مقالهٔ پژوهشی
10.30508/fhja.2020.128613.1010

تحلیل فرایند کتاب‌آرایی نسخهٔ هفت‌اورنگ جامیِ محفوظ در مجموعهٔ فریر

(معروف به جامی فریر)

دکتر زینب صفریان*[1]
۱. دکتری هنر اسلامی، مدرس دانشگاه هنرهای اسلامی تبریز، تبریز، ایران
دکتر سحر چنگیز*[2]
۲. استادیار گروه هنر، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۳/۱۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۶/۲۴
صفحه ۶۲-۸۱

چکیده

بیان مسئله: نسخهٔ مصور هفت‌اورنگ سلطان ابراهیم میرزا معروف به جامی فریر محفوظ در گالری فریر،[1] یکی از شاهکارهای مکتب نگارگری مشهد در عصر صفوی است. این اثر در زمان حکمرانیِ سلطان ابراهیم میرزا، برادرزاده شاه تهماسب صفوی تهیه شد و فرایند تهیهٔ آن با برنامه‌ریزی دقیق در طول نُه سال در سه شهر مختلف صورت گرفت. مسئلهٔ مورد توجه در این مقاله، مطالعهٔ مراحل کتاب‌آرایی و تحلیل تزیینات داخلی در این نسخهٔ مصور است.

هدف: هدف از این مطالعه بررسی فرایند کتاب‌آرایی این نسخهٔ خطی است که می‌تواند منجر به آگاهی از ترتیب و مراحل اجرای کتاب‌آرایی در نسخه‌های خطی آن دوران گردد.

سؤال: در این مقاله تلاش می‌شود تا به این سؤالات پاسخ داده شود: مراحل کتاب‌آرایی این اثرِ خطی به چه صورت بوده و از چه نوع تزییناتی جهت آراستن نسخهٔ جامی فریر استفاده شده است؟

روش تحقیق: روش انجام این تحقیق توصیفی-تحلیلی است و در تدوین مباحث نظریِ صورت گرفته از منابع کتابخانه‌ای و پایگاه‌های اطلاعاتی برای دسترسی به اطلاعاتِ موردنیاز، استفاده شده است.

نتیجه‌گیری: یافته‌ها نشان می‌دهد که مراحل کتاب‌آرایی با نظارت رئیس کتابخانه صورت‌گرفته است و در مرحلهٔ نخست، آماده‌سازی برگه‌ها (رنگی و ساده) و سپس جدول‌کشی و ستون‌بندی آنها صورت‌گرفته است. تعداد ابیات در هر صفحه با توجه به مِسطربندی از پیش تعیین شده و هر یک از عناصر تزیینی علاوه بر کارکرد زیبایی‌شناسی، کارکردی نمادین و مفهومی نیز داشته‌اند.

واژگان کلیدی: هفت‌اورنگ، سلطان ابراهیم میرزا، تزیینات کتاب‌آرایی، مکتب نگارگری مشهد.

* zeynab.safarian@gmail.com
** sahar.changiz.artscholar@gmail.com

Article Research Original
10.30508/fhja.2020.128613.1010

Analysis the process of book arts in the Haft Awrang Manuscript

(Freer Jami) in Freer gallery

Dr. Zeynab Safarian*[1]
1. Lecturer at Tabriz islamic art university, Tabriz, Iran
Dr. Sahar Changiz**[2]
2.Assistant Professor of Art Department, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran

Received: 4/6/2020
Accepted: 14/9/2020
Page 63-81

Abstract:

Haft Awrang (Seven Thrones) is one of the most important works of Persian literature and is written by Abdolrahman Jami Which includes seven Masnavi and has composed from 1468 to 1485. There are an illustrated manuscript of this book that preserved in the Freer Gallery of art in Washington, D.C. this manuscript is known as both Sultan Ibrahim Mirza's Haft awrang and the Freer Jami. This valuable manuscript is one of the masterpieces of Safavid dynasty in Mashhad school of painting that produced with the support of Sultan Ibrahim Mirza nephew of Shah Tahmasp safavid. Mashhad Painting School flourished with support of Abolfath Sultan Ibrahim Mirza. He was the son of Bahram Mirza and the grandson of Shah Isma'il Safavi. Shah Tahmasp appointed Ebrahim Mirza as the ruler of Khorasan. This valuable manuscript wrote in Mashhad from 1556-1566 /963-972 AH. This work consists of more than three hundred pages with the decorated margins. The text is written in nasta'liq script by six of the most prominent calligraphers of that period. It has twenty-eight paintings that executed by famous artists such as Sheikh Mohammad, Sultan Mohammad Khandan, and Mirza Ali, son of Sultan Mohammad Tabrizi, Muzaffar Ali Agha and Aqa Mirk. Moheb Ali was in charge of the library and was responsible for providing the necessary items, including two different paper. The awareness of the process and order of decorations in royal manuscripts such as this manuscripts is important for today's research. In this study, we try to answer the following

* zeynab.safarian@gmail.com
** sahar.changiz.artscholar@gmail.com

questions: what kind of decoration used in Freer Jami? What steps has been done and how? The results point out that each of decorative elements in this manuscript in addition to aesthetic function also had practical function. For example, headings were as an introduction to the literary text. Colophons provided valuable information about time, place, calligrapher, and sponsored names. Even the location of the illuminated panels that decorated verses had been done for a specific purpose. Their function is to introduce the presence of painting pages or colophons. The widest area for decoration in Islamic manuscripts, after the headings, are the margins around the texts and paintings. From the beginning of the fifteen century, the margins often decorated with golden designs and in various ways. Most of leaves in the Freer Jami have marginal decorations, which executed as the last stage of the illustration program. Most of the marginal motifs are floral that painted in gold. There are Animal figures in margins of some paintings. These marginal paintings have conceptual functions that related to the main painting. For example marginal animal motifs on some paintings show the combating of animals that indirectly related to the internal conflict in the middle paintings. These motifs probably have also symbolic meanings. Rubric or colorful titles are one of the most common decorative forms in Islamic manuscripts that convey the message of the text separately. Freer Jami has more than 750 decorative colorful titles. The number of them in each Masnavi and their location in the writing space completely depend on the text of each Masnavi. The three Masnavi are short and mostly educational texts that have more colorful titles. The other four Masnavi are in the form of interconnected narratives and stories written in longer sections. Therefore, they have less colorful titles. Each colorful title consists of one to four lines (sometimes more) that are placed inside a rectangular frame and extend along the two central columns of the text. Study of the decorative program of Freer Jami shows that in the first step, after preparing the sheets, the ruling the tables and writing the text and colophons and illuminating the verses were done respectively. The colorful titles, headings, and marginal drawings, as well as paintings, were executed after attaching the text sheets to the marginal sheets. In fact, any decorative items has both the aesthetic role and practical function in this manuscript. The production this manuscript during the nine years indicates the precise and detailed planning and flexibility of implementing decorative program in three cities by several calligraphers, painters, illuminators. It seems that the artists involved in this project had individual independence and in the performance of their works, in addition to following the common style of that period, had personal styles. Method of this study is descriptive – analysis and to access the information library and database resources is used.

Key words: Haft Awrang, Sultan Ibrahim Mirza, Mashhad Painting School, Decoration Process, The art of book.

References

Afshar, Iraj (2002).Colophon position in manuscript, Baharestan letter, 1: 5, 39-100 (In Persian) Fadavi, Seyed Mohammad (2007), Illustration in the Safavid and Qajar eras, Tehran: University of Tehran (in Persian).

Fazaeli, Habibollah. (1983), Atlas-e-Chat (Calligraphy Atlas), Isfahan: Mashal, (in Persian).

Helen Brand, Robert. (2009). Shahnama: The Visual Language of the Persian Book of Kings, translated by Seyed Davood Tabatabai, Tehran: Academy of Arts (in Persian).

Pakseresht, Morteza. (2000). Calligraphy in the service of writing the Holy Quran, Tehran: Qadyani Publications (in Persian).

Qomi, Qazi Monshi Ahmad. (1993). Golestan-e Honar, Tehran: Bonyad Farhang-e Iran (in Persian).

Porter, Yves (2010). Painters, paintings, and books: an essay on Indo-Persian technical literature, 12-19th centuries, translated by. Zeynab Rajabi, Tehran: MATN Publication (in Persian).

Safa, Zabihullah (1992). Iran Literary History, Tehran: Ferdows Publications (in Persian).

Simpson, Marianna Shreve (1997), Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang A Princely Manuscript from Sixteenth-Century Iran. New Haven, Yale University press.
Simpson, Mariana Shero. (1997). Iranian poetry and painting, support of art in Iran. Translated by Abdolali Barati, Farzad Kiani. (2003), Tehran: Nasim Danesh (in Persian).
Simpson, Marianna Shreve (1982), The Production and Patronage of the Haft Awrang by Jami in the Freer Gallery of Art, Ars Orientalis, 13: 93-119.
Soudavar, Abolala (2000), the age of Mohammadi, Muqarnas, 17:35-72
Yahya Zoka. (2000). "Art of Paper-Cutting in Iran". Tehran: Forouzan Rooz (In Persian).
http://www.asia.si.edu (accessd January 6, 2015).

شماره دوم
پاییز ۱۳۹۹

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه و بیان مسئله

مکتب نگارگری مشهد، یکی از مکاتب نگارگری عصر صفوی است که تحت حمایت و حکمرانی سلطان ابراهیم میرزا شکوفا شد. ابوالفتح سلطان ابراهیم میرزا فرزند بهرام میرزا و نوه شاه اسماعیل صفوی که از کودکی مورد توجه شاه‌طهماسب بود و از سوی او به فرمانروایی خراسان منصوب گشت[۲]، پس از مرگ شاه‌طهماسب به دستور شاه اسماعیل دوم به قتل رسید. کتاب ارزشمند هفت‌اورنگ جامی[۳] مهم‌ترین اثر کتابخانه-کارگاه[۴] ابراهیم میرزا است که در مشهد از سال ۹۶۳-۹۷۲ ه.ق. (به مدت نه سال) کتابت و مصور شده است. این اثر مشتمل بر بیش از سیصد صفحه با حاشیه‌های تشعیر شده و به خط نستعلیق است که توسط شش نفر از برجسته‌ترین خوشنویسان آن عصر به نام‌های؛ رستم علی، شاه محمود نیشابوری، محب علی، مالک دیلمی، عیشی بن عشرتی و سلطان محمد خندان کتابت شده است و دارای بیست و هشت نگاره از آثار هنرمندانی چون شیخ محمد[۵]، سلطان محمد خندان، میرزاعلی فرزند سلطان محمد تبریزی، مظفر علی آقا و آقا میرک است و همچنین نُه سرلوح تذهیب شده و نُه انجامه دارد. محب‌علی در مقام کتابدار یا سرپرست کتابخانه مسئول تدارک تمامیِ مواد لازم شامل دو نمونه کاغذ متفاوت و انتخاب و نظارت بر کار کارکنان کتابخانه بوده است.

آنچه مربوط به هنرِ کتاب‌آرایی می‌شود: هنرها و تزییناتی است که در درون و بیرون کتاب به کار برده می‌شوند؛ صحافی و جلدسازی علاوه بر حفاظتِ صفحات، نقشِ زیباسازی بیرونیِ نسخهٔ خطی را داشته و اقدامات و هنرهایی چون بوم‌سازی، مسطربندی، جدول‌کشی، خوشنویسی، تذهیب، تشعیر و نگارگری علاوه بر ظاهرِ بیرونی اثر، مرتبط با زیباسازی درونی نسخه هستند. این مقاله هم‌زمان با تحلیلِ تزییناتِ درونی نسخهٔ خطی مزبور به بررسیِ ترتیب و توالی مراحل آماده‌سازیِ یک نسخهٔ خطی قرن دهمی -که خود می‌تواند به آگاهی در مورد تهیهٔ نسخه‌های خطی آن دوران نیز منجر گردد- می‌پردازد. میزان پیچیدگیِ تزیینات در نسخهٔ هفت‌اورنگ جامی -معروف به فریر- به برنامه‌ریزی دقیق و موجز و همکاری و هماهنگی قابل‌ملاحظه‌ای نیاز داشته و برنامهٔ مصورسازی - نه تنها نوع و شکل تزیینات بلکه جایگاه آنها- از پیش تعیین شده بوده است. هدف از انجام این تحقیق بررسی فرایند کتاب‌آرایی و توجه به هر یک از تزیینات کتاب‌آرایی در این نسخهٔ خطی است. مقاله حاضر درصدد پاسخگویی به سؤالات زیر است: روند و مراحل انجام کار به چه شکل بوده است؟ و از چه نوع تزییناتی جهت آراستن نسخهٔ جامی فریر استفاده شده است؟

روش تحقیق

مورد مطالعاتیِ این پژوهش، نسخهٔ هفت‌اورنگ جامی محفوظ در گالری فریر -معروف به جامی فریر- است. به‌منظور بررسی تزیینات و روند اجرای آن از روش توصیفی-تحلیلی استفاده شده و شیوهٔ گردآوری اطلاعات، منابع کتابخانه‌ای و پایگاههای اطلاعاتی بوده است.

پیشینه تحقیق

از جمله پژوهش‌های صورت‌گرفته در مورد نسخه‌ی هفت‌اورنگ سلطان ابراهیم میرزا کتابی با همین نام نوشته ماریانا شرو سیمپسون[۶] است که به دلیل دسترسی مستقیم به این نسخه، اطلاعات دقیقی در زمینه کتاب‌آرایی آن ارائه کرده است. بیشتر تحقیقات صورت‌گرفته در این حوزه، هر یک از عناصر تزیینی را به صورت جداگانه مورد بررسی قرار داده‌اند و پژوهش جامعی به زبان فارسی که تمام عناصر تزیینی و کتاب‌آرایی و روند اجرای آنها را با جزئیات شرح دهد، کمتر صورت‌گرفته است. از منابع فارسی در مورد این نسخه‌ی خطی (به ترتیب زمانی) می‌توان به موارد پیش‌رو اشاره کرد: مقاله‌ی *هفت‌اورنگ جامی به روایت تصویر* (۱۳۸۵) نوشته‌ی مهدی حسینی که به بررسی نگاره‌های هفت‌اورنگ پرداخته، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد مهدی لونی (۱۳۹۳) با عنوان *مطالعه‌ی تطبیقی نگاره‌های نسخه‌های بوستان سعدی اثر کمال الدین بهزاد با هفت‌اورنگ جامی با تاکید بر شاخصه‌های بصری*، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد اعظم رضائی برزانی (۱۳۹۳) با عنوان *تجزیه و تحلیل نگاره‌های شیخ محمد در مثنوی یوسف و زلیخای جامی*، مقاله‌ی مهنوش غفوریان (۱۳۹۵) با عنوان *تحلیل و بررسی تصاویر نسخه‌ی خطی مصور هفت‌اورنگ جامی (موجود در مخزن مخطوطات کتابخانه‌ی آستان قدس رضوی)* که در سال ۹۷۷ ه.ق. کتابت شده، مقاله‌ی *پژوهشی بر آرایه‌های هندسی موجود در نگاره‌های هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا* در *پژوهشنامه‌ی خراسان بزرگ* (۱۳۹۶، ش۲۸) و مقاله‌ی *تحلیل ساختاری طرح‌های تذهیب در نگاره‌های هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا* در نشریه‌ی باغ نظر (۱۳۹۷، ش۶۹) نوشته‌ی مریم عظیمی‌نژاد که به بررسی فرم و رنگ و محل قرارگیری تذهیب در نگاره‌های این نسخه پرداخته و همچنین *معرفی و تحلیل نقوش ابنیه در نگاره‌های منظومه‌ی یوسف و زلیخا از نسخه‌ی هفت‌اورنگ جامی مکتب مشهد*، نوشته‌ی آذر جهان‌یار در *فصلنامه‌ی نگره* (۱۳۹۶، ش۴۴) که تقریبا موارد یکسانی را بررسی کرده‌اند. تحقیقاتِ صورت‌گرفته در باب این نسخه در بیشتر موارد ویژگی‌های بصری هر یک از نگاره‌ها و یا عوامل اجتماعی آن دوره‌ی تاریخی را مورد بررسی قرار داده‌اند. براین اساس به نظر می‌رسد بررسی جامع این نسخه می‌تواند اطلاعات دقیق‌تری در زمینه‌ی مراحل و روند اجرای کتاب‌آرایی در اختیار محققان قرار دهد.

۱. بوم‌سازی، کاغذسازی و مسطربندیِ نسخهٔ جامیِ فریر

نسخهٔ هفت‌اورنگ فریر شامل ۳۰۶ برگه در اندازهٔ ۳۴×۲۳٫۴ سانتی‌متر و ۲۸ نگارهٔ تمام صفحه است و احتمالاً دو برگِ دیباچهٔ مُذَهب، پیش از متن اصلی قرار داشته است. باتوجه‌به اینکه استفاده از مسطربندی در کتاب‌آراییِ دیرین، علاوه بر خوشنویسان برای مُذهِبان نیز کارآمد و مفید بوده و دارا بودنِ الگوی هندسیِ مشخص در سطحِ نوشتار، وضعیتِ هر یک از عناصر بصری را نسبت به‌تمامی بخش‌های صفحه تعیین می‌کرده (Simpson,1997, 40-41)، بررسی جایگاهِ مسطربندی در نُسَخِ خطی، امکانِ فهمِ طرح و نقشهٔ کاتب -و گاهی مُذهِب- را برای مخاطب و پژوهش‌گر فراهم می‌آورد. بر این اساس در نسخهٔ فریر به‌منظور تعیینِ گریدِ پایه از مسطربندی استفاده شده که شامل بیست و یک خط افقی و چهار ستون است و این الگو به طور یکسان در تمامِ این نسخه به کار گرفته شده است.

هر صفحهٔ دارای متن شامل دو قطعه کاغذ -کاغذِ نازکِ تک‌لایهٔ کرمی رنگ در وسط، برای نگارش متن و کاغذِ ضخیمِ دو لایهٔ رنگی برای حاشیه- بوده است؛ به طوری که ابتدا متن، روی کاغذِ تک‌لایهٔ نازک توسط خوشنویسان مختلف کتابت می‌شده و سپس به کادرِ پهنی که حاشیهٔ اثر را تشکیل می‌دهد، الصاق شده است. کاغذِ حاشیه شامل کاغذهای دو لایهٔ رنگی -به رنگ‌های زرد، قهوه‌ای، سبز و سه رنگ‌مایهٔ آبی- می‌شد. به گفتهٔ سیمپسون: «کاغذِ تک‌لایهٔ کرمی رنگ برای کتابتِ متن، از قبل با طلا، افشان شده و با ابزار مُهره‌کشی یا سنگِ صافی مانند عقیق، صیقلی و براق شده و سپس پنجره‌ای برای کاغذِ متن -تقریباً در مرکزِ تمام کاغذهای رنگی- بریده می‌شده است». مشابهت و یکسانیِ کاغذهای متن و حاشیه در سرتاسر این نسخه نشان می‌دهد که همهٔ آنها با هم و احتمالاً از پیش و به طور خاص برای این نسخه تهیه شده‌اند و زمانی که خوشنویسان نگارش متن مثنوی‌ها را به پایان می‌رساندند، اتصال کاغذ متن به حاشیه صورت می‌گرفته است. با قرارگرفتن کاغذِ متن در میان کاغذِ حاشیهٔ رنگیِ ضخیم، صفحات زوج و فرد شکل‌گرفته و در مرحلهٔ بعد، مجموعه‌ای از جداول رنگی ترسیم شده تا اتصالِ میان متن

و حاشیه را بپوشاند. در چند نمونه از صفحاتِ این نسخه در بخش‌هایی که جدول اضافه نشده، محل اتصالِ کاغذِ متن به حاشیه به‌وضوح قابل‌مشاهده است و خطوطِ جدول بر روی لبهٔ کاغذِ حاشیه ترسیم شده است. در این نسخه، سیستمِ جدول‌کشیِ صفحاتِ دارای متن نسبت به برگه‌های دارای نگاره، یکپارچه‌تر است (ibid,۴۲).

۲. سرلوح‌های آغازین مثنویِ جامی فریر

در گلچین‌های ادبیِ گذشته -که مجموعه‌ای از آثارِ منظوم و یا منثور را در برمی‌گرفت- برای جداسازیِ هر بخش از دیگری، تزییناتی به نامِ سرلوح -که حُکمِ جداکننده برای هر بخش داشتند- طراحی می‌شد. سرلوح‌های مُذهب عناصری تزیینی هستند که نقشِ پیش‌درآمد و مقدمهٔ بصری برای متن ادبیِ پیروی خود، بازی می‌کنند. نسخهٔ فریر هشت سرلوح در برگه‌های 140b,84b,70b,47b, 182b,273b,225b,200b دارد که گرچه هیچ‌کدام از آنها شبیه یکدیگر نیستند، اما از ترکیب‌بندی یکسانی پیروی کرده‌اند. در صفحات دارای سرلوح وفاداری به ساختارِ گریدِ پایه همانند صفحاتِ متن مشاهده می‌شود؛ یعنی سرلوح‌ها نیز در صفحاتی با گرید بیست و یک سطری و چهارستونی ترسیم شده‌اند. عناصر تزیینیِ داخلِ سرلوح‌ها با ستون‌های متن و ستون‌های جداکنندهٔ در پایین، هم‌تراز هستند. تمامِ هشت سرلوح -به جز یک استثنا، برگهٔ 200b (تصویر ۱) که تک مستطیلی است- از دو مستطیلِ درهم ادغام‌شده و به همراه نقوش متقارن طراحی شده و مستطیلِ بزرگ‌تر دارای کتیبهٔ طلایی در مرکز است که با نقوش هندسی و گیاهی تزیین شده است. کتیبه‌های داخل سرلوح‌ها با اشکال متنوع، برای نوشتنِ عنوان مثنوی‌ها در نظر گرفته‌شده بودند، اما فقط کتیبهٔ ۸۴b دارای متن است (تصویر ۲).

قسمت فوقانی سرلوح‌ها صاف (مانند برگه‌های 84b,70b) و یا نقشِ تاجِ مرکزی (مانند برگه‌های 273b,225b,182b,140b,47b) (تصاویر ۳، ۴، ۵، ۶، ۷) دارند. در هر دو فرمِ صاف یا نقشِ تاج مرکزی، شرفه‌های آبیِ لاجوردی -در اندازه‌های مختلف- در قسمت فوقانی نقش بسته‌اند (تصویر ۸). تمامی سرلوح‌ها نیز بر روی کاغذ نازک متن و هم بر روی کاغذِ ضخیمِ حاشیه ترسیم شده‌اند که این عمل، نشان‌دهندهٔ عملِ تذهیب پس از تکمیل شدنِ تمام برگه‌ها و اتصال آن‌ها به یکدیگر است. صفحاتِ دارای سرلوح، همانند صفحاتِ متن، مجموعه‌ای از جداول رنگی دارند که نقاط اتصالِ برگه‌های متن و حاشیه را پنهان می‌سازند. این جداول در طرفین و بالای سرلوح‌ها ادامه یافته، دو قاب موازی را تشکیل داده و با زاویهٔ مورب در حاشیهٔ بالایی خاتمه یافته‌اند. جداول و شرفه‌های لاجوردی در بالای سرلوح‌ها نشان می‌دهند سرلوح‌های مثنوی پس از ترسیمِ تشعیرها ترسیم شده‌اند. یکی از ویژگی‌های منحصربه‌فردِ سرلوح‌های جامی فریر، تزیینات متنوع از جمله نقوش هندسی و گیاهی است (ibid,۵۲). سرلوحِ دفتر اولِ مثنوی سلسله‌الذهب احتمالاً در اواخر قرن هجدهم یا اوایل قرن نوزدهم جایگزین شده زیرا تذهیب‌های این سرلوح ویژگی تذهیب‌های دورهٔ قاجار را دارد (تصویر ۹) (ibid,۳۹).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر ۱: سرلوح مثنوی تحفه الاحرار، خوشنویس رستم علی، 963، 200b، مأخذ: (ibid,51)

Figure 1: Masnavi heading of Tuhfat al-ahrar, copied by Rustam Ali, 9631556/, folio 200b, (ibid, 51)

تصویر ۲: سرلوح یوسف و زلیخا، خوشنویس محب علی، 964، 84b، مأخذ: (https://asia.si.edu)

Picture 2: Masnavi heading of Yusuf u Zulaykha, copied by Muhibb Ali, 9641557/, folio 84b, Freer Gallery

تصویر ۳: سرلوح سلسله‌الذهب، دفتر دوم، خوشنویس مالک دیلمی، ۹۶۴، 47b، مأخذ: (همان)

Figure 3: Masnavi heading of silsilat al-dhahab, second dafter, copied by Malik al- Daylami, 9641557/, folio 47b, Freer Gallery

تصویر ۴: سرلوح مثنوی سبحه‌الابرار، خوشنویس شاه محمود نیشابوری، ۹۶۳، 140b، مأخذ: (همان)

Figure 4: Left side, Masnavi heading of Subha al-abrar, copied by Shah- Mahmud al-Nishapuri, 9631556/, folio 140b, Freer Gallery

تصویر ۵: سرلوح مثنوی لیلی و مجنون، محب علی، ۹۷۲، 225b، مأخذ: (همان)

Figure 5: Masnavi heading of Layli u Majnun, copied by Muhibb Ali, 9721565/, folio 225b, Freer Gallery

تصویر ۶: سرلوح سلامان و ابسال، عیشی بن عشرتی، ۹۶۸، 182b مأخذ: (Simpson,1997, 52)

Figure 6: Left side, Masnavi heading of Salaman u Absal, copied by Eyshi ibn Ishrati, 9681560/, folio 182b (ibid, 52)

تصویر ۷: سرلوح خردنامه اسکندری، 273b، مأخذ: (https://asia.si.edu)

Figure 7: Masnavi heading of khiradname-I iskandari 963/ 1556, folio 273b, Freer Gallery

تصویر ۸: سرلوح سلسله‌الذهب، دفتر سوم، خوشنویس مالک دیلمی، 70b، مأخذ: (همان)

Figure 8: Left side, Masnavi heading of silsilat al-dhahab, third daftar, copied by Malik al- Daylami, folio 70b, Freer Gallery

تصویر ۹: سلسلة‌الذهب، دفتر اول، خوشنویس مالک دیلمی، ۹۷۹ ه.ق.، 1b، مأخذ: (Simpson,1997, 39)

Figure 9: Masnavi heading of silsilat al-dhahab, first daftar, copied by Malik al- Daylami, 979, folio 1b (ibid, 39)

۳. انجامه‌ها

مهم‌ترین بخشِ یک نسخهٔ خطی که کاتب می‌توانسته در آن به‌نوعی خود را معرفی کرده و سندی از نسخه‌پردازیِ خود به‌جا بگذارد تا از این طریق آیندگان پی به زمان کتابت و اطلاعات دیگرِ نسخه ببرند، انجامه است (افشار، ۱۳۸۱، ۳۹). کیفیت و کمیتِ انجامه شاملِ شکل ظاهری، محل قرارگیری، میزانِ حجمِ نوشته، آرایه‌ها و تزییناتِ اطراف، جدول‌کشی، نوعِ خط، نام کاتب، محل و تاریخِ کتابت، مواردی هستند که در خوانشِ بصریِ انجامه‌ها در کتاب‌آراییِ کهن، قابل‌توجه است. انجامه‌ها در نسخهٔ مزبور به نحو قابل‌ملاحظه‌ای در قطع، اندازه، شکل و تزیینات، متفاوت هستند و تنها ویژگی مشترک آنها، ترسیم جدولی با خط طلایی میان دو خط تحریرِ مشکی است که قاب مشخصی -به اندازهٔ دو ستون میانی- سطحی برای نوشتار در پیرامونِ انجامه‌ها ایجاد کرده است. انجامه‌های هر مثنوی ویژگی خاص خود را دارند و بخشی مهمی از برنامهٔ تزیینی این نسخه به شمار می‌آیند.

در خصوص حضور تزیین در انجامه‌ها یا عدمِ پرداخت به آن، توجه به موارد پیش‌رو قابل اهمیت است؛ سه انجامهٔ برگه‌های 139a, 199a, 224b با قاب‌های ساده و عدم حضور تزیین برای آن‌ها -باوجودِ فضای خالی زیادِ اطراف هر انجامه- (تصاویر ۱، ۲ و ۳ در جدول ۱) (Simpson,1997, 62) و در مقابل: پنج انجامهٔ دیگرِ (83a, 69b, 272a, 46a, 181a) که آخرین سطرهای صفحه را پرکرده و با نقوش هندسی و گیاهی -که شامل فضای پیرامونِ متنِ انجامه می‌شود- مُزیّن گشته‌اند. در برگه‌های 69b و83b (تصاویر ۴ و ۵ در جدول۱) متن، درون خطوط محیطی طلایی رنگ محصور شده و قابِ بیرونی با گل‌های رنگارنگ، شبیه به نقوش تزیینیِ عناوین، تزیین‌شده است. همچنین در هر پنج انجامهٔ مُزیّن، پیرامونِ قاب اصلیِ متن، مجموعه‌ای هماهنگ از قاب‌های تزیینی در اندازه و شکل‌های مختلف طراحی شده است؛ از جمله در طرفینِ انجامهٔ برگهٔ 272a، یک جفت گلدانِ سفید (تصویر ۱۰)، ترسیم شده که گل شاه‌عباسی بزرگی -دارای سه ساقهٔ طلایی و غنچه‌های سفید و صورتی- همراه با چهار ساقهٔ پُر از گل‌های پنج پَرِ صورتی از درونِ گلدان‌ها بیرون‌زده است (تصویر ۶ در جدول ۱). این نقش که در طراحیِ سنتیِ ایران به نقشِ گلدانی معروف است و در طراحی نقوش فرش و تزییناتِ وابسته به معماریِ اسلامی ایران نقشی پُر تکرار است، به گفتهٔ سیمپسون «در میان تزییناتِ جامیِ فریر نقشی منحصربه‌فرد است» (ibid, 52). استقلال و فردگراییِ تزیینِ انجامه‌ها در انتهای سه دفترِ سِلسِلة‌الذَهَب (برگ‌های 46a, 69b, 38b) بهتر مشاهده می‌شود. در انجامهٔ دفتر اول (تصویر ۷ در جدول ۱) و دفترِ سومِ مثنویِ سلسلة‌الذَهَب (تصویر ۵ در جدول ۱)، نامِ مالک دیلمی به عنوان کاتب آمده است؛ اما در انجامهٔ دفتر دوم (تصویر ۴ در جدول ۱) نام کاتب ذکر نشده است. این احتمال وجود دارد که کاتبِ دفتر دوم مانند دفاتر اول و سوم، مالک دیلمی بوده که عملِ کتابت را در مشهد انجام داده است. چهارمین انجامه در انتهای مثنویِ یوسف و زلیخا (دوازدهم ماه رجب، سال ۹۶۴ ه.ق.) توسط مُحب‌علی کتابدار در مشهد امضا شده و پنجمین انجامه در پایان مثنوی سُبحَة‌الاَبرار تحت حمایت همان حامی به امضای شاه‌محمود نیشابوری در مشهد (اول ماه ذی‌الحجه، سال ۹۶۳ ه.ق.)، به اتمام رسیده است (تصویر ۸ در جدول ۱). ششمین انجامه -که بسیار کوتاه است- مربوط به سَلامان و اَبسال بوده و توسط عیشی بن عشرتی کتابت شده است؛ این انجامه نشان می‌دهد که این مثنوی در سال ۹۶۸ ه.ق. به پایان رسیده است. هفتمین انجامه مربوط به تُحفَة الاَحرار است و نشان می‌دهد که کتابت این مثنوی را رستم علی (اول ماه شوال، سال ۹۶۳ ه.ق.) به اتمام رسانده است. هشتمین و آخرین انجامه در انتهای مثنوی لیلی و مجنون آمده است و نشان می‌دهد که محب علی کتابت آن را در هرات (اول ماه شوال، سال

۹۷۲ ه.ق.)، به پایان رسانده است. در واقع نام محب علی به عنوان رئیس کتابخانه در انتهای آخرین مثنوی گواه این حقیقت است که کتابت این اثر به دستور سلطان ابراهیم میرزا انجام‌گرفته است(ibid, 30) .

تصویر ۱۰: گلدان‌های سفیدِ انجامهٔ برگهٔ 272 a، مأخذ: (ibid,63)
Figure 10: White vases at the colophon of folio 272 a

اطلاعاتِ موجود در انجامه‌ها نشان می‌دهد کتابت و نگارشِ شش مثنویِ نخستِ جامی فریر به عهده‌ی پنج خوشنویس -مالک دیلمی، محب علی، شاه محمود نیشابوری، عیشی‌بن عشرتی و رستم علی- بوده و در بازه‌ی زمانی بیش از نه سال (۹۷۲- ۹۶۳ ه.ق.) به دستور سلطان ابراهیم میرزا تهیه شده است. همچنین انجامه‌های جامیِ فریر انعطاف‌پذیری در تهیه‌ی این نسخه را نشان می‌دهند -شاخصه‌ای که در نسخه‌های دیگرِ این دوره نیز به خوبی قابل‌مشاهده است- یعنی مثنوی‌ها در سه شهر مختلف کتابت شده‌اند و فرایند تهیه‌ی این نسخه -حداقل مرحله‌ی کتابتِ متن- در میان سه شهر انجام شده است. در پنج انجامهٔ برگه‌های 272a,181a,139a,83b,46a توضیحات جامعی چون شهری که مثنوی در آن نوشته شده و نام حامیِ نسخه وجود دارد. علت نگارشِ این نسخه در سه شهرِ مختلف را می‌توان مسئولیت‌های متعددِ خوشنویسانِ آن دانست. چنانکه در اطلس خط آمده است: «شاهزاده‌ی صفوی ابوالفتح سلطان ابراهیم میرزا در آغازِ شهرتِ مالک دیلمی، وی را نزد خود خواند و مالک در کتابخانه‌ی آن شاهزاده‌ی هنرپرور به کتابت و تعلیم خط مشغول شد. در سال ۹۶۴ ه.ق. که سلطان ابراهیم میرزا به مشهد رفت مالک نیز همراه او بود و پس از یک سال و نیم اقامت در مشهد چون شاه‌طهماسب عمارت دولت خانه‌ی قزوین را به اتمام رسانیده بود، مالک را برای نوشتن کتیبه‌های عمارت احضار کرد و سلطان ابراهیم میرزا، مالک را روانه‌ی قزوین کرد. وی در آنجا به کتیبه‌نگاری پرداخت و در ایوان چهل‌ستونِ قزوین، غزلی از حافظ را نوشت[۷]» (فضائلی، ۱۳۶۲، ۴۸۴).

علاوه بر انجامه‌ها که اطلاعاتِ دقیقی چون نام حامی، کاتب، تاریخ کتابت، محل کتابت را فراهم می‌سازند، در داخل نگاره‌ها نیز می‌توان نوع خاصی از مستندنگاری را مشاهده نمود. برای مثال در کتیبه‌های تزیینیِ معماری در سه نگارهٔ 162a,132a,38b، نام حامیِ نسخهٔ هفت‌اورنگ -سلطان ابراهیم میرزا- آمده است[۸] یا در پایینِ کتیبهٔ برگهٔ 84b -که مربوط به سرلوح مثنویِ یوسف و زلیخا است- نوارِ سبز رنگی به ارتفاع حدود یک میلی‌متر ترسیم شده که درونِ آن -میان دو علامت ضربدر- نامِ عبدالله شیرازی به‌عنوان مُذَهِبِ نوشته شده است (عبدالله شیرازی از خوشنویسانِ جامی فریر، هنرمند شناخته‌شدهٔ دورهٔ صفوی است که به نظر می‌رسد علاقهٔ شدیدی به مخفی نگاه‌داشتن امضای خود داشته است) (تصویر ۱۱ الف و ب). از آنجاکه کتیبهٔ مذکور، تنها کتیبهٔ جامی فریر است که نام هنرمندی به‌غیراز خوشنویسان را ثبت کرده، سند مهمی در این نسخه محسوب می‌شود (ibid,34).

۴. عناوین رنگی[۹]

عناوین رنگی یکی از پرکاربردترین اشکال تزیینی در نسخ خطی هستند که می‌توانند به طور مستقل پیام اصلی متن را نیز انتقال دهند. جامی فریر دارای بیش از ۷۵۰ عنوان رنگی تزیینی است که تعداد آنها در هر مثنوی و موقعیت قرارگیری آنها در فضای نوشتار، کاملاً به متنِ هر مثنوی بستگی دارد؛ به طوری که سه مثنویِ؛ سلسله‌الذهب، سبحه‌الابرار، تحفه‌الاحرار با متن‌های کوتاه و عمدتاً تعلیمی، دارای عناوین رنگیِ بیشتری نسبت به چهار مثنویِ یوسف و زلیخا، لیلی و مجنون، سلامان و ابسال و خردنامهٔ اسکندری -با روایت‌ها و داستان‌های متوالی و پیوسته با بخش‌های طولانی‌تر- هستند.

تصویر ۱۱ الف: سمت راست سرلوح مثنوی یوسف و زلیخا، هفت‌اورنگ جامی، ۹۶۴، مأخذ: (ibid,34)

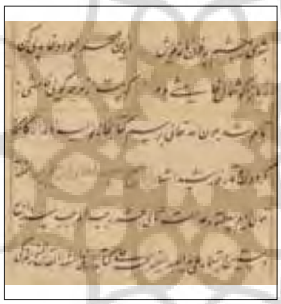
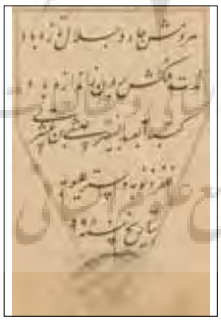
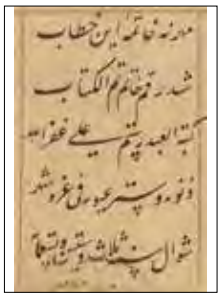
Figure 11a: Right side, Masnavi heading of Yusuf u Zulaykha, 9641557/ (ibid34)

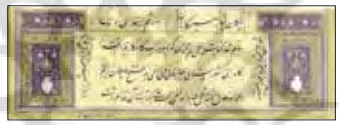
ب: سمت چپ جزئیات سرلوح مثنوی یوسف و زلیخا، با امضای مذهب (ذهب عبدالله شیرازی)، مأخذ: (ibid,34)

Figure 11b: Left side, details of the heading of Yusuf u Zulaykha, "Illuminated by Abdullah al-Shirazi" (ibid34)

جدول ۱: تفکیکِ اطلاعاتِ موجود در انجامهٔ هشت مثنویِ جامیِ فریر، مأخذ: نگارندگان

Table 1: Information of the eight- Masnavi in Freer Jami (Source: Authors)

شمارهٔ تصاویر	نام مثنوی	تصویر	جزئیات عناصر نوشتاری و تزیینی انجامه‌ها	نام کاتب	نوع عناصر تزیینی	محل نگارش	تاریخ اتمام کار
۱	برگهٔ 139a، انجامهٔ یوسف و زلیخا، مأخذ: (https://asia.si.edu)			محب علی	بدون تزیین	مشهد	رجب ۹۶۴
۲	برگهٔ 199a، انجامهٔ سلامان و ابسال، مأخذ: (همان)			عیشی بن عشرتی	بدون تزیین	مشخص نیست	۹۶۸
۳	برگهٔ 224a، انجامهٔ تحفه‌الاحرار مأخذ: (همان)			رستم علی	بدون تزیین	مشخص نیست	شوال ۹۶۳

۴	برگهٔ 69b، انجامهٔ سلسله‌الذهب، دفتر دوم، مأخذ: (Simpson, 1997, 28)			مالک دیلمی	تزیینات حاشیه‌ای و زمینه تزیین شده	مشخص نیست	۹۶۴
۵	برگه 83b، انجامهٔ سلسله‌الذهب، دفتر سوم، مأخذ: (https://asia.si.edu)			مالک دیلمی	تزئینات حاشیه‌ای و زمینه ساده	مشهد	۹۶۶
۶	برگهٔ 272a، انجامهٔ لیلی و مجنون، مأخذ: (Simpson, 1997, 63)			محب علی	تزیینات حاشیه‌ای و زمینهٔ ساده	هرات	۹۷۲
۷	برگهٔ 46a، انجامهٔ سلسله‌الذهب، دفتر اول مأخذ: (ibid, 62)			مالک دیلمی	تزیینات حاشیه‌ای و زمینهٔ ساده	مشهد	۹۶۳
۸	برگهٔ 181a، انجامهٔ سبحه‌الابرار، مأخذ: (https://asia.si.edu)			شاه محمود نیشابوری	تزیینات حاشیه‌ای و زمینهٔ ساده	مشهد	ذیالحجه ۹۶۳

هر عنوان رنگی شامل یک تا چهار سطر -و گاهی بیشتر- است که درون قاب مستطیل شکلی قرار گرفته و در طول دو ستون مرکزیِ متن امتداد یافته‌اند. اگر چه عناوین رنگی از نظر ارتفاع متنوع هستند اما عرض آنها به طور استاندارد شامل دو ستون است. عناوین با مرکب‌های رنگی نوشته شده و با وجود اینکه دو رنگ آبیِ روشن و نارنجی غالب است، اما رنگ‌مایه‌های صورتی و سبز نیز به طور مکرر استفاده شده است (ibid,54). پیرامون هر سطر از عناوین رنگی، خطی محیطی به شکل ابرِ دندانه‌دار (معروف به دندان‌موشی) ترسیم شده که با رنگ‌های آبی تیره یا طلایی تمام نواحی بیرونیِ قاب ابری شکل را پرکرده است. از دیگر موضوعات مربوط به عناوین رنگی، نقاطِ کوچکی است که در زمینهٔ طلایی با ابزاری شبیه به سُنبه ایجاد شده تا با القای بافت در سطحِ زمینهٔ طلایی‌رنگ، خصوصیتِ انعکاسی طلا را تقویت کند. در هر دو عناوینِ طلایی و آبی، زمینه با گل‌های پنج پر و غنچه‌هایی در شکل‌ها، اندازه و رنگ‌های مختلف بر ساقه‌های باریک نقش بسته است. ناتمام ماندنِ تزیینِ برخی از عناوینِ رنگی، نشان از تزیینِ این عناوین، پس از ترسیمِ ستون‌های جداکننده و نگارش متن دارد (ibid, 54-55).

دو نوع عنوان رنگیِ مُذهب در این نسخه شناسایی شده که تمایز اصلی این دو نوع در اندازهٔ عرض متن‌ها است؛ برای مثال متن در عناوینِ نوع نخست، کل عرض قاب را فراگرفته است (تصویر ۱۲). عناوین رنگیِ نوعِ دوم، دارای سه بخش هستند، قاب میانی که عنوان رنگی در آن قرار دارد و دو قابِ باریک تزیینی که در دو طرف متنِ عنوان قرار گرفته است (تصویر ۱۳). این عناوین در قسمت میانیِ صفحه قرار دارند و شکل آنها به تعداد سطرهای عنوان بستگی دارد. بخش مرکزی عناوینِ نوع دوم همانند نوع اول با گل‌هایی بر زمینهٔ آبی تیره یا طلایی تزیین شده‌اند. بخش‌های جانبی نیز پس‌زمینهٔ طلایی یا آبی تیره دارند که با بخش مرکزی متفاوت هستند. بااین‌وجود، تزیین بخش‌های جانبی نسبت به تذهیب بخش مرکزی، مشخص و برجسته‌تر است و شامل نمایش وسیعی از نقش‌مایه‌های هندسی، گیاهی و صورت‌نگاری است. این قسمت‌ها با نقوش ستاره، زیگزاگ، سَرِ انسان و گلبرگ‌های پنج‌پَر -که به‌ندرت تکراری هستند- تزیین شده است (تصویر ۱۴). جامی فریر شامل تقریباً ۳۵۰ عنوان رنگی منحصربه‌فرد از نوع دوم است. روی‌هم‌رفته می‌توان گفت عناوین رنگی علاوه بر شکل، عرض مشخص و استاندارد و مُرکب رنگیِ استفاده شده، در طرحِ کلی و عناصر تزیینی نیز به یکدیگر شباهت دارند.

تنوع منحصر به فرد عناوین رنگی نوع دوم در بخش پایینی نگارهٔ پیر فرزانه و ملامت جوان خام (برگهٔ ۱۰a) مشاهده می‌شود. یک نوار افقی لاجوردی دو سطر متن عنوان را از هم جدا کرده است و دو نوار عمودی لاجوردیِ تزیین شده با پیچک‌های گیاهی دو طرف عنوان قرار گرفته‌اند. متن با مرکب قرمز و آبی نوشته شده و با خطوط دندانه‌دار از زمینه جدا شده و زمینه با رنگ طلایی و نقوش گیاهی پوشیده شده است. نمای کلی نوارهای افقی و عمودیِ لاجوردی، نقشی شبیه حرف H انگلیسی ایجاد کرده است (تصویر ۱۵).

تصویر ۱۲. عنوان رنگی نوع اول، سلسله‌الذهب، دفتر اول، برگه 15a مأخذ: (ibid, 55)

Figure 12. Right side, rubric type A, silsilat al-dhahab, First daftar, folio 15a (Source: ibid, 55)

تصویر ۱۳: سمت چپ عنوان نوع دوم، سلسله‌الذهب، دفتر دوم، برگه 53b مأخذ: (ibid, 22)

Figure 13: Left side, rubric type B, silsilat al-dhahab, second daftar, folio 53b (ibid, 22)

تصویر ۱۴: بخشی از تصویر متن تحفه الاحرار، برگهٔ ۱۵a مأخذ (ibid, 275):
Figure 14: Tuhfat al-ahrar, folio 15a (ibid, 275)

تصویر ۱۵: بخشی از نگارهٔ پیر فرزانه و ملامت جوان خام، سلسله‌الذهب، برگهٔ 10a مأخذ: (ibid,71)
Figure 15: The Wise Old Man Chides a Foolish Youth, silsilat al-dhahab, folio 10 a (ibid, 71)

۵. تذهیب ابیات

نگارش و تزیین ابیات در ۴۶ برگهٔ جامیِ فریر به‌صورت مورب از راست به چپ و برعکس بوده و طول هر سطرِ مورب برابر با سه سطر افقی است. از کارکردهای این اشعار موربِ مُزَین -که پیش از صفحاتِ دارای نگاره یا انجامه قرار گرفته‌اند (ibid,43)- اعلام کردن حضور نگاره‌ها یا انجامه‌ها بوده و تنوع و کثرت نقوش، ترکیب‌بندی و رنگ آن‌ها در سرتاسر نسخه حیرت‌انگیز است. در این اثر کاغذهای متن به رنگ کِرِم بوده و با طلا افشان شده که تأثیر کاربردِ آزادانهٔ طلا، با رنگ‌های مختلفِ کاغذِ حاشیه تقویت شده است. با وجود برنامهٔ دقیق در طراحی و اجرای بخش‌های مختلفِ اثر، تنوعِ ایجاد شده در بعضی موارد به دلیل کثرت هنرمندان، اجتناب‌ناپذیر بوده است. به طور مثال اگرچه سرلوحِ یکی از مثنوی‌ها به وسیلهٔ عبدالله شیرازی[۱۰] امضا شده، اما - به دلیل صحبت‌های پیشین مبنی‌بر تنوع تزیینات - این امکان که این مُذهب به‌تنهایی مسئولیتِ تمام برنامهٔ تزیینیِ این نسخه را برعهده داشته، تقریباً نزدیک به صفر است و باتوجه‌به سبکِ متنوعِ کار، می‌توان چنین پنداشت که در تذهیب این نسخه تعداد زیادی از هنرمندان بسیار ماهر مشارکت داشته‌اند (ibid,48).

ترکیب‌بندیِ ابیاتِ مذهب در سطورِ مورب اغلب به‌تناوب، مجموعهٔ ۷ شکل عمودی یا زیگزاگ‌هایی در طولِ سطح نوشتار ایجاد کرده‌اند. هر مصرع مورب در هر جهتی که باشد درون قاب مربع شکلی قرار دارد و با ستون‌های جداکننده و خطِ طلاییِ نازک، بین دو خط نازکِ مشکی قرار گرفته و در زاویهٔ مقابل هر مربع، در بالا و پایینِ مصرع مورب، مثلث‌های قائم‌الزاویه‌ای به زیبایی مُزین گشته‌اند. ازاین‌رو، هر سطر یعنی چهار مصرع مورب نوشته‌شده چهار جفت لچکیِ مثلث‌مانند تشکیل داده و نوارهای سفید و رنگی به همراه خط مشکی و گاهی اوقات سفید، تمامیِ لچکی‌ها را قاب کرده است. زمینهٔ این لچکی‌ها با رنگ‌های ارغوانی و آبی روشن رنگ‌آمیزی شده و با نقوش رنگارنگ هندسی، گیاهی و انسانی تزیین شده‌اند. تنوع نقوش این لچکی‌ها با نقوشی که در بخش‌های جانبی عناوین رنگیِ نوع دوم اجرا شده قابل‌مقایسه است و باوجودِ تفاوت طرح‌ها در این دو نمونه، درست مانندِ تذهیب‌های عنوان رنگیِ نوع دوم این لچکی‌ها نیز دارای ترکیب‌بندی‌های منحصربه‌فردی هستند و تذهیب آن‌ها به‌ندرت در بخش‌های مختلف نسخه تکرار شده است. گاهی اوقات در طول چندین سطر -آن‌چنان‌که در برگهٔ 99a قابل‌مشاهده است- شاهد نمایشِ ابیاتِ مورب و لچکی‌های تذهیب شده هستیم که در جهات مختلف و یا حتی در طول دو صفحهٔ مقابل هم گسترش‌یافته‌اند (تصویر ۱۶).

تصویر ۹: سلسله‌الذهب، دفتر اول، خوشنویس مالک دیلمی، ۹۷۹ ه.ق.، 1b، مأخذ: (Simpson,1997,39)

Figure 9: Masnavi heading of silsilat al-dhahab, first daftar, copied by Malik al- Daylami, 979, folio 1b (ibid, 39)

۶. تشعیر و حاشیه‌ها

یکی از حیرت‌انگیزترین ویژگی‌های نسخ خطی ایرانی دقتِ موجود در صفحه‌آرایی آنها است. اهمیت چنین دقتی در نسخِ مصور به‌ویژه در موازنهٔ بین میزان فضای سفید و عناصر متنیِ روی سطح صفحه بیشتر آشکار شده و در سنجش ارزش زیبایی‌شناسانهٔ نسخهٔ مصور، امری تعیین‌کننده است. یکی از عوامل مؤثر در توازن، محل قرارگیری متن و نسبتِ آن با حاشیه‌های صفحه است (هیلن برند، ۱۳۸۸، ۲۹۳). حاشیه‌ها پس از برگ‌های آغازین وسیع‌ترین عرصه برای تذهیب و تزیین در یک نسخهٔ اسلامی محسوب می‌شوند که از آغاز قرن نهم ه.ق. غالباً با نقوش طلایی و با شیوه‌های مختلف تزیین شده‌اند. در نسخهٔ موردی بحث، بیشتر تزیینات حاشیه‌ای عمدتاً نقش‌مایه‌های گیاهیِ طلایی هستند که در مراحل آخر برنامهٔ مصورسازی اجرا شده‌اند. سبک طراحیِ گل و برگ‌ها در حاشیه‌های این نسخه یادآور «سبک ساز»[11] در ترکیهٔ عثمانی (شناخته شده با برگ‌های بلند و شکسته) است. از آنجا که سبک‌ساز، الهام‌گرفته شده از هنر ایران قرن نهم ه.ق. است، شباهت‌ها در این نسخه ملموس بوده با این تفاوت که قلم‌گیریِ نقوش در جامی فریر فاقد ضخامت متداول در سبک‌ساز است. بخشی از این نرمی و لطافت در ترسیم شاخ‌وبرگ حاشیه‌های جامی فریر به دلیل استفادهٔ زیاد از طلا بوده است (Simpson,1997,67 -9).

در این اثر تمام برگه‌ها به استثنای برگهٔ ناتمام a ۲۵۳، دارای تزیینات حاشیه‌ای در اطراف نگاره و متن هستند. بیشترین نقوش طلایی، مانند گل‌های شاه‌عباسی بزرگ، ساقه‌ها، برگ‌ها، شاخه‌ها و گل‌های کوچک در صفحات دارای متن ترسیم شده‌اند. شیوهٔ اجرای تزییناتِ حاشیه‌ای در بخش‌هایی از نگاره‌ها که وارد حاشیه شده‌اند، تفاوت دارد. در برگ 59a (تصویر ۱۷) عناصر گیاهیِ اطراف انسان‌ها و بنای معماری به‌صورت فرورفته و بیرون‌آمده طراحی‌شده است. به طور مثال: شاخهٔ پُر برگی بین سر اسب و «مهتر منتظر» در بیرون از حمام لغزیده و شاخهٔ پُر برگی بین دو غلام سیاه در قسمت بالابه‌پایین آمده است (ibid,74). حاشیه‌های تزیینی در صفحات دارای متن بر روی کاغذهای رنگی اجرا شده‌اند، اما در ۲۳ نگاره تزیینات حاشیه‌ای بر کاغذ کرم رنگ نقش بسته‌اند. این تزیینات حاشیه‌ای شامل شش گل ختایی قلبی شکل بزرگ است که به ساقه‌های باریک و منحنی و برگ‌هایی در اندازه‌های مختلف متصل شده و به طور مساوی در بالا و گوشه‌ها و کنار و پایین حاشیه‌ها قرار گرفته‌اند. در حاشیهٔ بالا و پایین، یک شکوفه تقریباً در قسمت میانی متن قرار دارد. در حاشیه‌های سمت راست و چپ دو شکوفه، یکی رو به بیرون و دیگری روبه‌داخل قرار گرفته است. سومین جفت از شکوفه‌ها به‌صورت اریب در گوشه‌های بیرونی بالا و پایین متن قرار گرفته‌اند. ساقه‌ها و برگ‌ها روبه‌روی یکدیگر و در فواصل منظم در اطراف حاشیه‌ها رشد کرده‌اند و گل‌های کوچک محل تقاطع‌ها را مشخص کرده‌اند. در تزیین حاشیه‌های چند برگ از جامی فریر از «صنعت عکس»[12] استفاده شده است. این طرح‌ها شامل قرقاول‌های دم‌دراز در حالت‌های مختلف و در میان گل‌های شاه‌عباسی، گل‌های پنج پر، ساقه‌ها و برگ‌ها است که با رنگ صورتی ترسیم و با رنگ طلایی دورگیری شده‌اند (تصویر ۱۸).

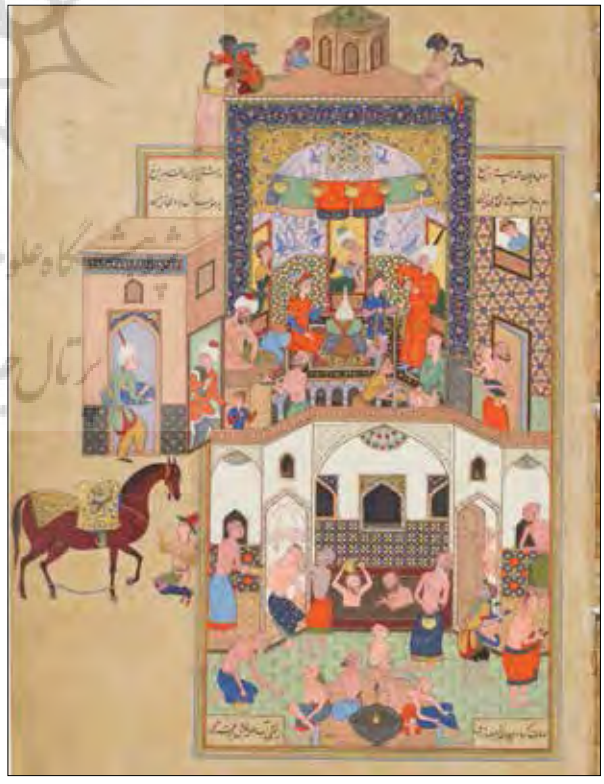
حاشیه‌ها در نگاره‌های این نسخه نیز با نقوش مختلف گیاهی و حیوانی نقش شده است. در واقع بیست و هشت نگارهٔ هفت‌اورنگ جامی نمایندهٔ سنت نقاشی کلاسیک ایران می‌باشد، سنتی که در نیمه دوم قرن هشتم ه.ق. شکل گرفت

و در سرتاسر قرن نهم به کمال رسید. در نگارهٔ حضرت یوسف و شبانیِ گله[۱۳] (تصویر ۱۹) حاشیه‌ها با نقشِ حیوانات واقعی و خیالی -که در چشم‌انداز طبیعی در حال حمله به یکدیگرند- مزین شده است؛ این نگاره یکی از دو نگارهٔ دارای چنین حاشیه‌های جانوری است. در حاشیهٔ این اثر، چشم‌اندازِ طبیعی، ماهرانه و دقیق ترسیم شده و سه درنا و یک عقاب در حال پرواز میان ابرهای گره‌دار در حاشیهٔ بالا ترسیم شده است. در حاشیهٔ بیرونی، یک جفت شیرِ آتشبار[۱۴] در اطراف تنهٔ بلندِ درختِ انارِ خیال‌انگیزی حلقه‌زده و پلنگ خال‌خالی، گوزنِ نری را زیر درختِ پر شکوفه در گوشهٔ پایین سمت راست به چنگ گرفته است. سایرِ چهارپایانِ این حاشیه با تصویر شیرِ آتشبار دیگری با شاخ و کفل‌های شعله‌ور -که از زیر درخت بیدی این منظره را با دقت تماشا کرده و به صحنهٔ درگیری از گوشهٔ پایینِ سمتِ چپ نگاه می‌کند- تکمیل می‌شوند (130-133, ibid).

از جمله عناصرِ بصریِ موجود در حاشیهٔ صفحات (عمدتاً فرد) «رکابه»[۱۵]ها یا کلمات راهنما هستند که نخستین یا دومین کلمهٔ شروعِ صفحهٔ بعد از خود را نشان می‌دهند. رکابه‌ها به‌صورت مورب نوشته شده و در پایین و سمت چپِ صفحه قابل مشاهده‌اند؛ در برخی نگاره‌ها که در صفحات فرد قرار دارند نیز رکابه‌ای در حاشیهٔ پایینی نوشته شده است (ibid,44). محلِ قرارگیریِ رکابه‌ها در حاشیه و درون قاب، به‌گونه‌ای است که از خوانایی آن‌ها در حاشیهٔ تزیینی اطمینان حاصل شود؛ این جای‌گیری نشان می‌دهد رکابه‌ها پیش از تزیینِ حاشیه‌ها نوشته‌شده‌اند (تصویر ۲۰).

نگارهٔ دیگر، برگهٔ 291a، از قصه‌های مثنوی خردنامه است که خسروپرویز و شیرین را در حال معامله با مرد ماهیگیر نشان می‌دهد (تصویر ۲۱). در حاشیه‌های این نگاره نیز همانند حاشیه‌های نگارهٔ حضرت یوسف و شبانیِ گله، حیوانات در حال تعقیب و گریز هستند و تشعیر و نقوش حیوانی ترسیم‌شده در این نگاره نوعی غوغای درونی در افراد درون نگاره را نشان می‌دهد. هدف خاصی در ترسیم این‌گونه نقوش در حاشیه‌ها دنبال می‌شده و ترسیم آنها با چنین دقت و ظرافتی و توجه به جزئیات جهت القای مفهومی نمادین به کار می‌رفته است.

به‌طورکلی می‌توان گفت اجرای طرح‌های حاشیه‌ای، آخرین مرحله از اجرای مصورسازی صفحاتِ دارای نگاره بوده است. درحالی‌که عناصری چون ستون‌های جداکنندهٔ متن و لچکی‌های مُذهبِ ابیات و انجامه‌ها می‌توانستند قبل از متن، تزیین شده و به برگه‌های حاشیه متصل شده باشند و عناصر دیگری مانند سرلوح‌های مثنوی، عناوین رنگی، جداول و حاشیه‌ها فقط می‌توانستند پس از شکل‌گیریِ تمام برگه‌ها، تزیین شده باشند. از این نظم و ترتیب می‌توان دریافت که تزیین این نسخه فرایندی طولانی بوده و به برنامه‌ریزی پیشرفته‌ای نیاز داشته است (ibid,47-48).



تصویر ۱۷. نگارهٔ درویش و برگرفتن موی معشوق از کف حمام، برگه۵۹a، مأخذ: (https://asia.si.edu)

Figure 17. The Dervish picks up His beloved's Hair from the Hammam Floor, folio 59a, Freer Gallery

تصویر ۱۹: نگارۀ یوسف و زلیخا، برگۀ 110a ، مأخذ: (همان)
Figure 19: Yusuf u Zulaykha, folio 110a, Freer Gallery

تصویر ۱۸. نگارۀ پیر فرزانه و ملامت جوان خام، برگه 10a، مأخذ:(https://asia.si.edu)
Figure 18. The Wise Old Man Chides a Foolish Youth, folio 10a. Freer Gallery

نتیجه‌گیری

بررسی مراحل برنامه‌ریزی کتاب‌آرایی نسخۀ جامی فریر نشان می‌دهد، پس از آماده‌سازیِ برگه‌ها (بوم‌سازی)، جدول‌کشی ستون‌ها صورت می‌گرفته و پس از نگارش متن، در ادامه تذهیب ابیات و انجامه‌ها انجام شده و سپس تزیین عناوین رنگی، سرلوح و تشعیر و نگاره‌ها پس از اتصالِ برگه‌های متن به برگه‌های حاشیه انجام می‌شده است. هر یک از عناصر تزیینی در نسخۀ جامی فریر به‌صورت حساب‌شده و دقیق به کار برده شده مثلاً سرلوح‌ها همچون مقدمه و پیش‌درآمدی بصری برای ورود به متن ادبی محسوب می‌شدند و به‌نوعی دربارۀ آنچه در ادامۀ متن قرار بود بیاید آگاهی می‌دادند. انجامه‌ها نیز سند مکتوبی محسوب می‌شوند که در مورد زمان، مکان، خوشنویس و نام حامی اطلاعات با ارزشی را ارائه می‌دهند. محل قرارگیری ابیاتِ مُذهب حساب شده بوده و به‌منظور معرفیِ حضور نگاره‌ها و انجامه‌ها صورت می‌گرفته و عناوین رنگی که در مثنوی‌های کوتاه و تعلیمی بیشتر حضور داشتند نکات اصلیِ داستان یا حکایات را برجسته‌تر مینمودند. تشعیرها علاوه بر تزیین حاشیه‌ها

تصویر ۲۰: رکابه، بخشی از حاشیه نگارۀ عرب که از مهمانانش درخواست پول می‌کند، برگۀ 169b، مأخذ: (ibid,73)
Figure 20: The catchword, The Arab Berates His Guests for Attempting to Pay Him for His Hospitality, folio. 169b (ibid, 73)

در برخی موارد (تشعیر نقوش حیوانی در پیرامون نگاره‌ها) کارکردی مفهومی در راستای نگارهٔ ترسیم‌شده داشتند که براین‌اساس هر جز تزیینی علاوه بر نقش و کارکرد زیبایی‌شناسانه در این نسخه کارکردی نمادین و مفهومی نیز داشته است. کتاب‌آراییِ این نسخه در طول ۹ سال حکایت از برنامه‌ریزی دقیق و انعطاف‌پذیری در انجام این برنامهٔ تزیینی در سه شهر مختلف توسط چندین خوشنویس دارد و به‌ویژه هنرمندانی که در تدوین این اثر نقش داشته‌اند، دارای نوعی استقلال فردی بوده که می‌توان نمود آن را در تدوین انجامه‌های این نسخه مشاهده کرد.

تصویر ۲۱. نگارهٔ خسروپرویز و شیرین در معامله با مرد ماهیگیر، برگهٔ 291a.
مأخذ: (https://asia.si.edu)

Figure 21. Khusrw Parviz and Shirin deal with a fisherman, folio 291a, Freer Gallery

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت

1- Freer Gallery of Art , Smithsonian Institution,Washington,D.C

۲- طبقِ آنچه در کتاب شرفنامه آمده، ابراهیم میرزا در سال ۹۶۳ ه.ق. از سوی شاه طهماسب به حکومت مشهد منصوب شد و در همان سال با دختر شاه طهماسب ازدواج کرد؛ در همین سال است که بخش‌هایی از هفت اورنگ نوشته شد (Simpson, ۱۹۸۲, ۹۹).

۳- نورالدین عبدالرحمن ابن نظام الدین احمد ابن محمد متخلص به جامی در سال ۸۱۷ ه.ق. در خرجردجام از توابع خراسان متولد شد. وی بعدها همراه پدرش به سمرقند و هرات رفت و در آن دیار به کسب علم و ادب پرداخت. سپس به سیر و سلوک مشغول و از بزرگان طریقت شد. او نزد سلطان حسین میرزا بایقرا و وزیر فاضل او امیر علیشیر نوایی تقربی خاص داشت. او در محرم ۸۹۸ ه.ق. وفت کرد و در هرات با احترام فراوان به خاک سپرده شد. از جامی بیش از چهل اثر و

تألیف سودمند و گرانبها به جای مانده است از جامی بیش از چهل اثر و تألیف سودمند و گرانبها به جای مانده است. معروفترین آثار او عبارت از هفت مثنوی به نام «هفت اورنگ» است(صفا،۱۳۷۱، ج.۴: ۵۱۴).

۴- مفهومِ «کتابخانه» -ای که هفت اورنگِ فریر در آن تهیه شده- در مطلبی از ماریا سیمپسون مورد توجه قرار گرفته است. وی در این‌باره می‌گوید: «در گذشته کتابخانه به عنوان بخشی از فضای دربار در نظر گرفته شده و با تغییرِ محل دربار، جابه جا می شد. در نسخه‌ی هفت اورنگ اما تصویر متفاوتی از رابطه‌ی جغرافیایی میانِ یک حامی درباری و هنرمندانی که اثری را برای کتابخانه‌ی او تهیه کرده‌اند، ایجاد شده است؛ به‌طورمثال دو نفر از خوشنویسانِ جامی فریر متن‌های خود را در قزوین و هرات -طی سالهای ۹۶۶ تا ۹۷۲ ه.ق. - به اتمام رساندند، درحالی‌که در طی این سالها ابراهیم میرزا هنوز حاکم مشهد بوده و در آن شهر مستقر بوده است (Simpson, ۱۹۸۲, ۹۹).

۵- به گفته ایو پورتر، شیخ محمد در کتابخانه‌ی سلطان ابراهیم میرزا در مشهد کار می‌کرد و مواجب می‌گرفت (پورتر، ۱۳۸۹، ۲۲۰).

6- Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang A Princely Manuscript from Sixteenth-Century Iran

۷- لازم به ذکر است علاوه بر جامی فریر، نسخه‌ی دیگری از هفت اورنگ جامی در موزه‌ی توپ قاپوسرای استانبول نگهداری می‌شود که نه‌تنها در انجامه‌ی آن نام محب علیِ کاتب دیده می‌شود بلکه سرلوح‌هایی شبیه جامی فریر دارد و این‌چنین به نظر می رسد که احتمالاً در آن زمان چند نسخه از یک اثر تهیه -شده است.

۸- به موجبِ هشت‌بار تکرارِ اسم سلطان ابراهیم میرزا در این نسخه -پنج‌بار در انجامه‌ها و سه‌بار در نگاره‌ها- اهمیتِ حضورِ وی در تهیه‌ی این نسخه بیشتر مشخص می‌شود. این درحالی است که نام شاه طهماسب در شاهنامه‌ی مصور معروف او (شاهنامه‌ی طهماسبی) تنها دو بار ذکر شده است (Simpson, ۱۹۸۲, ۹۹).

9- Rubric

۱۰- عبدالله مذهب شیرازی تذهیب‌کار و نقاش در سال دهم ه.ق. بوده و در کار خود استاد کم‌مانندی بوده است. در کتاب گلستان هنر آمده است: «مولانا عبدالله شیرازی در تذهیب و ترتیب سرلوح‌ها و شمسه‌ها ید بیضا داشت رنگ و روغن را کسی بهتر از او کار نمی‌کرد وی مدت بیست سال تمام در کتابخانه‌ی شاهزاده بهرام مقام سلطان ابراهیم میرزا خدمت نموده و از مخصوصان و معتمدان آن شاهزاده عالمیان گردید. بعد از رحلت آن اعلیحضرت ترک ملازمت کرد و به مشهد مقدس رفته ساکن گردید» (قمی، ۱۳۷۲، ۱۴۸).

11- Style Saz

۱۲- صنعت عکس را در عهد شاه طهماسب، مولانا کپک هرویِ نقاش ابداع کرد. مصور هر تصویری که می‌خواست از پرنده و گل و گیاه بر روی کاغذی به قطع و اندازه حاشیه کتاب طرح افکنده و با نوعی شفره که مانند ابزار برنده صحافان معرق کار بوده آن نقش را از آن کاغذ بریده و در آورده و آنگاه کاغذ نقش در آورده را بر روی حاشیه نهاده و هر رنگی که مناسب و در خور می‌نمود افشان می‌کرد، سپس ورق کاغذ را از روی حاشیه برداشته می‌گذاشت تا خشک گردد و آنگاه مذهب یا مصور با طلا دور نقوش که عکس آن بر حاشیه افتاده بود تحریر کرده و قلم‌گیری می‌کرد (قمی،۱۳۷۲: ۴۳).

۱۳- سودآور معتقد است که نگاره‌ی چوپانیِ حضرت یوسف اثر نگارگرِ معروف «محمدی» است. وی از نگارگران معروف دوره‌ی صفویه بوده و در تهیه‌ی این نسخه نقش داشته است ((Soudavar, ۲۰۰۰, ۵۷.

14- Qilin

۱۵- رکابه: در واقع تسلسل موضوع را به عهده دارد و همچنین شماره‌ی صفحات را مشخص می‌کند(پاک‌سرشت، ۱۳۷۹: ۴۲۹).

اعلام عدم تعارض منافع

نویسندگان اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافعی برای ایشان وجود نداشته است.

منابع

پورتر، ایو. (۱۳۸۹). آداب و فنون نقاشی و کتاب آرایی، ترجمه زینب رجبی، تهران: نشر متن

افشار، ایرج. (۱۳۸۱). مقامه انجامه در نسخه، نامه بهارستان، سال سوم، شماره ۱، دفتر ۵، ۳۹-۱۰۰.

پاک‌سرشت، مرتضی. (۱۳۷۹). خوشنویسی در خدمت کتابت قرآن مجید، تهران: انتشارات قدیانی.

ذکاء، یحیی. (۱۳۷۹). هنر کاغذبری در ایران (قطاعی)، مجموعه هنر. تهران: فروزان روز.

سیمپسون، ماریانا شرو. (۱۹۹۷). شعر و نقاشی ایرانی، حمایت هنر در ایران. ترجمه عبدالعلی براتی، فرزاد کیانی. ۱۳۸۲، تهران: نسیم دانش.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۱). تاریخ ادبیات ایران، تهران: انتشارات فردوس.

فدوی، سید محمد. (۱۳۸۶)، تصویر سازی در عصر صفویه و قاجاری، تهران، دانشگاه تهران، چاپ اول.

فضائلی، حبیب الله. (۱۳۶۲). اطلس خط تحقیق در خطوط اسلامی، انتشارات مشعل، اصفهان، چاپ دوم.

منشی قمی، قاضی میر احمد. (۱۳۷۲). گلستان هنر، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

هیلن برند، رابرت. (۱۳۸۸). زبان تصویری شاهنامه، ترجمه سید داود طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر.

Afshar, Iraj (2002).Colophon position in manuscript, Baharestan letter, 1: 5, 39-100 (In Persian) Fadavi, Seyed Mohammad (2007), Illustration in the Safavid and Qajar eras, Tehran: University of Tehran (In Persian).

Fazaeli, Habibollah. (1983), Atlas-e-Chat (Calligraphy Atlas), Isfahan: Mashal, (In Persian).

Helen Brand, Robert. (2009). Shahnama: The Visual Language of the Persian Book of Kings, translated by Seyed Davood Tabatabai, Tehran: Academy of Arts (In Persian).

Pakseresht, Morteza. (2000). Calligraphy in the service of writing the Holy Quran, Tehran: Qadyani Publications (In Persian)

Qomi, Qazi Monshi Ahmad. (1993). Golestan-e Honar, Tehran: Bonyad Farhang-e Iran (In Persian).

Porter, Yves (2010). Painters, paintings, and books: an essay on Indo-Persian technical literature, 12-19th centuries, translated by. Zeynab Rajabi, Tehran: MATN Publication (In Persian)

Safa, Zabihullah (1992). Iran Literary History, Tehran: Ferdows Publications (In Persian).

Simpson, Marianna Shreve (1997), Sultan Ibrahim Mirza›s Haft Awrang A Princely Manuscript from Sixteenth-Century Iran. New Haven, Yale University press.

Simpson, Mariana Shero. (1997). Iranian poetry and painting, support of art in Iran. Translated by Abdolali Barati, Farzad Kiani. (2003), Tehran: Nasim Danesh (In Persian).

Simpson, Marianna Shreve (1982), The Production and Patronage of the Haft Awrang by Jami in the Freer Gallery of Art, Ars Orientalis, 13: 93-119

Soudavar, Abolala (2000), the age of Mohammadi, Muqarnas, 17:35-72

Yahya Zoka. (2000). «Art of Paper-Cutting in Iran». Tehran: Forouzan Rooz (In Persian).

http://www.asia.si.edu (accessd January 6, 2015).