

## بررسی نسخه خطی خمسه جامی به شماره ثبت ۵۹۶۵<sup>۱</sup>

محسن حق گو

مقدمه:

ظهور جامی در هرات و نشر آثار وی

در سال ۷۹۹ ه.ق. تیمور لنگ که همچنان به کشورگشایی و قتل و غارت در بیش از نیمی از جهان متمدن آن روزگار مشغول بود، شاهرخ چهارمین و کوچک‌ترین پسرش را به حکومت خراسان، سیستان و طبرستان در هرات مأمور ساخت (رک به پیرنیا: ۸۰۱). کمی پس از مرگ تیمور (۸۰۷ ه.ق.) این شاهزاده متعادل به جای پدر بر تخت سلطنت نشست و پایتخت را از سمرقند در ماوراء النهر، به هرات در خراسان بزرگ منتقل ساخت (گروسه: ۷۵۸) و بدین ترتیب بر سرعت آبادانی این دیار که در دوران ولایت او آغاز شده بود، به واسطه گنج‌های تیمور و توجه شاهرخ به امور عمرانی و فرهنگی افزوده شد. به کوشش‌های شاهرخ در آبادانی و توسعه دانش و هنر باید حمایت‌های فرزندش، بایسنغرمیرزا (۷۹۹-۸۳۷ ه.ق) را نیز افزود. پس از مرگ شاهرخ (۸۵۰ ه.ق.) هرات چندین بار در نزاع‌های شاهزادگان تیموری میان آنها دست به دست گردید (پیرنیا: ۸۰۳-۸۰۵). با این وجود تسلط سلطان حسین بایقرا و حکومت او بر هرات بین سال ۸۷۵ تا ۹۱۱ ه.ق. (پیرنیا: ۸۰۵) در یک دوره نسبتاً طولانی، آرامش و آبادانی را به این شهر بازمی‌گرداند. ثروت و شوکت سلطان و وزیر هنر پرورش امیر علیشیر نوایی، این بهشت ذوق و هنر را غرق در جلال و زیبایی کرده بود و هنرمندان بزرگ از همه جا بدین ارض موعود روی آورده بودند. «با این‌همه هیچ‌کس قدرت و حشمت یک ملای درویش ساده اهل جام را، که نورالدین عبدالرحمن خوانده می‌شد و شاعر نیز بود، نداشت و این درویش ساده که با احترام تمام عارف جام لقب گرفته بود، در حقیقت سلطان معنوی هرات به شمار می‌آمد» (زرین‌کوب: ۲۸۸).

نورالدین عبدالرحمن جامی که در سال ۸۱۷ ه.ق. در خرگرد جام در خراسان چشم به جهان گشود (موریسون و دیگران: ۴۰۸) در کودکی به همراه پدرش به هرات و در

راه تحصیل دانش تا سمرقند رفت ولی دوباره به هرات بازگشت. «در نیمه دوم عمری که بیشتر آن در هرات گذشت، جامی دانشمندی بلند آوازه بود. به هرچیز دانستنی علاقه می‌ورزید و در هرچیز که می‌دانست بر دیگران برتری داشت. از صرف و نحو و عروض و موسیقی گرفته تا فقه و حدیث و حکمت و عرفان همه‌چیز مورد علاقه او بود و در همه‌چیز کتاب و رساله‌ای تألیف کرده بود» (زرین‌کوب: ۲۹۰). جامی قریحه شاعری نیز داشت و اگرچه در ادبیات این دوره هرگز قله‌هایی چون شعرای بزرگ سده‌های پیشین ظهور نکردند (رجوع کنید به موریسون: ۴۰۴ تا ۴۰۷)، اما بسیاری با دلایل مختلف، او را بزرگ‌ترین شاعر عصر خود می‌دانند. به طور کلی می‌توان جایگاه شاخص جامی در تاریخ ادبیات ایران را از دو منظر کثرت آثار و ظهور وی در دوره افول ادبیات فارسی و نقش وی در تجدید حیات آن، مهم دانست. اهتمام جامی در خلق حجم بالایی از آثار ادبی در قالب‌های مختلف، اگر چه انقلاب و نقطه عطفی در ادبیات ایجاد نکرد، اما موجب حفظ پیوستگی ادبیات ایران شد و به نحوی چشمگیر از انحطاط و نابودی کامل آن جلوگیری کرد.

عوامل مختلفی نظیر شهرت جامی در علم و ادب و عرفان، جایگاه منحصر به فرد اجتماعی و اعتقادی وی در پیشگاه سلاطین، امرا، عرفا و توده مردم - به ویژه در هرات- و همچنین مقبولیتی که شعر جامی در زمان خود داشت، موجب شد آثار او نیز با اقبال عمومی مواجه گردد. به گواه آثار موجود، کارگاه‌های هنری و کتاب‌سازی در آن عصر سفارشات متعددی برای آثار جامی دریافت نموده و علاقه‌مندان با مکتب مالی مختلف در ساخت نسخه‌هایی از آثار وی به عنوان سفارش دهنده ایفای نقش نموده‌اند. حتی امروز نیز بسیاری از موزه‌ها و کتابخانه‌های ایران و جهان نسخه‌های متعدّد و نفیس و گاه منحصر به فردی از آثار او را در اختیار دارند. در میان نسخه‌های خطی شاخص و شاز از آثار جامی، هفت اورنگ او، بیش از سایر آثارش به چشم می‌آید. «هفت اورنگ در سال‌های آخر قرن نهم (از ۸۷۷ تا ۸۹۰) سروده شده است. وی این مثنوی‌ها را هفت کوکب یا هفت برادر می‌نامد که عبارتند از: سلسله الذهب، سلمان و اِبسال، تحفه الاحرار، سبجه الابرار، یوسف و زلیخا، لیلی و مجنون و خردنامه اسکندری» (خودداری نایینی، ۱۳۸۸: ۶۶۹). بسیاری از نسخه‌هایی که یکی یا همه مثنوی‌های هفت اورنگ را در خود جای داده‌اند، با مجالس نگارگری متعدّد آراسته شده‌اند. قطعاً جنبه روایی و داستانی این مجموعه از آثار جامی در مصوّر ساختن آن بی‌تأثیر نبوده است.

ظاهراً وضع سلامتی جامی بعد از شصت سالگی چندان خوب نبوده‌است (افصح زاد، ص ۱۳۶). سرانجام وی در پی یک بیماری چهار روزه، در ۱۷ یا ۱۸ محرم ۸۹۸

درگذشت (رک. به: افصح‌زاد، صص ۱۳۷-۱۳۸). سلطان حسین بایقرا، امیر علیشیر نوایی و امرا و دانشیان و عامه مردم هرات در تشییع جنازه و مجالس سوگ او شرکت کردند و وی را نزدیک مزار شیخ سعدالدین کاشغری به خاک سپردند (لاری، ص ۴۳؛ مایل هروی، ص ۶۱). بدیهی است فقدان او نه تنها موجب کاهش تقاضا برای آثارش نشده‌است، بلکه احتمالاً از این حیث لاقفل در هرات، حجم استنساخ آثار او افزایش نیز یافته‌است. می‌توان این روند را تا پایان حکومت سلطان حسین بایقرا محتمل دانست.

مجموعه آثار جامی نشان می‌دهد که او روش سلوک در طریقت نقشبندیه را پیوسته تأیید و تبلیغ می‌کرده و رساله‌ای هم در باره سلسله انتساب نقشبندیه نوشته است (مایل هروی، صص ۲۳۰-۲۳۱). جامی پیرو مذهب اهل سنت و در فروع فقهی حنفی مذهب بود. تمایل او به سلسله نقشبندیه هم از خلال همین نگرش، توجیه شدنی است (صفا، ج ۴، ص ۳۵۴)؛ وی اگر چه در دوران حیات خویش، نامی نیک داشت، اما به علت تعصب او در عقاید مذهبی‌اش و نیز روی کار آمدن صفویه که پس از گذشت بیست سال از مرگ جامی، وی را بد اعتقاد دانستند، پس از مرگ از شهرتش تا اندازه‌ای کاسته شد. معروف است که صفویه هر جا نام «جامی» بوده آن را به «خامی» تبدیل کرده‌اند (ریپکا: ۴۲۰)؛ شاه اسماعیل اوّل (۸۹۲-۹۳۰ ه.ق.) که اعتقادات مذهبی تندی داشت و به خاطر فشار همسایگان عثمانی و ازبکش در غرب و شرق بر شیعیان، رویه‌ای مشابه را علیه سنی مذهبان در پیش گرفته بود (رک پیرنیا: ۸۱۲ تا ۸۱۴) هنگام استیلا بر هرات، مقبره باشکوهی را که امیر علیشیر نوایی بر تربت او بنا کرده بود، سوزاند (افصح زاد، ص ۱۳۸-۱۳۹). این برخورد قهرآمیز علاوه بر ریشه مذهبی، می‌تواند متأثر از پیروی شاه اسماعیل صفوی از فرقه‌ای از متصوفه که در شمال غربی ایران، با نقشبندیان در شرق رقابتی دیرینه داشته‌اند نیز باشد.

می‌توان دریافت حاصل چنین خصومتی این خواهد بود که کتابت و انتشار آثار جامی حداقل در زمان خود شاه اسماعیل تا چه حد کاهش یافته باشد. پس از شاه اسماعیل، جانشینش، تهماسب که از دوسالگی به عنوان ولیعهد در دامان شهر هنرپرور هرات رشد یافته بود و خود نیز دستی در هنر داشت، به سلطنت رسید. او که در زمان ولایت عهدی بر کتابخانه سلطنتی نظارت داشت، پس از به قدرت رسیدن نیز این روند را ادامه داد. با این وجود اواسط قرن دهم مصادف بود با دوره‌ای از رویکرد متعصبانه تهماسب و حکم به ممنوعیت کامل محرمات. چنین رویکردی در کتابخانه سلطنتی نیز تأثیر خود را گذاشت، به نحوی که بسیاری از هنرمندان از دستگاه او پراکنده شدند، به ممالک دیگر روی آوردند و یا به انجام



\* کارشناس مستندنگاری و مرمت آثار تاریخی

mohsen.haghgoo@gmail.com

۱. موجود در کتابخانه و موزه ملی ملک

سفارشات کوچک پرداختند. این سختگیری به نظر در اواخر عمر شاه اندکی تعدیل شده است. ابراهیم میرزا، برادرزادهٔ محبوب و هنرپرور تهماسب، به عنوان حاکم مشهد، بسیاری از هنرمندان را گرد آورده بود. با تعجب می‌بینیم که مهم‌ترین و آخرین شاهکار دورهٔ سلطنت تهماسب و ابراهیم میرزا یک نسخهٔ نفیس از هفت اورنگ جامی است. چنین محصولی به خوبی نمایانگر این است که حداقل از نیمهٔ دوم قرن نهم، رویکرد متعصبانه و قهرآمیز نسبت به جامی و آثار وی تا چه حد فروکش کرده، به نحوی که دربار صفوی نیز بانی ساخت نسخه‌ای نفیس از یکی از مهم‌ترین آثار جامی، یعنی هفت اورنگ می‌گردد.

در مجموعهٔ نسخ خطی مؤسسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملی ملک چندین رساله و مجموعه از آثار جامی محفوظ است که از این میان تعدادی به مثنوی‌های هفت اورنگ جامی تعلق دارد. از جمله نفیس‌ترین این نسخه‌ها، مجموعهٔ خمسهٔ جامی است که مشتمل بر پنج مثنوی است که وی به اسلوب خمسهٔ نظامی و امیرخسرو دهلوی سروده است. این نسخه که با شمارهٔ ۵۹۶۵ در فهرست آثار این مؤسسه به ثبت رسیده است، علاوه بر اینکه به لحاظ هنری دارای تذهیب و نگاره‌های متعدّد به سبک نیمهٔ اوّل قرن دهم هجری است، در زمانی نزدیک به زمان حیات جامی کتابت شده و از این منظر نیز حایز اهمّیت ویژه است.

#### بررسی محتوایی اثر

در جلد نهم از فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ ملک (افشار، ج:۹؛ ۱۱۵) ذیل شمارهٔ نسخهٔ ۵۹۶۵ کمترین اطلاعات را می‌یابیم. در واقع این مدخل گزارشی است مختصر و ناقص از تعداد و ابعاد صفحات، نوع کاغذ و جلد، تعداد آرایه‌ها و فهرستی شش‌گانه از رسالات که محتوای این نسخه را تشکیل می‌دهند. این فهرست به این ترتیب آمده است:

۱- تحفه الاحرار: از جامی ۲- یوسف و زلیخا: از جامی ۳- اشعاری از مولانا و نظامی و عطار (۱۲ صفحه) ۴- داستان حکیم و اسکندر (منظوم) ۵- لیلی و مجنون: از جامی ۶- سبحه الابرار: از جامی

چنان‌که ازین فهرست برمی‌آید، چهار رسالهٔ اصلی آن به جامی تعلق دارد. این فهرست اگرچه غلط نیست، اما بسیار موجز و ناکافی است. در اینجا ضمن بررسی دقیق‌تر این نسخه، اطلاعاتی دقیق‌تر از محتوای آن آرایه می‌گردد.

- رسالهٔ اوّل - تحفه الاحرار:

تحفه الاحرار نخستین مثنوی تعلیمی جامی است از مجموعهٔ هفت اورنگ که به سبک و سیاق مخزن‌الاسرار نظامی و مطلع الانوار امیرخسرو دهلوی سروده شده‌است

(موریسن و دیگران: ۴۰۹). جامی سرایش این منظومه را در سال ۸۸۶ ه‍.ق. به انجام رسانده است. این رساله که در ۵۹ صفحه کتابت شده، کامل است و افتادگی ندارد.

- رسالهٔ دوم - یوسف و زلیخا:

این مثنوی از معروف‌ترین آثار جامی است. «گفتنی است جامی در بین آنانی که این داستان را به نظم کشیده‌اند، پایگاهی طراز اوّل دارد» (موریسن و دیگران: ۴۰۹). این داستان که برگرفته از قرآن است توسط شاعران دیگر نیز به نظم درآمده است که حکیم نظامی گنجوی از بزرگ‌ترین ایشان است. این مثنوی را جامی به سال ۵۸۸۸ه‍.ق. به انجام رسانده است(حسینی، ۱۳۸۵: ۸). این رساله نیز به طور کامل در ۱۲۵ صفحه کتابت شده است.

- رسالهٔ سوم - اشعار گوناگون:

این بخش از کتاب که با چند خط متفاوت بر کاغذی متفاوت از سایر اوراق کتاب نگاشته شده است، متضمن اشعاری پراکنده از شاعران مختلف است. ابتدای این بخش با ۱۲ غزل از شاعری که در پایان بیشتر غزلیات «قاسم» یا «قاسمی» تخلّص کرده است آغاز می‌شود. در جستجوی نام و نشان این شاعر، در کتاب «تاریخ ادبیّات در ایران» نوشتهٔ ذبیح الله صفا (صفا، ۱۳۴۲) به نام «قاسم انوار» برمی‌خوریم که «قاسم» یا «قاسمی» تخلّص کرده است. در مراجعه به دیوان اشعار این شاعر (کلیات قاسم انوار، نفیسی، ۱۳۳۷) چند شعر از این مجموعه مشاهده شد. به این ترتیب می‌توان این غزلیات را به «شاه قاسم انوار» نسبت داد. در ادامه بخشی از سرآغاز کتاب «مصیبت‌نامه» عطار نیشابوری به همان خط کتابت شده است. پس از آن به تک غزلی از نظامی گنجوی به خطی متفاوت و سطح پایین برمی‌خوریم که مشخص است بعداً در زمینهٔ خالی صفحه اضافه شده است. رساله با چند غزل و قصیده از عطار نیشابوری، سهروردی و مولانا با همان خط آغازین ادامه می‌یابد. در ادامه نیز ابیاتی از مثنوی «اسرارنامه» عطار در دو صفحه با همان خط آغازین رساله کتابت شده است. در ادامه با خطی متفاوت، سه غزل از حاج ملا هادی سبزواری (۱۲۱۲ - ۱۲۸۹ ه‍.ق.) کتابت شده است. در سه صفحهٔ پایانی نیز باز با خطی متفاوت با دو غزل از نظامی گنجوی و یک قصیده از مولانا جلال الدین بلخی این رساله اتمام می‌پذیرد. دو صفحهٔ آخر این رساله دارای تاریخ کتابت است که اوّلی به سال ۱۲۸۰ و دومی ۱۲۸۳ ه‍.ق. رقم خورده است. این بخش الحاقی که در فهرست ملک، ۱۲ صفحه ذکر شده است (افشار، ج:۹؛ ۱۱۵)، بر ۲۲ صفحه (۱۱ برگ پشت و رو) کتابت شده است.

- رسالهٔ چهارم - خردنامهٔ اسکندری:

این رساله با همان خط اصلی نسخه و بر همان کاغذ اصلی کتابت شده است، البته با این توضیح که قسمت‌های اوّلیهٔ آن افتادگی دارد. این رساله که در

فهرست نسخ خطی ملک، با عنوان «داستان حکیم و اسکندر» از آن یاد شده‌است (افشار، ج:۹؛ ۱۱۵)، همان منظومهٔ «خردنامهٔ اسکندری» از مجموعهٔ هفت اورنگ جامی است. خردنامهٔ اسکندری را جامی در سال ۸۹۰ ه‍.ق. به نظم درآورده است(حسینی، ۱۳۸۵: ۱۶). این مثنوی برخلاف اسکندرنامهٔ نظامی و امیرخسرو، جنگ‌نامه نیست، خردنامه است، گزارش گفت و شنودهای حکیمانه بین اسکندر و فیلسوفان یونان، یا سخنان آنها در مرگ اسکندر است (زرین کوب: ۲۹۳). این رساله که بخش اعظم ابتدای آن افتادگی دارد، در این نسخه تنها ۹ صفحه را به خود اختصاص داده است.

- رسالهٔ پنجم - لیلی و مجنون:

این مثنوی نیز که پس از مثنوی یوسف و زلیخا، در زمرهٔ آثار معروف جامی جای می‌گیرد، اقتباسی است از داستان منظوم حکیم نظامی گنجوی (اشرف زاده: ۱۸۵). اگرچه جامی این مثنوی را بر وزن لیلی و مجنون نظامی سروده است، ولی هرگز به پای او نرسیده است(موریسن و دیگران: ۴۰۹). این مثنوی را جامی در سال ۸۸۹ سروده است(حسینی، ۱۳۸۵: ۱۵). این رساله که پایان آن افتادگی دارد، اکنون ۵۱ صفحه از نسخه را در اختیار دارد.

- رسالهٔ ششم - سبحه الابرار:

سبحه الابرار، مثنوی اخلاقی و عرفانی است که به چهل «عقد» (موضوع، سخن، حکایت) تقسیم شده است. در این چهل سخن، داستان با توصیف یکی از فضایل نفسانی که مخاطب آن انسان است، آغاز و به مناجاتی لطیف از درگاه الهی خاتمه می‌یابد (حسینی، ۱۳۷۷: ۱۰۲). این مثنوی را جامی در سال ۸۸۷ ه‍.ق. به نظم درآورده است(حسینی، ۱۳۸۵: ۱۱). این مثنوی که کامل و بدون افتادگی است و در انتهای این نسخه قرارگرفته، در ۹۸ صفحه کتابت شده است.

با این بررسی محتوایی، درمی‌یابیم که پنج اثر از مجموعهٔ مثنوی هفت اورنگ جامی، در این نسخه گرد آمده است. معروف است که «عبدالرحمن جامی ابتدا به اسلوب خمسهٔ نظامی و امیرخسرو دهلوی -که خود از نظامی تقلید نموده است-اپنج مثنوی تصنیف نمود و سپس دو مثنوی دیگر برآن افزود» (حسینی، ۱۳۸۵: ۶). تحفه الاحرار و سبحه الابرار را جامی به تقلید از مخزن الاسرار نظامی سروده است. یوسف و زلیخا، لیلی و مجنون و خردنامهٔ اسکندری نیز علاوه براینکه به تقلید از آثار مشابه نظامی و امیرخسرو دهلوی سروده شده‌اند، نام‌های مشابه با این آثار نیز دارند(رک. به: زرین کوب: ۲۹۳؛ موریسون و دیگران: ۴۰۹). تاریخ سرودن دو مثنوی سلسله الذهب و سلمان و ایسال که اوّلی بر وزن حدیقه الحقیقهٔ سنایی سروده شده است و دومی نیز منشاء در اندیشهٔ یونانی دارد (موریسون و دیگران: ۴۰۹) و بر وزن مثنوی مولانا سروده شده (زرین کوب: ۲۹۴) کمی قبل‌تر

از پنج مثنوی دیگر است و خمسهٔ جامی مشتمل بر پنج مثنوی جدیدتر وی بوده است و او بعد از اتمام تقلید مفتخرانهٔ خود از نظامی، دو مثنوی قدیمی‌تر خود را نیز به ابتدای آن افزوده و آن را هفت اورنگ نام نهاده است. اگر ۱۱ برگهٔ الحاقی نسخه که چند شعر پراکنده از شعرای مختلف را دربرمی‌گیرد، جزو اصل اثر در نظر نگیریم، می‌توان گفت نسخهٔ اوّلیهٔ خمسهٔ جامی بوده است؛ امّا اگر بر اساس تاریخ سرودن این پنج مثنوی بخواهیم نسخه را بازآرایی کنیم به این ترتیب خواهیم رسید:

۱- رسالهٔ اوّل نسخهٔ موجود - تحفه الاحرار (کامل)

۲- رسالهٔ ششم نسخهٔ موجود - سبحه الابرار: (کامل)

۳- رسالهٔ دوم نسخهٔ موجود - یوسف و زلیخا: (کامل)

۴- رسالهٔ پنجم نسخهٔ موجود - لیلی و مجنون: (آخر آن ناقص است)

۵- رسالهٔ چهارم نسخهٔ موجود - خردنامهٔ اسکندری: (ابتدای آن ناقص است)

با این چینش جدید که در مقایسه با نسخه‌های خطی دیگر خمسهٔ جامی که حداقل یک نمونهٔ دیگر آن در کتابخانهٔ ملی ملک، به شمارهٔ ۵۹۹۳ موجود است (رک. به: خودداری نایینی: ۶۵۰)، به نظر منطقی و معمول می‌آید، فقدان تعجب برانگیز دو قسمت جدا از هم در نسخهٔ موجود، در نسخهٔ اوّلیه یک قسمت پیوسته از نسخه را تشکیل خواهد داد و تاحدودی توجیه‌پذیر خواهد شد. اگر این چینش فرضی را درست بدانیم بخشی از آخر رسالهٔ چهارم و اوّل رسالهٔ پنجم که پشت سرهم قرار می‌گیرند را در دست نخواهیم داشت. اگر چه همچنان علت این فقدان نامشخص باقی می‌ماند، امّا پیوستگی بخش‌های مفقودشده، منطقی‌تر خواهدبود. وقوع این آشفتگی در چیدمان رسالات را می‌توان به زمان مرمت‌های پیشین و الحاقات جدیدتر به اثر، نسبت داد.

#### بررسی هنری و سبک شناختی

۱- تذهیب و آرایه‌ها

در بررسی این نسخه هرآنچه که در گذشته برای تزیین نسخ خطی مرسوم بوده است را می‌توان در این نسخه بازیافت. نسخه دارای دو صفحهٔ تمام تذهیب (مقابل هم) در آغاز و چهار سرلوح یا پیشانی در آغاز رسالات اصلی (صفحات ۳، ۶۱، ۲۱۹ و ۲۷۱) است. علاوه بر این، تمامی صفحات مجدول هستند. جداول به ترتیب از داخل به خارج صفحه به رنگ‌های سبز زنگاری، طلایی و لاجوردی با تحریر مشکی هستند. تنها در اوّلین صفحهٔ سرلوح دار (صفحهٔ۳) در داخلی‌ترین بخش، جدول نارنجی رنگ نیز با تحریر مزدوج مشکی اجرا شده است. کیفیت اجرای آرایه‌های این نسخه را می‌توان اندکی پایین‌تر از نسخه‌های درباری و شاخص تولید شده در قرن دهم هجری دانست.

۲- دو کتیبه کاملاً شبیه به هم در بالا و پایین فضای متن



تصویر ۱- نسخه خطی خمسه جامی، شماره ۵۹۶۵ کتابخانه ملی ملک، صفحه تمام مذهب (نگارنده)

دو صفحه تمام تذهیب، شامل فضای متن، کتیبه مزدوج<sup>۲</sup> و حاشیه است. کادر متن مربع مستطیل است و در دو طرف آن دو حاشیه تزیینی قرار گرفته و به این ترتیب فضای اختصاص یافته به متن بسیار کاهش یافته است. میان سطوح با تزیینات دندان موشی و طلااندازی، آراسته شده است. بالا و پایین متن، کتیبه مزدوج قرار گرفته که نانوشته است و سه طرف صفحه به جز طرف عطف، حاشیه‌ای نسبتاً باریک همراه با شرفه نقش شده است که در قسمت میانی حاشیه کناری فرم تاج مثلثی یا لچکی قرار دارد. در یک مقایسه تطبیقی به خوبی درمی‌یابیم که فرم کلی تذهیب تمام صفحه، همان فرم کلی تذهیب دوره سلطان حسین بایقراست و استفاده از لچک (نیم تاج) در میان حاشیه بیرونی که به بیرون قاب جدول اشاره دارد نیز از ویژگی‌های تزیینی است که از همین دوره رایج می‌شود (رهنورد، ۱۳۸۶: ۹۶). نمونه بسیار جالب توجه از چنین تقسیم بندی فضایی را در نسخه‌ای از دیوان سلطان حسین بایقرا که به سال ۸۹۵ ه. ق. نگارش شده است باز می‌یابیم. (تصویر ۲) این فرم کلی سرلوح بعدها در دوره صفویه و به خصوص در اوایل آن بسیار محبوب و رایج شد، به طوری که بسیاری از نسخ که در دوره شاه اسماعیل اول و شاه طهماسب ساخته شده‌اند از این فرم تبعیت کردند» (رهنورد، ۱۳۸۶: ۹۷). ادامه سنت کتاب‌آرایی اواخر تیموری هرات را می‌توان در



تصویر ۲- دیوان سلطان حسین میرزا بایقرا، ۸۹۵ ه. ق.



تصویر ۳- دیوان حافظ، ۹۲۹ ه. ق، هرات، (Timur Princely vision: شماره ۱۹۳۲.۴۶ گالری فریر (http://www.asia.si.edu)

یک نمونه مشابه از اوایل صفوی، در نسخه‌ای از دیوان حافظ به تاریخ ۹۲۹ ه. ق. متعلق به گالری فریر (شماره F1۹۳۲.۴۶) که در هرات اجرا شده است، دید. (تصویر ۳) با مطالعه همین سیر تحول، کاهش تدریجی اما چشمگیر استفاده از لاجورد به عنوان رنگ غالب را، در تذهیب‌های صفوی نسبت به تیموری به وضوح شاهد هستیم.

تذهیب تمام صفحه این نسخه را می‌توان با تذهیب تمام صفحه خمسه جامی موجود در کتابخانه کاخ گلستان (شماره دفتر ۷۰۹) به تاریخ ۹۲۸ ه. ق. نیز مقایسه کرد. (تصویر ۴) هر دو نسخه متعلق به جامی است و صفحات تمام تذهیب هردو نسخه شامل کتیبه مزدوج، حاشیه در سه طرف و لچک کوچک (تاج) در میان حاشیه کناری و شرفه‌های کوچک است. از نظر فرم کلی و رنگ‌بندی شبیه هم هستند، اما کتیبه نسخه کاخ گلستان باریک‌تر و از نظر ظرافت و پرکاری دارای ارزش هنری بالاتری است. نمونه جدیدتر از این نوع صفحه‌آرایی را می‌توان در یک نسخه از دیوان جامی، به خط شاه محمود نیشابوری (وفات ۹۷۲ ه. ق.) متعلق به موزه هنر والتز (شماره ثبت ۶۴۰) نیز مشاهده کرد. (تصویر ۵)

رنگ‌آمیزی گل‌ها، در تذهیب این نسخه با رنگ‌های سفید، نارنجی و صورتی با پرداخت ارغوانی صورت گرفته است و فضاها به صورت یک در میان لاجورد و طلایی رنگ هستند. تزیینات حاشیه بیرونی که به صورت ۷ و ۸ اجرا شده‌اند را می‌توان با حاشیه دیوان سلطان حسین



تصویر ۴- خمسه جامی، ۹۲۸ ه. ق. تصویر ۵- دیوان جامی. نیمه دوم قرن ۱۰ ه. ق. نسخه شماره ۷۰۹ کاخ گلستان (کاخ گلستان: ۱۶۶)



تصویر ۵- دیوان جامی. نیمه دوم قرن ۱۰ ه. ق. شماره ۶۴۰ موزه هنر والتز (www.thedigitalwalters.org)

بایقرا (۸۹۵ ه. ق.)، دیوان حافظ (۹۲۹ ه. ق. گالری فریر) و خمسه جامی (۹۲۸ ه. ق. کاخ گلستان) بسیار مشابه دانست، اما رنگ‌آمیزی آن که فضاها به صورت یک در میان طلایی و لاجوردی هستند، با نسخه کاخ گلستان مشابهت تام دارد.

علاوه بر دو صفحه تمام مذهب، این نسخه دارای چهار سرلوح است که آغاز هر مثنوی را مشخص می‌سازد. سرلوح شماره یک (تصویر ۶)، از لحاظ کیفیت اجرا، نقوش و رنگ‌آمیزی کاملاً شبیه تذهیب تمام صفحه آغاز است. فرم کلی سرلوح به صورت کتیبه و حاشیه باریک همراه با نیم تاج در بالای آن است. سرلوح دوم نیز همین ترکیب‌بندی را دارد؛ اما از نظر اجرا و نقوش و رنگ‌آمیزی از دقت و ظرافت بالایی برخوردار است و شاید توسط هنرمند دیگر و یا در زمان دیگر کار شده‌است.

سرلوح سوم (تصویر ۷) به صورت کتیبه با حاشیه‌ای در بالای آن است و نیم‌تاج سرلوح‌های قبل جای خود را به هفت نیم تاج کوچک داده‌اند که کل فضای حاشیه بالایی کتیبه را پوشانده‌اند. نیم‌تاج میانی کمی بزرگ‌تر است. این فرم تزیین را کمی بعدتر و در اوایل قرن یازدهم در تزیین حاشیه‌ها به صورت نیم‌تاج‌هایی که در تمام قسمت حاشیه و سرلوح را پرکرده است، به وفور می‌توان



تصویر ۶- سرلوح شماره ۱ (نگارنده) تصویر ۷- سرلوح شماره ۳ (نگارنده)

دید. در حقیقت مراحل تکامل سرلوح‌ها از یک نیم‌تاج به نیم‌تاج‌های متعدّد را در این نسخه می‌توان دید که در نهایت در دوره قاجاریه به فرم سرلوح به شکل تاج کامل تبدیل می‌گردد. تذهیب این سرلوح از نظر ظرافت و کیفیت کمی ضعیف‌تر از سرلوح دوم است.

چهارمین سرلوح به صورت کتیبه و حاشیه‌ای در بالای آن است که حاشیه با نقش اسلیمی گل‌دار زیبایی‌ی تزئین شده است. گرچه تزئین حاشیه بالایی این سرلوح به کلی با سه سرلوح قبلی متفاوت است، اما به لحاظ رنگ‌بندی و کیفیت اجرا به صورتی کاملاً محسوس با سرلوح‌های سوم مشابه است. مهم‌ترین ویژگی رنگ آمیزی سرلوح‌های دوم، سوم و چهارم حضور کاملاً مشخص رنگ سبز است که هرچه به انتهای نسخه نزدیک می‌شویم بیشتر می‌شود. اگر در بستر تاریخی بخواهیم این موضوع را بررسی کنیم شاید بی‌ارتباط با سرکار آمدن حکومت شیعی صفویان در ایران نباشد.

بر اساس بررسی تذهیب و آرایه‌های نسخه، می‌توان گفت که نسخه مربوط به نیمه اول دوره صفویه و در مرحله گذار از مکتب هرات و تبریز به مکتب قزوین و سپس اصفهان (در دو سرلوح آخر نسخه) است. ترکیب‌بندی کلی شبیه اواخر دوره تیموری بوده، به خصوص ویژگی‌های دوره سلطان حسین بایقرا را



تصویر ۷- سرلوح شماره ۳

داراست؛ پس از فروپاشی حکومت تیموری و انتقال پایتخت از هرات به تبریز، بسیاری از هنرمندان مکتب هرات به تبریز رفتند. به همین دلیل نسخه‌های اولیه تهیه شده در مکتب تبریز صفوی همان ویژگی‌های مکتب هرات را دارد. از ویژگی‌های تذهیب اواخر دوره تیموری که در تذهیب دوره صفوی نیز می‌توان دید: استفاده از «ساقه‌های اسلیمی باریک و موپین و اسلیمی‌های درهم تافته و پرکار است که در اوایل دوره تیموری حجم‌دار و مشخص هستند. همچنین حضور گل‌های چندپر با رنگ‌های مختلف نظیر سفید، قرمز و صورتی که به صورت شکوفه‌های کوچک در میان اسلیمی‌ها حضور دارد و چنین نقشی را در اوایل تیموری می‌بینیم» (رهنورد، ۱۳۸۶: ۹۵). اما از تفاوت‌های نسخه با دوره تیموری استفاده از «رنگ نارنجی است که در دوره تیموری کمتر استفاده می‌شده است. پس از رنگ لاجوردی و طلایی کاربرد بسیار رنگ نارنجی، ویژگی خاصی به کار بخشیده و با تضاد بین رنگ‌های گرم و سرد موجب برجسته‌تر شدن تزئینات و تحرک بیشتر در کار شده است. برخلاف دوره تیموری که سردی و آرامش بیشتر در کار احساس می‌شد» (رهنورد، ۱۳۸۶: ) استفاده از رنگ ارغوانی نیز به چشم می‌خورد و رنگ‌های سبز، زرد و نارنجی و شنگرف بیشتر از دوره تیموری به کار می‌رود. تفاوت دیگر،

ترکیب‌بندی کتیبه‌ها و حاشیه است که نسبت به دوره تیموری باریک‌تر و فاقد تقسیم‌بندی‌های هندسی است، چراکه در دوره صفوی دیگر به ندرت از تقسیم‌بندی‌های هندسی استفاده می‌شده است.

دو آستر جلد، دارای یک ترنج با دو سرترنج با نقوش اسلیمی است که به شیوه قطعی، با کاغذ آبی رنگ اجرا شده است. این شیوه تزئین را به عنوان یک شیوه رایج، در بسیاری از نسخ خطی و مرقعات صفوی می‌بینیم. اگرچه تعیین یک تاریخ دقیق برای آرایه‌های نسخه ممکن نیست، اما در مجموع می‌توان نتیجه گرفت، تذهیب نسخه متعلق به اواسط قرن دهم ه.ق. یعنی نیمه اول دوره صفویه است؛ زیرا فرم تاج مثلثی که در سرلوح استفاده شده، بعدها به صورت کامل‌تر و بزرگ‌تری در میان حاشیه کناری و حتی بالا و پایین قرار می‌گیرد و در نهایت به فرم تاج کاملی در سرلوح تبدیل می‌گردد.

## ۲- نگاره‌ها

نسخه حاضر دارای ۱۳ مجلس نگارگری است و در ادامه خواهیم دانست که با تذهیب نسخه در یک دوره اجرا شده‌اند. بر این تعداد، شش صفحه مصور دیگر را نیز باید افزود که بسیار متأخرتر هستند و به شیوه‌ای خام‌دستانه و حتی بی‌اغراق کودکانه، با مرگب و مداد بر صفحات این نسخه نفیس ترسیم شده و آن را مخدوش نموده‌اند. این شش صفحه اما چندان هم خالی از ارزش نیستند، چرا که همچنان نشانی از طرح‌های اولیه که هنرمند اصلی نسخه برای ساختن مجالس مینیاتور، در نسخه ترسیم نموده است را می‌توان در سه صفحه بازیافت.

چنان‌که در بررسی آرایه‌ها و تذهیب اثر مشخص گردید، تذهیب آن متعلق به اواسط قرن دهم هجری است. با این وجود اگرچه می‌توان به همین استناد نگاره‌های اثر را نیز به همین دوره نسبت داد، اما رهنمود خوبی برای آغاز بررسی دقیق‌تر است، چراکه با توجه به اینکه برخلاف تذهیب اثر که کامل است، حداقل پنج نگاره ناتمام مانده‌اند، می‌توان نتیجه گرفت که اجرای تذهیب بر اجرای نگاره‌ها تقدم داشته است. با بررسی اجمالی نگاره‌های اثر، پوشاک پیکره‌ها و به ویژه دستار صفوی آنها در اولین نظر جلب توجه می‌کند. به این ترتیب می‌توان نگاره‌های این اثر را نیز به دوره صفوی متعلق دانست؛ اما هنوز هم با یک دوره دویست ساله روبه رو هستیم که هنر در خلال آن با تغییرات زیادی روبه رو شده است. در بررسی‌های تاریخی اثر به این موضوع اشاره شد که شاه اسماعیل تحت تأثیر اطرافیان و تعصبات مذهبی نسبت به «نورالدین عبدالرحمن جامی» نظر مساعدی نداشت و حتی در روایتی مقبره وی را سوزاند؛ اما پس از وی گویا این نگرش، توسط شاه

طهماسب که خود در هرات پرورش یافته بود، تعدیل شده است. این واقعیت تاریخی می‌تواند در کاهش چشمگیر کتابت آثار جامی نقش مهمی ایفا کرده باشد و نظریه کتابت نسخه در نیمه قرن دهم را قوت بخشد. تقریباً در همین زمان (از ۹۵۳ ه.ق.) است که پایتخت ایران به قزوین انتقال می‌یابد. جدیت شاه در آبادانی قزوین و ساخت عمارت‌های باشکوه «و همچنین علاقه‌مندی شاه به نقاشی دیواری، بدون شک موجب دلسردی شاه برای خلق نسخ خطی مصور و مرخص کردن نیروهای کتابخانه سلطنتی شد. شاه فقط تعداد محدودی از نقاشان کتابخانه را به کار گرفت. بقیه نقاشان تبریزی در قزوین روی سفارش‌های شخصی و برای خود کار می‌کردند. مینیاتورهایی که در دهه ۹۶۰ و ۹۷۰ ه.ق. نقاشی شده‌اند بسیار اندک شمارند. ابعاد مینیاتورها کوچک‌تر از مینیاتورهای دهه ۹۵۰ ه.ق. است و اغلب یک صفحه کامل را اشغال نمی‌کنند و ساختار ساده‌ای دارند اما کیفیت آنها بالا و در حد نقاشی‌های اواخر ۹۴۰ و ۹۵۰ ه.ق. تبریز است» (اشرفی، ۱۳۸۸: ۶۶).

مینیاتورهای این نسخه نیز چنین خصوصیتی دارند؛ همگی در اندازه‌های نسبتاً کوچک ترسیم شده‌اند، به طوری که در قسمت بالا و پایین آنها متن وجود دارد. با توجه به کوچک بودن اندازه تصاویر، نقاشان ترجیح داده‌اند از ترکیب‌بندی ساده و تعداد پیکره‌های کمتر و کم‌تحرک‌تری استفاده کنند. همه مینیاتورها به شیوه‌ای موجز تصویر شده‌اند و ساختمان‌ها و عناصر معماری نیز که تنها در سه نگاره ترسیم شده‌اند، کاملاً مختصر و مسطح نمایش داده شده‌اند و در تصویر آنها فقط خطوط نمای روبه رو نشان داده شده‌است و از نمایش نماهای جانبی در آنها خبری نیست. پیکره‌ها و منظره‌ها آرام و بی‌تحرک هستند و تپه‌ها با خطوط نرم و شناور و در نهایت اختصار ترسیم شده‌اند.

این خصوصیات را در آثاری دیگر از این دوره از جمله نسخه خطی «سبحه الابرار جامی» (کتابخانه ملی سنت پترزبورگ، Dorn ۴۲۹) نیز می‌توان بازیافت (اشرفی، ۱۳۸۸: ۶۶). از دیگر نقاط مشترک این دو نسخه «خصوصیاتی از جمله محکم شدن خطوط پیکره‌ها و تیزتر شدن و مشخص‌تر شدن خطوط اصلی در این مینیاتورها آشکارا به چشم می‌خورد. رنگ‌ها به دلیل استفاده از لایه‌های ضخیم به صورت لعابی درآمده و همچون سنگ‌های قیمتی می‌درخشند» (اشرفی، ۱۳۸۸: ۶۷).

«در نگاره‌های این دوره سرها به نسبت اندام کوچک شده، چهره‌ها کشیده شده و از حالت بیضی بیرون آمده‌اند. تا اواخر ۹۶۷ ه.ق. تاج حیدری و دستارهای بلند صفوی جای خود را به انواع دیگری از دستارها داده بودند. جوانان نوجو از انواع کوچک‌تری از دستارها استفاده می‌کردند و در مواردی کلاه پوست خزشان را



تصاویر ۱۱ و ۱۲- دو نگاره از منظومه یوسف و زلیخا، صفحات ۱۱۲ و ۱۴۴ نسخه. (نگارنده)



سه نگاره دیگر رساله اول (صفحات ۲۲ و ۳۵ و ۵۷ نسخه/ مثنوی تحفه الاحرار) شیوه رنگ آمیزی مشترکی دارند. چمنزار وسیع سبز، کوهستان طلایی و آسمان آبی، نقطه مشترک این نگاره‌هاست که در نگاره‌های بعد جای خود را به باریکه‌ای از چمنزار سبز، دشت و کوهستان خاکستری و آسمان طلایی رنگ می‌دهد.

در میان نگاره‌های این نسخه بیشترین تعداد را مثنوی یوسف و زلیخا به خود اختصاص داده است. علاوه بر اینکه از ۱۳ نگاره نسخه، شش مجلس آن در این رساله تصویر شده است، به لحاظ کیفیت اجرا و پرکاری مجالس نیز نگاره‌های منظومه یوسف و زلیخا نسبت به سایر نگاره‌های نسخه برتری دارند. (صفحات ۷۳، ۸۷، ۱۰۷، ۱۱۲، ۱۴۴ و ۱۶۹ نسخه)

در ادامه و در منظومه لیلی و مجنون که در این نسخه نیمه انتهایی آن مفقود شده است، با سه نگاره مواجه می‌شویم (صفحات ۲۴۰، ۲۵۹ و ۲۶۹ نسخه) که در مرحله طراحی اولیه باقی مانده و در دوره‌های بعد نیز طرح‌هایی بر روی آن اجرا شده که به مخدوش شدن طراحی اولیه انجامیده است. آنچه مشخص است هماهنگی طرح‌های اولیه این نگاره، با سبک کلی سایر مینیاتورهای این نسخه است. از این رو سعی شد با استفاده از نرم افزارهای کامپیوتری و حذف اضافات، طرح اولیه هنرمند از دل این نگاره‌ها بیرون کشیده شود.

متأسفانه این سه نگاره به طرز غیرقابل بازگشت در دوره‌های بعد مخدوش شده و این طراحی‌های ارزشمند



تصویر ۱۳- نگاره نامقام، منظومه لیلی و مجنون، صفحه ۲۶۹. (نگارنده)

به نظر می‌رسد، اما چیره دستی نگارگر در این تقلید آشکار، که در طراحی‌های اولیه متناسب و موقر بیکره‌ها مشهود است را می‌توان نشانی از این حقیقت دانست که در تعادل با میزان بودجه کارفرما (که به یقین دربار شاهی نیست)، هنرمند کار ساده‌تری ارائه داده است.



تصویر ۹- نگاره معراج پیامبر(ص) از نسخه خمسة نظامی، تبریز (۹۴۶ تا ۹۵۰ ه.ق.). گالری فریر، واشنگتن (کورکیان: ۴۳)



تصویر ۸- نگاره اول، معراج پیامبر(ص)، صفحه ۱۱. (نگارنده)

فقط با شال‌های کوچکی می‌پچیدند» (کن‌بای، ۱۳۸۲: ۸۷). کورکیان در «باغ‌های خیال» ظهور عمامه‌های صفوی با چوبک قرمز افراشته بر رأس آن در مینیاتورسازی ایران را مربوط به زمان شاه اسماعیل می‌داند (کورکیان، ۱۳۸۷: ۱۹۲). وی نیز تغییر تدریجی نوع کلاه‌ها و عمامه‌ها را در مینیاتورهای پس از سال ۹۶۳ ه.ق. چنین یادآور می‌گردد: «افراد صحنه کم‌کم عمامه آراسته به چوبک قرمز و ابهت‌انگیز خود را به یک سو می‌نهند و سر را با کلاهک لبه‌دوزی شده به نوار خز می‌آرایند» (کورکیان، ۱۳۸۷: ۴۲). این خصوصیات می‌تواند رهنمود خوبی برای محدودتر نمودن تاریخ گذاری نگاره‌های اثر باشد؛ با توجه به اینکه هنوز دستارهای چوبک‌دار صفوی را در این نگاره‌ها شاهد هستیم، می‌توان زمان پیدایش این نگاره‌ها را به قبل از دهه هفتم از قرن دهم نسبت داد. اولین نگاره اثر (صفحه ۱۱ نسخه/ مثنوی تحفه الاحرار)، یک مینیاتور نیمه‌کاره است که معراج پیامبر(ص) را به تصویر کشیده است. می‌توان آن را نمایی موجز از نگاره معراج پیامبر(ص)، اثر سلطان محمد در خمسة نظامی شاه طهماسبی دانست که بین سال‌های ۹۴۶ تا ۹۵۰ ه.ق. کتابت شده است. اگرچه این نگاره در برابر نگاره ظریف، پرکار و باشکوهی که سلطان محمد چند سال پیش از این پدید آورده است، بسیار بی‌پیرایه و ساده



تصویر ۱۰- نگاره چهارم، منظومه تحفه الاحرار، صفحه ۵۷. (نگارنده)



تصویر ۱۴- نگاره در افکندن پیر عاشق‌پیشه از بام، منظومه سبحه الابرار، صفحه ۳۳۴. (نگارنده)

اولیه، که در بررسی تاریخی، سبک‌شناسی و فن‌شناسی هنر نگارگری از اهمیت بسزایی برخوردارند را به شدت تحت تأثیر مخرب خود قرار داده‌اند.

سه نگارهٔ آخر نسخه متعلّق به منظومهٔ سبحه الابرار است. اولین نگارهٔ این منظومه (صفحهٔ ۳۲۴ نسخه) صحنهٔ در افکندن پیر عاشق‌پیشه از بام، توسط نوجوان است. عناصر معماری در این مجلس به ساده‌ترین و موجزترین شکل ممکن به تصویر کشیده شده‌اند. نگارهٔ دیگر (صفحهٔ ۳۴۸ نسخه) که چهره‌ها و رنگ‌آمیزی جویبار در آن ناتمام مانده است، مربوط به حکایت پیرزنی است که از حضرت محمّد(ص) در مورد به بهشت رفتن پیرزنان سؤال کرد. سومین نگارهٔ این منظومه (صفحهٔ ۳۵۹ نسخه) که آخرین نگارهٔ این نسخه نیز هست، صحنه‌ای است از حکایتی که در آن حضرت موسی(ع) از خدا می‌خواهد تا عدل خویش را به وی بازنماید.

در پایان و در بازنگری مطالب این بخش و در مرور نگاره‌های این نسخه، اولین نگاره‌ای که به آن برمی‌خوریم (نگارهٔ معراج پیامبر)، تقلیدی است از نگاره‌ای با همین مضمون از نسخهٔ خمسۀ نظامی که توسط سلطان محمّد برای شاه طهماسب ساخته شده است. اما آیا در آن دوره هرکسی توانایی دستیابی به یک نسخهٔ سلطنتی را داشته است. جواب این پرسش قطعاً نه است! می‌توان چنین نتیجه گرفت که نگارگر این نسخه حداقل برای مدّتی در کتابخانهٔ سلطنتی صفوی نقشی داشته است. به این ترتیب این نسخه اثری از یکی از نگارگران برجستۀ عصر صفوی است. نکتهٔ دیگر اینکه با توجه به هماهنگی که بین کاتب، مذهب و نگارگر این نسخه در اختصاص

فضاهای لازم برای اجرای نگاره‌ها رخ داده است می‌توان نتیجه گرفت که همهٔ این بخش‌ها در یک دوره اجرا شده‌اند.

### ۳- کتابت و رسم الخط

تمامی این نسخه از جمله متن و عناوین به خط «نستعلیق» کتابت شده است. خط «نستعلیق» به‌عنوان معرّف روح و فرهنگ ایرانی و نشانه‌ای از ذوق و سلیقهٔ زیبایی‌شناختی ایرانیان، به‌صورت خطی مستقل و قابل رقابت با اقلام سَنّه، توسط «میرعلی بن حسن تبریزی» (وفات: ۸۵۰ق) وضع شده است (قمی: ۵۷) و چنانکه «سلطان‌علی مشهدی» (۸۴۱-۹۲۶ق) که خود استادی مسلّم در این خط و به سه واسطه از پیروان میرعلی بوده نیز در رسالهٔ منظوم خود با نام «صراط السّطور» به این نکته اذعان دارد (فضائلی: ۵۴۴).

تا مدّتی قبل از سدهٔ ۸ ه‍.ق. و در عهد «شاهرخ تیموری» کاتبان غالباً حروف فارسی (پ، چ، ژ، گ) را در نوشته‌ها به صورت عربی نوشته ولی در خواندن به فارسی تلفّظ می‌کرده‌اند. در عهد صفویّه که اصلاحات جزیی در خط اعمال گردید، کاتبان و نویسندگان پیوسته رعایت تمییز سه حرف فارسی (پ، چ، ژ) را نموده و زیر حرف «س کشیده» هم سه نقطه قرار داده‌اند ولی حرف «گ» به همان صورت «ک» نوشته می‌شد و گویا بعد از مشروطه‌شدن ایران، سرکچی به حرف «ک» اضافه شده و خط فارسی دارای سی‌ودو علامت و شکل مشخص گردیده است (فضائلی: ۴۴۷).

تحقیقات دقیق‌تری که توسط جلال متینی در زمینهٔ سیر تحوّل رسم‌الخط فارسی از قرن ششم تا قرن سیزدهم هجری بر روی نسخ خطی متعدّد از مجموعه‌های مختلف صورت گرفته است نیز مؤیّد به کارگیری حروف (پ، چ، ژ) به صورت امروزی و (ک) بدون سرکش به شکل حرف (ک) در بیشتر نسخ خطی کتابت شده در قرن دهم هجری است؛ گرچه وی در برخی نسخه‌های نادر قرن دهم رسم الخط به شیوهٔ پیش از صفوی حرف (ک) بدون سرکش با سه نقطه در زیر آن را نیز ثبت نموده است (متینی: ۱۵۰).

در رسم‌الخط نسخه حروف (چ) و (ژ) تقریباً در تمامی کلمات به صورت امروزمین کتابت شده‌اند. حرف (پ) نیز در بیشتر کلمات به صورت امروزی و در تعداد کمی از کلمات به صورت (ب) نگارش شده‌است. به علاوه قرار دادن سه نقطه در زیر (س) کشیده نیز در این نسخه اگرچه در تمامی موارد رعایت نشده اما بسیار معمول است. به این ترتیب و با توجه به موارد فوق‌الذّکر و مصادیق موجود، می‌توان در تأیید، نتیجه‌ای که از بررسی نگاره‌ها و تذهیب اثر مشخص شد را در بررسی رسم‌الخط نسخه نیز تأیید و تاریخ کتابت این نسخه را به اواسط سدهٔ ۱۰ ه‍.ق. نسبت داد. به دلیل قید نشدن و در مواردی

محو کردن نام کاتب، تشخیص‌ناسخ غیرممکن است ولی این نسخه به خط نستعلیق شیوهٔ خراسانی استنساخ گردیده و کاتب را می‌توان از پیروان شیوهٔ جعفر و اظهر برشمرد. بخشی از صفحهٔ سوم این نسخه (آغاز رسالهٔ تحفه الاحرار) که تمامی موارد فوق‌الذّکر در اجرای رسم‌الخط نسخه را دربردارد در تصویر ذیل قابل مشاهده است:

مژده دهد کز خط عنبر سرشت

بسمله باشد چمنی از بهشت

با که دو باشد دری آمد دو لخت

مدخل آن باغ سعادت درخت

سین وی از باد پر جبرئیل

سلسله [ای] بسته برخ سلسبیل

چشم گشا چشمه هر میم بین

جاری از آن چشمه تسنیم بین

چنانکه در بررسی محتوایی اثر نیز به آن پرداخته شد، علاوه بر خمسۀ جامی، بخشی از نسخه مشتمل بر تعدادی از اشعار سایر شعرا از جمله قاسم انوار، عطار نیشابوری، نظامی گنجوی، حاج ملاهادی سبزواری و مولاناست که بر کاغذی متفاوت از کاغذ اصلی نسخه و به خط نستعلیق کتابت شده است. همان‌طور که تفاوت نوع کاغذ و محتوای این بخش به روشنی الحاقی بودن آن را اثبات می‌کند تفاوت فاحشی که نوع خط آن با بخش‌های دیگر نسخه دارد، مؤیّد این واقعیت است. بخشی عمده از این ۱۱ برگ الحاقی با خط نستعلیق ممتاز و در دو ستون (یک بیت در هر سطر) کتابت شده و فاقد هرگونه تزیین و صفحه‌آرایی است. در ادامه تعدادی از صفحات با خطی که درجهٔ نازلی دارد کتابت شده است و در پایان باز با نستعلیقی خوش سه صفحه



تصویر ۱۵- رسم الخط، منظومهٔ تحفه الاحرار، صفحهٔ ۳ نسخه. (نگارنده)

با دو تاریخ متفاوت و سطربندی چلیپایی و مورب کتابت شده است. کاتب یا کاتبان این سه صفحه تاریخ‌های ۱۲۸۰ (؟) و ۱۲۸۳ هجری قمری را رقم زده‌اند. برخلاف صفحات اصلی نسخه که همگی مجدول هستند، این صفحات فاقد هرگونه آرایش‌اند، اما نوع سطربندی نشانگر اختصاص فضای کافی توسط خوشنویس برای تذهیب اثر است که می‌توان در صفحهٔ آغاز اشعار دیوان قاسم انوار این تقسیم‌بندی فضایی را مشاهده نمود. (تصویر۱۶)

علاوه بر متن اصلی و بخش‌های الحاقی متأخّر، بخشی از مکتوبات این نسخه مربوط به حاشیه‌نویسی‌ها و نوشته‌های پراکنده در ظهر نسخه و برخی صفحات آن است که بیشتر به خط نستعلیق و شکسته نستعلیق کتابت شده‌اند. در کل، ۱۵ صفحه از نسخه دارای این نوشته‌های پراکنده و چند مُهر هستند. بخشی از این مکتوبات و مهرها به علل مختلف از جمله تعلق به مشاهیر و تاریخ‌دار بودن، حاوی اطلاعاتی بسیار مهم دربارهٔ پیشینهٔ این نسخهٔ خطی هستند که ضرورت بررسی آنها را موجب می‌شود. در صفحهٔ نخست نسخه به مُهری برجسته به تاریخ ۱۳۱۶ از «سهام الدوله» برمی‌خوریم. این مهر که بر روی کاغذ الحاقی مرمتی در حاشیۀ صفحه ضرب شده‌است، به احتمال قوی به «پارمحمدخان شادلوی بجنوردی»<sup>۲</sup> ملقب به «سهام الدوله» و «سردار افخم» تعلق دارد. در همین قسمت در ظهر نسخه عبارت «روز جمعه در باغ حصار، نهم

صفحه‌بندی کتاب در عمدهٔ صفحات به صورت چهار ستونی اجرا شده به نحوی که در هر سطر دو بیت کتابت شده است. اما در شش صفحه از نسخه (صفحات ۵۸، ۷۲، ۱۸۴، ۲۷۶، ۲۷۷ و ۲۹۵) ابیاتی به صورت چلیپایی یا مورّب سطربندی و کتابت شده‌اند. البته دو صفحهٔ تمام مذهب آغازین نسخه را که به علت اختصاص بیشتر فضای صفحه به حاشیۀ تزیینی به صورت تک ستونی خوشنویسی شده است را باید از این قاعده مستثنی دانست. خوشنویس در کتابت این دو صفحه تمام همّ و تلاش خود را برای اجرای زیباتر خط نستعلیق با توجه به ضوابط زمان خود به کار بسته است. این همّت و حوصلهٔ خوشنویس در ارایهٔ خط زیباتر در آغاز تمامی رسالات این نسخه می‌توان شاهد بود که در صفحات بعد از آن به تدریج کاسته می‌شود. چنین رویدادی در کتابت بسیاری از نسخ خطی که حتّی به قلم بزرگان و اساتید کهن خوشنویسی است مشاهده می‌شود چرا که برخلاف خلق قطعات خوشنویسی، در کتابت نسخ خطی، این افت کیفیت خط به دلیل الزاماتی نظیر کاهش زمان استنساخ و حجم بالای کتاب‌ها، تقریباً اجتناب ناپذیر بوده است.

در کتابت متن این نسخه از مرگب مشکی استفاده شده است اما چنان که در نگارش نسخ خطی رایج بوده است (آق قلعه: ۷۳) عنوان‌ها تماماً رنگی و با مرگب الوان (نک. مایل هروی: ۲۸۵) نگاشته شده‌اند. در نگارش عناوین از سه رنگ طلایی، لاجوردی و نوعی سبز (احتمالاً زنگار) که بسیار فرسوده گشته، استفاده شده است.

<sup>۲</sup> یارمحمدخان سهام‌الدوله بجنوردی متوفی به سال ۱۳۳۱ ه‍.ق. (۱۲۸۲ ه‍.ش)، حاکم نواحی شمال خراسان به مرکزیت بجنورد در دوران سلطنت ناصرالدین شاه قاجار بوده است.



تصویر ۱۶- رسم الخط و صفحه‌آرایی مجموعه اشعار الحاقی، صفحه ۱۸۶ نسخه. (نگارنده)

رجب تحریر شد، سنه ۱۲۸۶» را به خط شکسته نستعلیق کتابت نموده‌اند. در جستجوی «باغ حصار» در حوالی بجنورد (با توجه به مهر سهام الدوله بجنوردی که احتمال تعلق این نسخه به وی را ایجاد می‌کند)، به باغی با همین نام در جنوب شهر بجنورد و شمال روستای حصار برمی‌خوریم که عناصر معماری تاریخی از جمله سردر و عمارت ورودی با دو اتاق را شامل می‌شود. (<http://bama.resaco.ir/bama.htm.۲/۳/۲/۰/>) اگرچه منطق بودن این دو باغ غیرقابل اثبات است، اما به این ترتیب احتمال تعلق این نسخه به سهام الدوله بجنوردی در گذشته قوت بیشتری می‌گیرد.

جز این موارد در صفحه ۱۶۹ نسخه، در بالای نگاره وصال یوسف و زلیخا (حاشیه بالایی صفحه) دو بیت شعر کتابت شده که اولی در «شاه باد» به تاریخ ۱۲۷ (احتمالاً ۱۲۷۰ ه.ق.) و دیگری به تاریخ ۱۲۷۹ ه.ق. رقم خورده‌اند. ظاهر و صفحه آخر نسخه نیز دارای نوشته‌هایی بی‌شمار است که بسیار مغشوش و درهم با خطوط مختلف نگاشته شده است، به نحوی که استخراج یک عبارت یا جمله کامل از آن ناممکن است. سایر توشیحات کتاب نیز بیشتر تک بیت‌هایی است که در حاشیه بیرونی صفحات کتابت شده و ارزش نسخه شناسی خاصی ندارد.



تصویر ۱۷- مهر برجسته سهام الدوله، بالای صفحه اول نسخه. (نگارنده)

۴ - معادل قطعی را در زبان انگلیسی paper cutting دانسته‌اند، اما با اصطلاحات paper cuts, decoupe work و decoupage هم معادل سازی شده است (هاشمی نژاد: ۲۵۷).

#### ۴- صحافی و تجلید

از اولین نکاتی که در این قسمت باید به آن پرداخت قطع کتاب است. «یاد کردن اندازه کتاب از جمله ضوابط نسخه‌شناسی و فهرست‌نگاری نسخه‌های خطی است» (افشار سیستانی، ۱۳۸۳: ۲۷). با توجه به ابعاد نسخه موضوع این مقاله (۱۶/۵×۲۶ سانتی‌متر) می‌توان قطع آن را وزیری متوسط دانست. ابعاد «قطع وزیری» در کتاب واژه نامه صحافی سنتی ۱۸×۲۴ سانتی‌متر ذکر شده است که با ابعاد این کتاب مطابقت بالایی دارد (محمدلوی عباسی: ۱۲۱). نسخه حاضر دارای ۱۸۶ برگ است که از این میان ۱۲ برگه، الحاقی به نظر می‌رسد. این صفحات در ۲۱ «کراسه» تنظیم و دوخته شده‌اند.

جلد این نسخه از جنس چرم و به رنگ مشکی است. به لحاظ هنری رویه جلد به نسبت جلد‌های صفوی که برای نسخ نفیس ادبی تهیه می‌شده بسیار ساده است به نحوی که تزیینات آن از میان چهار نقش اصلی یعنی «ترنج»، «سرترنج»، «لچکی» و «زنجیره» که در تزیین جلد‌های چرمی تاریخی رایج بوده‌اند، (صفری آق قلعه: ۱۵۲) تنها شامل زنجیره می‌شود. از شاخصه‌های هنری مهم جلد این نسخه استفاده از هنر قطعی<sup>۱</sup> (کاغذبری) در تزیین آستر جلد است، که یک ترنج مرکزی با دو سرترنج به رنگ آبی را شامل می‌شود که داخل آن با نقوش اسلیمی تزیین شده است. این نقوش ابتدا از روی یک کاغذ آبی رنگ بریده شده و سپس روی کاغذ آستر



تصویر ۱۸- آستر جلد، تکنیک قطعی (نگارنده)

جلد چسبانیده شده است. «در قطعی هنرمند، حروف (در خوشنویسی) و انواع نقوش دیگر را از صفحه اصلی جدا کرده، بر صفحه‌ای دیگر می‌نشانده و اثری دیگر می‌آفریده است» (هاشمی نژاد: ۲۵۶). با وجود اقبال و رواج نسبی که این هنر در ایران داشته است، متأسفانه از همان آغاز در سنجش با سایر هنرها به این هنر ظریف توجه لازم مبذول نگردید، چراکه کاغذبری را گونه‌ای بازی کودکانه یا در رده هنرهای دستی توده مردم می‌شمردند و بزرگان و هنرشناسان زمان چنان که می‌بایست از آن پشتیبانی و حمایت نکردند تا اینکه به ناچار این هنر کم‌کم از دیده‌ها افتاد و فراموش شد (ذکاء، ۱۳۷۹: ۴).

#### جمع بندی

نسخه خمسه جامی ثبت شده به شماره ۵۹۶۵ در فهرست آثار مؤسسه کتابخانه و موزه ملی ملک را با توجه به سبک کتابت و رسم‌الخط، شیوه و اسلوب تذهیب و عناصر به کار رفته در نگاره‌ها می‌توان به اواسط قرن ۱۰ هجری نسبت داد. با وجود این که الحاقات، افتادگی‌ها و دخل و تصرفات متأخرتر در این نسخه، تا حدودی هویت آن را مخدوش ساخته است، اما نزدیکی حدود نیم قرن زمان ساخت این نسخه با زمان حیات جامی بر اهمیت این نسخه خطی افزوده است.

#### منابع:

- افشار، ایرج و محمدتقی دانش‌پژوه(۱۳۶۶). فهرست نسخه‌های خطی کتابخانه ملی ملک. ج.۹. مشهد. آستان قدس رضوی.

- افصح زاد، اعلاخان(۱۳۷۸). نقد و بررسی آثار و شرح احوال جامی. تهران.

- امیرعلیشیر نوایی(۱۳۶۳). تذکره مجالس النفایس. تهران. چاپ علی اصغر حکمت.

- براون، ادوارد گرانویل. تاریخ ادبی ایران. ج ۳.

- پیرنیا، حسن، اقبال آشتیانی(۱۳۸۷). تاریخ ایران از مادها تا انقراض قاجاریه. تهران. سمیرا.

- جامی، عبدالرحمان بن احمد[بی تا]. مثنوی هفت اورنگ. چاپ مرتضی مدرس گیلانی. تهران. کتابفروشی سعدی،

- حسینی، مهدی، هفت اورنگ (جامی به روایت تصویر)، کتاب ماه هنر. بهمن و اسفند ۱۳۸۵. صص ۶-۱۹.

- حسینی، مهدی، هفت اورنگ: ابراهیم میرزا، فصلنامه هنر. پاییز ۱۳۷۷. شماره ۳۷. صص ۱۰۰-۱۰۸.

- حکمت، علی‌اصغر(۱۳۶۳). جامی؛ متضمن تحقیقات در تاریخ احوال و آثار منظوم و منثور خاتم الشعرا نورالدین عبدالرحمان جامی. تهران.

- دولت‌شاه سمرقندی(۱۳۱۸/۱۹۰۱م.). تذکره الشعرا. لندن. چاپ ادوارد براون.

- ذکاء، یحیی(۱۳۷۹). هنر کاغذبری در ایران (قطعی). تهران. فرزاد روز.

- رهنورد، زهرا(۱۳۸۶). تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی، کتاب‌آرایی. تهران. سمت.

- ریپکا، یان(۱۳۷۰). تاریخ ادبیات ایران. ترجمه عیسی شهابی. تهران.

- زرین کوب، عبدالحسین(۱۳۷۰). با کاروان حله: مجموعه نقد ادبی. تهران.

- سام میرزای صفوی(۱۳۱۴). تحفه سامی. تهران. چاپ وحید دستگردی.

- شیمیل، آن ماری(۱۳۶۸). خوشنویسی و فرهنگ اسلامی. ترجمه دکتر اسدالله آزاد. مشهد. مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.

- صفا، ذبیح‌الله(۱۳۶۳). تاریخ ادبیات در ایران. ج ۴. تهران.

- صفا، ذبیح‌الله(۱۳۴۲). تاریخ ادبیات در ایران. چاپ سوم. تهران. ابن‌سینا.

- صفی، علی بن حسین فخرالدین(۱۳۵۶). رشحات عین الحیات. تهران. چاپ علی اصغر معینیان.

- فضائلی، حبیب‌الله(۱۳۶۲). «اطلس خط؛ تحقیق در خطوط اسلامی»، اصفهان. مشعل.

- قمی، قاضی میراحمد بن شرف‌الدین حسین منشی (۱۳۶۶). گلستان هنر. تصحیح و اهتمام: احمد سهیلی خوانساری. تهران. کتابخانه‌منوچهری.

- لاری، رضی‌الدین عبدالغفور(۱۳۴۳). تکمله حواشی نفحات الانس: شرح حال مولانا جامی قدس سره. کابل. چاپ علی

اصغر بشیر هروی.

- مایل هروی، نجیب(۱۳۸۷). تهران. جامی.

- متینی، جلال، تحویل رسم‌الخط از قرن ششم تا قرن سیزدهم هجری. مجله جستارهای ادبی. پاییز. شماره ۱۵. صص ۱۳۵ -

۱۶۲.

- مجیدی خامنه، فریده. قطعی، هنری در خدمت آرایش قرآن. گلستان قرآن. مرداد ۱۳۸۰، شماره ۷۴. صص ۳-۲۸.

- موریسن، جرج و دیگران(۱۳۸۰). تاریخ ادبیات ایران از آغاز تا امروز. ترجمه یعقوب آژند. تهران. نشر گستره.

- نظامی باخرزی، عبدالواسع بن جمال‌الدین(۱۳۷۱). مقامات جامی: گوشه‌هایی از تاریخ فرهنگی و اجتماعی خراسان در

عصر تیموریان. تهران. چاپ نجیب مایل هروی.

- [گمنام] (۱۳۸۵). تفسیر قرآن پاک. به کوشش دکتر علی رواقی و مقدمه حافظ محمودخان شیرانی (ترجمه عارف نوشاهی).

تهران. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

- نفیسی، سعید(۱۳۳۷). کلیات قاسم انوار. تهران. انتشارات کتابخانه‌سینایی.

- هاشمی نژاد، علیرضا، قطعی و قطعه. مطالعات ایرانی. پاییز ۱۳۸۴. شماره ۸. صص ۲۵۵-۲۶۵

- .....(۱۳۵۷) از سعدی تا جامی، ترجمه و حواشی علی اصغر حکمت. تهران.