پیکره
فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
چگونگی صورت و معنای رقم نگارگران در «مرقع گلشن» (مطالعه موردی پنج نگاره مرقوم)
دوره دوازدهم، شماره۳۲، تابستان ۱۴۰۲ شماره صفحات ۵۰ تا ۷۰
۵۰

زهرا السادات فیروزآبادی[۱] ایرج داداشی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲،۲،۹ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲،۵،۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲،۵،۷

DOI: 10.22055/PYK.2023.18397 **DOR**: 10.22055/PYK.2023.18397
URL: https://paykareh.scu.ac.ir/article_18397.html

ارجاع به این مقاله: فیروزآبادی، زهرا السادات و داداشی، ایرج. (۱۴۰۲). چگونگی صورت و معنای رقم نگارگران در «مرقع گلشن» (مطالعه موردی پنج نگاره مرقوم). پیکره، ۱۲(۳۲)، ۵۰-۷۰.

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله در همین شماره با عنوان زیر منتشر شده است
The Form and Meaning of the Painters' Signature in "Gulshan Album (Muraqqa'-e Gulshan)"(Case Study: Five Signed Paintings)

مقاله پژوهشی

چگونگی صورت و معنای رقم نگارگران در «مرقع گلشن» (مطالعه موردی پنج نگاره مرقوم)

چکیده

بیان مسئله: با نگاه به تحولات نگارگری در ایران شاهد رواج رقم نگارگر یا درج نام و نشان وی از دوران تیموری در ایران و سرزمین‌های متأثر از فرهنگ پارسی همچون هند گورکانی هستیم. از میان آثار این دوران، «مرقع‌گلشن» به‌دلیل نظارت مستقیم جهانگیرشاه (گورکانی) در گردآوری قطعات، از دو جنبهٔ تعداد آثار مرقوم و شیوهٔ رقم‌زنی متفاوت با مکتب اصفهان، جایگاه ویژه‌ای دارد. سؤال اصلی این است که در مرقع‌گلشن و در بستر فرهنگی دوران جهانگیرشاه، نگارگران به‌کدام صورت و در چه ساختار ترکیب‌بندی رقم یا امضای خویش را نگاشته و در فرم رقم آنان چه معانی‌ای مستتر است؟

هدف: شناخت شیوه قرارگیری رقم در نگاره های مرقع گلشن به لحاظ صوری و ساختاری و کشف معانی پنهان آن؛ ازجمله آشکار کردن ارتباط میان نحوه ترکیب‌بندی رقم در اثر، با انگیزه نگارگر در بازنمود موقعیت اجتماعی خویش و برقراری روابط تعاملی (بینافردی) با بیننده به واسطه شیوه رقم‌زنی است.

روش پژوهش: در پژوهش حاضر با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و مشاهده مستقیم نگاره‌ها و حاشیه‌های مرقوم در مرقع گلشن، اطلاعات گردآوری؛ سپس پنج نمونه غیرتصادفی از آثار مرقوم انتخاب و هر یک متناسب با اهداف پژوهش به روش خوانش تصویری بر پایهٔ سه فرانقش ترکیبی، بازنمودی و تعاملی، تحلیل شد.

یافته‌ها: در بررسی نگاره های مرقوم سه نتیجه حاصل گردید: ابتدا پنج الگوی ترکیب‌بندی به لحاظ ساختاری در رقم نگاره‌های مرقع مشخص شد؛ دوم ارتباط روایی و مفهومی میان نحوهٔ ترکیب‌بندی و محتوا کلامی رقم‌ها با جایگاه اجتماعی نگارگران در دربار و نسبت آنان با تولید مرقع نمایان شد و در نهایت، با مشاهده طرز چینش رقم نگاره‌ها در زاویه، فاصله و اندازهٔ متفاوت، انگیزه نگارگران در تعامل با بیننده آشکار گردید.

کلیدواژه

رقم در نگارگری، نگارگری گورکانی، مرقع گلشن، خوانش تصویر، گونتر کرس و تئو ون لیوون

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
۲. نویسنده مسئول، استادیار پژوهش هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
Email: dadashi@art.ac.ir

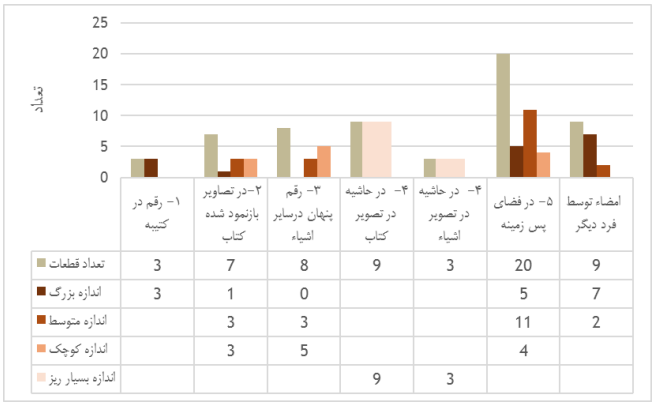
مقدمه

«نقاش ازل کین خط مشکین رقم اوست/ یا رب چه رقم‌های عجب در قلم اوست» [۱]

در تاریخ کتابت و نگارگری ایران شاهد دو جریان متفاوت رقم یا درج نام و نشان هنرمند در قطعات خوشنویسی و نگارگری هستیم که هرکدام با روند متفاوت در محتوای ادبی و صورت (فرم) متحول شده‌اند. خوشنویسان به‌سبب درجهٔ منزلتی و تشخص مقام کتابت «قرآن مجید»، از همان قرون اولیهٔ هجری مقام و جایگاه والای فرهنگی و سیاسی یافتند و نام آنان در کتب بسیاری از کتب الوزرا تا کتب دستوری و دبیری به‌نیکی یاد شد. از این‌رو، رقم آنان بر قطعات خوشنویسی و انجامهٔ کتب ارزشمند بود[۲]. حال آنکه رقم زدن بر نگاره‌ها به‌دلایل گوناگون، ازجمله حرمت تصاویر[۳] در جامعهٔ اسلامی و فروتنی ذاتی هنرمندان، مسیری دیگر پیمود و غیر از چند استثنا، تا دوران تیموری در قرن ۹ هـ‌ق رواج نداشت[۴]. چنانچه تحولات رقم در نگارگری ایرانی را به چهار دوره تقسیم نمود؛ دورهٔ اول پیش از حکومت تیموری که رقم‌زنی نزد نگارگران رایج نبود، اما اواخر تیموری و صفوی در مکتب هرات و تبریز، با رفیع شدن جایگاه نگارگران همتراز خوشنویسان، شاهد گسترش رقم‌هایی بسیار ساده با درج نام تعدادی از هنرمندان بلندپایهٔ دربار در کنار نام حامی خویش (پادشاه) با القابی همچون (العبد، الاحقر و ...) پنهان درون نگاره هستیم. در این دوره، با حضور همایون پادشاه گورکانی در ایران، سنت نگارگری و این نوع رقم‌زنی در هند رایج شد و در زمان اکبرشاه و پسرش جهانگیرشاه نیز با وجود تحول رقم‌زنی در ایران همچنان این شیوه در هند ادامه یافت؛ از این‌رو، دو تحول بعدی رقم‌زنی مکتب اصفهان (رقم همراه با بسط مفصل بر یکه‌صورت‌ها و رقم مسجع) در دربار گورکانی رایج نگردید. نگاره‌های«مرقع گلشن» (موضوع پژوهش حاضر) که از نمونه‌های ارزشمند مرقع‌سازی در جهان است؛ در زمان جهانگیرشاه (شاهزاده سلیم) گردآوری شد. ارزش و اهمیت این مرقع، علاوه‌بر قطعات نگارگری و خوشنویسی، به‌سبب حجم قابل‌توجه و متفاوت نگاره‌های مرقوم نسبت به آثار ایرانی است که به‌شیوهٔ ساده رقم شده است. لذا با بررسی نگاره و حواشی مرقوم «مرقع گلشن» به‌عنوان جامعهٔ هدف سعی بر آن شد تا ویژگی‌های صوری (فرم) و معنایی رقم نگارگران و ارتباط انگیزشی میان فرم رقم هنرمندان و محیطی خلق آثار مورد مداقه قرارگیرد. در پژوهش حاضر، صرفاً تحولات زیبایی‌شناختی یا ساختاری رقم در نگاره، بررسی نمی‌گردد، بلکه با دیدگاه خوانش تصویر بر پایه نشانه‌شناسی اجتماعی تلاش شده است تا به منظور پی بردن به قصد هنرمند در بیان جایگاه خود در جامعه و نحوهٔ ارتباط با بینندهٔ نوعی، آثار مرقوم از منظر اجتماعی نیز مورد تحلیل قرار گیرد. بنابراین، سؤال اصلی این است که در مرقع‌گلشن و در بستر فرهنگی دوران جهانگیرشاه، نگارگران به‌کدام صورت و در چه ساختار ترکیب‌بندی[۵] رقم یا امضای خویش را نگاشته و در فرم رقم آنان چه معانی‌ای مستتر است؟ در راستای سؤال اصلی، هدف نهایی این پژوهش شناخت نحوه قرارگیری رقم نگارگران در مرقع گلشن به لحاظ صوری و ساختاری و کشف معانی پنهان آن در بستر فرهنگی دوران گورکانی است؛ ازجمله آشکار کردن ارتباط میان نحوه ترکیب‌بندی رقم نگارگر در اثر، با انگیزه وی در بازنمود شرایط اجتماعی خویش و برقراری روابط تعاملی بینافردی[۶] با بیننده نوعی[۷] به واسطه شیوه رقم‌زنی، می‌باشد.

روش پژوهش

در پژوهش حاضر با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و مشاهدهٔ مستقیم تمامی ۲۶۲ قطعهٔ خوشنویسی و نگارگری نسخه خطی مرقع‌گلشن (شامل اوراقی از مرقع‌گلشن و مرقع‌گلستان) و نیز کتاب فهرست مرقعات کتابخانه سلطنتی بدری آتابای؛ ۵۸ قطعه نگاره مرقوم[۸] در این مرقع شناسایی و سپس به پنج دستهٔ کلی، براساس چهار ویژگی: ۱. محل و طرز قرار گیری در نگاره یا حاشیه؛ ۲. اندازه و ابعاد؛ ۳. تعداد رقم در یک قطع (که گاهی چندین‌بار توسط یک یا چند نگارگر مرقوم شده است)؛ ۴. آثار با احتمال اصالت امضا توسط خود هنرمند[۹] تقسیم گردید[۱۰](نمودار ۱) از هردسته به صورت غیرتصادفی، یک قطعه به عنوان نمونه انتخاب و با گردآوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای، در خصوص هریک از این قطعات، نگارگران و نیز شرایط اجتماعی آن دوران (به کمک کتاب خاطرات شخصی جهانگیرشاه)؛ هر پنج نمونه متناسب با اهداف پژوهش به روش تحلیل گفتمان بصری (خوانش تصویر) توصیف و تحلیل شد.



نمودار ۱. دسته‌بندی ۵۸ قطعهٔ مرقوم در مرقع گلشن، براساس ابعاد رقم‌ها. منبع: نگارندگان.

مدل تحلیلی پژوهش: پس از انتخاب پنج نگارهٔ مرقوم، نمونه‌ها با هدف کشف روابط صوری و مفهومی رقم با عناصر درون‌متنی (کنش ترکیب‌بندی)، رابطه معنایی آن با شرایط اجتماعی هنرمند (کنش بازنمایی) و نحوه تعامل با «بینندهٔ نوعی» (کنش بینافردی)، بر پایهٔ چارچوب نظری، به‌روش نشانه‌شناختی اجتماعی و نظریهٔ خوانش تصویر گونتر کرس، تئو ون لیوون[۱۱]، شکل گرفت. این دو نشانه شناس اجتماعی مکتب استرالیا به منظور کشف معنا از رهگذر نشانه شناسی، با الهام از تئوری زبان شناسی «هلیدی»، روشی دقیق در خوانش تصاویر برپایه سه فرانقش بازنمودی، تعاملی و ترکیب بندی ایجاد نمودند. شیوه مطالعه تصویری ایشان به‌دلایلی همچون تأکید بر جهت‌گیری خوانشی در فرهنگ‌های مختلف و توجه به‌عوامل فرهنگی، اجتماعی، معانی شخصی و عاطفی در تحلیل آثار و نیز نوع تأکید آن بر تعامل بین نگارگر (تولیدکننده) با بینندهٔ نوعی اثر، روشی جدید در تحلیل رقم نگارگران هندی و ایرانی می‌باشد. از این‌رو، با توجه به اهداف اصلی پژوهش حاضر، چارچوب نظری در سه فراکنش و با پنج تغییر در ساختار اصلی نظریهٔ خوانش تصویر شکل گرفت (جدول ۱)[۱۲]. تغییرات در جدول با علامت ستاره مشخص است.

۱. در مطالعه رقم نگارگران، با توجه به شرایط متغاوت این عنصر نسبت به فضای کلی نگاره، بر خلاف نظریه خوانش، ابتدا نحوه ترکیب بندی رقم درون نگاره و سپس فراکنش بازنمودی و تعاملی بررسی گردید.

۲. در فرآکنش ترکیبی[۱۳]: ابتدا صورت ظاهری و فرم بصری رقم در نگاره و ارتباط آن با سایر عناصر درون تصویر از طریق بررسی سه عامل ارزش اطلاعات[۱۴] (محل قرارگیری، برجستگی[۱۵] (وزن بصری)، قاب‌بندی[۱۶] (پیوستگی با عناصر) تحلیل گردید.

۳. در فرآکنش بازنمودی[۱۷]: به‌روابط مفهومی رقم نگارگر با عناصر داخلی تصویر با دو الگوی بدون واسطه[۱۸] با کنش[۱۹] و واکنش[۲۰] میان عناصر و با واسطهٔ[۲۱] کلامی[۲۲] یا ذهنی[۲۳] با اجزای تصویر و در الگوی بعد، از لحاظ مفهومی[۲۴] به‌شکل دسته‌بندی[۲۵] یا تحلیلی[۲۶] (توصیفی- ملکی) و توصیفی نمادین[۲۷] (استعاری) پرداخته شد. با توجه به شرایط اجتماعی آن دوران، موقعیت نگارگر در جامعه دربار آشکار شد.

۴. در فرآکنش تعاملی[۲۸]: ارتباطی که خالق اثر به‌واسطهٔ رقم‌زنی قصد دارد با بینندهٔ نوعی خود برقرار کند؛ از سه جنبهٔ الف. تماس[۲۹] -زاویهٔ دیدی که رقم با بینندهٔ اثر دارد- در دو حالت تقاضا[۳۰] (چرخش رقم به بیننده) و عرضه[۳۱] (چرخش به‌سمت درون تصویر)؛ ب. فاصلهٔ رقم با بیننده براساس اندازهٔ آن نسبت به کادر در چهار حالت نمای غیرشخصی[۳۲] (دور)، نمای اجتماعی[۳۳] (متوسط) و نمای شخصی[۳۴] (نزدیک) و نمای غیرقابل رؤیت (بسیار دور)؛ ج. نگرش هنرمند در انتقال پیام به دو حالت فضای ذهنی (رقم در پرسپکتیو) و فضای عینی (دید دانای‌کل) بررسی گردید.

جدول ۱. چارچوب نظری (با پنج تغییر در نظریهٔ خوانش تصویر کرس و ون لیوون که با ستاره مشخص شده است). منبع: نگارندگان.

<table>
<tr><td rowspan="3">۱) ترکیب‌بندی (متنی)</td><td colspan="8">بررسی نحوهٔ قرارگیری رقم نگارگر در اثر و تعامل آن با سایر عناصر تصویر</td></tr>
<tr><td colspan="2">محل قرارگیری رقم
(ارزش اطلاعاتی)</td><td colspan="3">برجستگی
(وزن بصری)</td><td colspan="2">قاب‌بندی</td></tr>
<tr><td>مرکزی</td><td>قطبی</td><td colspan="3"></td><td>بدون قاب</td><td>قاب‌دار</td></tr>
<tr><td rowspan="5">۲) بازنمودی</td><td colspan="8">روابط مفهومی رقم نگارگر با عناصر داخل تصویر</td></tr>
<tr><td colspan="5">بازنمود یک لحظه</td><td colspan="3">بازنمود یک مفهوم</td></tr>
<tr><td colspan="2">فرآیندها</td><td colspan="3">موقعیت‌ها</td><td rowspan="2">ساختار دسته بندی</td><td rowspan="2">ساختار تحلیلی</td><td rowspan="2">ساختار نمادین</td></tr>
<tr><td colspan="2">عوامل فاعلی</td><td rowspan="2">مکان</td><td rowspan="2">ابزار</td><td rowspan="2">عوامل همراه</td></tr>
<tr><td>بیان بی‌واسطه کنش- واکنش</td><td>بیان باواسطه ذهنی/ کلامی</td></tr>
<tr><td rowspan="3">۳) تعاملی (بینافردی)</td><td colspan="8">تعامل خالق اثر (به‌وسیله نحوه رقم و امضاء) با بیننده نوعی اثر</td></tr>
<tr><td colspan="2">تماس</td><td colspan="4">فاصله</td><td colspan="2">نگرش</td></tr>
<tr><td colspan="2">تقاضا- عرضه</td><td>شخصی- نزدیک</td><td>اجتماعی -متوسط</td><td>غیرشخصی دور</td><td>غیرقابل رؤیت (بسیار ریز)</td><td>ذهنی (سوبژکتیو)</td><td>عینی (ابژکتیو)</td></tr>
</table>

پیشینه پژوهش

با مرور بر پژوهش‌های صورت گرفته، پیرامون رقم نگارگران در مرقع گلشن، تاکنون تحقیق مستقلی یافت نشد. البته به‌سبب منتشر نکردن رسمی تصاویر مرقع گلشن، تاکنون پژوهشی جامع بر این مرقع صورت نگرفته است.

با بررسی مقالات مرتبط در سه حوزه، موارد زیر به‌دست آمد: الف. تحقیقات در زمینهٔ رقم در کتاب و مرقعات سلسلهٔ گورکانی بسیار اندک و اغلب توسط محققین اروپایی با هدف نسخه‌شناسی صورت گرفته است. به‌عنوان نمونه، دو مقاله از «جان سیلر»، ازجمله «نشانه‌ای از هنرشناسی گورکانی» در ۲۰۰۰ م و «حاشیه‌نوشته‌ها در نسخ خطی گورکانی» به ۱۹۸۷ م که بر لزوم توجه به کتیبه‌ها و نوشتارهای حواشی نگاره‌ها اشاره می‌نماید. ب. در حوزهٔ رقم در نگارگری با هدف شناخت نسخه‌ها یا هنرمندان، از سال‌های دههٔ ۴۰ شمسی تاکنون مقالات پرشمار در ایران منتشر شده است. در این بین، تنها سه پژوهشگر به‌طور مشخص به سیر تحول متن نوشتاری و ادبی امضا در نگاره یا انجامهٔ کتاب توجه نموده‌اند، ازجمله «ذکاء» (۱۳۴۲) در «رقم زدن و نمونه‌ای از فروتنی هنرمندان ایرانی» بر علل رواج نیافتن رقم‌زنی پیش از دوران تیموری می‌پردازد. «افشار» (۱۳۸۱) در سلسله مقالات در نامهٔ بهارستان، ازجمله «انجامه در نسخه» به‌بررسی انجامهٔ کتاب و قطعات خطاطی احتمام ورزیده است. «آژند» (۱۳۹۶) در «رقم مسجع: علل و رویکرد مذهبی- اجتماعی آن» این نوع رقم را در نگاره‌های ایرانی تنها به‌لحاظ تاریخی و ادبی تحلیل نموده که این شیوه در بحث پژوهش حاضر نمی‌باشد. ج. در حوزهٔ رقم، از منظر نقد هنری و صوری، یک پایان‌نامهٔ ارشد «بررسی نشانه‌شناختی امضا در آثار نگارگری از دوران ایلخانی تا قاجار» توسط «مساوات» (۱۳۸۸) به تحولات رقم نگارگران ایرانی از منظر نشانه‌شناسی لایه‌ای پرداخته است. بنابراین تاکنون رقم نه در نگاره‌های گورکانی و نه ایرانی از منظر بستر اجتماعی خلق اثر و انگیزهٔ هنرمندان درتعامل با سایر عناصر داخل تصویر و بینندهٔ نوعی آن مطالعه نشده است. از این‌رو، پژوهش حاضر مسیری جدید هم به‌لحاظ موضوع رقم در نگاره‌های مرقع‌گلشن و هم روش تحلیلی آثار فرامی‌نماید.

مفاهیم نظری

۱. رقم: در عرف کاتبان و صورتگران به آن قسمت از قطعات حاوی نام و نشان هنرمند یا تاریخ نگارش که درون صفحات اثر و یا در انجامهٔ[۳۵] کتاب به نگارش درمی‌آید، رقم یا ترقیمه می‌گویند. «افشار» معتقد است: «اصطلاح ترقیمه وضع شدهٔ نسخه‌شناسان هندوستان است ... کلمهٔ رقم میان قدما در مورد نام پدیدآورندهٔ نسخه و سازندهٔ پردهٔ نقاشی یا کاتب قطعهٔ خط مرسوم بوده است» (افشار، ۱۳۸۱). همچنین «مایل هروی» اشاره می‌کند که: «... رقم کردن کنایه‌ای از امضا کردن است که کاتب پس از اتمام کتابت نسخه‌ای، از نام و نشان خود به سال و ماه یاد می‌کند» (مایل هروی، ۱۳۷۲، ۶۶۲)؛ بنابراین رقم، خاصه آنان که درون نگاره یا نقاشی زده می‌شد، نقش امضا را داشت. در این پژوهش، گاه به‌جای رقم از واژهٔ امضا استفاده می‌شود.

۲. صورت و فرم: در پژوهش حاضر، بر پایهٔ نظریهٔ «تاتارکیویچ»[۳۶] ، منظور از واژهٔ صورت (فرم) همزمان دو تعریف تاریخی از فرم یعنی «ایجاد نظم و ترتیب در اجزا و عناصر» ترکیب‌بندی- مفهوم الف و نیز «آنچه مستقیم به حواس درمی‌آید» شکل ظاهری عناصر- مفهوم ب، مدنظر می‌باشد (تاتارکیویچ، ۱۴۰۰، ۳۲۰).

۳. انواع رقم و تحولات آن در نگارگری: رقم در نگاره‌های ایرانی در چهار دوره متحول گردید: دورهٔ اول پیش از حکومت تیموری که به‌دلایل گوناگون، ازجمله تشخص نیافتن مقام اجتماعی نگارگران، خصلت تولیدات گروهی کارگاه‌های سلطنتی و فروتنی ذاتی هنرمندان رقم‌زنی رایج نبود (پاکباز، ۱۳۹۹، ۷۲۰). دورهٔ دوم اواخر تیموری و صفوی در مکتب هرات و تبریز همراه‌با رشد تدریجی مقام نگارگری و رواج نظریهٔ «دو قلم»[۳۹]، شاهد سنت جدید زدن رقم بر نگاره‌ها هستیم، اما همچنان«طرز رقم‌زنی برروی آثار ... بسیار ساده بود و تنها با درج نام و شهرت

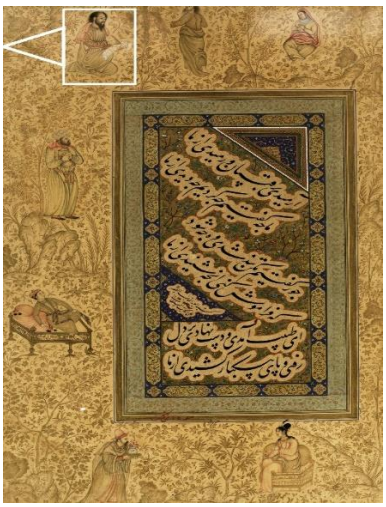
هنرمند و گاهی تاریخ خلق در بین نگاره و یا پایین اثر اکتفا می‌شد» (ذکاء، ۱۳۴۳) و تنها هنرمندان بلندپایه اجازهٔ ثبت نام و نشان خود در کنار یا زیر نام حامی خویش همراه با عباراتی از نشانهٔ خدمت‌گذاری مانند (العبد، بنده، الاحقر ...) را داشتند. همزمان با این دوران به‌واسطهٔ حضور پادشاه گورکانی همایون در دربار ایران و دعوت وی از میرسیدعلی و عبدالصمد به هندوستان، سنت نگارگری ایران، ازجمله شیوهٔ رقم‌زنی، به‌تدریج در هند رواج یافت. دورهٔ سوم نیمهٔ سلطنت شاه طهماسب در قزوین و مقارن با توبهٔ[۴۰] وی، هنرمندان مستقل از دربار و وابسته به نظام بازار شده و شیوهٔ رقم‌زنی جدیدی در ابعاد بزرگ و آشکار همراه با توضیحی یا بیت شعری بر یکه‌صورت‌ها به‌کار بردند؛ در این زمان، در دربار اکبرشاه (سومین پادشاه گورکانی) به‌واسطهٔ مهاجرت هنرمندان ایرانی، مکتب هند و پارسی تحت‌تأثیر مکتب تبریز شکل گرفت و اگرچه از نیمهٔ سلطنت او، نوعی هنر التقاطی هندی- ایرانی- اروپایی رواج یافت، اما نحوهٔ رقم‌زنی به‌سبک دورهٔ قبل (مکتب تبریز) در دربار اکبرشاه و پسرش جهانگیرشاه همچنان ادامه یافت. دورهٔ چهارم، در زمان سلطنت شاه عباس ثانی تا اوایل دوران قاجار، همراه با رواج فرنگی‌سازی در ایران، شیوهٔ دیگری از رقم‌زنی معروف به مسجع رایج شد (آژند، ۱۳۹۶). سخن دربارهٔ دو شیوهٔ سوم و چهارم رقم‌زنی، خارج از موضوع پژوهش حاضر است (جدول ۲).

جدول ۲. تحولات در نگارگری ایران و گورکانی. منبع: نگارندگان.

<table dir="rtl">
<tr><th colspan="5">تحولات رقم‌زنی در نگارگری ایران</th><th colspan="4">تحولات رقم‌زنی در نگارگری گورکانی</th></tr>
<tr><th>پیش از تیموری:</th><td colspan="4">رقم‌زنی بر روی نگاره‌ها رواج نداشت</td><td colspan="4"></td></tr>
<tr><td rowspan="2">تیموری و اوایل صفوی</td><td rowspan="2">رقم‌زنی سبک تبریز</td><td colspan="3">پادشاهان صفوی</td><td colspan="4">پادشاهان گورکانی</td></tr>
<tr><td>شاه طهماسب</td><td>۹۳۰ ه.ق</td><td>۱۵۲۴م</td><td>بابر (ظهیرالدین)</td><td>۹۳۲هـ</td><td>۱۵۲۶م</td><td rowspan="2">رقم‌زنی سبک تبریز</td></tr>
<tr><td rowspan="7">نیمهٔ سلطنت طهماسب (مکتب قزوین و اصفهان)</td><td rowspan="6">رقم‌زنی به‌شیوهٔ دیگر</td><td>پایتخت قزوین</td><td>۹۶۲ه.ق</td><td></td><td rowspan="3">همایون (ناصرالدین)</td><td rowspan="3">۹۳۷ه.ق</td><td>۱۵۳۰م</td></tr>
<tr><td>اسماعیل ثانی</td><td>۹۸۳ه.ق</td><td>۱۵۷۶م</td><td rowspan="3">اکبر (جلال‌الدین)</td><td rowspan="3">۹۶۳ه.ق</td><td rowspan="3">۱۵۵۶م</td></tr>
<tr><td>محمد خدابنده</td><td>۹۸۵ه.ق</td><td>۱۵۷۸م</td></tr>
<tr><td rowspan="2">عباس اول</td><td rowspan="2">۹۹۶ه.ق</td><td rowspan="2">۱۵۸۸م</td><td>۱۰۰۸ه.ق</td><td></td><td rowspan="2">مرقع گشن رقم‌زنی سبک تبریز</td></tr>
<tr><td>جهانگیر (سلیم/ نورالدین)</td><td>۱۰۱۴ه.ق</td><td>۱۶۰۵م</td></tr>
<tr><td>صفی اول</td><td>۱۰۳۸ه.ق</td><td>۱۶۲۹م</td><td>شاه جهان (شهاب‌الدین)</td><td>۱۰۳۷ه.ق</td><td>۱۶۲۸م</td><td rowspan="2">رقم‌زنی ساده، متفاوت از سبک ایرانی</td></tr>
<tr><td>دوران شاه عباس ثانی رواج فرنگی‌سازی</td><td>رقم مسجع</td><td>عباس ثانی</td><td>۱۰۵۳ه.ق</td><td>۱۶۴۲م</td><td>اورنگ زیب (عالمگیر)</td><td>۱۰۶۹ه.ق</td><td>۱۶۵۹م</td></tr>
</table>

۴. مرقع‌گلشن: در زمان جهانگیرشاه (شاهزاده سلیم)، برخلاف سلاطین گذشته، مرقع‌سازی و تصاویر شبیه از افراد و حوادث، بیش از تولید کتاب اهمیت یافت و مرقعاتی مانند مرقع‌گلشن و جهانگیر (برلین) در شمار

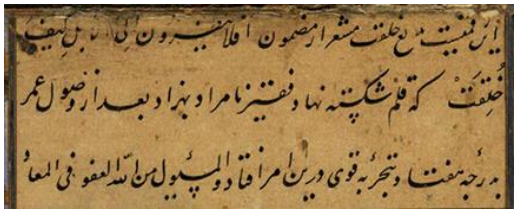
باارزش‌ترین نمونه‌های جهان تهیه شد. مرقع‌گلشن محتملاً بین سال‌های ۱۰۰۷هـ.ق در زمان شاهزادگی وی (با لقب شاه سلیم) تا آخر پادشاهی او جهانگیرشاه ۱۰۳۷ ه.ق گردآوری شد (تصویر ۱).



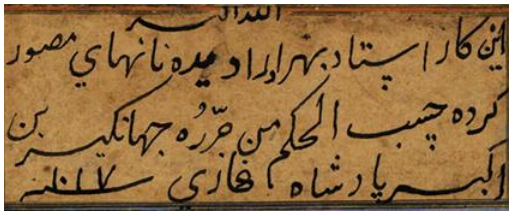
شاه سلیم غلام با اخلاص آقا رضای مصور در بلده آگره فی تاریخ بیست‌وهشت رمضان سنهٔ ۱۰۰۸ هـق- متن رقم درون طومار

تصویر ۱. قطعهٔ خط‌الفقیر علی با حاشیه‌پردازی آقا رضا هروی، قدیمی‌ترین نگارهٔ تاریخ‌دار این مرقع. منبع: مرقع‌گلشن، کتابخانهٔ سلطنتی کاخ گلستان.

اکنون بخش بزرگ این مرقع نفیس از دوران ناصرالدین شاه قاجار در کاخ گلستان تهران نگهداری می‌شود[۳۹]. این کتاب شامل اوراقی از مرقع‌گلشن و مرقع‌گلستان[۴۰] در ۱۳۳ ورق دو رو (آتابای، ۱۳۵۳، ۳۳۶)، متشکل از قطعات مزدوج خط و نقاشی با حاشیه‌هایی حل‌کاری[۴۱] شده (طلاکاری) است. براساس مشاهدات شخصی، تقریباً همهٔ ۱۲۸ قطعهٔ خطاطی این مرقع مرقوم بوده و آثار نستعلیق‌نویسان ایرانی که به‌شیوهٔ وصالی[۴۲]، بر صفحات مذهب، متصل شده‌اند. در حالی که از ۱۱۸ قطعهٔ نقاشی، نگارگران تنها نام و نشان خویش را بر ۴۵ نگاره نگاشته‌اند که از این میان نیز، به استثنای شش قطعه، «کمال‌الدین بهزاد» از لحاظ سبک و موضوع، همگی متعلق به نگارگران هندی و دو تصویرگر ایرانی‌الاصل مقیم دربار گورکانی «عبدالصمد» و «آقارضا هروی» هستند. در انتخاب این قطعات باارزش در مرقع‌گلشن، جهانگیرشاه که ادعای داشتن ذوق تصویر داشت[۴۳] (جهانگیر، بی‌تا، ۲۶۶-۲۶۷) خود به‌صورت مستقیم دخیل بود (تصاویر ۲-۳).



تصویر ۲. تک‌نگارهٔ «رقم بهزاد». منبع: قطعهٔ ۶، مرقع‌گلشن، کتابخانهٔ کاخ گلستان.



تصویر ۳. مثنی‌برداری از بهزاد، «رقم جهانگیرشاه». منبع: قطعهٔ ۷، مرقع‌گلشن، کتابخانهٔ کاخ گلستان.

بحث و تحلیل پنج نمونهٔ منتخب از نگاره‌های مرقوم

آثار مرقوم اعم از نگاره و حاشیه های تشعیر- حل‌کاری، براساس جایگاه قرار گیری آن آثار، به پنج دستهٔ کلی تقسیم و برای هرکدام یک نمونه انتخاب گردید (جدول ۳).

جدول ۳. دسته‌بندی آثار مرقوم. منبع: نگارندگان.

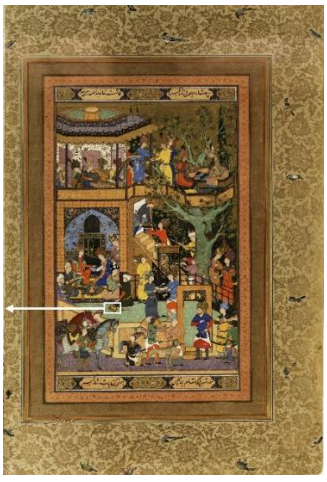
دسته‌بندی براساس نحوهٔ قرارگیری رقم‌ها در قطعات	نمونهٔ آثار منتخب در هر دسته
۱. رقم در کتیبه‌ها	نمونهٔ ۱ و ۲. مجلس بزم همایون و اکبرشاه- رقم عبدالصمد
۲. رقم پنهان در تصاویر بازنمود شده از کاغذها و کتب درون نگاره	
۳. رقم پنهان در سایر اشیا	نمونهٔ ۳. پادشاه سلیم با همراهان در تفرجگاه اثر آقا رضا
۳-۱. رقم در ابعادی بزرگتر درون تصویر اوراق کتاب‌ها	نمونهٔ ۴. پیشوایان مسیحی (قدیس هیرونیموس/ ژروم) عمل نادره‌بانو
۴. رقم در پیکره‌ها در حاشیه (حلکاری)	نمونهٔ ۵. قطعهٔ خط فقیرعلی با حاشیهٔ رقم‌دار از دو هنرمند دولت و ابوالحسن
۵. رقم معلق در فضای پس‌زمینه	نمونه ۶. قطعهٔ گل‌های بهاری اثر منصور (نادرالعصر جهانگیرشاهی)

نمونهٔ اول و دوم: مجلس بزم همایون و اکبرشاه- رقم عبدالصمد

این دو نمونه در دو دستهٔ رقم در کتیبه و رقم پنهان در تصاویر بازنمود شده درون نگاره قرار می‌گیرد. «عبدالصمد شیرین‌قلم»، نقاش و خوشنویس شیرازی‌الاصل، مقیم تبریز است که پس از دعوت همایون پادشاه گورکانی به هند رفت و از اکبرشاه لقب «شیرین‌قلم» گرفت، از پایه‌گذاران اصلی مکتب هند و پارسی به‌شمار می‌آید[۴۴]. وی در رشته‌های گوناگون تصویرسازی و خوشنویسی نستعلیق دستی قوی داشت و امروزه بخش بسیاری از نگاره‌های مرقوم وی (۸ قطعه) در انواع سبک‌های تصویرسازی، در مرقعات کتابخانهٔ کاخ گلستان نگهداری می‌گردد (جدول ۴). در نگارهٔ مجلس بزم همایون و اکبرشاه، حالت پیکره‌ها و جزئیات معماری و قواعد ساختاری مکتب تبریز برای به‌تصویر کشیدن واقعهٔ دربار گورکانی به‌کار رفته است. در توصیف این مجلس نظرات متفاوتی آمده، ازجمله «همایون در طبقهٔ بالا قرار گرفته و نوازندگان و خدمتکاران در کنار وی هستند ...» (کریم‌زادهٔ تبریزی، ۱۳۶۹، ۳۳۶)، اما برخلاف آن براساس مشاهدات و متن کتیبه‌های اطراف نگاره، شخصیت‌هایی ازجمله «جلال‌الدین»

(اکبرشاه) در دو سن متفاوت و تصویر خود نگارگر، عبدالصمد، نشسته در حیاط و در کنار دفتری زردرنگ با رقم«الله اکبر- عبدالصمد شیرین‌قلم» قرار دارد. در این نگاره، سه بار شاهد تکرار چهره و نام عبدالصمد در حیاط، بر روی جلد کتاب و در کتیبهٔ بالای اثر هستیم که امری کم‌سابقه در نگارگری ایرانی و گورکانی بوده است. نام هنرمند ابتدا در کتیبهٔ بالای نگاره آمده است: «شبیه شاه همایون و شاه اکبر را/ نگاشت خامهٔ عبدالصمد زروی هنر» کلمهٔ شبیه[۴۵]، در بازنمودی باواسطه، اشاره به‌تصویر دو شخصیت پایین (همایون و اکبر) دارد و کلمهٔ خامهٔ عبدالصمد[۴۶] در مصرع دوم در راستای پایین به دفتری در دستان فرد سرمه‌ای‌پوش اشاره داشته که با توجه به کتیبهٔ پایین «نمود تصویر آنکه تمام این مجلس/ بصفحه که نماید بشاه شاه اکبر» احتمالاً شاه یا اکبرشاه است. دو بار تکرار نام شاه اکبر در کتیبهٔ بالا و پایین، در راستای دو چهره و سن متفاوت از وی، یکی نوجوان قرمزپوش نیمهٔ راست بالای تصویر یا همان اکبر جوان (شاهزاده جلال‌الدین) در حال نشان دادن نگاره‌ای به همایون (پدرش) پیش از سلطنت و قبل از سقوط و فوت پدر از طبقهٔ دوم کتابخانه و بار دیگر بنابر کتیبهٔ پایین، چهرهٔ وی در سن جوانی نشسته در طبقهٔ پایین، سمت چپ، است. از این‌رو، در این قطعه نوعی ساختار تحلیلی زمان‌مند[۴۷] با مسیر زمانی پنهان، اما دارای بعد زمانی را شاهد هستیم. در اینجا قرارگیری نام هنرمند در کتیبهٔ بالا، دو مفهوم حس قدرت و والایی مقام عبدالصمد و نیز همتراز با نام دو پادشاه، توصیفی تمادین از «رتبهٔ مجالست و مصاحبت»[۴۸] عبدالصمد با پادشاهان را منتقل می‌نماید. سپس رقم دوم «الله اکبر عبدالصمد شیرین‌قلم» بر جلد زرد کتابچه به‌خط نستعلیق خفی، در یک‌سوم پایین تصویر و کنار قلم‌مو و ادوات نگارگری و نزدیک فردی سبزپوش (احتمالاً عبدالصمد) در حیاط، دارای چهار جنبه از ویژگی هنرمند، یکی تعلق وی به کارگاه سلطنتی به‌واسطهٔ واژهٔ «الله اکبر»، دیگر تعلق وی به دو هنر خوشنویسی و نگارگری به‌واسطهٔ کتابچه و ادوات نگارش، سوم پیوستگی هنرمند با دربار با واکنش‌ها و اشارات دست و نگاه‌های از حیاط به اتاق و نهایت مقام استادی وی برای سه پادشاه (همایون، اکبر، شاهزاده سلیم) به‌سبب تصویری که اکبر به همایون در قسمت بالای نگاره و اکبر به شاه در نیمهٔ پایین نشان می‌دهد، آشکار می‌گردد. از طرف دیگر، رقم دوم، روی جلد اگرچه در ابعادی بسیار کوچک، دور از دید و پایین‌تر طراز چشم قرار دارد، اما در جهت چشم مخاطب چرخیده و جنبهٔ اطلاع‌رسانی پیدا کرده است (تصویر ۴ و جدول ۵).

کتیبهٔ بالا. شبیه شاه همایون و شاه اکبر را/ نگاشت خامهٔ عبدالصمد زروی هنر



رقم ۲. در روی جلد کتاب: «الله اکبر- عبدالصمد شیرین‌قلم»

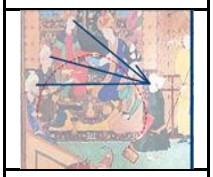
کتیبهٔ پایین. نمود تصویر آنکه تمام این مجلس/ بصفحه که نماید بشاه شاه اکبر

تصویر ۴. قطعهٔ بزم همایون و اکبرشاه- رقم عبدالصمد، منبع: مرقع‌گلشن. کتابخانهٔ کاخ گلستان.

جدول ۴. تحلیل متن رقم پنج نگارگر. منبع: نگارندگان.

نمونه	نام نگارگر	تعداد آثار مرقوم	مضمون رقم‌ها	نحوهٔ قرارگیری در نگاره‌ها
نمونه۱و ۲	عبدالصمد	۸ قطعه	الله اکبر- العبدالصمد شیرین‌قلم- بنده شکسته رقم عبدالصمد شیرین‌قلم- عمل بنده درگاه عبدالصمد	پنهان در اشیای درون نگاره
نمونه ۳	آقا رضا هروی	۱۱ قطعه	القابی مانند: مرید، بااخلاص، غلام، بنده (شاه/ بندهٔ بااخلاص)، کمترین- رضا جهانگیرشاهی (در آخرین اثرش)- «مشق کم‌ترین رضا» (در یک قطعه گرته‌برداری از اثر ایرانی)	در قسمت‌های مختلف قطعات در ذیل نام پادشاه سلیم - پنهان در اشیا- معلق- در حواشی
نمونه ۴	نادره‌بانو	۲ قطعه	بنده پادشاه سلیم/ عمل نادره‌بانو شاگرد آقا رضا دختر میرتقی	پنهان در تصویری از کتاب - درکتیبهٔ درون نگاره
نمونه ۵	دولت مصور	۵ قطعه	عمل کم‌ترین خانه‌زاد- مشق کم‌ترین بنده - راقم فقیرالحقیر	پنهان در اشیا- در حواشی
	ابوالحسن	۲ قطعه	جهانگیرشاهی/ عمل ابوالحسن	در حواشی حل‌کاری
نمونه ۶	منصور	۱ قطعه	عمل منصور (نادرالعصر جهانگیرشاهی)	معلق در فضای اثر

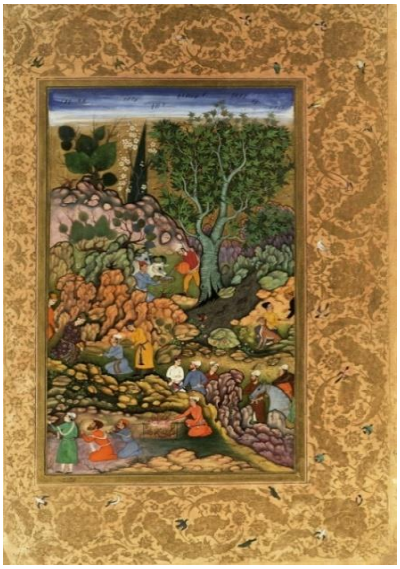
جدول ۵. تحلیل مجلس بزم همایون و اکبرشاه. منبع: نگارندگان.

تحلیل رقم اول			رقم اول	رقم دوم
ترکیب‌بندی	ارزش اطلاعاتی	قطبی	شبیه شاه همایون و شاه اکبر را/ نگاشت خامه عبدالصمد ز روی هنر	
	برجستگی	وزن بصری بالا- پیش‌زمینه		
	قاب‌بندی	گسستگی- قرارگرفته در کتیبه		
بازنمودی	بازنمود ماجرا	بی‌واسطهٔ ذهنی- شناختی باواسطهٔ کلامی- (واژهٔ شبیه)		
	بازنمود مفهوم	دسته‌بندی پنهان- نمادین القایی نمادین توصیفی (خامهٔ عبدالصمد)		
تعاملی	تماس	تقاضا		
	فاصله	نمای اجتماعی		
	نگرش	عینی ابژکتیو		
تحلیل رقم دوم				
ترکیب‌بندی	ارزش اطلاعاتی	قطبی (پایین چپ)		
	برجستگی	برابر با سایر عناصر		
	قاب‌بندی	گسستگی: فضای خالی پیوستگی: واکنش		رقم روی جلد الله اکبر عبدالصمد شیرین‌قلم
بازنمودی	بازنمود ماجرا	باواسطه: واژهٔ الله اکبر (لقب اکبرشاه)		

تحلیل رقم اول			رقم اول	رقم دوم
	بازنمودمفهوم	تحلیلی جامع اتصالی (تعلق به کتاب) نمادین توصیفی: حامل و القای مقام استادی		
تعاملی	تماس	تقاضا/ نگاه روبه‌رو		
	فاصله	نمای غیرشخصی- دور (کوچک)		
	نگرش	عینی ابژکتیو (بدون پرسپکتیو)	نمود تصویر آنکه تمام این مجلس/ بصفحه که نماید بشاه شاه اکبر	

نمونهٔ سوم: پادشاه سلیم با همراهان در تفرجگاه اثر آقا رضا هروی

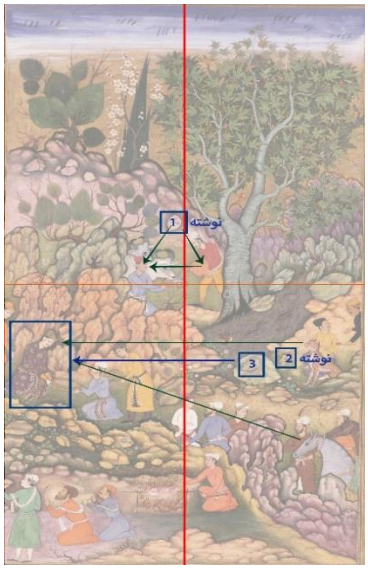
نمونه سوم که در رقم‌های پنهان در اشیاست، متعلق به آقا رضا نگارگر، مهاجر ایرانی زمان شاه عباس صفوی که همراه پسر خردسال خود ابوالحسن به کارگاه شاهزاده سلیم می‌پیوندد[۴۹] و در آنجا علاوه‌بر سرپرستی کتابخانه، تولید کتب کوچک مانند «انوارسهیلی»[۵۰] و آموزش هنرمندان هندی، تولید و جمع‌آوری قطعات مرقعات، ازجمله مرقع‌گلشن را نیز برعهده داشته است. از این‌رو، بیشترین تعداد قطعات مرقوم (۱۱ قطعه) و قدیمی‌ترین نگارهٔ تاریخ‌دار در حاشیهٔ مرقع‌گلشن در سنهٔ ۱۰۰۸ه.ق متعلق به ایشان است (تصویر ۱). آثار وی تلفیقی از نگارگری ایرانی، هندی و باسمه‌های اروپایی است (جدول ۴). در این نگاره، نمونه‌ای از سبک منظره‌پردازی وی را به‌شیوهٔ مکتب تبریز و قزوین شاهد هستیم. تصویری از کوهستان با آسمان آبی طلایی و صخره‌های رنگی که نوشته و رقم‌هایی درون سه صخره، ارغوانی در نیمهٔ بالای نگاره با نام «پادشاه سلیم» و دو صخرهٔ مورب سبزرنگ چپ پایین، در راستای درخت چنار و رودخانه‌ای با ماهی و اردک با رقم «آقا رضا مرید با اخلاص عمل نادرالزمانی» و «ماه ربیع‌الاول تمام شد. روز جمعه دهم» قرار دارد. در این قطعه گروه‌های انسانی و متعلقات آنان به چهار ردهٔ «پنهان»[۵۱] تقسیم شده که به کمک رنگ و فضاسازی تیره- روشن صخره‌ها از یکدیگر جدا و در عین حال به‌وسیلهٔ کنش و واکنش با سایر عناصر و صفحهٔ روبه‌رو در ارتباط هستند. رقم و نوشته‌های کوچک با وزن بصری کم، همچون مکتب تبریز، در سه صخره پنهان شده‌اند. در هر سه مورد، صخره از طرفی مانند قاب، نوشته‌ها را از سایر عناصر گسسته و با حالت مورب خود با سایر عناصر وحدت یافته‌است. صخرهٔ پادشاه سلیم در فرآیند «تک‌سطحی»[۵۲] مانند یک فلش یک‌طرفه چشم را به چهرهٔ پادشاه در سمت چپ پایین و دو صخرهٔ دیگر رقم «آقا رضا ...» و تاریخ «ماه ربیع‌الاول ...» در سمت راست می‌کشاند. این دو صخره نیز در رده‌بندی پنهان همتراز به دو ملازم سمت چپ، اشاره دارد که نمادی توصیفی[۵۳] استعاره‌ای از بندگی آقا رضا به حامی خویش شاهزاده سلیم بوده و با رقم «آقا رضا مرید با اخلاص عمل نادرالزمانی» بر این مفهوم تأکید مضاعف می‌گردید. این نوع رقم‌زنی پنهان درون صخره‌ها با قرارگیری نام حامی وی (شاهزاده سلیم) در بالای نگاره و نام وی همراه با عبارات احترام‌آمیز در صخره‌های پایین در دیگر آثار آقارضا ازجمله کتاب «انوار سهیلی» مشاهده می‌شود. ابعاد بسیار کوچک و زاویهٔ مستقیم رقم‌ها در این نگاره، تعامل دور غیرشخصی هنرمند با بیننده را می‌نماید؛ به این ترتیب، مخاطب بدون دخالت سوژهٔ هنرمند آزادانه به‌هر قسمت از نگاره توجه نموده و با کمی دقت ابتدا نام شاه سلیم و سپس رقم و تاریخ پنهان درون صخره‌ها را کشف می‌کند (جدول ۶ و تصویر ۵).



نوشتهٔ ۱. پادشاه سلیم.

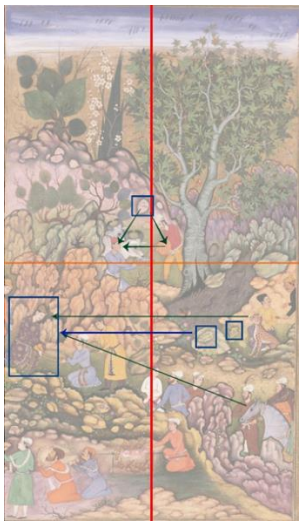
نوشتهٔ ۲. آقا رضا مرید با اخلاص عمل‌نادرالزمان

نوشتهٔ ۳. ماه ربیع‌الاول تمام شد روز جمعه



تصویر ۵. مجلس پادشاه سلیم با همراهان در تفرجگاه، اثر آقا رضا هروی. منبع: مرقع‌گلشن، کتابخانهٔ سلطنتی کاخ گلستان.

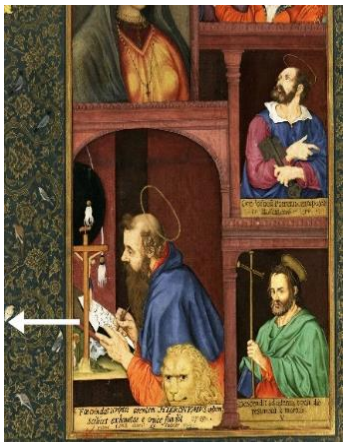
جدول ۶. تحلیل رقم در مجلس پادشاه سلیم با همراهان در تفرجگاه. منبع : نگارندگان.

ترکیب‌بندی	ارزش اطلاعاتی	مرکزی- پادشاه سلیم قطبی- آرمانی- آقا رضا غلام بااخلاص		
	برجستگی	وزن بصری کم- کل رقم‌ها وزن بصری بیشتر- نام شاه سلیم		
	قاب‌بندی	گسستگی: کنش صخره‌ها پیوستگی: کنش و واکنش مورب اشخاص		
بازنمودی	بازنمود ماجرا	بی‌واسطه: کنش صخرهٔ مورب پادشاه سلیم باواسطهٔ کلام: مرید بااخلاص (خدمت‌گذاری)		
	بازنمود مفهوم	- فرآیند دسته‌بندی: ۴ردهٔ پنهان (کل نگاره) نام شاه سلیم رده‌بندی آشکار تک‌سطح صخره رقم و تاریخ رده‌بندی پنهان (با دو ملازم) - فرآیند نمادین: نمادین توصیفی- جایگاه رقم (استعارهٔ بندگی) نمادین القایی- کلمهٔ شاه سلیم (دورهٔ شاهزادگی)		
تعاملی	تماس	تقاضا		
	فاصله	غیرشخصی (کوچک و دور)		
	نگرش	عینی ابژکتیو (بدون پرسپکتیو)		

نمونهٔ چهارم: پیشوایان مسیحی (قدیس هیرونیموس یا ژروم) عمل نادره‌بانو

نمونه چهارم در گروه رقم‌های درون نگاره در ابعادی بزرگتر قرار دارد. در این نمونه، یکی از آثار نادره‌بانو، از زنان هنرمند دربار جهانگیرشاه، بررسی می‌گردد[۵۴] تنها اطلاعات از این بانوی هنرمند رقمی وی است که خود را شاگرد آقا رضا و دختر میرتقی (احتمالاً از مهاجران ایرانی) معرفی نموده است (کریم‌زادهٔ تبریزی، ۱۳۶۹، ۱۳۵۷). آثار

وی «تقلید سبکی»[۵۵] از باسمه‌های اروپایی است و بر این نکته اشاره دارد که آقا رضا هروی خود و شاگردانش، ازجمله «نادره‌بانو» و پسرش «ابوالحسن» را به مثنی‌برداری از آثار اروپایی تشویق می‌کرد (سوچک، ۱۳۸۴). با بررسی دو قطعهٔ موجود از این بانوی هنرمند در مرقع گلشن، سه ویژگی متمایز آثار وی، ازجمله قرار دادن تصاویر باسمه‌های (چاپ کالکوگرافی) تک‌رنگ از هنرمندان مختلف اروپایی در چهار یا شش قاب مختلف، با هم‌آرایی خلاقانه در یک قطعه است که برخلاف شیوهٔ رایج، همگی آثار رنگ‌آمیزی و در زیر هر تصویر متنی به‌زبان لاتین چسبانده (وصالی) می‌شد. در قطعهٔ حاضر، پنج تصویر از باسمه‌های اروپایی با موضوع پیشوایان دین مسیح در پنج قاب با تفکیک ستون‌های معماری، قرار دارند که رقم هنرمند «بندهٔ پادشاه سلیم عمل نادره‌بانو شاگرد رضا دختر میرتقی» در قاب پایین چپ درون اوراق کتاب (انجیل) در دست قدیس هیرونیموس[۵۶] و به زبان فارسی نگاشته شده است. این چهره که مثنی‌برداری از مجموعه ۴ تایی باسمهٔ چاپی پدران کلیسا (بین ۱۵۹۰ تا ۱۶۲۹م) اثر اگیدیوس سادِلِر ، هنرمند فلاندری دربار امپراتوری مقدس روم در پراگ است، معاصر شاه عباس اول، در دوران جهانگیرشاه ۱۶۰۵ م است، قدیس را در حال نوشتن «انجیل» در اتاق با حلقهٔ نورانی در اطراف سرش و کلاه اسقفی آویزان به دیوار با نماد شیر، در کنار دست وی، همراه با صلیب و جمجمهٔ روی میز و متنی لاتین که در اثر چاپی در شرح ژروم مقدس به نگارش درآمده است. در اینجا، قرار گرفتن رقم هنرمند به‌زبان فارسی در کنار عناصر لاتین، نوعی پرش زمانی و مکانی[۵۷] را سبب شده است. ابعاد بزرگ رقم و وزن بصری متناسب با متن لاتین به‌واسطهٔ ارتباط کنشی میان کتاب و دست قدیس و کلام «بنده پادشاه سلیم عمل نادره بانو ...» با یکدیگر منسجم شده است و مفاهیمی مانند رابطهٔ ملکی جزء و کل میان کتاب و رقم و قدیس و کتاب و ارتباطی توصیفی[۵۸] میان قدیس هیرونیموس در مقام حامی کتابداران با تصویر رایج از وی در حال نگارش کتاب (انجیل) بازنمود می‌شود. قرار گرفتن رقم نادره‌بانو برروی کتاب، به‌طور نمادین[۵۹] ارتباط هنرمند با تهیهٔ نسخ مرقع را القا می‌نماید. از طرف دیگر، نادره‌بانو با قرار دادن امضای خود در اوراق کتاب قدیس قصد برقراری ارتباطی نزدیکتر با بیننده را دارد و قرار دادن آن به‌صورت مورب به‌سمت عناصر درون تصویر نگرش سوبژکتیو (ذهنی) خویش را بر بیننده تحمیل می‌کند. در حالی که در بیان ادبی رقم «عمل نادره‌بانو شاگرد رضا دختر میرتقی» جنبهٔ اطلاع‌رسانی دارد (جدول ۷ و تصویر ۶).

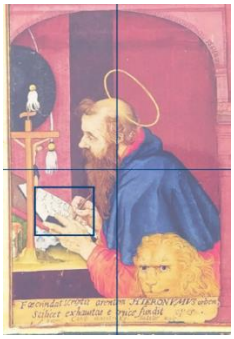


رقم: بنده پادشاه سلیم/ عمل نادره بانو/ شاگرد رضا- دختر میرتقی.

نقاش از این باسمه مثنی برداری کرده است.

تصویر ۶. ۱. قطعهٔ پیشوایان مسیحی عمل نادره‌بانو. منبع: مرقع گلشن، کتابخانهٔ کاخ گلستان. ۲. ژرم قدیس در اتاق مشغول نوشتن است(از مجموعه ۴ تایی پدران کلیسا) اثر اگیدیوس سادِلِر، (بین ۱۵۹۰ تا ۱۶۲۹م).

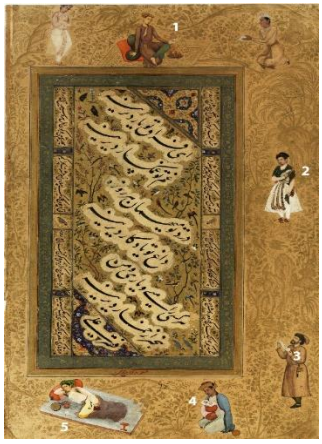
جدول ۷. تحلیل رقم در قطعهٔ پیشوایان مسیحی. منبع: نگارندگان.

ترکیب‌بندی	ارزش اطلاعاتی	قطبی- چپ پایین	
	برجستگی	وزن بصری متوسط	
	قاب‌بندی	کل اثر: گسستگی (۵ قاب) پیوستگی کنش‌ها رقم: گسستگی (در صفحهٔ کتاب) -پیوستگی (کنش دست)	
بازنمودی	بازنمود ماجرا	کشیش: باواسطه- نوشتار زیر تصویر بی‌واسطهٔ القایی: اعتقادی رقم: باواسطهٔ کلامی رقم بی‌واسطهٔ ارتباطی	
	بازنمود مفهوم	تحلیلی: رابطهٔ ملکی جز و کل- متصل رسانا نمادین القایی و توصیفی: قدیس هیرونیموس نمادین القایی: رقم نادره‌بانو	
تعاملی	تماس	تقاضا	
	فاصله	نمای اجتماعی (متوسط)	
	نگرش	ذهنی سوبژکتیو (دارای پرسپکتیو)	

نمونهٔ پنجم: قطعهٔ خط فقیرعلی با حاشیهٔ رقم‌دار از دو هنرمند دولت (مصور) و ابوالحسن

در دستهٔ رقم در حواشی (حلکاری) پیکره‌دار قطعات خوشنویسی می‌باشد. این نوع قطعات خوشنویسی با حواشی تشعیر و حل‌کاری (طلاکاری) ارزش بالایی نزد سلاطین گورکانی داشت[۶۰] در مرقع‌گلشن، تنها حواشی پیکره‌دار انسانی دارای رقم‌هایی ریز (چشم موری) می‌باشند. در قطعهٔ حاضر، حواشی حل‌کاری‌شده توسط دو نگارگر دولت مصور و ابوالحسن (نادرالزمان) مرقوم شده است. «دولت مصور» یا دولت محمد یا شیخ دولت بزرگ، نقاش معروف چهره‌پردازی و شبیه‌سازی هندی در دوران اکبر و جهانگیرشاه، به‌خصوص در مرقعات جهانگیر (برلین) و مرقع‌گلشن بود (کریم‌زادهٔ تبریزی، ۱۳۶۳، ۱۷۶-۱۷۸). از ویژگی رقم‌های وی در حواشی قطعات، قرار گرفتن رقم بر صفحات کتاب یا طومارهایی در دستان پیکره‌ها می‌باشد. «ابوالحسن» فرزند آقارضا هروی (نادرالزمان) به گفتهٔ جهانگیرشاه، متولد و تربیت‌یافتهٔ دربار وی است[۶۱] (جهانگیر گورکانی، ۱۳۵۹، ۲۲۶). قطعهٔ حاضر به تاریخ ۱۰۱۸ه.ق (چهار سال پس از سلطنت جهانگیرشاه) با امضای دو هنرمند، برروی پنج پیکرهٔ مجزا، از سایر عناصر، تنها با حالات سر و دست و تکرار رنگ وحدتی منسجم می‌سازند. رقم «عمل ابوالحسن» در پیکرهٔ بالا پایین‌تر از نام جهانگیرشاه به‌خط نستعلیق در بدنهٔ صراحی، نوعی نظام دوقطبی[۶۲] بالا و پایین یا شاه و خدمتگذار را می‌نمایدکه پیش از این در آثار پدرش آقا رضا هروی نیز مشاهده شد. در حالی که دولت مصور در چهار پیکرهٔ دیگر، رقم خویش را بدون آوردن نام جهانگیرشاه، تنها با القاب احترام‌آمیزِ فقیر، حقیر، کمترین خانه‌زاد، درون اوراق یا کتاب به‌خط دست‌نویس معمولی نگاشته تا با واسطهٔ فرآیند کلامی[۶۳] خدمت‌گذاری به‌حامی خویش را آشکار نماید؛ همچنین رقم‌های کوچک اندازه و غیرقابل رؤیت، برروی اشیای متعلق به پیکره قرار دارند که در فرآیندی جامع[۶۴] کتاب یا اوراق مرقوم (متعلق ملکی) را به پیکره متصل کرده و در مفهومی نمادین، هویت کتابخوانی و محتوای نگارش را به‌حامل خویش (رقم هنرمند) القا می‌نماید. در نهایت تعامل[۶۵] رقم‌های غیرقابل دیدن این قطعه با فاصلهٔ غیرشخصی[۶۶] و بسیار دور و با بینندهٔ نوعی، قصدیت آگاهانهٔ هنرمند در ارتباط تنها با مخاطبان خاصی مانند سرپرستان مرقع را درنگرشی کاملاً عینی[۶۷] (ابژکتیو) و وجه صرفاً اطلاع‌رسانی آشکار

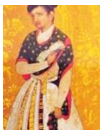
می‌نماید (جدول ۸ و تصویر ۷). در این زمینه با اشاره به نظریه جان سیلر می‌توان انگیزه تعاملی نگارگر در تاکید بر این نحوه رقم‌زنی را می‌توان با شرایط دربار و شیوه استخدام نگارگران مرتبط دانست.[۶۹]

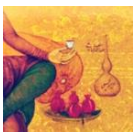
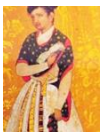
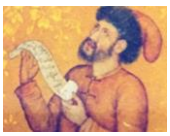


۱. جهانگیرشاهی (بیرون از صراحی) عمل ابوالحسن (بدنهٔ صراحی). ۲. عمل کمترین خانه‌زاد دولت. ۳. ز دوری تو نه مردم چه لاف مهر زنم/ که خاک بر سر من باد بر محبت من: مشق کمترین بندهٔ دولت. ۴. راقم فقیرالحقیر دولت محمد فی شهر ذیقعده ۱۰۱۸ هـق ۵. راقم‌الفقیرالحقیر دولت.

تصویر۷. قطعهٔ خوشنویسی، اثر فقیر علی (۱۰۱۸ هـ ق)، حاشیهٔ پیکره‌دار با رقم ابوالحسن و دولت. منبع: مرقع‌گلشن. کتابخانهٔ کاخ گلستان.

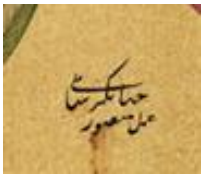
جدول ۸. تحلیل رقم‌های حاشیهٔ قطعهٔ خط فقیرعلی. منبع: نگارندگان.

		ابوالحسن	دولت	دولت	دولت	دولت
						
		کنار صراحی: جهانگیرشاه روی صراحی: ابوالحسن	کمترین خانه‌زاد	یک بیت شعر مشق کمترین بنده/ دولت	راقم فقیر حقیر دولت محمد فی شهر ذیقعده ۱۰۱۸هـ	راقم الفقیر الحقیر دولت
ترکیب‌بندی	محل قرارگیری	پیکرهٔ حاشیهٔ بالا- روی صراحی	پیکرهٔ حاشیهٔ راست- روی نامه	پیکرهٔ حاشیهٔ راست- روی طومار	پیکرهٔ حاشیهٔ پایین راست- درون کتاب	پیکرهٔ زن حاشیهٔ پایین چپ- روی جلد قرمز
	ارزش اطلاعاتی	قطبی بالا پایین- قدرت	-	-	-	-
	برجستگی	وزن بصری بسیار کم- غیرقابل‌رؤیت				
	قاب‌بندی	گسستگی- در صراحی پیوستگی- کنش دست با پیکره	گسستگی- در صفحهٔ کتاب- پیوستگی- کنش دست پیکره	گسستگی درون طومار- پیوستگی کنش دست	گسستگی درون کتاب- پیوستگی واکنش نگاه پیکره	گسستگی جلد کتاب- پیوستگی کنش دست
بازنمودی	بازنمود ماجرا	هر پیکره ماجرای مستقل باز می‌نماید.				
		ارتباط شاهزاده با صراحی	بی‌واسطهٔ کنش پیکره	بی‌واسطهٔ کنش پیکره باواسطهٔ رقم	بی‌واسطهٔ کنش پیکره	بی‌واسطهٔ کنش پیکره باواسطهٔ رقم

		ابوالحسن	دولت	دولت	دولت	دولت
						
		کنار صراحی: جهانگیرشاه روی صراحی: ابوالحسن	کمترین خانه‌زاد	یک بیت شعر مشق کمترین بنده/ دولت	راقم فقیر حقیر دولت محمد فی شهر ذیقعده ۱۰۱۸هـ	راقم الفقیر الحقیر دولت
			باواسطهٔ رقم کمترین خانه‌زاد		باواسطهٔ رقم	
	بازنمود مفهوم	تحلیلی- جامع اتصالی نمادین همنشینی شاه- توصیفی	تحلیلی- جامع اتصالی نمادین بندگی- توصیفی القایی	تحلیلی- جامع اتصالی نمادین بندگی- توصیفی القایی بندگی	تحلیلی- جامع اتصالی نمادین بندگی- توصیفی القایی بندگی	تحلیلی- جامع اتصالی نمادین بندگی- توصیفی القایی بندگی
تعاملی	تماس	عرضه				
	فاصله	نمای غیر قابل رؤیت- عدم ارتباط	نمای غیر قابل رؤیت- عدم ارتباط	نمای غیر قابل رؤیت- عدم ارتباط	نمای غیر قابل رؤیت- عدم ارتباط	نمای غیر قابل رؤیت- عدم ارتباط
	نگرش	عینی ابژکتیو	عینی ابژکتیو	عینی ابژکتیو	عینی ابژکتیو	عینی ابژکتیو

نمونهٔ ششم: قطعهٔ گل‌های بهاری، اثر منصور

دستهٔ رقم‌های معلق در فضای اثر با ویژگی‌های مشابه نمونه‌های پیشین که در اینجا اشاره نمی‌شود (تصویر ۸).



رقم منصور. معلق در فضای پس‌زمینه.
این نوع رقم زنی در ۲۰ قطعهٔ دیگر مشاهده می‌شود.

تصویر ۸. قطعهٔ گل‌های بهاری، اثر منصور (نادرالعصر جهانگیرشاهی). منبع: مرقع‌گلشن، کتابخانهٔ سلطنتی کاخ گلستان.

بحث پیش از نتیجه‌گیری

با مطالعه حاشیه‌های مرقوم در مرقع گلشن، از مرقعات ارزشمند دوران جهانگیرشاه گورکانی (شاهزاده سلیم) که به سبب حجم قابل توجه و متفاوت نگاره‌های رقم‌دار (امضا شده توسط نگارگر) نسبت به آثار دوران صفوی، به عنوان جامعهٔ آماری پژوهش حاضر در نظر گرفته شد؛ پس از طبقه بندی رقم (امضا نگارگران) به پنج الگوی ساختاری مشخص و انتخاب پنج نگارهٔ مرقوم به عنوان نمونه، آثار به روش خوانش تصویر (تحلیل گفتمان بصری) با هدف شناخت نحوه قرارگیری رقم نگارگران در دو زمینهٔ متن نوشتاری و شیوه ترکیب بندی درون نگاره تحلیل شد تا بخشی از معانی پنهان و خود انگیخته نگارگران در خصوص بیان جایگاه اجتماعی خویش در دربار و نحوه ارتباط و تعامل با مخاطبان خاص و عام به واسطه شکل رقم‌زنی، آشکار گردد. براساس یافته‌های پژوهش حاضر، متن رقم‌ها به شیوه سادهٔ مکتب تبریز، تنها شامل نام و شهرت هنرمند و تاریخ خلق اثر، همراه با عباراتی احترام‌آمیز مانند (العبد، حقیر، فقیر و ...) نسبت به حامی خویش، شاهزاده سلیم (جهانگیرشاه)، در کنار یا زیر نام وی دیده می‌شوند (جدول ۴) در تحلیل صوری و ساختاری نگاره «مجلس بزم همایون و اکبرشاه» با تکرار نام عبدالصمد به دو نمونه رقم زنی در کتیبهٔ بالا و روی جلدکتابچه‌ای درون نگاره، چهار جنبهٔ شخصیت وی در مقام خوشنویس، نگارگر، استاد سه پادشاه و همنشین با شاهان نمایان گردید (جدول ۵) در نمونهٔ سوم «مجلس پادشاه سلیم با همراهان در تفرجگاه»، نام شاهزاده، رقم آقا رضا هروی، پنهان در سه صخره، به‌لحاظ ساختاری، ترکیبی و ادبی، بازنمودی از جایگاه هنرمند در دربار و نسبت به حامی خویش است (جدول ۶). در حالی که در نمونهٔ چهارم «پیشوایان مسیحی» رقم متفاوت «بنده پادشاه سلیم/ عمل نادره‌بانو/ شاگرد رضا دختر میرتقی» در ابعاد بزرگ و مورب در قاب چپ پایین تصویر، درون کتاب انجیلی در دستان قدیس ژروم قرار گرفته که علاوه بر جایگاه والای هنرمند به عنوان یک نگارگر زن در دربار ، همچنین برخلاف سایر نمونه‌ها، ارتباط کمتر رقم وی با مخاطب و چرخش آن به سمت عناصر داخل تصویر، نشان می‌دهد(جدول ۷) و نمونهٔ پنجم حاشیهٔ پیکره‌دار اطراف قطعهٔ خط فقیرعلی با دو رقم «ابوالحسن» بر روی یک پیکره و رقم «دولت» بر چهار پیکره، بر عدم تعامل با مخاطب عام به واسطه ابعاد بسیار ریز و غیرقابل رؤیت رقم ها را آشکار می‌کند. (جدول ۸).

نتیجه

در پاسخ به سوال اصلی پژوهش مبنی بر این که در دوران جهانگیرشاه، نگارگران مرقع گلشن امضا (رقم) خود را به چه صورت (چه شکلی) و چگونه در نگاره‌ها رقم‌زدند و چه معانی در رقم هنرمندان مستتر است؛ یا به عبارت دیگر چه ارتباط معناداری می‌توان میان شکل و نحوه ترکیب‌بندی امضا در اثر با هدف هنرمند در بازنمود موقعیت اجتماعی خویش و درنحوه تعامل با بیننده نوعی یافت؛ نتایج ذیل، با تحلیل امضا در هریک از آثار برپایه سه فرانقش ترکیبی، بازنمودی و تعاملی، بدست آمد: نخست، در ترکیب‌بندی رقم، پنج الگوی رقم‌زنی براساس اندازه و محل قرارگیری امضا درون نگاره‌ها طبقه‌بندی شد. این نواحی شامل: ۱. رقم در کتیبه‌های اطراف نگاره، ۲. در تصویری از اوراق کاغذی ۳. پنهان در سایر اشیا درون تصویر، ۴. در حاشیه‌های پیکره دار اطراف قطعات خوشنویسی ۵. در پس زمینه اثر به صورت معلق، می‌باشد. بررسی‌های انجام شده بر مبنای ترتیب زمانی خلق آثار نشان می‌دهد که خواستگاه هر یک از این پنج الگو ابتدا در رقم هنرمندان ایرانی دربار گورکانی مانند بهزاد، عبدالصمد و آقارضا هروی بوده و سپس شاگردان هندی از شیوه‌های رقم‌زنی اساتید ایرانی تقلید کرده‌اند. دوم،

بازنمایی مقام و جایگاه اجتماعی هنرمندان در دربار به واسطه معنای کلامی و نیز شکل ظاهری و طرز ترکیب بندی رقم آنان آشکار می‌گردد. در این راستا می‌توان به رقم زدن نگارگر، هم‌تراز با نام دو پادشاه (در نمونهٔ اول) یا در ذیل نام شاه (در نمونهٔ سوم، چهارم و پنجم) اشاره نمود. از طرف دیگر صاحبان رقم (هنرمندان) در شانزده قطعه از نگاره‌های مرقع به شکلی آگاهانه، ارتباط و تعلق خویش به کارگاه کتاب آرایی را با رقم زدن بر روی تصویری از اوراق یا جلدکتابی درون نگاره، نشان داده اند. سوم، انگیزهٔ هنرمندان در تعامل با بینندهٔ نوعی آثار است که به واسطهٔ انتخاب زاویه، فاصله و اندازهٔ متفاوت رقم‌ها در چهار صورت آشکار می‌گردد: ۱.کاملاً درشت با فاصلهٔ نزدیک، ۲. قابل‌رؤیت با فاصلهٔ اجتماعی،۳. ابعاد کوچک و پنهان در اشیای درون نگاره و ۴. غیرقابل رؤیت با چشم غیر مسلح در حاشیهٔ پیکره‌دار. این گونه استنباط می‌شود که در مورد اول هنرمند به انگیزهٔ تعامل بیشتر با بیننده به این نحوه رقم‌زده اما در مورد دوم صرفاً جنبه اطلاع‌رسانی داشته و در مورد سوم و بخصوص چهارم هدف وی تنها ارتباط با برخی از مخاطبان خاص(شاه یا ناظران مرقع) بوده است. در انتها با اشاره مجدد بر ارزش مادی و معنوی قطعات مرقع گلشن به عنوان بخشی از دارایی‌های جهانگیرشاه، انگیزه اصلی نگارگران مرقع در انتخاب این الگوهای رقم‌زنی را می‌توان با شرایط اجتماعی دربار و مسایل اقتصادی (از جمله نحوه پرداخت دستمزد براساس آثار مرقوم) مرتبط دانست.

پی‌نوشت

۱. بیتی از شعر جامی در آغاز بخش دوم مرقع گلستان قطعهٔ ۲۵۶-۲۵۷.

۲. کاتبان در ترقیمه از القابی چون «سَوَّده»، « مَشقه»، «کتبه» و «نمقه» استفاده می‌نمودند (مایل هروی،۱۳۷۲، ۵۹۵).

۳. در کراهت تصویر (مایل هروی، ۱۳۷۲، ۵۹۹).

۴. قدیمی‌ترین اثر مرقوم نقاش ایرانی (پاکباز، ۱۳۹۲، ۶۶؛ اتینگهاوزن، ۱۳۹۶، ۵۱۹).

۵. در نظریه خوانش تصویر، واژه «شرکت کنندگان بازنمود شده» Represented Participants «به جای وازگان همچون اشیا و عناصر در تصویر به کار می رود .... دو نوع عامل مشارکتی در هر فعالیت نشانه شناختی وجود دارد. «شرکت کنندگان تعاملی» و «شرکت کنندگان بازنمود شده» هستند. (کرس و لیوون،۱۳۹۸، ۱۰۷؛ Kress & Leeuwen. 2006, 74)

6. Interactive Meaning

۷. بینندهٔ نوعی یا خوانندهٔ انتزاعی، براساس نظر باختین همان من آرمانی متفاوت از من واقعی نویسنده و خواننده است که اثر برای وی خلق شده و با خوانندهٔ اصلی که تفاسیر متفاوتی از اثر دارد، متفاوت است (ژپ لینت ولت، ۱۳۹۰، ۶).

۸. تعداد ۵۸ قطعهٔ مرقوم مرقع‌گلشن با امضای دو هنرمند در سه اثر، در مجموع شامل ۶۱ قطعهٔ مرقوم (۱۲ حاشیه و ۴۹ نگاره) می‌باشند.

۹. آثار مرقوم نگارگری، خوشنویسی توسط فردی دیگر- (مایل هروی،۱۳۷۲، ۵۹۶).

۱۰. در مقالهٔ حاضر اگرچه هدف بررسی اصالت امضا نیست و این مورد نیاز به تحقیقات نسخه‌شناسی دارد، اما در گزینش نمونه‌های تحلیل شده، مدنظر قرار گرفت.

۱۱. گونتر کرس و تئو ون لیوون دو نشانه‌شناس آلمانی و هلندی، از بنیان‌گذاران تحلیل گفتمان انتقادی چندوجهی (CDA) و مدل نشانه‌شناسی اجتماعی می‌باشند که در این پژوهش، صرفاً به خوانش تصویر ایشان استناد شده است.

۱۲. چهار تغییر در چارچوب نظریهٔ خوانش تصویر شامل:۱. تغییر مسیر تحلیل آثار از فرانقش ترکیبی. ۲. در فرآنقش ترکیبی، حذف شاخهٔ راست و چپ متن رقم‌ها به‌دلیل مزدوج بودن صفحات و نوشتار ایرانی، اروپایی مرقع‌گلشن. ۳) در فرآنقش بازنمودی، تغییر واژهٔ «روایت» به «بیان ماجرا» به‌سبب تفاوت روایت‌شناسی. ۴. بازتعریف مفهوم تقاضا و عرضه براساس جهت چرخش رقم. ۵. در فرآنقش تعاملی، تعریف جدید نگرش ذهنی و نگرش عینی.

13. composition
14. Information value
15. Salience

16. framing
17. Representation
18. Non projective
19. Action
20. Reaction
21. projective
22. Verbal process
23. Mental process
24. Conceptual
25. Classificatory
26. Analytical
27. Symbolical
28. Interactive Meaning
29. contact
30. Demand
31. Offer
32. impersonal،
33. social
34. personal

۳۵. درخصوص انجامهٔ colophon و انجام (افشار، ۱۳۸۱).

۳۶. کتاب تاریخ شش مفهوم، جستاری در زیبایی‌شناسی نوشتهٔ تاتارکیویچ (در ایران با عنوانِ تاریخ مفاهیم بنیادین زیبایی‌شناسی، ترجمهٔ حمیدرضا بسحاق) شش مفهوم بنیادین زیبایی‌شناسی ازجمله مفهوم «فرم» را براساس آرای اندیشمندان، به ترتیب تاریخی در پنج نوع (الف- هـ) تقسیم کرده و توضیح می‌دهد.

۳۷. نظریهٔ دو قلم در تاریخ‌نگاری عصر صفوی (بلر،۱۳۹۶، ۴۶۶).

۳۸. دلایل کاهش حمایت شاه طهماسب از نقاشان در نیمهٔ سلطنت (آژند، ۱۳۹۴، ۲۴).

۳۹. دربارهٔ ورود مرقع‌گلشن به ایران (آتابای، ۱۳۵۳، ۱۰-۱۱).

۴۰. «... تمامی این اوراق از مرقع‌گلشن نیست» بلکه مرقع‌گلستان نیز اضافه شده است. (آتابای، ۱۳۵۳، ۱۱).

۴۱. حل‌کاری «... تصاویر حیوانات و پرندگان اساطیری یا گیاه که با طلا حل کشیده می‌شوند ...» (مایل هروی، ۱۳۷۲، ۶۳۱).

۴۲. در تعریف وصالی (مایل هروی، ۱۳۷۲، ۸۷۲؛ بلر، ۱۳۹۶، ۵۹۵).

۴۳. جهانگیرشاه در خاطرات نوروز ۱۳ به‌سال ۱۰۲۷ ه.ق بر ذوق و استعداد تصویری خود تأکید می‌نماید (جهانگیر گورکانی، ۱۳۵۹، ۲۶۶-۲۶۷).

۴۴. مکتب هند و پارسی و تاثیر نگارگری ایران بر نقاشی گورکانی (معمر، ۱۳۹۵).

۴۵. عبدالصمد در زمانی که شاه سلیم پادشاه و در سال ۱۰۱۴ هـ به خود لقب جهانگیر داد، در قید حیات نبود، اما علاقه به‌جمع‌آوری آثار وی نشان از اهمیت این نگارگر نزد جهانگیرشاه دارد.

۴۶. کلمهٔ «شبیه» از رسومات نگارگری هندی جهت معرفی افراد به بیننده در اطراف چهرهٔ وی قرار می‌گیرند.

۴۷. خامه: قلم خطاط یا قلم‌موی نقاش است (مایل هروی، ۱۳۷۲، ۶۳۳).

44. Temporal Analytical Structures

۴۹. جهانگیرشاه -نوهٔ همایون در کتاب خاطراتش، بر «رتبهٔ مجالست و مصاحبت ...» عبدالصمد تأکید نمود- (جهانگیر گورکانی، ۱۳۵۹، ۳۲).

۵۰. درباره آقارضا هروی نقاش ایرانی الاصل دربار جهانگیرشاه اطلاعات کاملی وجود ندارد از این رو برخی وی با رضا عباسی اشتباه گرفته اند. (کریم زاده تبریزی، ۱۳۶۳، ۲۰۰). اما براساس تحقیقات شیلا کنبی ۱۹۹۶م رضا، آقارضا و رضا عباسی یک تن هستند. (آژند، ۱۳۹۳، ۱۵۱-۱۵۰) از این رو به نظر می رسد هنرمند نگاره حاضر آقا رضا ملقب به هروی، فرد دیگری باشد.

۵۱. در کتاب انوار سهیلی (محفوظ در کتابخانهٔ بریتانیا- شمارهٔ ۱۸۵۷۹) چندین قطعه از نگاره‌های مرقوم آقا رضا مشاهده می‌گردد.

52. Covert taxonomy
53. Single levels
54. Attributive -Symbolical

۵۵. بانوان هنرپرور گورکانی (بلر، ۱۳۹۶، ۶۰۶)، ازجملهٔ آثار دو بانوی نگارگر نادره‌بانو و رقیه‌بانو در مرقع‌گلشن.

56. Pastiche

۵۷. قدیس Hieronymus یا ژروم قدیس مترجم کتاب مقدس ولگانه از عبری به لاتین.

۵۸. مکانی و زمان پریشی (Anachronism) از مباحث مطروحه در روایت‌شناسی است.

59. Attributive Symbolic
60. Symbolic Suggestive

۶۱. جان سیلر سه معیار ارزشگذاری قطعات در مرقعات گورکانی دخیل می‌داند (بلر، ۱۳۹۶، ۵۹۰).

۶۲. دربارهٔ ابوالحسن و پدرش آقارضا هروی (جهانگیر گورکانی، ۱۳۵۹، ۲۶۶).

63. polorized
64. Verbal process
65. conjoined Exhaustive process
66. Interactive meaning
67. Impersonal social distance
68. Objective Attitude

۶۹. دو نظریه مطرح شده در خصوص اهمیت آثار مرقوم نزد جهانگیرشاه، یکی ارزش این مرقع (بخصوص آثار مرقوم) به عنوان دارایی جهانگیرشاه و دوم نظریهٔ «جان سیلر» مبنی‌بر نظام استخدامی و پرداخت دستمزد هنرمندان براساس تعداد آثار مرقوم است (بلر، ۱۳۹۶، ۵۹۰).

تشکر و قدردانی

نگارندگان این پژوهش از مسئولین محترم مجموعهٔ کاخ گلستان، جهت راهنمایی و فرصت مطالعهٔ بخش هایی از مرقع‌گلشن، کمال تشکر را دارند.

منابع

- اتینگهاوزن، ریچارد و گرابر، الگ. (۱۳۹۶). *هنر و معماری اسلامی* (جلد ۱) (ترجمهٔ یعقوب آژند). تهران: انتشارات سمت.
- افشار، ایرج. (۱۳۸۱). مقام انجامه در نسخه (دفتر پنجم). *نامهٔ بهارستان*، ۳(۱)، ۱۰۰-۳۹.
- آتابای، بدری. (۱۳۵۳). *فهرست مرقعات کتابخانهٔ سلطنتی*. تهران: کتابخانهٔ کاخ گلستان.
- آژند، یعقوب. (۱۳۹۴). *مکتب نگارگری تبریز و قزوین و مشهد*. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».
- آژند، یعقوب. (۱۳۹۶). رقم مسجع: علل و رویکرد مذهبی- اجتماعی آن. *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، ۲۲(۲)، ۱-۸.
- آژند، یعقوب. (۱۳۹۳). *مکتب نگارگری اصفهان*. تهران: مؤسسهٔ متن فرهنگستان هنر.
- بلر، شیلا و بلوم، جاناتان. (۱۳۹۸). *هنر و معماری اسلامی* (جلد ۲) (ترجمهٔ یعقوب آژند). تهران: سمت و فرهنگستان هنر.
- بلر، شیلا. (۱۳۹۶). *خوشنویسی در اسلام* (ترجمهٔ ولی‌الله کاووسی). تهران: فرهنگستان هنر.
- پاکباز، رویین. (۱۳۹۹). *دایرةالمعارف هنر* (جلد ۱-۳). تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکباز، رویین. (۱۳۹۲). *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*. تهران: انتشارات زرین و سیمین.
- تاتارکیویچ، ووادیسواف. (۱۴۰۰). *تاریخ مفاهیم بنیادین زیبایی‌شناسی* (ترجمهٔ حمیدرضا بسحاق). تهران:گیلگمش.
- جهانگیرگورکانی، نورالدین محمد. (۱۳۵۹). *جهانگیرنامه- توزک جهانگیری* (به کوشش محمد هاشم). تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- جهانگیرگورکانی، نورالدین محمد. (بی تا). *مرقع‌گلشن*. تهران: مرجع نسخ خطی کاخ گلستان تهران.
- ذکاء، یحیی. (۱۳۴۳). رقم زدن و نمونه‌ای از فروتنی هنرمندان ایرانی. *هنر و مردم*، ۲۹، ۳۱-۳۰.
- سوچک، پریسیلا. (۱۳۸۴). هنرمندان ایرانی در هند گورکانی: آثار و دگرگونی‌ها (ترجمهٔ عباس آقاجانی). *گلستان هنر*، ۲، ۱۴۰-۱۲۶.
- کرس، گونتر و لیوون، تئوون. (۱۳۹۸). *خوانش تصاویر: دستور طراحی بصری* (ترجمهٔ سجاد کبگانی). تهران: فرهنگ‌سرای میردشتی.

- کریم‌زادهٔ تبریزی، محمدعلی. (۱۳۶۳). *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی* (جلد ۱). لندن: کریم‌زادهٔ تبریزی.
- کریم‌زادهٔ تبریزی، محمدعلی. (۱۳۶۹). *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی* (جلد ۲). لندن: کریم‌زادهٔ تبریزی.
- کریم‌زادهٔ تبریزی، محمدعلی. (۱۳۷۰). *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی* (جلد ۳). لندن: انتشارات مستوفی.
- لینت وِلت، ژَیپ. (۱۳۹۰). *رساله‌ای درباره گونه‌شناسی روایت نقطه دید* (ترجمه علی عباسی و نصرت حجازی). تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- مایل هروی، نجیب. (۱۳۷۲). *کتاب آرائی در تمدن اسلامی*. تهران: انتشارات بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
- مساوات، مهشید. (۱۳۸۸). *بررسی نشانه‌شناختی امضا در آثار نگارگری از دوران ایلخانی تا قاجار* (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد منتشرنشده). دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا (ص)، تهران، ایران. بازیابی‌شده از: https://ganj.irandoc.ac.ir.
- معمر، زهرا. (۱۳۹۵). عوامل اوج‌گیری و افول تأثیرات نگارگری ایران بر مکتب نگارگری گورکانی هند. *نامهٔ فرهنگستان(ویژه‌نامه شبه قاره)*، (۶)، ۱۲۸-۱۱۳.
- هاشم‌پور سبحانی، توفیق. (۱۳۹۷). *تاریخ ادبیات ایران*. تهران: دانشگاه پیام نور.
- Kossak, S. (1997). *Indian court painting16th.19 the century*. New York: the metropolitan museum of art
- Kress, G & Leeuwen, V. (2006). *Reading Images: The grammar of visual design*. London and New York: Routledge, second edition published.
- Seyller, J. (1987).`Scribal Notes on Mughal Manuscript Illustrations`.*Artibus Asia*, 48 (3/4) , 247-277.

©2023 by the Authours.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license) https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en_GB