

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۳/۳۰

تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۶/۲۰

حنیف رحیمی پردنجانی^۱، علی اصغر شیرازی^۲، محسن مراثی^۳

بررسی دیباچه دوست محمد هروی بر مرقع بهرام میرزای صفوی از منظر جامعه‌شناسی تاریخی تحلیلی^۴

چکیده

دیباچه‌های مرقعات حاوی اطلاعات ارزنده‌ای از هنرمندان، حامیان و بعضاً تاریخ شکل‌گیری هنرها می‌باشند، اما کمتر به زمینه‌های جامعه‌شناختی ظهور آنان و ارجاعات متن به بستر تاریخی‌ای که در آن قرار گرفته‌اند، توجه می‌شود. نخستین بار دیباچه دوست محمد هروی در کنار خوشنویسی به نقاشی و نقاشان پرداخت. این پژوهش به دنبال این مسأله است که علل برآمدن این دیباچه در خصوص نقاشی در قرن دهم چیست؟ برای پاسخ، از رویکرد جامعه‌شناسی تاریخی تحلیلی که درصدد کشف «چرایی» امور و پاسخ‌های مبتنی بر روابط علی است، استفاده شد؛ و در این مسیر از تحلیل، مقایسه و تطبیق متون، آراء متخصصان و بررسی‌های انتقادی بهره گرفته شد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که زنجیره‌های علی متنوعی متشکل از زمینه‌های سیاسی - مذهبی آن دوره تاریخی، سنت نوشتاری و پیش‌زمینه مؤلف، منجر به تألیف دیباچه گردیده که می‌توان آنها را به طور کلی دو دسته علل وجودی و علل صوری ظهور دیباچه در نظر گرفت. نفوذ روحانیان در سیاست و فشار به نقاشان، تغییر خلق شاه، رویگردانی از نقاشی و نقاشان و اخراج آنان از دربار، از جمله علل وجودی دیباچه در دفاع از نقاشی و نقاشان و تسلط مؤلف بر سنت‌های نوشتاری و آشنایی وی با فرهنگ درباری هرات، از علل صوری دیباچه می‌باشند.

کلیدواژه‌ها: دوست محمد، مرقع بهرام میرزا، دفاع از نقاشی، خوشنویسی، جامعه‌شناسی تاریخی تحلیلی.

۱. دانشجوی دکتری تخصصی تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه شاهد، استان تهران، شهر تهران (نویسنده مسئول)

E-mail: hanif.rahimi@yahoo.com

۲. استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، استان تهران، شهر تهران

E-mail: A_shirazi41@yahoo.com

۳. استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، استان تهران، شهر تهران

E-mail: marasy@shahed.ac.ir

۴. این مقاله برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «تحلیل تاریخ‌نگاری هنر نقاشی ایران بر مبنای جامعه‌شناسی تاریخی» به راهنمایی دکتر علی اصغر شیرازی و دکتر محسن مراثی در دانشگاه شاهد است.

مقدمه

تاکنون در پژوهش‌های متعددی، دیباچه‌ها را از منظر ادبی، کتاب‌شناسانه و نسخه‌شناسانه مورد بررسی قرار داده‌اند، اما بررسی آن‌ها از وجه تاریخی و بخصوص پرداختن به زمینه‌های جامعه‌شناختی ظهور آن‌ها، امری است که مغفول مانده است. این مسأله در خصوص دیباچه‌های هنری بغرنج‌تر است. از اوایل قرن نهم، در دوره تیموری ذیل کتاب‌های تاریخی و در رسالات فنی به صورت متمرکز و جدی به تاریخ خط و خوشنویسی و مسائل فنی آن پرداخته شد. سنت تهیه آلبوم یا در اصطلاح سنتی مرقع از تصاویر خوشنویسی یا نقاشی و نوشتن دیباچه‌ای بر آن نیز از همین دوره آغاز شد. لیکن مدت زمان زیادی طول کشید تا در این دیباچه‌ها به تاریخ نقاشی و نقاشان پرداخته شود. در اواسط قرن دهم برای نخستین بار یک دیباچه در کنار خوشنویسی به نقاشی نیز توجه نشان داد. دیباچه دوست محمد هروی بر مرقع بهرام میرزای صفوی در ۹۵۱ق به رشته تحریر در آمد. مؤلف آن، نقاش نبوده و طبق منابع، به عنوان خوشنویس شناخته می‌شود. سوالی که مطرح می‌شود این است که چرا این دیباچه در این برهه از زمان به مسأله نقاشی و نقاشان پرداخته است؟ در حقیقت این پژوهش به دنبال این مسأله است که علل برآمدن دیباچه دوست محمد در میانه قرن دهم چیست؟

روش پژوهش

برای پاسخ به سوال فوق، از جامعه‌شناسی تاریخی بهره گرفته می‌شود. یکی از انواع جامعه‌شناسی تاریخی، جامعه‌شناسی تاریخی تحلیلی یا تحلیل نظم‌های علی در تاریخ است. محققین این شاخه از جامعه‌شناسی تاریخی بیشتر به دنبال «چرا»یی امور و پاسخ‌های مبتنی بر روابط علی معتبر هستند (اسکاچپول، ۱۳۸۸، ۵۱۶-۵۱۷). ای. اچ. کار اشاره می‌کند که آنچه علت مهم را از علت غیر مهم متمایز می‌کند، قاعده‌مندی و تعمیم‌پذیری‌اش است - یعنی همراهی همیشگی‌اش با یک نتیجه واحد (فربرن، ۱۳۹۴، ۱۲۰-۱۲۱). در مسیر تحلیل به سه عنصر عامل (مؤلف یا مورخ)، زمینه‌های جامعه‌شناختی و ویژگی‌های سبک‌شناختی اثر توجه می‌شود. در حقیقت اثر (در اینجا دیباچه) نقطه مشترک و محصول زندگی‌نامه (پیش زمینه فکری، تحصیلاتی و شغلی) عامل، سنت نوشتاری مورد استفاده یا مرسوم توسط عامل در دوره تاریخی مورد نظر و در نهایت محیط تاریخی زمینه‌ساز موقعیت‌های اقدام و عمل عامل است. می‌توان گفت در این مقاله روش جامعه‌شناسی تاریخی تحلیلی، جستجویی همه جانبه با استفاده از منابع دست اول و دوم در جهت پاسخ به چرایی یا علت برآمدن دیباچه نقاشی دوست محمد در قرن دهم هجری است.

فرض پژوهشگر بر این است که زمینه‌های اجتماعی به عنوان عوامل وجودی و مؤلفه‌های عامل و سنت نوشتاری به عنوان عوامل صوری (فرمی) در ظهور دیباچه دوست محمد دخیل بوده‌اند. بدین ترتیب که به تدریج از اوایل دهه چهارم قرن دهم هجری و تحت شرایط سیاسی و مذهبی خاص آن دوره، که موجب زیر سوال رفتن نقاشی از نظر شرعی و بی‌اعتبار شدن جایگاه نقاشان شده بود، دیباچه مذکور توسط مؤلفش به عنوان دفاعیه‌ای بر نقاشی به رشته تحریر درآمده است.



نمودار ۱. مؤلفه‌های علی به وجود آمدن دیباچه دوست محمد، منبع: نگارندگان

پیشینه پژوهش

در میان پژوهش‌های فارسی باید از مقاله محمد پروین گنابادی (۱۳۴۸) با عنوان «دیباچه نویسی» نام برد که به نوعی بیان کننده اولین توجه محققان ایرانی به این موضوع است. لازم به ذکر است که گنابادی یک بحث عمومی درباره سابقه دیباچه نویسی مطرح کرده و به بررسی مهم‌ترین عناصر موجود در آن‌ها پرداخته است. مقاله کوئین (۱۳۸۷ الف) با عنوان «دیباچه های عصر صفوی» نیز از جمله پژوهش‌های پیشرو در این حوزه است؛ گرچه از نظر ساختاری، تفاوت چندانی با بخش دوم کتاب تاریخ نویسی در روزگار فرمانروایی شاه عباس صفوی (کوئین، ۱۳۸۷ ب) ندارد. اما به طور اختصاصی، راکسبورگ (۲۰۰۱) در اثر خود با عنوان دیباچه‌ای بر تصویر: تاریخ‌نگاری هنر در ایران قرن دهم/ شانزدهم، به طور مفصل به دیباچه‌های هنر اواخر دوره تیموری و صفوی از نظر شرایط کلی دوره، نویسندگان آن‌ها، زبان و ساختار و سلسله‌های استاد-شاگردی آن‌ها پرداخته است. وی همچنین در آثار متعدد دیگر خود (رک. راکسبورگ، ۱۳۸۸ الف و ب و ۲۰۰۵) به بسط نظریات خود کوشیده است. از دیگر آثار می‌توان به مقاله ایو پورتر (۱۳۸۸) با عنوان از نظریه «دو قلم» تا «هفت اصل نقاشی» اشاره کرد.

در این پژوهش ابتدا به بررسی انتقادی زندگی مؤلف دیباچه بر اساس متون تاریخی پرداخته می‌شود و سپس به ساختار دیباچه مورد بحث و مقایسه آن با سنت نوشتاری دیباچه‌ها و ساختار کلی آن‌ها در دوره صفوی نظری افکنده و در ادامه پژوهشگر با تحلیل و بررسی عناصر زبانی، گفتمان مسلط، نشانه‌ها و علائم متنی، چگونگی و دلایل تقدم و تأخر مطالب و عناصر درونی آنها، درصد فهم و کشف ابعاد مختلف دیباچه در دفاع از نقاشی خواهد بود. در نهایت به محیط مؤلف و زمینه‌های سیاسی و مذهبی در به وجود آمدن دیباچه اشاره می‌شود.

دوست محمدبن سلیمان هروی

راکسبورگ (۲۰۰۱) اعلام می‌دارد که «دیباچه نوشته شده توسط کتابدار سلطنتی و خوشنویس دوست محمد برای مرقعی که او به امر شاهزاده صفوی بهرام میرزا گردآوری کرد، به مراتب بهترین نوشته دیباچه شناخته شده است که کراراً در تحقیقات مدرن بدان اشاره شده است». بخش اعظمی از این اشارات بخاطر بحث مفصلی است که بر سر هویت واقعی دوست محمد در گرفته است (رک. دیکسون و کری ولش، ۱۹۸۱، سودآور، ۱۹۹۲ و ۱۹۹۹، عدل، ۱۹۹۰ و ۱۹۹۳). در نهایت شهریار عدل بعد از یک تحلیل وسیع از متون و مواد، بر سه شخصیت هنری اصلی در

گروه، دوست محمد بن سلیمان (گواشانی؟) هروی، دوست محمد بن عبدالله و دوست دیوانه/دوست مصور، تمرکز می‌کند. اگرچه برخی از فرمول‌هایش قابل بحث است، تز عدل که گردآورنده مرقع دوست محمد بن سلیمان هروی - کسی که خوشنویس بود و نه نقاش - بوده، متقاعد کننده است (Adle, 1993). دوست محمد در دو مورد در دیباچه به خود اشاره کرده است. نخست در جایی که به وی امر شده است تا مرقع را جمع‌آوری و دیباچه را تألیف کند و خود را با لقب «الکاتب» نام می‌برد: «درین باب امر عالی و فرمان متعالی به این بنده فقیر و ذرّه حقیرالمستهام المذنب دوست محمد الکاتب شد که در ترتیب و تزیین آن کوشیده، ... به رسم کتابخانه آن جمجاه سپهر احترام، مرقعی ترتیب نماید و چون ذکر منشأ خط و استادان ... در این مرقع لازم بود، به تمهید ایراد آن التزام نمود».

در جای دیگر خود را جزء کُتاب کتابخانه سلطنتی شاه تهماسب ذکر می‌کند: «دیگر این بنده بی بضاعت و کمینه بی استطاعت، داعی دولت مؤبد، دوست محمد که عمری خامه‌سان سر ارادت بر خط فرمان نهاده،...».

در اینجا این مسأله رخ می‌نماید که چگونه دوست محمد که جزء کُتاب کتابخانه سلطنتی شاه تهماسب بوده، به دستور شاهزاده بهرام میرزا مرقع و دیباچه را ترتیب داده است؟ در حالی که خود بهرام میرزا کتابخانه‌هایی در هرات (همایون‌فرخ، ۱۳۴۶، ۳۱-۴۵) و در مشهد (آژند، ۱۳۸۰، ۱۷) داشته است. که اولی به فرزندش بدیع‌الزمان میرزا و دومی به دیگر پسرش ابراهیم میرزا رسید؛ و این که بهرام میرزا در ۹۴۳ق در گیلان و در ۹۵۲ق والی همدان و خوزستان بوده است (غفاری، ۱۳۴۳، ۲۹۲-۲۹۶). شاید این مسأله بخاطر نزدیکی بهرام میرزا به شاه تهماسب از یک سو و علاقه بهرام میرزا به مسائل هنری از سوی دیگر باشد. همچنین علیرغم فقدان شواهد تاریخی، می‌توان چنین تصور کرد که دوست محمد هروی قبلاً در کتابخانه بهرام میرزا در هرات کار می‌کرده است، چرا که «دوست محمد در دهه سوم از سده دهم در حوالی هرات زاده شده و با سنت‌های فرهنگی و ادبی که در هرات عصر تیموری شیاع داشته از معما و عروض و خوشنویسی آشنا بوده است. در حدود سال ۹۵۷ق که سام میرزا صفوی، تذکره تحفه را می‌نوشته، او «جوانی آدمی سیرت و خوش طبع و خوش صحبت و شوخ طبیعت» می‌نموده است. با بالا گرفتن قدرت صفویه، ظاهراً او نیز به مرکز فرهنگی صفویان کوچیده و به قول قاضی احمد قمی، مصحفی به خط نسخ‌تعلیق نوشته و مورد توجه و لطف شاه تهماسب اول قرار گرفته و در کتابخانه او - که از امهات کتابخانه‌های روزگار صفویه محسوب بوده - به امر کتابداری مشغول شده» (قاضی احمد، ۱۳۶۶، ۹۹، مایل هروی، ۱۳۷۲، شصت و سه تا پنج). البته مایل هروی در ادامه اشاره می‌کند که «پس از فوت شاه تهماسب او با شاهزاده ابوالفتح بهرام میرزای صفوی آشنا شده» (همان) که به نظر صحیح نمی‌باشد چرا که بهرام میرزا (فوت ۹۵۶ق) قبل از شاه تهماسب (فوت ۹۸۴ق) فوت کرد (رک. سیوری، ۱۳۸۷، ۵۷). اگر نظر عالی‌افندی، مبتنی بر این که دوست محمد از خوشنویسان عهد شاهزاده بایسنقر میرزا بوده است (عالی‌افندی، ۱۳۶۹، ۵۶)، درست می‌بود، «روزگار او، لااقل در جوانی به قرن نهم هجری می‌رسید و این البته قرین صواب نیست و با ترقی‌ما او در پایان مجالس العشاق - که سال ۹۷۲ را در بر دارد - قابل تطبیق نی [نیست]» (مایل هروی، ۱۳۷۲، شصت و سه تا پنج).

پس از فوت بهرام میرزا در ۹۵۶ق، از زندگی دوست محمد اطلاعی دقیق در دست نیست، ممکن است پس از ۹۵۶ق نیز سالیانی در کتابخانه‌های صفویان به کارهای هنری خود اهتمام داشته

[است] (مایل هروی، ۱۳۷۲، شصت و سه تا پنج). قاضی احمد او را معلم خط شاهزاده سلطانم اعلام می‌کند و می‌گوید که شاه تهماسب «جمیع کاتبان و نقاشان را از کتابخانه اخراج نمودند بغیر از مولانا که بحال خود ماند» (قاضی احمد، ۱۳۶۶، ۹۹).

دیباچه دوست‌محمد هروی بر مرقع بهرام میرزای صفوی

انجامه آن به شکل منظوم نوشته شده و بیت پایانی‌اش حاوی ماده‌تاریخی است که با طلا مورد تاکید واقع شده و می‌گوید، «ابوالفتح بهرام-عادل‌نهادی» که ۹۵۱ق یعنی سال تکمیل دیباچه را بدست می‌دهد (Roxburgh، 2001، 27). این که برخی از معاصران، سال اتمام دیباچه مرقع مورد بحث را ۹۵۲ و ۹۵۳ نشان داده‌اند، البته نظر صائب ندارند، و به خاطر این که کلمه «عادل‌نهادی» را در ماده‌تاریخ دیباچه مذکور «عادل‌زنادی» خوانده‌اند، مرتکب این لغزش شده‌اند (مایل هروی، ۱۳۷۲، شصت و سه تا پنج).

طبق خود دیباچه، عناوین بخش‌های مختلف آن به قرار زیر است:

(الف مقدمه؛ ب) اسامی شریف نسخ نویسان؛ ج) بیان استادان خط نستعلیق؛ د) مقدمه نقاشان و ندیمان ماضی؛ ه) ذکر کتّاب کتابخانه شریفه اعلی همایون که به حسن خط، اقلیم خط، یک قلمه قلمرو ایشان است؛ و) ذکر مصوّران و نقاشان عظام و کرام نوی الاحترام کتابخانه خاصه شریفه نواب کامیاب اشرف اعلی همایون؛ ز) ذکر مذهب‌ان کتابخانه اعلی
اما فهرست تفصیلی و ترتیب موضوعات مطرح شده در دیباچه دوست محمد هروی را می‌توان این‌گونه شرح داد:

۱) مطلع مذهبی یا تحمیدیه: ذکر منشأ قدسی و الوهی خط و آیات مربوط به آن، ذکر صورتگری خداوند (۲) نعت رسول و ائمه، (۳) ستایش و ذکر القاب شاه و شاهزاده: شاه تهماسب/شاهزاده بهرام میرزا، (۴) ذکر علت ساخت مرقع و تألیف دیباچه، (۵) فصل الخطاب، (۶) ذکر منشأ تاریخی خط و استادان اقلام سته، (۷) اسامی نسخ‌نویسان، (۸) اسامی استادان خط نستعلیق، (۹) مقدمه نقاشان و ندیمان ماضی: ذکر متقدمین و منشأ صورتگری (الف: حکایت صندوق شهادت؛ ب: حکایت دعوی مانی؛ ج: ذکر شاپور نقاش دوره ساسانی)، (۱۰) ذکر صورتگران از دوره ایلخانان تا دوره تیموری، (۱۱) حکایت امیر خلیل و بایسنقر، (۱۲) ادامه ذکر صورتگران تا زمان شاه تهماسب، (۱۳) ذکر کتّاب کتابخانه شاه تهماسب، (۱۴) ذکر مصوّران و نقاشان کتابخانه شاه تهماسب، (۱۵) ذکر مذهب‌ان کتابخانه شاه تهماسب

و البته شکل ارائه تاریخ هنر در آن به صورت زیر است:

تقسیم‌بندی خوشنویسان بر اساس نوع قلم: (۱) استادان اقلام سته؛ (۲) نسخ نویسان؛ (۳) استادان خط نستعلیق

ولی تقسیم‌بندی مصوّران و نقاشان بر اساس سلسله پادشاهی و خصوصاً براساس پادشاه یا شاهزاده حامی و هنرپرور، صورت گرفته است. در نهایت یک تقسیم‌بندی از استادان شاغل در کتابخانه سلطنتی ارائه می‌دهد: کتّاب، مصوّران و نقاشان و در نهایت مذهب‌ان.

اجزای دیباچه‌ها در دوره صفوی

کوتین در پژوهش خود، عناصر قراردادی به کار رفته در شش اثر مورد بررسی‌اش که دیباچه وقایع‌نامه‌های دوره صفوی می‌باشند را چنین بیان می‌کند: یک مقدمه مذهبی، اطلاعاتی درباره

نویسنده و اطلاعاتی درباره خود اثر. هر کدام از این سه بخش اصلی، خود، قابل تفکیک به موضوعات دیگری هستند (کوئین، ۱۳۸۷ الف، ۸۳-۸۴). البته کوئین اضافه می‌کند که «درون و به ویژه در قسمت‌هایی بین این سه بخش، تغییراتی نیز رخ می‌دهد. ما این تغییرات را می‌توانیم به عنوان متغیرهایی در نظر بگیریم که مورخان در صورتی که می‌خواستند از آن‌ها استفاده نمایند، از آزادی عمل برخوردار بودند» (کوئین، ۱۳۸۷ الف، ۸۳-۸۴).

قاسمی و رحمانی فر (۱۳۹۰) در پژوهش نسبتاً مفصل خود که به مجموع نظرات در خصوص اجزای دیباچه‌ها پرداخته‌اند، در نهایت ساختار دیباچه‌های صفوی را این‌گونه تقسیم‌بندی می‌کنند: (۱) مطلع مذهبی یا تحمیدیه؛ که در آن به حمد و ثنای خداوند و نیز به مدح پیامبران و ائمه اطهار (ع) پرداخته می‌شود؛ (۲) ذکر فصل الخطاب (اما بعد، من بعد مخفف «اما بعد الحمد و الصلوه»): البته این عبارت همیشه هم وجود نداشت. هدف از آوردن این عبارت، بیشتر وارد شدن به مبحث اصلی دیباچه و پایان دادن به حمد و ستایش آغازین دیباچه بود؛ (۳) طرح بحثی درباره فلسفه سیاسی حکمرانی، مبنی بر تدبیر الهی در تعیین پادشاه و ضرورت وجود پادشاه؛ مورخ در این قسمت به نوعی به پادشاهان و امرای زمانه‌اش که معمولاً کتاب برای خوشایند او - و نه لزوماً به نام او - نگاشته می‌شد، مشروعیت می‌داد. این قسمت در کتب تاریخی، پر رنگ‌تر و مفصل‌تر است. (۴) معرفی نویسنده و سوابق خدماتی او؛ (۵) ذکر توضیحاتی درباره کتاب و هدف نگارش؛ (۶) فهرست و فصل‌بندی مطالب (قاسمی و رحمانی فر، ۱۲۴-۱۲۵).

گذشته از قالب و ساختار نسبتاً مشابه دیباچه‌ها، در عمده موارد دیباچه‌های متون تاریخی مضامین و مفاهیم نسبتاً متفاوت و در مواردی متضاد دارند، به گونه‌ای که دیباچه هر متن با توجه به شرایط زمانی، اوضاع اجتماعی و نوع رابطه مورخ با قدرت سیاسی، ویژگی‌های نسبتاً منحصر به فردی دارد که با وجود شباهت‌های شکلی، از نظر مضمونی از دیباچه‌های سایر متون متفاوت است که بررسی عناصر زبانی، گفتمان مسلط، نشانه‌ها و علائم متنی، چگونگی و دلایل تقدم و تأخر مطالب و عناصر درونی آنها، در فهم و کشف ابعاد مختلف آنها بسیار راه‌گشا خواهد بود (رشتیانی، ۱۳۹۰، ۴۱). به عنوان نمونه، خالقی مطلق دیباچه شاهنامه را جلوه‌گاه عینی عقاید فردوسی می‌داند که برای کشف عقاید او بسیار مغتنم است (خالقی مطلق، ۱۳۷۲، ۱۲۹، رشتیانی، ۱۳۹۰، پاورقی ۴۱).

البته کوئین نیز به این مسأله این‌گونه اشاره کرده است که «دیباچه‌ها سوای چارچوب‌های سنتی رایج نه تنها از زمینه تاریخی که در آن نوشته شده-اند تأثیر پذیرفته‌اند، بلکه پیش زمینه ذهنی و نوع تعلیم مورخان و فضای سیاسی - مذهبی آن دوره را نیز بازتاب می‌دهند» (کوئین، ۱۳۸۷ الف، ۸۴).

با توجه به آنچه آورده شد مشاهده می‌شود که ساختار دیباچه دوست محمد، با ساختار دیباچه‌های همان دوره همسانی‌های فراوانی دارند که در جدول زیر به طور خلاصه آمده‌اند:

جدول ۱. تطبیق عناصر دیباچه‌های وقایع‌نامه‌ها و دواوین شعری با دیباچه دوست محمد

عناصر موجود در دیباچه‌های وقایع‌نامه‌ها و دواوین شعری	دیباچه دوست محمد
مطلع مذهبی و تحمیدیه	*
فصل الخطاب	*
بحثی درباره فلسفه سیاسی حکمرانی و مشروعیت به حاکم	*

ادامه جدول ۱. تطبیق عناصر دیباچه‌های وقایع‌نامه‌ها و دواوین شعری با دیباچه دوست محمد

عناصر موجود در دیباچه‌های وقایع‌نامه‌ها و دواوین شعر	دیباچه دوست محمد
معرفی نویسنده و سوابق خدماتی او	*
ذکر توضیحاتی درباره کتاب و هدف نگارش	*
فهرست و فصل‌بندی مطالب	*

منبع: نگارندگان

دفاع دوست محمد از نقاشی و نقاشان در دیباچه

دفاع دوست محمد هروی از هنر نقاشی در دیباچه را می‌توان در دو محور اساسی پیگیری کرد که هر کدام به نوبه خود به زیرشاخه‌های جزئی-تری تقسیم می‌شوند: (۱) دفاع از جایگاه هنر نقاشی؛ (۲) دفاع از نقاش و جایگاه آن.

(۱) دفاع از جایگاه هنر نقاشی:

الف) همراهی تحریر و تصویر در خلقت در مطلع مذهبی و تحمیدی: دوست محمد شریف‌ترین و لطیف‌ترین خط و صورت را حمد پروردگاری می‌داند که همه چیز نگاشته قلم تحریر و رقم تصویر اوست: «شریف‌ترین خطی که محرران کارخانه دعوی زینت بخش مرقع انشا و ابداع نمایند، و لطیف‌ترین صورتی که مصوران نگارخانه معنی مجالس ایجاد و اختراع را بدان بیاریند حمد مبدعی است که حروف عالیات و صور متعالیات نگاشته قلم تحریر، و افراشته رقم تصویر اوست». در ادامه با اشاره به حدیث «جف القلم بما هو کاین الی یوم الدین» به این معنا که «قلم تقدیر، به آنچه تا قیامت اتفاق می‌افتد، رقم خورده است»، آفرینش و صورتگری خداوند را قلم تقدیری می‌داند که تا قیامت اتفاق می‌افتد. سپس خداوند را همچون صورتگری که با قلم بر «تخته هستی»... «چهره‌گشایی» می‌کند، توصیف می‌کند. مطلع سراسر آکنده از اصطلاحات نقاشان است، از جمله: «پردۀ عدم»، «چهرۀ وجود»، «قلم سیاهی»، «مژگان حورا»، «مداد شب»، «طرح زلف»، «خطوط مهر و گوش ماهی»، «شکل محبوبان»، «لوح حسن»، «تصویر قلم و قلم تصویر» و «آمیزش آب و رنگ». در تکمیل تأکید بر صورتگری خداوند و کاربست اصطلاحات و شیوۀ نقاشی، دوست محمد مثنوی‌ای در ۱۹ بیت می‌آورد. در انتهای این مثنوی، دوست محمد صورت و سیرت پاک را با همدیگر لازم و ملزوم و صورت خوش بدون سیرت پاک را بی‌فایده می‌داند و هردو را با هم از خداوند طلب می‌کند. در این اثنا ایهامی ظریف در کلمۀ مانی (هم به معنی ماندن و هم اشاره به مانی نقاش) دارد که در ادامه به داستان مانی نقاش خواهد پرداخت.

در این صورتگری حیران چه مانی / چو تغییرات سیرت را بدانی / اگر سیرت نباشد پاک و دلکش / به معنی چیست نفع از صورت خوش / به سیرت کرده رسم مردمی گم / چه سود از یافت صورت شکل مردم...

ب) کاربرد هنر نقاشی در تزیین قرآن: در ابتدای بخش مربوط به نقاشی یعنی «مقدمۀ نقاشان و ندیمان ماضی» از وابستگی زینت مصحف-های قرآن کریم به طرح و رقم استادان نقاش سخن می‌راند.

ج) منشأ الوهی خط و نقاشی: عمدۀ رسالات خط و خوشنویسی (رک. کلیچ‌خانی، ۱۳۷۳، مایل

هروی، ۱۳۷۲) همچنان که در بخش خوشنویسی این دیباچه نیز آمده است، حضرت علی (ع) را کامل‌کننده یا مبدع خط کوفی دانسته‌اند، اما در این‌جا دوست محمد، اولین کسی که به تذهیب قرآن پرداخته است را امام علی (ع) معرفی می‌کند. البته پیش از او، عبدی بیگ شیرازی در آیین اسکندری (در حدود ۹۵۰ق) در قطعه شعری به رقابت نقاشان خطایی و امام علی (ع) پرداخته بود (رک. عبدی بیگ شیرازی، ۹۵۰ق، چاپ مسکو ۱۹۷۷).

دوست محمد این قسمت را با جمله‌ای شروع می‌کند که ضرورت پرداختن به منشأ الوهی و قدسی نقاشی را روشن می‌سازد: «و اگرچه تصویر را به ظاهر شرع سر خجالت در پیش است اما آنچه از کتب اکابر مستفاد می‌گردد مآل این کار منتهی به حضرت دانیال پیغمبر می‌شود». همچنان که منشأ خط را به حضرت آدم (ص) و از طریق مطلع تحمیدیه با توسل به حدیث «اول ما خلق الله القلم»، به خود خداوند نسبت می‌دهد، در اینجا نیز سرمنشأ نقاشی را از طریق حکایتی به حضرت آدم (ص) و از آنجا به خداوند می‌رساند. حکایت از این قرار است که پس از وفات پیغمبر (ص) عده‌ای از اصحاب به جهت عرضه اسلام به جانب روم شتافتند. به خدمت پادشاه آن دیار، هرقل رسیدند. هرقل از احوال و اوصاف پیغمبر سوال پرسید. سپس دستور داد صندوقی آوردند که در آن خانه‌هایی بود که در هر خانه صورتی. هرقل صورتی به حصار نشان داد. کسی باز نشناخت. هرقل گفت: این صورت «حضرت ابوالبشر آدم صلی الله است» و صورت‌های مختلف را نشان داد. تا به صورتی رسید که اصحاب باز شناختند و اشک از دیدگانشان جاری شد و آن صورت حضرت محمد (ص) بود «و از هرقل پرسیدند که این صورتهای از کجاست که می‌دانیم که موافق حلیه واقعی انبیاست. هرقل گفت که آدم صلی الله از کارگاه بی نیاز استدعای لقای انبیای اولاد خود نمود بنابر آن استدعا خالق اشیا صندوقی فرستاد مشتمل بر چند هزار خانه و حریر پاره، و در هر حریر پاره صورت یکی از انبیا نشانه و چون صندوق به شهادت آمد آن را صندوق الشهاده می‌گفتند. و بعد از حصول مقصود حضرت آدم آن را در خزانه خود که نزدیک مغرب الشمس بود مخزون و محفوظ نمود. ذوالقرنین آن را از آنجا نقل کرده به دانیال نبی - علیه السلام - رساند، و آن حضرت به خامه اعجاز طراز و قلم معجز رقم نقل فرمود و از آن زمان باز سلسله تصویر در تحت قبه لاجوردی در حرکت آمد و آن صورتهای که مثال رقم دید، قلم حضرت دانیال بود. هرقل والی روم تا زمان وفات خیر البشر - صلی الله علیه و آله و سلم - در خزانه نگاهداشته بود و همت تمام به حفظ آن گماشته. پس تصویر نیز بی اصل نباشد و خاطر مصور را به خار ناامیدی نباید خراشید».

علاوه بر ذکر منشأ نقاشی، این حکایت متضمن نکات ظریفی است از جمله اثبات حقانیت اسلام و ختم رسل، با قرار گرفتن تصویر پیامبر (ص) در بین تصاویر اولاد حضرت آدم (ص). همچنین می‌توان استنباط کرد که دوست محمد علت رواج تصویرگری در بلاد روم و دین مسیحیت را در اختیار داشتن صندوق شهادت ذکر می‌کند و این که این صندوق به مسلمانان نرسید و گرنه تصویرگری در اسلام نیز همانند دین الهی دیگر یعنی مسیحیت رواج می‌داشت. اما جمله آخر این ظن را تقویت می‌کند که مگر چه کسی از بی اصل بودن تصویر سخن گفته و خاطر مصور را خراشیده است، که دوست محمد مجبور شده است در جواب آن‌ها این حکایت نسبتاً طولانی را در دیباچه خود بگنجانند؟

د تفاوت صورتگری: دوست محمد سه نوع صورتگری را شرح می‌دهد که با اتخاذ کلماتی با بار منفی به نظر می‌رسد در صدد رد دو نوع اول است. نخست به مانی نقاش می‌پردازد و حکایت

«دعوی پیغمبری» وی که «در لباس صورتگری، در دیده مردم جلوه قبول داد» را شرح می‌دهد. مردم از او معجزه خواستند، با یک ذرع حریر به غاری رفت و پس از یک سال برگشت و حریر را ظاهر ساخت. «در آنجا صورت انسان و حیوانات و اشجار و طیور و انواع اشکال که جز در آینه عقل به دیده خیال صورت نتواند بست و جز در صورِ وهم و گمان در عالم عیان بر صفحه امکان نتواند نشست منقش و مصور کرد». دوست محمد «کوتاه نظرانی که مرآت دل باغل ایشان از غایت کدورت مظهر نور اسلام نمی‌توانست بود» را فریب‌خوردگان صورت‌های مانی اعلام می‌کند. در ادامه این نوع صورتگری، از شاپور نام می‌برد که «چهره خسرو را» برای شیرین «هر روز به رنگی... بر شاخسار قبول جلوه داد»

ویژگی این نوع صورتگری را می‌توان همان عدم تطبیق صورت و معنا که در مثنوی مطلع تحمیدیه آمده بود دانست که از نظر دوست محمد به نوعی حقه‌بازی و فریب است. البته خواننده را به خواندن داستان مفصل مانی و شاپور در «خمسۀ اکابر» ارجاع می‌دهد. توجه به کلمات «غار»، «حریر» و «لوح ارتنگ» در داستان مانی و تلمیحات آن‌ها (غار دارای بن مایه‌های اساطیری و مذهبی است، هم‌چون غار دیو سپید در شاهنامه یا غار حرا جایی که پیامبر (ص) به عبادت می‌پرداخت و در نهایت در همان جا بدو وحی شد و با کمی توسع معنای غار به شکم ماهی در داستان یونس و یا چاه و زندان یوسف، حریر در مقایسه با حریرهای موجود در صندوق الشهادت و لوح ارتنگ در مقایسه با لوح محفوظ خداوند که تقدیر هر چیزی را بر آن رقم زده است) امری است که نشان از درایت و هوشمندی دوست محمد در انتخاب آنها دارد و همه به نوعی حاکی از امری ثابت اما با کارکردهای متفاوت در جهت خیر و شر دارد.

دوست محمد در ادامه به نوع دوم صرفاً اشاره می‌کند: «دیگر رسم صورت‌سازی در دیار ختا و در دیار فرنگ به آب و رنگ شد» و از آن به سرعت عبور می‌کند و بدان نمی‌پردازد. نوع سوم را «استاد احمد موسی که شاگرد پدر خود است پرده گشای چهره تصویر شد و تصویری که حالا متداول است او اختراع کرد». به نظر می‌رسد همان‌طور که پورتر (۱۳۸۸، ۱۱۷) اشاره می‌کند، احمد موسی سبک جدیدی را ابداع کرده است که دوست محمد سعی می‌کند با تکیه بر آن، «تصویری که حالا متداول است» را با اصل و نسب معرفی کند که نسبت به انواع دیگر تصویرگری برتری دارد. پورتر زمان اقتباس ترکیب‌بندی نقاشی از ترکیب‌بندی‌های صفحات خوشنویسی (مسطر) را مربوط به دیوان خواجوی کرمانی، درست همان زمان که مغولان بر ایران حکومت داشته‌اند و احمد موسی مشغول فعالیت بوده است، می‌داند. مسأله‌ای که شاید نه تنها از دید دوست محمد پنهان نبوده و آن را فضیلتی برای نقاشی می‌دانسته است بلکه از دید هنرشناسان عصر وی نیز شناخته شده بوده است. اضافه می‌گردد که بسیاری از نقاشی‌های مرقع متصل به دیباچه، از کارهای احمد موسی است.

البته با بررسی دقیق‌تر مرقع، این فرضیه تقویت می‌شود؛ در این مرقع، نقاشی‌ها و طراحی‌ها، برخلاف آثار خوشنویسی، از ترتیب تاریخی پیروی نمی‌کنند. این عدم نظم تاریخی ناشی از ترتیب نادرست صفحات ادوار متأخرتر نبود، چه از برگه واحدی که یک روی آن حاوی اثری از احمد موسی نقاش سده هشتم است، و بر روی دیگرش اثری از استاد دوست محمد نقاش سده دهم هست، می‌توان چنین استنتاج کرد؛ چنان که پیداست، آثار دو روی برگه دو سده با یکدیگر فاصله دارند. گسست‌های تاریخی مشابهی در برگه‌هایی که بر یک رو، حاوی آثار نقاشی یا طراحی و بر روی دیگر، آثار خوشنویسی دارند، نیز مشهود است (راکسبورگ، ۱۳۸۸ الف، ۲۱۶). نمونه‌های

دیگر در مرقع بهرام میرزا عبارتند از برگه‌های ۳۱ و ۴۰. برگه ۳۱ شامل آثار خوشنویسی اظهر (سده نهم) بر یک رو، و نقاشی‌ای از احمد موسی (سده هشتم) بر روی برگه است. برگه ۴۰ نیز وضعیت مشابهی دارد و بر یک رو آن آثار خوشنویسی متعلق به سده دهم، و بر روی دیگرش اثر دیگری از احمد موسی هست (راکسبورگ، ۱۳۸۸ الف، پی‌نوشت ۴۷).

۲) دفاع از هنرمند و جایگاه آن:

الف) جایگاه هنرمندان در سلسله استادان: با مقایسه سلسله‌های استادان ذکر شده در بخش اول که به خط و خوشنویسی پرداخته، مشاهده می‌شود که سلسله‌های استادان خط و خوشنویسی منسجم‌تر و پیوسته‌تر از سلسله‌های استاد - شاگردی نقاشی است. حتی در آنجا که از نظر زمانی سلسله استادان خط قطع می‌شود، با استفاده از خواب و رؤیا این مسأله حل می‌گردد: «و خط کوفی تا زمان المقتدر بالله بود و در آن زمان علی بن مقله که به ابن مقله مشهور است حضرت امیرالمؤمنین علی را - کرم الله وجهه - در واقعه دید که خط ثلث و محقق و نسخ را بدو تعلیم فرمودند...»

و یا در جایی دیگر این مسأله نادیده گرفته می‌شود در حالی که حداقل فاصله زمانی ابن بواب و یاقوت دویست سال می‌باشد ولی آورده است که «حضرت جمال الدین یاقوت - رحمه الله علیه - در زمان المستعصم بالله... تعلیم از ابن بواب یافت». البته نمی‌توان شاگردی وی از طریق استنساخ و تقلید خطوط ابن بواب را پذیرفت؛ چرا که در ادامه می‌آورد که به اشاره ابن بواب و برای رسیدن به کمال از دربار دوری کرد.

هرچند برخی پژوهشگران (برای مثال Roxburgh, 2001) در خصوص سلسله‌های استاد - شاگردی نقاشان در دیباچه اغراق کرده‌اند، اما تلاش دوست‌محمد جهت اعتبار بخشیدن به جایگاه هنرمندان از طریق قرار دادن آن‌ها در سنت استاد - شاگردی همانند خوشنویسی، نباید نادیده انگاشته شود.

ب) حمایت و هنرپروری شاهان و شاهزادگان: روند ارائه تاریخ هنر در دیباچه عمدتاً بر مبنای نسبت میان هنرمند و شاه/شاهزاده هنرپرور و حامی است و مؤلف بخش زیادی از دیباچه را به این موضوع اختصاص داده است. در زیر به دو مورد و از آن جمله حکایت برخورد بایسنقرمیرزا به عنوان نمونه‌ای از اعلائی یک شاهزاده هنرپرور با نقاش خود امیرخلیل، اشاره می‌شود:

حکایت امیرخلیل و بایسنقر میرزا

شبی در مجلس بایسنقرمیرزا امیرخلیل «به طریق ندما طریق مزاحی آغاز کرده» و تقلید به جایی رسید که بی‌اختیار عقب کفش وی برپیشانی پادشاه آمد و پیشانی وی شکست و خون بر جبین ریخت. خدمتکاران و مجلسیان «گرد سر پادشاه گردیدند». در این اثنا امیرخلیل فرار می‌کند و در یکی از حجره‌های چهلستون پنهان می‌شود و در را به روی خود می‌بندد. «پادشاه مرحمت پناه» دستور داد درهای باغ را ببندند تا مبادا مادرش از این موضوع اطلاع حاصل کند و سپس دستور داد امیرخلیل را حاضر سازند. مشعل‌ها و چراغ‌ها روشن کردند و به دنبال وی روانه شدند تا عاقبت وی را در حجره مذکور یافتند. «در را از درون چون اهل جنون مضبوط بسته بود، چون ملازمان کمال التفات پادشاه نسبت به او معلوم داشته بودند در را شکستند و به خدمت پادشاه آمده، کیفیت را به عرض رسانیدند، آن سلطان صاحب درایت به قدوم شفقت و عنایت به در

حجره آمده او را آواز داد، امیرخلیل در را گشاده در پای آن حضرت افتاد، آن حضرت روی او را بوسه داده همراه به قصر فردوس مثال خود آورده در مجلس بهشت آئین انواع حرمت داری و دلجویی نموده اشیای حاضره مجلس را از نقره آلات و چینی و امثال آن ادوات با خلعتهای فاخر که کیخسرو و جمشید به آن مفاخر توانند بود بدو بخشیدند، و او را به آشنایی مروت از بحر شرمندگی بیرون آوردند». در ادامه ابیاتی در وصف بایسنقرمیرزا و حلم و برباری و بنده نوازی وی می آورد که مطلع آن بدین قرار است:

بیا ای خردمند پاکیزه رای بین مظهر حلم و لطف خدای

همچنین است در وصف هنرپروری و التفات دیگر شاهزاده تیموری: «و بعد از آن عالیجناب کمالات پناه مَلک مُلکستان الغبیگ گورکان... مولانا شهابالدین عبدالله و مولانا ظهیرالدین اظهر و سایر اهل کتابخانه را در ظلّ رأفت گورکانی به سمرقند برد و روی تربیت به جانب ایشان آورده، مصاحب خود نموده و امر کتابت تاریخ زمان فضیلت نشان خود را به ایشان فرمود و یوماً فیوماً بل ساعهً فساعهً درباره ایشان الطاف می نمود و مراسم اشفاق و عنایت می افزود. زبان قلم شکسته رقم از رسوم هنروری و شیوه فضیلت پروری آن پادشاه مرحوم قاصر است».

مقایسه تعداد پادشاهان یا شاهزادگان حامی یا هنرپرور در دو بخش خوشنویسی و نقاشی، نشان از توجه و تأکید دوست محمد بر این قضیه دارد:

جدول ۲. تعداد حامیان و هنرپروران ذکر شده

بخش	تعداد پادشاهان یا شاهزادگان ذکر شده	تعداد پادشاهان یا شاهزادگان که مستقیماً به عنوان حامی و هنرپرور ذکر شده‌اند (با احتساب تکرار)
خط و خطاطان	۶	۳
نقاشی و نقاشان	۳۴	۱۸

منبع: نگارندگان

این که دوست محمد با آوردن این گونه برش‌ها از زندگی هنرمندان و نسبت ایشان با شاه و شاهزادگان و ذکر هنرپروران و حامیان تیموری به عنوان نمونه‌های اعلاّی رفتار فرهنگی و هنری، خواسته است صرفاً بهرام میرزا را تشویق به هنرپروری و حمایت کند به نظر صحیح نیست، بلکه هدف بالاتری که هم دوست محمد و هم بهرام میرزا - در جایگاه سفارش دهنده مرقع و دیباچه به کتابدار کتابخانه سلطنتی شاه تهماسب - نشانه رفته‌اند، خود شخص شاه تهماسب است که بر اثر گذشت زمان و تغییرات شخصیتی و سیاسی و مذهبی، دست از حمایت و هنرپروری خود کشیده است و در مقابل فشار روحانیان و فقیهان واکنشی نشان نمی‌دهد.

با عنایت به مطالب آمده مؤلفه‌های دفاع از نقاشی و نقاشان در دیباچه را می‌توان به طور خلاصه چنین آورد:

جدول ۳. مؤلفه‌های دفاع از نقاشی و نقاشان

مؤلفه‌های دفاع از نقاشی و نقاشان در دیباچه دوست محمد
منشاء الهی و قدسی برای نقاشی (نقاش بودن خداوند، نسبت آن به حضرت علی (ع)، ماجرای صندوق شهادت و آغاز نقاشی با دانیال نبی)

ادامه جدول ۳. مؤلفه‌های دفاع از نقاشی و نقاشان

مؤلفه‌های دفاع از نقاشی و نقاشان در دیباچه دوست محمد
کاربرد نقاشی در تزئین قرآن توسط حضرت علی (ع)
اعتبار بخشی به نقاشی از طریق خوشنویسی (ذکر سه نوع تصویرگری و برتری نوع سوم که با احمد موسی شروع و اکنون متداول است)
ذکر سلسله استاد - شاگردی در نقاشی همانند خوشنویسی
ذکر هنرپروری و حمایت شاه/ شاهزادگان پیشین از نقاشی و نقاشان

منبع: نگارندگان

زمینه‌های سیاسی و مذهبی

دیباچه بیست و یک سال پس از به تخت نشستن شاه تهماسب اول (حک. ۹۳۰-۹۸۴ق) به رشته تحریر درآمده است. خود شاه تهماسب بنا به گفته اکثر مورخان و محققان قدیم و جدید علاقه وافری به هنر و بخصوص نقاشی داشت (به عنوان مثال رک. قاضی احمد، عبدی بیگ شیرازی، روملو). از طرفی توبه‌های وی، انتقال پایتخت به قزوین، خست، لثامت و مال‌اندوزی وی نیز تأثیراتی جدی بر نقاشی و روند کار نقاشان داشته است. اما به نظر می‌رسد تأثیر عمیق‌تر را باید بر اثر نفوذ و حضور علما و بخصوص فقیهان در دربار و سیاست دانست. بدین ترتیب ضمن بی‌اهمیت نداشتن دیگر عوامل زمینه‌ای، بر دو مسأله شاه تهماسب به عنوان نقطه کانونی سیاست و حضور و نفوذ علما، فقیهان و به طور کلی روحانیون در دستگاه سیاسی و محور فعالیت‌های دینی تمرکز می‌شود.

شاه تهماسب

شاه تهماسب در بیست سالگی در نهمین سال پادشاهی خود (سال ۹۴۰ ق، طبق گزارش اسکندر بیگ ۹۳۹ ق) در مشهد بوده و امام رضا (ع) را به خواب دیده و از همه گناهان و تبه‌کاری‌ها توبت کرده و لشکریان و سپاهیان قلمرو فرمانروایی خویش را نیز از هرگونه گناه و تبه‌کاری و میگزاری توبت داد و می‌خانه‌ها و بوزه‌خانه‌ها و بیت‌اللطف را بست و دیگر نامشروع‌ها را از میان برداشت (اسکندر بیگ، ۱۳۸۲، ۱۲۲، قاضی احمد، ۱۳۵۹، ۲۲۵). نامه‌ها و فرمان‌هایی در سال‌های مختلف سلطنت شاه تهماسب موجود است که نشان می‌دهد همچنان بر توبه خود مقرر و بر توبه دادن امرا و لشکریان و همچنین جلوگیری از مناهی و مفاسد مصر بوده است. از جمله آن‌ها در نامه خود به سلطان عثمانی در ۹۶۱ ق، در فرمان و حکم شاهزاده سلطان ابراهیم به امارت مشهد در ۹۶۳ ق، یا فرمانی در ۹۷۷ ق به یکی از حکام (جعفریان، ۱۳۹۱، ۳۷۷-۳۷۸).

توبت و پرهیزکاری شاه تهماسب موجب این شد که ارباب طرب و خوانندگان و گویندگان و خنیاگران را [که] نزد پیروان شریعت بی‌ارزش بوده‌اند، در دیوان و دربار پادشاه و شاهزادگان و نزد بزرگان و گران‌مایگان هم آشکارا ارجی نماند. خود او گروهی از آن‌ها را که از نزدیکان دربار بوده بیرون کرد و در پایان زندگی هم هرگز نمی‌گذارد است که شاهزادگان با آنان آمیزش کنند تا مبادا از جاده شریعت بیرون شوند (اسکندر بیگ، ۱۳۸۲، ۱۹۰ و ۲۰۹).

در خصوص نقاشی نیز وضع به همین منوال بوده است. «در اواخر او [شاه تهماسب] را کمتر فرصت این کار [مشق نقاشی و همنشینی با هنرمندان] دست می‌داد و استادان هم درگذشته بودند و ناگزیر او بدان کمتر روی می‌کرده است. از کارکنان نگارخانه یا کتابخانه هم آنها که زنده مانده بودند او آنها را مرخص کرده بود» (دانش پژوه، همان، ۹۳۱ و ۹۳۴، اسکندریبیگ ۱۷۴-۱۷۶). کفایت کوشا، عدم توجه به نقاشان و مرخص کردن ایشان را ناشی از طبع مالیخولیایی (رک. سفرنامه دالساندری ونیزی، ۱۳۴۹، ۴۳۷-۴۳۸، قاضی احمد، ۱۳۵۹، ۵۹۹) و خست و مال‌اندوزی شاه (شاردن، ۱۳۴۵، ۳۰۱، روملو، ۱۹۳۱، ۱۸۴) دانسته است (کوشا، ۱۳۸۳، ۳۲-۵۷).

مناسبات روحانیان و دستگاه سیاسی

به گفته دیویس و مور، در هر اجتماعی که یکی از فونکسیون‌ها [در اینجا به معنای مقام و شغل] اهمیت داشته باشد، موقعیت وابسته به آنها نیز قدرت و منزلتی برتر از دیگر موقعیت‌ها خواهد داشت. موقعیت‌ها در جامعه برابر نیستند و بر مبنای نظام ارزش‌های جامعه و میزان تقاضا برای آنها، ارزش و اهمیت موقعیت‌ها و منزلت آنها تفاوت می‌کند. در جوامعی که مذهب اهمیت زیادی داشته باشد، رهبران مذهبی نیز عوامل قدرتمندی در جامعه خواهند بود. از آنجا که دولت صفویه پایه‌های مشروعیتش را بر مذهب شیعه بنیان نهاده بود، موقعیت‌های وابسته به تشیع به عنوان یکی از ارکان اصلی مشروعیت صفوی، دارای قدرت و منزلتی بالاتر از دیگر موقعیت‌ها شد؛ بنابراین سادات و روحانیان شیعی - دو گروه منتسب به مذهب تشیع - به منزلت و قدرتی بالاتر از سایر گروه‌ها دست یافتند (زارعیان، ۱۳۹۱، ۸۹).

تشکیل و استمرار نهاد روحانیت شیعی از دوره تهماسب آغاز شد. شاه تهماسب به سادات و عالمان بسیار احترام می‌گزارد و عالمان در دستگاه او به مدارج بالایی دست یافتند. در این دوره، نهادهای سیاسی تحت تأثیر نهادهای مذهبی بودند. مقام روحانی، نماینده امام غایب و مقام حاکم بود و شاه زیر نظر او به رتق و فتق امور می‌پرداخت. حتی فرمان‌های سلطنتی نیز می‌بایست مورد تأیید مقام روحانی قرار می‌گرفت (زارعیان، ۱۳۹۱، ۱۰۵).

با روی کار آمدن شاه تهماسب، حضور فقیهان شیعه در دربار صفوی، سرعت بیشتری به خود گرفت و با توجه به این که تهماسب سخت معتقد به تشیع فقه‌ای بود، روند نفوذ فقها در زمان طولانی سلطنت او بسیار سریع‌تر شد. به این عبارت عبدی بیگ شیرازی درباره جایگزین کردن فقیه به جای حکیم در دوره تهماسب توجه شود:

[شاه تهماسب] میرغیاث‌الدین منصور صدر را، چون از فقه بخشی [سهم و اطلاع] نبود و در حکمت و فلسفه و هیأت و ریاضی و طب از دیگر علما ممتاز بود، از آن منصب عزل فرمود، امیر معزالدین محمد نقیب میرمیرانی اصفهانی را که به فقهت ممتاز و به ورع و تقوا بین الاقران سرفراز بود، نصب فرمودند (عبدی بیگ، ۱۳۶۸، ۷۲).

دو مسأله جالب به لحاظ تاریخی در این دوره وجود داشت که سبب شد تا فقه‌های شیعه به طور جدی‌تری وارد حکومت صفوی شوند. یکی خواست و علاقه شاه تهماسب و دیگری ظهور محقق کرکی [فوت ۹۴۰]، از فقه‌های برجسته تاریخ شیعه که درست به موقع در این صفحه تاریخ حاضر شد و با کمال جرأت نظریه مشارکت علما را در دولت صفوی با جدیت مطرح کرد (جعفریان، ۱۳۹۱، ۱۲۰).

جدول ۴. رابطه روحانیان برجسته با دستگاه سیاسی در دوره شاه تهماسب

دوره سلطنت	روحانی عضو دستگاه سیاسی	روحانی صاحب نفوذ در دستگاه سیاسی	روحانی که از دستگاه سلطنتی به دور یا کناره‌گیری کرده است
شاه تهماسب	قاضی جهان حسنی	محقق کرکی	مقدس اردبیلی
	وزیر امیر نعمت الله حلی	حسین عبدالصمد حارثی	شیخ ابراهیم قطیفی
	امیر جمال الدین استرآبادی	امیر جمال الدین استرآبادی	امیر جمال الدین استرآبادی
	امیر غیاث الدین دشتکی	شیخ علی منشار	ملا عبدالله شوشتری

منبع: زارعیان، ۱۳۹۱، ۱۰۳ بخشی از جدول

همان‌طور که عبدی‌بیگ گفت، دشتکی فیلسوف پس از هشت یا نه سال صدارت (۹۳۵-۹۴۴ق) به دستور شاه تهماسب گویا به توصیه کرکی از این کار برکنار شد و به جایش امیر معزالدین محمد فیضی نقیب فقیه اصفهانی در گذشته ۹۵۲ به صدارت رسیده و هفت سالی (۹۴۴-۹۵۱ق) صدارت کرده است. او بدعت‌ها را برداشته و شرع را رواج داده شیرخانه‌ها و می‌خانه‌ها و دارالفسقه را ویران کرده و منکرات را از میان برده و آلات لهو و قمار را بشکست و فاسقان و فاجران و تبه‌کاران و ملحدان را شکنج و رنج داده است. خود کرکی هم شعائر اسلامی را برپای می‌داشت و اماکن فساد را ویران می‌کرد و خود را در حکومت دخالت می‌داده است (رک. قاضی احمد، ۱۳۵۹، ۱۲۰، روملو، ۱۹۳۱، ۳۱۳ و ۳۰۴).

قدرت گرفتن فقیهان در دربار و رویگردانی شاه از نقاشان، همه در سال‌های منتهی به تألیف دیباچه دوست محمد در ۹۵۱ق اتفاق افتادند.

نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه که آمد می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که شباهت ساختاری دیباچه با دیباچه‌های دیگر عصر صفوی، نشان از پیروی از سنت‌های ادبی و سبک‌شناختی مرسوم و تسلط مؤلف دیباچه بدان‌ها دارد (جدول شماره ۱).

از طرفی با بررسی محتوای دیباچه مسلم گردید که نویسنده با استفاده از عناصر مذهبی، ادبی و تاریخی و ابزارهای زبانی تلاش وسیعی در جهت دفاع از نقاشی و نقاشان صورت داده است (جدول شماره ۳).

با توجه به وقایع سیاسی و مذهبی که در دهه‌های میانی قرن دهم اتفاق افتاد و ذکر آن در بالا رفت، با نفوذ علما و بخصوص فقیهان در دستگاه حکومتی که علاوه بر نفوذ، دارای جایگاه رسمی و مقام (مقام صدر، شیخ‌الاسلامی و ملایی) بوده‌اند، شرایط بر کلیه هنرها بخصوص نقاشی و نقاشان وخیم گزارش شده است. البته نفوذ روحانیان بر شاه تهماسب نیز بی‌تأثیر نبوده و موجب توبه‌های مکرر شاه، سختگیری بر هنرمندان، اخراج آن‌ها از دربار و بی‌ارج و بی‌ارزش کردن جایگاه آن‌ها گردید. هرچند گزارش‌هایی از تمایل شخصی شاه به نقاشی تا سال‌های پایانی عمرش بوده (قطب‌الدین محمد، ۹۶۳ق) اما تحت فشار روحانیان، کم‌کم از علاقه و آفری که در جوانی در او بود، کاسته شد.

در حقیقت می‌توان این‌گونه بیان کرد که اراده و خواست فقها و روحانیان دربار و عامل قدرت

و اقدام یعنی شاه تهماسب، منتهی به شرایط نامطلوب برای نقاشی و نقاشان دربار گردید. اوج این اتفاقات را باید در دهۀ منتهی به تألیف دیباچه دانست.

بنابراین به نظر می‌رسد علاقه‌مندان به هنر همچون شاهزاده بهرام‌میرزا و همچنین بیراه خواهد بود اگر گفته شود که به اشاره خود نقاشان درباری، از مؤلف خواسته شده تا دفاعیه‌ای از نقاشی و جایگاه نقاشان در قالب دیباچه با همراهی نمونه‌های خوشنویسی و نقاشی یعنی مرقع، ترتیب دهد. البته در انتخاب مؤلف نیز معیارهایی چون اعتبار و نفوذ در دربار و تسلط به فن نویسندگی، ملاک بوده است. دوست‌محمد بسیار به شاه نزدیک بوده و تنها کسی بوده که از کتابخانه اخراج نشده و به خواهر شاه تعلیم خط می‌داده است. همچنین وی آشنا به معما و عروض و سنت‌های فرهنگی و ادبی هرات بوده است و به همین جهت از ذکر هنرپروری و حمایت شاهان و شاهزادگان تیموری فروگذار نکرده است.

در نهایت خوشنویس بودن، خط‌شناسی و دانش مؤلف از هنر را می‌توان از دیگر علل رجوع به وی جهت نگارش دیباچه دانست. البته هرچند شواهد تاریخی و متون (همانند آنچه که از قاضی احمد در مقدمۀ گلستان هنر مشاهده می‌شود) در مورد انگیزه‌های شخصی مؤلفان ساکت است، اما منطقی به نظر می‌رسد که شیوۀ ادیبانه و هنرمندانه در ارائه مطالب و ارائه ادله تاریخی و مذهبی را نتیجۀ انگیزه‌های شخصی مؤلف در دفاع از نقاشی و نقاشان دانست.

بنابراین ظهور دیباچه نقاشی در میانۀ قرن دهم هجری را صرفاً نه به واسطه علتی منفرد یا عللی عرضی، بلکه باید زنجیره‌ای از علل طولی و عرضی یا بهتر است گفته شود مجموعه‌ای از علل وجودی و صوری دانست که در بستر تاریخ و از مدت‌ها قبل شکل گرفته و با نزدیک شدن به زمان تألیف، این علل همگرا تر گردیده تا در نهایت منجر به تألیف شده‌اند.

فهرست منابع

- آژند، یعقوب (۱۳۸۰)، «تاریخ‌نگاری صفویه» در *تاریخ‌نگاری در ایران*، گستره، تهران.
- ----- (۱۳۸۹)، *نگارگری ایران: پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران*، دو جلد، اول، سمت، تهران.
- اسکاچپول، تدا (۱۳۸۸)، *بینش و روش در جامعه‌شناسی تاریخی*، ترجمۀ هاشم آغاچری، نشر مرکز، تهران.
- اسکندربیک ترکمان (چاپ ۱۳۸۲)، *تاریخ عالم آرای عباسی*، به اهتمام ایرج افشار، امیرکبیر، تهران.
- پروین گنابادی، محمد (۱۳۴۸)، «دیباچه نویسی»، *مجله سخن*، ش ۲۱۳ و ۲۱۴.
- پورتر، ایو (۱۳۸۸)، از نظریه «دوقلم» تا «هفت اصل نقاشی»، در *مجموعه مقالات نگارگری ایرانی اسلامی در نظر و عمل*، ترجمۀ صالح طباطبایی، فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، تهران.
- پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۳)، «نقد و بررسی دیباچه: انس نویسنده و خواننده، نگاهی به دیباچه‌های کشف‌المحجوب هجویری و جامع‌الحکمتین ناصرخسرو»، *آیینہ میراث*، دورۀ جدید، زمستان، ش ۲۷، ۱۴۰-۱۲۳.
- جعفریان، رسول (۱۳۹۱)، *صفویه در عرصه دین، فرهنگ و سیاست*، ج ۱، چاپ سوم، پژوهشگاه حوزه و دانشگاه، تهران.
- حسن بیگ روملو (چاپ ۱۹۳۱)، *احسن‌التواریخ*؛ تصحیح چارلس نارمن سیدن، کلکته.
- خالقی مطلق، جلال (۱۳۷۲)، *گل رنج‌های کهن: برگزیده مقالات درباره شاهنامه فردوسی*، به کوشش علی دهباشی، نشر مرکز، تهران.
- دالساندری، وینچنتو (۱۳۴۹)، *سفرنامه*، در *سفرنامه‌های ونیزیان در ایران*، ترجمه منوچهر امیری، خوارزمی تهران.

- دانش‌پژوه، محمدتقی (۱۳۵۰)، «یک پرده از زندگانی شاه تهماسب»، *جستارهای ادبی*، ش ۲۸، سال ۷، زمستان، شماره ۴، ۹۹۷-۹۱۵.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷)، *لغت‌نامه*، مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، چاپ دوم از دوره جدید، تهران.
- راکسبورگ، دیوید جی (۱۳۸۸ الف)، «رفتار نابسامان؟ اف. مارتین و مرقع بهرام میرزا»، در مجموعه مقالات *نگارگری ایرانی اسلامی در نظر و عمل*، ترجمه صالح طباطبایی، فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، تهران.
- (۱۳۸۸ ب)، «بهرام میرزا و مجموعه‌هایش»، در *هنر و معماری صفوی*، به کوشش شیلا کنی، ترجمه مزدا موحد، فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، تهران.
- رشتیانی، گودرز (۱۳۹۰)، «دیبچه‌نویسی متون تاریخی افسانه‌ها: تداوم و تحول در یک سنت تاریخی»، دو فصلنامه *تاریخ‌نگری و تاریخ‌نگاری*، دوره جدید، سال ۲۱، ش ۸، پیاپی ۹۰، پاییز و زمستان، ۳۷-۶۱.
- زارعیان، مریم (۱۳۹۱)، «مناسبات روحانیان با دولت در عصر صفوی»، *جامعه‌شناسی تاریخی*، دوره ۴، ش ۲، پاییز و زمستان، ۱۱۶-۸۷.
- سیوری، راجر (۱۳۸۷)، *ایران عصر صفوی*، ترجمه کامبیز عزیزی، مرکز، تهران.
- شاردن، ژان (۱۳۴۵)، *سیاحت‌نامه*، ترجمه محمد عباسی، ج ۸، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- عالی افندی، مصطفی (۱۳۶۹)، *مناقب هنروران*، ترجمه توفیق سبحانی، سروش، تهران.
- عبدی بیگ شیرازی، خواجه زین‌العابدین (۹۵۰ق/ چاپ ۱۹۷۷)، *آیین اسکندری*، زیر نظر علی شفائی، دانش، مسکو.
- (۹۷۸ق/ چاپ ۱۳۶۸)، *تکمله الاخبار*؛ تصحیح عبدالحسین نوائی، نشر نی، تهران.
- غفاری قزوینی، احمد (۱۳۴۳)، *تاریخ جهان‌آرا*، به کوشش محمد قزوینی، کتابفروشی حافظ، تهران.
- فربرن، مایلز (۱۳۹۴)، *تاریخ اجتماعی: مسائل، راهبردها و روشها*، ترجمه ابراهیم موسی‌پور بشلی و محمد ابراهیم باسط، سمت، تهران.
- قاسمی، حسین و رحمانی‌فر، سیما (۱۳۹۰)، «بررسی اهداف تاریخ‌نگاری و نحوه مشروعیت‌بخشی مورخان در دیبچه‌های تواریخ سلسله‌ای و مذهبی از دوره شاه عباس اول تا پایان حکومت صفویان»، *فصلنامه تاریخ*، سال ۶، ش ۲۲، ۱۳۹-۱۱۹.
- قاضی احمد منشی قمی (چاپ ۱۳۵۹)، *خلاصه التواریخ*، تصحیح احسان اشراقی، انتشارات دانشگاه تهران، تهران.
- (چاپ ۱۳۶۶)، *گلستان هنر*، به تصحیح احمد سهیلی خوانساری، منوچهری، تهران.
- کوئین، شعله (۱۳۸۷ الف)، *تاریخ نویسی در روزگار فرمانروایی شاه عباس صفوی*، ترجمه منصور صفت گل، دانشگاه تهران، تهران.
- (۱۳۸۷ ب)، «تاریخ‌نگاری دیبچه‌های عصر صفوی»، ترجمه فرشید نوروزی، *نامه تاریخ پژوهان*؛ ش ۱۶، ۸۲-۱۱۶.
- کوشا، کفایت (۱۳۸۳)، «مهاجرت هنرمندان ایرانی به هند در دوره صفوی»، *آینه میراث*، دوره جدید، ش ۲۶، ۵۷-۲۶.
- مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲)، *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی*، انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد.
- هروی، دوست‌محمد (۹۵۱ق)، *دیبچه بر مرقع بهرام میرزا*، در *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی*، به کوشش نجیب مایل هروی، انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد.
- همایونفرخ، رکن‌الدین (۱۳۴۶)، «تاریخچه کتاب و کتابخانه در ایران»، *هنر و مردم*، دوره ۷-۴، ش ۶۴، ۳۱-۴۵.
- Adle, Chahryar (1993), "Les artistes nommes Dust-Mohammad au XVIe siecle." *Studia Iranica* 22, 2, 21996-.
- _____ (1990), "Autopsia, in Absentia: Sur la date de l'introduction et de la constitution de l'album de Bahram Mirza par Dust-Mohammad en 9511545-1544/." *Studia Iranica* 19, 2, 219-56.
- Dickson, Martin, and Stuart Cary Welch (1981), *The Houghton Shahnameh*. 2 vols. Harvard University Press, Cambridge.
- Roxburgh, David J. (2001), *Prefacing the image: the writing of art history in sixteenth century*

Iran: Brill, Leiden; Boston; Koln

_____ (2005), *The Persian Album, 1400- 1600: from dispersal to collection*, Yale University Press, New Haven

-Sholeh, A. Quinn (1996), “The Historiography of Safavid Prefaces”, *Safavid Persia: the history and Politics of an islamic society*, ed.: Charles Melville, London and New York, I.B. Tauris Co., pp. xi 428.

-Soudavar, Abolala (1999), “Between the Safavid and the Mughals: Art and Artists in Transition.” *Iran* 37, 49- 66

_____ (1992), *Art of Persian Courts: Selections from the Art and History Trust Collection*. Rizzoli, New York.