# تحلیل و بررسی تصاویر نسخهٔ خطی مصوّر هفت اورنگ جامی

## موجود در مخزن مخطوطات کتابخانهٔ آستان قدس رضوی

مهنوش غفوریان مسعودزاده*

**چکیده**

جستار حاضر به مطالعه و تحلیل مینیاتورهای نسخه‌ای از هفت اورنگ جامی می‌پردازد که با شمارهٔ ثبت ۱۵۹۴۸ در مخزن مخطوطات کتابخانهٔ آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود. تاریخ کتابت نسخهٔ مذکور، سال ۹۷۷ هجری است. هدف از این پژوهش، تعیین ارزش هنری و تاریخی نسخه با رویکرد به مینیاتورها و مجالس آن است. مجالس این نسخه فاقد تاریخ و رقم هستند و پرسش اصلی این است که آیا کتابت نسخه و ترسیم نگاره‌های آن، هر دو در یک دورهٔ تاریخی اتفاق افتاده‌اند؟ فرضیهٔ این پژوهش مبتنی بر عدم هم‌زمانی نگارگری نسخهٔ هفت اورنگ ۱۵۹۴۸ با کتابت آن است. روش این پژوهش، بررسی تطبیقی است و ضمن تحلیل شیوه و کیفیت کتاب‌آرایی و تزیینات نسخهٔ مذکور، به مقایسهٔ مجالس آن با نگاره‌هایی از دیگر نسخ مصوّر جامی که از سدهٔ ۱۰ هجری به‌جا مانده‌اند و نیز بررسی تحلیلی مجالس این نسخه با نگاره‌های پس از عصر صفوی که به شیوهٔ نگارگری کهن ترسیم شده‌اند، می‌پردازد. در پایان نیز با توجه به محدودیت‌های پژوهش، این احتمال طرح می‌شود که مجالس نسخهٔ هفت اورنگ ۱۵۹۴۸ کتابخانهٔ آستان قدس، به عصر کتابت نسخه تعلق ندارد.

**کلید واژه:** نسخهٔ خطی مصوّر هفت اورنگ جامی ۱۵۹۴۸ کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، مجالس نسخه، عصر صفوی، کتاب‌آرایی.

* دانشجوی دکترای پژوهش هنر دانشگاه تهران
mehnoushghafourian@yahoo.com

**مقدمه**

نسخ مصوّر خطی همواره از لحاظ فرهنگی و هنری، جایگاه ویژه‌ای در تاریخ و هویت مردم یک سرزمین داشته‌اند. در گذشته کتاب‌آرایی نسخ خطی در کتابخانه‌های درباری و زیر نظر خطاطان، مذهّبان، نقاشان و دیگر هنرمندان فرهیخته و ماهر انجام می‌شد؛ از جمله کتابخانهٔ سلطنتی هرات در دورهٔ تیموری و هم‌زمان با سلطنت سلطان حسین بایقرا، کتابخانه‌های سلطنتی تبریز و قزوین در دورهٔ صفوی به‌ویژه مقارن با سلطنت شاه‌اسماعیل و شاه‌طهماسب صفوی به سرپرستی کمال‌الدین بهزاد و مجمع‌الصنایع در عصر قاجار هم‌زمان با وزارت امیرکبیر و زیر نظر میرزاابوالحسن.[1]

نسخه‌های مصوّر نفیس تولید شده در دربار همواره مایهٔ فخر و مباهات شاهان و درباریان بوده است، امّا کارگاه‌های کوچکی هم بودند که به استنساخ کتب و گاه تزیین و کتاب‌آرایی نسخ می‌پرداختند تا آنها را در اختیار افراد باسواد غیردرباری قرار دهند؛ از جمله کانون ورّاقان که «افرادی نسخه‌شناس و کتاب‌شناس بودند... . این افراد از طریق کتاب‌فروشی و نسخه‌برداری امرار معاش می‌کردند؛ ولی نسخه‌های تولیدی این کانون از تزیینات نسخه‌آرایی کمتری برخوردار بود تا توانایی خرید نسخه برای افراد عادی جامعه وجود داشته باشد» (عظیمی، ۱۳۸۹: ۷۷).

امروزه نیز مجموعه‌های نسخ نفیسی که در کتابخانه‌های بزرگ نگهداری می‌شوند، از اعتبار و اهمیت خاصی برخوردارند و مرمت‌کاران ماهر و زبردست در کارگاه‌هایی مجهز، به مرمت نسخه‌های نفیس به‌جا مانده از دوره‌های گذشته می‌پردازند تا انجام پژوهش‌های دقیق دربارهٔ این آثار را ممکن سازند. از همین روست که فهرست‌نویس نسخ خطی نفیس و مصوّر، علاوه بر درج اطلاعات مرسوم در فهرست‌نویسی، ارزش هنری کتاب‌آرایی و تزیینات نسخه و همچنین اطلاعات کاملی از مجالس تصویر شده در آن را نیز ثبت می‌کند.

پژوهش حاضر، نسخهٔ خطی مصوّری از هفت اورنگ جامی را که در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی با شمارهٔ ثبت ۱۵۹۴۸ نگهداری می‌شود، به‌عنوان متن مطالعاتی و نسخهٔ اساس خود برگزیده است تا با بازنگری شیوه و کیفیت کتاب‌آرایی و تحلیل تصاویر این نسخه، اطلاعات دقیق‌تری دربارهٔ ارزش تاریخی و هنری آن به دست آورد. به همین منظور، به بررسی تطبیقی تاریخ کتابت نسخه با تاریخ تصویر شدن مجالس آن نیز خواهیم پرداخت.

لازم به یادآوری است که با وجود قرار داشتن نسخهٔ مدّ نظر در شمار نفایس کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، تاکنون پژوهشی دربارهٔ آن صورت نگرفته است.

پرسش اصلی مقالهٔ حاضر در مواجهه با این نسخهٔ خطی نفیس این است که آیا کتابت نسخه و ترسیم نگاره‌های آن در دورهٔ تاریخی مشابهی اتفاق افتاده است؟ فرضیهٔ ما در این بررسی، بر یکی نبودن تاریخ ترسیم نگاره‌های نسخه با تاریخ کتابت آن استوار است.

پژوهش حاضر برای اثبات فرضیه و پاسخ به سؤال اصلی خود، از روش مطالعهٔ تطبیقی سود می‌جوید، یعنی ابتدا به بررسی این امر می‌پردازد که آیا کاتب نسخه بخش‌های مشخصی را برای جای‌گیری نگاره‌ها در نظر گرفته و هنگام کتابت جای تصاویر را خالی گذاشته است؟ در گام بعد به بررسی تطبیقی تصاویر نسخه با نسخ مصوّر هم‌دورهٔ آن خواهیم پرداخت. در گزینش این نسخه‌ها اولویت با نسخه‌های مصوّر هفت اورنگ جامی همچون نسخهٔ مصوّر هفت اورنگ اثر ابراهیم‌میرزا در گالری فریر (۹۶۴ـ۹۷۳ ق.) و نیز نسخه‌هایی است که با نسخهٔ مورد نظر این پژوهش مجالس مشترکی دارند. سپس مجالس نسخهٔ اساس این پژوهش را با نگاره‌های ادوار بعدی که به تقلید از شیوهٔ نگارگری عصر صفوی کار شده‌اند، مطابقت خواهیم داد. در این مرحله، آثار حسین بهزاد را که به شیوهٔ نگارگری عصر صفوی (شیوهٔ کهن) ترسیم شده‌اند، برای بررسی تطبیقی برگزیده‌ایم. البته پژوهش‌گر تمام نتایج را با احتمال ذکر کرده، زیرا نسخه از نزدیک مشاهده نشده است و پژوهش فعلی از روی اسلایدهای نسخه انجام شده است. همچنین رنگ‌های به‌کار رفته در مجالس برای تعیین قدمت آن، در آزمایشگاه بررسی نشده است.

**معرفی نسخهٔ اساس بر اساس مندرجات فهرست نسخ خطی کتابخانهٔ آستان قدس رضوی**

« دو برگ از آغاز (مقدمه) این نسخه موجود نیست و شامل هفت منظومه از مولانا عبدالرحمان جامی است، به خط نستعلیق نوزده سطریِ چهار ستونه، تاریخ کتابت شوّال ۹۷۷ق، کاتب صفی‌الدین فخرالدین

حاجی شمس الجهرمی، کاغذ حنایی، دو صفحهٔ اول تمام‌مذّهب دارای چهار کتیبه و در اطراف ابیات چهار قلم‌دانی مذّهب و دو ترنج، حاشیه با نقش دالبری دارای تذهیب و شرفه‌دار، بین‌السطور طلااندازی شده، ابتدای کتاب ثانی و ثالث سلسله‌الذهب و سلامان و ابسال و دیگر مثنوی‌ها دارای سرلوح مزدوج مذهّب شرفه‌دار، دارای هشت مجلس رنگی بسیار ظریف و زیبا به مناسبت‌های گوناگون در هفت مثنوی، جداول اوراق به زر تحریردار و لاجورد و شنگرف و زنگار، عناوین به شنگرف، تعداد صفحات ۳۰۷ ورق، طول ۲۷/۶ و عرض ۱۸/۵سانتی‌متر، جلد: مقوا با روکش پارچهٔ ترمه و عطف تیماج، واگذاری بنیاد مستضعفان در شهریورماه ۱۳۶۷».

**بررسی کتاب‌آرایی نسخهٔ اساس**

در ابتدا باید گفت کتاب‌آرایی «فهرستی است از فعالیت‌های هنری چون نگارش، خط، خوشنویسی، طراحی، تزیینات، رنگ، صفحه‌آرایی و تصویرگری همراه با ساخت جنس و نوع کاغذ و روش‌های مربوط به جلدسازی» (رهنورد، ۱۳۸۶: ۱).

کتاب‌آرایی آثار جامی به دلیل شهرت این شاعر در سدهٔ ۱۰ هجری در ایران و آسیای مرکزی رواج بسیار داشته است. در کارگاه‌های مکتب‌هایی در همین عصر در شهرهای تبریز، قزوین، شیراز، مشهد و بخارا نسخه‌برداری از آثار جامی مرسوم بود، زیرا «اشعار جامی توسط معاصرینش به‌آسانی درک می‌شد و مورد علاقه بود. این اشعار توسط خوشنویسان آن زمان دست‌نویسی می‌شد و صحافی و تذهیب و مصور می‌گردید»(اشرفی، ۱۳۸۹: ۶). در این میان، مشهورترین اثر او در بین مردم «کتاب هفت شعر او به نام هفت اورنگ است که اورنگ به معنای تخت و یا صورت فلکی دب اکبر می‌باشد». (همان)

در خصوص بازنگری شیوه و کیفیت کتاب‌آرایی این نسخه ابتدا لازم است که تزیینات صفحات مذهّب آن بررسی شود سپس به تحلیل و بررسی مجالس این نسخه بپردازیم.

عنوان حکایت‌ها و داستان‌ها در این نسخه به‌صورت مشخص و با شنگرف نوشته شده است. در برخی قسمت‌ها نوع صفحه‌آرایی و سطربندی با دیگر قسمت‌ها متفاوت است.

یکی از خصوصیات تذهیب‌گری عصر صفوی (از نیمهٔ دوم قرن دهم هجری به بعد) که در نسخهٔ حاضر نیز رعایت شده، آن است که «سرلوح‌ها و نیم‌ترنج‌ها طرفین صفحات آغاز کتاب قرآن کریم را زینت می‌دادند...» (کارگر، ۱۳۹۰: ۷۴).

تصویر شمارهٔ۱ نشانگر دو صفحهٔ تمام‌مذهّب این نسخه‌اند که از آنها به «چهار لوح» تعبیر می‌شود. «این شیوه یکی از شیوه‌های ترسیم و تزیین سرلوحه‌هاست که کاربرد آن از دیرباز دیده می‌شود. وجه تسمیهٔ چهار لوح به دلیل ساختار این سرلوحه است که در آن چهار کتیبه ترسیم می‌گردد» (صفری، ۱۳۹۰: ۳۰۶). این صفحات تا حدودی مرمت شده‌اند. نوشتهٔ داخل چهار کتیبه به رنگ سفید و از این قرار است:

کتاب سبعه شیخ المتکلمین
و املح الشاعرین قدوه
المحققین مولانا جامی
علیه الرحمه و الغفره

نقوش ختایی و اسلیمی و به رنگ طلایی و لاجوردی است. طرح تذهیب نشان می‌دهد که تذهیب هم‌زمان با تاریخ کتابت یعنی در عصر صفوی انجام شده است.

«سرلوحه» که از متداول‌ترین تزیینات نسخه‌های خطی است و در صفحات آغازین نسخه یا فصل‌های جدید آن کاربرد داشته، شامل دو بخش است: یک بخش «قاب مستطیل‌شکلی است که کتیبه نام دارد. تزیینات بالای کتیبه تاج نام دارد. هر نمونه از سرلوحه‌ها، اثری یگانه و منحصربه‌فرد تلقی می‌شوند چرا که مذهّبان برای ترسیم هر سرلوحه، طرحی جدید رسم می‌کردند. حتی در یک نسخهٔ یگانه نیز برای هرکدام از اجزای اصلی آن، سرلوحی جداگانه ترسیم می‌شد که هر یک با دیگری متفاوت بود» (صفری، ۱۳۹۰: ۲۸۹ و ۲۹۰).

نسخهٔ مذکور دارای هشت سرلوحه است که هر یک طرحی متفاوت دارند. از شفافیت رنگ برخی سرلوحه‌ها چنین برمی‌آید که مرمت شده‌اند.

اسامی سرلوحه‌ها از این قرار است: کتاب ثانی سلسله‌الذهب (تصویر ۲)؛کتاب ثالث سلسله‌الذهب (تصویر ۳)؛ کتاب سلامان و ابسال (تصویر ۴)؛ کتاب تحفه‌الابرار (تصویر ۵)؛ کتاب سبحه‌الابرار (تصویر ۶)؛ کتاب یوسف و زلیخا (تصویر ۷)؛کتاب لیلی و مجنون (تصویر ۸)؛کتاب خردنامهٔ اسکندری (تصویر ۹).

تصویر ۱ـ آغاز نسخهٔ ۱۵۹۴۸

تصویر ۲ـ سرلوح کتاب ثانی سلسله‌الذهب نسخهٔ ۱۵۹۴۸

تصویر ۳ـ سرلوح کتاب ثالث سلسله‌الذهب نسخهٔ ۱۵۹۴۸

تصویر ۴ـ سرلوح کتاب سلامان و ابسال نسخهٔ ۱۵۹۴۸

تصویر ۵ـ سرلوح کتاب تحفه الاحرار نسخهٔ ۱۵۹۴۸

تصویر ۶ـ سرلوح کتاب سبحه الابرار نسخهٔ ۱۵۹۴۸

تصویر ۷ـ سرلوح کتاب یوسف و زلیخا نسخهٔ ۱۵۹۴۸

تصویر ۸ـ سرلوح کتاب لیلی و مجنون نسخهٔ ۱۵۹۴۸

تصویر ۹ـ سرلوح کتاب خردنامهٔ اسکندری نسخهٔ ۱۵۹۴۸

تصویر ۱۰ـ انجامهٔ نسخهٔ ۱۵۹۴۸

تصویر ۱۱ـ مهر نسخهٔ ۱۵۹۴۸

تصویر ۱۲ـ حاشیهٔ نسخهٔ ۱۵۹۴۸

تصویر ۱۳ـ جلد نسخهٔ ۱۵۹۴۸

انجامۀ نسخه که در کتاب‌آرایی جزو تزیینات محسوب می‌شود، تاریخ ۹۷۷ق دارد. (تصویر۱۰)

دو تاریخ دیگر در صفحات نسخه وجود دارد که یکی مربوط به تاریخ مهری است که در برخی اوراق زده شده و دیگری حاشیه‌نویسی است که در یکی از اوراق آمده است. نوشتۀ مهر چنین است: «افوض امری الی‌الله الغنی. عبد محمدمحسن الحسینی الهاشمی. تاریخ ۱۱۰۹». (تصویر ۱۱)

و نوشتۀ حاشیه چنین است: هو الله تعالی شانه العزیز ـ ۱۳۴۱ـ در تاریخ ۲۸ شهر جمادی‌الثانی ایت ئیل در خدمت آقا میرزا علیقلیخان دام فخره العالی و آقامحمدتقیان نور چشمی شب مهمان بودیم و خیلی‌خیلی خوش گذشت در منزل آقا میرزا ابوتراب دام عزه شهر فوق ۱۳۰۱ (کذ)ـ اقل خلق الله ـ علی الحسینی. (تصویر ۱۲)

**بررسی مجالس نسخۀ اساس**

در اطلاعات فهرست‌نویسی مربوط به معرفی نسخۀ هفت اورنگ ۱۵۹۴۸ تعداد مجالس نسخه ۸ مجلس ذکر شده، اما بررسی‌ها نشان می‌دهد که این نسخه ۹ مجلس دارد.

تصویر ۱۴ متعلق به دفتر اوّل سلسله‌الذهب است. این مجلس در بین دو حکایت «اشارت بر رکن دوم از ارکان مقام ابدال که دوام صمت[۲] است» و حکایت «مفسدی که در تحصیل مشتهای[۳] نفس حیله‌ای انگیخت که شیطان سوگند یاد کرد که هرگز این حیله به خاطر من خطور نکرده است»[۴] قرار گرفته است. نگارگر برای ترسیم این مجلس، ابیات حکایت اوّل را پوشانده است. آخرین و اوّلین ابیاتی که مجلس در میان آنها قرار گرفته، عبارت‌اند از:

چون نشستن خموش نتوانم
باری از خامشی سخن رانم
شد پیِ میل خویش مکحله‌جوی
کرد صحرا و دشت در تک و پوی

چنان‌که مشاهده می‌شود، ابیات حکایت اوّل پوشانده شده است. تصویر از نظر موضوعی ارتباطی با متن حکایت ندارد و نقاش به صورت آزاد آن را ترسیم کرده است.

چیدمان فیگورهای نگاره روی خط منحنی است. خطوط عمودی بنا و درختان پشت سر، موجب تعادل و استحکام کادر شده‌اند.

تصویر ۱۴ـ حکایت دفتر اوّل سلسله‌الذهب نسخۀ ۱۵۹۴۸

تصویر ۱۵ـ مجلس حکایت دفتر دوم سلسله‌الذهب نسخهٔ ۱۵۹۴۸

تصویر ۱۵ که در دفتر دوم سلسله‌الذهب قرار دارد، میان دو حکایت «اشارت به معنی آنچه رسول صلی‌الله و علیه و سلم فرموده است که الدنیا ملعونه و ملعون ما فیها الّا ذکر الله سبحانه» و حکایت «پیر همدانی که از پسر پرسید که هرگز ریش گاو بوده‌ای و سؤال پسر که ریش گاو کیست و جواب دادن پدر که آن کس که بامداد از خانه بدر آید گوید امروز گنجی یابم، پسر گفت ای پدر تا من بوده‌ام ریش گاو بوده‌ام» جای گرفته است. برای ترسیم این مجلس نیز ابیات حکایت اوّل پوشانده شده است. ابیاتی که مجلس میان‌شان قرار گرفته، بدین قرارند:

جلوه‌گاه جمالشان دنیاست
جای وزر و وبالشان عقباست
خویش را عمری آزمودستی
هیچگه ریش گاو بودستی

با مشاهدهٔ جوانِ در حال صحبت در این تصویر، شاید بتوان این مجلس را به حکایت دوم مربوط دانست.

در این مجلس، چیدمان فیگورها به گونه‌ای است که خطوط افقی را قطع کرده و در کنار خطوط عمودی، به ایجاد و حفظ تعادل کادر کمک کرده‌اند. همچنین وجود خطوط منحنی حوض در میانهٔ کادر، باعث ایجاد تنوع در تصویر و چرخش نگاه در تصویر شده است.

تصویر ۱۶ از کتاب سلامان و ابسال، مربوط است به حکایت «مجنون که در بادیه از انگشتِ قلم‌کرده بر تخته‌ریگ چون رمالان رقمی می‌زد گفتند این نوشتن چیست و این نوشته برای کیست گفت این نام لیلی است که به نوشتن آن می‌نازم چون او به دست نیست با نام او عشق می‌بازم». با این وجود، مجلس در بین دو حکایت بعد از آن قرار دارد و ابیات حکایت اوّل و نیمی از ابیات حکایت دوم را پوشانده است. ابیاتی که مجلس بین آنها قرار گرفته، عبارت‌اند از:

حبّذا شاهی که در عهد شباب
شد ز توبه همچو پیران بهره‌یاب
پیش ایشان ریختی آن را دلیر
تا بخوردندی همه زان میوه سیر

نگارگر مجنون را به‌عنوان سوژهٔ اصلی حکایت در مرکز کادر قرار داده، به شکلی که سر دیگر فیگورهای صحنه متمایل به اوست و دست‌ها نیز به سمت او اشاره می‌کنند. ترسیم درخت در بالای سر مجنون نیز به منظور اهمیت‌بخشی و تأکید بر موضوع اصلی حکایت بوده است. رنگ سبز تیره در پایین کادر به استحکام ترکیب‌بندی و ایجاد حس سنگینی در این بخش از نگاره منجر شده است. مهارت نگارگر در فضاسازی و چیدمان عناصر تصویر، موجب ایجاد تعادل در ترکیب‌بندی و درک بهتر حکایت شده است.

کتاب تحفه‌الابرار حاوی تصویر نیست.

تصویر ۱۷ از کتاب سبحه‌الابرار به حکایت «آن ماهیان که گوهر حیات در جست‌وجوی دریا باختند تا به خشکی نیفتادند دریا را نشناختند» اختصاص دارد. برای ترسیم این مجلس، ابیاتی از حکایت قبل و دو بیت از این حکایت پوشانده شده‌اند. ابیاتی که مجلس بین آنها قرار گرفته، بدین قرارند:

جلوهٔ اوّلش از حضرت ذات

تصویر ۱۶ـ مجلس حکایت کتاب سلامان و ابسال نسخهٔ ۱۵۹۴۸

تصویر ۱۷ـ مجلس حکایت کتاب سبحه‌الابرار نسخهٔ ۱۵۹۴۸

بود بر خویش به اسما و صفات[۵]
تن ازو دست توانایی یافت[۶]
دل ازو گوهر دانایی یافت

نگارگر موضوع حکایت را که ماهی‌ها هستند، در پلان اوّل ترسیم کرده است. چیدمان خطی فیگورها در پلان بعد و ترسیم درختان در پشت فیگورها به تأکید بر موضوع اصلی حکایت کمک کرده است.

از کتاب یوسف و زلیخا چهار مجلس موجود است. مجلس اوّل (تصویر ۱۸)، مربوط است به حکایت «درآمدن زلیخا همراه عزیز مصر به مصر و بیرون آمدن مصریان و طبق‌های نثار بر عماری زلیخا افشاندن» که در ابتدای این داستان ترسیم شده است. نگارگر ابیات نخست حکایت را برای ترسیم مجلس پوشانده است. ابیاتی که مجلس در میان‌شان قرار گرفته، عبارت‌اند از:

زچتر زر به فرق نیکبختان
به پا شد سایه‌ور زرّین درختان
طبق‌های زر از زرّ و درم پر
طبق‌های دگر از گوهر و دُر

در این مجلس نیز نگارگر دو سوژهٔ اصلی داستان را تقریباً در مرکز ترسیم کرده و تصویر درخت را برای تأکید بیشتر بر این دو شخصیت، بالای سر آنها قرار

تصویر ۱۸ـ مجلس حکایت کتاب یوسف و زلیخا نسخهٔ ۱۵۹۴۸

تصویر ۱۹ـ مجلس حکایت کتاب یوسف و زلیخا نسخهٔ ۱۵۹۴۸

داده است. چیدمان دیگر فیگورها به‌صورت دوّار، دور تا دور کادر است. نوع حرکت پای اسبان و دیگر عناصر داخل تصویر، به حالت طرب و نشاطِ توصیف شده در متن کمک می‌کند. نگارگر تا حد بسیار زیادی به ابیات و متن حکایت وفادار بوده است.

تصویر ۱۹، مجلس دوم از کتاب یوسف و زلیخا است و به داستان «به معرض بیع درآوردن مالک یوسف علیه‌السلام و خریدن زلیخا وی را به اضعاف آنچه دیگران می‌خریدند» اختصاص دارد؛ اما در بخش مربوط به داستان «شرح دادن یوسف علیه‌السلام قصهٔ محنت راه و زحمت چاه را و آگاه شدن زلیخا از آنکه اندوهی که آن روز داشته است به سبب آن بوده است» آمده است. نگارگر بخشی از ابیات این داستان و داستان قبل را برای ترسیم مجلس پوشانده است. ابیاتی که مجلس بین آنها قرار گرفته، بدین قرارند:[۷]

گرفتی گه ز نوشین چشمه‌اش لب
گهش گردِ ذقن گشتی چو غبغب
به تقریب سخن بگشاد ناگاه
زبان در شرح راه و قصهٔ چاه

در این نگاره نقاش با توجه به موضوع داستان و به منظور تأکید بر آن، سوژه‌های اصلی را در پلان اوّل جای داده است. نوع قرارگیری فیگورها و حرکت

دست‌ها و سرها موجب حرکت چشم بیننده بر روی شخصیت‌ها می‌شود. مفهوم ابیات در پلان اوّل به‌خوبی ترسیم شده است؛ مانند این ابیات:

چو یوسف شد به‌خوبی گرم‌بازار
شدندش مصریان یکسر خریدار
به هر چیزی که هر کس دسترس داشت
در آن بازار بیع او هوس داشت
شنیدم کز غمش زالی برآشفت
تنیده ریسمانی چند می‌گفت
رخ او مطلع صبح صباحت
لب او گوهر کان ملاحت
ز سیمای صلاحش چهره پر نور
به اخلاق کرامش سینه معمور
... (مثنوی هفت اورنگ، ج ۲، ۱۳۷۸: ۹۷)

این داستان در بیشتر نسخه‌های خطی مصوّر هفت اورنگ ترسیم شده است.

تصویر۲۰، مجلس سوم از کتاب یوسف و زلیخا، مربوط است به داستان «درآوردن زلیخا یوسف را علیه‌السلام به خانهٔ هفتم و بذل کردن مجهود در نیل مقصود و گریختن یوسف و ماندن زلیخا در تحیّر و تاسّف». نگارگر برای به تصویر درآوردن این صحنه، تعدادی از ابیات را پوشانده است. ابیاتی که مجلس بین آنها قرار گرفته، عبارت‌اند از:

زلیخا دیده و دل مست جانان
نهاده دست خود در دست جانان
به آب دیدهٔ من اشتیاقت
به آب گرمم از سوز فراقت

لازم به یادآوری است که ترسیم این صحنه از داستان یوسف و زلیخا در میان نگاره‌های نسخ خطی مصوّر موجود از مثنوی هفت اورنگ جامی بسیار متداول است. نگارگر این نسخه نیز این صحنه را مطابق با سنّت نگارگری نسخه‌های پیشین ترسیم کرده است.

تصویر۲۱ به مجلس چهارم از کتاب یوسف و زلیخا و داستان «طلب کردن پادشاه مصر یوسف را علیه‌السلام برای تعبیر خواب خود و تعلّل کردن وی تا آنچه میان وی و زنان مصر گذشته بود تفحّص نمایند» اختصاص دارد. مجلس در شروع این حکایت ترسیم شده و هنرمند نگارگر، ابیاتی از داستان قبل را پوشانده است. ابیاتی که مجلس بین آنها ترسیم شده، بدین قرارند:

کمر بستی پی بیمارداریش
خلاصی دادی از تیمارخواریش
بُود چون کار دانا پیچ در پیچ

تصویر۲۰ـ مجلس حکایت کتاب یوسف و زلیخا نسخهٔ ۱۵۹۴۸

به پیشش کوشش فکر و نظر هیچ

با این حال، احتمالاً نگارگر برای ترسیم صحنهٔ صحبت پادشاه و یوسف از ابیاتی در داستان بعدی الهام گرفته است:

خز و اطلس به پا انداختندش
به پای‌انداز فرق افراختندش
به بالای خز و اکسون همی‌رفت
بر اطلس چون مه گردون همی‌رفت
ز قرب مقدمش چون شه خبر یافت
به استقبال او چون بخت بشتافت
کشیدش در کنار خویشتن تنگ
چو سروِ گلرخ و شمشادِ گلرنگ

تصویر ۲۱ـ مجلس حکایت کتاب یوسف و زلیخا نسخهٔ ۱۵۹۴۸

تصویر ۲۲ـ مجلس حکایت کتاب لیلی و مجنون نسخهٔ ۱۵۹۴۸

به پهلوی خودش بر تخت بنشاند
به پرسش‌های خوش با وی سخن راند
(مثنوی هفت اورنگ، ج ۲، ۱۳۷۸: ۱۶۹)

در این نگاره با وجود قرارگیری عناصر تصویری متعدد در کنار یکدیگر که حس ازدحام را به بیننده القا می‌کنند، رعایت تنوع و چرخش رنگ‌ها در چیدمان دایره‌ای‌شکل فیگورها و عناصر، به ایجاد و حفظ حس تعادل و نظم در ترکیب‌بندی کمک کرده است.

مجلس آخر، تصویر ۲۲ متعلق به کتاب لیلی و مجنون بوده و به داستان «رفتن مجنون به خانهٔ بیوه‌زنی که در همسایگی لیلی می‌بود و منع کردن پدر لیلی آن بیوه‌زن را از آنکه مجنون را در خانهٔ خود گذارد» اختصاص دارد. ابیات انتهایی این داستان به منظور ترسیم مجلس پوشانده شده، اما نقاش عنوان داستان بعدی یعنی «خشم گرفتن پدر لیلی از مجنون به جهت آمدن وی به خانهٔ همسایه» را در انتهای صفحه نگاه داشته است. ابیاتی که مجلس بین آنها ترسیم شده، از این قرارند:

لیلی‌خواهان قدم نهادند
پیش پدرش زبان گشادند
این نکته بگفت و شد شتابان
وحشت‌زده روی در بیابان

نگارگر در این حکایت موضوع اصلی داستان را مانند اغلب نگاره‌های این نسخه در بخش یک‌دوم پایین کادر ترسیم کرده است. عناصر مختلف این نگاره با هدف تأکید بر شخصیت مجنون در ترکیب‌بندی چیده شده‌اند. قرارگیری سرِ مجنون در میان دو درخت، هماهنگی رنگ زرد دیوار و لباس مجنون (از منظر نمادشناسی، رنگ زرد القاکنندهٔ شوریدگی و غمناکی است) همچنین اشارهٔ دست فیگور پشت سر مجنون به او، از جمله مواردی است که در آنها ترکیب‌بندی در خدمت درک بهتر و انتقال مفهوم داستان است.

## تطبیق و مقایسهٔ مجالس نسخهٔ اساس با دیگر نسخ خطی مصوّر هفت اورنگ در دورهٔ صفوی

چنان‌که پیش‌تر گفته شد، در این بخش، نسخهٔ هفت اورنگ اثر ابراهیم‌میرزا در گالری فریر (۹۶۴ـ۹۷۳ق) و همچنین نسخ دیگر از جامی در دورهٔ صفوی را برای بررسی تطبیقی برگزیده‌ایم.

در تصاویر ۲۳ و ۲۴ نوع چهره‌پردازی فیگورها مطابق یکدیگر نیست. چهره‌ها در نسخهٔ واقع‌گرایانه‌تر، با بینی‌های پهن و ترسیم خط شکست پیشانی ترسیم شده‌اند. همچنین شیوهٔ ترسیم کلاه‌های قزلباش در نسخهٔ ۱۵۹۴۸ با سنّت تصویری این نوع کلاه‌ها در عصر صفوی متفاوت است. (تصاویر ۲۵ و ۲۶)

با بررسی تصاویر ۲۷ و ۲۸ درمی‌یابیم که شیوهٔ نگارگر در نسخهٔ هفت اورنگ ۱۵۹۴۸ در ترسیم حیواناتی چون شتر و ماهی، با شیوه‌ای که در دیگر نسخه‌ها (تصاویر ۲۹ و ۳۰) در دورهٔ صفوی به‌کار می‌رفته، تفاوت دارد.

همچنین نوع رنگ‌ها و درجهٔ آنها از جمله رنگ لاجورد، سبز پسته‌ای، قرمز و زرد در نسخهٔ ۱۵۹۴۸، شباهتی به دیگر نسخه‌های عصر صفوی ندارد.

## بررسی تطبیقی مجالس نسخهٔ اساس با آثار نگارگری پس از دورهٔ صفوی که به شیوهٔ نگارگری این عصر کار شده‌اند

برای این بخش، آثار استاد حسین بهزاد (۱۲۷۳ـ۱۳۴۷ش) را به‌عنوان نمونه انتخاب کرده‌ایم، اما نه به این منظور که نگاره‌های نسخهٔ ۱۵۹۴۸ را به وی نسبت داده باشیم.[۸]

تصویر ۲۴ـ نسخهٔ هفت اورنگ در گالری فریر (۹۶۴ـ۹۷۳ هـ ق) ( simpson,۱۳۸:۱۹۷۷)

تصویر ۲۵ـ بخشی از تصویر ۱۹
نسخهٔ ۱۵۹۴۸

تصویر ۲۶ـ نسخهٔ
هفت اورنگ در گالری
فریر (۹۶۴ـ۹۷۳ هـ ق)
(simpson,۱۹۷۷: ۸۷)

تصویر ۲۷ـ بخشی از تصویر ۱۹
نسخهٔ ۱۵۹۴۸

(چپ) تصویر ۲۸ـ نسخهٔ هفت اورنگ در گالری فریر (۹۶۴ـ۹۷۳ هـ ق) (simpson,
۱۹۷۷: ۱۹۸)

تصویر ۲۹ـ بخشی از تصویر ۱۷ نسخهٔ ۱۵۹۴۸

تصویر ۳۰ـ نسخهٔ هفت اورنگ در کتابخانه دولتی لنینگراد، قرن شانزدهم (اشرفی،۱۳۸۹: ۸۲)

تصویر ۳۱ـ بخشی از تابلو مجلس دیدار خسرو پرویز، اثر حسین بهزاد، مجموعهٔ آقای ناصر متینی، امریکا. (ناصری‌پور، ۱۳۷۸: ۸۶)

تصویر ۳۲ـ بخشی از تصویر ۱۴ نسخهٔ ۱۵۹۴۸

تصویر ۳۳ـ بخشی از تابلو فرهاد کوه‌کن و شیرین، اثر حسین بهزاد، سازمان میراث فرهنگی، موزهٔ هنرهای تزیینی (ناصری‌پور،۱۳۷۸: ۷۳).

تصویر ۳۴ـ بخشی از تصویر ۱۸ نسخهٔ ۱۵۹۴۸

در تصاویر ۳۱ و ۳۲ حالات چهرهٔ مردان و کشیدگی صورت و بینی آنها تا حدودی شبیه به یکدیگر است.

در تصاویر۳۳ و ۳۴ نوع طراحی اسبان را مشابه هم می‌یابیم. همچنین در تصاویر ۳۵ و ۳۶ شیوهٔ ترسیم شترها تا حدودی یکسان است و با نوع ترسیم آن در دورهٔ صفوی تفاوت دارد.

در تصاویر۳۷ و ۳۸ در ترسیم سنگ‌ها و گل و بوته‌ها شباهت وجود دارد.

با تحلیل و بررسی تزیینات و مجالس نسخهٔ ۱۵۹۴۸ می‌توان گفت که این نسخه را نباید از نسخه‌هایی دانست که هنرمندان بزرگ و زبردست در دربارها، کارگاه‌ها و کتابخانه‌های مجهز، به تولید و استنساخ آنها مشغول بودند. نخستین شاهد این امر، استنساخ این نسخه با خط نستعلیق نه چندان خوش است. دیگر اینکه، کاتب برای ترسیم مجالس، صفحاتی را از پیش معین نساخته و یا میان ابیات، فاصله‌ای را برای نگارگری در نظر نگرفته است.

(راست) تصویر ۳۵ـ بخشی از تابلو تولد حضرت مسیح، اثر حسین بهزاد(ناصری‌پور، ۱۳۷۸: ۹۶).
(چپ) تصویر ۳۶ـ بخشی از تصویر ۱۹ نسخهٔ ۱۵۹۴۸

تصویر ۳۷ـ بخشی از تابلو مجلس دیدار شیرین و فرهاد، اثر حسین بهزاد، مجموعهٔ آقای ناصر متینی، امریکا(ناصری‌پور،۱۳۷۸: ۹۳).

تصویر ۳۸ـ بخشی از تصویر ۱۶ نسخهٔ ۱۵۹۴۸

از نـوع طراحـی تذهیب‌هـا و گذاشـتن رنـگ لاجورد بر آن و نیـز قرارگیـری سرلوحه‌هـا در صفحه‌آرایـی می‌تـوان دریافـت کـه ایـن تزییـنات مقـارن بـا عـصر کتابـت بوده اسـت. از آنجـا کـه طراحـی تذهیب‌هـا نیـز همچـون خطاطـی نسـخه ماهرانـه صـورت نگرفتـه، شـاید بشـود گفـت کـه کاتـب شـخصاً تزییـنات را انجـام داده اسـت.

بـا توجـه به نوع قلم و فضاسـازی‌های یکسـان، چه در صحنه‌هایـی کـه در نماهـای داخلـی و همـراه بـا تزیینات معـماری تصویـر شـده و چـه صحنه‌هایـی کـه در فضـای بـاز و همـراه بـا طبیعـت رسـم شـده‌اند، به نظر می‌رسـد نگارگـری مجالـس را یـک نفر بر عهده داشـته اسـت.

بـا توجـه بـه ویژگی‌هـای سـبکی نگارگری در سـدۀ ۱۰ هجـری[۹]، نگاره‌هـای ایـن نسـخه بـا سـنّت نگارگـری عصر صفـوی متفاوت‌انـد. ایـن تفـاوت را می‌تـوان در حـالات چهره‌پـردازی، توجـه و دقـت کـم در طراحـی و پردازش و قلم‌گیـری، نوع و درجۀ شـفافیت رنگ‌ها و شـیوۀ ترسـیم حیوانـات مشـاهده کرد.

در مقایسـۀ نگاره‌هـای ایـن نسـخه بـا نمونـۀ انتخـاب شـده از نگارگـری بـه شـیوۀ کهـنِ بعـد از صفویـان درمی‌یابیـم کـه ترسـیم گل و بوته‌هـا، حـالات واقع‌گرایـی و خطـوط شکسـتۀ چهـره و همچنیـن شـیوۀ طراحـی اسـب‌ها در نسـخۀ هفـت اورنـگ ۱۵۹۴۸ بـا نگاره‌هـای انتخـاب شـده از دوران پـس از صفویـه مشـابهت بسـیار دارد. البتـه رنـگ لاجـورد به‌کاررفتـه در تذهیب‌هـا، بـا رنـگ لاجـورد نگاره‌هـا متفـاوت اسـت.

غیـر از تاریـخ کتابـت نسـخه (سـال ۹۷۷ق) کـه در انجامـۀ آن آمـده، تاریخ‌هـای دیگـری نیـز در اوراق ایـن نسـخه ذکـر شـده‌اند. از آن جملـه اسـت تاریخ مُهر سـال ۱۱۰۹ق کـه احتـمالاً نشـانگر تاریـخ نگهـداری نسـخه در مجموعـه و یـا کتابخانـه‌ای اسـت که دارندۀ نسـخه بر آن نظـارت داشـته اسـت. درج تاریـخ ۱۳۴۱ق در یادداشـتی در حاشـیۀ یکـی از اوراق نسـخه نیـز گویـای مـورد توجه قـرار داشـتن ایـن نسـخه در ادوار بعـدی اسـت. از نـام صاحـب مُهـر (عبـد محمدمحسـن الحسینی‌الهاشـمی) و نـام امضاکننـدۀ حاشـیۀ برگـی از نسـخه (علی الحسـینی) شـاید بشـود گفـت کـه نسـخه در یـک خانـدان نگهداری و یـا دسـت بـه دسـت می‌شـده اسـت و می‌تـوان احتمال داد کـه تاریـخ ۱۳۴۱ق، تـا حـدودی بـه زمـان نگارگـری مجالـس ایـن نسـخه نزدیک اسـت.

**نتیجه‌گیری**

در پایان و پس از جمع‌بندی داده‌های پژوهش می‌توان به پرسش اصلی این مقاله (آیا کتابت نسخه و ترسیم نگاره‌های آن هر دو در یک دورهٔ تاریخی اتفاق افتاده‌اند؟) پاسخ منفی داد. با توجه به تاریخ کتابت نسخه یعنی سال ۹۷۷ق، مجالس این نسخه در دوره‌های تاریخی پس از صفویان به آن افزوده شده‌اند. نگاره‌ها از نظر حس و حال و فضاسازی‌های کلی به سنت نگارگری عصر صفوی در سدهٔ ۱۰ هجری شباهت دارند و در طرح‌ها و جزییات عناصر، مخصوصاً حالات چهره، با نگاره‌های دوران تاریخ کتابت نسخه متفاوت‌اند. نگارگر با پوشاندن قسمت‌هایی از ابیات، مجالس مربوط به حکایات و داستان‌ها را ترسیم کرده است. این مسأله را می‌توان ناشی از دو عامل دانست: ۱)ذوق مجموعه‌دار و صاحب نسخه؛ ۲)بالا بردن ارزش نسخه و قرار دادن آن در زمرهٔ نفایس.

باید متذکر شد که تزیینات دیگر نسخه، از جمله تذهیب‌ها، از نظر طرح و رنگ به تذهیب‌های عصر صفوی شبیه است. تذهیب‌های دو صفحهٔ اوّل نسخه بسیار آسیب دیده‌اند، اما شفافیت رنگ‌ها و سالم ماندن مجالس مبین این نکته است که این تذهیب‌ها قدیمی‌تر هستند و به احتمال بسیار زیاد هم‌زمان با کتابت نسخه انجام گرفته‌اند. در پایان باید افزود که با توجه به شفافیت رنگ‌ها و سالم ماندن طرح تذهیب‌ها در برخی از سرلوح‌ها، نمی‌توان احتمال مرمت و رنگ‌گذاری دوبارهٔ اثر را از نظر دور داشت.

* قدردانی

بدینوسیله مراتب سپاس و قدردانی خود را از استاد ارجمند جناب آقای رضا مهدوی، استاد نگارگری مکتب رضوان و همچنین اداره محترم مخطوطات آستان قدس رضوی ابراز می نمایم.

**پی نوشت**

۱ـ برای اطلاعات بیشتر رجوع شود به: از کارگاه تا دانشگاه (آژند، ۱۳۹۱).

۲ ـ کلمهٔ «صمت» در نسخه به‌صورت «صحبت» آورده شده است.

۳ـ کلمهٔ «مشتهای» در نسخه به‌صورت «منتهای» قید شده است.

۴ـ متن نسخه با مثنوی هفت اورنگ (جلد اوّل و دوم، نشر میراث مکتوب، ۱۳۸۷) تطبیق داده شده و ابیات و حکایت‌های مندرج در متن مقاله، به نقل از این کتاب است.

۵ ـ این مصرع در نسخه به این ترتیب آمده: بوده بر خویش اسما و صفات.

۶ ـ این دو مصراع در نسخه جابه‌جا نوشته شده است.

۷ ـ این مصراع در نسخه به این شکل آمده: گرفتی که چو نوش چشمه‌اش لب.

۸ ـ در خاطرات حسین بهزاد در خصوص نگارگری به شیوهٔ کهن چنین آمده است: «من صورت مغولی را از مینیاتور دور ریختم. از ابتدای کار هدفم این بود که سبکی تازه و شیوه‌ای اصیل به وجود بیاورم که نه تقلید از کار پیشینیان باشد و نه خارج از چهارچوب قواعد اساسی مینیاتور...». بهزاد در سال ۱۲۹۷شمسی در ۲۴سالگی تصاویر مجلس‌های خمسهٔ نظامی را [برای شخصی به نام فتوح‌السلطنه] تمام کرد... هدف فتوح‌السلطنه این بود که مجلس‌های این کتاب را در اروپا بفروشد. وی در لندن کتاب را به عنوان یک اثر قدیمی و عتیقه به مبلغ ۸۰۰۰ لیره به موزهٔ بریتانیا فروخت. حتی متخصصین آن موزهٔ بزرگ که در تطبیق و شناسایی آثار هنرمندان قدیم مهارت فوق‌العاده‌ای داشتند، آن را نسخهٔ اصلی قدیمی قلمداد کردند. «شما نمی‌دانید من چه کشیدم. در اوّل کار که شروع به قلم‌دان‌سازی کردم تابلوهای من که به شیوهٔ کارهای رضا عباسی و کمال‌الدین بهزاد می‌کشیدم در تهران به قیمت ۵ریال و ۱۰ریال خرید و فروش می‌شد. سال‌های بعد وقتی عتیقه‌فروش‌ها و آماتورها متوجه این مینیاتورها شدند قیمت تابلوها به ۱۰۰۰ریال رسید»(ناصری‌پور، ۱۳۷۸: ۷ و ۲۱ و ۷۹).

۹ ـ شیوهٔ مرسوم سدهٔ ۱۰ هجری در فضاسازی از طبیعت که بیشتر در مکتب بخارا مورد توجه قرار داشت، چنین است: «چمنزار سبز تیره، دسته علف‌های کم، گل‌های درشت با گلبرگ‌های زیاد، تپه‌های ساده که

قسمت بالای آن با خطوط کوتاه به هم پیوسته نشان داده می‌شود... تصویر صخره از بین رفته و در هیچ یک از قسمت‌های تپه، صخره‌ای دیده نمی‌شود... جزء اصلی منظره در این سبک درخت گل است که در کنار سرو یا سپیدار به صورت متباین و نیز درخت بید با جوانه‌های بسیار تصویر می‌شود. ساختمان در مکتب بخارا از ترکیبی ساده و کلی برخوردار است. این تصاویر مسطح هستند و در ترسیم آنها بیشتر از خطوط عمودی و افقی استفاده شده است. نقش و نگار روی بناها کم و کلی است و تجمل نمای داخلی سبک هرات در این سبک دیده نمی‌شود» (اشرفی، ۱۳۸۶: ۲۱۱).

**منابع**


اشرفی، مقدمه(۱۳۸۶). بهزاد و شکل‌گیری مکتب مینیاتور بخارا در قرن ۱۶ میلادی. چ۲. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

---------(۱۳۸۸). *مینیاتورهای نسخه‌های خطی جامی در قرن شانزدهم*. چ اوّل. تهران: شباهنگ.

آژند، یعقوب (۱۳۹۱). *از کارگاه تا دانشگاه؛ پژوهشی در نظام آموزشی استاد- شاگردی و تبدیل آن به نظام دانشگاهی در ایران*، چ اوّل. تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری(متن).

جامی، نورالدین عبدالرحمن‌بن‌احمد. (۱۳۷۸). *مثنوی هفت اورنگ*. تحقیق و تصحیح جابلقا دادعلیشاه، اصغرجان داد، ظاهراحراری و حسین تربیت، زیر نظر اعلاخان افصح‌زاد. تهران: میراث مکتوب.

رهنورد، زهرا (۱۳۸۶). *تاریخ هنر ایران در دورهٔ اسلامی: کتاب‌آرایی*. چ اوّل. تهران: سمت.

صفری آق‌قلعه، علی (۱۳۹۰). *نسخه شناخت*. تهران: میراث مکتوب.

کارگر، محمدرضا (۱۳۹۰). *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی ایران*. چ اوّل. تهران: سمت.

مجرد تاکستانی، اردشیر(۱۳۹۰). *شیوهٔ تذهیب*. چ ۸. تهران: سروش.

ناصری‌پور، محمد (۱۳۷۷).*آفرین بر قلمت ای بهزاد: زندگی و آثار استاد حسین بهزاد*. چ اوّل. تهران: سروش.

نشریات:

عظیمی، حبیب‌الله (۱۳۸۹). «نسخ خطی و فهرست‌نویسی آن در ایران»، نشریهٔ تحقیقات کتابداری و اطلاع‌رسانی دانشگاهی، س چهل‌وچهارم، ش۵۲، صص ۷۱-۹۲.

**منابع انگلیسی:**

Simpson, Marianna Sherve. (۱۹۹۷) Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang: A Princely Manuscript from Sixteenth Century Iran, New Haven and London, in association with the Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C: Yale University Press.