صفحات ۸۱-۹۶ (مقالهٔ پژوهشی)
نشریه رهپویه هنر/هنرهای تجسمی ● دوره ۵ ● شماره ۲ ● تابستان ۱۴۰۱
DOI: 10.22034/RA.2022.541445.1123 **شناسه دیجیتال**

ویژگی‌های شاخص تذهیب‌های نسخه خطی خمسه Add ms 25900، محفوظ در کتابخانه بریتانیا

الهام اکبری[۱]، عفت‌السادات افضل طوسی[*۲]

[۱] دانشجوی دکتری رشته تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنرهای اسلامی، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
[۲] استاد گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.

(دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۸/۰۱، پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۱۱/۲۷)

چکیده

تذهیب به واسطهٔ همجواری با خط، از ابتدای شکل‌گیری تمدن اسلامی مورد اقبال مسلمانان واقع شده است. یکی از نسخه‌های نفیس تولید شده در تمدن اسلامی، *خمسهٔ* نظامی‌ای است متعلق به قرن نهم هجری. نسخهٔ مذکور به‌رغم داشتن قطعات تذهیب عالی، تا پیش از این به صورت اختصاصی مورد تجزیه و تحلیل قرار نگرفته‌است. لذا هدف نگارندگان در این مقاله نشان‌دادن میزان تنوع به‌کارگرفته‌شده توسط مُذهّب و یا مذهّبان نسخه در نحوهٔ طرح‌اندازی قطعات تذهیب می‌باشد. لذا برای تحقق این هدف سوالاتی مطرح شد بدین شرح: با توجه به تعداد زیاد کتیبه‌های مذهّب در این نسخه، میزان تنوع در آنها چگونه است؟ و چگونه کتیبه‌های کوچک بین متنی در این نسخه (۳۹۰ عدد) را می‌توان طبقه‌بندی کرد؟ این مقاله به روش توصیفی- تحلیلی انجام شده و اطلاعات لازم برگرفته از منابع کتابخانه‌ای و بررسی تذهیب‌های نسخه است. بررسی‌ها نشان داد که، هیچ دو کتیبه‌ای، در این نسخه همسان نیستند و تذهیب‌ها در دو دورهٔ تیموری و صفوی تکمیل شده‌اند و نوع تزیینات زمینهٔ کتیبه‌ها و نوع سرترنج‌ها دو عامل مهم در طبقه‌بندی کتیبه‌ها محسوب می‌شوند همچنین در این نسخه نسبت اسلیمی‌ها بیش از ختایی‌هاست و برتری رنگی با رنگ لاجوردی و سپس طلایی است.

واژگان کلیدی
تذهیب، کتیبه، سرلوح، نسخه‌خطی، *خمسه* نظامی.

[*] نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۱۶۱۲۲۴۶، نمابر: ۸۸۰۳۵۸۰۱-۰۲۱، E-mail: afzaltousi@alzahra.ac.ir.

مقدمه

تذهیب به‌واسطهٔ هم‌جواری با خط؛ هنری قدسی در تمدن اسلامی؛ مورد اقبال مسلمانان واقع شده است و همواره در اغلب مصاحف دیده می‌شود. «دروش» در هنگام بررسی *قرآن‌های اموی* (سدهٔ اول و دوم هجری)، به تذهیب‌ها و تزیینات به‌کاررفته در برگ‌هایی از آنها که در موزه هنرهای اسلامی قیروان (شماره R38)، دابلین (شماره IS 1404)، دارالمخطوطات صنعا (شماره Inv. 01-26.2) و مجموعهٔ دیوید در کپنهاک (f.26/2003[1]) پراکنده‌اند، اشاره می‌کند[1]. ولیکن به‌رغم هم‌جواری خط و تذهیب در مصاحف و پس از آن در دیگر نسخه‌ها، نام مذهّبان در انجامه‌ها و یا رسالات بسیار کم‌تر از نام کاتبان آورده شده است[2]. شاید قدیم‌ترین نام مذهّب که نام آن در انجامه نسخه آورده شده در مصحفی محفوظ در مجموعهٔ خلیلی لندن به شماره KFQ 90 باشد.[3] تاریخ کتابت نسخه ۳۸۳ قمری است. از معدود نمونه‌های دیگر که به نام مذهّب در آنها اشاره شده می‌توان به *قرآن* سی جزئی عثمان وراق[4] و *قرآن بُست* (شماره arabe 6041، فرانسه، مورخ ۵۰۵ قمری)[5] اشاره کرد. تذهیب در ابتدا با آراستن مصاحف، هنری در خدمت معنویت و دین بوده ولی پس از گذشت سال‌ها، در دیگر نسخ خطی نیز به‌کار برده شد و همچون دیگر هنرهای حوزهٔ کتاب‌آرایی از قرن نهم دچار تحولات بزرگی شد. افزایش تعداد کتب مذهّب، افزوده‌شدن بر مساحت و تعداد تذهیب‌ها در نسخه‌های خطی و ذکر نام برخی از مذهّبان در رسالات و عرضه‌داشت‌ها (نک: *عرضه‌داشت بایسنقری* و کتاب *گلستان هنر* قاضی احمد قمی) نشان از اهمیت این هنر و تخصصی‌شدن آن پس از این تاریخ را دارد. چنانچه سوچک، اوج کمال تذهیب را اواخر قرن نهم و اوایل قرن دهم هجری می‌داند (سوچک، ۱۳۸۰: ۳۴).

یکی از نسخه‌هایی که حاوی تعداد زیادی کتیبه‌های مذهّب است، نسخهٔ نفیسی از *خمسهٔ* نظامی به شماره Add ms 25900 است که در میانهٔ قرن نهم هجری تهیه شده و هم‌اکنون در موزهٔ بریتانیا محفوظ است. نفیس بدین علت که دارای خط خوش، تذهیب‌های عالی و نگاره‌هایی زیباست. منتسب‌بودن برخی از این نگاره‌ها به بهزاد اهمیت این نسخه را دوچندان کرده است. از نخستین پژوهشگرانی که به نگاره‌های بهزاد در این نسخه اشاره کرده‌اند، بینیون، ویلکینسون و گری هستند (بینیون و دیگران، ۱۳۹۶: ۲۰۳) و پس از ایشان در بسیاری از مطالعات صورت گرفته پیرامون نگارگری در مکتب هرات و یا سبک بهزاد، به نسخهٔ مورد بحث اشاره شده است. در کنار نگاره‌ها، تذهیب‌ها هم در این نسخه از ظرفیت بالایی برای بررسی و ارزیابی برخوردار هستند برای مثال به‌رغم وجود تعداد زیادی کتیبهٔ مذهّب در این نسخه هیچ دو کتیبهٔ همانندی در آن دیده نمی‌شود. ولی با این همه، تاکنون محققین به‌صورت مجزا به بررسی و تجزیه‌وتحلیل تذهیب‌ها در این نسخه نپرداخته‌اند. لذا نگارندگان برآنند تا در این تحقیق تذهیب‌های نسخهٔ مذکور را به‌صورت اختصاصی مورد تجزیه‌وتحلیل قرار دهند.

روش پژوهش

این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده و اطلاعات لازم برگرفته از منابع کتابخانه‌ای و مشاهده و بررسی صدها کتیبهٔ مذهّب نسخه *خمسه* به شماره Add ms 25900 محفوظ در کتابخانه بریتانیا می‌باشد. در مطالعهٔ پیش‌رو تمامی قطعات مذهّب نسخه به‌صورت جداگانه از نظر فرم و ساختار، بررسی و تحلیل شده و سپس بر مبنای آن طبقه‌بندی کتیبه‌ها صورت گرفته است. همچنین تلاش شده تا حد امکان و برحسب ضرورت مستندات تصویری در قالب تصاویر طبقه‌بندی‌شده ارائه شود هرچند که به علت بالابودن حجم تصاویر از نظر تعداد و وجود محدودیت‌های نشریه، امکان انتشار برخی تصاویر وجود نداشته است.

پیشینه پژوهش

تذهیب به‌عنوان یکی از آرایه‌های هنر کتاب‌آرایی یکی از حوزه‌های مهم در زمینه پژوهش هنر است. برخی موضوع پژوهش خود را بررسی سیر تاریخی تذهیب انتخاب نموده‌اند ساریخانی(۱۳۸۹)، عظیمی (۱۳۸۹)، مجرد تاکستانی (۱۳۹۵) و کشمیری (۱۳۹۸) و برخی دیگر به مطالعهٔ موردی این هنر در نسخه‌های مختلف پرداخته‌اند که در این بین مصاحف و قرآن‌ها بیش از دیگر نسخه‌ها مورد توجه بوده است (شایسته‌فر، ۱۳۸۸)، (شفیقی و مراثی، ۱۳۹۳) و (هوشیار و میرزاخانلو، ۱۳۹۵). «تحلیل تطبیقی آرایه‌های تذهیب صفحات افتتاحیه» از جمله مطالعات موردی است که بر روی چند نسخه منتخب از مکتب شیراز آل اینجو و تیموری انجام شده است (سامانیان و پورافضل، ۱۳۹۶). علاوه بر اینها بعضی محققین هم نمادها را در نقوش تذهیب مورد خوانش و تفسیر قرار داده‌اند به‌گونه‌ای که نقوش به‌کاررفته در تذهیب را ترجمان عقاید و باورهای اسلامی می‌دانند که به‌گونه‌ای رمزگونه و نمادین به ظهور رسیده‌اند (شادقزوینی، ۱۳۸۲: ۶۶). نسخه‌شناسان نیز از دیگر گروهی هستند که به آرایه تذهیب توجه نموده‌اند. صفری آق‌قلعه (۱۳۹۰) و دروش (۱۳۹۵) هریک در بخشی از کتب خود در حوزهٔ نسخه‌شناسی به تذهیب در کنار دیگر آرایه‌های به‌کاررفته در نسخ خطی پرداخته‌اند.

نسخهٔ مورد مطالعه در مقالهٔ حاضر، از جمله نسخه‌های خطی مهم و ارزشمند از منظر کتاب‌آرایی است و با توجه به اینکه سه نگاره از نوزده نگارهٔ این نسخه منسوب به بهزاد است (بینیون و دیگران، ۱۳۹۶: ۲۰۳) اهمیت این نسخه در نزد پژوهشگران دوچندان است. سوچک (۱۳۸۴)، اشرفی (۱۳۸۶) و آژند (۱۳۸۷) هریک در مطالعات خود در حوزهٔ نگارگری به این نسخه پرداخته‌اند. برخی نیز تک‌نگاره‌ای از این نسخه را در طی یک مقاله مورد پژوهش قرار گرفته‌اند (شین‌دشتگل، ۱۳۸۲). ولی به‌رغم نفیس‌بودن نسخهٔ مورد بحث و وجود تذهیب‌های زیبا و با شکوه در آن، تاکنون پژوهشی مستقل بر روی تذهیب‌های این نسخه انجام نشده است.

مبانی نظری پژوهش

۱. تنوع در طراحی سرلوح‌ها، شاخصه‌ای در کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی: از جمله تزییناتی که در نسخ خطی به‌کار رفته است

سرلوحه است. سرلوحه‌ها در آغاز بخش‌های مختلف یک اثر طراحی می‌شوند. سرلوحه‌ها در پیش از دوره صفوی اغلب مستطیلی شکل بودند و این قاب مستطیل‌شکل «کتیبه» نام دارد. از دوره صفوی تزییناتی بر بالای کتیبه‌ها افزوده شد که «تاج» نام دارد. آن دسته از سرلوحه‌هایی را که فاقد تاج هستند، «سرلوح کتیبه‌ای» می‌نامیم (رهنورد، ۱۳۹۲: ۳۲؛ صفری، ۱۳۹۰: ۲۹۰). بر اساس مشاهدات صورت گرفته توسط نگارندگان، در نسخه‌هایی که دارای تعدادی سرلوحه در آغاز هر بخش خود هستند هریک از سرلوحه‌ها دارای طرح و نقشی متفاوت از دیگری هستند. تنوع سرلوح‌ها در نسخه‌هایی همچون *جُنگ اسکندرسلطان* (شماره Add ms 27261، بریتانیا، ۸۱۳ ه.ق)، *خمسه نظامی* (شماره ۳۰۱، مجلس، قرن هشتم قمری)، *کلیات خواجو کرمانی* (شماره ۵۹۸۰، ملک، ۷۵۰ ه.ق)، *جُنگ* (شماره w. 657، گالری والترز، قرن دهم هجری)، *خمسه* (or 6810، بریتانیا، ۹۰۰ ه.ق) و ده‌ها نمونه دیگر دیده می‌شود. صفری نیز در هنگام توضیح سرلوح‌ها در نسخ خطی به تنوع در طراحی آنها اشاره می‌کند (۱۳۹۰: ۲۹۰). یادآور می‌شود که تعداد سرلوحه‌ها در نسخه‌های مذکور اغلب محدود و انگشت‌شمار است.

تفاوت نسخه مورد مطالعه در این مقاله با نسخه‌های پیش‌تر نام‌برده در این است که، نسخه *خمسه* بریتانیا علاوه برداشتن پنج سرلوحه متفاوت از هم در آغاز هر بخش، دارای تعداد بسیار زیادی کتیبهٔ کوچک بین متنی است که عناوین داخلی متن را شامل می‌شوند و نکته اینکه این کتیبه‌ها دارای طرح‌ها و نقش‌های گوناگون هستند. پیش از این مطالعه استاد احمد گلچین معانی نیز به تلاش مذهّبین برای خلق قاب‌هایی متنوع، اشاره کرده است. *قرآن* سی جزئی عثمان وراق غزنوی[۶]، یکی از قدیمی‌ترین آثاری است که وی تنوع تذهیب آن را ستوده است. وی طرح و نقش ابتدای هریک از جزوها را متفاوت از جزو دیگر توصیف نموده و اشاره می‌کند که در این *قرآن* نقش دو ترنج و دو سرسوره با هم برابر نیست، و تأکید می‌کند که جزو سی‌ام که پرکارترین اجزاء آن است با داشتن دو سرلوح و سی‌وشش سرسوره و چهل ترنج و دو صفحهٔ تمام‌مذهّب، یک طرح تکراری ندارد» (گلچین معانی، ۱۳۵۴: ۵۸-۵۹).

در مواجه با نسخه‌هایی همچون نسخهٔ مورد مطالعه در این مقاله و یا *قرآن* عثمان وراق که به‌رغم داشتن تعداد قابل ملاحظه‌ای سرلوح و یا کتیبه، تلاش شده که هیچ‌یک شبیه آن دیگری نباشد، ذهن نگارندگان را به این سمت سوق می‌دهد که شاید تفکر و یا جهان‌بینی خاصی در پس‌ذهن هنرمند مذهّب بوده که وی را بر آن می‌داشته که هر کتیبه را متفاوت از دیگری به‌صورت درآورد. اثبات وجود این تفکر و اندیشه در طراحی کتیبه‌های این نسخه به اثبات رسیده ولیکن تعمیم آن به دیگر نسخ و عنوان نمودن این امر به‌عنوان یکی دیگر از شاخصه‌های هنر اسلامی نیازمند بررسی دقیق نسخه‌های **پُر کتیبه** در مطالعات آتی خواهد بود چراکه در نسخه‌هایی که دارای تعداد کمی سرلوحه هستند این امر به‌خوبی مشهود است. تنوع در طراحی کتیبه‌ها در نسخه‌های پُر کتیبهٔ دیگر همچون *مجموعهٔ رشیدیه* (شماره ARABE 2324، کتابخانه ملی فرانسه، ۷۰۷ قمری)، *شاهنامه* بایسنقری (محفوظ در کتابخانه گلستان)، و *خمسه* (شماره or 2265، بریتانیا، ۹۴۹ ه.ق، به خط محمود نیشابوری) و چندین نسخه دیگر هم دیده می‌شود ولی ابراز نظر قطعی در مورد عدم تشابه کتیبه‌های کوچک آنها منوط به بررسی یک‌به‌یک آنها خواهد بود. علاوه بر سرلوح‌ها، تنوع‌طلبی در جهت خلق آثار یگانه و بی‌همتا در دیگر آرایه‌های کتاب‌آرایی هم دیده می‌شود چنانچه *بینیون* در ضمن معرفی نسخهٔ *خمسهٔ* صفوی or 2265، اظهار می‌کند که تشعیرهای هیچ دوصفحه‌ای مثل هم نیست[۷] (بینیون، ۱۳۹۶: ۲۱۶). امیرراشد (۱۳۹۹) نیز طی مقاله‌ای که به بررسی تشعیرهای این نسخه پرداخته بارها به تنوع به‌کاررفته در آنها اشاره کرده است. برخی پژوهشگران هم به وجود تنوع در تزیینات و مضامین به‌کاررفته در معماری اشاره کرده و نتیجه کار را وحدت در سازمان‌بندی، در کنار کثرت در جزییات دانسته‌اند (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۹۴: ۴۷).

۲. معرفی نسخه: *خمسه حکیم نظامی* نسخهٔ شماره Add ms 25900، کتابخانه بریتانیا جزء نسخه‌های نفیس تولیدشده در دوره تیموری و تکمیل‌شده در دوره صفوی است (نک: ادامهٔ مقاله). نسخه دارای ۳۱۹ برگ در قطع ۱۲/۱×۱۹/۱ cm است و تاریخ کتابت نسخه بر اساس انجامه آن (f30v) ۸۴۶ هجری (۴۳-۱۴۴۲ م.) است. نسخه با خط نستعلیق، در ۲۵ سطر و به‌صورت چهارستونی کتابت شده است و حاوی ۱۹ نگاره تمام‌صفحه است. دو نگاره تمام‌صفحه در ابتدای نسخه (4r ،f 3v) اجرا شده و باقی نگاره‌ها در بخش‌های مختلف نسخه بدین شکل گنجانده شده‌اند:

۱. *مخزن‌الاسرار* (f5v- 30v): نگاره مربوطه: *سلطان‌سنجر و پیرزن* (f 18r)؛

۲. *خسرو و شیرین* (f31v- 100v): نگاره‌ها شامل: *دیدن شیرین صورت خسرو را* (f41r)، *خسرو آبتنی‌کردن شیرین را تماشا می‌کند* (f 44v)، *فرهاد شیرین و اسبش را حمل می‌کند* (f70r)، *رفتن خسرو به قصر شیرین* (f77v)، دارای رقم رجب ۸۹۵ هجری (۱۴۹۰م.)؛

۳. *لیلی و مجنون* (f101v- 150v): تصاویر این بخش عبارت‌اند از: *لیلی و مجنون در مکتب* (f110v)، *مجنون در کعبه* (f114v)، *جنگ قبایل* (f121v)، *مجنون و حیوانات در بیابان* (f130v)؛

۴. *هفت‌پیکر* (f151v- 205r): این قسمت دارای سه نقاشی است. *بهرام گورخر را می‌کشد* (f 161r)، *بهرام گور و شاهزاده هندی* (f173r)، *نشستن بهرام گور در گنبد فیروزه* (f188r)؛

۵. *اسکندرنامه* (f206v- 319v): این بخش با *شرف‌نامه* آغاز می‌شود (f206v- 281r) و نگاره‌های آن شامل *جنگ اسکندر و دارا* (f231v) منسوب به بهزاد، *کشته‌شدن دارا* (f 234v)، داستان *نوشابه پادشاه بردع* (f245v)، *ملاقات اسکندر و زاهد* (f250v)، *نبرد اسکندر با روسیان* (f271v) است. نسخه با بخش *خردنامه* به پایان می‌رسد (f282v- 319v)، این بخش فاقد نگاره است.

نگاره‌های نسخه متعلق به دوره‌های مختلف هستند (اشرفی، ۱۳۸۶، ۱۰۲)، از اواخر دوره تیموری (نگاره f41r) تا سال‌های ابتدایی دوره صفوی (f234v، f245v، 250v، 271v). سه نگاره در نسخه (f121v، 161r، 231v) هم به بهزاد منسوب است.

بخش‌های مذهّب نسخه هم بدین‌صورت در نسخه دیده می‌شوند:

۱. دو صفحهٔ تمام‌مذهّب اول (f4v- 5r)، در میان تذهیب‌های این دو صفحه کتیبه‌ای دیده نمی‌شود؛

۲. دو صفحهٔ تمام‌مذهّب دوم (f5v- f6r)، چهار کتیبهٔ بزرگ در بالا و پایین این دو صفحه اجرا شده است؛

۳. پنج سرلوحه در آغاز هر بخش (31v, 101v، 151v، 206v، 282v)؛

۴. شش کتیبهٔ بزرگ منقش یعنی بدون هرگونه متن در دو صفحه (232r، 232v)؛

۵. ۳۹۰ کتیبهٔ کوچک بی‌متنی که در سرتاسر نسخه پراکنده‌اند.

۳. بررسی و تحلیل تذهیب‌های نسخه: تذهیب در لغت به معنای زراندودکردن است (دهخدا) و این در حالی است که هنگام مطالعه تذهیب‌ها در نسخ می‌بینیم که تذهیب‌ها فقط نقوش طلاکاری‌شده نیستند. هرچند در اغلب تذهیب‌ها طلاکاری دیده می‌شود ولی همواره در همه دوره‌ها، رنگ غالب نبوده است. لذا تعریف نسخه‌شناسان از تذهیب مناسب‌تر می‌نماید چراکه در عرف نسخه شناسان به نقوش منظم هندسی و انتزاعی گیاهی (اعم از اسلیمی و ختایی) ترسیم شده در نسخه‌های خطی تذهیب گفته می‌شود. با توجه به استفاده از رنگ‌های مختلف در تذهیب‌ها، محدود نکردن آن به رنگی خاص چه طلایی و چه لاجوردی و سرخ، شایسته‌تر است.

۳. ۱. دو صفحهٔ تمام‌مذهّب اول (f4v-5r): تذهیب در این دو صفحه از دو بخش تشکیل شده، بخش مرکزی و بخش حاشیه‌ای. بخش مرکزی از طریق تقسیماتی هندسی به بخش‌های کوچک‌تر تقسیم شده و بخش حاشیه‌ای تکرار یک واگیره است. این دو صفحه فاقد هرگونه کتیبه و متن است و همانند دیگر صفحات مزدوج (همچون اغلب نسخ)، به خاطر نداشتن بخش حاشیه‌ای در سمت عطف نسخه، در قالب یک تذهیب واحد به مخاطب ارائه شده است. در نتیجه اصل بر این است که این دو صفحهٔ مقابل هم، دارای تذهیبی یکنواخت باشند. در نگاه اول همین‌گونه به نظر می‌آید ولی با کمی دقت تفاوت‌هایی در جزییات نمایان می‌شود. این تفاوت‌ها شامل، تغییر در محل قرارگیری گل و تغییر در نوع گل (تصویر ۱، شکل الف)، حذف و اضافه‌شدن زوائد و برگ‌ها و نیم‌برگ‌ها (تصویر ۱، شکل ب) و تغییر در رنگ گل‌ها است (تصویر ۱، شکل ج). علاوه بر این‌ها در برخی از بخش‌های قرینه در یک صفحه هم تفاوت‌هایی دیده می‌شود (تصویر ۱، شکل د).

۳. ۲. دو صفحهٔ مذهّب دوم (f5v، f6r) وجه تمایز این دو صفحه با دو صفحه پیش از آن، وجود متن و کتیبه در این صفحات است. یک کتیبه در بالا و یکی در پایین هر صفحه قرار گرفته است. صفری چنین صفحاتی را «چهار لوح» می‌نامد و رواج آن در نسخه‌های خطی در حدود سدهٔ هفتم هجری می‌داند (صفری، ۱۳۹۰: ۳۰۷-۳۰۶). لوحه‌ها و یا کتیبه‌ها در این دو صفحه، با تقسیمات هندسی جداسازی و سپس مزین به تزیینات ختایی و اسلیمی شده‌اند. متن کتیبه‌ها به خط کوفی تزیینی است و هماهنگ با خط بکار رفته در سرلوحه‌های صفحات آغازین هر بخش در این نسخه است. استفاده از این نوع خط یکی از ویژگی‌های سرلوحه‌های نسخه‌های خطی تا اوایل قرن نهم هجری است. برای مثال سرلوحهٔ نسخه *کلیله و دمنه* (Persan 913، کتابخانه ملی فرانسه، ۷۹۴ ه.ق) در صفحه اول که تمام‌مذهّب است (f2v) به خط کوفی است.[۸] کتیبه‌ها در سرلوحه‌های *شاهنامه* بایسنقری هم در صفحاتی چون ۷ و ۸ و ۲۵ و ۲۶ به خط کوفی کتابت شده‌اند . شایسته‌فر نیز استفاده از خط کوفی در قرآن‌های تیموری را یکی از شاخصه‌های کتاب‌آرایی در آن دوره می‌داند (۱۳۸۸: ۱۰۲). دو صفحه مذهّب کتیبه‌دار نسخه مورد بحث، همچون دو صفحهٔ پیشین دارای تزییناتی در ظاهر یکسان است ولی با کمی دقت باز تفاوت‌ها در جزییات هویدا می‌شوند. به نظر می‌رسد

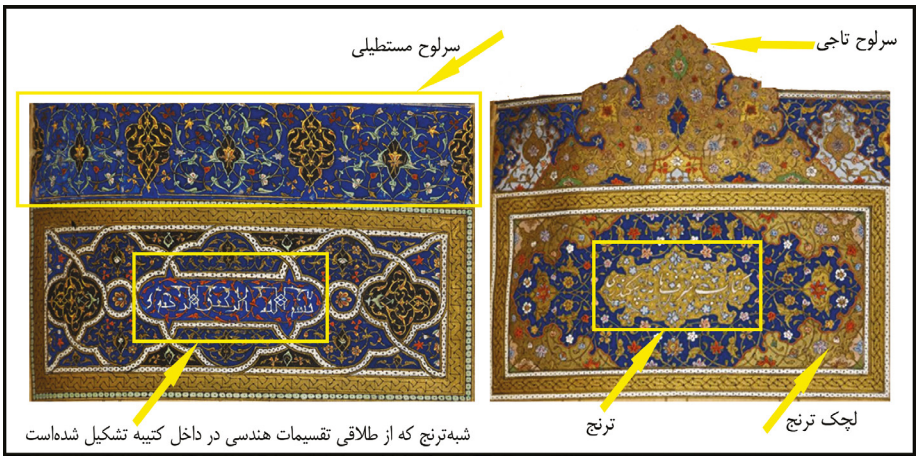
تصویر ۱. بررسی تفاوت‌های جزئی، در دو صفحهٔ آغازین تمام‌مذهّب اول نسخه f4v، f5r و تفاوت در جزییات در بخش‌های قرینه در یک صفحه f4v.

مذهّب اصراری بر همانندی حتی در این صفحات که ماهیتاً می‌بایست دارای تزیینات یکسان باشند هم، نداشته است. در بخش‌هایی که دارای تزیینات ختایی هستند علاوه بر تغییر در نوع چرخش بندختایی، تغییر رنگ گل‌ها نیز دیده می‌شود (تصویر۲، شکل الف) و یا در بخش‌هایی از تذهیب در این صفحات شاهد تغییر در نوع اسلیمی هستیم (تصویر۲، شکل ب).

۳. ۳. سرلوحه‌ها یا کتیبه‌ها در صفحات آغازین هر بخش (f282v، f206v، f151v، f101v، f31v): نسخهٔ حاضر دارای پنج کتیبهٔ بزرگ در آغاز هر بخش است. چهارتا از کتیبه‌ها از لحاظ طراحی هم‌خانواده باهم و متفاوت از کتیبهٔ ترسیم شده در صفحهٔ (f206v) هستند. طراحی این چهار کتیبه شامل تقسیمات هندسی است و شبه‌ترنج‌هایی از طریق طلاقی این تقسیمات در وسط کتیبه‌ها شکل گرفته است (تصویر۳، سمت چپ) و این در حالی است که کتیبهٔ بخش *شرف‌نامه اسکندری* (f 206v) فاقد این تقسیمات هندسی است و تزیینات آن شامل ترنجی در وسط و چهار لچک در گوشه‌هاست (تصویر۳، سمت راست). در هر پنج کتیبه تزیینات اسلیمی و ختایی به کار برده شده است با این تفاوت که اسلیمی‌ها در چهار کتیبه‌ای که متعلق به دوره تیموری است نمود بیشتری نسبت به ختایی‌ها دارند و این در حالی است که در کتیبهٔ پنجم این نسبت عکس است (تصویر ۷). در دیگر نسخه‌های مذهّب دوره صفوی هم میزان نسبت ختایی‌ها بیش از اسلیمی‌ها است. برخی از پژوهشگران پیش از این از طریق مطالعه تطبیقی میان آثار دوره تیموری و صفوی به این ویژگی اشاره کرده‌اند (امیرراشد و پنجی‌پور، ۱۳۹۸: ۴۷).

از دیگر تفاوت‌های سرلوح بخش *شرف‌نامه اسکندری* با دیگر سرلوح‌ها در این است که سرلوح این بخش از نوع تاج‌دار است و بخش‌های دیگر دارای سرلوحی مستطیلی و ساده هستند (تصویر۳). سرلوح تاج‌دار از مشخصه‌های تذهیب صفوی و پس از آن است (صفری، ۱۳۹۰: ۲۹۰). گزینش رنگی در این کتیبه‌ها هم متفاوت است. رنگ غالب در چهار کتیبهٔ تیموری، رنگ آبی لاجوردی است ولی در کتیبهٔ پنجم رنگ غالب طلایی است (تصویر۳). علاوه بر این‌ها متن این چهار کتیبه به خط کوفی است در حالی است که کتیبه *شرف‌نامه* به خط نستعلیق کتابت شده است (تصویر۳). در دوره صفوی شاهد استفاده از خط نستعلیق در کتیبه‌های بناها هم هستیم (کاخکی، بیژائم و یزدانی، ۱۳۹۵). طرح ترنج

تصویر ۲. بررسی تفاوت‌های جزئی، در دو صفحهٔ آغازین تمام‌مذهّب دوم نسخه، f5v ،f6r.



تصویر ۳. تفاوت در نوع، طرح، رنگ و خط کتیبه. شکل راست: سرلوح متأخر، متعلق به دوره صفوی (f206v)، شکل چپ: سرلوح تیموری (f151v)

کتیبهٔ *شرف‌نامه* خود دلالتی دیگر بر قرن دهمی‌بودن این تذهیب است. از سدهٔ دهم به بعد شاهد حضور ترنج‌هایی تغییر شکل یافته و به‌نوعی دارای شکستگی و قاچ‌خوردگی هستیم (برای مثال نک: ترنج‌های *خمسه* or2265، بریتانیا، ۹۴۹ ه.ق). با توجه بدانچه که گذشت، مشخص شد که سرلوح بخش *شرف‌نامه اسکندری* متأخرتر از سرلوح‌های بخش‌های دیگر بوده و متعلق به دوره صفوی است. تکمیل تذهیب یک نسخه در دوره‌های مختلف در نسخه‌های دیگر هم دیده می‌شود. علاوه بر نسخه کلیله و دمنه که پیش‌تر به آن اشاره شد در نسخهٔ *خمسه جمالی* (شماره IoIslamic 138، بریتانیا، ۸۶۹ و ۸۷۰ ه.ق) هم که در بغداد کتابت شده، سرلوح بخش اول متأخر و از نوع تاج‌دار است و عنوان در آن به خط نستعلیق کتابت شده ولی چهار کتیبه دیگر این نسخه دارای تزییناتی هراتی به همراه خط کوفی هستند.

۳. ۴. کتیبه‌های بزرگ منقش بین‌متنی (232v، 232r): شش کتیبه در این دو صفحه ترسیم شده است. این دو صفحه در بخشی است که سرلوح آن متعلق به دوره صفوی است (*شرف‌نامه اسکندری*). ویژگی‌های تذهیب از منظر طرح و رنگ در این شش کتیبه منطبق با کتیبهٔ آغازین این بخش (f206v) است (نک: سطور پیشین). نحوهٔ اجرای گل‌ها در این بخش از نسخه بسیار متفاوت از دیگر بخش‌ها است، گل‌ها بسیار ظریف هستند و پرداختن به جزییات یکی از شاخصه‌های آنهاست و استفادهٔ فراوان از رنگ طلایی به‌خوبی مشاهده می‌شود. این کتیبه‌ها به خاطر قرار گرفتن در میان متن نسخه، جزء گروه کتیبه‌های بین‌متنی نسخه هستند، ولی به خاطر داشتن دو تفاوت عمده، در یک گروه مستقل قرار گرفته‌اند. این تفاوت‌ها یکی نداشتن متن و نوشته یعنی صرفاً منقش‌بودن آنها و دیگری بزرگ‌بودن طول آنها در نسبت با ۳۹۰ کتیبهٔ دیگر بین‌متنی نسخه است. همهٔ کتیبه‌های بین متنی نسخه دارای متن هستند (عنوان بخش) و از طرفی طول همهٔ آنها برابر با دو ستون از متن است درحالی‌که طول این شش کتیبه برابر است با طول هر چهار ستون متن (تصویر۴). استفاده فراوان از اسلیمی ماری که یکی دیگر از شاخصه‌های تذهیب دوره صفوی است در یکی از این شش تذهیب به‌وضوح دیده می‌شود (تصویر ۴). این شش کتیبه را نیز باید متعلق به دوره صفوی دانست.

۳. ۴. نقد و بررسی ۳۹۰ کتیبه کوچک بین‌متنی

۳. ۴. ۱. بررسی اندازهٔ کادر کتیبه‌ها: در نگاه اول یک امر در همه کتیبه‌ها مشترک است و آن‌هم طول آنهاست که معادل دو ستون از چهار ستون متن است و در مقابل کتیبه‌ها دارای عرض‌های مختلفی هستند. ۵۰ کتیبه به‌صورت اتفاقی از ابتدا تا انتهای نسخه انتخاب شد و نسبت طول به عرض آنها تعیین گردید. طول کتیبه‌ها عدد ثابت a و عرض کتیبه‌ها عدد متغیر b و نسبت a به b در هر کتیبه عدد n در نظر گرفته شد. پس یعنی هرچه عدد n کوچک‌تر باشد کتیبه عریض‌تر و هرچه میزان عددی n بیشتر باشد کتیبه باریک‌تر است چراکه با افزایش عددی b (عرض کتیبه) مخرج کسر بزرگ شده و در نتیجه حاصل تقسیم a (طول کتیبه) به b (عرض کتیبه) کم‌تر خواهد شد. برای مثال مقدار عددی n در کتیبهٔ (f154 r) برابر است با: ۲۳/۳۳ و مقدار n کتیبهٔ (f57v) برابر است با: ۴/۱ . در نتیجه کتیبهٔ (۱۵۴) عریض و کتیبهٔ (۵۷) باریک است. اعداد به‌دست‌آمده برای n، در سه گروه تقسیم‌بندی شد:

ـ کتیبه‌هایی که مقدار n آنها کم‌تر از ۳ است: عریض؛

ـ کتیبه‌هایی که مقدار n آنها بین ۳ تا ۳٫۹۹ است: معمولی؛

ـ کتیبه‌هایی که مقدار n آنها بیش‌تر از ۴ است: باریک.

نتایج حاصل از بررسی مقدار n در ۵۰ کتیبه: ۷ کتیبه کم‌تر از ۳ (کتیبه‌های عریض)، ۱۲ کتیبه بیش از ۴ (کتیبه‌های باریک) و ۳۱ کتیبه بین ۳ تا ۳٫۹۹ (کتیبه‌های معمولی). پس سهم کتیبه‌ها برابر خواهد بود با: عریض ۱۴٪، باریک با ۲۴٪ و کتیبه‌های معمولی ۶۲٪. لازم به ذکر است که استفاده از اصطلاحات «عریض»، «باریک» و «معمولی» از این پس در این مقاله اشاره به نسبت طول به عرض کتیبهٔ مورد بحث، با توجه به محاسبات سطور پیشین دارد.

بررسی‌ها نشان داد که عرض کتیبه‌ها متنوع است هرچند که گروه بزرگی از این کتیبه‌ها (۶۲٪ آنها) حدوداً یک اندازه هستند. عرض کتیبه‌ها در این نسخه منوط به چگونگی صفحه‌آرایی نسخه و نحوهٔ کاتبت متن بوده است. چراکه این دو عامل تعیین‌کنندهٔ میزان پهنای کتیبه در بین متن هستند. چنانچه گاهی در صفحات پشت‌هم نیز کادرهایی با عرض‌های مختلف دیده می‌شود. مثلاً کتیبهٔ (f312r) باریک و کتیبهٔ (f312v) معمولی است و یا کتیبهٔ (f154r) عریض و کتیبهٔ (f154v) معمولی است. در مقابل در بعضی صفحات هم همه کتیبه‌های یک صفحه دارای کادر یک اندازه هستند مثلاً قاب‌ها در سه کتیبهٔ موجود در صفحهٔ (f317r) همه یک اندازه و جزء قاب‌هایی با پهنای متوسط هستند.

تصویر ۴. تصویر سه کتیبهٔ تمام منقّش بین متنی واقع در بخش متأخر نسخه، f232r.

۳. ۴. ۲. بررسی تنوع رنگی کتیبه‌ها: کتیبه‌های بین متنی از نظر رنگی یا تک‌رنگ هستند و یا دورنگ. کتیبه‌های بدون ترنج تک‌رنگ هستند و کتیبه‌های ترنج‌دار متعاقباً دورنگ (یکی رنگ زمینه ترنج و دیگری رنگ زمینه کتیبه). از ۲۲کتیبهٔ کوچک بدون ترنج، ۱۸ کتیبه لاجوردی‌رنگ است و ۴ کتیبه به رنگ سیاه. کتیبه‌های ترنج‌دار، که بزرگ‌ترین گروه را با داشتن ۳۶۸ کتیبه به خود اختصاص داده‌اند را هم می‌توان از لحاظ رنگ زمینه و رنگ ترنج این گونه طبقه‌بندی کرد:

۱. ترنج طلایی در زمینه آبی (۳۰۰ کتیبه)؛
۲. ترنج طلایی در زمینه سیاه (۲۶ کتیبه)؛
۳. ترنج طلایی در زمینه طلایی (۱ کتیبه f292r)؛
۴. ترنج طلایی در زمینه بدون رنگ (۱ کتیبه f 287v)؛
۵. ترنج آبی در زمینه طلایی (۱۳ کتیبه)؛
۶. ترنج آبی در زمینه سیاه (۹ کتیبه)؛
۷. ترنج سیاه در زمینه طلایی (۱ کتیبه f 83r)؛
۸. ترنج سیاه در زمینه آبی (۱۷ کتیبه).

از ۳۶۸ ترنج این کتیبه‌ها، ۳۲۸ ترنج طلایی‌رنگ است و بیشترین ترکیب‌بندی رنگی بکار برده شده در این گروه از کتیبه‌ها، ترنج طلایی در زمینه آبی است. این ترکیب‌بندی رنگی در اغلب نسخه‌های هرات دوره تیموری و پس از آن در دوره صفوی در درجه اول اهمیت قرار دارد. هرچند در هنگام تورّق نسخه، این ترکیب رنگی بیش از دیگر ترکیبات به چشم می‌آید ولی به غیر از بخش *شرف‌نامه* (بخش متأخر نسخه) که هر ۶۴ کتیبهٔ ناتمام آن به‌صورت یکنواخت همگی ترنج طلایی در زمینه آبی هستند، تنوع در رنگ‌بندی کتیبه‌های دورهٔ تیموری این نسخه مشهود است (برای مشاهده تنوع در رنگ‌بندی کتیبه‌های بین متنی بنگرید به تصاویر منتشرشده پس از این سطور). ولی نظم و یا قانون خاصی در چگونگی گزینش رنگی دیده نشد. گاهی هر دو کتیبهٔ یک صفحه دارای یک رنگ‌بندی (f168v، f11r، f95v و نمونه‌های دیگر) و زمانی دیگر دارای رنگ‌بندی متفاوتی هستند (f19r، f21v: یک کتیبه ترنج طلایی در زمینه آبی و دیگری ترنج آبی در زمینه طلایی است و یا در صفحات f23r، f178v: یک کتیبه ترنج طلایی در زمینه سیاه است و دیگری ترنجی طلایی در زمینه‌ای آبی). بعضی مواقع کتیبه‌های دو صفحه روبه‌رو به هم دارای یک رنگ‌بندی (f14r با f13v، f134r با f132v، f19v با f20r و نمونه‌های دیگر) و گاه دارای دو رنگ‌بندی متفاوت هستند (f20v با f21r، f78v با f79r و نمونه‌های دیگر). به علت بالابودن تعداد کتیبه‌هایی با ترنج طلایی در زمینه آبی، در مواردی در چند صفحهٔ پشت‌هم این ترکیب رنگی دیده می‌شود (مثلاً از f11r تا f17v و یا از f27v تا f40v و غیره). دیگر رنگ‌بندی‌ها مثل کتیبه‌هایی با ترنج طلایی در زمینه سیاه و یا ترنج آبی در زمینه سیاه هم در سراسر نسخه دیده می‌شوند. ولی در مقابل، کتیبه‌هایی با ترنج آبی در زمینه طلایی فقط از ابتدای نسخه تا f87r به‌کار برده شده‌اند (یعنی فقط در بخش *مخزن‌الاسرار* و *خسرو و شیرین* نسخه) این کتیبه‌ها در این بخش نسخه دارای عناوینی با موضوعاتی متفاوت از نظر محتوا هستند. جالب اینکه تجمع کتیبه‌هایی با ترنج سیاه در زمینه آبی هم به‌رغم کم‌بودن تعداد آنها در نسخه قابل شناسایی است. ۹ تا از ۱۷ کتیبهٔ این گروه، در صفحات f152v تا f159r (یعنی صفحات ابتدایی بخش هفت‌پیکر) پشت سر هم قرار گرفته‌اند و ۸ کتیبهٔ دیگر به‌صورت پراکنده در صفحات دیگر تا پایان نسخه قرار دارند. به نظر نمی‌آید که رابطه‌ای میان رنگ کتیبه و متن کتابت شده در آنها، وجود داشته باشد. چراکه متن کتیبه‌ها، موضوعات مختلفی را شامل می‌شود از مدح پیامبر و پادشاه گرفته تا ساخت قصر خورنق (متن ۹ کتیبه مجمّع‌شده در این صفحات، عبارت است از: فِی مِعراجِ النَّبیِّ صَلّی اللهُ عَلَیْهِ و سَلَّم، آغاز داستان، در دعای پادشاه علاءالدین ارسلان، در خطاب زمین، کلمه چند در حکمت، در نصیحت فرزند خود، آغاز داستان شاه بهرام گور، صفت سمنار و ساختن قصر خورنق، صفت خورنق و ناپیداشدن منذر از یمن).

۳. ۴. ۳. بررسی ساختار کتیبه‌های بین‌متنی: عمده‌ترین تفاوت ساختاری کتیبه‌ها در نگاه اول، داشتن و یا نداشتن ترنج در آنهاست. پس ابتدا آنها را به دو گروه مجزا تقسیم و هریک را جداگانه مورد مطالعه قرار داده‌ایم: **۱. کتیبه‌های بدون ترنج؛ ۲. کتیبه‌های ترنج‌دار.**

۳. ۴. ۳. ۱. کتیبه‌های بدون ترنج: این گروه تنها ۲۲ کتیبه را در برمی‌گیرد ولی با این حال در تمامی بخش‌ها به غیر از بخش اسکندرنامه (بخش متأخر نسخه)، بدین‌صورت دیده می‌شوند: بخش *مخزن‌الاسرار* (۴ کتیبه)، *خسرو و شیرین* (۳ کتیبه)، *لیلی و مجنون* (۹ کتیبه) و *هفت‌پیکر* (۶ کتیبه). برای پاسخ به این سوال که چرا ساختار این کتیبه‌ها متفاوت از دیگر کتیبه‌ها است (فاقد ترنج هستند) سه فرضیه مطرح و مورد بررسی قرار گرفت. اول این فرض در نظر گرفته شد که به‌کارگیری این کتیبه‌های بدون ترنج تمهیدی بوده برای دست‌یابی به فضای بیشتر برای کتابت عنوان بخش، پس متن‌ها مورد مطالعه قرار گرفت. هرچند که متن‌های کوتاه در بین این کتیبه‌ها دیده می‌شود (f133v، f107v) ولی اغلب متن‌ها در این گروه طولانی هستند. از طرفی چون در میان کتیبه‌های ترنج‌دار هم متن‌های طولانی‌ای دیده می‌شود که حتی در دو سطر کتابت شده‌اند (f 28r). در نتیجه نمی‌توان حذف‌کردن ترنج از کتیبه را صرفاً به خاطر طولانی‌بودن متن دانست چراکه کاتب می‌توانسته به‌راحتی با کمی فشرده نویسی فضای کافی را برای ترسیم ترنج فراهم کند. فرض دوم این بود که شاید به خاطر باریک‌بودن عرض کتیبه‌ها امکان ترسیم ترنج نبوده، پس کادر این گروه از کتیبه‌ها به‌صورت جداگانه اندازه‌گیری شد. بیشتر کتیبه‌های این گروه جزء گروه کتیبه‌های باریک هستند (نک: بخش پیشین) ولی وجود کتیبه‌هایی معمولی (f107r، f200v، f126r و f133v و چند کتیبه دیگر) و حتی وجود کتیبه‌های عریض (f200v، 201v در بالای صفحه و یا کتیبه f114r)، فرضیه دوم را هم ضعیف می‌کند چراکه فضا برای رسم ترنج در بسیاری از این کتیبه‌ها فراهم بوده است.

فرض سوم، رابطهٔ بین نحوهٔ کتابت متن با ساختار کتیبه بود که مورد آزمایش قرار گرفت. در این مرحله مشاهده شد که خط در کتیبه‌های بدون ترنج سراسر کتیبه را در برگرفته است و ممتدنویسی از دیگر عواملی است که باعث شده متن سراسر کتیبه را فرا بگیرد. مثلاً عنوان در

کتیبهٔ *رسیدن نامه لیلی به مجنون* (f133v) در مقایسه با دیگر عناوین نسخه، جزء عناوین کوتاه است ولی می‌بینیم که باز متن سراسر کتیبه را اشغال کرده است (تصویر ۵، کتیبه بالا) و یا در برخی از کتیبه‌های این گروه هم دیده می‌شود که کاتب وسط‌چین‌بودن متن در داخل کتیبه را رعایت نکرده، پس در یک سوی کتیبه فضا برای رسم ترنج دیده می‌شود ولی در سمت دیگر خیر مثلاً در (f201v) (تصویر۵، کتیبه پایین). پس فرض را برآن گرفتیم که به خاطر نبود فضای کافی برای رسم ترنج، این کتیبه‌ها بدون ترنج هستند ولی بنا بر دلایلی مثل وجود کتیبهٔ (f107v) که با وجود فضای کافی برای رسم ترنج، فاقد ترنج است و با نگاهی به کتیبه‌های ترنج‌دار این فرضیه نیز کم‌رنگ می‌شود چراکه در بین کتیبه‌های ترنج‌دار، نمونه‌هایی را می‌بینیم که متن سراسر کتیبه را فرا گرفته (f165v و f57v) ولی مذهّب با ایجاد کمی تغییرات در نحوهٔ اجرای تزیینات توانسته ترنجی را د میانهٔ کتیبه ترسیم کند (تصویر ۶) و در مواردی هم می‌بینیم که به‌رغم اینکه کاتب وسط‌چین‌بودن را رعایت نکرده (f152r)، بازهم مذهّب توانسته ترنجی برای آن کتیبه ترسیم کند. با توجه به ردشدن سه فرض مطرح‌شده، پس می‌توان علت اینکه چرا این کتیبه‌ها بدون ترنج هستند را تنها ناشی از میل و سلیقهٔ مذهّب دانست.

تزیینات در این گروه از کتیبه‌های بدون ترنج به غیر از یکی از کتیبه‌ها، اسلیمی است. ترسیم کتیبه‌های بین متنی بدون ترنج با تزیینات فقط اسلیمی یکی از ویژگی‌های تذهیب *شاهنامه* بایسنقری است که این امر به زیباترین شیوه در نسخه مذکور اجرا شده است. *شاهنامه* بایسنقری دارای صدها کتیبهٔ بین متنی بدون ترنج است و گروه کتیبه‌های بین متنی ترنج‌دار در نسبت با کتیبه‌های بدون ترنج در این نسخه تعداد بسیار کم‌تری را به خود اختصاص داده‌اند و این درست برعکس نسخه

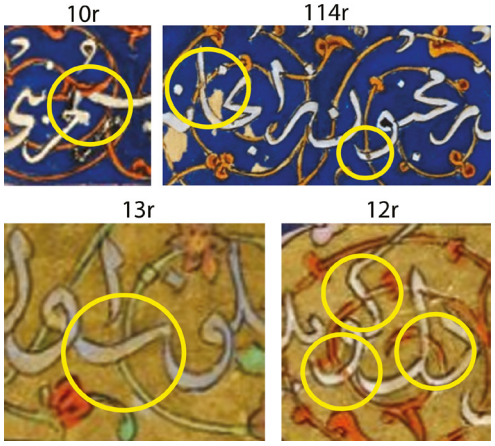
تصویر ۵. ممتدنویسی در عنوانی نسبتاً کوتاه (بالا: برگ f133v) و عدم وسط‌چین کردن عنوان (پایین: برگ f201v).

تصویر ۶. رسم ترنج در کتیبه‌های با عناوین بلند. بالا: f57v و پایین: f165v.

خمسه مورد مطالعه است که تعداد کتیبه‌های بدون ترنج آن فقط ۲۲ عدد در مقابل ۳۶۸ کتیبهٔ ترنج‌دار است. این کتیبه‌های بدون ترنج را در این نسخه باید یادآور سبک تیموری در نیمه اول قرن نهم هجری دانست. چراکه پس از قرن نهم، در دوره صفوی ترنج به یکی از عناصر پرکاربرد چه بر روی جلدها و چه در تذهیب نسخه‌های خطی و چه در قالی‌ها و گچ‌بری‌ها تبدیل می‌شود (نک: مقالهٔ جایگاه نقش ترنج در هنر دوره صفوی با تأکید بر قالی، جلد *قرآن* و جلد *شاهنامه* (موسوی‌لر، مسعودی امین، مروج، ۱۳۹۶).

لازم به ذکر است این‌که در سطور پیشین، پیش‌فرض ما کتابت عناوین پیش از تذهیب آنها بود و همواره تذهیب را تابعی از متن در کتیبه‌ها در نظر گرفتیم و به بیانی مذهّب را تابع کاتب دانستیم از آن سبب است که روند کار در تکمیل کتیبه‌ها مورد بررسی قرار گرفت و در نتیجه مشخص شد که متن کتیبه‌ها چه در کتیبه‌های بدون ترنج و چه ترنج‌دار قبل از شروع تذهیب آنها انجام شده است، البته در کتیبه‌های کامل این نسخه و نه ۶۴ کتیبهٔ ناتمام در بخش شرف نامهٔ نسخه. برای اثبات این گفته این بار نحوهٔ قرارگیری تزیینات و کلمات در جوار هم بررسی شد. بجا ماندن تزیینات اعم از ختایی و اسلیمی به روی کلمات نشانگر آن است که ابتدا متن نوشته و بعد تزیینات ترسیم شده‌اند. کتیبه‌های پایین صفحه در f10r و f11r و کتیبه‌های صفحات، f40r، f114r، 107r و f12r و ده‌ها نمونه دیگر، مثال‌هایی ازاین‌دست هستند. در بعضی موارد هم نحوهٔ چرخش نادرست حلزونی‌ها (بندهای اسلیمی و ختایی)، حکایت از تأخّر تذهیب در نسبت با کتابت دارد (f13r) (تصویر۷). در موارد بسیاری هم می‌بینیم که نقطه‌های متن در زیر تزیینات قرار گرفته‌اند (f15r). روند تکمیل کتیبه‌ها در بخش *شرف‌نامه* که ناتمام مانده به‌گونه‌ای دیگر است که در بخش مربوطه بدان پرداخته می‌شود. نکتهٔ دیگری که در ارتباط با کتیبه‌های بدون ترنج باید به آن اشاره کرد این‌که در هیچ صفحه‌ای از این نسخه کتیبهٔ بدون ترنج و ترنج‌دار در کنار هم بکار برده نشده‌اند. برای مثال هر دو کتیبهٔ صفحات 107r، f10r، 200v و f201v بدون ترنج هستند.

تزیینات در کتیبه‌های بدون ترنج، در ۲۱ مورد فقط اسلیمی است و



تصویر ۷. قرارگیری تزیینات بر روی خطوط در صفحات f10r، f114r، f12r و چرخش نادرست بند ختایی در صفحه f13r.

تنها در یک مورد تزیینات ختایی جایگزین اسلیمی‌ها شده است (f200v در بالای صفحه) و به‌رغم این‌که این کتیبه‌ها فقط با اسلیمی‌ها مزین شده‌اند ولی اسلیمی‌های هیچ کتیبه‌ای مانند آن دیگری نیست. این تفاوت‌ها از طرق مختلفی همچون، تعداد حلزونی‌ها (تعداد چرخش‌های بندهای اسلیمی در هر کتیبه)، نوع چرخش آنها (نقطهٔ شروع و پایان هر حلزونی) و تغییر در نوع چیدمان برگ‌ها و نیم برگ‌ها بر روی حلزونی‌ها صورت گرفته است (تصویر ۸).

۳. ۴. ۳. ۲. کتیبه‌های ترنج‌دار: ترنج معمولاً طرحی بیضی و یا بادامی‌شکل، در وسط زمینه است. زمینه می‌تواند یک جلد، یک فرش و یا یک صفحه از نسخه خطی و یا یک کتیبه باشد و داخل ترنج‌ها اغلب با طرح‌های اسلیمی و یا ختایی تزیین می‌شود. از ۳۶۸ کتیبهٔ کوچک ترنج‌دار در این نسخه، ۳۰۴ کتیبه کامل و ۶۴ کتیبه ناتمام است. در این بخش ابتدا به بررسی ۳۰۴ کتیبهٔ کامل می‌پردازیم. در این بخش ساختارهای کتیبه‌ها از نظر فرمی مورد مطالعه قرار گرفته است و هدف، شناسایی و معرفی الگوهای بکار رفته برای تزیین کتیبه‌ها و بیان میزان تنوع به‌کارگرفته‌شده در آنها است. در این گروه، هر کتیبه از دو بخش اصلی ترنج و زمینه تشکیل شده است. برای طبقه‌بندی دقیق آنها، از متغیرهای بزرگ (از جهت میزان اهمیت) آغاز و سپس به سراغ متغیرهای کوچک‌تر رفته‌ایم. در این طبقه‌بندی «خط (نوع طراحی)» بر «رنگ» ارجحیت داشته است. بدین شکل که ابتدا بدون در نظرگرفتن رنگ زمینه، رنگ ترنج‌ها و رنگ گل‌های ختایی و تنها بر اساس نوع تزیینات، کتیبه‌ها را دسته‌بندی و در مراحل پایانی به تفاوت‌های رنگی پرداخته‌ایم. از آنجا که هر کتیبه از دو بخش کلی تشکیل شده (زمینه و ترنج)، این پرسش مطرح شد که تزیینات کدام بخش به‌عنوان اولین متغیر بزرگ در نظر گرفته شود و بر اساس آن طبقه‌بندی آغاز شود؟ برای پاسخ به این پرسش، بررسی‌های اولیه آغاز و مشخص شد که نوع طراحی زمینه کتیبه‌ها، ساختارمند بوده و این امکان وجود دارد که با توجه به چگونگی طراحی، برای آنها سرگروه‌های مختلفی تعیین نمود و متعاقباً گروه‌های کوچک‌تری را تشکیل داد و این درحالی بود که شناسایی الگوی پایه در طراحی تزیینات داخل ترنج‌ها مشکل بود چراکه متن پیش از تزیینات در داخل ترنج کتابت شده بوده، لذا مذهّب به تبعیت از متن می‌بایست تزیینات را اجرا می‌کرده در نتیجه اغلب این گونه به نظر می‌آید که طراحی کلی تزیینات داخل زمینه کتیبه‌ها آزادانه و فارغ از طرح از پیش تعیین‌شده، صورت گرفته است. لذا اولین گروه‌بندی بر اساس نوع تزیینات در زمینه کتیبه‌ها انجام و الگوهای طراحی کتیبه‌ها شناسایی شد و تزیینات داخل ترنج‌ها در مراحل پایانی طبقه‌بندی و صرفاً برای نشان‌دادن تفاوت کتیبه‌ها از یکدیگر، مدنظر قرار داده شد.

تصویر ۸. تنوع در طرح و تزیینات کتیبه‌های بدون ترنج. از بالا: f107r ،f130r ،f201v ،f166v.

در گام نخست کتیبه‌ها را بر اساس نوع تزیینات زمینه آنها (فضای اطراف ترنج در هر کتیبه)، به‌عنوان اولین متغیر بزرگ به سه گروه تقسیم کردیم: ۱. کتیبه‌هایی با زمینه فقط اسلیمی (۱۶۴ کتیبه)؛ ۲. کتیبه‌هایی با زمینه اسلیمی و ختایی (۱۳۱ کتیبه)؛ ۳. کتیبه‌هایی با زمینه فقط ختایی (۹ کتیبه) و در گام بعدی بر اساس اینکه ترنج‌های این کتیبه‌ها، سرترنج دارند و یا خیر (در جایگاه یک متغیر بزرگ دیگر)، تقسیم‌بندی ثانویه انجام شد. در طراحی‌ها سنتی گاهی بر بالا و پایین ترنج، «سرْترنج» ترسیم می‌کنند که شامل دو طرح قرینه کوچک است. سرترنج ازآن‌رو به‌عنوان یک متغیر بزرگ در نظر گرفته شده که اولاً بر اساس بودونبود آن می‌توان گروه‌های هم‌خانواده را شناسایی کرد و ثانیاً با مشاهده تصاویر کتیبه‌ها دریافت شد که با تغییر نوع سرترنج، طراحی زمینه کتیبه‌ها نیز تغییر می‌کند و به‌نوعی فرم اسلیمی‌ها و ختایی‌ها تابعی از سرترنج‌ها هستند. پس برای هر سه گروه اولیه، دو زیرگروه تشکیل شد. **گروه اول:** ۱. کتیبه‌هایی با زمینه فقط اسلیمی با سرترنج؛ ۲. کتیبه‌هایی با زمینه فقط اسلیمی بدون سرترنج. **گروه دوم:** ۱. کتیبه‌هایی با زمینه اسلیمی و ختایی با سرترنج؛ ۲. کتیبه‌هایی با زمینه اسلیمی و ختایی بدون سرترنج. **گروه سوم:** ۱. کتیبه‌هایی با زمینه فقط ختایی با سرترنج؛ ۲. کتیبه‌هایی با زمینه فقط ختایی بدون سرترنج. با توجه به اینکه سرترنج‌ها در زمینه کتیبه‌ها قرار دارند لذا اینکه فرم آنها اسلیمی و یا ختایی بوده، در چگونگی طبقه‌بندی کتیبه‌ها مهم بوده است (از ده سرترنج شناسایی‌شده در این مطالعه نُه‌تای آنها اسلیمی و یکی ختایی است). مثلاً چنانچه سرترنجی هرچند کوچک، فرم اسلیمی داشته و به غیر از آن باقی تزیینات در داخل زمینهٔ کتیبه ختایی بوده، آن کتیبه در گروه کتیبه‌هایی با زمینه اسلیمی و ختایی قرار گرفته است. در مرحلهٔ دوم انواع سرترنج‌ها شناسایی و بر طبق آنها کتیبه‌های سرترنج‌دار هر گروه به شاخه‌های کوچک‌تر تقسیم شدند. در این مطالعه هر طرح متصل به رئوس ترنج‌ها، سرترنج در نظر گرفته شده است و برای درک بهتر و سهل‌تر، نام‌گذاری‌ها بر اساس فرم سرترنج‌ها صورت گرفته است. سرترنج‌های شناسایی‌شده بر اساس طراحی آنها عبارت‌اند از: ۱. سرترنج لوزی ساده؛ ۲. سرترنج لوزی دنباله‌دار تا کنج؛ ۳. مثلثی ساده؛ ۴. مثلثی با قاعدهٔ خمیده؛ ۵. مثلثی کوچک؛ ۶. چهارپر؛ ۷. سرنیزه‌ای؛ ۸. غنچه اسلیمی؛ ۹. تاجی؛ ۱۰. گل (جدول ۱). در مرحلهٔ سوم در گروه کتیبه‌های سرترنج‌دار، کتیبه‌هایی که دارای سرترنج‌های همانند بودند از لحاظ متغیرهای دیگری مثل فرم اسلیمی زمینهٔ آنها، از یکدیگر تفکیک شده و تشکیل زیرگروه‌های کم تعدادتری را دادند. در مرحله آخر هم به کمک متغیرهای کوچک‌تری

همچون چگونگی گزینش رنگی برای بندهای اسلیمی، نوع گل و تزیینات داخل ترنج‌ها، هر کتیبه از آن دیگری متمایز شد. در هر سه گروه اولیه (فقط اسلیمی، اسلیمی و ختایی، فقط ختایی)، در زیرگروه کتیبه‌های بدون سرترنج آنها، به خاطر نبودن سرترنج ابتدا بر اساس فرم اسلیمی‌ها گروه‌ها تشکیل شد و سپس بر اساس متغیرهای کوچک‌تر کتیبه‌ها یک‌به‌یک از یکدیگر متمایز شدند.

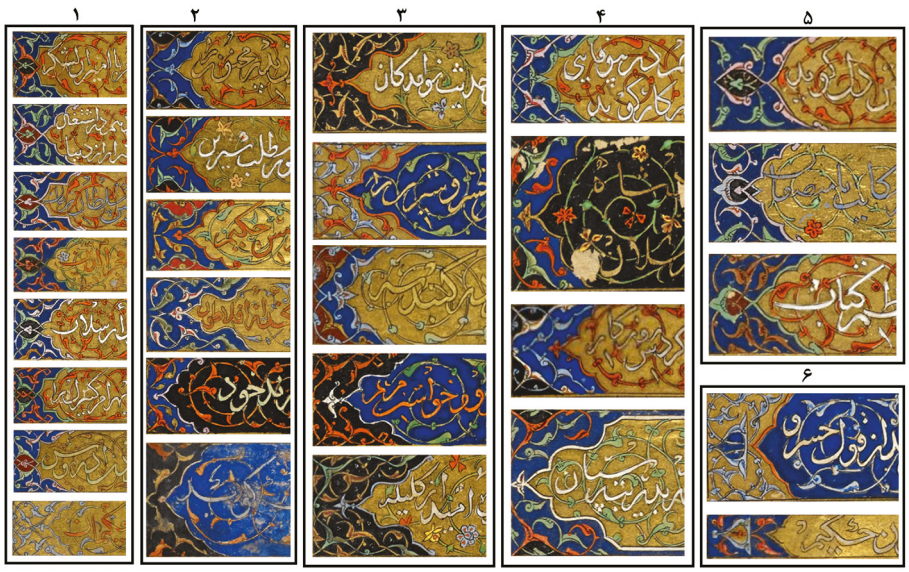
۱.۲.۳.۴.۳. کتیبه‌هایی با زمینه فقط اسلیمی: این گروه با ۱۶۴ کتیبه، بزرگ‌ترین گروه را به خود اختصاص داده است. با توجه به اینکه ترنج در این کتیبه‌ها دارای سرترنج است و یا خیر به دو گروه تقسیم شدند: ۱. با سرترنج (۱۲۴ عدد)؛ ۲. بدون سرترنج (۴۰ عدد).

الف) کتیبه‌هایی با زمینه فقط اسلیمی دارای سرترنج (۱۲۴ عدد): در گام نخست برای این گروه از کتیبه‌ها، ۶ نوع سر ترنج شناسایی شد و در ادامه، بر پایهٔ الگوهای چگونگی طراحی اسلیمی‌ها به گروه‌های کوچک‌تری تقسیم شدند: ۱. سرترنج لوزی دنباله‌دار تا کنج (۲۲ عدد)، به هشت زیرگروه (تصویر ۹، شکل۱)؛ ۲. گروه سرترنج غنچه اسلیمی (۶۷ عدد)، به شش زیرگروه (تصویر ۹، شکل۲)؛ ۳. گروه سرترنج نیزه‌ای (۲۱ عدد)، به پنج زیرگروه (تصویر۹، شکل ۳)؛ ۴. سرترنج مثلثی کوچک (۹ عدد) به چهار زیرگروه (تصویر ۹، شکل ۴).

پس از این مرحله طبقه‌بندی‌ها بر اساس متغیرهای کوچک، همچون تغییرات رنگی و تفاوت‌های تزیینات داخل ترنج و در کل شاخصه‌های جزئی‌تر انجام شد و بررسی‌ها نشان داد پس از طراحی فرم‌های کلی مختلف، مذهّب برای پرهیز از شباهت کتیبه‌ها به یکدیگر، گزینش رنگی متنوعی را برای هر یک از گروه‌ها در نظر گرفته است. این گزینش رنگی گاه از طریق اعمال تغییرات رنگی در جزییات مثل شاخ و برگ‌های اسلیمی‌ها و گاه در کلیات، مثل رنگ ترنج و رنگ زمینهٔ کتیبه صورت گرفته است و تغییر در نوع ترنج و یا تغییر در تزیینات داخل ترنج (اسلیمی یا ختایی‌بودن) از دیگر ترفندهایی است که در زیرگروه‌ها دیده می‌شود (تصویر ۱۰). گاهی تغییرات در جزییات زمینه نیز در کتیبه‌هایی که دارای یک الگو و ساختار و یک رنگ‌بندی هستند هم قابل مشاهده است (نک: f42v با f300r) هرچند که تفاوت در تزیینات داخل این ترنج‌ها بسیار بیش از این تفاوت‌های جزئی در زمینه قابل اعتنا هستند.

جدول ۱. تصاویر سرترنج‌های به کاررفته در طراحی کتیبه‌های بین متنی.

نوع سرترنج	تصویر سرترنج	نوع سرترنج	تصویر سرترنج
۱) سرترنج لوزی ساده		۶) چهار پر	
۲) سرترنج لوزی دنباله دار تا کنج		۷) سر نیزه‌ای	
۳) مثلثی ساده		۸) غنچه اسلیمی	
۴) مثلثی با قاعدهٔ خمیده		۹) تاجی	
۵) مثلثی کوچک		۱۰) گل	



تصویر ۹. تصویر الگوهای شناسایی‌شده در هریک از گروه‌ها. شکل ۱. الگوهای به کاررفته در گروه کتیبه‌هایی با سرترنج لوزی دنباله‌دار تا کنج، شکل ۲. الگوهای به کاررفته در گروه کتیبه‌هایی با سرترنج غنچه اسلیمی، شکل ۳. الگوهای به کاررفته گروه کتیبه‌هایی با سرترنج سرنیزه‌ای، شکل ۴. الگوهای به کاررفته در گروه کتیبه‌هایی با سرترنج مثلثی کوچک، شکل ۵. الگوهای به کاررفته در گروه کتیبه‌هایی با سرترنج لوزی ساده، شکل ۶. الگوهای به کاررفته در گروه کتیبه‌هایی با سرترنج مثلثی ساده.

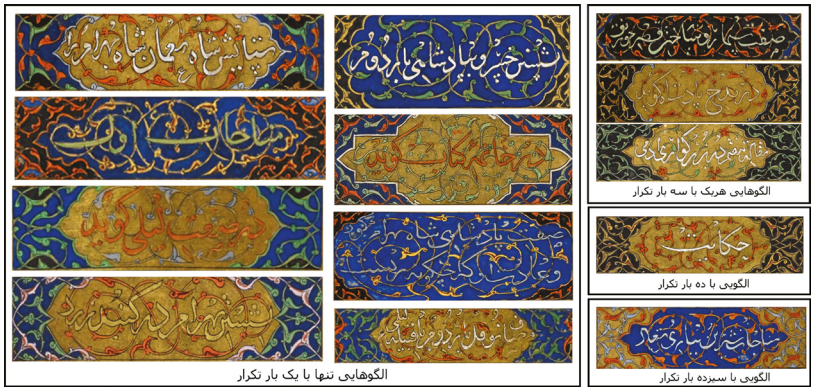
ب) فقط اسلیمی بدون سر ترنج (۴۰ عدد): در این گروه با توجه به نوع فرم طراحی‌های زمینهٔ کتیبه‌ها (الگوی طراحی آنها)، ۱۳ گروه تشکیل شد. که از این میان ۸ طرح فقط یک‌بار تکرار شده‌اند (f6v، 30r، 57v، 117r، 121r، 165v، 170v، 178v) و در مقابل بعضی الگوها هم پرتکرار بوده‌اند مثلاً الگوی صفحه (f24r) با ده‌بار تکرار و یا الگوی (f76r) با سیزده‌بار تکرار. الگوهای (f158v و f68v و f20r) هم هر کدام سه‌بار تکرار شده‌اند (تصویر۱۱). در تمام الگوهایی که بیش از یک‌بار تکرار شده‌اند، در مرحله بعد مذهّب از متغیرهای کوچک هم‌چون تغییر در تزیینات داخل ترنج، رنگ تزیینات داخلی ترنج‌ها، رنگ ترنج و زمینه و یا رنگ خود اسلیمی‌ها برای ایجاد تفاوت بهره برده است.

۳. ۴. ۳. ۲. ۲. کتیبه‌هایی با زمینه اسلیمی و ختایی (۱۳۱عدد): در طبقه‌بندی این گروه، تمامی مراحل دقیقاً همانند گروه پیشین انجام شد. ابتدا با توجه به اینکه ترنج در این کتیبه‌ها دارای سرترنج است و یا خیر به دو گروه تقسیم شدند: ۱. کتیبه‌هایی با زمینه اسلیمی و ختایی سرترنج‌دار (۱۱۸ عدد)، ۲. کتیبه‌هایی با زمینه اسلیمی و ختایی بدون سرترنج (۱۳ عدد).

الف) کتیبه‌هایی با زمینه اسلیمی و ختایی سرترنج‌دار (۱۱۸ عدد): ده نوع سرترنج در این گروه شناسایی شد (تصویر۱۲):

۱. سرترنج گل؛ ۲. سرترنج غنچه اسلیمی؛ ۳. سرترنج مثلثی ساده؛

تصویر ۱۰. تنوع رنگی در اسلیمی‌های زمینهٔ کتیبه و تنوع در تزیینات به کاررفته در داخل ترنج‌ها در گروهی از کتیبه‌هایی با زمینه فقط اسلیمی با سرترنج غنچه اسلیمی.



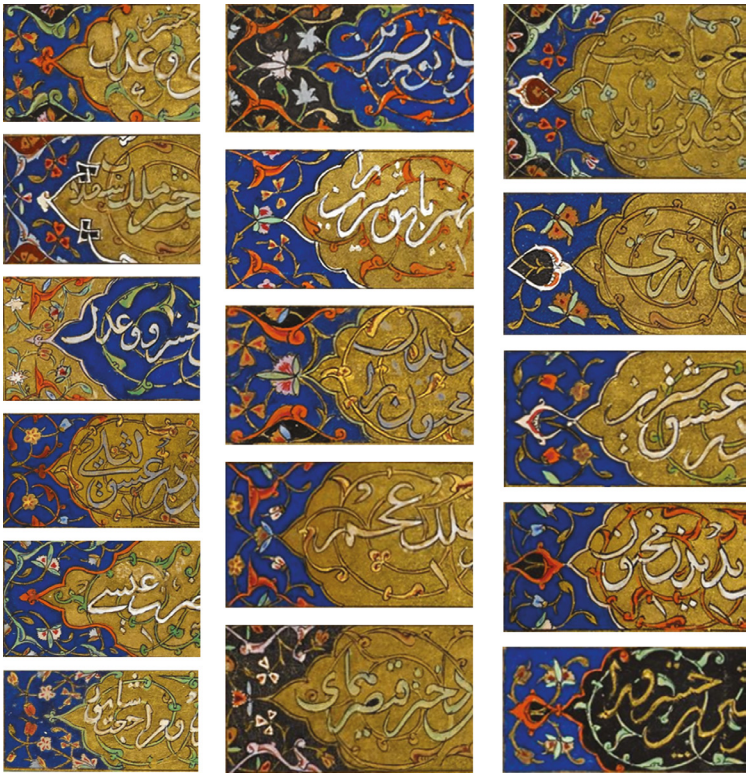
تصویر ۱۱. الگوهای کتیبه‌هایی با زمینه فقط اسلیمی و بدون سرترنج و تعداد تکرار هریک.

تصویر ۱۲. انواع سرترنج به کاررفته در گروه کتیبه‌هایی با زمینه اسلیمی و ختایی.

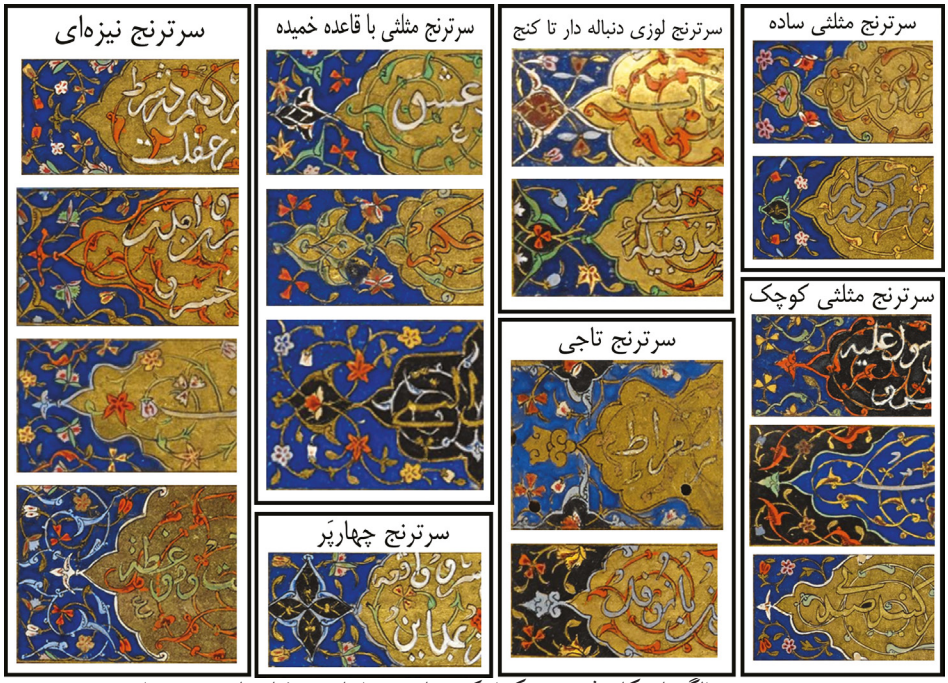
۴. سرترنج مثلثی کوچک؛ ۵. سرترنج سرنیزه‌ای؛ ۶. سرترنج لوزی؛ ۷. سرترنج دنباله‌دار تا کنج؛ ۸. سرترنج مثلثی با قاعده خمیده؛ ۹. سرترنج چهارپر؛ ۱۰. سرترنج تاجی.

هریک از ده گروه نام‌برده از نظر نوع چینش ختایی‌ها و اسلیمی‌ها (الگوی طراحی) به زیر گروه‌های کوچک‌تری تقسیم می‌شوند بدین شرح:

۱. سرترنج گل، ۲۰ عدد به ۵ گروه (تصویر۱۳)؛ ۲. سرترنج غنچه اسلیمی، ۲۲ عدد به ۶گروه (تصویر۱۳)؛ ۳. سر ترنج لوزی ساده، ۱۰ عدد به ۵ گروه (تصویر۱۳)؛ ۴. سرترنج سرنیزه‌ای ۱۹ عدد به ۴ گروه (تصویر۱۴)؛ ۵. سرترنج مثلثی با قاعده خمیده، ۵ عدد به ۳ گروه (تصویر۱۴)؛ ۶. سرترنج مثلثی کوچک، ۱۳عدد به ۳ گروه (تصویر۱۴)؛ ۷. سرترنج مثلثی



تصویر ۱۳. الگوهای به کاررفته در کتیبه‌هایی با زمینه اسلیمی و ختایی. ستون سمت راست: زیر گروه‌های سرترنج لوزی ساده، ستون وسط: زیر گروه‌های سرترنج گل و ستون سمت چپ: سرترنج غنچه اسلیمی.



تصویر ۱۴. الگوهای بکار رفته در هریک از کتیبه‌های زمینه اسلیمی و ختایی با سرترنج نیزه‌ای، مثلثی با قاعده خمیده، دنباله‌دار تا کنج، مثلثی ساده، مثلثی کوچک، تاجی و چهارپَر.

ساده، ۱۶عدد به ۲ گروه (تصویر۱۴)؛ ۸. سرترنج لوزی دنباله‌دار تا کنج، ۷ عدد به ۲ گروه (تصویر۱۴)؛ ۹. سر ترنج چهارپر، ۴ عدد یک زیرگروه (تصویر۱۴)؛ ۱۰. سر ترنج تاجی دو زیرگروه (تصویر۱۴).

بعد از این مرحله کتیبه‌ها بر اساس متغیرهای کوچک (رنگ و تزیین داخل ترنج و غیره) از یکدیگر تمیز داده شدند. و در پایان هم‌چون گروه اول هیچ دو کتیبهٔ همانندی شناسایی نشد.

ب) ترنج بدون سرترنج (۱۳ عدد)، بر اساس نوع چینش اسلیمی‌ها و ختایی‌ها این گروه در همان ابتدا به ۴ زیرگروه تقسیم می‌شود (تصویر۱۵). در این گروه نیز کتیبه‌ها در طرح‌ها و نقش‌های گوناگون به‌صورت درآمده‌اند.

۳. ۴. ۳. ۲. ۳. کتیبه‌هایی با زمینه ختایی (۹ عدد): این گروه در میان سه گروه، کوچک‌ترین است. **الف) ترنج با سر ترنج (۴ عدد)**: با توجه به اینکه تمامی سر ترنج‌ها به غیر از سرترنج گل، اسلیمی هستند. لذا تنها سرترنج شناسایی‌شده در این گروه سرترنج گل است. **ب) ترنج بدون سر ترنج (۵ عدد)**، ۲ الگو بر اساس نوع چینش ختایی‌ها مشخص شد و در نهایت هیچ کتیبهٔ همسانی در این گروه نیز شناسایی نشد.

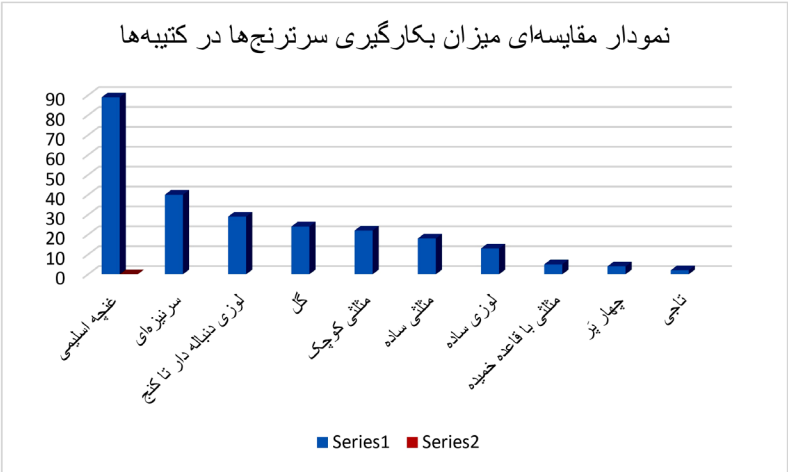
و در پایان میزان به‌کارگیری هریک از سرترنج‌ها در کتیبه‌های بین متنی که ترنج آنها دارای سرترنج است بدین‌صورت استخراج شد: سرترنج غنچه اسلیمی در ۸۹ کتیبه ۳۶٪ سرترنج سرنیزه‌ای در ۴۰ کتیبه ۱۶٪ لوزی دنباله‌دار تا کنج در ۲۹ کتیبه ۱۲٪ سرترنج گل در ۲۴ کتیبه ۱۰٪ سرترنج مثلثی کوچک در ۲۲ کتیبه ۹٪ سرترنج مثلثی ساده در ۱۸ کتیبه ۷٪ سرترنج لوزی ساده در ۱۳ کتیبه ۵٪ سرترنج مثلثی با قاعده خمیده در ۵ کتیبه ۲٪ سرترنج چهارپر در ۴ کتیبه ۲٪ سرترنج تاجی در ۲ کتیبه ۱٪ (نک: نمودار ۱).

تصویر ۱۵. تصویر چهار زیرگروه شناسایی‌شده برای کتیبه‌هایی با زمینه اسلیمی و ختایی فاقد سرترنج.

نگاهی به کتیبه‌های ناتمام ترنج‌دار در نسخه

به خاطر ناتمام‌بودن این کتیبه‌ها، نگارندگان آنها را در جامعه آماری خود لحاظ ننموده‌اند چراکه در سطور پیشین دیدیم که یکی از شاخصه‌های تفکیک کتیبه‌ها از یکدیگر در مراحل پایانی منوط به تفاوت در تزیینات داخل ترنج‌ها است و این درحالی است که ترنج‌ها در این کتیبه‌ها همگی بدون تزیین باقی مانده‌اند. لذا جهت تکمیل مطالعه، این کتیبه‌ها به‌صورت مجزا از دیگر کتیبه‌های کوچک بین‌متنی بررسی کرده‌ایم.

در این ۶۴ کتیبه که متعلق به بخش متأخر نسخه هستند (متعلق به بخش *شرف‌نامه*) زمینه کتیبه‌ها کامل شده ولی تزیینات داخل ترنج‌ها اجرا نشده است و خطی که با آن عناوین داخل کتیبه‌ها تحریر شده خطی خوش، مثل باقی کتیبه‌ها نیست. این کتیبه‌های نیمه‌تمام روند کار را بدین شکل مشخص می‌کند که تزیینات داخل ترنج و تحریر متن آن پس از تکمیل‌شدن تزیینات زمینه کتیبه انجام شده است و این درست برخلاف کتیبه‌های متقدم نسخه است (نک: پاراگراف پایانی بخش کتیبه‌های بدون ترنج در همین مقاله) که اول کتابت عنوان انجام شده و بعد تزیینات اجرا شده‌اند. آمدن متن عناوین در این بخش به روی تزیینات زمینه خود نشان‌دهندهٔ تأخر کتابت عناوین در این کتیبه‌ها در نسبت با تزیینات است (f214r، 218r). از طرفی میان خطی که با آن متن اثر (ابیات) کتابت‌شده با خطی که عناوین نوشته‌شده هماهنگی دیده نمی‌شود. خط متن بخش *شرف‌نامه* زیباتر و پخته‌تر از دیگر بخش‌های نسخه است و این در حالی است که کتیبه‌های این بخش با خطی آشفته و بدون هرگونه تناسبی کتابت شده‌اند. خط کتیبه‌های این بخش برخلاف خطی که متن اثر با آن کتابت شده، گاهی به یک کپی‌برداری از روی یک نقش آن‌هم بسیار بی‌دقت، شبیه است تا کتابت (f254r، f281r و f224v) (تصویر۱۶).



نمودار ۱. نمودار مقایسه‌ای میزان استفاده از هریک از سرترنج‌ها در کتیبه‌های بین‌متنی نسخه خمسه.

تصویر ۱۶: کتابت عناوین با خطی ناپخته، در ترنج کتیبه‌های بخش متأخر نسخه، راست: f224v **و چپ:** f281r.

کاتب این کتیبه‌ها در اغلب موارد «الف» واژهٔ «اسکندر» را حذف نموده است (f218r، 226v، 256r، 236r، 240v). در مواردی هم سرکش «الف» حذف شده مثلاً در واژهٔ «آتشکده» (f238r، f238r) و یا در واژهٔ «آغاز داستان» (f215v). در کتیبه (f216r) هم دوبار از حرف «ر» برای «اسکندر» استفاده کرده است. اشتباهات در برخی کتیبه‌ها نمود بیشتری دارد. مثلاً در کتیبه (f256r) به‌جای «نامه اسکندر به هندوستان» نوشته شده «نامه سکندر بهندستان» و یا در کتیبهٔ (f228 r) به‌جای «نامه دارا به اسکندر» نوشته شده «نامه دارا بسکندر».

چنانچه مشاهده شد در کتیبه‌های ترنج‌دار کامل نسخه، اغلب ایجاد تفاوت از طریق تغییر در سرترنج‌ها و متعاقباً تغییر در طراحی ساختار اسلیمی‌ها و ختایی‌ها صورت گرفته بود ولی در کتیبه‌های ناتمام، موارد بسیاری شناسایی شد که کتیبه‌ها دارای تزیینات زمینه‌ای یکنواختی هستند و مذهّب از طریق تغییر در فرم ترنج، میان کتیبه‌ها تفاوت قائل شده است. برای مثال نک: تصاویر کتیبه‌های 214r، 229r، 243v و یا 209v با 226v، به‌رغم اینکه در بیشتر موارد تزیینات زمینه‌ای کتیبه‌ها، در این گروه خوب کارشده‌اند ولی در بیش‌تر موارد ترنج‌ها از نظر طراحی قوی نیستند. تنوع در نوع ترنج‌ها در خمسه (or2265، بریتانیا، ۹۴۹ق) هم به‌خوبی مشهود است و شباهت‌هایی میان بخش متأخر و ناتمام این خمسه با تزیینات عالی خمسه or2265 که در کتابخانه شاه‌تهماسب تهیه شده دیده می‌شود. مثلاً کتیبه ناتمام 215r این نسخه را مقایسه کنید با کتیبه کامل 6r نسخه ۹۴۶ ه.ق (تصویر ۱۷). چنانچه می‌توان این احتمال را داد که این بخش ناتمام شاید در همان کتابخانه و در نیمه قرن دهم هجری تکمیل شده است. با توجه به اینکه تزیینات عمده در این کتیبه‌ها گل‌های ختایی هستند در نتیجه یکی از عمده‌ترین ترفندهای مذهّب برای ایجاد تفاوت میان کتیبه‌ها، تغییر در رنگ گل‌ها و تغییر در نوع گل است. برای مثال تفاوت دو کتیبهٔ 263r و 267r تنها در رنگ گل‌ها است. گاهی در کنار تغییر رنگ گل‌ها در صورت امکان تغییر رنگی در لچکی‌ها هم اعمال شده مثلاً نک: 267r و ...265r حذف و یا اضافه‌کردن یک گل در یک الگوی مشترک بین دو کتیبه هم از دیگر روش‌هایی است که در این کتیبه‌های هم بارها به‌کار برده شده است. برای نمونه نگاه کنید به دو کتیبهٔ 236r و 217v. با توجه به آنچه که در سطور پیشین بدان اشاره شد، تلاش برای ایجاد تنوع در این کتیبه‌های

تصویر ۱۷. وجود تشابهات میان ترنج و دو نیم‌ترنج طراحی‌شده در دو کتیبه. راست: کتیبهٔ ناتمام نسخه *خمسه* Add ms 25900، کتابخانه بریتانیا، برگ 215r**. چپ: کتیبهٔ بین‌متنی *خمسه* شاه تهماسب، or2265، کتابخانه بریتانیا، مورخ ۹۴۹ ه.ق، برگ** 6r.

ناتمام هم بدون در نظر گرفتن تزیینات داخل ترنج قابل پیگیری است.

نتیجه‌گیری

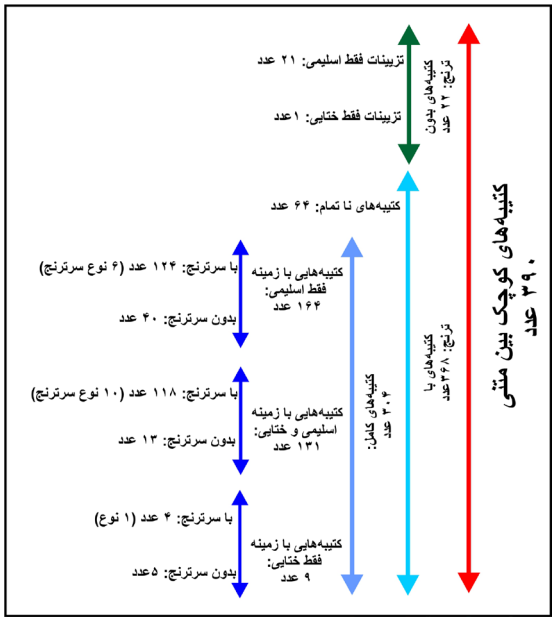
بخش‌های مذهّب شناسایی‌شده در *خمسه* Addms 25900، محفوظ در کتابخانه بریتانیا و بیان چگونگی تنوع در آنها:

۱. دو صفحهٔ تمام‌مذهّب اول (f4v-5r): ساختار کلی تذهیب در این دو صفحه یکسان است ولی تفاوت‌هایی در جزییات دیده می‌شود. این تفاوت‌ها شامل، تغییر در محل قرارگیری گل و تغییر در نوع گل، حذف و اضافه‌شدن زوائد و برگ‌ها و نیم برگ‌ها و تغییر در رنگ گل‌ها است. علاوه بر این‌ها در برخی از بخش‌های قرینه در یک صفحه هم تفاوت‌هایی شناسایی شد؛

۲. دو صفحهٔ تمام‌مذهّب دوم (f5v- f6r): ساختار لوحه‌ها (کتیبه‌ها) هماهنگ با چهار سرلوح (متعلق به دوره تیموری) آغازین هر بخش است. این دو صفحه، همچون دو صفحهٔ پیشین دارای تزییناتی در ظاهر یکسان است که با کمی دقت تفاوت‌ها در جزییات آشکار شد. به نظر می‌رسد مذهّب اصراری بر همانندی حتی در این صفحات که ماهیتاً می‌بایست دارای تزییناتی یکسان باشند هم، نداشته است؛

۳. پنج سرلوحه در آغاز هر بخش (31v, 101v, 151v, 206v, 282v): نسخهٔ حاضر دارای سرلوح در آغاز هر بخش است. بررسی‌ها نشان داد که چهارتا از سرلوح‌ها متعلق به دوره تیموری است و سرلوح بخش شرف‌نامه اسکندری متعلق به دوره صفوی است. ساختار سرلوح‌های تیموری مستطیلی است و تقسیمات هندسی در داخل آنها به کار رفته است و همچنین میزان اسلیمی‌ها در آنها بیش‌تر از ختایی‌هاست و برتری رنگی با رنگ لاجورد است. ولیکن ساختار سرلوح بخش *شرف‌نامه* تاجی شکل به همراه لچک و ترنج است و میزان ختایی‌ها بیش از اسلیمی‌ها است و برتری رنگی با رنگ طلایی است بر اساس این ویژگی‌ها این سرلوح متعلق به دوره صفوی است؛

۴. کتیبه‌های بزرگ منقش بین‌متنی، (232v , 232r): شش کتیبه در این گروه شناسایی شد که در بخشی از نسخه قرار گرفته‌اند که بررسی‌ها نشان داد، متعلق به دوره صفوی است. ازاین‌رو تزیینات آنها مطابق با تزیینات آن دوره و هماهنگ با تزیینات به‌کاررفته در سرلوح



نمودار ۲. نحوهٔ دسته‌بندی کتیبه‌ها بر اساس ساختار طراحی آنها.

این بخش (*شرف‌نامه اسکندری*) است. طول این کتیبه‌ها برابر با طول سطرها و فاقد هرگونه نوشته هستند و آنها در بین متن جای داده شده‌اند.

۵. ۳۹۰ کتیبهٔ کوچک بین متنی که در سرتاسر نسخه پراکنده‌اند: اولین بررسی بر روی قطع این کتیبه‌ها صورت گرفت. طول تمامی این کتیبه‌ها معادل دو ستون از چهار ستون متن است ولی در مقابل پهنای آنها متنوع است. البته تعداد زیادی از کتیبه‌ها ۶۲٪ آنها نسبتاً هم‌عرض هستند. بررسی رنگی کتیبه‌ها نشان داد که رنگ‌بندی کتیبه‌ها هم متنوع است و در میان کتیبه‌های ترنج‌دار بیش‌ترین میزان تکرار رنگی به گروه کتیبه‌هایی با ترنج طلایی در زمینه لاجوردی اختصاص دارد (۳۰۰ کتیبه). به نظر می‌رسد میان مضمون کتیبه‌ها و رنگ انتخابی برای تذهیب آن رابطه‌ای برقرار نبوده چراکه مضامین مختلفی در این کتیبه‌ها شناسایی شد. پس از بررسی قطع و رنگ کتیبه‌ها، ساختار فرمی آن‌ها مورد تجزیه‌وتحلیل قرار گرفت که خلاصه روند چگونگی دسته‌بندی کتیبه‌ها در نمودار (۲) به‌صورت خلاصه نشان داده شده است. ۶۴ کتیبه از این تعداد در بخش متأخر نسخه قرار گرفته است. تزیینات این کتیبه‌ها متعلق به دوره صفوی است و اجرای آنها به اتمام نرسیده است. به‌رغم ناتمامی آنها تنوع در آنها هم قابل رؤیت است.

پس از این گروه‌بندی، کتیبه‌ها بر اساس متغیرهایی چون نحوه چیدمان برگ‌ها و نیم‌برگ‌ها بر روی حلزونی‌ها، نوع اسلیمی به کاررفته در آنها، نوع گل و نوع رنگ‌بندی مورد بررسی قرار گرفتند که در نهایت مشخص شد که هیچ دو کتیبه‌ای همانند هم نیستند. پیش از این تحقیق برخی از پژوهشگران و نسخه شناسان به تنوع در طراحی سرلوح‌های نسخه‌هایی که دارای چند سرلوح هستند اشاره کرده بودند ولی شناسایی این میزان از تنوع در کتیبه‌های کوچک بین متنی بسیار حائز اهمیت است. چراکه مذهّب با توجه به تعداد زیاد کتیبه‌ها و اوراق نسخه به‌راحتی می‌توانسته بسیاری از کتیبه‌ها را همانند یکدیگر اجرا نماید بی‌آنکه مخاطبی متوجه آن همانندی شود و یا خللی در آن رخ نماید. لذا این میزان از تلاش برای خلق قاب‌هایی متفاوت در این نسخه را می‌توان نشأت گرفته از اندیشه و جهان‌بینی مذهّب و یا مذهّبان نسخه دانست. با مطالعهٔ نمونه‌های دیگر این امکان داده می‌شود که بتوان این نوع نگرش را به دیگر هنرمندان مذهّب در تمدن اسلامی نیز نسبت داد.

پیوست‌ها

۱. تصاویر تزیینات به کاررفته در این اوراق را دروش در پایان کتاب *قرآن‌های عصر، مقدمه‌ای در باب کهن‌ترین مصاحف* منتشر نموده است (دروش، ۱۳۹۴: ۲۹۳-۳۲۳).

۲. از مذهبّان قرون اول و دوم که در تاریخ بدان‌ها اشاره شده می‌توان افرادی چون یقطینی، ابراهیم صغیر، موسی بن عمار، ابن سقطی، میرزا محمد مذهب باشی، ابوعبدالله حریقی و فرزندش را نام برد (ساریخانی، ۱۳۸۹: ۱۵۵-۱۵۶).

۳. برای تصویر نک: (دروش، ۱۳۷۹: ۱۵۳-۱۵۴). ریشار این نسخه را نخستین نسخه‌ای دانسته که نام و امضای مذهّب در آن ثبت شده و آن را اصیل می‌داند (ریشار، ۱۳۸۳: ۳۱).

۴. در انجامهٔ جزء پنجم این گونه آمده است: «کتبه و ذهبه عثمان بن الحسین بن ابی‌سهل الوراق غزنوی [...] فی سنه اربع و ستین و اربعمائه».

۵. در این *قرآن* در برگ ۱۲۵رو، نام کاتب و مذهب به‌طور جداگانه ذکر شده است.

۶. که بیشتر آن در موزهٔ آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود، این *قرآن* که به سفارش شیخ ابو جعفر محمد عبدوسی کتابت شده دارای تاریخ‌هایی بین سال‌های ۴۶۲-۴۶۶ قمری است.

۷. این مطلب از مجله *روزگار نو*، جلد یک، شماره یک، تابستان ۱۳۲۰ (۱۹۴۱) در مجلهٔ فصلنامه *نقد کتاب* (۱۳۹۶) به چاپ رسیده است.

۸. سرلوحه آغازین این نسخه f3r در ابتدای متن متأخر و از نوع تاجدار است.

فهرست منابع فارسی

آژند، یعقوب (۱۳۸۷)، *مکتب نگارگری هرات*، تهران: فرهنگستان هنر.

اشرفی، مقدمه (۱۳۸۶)، *بهزاد و شکل‌گیری مکتب مینیاتور بخارا در قرن ۱۶ میلادی*، ترجمه نسترن زندی، تهران: فرهنگستان هنر.

امیرراشد، سولماز (۱۳۹۹)، هنرمندان طراح تشعیرهای خمسه نظامی شاه‌تهماسب، *کتابداری و اطلاع‌رسانی*، بهار، شماره ۸۹، صص ۳۰-۵۳.

امیرراشد، سولماز؛ پنجی‌پور، سکینه (۱۳۸۹)، بررسی تطبیقی تذهیب آثار ادبی دورهٔ تیموری و صفوی (*شاهنامه* بایسنقری و *شاهنامه* شاه‌تهماسبی، *جلوهٔ هنر*، بهار، شماره ۴۹، صص ۴۱-۵۴.

بینیون، لورنس (۱۳۹۶)، تصویرهای خمسهٔ *نظامی* در موزهٔ بریتانیا، *نقد کتاب*، پاییز، سال چهارم، شماره ۱۵، صص ۲۱۵-۲۱۸.

بینیون، لورنس؛ ویلکینسون، ج.و.س.، و گری، بازیل (۱۳۹۶)، *تاریخ تحلیلی هنر نگارگری ایرانی*، ترجمه محمد ایران‌منش، تهران: امیرکبیر.

پدیدارفرد، آرزو؛ شفیعی، فاطمه (۱۳۹۳)، زیبایی‌شناسی کارکرد نور در تذهیب‌های قرآنی (با تأکید بر مبانی حکمت نوریه سهروردی)، *نگارینه هنر اسلامی*، بهار، شماره ۱، صص ۴۰-۴۹.

تاکستانی، اردشیر (۱۳۹۵)، *بررسی سیر تحول نقوش هنر تذهیب در ایران*، تهران: یساولی.

دروش، فرانسوا (۱۳۷۹)، *سبک عباسی*، ترجمه پیام بهتاش، تهران: نشر کارنگ.

دروش، فرانسوا (۱۳۹۴)، *قرآن‌های عصر اموی مقدمه‌ای در باب کهن‌ترین مصاحف*، ترجمه مرتضی کریمی‌نیا و آلاء وحیدنیا، تهران: انتشارات هرمس.

دروش، فرانسوا (۱۳۹۵)، *دستنامهٔ نسخه‌شناسی نسخه‌های به خط عربی*، ترجمه سید محمدحسین مرعشی، تهران: سمت.

رهنورد، زهرا (۱۳۹۲)، *تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی: کتاب‌آرایی*، تهران: سمت.

ریشار، فرانسیس (۱۳۸۳)، *جلوه‌های هنر پارسی*، ترجمه عبدالحمید روح‌بخشان، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

ساریخانی، مجید (۱۳۸۹)، هنر زراندودگری یا تذهیب در خدمت خوشنویسی و کتابت قرآن، *بیناب*، شماره ۱۵، صص ۱۵۴-۱۶۷.

سامانیان، صمد؛ پورافضل، الهام (۱۳۹۶)، تحلیل تطبیقی آرایه‌های تذهیب صفحات افتتاحیه در نسخ مکتب شیراز آل اینجو و تیموری، *مطالعات تطبیقی هنر*، سال هفتم، شماره سیزدهم، بهار و تابستان، صص ۱۱۳-۱۳۲.

سوچک، پرسیلا (۱۳۸۴)، *مجموعه مقالات کمال‌الدین بهزاد: نگارگری در عصر بهزاد*؛ بررسی عنصر وحدت در نظام ترکیب‌بندی نگارهٔ بنای کاخ خورنق (صص ۲۸۹-۲۹۹)، تهران: نشر فرهنگستان هنر.

سوچک، پوگاچیلوا و دیگران (۱۳۸۰)، *هنر و ادب ایران*، ترجمه یعقوب آژند، چاپ دوم، تهران: نشر مولی.

شادقزوینی، پریسا (۱۳۸۲)، ویژگی‌های کلی هنر اسلامی در سه شاخه هنری خوشنویسی، تذهیب و نگارگری با نگاه غیب و شهود، *مدرس هنر*، دوره اول، بهار، شماره ۳، صص ۶۱-۷۲.

شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۸)، کتابت و تذهیب قرآن‌های تیموری در مجموعه‌های داخل و خارج، *مطالعات هنر اسلامی*، بهار و تابستان، شماره ۱۰، صص ۹۹-۱۲۰.

شفیقی، ندا؛ مراثی، محسن (۱۳۹۳)، بررسی ساختار و صفحه‌آرایی صفحات افتتاح نسخ *قرآن مجید* از قرن پنجم تا دوازدهم هجری، *نگره*، پاییز، شماره ۳۱، صص ۲۲-۳۵.

شین‌دشتگل، هلنا (۱۳۸۲)، ماهان سوار بر اسب اژدهاگونه (منسوب به بهزاد): برگی از نسخه *خمسه نظامی* کتابخانه بریتانیای لندن، *کتاب ماه هنر*، آذر و دی، شماره‌های ۶۳ و ۶۴، صص ۱۴۰-۱۴۳.

صفری آق قلعه، علی (۱۳۹۰)، *نسخه شناخت*، تهران: میراث مکتوب.

عظیمی، حبیب‌الله (۱۳۸۹)، ادوار تذهیب در کتاب‌آرایی مذهبی ایرانی، *هنرهای زیبا*، بهار، شماره ۴۱، صص ۲۳-۳۲.

کاخکی، احمد صالحی؛ خسروی بیژائم، فرهاد، و یزدانی، ملیکا (۱۳۹۵)، مطالعه فرمی و ساختاری کتیبه‌های نستعلیق در مساجد قاجاری اصفهان و مقایسه آن با نمونه‌های مشابه صفوی، *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، دوره ۲۱، شماره ۴، زمستان، صص ۶۵-۷۶.

کشمیری، مریم (۱۳۹۸)، *تذهیب در ایران: تاریخچه، نقوش و اصطلاحات*، تهران: سمت.

موسوی‌لر، اشرف‌السادات؛ مسعودی‌امین، زهرا، و مروج، الهه (۱۳۹۶)، جایگاه نقش ترنج در هنر دوره صفوی با تأکید بر قالی، جلد *قرآن* و جلد *شاهنامه*، *جلوهٔ هنر*، پاییز و زمستان، دوره ۹، شماره ۲، شماره پیاپی ۱۸، صص ۱۰۷-۱۱۸.

هوشیار، مهران؛ میرزاخانلو، وحیده (۱۳۹۵)، ویژگی‌های ساختاری تذهیب تاشی خاتون، *نگره*، زمستان، شماره ۴۰، صص ۴-۱۵.

فهرست منابع لاتین

Bahari, Ebadollah. (1996). *Bihzad: master of Persian painting*, London.

COPYRIGHTS
© 2022 by the authors. Published by Soore University. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)