دیوید جِی. راکسبرو

دیباچه‌های مرقعات: نخستین تاریخ‌نامه‌های هنر ایران[1]

ترجمهٔ عباس آقاجانی

سدهٔ دهم/ شانزدهم دورهٔ آغاز تاریخ‌نویسی هنر در ایران بود. *گلستان هنر* قاضی احمد نمونه‌ای شاخص از تاریخ‌نامه‌های هنر ایران در این دوره است؛ اما صورتی دیگر از تاریخ‌نامه‌های هنر دیباچهٔ مرقعات خط و نقاشی است که باید آن را شاخصهٔ این دوره شمرد. این دیباچه‌ها، که تا کنون کمتر بدانها توجه شده، بخش مهمی از اطلاعات تاریخی و زندگی‌نامهٔ هنرمندان نگارگر و خوشنویس ایران را در بر دارد. دیباچه‌ای که دوست‌محمد گواشانی بر *مرقع بهرام‌میرزا* صفوی نوشت از مهم‌ترین و مشهورترین این دیباچه‌هاست. مرقع‌سازی و دیباچه‌نویسی در آن زمان در ممالک عثمانی و هند گورکانی نیز رواج داشت.

در بررسی تاریخ هنر ایران، استفاده از منابع نوشتاری با دو مشکل اساسی روبه‌روست: یکی شمار اندک این منابع؛ دیگری زبان پرتکلف و مصنوع و اغراق‌آمیز این متون، که تحلیل ناقدانه از محتوای آنها را دشوار می‌سازد. با این همه، جریان کشف منابع ناشناخته رو به قوت دارد و تعداد نوشته‌های تاریخی هنر در ایران در حال افزایش است. البته بسیاری از اطلاعات تاریخ هنر ایران در این متون نیامده است؛ اما، بهتر است به جای تکیه بر آنچه از آنها به دست نمی‌آید، بر آنچه از آنها به دست می‌آید تکیه کنیم.

صد حیف کز جهان رفت مالک یگانهٔ عصر
خطّاط بود و فاضل درویش بود و سالک
یاقوتِ عصر خود بود روزی که از جهان رفت
تاریخ فوت او شد «یاقوتِ عصرْ مالک»[2]

این قطعهٔ حاوی ماده‌تاریخْ بیانگر مقام و شخصیت مالک، خوشنویس عصر صفوی، است و در آن، شاعر او را با یاقوت مقایسه کرده است. یاقوت [مستعصمی]، خوشنویس قرن هفتم/ سیزدهم، بزرگ‌ترین استاد «قلمهای شش‌گانه» (اقلام ستّه، شش قلم، خطوطِ ستّه) به حساب می‌آید. سال مرگ مالک، بنا بر جمع اعداد حروف ماده‌تاریخ قطعهٔ مذکور، برابر ۹۶۸ق/ ۱۵۶۰–۱۵۶۱م است.[3] سرایندهٔ قطعه شناخته نیست. این قطعه در *گلستان هنر* (ح ۱۰۰۵ق)، تألیف قاضی احمد، ثبت شده است. *گلستان هنر* کتابی است که از لحاظ جامعیتْ کتاب مرجع تاریخ هنر و زندگی‌نامهٔ هنرمندان است.

گلستان هنر قاضی احمد در سالهای پایانی عصری پدید آمد که عصر نوشتن تاریخ هنر در ایران بود. البته این کار در قرن نهم/ پانزدهم ریشه داشت. از آن پس، ذکر زندگی خوشنویسان، نقاشان، و دیگر هنروران در تألیفهای تاریخی معمول گشت. اگر شاعری در کار خوشنویسی، نگارگری، مصوّرسازی کتاب، و صحافی مهارت داشت، آن را در مقام مهارتهای فرعی شاعر در زندگی‌نامه‌اش می‌آوردند. خوشنویسان هم گاهی در رساله‌های فنی خود مطالبی در باب وجوه تاریخی هنر، در قالب شعر یا نثر، می‌آوردند.

در سالهای میانی قرن دهم/ شانزدهم، نوشتن دیباچه بر مرقعات ابداع شد. دیباچه‌ها را برای معرفی مجموعه‌های صحافی‌شدهٔ خط و نقاشی و قلم‌گیری که قبلاً به صورت تک‌ورق وجود داشت می‌نوشتند. دیباچه دربردارندهٔ فهرست نام هنرمندان و شرح حال کوتاه ایشان بود؛ به ترتیبی که نسبت استاد و شاگردی هریک را نشان می‌داد. این نسب‌شناسی هنرمندان منجر به شکل‌گیری «سلسله»هایی شد که فضای تاریخ هنر را مرحله‌بندی می‌کرد. هر استاد بلندآوازه خود مرکز پیوندی بود در زنجیرهٔ هنرورانی که مراحل انتقال هنر را در تاریخ به وجود می‌آوردند و واسطه‌ای بود برای سامان‌دهی اطلاعاتی که در دیگر شاخه‌های دانش نیز به کار می‌آمد. قاضی احمد برای توصیف کوتاه خود

دربارهٔ زندگی هنرمندان طرحی یکسان به کار گرفته است؛ یعنی سلسلهٔ خوشنویسان که بر اساس نوع خط و مواد طبقه‌بندی شده‌اند. با این حال، متن او تا حدودی مغشوش می‌نماید؛ چرا که در آن، عناصر دیباچه‌نویسی بر مرقعات با عناصر رسالات فنی در هم آمیخته است ــ البته جنبهٔ جامعیت آن به سبک و سیاق بیان روایی زندگی‌نامه‌ها نزدیک‌تر است.[۴] از *گلستان هنر* او معمولاً با لفظ «رساله» یاد می‌شود؛ اما از بسیاری جهات، به دیباچه‌ای بسیار بزرگ بر مرقعات می‌مانَد.

این مقاله دربارهٔ دیباچهٔ مرقع نوشته شده؛ و دیباچهٔ مرقع مقوله‌ای مهم ولی مغفول است که در آن، نام استادان هنر در فضای سنتی هنر ایرانی ذکر و جایگاه آنها در تاریخ هنر تعیین می‌شود. در دیباچه‌ها وجه فرهنگی جریانها، اصول، و افعال هنری را نیز شرح می‌دهند و مجملی از معیارهای داوری در اختیار می‌گذارند. دیباچهٔ مرقع از جهات گوناگون تعلیمی و تجویزی است: در آن قوانین زیبایی‌شناختی را تعیین می‌کردند و در هر سبک هنری، استادان بزرگ را نام می‌بردند؛ ارزش محتوای مرقع را با استفاده از استعاره و تداعی محک می‌زدند و توسعاً، معیارهای مقبولیتِ مرقع را تبیین می‌کردند. غرض نویسندگان دیباچه‌ها معرفی مجموعه قطعات پراکنده‌ای بود که در مرقع گرد آمده بود و کسان برجسته‌ای که در آغاز و انجام آن دخیل بودند.

دیباچه، مثل مقدمهٔ هر کتابی، در آغاز مرقع قرار می‌گرفت تا مرقع و محتوای آن را معرفی کند. برخی مرقعات مؤخره‌ای هم داشت.[۵] اصطلاحاتی که برای سرآغاز مرقع به کار برده‌اند، یعنی «دیباچه» یا «مقدّمه»،[۶] در لغت تفاوتی ندارند و می‌توان آنها را به جای هم به کار برد. در کتابها گاهی تفاوتی روشن‌تر بین این دو کلمه یافت می‌شود.[۷] شهریار عدل به ریشهٔ واژهٔ «دیباچه» و معانی مختلف آن پرداخته و از جمله، معنای آن را چنین آورده است: «مقدمه بر اثر»، «نوشته‌ای به سبک مطنطن»، و «لوح دوصفحه‌ای مصوّر آغازین».[۸] همهٔ این تعاریف بر بیشتر دیباچه‌های مرقع تطبیق می‌کند. عدل با ذکر مورد خاصِ دیباچهٔ دوست‌محمد، نتیجه می‌گیرد که برگرداندن واژهٔ «دیباچه» به introduction به جای preface، نقش دیباچه را، که همانا معرفی محتوای مرقع باشد، بهتر می‌رساند.[۹] اما بررسی تناسب میان متن دیباچه‌ها و مرقعات نشان می‌دهد که نقش دیباچه در مرقعات گوناگون متفاوت است: برخی دیباچه‌ها بیشتر از دیباچه‌های دیگر به محتوای مرقع اختصاص دارد. شرح و تفسیر محتوای مرقع کار همیشگی دیباچه نیست؛ ممکن است دیباچه صرفاً محدود به حمد خدا و نعت رسول [(ص)] و مدح دارنده و سازندهٔ مرقع، و ستایش مجموعهٔ مرقع باشد.

باید پذیرفت که کارکرد و شکل این متنهای مقدماتی را هیچ‌یک از این دو واژه ــ introduction و preface ــ[۱۰] در مفهوم امروزی‌شان کاملاً نمی‌رسانند.[۱۱] مطلوب آن است که نوواژه‌ای [انگلیسی] ساخته شود که مفهوم هر دو واژه را در بر داشته باشد و مفهوم نهفته در کاَربرد متناوب دو اصطلاح دیباچه و مقدّمه را به جای هم، در خودِ دیباچه‌ها برساَند. شاید قابلیت نشستن این دو اصطلاح به جای یکدیگر ناشی از ساختار آنها (پیش‌گفتار) باشد که اصولاً برای آوردن پیش از نوشتار به وجود آمده؛ اما در اینجا دربارهٔ اثری به کار می‌رود که عمدتاً دیداری است. در اینجا اصطلاح introduction را [به جای دیباچه] صرفاً از این‌رو به کار نمی‌بریم که کاربرد امروزی این واژه سخت وابسته به فراهم آوردن زمینه‌ای تاریخی است که به فهم و ارزیابی مابقی متن کمک می‌کند. Preface رسانندهٔ معانی بیشتری است و محدودیتهای معنایی دیگر اصطلاحات انگلیسی را، از جمله proem، preamble، یا exordium[۱۲]، ندارد. «دیباچهٔ» مرقع نقش معرفی‌کننده دارد: موضوع خود یعنی مرقع را، که بنا بر مقتضیات خاصی به وجود آمده، معرفی می‌کند.

[از مهم‌ترین دیباچه‌ها] ده دیباچهٔ فارسی است که در سالهای بین ۸۹۶ق/ ۱۴۹۱م و ۱۰۱۸ق/ ۱۶۰۹م در هرات، تبریز، قزوین، مشهد، و بخارا نوشته شده است. نُه تا از آنها که در سدهٔ اول فرمانروایی صفویان (۹۰۵–۱۱۴۵ق/ ۱۵۰۱–۱۷۳۲م) به وجود آمده، در ابتدای مجموعه‌هایی آمده که به شکل کتاب [(مرقع)] صحافی شده است. مرقع مجموعه‌ای است به‌هم‌پیوسته از آثار خط و نقاشی و قلم‌گیری روی کاغذ با جدولها و حاشیه‌های مزیّن. در ساخت مرقع، گردآورنده، که خود غالباً نویسندهٔ دیباچه نیز بود، مدیریت انتخاب و آماده کردن مواد مرقع را بر عهده داشت ــ شامل مرمت، اصلاح شکل و اندازهٔ قطعات، و آراستن آنها به تذهیب

و جدول و افزودن تشعیر و چیدن آنها روی صفحه. گاهی حامی مرقع خود مستقیماً دست به کار ساخت آن می‌شد؛ و این کار از بسیاری جهات شباهت به فنونی داشت که در خوشنویسی به کار می‌رفت. در اوایل قرن دهم/ شانزدهم، مرقع دیگر مجموعهٔ تک‌برگه‌ها نبود؛ بلکه هر برگه‌اش مجموعه‌ای از قطعات وصّالی‌شده بود و به چهل‌تکه می‌مانست. گردآورنده معمولاً مرقع را به امر پادشاهی یا صاحب‌منصبی درباری فراهم می‌کرد. وقتی کار تمام می‌شد، اعضای دربار هیئت داورانی تشکیل می‌دادند، که برخی از آنان نیز در ساختن مرقع دخیل بودند. آنان برای تأمل در محتوای مرقع ــ شامل خط، نقاشی، قلم‌گیری، تذهیب ــ گرد می‌آمدند و دربارهٔ آن بحث می‌کردند.

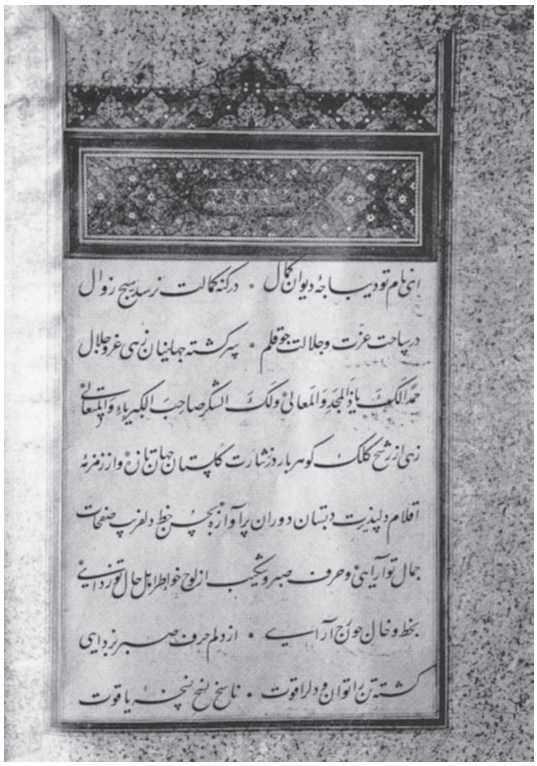
اگرچه بیشتر دیباچه‌های به‌جامانده مربوط به مرقعات دورهٔ صفویه است، قدیم‌ترین آنها به زمان تیموریان (حک ۷۷۱–۹۱۲ق/ ۱۳۷۰–۱۵۰۶م)[۱۳] تعلق دارد. خوشنویسان، کتابداران، و کارگزارانِ دربارْ مرقعاتی ساختند و بر آنها دیباچه‌هایی نوشتند. این کار از اواخر قرن نهم/ پانزدهم آغاز شد و در سراسر قرن دهم/ شانزدهم ادامه یافت. اگرچه دیباچه‌های متعددی بر مرقعات نوشته شد؛ دیباچه‌هایی هم بر دیگر متنهای «الگو» نوشتند، مثلاً بر جُنگهای شعر و مجموعه الگوهای مکاتبات دیوانی و غیردیوانی. مجموعه‌های اخیر را به منظور تعلیم «انشاء» گردآوری می‌کردند. اگرچه بنا بر اسناد موجود، کار دیباچه‌نویسی بر مرقعات از اواخر قرن نهم/ پانزدهم آغاز شد، قدیم‌ترین مرقع شناخته‌ای که دیباچه‌ای دارد متعلق به ۹۵۱ق/ ۱۵۴۴–۱۵۴۵م است.

مرقع‌سازی و دیباچه‌نویسی هردو در دربارهای سلسله‌های هم‌دورهٔ صفویان، یعنی عثمانیان و گورکانیان، نیز رواج داشت؛ همچنان‌که عمل متداول تاریخ‌نویسی و شرح‌حال‌نویسی. دیباچه‌ای که محمد چندره‌چی‌زاده[۱] نوشته و حیدر حسینی آن را (به تاریخ ۹۸۰ق/ ۱۵۷۲–۱۵۷۳م در قسطنطنیه) استنساخ کرده، بر مرقعی آمده که برای سلطان مراد سوم عثمانی (حک ۱۵۷۴–۱۵۹۵م) ساخته شده است.[۱۴] مرقع دیگری برای سلطان احمد اول عثمانی (حک ۱۶۰۳–۱۶۱۷م) ساخته شد که دیباچه‌ای دارد به قلم قلندرپاشا (ف بعد از ۱۶۱۴–۱۶۱۵م)، «امین بناء» (مدیر ساختمان) مسجد جدید سلطان دراستانبول.[۱۵] نوشتهٔ دیگر مربوط به تاریخ هنر، که آن نیز در قلمرو عثمانی تألیف شده و از نظر کثرت مراجعه در تحقیقات تاریخ هنر در مقام دوم پس از *گلستان هنر* قاضی احمد قرار دارد، *مناقبِ هنروران* مصطفی عالی، پایان‌یافته در ۱۵۸۷م، است.[۱۶] این اثر بعدها الهام‌بخش چندین زندگی‌نامهٔ دیگر شد.[۱۷]

از چند دیباچه بر مرقعات گورکانی نیز سخن رفته است.[۱۸] دو تا از معروف‌ترین مرقعات، *مرقع گلستان* و *مرقع گلشن*، به تاریخ دوران سلطنت جهانگیرشاه (حک ۱۶۰۵–۱۶۲۷م)، هریک دیباچه‌ای دارد. مولانا محمدحسین کشمیری هردو دیباچه را نوشته است.[۱۹] *مرقع شاهی*، که برای جهانگیر ساخته شد، دیباچه‌ای دارد به قلم ابوالفضل ناگوری علاّمی،[۲۰] و مرقعی هم که برای شاه‌دخت زیب‌النساءبیگم، از دختران اورنگ‌زیب (حک ۱۶۵۸–۱۷۰۷)، ساخته شد، دیباچه‌ای دارد به قلم ملا محمدرضا رشید دهلوی.[۲۱] در صفحات آغازینِ مرقعی به نام کِوُرکیان[۲]، که جهانگیر امر به ساختنش کرد، در زمان اورنگ‌زیب دیباچه‌ای در باب خوشنویسی به قلم میرعلی افزوده شد. این دیباچه جدولهایی با حاشیه‌های مذهّب مجلل دارد.[۲۲] گورکانیان نیز بسیاری متنهای شرح حال فراهم آوردند که حاوی نکات فراوانی دربارهٔ هنروران است. در همان حال که مقایسهٔ دیباچه‌های مرقعات عثمانی و گورکانی با نمونه‌های صفوی می‌تواند آموزنده باشد، سنتهای هنری آنها راههای زیبایی‌شناختی متفاوتی در پیش گرفتند و هریک به روشهای منطقه‌ای متمایزی تبدیل شدند. عوامل بومی هریک به سبک و سیاقی التقاطی انجامید و در واقع، سبکهای بصری، دانسته به سمتی هدایت شد که گروه متعلق به یک خاندان شاهی را از دیگری متمایز می‌کرد. این مسیرْ نوعی تعریف به منظور ایجاد هویت بود که غالباً غرضهای سیاسی و هدفهای آشکار ایدئولوژیک داشت. اگرچه سنتهای بزرگ هنر صفوی و عثمانی و گورکانی ریشه‌های مشترک (مثل پیشینهٔ خوشنویسی)، طرز اجراها و وسایل مشابه، و کاروانِ سیّاری داشت که بر خصلت دوامشان در هر سه روش هنری تأکید می‌کرد، هریک در طول زمان بنای مغایرت با دیگر سنتها را گذاشت. مقایسهٔ متون مربوط به تاریخ هنر، به‌ویژه به علت خاصیت مشترک فاخر بودنِ زبان و نوع نگارششان، دلربا است. اما ما بر

(1) Cender-ecizade

(2) Kevorkian



ت ۱. صفحهٔ نخست دیباچه با عنوان مذهّب، رنگ جسمی و طلا و مرکب روی کاغذ، قطع کاغذ ۳۴۰×۴۷۶ مم، کتابخانهٔ دانشگاه استانبول، مرقع شاه‌طهماسب، ش F.1422، ب ۱ب

آنیم که نگارش دیباچه را در نخستین سدهٔ فرمانروایی صفویان بررسی کنیم تا بنیادی برای مطالعات بیشتر در باب پیوندهای میان منابع نوشتاری و دیداری، سنتها، و روشهای اجرا فراهم آوریم. مقایسهٔ وسیع‌تر در حوصلهٔ این کار نیست. همچنین است ارزیابی مفصّل دیباچه و ارتباطش با محتوای خاص هر مرقع.

اولویتها و تعبیرها در باب مطالعهٔ تاریخ‌نگاری هنر ایرانی در قرن دهم / شانزدهم

مطالعهٔ نقاشی و طرّاحی و خوشنویسی ایرانی، حتی در قدیم‌ترین مراحل، منابع نوشتاری خوبی مانند *گلستانِ هنرِ* قاضی احمد[۲۳] دارد که مطالب آنها از انواع مختلف ادبی و متون گوناگون برداشت شده است. رویکرد نویسندهٔ این‌گونه کتابها نادیده گرفتن اختلافات منابع بود و پذیرفتن اینکه این منابعْ شاهدِ عینی لازم را برای شناسایی ملاک و «معیارِ»[۳] هنروران در خود دارند. تاریخ‌نگار هنر از جنبه‌های ادبی متون یا دیگر عواملِ تشکیل‌دهندهٔ آنها صرف‌نظر می‌کرد و به منظور یافتن عناصرِ زندگی‌نامه‌ای و به امید ایجاد ساختاری تاریخی به آنها می‌نگریست. نقد ادبی اولویت نداشت. دغدغهٔ غالبْ بازسازی دیدگاه هنروران و کارورزان برای ترسیم مرزهای هنر، تعیین مراکز و مکاتب، و سنجش نقش مشوقان و حامیان آن بود. مراد اصلی از مطالعهٔ شواهد عینیْ نوشتن تاریخ تحول هنر بود، که در آن می‌توانستند نقش مکتبهای هنر در مراکز تولید (مثلاً بغداد، هرات، تبریز، شیراز) و تأثیر هنرمندی معیّن را معلوم و مدام شفاف‌تر کنند.[۲۴] اساساً ذهن محققان پیشاپیش معطوف به این دو سؤال بود: انتساب آثار و سرچشمهٔ آنها.

(3) canon

ارزش منابع درجهٔ اول در این روشِ پژوهشْ مربوط به استعداد آنها برای بازسازی تاریخ و طبقه‌بندی مواد آن است. پژوهشگران متن را شیئی شفاف می‌پندارند که خود را چون نوعی سند عینی در معرض تفسیر قرار می‌دهد و در آن، انگیزه‌های شخصی ــ که از عوامل حساسی است که ممکن است بر شکل و محتوای هر متن اثر بگذارد ــ در مسیر نوشتن دخالتی نداشته است.[۲۵] [در این دیدگاه،] مجموعه‌ای از وجوه تاریخی و فرهنگی و مادی نادیده گرفته می‌شود. نمونهٔ خوب این روشْ برخوردی است که با *دیباچهٔ مرقع بهرام‌میرزا*، نوشتهٔ دوست‌محمد به تاریخ ۹۵۱ق/ ۱۵۴۴–۱۵۴۵م، شده است. از دید پژوهشگران نقاشی ایرانی، این دیباچه برای پرداختن تاریخ خوشنویسی و نقاشی مفید است. پژوهشگرانْ روایت دوست‌محمد را موجه شمرده‌اند، و این قول سالها قولی معتبر در تاریخ نقاشی ایرانی محسوب شده است. از لحاظ توالی وقایع تاریخی هنر، روابطِ شخصِ حامی و هنرمند، و دگرگونیهای عملی و ذوقی، این دیباچه را بسیار دقیق می‌شمرند و دلیل این امر تا حدودی این است که دیباچهٔ *مرقع بهرام میرزا* یکی از معدود منابعی است که در نخستین مراحل مطالعات نقاشی ایرانی، پژوهشگران بدان دسترس داشته‌اند. نتیجه اینکه بخشهای بسیاری از مطالب آن در پژوهشهای جدید اقتباس و نقل شده است.[۲۶] وضوح ارجاعات دوست‌محمد به کتابهای تهیه‌شده به امر شاه‌زادگان نیز پژوهشگران را برانگیخت تا آن کتابها را از جملهٔ آثار ارزشمندِ موجود بدانند و در طبقه‌بندی آثار نقاشی ایرانی لحاظ کنند.[۲۷]

کشف منابع بسیارِ دیگر در سالهای اخیر روشن کرده است که دوست‌محمد نخستین کسی نبود که در باب تاریخ هنر قلم‌فرسایی کرد؛ چنان‌که چندین متن مشابه دیگر متعلق به حدود سی‌سال پیش از او به دست آمده

است. مطالب فراوانی دربارهٔ هنروران، حامیان، و فنون هنری، به‌صورت زندگی‌نامه، مجموعه اشعار، و تاریخ، و به صورت رساله‌های فنی حاوی توصیه‌هایی برای انتخاب قلم نی و تراشیدن آن، از کار در آوردن حروف، ساختن مرکب، و انتخاب کاغذ و مهره کردن آن در این منابع مختلف موجود است.[۲۸]

واضح است که به جای شرح دوست‌محمد، ممکن بود شرح دیگران در جایگاه آن قرار گیرد؛ چرا که دوست‌محمد تنها یکی از کسان پرشماری بود که در نوشتن تاریخ هنر دست داشتند و درک او از تاریخ هنر از منابعی دریافت شد که او در دسترس داشت: مکاتباتش با هم‌سنخان (ناقدان و هنروران)، تعدادی از منابع نوشتاری حاوی تاریخ، زندگی‌نامه، و متون شاعرانه،[۲۹] و آنچه از خود هنر به جا بود، چه گردآورده‌های کتابخانه‌های سلطنتی و چه آنها که نشر یافته بود یا آنها که از طریق معاوضه با آثار هنرمندان سیّاری در دسترس بود که در جستجوی حامی به دربارهای آسیای مرکزی، ایران، هند، و ترکیه سر می‌کشیدند.[۳۰] این مقولهٔ آخر احتمالاً مهم‌تر از همه بود؛ چرا که مؤلفِ دیباچه را به داوری و دریافتی ورای مقبولات زمان رهنمون می‌شد و مأخذی بود برای اختلاف میان روایت دوست‌محمد و دیگر مؤلفان.[۳۱] او تاریخ هنر خود را از راه گزینش از منابع خود و شرح دربارهای سلطنتی ویژه و حامیان و هنروران آنها تألیف کرد.

دوست‌محمد در نوشتن تاریخ خود مقاصد خاصی در ذهن داشت که به برداشت او از تاریخ هنر هیئت خاص او را می‌داد. متن او فهرستی جامع از همهٔ هنروران نیست. اگر قصد او تهیهٔ چنین فهرست جامعی بوده باشد، کاستیهای بسیاری در کتاب او دیده می‌شود. برخی از سنتهای کتاب‌سازی شهرهای بزرگ، که در تحقیقات روزگار ما بررسی شده و اعتبار بسیاری کسب کرده، از چشم او به دور مانده است. از اینجاست که می‌توان این کار دوست‌محمد را شیوه‌ای برای تعیین «معیار» تلقی کرد.

عامل دیگری که ممکن است باعث شهرت خاص *دیباچهٔ دوست‌محمد* شده باشد ارتباط آن با خودِ مرقع است و نگاه کوتاه او به تاریخ هنر از منظر رایج در دورهٔ صفویه. برعکس دیباچه‌نویسان دیگر، یکی از هدفهای

ت ۲. صفحه‌ای از متن دیباچه با تشعیر و تذهیب حاشیه، رنگ جسمی و طلا و مرکب روی کاغذ، قطع کاغذ ۳۳۸×۳۹۳ مم، کتابخانهٔ کاخ توپ‌قاپی، مرقع امیرحسین بیگ، ش H.2151، ب ۲۳آ

اصلی دوست‌محمد ارتباط دادن روشهای اجرای نستعلیق صفوی و تصویرگری به ریشه‌های آنها در قرن هشتم/ چهاردهم بود. مجموعه‌ای از داستانهای مطول و حکایاتِ دیباچهٔ دوست‌محمد با دیگر دیباچه‌ها ناهمساز است. همهٔ این جوانب هشدار می‌دهد که دیباچه را مقبول زمانه نشماریم و آن را به دور از اغراض شخصی و عواملی که محیط القا کرده است نینگاریم.

بعدها پژوهش تاریخی برای تکمیل تاریخ هنر ایران ادامه یافته و محققان در طی این مسیر، با مواجهه با انبوهی از اشیا و اطلاعات، اصلاحات لازم را در کار آورده‌اند. اما چند موضوع هنوز دنبال نشده است. یکی از آنها ارزیابی زبانِ به‌کاررفته در شرح مواد، ابزارها، هنروران، و دستاوردهای کیفی این سنت هنری است. همچنین است هم‌بستهٔ آن، زبان داوری، که خود محمل بکری است برای درک معیارهای به‌کاررفته در نقد و ارزیابی.[۳۲] موضوع دیگر مربوط است به ارزیابی متون به منزلهٔ منبع نظریه‌های هنری که ممکن است از طریق آن بتوان راههای نگریستن به هنر و اندیشیدن دربارهٔ آن را تحلیل کرد؛ هرچند که بررسی فرهنگ بصری ایرانی همواره از قید صور خاص تحلیل

(سبکی و رده‌بندی) و طبقه‌بندی (تذهیب و تزیین) می‌گریزد.

برداشت محققان از *گلستان هنر* قاضی احمد نشان از این اولویتها و رویکردها دارد. اما در این برداشت، دو جریان خطا و متضاد در مسیر مطالعهٔ اولیهٔ نقاشی ایرانی و هنرهای کتاب‌سازی در کار بوده است. در جریان اول، *گلستان هنر* قاضی احمد، مانند نوشته‌هایی از قبیلِ *دیباچهٔ دوست‌محمد*، و نیز ارجاع به هنروران در کتابهای تاریخی و زندگی‌نامه‌های اواخر قرن نهم/ پانزدهم به بعد را به طریقی خاص قرائت کرده‌اند. [در این قرائت،] ارجاع به هنروران و حامیان خاص چنان است که گویی شباهتی میان‌فرهنگی با الگوی هنر غربی، به‌ویژه هنر رنسانس، دارد. در این الگوی هنر ایرانی، برای هماهنگ شدن با سرمشق اروپایی از جنبه‌های متمایز سنتی چشم‌پوشی کرده‌اند.[۳۳] کشش بازار و علاقه به پشتیبانی از این سنت و از این راه، هم‌طراز کردنش با هنر غربی، در تکوین الگویی که بتواند این شباهت را محقَّق سازد نقش داشت.

جریان دوم کوششی بود برای متمایز کردن جنبهٔ زیبایی‌شناختی نقاشی ایرانی. [مطابق الگوی غربی،] ارزش نقاشی تا آنجا که منحصر به کتاب می‌شود نازل است. [مطابق این دیدگاه،] به عکسِ الگوی تحول نقاشی اروپایی که در آن، نقاشی از مرزهای مصورسازی کتاب درگذشت و به لوح چوبی و سپس به بوم رنگ‌وروغن رسید و می‌شد آن را در گذر از یک محمل [کاغذ و کتاب] به محملی دیگر [چوب و بوم] در مسیر بهبود دائمی فنونِ بازنمایی تفسیر کرد، سنت ایرانی در بند یک محمل و سیاق فرومانده و در لمحه‌ای از زمان منجمد شده است ــ انگار بنا بوده که برای همیشه در قرون وسطا بماند. [به نظر آنان،] زیبایی‌شناسی نقاشی ایرانی، با مخالفت صریح در برابر غایتمندی روشِ حل مشکلات بصری و اولویتهای شکل‌بندی در نقاشی غربی، نقاشی‌ای صرفاً تزیینی به حساب می‌آید؛ درست همانند سفالگری، فلزکاری، و هنرهای شیشه، عاج، قالی و پارچه. [در این جریان پژوهش هنر ایرانی،] غایت پژوهشْ تأکید بر جنبه‌های عمومی زیبایی‌شناختی محمل آثار هنری در مقام بخشی از کوششی گسترده‌تر در پی شناسایی خصیصه‌های هنر اسلامی بود.

یکی از فواید بسیارِ بررسیِ منابع درجهٔ اول از استعداد این منابع برای به چالش کشیدن، دگرگون کردن، و شاید سرانجامْ تحکیم و تأیید الگوهای میان‌فرهنگی و روشهای به‌کاررفته در نقاشی ایرانی عموماً، و هنرهای مربوط به کتاب خصوصاً برمی‌خیزد. پیش از شرح مفصل امکانات چندلایه‌ای که از مداقهٔ پی‌گیرانه در باب دیباچه به دست می‌آید، ضروری است که برخی از تلقّیها و عقاید عامی را در میان بگذاریم که مطالعهٔ متون را به برخی رویکردهای خاص گره زده است. نبودِ متنهای تفسیری یا بررسی تاریخی دربارهٔ منابع مکتوب، چه جداگانه در مورد هر یک و چه در مجموع، بر نیرومندی این عقیده مُهر تأیید می‌نهد. چون چندی از پیش‌فرضها دربارهٔ منابع مکتوب ریشهٔ بسیار عمیق دارد، ضروری است که تاریخ و مضمون آنها روشن شود.

پژوهش در باب دیباچهٔ مرقع و قراین تاریخی آن شماری از منابع مکتوبی را بر ملا کرده است که کمابیش از دید محققان و بخش وسیع‌تری از مخاطبان به دور مانده بود. یقیناً این‌طور که فهرست کردن دست‌نوشته‌ها شتاب می‌گیرد، منابع خاص دیگری نیز پیدا خواهد شد و پژوهشگران سعی بلیغ‌تری برای گستردن تور پژوهش، حتی در آبهای کمتر آشنا، خواهند کرد.[۳۴] در این میان، ناخردمندانه است که مدعی پوشش فراگیری شویم که مبتنی بر عوامل محدود زمانی و مکانی دیباچه‌هایی است که در اینجا بدانها پرداخته‌ایم.[۳۵]

پژوهشگران شاید به علت دو مطلبِ عمیقاً جاافتاده‌ای که امروزه کاملاً در کار پژوهش محرز است، از بررسی متون منصرف شده باشند. نخست اینکه مجموعه‌های نوشتاری هنرِ سنتی ایرانی، به‌ویژه در مقایسه با انبوه نوشته‌های مربوط به تاریخ هنر اروپا و چین، نابسنده است.[۳۶] آن‌طور که رابرت هیلنبرند(۴) می‌گوید، «دوست‌محمد، که نخستین مرجع نوشتاری در مورد هنر اخیر [یعنی نقاشی] است، برای [جورجو] وازاری(۵)[۳۷] حریفی نابسنده است.»[۳۸] مطلب دوم این است که نوشتن دربارهٔ تاریخ هنر، به دوره‌ای کوتاه و دامنه‌ای محدود ختم می‌شد.[۳۹] ادگار بلوشه(۶) در ۱۹۱۸ گفته است:

> در واقع خبرگانِ ایرانی، مثل گردآورندگانِ اروپایی، هیچ نامی از هنرمندان دیگری جز همانها که در *حبیب السیر* و *تاریخ عالم‌آرای عباسی* آمده ندیده و نشنیده بودند ــ

(4) Robert Hillenbrand

(5) Giorgio Vasari

(6) Edgard Blochet

هیچ نقاشی جز همانها که شاهکارهایشان مربوط به سالهای میان ۱۴۷۰ و ۱۵۴۰ است.[۴۰]

بلوشه، با عطف به تاریخ‌نامه‌های خواندمیر و اسکندربیگ منشی، دو مطلب تاریخ کوتاه و قلت اطلاعات را در ذکر هنرمندان و در تاریخ هنر در هم می‌آمیزد. پژوهشگران قدیم نظیر بلوشه با منابع محدودی که در اختیار داشتند با مشکلات سختی روبه‌رو شدند؛ اما بسیاری از نظرهای‌شان همچنان جاری و ساری است.

این تعبیر که گزارش مکتوب در باب خوشنویسی و تصویرگری نابسنده است تا روزگار معاصر و تا هنگامی که معماری اسلامی مورد مطالعه قرار گرفت، کمابیش بر جای بود؛[۴۱] اما این روزها پیوسته در معرض چون‌وچراست. مثلاً سه دیباچهٔ مرقع نه در زمرهٔ مرقعات، بلکه در زمرهٔ کتابهای آداب «انشاء» شناخته شده، که راهنماها و سرمشقهایی است برای نوشتن نامه که در آنها نمونه‌های انواع نوشته و دستورالعمل مضامینی مثل ادب، معانی بیان، و زبان فراهم می‌آید. معمولاً رساله‌های کوتاه فنی در مجموعه‌هایی از متون یافت می‌شود که با نام «مجموعه» از آنها یاد می‌کنند. «انشاء» و «مجموعه» نوعاً فهرست مندرجات ندارد. اینها شامل انبوه چنان بزرگی از دست‌نوشته‌هاست که فهرست کردن حتی جزئی از آنها در هر کتابخانه‌ای کاری مهیب است. غالباً فقط به واسطهٔ خوش‌اقبالی می‌توان به کشف منابع مکتوب مدفون در آنها توفیق یافت.

به هر حال، در قرن بیستم برای تهیهٔ فهرستهای منابع مکتوب مهم در زمینهٔ نقاشی ایرانی و هنرهای کتاب کوششهای جانانه‌ای شد؛[۴۲] ولی البته کار آوانویسی هریک از منابع و ترجمهٔ آنها دنبال نشده است.[۴۳] کار تصحیح انتقادی آن منابعی هم که در نوبتهای متعدد چاپ و منتشر شده هنوز باقی است؛[۴۴] و در مورد متون بی‌همتایی که به دست خود نویسنده کتابت شده، که بیشتر دیباچه‌های مرقعات چنین است، چاپهای منتشرشده غالباً غلطهای قرائتی یا حذفهای نابه‌جای متعمّدانه‌ای دارد که بی‌توضیح مانده است. استنساخ کتاب غالباً مسیری گزینشی دارد که در آن، برخی فقرات را از نظر محتوا مهم‌تر می‌شمارند و بر فقرات دیگر ترجیح می‌دهند؛ مثلاً شعرها یا عنوانهای بلند را معمولاً حذف کرده‌اند. متنها به ندرت با سازوکار انتقادی یا شرح همراه است.

اما بیشتر نگرانی دربارهٔ اندک بودن منابع مکتوب از این فرض ناشی می‌شود که نبود منابعْ گویای نبودِ عادت به تفکر است.[۴۵] هنگامی که فرض کمینگی و محدودیت زمانی با ناامیدی دست به دست هم دهند، نتیجه اتکالِ بیش از حد می‌شود به معدود منابع مکتوب، یعنی *دیباچهٔ دوست‌محمد* و *گلستان هنر* قاضی احمد؛ چرا که آن معدود منابعْ بیش از منابع دیگر با مرجّحات و انتظارات پژوهشگران امروزی تطابق دارد؛ و نیز محتوای آنها به معیارهای نوین اصالت فایده و شیوهٔ بیان ادبی قایل به نوعی بازنمایی واقع‌نما از وقایع تاریخی و تشریح ارزشهای فرهنگی و زیبایی‌شناختی وفادارتر می‌نماید.

وجه دیگری که در منابع مکتوبْ مانع تحلیل و تفسیر آنهاست زبانی است که نویسندگانشان به کار برده‌اند. زبان فارسی را بسیار لفاظانه و اغراق‌آمیز، بسیار پرتصنع، با بیان خطابی، لبریز از غموض و ایهام (کلماتی با معانی متعدد و مختلف) و استعاره و مجاز به کار بردند و این کار به دو رویکرد افراطی رسید. نخست، متنی که متمایل به اظهارات توخالی بود. در نتیجه در جایی که قالب جای محتوا را می‌گیرد، با چنین ارزیابیهایی دربارهٔ دیباچه‌ها مواجه می‌شویم: «فوران بلند اغراق».[۴۶] چون تمام همّ و غمّ نویسنده متوجه نمایش دادن مهارت ادبی و ذوق فنی است، ذهن انسان به این سو می‌رود که معنا تمام و کمالْ در قالب جای گرفته است (یعنی آنچه گفته می‌شود فرع بر چگونه گفتنِ آن است).[۴۷] تلقی نقادانه از منابع مکتوبِ قرن دهم/ شانزدهم تابعی است از طرز نگرش به سنت ادبی فارسی آن دوره: بسیاری از نوشته‌های فاضلانهٔ دوران جدیدْ ارزیابی نقادانهٔ نویسندگان منفرد، کارهای‌شان، و شرح تمایلات ادبی را در بر دارد؛ اما خیلی از این داوریها کمابیش کاری به ارزشها و اولویتهای سنت ادبی فارسی زمان ندارند و در برآورد نیکوییهای آن، مایل‌اند جنبه‌هایی مثل اصالت، جوهرهٔ بیان مجازی، و ابعاد روان‌شناسانهٔ شعر، یعنی همهٔ ارزشهای متوافق با ادبیات اروپایی یا مرتبط با آن را مقبول بشمارند.

رویکرد دوم نقطهٔ مقابل آن است؛ یعنی نفی قالب ــ نفی همهٔ جنبه‌های ترکیب ادبی، از جمله ساختار، زبان، چارچوب بلاغی، مضامین ــ به منظور قرنطینه کردن و حفظ محتوا. این امر به آراستگی منابع نوشتاری میل

ت ۳. صحنه‌ای از یک مجلس صفوی، نقاشی با امضای طهماسب‌الحسینی و کار شده برای بهرام میرزا، رنگ جسمی و طلا روی کاغذ، پیش از ۹۵۱ق/۱۵۴۵م.، ابعاد نقاشی ۲۴۱×۲۵۱مم، کتابخانهٔ کاخ توپ‌قاپی، مرقع بهرام میرزا، H.2154، ب ۱ب

کاهنده‌ای ایجاد کرده که به نوعی قرائت خشک و بی‌روحِ متون تمثیلی، مثل تألیفات قاضی احمد و دوست‌محمد، و قبول اینکه این شیوه اطلاعات واقعی را در اختیار می‌گذارد رهنمون شده است. اما حتی آنها که این روش دوم را به کار برده‌اند منابع نوشتاری را نابسنده یافته و بر ماهیت محتوای آنها نالیده‌اند ــ ماهیتی که حاصل تلاقی و برهم‌ریزی گزینشهای مؤلف و کارکردهای سنت هنری‌ای است که «عزم حرکتِ» خود را اِعمال می‌کنند. از این جهت است که رابینسون[۷] می‌نویسد:

> دریغا بر کمیابی و ماهیت غالباً نامُقنع منابع نوشتاری. چرا ایرانیان نمی‌توانند مانند ژاپنیها، که مثلاً فرهنگ شمشیرسازانی دارند که ده قرن را فرامی‌گیرد و دوازده‌هزار نام را در بر می‌گیرد که هریک با تاریخ، خاندان، مدرسه، محل، علامت مخصوص، و ویژگیهای شخصی همراه است، هنرمندان خود را با دقت کافی معرفی کنند؟[۴۸]

(7) B. W. Robinson

اینجا نوعی ناکامی و استیصال در مورد زبان، به دریغ و افسوس خوردن بر محتوا تبدیل می‌شود: [به نظر ایشان،] پدیدآورندگان ایرانیِ آثارْ به‌ندرت آن چیزی را که انسان انتظارش را دارد بروز می‌دهند. وجوهی از زبان فارسی که با آنها متون نوشته می‌شود این آه و ناله از نابسندگی محتوا را تنها تلخ‌تر می‌کند. بیش از تلاش برای فهم آنچه مربوط به نویسندگان است، پژوهش غلط‌انداز تاریخی برای روشهای اندیشهٔ ما به دنبال می‌آید.

مجموعهٔ آثار ادب فارسی چندان متنوع است که غالباً از چنگ فهم ساده می‌گریزد. چندگانگی در معانی بسیاری از فقرات، به‌ویژه در شعر، محتمل است و شرح کاملِ برداشتهای گوناگون، کنایات فرهنگی، و صور خیالْ حاشیه‌ای طولانی می‌طلبد. جناسهایی که نویسنده به کار برده، ابهام ذاتی برخی کلمات، و لغزندگی شدید از یک صورت خیال به دیگری، و زنجیره‌ای از مدلولهای گوناگون برای هر دالّ، ساختاری از متن ایجاد می‌کند که هرگونه نتیجه‌گیری توضیحی را دشوار می‌سازد. این جنبه صرفاً این واقعیت را به رخ می‌کشد که در تحلیل تاریخی منبع مکتوب، باید به گستردگی وجوه و عادات نوشتاری نیز توجه کرد.

این واکنشها از اینها ریشه می‌گیرد: تطبیق دادن ادب فارسی با ادبیات دیگر سنتها؛ شکافی ظاهری که عینیات تحقیق را از واقعیات متن دور می‌کند؛ و تعبیر تلویحی ویژگیهای تعیین‌کنندهٔ فرهنگی برحسب چارچوب تقابل [بین نوشتهٔ ادبی و تصویری]. مصداق بارز این هرسه واکنش توصیف نبیل صفوت از کتاب *تحفهٔ خطاطین* (سال ۱۷۵۹)، اثرِ مستقیم‌زاده خوشنویسِ دورهٔ عثمانی است. نبیل صفوت می‌گوید:

> مستقیم‌زاده با معرفتی خالص و به دور از ریا، آزاد از عبارات نامفهوم، و با روشنی چشم‌گیری می‌نویسد؛ روش دل‌سوزانه‌ای که او در کار پیوند زدن حکایتها، شعرها، و جزئیات زندگی‌نامه به کار می‌برَد تا تاریخی جامع در باب خوشنویسی اسلامی پدید آورَد، از او وازاری‌ای متعلق به دورهٔ عثمانی می‌سازد.[۴۹]

مستقیم‌زاده با این شیوه می‌نویسد و نزدیک‌ترین فرد به جورجو وازاری می‌گردد؛ زیرا نوشته‌هایش قابل فهم و زبانش آشکارا اصیل و به دور از قید و بندها و تصنعات ادبی فارسی است. گذشته از متن، شرح حالی که او برای خوشنویسان نوشته به منزلهٔ مرجع معتبر و دقیق، قرینِ علایق و اولویتهای تاریخ‌نویسان هنر است. اگر قاضی احمد و دوست‌محمد شیوهٔ ادبی متفاوتی در پیش می‌گرفتند، شاید همین قضاوت دربارهٔ ایشان می‌شد.

روشن است که منابع تاریخی هنر ایرانی در مقایسه با منابع تاریخی دیگر سنتها، به‌ویژه سنتهای اروپایی،[۵۰] ناکافی و ناچیز می‌نماید؛ اما هیچ‌یک از این مقایسه‌ها با تحلیلی مبسوط تأیید نشده است. مقایسه‌ها نیاز به شرح و بسط دقیق دارد؛ چندان که وجوه تشابه و اختلاف سنتهای مجزا و ادبیاتی که با آنها همراه است و پیوند دارد کاملاً روشن گردد. در واقع روشهای گوناگونِ تاریخ‌نگاری هنر از لحاظ جزئیات و مفاهیم کلی مهم با هم فرق دارند؛ اما در آنها بسیاری همسانیهای شگفت‌آور هم هست.

شاید قوی‌ترین نیروی بازدارنده تصور وجود تقابل میان نوشتهٔ واقعی [(ساده)][(۸)] و نوشتهٔ مجازی [(مخیّل)][(۹)] باشد، مثل نوشته‌های وازاری و دوست‌محمد. این تقابل با این امر که معنا چگونه در متن شکل می‌گیرد آغاز می‌شود، یعنی اصالت ادبی متن و تکوین بلاغی آن؛ سپس می‌رسد به شکل‌گیری آنچه محتوای معنادار تلقی می‌شود، چگونگی و ماهیت آن، و قابلیت درک و فهم متن. اما این دو سنت کاملاً با هم در تقابل نیستند؛ در هرکدام از متنهای دوست‌محمد و وازاری، هر دو شکلِ بیانِ ساده و مجازی به کار رفته است.[۵۱] یکی از بزرگ‌ترین سرچشمه‌های نقد در این عقیده نهفته است که منبع نوشتاری فارسی سراپا مجازی و تمثیلی است.[۵۲]

این تقابل میان کلام ساده و مجازی دیرزمانی است که در دیگر رشته‌ها محل چون‌وچراست. تحقیق دربارهٔ تاریخ‌نگاری، در برابر نظریهٔ ادبی و در برابر اندیشه‌های تازه‌اش دربارهٔ اصالت ادبی واکنش نشان داده است. دقیقاً در همین باره، هایدن وایت[(۱۰)] چنین نظر می‌دهد:

> اکنون ممکن گشته است که این را دریابیم که در کلام ساده، همچون کلام مجازی، زبانْ هم قالب است و هم محتوا؛ نیز این را که این محتوای زبانی را باید در زمرهٔ دیگر انواع محتوا (واقعی،[(۱۱)] ذهنی،[(۱۲)] عمومی[(۱۳)]) که کل محتوای کلام را می‌سازد، به حساب آورد. این دریافتْ نقدِ تاریخ‌نگارانه را از بند وفاداری به نوعی گفتارپردازی ناممکن می‌رهاند و به تحلیلگر کلام تاریخی امکان می‌دهد که محدوده‌ای را دریابد که این کلام مضمون خود را در آن محدوده در عین جریان گفتگو دربارهٔ آن بنا می‌کند. مفهوم محتوای قالبِ زبانیْ مرز میان کلام ساده و مجازی را محو می‌کند و به جستجو و تحلیل کارکرد عناصر مجازی و مخیّل در نثر تاریخ‌نگارانه، حتی به اندازهٔ عناصر داستانی، اعتبار می‌بخشد.[۵۳]

ت ۴. حضرت محمد (ص) سوار بر براق همراه با جبرائیل، اهدایی دوست‌محمد به شاه‌مظفر، مرکب روی کاغذ سفید، ابعاد نقاشی ۲۰۹×۳۲۸م‌م، کتابخانهٔ کاخ توپ‌قاپی، مرقع بهرام‌میرزا، H.2154، ب ۴۰ب

علایق اصلی وایت ماهیت کلام تاریخی و ادعای نیل به حقیقت از طریق برخی قالبهای بیان ادبی است؛ و عنوان فرعی کتابش، *نتیجهٔ محاکات*،[(۱۴)] از همین‌جاست. این بخشی از دل‌بستگی‌ای است که او و دیگران دیرزمانی به یکی از مسائل اصلی تاریخ داشته‌اند، یعنی ریشه داشتن تاریخ در بیان و کلام و این معنا که تاریخ قادر است خود را از جنبه‌های ذهنی زبان آزاد سازد. نانسی پارتنر[(۱۵)] آن را چنین بیان می‌کند:

> در میان انواع ادبیات جدی، تاریخ {...} در آسودگی و فراموشی خاموش و آرام خیانتی که در ذات کلمات نهفته است و ساختهٔ کلمات است، طولانی‌ترین سابقه را دارد.[۵۴]

آنچه وایت در اثر جدیدش در باب واقع‌گرایی مجازی[(۱۶)] بدان پرداخته در خصوص تقابل مجعولِ منابع اروپایی و ایرانی موضوعیت دارد؛ زیرا از تمایز شدیدی که میان این دو ترسیم کرده‌اند می‌کاهد. بالاتر از این، نشان می‌دهد که روایت ــ یعنی ممتازترین روش پراکنده‌نویسی (که منسوب به وازاری است، نه به دوست‌محمد)ــ تابع همان اصولی است که دیگر قالبهای کلام از آنها پیروی می‌کنند؛ و از این طریق، اساس مقایسه را از بین می‌برد.[۵۵]

(8) literal
(9) figural
(10) Hayden White (1928-)
(11) factual
(12) conceptual
(13) generic
(14) mimesis effect
(15) Nancy Partner
(16) figural realism

به این جهت است که روایت فقط در ظاهر چنین می‌نماید که هم از لحاظ محتوا ساده و واقع‌نمایانه است و هم از لحاظ قالب.[۵۶]

در مورد ادبیات فارسی، به‌ویژه دیباچه، کلام مجازی غالب است ــ حتی در آن فقراتی از متن که به تجربه‌ها و داوریهای خاص راجع است. سامان این آثار از لحاظ زبانی عام و ناویژه است و در آنها همیشه تمایل به ترکیب مطلقها حاکم است. مَجازگویی،[۱۷] که نظریه‌ای دربارهٔ صنایع بدیعی و خیالی است، بر ادب فارسی مستولی است. واکنش در برابر این مجاز گویی این است که آن را عادت و عرف زبانی بشمارند که با حضور همه‌جایی و همیشگی خود قدرت انتقالِ اصالت تجربه یا اندیشه را از دست می‌دهد.[۵۷] جولی اسکات میثمی[۱۸] در تبیین این پدیدهٔ ادبی به منزلهٔ نوعی بیان تمثیلی، از قوت مَجاز در ادب فارسی سخن می‌گوید و اینکه چگونه استعاره ارتقا می‌یابد و به مقام تمثیل (نتیجهٔ استعاره‌های موسّع) می‌رسد که ابزاری نیرومند برای ادراک انسان است. وی می‌نویسد:

> استعاره مقام مَجاز را ارتقا می‌دهد تا «ابزاری متین برای دلالت بر جوهر چیزها» در جهانی شود که در آن «هر چیزی مجاز و رمز است»؛ رمزی گواه بر آن یگانه و بر نظم وحدت‌بخش آفرینش.[۵۸]

ما با روشی بلاغی در کلام مواجه می‌شویم که در آن، مَجازها را به کار می‌گیرند تا اسلوبهای فهم را سامان دهد؛ یعنی این را که تجربه چگونه دانش می‌شود، یا وسیله‌ای می‌شود برای منزل دادن شعر در نوشتهٔ تاریخی، که ویکو[۱۹] خوب آن را درک می‌کرد.[۵۹] بدیهی است که عناصر زبانی‌ای مانند مَجاز را در طرح بیانیِ دیباچه به این منظور به کار می‌بردند که ارزشی را نشان دهند و برای برانگیختن واکنش خواننده به مرقع و محتوایش تدبیر کنند. مقصود این بود که مرقع و دیباچه‌اش سرمشق و الگوی تقلید گردد. دیباچه‌ها بیان می‌کنند که یکی از ارزشهای فرهنگی مرقعْ در گردآوردن آثار هنروران بلندمرتبه و انسانهای کامل نهفته است. در این طریق شاید شیوهٔ بیان و بلاغت فارسی که به دیباچه می‌رسد به این تعریف خاص و کلاسیک سیسِرو[۲۰] از بلاغت تداوم می‌بخشد که بلاغت «خطابه‌ای است که برای اقناع تدبیر شده باشد»، که شبیه به این عقیدهٔ آوگوستین[۲۱] است که می‌گفت ارزش بلاغت در نیروی آن برای انگیزش عمل نهفته است.[۶۰]

(17) tropology

(18) Julie Scott Meisami

(19) Giambattista Vico (1668-1744)

(20) Cicero (106 BC-43 AD)

(21) Augustine (354-430)

رویکردها و روشهای پژوهش ادبی

پیش از ادامهٔ بحث دربارهٔ دیباچهٔ مرقع، سخنی چند دربارهٔ تعاریف و مفروضاتِ کارآمد می‌مانَد که باید افزوده شود؛ علی‌الخصوص که اینها ملازم است با جنبهٔ ادبی دیباچه‌ها و اینکه به وجود آمدن آنها شیوه‌ای نامرتب داشته است. مثل دیگر قلمروهای کار فرهنگی، هنروران مرقع از تلاشهای هم‌طرازان خود کاملاً باخبر بودند. سوادبرداری بعدی از دیباچه‌ها به دست مروارید و قطب‌الدین محمد نمونه‌های حافظهٔ فرهنگی دیباچه‌نویسان مرقعات را پیش چشم می‌آورد. عناصر نیرومند تداوم را در مورد رشتهٔ دیباچه‌های موجود به‌سادگی می‌توان در این دانست: گروه محدود مؤلفانی که از تاریخ فرهنگی خود بیش از آنچه پیش‌تر تصور می‌شد آگاه بودند. دو صورت از تعامل متون[۲۲] نیز شاهد دانش مؤلفان و سهم آنها در سنت ادبی است.[۶۱] صورت نخستْ کاربرد خام متون دیگر مؤلفان است. گاهی بخشهایی از نوشته‌های دیگر تقطیع می‌شد و نظمی دیگر می‌گرفت و بعضی کلمات و عبارات جانشین کلمات و عبارات اصلی می‌گردید و مصرعها نظمی تازه می‌یافت. صورت دومِ تعامل متون تکرار مضامین، نقل از قرآن و حدیث، و صُور خیال و استعارات در قالب اندکی تغییر عبارت در بافتِ متن است. این آخری گاه تلمیحاتی داشت به دیباچه‌های قبلی برای خوانندگانی که از موضوع اطلاع داشتند.

به‌رغم تفاوت دیباچه‌های مختلف و این مشکل گزنده که آیا دیباچه خود نوعی ادبی می‌ساخته یا نه، وجوه دیباچهٔ مرقع بی‌درنگ چیستی خود را به خواننده نشان می‌دهد و خواننده در اینکه دیباچه چیست خطا نمی‌کند. با اینکه این موضوع در منبعی توضیح داده نشده، اما قالب و زبان و پرداختِ ادبی دیباچهٔ مرقع خود فریاد می‌زند که دیباچه در قید تعهد دیرین خویش است و بر ملاکهای شیوهٔ مخصوص خود که در پیشینه دارد پافشاری می‌کند. صورتهای متفاوتِ تعامل ادبیْ ضرورت ارجاع به سنت را در ترکیب دیباچه نشان می‌دهد. برای نگاشتن دیباچه مجموعهٔ بیانی خاصی لازم بود و مقام مؤلف در این چارچوب از طریق بازپروری عناصر موضوعی و

(22) intertextuality

استفاده از مجموعه‌ای زبانی تثبیت می‌گردید.

مسیر خلاقیتی که به پرداختن دیباچه‌ای می‌انجامیده شبیه مسیر خلاقیت در دیگر هنرهاست. مشخصهٔ مجموعهٔ ادب فارسی، یعنی مجموعه‌ای که شعر و قواعد مقرر آن در وزن و قافیه و ساختار شعر و نیز منظومهٔ صور خیال بر آن مسلط است، تعاملی نیرومند میان متون و ارجاع به متون پیشین است.[۶۲] شاعران ملزم بودند که در درون و از طریق قالبهای ازپیش‌معیّن کار کنند؛ همچون قواعد انواع دیگر هنر که هر فعالیت خلاقانه را تعریف می‌کند. آنان غالباً آگاهانه بر آن می‌شدند که صور خیال شاعران پیشین را با به کار بستن انواع روشهای تقلیدی بازآفرینی کنند.[۶۳] هر اثر، نثر یا شعر، در میان سلسله متنهایی که در طول زمانْ پس و پیش می‌شدند جایگاهی داشت.

این‌گونه مسیرهای خلاقانه را در هنرهای خوشنویسی و نقاشی هم در پیش می‌گرفتند. خوشنویسان و نقاشان نه‌تنها در سالهای آموزش که از روی سرمشق تمرین می‌کردند، بلکه در سراسر زندگی هنری‌شان به سرمشقهای گذشته چشم داشتند و در آثار تازه‌شان هم به طرق گوناگون نظر و تلویح می‌کردند.[۶۴] حتی شاید بجا باشد اگر بگوییم که روشهای تصور خلاقانه و اجرای خط و نقاشی و به تصویر کشیدن آن به همان اندازه محدودیت داشت که شعر؛ هرچند که این موضوع هنوز چنان‌که باید بررسی نشده است.[۶۵] این اصول اساسی و جنبهٔ اجرایی سنتهای نوشتاری و دیداری در بسیاری موارد نظر منفی برانگیخته است: با نگاه از پشت عینکی مدرن، آنها را به سبب تأکید بیش از حد بر پیرایه و نداشتن اصالت به معنایی که در زمینهٔ اروپای غربی پسارومانتیک فهمیده می‌شود، به انتقاد کشیده‌اند.[۶۶] به جای قضاوت دربارهٔ هر سنت هنری به تناسبِ آنچه نکرده است، مناسب‌تر می‌نماید که آنچه را کرده است بررسی کنیم: زیبایی‌شناسی اُلفَت و تکرار و بازگشت دائمی به چیزی که همه از پیش می‌دانند.[۶۷] با این کار، شاید برای ارزیابی و تعیین ماهیت اشتغال خاطر بصری و گفتاری‌ای که ناظران در برابر اثر هنری داشته‌اند، از نظر زمینهٔ ادراک و عوامل داوری در موقعیت بهتری قرار بگیریم.

توجه در این تحقیق[۶۸] معطوف است به دیباچهٔ مرقع در ایران قرن دهم/ شانزدهم، یعنی زمانی که نوشتن تاریخ‌نامه‌های هنر شکوفا شد. یکی از اهداف آن تعیین هویت چیزی است که احتمالاً به قالبهای ادبی خاص دیباچه شکل بخشیده و به عواملی که این شیوه را برانگیخته و موجب حفظ و ادامه‌اش شده است. صرف نظر از متونی که اکنون ناشناخته است و در آینده ممکن است شناخته و به مجموعهٔ «تاریخ‌نامه‌های هنر» افزوده شود، در حال حاضر همهٔ نشانه‌ها قویاً حاکی از آن است که در قرن دهم/ شانزدهم انبوهی از متون، به‌خصوص برای دیباچهٔ مرقع، نوشته شد. بلوشه در این مورد چندان بیراه نمی‌رفت که از انبوه نوشته‌های مربوط به هنروران در سالهای بینِ ۱۴۷۰ و ۱۵۴۰ سخن می‌گفت. هنگامی که کار ضبط نامهای هنروران معروف و تعیین معیارهای زیبایی در مورد خوشنویسی آغاز شده بود، هنوز از هنرهای نگارگری (نقاشی و طراحی) چنین خبری نبود. تا اوایل قرن دهم/ شانزدهم، شاهدی هم از تاریخی روایی دربارهٔ عمل خوشنویسی، همچنین نگارگری، در دست نیست. در مطالعه برای نوشتن دیباچه‌ها، منابع نوشتاری‌ای گرد می‌آوردند شامل دستورنامه‌ها یا رساله‌های فنی و تذکره‌هایی دربارهٔ هنرورانی که نامشان در آثار تاریخی و زندگی‌نامه‌ها یافت می‌شود؛[۶۹] و این کار را نه فقط به منظور مطالعهٔ چهره‌های شاخص دیباچه‌های مرقع، بلکه برای پدید آوردن مجموعه‌ای از زمینه‌ها برای امر ساختن مرقع و انشای دیباچه می‌کردند.□

کتاب‌نامه

بیانی، مهدی. *احوال و آثار خوشنویسان*، تهران، علمی،۱۳۶۳، ۲ج.

دانش‌پژوه، محمدتقی. «دبیری و نویسندگی»، در: *هنر و مردم*، ش ۱۰۱–۱۰۶ و ۱۰۹–۱۱۸ (فروردین ۱۳۵۰ تا مرداد ۱۳۵۱).

ـــــ . «سرگذشت‌نامه‌های خوشنویسان و هنرمندان»، در: *هنر و مردم*، ش ۸۷–۸۶ (۱۳۴۸)، ص ۳۱–۴۳.

ـــــ . «گلزارِ صفا: صیرفی»، در: *هنر و مردم*، ش ۹۳ (۱۳۴۹)، ص ۴۲–۳۰.

ـــــ . «مرقع‌سازی و جُنگ‌نویسی»، در: *فرخنده پیام: یادگارنامهٔ استاد دکتر غلامحسین یوسفی*، مشهد، دانشگاه مشهد، ۱۳۵۹، ص ۱۴۸–۲۲۹.

سهیلی خوانساری، احمد. «مرقع گلشن»، در: *هنر و مردم*، ش ۷۳ (آبان ۱۳۴۷)، ص ۱۶–۱۸.

قاضی میراحمد منشی قمی. *گلستان هنر*، تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران، بنیاد فرهنگِ ایران، ۱۳۵۲.

مایل هروی، نجیب. *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی*، مشهد، آستان قدس رضوی، ۱۳۷۲.

مصطفی عالی افندی. *مناقب هنروران*، ترجمه و تفسیرِ توفیق ه. سبحانی، تهران، سروش، ۱۳۶۹.

Adamova, Ada. "Repetition of Compositions in Manuscripts: The Khamsa of Nizami in Leningrad", in: *Timurid Art and Culture*, ed. Lisa Golombek and Maria Subtenly, Studies in Islamic Art and Architecture, Leiden and New York and Cologne, E. J. Brill, no. 6 (1992), pp. 67-75.

Adle, Chahryar. "Autopsia, in Absentia: Sur la date de l'introduction et de la constitution de l'album de Bahrâm Mirzâ par Dust-Mohammad en 951/1544-1545", in: *Studia Iranica*, vol. 19, no. 2 (1990), pp. 219-256.

Alpers, Svetlana. "Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 23, nos. 3-4 (July-Dec. 1960), pp. 190-215.

Alsop, Joseph. *The Rare Art Traditions: The History of Art Collecting and Its Linked Phenomena Wherever These Have Appeared*, London, Thames and Hudson, 1982.

Arnold, Thomas W. Painting in Islam: *A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture*, Oxford, Oxford University Press, 1928, rpt. New York, Dover Publications, 1965.

Aubin, Jen. "L'Avènement des Safavides reconsidéré (Études safavides III)", in: *Moyen Orient et Océan Indien*, no.5 (1998), pp. 1-130.

Barasch, Moshe. *Theories of Art: From Plato to Winckelmann*, New York University Press, 1985.

Barolsky, Paul. "The Trick of Art", in: *Vasari's Florence: Artists and Literati at the Medicean Court*, ed. Philip Jacks, Cambridge, Cambridge Press, 1998, pp. 23-29.

Barolsky, Paul. "Vasari's 'Portrait' of Raphael", in: *Raphael and the Ruins of Rome: The Poetic Dimension*, exhib. Cat. Urbana-Champaign, Ill., Board of Trustees of the University of Illinois, 1983, pp. 25-33.

Baxandall, Michael. "Doing Justice to Vasari", in: *Gorgio Vasari: The Man and the Book*, Times Literary Supplement, no.1 (February 1980).

Binyon, Laurence and J. V. S. Wilkinson and B. Gray. *Persian Miniature Painting*, London, Oxford University Press, 1933.

Blochet, E. "les peintures des manuscrits persans de la collection marteau", in: *Monuments et mémoires, Paris*, no.23 (1918-19), pp. 129-214.

Bürgel, Johann Christoph. *The Feather of Simurgh: The "Licit Magic" of the Arts in Medieval Islam*, New York and London, New York University Press, 1988.

Cağman, Filiz and Zeren Tanindı. *The Topkapi Saray Museum: The Albums and Illustrated Manuscripts*, transl. and ed. and expanded by J. M. Rogers, Boston, New York Graphic Society, 1986.

Clinton, Jerome W. "Esthetics by Implication: What Metaphors of Craft Tell us about the 'Unity' of the Persian Qasida", in: *Edebiyat* ,vol. 4, no. 1 (1979), pp. 73-96.

——. "Šams-i Qays on the Nature of Poetry", in: *Studia Arabica et Islamica: Festschrift for Ihsān 'Abbās on His Sixtieth Birthday*, ed. Wadād al-Qādi, Beirut, Imprimerie Catholique, 1981, pp. 75-82.

Crane, Howard. *Risale-i Mi'māriyye: An Early Seventeenth-Century Ottoman Treatise on Architecture*, Studies in Islamic Art and Architecture, Leiden and New York and Cologne, E. J. Brill, 1987.

Duda, Dorothea. "Das Album Murads III. In Wien", in: *Ars Turcica: Akten des VI. Intenationalen Kongresses für Türkische Kunst*, München, vom 3, bis 7 (September 1979), 2 vols, Munich, Editio Maris, vol.2, 1987, pp. 475-489.

Dunn, Kevin. *Pretexts of Authority: The Rhetoric of Authorship in the Renaissance Preface*, Stanford, Calif., Stanford University Press, 1994.

Echraqi, Ehsan. "le *Kholâsat al-Tawârikh* de Qazi Ahmad connu sous le nom de Mir Monshi", in: *Studia Iranica*, no.4 (1975), pp. 73-89.

Farhad, Massumeh and Marianna Shreve Simpson. "Source for the Study of Safavid Painting and Patronage, or 'Méfiez- Vous de Qazi Ahmad'", in: *Muqarnas*, no.19 (1993), pp. 286-291.

Freimark, P. "Mukaddima", in: *Encyclopaedia of Islam*, 2nd ed.

Gabrieli, Francesco. "Criticism", in: *Encyclopedia of World Art*, New York and Toronto and London, McGraw-Hill Book Co. Ltd., 1961.

——. "Esthetics", in: *Encyclopedia of World Art*, New York and Toronto and London, McGraw-Hill Book Co. Ltd..

Goldstein, Cart. "Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque", in: *Art Bulletin*, vol.73, no.4 (December 1991), pp. 641-652.

Grabar, Oleg. *The Mediation of Ornament*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

Habībī, Abd al-Hayy. "Literary Sources for the History of the Book in Central Asia", in: *Arts of the Book in Central Asia 14th-16th Centuries*, ed. Basil Gray, Paris, UNESCO, 1979, app.1, pp. 273-280.

Hampton, Timothy. *Writing from History: The Rhetoric of Exemplarity in Renaissance Literature*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1999.

Hillenbrand, Robert. *Islamic Architecture: Form, Function and Meaning*, New York, Columbia University Press, 1994.

Holod, Renata. "Text, Plan and Building: On the Transmission of Architectural Knowledge", in: *Theories and Principles of Design in the Architecture of Islamic Societies*, ed. Margaret Ševčenko, Cambridge, Mass., Aga Khan Program for Islamic Architecture, 1998, pp. 1-12.

Huart, Cl. Les *Calligraphes et les miniaturistes de l'Orient musulman*, Paris, Ernst Leroux, 1908.

New York, Fordham University Press, 1986.

Riffaterre, Michael. "Textuality: W. H. Auden's 'Musée de Beaux Arts", in: *Textual Analysis: Some Readers Reading*, ed. M. A. Caws, New York, Modern Language Association of America, 1996, pp. 1-13.

Robinson, B. W. "Survey of Persian Painting", in: *Art et société dans le Monde iranien*, ed. Chahryar Adle, Paris, Editions Recherche sur les Civilisations, 1982, pp. 13-82.

——. *Fifteenth-Century Persian Painting: Problems and Issues*, New York and London, New York University Press, 1991.

Rogers, Michael J. "Centralisation and Timurid Creativity", in: *Oriente Moderno*, no. 15 (76), no.2, (1996), pp. 533-550.

Rossi, Paolo L. "Sprezzatura, Patronage, and Fate: Benvenuto Cellini and the World of Words", in: *Vasari's Florence: Artists and Literati at the Medicean Court*, ed. Philip Jacks, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 55-69.

Roxburgh, David J. "Kamal al-Din Bihzad and Authorship in Persianate Painting", in: *Muqarnas*, no.17 (2000), pp. 119-146.

Rubin, Patricia. *Giorgio Vasari: Art and History*, New Haven and London, Yale University Press, 1995.

Safwat, Nabil. F. "The Art of the Pen: Calligraphy of the 14th to 20th Centuries", in: *The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art*, vol. 5, London and Oxford, The Nour Foundation in association with Azimuth Editions and Oxford University Press, 1996.

Schimmel, Annemarie. *A Two-Colored Brocade: The Imagery of Persian Poetry*, Chapel Hill, N. C., and London, University of North Carolina Press, 1992.

Schroeder, Eric. "Ahmad Musa and Shams al-Din: A Review of Fourteenth Century Painting", in: *Ars Islamica*, no. 6 (1939), pp. 113-142.

Storey, C. A. *Persian Literature: A Bibliographical Survey*, London, Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, 1970, 5 vols.

Subtelny, Maria E. "A Taste for the Intricate: The Persian Poetry of the Late Timurid Period", in: *Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft*, vol. 136, no. 1 (1986), pp. 56-79.

Sultanov, T. I. "The Structure of Islamic History Book (The Method of Analysis)", in: *Manuscripta Orientalia*, vol.1, no.3 (December 1995), pp. 16-21.

Schlosser, Julius von. *Die Kunstliterature*, Vienna, 1924.

Welch, Stuart Cary and Annemarie Schimmel and Marie L. Swietochwski, and Wheeter M. Thackston. *The Emperor's Album*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1987.

White, Hayden. *Figural Realism: Studies in Mimesis Effect*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1999.

Ibn al-Nadīm. *The Fihirst of Ibn al-Nadim: A Tenth-Century Survey of Muslim Culture*, ed. and transl. Bayard Dodge, New York and London, Columbia University Press, 1970, 2vols.

Lane, Edward William. *An Arabic-English Lexicon: Derived from the Best and Most Copious Eastern Sources*, London, Williams and Norgate, 1863-93, 2 vols.

——. *Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged*, Springfield, Mass., G. and C. Merriam Company, 1976.

Losensky, Paul E. "The Allusive Field of Drunkenness': Three Safavid-Moghul Responses to a Lyric by Bābā Fighānī", in: *Reorientations / Arabic and Persian Poetry*, ed. Suzanne Pinckney Stetkevych, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994, pp. 227-262.

——. *Welcoming Fighāni: Imitation and Poetic Individuality in the safavid-Mughal Ghazal*, Costa Mesa, Calif., Mazda Publishers, 1998.

Lowry, Glenn and Susan Nemazee. *A Jewler's Eye: Islamic Arts of the Book from the Vever Collection*, Seattle and Washington D. C., University of Washington Press and Smithsonian Institution, 1988.

Maguire, Henry. *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton University Press, 1981.

McChesney, Robert D. "A Note on Iskandar Beg's Chronology", in: *Journal of Near Eastern Studies*, vol.39, no.1 (January 1980), pp. 53-56.

Meisami, Julie Scott. *Medieval Persian Court Poetry*, Princeton University Press, 1987.

Mustafa 'Āli, *Hattatlarin ve kitap Sanatçilarinin Destanlari. Menakib- I Hünerverān*, ed. Müjgan Cunbur, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanhği Yayinlari, 1982.

Naīmā, Mustafā. *Tārīh-i Naīmā*, Istanbul, 1864-66, 6 vols.

Partner, Nancy F. "The New Corfinicius: Medieval History and the Artifice of Words", in: *Classical Rhetoric and Medieval Historiography*, ed. Ernst Breisach, Kalamazoo, Mich., Medieval Institute Publications, 1985, pp. 5-60.

Poliakova, E. A. "The Development of a Literary Canon in Medieval Persian Chronicles: The Triumph of Etiquette", in: *Iranian Studies*, vol. 17, Nos. 2-3 (Spring-Summer 1981), pp. 237-256.

Porter, Yves. "Notes sur le 'Golestan-e-Honar' de Qazi Ahmad Qomi", in: *Studia Iranica*, vol.17 (1988), pp. 207-233.

——. *Peinture et arts du livre: Essai sur la littétature technique indo-persane*, bibliothèque iranienne 35, Paris and Tehran, Institut Français de Recherch in Iran, 1992.

Qazi Mir Ahmad Ibrahimi Husayni Qummi. *Gulistan-i hunar, Calligraphers and painters: A Treatise by Qadi Ahmad, Son of Mir-Munshi (circa A.H 1015/ A.D 1606)*, transl. V.Minorsky, Freer Gallery of Art Occasional Papers 3, 2, Washington, D.C., Smithsonian Institution, 1959.

Quain, Edwin A. *The Medieval and Accesus ad Auctores*,

——. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore and London, John Hopkins University Press, 1987.

Yarshater, Ehsan. "Some Common Characteristics of Persian Poetry and Art", in: *Studia Islamica*, no.16 (1962), pp. 61-72.

پی‌نوشتها

۱. این مقاله ترجمه‌ای است از:

David J. Roxburgh, "Introduction to the Prefaces", in: *Prefacing the Image*, Leiden, Boston, Koln, Brill, 2000, pp. 1-17.

۲. قاضی میراحمد ابراهیمی حسینی قمی (از این پس: قاضی احمد)، *گلستان هنر*، ص ۹۷.

۳. بنا بر یادداشت مینورسکی، قاضی احمد در این متن سال مرگ را ۹۶۹ق/ ۱۵۶۱-۱۵۶۲م ذکر کرده است. ــ
Qazi Mir Ahmad Ibrahimi Husayni Qummi, *Gulistan-i hunar, Calligraphers and painters: A Treatise by Qadi Ahmad, Son of Mir-Munshi (circa A.H 1015/ A.D 1606)*, p. 144, no. 497.

۴. زندگی‌نامه‌ها غالباً بر اساس کار حرفه‌ای یا غیرحرفه‌ای و به ترتیب سطح و مرتبه تنظیم می‌شود.

۵. سلطانُف مترادفهایی برای «مؤخره بر کتاب» به ذهنش می‌رسد: پس‌گفتار (اختتامیه)، نتیجه (خاتمه)، یا تتمه (ذیل). او یادآوری می‌کند که مؤخره «خلاصه‌ای از خود اثر نیست» و لذا با آنچه ما از «مؤخره» می‌فهیم تفاوت دارد.ــ
Sultanov, "The Structure of Islamic History Book (The Method of Analysis)", p. 20.
برای ملخصی عمومی دربارهٔ دیباچه/ مقدمه، نک:
Freimark, "Mukaddima".
فریمارک جنبه‌های بنیادین دیباچه را ذکر، منظر فوق تاریخی آن را بیان، و برخی همسانیهایش را با سنتهای پیش‌گفتارنویسی غیراسلامی یادآوری می‌کند.

۶. دیگر اصطلاحات بدین قرار است: «رساله» و «نامه» در دوست‌محمد و «تألیف» در شمس‌الدین محمد.

۷. سلطانُف می‌گوید که مقدمه ممکن است با دیباچه ادغام شود. او فهرست عناوین مطالبی را که در مقدمه به آنها پرداخته می‌شود به دست می‌دهد؛ شامل اطلاعات مربوط به مؤلف، اهداف تألیف اثر، روشهای کار، و در بعضی از تواریخ، اصول نظری تاریخ‌نویسی.ــ
Sultanov, op. cit., p. 16.

8. Charyar Adle, "Autopsia, in Absentia: Sur la date de l'introduction et de la constitution de l'album de Bahrâm Mirzâ par Dust-Mohammad en 951/1544-1545", pp. 248-249 and n. 157.
هر دو معنی «دیباچه» [(دیباجه)] در عربی یافت می‌شود: مفرد آن یعنی پیش‌گفتار یا متن «مزین یا متکلّف»؛ و مثنای آن یعنی «دو گونه (رخ)»، که استعاره‌ای است که برای صفحات مقابل هم در کتاب یا مرقع به کار می‌رود. نک:
"dībāja" in: Edward William Lane, *An Arabic-English Lexicon: Derived from the Best and Most Copious Eastern*.

۹. عدل می‌افزاید که کلمهٔ introduction در هر دو زبان انگلیسی و فرانسه کلمهٔ مناسب‌تری است.ــ
Adl, op. cit., p. 249.

10. Introduction:
«۱. چیزی که معرفی می‌کند: کاربرد مهجور (۱) گام ابتدایی {...}، (۲) آموزش آغازین، نخستین درس، درس بنیادین یا اصول اولیه؛ ب (۱) بخش متمایزی {...} که در آن مقدمتاً یا ابتدائاً بخش یا موضوع اصلی را شرح می‌دهد و تفسیر و تأویل می‌کند و اطلاعاتی دربارهٔ آن می‌دهد.»
Preface:
«۲. یادآوریهای مقدماتی گوینده یا مقدمهٔ نویسنده بر کتاب که در آن معمولاً موضوع کتاب و دامنهٔ مطالب آن را توضیح می‌دهد.»ــ
Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged.

۱۱. مفهوم جدید preface نهایتاً از کاربردِ اروپایی و قرون وسطایی آن، یعنی accessus ad auctores، گرفته شده که لفظاً یعنی «واسطهٔ رسیدن به علت [یعنی نویسنده یا پدیدآورنده]» برای دیدن سنتِ اروپایی پیش‌گفتار (preface) در قرون وسطا، نک:
Edwin A. Quain, *The Medieval and Accesus ad Auctores*.
کوئین می‌گوید کلمهٔ preface را نخستین بار شارحان آثار فلسفی به کار بردند (ibid, p.49.).
برای مطالعهٔ preface در دورهٔ رنسانس، که همانندیهای زیادی با دیباچهٔ مرقع دارد، نک:
Kevin Dunn, *Pretexts of Authority: The Rhetoric of Authorship in the Renaissance Preface*.

12. Exordium:
واژهٔ لاتینی، لفظاً به معنای «تار پارچه»، که برای اشاره به بخشی از سخنرانی به کار می‌رفت، مقدمه (سیسرو و کوئینتیلیان).
Preamble:
«۱. بخش مقدماتی (مثلاً در کتاب، سند) {...} مخصوصاً بخش مقدماتی قانون، فرمان، یا دستور...»
Proem:
«۱. سخن مقدماتی بر نوشته‌ای بزرگ‌تر؛ ۲. توضیحی مقدماتی پیش از سخنرانی.»ــ
Webster's Third New International Dictionary.

۱۳. سال ۱۵۰۶ تاریخی است که نویسندهٔ مقاله برای پایان دورهٔ تیموریان آورده؛ اما مطابق *دایرةالمعارف فارسی* مصاحب، تاریخ سقوط تیموریان ۹۱۶ق (برابر با ۱۵۱۰-۱۵۱۱م) است.ــ و.

۱۴. برای اطلاعات مربوط به این مرقع و محتویات آن، نک:
Dorothea Duda, "Das Album Murads III. in Wien".
دودا جزئیات مربوط به این دیباچه (مؤلف، کاتب، تاریخ، و محل تولید آن) را فراهم آورده است.

۱۵. استانبول، کتابخانهٔ کاخ توپ‌قاپی (از این پس: توپ‌قاپی)، ش B۴۰۸.
این دیباچه منتشر نشده. قلندرپاشا فال‌نامه‌ای نیز تألیف و به سلطان احمد اول تقدیم کرد (TSK H. ۱۷۰۳). او در ۲ شوال ۱۰۲۳ق/ ۵ نوامبر ۱۶۱۴م، به جای آقا یوسف‌پاشا مقام وزارت یافت. قلندرپاشا پیش از منصوب شدنش به امانت بنا، در مسجد جدید در میدان اسب‌دوانی استانبول معاون خزانه‌دار بود. نک:
Mustafā Naīmā, *Tārīh- I Naīmā*, vol. 2, p. 131.

۱۶. مصطفی عالی افندی، *مناقب هنروران*.

۱۷. از نخستین کتابهایی که در آنها از منابع عثمانی، از جمله *گلزار الصواب* نفس‌زاده (میان سالهای ۱۶۲۳ و ۱۶۴۰) و *تحفهٔ خطاطین* مستقیم‌زاده (۱۷۵۹)، استفاده شد، این کتاب است:
Cl. Huart, *Les Calligraphes et les miniaturistes de l'Orient musulman*.

۱۸. جامع‌ترین فهرست آنها در این مقاله آمده است:
محمدتقی دانش‌پژوه، «مرقع‌سازی و جُنگ‌نویسی»، ص ۲۱۰-۲۰۲.

۱۹. برای مطالعهٔ اطلاعاتی دربارهٔ *مرقع گلشن* و منتخباتی از دیباچهٔ آن، نک: احمد سهیلی خوانساری، «مرقع گلشن». مولانا کلیم شعری

در ماده‌تاریخ آن سروده است (همان، ص۱۸). در باب محمدحسین کشمیری نک: مهدی بیانی، *احوال و آثار خوشنویسان*، ج۲ و ۳، ص ۷۰۴–۷۰۲، ش ۱۰۰۱. بیانی مطلبی دربارهٔ دیباچه‌های تألیفات کشمیری نیاورده است. نیز نک: دانش‌پژوه، «مرقع سازی و جُنگ‌نویسی»، ص ۲۰۷.

20. C. A. Storey, *Persian Literature: A Bibliographical Survey*, vol.1, pt. 1, no. 709;

دانش‌پژوه، «مرقع‌سازی و جُنگ‌نویسی»، ص۲۰۲–۲۰۳.

۲۱ مشخصاتِ این دیباچه را دانش‌پژوه نوشته است: «مرقع‌سازی و جُنگ‌نویسی»، ص۲۱۱–۲۱۲.

22. See: Stuart Cary Welch and Annemarie Schimmel and Marie L. Swietochwski, and Wheeter M. Thackston. *The Emperor's Album*, pp. 84-85, transl. on p.91.

اینکه مرقع مذکور با رساله‌ای از خوشنویس آغاز می‌شود تعجب‌آور نیست؛ زیرا فرض بر این است که هر یک از نمونه‌های خط در مرقع سوادبرداری او (یا شاگردان او یا رقمی به نام او) است. ملخّصی از تاریخ مرقع در همان، ص ۳۰–۱۱ فراهم است.

۲۳. از جملهٔ متون در دسترس در مطالعات اولیه، *دیباچهٔ دوست‌محمد* بود بر مرقع *بهرام‌میرزا* و زندگی‌نامهٔ مختصر نگارگران به قلم محمد حیدر دوغلات به نام *تاریخ رشیدی* (بعد از ۱۵۴۱).

Laurence Binyon and J. V. S. Wilkinson and B. Gray. *Persian Miniature Painting*, apps. 1 and 2;

و دیباچهٔ خواندمیر و امینی بر مرقعی که بهزاد ساخت.ـــ

Arnold, *Painting in Islam: A study of the place of pictorial Art in Muslim Culture*, pp. 35-37.

منابع تاریخی گورکانی به صورت ترجمه، کمی پیش از آن، در دسترس بود. این منابع منتخباتی بود از متون ترکی و عربی دربارهٔ خوشنویسی. نک:

Huart, op. cit.

۲۴. شرح بی‌نظیری از این روش را رابینسون مبتنی بر اندیشه‌ها و روش‌شناسیهای جدیدی نوشته است که در اواخر دههٔ ۱۹۸۰، به برکت دو نمایشگاه و انتشارات ذیربط تبیین شد و بسط یافت. رابینسون می‌نویسد: «فکر نمی‌کنم، در این سن و سالی که من دارم، لزومی به معذرت‌خواهی باشد که به جای پیروی از آن روشهای خُفیه و وهم‌انگیز و غامضِ نامشخصِ نو که در سمپوزیوم مربوط به نمایشگاههای هنر تیموریَ و مجموعهَ ویور (Vever Collection) در نگارخانهٔ سَکلِر (Sackler) در ۱۹۸۹ بَه راه افتاد، بیشتر روشهای قدیمی و آزموده را پی گرفته‌ام. این پیرِ موزه ترجیح می‌دهد با عینیتها، واقعیتها، سال و ماه، و شخصیتهَای حقیقی سروکار داشته باشد.»ـــ

Robinson, *Fifteenth- Century Persian Painting: Problems and Issues*, p. 2

۲۵. شاید دیرین‌ترین پژوهشی که با این نگره به عمل آمده در مقاله‌ای منعکس باشد که شرودِر در ۱۹۳۹ نوشت:

Schroeder, "Ahmad Musa and Shams al-Din: A Review of Fourteenth Century Painting".

شرودِر در این مقاله از دیباچهٔ مرقع دوست‌محمد (۱۵۴۴–۱۵۴۵) همچونِ تاریخ هنر بهنجاری استفاده می‌کند که پژوهشگران مدرن سابقهٔ آن را به قرنَ هشتم/ چهاردهم می‌رساندند. همین روش استفاده از منابع نوشتاری در مورد مطالع نقاشی ایرانی به کار رفته اَست.

Robinson, "Survey of Persian Painting".

برخی از موارد زیان‌بارِ قبولِ غیرنقادانهٔ منابع در مقالهٔ زیر نشان داده شده است:

Massumeh Farhad and Marianna Shreve Simpson, "Source for the Study of Safavid Painting and Patronage".

نویسندگان این مقاله مغایرتهای زمانی وقایع را در *گلستان هنر* و *خلاصة التواریخ* (نوشتهٔ قاضی احمد و افزوده‌ای در زمینهٔ اطلاعات تاریخی دربارهٔ شاه‌زاده ابراهیم‌میرزا صفوی) بر مَلا کرده‌اند. ایشان نتیجه می‌گیرند که هردو کتاب برای تثبیت مقام ابراهیم میرزا در *گلستان هنر* و درک والاتر او به منزلهٔ حامی نقاشی و خوشنویسی بوده است (ibid., pp. 287-289). عاملی که باید برای مغایرتهای زمانی در نظر گرفت به کار بردن دو گونه تقویم است: شمسی و قمری. مک‌چسنی (McChesney) کاربردِ دو تقویم در تاریخ اسکندربیگ منشی را بررسی می‌کند و می‌افزاید که قاضی احمد همان کار را کرده است.ـــ

Robert D. McChesney, "A Note on Iskandar Beg's Chronology", p. 61.

۲۶. پدیده‌ای مشابه در نظام تاریخ مشاهده شده است. نک:

Aubin, "L'Avènement des Safavides reconsidéré (Études safavides III)".

۲۷. برای مثال، نک:

Schroeder, "Ahmad Musa and Shams al-Din"; Robinson, op. cit.

Robinson, "Survey of Persian Painting."

دانش‌پژوه مرقعی را در کتابخانهٔ کاخ توپ‌قاپی (H 2152) جُنگی قلمداد کرده که برای بایسُنقر ساخته شده و دوست‌محمد آن را در دیباچهٔ خود ذکر کرده است.ـــ دانش‌پژوه، «مرقع‌سازی و جُنگ‌نویسی»، ص ۱۶۹.

تصورش مشکل است که فن یا صورت خاصی از هنروران نام‌برده در دیباچهٔ دوست‌محمد از این مرقع به دست آمده باشد، به ویژه در ارجاعش به تصویر صحنه خاصی در ارتباط با متن؛ زیرا این مرقع مجموعه‌ای است از قلم‌گیری و نگاره و خط، نه کتابی مزین به نگاره.

۲۸. حبیبی و دانش‌پژوه هریک فهرستی از متونی تهیه کرده‌اند که بخشی از آنها یا همهٔ آنها به موضوع هنر اختصاص دارد. نک: دانش‌پژوه، «سرگذشت‌نامه‌های خوشنویسان و هنرمندان»؛ همو، «مرقع سازی و جنگ نویسی»؛

Habībī, "Literary Sources for the History of the Book in Central Asia".

منابع متعدد دربارهٔ فن را استوری معرفی کرده است:

Storey, *Persian Literature*: *A Bio-Bibliographical Study*, 1:2, "N. Biography: [d] Calligraphists and Painters", pp. 1071-1078; and 2: 3, "G. Arts and Crafts, [d] Calligraphy", pp. 382-387.

برای جامع‌ترین و کامل‌ترین بررسی دربارهٔ این متون، که نویسندهٔ آن سعی کرده این متون را در پرتو نمونه‌های عینی موجود نیز بیازماید، نک:

Porter, *Peinture et arts du livre: Essai sur la littétature technique indo-persan*.

۲۹. دوست‌محمد در دیباچه اشارتی دارد به تاریخ‌نگاران و زندگی‌نامه‌نویسانی که به احتجاج او در باب اینکه خوشنویسی از آدم آغاز می‌شود موافق‌اند، که البته از کسی نام نمی‌برَد. در باب دانیال که مبدع صورتگری است، متوسل به «آثار بزرگان» می‌شود؛ در باب نقاشان باستان خواننده را به خمسه‌های «بزرگانِ [شاعرانِ] متعدد» حواله می‌دهد، که بی‌شک منظور او نظامی و امیرِ خسرو دهلوی است. ذکر روایتهای مربوط به منشأ و آغازگر نوشتن به دیرزمانی پیش از دوست‌محمد بازمی‌گردد؛ اگرچه شناخت روایاتِ خاصی که او با دقت بسیار زیادتر ترسیم می‌کند ممکن نیست. مثلاً ابن ندیم به روایتی منسوب به کعب‌الاحبار استشهاد می‌کند که گفت: «مبدأ خط عربی و

فارسی و دیگر صورتهای نوشتن آدم بود.» ابن ندیم می‌افزاید که آدم بر گل پخته می‌نوشت. نک:

Ibn al-Nadīm, *The Fihirst of Ibn al-Nadim: A Tenth-Century Survey of Muslim Culture*,vol. 2, p. 7.

۳۰. دوست‌محمد می‌گوید که در دورهٔ سلطنت سلطان حسین‌میرزا (حک ۱۴۷۰–۱۵۰۶)، سه کتاب مصور با نقاشیهایی از احمد موسی در کتابخانهٔ پادشاه تیموری بود. وجود این کتابها را احتمالاً به او گزارش کرده بوده‌اند، یا تعلق آنها به سلطان حسین‌میرزا را شاید طی یادداشتی و مُهری در صفحات پایانی کتابها افزوده بوده‌اند. دوست‌محمد باید این اطلاعات را از مصحَّفات موجود در کتابخانهٔ سلطنتی صفویان گلچین کرده باشد. در میان این کتابها، *معراج‌نامه*‌ای بود و *کلیله و دمنه*‌ای. مشخصات نقاشیهای کتاب اوّل گویا منطبق بر همانهایی باشد که در مرقع *بهرام‌میرزا* (۱۵۴۴–۱۵۴۵) وجود داشت. این موضوع نظریه‌ای را که روش تاریخ‌نگاری دوست‌محمد را مستلزم معاینهٔ آثار واقعی می‌داند تأیید می‌کند. مشخصات نقاشیهای کتاب دوم، *کلیله و دمنه*، گویا با نقاشیهای آمده در مرقع صفوی‌ای که به ظن قوی چند سال بعد برای شاه طهماسب ساخته شد(F ,IUL. 1422) منطبق است.

۳۱. شرح دوست‌محمد در باب «شش استاد»، یا مثلاً شاگردان یاقوت، با دیگر تاریخ‌نگاران فرق می‌کند.

۳۲. چنین پژوهشی با مشکلات جدی روبه‌روست؛ زیرا که نسبت میان برخی صفات و وجوه و کیفیات اثری که شرح داده می‌شود می‌تواند برای خوانندهٔ امروزی مبهم و رمزگونه به نظر آید. گرابار (Grabar) در بحث مربوط به نقد خوشنویسی، از ماهیت مشکل‌ساز انواع متون درجهٔ اوّلی سخن گفته است که باید برای بازسازی زبان داوری به‌کاررفته در فرهنگ سازندهٔ هنر مفروض فهرست شود. گرابار پنج بُن‌مایهٔ استخراج شده از یک گروه مَتن نقادانه، که دوره‌ای طولانی از زمان را در بر می‌گیرد، مشخص کرده است. نک:

Grabar, *The Mediation of Ornament*, chap. 2, esp. pp. 83-92.

۳۳. برای مطالعهٔ این مقایسه‌ها، نک:

Roxburgh, "Kamal al-Din Bihzad and Authorship in Persianate Painting", p. 119 and n. 9.

۳۴. از جنبه‌های مهم‌تر تربیت و رام کردن انسان فرهنگی چارچوب بنیادینی است که کار پژوهش او در حیطهٔ آن صورت می‌گیرد. دانشمندان، به سبب میراث تجربی گذشتگان، مایل به محدود کردن فعالیتهای خود در همان نهادهایی‌اند که نسلهای گذشتهٔ دانشمندانِ مشابه در آنها کار کرده‌اند.

۳۵. زمانی بعد، در جریان پژوهش، دیباچهٔ مرقع دیگری از قرن دهم/ شانزدهم پیدا شد که کار مولانا محمد میرک صالحی مشهدی، از نوادگان مروارید است. او در دیوان انشای شاه طهماسب کار می‌کرد. این دیباچه در جُنگی از خاتون‌آبادی آمده است. چاپی از این دیباچه را، بر مبنای نسخهٔ موجود در تهران (کتابخانهٔ ملی، ش ۳۸۴۹، ب ۲۲۹–۲۳۰)، دانش‌پژوه منتشر کرده است: دانش‌پژوه، «مرقع‌سازی و جنگ‌نویسی»، ص۱۹۱–۱۹۴.

۳۶. منابع بسیاری در زمینهٔ متون مربوط هنر اروپا و چین وجود دارد، و این افزون بر تحقیقات ترکیبی دربارهٔ مضامین و مسائل اصلی این حوزه‌هاست. مثلاً نک:

Julius von Schlosser, *Die Kunstlitrature*; Moshe Barasch, *Theories of Art: From Plato to Winckelmann*.

۳۷. جورجو وازاری (۱۵۱۱–۱۵۷۴)، نقاش و معمار و نویسندهٔ ایتالیایی که نخستین متن تاریخ هنر اروپا را، با عنوان *زندگی برجسته‌ترین نقاشان و مجسمه‌سازان و معماران*، نوشت. به نظر هیلنبرند، نخستین مورخ هنر ایران (یعنی دوست‌محمد) را نمی‌توان هم‌پایهٔ نخستین مورخ هنر اروپا (یعنی وازاری) شمرد.ـــ و.

38. Robert Hillenbrand, *Islamic Architecture: From, Function and Meaning*, p. 28.

۳۹. جوزف آلسپ در باب مجموعه‌سازی هنری، تاریخ هنر و بازار هنر، در مورد آنچه او «سنّت هنر اسلامی» اصطلاح می‌کند، چنین می‌گوید: «انتقال از هنری کاملاً بی‌نام‌ونشان، هرچند عالی، به هنری با هنرمندان متعدد و شناخته» و اینکه «این انتقال در هنر اسلامی اتفاق افتاد؛ اگرچه به طرزی حیرت‌انگیز دیر، و به روشی نسبتاً محدود».ـــ

Joseph Alsop, *The Rare Art Traditions: The History of Art Collecting and Its Linked Phenomena Wherever These Have*, p. 255.

اگرچه منظور اصلی آلسپ عده‌ای افزاینده از استادان شناخته است، قضیه لزوماً بستگی به پدیده‌های پیوستهٔ هوشیاری تاریخی هر هنر و نوشتن دربارهٔ تاریخ آن هنر و کاروران آن دارد.

40. Blochet, "Les peintures des manuscrits persans de la collection marteau", p. 166.

۴۱. برای مثال، نک:

Renata Holod, "Text, Plan and Building: On the Transmission of Architectural knowledge", p. 1;

Howard Crane, *Risale-i Mi'māriyye: An Early Seventeenth-Century Ottoman Treatise on Architecture*, p. 1.

۴۲. دانش‌پژوه فهرستهای ضروری منابع مکتوب فارسی را در باب هنرهای کتاب، خوشنویسی و نقاشی، که در دوران پیش از مدرن و مدرن تهیه شده گردآوری کرده است: «سرگذشت‌نامه‌های خوشنویسان و هنرمندان»؛ «مرقع‌سازی و جُنگ‌نویسی»؛ «دبیری و نویسندگی»؛ «گلزارِ صفا: صیرفی»، ص ۳۰–۳۲؛

Habībī, op. cit.; Storey, op. cit., vol. 1, p. 2, "N. Biography: (d) Calligraphists and Painting", and ibid., vol. 2, p. 3, "G. *Arts and Crafts*, (d) Calligraphy."

مجموعه‌ای از منابع مکتوب فارسی به همت نجیب مایل هروی تدوین شده است: نجیب مایل هروی، *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی*. مهدی بیانی در دانشنامه‌گونه‌ای که در باب خوشنویسی تألیف کرده، از آوردن متون نخستین متنهای انشاشدهٔ خوشنویسان (احوال و آثار) خودداری نکرده است. پژوهشها در باب منابع مکتوب انفرادی و مؤلفان آنها چنان پرشمار است که در حوصلهٔ این مقال نیست؛ اما بسیاری از آنها در یادداشتهای مقاله‌ها و کتابهای مزبور یاد شده است.

۴۳. یک استثنای نادرْ *گلستان هنر* قاضی احمد است، که مینُورْسْکی آن را ترجمه و حاشیه‌نویسی کرده، و چاپ فارسی که به تصحیح خوانساری منتشر شده است. بحثهای وسیع و خوبی به انگیزهٔ این دو منبع انجام گرفته است.

۴۴. کار بر روی متون کاملاً شناخته و چاپ‌شده‌ای مثل *گلستان هنر* قاضی احمد هنوز باقی است. اخیراً ایو پورته نسخهٔ خودنوشته‌ای را که مینورسکی از آن بی‌اطلاع بوده بررسی کرده است. نک:

Porter, "Notes sur le 'Golestan-e-Honar' de Qazi Ahmad Qomi".

برای جزئیات زندگی قاضی احمد، نک:

Ehsan Echraqi, "Le Kholâsat al-Tawârikh de Qazi Ahmad connu sous le nom de Mir Monshi".

۴۵. لذا گابریلی در مقاله‌ای در باب نقد، ذیل عنوانی فرعی دربارهٔ اسلام، می‌نویسد: «حتی در عصری که هنر در آن عصر از چنین شهرت و ظرافتی برخوردار بود، این نقدِ آزمایشی فاقد بنیاد نظری‌ای بسنده بود.»ـــ

Gabrieli, "Criticism".

دوره‌ای که او بدان اشاره می‌کند قرن دهم/ شانزدهم و عصر صفویان و ایلخانان و عثمانیان است.

۴۶. راجرز فرضیه‌های دوست‌محمد، قاضی احمد، و مصطفی عالی را در باب سابقهٔ نقاشی بیان می‌کند و می‌نویسد: «اما اینها توجیهاتی است با عطف بما سَبَق، و البته اگر این‌طور باشد، به هر حال کمی بهتر از فوران اغراق است».ـــ

Filiz Cagman and Zeren Tanindı, *The Topkapi Saray Museum: The Albums and Illustrated Manuscripts*, p. 23.

۴۷. خانم سابتلنی، ضمن مطالعه‌ای در باب شعر اواخر قرن نهم/ پانزدهم و تمرکز آن بر ملاحظات فنی، این نظر رَیپکا (Rypka) را می‌پذیرد که کار به اینجا ختم شد: «کِشتِ واژه و قالب تا حد خفگی»، و نتیجه می‌گیرد: «دشوار بتوان از این مکتوبات چیزی فهمید که اصلاً نویسنده قصد بیانش را داشته است.»ـــ

Maria E. Subtenly, "A Taste for the Intricate: The Persian Poetry of the Late Timurid Period", p. 78.

48. Robinson, *Fifteenth-Century Persian Painting*, pp. 77-78.

49. Babil F. Sarwat, *The Art of the Pen: Calligraphy of the 14th to 20th Centuries*, p. 9.

50. Hillenbrand, *Islamic Architecture*, pp. 26-30.

هیلنبرند در نگاهی اجمالی به منابع معماری در دسترس، بر وجه اسنادی آنها تکیه می‌کند و نیز از استعداد این متون در کمک به پژوهشگران جدید برای شناسایی ساختمانها و سنتهای معماری گم‌شده سخن می‌گوید. اگرچه او خاطرنشان می‌کند که «منابع نوشتاری در کل، مشتی اطلاعات ناکافی و یأس‌آور در باب ساختمان در قرون وسطا در دسترس می‌گذارد» (ibid., p. 26)؛ انبوهِ مآخذ معماری اسلامی مورد استفاده در پژوهش کرسْول را نیز گوشزد می‌کند. با این حال، این منابع هنوز پاسخ نیازِ پژوهشگران را چنان‌که باید نمی‌دهد، مخصوصاً در مقایسه با نویسندگانی مانند آلبرتی (ibid., p. 28)؛ و اسلام فاقد «ظهور بی‌شمار و بی‌پایانِ کتابچه‌های طراحی» از قبیل کتابچه‌های کسانی چون ویلار دونکورَ (Villard d'Honnecourt) است (ibid., p.7). او در واپسین یادداشت خود می‌نویسد: «تطبیق اطلاعات چنین یادداشتهایی مطمئناً به تعیین و تدوین جریانهای عمده، مثل ادامهٔ وجود آتشکده‌ها در فارس در اوایل ظهور اسلام، کمک می‌کند {...}. در هر حال، در کار سخت و خطیر پژوهش در این زمینه تکرار می‌کنیم که مواد در دسترسْ نابسنده است، چندان‌که خود موجب آن است که نتوان به درستی نتیجهٔ پژوهش اعتماد کرد و این جریان همچنان ادامه دارد .(ibid., p. 26)

در مورد اسنادی مانند «وقف‌نامه»ها تأکید شده است که مخصوص بناهایی است که از آثار تاریخی‌اند.

۵۱. بر این قضیه مطالعات متعددی را می‌توان افزود که دربارهٔ وجوهِ بلاغی کتاب *زندگی نقاشان و ...*، اثر وازاری، صورت گرفته است. مطالعات کلیدی شامل این آثار است:

Svetlana Alpers, "Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives"; Michael Baxandall, "Doing Justice to Vasari", p. 111; Cart Goldstein, "Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque"; Patricia Rubin, Giorgio Vasari: *Art and History*, chap. 4.

حتی در دل بررسی ادبیات رنسانس، تمایزات ظریف روزافزونی میان متنها تشخیص داده می‌شود. از این رو، اکنون که جنبه‌های مجازی زبان وازاری پذیرفته شده، زمانی به مؤلفی مانند بنونوتو چلینی (Benvenuto Cellini)، به این دلیل که متنش وجوه عامیانه دارد و نیز این باور غلط رایج که او (به عکس وازاری) کتابش را با املا کردن بر دیگری و بدون اصلاح تصنیف کرده است، صفت اصالت گفتار نسبت دادند. برای رویکردهای منقدان به متن چلّینی، نک:

Paolo L. Rossi, "Sprezzatura, Patronage, and Fate: Benvenuto Cellini and the World of Words", pp. 56-57.

۵۲. بارولسکی در مطالعات متعدد خود وجوه ادبی کتاب زندگی نقاشان و ...، اثر وازاری را آزموده و یادآور شده است که در طرز نگرش به این کتاب، «هنوز دربارهٔ سودمندی کتاب *زندگی نقاشان* از این جهت که جنبهٔ شعری این اثر فدای ارزش آن به منزلهٔ منبع اطلاعات تاریخی شده است اغراق می‌شود.»ـــ

Paul Barolsky, "The Trick of Art, p. 28.

برای مطالعهٔ دست‌کاری زندگی‌نامه‌ها و بردن آنها به قالبهای ویژه، نک:

Barolsky, "Vasari's 'Portrait' of Raphael".

53. Hayden White, *Figural Realism: Studies in Mimesis Effect*, p. 4.

54. Nancy F. Partner, "The New Cofinicius: Medieval History and the Artifice of Words", p. 23.

پارتنر راهبردهای متنی‌ای را که علمای تاریخ برای ساختن این «تاریخ علمی» در پیش گرفته‌اند، به پیروی از وایت فهرست کرده است.ـــ

ibid., p. 24.

55. ibid., pp. 27-28.

۵۶. برای دیدن بحث مستوفاتر در باب نقش روایتگری در ارائهٔ واقعیت، نک:

Hayden White, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, chap. 1.

۵۷. بعضی از متخصصان تاریخ هنر توانایی مَجاز را برای معنا داشتن تماماً می‌پذیرند؛ اما برای کاربرد نخستینِ معنای آن اولویت قایل‌اند. کاربرد بعدی آن در عرف ادبی ارزش آن را بر اثر تکرار کم می‌کند. مگوئایر ضمن بحث دربارهٔ ارتباط میان هنر و بلاغت و فصاحت، مثلاً در بیزانس، در این سخن می‌گوید که چگونه ساختارهای بدیعی در دوران مناقشه سنت‌شکنانه مفید بودند و چگونه اندیشه‌های کلی در باب هنر «همچون استعاره غامض ادبی به حیات خود ادامه دادند»، و در قرن دوازدهم میلادی، «چندی از نیروی مجادلهٔ خود را از دست داده بودند؛ اما در ادبیات بیزانسی همچون عرف به زندگی ادامه می‌دادند»

Henry Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, pp. 11-12.

گابریلی می‌نویسد: در سنت اسلامی، «اما این توصیفاتْ چیزی بیش از کنایاتی به معیارهای زیباشناختی نبود. این توصیفها ضمن همرنگی با آداب و رسوم عمومی زمانه، غالباً به استعارات غامضِ تصنعی و مَثَلهای عامیانه تنزل پیدا می‌کرد و لذا چیزی از اصولی را که بتوان گفت بر سر هم نوعی زیبایی‌شناسی می‌سازد از خود بروز نمی‌داد.»ـــ

Gabrieli, "Esthetics".

58 Julie Scott Meisami, *Medieval Persian Court Poetry*, p. 38.

59 See: Partner, "The New Corfinicius", p. 38.

60 See: Timothy Hampton, *Writing from History: The Rhetoric of Exemplarity in Renaissance Literature*, chap. 1, pp. 4-6.

۶۱. برخی از دانشمندان تعاریف محدودتری دربارهٔ «تعامل متون» عرضه کرده‌اند و «خویشاوندی مضمونی یا نوعی» (thematic or generic kinship) را دست‌کم گرفته‌اند. نک:

Michael Riffaterre, "Textuality: W. H. Auden's 'Musée de Beaux Arts,'", p. 1-2.

به نظر ریفاتره (Riffaterre) این اصطلاح مسامحتاً به جای «تأثیر ادبی» یا «سرایت ادبی» (literary influence) به کار رفته است؛

اما در مورد سنت ادبی فارسی، پُر واضح است که در مراتب انواع ادبی (genres) (که در اینجا شامل مضامین اصلی یا بن‌مایه‌ها) می‌شود و در کاربردِ استعاره‌نویسان غالباً هوشیارانه به دیگر متون تلویح می‌کند. علاوه بر این، در بعضی موارد تعیین مرز میان نوع عمومی (generic) و مضمونی thematic یا بن‌مایه و آنچه ریفاتره

دربارهٔ «تعامل متون» می‌گوید مشکل است. به عبارتِ دیگر، «آن شکل از ارجاع که وقتی خواننده متن درمی‌یابد که متنْ متضمن متن دیگری است، و آن دیگری برای اولی را وسیلهٔ تعبیر و تفسیر می‌گردد و صفات مشخصهٔ صورت و معنای آن را توجیه می‌کند»ـــ (ibid., pp. 1-2).

۶۲. یکی از روشن‌ترین و فشرده‌ترین مقدمه‌ها در باب این وجوهِ ادبیات فارسی از آنماری شیمل است:

Annemarie Schimmel, *A Two-Colored Brocade: The Imagery of Persian Poetry*, chaps. 1, 2.

۶۳. برای مطالعهٔ بحثی دربارهٔ روشهای تقلیدی مختلف در شعر فارسی همراه با مثالهای خاص، نک:

Paul E. Losensky, "The Allusive Field of Drunkenness': Three Safavid-Moghul Responses to a Lyric by Bābā Fighānī".

۶۴. ارتباط متقابل میان هنر نوشتاری و دیداری در دوران تیموریان بصیرتی خاص می‌طلبد؛ و اگرچه بسیاری از پژوهشگران این ارتباط را دریافته‌اند، همهٔ ایشان آن را نپذیرفته‌اند. راجرز در این باره می‌نویسد: «در فرهنگ تیموریان، توازی و تشابه میان ادبیات و هنرهای مختلف اکنون همه‌پذیر است؛ و این در حالی است که بعضی از آنها خالی از اندیشه و بیشترشان چندان مبهم است که معنی نمی‌دهد.»

J. Michael Rogers, "Centralisation and Timurid Creativity", p. 542.

۶۵. احسان یارشاطر نخستین کسی بود که پیوندهای میان شعر و نقاشی ایرانی را تجسس و چاپ کرد.ـــ

Ehsan yarshater, "Some Common Characteristics of Persian Poetry and Art".

آدامُوا و بورگِل ملاحظات او را پی گرفتند. بورگِل وجوه اشتراک ساختاری هنرهای خوشنویسی، نقاشی، و ادبیات را وارسی کرده است.ـــ

Johann Christoph Bürgel, *The Feather of Simurgh: The "Licit Magic"*;

آداموا تکرار ترکیبات در متون مصور را بررسی کرده و در آنها شباهتی با شعر یافته است.ـــ

Adamova, "Repetition of Compositions in Manuscripts: *The Khamsa of Nizami in Leningrad*".

لوری و نمازی نیز همانندیهای نقاشی و شعر را یادآور شده‌اند. می‌نویسند: «کاربرد عمومی انگاره‌ها در نقاشی ایرانی بلاواسطه در توازی با رفتار نوعی شاخصهٔ تجربه در ادبیات فارسی است»؛ و می‌افزایند «این نقاشیها هنری اجرایی را می‌سازد که در آن، هنرمندان در درجهٔ اول در تفسیر و تأویل یک سلسله قالب درگیر می‌شوند {...}. تازگی و نوآوری در این بافت با دست‌یازی به یک قانون ثابتِ صنایع بدیعی حاصل می‌شود.»ـــ

Glenn Lowry and Susan Nemazee, *A Jewler's Eye: Islamic Arts of the Book from the Vever Collection*, p. 271.

۶۶. اگرچه در مطالعات شعر فارسی عموماً تأثیر و تصادمی را که یک مجموعهٔ شناخته‌شده از تصاویر ذهنی و قوانین اکید ساختاری که بر شعر اعمال می‌کند پذیرفته‌اند؛ اینها مانع نمی‌شود که از این جنبه‌ها انتقاد شود. نک: گزیده‌هایی از مطالعات جداگانهٔ براون، گیب، و ریپکا که در این منبع خلاصه شده است:

Subtelny, "Taste for Intricate", pp. 56-79, esp. 56.

باب شعر و نثر فارسی برای مطالعاتی که شکلی از بررسی و داوری را به آزمایش وجوه کنشهای سنتی ادبیات موکول می‌کند کاملاً گشوده است. نک:

Paul E. Losensky, *Welcoming Fighāni: Imitation and Poetic Individuality in the safavid-Mughol*; idem, "Allusive Field of Drunkenness"; Jerome W. Clinton, "Šama-i Qays on the Nature of Poetry"; idem, "Esthetics by Implication: What Metaphors of Craft Tell us about the 'Unity' of the Persian Qasida"; E. A. Poliakova, "The Development of a Literary Canon in Medieval Persian Chronicles: The Triumph of Etiquette".

مقالهٔ خانم سابتلنی در باب شعر اواخر دورهٔ تیموری استثناست. وی نقد نوآیین امیرعلی‌شیرنوائی،عبدالرحمان جامی، و دولت‌شاه سمرقندی را که آنها «تکلّف» اصطلاح می‌کنند، بررسی می‌کند. تکلفْ متضمن کاربرد وزنها، قوافی، و کلمات دشوار و آفرینش انگاره‌های پیچیدهٔ نامنتظر بود. این سه نفر، که در اواخر دورهٔ تیموری به اشتهار رسیدند، وجوه شعر زمان خویش را نقد کردند.

۶۷. برای چهرهٔ متوازن غزل، لازنسکی تأثیرات و تأثرات اثری از بابافغانی را بررسی کرده است. او نتیجه می‌گیرد: «قرائت هر شعر در یک نظم مطالعاتی معین، به پالودن و عمیق کردن درک ما از دیگر اشعار کمک می‌کند؛ چون کنایات و تفاوتهای دقیق و جزئی معنای هریک از طریق مقابله و مقایسه برای ما روشن می‌گردد. مضامین، انگاره‌ها، و زبان غزل در قرن پانزدهم از لحاظ اصول ثابت شد؛ و شاعران بعدی وسیله‌ای دقیق و کامل برای بیان و مفاهمه در اختیار داشتند.»ـــ

Losensky, "Allusive Field of Drunkenness", p. 255.

۶۸. منظور تحقیقی است که به کتاب مأخذ این مقاله (*دیباچه‌نویسی بر تصویر*) منجر شده است.ـــ م.

۶۹. گامهایی برای فهرست کردن اصطلاحات فنی و برای بررسی وسایل و روشهای هنرمندان برداشته شده است؛ و بررسی وسایل و روشها معمولاً در ضمن سؤالاتی در باب شایستگی فنی کاوش می‌شود، به امید اینکه پی‌جویی روند تکوین هر فنّ مفروضْ علائم آسیب‌شناختی بیشتری در زمان و مکان فراهم می‌آورد.