار «اولی» را منتسب به «دومی» ساخته‌اند![۲۳] اما، به رغم همهٔ

حاشیه:

۲۲) محمّدهاشم آصف در رستم‌التواریخ از پنج نقاش بزرگ عصر کریم‌خان نام می‌برد، بدین شرح: «آقازمان، آقاباقر، آقاصادق، میرزاحسن و میرزامحمّد، که هر یک در نقاشی و مصوری مانی ثانی... بوده‌اند.» آقازمان همان محمّدزمان (به اصطلاح) سوم است که ذکرش گذشت (نک. ح ۲۱)؛ آقاباقر همان محمّدباقر اصفهانی صاحب سجع «یا باقرالعلوم» است که آثار مرقوم او از ۱۱۶۰ تا ۱۲۱۰ق. به زمان ما رسیده؛ آقاصادق، به دلایلی که خواهد آمد، ممکن نیست «آقاصادق دوم» باشد که به محمّدصادق شناسا بوده و سی سالی جوانتر از آقاصادق (اول) بوده است. میرزاحسن، حسن خداداد بوده است با سجع «حُسن کلک حسن خداداد است» که آثارش تا حدود سال ۱۱۷۰ق. بر جای مانده و میرزامحمّد پسر او بوده است (با رقم «محمّد بن خداداد»). خانم لیلا دیبا احتمال داده است که میرزاحسن «ابوالحسن مستوفی غفاری کاشانی» باشد و میرزامحمّد «محمّدکاظم بن محمّدرضا کرمانی، کاتب و مصور جُنگ گلشن». بنگرید به ص ۱۴۷ در:
Royal Persian Paintings, ed. L.S. Diba, London, New York, 1998.

۲۳) بی.دبلیو. رابینسن در مقالهٔ «نقاشی پس از دورهٔ صفویه» و خانم لیلا دیبا در مقالهٔ «نقاشی زیر لاکی» (هنرهای ایران، ر.دبلیو.فریه / پرویز مرزبان، تهران ۱۳۷۴) اصلاً متعرض وجود آقاصادق (اول) نشده‌اند. خانم دیبا تمامی نقاشیهای «یا صادق‌الوعد» را کار آقامحمّدصادق دانسته و بر همین مبنا دوران فعالیت هنری او را از «۱۱۴۰ تا ۱۲۰۰» هجری یعنی مدت شصت سال شمرده و به تبع آن «یا صادق‌الوعد»های دوازده سال بعد (تا ۱۲۱۲ق.) را ندیده گرفته است (همان، ص ۲۳۸). و این در حالی است که در همان مقاله از «قاب آینه‌ای هشت‌ضلعی» یاد شده است «که امضای 'یا صادق‌الوعد' و تاریخ ۱۲۰۷ دارد...» و آقای کریم‌زادهٔ تبریزی در کتاب «قلمدان گل و مرغی کم‌نظیر»ی را وصف می‌کند با رقم «یا صادق‌الوعد، شهر رجب المرجب ۱۲۱۲» (ج ۱، ص ۲۶۳). گذشته از اینها، چه باید کرد با دیوار نگاره‌های آقامحمّدصادق در کاخ چهل‌ستون که به فرمان آغامحمّدخان قاجار ترسیم گشته است؟ یکی از این دیوارنگاره‌ها (جَنگ کرنال) رقم «یا صادق‌الوعد» را دارد و دیگری (جنگ چالدران) «یا صادق‌الوعد ۱۲۱۰» را. این نیز هست که به رغم محقق بودن تعلق سجع «صادق از لطف‌علی، اشرف شد» به آقاصادق اول، خانم دیبا جعبهٔ مدوری با همین سجع و رقم را کار آقامحمّدصادق (دوم) برشمرده و ایهام «علی، اشرف شد» را نه بلحاظ استادی علی‌اشرف افشار و شاگردی آقاصادق بلکه بدان مناسبت که علی‌اشرف «استاد و منشاء آموزش آن شیوه نقاشی» بوده دانسته و سجع «یا صادق‌الوعد» را «نیاز به درگاه امام جعفر صادق(ع)» تعبیر کرده است (همانجا). حال آنکه صادق‌الوعد عنوان اسماعیل (ع) است در قرآن (سورهٔ مریم، ۵۵).

خانم دیبا در تازه‌ترین اثر خود (*Royal Persian Painting*) علاوه بر نادیده گرفتن آقاصادق (اول)، «آقاصادق» مورد وصف صاحب ←

۶. بخشی از قلمدان لاکی (روغنی) با رقم «یا صادق‌الوعد ۱۱۹۴»؛ سابق بر این در موزهٔ نگارستان بوده است.

دشواریها، می‌توان یافت رگه‌هایی کمرنگ و نشانه‌هایی پیدا و پنهان را که در بازشناسی و تمایز آثار این دو هنرمند کارساز باشد. نمایانتر از همه، شیوهٔ خطاطی «یا صادق‌الوعد» است که در برخی از آثار برجای مانده (به احتمال از آقاصادق) به خط نستعلیق است و در برخی دیگر به شیوهٔ تعلیق و به یقین از آقامحمّدصادق (مقایسه کنید رقم تصویر شمارهٔ ۵ را با شمارهٔ ۶). دیگر، کشیدگی و مَدّ «الوعـد» است به روال تصویر شمارهٔ ۶ و نیز در پردهٔ نقاشی رستم‌خان زند که آقای پاکباز از آثار آقامحمّدصادق به چاپ رسانده‌اند. دیگر، و این نکته را آقای کریم‌زادهٔ تبریزی دریافته است، نهادن تشدید است روی «الوعد» که در نقاشیهای منسوب به آقاصادق دیده نشده ولی در برخی آثار آقامحمّدصادق مشهود است.

گذشته از این علایم و قراین شیوهٔ نگارش، که می‌تواند دلیل گرفته شود بر وجود دو نقاش همسجع، نشانه‌هایی نیز هست که به این اندازه واضح نیست اما حاکیِ وجود دو سبک کمابیش متفاوت است. از این جمله است کاربرد رنگهای تیره و سنگین و پرمایه در نقاشیهایی که ممکن است کار آقاصادق باشد و در رنگ‌آمیزیهای آقامحمّدصادق این مایه‌ها کمتر به چشم می‌خورد (این ویژگی را هم خانم دیبا متوجه شده است و هم آقای کریم‌زاده، نهایت اینکه خانم دیبا این ویژگی سبکی را متعلق می‌داند به آقامحمّدصادق).

جز اینها، استقراءها و استنتاجهای تاریخی است که راهگشا و روشنگر تواند بود. نقاشیهایی که شبیه کریم‌خان زند را با رقم «یا صادق‌الوعد» (تصویر ۵) و یا بدون رقم و امضا (تصویر ۷) نشان می‌دهد، موافق منطق تاریخی کار صورتگری است که به دربار کریم‌خان راه داشته و از این منزلت برخوردار بوده که او را از نزدیک و در حالت طبیعی و غیر رسمی و تقریباً بی‌تکلف و 'خودمانی' به تصویر درآورد. بسیار دور است که این صورتگر آقامحمّدصادق باشد که سی‌سالی جوانتر از آقاصادق بوده است. توجیه‌پذیر نیست که وکیل‌الرعایا آقاصادق پیر پیش‌کسوت را ندیده بگیرد و به نگارگر نسبتاً جوانی، که در آن ایام شاید بیش از سی‌وپنج سال نداشته و هنوز هم شهرت چندانی بهم نرسانده بوده،[۲۴] افتخار شبیه‌سازی خود و نزدیکان را بدهد.[۲۵]

استقرای تاریخی دیگر استوار است بر مدت دراز و شصت‌وهشت سالهٔ بر دوام‌ماندن «یا صادق‌الوعد» در دست یک نقاش (از سال ۱۱۴۴ تا ۱۲۱۲). چنین نگارگر اعجوبه‌ای اگر به هشتادسالگی رسیده باشد باید در سن دوازده‌سالگی شاهکاری چون قلمدان مورخ ۱۱۴۴ را آفریده باشد، که محال می‌نماید.[۲۶] اما اگر بر مبنای محاسبهٔ خانم دیبا سرآغاز «یا صادق‌الوعد» را سال ۱۱۴۰ بدانیم (ح۲۳) مدت درازتر می‌شود و به ۷۰ سال می‌رسد (چون اگر در صحت قلمدان «رجب‌المرجب ۱۲۱۲» تردید روا باشد، در رقم ۱۲۱۰ دیوار نگاره‌های چهل‌ستون جای شک نیست). و اگر به پیروی از خانم دیبا سجع «صادق از لطف علی، اشرف شد» را به آقامحمّدصادق منتسب بداریم (ح۲۳) مدت باز هم درازتر می‌شود و بالغ بر ۸۴ سال می‌گردد که محال اندر محال است.[۲۷]

حاشیه:

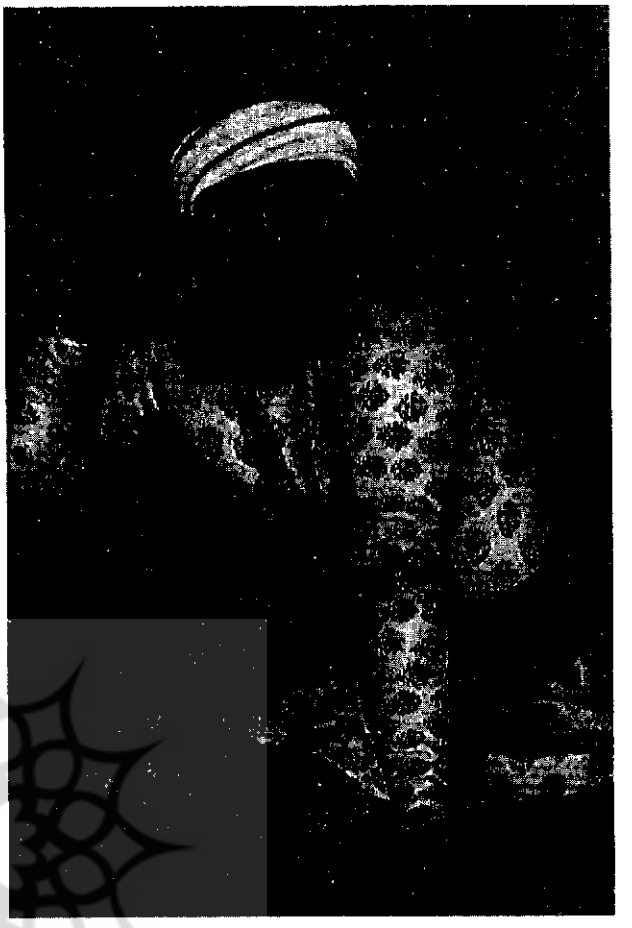
← رستم‌التواریخ (ح۲۲) را همان آقامحمّدصادق خوانده و همه‌جا از «محمّدصادق» سخن گفته و سجع «یا صادق‌الوعد» را مختص وی دانسته است (بنگرید به صفحات ۱۵۷-۱۴۷ و ۱۶۶-۱۶۵ آن کتاب).

۲۴) از یاد نبریم که آغامحمّدخان ۲۷ سال پس از مرگ کریم‌خان دیوار نگاره‌های چهل‌ستون را به آقامحمّدصادق سفارش می‌دهد (۱۲۱۰ق.)

۲۵) فرض بر این است که صورتهای کریم‌خانی (تصاویر ۵ و ۷) در نیمه‌های دههٔ ۱۱۷۰ق. ترسیم شده باشد که در این صورت آقاصادق در آن زمان حدود شصت‌وپنج سال داشته و آقامحمّدصادق حدود سی‌وپنج سال. کریم‌خان هم در هر دو تصویر در سنین پنجاه‌وپنج تا شصت سالگی می‌نماید، که اگر در اواخر عمر و پس از درگذشت آقاصادق می‌بود و به تبع آن احتمال دست‌اندرکاربودن آقامحمّدصادق افزوده می‌شد، نزدیک به هفتاد سال می‌داشت که چنین نمی‌نماید (سن کریم‌خان در زمان مرگ بسال ۱۱۹۳ق. را ۷۵ تا ۸۰ سال حدس زده‌اند).

۲۶) به گواهی آقای کریم‌زاده (ج ۱، ص ۲۵۸) که قلمدانی ممتاز با رقم «یا صادق‌الوعد ۱۱۴۴» در موزهٔ هنرهای تزیینی (سابق) دیده است. (با برچیده‌شدن این موزه نگارنده هنوز نتوانسته است این اثر بسیار مهم را ببیند).

۲۷) این نیز به استناد نوشتهٔ آقای کریم‌زاده است (همانجا) که قلمدانی به تاریخ ۱۱۲۸ با این سجع از نظر ایشان گذشته است. اگر جز این باشد باید تصور کنیم که نقاش خمیده‌پشت بغایت سالخورده‌ای، که از ده‌ـ دوازده‌سالگی در نگارگری قلمدان دستی چابک داشته، در سنین نزدیک به صدسالگی از نردبان بالا رفته و روی داربست ایستاده و دیوار نگاره‌های عظیم و به نهایت پرکار عمارت چهل‌ستون را از کار درآورده است!



۷. تصویر کریمخان زند در بخشی از یک پردهٔ بزرگ نقاشی رنگ روغنی، منسوب به آقامحمّدصادق، مجموعهٔ خانم اسکندر اریه، آمریکا. (این پردهٔ نقاشی، که به شمارهٔ ۲۵ در مأخذ انگلیسی حاشیهٔ ۲۲ این مقاله به چاپ رسیده، چون امضا ندارد ممکن است پردهٔ اصلی و همزمان با کریمخان نباشد و از روی پرده‌ای که از میان رفته نقاشی شده باشد، در همان عصر زندیان یا در اوایل قاجاریان. دست کم دو پردهٔ نقاشی دیگر به همین سبک و با همین محتوا ساخته شده که کار هنرمندان روزگار قاجاریان است).

رضا عباسی و آقارضا کاشانی

در زمان شاه‌عباس اول، دو نقاش همنام و همعصر و همسبک دیگر بوده‌اند که آثار رقم‌دار آنها در سه دههٔ اول سدهٔ یازدهم هجری همزمان است و ناگزیر با یکدیگر درآمیخته و اشتباه می‌شود. استاد پاکباز در مدخلهای جداگانهٔ این دو هنرمند تصریح و تأکید ورزیده‌اند که: «اغلب هنرشناسان این دو هنرمند همعصر را یکی» می‌دانند و «امروزه این گمان که رضاعباسی همان آقارضا [کاشانی] است، غالباً پذیرفته شده» است. اما، خوانندهٔ دایرةالمعارف هنر تکلیف خود را نمی‌داند و نمی‌تواند به یقین رسد که این دو نگارگر عصر شاه عباس اول، که هر یک مدخل مستقل دارد، یکی نیستند، زیرا دلایل کافی برای جداساختن آنان بیان نشده است. لابد نظریهٔ غالب برخاسته از پژوهشهای تازه و دلایل و مدارک نویافته‌ای است که یا باید آنها را پذیرفت یا به دلایل و مدارک محکمتر مردود شمرد.

عبدالحی و پیراحمد باغشمالی

نقاشان مکتب بغداد که در اواخر سدهٔ هشتم هجری نزد سلطان احمد جلایر ایلکانی (درگذشتهٔ ۸۱۳ق.) و زیر نظر استاد شمس‌الدین شیرازی کار می‌کردند و در اوایل سدهٔ نهم به فرمان امیرتیمور به سمرقند رفتند، به پیروی از پیشینیان و از سر فروتنی و خاکساری، از امضای آثار خود تن می‌زدند. به همین سبب، شناخت کارهای آنان همواره از معضلات این دورهٔ مهم از تاریخ نگارگری ایرانی بوده است. مشهورترین این استادان جُنید سلطانی شیرازی (مشهور به بغدادی) و عبدالحی استرآبادی (مشهور به هروی/ بغدادی)، پایه‌گذاران مکتب (ثانی) بغداد، و پیراحمد باغشمالی، شاگرد عبدالحی، بوده‌اند. سوای جنید، از شمس‌الدین و عبدالحی و پیراحمد اثر مرقوم دیده نشده است.

در دایرةالمعارف هنر مدخلهایی به شمس‌الدین و جنید و عبدالحی اختصاص یافته، اما بسیار فشرده و کوتاه که نه اهمیت مکتب بغداد را نشان می‌دهد، نه جایگاه این استادان را و نه معضلات مورد اشاره را. عبدالحی، که آثار منسوب به او همواره از نوادر بوده است، زندگی پر زیروبم و شگرفی داشته و اعتقاداتی شگرف که حاصل آنها به آب‌شستن و سوختن آثارش گشته، که دلیل واضح است بر نایاب‌بودن کارهایش.[۲۸] میرزا حیدر دوغلات، صاحب تاریخ رشیدی، دربارهٔ او روایتی دارد که در تذکره‌های دیگر نیامده است: «اعتقاد اهل این صناعت آن است که وی ولی بوده است. در آخر توبه کرده هرجا که از کار خود می‌یافته است می‌شسته و می‌سوخته. از آن جهت کارهای وی بغایت کمیاب است.» درست همین‌گونه دانستنیها و آگاهیهای رازگشا است که باید در مقاله‌های نقاشی و نقاشان ایرانی در دایرةالمعارف هنر بیاید، که افسوس اغلب نیامده است.

و اما جای پیراحمد باغشمالی، که او نیز از شاگردان شمس‌الدین و نیز عبدالحی بوده، در دایرةالمعارف هنر خالی است. از آنچه دوست محمّد هروی در دیباچهٔ مرقع بهرام‌میرزا (حدود ۹۴۷ق.) راجع به پیراحمد نوشته است می‌توان دریافت که وی از نگارگران طراز اول مکتب بغداد بوده است: «دیگر از شاگردان سرآمد خواجه عبدالحی، پیراحمد باغشمالی است که در زمان خود نادر بود و کس دیگر در این شیوه بر وی تفوقی

حاشیه:

۲۸) نقاشیهای منسوب به عبدالحی جملگی به گواهی دیگران شناسا شده است و همینها هم به شمارش انگشتان نمی‌رسد. بدین سبب است که کارهای منسوب به او در حراجهای آثار هنری گرانقترین بها را در نوع خود داشته است. چنانکه در خبرهای شمارهٔ گذشتهٔ نشر دانش خواندیم «یک مینیاتور عبدالحی... متشکل از دو دُرنا و دو اردک به یک میلیون پوند فروخته شد.» (شمارهٔ اول، بهار ۱۳۷۹، ص ۹۷).

نمی‌توانست نمود.» به لحاظ ناشناساماندن آثار پیراحمد، تا نیم قرن پیش نامی از او در کتابهای مربوط به مینیاتور ایرانی به میان نمی‌آمد. اول بار اریک شرودر (در سال ۱۹۴۲) و پس از او بی.دبلیو. رابینسن، در سال ۱۹۹۰، تلاش کردند پرتوی بر زندگی و آثار او بیافکنند. پژوهشهای رابینسن این احتمال را قوت می‌بخشد که پیراحمد پس از درگذشت تیمور به حمایت نوهٔ او، اسکندر سلطان بن عمر شیخ، درآمده و در کتابخانه‌ها و کارگاههای نگارگریِ این شاهزادهٔ تیموری در شیراز و یزد هنرآفرینی می‌کرده و نقاشیهای نسخهٔ خطی کتاب [زبدة‌التواریخ] حافظ‌ابرو (مخزون در توپ قاپوسرای) جزو آثار برجسته و نشان‌دهندهٔ سبک خاص او تواند بود.[۲۹]

محمّد سیاهقلم / حاجی‌محمّد هروی

نقاشیهای منسوب به محمّد سیاهقلم نمایانگر وجود هنرمندی است یگانه و نوگرا و خیال‌پرداز و عجایب‌نگار و طنزاندیش که سبک و شیوهٔ او با آثار دورهٔ تقریباً هشتصدسالهٔ نگارگری ایرانی پس از اسلام بکل فرق دارد. سیاهقلم، که شاید بتوان او را نخستین کاریکاتوریست ایرانی خواند، زندگی پرفرازونشیبی داشته که او و آثارش را در پردهٔ راز و ابهام پوشانده است ـ پرده‌ای که به رغم پژوهشهای پردامنهٔ هنرشناسان هنوز گشوده نشده است؛[۳۰] خود او و آثارش همچنان محل مناقشه است و حتی دربارهٔ خاستگاه و زمان پیدایی و روایی سبک نگارگری سیاهقلم، منسوب به حاجی محمّد هروی یا محمّد سیاهقلم، اتفاق نظر نیست.[۳۱]

میرعلیشیرنوایی، که این استاد یگانه سالها سرپرستی کتابخانهٔ او را در هرات عهده‌دار بوده، در مجالس‌النفایس او را «نقاش متعین شهر هرات» خوانده که «خیالات غریب می‌کند و کم فنی باشد که او را در آن اندیشه به خاطر نرسد، خواه راست خواه غلط.» و خواندمیر نیز در حبیب‌السیر به صراحت می‌گوید که «نقاش ذوفنون زمان خود بود و پیوسته به قلم اندیشه امور غریبه و صور عجیبه بر صحایف روزگار تحریر می‌نمود.» بنابراین، این استاد، که دیوها و اجنه و قلندران و خانه‌بدوشان را برای تصاویر خارق‌العادهٔ خود برمی‌گزیده، همان‌گونه که استادان پاکباز و کریم‌زاده دریافته‌اند نگارگری بوده است بی‌بدیل که سالها در هرات نزد علیشیرنوایی (تا ۹۰۴ق.) و سپس همانجا نزد میرزا بدیع‌الزمان، پسر سلطان‌حسن بایقرا، (تا سال ۹۱۲) کار می‌کرده و همانجا در سال ۹۱۳ درگذشته است (مکان معلوم و زمان هم معلوم). پس، اینکه هنوز عده‌ای از هنرشناسان او را «در آسیای مرکزی و اوایل سدهٔ پانزدهم م./ نهم ق.» و گروهی دیگر «در دربار ترکمانان غرب ایران و اواخر سدهٔ پانزدهم م./ نهم ق.» پنداشته‌اند،[۳۲] هیچیک درست نیست (در نظریهٔ اول زمان درست نیست و در نظریهٔ دوم مکان).

غرض از این شرح و بسط اینکه شرح استاد پاکباز در مدخل «محمّد سیاهقلم» وقتی مستند و مستدل است که او را همان حاج محمّد هروی بدانیم، بر همان روال که آقای کریم‌زاده (به استناد میرعلیشیرنوایی و خواندمیر) و استدلالها و استنتاجهای بسزا هردو هنرمند را یکی دانسته است؛ نه اینکه به روش آقای پاکباز هیچ ذکری از حاج محمّد هروی به میان نیاوریم و لوازم و مستندات این انطباق زمانی و مکانی (نوشته‌های نوایی و خواندمیر و استدلالهای مفصل آقای کریم‌زاده) را نادیده بگیریم و با قطع و یقین بنویسیم که محمّد سیاهقلم چنین بود و چنین کرد و بر او چنین گذشت، خاصه اینکه هیچیک از آثارش رقم او را ندارد و اغلب به نگاشتهٔ دیگران منسوب است.

نکتهٔ دیگر، سبک بغایت بدیع و غریب و در عین حال بحث‌انگیز محمّد سیاهقلم هروی است که بخش عمدهٔ آثارش جزو غنایم سلطان سلیم اول در موزهٔ توپ قاپوسرای است و بخشی دیگر در موزه‌های متروپولیتن نیویورک و موزهٔ هنری کلیولاند و موزهٔ هنری فریر واشینگتون. از دیدگاه نقاشی ایرانی واجب می‌آید که در دایرة‌المعارف هنر ما مدخل «نقاشی سیاهقلم» به استقلال بیاید، همچنانکه سبکها و روشهای خاص و به نسبت کم‌اهمیت‌تر

حاشیه:

۲۹) بنگرید به جُستار رابینسن به شرح زیر:
"Zenith of his Time: The Painter Pir Ahmad Baghshimali", in *Persian Masters, Five Centuries of Painting*, ed. Sh. R. Canby, Bombay 1990.

۳۰) بازیلِ گری اول کسی بود که دربارهٔ آثار سیاهقلم به تحقیق پرداخت. نک. به رسالهٔ او در این کتاب:
The Arts of the Book in Central Asia, 14th-16th Centuries, Paris/ London 1979.
در سال ۱۹۸۰ همایش بین‌المللی ویژه‌ای برای بررسی و تجزیه و تحلیل آثار منسوب به سیاهقلم در توپ قاپوسرای، با شرکت برجسته‌ترین هنر (شرقی) شناسان در لندن برگذار شد که پیش‌کسوتانی چون ارنست گروب و بازیل گری و بی.دبلیو. رابینسن و جولیان ربی و آناتول ایوانف نتایج پژوهشهای خود را دراین‌باره بیان داشتند. (مقاله‌های خوانده شده و چکیدهٔ گفت‌وگوها در سال ۱۹۸۱ در *Islamic Art 1* به چاپ رسید).
آقای کریم‌زادهٔ تبریزی در جلد دوم کتاب خود، که در سال ۱۹۹۰/۱۳۶۹ در لندن به چاپ رسید، شصت صفحهٔ تمام به محمّد سیاهقلم و آثارش اختصاص داده است که پس از مقالهٔ «محمّد زمان اول» مفصل‌ترین و مشروح‌ترین مقالهٔ کتاب سه‌جلدی ایشان است.
تازه‌ترین بررسی مشروح در این‌باره از ج.ام. راجرز است در مقالهٔ زیر:
"Siyah Qalam", in *Persian Masters, Five Centuries of Painting*, Bombay 1990.

31) Sh. Blair and J. Bloom, *The Art and Architecture of Islam 1250-1800*, New York 1994, p. 62.

۳۲) همانجا.

غربی آمده است (مانند «نقاشی چند لته» و «نقاشی نظام‌دار» و «نقاشی نوانگاره» و «رنگپردازان واشنگتن» و «مکتب آوا»).

شیخ‌زاده

یکی از سرآمدترین شاگردان بهزاد شیخ‌زاده است که مکتب تازه‌ای بر اساس شیوهٔ بهزاد بنیان نهاد و به گفتهٔ استوارت وِلش «بیش از هر نقاش دیگر عناصر شکلی سبک بهزاد را پایدار گردانید»،[۳۳] و سبک خاص او بر نگارگران نسلهای بعدی اثر پردامنه و پاینده داشت. هیچیک از این ویژگیهای سبکی این هنرمند بزرگ، که کارهایش را «یادآور کارهای پوسَن یا مُندریان» دانسته‌اند،[۳۴] در مدخل شیخ‌زاده نیامده است. همچنین است حمایت سام‌میرزا، برادر شاه‌تهماسب، از او که «دیوان حافظ» مورد اشارهٔ آقای پاکباز برای او و با همکاری سلطان‌محمّد فراهم آمده است. برای ما بسیار مهم است که بدانیم در این «دیوان حافظ» پنج مجلس کار سلطان‌محمّد است و دو مجلس اثر شیخ‌زاده، که یکی از آندو (مجلس «چوگان‌بازی») در جنگ جهانی دوم به سرقت رفته و جای آن معلوم نیست. (این یگانه اثر بازمانده از شیخ‌زاده در «دیوان حافظ» سام‌میرزا را از شاهکارهای نقاشی ایرانی برشمرده و گفته‌اند که غناپذیرفته از «یکی از عالیترین و ظریفترین اسلیمی‌های تمامی نگارگری اسلامی است».)[۳۵] در مدخل سلطان محمّد نیز اشاره نرفته است که او «دیوان حافظ» سام‌میرزا و نیز دیوان میرعلیشیرنوایی را با همکاری شیخ‌زاده نگارگری کرده است.

حسین بهزاد

در شرح حال و فهرست آثار حسین بهزاد ذکری از پنجاه مجلس تصویر او در رباعیات خیام چاپ حسینعلی اسفندیاری به میان نیامده است. (هر چه باشد اسفندیاری بر سر همین نقاشی‌ها کشته شد!) همچنین گفته نشده است که چهار دیواره نگارهٔ داستانهای شاهنامه در کاخ ملت سعدآباد کار اوست و نیز اینکه لقب و سجع او «بهزاد مینیاتور» بوده است.

ویژگیهای اساسی آثار

مشخصات اصلی آثار مورد استناد از مهمترین آگاهیها و اطلاعاتی است که هر کتاب مرجع و دایرةالمعارف تخصصی باید در اختیار ما بگذارد. در محدودهٔ مورد بررسی این جستار، یعنی هنر نقاشی ایرانی، این آثار مشتمل است بر نسخه‌های خطی مصور و مرقع‌ها و پرده‌ها و تابلوهای نقاشی و اشیای نگارگری‌شده و دیوارنگاره‌ها. دانستنیهای اساسی راجع به هر اثر نقاشی نیز عنوان اصلی و فرعی اثر است (مانند مجلس فلان در فلان کتاب) و تاریخ تهیهٔ آن و محل کنونی نگهداری آن.

در شماری نه چندان اندک از مدخلهای دایرةالمعارف هنر اکتفا به ذکر عنوان اثر و تاریخ تهیه شده که این عنوانها در اغلب موارد کلی و مبهم است، مانند «تصویر گل و مرغ (۱۱۶۹/۱۷۵۵ق.)» در شرح آثار محمّدهادی اول. نقاش و مُذهِب سدهٔ دوازدهم هجری. نمی‌توان دریافت که این تصویر پردهٔ نقاشی است یا قطعه‌ای از یک مُرَقَّع یا یک کتاب و کجا می‌توان آن را یا عکس چاپی آن را یافت. همچنین است مواردی چون مورد عبدالصمد شیرازی، از بنیانگذاران مکتب هند و ایرانی، که «در مصورسازی کتاب بزرگ اندازهٔ حمزه‌نامه [حاوی ۱۴۰۰ تصویر روی پارچه] مشارکت داشت». تا معلوم نشود که این کدام حمزه‌نامه است و برای کدام پادشاه یا شاهزاده یا امیر و حکمران ایرانی یا هندی یا عثمانی و در چه زمانی فراهم آمده، آگاهی ما در حد 'شنیده‌ها' و مسموعات باقی می‌ماند. از همین دست است مجلس مینیاتور «شکارگاه» که از عبدالصمد شیرازی چاپ کرده‌اند و نگفته‌اند از کجاست (به احتمال زیاد از همان حمزه‌نامه است که به فرمان اکبرشاه گورکانی مدون و مصور گشته است).[۳۶]

از آنجا که اغلب آثار نگارگران ایرانی از قرنها پیش (دست کم از سال ۹۲۰ق. که عثمانی‌ها تبریز را غارت کردند و آنچه از نفایس هنری به یغما رفت به گنجینه‌های سلطنتی و از آن پس به توپ قاپوسرای انتقال یافت) در موزه‌ها و کتابخانه‌ها و مجموعه‌های خارج از کشور جای گرفته است، و کتابخانه‌ها و موزه‌ها و مجموعه‌داران ما هم بندرت فهرست مشروح گنجینه‌های خود را منتشر می‌کنند، ذکر محل نگاهداری آثار نه همان ضروری که از واجبات تدوین دانشنامه‌های تخصصی است. بر این قرار،

حاشیه:

۳۵-۳۳) بترتیب به نقل از صفحات ۲۱-۱۹ کتاب زیر:

S. C. Welch, *Persian Painting: Five Royal Manuscripts of the Sixteenth Century*, New York 1976.

۳۶) عبدالصمد شیرازی و میرسیّد علی از جمله نقاشانی بودند که همایون پادشاه گورکانی می‌خواست با خود به هند ببرد و شاه تهماسب اجازه نداد (سال ۹۵۱ق.). این دو هنرمند چهار سال بعد ـ پس از آنکه شاه تهماسب توبه کرد و از نقاشی نیز چون لهو و لعب دوری گزید ـ بدون اذن شاه خود را به دربار همایون رساندند. جانشین همایون، اکبرشاه، در زمان ولایت عهدی شاگرد عبدالصمد بود.

کافی نیست که، مثلاً، در مدخل سلطان محمّد بگوییم «از جمله آثار مرقوم او: **ضیافت عید فطر** [دیوان حافظ] (۹۳۳/۱۵۲۶ق.)». یا اینکه «تصویر **آبتنی‌کردن شیرین** [خمسهٔ نظامی] احساس شاعرانه و عمق زیبایی‌شناختی وی را نشان می‌دهد.» در مورد اول تاریخ کتابت «دیوان حافظ» ذکر شده ولی از محل نگهداری آن یاد نشده است. در مورد دوم، حتی ذکر تاریخ هم نشده است. یا اینکه، مثلاً، در مدخل عبدالصمد شیرازی، که یکی از آثار او را به مرقع گلشن ارجاع داده‌اند، تا نگفته‌اند که این مرقع چیست و از کجا آمده و به کجا رفته است، کمکی به خوانندهٔ جوینده نکرده‌اند. در این حالت، چه فرق می‌کند که این اثر عبدالصمد در مرقع گلشن باشد یا در 'مرقع جوشن'؟! همچنین از کارهای میرسیّدعلی، «از برجسته‌ترین نقاشان نسل دوم در مکتب تبریز» سه مجلس مینیاتور بدین شرح برشمرده‌اند: «**مذاکرهٔ سران دو قبیله** [دو نیمهٔ متصل]؛ **نبرد خسرو با بهرام چوبینه؛ جوانی در حال مطالعهٔ کتابی بر روی رحل**» که نه نشانهٔ نسخهٔ خطی حاوی این مجالس داده شده و نه محل نگاهداری آنها.[۳۷]

ناپسندیده‌تر، مورد آثاری است که در ایران نگاه داشته می‌شوند، و حتی گاه تصویر آنها هم در دایرةالمعارف هنر به چاپ رسیده، لیکن جای آنها را ننوشته‌اند. آیا خواننده (اهل یا نااهل) نباید بداند که تابلو بسیار مشهور استنساخ، اثر محمودخان ملک‌الشعرا، که عکس آن هم در مدخل این هنرمند چاپ شده است، در ایران است و در نگارخانهٔ کاخ گلستان؟ یا شاهنامهٔ بایسنقری، که به حق صاحب مدخل مستقل گشته، در کتابخانهٔ کاخ گلستان است و به چاپ هم رسیده است؟ یا قلمدان معروف به «رجال و اعیان شیراز»، که در مدخل «آقابزرگ شیرازی» با عنوان «چهرهٔ رجال» از آن یاد شده و می‌دانیم که سابق براین در **موزهٔ هنرهای تزیینی تهران** بوده، اینک کجاست؟

رویدادهایی چون بازگردانیدن اثر شکوهمند و بی‌همتایی مانند شاهنامهٔ تهماسبی به ایران پس از چند قرن، مهمتر از آن است که به اجمال برگذار شود و تنها گفته شود که «سرانجام، صفحات باقیماندهٔ این نسخهٔ نفیس به ایران بازگردانیده شد (۱۹۹۵).»[۳۸] حداقل اطلاعاتی که می‌بایست در اختیار قرار می‌گرفت این بود که چه مقدار از این شاهکار و حاوی چند مجلس مینیاتور و به ازای چه چیز (یک تابلو نقاشی دکونینگ) بازگردانیده شده و اینک در کدام موزه محفوظ است. در مدخل «دکونینگ» هم باید معاوضهٔ یکی از آثار او را (با ذکر نام اثر) با شاهنامهٔ تهماسبی تصریح می‌کردند.[۳۹]

بی‌پرده باید گفت که بزرگترین عیب و نقص دایرةالمعارف هنر عدم ذکر محل نگاهداری آثار هنرمندان ایرانی است.[۴۰] این نقطه ضعف بزرگ نمایانتر می‌شود آنگاه که به مدخلهای مشابه در دایرةالمعارف‌های عمومی و غیرتخصصی (به زبان فارسی) می‌نگریم و می‌بینیم که چه آگاهیها و نشانیهایی به ما می‌دهند ـ که هیچیک در دایرةالمعارف هنر ما نیامده است. برای مثال، نگاه می‌کنیم به مدخل ابوالحسن غفاری (صنیع‌الملک) در دایرةالمعارف هنر و دایرةالمعارف فارسی (مصاحب). در کتاب مورد بررسی ما تقریباً همهٔ کارهای مهم صنیع‌الملک برشمرده شده است ولی محض نمونه حتی یکی از آن شمار نشانی ندارد، حال آنکه در

حاشیه:

۳۷) ظاهر این است که این نقاشیهای میرسیّدعلی در کتابهای رزمنامهٔ چیور و حمزه‌نامه بوده که در زمان اکبرشاه و با مشارکت و نظارت میرسیّدعلی بهم رسیده است.

۳۸) ذکر تاریخ براساس تقویم مسیحی، در مورد هنرمندان ایرانی و آثار هنری و رویدادهای ایران نه زیبنده است نه ضروری. در اغلب موارد تاریخهای مسیحی و هجری قمری یا هجری خورشیدی توأم است ولی در این مورد خاص حتی از ذکر تاریخ خورشیدی خودداری شده است.

۳۹) ماجرای برگرداندن شاهنامهٔ تهماسبی و چند و چون آن و سرگذشت آن از آغاز تا امروز را آقای آیدین آغداشلو در مقاله‌ای خواندنی بازگو کرده است (فصلنامهٔ طاووس، شمارهٔ اول، پاییز ۱۳۷۸). خلاصه اینکه ۱۱۸ مجلس نقاشی این شاهکار (از مجموع ۲۵۸ مجلس) و بخش عمدهٔ ۷۵۸ صفحهٔ خوشنویسی شده و جلد سوخت زرین آن در معاوضه با تابلو «زن شمارهٔ ۳» ویللم دکونینگ، نقاش هلندی‌تبار امریکایی، در سال ۱۳۷۳ بازپس گرفته می‌شود و به موزهٔ هنرهای معاصر سپرده می‌شود. اینکه در مدخل شاهنامهٔ تهماسبی گفته شده که در اصل ۲۵۸ مجلس مینیاتور داشته که ۷۸ مجلس در سال ۱۹۷۲ به موزهٔ متروپولیتن هدیه گشته و «صفحات باقیمانده» به ایران برگردانده شده، راست نمی‌آید. زیرا پس از کسر ۷۸ نقاشی از کل ۲۵۸ نقاشی، شمار باقیمانده بالغ بر ۱۸۰ مجلس می‌شود، حال آنکه بیش از ۱۱۸ مجلس به ایران نیامده است. مینیاتورهای باقیمانده از سال ۱۹۷۲ دست به دست می‌گشته و در مجموعه‌های خصوصی پراکنده شده است.

۴۰) در مواردی بسیار اندک و تقریباً کمیاب، نشانی محل نگهداری برخی از آثار نقاشان و مصوران ایرانی داده شده است، منتها بطور ناقص و جسته گریخته، مانند مدخل میرزاعلی تبریزی که گفته شده خمسهٔ تهماسبی (مورخ ۵۰-۹۴۶) او محفوظ در کتابخانهٔ بریتانیایی است، ولی مشخصات اصلی «خمسهٔ محفوظ در موزهٔ فاگ» قید نگشته، ضمن آنکه گفته نشده که «**هفت‌اورنگ جامی** مورخ ۹۶۲» (مخزون در موزهٔ فری‌یر)، که دربردارندهٔ چند مجلس نقاشی میرزاعلی است، در کجا است. (تصویر «مجلس قوش‌بازی، منسوب به میرزاعلی» نیز معلوم نیست که از کدامیک از این سه نسخهٔ خطی برگرفته شده است).

دایرةالمعارف فارسی تقریباً یک‌سوم کل مقاله شرح نشانیها است.[۴۱]

مدارک تاریخ نقاشی ایرانی

نسخه‌های خطی مصور و کتابها و تذکره‌نامه‌هایی که تدوین تاریخ نقاشی ایرانی بر آنها استوار است اندک است و این شمار اندک نیز اغلب در موزه‌ها و کتابخانه‌ها و مجموعه‌های خصوصی خارج از کشور جای دارد و بخش بزرگ آنها هم هنوز بطور کامل به چاپ نرسیده است. دانشنامهٔ تخصصی (نقاشی) نمی‌تواند از این اسناد و مدارک اساسی منحصر بفرد (و در عین حال متفرق و پراکنده و دور از دسترس همگان) فارغ آید و چشم بر آنها ببندد.

این اسنادگرانقدر بر دو گروه منقسم است: آنهایی که دربرگیرندهٔ کهنترین نمونه‌های نقاشی ایرانی ـ اسلامی است (منابع مصور)، و آنهایی که حاوی شرح احوال و آثار نگارگران و یا فنون‌نگارگری است (منابع مکتوب).

□ **گروه اول** (منابع مصور): نسخه‌های خطی مصور بسیار کهن، که یک دورهٔ تاریخی دویست و ده سالهٔ خورشیدی را دربرمی‌گیرند (۵۸۵ تا ۸۰۱ق.) و جای نگاهداری آنها نیز شناسا است، تقریباً جملگی از نظر استاد پاکباز دور مانده است؛ در نتیجه، ذکری از مکتب نگارگری سلجوقی و دهه‌های نخستین عصر ایلخانیان به میان نیاورده‌اند. این منابع مصور بترتیب تاریخی بدین شرح است:

۱. کتاب الترياقِ جالینوس: ۵۸۵ق.، کتابخانهٔ ملی پاریس؛

۲. مفیدالخاص رازی، از حدود ۵۹۵ تا ۶۰۰ق.، آستان قدس رضوی؛

۳. الاغانی ابوالفرج اصفهانی، (جلد ۱۹)، ۶۱۴ق.، کتابخانهٔ ملی استانبول؛

۴. کلیله و دمنه، ۶۱۸ق.، کتابخانهٔ ایاصوفیه، استانبول (چاپ شده در ۱۳۶۰ق. در قاهره)؛

۵. کتاب دیسقوریدس، ۶۲۷ق. کتابخانهٔ ملی استانبول؛

۶. کلیله و دمنه، ۶۳۳ق. موزهٔ هنری ورکستر (شهر ورکستر، انگلیس)، مشتمل بر هفت مجلس تصویر؛

۷. مقامات حریری، مجلسها به رقم الواسطی، ۶۳۵ق. کتابخانهٔ ملی پاریس؛

۸. مقامات حریری، ح ۶۳۵ق.، آکادمی علوم سن پترزبورگ؛

۹. کتاب جالینوس، نیمهٔ اول سدهٔ هفتم‌ق. کتابخانهٔ ملی وین؛

۱۰. مقامات حریری، ۶۴۸ق. موزهٔ بریتانیایی.

۱۱. سمک عیار، نیمه‌های سدهٔ هفتم‌ق.، کتابخانهٔ بادلیان، ادینبورگ؛

۱۲. رسائل اخوان‌الصفا و خُلان‌الوفا، ۶۸۶ق.، کتابخانهٔ سلیمانیه، استانبول؛

۱۳. کلیله و دمنه، نیمهٔ دوم سدهٔ هفتم‌ق.، توپ قاپوسرای؛

۱۴. ورقه و گلشاه عیوقی، سدهٔ هفتم‌ق. توپ قاپوسرای؛

۱۵. منافع الحیوان ابن بختیشوع، ح ۶۹۸ق.، کتابخانهٔ پی‌یر پانت مورگان، نیویورک؛

۱۶. صورالکواکب عبدالرحمن صوفی، ح ۷۰۰ق.، موزهٔ بریتانیایی؛

۱۷. آثارالباقیه ابوریحان بیرونی، ۷۰۷ق.، کتابخانهٔ دانشگاه ادینبورگ؛

۱۸. جامع‌التواریخ رشیدی، ۷۱۴-۷۰۷ق.، انجمن سلطنتی آسیایی، لندن، و کتابخانهٔ دانشگاه ادینبورگ؛

۱۹. هشت بهشت امیرخسرو دهلوی، ربع اول سدهٔ هشتم‌ق.، دانشگاه مک‌گیل، مونترال؛

۲۰. شاهنامهٔ فردوسی، ۷۳۳ق. کتابخانهٔ عمومی سالتیکوف ـ شچدرین، سن پترزبورگ؛

۲۱. شاهنامهٔ فردوسی، از ۷۳۱ تا ۷۳۷ق.، موزه‌های هنری باستن و دانشگاه هاروارد و موزهٔ هنری کلیولند و موزهٔ هنری

حاشیه:

(۴۱) کهنترین اثر او، پردهٔ صورت محمّدشاه قاجار، «در موزه‌ی سلطنتی کاخ گلستان مخزون است... نخستین اثری که پس از بازگشت وی [از ایتالیا] با رقم نقاشباشی در دست است تصویر آب رنگ شاهزاده‌ای است (مورخ ۱۲۶۷ق.) با چندتن از دوستان و اطرافیان خود که به دستور ناصرالدین‌شاه کشیده شده و اکنون در کاخ گلستان است... از جمله کارهای باارزش وی شرکت در تهیه و تنظیم یک نسخه مصور و نفیس از ترجمهٔ فارسی الف لیلة ولیله می‌باشد... که اکنون در کتابخانهٔ سلطنتی ایران مخزون است... دیگر از آثار جالب صنیع‌الملک پرده‌هایی است که برای تالار پذیرایی باغ و عمارت نظامیه تهیه کرد... از آثار صنیع‌الملک پیش از سفر به ایتالیا، که نشان‌دهنده‌ی تأثیر سبک و شیوهٔ نقاشان اصفهانی در کارهای اولیه‌ی اوست، تصویر آب رنگ خورشیدخانم (۱۲۵۹ق.)، یک تابلوی رنگ روغنی از دو دلداده و پیرزن مشاطه (۱۲۵۹ق.)، تصویر آب رنگ از شاهزاده‌ای با چهار تن اطرافیان خود (۱۲۶۰ق.)، و تابلو آب رنگ عزت‌الله‌خان شاهسون دویرن (۱۲۶۱ق.) می‌باشد، که از این جمله، سه تابلوی اخیر متعلق به موزهٔ سلطنتی کاخ گلستان است».

جالب نظر است که حتی فرهنگ معین هم دربارهٔ جایگاه نقاشیهای عمارت نظامیه نشانیها و آگاهیهای دقیق در اختیار خوانندگان خود قرار می‌دهد: «از آثار مهم او، صف سلام ناصرالدین‌شاه در تالار نظامیه است که تا چند سال پیش در سالن عمارت 'لقانطه' نصب بود، و پس از خراب‌کردن آن عمارت به موزهٔ ایران باستان منتقل شد».

فری‌یر، واشینگتون، و کتابخانهٔ چستربیتی، دوبلین؛[۴۲]

۲۲. کلیله و دمنه، ح ۷۶۲ تا ۷۷۶ق.، کتابخانهٔ دانشگاه استانبول؛

۲۳. شاهنامهٔ فردوسی، ۷۷۳ق. توپ قاپوسرای؛

۲۴. عجایب‌المخلوقات قزوینی، ۷۹۰ق.، کتابخانهٔ ملی پاریس؛

۲۵. عجایب‌المخلوقات قزوینی، سدهٔ هشتم‌ق.، کتابخانهٔ آکادمی علوم، سن پترزبورگ؛

۲۶. شاهنامهٔ فردوسی، ۷۹۶ق. دارالکتب قاهره؛

۲۷. دیوان خواجوی کرمانی، ۷۹۹ق.، کتابخانهٔ بریتانیایی؛[۴۳]

۲۸. گرشاسب‌نامه اسدی طوسی، ۸۰۰ق.، کتابخانهٔ بریتانیایی؛

۲۹. جُنگ اشعار (هفت شاعر)، ۸۰۱ق.، موزهٔ آثار ترکی و اسلامی، استانبول.

□ گروه دوم (منابع مکتوب): مهمترینِ کتابهای این گروه که لازم بود جزو منابع تاریخ هنر نقاشی ایرانی ذکر شود بدین شرح است:

۱. مرقع بهرام‌میرزا که دوست محمّد هروی کوشوانی در نیمه‌های سدهٔ دهم هجری برای بهرام‌میرزا برادر شاه‌تهماسب مدون ساخته و دیباچه‌ای حاوی شرح حال نقاشان و مذهبان و خوش‌نویسان بر آن افزوده است. (این دیباچه را فکری سلجوقی در کابل ویرایش و طبع کرده است)؛

۲. گلستان هنر، قاضی میراحمد منشی قمی (اوایل سدهٔ یازدهم‌ق.) که به کوشش سهیلی خوانساری در سال ۱۳۵۲ در تهران به چاپ رسیده است؛

۳. مناقب هنروران، مصطفی عالی‌افندی کاتب، ۹۹۵ق.

۴. قانون الصور و تذکرهٔ مجمع‌الخواص، صادقی بیک افشار، اوایل سدهٔ یازدهم‌ق.

۵. جواهرالاخبار، پیربوداق قزوینی، اواخر سدهٔ دهم‌ق.؛

۶. تذکرهٔ تحفهٔ سامی، سام‌میرزا صفوی، ۹۵۷ق.؛

۷. خلد برین، محمّدیوسف والهٔ اصفهانی، به کوشش م.محدث، تهران ۱۳۷۲.

جز اینها، کتابهایی هم هست که دانشنامهٔ تخصصی نقاشی (ایرانی) نمی‌تواند فارغ از آنها باشد. از این دسته است نسخهٔ ساختگی قابوسنامه که با عنوان اندرزنامهٔ مورخ ۴۸۳ق.، حاوی ۱۰۴ مجلس تصویر بی‌مانند، در زمان ما در تهران کتابت و نگارگری شده و هنرشناسان طراز اول را گمراه کرده و بخشی از آن (مشتمل بر ۴۹ مجلس) در موزهٔ هنری سین‌سیناتی جای گرفته است. همچنین است جُنگ گلشن که به دست محمّدکاظم بن محمّدرضا کرمانی در اواخر سدهٔ دوازدهم‌ق. کتابت و نقاشی‌شده و یگانه نسخهٔ خطی مصور دورهٔ افشاریه ـ زندیه است.[۴۴]

مدخلهای مفقود یا معیوب

پاره‌ای از موضوعها و مبحثها، که هر دانشنامهٔ نقاشی ایرانی باید به استقلال بدانها بپردازد، به دایرةالمعارف هنر راه نیافته یا اگر یافته به شکل ناقص و ابتر است یا حاوی اطلاعات نادرست. **نداشته‌ها** زیاد است و برشمردن آنها این جستار را زیاده دراز خواهد کرد. از این رو به ذکر چند مثال بسنده می‌کنیم: اصطلاحات مربوط به نقاشی و تذهیب، مانند **طلااندازی و کمندکشی و ابری‌سازی و شمسه و سرلوح و سوخت** (جلد چرمی)؛ نقشمایه‌های بسیار متداول، مانند **بُته جقه/ جغه.**

داشته‌های ابتر و معیوب یا کم‌بنیه را می‌توان به شرح زیر برشمرد:

□ **نقش اسلیمی:** در مدخل «اسلیمی» آمده است که نقوش اسلیمی (عربانه) به هنر هلنیستی برمی‌گردد. از لحاظ ریشه، ممکن است این گفته درست باشد، ولی شیوه‌های اسلیمی ایرانی ـ چه قبل و چه بعد از اسلام ـ با اسلیمی‌های تمدن هلنیستی (یا تمدنهای زیر نفوذ آن) فرق بارز دارد و در خور آن است که ویژگیهایش باز نموده شود. این ویژگیها کمابیش به همین صورت از روزگار ساسانیان تا به امروز در هنرهای ایرانی پایدار مانده است. کهنترین نمونه‌های اسلیمی ایرانی در چهار سمت چهار سرستون طاق بستان به زمان ما رسیده که یکی از آنها در موزهٔ ملی ایران محفوظ است و فلاندن و کوست هم طرح هر چهار تا را کشیده و چاپ کرده‌اند.

□ **موزاییک:** مدخل $\frac{1}{3}$ ستونی «موزاییک [مُعَرَق]» اولاً منحصر شده است به موزاییک‌سازی در روم باستان و خصوصاً امپراتوری بیزانس «و نوعی موزاییک در بین‌النهرین و مصر باستان»، و از موزاییکهای عصر ساسانی، که نمونه‌هایش در موزهٔ ملی ایران است، یاد نشده است. ثانیاً، با وجود آنکه اصطلاح «مُعَرَق» را در

حاشیه:

۴۲) این همان شاهنامهٔ مشهور دموت است که به دستور رشیدالدین فضل‌الله همدانی در حدود ۷۰۷ق. کتابت شده و از ۷۳۱ تا ۷۳۷ق. مصور گشته است. ژرژ دموت، عتیقه‌فروش فرانسوی، بقایای این شاهنامه را که مشتمل بر ۵۸ مجلس بود در اوایل سدهٔ بیستم اوراق کرد و به فروش گذاشت که در نتیجه صفحات آن در موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی پراکنده گشت.

۴۳) این نسخهٔ دیوان خواجو، که در بغداد تهیه شده و از آثار مهم نقاشان مکتب (ثانی) بغداد است، چند مجلس تصویر به رقم جُنید دارد. از این جمله است مجلس همای و همایون که در مدخل جنید دایرةالمعارف هنر به آن اشاره شده است.

۴۴) این کتاب که یکصد مجلس نقاشی دارد در سال ۱۹۱۹ توسط «کمیساریای خلق در امور خارجی» به آکادمی علوم روسیه اهدا شده و در مؤسسهٔ مطالعات شرقی آکادمی علوم محفوظ مانده است.

تعریف موزاییک آورده‌اند، از کاشیکاری معرق هیچ نگفته‌اند. مگر جز این است که هنر موزاییک‌سازی ایران به زیباترین و تابناکترین و رنگارنگترین صورت خود در هنر کاشیسازی معرق جلوه‌گر است؟

□ **نقاشی لاکی:** گفته شده که «نقاشی لاکی [نقاشی زیر لاکی]» در ایران «از اواخر سدهٔ هفدهم/ یازدهم‌ق... رایج شد» و افزوده‌اند که «نقاشی لاکی در ایران، محتملاً، با محمّدزمان آغاز شد». کهنترین نمونهٔ نقاشی لاکی، یا درست‌تر روغنی، که در رباط شرف خراسان پیدا شده، از سدهٔ ششم هجری است.[۴۵] پس از آن رحل قرآن مورخ ۶۷۸ق. است در مقبرهٔ مولانا جلال‌الدین در قونیه.

گذشته از چند جلد کتاب لاکی عصر تیموری، دست کم نیم قرن پیش از فعال‌شدن محمّدزمان در هنر لاکی (قلمدان «یا صاحب‌الزمان ۱۰۷۰»)، یعنی در سال ۱۰۱۸ق.، «بندهٔ درگاه یوسف» جعبهٔ لاکی بزرگی با تصویر شاه‌عباس اول و درباریان و سفیران خارجی ساخته که اکنون در موزهٔ هنرهای اسلامی برلین نگاه داشته می‌شود.[۴۶]

□ **تذهیب:** تمامی مدخل «تذهیب»، که تصریح کرده‌اند «در هنر ایرانی ـ اسلامی... از حیث پیچیدگی طرحها و هماهنگی رنگها به اوج کمال رسید»، سه سطر بیش نیست. نه سخنی از تذهیب‌کاران مشهور و «مُذَّهِب‌باشی»های بی‌شمار رفته است و نه نمونه‌ای از نفایس مُذَّهَب نشان داده‌اند: بزرگانی چون عبدالله مذهب شیرازی (اواخر سدهٔ دهم‌ق.) که به سخن قاضی میراحمد منشی در گلستان هنر «در تذهیب و ترتیب سرلوح‌ها و شمسه‌ها ید بیضا داشت» و تذهیب‌های او در دیوان سلطان ابراهیم میرزا (به خط کمال مشهدی) مشهور است؛ یا کمال‌الدین مُذَّهِب، از بزرگان تذهیب کار نیمهٔ اول سدهٔ دهم هجری که اثر مشهور او اسکندرنامهٔ احمدی است (به خط میرعلی هروی).

□ **میناسازی:** در این مدخل نیز از استادان میناکار یاد نشده است. دست کم سه تن از استادان میناساز روزگار فتحعلی‌شاه قاجار شهرت جهانی دارند: محمّدجعفر میناساز با آثاری کم‌نظیر در موزهٔ جواهرات ملی ایران و موزه نگارستان (سابق) و موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن (بشقاب طلای مینایی مورخ ۱۲۳۳ق. با گل و مرغهای بغایت درخشان که بی.دبلیو. رابینسن آن را پس از جنگ جهانی دوم لابه‌لای اشیای انبار این موزه پیدا کرد)؛[۴۷] محمّدباقر میناساز که فتحعلی‌شاه آثار او را به دربار انگلیس هدیه می‌کرد و اینک بخشی از آنها جزو جواهرات سلطنتی انگلستان است و بخشی در مجموعه‌های خصوصی؛[۴۸] و علی میناساز که شاهکار او آینهٔ حاشیه مینایی جواهر نشانی است در موزهٔ جواهرات ملی ایران.

□ **نقاشی دیواری:** مدخل «نقاشی دیواری [دیوارنگاره]» فقط متضمن توضیح اسلوب دیوارنگاری است و از دیوارنگاره‌های ایرانی اسم نبرده‌اند. (هرجا موردی پیش آمده ذکری رفته، مانند دیوار نگاره‌های کلیسای وانک جلفا، یا دیوارنگاره‌های آقامحمّد صادق در کاخ چهل‌ستون). در بخش «تاریخ‌شناسی» هم چنین آمده است: «اطلاعات مستند ما دربارهٔ نقاشی قبل از اسلام به بقایای چند دیوار نگارهٔ اشکانی و ساسانی محدود می‌شود» ـ حتی نگفته‌اند که این آثار چیست و در کجاست.

*

به پایان‌رساندن این جستار دراز مستلزم کوتاه‌کردن دست 'تطاول' نقد است و کوتاه آمدن. اما یک نکته را نمی‌توان گذاشت و گذشت: واژه‌ها و اصطلاحات خاصی که طی قرنها در زبان فارسی با مفهوم و معنا و مصداق عینی مشخص به کار رفته و در متون متعدد، از نظم و نثر، و فرهنگها و لغت‌نامه‌ها جا افتاده و بی‌کمترین ابهام و شبهه افادهٔ معنا می‌کند، به هیچ عنوان و عذر و بهانه ـ هرچند بجا و بهنگام ـ و با هیچگونه توجیه و استدلال ـ هرچند معقول و منطقی ـ قابل تغییر نیست، خصوصاً در دانشنامه‌ها و دایرةالمعارف‌ها که هر واژه یا اصطلاح باید به سهولت و سرعت و در کمال وضوح مفهوم و مقصود را برساند و جایی برای شک نگشاید. هرچند که پیداکردن برابر نهاده‌ای برای «مینیاتور» و «مینیاتورسازی» ضروری می‌نماید، و اصطلاحات قدیم ('مجلس' و 'مجلس‌کردن' و 'مجلس‌ساختن') بر فارسی معاصر گران می‌آید، قدر مسلم این برابرنهاده نمی‌تواند «نگاره» و «نگارگری» باشد که هریک را بار معنایی متقن و معین است. این برابر نهی ـ که به واقع قلب و سلب معنای پذیرفته شدهٔ یک واژه است و چسباندن آن به واژهٔ دیگر ـ نه همان افادهٔ معنا نمی‌کند که مخل معنا و مایهٔ سردرگمی است.

حاشیه:

۴۵) م.ی. کیانی، «ظرف لاکی رباط شرف»، مجلهٔ اثر، سال دوم، شمارهٔ پنجم.

۴۶) نک.

-*A Survey of Persian Art*, Vol. 13, p. 1476;

ـ کریم‌زادهٔ تبریزی، ج ۳، صص ۲۸-۱۴۲۷.

۴۷) ل. دیبا، همان، صص ۱۲ و ۲۰۲ و تصویر ۵۳؛ کریم‌زادهٔ تبریزی، ج ۲، تصویر ۵۱.

۴۸) از آن جمله است کاسهٔ سرپوشیده و بشقاب و قاشق زیبایی که عکس رنگی آن به شمارهٔ ۶۲ در ص ۱۱۲ کتاب خانم دیبا به چاپ رسیده است. برای آگاهی بیشتر نک. کریم‌زادهٔ تبریزی، ج ۲، صص ۵۸-۶۵۷.