نقد هنر در متون تاریخی تیموریان و صفویان

حنیف رحیمی پردنجانی*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۲۳
10.22034/12.48.51

چکیده

با مطالعه و بررسی تواریخ عمومی، سلسله‌ای و سلطانی، در دوره‌های تیموری و صفوی، شاهد توجه فزاینده به هنر و هنرمند در آن‌ها هستیم. این توجه، طیفی از اشارات پراکنده در برخی متون تاریخی دورهٔ تیموری تا اختصاص یک بخش مبسوط به طبقهٔ هنرمندان در متون اواخر دورهٔ صفوی را شامل می‌شود. هر مورّخ با توجه به دوره و رویکرد خود، در خلال وقایع سیاسی، به تعداد مشخصی از هنرمندان پرداخته و آنان را مورد نقد و قضاوت قرار داده است. پژوهش حاضر با هدف تحلیل متون تاریخی هنر ایران، به دنبال پاسخ به این سؤال است که مورّخان چگونه هنر و هنرمندان را مورد نقد و قضاوت قرار داده‌اند. این پژوهش، به‌طوردقیق، به این پرسش پاسخ می‌دهد: کدام معیارها موجب برکشیدن برخی هنرمندان و نام بردن از آن‌ها در کتاب‌های تاریخ شده است؟ روش پژوهش، توصیفی-تحلیلی، با تمرکز بر تحلیل محتواست و شیوهٔ گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که مورّخان از معیارهای مختلفی همچون برشمردن خصوصیات اخلاقی و رفتاری؛ نزدیکی به خاندان سلطنت؛ ویژگی‌های فنّی آثار؛ مقایسه با یکدیگر؛ و از ارزش مادی آثار و نظر جامعهٔ مخاطب برای قضاوت هنر و هنرمندان بهره برده‌اند. نتیجهٔ پژوهش نشان می‌دهد که این معیارها با تمرکز بر هر کدام از چهار مؤلفهٔ اصلی نقد هنر، یعنی: هنرمند، اثر، جامعه و مخاطب؛ در قالب چهار خط سیر یا شاخهٔ تاریخ‌نگاری قابل شناسایی هستند. این خط سیرها عبارت‌اند از شاخهٔ تاریخ‌نگاری حافظ آبرو و سمرقندی که در پرتو سیاست به هنرمند توجه نشان داده‌اند؛ شاخهٔ خواندمیر، روملو و والهٔ اصفهانی با تمرکز بر هنرمند؛ شاخهٔ بابر و دوغلات یا همان شاخهٔ هندی-مغولی با تمرکز بر اثر هنری؛ و شاخهٔ بوداق منشی و اسکندربیک با تمرکز بر جامعه و مخاطب.

واژه‌های کلیدی: نقد هنرمند، نقد زمینه‌ای هنر، نقد جامعه‌شناختی هنر، نقد اثر هنری، نقد مخاطب، متون تاریخی دورهٔ تیموری، متون تاریخی دورهٔ صفوی

* استادیار دانشگاه یزد، یزد، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email : hanif.rahimi@yazd.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2024-05-07]

[DOI: 10.22034/12.48.51]

مقدمه

سیاست حمایتی تیموریان از هنر، سبب تجمیع جمع کثیری از هنرمندان در مراکز عمدهٔ شهری آن‌ها به‌خصوص شهر هرات و رونق کارگاه‌های سلطنتی شد. سنگ بنای توجه و بهره‌برداری سیاسی از هنر را بنیانگذار سلسله، یعنی تیمور، نهاد؛ به این نحو که هنرمندان را به‌اجبار از نقاط مختلف سرزمین پهناوری که به تسخیر درآورده بود، به پایتخت خود سمرقند کوچاند. پس از آن در پی ثبات طولانی‌مدت سیاسی و رونق اقتصادی در زمان جانشینان او، به‌ویژه شاهرخ و سلطان حسین بایقرا، حمایت از هنرمندان به یک فریضه برای حاکم؛ و کسب هنر، به فضیلتی برای شاهزادگان تبدیل شد. بدین‌ترتیب هنرمندان در دستگاه سیاسی کم‌کم صاحب شأن و مرتبه و چه‌بسا همدم و هم‌نشین خاندان سلطنت شدند و در پرتو توجه مورّخان به فضایل شاه و شاهزادگان، هنرمندان نیز به تواریخ راه پیدا کردند و در خلال وقایع سیاسی، اشارات پراکنده‌ای به آنان شد. البته آغاز این اشارات را نمی‌توان خیلی به عقب برد. حافظ آبرو (ف. ۸۳۳ یا ۸۳۴ق.) و کمال‌الدّین عبدالرّزاق سمرقندی (۸۱۶-۸۸۷ ق.) در اوایل دورهٔ تیموری، دو مورّخ پیشرو در این زمینه هستند. پس از آنان، مورّخ تیموری-صفوی، غیاث‌الدین خواندمیر (۸۸۱-۹۴۲ ق.)، در آثار تاریخی خود باب جدیدی در پرداختن به هنرمندان باز کرد که تا یک سدهٔ بعد نه‌تنها این بخش، بلکه به‌طورکلی شیوهٔ تاریخ‌نگاری او توسط دیگر مورّخان اقتباس شد. سنّت اشاره به هنرمندان به‌وسیلهٔ‌مورّخان صفوی همچون حسن‌بیک روملو (ف. احتمالاً ۹۸۵ ق.)؛ بوداق منشی قزوینی (۹۱۶-۹۸۴ ق.)؛ اسکندربیک منشی (۹۶۸-۱۰۴۳ ق.) و والهٔ اصفهانی (ف. ۱۱۰۵ یا ۱۱۰۶ ق.) تداوم یافت. در همین دوره، شاخهٔ دیگر تاریخ‌نویسی زبان فارسی نیز که می‌توان آن را شاخهٔ مغولی-هندی نام نهاد، به هنرمندان توجه نشان داد و همانند اسلاف خود در ایران، در خلال وقایع سیاسی از آنان نام برد. بدین‌ترتیب انبوهی از اشارات به هنرمندان در کتب تاریخی به وجود آمد که در یک بازهٔ زمانی دویست و پنجاه ساله، شامل اشاره‌های گذرا تا اختصاص یک بخش مفصل از کتاب می‌شد. در این اشارات، بر اسامی و کانون‌های مشخصی از هنرمندان تأکید شده است و بنابراین تبدیل به بخش مهمی از آگاهی تاریخی ایرانیان شدند. در همین راستا، یکی از مسائلی که در بررسی این اشارات و بخش‌ها حائز اهمیت و در خور پژوهش است، نحوهٔ برخورد مورّخ با هنر و هنرمند یا به‌طور کلی طبقهٔ هنرمندان است. پیامد این موضوع، چگونگی قضاوت مورّخ است. به عبارت دیگر چگونگی توصیف یک هنرمند و ملاک و معیارهایی که مورّخ با استفاده از آن‌ها میان هنرمندان تفاوت قائل می‌شد. بدین‌ترتیب مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر این است که مورّخان چگونه و بر چه اساسی هنر و هنرمندان را توصیف می‌کرده‌اند و مورد قضاوت قرار می‌داده‌اند.

به منظور رسیدن به نتیجهٔ مشخص، پژوهش کنونی صرفاً به نحوهٔ توصیف و قضاوت هنرمندان خوشنویس و تصویرساز در تواریخ دوره‌های تیموری و صفوی می‌پردازد، هنرمندان شاخه‌های دیگر را اعمّ از شعرا و موسیقی‌دانان که مکرّر به آنان اشاره شده، شامل نمی‌شود. همچنین برای تطبیق متوازن و مناسب، از شاخهٔ مغولی-هندی فقط به تاریخ‌ها یا وقایع‌نامه‌هایی توجه می‌شود که به هنرمندان خوشنویس یا تصویرگر ایرانی اشاره کرده‌اند؛ بنابراین آن دسته آثار تاریخی که از هنرمندان هندی یا هنرمندان ایرانی مقیم هند نام برده‌اند، از شمول بحث خارج است.

روش پژوهش

روش پژوهش حاضر از نظر ماهیت، توصیفی-تحلیلی و شیوهٔ گردآوری مطالب، به صورت کتابخانه‌ای است. جامعهٔ آماری پژوهش شامل تمام تاریخ‌های عمومی، سلسله‌ای، سلطانی و وقایع‌نامه‌هایی است که به‌صورت پراکنده یا در بخشی از اثر به هنر و هنرمندان پرداخته‌اند. مخاطب در این پژوهش از همان ابتدا با یافته‌های نهایی روبه‌رو است که پیش‌تر و طی مطالعهٔ نگارنده به‌صورت استقرایی و بر اساس مبانی نظری پژوهش به دست آمده‌اند. بدین ترتیب دسته‌بندی‌های پیشنهادی، ارائه و مثال‌هایی که لازم است، از متون مورد اشاره عرضه شده است.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2024-05-07]

[DOI: 10.22034/12.48.51]

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهشی که به‌طورمنظم و روشمند به بحث نقد هنر در تواریخ دوره‌های تیموری و صفوی پرداخته باشد، به چشم نگارنده نرسیده است؛ لیکن پژوهش‌های مشابهی وجود دارد که هر کدام، برخی ابعاد را مورد بررسی قرار داده‌اند. آژند (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان «بنیاد نقد هنر در سدهٔ نهم هجری» به این مسئله توجه نشان داده و نقد هنر را در سدهٔ نهم هجری (دورهٔ تیموری) از منظر استاد و هنرپرور در مقام ناقد، مجالس هنری، معیار و محک نقد هنری و زبان نقد هنری مورد واکاوی قرار داده است. نویسنده در این مقاله میرزا حیدر دوغلات و بابر را - که البته مربوط به قرن نهم نیستند، بلکه متعلق به قرن دهم هجری‌اند - به عنوان دو مورد شاخص از زبان بی‌پروای نقد مثال می‌زند و درنهایت مرقّع را بهترین محمل نقد هنر معرفی می‌کند. آژند برای هر کدام از عناوین پیش‌گفته مثال‌هایی از متون مختلف، بدون رعایت ترتیب تاریخی، می‌آورد و حتی کمال‌الملک و مزین‌الدوله در قرن سیزدهم یا گلستان هنر قاضی میراحمد قمی در قرن یازدهم را به عنوان شاهد مثال ذکر می‌کند.

در مقاله‌ای دیگر، با عنوان «ادبیات نقد در گلستان هنر»، شکراللهی طالقانی (۱۳۸۸) به عناصر زبان قاضی میراحمد در نقد هنر و هنرمند می‌پردازد. از نظر او این عناصر عبارت‌اند از: اشاره به سایر هنرهای خوشنویسان؛ اشاره به مشاغل هنرمندان؛ اشاره به ملاک و میزان هنرمندی فرد؛ اشاره به نوع رابطهٔ هنرمند با خود، مردم، دیگر هنرمندان، شاگردان و استادان؛ اشاره به رفتار دیگران نسبت به هنرمند و درنهایت توجه به برخی باورهای عامیانه. نویسنده برای هر کدام از عناصر زبان قاضی میراحمد، مثال‌هایی از متن گلستان هنر ارائه می‌دهد.

درخشانی (۱۳۸۶) در مقالهٔ خود با عنوان «راه و رسم پیشینیان در نقد» به تفسیری زندآگاهانه (هرمنوتیکی) از متون هنری در قرن دهم دست زده است. نویسنده ضمن تشریح رویکرد هرمنوتیکی، مدعی کشف مختصات و ماهیت نقد پیشینیان است و کوشیده تا به نسبت بین آثار قدما و تأویل هنری راه ببرد. پس از ارائهٔ مصداق‌هایی محدود از گلستان هنر، دیباچهٔ میر سیداحمد (امیر غیب بیک) و دیباچهٔ محمّد وصفی و قانون الصور؛ در پایان، پژوهش خود را آغاز راهی برای پژوهشگران معرفی کرده است.

درنهایت ولی‌الله کاووسی (۱۳۸۹) در کتابی با عنوان تیغ و تنبور: هنر دورهٔ تیموریان به روایت متون، از جهت نقد هنری به هنر و هنرمند آن دوره نپرداخته، بلکه تلاش او، در زمینهٔ مذکور، برای گردآوری مطالبی از کتاب‌های تاریخی و غیر تاریخی بوده است. در این اثر خواننده صرفاً با بندها و بریده‌هایی از کتاب‌ها روبه‌روست که به آثار معماری، هنر و هنرمندان رشته‌های مختلف هنری از جمله موسیقی، خوشنویسی، تصویرسازی و غیره پرداخته‌اند.

مبانی نظری

در این پژوهش، ناگزیر از تعریف «نقد» و تبیین آن هستیم. لفظ Critio که امروزه در معنای نقد به کار می‌رود، مأخوذ از Krinein یونانی به معنای قضاوت و داوری است، اما در زبان عربی و فارسی در دو ساحت به کار می‌رود: اول به معنای تمیز یا تفکیک نیک از بد؛ به عنوان مثال صرّاف درهم و دینارها را نقد کرد، یعنی درهم و دینار تقلبی را از اصل بازشناخت و درستِ آن‌ها را از معیوبشان تفکیک نمود. دوم، به معنای مناقشه کردن؛ اینکه گفته می‌شود فردی فرد دیگر را در امری نقد کرد، یعنی در نظرش مناقشه نمود (بلخاری، ۱۳۸۶: ۱۲).

چنانکه می‌بینیم، نقد در ساحت اول به معنای اقتصادی آن است (همان که در عرف امروز رایج و شایع می‌باشد). لیکن، درعین‌حال بیانگر مهارت و حذاقت صرّاف در تمیز و تشخیص نیک از بد یا سره از ناسره است و در ساحت دوم، به معنای مناقشه است؛ یعنی امری را در نظر و برخورد اول نپذیرفتن و در ماهیت یا صحت و سقم آن چون و چرا آوردن (همان). در گذشته و در دنیای اسلام بیشتر به تعریف نقد از نظر ادبی توجه نشان می‌دادند و تعریف آن از منظر هنری کمتر به چشم می‌خورد؛ از این رو نویسندهٔ کتاب النقدالادبی با کنار هم قرار دادن این تعاریف، تعریف نهایی نقد را چنین می‌آورد: «نقد، کشف و شناسایی اصالت یا عدم اصالت یک متن ادبی و نیز تمیز یک متن نیکو از غیر آن است» (قطب، بی‌تا). در نگاه اول، این تعریف کلاسیک از نقد، چندان به موضوع پژوهش حاضر که

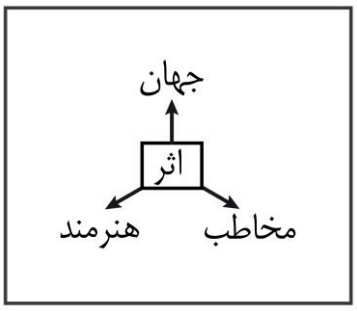
[Downloaded from kimiahonar.ir on 2024-05-07]
[DOI: 10.22034/12.48.51]

شامل هنر و هنرمندان است، ارتباطی پیدا نمی‌کند، اما با کمی توسّع معنا، شاید بتوان از آن استفاده کرد. عمدهٔ متون تاریخی دربارهٔ هنر، در درجهٔ اول مشحون از نام استادان و شاگردانی است که طی چندین نسل، مهارت خود و درنتیجه، میراث هنری را منتقل می‌کنند. انتخاب این استادان و نام بردن از آن‌ها در کتاب‌های تاریخ، در حقیقت نیاز به نوعی کشف و شناسایی امر اصیل از غیراصیل دارد. معیار این اصالت، گاه به خود هنرمند؛ ویژگی‌های اثری که تولید کرده؛ واکنش و قضاوت مخاطبان و گاهی به بستر و جامعه‌ای که هنرمند در آن بالیده و اثرش از آن نشأت گرفته، برمی‌گردد.

در همین راستا، ام. اچ ابرمز[۱] در کتاب مشهور خود، آیینه و چراغ: نظریهٔ رمانتیک و سنت نقادانه[۲] (۱۹۵۳)، چهار عنصر را در همهٔ نظریه‌های نقادانهٔ هنر که دعوی جامعیت دارند، باز می‌شناسد. نخست، اثر یا خود محصول هنری؛ از آنجا که این تولید انسانی است، بنابراین عنصر دوم، هنرمند خواهد بود؛ عنصر سوم مضمون اثر است که به نحو مستقیم یا ضمنی از جهان اشیای موجود گرفته و بر چیزی دلالت یا بدان اشاره می‌کند که در پیوند با شرایط عینی است؛ یعنی مردمان، کنش‌ها، ایده‌ها و عواطف، اشیای مادی و رویدادها، یا ذوات. ابرمز این عنصر را «واژهٔ همهٔ آثار»[۳] یعنی «طبیعت»[۴] می‌خواند و در پایان و به جای طبیعت، واژهٔ خنثی و جامع «جهان»[۵] را پیشنهاد می‌کند؛ عنصر چهارم و نهایی، مخاطب است: شنونده، بیننده یا خواننده که اثر خطاب به او یا در معرض توجه اوست (Abrams, 1953: 6).

ابرمز انواع نظریه‌های نقادانهٔ هنر را حول این چهار عنصر استوار می‌کند. او مدل خود را در قالب مثلثی شکل می‌دهد که اثر در مرکز آن قرار دارد (نمودار ۱). او استدلال می‌کند که با آنکه همهٔ نظریه‌ها کم‌وبیش هر چهار عنصر را در نظر می‌گیرند، هر یک از آن‌ها جهت‌گیری مشخصی به سوی یکی از این چهار عنصر دارند. به عبارتی، منتقد در قالب هر نظریه، رده‌بندی‌های اصلی خود برای تعریف، دسته‌بندی و تحلیل اثر هنری را ارائه می‌دهد و نیز معیارهای اصلی قضاوت خود را بر پایهٔ یکی از آن‌ها استوار می‌کند (Ibid).

ابرمز در ادامه، چهار دسته نظریهٔ نقادانهٔ هنر را مشخص می‌کند: نظریه‌های محاکاتی؛[۶] نظریه‌های عمل‌گرا؛[۷] نظریه‌های بیانگرا[۸] و نظریه‌های عینی[۹] (Id: 8-26).

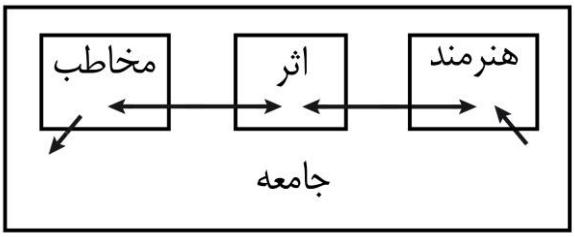


نمودار ۱ـ عناصر چهارگانهٔ نقد هنر از دیدگاه ابرمز (Abrams, 1953: 6)

برنا موران نیز در کتاب خود، نظریه‌های ادبیات و نقد (۱۳۸۸) همانند ابرمز، چهار عنصر را در یک حادثهٔ هنری نقش‌آفرین می‌داند: هنرمند، اثر، مخاطب و جهان بیرون (جامعه). او پیوند درونی عناصر یادشده را به‌صورت نمودار ۲ ترسیم می‌کند (موران، ۱۳۸۸: ۹). موران یادآور می‌شود که هر یک از نظریه‌های هنری متوجه یکی از چهار عنصر فوق هستند. برخی از آن‌ها ویژگی‌هایی را که موجب پیدایی هنر می‌شوند، در پیوندهای هنر و جهان بیرون می‌جویند. اثر را به آینه مانند می‌کنند؛ آینه‌ای که انسان، زندگی و جامعه را بازمی‌تاباند. برخی نظریه‌ها به دنبال یافتن اسرار هنر در هنرمند هستند. از دید این افراد، هنر یعنی بیان عواطف. تعدادی نظریه‌های دیگر، نه جهان خارج و نه هنرمند را، بلکه مخاطب را در مرکز توجه قرار می‌دهند. در این نظریهٔ مخاطب‌محور، هنر را باید در جایی جست‌وجو کرد که ذوق زیبایی‌شناسی و هیجانی مخاطب در آنجا برانگیخته می‌شود. بالاخره نظریه‌های فرمالیستی، هنر را نه در ارتباط اثر هنری با دیگر چیزها، که بلاواسطه و در خود اثر می‌جویند (همان: ۱۰).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2024-05-07]

[DOI: 10.22034/12.48.51]



نمودار ۲ـ عناصر چهارگانهٔ هنری از دیدگاه موران (موران: ۱۳۸۸: ۹)

از آنجایی که در پژوهش حاضر با متونی از سده‌های نهم تا یازدهم هجری سروکار داریم و به دلیل اجتناب از افتادن در دام تعاریف اصطلاحات و جریان‌های نقدی که محصول تحولات ادبی و هنری دورهٔ اخیر هستند و تطبیق دادن آن‌ها با متون پیش‌گفته خالی از اشکال نیست، بنای تحلیل محتوا را در پژوهش حاضر بر جهت‌گیری مورّخان در اهمیت دادن به هر یک از عناصر کلیِ هنرمند، اثر، مخاطب و جامعه، در متن خود، به عنوان معیارهای آن‌ها در تمیز اصیل از غیر اصیل می‌گذاریم.

مورّخان پیشرو: حافظ آبرو و عبدالرزّاق سمرقندی

همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، حافظ آبرو نخستین مورّخی است که اشارات به هنرمندان در اثر مشهورش مجمع‌التّواریخ السّلطانیه و به‌خصوص در ربع آخر آن زبدةالتّواریخ به حد قابل ملاحظه‌ای رسیده است و به همین سبب می‌توان او را در این زمینه پیشگام مورّخان نامید. در تاریخِ او، شاه و شاهزادگان در مرکز توجه و هنرمند در پرتو آنان دیده و ذکر می‌شود. از هنرمند اسمی برده نمی‌شود، مگر به نوعی در وقایعی که مربوط به خاندان سلطنتی است، دخیل باشد. پس از آن عبدالرزّاق سمرقندی در مطلع سعدین و مجمع بحرین، مطالب حافظ آبرو را تا سال ۸۳۰ ق. تکرار و حوادث باقی‌ماندهٔ حکومت شاهرخ را که خود شاهد آن‌ها بوده، اضافه کرده است. سمرقندی در آن بخش‌هایی که خود نوشته است، نسبت به حافظ آبرو، تأکید بیشتری بر فردیت هنرمند دارد. مقایسهٔ روایت حافظ آبرو و عبدالرزّاق سمرقندی از سرگذشت مولانا معروف بغدادی در ماجرای ترور شاهرخ توسط احمدلر این موضوع را روشن‌تر می‌کند. آخرین سالی که حافظ آبرو به آن پرداخته، ذکر وقایع سال ۸۳۰ ق. است که در آن سال، شخصی به نام احمدلر و از پیروان مولانا فضل‌الله استرآبادی در مسجد جامع هرات با چاقو به شاهرخ حمله کرده و زخمی کاری بر او زده است. احمدلر بلافاصله کشته و در بررسی‌ها مشخص شده که در یک کاروانسرا حجره‌ای داشته و با مولانا معروف خطاط بغدادی در ارتباط بوده است. حافظ آبرو این‌گونه از مولانا نام برده است:

> بعد از سه روز کاروانسرادار تقریر کرد که شخصی بدین هیئت در این کاروانسرا حجره داشت و از روز جمعه باز به در رفته است، در نیامده. از او تفحص نمودند که مصاحب و آشنای او بود؟ کاروانسرادار گفت: معروف خطاط بدو ترددی داشت... معروف را حاضر آوردند. استعلام آن قضیهٔ پرغصه نمودند. در ابتدا گفت که من از این قضیه هیچ خبر ندارم. چون قضیه به شکنجه و تعذیب رسید، چنین تقریر نمود که این ملعون مطعون که بر این حرکت مذموم و جسارت ملوم اقدام نموده... (آبرو، ۱۳۸۰، ج ۴: ۹۱۵ و ۹۱۶).

همین ماجرا را سمرقندی این‌گونه آورده است:

> میرزا بایسنغر و امرا تفحّص اموال لرک فرموده از کشتن او پشیمان بودند. از چیزهای او، کلیدی یافتند و عسّسان[۱۰] به واجبی جست‌وجوی کرده در تیمچه‌خانه به آن کلید گشاده شد و اهل تیمچه، حلیهٔ آن شخص بیان کرده، گفتند چنین شخصی اینجا بود و طاقیه‌دوزی می‌کرد و مردم بسیار پیش او می‌آمدند، از آن جمله مولانا معروف خطاط بغدادی.
>
> و این مولانا معروف، سرآمد مستعدّان جهان و نادرهٔ دوران بود. غیر از خط، انواع فنون و اصناف کمالات حاصل داشت... و از سلطان احمد بغداد روگردان شده بود و در اصفهان پیش میرزا اسکندر بن میرزا عمر شیخ آمد و در کتابخانهٔ او متعین شد. گویند در یک روز هزار و پانصد بیت نوشت. در وقتی که میرزا اسکندر هر روز پانصد بیت مقرر فرموده بود، دو روز هیچ ننوشت و در حکم میرزا اسکندر تخلف نمود. سبب نانوشتن پرسید. گفت می‌خواهم که در یک روز کتابت سه روزه بکنم. میرزا اسکندر فرمود که سایبان‌ها و بارگاه برافراشتند و یک کس قلم

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2024-05-07]
[DOI: 10.22034/12.48.51]

می‌تراشید و مولانا می‌نوشت. نماز دیگر، هزار و پانصد بیت در غایت لطافت نوشت و میرزا اسکندر او را انعام فراوان فرمود. حضرت خاقان سعید، در وقت فتح ممالک فارس و عراق، مولانا معروف را به هرات آورده، رقم اختصاص کشید و کاتب خاص شد و او مردی خوش‌محاوره، شیرین‌کلام بود. نمد عسلی پوشیدی و طاقیهٔ بلند هم از آن جنس بر سر نهادی و الف نمد بر گرد آن پیچیدی. جوانان مستعد دارالسّلطنه مثل مولانا تاج‌الائمهٔ خوارزمی و غیره میل صحبت او کردند؛ جمعی جهت خط و بعضی برای مصاحبت؛ و خدمت مولوی به‌غایت خویشتن‌دار و بزرگ‌منش بود. میرزا بایسنغر میل آن فرمود که مولانا جهت او خمسهٔ نظامی نویسد و کاغذ خوب فرستاد. مولانا زیادت از سالی کاغذ نگاه داشته، نانوشته باز داد و جناب بایسنغری را به‌غایت ناملایم آمد.

القصه در این وقت مولانا معروف را مطعون ساخته گرفتند... عاقبت در چاه حصار اختیارالدّین حبس کردند... (سمرقندی، ۱۳۸۳، ج ۲، دفتر اول: ۳۸۳ و ۳۸۴).

سمرقندی ابتکار دیگری نیز به خرج داد و آن ذکر فوت مشاهیر در ذیل برخی سال‌ها و آوردن زندگی‌نامه‌ای کوتاه از آن‌هاست. این کار تا ذکر وقایع سال ۸۳۸ ق. به‌صورت مشخص صورت نگرفت و بهانهٔ شروع آن، وقوع وبا و طاعون در دارالسّلطنهٔ هرات و حومه در آن سال است که جمع زیادی از مشاهیر بر اثر آن دار فانی را وداع گفتند. سمرقندی آنان را بر حسب طبقهٔ اجتماعی که داشتند به ترتیب قضات، شیوخ، وعاظ و مدرسان ذکر می‌کند و درنهایت از خواجه عبدالقادر مراغی نام برده و دستاوردهای او را بر شمرده است (همان: ۴۵۴ و ۴۵۵).

این مسئله در ذکر وقایع سال‌های بعد نیز به صورت پراکنده ادامه یافته است؛ مثلاً در سال‌های ۸۴۲ و ۸۶۹ ق. که به ترتیب سال فوت معمار قوام‌الدین شیرازی و برادر سمرقندی، یعنی مولانا شریف‌الدین عبدالقادر بوده، نگارنده زندگی‌نامه‌هایی را تهیه کرده است (همان: ۴۸۳).

نقد معطوف به هنرمند: خواندمیر، روملو و والهٔ اصفهانی

خواندمیر، مورّخ تیموری-صفوی، در دو اثر تاریخی خود یعنی خلاصةالاخبار فی احوال‌الاخیار (تک. ۹۰۵ ق.) و حبیب‌السّیر فی اخبار افراد البشر (تک. ۹۳۰ ق.)، بسیار آگاهانه‌تر به هنرمندان پرداخته و مطالبی پیوسته در ذکر آنان بیان کرده و گاهی یک بخش را به یک هنرمند اختصاص داده است. در خاتمهٔ خلاصةالاخبار که خلاصه‌ای از تاریخ عمومی روضةالصفا، تألیف پدربزرگ مادری خود یعنی میرخواند است، شمّه‌ای از صفات دارالسلطنهٔ هرات، عمارات و باغات آن؛ اسامی بعضی از مشایخ و سادات و فضلا که فوت کرده بودند و برخی اکابر اسلام و اعاظم علما که در قید حیات بوده‌اند و درنهایت نام بعضی خوشنویسان، نقاشان و مهندسانی آمده است که در کتابخانهٔ سلطان حسین‌میرزا، مشغول به کار و در پناه امیرعلیشیر نوائی به‌سر می‌بُردند. خواندمیر توصیف کوتاهی از هر هنرمند به دست داده است.

در حبیب‌السّیر که تاریخ عمومی است، علاوه بر اشارات پراکنده‌ای که به ابن مقله (در مقام وزارت)، فوت ابن بوّاب و خدمت یاقوت به هلاکو دارد، برخی هنرمندان را که در خدمت تیمور، شاهرخ و سلطان حسین بایقرا بوده‌اند، ذکر کرده و توصیفی کوتاه برای هرکدام تهیه کرده است. به نظر می‌رسد برخی توصیفات مربوط به هنرمندان در خدمت تیمور و شاهرخ برگرفته از تواریخی چون زبدةالتواریخ و مطلع سعدین باشد که خواندمیر آن‌ها را به شیوهٔ خود بازنویسی کرده است. همچنین تعدادی از هنرمندان که قبلاً در خاتمهٔ خلاصةالاخبار آورده بوده، در اینجا تقریباً به همان شیوه توصیف می‌شوند.

خواندمیر در هر دو اثر خود تقریباً به‌صورت مشابه، هنرمندان را توصیف و قضاوت می‌کند. یکی از ملاک‌های او در برکشیدن هنرمندان و نام بردن از آن‌ها، میزان نزدیکی هنرمند به سلطنت و توجه و التفات شاه و امیر به اوست. مثلاً در مورد سلطان‌علی مشهدی می‌نویسد که «مدت‌ها در کتابخانهٔ حضرت خداوندی کتابت می‌کرد و از موائد انعام و احسان بی‌کران، بهرهٔ تمام می‌برد و حالا نیز منظور نظر عاطفت آن حضرت است و هر کتابت که می‌فرماید، مانند نی قلم در تحریر آن کمر خدمت می‌بندد» و یا در مورد خواجه محمّد حافظ

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2024-05-07]
[DOI: 10.22034/12.48.51]

می‌آورد: «و از سایر ابنای جنس نسبت به عالی‌حضرت خداوندی خصوصیت بیشتر دارد». همچنین قاسم‌علی چهره‌گشا «پیوسته در ملازمت بندگانش کمر خدمت بسته و همواره از کثرت انعام و احسانش در مقام فراغت و رفاهیت نشسته».

معیار مهم دیگری که خواندمیر در قضاوت هنرمندان از آن استفاده می‌کند، معیارهای اخلاقی هنرمند است. مولانا سلطان‌علی «به وجاهت صورت و محاسن سیرت موصوف است»؛ مولانا مجنون و مولانا سلطان محمّد خندان «به حسن خط و لطف طبع اتصاف دارد»؛ بهزاد «نادرالعصر صافی اعتقاد» است و خواجه محمّد حافظ «سرآمد خطاطان و فاضل‌ترین اکثر خوشنویسان است... منصب امامت و خطابت مسجد جامع و امامت مسجدی که در درون منزل شریف ساخته‌اند متعلق به آن جناب است». به این ترتیب صفات اخلاقی و رفتاری، معیاری برای بهتر بودن هنرمند و جای گرفتن در کانون هنرمندان می‌شود.

معیار مذکور از چند منبع تغذیه می‌شد. نخست احادیث و روایاتی که اثر هنری را تظاهر باطن یا تجسّم روح هنرمند می‌دانستند و در رسالات فنّی همانند آداب‌المشق، از باباشاه اصفهانی، به‌وفور یافت می‌شد: «حسن الخط لسان الید و بهجة الضمیر»، «الخط أصل فی الرّوح و إن ظهرت بحواس الجسد»، «الخط هندسة روحانیة، ظهرت بآلة جسمانیة» و «الخطّ نتایج الفکر و سراج الذّکر و لسان البعد و حیات دراس العهد» و یا «الخط لسان الید و سفیر الضمیر و مستودع الاسرار و مستنبط الاخبار و حافظ الآثار» (به عنوان مثال رک. رسالهٔ عبداللّه صیرفی، فن خط از شمس‌الدین محمّد آملی، مدادالخطوط از میرعلی هروی، اصول و قواعد خطوط ستّه از فتح‌الله سبزواری، نقل در هروی، ۱۳۷۲)؛ و از اینجاست که شرف‌الدین علی یزدی در نخستین دیباچهٔ مرقع موجود، در کیفیت مآثر هنرمندان می‌آورد: «إنّ آثارنا تدلّ علینا/ فنظروا بعدنا إلی آثار» و در دورهٔ صفوی، دوست‌محمّد در دیباچهٔ مرقع بهرام‌میرزا، همین را تکرار می‌کند (رک. دیباچهٔ دوست‌محمّد، نقل در هروی، ۱۳۷۲ و صورت کامل‌تر آن در Thackston, 2001). توصیهٔ مؤلفان رسالات خط به پرهیز از ارتکاب به گناه و دور کردن صفات ذمیمه از خود نیز در جهت صاف کردن دل و صیقل دادن ضمیر به منظور انعکاس آن در هنر است:

ترک آرام و خواب باید کرد — وین ز عهد شباب باید کرد
سر به کاغذ چو خامه فرسودن — زین طلب روز و شب نیاسودن
ز آرزوهای خوش بگذشتن — وز ره حرص و آز برگشتن
نیز با نفس بد جدل کردن — نفس بدکیش را زدن گردن

(صراط‌السّطور، سلطانعلی مشهدی، نقل در مایل هروی، ۱۳۷۲: ۸۲)

و یا به طور مثال، از نظر نویسندهٔ اصول قواعد خطوط ستّه، کمال خط به سه امر حاصل شود: اول تعلیم استاد؛ دوم صفای باطن؛ سیّم کثرت مشق (سبزواری، نقل در مایل هروی، ۱۳۷۲: ۱۱۰)

منبع دیگر، تأثیرپذیری از تذکره‌ها از طریق توصیف شاعران است. نویسندگان تذکره به‌ندرت جنبه‌های زبانی و فنّی شعر را مورد نقد و بررسی قرار می‌دادند و به جای آن بیشتر به صفات و کمالات اخلاقی و رفتاری شعرا توجه نشان می‌دادند. از طرف دیگر برخی از کسانی که ما به عنوان خوشنویس یا تصویرگر می‌شناسیم، در درجهٔ اول و از نظر تذکره‌نویسان، شاعر بوده‌اند و لذا در سلک شعرا از آنان نام برده شده است. همین نکته سرایت صفات منتسب را در تذکرهٔ شعرا به دیگر متون روشن می‌کند. به عنوان مثال تذکرةالشعرای سمرقندی (تک. در ۸۹۲ ق.)، خواجه شهاب‌الدین عبدالله مروارید را این‌گونه توصیف می‌کند:

> حق سبحانه و تعالی آنچه اشراف‌الناس را باید و به کار آید از فضل و علم و طهارت باطن و لطافت ظاهر و اخلاق حمیده و هنر پسندیده بدین ذات ملکی صفات ارزانی داشت. با وجود فضل و استعداد خطّش در زیبایی، کجناح الطّاووس و انشایش در نیک‌رایی، کنشاةالنّفوس است. نسخش در متانت، ناسخ یاقوت است و روح را از دیدن توقیعش، غذا یا قوت است، کفایتش دیوان صدارت را به‌قانون ساخت و نوای قانونش دل‌های عشّاق را بی‌قانون کرد (سمرقندی، ۱۳۸۲: ۵۱۵).

و خواندمیر در حبیب‌السّیر به همین شیوه او را توصیف کرده است:

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2024-05-07]
[DOI: 10.22034/12.48.51]

خواجه شهاب الدین مروارید ولد رشید خواجه شمس‌الدین محمّد مروارید بود و در مکارم اخلاق و محاسن اغراق و لطف گفتار و حسن کردار، سرآمد ابنای روزگار می‌نمود. طبع پاکش از اقسام فضایل و کمالات بهره‌ور و ذهن درّاکش، نقاد فنون علم و هنر. منثورات مؤلفاتش مثال سخنان سحبان، به زیور جواهر آراسته و منظومات منشآتش مانند لآلی بحر عمان، از شوائب عیب و منقصت پیراسته. رشحات خامهٔ بدایع‌نگارش، به سان خط خوبان گلعذار، دلفریب و اثرات کلک لطایف آثارش، همچون عقود جواهر مکنون، پر زینت و زیب. در فن موسیقی و ادوار به قانون ادراک، خرده بر استادان ماهر گرفته و به دستیاری عنایت پروردگار، اتباع و پیروی ملت بنی حجازی را پذیرفته (خواندمیر، ۱۳۸۰: ۳۲۵).

نمونهٔ دیگر تحفهٔ سامی از سام‌میرزا صفوی است که اگرچه بعد از خواندمیر تألیف یافته، نشان‌دهندهٔ تداوم زبان به کار رفته در تذکره‌های تیموری در متون تذکره‌ای دورهٔ صفوی است.

یکی دیگر از معیارهایی که خواندمیر به کار می‌برد، مقایسهٔ هنرمندان با یکدیگر به‌خصوص هنرمندان مطرحِ واضع یا مُبدِع در خوشنویسی و تصویرگری است. به عنوان مثال در توصیف سلطان‌علی مشهدی می‌گوید: «خط نستعلیق را بعد از مولانا جعفر ظاهراً کسی برابر وی ننوشته، بلکه رقم نسخ بر خط اکثر خوشنویسان کشیده» یا مولانا اظهر چون «ابن مقله»، مولانا شهاب‌الدین عبدالله آشپز چون «صیرفی وقت» و مولانا شیخ محمود، «یاقوت زمان» بوده‌اند و درنهایت قلم بهزاد را با قلم مانی مقایسه می‌کند.

پس از خواندمیر، حسن بیک روملو (ف. احتمالاً ۹۸۵ ق.) در اثر خود احسن‌التواریخ (تک. ۹۸۵ ق.) شیوهٔ خواندمیر را در پیش گرفت، اما در جایگاهی که در خلال شرح حوادث سیاسی به هنرمندان اختصاص داد، تا حدودی از شیوهٔ خواندمیر، دور و به شیوهٔ کمال‌الدّین عبدالرزّاق سمرقندی نزدیک شد. روملو همانند سمرقندی در ضمن متوفّیات هر سال، به مشاهیر مختلف از طبقات مختلف و از جمله هنرمندان که در آن سال فوت کرده‌اند، اشاره کرده است. مفصّل‌ترین این اشارات در سال ۹۱۹ ق. که سال‌مرگ سلطان‌علی مشهدی است، اتفاق افتاد و روملو به بهانهٔ این هنرمند، جمع کثیری از خوشنویسان را نام برد. روملو فقط به خوشنویسان می‌پردازد و ذکری از نقاشان به میان نمی‌آورد. از میان خوشنویسان هم در دوگانهٔ سلطان‌علی و میرعلی، با ذکر حکایتی، طرف میرعلی را می‌گیرد و او را بر سلطان‌علی برتری می‌دهد (روملو، ۱۳۵۷: ۱۸۳-۱۸۶).

نزدیک به یک سدهٔ بعد، والهٔ اصفهانی در خلد برین (تک. ۱۰۷۸ ق.) که تاریخ عمومی مفصلی در هشت جلد است، دو حدیقهٔ (بخش) نسبتاً مفصل را به ذکر خوشنویسان و نقاشان و مذهّبان اختصاص داد. اصفهانی همانند خواندمیر، به طبقهٔ هنرمندان در کنار دیگر طبقات امرا، خوانین، سادات، مشایخ، علما، وزرا، ارباب، حکما، اطبا، شعرا و بزم‌آرایان اشاره می‌کند که هم‌عصر شاه یا در خدمت او بوده‌اند. بخش اول مطلب او دربارهٔ خوشنویسان، اقتباس از مطلب حسن‌بیک روملو در احسن‌التواریخ است؛ در ادامهٔ آن بسیاری خوشنویسان دیگر تا زمان شاه عباس اول را نام برده است. در بخش بعدی به ذکر نقاشان و مذهّبان می‌پردازد که با شاه‌تهماسب و سلطان محمّد، آغاز و تا نقاشان و مذهّبان زمان شاه عباس اول ادامه پیدا می‌کند. توصیف هنرمندان، با بهره بردن از صفات مرسوم و کلی از قبیل «نادرهٔ دوران»، «یگانهٔ دوران»، «با استعداد» و غیره صورت گرفته است که این شیوهٔ مشترک میان تواریخِ پیش‌گفته است.

نقد معطوف به اثر هنری: بابُر و دوغلات

هم‌زمان با خواندمیر، در شاخهٔ دیگری از تاریخ‌نگاری که از آن به شاخهٔ مغولی-هندی نام بردیم، به دو اثر شاخص و شیوه‌ای متمایز در نقد و قضاوت برمی‌خوریم. نخست بابرنامه یا توزک بابری، زندگینامهٔ خودنوشت ظهیرالدین بابر (۹۳۷-۸۸۸ ق.)، بنیانگذار سلسلهٔ گورکانیان هند است. این اثر به ترکی جغتایی نوشته شد و به دستور نوادهٔ او، اکبر، توسط عبدالرحیم خان خانان به فارسی برگردانده شد. اگرچه بسیار مختصر و گذرا به خوشنویسی و نقاشی پرداخته است، اما زبان نوشتاری وی کاملاً متفاوت از اسلاف خود در ایران بوده و به‌خصوص با شیوهٔ خواندمیر فرق دارد. از خوشنویسان فقط به سلطان‌علی مشهدی اشاره می‌کند و از کتابت بسیار او برای میرعلیشیر بیک و میرزا [حسین بایقرا] سخن می‌گوید. اما در مورد بهزاد و شاه مظفر می‌گوید:

از مصوران بهزاد بود. کار مصوری را بسیار نازک کرد اما چهره‌های بی‌ریش را بد می‌گشاد و غبغب او را بسیار کلان می‌کشد. آدم ریش‌دار را خوب چهره‌گشایی می‌کرد. دیگر شاه مظفر بود. تصویر را بسیار نازک می‌کرد. عمر بسیاری نیافت در محل طرقی [ترقی؟] از عالم برفت (بابر، بی‌تا: ۱۱۵).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2024-05-07]

[DOI: 10.22034/12.48.51]

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، بابر به تکنیک بهزاد در تصویرسازی اشاره می‌کند و آن را مورد نقد قرار می‌دهد. پر واضح است که این‌گونه نقد با نقدی که خواندمیر از آثار داشت، کاملاً متفاوت است. خواندمیر بیشتر بر معیارهای زیبایی‌شناسی کیفی تمرکز دارد که مرتبط با روح یا شخصیت هنرمند بوده و قابل مشاهده نبوده‌اند؛ معیارهایی چون ملاحت، صفا و شأن. اما بابر معیارهایی را ذکر می‌کند که در خود آثار قابل مشاهده‌اند.

پس از بابر، میرزا حیدر دوغلات (۹۵۷-۹۰۵ ق.) در اثر خود، تاریخ رشیدی، ضمن ذکر داستان فرار نمودن پدرش به خراسان، به سرگذشت بزرگان، علما، شعرا و خوشنویسان و نقاشان می‌پردازد؛ هرچند از معیارهای زیبایی‌شناسی مرسوم که خواندمیر استفاده کرده بود، بهره برده است، اما همانند بابر نقد خود را معطوف به خود آثار هنری می‌کند. در ذکر خوشنویسان آورده است: «مولانا جعفر کند و شکسته نوشته است، اما محکم و به ملاحت و سخته، اما مولانا اظهر با وجود این لطایف که مذکور شد، درست نوشته است، اما ناهمواری دارد» (دوغلات، ۱۳۸۳: ۳۱۵). در جایی دیگر می‌نویسد: «دیگر سلطان محمّد نور است، اگرچه قلم تیز می‌دارد اما کاواک‌تر می‌نویسد» (همان: ۳۱۷). در مورد شاه مظفر و پدرش منصور می‌گوید:

> وی [منصور] در این فن استاد است. قلم نازک باریک دارد که به غیر شاه‌مظفر دیگر قلم هیچ‌کس به آن نازکی نیست، اما چیزی خشک‌تر است. گرفت‌وگیرها را به‌غایت محکم ساخته، اما شاه‌مظفر به معرفت کثیره از وی گذرانیده است. قلمی دارد در نهایت نازکی و صافی و ملاحت و پختگی که چشم بیننده خیره مانَد (همان).

در مقام مقایسهٔ بهزاد و شاه‌مظفر نیز به خصوصیات آثار آنان اشاره می‌کند: «وی [بهزاد] مصور استادی است. اگرچه مقدار شاه‌مظفر نازک‌دست نیست، اما قلم این از وی محکم‌تر است. طرح و استخوان‌بندی آن از وی بهتر است» (همان: ۳۱۸). در جایی دیگر، شیوهٔ کار شاگردان بهزاد، قاسم‌علی و مقصود را با بهزاد مقایسه می‌کند:

> قاسم‌علی چهره‌گشای؛ وی شاگرد بهزاد است. کارهای وی قریب با بهزاد است و در همان اسلوب کسی که ممارست بسیار کرده باشد می‌دریابد که کارهای قاسم‌علی درست‌تر است نسبت به کارهای بهزاد و اصل طرح وی بی‌اندام‌تر است.
>
> مقصود، دویّم قاسم‌علی است و شاگرد بهزاد. قلم او هیچ کمی از قلم قاسم‌علی ندارد، اما اصل طرح وی و پرداخت وی نسبت به قاسم‌علی خام است (همان).

پس از آن و درنهایت شیوهٔ کار مولانا میرک را با بهزاد مقایسه می‌کند: «مولانا میرک نقاش؛ وی از عجایب روزگار است. استادِ بهزاد است. اصل طرح وی پخته‌تر از بهزاد است، اگرچه پرداخت وی مقدار بهزاد نیست» (همان). همچنین دوغلات شیوهٔ کار استاد خود، مولانا درویش محمّد را مورد نقد قرار می‌دهد و به اثری از وی اشاره می‌کند: «در باریکی قلم، مثل ندارد بلکه از شاه‌مظفر نیز گذرانیده، اما چندان اندام و پختگی و ملاحت ندارد. گرفت‌وگیرها را بسیار خام می‌سازد. وی صورت سواری ساخته است، شیری را بر سر نیزه برداشته است، مجموع آن در حد یک برنج می‌مانَد» (همان: ۳۱۹).

در بخش مذهّبان نیز به همین صورت شیوهٔ کار مولانا محمود مذهّب را مورد نقد و بررسی قرار می‌دهد:

> دیباچه برای میرزا سلطان حسین بنیاد کرده است و ناتمام مانده در آنجا هفت سال کار کرده است؛ چنان باریک ساخته است که در مفاضل [مفاصل؟] بند روحی [رومی؟] که شاید مقدار نیم نخود بوده باشد در آنجا یک ماه زرد زر ساخته، پنجاه برگ اسلیمی شمرده شده است؛ باشد که همه را گذار و نشست به آن کرده (همان).

نقد معطوف به جامعه و مخاطب: بوداق منشی قزوینی و اسکندربیک منشی

بوداق منشی قزوینی در تاریخ خود، جواهرالاخبار (تک. ۹۸۴ ق.)، بخش مبسوطی را به احوال خوشنویسان و نقاشان اختصاص داده است که نخستین بار توسط کفایت کوشا (۱۳۸۸) و از روی نسخهٔ منحصربه‌فرد سن‌پترزبورگ منتشر شد. منشی قزوینی این بخش را با پیدایش خط و سرگذشت ابن مقله، ابن بوّاب و یاقوت مستعصمی آغاز کرد و با هنرمندان خوشنویس و نقاش زمان خود به پایان برد. در نقد و قضاوت هنر و هنرمندان تقریباً از تمام شیوه‌های موّرخان پیش‌گفته بهره می‌جوید؛ اما گزارش‌های بدیع و ظریفی نیز دارد. نخستین

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2024-05-07]

[DOI: 10.22034/12.48.51]

مطلبی که در نوع خود جدید است، اشاره به آثار به‌جای‌مانده از هنرمندان است. مثلاً اشاره می‌کند که شیخ‌زادهٔ سهروردی اکثر کتابه‌های عمارات بغداد را نوشته و در مسجد جامع بغداد سورهٔ الکهف را کتابت کرده است. یا می‌نویسد که کتابهٔ کاشی‌های دو مدرسهٔ بغداد، یکی مرجانیه و دیگری در کنار جسر، به خط ارغون کاملی است. این گزارشات در مورد پیر یحیی صوفی؛ مبارکشاه زرّین قلم؛ معین‌الدّین کاشی؛ بایسنغر میرزا؛ برادرش میرزا ابراهیم سلطان و عبدالحق سبزواری ادامه پیدا کرد.

گزارش‌های در خور توجه دیگری که منشی قزوینی به دست می‌دهد، مربوط به ارزش آثار هنری است. در جایی می‌گوید:

> و قطعهٔ ایشان [ملا سلطان‌علی و ملا میرعلی و محمود اسحق] را به دو هزار و سه هزار، گدا و توانگر می‌خرد. در حالتی که خود بوده‌اند قطعه به یک «دورمیشی» می‌داده‌اند که نیم‌شاهی باشد. قطعهٔ ملا میرعلی را در بخارا به یک «خانی» می‌خریده‌اند که اکنون دو شاهی است (قزوینی، ۱۳۸۸: ۱۱۲).

در جایی دیگر می‌نویسد: «هزار بیت از ایشان [سلطان محمّد خندان و سلطان محمّد نور] که همه کس خرید و فروخت نماید به سه تومان می‌خرند که هر بیت سی دینار باشد و اگر قطعه باشد قیمت هر قطعه هزار دینار است» (همان). این قیمت‌گذاری را در مورد خطوط محمّدحسین باخرزی و ملا شیخ محمّد نیز به دست می‌دهد. وضعیت دیگری که مورد توجه منشی قزوینی قرار گرفته است، تولید آثار در بستر جامعه و تحقیق و کار میدانی است که در این زمینه انجام داده بود. زمانی که به نستعلیق‌نویسان شیراز می‌پردازد، می‌نویسد:

> و نسخ تعلیق‌نویس در شیراز بسیارند. همه تقلید یکدیگر می‌کنند و اصلاً خط ایشان را از هم فرق نمی‌توان کرد. عورات شیرازی کاتب‌اند و به دستور نقش صورت برمی‌دارند. اکثر سواد ندارند. مؤلف به شیراز رفت و تحقیق کرد، واقع است. در هر خانه زن کاتب است و شوهر مصوِّر و دختر مذهِّب و پسر مجلِّد. هرچند کتاب که خواهند در یک خانه به هم می‌رسد. اگر کسی را هزار جلد کتاب با زینت میل باشد در یک سال بی‌خلاف از شیراز به هم می‌رسد همه به یک منوال که در هیچ کار فرق نتوان نهاد و این لطیفهٔ بهرام‌میرزاست که می‌گفت: در شیراز کتاب می‌کارند، یکی به واسطهٔ بسیاری و دیگری به جهت آنکه همه به هم می‌ماند (همان).

نکتهٔ قابل ذکر دیگر در مورد گزارش‌های منشی قزوینی، توجه وی به قضاوت هنرمندان از دید مخاطبان اعم از خود نویسنده، متخصصان و مردم است. در مورد عبدالحق سبزواری می‌گوید: «مردم خراسان او را استاد می‌دانند. خط او [را] عراقیان کلاغ‌پا می‌گویند و خراسانیان لنکاک[۱۱]» (همان: ۱۱۱).

در بخشی از متن در مورد یاقوت المستعصمی، خود در مقام قضاوت قرار می‌گیرد و سخن مردم را رد می‌کند: «و بعضی مردم عبدالله طبّاخ را قرینهٔ او [یاقوت] می‌دانند و بلکه بهتر. این کمال بی‌حیایی است». همچنین در آنجا که ملا میرعلی را با سلطان‌علی مقایسه می‌کند، می‌آورد: «میانهٔ ملا میرعلی و ملا سلطان‌علی نسبت نمی‌گنجد. خط ملا میرعلی به یک منوال است. خط بد او را کس ندید و خط بد ملا بسیار. اما فی‌الواقع گاهی کتابت‌های خفی کرده که قدرت بشر نیست. تناسب در خط سلطان‌علی نیست» (همان: ۱۱۲). و در مورد مولانا مالک در مقایسه با سایر خوشنویسان می‌گوید: «خط او را بهتر از ملا شاه محمود و سایر کتّاب که احوال ایشان گذشت، می‌دانند» (همان: ۱۱۳).

در خصوص تصویرسازان نیز کار قضاوت را به متخصصان واگذار کرده است: «آنچه از استادان خود شنیدیم می‌گفتند که استاد سلطان محمّد روش غزلباش را بهتر می‌سازد، مثل لباس پوشی‌ها (؟) و اسب و اسلحه و امثال این و اسب ساختن بهزاد تاتو مانند است» (همان: ۱۱۴).

درنهایت دربارهٔ خواجه جان می‌نویسد که «خط او شیوهٔ مولانا درویش داشت. مردم خراسان او را قبول کردند» (همان: ۱۱۵).

منشی قزوینی برخلاف خواندمیر، ویژگی‌های شخصیتی و رفتارهای مشهود هنرمندان را نیز ثبت کرده است. اگر خواندمیر به «صفای باطن»، «سالک مسالک بودن»، «محاسن سیرت» و « لطف طبع» هنرمند اشاره دارد، منشی قزوینی بر «مجذوب و اهل حال بودن»، «لاف زدن»، «لوند پیشگی»، «الفت با نسوان [زنان]»، «چرکن و نامقیّد بودن»، «عاشق‌پیشگی» و «بذله‌گویی» تأکید دارد و حتی در

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2024-05-07]

[DOI: 10.22034/12.48.51]

جایی می‌خوارگی استاد بهزاد را نیز گزارش می‌دهد: «همه وقت صحبت پاکیزه می‌داشت و دائم جرعه می‌زد و بی می لعل و لب لعل ساقی یک دم نمی‌توانست بود» (همان).

همان‌طور که در قطعهٔ مقایسهٔ سلطان محمّد و بهزاد مشهود است، منشی قزوینی از برشمردن شیوه‌های فنّی آثار و نحوهٔ کار کردن هنرمندان نیز فروگذار نکرده است. در مورد استاد میرک می‌نویسد: «کارش صافی و نزاکت و پاکیزگی نداشت. استحکام تمام در استخوان‌بندی کار او بود و استادانه می‌ساخت» (همان). یا در مورد خط ملا عبداللّه درویش می‌گوید: «خط عبدالحی استادانه و رعناست. خط ملا درویش چاق است و هر کدام روشی است» (همان: ۱۱۵).

در مورد نحوهٔ کار کردن نیز نکات جالب توجهی را ذکر می‌کند: «او [قاسم شادیشاه] از خوشنویسان قرار داده است. قرینهٔ خندان و نور است، اما روزی پنج بیت می‌نوشته و حکّ و اصلاح بسیار می‌کرده. قلم در دست و قلم‌تراش در مشت داشت» (همان: ۱۱۳).

و درنهایت در مورد ملا شیخ محمّد می‌نویسد: «در کاری که اعجاز دارد، مثنی برداشتن. خط میرعلی را می‌نویسد و به قلم‌مو اصلاح، به نوعی می‌کند که فهم نمی‌توان کرد و مردم را میل می‌شود که آنچه او نوشته بردارند و اصل را بگذارند» (همان: ۱۱۵).

پس از بوداق منشی قزوینی، اسکندر بیک ترکمان نیز تا حدودی این رویه را ادامه داد، اما به جامعیت منشی قزوینی نمی‌رسد و آنچه در کار او شاخص و چشمگیر است، توجه و تمرکز بر قضاوت مخاطب است. او در کتاب تاریخ عالم آرای عباسی (تک. ۱۰۳۸ ق.) بخشی را به سرگذشت خوشنویسان و نقاشان اختصاص داده است. در ابتدای سخن خود دربارهٔ خوشنویسان، چند تن از آنان را نام می‌برد و سپس آنانی را که در قید حیات هستند، ذکر می‌کند و ترتیب نام بردن را بر اساس قضاوت مردم می‌گذارد:

> اول، به اعتقاد اهل هرات و جمهور مردم خراسان و عراق، مولانا محمود اسحق سیاوشانی است و ثانی، میر سید احمد مشهدی که هر دو شاگردان بی‌واسطهٔ مولانا میرعلی‌اند. در آن عصر نستعلیق را به نزاکت و اندام مولانا محمود مذکور ننوشت و اهل هرات خط او را از خط میر سید احمد بهتر می‌دانند و اعتقادشان آن است که مولانا میرعلی را شاهد مدعای خود می‌سازند (ترکمان، ۱۳۵۰: ۱۷۰).

و سپس قطعهٔ شعر میرعلی را، دربارهٔ مولانا محمود، می‌آورد. در ادامه می‌نویسد که «اهل مشهد میر سید احمد را بهتر می‌دانند» و به این اکتفا نکرده و نظر متخصصان را نیز اضافه کرده است: «الحق جناب میرزا از خوشنویسان بی‌بدیل و قطعه‌نویس بی‌قرینه بود و در خراسان و عراق بل تمام آفاق، شهرت تمام داشت و اصحاب خط را اعتقاد تمام به خط اوست» (همان).

در بخشی دیگر، عدم اعتبار خوشنویسان عراق و آذربایجان نزد خراسانیان را ذکر می‌کند، اما مولانا محمّدحسین تبریزی را استثنا می‌داند و ستایش می‌کند:

> اگرچه خط نستعلیق‌نویس که اهل عراق و آذربایجان نوشته‌اند در نظر خوشنویسان خراسان زیاده اعتباری ندارد و این شیوه به اهل خراسان مسلم است اما مشارالیه [مولانا محمّد حسین تبریزی] در مشق نستعلیق ترقی عظیم کرده، بسیار قلم پر مغزی داشت و آنچه از قلم او بر صفحهٔ مشق ریخته می‌شد، بی‌عیب و بی‌آلایش اصلاح بود (همان).

در ادامه نیز خط میر معزی کاشی را زیر سؤال می‌برد: «میر معزی کاشی که در آن حین دعوی خوشنویسی می‌کرد و خوب می‌نوشت، کتابت نمی‌کرد و قطعه‌نویس بود. غایتش اعتقادی که اهل کاشان و عراق به او داشتند خالی از صحت بود و به خوشنویسان خراسان که اسمشان مذکور شد، برابری نمی‌کرد» (همان).

در چند جای دیگر نیز این قضاوت‌ها اتفاق افتاده است؛ از جمله در قطعه‌ای دربارهٔ خط تعلیق، خود نظر داده است:

> اما به اعتقاد مسوّد اوراق اگرچه هر دو پایه خط بر سطح‌بینان قلم مولانا درویش نهاده‌اند اما هر دو صاحب طرزند و هر کدام این خط را به طرزی علی‌حده نوشته‌اند که هیچ‌کدام کمتر از طرز مولانا درویش نیست. رطوبت طرز در خط میرزا محمّدحسین شیرازی بیشتر از خط میرزا احمد است (همان: ۱۷۳).

در بخش تصویرسازان و مذهّبان نیز در مورد مولانا مظفرعلی نوشته است: «جمعی از استادان نادره‌کار و چهره‌گشایان بدایع‌نگار او را در آن فن بی‌عدیل مسلم می‌دانستند» (همان: ۱۷۴). یا در مورد مولانا شیخ محمّد سبزواری و شیوهٔ او نیز نظر متخصصان را ارجح

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2024-05-07]

[DOI: 10.22034/12.48.51]

می‌داند: «در فن تذویر رنگ‌آمیزی یکه صورت دم از یکتایی می‌زد. الحق در آن دعوی صادق و همهٔ استادان نقش‌پرداز در این ماده با او موافق بودند» (همان: ۱۷۶).

دو نکتهٔ دیگر در مورد نحوهٔ تاریخ‌نگاری اسکندر بیک منشی باقی می‌ماند. نخست این‌که اسکندر بیک در جای جای متن خود به شیوهٔ استادان نیز پرداخته و توانایی‌های آنان را نوشته است. مثلاً می‌نویسد که خواجه علاءالدین منصور منشی درشت می‌نویسد و دایره‌های او بزرگ است و یا گفته است: «دایرهٔ خط او [میرزا احمد] بر خلاف خواجه علاءالدین منصور و غیر کاواک بود». در بخش نقاشی نیز این گزارش‌ها ادامه پیدا کرده است. سیاوش‌بیک را در «سپاه و کوه‌پردازی»، استاد دانسته و گزارش داده است که کسی بهتر از مولانا شیخ محمّد سبزواری «گونه‌سازی و چهره‌پردازی نکرد». در پایان استاد علی اصغر کاشی را در «کوه‌پردازی و درخت‌سازی» سرآمد اقران دانسته است.

نکتهٔ دوم، ذکر خصوصیات اخلاقی و رفتاری مشهود، همانند گزارش‌های بوداق منشی قزوینی است که در اینجا به یک نمونه اکتفا می‌شود. بعد از اینکه گزارش مفصلی از سرگذشت صادقی بیک افشار ارائه داده، به خصوصیات اخلاقی وی پرداخته و نوشته است:

> به‌غایت بدمزاج و غیور و تنگ‌حوصله. بدخوی [بدخویی؟] زشت و بدمزاجی هرگز او را از اغراض نفسانی آسوده نمی‌گذاشت و همیشه با یاران و ابنای جنس به مقتضای طبع عمل نموده، بدسلوکی را از حد اعتدال می‌گذرانید و ایشان این متاع کاسد را که از بازار اهلیت نارواست، از او به جان خریدار بودند و او پای از دایره و انصاف بیرون نهاده در درشت‌خویی با همه کس افراط می‌نمودند. بدین‌جهت از بساط قرب و منزلت، دور و از خدمت مرجوعه، مهجور بود (همان: ۱۷۵).

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با هدف تحلیل متون تاریخی هنر ایران به دنبال پاسخ به این سؤال بود: مورّخان چگونه و با چه شیوه‌هایی، هنر و هنرمند را مورد نقد و قضاوت قرار داده‌اند؟ یا به طور دقیق‌تر: چه معیارهایی موجب تمایز و نام بردن تعداد مشخصی از هنرمندان در متون تاریخی شده است؟ با بررسی معنای واژهٔ «نقد»، مشخص شد که آنچه در پژوهش حاضر مراد است، به‌نوعی همان معیار کشف و شناسایی هنرمند یا اثر هنری اصیل از غیر اصیل است. مورّخان گاه با تمرکز بر خود هنرمند و ویژگی‌های اخلاقی وی و گاه با تأکید بر ویژگی‌های فنّی آثار، سعی در نقد و قضاوت هنر و هنرمند دارند. همچنین این فرایندِ کشف و شناسایی و معیار اصالت، گاه از مسیر جامعه و بستری که در آن هنرمند و اثر هنری حضور دارد، می‌گذرد و گاه بر زبان مخاطبان جاری می‌شود. بدین ترتیب و در پی پاسخ به سؤالات پژوهش، متون تاریخی شامل تواریخ عمومی، سلسله‌ای و سلطانی در سده‌های نهم تا یازدهم هجری مورد بررسی و مداقه قرار گرفت و چهار خط سیر یا شاخهٔ تاریخ‌نویسی در میان آثاری که به هنر و هنرمند توجه نشان داده‌اند، بازشناخته شد. شاخهٔ اول شامل حافظ آبرو و سمرقندی بود که از آن‌ها با عنوان مورّخان پیشرو نام بردیم. در این شاخه، مورّخ صرفاً در کنار گزارش تاریخی خود، به هنرمندان، در ارتباط با شخص یا واقعهٔ مورد بحث، اشاره و به اطلاعات پایه از هنرمند بسنده کرده است و چندان وارد جزئیات نشده است. در شاخهٔ دوم که آن را می‌توان شیوهٔ خواندمیر نامید، نقد با تمرکز بر هنرمند صورت گرفته است و از ویژگی‌های اخلاقی و جایگاه هنرمند، نزد دستگاه سلطنت سخن گفته شده است. مورّخ با برشمردن ویژگی‌ها و محاسن شخصیتی هنرمند، بازتاب آنان را در آثار هنری هنرمند و در قالب واژگان برشمرده است. روملو و والهٔ اصفهانی نیز در این دسته جای می‌گیرند. شاخهٔ سوم، شامل آثار بابر و دوغلات، آن دسته از تواریخ است که نقد معطوف به اثر در آن‌ها قابل تشخیص است. این شیوه که ابتدا بیشتر در شاخهٔ مغولی-هندی تاریخ‌نگاری مشاهده می‌شود، بر اثر هنری یا به‌طوردقیق‌تر، بر شیوهٔ هنرمند در اثر - فارغ از ارتباط با جامعه، مخاطب و هنرمند - تأکید می‌کند. در شاخهٔ چهارم که دو مؤلفهٔ جامعه و مخاطب را یکجا در خود دارد، مورّخ با ارجاعات فراوان به قیمت آثار و وضعیت تولید آثار هنری در جامعه، نقد و نظرات مخاطبان اعم از خود مورّخ، متخصصان و مردم عامی را نیز در نظر می‌گیرد. آثار بوداق منشی قزوینی و

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2024-05-07]

[DOI: 10.22034/12.48.51]

اسکندر بیک در این شاخه قرار می‌گیرند. در شیوهٔ چهارم، تا حدودی با نقد معطوف به اثر و هنرمند - البته در ارتباط با ویژگی‌های اخلاقی مشهود هنرمند - نیز مواجه می‌شویم و از این رو باید آثار مذکور را جامع تمام چهار مؤلفهٔ نقد دانست.

پی‌نوشت‌ها

[1] M. H. Abrams

[2] *The Mirror and the Lamp*: *Romantic Theory and the Critical Tradition*

[3] word-of-all-work

[4] nature

[5] universe

[6] Mimetic theories

[7] Pragmatic theories

[8] Expressive theories

[9] Objective theories

[10] داروغه، شحنه، محتسب

[11] درشت

کتاب‌نامه

آبرو، حافظ (۱۳۸۰). زبدةالتواریخ. تصحیح سیدکمال حاج سید جوادی (جلد ۴)، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

آژند، یعقوب (۱۳۸۸). بنیاد نقد هنر در سدهٔ نهم هجری. پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر، زمستان، (۱۵)، ۱۱۶-۹۶.

بابر، ظهیرالدین محمد (بی‌تا). بابرنامه یا توزک بابری. چاپ سنگی متعلق به دانشگاه تهران.

بلخاری، حسن (۱۳۸۶). اصول و مبانی نقد و پژوهش هنری: معنا و مفهوم نقد در آثار قدما (اسلامی-ایرانی). پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر، مهر و آبان، (۵)، ۱۹-۶.

ترکمان، اسکندر بیک (۱۳۵۰). تاریخ عالم آرای عباسی. به کوشش ایرج افشار (چاپ دوم). تهران: امیرکبیر و کتابفروشی تأیید اصفهان.

خواندمیر، غیاث‌الدین (۱۳۷۲). مآثرالملوک به ضمیمهٔ خاتمه خلاصة الاخبار و قانون همایونی. تصحیح میرهاشم محدث، تهران: مؤسسهٔ خدمات فرهنگی رسا.

خواندمیر، غیاث‌الدین (۱۳۸۰). تاریخ حبیب‌السّیر فی اخبار افراد بشر (جلد ۴). زیر نظر محمد دبیر سیاقی، تهران: کتابفروشی خیام.

درخشانی، حبیب (۱۳۸۶). راه و رسم پیشینیان در نقد. پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر، مهر و آبان، (۵)، ۳۱-۲۰.

دوغلات، محمد میرزا حیدر (۱۳۸۳). تاریخ رشیدی. تصحیح عباسقلی غفاری‌فرد، تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.

روملو، حسن بیک (۱۳۵۷). احسن التواریخ. تصحیح عبدالحسین نوائی، تهران: انتشارات بابک.

سراج شیرازی، یعقوب بن حسن (۱۳۷۶). تحفةالمحبّین. به کوشش محمدتقی دانش‌پژوه، کرامت رعناحسینی و ایرج افشار، تهران: نقطه و میراث مکتوب.

سمرقندی، دولتشاه بن علاءالدوله (۱۳۸۲). تذکرةالشعراء. تصحیح ادوارد براون، تهران: اساطیر.

سمرقندی، کمال‌الدین عبدالرزّاق (۱۳۸۳). مطلع سعدین و مجمع بحرین. به اهتمام عبدالحسین نوائی (جلد ۲، دفتر اول)، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

شکراللهی طالقانی، احسان اللّه (۱۳۸۸). ادبیات نقد در گلستان هنر. پیام بهارستان، تابستان، (۴)، ۳۳۴-۳۲۹.

قزوینی، بوداق منشی (۱۳۸۸). بخش احوال خطاطان و نقاشان از کتاب جواهر الأخبار (محفوظ در کتابخانهٔ آکادمی علوم سن‌پترزبورگ به خط مؤلف). به کوشش کفایت کوشا. نامهٔ بهارستان، پاییز، (۱۵)، ۱۰۷-۱۲۰.

قطب، سید (بی‌تا). النقد الادبی، اصول و مناهجه. چاپ بیروت، تحت شمارهٔ ۱۰۹۰۷۷ در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی موجود است.

کاووسی، ولی الله (۱۳۸۹). تیغ و تنبور: هنر دورهٔ تیموریان به روایت متون. تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری (متن).

مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲). کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی. مشهد: آستان قدس رضوی.

موران، برنا (۱۳۸۸). نظریه‌های ادبیات و نقد، ترجمهٔ ناصر داوران. تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2024-05-07]

[DOI: 10.22034/12.48.51]

واله اصفهانی، محمّد یوسف (۱۳۷۲). خلد برین (ایران در روزگار صفویان). به کوشش هاشم محدث، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.
Abrams, M. H. (1953). *The Mirror and the Lamp*: *Romantic Theory and the Critical Tradition*. London; Oxford; New York : Oxford University Press.
Thackston, McIntosh Wheeler (2001). *Album Prefaces and Other Documents on the History of Calligraphers and Painters*. Leiden; Boston; Koln : Brill.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2024-05-07]

[DOI: 10.22034/12.48.51]