

بررسی تنوع نقوش اسلامی در طراحی سرلوح‌های کتب مصور دوره صفوی مطالعه موردی: پنج نمونه از سرلوح‌های دوران صفوی

ريحانه حيات نوسعيد^۱

پرويز اسكندرپور خرمي^۲

چکیده:

مقاله حاضر به روش توصیفی - تحلیلی به بررسی تنوع نقوش اسلامی در یکی از درخشنان‌ترین دوران هنر تذهیب یعنی دوره صفوی پرداخته است. در این دوران شاهد بیشترین تنوع اسلامی در نگاره‌ها هستیم.

در این مطالعه، پنج نمونه از سرلوح‌های کتب دوره صفوی (که در زیبایی و ظرافت شهره هستند) انتخاب شده و از نظر نقوش اسلامی و همچنین چگونگی طراحی و ترکیب‌بندی بررسی شده‌اند. تصاویر منتخب عبارتند از: دو سرلوح مذهب از مرقع گلشن، سرلوح شاهنامه رشیدا، سرلوح دیوان امیرشاهی سبزواری و سرلوح سلسه‌الذهب جامی.

نتایج پژوهش نشان می‌دهد که اسلامی‌های توپر، توخالی و تخمک‌دار، عناصر اصلی تذهیب دوره صفوی هستند. اسلامی‌های دهان اثری، ابری و گلدار نیز در آثار نفیس و باشکوه استفاده می‌شوند.

واژگان کلیدی: اسلامی، سرلوح، دوره صفوی

۱. کارشناس ارشد هنرهای اسلامی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران

۲. دکتری پژوهش هنر، عضو هیئت علمی دانشگاه تربیت مدرس، تهران

۱. مقدمه

اسلیمی اصطلاحی است که در مورد نقوش گیاهی در هم بافته و انتزاعی به کار می‌رود و یکی از نقش‌مايه‌های شاخص در هنر اسلامی محسوب می‌شود. پژوهشگران غربی نخستین بار در سرزمین‌های عرب با این نقش روبرو شدند و این نقوش را عربی پنداشته و آن را «اربسك یعنی عرب‌وار» خواندند، در حالی که پس از مدتی دریافتند این نقوش هیچ‌گونه ارتباطی با عرب نداشته و ریشه در هنر ساسانی و هلنی دارد. این نقوش در هنر دوره هلنیستی صورتی طبیعت‌گرایانه از نقوش گیاهی معمول دارد، اما هنرمند مسلمان با به کارگیری قدرت تخیل و ابداع خود، آنها را به انتزاع کشیده و به آنها تنوع بخشیده است به‌طوری که در دوره صفوی به اوج زیبایی، ظرافت و تنوع می‌رسد.

با وجود اهمیت هنر تذهیب و نقوش اسلیمی در معنا بخشیدن به هویت هنری ایران، پژوهش‌های انجام‌شده در هنر تذهیب - و به خصوص در زمینه نقوش اسلیمی - محدود بوده‌است. در این تحقیقات بیشتر به روند تغییرات نقوش تذهیب طی قرون متتمادی توجه شده و خصوصیات بصری و گرافیکی این نقوش مغفول مانده است.

پژوهش حاضر به منظور شناخت دقیق‌تر و جزیی‌تر تذهیب و با اهداف زیر انجام شده است:
الف. شناسایی انواع مختلف اسلیمی‌های به کاررفته در دوره صفوی؛
ب. بررسی چگونگی ترکیب‌بندی اسلیمی‌و ختایی‌ها در تذهیب دوره صفوی.

بدین منظور پنج نمونه از سرلوحه‌ای دوران اوج هنر تذهیب یعنی عصر صفوی انتخاب شده و به لحاظ تنوع اسلیمی‌های به کاررفته و نوع ترکیب‌بندی اسلیمی و ختایی‌ها، بررسی شده‌اند. لازم به ذکر است انتخاب نمونه‌ها بر اساس زیبایی و ارزش هنری آنها بوده‌است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

کتاب بررسی تحول و تکامل نقوش هنر تذهیب در ایران (۱۳۹۵) نوشته اردشیر مجرد تاکستانی از جمله پژوهش‌های انجام شده در زمینه تغییر و تحول نقوش به کار رفته در تذهیب است. در این کتاب به موضوعاتی همچون: تذهیب در ادوار مختلف، نقش‌های مادر، تکامل نقش‌های ابداعی و همچنین تأثیر هنر کشورهای دیگر بر تذهیب ایران، پرداخته شده‌است..

پژوهش دیگر در ارتباط با تحول نقوش، کتاب اسلیمی، ختایی و گل‌های شاه عباسی (۱۳۶۸) است. این کتاب مجموعه‌ای است از مقالاتی درباره سوابق تاریخی نقوش مذکور و تغییرات صورت گرفته در آن‌ها.

بررسی اسلیمی و مفهوم عرفانی آن موضوع کتاب اسلیمی و نشان‌ها: قالی، کاشی، تذهیب نوشته پرویز اسکندرپور خرمی (۱۳۹۱) است. این کتاب مصور شامل طرح انواع اسلیمی و نشان‌هاست. در بخش اسلیمی طرح سراسلیمی، چنگ و گره، اسلیمی- سراسلیمی و چنگ، و ترکیب اسلیمی و ساقه

گنجانده شده است. بخش نشان‌ها نیز مشتمل بر لچک نشان یا کتیبه نشان، بته جقه نشان، دل نشان، ابرک نشان یا اسلیمی ماری، گوشواره نشان و متفرقه‌ها، گرهسازی، و شرفه است. بخش پایانی کتاب شامل طرح‌هایی است با عنوان تکوین نقوش.

مقالاتی نیز در این زمینه نگارش شده است که از مهم‌ترین آنها مقاله بررسی عرفانی /یده صدور در اسلیمی (باتکیه بردیدگاه ابن عربی)، (پیراویونک و شاهنظری، ۱۳۹۱) است. این مقاله با رویکردنی حکمی - عرفانی به خوانش نقش‌مایه اسلیمی در هنرهای اسلامی می‌پردازد و به گفته نویسنده‌گان، هدف از آن، خوانش و مواجهه‌ای مفهومی و نه صرفاً تزیینی از نقش‌مایه اسلیمی، در جهت بازگشت به حقیقت و تجدید درک مفاهیم و اندیشه‌های عرفانی این نقش در هنر اسلامی است.

در مقاله دیگر نوشته موسوی‌لر و پورجعفر با عنوان بررسی ویژگی‌های حرکت دورانی مارپیچ، اسلیمی نماد تقدس، حدت و زیبایی (۱۳۸۱)، حرکت دورانی، مارپیچ و اسلیمی از نظر علمی و زیبایی شناسی، تاریخی و نماد شناسی بررسی شده است. در این مطالعه با استفاده از روش آرشیوی و مشاهده‌ای منشا و مفاهیم نمادین و هنری اسلیمی توصیف شده است.

پایان‌نامه‌هایی نیز در زمینه نوشته شده است که از جمله آنها بررسی نقوش (گیاهی) در هنرهای اسلامی (تربیت مدرس، ۱۳۷۴) است. نویسنده این پایان‌نامه معتقد است که تعالیم اسلام از جمله ممنوعیت تصاویر عینی و مجسمه، خود باعث تجرید و استلیزه شدن نقوش طبیعی می‌شود و این مساله یکی از عوامل مهم در ظهور نقوش اسلیمی است. در واقع هنرمندان مسلمان از طبیعتی که گل، برگ و گیاهش در هر پائیز از بین می‌رود، باغی بهشتی تصویر کردند که همیشه جاودان است.

عنوان پایان‌نامه‌ای دیگر نقوش اسلیمی ایران و ارتباط آنها با سبک آرنو در گرافیک (الزهراء، ۱۳۹۳) است که به روش تحقیق تاریخی و تحلیلی انجام شده است. در این پژوهش، بر اساس فرضیه مطرح شده مبنی بر یافتن ریشه‌های تاثیرگذاری اسلیمی بر آرنو، به بررسی تاریخچه اسلیمی از ابتدا و نحوه انتقال آن به سرزمین‌های اروپایی، مبانی فکری، افراد و نمایشگاه‌های تاثیرگذار بر سبک آرنو پرداخته شده است.

همچنین پژوهش‌هایی نیز به صورت خاص و با دیدگاه‌های مختلف به بررسی نقوش سرلوح کتب خاص و یا دوران خاصی پرداخته‌اند که از جمله آن‌ها می‌توان به مقاله بررسی مفاهیم نمادین نقوش سرلوح آغازین خمسه نظامی موجود در کتابخانه مدرسه عالی سپهسالار (شهید مطهری) (علی‌پور و مراثی، ۱۳۹۰) اشاره کرد. این پژوهش به بررسی نمادهای عرفانی موجود در سرلوح نسخه مذکور پرداخته است و به ترکیب‌بندی و نوع چیدمان نقوش توجهی نکرده است.

۳. روش تحقیق

روش پژوهش حاضر توصیفی - تحلیلی، و هدف آن شناخت و بررسی تنوع و چگونگی ترکیب اسلیمی در سرلوح‌های دوره صفوی است. گردآوری داده‌های پژوهش نیز به شیوه کتابخانه‌ای انجام شده است.

در این مقاله پس از ارائه تعریف مختصری از اسلیمی، وجه تسمیه و انواع آن در عهد صفوی، پنج نمونه از سرلوح‌های مذهب این عهد از نظر طراحی و ترکیب‌بندی اسلیمی و ختایی به صورت تحلیلی بررسی شده‌اند. لازم به ذکر است که سرلوح‌ها، با درنظر گرفتن ارزش هنری، تنوع و زیبایی نقوش انتخاب شده‌اند.

۴. اسلیمی و وجه تسمیه آن

هروی در تعریف اسلیمی آوره است: خطوط مقوسی است که اساس مینیاتور را تشکیل می‌دهد و در نقاشی کلاسیک بیشتر به کار برده شده است (هروی، ۱۳۵۳: ۱۳۱). این نقوش با خاستگاه طبیعی پدیدار گشته‌اند. اشکال ایجاد شده نوعی برداشت ساده از فرم‌های طبیعی پیرامون انسان بوده که هندسه‌گرایی نام گرفته، این برداشت از طبیعت در ادور بعد نیز ادامه یافت و در طول دوران اسلامی بیشتر مورد توجه قرار گرفت (ویلسون، ۱۳۷۷: ۱۳۸).

اسلیمی، به دست هنرمند مسلمان طرحی ساده و یا پیچیده، ولی همواره متقارن یافت و غالباً شکلی انتزاعی و نمودار گونه پیدا کرد (پاکباز، ۱۳۷۸: ۲۷-۲۸). در دایره‌المعارف فارسی مصاحب آمده است: اسلیمی از اجزای مهم طرح‌های استیلیزه شده ایرانی، مرکب از خطوط منحنی مارپیچ که در زمینه کاشی‌کاری، گچبری و غیره طرح می‌شود (مصطفی، ۱۳۸۷: ۵۷۶) در تعریف، آلوئیس ریگل^۳ مفهوم اسلیمی را به آندسته از سامان‌های شکلی که هنر خاور نزدیک زاینده آن بود، محدود نمود و به بیانی دقیق‌تر، او به آندسته از اشکالی نام اسلیمی نهاد، که سامان اصلی شکل‌بابی آنها، فرم‌های دوشاخه‌ای است که با طبیعتی خمیده و نرم، به عنوان معمول‌ترین عنصر و ویژگی بیانی هنر اسلامی و تنها در همین فرهنگ هنری به شمار می‌آیند (نجیب اوغلو، ۱۳۷۹: ۹).

درباره علت نام‌گذاری اسلیمی گفته می‌شود که اسلیمی، معرب کلمه اسلامی و در نتیجه کاربرد فراوان این نقوش در هنرهای اسلامی به این نام خوانده شده است. در تعبیر دیگر از دیدگاه اسکندر پورخرمی اسلیمی از ریشه واژه «سلام»، به معنی آشتی و صلح و سلامت است. سلام کلمه دعایی ماخوذ از تازی به معنی «بهی» که درود بر کسی گویند، یعنی سلامت و بی‌گزند باشید و نیز «سلام» تهییت و زندش و تحيیت و درود و خیر و عافیت و تعظیم و تکریم کردن است. «سلام» را با ریشه لغوی تسلیم نیز معنا کرده‌اند، تسلیم در برابر فرامین حقانی است «تسلیم» را جای به آشتی سپردن نیز معنا کرده‌اند (اسکندرپورخرمی، ۱۳۸۳، مقدمه).

سلم را در لغت‌نامه دهخدا/ نام درختی گرفته‌اند که بسیار سلامت‌بخش و میوه‌های شفابخش دارد و یقیناً شجره طیبه و آن درخت سلامت‌بخش ریشه در «سلام و سلام» دارد، چرا که از القاب دیگر حضرت زهرا سلام‌الله علیها نامیده‌اند که منشاء شجره طیبه است. اسلیمی نقوشی است که با اقتباس

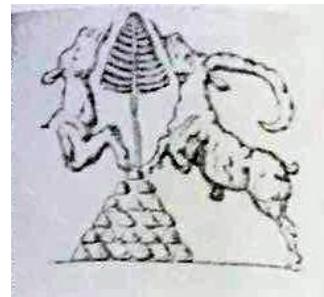
3. Alois Riegl

از نقوش مانویان و میتراییان و زرتشتیان در دوره اسلام به کمال صورت رسید و آن نقشی آسمانی، منسوب به این دوره شد و سلامت صورت خود را بازیافت و سیر اکمالی خود را پویید (همان). ... اسلیمی ریشه‌ها و الهام‌هایش را مديون عناصر مادی و واقعی بسیاری است که عرصه آنها، از شکل‌های برگ نخل و «نخل‌گونه» یا اندام‌های گیاهان و شاخه‌ها و برگ‌ها، گاه به شکل سوسن و زنبق و گاه شبیه غلاف‌ها و کاسه‌ها و «گل‌اندام‌های» دیگر یا پیچکی‌سانان و روندگان رویان، گسترده‌است، که ردی از آثار مشابه بیش از خود را بر چهره دارد (کونل و مالکی، ۱۳۷۲: ۹). اما مشابه ترین نقش به آن نقش نخل است که در نقش‌های درخت زندگی دیده می‌شود.

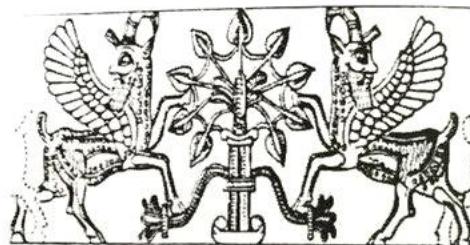
در میان نقوش گیاهی هنر ایران، درخت زندگی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده و یکی از نقوش رایج در آسیای غربی است. این نقش به اشکال گوناگون بر روی آثار و مواد فرهنگی مختلف بیشتر به صورت دو بز، دو انسان یا دو موجود خیالی متقارن که در طرفین این درخت ایستاده‌اند، دیده می‌شود (تصاویر ۱ تا ۳). این نقش نmad درخت کیهانی و ارزش‌های، نmad حیات و تجدید حیات، نmad سه جهان، نmad بی‌مرگی و نmad مرکز جهان است، ظاهرا همان درخت هوم در دیانت زرتشتی است. زادگاه این نقش، بین‌النهرین جنوبی (تمدن سومر) است و بعدها در هنر بابل، آشور، عیلام و به خصوص نزد برزکاران لرستان به عالی ترین شکل خود می‌رسد. در دوره هخامنشی، پارتی، ساسانی و دوران اسلامی نیز به اشکال گوناگون در دست ساخته‌های مختلف دیده می‌شود (همان: ۶۶، ۶۷).

استفاده از برگ‌های درخت نخل و یا خود نخل به صورت تزیین برگ نخلی که حالتی قراردادی و سبک‌دار یافته، سرآغازی است برای استفاده از برگ کامل، یا نیم‌برگ نخل (به صورتی که برگ از محل رگبرگ اصلی تا شده و از زاویه کنار دیده شود) که در دوره ساسانی و اسلامی، بسیار مورد توجه قرار می‌گیرد و روی آثار مختلف باقی‌مانده به صورت انتزاعی دیده می‌شود. شکل ساده آن، که دو گلبرگ در طرفین یک بخش پهن مرکزی است، اساس معمول ترین نقش جهان یعنی برگ نخل را تشکیل می‌دهد.

هنگامی که این نقش به دو نیم شده و به یک پیچک حلزونی یا موجی متصل می‌شود، نقوش تزیینی متنوعی به دست می‌دهد که در طول زمان تداوم و تکامل یافته و به شکلی قراردادی، نزدیک می‌شود که می‌توان آن را صورت اولیه اسلیمی‌ها به شمار آورد. با حذف تعدادی از دندانه‌های برگ و همچنین تغییر حرکت آن از خطوط صاف و نوک‌تیز به خطوط منحنی می‌توان شاهد تغییر نیم‌برگ نخل به نمونه‌های قراردادی بود که می‌تواند به عنوان منشا نقش اسلیمی در نظر گرفته شود (تصویر ۴).



تصویر ۱. تصویر منقوش بر مهر شوش، ۳۰۰۰ ق.م (پوپ، ۱۳۸۷: ۳۱۲۳)



تصویر ۲. جام مفرغی، لرستان، هزاره اول ق.م (ریاضی، ۱۳۷۵: ۶۷)



تصویر ۳. سرسنجاق مفرغی، لرستان (<http://bialczynski.pl>)



تصویر ۴. مجسمه طلا، ۵۰۰ ق.م (همان)

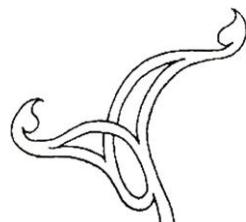
۵. انواع اسلیمی دوره صفوی

۱-۵. اسلیمی ساده (توخالی)

این طرح، همان فرم ابتدایی و پایه اسلیمی است؛ نقشی بدون تزیین و متشکل از دو بته‌جقه که به صورت ساده در کنار هم قرار گرفته‌اند. البته ساده‌ترین نوع اسلیمی تک بته‌جقه است که می‌تواند از ساده‌ترین شکل تا پیچیده‌ترین نوع آن را شامل شود (تصویر ۵). این اسلیمی را برگرفته از درخت سرو می‌دانند که در طراحی آن نیز از این نماد برای شروع طراحی استفاده می‌شود (تصویر ۶) .(احسن، ۱۳۸۹: ۱۰۱).



تصویر ۵. فرم پایه و اصلی اسلیمی (اسکندرپور خرمی، ۱۳۸۳: مقدمه)



تصویر ۶. اسلیمی‌ساده، (توخالی)، (اسکندرپور، ۱۳۸۳: مقدمه)

۵-۲. اسلیمی دهان اژدری:

این نوع اسلیمی به دلیل شباهت دهانه اسلیمی به دهان اژدها بدین نام مشهور است و جالب آن که اضافات داخل دهانه اسلیمی هم به دندان‌های بلند و کوتاه اژدها شباهت دارد (تصویر ۷). این نوع شباهت‌سازی دلیل نزدیکی به این جانور، هم از نظر آشنایی به تصویر اژدها و هم باورهای مرتبط با آن می‌باشد. این جانور نمادی مقدس در خاور دور (ژاپن، چین و کره) است (همان: ۱۰۲). انواع اسلیمی دهان اژدری ساده، تخمکدار، پیچکی و غیره وجود دارد که با توجه به زمینه کار، انواع مختلف آن ساخته می‌شود.

۵-۳. اسلیمی توپر

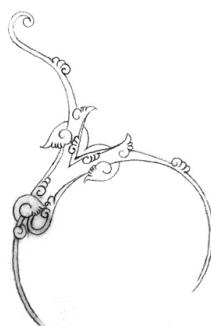
این اسلیمی ابتدا همان اسلیمی ساده است که داخل بته‌جقه آن را با اسلیمی و یا ختایی پُر می‌کند (تصویر ۸) که چون بسیار ظریف می‌شود بیشتر بر روی بوم‌های ظریفی چون کاغذ و چرم انجام می‌گیرد (همان: ۱۰۲).

۵-۴. اسلیمی پیچک‌دار (مفصل)

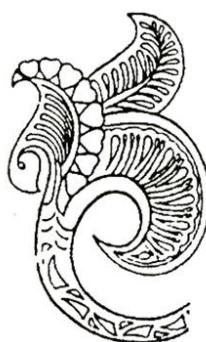
این نوع اسلیمی دارای ساقه‌ها و پیچش‌های ختایی است که به دور اسلیمی می‌گردند (تصویر ۹) و
حالی پیچیده و ظریف به دور اسلیمی ایجاد می‌کنند. با نگاه کردن به این نوع از اسلیمی به یاد
پیچک‌ها و عشقه و حتی نیلوفرهای پیچان می‌افتیم که بر دور درخت تنومندی چون کاج، پیچیده و
دورنمای زیبا می‌آفرینند، لیکن درخت را در پیچش‌های خود پنهان می‌کنند. این نوع اسلیمی
مشابهت زیادی به این نوع گیاهان دارد (همان: ۱۰۳).

۵-۵. اسلیمی خرطومی (خرطوم فیلی)

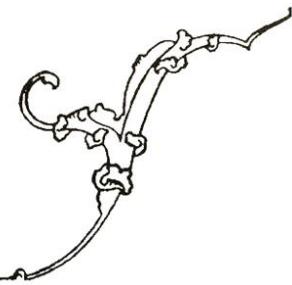
این اسلیمی دارای پیچش اغراق‌آمیز در انتهایا یا همان سراسلیمی است که به صورت پیچش انتهایی
خرطوم فیل می‌ماند (تصویر ۱۰). در این جا نیز می‌بینیم که شباهت به خرطوم فیل (به عنوان یک
جانور) باعث گردیده که نام آن را خرطومی یا خرطوم فیلی بنامند، به طوری که گاهی در بعضی از
اسلیمی خرطومی‌ها نوعی زائد کوچک هم که به صورت تک است، نیز دیده می‌شود که آن را نیز به
جای عاج فیل در نظر گرفته و مستندتر بر این گفته تاکید می‌کنند. (همان: ۱۰۳)



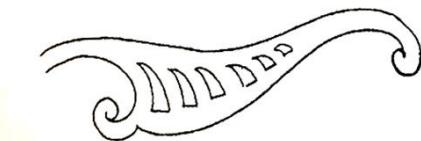
تصویر ۷. اسلیمیدهان اژدری (نگارنده)



تصویر ۸. اسلیمی توپر (عباسزاده، ۱۳۸۵: ۱۰۲)



تصویر ۹. اسلیمی پیچکدار (اسکندرپور خرمی، ۱۳۸۳: ۴۵)



تصویر ۱۰. اسلیمی خرطومی (عباسزاده، ۱۳۸۵: ۱۰۳)

۶-۵. اسلیمی ماری

اگر اسلیمی را همان پیچش در نظر آوریم مصدق بارز آن در این طرح ملاحظه می‌کنیم چرا که این طرح در اصل همچون حرکت مار می‌ماند (تصویر ۱۱). هنرمندان از این حرکت و شکلی که مار هنگام خزیدن بر روی زمین ایجاد می‌کند، الهام گرفته و چاشنی اغراق را نیز به آن افروده‌اند. این طرح گاهی آن قدر با ظرافت و ریزنقشی انجام می‌شود که خود به عنوان طرح ظریف داخل فضاهایی خالی چون شمسه قرار می‌گیرد و گاهی در وسط، حرکت آن قطور می‌شود به طوری که فضایی مناسب را ایجاد می‌کند تا بتوان در آن طرح‌های ظریف دیگری چون ختایی را نقش داد و در این زمان است که نشان ابری یا ماری را می‌بینیم. این طرح را گاهی «اسلیمی ابری» نیز می‌نامند (آذرپاد، ۱۳۷۳: ۱۳۳). لازم به توضیح است که به دلیل مفهوم نمادین منفی که مار در فرهنگ ایرانی دارد نمی‌توانسته و نباید در فضای مثالی و عرفانی تذهیب و کتاب‌آرایی به کاربرده شود لذا در این پژوهش (در بخش تحلیل تصاویر منتخب) تمامی نمونه‌ها با نام اسلیمی ابری بررسی شده‌اند.

۷-۵. اسلیمی ابری

همان طور که در اسلیمی ماری بیان شد، این طرح با نوع ماری آن دارای تفاوت‌های ظریفی دارد. به عنوان مثال، اسلیمی ابری تکه ابرهای کوچک و ظریفی در اطراف حرکت اصلی است و یا اسلیمی ابری بند ندارد، در حالی که ابتدا و انتهای اسلیمی ماری در اکثر موارد بندهای کوچکی وجود دارد، شباهت فراوان به ابرهای آسمان نیز از دیگر جنبه‌های آن است. در این طرح نیز از عناصر

آسمانی استفاده شده است (تصویر ۱۲). شکل و نام این طرح نوعی آرامش و زیبایی را در ذهن بیننده و نقاش ایجاد می کند (احسن، ۱۳۸۹: ۱۰۴).

۸-۵. اسلیمی گلدار

این نوع از اسلیمی که به گلدار معروف است اسلیمی ساده و بزرگی است که داخل آن را ختایی هایی چون شاه عباسی پُر کرده است (تصویر ۱۳). ممکن است اسلیمی ها براساس ذوق و سلیقه هنرمندان تلفیقی از دو یا چند طرح ثابت باشند. طرح جدیدی را ایجاد کنند.

۹-۵. اسلیمی برگی

این نوع اسلیمی، آرایه ای است با خط های مرزی دندانه دار همچون برگ کنگر. در این نوع اسلیمی ها به طور معمول خط نقش های درونی نیز مانند سربرگ ها کشیده می شود (تصویر ۱۴). گاهی انتهای اسلیمی به طرف داخل برمی گردد که آن را شبیه اسلیمی دهان اژدری می کند. بعضی اوقات انتهای اسلیمی به طرف بیرون برمی گردد که شبیه اسلیمی ساده می شود، داخل اسلیمی برگی با برگ و گل های کوچک تزیین می شود (همان، ۱۰۰).

۱۰-۵. اسلیمی تخمک دار

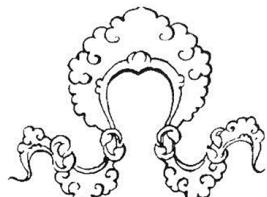
گونه ای از اسلیمی است که دارای تزیینات بیشتری است و با استفاده از فرم های کوچک و بزرگ بادامی، با نقش مایه ساده، برجسته و نقش های گرد و نیم گرد که بر جداره های داخلی و در محیط های بسته حرکات خطی اسلیمی قرار گرفته، تزیین می گردد (تصویر ۱۵)، (همان، ۱۰۰).

۱۱-۵. اسلیمی تشعیری

این نمونه اسلیمی به دلیل پیچیدگی های زیاد در طراحی و ارا تو سط اساتید خاصی اجرا می شود و دلیل آن هم مهارتی است که در ترسیم فرم ها و موتیف های حیوانی مورد نیاز است (تصویر ۱۶). در این روش یا به طور کلی و یا در بخش هایی از بندها، حرکات چنگ و سرچنگ، در طول قوس ها و دواير اسلیمی، از شمايل كامل و سر حیوانات مختلفی همچون شیر و ببر و عقاب و ماهی و سیمرغ استفاده می شود و در حقیقت تفاوت اسلیمی تشعیری با روش برگی یا پیچک دار استفاده از بدن یا سر حیوانات است که به جای برگ و پیچک، سر حیوان به کار رفته است. (همان: ۱۳۷ - ۱۳۶)



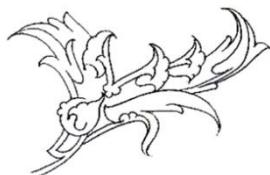
تصویر ۱۱. اسلیمی ماری (عباسزاده، ۱۳۸۵: ۱۰۴)



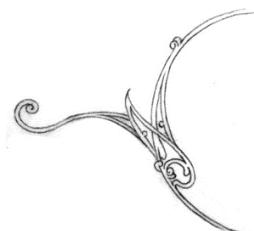
تصویر ۱۲. اسلیمی ابری (همان)



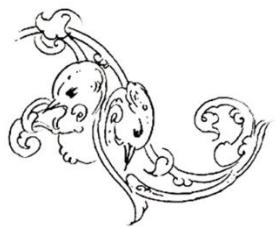
تصویر ۱۳. اسلیمی گلدار (مجرد تاکستانی، ۱۳۷۵: ۵۱)



تصویر ۱۴. اسلیمی برگی (اسکندرپور خرمی، ۱۳۸۳: ۴۸)



تصویر ۱۵. اسلیمی تخمکدار (نگارنده)



تصویر ۱۶. اسلیمی تشعیری (اسکندرپور خرمی، ۱۳۸۳: ۴۹)

۶. سرلوح‌های منتخب

در کتاب‌سازی سنتی، سرلوح عبارت است از نام و عنوانی که بر بالای نامه (یا صفحه اول کتاب) نویسنده، اما در اصطلاح کتاب‌آرایی به نقش و نگاره‌ای مذهب یا مرصع اطلاق می‌شود که بر بالای نخستین صفحه زوج کتاب (صفحه دوم نسخه‌های خطی، یا پشت برگ نخست آنها) ترسیم می‌شده‌است (بیانی، ۱۳۶۳: ۱۳۰) و ممکن است دارای اجزایی به نام پیشانی یا دیباچه و کلیل بوده و به اسلیمی، ختایی و سایر آرایه‌های مرسوم باشد (هراتی، ۱۳۸۷: ۲۱۴). هرچند در تذکره‌ها و در میان استادان فن واژگانی مانند: پیشانی، سرلوح، آغاز، کوئی‌نامه، کوی تصویر و ... دیده می‌شود (فرید، ۱۳۲۹).

تذهیب سرلوحه به صورت تاج، نیماتاج، مستطیل و گنبدی گوارنندگی خاصی دارد که خواننده را به کتاب دوستی هنرمندانه دعوت می‌کند و در واقع دریچه‌ایست که چشم ما را به دنیای متن کتاب می‌خواند... گاه سرلوحه، صفحه بست، یعنی دو صفحه کامل متناظر هم قرار می‌گرفت و گاه به یک صفحه اکتفا می‌شد. این سرلوحه‌ها از طرفی جنبه احترام و تقدس را دارد که کتاب را عزیز و استوار نگهدارد و هم خواننده را روی گرایش زیبای هنر نقاشی تحریض و تشویق کند تا ببیند در متن آن چیست. هنر تذهیب و آرایش سرلوحه‌ها در دوره صفوی به اوچ زیبایی و نرمی و ظرافت می‌رسد (هروی، ۱۳۵۳: ۱۱۹ - ۱۲۰). در این بخش پنج نمونه از زیباترین نمونه‌های سرلوح در دوره صفوی بررسی می‌شود.

۱-۶. سرلوح مرقع گلشن

۱-۱-۶. سرلوح مذهب اول

صفحات آغازین مرقع گلشن، شامل دو صفحه تمام مذهب، مرصع با رقم «عمل یاقوت» است. این اثر که متعلق به سده دهم ه.ق. است در زمرة شاهکارهای هنر تذهیب قرار دارد.

ترکیب‌بندی اثر:

این اثر شامل پیشانی (تصویر ۱۷ بخش «A»)، شمسه (تصویر ۱۷ بخش «B») و ذیل (تصویر ۱۷ بخش «C») است. جدول کشی و تسمه‌سازی (تصویر ۱۷ بخش «D») به گونه‌ای گردآگرد این سه قسمت حرکت کرده و ترسیم شده که این اجزا را به هم مرتبط ساخته و به آن‌ها انسجام بخشیده است. قسمت پیشانی و ذیل اثر هر دو در کادری مستطیل شکل با ابعاد یکسان در بالا و پایین اثر جای گرفته‌اند. شمسه در کادری به شکل دایره در قسمت میانی اثر قرار دارد و این دایره خود درون کادری مربع شکل جای گرفته است. در چهارگوشه این کادر مربع شکل، چهار لچک (تصویر ۱۷ بخش «E») به تصویر کشیده شده است.

کادر دایره از طریق تسمه‌سازی به کادر مربع اتصال یافته است. این اتصال در سمت راست و چپ اثر قابل مشاهده است. در مرکز این شمسه دایره‌ای قرار دارد که با ورق طلا پوشانده شده و به نوعی القاء‌کننده سرمنشاء هستی است. گردآگرد این دایره تسمه‌سازی به چشم می‌خورد و این تسمه‌سازی همچون رابطیست میان دایره طلایی بدون نقش و عالم پر نقش و نگار گردآگرد این دایره. به طور کلی این اثر از تنوع اسلیمی بی‌نظیری برخوردار است و انواع اسلیمی در آن به چشم می‌خورد. پیشانی و ذیل اثر خود از قاب‌بندی‌های متنوعی تشکیل شده‌است و در هر یک از این قاب‌بندی‌ها اسلیمی متفاوتی قابل مشاهده است؛ از جمله اسلیمی توپر (تصویر ۱۸، تحلیل خطی تصویر، بخش «A»)، اسلیمی تخمکدار (تصویر ۱۸، تحلیل خطی تصویر، بخش «B») و اسلیمی ابری. اسلیمی علاوه بر این که درون این قاب‌بندی‌ها حضور دارند، در فضای بین این قاب‌بندی‌ها نیز نمایان شده‌اند (تصویر ۱۸، تحلیل خطی تصویر، بخش «C») و این بار اسلیمی تخمکدار، اسلیمی ابری و اسپیرال‌های ختایی در کنار هم به نقش‌آفرینی نشسته‌اند و با پیچ‌وتاب خود حرکتی نرم و سیال را القا می‌کنند. اسلیمی‌های تخمکدار حول محوری ثابت چرخش دارد و اسلیمی ابری با حرکت آزاد خود از زیر و روی اسلیمی تخمکدار عبور می‌کند و گل‌های ختایی را دربرمی‌گیرد.

واگیره قسمت پیشانی و ذیل اثر یک چهارم کادر را می‌پوشاند. این واگیره به صورت قرینه چهار بار تکرار می‌شود و نقش کامل را پدیدار می‌سازد. اما با نگاهی دقیق‌تر در می‌باییم فضای بین قاب‌بندی‌های واگیره نیز خود از واگیره‌ای کوچک‌تر تشکیل شده‌است. این واگیره سه بار به صورت قرینه تکرار می‌شود (تصویر ۱۸، تحلیل خطی تصویر، بخش «D») و واگیره چهارم که در اطراف نقش هندسی میان پیشانی اثر قرار می‌گیرد با سه واگیره دیگر متفاوت است (تصویر ۱۸، تحلیل خطی تصویر، بخش «E»).

نقش هندسی میان پیشانی و ذیل اثر که با ورق طلا پوشانده شده‌است و حاشیه نسبتاً ضخیم لاجوردی رنگی دارد که درون آن سه بند اسلیمی توپر با سه رنگ متفاوت و طلایی، فیروزه‌ای و شنجرف با یکدیگر در پیچ‌وتابند (تصویر ۱۸، تحلیل خطی تصویر، بخش «F»).

نقطه عطف اثر یعنی همان شمسه طلایی رنگ نیز مملو از نقش و نگار و اسلیمی‌های متنوع است. واگیره این شمسه یک بیست و چهارم دایره است. قاب‌بندی ظریفی که فضای لاجوردی دلنشیینی را

بر زمینه طلایی شمسه پدیدار کرده است، در این واگیره جای دارد. اما نکته در خور توجه این است که اسلیمی‌های درون قاب‌بندی دو نوع می‌باشد. به این معنا که اسلیمی درون قاب‌بندی ۱۲ واگیره، اسلیمی توپر (تصویر ۹-۴ «G») و اسلیمی درون قاب‌بندی ۱۲ واگیره دیگر اسلیمی تخمک‌دار و توخالی (تصویر ۹-۴ «H») می‌باشد. زمانی که واگیره‌ها به صورت قرینه کنار هم قرار می‌گیرند و نقش را می‌سازند، نقش اسلیمی درون قاب‌ها به صورت یک در میان به یک شکل می‌باشد و در مجموع ۱۲ قاب لاجوردی رنگ درون این شمسه طلایی‌رنگ جلوه‌گری می‌کنند. در اینجا می‌توان این نکته را نیز خاطرنشان کرد که با توجه به این که در طول تاریخ عقاید هنرمندان و مذهبان در آثار هنری‌شان آشکار می‌شده است، استفاده از عدد دوازده در این اثر نیز می‌تواند به شیوه بودن خالق این اثر دلالت داشته باشد.

اما نقوش اسلیمی این شمسه پُر نقش و نگار تنها به این دو نوع اسلیمی که در بالا به آن اشاره کردیم محدود نمی‌شود. در زمینه طلایی رنگ این شمسه اسلیمی‌های ابری با چرخش‌های نرم و روان در حرکتند. نزدیک‌ترین اسلیمی ابری به مرکز دایره با پیچش خود فضایی امن و بسته را برای گل ختایی درون خود مهیا کرده‌است و این فضای کوچک و لاجوردی رنگ همچون دوازده نگین انگشتی در گردآگرد این شمسه جای گرفته است (تصویر ۱۸، تحلیل خطی تصویر، بخش «A»).

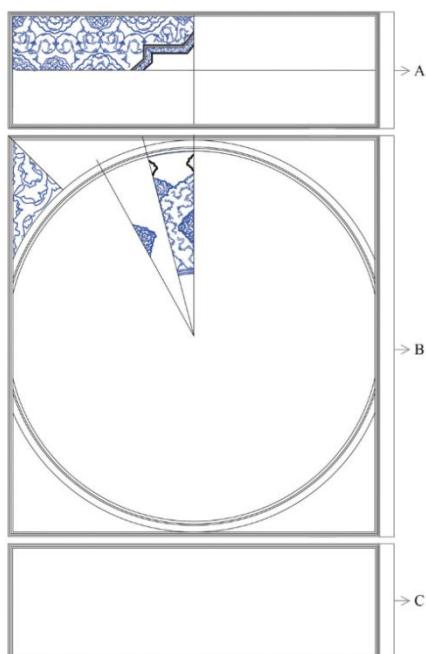
علاوه بر اسلیمی ابری از اسلیمی دهان اژدری نیز در زمینه طلایی رنگ استفاده شده است. اسلیمی‌های دهان اژدری نیز به نوبت خود با حرکت و پیچش، فضایی را به وجود آورده‌اند که هنرمند مجال یافته از رنگ لاجوردی در این فضاها استفاده کند. در بیرونی‌ترین فضای شمسه قاب‌بندی ظریف دیگری، با زمینه مسی رنگ به چشم می‌خورد که اسلیمی ابری به رنگ طلایی و اسلیمی توپر به رنگ شنجرف در کنار هم نقش‌آفرینی می‌کند. در این بخش از اثر اسلیمی توپر دارای فضای لاجوردی است.

اسلیمی دیگر به کار رفته در این اثر، اسلیمی گلدار (تصویر ۱۸، تحلیل خطی تصویر، بخش «L») است که در چهار لچک در چهار گوشه بیرونی شمسه به کار رفته است. در هر یک از این لچک‌ها دو بند اسلیمی با دو رنگ طلایی و مسی با یکدیگر در پیچ و تابند و ساقه ضخیم آنها با اسپیرال‌ها و گل‌های ختایی مزین شده‌است. ولی حضور اسپیرال‌های ختایی تنها بر روی بندهای اسلیمی محدود نمی‌شود و در فضای بین بندهای اسلیمی بر زمینه لاجوردی نیز پدیدار شده‌اند.

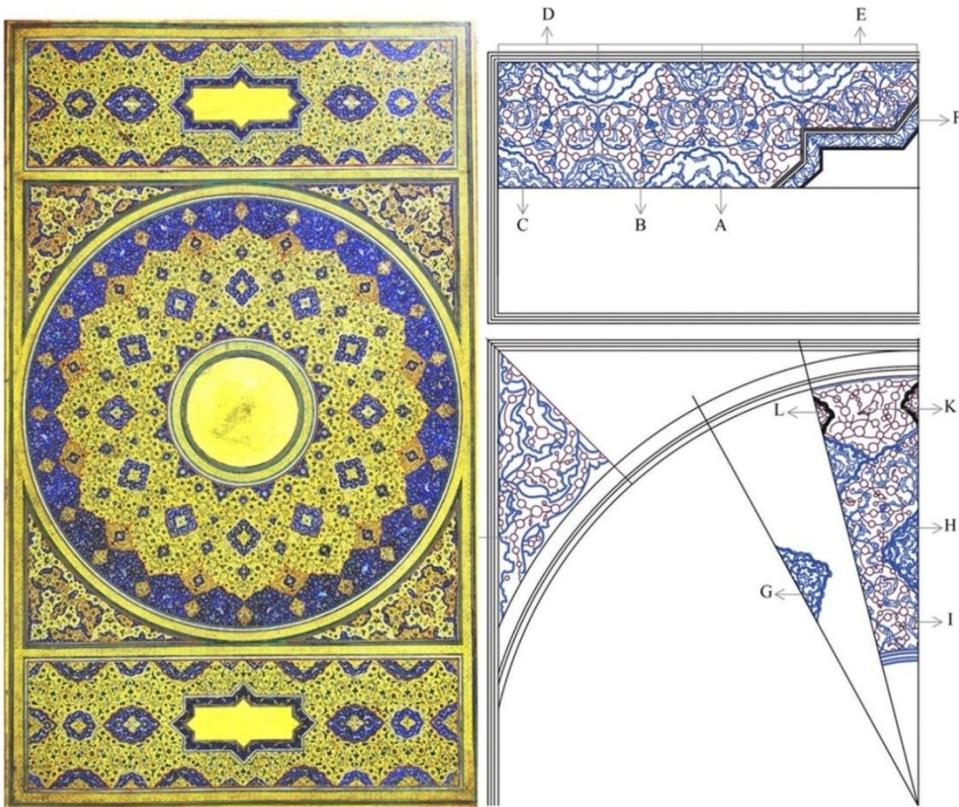
در تمامی بخش‌های اثر، حرکت اسپیرال‌های گل‌های ختایی همسو با بندهای اسلیمی است و تنها در فضای لاجوردی رنگ گردآگرد شمسه شاهد استفاده از اسپیرال‌های ختایی به تنها‌یی و بدون حضور اسپیرال‌های اسلیمی، هستیم. ۲۴ پرنده (تصویر ۱۸، تحلیل خطی تصویر، بخش «K») با رنگ‌ها و حالت‌های متفاوت بر روی ساقه‌های ختایی پرگل فضایی آرمانی را خلق کرده‌اند. میان هر پرنده، قاب‌های طلایی کوچکی که از نقطه‌های انتهایی قاب‌های شمسه نشات گرفته‌اند، به تصویر کشیده شده‌اند. درون این قاب‌ها سر دو نوع حیوان شکاری همچون ببر یا گربه وحشی (تصویر ۱۸، تحلیل

خطی تصویر، بخش «L») تصویر از میان گل‌های ختایی نمایان شده‌اند که به صورت یک در میان درجهت مخالف هم قرار گرفته‌اند. ترکیب تصویری ایجاد شده از پرندگان و دو نوع حیوان شکاری می‌تواند سمبولی از هم‌جواری خیر و شر باشد.

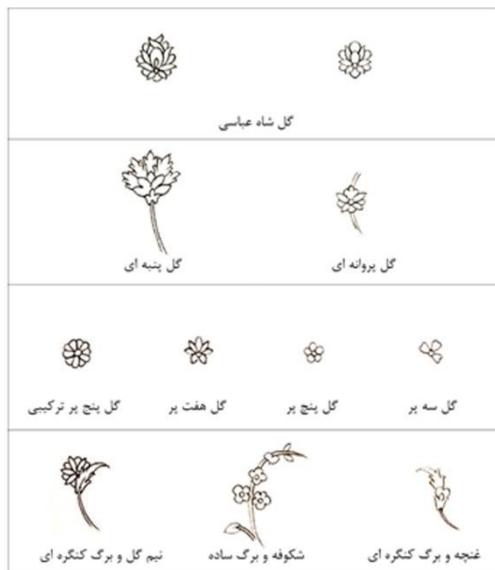
گل‌های ختایی به کار رفته در این شاهکار بی‌نظیر عبارتند از: دو نوع گل شاه عباسی، گل پروانه‌ای، گل پنبه‌ای، گل هفت پر ترکیبی، گل پنج‌پر ترکیبی، گل سه‌پر، گل دل، غنچه، برگ کنگره‌ای، و برگ ساده (تصویر ۱۹).



تصویر ۱۷. تحلیل خطی ترکیب‌بندی سرلوح اول مرقع گلشن(نگارنده)



تصویر ۱۸. سرلوح مذهب اول مرقع گلشن و تحلیل خطی آن به همراه اسلیمی‌های به کار رفته (نگارنده)

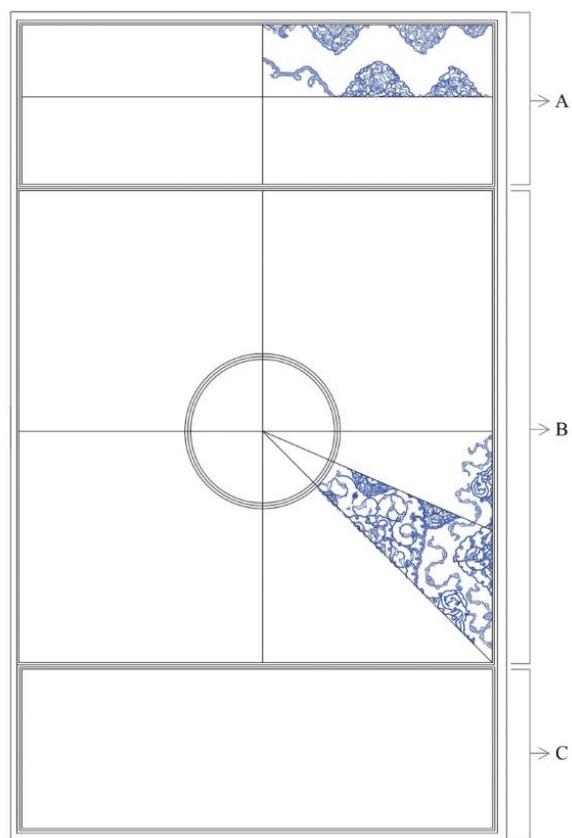


تصویر ۱۹. رسم خطی نمونه گل‌های ختایی به کار رفته در سرلوح مذهب اول مرقع گلشن (نگارنده)

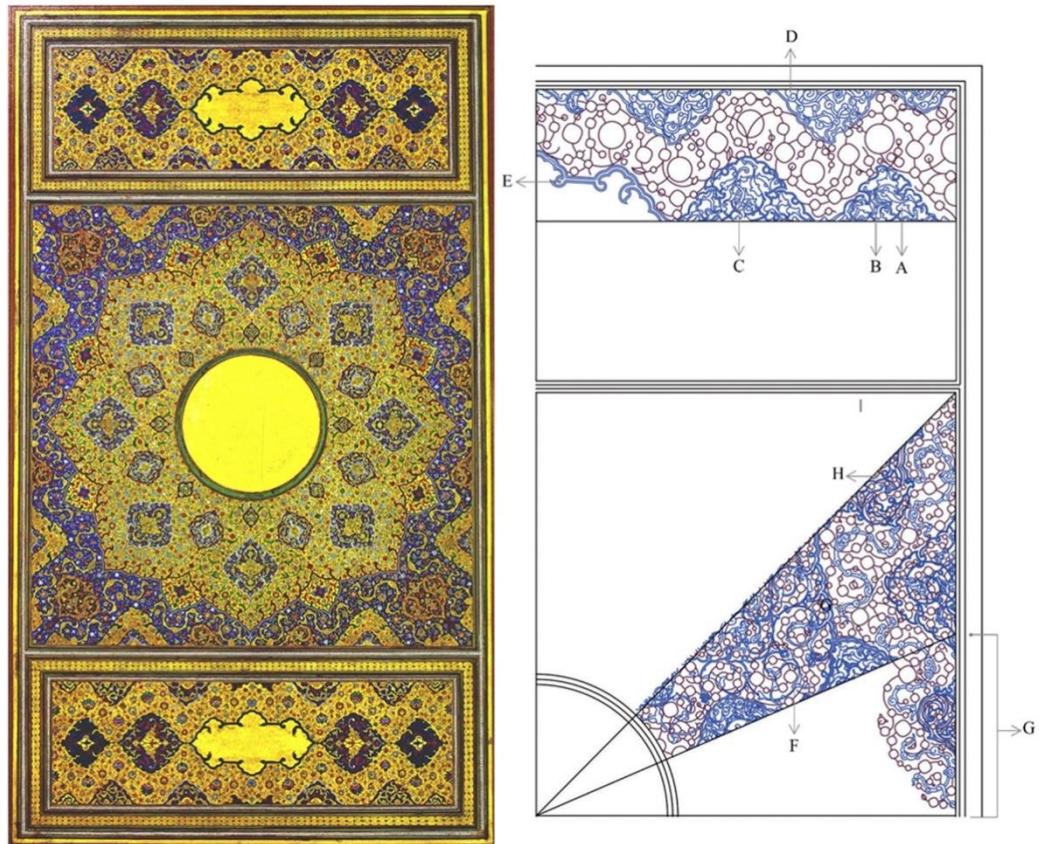
۲-۱-۶. صفحه مذهب دوم

این اثر نیز همانند اثر پیشین شامل سه قسمت پیشانی (تصویر ۲۰ بخش «A»)، شمسه (تصویر ۲۰ بخش «B») ذیل (تصویر ۲۰ بخش «C») است. پیشانی و ذیل اثر در کادری مستطیل شکل با ابعاد یکسان در بالا و پایین اثر جای گرفته‌اند. شمسه در کادر مریع شکل در میانه اثر جای دارد. جدول‌کشی و تسمه‌سازی دور تا دور کار به چشم می‌خورد. با این تفاوت که در اثر پیشین تسمه‌ای ضخیم و طلایی رنگ گردآگرد تمام کادرهای موجود در اثر را فراگرفته بود ولی در این اثر تسمه‌ای ظریف و باریک و سفیدرنگ دور تا دور کادر حضور دارد و تسمه طلایی رنگ تنها در اطراف کادر مربوط به پیشانی و ذیل اثر قابل مشاهده است. دایره مرکز شمسه که با ورق طلا پوشیده شده با تسمه ظریف سبزرنگی احاطه شده است.

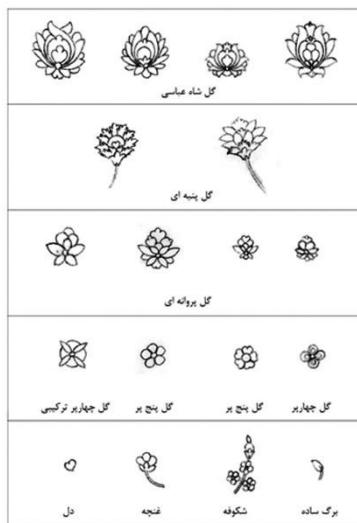
این اثر نیز همانند تذهیب صفحه نخستین از نوع اسلیمی بی‌نظیری برخوردار است. پیشانی و ذیل اثر در قاب‌بندی‌های متنوعی تشکیل شده و در هر یک از این قاب‌بندی‌ها اسلیمی‌های متفاوت با ترکیب‌بندی‌های متفاوت قابل مشاهده است: از جمله اسلیمی توپر (تصویر ۲۱، تحلیل خطی تصویر، بخش «A»؛ اسلیمی دهان‌اژدری (تصویر ۲۱، تحلیل خطی تصویر، بخش «C»؛ و پیچک‌دار و اسلیمی ابری (تصویر ۲۱، تحلیل خطی تصویر، بخش «D»). اما تفاوت عمداتی که در ترکیب‌بندی اسلیمی‌های پیشانی و ذیل این اثر با اثر پیشین به چشم می‌خورد این است که اسلیمی‌ها در این اثر درون قاب‌ها محصور شده‌اند و در فضای بین قاب‌بندی‌ها تنها اسپیرال‌های ختایی نقش‌آفرینی می‌کنند. تفاوت عمدۀ دیگر در نقش میانی پیشانی و ذیل اثر است. در تذهیب نخستین صفحه این نقش به صورت هندسی با گوشه‌های تیز و شکسته ترسیم شده، اما در تذهیب دومین صفحه این نقش با خطوط منحنی طراحی شده‌است که انتهای این خطوط، پیچشی نرم و شکلی اسلیمی‌وار دارد (تصویر ۲۱، تحلیل خطی تصویر، بخش «E»). نقطه عطف اثر همانند صفحه نخستین شمسه اثر است. واگیره این شمسه یک شانزدهم دایره، و زمینه آن طلایی رنگ است. درون هر واگیره سه قاب‌بندی با رنگ زمینه لاجوردی قرار دارد که اسلیمی‌های توخالی و تخمک‌دار، اسلیمی دهان‌اژدری و پیچک‌دار و اسلیمی ابری درون آن نقش بسته‌اند.



تصویر ۲۰. تحلیل خطی ترکیب‌بندی سرلوح مذهب دوم مرقع گلشن(نگارنده)



تصویر ۲۱. سرلوح مذهب دوم مرقع گلشن و تحلیل خطی آن به همراه اسلیمی‌ها به کاررفته (نگارنده)



تصویر ۲۲. رسم خطی نمونه گل‌های ختایی به کار رفته در سرلوح مذهب دوم مرقع گلشن (نگارنده)

اسلیمی‌های نقش‌بسته بر زمینه طلایی رنگ شمسه، اسلیمی‌های توپر (تصویر ۲۱، تحلیل خطی تصویر، بخش «F») هستند که با حرکتی نرم و دوار حول اینقاب‌های لاجوردی رنگ در چرخش‌اند و اسپیرال‌های ختایی آنها را در این چرخش همراهی می‌کنند. نکته درخور توجه در رابطه با این

اسلیمی‌ها رنگ آنهاست که در هر قاب به صورت یکی در میان تغییر می‌کند به این ترتیب که در یک قاب به رنگ سبز است و در قاب مجاور به رنگ آبی.

در بیرونی ترین بخش واگیره نیز قاب‌بندی‌ای با رنگ زمینه طلایی قرار دارد که اسلیمی‌های توپر به رنگ شنجرف در کنار اسلیمی توخالی و تخمکدار در آن جای گرفته‌اند. رنگ اسلیمی توخالی در این قاب‌ها به صورت یک در میان سفید و سبز است و فضای داخل آنها به رنگ مشکی است. این اسلیمی توخالی با حرکت خود فضایی کوچک را برای استفاده از رنگ لاچوردی در مرکز این قاب فراهم آورده است. در فضای اطراف شمسه برخلاف تذهیب نخستین این مرقع لچکی به چشم نمی‌خورد. واگیره‌ای که هنرمند برای فضای باقی‌مانده قادر مربع اطراف شمسه طراحی کرده، یک هشتم این فضاست (تصویر ۲۱، تحلیل خطی تصویر، بخش «G»). در این واگیره اسلیمی‌های ابری در کنار اسپیرال‌های ختایی حرکتی نرم و سیال را در زمینه لاچوردی به تصویر می‌کشند. اسلیمی‌های گلدار (تصویر ۲۱، تحلیل خطی تصویر، بخش «H») در دو سوی این واگیره حضور دارند. با تکرار و قرینه کردن این واگیره‌ها نقش کامل می‌شود و اسلیمی‌های گلدار همانند چهار نشان در چهار گوشه طرح قرار می‌گیرند. در این واگیره قابی با رنگ طلایی قرار دارد که در آن اسلیمی دهان اژدری در کنار اسپیرال‌های ختایی نمایان شده است. این قاب طلایی رنگ، قابی دیگر به رنگ لاچوردی در دل خود دارد که اسلیمی توخالی تخمکدار درون آن جای گرفته است.

در مجموع می‌توان چنین استنباط کرد که خالق این دو اثر از هر مجالی برای ایجاد فضایی جدید و کاربرد انواع اسلیمی بهره برده است و آثاری در نهایت تنوع نقش و رنگ آفریده است. اسپیرال‌های ختایی همانند نخستین تذهیب مرقع گلشن در جای جای اثر حرکت کرده‌اند و حسن هم‌جواری با بندهای اسلیمی را در نهایت زیبایی و کمال به تصویر کشیده‌اند. گل‌های ختایی به کار رفته در این اثر عبارتند از: چهار نوع گل شاهعباسی، دو نوع گل پنبه‌ای، چهار نوع گل پروانه‌ای، گل پنج‌پر، گل چهارپر ترکیبی، دل، غنچه، برگ ساده (تصویر ۲۲).

۶-۲. سرلوح شاهنامه رشیدا

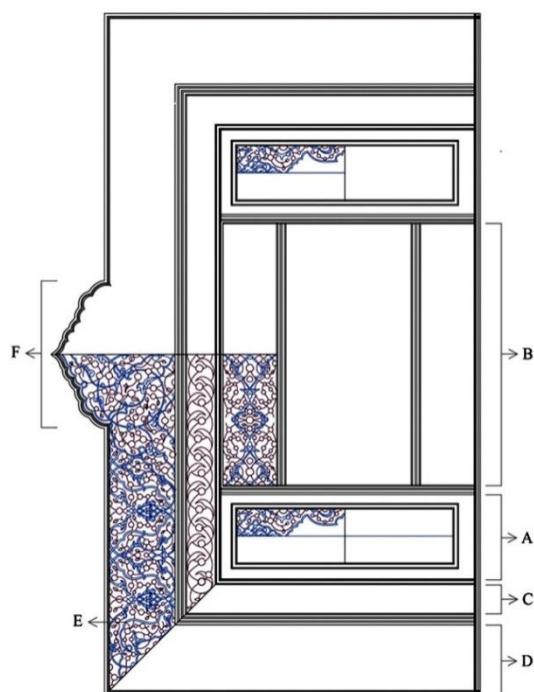
این سرلوح مربوط به صفحه اول مقدمه شاهنامه منصوب به عبدالرشید دیلمیاست که با نام شاهنامه رشیداشناخته می‌شود و متعلق به قرن ۱۱ هجری قمری است. شاهنامه رشیدا در حال حاضر در کاخ گلستان تهران نگهداری می‌شود (تصویر ۲۴).

دو صفحه مقدمه این کتاب که در مقابل هم جای گرفته‌اند دارای حواشی مذهب و مرصع هستند. متن مقدمه در قسمت میانی اثر قرار گرفته و بین سطور طلاندازی شده است. در بالا و پایین متن دو کتیبه با نقش و ابعاد یکسان قرار دارد (تصویر ۲۳ بخش «A») که نقش میانه آن هاباور قطلاپوشانده شده‌هو با تسمه‌های طلایی رنگ احاطه شده‌اند. دو کتیبه عمودی نیز با نقش و ابعاد یکسان در دو طرف متن مقدمه جای گرفته‌اند (تصویر ۲۳ بخش «B»). بهترتیب، یک حاشیه

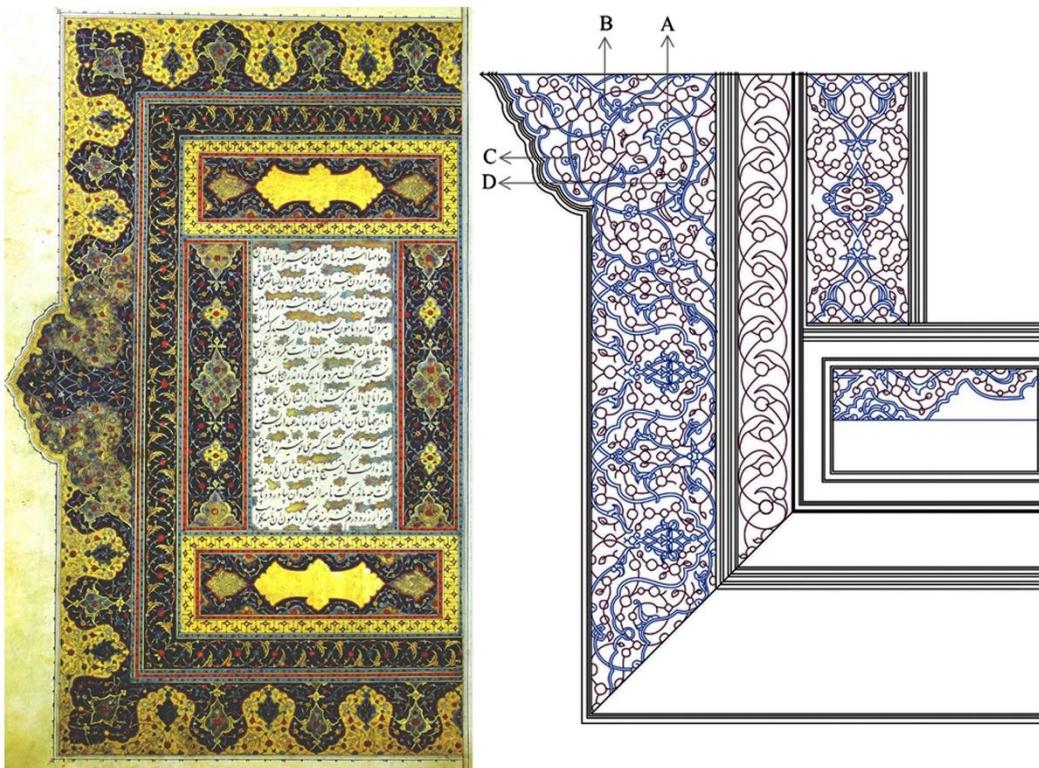
باریک(تصویر ۲۳ بخش «C») و یک حاشیه عریض متن و کتیبه‌ها را دربرگرفته‌اند (تصویر ۲۳ بخش «D»). در حاشیه عریض نقش شیر و شکر (تصویر ۲۳ بخش «E»)، حسن هم‌جواری را به بهترین وجه نمایان می‌سازد و چشم بیننده را به آرامی پیرامون اثر به حرکت درآورده و به سوی نقش لچک نشان هدایت می‌کند. حضور نقش لچک نشان در سمت راست (تصویر ۲۳ بخش «F»)، در میانه حاشیه عریض به شکوه این اثر افزوده است و جرات هنرمند را در شکستن قاب تصویر و نفوذ به فضای بی‌نقش پیرامون اثر به نمایش می‌گذارد.

اسلیمی‌های به کاررفته در این اثر شامل اسلیمی‌های توپر (تصویر ۲۴، تحلیل خطی تصویر، بخش «A») و توخالی (تصویر ۲۴، تحلیل خطی تصویر، بخش «B») هستند که به صورت‌های تک اسلیمی (تصویر ۲۴، تحلیل خطی تصویر، بخش «C»)، دو اسلیمی (تصویر ۲۴، تحلیل خطی تصویر، بخش «A») و سه اسلیمی (تصویر ۲۴، تحلیل خطی تصویر، بخش «D») ترکیب‌بندی‌های متفاوتی را شکل داده‌اند. اسلیمی‌های توپر نقش بسته شده در لچک نشان، حرکتی آزاد، روان و وسیع‌تر را نسبت به اسلیمی‌های سایر قسمت‌ها به تصویر می‌کشد.

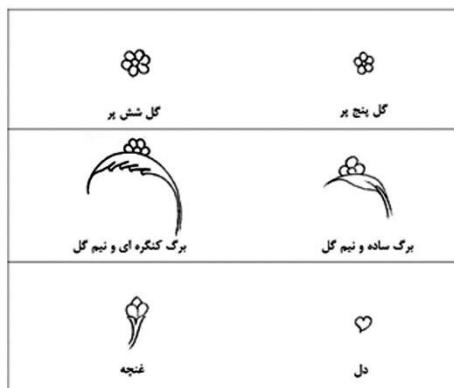
اسپیرال‌های ختایی ضمن اینکه در سراسر اثر همگام با بندهای اسلیمی نقش‌آفرینی می‌کنند، در حاشیه باریک اثر به تنها‌یی نیز ایفای نقش کرده‌اند. گل‌های ختایی به کاررفته در این اثر عبارتند از: گل هفت‌پر، گلپنج‌پر، نیم‌گل، غنچه، دل، برگ کنگره‌دار و برگ ساده (تصویر ۲۵).



تصویر ۲۳. تحلیل خطی ترکیب‌بندی سرلوح مذهب شاهنامه رشیدا (نگارنده).



تصویر ۲۴. سرلوح مذهب شاهنامه رشیدا و تحلیل خطی آن به همراه اسلیمی‌ها به کاررفته (نگارنده)



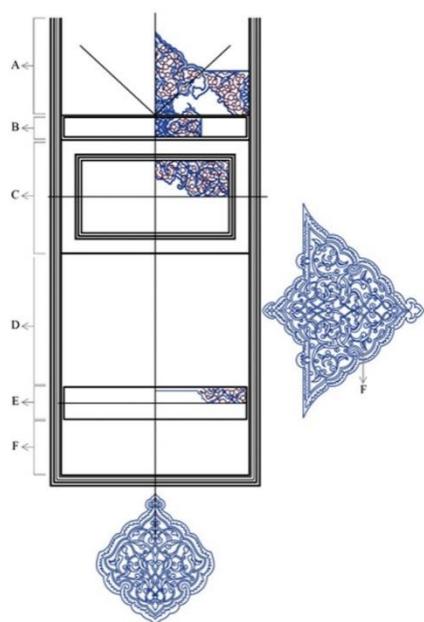
تصویر ۲۵. رسم خطی نمونه گل‌های ختایی به کاررفته در سرلوح مذهب شاهنامه رشیدا (نگارنده)

۳-۶. سرلوح دیوان امیرشاھی سبزواری

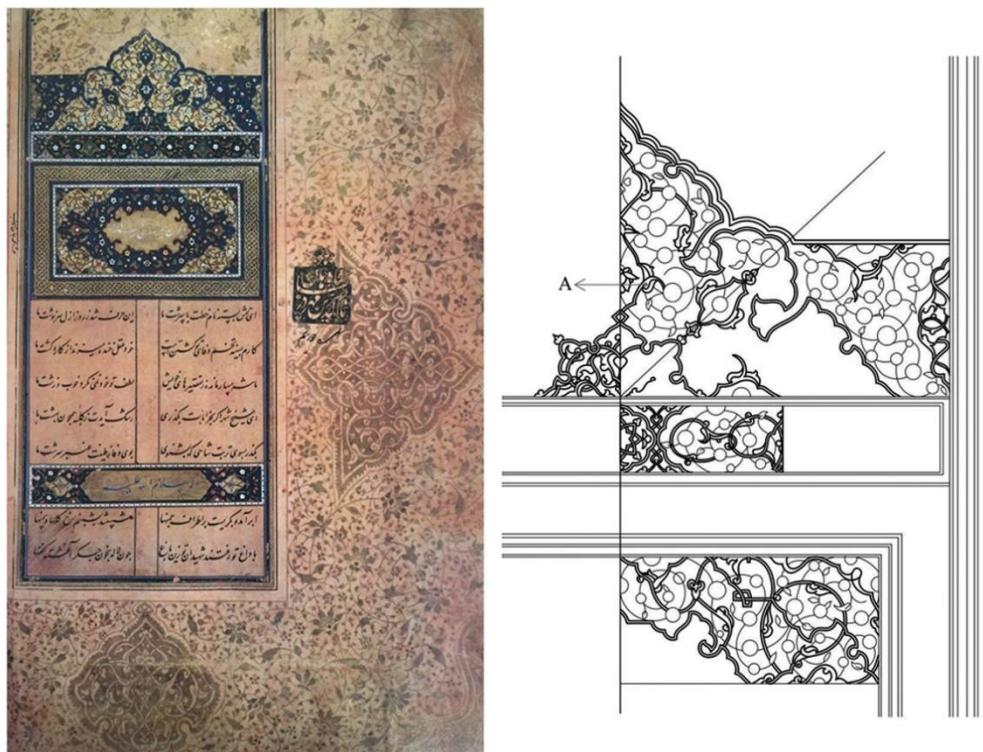
این اثر، سرلوح مذهب مرصع مربوط به دیوان امیرشاھی سبزواری می‌باشد که در سال ۹۵۱ ه.ق به قلم شاه محمود نیشابوری به تحریر درآمده است. در حاشیه سمت چپ تصویر رقم مذهب اثر به نام «حرره محمدجان مذهب» به چشم می‌خورد (تصویر ۲۱-۴). اثر از بالا به ترتیب شامل تاج (تصویر ۴-

فضای میانی آن نوشته شده (تصویر ۲۳-۴ «C») و با تسمه‌ای طلایی رنگ احاطه شده ، فضایی برای نوشتن پنج بیت شعر (تصویر ۲۳-۴ «D»)، کتیبه‌ای باریک تر که در فضای میانی آن عبارت « وله سلام الله عليه» نوشته شده است (تصویر ۲۳-۴ «E») و در نهایت این صفحه با فضایی برای نوشتن دو بیت شعر خاتمه می‌یابد (تصویر ۲۳-۴ «F»)«A»، کتیبه‌ای باریک (تصویر ۲۳-۴ «B») که با نقش اسلیمی و ختایی پر شده و نام دیوان در

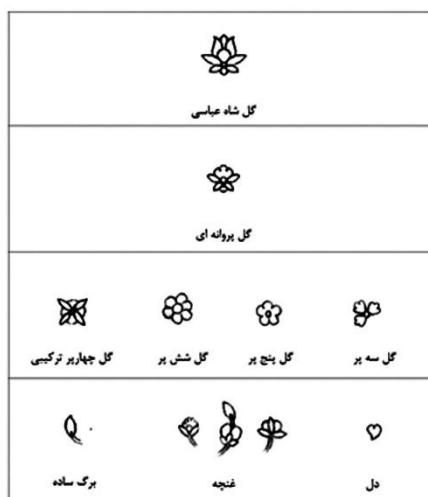
اسلیمی‌های به کار رفته در این اثر ظرفت و تنوع آثار مرقع گلشن را ندارند و تنها از اسلیمی‌های توپر و پیچکدار (تصویر ۲۷، تحلیل خطی تصویر، بخش «A») استفاده شده است. نکته درخور توجه در این اثر قاب‌بندی‌هایی است که در تشعیر زرین حاشیه این اثر به چشم می‌خورد. اسلیمی‌های توپر و پرپیج و تابی درون این قاب‌ها نقش بسته‌اند و این امر حاکی از آن است که بندهای اسلیمی در قلمرو تشعیر راه یافته‌اند . اسپیرال‌های ختایی همگام با بندهای اسلیمی در تاج و سه کتیبه این اثر حضور یافته‌اند. همچنین این اسپیرال‌ها با گردش‌های وسیع خود نقش تشعیر حاشیه این اثر را شکل داده‌اند و گردآگرد اثر و قاب‌های اسلیمی در چرخش‌اند. در گوشه بالا و پایین سمت راست تشعیر اثر در قاب بندی لچک مانند به چشم می‌خورد که اسپیرال‌ها و گل‌های ختایی درون آن‌ها نقش بسته‌اند. انواع گل‌های ختایی به کاربرده شده در این اثر عبارتند از: گل شاهعباسی، گل پروانه‌ای، گل پنج‌پر، گل چهارپر ترکیبی، گل سه‌پر، غنچه، برگ کنگره‌دار، برگ ساده (تصویر ۲۸).



تصویر ۲۶. تحلیل خطی ترکیب‌بندی سرلوح مذهب امیرشاهی سبزواری(نگارنده)



تصویر ۲۷. سرلوح مذهب امیرشاھی سبزواری و تحلیل خطی آن به همراه اسلیمی ها به کاررفته (نگارنده)



تصویر ۲۸. رسم خطی نمونه گل های ختایی به کاررفته در سرلوح مذهب امیرشاھی سبزواری (نگارنده)

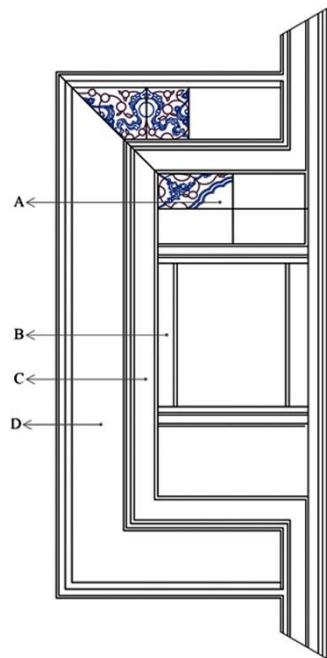
۴-۶. سرلوح کتاب سلسه‌الذهب

دو سرلوح مذهب مرصع رو به روی هم، مربوط به کتاب سلسه‌الذهب و متعلق به ۹۷۷ ق. است. متن اثر در میانه تذهیب جای گرفته و بین سطور آن طلاندازی شده است (تصویر ۳۰). دو کتیبه که نقش

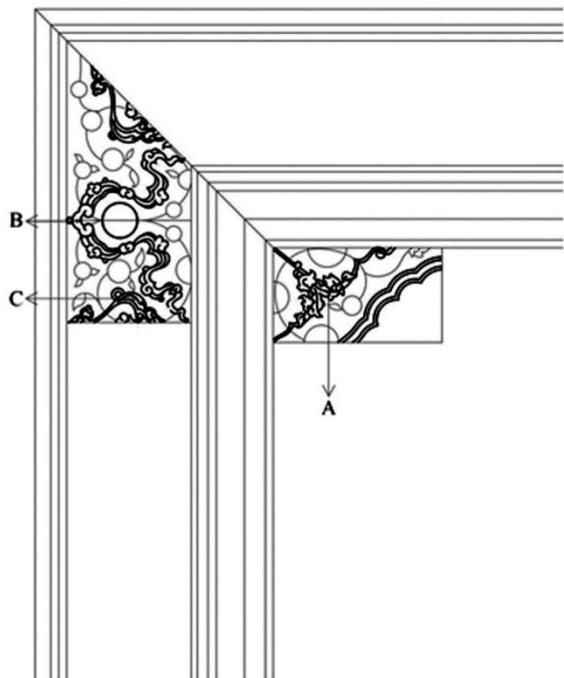
میان آن با ورق طلا پوشانده شده در بالا و پایین متن اثر (تصویر ۲۹ بخش «A») و دو کتیبه مستطیل شکل عمودی و باریک نیز در دو طرف این متن جای گرفته‌اند (تصویر ۲۹ بخش «B»). متن اثر و این چهار کتیبه توسط یک تسمه ضخیم و طلایی رنگ (تصویر ۲۹ بخش «C») و یک حاشیه (تصویر ۲۹ بخش «D»)، از سه جهت بالا، راست و پایین احاطه شده است. دورتا دور اثر جدول‌کشی با رنگ‌های لاجوردی، نارنجی و سبز را می‌توان مشاهده کرد. اسلیمی‌های به کاررفته در این اثر شامل اسلیمی دهان اژدری و پیچک‌دار، اسلیمی ابری و اسلیمی توحالی و تخمک‌دار است. اسلیمی دهان اژدری در دو کتیبه بالا و پایین متن به چشم می‌خورد. واگیره این کتیبه یک چهارم کتیبه است و اسلیمی دهان اژدری با چرخش ساده خود فضای درون واگیره را قاب‌بندی می‌کند (تصویر ۳۰، تحلیل خطی تصویر، بخش A)، فضایی با زمینه طلایی رنگ را در کنار فضای با زمینه لاجوردی خلق می‌کند. اسلیمی‌های ابری (تصویر ۲۷، تحلیل خطی تصویر، بخش B) و توحالی (تصویر ۲۷، تحلیل خطی تصویر، بخش C) در حاشیه این تذهیب جای گرفته‌اند. اسلیمی ابری نیز با حرکت ساده خود فضای حاشیه را به دو قسمت تقسیم می‌کند و هنرمند مجال استفاده از دو رنگ لاجوردی و طلایی را در حاشیه اثر می‌یابد.

اسلیمی توحالی در زمینه طلایی رنگ حاشیه همچون یک نشان در میان اسلیمی‌های ابری جای گرفته است و مأمن کوچکی را به رنگ لاجوردی فراهم آورده است. فضای خالی درون خود این اسلیمی نیز به رنگ مشکیاست. در مجموع می‌توان گفت اسلیمی‌های این اثر در عین سادگی، حرکت و نقش دلنشیزی را به تصویر کشیده‌اند.

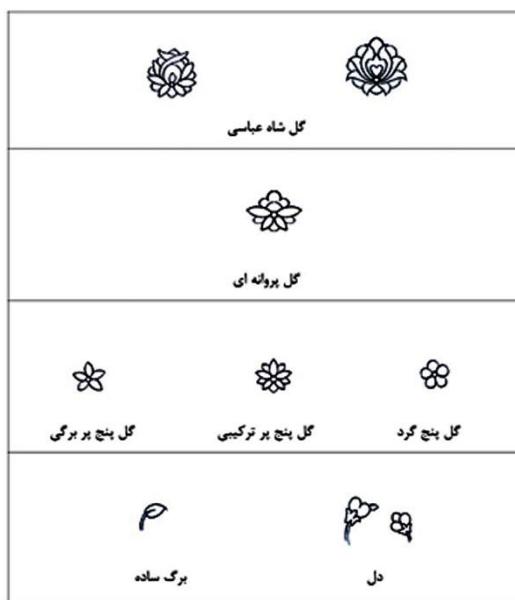
در این اثر نیز همانند سایر آثار مطرح شده در این پروژه، اسپیرال‌های ختایی همگام با بندهای اسلیمی در سراسر آثار حضور دارند. همچنین در دو کتیبه باریک دو طرف متن حرکت و پیچشی ساده به تنها‌یی قابل مشاهده‌اند. گل‌های ختایی به کاررفته در این اثر عبارتند از: دو نوع گل شاه عباسی، گل پروانه‌ای، دو نوع گل پنج‌پر، گلسه‌پر، غنچه و برگ ساده (تصویر ۳۱).



تصویر ۲۹. تحلیل خطی ترکیب‌بندی سرلوح مذهب سلسله‌الذهب (نگارنده)



تصویر ۳۰. سرلوح مذهب سلسله‌الذهب و تحلیل خطی آن به همراه اسلیمی‌ها به کاررفته (نگارنده)



تصویر ۳۱. رسم خطی نمونه گل‌های ختایی به کار رفته در سرلوح مذهب سلسله‌الذهب (نگارنده)

۷. نتیجه

تذهیب در دوره صفوی (با توجه به نمونه‌های بررسی شده) از تنوع قابل ملاحظه‌ای برخوردار بوده است. در این دوره ضمن اینکه شاهد آثار پُرکار و بی نظیری همچون سرلوح‌های مرقع گلشن هستیم، آثاری با نقوش و ترکیب‌بندی ساده‌تر همچون دیوان امیرشاهی سبزواری نیز به چشم می‌خوردند.

با تعمق در آثار نفیس دوره صفوی درمی‌یابیم که نقش اسلامی در این دوره از چنان تنوعی برخوردار است که نظیر آن در دوره‌های قبل کمتر دیده شده است. کاربرد اسلامی‌های توپر، توخالی، دهان اژدری، پیچک‌دار، ابری و گلدار گویای این مطلب است. حرکت نرم و ظرافت این اسلامی‌ها حکایت از پختگی و کمال این نقوش را دارد. در آثار این دوره (مانند دوره تیموری) از نقوش هندسی دوره ایلخانی استفاده نشده است و بندهای اسلامی و اسپیرال‌های ختایی به عنوان عناصر اصلی اثر، در کادرهای مربع یا مستطیل‌شکل، نقش آفرینی می‌کنند. جدول‌کشی و تسمه‌سازی نیز از عناصر ثابت تذهیب این دوره است که بر انسجام ترکیب‌بندی اثر می‌افراشد. به بیان دیگر تسمه‌سازی‌ها، کادرهای مختلف موجود در یک اثر را به هم مرتبط می‌کند.

در مجموع با بررسی این پنج نمونه تذهیب می‌توان گفت اسلامی‌های توپر، توخالی و تخمک‌دار از عناصر ثابت تذهیب دوره صفوی بوده‌اند و در آثار نفیس و باشکوه نیز از اسلامی‌های دهان اژدری، ابری و گلدار استفاده می‌شده است.

در میان شش اثر بررسی شده، سرلوح‌های مرقع گلشن (که از جمله شاهکارهای تذهیب دوره صفویه در مکتب هندو ایرانی است)، بیشترین تنوع اسلیمی را از لحاظ طرح و رنگ دارد، اما در آثار ساده‌تر همچون دیوان امیرشاهی سبزواری، مذهب تنها از اسلیمی توپر و رنگ طلایی استفاده کرده است.

منابع و مأخذ

- آذرپاد، حسن (۱۳۷۳)، فرشنامه ایران، تهران: موسسه مطالعات فرهنگی.
- اسکندرپور خرمی، پرویز (۱۳۸۳)، اسلامی و نشان‌ها (آیین هنر و آموزش نقاشی ایرانی ۲)، تهران: سازمان چاپ و انتشارات
- احسنست، ستاره (۱۳۸۹)، بررسی مفاهیم نور و فضا در شمایل‌های مسیحی دوران بیزانس و خوشنویسی و تذهیب در دوره صفویه، پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز
- بیانی، مهدی (۱۳۶۳)، کتاب‌شناسی کتاب‌های خطی، به کوشش حسین محبوی اردکانی، تهران: انجمن آثار ملی
- پاکباز، رویین (۱۳۷۸)، دایره المعارف هنر، تهران: فرهنگ معاصر
- کونل و دیگران. (۱۳۷۲). اسلامی و ختایی گلهای شاه عباس: نگرشی بر سوابق تاریخی سه نگاره تزئینی، تهران: یساولی
- فرید، امیر (۱۳۹۲)، رابطه پیشانی (سرلوح) چلیپا، با متن در آثار میرعماد، کتاب ماه هنر، شماره ۱۷۸، صفحه ۳۹-۴۲
- صاحب، غلامحسین (۱۳۸۷)، دایره المعارف فارسی مصاحب، تهران: امیرکبیر
- نجیب اوغلو، گلرو، (۱۳۸۷)، هندسه و تزیین در معماری اسلامی، ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: روزنه
- ویلسون، او (۱۳۷۷)، طرح‌های اسلامی، ترجمه محمدرضا ریاضی، تهران: سمت
- هراتی، محمدمهری (۱۳۸۷)، هنرپژوهی در برگزیده قرآن کریم به خط کتابت علیرضا عباسی، تهران: فرهنگستان هنر
- هروی، مایل (۱۳۵۳)، لغات و اصطلاحات فن کتاب‌سازی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران