

# نقاشی‌های کتاب اندرزنامه: تداوم و انتها

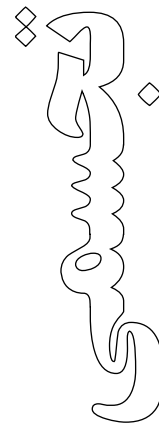
بررسی جایگاه نقاشی‌های اندرزنامه در سیر تاریخ نقاشی ایران

حمیدرضا محبی

## مقدمه

نسخه دست‌نویس «اندرزنامه» به تاریخ ۴۸۳ ه. ق، در برگرفته تصاویری از حکایات روایت شده در متن کتاب مذکور است. «اندرزنامه» همان کتاب «قابوس‌نامه» است که «امیر عنصرالمعالی» برای تربیت و تعلیم فرزندش «گیلان‌شاه» به تاریخ ۴۷۵ ه. به رشته تحریر درآورد. این کتاب هم اکنون در موزه سین سینیاتنی آمریکا نگهداری می‌شود. تنها منبع معتبری که به شرح این نسخه پرداخته و تصاویری از ۱۰۹ تصویر موجود آن ارائه نموده است، کتاب بزرگ «بررسی هنر ایران» اثر پروفیسور پوپ می‌باشد. در این کتاب ضمن بررسی‌های ادبی و تاریخی نسخه مذکور از دید کارشناسان معروف ایرانی و خارجی، از جنبه هنری نیز اشاراتی داشته و تلاش می‌کند تا از نظر تاریخی و هنری جایگاه آن را در سیر تاریخ هنر ایران جست‌وجو نماید. با تمام نظرات گوناگونی که در کتاب فوق‌الذکر گرد آمده، نتیجه‌ای قطعی نگرفته و نسبت به اصالت آن تردیدهایی طرح می‌کند و بحث را باز می‌گذارد تا شواهد و مستندات بیشتری در این باره به دست آید.

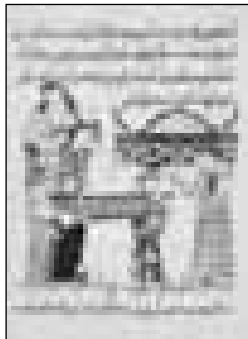
ولی اغلب کسانی که درباره اندرزنامه اظهار نظر کرده‌اند، بر متفاوت بودن و ویژگی‌های خاص آن که کمتر همانندی برای آن می‌تواند ذکر کرد، تأکید دارند. این خاص بودن را تا آنجا پیش برده که آن را از زمره «مینیاتور» معمول ایرانی مجزا دانسته و مجموعه تصاویر آن را تحت تأثیر نقوش دوره‌های تاریخی پیش از اسلام (که اکثراً یادمان‌های تاریخی هستند) دانسته که در ابعاد و اندازه‌های کوچک کار شده‌اند.<sup>۱</sup>



محققان ایرانی نیز تا به حال چندان توجهی بدان ننموده و اظهار نظری فراتر از آنچه که در کتاب پروفیسور پوپ آمده نداشته‌اند.

این گفتار می‌کوشد تا با نگاهی دوباره به تصاویر منتشر شده‌ی اندرزنامه از تنها منبع موجود، ضمن تبارشناسی نشانه‌های موجود در تصاویر و ارتباط آنها با متن، و بررسی تحولات تاریخی و فرهنگی دوران تدوین کتاب، جایگاه تصاویر آن در تاریخ نقاشی ایران مشخص و ارزش‌های تصویری کتاب مذکور مورد توجه قرار گیرند.

لازم به توضیح است تصاویر به تناسب تعداد حکایات یکسان نبوده و از تنوع گوناگونی برخوردار است. با توجه به اینکه دسترسی به تمامی تصاویر مقدور نبود، لذا در بررسی‌های انجام شده همان تصاویر آورده شده در کتاب «بررسی هنر ایران» معیار سنجش و تحلیل قرار گرفته‌اند.<sup>۲</sup>



تصویر ۱

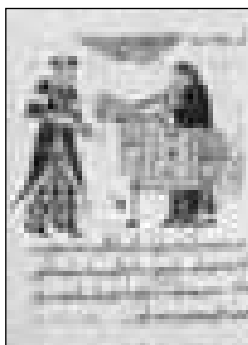
## ۱. اندرزنامه‌ها

### ۱.۱. سنت اندرزنامه‌نویسی در ایران

اندرزنامگ، پندنامگ و نصیحت‌نامه‌ها در فرهنگ ایرانی پیش از اسلام از جایگاه مهمی برخوردار بوده و نوعی آموزش و تعلیم راه و روش زندگی در تمامی مراحل آن بوده‌اند. «ادب» و «آداب‌دانی» بر بستر جامعه به شدت اخلاقی ایرانی، از جنبه‌ی تعلیمی حائز اهمیت بود و در تمامی سطوح طبقات اجتماعی خود را ملزم به رعایت آن و به کارگیری توصیه‌ها و پند و اندرزهای حکیمانه می‌دانستند.

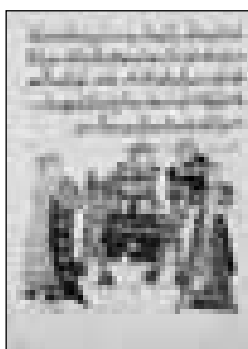
در زبان پهلوی ساسانی اندرزنامه‌ها، «یک رشته رسالات و کتب حکمت‌آمیز بود که پندنامگ یا اندرزنامگ خوانده می‌شد و هر چند غالب محتوای آن سخنان به پادشاهان و بزرگان و موبدان منسوب می‌شد مضمون آن مخصوصاً در آن چه از نوع کلمات قصار بود، جوهر دانش و تجربه محسوب می‌شد و غالباً در طی امثال و تمثیلات موجز و مؤثر خود چیزی از حکمت عملی عام خلق را در بر داشت و به همین سبب با آن که اصل آنها غالباً به فرهنگ طبقات اشرافی تعلق داشت از طریق نفوذ نامرئی که عامه را تدریجاً با فرهنگ خاصه آشنا می‌ساخت سد طبقاتی بالنسبه استوار و عبورناپذیر جامعه ساسانی را می‌شکست و از زندگی پیشه‌وران و سربازان و شگردان و روستاییان تا حیات موبدان و دبیران و آزادان و ویسپهران همه چیز را تحت نظارت و انضباط نوعی اخلاق شادمانه اما جدی و موقر و تا حدی رواقی‌گونه مزدیسنايي در می‌آورد.»<sup>۳</sup>

این سنت در دوره اسلامی نیز همچنان جاری و در برخورد با ادب عربی دستگاہ خلافت غنی گردید و مبنا و پایه‌ای برای برپایی ادب نوین فارسی شد. «حصری قیروانی در کتاب زهرالاداب نقل می‌کند آداب شامل ده چیز است از آن جمله سه چیز شهرجانی است که نواختن عود و بازی شطرنج و چوگان است، سه چیز نوشیروانی است که طب و هندسه و سوارکاری است سه چیز هم تازیکانی است که اشعار و انساب و ایام عرب باشد و آن چه بر همه اینها افزونی دارد داستان و قصه است که در مجالس عام بین مردم تداول دارد.»<sup>۴</sup>



تصویر ۲

تصویر ۳

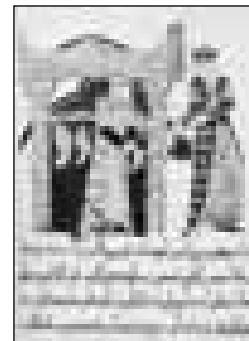


نقاشی‌های کتاب...

در این میان دبیران و کاتبان و عمال دیوانی و ادیبان و ندیمان ملتزم به شناخت و رعایت این مجموعه از آداب می‌شدند و «فراهم‌کننده لذت معاشرت و پیراستگی ذهن و روان برای فرمانروایان و ملازمان آنها بودند. در این محیط هوش و لطافت و بلاغت و ملاحظت بسیار مورد

تحسین بود.<sup>۵</sup> علاوه بر این ادب با تمام این گونه مظاهر خویش برای آنان وسیله مزید تقرب و موجب ترقی در مناصب نیز می‌گشت. این گونه آموزش ادبی که در خود تفنن، اصول اخلاقی و یادگیری فنون گوناگون را داشت، جنبه‌ای کاملاً دنیوی و دنیاخواهی را دنبال می‌کرد.

اندرزنامه عنصرالمعالی موسوم به «قابوس‌نامه» بر بستر چنین سنتی نگاشته شد و از نمونه‌های کلاسیک در ادب فارسی به شمار می‌رود. وی در انتهای کتاب می‌نویسد: «اکنون بدان ای پسر که هر چه عادت من بود جمله به کتابی کردم از بهر تو و از هر علمی و هر هنری و هر پیشه‌ای که من دانستم از هر دری فصلی یاد کردم اندر چهل و چهار باب این کتاب، از کوچکی تا به پیری عادت من چنین بوده است و من شصت و سه سال بدین سیرت بودم و بدین سان به پایان بردم.»



تصویر ۴

### ۲.۱. اندرزنامه عنصرالمعالی

«قابوس‌نامه» که با نام‌های «اندرزنامه»، «پندنامه» و «نصیحت‌نامه» نیز آورده شده است، نوشته عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندر بن قابوس بن وشمگیر بن زیار، از شاهزادگان خاندان زیاری است.<sup>۶</sup> وی در نصیحت و نشان دادن راه و رسم زندگی به فرزندش، «گیلان‌شاه»، این کتاب را در چهل و چهار باب به رشته تحریر درآورد.

تصویر ۵

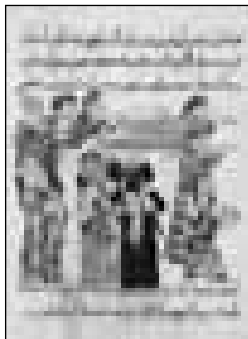
«چون در همه نسخه‌های موجود قابوس‌نامه تاریخ آغاز تألیف کتاب، به حروف نه به رقم، ۴۷۵ هجری، ذکر شده



تصویر ۶

است، بنابراین عنصرالمعالی ناگزیر تا این تاریخ حیات داشته است و با توجه به این که می‌گوید: در این زمان شصت و سه ساله بوده پس تاریخ تولدش نیز ۴۱۲ هجری است.<sup>۷</sup> از لابلای متن قابوس‌نامه می‌توان دریافت که عنصرالمعالی، «مردی است دوست داشتنی، نجیب و دانشمند، پخته، پرورده خوش فکر و خوش بیان و صمیمی و مهربان.»<sup>۸</sup> «ضمن رهنمودهای سودمند قصه‌های جالب و آموزنده از هر دری در طی کلام گنج‌انیده است. حکایات که بر سیل شاهد مدعا نقل می‌شود غالباً با طرزی دلکش و با آب و تابی خالی از اطناب به بیان می‌آید. از این حکایات بعضی تاریخی و بعضی مبتنی بر دیدار و خاطره شخصی است که در هر حال بالحنی موقر و شایان اعتماد روایت می‌شود در آن چه نیز از این دو مقوله نیست حشمت و وقار گوینده قصه چنان محسوس است که در صحت آنها برای انسان جای تردید نمی‌ماند. نویسنده با جمع بین سادگی لفظ و استواری تعبیر، تعادل جالبی بین اجزای سخن به وجود آورده است و این معنی، کتاب وی را برای طرح مباحث تربیتی و اخلاقی به نحو بارزی کامیاب نشان می‌دهد. پرهیز از صنعت‌گرایی و دوری از هنرنمایی‌های ملال‌انگیز سجع‌سازان و فرینه‌پردازان عصر هم، به این شیوه بیان موقر و نجیب و استوار، لطف و جاذبه‌ای می‌بخشد که در کلام معاصران وی نشان آن پیدا نیست. خود او آن‌جا که در باب آیین شاعری و دبیری سخن می‌گوید در واقع مبنای نظری این شیوه بیان را نشان می‌دهد. عنصرالمعالی نیروی قضاوتی مطمئن را با عمق تجربه‌ی نافذ توأم می‌دارد. نه فقط از دانش‌های عصر بهره‌آفی دارد بلکه احاطه او بر اسرار و رموز پیشه‌ها و سعت دامنه کنجکاوی و ظرفیت نامحدود ادراک نویسنده را در آن چه به احوال اجتماعی عصر مربوط است نشان می‌دهد و همین نیز یک درس عملی برای احکام و امرای طالب تهذیب محسوب می‌شود.»<sup>۹</sup>

«علاوه بر فواید عظیمی که از حیث شناسایی تمدن قدیم و معیشت ملی و علم زندگی و دستور حیات در کتاب مذکور مندرج است، باید او را مجموعه تمدن اسلامی پیش از مغول نامید. و همچنین سرمشق بزرگی است از بهترین انشاء و زیباترین نثر فارسی و به جرأت می توان «قابوس نامه» را در صف نخستین از طراز اول نثر سلس و کامل و زیبا و مطبوع فارسی گذاشت... ادب عرب گریبان گیر وی نشده و جز مصطلحات تازی که در آن عصر پیدا شده و بالطبع در کلام اهل فضل داخل گردیده بود، تعمد را پیرامون لغات و الفاظ تازی نگشته است و کمتر از بیبختی و کشف المحجوب لغت تازی به کار برده است.»<sup>۱۰</sup>



تصویر ۷

### ۱.۲.۱. حیات اجتماعی طبرستان و گرگان در قرون نخستین اسلامی

«گرگان (به عربی: الجرجان) هیرکانیای باستانی که استانی بود پرنعمت در مشرق دریای خزر ... این جا، جایگاه ایرانیان باستان بود که از آن در برابر بیابانگردان دشت‌های شمالی دفاع می کردند. یکی از دیوارهای استوار و بزرگ در این سرزمین ساخته شد که از دریای خزر، به سوی مشرق تا دویست کیلومتر ادامه داشت. آثاری از این دیوار هنوز باقی است و سد اسکندر یا قزلا یلان «یعنی مار سرخ» نامیده می شود.»<sup>۱۱</sup>

«نام کهن تر مازندران امروزی طبرستان یا سرزمین تپیورها بود که بومیان باستانی این بخش بودند. در زمان یزید بن المهلب در خراسان در دوران خلافت سلیمان به سال ۷۱۶ مسلمانان بر گرگان و طبرستان تاختند و پس از جنگ‌های فراوان گرگان را فرمانبردار ساختند و با طبرستان تنها توانستند پیمان آشتی ببندند... گو این که اسپهبد یا فرمانروای طبرستان گاه گاهی خراج می پرداخت. منصور خلیفه، لشکری به جنگ با اسپهبد در حدود ۱۴۱ هـ فرستاد و شهر عمده ساری را گرفت و شهر آمل و دیگر شهرها را هم اشغال کرد. آمل مرکز عباسی استان گردید... اسپهبدان که در ساری می زیستند سکه‌هایی ضرب می کردند با نقشی همانند خسرو دوم با خط پهلوی که تاریخ آنها بر طبق تقویم طبرستان از زمان درگذشت یزدگرد سوم یعنی ۱۱ ژوئن ۶۵۲ میلادی بود. پس از فتح طبرستان و استقرار حکومت اسلامی سکه‌های سابق همچنان تا ۱۷۵ هـ ضرب می شد.»<sup>۱۲</sup>

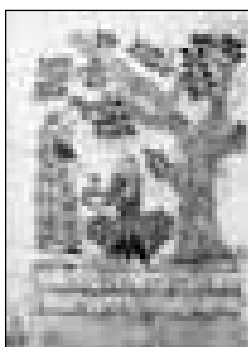
تصویر ۸



از قراین و شواهد تاریخی چنین ادراک می شود که در قرون نخستین اسلامی طبرستان و گیلان تا مدت‌ها در موقعیت اجتماعی و فرهنگی پیش از اسلام باقی بودند و سنت‌های دینی و فرهنگی و هنری ساسانیان رایج بوده است. «در سراسر خلافت عباسیان تا زمان صفاریان و سامانیان و بویهیان کرانه‌های دریای خزر استقلال خود را با اطاعت رسمی از بغداد نگاه داشتند. اسلام سنی به گرگان و سرزمین‌های پست طبرستان راه یافته بود. ولی در غرب دیلم یا گیلان نفوذ نکرده بود.»<sup>۱۳</sup>

«اقلیم مرطوب و استعمال چوب در ساختمان‌های استان‌های کرانه دریای خزر با هم در تباهی آثار آتش‌گاه‌ها و یا ساختمان‌های دیگر پیش از اسلام همداستانی کرده‌اند. ولی پایداری در آیین زرتشت نه تنها در منابع تأیید شده است بلکه آداب و رسوم کهن تا دوران‌های اسلامی گواه این نظر است. گذشته از اینها وجود دست‌کم دو برج محتوی کتیبه‌های عربی و پهلوی که هر دو بسیار متکلف هستند، از باز پسین آثار تاریخی پهلوی است که در ایران بازمانده است.»

نقاشی‌های کتاب...



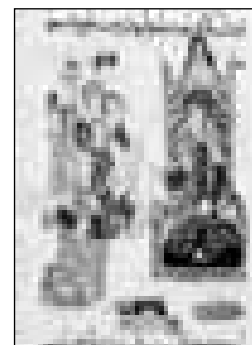
اینها عبارتند از میل اردکان در مغرب گرگان و برج لاجیم در مشرق طبرستان... این برج‌ها با کتیبه‌های پهلوی گواهند بر پایداری دین و زبان کهن در کرانه‌های خزر تا مدت‌ها پس از آن که پهلوی از نجد ایران برافتاده بود و به آتش‌گاه‌ها پناه بسته بود که قلمرو خاص موبدان باشد.<sup>۱۳</sup> از نظر اقتصادی طبرستان و گرگان و گیلان از مراکز مهم تولید مواد اولیه نساجی و بافندگی در دوره ساسانیان بودند و این موقعیت مهم اقتصادی را در دوران اسلامی نیز همچنان حفظ نمودند. در امپراتوری عباسی «طبرستان کانون مهم بافندگی بود. اما شهرهای غربی ایران در این رشته و این هنگام چندان نامی نداشتند. منابع آشکارا از صدور بافته‌ها از شرق یاد می‌کنند... به عبارت دیگر شواهد بسیاری هست بر این که خراسان و ماوراءالنهر صادرکنندگان بزرگ منسوجات به دیگر بخش‌های خلافت عباسی بودند و فعالیت‌های بازرگانی در رشته پارچه در این استان‌ها رونق بیشتری از استان‌های دیگر داشت.»<sup>۱۴</sup>



تصویر ۱۰

در این دوران است که تجارت راه ابریشم در اختیار ایرانیان قرار می‌گیرد و داد و ستد و عبور کالاها از شرق به غرب و به‌عکس از مسیر خراسان و ماوراءالنهر و گرگان رونق بالایی می‌یابد. به‌ویژه سامانیان علاوه بر مراوده‌های تجاری با چین و هند، با مردمان جنوب روسیه و اروپای شرقی و بیزانس و کشورهای اسکانندیناوی نیز روابط بازرگانی گسترده‌ای برقرار نموده بودند.<sup>۱۵</sup>

تصویر ۱۱

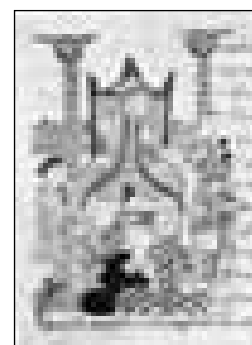


تصویر ۱۲

#### ۲.۲.۱. شکوفایی فرهنگ انسان‌گرایی

«ریچارد ن. فرای» محقق برجسته تاریخ ایران، از قرون چهارم تا هجوم مغول در قرن هفتم هجری را «عصر زرین فرهنگ ایران» می‌داند. وی در تحلیل خود از حوادث و وقایع بعد از ورود مسلمانان به ایران و جریان پذیرش دین جدید و پیدایی زبان و فرهنگ فارسی که هم ایرانی بود و هم اسلامی، به نقش مهم ایرانیان در جهانی شدن دین اسلام و درخشش تمدن اسلامی توجه نموده و نقش ایران شرقی در این تحولات را مورد تأکید قرار می‌دهد.

«جوئل ل. کرمر»، در کتاب وزین خود با عنوان «احیای فرهنگی در عهد آل بویه»، تحولات اجتماعی و فرهنگی دوران مذکور را نوعی «رنسانس اسلامی» دانسته و بر جنبه «انسان‌گرایی» آن تأکید دارد. وی در بیان منظور خویش از «رنسانس اسلامی» می‌نویسد: «مقصود من از «رنسانس اسلامی» اشاره به احیای معارف و ادب قدیم و شکوفایی فرهنگی در مهد تمدن اسلامی است نه نوزایی یا احیای خود اسلام.»<sup>۱۶</sup> و در ادامه می‌نویسد: «این عصر در وسیع‌ترین محدوده زمانی خود فاصله زمانی میان قرن‌های سوم و چهارم ه. را در برمی‌گیرد. این دوره شاهد ظهور طبقه متوسط دولتمند و متنفدی بود که با برخورداری از اشتیاق وامکانات کسب دانش و موقع اجتماعی به پرورش و نشر فرهنگ قدیم<sup>۱۷</sup> کمک کرد... تحرک طبیعی بازرگانان و دانشوران با تحرک اجتماعی متناسب شد و افراد مصمم ساختارهای سنتی قشربندی اجتماعی را که براساس اصل و نسب بود در هم شکستند و دانش و هوشمندی و استعداد از عوامل تعیین‌کننده طبقه و مقام شد. در این دوران، فرمانروایان و دولت‌مردان با پذیرفتن و جای دادن فیلسوفان و دانشوران و ادیبان در دربارهای باشکوه خود از ولی‌نعمتان مشتاق دانش بودند. شکوفایی بازرگانی و داد و ستد که حتی از مرزهای امپراتوری اسلامی نیز فراتر رفت، به همراه رشد شهرنشینی، آشنایی و مراوده میان افراد برخاسته از محیط‌های متفاوت را آسان کرد.»<sup>۱۸</sup>



فصلنامه هنر - شماره شصت و شش



تصویر ۱۳



تصویر ۱۴



تصویر ۱۵

در چنین شرایطی نوعی انسان‌گرایی در جامعه اسلامی آن روزگار رشد و تکامل می‌یابد که هدف آن «تجدید حیات میراث فلسفی قدیم به منزله عامل سازنده اندیشه و شخصیت» انسانی بود. بزرگانی همچون فارابی، ابن مسکویه، ابوالحسن عامری، ابن سینا و ... افراد متفکر و برجسته این دوره درخشان هستند. فارابی با بسط فلسفه یونانی و تشریح مدینه فاضله خود، ابن مسکویه با کوشش در جمع میان مبنای عقل و شرع و تفسیر فلسفی از دیانت، ابوالحسن عامری با تأکید بر «یگانگی خرد انسانی و عدم اختلاف میان حقیقت فرهنگ‌ها و اندیشه‌های راسیتن»<sup>۲۰</sup> و یکی بر شمردن «باطن دیانت» و «حکمت» و عقل و شرع، و ابن سینا با طرح حکمت عملی و شرح آن در بخش‌های «اخلاق، تدبیر منزل و سیاست مُدُن» در شکوفایی فرهنگ اسلامی این دوران نقش به‌سزایی داشتند. ابن مسکویه با نگاه مدنی که به انسان و وظایف اجتماعی آن دارد، می‌نویسد: «هر انسانی، برحسب طبیعت و به ضرورت، نیازمند دیگری است و بدین سان، هر کس باید نسبت به دیگران به نیکی رفتار کند و به درستی آنان را دوست داشته باشد.» و بر این مبنا زندگی گوشه‌نشینی و انزواطلبی را مردود شمرده و آن را نوعی به استقبال مرگ رفتن می‌داند: «کسانی که فضیلت را در زهد، گوشه‌گیری و دوری از مردم می‌دانند، به غاری در کوه‌ها پناه می‌برند... هیچ‌یک از فضیلت‌هایی را که بر شمردیم، به دست نمی‌آورند. آن کس که با مردم اختلاط نکند و در مدینه، رحل اقامت نیفکند، عفت و عدالت در او ظاهر نمی‌شود، بلکه قوه‌ها و ملکه‌های او، به سبب آن که به خیر و شرمیل نمی‌کند، بی‌مصرف می‌ماند و وقتی آن قوه‌ها و ملکه‌ها بی‌مصرف ماندند، و فعالیت‌های آنها ظاهر نشد، آن شخص در زمره جمادات و مردگان درمی‌آید.»<sup>۲۱</sup>

«کرم»، توجه به «ادب» در معنای «تهذیب و مدنیت» را از جمله ویژگی‌های فرهنگ انسان-گرای رنسانس اسلامی می‌داند و در تعریف آن می‌نویسد: «دانشی که شخص را مهذب و متمدن می‌کند - یعنی فرهنگ و علوم غیردینی عربی (شعر، بلاغت، تاریخ، خطابه، صرف و نحو، علم لغت، وزن و قوافی شعر) و تحقیقات انسان‌گرایانه‌تر (یونانی، فارسی و هندی اصیل)؛ دانش مورد نیاز برای حرفه خاص (محض نمونه، «ادب الکاتب»؛ و ادبیات.»<sup>۲۲</sup> و حاملان اصلی این فرهنگ را «وراقان»<sup>۲۳</sup>، کاتبان، عمال حکومتی، ادیبان و ندیمان شاغل در دیوان‌ها و دربارهای حکومتی معرفی می‌کند.

پیدایی شخصیتی همچون «عنصرالمعالی» و کتاب وی، اندرزنامه، را بر بستر چنین فرهنگی می‌بایست ارزیابی نمود. آن چه مجموعه نصایح در آداب گوناگون در نظر وی بوده را می‌توان با ادب بودن در مفهوم «تهذیب و مدنیت» دانست که خطاب به فرزند خویش بیان می‌دارد و خود نیز آینه به تمام معنای آن مفاهیم بوده است. لذا اخلاقی که «عنصرالمعالی» در کتاب خویش از آن پیروی می‌کند، بر مبنای صرف ظاهر شریعت نبوده و در «ماهیت کلی کارش که متأثر از سیاست اندرزنامه‌نویسی (در معنای سنت آن) است، از دو گونه اخلاق سخن می‌گوید: اول، قسمی از اخلاق می‌باشد که ناظر بر احوال عموم مردمان است، و ایشان را واجب است تا به-جهت اصلاح امور از روی عقل و نقل بدان‌ها وفادار باشند. دوم، قسمی که اخلاق کارگزاران یا «خواص» نامیده شده است، و اشعار بر اصول مهمه در نزد متولیان امور دارد.»<sup>۲۴</sup>

نقاشی‌های کتاب...

## ۲. کتاب اندرزنامه

### ۲.۱. مشخصات

صفحاتی از این کتاب برای اولین بار در ۱۹۵۰ م در پاریس یافت شد و بعد کل کتاب با ۱۰۹ تصویر، که جملگی به یک شیوه یکسان تهیه شده‌اند، بدست آمد و هم‌اکنون در موزه سین سیناتی شهر نیویورک در ایالات متحد آمریکا نگهداری می‌شود. تاریخ نگارش کتاب، جمادی الاول ۴۸۳ هـ. / ۱۰۹۰ م قید گردیده است. کتاب مذکور در نمایشگاه نقاشی‌های عربی، ایرانی و مغولی در اواخر سال ۱۹۵۵ در معرض نمایش گذارده شد و در بولتن نمایشگاه مذکور با عنوان «یکی از قدیمی‌ترین نقاشی‌های شناخته شده موجود ایرانی» از آن نام برده شد.

تردیدهایی در مورد سندیت تاریخی این اثر وجود دارد که به وضوح بازگو نشده و همچنین اثبات نگردیده است. اگر درستی و صحت آن واقعیت داشته باشد<sup>۲۵</sup>، یکی از باارزش‌ترین کتاب‌های نقاشی ایران قدیم است. واژه اندرزنامه در زمان سامانیان و سلجوقیان رایج بوده و بعد از آن واژه به فراموشی سپرده می‌شود و واژه قابوس‌نامه که ما بیشتر با آن آشنایی داریم، جای اندرزنامه را می‌گیرد.

این کتاب ۱۸۷ صفحه دارد. ابعاد صفحات ۳۶×۲۸ سانتی‌متر و رنگ کاغذ زرد متمایل به قهوه‌ای روشن است و در بعضی قسمت‌ها ترمیم شده‌اند. زبان اندرزنامه، زبانی ترکیبی با گویش‌های پهلوی و طبری است که بعضی از این لهجه‌ها امروزه هنوز در مازندران رایج می‌باشند. در نسخه مذکور خط خوردگی‌های زیادی می‌بینیم که نشان دهنده خستگی نویسنده در زمان نگارش می‌باشد.

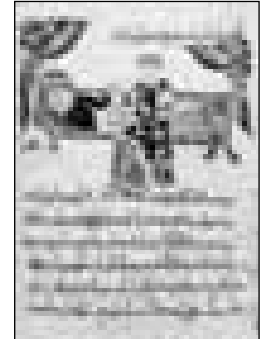
زمانی که نقاشی‌های کتاب اندرزنامه برای اولین بار عرضه گردید، رابطه بسیار نزدیکی بین طراحی پیکره‌های انسانی آن و نقاشی روی سفال بدست آمده از نیشابور که مرد سوار بر اسبی را به همراه جانوران شکاری به نمایش گذارده است، به نظر می‌رسید. (تصویر ۵۶) در اولین گزارش باستان‌شناسان در سال‌های ۱۹۳۸ - ۱۹۳۷ و ۱۹۴۲ م این سفالینه را متعلق به اواخر قرون هشتم یا نهم میلادی دانسته بودند. در مقایسه با تصاویر نسخه اندرزنامه، نقاشی‌های سفالینه مذکور قدری ابتدایی به نظر می‌رسد.

رابطه فعال وزنده‌ای میان تصاویر اندرزنامه و نقاشی‌های بدست آمده از پنچیکنت که تاریخی بین قرون هفتم و هشتم میلادی دارند، وجود ندارد. نقاشی‌های پنچیکنت ترکیب ساسانی قوی-تری دارند: پیکره‌ها بزرگتر و بدون اغراق در حرکات سر و دست و نگاه‌ها ترسیم شده‌اند. هیچ‌گونه تمایلی به نشان دادن طرح‌ها و تکرار نقش مایه‌های جزئی در آنها دیده نمی‌شود.

### ۲.۲. شرح تصاویر

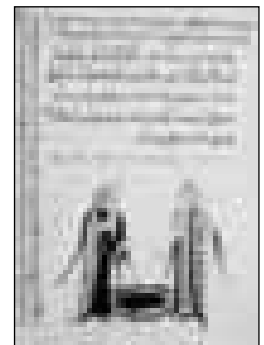
در کتاب «بررسی هنر ایران» تعداد نوزده تصویر از ۱۰۹ تصویر اندرزنامه آورده شده است که در این گفتار منبع در دسترس و مورد استناد در بررسی هاست. در این جا به مرور این نوزده تصویر در ارتباط با متن کتاب می‌پردازیم<sup>۲۶</sup>:

**تصویر ۱:** در این تصویر حکایت «درزی در کوزه افتاد» از باب نهم کتاب درباره «پیری و جوانی» مصور گردیده است. در این حکایت نویسنده به حتمی بودن مرگ و این لحظه ممکن

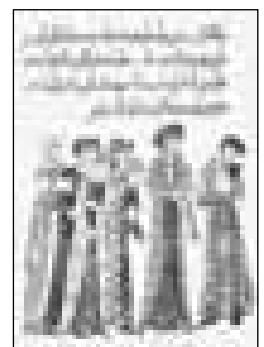


تصویر ۱۶

تصویر ۱۷



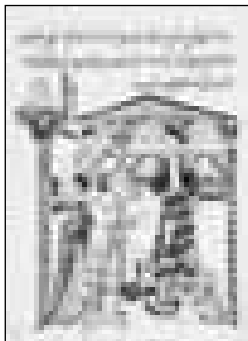
تصویر ۱۸



فصلنامه هنر - شماره شصت و شش

است سر رسد، اشاره دارد<sup>۲۷</sup>. حکایت چنین است که:

«به شهر مرو درزی ای بود بر دروازه گورستان دکان داشت؛ و کوزه ای در میخی آویخته بود و هوس آنش داشتی که هر جنازه ای که از آن شهر بیرون بردندی وی سنگی اندر آن کوزه افگندی و هر ماهی حساب آن سنگها بکردی که چند کس را بردند، و باز کوزه تهی کردی و سنگ همی درافگندی تا ماهی دیگر. تا روزگار بر آمد از قضا درزی بمرد. مردی به طلب درزی آمد و خبر مرگ درزی نداشت. درد کانش بسته دید؛ همسایه را پرسید که: این درزی کجاست که حاضر نیست؟ همسایه گفت: درزی نیز در کوزه افتاد.»



تصویر ۱۹

در تصویر، درزی ایستاده بر در دکان خود با سنگی در دست که قصد انداختن آن در کوزه ای که بر لب تاقچه دکانش قرار داده را دارد، دیده می شود. تابوتی توسط چهار نفر حمل می شود و صفی از همراهان عزادار بر سر و سینه زنان، به سوی دکان درزی رهسپارند. اندوه و غم چهره اکثر حمل کنندگان تابوت و همراهان را پوشانده، در حالی که یکی از حمل کنندگان تابوت با دست و چهره اشاره به عمل انداختن سنگ در کوزه توسط درزی دارد. در بین همراهان شخصی انگشت به دهان به نشانه تأمل و اندیشه در مرگی که فرا خواهد رسید، دیده می شود.

تصویر ۲۰

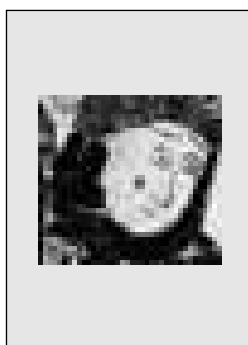
**تصویر ۲:** در این تصویر حکایت «خرید اسب پیر» باز هم از باب نهم مصور گردیده است. در این حکایت نویسنده به رنج پیری اشاره کرده و این که این رنج را پیران بهتر از هر کس دیگری متوجه اند. حکایت چنین است که:



«از جمله حاجبان پدرم حاجبی بود، وی را حاجب کامل گفتندی، پیر بود و از هشتاد در گذشته. خواست که اسبی خرد؛ رایضی<sup>۲۸</sup> اسبی بیاورد فربه و نیکو رنگ و درست قوایم. اسب را به بها پسندید و به بها فرو داشت. چون دندانانش بدید اسب پیر بود نه خرید. من او را گفتم: فلان آن اسب را بخرید تو چرا نخریدی؟ گفت: او مردی جوانست و از رنج پیری خبر ندارد، اگر به رنگ و منظر اسب غره شود معذورست من از رنج پیری و ضعف و آفت او خبر دارم، اسب پیر خرم معذور نباشم.»

تصویر ۲۱

در تصویر، رایض و اسب و حاجب پیر را می بینیم. رایض به صورت شخص پیر خمیده قامتی که اسب فربه و درست قوایم را به قصد فروش به نزد حاجب می آورد، تصویر شده. حاجب نیز گرد پیری بر چهره و قامتش نشسته و دستان خود را به جلو کشیده تا دندانهای اسب را واریسی کند.



**تصویر ۳:** در این تصویر حکایت «به بند کشیدن شمس المعالی» از باب بیستم اندر کارزار کردن، مصور شده است. در این حکایت نویسنده گوشزد می کند که در ریختن خونی که صلاح خود در آن بینی، اغماض و کوتاهی نکن چرا که این تقصیر اسباب تباهی تو را فراهم خواهد کرد. حکایت چنین است:

«بدان که وی مردی (شمس المعالی جد نویسنده) سخت قتال بود و گناه هیچ کس عفو نتوانستی کردن. مردی بد بود و از بدی او لشگر برو کینه ور گشته بود. و با عم من فلک المعالی یکی شدند و بیامدند و پدر خویش شمس المعالی را بگرفت به ضرورت. از آن چه لشگر گفتند: اگر تو با ما یکی نباشی ما این ملک به بیگانه ای دهیم. چون دانست که ملک از خاندان او بیرون خواهد شدن به ضرورت ثبات ملک را این کار به کرد. و مقصود من آنست که چون وی را

نقاشی های کتاب...

بگرفتند، بند کردند و در مهدی<sup>۹</sup> نشانند و بر وی موکلان<sup>۱۰</sup> کردند و به قلعه چناشک فرستادند. در جمله موکلان وی مردی بود نام وی عبدالله جمازه بان، اندر راه همی رفتند، شمس المعالی این مرد را گفت: یا عبدالله هیچ دانی که این کار که کرد و این تدبیر چون بود که بدین بزرگی شغلی برفت و من نتوانستم دانست؟ عبدالله گفت: این کار فلان فلان سپاه سالار کردند، و پنج کس را نام ببرد، لشگر را بفریابند و در میان این شغل من بودم که عبدالله ام و مردم را من سوگند دادم و این کار را من بدین جای رسانیدم. و لکن تو این کار از من و ازین پنج کس مبین، از خویشتن بین که ترا این شغل از بسیار مردم کشتن افتاد. امیر شمس المعالی گفت: تو غلطی مرا خود این شغل از مردم ناکشتن افتاد که اگر من ترا با این پنج سپه سالار بکشتمی مرا این کار نیفتادی، شش خون دیگر همی بایست کرد به سلامت همی بودن.»



تصویر ۲۲

در تصویر، شمس المعالی به بند کشیده شده با پایهای برهنه بر مهدی مهار شده و چهار نگهبان وی را همراهی می کنند. پایه های مهد و نگهبانان سمت چپ طوری ترسیم گردیده اند که القای حرکت رو به جلو داشته باشند و نگهبانان سمت راست که یکی از آنان عبدالله جمازه بان است به یکی از پایه های مهد تکیه داده است، توقعی در آنها نشان داده شده تا بیان گفت و گوی شمس - المعالی و عبدالله در طول راه منطقی تر به نظر آید. نگهبان ایستاده در کنار عبدالله با نگاهی از سر تعجب، به سخنان شمس المعالی گوش می دهد. حالت چهره، موی پریشان و سر عریان شمس - المعالی، نشانگر آشفتگی و پشیمانی از کاری که می باید می کرده ولی انجام نداده است، می باشد. حالت چهره عبدالله و یکی از نگهبانان سمت چپ بیان خشم و غضبی است که نسبت به شمس - المعالی دارند و خود عامل به بند کشیدنش شده است.

تصویر ۲۳



**تصویر ۴:** در این تصویر حکایت «برگرداندن طلاها توسط طرار» از باب بیست و دوم اندر «امانت نگاه داشتن» مصور شده است. در این حکایت امانت داری را چون اصلی مهم در زندگی طرح می کند تا به حدی که طرار حکایت نیز خود را ملزم به رعایت آن می داند. حکایت چنین است:

تصویر ۲۴

«مردی به سحرگاه از خانه بیرون رفت تا به گرمابه رود. به راه اندر دوستی از آن خویش را دید. گفت: موافقت کنی تا به گرمابه شویم؟ گفت: تا در گرمابه تو را همراهی کنم لکن اندر گرمابه نتوانم آمدن که شغلی دارم. و تا نزدیک گرمابه بیامد، به سر دوراهی رسید بی آنکه این مرد را خیر داد بازگشت. و به راه دیگر برفت. اتفاق را طراری<sup>۱۱</sup> از پس این مرد می رفت به طراری خویش؛ این مرد باز نگرید طرار را دید و هنوز تاریک بود پنداشت که آن دوست وی است. صد دینار در آستین داشت بر دستارچه بسته از آستین بیرون گرفت و بدین طرار داد و گفت: ای برادر این امانت است به تو چون از گرمابه بیرون آیم به من باز دهی. طرار زر را از وی بستند و آن جا مقام کرد تا وی از گرمابه بیرون آمد، روز روشن شده بود. جامه بپوشید و راست همی رفت. طرار وی را باز خواند و گفت: ای جوانمرد زر خویش بازستان و پس برو که امروز از شغل خویش فروماندم ازین نگاه داشتن امانت تو. مرد گفت: این زر چیست و تو چه مردی؟ گفت: من مردی طرارم، تو این زر به من دادی. گفت: اگر تو طراری چرا زر من نبردی؟ طرار گفت: اگر به صناعت خویش بردمی اگر هزار دینار بودی از تو یک جو نه اندیشمی و نه باز دادمی و لکن تو به زنهار به من دادی زینهار دار نباید که زینهار خوار باشد که امانت بردن جوانمردی نیست.»



تصویر، نقطه اوج حکایت را - از گرمابه بیرون آمدن و برخورد با طرار - نشان می‌دهد. مرد از گرمابه که به صورت نمای بنای مجملی با ستون‌های مزین و درونی تاریک با تزئیناتی که احتمال می‌رود لنگ‌های آویزان به نشانه مردانه بودن گرمابه باشد، تصویر شده، بیرون آمده و طرار در حالی کیسه‌ای به دست دارد و حرکت بدنش رو به سمت دور شدن از گرمابه است، در برابر خود می‌بیند و با وی سرگرم گفت‌وگوست. طرار با این که خود نیز اعتراف به طراری دارد، ولی به صورت فردی شایسته با لباسی فاخر نشان داده شده (تصویر ۵۰) تا جوانمردی اشاره شده در پایان حکایت در بیان تصویری گویا و صریح باشد.

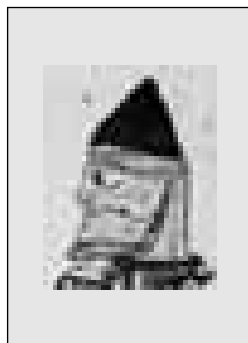


تصویر ۲۶

**تصویر ۵:** در این تصویر حکایت «شوی دادن شهربانو، دختر یزگرد شهریار» از باب بیست و هفتم «در حق فرزند و حق شناسی» به تصویر کشیده شده است. در این حکایت شناختن حق دختران از سوی پدر و شوی دادن آنان در نظر نویسنده اهمیت داشته است: «اگر دخترت دوشیزه باشد داماد دوشیزه کن.» حکایت چنین است:

تصویر ۲۷

«چون شهربانو دختر یزگرد شهریار را اسیر بردند از عجم به عرب، امیرالمؤمنین عمر خطاب رضی الله عنه فرمود که وی را بفروشد. چون وی را بیع<sup>۳۳</sup> خواستند کردن امیرالمؤمنین علی رضی الله عنه فراز رسید؛ گفت: قال رسول الله صلی الله علیه و سلم «لیس البیع علی ابناء الملوک»، چون وی این خبر بداد بیع از شهربانو برخاست. او را به خانه سلمان فارسی بنشانند تا به شوی دهند. چون شوی برو عرضه کردند، شهربانو گفت: تا مرد را بنیمن زن او نباشم، مرا بر منظره‌ای بنشانید و سادات عرب را بر من بگذرانید تا آن که مرا اختیار افتد شوی من باشد. در خانه سلمان وی را بر منظره‌ای بنشانند و سلمان به بر او نشست و آن قوم را تعریف همی کرد که این فلان است و آن فلان است. وی هر کسی را نقصی همی کرد تا امیرالمؤمنین عمر رضی الله عنه برگذشت، شهربانو پرسید که: این کیست؟ سلمان گفت: امیرالمؤمنین عمر خطاب رضی الله عنه. شهربانو گفت: مردی محتشم است و بزرگوار اما پیرست. امیرالمؤمنین علی علیه السلام برگذشت، پرسید که: این کیست؟ سلمان گفت: پسر عم پیغامبر ماست، علی بن ابی طالب علیه السلام. گفت: مردی سخت بزرگوارست و سزای منست اما مرا بدان جهان از فاطمه زهرا رضی الله عنها شرم آید، ازین جهت نخواهم. پس امیرالمؤمنین حسن بن علی رضی الله عنهما برگذشت، پرسید و گفت: این در خور منست ولکن بسیار نکاح است نخواهم، تا امیرالمؤمنین حسین رضی الله عنه برگذشت. ازو پرسید، گفت: شوی من این باید که باشد که دختر را شوی دوشیزه باید و من هرگز شوی نکرده‌ام و او زن نکرده است.»



تصویر ۲۸

در سمت چپ تصویر، سلمان فارسی و شهربانو که بر منظره ایستاده و شهربانو شخص مورد نظر خود را اشاره رفته است، می‌بینیم. منظر به صورت بنایی است که طاق نماهایی در امتداد یکدیگر دارند به همان ترتیبی که صف بزرگان و سادات عرب رو به سمت چپ در حرکتند. بزرگان و سادات عرب با لباس‌های فاخر و رفتاری بزرگ‌منشانه در حالی که به گفت‌وگو با یکدیگر مشغولند، بدون اینکه نگاهی به بالا (منظر شهربانو و سلمان) داشته باشند، در گذرند. حرکات دستان افراد در گفت‌وگو با یکدیگر در راستای جهت حرکت رو به جلو آنان است. در ابتدا پیرمرد خمیده‌ای را می‌بینیم که به احتمال - بنابر آن چه که در حکایت آمده - خلیفه دوم عمر خطاب است. تعدا افرادی که بعد از وی در گذرند بیش از تعداد افرادی است که در حکایت از



نقاشی‌های کتاب...

آنان نام برده است. شاید هدف تصویرگر آن بوده که تصویر مشخصی را به خاندان اهل بیت (ع) نسبت ندهد.

**تصویر ۶:** در این تصویر حکایت «گفت و گوی زنی پادشاه با فرستاده سلطان محمود» از باب بیست و نهم اندر «اندیشه کردن از دشمن» مصور شده است. در این حکایت نویسنده در بیان این مطلب است که شکستن ضعیف و عاجز، نام و افتخاری ندارد هر چند که در فتح نامه‌ها و مدایح آمده باشد. حکایت چنین است:

«وقتی به ری زنی پادشاه بود به لقب سیده گفتندی. زنی بود ملک‌زاده و عقیقه و زاهده و کافیه و دختر عم مادر من بود، زن فخرالدوله بود. چون فخرالدوله فرمان یافت، وی را پسری بود کوچک، مجدالدوله لقب دادندش و نام پادشاهی بر وی نهادند و خود پادشاهی همی راند سی و اند سال. چون مجدالدوله بزرگ شد، ناخلف بود، پادشاهی را نشایست همان نام ملک بر وی بود اما در خانه نشسته بود، با کنیزکان خلوت همی کرد و مادرش به ری و اصفهان و قهستان سی و اند سال پادشاهی همی راند. مقصود من ازین سخن آن است که جد تو سلطان محمود رحمه الله به ری فرستاد و گفت: باید که خطبه بر من کنی و زر به نام من زنی و خراج بپذیری و اگر نه من بیایم و ری بستانم و ترا نیست گردانم و تهدید بسیار کرد. و چون رسول بیامد و نامه بداد و پیام بگذارد سیده گفت: بگوی سلطان محمود را تا شوی من فخرالدوله زنده بود این اندیشه همی بود که مگر ترا این رأی افتد و قصد ری کنی، چون وی فرمان یافت و شغل به من افتاد اندیشه از دل من برخاست، گفتم: محمود پادشاهی عاقلست داند که من نخواهم گریخت و جنگ را ایستاده. ام، از بهر آنکه از دو بیرون نباشد: از دو لشکر یکی شکسته شود، اگر من ترا بشکنم به همه حال به همه عالم نویسم که سلطانی را شکستم که صد پادشاه را شکسته است، و اگر تو مرا بشکنی چه توانی نبشت؟ گویی: زنی را شکستم، ترا نه فتح نامه رسد و نه شعر فتح که شکستن زنی بس فتحی نباشد. بدین یک سخن تا وی زنده بود سلطان محمود قصد ری نکرد.»

در تصویر، «سیده» را می‌بینیم که در سراپرده به همراهان ندیمان، که جملگی زن هستند، بر فرش نشسته و به سخنان و نامه سلطان محمود گوش می‌کنند. در مقابل آنان دو رسول سلطان را می‌بینیم که یکی نامه را به دست دارد و آن را می‌خواند و دیگری نیز به نامه اشاره دارد. «سیده» در پاسخ به نامه سلطان، با یک دست به آن اشاره و دست دیگر را به نشانه بیان پیام خویش به سلطان بالا گرفته است. پرده در این جا اهمیت بیان تصویری یافته: هم جداکننده - به نشانه دو حکومت که در برابر یکدیگر ایستاده‌اند - و هم نشانه حریم و حرمت زنانه حاکم ری است. ندیمان در حالی که با نگرانی سرجلو آورده تا پیام سلطان را گوش دهند، در پناه «سیده» ایستاده حالتی از اطمینان یافته‌اند به طوری که یکی از ندیمان در حالی که چشم رسولان را نشانه رفته با دست به «سیده» اشاره کرده است.

**تصویر ۷:** در این تصویر حکایت «وصیت ذوالقرنین» از باب بیست و نهم اندر «اندیشه کردن از دشمن» به تصویر کشیده شده است. در این حکایت ضمن حتمی بودن سفر آخرت، بر این نکته تأکید دارد که «جز کردار نیک هیچ چیز با خویش نشاید برد». حکایت چنین است:

«ذوالقرنین رحمه الله چون گرد عالم برگشت و همه جهان را مسخر خویش گردانید، بازگشت و قصد خانه خویش کرد. چون به دامغان رسید فرمان یافت، در وصیت گفت: مرا در تابوتی نهید



تصویر ۲۹

تصویر ۳۰



تصویر ۳۱



فصلنامه هنر - شماره شصت و شش

و تابوت را سوراخ کنید و دست من از آن سوراخ بیرون کنید کف گشاده، و همچنان همی برید تا مردمان همی بینند که اگر چه همه جهان بستدیم دست تهی همی رویم. دگر گفت: مادر مرا بگویند که اگر خواهی که روان من از تو شادمانه باشد غم من با کسی خور که او را عزیزی نمرده باشد یا کسی که او نخواهد مرد.»



تصویر ۳۲

در تصویر، مراسم تشییع جنازه ذوالقرنین مشاهده می‌شود. افرادی تابوت وی را به پیش می‌برند و صفی از مشایعت‌کنندگان با بهت و ناباوری بر سر و سینه‌زنان به دنبال آن روانند. فردی در حالی که کتابی به دست دارد و غمگین می‌نمایاند جلوتر از همه پیش می‌رود. دست‌ان ذوالقرنین مطابق وصیتش از تابوت بیرون گذاشته شده. حالت دست‌ان بیرون زده از تابوت به گونه‌ای است که خطاب به جمعیت می‌گوید: در این سفر دیگر چیزی به همراه ندارم. (تصویر ۴۷) دو نفر دوم که تابوت را حمل می‌کنند، در گفت‌وگو با سایر همراهان به دست‌ان خالی بیرون زده از تابوت ذوالقرنین اشاره می‌کنند آنان مبهوت این واقعه‌اند. دهان جملگی اشخاص باز تصویر شده است. شاید نشانه‌ای است از حیرت و اندوه حادثه و یا عباراتی است که به هنگام تشییع جنازه، افراد همراه با صدای بلند بر زبان می‌آورند.

**تصاویر ۱۲ تا ۸:** در این تصاویر حکایت «گواهی درخت» از باب سی و یکم در «طالب علمی و فقهی و فقها» مصور شده‌اند. در این حکایت نویسنده یکی از ویژگی‌های مهم قاضی را برمی‌شمرد و آن تدبیر و حیل قضات است. تنها بدین وسیله می‌توان مظلوم بی‌گواه را یاری رساند و ادای حق نمود. حکایت چنین است:



تصویر ۳۴

«به طبرستان قاضی القضاة ابوالعباس رویانی بود. و وی مردی مستور بود و اعلم و ورع و پیش‌بین و صاحب تدبیر. و وقتی به مجلس او مردی پیش او به حکم آمد و بر مردی صد دینار دعوی کرد. قاضی از آن خصم پرسید. آن مرد انکار کرد. قاضی این مدعی را گفت: گواه داری؟ گفت: ندارم. قاضی گفت: پس وی را سوگند دهم. مدعی بگریست زار زار و گفت: ای قاضی زینهار! وی را سوگند مده که وی بر سوگند خوردن دلیر شده است و باک ندارد. قاضی گفت: من از شریعت بیرون نتوانم شد یا ترا گواه باید یا وی را سوگند رسد. مرد در پیش قاضی در خاک همی گردید و همی گفت: زینهار! ای قاضی مرا گواه نیست و وی سوگند بخورد و من مظلوم و مغبونم، زینهار به گردن تو تدبیر بکن. قاضی چون زاری مرد بدید بدانست که راست همی گوید. گفت: ای خواجه وام دادن تو او را چگونه بود است؟ از اصل کار مرا بازگویی تا بدانم که این کار چون رفته است؟ این مظلوم گفت: زندگانی قاضی دراز باد، این مرد مردی بود چند ساله دوست من، اتفاق افتاد که بر پرستاری عاشق شد قیمت وی صد و پنجاه دینار و مایه این مرد کم از صد و پنجاه دینار بود. و هیچ وجهی نمی‌دانست، شب و روز چون شیفتگان همی گشتی و همی گریستی و زاری همی کردی. روزی به تماشا رفته بودیم من و وی در دشت تنها همی گردیدیم، زمانی جایی بنشستیم. این مرد با من سخن این کنیزک همی گفت و زار همی گریست و دل من بر وی بسوخت که بیست ساله دوست من بود. وی را گفتم: ای فلان ترا زار نیست تمام و مرانیز نیست و هیچ کس دانی که درین معنی فریاد تو نخواهد رسید اما مرا در همه جهان صد دینارست به سال‌های دراز جمع کرده‌ام. این صد دینار ترا دهم و تو باقی بر سر نهی و این کنیزک را بخری و یک ماه مراد خویش از وی برگیری و پس از ماهی بفروشی و زر من باز دهی. این مرد پیش من



نقاشی‌های کتاب...

به خاک بگردید و سوگند آن خورد که: یک ماه بدارم و پس از آن اگر به زیان خرنند بفروشم و زر تو باز دهم. من آن زر از میان بگشادم و بدو دادم، من بودم و او و خدای عز و جل، اکنون چهارماه برآمد نه زر من باز همی دهد و نه کنیزک همی فروشد. قاضی گفت: کجا نشسته بودی بدین وقت که زر بدو دادی؟ گفت: به زیر درختی. قاضی گفت: پس که به زیر درختی بودی چرا می-گویی که گواه ندارم؟ این خصم را گفت: هم این جا بنشین پیش من و مدعی را گفت: دل مشغول مدار برو زیر آن درخت دو رکعت نماز کن و صد بار بر پیغامبر صلی الله و علیه و سلم درود ده و آن درخت را بگویی که: قاضی ترا همی خواند، بیا و گواهی من بده. خصم تبسم کرد، قاضی بدید و برخویشتن پوشیده کرد. مدعی گفت: ای قاضی ترسم که آن درخت به فرمان من نیاید. قاضی گفت: این مهر من ببر و درخت را گوی که: این مهر قاضی است، همی گوید: بیا و گواهی که ببر توست بده اندرین باب. مرد مهر بستد و برفت و مرد دیگر پیش قاضی بنشست و قاضی به حکم-های دیگر مشغول شد، خود بدین مرد نگاه نکرد تا یکبار در میانه حکمی که همی کرد رو سوی این مرد کرد و گفت: فلان آن جای رسیده باشد یا نه؟ این مرد گفت: نه هنوز. قاضی به حکم مشغول شد. آن مرد مهر به درخت نمود و گفت: قاضی ترا همی خواند، چون زمانی بنشست، از درخت جواب نیامد، غمناک شد و بازگشت و پیش قاضی آمد و گفت: ای قاضی رفتم و مهر نمودم، نیامد. قاضی گفت: غلطی که درخت آمد و گواهی داد و روی به خصم کرد و گفت: حق این مرد بده یا کنیزک را بفروشم و زر به وی دهم. مرد گفت: ای قاضی تا من این جا نشسته‌ام هیچ درختی نیامد. قاضی گفت: راست گویی، درخت نیامد اما اگر تو این زر از وی نگرفته‌ای زیر آن درخت که من از تو پرسیدم که مرد رسیده باشد بدان درخت یا نه تو چرا نگفتی که کدام درخت؟ من ندانم که وی کجا رفته است؟ و مرد را الزام کرد و زر بست و به خداوند حق داد.

این حکایت دارای پنج بخش مهم است: ۱. دادخواهی مرد مظلوم در پیشگاه قاضی. ۲. بیان مآل در زیر درخت. ۳. رفتن مظلوم در پای درخت. ۴. امتحان خصم توسط قاضی. ۵. حکم کردن قاضی. این پنج بخش مهم مورد توجه تصویر یا تصویرگران کتاب نیز بوده و به تصویر نمودن این پنج بخش در پنج تصویر جداگانه از این حکایت پرداخته‌اند.

در تصویر ۸، قاضی بر جایگاه خود نشسته و در حال گوش دادن به دادخواهی مرد مظلوم است. او دستان خود را به حالت اشاره بر یکدیگر گذاشته - به نشانه پرسش‌هایی که از مرد مظلوم می‌کند - و دو زانو رو به دونفر نشسته است. مرد مظلوم و خصم نیز به گونه‌ای برابر در مقابل قاضی نشسته‌اند و با حرکات دستان خود که اشاره رفته‌اند، با قاضی سخن می‌گویند. میزی در بالای تصویر دیده می‌شود که نشانه قضاوت است. پایه‌های میز به طرز گویایی به دو سوی قضاوت - قاضی و شاکی - نشانه رفته‌اند.

در تصویر ۹، مرد مظلوم در زیر درخت نشسته و کیسه حاوی صد دینار را به خصم می‌دهد. خصم، ایستاده در حالی که دستانش را دراز کرده تا کیسه را بگیرد، با چشمانش به مرد مظلوم می‌نگرد. در چهره وی می‌توان ناسپاسی درونش را دید در حالی که در چهره مرد مظلوم نوعی رضایت از عمل خیر خود در راه دوستی چند ساله را می‌توان احساس کرد. درخت تنومند و کهن سال، شاخ و برگش را به سوی واقعه متمایل کرده است و حرکات لرزان و پراز جنبش برگ‌ها همچون شاهدانی هوشیار ناظر خیرخواهی و مظلومیت مرد نشسته هستند. (تصویر ۵۸)

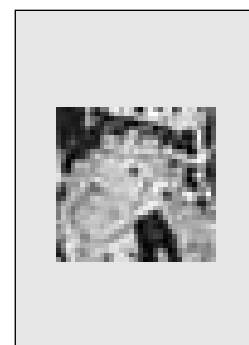


تصویر ۳۵

تصویر ۳۶



تصویر ۳۷



در تصویر ۱۰، مرد مظلوم را در پای همان درخت در حال گفت‌وگو با آن می‌بینیم. (تصویر ۵۵)

تصویرگر سعی نموده مشابهت با درخت تصویر ۹ را حفظ کند با این تفاوت که بر درخت این تصویر دو پرندۀ قرار داده که هر یک به سویی پرواز می‌کنند و گیاهی را نیز بر پای درخت نشانده است. (تصویر ۵۳)



تصویر ۳۸

در تصویر ۱۱، مجدداً قاضی را می‌بینیم که بر منصب خود تکیه زده و به مابقی امور رسیدگی می‌کند. در این اثنا به سوی خصم اشاره کرده و پرسش کلیدی خود را طرح می‌کند. و خصم که در میان حاضران در محکمه نشسته است، در پاسخ به قاضی اشاره کرده و می‌گوید که هنوز نرسیده. چهره حاضران در مجلس حاکی از انتظاری است که بدانند نتیجه این قضاوت چه خواهد شد و قاضی چرا به دنبال چنین گواهی فرستاده است؟ (تصویر ۵۲)

در تصویر ۱۲، محکمه قاضی نشان داده شده است. قاضی در این جا نیز بر مسند قضاوت نشسته است با این تفاوت که در پشت سر وی علاوه بر تکیه‌گاهی که نشانه منصب وی است، نمایی از موقعیت بنایی که در آن محکمه تشکیل شده است و به نوعی جایگاه قدرت‌مندانه آن را بیان می‌کند را نیز نشان می‌دهد. قاضی این بار برخلاف تصویر ۸ به حالت نشسته مابین مرد مظلوم در سمت چپ و خصم در سمت راست تصویر از روبه‌رو دیده می‌شود که نشان‌دهنده زمان اعلام حکم خویش است. خط ردای تن وی طوری ترسیم گردیده که علاوه بر بیان جدایی این دو تن، به نوعی گشایش مسأله را نیز بیان می‌دارد. چهره خصم، سرشار از تعجبی است که از برملا شدن دروغش بدان دچار شده و چهره مرد مظلوم هنوز درگیر مسأله است. صفی از حاضران در مجلس در جلو تصویر نشسته‌اند. دو نفر پشت به بیننده و دو نفر به حالت نیم رخ در دو سوی آنها قرار گرفته‌اند. حالات چهره آنان حاکی از تحسین قاضی و حیلتی که به کار بسته بود، است به طوری که از پشت سر یکدیگر با حرکت اشاره دستان، با هم به زمزمه مشغولند. شاید هم بر سر حل مسأله بدین شکل شرط‌بندی کرده بودند.



تصویر ۳۹

از بررسی و مطابقت این پنج تصویر نکات جالب توجهی را می‌توان دریافت که نشانه دقت و درک فراوان تصویرگران آن از حکایت و تداوم و پیوستگی تصاویر است. در تصویر ۸، دو مرد مظلوم و خصم در کنار یکدیگر نشسته‌اند. در تصویر ۹، خصم ایستاده و مظلوم نشسته و از هم دیگر فاصله گرفته‌اند. در تصاویر ۱۰ و ۱۱ خصم و مظلوم جدای از یکدیگر ترسیم شده‌اند. و در تصویر ۱۲، مظلوم ایستاده و خصم نشسته به طور کامل از هم جدا گردیده و هیچ رابطۀ ای بین آنان دیده نمی‌شود. این اتصال و انفصال و ایستادگی و نشستن، نشانه‌های قوی برای بیان روابط بین این دو تن است. دوستی که به واسطه ناسپاسی و دروغ خصم از هم می‌گسلد. بیان تصویری دیگر این موضوع، پرش به جهات مخالف دو پرندۀ بر درخت، در تصویر ۱۰ می‌باشد. ماجرای روی داده در پای درخت آغازی بر جدایی این دو دوست بوده است. و دیگر اینکه قضاوت صحیح و اصولی چگونه حق را به اثبات رسانده و خصم را وادار به نشستن - اعتراف به دروغ خود - می‌کند.



تصویر ۴۰

نقاشی‌های کتاب...

در متن کتاب در توصیف قاضی می‌خوانیم: «اگر از دانشمندی به درجه بزرگ‌تر اوقتی و قاضی شوی چون قاضیان حمول و آهسته باش و زیرک و تیزفهم، صاحب تدبیر و پیش‌بین و مردم‌شناس و صاحب سیاست و دانا به علم دین.» در تصویر ۸، تمامی ویژگی‌های مذکور در

چهره قاضی گویاست، آرام در حالی که چشم به دو مرد دوخته، به گوش برای درک مسأله است. در تصویر ۱۲، نگاه وی تنها به سوی مرد مظلوم و دستش به سمت وی اشاره رفته است که نشانگر سوی قضاوت وی به جانب مرد مظلوم است.

دو ستون تصویر دوازده نیز به گونه‌ای دیگر استحکام قضاوت انجام شده و برقراری تعادل و ثبات را بازگو می‌کند. (تصویر ۵۴)

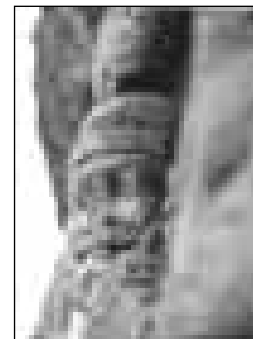
**تصویر ۱۳:** در این تصویر حکایت «گفت و گوی تاجر و بیاع»<sup>۳۳</sup> از باب سی و دوم در بازرگانی کردن به تصویر کشیده شده است. در این حکایت نویسنده به مهم‌ترین اصل بازرگانی که تصرف مال است و مروت جاه، تأکید دارد. حکایت چنین است:

«روزی بازرگانی بود، بر دکان بیاع به هزار دینار معامله کرده بود. چون معامله به پایان رسید، میان بیاع و تاجر در حسابی خلاف بود به قیراطی زر؛ بیاع گفت: ترا بر من دیناری زر باقی است تاجر گفت: دیناری و قیراطی باقیست. برین حدیث از بامداد تا نماز پیشین شمار کردند و تاجر صداع<sup>۳۴</sup> می‌داد و بانگ همی داشت و هیچ‌گونه از قول خویش باز نمی‌گشت تا بیاع ضجر شد، دیناری و قیراطی بدو داد. مرد بستد و برفت و هر کسی که آن دیدند آن تاجر را ملامت می‌کردند. چون تاجر برفت، شاگرد بیاع از پس تاجر بدوید و گفت: ای خواجه شاگردانه من بده. تاجر آن زر جمله بدان کودک داد، کودک بستد و بازگشت. بیاع گفت: ای حرام‌زاده مردی از بامداد تا نیم روز از بهر قیراطی زر بانگ می‌داشت میان قومی درو شرم نمی‌داشت، چه طمع داشتی که او ترا چیزی دهد؟ کودک زر باستاد نمود. مرد عاجز گشت و با خود گفت: ای سبحان الله! این کودک خوب روی نیست و دیگرگونه ظنی نتوان بردن و این مرد بدین بخیلی این سخا چرا کرد؟ بر اثر بازرگان برفت و گفت ای شیخ، چیزی عجیب دیدم از تو، یک روز مرا با قومی در صداع قیراطی نبخشانیدی و اکنون چون زر بستدی جمله به شاگرد من دادی، آن صداع چه بود و این سخا چیست؟ مرد گفت: ای خواجه عجب مدار که من مردی بازرگانم و در شرط بازرگانی چنانست که در وقت بیع و تصرف اگر به یک درم کسی مغبون<sup>۳۵</sup> گردد چنان بود که به نیم عمر مغبون گردد و اگر در وقت مروت از کسی بی‌مروتی آید چنان بود که بر ناپاکی اصل خویش گواهی داده بود پس من نه مغبونی عمر خواستم و نه ناپاکی اصل.»

در تصویر، تاجر و بیاع را می‌بینیم که روبه‌روی یکدیگر ایستاده و مشغول بحث و جدل درباره داد و ستد خود هستند. تاجر دستانش را دراز کرده و طلب خود را می‌خواهد و بیاع با دستی اشاره به تاجر با وی بحث می‌کند. چهره تاجر نیم رخ است ولی بدن وی از مقابل ترسیم شده است و چهره بیاع سه رخ است ولی بدنش چرخشی به سوی نیم رخ دارد. تصویرگر تمایلی نداشته تا چیز دیگری را به تصویرش بیافزاید و همین قدر کافی دانسته تا آن دو را در برابر هم قرار دهد.

**تصویر ۱۴ و ۱۵:** در این تصاویر حکایت «آب در شیر ریختن» از باب سی و دوم در بازرگانی کردن مصور شده‌اند. در این حکایت نویسنده اندرز می‌دهد که در کار بازرگانی با مردمان خیانت کردن صحیح نیست چرا که در اصل خیانت با خویشان کرده است. حکایت چنین است:

«مردی گوسفندی رمه داشت فراوان، وی را شبانی بود صاین<sup>۳۶</sup> و پارسا. هر روزی شیر گوسفندان چندانی که بودی حاصل کردی و به نزدیک خداوند گوسپند بردی. آن مرد هم چندان



تصویر ۴۱

تصویر ۴۲



تصویر ۴۳



آب بر شیر کردی و به شبان دادی و گفתי: رو بفروش. و شبان آن مرد را نصیحت همی کرد و پند همی داد که: چنین مکن و با مسلمانان خیانت مکن و روا مدار که عاقبت مردم خائن نامحمود بود. و آن مرد سخن شبان نشنود و همچنان همی کرد تا به اتفاق شبی این شبان گوسپندان را در



رود کده‌ای به داشته بود و خود بر بلندی رفته و خفته و فصل بهار بود، مگر بر کوه بارانی آمد عظیم و سیلی سخت عظیم بیامد و اندرین رودخانه افتاد و این گوسفندان را جمله ببرد و هلاک کرد. روز دیگر شبان به شهر آمد و به خانه صاحب گوسفندان رفت بی شیر، مرد پرسید که: چونست که شیر نیوردی؟ شبان گفت: ای خواجه من ترا گفتم که: آب بر شیر مزن و خیانت مکن، فرمان من نبردی اکنون آن آب‌ها جمله گرد شد و بر گوسفندان تو گماشتند و گوسپندان تو جمله ببرد و هلاک کرد. آن مرد پشیمان شد و پشیمانی سود نداشت.»

تصویر ۴۴

در تصویر ۱۴، صاحب گوسفندان در حالی که ظرف آبی بدست گرفته، قدری خم شده و قصد دارد آن را درون کوزه شیر بریزد و در برابر وی شبان با کلاه نوک-دار، جامه‌ای کوتاه و کفش و جوراب بلند در حالی که با دستی به کوزه شیر و ظرف آب اشاره کرده، با دست دیگرش او را از انجام این کار منع می‌کند. در خط نشانگر زمین ردیفی از تزیینات کنگره گونه دیده می‌شوند.



در تصویر ۱۵، شبان را با همان توصیفات قبل، به خواب رفته می‌بینیم. در حالی که گوسفندان را آب با

خود می‌برد و آنها در حال سر و صدا هستند. توده ابر بزرگی بر بالای تصویر ترسیم شده. شکل این توده ابر به گونه‌ای است تا محدوده مربعی تصویر را کامل کند. نحوه ترسیم حالت خواب شبان جالب توجه است. دستی بر زیر سر نهاده و به زمین سنگلاخی دراز کشیده. حالت پاها و طرز نمایش بدن حاکی از آن است که شبان به حالت چرت به خواب عمیقی فرو رفته است.

تصویر ۴۶

شیب زمینی که شبان بر آن به خواب رفته با جهت حرکت آب رودخانه که گوسفندان را با خود می‌برد، در یک راستا ترسیم شده است. طرز نشان دادن دست بر زیر سر، بسیار شباهت به نقش برجسته ساسانی در طاق بستان دارد. (تصویر ۶۰)



**تصویر ۱۶:** در این تصویر از باب سی و سوم، اندر «ترتیب علم طب»، مجلسی را ترسیم نموده که دارای

حکایت مشخصی نیست. بلکه با ارائه تصویری از بیمار خوابیده بر بستر و طبیب نشسته بر بالین وی نحوه طبابت را شرح می‌دهد. بیمار بر تختی دراز کشیده و دستان خود را به سوی طبیب اشاره رفته است. چهره وی بیمارگونه با دهانی باز ترسیم شده، گویی به پرسش‌های طبیب پاسخ

نقاشی‌های کتاب...  
۱۰۵

می‌دهد. طبیب بر چهارپایه‌ای نشسته و دستان خود را به سوی بیمار اشاره رفته است. با چهره- ای سرشار از پرسش، در حال معاینه بیمار است. نشان دادن طبیب بر بستر بیمار و گفت‌وگو و پرسش و پاسخ با وی، نوعی آموزش طبابت است که نویسنده در متن بر آن تأکید کرده و تصویرگر بدین صورت آن را تجسم نموده است.

«و باید که وصایای بقراط خوانده باشد تا اندر معالجت بیماران شرط امانت و راستی به جای تواند آورد و پیوسته خویشتن پاک و جامه پاک و مطیب دارد. و چون بر سر بیمار شود با بیمار تازه روی و خوش سخن باشد و بیمار را دل گرمی دهد که تقویت طبیب بیمار را قوت حرارتِ غریزی بیفزاید.»

پرده‌های کنار زده شده از دو سوی تخت، هم نشانگر محل اقامت بیمار و هم بیانگر این مطلب است که طبیب با رفتار صحیح خود در امر طبابت پرده از هر مرض و بیماری گشوده و به درمان آن می‌پردازد. بر جامه طبیب، نقوش پرندگانی که در پارچه‌های ساسانی (تصویر ۶۲) و منسوجات رایج قرون چهارم و پنجم هجری معمول بوده است، دیده می‌شوند.

**تصویر ۱۷:** در این تصویر حکایت «دو صوفی بر سر چاه» از باب چهل و چهارم در «آیین جوانمردپیشگی» به تصویر کشیده شده است. در این حکایت از ادب و جوانمردی از نوع درویشان تصوف یاد می‌کند. حکایت چنین است:

«وقتی دو صوفی به هم می‌رفتند یکی مجرد<sup>۳۷</sup> بود و با یکی پنج دینار، این مجرد بی‌باک همی رفت و هیچ هم راهی طلب نکردی و هر جای که برسدی، اگر جایی ایمن بودی و اگر مخوف، بنشستی و بخفتی و بیاسودی و از کس نه اندیشدی و خداوند پنج دینار با وی موافقت همی کرد ولکن دائم در بیم همی بود؛ تا وقتی بر سر چاهی رسیدند، جایی مخوف بود و معدن ددگان و دزدان. این مرد مجرد از آن چاه آبی بخورد و بازو داد و پای دراز کرد و خوش اندر خواب شد و خداوند پنج دینار از بیم همی نیارست خفتن و آهسته با خود همی گفت: چه کنم، چه کنم؟ تا از قضا آواز او به گوش آن مجرد رسید، بیدار شد، وی را گفت: ای فلان چه افتاد ترا، چندین چه- کنم چیست؟ مرد گفت: ای جوانمرد، با من پنج دینارست و این جای مخوفست و تو این جا بخفتی و من نمی‌یارم خفتن. مجرد گفت: این پنج دینار به من ده تا چاره تو بکنم. آن مرد زر بدو داد؛ زر بستد و اندر آن چاه افکند و گفت: رستی از چه کنم چه کنم، ایمن بنشین و ایمن بخشب و ایمن برو که مفلس دژ رویین است.»

در تصویر، دو مرد مجرد (سمت راست) و صاحب دینار (سمت چپ) را بر سر چاه می‌بینیم. یکی از دستان مرد مجرد به نشانه تقاضای اخذ پنج دینار بالا آمده و دست دیگرش چاه را نشانه رفته تا دوستش را از چه کنم چه کنم نجات دهد. چهره صاحب دینار نگران و مضطرب است و با یک دست به چاه اشاره کرده و از افتادن پنج دینارش به درون چاه با دهانی باز و چشمانی از حدقه درآمده، جا خورده است. چاه در میان آنان قرار داده شده تا با بلعیدن پنج دینار آرامش و اعتدال را برقرار سازد. چاه در این جا نشانه‌ای از نیستی و از کف دادگی است.

**تصویر ۱۸:** این تصویر حکایت «کشتن سقراط» از باب بیست و هشتم در «آیین دوست گرفتن» به تصویر کشیده شده است. در این حکایت نویسنده بر روابط صحیح دوستانه و کردار نیکودر حق دوست و فراموش نکردن دوستان حتی پس از مرگ اشاره می‌نماید. حکایت چنین است:



تصویر ۴۷

تصویر ۴۸



تصویر ۴۹



«سقراط را شنیدم که همی بردند تا بکشندش که وی را الحاح<sup>۳۸</sup> کردند که: بت پرست شو، وی گفت: معاذالله که من صنع صانع خویش را پرستم، ببرندش تا بکشند. قومی شاگردان با وی همی رفتند و زاری همی کردند چنان که رسم باشد. پس وی را پرسیدند که: ای حکیم اکنون دل خویش بکشتن نهادی بگوی تا ترا کجا دفن کنیم؟ سقراط تبسم کرد و گفت: اگر چنان باشد که مرا باز یابید هر کجا که شما را باید دفن کنید، یعنی که آن نه من باشم چه قالب من باشد.»

در تصویر، سقراط به بند کشیده شده توسط شخصی که سر به زیر افکنده و گویی از عمل خود شرمسار است، به جلو رانده می‌شود. صفی از شاگردانش غمگین و ناراحت به دنبالش رواند. شخصی که کوتاه‌تر از سایرین است جلو سقراط ایستاده و با چشمانی گشاده از سر التماس و اصرار، با اشارهٔ دستان می‌خواهد که سقراط از افکارش دست بشوید. کوتاهی قدش در برابر قامت بلند و باوقار سقراط نشانگر زبونی و حقارت وی است. یکی از شاگردان با دستانی در اشاره به بالا و پایین پرسش حکایت را مطرح می‌کند. داستان سقراط با این که بسته است ولی با اشاراتی که دارد، بیانگر پاسخ وی می‌باشد.



تصویر ۵۰

تصویر ۵۱

**تصویر ۱۹:** این تصویر حکایت «شبلی در مسجد» از باب چهل و چهارم در «آیین جوانمردپیشگی» را مصور کرده است. در این حکایت تکان‌دهنده که آخرین حکایتی است که نویسنده نقل می‌کند، مهم‌ترین اصل انسانی را که همانا گریز از فرومایگی و طامعی و نیازمندی است، مطرح می‌کند. حکایت چنین است:

«شیخ الشیوخ شبلی رحمه الله در مسجدی رفت که دو رکعت نماز کند و زمانی بیاساید، اندر آن مسجد کودکان به کتاب بودند و وقت نان خوردن کودکان بود، نان همی خوردند. به اتفاق دو کودک نزدیک شبلی رحمه الله نشسته بودند: یکی پسر منعمی بود و دیگر پسر درویشی. و در زنبیل این پسر منعم مگر پاره‌ای حلوا بود و در زنبیل این پسر درویش نان خشک بود. پاره‌ای این پسر منعم حلوا همی خورد و این پسرک درویش ازو همی خواست، آن کودک این را همی گفت که: اگر خواهی که پاره‌ای به تو دهم تو سگ من باش و او گفتی: منی سگ توام. پسر منعم گفت: پس بانگ سگ کن، آن بیچاره بانگ سگ بکردی، وی پاره‌ای حلوا بدو دادی، باز دیگر باره بانگ دیگر بکردی و پاره‌ای دیگر بستدی، همچنین بانگ همی کرد و حلوا همی ستد. شبلی دریشان همی نگریست و می‌گریست، مریدان پرسیدند که: ای شیخ چه رسیدت که گریان شدی؟ گفت: نگه کنید که قانعی و طامعی به مردم چه رساند! اگر چنان بودی که آن کودک بدان نان تهی قناعت کردی و طمع از حلوا او برداشتی وی را سگ همچون خویشنی نه بایستی بود. پس اگر زاهد باشی و اگر فاسق، پسندیده کار باش و قانع تا بزرگ‌تر و بی‌باک‌تر در جهان تو باشی.»

در تصویر، شبستان پر ستون مسجد را می‌بینیم. در گوشهٔ پایین سمت چپ، جمع کودکان ترسیم شده و پشت سر آنان شبلی با قامتی بلند بالا و چهره‌ای غضب‌آلود و از سر درد با دستانش خطاب به مریدانش، به کودکان اشاره کرده است. مریدان در حالی که با دستانشان به سوی کودکان اشاره دارند، با چهره‌هایی تکان یافته از تماشای ماجرا و رفتار شیخ خویش، منقلب گشته‌اند؛ انگاری درس آن روز خود را گرفته‌اند. ستون‌های قامت افراشتهٔ مسجد، استوار سقف را نگه داشته‌اند. این خود تمثیلی گویا از اندرز نویسنده است که: «چون طمع از دل بیرون کند و قناعت پیشه کند از همه خلق بی‌نیازست... محتشم‌تر کسی آن بود که او را در جهان به کس نیاز نباشد.»



تصویر ۵۲



نقاشی‌های کتاب...

## ۳.۲. نشانه‌ها:

### ۱.۳.۲. سیمای پیکره‌های انسانی

آنچه که بیش از هر عنصر دیگری در نقاشی‌های اندرزنانه به چشم می‌خورد، وجود پیکره‌های انسانی و توجه خاصی است که تصویرگر یا تصویرگران بدان‌ها داشته‌اند. تصویری در اندرزنانه نمی‌بینیم که عاری از سیمای پیکره انسانی باشد. این نکته به متن کتاب برمی‌گردد. در هیچ یک از حکایات کتاب، حضور آدمی کم رنگ و یا غیبت ندارد. در اصل کتاب براساس بینشی انسان‌گرایانه براساس طرح آدابی برای بهتر زیستن در جمع آدمیان تدوین شده است، لذا توجه به انسان و رفتار و منش انسانی او از عمده اهداف نویسنده می‌باشد.

سیمای آدمی در نقاشی‌های اندرزنانه از ویژگی‌های عامی پیروی می‌کند که می‌توان آنها را یک برشمرد. صراحت بیان و تجسم در پیکره‌ها گویاست. تصویرگر با ساده‌ترین خط‌ها و به‌کارگیری توان‌های بالقوه این عنصر مهم بیانی به ترسیم سیمای آدمیان که از اقشار و طبقات مختلف جامعه بوده و دارای احساسات و افکار متنوعی در متن حکایات هستند، پرداخته است. قامت کشیده آدمیان و دستانی که به سادگی در حرکت و جنبشند و به جهات گوناگون اشاره دارند با پاهایی استوار، محکم و پایدار که از زیر جامه‌های بلندشان بیرون زده است، ایستاده‌اند. تزلزلی در آنان دیده نمی‌شود و اگر خم شده‌اند و یا سر به پایین برده‌اند، از سر رفتاری بزرگ-منشانه است که مکرر در متن کتاب بدان پند داده شده است.

ترسیم چهره‌ها را می‌توان به دو شیوه تقسیم‌بندی نمود: یکی چهره‌هایی با خطوط زوایه‌دار و در عین حال روان، و دیگری رخساره‌هایی گرد تا حد بیضوی که عمداً در شخصیت‌های زن به کار رفته‌اند. چهره‌ها به دو صورت نیم رخ و سه رخ ترسیم شده‌اند. چشمان درشت و نافذ با نگاه‌های دقیق و تیز در آنها نشانده شده‌اند. ابرو و پلک‌ها دارای کشیدگی هستند تا حدی که در بعضی از چهره‌ها از صورت هم بیرون زده‌اند.

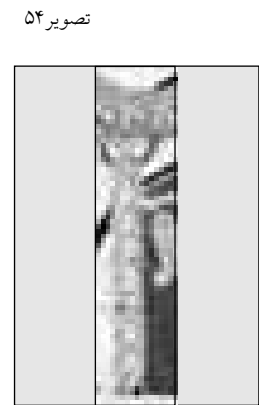
بینی‌ها کشیده و متنوع هستند و در تشریح شخصیت‌های حکایات نقش مهمی ایفا کرده‌اند. دهان‌ها را عمداً با خطی باریک نشان داده‌اند ولی آن چنان ظریف نشانده شده‌اند که حالت و بیان‌های متنوعی از آنها منتقل می‌شوند. دهان‌های باز با حالت‌های گوناگون نیز فراوان به چشم می‌خورند.

محاسن به دو گونه ترسیم شده‌اند: یکی به صورت خطوط مارپیچ کوچک (مجعد) و دیگری به صورت نواری با خط‌های موازی مکرر. خطی در تمامی چهره‌ها دیده می‌شود که هم می‌تواند سیل تلقی شود و هم می‌شود آن را خط گونه به شمار آورد. خال بر روی گونه از مختصات تمامی پیکره‌هاست که نوعی زیبایی زمانه خود بوده است. تنوع در پوشش سرها نیز به نوعی موقعیت اجتماعی افراد را بیان می‌کنند.

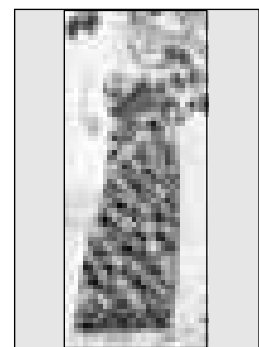
قدری تأمل در سیمای پیکره‌های انسانی اندرزنانه پیوند آنها را با نقوش هخامنشی (تصویر ۶۱ و ۴۳) و نقش برجسته‌های صخره‌ای (تصویر ۴۲ و ۴۱) و فلزکاری ساسانی (تصویر ۵۷) بر ما معلوم می‌دارند. با این تفاوت فاحش که در نقوش هخامنشی و ساسانی نوعی یکسان‌نگری به پیکره‌ها که حاکی از نمایش سیمای آرمانی فرمانروایان بوده، رایج بوده است ولی در نقاشی‌های اندرزنانه با تمامی الگوی یکسانی که در ترسیم در نظر داشته‌اند، فردیت پیکره‌ها صریح است. نشان دادن



تصویر ۵۳



تصویر ۵۵



فصلنامه هنر - شماره شصت و شش

فردیت‌های اشخاص، نیاز و ضرور نقاشی‌های چنین کتابی است. افکار و سلیقه‌های متفاوت اجتماعی و مکنونات احساسی و عقلی گوناگونی که در حکایات کتاب مطرح شده است، نمی‌تواند از توجه نقاش و یا نقاشان آن دور نگه داشته می‌شدند. فرهنگ مسلط آن دوران نیز فرصت این جولان را بدان‌ها می‌داده است.

### ۲.۳.۲. حرکات دست‌ها و اشارات انگشتان

حرکات دست‌ها و اشارات انگشتان در نقاشی‌های اندرزنامه نوعی ضرباهنگ و هماهنگی و هدایت بصری در تصاویر است که در کمتر نسخه‌هایی این چنین پر تأکید و فراوان به کار رفته‌اند. با توجه به نحوه بیان حکایات و گفت‌وگوهایی که در آنها جاری است، حرکات دست‌ها و انگشت‌ها به اصوات خاموشی بدل شده‌اند که نقاش به کمک آنها مکالمه اشخاص را تجسم بخشیده است. تأثیر بصری این حرکات هنگامی بیشتر خواهد شد که در حین خواندن متن - که در کنار تصویر آمده است - به آنها نگریسته شود. نکته دیگر این که حرکات دست‌ها و انگشتان خود به صورت نشانه‌هایی برای هدایت و تفهیم معنا و منظور نهفته در حکایات نیز به کار گرفته شده‌اند. (تصاویر ۴۶ تا ۴۴)

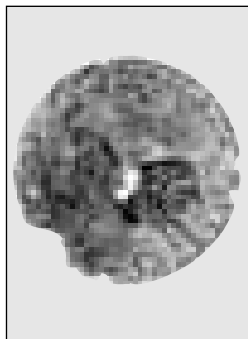
نحوه ترسیم حرکات دست‌ها و انگشتان نیز ریشه در هنرهای هخامنشی و ساسانی دارند. (تصاویر ۵۷ و ۴۹، ۴۸) در بعضی از نمونه‌ها انگشتان به هنگام اشاره به چیزی بسیار کشیده و اغراق‌آمیز ترسیم شده‌اند. توجه به حرکات دست‌ها و انگشتان را نیز باید در راستای جنبه‌های انسان‌گرایانه اندرزنامه بررسی کرد. انسان زنده و صاحب اختیار و اندیشه در ارتباط با هم‌نوعان خویش در اجتماع از فعالیت جسمانی بیشتری نیز برخوردار خواهد بود. این نکته در مقایسه با نقوش تخت جمشید و ساسانی مشابه، جای تأمل و بررسی دارد.

### ۳.۳.۲. جامه افراد

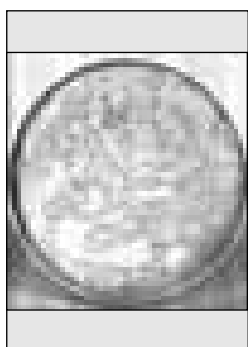
پوشش اشخاص در اندرزنامه به صورت جامه‌های بلند که گاه تا بالای پارامی پوشانند و بعضاً با بالا پوش‌های آستین کوتاه جلو باز بلند می‌باشد. ترسیم این لباس‌ها به سادگی و عاری از هرگونه چین و یا تابی است. کشیدگی و خمیدگی اندک لبه پایینی شان، آنها را از حالت یک سطح یکنواخت منقوش خارج کرده و حالت لباسی بخشیده است.

اکثر جامه‌های تصویر شده در کتاب، بسیار فاخرانه و مجلل هستند و با این که سراپای اشخاص را در بر گرفته‌اند، ولی با ظرافت خاصی رفتار و سکنات بزرگ‌منشانه‌ای را که شایسته چنین جامه‌هایی ست، به تصویر درآورده است.

تمامی لباس‌های تصویر شده، منقوش هستند، از نقوش هندسی گرفته تا نقش‌های گردان و پرندگان گوناگون. توجهی این چنین دقیق به نقوش منسوجات، سابقه‌ای دیرینه دارد، در نقوش سربازان جاویدان هخامنشی و در نقوش طاق بزرگ طاق بستان از دوره ساسانی. (تصویر ۶۲) نباید از یاد برد که شمال ایران (گرگان، طبرستان و دیلم) از مراکز مهم و عمده نساجی ایران در دوره‌های پیش و پس از اسلام بودند و پارچه‌های این نواحی تا اقصی نقاط دنیای آن روزگاران می‌رفته است. لذا نمایش چنین پارچه‌های منقوش و اعلائی آن هم در کتابی که به احتمال فراوان



تصویر ۵۶



تصویر ۵۷



تصویر ۵۸

نقاشی‌های کتاب...

در این ناحیه تدوین شده، منطقی به نظر می‌رسد.<sup>۳۹</sup> نکته دیگر این که لباس فاخر بر تن پوشاندن و انضباط در رفتار با آن پوشش، از اندرزه‌های پنهان و آشکار کتاب است. جنبه انسان‌گرایانه آن واضح است که در محیط اجتماعی و در تعامل با مردمان باید نهایت ادب، پاکیزگی و آراستگی ظاهر را رعایت نمود. در تمامی شخصیت‌های تصویر شده این نکته آورده شده تا جنبه تعلیمی آن تشدید گردد تا حدی که شخص طرار هم لباسی فاخر و آراسته بر تن دارد.

#### ۴.۳.۲. فضای پس‌زمینه تصاویر

هنرمندان تصویرگر نقاشی‌های اندرزنانه، پس‌زمینه پیکره‌های انسانی را آن چنان با اهمیت تلقی نمی‌کردند که خود را ملزم به ایجاد فضا سازی‌های مربوطه نمایند. در گروهی از نقاشی‌ها هیچ‌گونه پس‌زمینه‌ای وجود ندارد و تنها به ترسیم پیکره‌های انسانی در ارتباط با یکدیگر کرده‌اند. در گروهی دیگر اشاراتی به خط افق با ایجاد تزییناتی تکرار شونده را کافی دانسته‌اند. در گروهی نیز سعی نموده‌اند با ترسیم نمای معماری و تزیینات وابسته به آن، به شرح موقعیت مکانی ماجرا پردازند و ذهنیت مشخص‌تری را برای بیننده و خواننده به‌وجود آورند.

این چنین توجهی به پس‌زمینه، به مانند سایر اجزاء نقاشی‌ها، ریشه در هنرهای باستانی ایران دارد. بشقاب‌های سیمین و زرین منقوش ساسانی و نقش‌برجسته‌های طاق بزرگ طاق بستان نمونه‌های مثال زدنی از این نوعند. در انتهای طاق بزرگ در دو سوی سوار جوشن پوش نیزه‌به-دست، دو ستون نیم برجسته که با رشته برگ‌های مو

به یکدیگر اتصال یافته‌اند، دیده می‌شوند که هم بر شکوه و جلال طاق افزوده و هم به‌عنوان عنصری بصری تاقچه بالایی را که پیکره‌های نیم برجسته بر آن جای داده شده‌اند را نگه داشته است. (تصویر ۶۳) هنرمند ایرانی نمی‌خواهد با شرح مو به موی پس‌زمینه، ماجرا را گرفتار زمان و مکان خاصی سازد و تنها به اشاراتی بسنده می‌کند. در ضمن موضوع اصلی آن چنان مهم و با اهمیت جلوه می‌کند که هرگونه عنصر و جزئی که آن را تحت تأثیر قرار دهد، حضوری نیافته و یا به حاشیه رانده می‌شوند. در نتیجه عناصر پس‌زمینه مبدل به نشانه‌هایی برای تأکید و استواری هرچه بیشتر موضوع اصلی می‌شوند.

متن نیز در این رابطه نمی‌تواند بی‌تأثیر باشد. شیوه بیان حکایات و ساختار سبکی آنها نیز بر توصیفات مطول از موقعیت زمانی و مکانی ماجرا، تأکید نداشته و بیشتر توجه به معدود حوادث و شخصیت‌ها و پیشبرد حکایت است.

#### ۴.۲. هماهنگی متن و تصویر

پیش از این درباره هماهنگی‌های موجود میان متن و تصاویر کتاب اندرزنانه اشاراتی شد که ضرورت تکرار آنها نیست. رابطه میان تصاویر و متن حکایات، از نوع دو سویه است، هر دو در خدمت یکدیگرند. متن به شرح ماجراها می‌پردازد و تصویر آنها را به واقعیاتی واضح و مبرهن از زندگی جاری تبدیل می‌سازند. لذا شخصیت‌ها با تمام فاصله‌های تاریخی که ممکن است از یکدیگر داشته باشند، با هیبت و ظاهر زمان تدوین کتاب ترسیم می‌شوند. انتخاب و آرایش



تصویر ۵۹

تصویر ۶۰



تصویر ۶۱



فصلنامه هنر - شماره شصت و شش

تصاویر نیز بر مبنای درک مفاهیم و مضامین متن، از طریق نشانه‌ها و اشارات تصویری است. نوع خوشنویسی به کار رفته در نگارش متن از نوع کوفی شیوه ایرانی است که در قرون مربوطه در ایران رایج بوده است.<sup>۴۰</sup> این شیوه با الف و لام‌های کشیده و پیوستگی پی در پی کلمات و ساختاری در مجموع هندسی، در هماهنگی با شیوه ارایه تصاویر به کار رفته است. تداوم الف و لام‌های کشیده را در قامت‌های بلند بالا و ستون‌ها و کشیدگی حروف «ی» را در کشیدگی لبه‌های بالا پوش‌های پیکره‌های انسانی به وضوح می‌توان مشاهده کرد.

## ۵.۲. آرایش صفحات

آرایش صفحات در کتاب اندرزنامه دارای ویژگی‌های خاصی است که در کمتر نسخه خطی مشاهده شده است. آرایش کتب در دوران اسلامی به طور معمول شامل تقسیم‌بندی‌های کادربندی شده و جداسازی متن از تصویر در چارچوب‌های تعریف شده است.

تصویر ۶۲



در صفحات اندرزنامه ما چنین تقسیم‌بندی‌ها و چارچوب‌هایی را نمی‌بینیم. تصاویر در لابلای متن جا داده شده‌اند و نسبت تناسبات هر تصویر در صفحه، با سایر صفحات یکسان نیست. جدول‌کشی معمول وجود ندارد ولی اجزاء طوری در کنار یکدیگر چیده شده‌اند که نوعی محدوده تصویری را بیان می‌کند و حتی برای حفظ این محدوده گاه از عناصر نامربوط به حکایات نیز بهره گرفته است. به عنوان مثال در تصویر ۲، تکه ابری که بر بالای تصویر آمده، به نوعی محدوده تصویر را تعریف می‌کند.

با نگاهی به تصاویر، می‌توان این‌گونه تصور نمود که ابتدا تصاویر در صفحات ترسیم شده‌اند و سپس خوشنویس به نگارش متن پرداخته است. در جا دهی متن نیز خوشنویس سعی نموده یک تقسیم‌بندی مشخص تکراری را دنبال نکند و متن در بالا، پایین و یا در جوانب تصاویر قرار گیرند. در این مورد هماهنگی میان نقاش و یا نقاشان با خوشنویس یا خوشنویسان کتاب برقرار بوده است.

تصویر ۶۳



نقاشی‌های کتاب...

هیچ‌گونه آرایش و پیرایشی در صفحات کتاب مشاهده نمی‌شود، تنها متن هست و تصاویر. این خود نشانه‌ای است از جنبه محلی و منطقه‌ای بودن قدرت سفارش دهنده دست‌نوشته مذکور. این ویژگی در کنار سایر جنبه‌های این دست‌نوشته گویای این نکته است که سفارش دهنده کتاب، آن را در کمال سادگی و صراحت بیانی می‌خواسته و بیشتر بر جنبه آموزشی و تعلیمی آن تأکید داشته است نه نسخه‌ای نفیس جهت تفاخر و تجمل. شاید هم امکان مالی چنین کاری را نداشته است. سایر آثار هنری به جا مانده از این دوران نیز چنین ویژگی را در خود نهفته دارند. سادگی و استحکام و پرهیز از تکلف و تأکید بر متانت و وقار در معماری، سفالینه‌ها، فلزکاری‌ها، نقوش منسوجات و ... به جا مانده از این دوران قابل استناد و توجه می‌باشند. برجسته‌ترین مثال از این بحث، برج قابوس در گنبد (منطقه گرگان)، همان ناحیه‌ای که عنصرالمعالی بر آن حکومت می‌راند و کتاب اندرزنامه تدوین شد، می‌باشد. این بنا که مرحوم پیرنیا آن را «یکی از خوش تناسب‌ترین بناهای جهان» می‌داند، «برجی است صلب و استوار با خطوط و سطوح سراسر ساده، که نیز جایگاهش بر بالای تپه‌ای خاکی بر ستبری غول‌آسای آن می‌افزاید.»<sup>۴۱</sup>

### ۳. جایگاه کتاب اندرزنامه در سیر تاریخ نقاشی ایران

#### ۱.۳. تداوم هنرهای تصویری پیش از اسلام

به پایان رسیدن حیات سیاسی ساسانیان و بازیابی مجدد سیاسی و فرهنگی ایران امری یک شبه و چندان سریعی نبود. بخش‌هایی از ایران تا قرن‌ها پس از ورود مسلمانان، همچنان بر آیین‌های کهن ایرانی پای می‌فشرده و سنت‌های فرهنگی و هنری را به کار می‌بردند. دین و فرهنگ جدید نیز چندان مخالفتی با بسیاری از جنبه‌های هنری ایرانی چه در صورت و چه در معنا نمی‌توانسته داشته باشد. لذا بسیاری از سنت‌های هنری ساسانی به حیات خود ادامه داد و با امکانات جدیدی که در اختیارش گذاشته شد و محدودیت‌هایش را از میان برداشت، غنی و پربار گردید.

در زمینه هنرهای تصویری قرون نخستین اسلامی، حضور قوی و پربار سنت‌های کهن را در سفالگری، فلزکاری، معماری، نساجی و ... شاهد هستیم. در فلزکاری، همچنان بشقاب‌های منقوش که صحنه‌های شکار و بزم که در دوره ساسانی رواج داشت، رونق دارد. هنوز بسیاری از فرمانروایان محلی، سفارش دهنده چنین آثاری هستند. در نساجی، نقوش معمول ساسانی شامل پرندگان، جانوران اساطیری، گیاهان و درختان مقدس و ... به کار برده می‌شوند ولی با ترکیبی بدیع و طراحی غنی‌تر. اجزاء و عناصر معماری در ساختن بناهای مذهبی جدید- مسجد- به کار گرفته می‌شوند و در نهایت مساجدی با ساختار و اجزایی ایرانی شکل می‌گیرد که در سراسر سرزمین‌های اسلامی نیز مؤثر می‌افتد. سفالگری به عنوان هنری گسترده و اصیل رونقی بی-سابقه یافته و سطوح آنها بستر مناسبی برای هنر‌نمایی‌های تصویری گوناگون می‌شود. نقوش این سفالیه‌ها نیز بیانگر تداوم سنت‌های تصویری کهن ایرانی و تداعی‌گر نقوش هخامنشی و ساسانی‌اند.

هنرهای تصویری ایران اسلامی در قرون نخستینش، را نمی‌توان ساختاری نوظهور برشمرد و آن را به کلی از گذشته تاریخی‌اش - که ریشه در قرن‌ها پیش از آن داشته - منفک دانست. تداوم و استمرار در بیان تازه و فراگیرتری در هنر ایران دنبال می‌گردد و با توجه به غنای فرهنگی که ایران در قرون نخستین اسلامی می‌یابد و حتی شهرهای آن به مراکز مهم سیاسی، اقتصادی، علمی و فرهنگی دنیای اسلام مبدل می‌شوند، اسباب غنای آن فراهم و موجب شکوفایی آنها می‌گردد.

کتاب از جمله امکاناتی است که در این دوره از تاریخ فرهنگی ایران اهمیت بیشتری یافته و در دسترس گروه کثیری از مردم قرار می‌گیرد. جایگاه کتاب به عنوان یک گنجینه و گوهر معنوی فراگیر شده و با تحولاتی که در زبان فارسی روی می‌دهد و از یک زبان ساده محاوره‌ای به زبانی پربار برای بیان پیچیده‌ترین احساسات و عواطف انسانی بدل می‌شود، به رفیع‌ترین مرتبه اجتماعی می‌رسد.

هر چند که کتاب در پیش از اسلام در ایران معمول بود و حتی به گزارش بسیاری از مورخین و جغرافی‌نویسان دوران اسلامی مصور نیز بوده‌اند، ولی منزلت واقعی خود را در دوره اسلامی می‌یابد و به عرصه مهمی برای جلوه‌گری هنرهای تصویری بدل می‌شوند. مسلم است که در

ابتدای راه از همان سنت‌های گذشته پیروی شده و سپس با تداوم و استمرار گام در راه تکامل و تحول می‌گذارد.

کتاب اندرزنامه نیز در چنین موقعیت اجتماعی و فرهنگی نگارش و تدوین یافته است: در پیوند با سنت‌های گذشته از یک سو و در گام نهادن در راه گشایش فصلی نوین در تداوم تاریخی همان سنت‌ها از سوی دیگر. هرچند که گروهی از محققین در اصالت کتاب اندرزنامه تردید دارند<sup>۳۲</sup> و بسیاری از آنان حتی در تاریخ نگاری نقاشی ایران از آن نامی نبرده‌اند<sup>۳۳</sup> و تاریخ نقاشی ایرانی را از سال‌های پس از هجوم مغول شروع می‌کنند.<sup>۳۴</sup> اسناد و شواهد موجود حاکی از وجود نقاشی ایرانی در دوره‌های تاریخی پیش از اسلام است و حتی شواهدی از وجود نقاشی دیواری در قرون نخستین اسلامی در ایران وجود دارد. چطور می‌توان پذیرفت که در طی قرون نخستین اسلامی به ویژه در دوره‌های درخشان فرهنگی آل‌زیار و آل‌بویه و سامانیان کتاب مصوری به وجود نیامده باشد.

خصوصیات تصاویر کتاب اندرزنامه با تاریخ هنرهای تصویری ایران پیوند در هم تنیده‌ای داشته و برآمده از درون همان سنت‌هاست. تأثیر و نفوذ عناصر بیگانه در کمترین حد خود مشاهده می‌شود. ایرانی بودن چهره‌ها، قامت کشیده آنان، موها و محاسن مجعد، پاهای از زیر جامه بیرون زده، جامه‌های بلند و فاخر و منقوش، ایما و اشارات دست‌ها، سادگی طرح‌ها و سطوح تصاویر از جمله ویژگی‌هایی است که در هنرهای هخامنشی و ساسانی نشانه‌های بسیار برای تطبیق دارند.

### ۲.۳. ظهور سنت‌های محلی

همان‌طور که اشاره شد شیوه تصویرگری کتاب اندرزنامه استمرار و تداوم سنت‌های کهن ایرانی است. حال این پرسش مطرح می‌شود که آیا این شیوه فقط مختص کتاب اندرزنامه بوده و یا در عرصه‌های سایر هنرهای دوران مذکور نیز امکان تجلی داشته است؟ بررسی صوری هنر ایران در دوره‌های مختلف تاریخی آن، حاکی از آن است که شیوه‌های تصویرگری هر دوره در تمامی عرصه‌های هنری زمان مربوطه رایج بوده و بر یکدیگر تأثیر و نفوذ مستقیم داشته‌اند. پس می‌باید شیوه تصویرگری معمول در اندرزنامه را در سایر عرصه‌های هنر دوران تدوین کتاب نیز بیابیم.

معدود آثاری که منسوب به قرون چهارم و پنجم هجری است، و مشکلات تاریخ‌گذاری آثار این دوران، علت بسیاری از تردیدهاست. بشقاب سفالی منقوش به دست آمده از نیشابور که مرد سواری را به همراه جانوران گوناگون نشان می‌دهد، طراحی مشابه طراحی اندرزنامه دارد. (تصویر ۵۶)

یکی از مهم‌ترین عرصه‌های هنری که مدت‌ها پیش از اسلام در ایران به همان سبک و کاربرد ساسانی رواج داشت، تولید بشقاب‌های سیمین منقوش است. واضح است که این بشقاب‌ها به سفارش فرمانروایان محلی - به ویژه در شمال ایران - تهیه شده‌اند و شیوه‌ای بعد از ساسانی را در طراحی خود دارند. از جمله این آثار بشقاب تصویر ۵۷ است. بررسی نحوه طراحی خطی پیکره‌های آن از چهره‌ها گرفته تا حالت بدن‌ها و اشارات دست‌ها و انگشتان، ارتباط آن را با پیکره‌های

اندرزنامه اعلام می‌دارد.

این تشابه با نقوش بشقاب‌های فلزی بعد از ساسانی سبب شده تا گروهی از محققین شیوه طراحی به کار رفته در اندرزنامه را متأثر از فن فلزکاری بدانند. «اریک شرودر» در این رابطه می‌نویسد: «این هنر به نظر می‌آید که از کارکنده کاران روی فلز اقتباس و به تناسب نقاشی بزرگ شده باشد. این آثار اسرارآمیزست زیرا که طرز تبدیل اشکال طبیعی به صور قراردادی و به کار بردن چند نمونه معهود در صورت‌ها مستلزم سابقه کهنی است.»<sup>۲۵</sup>

در عرصه نقوش به کار رفته در پارچه‌های این دوران نیز چنین مشابهت‌های تاریخی مشاهده می‌شود، به‌ویژه در طراحی چهره‌ها و نقوش تزیینی.

آنچه مسلم است شرق و شمال شرقی ایران منشاء تحولات عظیم اجتماعی و سیاسی و فرهنگی بودند. وجود حکومت‌های محلی پراکنده در ایران و کشمکش‌های طولانی که با یکدیگر داشتند تا حدود زیادی از یکپارچگی فرهنگی و هنری می‌کاست. ولی در عین حال به سلیقه‌ها و شیوه‌های محلی که در سایه فرمانروایان منطقه‌ای شکل می‌یافتند، میدان عمل بیشتری می‌بخشید. الگوهای از پیش تعیین شده سراسری تا حدودی از مرکز توجه دور شدند و هر منطقه‌ای سعی می‌نمود تا با ابداعات و به کارگیری فنون جدید، کیفیت تازه‌ای به آثار محلی خود ببخشد. غنای متکثر و جنبه‌های قوی انسان‌گرایانه این دوران ناشی از چنین موقعیتی بوده است. ساختار کتاب اندرزنامه نیز از همین روند پیروی می‌کند. نوع نگارش متن که برگرفته از یک نوع خوشنویسی محلی - در چارچوب خوشنویسی رایج - است و طراحی‌های منحصر به فرد تصاویر آن، جملگی از وجود یک شیوه محلی حکایت می‌کند که ریشه در هنر کهن ایرانی دارد. هجوم و آمدن ترکان غزنوی و سپس سلجوقیان، و تسلط ترکان بر کیان سیاسی و اجتماعی ایرانیان، این سنت‌های محلی و منطقه‌ای را تا حدود زیادی تحت تأثیر قرار داد و از شکوفایی و بالندگی آنها کاست و با هجوم ویران‌گر مغول که شرق و شمال شرقی ایران را نیز نشانه گرفته بودند، در زیر لایه‌های آوار ویرانی‌ها مدفون شد. ولی در دوران‌های بعد مجدداً سر از خاک بیرون آورد و یکی از درخشان‌ترین مکاتب هنری ایران را در دوره تیموری به دنیای هنر عرضه داشت.

### نتیجه‌گیری

قرون چهارم و پنجم هجری در ایران دوران شکوفایی فرهنگ اسلامی بر مدار انسان‌گرایانه - ای است که درخشش تمدن اسلامی را در دنیای آن روزگار به همراه داشت. این فرهنگ که بر پایه تفکر اندیشمندانی همچون فارابی، ابن مسکویه، ابو حیان توحیدی و ابن سینا و ... و شاعرانی همچون رودکی و فردوسی شکل یافته بود و با امکانات اقتصادی و تجاری گسترده‌ای که تقویتش می‌کرد، زندگی نوینی را برای مردن ایران رقم زد. و این در حالی بود که حکومت مقتدر سیاسی متمرکزی در ایران وجود نداشت و حکومت‌های پراکنده و خاندان‌هایی که هر از چند گاهی بر مسند قدرت تکیه می‌زدند، می‌آمدند و می‌رفتند. تنوع فرهنگی در گوشه و کنار ایران امری رایج گردید و بدین سبب تنوع هنری نیز امری معمول شد. هر شهر و دیاری کوشش می‌کرد تا با بازپروری سنت‌های کهن خود و ارایه تولیدات بدیع با کیفیات بهتر، گوی سبقت را از سایرین بریابد. لذا ما شاهد غنای متکثری از طرح‌ها، رنگ‌ها و نقوش در کلیه آثار هنری این

دوران هستیم.

با گسترش تجارت و شهرنشینی و پیدایی شهرهای بزرگ به‌ویژه در شرق و مرکز ایران، تعلیم و تربیت و آداب و آداب‌دانی در زندگی اجتماعی فراگیر و عام گردید. بنا به سنت پندنامه‌نویسی در ایران پیش از اسلام، به تبع سایر امور رایج، نصیحت‌نامه‌هایی نگاشته شد که بزرگ‌ترین و اصیل‌ترین آنها همان «قابوس‌نامه» است. این کتاب در چنین بستری تدوین شد و محتوای آن نیز بیانگر «مجموع تمدن اسلامی پیش از حمله مغول» در ایران است.

تجلی فرهنگ قابوس‌نامه در مجموعه تصاویر موجود در نسخه معروف به اندرزنامه، خود را نشان می‌دهد. تصاویر نسخه دست‌نویس «اندرزنامه» به تاریخ ۴۸۳ هـ.، مجموعه‌ای از صحنه‌های حکایات روایت شده در متن کتاب است که با ویژگی‌های خاصی به تصویر کشیده شده‌اند. این ویژگی‌ها در نمایش پیکره‌های انسانی، چهره‌های متنوع با حالات گوناگون انسانی، چشمان درشت و نگاه‌های تیز و هوشیار، موی سر و محاسنی مجعد با خالی برگونه، قامت‌های کشیده بلند بالا، جامه‌های فاخر و بلند و منقوش که پاها از آنها بیرون زده‌اند، با حرکاتی نسبتاً خشک از سر ادب و دستان و انگشتانی که مدام در پی ایما و اشاراتی در راستای مضامین حکایات هستند، بیشتر جلوه‌گری می‌کند.

سایر عناصر آورده شده در تصاویر در راستای مضامین حکایات و نشانه‌هایی برای راه‌یابی خواننده و بیننده به عمق معنا و مفاهیم نهفته در متن حکایات است.

مجموع اجزاء و عناصر موجود در تصاویر مذکور ریشه در هنرهای تصویری ایران در پیش و پس از اسلام، در قرون نخستین آن، دارند. در این اثنا تأثیر فرهنگ محلی شمال و شمال‌شرق ایران (گرگان، طبرستان و گیلان) به‌عنوان منطقه‌ای که تا مدت‌ها به سنت‌های کهن ایرانی پایبند ماند و حتی پس از گرویدن به اسلام زبان و ساختار سیاسی خود را حفظ نمود، حائز اهمیت فراوان می‌باشد. در مجموع به جرأت می‌توان آن را درسیر تاریخی هنرهای تصویری ایران تا مقطع قرن پنجم هجری، بدون هرگونه تردیدی جا داد. سیر حوادث تاریخی و بستر فرهنگی رایج در قرون چهارم و پنجم هجری و نشانه‌های تصویری مرتبطی که با سایر آثار هنری این دوران در آن دیده می‌شوند، نیز تأییدی بر این مطلب است. لذا تصاویر کتاب اندرزنامه می‌تواند حد واسطی میان سنت‌های نقاشی پیش از اسلام و نقاشی در دوره اسلامی باشند: تداوم و انتهای سنت‌های بارز گذشته و گشایش فصلی تازه از همان سنت‌ها.

#### پی‌نوشت‌ها:

۱. پوپ، ۱۹۷۱، ص ۲۶/ A.
۲. در همین رابطه، در این گفتار به سه مسأله رنگ در نقاشی‌های کتاب اندرزنامه پرداخته نشده است. چرا که تعداد تصاویر رنگی موجود به اندازه‌ای نیست تا بتوان مورد مطالعه و بررسی قرار گیرند.
۳. زرین‌کوب، ۱۳۷۵، ص ۴۱.
۴. همان. ص ۳۱.
۵. کرمر، ۱۳۷۵، ص ۴۳۴.

۶. «وی از جمله زیاریانی است که پس از منوچهر به قابوس و مخصوصاً پس از غلبه ترکمانان سلجوقی بر ایران، حکومت مستقلی نداشته و تنها به عنوان امیرزاده در قسمتی از طبرستان باقی مانده بودند... گویا امیری

وی منحصر به قسمت محدودی از گرگان و طبرستان و بسیار ضعیف بود، چنان که وی خود مدتی دراز بیرون از ولایت خویش می‌گذراند. و چون زن وی فرزند سلطان محمود غزنوی بود، هشت سال در دستگاه سلطان محمود به سر برد، و چندی به غزو در هندوستان گذراند، و به غزو در سرحداتی روم نیز رفت و سپس چند سال در گنجه نزد امیر ابوالسوار شاور به فضل شادای به سر برد... عنصرالمعالی مردی مطلع و دانشمند بود و به زبان‌های فارسی و طبری اشعاری متوسط می‌سرود.» (فرهنگ معین)

۷. یوسفی، ۱۳۷۴، ص ۱۱.
۸. همان. ص ۱۲.
۹. زرین کوب، ۱۳۵۷، ص ۱۱۴.
۱۰. بهار، ۱۳۸۱، صص ۱۲۷ و ۱۲۸.
۱۱. فرای، ۱۳۶۳، ص ۳۰.
۱۲. همان. ص ۱۳۲.
۱۳. همان. ص ۱۳۴.
۱۴. همان. ص ۱۳۵.
۱۵. همان. ص ۱۸۳.
۱۶. ن. ک. تاریخ ایران در قرون نخستین اسلامی، نوشته برتولد اشپولر، ترجمه مریم میراحمدی، ج دوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۹.
۱۷. کرمر، ۱۳۷۵، ص ۷.
۱۸. منظور همه آن چه که معرفت بشری دوران باستان خوانده می‌شود. (فلسفه و دانش یونانی، ایرانی، هندی و سامی و ...)
۱۹. کرمر، ۱۳۷۵، ص ۳۴.
۲۰. طباطبایی، ۱۳۸۳، ص ۲۲۳.
۲۱. همان. صص ۲۰۱-۲۰۰.
۲۲. کرمر، ۱۳۷۵، ص ۴۱.
۲۳. کاغذ فروش، کتاب‌نویس (فرهنگ عمید).
۲۴. افتخاری، ۱۳۷۹.
۲۵. تاکنون اظهار نظر قطعی در این مورد ارایه نشده است. در کتاب‌هایی که مورخین درباره نقاشی ایرانی نگاشته‌اند، از آن یاد نکرده و در تحلیل‌های خود بدان اشاره‌ای ننموده‌اند. تنها در کتاب «بررسی هنر ایران» اثر پروفیسور پوپ، از آن نام برده شده و تصاویری از آن آورده شده است که منبع مورد مطالعه و استناد این گفتار نیز همان می‌باشد.
۲۶. به علت عدم دسترسی به متن نسخه اصلی مورد بحث این گفتار، از معتبرترین متن موجود به تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی (۱۳۶۴) استفاده شده است.
۲۷. «بدان که هر که زاد بمیرد.»
۲۸. رام‌کننده اسب یا حیوان وحشی، کسی که کره اسب را تربیت کند و به او راه رفتن یاد بدهد (فرهنگ عمید).
۲۹. گهوازه، تخت روان (فرهنگ معین).
۳۰. محافظان و نگهبانان (فرهنگ معین).
۳۱. کیسه بر، دزد (فرهنگ معین).
۳۲. فروختن (فرهنگ عمید).
۳۳. فروشنده، دلال خرید و فروش (فرهنگ عمید).
۳۴. دردرس (فرهنگ عمید).
۳۵. فریب خورده در خرید و فروش (فرهنگ عمید).
۳۶. پرهیزگار (فرهنگ معین).
۳۷. یکه و تنها، برهنه، در اصطلاح حکما آن چه که منزله از ماده باشد مانند عقول و ارواح (فرهنگ عمید).
۳۸. اصرار و پافشاری کردن، خواستن چیزی با زاری و التماس (فرهنگ عمید).

۳۹. شناسایی و بررسی نقوش لباس های تصویر شده در اندرزنامه خود به تحقیق جداگانه ای نیاز دارد.
۴۰. فضایی، ۱۳۵۰، ص ۱۳۳.
۴۱. فریه، ۱۳، ص ۸۵.
۴۲. آقای اکبر تجویدی هر چند که اظهار نظر قطعی در مورد نقاشی های کتاب اندرزنامه را منوط به پژوهش های آزمایشگاهی بیشتر و بررسی های دقیق تر می داند، اما در ادامه «کیفیت طراحی ها و به ویژه حالت چهره ها» را به کاریکاتور شبیه دانسته و همین مورد را اساس تردید خویش در مورد نقاشی های کتاب اندرزنامه طرح می کند.» (تجویدی، ۱۳۷۵، ص ۶۴).
۴۳. در کتاب «سیر تاریخ نقاشی ایران» هیچ اشاره ای به کتاب اندرزنامه نشده است.
۴۴. شیلا ر، کن بای در کتاب خود با عنوان «نقاشی ایرانی» با این که در مقدمه اش به نقاشی ایران در پیش و پس از اسلام اشاره می کند، ولی بحث خود را از دوره ایلخانی آغاز می کند و دلیلش را «حجم اصلی اسناد معتبر جهت پژوهش» در قرن هفتم هجری می داند.
۴۵. پوپ، ۱۳۳۸، ص ۱۵۴.

#### منابع:

- افتخاری، اصغر؛ «مروری اجمالی بر ساختار اندیشه سیاسی عنصرالمعالی در قابوس نامه»؛ فصلنامه پژوهشی دانشگاه امام صادق (ع)، شماره ۹.
- بهار «ملک الشعراء»، محمدتقی (۱۳۸۱)، «سبک شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی»، جلد دوم، انتشارات زوار، تهران.
- پوپ، آرتور اپهام (۱۳۳۸)، «شاهکارهای هنر ایران»، اقتباس و نگارش دکتر پرویز ناتل خانلری، بنگاه صفی علیشاه، تهران.
- تجویدی، اکبر (۱۳۷۵)، «نگاهی به هنر نقاشی ایرانی، از آغاز تا قرن دهم هجری»، چاپ دوم، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۵)، «از گذشته ادبی ایران»، انتشارات بین المللی الهدی، تهران.
- طباطبایی، سیدجواد (۱۳۸۳)، «وال اندیشه سیاسی در ایران»، چاپ چهارم، انتشارات کویر، تهران.
- عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندر بن قابوس بن وشمگیر بن زیار (۱۳۶۴)، «قابوس نامه»، به اهتمام و تصحیح غلامحسین یوسفی، چاپ سوم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
- فرای، ریچارد ن (۱۳۶۳)، «عصر زرین فرهنگ ایران»، ترجمه مسعود رجب نیا، چاپ دوم، سروش، تهران.
- فریه، ر. دبلیو (۱۳۷۴)، «هنرهای ایران»، ترجمه پرویز مرزبان، انتشارات فرزانه، تهران.
- فضایی، حبیب الله (۱۳۵۰)، «اطلس خط»، انجمن آثار ملی اصفهان، اصفهان.
- یوسفی، غلامحسین (۱۳۷۴)، «دس زندگی، گزیده قابوس نامه»، انتشارات سخن، تهران.
- Upham Pope, Artur (1960) 'A Survey of Persian Art' Volume XIII-Fascicle, Oxford University Press. London, Tokyo, New York.