

ابویکر محمد بن علی بن سلیمان راوندی، ملقب به نجم الدین، مورخ و ادیب و خوشنویس اواخر سده ششم و اوایل سده هفتم، در خاندانی از فضلا راوند، از آبادی‌های قدیم کاشان، زاده و پرورده شد. او در حمایت سلطان طغرل سوم، آخرین فرمانروای سلجوقی، علم و هنر آموخت و در نیمه‌های عمر کتاب راحة الصدور و آله السرور را در تاریخ آل سلجوق نوشت که مهمترین منبع تاریخی اواخر روزگار قدرت این سلسله است. جدا از فواید تاریخی، اخبار و اطلاعات کتاب راحة الصدور در باب حیات فرهنگی و اجتماعی مردم در عهد سلجوقیان ایران و روم، این کتاب را از معتبرترین منابع شناخت فرهنگ و هنر ایران در روزگار پیش از حمله مغولان به ایران کرده است. همچنین نخستین روایت بازنده در شرح قواعد خطوط ایرانی راهم راوندی در اوایل سده هفتم نوشت. گویا راوندی رساله‌ای مستقل در باب خوشنویسی تالیف کرده بود که اکنون از میان رفته، اما نویسنده فصلی از آن را در کتاب راحة الصدور گنجانده است. ظاهر راوندی در تلاش برای منطق کردن مباحث نظری تئاسبات هندسی با اقدام ایرانی بود که در آن وقت همچنان در جریان تکوین و ترقی بودند. نوشتة راوندی اطلاعاتی درباره حمایت‌های درباری از کتابان و جایگاه خوشنویسی در آن روزگار به دست می‌دهد. راوندی برخاسته از خاندانی خوشنویس بود و دو دلیل اش تاج الدین احمد و زین الدین محمود علاوه بر تعلیم خط به او، به شاهزادگان سلجوقی هم سرمش خط می‌دادند. نسخه‌ای نفیس از قرآن با خط و تذهیب این خاندان در گنجینه آستان قدس رضوی محفوظ است.

ولی الله کاووسی^۱

فواید راحة الصدور راوندی در تاریخ نگاری هنر ایران

پژوهندۀ

مقدمه: سخنی در منابع تاریخ هنر ایران
 در کار بازنگاری و بازسازی تاریخ هنر ایران، متن‌های کهن همواره به یاری مورخ هنر می‌شتابند. اگر پیذیریم که نخستین تعریف تاریخ هنر عبارت از شناخت آثار هنر پیشینیان و آشنایی با سرگذشت خالقان آنهاست، آن‌گاه خواهیم دانست که برای کسب آگاهی از مورد اول باید به موزه‌ها قدم بگذاریم و یافته‌های باستان‌شناسان را جست‌وجو کنیم، اما برای مورد دوم گریزی از رجوع به منابع مکتوب نداریم. البته تعدد و تکثر منابع مکتوب یا همان تاریخ‌نامه‌ها، بهویژه در تاریخ فرهنگ ایران، دستیابی به اخبار هنری را در لابه‌لای این همه اوراق دشوار می‌کند و محقق هوشمند زود درمی‌باید که، برای دسترس آسان به آنچه از منابع می‌خواهد، باید دست‌به کار گزینش شود و آنچه را نمی‌خواهد به کناری نهاد. در اثای این گزینش او با دوسته از منابع تاریخی مواجه می‌شود؛ یکی آنها که به شرح فن و هنری خاص اختصاص یافته و احوال عاملان آن هنر را روایت کرده‌اند و دیگر تاریخ‌نامه‌های عمومی که اخبار هنر جزئی خرد از آنهاست. پیداست که منابع دسته نخست بیشتر نگاشتهٔ کسانی است که خود یا خاندانشان در آن هنر سررشه‌ای داشته‌اند و منابع گروه دوم غالباً از آن مورخانی است که صرفاً در کار تاریخ‌نگاری ورزیده و یش و کم در بی احوال همهٔ خلق زمان بوده‌اند.

دشواری دیگر بر سر راه مورخ هنر نسبت تعداد و توزیع ناموزون این دو دسته منابع است، بدین معنی که اولاً شمار تاریخ‌نامه‌های مختص هنر، که طبعاً بیشتر به کار او می‌آید، در قیاس با انبوه منابع تاریخ عمومی، بسیار ناچیز است؛ ثانیاً همان شمار اندک هم به‌گونه‌ای متوازن در پهنهٔ ادوار تاریخی تقسیم نشده‌اند، آنچنان‌که در دوره‌های کهن‌تر تقریباً هیچ منبع ویژه‌ای برای هنر در دست نیست، اما در دوره‌های میانی تاریخ ایران (سده هفتم به بعد) با انباشت منابع ریز و درشت هنری مواجهیم و، هر چه به دوره‌های متأخر نزدیک‌تر می‌شویم، از شمار آنها کاسته می‌شود. اینجاست که مورخ هنر بار دیگر در تنگی‌ای انتخاب می‌افتد و ناگزیر به‌سمت دوره‌ها و موضوعاتی می‌رود که منابع آنها دستش را برای دسترس به اطلاعات باز می‌گذارند.

حجم چشمگیر تحقیقات تاریخی درباره هنر ایران در دوره‌های ایلخانی، تیموری، و صفوی نشانه همین فراوانی اطلاعات مرتبط با هنر در تاریخ‌نامه‌های این سه دوره است. در واقع، اگر دورکن اصلی پژوهش تاریخی در هنر ایران را یکی دسترس به اصل آثار هنری و دیگر وجود اطلاعات دست‌اول در منابع مکتوب بدانیم، این سه دوره در حدی مطمئن واحد این هر دو رکن‌اند، چرا که، علاوه بر چندین و چند رساله و دیباچه‌ای که اختصاصاً در وصف هنرها و هنرمندان این ادوار نوشته شده، در صفحات زیادی از تواریخ عمومی این روزگاران هم به نشانه‌های هنرمندی اشاره‌ها رفته است. حتی رد و نشان بسیاری از آثار هنری بازمانده از این دوره‌ها را در همین تاریخ‌نامه‌ها می‌توان جuster.

حال، اگر از این دوره‌ها یک گام عقب‌تر نهیم، دیگر با این حجم انبوه منابع تاریخ‌هنری روبرو نیستیم، بدین سبب که ثبت جزئیات اخبار هنری احوال هنرمندان در بین موزخان آن دوره‌ها چندان رایج نبوده است، یا دست‌کم نوع نگاه و پسندشان در برابر هنرها و صنایع روزگار خود متفاوت از اخلاق‌شان در دوره‌های بعد بوده است. از همین روست که بررسی‌های امروزی هم از هنر آن ایام کمتر متکی بر منابع و پیشتر از روی آثار هنری بازمانده در موزه‌ها و مجموعه‌های است. درست به همین سبب کفه تحقیقات به‌سمت دوره‌هایی که آثار هنری پیشتری به یادگار نهاده‌اند سنگین‌تر شده و دوره‌های کم‌یادگار از میدان پژوهش‌های امروزی جا مانده و پیش‌وکم به محاق رفته‌اند. شاهد این روزگار پریادگار برای ما و همهٔ موزخان هنر ایران در سرتاسر جهان دوره سلوچوقیان است. چندان دور نیست اگر بگوییم تاریخ مدون هنر ایران در دوران اسلامی از دوره حکومت سلوچوقیان آغاز می‌شود. این امر از سویی ناشی از کمبود اطلاعات معتبر درباره هنر دوره‌های پیش از آن، و از سوی دیگر به‌سبب شکوفایی چشمگیر همهٔ هنرها ایران در این روزگار است. این شکوفایی را می‌توان تا حدی نتیجهٔ امنیت و رفاه حاکم بر این روزگار دانست. در دوره سلوچوقیان پیشتر هنرها ایران که در نخستین سده‌های اسلامی تا حد زیادی از رونق افتاده بودند احیا شدند و هنرمندان و صنعتگران ایرانی که در این

چند قرن بی‌نامونشان مانده بودند از نو سر برآوردند و میراث اسلام خود را جانی تازه بخشیدند. آگاهی‌های اندک از هنر پیشاصل‌جوقی موجب شده در بسیاری از طبقه‌بندی‌های معاصر هنر اسلامی ایران بسیاری از آثار بازمانده از نخستین سده‌های اسلامی را به دوره سلوچوقیان منسوب کنند و حتی آثار پس از این دوره را تا اوایل حکومت ایلخانان کار صنعتگران عصر سلوچوقی بدانند که این خود نشان‌دهنده تأثیر هنر سلوچوقی بر هنر نسل‌های بعد است. از شواهد به جامانده چنین پیداست که هنر عهد سلوچوقی میراث‌دار هنرهای پیش از آن دوره بود و هنرمندان رویکردها و دستاوردهای هنری پیشینیان را آگاهانه در آثار خود به کار گرفتند و قوام بخشیدند و در نهایت به‌سبک ویژه خود دست یافتند. دستاوردهای هنری این دوره به آفرینش هنجارهایی انجامید که تا چندین سده بعد به الگوی زیبایی‌شناسی پایداری در هنرهای اسلامی تبدیل شد.

بازتاب هنر عهد سلوچوقیان در تاریخ‌نامه‌ها

اکنون باید دید که منابع مکتوب دوره سلوچوقی تا چه حد به تحقیقات مبنی بر آثار هنری این دوره اعتبار می‌بخشند. نخستین پاسخ این است که از تاریخ‌نامه‌های پیش‌تریادشده (ایلخانی، تیموری، صفوی) انتظار انتقال اخبار هنر داشت. دست‌کم، در دو زمینه نگارگری و خوشنویسی، آگاهی‌های مکتوب ما از دوره سلوچوقی، در برابر رساله‌های پرشمار ادوار بعد در این دو زمینه، بسیار ناچیز می‌نماید. بنابراین، باید به‌دبیال منابعی جایگزین برای این مکتوبات اختصاصی و منحصر به هنر برآمد. نگارنده این سطور، در مقاله‌ای که حدود یک دهه پیش درباره جایگاه شهرآشوب‌ها در بین منابع مکتوب تاریخ هنر ایران نوشت، کوشید ظرفیت شهرآشوب‌ها را در بازشناسی و بازنویسی تاریخ هنرها و صنایع ایران در دوره‌های کم‌منبع‌تر ارزیابی کند. حاصل جست‌وجوها نشان داد که موجودی اعتنای‌زیر ما از سده‌های نخستین تاریخ هنر ایران، به دو شهرآشوب منحصر می‌ماند که یکی سروده مسعود سعد سلمان احیا شدند و هنرمندان و صنعتگران ایرانی که در این

می‌توان ردیابی کرد، اما تأثیر بلافصل آن پیش‌تر در کار مورخ پرآوازه اواخر دوره سلجوقی، نجم‌الدین راوندی، ظاهر شد که موضوع اصلی مقاله حاضر است.

نجم‌راوندی و خاندان هنرمندش

در بازگشت به محور تمرکز سطرهای پیشین که هماناً ظرفیت تاریخ‌هنری منابع تاریخی است، باید دانست که هیچ‌یک از تاریخ‌نامه‌های عمومی عصر سلجوقی گرهی از کار مورخ هنرنمی گشایند، مگر همین اثر نجم‌راوندی. با آنکه تاریخ‌شناسان تا مدت‌ها اثر راوندی را تلخیص و اقتباسی از سلجوق‌نامه ظهیر نیشابوری می‌انگاشتند، در لابه‌لای مطالب او گهگاه شرح جزئیاتی را می‌پینیم که بعید است از منبع دیگری گرفته باشد، چنان‌که او خود گاه اشاره می‌کند که برخی اخبارش را از زبان همعصران شنیده است.^۴ جدا از اینها، راوندی بعضی آموخته‌ها و دانسته‌های شخصی اش را هم در میان روایت‌های تاریخی اش گنجانده و یا در فصل‌هایی مجرّباً به انتهای کتاب افروده است. یکی از این فصل‌های مستقل، که در پی فصولی در باب شطرنج‌بازی و تیراندازی و شکارگری آمده، فصلی در باب «معرفت اصول خط» است که به اثر او در نگاه مورخ هنر اهمیت می‌بخشد. اکنون باید راوندی را پیشتر بشناسیم.

نجم‌الدین ابوبکر محمد بن علی بن سلیمان راوندی در حدود سال‌های ۵۵۰ تا ۵۵۵ در آبادی راوند، از قریه‌های کاشان، به دنیا آمد. به گفته خودش، تا سال ۵۷۰ قم، مقدمات علوم ادبی و لغت عربی را در اصفهان آموخت و در همین احوال پدرش را از دست داد. فراق پدر و قحطی بینان‌کن اصفهان در این ایام او را ناگزیر از مهاجرت به همدان کرد که منزلگاه دایی بانفوذش، تاج‌الدین ابوالفضل احمد بن محمد راوندی، بود. تاج‌الدین احمد، که از فضلا و هنرمندان زمان و واعظ و مدرس چند مدرسه در همدان بود، نجم‌الدین ابوبکر را به زیر بال و پیر کشید و در تربیت او بسیار کوشید. راوندی، طی ده سال همراهی با دایی اش، تاج‌الدین احمد از ۵۷۱ تا ۵۸۱ قم، علاوه بر کسب علم و هنر، به شهرهای مهم عراق عجم سفر کرد و از محضر عالمانی چون فخرالدین بلخی، بهاءالدین یزدی، و

است و دیگری اثر بانو مهستی گنجوی (حدود ۴۹۰-۵۷۰ق)، که برخی اورا چهره برجسته ریاضی سرایی پس از خیام نیشابوری می‌دانند. نتیجهٔ نهایی آن تحقیق این بود که از این قبیل اشعار چیزی جز اشاراتی مبهم در وصف «خط و خال و رعنایی و زیبایی» صاحبان صنایع و پیشه‌ها عاید محقق پرسشگر نمی‌شود و در نهایت تکیه بر اخبار شهرآشوب‌ها اعتماد رانشاید.^۵

بازگشت دستِ تهی از مسیر منابع اختصاصی هنر ما را ناگریر به سمت تاریخ‌نامه‌های عمومی این دوره می‌کشاند. کلود کاهن^(۶) در مقالهٔ مفصلش دربارهٔ تاریخ‌نگاری دوره سلجوقی، بر این باور است که سلجوقيان، برخلاف ایلخانان و تیموریان، چندان بهایی به تاریخ‌نگاری و پرورش مورخان ندادند و تاریخ‌نامه‌های اصلی دوره سه تن از فرمانروایان نامدار این خاندان، طغرل‌یک، آلبارسلان، و ملک‌شاه، در ادامهٔ تاریخ‌نگاری عمومی مورخان پروردۀ در بغداد نوشته شده که از دوره آل بویه بدین سو همواره دست‌به قلم بودند.^۷

کاهن، پس از برشمردن شماری از این گونه منابع که عموماً به زبان عربی نوشته شده و درباره سلجوقيان به اشاراتی مختصر بسنده کردند، به سراغ سه منبع اصلی تاریخ این دوره می‌رود که عبارت‌اند از نصرة الفترة اثر عمادالدین اصفهانی، اخبار الامراء والمملوك السلاجوقية منسوب به شخصی به نام سید صدرالدین علی بن ناصر، و سلجوق‌نامه نوشتۀ ظهیرالدین نیشابوری. دو کتاب نخست همچنان در زمرة منابع عربی این روزگارند، اما سلجوق‌نامه نخستین تاریخ‌نامه عهد سلجوقي است که اثر موزّخی ایرانی و به زبان فارسی است. ظهیرالدین در زمان حکومت ارسلان‌شاه اول (حک ۵۵۶-۵۷۱ق) نگارش این تاریخ را آغاز کرد، اما کارش تا دوره زمامداری طغل بن ارسلان (حک ۵۷۱-۵۹۰ق)، آخرین فرمانراوای سلسله سلجوقي در ایران، به درازا کشید. اگرچه بسیاری از صحابان نظر سلجوق‌نامه را مهم‌ترین منبع تاریخی همعصر سلجوقيان دانسته‌اند، اهمیت اصلی آن را باید در تأثیری جست و جو کرد که بر شکل‌گیری تاریخ‌نامه‌های پس از خود به جا نهاد. این اثرگذاری را تا حدود یک سده بعد در آثار تاریخ‌نگارانی چون رشیدالدین فضل‌الله همدانی و ابوالقاسم قاشانی

(1) Claude Cahen

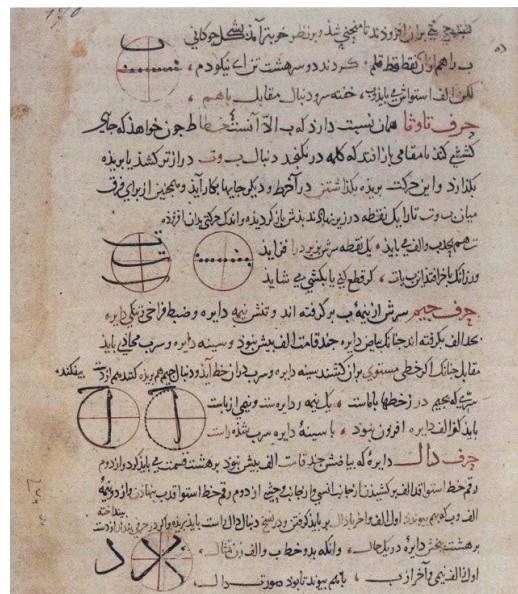
این روایت ما را از یکی از کهن‌ترین شواهد همکاری خوشنویس و نقاش در فراهم‌سازی نسخه‌ای مصوّر باخبر می‌کند، روندی که بعدها به کرات در تاریخ هنر ایران تکرار شد.

شارت‌های تاریخ هنری در نوشه‌های راوندی
کشته شدن سلطان طغل سوم در سال ۵۹۰ق نجم‌الدین را از اوج عزّت به ناکامی عزلت کشاند، اما او رنج دوران محنت را با تکمیل تحصیل فقه و شریعت و مطالعه تاریخ و اشعار عرب و عجم بارآور کرد که زمینه‌ساز نوشنی مهم‌ترین اثرش در احوال روزگار سلاجقه شد. نگارش این اثر در سال ۵۹۹ق آغاز و تا سال ۶۰۳ق تکمیل شد و اعلام‌الملوک یا راحة الصدور و آیة السرور در تاریخ آل سلجوقد نام‌گرفت و به غیاث‌الدین کیخسرو قلیچ ارسلان (حـ۱۴۰۷-۱۴۰۶ق)، فرمانروای سلجوقی روم، تقدیم و به قونیه پایتخت سلجوقیان روم ارسال شد. یگانه نسخه بازمانده از راحة الصدور را کاتبی به نام حاج الیاس بن عبدالله الحافظ در اول رمضان ۶۳۵ه در نسخ کتابت کرده که اکنون در کتابخانه ملی فرانسه^(۱) در پاریس محفوظ است (ت ۱).

چنان‌که پیش‌تر گفتیم، اخبار تاریخی این کتاب غالباً برگرفته از کتاب سلجوقد نامه ظهیر نیشابوری است و تها پاره‌هایی کوتاه از آن محصول دانسته‌های

(1) Bibliothèque nationale de France

ت ۱. صفحه‌ای از فصل «معرفت اصول خط» اثر راوندی به خط حاج الیاس بن عبدالله الحافظ و تاریخ اول رمضان ۶۳۵ه پاریس، کتابخانه ملی فرانسه (این صفحه نمایشگر تنبیبات حروف ب، ج، د، با میار دایره و نقطه است).



صفی‌الدین اصفهانی بهره‌ها برد. همزمان با این امور، ظرایف هنرهای خطاطی و تذهیبگری و جلدسازی را نزد دایی دیگری زین‌الدین محمود بن محمد راوندی آموخت و خبره کار کتاب‌آرایی شد. او در این زمان خود را در نگارش «هفتاد گونه خط» صاحب مهارت می‌داند و از راه کتابت و تذهیب و تجلید کسب معاش می‌کند.^۵ مرغ اقبال زمانی بر شانه نجم‌الدین نشست که سلطان زمان، طغل بن ارسلان، در تختگاهش همدان میل به یادگیری خط نمود و زین‌الدین محمود را به استادی خود برگزید. این‌گونه شد که نجم‌الدین جوان هم در پی دایی هنرداشتش به بارگاه سلطنت راه یافت و ملازم سریر پادشاهی شد. نجم‌الدین خود ایام شاگردی طغل‌ییک را نزد دایی اش زین‌الدین محمود چنین وصف کرده است:

حال دعاگو کمر آن خدمت برسست و به جان کوشید و حلاوت حرفهای سیاه کوتاه خط چون شیرینی شب وصال در کام او می‌نهاد و معانی بزرگ در حرفهای خُرد برسفت. قطار مورچه بیست و نه حرف بست و در جاده نظر صائب او روانه گردانید تا به اندک مدتی به منزل مراد رسید و منتهای مرام عباد بدید. سواد حروف معنی دار از سویدای دل او سودا می‌زدود و بیاض روز و سواد شب به تعلیم آن مشغول می‌بود.^۶

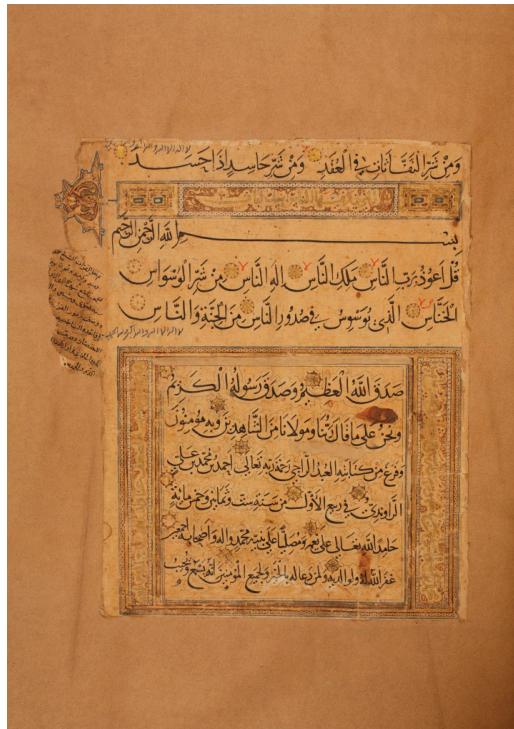
چون طغل‌ییک در فن خط تا حدی به مهارت رسید، به صرافت کتابت کلام خدا افتاد و تحریر مصحفی سی‌پاره را آغاز کرد. به گفته نجم‌الدین، سلطان کار آرایش و تذهیب و جدول کشی و دورگیری حروف مصحفش را، که برای هر جزو آن صد دینار مغربی خرج می‌کرد، به گروهی از کتاب‌آرایان سپرد، اما در میان آنان تذهیب‌کاری خود نجم‌الدین را پیشتر می‌پسندید، زیرا او به سبب شناختی که از قواعد خط داشت، آرایه‌های نقوش را منطبق بر ظرایف خط می‌کشید و همین امر او را در چشم سلطان محبوب‌تر کرد.^۷

مدتی بعد، در سال ۵۸۰ق، طغل کتابت گلچینی از اشعار شاعران را به زین‌الدین محمود راوندی سفارش داد. باز به گفته نجم‌الدین، زین‌الدین محمود اشعار شاعران را کتابت می‌کرد و جمال‌الدین نقاش اصفهانی تصویر هر شاعر را در کنار اشعارش نقش می‌زد.^۸

ت. ۲. صفحه مذهب
آغازین در مصحف
خاندان راوندی با نقوش
هندرسی و گرداندازی و
طرح‌های شمسه‌مانند،
اثر نجم الدین راوندی،
۵۸۷-۵۸۶ق، مشهد،
کتابخانه آستان قدس
رضوی.



ت. ۳. صفحه انجامه
مصحف خاندان
راوندی، با رقم
[ناج‌الدین] احمد بن
محمد راوندی و تاریخ
ریبع الاول ۵۸۶، مشهد،
کتابخانه آستان قدس
رضوی.



(1) Valencia

خود نجم الدین است که از قضا اشارات گذرای او به
هنرشناسی خود و خاندانش از جمله همین اطلاعات
دست اول است. جدا از این اشارات تاریخی، نجم الدین،
به گفته خودش، رساله‌ای مستقل در مبانی فن خطاطی
تألیف کرد که اکنون از میان رفته، اما ملخصه‌ای از آن را با
محفوظ است (ت. ۲-۳).

عنوان «فصل فی معرفة اصول الخط من دائرة والنقط» در انتهای کتاب راحة الصدور گنجانده است. اطلاعات مختصر اما سودمند این فصل آن را به یگانه‌منبع فارسی تاریخ خوشنویسی ایران در روزگار پیش از مغولان تبدیل کرده و بدین جهت شایسته دقت و تفسیر است، اما پیش از آن بهتر است اندکی در اخبار تاریخ هنری کتاب راحة الصدور تأمل کنیم.

راوندی در نخستین اشاراتش خود را برخاسته از خاندانی هنرشناس می‌خواند. دو دایی اش خطاط و معلم خطاط و در فنون کتاب‌آرایی ذوق و سررشته دارند. این‌ها ظاهراً نخستین خاندان هنرمند ایرانی اند که نامشان در تاریخ ثبت شده است، هر چند حضور خاندان‌های هنرمند در تاریخ هنر اسلامی بی‌سابقه نبود و بعدها هم بی‌تدوم نماند؛ نمونه‌پیشین اش ابوعلی محمد بن علی به بن مُقله، خطاط و وزیر شهریور عهد عباسیان، و بردارش حسن بن علی بن مقله در سده چهارم بود و نمونه‌پسین اش خاندان روزبهان محمد شیرازی در سده دهم. حتی خبر داریم که در همین نیمة دوم سده ششم، هم‌زمان با خاندان راوندی، خاندانی خوشنویس با شهرت ابن عَطَّوس، ساکن شهر بلنسیه^(۱) اندلس در مغرب اسلامی، سرگرم نسخه‌نویسی و کتاب‌آرایی بودند.^۹

از بخت خوش ما سند هنرمندی خاندان راوندی به گفته‌های نجم الدین در راحة الصدور منحصر نمانده و مصحفی نفیس در ۲۱۶ برگ به ابعاد ۳۲ × ۴۱ سانتی‌متر از آنها باقی مانده که مطابق انجامه‌اش در سال ۵۸۶ به دست تاج الدین احمد بن محمد بن علی راوندی کتابت شده است. خط این مصحف نمونه‌ای کهن از قلم نسخ بهشیوه ابن‌بی‌بی است و یک سال پس از تمام کتابت به دست نجم الدین محمد بن علی بن سلیمان راوندی، مؤلف راحة الصدور، به شیوه ایرانی در مرداد ۱۳۶۳ امام خمینی^(۲) به کتابخانه آستان قدس رضوی اهدا کرد و هم‌اکنون به شماره ۲۶۶۱ در همانجا محفوظ است (ت. ۲-۳).

خاندان راوندی در دستگاه سلطنت هم فعال بودند؛ گاه در امور کتابت و نسخه‌آرایی و گاه در کسوت تعلیم خط به عالی مقامات دربار، از جمله شخص فرمانروا.

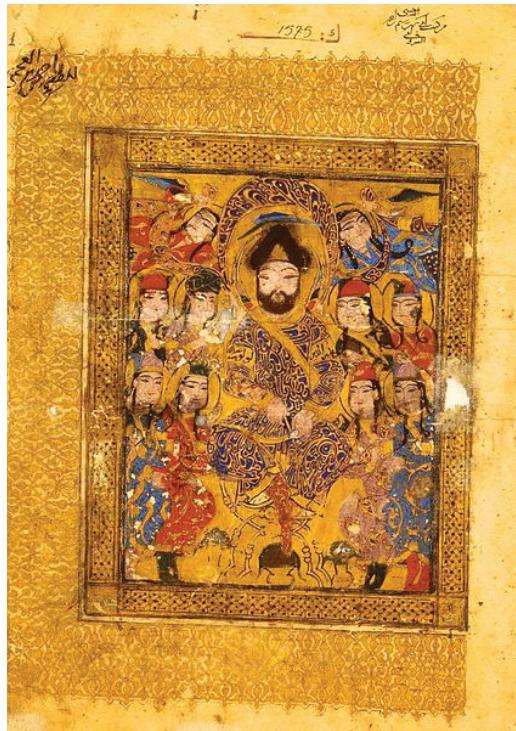
ت. ۴. نگاره‌ای از نسخه
تصویر ورقه و گلشاه اثر
محمد مؤمن خویی،
نیمه اول سده هفتم،
استانبول، کتابخانه کاخ
توپقاپی.



شده بود. سبک کار این نقاش چه بوده؟ آیا مهارت‌ش در یکه صورت‌کشی بوده است؟ روایت‌های رایج تاریخ نگارگری ایران به ما می‌گویند که طراحی تک‌چهره اشخاص در دوره صفویان (یعنی دست کم ۴۰۰ سال پس از این تاریخ) در کار نگارگران ایرانی رایج شده و پیش از آن مجلس‌کشی—اعم از بزمی و رزمی—تداوی داشته که عبارت از گنجاندن چندین پیکره کوچک اندام در ترکیب نگاره است. پس جمال الدین نقاش چگونه صورتی می‌ساخته است؟ می‌شود او را پیرو سنت تصویرگری رایج در آن دوره دانست که از اصفهان تا بغداد رادرنوردیده بود. صورت‌های تمام رخ یا «گرد بدرنما» با دهانی تنگ و چشم‌مانی مورب از مشخصات این شیوه است که ریشه در سنت‌های نقاشی مانوی و بودایی در آسیای میانه داشت. نگاره‌های بازمانده از نسخه‌های مصوّر آن روزگار تصوّری از نوع صورت‌کشی جمال الدین نقاش به دست می‌دهد (ت ۵-۴). احتمالاً جمال الدین چنین سرهای بزرگی را با خصوصیاتی مشترک، همچون زاویه دید رو به رو (حتی در حالت نیم رخ) و اجزاء بی‌حالت صورت با خطوطی ساده و کشیده و بی‌تفاوت، به جای صورت شاعران، نقش می‌زده است.

ملازمت خوشنویسان با صاحبان قدرت پدیده‌ای تازه نبود. پیش از آن، خوشنویسان نام‌آوری چون ابن‌مقله و ابن‌بوقاب به ترتیب در دربار خلافت عباسیان و دستگاه سلطنت بویهیان خدمت کرده و سفارش استنساخ گرفته بودند. اما همکاری خوشنویس و تذهیب کار در مصحف‌آرایی و مهم‌تر از آن، ارتباط خطاط و نقاش در تهیه گلچین اشعار، که در روایت راوندی آمده، تا آن زمان تقریباً هیچ سابقه مکتوب و ثبت شده‌ای ندارد. این قبیل کارهای گروهی هنرمندان را در دربار سلجوقیان، می‌شود پیش قراول شکل‌گیری کارگاه‌های کتاب‌آرایی دانست که در دوره ایلخانان و تیموریان و صفویان، با حمایت شاهان و شهزادگان، در جای جای ایران دایر و شکوفا شد.

از منظری دیگر، این نخستین بار است که نام یک نقاش در کتاب‌نام یک خوشنویس می‌نشیند که نسخه‌ای منظوم را در کنار یکدیگر کتابت و تصویر کرده‌اند. ما از جمال الدین نقاش اصفهانی جز همین نام چیزی نمی‌دانیم، اما نجم الدین راوندی کار او را کشیدن صورت هر شاعر در کنار شعرش می‌داند که پیش‌تر به دست دایی نجم الدین، زین الدین محمود راوندی، کتابت



اصول خوشنویسی است. راوندی در بند آخر این فصل انگیزه‌اش را از نگارش آن چنین بیان می‌کند:

داعی معرفت اصول خط را کتابی ساخته است، اما به حکم اقتضای «لکل عملِ رجال ولکل مکانِ مقال» هر پیشه را کسانی اند و هر کاری را مردمانی و هر مکانی را زبانی و سخنانی. در خط بیش از این اطباب در این کتاب شرط نیست. و غرض داعی از آوردن خط — که پیشنهاد است — در این کتاب، زیادتی رغبت مردم در طلب کتاب بود تا هر کسی از طالبان به بهانه‌ای القاب و انساب و سیرت و سریرت و ذکر دولت و بسطت مملکت و عظمت سلطنت آل سلجوق بیینند و بدانند.^{۱۰}

می‌توان تصور کرد که راوندی، در تدارک این فصل، نوشته‌های کسانی چون ابوحیان و ابن‌بوقاب را در پیش نظر داشته است، اما روش پرداختن او به مطالب متفاوت از آنهاست. روش او حتی با رساله‌نویسان سده‌های بعد هم یکی نیست. در روند غالب رساله‌نویسی در باب خط، که ازاوایل سده هشتم بار رساله‌آداب الخط عبد‌الله صیرفی آغاز و تا سده یازدهم به تألیف چندین رساله مشابه به قلم چند نسل از خوشنویسان ایرانی منتهی شد، شیوه رایج چنین

راوندی از وضع معیشت هنرمندان هم چنین گزارش می‌دهد که به لطف هنرپروری دستگاه حکومت «همه امرای عراق به تحصیل هنر مشغول بودند» و «هر خطاطی ده جا مکسب داشت». راوندی با لحنی اغراق‌گون خود و خاندانش را مرجع اهل هنر در عراق و خراسان می‌خواند و می‌گوید جمله خطاطان به شاگردی خاندان او می‌باشد می‌کنند. او به این حد هم کفايت نمی‌کند و زادگاهش کاشان را خاستگاه دیران عالی مقام دولت می‌شمارد که تازه خود آنان به همشهری بودن با زین‌الدین محمود، دایی راوندی، تفاخر می‌کرده‌اند. حتی گامی فراتر می‌رود و می‌گوید: «هر جا که خطی نیکو بینند، گویند خط کاشیان است یا از کاشیان آموخته است». در اینکه مطابق شواهد، سفال و کاشی کاشان در این دوران زبانزد بوده است، تردید نمی‌توان کرد، اما شهرت خطاطان کاشان را، بهویژه در عهد سلجوقی، کمتر منبعی تأیید می‌کند.

معرفت اصول خط از نگاه راوندی

همچنان‌که گفتیم، رساله‌نویسی درباره خوشنویسی جریانی است که از سده هشتم در هنر ایران به راه افتاد و طی دو سده نهم و دهم ادامه یافت و تا سده یازدهم اوج گرفت و بعد به تدریج افول کرد. در دوره‌های پیش از آن، تاریخ‌گار حیات راوندی در سده ششم، متن‌های متعددی به زبان عربی درباره خوشنویسی نوشته شد که به جز اشارات پرآکنده منابع دیرین نظیر الفهرست ابن‌نديم و ادب الکتاب محمد بن یحيی صولی، و همچنین آثاری چون میزان الخط منسوب به ابن‌مقله کاتب که تنها نامی از آنها باقی مانده است، نمونه کامل و مطمئن‌تر موجود الرساله فی علم الكتابة اثر ابوحیان توحیدی (در گذشته ۴۱۰-۴۰۰ق) است که در آن، علاوه بر ذکر سخنان مشاهیر زمانه‌اش درباره خط، برخی اصول فنی این هنر را هم شرح داده است. قصيدة رائیه سروده منسوب به ابن‌بوقاب (در گذشته ۴۱۳ق) نمونه‌ای دیگر از متن‌های اختصاصی درباره فن خط است. اما تا زمان راوندی هیچ متن مشخصی با تمرکز اصلی بر خطاطی به دست ما نرسیده و، بنابراین، فصل معرفت اصول خط در کتاب راحة الصدور کهن‌ترین نوشته فارسی درباره

ت. ۵. نگاره‌ای از نسخه
مصور الاغانی،
۱۶۱۴، استانبول،
کتابخانه ملی ترکیه.

سنت آن روزگار بیست و نهمین حرف محسوب می‌شد – بر مبنای تابعیت نقطه و دایره در چهار خط نسخ و ثلث و رقاع و محقق شرح می‌دهد. با آنکه وضع تابعیت حروف با معیار نقطه را به این مقله منسوب می‌کنند، نوشتۀ راوندی کهن‌ترین روایت بازمانده از سرچ نسبت‌های حروف بر مبنای نقطه است.

به گفته راوندی، حروف الفبا از ترکیب دایره یا بخش‌هایی از آن و نیز از خط مستقیم، یعنی قطر دایره، شکل گرفته‌اند. او دایره و قطرش را به ترتیب با گردی زمین و خط استوا یکی دانسته است. بر پایه این مفهوم، او قطر دایره را به ده نقطه لوزی‌شکل تقسیم می‌کند. پس از آن شکل هریک از نوزده همنویسه الفبا^{۱۴} را به نوبت شرح می‌دهد و در پایان هر بند، گفته‌هایش را در دو بیت شعر خلاصه می‌کند. به روایت راوندی الف «چو مردی باید که راست بایستد و اندک‌مایه در پشت پای خود می‌نگردد» و ارتفاع آن در همه اقلام ده نقطه است، چرا که ده عددی کامل است.^{۱۵} در اقلام ثلث و محقق می‌شود سرک یا ترویسی به اندازه یک نقطه بر سر راست (وحشی) الف و یکی هم در پای چیز افزود، بدین صورت ارتفاع قامت عمود الف هشت نقطه خواهد شد. او سپس گفته‌اش را در بیتی چنین خلاصه می‌کند:

هر شیوه که خاطرت محیط آن است
از علم خط این نکته در او یکسان است
از هر قلمی ده نقطه ابر کاغذ

بنهی الف همه خطی چندان است
اندازه ب، همچون الف، ده نقطه مستقیم است؛
پس امتداد این حرف به اندازه درازای الف است. سر سمت راست ب به قدریک نقطه بر فراز نخستین نقطه امتداد بدنۀ کشیده‌اش ارتفاع گرفته است.^{۱۶} هم سرو هم ته ب باید یک نقطه مرتفع باشند، اما به وقت تندنویسی بدان انحنایی چون چوب چوگان می‌دهند. همچین، راوندی می‌گوید حرف ج سری دارد به اندازه نصف حرف ب (یعنی پنج نقطه) و بدنۀ ای که نیمی از یک دایره است.

به باور شیلا بلر،^{۱۷} توصیف‌های راوندی از ساختار حروف قدری دشوار فهم و موهم است و ناشی از اجبار

بود که، پس از نقل سخنانی قصار در فضیلت خط از زبان بزرگان دین و حکمت و سپس یادکردی از استادان متقدم، شمۀ‌ای در تعلیم فنون تراش قلم و تهیۀ کاغذ و مرکب مرغوب می‌آمد و آن‌گاه اصول نگارش مفردات حروف و مرکبات کلمات یک‌به‌یک تشریح می‌شد. اما راوندی ابدآ خود را درگیر این روش نکرده است. او بی‌هیچ اطماب و تفصیلی به سرعت به سراغ اصل مطلب رفته که همان شرح قواعد خوشنویسی حروف است. به نظر می‌رسد که او این روش را آگاهانه و سنجیده در پیش گرفته است، زیرا خود در این باره می‌گوید: «در علم خط به اشیاع و اختصار کتب ساخته‌اند و هر بزرگی در آن نقصی زده، لکن اظهار این اسرار نکرده‌اند. و در این مقام از اطناب احتراز می‌باید کردن و مختصری مفید ذکر کردن».^{۱۸}

راوندی در همان چند سطر آغاز فصل معلوم می‌کند که شیفتۀ حساب و هندسه است و بنا دارد قواعد خوشنویسانۀ حروف‌نگاری را بر اساس اصول هندسی تعلیم دهد. او می‌گوید: «رقم هندسی و اشکال کروی و مثلثات و مسدسات و مربع‌های متساوی‌الاضلاع جمله از دایره و خط استوا برگرفته‌اند و آنچه مُنتهای همت هر صاحب‌فتی بوده است، در فن خویش از اینجا به در آورده».^{۱۹} به باور او، حتی مستوفیان هند شکل اعداد را از اشکال هندسی اقتباس کردن، بدین طریق که صفر را از روی دایره و یک را از روی خط استوا گرفتند و باقی اعداد را، از یکان‌ها و دهگان‌ها و صدگان‌ها، منطبق بر این دو شکل وضع کردند. او حتی به ارزش عددی حروف در حساب جمل هم علاقه نشان می‌دهد و آن را برای مختصرنویسی و پرهیز از اطالة کلام مفید می‌شمارد. راوندی با ذکر این مقدمات، کار خود را نیز نوعی تلاش برای آموزش قواعد خط به شیوه‌ای مختصر و کاربردی می‌داند:

دعagogی دولت محمد بن علی بن سلیمان الزراوندی در
هر حرفی اصلی مختصر گفته است و دو بیت به نظم
آورده تا یاد گیرند و آن را در پیش خاطر بدارند تا دست از
پس آن می‌رود و ده روزه تعلیم با یک روزه آید.^{۲۰}

از اینجا به بعد، راوندی قواعد خود را در نگارش ۲۸ حرف الفبا و همچین حرف تعریف («ال») – که در

هنر ایران در بر دارد، آن هم در روزگاری که توجه به هنر هنوز در بین تاریخنگاران رایج نشده بود. گزارش‌های او از زندگی هنری خود و خاندانش کار پیوسته‌شان در کسوت هنرمند و معلم زیر سایه حمایت‌های درباری، و همکاری‌شان با هنرمندان دیگر، گویای ظهور پیش از موعد جریان‌هایی هنری است که تازه از حدود یکصد سال پس از مرگ او، طی سده‌های هشتم تا یازدهم، در دربارها و شهرهای ایران جاری شد. البته اینکه نام این خاندان، در جایگاه هنرمندی، و ادعاهای راوندی درباره موقعیت برتر کاشانیان در خوشنویسی ایران در هیچ منبع دیگری از آن روزگار و پس از آن ذکر نشده، راه تردید در گفته‌های او را می‌گشاید، اما، با مصحف رقداری که از همکاری او و دایی اش تاج‌الدین احمد در دست داریم، می‌توان دست‌کم عیار هنرمندی آنان را سنجید. بنابراین، نوشتۀ راوندی از جمله منابع کهنی است که وجود یک اثر هنری تأییدش می‌کند و مسیر دریافت و تحلیل محقق راه‌موار می‌سازد.

از این که بگذریم، به فصل خوشنویسانه راوندی می‌رسیم که حاصل تجربه و تعمق چندین ساله ای او در این هنر است. استقلال رأی و روش او در پرداختن به قواعد خوشنویسی پا ثراورا به گزارشی تبدیل می‌کند از پسندها و تصورات خوشنویسان در حد فاصل دوران کهن و دوران متأخر این هنر. کوشش‌های خوشنویسان پیش از او پیشتر متمرکز بر نامگذاری و دسته‌بندی خطوط و تشریح قواعد زیانویسی از زبان اندیشمندان این فن، و در قالب تفسیر اصطلاحات و جملات فنی بود که نمونه شاخص‌شناخت را در رساله علم الکتابة اثر ابوحیان توحیدی می‌بینیم. پس از راوندی هم جریان غالب بر خوشنویسی جهان اسلام، بهویژه در ایران، منطبق بر معیارهایی بود که با ظهور یاقوت مستعصمی و شاگردان و پیروانش تثبیت و ترویج شد و عمدتاً حول محور اقلام ششگانه و اصول هشتگانه^{۱۹} حاکم بر آنها می‌گشت.

در این میان، راوندی در زمانه‌ای می‌زیست که دغدغه دسته‌بندی و گرینش اقلام و قاعده‌سازی برای آنها تحدی فروکش کرده اما هنوز به الگوهای تثبیت شده دوره‌های بعد نرسیده بود. لذا او فارغ از این دو گرایش، به ثبت و شرح شیوه خودآموخته‌اش دست زد که چه بسا

جهان، با یک تصور ذهنی انتباطی یابند.^{۲۰}

تفسیر دیگر بلز از تأکید راوندی بر ساختار هندسی حروف این است که او می‌کوشید مباحث نظری تابعی هندسی را در خطوط مستدير (ثلث و نسخ و ...) عملی کند. این قبیل نظریه‌های تابعی در اوآخر سده چهارم و طی سده پنجم نزد ریاضی دانان و فیلسوفانی چون ابوالوفا بوزجانی (در گذشته ۴۳۰ق)، ابن‌هیثم (در گذشته ۴۸۸ق)، و اخوان الصفا عمومیت یافته بود و این درست زمانی بود که قلم‌های مستدير به دست کاتبان دوران، از جمله ابن‌مقله و ابن‌بواب، در جریان تکوین و ترقی بودند. در نگاه بلز، میراث نهضت ترجمه آثار ریاضی دانان و مهندسان یونان باستان، که در سده سوم با حمایت عباسیان به راه افتاد، در علایق هندسی راوندی بی‌تأثیر نبود.^{۲۱}

نوشتۀ راوندی همچنین نشان می‌دهد که در اوایل سده هفتم خطوط مستدير هنوز در سه دسته محقق / ریحان، ثلث / نسخ، توقيع / رقاع، که اقلام سنه (ششگانه) را تشکیل می‌دهند، به نظم دریامده بودند. بین چهار خطی که او مطرح می‌کند (نسخ، ثلث، رقاع، محقق)، بیش از همه نام خط نسخ به میان می‌آید. در چند مورد هم از خط نسخ در کنار خط محقق یاد می‌شود، اما طی سده‌های بعد در ایران این دو قلم با یکدیگر چفت نشدند بلکه نسخ با ثلث جفت شد و محقق با ریحان.

خاتمه

از آنچه آمد می‌شود نتیجه گرفت که اثر راوندی فواید هر دو نوع متن تاریخی عمومی و اختصاصی را برای مورخ

۱۲. همان، ۴۳۷.
۱۳. همان، ۴۳۸.
۱۴. نوزده شکل حروف الفباء عبارت اند از: آ، ب، ج، د، ر، س، ص، ط، ع، ف، ق، ک، ل، م، ن، و، ه، ی، ال.
۱۵. «تِلَّكَ عَسْرَةً كَامِلَةً» (بقره: ۱۹۶).
۱۶. منظور دنده راست ب است که از سطر کرسی دونقطه ارتفاع می‌گیرد.
۱۷. بلر، خوشنویسی اسلامی، ۲۵۳.
۱۸. همان جا.
۱۹. این هشت اصل در بیان منسوب به یاقوت چنین آمده است: اصول و ترکیب گُراس و نسبت / صعود و تشمير نزول و ارسال.

معیارهای پذیرفته خوشنویسان هم روزگارش بود. در این متن، راوندی بی حاشیه و مستقیم به سروقت معیارهای هندسی حروف می‌رود که با سنجه قامت الف و محیط دایره پیمایش می‌شوند. نکته‌ای که در تفسیر گفته‌های راوندی در این فصل خوشنویسانه ناگفته مانده توجه دائمی او به دخالت اجزاء حروف در ساختار بدنه یکدیگر است؛ مثلاً به گفته او حرف ی مرکب از یک د معکوس الف و ب است و حرف ی مرکب از یک د معکوس در پیوند با یک ب. این گونه اشارت‌ها به شرکت اجزاء حروف در ساختار حروف دیگر بعدها در رساله‌های عبدالله صیرفی (سدۀ هشتم) و فتح الله سبزواری (سدۀ دهم) هم ظاهر شد. در مجموع اشارات تاریخ‌هنری راوندی، با وجود نقاط ابهام و اشکال، منبع اصیلی است که می‌تواند ذهن ما را درباره دوره‌ای از بزخ تاریخی میان عصر متقدم و عصر میانی تاریخ خوشنویسی و تا حدی کتاب آرایی ایران روشی بخشد.

کتاب‌نامه

ابوحیان توحیدی. «رساله‌ای در آداب کتابت»، ترجمه علی گنجیان، نامه بهارستان، ش ۱ (بهار و تابستان ۱۳۷۹): ۱۲-۵.

بلر، شیلا. خوشنویسی اسلامی، ترجمۀ ولی الله کاووسی. تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۹۶.

راوندی، محمد بن علی بن سلیمان. راحة الصدور و آیة السرور در تاریخ آل سلجوقد. بهسعی و تصحیح محمد اقبال. تهران: علمی، ۱۳۳۳.

صفا، ذیح الله. تاریخ ادبیات ایران، ج ۱. تهران: فردوس، ۱۳۸۵.

کاووسی، ولی الله. «جایگاه شهرآشوب‌ها در بازناسی آداب و اصناف از یاد رفته»، در: مجموعه‌مقالات دومین همایش گنجینه‌های از یاد رفته هنر ایران. تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۹۱.

کاهن، کلود. «تاریخ‌نگاری دوره سلجوقد»، در: تاریخ‌نگاری در ایران. ترجمه یعقوب آژند. تهران: گستره، ۱۳۸۰، ۹۳-۶۵.

مایل هروی، نجیب. کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی. مشهد: بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی، ۱۳۷۲.

پی‌نوشت‌ها

- دکتر در تاریخ هنر اسلامی؛ عضو هیئت علمی بنیاد دایرةالمعارف اسلامی. نشانی الکترونیک: V.Kavoosi@RCH.ac.ir
- نک: «جایگاه شهرآشوب‌ها در بازناسی آداب و اصناف از یاد رفته».
- کاهن، «تاریخ‌نگاری دوره سلجوقد»، ۶۷.
- راوندی، راحة الصدور و آیة السرور در تاریخ آل سلجوقد، ۹۸.
- همان، ص ۳۹، خلاصه‌ای از شرح حال نجم الدین راوندی در این منبع هم آمده است: صفا، تاریخ ادبیات ایران، ج ۱، ۵۶۳-۵۶۰.
- راوندی، راحة الصدور و آیة السرور در تاریخ آل سلجوقد، ۴۳.
- همان، ۴۴.
- همان، ۵۷.
- بلر، خوشنویسی اسلامی، ۲۶۶.
- راوندی، راحة الصدور و آیة السرور در تاریخ آل سلجوقد، ۴۴۶-۴۴۵.
- همان، ۴۳۸.