

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

ریحانه حیات نوسعید^۱
پرویز اسکندرپور خرمی^۲

چکیده:

مقاله حاضر به روش توصیفی - تحلیلی به بررسی تنوع نقوش اسلیمی در یکی از درخشان‌ترین دوران هنر تذهیب یعنی دوره صفوی پرداخته است. در این دوران شاهد بیشترین تنوع اسلیمی 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 اسلیمی و همچنین چگونگی طراحی و ترکیب‌بندی بررسی شده‌اند. تصاویر منتخب عبارتند از: دو سرلوح مذهب از مرقد گلشن، سرلوح شاهنامه رشید، سرلوح دیوان امیرشاهی سبزواری و سرلوح سلسه‌الذهب جامی.

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

واژگان کلیدی: اسلیمی، سرلوح، دوره صفوی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

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 درهم‌بافته و انتزاعی به کار می‌رود و یکی از نقش‌مایه‌های 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 «اریسک 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 به‌کارگیری قدرت تخیل و ابداع خود، آنها را به انتزاع کشیده و به آنها تنوع بخشیده است به طوری 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 متمادی توجه شده و خصوصیات بصری و گرافیکی این نقوش مغفول مانده است.

پژوهش حاضر به منظور شناخت دقیق‌تر و جزئی‌تر 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. پیشینه 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 اسکندرپورخرمی (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 / ایده صدور در اسلیمی (باتکیه بردیدگاه / ابن عربی)، (پیراوی ونک و شاه‌نظری، ۱۳۹۱) است. این مقاله با رویکردی حکمی - عرفانی به خوانش نقش‌مایه اسلیمی در هنرهای اسلامی می‌پردازد و به گفته نویسندگان، هدف از آن، خوانش و مواجهه‌ای مفهومی و نه صرفاً تزئینی 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 زیبایی‌شناسی، تاریخی و نماد شناسی بررسی شده است. در این مطالعه با استفاده از روش آرشویی 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 آرنوو در گرافیک (الزهر، ۱۳۹۳) است که به روش تحقیق تاریخی و تحلیلی انجام شده است. در این پژوهش، بر اساس فرضیه مطرح شده مبنی بر یافتن ریشه‌های تاثیر گذاری اسلیمی بر آرنوو، به بررسی تاریخچه اسلیمی از ابتدا و نحوه انتقال آن به سرزمین‌های اروپایی، مبانی فکری، افراد و نمایشگاه‌های تاثیرگذار بر سبک آرنوو 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 در نظر گرفتن ارزش هنری، تنوع و زیبایی نقوش انتخاب شده‌اند.

۴. اسلیمی و وجه تسمیه آن

هروی در تعریف اسلیمی آورده‌است: 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 ادوار 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: ۲۸-۲۷). در *دایره‌المعارف فارسی* مصاحب آمده‌است: اسلیمی از اجزای مهم طرح‌های استیلیزه شده ایرانی، مرکب از خطوط منحنی مارپیچ که در زمینه کاشی‌کاری، گچ‌بری و غیره طرح می‌شود (مصاحب، ۱۳۸۷: ۵۷۶) در تعریف، آلویس 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 شکل‌یابی 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 «سلم»، 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» تهیت و زندش و تحیت و درود و خیر و عافیت و تعظیم و تکریم کردن است. «اسلام» را با ریشه لغوی تسلیم نیز معنا کرده‌اند، تسلیم در برابر فرامین حقانی است «تسلیم» را جای به آشتی سپردن نیز معنا کرده‌اند (اسکندر پورخرمی، ۱۳۸۳، مقدمه).

سلم را در *لغت‌نامه دهخدا* نام درختی گرفته‌اند که بسیار سلامت‌بخش و میوه‌های شفا بخش دارد و یقیناً شجره طیبه و آن درخت سلامت‌بخش ریشه در «سلم 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 میتراپیان 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 پوید (همان).

... اسلیمی ریشه‌ها و الهام‌هایش را مدیون 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.

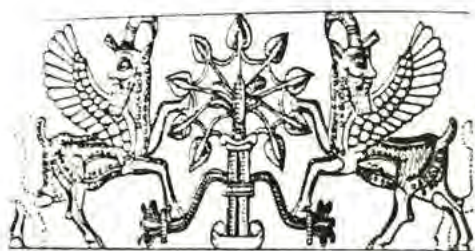
در میان نقوش گیاهی هنر ایران، درخت زندگی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده و یکی از نقوش رایج در آسیای غربی است. این نقش به اشکال گوناگون بر روی آثار و مواد فرهنگی مختلف بیشتر به صورت دو بز، دو انسان یا دو موجود خیالی متقارن که در طرفین این درخت ایستاده‌اند، دیده می‌شود (تصاویر ۱ تا ۳). این نقش نماد درخت کیهانی و ارزش‌های، نماد حیات و تجدید حیات، نماد سه جهان، نماد بی‌مرگی و نماد مرکز جهان است، ظاهراً همان درخت هوم در دیانت زرتشتی است. زادگاه این نقش، بین‌النهرین جنوبی (تمدن سومر) است و بعدها در هنر بابل، آشور، عیلام و به‌خصوص نزد برنکاران لرستان به عالی‌ترین 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 معمول‌ترین 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 به‌عنوان منشا نقش اسلیمی در نظر گرفته شود (تصویر ۴).



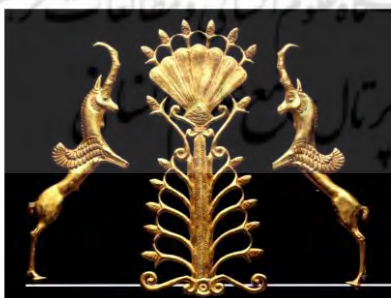
تصویر ۱. تصویر منقوش بر مهر شوش، ۳۰۰۰ ق.م (پوپ، ۱۳۸۷: ۳۱۲۳)



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

۵-۱. اسلیمی ساده (توخالی)

این طرح، همان فرم ابتدایی و پایهٔ 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) (احسنت، ۱۳۸۹: ۱۰۱).



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



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

۲-۵. اسلیمی دهان اژدری:

این نوع اسلیمی به دلیل شباهت دهانهٔ اسلیمی به دهان اژدها بدین نام مشهور است و جالب آن که اضافات داخل دهانهٔ 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 زمینهٔ کار، انواع مختلف آن ساخته می‌شود.

۳-۵. اسلیمی توپر

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

۴-۵. اسلیمی پیچک‌دار (مفصل)

این نوع اسلیمی دارای ساقه‌ها و پیچش‌های ختایی است که به دور اسلیمی می‌گردند (تصویر ۹) و حالتی 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)

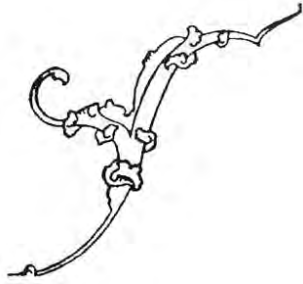
این اسلیمی دارای پیچش اغراق‌آمیز در انتها یا همان سراسلیمی است که به صورت پیچش انتهایی خرطوم فیلی می‌ماند (تصویر ۱۰). در این جا نیز می‌بینیم که شباهت به خرطوم فیلی (به عنوان یک جانور) باعث گردیده که نام آن را خرطومی یا خرطوم فیلی بنامند، به طوری که گاهی در بعضی از اسلیمی خرطومی‌ها نوعی زائده کوچک هم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



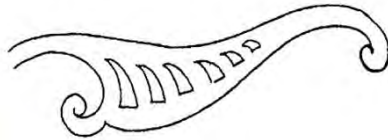
تصویر ۷. اسلیمیدهان اژدری (نگارنده)



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



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



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

۵-۶. اسلیمی ماری

اگر اسلیمی را همان پیچش در نظر آوریم مصداق 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 افزوده‌اند. این طرح گاهی آن قدر با ظرافت و ریزنقشی انجام می‌شود که خود به عنوان طرح ظریف داخل فضاهایی خالی چون شمشه 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 (آذریاد، 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.

۵-۷. 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 دارای 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 می‌کند (احسنت، ۱۳۸۹: ۱۰۴).

۵-۸. اسلیمی گلدار

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

۵-۹. اسلیمی برگی

این نوع اسلیمی، آرایه‌ای است با خط‌های مرزی دندانه‌دار همچون برگ کنگر. در این نوع اسلیمی‌ها به طور معمول خط نقش‌های درونی نیز مانند سربرگ‌ها کشیده می‌شود (تصویر ۱۴). گاهی انتهای اسلیمی به طرف داخل برمی‌گردد که آن را شبیه اسلیمی دهان‌اژدری می‌کند. بعضی اوقات انتهای اسلیمی به طرف بیرون برمی‌گردد که شبیه اسلیمی ساده می‌شود، داخل اسلیمی برگ‌ها با برگ و گل‌های کوچک تزیین می‌شود (همان، ۱۰۰).

۵-۱۰. اسلیمی تخمک‌دار

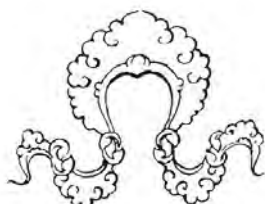
گونه‌ای از اسلیمی است که دارای تزیینات بیشتری است و با استفاده از فرم‌های کوچک و بزرگ بادامی، با نقش‌مایه ساده، برجسته و نقش‌های گرد و نیم‌گرد که بر جداره‌های داخلی و در محیط‌های بسته حرکات خطی اسلیمی قرار گرفته، تزیین می‌گردد (تصویر ۱۵)، (همان، ۱۰۰).

۵-۱۱. اسلیمی تشعیری

این نمونه اسلیمی به دلیل پیچیدگی‌های زیاد در طراحی و ارا توسط اساتید خاصی اجرا می‌شود و دلیل آن هم مهارتی است که در ترسیم فرم‌ها و موتیف‌های حیوانی مورد نیاز است (تصویر ۱۶). در این روش یا به طور کلی و یا در بخش‌هایی از بندها، حرکات چنگ و سرچنگ، در طول قوس‌ها و دوایر اسلیمی، از شمایل کامل و سر حیوانات مختلفی همچون شیر و ببر و عقاب و ماهی و سیمرغ استفاده می‌شود و در حقیقت تفاوت اسلیمی تشعیری با روش برگ‌ها یا پیچک‌دار استفاده از بدن یا سر حیوانات است که به جای برگ و پیچک، سر حیوان به کار رفته است. (همان: ۱۳۷-۱۳۶)



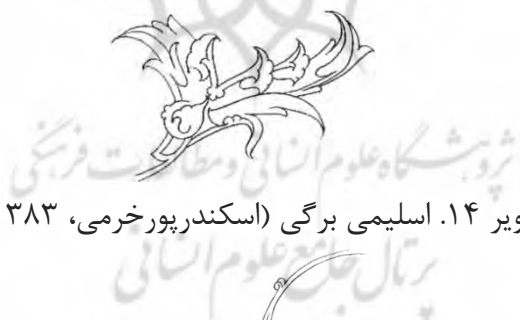
تصویر ۱۱. اسلیمی ماری (عباس‌زاده، ۱۳۸۵: ۱۰۴)



تصویر ۱۲. اسلیمی ابری (همان)



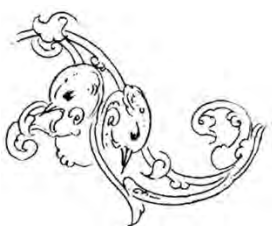
تصویر ۱۳. اسلیمی گلدار (مجرد تاکستانی، ۱۳۷۵: ۵۱)



تصویر ۱۴. اسلیمی برگی (اسکندر پورخرمی، ۱۳۸۳: ۴۸)



تصویر ۱۵. اسلیمی تخمک‌دار (نگارنده)



تصویر ۱۶. اسلیمی تشعیری (اسکندرپورخرمی، ۱۳۸۳: ۴۹)

۶. سرلوح‌های منتخب

در کتاب‌سازی سنتی، سرلوح عبارت است از نام و عنوانی که بر بالای نامه (یا صفحه اول کتاب) نویسند، 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 کلید 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، کوی‌نامه، کوی تصویر و... دیده می‌شود (فرید، ۱۳: ۲۹).

تذهیب سرلوحه به صورت تاج، نیم‌تاج، مستطیل و گنبدی گوارندگی 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 اوج زیبایی و نرمی و ظرافت می‌رسد (هروی، ۱۳۵۳: ۱۲۰-۱۱۹). 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 یا قوت» است. این اثر که متعلق به سده دهم ه.ق. است در زمره شاهکارهای هنر تذهیب قرار دارد.

ترکیب‌بندی اثر:

این اثر شامل پیشانی (تصویر ۱۷ بخش «A»)، شمشه (تصویر ۱۷ بخش «B») و ذیل (تصویر ۱۷ بخش «C») است. جدول کشی و تسمه‌سازی (تصویر ۱۷ بخش «D») به‌گونه‌ای گرداگرد 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. شمشه 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 شمشه دایره‌ای قرار دارد که با ورق طلا پوشانده شده و به نوعی القاء‌کننده سرمنشاء هستی است. گرداگرد این دایره تسمه‌سازی به چشم می‌خورد و این تسمه‌سازی همچون رابطیست میان دایره طلایی بدون نقش و عالم پر نقش و نگار گرداگرد 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 القاء 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 درمی‌یابیم فضای بین قاب‌بندی‌های واگیره نیز خود از واگیره‌های 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 شمشه طلایی رنگ نیز مملو از نقش و نگار و اسلیمی‌های متنوع است. واگیره این شمشه یک بیست و چهارم دایره است. قاب‌بندی ظریفی که فضای لاجوردی دلنشینی را

بر زمینه طلایی شمشه پدیدار کرده است، در این واگیره جای دارد. اما نکته درخور توجه این است که اسلیمی‌های درون قاب‌بندی دو نوع می‌باشد. به این معنا که اسلیمی درون قاب‌بندی ۱۲ واگیره، اسلیمی توپر (تصویر ۴-۹ «G») و اسلیمی درون قاب‌بندی ۱۲ واگیره دیگر اسلیمی تخمک‌دار و توخالی (تصویر ۴-۹ «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 شمشه طلایی‌رنگ جلوه‌گری می‌کنند. در این جا می‌توان این نکته را نیز خاطر نشان کرد که با توجه به این که در طول تاریخ عقاید هنرمندان و مذهبیان در آثار هنریشان آشکار می‌شده است، استفاده از عدد دوازده در این اثر نیز می‌تواند به شیعه بودن خالق این اثر دلالت داشته باشد.

اما نقوش اسلیمی این شمشه پُر نقش و نگار تنها به این دو نوع اسلیمی که در بالا به آن اشاره کردیم محدود نمی‌شود. در زمینه طلایی رنگ این شمشه 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 کرده است و این فضای کوچک و لاجوردی رنگ همچون دوازده نگین انگشتی در گرداگرد این شمشه جای گرفته است (تصویر ۱۸، تحلیل خطی تصویر، بخش «ا»).

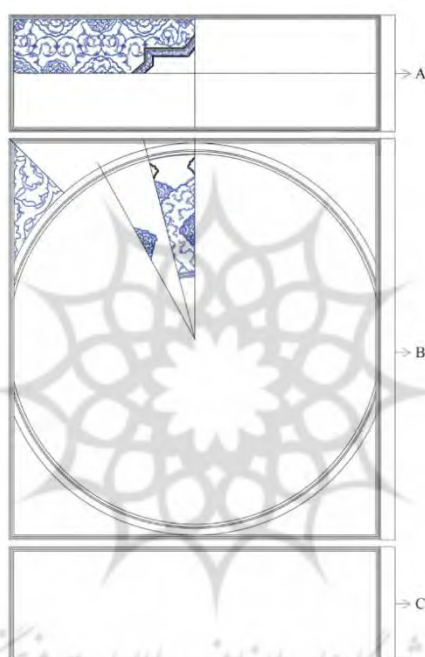
علاوه بر اسلیمی ابری از اسلیمی دهان‌اژدری نیز در زمینه طلایی رنگ استفاده شده است. اسلیمی‌های دهان‌اژدری نیز به نوبت خود با حرکت و پیچش، فضایی را به وجود آورده‌اند که هنرمند مجال یافته از رنگ لاجوردی در این فضاها استفاده کند. در بیرونی‌ترین فضای شمشه قاب‌بندی ظریف دیگری، با زمینه مسی رنگ به چشم می‌خورد 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 گلدان (تصویر ۱۸، تحلیل خطی تصویر، بخش «ل») است که در چهار لچک در چهار گوشه بیرونی شمشه 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 شده است. ولی حضور اسپیرال‌های ختایی تنها بر روی بندهای اسلیمی محدود نمی‌شود و در فضای بین بندهای اسلیمی بر زمینه لاجوردی نیز پدیدار شده‌اند.

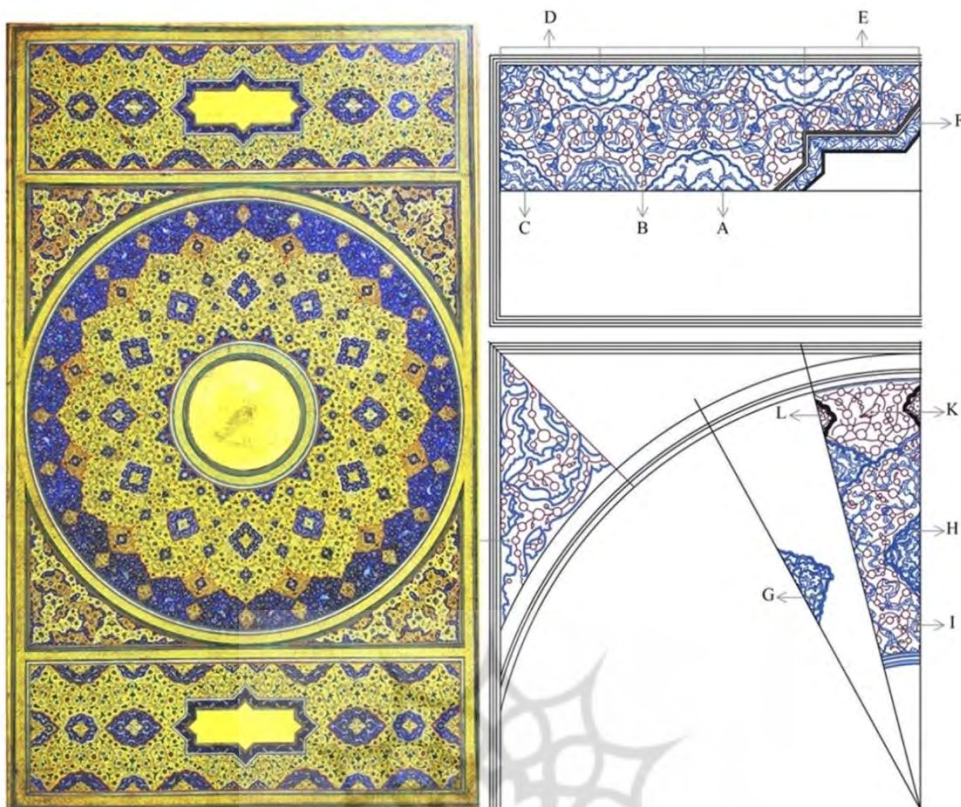
در تمامی بخش‌های اثر، حرکت اسپیرال‌های گل‌های ختایی همسو با بندهای اسلیمی است و تنها در فضای لاجوردی رنگ گرداگرد شمشه شاهد استفاده از اسپیرال‌های ختایی به تنهایی و بدون حضور اسپیرال‌های اسلیمی، هستیم. ۲۴ پرنده (تصویر ۱۸، تحلیل خطی تصویر، بخش «K») با رنگ‌ها و حالت‌های متفاوت بر روی ساقه‌های ختایی پرگل فضایی آرمانی را خلق کرده‌اند. میان هر پرنده، قاب‌های طلایی کوچکی که از نقطه‌های انتهایی قاب‌های شمشه 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 در جهت مخالف هم قرار گرفته‌اند. ترکیب تصویری ایجاد شده از پرندگان و دو نوع حیوان شکاری می‌تواند سمبلی از همجواری خیر و شر باشد.

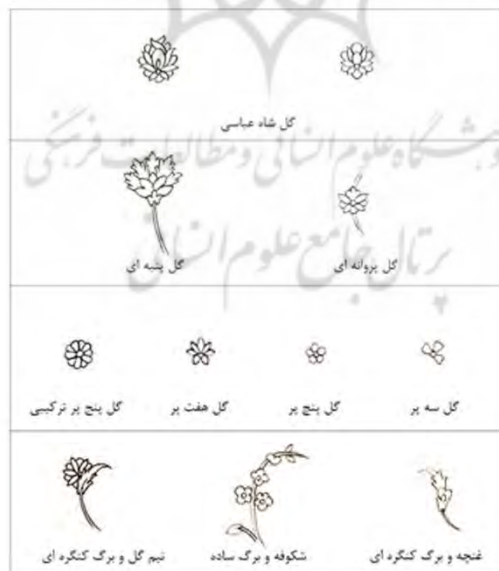
گل‌های ختایی به کار رفته در این شاهکار بی‌نظیر عبارتند از: دو نوع گل شاه عباسی، گل پروانه‌ای، گل پنبه‌ای، گل هفت پر ترکیبی، گل پنج‌پر ترکیبی، گل پنج‌پر، گل سه‌پر، دل، غنچه، برگ کنگره‌ای، و برگ ساده (تصویر ۱۹).



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 کاررفته (نگارنده)

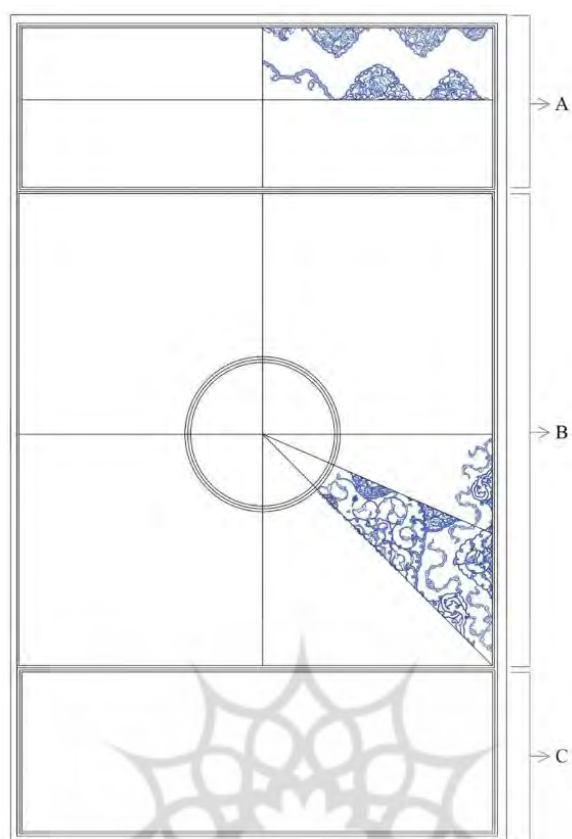


تصویر ۱۹. رسم خطی نمونه گل‌های ختایی به کار رفته در سرلوح مذهب اول مرقع گلشن (نگارنده)

۲-۱-۶. صفحه مذهب دوم

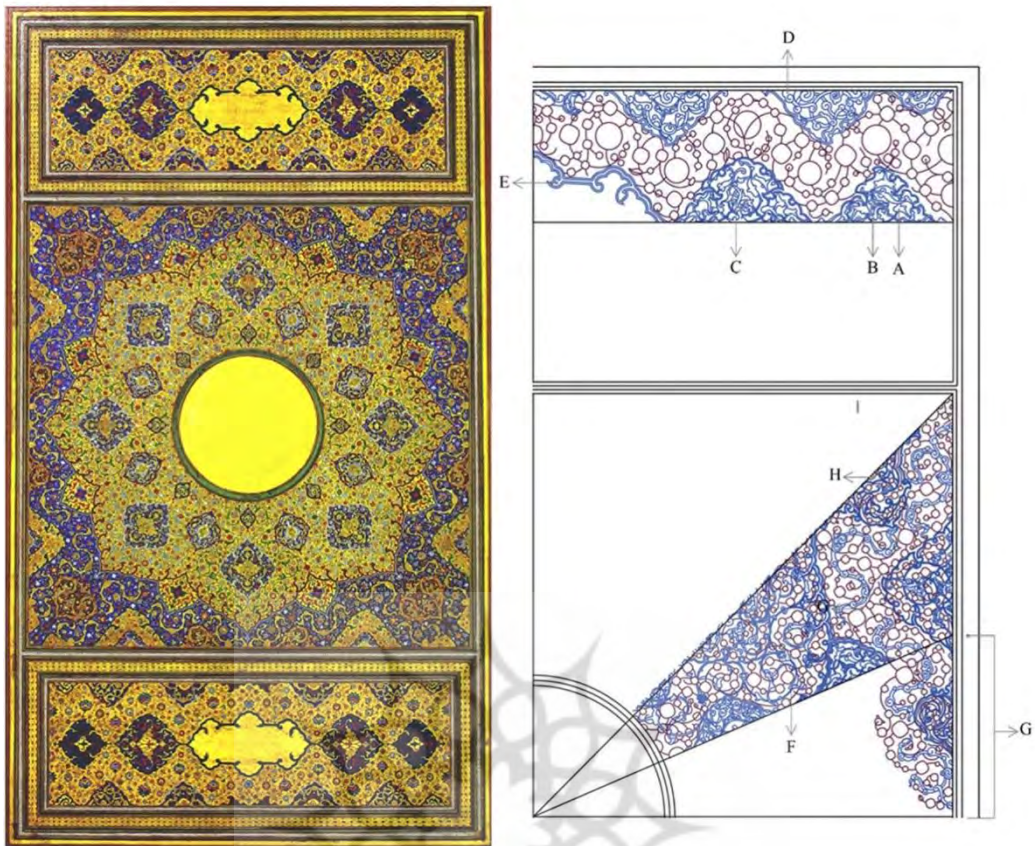
این اثر نیز همانند اثر پیشین شامل سه قسمت پیشانی (تصویر ۲۰ بخش «A»)، شمشه (تصویر ۲۰ بخش «B») ذیل (تصویر ۲۰ بخش «C») است. پیشانی و ذیل اثر در کادری مستطیل شکل با ابعاد یکسان در بالا و پایین اثر جای گرفته‌اند. شمشه در کادر مربع شکل در میانه اثر جای دارد. جدول‌کشی و تسمه‌سازی دور تا دور کار به چشم می‌خورد. با این تفاوت که در اثر پیشین تسمه‌ای ضخیم و طلایی رنگ گرداگرد 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 شمشه 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 توخالی و تخمک‌دار (تصویر ۲۱، تحلیل خطی تصویر، بخش «B»)، اسلیمی دهان‌اژدری (تصویر ۲۱، تحلیل خطی تصویر، بخش «C»); و پیچک‌دار و اسلیمی ابری (تصویر ۲۱، تحلیل خطی تصویر، بخش «D»). اما تفاوت عمده‌ای 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 عمده 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 شده است که انتهای این خطوط، پیچشی نرم و شکلی اسلیمی‌وار دارد (تصویر ۲۱، تحلیل خطی تصویر، بخش «E»). نقطه عطف اثر همانند صفحه نخستین شمشه اثر است. واگیره این شمشه 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.

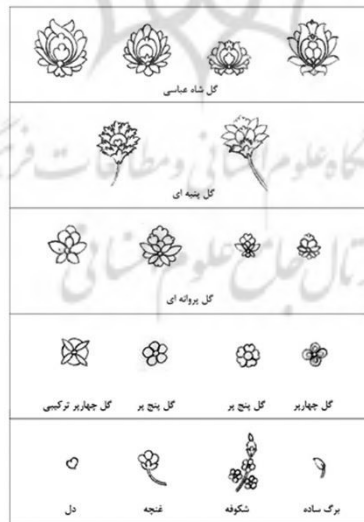


تصویر ۲۰. تحلیل خطی ترکیب بندی سرلوح مذهب دوم مرقع گلشن (نگارنده)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
 پرتال جامع علوم انسانی



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



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

اسلیمی های نقش بسته بر زمینه طلایی رنگ شمسه، اسلیمی های توپر (تصویر ۲۱، تحلیل خطی تصویر، بخش «F») هستند که با حرکتی نرم و دوار حول اینقباب های لاجوردی رنگ در چرخش اند و اسپیرال های ختایی آنها را در این چرخش همراهی می کنند. 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 بیرونی‌ترین 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 لاجوردی 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 کادر مربع اطراف شمسه طراحی کرده، یک هشتم این فضا است (تصویر ۲۱، تحلیل خطی تصویر، بخش «G»). در این واگیره اسلیمی‌های ابری در کنار اسپیرال‌های ختایی حرکتی نرم و سیال را در زمینه لاجوردی 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 دهان‌اژدری در کنار اسپیرال‌های ختایی نمایان شده است. این قاب طلایی رنگ، قابی دیگر به رنگ لاجوردی 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 جای‌جای 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).

۲-۶. سرلوح شاهنامه رشیدا

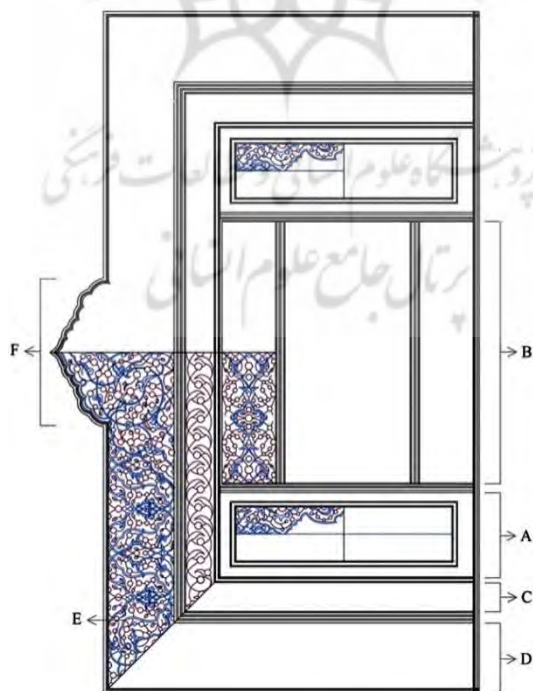
این سرلوح مربوط به صفحه اول مقدمه شاهنامه منصوب به عبدالرشید دیلمیاست که با نام شاهنامه رشیداشناخته می‌شود و متعلق به قرن ۱۱ هجری قمری است. شاهنامه رشیدا در حال حاضر در کاخ گلستان تهران نگهداری می‌شود (تصویر ۲۴).

دو صفحه مقدمه این کتاب که درمقابل هم جای گرفته‌اند دارای حواشی مذهب و مرصع هستند. متن مقدمه در قسمت میانی اثر قرار گرفته و بین سطور طلااندازی شده است. در بالا و پایین متن دو کتیبه با نقش و ابعاد یکسان قرار دارد (تصویر ۲۳ بخش «A») که نقش میانه آن هاباورق‌طلاپوشانده‌دهو 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

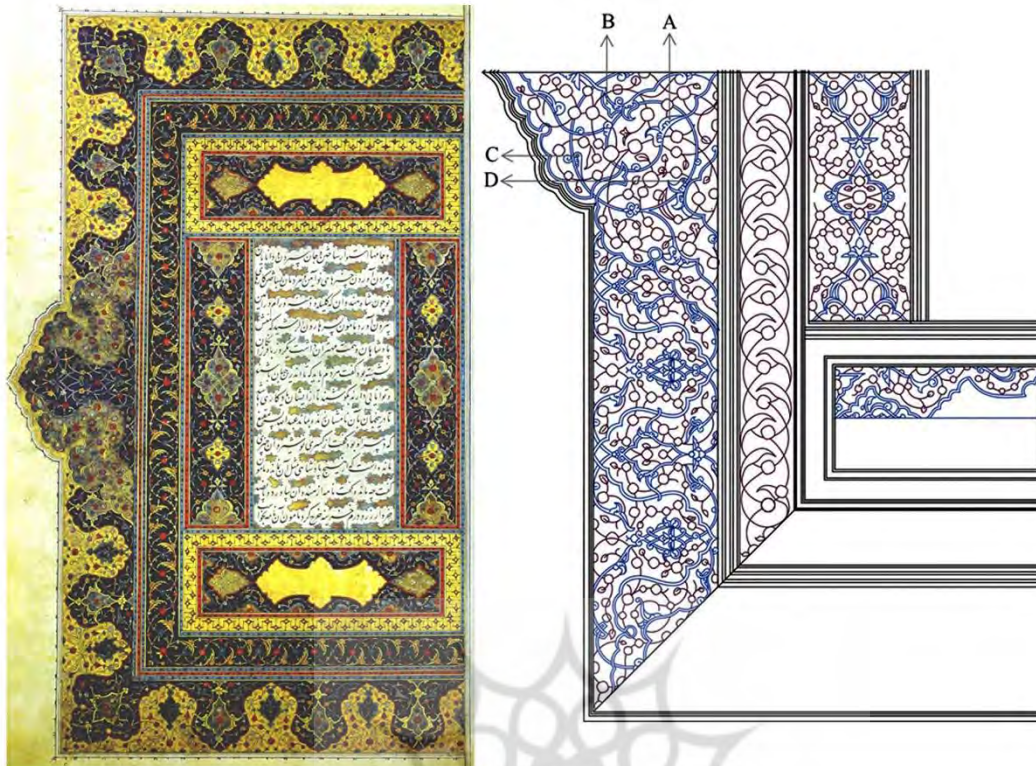
باریک (تصویر ۲۳ بخش «C») و یک حاشیه عریض متن و کتیبه‌ها را دربر گرفته‌اند (تصویر ۲۳ بخش «D»). در حاشیه عریض نقش شیر و شکر (تصویر ۲۳ بخش «E»)، حسن هم‌جواری را به بهترین وجه نمایان می‌سازد و چشم بیننده را به آرامی پیرامون اثر به حرکت درآورده و به سوی نقش لچک نشان هدایت می‌کند. حضور نقش لچک نشان در سمت 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.

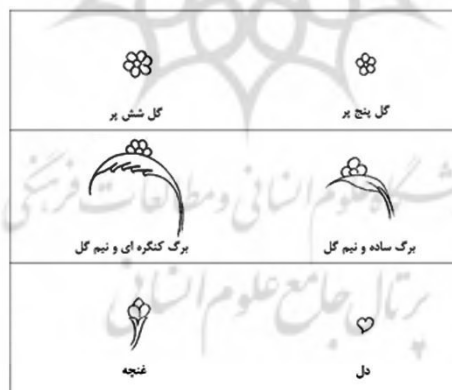
اسپیرال‌های ختایی ضمن اینکه در سراسر اثر همگام با بندهای اسلیمی نقش‌آفرینی می‌کنند، در حاشیه باریک اثر به تنهایی نیز ایفای نقش کرده‌اند. گل‌های ختایی به کاررفته در این اثر عبارتند از: گل هفت‌پر، گلپنچ‌پر، نیم‌گل، غنچه، دل، برگ کنگره‌دار و برگ ساده (تصویر ۲۵)



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



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



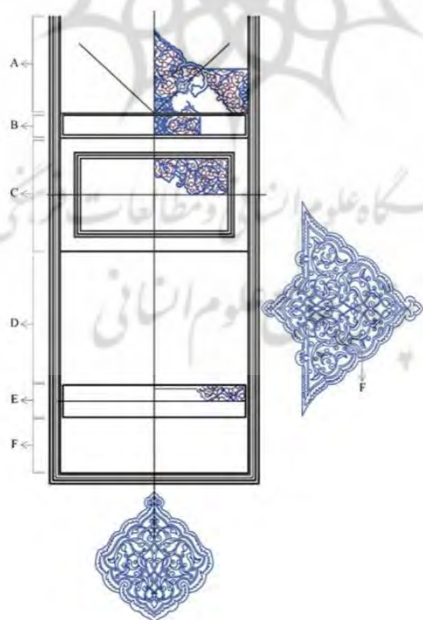
تصویر ۲۵. رسم خطی نمونه گل‌های ختایی به کار رفته در سرلوح مذهب شاهنامه رشیدا (نگارنده)

۳-۶. سرلوح دیوان امیرشاهی سبزواری

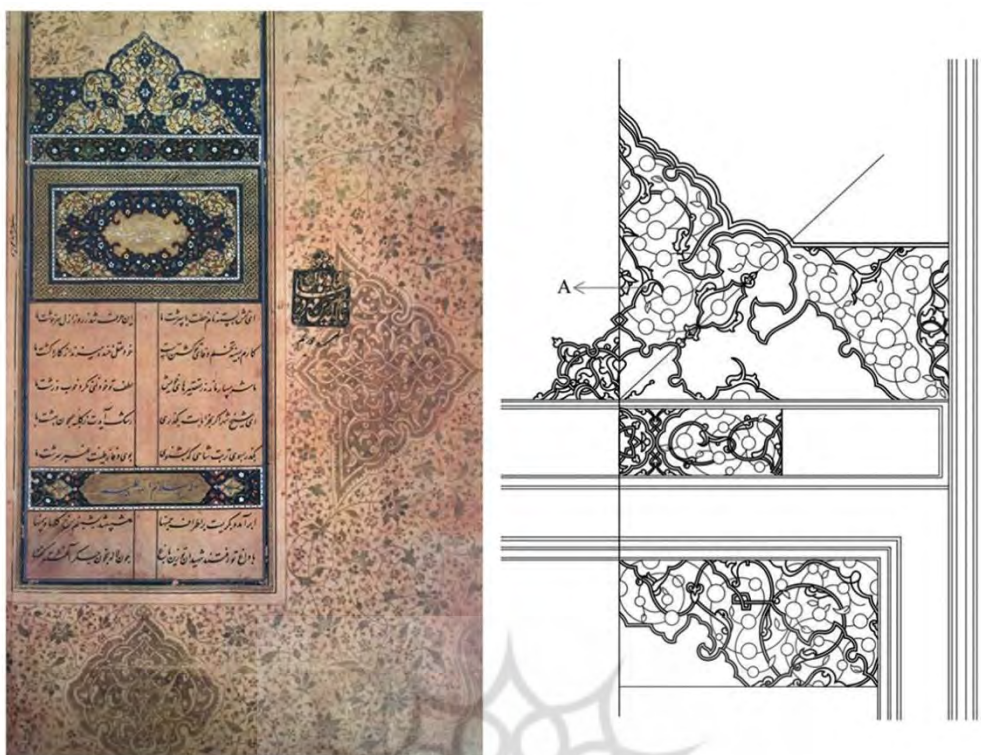
این اثر، سرلوح مذهب مرصع مربوط به دیوان امیرشاهی سبزواری می‌باشد که در سال ۹۵۱ ه.ق به قلم شاه محمود نیشابوری به تحریر درآمده است. در حاشیه سمت چپ تصویر رقم مذهب اثر به نام « حرره محمدجان مذهب» به چشم می‌خورد (تصویر ۴-۲۱). اثر از بالا به ترتیب شامل تاج (تصویر ۴-

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

اسلیمی‌های به کار رفته در این اثر ظرافت 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 پرپیچ و تاب 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 گرداگرد 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 کار برده 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 امیرشاهی سبزواری و تحلیل خطی آن به همراه اسلیمی ها به کاررفته (نگارنده)



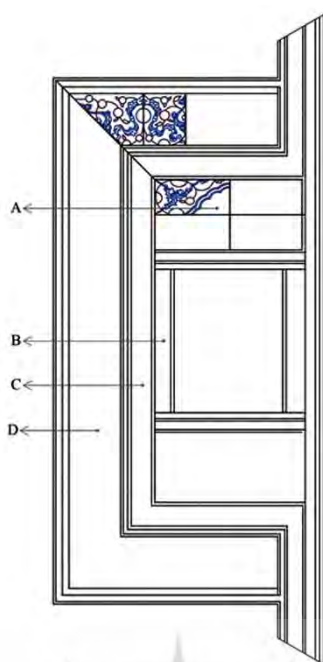
تصویر ۲۸. رسم خطی نمونه گل های ختایی به کار رفته در سرلوح مذهب امیرشاهی سبزواری (نگارنده)

۴-۶. سرلوح کتاب سلسله الذهب

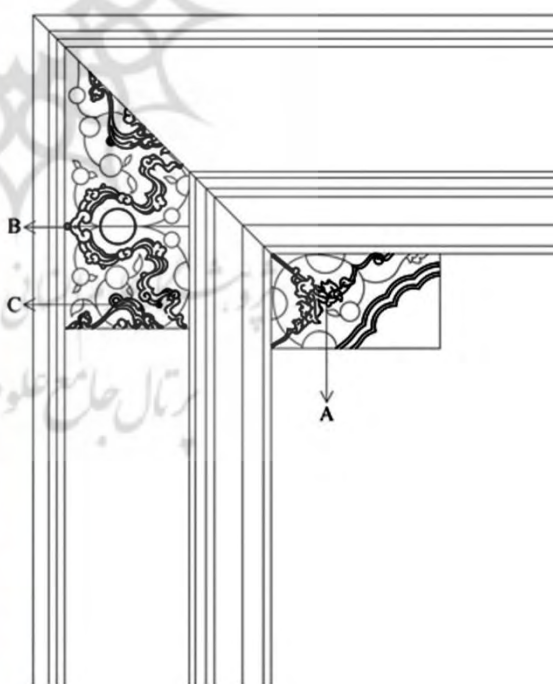
دو سرلوح مذهب مرصع روبه روی هم، مربوط به کتاب سلسله الذهب و متعلق به ۹۷۷ ه.ق. است. متن اثر در میانه تذهیب جای گرفته و بین سطور آن طلاندازی شده است (تصویر ۳۰). دو کتیبه که نقش

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. دورتادور اثر جدول کشی 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 توخالی 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 توخالی (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.

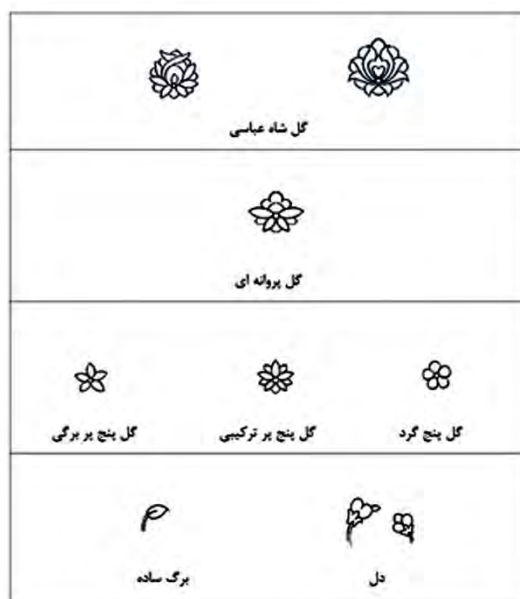
اسلیمی توخالی در زمینه طلایی رنگ حاشیه همچون یک نشان در میان اسلیمی‌های ابری جای گرفته است و مامن کوچکی را به رنگ لاجوردی فراهم آورده است. فضای خالی درون خود این اسلیمی نیز به رنگ مشک‌یاست. در مجموع می‌توان گفت اسلیمی‌های این اثر در عین سادگی، حرکت و نقش دلنشینی را به تصویر کشیده‌اند. در این اثر نیز 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 ترکیب بندی سرلوح مذهب سلسله الذهب (نگارنده)



تصویر ۳۰. سرلوح مذهب سلسله الذهب و تحلیل خطی آن به همراه اسلیمی ها 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 بوده‌است. 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 اسلیمی در این دوره از چنان تنوعی برخوردار است که نظیر آن در دوره‌های قبل کمتر دیده شده‌است. کاربرد اسلیمی‌های توپر، توخالی، دهان‌اژدری، پیچک‌دار، ابری و گلدان‌گویی این مطلب است. حرکت نرم و ظرافت این اسلیمی‌ها حکایت از پختگی و کمال این نقوش را دارد. در آثار این دوره (مانند دوره تیموری) از نقوش هندسی دوره ایلخانی استفاده نشده‌است و بندهای اسلیمی و اسپیرال‌های ختایی به عنوان عناصر اصلی اثر، در کادرهای مربع یا مستطیل شکل، نقش آفرینی می‌کنند. جدول‌کشی و تسمه‌سازی نیز از عناصر ثابت تذهیب این دوره است که بر انسجام ترکیب‌بندی اثر می‌افزاید. 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 اسلیمی‌های توپر، توخالی و تخمک‌دار از عناصر ثابت تذهیب دوره صفوی بوده‌اند و در آثار نفیس و باشکوه نیز از اسلیمی‌های دهان‌اژدری، ابری و گلدان‌گویی استفاده می‌شده‌است.

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 کرده‌است.

منابع و ماخذ

- آذرپاد، حسن (۱۳۷۳)، فرشنامه ایران، تهران: موسسه مطالعات فرهنگی.
- اسکندرپور خرمی، پرویز (۱۳۸۳)، اسلیمی و نشان‌ها (آیین هنر و آموزش نقاشی ایرانی ۲)، تهران: سازمان چاپ و انتشارات
- احسنت، 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 محبوبی اردکانی. تهران: انجمن آثار ملی
- پاکباز، رویین (۱۳۷۸)، دایره‌المعارف هنر، تهران: فرهنگ معاصر
- کونل و دیگران. (۱۳۷۲). اسلیمی 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 ۳۹-۲۸
- مصاحب، غلامحسین (۱۳۸۷)، دایره‌المعارف فارسی مصاحب، تهران: امیرکبیر
- نجیب اوغلو، گلو، (۱۳۸۷)، هندسه و تزیین در معماری اسلامی، ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: روزنه
- ویلسون، اوا (۱۳۷۷)، طرح‌های اسلامی، ترجمه محمدرضا ریاضی، تهران: سمت
- هراتی، محمد مهدی (۱۳۸۷)، هنر پژوهی در برگزیده قرآن کریم به خط کتابت علیرضا عباسی، تهران: فرهنگستان هنر
- هروی، مایل (۱۳۵۳)، لغات و اصطلاحات فن کتاب‌سازی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران