# الوهیت و دین مداری در فرهنگ و هنر ایرانی

**قسمت اول**

**دکتر محمد صادق مخفوظی رییس مرکز دائره المعارف انسان شناسی و موسس یکی از بزرگترین موزه‌های آثار خطی و فرهنگی کشور است. وی همچنین دبیر کل موسسه پژوهشی ابن سینا و جامعه اسلامی پژوهشگران ایران و برگزیده سازمان یونسکو و سازمان میراث فرهنگی می باشد.**

نیاز به خداپرستی از آنجا که در فطرت آدمی نهفته است، از آغازین لحظات زندگی او در وجودش دمیده شده و بدین ترتیب الوهیت و دین مداری اصلی جدایی ناپذیر در طول حیات انسان بوده است.

بشر قبل از استقرار عصر کشاورزی تقریباً هیچ تصوری از قدرت های فراسوی رویدادها که قادر بوده اند خیر و شر او را رقم زنند، نداشته است. بعد از استقرار، احساس کرد که تقدیرش را نیروهای خردمندی هدایت می کنند که دارای قدرت های متعالی و متافیزیکی می باشند. به این ترتیب اندیشه و تصور نیروهای برتر ناشناخته، که از حیطه ی تسلط او خارج بوده اند، پدید آمده و جهانی آرمانی و فرا دنیوی در هنر نوسنگی ناشی از پندار نیروهای برتر ناشناخته بوده اند. زیرا، در هنر اساطیری، بت ها از فرشتگان و خدایان یا شبه خدایان ساخته می شده اند نه از آدمیان.

با شکل گیری تمدن های بشری و طرح رویکردهای حاکمیتی جامعه، یعنی تسلط جمعی بر جامعه که در بین النهرین و... و در نهایت در یونان، پندار نیروهای برتر ناشناخته، جای خود را به پندار برترین آفریده ی طبیعت- یعنی انسان اندیشمند- داده است. با چنین نگاهی، در هنر و هنرمند، انقلاب و تحولی به وجود آمده است، بدان معنا که هنر می خواهد عالم غیب را به عالم خاکی متصل کند. در این راستا هنرهایی چون معماری، پیکره سازی، نقاشی و طراحی، هنرهای صناعی- که تا آن زمان بیشتر کاربردی بوده اند تا تزیین- به خدمت گرفته شده اندتا زمزمه های ذهن متحول هنرمند را به دنیا آورند تا در راهبری آدمیان چراغ هدایتی باشد.

هنوز جایگاه مقدس درونی، که در زیگورات ها نشان دهنده ی محل پیوند آسمان و زمین است، در ایوان های جلو تالارهای تاجگذاری معابد آشوری و هخامنشی باقی است.این مکـــان مقدس در آتشکده های ساسانی به صورت شاه نشین داخلی درآمده که تنها موبدان پرستار آتش، حق ورود به آنجا را داشته اند. (پوپ، ۱۳۷۰، ۱۳)

به قول پروفسور پوپ از روزگار زرتشت، زیبایی با نور پیوندی ناگسستنی داشته است. نور از اجزای ذاتی شخصیت مینوی و همسان با عقل و خوبی بوده، که در همه جا با تاریکی، اهریمن و آشفتگـــی می جنگیده است (همان). در ایران، روشنایی طبیعی- شدید، محسوس و خلاق- نقشی را که دین به آن بخشیده و نمایشی از الوهیت می باشد، به صورت متقاعد کننده ای بسط داده است. در هنر ایران روشنایی و وضوح هر دو مطلوب مقدس و برعکس تیرگی و تاری منفور است. نقش و نگارهای ایرانی در همه ی اعصار، صرف نظر از میزان مهارتشان، شالوده ای بنیانی همراه با روحانیتی در خور را نشان می دهد که معقول و دقیق است.

معماری، پیکره سازی و شمایل ها در واقع باید نمایش حقیقت مزبور از طریق رموز و اشارات باشند. معمار کلیسا با عنایت به تفکر فردانیت، همه ی جهان را ظلماتی می داند که تنها پرتو نورانی نجات دهنده، وجود مسیح است. لذا در طراحی بنای کلیسا محلی را می جوید که نسبت به سایر فضاهای بیرونی و اندرونی، تفرد و تقدس ویژه داشته باشد. مکان مقدسی چون مسجد و یا کلیسا به صورت سکوی عبادت تجلی می گردد. بنابراین، تمام عوامل و عناصر دیگر معماری در راستای هدایت توجه عبادت کنندگان و شاکران به این سکو به خدمت گرفته می شوند. گویی حضور ربانی در آن هویداست. آیین مذهبی نه تنها نظام معماری و هنرهای تجسمی را تعیین می کند، بلکه بر توزیع و پخش تصاویر مقدس بر حسب رموز کلی مناطق فضا و معانی آیینی یا عبادی نیز نظارت و تولیت دارد. (محمد زاده، ۱۳۸۲، ۲۱۵)

تصاویر مقدس در مکان های مقدس نقش می بندند. صورتگری یا شمایل نگاری خود، نمود دیگر تفکر تفردی در آیین های مختلف است.

برخلاف آنچه که در تفکر فردانیت مسیحی موجب پیدایش هنرهای تجسمی مقدس می شود، تفکر توحیدی در دین اسلام، به بروز محدودیت خاصی در هنرهای تجسمی می انجامد. در تفکر توحیدی هنرمند در مقام انسانی است که به صورت و دیوار و حقیقت اشیاء و ورای عوارض و ظواهر می پردازد. بنابراین، همین عوارض و ظواهر نمی توانند محل تجسم حقیقت برتر باشند. در واقع «نهی تصاویر الهی و اسلام به طور کامل فقط مربوط است به نگاشتن تصویر الوهیت، چرا که، هر گونه تجسم الوهیت از نظر اسلام بنا بر نیاز تاریخی و الهی، نمودی ست از اندیشه ی نادرست بازشناختن وجود مطلق از راه وجود ناقص، یعنی تنزل پایگاه آفریدگار تا سطح آفریده» (بورکهارت، ۱۳٦٥، ٤٠). و بر همین اساس، انکار بتان و تباهی آنها یعنی از قوه به فعل در آمدن، محوری ترین شعار توحیدی، یعنی «لا اله الا الله» است. در تداوم همین تفکر، مسلمانان از نقاشی کردن چهره ی پیامبران و اولیاء اجتناب کرده اند، چرا که نه تنها ممکن بوده پیکر آنان معبود بت پرستان شود، بلکه به سبب احترامی بوده که ناشی از غیرقابل تقلید بودن ایشان است، زیرا آنان نماینده ای از خدای زمینند. به همین ترتیب، این مخالفت در تجسم سایر افراد آدمی نیز سرایت کرده

است، زیرا خداوند آدم را به صورت خویش آفریده است. این محدودیت هیچ نقصانی را در شکل گیری هنر دینی مسلمانان موجب نشده است، زیرا هنر مقدس، متضمن نقش تصاویر نیست، بلکه مشتمل بر نگارش اشکالی کاملاً صامت است، که گویی حالتی از تفکر و اشراق را نمودار می سازند.

هنر اسلامی نه منبعث از شریعت اسلام و نه ناشی از طریقت اسلامی است، بلکه منشاء هنر اسلامی را می باید در حقایق درونی این دین که به نص صریح در قرآن کریم آمده، جست و جو کرد. قرآن تفکر محوری دین اسلام و نبی اکرم (ص) نیز تجلی این وحدت در کثرت است و در خلقت خداوندی شاهد این وحدت هستیم، نه تجسم آن، به این ترتیب تفکر توحیدی نه تنها مبانی نظری هنر اسلامی را تبیین می کند، بلکه در مصادیق این هنر نیز بروز می نماید. نمونه هایی از تأثیرات بارز تفکر توحیدی در شکل گیری هنر ایرانی- اسلامی را می توان در تجلی وحدت در ساحت کثرت با انتخاب نقوش هندسی، اسلیمی و ختایی، کعبه، تزیینات یکدست و یکپارچه، ظهور فضای خالی در معماری و... مشاهده کرد.

هنر اسلامی نتیجه ی تجلی وحدت در ساحت کثرت و دستیابی به تفکر توحیدی است. هنرمند مسلمان از کثرت می گریزد تا به وحدت برسد. انتخاب نقوش هندسی، اسلیمی، ختایی و کمترین استفاده از نقوش انسانی و وحدت این نقوش در یک نقطه تأکیدی بر این اساس است.

این نقوش انتزاعی با هماهنگی و یکنواختی مداوم و پیوسته و پیچش های بی منتهای خویش به جای آنکه اندیشه را مجذوب کند و آن را به جهانی تخیلی بکشد، از گرفتاری فکر به یک امر جلوگیری می کند و به این گونه درک و شعور از بت های نفس و خود مشغولی آزاد می گردد. (بورکهارت، ۱۳٦۵، ٤۲)

کعبه به عنوان تنها دست ساخته ی بشری که در عبادت های همه ی مسلمانان نقش محوری دارد، اولین نمود عینی کثرت و رجوع به تفکر توحیدی ست. بدیهی ست آشکارترین رسالت معماری نظم بخشیدن به فضا است و معماری اسلامی از طریق «تقدس بخشیدن» فضا به آن نظم می دهد و این تقدس بخشی بیش از هر چیز، بر اساس حضور خانه ی کعبه شکل می گیرد. قبله ی مسلمانان ضمن این کـه جهت ها را مشخـص می کند و فضا را قطبی می سازد، فضای کیفی خاصی را نیز پدید می آورد که در آن مجموعه ای از خطوط نامرئی، تمرکز نقاط پیرامون را به مرکز فرا می خوانند. یعنی یگانگی و وحدت جان ها را با جهت دادن به همه ی نمازگزاران به سمت خود متجلی می سازد. توجه به کعبه، قبله ی همه ی مساجد اسلامی را نیز متوجه یک نقطه می کند.

تزیینات یکدست و یکپارچه و در عین حال بی انتهای هنر ایرانی- اسلامی در گنبدها، منازه ها، کاشیکاری ها و... فضایی را خلق می کند که آدمی را از هر چه «غیر» تهی کرده. این خود رجوع به تفکر توحیدی است.

ظهور فضای خالی در معماری مسلمانان نمونه ی دیگری از نمود عینی تأثیر تفکر توحیدی بر هنر اسلامی است، فضای خالی بر «غیریت» حقیقت مطلق تاکید می کند. یعنی بر این حقیقت که آفریدگار کاملاً ورای آن چیزهایی قرار دارد که حواس بیرونی به عنوان واقعیت پذیرفته اند و این کلمه به «اله» در تجلی تفکر توحیدی، یعنی عبارت «لا اله الا الله» متناظر است. بر این اساس فضای خالی به واسطه ی اصل متافیزیکی توحید به عنصری مقدس در هنر اسلامی مبدل شده است. پروردگار و تجلیات او با هیچ مکان، زمان یا شیء خاصی پنداشته نمی شود، لذا حضور او فراگیر است، همان طور که قرآن می فرماید: «پس به هر طرف که رو کنید، به سوی خدا روی آورده اید». (بقره، ۱۱۵)

بنابراین، تهی بودن در هنر، مترادف امر قدسی می شود.

معماری ایرانی- اسلامی تجلی گاه کمال یافته ی تفکر توحیدی است. این معماری، متکی بر فیض و برکت حاصل از کلام وحی می باشد که تناظر و تطابق میان معماری قدسی و طبیعت را ممکن ساخته است. با این وصف، معماری اسلامی جدای از طبیعت زندگی انسان نیست و محیط زندگی انسان ها همه تداوم آن محسوب می شوند. مؤمن مسلمان در هر نقطه ای از مسجـد قرار گیرد از غیریت تهی شده و می تواند متوجه و متوسل به وحدانیت شود.

یکی از عمده ترین تأثیرات تفکر توحیدی بر هنر ایرانی- اسلامی، همسانی و مداومت این هنر است. از آنجایی که تفکر توحیدی به عنوان محور اساسی دین اسلام از جانب تمامی مؤمنان مسلمان بی هیچ تردیدی پذیرفته شده، بنابراین، ثبات همین تفکر در طول زمان و اختلاف جغرافیا، هنر ایرانیان را در هر زمان و مکانی متأثر ساخته است.

گستره ی بی انتها و عظیم هنر اسلامی خود ناشی از تفکر توحیدی است. از آنجایی که در تفکر توحیدی، وحدانیت خالق در هیچ صورت و ظاهری به طور تام قابل طرح و تجسم نیست، لذا نقطه ی پایانی برای هنر متصور نیست. هیچ یک از اشکال و پدیده ها بیانگر کامل آرمان معنوی اسلام نیست و این، گنجینه ای پایان ناپذیر برای هنر اسلامی فراهم می سازد.

تأثیر تفکر توحیدی «لا اله الا الله» را حتی در شهرسازی مسلمانان نیز می توان سراغ گرفت. به قول بورکهارت در شهرهای اسلامی منطقه ی خاصی برای سکونت طبقات عالی اجتماعی در نظر گرفته نمی شود و باز شناختن خانه های توانگران از مستمندان از نمای خانه ها ممکن نمی گردد. (بورکهارت، ۱۳٦۵، ۱۹۹)

آدمی از بدو خلقت تاکنون و در مسیر گذر روزگار، برای رفع نیازهای مادی و معنوی خود، رمزهایی را برگزیده و با به کارگیری آنها به ارضاء این نیازها می پرداخته است. رمزهایی که نشان از پاکی، صداقت، شجاعت، آزادگی و در یک کلام الوهیت بوده و در واقع، اشاراتی است بر وجود بی همتای ذات اقدس الهی و آیتی برای زمینیان؛ علامت هایی است از عالم بالا به انسان، به منظور تکامل و پرواز به عالم دنیایی برتر و باشکوه تر. از جمله ی آنها، رمزهایی است که برخاسته از باورها و اعتقادات مذهبی انسان هاست. مذهبی که خداوند آن را برای هدایت و تکامل مخلوق خود، به او اعطا نموده است. هنرمند ایرانی نیز به منظور انعکاس باورها و اعتقادات مذهبی خود به تصویرگری روایت ها، داستان ها و زندگی رهبران و بزرگان علم و دین در آثارش پرداخته و از این طریق نه تنهابه ارضاء نیازهای معنوی خود نایل گشته، بلکه به انسان های همنوع خود نیز انعکاس های معنوی برخاسته از نگاره های دینی اش را به زبان رمزگون بیان داشته است. (شایسته فر، ۱۳۸۲، ۱٤۳)

# روش های ساخت و کاربرد مقوا در هنر جلدسازی ایران

قسمت اول

مؤلف:مصطفی رستمی
(عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران)

**یکی از مواد اساسی در هنراسلامی ایران که در بسیاری از شاخه های هنری به ویژه جلدسازی در طی بیش از ده سده ی گذشته کاربرد فراوانی داشته است،مقوا است.این ماده اگرچه درطول تاریخ پر فراز ایران، ساختاری کاغذی داشته و معمولاً از خمیر کاغذ و یا چسباندن لایه های کاغذ، تهیه می شده، اما به دلیل دارا بودن ویژگی های فیزیکی متفاوت نسبت به کاغذ، همواره به عنوان تکیه گاه، نگاهدارنده، پوشاننده و یا بستر برای بسیاری ازهنرهای اسلامی ازجمله تجلید بوده است.**

**بسیاری ازآثار هنری مربوط به کتاب سازی که درآغوش مقوا در قالب جلد، محفظه، قاب، بستر نقاشی و... سالیان درازی زنده مانده اند، مدیون ویژگیهای کیفی مقوا می باشد که توسط هنرمندان مقواگر زبردست به دقت ساخته و پرداخته می شده است. روشن است که تلاش برای شناخت بیشتراین مقوله ی غریب درمیان پژوهش های هنراسلامی و ایرانی، ما را درجهت احیای بهتر و حفاظت مطلوب ترآن به ویژه هنرجلد سازی یاری خواهد کرد.**

**دراین مقاله ابتدا انواع شیوه های ساخت مقوا برای کاربردهای گوناگون در تجلید مورد بررسی قرارگرفته وسپس به فن شناسی کاربرد مقواهای مختلف در این هنرپرداخته شده است.**

**مقدمه** **آن چه نگارنده را برآن داشته است تا با نظری موشکافانه به مقوله ی مقوا درتجلید بنگرد، اهمیت ساخت وکاربرد آن درطول قرون متمادی، پا به پای کاغذ است . همانگونه که کاغذ درطی صدها سال محل ثبت دانش وفرهنگ و هنربوده است، مقوا نیز به دلیل خصوصیات فیزیکی ممتازی که دارد، همواره نگاهبان مکتوبات درقالب جلد، محفظه یا غلاف کتاب، مرقع، قلمدان، جعبه ، قاب و... بوده است . فنون استفاده از مقوا در هنرهای مختلف ایرانی بسیار متنوع بوده و جالب تر اینکه کاربرد آن در هر یک ازهنرها درهردوره ی تاریخی دارای تنوع وتعدد تکنیکی خاصی بوده و هر دوره ، شیوه ی دوره ی گذشته ی خود را با سلیقه و خلاقیتی زیباتر و کامل تر، تعالی می بخشیده است . در عین اهمیت فراوانی که این محصول ارزشمند در طول تاریخ و حتی امروزداشته و دارد ، متأسفانه هنوز در مؤسسات، مراکز و کارگاه های نگاهداری آثار تاریخی و هنری کشورمان، شناخت کافی برای حفاظت و چگونگی برخورد با آنها وجود ندارد.**

**این پژوهش امکانی است برای دست یابی به اطلاعاتی درخصوص فنون وروش های ساخت مقوا در تاریخ هنرجلدسازی ایران، به منظور ارایه ی راهکارهای علمی برای حفاظت و یا احیای اسناد و مکتوبات تاریخی و هنری مقوایی ایران.**

## گذری برتاریخچه ی ساخت مقوا در ایران

تا پیش از اواخر قرن دوم هجری/ هشتم میلادی، جلد کتاب ها و به ویژه کتاب های مقدس که بر پوست خشک شده ی گوسفند، بز و آهو نوشته می شده،از چرم ساده بوده و یا دو قطعه چوب ساختار داخلی جلد چرمی را تشکیل می داده است.

از قرن سوم تا هشتم هجری/ نهم تا چهاردهم میلادی ، ساخت مقوای کاغذ چسبانده بعنوان ساختار داخلی و استحکامی جلد و محفظه ی کتاب رایج شده و با این ابداع، تحول شگرفی درهنرکتاب سازی و یا هنرهای دیگر پدید آمده است. این ماده ازآنجا که دارای خصوصیاتی چون سبکی، مقاومت در مقابل فشار، قابلیت استحکام وسختی، صاف و یکدستی سطح، پذیرش و سنخیت با مواد گوناگون مثل چرم، پارچه، کاغذ و یاچسب های سلولزی و پروتئینی، امکان قالبگیری، براقیت و... بوده، مورد استقبال فراوان هنرمندان، کاتبان، کتاب آرایان و صحافان و جلدسازان واقع گردیده است. این نوع مقوا از به هم چسبانیدن ضایعات کاغذ، دست نوشته های دور ریختنی،کهنه ها و بریده های پارچه ها و... به وسیله ی چسب های گیاهی یا پروتئینی،به ضخامت های متفاوت (بین ۲تا٤ میلی متر) ساخته می شده است.

ازحدود قرن نهم هجری/پانزدهم میلادی،به سبب رابطه ی حسنه ی تیموریان با دولت چین، مقوای جدیدی به بازارآمده که به مقوای خمیری شهرت یافته است. این مقوا که ازخمیرضایعات کاغذ و پارچه های کهنه، تکه های چوب و...ساخته می شده، با توجه به شباهت زیاد به ویژگی های مقوای کاغذ چسبانده، بزودی مورد استقبال هنرمندان به ویژه مجلّدان و صحّافان واقع شده واز این پس هردونوع مقوای کاغذ چسبانده و خمیری، مورد استفاده ی هنرمندان قرارگرفته است. از این زمان تا قرن یازدهم هجری/ هیجدهم میلادی، به طورکلی مقواها به سه روش زیرساخته می شده اند:

۱- مقواهایی که با به هم چسبانیدن کاغذ های ارزان قیمت و یا اوراق باطله ی چاپی ساخته می شده اند .

۲- مقواهایی که با به هم متصل نمودن کاغذ خیس تازه ازقالب درآمده،تهیه می شده واین نوع مقوا ازمقوای نوع اول به مراتب بهتر بوده است.

۳- مقواهایی که ازخمیرارزان قیمت،ازکناره های کاغذ و حتی دم قیچی یا پوشال های زائد چاپخانه بدست می آمده است. (نیکنام، ۱۳۷۱، ۳۵ و ۳٦)

از قرن یازدهم هجری / هیجدهم میلادی ،گونه ای مقوا به کار می رفته که از تکه های الیاف کنف

ساخته می شده است . این نوع مقوا که تا جنگ جهانی دوم رواج داشته ، از نوع مقواهای بسیار محکم و سخت بوده است[1].

از قرن چهاردهم هجری/ بیستم میلادی ورود مقواهای فشرده ی ماشینی ازخارج و بعدها تولید آن در داخل باعث تحول درکیفیت وکمیت مقواها شده است. ورود این مقوا به بازار با وجود افزایش چشمگیر تولید آن و تأمین نیازهای روز، افول تولید مقواهای قبل خود با آن قابلیت های ارزنده را سبب گردیده است.

## روش های ساخت مقوا در هنرجلد سازی ایران

### ۱- مقوای کاغذ چسبانده

دیر زمانی است که هنرمندان ایرانی و هندی برروی" :مقوای کاغذ چسبانده"[2] یا "وصلی"[3] ، نقاشی (مینیاتور)، تذهیب و خوشنویسی می کنند. وصلی به عنوان بستری مناسب برای نقاشی، تذهیب و خوشنویسی بکار می رفته است. برای ساخت وصلی که پرفسورآگراوال به آن "مقوای سریشی" نیز نامیده است (آگراوال، ۱۹۸٤، ۲۳٦-۱۲۷)، یک ورق کاغذ را بر روی تخته ای صاف قرارمی داده، سپس لایه ی دیگری ازکاغذ به وسیله ی چسب سریش می چسبانیده اند. لایه های دیگر را به همین طریق یکی پس ازدیگری بر روی کاغذ زیرین می چسبانیده تا به ضخامت دلخواه برسد. تعیین ضخامت وصلی بستگی به خواست و نیاز هنرمند داشته و معمولاً از ۲-۳ یا چند لایه تشکیل می شده است. در غالب موارد برای لایه های زیرین و میانی از کاغذهای فرسوده استفاده می گردیده ولی لایه ی رویین را از کاغذ مرغوب و گاهی صاف و براق استفاده می کرده اند. بعد از چسبانیدن لایه های کاغذ چند بار با فشار و مالش دست برسطح کاغذ رویین سعی می کرده اند هوای داخل لایه های زیرین را خالی کنند. پس از پایان یافتن کار چسبانیدن لایه های کاغذ و رسیدن به ضخامت مورد نظر، زیرفشار (پرس) می گذاشته اند، تا خشک شود. پس از آن مهره می کرده اند تا سطحی صاف و مناسب برای نقاشی یا خوشنویسی یا تذهیب حاصل آید. بدین ترتیب بستر یک نقاشی مینیاتور یا تذهیب یا خوشنویسی آماده می شده است. برخی از هنرمندان نیز نقاشی یا تذهیب یا خوشنویسی را روی کاغذ دیگری بطور جداگانه اجرا می کرده اند و سپس آن را بر روی مقوای وصلی (مقوای سریشی) با سریش می چسبانیده اند.

اصل نام این هنر از واژه ای ایرانی گرفته شده است، هنرمندان ایرانی علاوه بر نام "وصلی"، بدان "مقوای کاغذ چسبانده" یا "مرقع" نیز می گفته اند.

این مقوا، اولین شیوه و مناسب ترین نوع ساخت مقوا بوده که علاوه بر نقاشی بر روی آن، به عنوان ساختار داخلی و استحکامی جلدها (در قسمت های دفتین، عطف، سرطبل و محفظه یا غلاف) از قرون اولیه هجری بکار می رفته است. لازم به ذکر است از آنجا که هنرمندان در ساخت این نوع مقوا از کاغذ های باطله و دور ریختنی وبریده های نسخه های خطی و... برای پر کردن بخش میانی مقوا استفاده می کرده اند، پس از بررسی برخی جلد های قدیمی گاهی مشاهده می شود که بریده های نسخه های خطی یا نقاشی یا تذهیب یا کاغذهای الوان و یا قطعات خوشنویسی برخی از استادان به نام، در میان لایه های کاغذ موجود است که احتمالاً ازکارهای مشقی یا چرکنویس هنرمندان بوده است و در صورت جدا کردن آنها از لایه های کاغذهای مقوای جلد به شیوه های صحیح و علمی،هر قطعه می تواند خود به عنوان یادگار و اثر ارزشمندی از استادان این هنرها، مورد حفاظت و نمایش قرار گیرد.

### ۲- مقوای پاپیه ماشه [4]

در حدود نیمه ی دوران صفوی هنرمندان ایرانی برای انبساط خاطر هنردوستان برآن شده اند تا در تجلید کتاب- که تا این زمان با مقوا و چرم های مختلف جلد می شده و قلمدان نیز از برنج و فولاد یا چوب ساخته می شده- جنبه ی شاعرانه داده شود، از این رو مجلّدان و قلمدان سازان این عصر پس از آشنایی با فن ساخت مقوا، از خمیر کاغذهای باطله و فرسوده به تهیه ی مقوا پرداخته اند. ساخت مقوای پاپیه ماشه و جلد روغنی که فرایند آن در تهیه ی قلمدان سازی، مقوای جلد، جعبه سازی، دستک سازی، قاب سازی و... نیز بکـار می رفته، بدین نحو بوده که پس ازآنکه چندین لایه کاغذ به هم (با کمک چسب سریش) چسبیده، یا خمیر مقوا برروی قالب های چوبی آغشته به صابون خشک می شده ،آن را از قالب جدا ساخته، به صورتی مطلوب لبه هایش را بریده و سطح آن را مهره می کرده اند تا کاملاً صاف و صیقلی شده و آماده ی کارشود. سپس لایه ی بسیار نازکی از گچ نرم یا گل سفید را به صورت آستر بر روی این مقوا می کشیده اند. بعد از صافکاری آن و سخت شدن آسترگچی یا گل سفید، با لایه ی بسیار رقیقی ازلعاب روغن کمان، سطح آستر را می پوشانده اند. سپس نقاشان بر روی سطح آماده شده، طرح اندازی نموده و بدین ترتیب صورتگران، بته سازان و مذهّبان و طلا کاران، با آبرنگ، سطوح اصلی جلد را نقاشی و طلا کاری می کرده اند. پس از نقاشی، چند بار با پوشش بسیار رقیق و نازکی ازروغن کمان، سطح نقش و تزیینات جلد را می پوشانیده و چند بار نیز جلد خیس را برای خشک شدن در محفظه ای شیشه ای دور ازگرد و خاک و غبار در مقابل آفتاب قرار می داده اند تا خشک شود. روغن کمان به علت خواص صمغی آن محفظه ای سخت و پوششی بسیار محکم مانند شیشه ی شفاف که بر جلد کتاب جوش می خورد، سراسرآن را در بر می گرفته، به طوری که بعد ها ازآسیب های وارده تا حد زیادی مصون می مانده است. (احسانی، ۱۳٦۸، ۳۳ و ۳٤

### ۳- مقوای خمیری به شیوه ی دستی و سنتی

روش دستی و سنتی ساخت مقوا در ایران بدین صورت بوده که نخست قطعات پنبه و یا الیاف گیاهی مورد نظر با پارچه های کهنه یا تراشه های چوب و یا گونی را جمع آوری کرده و در دستمال یا پارچه ی بزرگی می بسته و در آب داخل حوضکی (حوضچه) مخصوص می انداخته اند. آنقدردرآب می مانده تا قطعات یاد شده کاملاً پوسیده و خمیر گردد.گاهی نیزدرصورت نیاز به این محلول حرارت می داده اند تا سرعت تخمیر افزایش یابد و یا خمیر را در محلول آب وآهک قرار می داده اند، سپس شخصی کنار حوضک می نشسته و با پاروآب را بهم می زده است. استاد کار قالبی حصیری- که چهارچوبی بوده وکف آن با حصیر پوشیده شده- در دست می گرفته و آن را داخل حوضک قرار می داده است، با این کار خمیردر قالب قرار می گرفته و به هنگام برداشتن آن از حوضک خمیر، آب ها از حصیرخالی می شده است. خمیرهای داخل قاب را به صورت چهار دسته کنار هم بر روی سنگی صاف می نهاده اند، بعد یک قطعه تخته محکم روی این دسته های خمیری می گذاشته وآن را تحت فشار قرارمی داده اند تا آخرین قطرات آب از مغز خمیرکاغذی خارج گردد (با این تذکر که برای ساخت مقوا می بایست، به ضخامت لازم مقوای مورد استفاده توجه داشته باشند).آنگاه هردسته چهارتایی را برابرآفتاب می نهاده اند تا خشک گردد. پس از خشک شدن، هر دو رویه ی کاغذ یا مقوا را به چسب مرغوبی مثل سریش یا نشاسته می اندوده اند تا آهاری، صاف و برّاق شود. هنگام استفاده ی مقوا برای کارهای هنری قبلاً آن را به خوبی مهره می کشیده اند تا صیقلی وآماده گردد.

---

۱- برای اطلاع بیشتر رجوع شود به: رستمی، مصطفی، ۱۳۸۰، «مقواگری در تاریخ تجلید تمدن اسلامی»، گنجینه اسناد، سازمان کتابخانه و اسناد ملی ایران، تهران، شماره پیاپی ٤۱ و ٤۲، ۷۸-٦۲.

2.Board Paper

3.Wasli.

٤- این نوع مقوا را در فرهنگ اروپایی به انگلیسی Lacquer و به زبان فرانسه Papier-Mache و در زبان فارسی به علت آنکه نقاشان و صورتگران بر روی جلدها و قلمدان ها در هنگام ساخت ، روغن کمان به کار می برده اند ، نام " روغنی " نهاده اند .