HSA
میراث جنوب غرب آسیا
HERITAGE OF SOUTHWEST ASIA

بازشناسی مولفه های زیباشناسانه مرقع خوشنویسی سلطان علی الکاتب (محفوظ در موزهٔ هنرهای اسلامی دوحه)[1]

حجت‌الله امانی[1]، خورشید جوشن[2]

۱ استادیار، گروه نقاشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
۲-کارشناسی ارشد میراث فرهنگی، دانشگاه بولونیا، ایتالیا.
(مکاتبات h_amani@modares.ac.ir)
https://orcid.org/0000-0002-1096-9566

چکیده

مرقع خوشنویسی موسوم به سلطان علی الکاتب از نمونه های برجستهٔ دوره صفوی است که با خط‌های نستعلیق خفی و مشقی در قطع رحلی بزرگ در موزه هنرهای اسلامی دوحه نگهداری می شود. پژوهش حاضر به دنبال پاسخ به این پرسش است که چه مولفه های زیباشناسانه ای در این مرقع وجود دارد؟ هدف از این پژوهش معرفی ویژگی های مرقع مذکور و تبیین شاخصه های زیباشناسانهٔ آن، با روش توصیفی- تحلیلی است و اطلاعات پژوهش به شیوه اسنادی و مشاهده گردآوری شده است. یافته-های پژوهش نشان می دهد از مهم ترین دلایل شکل گیری این مرقع، حفظ و نگه داشت آثار خوشنویس قرن نهم؛ سلطان علی مشهدی است. مرقع سازی این مجموعه با در نظر گرفتن فام های رنگی همنشین، کرسی‌چینی خطوط در قالب های متنوع و نیز به کار بردن فنون مختلف کتاب آرایی و صفحه آرایی به دنبال زیبا جلوه دادن، آراستن و برجسته نمودن دیداری(بصری) قطعات خوشنویسی بوده است.

کلیدواژگان: مرقع سلطان علی الکاتب، زیبایی شناسی، مرقع سازی، موزه هنرهای اسلامی دوحه، دوره صفوی

۱. مقدمه

مُرَقَع در فرهنگ و اصطلاحات کتاب‌آرایی دارای چندین معنی است(یکی از مهمترین تعاریف شامل نامه‌ای که با خط رقاع نگاشته شده باشد مرقع نیز گفته‌اند). که با مرقع پشمینهٔ خانقاهیان نیز در ارتباط است. در عرف کتاب‌آرایان و هنرمندان سنتی، به «رقعه‌ها و قطعه‌هایی گفته می‌شود از خطوط و تصاویر، که به صورتی خاص به هم متصل شده و در میانهٔ دفترین قرار گرفته باشد، آن‌چنان که چون گشوده شود همه رقعه‌ها و قطعه‌ها در یک ردیف و صف منظم قابل رؤیت باشند و چون در نوردیده شود چونان کتابی بنماید» (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۷۸۵). دربارهٔ تاریخ پیدایش صناعت مرقع‌سازی در تاریخ هنر ایران در منابع معتبر اطلاع دقیق و روشنی ذکر نشده است، اما با وجود رونق خط و خوشنویسی، گردآوری و ارائهٔ خطوط جهت اهداف آموزشی مرسوم بوده است. با رونق نگارگری از سدهٔ هفتم هجری و اهمیت آموزش نگارگری و مهم‌تر از این، حمایت دربار و هنردوستی حاکمان وقت، مرقع‌سازی نیز جان می‌گیرد و مورد توجه کارگاه‌های هنری سلطنتی قرار می‌گیرد (آژند، ۱۳۹۸: ۵۵)؛ چراکه نه تنها با هدف آموزشی، بلکه به منظور ارج نهادن به قطعات خوشنویسی، نگارگری و گاهی ابری‌سازی و نیز منزلت مخاطب که اغلب درباریان و حاکمان بوده‌اند، ساخته می‌شده‌اند. بر پایهٔ اسناد موجود، قدیمی‌ترین مرقعات شناخته‌شده، یعنی مرقع عبدالقادر، مرقع هفت‌استاد و مرقع امیرعلی‌شیر نوایی، به دورهٔ تیموری نسبت داده می‌شوند (رئیسی، ۱۴۰۴: ۳۶) و به نظر می‌رسد سنت تولید

[1] نسخه انگلیسی این مقاله با عنوان زیر در همین شماره نشریه به منتشر شده است
An Analysis of the Aesthetic Components of the Calligraphic Muraqqa' of Sultan Ali al-Katib (Preserved at the Museum of Islamic Art, Doha)

پذیرفته شده آماده انتشار

گلچین‌ها و مرقعات نیز به تأسی از هنر جلایری شکل گرفته باشد (رئیسی، ۱۴۰۴: ۳۸). از آنجا که اغلب مرقعات به‌عنوان نمونه‌ای از هنر فاخر زمان خود توسط پادشاهان و فرمانروایان به سفیران و نزدیکان پیشکش می‌شده است، موجب پراکندگی آنها در مجموعه‌های خصوصی یا موزه‌های مختلف شده است. با این توصیف، مرقع خوشنویسی موسوم به سلطان‌علی الکاتب محفوظ در موزهٔ هنرهای اسلامی دوحه که از نمونه‌های برجستهٔ دورهٔ صفوی است و با خط‌های نستعلیق خفی و مشقی در قطع رحلی بزرگ خوشنویسی شده، از جهت اصالت کاتب و مؤلفه‌های زیباشناسانه مورد بررسی و مقارنه با نمونه‌های مشابه قرار می‌گیرد. بنابراین شناخت و معرفی این نمونه‌ها با انتساب درست هنرمندان می‌تواند پژوهشگران حوزهٔ تاریخ هنر کتابت و نگارگری ایران را در یافتن حلقه‌های فراموش‌شدهٔ هنر ایرانی یاری رساند. مرقعات اسناد مکتوب و تصویری تاریخی‌اند که به شناخت بهتر دوره‌های تاریخی و تحولات هنری مکاتب مختلف یاری می‌رسانند (رئیسی، ۱۴۰۴: ۳۶) و هر یک از قطعات آنها می‌تواند سند شناسایی هنرمندانی باشد که نامشان در نسخه‌های خطی مصور یا تذکره‌ها نیامده است (رئیسی، ۱۴۰۴: ۳۹). پس از شناخت و معرفی این نمونه‌ها، بررسی مؤلفه‌های زیباشناسانهٔ مرقعات با مقارنهٔ نمونه‌های یک دورهٔ خاص با سایر دوره‌ها در تدوین مبانی دیداری هنر ایرانی–اسلامی اهمیت فراوان دارد.

۲. پیشینه تحقیق

دربارهٔ مرقع‌سازی، به دلیل کمبود منابع و عدم دسترسی مستقیم پژوهشگران به مرقعات، مقالات کم‌دامنه اما ارزشمندی نوشته شده است که می‌توان از میان آنها به نجیب مایل هروی (۱۳۵۳) با عنوان «مرقع‌سازی در دورهٔ تیموریان» اشاره کرد که به معرفی مرقع میرعلی‌شیر نوایی و دیباچهٔ آن که توسط عبدالله مروارید در شرف‌نامه خود نگاشته شده، پرداخته است. «بررسی نسخه‌های خطی و مرقعات ایرانی سده‌های هشتم تا دهم هجری در موزهٔ توپقاپی‌سرای استانبول» نوشتهٔ پریسا شادقزوینی (۱۳۸۶) که به معرفی و بررسی نمونه‌های موجود در این موزه که توسط سلاطین عثمانی گردآوری شده است، اختصاص یافته است.

همچنین شیرین ملک اسماعیلی و عبدالمجید حسینی‌راد (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان «مرقع‌سازی و سرانجام آن در دوران قاجار» به جایگزینی آلبوم عکس با مرقعات هنری پرداخته و دلایل افول مرقع‌سازی در دورهٔ قاجار را مورد بررسی قرار داده‌اند. مهرانگیز مرادی (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی وجوه افتراق و تشابهات مرقعات دورهٔ صفویه و عثمانی» به ویژگی‌های ظاهری مرقعات از جمله تفاوت قطع مرقعات ایرانی و ترکی می‌پردازد. ایمان رئیسی (۱۴۰۴) نیز در مقاله‌ای با عنوان «دیباچهٔ شاه‌قلی‌خلیفه مُهردار در مرقع شاه‌تهماسب» با اشاره به اندک‌بودن پژوهش‌ها دربارهٔ مرقعات دورهٔ صفوی، مرقع شاه‌تهماسب (کتابخانهٔ دانشگاه استانبول، شمارهٔ nekfy01422) را معرفی کرده و با بررسی دیباچه و قطعات آن، تهیهٔ مرقع را پس از توبهٔ شاه‌تهماسب و میان سال‌های ۹۳۶ تا ۹۶۵ق (یا ۹۴۵ تا ۹۶۵ق) دانسته و آثار ۳۳ خوشنویس و ۲ نگارگر را در آن شناسایی کرده است. تمرکز این پژوهش بر معرفی مرقع و دیباچهٔ آن است و تحلیل زیباشناسانهٔ قطعات را در بر نمی‌گیرد. اغلب پژوهشگران تاریخ هنر ایرانی بر اهمیت مرقعات در این حوزه تأکید ورزیده‌اند و ضرورت بررسی آنها را یادآوری کرده‌اند؛ با این وجود، نسبت به تعیین اصالت، سبک‌شناسی و بررسی مؤلفه‌های زیباشناسانه بر اساس ویژگی‌های مشترک آثار موجود در مرقعات، پژوهش جامعی صورت نگرفته است. علاوه بر این، تا کنون مرقع مذکور که در موزهٔ هنرهای اسلامی دوحه نگهداری می‌شود، معرفی و مورد بررسی قرار نگرفته است.

۳. روش شناسی تحقیق

پژوهش حاضر به لحاظ ماهیت، از نوع تحقیقات کیفی و به روش توصیفی–تحلیلی است. شیوهٔ گردآوری اطلاعات به دو صورت اسنادی (کتابخانه‌ای) و مشاهدهٔ مستقیم صورت گرفته است؛ بدین ترتیب که در گام نخست با مراجعه به منابع مکتوب موجود دربارهٔ تاریخچهٔ مرقع‌سازی، مبانی نظری زیبایی‌شناسی هنر کتاب‌آرایی ایرانی و اسلامی و نیز شرح احوال و آثار سلطان‌علی مشهدی، گردآوری و تدوین شده است. در گام دوم، داده‌های تصویری پژوهش از طریق دسترسی مستقیم به تصاویر باکیفیت

تمامی صفحات مرقع سلطان‌علی الکاتب که با همکاری موزهٔ هنرهای اسلامی دوحه فراهم شده، به‌دست آمده و مبنای تحلیل بصری و مقارنه‌ای قرار گرفته است. برای اعتبارسنجی انتساب اثر، خطوط مرقع مورد پژوهش با نمونه‌های مصرح و شناخته‌شدهٔ خط سلطان‌علی مشهدی (نظیر مقالات خواجه عبدالله انصاری محفوظ در موزهٔ هنرهای تزئینی) از حیث شیوهٔ قلم‌گذاری، زاویهٔ کتابت، کرسی‌چینی و مدّات و کشیده‌ها مقارنه شده است. در تحلیل مؤلفه‌های زیباشناسانه نیز از چارچوب نظری مبتنی بر اصول شناخته‌شدهٔ زیبایی‌شناسی هنر کتاب‌آرایی و تذهیب دورهٔ تیموری–صفوی، شامل معیارهایی چون تناسب و توازن ترکیب‌بندی، تقارن (هم‌آراستگی)، هماهنگی رنگ و ریتم دیداری (ضرب‌آهنگ چینش قطعات) بهره گرفته شده است؛ این معیارها که برگرفته از آرای پژوهشگرانی چون کاشفی (۱۳۶۴)، گری (۱۳۸۵) و لینگر (۱۳۷۷) در باب زیبایی‌شناسی نگارگری، تذهیب و رنگ در هنر اسلامی است، اساس دسته‌بندی و تحلیل داده‌های این پژوهش در دو محور خوشنویسی و تذهیب و قطعه‌سازی را تشکیل می‌دهد.

۴. ادبیات پژوهش

مرقع‌نگاری و مرقع‌سازی در دورهٔ شاه‌تهماسب صفوی

توجه و علاقه‌مندی تهماسب جوان به هنر، به‌ویژه نگارگری، زیر نظر هنرمندان برجستهٔ عصر خود مانند بهزاد، سلطان‌محمد نقاش و آقامیرک و نیز آشنایی با جلوه‌های زیباشناسانهٔ مکتب هرات موجب شد تا شاه به‌عنوان حامی بزرگ هنرمندان، در سال‌های آغازین حکومت خود زمینه‌های گسترش مصورسازی کتاب، نسخ خطی و مرقعات هنری را فراهم سازد (آژند، ۱۳۸۴: ۹۳). شاهنامهٔ سترگ شاه‌تهماسب در سال ۹۴۲ هجری قمری با ۲۵۸ نگاره و بیش از ۷۰۰ صفحه که مهارت هنرمندان حماسه و شکوه هنری دربار را نشان می‌داد، از نتایج کارگاه سلطنتی او است. راه‌اندازی کارگاه‌های متعدد محلی و تولید آثار و نسخه‌های مصور در تبریز، قزوین، مشهد و شیراز موجب رونق سفارش و فروش آثار هنری توسط بازرگانان به هند، بخارا و عثمانی و در نتیجه گسترش هنر در عرصهٔ وسیع شد و به دنبال آن، موجب رونق اقتصادی این حوزه شد. افزون بر نگارگری، شاه‌تهماسب به خوشنویسی نیز علاقه و التفات ویژه‌ای داشت و حضور خوشنویسان طراز اول مانند شاه‌محمود نیشابوری، رستم‌علی هروی و مولانا عبدی نیشابوری در کارگاه سلطنتی او نشان‌دهندهٔ حمایت وی از این هنر است (رئیسی، ۱۴۰۴: ۴۱)؛ او خود نیز خط نستعلیق را از این استادان آموخت (رئیسی، ۱۴۰۴: ۴۲).

نگارگری با فاصله گرفتن از حماسه و آرمان، در ذات خود مورد توجه و عنایت شاه‌تهماسب و سایر حکام محلی قرار گرفت. رواج انواع مرقعات، از نتایج این نوع جهان‌بینی و نگرش جدید به هنر نقاشی و نگارگری ایران بود. بعد از رواج مرقعات و گرفتن سفارش از سایر مراکز هنری توسط هنرمند، ارزش او به‌عنوان آفرینشگر اثر هنری ارتقاء یافت. در میان مردم، مرقعی ارزش بیشتری داشت که اثری از یک یا چند استاد برجسته در خود داشته باشد. رواج مرقعات در زمان شاه‌تهماسب، به‌ویژه نیمهٔ دوم حکومت او، رو به فزونی گذاشت؛ چنان‌که مرقعات بهرام‌میرزا (۹۵۱ق)، قطب‌الدین محمد قصه‌خوان (۹۶۴ق)، شاه‌قلی‌خلیفه مُهردار (۹۶۵ق)، امیرحسین بیک (۹۶۸ق) و شمس‌الدین محمد وصفی (۹۸۴ق) همگی پس از توبهٔ شاه‌تهماسب در سال ۹۳۹ق و رویگردانی او از مناهی و ملاهی تولید شده‌اند (رئیسی، ۱۴۰۴: ۴۰). محققین چندین عامل را در این امر مهم می‌دانند: ۱– کاهش حمایت دربار، به‌خصوص شاه‌تهماسب، از هنر (ولش، ۱۳۸۵: ۲۲۸) به دلیل تغییر نگرش که البته به معنای دست‌کشیدن کامل شاه از هنر نبود، بلکه توجه او به تولید نسخه‌های حجیم و پرهزینه کاهش یافت و مرقع‌سازی و نقاشی تک‌برگی جایگزین کارهای بزرگ درباری شد (رئیسی، ۱۴۰۴: ۴۰)؛ ۲– رشد طبقهٔ بازرگان و اشراف که نتیجهٔ سیاست مستقیم شاه‌تهماسب در حذف مالیات‌ها از این طبقه بود؛ ۳– صلح و آرامش نسبتاً طولانی و مداوم به‌وجودآمده در دوران حکومت شاه‌تهماسب (نقل از گروسی، ۱۴۰۱: ۷۰).

معرفی مرقع خوشنویسی موسوم به سلطان‌علی الکاتب

مرقع خوشنویسی موسوم به سلطان‌علی الکاتب، محفوظ در موزهٔ هنرهای اسلامی دوحه، از ۶ برگ پشت‌ورو (۱۲ صفحه) و دو جلد پارچه‌ای ظریف و منقوش تشکیل شده است که با خط‌های نستعلیق خفی و مشقی بر کاغذهای رنگین زرافشان‌شده با

تذهیب و تشعیر، بین سال‌های ۹۲۶ تا ۹۴۶ هجری قمری / ۱۵۲۰ تا ۱۵۴۰ میلادی، هم‌زمان با دورهٔ سلطنت شاه‌تهماسب صفوی در تبریز و در قطع رحلی بزرگ (سلطانی) یا تیموری و به شکل عمودی با رقم «سلطان‌علی الکاتب» ساخته و پرداخته شده است.

مطلع این مرقع با غزلیاتی از کمال خجندی، از عارفان و شاعران پارسی‌گوی سدهٔ هشتم قمری، به‌صورت چهار قطعهٔ افقی کنار هم آغاز شده است. صفحهٔ دیگر این مرقع به‌گونهٔ متفاوتی به شکل چهار قطعهٔ عمودی باریک با غزلیات جامی، شاعر قرن نهم هجری، به‌صورت چلیپای ده‌سطری خوشنویسی و تذهیب شده است. صفحهٔ سوم این مرقع با همین قالب حاوی اشعاری از ریاضی سمرقندی است. صفحهٔ چهارم نیز با اشعاری از جامی به‌صورت چلیپای ده‌سطری و صفحهٔ پنجم، متفاوت از دیگر صفحات، به‌صورت دفتری شامل خوشنویسی اشعار خواجه عبدالله انصاری نگاشته شده است. قالب صفحه‌های ششم و هفتم به شکل صفحات دوم و سوم و چهارم با اشعار امیر شاهی سبزواری خوشنویسی شده است. چلیپای ده‌سطری صفحهٔ هشتم مجدداً به اشعار کمال خجندی اختصاص دارد. تکرار این قالب را در صفحهٔ نهم، اما با اشعار امیر خسرو دهلوی، می‌توان مشاهده کرد. صفحهٔ دهم نیز با تکرار همین قالب، اشعار جامی خوشنویسی شده است و صفحهٔ پایانی به شکلی متفاوت از سایر صفحات، در سه قطعهٔ مستطیل‌شکل که دو قطعه عمودی و یک قطعهٔ افقی است، شامل جملاتی از اندرزنامه است که در قطعهٔ افقی، رقم خوشنویسی بدین صورت آمده است: «تم الرساله الشریفه علی هذا العبد المذنب سلطان علی الکاتب غفر ذنوبه م» (شکل ۱).



شکل ۱– سلطان علی، انجامه مرقع به خط نستعلیق روی کاغذ رنگ شده. منبع: موزه هنرهای اسلامی دوحه

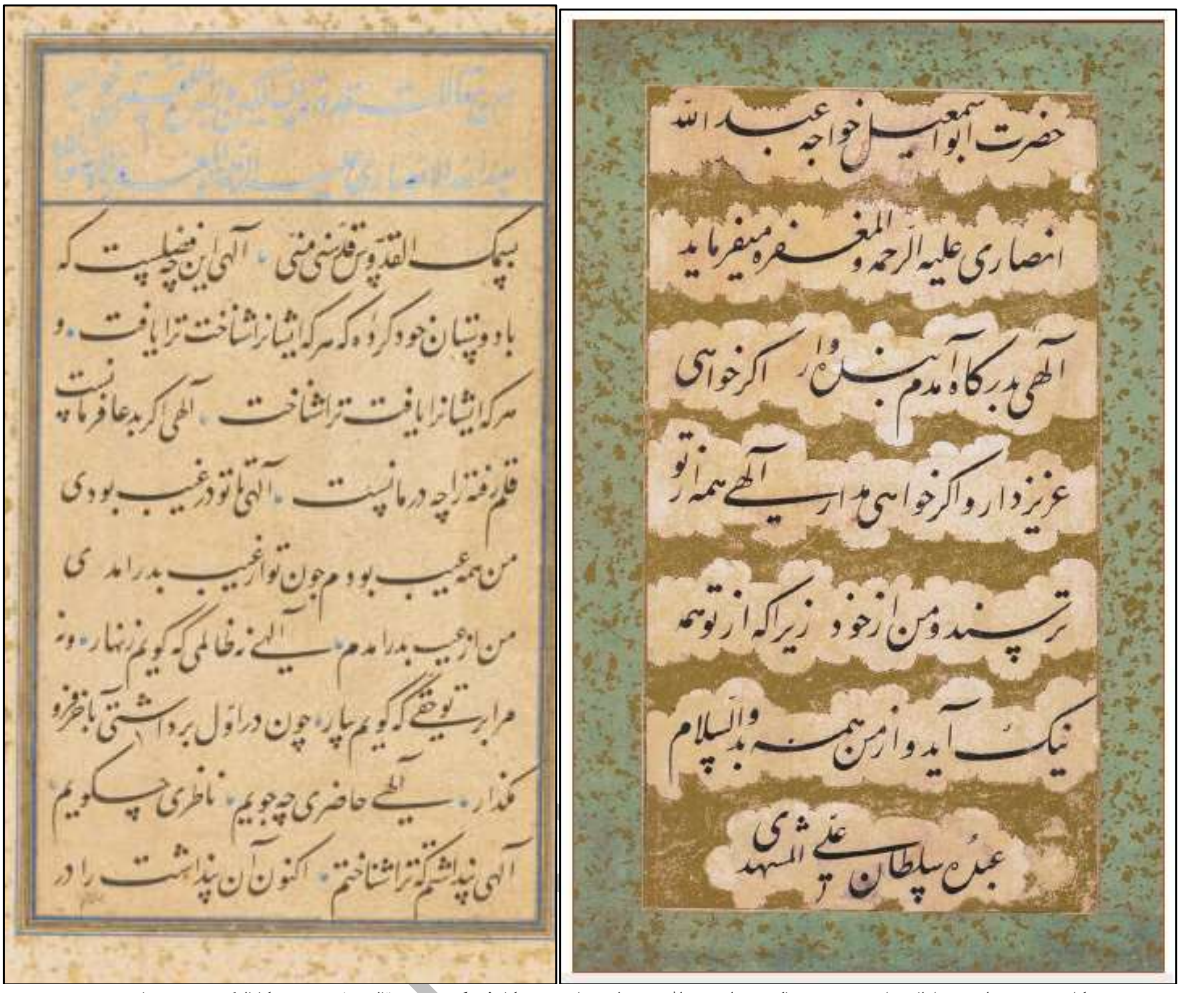
سلطان علی مشهدی

سلطان‌علی ابن محمد در سال ۸۴۱ ه.ق در توس زاده شد و به گفتهٔ خود در رسالهٔ «صراط السطور» از اوان بیست‌سالگی به کتابت و مشق خوشنویسی تمایل پیدا می‌کند. در این ایام از اظهر تبریزی (متوفی ۸۸۰ق) یا شاگرد وی تعلیم می‌گیرد (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۴۵). در اوج شهرت، توسط سلطان حسین بایقرا به هرات دعوت شده و به نقل از قاضی احمد قمی «در کتابخانهٔ خاصه جا می‌گیرد و به کتابت سرکار خاصهٔ نواب اشتغال می‌نماید و در نسخه‌ها اسم خود را کاتب السلطانی قید می‌کند» (قمی، ۱۳۸۳: ۶۰). پس از زوال حکومت سلطان حسین بایقرا به مشهد برگشته و انزوا پیشه می‌کند. با وجود بیماری، در سال ۹۲۰ هجری قمری صراط السطور را به نظم درآورده و سال بعد از آن تحفهٔ الاحرار جامی را کتابت کرده است (بیانی، ۱۳۶۳: ۲۵۰).

اصالت‌سنجی مرقع

مرقعات با اهداف گوناگونی ساخته می‌شده‌اند و غالب آنها مجموعه‌ای از نسخه‌های پراکندهٔ هنرمندان مختلف در صناعات متفاوت بوده است و به نوعی، مرقعات نمایندهٔ هنرورزی صناعات مختلف در یک مجلد به شمار می‌آمده است. از این‌رو، شناسایی برخی از قطعات مرقع که فاقد رقم و نشان هنرمند باشد، کاری دشوار است. از این‌رو، انتساب این‌گونه قطعات همواره با حدس و گمان همراه بوده است؛ هرچند مرقع‌سازی سبب شد نام برخی هنرمندان در ذیل آثارشان ثبت شود (رئیسی، ۱۴۰۴: ۳۹). دربارهٔ مرقع مورد پژوهش که صفحهٔ پایانی آن دارای رقم سلطان‌علی الکاتب است نیز ممکن است ابهام وجود داشته باشد؛ چراکه صفحهٔ پایانی این مرقع از نظر مضمون، قالب خوشنویسی و دانگ قلم با بقیهٔ صفحات متفاوت است. علاوه بر این، در اوایل دورهٔ صفوی سه خوشنویس با نام‌های سلطان‌علی ثبت شده است. ازاین‌رو، جهت اعتبارسنجی انتساب مرقع به سلطان‌علی مشهدی، خطوط این مرقع با نمونهٔ خطوط دیگر خوشنویس که هر دو از مقالات خواجه عبدالله انصاری انتخاب شده است، مورد مقارنه قرار داده شده، با توجه به این نکته که شیوه و توانایی خوشنویسان در طول حیات هنری خود دارای فراز و فرودهایی است. این قطعهٔ دفتری (شکل ۲) از خطوط دوران کمال (پختگی) خوشنویس است که با همتای مرقع تطبیق داده شده است. همچنین از مقارنهٔ خطوط این مرقع با نمونه‌های نزدیک به آن، از نحوهٔ قلم‌گذاری، زاویهٔ کتابت چلیپا، شیوهٔ نگارش، مدّات و کشیده‌ها به‌ویژه حرف «ب»، دوایر، کرسی‌چینی و ضرب‌آهنگ سطور می‌توان گفت که مقصود از سلطان‌علی الکاتب همان سلطان‌علی مشهدی (متوفی ۹۲۶ق/۱۵۲۰م) معروف است که قطعات آن را مرقع‌ساز، وصالی و قطعه‌بندی کرده است. علاوه بر این، بیشتر متون خوشنویسی‌شده از اشعار جامی است. جامی از شاعران مورد علاقهٔ سلطان‌علی مشهدی بوده که خوشنویس در سال‌های پایانی عمر خویش به کتابت اربعین و تحفهٔ الاحرار این شاعر نیز مشغول بوده است.

پذیرفته شده آماده نشر



شکل۲- سمت راست. سلطان علی مشهدی، مقالات خواجه عبدالله به خط نستعلیق روی کاغذ رنگ شده در قالب دفتری. منبع:کاتالوگ موزه هنرهای تزئینی
شکل۳- سلطان علی الکاتب، مقالات خواجه عبدالله به خط نستعلیق روی کاغذ رنگ شده در قالب دفتری صفحه ۵ مرقع. منبع: موزه هنرهای اسلامی دوحه

۵. مؤلفه‌های زیباشناسانهٔ مرقع

با توجه به نحوهٔ چینش قطعات، به‌خصوص در صفحهٔ پایانی، می‌توان گفت که مرقع‌ساز نظر خود را بر قطعات خوشنویسی، به منظور و به نفع زیبایی در ترکیب‌بندی اعمال ساخته است؛ به‌گونه‌ای که جهت خوانش خط را در نظر نگرفته و از حیث زیباشناسانه، جهت قطعه را تغییر داده است (شکل ۴). ازاین‌رو می‌توان گفت هدف مرقع‌ساز تنها جمع‌آوری قطعات نبوده، بلکه بر اساس حس زیباشناسانه‌ای این مرقع را ساخته و پرداخته است. با این توصیف، می‌توان موارد به‌کارگرفته‌شده در این مرقع را در دو دستهٔ خوشنویسی و تذهیب طبقه‌بندی و تحلیل کرد:

الف: خوشنویسی

– از ویژگی‌های مهم مرقع سلطان‌علی کاتب این است که به آثار یک خوشنویس اختصاص یافته است. ازاین‌رو، یک نگاه جامع و مشخص بر کل مجموعه حاکم است و از تنوع و گوناگونی آثار مختلف از هنرمندان متفاوت جلوگیری شده است. به بیان دیگر، خوشنویسی مرقع از یکپارچگی و هماهنگی نسبتاً کاملی برخوردار است. در گونه‌شناسی هشت‌گانهٔ مرقعات از منظر محتوا، مرقعاتی که صرفاً به آثار یک هنرمند خوشنویس یا نگارگر تعلق دارند، گونه‌ای مستقل به شمار می‌آیند (رئیسی، ۱۴۰۴: ۳۸)؛ در مقابل، مرقع شاه‌تهماسب (کتابخانهٔ دانشگاه استانبول) آثار ۳۳ خوشنویس و ۲ نگارگر از دوره‌های مختلف را در بر می‌گیرد (رئیسی، ۱۴۰۴: ۴۱).

– خوشنویس از قالب‌های رایج و متناسب با کتابت شعر، یعنی چلیپا و سطر دفتری، بهره گرفته است و جهت تنوع، گاهی آنها را نیز با هم ترکیب کرده است. کاربرد قالب چلیپای نستعلیق در مرقعات هم‌عصر نیز دیده می‌شود؛ چنان‌که در مرقع شاه‌تهماسب، رباعی چلیپایی منسوب به شاه‌تهماسب (رئیسی، ۱۴۰۴: ۴۲) و غزلی از حافظ به‌صورت چلیپا به خط رستم‌علی شاهی با تاریخ

۹۴۵ق (رئیسی، ۱۴۰۴: ۴۱) آمده است. علاوه بر این، جهت تفکیک متن و اشعار، با رنگین‌نویسی مختصر برخی کلمات، از یکنواختی سطور جلوگیری شده است.

– خوشنویس به جهت حفظ تعادل دیداری سطور، علاوه بر تغییر فواصل بین حروف، تا آنجا که مقدور بوده بر اساس تجربهٔ شخصی از کشیده‌های متنوع بهره جسته است تا سطور چشم‌نواز گردد و آغاز و پایان سطور در یک راستا قرار گیرند.

– قطعات خوشنویسی با توجه به عیار خط، نسبت به یکدیگر دارای ارزش‌های متفاوتی است؛ به‌طوری‌که قطعات میانی نسبت به قطعات آغازین دارای پختگی و کمال بیشتری است. هرچند زمان تدوین مرقع در دورهٔ تکامل خط نستعلیق قرار داشته، با این وجود به نظر می‌رسد مربوط به دوران اوج خوشنویس باشد.

ب: تذهیب و قطعه‌سازی

– گسترهٔ اصلی مرقع، مستطیل‌شکل به ابعاد ۶□۴۹ در ۵□۳۳ سانتی‌متر است که در عرف صحافان به این قطع رحلی بزرگ، سلطانی یا تیموری گفته می‌شود. اندازهٔ برگ‌های مرقع شاه‌تهماسب نیز که در کتابخانهٔ دانشگاه استانبول نگهداری می‌شود، ۶□۴۷ در ۳۴ سانتی‌متر گزارش شده است (رئیسی، ۱۴۰۴: ۴۱) و از این حیث با قطع مرقع حاضر قابل مقایسه است. قرار گرفتن کادر خط‌ها (متون) هماهنگ با سنت‌های صفحه‌آرایی دوره‌های تیموری و صفوی است که با نسبت‌های طلایی، مقدس و یا روحانی ارتباط دارد.

– تقارن (هم‌آراستگی) از مؤلفه‌های زیباشناسانه و پیکرهٔ اصلی هنر اسلامی به شمار می‌آید (عباس و سلمان، ۱۳۸۳: ۱۰). در مرقع مذکور، این هم‌آراستگی به صورت‌های متنوعی قابل مشاهده است. تقابل لچک‌ها در تذهیب‌ها به‌صورت متقابل از هم‌آراستگی برخوردار است. تنها صفحهٔ انجامه (اختتام) است که با کل مرقع متفاوت است و مرقع‌ساز یا جهت تأکید و یا نوآوری، این صفحه را متمایز از سایر صفحات تذهیب و قطعه‌بندی کرده است (شکل ۴).

– با توجه به اینکه غالب قطعات این مجموعه در قالب چلیپای ده‌سطری انتخاب شده است، مرقع‌ساز در عین حفظ کلیت مرقع، جهت ایجاد ضرب‌آهنگ متناوب، چینش قطعات را در چند صفحه تغییر داده است. پس از تکرار چندین قالب چلیپا، یک صفحهٔ سطر دفتری قرار داده و یا مطلع مرقع را با چارپارهٔ دفتری (چهارقطعه) شروع کرده است (شکل ۵). افزون بر این، قالب‌های عمودی و افقی را جهت تنوع ضرب‌آهنگ دیداری مجموعه، به شکل توأمان به کار گرفته است.

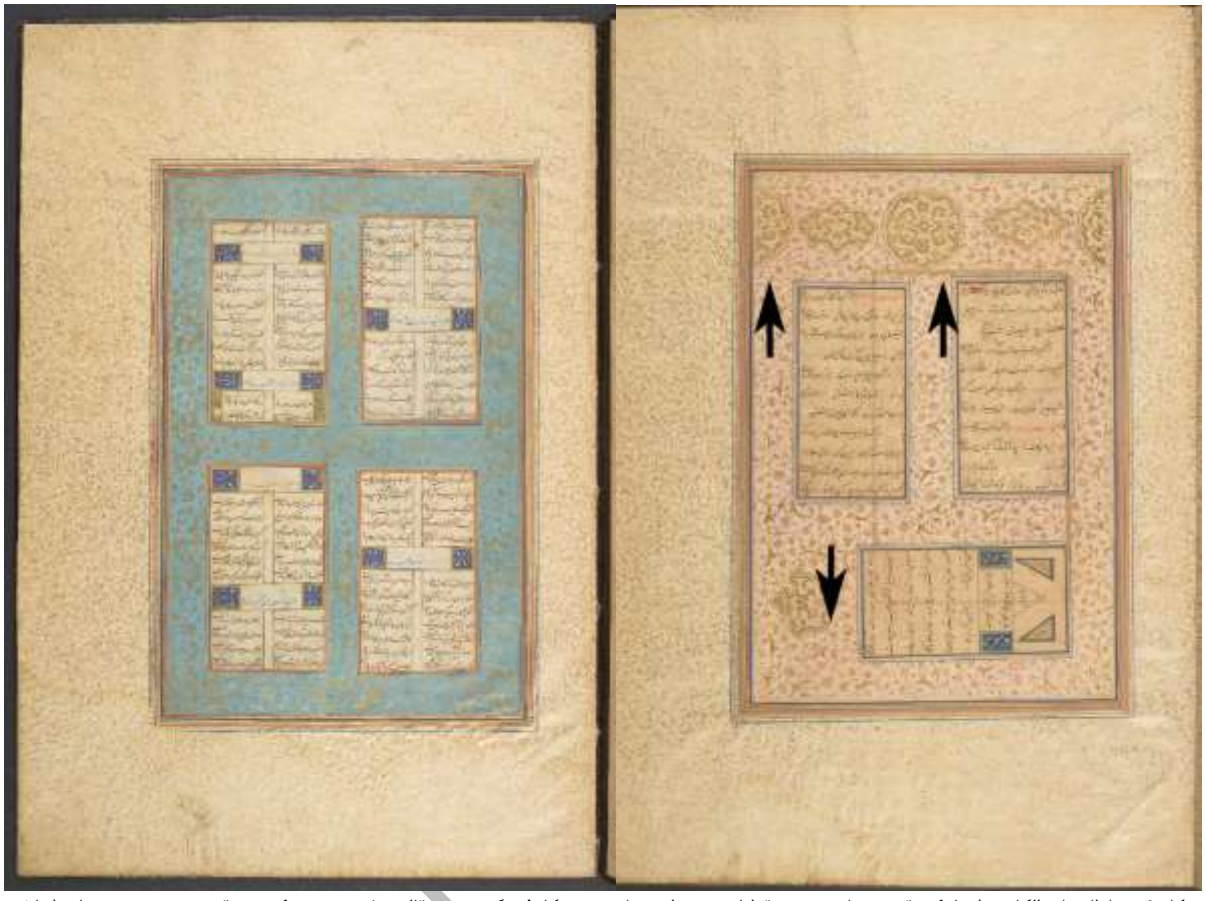
– جهت حفظ هماهنگی دیداری صفحات مرقع، برای کادر (حاشیه) همهٔ قطعات از کاغذ زرافشان استفاده شده که با رنگ زمینه و قلم‌گیری برخی از سرلوحه‌های قطعات دفتری و نیز تذهیب صفحات، هم‌ساختی (هارمونی) برقرار کرده است. تزیین حاشیهٔ برگ‌ها به شیوهٔ ابری و زرافشان در مرقع شاه‌تهماسب نیز دیده می‌شود (رئیسی، ۱۴۰۴: ۴۱).

– استفادهٔ از رنگ‌های محدود در تذهیب، برغم آثار رنگینی که در این عصر و تأثیرات مکتب هرات بر تبریز داشته، از دیگر مؤلفه‌های زیباشناسانه‌ای است که در صناعت تذهیب و تشعیر به کار گرفته شده است. مذهبان برای دوری از تقلید صرف از طبیعت و پیوستن به جهان معنوی و تأکید بر غیرواقعی‌بودن فضای اثر، از رنگ‌های محدود و معانی آنان بهره برده‌اند (کاشفی، ۱۳۶۴: ۲۹). در این مرقع نیز مذهب کوشیده است تا با به‌کار بستن رنگ‌های هم‌نشین و محدود، آرامش دیداری را در صفحه برای بهتر و برجسته‌تر شدن متن برقرار سازد.

– تعادل رنگ کاغذها، زمینه و تذهیب از جمله موارد مهم این مرقع است. روشنی رنگ از ویژگی‌های این دوران است (گری، ۱۳۸۵: ۱۱۵). هنرمند مرقع‌ساز برای حفظ هویت خط، از فام رنگ‌های روشن استفاده کرده است. همچنین برای برجسته‌سازی خطوط میان تذهیب‌ها و آرایه‌های زمینه، در جاهایی که از رنگ لاجورد یا فام فیروزه‌ای‌رنگ (آبی زنگاری) در زنجیره به‌عنوان مکمل رنگ‌های گرم زمینهٔ خطوط و کاغذ استفاده شده، سعی کرده است وسعت و شدت آن را با تذهیب طلایی‌رنگ بکاهد و آرامش دیداری را برای متن خوشنویسی‌شده فراهم سازد (شکل ۵).

– تذهیب‌ها متناسب با قالب‌های خوشنویسی انتخاب شده‌اند. به‌طور نمونه، برای قالب چلیپا که به‌صورت مورب است و دو فضای مثلث‌گونه خالی در بالا سمت راست و پایین سمت چپ ایجاد شده، آن را با لچک (کنج) تذهیب و مزین ساخته است. مذهب سعی کرده است حتی‌الامکان به خط نزدیک نشود و آن را لابه‌لای آرایه‌های سنگین محو نسازد؛ چراکه هدف کلی

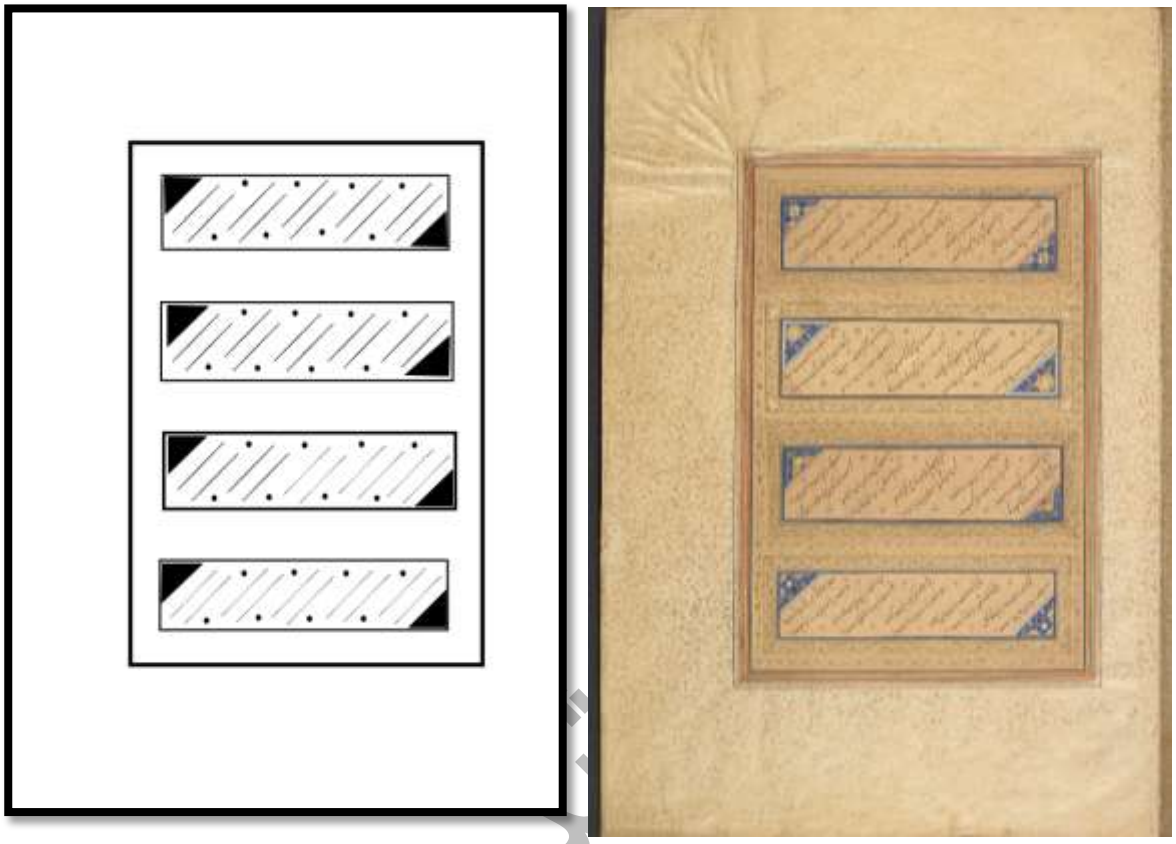
تذهیب «تذکار بعد عالی‌تر یا عمیق‌تر متن است» (لینگر، ۱۳۷۷: ۷۶). بنابراین با نشانک‌های گرد کوچک طلایی در فضاهای خالی، سنت گریز از خلا که در نگارگری ایرانی وجود دارد را نیز ادا کرده است (شکل ۶ و ۷).



شکل ۴- سلطان‌علی الکاتب، انجامهٔ مرقع و جهات چینش قطعات به خط نستعلیق روی کاغذ رنگ‌شده در قالب دفتری، صفحهٔ ۱۱ مرقع. منبع: موزهٔ هنرهای اسلامی دوحه.

شکل ۵- سلطان‌علی الکاتب، مطلع مرقع؛ چهار قطعهٔ دفتری به خط نستعلیق روی کاغذ رنگ‌شده، صفحهٔ ۱ مرقع. منبع: موزهٔ هنرهای اسلامی دوحه.

آماده نشر



شکل ۶- راست: سلطان علی الکاتب، . چهار قطعه چلیپای ده سطری به خط نستعلیق روی کاغذ رنگ شده. منبع: موزه هنرهای اسلامی دوحه
شکل ۷- چپ سلطان علی الکاتب، آنالیز خطی چهار قطعه چلیپای ده سطری مرقع. منبع: نویسنده

جدول ۱: مولفه‌های زیباشناسانه مرقع سلطان علی الکاتب بر اساس مبانی نظری

جلوه در مرقع سلطان علی الکاتب	مبنای نظری/معیار زیباشناسانه	مولفه نظری
هماهنگی ابعاد گسترهٔ اصلی مرقع (۴۹/۶×۳۳/۵ سانتی‌متر، قطع سلطانی/تیموری) با کادر خطوط	نسبت‌های طلایی و مقدس در صفحه‌آرایی تیموری-صفوی (عباس و سلمان، ۱۳۸۳: ۱۰)	تناسب و توازن ترکیب‌بندی
تقابل متقارن لچک‌ها در تذهیب صفحات چلیپا	اصل هم‌آراستگی به‌عنوان پیکرهٔ اصلی هنر اسلامی (عباس و سلمان، ۱۳۸۳: ۱۰)	تقارن (هم‌آراستگی)
بهره‌گیری از فام‌های رنگی همنشین و محدود؛ کاربرد لاجورد و فیروزه‌ای در کنار زمینه طلایی	روشنی و محدودیت رنگ در تذهیب دورهٔ صفوی (گری، ۱۳۸۵: ۱۱۵؛ کاشفی، ۱۳۶۴: ۲۹)	هماهنگی رنگ
جابه‌جایی قالب‌های چلیپا و سطر دفتری و تغییر جهت قطعه در صفحه پایانی	تنوع و توالی هدفمند قالب‌های صفحه‌آرایی	ریتم دیداری (ضرب‌آهنگ چینش)
تذهیب ساده و کم‌رنگ در قیاس با مرقعات هم‌عصر شاه تهماسب؛ تاکید بر خوانایی و برجستگی خط	«تذکار بعد عمیق‌تر متن» به‌عنوان هدف تذهیب (لینگر، ۱۳۷۷: ۷۶)	سلسله‌مراتب بصری خط و تذهیب

۶. نتیجه گیری

مرقع‌سازی دورهٔ صفوی در نیمهٔ دوم حکومت شاه‌تهماسب، رونق و همبستگی دیداری تازه‌ای میان خوشنویسی و سایر صناعات و فنون کتاب‌آرایی شکل می‌گیرد. مرقع خوشنویسی سلطان‌علی الکاتب از جمله مرقعات این عصر به شمار می‌آید که با توجه به چینش خطوط در صفحات مرقع، برتری زیبایی دیداری بر خوانش متن آشکار است. هرچند مرقع مذکور دارای ارزش‌های زیباشناسانه‌ای از نظر فنون و صناعات کتاب‌آرایی است، اما در مقایسه با مرقعات هم‌عصر خود (دورهٔ شاه‌تهماسب) که مملو از آرایه‌های هندسی پیچیده و خیره‌کننده و سرلوح‌های رنگین است، ساده‌تر و بی‌پیرایه تذهیب شده؛ به‌گونه‌ای که اهمیت و برجستگی خوشنویسی نسبت به تذهیب آشکار است. به بیان دیگر، خوشنویسی مهم‌ترین عامل دیداری در صفحات این مرقع

است. علاوه بر این، با توجه به اینکه سه صفحه (اشکال ۳-۴-۵) از کل مرقع از نظر مضمون و محتوا، فراز و فرود عیار خط و ساختار ظاهری، متفاوت با بقیه قطعات و در میان دیگر صفحات قرار گرفته‌اند، به نظر می‌رسد خطاطی و تذهیب مرقع از نظر زمانی با هم مقارن و هم‌زمان نبوده است و بیشتر، اهمیت و شهرت خوشنویس سبب تذهیب و شکل‌گیری این مرقع شده باشد. عیار قطعات خوشنویسی در کل مرقع دارای ارزش‌های متفاوتی است؛ به‌طوری‌که قطعات میانی نسبت به قطعات آغازین دارای پختگی و کمال بیشتری است و به نظر می‌رسد مربوط به دوران اوج خوشنویس باشد. ازاین‌رو می‌توان نتیجه گرفت از دیگر اهداف شکل‌گیری این مرقع، جمع‌آوری قطعات خوشنویس به‌منظور حفظ و یا بهره‌گیری از آنها جهت اهداف آموزشی بوده باشد. با دقت به تشعیر و قلم‌گیری‌های حاشیه‌ها می‌توان دریافت که مذهب حواشی، همان مرقع‌ساز بوده است؛ بدون پیش‌طرح هندسی و ریاضی‌گونه، با تکیه بر مهارت دست خود، طرح‌هایی از نقوش اسلیمی و آرایه‌های تزیینی را بداهه با قلم‌مو اجرا کرده است. ازاین‌رو، فرض اینکه این مرقع در کارگاه سلطنتی و برای شخص شاه ساخته شده باشد، کمتر است. افزون بر این موارد، با توجه به سنت دیباچه‌نگاری بر مرقعات در این دوره، مرقع مذکور فاقد دیباچه و شرح است؛ درحالی‌که مرقعات سفارشی پادشاهان، شاهزادگان و درباریان غالباً دارای دیباچهٔ مخصوص بوده‌اند (رئیسی، ۱۴۰۴: ۳۸). ازاین‌رو، نتایج فوق قوت بیشتری می‌گیرند. در واقع، مرقع‌سازی در دورهٔ شاه‌تهماسب یکی از مهم‌ترین راهکارهای حفظ و جلوگیری از پراکنده‌شدن قطعات هنری به شمار می‌آمده است.

سپاسگزاری

نویسنده مراتب سپاس و قدردانی صمیمانه خود را از موزه هنرهای اسلامی دوحه، قطر، به‌سبب همکاری ارزشمند و حمایت این موزه در فراهم‌سازی امکان دسترسی به مرقع خوشنویسی سلطان‌علی کاتب، که موضوع اصلی این پژوهش است، ابراز می‌دارد. همچنین، از مساعدت موزه در فراهم آوردن زمینه مطالعه علمی و تحلیل زیبایی‌شناختی این اثر ارزشمند میراث فرهنگی قدردانی می‌کند.

حمایت‌های مالی و غیرمالی

این پژوهش بدون دریافت هرگونه حمایت مالی یا غیرمالی انجام شده است.

بیانیه تعارض منافع

نویسنده اعلام می‌کند که هیچ‌گونه تعارض منافعی وجود ندارد.

دسترسی به داده‌ها

داده‌های خام پژوهش نزد نویسنده نگهداری می‌شوند و در صورت درخواست، از طریق مکاتبه در دسترس قرار خواهند گرفت.

منابع

آژند، یعقوب. (۱۳۹۸). از کارگاه تا دانشگاه: پژوهشی در نظام آموزشی استاد-شاگردی. تهران: مؤسسهٔ متن.

آژند، یعقوب. (۱۳۸۴). سیمای سلطان محمد نقاش. تهران: فرهنگستان هنر، مؤسسهٔ متن.

بیانی، مهدی. (۱۳۶۳). احوال و آثار خوشنویسان (ویرایش دوم). تهران: دانشگاه تهران.

رئیسی، ایمان. (۱۴۰۴). دیباچهٔ شاه‌قلی‌خلیفهٔ مهردار در مرقع شاه‌تهماسب. پیکره، ۱۴(۴۱)، ۳۵–۵۰. https://doi.org/10.22055/pyk.2025.20222

شادقزوینی، پریسا. (۱۳۸۶). بررسی نسخه‌های خطی و مرقعات ایرانی قرون هشتم تا دهم هجری قمری در موزهٔ توپقاپی سرای. گنجینهٔ اسناد، ۱۸(۶۷)، ۱۲۷–۱۲۸ https://ensani.ir/fa/article/download/178899

کاشفی، جلال‌الدین. (۱۳۶۴). مذهب و زیبایی‌شناسی هنرهای تجسمی. فصلنامهٔ هنر، ۴(۸)، ۱۲–۳۹.

گروسی، عاطفه. (۱۴۰۱). مطالعهٔ نگارگری دوران شاه‌تهماسب و عوامل تأثیرگذار بر آن. ماهنامهٔ پژوهش در هنر و علوم تخصصی، ۷(۲)، ۶۳–۷۴.

پذیرفته شده آماده نشر

گری، بازیل. (۱۳۸۵). نقاشی ایرانی (عربعلی شروه، مترجم). تهران: نشر دنیای نو.
عباس، سیدجان، و عامر شاکر سلمان. (۱۳۸۳). هم‌آراستگی در نگاره‌های اسلامی (آمنه آقاربیع، مترجم). مشهد: شرکت به‌نشر (آستان قدس رضوی).
قمی، قاضی احمد. (۱۳۸۳). گلستان هنر (احمد سهیلی خوانساری، مصحح و محشی). تهران: منوچهری.
لینگر، مارتین. (۱۳۷۷). هنر خط و تذهیب قرآنی (مهرداد قیومی، مترجم). تهران: نشر گروس.
مایل هروی، نجیب. (۱۳۷۲). کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی. مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.
مایل هروی، نجیب. (۱۳۵۳). مرقع‌سازی در دورهٔ تیموریان. هنر و مردم، (۱۴۳)، ۳۲–۳۸.
مرادی، مهرانگیز. (۱۳۹۴). بررسی وجوه افتراق و تشابهات مرقعات دورهٔ صفویه و عثمانی. در اولین همایش بین‌المللی نوآوری و تحقیق در هنر و علوم انسانی.
ملک اسماعیلی، شیرین، و حسینی‌راد، عبدالمجید. (۱۳۸۸). مرقع‌سازی و سرانجام آن در دوران قاجار. هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی، (۳۹)، ۴۳–۵۴. https://jfava.ut.ac.ir/article_68291.html?lang=en
ولش، آنتونی. (۱۳۸۵). شاه‌عباس و هنرهای اصفهان. تهران: فرهنگستان هنر.

پذیرفته شده آماده نشر