پژوهشنامه تاریخ تمدن اسلامی

Journal for the History of Islamic Civilization
Vol. 54, No. 2, Autumn & Winter 2021/2022
DOI: 10.22059/jhic.2022.327175.654265

سال پنجاه و چهارم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰
صص ۳۵۹-۳۳۳ (مقاله پژوهشی)

تحلیل صوری عناصر اصلی جامهٔ حضرت علی (ع) در نگاره‌های نسخهٔ خاوران‌نامهٔ مکتب ترکمانی (محفوظ در کاخ گلستان)[۱]

نسترن حاجی عباس خیاط تبریزی[۲]، صمد سامانیان[۳]، آمنه مافی‌تبار[۴]

(دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۵/۱۱، پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۱۲/۰۳)

چکیده

در بسیاری از نسخه‌های مصور تاریخی، برای نمایش شخصیت‌ها در شمایل نگاری، وجه ثابتی به تصویر در آمده است تا شناخت ایشان برای بیننده تسهیل گردد. هدف این مقاله، واکاوی الگوی تصویری پوشش حضرت علی(ع) در نگاره‌های خاوران‌نامهٔ ترکمانی از منظر ساختار صوری است. طرح، نقش، فرم و رنگ عناصر پوشش حضرت علی(ع) در نگاره‌های نسخهٔ خاوران‌نامه چگونه تحلیل می‌شود؟ نتیجهٔ مطالعهٔ اسنادی به شیوهٔ تطبیقی ـ تاریخی و با نمونه‌گیری ۹ نگاره به صورت هدفمند حاکی است که در نگاره‌های این نسخه، امیرالمؤمنین علی(ع) با پوشش عمامه، قبا و عبا تصویر شده و رنگ یا شیوهٔ تزئینی ـ یا برعکس ـ ساده‌نمایی برای تمایز ایشان از دیگر افراد به کار نرفته است: پوشش امام علی(ع) در تمام موقعیت‌ها، ترکیب سه‌قطعه‌ای متداول دارد. بنابر این، همانندی ایشان با دیگر افراد در تصاویر به قرین مفهومی وجه، نشانه‌ای دارد و موضوع همگونی کسوت حضرت علی(ع) را با مردم جامعه در زمان زیست در ذهن تداعی می‌کند.

واژگان کلیدی: نگارگری، مکتب ترکمانی، خاوران‌نامه، جامهٔ حضرت علی(ع)

---

۱. این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده اول با عنوان «بررسی و تحلیل عناصر بصری لباس حضرت علی(ع) در نگاره‌های خاوران‌نامه» به راهنمایی نویسنده دوم در دانشگاه هنر تهران است.

۲. کارشناسی ارشد هنر اسلامی، دانشگاه هنر، تهران، Tabrizinastaran.nt@gmail.com
۳. دانشیار، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران (نویسنده مسئول)، Samanian@art.ac.ir
۴. استادیار، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، a.mafitabar@art.ac.ir

مقدمه

مکتب نگارگری ترکمانی، در حدود سال‌های ۱۵۰۲/۹۰۷-۱۴۵۰/۸۲۳ یعنی هنگام تسط تیموریان بر ایران، شکل گرفت. مقارن این دوران، دو دسته از ترکمانان، یعنی آق‌قویونلو و قراقویونلو، در شمال غربی ایران و بین‌النهرین حاکمیت یافتند و در دورهٔ ایشان بود که مکتب نقاشی ترکمانی پایه‌گذاری شد؛ مکتبی که هرچند تحت حمایت پیربداق (پسر جهانشاه قراقویونلو) با سبک هرات در پیوند مستقیم بود، نشانه‌هایی از سبک شیراز را در خود داشت. یکی از آثار ممتاز این دوره، منظومهٔ حماسی خاوران‌نامه است که با توصیف اعمال و کردار شخصیت‌های صدر اسلام، به‌ویژه حضرت علی(ع)، در سال ۸۳۰/ ۱۴۲۷ سروده شد. نسخه‌ای از این اثر، در مکتب ترکمانی شیراز به تصویر درآمد و برخی از نگاره‌های آن امضای نقاش برجستهٔ زمانه، «فرهاد»[۱] را بر خود دارد. با قید احتمال، این نسخه، کهن‌ترین نمونهٔ مصور خاوران‌نامه است و بخش اعظم آن تحت عنوان خاوران‌نامه با شمارهٔ ۷۵۷۰ در کاخ موزهٔ گلستان نگهداری می‌شود (خوسفی، ۶). در این بین، ۷۵ نگاره مزیّن به تمثال حضرت علی (ع) است. از آنجا که در بسیاری از نسخه های مصور تاریخی، همچون شاهنامه، استفاده از الگوی تصویری مشخص در پوشش شخصیت‌های برجسته و پرتکرار، همچون رستم، شناسایی ایشان را تسهیل می‌کرده است، پرسش مقالهٔ پیش‌رو این است: فرم، رنگ، طرح و نقش پوشش حضرت علی(ع) در نگاره‌های نسخهٔ خاوران‌نامه در چه قالبی، تعریف و چگونه تحلیل می‌شود؟ فرضیه این است که ترکیب فرم جامهٔ حضرت علی(ع)، مبیّن شیوهٔ پوشش در زمانهٔ خلق اثر است، اما برخلاف برخی نشانه‌های تصویریِ چندگانه با قابلیت تطبیق بر چند شخصیت (همچون هالهٔ نور گرد سر تمثال حضرت علی(ع) و پیامبر اکرم(ص) در این نسخه)، کسوت، با ویژگی‌های ثابت، در مرتبهٔ اول موجب سهولت کار نقاش گردیده و در مرتبهٔ دوم، تشخیص، برای مخاطب به آسانی میسر شده است. هدف این پژوهش، دقت در جزئیات فرم، رنگ، طرح، نقش پوشش حضرت علی(ع) در ۹ نگاره از نسخهٔ خاوران‌نامهٔ ترکمانی، محفوظ در کاخ موزهٔ گلستان است. گرچه دربارهٔ این نسخه از خاوران‌نامه به‌لحاظ تاریخی، شناخت صوری، ترکیب‌بندی، نور و رنگ در چهارچوب نظری هنرهای تجسمی بارها پژوهش شده، بررسی خصایص آن از منظر تاریخ اجتماعی

۱. فرهاد، مشهورترین نگارگر مکتب ترکمانی است. او پس از جنید و بهزاد، از نخستین تصویرگرانی است که نسخه‌های خطی را امضاء می‌کرده است (رهنورد، ۱۰۴).

پارچه و لباس با تأکید صرف بر نمادپردازی یا عدم آن، در جهت تجسم یک شخصیت، یعنی حضرت علی (ع)، نادیده مانده است. آنچه در پی می‌آید، پس از نظری کوتاه به نگارگری مکتب ترکمانی شیراز و نسخه‌شناسی خاوران‌نامه، کسوت حضرت علی (ع) در صدر اسلام را مطمح نظر قرار می‌دهد. آنگاه با مروری کوتاه بر شیوهٔ پوشش مردان عصر ترکمانی، ۹ نگاره از نسخهٔ مذکور بررسی و نتیجه عرضه خواهد شد.

روش تحقیق

این مقاله به لحاظ هدف، در زمرهٔ پژوهش‌های تطبیقی ـ تاریخی قرار می گیرد و قیاس فرم، رنگ، طرح و نقش عناصر اصلی پوشش حضرت علی(ع) در ۹ نگاره از نسخهٔ خاوران‌نامهٔ عصر ترکمانی بررسی می شود. آنگاه امر تطبیق را در دو وجه، در برابر شیوهٔ حقیقی پوشش حضرت علی(ع) و جامگان رایج در زمان استنساخ خاوران‌نامه پی می‌گیرد.

از میان ۱۱۵ مجلس مصور این نسخه در کتابخانهٔ کاخ موزهٔ گلستان، ۷۵ نگاره مزیّن به شمایل حضرت علی(ع) است. بدین منظور، با بررسی دقیق تمام نگاره‌ها، ۹ نمونهٔ تصویری به‌شکل هدفمند انتخاب شد تا پراکندگی قابل استنادی از رنگ‌پردازی و شیوهٔ آرایه‌بندی پوشش ایشان را به نمایش درآورند. ضمن آنکه تجزیه و تحلیل داده‌ها به صورت کیفی است و گردآوری اطلاعات از طریق مطالعات اسنادی انجام می‌پذیرد و ابزار آن به تصویرخوانی و برگهٔ شناسه خلاصه می‌شود.

پیشینهٔ تحقیق

نسخهٔ خاوران‌نامهٔ کاخ گلستان، اولین‌بار در مقالهٔ یحیی ذکاء با عنوان «خاوران‌نامه نسخهٔ خطی و مصور موزهٔ هنرهای تزیینی» در مجلهٔ هنر و مردم معرفی شد (۱۳۴۳). در سال‌های بعد، مقالات و پایان‌نامه‌های بسیاری با محوریت خاوران‌نامه در حوزهٔ ادبیات و هنر به نگارش درآمد که برخی از آنها مورد بحث پیشینه‌نگاری این مقاله خواهد بود: «نسخهٔ خطی خاوران‌نامه شاهکار نگارگری مذهبی مکتب ترکمانان قره‌قویونلو و آق‌قویونلو» از فاطمه صداقت (۱۳۸۵) و «جلوه‌های حماسی، ملی و مذهبی در نگاره‌های خاوران‌نامهٔ مکتب شیراز» از زهرا شریعت و لیلا زینلی (۱۳۸۸)،هر دو در دو *فصلنامهٔ مطالعات هنر اسلامی*، با نگاه تاریخ‌مدار، چگونگی تجلّی خصایص مکتب نگارگری ترکمانی در نگاره‌های خاوران‌نامه را بررسی کرده‌اند. مقالهٔ دیگر، «ضلع ثابت: اسلوبی در

نگاره‌های خاوران‌نامه» به قلم مهدی ارجمند است که در *فصلنامهٔ نگره* منتشر شد (۱۳۸۸) و در آن، مسائل ساختاری همچون هندسهٔ ترکیب‌بندی در نگاره‌های نسخهٔ ترکمانی ابن‌حسام مطالعه شده است. به‌رغم مطالعات توصیفی پیشین، سعید اخوانی و فتانه محمودی، در مقاله‌ای تحلیلی با عنوان «واکاوی لایه‌های معنایی در نگاره‌های نسخهٔ خاوران‌نامه با رویکرد آیکونولوژی» در *فصلنامهٔ هنرهای زیبا* ـ موضوع را بررسی کرده‌اند (۱۳۹۷) و جنبه‌های پدیداری و معنایی نگاره‌های این نسخه را در چهارچوب نظری مشخص به چالش گرفته‌اند. درنهایت، شاید نزدیک ترین تحقیق به مقالهٔ حاضر، «بررسی منسوجات قرن هشتم و نهم هجری با توجه به نگاره‌های کتاب خاوران‌نامه» در *چهارمین جشنواره بین‌المللی* مد و *لباس* فجر در سال ۱۳۹۳ باشد که مطهرهٔ محمدرسولی در سویهٔ تقابلی با پژوهش حاضر، منسوجات سده‌های هشتم و نهم ق را با نظر به ویژگی‌های نگاره‌های خاوران‌نامه بررسی کرده است. در این مقاله، پوشش حضرت علی(ع) در نگاره‌های خاوران‌نامه در قیاس با واقعیت کسوت ایشان در زمان حیات و پوشش زمانهٔ خلق اثر یعنی عصر ترکمانی پیگیری شده و البته تمرکز نه‌فقط بر پارچه و منسوجات، که بر جامه است. اخیراً نیز «بازشناسی فولکلور مادی (پوشاک) در ترسیم سیمای اشخاص داستانی در نسخهٔ مصور خاوران‌نامه» به قلم مهین اللهی و فرزانهٔ فرخ‌فر در *دوماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه* منتشر شده است (۱۴۰۰).

در این پژوهش، ضمن مطالعهٔ طبقات اجتماعی در متن و تصویر خاوران‌نامه، نوع پوشاک در تصاویر و متن ادبی شناسایی خواهد شد تا لایه‌های پنهان فرهنگ آن روزگار در صورت کلی و در همهٔ اشخاص و اصناف بررسی و آشکار شود. در مجموع، نگاره‌های نسخهٔ خاوران‌نامهٔ ترکمانی از وجوه گوناگون بررسی شده است، ازجملهٔ آنهاست تأثیر خصایص هنری زمانه بر فرم و ترکیب‌بندی و حتی نمایش نوع پوشش افراد، نفوذ فرهنگ شیعی بر شمایل‌نگاری حضرت علی(ع) و تطبیق این نسخه با سایر نسخه‌های مکاتب نگارگری یا حتی متون تاریخی همچون نهج‌البلاغه. برخی نیز شیوهٔ نمایش پوشش در این نسخه را با شیوهٔ مرسوم در زمانه تطبیق داده‌اند. آنچه مقالهٔ حاضر را از موارد پیشین متمایز می‌گرداند، تمرکز پژوهشگران بر شیوهٔ پوشش حضرت علی(ع) در تصاویر کهن‌ترین نسخهٔ مصور خاوران‌نامه و جست و جوی معنای نمادین آن در این مقیاس است. در این زمینه، ژرف‌نگری در اطلاعات تاریخی برای بازیابی شیوهٔ پوشش حضرت علی(ع) و فرهنگ جامگانی ترکمانی به صورت هم‌زمان محل توجه خواهد بود.

نظری بر حکومت ترکمانان در ایران و نگارگری این عهد

در هنگامهٔ سلطهٔ تیموریان بر ایران، دو دسته از ترکمانان آق‌قویونلو و قراقویونلو، از غرب ایران به تدریج بر سرتاسر ایران (جز خراسان) حکومت یافتند. ترکمانان قراقویونلو یکی از اتحادیه‌های ایلی ترکمانان بودند که برای نخستین‌بار با تیمور رو در رو شدند و تن به تسلیم او ندادند (سومر، ۷۰). در سیر این روند، حکومت ترکمانی در دو مقطع (قراقویونلو و سپس آق‌قویونلو) روند گسترش و سازماندهی خود را تداوم بخشید. در میان حکمرانان این سلسله، حمایت جهانشاه و فرزندش پیربداق (قراقویونلو) از هنرمندان و سپس پشتیبانی اوزون حسن و فرزندانش میرزا یعقوب و میرزا خلیل (آق‌قویونلو) از نقاشان و خطاطان، نقش سازنده‌ای در تداوم کتاب‌آرایی ایران داشت (آژند، ۴۳۸). یکی از نخستین حامیان پایدار هنر در عصر ترکمانی (۹۰۷/۱۵۰۲-۱۴۵۰/ ۸۲۳)، پیربداق فرزند جهانشاه بود که سبک نهایی هنر ترکمانی تحت پشتیبانی او در مکاتب تبریز، شیراز و بغداد به منصهٔ ظهور رسید (رابینسون، ۲۹). در این دورهٔ تاریخی، قدرت ایران فزونی گرفت، چندان که حوزهٔ قدرت و نفوذ آنها حتی در نقاط دورتر از کانون اصلی نیز گسترش یافت و سیاست اروپایی‌ها را نیز تحت تأثیر قرار داد (میرجعفری، ۳۴۲).

در زمان فرومانروایی پیربداق و جانشینان او، ترکمانان، به پیروی از تیموریان، در تبریز، بغداد و شیراز کارگاه‌های سلطنتی برپا کردند و هنرمندان را به خدمت گرفتند. در این کارگاه‌ها شیوه‌های متأثر از مکتب هرات و شیراز با خصوصیات متفاوت پدید آمدند (پاکباز، ۷۷). قراقویونلوها با استیلا بر غرب و مرکز ایران، مواریث هنری دو مکتب نقاشی یعنی تبریز- بغداد در دورهٔ آل جلایر و شیراز دورهٔ تیموری را به ارث بردند (آژند، ۴۳۶) و برای اعتلای آن کوشیدند. می‌توان گفت که بدین ترتیب، سبک ویژهٔ ترکمانان در ربع آخر سدهٔ نهم ق شکل گرفت؛ عصری که در آن کتاب‌های مصور به صورت انبوه تولید می‌شد و به ویژه در شیراز کیفیتی مطلوب داشت (کن‌بای، ۷۲). در حکومت ترکمانان، نسخه‌های ارزشمندی استنساخ و مصور شد، همچون شاهنامهٔ فردوسی، خاوران‌نامه، خمسهٔ نظامی، مهر و مشتری عصار و منطق‌الطیر، که در تهیه و تدارک آنها، کاتبان و نگارگران ممتاز زمانه همکاری داشتند، همچون شرف‌الدین حسین سلطانی، فرهاد نقاش، فخرالدین احمد، مولانا اظهر، مولانا انیسی، نعیم‌الدین، سلطان حسین بن سلطانعلی اصلانشاه کاتب، شیخی نقاش و درویش محمد سیاه‌قلم (آژند، ۴۴۰). در این

میان، شاخص‌ترین نسخه، شاید به سبب سویهٔ مذهبی حکومت ترکمانان، خاوران نامه باشد: در رأس تشکیلات قضائی حکومت ترکمانان قراقویونلو و آق‌قویونلو، دیوان صدرات قرار داشت که ضمن تسلط بر امور قضائی، عالی‌ترین ناظر بر امور نهاد مذهب بود و سرپرست آن از سوی سلطان انتخاب می‌شد. این شخص به عنوان مقام عالی‌رتبهٔ روحانی، فتوا و احکام مذهبی صادر می‌کرد و امور دینی را بر عهده داشت (حسن‌زاده، ۱۸۳). استنساخ این منظومه به سیاست مذهبی حاکم یاری می رساند و تصویرگری آن به واضع مکتب نگارگری ترکمانی شیراز، فرهاد سپرده شد؛ نگارگری که با همکاری دستیارانش نسخهٔ خاوران‌نامه (۱۴۷۶/۸۸۱) را مصور کرده است (پاکباز، ۷۷). فرهاد، در نقاشی دستی توانا داشت و در این عصر بود که شهرت یافت. تصویرگری او، برآمده از تأثیر سبک چینی و هم‌آمیزی با سنت‌های تصویرگری محلی است (کریم‌زاده، ۵۱۳). این ویژگی‌ها در تصویرگری نسخهٔ خاوران‌نامه در کامل‌ترین وجه ظاهر شده است.

نسخه‌شناسی خاوران‌نامه

خاورنامه (خاوران‌نامه) منظومه‌ای حماسی- دینی از محمد بن حسام خوسفی[۱] است که در حدود سال‌های ۸۷۵/ ۱۴۷۱- ۷۳۸/ ۱۳۳۸، به تقلید از شاهنامهٔ فردوسی در ۲۲۵۰۰ بیت سروده شده است. مضمون این حماسه، درباره پیکارهای حضرت علی(ع) است. حوادث جنگی در این منظومهٔ بلند، با روایت از رخدادهای غیرمعمول و افسانه‌های شگفت‌انگیز آمیخته است. به نظر برخی از محققان، این منظومه از واقعیات تاریخی دور است و زاییدهٔ نیاز باطنی مردم و علاقهٔ آنان به قرار دادن حضرت علی(ع) در شمار پهلوانان ملی است (احمدی بیرجندی، ۴۱۶). بعد از تصنیف این اثر، در گذر زمان در ایران، حدود ۱۰ نسخهٔ مصور از این اثر حماسی پدید آمد که تمامی موارد نسبت به نمونه‌های ترکمانی (قراقویونلو) صورتی متأخر دارد[۲]. با این حساب و به احتمال بسیار، خاوران‌نامهٔ ترکمانی، قدیمی‌ترین نسخهٔ مصور از این اثر منظوم است

---

۱. مولانا محمدبن حسام‌الدین حسن بن شمس‌الدین محمد خوسفی (۱۴۷۱/ ۸۷۵-۱۳۸۰/ ۷۸۲)، در قالب‌های قصیده، ترجیع‌بند، مسمط و ترکیب‌بند شعر سروده و خاوران‌نامه یکی از مشهورترین آثار اوست (خوسفی، ۱۹-۱۷)

۲. نسخه‌های موزهٔ بریتانیا، چهار نسخهٔ دیوان هند، نسخهٔ کتابخانهٔ دانشگاه کمبریج، نسخهٔ کتابخانهٔ انجمن آسیایی بنگال، نسخهٔ کتابخانهٔ دانشگاه منچستر، نسخهٔ کتابخانهٔ بانکی‌پور و نسخهٔ چاپ سنگی که همگی نسبت به نسخهٔ مکتب ترکمانی وضعیت متأخری دارند (معمارزاده، ۱۳۹۰).

(۸۸۱/ ۱۴۷۶). این نسخه، نخست در موزهٔ هنرهای تزئینی نگهداری می‌شد و بعدها به موزهٔ میرعماد و سپس کاخ گلستان انتقال یافت. در این مسیر، شیرازهٔ نسخه، پیش از آن که وارد کتابخانهٔ کاخ گلستان شود، از هم گسسته و برگ‌هایی از آن پراکنده شد. این نسخه پیش از آن، ۶۸۵ برگ و ۱۵۵ مجلس نگارگری داشت، اما در وضعیت کنونی (در کتابخانهٔ کاخ گلستان به شمارهٔ ۷۵۷۰)، ۶۴۵ برگ دارد و ۱۱۵ برگهٔ آن مصور است. ۴۰ قطعهٔ دیگر از نقاشی‌های این نسخه اینک در اختیار مؤسسات و مجموعه‌داران خارجی است و یک برگه نیز در موزهٔ رضا عباسی نگهداری می‌شود (خوسفی، ۷- ۶)، که البته مطابق با عنوان مقاله، آنها مرجع نمونه‌گیری برای این پژوهش نبوده‌اند.

کسوت حضرت علی (ع) در متون تاریخی

براساس دانش تاریخی، اصلی‌ترین اجزاء پوشش رسمی حضرت علی(ع) همچون پیامبر (ص) و دیگران در صدر اسلام مشتمل بر عمامه، قبا و عبا بوده است (مقدم، ۱۵۱). در این میان، عمامه به مثابه مهم‌ترین جزء در پوشاک ایشان شناخته می‌شد؛ چنان که بنابر حدیثی مشهور، منسوب به پیامبر اسلام(ص)، عمامه «تاج ملائکه» و «تاج عرب»[۱] (کلینی، ۴۶۱/۶) و حتی مرز بین ایمان و کفر دانسته شده است[۲] (جلابی، ۳۸۹). عمامه در لغت از «عمّ» گرفته شده که بر طول و کثرت دلالت دارد و پارچهٔ بلندی است برای پوشش سر مردان (قزوینی رازی، ۱۷- ۱۵). رنگ عمامه نیز در صدر اسلام متنوع بوده است: سرخ، سبز، آبی و ... بنابر روایتی مشهور، پیامبر (ص) عمامهٔ سیاه رنگ خود را به حضرت علی(ع) بخشیدند و این عمامه همان است که علی بن ابی‌طالب (ع) در نبرد صفین بر سر داشت (دینوری، ۲۲۸). همچنین پیامبر (ص)، روز غدیر، عمامهٔ سفیدرنگ خود، به نام سحاب را بر سر امام علی (ع) نهادند (نویری، ۲۸۴). بنابر این، امیرالمؤمنین علی (ع) در دوران زمامداری خود حداقل در چند مورد، عمامهٔ سیاه و در بعضی موارد نیز عمامهٔ سفید بر سر داشتند. روش بستن عمامه، ظاهراً چنین بود: پارچهٔ عمامه را چند دور به سر می‌پیچیدند و دنبالهٔ آن را از پشت و از جلو می‌آویختند (واقدی، ۶۳۶) و گاهی این دنباله را به صورت لثام (روبند) به‌کار می‌بردند (ابن‌اثیر، ۲۹۲). ظاهراً اعراب شهرنشین، انتهای عمامهٔ خود را «حَنَک» می‌کردند، اما صحرانشینان آن را به صورت لثام

---

۱. هَکَذَا تَکُونَ تِیجَانُ الْمَلَائِکَة/ العرب.

۲. اِنَّ العَمائمَ سیماءُ الاسلام و هِی حاجزٌ بَینَ المُسلمین و المشرکین.

می‌بستند. حنک یعنی سر ابتدایی عمامه را از دور آن باز می‌کنند و پس از گذراندن از زیر چانه و شانه، پشت سر می‌اندازند. با وجود روایات حاکی از استحباب تحنُّک، در روایات متعدد، عمل دیگری به نام «اسدال» برای آن توصیه شده است (کلینی، ۱۳/ ۶۵) و اسدال به معنای رها کردن یک طرف عمامه بر سینه و طرف دیگر آن بر پشت یا میان دو کف یا تنها رها کردن یک طرف آن بر پشت یا سینه است. بنابراین، با اسدال، تحنک نیز تحقق پیدا می‌کند (مسائلی، ۴۴)، چنانکه بنابر بعضی روایات، هنگامی که پیامبر اکرم(ص)، حضرت امیرالمؤمنین علی (ع) را در روز غدیر معمم کردند، پس از اسدال عمامهٔ ایشان فرمودند: خداوند در روز حنین، با فرشتگانی که عمامهٔ اسدال داشتند، مرا یاری کرد[1] (مجلسی، ۸۰/ ۱۹۹). به نظر می‌رسد در صدر اسلام، اسدال یا تحنک هر دو در مقابل اقتعاط کفار (محکم بستن عمامه) بوده است و هر دو ظاهری متفاوت از مسلمانان در مقابل کفار پدید می‌آورد (صدوق، ۲۶۶) و از این جهت، در اسلام بر آنها به صورت اکید توصیه شده است.

اما قبا در تمام ادوار اسلامی، بالاپوشی جلو باز بود و دو طرف آن با دکمه به هم وصل می‌شد. پوشیدن قبا در زمان پیامبر(ص) معمول بوده است: «روزی حضرت محمد(ص) قباها را قسمت کرد و به مخرمه هیچ نداد. مخرمه نزد پیامبر(ص) رفت. ایشان درحالی‌که یکی از قباهای خود را به تن داشت، بیرون آمد و گفت: این را برای مخرمه نگه داشته‌ام..» (بخاری، ۱۶۷). در صورتی دقیق‌تر، دربارهٔ امیرالمؤمنین علی(ع) نقل شده است که ایشان قبای ضخیم می‌پوشیدند. دربارهٔ جزئیات آن نیز نوشته‌اند: پس از شهادت حضرت فاطمه زهرا(س) و دفن ایشان در مکان نامعلوم، عمر و ابوبکر قصد داشتند جاهایی از بقیع را بکاوند تا بر جسد آن بانو نماز بگزارند، اما چون خبر به گوش امیرالمؤمنین علی(ع) رسید، با غضب بیرون شد و قبای زردرنگ خود را ـ که وقت منازعه می‌پوشید ـ بر تن کرد و عمر را بر زمین کوبید (مجلسی، ۴۳/ ۱۷۱). عبا نیز تن‌پوش رویی، گشاد، بلند، بی‌آستین و جلو باز است که روی دیگر لباس‌ها بر دوش افکنده می‌شود. دو شکاف در جای آستین عبا هست که دست‌ها از آن بیرون می‌آید و این جامه، با هیچ دکمه یا کمربندی بسته نمی‌شود: «در صدر اسلام نیز معمولاً اعراب روی لباس خود، این روپوش می‌پوشیدند که از پارچهٔ پشمی خشن یا از ماهوت نازک، دو طرف آن مساوی بریده شده و پهنای هرکدام از این راه‌ها به اندازهٔ یک پا بود» (دزی،

---

۱. هکذا أیدنی ربی یوم حنین بالملائکة معممین وقد أسدلوا العمائم.

۱۸۶). این عبا با رنگ‌های مختلف تهیه می‌شد، مانند حلهٔ نازک علی بن ابی‌طالب(ع) که حاشیه‌هایی ظاهراً خاکستری با ریشه‌هایی آویخته داشت (ابن اثیر، ۱۷۳). گاه نیز این حاشیه، سرخ مات و زمینهٔ عبا، سیاه رنگ بود (طبری، ۲۳۸)

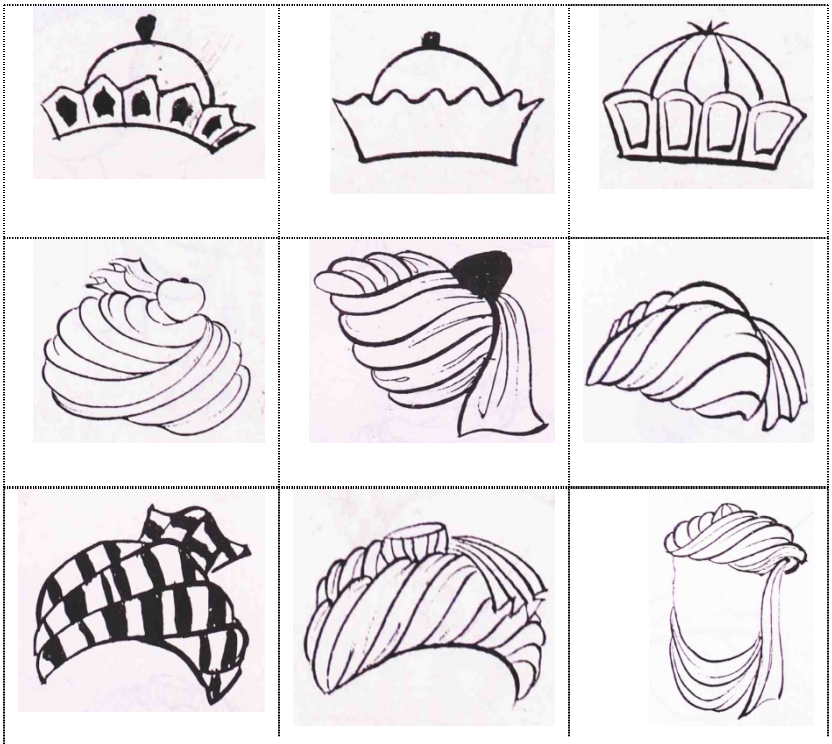
ترکیب عمومی جامهٔ مردانه در عصر ترکمانی

در بررسی پوشاک تاریخی مردانهٔ ایران، طبقات اجتماعی پادشاهان و حکما، بزرگان و درباریان، علما و فقها، نوازندگان، درویشان و جوانمردان، جنگجویان، مجرمان و لباس اهل‌پیشه و اصناف همچون شاطران، صیادان، بزازان (چیت‌ساز، ۵۹۷- ۵۸۷)، اصلی‌ترین وجه تمایز، نوع و کیفیت پارچهٔ مصرفی در دوخت تن‌پوش و مهم‌تر از آن در انتخاب نوع سرجامه بود: «در دورهٔ ترکمانان، البسه شخصیت‌های مذهبی تمامی اجزا به جز سرپوش با پادشاهان برابری می‌کند به‌طوریکه در بخش شناسایی انواع پوشاک در طبقات اجتماعی، پوشاک شخصیت‌های مذهبی، درباریان و پهلوانان به غیر از سرپوش‌ها مشترک هستند» (اللهی و فرخ‌فر، ۳۴) حدس‌هایی که دربارهٔ پوشاک مردم این دوره زده می شود، برپایهٔ منابع موثق، لباس‌های باقی‌مانده از آن دوره و نقاشی‌هایی است که هنرمندان کتابخانه‌های سلطنتی پدید آورده اند. این مواد تاریخی، گواه بر این است که اشکال اصلی دوخت، شبیه لباس‌های منقوش در نقاشی‌هاست (تصویر ۱) (سیمز، ۱۸۳). بر این اساس، در عصر ترکمانی پوشش عمومی مردان ایرانی مشتمل بر ۷ قطعه بود: انواع عمامه پیچیده به کلاه/ تاج (برای پادشاهان)، پیراهن، قبا، بالاپوش یا جبه (متناسب با فصل سرد)، کمربند، شلوار و پای‌افزار (ساق‌بلند، نیمه ساق‌بلند و بدون ساق) (ضیاءپور، ۳۱۵).

در این بین، اجزاء اصلی پوشش بیرونی مردانه به تاج یا دستار/ عمامه، قبا و عبا/ ردا بدین ترتیب بوده است: «پوشش سر غیر نظامیان به صورت تاج مقطع با لبهٔ ترک‌دار یا عمامه بود که بیشتر رنگ سفید داشتند. گاهی به صورت راه راه روشن که رنگ کلاه نیز از زیر آن دیده می‌شد (جدول ۱» (سیمز، ۱۸۷). نکته آنکه، پوشش سر، در این دوره، به لحاظ ارتباط با دربار چین تغییر یافت و از کلاه‌های مخروطی و کروی نمدی و پوستی زیر دستار استفاده شد (غیبی، ۳۸۵): زیر عمامه کلاهی بر سر می‌نهادند که آستر پوستی داشت و نوک تیز آن از وسط عمامه بیرون می‌آمد و لبهٔ آن حتی تا روی گوش‌ها را می‌پوشاند (دلاواله، ۱۴۶). کلاهِ زیر عمامه، شبیه قبهٔ کوچک آبی‌رنگ، سبز یا سیاه بود و در قسمت جلوی سر دیده می‌شد و دستاری سفید، طلایی یا قهوه‌ای دور آن را فرا

می گرفت. البته گاهی دستار را بدون کلاه بر سر می نهادند (چیت‌ساز، ۵۹۷)، در هر صورت عمامه کم‌کم جای کلاه‌های سلجوقی و مغولی را گرفت، زیرا کلاه را نشانی از کفر و الحاد و دستار و عمامه را نمادی از ایمان به اسلام می‌دانستند (متین، ۴۱).

در قسمت تن‌پوش نیز، مردان روی لباس زیرین، روپوشی می‌پوشیدند و این ترتیب بین بسیاری از مردم عادی آن روزگار متداول بود. این کسوت که با عنوان قبا شناخته می‌شد، ممکن بود بلند یا کوتاه باشد. آستین‌های آن نیز گاه کوتاه تا سر آرنج و گاه بلند بود و ممکن بود در قسمت شانه‌ها و سرآستین‌ها تزئین شود (سیمز، ۱۸۴). این لباس، یقه‌ای مایل داشت که تا زیر بغل ادامه می‌یافت و به هر صورتی که بود معمولاً با بندینک بسته می‌شد (غیبی، ۳۷۷). از دورهٔ تیموریان به بعد کم‌کم از نفوذ سبک‌های مغولی کاسته شد و سبک‌های ایرانی به تدریج جای آن را گرفت: قبای رویی اغلب سراسر بازمی‌ماند یا آنکه در ناحیهٔ گردن و پایین کمر برای نشان دادن سایر بالاپوش‌های زیرین و نیز پیراهن بلندی که در زیر پوشیده شده بود (قمیص) باز گذارده می‌شد (متین، ۴۱). قبا را در دوران میانهٔ اسلامی به صورت معمول از پارچهٔ کرباس (کرباس) یا تافته (ابریشم) می‌دوختند و رنگ آن برحسب تمایل اشخاص، سرخ، زرد، سبز یا به رنگ‌های دیگر بود (پولاک، ۱۰۶)، اما روی قبا، پوشش دیگری به کار می‌آمد که به عنوان عبا یا ردا شناخته می‌شد: مطابق آثار نگارگری این عهد، بالاپوش بلندی که آن را روی همهٔ لباس‌های دیگر به تن می‌کردند. این کسوت معمولاً آستین کوتاه و جلو باز بود و اغلب با نقوش گیاهی تزئین می‌شد و بعضی نیز حاشیهٔ قیطان‌دوزی طلایی داشت. «در برخی موارد آستین‌های عبا/ ردا، بسیار بلند بود و افراد به هنگام حضور در مقابل مقام بالاتر با تعهد به رسوم پیشین به نشانهٔ سرسپردگی به ایشان دست در آستین می‌کردند» (غیبی، ۴۲۷). بدین ترتیب، تشخیص آن از قبا، به شکل صوری از طریق نداشتن بندینک حاصل می‌شود و البته در کاربرد، که بیرونی‌ترین وجه جامگانی است (جدول ۱).



جدول ۱: برخی از سرپوش‌های رایج در عصر ترکمانی (شهشهانی، ۹۳- ۹۲)

تصویر ۱: نقاشی عصر ترکمانی
(URL1)

پوشش حضرت علی (ع) در نگاره‌های خاوران‌نامه

در بررسی ۹ نگاره از خاوران‌نامهٔ ترکمانی، تصویر ۲، پاره‌ای از داستان «حضرت علی(ع) در جست و جوی دلدل» را نشان می‌دهد. در این مجلس، امیرالمؤمنین در مقابل حضرت موسی (ع) با عمامهٔ اسدال شده و کلاهک آبی لاجوردی به تصویر درآمده؛ صورتی‌که یکی از پوشش‌های سر مردانهٔ رایج در دورهٔ ترکمانی بوده است. قبا و عبا نیز از فرم‌های متداول آن عصر پیروی می‌کند: «جامهٔ مردان در مکتب ترکمانان دستار گرد سفید (به ندرت رنگی) و قطعات طلاست که در همراهی با ردای بلند در سرتاسر تاریخ این مکتب بدون تغییر باقی می‌ماند» (رهنورد، ۱۰۰). به این ترتیب، قبای ایشان مطابق با نگارگری این عصر و موارد موجود در این نسخه، به صورت گشاد، بلند تا مچ پا و البته در این مورد خاص با رنگ زرد طلایی به نمایش در آمده است.

برخی از انواع عبا نیز در این عصر با آستین بلند و برخی دیگر با آستین کوتاه تا آرنج تهیه می‌شد. هر دو نوع این جامگان در پوشش حضرت علی(ع) در نسخهٔ خاوران نامهٔ مکتب ترکمانی به نمایش در آمده و نمونهٔ دوم در این تصویر بر تن ایشان نشسته است. دربارهٔ رنگ این پوشش نیز هر چند در نمونه‌های این نسخه، محدودیت خاصی لحاظ نشده است، رنگ آبی لاجوردی با تزئینات گیاهی انتزاعی زرّین در سر شانه‌ها و حاشیهٔ دامن، به لحاظ کمّی بر سایران تقدّم دارد؛ موضوعی که حاکی از تأثیرپذیری نگارگری مکتب ترکمانی از نگارگری عصر مغولی یعنی هرات است، زیرا «مکتب شیراز با اتکا به مکتب متقدم تیموری شکل گرفت و تحت عنوان مکتب ترکانی تداوم یافت. البته گرچه مظاهری از سنن مختلف محلی در سبک ترکمانی گرد آمده، این سبک بیشترین تأثیر را از محل خلق یعنی شیراز گرفته است» (خوسفی، ۲۹) و شاهد آن در تصویر ۲ قابل ملاحظه است. افزون بر این، در مقابلِ حضرت علی (ع)، حضرت موسی (ع) با سر تعظیم، دست در آستین کرده است: در این دوره، به احترام افراد مهم و بلندمرتبه، دست‌ها در آستین‌های گشاد و بلند پنهان می‌شد. بنابراین، این نگاره، به تمامی مؤید پیروی سبک پوشش افراد از خصایص فرهنگی عصر ترکمانی است؛ چنانکه در تصویر حضرت موسی(ع) نیز بر این اسلوب بر دست در آستین داشتن ایشان تأکید شده است. پایبندی به شیوهٔ پوشش ترکمانی در تصویر ۳ با موضوع «رسیدن عمر به حضور حضرت علی(ع)» تکرار می‌شود. با این تفاوت که در این نمونه، امیرالمؤمنین عمامهٔ اسدال شده را با کلاهک سرخ به سر کرده‌اند. از سویی، علاوه بر صور گیاهی انتزاعی طلایی، حاشیهٔ

عبا نیز به پارچهٔ محرمات[۱] مزیّن گشته که با نظر به شباهت این نوع پردازش با جامهٔ حضرت موسی(ع) در تصویر ۱، از وجه نشانه‌ای پوشش امام علی (ع) کاسته و بر شباهت ظاهری بین پیکره‌های مصور در این نسخه افزوده است. قبای امیرالمؤمنین نیز این‌بار به صورت تک‌رنگ و عاری از تزئینات، البته با رنگ سبز آبی تصویر شده است. همچنین در تصویر ۴، با موضوع «نبرد حضرت علی(ع) با صلصال»، این‌بار ایشان با عمامهٔ تحت‌الحنک شده، کلاهک سرخ، قبا و عبای تک‌رنگ سبز به نمایش درآمده‌اند و آرایه‌بندی زرین روپوش‌رویی با نقوش گیاهی انتزاعی بر سر شانه‌ها و حاشیهٔ پایینی مشخص شده است. هر چند در بسیاری از نگاره‌های این نسخه، حضرت علی(ع) با ردای لاجوردی به نمایش درآمده، چون کیفیت حضور ایشان به نشانه‌های ممیز همچون رنگ لاجوردی محدود نمی‌شود، این بار نیز فرمی از عبا ـ پیشتر در تصاویر ۲ و ۳ ـ با همان صورت از تزئینات، اما با رنگ دیگر، یعنی سبز تیره به کار رفته و به تن‌پوش ایشان تبدیل شده است. البته بخشی از آستردوزی آن با رنگ لاجوردی و تزئینات طلایی قابل ملاحظه است. حتی رنگ‌بندی کلاهک در سرجامهٔ حضرت علی(ع) به رنگ خاصی محدود نشده و در بسیاری از نگاره‌های این نسخه، نه‌فقط با رنگ آبی، بلکه با رنگ سرخ به نمایش در آمده است. چنین به‌نظر می‌رسد که در نگاره‌پردازی حضرت علی(ع) در نسخهٔ خاوران‌نامه، نه‌فقط از اسلوب پوششی زمانه پیروی می شد، بلکه هیچ تمایز رنگی و فرمی در نمایش کسوت ایشان از دیگران به‌کار نمی‌رفت. البته این مورد با شیوهٔ پوشش حضرت علی(ع) در واقعیت نزدیک است: براساس روایات تاریخی[۲]، ایشان جامه‌ای همچون دیگران بر تن می‌کردند و زیستی شبیه مردمان عادی داشتند.

---

۱. محرمات فقط با پشت سرهم قرار گرفتن ردیف‌هایی از نقش‌ها شکل گیرد. حتی ممکن است بین ردیف‌ها، حاشیه یا مرز مشخصی وجود نداشته باشد (حصوری، ۵۱)

۲. مردی از امام صادق(ع) پرسید: حضرت علی(ع) لباس خشن و کم قیمت می پوشید، اما لباس شما لباس خوبی است. امام صادق(ع) در جواب فرمودند: حضرت علی(ع) آن لباس را در زمانی می‌پوشیدند که زشت نبود، ولی اگر من دراین زمان آن لباس را بپوشم به آن شهرت پیدا می‌کنم. بهترین لباس برای هر زمان لباس اهل آن زمان است (حر عاملی، ۲۷۹).

تصویر ۲: نبرد حضرت علی (ع) با دلدل، خاوران‌نامه، کاخ موزهٔ گلستان (خوسفی، ۵۵)

تصویر ۳: رسیدن عمر به حضور حضرت علی(ع)، خاوران‌نامه، کاخ موزهٔ گلستان (خوسفی، ۸۱)

تصویر ۴: نبرد حضرت علی (ع) با صلصال، خاوران‌نامه، کاخ موزهٔ گلستان (خوسفی، ۱۵۱)

در برخی دیگر از تصاویر خاوران‌نامه، عبای امام علی(ع) متناسب با گونهٔ دیگر از شیوه‌های مرسوم در آن عصر، با آستین بلند به نمایش درآمده و فارغ از رنگ، تزئینات

آن در بخش‌های دیگر نیز ظاهر شده است. به عنوان نمونه در تصویر ۵ با موضوع «ابوالمحجن در محضر علی(ع)»، تزئینات گیاهی ردای سیاه‌رنگ ایشان علاوه بر سر شانه و حاشیه در قسمت سرآستین نمود یافته و یادآور پارچه‌های طراز است: «در آغاز دوره اسلامی، نوشته‌های غیرتکراری روی پارچه‌ها به‌کار می‌آمد که این نوشته‌ها یا در بافت پارچه بود یا روی آن سوزن‌دوزی می‌شد. بر این پارچه‌ها، موسوم به طراز، علایمی از عظمت خلفا نقش می‌گشت» (طالب‌پور، ۵۷). افزون بر این، هرچند در این تصویر ایشان در مقام حکومت، ظاهر شده‌اند و بر اساس نگاره‌های دیگر از این نسخه (تصویر ۱۱)، نقش تاج و تاجکلاه بر سر فرمانروایان رایج بوده است، اما این‌بار نیز حضرت علی(ع) به هیئت معمول خود با کلاهک (سرخ) و عمامه (به صورت اسدال)، قبا (ساده و قهوه‌ای‌رنگ) و ردای متعارف (سیاه با تزئینات زرّین) نشسته و مشتاقان را در کسوتی شبیه به خود به حضور پذیرفته‌اند. در تصویر ۶، بار دیگر با محوریت موضوعی «نبرد حضرت علی(ع) با صلصال»، ایشان در میدان جنگ در برابر سپاه آراسته به پوشاک نظامی همچون کلاهخود، با عمامهٔ معمول به صورت تحت‌الحنک شده و با کلاهک سرخ به تصویر درآمده‌اند. دیگر جزئیات پوشش ایشان نیز همچون سایر موارد، مشتمل بر قبا و عبای سبز رنگ و آستین بلند است و احتمالاً به سبب حرکت دست‌ها، اندکی جلوهٔ کوتاه‌تری یافته است. با این تفاوت که این‌بار، تزئینات گیاهی سرو مانند ردای ایشان، نه‌فقط بر سر شانه و حاشیه که بر پهلوها نیز ظاهر شده و بیش از پیش این مسأله را به ذهن راه می دهد که نقاشان این نسخه، از الگوی تصویری پایدار پیروی نکرده و بیش از هر چیز بر تکریم پوشش عرف جامعه و شباهت امام علی(ع) با دیگران تأکید داشته‌اند: «مسلمانان در نخستین جنگ‌های خود، لباس یکسانی نداشتند و معمولاً با همان لباس مرسوم خود در جنگ حاضر می‌شدند که مشتمل بر لباس بلندی بود که گاه زیر آن شلوار می‌پوشیدند. روی شانهٔ خود ردایی می‌انداختند و عمامه‌ای بر سر می‌گذاشتند». (قائدان، ۸)، نکته‌ای که به صورت بارزتر در تصویر ۷ با موضوع «گشودن قلعهٔ خیبر به دست حضرت علی(ع)» نمود می‌یابد؛ نگاره‌ای که امضای هنرمند زمانه، فرهاد نقاش را بر خود دارد، اما با این وجود، حضرت علی(ع) در سخت‌ترین لحظهٔ نبرد، با عمامهٔ اسدال و کلاهک آبی لاجوردی، بجای تغییر کلاهخود و البته قبا و عبای معمول به جای زره و خفتان با رنگ‌های سبزآبی و لاجوردی به نمایش درآمده و فقط عبای ایشان برای سهولت در جنگاوری، اندکی در زیر کمربند جمع شده و جلوهٔ کوتاه‌تری یافته است.

آستین هر دو تن‌پوش نیز احتمالاً به سبب حرکت دست‌ها تا آرنج بالا رفته است. عبایی که برخلاف تزئینات متداول در نگاره‌های پیشین با طرح واگیره‌ای از نقوش گیاهی انتزاعی طلایی زینت یافته است. «طرح تکرار شونده واگیره‌ای، ترکیبی است که ساختار کلی آن از تکرار منظم یک نقش با الگوهایی خاص در سرتاسر متن به وجود می‌آید» (رجایی، ۶۷). بدین‌ترتیب، طرح واگیره‌ای نوعی شیوهٔ تزئینی پارچه است که معمولاً نه به صورت عملیات تکمیلی پارچه همچون سوزن دوزی، که در هنگام بافت و تولید پارچه ایجاد می‌شود و به همین سبب، ارزان‌تر و برای مصارف عمومی مناسب‌تر است. با این حساب هر چند بعید به نظر می‌رسد که نقاش چنین نگاهی را دنبال کرده باشد، این شیوهٔ تزیینی برای پوشش نبرد مناسب‌تر از گونه‌های مزین به رودوزی و آرایه‌بندی تکمیلی است. در نتیجه با مطالعهٔ سه نگارهٔ اخیر می‌توان مدعی بود بی توجهی در به‌کارگیری دلالت نشانه‌ای جامگانی در مصورسازی نسخهٔ خاوران‌نامهٔ ترکمانی، خود به نوعی نمود معنایی بدل شده است. به دیگر سخن، نگارگران این نسخه برای حضرت علی(ع) پوشش خاصی تعریف نکرده و به صورت پذیرفته شدهٔ رایج از ایشان در میان عامهٔ مردم وفادار مانده‌اند. حفظ این سنت در تمامی عرصه‌ها حتی میدان نبرد، سبب می‌شود تا حضور امیرالمؤمنین در شاخص مفهومی، مترادف فروتنی و همراهی با عرف جامعه تعریف گردد.

تصویر ۵: ابوالمحجن در محضر علی (ع)، خاوران‌نامه، کاخ موزهٔ گلستان (خوسفی، ۶۳)

تصویر ۶: نبرد حضرت علی (ع) با صلصال، خاوران‌نامه، کاخ موزهٔ گلستان (خوسفی، ۱۴۱)

تصویر ۷: گشودن قلعهٔ خیبر به دست حضرت علی(ع)،
خاوران‌نامه، کاخ موزهٔ گلستان (خوسفی، ۶۱)

در تصویر ۸ با موضوع «دلدل شیر را از پای درمی‌آورد»، حضرت علی(ع) هرچند در میدان نبرد است، دیگر بار به جای پوشش رزم، با کلاهک آبی لاجوردی، عمامهٔ سفید[۱] تحت‌الحنک شده، قبا و عبای بلند و آستین‌دار با ترکیب رنگی سبز و طلایی به نمایش درآمده است. مورد متمایز نسبت به نمونه‌های پیشین، نمود نقوش گیاهی ساده شده در عبای ایشان در قالب صورت خاصی از طرح‌اندازی واگیره‌ای، یعنی قابی است: «در شیوهٔ شبکه‌بندی، زمینه پارچه به تمامی، دارای تقسیم‌بندی‌های قاب‌مانندی است که درون هریک از آنها، تزئینات مشابه یا متفاوت به‌چشم می‌خورد» (کاتب و مافی‌تبار، ۷۵). این نوع شیوهٔ نقش‌پردازی در طراحی پارچه به صورت عمده در هنگام بافت اعمال می‌شود و با قید احتمال به تبعیت از رواج آن در عصر ترکمانی در این نگاره بر تن حضرت علی(ع) نشسته است. در نمونهٔ دیگر، یعنی تصویر ۹ که صحنه‌ای است از «معجزه نمودن حضرت رسول(ص)»، حضرت محمد(ص) و امام علی(ع) به رسم زمانهٔ خلق اثر با جامگان تقریباً مشابهی تصویر شده‌اند، درحالی که هر دو هاله‌ای از نور به دور سر دارند. بنابر این، حتی نشانه‌های تقدس، همچون شعله‌های نور در تمایز ایشان از یکدیگر در تصویر مؤثر نیست

۱. نمایش رنگ سفید در این نسخه، با ته‌فام رنگی همراه است که احتمالاً از تدبیر نقاشانه و البته تـأثیر مرور زمان بر تصویر نشأت می‌گیرد.

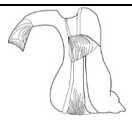
و شناسایی ایشان از طریق دانش ادبی ـ تاریخی و تطبیق آن با نشانه‌های تصویری دیگر، از جمله تفاوت جایگاه، رویارویی پیامبر(ص) با فرشتگان و شمشیر دولبهٔ امیرالمؤمنین(ع) ممکن است. در این نگاره، با رقم فرهاد نقاش، حضرت علی(ع) همچون پیامبر(ص) با کلاهک سرخ و به عکس ایشان با عمامهٔ تحت‌الحنک‌شده به تصویر درآمده‌اند. قبای هر دو شخصیت، همگون و سرخ رنگ است. ردای هر دو تن نیز در سر شانه و حاشیهٔ دامن با رنگ طلایی به نقوش گیاهی انتزاعی آرایه‌بندی شده است، اما عبای لاجوردی امام علی(ع) در تقابل با فرم پوششی پیامبر اکرم(ص) و به تناسب یکی از رسوم زمانهٔ خلق اثر، آستین کوتاه دارد. در برابر این نمونه، در تصویر ۱۰ با مضمون «حضرت علی(ع) و یاران در نبرد با میل افسانه‌ای» هرچند به تکرار، ترکیب کلاهک سرخ، عمامهٔ تحت‌الحنک‌شده، قبای سرخ و ردای آبی (البته با آستین بلند) ظاهر می‌شود، اما نقش‌اندازی عبا برخلاف سایر نمونه‌ها، متأثر از طرح افشان و نقش‌مایه‌های چینی همچون ابر و باد است: «نقشه‌ای افشان است که عناصر مشخص و ثابت نداشته و نقش‌مایه‌های آن در تمام زمینه پراکنده باشد» (حصوری، ۱۱۱). بنابر این، می‌توان احتمال داد که افزون بر طرح‌های واگیره‌ای و قابی، طرح افشان در طراحی جامگان مردانهٔ عصر ترکمانی به‌کار می‌رفته است. از آنجا که براساس اسلوب نگارگری ایرانی، ویژگی‌های صوری پیکره‌ها از جمله پوشش، مبیّن خصایص فرهنگی زمانه است، این نوع طرح‌اندازی در منسوجات شیراز سدهٔ ۸ ق، در تصویر پوشش حضرت علی(ع) به کار رفته است تا ایشان را در جامه، شبیه دیگر مردمان نشان دهد؛ موضوعی که گواهی است بر تأثیرپذیری، هرچند اندک سنت‌های صناعی مکتب شیراز از هنر خاور دور: «پوشش مسلمانان تا اواخر دورهٔ اموی ساده بود و غالباً از پشم تهیه می‌شد بنابراین در آثار اسلامی اطلاعات کاملی از آن در دسترس نیست اما در دوره‌های بعدتر که بافت پارچه‌هایی ابریشمی و پنبه‌ای، منقوش و ملوّن معمول گشت، آگاهی‌های بیشتری در این باب موجود است» (همتی، ۱۲۲).

تصویر ۸: دلدل شیر را از پای درمی‌آورد، خاوران‌نامه، کاخ موزهٔ گلستان (خوسفی، ۱۰۶)

تصویر ۹: معجزه نمودن حضرت رسول (ص)، خاوران‌نامه، کاخ موزهٔ گلستان (خوسفی، ۹۱)

تصویر ۱۰: حضرت علی (ع) و یاران در نبرد با میل افسانه‌ای، خاوران‌نامه، کاخ موزهٔ گلستان (خوسفی، ۱۲۹)

جدول ۲: فرم و شکل عمامه، عبا و قبا در ۹ نگاره از خاوران‌نامه ترکمانی (نگارندگان)

تصویر	عمامه		قبا	عبا	قبا و عبا
۱	اسدال شده		آستین بلند	آستین کوتاه	
۲	اسدال شده		آستین بلند	آستین کوتاه	
۳	تحت‌الحنک شده		آستین بلند	آستین کوتاه	
۴	اسدال شده		آستین بلند	آستین بلند	
۵	تحت‌الحنک شده		آستین بلند	آستین بلند	
۶	اسدال شده		آستین بلند	آستین بلند	
۷	اسدال شده		آستین بلند	آستین بلند	
۸	تحت‌الحنک شده		آستین بلند	آستین کوتاه	
۹	تحت‌الحنک شده		آستین بلند	آستین بلند	

جدول ۳: رنگ عمامه، عبا و قبا در ۹ نگاره از خاوران‌نامه ترکمانی (نگارندگان)

تصویر	عمامه و کلاهک		قبا		عبا	
۱	سفید (با ته-فام رنگی) و آبی لاجوردی		زرد طلایی		آبی لاجوردی با تزیینات طلایی	
۲	سفید (با ته-فام رنگی) و قرمز		سبزآبی		آبی لاجوردی با تزیینات طلایی، حاشیه دوزی با پارچهٔ محرمات سفید و مشکی	
۳	سفید (با ته فام رنگی) و قرمز		سبز		سبز تیره با تزیینات طلایی	
۴	سفید (با ته فام رنگی) و قرمز		قهوه‌ای		مشکی با تزیینات طلایی	
۵	سفید (با ته فام رنگی) و قرمز		سبز		سبز تیره با تزیینات طلایی	
۶	سفید (با ته فام رنگی) و آبی لاجوردی تیره		سبزآبی		آبی لاجوردی با نقش طلایی	
۷	سفید (با ته فام رنگی) و آبی لاجوردی		سبز		سبز تیره با نقش طلایی	

۸	سفید (با ته فام رنگی) و قرمز		قرمز		آبی لاجوردی با تزیینات طلایی	
۹	سفید (با ته فام رنگی) و قرمز		قرمز		آبی با نقش طلایی	

جدول ۴: طرح و نقش عمامه، عبا و قبا در ۹ نگاره از خاوران‌نامه ترکمانی (نگارندگان)

تصویر	عمامه	قبا	عبا	
۱	بدون نقش	بدون نقش	نقوش گیاهی انتزاعی در سر شانه و حاشیهٔ دامن	
۲	بدون نقش	بدون نقش	نقوش گیاهی انتزاعی در سر شانه و طرح محرمات در حاشیهٔ پیش (جلو)	
۳	بدون نقش	بدون نقش	نقوش گیاهی انتزاعی در سر شانه و حاشیهٔ دامن	
۴	بدون نقش	بدون نقش	نقوش گیاهی انتزاعی در سر شانه، سرآستین و حاشیهٔ پیش (جلو)	
۵	بدون نقش	بدون نقش	نقوش گیاهی سرومانند در سر شانه و پهلوها	
۶	بدون نقش	بدون نقش	طرح واگیره‌ای با نقش گیاهی انتزاعی	

۷	بدون نقش	بدون نقش	طرح قابی با نقش گیاهی انتزاعی	
۸	بدون نقش	بدون نقش	نقوش گیاهی انتزاعی در سر شانه و حاشیهٔ دامن	
۹	بدون نقش	بدون نقش	طرح افشان با نقش سماوی (ابروباد)	

در مجموع هرچند قبای حضرت علی(ع) همواره به صورت آستین‌بلند بر تن ایشان نشسته است، عمامهٔ کلاهک‌دار ایشان تقریباً در نیمی از موارد اسدال و در نیمی دیگر تحت‌الحنک شده است. رنگ پوشش ایشان به جز عمامهٔ سفید که آن نیز با بسیاری از پیکره‌های تصاویر این نگاره‌ها مشترک است، به محدودیت ویژه‌ای مقید نشده و هر چند عمامه و قبا بدون نقش و از پارچه‌های ساده است، عبا معمولاً طرح‌دار است و این تزئینات گاه در کلیت پارچهٔ عبایی به چشم می‌خورد و گاه به تزئینات سر شانه، حاشیه و مچ دست‌ها تقلیل می‌یابد، اما در تمام موارد، همچون دیگر پیکره‌هاست.

نتیجه

خاوران‌نامهٔ ابن‌حسام خوسفی، منظومه‌ای حماسی در شرح رشادت‌های حضرت علی(ع) است که مقارن دورهٔ حکومت قراقوینلو و آق قوینلو بر ایران سروده و احتمالاً کهن‌ترین نسخهٔ مصور آن در فاصلهٔ سال‌های ۸۹۳/ ۱۴۸۷ـ۱۴۷۶/۸۸۱ کتابت شد؛ اثری که اکنون بخش اعظم آن در کتابخانه کاخ موزهٔ گلستان نگهداری می‌شود و ۷۵ نگاره از آن، شامل تمثال حضرت امیرالمؤمنین(ع) است. هدف این مقاله، بررسی ساختار صوری پوشش امام علی(ع) است؛ زیرا کیفیت و نوع تصویر پوشاک برای شناسایی افراد و در تناسب با جایگاه دیگر شخصیت‌ها ظهور می یابد. ممکن است که ساختار صوری لباس، امکان تطبیق آن را بر شخصی خاص پدید آورد. با این هدف، در پاسخ به پرسش تحقیق مشخص شد که اصلی‌ترین پوشش حضرت علی(ع) در نگاره‌های نسخهٔ خاوران‌نامهٔ ترکمانی، مشتمل بر عمامه، قبا و عبا ست. گرچه همین شیوهٔ پوشش کمابیش در زمان

ایشان معمول بود، جامگان مصور شده در این نسخه به لحاظ فرم، رنگ و نقش، ویژگی‌های پوشش متداول زمانهٔ خلق اثر را بازتاب می‌دهد. در ژرف‌نگری بیشتر در جزئیات پوشش ایشان مشخص شد: برخلاف قبا که معمولاً صورتی آستین بلند داشت، عبا به هر دوصورت یعنی با آستین‌های کوتاه و بلند نشان داده می شد. دربارهٔ رنگ‌بندی نیز با وجود آنکه بستر آن فراهم بود که نقاش/ نقاشان همچون بسیاری از نمونه‌های هم‌عصر، پیشین و پسین، با تأسی به الگوی تصویری خاص، حضرت علی(ع) را از دیگر افراد متمایز کنند، اما در نمونه‌های تصویری مزیّن به تمثال ایشان، نقاش از رنگ‌بندی چندگانه در نمایش کلاهک زیر عمامه، قبا و عبا بهره برده است. هرچند در بسیاری موارد، نقاش به سبک نگارگری زمانه نسبت به‌رنگ لاجوردی گرایش نشان داده و آن را در پوشش امیرالمؤمنین به کار گرفته، اما در رابطه‌ای دو سویه، نه‌فقط رنگ‌پردازی در جامهٔ ایشان به لاجوردی محدود نشده، بلکه این رنگ را در رخت دیگر شخصیت‌ها بارها به کار برده است. دربارهٔ عمامه نیز، نه صرفاً در پوشش سر ایشان که دربارهٔ تمام افراد وفاداری به رنگ سفید قابل ملاحظه است و آن نیز، خصایص رنگی سرجامه‌های عصر و جغرافیای خلق اثر را یادآوری می‌کند. عمامه‌هایی که در تقریبی برابر گاه به صورت تحت‌الحنک و گاه اسدال شده به نمایش درآمده‌اند و در هر دو حالت، ضمن بازنمایی رسوم تاریخی، در صورت آگاهی مخاطب، آیات و احادیث مرتبط را تداعی می‌کنند. در بیشتر موارد، عبای امام علی(ع)، با طرح واگیره‌ای، قابی و افشان با نقوش گیاهی انتزاعی و حتی نقشمایه‌های سماوی متأثر از هنر چینی شبیه به ابر و باد زینت شده است؛ مصادیقی که تأیید دوباره‌ای است بر تأثیر خصلت‌های مکانی و زمانی بر شیوهٔ نمایش کسوت امیرالمؤمنین علی(ع). قبای ایشان نیز معمولاً به صورت ساده و بدون نقش تصویر می‌شود. در مجموع، با اینکه هنرمندان این عهد می توانستند با نمایش کسوت ثابت برای حضرت علی(ع) یا تعریف جزئیات ویژه در رنگ، طرح و نقش یا حتی فقدان کامل آنها و پرهیز از هرگونه آرایه‌بندی، امیرالمؤمنین را از دیگران متمایز کنند، اما با وفاداری به عرف جامعه، حضرت را در صورتی شبیه مردمان عادی به تصویر درآوردند؛ به‌طوری که پوشش ایشان در تمام موقعیت‌ها، اعم از نبرد، فرماندهی، گفت و گو و مانند اینها، مشتمل بر ترکیب سه جزئی معمول است و همچون پادشاهان یا سرداران سپاه به تناسب شرایط، جزئیات دیگری ندارد یا حتی بیشتر از دیگران ساده نیست؛ چنان که بنابر منابع مکتوب، ایشان در زمان حیات در هیئتی مانند مردم در

جامعه حضور می‌یافتند. به این ترتیب، تشابه صوری و ساختاری پوشش حضرت علی(ع) با رسوم جامگانی زمانهٔ نسخه‌برداری خاوران‌نامه، از یک‌سو در تناسب با روایات مذهبی است؛ چنان که نشانه‌دار بودن کسوت برخی از شخصیت‌های مشهور در متون ادبی نیز، با متن روایتگر آنها متناسب بوده است. از سوی دیگر، بی‌نشان کردن پوشش امام علی(ع) به دلالت مفهومی و بازتاب نحوهٔ حضور ایشان در جامعه تبدیل می‌شود و نحوهٔ زیست ایشان را تداعی می‌کند.

امید است که دیگر پژوهشگران، با مطالعه در تاریخ نگارگری، که غالباً دستمایهٔ بررسی در حوزهٔ تجسمی بوده است، در وجوه بر جای مانده از این هنر در چهارچوب نظری مشخص اقدام کنند.

منابع

ابن‌اثیر، عزالدین ابوالحسن. *تاریخ کامل اسلام و ایران*. ج ۱. ترجمه ابوالقاسم حالت و علی حائری. تهران: علمی. ۱۳۶۵.

احمدی بیرجندی، احمد. «دیدگاه‌های اخلاقی و اجتماعی محمد بن حسام خوسفی در منظومه خاوران‌نامه». *جستارهای ادبی*. ۱۳۶۹. ۲۳ (۴ و ۳).۴۳۱- ۴۱۶.

اخوانی، سعید و محمودی، فتانه. «واکاوی لایه‌های معنایی در نگاره‌های نسخه خاوران‌نامه با رویکرد آیکونولوژی». *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*. ۱۳۹۷. ۲۳ (۲). ۳۴- ۲۳.

ارجمند، مهدی. «ضلع ثابت: اسلوبی در نگاره‌های خاوران‌نامه». *نگره*. ۱۳۸۸. ۴ (۱۲). ۶۲- ۵۳.

اللهی، مهین و فرخ‌فر، فرزانه. «بازشناسی فولکلور مادی (پوشاک) در ترسیم سیمای اشخاص داستانی در نسخهٔ مصور خاوران‌نامه». *دوماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه*. ۱۴۰۰. ۹ (۳۷). ۳۸- ۵.

آژند، یعقوب. *نگارگری ایران*. ج ۱. تهران: سمت. ۱۳۸۹.

بخاری، ابوعبدالله محمد. *صحیح بخاری*. ج ۲. ترجمه عبدالعلی نور احراری. تربت جام. شیخ الاسلام احمد جام. ۱۳۹۲.

پاکباز، رویین. *نقاشی ایران*. چ ۵. تهران: زرین و سیمین. ۱۳۸۵.

پولاک، یکوب ادوارد. *سفرنامهٔ پولاک*. ترجمه کیکاووس جهانداری. تهران: خوارزمی. ۱۳۶۱.

جلابی، ابوالحسن. *مناقب الامام علی بن ابی طالب (ع)*. ج ۲. بیروت: دارالاضواء. ۱۳۸۳.

چیت‌ساز، محمدرضا. «تاریخ پوشاک ایرانیان از ابتدای اسلام تا قاجار». *تاریخ جامع ایران*. ج ۱۹. تهران: دایره‌المعارف بزرگ اسلامی. ۱۳۹۳. ۶۸۰- ۵۲۰.

حر عاملی، محمد بن حسن. *وسائل الشیعه*. ج ۱. ترجمه سعید غفارزاده. تهران: قلم. ۱۳۹۶.

حسن‌زاده، اسمعیل. *حکومت ترکانان قراقویونلو و آق‌قویونلو در ایران*. تهران: سمت. ۱۳۷۹.

حصوری، علی. *مبانی طراحی سنتی در ایران*. چ ۲. تهران: چشمه. ۱۳۸۵.
خوسفی بیرجندی، محمدبن حسام‌الدین. *خاوران‌نامه*. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. ۱۳۸۱.
دزی، راینهارت. پیتر. *فرهنگ البسهٔ مسلمانان*. ترجمه حسینعلی هروی. چ ۲. تهران: علمی و فرهنگی. ۱۳۸۳.
دلاواله، پیترو. *سفرنامه*. ترجمه شعاع‌الدین شفاء. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب. ۱۳۴۸.
دینوری، احمدبن داوود، *اخبار الطوال*. ترجمه محمد مهدوی دامغانی. تهران: نی. ۱۳۶۴.
ذکاء، یحیی. «خاوران‌نامهٔ نسخهٔ خطی و مصور موزهٔ هنرهای تزیینی». *هنر و مردم*. ۱۳۴۳. ۸(۲۰). ۲۹- ۱۷.
رابینسون، ب. و. *هنر نگارگری ایران*. ترجمه یعقوب آژند. چ ۲. تهران: مولی. ۱۳۸۴.
رجایی، مهدی. «گره هشت و زهره موج‌دار: خاستگاه احتمالی نقش‌مایه بوته در فرش». پژوهش هنر. ۱۳۹۵. ۶ (۱۲). ۷۳- ۶۵.
رهنورد، زهرا. *نگارگری*. تهران: سمت. ۱۳۸۶.
سومر، فاروق. *قراقویونلوها*. ترجمه مهاب ولی. تهران: وزارت فرهنگ و آموزش عالی. ۱۳۶۹.
سیمز، الینور. «دوره مغول و تیموریان». *پوشاک در ایران‌زمین*. چ ۳. تهران: امیرکبیر. ۱۳۹۱. ۱۹۲- ۱۷۷.
شریعت، زهرا و زینلی، لیلا. «جلوه‌های حماسی، ملی و مذهبی در نگاره‌های خاوران‌نامهٔ مکتب شیراز». *مطالعات هنر اسلامی*. ۱۳۸۸. ۵ (۱۰). ۵۷- ۴۳.
شهشانی. سهیلا. *تاریخچه پوشش سر در ایران*. تهران: مدبر. ۱۳۷۴.
صداقت، فاطمه. «نسخهٔ خطی خاوران‌نامه شاهکار نگارگری مذهبی مکتب ترکمانان قره‌قویونلو و آق‌قویونلو». *مطالعات هنر اسلامی*. ۱۳۸۵. ۲ (۴). ۱۲۰- ۱۰۳.
صدوق، ابوجعفر محمد. *من لا یحضره الفقیه*. ج۱. تهران: الاسلامیه. ۱۳۹۰.
ضیاءپور، جلیل. *پوشاک ایرانیان از چهارده قرن پیش تا آغاز دوره شاهنشاهی پهلوی*. تهران: وزارت فرهنگ و هنر. ۱۳۴۹.
طالب‌پور، فریده. «کارکردهای طراز در دوره فاطمیان». *هنرهای زیبا ـ تجسمی*. ۱۳۹۵. ۲۱ (۲). ۶۴- ۵۵.
طبری، محمد. *تاریخ الرسل و الملوک*. ج ۳. ترجمه ابوالقاسم پاینده. تهران: زر، بی‌تا.
غیبی، مهرآسا. *هشت هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی*. تهران: هیرمند. ۱۳۸۵.
قایدان، اصغر. «پوشش و پرچم در جنگ‌های عصر اسلامی». *تاریخ اسلام*. ۱۳۸۳. ۵ (۱۷). ۳۲- ۵.
قزوینی رازی، احمد بن فارس. *معجم مقاییس اللغهٔ*. ج ۴. قم: دالفکر. ۱۳۵۸.
کاتب، فاطمه و مافی‌تبار، آمنه. «بازخوانی شیوه‌های طبقه‌بندی طرح و نقش پارچه‌های تاریخی ایران». *جلوه هنر*. ۱۳۹۸. ۱۱ (۲۳). ۸۰۲-۶۷.

کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی. *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران*. ج ۲. لندن: ساتراپ. ۱۳۶۹.
کنبای، شیلا. *نقاشی ایرانی*. ترجمه مهدی حسینی. چ ۲. تهران: دانشگاه هنر. ۱۳۸۲.
کلینی، محمد بن یعقوب. *الکافی*. ج ۶ و ۱۳. قم: دارالحدیث. ۱۳۸۷.
متین، پیمان. *پوشاک ایرانیان*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی. ۱۳۸۳.
محمدرسولی، مطهره. «بررسی منسوجات قرن هشتم و نهم هجری با توجه به نگاره‌های کتاب خاوران‌نامه». مجموعه مقالات چهارمین جشنواره بین‌المللی مد و لباس فجر. زیرنظر حمید قبادی دانا. تهران: پیام عدالت. ۱۳۹۴.
مسائلی، مهدی. *جامه پیام‌بر: لباس روحانیت*. چ ۲. مشهد: به‌نشر. ۱۳۹۹.
مقدم قوچانی، علی. *نقش روحانیت در اسلام و اجتماع*. تهران: مسجد علوی. ۱۳۵۸.
معمارزاده، محمد. «خاوران‌نامه از منظر هنر نگارگری با تأکید بر عوامل مؤثر در شکل‌گیری اثر هنری و تحلیل نمادهای آن». *مطالعات فرهنگی اجتماعی خراسان*. ۱۳۹۰. ۵ (۳). ۱۷۷- ۱۶۲.
مجلسی، محمدباقر. *بحارالانوار*. ج ۴۳ و ۸۰. تهران: الاسلامیه. ۱۳۸۱.
میرجعفری، حسین. تاریخ تیموریان و ترکمانان. اصفهان.: دانشگته اصفهان. ۱۳۷۵.
نویری، شهاب‌الدین احمد بن عبدالوهاب. *نهایه الارب فی فنون الادب*. ج ۱۸. ترجمه محمود مهدوی دامغانی. تهران: امیرکبیر. ۱۳۶۴.
واقدی، عبدالله‌محمد. *مغازی*. ج ۲. ترجمه محمد مهدی دامغانی. تهران: نشر دانشگاهی. ۱۳۶۱.
همتی، عبدالله. «بررسی منابع لباس و پوشش اسلامی». مشکوه. ۱۳۸۹. تابستان (۱۰۷). ۱۴۰-۱۲۰.
URL1:https://brill.com/view/book/edcoll/9789004323483/B9789004323483_011.xml (access date: 12/12/2020)
Formal Analysis of the Main Elements of Imam Ali's (AS) Clothing in Persian Paintings from the Version of the Turkmen School's Khāvarān Nāmeh (Preserved in Golestan Palace).