۲۲۴۴۵۷۰
کتابخانه

اسلیمی و ختایی گلهای شاه عباسی

نگرشی بر سوابق تاریخی سه نگارهٔ زرینی

www.ketab.ir

مقالاتی از

ارنست کونل ـ شهریار مالکی ـ هادی اقدسیه

طرحهای قالی و تذهیب

از استاد حسین طاهرزادهٔ بهزاد

انتشارات یساولی

کونل، ارنست، ۱۸۸۲-۱۹۶۴م. Kuhnel, Ernst
اسلیمی و ختایی گلهای شاه عباسی: نگرشی بر سوابق تاریخی سه نگاره تزئینی/ مقالاتی از ارنست کوئل، شهریار مالکی، هادی اقدسیه ؛ طرحهای قالی و تذهیب از حسین طاهرزاده‌بهزاد ؛ ویراستار امیررضا ربیعی.
تهران : یساولی، ۹۶.۱۴۰۰ ص.: مصور؛ ۲۲×۲۹ س‌م.
فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیپا. ۹۷۸-۹۶۴-۳۰۶-۲۲۰-۰
۱.هنرهای تزیینی اسلامی - Islamic decorative arts ۲.نقش‌های تزئینی - Decoration and ornament — Themes, motives ۳. اسلیمی - Arabesques ۴. ختایی - Khitan* ۵. قالی و قالی‌بافی -- ایران -- طراحی- Carpets -- Iran -- Design ۶. تذهیب ایرانی- Illumination of books and manuscripts, Iranian. الف. مالکی، شهریار- ب. اقدسیه، هادی - ج. طاهرزاده بهزاد، حسین، ۱۲۶۶ - ۱۳۴۱.
۷۴۵/۴۴۹۱۷۶۷۱
NK۱۵۷۵
شماره کتابشناسی ملی ۸۵۲۴۴۴۵

www.ketab.ir

اسلیمی و ختایی، گلهای شاه عباسی

نگرشی بر سوابق تاریخی سه نگارهٔ تزئینی

با مقالاتی از:
ارنست کونل - شهریار مالکی - هادی اقدسیه
و طرح‌های قالی و تذهیب از استاد حسین طاهرزاده بهزاد

ویراستار: امیررضا ربیعی
انتشارات: یساولی
لیتوگرافی: نقش‌آفرین
چاپ اول: پاییز ۱۴۰۰، پدیدرنگ
تیراژ: ۲۵۰۰ نسخه
تهران: خیابان انقلاب، بازارچه کتاب، طبقه زیرین، تلفن: ۶۶۴۶۱۰۰۳ نمابر: ۶۶۴۱۱۹۱۳
تهران: خیابان کریم‌خان، پلاک ۷۸، تلفن: ۸۸۳۰۰۴۱۵ نمابر: ۸۸۸۳۲۰۳۸
www.yassavoli.com
info@yassavoli.com
شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۳۰۶-۲۲۰-۰
حق چاپ محفوظ

اسلیمی و ختایی
گلهای شاه عباسی
بها: ۵۵۰۰۰ تومان

فهرست

مقدمه
۴

هنر اسلیمی
۸

تحلیلی بر مبانی، و نظرگاه های هنر اسلیمی
واژه نامه تشریحی و نظری کلی به فرهنگ و شناخت اسلیمی
۲۸

هنر اسلیمی در صفحه آرایی
۲۹

گذاری کلی بر ساختارهای فنی هنر اسلیمی
تقسیمات تحلیلی و تشریحی هنر اسلیمی، براساس واژگانی فنّی و ویژهٔ آن
۳۵

انواع طرح‌های اسلیمی
طرح‌هایی از هادی اقدیسه
۴۵

طرح خَتایی و گل‌های شاه عباسی
طرح‌هایی از هادی اقدیسه
۵۲

طرح های قالی و تذهیب
از استاد حسین بهزاد
۶۳

www.ketab.ir

مقدمه

هنرِ بخشِ اسلام گزیدهٔ عالم، در محدودهٔ وسیعی از مایملکش، مدیون سرزمین ایران، اقلیم به تطاول نشسته در روزگاران تاریخ است که پاره‌های فراوانی از جگرش را نثار کرکسان و قلدران کرده است؛ این خاکِ منتظر، در چهارچوب مرزهای متناوباً متغیرش، در مصاف با ستمکاران، جز چند قلندرِ یک لاقبا، و نه به تیغهٔ شمشیری که نداشتند، بلکه به درفش گردن‌فراز قلم‌هاشان، افسانهٔ حیات ملی سرزمینی را تصویر کرده‌اند و سروده‌اند که در تمامی گردنه‌های تاریخ ستمگر این خاک، بیمِ تلاشی و نابودیش محتمل‌تر از ادامه و ابقای حیات فرهنگی و تاریخی‌اش بوده است.

باری، این سرزمین، که هرگز از خود چیزی نزاد، برای هر چیزِ فریبنده و تابنده‌ای که قدم به سرسرای هستیِ تاریخی‌اش نهاد، دایه‌ای به‌راستی مهربان‌تر از مادر شد. فرزندانِ زادهٔ دیگران را چنان پروراند که با مادر بیگانه شدند و مثال‌های این ادعا، از مینیاتورِ چینی گرفته تا نواده‌های بربرِ چنگیز -که به‌جای چادرنشینی، در ساختن شهرهای فاخر و نوینی چون سلطانیه اهتمام فراوان ورزیده‌اند- گسترده است. باری، «اسلیمی» نیز یکی دیگر از فرزندخوانده‌های این دایهٔ مهربان‌تر از مادر بود که با آغاز دوره اسلام، در فرهنگ ما خزید و ای بسا که بهره‌ها از آن برد و عاقبت، اوج و تمامت خود را در این سرزمین و در آغوش این دایه یافت. به وجه تاریخی، ظفرمندی اسلام در دوران جانشینِ پیامبر، که پس از وفاتِ حضرتش زمام امور را به‌دست گرفت و خلیفهٔ مسلمین قلمداد شد، در برابر اروپای مسیحی که در کالبد نمایندهٔ پرآوازه‌اش «رم مسیحی» متجلی بود، و نیز ایران پر جلال و جبروتی که به سبب عدول پادشاهانش از مجرای عدل و میزان، میان تهی شده بود، واقع شد. در همان زمان، دو گونه تاکتیک برای پیروزی بر این دو نیرو (که ایران بسیار زود از گردونه خارج شد) و یا نمودهای ظاهرفریب آنان مطرح می‌شد؛ یک دسته به جلال و جبروتی معادل آنچه که در اروپای مسیحی و به‌ویژه مظهر و نماینده آن دارا بود گرایش داشت و رمز پیروزی را تلویحاً همسریِ ظاهری با آن می‌دانست، و دستهٔ دیگر سیاست‌های مردم‌گرا و سادگی‌طلب رسول اکرم (ص) و حضرت علی (ع) را به‌عنوان شیوه‌ای برای اقبال مردمان عادی‌ای که نیروی محرکهٔ تعیین‌کننده ارزیابی می‌شدند -و قرآن نیز پس از نیروی خداوند بر نیروی ایشان ارجحیت و اصالت می‌بخشد- پشتیبانی می‌کرد. به هر تقدیر و طی عوامل بسیاری که در این اندک نمی‌گنجد و عمدتاً در روحیهٔ غالب اعراب و اوضاع اجتماعی و اقتصادی آنان قابل پیگیری‌ست، مشیِ نخستین به‌جای دیگری، تعقیب گشت. سخن کوتاه، نتیجه این شد که در ازمنهٔ نخستین امپراطوری اسلام، کاخ‌هایی ساخته شد که شاید تا همین امروز نیز نمونه‌های منحصربه‌فردی باشند.

در ساختن این کاخ‌ها، و به‌ویژه قصر معروف الحمراء، نظر به آن که ایرانیان در معماری آن روز سرشناس و ماهر بودند، بخشی از نمودهای هنوز محوِ هنر ایران -که در عین حال خود را ملزم به همسنگی با جهان‌بینیِ دین جدید حس می‌کرد-، یا مستقیماً توسط ایرانیان یا توسط استادکاران دیگری که به‌دلیل غالب بودن شیوهٔ معماری ایرانی در جهان آسیایی آن روز، و به‌ویژه خاورمیانه تحت نفوذ آن بودند، با این نمونه‌ها در آمیخت. به‌هرحال، ما می‌دانیم که حجاریِ کتیبه‌ای، با نقش‌های متوالی منظم، یکی از شگردهای اصلی ایرانیان بوده است و نیز ایرانیان، البته به شیوهٔ خود، اما در مدار جاذبهٔ آموخته‌هایی از بین‌النهرین و یا حتی مصر و روم، نقش‌های ظریف و زیبایی آفریدند که در حاشیهٔ تصاویر اصلی، به همان اندازهٔ ظریفْ مرئی شده بود که متن اصلی تصویر؛ و این خود شاید در هنر آشور نیز بدان پایه نرسیده بود. از طرفی میزان استیلیزه کردن واقعیت طبیعی نقش‌های گیاهی، که به‌دلیل پیچ و تاب پیکره شان و نیز امکانات به‌جای بصری‌ای که در تکرار نقش‌شان به‌وجود می‌آمد، نکته‌ای بود که در هنر ایران بر آن درنگ و تأمل و تمرین قابل توجهی

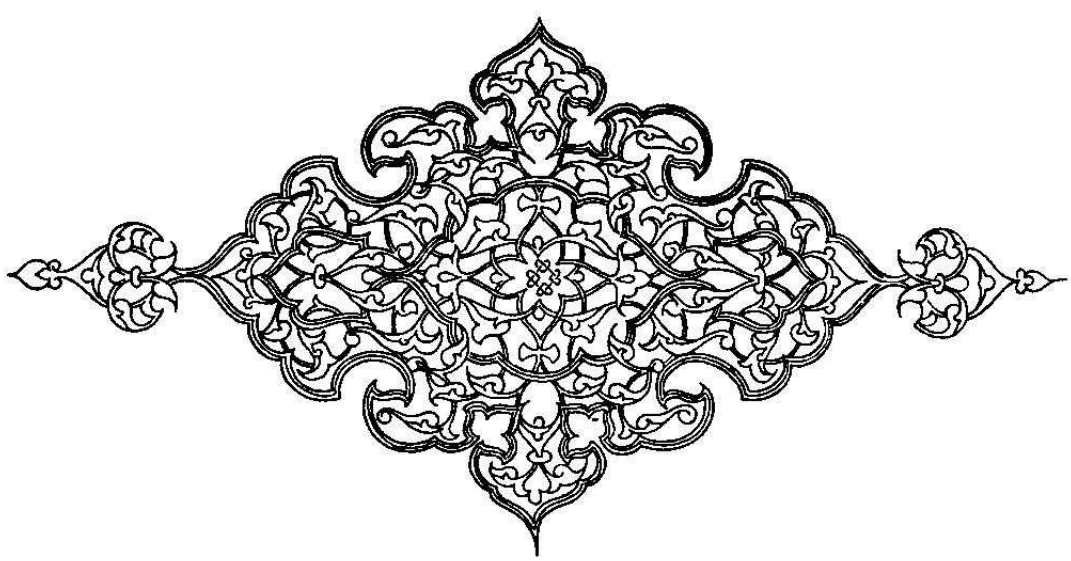
www.ketab.ir

صورت گرفته بود. ما در این مقدمه کوتاه، که بر کتابی با حجمِ کم نوشته می‌شود، مجال ارایه نمونه‌ها و نیز پیگیری بسیار را نداریم و تنها به این نکته‌های اساسی اشاره‌ای گذرا خواهیم کرد، و این همه نه برای آنست که نقش قوم ایرانی را به‌وجه تعصبِ میهنی دو چندان کنیم، بلکه تصور ما آنست که نکته فوق، که بر مبنای مطالعه‌ای در خور بضاعت ما حاصل شده است، از تحقیق اساتید دیگر نیز، اگرچه که با اشارات و تفصیلات و نکات دیگر، اما به تقدیر، سربلند بیرون خواهد آمد. باری، این تجربه‌های تصویری که یاد شد، با تجربه‌های بسیار غنی باقی ملت‌های آسیایِ اسلام آورده، مجموع شده و در کوره قریحهٔ تاریخی ملت‌هایی که همگی هنرمندان فرهنگِ بشر بوده‌اند، آبدیده شد. در چنین مجرایی، کشف‌هایی نیز صورت گرفت که چون در راستای مقاصد خود قرار داشت، همچون سنتِ هنری‌ای قلمداد شد که در کلیاتْ تغییر چندانی نکرد و از طریق خلاقیت‌های سترگی که در اجزاء ارایه شد، حتی به قالبی بودن آن کل نیز ملاحت و ظرافت و بدعت بخشید. آنسان که در طی قرن‌ها، محصول کار، هرگز چیزی کسل کننده و تکراری قلمداد نشد.

نکته دیگری که در این ثبات «کلی» قابل ذکر است، تلقی «صناعتی» از هنرهای بصری است، نه برداشتی به مفهوم اخیر و یا اروپایی آن، «هنری». چنان که محصول کار این هنرمندان، بر موادی نقش می‌گرفته است که منطقاً واجد خصایص کاربودی و فیزیکی بوده‌اند. این نقوش، قلمدان‌ها و رحل‌ها، پنجره‌ها، درها و دیوارها و صندوقچه‌ها را زینت می‌داده‌اند و نه جهانِ محضِ کرباس‌های روی بوم‌ها را. به این وجه، هنرِ مفهومی، که اسلیمی نیز از آن جوشید، هرگز جدای از «کاربرد» و «کارکرد» مواد و مصالحی که به مدد هنرمند، «زیبا» می‌شدند مطرح نبود، و این عدم انقطاع از چیزی که در واقع در متن زندگی قرار می‌گیرد، خود سبب آن شد که علاوه بر نضج دایم و آفرینش مدام در آن، هرگز تکراری نباشد و بیهوده جلوه نکند.

بنابراین، در این چند کلام، نکاتی یادآوری شد که برای ذهن خوانندهٔ جستجوگر می‌تواند جرقه‌ای باشد و به پی‌جویی آن، طلب کند و این بحث را در گستره پهناورش، که خارج از چند نقش و نگار زیباست دریابد. از سوی دیگر، نکات ظریفی چون گرایش حُکّام نخستینِ امپراطوری اسلام به نمودهای اَشرافی و نیز انتقال مفهوم حقانیت معنوی به مقولهٔ شوکتِ مادّی، آن هم به دلیل آن که در برابر جهان مسیحی به «اعتباری» همپای ایشان از حیث رفعت قصرها و پرستشگاه‌ها، که در آغاز مورد بی‌مهری قرار می‌گرفت و به‌سادگی برگزار می‌شد برسند، که نمونه‌های آن پرستشگاه‌های بی‌پیرایهٔ دوران آغاز اسلام است، در قیاس با قصرهای رویایی دنیای مسیحیت،خود مستحق پیگیری تاریخ شناسان است و بی‌نهایت مهم، چرا که در آن صورت معلوم می‌گردد که برای اقدام به این کار، مبانی نظری‌ای در تعیین حدود و میزان تفاخر و تذبذب آثار هنری مطرح شده است، یا این امر، امری خودجوش بوده است و منوط به سلایق کاملاً شخصی. به هر تقدیر، خودِ این گرایش، سبب روی‌آوری به امر تزئین فضاها و اشیاء و نیز در برخی موارد، پیکرهٔ شهرها شد. به نوبهٔ خود امیدوارم که این نکته مورد مطالعهٔ دقیق قرار گرفته و انعکاسات آن در شکل‌پذیری هنر آغاز اسلام، ارزیابی گردد، چرا که شخصاً و بنابر قرائن و شواهدی بر این باورم که منشأ هنر اسلامی، جوهره‌ای اَشرافی را به‌طور قطع به‌میزان بسیاری برخود پذیرفته است و این امر در اظهار نظرهای بعدی و نقدهای عمومی و کلی، نظیر آنچه که در اثر کونل و بدون تعمق با ذکر عواملی از این دست می‌بینیم، بسیار مؤثر و نافذ خواهد بود؛ چرا که در این صورت، به‌کارگیری استادکاران، تابع شرایط معینی بوده است که دیگر با تلقی بنیادی ما از این هنرها سروکار خواهد داشت. به‌عنوان مثال، آیا این استادکاران، بر مبنای آگاهی‌شان از هنر اشرافیِ باختر آن روزگار انتخاب می‌شدند یا صرفاً نام‌آوری ایشان سبب می‌شده است که از آنان، «کارِ خوب، به میل و انتخاب ایشان» خواسته شود؟ در آن صورت، میل و آزادی کار ایشان، صرفاً توسط خود این افراد تصحیح

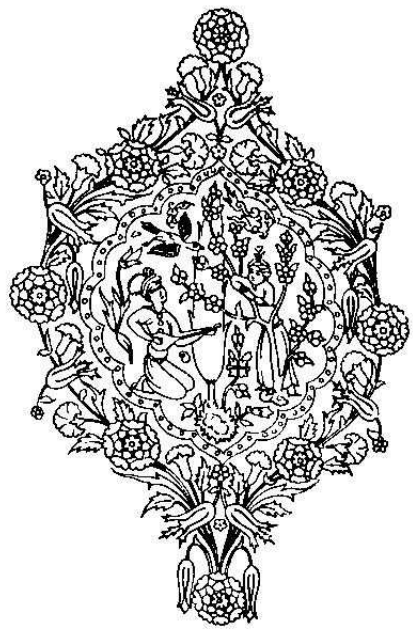
www.ketab.ir



و کنترل می‌شده است یا از طریقی دیگر؟ آیا فقط به ایشان سفارش «نقش‌هایی که مانند آنها در زیبایی نیافریده شده باشد» داده می‌شده -نظیر گفتاری که دربارهٔ الحمراء قید می‌شود و صحت آن تا حد افسانه بر نگارنده معلوم است و هیچ اطلاعی از اتقان تاریخی آن شخصاً در دسترس ندارم- یا دستور کار چیز دیگری بوده است.

مجموعهٔ این عوامل، و به‌ویژه در آثار اولیه، که خودبه‌خود نقش چهارچوب و میزان کارهای بعدی می‌توانست باشد، اهمیت فراوانی از نقطه نظر ایقان کامل و براساس آن، نقد راستین و همه جانبه دارد. سخن کوتاه، ما دربارهٔ هنرهای بصری‌ای، که خودْ قرن‌ها بهترین مجریان و مجرب‌ترین خالقان آن بودیم، چیزهای بسیار اندک و شاید بی‌اهمیتی بیشتر نمی‌دانیم. قوانین و ظرایف حرفه‌ای این آثار و حتی واژه‌های تخصصی حاکم بر اجزاء آن، فهرست‌وار نگاشته شده است. ما نمی‌دانیم که اجزاء یک اثر اسلیمی چه نام دارند و یک استاد، آن‌گونه که معمولِ همه صنایع ظریفه و هنرهای دستی ایرانی است، به یک شاگرد ماهر خود چگونه تفهیم می‌کرده که اثرش دارای عیبی است و با شگردی درخور می‌تواند این عیب را برطرف کند، و این‌همه وجیزه‌ای بیش نیست یا اساساً چگونه نقشی، چرا و به چه دلیل، از نقشی دیگر ضعیف‌تر و یا قوی‌تر است، ما نمی‌دانیم که کدام طرح بهتر از طرح دیگر قلمداد می‌شده و چرا؟

بی‌گمان، همان‌گونه که در معماری، فضاهایی چون هشتی و سرسرا و برف‌ریز و درگاه و حتی دولاب و طاقچه و غیره، نامی داشته‌اند و یا حتی عناصر تزئینی دیوارها و گچ‌بری‌ها و کاشیکاری‌ها نیز به همین طریق (مانند شمسه، پابزی، سرمه‌دان، و غیره)، یا قوس‌های دهانه‌ها نیز هر کدام به‌نوبه خودشان، رسم و طرح ویژه و نام خاص داشته‌اند، در هنر اسلیمی که هنر ترسیمی پیچیده‌ایست و به همه هنرها، از تذهیب‌گرفته تا معماری، بار می‌داده است، واژگان خاص آن و به‌عبارت ساده‌تر و تمثیلی، عروض و بدیع و قافیه آن، چه بوده است؟ ما در واقع از اسلیمی هیچ نمی‌دانیم، جز آن که با ظاهری موقر و محققانه، نقش‌ها را جلوی رویمان بگذاریم و آن را با چاشنی‌هایی گاه شاعرانه و گاه حرفه‌ای و گاه تاریخی، «توصیف» کنیم، درست مثل عکسی که افرادش را نمی‌شناسیم و تنها به توصیف قیافهٔ افراد، آن هم نه به طریقی که بار فرهنگی عمیقی را شامل باشد (چون عملا توانایی‌اش را نداریم)، مبادرت ورزیده‌ایم، یعنی آن کاری که محققین خارجی و حتی ایرانی، فراوان کرده‌اند و بی آن که خدای ناکرده بخواهم از اجر زحمات فراوان پروفسور کونل، ارزنی بکاهم (که در حد من نیست از آن محقق خرده‌ای مگر بنا به ایقانی مستدل بگیرم)، همان شیوه را به شکلی کاملاً شکیل و محققانه ولی در نهایتِ همان کمبودها، در اثر او نیز می‌یابیم. با این حال اثر او، کاریست عمیقاً جدی و در زمان حاضرِ ما نیز، نداشته‌ایم کسانی را که با وسعت دید او مسائلی از این دست را کاویده باشند. مع‌هذا شما متنی «توصیفی» پیش رو دارید، که در عین حال، عمیقاً محققانه و ریز بینانه و نیز با ادراکی ظریف قوام آمده است و شکل گرفته است.



در خاتمه نیز، اشارهٔ کوتاهی راجع به کم و کیف ترجمه و مشی آن اضافه کنم، تا توضیحات کار برای خواننده ظریف و تیزبین، پوشیده نماند.

در وهله نخست، در ترجمه فرض بر آن بود که شخص خواننده، اطلاعات نسبی نیز دارد. اما ناشر، این واقعیت را به‌جا متذکر شد که بسیاری از خوانندگان، در برابر این متن، که شاید جزو نخستین متون از این دست است، باید که بکر فرض شوند و حق هم چنین است.

بنابراین، توضیحی بسیار فشرده در آغاز امر، ترجمه را برای چنین خوانندگانی نیز قابل تفاهم می‌سازد. «هنر اسلیمی» (۱) با نگاره‌های «هندسه کالبد» (۲)، که گونه‌های دیگر از هنرِ برآمده از اسلام است، تفاوت‌های اساسی و بنیادی دارد. هنر اسلیمی، از هندسه‌ای ویژهٔ شخصیت خود سود می‌جوید ولی هندسی به آن معنا که در هنر «هندسه کالبد» می‌شناسیم، نیست. نقش طراحی آزاد و پیمایش خطی صفحه یا بخشی از آن، بر مبنای چیرگی قلم و قدرت طراحیِ رسّام و هنرمند اسلیمی، بیشتر است تا نمودِ به‌ظاهر هندسی آن. نقوش «هندسه کالبد»، در تمام جهات محوری، تکرار و تکثیری هندسی دارند و وظیفهٔ آنها خلق نقوشی است که بتوانند با تکرار منظم خود، همه پهنه صفحه هندسی را نیز بپیمایند. اما در اسلیمی، هندسهٔ آزاد و مبتنی بر شخصیت طرح اصلی است و از قوانین هندسه، بیش از تقارن محوری، به قوانین پیچیده‌تری چون دَوَران مکرر سطحی یا تقارن چهار محوری و آینه‌ای گرایشی ندارد. در هنر هندسی، فضای خالیِ مابینِ اشکالِ تکرار شده، نقش اول را داراست و نامگذاری آلت‌های رسم، با این فضاهای خالی تأکید و مشخص می‌شود. مثلاً موتیفِ شمسه، موتیفی عمدتاً اصلی نیست، بلکه خود آلتی است که از فضای خالی رسم‌های دیگر ایجاد می‌شود حال آن که فضای خالی در اسلیمی، تنها نقش تأکید بر شکل اصلی را دارد و خود به تنهایی وظیفه ویژه‌ای به‌عهده ندارد.

www.ketab.ir