آستان هنر
شماره ۲۹ | سال ۱۳۹۰

رونمایی منتخب سور قرآن کریم به خط ابراهیم سلطان

همزمان با میلاد رسول اکرم (صل الله علیه و آله و سلم)

تلفن تماس : ۸۹۶۷۶۶۴ ۰۵۱

www.aqart.ir

فصلنامهٔ آستان هنر/ هنرنامهٔ آستان قدس رضوی/
شمارهٔ ۷ / زمستان ۱۳۹۲
کاری از «گروه هنر پژوهی رضوان» وابسته به
مؤسّسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی

مدیر مسئول: علی ثابت نیا
سردبیر: شادی غفوریان

ناظر محتوایی: مهدی سیم‌ریز

صفحه آرایی و گرافیک: رضوان گرافیک
(مرجان جلالی)
عکاس: رضوان تصویر
(سید علی حسینیان نسب،
آذرخش شفیعی کدکنی)
طرّاحی لوگو: مسعود نجابتی
امورفنی و ناظرچاپ: نسرین جلیلیان
لیتوگرافی و چاپ: مؤسّسهٔ چاپ و انتشارات
آستان قدس رضوی

با سپـاس از:
علی‌اصغر ناصری‌مهر
ماندانا یمینی
بهروز کریم پور
آرزو ایمانی (دبیرخانه جشنواره داستان رضوی)
جواد آرین منش، سید حسین عابدی،
سید مجتبی حسینی، سید صادق مرگّبی

■ **هنر؛ بی‌وقفه در وقف...**
شادی غفوریان / ۵
■ **بررسی صندوق‌ها**
و ضریح‌های قدیمی رضوی
رضا نقدی / ۸
■ **نقش گل شاه‌عبّاسی در آرایه‌های**
هنری حرم مطهّر امام رضا(ع)
فاطمه جهانپور/ ۱۸
■ **کوفی‌بنایی (معقلی) و بررسی**
قابلیت‌های فرمی آن در تایپوگرافی امروز
کاظم خراسانی/ ۲۸
■ **«آثار خاندان‌های خوشنویس ایرانی»**
در کتابخانه و موزهٔ آستان قدس رضوی
(از دورهٔ غزنوی تا قاجاریه)
کیانوش معتقدی/ ۳۶
■ **مروری بر کتابت‌های نستعلیق**
مناجات‌نامهٔ حضرت امیر(ع)
مهدی صحراگرد/ ۴۶
■ **یادی از مصنّع آستان قدس رضوی**
ابوالفضل حسن آبادی/ ۵۴
■ **گریز از ورطهٔ تکرار؛ نمایشِ تجربهٔ ایمانی**
گفتگو با دکتر سعید اسدی؛
پیرامون تئاتر دینی با موضوعیت رضوی
شادی غفوریان/ ۶۰
■ **راه رفتن بر لبهٔ تیغ؛ حماسه و حُزن...**
گفتگو با سیدحمیدرضا برقعی؛
پیرامون شعرسرایی مذهبی.
شادی غفوریان/ ۶۶
■ **عکس‌نوشت؛**
در جستجوی زمان از دست رفته...
مصطفی پیوندی/ ۷۱
■ **شبستان**
گزیده ای از داستان های جشنواره ملی
داستان نویسی رضوی (کبوتر حرم) / ۷۶

■ **آستان هنر**، با کمال احترام و امتنان،
دست همکاری هنرپژوهانی را که به یاری و همدلی
این مجموعه می کوشند به گرمی و مهربانی می فشارد.
■ نقل مطالب **آستان هنر**، با ذکر منبع
و مشخّصات این دفتر بلامانع است.
■ مطالب مندرج، نشان دهنده و مبیّن آرا
و دیدگاه نویسندگان است و الزاماً بیانگر نظر
گروه هنرپژوهی رضوان نیست.
■ **آستان هنر**، در تلخیص و نقل مطالب آزاد است.

آدرس: مشهد، خیابان کوهسنگی ،
خیابان عدالت ، عدالت۱۸، شمارهٔ ۹/۱
مؤسّسهٔ آفرینش های هنری آستان قدس رضوی
تلفن: ۰۵۱۱-۸۴۴۵۱۴۲ پنج خط
تلفکس: ۰۵۱۱-۸۴۲۲۰۱۵
راه هـای ارتبـاط با نشـریه:
astanehonar8@gmail.com
honarpajouhi@gmail.com
www.aqart.ir

بر تخت نشستن حضرت سلیمان از مجموعه شاهکارهای نگارگری ایران

تصویر روی جلد: مجید مختاری (اثر راه یافته به بخش نمایشگاهی سالانه پوستر رضوی)

هنر؛
بی‌وقفه در وقف...

شادی غفوریان*

هنگامی که پایه‌های مضجع و مسجدی را پی می‌ریزند، یا بر پیشـانی کتیبه‌ها نقش می‌نگارند، سینه آیینه‌کاری‌ها را جلا می‌دهند، مُصحفی می‌آرایند و بر قامت قاب یا فرشی طـرح می‌زنند... غرض آن اسـت کـه سر تعظیم و اخلاص فروآورند بر بلندای قامت دوست.

مقصودِ قطره، پیوسـتن به دریایی بیکران و جاودان است. آنجا که "وقف"، "هنر"را در قابِ"دین" می‌نشاند و "دین"را به لطافت "هنر" می‌آراید.

گاهـی به اهتمام متولّیان، جایی به همّت هنرمندان، برگی بر اوراق این وقف‌نامه هنر افزوده می‌شود و آنچه جاودان می‌ماند گنجینه‌ای پویاسـت از هنر که از هر دوره و عصر، یادگاری در کوله بار دارد.

آنچه خاسـتگاه این ارادت و شـیدایی اسـت، تلاش آمر و مأمور اسـت به جاودانگی در آسـتان محبـوب؛ به بنایی، کتیبه‌ای، خطّی یا حتّی نشـانه‌ای. و این همه، ترجمان یك واژه است؛ «وقف».

این آسـتان مقدّس، به جهت ارادت بی‌وقفهٔ هنرمندان در طول سـالیان، به مجموعه‌ای باشـکوه و عظیم از هنرها مبدّل شده که برخلاف دیگر مجموعه‌های هنری و نامدار دنیا، پویایی و شکوفایی هرروزه، ویژگی منحصر به‌فرد آن است. موسسه آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی، در راستای این پویایی گام برداشته و با معرفی، ارایه، پژوهش در زمینـه تمامی هنرهای موجود در ایـن بارگاه، همواره وقفِ هـنر به پیشـگاه حضرتش را حرمت نهاده اسـت؛ چـرا که تا آن روز که تاریخ امتداد دارد، هنر، بی‌وقفه در وقفِ"او"ست.

* سردبیر

■ **بررسی صندوق‌ها و ضریح‌های قدیمی رضوی**
رضا نقدی

■ **نقش گل شاه‌عبّاسی**
در آرایه‌های هنری حرم مطهّر امام رضا(ع)
فاطمه جهانپور

■ **کوفی بنایی (معقلی)**
و بررسی قابلیت‌های فرمی آن در تایپوگرافی امروز
کاظم خراسانی

■ **«آثار خاندان‌های خوشنویس ایرانی»**
در کتابخانه و موزهٔ آستان قدس رضوی
(از دورهٔ غزنوی تا قاجاریه)
کیانوش معتقدی

■ **مروری بر کتابت‌های نستعلیق**
مناجات‌نامهٔ حضرت امیر(ع)
مهدی صحراگرد

بررسی صندوق‌ها و ضریح‌های قدیمی رضوی

رضا نقدی*

چکیده:

در بیش از هزار سال تاریخ بقعهٔ مطهّر رضوی، صندوق‌ها و ضریح‌هایی متعدّد بر روی مزار امام رضا(ع) نصب شـده که اغلب آنها دارای ویژگی‌های فنّی و تزیینات هنری فاخری بوده است. با توجّه به تغییرات، جابه‌جایی‌ها و تعمیرات متعدّد این آثار، دربارهٔ بانیان، صنعتگران و هنرمندان سازنده و ویژگی‌های این ضریح‌ها و صندوق‌ها، نکات مبهمی وجود داشته است. به رغم مطالعات ارزشـمندی که تاکنون در این باره انجام شده، آنچه اصلاح تحقیقات قبلی را ضروری سـاخته، منابع و اسنادی است که در طی سال‌های اخیر به دست آمده است. این مقاله به بازسازی سیر تغییر و تحوّلات صندوق‌ها و ضریح‌ها از ابتدا تا پیش از ضریح جدید و ویژگی‌های هنری و فنّی آنها، بر اساس متون و اسناد می‌پردازد.

کلید واژگان: ضریح حرم امام رضا (ع)، صندوق در حرم امام رضا (ع).

* پژوهشگر بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس.
Kadkan2003@ yahoo.co.uk

مقدّمه

پوشش روی مزار حضرت رضا(ع) همواره یکی از مسایل مهم حرم مطهّر تلقّی شـده است و برای هنرمندان مقدّس‌ترین محل بـرای عرضهٔ بهترین هنرهـا و ممتازترین فنون بوده است. بعد از شهادت امام رضا(ع)، صندوق‌ها و ضریح‌هایی متعـدّد بر روی مزار مبارک ایشـان نصب شـد. هر یک از این صندوق‌ها و ضریح‌ها، شاهکاری هنری آراسته به انواع تزیینات مختلف به شـمار می‌رود که اوج این هنرنمایی‌ها در آخرین ضریح حضرت، نصب شـده در سـال ۱۳۷۹ ش. متبلور گردیده است. خوشبختانه بیشتر ضریح‌های قدیمی و برخی الواح و تزیینات هنری وابسته به آنها تاکنون باقی مانده اسـت؛ امّا برخی اطّلاعات مربوط به زمان سـاخت، بانی و تغییرات آنها، به‌رغم تحقیقات ارزشـمند و مقالاتی متعدّد که تا کنون منتشر شده، نیازمند بازنگری است. این مقاله می‌کوشد بر اساس اسناد موجود در مرکز اسناد آستان قدس و سـازمان اسـناد ملّی، منابعی که در سال‌های اخیر تصحیح و منتشر شده، اطّلاعات خودِ ضریح‌ها و کتیبه‌ها و آرایه‌های آنها، بررسی تازه‌ای دربارهٔ این ضریح‌ها، تا پیش از نصب ضریح جدید انجام دهد. این بررسـی باعث می‌شود تا دورهٔ زمانی نسـبت داده شده به برخی از این آثار هنری تغییر کرده، در نتیجه تحلیل هنری مربوط به آنان دقیق‌تر صورت گیرد. همچنین برخی اطّلاعات تکمیلی حایز اهمّیت دربارهٔ جزییات آرایه‌ها و تزیینات آنها ارایه می‌گردد. دربارهٔ ضریح جدید خوشـبختانه دسترسی به منابع اطّلاعاتی لازم وجـود دارد و با توجّه به ارزش‌های هنری و فنّی والای آن، معرّفی ظرایف و ویژگی‌های آن مجال جداگانه‌ای لازم دارد.

صندوق‌های پیش از ضریح اوّل

مشـخّص نیسـت بعد از دفن پیکر مطهّر امام رضا(ع) در سـناباد توس، تا نیمهٔ دوم قرن چهارم هجری صندوق و یا ضریحی بر روی مزار ایشان بوده است یا نه. ولی با توجّه به رونق زیارت مزار امام رضا(ع) و سکونت شیعیان و سادات در پیرامون مزار ایشان، همچنین وجود قبر هارون در کنار قبر حضرت، به‌نظر می‌رسـد که بر روی مزار امام و هارون و یا بـر روی هر دو صندوقی بوده اسـت. در قرن چهارم شـیعیان پیرامون مزار امام رضا(ع) را محل سـکونت خود قرار می‌دهند و رونق زیارت مزار امام افزون می‌شود چنان کـه در نیمهٔ دوم قرن چهـارم در رقابتی که بین طرفداران حکومت عباسی و اهل سنّت با شیعیان در نصب صندوقی که بر روی قبر هارون‌الرشـید بروزکرد، شیعیان مانع نصب آن گردیدند و قاضی صاعد، مفتی سنّی نیز به نفع شیعیان فتوا داد. این مفتی هنگامی که در سـال ۳۷۵ هـ.ق به حج رفت و در بغداد مورد عتاب خلیفه قرار گرفت، در دفاع از خودگفت: من صاحب فتـوا بودم و فتوای خود را بر آنچه مطابـق شرع و مصلحت بود، دادم و می دانسـتم که اگر آن صندوق نصب شـود از آنجا کنده خواهد شد، به خاطر چیرگی اهل تشـیّع و این کار سبب وقوع فتنه و تعصّب و اضطراب می گردد که موجب فساد در ممالک خواهد شد. پـس از این دفاع، خلیفه او را خرسـند کرد و خلعت داد و بر دسـت وی نوشته‌ایی به سلطان فرسـتاده شد (فارسی، ۴۰۰؛محمّدمنوّر،۷۰۶/۲).

در کتاب *الثاقب فی المناقب*، (تألیف حدود ۵۶۰ هـ.ق) در طی حکایتی به نصب صندوقی اشـاره شده است. مطابق این روایت، انوشیروان مجوسی رسول خوارزمشاه به دربار سلطان سـنجر به جهت بیماری برص که بر او عارض شده بـود، در مسـیرش در حرم رضوی به امام رضا(ع) متوسّـل شـد و شفا یافت و بدین جهت شـبه صندوقی از نقره بر قبر امـام قرار داد و مالی بر آن وقف کرد(طوسـی، ۲۰۶). در سـال ۶۹۰ هـ.ق ترنج‌های نقره‌ای بـالای این صندوق - که به ضریح تعبیر شـده است - توسّـط ایغورتای یکی از سرداران متمرّد غازان‌خان، حاکم خراسان و فرمانروای بعدی ایران (حکومت ۶۹۴ تا ۷۰۳هـ.ق) غارت می‌شود (همدانی، ۲/۸۶۰) بعـد از ایـن در سـال ۷۳۳ هـ.ق ابـن بطوطه از صندوقی چوبی بر روی قبر امام یاد می‌کند که سطح آن با صفحات نقره پوشیده بود (ابن بطوطه، ۱/۴۴۱). پس از این نیز در سال ۹۱۶هـ.ق، هنگامی که شاه اسماعیل اوّل صفوی در حرم بوده به مناسـبتی از صندوق مبارک نام برده شده اسـت (منتظر صاحب، ۳۴۹). همچنین از سـال ۹۵۲ هـ.ق پوشـش زری‌دوزی باقی مانده که بر روی صندوق مضجع می‌گسـترده‌اند (صمدی، ۴۸؛ اردلان ۱۸). گزارش‌های مذکور همگی حاکی از آن است که تا سال ۱۰۲۲هـ.ق که شاه عبّاس صنـدوق جدیدی بر قبر امام قـرار داد، احتمالاً صندوق قبر مطّهر، همان صندوق نذری انوشیروان مجوسی بوده است.

ضریح شاه اسماعیل:

به نظر می‌رسد که برای اوّلین بار در سال ۹۱۵ هـ.ق ضریحی را شـاه اسـماعیل بر روی مزار امام رضا(ع) گذاشته باشد؛ زیـرا در سـال مذکور وی در ضمن نامه‌ای به شـیبک‌خان اشـاره می‌کند که به زودی متوجّه خراسان خواهیم شد تا «ضریحی جهت روضهٔ مقدّسه به وزن هفتاد من به جواهر مکلّل ساخته‌ایم که گرد قبر آن حضرت گیریم» (نوایی، ۷۳).

ضریح (محجّر) شاه طهماسبی:

دومیـن ضریـح را که به محجّر هم معروف اسـت، شـاه تهماسب بر روی مزار امام نصب کرد. از آنجایی که بعد از این مکرّر در منابع از محجّر(ضریح) شاه تهماسب نام برده می‌شـود، به نظر می‌آید که در عصر وی، صندوق کهن از روی مزار برداشته شـده و احتمالاً ضریح شاه اسماعیل به محجّر(ضریح) شاه تهماسب تبدیل گردیده است. اوّلین بار اسکندربیک ترکمان به مناسبت یورش ازبکان به حرم (۹۹۷ هـ.ق) نامی از ضریح به این شـکل برده است «میر محمّد

حسین مشهور به میر بالاسر... همیشه در بالای سر ضریح مبارک... در آن روز هولناک، یکی از اوزبکان خدای بی‌خبر دست در کمر او زده بیرون کشید، میر... دست بر پنجرهٔ ضریح مبارک زده محکم گرفت. اوزبک دیگر شمشیری انداخته قطع ید او نمود و دستش در محجّر ماند» (ترکمان، ۴۱۳/۲). در جایی دیگر مؤلّف مذکور آورده که وقتی شاه عبّاس بعد از غارت ازبکان به مشهد آمد «سوای محجّر طلا چیزی نمانده بود» (همان، ۵۶۸/۲). لازم به ذکر است که منابع بعد از این، همواره از سازهٔ مذکور به عنوان ضریح نام برده‌اند (افوشته‌ای نطنزی، ۳۷۱؛ عبدالکریم کشمیری، ۱۰۲؛ سلطان هاشم میرزا، ۱۱۴؛ اعتماد السلطنه، ۴۱۳/۲و۱). این ضریح تا دی‌ماه سال ۱۳۱۱ش. بر روی مزار امام قرار داشت.

ضریح مذکور با پیکربندی چوبین و شبکه‌های آهنین بود که روی بخشی از آن را با ورقهٔ نقره پوشیده بودند. کتیبه‌هایی بر آن حک شده که به‌لحاظ محتوا و تاریخ مندرج بر روی آنها به دو بخش تقسیم می‌شوند: کتیبهٔ اوّل که طولانی‌تر و قدیمی‌تر است، حاوی سورهٔ انسان بوده و به‌صورت یک در میان، داخل ترنج‌های بزرگ و کوچک، کنار هم قرار گرفته و در انتهای آن تاریخ ۹۴۹ هـ.ق درج شده است. کتیبهٔ دوم به ابعاد ۶۲×۱۳/۶ سانتی‌متر که متن آن به این صورت است: «به توفیق الهی و تأییدات حضرت رسالت پناهی و ائمهٔ معصومین صلوات‌الله علیهم اجمعین طهماسب بن اسمعیل الحسینی الصفوی به وضع این محجّر طلا در موضع عرش اعتلا موفّق و مؤیّد گردید. سنه ۹۵۷». باتوجّه به تاریخ‌های ۹۴۹ و ۹۵۷ مشخّص می‌گردد، بین زمان ساخت و نصب ضریح، فاصله‌ای هشت‌ساله وجود داشته، که دلیل آن شاید آشفتگی احوال خراسان و حملهٔ ازبک‌ها در آن ایّام بوده باشد.

بر دور این ضریح به تمامی سورهٔ مبارکهٔ «هل اتی» را به خط ثلث کتیبه کرده‌اند(کاویانیان، ۳۸؛ اعتمادالسلطنه، ۴۱۳/۲). به این صورت که میان ترنج‌ها و سرترنج‌ها را به گودی یک عرض جو خالی کرده و صفحهٔ طلا به اندازهٔ ترنج و سرترنج به ضخامت یک عرض جو ساخته مشبّک کرده خط ثلث پنج دانگ با اسلیمی‌های خیلی ظریف درآورده، آن وقت قالبی در آن میان نصب کرده‌اند و سورهٔ «هل اتی» را از پیش روی ضریح بالای قفل شروع کرده در ترنج و سرترنج‌ها به ترتیب نوشته تا در پایین پای مبارک تمام شده است (اعتمادالسلطنه، ۴۱۳/۲). این ضریح به جهت اینکه چوب‌های وسط آن که نقره‌ها بر آن قائم بوده پوسیده بود در دی ماه ۱۳۱۱ برچیده و نقره‌های آن به انضمام بقیهٔ نقره‌هایی که از قناديل و غیر موجود بود تبدیل به قرص نقرهٔ خالص گردید که مجموعاً ۶۲۴۴۶ مثقال بود. پاکروان، نایب التّولیهٔ وقت، نقره‌های آن را به همراه طلاهای صندوق مطهّر و ... ، به بانک ملّی فروخت و در سال ۱۳۱۸ ش. از بهای آن، املاک درگز برای آستان قدس خریداری شد(کاویانیان، ۴۰). ورقه‌های کتیبه‌های این ضریح اینک در موزهٔ آستان قدس نگهداری می‌شود(صمدی، ۱۹،۲۲).

صندوق طلای شاه عبّاسی:

در سال ۱۰۲۲ هـ.ق شاه عبّاس صفوی صندوق قدیمی را برداشت و صندوقی جدید بر روی مزار امام گذاشت. ارکان و اجزای این صندوق از چوب فوفل بود و دور آن کتیبه‌هایی از ورقه‌های طلا به خط ثلث و نستعلیق علیرضا عبّاسی نصب شد. این کتیبه‌ها از بهترین نمونه‌های خوشنویسی و فلزکاری دورهٔ صفویه و اکنون در موزهٔ آستان قدس محفوظ است. نام وی به عنوان کاتب، شاه عبّاس به عنوان تقدیم‌کننده و مستعلی زرگر به عنوان حکّاک و فلزکار در این کتیبه‌ها دیده می‌شود(مؤتمن، ۶۱؛ کاویانیان، ۳۶؛ مستوفی، ۱۰۲؛ کشمیری، ۹۸). در زمان نیابت تولیت محمّد ولی‌خان اسدی (۱۳۰۵-۱۳۱۴ ش) قرار شد که صندوق مزبور در محفظه‌ای شیشه‌ای جای داده شود، امّا هنگام کار، صندوق به علّت پوسیدگی از هم پاشید. صفحه‌های زرّین و پاره‌ای از چوب‌های آن در ۸ آذر ۱۳۱۱ش. درون صندوق‌هایی آهنی لاک و مهر شده، در داخل ضریح جای می‌گیرند که وزن طلاهای آن ۲۷۳۷۸ مثقال و ۱۲ نخود بود (مؤتمن ۶۵و۸۶-۹۰). این طلاها در روزگار نیابت تولیت فتح‌الله پاکروان به بانک ملّی ایران، در تهران، منتقل می‌گردد (۱۳۱۶ ش). دو سال بعد به جز کتیبه‌های علیرضا عبّاسی، از محلّ بقیهٔ طلاها و نقره‌های آن، از سوی آستان قدس، چندین پارچه زمین کشاورزی در درگز خریداری (عطاردی، ۶۹/۱-۷۰، کاویانیان، ۳۸ و ۳۹؛ مؤتمن ۹۳ و ۹۴؛ عطاردی ۷۰) و کتیبه‌ها نیز در زمان تولیت ناصر اعتمادی و در سال ۱۳۲۵ش دوباره به آستان قدس بازگردانده شد (سازمان اسناد ملّی، سند ۲۴۰-۲۷۶/۳۷/۱۰ و ۲۴۰-۲۷۶/۳۷/۱۸؛ سازمان کتابخانه‌ها...، سند ۵۳۲۰۶، آستان قدس رضوی، ۶۲؛ مؤتمن، ۶۶)

کتیبه‌های طلای محجّر شاه‌تهماسبی - موزهٔ مرکزی آستان قدس رضوی

ضریح فولادی شاه عبّاسی:

ضریحی است از پولاد به شکل مکعب دارای ابعاد ۴/۳۸ متر طول، ۲/۹۲ متر عرض و ۲ متر ارتفاع که بسیار ساده بی‌هیچ آذین و آرایه‌ای است. بنا به اظهار مستوفی این ضریح فولادی از آثار شاه عبّاس اوّل صفوی است (مستوفی، ۱۰۲). عبدالکریم کشمیری از آن به «ضریح کلان از فولاد جوهردار» تعبیر کرده و اضافه می‌نماید که مبلغ خطیری صرف آن شده و اگر احیاناً از نقرهٔ خالص می‌ساختند، زر کم‌تر به خرج می‌آمد و ضریح دوم که اندرون ضریح فولاد است، از طلای بی‌غش است و ضریح سومین را که قبر مبارک در آن واقع است از صندل ساخته‌اند (عبدالکریم کشمیری، ۹۸). بنابراین سخن کسانی که آن را از ساخته‌های روزگار فرمانروایی فتحعلی‌شاه (۱۲۱۲-۱۲۵۰ ق) می‌دانند اشتباه است (مؤتمن، ۸۸؛ کاویانیان، ۴۲). این غلط شاید از آنجا ناشی شده باشد که در سال ۱۲۳۳ فتحعلی‌شاه به شکرانهٔ پیروزی بر فتح الله‌خان - وزیر محمّد افغان - دری جواهر نشان را به آستانه اهدا کرد (اعتماد السلطنه، ۴۱۲/۲) و آن را بر پایین پای ضریح مذکور کار گذاشتند (مدرس رضوی، ۲۰۲). این در، هیچ ورودی به درون ضریح نداشت و تنها آذینی بر ضریح سادهٔ پولادین به شمار می‌رفت. طلا و جواهرات این در را، محمّدحسن‌خان سالار در سال ۱۲۶۴ هـ.ق برای تأمین هزینه‌های قشون خود برداشت و سکّه زد ولی پس از ورود حسام‌السلطنه به مشهد، نامبرده در سال ۱۲۶۹ مخارج در مزبور را متحمّل شد و دستور ساخت مجدّد آن را داد (سند: ۴۲۹۷۶؛ بسطامی، ۵۲؛ مؤتمن، ۶۸؛ مبشری ۱۱۹). علاوه بر اینها از ضریح مبارک و هدایای درون آن از همان ابتدای فتح خراسان توسّط شاه عبّاس به بعد در اسناد آستان قدس نام برده شده است (اسناد ۳۲۳۶۵؛ ۳۲۶۱۲؛ ۳۵۲۹۱، ۳۷۵۸۱).

ضریح فولادی شاه عبّاسی که در سال ۱۳۳۸ ش. با ضریح شیر و شکر تعویض شد.

ضریح مذکور در سال ۱۳۳۸ ش تعویض و به جایش ضریح شیر و شکر نصب گردید. مشخّصات ضریح مذکور که اکنون در موزهٔ آستان قدس نگهداری می‌شود به قرار ذیل است: سقف ضریح فولادی از چوب به صورت شیروانی و مزیّن به ورقه‌های طلا بوده و یک طوق طلای مرصّع در وسط و دو قبّهٔ جواهرنشان در طرفین آن قرار داشته است. در اضلاع ضریح نیز چهار قبّه نصب بوده است (اعتماد السلطنه، مبشری، ۱۱۷). در حال حاضر تنها چهار شمعدان فولادی چهار شاخه با قبّه‌ای در وسط بر گوشه‌های بالای ضریح نصب است (پیمایش). شاید چهار شمعدان مذکور همان چهار عدد لالهٔ نقره باشد که در سال ۱۲۸۶هـ.ق برای زوایای ضریح ساخته شده است (سند: ۴۰۵۲۸). در سندی به سال ۱۳۱۳ ش درخواستی برای تعمیر و اصلاح لاله‌ها و چهار شاخه‌های فوق ضریح ثبت شده است (سند: ۹۹۰۸۰). در رمضان ۱۳۱۶ هـ.ق نیز شمعدان‌های نقرهٔ فوق ضریح مطهّر تعمیر شده است (سند ۲۹۹۱۵). همچنین سندی دال بر صورت هزینه‌هایی که صرف نقره‌کاری قبر ضریح مطهّر در ماه جمادی‌الاوّل سال ۱۲۶۰ هـ.ق شده موجود است (سند: ۱۲۵۷۳). در سال ۱۳۰۵ هـ.ق نیز مکاتبه‌ای با حاجی تحویلدار جهت بازدید سر طوق‌هایی به چهار گوشهٔ ضریح مطهّر که از جنس مس و برنج بوده، جهت هزینه و مخارج تبدیل آنها به طلا به اتّفاق سلطان اسماعیل‌خان دیلمی و زرگرباشی شده است (سند: ۶۳۸۷۲). اسناد دیگری نیز درخصوص ضریح مذکور باقی مانده که به قرار ذیل است: از عصر صفوی سندی بدون تاریخ باقی است که وجوهی از هندوستان جهت ساخت و تعمیر ضریح مطهّر رسیده است (سند: ۵۳۹۳۲). از سال ۱۱۵۳ اسناد هزینه‌های لوازم جهت تعمیر ضریح موجود است (سند: ۹۳۴۳۷) و در سندی هزینه‌های روزانهٔ ساخت تخت‌های دور ضریح مطهّر در ماه‌های ربیع‌الاوّل، ربیع‌الثانی و جمادی‌الاوّل به سال ۱۲۶۰هـ.ق و نیز در ماه صفر سال ۱۲۸۸هـ.ق ثبت گردیده است (اسناد: ۱۲۵۷۳؛ ۱۲۶۹۲؛ ۱۲۷۳۱). همچنین در سال‌های ۱۲۸۶هـ.ق (سند: ۴۰۵۵۵)، ۱۲۹۲هـ.ق (سند: ۱۲۸۰۷)، ۱۲۹۹هـ.ق (سند: ۱۲۸۹۵)، ۱۳۱۵هـ.ق (سند: ۴۲۰۱۶)، ۱۳۱۶هـ.ق (سند: ۱۳۱۸۷)؛ ۱۳۳۲هـ.ق (سند: ۲۹۹۱۳)، ۱۳۳۳هـ.ق (۲۹۹۶۰) اسنادی در خصوص تعمیرات ضریح مطهّر موجود است. اضافه می‌شود که در سال ۱۲۹۳هـ.ق کوکب‌السلطنه دختر ظل‌السلطان مقداری جواهرات جهت ضریح مطهّر پیشکش کرده است (سند: ۶۲۱۶۸).

بخشی از مشبّک فولادی و تزیینات بالای ضریح شاه‌عبّاسی

ضریح مرصّع نادری(نگین نشان):

بین ضریح (محجّر) شـاه تهماسـبی و ضریح فولادی شاه عبّاسـی، ضریح مکلّل پولادی نادری وجود داشـته است. ایـن ضریح را نادر جهت قبر خـود ترتیب داده بود و در زمان سـلطنت علی‌شـاه افشـار به صلاح دید و اظهار و خواهش سید محمّد میرزا (شاه سلیمان دوم) وقف مرقد مطهّر امام رضا(ع) شد، ولی نصب نگردید تا اینکه در روز پنجم صفر سـال ۱۱۶۳ هـ . ق که سید محمّد میرزا (شاه سـلیمان دوم) بر تخت نشسـت، ضمن زیارت مرقد امام رضـا(ع) دسـتور وقف و نصب ضریح را داد و اسـتادان، ایـن ضریح را کوچک کـرده در جوف ضریـح اوّل که از آهن جوهردار بود، جا داده و ضریح نقره‌کوب طهماسب در جوف ضریح نادر قرار گرفت (هاشـم میرزا، ۱۱۴، رک: مرعشـی، ۱۱۹). لازم به یادآوری است که سید محمّد در هنگام جلوس علی‌شـاه افشـار (۲۷ جـماد الثانی ۱۱۶۰) متولّی آسـتان قدس بود و علی‌شـاه او را در مقام تولیت ابقا کرد (گلسـتانه، ۱۸). نکته‌ای کـه در اینجا قابل توجّه اسـت این که بر سر در این ضریح نوشـته شده: «نیازمند رحمت ایزد مستعان و تراب اقدام زوّار این آستان ملایک پاسبان [سبط] سلطان نادر شاهرخ‌شاه الحسینی الموسوی الصّفوی بهادرخان به وقف و نصب این ضریح و قبّه‌های مرصّع چهار گوشـهٔ ضریـح مقدّس مبـارک موفّق گردید (سند ۱۱۶۰هـ . ق)». که تناقضی در وقف و نصب ضریح توسّط سـیدمحمّد متولّی و شاهرخ مشاهده می‌گردد. از آنجایی که پس از قتل نادر سـید محمّد متولّی به حمایت از علی‌شـاه پرداخت و متولّی آستان قدس بود، در سمت خـود ابقا گردید و نیـز در سـال ۱۱۶۳هـ.ق آن را نصب کـرد لذا تقاضـا و وقف و نصـب آن بر روی مـزار امام بعید به نظر نمی‌رسـد، علاوه بر اینها در سـال ۱۱۶۰هـ.ق هنوز علی‌شـاه و برادرش ابراهیم شاه حاکم ایران بودند. هر چند شـاهرخ در این زمان در مشـهد بود ولی امرای خراسـان با شـنیدن خبر شکسـت و کور شـدن علی‌شاه توسّط ابراهیم‌شاه برادرش، شاهرخ میرزا، نوادهٔ نادر را در ۸ شوال ۱۱۶۱هـ.ق به حکومت برداشتند. ولی سید محمّد بر شـاهرخ پیروز و آنچنـان که آمد در ۵ صفر ۱۱۶۳هـ.ق به حکومت رسـیده امّا سلطنت سـیدمحمّد بیش از چهل روز طول نکشید و در یازدهم ربیع‌الثانی ۱۱۶۳هـ.ق دوباره شاهرخ به سلطنت رسید (مرعشی، خلیل، ۱۳۱، ۱۴۰). این نکتـه را نباید از نظر دور داشـت که گزارش وقف و نصب ضریح توسّـط محمّد هاشم و خلیل مرعشی، پسر و نوادهٔ سیدمحمّد (شاه سـلیمان ثانی) گزارش شـده است، شاید این‌ها خواسـته‌اند که افتخار نصب ضریح نادر بر روی قبر مطهّر امام رضا(ع) را به نام پدر و پدر بزرگ خود ثبت کنند. از طرف دیگر چون شـاهرخ بعد از سیدمحمّد حاکم شده اسـت و قدرت در دست او بوده، بعید به نظر نمی‌رسد که کتیبهٔ ضریح به دستور او تغییر پیدا کرده باشد.

ضریح مکلّل نادرشاهی بعد از برداشتن ضریح شیر و شکر – ۱۳۷۹ ش.

اعتماد السـلطنه نوشته که در هر گوشهٔ این ضریح چهار دانـه یاقوت و یک دانه زمرّد نصب اسـت که دانه‌ها در ورق طلای ضخیمی نصب شـده مثل نگین‌دان انگشتر و آن را بـر روی فـولاد ضریح نصب کرده‌انـد به طوری که طـلا از دور نمایان اسـت (اعتماد السـلطنه، ۴۱۳/۲). در طرف راسـت بالای سـطور کتیبهٔ درب آن نوشته شده «یا قاضی‌الحاجات» و زیر آن «یا مفتح‌الابواب». در طرف چپ بالای خط نوشـته شـده «کتیبه» زیر آن «محمّد رضائی» (مهـران، ۱۳). در سـال ۱۳۱۱ ش که اسـدی نایب‌التولیه گزارش آن را به دربار داده، نوشـته کـه چهار قبّهٔ مرصّع فعـلاً وجود نـدارد و معلوم نیسـت در چـه دوره‌ای از میان رفته اسـت. او همچنین بیان کرده که نگین‌های آن قسمت به مرور از میان رفته و قسمتی هم که باقی است می‌نمایاند که از اصل نگین‌های مهمّی نبوده و سنگ بدل است (مؤتمن، ۶۱). این ضریح در طول چهار دهانه و نیم و در عرض سـه دهانه و نیم شـبکهٔ فولادی دارد و حدود سـه هزار و دویست و شـصت قبّه به آن نصب شده که در قبّه‌هـا نگین یاقوت و زمرّد کوچک نصب اسـت و به نظر می‌رسد که به میزان سیزده هزار یاقوت و سه هزار و دویست زمرّد داشته باشد ولی بر اثر مرور زمان قسمتی از نگین‌ها ریخته و از بین رفته است و تعداد موجود شمرده نشده اسـت (مهران، ۱۴). این ضریح دارای سقف نبوده اسـت و میرزا سـعیدخان در ایّام تولیت خـود (۱۲۹۰ تا ۱۲۹۷) شبکه‌های مس مطلّا برای حفظ جواهرات ضریح، بین این ضریح و ضریح اوّل نصب کرد (اعتماد السـلطنه، ۴۱۳/۲). این ضریح در سال ۱۳۱۱ش هنگام برچیده شدن ضریح شاه تهماسبی و صندوق عبّاسی بهسازی و دگر باره کار گذاشته شـد (مؤتمن، ۶۱). در سال ۱۳۳۸ش، با توجّه بـه این که ایـن ضریح وقف خاص مضجـع امام رضا(ع) اسـت، هنگام تعویض ضریح شاه عبّاسی باشیر و شکر و همچنین در سـال ۱۳۷۹ش و تعویض ضریح شـیر و شکر با ضریح سیمین و زرّین، ضریح نادری بر جای خود ماند. توضیح اینکه در سـال ۱۳۳۸ش چون ضریح شـیر و شکر مرتفع‌تر از ضریح فولادی شـاه عبّاسـی بود، برای آن که کتیبهٔ ضریح نادری از شـبکهٔ ضریح شـیر و شـکر نمایان نباشـد، پایهٔ ضریح نادری بر قطعات چوب در داخل قرار داده شـد تا در صورتی که عریضه یا نذری بین دو ضریح قرار گیرد با سـهولت به کف ضریح سرازیر و منتقل گردد و نیز به سهولت بتوان آن را غبار روبی نمود (مهران، ۱۴). در سـال ۱۳۷۹ش ایـن ضریح کوتاه و بدون سـقف و به رنگ قهوه‌ای در روضهٔ منـوّره قابل رؤیت بود. در کتیبهٔ وقف‌نامهٔ این ضریح چون کلمهٔ وقف به نصب آمده بود با محدودیت شرعی روبه رو شـده، مشکلاتی فنّی ایجاد نمـوده در جریان تعریض ضریح سـیمین و زرّین در این سـال فضایی در زیر روضهٔ منوّره احداث و ضریح نادری به قسمت زیرین روضه منتقل و نصب گردید.

کتیبهٔ ضریح نادرشـاهی- موزهٔ مرکزی آستان قدس رضوی به قسمت زیرین روضه منتقل و نصب گردید.

جواهرات مرصّع ضریح نادری.

ضریح شیر و شکر(ملمّع به طلا و نقره):

در سال ۱۳۱۱ش محمّد ولی‌خان اسدی، نایب‌التولیهٔ وقت در گزارشـی به دربار آورده کـه «نظر به این که عقیده و نظریهٔ آقایان علما و عموم اهالی بر طبق موازین شرعیّه بر این است که چون ضریح و صندوق طلاکوبی که برداشـته شده، وقف مخصوص قبر مقدّس حضرت ثامن الحجج علیه السّلام بوده، طلا و نقرهٔ حاصل از آنها به مصرف ساختمان ضریحی مجدّد به طور شیر و شکر از طلا و نقره [...] نصب گردد و دو ضریح فولادی و مرصّع که ضرورتی نخواهد داشـت، برداشته شود» (مؤتمن،۶۴).

در جواب نامهٔ اسدی از دربار، دستور ساختن ضریح شیر و شکر تصویب و مقرّر می‌گردد که نقشه و صورت برآورد مخارج آن قبلاً تهیه و ارسـال گردد که پس از تصویب، اجازهٔ اقدام صادر شود. همچنین در این نامه آمده که قطعاتی از طلای صندوق شاه عبّاسی دارای خطوط و منقورات قدیمه است و لزوم حفظ آن آثار صنعتی را در موزهٔ آسـتان قدس خاطر نشـان کرده و معلوم کننـد که مصارف ضریح جدید بـدون صرف قطعات تاریخی از نقره و طلای صندوق تأمین شـود (همان ۶۴). امّا ساخت ضریح جدید در زمان پهلوی اوّل به سرانجام نرسید. در سال ۱۳۳۰ش سیدجلال تهرانی نایب‌التولیه دستور تهیهٔ نقشهٔ ضریح جدید را صادر کرد، ولی ایشان استعفا داده و نایب‌التولیهٔ بعدی، علی معتمدی در ایـن مورد اقدامی نکرد، سرانجام در زمان نیابت تولیت دکتر سید فخرالدّین شادمان (۱۳۳۴-۱۳۳۸ ش) صورت عمل به خود گرفت (کاویانیان،۴۲).

قرارداد سـاخت ضریح مذکور در ۱۷ تیر سال ۱۳۳۶ ش با سید ابوالحسن حافظیان و حاج محمّد تقی ذوفن اصفهانی بسته شد(سـند: ۴۳۳۵؛ مهران،۴) و طبق تعهّدی که در هفت ماده نمودند، قرار شـد که این عمل را انجام داده، ضریح را با تقبّل باقی مصالح و مخارج آن آماده نمایند. از آستانه مقدار دویست و چهـل هزار مثقال نقـرهٔ عیار۹۰ یک بار و هشـت هزار و چهار صد مثقال نقره بار دیگر (در سـال ۱۳۳۸) و هزار مثقال طلای ناب که تبدیل به میزان تقریبی هزار و چهار صد مثقال طلای ۱۸عیار یک تن مفرغ شد، تحویل استادان مذکور گردید. نقشه‌ای که مهندس طاهرزاده بهزاد تهیه کرده بود مورد پسند واقع نشد. استاد ذوفن، از مشاهده مشرفه عراق بازدید کرد و در نتیجه نقشه‌ای جامع تهیه گردید (مهران،۴).

نمای کلی ضریح شیر و شکر - ۱۳۷۸ش.

حافظیان و ذوفن نیز برای تأمین مخارج ضریح از مردم و ارگان‌ها دعوت به مساعدت مالی کردند و در نتیجه وجوه طلا و نقره‌آلات دریافت نمودند و اسامی این اشخاص و ارگان‌ها نیز در سندی آمده است (اسناد ۶۸۴۷۲؛ ۷۲۹۸۹؛ ۷۶۸۸۹) و به این منظور طلا و نقره‌جات متفرّقهٔ خزانهٔ آستان قدس نیز ذوب شد (اسناد: ۸۷۹۹۸؛ ۹۱۹۰۶). جهت ساختمان ضریح مقدّس استادان قلمزن زبردستی را از اصفهان استخدام نموده به مشهد آوردند؛ از جمله استاد باقر جهان بخش و استاد رضا کمیلی و استاد عطاءالله اعظمی. سراچهٔ فوق آب انبار صحن نو را به محل ساخت ضریح اختصاص داده و با کمک مادی شیعه‌های ایران و پاکستان و هندوستان و سایر شیعه‌های جهان و زوّار و مجاورین مشهد و خدّام متمکّن ضریح ساخته شد (کاویانیان، ۴۳؛ مهران، ۱۳). در ۲۵ دی ماه ۱۳۳۸ش / ۱۷ رجب ۱۳۷۹هـق ضریح آماده شد و در روز چهارشنبه ۲۹ دی ماه همان سال نایب‌التولیه دعوتی از علما و استاندار خراسان و بزرگان و رجال و نامه نگاران مشهد به عمل آورد و در ساعت ۴ بعد ظهر برنامه‌ای در تالار تشریفات تنظیم گردید و از دربار دستور نصب ضریح تا نیمهٔ شعبان صادر شد. در طول ۱۷ روز ضریح فولادی اوّل تغییر یافت و سنگ‌های پای ضریح با بتون آغشته به گلاب نصب گردید و کف ضریح ترمیم و چهارچوبهٔ ضریح جدید و بعداً روکش‌ها و قاب‌ها و سقف آن یکی پس از دیگر نصب شد و در ساعت پنج و نیم بعدازظهر روز چهاردهم شعبان ۱۳۷۹هـق/ ۲۲ بهمن ۱۳۳۸ش محمّد مهران، نایب التّولیه، درب حرم را به روی زایران باز کرد (مهران، ۵).

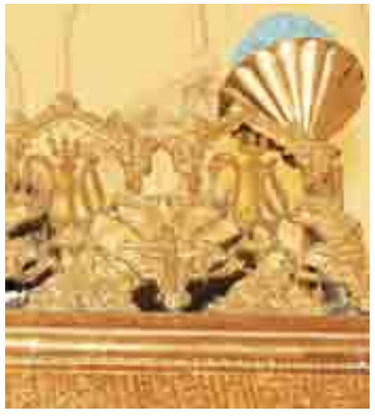
ضریح شیر وشکر- بخشی از تزیینات

این ضریح به شکل مکعب و دارای ارتفاع سه متر و شصت سانتی‌متر بوده، طول آن در پیش روی و پشت سر چهار متر و پنج سانتی‌متر و عرض ضریح بالای سر و پایین سه متر و شش سانتی‌متر است. مصالحی که به کار برده شده عبارت است از: نقره با عیار نود به استثنای سلمی‌های زیر گلدان لبهٔ ضریح که به علّت لزوم استحکام آن عیار کمتری دارد در حدود سیصد و سی و هشت هزار و چهار صد هشتاد و هشت مثقال (۳۳۸۴۸۸ مثقال) که دویست و چهل و هشت هزار و چهارصد و دوازده مثقال (۲۴۸۴۱۲ مثقال) آن را آستان قدس از موجودی خزانه و بقیه را مردم تقدیم نموده‌اند. هفت هزار و پنجاه و دو مثقال و ده نخود (۷۰۵۲/۱۰) طلای ۱۸عیار که حدود یکهزار و چهارصد (۱۴۰۰) مثقال آن را (یکهزار مثقال طلای ناب) آستان قدس از موجودی خزانه داده و بقیه را شیعیان تقدیم کرده‌اند. در ساخت ضریح از یک تن مفرغ و دو تن آهن از کلافه و میخ و پیچ و مهره، همچنین چوب گردوی خشک بسیار قدیمی به میزان سه تن - پس از برش بیش از دو تن آن در اسکلت ضریح به کار رفته -استفاده شده که اهدایی حاج آقا حسین ملک خراسانی است (مهران، ۹-۸؛ مؤتمن، ۶۹؛ کاویانیان، ۴۳). این ضریح دارای ۱۴ دهانه به نام چهارده معصوم بوده که ضلع طرف بالا سر و پایین پای مبارک (ضلع غربی و شرقی) هر یک سه دهانه، ضلع پیش رو و پشت مبارک (ضلع جنوبی و شمالی) هر یک چهار دهانه دارد.

ضریح شیر وشکر- بخشی از تزیینات

پایه‌ها، ستون‌ها، کتیبه‌ها و آنچه که از نقره ساخته شده با نقش‌های مختلف و به طرزی ماهرانه قلم‌زنی شده است. بین هر دو زاویه از پنجره‌های ضریح مقدّس یک صفحهٔ بیضی از طلا مجموعاً هجده عدد، هر یک به وزن پنجاه مثقال نصب و در شانزده عدد از آنها احادیث معتبر وارده در باب فضیلت زیارت حضرت ثامن‌الحجج علیه‌السّلام از *عیون اخبارالرضا* و *جامع الاخبار* و از شیخ طوسی نقل و به خط نسخ به قلم شیخ احمد زنجانی مرقوم و گراور شده که جمع همهٔ آنها است و سطور مندرجه از طلا را روشن می‌سازد. در قطعهٔ هجدهم، در پایین پای مبارک این عبارت به خط نستعلیق ذکر شده است: «توفیق ساختمان و نصب این ضریح مطهّر در عهد سلطنت شاهنشاه محمّدرضا شاه پهلوی ظله‌الله

ملکه حاصل شد، سند ۱۳۷۹». بر روی هر یک از دهانه‌های ضریح مقدّس از پیش روی مبارک، اسمی از اسمای چهارده معصوم علیه‌السّلام بر صفحه‌ای از طلا به خط ثلث به قلم شیخ احمد زنجانی معصومی نوشته شده،اطراف این چهارده صفحه، فیروزه نشان شده و در کلیشهٔ جداگانه از نظر عکس‌برداری پهلوی هم قرار داده شده است. در بالای کتیبه‌های بیضوی بر صفحاتی از نقره با برجستگی یک سانتیمتر به خط ثلث به قلم شیخ احمد زنجانی معصومی سورهٔ مبارکهٔ «هل اتی» از قرآن مجید نوشته شده است. در چهار گوشهٔ ضریح، چهار خوشهٔ انگور از طلا نصب شده که وزن مجموع این چهار خوشه ۱۲۵۰ مثقال است. صفحاتی از طلا (۱۸عیار) به وزن چهار هزار مثقال بر روی آن سورهٔ مبارکهٔ «یس» به خط ثلث به قلم آقای فضائلی اصفهانی دورادور بر لبهٔ ضریح مقدّس نصب گردید. فوق کتیبه سورهٔ مبارکهٔ «یس» بر لبهٔ ضریح مطهّر چهل و چهار برک از نقرهٔ ملمّع فیمابین چهل و چهار گلدان ملمّع به طلا و در مظاهر هر یک از آنها صفحه‌ای مدوّر و محدّب ایجاد و بر هر یک اسمی از اسماء الحسنی نوشته شده و زمینهٔ صفحات مزبور میناکاری لاجوردی و گل‌های رنگارنگی در آن منقّش است که خطوط برجستهٔ آن را آب طلا داده‌اند و این اسما به خط ثلث و به قلم شیخ احمد زنجانی معصومی است و چهل و چهار اسم است که دوازده اسم دیگر از حروف اوّل آن به دست می‌آید، بنابراین مجموعاً پنجاه و شش اسم از اسماء الحسنی می‌باشد. سقف ضریح مقدّس روی آن با قطعاتی از نقره که آب طلا به آن داده‌اند پوشانده شده و منتهی الیه آن در اطراف سقف به صورت محدّب به کلک‌هایی درشت و برآمده زینت یافته و چهار کتیبه به خط ثلث به قلم



ضریح شیر و شکر - یکی از قبّه‌های فیروزه نشان

محمّد رضوان، کتیبه نویس آستان قدس، در وسط چهار طرف سقف ضریح مبارک بر روی صفحاتی از نقرهٔ مطلّا نصب شده است.

سقف ضریح از داخل با رنگ روغن سفید و آبی (ایرانی) آراسته شده و در اطراف آن سورهٔ «نور» به خط ثلث (سفید زمینهٔ لاجوردی) و در همان کتیبه همان آیه به خط کوفی طلایی نوشته شده و در وسط این عبارت ذکر گردیده است: «و لله الاسماء الحسنی فادعوه بها» فیما بین کتیبهٔ «نور» و عبارت فوق، در یک کتیبه چهل و چهار اسم خدا و در درون آن پنجاه و شش نام دیگر خدا که مجموعاً یکصد اسم از اسماء الله می‌باشد ذکر است و در این اسماء الله دو رمز موجود است که به طریق ذیل استخراج می‌شود: اولاً کتیبهٔ چهل و چهار اسمی که از «الاوّل» شروع و به «الصابر» ختم می‌شود. هر گاه حرف اوّل هر یک از آن اسما را بر ردیف یکدیگر بنویسند و نظیرهٔ ابجدی هر حرف را در زیر حروف سطری تشکیل دهند تاریخ نصب ضریح مقدّس بدین شرح به دست می آید: سنه غ ش ع ط (۱۳۷۹) هجری بسعی سید ابوالحسن حافظیان فراهم و نصب شد. ثانیاً نسبت پنجاه و شش اسم کتیبهٔ دوم که از «الصادق» شروع و به «الهادی» ختم می‌شود. هر گاه حروف اوّل این اسما را بنویسند و مکرّرات آن را حذف نمایند این عبارت به دست می‌آید: «صراط علی حق نمسکه» در داخل سقف ضریح چهار مصراع زیر ثبت و نقش است که از مصراع چهارم آن ماده تاریخ ۱۳۷۹ هـق به دست می‌آید:

هاتفی وصف این ضریح بگفت
عجز الصانعون عن صفتک
بهر تاریخ دُرّ معنی سفت
ما عرفنک حق معرفتک

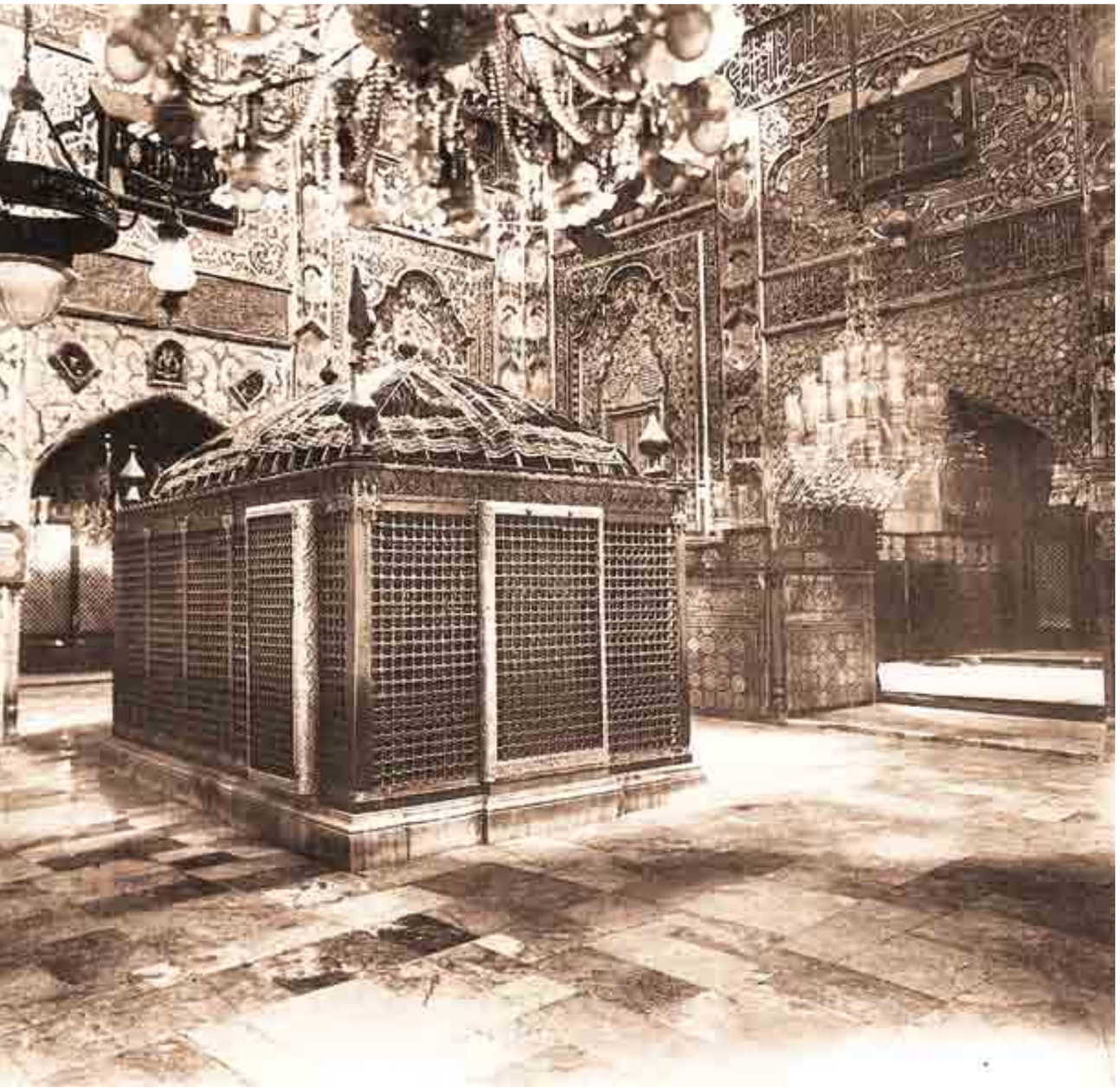
در اینجا رمز دیگری نهفته است و آن تطبیق حساب جمل مصراع دوم با عبارت «لعنت‌الله علی المنافقین» است که هر دو ۱۰۸۸ می‌شود و این از ابتکارات آقای سیدابوالحسن حافظیان است. در اطراف سقف ضریح مطهّر دوازده بیت نقش شده که آن را نیز آقای حافظیان سروده است. پشت شبکه‌های قائم ضریح، صفحاتی از فلز نصب شده که قسمت تحتانی آن صاف و قسمت فوقانی آن مشبّک است. منظور از این کار جلوگیری از تجاوز و دست‌اندازی و تکان دادن گوی‌های شبکه‌هاست (مهران ۱۲-۸ رک: مؤتمن ۷۲-۶۸؛ کاویانیان، ۴۵-۴۳). نام حاجی محمّد تقی ذوفن در ذیل کتیبه‌ای از نقره در پایین به شرح زیر نوشته شده است: «در زمان نیابت تولیت آقای محمّد مهران، این ضریح نقره و طلا در مدّت دو سال و نیم به سعی و اهتمام سید ابوالحسن حافظیان ساخته و در نیمهٔ شعبان ۱۳۷۹ هجری قمری نصب شد. سازنده حاجی محمّد تقی ذوفن اصفهانی» (مهران، ۱۳).

براســاس اســناد باقی مانده پس از نصــب ضریح مذکور، تعمیراتــی بدین ترتیــب روی آن انجام گرفت: در ســال ۱۳۴۵ ش ابوالحســن حافظیان چهار قبّهٔ طلایی اهدا کرد و در چهار گوشــهٔ فوقانی ضریح مطهّر نصب شــد (سند: ۶۹۵۳۶). همچنین در همین ســال تعمیراتی در ستون‌های اطراف ضریح انجام شــده است (ســند، ۸۸۰۹۲). در سال ۱۳۴۶ش پایه‌هــای ضریح مطهّر با پوشــش نقره توسّــط محمّد صدیق‌زاده زرگر تعمیر شــده است (اسناد: ۵۵۷۶، ۸۹۴۶۷). در همین سال درخصوص نصب دو عدد روکش نقــره جهت دو پایــهٔ فرعی بالای سر ضریــح وقفی آقای مهدی فتوحی توسّط آقای مکرم دری مکاتباتی بوده است (سند:۷۶۹۸۴). در همین سال سندی از جمع‌آوری و ذوب نقره جهت ســاخت پایه‌های ضریح به پیمان‌کاری محمّد تقی ذوفن در دسترس است (سند: ۸۷۹۴۸).

با گذشــت بیش از ۴۰ ســال از نصب ضریح شــیر و شکر و فرســودگی و سست شــدن پایه‌ها و ســاختار ضریح و ساییدگی شبکه‌های اطراف، همچنین انفجار در عاشورای حسینی ســال ۱۳۷۳ شمسی در ضلع بالاسر ضریح مبارک موجب ایجاد شکســت در ســنگ مضجع شریف و معوج شــدن ضریح فولادی داخل و نیز ضریح شــیر و شکر شد و تعویض آن را ناگزیر ســاخت. با پیشنهاد تولیت معظم آســتان قــدس، آیت‌الله واعــظ طبســی و موافقت رهبر معظم انقلاب، مطالعات و بررســی‌های مقدّماتی آغاز و حدود پنج ســال وقت صرف ســاخت آن شد و حاصل آن شــاهکاری بود که اکنون در روضهٔ منوّرهٔ رضوی شاهد آن هستیم. با نصب ضریح جدید، ضریح شیر و شکر در موزهٔ آستان قدس قرار گرفت.

منابع

• منتظــر صاحــب، اصغر (مصحــح). (۱۳۸۴) . *تاریخ عالم آرای شــاه اسماعیل*. تهران. علمی و فرهنگی.
• ابــن بطوطــه.(۱۳۶۱). *ســفرنامه ابن بطوطه*. ترجمــهٔ محمد علی موحد. تهران. مرکز انتشارات علمی و فرهنگی.
• اعتــماد الســلطنه، محمّد حســنخان. (۱۳۶۲). *مطلع الشــمس*. به کوشش تیمور برهان لیمودهی. تهران. فرهنگسرا.
• افوشــته‌ای نطنزی، محمود بن هدایت اللــه. (۱۳۷۳). *نقاوة الآثار فــی ذکر الاخیار در تاریخ* صفویه. به اهتمام احســان اشراقی. تهران. علمی و فرهنگی.
• ترکمان، اســکندربیک. (۱۳۸۲). *عالم آرای عبّاســی*. به کوشش ایرج افشار. تهران. امیر کبیر.
• دهخدا. لغتنامهٔ دهخدا. ذیل واژهٔ «ضریح».
• *سازمان کتابخانه و اسناد ملّی ایران*. اسناد متن.
• *ســازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مدیریت مرکز اســناد آســتان قدس رضوی*. اسناد متن.
• ســلطان هاشــم میرزا، *زیــور آل داود*.(۱۳۷۹). *میــراث مکتوب*. با تصحیحات و تعلیقات دکتر عبدالحسین نوایی. تهران.
• نوایی، عبدالحسین.(۱۳۶۸). *شاه اسماعیل صفوی*. تهران. ارغوان.
• صمــدی، حبیب اللــه.(۱۳۷۱). *راهنمای موزهٔ آســتان قدس*. تهران، عطارد.
• طوســی، عماد الدّین جعفر محمّد بن حمــزه. (۱۴۱۱). *الثاقب فی المناقب*، تحقیق بنیل رضا علوا. قم. انصاریان.
• الفارسی، الحافظ ابوالحسن عبدالغافر بن اسماعیل.(۱۴۰۳). *الحلقه الاولــی من تاریخ نیســابور المنتخــب من السّــیاق*، المنتخب الحافظ ابواســحق ابراهیم بن محمد بن الازهر الصیریفینی، جماعه المدرسین فی الحوزه العلمیه فی قم. قم.
• کاویانیان، احتشــام. (۱۳۵۴). *شــمس الشــموس و انیــس النفوس*. مشهد.
• کشــمیری، خواجه عبدالکریم ابن خواجــه عاقبت محمود.(۱۹۸۰) *بیان واقع*. به تصحیح و تحقیق بی نســیم. انتشارات ادارهٔ تحقیقات پاکستان. لاهور.
• مؤتمن، علی.(۱۳۴۸). راهنما یا *تاریخ آستان قدس*. تهران.
• محمّد بن منــوّر.(۱۳۶۶) *اسرار التوحید فی مقامات ابوســعید ابی الخیــر*. تصحیح و توضیح و مقدّمه دکتر محمّدرضا شــفیعی کدکنی. تهران. آگاه.
• مرعشــی، میرزا محمّد خلیل.(۱۳۲۸). *مجمــع التواریخ*. به اهتمام عباس اقبال. تهران. کتابخانهٔ سنایی و طهوری.
• مســتوفی، محمّد محسن. (۱۳۷۵). *زبدة التواریخ*. به کوشش بهروز گودرزی. تهران. بنیاد موقوفات محمود افشار.
• مهــران، محمّد. «ضریح جدید»، *نامهٔ آســتان قدس*. شــمارهٔ ۱، تیر ۱۳۳۹.
• همدانی، رشــیدالدین فضل الله.(۱۳۳۸). *جامع التواریخ*. به کوشش بهمن کریمی. تهران. اقبال.



نقش گل شاه‌عبّاسی در آرایه‌های هنری حرم مطهّر امام رضا(ع)

فاطمه جهان‌پور*

چکیده:

نقوش گیاهی، از پرکاربردترین و مهم‌ترین نقش‌ها در آرایه‌های هنری حرم امام رضا(ع) است. تصویر گیاهان جزء جدانشدنی در هنرهای سنّتی ایرانی است. نقوشی همچون درخت زندگی، درخت سرو، گل‌های نیلوفر، شاه‌عبّاسی و... به شکل فراوانی در این هنرها به چشم می‌خورد. گیاهان در ادیان، اساطیر و باورهای مذهبی جایگاه بسیار مهمّی دارند. مقالهٔ حاضر به بررسی تصویر گل شاه‌عبّاسی، به عنوان یکی از نقوش گیاهی بسیار مهم، در تزیینات حرم مطهّر امام رضا(ع) و پیشینهٔ آن می‌پردازد.

کلید واژه: حرم امام رضا(ع)، نقوش گیاهی، گل شاه‌عبّاسی.

* کارشناس ارشد فرهنگ و زبانهای باستانی ایران.
fjahanpour@gmail.com

درآمد

نمای بخش‌های مختلف حرم مطهّر پوشیده از تزیینات و آرایه‌هایی است که در گوشه گوشهٔ این مکان شریف به دست توانای هنرمندان خلّاق، در طول زمان و دوره‌های مختلف تاریخی نقش بسته است. تزیینات کاشی‌کاری، گچ‌بری‌های بسیار زیبا، آینه‌کاری‌ها، تزیینات روی فلزات، حجّاری‌ها و بسیاری هنرهای دیگر با کاربرد نقوش متنوّعی همچون هندسی، حیوانی، گیاهی و گاه انسانی، این مجموعه را به تابلویی رنگارنگ بدل کرده است. در این میان، نقوش گیاهی به دلیل تنوّع و گوناگونی و نیز شکل تجریدی و انتزاعی‌شان، بیش از نقوش دیگر مورد توجّه قرار گرفته است که شاید اشارتی به بهشتی موعود است که در کتاب آسمانی دین اسلام، مؤمنان بدان وعده داده شده‌اند و در مقیاسی کوچک‌تر، آن‌را در این مکان پاک ایجاد کرده‌اند. توصیف قرآن کریم از بهشت، بیانگر سرزمینی است با انواع گیاهان و درختانی که سایه‌های گسترده و میوه‌های شیرین و گوارا دارد. در جای جای کلام الهی به انواع گیاهان و درختان و ویژگی‌های ظاهری و خواص دارویی میوه و ثمر آنها اشاره می‌کند. این توجّه ویژهٔ قرآن مجید به گیاهان، هنرمندان مسلمان را بر آن داشته است تا در تزیینات اماکن مذهبی و آرامگاه امامان معصوم(ع)، عنصر گیاهی را در هیأت درختان و گل‌های زیبا به کار برند و تصویری از بهشت جاودانی را بر روی زمین خاکی به آدمیان نشان دهند.

در هنرهای سنّتی، نقوش گیاهی و تصاویر گونه‌های درختان و انواع متنوّع گل‌ها از جایگاهی ویژه برخوردارند. این نقوش که گاه بسیار ساده و انتزاعی به شکل یک ساقهٔ عمودی و چند شاخهٔ انشعابی مایل در طرفین و یا به شکلی عینی‌تر و حقیقی‌تر ترسیم می‌شود، بیانگر اندیشه و دیدگاهی است که انسان از گذشته‌های دور در برخورد با طبیعت داشته و آن را در هنرش منعکس می‌کرده است. کهن‌ترین نگرش آدمی به درخت و گیاه، شاید به روزگار گِردآوری دانه‌های گیاهی و تهیهٔ خوراک از میوه و برگ و ریشهٔ آنها بوده است. انسان از دیرباز نسبت به روییدنی‌ها و گیاهان، باورها و اعتقاداتی داشته است. با توجّه به آنکه گیاهان و درختان زندگی ادواری داشته و پس از هر دوره رشد و جوانه زدن و میوه دادن، دچار برگ‌ریز خزان شده و به شکلی موقّت می‌میرند؛ این ویژگی سبب شده که از نظر انسان، گیاه علاوه بر آنکه تمثیلی از زمان و گذر آن باشد، نمادی از تداوم حیات و تکامل مداوم گردد و نامیرایی و جاودانگی، ویژگی شاخص آن شود (دوبوکور، ۱۳۷۳، ص ۲۱؛ الیاده، ۱۳۷۲، ص ۲۷۲) و نیز نمودار رشد، بالندگی و نشانی از زندگی و رویش و حاصلخیزی گردد. تصوّر درخت در اساطیر برای وصف زندگی، جوانی، جاودانگی و خرد بوده است. به باور الیاده، درخت برای توصیف هر چیزی است که انسان مذهبی به آن به مثابه امری واقعی و قدسی توجّه می‌کند (الیاده، ۱۳۷۵، ص ۱۱۰). گاه حتّی درخت را رمز کیهان دانسته که عامل ارتباط میان زمین و آسمان است (الیاده، ۱۳۷۲، ص ۲۶۶ و ۲۶۷؛ همو، ۱۳۷۵، ص ۱۱۰؛ دوبوکور، ۱۳۷۳، ص ۹ و ۱۰).

حضور عناصر گیاهی در زندگی انسان چنان سرنوشت ساز بوده که در اساطیر مذهبی نیز به اَشکال گوناگون بدان اشاره شده است. اساطیر ایرانی برای انسان اصل گیاهی قایل است. بُندهش روند خلقت انسان را چنین شرح می‌دهد: «چون کیومرث به هنگام درگذشت تخمه بداد... چهل سال آن تخمه در زمین بود. با بسر رسیدن چهل سال، ریباس تنی یک ستون پانزده برگ، مَهلی و مَهلیانه از زمین رُستند. درست بدان گونه که ایشان را دست بر گوش بازایستد یکی به دیگری پیوسته، هم بالا و هم دیسه بودند... و پیدا نبود که کدام نر و کدام ماده است... سپس هر دو، از گیاه پیکری به مردم پیکری گشتند... اکنون نیز مردم به مانند درختی فراز رسته است که بارش ده گونه مردم است (بهار، ۱۳۸۰، ص ۸۱). در این روایت نخستین خوراک و نخستین پوشش آدمیان نیز گیاهی است: «ایشان را سی روز خورش، گیاهان بود و خود را به پوششی از گیاه نهفتند» (همان). یعنی چون آنان آدم-گیاه بودند پس خوراک و خورششان نیز گیاهی بود (مختاریان، ۱۳۸۹، ص ۲۵۵).

این روایت بیانگر تقدّس گیاه در نزد ایرانیان است که گیاه را نخستین نیای انسان می‌داند و اوّلین جفت انسانی یعنی مَشی و مَشیانه (مَهلی و مَهلیانه) گیاه-خدایانی هستند که آدمی از تبار آن‌هاست (هینلز، ۱۳۸۳، ص ۴۶۱). رابطهٔ میان آفرینش انسان و گیاه در باورهای مختلف به چشم می‌خورد. در سِفر پیدایش دلیل هبوط آدمی از بهشت به زمین، خوردن میوهٔ درخت ممنوعه است (عهد عتیق، سِفر پیدایش، باب دوم، آیهٔ ۱۶ و ۱۷). در روایات اسلامی نیز گیاهان از اهمّیت فراوانی برخوردارند. قرآن کریم چندین بار به این نکته اشاره می‌کند (سورهٔ بقره،آیهٔ ۳۵؛ سورهٔ اعراف؛ آیهٔ ۱۹ - ۲۲؛ سورهٔ طه، آیهٔ ۱۲۰).

در باور طرفداران نظریهٔ تناسخ، تداوم زندگی انسان پس از مرگ در نبات ادامه می‌یابد. در اساطیر بابلی، مصری، فنیقی، یونانی و ایرانی، ایزد نباتی پسر جوانی است که در نتیجهٔ عشق بی‌اندازهٔ الههٔ مادر زمین، کشته می‌شود و تولّد دوباره‌اش در قالب گیاه و یا درخت است (بهار، ۱۳۷۶، ص ۴۵-۴۷). بدین ترتیب تداوم زندگی پس از مرگ، در مردن و بازآفرینی این خدا در هیأت گیاه نشان داده می‌شود. در ادبیّات اساطیری، هنگامی که سیاوش فرزند کیکاوس پادشاه کیانی، بی‌گناه توسّط افراسیاب به قتل می‌رسد از خونش گیاهی می‌روید و بدین ترتیب سیاوش به ایزد نباتی تبدیل می‌شود (فردوسی، ۱۳۶۳، ج۲، ص ۲۰۵؛ یاحقی، ۱۳۶۹، ص ۲۶۴؛ سرامی، ۱۳۶۸، ص ۵۶۸).

بنابراین می‌توان گفت آهنگ رویش و بالندگی گیاه، راز حیات و آفرینش و رمز نوزایی و جاودانگی است. در اساطیر ایرانی حضور عنصر گیاهی در خلقت حیوانات نیز دیده می‌شود. زیرا اوّلین حیوانی که آفریده شد گاو یکتاآفریده بود که او نیز سرشت گیاهی داشت و غذایش از گیاه بود. بندهش اذعان می‌کند که به یاری این گاو، آب و گیاه آفریده شد و به این شکل ارتباط تنگاتنگ گیاه و گاو را روشن می‌کند (بهار، ۱۳۸۰، ۴۰).

در جوامع باستانی به دلیل اهمّیت گیاهان، برای هریک از روییدنی‌ها، ایزد و الهه‌ای وجود داشت که نقش نگاهبانی و حمایت از آنان را برعهده داشتند. در افسانه‌های یونانی، الهه‌گانی وظیفهٔ نگهبانی از درختان را برعهده داشتند. با آنان متولّد می‌شدند و در سرنوشت آنان شریک بودند (گریمال، ۱۳۵۶، ص ۳۴۷؛ رنگچی، ۱۳۷۲، ص هفت). در اساطیر ایرانی نیز امشاسپندان و ایزدان، موکّل بر گیاهان هستند. در بُندهش آمده است که «این را نیز گوید که هر گلی، از آنِ امشاسپندی است»(بهار، ۱۳۸۰، ص ۸۸). از میان امشاسپندان، دو امشاسپند هَئورتات و اَمِرتات که هر دو مؤنث هستند، وظایف و خویشکاری‌شان در ارتباط با گیاهان است. اَمِرتات هفتمین و آخرین امشاسپند وظیفه‌اش حمایت از گیاهان است. او را سرور گیاهان می‌دانند. هَئورتات نیز حامی آب‌هاست و مظهر شادابی و نشاط گیاهان است (قلی‌زاده، ۱۳۸۷، ص ۹۰ و ۱۸۸). این دو امشاسپند که همواره با هم هستند نماد رویش و زندگی به شمار می‌آیند.

در اسطورهٔ آفرینش ایرانی، خلقت گیاهان در چهارمین مرحله صورت گرفت. امّا آنچه سبب فراوانی و گسترش آنها شد امشاسپند اَمِرتات بود که گیاهان را تکّه تکّه کرد، با آب در آمیخت و آنگاه باران فرو بارید و گیاهان از زمین روییدند که ده هزار از آنها برای درمان ده هزار درد اهریمن آفریده حاصل شدند (بهار، ۱۳۸۰، ص ۶۵؛ کارنوی، ۱۳۸۳، ص ۲۹). همچنین زمانی که اهریمن گاو یکتاآفریده را کشت، به دلیل سرشت گیاهی‌اش از اندام‌های او ۵۵ نوع گیاه و غلّه و حبوبات و ۱۲ نوع گیاه دارویی به وجود آمد (بهار، ۱۳۸۰، ص ۶۵-۶۶؛ راشدمحصّل، ۱۳۸۵، ص ۴۶؛ کارنوی، ۱۳۸۳، ص ۳۸) .

با توجّه به جایگاه گیاهان در اساطیر و باورهای کهن، جای شگفتی نیست که تصویر گیاهان جزء جدانشدنی در هنرهای سنّتی ایرانی باشد. نقوشی همچون درخت زندگی، درخت همه تخمه، درخت سرو، هوم، گئوکرن، انگور، گل‌های نیلوفر، شاه‌عبّاسی و... به شکل فراوانی در این هنرها به چشم می‌خورد.

این مقاله به بررسی تصویر گل شاه‌عبّاسی، یکی از پرتکرارترین عناصر در نقوش گیاهی آرایه‌ها و تزیینات حرم مطهّر امام رضا(ع) می‌پردازد.

گل شاه‌عبّاسی

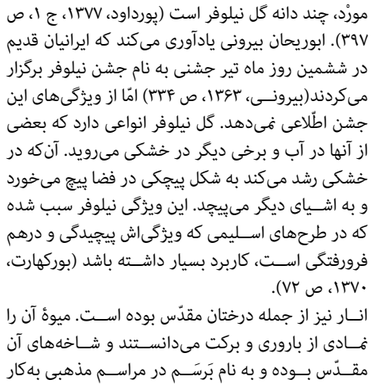
نقوش گیاهی گاه به شکل عینی و واقعی و گاه به صورت انتزاعی و استلیزه در تزیینات و هنرها به کار رفته است. گاه تصاویری همچون گل‌های رُز، صدبرگ، گل سرخ، بوته‌های مارپیچ، ریسه‌های گل، نقوش گل و گلدان، درخت زندگی، بوته‌هایی با انواع گل‌های زیبا و رنگارنگ با حفظ جنبهٔ واقع‌گرایی عیناً تصویر شده است و گاه نقوش گیاهی در هیأت اسلیمی‌ها و ختایی‌های متنوّع با حرکاتی موّاج و پُر پیچ و تاب، صحنه‌ای باشکوه و زیبا را در برابر چشم بیننده به نمایش می‌گذارد. در این شیوه هنرمند تلاش می‌کند بیش از آنکه نقوش گیاهی را از نقطه نظر میزان طبیعت‌گرایی که در برگ‌ها و گل‌ها مشهود است، نشان دهد، به شکلی ژرف و عمیق از منظر حس معنوی و روحانی و نیز تأثیرگذاری بر روح و جان آدمی این نگاره‌ها رابه کار گیرد و با همراه کردن موتیف‌های گیاهی به جریانی از خطوط موّاج و تبدیل به نوعی گردش پیچک‌ها و برگ‌های متحرّک، به آنها حرکتی دایمی بخشد(هیل و گرابر، ۱۳۷۵، ص ۱۱۲-۱۱۳).

طرحی واقع گرایانه از گل و مرغ بر روی کاشی هفت رنگ، ایوان شرقی صحن آزادی، قاجاریه

هر چند طرح‌های اسلیمی و ختایی ریشه در هنر پیش از اسلام ایران دارند، امّا با ورود اسلام به ایران و محدودیتی که شرع برای ترسیم چهرهٔ انسان و بعضی از حیوانات ایجاد کرد، این طرح‌ها در هنر اسلامی رشد یافت و مراحل تکاملی خود را پیمود. اوج کاربرد این نقوش را در هنرهای دورهٔ تیموری و صفوی می‌توان دید. در تزیینات حرم مطهّر امام رضا(ع) تصویر غالب، نقوش گیاهی، عمدتاً تزیینات انتزاعی گل‌ها و گیاهان در قالب اسلیمی‌ها و ختایی‌هاست. در میان این نقوش، نقش گل شاه‌عبّاسی یا لاله‌عبّاسی جلوه و کاربرد بیشتری دارد و نشان از توجّه و عنایت هنرمندان به این نقش است.

باید توجّه کرد که گل‌های شاه‌عبّاسی عمدتاً در زمینهٔ نقوش ختایی به ظهور می‌رسند (کنل و دیگران، بی‌تا، ص ۸۷). یعنی گل شاخص و اصلی این متن، گل‌های شاه‌عبّاسی است. گویی ختایی همچون ریسمانی است که گل‌های مزبور را بدان بسته‌اند (اقدسیه، ۱۳۳۶، ص ۳۵). ختایی نقشی تزیینی است که از ترکیب گل‌ها و برگ‌های گسترده، درهم تنیده و بالاگستر و خطوط منحنی به وجود آمده است و میان آنها نوعی وحدت و نظم دیده می‌شود (کونل و دیگران، بی‌تا، ص ۴۸) این طرح بسیار استلیزه و تجریدی است که از طبیعت الهام گرفته امّا عین طبیعت نیست. اجزای ختایی شامل گل، غنچه، برگ، ساقه و گره است که گل‌های آن از ترکیب مساوی دوایر و برگ‌ها تشکیل می‌شوند (فرهنگی، ۱۳۹۰، ص ۱۷۹) و میانشان هماهنگی کاملی وجود دارد. اساس این طرح استفاده از خطوط ملایم و منحنی است که سرتاسر طرح را دربرمی‌گیرد که به آن بند گفته می‌شود (مجرد تاکستانی، ۱۳۷۲، ص ۵۸). در طرّاحی نقوش ختایی نکاتی مورد توجّه طرّاح قرار می‌گیرد از آن جمله این‌که در این شیوه سبک تُند و کُند حاکم است یعنی قسمت‌هایی از ساقه مثل ساقهٔ اصلی را ضخیم و بخش‌هایی از آن را که شاخه‌های منشعب باشد، نازک رسم می‌کنند. دیگر آنکه در این طرح، هدف ترسیم نقش گل است. بنابراین باید برگ‌ها، گل‌ها و غنچه‌ها در ارتباط باگل اصلی باشند و در وحدت کامل با آن قرار گیرند. در واقع گل اصلی در بخشی از طرح قرار می‌گیرد که چشم بیننده را به سمت خود جلب کند و مرکز ثقل نقش باشد. به عبارت دیگر برگ‌ها و گل‌های دیگر برای پر کردن ساقه به کار رفته و با گل اصلی متناسب هستند (کونل و دیگران، بی‌تا،ص ۸۴؛ آژند، ۱۳۸۸، ص ۳۲؛ اقدسیه، ۱۳۳۶، ص ۳۲). طرح‌های ختایی مانند اسلیمی‌ها، به تناسب فضا و طرح‌های هندسی روی سطح اثر هنری می‌چرخند و شکل‌هایی بسیار متنوّع و گوناگون ایجاد می‌کنند. این چرخش در طرّاحی نقش قالی، پارچه و دیگر منسوجات، نگارگری و کتاب‌آرایی، امکان ظهور بیشتری دارد امّا در طرّاحی کاشی‌ها به دلیل محدودیت، مجال کمتری یافته و ساده‌تر و مختصرتر و با رنگ‌های محدودتری می‌آید (اقدسیه، ۱۳۳۶، ص ۳۲).

ویژگی گل شاه‌عبّاسی آن است که ساقه‌ای مشخّص در انتهای گل رسم می‌شود و به صورت پنج ، هفت و گاهی دوازده پر به کار می‌رود و تفاوت اصلی‌اش در حالت ختایی، بازتر بودن گل آن است. اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن گل‌های چندپر ساده و مرکّب، برگ، خطوط منحنی و پیچیدهٔ اسلیمی‌ها و ختایی‌ها هستند. این گل که کامل‌ترین گل ختایی است از تکرار دو برگ و دو دایره تشکیل می‌شود و منعطف‌ترین نقش گل است (فرهنگی، ۱۳۹۰، ج ۱۵، ص ۱۸۰). نقش گل شاه‌عبّاسی را برگرفته از گل نیلوفر و یا گل انار می‌دانند که از روزگاران قدیم در هنر این سرزمین رواج داشته و در نهایت با دخل و تصرّف زیاد به شکل گل شاه‌عبّاسی امروز درآمده است (حاصلی، ۱۳۷۲، ص ۳۲). البته برخی گل عناب را هم الهام‌بخش گل شاه‌عبّاسی می‌دانند و ادّعا می‌کنند طرح دایره‌وار گل عناب و پیچ وخم خطوط شکستهٔ تاج آن و شباهتش به انار و گل انار و نیز جنبهٔ تقدّس آن سبب شد تا هنرمندان از آن در نقش‌های خود بهره گیرند (آژند، ۱۳۸۸، ص ۲۳).



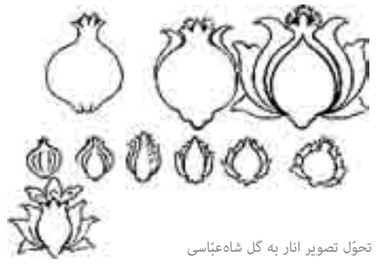
نقش گل شاه‌عبّاسی

نیلوفر و انار هر دو از تقدّس فراوانی برخوردار هستند. گل نیلوفر که در فارسی به آن گل آبزاد، گل زندگی و یا آفرینش می‌گویند (یاحقی، ۱۳۸۶، ص ۸۳۹)، رمزی از عناصر اربعه است. زیرا از یک طرف ریشه‌هایش در زمین است و برگ‌های پهنش بر روی آب گسترده می‌شود و ساقه‌اش بر روی آب از میان برگ بیرون آمده و در انتهای ساقه، گل زیبایی وجود دارد (لافورگ و آلندی، ۱۳۷۴، ص ۲۴). مولّف *برهان قاطع* دربارهٔ گل نیلوفر نوشته است که «این گل با آفتاب از آب سر بیرون می‌آورد و باز با آفتاب فرو می‌رود»(خلف تبریزی، ۱۳۸۰، ص ۹۲۴). در باور ایرانیان ایزد بانوی باروری و آب‌ها -آناهیتا- حامی و نگهبان گل نیلوفر است (بهزادی، ۱۳۶۸، ص ۱۱۲). در مراسم جشن مهرگان نیز از جمله عناصری که در سفره می‌گذارند علاوه بر لیمو و شکر و انگور و هفت دانه مورْد، چند دانه گل نیلوفر است (پورداود، ۱۳۷۷، ج ۱، ص ۳۹۷). ابوریحان بیرونی یادآوری می‌کند که ایرانیان قدیم در ششمین روز ماه تیر جشنی به نام جشن نیلوفر برگزار می‌کردند(بیرونی، ۱۳۶۳، ص ۳۳۴) امّا از ویژگی‌های این جشن اطّلاعی نمی‌دهد. گل نیلوفر انواعی دارد که بعضی از آنها در آب و برخی دیگر در خشکی می‌رویند. آن‌که در خشکی رشد می‌کند به شکل پیچکی در فضا پیچ می‌خورد و به اشیای دیگر می‌پیچد. این ویژگی نیلوفر سبب شده که در طرح‌های اسلیمی که ویژگی‌اش پیچیدگی و درهم فرورفتگی است، کاربرد بسیار داشته باشد (بورکهارت، ۱۳۷۰، ص ۷۲).

انار نیز از جمله درختان مقدّس بوده است. میوهٔ آن را نمادی از باروری و برکت می‌دانستند و شاخه‌های آن مقدّس بوده و به نام بَرسَم در مراسم مذهبی به‌کار

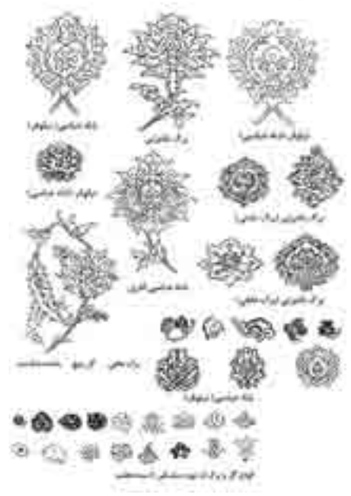
می‌بردند. در گذشته رسم بود بر سر سفرهٔ هفت‌سین نوروزی چند شاخه از این درخت و یا درخت مورْد را به نیت تیمّن و تبرّک می‌گذاشتند (یاحقی، ۱۳۸۶، ص ۱۶۶). در متون دینی زرتشتی، زرتشت با دادن میوهٔ انار به اسفندیار، وی را رویین‌تن کرد (Mole,۱۹۶۷,p.۱۳۲-۱۳۴؛ Unvala,۱۹۲۲,Vol.۲,p.۴۷۰). در متون دینی اسلامی به این درخت و میوهٔ آن توجّه شده‌است. *قرآن کریم* چند بار به آن اشاره می‌کند (سورهٔ انعام، آیهٔ ۹۹ و ۱۴۱؛ سورهٔ الرحمن، آیهٔ ۶۸) و به مؤمنان بشارت بهشتی با درختان نخل و انار می‌دهد که در کنار چشمه‌های جوشان سایهٔ سبز خود را بر درست‌کرداران می‌گسترند (سورهٔ الرحمن، آیهٔ ۶۸). به همین روی انار را میوهٔ بهشتی پنداشته و دانه‌های آن را دانه‌های بهشتی تلقّی می‌کنند.

گل شاه‌عبّاسی انواع مختلفی نظیر گل گره، پیچک، برگی، گل برگی، برگی سه گل درهم و دوگل درهم و اناری دارد که طرح اناری آن معروف‌تر است (کونل و دیگران، بی‌تا، ص ۸۸؛ حاصلی، ۱۳۷۲، ص ۳۲). طرّاحان و هنرمندان ایرانی مجذوب شکل زیبا و دلفریب گل انار شده‌اند که با فرم مدوّر و پیچ و خم خطوط تاجش برای طرّاحی در نقوش هنری متناسب شده است. طرح گل اناری را بدین شکل تصویر می‌کردند که ابتدا انار به صورت اصلی به همراه شکوفه‌ای که از دهانش روییده رسم می‌شد. بعدها این انار را به شکل تَرَک خورده نشان می‌دادند و در نهایت گل معروف شاه‌عبّاسی به وجود آمد (رفیعی، ۱۳۳۴، ص ۳۰؛ آذرپاد و رضوی، ۱۳۷۲، ص ۱۲۶).



تحوّل تصویر انار به گل شاه‌عبّاسی

طرح گل شاه‌عبّاسی در تزیینات و آرایه‌ها چه در متن کار و چه در حاشیه‌ها به عنوان نقش اصلی مورد توجّه و پُرکاربرد است و طرّاحان و هنرمندان بدان اقبال فراوانی نشان می‌دهند. گرچه نقش این گل در آرایه‌های پیش از صفوی حضور دارد و کاربرد داشته؛ امّا بهره‌گیری گسترده از این نقش و نقوش ختایی بر روی پارچه‌ها، قالی‌ها، کاشی‌ها، نگارگری و نقاشی‌ها، بر روی ظروف فلزی و سفالینه‌ها و سایر موارد هنری در دورهٔ شاه عبّاس اوّل صفوی (حکومت ۹۹۵-۱۰۳۸هـ.ق) چندان گسترش یافت که تحوّلی در این نقوش ایجاد شده، به گل‌های شاه‌عبّاسی تغییر نام داد، به طوری که گروهی ابداع آن را به همین زمان نسبت داده‌اند (آذرپاد و رضوی، ۱۳۷۲، ص ۱۱۰). از این زمان به بعد کاربرد عنوان ختایی در متون متوقّف شد و عنوان گل‌های شاه‌عبّاسی و یا شاه صفی در اشکال مختلف رواج یافت (آژند، ۱۳۸۸، ص ۲۸؛ اقدسیه، ۱۳۳۶، ص ۳۵).



طرّاحی انواع گل و برگ‌های به کاررفته در هنرهای سنّتی ایرانی (برگرفته از کتاب مبانی طرّاحی سنّتی در ایران)

در ادامه به بررسی نمونه‌هایی از نقش گل شاه‌عبّاسی در آرایه‌های هنری فضاهای مختلف حرم مطهّر از جمله در کاشی‌ها، آینه‌کاری‌ها، حجّاری‌ها و فلزکاری‌ها می‌پردازیم.

گل شاه‌عبّاسی در تزیینات حرم مطهّر امام رضا(ع)

بیشترین نقوش گیاهی تزیینات حرم مطّهر امام رضا (ع) در کاشی‌کاری‌ها به‌کار رفته است. از آنجا که بخش اعظم عناصر معماری حرم مطّهر همچون دیوارها، ایوان‌ها، تاق‌ها، پوشش خارجی برخی از گنبدها و مناره‌ها به هنر کاشی‌کاری مزیّن است، نقش گل شاه‌عبّاسی یکی از پربسامدترین نقوش در این تزیینات می‌باشد. در انواع کاشی‌های معرّق و هفت‌رنگ، این طرح به فراوانی وجود دارد.

گاه این نقش در شکل ابتدایی و نزدیک به هیأت باستانی خود به کار رفته است. مثلاً در نمای ایوان طلای صحن انقلاب، نقشی از گل شاه‌عبّاسی کار شده است. این نقش که با رنگ‌های فیروزه‌ای، اُخرایی، سفید، سبز و مشکی بر زمینهٔ لاجوردی دیده می‌شود، به سبک هفت‌رنگ و به صورت برجسته اجرا شده است. نقش گل در این طرح بسیار ساده و فاقد هر نوع پیچیدگی انواع بعدی آن است؛ به همین جهت، احتمال دارد که طرح آن مربوط به پیش از دورهٔ صفوی باشد. چنین احتمالی، با توجّه به انتساب ساخت این ایوان به امیرعلیشیر نوایی در اواخر دورهٔ تیموری، دور از تصوّر نخواهد بود.

طرح گل شاه عبّاسی در کاشی‌کاری نمای ایوان طلای صحن انقلاب- بازسازی دورهٔ معاصر

در ایوان شرقی این صحن مشهور به ایوان نقاره‌خانه که از سازه‌های دورهٔ صفوی است، طرح گل شاه‌عبّاسی را هم در متن کار و هم در حاشیه می‌توان دید. در حاشیه، گل‌های شاه‌عبّاسی نیلوفری به همراه نقوش اسلیمی بر زمینهٔ اُخرایی اجرا شده است و در متن کار، گل‌های بزرگ شاه‌عبّاسی برگ نخلی به رنگ اُخرایی در کنار بندها و گل‌ها و غنچه‌های ختایی بر زمینهٔ لاجوردی آمده است. این نقش در طرح‌های زنجیره‌ای حاشیه و در میان تزیینات قاب‌های داخل بغل‌کش ایوان، هر دو کار شده است. این کاشی‌ها در دورهٔ معاصر تعمیر و بازسازی شده‌اند.

گل شاه‌عبّاسی در طرح‌های تزیینی حاشیه و داخل قاب کاشی هفت رنگ - ایوان شرقی صحن انقلاب (ایوان نقاره‌خانه)

نمونهٔ دیگری از نقش گل شاه‌عبّاسی را می‌توان در کاشی‌های ایوان جانبی ایوان ساعت دید. این ایوان با کاشی‌های هفت‌رنگ پوشیده شده و گل‌های شاه‌عبّاسی در قاب‌های طرفین ورودی و پشت‌بغل‌ها بر زمینهٔ لاجوردی کاشی، کار شده است. همچنین در کاشی‌های معرّق نفیس ایوان شمالی صحن، مشهور به ایوان عبّاسی، به فراوانی، این نقش به شکل نیلوفری و برگ نخلی وجود دارد. این ایوان باشکوه از بهترین نمونه‌های طرح کاشی دورهٔ صفوی و تزیینات آن مربوط به دورهٔ شاه عبّاس دوم صفوی (۱۰۷۷-۱۰۵۲هـ.ق/۱۶۶۶-۱۶۴۲م) است که در دورهٔ معاصر بازسازی شده است.

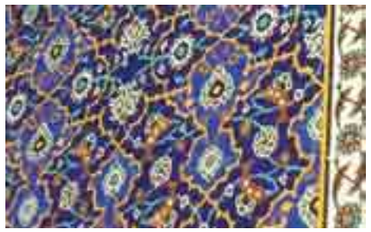
ایوان جانبی ایوان غربی صحن انقلاب، کاشی هفت‌رنگ - دورهٔ صفویه

در ایوان شرقی صحن آزادی، کاشی‌های هفت‌رنگ با طرح قاجاری دیده می‌شود که در دوران معاصر بازسازی شده است. بر زمینهٔ لاجوردی این کاشی‌ها، مجموعه‌ای از گل‌های شاه‌عبّاسی با ترکیب رنگ‌های متنوّعی از اُخرایی، آبی، مشکی و اُمرایی بر روی خطوط ملایم و منحنی پشت سر هم قرار گرفته‌اند و طرحی خیال‌انگیز رقم زده‌اند. در کنار این نقش دیرینه، گل‌های رُز صورتی به

شکلی کاملاً واقع‌گرایانه نیز نقش شده است و تلفیقی از دو شیوهٔ هنری را به نمایش گذاشته است. در نمای بیرونی ایوان جنوبی این صحن، طرحی بسیار زیبا با حرکت چند نوع گل شاه‌عبّاسی و نقوش ختایی بر زمینهٔ کاشی معرّق به چشم می‌خورد که از بهترین نمونه‌های کاشی‌کاری دورهٔ معاصر در حرم مطهّر است. گل‌های شاه‌عبّاسی این قاب تنوّع زیادی دارد.

انواع گل‌های شاه‌عبّاسی در قاب بغل‌کش ایوان شمالی صحن انقلاب (ایوان عبّاسی)

ایوان شرقی صحن آزادی، کاشی هفت‌رنگ



نمای بیرونی ایوان جنوبی صحن آزادی، کاشی معرّق

نقش گل شاه‌عبّاسی در تزیینات آینه‌کاری حرم مطهّر، به ویژه در آرایه‌های دارالسیاده به چشم می‌خورد. در قابی الوان از آینه‌کاری بربالای ورودی راهروی دارالسیاده به دارالولایه، یا در بغل‌کش ایوان شمال شرقی رواق، مجموعه‌ای از تزیینات اسلیمی و ختایی به همراه نقوش گل‌های شاه‌عبّاسی با رنگ‌های سرخ، سبز، قهوه‌ای روشن، آبی و سفید چشم بیننده را مبهوت زیبایی خود می‌کند. این تزیینات مربوط به دورهٔ قاجار است که در دورهٔ معاصر بازسازی شده است.

تزیینات آینه‌کاری دارالسیاده - دورهٔ قاجار، بازسازی دورهٔ معاصر

آینه‌کاری بغل‌کش ایوان شمال شرقی دارالسیاده- گل شاه‌عبّاسی داخل اسلیمی گلدار و حاشیهٔ شمسه

از دیگر تزیینات به کار رفته در معماری حرم مطهّر می‌توان به گچ‌بری روی آینه اشاره کرد. از مهم‌ترین نمادهای تزیینی در این آرایه‌ها،نقش گل شاه‌عبّاسی است که به همراه عناصر دیگر ختایی در این گچ‌بری‌ها استفاده شده است. در بخشی از آینه‌کاری‌های دارالحفّاظ، هنرمندان به کمک گچ، انبوهی از گل‌های شاه‌عبّاسی را به همراه برگ‌های کنگره‌دار بر زمینهٔ آینه رسم کرده‌اند. این بخش بازماندهٔ هنرنمایی آینه‌کاران و گچ‌کاران دورهٔ قاجاریه است که در دورهٔ معاصر تعمیر شده است.

تزیینات گچبری روی آینه، دارالحفّاظ - دورهٔ قاجار، بازسازی دورهٔ معاصر

موتیف گل شاه‌عبّاسی را در تزیینات روی فلز و میناکاری‌های موجود در حرم مطهّر می‌توان به روشنی دید. مثلاً در تزیینات ضریح امام رضا(ع) این نقش بسیار پُرکاربرد بوده، یا بر روی پنجرهٔ نقرهٔ منصوب در شرق دارالولایه، این نقش به کار رفته است.

نقش گل شاه‌عبّاسی در روی ضریح قدیم (ضریح شیر و شکر)

در ایوان طلای صحن جمهوری که از آثار و ابنیهٔ دورهٔ پس از انقلاب است، نقش گل شاه‌عبّاسی را در قطعات میناکاری بر زمینه‌ای از ورقه‌های طلا، هم در حاشیه و هم در متن کارمی‌توان دید که گاه در کنار ذکر جمیل الله و گاه در تلفیق با نقوش اسلیمی و ختایی به همراه شاخه‌های اسلیمی دهن‌اژدری با پیچ و تاب‌های دل‌نشین، تصویری خیال انگیز به وجود آورده است.

تزیینات میناکاری ایوان طلای صحن جمهوری اسلامی

تزیینات میناکاری ایوان طلای صحن جمهوری اسلامی

تزیینات میناکاری پنجره صحن جمهوری اسلامی

در حجّاری‌های به کار رفته در تزیینات حرم نیز هنرمندان از این نقش بسیار استفاده کرده‌اند و آثاری زیبا و ماندنی بر جای گذاشته‌اند. در حجّاری‌های ازارهٔ رواق توحیدخانه که از آثار دورهٔ قاجاریه است، نقش گل شاه‌عبّاسی به صورت زیبایی به کار رفته است.در این قسمت هنرمندان به شیوهٔ برجسته‌کاری روی سنگ، نقوش اسلیمی و ختایی را به همراه گل‌های شاه‌عبّاسی به گونه‌ای زیبا ایجاد کرده‌اند. سپس زمینهٔ کار و نقوش را که نسبت به زمینه برجسته است، با دو رنگ متفاوت نقاشی کرده تا تصاویر حاصله جلوهٔ بیشتری پیدا کنند و به خوبی نمایانده شوند. در نماسازی‌های سقاخانهٔ صحن قدس، از آثار دورهٔ انقلاب اسلامی نیز می‌توان نقش گل شاه‌عبّاسی را به شکل معرّق سنگی دید.

گل شاه‌عبّاسی در تزیینات ازارهٔ رواق توحیدخانه - دورهٔ قاجار

گل شاه‌عبّاسی در تزیینات حجّاری داخل سقاخانهٔ صحن قدس- دورهٔ انقلاب اسلامی

در مطالعـهٔ آرایه‌هـا و تزیینـات هنری موجـود در حرم مطهّـر امام رضا(ع) می‌توان به روشـنی دید که نقش گل شاه‌عبّاسی یکی از عناصر اصلی و بنیادی در این تزیینات است که در زمینهٔ ختایی‌ها و به همراه اسلیمی‌ها پهلو به پهلوی سـایر موتیف‌های تزیینی به کار می‌رود. نقش گل شاه‌عبّاسـی هم در آرایه‌های ختایی تنها و هم در ترکیب نقوش ختایی و اسـلیمی و نیز در داخل نقوش اسـلیمی گل‌دار دیده می‌شود.

منابع:

- *قرآن کریم*.
- آذرپاد، حسـن و فضل‌الله حشـمتی رضوی (۱۳۷۲). *فرشنامهٔ ایران*. تهران. مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۸). «اصل ختایی در کتاب‌آرایی ایران». فصلنامهٔ نگره. ش ۱۰.
- اقدسیه، هادی (۱۳۳۶). «طرح ختایی و گل‌های شاه‌عبّاسی». نقش و نگار. ش ۳.
- الیاده، میرچا (۱۳۷۲). رسـاله در تاریخ ادیان. ترجمهٔ جلال ستّاری. تهران. سروش.
- الیاده، میرچـا (۱۳۷۵). مقدّس و نامقدّس. ترجمهٔ نصرالله زنگویی. تهران. سروش.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۵). هنر اسلامی زبان و بیان. ترجمهٔ مسعود رجب نیا. تهران. سروش.
- بهـار، مهـرداد (۱۳۷۶). «دربارهٔ اسـاطیر ایران» جسـتاری چند در فرهنگ ایران. تهران. فکر روز.
- بهار، مهرداد (۱۳۸۰). بندهش. تهران. توس.
- بهـزادی، رقیه (۱۳۶۸). بندهـش هندی. تهران. پژوهشـگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- بیرونـی، ابوریحـان (۱۳۶۳). آثارالباقیـه. ترجمهٔ اکبر داناسرشـت. تهران. امیرکبیر.
- پورداود، ابراهیم (۱۳۷۷). یشت‌ها، ج۱. تهران. اساطیر.
- حاصلـی، کرم‌رضا (۱۳۷۲) « طرّاحـی و نقش در فرش ایران»، فرش. دورهٔ اوّل. ش ۲.
- حصوری، علی (۱۳۸۰). مبانی طرّاحی سنتی در ایران. تهران. چشمه.
- خلف تبریزی، محمّدحسین (۱۳۸۰). برهان قاطع. تهران. نیما.
- دوبوکور، مونیک (۱۳۷۳). رمزهای زنده‌جان. ترجمه جلال سـتّاری. تهران. مرکز.
- راشـدمحصّل، محمدتقـی (۱۳۸۵). وزیدگی های زادسـپرم. تهران. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- رفیعـی، عبدالکریـم (۱۳۳۴). «دربارهٔ قالی و پشـم قالی». نقش و نگار. ش ۱. س ۱.
- رنگچی، غلام‌حسین (۱۳۷۲). گل و گیاه در ادبیّات منظوم فارسی تا ابتدای مغول. تهران. مؤسّسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- سرامـی، قدمعلـی (۱۳۶۸). از رنـگ گل تا رنج خار، شکل‌شناسـی داستان‌های شاهنامه. تهران. علمی فرهنگی. عهد عتیق.
- فردوسـی، ابوالقاسـم (۱۳۶۳). شـاهنامه. تهـران. شرکت سـهامی کتاب‌های جیبی.
- فرهنگی، سوسن (۱۳۹۰). «ختایی»، دانشنامهٔ جهان اسلام. ج۱۵.
- قلی‌زاده، خسرو (۱۳۸۷). فرهنگ اساطیر ایران. تهران. پارسه.
- کارنوی، جی (۱۳۸۳). اساطیر ایرانی. ترجمهٔ احمد طباطبایی. تهران. علمی فرهنگی.
- کونـل، ارنسـت و دیگـران (بی‌تا). اسـلیمی و ختایـی و گل‌های شاه‌عبّاسی. تهران. فرهنگسرا.
- گریـمال، پیر (۱۳۵۶). فرهنگ اسـاطیر یونـان و رم، ترجمهٔ احمد بهمنش. تهران. دانشگاه تهران.
- لافـورگ، رنه و رنـه آلندی (۱۳۷۴). «نمادپردازی»، اسـطوره و رمز. ترجمهٔ جلال ستّاری. تهران. سروش.
- مجرد تاکستانی، اردشیر (۱۳۷۲). شیوهٔ تذهیب. تهران. سروش.
- مختاریـان، بهـار (۱۳۸۹). «سـاختار تغذیه در اسـطوره مشـی و مشیانه». درآمدی بر ساختار اسطوره شاهنامه. تهران. آگه.
- هیـل، درک و اولـگ گرابـر (۱۳۷۵). معماری و تزیینات اسـلامی. ترجمهٔ مهرداد وحدتی دانشمند. تهران. علمی فرهنگی.
- هینلز، جان (۱۳۸۳). شـناخت اساطیر ایران. ترجمهٔ باجلان فرخی. تهران. اساطیر.
- یاحقی، محمّدجعفر (۱۳۸۶). فرهنگ اسـاطیر و داستان واره‌ها در ادبیّات فارسی. تهران. معاصر.
- Mole, marijan (1967). LaLegende de zoroastreSolen Les TextesPehlevis, Paris.-
- Unvala, ManockjiRustamji (ed) (1922). DarabHormazyar'sRivayat, vols, Bombay.

کوفی بنایی (معقلی) و بررسی قابلیت‌های فرمی آن در تایپوگرافی امروز

کاظم خراسانی*

چکیده:
خط بنایی، قدیمی‌ترین نوع کوفی است. این نوع خط را به دلیل کاربرد آن در بناها و معماری، بنایی نامیده‌اند و معقلی، معماری، منحصر، مربع، مستطیلی و متداخل هم می‌گویند. این خط در چهارچوب مربع، مستطیل و اشکال هندسی نوشته می‌شود. دراین مقاله به معرّفی و شناخت ویژگی‌های خط کوفی (معقلی) می‌پردازیم. برآنیم تا با شناخت این ویژگی‌ها این خط را به عنوان الگویی مناسب قرار دهیم تا درگرافیک امروزه مورد استفاده قرارگیرد و با الهام از آن شاهد خلق آثار بدیع باشیم.

واژگان کلیدی: خط کوفی، کوفی بنایی، معقلی،گرافیک، تایپوگرافی

* کارشناس ارشد گرافیک.
kazem_khorasani87@gmail.com

مقدّمه

قدیمی‌ترین نوشته‌های خط کوفی، سابقه‌ای برابر با ظهور اسلام دارد. در ابتدا این خط برای کتابت قرآن مجید کاربرد داشته است. خط کوفی دارای تنوّع بسیاری است. نمونه‌هایی از خط کوفی جنبهٔ تزیینی داشته و برخی دیگر برای کتابت متون و هم‌چنین در بناها و معماری استفاده شده است که دارای خوانایی بیشتری است. در بین انواع خط کوفی، خط کوفی بنایی یا معقلی، عاری از هرگونه تزیین است و در قالب اشکال هندسی نوشته می‌شود و در تزیین بناها کاربرد داشته است. کتب مختلفی در باب شناخت خط کوفی بنایی نوشته شده است که به معرّفی این خط می‌پردازند.

در این مقاله برآنیم علاوه بر معرّفی خط کوفی بنایی و آشنایی با انواع این خط به شناخت و بیان ویژگی‌های خاص این خط بپردازیم تا بتوان این خط را به عنوان الگویی مناسب برای علاقه‌مندان، هنرمندان و نوگرایان معرّفی کرد تا از آن الهام گرفته، خالق آثاری بدیع باشند. نبایستی این خط الگویی برای تقلید عینی باشد ولی اصول زیربنایی آن که اساس و مبنای طرّاحی دارد، راهگشای تولّد آثاری نوین خواهد بود. سطح و خط که عناصر اصلی بنایی را تشکیل می‌دهند چنان ترکیبات برجسته‌ای پیدا می‌کنند که امروزه به عنوان نمونه در بحث ترکیب نو می‌توان آن را مورد تحلیل و بررسی قرار داد. دراین مقاله با مشاهده و بررسی نمونه‌هایی از خط کوفی بنایی که در بناها و معماری کاربرد داشته است به توصیف ویژگی‌های آن می‌پردازیم.

پیشینهٔ خط کوفی (کوفی بنایی)

مسلمانان ازخط و خوشنویسی در سده‌های مختلف به شیوه‌های گوناگون در بناها استفاده کرده‌اند. سنگ‌نوشته‌ها و اسناد موجود متعلّق به سدهٔ اوّل هجری به ما نشان می‌دهد که در قدیمی‌ترین انواع خطوط ناویراستهٔ اسلامی عناصر نسخ وکوفی به هم آمیخته و کرسی، تناسب، استقامت و هندسهٔ خط کمتر مورد توجّه بوده و به عبارت دیگر هنوز قواعد و ضوابطی برای آن وضع نشده بوده است و هدف، تنها ضبط و ثبت مطالب و مفاهیم بوده و نشانه‌ای از ظرافت و هنر در آنها نیست. این نمونه‌ها در سنگ نوشته‌ها و اسنادی معدود در دست است؛ امّا هنگامی که خط در خدمت دین و کتابت کتاب حمید و قرآن مجید قرار گرفت، به یکباره رو به سوی کمال و ظرافت و هنری‌شدن نهاد. نخستین خطی که به طرزی زیبای در تزیین مساجد و بناها از آن استفاده شده، خط معروف به کوفی است. خط کوفی از خط حجّاری گرفته شده است که اصل آن به ترتیب: حیری وانباری، کندی و نبطی، صفوی، مسند و فنیقی پنداشته می‌شود. درسه سدهٔ اوّل هجری، قرآن مجید به قلم کوفی بنایی کتابت می‌شده و هرچند معروف به کوفی است، ولی خوشنویسان هر دیاری ویژگی‌های سلیقهٔ خویش را در آن به کار می‌برده‌اند(فکرت، ۱۳۷۷: ۱).

نسبت خط موسوم به کوفی به شهر کوفه، به مناسبت زیاد نوشته شدنش در آن شهر است وگرنه هنگام وضع، از آبادی شهرکوفه اثری نبود. بعد از بنای شهر کوفه، بزرگان و اعیان حیره و شام و مکّه در آنجا جمع آمدند و ضمن کوشش برای ترقّی علوم و فنون، موجب پیشرفت خط و کتابت نیز شدند. احتمالاً این خط به دلیل آن‌که درکوفه به کمال رسیده چنین نامیده شده است. به قولی حضرت امام علی(ع) در این امر مباشرت و اهتمام فرموده‌اند چنان‌که مولانا سلطان‌علی مشهدی در منظومه‌اش می‌گوید: «مرتضی اصل خط کوفی را / کرد پیدا و داد نشو و نما». در هرحال اگر حضرت علی(ع) واضع خط کوفی هم نباشد در نوشتن آن ید طولا و قدرت معجزنمایی داشته و در ترکیب و ترتیب حروف و اتّصال و انفصال آنها کرامت به‌خرج داده‌است. تا سال ۳۱۶ دست‌خط شریفشان نمونه و سرمشق کاتبان جهان بود و حسن خط و جودت کتابت فرزندان ارجمندش حضرات حسنین شایستهٔ بیان است(اصفهانی،۱۳۶۹: ۴۷)؛(حسینی،۱۳۹۰: ۱-۲). بنایی، قدیمی‌ترین نوع کوفی است که به‌کارگیری آن از دورهٔ سلجوقی آغاز گردید و به منظور تزیین بناها و پوشش گنبدها از آن استفاده شد. این خط در بسیاری از بناهای دوران تیموریان و صفویان در اصفهان و مشهد(مسجد گوهرشاد دورهٔ تیموری) و نقاط دیگر دیده می‌شود(فضائلی،۱۳۹۰: ۱۶۰)؛ (ایمانی،۱۳۸۵: ۲۰۸).

در واقع خط کوفی بنایی، نخستین خط خوش و با قاعده و ویراسته‌ای است که نسخه‌هایی متعدّد از قرآن مجید به آن خط نگارش یافته و بسیاری از این نسخه‌ها تا روزگار ما برجای مانده است. این کهن‌ترین شیوهٔ خوشنویسی خط عربی است که در آن می‌توانیم تناسب و کرسی را ببینیم؛ یعنی اضلاع معیّن یا بخش‌هایی معیّن از حروف برحسب قاعده روی یک خط مستقیم - در هر سطر- قرار دارند و هر قدر هم که مکرّر شوند محل قاعده و توازی و تناسب آنها با همانندهای ماقبل و ما بعدشان مراعات می‌گردد. استقامت خطوط افقی و عمودی در کوفی کهن در حدّی است که گاهی نشانه‌های استفاده از مسطر در آنها به‌خوبی آشکار است(فکرت، ۱۳۷۷: ۱). تا حدود قرن ششم هجری، خط اصلی کتیبه‌نگاری و تزیین در بناهای ایران، خط کوفی بنایی است. انواع خط کوفی بنایی را می‌توان در صفحات کلام الله مجید، سگه‌های اسلامی و به‌ویژه بر کتیبه‌های بناهای اسلامی چون مقابر و مدارس و مساجد، بر ستون‌ها، ایوان‌ها، گنبدها وگلدسته‌ها مشاهده کرد (حسینی، ۱۳۹۰: ۱-۲)؛

(زمرشیدی، ۱۳۹۰: ۳).
به‌طورکلّی آثار بصری هنرمندان ایرانی به ویژه در دوران اسلامی به شکلی تجریدی با نظمی تزیینی و تناسبی هندسی تجسّم یافته است. این مؤلّفه‌ها، خود عناصر مهم مبانی زیباشناسی هنر هستند که به قول آرتورپوپ وجود آنها سبب شده است جذّابیت هنر ایرانی از یک شهرت جهانی برخوردار گردد و برای همهٔ اقوام لذّت‌بخش و متحیّرکننده باشد. هنرمندان ایرانی در طول تاریخ نشان داده‌اند که در کنار توجّه به اصول زیباشناسی نقوش، شیوه‌های اجرای نقوش تزیینی و هماهنگی بین نقش و بنا، چگونه با عنایت به علومی هم‌چون هندسه، ریاضیات و شناخت مواد و مصالح موجود، از اشکال اصلی هندسی، نقوش و طرح‌هایی هماهنگ و موزون به‌وجود آورند (بورکهات،۱۳۷۰: ۳۵).
درمیان قلم‌های موجود بین مردم مسلمان، قلم مشهور به کوفی بنایی ویژگی‌ها و ارزش‌هایی استثنایی دارد. ساختارگرافیکی، حوزهٔ کاربردها و مفاهیم، آن را از سایر قلم‌ها کاملاً متمایز نموده است. به نظر می‌رسد قلم کوفی ابتدا و انتهای خود است، نه به خطی پیش از خود تعلّق دارد و نه خطی از آن زاده شده است. خط کوفی از همان ابتدا بیشتر درخدمت نگارش کلام الله مجید قرار گرفته است (جزایری، ۱۳۸۹: ۲۸-۲۹).
خط کوفی بنایی به دلیل تراش گرافیکی شگرفی که خورده است، مجاورت چند ساله با نگارش متن‌های قدسی و هم‌زمانی مورد استفاده قرارگرفتن در فضاهای معماری، کتابت و استفاده بر اشیای متفاوت؛ دوره‌ای مالامال از ارزش‌های فرهنگی هنری را در میان ملّت‌های مسلمان به ویژه ایرانیان طی می‌نماید(جزایری، ۱۳۸۹: ۳۲).

کتیبه های تیموری درخراسان، سید محسن حسینی،۶۵،۶۶.

خط کوفی بنایی (معقلی)

این نوع خط به دلیل کاربرد در بناها و معماری، به بنایی مشهوراست و به آن معقلی، معماری، منحصر (چون حروف و کلمات در اشکال مختلف هندسی منحصر شده‌اند)، مربع، مستطیلی و متداخل هم می‌گویند. در تعریف این خط می‌توان گفت: «خطی است راست گوشه و مسطّح که بنایان با چیدن آجر وکاشی و یا ترکیب آن دو به‌وجود می‌آوردند». بنایی، نوع تزیین نشدهٔ کوفی است که معمولاً در چهارچوب مربع، مستطیل و اشکال هندسی جدول‌بندی می‌شود. همین حرکات مستطیلی شکل وگاه مربع شکل حروف، آن را از انواع دیگر مستثنی می‌سازد، ولی در انتخاب زوایای مستطیل‌ها و یا مربع‌ها چنان دقّتی به‌کار رفته است که به‌طور کلّی ایجاد یک طرح کامل هندسی می‌کند و اغلب بدون نقطه‌گذاری و اعراب است (فضائلی، ۱۳۹۰: ۱۶۰)؛ (توحیدی،۱۳۸۶: ۳۳۳)؛ (ماهرالنقش،۱۳۸۱: ۵۲-۵۳)؛ (ایمانی،۱۳۸۵: ۲۰۷)؛ (حسینی،۱۳۹۰: ۱-۲)؛ (کیاسری، ۱۳۹۰: ۸۷).
برخی بر این عقیده‌اند که پیش از خط کوفی، خط معقلی بوده است. واژهٔ معقلی با دو لفظ به‌کار می‌رود، یکی به صورت معقلی که به تفکّر و تعقّلی که خطّاط باید برای ترسیم این خط به کار ببندد اشاره می‌کند و دیگری به صورت معقل (واژه‌ای است با ریشهٔ فارسی به معنی دیوار، قلعه و پناهگاه بلند). امّا درنهایت این خط را همان خط بنایی دانسته‌اند که به شکل دیگری بر روی بناها ظاهر می‌شود که قطعات رنگی کاشی کنار هم قرار می‌گیرند و نوشته یا نقشی را ظاهر می‌سازد. خط کوفی معقلی چنان که گفته شد برسینهٔ دیوارهای بلند با آجر یا کاشی چیده می‌شود. این خط درکتابت استفاده نمی‌شود و صرفاً یک خط تزیینی است که در عمارت‌های متبرّکه و ابنیه‌های تاریخی کاربرد داشته است. از آنها در نماسازی‌های داخلی به صورت ازارهٔ کتیبه و در زیر دورها و عرقچین‌ها استفاده می‌شود. در نماسازی‌های خارجی نیز انواع این خط برستون‌ها، کتیبه‌های افقی و عمودی، گلدسته‌ها و در پوشش‌های گنبدها، چه درساقهٔ آنها به صورت کتیبهٔ دوّار به شکل خطوط سواد و بیاض و چه در دور گنبدها تا تیزهٔ آن، به شکل ترنج ها و گل‌ها و به صورت اسماء ائمهٔ طاهرین به‌کار می‌رود. در این خط تمام حروف مسطّح است و حروف مدوّر در آن وجود ندارد. اساس خط معقلی بر صفحهٔ شطرنجی شده ترسیم می‌شود، سپس با آجر یا کاشی چیده می‌شود. عنصر قالب و تشکیل دهنده، آجر (خشت) است. در خط کوفی یک دانگ دور (قسمت‌ها و حروف دارای دور و منحنی) است و پنج دانگ سطح (قسمت‌ها و حروف تخت)، امّا در خط معقلی دور نیست و همه سطح است، هرشش دانگ سطح است و اصلاً دور ندارد (مقتدائی،۱۳۸۵: ۲۱)؛ (فضائلی، ۱۳۹۰: ۱۶۱)؛ (ایمانی، ۱۳۸۵: ۲۱۲)؛ (زمرشیدی،۱۳۹۰: ۱۴)؛ (هروی، ۱۳۴۶: د)؛ (حسینی، ۱۳۹۰: ۱-۲).

کتیبه های تیموری درخراسان، سید محسن حسینی، ۶۱، ۶۹.

حروف و کلمات در کوفی بنایی از تقسیم سطح‌های مساوی با نظم و تعادلی یکسان چنان آرایشی قابل فهم یافته‌اند که عامل ایجاد آرامش درونی در انسان شده‌اند و شاید بتوان آن را نماد عدل خداوند تلقّی نمود. سطح‌های هندسی همانا در چهرهٔ حقیقت «عدل» ظاهر می‌شود و زیبایی را معنا می‌بخشد. آن‌ها مرتبه‌ای از وحدت، عدالت و تعادلی هستند که از وجوه اصلی زیباشناسی در هنراسلامی‌اند. «در ساحت هنر، توازن و تعادل و وحدت سرچشمهٔ همهٔ کمالات است» (بورکهات،۱۳۷۰: ۳۲).

انواع خط کوفی بنایی

کوفی بنایی (معقلی) را به سه قسم آسان، متوسّط و مشکل(پیچیده) مشاهده می‌کنیم:
الف: آسان آن است که در یک سطح هندسی عبارتی را با حرکات مستطیلی یا مربعی به‌طور آزاد و فواصل وسیع که زیاد و کم آن را با خطوط اضافی و زاید پر کرده، نوشته باشند.

مبانی هنرهای خط وکتابت، توحیدی، کوفی ساده، ۲۳۶.

ب: متوسّط آن است که زمینه و خط بدون فاصلهٔ زیاد و بدون خطوط اضافی، به موازات و تساوی تنظیم شده باشد.

ج: مشکل آن است که علاوه بر نظم و ترتیب دقیق، زمینه و حرکات، هر دو خط باشد و به اصطلاح سواد و بیاض آن خوانده شود و بر این‌گونه کوفی بنایی، اطلاق متداخل نیز بی‌مناسبت نیست. به بیان دیگر پیچیده نوعی است که سواد(سیاهی) و بیاض(سفیدی) آن هر دو خوانده شود(فضائلی،۱۳۹۰: ۱۶۰-۱۶۱)؛ (توحیدی، ۱۳۸۶: ۳۳۳)؛ (حسینی، ۱۳۹۰: ۱-۲).

مبانی هنرهای خط وکتابت، توحیدی، کوفی مشکل، ۲۳۸ و سیرخط کوفی،شاتریان، کوفی مشکل،۲۱۴.

ویژگی‌های خط کوفی بنایی

این خط دارای قابلیت‌های فراوانی است که می‌تواند در هنرهای گوناگون مورد استفاده قرار گیرد. بنایی، به لحاظ نگارش دارای سطوح تخت، حرکات زاویه‌دار، هندسی و ساختاری کنستراکتیو (ساختمانی) است. توانایی بسیارش در ایجاد فضاهای مثبت و منفی، قابلیت شکل‌پذیری فراوان و استعدادش در راز و رمزدارکردن نوشته‌هاست. از آنجا که مورد بحث، کاربردهای گرافیکی این خط درتایپوگرافی است، ذیلاً به قابلیت‌های آن اشاره می کنیم:

سادگی و بی‌پیرایگی: اجزای حروف به صورت عمودی یا افقی است. خطوط بنایی اغلب از نقطه‌گذاری، تشدید و یا زیر و زبر بی‌نیاز است. این خط عاری از هرگونه تزیینات می‌باشد و ساده‌ترین نوع از خطوط کوفی محسوب می‌شود.

جمال محمّد درهنر جمیل، حمیدمحمّد ظاهری، ۲۰، ۳۰، ۶۴، ۶۲.

مصورالعربی الخط، ناجی زین الدّین مصرف،۹۱.

مصوّرالعربی الخط، ناجی زین الدّین مصرف،۹۰.

داشتن نظم و ترتیب: خط کوفی بنایی معمولاً در چهارچوب مربع یا مستطیل و گاه در دیگر اشکال هندسی جدول‌بندی می‌شود. تعداد خانه‌های هر ردیف در کادر مربع بایستی عددی فرد باشد. حرکات این خط و برخورد اجزا و حروف با یکدیگر تحت زاویهٔ ۹۰ درجه شکل می‌گیرد. همین خصوصیات باعث شده است که این خط دارای نظم و چهار چوبی مشخّص باشد و گاه با پیچیدگی که دارد خوانایی‌اش را از دست نمی‌دهد و در بناها به راحتی در کنار نقوش دیگر قرار می‌گیرد.
در صورت قرارگیری بدین صورت، چلیپا گویند. (چرخش در زاویهٔ ۴۵درجه)، در بعضی موارد درجهت ضلعی با ۴۵ درجه انحراف از خط افق به‌وجود می‌آید.

آنالیز بودن فرم و نوشته: متونی که به خط کوفی بنایی بر روی بناها و یا اشیا نقش می‌بندند در بین خطوط دیگر ساده‌ترین آنها به شمار می‌آیند و به شکلی ساده و آنالیز شده نوشته می‌شوند. این خط بدون هیچ گونه پیچیدگی و تزیین می‌باشد و حروف و عبارات به ساده‌ترین شکل نوشته می‌شود.

کتیبه های تیموری درخراسان، سید محسن حسینی،۲۴.

رمزی شدن ولی خوانایی: خط کوفی بنایی گاه در ترکیباتی قرار می‌گیرد که متون، رمزگونه و پیچیده می‌شود، امّا با وجود این رمزگونگی متون، به علّت ساده بودنش خوانایی خود را از دست نمی‌دهد.

کتیبه های تیموری درخراسان، سید محسن حسینی، ۷۷.

وجود فضای سواد و بیاض در کنارهم: در خط کوفی فضای سفید و سیاه با ترکیبی متعادل در کنار هم قرار می‌گیرد و گاه هر دو فضا خوانده می‌شود. عرض فضاهای سیاه و سفید با هم برابرند. اگر فضاهای سفید را مانند کوچه‌ای بدانیم، عرض آن در همه‌جا یکسان بوده امّا طول آن آزاد است. (در هیچ جایی نباید عرض آن ۲ خانه یا بیشترشود) و این هم ارزش بودن فضای مثبت و منفی از خصوصیات بارز یک نشانهٔ تصویری یا نوشتاری است.

خط وکتابت، علی اصغر مقتدائی،۲۱.

فارغ بودن از تغییرات ضخامت، دور و گاه نقطه و اعراب: رعایت تناسب در ترکیب حروف و یکنواختی آنها، یکی بودن ضخامت در تمامی خط کوفی بنایی و عدم وجود تغییرات بسیار در اعراب و نقطه گذاری از دیگر ویژگی‌های خط کوفی محسوب می‌شود.

خط وکتابت، علی اصغر مقتدائی،۲۱.

داشتن پیشینهٔ سنّتی و مذهبی: همان‌طور که در مطالب قبلی گفته شد مسلمانان در دوره‌های مختلف به شیوه‌های گوناگون از خط در بناها و اسناد خود استفاده می‌کردند که خط کوفی، قدیمی‌ترین نوع آن است که در معماری بناها و کتابت قرآن به کار رفته است و به یکباره رو به سوی کمال داشته است.

قابلیت هندسی حروف: یکی از کاربردهای دقیق این خط، همان قابلیت هندسی بودن آن است که می‌توان این را از بقیهٔ خطوط مستثنی دانست. قرارگیری این خط در اشکال مربع و مستطیل و یا چند ضلعی‌های منظم، که با این وجود خوانایی خود را از دست نمی‌دهد.

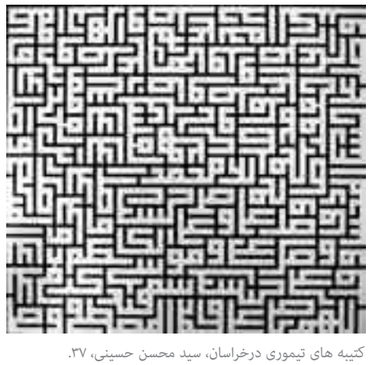
قرارگیری در حالت‌های عمودی، افقی و قالب‌های هندسی: خط کوفی بنایی دارای حروفی است که گاه با خطوط عمودی وگاه خطوط افقی، چنان‌که بیان شد در قالب‌های هندسی، ترکیب‌هایی ساده و محکم را تشکیل می‌دهد با استقامتی زیبا از ترکیب و رعایت توازن بین خطوط عمودی و افقی. همین ویژگی این خط باعث شده که از آن در قسمت‌های مختلف فضای معماری استفاده شود.

هم‌ارزش و ارتفاع بودن حروف کوچک و بزرگ مانند: (ر، ز، د، ا، ک، ل)؛ جهت کنار هم قرار دادن حروفی که برای نوشتن یک کلمه یا عبارت به خط کوفی استفاده می‌شود باید چنان مهارتی داشت که تفاوتی بین بعضی از حروف کشیده یا کوتاه نباشد، این مسئله در خط کوفی با زیاد وکم کردن بعضی از خانه‌های شطرنجی قابل جبران است و استفادهٔ هنرمندانه از فضاهای سواد و بیاض که به عهده هنرمند است قابل حل می‌باشد.

نوشتن و ترکیب با حداقل عناصر (آجر): برخی بر این باورند که خط معقلی قبل‌تر از کوفی بوده است و به همین دلیل از این خط صرفاً در تزیین بناهای معماری و با استفاده از متریال آجر وکاشی که یک واحد مشخّص برایشان بوده است استفاده می‌کردند و به ترکیب زیبایی از نوشتن با حداقل عناصر می‌رسیدند.

دگرگونی صورت الفبا: گاه برای اینکه حروف، انسجام و تعادلی در ترکیب‌بندی داشته باشد برخی از حروف را با کشیدگی بیش از حد در خانه‌های شطرنجی قرار می‌دهند که انسجام و وحدتی در کار به وجود آید و باعث به وجودآمدن نازیبایی در اثر نشود، به همین علّت گاهی این حروف دگرگون می‌شود.

از بین رفتن فضاهای بیهوده و غیرخطی در متن: قابلیت کوفی بنایی در حوزهٔ کاربردی بسیار جالب است. ما می‌توانیم با حداقل عناصر و به ساده‌ترین شکل ممکن مفهوم خود را به دیگران انتقال دهیم، حتّی با حداقل نشان دادن کلمات طوری که به ترکیب‌بندی آن لطمه نزند. گاهی اوقات در این ترکیب‌ها ما با حذف نقطه نیز می‌توانیم مفهوم را بیان کنیم.



کتیبه های تیموری درخراسان، سید محسن حسینی، ۳۷.

خط بنایی، محمودماهر النقش،۸۳، ۸۴.

روش‌های گسترش فرمی و کاربردهای جدید بنایی درگرافیک امروز

در فضای گرافیک برای بیان موضوع به دنبال آن هستیم تا با کمترین عناصر و به ساده ترین شکل گویا، مفاهیم را انتقال دهیم. در خط کوفی بنایی نیز به ساده‌ترین شکل و با کمترین عناصر، امّا در عین حال زیبا و متنوّع، متون بر روی بناها نوشته می‌شود. این موضوع وجه اشتراک این خط و هدفی است که در گرافیک امروز دنبال می‌شود؛ پس می‌توان از این خط به عنوان روشی در گرافیک برای خلق آثار نوین استفاده کرد.

به عنوان مثال در آرم‌های تصویری و نوشتاری به دنبال نهایت سادگی و استفاده از حداقل اجزا هستیم که بتوانیم به وسیلهٔ آن عنصر و با بهره‌گیری از انقباض و انبساط و فضاهای مثبت و منفی و ریتم در نهایت زیبایی به یک ترکیب‌بندی درست برسیم. خط بنایی به دلیل داشتن خصوصیات فوق عالی‌ترین روش جهت ارایهٔ این آثار است البته طریقهٔ استفاده و بهره برداری و چگونگی دادن بار گرافیکی بدان اهمّیت فوق‌العاده‌ای دارد. با مشاهدهٔ آثار خط کوفی بنایی و روش‌های متنوّع نوشتن و هم‌چنین شناخت ویژگی‌های این خط می‌توان از آن به عنوان الگویی برای خلق آثار گرافیک استفاده کرد.

خط بنایی، محمودماهر
النقش،۶۴، ۶۵

بررسی قابلیت‌های فرمی کوفی بنایی در چند آرم نوشتاری

بسم الله
حذف فضاهای بیاض بطوریکه ارزش و خوانایی را از بین نبرده است. ریتم و توالی حروف در ۲ کرسی با جا به جایی آگاهانه.

نگار
تلفیق خط با نقوش دیگر و محاط کردن آن در فرم غیر قرینه ای بدون کمترین تغییرات در فرم نوشته، تایپو گرافی جذابی را بوجود آورده است.

آلتین
سادگی نوشته و بی پیرایگی آن و ارتباط ساده نوشته و قرارگیری در بعد به مفهوم (مجمع آلتین) اشاره خوبی دارد.

کاپیران
دادن دور به نوشته، حذف و کم کردن نوشته و فاصله ها با هدف نزدیک شدن به موضوع (ساخت لوله های گاز) هم ارزش بودن حروف به لحاظ اندازه مورد توجه است.

آویژه
هم ارتفاع بودن نوشته، برش آگاهانه، اغراق و جانمایی مناسب نقطه ها بدون تغییرات زیاد در خط بنایی.

اتود
برش یکسان، اغراق در حروف، حذف آگاهانه، خلاقیت در جانمایی اعراب.

کریم
از اسماء الهی با حذف قسمت های اضافی، جابجایی و محاط سازی آن در فریم سقاخانه ای یک کل ساخته که زیبایی و سادگی کار را دو چندان کرده است.

تکنولوژی
اغراق در حروف، برش یکسان، تلفیق با خط دیگر و ایجاد ریتم باعث انسجام و ارتباط بهتر این تایپوگرافی با موضوع شده است، با توجه به تغییرات فرمی فوندانسیون کار (کوفی بنایی) حفظ شده است.

زکریا
کم کردن فضای بیاض (سفیدی) همنشینی همزمان نوشته و علامت (+) همسان شدن اندازه حروف و اغراق، تایپوگرافی (بیمارستان زکریا) را رقم زده است .

نتیجه

خط کوفی بنایی نمونه‌ای از خط کوفی است که با ساده‌ترین و کمترین مصالح چون آجر و کاشی و همچنین به ساده‌ترین شکل در قالب اشکال هندسی و حرکت خطوط عمودی و افقی بر روی بناها و معماری نوشته می‌شده است. خط کوفی اوّلین خط برای کتابت قرآن بوده است و بیشترین کاربرد را در تزیین بناها داشته است. می‌توان با شناخت این خط و با توجّه به هماهنگی بسیار آن با فضای گرافیکی، آن را به‌عنوان الگویی معرّفی کرد، امّا نه برای تقلید، بلکه روشی برای استفاده از ویژگی‌های خط کوفی بنایی به شیوه‌ای نوین برای خلق آثار گرافیکی.

طرّاح گرافیک با آگاهی و سواد بصری که دارد بایستی متناسب با موضوع آرم و کارکرد آن ضمن استفادهٔ مناسب از این فرم با ارایهٔ رفتارهای صحیح (از جمله حذف، اضافه، اغراق، برش، جابه‌جایی، تلفیق، تکرار و...) مخاطب را جهت درک صحیح‌تر موضوع رهنمون سازد. در بررسی نمونه‌های ارایه شده در معماری، شاهد خلّاقیت و نبوغ طرّاحان هستیم که با نمونه‌های مدرن امروزی مطابقت زیادی دارد؛ لذا طرّاح ضمن بهره‌گیری از آن نمونه‌ها می‌تواند خلّاقیت‌های بسیار دیگری در طرّاحی فرم این نوع نوشته داشته باشد.

با نگاهی به آثار اخیر پیت موندریان نقاش قرن بیستم، شاهد هستیم که فضای کار خود را متمرکز بر ترکیب‌بندی با خطوط عمودی و افقی کوتاه و بلند می‌سازد که کمال و اوج زیبایی آن را در پیربکران و مساجد و ابنیه‌های اسلامی اصفهان می‌بینیم.

باید بوسه زد دستان توانای خسته‌دلان عاشقی را که غرور پنجه‌ها و اندیشه‌هایشان تجلّی‌گر نور خداوند زیباست. استادان دانشگاه نرفته‌ای که بی‌ادّعا، تا کجا در آن بالاها دست یافته بودند.

منابع

اصفهانی، میرزاحبیب (۱۳۶۹). *خط وخطاطان*، تهران، مستوفی.

امینی کیاسری، عامر (۱۳۹۰). *بنیان های نظری هندسه وتزیینات در معماری مسجد گوهر شاد*، مشهد، آهنگ قلم.

ایمانی، علی (۱۳۸۵). *سیر خط کوفی در ایران*، تهران، نشر زوار.

توحیدی، فایق (۱۳۸۶). *مبانی هنرهای خط وکتابت*، تهران، نشر سمیرا.

جزایری، سیدمحمدوحید (۱۳۸۹). *خط وخوشنویسی*، تهران، نشر آبان.

حمید سفادی، یاسین (۱۳۸۱). *خوشنوسی اسلامی*،ترجمه مهناز شایسته فر، تهران، موسسه مطالعات هنر اسلامی.

حسینی، سید محسن (۱۳۹۰). *کتیبه های تیموری درخراسان جلد اول*، مشهد، بنیاد پژوهش های اسلامی.

زمرشیدی، حسین(۱۳۹۰). «تحول خط بنایی در معماری صفویه با تاکید بر تزیینات کتیبه ای مسجد حکیم اصفهان »، *هنر اسلامی*، ش۱۴ ، ۱-۱۵.

شاتریان، رضا (۱۳۹۰). *تحلیل معماری مساجد ایران* ، تهران، نورپردازان.

ظاهری، حمید محمد (۱۳۸۷). *جمال محمد درهنر جمیل*، تهران، منادی تربیت.

فضائلی، حبیب الله (۱۳۹۰). *اطلس خط*، تهران، سروش.

فکرت، محمدآصف (۱۳۷۷). *خط کوفی*، تهران، کیان کتاب.

ماهر النقش ، محمود (۱۳۸۱). *کاشی وکاربرد آن*، تهران، سمت.

ماهر النقش ، محمود (۱۳۷۰). *خط بنایی*، تهران، سروش.

مصدقیان، وحیده (۱۳۸۴). *نقش ورنگ در مسجد گوهر شاد*، تهران، نشر آبان.

مقتدائی، علی اصغر (۱۳۸۵). *خط وکتابت*، تهران، جمال هنر.

هروی، مایل (۱۳۴۶). *گنجینه خطوط درافغانستان*، تهران، یساولی.

بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۰). *جاودانگی هنر نقش هنرهای زیبا در نظام آموزشی اسلامی*،ترجمه سید محمد آوینی، تهران، برگ.

هیل، درک واولگ گرابر (۱۳۸۶). *معماری وتزیینات اسلامی*، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، تهران، علمی وفرهنگی.

مصرف، ناجی زین الدین (۱۳۸۸). *مصورالعربی الخط*، بغداد، مطبه الحکوم.

«آثار خاندان‌های خوشنویس ایرانی» در کتابخانه و موزهٔ آستان قدس رضوی (از دورهٔ غزنوی تا قاجاریه)

کیانوش معتقدی

چکیده:
کتابخانه و موزهٔ آستان قدس رضوی مشهد، یکی از بزرگ‌ترین مجموعه‌های کتب خطی فارسی و عربی در جهان به شمار می‌رود. در میان نمونه‌های فراوان مصحف قرآنی موجود در این مجموعه، مصاحف ممتاز و نفیسی نیز وجود دارند که نه تنها به لحاظ نسخه شناسی، بلکه از نظر فن کتاب‌آرایی(خوشنویسی، تذهیب و تجلید)، محل کتابت و نام واقفین آنها جزو نمونه‌های منحصربه‌فرد و یگانهٔ تاریخ هنر اسلامی شناخته می‌شوند.
امّا چندین مصحف بسیار نفیس از دوره‌های مختلف تاریخی این مجموعه، یادگار خاندان‌های هنرمند ایرانی است که در امر تولید مصاحف قرآنی به صورت گروهی همکاری داشته‌اند و تکنیک‌ها و آموزه‌های این سنّت پسندیده را از نسلی به نسل دیگر انتقال داده‌اند.
با این‌همه، تاریخ هنر، نام تعداد محدودی از این خاندان‌ها را برای ما به‌جای گذاشته و در پی تحقیق و بررسی نسخ خطی و گاه کتیبه‌های بناها می‌توان ردّی از کنیه و نسب فامیل این زیبایی آفرینان را دنبال و با تطابقات تاریخی و تأمّلی در رسالات و نوشته‌هایی در باب هنر (از دوره‌های مختلف) تاریخچه و اعضای هنرمند یک خاندان را شناسایی کرد.
امّا، در این فرصت تنها به معرّفی تاثیرگذارترین این خاندان‌ها که آثارشان در کتابخانه و موزهٔ حرم امام هشتم(ع) موجود است می‌پردازیم و آثار شاخصشان را بررسی می‌کنیم، خاندان‌هایی همچون: ورّاق غزنوی، خطیب، راوندی، تیموری (بایسنقرمیرزا و ابراهیم میرزا)، روزبهان شیرازی، خوارزمی، ارسنجانی، وصال شیرازی و....
گفتنی است چندین خاندان هنرمند ایرانی نیز در دربار گورکانیان هند(سده‌های دهم تا دوازدهم ه‍.ق) فعّالیت داشتند، که آثارشان در همین مجموعه نگهداری می‌گردد اما بررسی و معرّفی آنها در این مقاله ارایه نمی‌شود.

کلید واژگان: خاندان‌های ایرانی، خوشنویسی، تذهیب، ورّاق غزنوی، راوندی، روزبهان شیرازی، ارسنجانی، وصال.

* پژوهشگر هنرهای ایرانی-اسلامی .
kianooshart@gmail.com

درآمد

خوشنویسی و تذهیب، هنر ناب ایرانی است و بررسی اصول و مبانی آن صرف نظر از هر نوع تفکّر مذهبی یا آیینی، کاملاً زیبایی‌شناختی بوده و بی‌شک این جاذبهٔ سحرآمیز و شگفت‌انگیز ریشه در «جمال دنیوی و زیبایی زمینی» دارد. البته در این میان تأثیر مستقیم عناصری هم‌چون «اسطوره، عرفان و مذهب» نیز به گونه‌ای انکارناپذیر مبانی این صورت و ظاهر را در عین دست نیافتنی بودن بسیار محتمل و نزدیک می‌کند.
از طرفی، سنّت کتابت قرآن و نگارش شاهنامه‌های مصوّر و نفیس در ایران، به‌خصوص از سده‌های میانی به بعد، همواره مورد توجّه هنرمندان مذهّب خوشنویس و نقّاش بوده است و آنها با تشکیل کارگاه‌ها و کتابخانه‌ها به دستور امرای وقت زمینهٔ رشد و شکوفایی هنر کتاب‌آرایی را بیش از پیش فراهم کرده‌اند.
برای درک مفاهیم سنّتی و سبک‌های هنری، باید دیدگاه خاص فرهنگی- اجتماعی هر دورهٔ تاریخی را نیک دریافت، چرا که این مفاهیم در درون آنها به‌وجود آمده است. از سوی دیگر روش کار برخی هنرمندان آن‌چنان تأثیرگذار بوده، که گاه سبک کار یک هنرمند نه تنها توسّط اعضای خانواده و شاگردانش، بلکه تا دهه‌ها و سده‌ها از سوی دیگر هنرمندان مورد پیروی و تقلید قرار می‌گرفته است.
امّا از آغاز دورهٔ اسلامی تا حدود اواسط سدهٔ سوم ه‍.ق که نمونه‌های بسیار اندکی از هنر کتاب‌آرایی ایران باقی مانده، تقریباً امضا و رقمی که بتوان به‌وسیلهٔ آن به صراحت خاندان هنرمندی را شناسایی کرد، در دست نیست. لازم به ذکر است که مجموعه‌ای از مصاحف قرآنی منسوب به ائمهٔ اطهار(ع) در موزه‌های داخل و خارج از ایران موجود می‌باشد که نمی‌توان اصالت آنها را به‌راحتی تأیید نمود. [1]
امّا، علاوه بر اینها خاندان‌های هنرمند ایرانی در زمینه‌های دیگر هنری همچون نقاشی، صحافی، ورّاقی و رنگ‌سازی نیز فعّال بودند و نه تنها در کارگاه-کتابخانه‌های سلطنتی بلکه در بازارهای شهرهای مهم آن روزگار(مانند غزنه و بغداد) دارای تشکیلات و صنف بودند. با این همه شاید سرآغاز کار خاندان‌های خوشنویس ایرانی را بتوان در دربار سامانیان و در کار خاندان «عبدالصمد شیرازی» جستجو کرد، پس از این دوران است که هنرمندی همچون «عثمان ورّاق غزنوی»، که بی‌شک یکی از قلّه‌های هنر خط و تذهیب ایرانی است، در منطقهٔ خراسان بزرگ ظهور می‌کند. البته کمی بعد نیز خاندان‌هایی همچون «خطیب» و «راوندی» در مناطق مرکزی ایران (ری، کاشان و اصفهان) با تکیه بر همین سنّت چندصدساله به کار استنساخ مصاحف می‌پردازند، که آثارشان در گنجینهٔ آستان قدس رضوی نگهداری می‌گردد.

روند شکل‌گیری کارگاه-کتابخانه‌های سلطنتی در دربارهای سلجوقی و ایلخانی همچون گذشته ادامه یافت[2] و در این رهگذر هنرمندان بسیاری فعّالیت داشتند که گاه فرزندانشان نیز ادامه دهندهٔ کار سلف خود بودند.
پادشاهان تیموری و به ویژه دو شاهزادهٔ هنرمند یعنی «بایسنقرمیرزا و ابراهیم میرزا» حامیان مهم هنر کتاب آرایی ایرانی در سدهٔ نهم‌ه‍.ق بودند. آنان که خود خوشنویس بودند، سفارش دهندهٔ مجموعهٔ عظیمی از کتب نفیس (قرآن، شاهنامه، و دیوان اشعار) بودند، و همچنین آثار جالب توجّهی مانند مصحف قرآنی (قرآن بایسنقری و قرآن ابراهیم سلطان موجود در کتابخانه مشهد) و چندین کتیبه در بناهای شیراز، مشهد و هرات از خود به یادگار گذاشتند.
دهه‌های پایانی سدهٔ نهم و اوایل سدهٔ دهم ه‍.ق - که عصر طلایی هنر کتاب آرایی ایران به‌ویژه در قالب مکاتب شیراز، هرات و تبریز به حساب می‌آید- بیشترین تعداد خاندان‌های خوشنویس و مذهّب را در خود جای داده است. از آن میان، خاندان روزبهان شیرازی شاید تأثیرگذارترین باشد، البته دو خاندان صاحب‌سبک دیگر در همین دوران -که اتّفاقاً با خاندان روزبهان درتهیهٔ چند مصحف کم‌نظیر همکاری نیز داشته‌اند- عبارت بودند از: خاندان خوارزمی و اوحدی حسینی.
بنابر گفته‌های «بداغ منشی قزوینی» که در سدهٔ دهم ه‍.ق به شیراز سفر کرده بود، تمام مراحل تهیهٔ کتاب‌های دست‌نویس در کارگاه‌های شخصی و توسّط پدر، دختران و پسران انجام می‌گردید. تا آنجا که در کتاب «*جواهر الاخبار*» (۹۸۴ ه‍.ق) این چنین آمده: « اگر کسی در شیراز یک هزار جلد کتاب مذهّب بخواهد، در مدّت یک سال همهٔ آن مهیّا می‌گردد. در این شهر همه از یک سرمشق پیروی می‌کنند، در نتیجه تشخیص آثار آنها از یکدیگر دشوار است» و از این نکته به‌عنوان جوهرهٔ یک شغل خانوادگی یاد می‌کند.
سنّت یادگیری هنر کتاب آرایی در دربار صفویان نیز همچون پیشینیان ادامه یافت و شاه طهماسب که خود نقاش و خوشنویس بود، دستور تهیهٔ یکی از مهم‌ترین آثار تاریخ کتاب‌آرایی ایران، یعنی «*شاهنامهٔ شاه طهماسبی*» را داد. سلطان ابراهیم میرزا صفوی (نوهٔ شاه اسماعیل) نیز در قلم نستعلیق تبحّر داشت. نمونه‌های فراوانی از مصاحف قرآنی موجود در کتابخانهٔ آستان قدس مشهد، از سوی «شاه عباس» صفوی و دیگر اعضای خاندانش وقف حرم امام هشتم شیعیان گردیده بود.
به طور هم‌زمان و بعد از حضور «همایون» پادشاه گورکانیان در ایران و مهاجرت تنی چند از هنرمندان ایرانی به هند، درکارگاه-کتابخانه‌های سلطنتی هند به تقلید از دربارهای ایران و با کلانتری (سرپرستی) هنرمندان ایرانی

مجموعهٔ نفیسی از کتب، مرقّعات و کتیبه‌نگاری به زبان فارسی (به‌ویژه خط نستعلیق) تهیه و تولید گردید.
از حدود سدهٔ یازدهم هـ.ق به بعد فعّالیت خاندان‌های هنرمند ایرانی، با تمرکز در شهرهای شیراز و اصفهان ادامه یافت، که از میان شاخص‌ترین آنها می‌توان به خاندان‌های ارسنجانی، مذهّب باشی و وصال شیرازی و... اشاره کرد.
بدیهی است، اسامی خاندان‌هایی که در ادامه معرّفی می‌گردند تنها بخشی از خاندان‌های هنرمند در تاریخ کتاب‌آرایی ایران به حساب می‌آیند، که صاحب سبک و تأثیرگذارتر از دیگران بوده‌اند.

جزو سی از قرآن ، کاتب «محمّد بن عثمان ورّاق غزنوی» (۶۱۴ ه.ق.)، کتابخانهٔ آستان قدس مشهد

خاندان ورّاق غزنوی (سده‌های ۵ تا۷ هـ.ق)

با استقرار حکومت غزنویان، خراسان به یکی از عمده‌ترین پایگاه‌های فعّالیت‌های فرهنگی- هنری کشور مبدّل گردید و طی این دوره و در سایهٔ تعامل و تلفیق شیوه‌های کهن (ساسانی و مانوی) منطقه، با شیوه‌های سرزمین‌های غربی آن روزگار (به‌ویژه مکتب بغداد) هنرهایی همچون خوشنویسی و تذهیب در مکتب خراسان، از تحوّلی پیوسته و پویا برخوردار گردید و آثار کم‌نظیری در عرصهٔ کتاب‌آرایی (قرآن‌نگاری) عرضه گردیده است.
خاندان ورّاق غزنوی احتمالاً مهم‌ترین و قدیمی‌ترین خاندان مستنسخ در شهر غزنهٔ سده‌های پنجم و ششم هـ.ق بوده‌اند. شغل ورّاقی که شامل کتابت، تذهیب، تجلید و گاه بازنویسی نسخ بود، شامل صنفی به همین نام بود، که علاوه بر حضور در کارگاه‌های سلطنتی (همچون کتابخانهٔ سلطان مسعود و محمود غزنوی) در بازار شهرها نیز فعّالیت داشتند.
همچنین وجود کلمهٔ «ورّاق» و «غزنوی یا بغزنه» خود مؤیّد این نکته است که این مصاحف در دربار پادشاهان غزنوی تهیه گردیده که گاه به اشتباه با نام شیوهٔ «سلجوقی» معرّفی شده‌اند.
اعضای این خاندان عبارت بودند از: «علی بن احمد الورّاق» کاتب قرآنی، مشهور به «مصحف الحضینه» (۴۱۰ هـ.ق) ، «ابوبکر محمّد بن رفیع الورّاق» کاتب«آداب الخلق النبی» (۴۴۱ هـ.ق) محفوظ در کتابخانهٔ دانشگاه لیدن هلند، «ابو عمرو عثمان بن حسین بن ابوسهل ورّاق غزنوی»، معاصر آلب ارسلان و ملکشاه سلجوقی(۴۵۵-۴۶۶ هـ.ق) کاتب قرآن سی‌پارهٔ کتابخانهٔ مشهد و تفسیر قرآن کتابخانهٔ توپقاپی سرای[۳]، «عثمان بن محمّد» کاتب قرآن بُست (۵۰۵ هـ.ق) محفوظ در کتابخانهٔ ملّی پاریس، «ابوبکر بن احمد بن عبیدالله الغزنوی» کاتب بخشی از قرآن (۵۶۶ هـ.ق) محفوظ در دارالکتب قاهره و «محمّد بن عثمان ورّاق غزنوی» (۶۱۴ هـ.ق)کاتب جزء سی از قرآن محفوظ در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی مشهد.
شیوهٔ خوشنویسی این خاندان، کوفی ایرانی (پیرآموز) بود و در تذهیب واضع شیوه ای نوین در تزیین مصحف بودند.

قرآن به خط «علی الخطیب»، ۵۳۵ هـ.ق ، کتابخانهٔ آستان قدس رضوی مشهد

خاندان خطیب (سدهٔ ۶ هـ.ق)

در میان خاندان‌های هنرمند ایرانی سده‌های پنجم و ششم هـ.ق کمتر نمونه‌های رقم‌دار از مناطق مرکزی ایران به‌دست آمده و تمرکز کار این خاندان‌ها بیشتر در منطقهٔ خراسان بزرگ یا بغداد بوده، امّا یک استثنا در این میان، خاندان «خطیب» است که احتمالاً در منطقهٔ ری و کاشان به کار استنساخ کتب مشغول بوده‌اند. اوّلین هنرمند این خاندان ایرانی «ابوالقاسم الحسین بن الحسین بن احمد بن علی الخطیب» بود که در تاریخ ۵۳۵ هـ.ق کار کتابت قرآنی را انجام داده که امروزه در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی مشهد (با شمارهٔ ثبت ۵۶) نگهداری می‌گردد. وی احتمالاً پدر خوشنویس قرآن دیگری (با شمارهٔ ثبت ۶۶۱) موجود در همین مجموعه می‌باشد. این مصحف که با شیوهٔ خوشنویسی مرسوم اواخر سدهٔ پنجم هـ.ق و با استفاده از خط کوفی ایرانی دوران گذار به نسخ انجام پذیرفته، دارای نقطه‌گذاری به صورت خطوط مایل و اعراب به رنگ قرمز شنگرفی و سبز است و واقف قرآن، «علی بن اسمعیل بن ابی مسعود» در همان سال کتابت اثر، این مصحف را در حضور شاهدی به نام «علی بن حمزه بن علی البزاز» وقف آستان قدس رضوی نموده است.
امّا نسخهٔ دیگر متعلّق به این خاندان نیز نمونه‌ای است از قرآن‌های مترجم سدهٔ ۶ هـ.ق، که از سوی پسرش یعنی «ابوعلی حسن بن محمد بن حسن خطیب» در تاریخ صفر ۵۵۶ هـ.ق در قریهٔ کهکابر (در نزدیکی ری) کتابت شده است. ترجمهٔ این اثر یکی از کهن‌ترین ترجمه‌های فارسی در میان مصاحف قرآنی است.

قرآن به خط «تاج الدّین علی راوندی» و تذهیب«علی بن سلیمان راوندی»، سدهٔ ۶ هـ.ق ،
کتابخانهٔ آستان قدس رضوی مشهد

خاندان راوندی(سدهٔ ۶ هـ.ق)

خاندان راوندی، همچون خاندان خطیب در منطقهٔ کاشان(راوند) و اصفهان تمرکز داشتند و علاوه بر کار کتابت و تذهیب مصحف، در زمینهٔ ادبیّات و تاریخ نگاری نیز فعّالیت می‌نمودند. یکی از برجسته‌ترین اعضای این خاندان «تاج‌الدّین احمد بن محمّد بن علی راوندی» خوشنویس است که مصحف قرآنی را در تاریخ ۵۸۶ هـ.ق به خط نسخ کتابت کرده است. این نسخهٔ ارزشمند توسّط برادرزاده‌اش «نجم‌الدّین محمّد بن علی بن سلیمان بن محمّد راوندی» در تاریخ ۵۸۷ هـ.ق تذهیب شده است. نسخهٔ مذکور امروزه در کتابخانهٔ آستان قدس مشهد (با شمارهٔ ثبت۲۲۶۱) نگهداری می‌گردد.
علی بن سلیمان علاوه بر تذهیب و کتابت، مؤلّف کتاب معروف «*راحة الصدور*» نیز بوده است. وی در روزگار سلجوقیان (۵۵۵هـ.ق) در راوند به‌دنیا آمد، پدر مادری وی (محمّد بن علی بن احمد) و دو خالِ وی تاج‌الدّین احمد و زین‌العابدین مجدالاسلام محمود، از دانشمندان و هنرمندان عصر خود بودند. او نزد دایی‌اش «تاج‌الدّین» در اصفهان تحصیل کرد و بعد از انقراض دولت سلاجقه و کشته شدن طغرل و آمدن خوارزمشاهیان، از عراق به بلاد آسیای صغیر مسافرت نمود و در پناه کیخسرو بن قلج ارسلان کتاب *راحة الصدور* را به سال ۵۹۹ هـ.ق آغاز و در سال ۶۰۳ هـ.ق به پایان رساند؛ امّا نمی‌توان تأثیرات « خاندان راوندی» را بر شیوهٔ نسخ‌نویسی ایرانی نادیده گرفت، به ویژه که آنها به لحاظ زمانی نیز پیش از یاقوت می‌زیسته‌اند و به وضوح می‌توان از روی رسم‌الخطشان، با شیوهٔ نسخ‌نویسی آن روزگار آشنا شد، چرا که شیوهٔ نسخ‌نویسی آن روزگار بیشتر نزدیک به محقّق بوده نه ثلث.

منتخب ۱۲ سورهٔ قرآن به خط «ابراهیم سلطان»، سدهٔ ۹ هـ.ق، کتابخانهٔ آستان قدس رضوی مشهد

خاندان تیموری(بایسنقرمیرزا و ابراهیم میرزا)

در آستانهٔ سدهٔ نهم هجری، پیوند عمیقی میان مکتب‌های هنری شیراز، بغداد و تبریز برقرار گردید. البته این پیوندها به سبب مهاجرت هنرمندان بزرگ، به دستور امیر تیمور و پس از فتح بغداد (۷۹۵ هـ.ق) و تبریز (۸۰۴ هـ.ق) انجام گرفت؛ امّا با ورود تیموریان به صحنهٔ کتاب‌آرایی مکتب شیراز، گرایشی نو وارد این مکتب گردید؛ یعنی رویکردی ترکی- مغولی با گرایش‌های ایرانی درآمیخت و ترکیبی نو فراز آورد.

بایسنقر میرزا: «بایسنقر»، پسر شاهرخ پسر تیمور (۸۰۲-۸۳۷ هـ.ق) از خوشنویسان برجستهٔ سدهٔ نهم هجری بود. این شاهزادهٔ تیموری شاگرد شمس بایسنقری و در کتابت خطوط ششگانه (اقلام ستّه) به ویژه خطوط محقّق و ثلث استادی طراز اوّل بوده است. از وی چندین کتیبهٔ کاشی‌کاری و مصحف قرآنی باقی مانده، از جمله کتیبه‌های ایوان مسجد گوهرشاد به خط ثلث که در بیست سالگی کتابت نموده است.

بایسنقر میرزا بسیار خوشگذران بوده و با تجمّل می‌زیست. وی حکومت بخش‌هایی از خراسان بزرگ را برعهده داشت و کتابخانه-کارگاه کتاب‌سازی بزرگی را با حضور هنرمندان برجستهٔ روزگار خویش بنا نهاد. بیشتر آثار باقی‌مانده از دوران بایسنقر، ماحصل مکتب هرات در هنرهای خوشنویسی، تذهیب، تجلید و نقاشی است. علاوه بر آثار ذکر شده، کتابت بزرگ‌ترین قرآن خطّی جهان اسلام (به لحاظ اندازه صفحه و قطع قلم) را به وی نسبت داده‌اند، که به قرآن بایسنقری معروف است. این مصحف که امروزه بیشترین تعداد اوراق آن در مجموعهٔ آستان قدس رضوی نگهداری می‌گردد، احتمالاً اثر«عمر اقطع»، خوشنویس روزگار تیمور بوده ولی به لحاظ نبود رقم (امضا) نمی‌توان خوشنویس آن‌را شناسایی کرد.

ابراهیم سلطان: «ابراهیم سلطان بن شاهرخ»، شاهزادهٔ هنرمند و دانش‌دوست تیموری، متولّد ۷۹۶ هـ.ق، نوهٔ امیر تیمور گورکانی و از بزرگ‌ترین حامیان هنر و فرهنگ ایرانی است. وی خوشنویسی طراز اوّل به‌ویژه در خطوط ثلث و محقّق بوده است. ارزش فعّالیت‌ها و حمایت‌هایش از هنر و علوم، گاه در سایهٔ خدمات برادرانش «بایسنقر میرزا و الغ بیگ» نادیده گرفته شده است. ابراهیم سلطان، در قلم نسخ پیرو سبک یاقوت مستعصمی بود. «پیرمحمد شیرازی» را استاد وی در خوشنویسی می‌دانند. کتابت تعدادی مصحف قرآنی با رقم وی در فاصلهٔ سال‌های ۸۱۶-۸۲۵ هـ.ق انجام پذیرفته است. وی علاوه بر قرآن‌نگاری به خاطر «کتیبه‌نگاری» برای چند بنا نیز شهرت دارد که از آن جمله می‌توان کتیبه‌ای به قلم ثلث بر دیوار سنگی بقعهٔ شاه «میرعلی بن حمزه»، کتیبهٔ بقعهٔ «میرعلاءالدّین حسین» در شیراز و سه کتیبه بر دیوار تالار داریوش در تخت جمشید را نام برد. منتخبی از دوازده سورهٔ قرآن در قطع بزرگ به خط محقّق جلی و تذهیب مکتب شیراز (احتمالاً نصر سلطانی) و رقم وی، در کتابخانهٔ آستان قدس مشهد (با شمارهٔ ثبت۴۱۴) و قرآنی به خط نسخ در موزهٔ متروپلیتن نیویورک، شاخص‌ترین آثار وی به شمار می‌آیند.

قرآن به خط «روزبهان محمّد طبعی شیرازی»، سدهٔ دهم هـ.ق، کتابخانهٔ آستان قدس رضوی مشهد

خاندان روزبهان شیرازی(سده‌های نهم و دهم هـ.ق)

این چنین به نظر می‌آید که نام خاندان «روزبهان شیرازی»، در زمینهٔ کتابت و تذهیب در شهر شیراز از دهه‌های آغازین سدهٔ دهم هجری، به‌عنوان هنرمندانی پرکار و صاحب‌سبک همواره مورد توجّه بوده است. پدر روزبهان، یقیناً همان کاتب مشهور شیرازی است که مصاحفی متعدّد را در نیمهٔ دوم سدهٔ نهم هـ.ق کتابت و در پایان نسخه‌ای از خمسهٔ نظامی، خود را با عنوان «نعیم الدّین بن صدر الدّین مذهّب» معرّفی کرده است. از سوی دیگر، نسب فامیلی این خاندان شیرازی، به عارف و صوفی بزرگ «شیخ روزبهان بقلی شیرازی»کبیر (۵۲۲- ۶۰۶هـ.ق) می رسد. علاوه بر اینها دو خوشنویس با کنیهٔ روزبهان می‌شناسیم: نخست کاتبی با نام «فیروز بن روزبهان» که در ۵۱۴ هـ.ق، نسخه‌ای از کتاب «الرقص المنطق» ابن سینا را به خط نسخ نگاشته و امروزه در کتابخانهٔ دانشگاه لیدن (با شمارهٔ ثبت Or ۱۸۴) نگهداری می‌گردد و دومین شخص «محمود بن اسمعیل بن روزبهان بن احمد بن الشیخ روزبهان» کاتب مصحف قرآنی است، که در ۷۴۳ هـ.ق ، وقف بقعهٔ روزبهان شده و اکنون در موزهٔ شاهچراغ(ع) شیراز نگهداری می‌گردد. در میان رسالات فارسی که در باب خوشنویسی نوشته

شـده، به نـام هنرمند عـارف «یعقوب بن حسـن سراج الحسینی شـیرازی» برمی‌خوریم که خود خوشنویس و از نبیرگان صدرالدّین روزبهان خوشـنویس نیز بوده اسـت. این رسـاله به نـام «*تحفة المحبّیـن*» در تاریخ ۸۵۸ هـ.ق نگاشته شده و از جمله کامل‌ترین رسالات دربارهٔ آداب و اصول خوشنویسی است.

سلسـلهٔ فامیلی ایـن خاندان پس از شـیخ روزبهان بقلی عبـارت اسـت از: ۱- صدر بن محمّد ۲- شـیخ فخرالدّین احمـد ۳- صدرالدّیـن روزبهـان ثانـی ۴- شـمس الدّین عبداللطیـف (مؤلّف *روح الجنان*) ۵- شرف الدّین ابراهیم (مؤلّـف *تحفة العرفان*) ۶-اسـماعیل (بـرادر شرف الدّین ابراهیم و شـمس الدین) ۷- صدرالدّین روزبهان ثالث ۸- محمود بن اسـمعیل بن روزبهـان ۹- صدرالدّین روزبهان (اسـتاد سراج الحسینی). از میان آثار قرآن‌نگاری روزبهان طبعی شـیرازی، می‌توان به مصاحف قرآنی کتابخانه‌های چسـتربیتی دوبلین، آسـتان قدس رضوی مشهد، توپقاپی سرای استامبول و سلطنتی اُنتاریوی کانادا اشاره‌کرد.[۴]

خاندان خوارزمی(سده‌های نهم و دهم هـ.ق)

خاندان خوارزمی نیز همچون دیگر خاندان‌های خوشـنویس ایرانـی،کار کتابت و تهیهٔ مصحف را به صورت موروثی دنبال می‌کردنـد. پدر ایـن خانـواده «عبدالرّحمـن خوارزمی» از خوشنویسان برجستهٔ سدهٔ نهم هجری در شیراز بود و پس از وی دو فرزندش با نام‌های«عبدالرحیم» (معروف به انیسی) و «عبدالکریم» (ملقّب به پادشاه و یعقوبی) کار کتابت چندین مصحف قرآنی و دیوان اشـعار را بر عهده داشتند که اتّفاقاً با روزبهان طبعی شیرازی هم‌دوره و همکار بودند.

خاندان اوحدی حسینی (سده‌های نهم و دهم هـ.ق)

خاندان «اوحدی حسینی» از جمله خوشنویسان نام‌دار شیرازی محسـوب می‌شـوند که با روزبهان هم‌دوره بودند. پدر این خاندان «منعم الدّین اوحدی حسـینی» در فاصلهٔ سـال‌های ۸۹۱-۹۲۶ هـ.ق دست کم کتابت هفده نسخه را انجام داده و فرزندش «احمد» نیز همچون روزبهان محمّد، کاتب و مذهّب بوده و هم‌چون پـدر روزبهان، ملقّب به «نعیم الدّین» بوده است.

گفتنی است خوشنویسی دیگر، با کنیهٔ «حسینی» نیز در بخارا حضور داشـت که احتـمالاً از اعضای این خاندان به‌حسـاب می‌آید.

خاندان میرعلی تبریزی (سدهٔ نهم هـ.ق)

میر علـی تبریزی، فرزند حسـن تبریزی احتـمالاً واضع خط نستعلیق، کاتب نسخه‌های نفیس به خط نستعلیق است که قواعد و آداب خوشنویسـی ایرانی را به فرزندش«عبدالله بن میرعلی» ملقّب به«شیرین‌قلم» نستعلیق‌نویس و استاد جعفر تبریزی آموخت.

قطعهٔ چلیپا، میرعماد الحسـنی، مرقّع ۵۸۰۳، کتابخانهٔ آسـتان قدس رضوی مشهد

خاندان میرعماد الحسنی (سده های ۱۰ تا ۱۲ ه.ق)

بی‌شـک در تاریخ خوشنویسـی ایران، «میرعماد حسنی سـیفی» یک اسـتثنا به حسـاب می‌آیـد. وی که سرآمد نستعلیق نویسان همهٔ زمان‌ها بود، خط را نزد «ملّامحمّد حسـین تبریزی» فراگرفت. ابتدا بـه روش میرعلی هروی می‌نوشـت، ولی پس از مهاجرت به اصفهان و دسترسـی به نمونه‌های خط «باباشـاه اصفهانی» سـبک کار خود را تغییـر داد. از میرعـماد دو فرزند باقی ماند، پسرش «میر ابراهیم» و دخترش «گوهرشـاد» (متوفی ۱۰۳۸ هـ.ق) که هر دو خوشـنویس بودند. همچنیـن «میر محمّد علی»، همـسر دخترش (دامـاد میرعماد) نیز از جمله شـاگردان و پیروان مکتـب میر بود. بعداز آنهـا خواهرزادگان میر «مـلّا یحیی قزوینی» و «عبدالرشـید دیلمی» معروف به «رشیدا» یا «آقا رشید» - که به هند مهاجرت کرد و شیوهٔ میـر را در آنجا ادامه و آموزش داد- از خوشنویسـان بنام روزگار خویش بودند.

بـرادرزن میرعـماد، «میر یحیـی اصفهانـی» معروف به «میرثانی» نیز خوشـنویس بود. عضـو دیگر این خاندان «میـر محمـد امیـن سـیفی» (نـوهٔ میرعـماد) نیز از خوشنویسان اوایل سدهٔ دوازدهم هـ.ق بود.

خاندان علیرضا عبّاسی(سده‌های ۱۰ و ۱۱ هـ.ق)

علیرضا عباسی از جمله قلّه‌های هنر خوشنویسی ایران در قلم‌های نستعلیق و ثلث، هم‌زمان با میرعماد می‌زیست و در دارالسـلطنهٔ اصفهان آثار بدیعی را خلق کرد. فرزند وی، «بدیع الزمان تبریزی» ملقّب به «بدیعا» خوشنویس، ادیب و حکیم برجسـتهٔ سـدهٔ یازدهـم هـ.ق نیز در قلم نستعلیق استاد بود.

قطعهٔ نسـتعلیق به خط علیرضا عبّاسی، مرقّع ۵۸۰۳، کتابخانهٔ آستان قدس رضوی مشهد

خاندان ارسنجانی (سدهٔ۱۳ هـ.ق)

سرسلسـلهٔ این خاندان شـیرازی، «علی عسگر ارسنجانی» فرزند «کربلایی محمّد شـفیع» در ارسنجان دیده به جهان گشود. وی نسـخ‌نویس برجسـته و احتمالاً کاتب بیش از سی وشـش مصحف قرآنی بود[۵]. او چهار فرزند هنرمند به نام‌های «محمّدشفیع، احمد، محمّدحسین و محمّدحسن» داشـت که هر چهار نفر از سرآمدان خوشنویسـی روزگار خود بودند.

محمّدشفیع، ملقّب به «اشرف الکتّاب» از نسخ نویسان بنام سـدهٔ گذشته، که علاوه بر خط در زمینهٔ نقاشی و تذهیب نیز دسـتی چیره داشـت، ادامه دهندهٔ شیوهٔ نسخ نویسی ایرانی (به‌ویژه سبک احمد نیریزی)، شاعر و ادیب نیز بود. فرزند سـوم خاندان ارسـنجانی «ملّا محمّدحسین افختار الکتّـاب ارسـنجانی» و چهارمیـن عضـو خانـدان «مـلّا محمّدحسـن» معروف بـه «آقاکوچک»، هـر دو چندین مصحف قرآنی را کتابت نمودند.

رقم محمّد شفیع بن علی عسگر ارسنجانی، ۱۳۰۱ هـ.ق

«علی عسـگر بن محمد شفیع ارسـنجانی»، فرزند محمّد شـفیع، متخلّص به «الحان» نیز شـاعر و خوشنویس بود. همچنیـن «محمّدعلـی اشرف الکتّـاب» و «میرزا محمّد ارسـنجانی»، فرزنـدان مـلّا احمد (نوادگان علی عسـگر ارسنجانی) نیز خوشنویس و مذهّب بودند.

خاندان وصال شیرازی(سدهٔ ۱۳ هـ.ق)

خاندان ادیب، خوشـنویس و مذهّب وصال شـیرازی، از جملـه مهم‌ترین خاندان‌های ایرانی دورهٔ قاجار بودند که مصاحف بسیار نفیسی شـامل قرآن، ادعیه، دیوان اشعار و قطعـات خوشنویسـی را از خود به یادگار گذاشـتند. سرسلسـلهٔ این خاندان هنرمند، «محمّدشـفیع شیرازی»، ملقّـب به «میرزا کوچک»، متخلّص به «وصال» و با کنیهٔ ابواحمد بـود. او و فرزندانش جملگی از پیروان طریقت ذهبیه و از مریدان میرازی سکوت بودند، که اتّفاقاً اسامی فرزندان وصال نیز را همو (میرزای سکوت) انتخاب کرد.

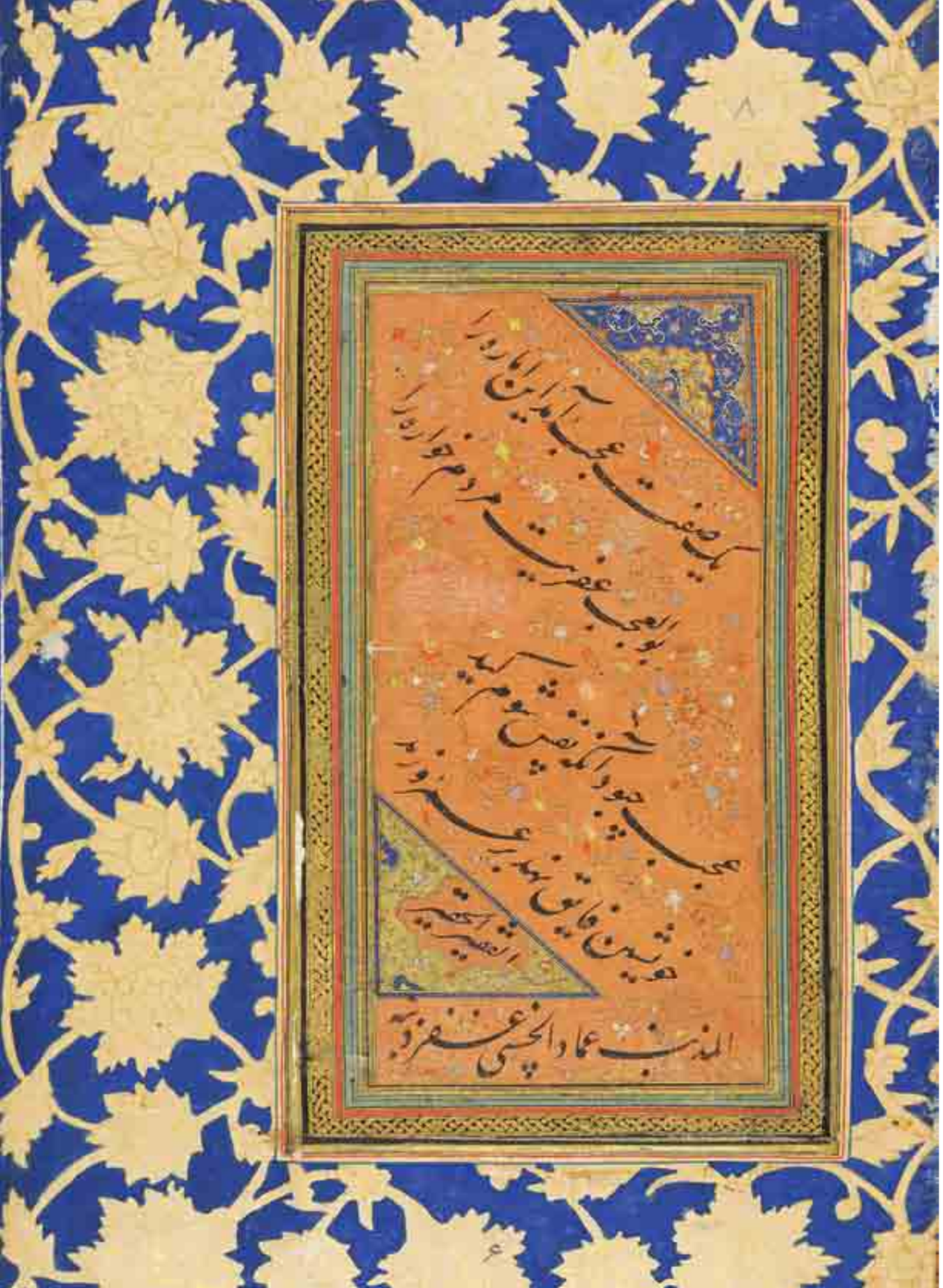
رقم محمّد شفیع وصال شیرازی، ۱۲۵۰ هـ.ق

او گاهـی آثار خوشنویسـی خـود را با امضـای «میرزا کوچک» و گاهی با نام «وصال شیرازی» رقم می‌زد. وصال همهٔ خطـوط متداول را خوش می‌نوشـت. آثاری متعدّد از او در خط نسخ، نستعلیق و شکسته نستعلیق موجود اسـت؛ ولی در خط نسـخ بیش از سـایر خطوط مهارت داشت و در این خط علاوه بر استواری، ملاحت و لطافت خاصی داشـت. از ایشـان شـش فرزند بماند: احمد وقار، محمود حکیم، محمّد داوری، ابوالقاسم فرهنگ، اسماعیل توحید و عبدالوهّاب یزدانی.

«میرزا احمد شـیرازی» متخلّص بـه «وقار» (متولّد ۱۲۳۲ هـ.ق) شـاعر و خوشـنویس بـود که در قلم نَسـخ همتا نداشـت. پـس از وی «محمـود شـیرازی» متخلّـص به «حکیم» (متولّد ۱۲۳۴ هـ.ق) شاعر و پزشکی حاذق بود و خط نستعلیق را نیکو می‌نوشت.

سومین فرزند وصال «محمّد» متخلّص به «داوری» (متولّد ۱۲۳۸ هـ.ق)، شاعر و خوشنویس بنام بود که با وجود عمر کوتاهـش آثار ماندگاری را خلق نمود. وی علاوه بر این‌ها در نقاشـی و تذهیب نیز اسـتاد بود. از آثار وی می‌توان بـه خط و تذهیـب قبالهٔ نکاح (عقدنامـه) برادرش وقار اشاره کرد.

وی بعـد از حضور در تهـران، قرآنی به خـط خودش را بـه ناصرالدّیـن شـاه تقدیم کـرد، امّا مهم‌تریـن اثر وی شـاهنامه‌ای است که برای محمّدقلی‌خان ایلخانی کتابت



نمود و به شاهنامهٔ داوری معروف گردید. پس از بازگشت به شـیراز در ۱۲۸۲ هـ.ق در سن چهل و پنج سالگی نقاب در خاک فرو کشید و در شاه چراغ دفن شد.

فرزنـد چهارم ایـن خاندان هنرمنـد، «میرزا ابوالقاسـم» متخلّص به «فرهنگ» (متولّد ۱۲۴۲ هـ.ق) و پنجمین عضو خاندان وصال، «اسـماعیل» متخلّص به «توحید» از جمله نَسخ نویسان برجستهٔ روزگار خویش بوده است.

کوچک‌تریـن فرزند وصال، «میـرزا عبدالوهّاب» متخلّص به «یزدانـی» (متولّد ۱۲۵۲ هـ.ق) در قلم‌های نسـتعلیق و شکسـته تبحّر داشت. چندین نسـخه کلّیات سعدی و دیوان حافظ را کتابت کرد و کتیبه‌های شـاه چراغ و حرم امام رضا(ع) در مشـهد و بقعهٔ سـیّد میرمحمّد شیراز اثر اوست.

همچنین «ابوالمعالی میرعلی شیرازی»، خواهرزادهٔ وصال نیز از خوشنویسان عهد ناصری بود.

پی‌نوشت‌ها
(Endnotes)

۱ - مجموعهٔ ارزشـمندی از مصاحف قرآنی منسوب به ائمهٔ اطهار(ع) در کتابخانه‌هـای مشـهد، قـم، موزهٔ ایران باسـتان، مـوزهٔ توپقاپی استامبول و... وجود دارد. برای مطالعه بیشتر رجوع کنید به:
- رامین نژاد، رامین (۱۳۸۶) اسناد و *دستنوشته‌های قرآنی؛ منسوب به معصومین(ع)*. بنیاد پژوهش‌های اسلامی. مشهد

۲ - برای بررسی تاریخچهٔ تشکیل کتابخانه در ایران، رجوع کنید به:
- همایونفرخ، رکن الدّین. *تاریخچهٔ کتاب و کتابخانه در ایران(مجموعه مقالات)*. مجلّهٔ هنر و مردم
- مایـل هروی،نجیب (۱۳۷۲). *کتاب‌آرایی در تمدّن اسـلامی*. به‌نشر. مشهد
- آژند،یعقوب.(۱۳۹۱) *از کارگاه تا دانشگاه*. انتشارات فرهنگستان هنر

۳ - دربـارهٔ شرح حـال و آثار ایـن خاندان کاتـب و مذهّب، رجوع کنید به:
- مقالهٔ « *عصر طلایی هنر کتاب‌آرایی ایران*». کیانوش معتقدی. مجلّهٔ آستان هنر. شمارهٔ ۱/ مشهد (۱۳۹۱)

۴ - برای مطالعهٔ بیشـتر دربارهٔ شرح حال خاندان روزبهان شیرازی و آثارشان رجوع کنید به:
- معتقدی، کیانوش. (۱۳۹۲) *گلستان هنر: روزبهان شیرازی*. نشر پیکره

۵ - تا آنجا که اطّلاع داریم، «علی عسگر ارسنجانی» علاوه بر چندین کتاب ادعیه، احتمالاً کتابت چهل مصحف قرآنی را نیز برعهده داشته است که سی وششمین نسـخه هم اکنون در کتابخانه و موزهٔ آستان قدس رضوی مشهد نگهداری می‌گردد.

منابع ومآخذ :

• *شاهکارهای هنری در آسـتان قدس رضوی؛ منتخب قرآن‌های نفیس از آغاز تا سـدهٔ نهم هـ.ق (جلد۱)* /مؤسّسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی. مشهد (۱۳۹۱)
• ریشار، فرانسـیس (۱۳۸۵). *کتاب ایرانی*. ترجمه: ع . روحبخشان. انتشارات میراث مکتوب
• خلیلی، ناصر – جیمز، دیوید (۱۳۸۱). *مجموعهٔ هنر اسلامی؛ پس از تیمور*. ترجمه: پیام بهتاش. نشر کارنگ
• سودآور،ابوالعلاء (۱۳۸۰). *هنر دربارهای ایران*. ترجمه: ناهید محمّد شمیرانی. نشر کارنگ
•مجموعه مقالات خوشنویسـی مکتب شـیراز(۱۳۹۰). به کوشـش: حمیدرضا قلیچ خانی. انتشارات فرهنگستان هنر
• پورتر، ایو(۱۳۸۹). *آداب و فنون نقاشی وکتاب آرایی*. ترجمه: زینب رجبی. انتشارات فرهنگستان هنر
•ریاضی، محمّدرضا(۱۳۷۴). *فهرسـت نسـخ خطی موزهٔ ملّی ایران*. انتشارات سازمان میراث فرهنگی
•صفری آق قلعه،علی (۱۳۹۰). *نسـخه شـناخت* (پژوهشنامهٔ نسخه شناسی نسخ خطی فارسی). انتشارت میراث مکتوب
• قاضی میراحمدبن احمد شرف الدّین، حسـین منشی قمی (۱۳۶۶). *گلستان هنر*. به تصحیح احمد سهیلی خوانساری. انتشارات منوچهری
• Uluc .Laleh / Turkman governors , Shiraz artisans & Ottoman collectors (16 century shiraz manuscripts) / Pub: Turkiye Is Bankasi Kultur Yayinlari (2006)
• Thompson .J, R.Canby.sheila / Hunt for Paradise(Court Arts of Safavid Iran 76 – 1501) / Pub : Skira (2003)
• Wright .Elaine / Islam : Faith.Art.Culture (Manuscripts of the Chester Beatty Library) / Pub :Scala (2009)
• Lings .Martin / Splendours of Quran Calligraphy and Illumination / Pub :The Saurus Islamicus foundation (2005)

مروری بر کتابت‌های نستعلیق مناجات‌نامهٔ حضرت امیر(ع)

مهدی صحراگرد*

امـام علی(ع) در مقام مهم‌ترین کاتب قـرآن و برطبق برخی عقاید در مقام واضع خط کوفی در میان خوشنویسان احترام ویژه‌ای داشته است؛ به طوری که بسیاری از هنرمندان در طول تاریخ خوشنویسی اسلامی با هدف‌های گوناگون به آثار و گفته‌های او تأسّی جسته‌اند. نگاهی به نوشته‌های گذشتگان که اکنون در رسالات و تذکره‌های خوشنویسی گرد آمده گواهی است بر این مدّعا.[۱] امّا به گمان نگارنده، اوج علاقه و ارادت خوشنویسان به این امام را می‌توان در کتابت مکرّر مناجات‌نامهٔ منسوب به او دانست. خوشنویسان ایرانی این مناجات نامه را که در میان متخصّصان زبان عرب به فصاحت و بلاغت مشهور است، از سر ارادت بارها نوشـته‌اند به طوری که درمیان آثار به جا مانده می‌توان اثری از این متن را به خط بهترین خوشنویسـان هر دوره سراغ گرفت. کیفیت کتابت مناجات‌نامه‌های به جا مانده به حدّی اسـت که این آثار را می‌توان مأخذی موثّق جهت بررسی تحوّلات خوشنویسـی نیز به شمار آورد زیرا در برخی از مجموعه‌ها این متن را در کنار دفتر مفردات قرار داده‌اند که خوشنویسان جهت تعیین قواعد کتابت مفردات خط نسـتعلیق نوشته‌اند. کتابت مناجات‌نامهٔ حضرت امیر(ع) بیش‌تر به آثار نستعلیق منحصر است و اساساً کتابت این متن را می‌توان همچون رسـمی سنّتی در میان نستعلیق‌نویسان به حساب آورد. گواه این گفته اینکه همهٔ مناجات‌نامه‌های نستعلیق در قالب دفتری با تعداد

* دکترای تاریخ تحلیلی-تطبیقی هنر اسلامی دانشکده هنر دانشگاه شاهد تهران .
Sahragard_mn@yahoo.com

مناجـاتِ روح‌نـواز مولی‌الموّحدیـن، بارهـا دسـتمایهٔ خوشنویسـان صاحب‌نام قرار گرفته و آثـار این هنرمندان درگنجینهٔ هنر این مرز و بوم ماندگار شده است.
در راسـتای احیـا و نشر آثـار مکتوب و کهـن موجود در گنجینهٔ مخطوطات آسـتان قدس رضوی، نسخه‌ای نفیس و بی‌بدیـل از مناجات منظوم و منسـوب به مـولای متّقیان حضرت علی‌بن‌ابیطالب علیه‌السـلام که به قلم سـحرآمیز میرعلـی هروی هنرمند بلندآوازه قرن دهم، در قالب مرقّع کتابت گردیده، به شـیوه‌ای فاخـر و مطابق با اصل اثر از سوی مؤسّسـهٔ آفرینش‌های هنری آسـتان قدس رضوی در سال ۱۳۸۷ به چاپ رسیده است.
این اثـر که با تذهیبی دلنشـین کتاب‌آرایی شـده، به دو صـورت مرقّع (بـه تعدادی محـدود) و کتـاب، همراه با مقدّمـه‌ای از دکـتر محمّدجعفر یاحقی، که به قلم اسـتاد غلامحسـین امیرخانی خوشنویسـی شـده، بـه زیور طبع آراسته و در دسترس علاقه مندان قرار گرفته است.
مقالهٔ حاضر، مروری دارد بر کتابت‌های این مناجات دلنشین.

تحریریه

سطور متفاوت نوشته شده و شیوهٔ تزیین و تذهیب آنها نیز – به استثنای چند نمونه- شباهت های غیر قابل انکاری دارد. گویی همهٔ خوشنویسان خود را ملزم به رعایت یک قالب کلّی در کتابت این متن می‌دانسته‌اند. ویژگی های خوشنویسی و تزیین این متن جهت بررسـی تحوّلات خط نستعلیق و درک رویکرد خوشنویسان هر دوره در کتابت متون منظوم شایان توجّه و تدقیق است. از این رو گمان می‌رود جهت نیل به این هدف بهتر اسـت در ابتدا فهرسـتی از این آثار تهیه شود. در این نوشتار برخی از مهم‌ترین هنرمندان ایرانی که مناجات‌نامهٔ حضرت امیر(ع) را به خط نستعلیق نوشته‌اند به‌طور مختصر معرّفی می‌گردند.

اظهر تبریزی

مناجات‌نامـهٔ او را می‌تـوان از کهن‌تریـن مناجات‌نامه‌های نسـتعلیق به شـمار آورد. هم اکنون تمام صفحات آن به جا نمانده زیرا مهدی بیانی دو صفحه از آن را در مرقّع بهرام میرزا دیده است. بدین ترتیب در قرن دهم (زمان تهیهٔ مرقّع بهرام میرزا) برگ های این اثر از هم گسسته بوده و مرقّع سازان برای حفظ برگه‌های به جا مانـده آن را در مرقّع بهرام میرزا جای داده‌اند. اظهر تبریزی(متوفّی احتمالاً ۸۶۲هـ.ق) خوشـنویس مشـهور قرن نهم هجری است که شـاگرد جعفر تبریزی بود و همراه او در کارگاه بایسـنقر فعّالیت می‌کرد. از مهم‌ترین شاگردان او سلطان‌علی مشهدی است.[۲] اظهر تبریزی این اثر را به خط نستعلیق دو دانگ جلی متوسّط و رقاع عالی با چنین رقمی کتابت کرده اسـت: «کتبه العبـد الفقیر المذنب اظهر الکاتب تجاوز الله عن سیئاته بمحمد و آله و صحبه». این اثر در خزانهٔ توپقاپو سرای استانبول محفوظ است.[۳]

اسماعیل استرآبادی (متوفّی ۹۳۲هـ.ق)

از خوشنویسان قرن نهم هجری که در دربار تیموریان فعّالیت می‌کرد. او فرزند ابراهیم تعلیق‌نویس(متوفّی؟) از منشـیان معروف هرات است که سام میرزا در *تحفهٔ سامی* او و پدرش را جزو چهل تن از خوشنویسان کارگاه بایسنقر دانسته است. او یک نسخهٔ مناجات‌نامهٔ حضرت امیر(ع) را نوشته که چنین رقم دارد: «تمت الکتاب علی ید العبد الفقیر الحقیر اسمعیل بن ابراهیم استرآبادی». این اثر به قلم نیم دودانگ نستعلیق خوش اسـت که مهدی بیانی آن را نزد استاد طاهرزادهٔ بهزاد دیده است.[۴]

میرعلی هروی

میرعلی هروی (متوفّی ۹۵۱ هـ.ق) را مهم‌ترین نستعلیق‌نویس پیـش از میرعماد می‌دانند؛ زیرا شـیوهٔ او در قرن دهم پیرو فـراوان یافت و بسـیاری از هنرمندان این قـرن و پس از آن همچون شـاگردان محمّدحسـین تبریزی – میرعـماد و رضا عبّاسی- از روش او پیروی کردند[۵]. او در خط نستعلیق شاگرد زین‌الدّیـن داماد بود و بدین ترتیب از شـاگردان با واسـطهٔ سلطان‌علی مشهدی به شـمار می‌رود. وفات او را ۹۵۱ هـ.ق ثبت کرده‌اند[۶]. از او نسـخه و قطعات زیادی به جا مانده که مناجات نامهٔ حضرت امیر(ع) یکی از آنهاست. گویا از میرعلی هروی دو مناجات‌نامه در دست است یکی در کتابخانهٔ آستان قدس رضـوی و دیگری در کتابخانهٔ کاخ گلسـتان نگه‌داری می‌شود. اثری که در کتابخانهٔ آستان قدس است دوازده صفحهٔ دوازده سـطری دارد که در سال ۹۳۹ هـ.ق کتابت شده است. تمام صفحات این اثر با کاغذ ابری متن و حاشیه شده است که متن خوشنویسی را با طلا اندازی و دندان موشی و جدول‌کشی آراسته‌اند. این اثر چندی پیش به چاپ رسید. رقم این اثر چنین است: «کتبه العبد المذنب میرعلی الکاتب غفر ذنوبه و ستر عیوبه فی اواخر شـهر شوال سنه تسـع و ثلثین و تسعمایه الهجریه النبویه المصطفویه علیه السلام و التحیه».*
اثر محفوظ در کتابخانهٔ کاخ گلسـتان به خط نسـتعلیق دو دانگ و خفی عالی است که چنین رقمی دارد: «شرف بکتابتها العبد الفقیر علی الحسینی غفر الله ذنوبه فی شهور سنه اربع عشر و تسعمایه»[۷]

تصویر۱.
صفحه ای از مناجات نامه
حضرت امیر(ع)
به خط میرعلی هروی،
مأخذ تصویر:
میرعلی هروی،
مناجات نامهٔ مولا علی(ع).

*. مقدّمهٔ این کتاب را محمّدجعفر یاحقی نوشته است و مشخّصات آن چنین است: مناجات نامهٔ مولا علی(ع) به خط میرعلی هروی، مشهد، مؤسّسهٔ آفرینش های هنری آستان قدس رضوی، ۱۳۸۷.

تصویر۲.
صفحهٔ آغاز مناجات‌نامهٔ حضرت امیر(ع)
به خط میرعماد، محفوظ در کتابخانهٔ استانبول،
مأخذ تصویر، طاوسی،
گنجینهٔ هنر خط و تذهیب، ص۲۶.

تصویر۴.
صفحه ای از مناجات‌نامهٔ
میرزا غلامرضا اصفهانی.

تصویر۳. صفحـهٔ پایانی مناجات‌نامهٔ حضرت امیر(ع) به خط میرعماد کـه دربردارندهٔ رقم اسـت. این صفحه به صورت تـک برگی در موزهٔ خوشنویسـی و کتابت مسـجد صاحب‌الامر تبریز نگهداری می‌شـود، عکس از نگارنده.

مالک دیلمی(۹۲۴-۹۶۹ هـ.ق)

مالک دیلمی در سـال ۹۲۴ هـ.ق چشـم به جهان گشود. او خطوط نسخ و ثلث را از پدرش شهره‌امیر آموخت و نستعلیق را نزد رستم‌علی و حافظ باباجان فراگرفت. او مدّتی در کارگاه ابراهیم‌میرزا در مشـهد و مدّتی نیز ملازم شاه طهماسب در قزوین بود و کتیبه‌ها و قطعات فراوانی نوشت. مالک دیلمی در عهد شاه‌طهماسب سرپرست تنظیم و تزیین و تجلید یک مرقّع بود و خود بر آن مقدّمه‌ای نگاشت که اکنون بخشی از آن به جا مانده است. در میان آثاری که از او به جا مانده یک نسخه مناجات‌نامهٔ امیرالمؤمنین علی(ع) نیز به چشم می‌خورد که به سـال ۹۵۵ هـ.ق کتابت شده است. او این مناجات‌نامه را به خط نسـتعلیق خوش و به قلم سه دانگ و دو دانگ و نیم کتابت کرده است. رقم این اثر چنین است: «مشقه العبد المذنب الراجی الی رحمه الله الغنی مالک الدیلمی غفر ذنوبه و سـتر عیوبه بدارالسلطنه تبریز فی سـنه ۹۵۵» این اثر هم اکنون در کتابخانهٔ دانشگاه استانبول محفوظ است.[۸]

میرعماد الحسنی القزوینی

شهرت میرعماد او را از معرّفی در این مختصر بی‌نیاز می‌کند. میرعماد الحسنی (کشته به سال ۱۰۲۴ هـ.ق) را که برخی سنّی مذهب دانسـته‌اند[۹] دو بار مناجات‌نامـهٔ حضرت امیر(ع) را

تصویر۵.
دو صفحه از مناجات نامهٔ وصال شیرازی،
مأخذ تصویر: بنیل صفوت، *هنر قلم*، ۱۱۴.

تصویر۶.
صفحهٔ آغازین مناجات‌نامهٔ غلام‌حسین
امیرخانی، ارایه شده در نمایشگاه غلام
حسین امیرخانی در فرهنگستان هنر،
۱۳۸۶، عکس از نگارنده.

کتابت کرده است. این مطلب نشان می‌دهد احترام و ارادت به امیر مؤمنان فقط به هنرمندان شیعه مذهب منحصر نبوده است. میرعماد در آغازِ مناجات‌نامه‌ای که اکنون در کتابخانهٔ دانشـگاه استانبول محفوظ اسـت چنین نوشته است: بسم اللـه الرحمن الرحیم/ هذه المناجات المبارکه العلیه/ من کلام امیرالمؤمنین و امام المتقین/ اسدالله الغالب علی بن ابی‌طالب علیه السـلام» این اثر در قالب دفتری جلی اسـت و در هر صفحه چهار سـطر دارد.[۱۰] رقم این اثر چنین اسـت: «شرّف بکتابتها العبد الفقیر الحقیر عماد الحسنی غفر ذنوبه و ستر عیوبه».[۱۱]

نسخهٔ دیگر، مناجات‌نامه‌ای است با ترجمهٔ فارسی که اکنون در کتابخانهٔ کاخ گلستان نگه‌داری می‌شود. دیگر خوشنویسان از این اثر بارها تقلید کرده‌اند. میرعماد این اثر را به قلم دو دانگ و کتابت خفی ممتاز نوشته و در صفحهٔ پایانی مناجات‌نامه چنین رقم زده است: «شرّف بکتابتها العبد الفقیر الحقیر عماد الحسنی غفر ذنوبه و ستر عیوبه فی شهور سنه عشر و الف».[۱۲] صفحهٔ پایانی یک مناجات نامه به همین تاریخ و رقم نیز در موزهٔ خوشنویسی مسـجد صاحب الامر تبریز وجود دارد که مشخّص نیست آیا این برگ مربوط به اثری دیگر است یا برگی از اثر محفوظ در کتابخانهٔ کاخ گلستان بوده است. (تصویر۲)

علی‌محمّد طهرانی

وی از کاتبان دورهٔ فتح‌علی‌شـاه قاجار اسـت که یک نسخه مناجات‌نامهٔ حضرت امیر(ع) را کتابت کرده است. رقم کاتب در پایان این اثر چنین اسـت: «حسب الامر ... نائب السلطنه

العلیهٔ العالیهٔ علی‌شـاه... مرقوم رقم شکسـتهٔ کمترین غلام عقیدت فرجام علی‌محمّد طهرانی مسـتوفی سرکار شـوکت مبانـی شـد و کان ذلک فی یـوم الاثنین من شـهور هزار و دویست و سی و دو مطابق سنهٔ اودئیل فرخنده تحویل».[۱۳]

محمودبن وصال شیرازی (متوفّی ۱۲۳۴-۱۲۷۴ هـ.ق)

از کاتبان قرن سـیزدهم هجری و دومین پسر محمّد شفیع شیرازی(متوفّی ۱۲۶۲ هـ.ق) متخلّص به وصال است. این اثر تاریـخ ۱۲۶۷ هـ.ق دارد و به خط نسـتعلیق عالی با مرکّب سـیاه بر کاغذ شیری زرافشان نوشته شده است. این اثر را بـه صورت مرقّع تدوین کرده‌انـد. قالب آن همچون دیگر آثـار به صورت دفتری اسـت و در هر صفحه چهار سـطر دارد که در دوازده صفحه نوشـته شده است. رقم کاتب در صفحهٔ پایانی چنین اسـت: «کتبه العبد المذنب محمود بن وصال طاب الله ثراه المتخلص بحکیم سـنه ۱۲۶۷». این اثر در مجموعهٔ ناصر خلیلی در لندن نگهداری می‌شود.[۱۴]

عبدالوهّاب شیرازی (۱۲۵۲-۱۳۲۸ هـ.ق)

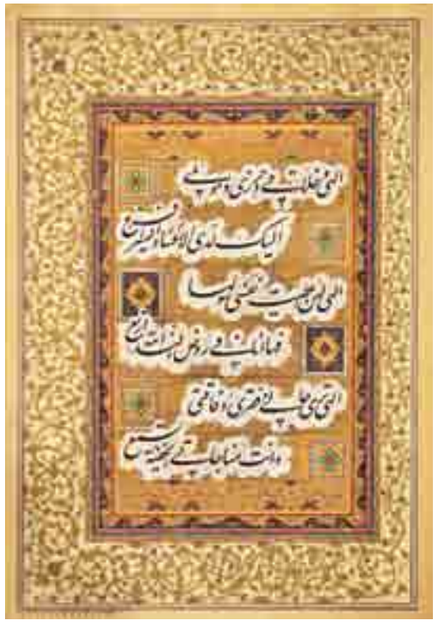
او ششمین فرزند وصال شیرازی متخلّص به «یزدانی» است. در نسـتعلیق پیرو شیوهٔ میرعماد بود و طبعی روان داشت و شعر می‌سرود. عبدالوهّاب در شیراز فعّالیت می‌کرد و به سال ۱۳۲۸ هـ.ق در گذشت. آثاری از او به خط نستعلیق به جا مانده که یکی از آنها مناجات‌نامهٔ حضرت امیر(ع) است. او این اثر را به سـال ۱۲۸۲ هـ.ق به خط نسـتعلیق به قلم دو دانگ خوش نوشـته و به صورت مرقّع در آورده است. رقـم کاتـب در صفحهٔ پایانی مرقّع چنین اسـت: «نمقّه ... عبدالوهاب المتخلّص به یزدانی ابن مرحوم المغفور الوصال ... فی شـهر شـعبان المعظم ۱۲۸۲». ایـن اثر در مجموعهٔ مهدی بیانی بوده است.[۱۵]

میرزا غلام‌رضا اصفهانی (متوفّی ۱۳۰۴ هـ.ق)

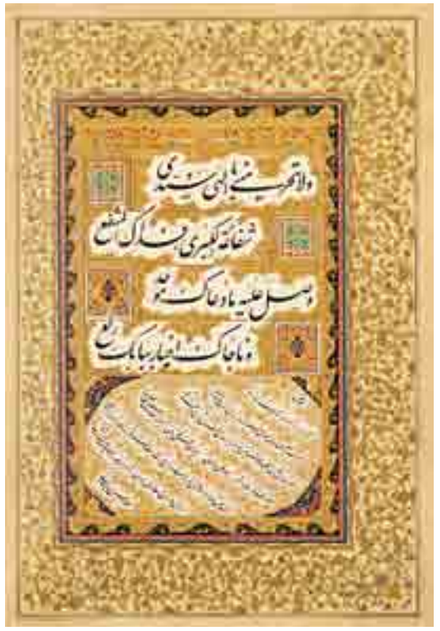
از مشهورترین خوشنویسان قرن سیزدهم است که به دربار محمّدشـاه راه یافت و هنرش در عهد ناصری شـکوفا شد. شـهرت میرزا بیش از همه در سیاه‌مشق نویسی است. او در سـال ۱۳۰۴ هـ.ق در گذشـت. میرزا غلام‌رضا به حضرت امیر بسـیار علاقه مند بود به طوری که تقریباً همهٔ آثارش را با جملهٔ «یا علی مدد اسـت» رقم زده اسـت. او به سال ۱۲۹۳ هـ.ق مناجات‌نامـهٔ حضرت امیـر(ع) را کتابت کرده است. رقم کاتب در صفحهٔ پایانی مناجات‌نامه چنین است: «هو العزیز شرف بکتابتها العبد الفقیر الحقیر غلام‌رضا غفر ذنوبه و ستر عیوبه سنه ۱۲۹۳ یا علی مدد است».[۱۶]

احمد قوام السلطنه (۱۲۵۷-۱۳۳۴ش)

از منشـیان دربار مظفرالدّین شـاه قاجار بـود و در دربار مراتب ترقّی را پیمود. از جمله آن که سمت معاونت وزارت کشـور و وزارت جنگ را احراز کرد و پس از مشروطیت به



تصویر۷.
صفحه‌ای از مناجات‌نامهٔ غلام‌حسین امیرخانی، ارایه شده در نمایشگاه غلام حسین امیرخانی در فرهنگستان هنر، ۱۳۸۶، عکس از نگارنده.



تصویر۸.
صفحهٔ پایانی مناجات‌نامهٔ غلام‌حسین امیرخانی که دربردارندهٔ رقم اثر است، ارایه شده در نمایشگاه غلام حسین امیرخانی در فرهنگستان هنر، ۱۳۸۶، عکس از نگارنده.

ایالت خراسـان منصوب گردید. همچنین در ۱۲۹۹ هـ.ق به مقام وزارت کشور منصوب شد. او خط نستعلیق و شکسته را استادانه می‌نوشت. از جمله آثار او یک مرقّع در بردارندهٔ ده رقعه است که مناجات حضرت امیر(ع) را از روی مرقّع مناجات‌نامهٔ میرعماد مشق کرده است. خط آن به قلم دو دانگ و کتابت عالی اسـت و رقم آن چنین است: «خانزاد دولت ابد مدت روزافزون احمدبن معتمدالسلطنه فی شهر رجب المرجب سنهٔ ۱۳۱۱». این اثر در کتابخانهٔ کاخ گلستان نگهداری می‌شود.[۱۷]

غلام حسین امیرخانی

غلام‌حسـین امیرخانـی از مهم‌ترین خوشنویسـان معاصر است و بسـیاری از نستعلیق‌نویسـان معاصر از او پیروی می‌کننـد. او نیز همچون گذشـتگان مناجات‌نامهٔ حضرت امیر(ع) را کتابت کرده اسـت. او در انجام این کار چه در ترکیب خطوط و تنظیم سـطور و چه در تزیین و تذهیب بیش از همه از مناجات‌نامهٔ میرعماد تتبّع کرده است. این اثر که در سـال ۱۳۸۶ش در نمایشگاهی به نمایش گذاشته شده بود، قرار بود به همراه چند اثر دیگر به صورت کتاب درآید. رقم این هنرمند در صفحهٔ پایانی مناجات‌نامه گویای انگیزهٔ او در کتابت این متن شریف است: «هوالحق/ نجوای رازآلود و مناجات جانانهٔ/ منسوب به حضرت مولی الموالی همواره در ایران رتبه‌ای بلند داشته/ و هنرمندان جان آگاه خوشـنویس نیز در هر زمان دفتری بـه آن پرداخته‌اند/ که معروف‌تـر از همه آثار میرعلی هروی، میرعماد الحسـنی قزوینی و میرزا غلام‌رضا اصفهانی بوده/ و این متن کریم و سرمشق عزیز استادان بزرگ دست خسته‌ام را به کار آورد/ از روی ارادتی نمودن و سـعادتی بردن شـهریور یکهزار و سیصد و هشتاد و شش/ غلام‌حسین امیرخانی».[۱۸]

پی‌نوشتها

۱ . از آن جمله اینکه بخشـی از تغییرات یاقوت مستعصمی در قلم‌های شش‌گانه در اثر قطّ محرّف قلم بود که به گفتهٔ بسیاری از پیشینیان همچون عبدالله صیرفی الهام یافته از سخن امام علی(ع) است: «بعد از آن در قلم تراشـیدن و قط زدن تغییری کرد و استدلال و استرشاد از کلام امیرالمؤمنین علی – صلوات الله علیه- می‌شود که فرمود: «اطل حلقه القلم و اسمنها و احرف القط و ایمنها فان صلیلا کصلیل المشرقی والافعد لقطه» یعنی نوک قلم دراز بتراش و فربه و قطّ قلم محرّف زن تا چون بر درج نهی و کتابت کنی آوازی دهد مثل آواز مشرقی ...». عبدالله صیرفی، «آداب الخط»، در : نجیب مایل هروی، *کتاب آرایی در تمدّن اسلامی*، ص۱۹.

۲. گویا سلطان‌علی به طور مستقیم از اظهر *سرمشق* نگرفته بلکه با مشق از آثار او شـیوهٔ اظهر را آموخته اسـت.(نک: مهدی بیانـی، *احوال و آثار خوشنویسان*،ص۷۱.)

۳. همان، ص۱۰۴۸. گفتنی است مهدی بیانی ذیل نام اظهر تبریزی در بخش نستعلیق نویسان از این اثر سخنی نرانده بلکه آن را در بخش خوشنویسان خطوط سته، ذیل نام اظهر معرّفی کرده است.

۴. همان، ص۶۵.

۵. نک: همان،ص۵۳۲.

۶. برای آگاهی بیشتر از زندگی و آثار او نک: همان، ص۴۹۳-۵۱۶.

۷. همان، ص۵۱۲.

۸. همان، ص ۶۰۸.

۹. البته در این سخن تردید است.

۱۰. محمود طاوسـی، *گنجینهٔ هنر خط و تذهیـب*، ص ۲۵-۱۱. به نقل از مهدی بیانی، همان، ص۵۳۶

۱۲. همان‌جا.

۱۳. به نقل از همان، ص۴۸۱.

۱۴. برای دیدن تصاویر این اثر و آگاهی از دیگر خصوصیات آن نک: بنیل صفوت، *هنر قلم*، ص۱۱۴.

۱۵. همان،ص ۴۲۰.

۱۶. برای دیدن تصویر این اثر نک: *مرقّعات خط*، ص۱۱۴.

۱۷. مهدی بیانی، همان، ص۴۳.

۱۸. برای آگاهی بیشتر از آثار عرضه شده در این نمایشگاه و نقد آثار نک: مهدی صحراگرد، «مناجاتی از زبان قلم (نقدی بر نمایشـگاه غلام‌حسـین امیرخانی)» در: *آیینهٔ خیال*، ش۴، ۱۳۸۶.

کتاب‌نامه

بیانی، مهدی.(۱۳۶۳)*احوال و آثار خوشنویسان*. تهران. علمی و فرهنگی.

صحراگـرد، مهـدی.(۱۳۸۶). «مناجاتـی از زبان قلم (نقدی بر نمایشـگاه غلام‌حسین امیرخانی)» در: *آیینهٔ خیال*. ش۴.

مرقّعات خط. تهران. یساولی. ۱۳۶۷.

طاوسی، محمود.(۱۳۶۶)*گنجینهٔ هنر خط و تذهیب*. شیراز. نوید.

صفوت، بنیل.(۱۳۷۹). *هنر قلم*. گردآورنده: ناصر خلیلی. ترجمهٔ پیام بهتاش. تهران. کارنگ.

صیرفی، عبدالله.(۱۳۷۳). «آداب الخط»، در : نجیب مایل هروی، *کتاب آرایی در تمدّن اسلامی*، مشهد، بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی.

هروی، میرعلی. (۱۳۸۷). *مناجات نامهٔ مولا علی(ع)*، مقدّمهٔ محمّدجعفر یاحقی، مشهد، مؤسّسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس.

■ **یادی از مصنّع آستان قدس رضوی**

ابوالفضل حسن آبادی

■ **گریز از ورطهٔ تکرار؛ نمایشِ تجربهٔ ایمانی**

گفتگو با دکتر سعید اسدی؛
پیرامون تئاتر دینی با موضوعیت رضوی

شادی غفوریان

■ **راه رفتن بر لبهٔ تیغ؛ حماسه و حُزن...**

گفتگو با سیدحمیدرضا برقعی؛
پیرامون شعرسرایی مذهبی.

شادی غفوریان

■ **عکس‌نوشت؛**
در جستجوی زمان از دست رفته...

مصطفی پیوندی

■ **شبستان**

گزیده‌ای از داستان‌های جشنواره ملی داستان‌نویسی رضوی (کبوتر حرم)

یادی از مصنّع آستان قدس رضوی

ابوالفضل حسن آبادی*

چکیده:
در این مقاله به بررسی مختصر آثار و زندگی میرزا طاهر رضوی، یکی از رجال گمنام آستان قدس رضوی پرداخته می‌شود. نام وی علی‌رغم استعدادش در شعر، نقاشی، خط، ساعت سازی و هنروری کمتر مطرح شده است و با توجّه به عدم چاپ آثارش و در اختیار نبودن معدود آثار چاپ شده، شناختی از وی در بین هنرمندان و نام‌آوران مشهد وجود ندارد. در این بررسی ابتدا شرحی مختصر از زندگی وی با توجّه به تحقیقات انجام شده و اسناد و نسخ خطی همراه با نمونه‌هایی آورده می‌شود و سپس جنبه‌های مختلف هنری وی با توجّه به آثار باقی‌مانده مورد بررسی قرار می‌گیرد.

کلیدواژه ها:آستان قدس رضوی، میرزا طاهررضوی، مشهد

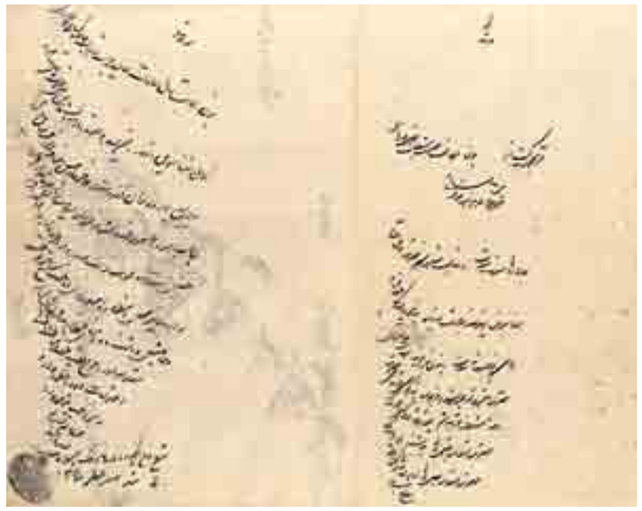
* دکترای تاریخ محلی و مدیریت امور اسناد و مطبوعات آستان قدس رضوی
ahassnabady1@yahoo.com

مقدّمه

آستان قدس رضوی در طول تاریخ دیرینهٔ خود میزبان و محل ظهور هنرمندان بسیاری در زمینه‌های مختلف معماری، هنرآرایی و تزیینات، کتابت، صحافی و... بوده است. برای برخی از این افراد آستان قدس محلّی برای ظهور استعدادها و خلق آثار هنری خاص در یک دورهٔ زمانی یا موضوع خاص و برای برخی دیگر زمینه‌ساز رشد و بالندگی در مدّت زمان طولانی بوده است؛ هنرمندانی که گاهی از خلال بررسی آثار به‌جای‌مانده، نامی از آنها برده می‌شود. امّا در این میان، هستند نام‌آورانی که در تاریخ آستان قدس در زمینه‌هایی که در آن تخصّص داشته‌اند، کمتر به چشم آمده اند. یکی از این رجال میرزا طاهر رضوی، از خانوادهٔ بزرگ سادات رضوی است. سادات رضوی مشهد تباریافتگان علی‌بن موسی‌الرّضا هستند که از قرن نهم به بعد وارد مشهد شدند و به‌تدریج توانستند منصب کلیدداری و نقابت سادات را برعهده گیرند. سادات رضوی از دورهٔ صفویه با شکل‌گیری تشکیلات اداری آستان قدس، همواره یک گروه مذهبی تأثیرگذار بوده‌اند و مناصب زیادی را مانند کشیک‌ها، خادم‌باشی و تولیت نسل‌اندرنسل در اختیار داشته‌اند. در این مقاله با توجّه به اسناد و مدارک باقی‌مانده از وی ابتدا به شرح زندگی وی و اقداماتش در آستان قدس رضوی و سپس با معرّفی مختصری از آثارش به جنبه‌های هنروری او مانند شعر، نقاشی، خطّاطی و پزشکی خواهیم پرداخت. ارزش این مقاله از آن رو است که تا کنون به شخصیت هنری میرزا طاهر رضوی (غیر از چاپ کتاب دیوان اشعار) و اقداماتش در آستان قدس کمتر توجّه شده است و غیر از دو مقاله در دایره‌المعارف آستان قدس رضوی و مشاهیر مدفون در حرم و شرح حال مختصری در کتاب *صدسال شعر خراسان* در هیچ جا به زندگی وی پرداخته نشده است.

محمّد طاهر رضوی

میرزا طاهر بن عبدالجواد مشرف رضوی(فوت ۱۳۱۸ش) از خانوادهٔ تحویل داران سادات رضوی است که اجداد وی نسل‌اندرنسل در آستان قدس خدمت می‌کرده‌اند. شروع فعّالیت او در آستان قدس به تبع شغل موروثی پدرش بود که مشرفی روشنایی حرم را برعهده داشت (رضوی، ۱۳۸۴:۱۸۱ ـ ۱۸۲). در اسناد سال ۱۳۳۰هـق از میرزا طاهر به عنوان مشرف روشنایی حرم و یا نایب مشرف چراغ‌خانه یاد شده است (مرکزاسناد، ۲۲۴۷۶ و ۲۱۸۱۸). استعداد و ذوق و سلیقهٔ وی باعث شد تا نصیرالملک، متولّی آستان قدس، وی را به مصنّع‌التولیه ملقّب گرداند (حسن‌آبادی، ۲۱۳). این لقب از آن رو اهمّیت دارد که القاب داده شده در این دوره در آستان قدس بیشتر افتخاری بوده و معمولاً ارزش خاصی به فرد اهدا شونده نمی‌داده است. القابی مانند منصورالتولیه، منصوص التولیه، معین التولیه از این دست به شمار می رود. امّا اهدای این لقب از سوی متولّی که به نظر می‌رسد یکی از معدود لقب‌های کاری و ارزشمند دورهٔ قاجاریه در آستان قدس باشد، حاکی از جایگاه فنّی و هنری میرزا طاهر رضوی است.



متن حکم

هو الله تعالی
چون رعایت حال سادات عالی درجات لازم است خاصه کسانی که دارای/کمال هستند تشویق آنها را متحتم می داند علیهذا از هذه السنه بارس ئیل خیریت دلیل و مابعدها /سالی مبلغ چهارده تومان نقد و مقدار دو خروار جنس اضافه بر مواجب سابق در حق /عالیجناب میرزا طاهر برقرار داشته همه ساله مبلغ بیست تومان نقد و مقدار پنج خروار/جنس اصلا اضافا بموجب برات صادره از دفتر خانه مبارکه اخذ ودریافت/ دارد و نیز محض استظهار و امیدواری او بلقب مصنع التولیه ملقب/ و مخاطبش داشت باید امنای عظام و امرای کرام آستانه/مقدسه او را بدین لقب ملقب و مخاطب داشته/ احترامات اورا منظور دارند/ و مواجب مزبوره را/ همه ساله بمشار الیه/ عاید داشته شرح این حکم را در دفاتر ثبت و ضبط نمایند.
فی شرح صفر المظفر سنه ۱۳۲۰
مهر: نصیرالملک متولی باشی آستان قدس (مرکز اسناد آستان قدس، سند شماره ۱۴۱۷۶۴)

از تاریخ صدور این حکم یعنی۱۳۲۰هـ.ق تا سال ۱۳۳۰هـ.ق که میرزا مرتضی قلی خان طباطبایی برای او حکم مسئولیت ساعت صحن جدید را امضا می‌کند (مرکز اسناد آستان قدس، سند شمارهٔ ۱۴۱۷۶۵)، وی به عنوان نایب مشرف روشنایی در آستان قدس مشغول به کار بوده است و احتمالاً از این تاریخ به امر ساعت سازی اشتغال داشته است. در سال ۱۳۳۳هـ.ق با حکم دیگری از متولّی آستانه به عنوان مسئول کل ساعت‌های آستانه تعیین می‌شود.

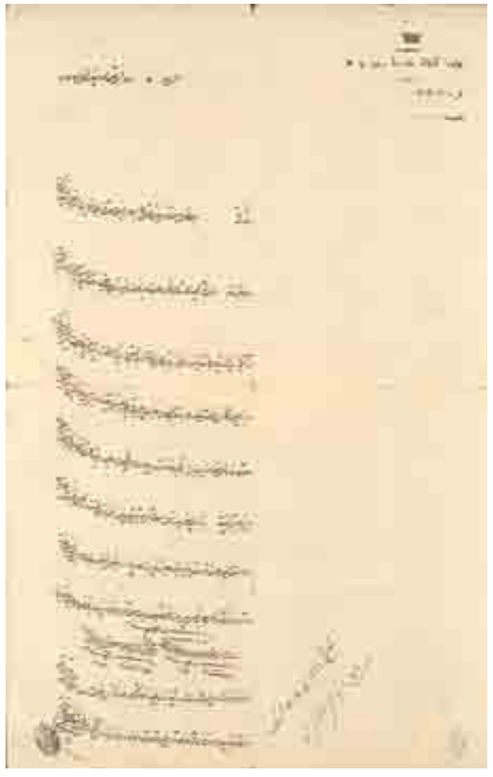
متن حکم

تولیت آستانه مقدسه رضویه
تاریخ ۴ شهر ذی‌قعده‌الحرام ۱۳۳۳
نمره ۱۰۷۸
ضمیمه
بمنّه تعالی چون شغل ساعت‌سازی آستان قدس سال‌ها با مرحوم میرزا حسن ساعت‌ساز بوده و مشارالیه داعی حق را لبیک اجابت گفته/ و بلا عقب است و صحت کار کلیه ساعات حرم مطهر و عمارات مبارکات و صحن مقدس به واسطه تعیین وقت محل، احتیاج عموم اهالی از زوار و مجاور است/ لهذا به جهه رسیدگی و ترمیم ساعات یک نفر ساعت ساز قابل کامل لازم است که علی‌الاتصال رسیدگی داشته، هریک محتاج به ساختن است فوری ساخته در محل خود بگذارد/ که ابداً هیچ دستگاهی از ساعت بیکار نماند و به تصویب عموم از جناب سلیل‌الاطیاب آقا میرزا طاهر مصنّع‌التولیه که دارای بعضی از کمالات مخصوص در حرفه ساعت سازی که شغل اتصالی مشارالیه می‌باشد و مدتی به واسطه نقاهت و پیرمردی مرحوم میرزا حسن مواظب و مراقب ساعات آستان مقدسه بوده به خوبی مسبوق و از عهده برآمده/ در این بلاد بهتری نیست بناءً علیه مشارالیه را به شغل ساعت سازی آستان جبرئیل دربان، مفتخر و منسوب داشته که در کمال مراقب مشغول آن خدمات بوده /که همه وقت کلیه ساعات آستان قدس و صحن مبارک مطابق و میزان کار نماید و در مقابل این خدمت همه ساله، سالی مبلغ یکصد تومان وجه نقد/ و مقدار ده خروار گندم محل مطابق تحصیل ذیل اصلاً و اضافاً به صیغه مواجب ساعت سازی در حق مشارالیه برقرار نمود که به مواجب برات صادره/

نقد	جنس
۵۹ تومان	۷ خروار
۴۱ تومان	۳ خروار

از دفترخانه مبارکه دریافت داشته، دقیقه از وظیفه خدمت‌گذاری خود کوتاهی و غفلت نورزد مقرر آن که اولیای آستان قدس/ زادالله شرفهم مشارالیه را ساعت ساز آستانه مبارکه دانسته و مبلغ و مقدار فوق را درباره او برقرار دانند شرح این حکم را در دفاتر فیض ماثر ثبت و ضبط نمایند (مرکز اسناد آستان قدس،سند شماره ۱۴۱۷۶۶).

از فحوای حکم چنین برمی‌آید که وی جدا از آستان قدس نیز به امر ساعت‌سازی اشتغال داشته و مدّتی بدون حکم این کار را انجام می‌داده است. علی‌اکبر گلشن آزادی در *صد سال شعر خراسان* از او به عنوان شاعر یاد نموده و آورده که به شغل ساعت‌سازی اشتغال داشته است.



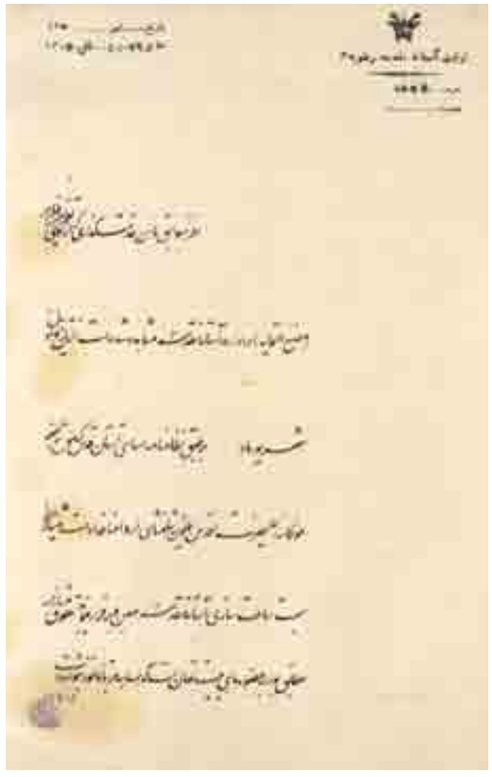
نقد	جنس
۱۰۰ تومان	۱۰ خروار
اصل	اضافه

از سابق به صیغه مواجب در
حق مشارالیه برقرار است
برقراری از محل مواجب مرحوم میرزا حسن ساعت‌ساز

در شعری که دربارهٔ زندانی شدن خود سروده به داشتن حجره‌ای در صحن عتیق اشاره نموده است. در دورهٔ پهلوی اوّل نیز که برای بسیاری از مشاغل مجدّداً حکم صادر شده و برخی نیز از آستان قدس اخراج شدند حکمی مجدّد در ابقای وی در منصب ساعت‌سازی با مضمون زیر صادر گردید:

متن حکم

تولیت آستانه مقدسه رضویه به تاریخ....شهر.....۱۳۲
نمره ۱۵۲۵ مطابق ۲۹ برج ۱۳۰۵
نظر به سوابق و حسن خدمتگزاری که از آقای اقا میرزا طاهر(مصنّع التولیه)در ادارهٔ آستانه مقدسه مشاهده شده است از تاریخ اوّل شهریور ماه بر طبق نظامنامهٔ اساسی آستان قدس که موشّح به صحّهٔ ملوکانه اعلی‌حضرت اقدس همایون شاهنشاهی ارواحناه فداه است مشارالیه را به سمت ساعت سازی آستانه مقدّسه معیّن و برقرار می‌نماید حقوق مشارالیه مطابق بودجه



مصوّبه ماهی بیست تومان است که همه ماهه مرتّباً مأخوذ خواهد شد.
امضا: محمّد ولی اسدی
سجع مهر: تولیت آستان قدس(مرکز اسناد آستان قدس، سند شمارهٔ ۱۴۱۷۶۷)

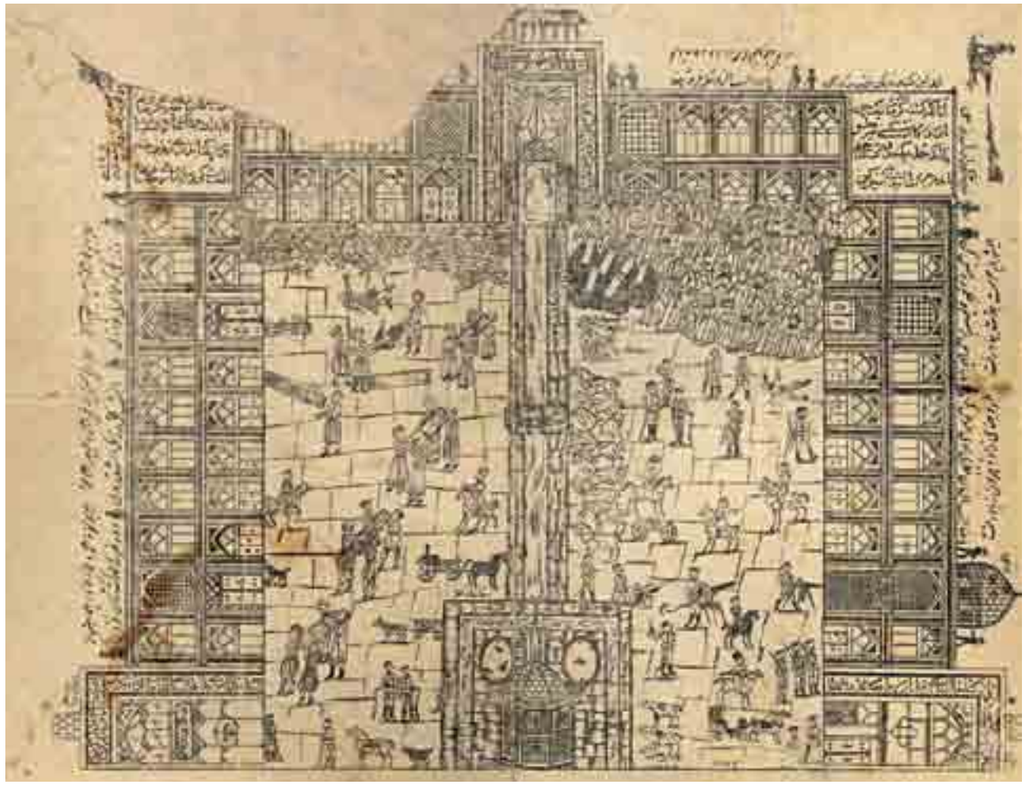
وی در عهد پهلوی نیز منصب خود را به عنوان ساعت‌ساز آستان قدس حفظ کرد، به طوری که در اسناد سال ۱۳۱۴ش از او با عنوان ساعت‌ساز آستانه یاد شده است(حسن‌آبادی،۱۳۸۷ ۲۱۵). میرزا طاهر شمّ سیاسی نیز داشت و در زمینهٔ مشروطه‌طلبی و واقعهٔ توپ‌بندی حرم مطهّر از او اشعاری باقی مانده است. او نقشه‌ای دقیق از صحن انقلاب (عتیق) رسم کرد که در آن چگونگی ورود و استقرار نیروهای روسی، محل قرار گرفتن مردم در صحن و کشته‌شدگان مشخّص شده بود (مرکز اسناد آستان قدس،۸۱۶). به همین سبب روس‌ها وی را دستگیر و مدّتی زندانی کردند (رضوی، ۴۳۸:۱۳۸۴). این عکس یکی از مهم‌ترین اسناد باقی‌مانده دربارهٔ توپ‌بندی حرم است.

میرزا طاهر در سال ۱۳۱۸ش فوت کرد و درصحن عتیق حرم مطهّر به خاک سپرده شد (جلالی،۱۰۶:۱۳۸۷).
مهم‌ترین جنبه‌های فنّی و هنری وی را می‌توان به شکل زیر دسته‌بندی نمود:

شعر:

میرزا طاهر به صورت حرفه‌ای به شعر نپرداخته و گلشن آزادی طبع وی را متوسّط معرّفی نموده است؛ امّا دیوان اشعار وی در سال ۱۳۴۶هـ.ق به‌صورت سنگی در تبریز چاپ شده و متأسّفانه کمتر در اختیار علاقه‌مندان خراسان قرار گرفته است به‌نحوی که گلشن آزادی از وجود دیوان در زمان نگارش کتاب خود بی‌خبر بوده است (گلشن آزادی،۳۵۷:۱۳۷۳). وی دیوان مفصّلی دربارهٔ چهارده معصوم دارد و طاهر تخلّص می کرد(رضوی ،۱۳۴۶ هـ.ق).
ازجمله دربارهٔ شهادت حضرت‌رضا(ع)آورده است:

باز ازچه شور و غلغله در طوس شد به‌پا
یا رب چه روی داده که دارند این عزا
خدّام آستانه گریبان گشاده‌اند
از زهر جانگداز مگر کشته شد رضا
در ماتم رضا عجبی نیست گر شود
جان جهانیان همه اندر رهش فدا
هم‌ناله با تقی اگر ای‌دل شوی خوش است
چون دور مانده باب غریبش ز اقربا
طاهر به روز قتل رضا با فغان و آه
در ملک طوس شد به‌پا شور کربلا



وی علاوه بر سرودن اشـعار مذهبی برخی از وقایع زمان مانند مشروطهٔ مشهد، به توپ بستن حرم و دستگیری‌اش توسّط روس‌ها را در قالب اشعاری کوتاه آورده که بیانگر سیاسی بودن طبع شعری وی بوده است.

دربارهٔ مشروطه:

بیا قصّهٔ دیگری گوش کن
زهر داستانی فراموش کن
ز بیگانگان فتنه افزون ببین
دل آشنایان پر از خون ببین
شد از خارجی آن چنان هرج و مرج
که شرح و بیانش نیاید به درج
ز اشرار قفقاز همه در خوف و بیم
همه مرده ده چو طفل یتیم

دربارهٔ به توپ بستن حرم:

ولی لشکر روس آن بی‌حیا
چو سیلی روان شد به صحن رضا
به‌گوش آمد هرلحظه آوارتوب
زشصت تیر هم از شربن الکروب
ز توپ پیاپی چنان شد هوا
که معدوم شد جوهر هر صدا
زکشدار(کشتار)صحنین و مسجد دگر
مؤلّف بگفتا ندارم خبر
ولی بود هفتاد و یک تن عیان
به‌صحن رضا آن شه بی‌کسان
دوصد مرد و زن هم شبانگه اسیر
بدند تا به روز دگر دستگیر

مصنّع التّولیه دربارهٔ دستگیری خود توسّط روس‌ها آورده است:

مرا حجره‌ای بود صحن عتیق
به اصلاح ساعت بدم من رفیق
در آن شب که این واقعه آمد عیان
به کاشانه بودم ز غم ناتوان
پس از پنجمین روزگشتم خبر
در آن حجره چیزی نمانده دگر
بماندم من از حرفت خویشتن
بگفتم مرا هست چندین فن
به فن دگر جلب درهم کنم
امور معیشت فراهم کنم
به یک صفحه شد رسم آن داستان
که آگه شود روح اهل جهان
چو آن صفحه از طبع آمد برون
مرا بخت چون طبع شد واژگون
خبر یافت ز آن نقشه کنسولگری
روانش برافروخت چون آذری
بگفتا بباید شود دستگیر
به زندان نظمیه گردد اسیر
مرا جلب کردند وقت پسین
به نظمیه بردند آن ظالمین

طاهر علاوه بر سرودن اشعار مذهبی، طبعی خوش در اشعار موضوعی نیز داشته است و نمونهٔ باقی‌مانده نزد خانوادهٔ وی مبیّن آن است.

سرودن شعر بی‌نقطه:

در دهر مرا علم علم که الله عطا کرد
هم عالم و هم عامل و هم مدح سراکرد
طاهر که دو صد کلام در طوس سرود
الله کرم کرده مراد را که ادا کرد

یا

مدح رسول و هم اسدالله کرده‌ام
صدمرد دهر را هله آگاه کرده‌ام
در مدح احمد و اسدالله هر سحر
مردود را سروده و همراه کرده‌ام

یا شعری که حروف اوّل و آخر مصرع آن یکی است:

شو همره بلبل به لب هر مهوش
شکر به ترازوی وزارت برکش

خط و نقاشی

میرزا طاهر علاوه بر شـاعری در خط و نقاشـی نیز مهارت داشـت. معدود آثار باقی‌مانده مانند نقاشـی درویش‌علی شـاه، نبرد با شـیر و دیوان طاهری حکایت از مهارت نسبی وی دارد. میـرزا طاهر مانند بـرادرش، میرزا هدایت، خط را نیکو می‌نوشت. او خطوط استادانی مانند بایسنقر و علیرضا عباسـی را به خوبی تقلید می‌کرد و آثـاری از وی در زمینهٔ تعمیر خطوط کاشـی‌های معرّق قدیمی آستانه باقی است (رضوان،۷۷:۱۳۴۰). همچنین، کتیبهٔ سنگی داخل ایوان ساعت از آثار او است (عطاردی،۱۳۸۱: ۳۱۳).

صناعت و هنروری

قابلیت سـاخت ابزار و لوازم متنوّع مسـئله‌ای است که خانوادهٔ وی به آن اشـاره دارند. گلشـن آزادی آورده که وی قـادر به سـاختن چاقویی بوده کـه به‌راحتی آهن را می‌بریده اسـت و نخسـتین دوچرخه‌ای که وارد مشـهد شـده را با ابزار ناقص زمان خود سـاخته اسـت (گلشن آزادی،۵۷:۱۳۷۳). از دیگر آثار وی یک دانه برنج است که روی آن سـورهٔ توحید را با موی دم اسـب نوشته است و دیگری قفلی است که با حروف ابجد باز و بسته می‌شود؛ هرکـس هربار که می‌خواهد قفل را ببندد حروف ابجدی را انتخاب می‌کند و آن را می‌بندد و برای باز شدنش حتماً باید ازهمان حروف استفاده نماید(مصنّع رضوی،۱۳۸۰:۴).

میرزا طاهر در پزشـکی نیز دستی داشته و جزوهٔ کوچکی بـه نام تجربه‌نامـه در مورد برخی امـراض و داروی آنها نوشته است. علاوه بر این، در علوم غریبه و حروف ابجد استاد بوده است. این جملهٔ گلشن آزادی که «با این حدّت و هوش اگر محیط ایران مسـتعد بود وی از مکتشفین و مخترعین زمان خود می‌شد» و این شعر میرزا طاهر:

بماندم من از حرفت خویشتن
بگفتم مرا هست چندین فن
به فن دگر جلب درهم کنم
امور معیشت فراهم کنم

بیانگر میزان ذوق و استعداد وی بوده است.

منابع:

نقاشی ها و نمونه خط از خاندان مصنّع رضوی گرفته شده است.
حسـن‌آبادی، ابوالفضل.(۱۳۸۷). سـادات رضوی در مشهد از آغاز تا پایان قاجاریه. مشهد. بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
حسن آبادی، ابوالفضل. مصاحبه با محسن مصنّع رضوی،آرشیو تاریخ شفاهی مرکز اسـناد آسـتان قدس رضوی. تاریخ مصاحبه:۸۰/۲۶/۶. شمارهٔ پرونده: ۸۲.
رضوان، محمّدحسـن. (۱۳۴۰). سردر صحن عتیق. نامهٔ آستان قدس، شمارهٔ ۷. مرداد
رضوی، محمّدباقر. (۱۳۸۴). شـجرهٔ طیبه. تصحیح محمّدتقی مدرّس رضوی. ویرایش و بازنگری مهدی سیدی. مشهد.آهنگ قلم.
رضوی،طاهـر.(۱۳۴۶ هـ.ق). مجمع المصائـب طاهری. تهران. مطبعهٔ محمّدی.
عطاردی، عزیزالله. (۱۳۸۱). فرهنگ خراسان. تهران. عطارد.
رضایی،اسـماعیل. (۱۳۸۷). مدخل طاهر رضوی. مشاهیر مدفون در حرم رضوی. ج۳. صاحب‌منصبان و واقفان آستان قدس رضوی. مشهد. بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
گلشن آزادی، علی اکبر.(۱۳۷۳). صدسال شعر خراسان. تصحیح احمد کمال پور. مشهد. مرکز آفرینش‌های هنری.
سـازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی. اسناد شمارهٔ ۲۱۸۱۸، ۲۲۴۷۶، ۱۴۱۷۶۷،۱۴۱۷۶۶،۱۴۱۷۶۵،۱۴۱۷۶۴،۴۵۲۴۷ و عکس شمارهٔ ۸۱۶.

گریز از ورطهٔ تکرار؛ نمایشِ تجربهٔ ایمانی

گفتگو با دکتر سعید اسدی؛ پیرامون تئاتر دینی با موضوعیت رضوی

شادی غفوریان*

دکتر سعید اسدی متولد ۱۳۵۲ در کرمانشاه، دانش‌آموختهٔ تئاتر و سینما از دانشگاه تهران، مدرّس دانشگاه، نمایشنامه‌نویس و پژوهشگر تئاتر است که هم‌اکنون مدیریت تئاتر مولوی را بر عهده دارد و همچنین عضو شورای پژوهشی ادارهٔ کلّ هنرهای نمایشی است. وی در کارنامهٔ هنری خود، نگارش نمایشنامه‌های «سرود دوبارهٔ کلات»، «تیره مثل سوءتفاهم»، «تجیر بلور»، «بزرگراه»، «لیرو می‌خشکد»، «سایهٔ دار بر دار» و فیلم‌نامه‌های «بغض باویال»، «گیس‌های سوخته» و «نیمهٔ تاریک ماه» را به ثبت رسانده است. از میان مقالات علمی پژوهشی وی، می‌توان به مقالهٔ «نشانه شناسی نام در نمایشنامه» در مجلّهٔ هنرهای زیبا، مقالهٔ «درآمدی بر روایت شناسی نمایش با نگاهی به نظریه‌های متأخّر روایت‌شناس» در فصلناماً تئاتر، مقالهٔ «آسیب شناسی تئاتر دفاع مقدس» در مجلهٔ صحنه و دیگر مقالات اشاره کرد.

مدیریت کمیتهٔ انتخاب سی‌امین جشنوارهٔ بین المللی فجر۱۳۹۰، عضویت در هیأت داوران چندین دورهٔ انتخاب کتاب سال و کتاب فصل جمهوری اسلامی ایران، عضویت در هیأت داوران و بازخوانان چندین دوره از جشنوارهای ملّی و بین المللی تئاتر سوره، ماه، حقیقت، تجربه و تئاتر دانشگاهی؛ از دیگر سوابق اجرایی دکتر اسدی است. او همچنین تا کنون، راهنمایی حدود صد پایان نامهٔ دانشگاهی در مقاطع کارشناسی و کارشناسی ارشد سینما و تئاتر را برعهده داشته است.

گفتگویی که در ادامه می‌خوانید، به بهانهٔ کارگاه تخصّصی نمایشنامه‌نویسی رضوی صورت گرفته است. این کارگاه تخصّصی که سرپرستی آن را دکتر اسدی و بهزاد صدیقی برعهده داشته‌اند، با حضور هشت نمایشنامه‌نویس مشهدی و به همّت مؤسّسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی برگزار گردیده است. دستآورد این کارگاه، هشت نمایشنامهٔ رضوی است که به زودی از سوی این مؤسّسه به چاپ خواهد رسید. گفتگوی حاضر، به بررسی تعاریف، مشخّصه‌ها و آسیب‌های تئاتر دینی به ویژه تئاتر رضوی می‌پردازد.

* کارشناس ارشد مطالعات ترجمه دانشگاه شهید بهشتی تهران
Shagh1983@yahoo.com

جناب آقای دکتر اسدی، توصیف شما از نمایشنامه‌نویسی موضوعی چیست؟

یکی از گرایش‌های متفاوتی که در نمایشنامه‌نویسی وجود دارد؛ گرایش به نمایشنامه‌نویسی موضوعی است. به طور کلّی تقسیم‌بندی موضوعی در نمایشنامه‌نویسی جهان وجود دارد. گاه گرایش‌های موضوعی به خواست خودِ نمایشنامه‌نویس‌ها مربوط می‌شود. یعنی یک نمایشنامه‌نویس تصمیمش بر آن است که راجع به حوزه و موضوعی مشخّص بنویسد؛ امّا گاهی اوقات، بنیادها، مؤسّسات، بنگاه‌ها، جریان‌ها و نهادهای ایدیولوژیکی وجود دارند که مایلند گونه‌ای از نمایشنامهٔ موضوعی را در عرصهٔ تولید تئاتر ایجاد و عرضه کنند. اگر منظور ما، مورد دوم باشد که به‌طور معمول در ایران و در سال‌های اخیر وجود داشته، نمایشنامه‌های موضوعی نمایش‌هایی هستند که بیشتر از حیث گرایش مفهومی و فکری در مسیر و موضوع مشخّصی تعریف می‌شوند؛ این موضوع مشخص از یک‌سو به اهداف و دیدگاه‌های آن سازمان یا تشکّل‌هایی که مایل به وجود چنین نمایشنامه‌هایی هستند مرتبط می‌شود و از سوی دیگر به حوزه‌ای که جامعه این موضوعات را می‌طلبد و آن تشکّل‌ها یا نهادها ناگزیرند به این نیاز عکس‌العمل نشان دهند. بنابراین، اغلب استراتژی حمایت از تولید چنین آثاری از سوی این نهادها در عرصهٔ تئاتر کشور مطرح شده و اعمال می‌شود.

در حوزهٔ تئاتر دینی، تقسیم‌بندی جزیی‌تر با نام یا موضوع رضوی چگونه صورت می‌پذیرد؟

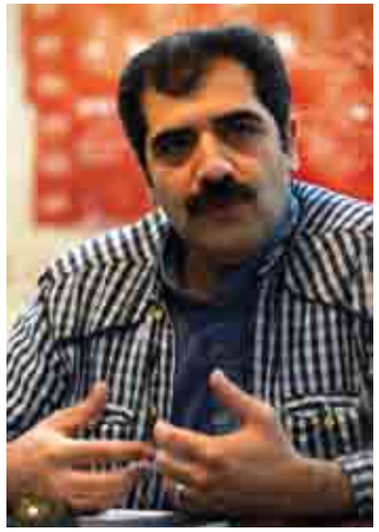
در باب تئاتر رضوی به عنوان بخشی از حوزهٔ تئاتر دینی می‌توان گفت: از یک‌سو این تئاتر به خواستی که در جامعه وجود دارد مرتبط است؛ با توجّه به اعتقادات مذهبی مردم ایران و علاقه‌مندی این مردم به حضرت امام رضا(ع)، این ضرورت وجود دارد که به جنبه‌هایی از این موضوع در تئاتر توجّه شود. با توجّه به اینکه حرم ایشان در ایران قرار گرفته است و ایشان نزدیک‌ترین نماد از اولیای دین اسلام و مذهب تشیّع در ایران محسوب می‌شوند، همچنین به دلیل تعلّق‌خاطر جامعه به حضرت رضا(ع)، مردمان به شکلی معمول، ارادت خود را به انواع مختلف به ایشان نشان می‌دهند. از طرف دیگر نهادهایی هستند که مایلند به شیوه‌ای نظام‌مند این کار را انجام دهند، این نهادها پایه‌گذار نوعی گرایش تئاتری در ایران شدند که ایجاد و اجرای نمایشنامه‌هایی با موضوعات متنوّع در حول و حوش یک موضوع مرکزی با عنوان «امام رضا (ع)» را بر عهده دارند، چنان‌که گفتمان رسمی حاکم بر تولیدات فرهنگی کشور نیز به گونه‌ای ویژه حامی و مشوّق چنین رویکردی است. با موضوعیت تئاتر دینی، دفتری در ادارهٔ کلّ هنرهای نمایشی وجود دارد که متولّی این امر است و جشنواره‌های کلانی وجود دارد که در میانشان آثاری مربوط به موضوعات رضوی هم مطرح می‌شود و البته تلاش‌های ویژهٔ آستان قدس رضوی را باید به صورت جداگانه‌ای در نظر داشت.

می‌توان این طور تعریف کرد که تئاتر رضوی، تئاتری است که به موضوعاتی در باب زیست و زندگی حضرت رضا(ع) و مفاهیمی معنوی و اندیشگانی می‌پردازد که پیرامون حقیقت وجودی ایشان وجود دارد. مفاهیم و مضامینی که در جامعه، چه در اعتقادات علمی اهل فن و چه در باورهای همگانی و فرهنگ عامه، تسرّی یافته است. این بخشی از همان روند کلّی تئاتر دینی است. تئاتری که با ویژگی‌های معنوی دین در جامعه مرتبط می‌شود.

از دیدگاه شما، تئاتر رضوی باید چه شاخصه‌ها و معیارهایی داشته باشد؟

در این مصاحبه مجال بحث نظریِ وسیع در این باره نیست، گرچه در دنیا بحث بسیار جدّی دربارهٔ تئاتر دینی وجود دارد که در ایران هم با سمینارها و ترجمه‌ها و همچنین در برخی مقالات به بخشی از آنها پرداخته شده است. در این فرصت کم، امکان نقد دیدگاه‌ها دربارهٔ تئاتر دینی هم فراهم نیست؛ امّا به‌طور کلّی، می‌توان گفت: در جهان نوعی گرایشِ تئاتری وجود دارد که به تجربهٔ ایمانی و روحانی مرتبط است. حتّی در قرن بیستم که بنابر تصوّر همگان، تجلّی مدرنیستی زندگی و هنر غالب بوده و جهان به سوی خودبنیادی فارغ از ملاحظات معنوی سوق یافته و عقلانیتِ ابزاری، پیشرفت زیادی داشته است و جامعه، تابع روح مدرن، ظاهر دینی کمتری به خود گرفته است. علی‌رغم این تجلّی مدرنیته در جهان، در تئاتر، بازگشت به سرچشمه‌هایی از کنش و وجود آدمی مطرح می‌شود که صورت جدیدی به این هنر می‌دهد. رفتن به اعماق وجود انسان، جستجوی تأثیراتی که کهن‌الگوها، اساطیر و وجوه معنوی در زندگی انسان دارند، در بخش‌هایی، چهرهٔ تئاتر را دگرگون کرده است. حتّی می‌توان گفت آنتی‌تز برای تئاتر متعارف ایجاد کرده، که هم در حوزهٔ اندیشه و تکنیک‌های نگارش متن و هم در حوزهٔ اجرایی، تغییرات عمده‌ای پدیدار شده است. این گرایش از یک سو بازگشت به منشأ روحانی انسان بوده؛ به این معنی که نیروهای غریبی که در پسِ ظواهر عقلانی و سیستماتیک زندگانی امروز نهفته بوده، حالا بیرون کشیده شده‌اند، از سوی دیگر بازگشت به آیین‌هایی است که به شکل وجدان جمعی، انسان‌ها را گرد هم می‌آورد، که باز هم صورت غریبی از زندگی را می‌تواند نشان بدهد. می‌توان این ماجرا را حتّی از نظر

تکنیکی، به عنوان فرایند بازگشت به آیین و بازگشت به روح و ایده‌های مطلق و حقیقی جهان تلقّی و دوباره مشاهده کرد. این موجی است که در جهانِ تئاتر از نیمهٔ اوّل قرن بیستم به‌وجود آمد و بخش مهمّی از تئاتر تجربه‌گرا و نوآور قرن گذشته را در برگرفت. از سوی دیگر در پایان قرن بیستم، جهان با رخداد ایجاد جوامع چند فرهنگی و تداخل فرهنگ‌های گوناگون روبه‌رو شد و بسیاری از فرهنگ‌های معنوی که پیش از این در حاشیهٔ فرهنگ مرکزیت یافتهٔ غرب وجود داشت امکان بروزیافت و معرفت‌شناسی دینی و روحانی این فرهنگ‌ها و رسوخ آن در تولید هنری و فرهنگی عصر پست‌مدرن در تئاتر پست - دراماتیک متجلّی شد.



حالا در جهان‌های ایدیولوژیکی که وجوه مذهبی در آنها برجسته‌تر است، مثل جامعهٔ ما که تحت گفتمان مستقر جمهوری اسلامی، به ویژگی‌های اسلامی و جهان‌نگری دینی توجه ویژه می‌شود، هدف آن است که با اتکا بر برجسته‌سازی نمادها و صورت‌های زندگی دینی، نوعی از تئاتر دینی را، با مؤلّفه‌های ویژهٔ خود، به وجود بیاورد؛ امّا پرسش اینجاست که در ایجاد این تئاتر تا چه حد توفیق یافته است و دامنهٔ تأثیرات آن در جامعه تا چه حد بوده است. در واقع به نظر می‌آید که تئاتر دینی در ایران در قیاس با آن رویکردی که در تئاتر جهان به وجود آمده، با صورت‌ها و رویکردهای تحقیق نشده و خودبسنده‌ای اتّفاق افتاده است. این خودبسندگی و فقدان جذّابیت و تأثیرگذاری آن، جای بحث وسیعی دارد تا روشن شود که ویژگی‌های تئاتر دینی و به‌طور اخص تئاتر رضوی در ایران چه بوده و چه باید باشد؟ تمایز تئاتر دینی با تئاتر ایدیولوژیک کدام است؟ و رویکردهای ایدیولوژیک به تئاتر دینی تا چه حد یاری رسانده و به آن چه آسیب‌هایی وارد کرده است؟ امّا توجّه به موضوع دین و نسبتی که انسان و زندگی با دین دارد، موضوعی است که در تئاتر رضوی نیز اتّفاق افتاده است. فکر می‌کنم مهم‌ترین شاخصه، پیش از این که به امام رضا(ع) معطوف باشد، به کلّیتی مربوط می‌شود که امام رضا(ع) را برای انسان‌ها تعریف می‌کند، یعنی تجربهٔ ایمانی که انسان نسبت به خدا دارد و می‌تواند، در صورت اولیا تجلّی پیدا کند. به اعتقاد من این بازگشت به سنّتی است که هم در ادبیّات و هم در باورهای عرفانی ما وجود داشته است. در واقع در باورهای عرفانی ما، خداوند واحد متکثّری است که در صورت‌های مختلف متجلّی می‌شود و این حقیقت که عظمت خداوند در صورت‌هایی خود را نشان می‌دهد، هربار و در هردوره‌ای به شکلی آشکار می شود. بنابراین مبدأ و مرجعی که به نام خداوند در جهان وجود دارد علاوه بر اینکه خود را در همهٔ اعیان جهان متجلّی می‌کند، خود را در نمود انسان‌های برگزیده و ویژه‌ای هم نمایان می‌سازد. ازاین‌رو در تفکّر نبوّت، پیامبران خداوند، هرکدام جلوه و صورتی ازحقیقت خداوندی هستند و بخشی از صفات او را متجلّی می‌کنند و غیب، خود را در عالم شهادت بدین طریق به صورت اشاراتی آشکار می‌کند. در تکرار این صورت‌ها هر چه پیش‌تر می‌آییم آشکار می‌شود که در باور اسلامی، پیامبر اسلام(ص)، همان صورت و تجلّی کامل است از حقیقت متجلّی در نام و صفات اولیای پیشین، همان‌طور که می‌گویند:

نام احمد نام جمله اولیاست
چون که صد آمد نود هم پیش ماست

قاعدتاً در باور شیعی تداوم تجلّی حقیقت خداوندی، در صورت‌های امامان هم متجلّی می‌شود و آن‌ها را به عنوان نماد و جلوه‌های به تفسیردرآمدهٔ همان حقیقت خداوندی می‌شناساند. به همین خاطر، تصوّر می‌کنم اگر ملاکی برای تئاتر رضوی داشته باشیم، نمایش زیبا شناختی و تئاتریِ همان باوری است که به ذات مقدّس خداوند و آن معنای عمیق، در صورت محسوس شخصیت‌ها و مکان‌ها و فضاهای صحنه‌ای اشاره می‌کند. این امری است که تئاتر رضوی را برخلاف رویهٔ ساده‌انگارانهٔ معمول، به تئاتری متّصل می‌کند که غایتش بازگشت به منشأ روح و دیگر سرچشمه‌های معنوی جهان و کیهان و هستی شناسیِ ژرف‌باور است.

به عبارت دیگر اگر بخواهیم از این وجه فلسفی و کلّی به سمتِ رخداد متعارف زندگی برویم- از آنجا که درام هم قصد به تصویر کشیدن زندگی را دارد- با لایه‌هایی از زندگی روبه‌رو می‌شویم که تجلّیات آن ذات مقدّس، خود را در آن میان پدیدار می‌سازد. اتفاقاً اولیا و ائمهٔ ما

از جمله امام رضا(ع) بخشی از نمادهای تجلّی و زیست زندگی انسان‌اند که امکان بازتولید در زندگی همگان را دارد؛ «او» که نمونهٔ انسان کامل است باید خود را در زیست انسان‌هایی متجلّی کند که کامل نیستند، اینجاست که درام اتّفاق می‌افتد. اگرمعیار تئاتر رضوی فقط این باشد که بخواهد تنها زندگی آن الگوی کامل را طبق باور شیعی ارایه دهد، در واقع تکرار مکرّراتِ حکایات و متونی است که مدام جلوه‌هایی از رحمت و بزرگی و توانایی فوق العادهٔ این اولیا را نشان می‌دهد. امّا معیار تئاتر رضوی می‌تواند در نزدیک کردن انسان با تمامی تنوّع‌هایش به الگوی کامل، روبه‌رو کردن او با تناقض‌هایش و سنجیدن او با الگوی کامل باشد. در واقع ایدهٔ الگوی کامل را مدّ نظر داشته باشد و آن را در خلال و لابه‌لای زندگی ارایه دهد. این امر می‌تواند هم در صورت نمادهای مشخّص زندگی که به صورت روزمره وجود دارد و هم در احساسات، عواطف و افکار انسان‌ها، به عنوان شخصیت‌های نمایشی، نشان داده شود. البته پیداست که باید به صورت بیان هنری در بیاید. صحبت‌های ما تا اینجا بیشتر به درون‌مایه‌ها و گرایش‌ها و به جهت‌گیری‌های موضوعی در نمایشنامه‌ها و نمایش‌های رضوی توجّه دارد؛ امّا اگر گامی به جلو بگذاریم نباید فراموش کنیم که کار ما موعظه، خطابه یا فلسفه‌پردازی نیست، بلکه بیان هنری آن مفاهیمی است که باید در صورت و شیوه‌ای عیان شوند. اینجاست که به‌نظر می‌آید شاخصهٔ دیگر تئاتر رضوی، رجوع به تجربهٔ تاریخی ما در حوزهٔ نگاه و عمل و در خلال ادبیّات گذشتهٔ ماست. استاد شفیعی‌کدکنی نکته‌ای دارند که نقل به مضمون آن این است که: عرفان، صورت زیبایی‌شناختی دین است. منظور، صورت زیبایی شناختی حقیقت دین است. چنانکه تجلّی عرفان، همواره در بیان شاعرانه و صورت هنری است. به نظرمی‌رسد هنر با موضوعیت رضوی، از جمله تئاتر رضوی بایستی نوعی زیبایی‌شناسی دین باشد و در واقع نوعی بیان زیباشناختی ارزش‌ها. باید علاوه بر آن وجوه معنایی به کیفیت زیبایی‌شناختی و توانایی‌ها و قابلیت‌هایی که در هنر نهفته است توجّه کنیم.

نسبت تئاتر رضوی را با تئاتر عمومی ایران چگونه می‌بینید؟

تئاتر عمومی ایران دارای دو رویه است: یک آن دسته از آثاری که ارایهٔ آنها معطوف به تولید تئاتر است و هنرمندان نمایش‌هایی را به قصد اجرای عمومی در جریان عمومی تئاتر به وجود می‌آورند. در این دسته، بخشی از پروسهٔ تولید، ارتباط مؤثّر و مستمر با مخاطب است که می‌تواند با برنامهٔ مشخّص سالیانه از سوی یک تماشاخانه و به صورت یک رپرتوار انجام شود. صورت دیگر را تئاتر موسمی می‌نامیم و اصطلاحاً به آنها تئاترهای جشنواره‌ای نیز گفته می‌شود. یعنی تولید نه به قصد اجرا بلکه به قصد جشنواره انجام می‌شود و ممکن است در نهایت به اجرای عمومی برسد، یا نرسد. به نظر می‌رسد سهم تئاتر رضوی در تولیداتی که با قصد اجرای عمومی تولید می‌شوند، بسیار ناچیز است. در اجراهای عمومی تئاتر کشور، اجرای نمایش‌هایی با موضوع رضوی بسیار کم‌رنگ و کم‌اثر است. دلیل آن نیز این است که در واقع این تئاتر نه نیاز کافی برای وجودش در جامعه ایجاد کرده است و نه رغبت کافی برای هنرمندان وجود دارد که به سمت این تئاتر سوق پیدا کنند. دلیلش شاید این باشد که این نوع تئاتر بیش از اینکه به عنوان یک ضرورت مطرح شود به عنوان یک انجام وظیفهٔ سالیانه، توسّط برخی ارگان‌ها دیده شده است. گویی هنرمندان را با مشوّق‌های مقطعی به استخدام خود درمی‌آورند تا برای یک فصل یا موسمی مشخّص، به منظور برجسته کردن این موضوع در یک زمان بندی مشخّص این‌گونه کار را ارایه بدهند. البته تلاش هم می‌شود که آنها را به حوزهٔ اجرای عمومی بکشانند، امّا می‌دانید که در بازار تئاتر، این نوع تئاتر نتوانسته مخاطب و خواهان کافی را جذب کرده و وارد چرخهٔ اقتصادی تولید تئاتر شود. پس این نوع تئاتر، تئاتری است که صددرصد نیازمند حمایت نهادهای مرتبط با این موضوع است که بتوانند از نظر اقتصادی آن را اداره کنند و حتّی بتوانند برای آنها مخاطب‌های غیرطبیعی ایجاد کنند. منظور از مخاطب غیرطبیعی مخاطبی است که با رغبت خودش تئاتر نمی‌بیند بلکه برای دیدن تئاتر دعوت می‌شود، این کار البته در سالیان اخیر به صورت سیستماتیک از سوی همین نهادها انجام پذیرفته است. این امری نامطلوب است که درعرضهٔ تئاتر دینی ما اتّفاق افتاده و ناشی از سوءمدیریت و سوءتدبیرها و عوام‌اندیشی‌های برخی مدیران فرهنگی و اجتماعی بوده است، با این تصوّر که تبلیغ دین بایستی صورتی این چنین داشته باشد. درحالی‌که با مراجعه به ذات و سرشت زندگی آدم‌های جامعه، می‌توان گفت که آنها به این تئاتر نیاز دارند، ولی به علت غلظتِ ایدیولوژیک و جهت‌گیری‌های غیرهنری و عدم‌تعادل و توازن بین وجوه مفهومی- فُرمی، و هنری، اغلب ویژگی‌های مفهومی غلبه پیدا کرده و تبدیل به ساختارهای حکایت‌گونه و شکل‌های فرمایشی می‌شوند. از این‌رو جنبه‌های سفارشی و تبلیغیِ فاقد روح خلّاقه، مخاطب را پس می‌زند و درنتیجه این‌گونه تئاتر به محفل خودمانی میان مدیران و هنرمندان تقلیل می‌یابد که در فصلی معیّن دور هم جمع می‌شوند و از این گردهم‌آیی خودبسنده، تنها خودشان لذّت می‌برند. در صورتی‌که بایستی به بررسی این موضوع پرداخته شود که حتّی در شهر مشهد که مرکز هنر رضوی است چند

درصد مشـهدی‌ها، گسترهٔ مخاطبان تئاتر رضوی را تشکیل می‌دهند، چه برسـد به تئاتر عمومی کشور که منظور ما هـمان مرکز کشـور و کانون تولید تئاتر ایران اسـت، چه برسـد به شـهرهای دیگر. به علّت نگاه موسمی، مقطعی و ایدیولوژیکِ یک‌سـونگرانه و نگاه‌های تحقیق نشده‌ای کـه ضرورت‌ها را درک و تئاتر مناسـبِ این حوزه را تولید نکـرده، تئاتر رضـوی در همین محـدودهٔ کوچک و تنگ جشنواره‌های مناسبتی محصور شده است و نقش مؤثّر و پررنگی در تئاتر عمومی کشور ندارد.

مواردی که تاکنون مطرح شـد همان نـگاه انتقادی بود که می‌شـود بـه روند رخـداد تئاتر رضـوی در این چند سـال داشت. چه آسـیب‌های دیگری برای این نوع تئاتر می‌توان برشمرد؟

فقدان استراتژی در مدیریت فرهنگی، بخشی عمل‌کردن و هماهنگ نشدن با جریان‌های کلّی موجود در تئاتر، تأکید بیشـتر بر داوریِ مدیران، دربارهٔ نشانه‌های تئاتر رضوی- چراکه مدیران بیشتر علاقه‌مند به کشف نشانه‌های آشنا و مشهود و تکرار شونده اند- فقدان نگاه کارشناسانه؛ یعنی بهره نبردنِ مدیران از کارشناسـانی کـه تحلیل دقیق‌تر و فنّی‌تری از این گونه تئاتر ارایه بدهند، فقدان انگیزه‌های راستین برای سوق دادنِ میل هنرمندان به اجتماعی کردن تئاتر رضوی- یعنی قدری ظواهر و نشانه‌های آشکار را کم کنیم و آن را به شـکل مفاهیمی در خلال زندگی انسان‌ها جسـتجو کنیم-کـه این نیز چنـدان مورد علاقـهٔ مدیران نیسـت، باعث شده اسـت که تئاتر رضوی به ورطهٔ تکرار بیفتد. به دلیل تکرار چنین نشـانه‌های آشـکار و استفاده از مکان‌ها و مشـخصه‌های بسـیار مشهود از جمله حرم، حوالـی حرم، پنجره فولاد، چهره‌هـای تکراری زوّار و بیان تکـراری معجـزات، این‌گونه از نمایـش را رفته‌رفته بی‌اثر کـرده و به ناچار تئاتر رضوی بیشـتر شـبیه خاطره‌گویی عمل می‌کند و کمتر به موضوعات اصلی و ناب آن نزدیک می‌شود.

بـه نظر شـما آیا گسـترهٔ جغرافیایی این تئاتـر همچنان معطوف به خراسان مانده است؟

چـون مرکز این تئاتر خراسـان اسـت بیشـترین تلاش‌ها اینجا انجام می‌شـود و البته طبیعتاً در خراسـان بسـیار پرمعناتـر جلوه می‌کند. امّا از نظر همان وجه موسـمی، در اسـتان‌های دیگر هـم نمایندگی‌هایی دارد که دسـت آخر باید کار را در خراسـان ارایه دهند. برای افزایش این گسـترهٔ جغرافیایی پیشـنهاد می‌کنم آنچه که بایستی در تئاتر عمومی اتّفاق بیفتد، در تئاتر رضوی ایجاد شـود. در جریـان تولید این‌گونه تئاتر موضوعی و فرایند حمایت از آن در کشـور، با محصولاتی که از سراسر کشـور به دست می‌آورند، تور تئاتر یا سـفرهای تئاتر را در سراسر کشـور راه‌انـدازی کنند و آثـار را این‌چنین به اجرا دربیاورند. در تئاتر عمومی البته این امکان هنوز به معنای واقعی وجود ندارد. چون برای تأمین اعتبار با مشـکلاتی روبه‌روسـت؛ امّا با نگاهی جامعه‌شناختی به ایران متوجّه می‌شویم که مخاطبان مـا عمدتاً به تئاتر رو نمی‌آورند، امّا کسـی هم این سؤال را نمی‌پرسد که چرا خود تئاتر به مخاطبانش رو نمی‌کنـد. چرا تئاتر را به عرصه‌ها و شـهرها نمی‌برند و به جنبه‌های ارتباط اجتماعـی تئاتر با ایجاد فرصت‌ها توجّه نمی‌کنند. یکی از پیشـنهاداتی که موجـب رونق این کار حتّـی از لحـاظ اقتصادی نیز می‌شـود هماهنگ کردن و بسـیج کردن نیروی تئاتر برای شکل دادن به سفر تئاتری در سراسر کشـور اسـت. اگر ایـن امر حداقـل در مراکز اسـتان‌ها اتّفاق بیافتد، گسـترهٔ جغرافیایی این نوع تئاتر از خراسـان فراتر می‌رود. نمی‌شـود گفت که تئاتر رضوی در جای دیگـر وجود ندارد، امّا می‌تـوان گفت که بدون تعـارف تئاتر رضوی همانند هر تئاتـر موضوعی دیگر به عرصه‌ای از منبع درآمد، ممر حیات یا حتّی نگاه توریستی برای هنرمندان تبدیل شـده اسـت. یعنی اینکه کسی اثر تئاتری را می‌سـازد که هم آن را درجشنوارهٔ دفاع مقدّس، هـم درجشـنوارهٔ رضوی و هـم در هر موسـم دیگری با موضوعیـت دینی با اندک تغییری بتوانـد اجرا کند و در هر جشنواره بتواند آن وجه خاص مطلوب آن جشنواره را برجسته‌تر سـازد؛ به نظر من این امر پیامد همین درنظر نگرفـتن رابطـهٔ اجتماعی و ضرورت‌ها و نیازهاسـت. اگر بدین شـکل پیش بروند متأسّفانه باید بگویم ممکن است برای تئاتر رضوی اتّفافی مشـابه آنچه که برای تئاتر دفاع مقـدّس افتاد، پیش آید. شـاید با رکود یـا حتّی تعطیلی مواجه شـود. اگر چه فرهنگ رضوی تعطیل نمی‌شود، امّا تئاتر رضوی با داشتن نگاه یکسو نگر، امکان لطمه خوردن را در پیش دارد.

حرف آخر:

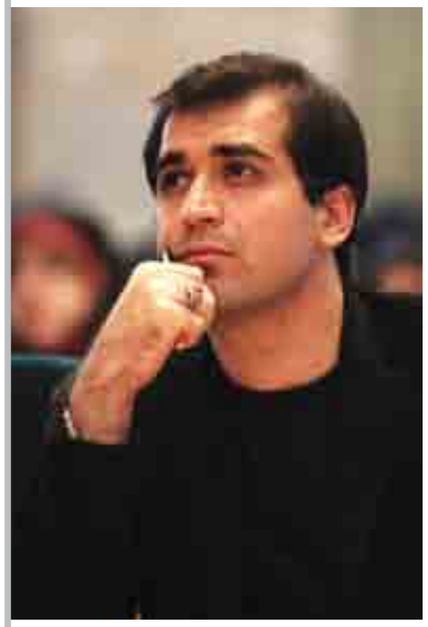
بـرای حرف آخر، فکر می‌کنم هم هنرمندان و هم مدیران باید مقداری به تجارب اندوخت جهانی بیشتر توجّه کنند. در حوزهٔ تئاتر دینی این وهم ایجاد شده است که این نوع تئاتر تنها در ایران وجود دارد. باید بدانیم اسـتراتژی‌های تئاتر دینی در کشـورهای دیگر چگونه اسـت. بایسـتی از تجـارب ملل دیگر بهره جسـت. متأسّـفانه این اتّفاق نمی‌افتـد. همه تصـوّر می‌کنند با اسـتفاده از تجربه‌های دیگـر ملل، به اصل مفهومی لطمه می‌زنیم، در صورتی‌که این‌طور نیسـت؛ مـا می‌توانیـم تمهیـدات، تاکتیک‌ها و تکنیک‌هایـی را کـه در آن تئاتر وجـود دارد ببینیم و در تئاتـر خودمان تنوّع ایجاد کنیم؛ تنـوّع دادن به این معنا

نیسـت که آن را عروسـکی، خیابانی یا کـودک- نوجوان کنیـم. در این گفتگو مجالی بـرای پرداختن به این بحث نیسـت امّا می‌توان در فرصتی دیگر به آن پرداخت. تئاتر می‌تواند عرصهٔ اجتماعی وسـیعی داشـته باشد، می‌تواند صورت‌هایی ازتجلّی نمایشی را داشته باشد که در فرهنگ مـا به صورت سـنّت‌های دیرینه وجود داشـته اسـت و نوآورانـه در روش‌های تازه بازیابی شـود. برای بقای این نوع تئاتر، اوّل باید خود تئاتر را در مملکت نهادینه کنیم و بعد انتظار داشـته باشیم که تئاتر رضوی با موضوعیت خود به طور خاص وارد این عرصه شـود. این مسـئله از جهات مختلف قابل بررسـی است. اگر این تلاش در حال انجام است، بایستی کمی از یک جانبه‌نگری و نگاه کم‌اثر و عقب‌مانـدهٔ تبلیغی کـه تا به حال راجع بـه این تئاتر اعمال شـده، فاصله گرفته شـود و آزادی عمل بیشـتری بـرای بداعت خلّاقانـه به هنرمندان داده شـود. تا حدّی که آدم‌هـا از دامنهٔ شریعت‌مدارانه خارج نشـوند، البته گناهی مرتکب نشده‌اند. مجالی فراهم شود تا هنرمندان بتوانند تجربهٔ خودشـان از ایـمان را روی صحنه بیاورند. حتّی کاراکترهای نمایش هم تجربهٔ ایمانی خودشان را بیان کنند و این مسـئله باعث نشـود که هنرمند هم به همان عوام‌گرایی دچار شـود که بسـیاری به آن دچارند. این به خودی خود شـاید چیز بدی نباشد، امّا به نظر من تجارب هنرمند متفکّر نمی‌تواند خیلی شـبیه بـه تجارب عامیانه باشـد؛ چون بـه هرحال در حوزهٔ تفکّر و اندیشـه و هنر بایسـتی نگاه، فرهیخته باشـد امّا ایـن فرهیختگی بدین معنا نیسـت که بایستی از نگاه عام جامعه فاصله بگیرد، بلکه بایستی نگاه جامعه را نسبت به تجربهٔ ایمانی تغییر دهد. در نهایت پیشـنهاد من این اسـت که استراتژی این تئاتر، تغییر نگاه مردم به تجربهٔ ایمانی خودشـان باشـد. این همان چیزی اسـت که در نـگاه اولیا هم وجود دارد. ایجاد تغییر و دگرگونی در معرفت نسبت به آنها و نسبت بـه حقیقتی که آنها متجلّی آن هسـتند. اگـر این تغییر اتّفـاق بیفتد هنر از لحاظ تاثیرگـذاری فکری و اجتماعی موفّق شده است. پیشـنهاد من این است که در بازنگری هر برنامه به این نکته توجّه شـود که تئاتر رضوی نشـان دادن نشـانه‌های ظاهری مشـهد، حرم یا امـام رضا(ع) نیسـت بلکه پدیدار کردن و متجلّی کردن حقیقتی است که امام رضا(ع) نماد آن است.

راه رفتن بر لبهٔ تیغ؛ حماسه و حُزن...

گفتگو با سیدحمیدرضا برقعی پیرامون شعرسرایی مذهبی

شادی غفوریان



سیّد حمیدرضا برقعی، متولّد ۱۳۶۲ در قم و دانشجوی رشتهٔ زبان و ادبیّات فارسی است. از مجموعه شعرهای مستقل وی می‌توان به *طوفان واژه‌ها* (چاپ نوزدهم، برگزیدهٔ جایزهٔ کتاب فصل و جایزهٔ گام اوّل) و *قبلهٔ مایل به تو* (چاپ نهم، برگزیدهٔ جایزهٔ کتاب فصل و برگزیدهٔ کتاب سال جمهوری اسلامی ایران) اشاره کرد. برقعی تاکنون در چندین کنگرهٔ شعر مقام اوّل را کسب کرده و مدّتی هم دبیر انجمن شعر قم بوده است. این گفتگو به بهانهٔ برگزاری شب شعر «ملکوت هشتم» صورت گرفت. شب شعر «ملکوت هشتم» به مناسبت خجسته میلاد امام رضا(علیه السّلام) و به همّت مؤسّسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس در شهریور ماه ۱۳۹۲ با حضور شعرای برجستهٔ آیینی کشور در مشهد برگزار شد.

جناب آقای برقعی، به نظر شما در تعریف شعر آیینی یا به‌طور اخص شعر مذهبی، چه مشخّصه‌هایی پررنگ‌تر می‌شود؟

من معتقدم که شعر و خصوصاً شعر مذهبی باید دو فضا را هم زمان با هم تجربه کند، یعنی در عین حال که شاعر باید آشنا به زبان ادبیّات و فنون شاعرانه و در کل صُور خیال، صنایع بدیع و نگاه شاعرانه باشد، به موضوعات مرتبط با اهل بیت(ع) نیز اِشراف داشته باشد. در عین حال باید دو نکتهٔ دیگر را هم رعایت کند، یکی اینکه به هر حال شعر برآمده از روح انسان است. شعر برآمده از دردی است که انسان در خود دارد، به همین دلیل برای آنکه شعر بیشتر بتواند با مخاطبش ارتباط برقرار کند و فضای آن معنوی‌تر باشد، شاعر بایستی ارتباط روحی خود با اهل بیت(ع) و فضاهای مذهبی را همواره حفظ کند. نکتهٔ بعدی آن است که شاعر همواره روی لبهٔ تیغ حرکت می‌کند، یعنی باید خیلی مراقب باشد که خدای ناکرده نکتهٔ نامناسبی را در شعرش عنوان نکند، چون فضای شعر فضای خیال انگیزی است؛ مبادا این خیال نزدیک به فضایی شود که شاعر ناخواسته به‌جای آنکه مدح اهل بیت(ع) را بگوید، شعرش توهین به اهل بیت(ع) تلقّی شود.

آیا این مشخّصات بنا به تغییر شرایط و زمان می‌تواند تغییرکند؟

مسایلی که مطرح شد، شرایطی کلّی است که در فضای مرتبط با اهل بیت(ع) از سوی هرکس با هر هنری که دارد، بایستی رعایت شود. امّا در این موضوع معتقدم که بله، گاهی امکان تغییر هست. مثلاً در عرصهٔ دفاع مقدّس، یا در زمان انقلاب، پیش از این‌ها شاید نیاز چندانی در جامعه نمایان نبود که شاعران بخواهند در مورد این موضوعات شعری بگویند. صرفاً مدح و مرثیهٔ اهل بیت(ع) را می‌گفتند و شعر آیینی هم اغلب برای تعزیه‌ها و هیأت‌ها استفاده می‌شد. امّا به‌طور مثال رویکرد شاعران در زمان انقلاب اسلامی مقداری حال و هوای شعاری پیدا کرد، یعنی شعارهایی مثل «هیهات من الذّله» امام حسین(ع)، برای شعار مردم استفاده می‌شد. چرا؟ به این دلیل که قیام امام حسین(ع) در ۱۴۰۰ سال پیش را زنده کنند تا انقلاب اسلامی اتّفاق بیفتد. در عرصهٔ دفاع مقدّس هم به همین صورت، در این فضاها آیتم‌هایی که مرتبط با ظلم‌ستیزی است پررنگ‌تر می‌شود. امّا گاهی در دوره‌ای هستیم که می‌خواهیم مظلومیت شیعه را نشان بدهیم، این‌که به شیعه یا جامعهٔ اسلامی ظلم می‌شود، حال آن نکات و خصیصه‌های مرثیهٔ اهل‌بیت(ع) و مرثیهٔ عاشورا در اشعار پررنگ‌تر می‌شود. شاعر در این مسئله قطعاً بایستی با فضای روز پیش برود. در این موضوع با سؤال شما موافقم که باید مشخّصات تغییر کند امّا در اصلِ ماجرا، نکاتی را که ذکر کردم حتماً در شعر آیینی باید رعایت شود.

چه دلایلی وجود دارد که آثاری مانند آثار محتشم کاشانی از دیگر اشعار مذهبی ماندگارتر می‌شود؟

باز برمی‌گردیم به همان مبحث سؤال اوّل، من معتقدم که اولاً خود شعر معلوم نیست از کجا می‌آید. شعر یک اتّفاق مبهم است، حال وقتی با فضای آیینی و اهل بیت(ع) آمیخته شود، مبهم‌تر نیز می‌شود. شاعر از فضایی استفاده می‌کند که نمی‌داند کجاست، یک دنیای پنهان، این دنیای پنهان گاه باعث می‌شود که شاعر فقط بنویسد و نداند که چه اتّفاقی دارد می‌افتد.

عرض من در این نکته این است که وقتی شاعر ارتباط معنوی‌اش با اهل بیت(ع) بیشتر برقرار شود، یعنی از خود اهل بیت(ع) بخواهد که شعری را به او بدهند که مورد تأیید ایشان باشد، به اعتقاد من آن شعر ماندگار می‌شود. امّا یک‌طرفه هم نباید پیش رفت، یعنی بگوییم من شعری می‌خواهم بگویم که فقط مورد تأیید اهل‌بیت(ع) باشد و از خودشان بخواهم و از این‌رو به صنایع ادبی چندان کاری ندارم. این صحیح نیست. ما هم باید تلاشمان را بکنیم. یعنی شاعر باید، شعریت شعر را در نظر بگیرد و شعر با فنون شاعرانه آمیخته باشد و در عین‌حال آن فضای معنوی و روحانی که درون شعر است هم باید پا به پای این قضیه پیش برود. این باعث می‌شود که شعر به اعتقاد من و به قول شما ماندگار شود.

در بحث اشعار محتشم این داستان وجود دارد که اتّفاقی درون محتشم می‌افتد وگرنه محتشم اصلاً شاعر مذهبی نبوده است، یک اتّفاق باعث می شود که محتشم آن ترکیب‌بند مشهورش را بنویسد. حالا این اتّفاق فوت برادر یا پسرش است. محتشم توسّلی به اهل بیت(ع) می‌کند و موفّق می‌شود؛ گرچه محتشم شاعر کمی نبوده است، وحشی بافقی برای دیدن وی به کاشان می‌آمده است. چنین شاعری وقتی که با آن حال و هوای معنوی آمیخته می‌شود به ناگاه اکسیری مانند آن ترکیب‌بند مشهور را خلق می‌کند.

ماجرای دیگر، ماجرای مقبل کاشانی است که او هم شاعری است که شعر «بلند مرتبه شاهی ز صدر زین افتاد- اگر غلط نکنم عرش بر زمین افتاد» را گفته است. مقبل هم شاعری بود که چندان درگیر فضای مذهبی نبود، یک اتّفاق باعث شد که نگاهی ویژه به حضرت رسول(ص) داشته باشد و شعر یا نوحهٔ معروف «عزا عزاست امروز روز عزاست امروز - مهدی صاحب الزمان صاحب عزاست امروز» هم متعلّق به مقبل است. مقبل هم گویی یک شاعر دایم الخمر بوده و اصلاً در فضای دیگری سیر می‌کرده است؛ امّا یک اتّفاق معنوی باعث می‌شود که او هم، چنین اشعاری بسراید.

تصوّر غالب این اســت که شعر آیینی معمولاً بیانگر حزن و اندوه اســت و در این‌گونه اشــعار، کفهٔ ترازو به سمت حزن و غم ســنگینی می‌کند. آیا ایــن تصوّر غالب صحیح اســت؟ آیا موافقید که در شعر آیینی و مذهبی به نشاط و شــادی کم‌تر از حزن و اندوه پرداخته می‌شود؟ دلایل را در چه می‌بینید؟

متأسّــفانه صددرصد این حرف درست است. نکته‌ای را باید عرض کنم که راز ماندگاری عاشورا بدون تردید بحث مرثیه‌اش است، همان گریه برای امام حسین(ع) که سفارش شده است. امّا تمام کربلا فقط روضه نیست. ما از کربلا نکاتی مانند «مَا رَاَیــتُ إلاَّ جَمِیلا» را داریم که حــضرت زینب(س) فرمودند. فضای کربلا فضایی حماســی است، حال شما بحث نشاط و شــادی را عنوان کردید و من اسمش را حماسه می‌گذارم، این رویکرد حماسی در زمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدّس خیلی پررنگ شــد؛ امّا ادبیّات عاشــورایی و مذهبی ما به‌طور کل، ادبیّات ماتمی اســت، فقط از کشــتن و یا از چگونگی کشته شدن امام حسین(ع) یا اهل بیت(ع) صحبت می شود.

به خاطر آمیخته شدن انقلاب اسلامی و بالطبع دفاع مقدّس، فضای شعاری و بیداری مردم و به‌وجود آمدن فضای حماسی، رویکردهای حماســی کربلا هم بیشتر شــد؛ امّا متأسّفانه در دهه‌های اخیر که دههٔ روشنی هم برای شعر مذهبی است، رویکردهای ماتمی بیشتر شــده است. گه‌گاه کارهای زیبایی انجام می‌شود، چند وقت پیش من به هیأتی دعوت شدم که به مناسبت کندن در قلعهٔ خیبر توسّط امیرالمومنین(ع) که در تاریخ هم ثبت شــده است، جشنی گرفته بودند، چه ایرادی دارد؟ همچنین مدّتی است باب شده که به مناسبت سالگرد ازدواج حضرت زهرا(س) و حضرت علی(ع) جشن می‌گیرند که بســیار کار فرخنده‌ای اســت. می‌توانیم ســالگرد ازدواج حــضرت پیامبر(ص) و حــضرت خدیجه(س) را هم جشــن بگیریم. مثلاً به‌جای آن که بگردیم و تنها مناسبت‌های روضه و مناسبت‌های ماتمی را پیدا کنیم - البته این مناسبت‌ها باید پا به‌پای هم پیش بروند- مناســبت‌های شادی اهل بیت(ع) را هم پیدا کنیم و در شعرهایمان هم این مناسبت‌های شاد را وارد کنیم.

البته این اواخر شــعر مذهبی تفاوت‌هایی کرده است؛ ولی این را قبول دارم که رویکرد ما بیشتر رویکرد عاطفی و ماتمی اســت. من این را با جســارت می‌گویم که احساس می‌کنم به خاطر این اســت که شــاعران ما متأسّفانه دنباله‌رو تفکّر مدّاحان بزرگوار ما هســتند و چون کاری که دوســتان مدّاح ما می‌خواهند انجام دهند به نسبت بیشتر مرتبط با اشک و روضه است، شاعران بیشتر فضای ماتمی را پررنگ می کنند. از این‌رو بحث حماسه و به قول شما بحث‌های شادی و نشاط، که به عقیدهٔ من بیشــتر، انســان را به معارف اهل بیت(ع) نزدیــک می کند، کم‌رمق‌تر و کم‌رنگ‌تر از مباحث حزن‌آلود شعر مذهبی می‌شود.

برای شعرسرایی آیینی و مذهبی چه ساختارهایی را اعم از کلاســیک یا نیمایی مطلوب‌تر می‌دانید؟ خصوصاً برای کار خودتان، شکل‌گیری این ساختارها چگونه است؟

معتقدم که هر قالبی کارایی خودش را دارد. اصلاً نمی‌توانم بگویــم کــه در فلان قالــب، شــعر مذهبی بیشــتر نمایان می‌شــود. در وزن گاهی می‌شود گفت، مثلاً می‌گویند وزن «مستفعلن مفاعل مستفعلن فعل» که محتشم هم در این وزن می‌گوید «باز این چه شــورش اســت که در خلق عالم اســت» وزن حزینی اســت، چون رویکرد ماتمی است. ولی فردوسی رندانه وزن حماسی«فعولن فعولن فعولن فعل» را انتخاب می‌کند. در وزن بله می‌توان پیش‌فرض‌هایی تعیین کرد ولی در قالب به نظر من بستگی به محتوای شعر دارد.

پس قالبِ شعری را از پیش تعیین شده تلقی نمی کنید؟

اینکه بگوییم چون می‌خواهیم بیشــتر شعر آیینی بگوییم در قالب قصیده شــعر بگوییم، درســت نیست. به نسبتِ موضــوع، بایــد قالب هم انتخاب شــود. اگــر قصد داریم روایتــی را عنــوان کنیم، مثنوی را انتخــاب کنیم، اگر مدح می‌نویســیم بهتر اســت قالب قصیده را انتخاب کنیم، اگر می‌خواهیم بحثی عاطفی، احساسی یا یک موضوع تغزّلی را مطرح کنیم، بهتر است قالب غزل را انتخاب کنیم. گاهی نیاز اســت ابتدای جلسه و انتهای جلسه، شاعر یک رباعی یا یک دوبیتــی بخواند، خب بالطبع آن قالب‌ها را انتخاب می‌کنیم.

نگاه ما نباید فقط به هیأت‌ها باشــد. ما مخاطبان دیگری هــم داریم. مثلاً کتاب *گنجشــک و جبرییل* از مرحوم دکتر سیّد حســن حسینی چه‌قدر مورد استقبال قرار گرفت. این کتابی در قالب نیمایی و در مدح اهل بیت(ع) است. شاعر این‌قدر به کار خود اعتقاد دارد که گفته *گنجشک و جبرییل* را در کفــن مــن بگذارید. پس موضوع، قالب را مشــخّص می‌کنــد نه اینکه چــون این قالب نزدیک‌تر اســت. قالب ترکیب‌بند بیشتر مورد استقبال مدّاحان است، می‌توانند نیم ساعت در این قالب مدّاحی کنند و یک جلسه را اداره کنند ولی آن‌وقت دیگر خلّاقیت در شعر کمتر اتّفاق می افتد.

در حال حاضر آفت‌های شــعر آیینــی و مذهبی را در چه می‌بینید؟

سه نکتهٔ مهم در این زمینه را بایدعرض کنم، ابتدا نگاه صرفاً ماتمی و حزن‌آلود به واقعهٔ کربلا داشتن. البته تأکید می‌کنم که یک ســتون شــعر و ماندگاری نام اهل بیت(ع) همین ماتم و حزن اســت، امّا نباید تک‌بعدی عمل کرد. گاه غزلی نوشته می‌شود، از ابتدا تا انتهایش همه روضه است، فقط برای گریه کردن سروده شــده است، نه برای اینکه بخواهد

معــارف اهل بیت(ع) و مدح اهل بیت(ع) را بگوید، صرفاً شــاعر برای این شــعر را نوشــته که بخوانند و گریه کنند. ایــن به نظر من تک‌بعدی نگاه کردن و مختصر کردن امام حسین(ع) است.

نکتهٔ بعــد این کــه ایــن روزهــا، اســتفاده از تمثیل‌ها و استعاره‌هایی که در شــأن اهل بیت(ع) نیست، رایج شده است. شاعر این‌قدر عشــق اهل بیت(ع) را پایین می‌آورد که هم‌شــأن یک معشــوق زمینی به آن‌ها نگاه می‌شود و همان حرف‌هایی را که خیلی راحت به دوست خود می‌زند با او بیان می‌کند، یعنی جایگاه اهل بیت(ع) را تشــخیص نمی‌دهد و به بهانهٔ شعر هر حرفی دلش می‌خواهد می‌زند.

نکتهٔ دیگر این اســت که، مطالعهٔ شاعران مذهبی محدود است و صرفاً به شنیده‌هایشان از مدّاحان بسنده می‌کنند. خیلی از سوژه‌هایی که شاعران آن را تبدیل به شعر می‌کنند همان چیزهایی است که از مدّاحان می‌شنوند، خودشان به سرچشــمه‌ها و کتاب‌ها و منابع دست اوّل رجوع نمی‌کنند، درصورتی‌که تفکّر و پشــتوانهٔ هیأت‌هــای مذهبی و نگاه مدّاحی باید شــاعران باشند، شــاعران باید تفکّر را بسازند. یکی از تعریف‌های شــعر و شــاعری این اســت که: شاعر کســی است که سال‌ها جلوتر از زمان خود زندگی می‌کند، حال اگر این شاعر بخواهد تفکّرش را فقط از شنیده‌هایش بگیرد و فقط شنیده‌هایش به شعر تبدیل شوند، دچار یکی از آسیب‌های شــعر آیینی شده است. به نظر من این سه، نکاتی است که باید به آنها توجّه کرد.

موضــوع دیگری که باید ذکــر کنم، پرگویی یا زیاده گویی اســت. شــاعر به خاطر اینکه به مراســم متفاوتی دعوت می‌شود و برنامه‌های متفاوتی دارد یا درخواست‌های زیادی از او می‌شود، بدون آنکه شعرش را در بوتهٔ نقد قرار دهد، چاپ می‌کند یا از طریق رســانه به گوش مردم می‌رســاند، درحالی‌که ممکن اســت این شــعر ایرادهایی داشته باشد. این دلیلش پرگویی و زیاده گویی و بدون تأمّل شــعر گفتن شاعر اســت، بدون اینکه شاعر بخواهد فکر کند و شعرش را در بوتهٔ آزمایش قرار دهد، شعر را در معرض عموم قرار می‌دهد. این نیز به نظر من از آفات شعر آیینی است.

تقدیم به حضرت رضا(ع)

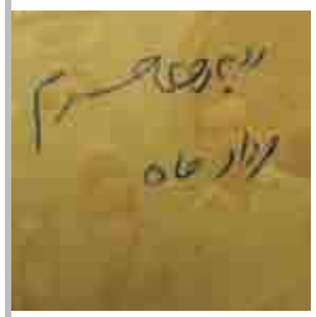
همیشه قبل هر حرفی برایت شعر می‌خوانم
قبولم کن من آداب زیارت را نمی‌دانم
نمی‌دانم چرا این‌قدر با من مهربانی تو
نمی‌دانم کنارت میزبانم یا که مهمانم
نگاهم روبه‌روی تو بلاتکلیف می‌ماند
که از لبخند لبریزم که از گریه فراوانم
به دریا می‌زنم دریا ضریح توست غرقم کن
در این امواج پر شوری که من یک قطره از آنم
سکوت هرچه آیینه، نمازم را طمأنینه
بریز آرامشی دیرینه در سینه، پریشانم
تماشا می‌شوی آیه به آیه در قنوت من
تویی شرط و شروط من اگر گاهی مسلمانم
اگر سلطان تویی دیگر ابایی نیست می‌گویم
که من یک شاعر درباری‌ام، مدّاح سلطانم

انگار همین دیروز بود

خانهٔ پیرزن ته کوچه
پشت یک تیر برق چوبی بود
پشت فریادهای گل کوچک
واقعاً روزهای خوبی بود
***
پیرزن هر دوشنبه بعد ازظهر
منتظر بود در زدن‌ها را
دم در می‌نشست و با لبخند
جفت می‌کرد آمدن‌ها را
***
روضه‌خوان محلّه می‌آمد
میرزا با دوچرخه آهسته
مثل هر هفته باز خیلی دیر
مثل هر هفته سینه‌اش خسته
***
«ای شه تشنه لب سلام علیک»
ای شه تشنه لب... چه آوازی
زیر و بم‌های گوشهٔ دشتی
شعرهای وصال شیرازی
***
می‌نشستیم گوشهٔ مجلس
با همان شور و اشتیاقی که...
چه‌قدر خوب یاد من مانده
در و دیوار آن اتاقی که -
***
یک طرف جملهٔ«خوش آمده‌اید
به عزای حسین» بر دیوار
آن طرف عکس کعبه می‌گردد
دور تا دور این اتاق انگار
***
گوشه گوشه چه محشری برپاست
توی این خانهٔ چهل متری
گوش کن! دم گرفته با گریه
به سر و سینه می‌زند کتری
***
عطر پررنگ چایی روضه
زیر و رو کرده خانهٔ او را
چه‌قدر ناگهان هوس کردم
طعم آن چای قند پهلو را
***
تا که یک روز در حوالی مهر
روی آن برگ‌های رنگا رنگ
با تمام وجود راهی کرد
پسری را که برنگشت از جنگ
***
هی دوشنبه دوشنبه رد شد و باز
پستچی نامه از عزیز نداشت
کاشکی آن دوشنبهٔ آخر
روضهٔ میرزا گریز نداشت
***
پیرزن قطره قطره باران شد
کمی از خاک کربلا در مشت
السّلام و علیک گفت و سپس
روضهٔ قتلگاه او را کشت
***
تاهمیشه نمی‌برم از یاد
روضهٔ آن سپید گیسو را
سالیانی است آرزو دارم
کربلای نرفتهٔ او را

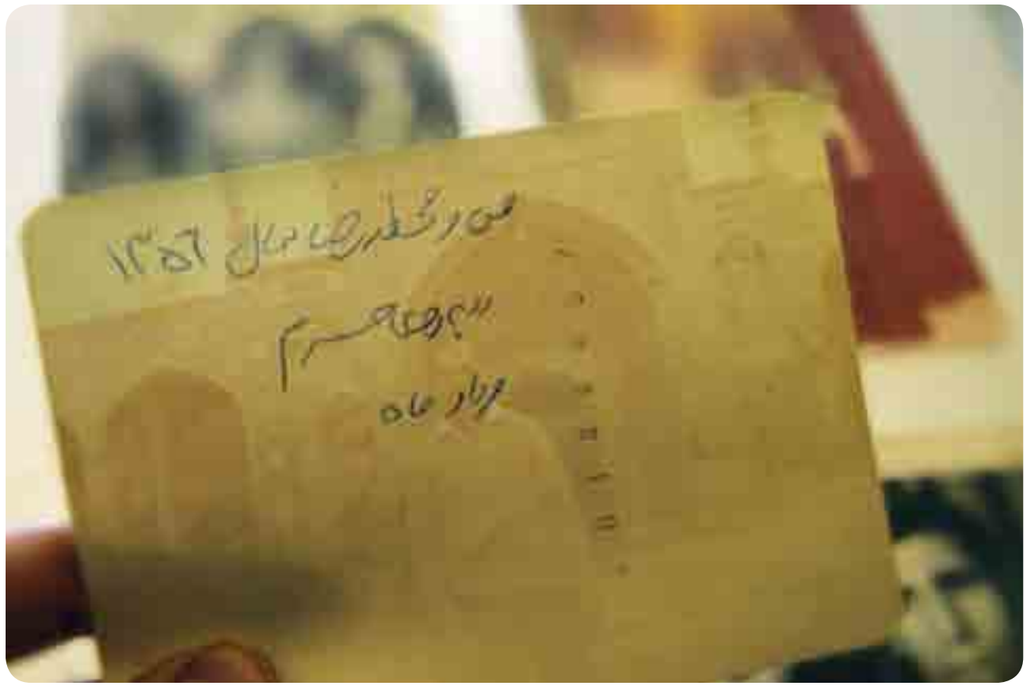
کربلا را دل تنگم...

هنوز شوق تو بارانی از غزل دارد
نسیم یک سبد آیینه در بغل دارد
خوشا به حال خیالی که در حرم مانده
و هر چه خاطره دارد از آن محل دارد
به یاد چایی شیرین کربلایی‌ها
لبم حلاوت «احلی من العسل» دارد
چه ساختار قشنگی شکسته است خدا
درون قالب شش گوشه یک غزل دارد
بگو چه شد که من این‌قدر دوستت دارم؟
بگو محبت ما ریشه در ازل دارد
غلامتان به من آموخت در میانهٔ خون
که روسیاهی ما نیز راه حل دارد



عکس‌نوشت؛ در جستجوی زمان از دست رفته...

مصطفی پیوندی



روایت اوّل: آن‌سوی تصویر

خودانعکاسی[1]، سابقه‌ای بلندمدّت در تاریخ هنر دارد. در واقع هر زمان، مدیوم یا ابزار بیانی مشخّصی همچون نقاشی، سینما، ادبیّات و... در دلِ خود، دوباره و از سرِ تکرار، به ویژگی‌های ماهوی خود ارجاع دهند و یا با انعکاس دوبارهٔ مختصات زبانی خود، در دل اثری که در همان مدیوم خلق شده است، اشاره‌ای به ویژگی‌های ساختاری ــ مضمونیِ خود کنند، کیفیتی خودـ انعکاسانه شکل می‌گیرد. عکاسی به گواه تاریخِ مملو از حادثه و اتّفاقِ خود، به روشنی شاهدی برای قدرت خود-انعکاسانهٔ رسانه‌اش است. در *سراسر* تاریخ عکاسی، به شیوه‌های ساختاری مختلف و با دست آویزهای متنوّع مضمونی، ذاتِ قایم به خودِ عکس، موضوعی جدّی برای بازخوانی و ارجاعِ دوباره به زبان عکاسی شده است. از همان ابتدای تولّد عکاسی در اواسط قرن نوزدهم، عکس‌های بی‌شماری، موضوع غالب عکس‌های دیگر را تشکیل داده‌اند. تصاویر عکس‌گونهٔ بسیاری، قهرمان و شخصیت عکس دیگری را شکل داده‌اند. برای ریشه‌یابی قدرت خیره کنندهٔ عکاسی در آفرینش آثار خود-انعکاسانه، توجّه به ماهیت «مومیایی وار» عکاسی، همان‌گونه که رولان بارت[2] زبان شناس در *اتاق روشنِ*[3] خود اشاره می‌کند، می‌تواند یاری رسان باشد. بارت در *اتاق روشن* با اشاره به «مرگ»، هنر نمایش و ارتباط آن با عکس، عکاسی را هم‌چون تئاتر، مرتبط با *آیین و مناسک مردگان* می‌داند و از تصویر ثبت شده بر سطح حسّاس به نور در اتاقک تاریکِ دوربین، به عنوان کنشی در جهت *اضطراب ما از مرگ* عنوان می‌کند. در نظر بارت، عکاسی توأمان *زنده و مرده* است. تلاش دوربین عکاسی برای حفظ زمان از دست رفته یا زمانِ درگذر است که عکاسی را با میرا و نامیرایی بودن همراه می‌کند. تصاویر عکاسانه همواره در برابر فراموشی، نیستی و *عدم حضور* مقاومت کرده و سعی در حفظ و بقا در زمانِ بی‌توقّف دارند. در منظر نگارنده بازگشت دوبارهٔ یک عکس به عکسی دیگر، به وضوح، تصویرگرِ تلاش عکاسی در جهت بقای گذشته است؛ گذشته‌ای که با دوباره و دوباره عکاسی شدن، گویی همچنان نفس می‌کشد.

عکس «رویا وثوقیان» از مشهد، به آسانی یک اثر خود-انعکاسانه تلقّی می‌شود. تصویر حاضر که در بخش شهرِرضا در چهارمین جشنوارهٔ ملّیِ عکس مشهد، شایستهٔ دریافت جایزهٔ دوم نامیده شده است، با بازخوانیِ عکسی دیگر، مسیر ارتباطیِ خود را با مخاطب آغاز می‌کند. در بدنهٔ عکاسی ایران، به دلایل مختلفی خارج از آنچه پیش‌تر اشاره شد، تصاویر بسیاری با این شیوه برخورد بصری تولید می‌شوند. با یک جابه‌جایی و تغییر موقعیت، توجّه عکاسان، خیلی سریع از تصویر عکس به پشت کاغذ عکاسی جلب شد. آنجا که در غالب موارد، دست‌خط‌ها، خرده‌روایت‌ها، نام‌ها و مکان‌ها، جای مهر و نشانهٔ عکاس دوره گرد یا ثابت، خودنمایی می‌کند. گویی جهانی که به لحاظ همین داده‌های اندک و موجز در پشت کاغذ عکس نقش بسته، به مراتب از آنچه که خودِ تصویر عکس به ما ارایه می‌کند، اگر نخوانیم جذّاب‌تر، دست کم به جادو نزدیک‌تر است. داده‌ها و نشانه‌های نقش بسته در پشت کاغذ عکس، به دلیل برخورداری از سویه‌های زبانی و گرافیکی، به واسطهٔ عدم برخورداری از هویت کاملاً تصویریِ نشانه‌های بصریِ حاضر در عکس‌ها، مبادرت به آفرینش تصویر ذهنی می‌کنند. برای مخاطب، عبور از اسامی، مکان ها، دست‌خط‌ها و تاریخ‌های درج شده در پشت کاغذ عکاسی، با شکل گرفتن داستانک‌ها موازی شده و سفر آغاز می‌شود.

اطّلاعاتِ مندرج در پشت عکس حاضر در اثر خانم وثوقیان از سه عبارت کوتاه و اطّلاع‌رسان، تجاوز نمی‌کند. سطر اوّل، *من و محمدرضا ۱۳۵۶*- سطر دوم، *روبه‌روی حرم* و در سطر آخر، *مردادماه* با خودکار نوشته شده است. در کنار این عبارات، برخی اعداد به شکل عمودی بر کاغذ نقش بسته که حاصل کدگذاری‌های دستگاه چاپ، بر روی کاغذ است. سه عبارتِ ترکیبی کوتاه، به ساده‌ترین شکل ممکن، روایتی را طرح می‌کند. وجود داده‌های تاریخی، مکانی و حتّی ذکر حضور دو شخصیت، در اینجا - *من و محمدرضا*- و ارتباط آنها با حضور در حرم مطهّر در مقطع زمانیِ مشخّص، یک سال پیش از انقلاب اسلامی و در میانهٔ تابستان، مخاطب را به‌طور جدّی وارد یک برههٔ تاریخی، جغرافیایی و فرهنگی مشخّص می‌کند. همراه شدن این عبارت‌ها در کنار یکدیگر، برای بیننده در رسیدن به یک برش ذهنی، تکیه‌گاهی فراهم می‌کند. نکتهٔ بسیار مهم و قابل اشاره در اثر خانم وثوقیان، دیده شدن تصویر عکس از پشت کاغذ است. بیننده به‌طور هم‌زمان با برقراری ارتباط با عبارت‌های نوشتاری، هاله‌ای از تصویر عکس را نیز مشاهده می‌کند. در تصویر عکس، مرد و زنی میانسال با فاصلهٔ بسیار کم نسبت به یکدیگر، دوشادوش هم قرار گرفته‌اند و در پس‌زمینه، بخشی از معماری حرم مطهّر دیده می‌شود. با دیدن مرد و زن حاضر در تصویر، حالا جنسیت «من» حاضر در عبارت نخست آشکار می‌شود. روایت، جنسیتی زنانه به خود می‌گیرد. زنانه بودن این روایت، خاطره سازیِ آن را تشدید می‌کند. زن، بیش از مرد خاطره‌ساز است. از مشاهدهٔ فضای پیرامون عکس، به روشنی می‌توان دریافت که عکس از دل آلبوم عکسی بیرون آورده شده و در مقابل دوربین قرار گرفته است. انگشت شصت دست چپی که عکس را روبه روی دوربین گرفته است، زمخت است و مردانه به نظر می‌آید. برخورد بصریِ عکاس با توجّه به برش‌ها و نحوهٔ قرارگیری عناصر، عجولانه احساس می‌شود.

کلام آخر اینکه، اثر «رویا وثوقیان» با وجود برخورداری از کلیشهٔ بارها استفاده شده در تولیدات اخیر عکاسیِ ما و شباهت ساختاریِ کسل‌کننده با آثاری از این دست، به‌خوبی به هدف غاییِ این‌گونه تصاویر که همان اثرگذاریِ آنی و لحظه‌ای بر مخاطب است، موفّق عمل می‌کند. اثر خانم وثوقیان، تصویری خاطره‌ساز با توانایی به حرکت واداشتن نیروی ذهنی بیننده است.

پانوشت‌ها:

۱. Self-reflective

۲. Roland Barthes

۳. Camera Lucida- دو ترجمه از *اتاق روشن* بارت به زبان فارسی موجود است: *اتاق روشن*/ فرشید آذرنگ، نشرحرفهٔ هنرمند و دیگری، *اتاق روشن*: اندیشه‌هایی دربارهٔ عکاسی/ نیلوفر معترف، نشر چشمه

روایت دوم:
این سوی پرده

عکاسی زیارتی[1] را می‌توان از نخستین شیوه‌های رایج شده در مشهد مقدّس، در سالیان آغازین ورود عکاسی به ایران دانست. در زمان حکومت رضاشاه در ایران و به دلیل ایجاد تغییر در بافت اطراف حرم مطهّر، اجازهٔ عکاسی در مجموعه بناهای حرم از عکاسان دوره‌گرد سلب شد. درخواست مکرّر زایران برای عکاسی در فضای حرم مطهّر و عدم امکان ثبت تصاویر در بافت معماری حرم، عکاسان را وارد مرحله‌ای نوین در عکاسی زیارتی کرد. عکاسان در ابتدا با استفاده از پشت‌بام‌های مشرف به مناظر منتهی به حرم رضوی و سپس با استفاده از پرده‌های منقوش به تصاویر گنبد و گلدسته، صحن کهنه (عتیق)، صحن نو و همچنین استفاده از روایاتی تصویری همچون مسموم کردن امام رضا(ع) توسّط مأمون و یا روایت ضامن آهو به بازنمایی هر چه بیشتر و نزدیک‌تر حال و هوای حرم، همّت گماردند. رویکرد کاملاً واقع‌گرایانه در عکاسی زیارتی با استفادهٔ روزافزون عکاسان از پرده‌های مصوّر، وارد مرحله‌ای انتزاعی‌تر شد که امروزه از آن به عنوان عکاسی *حرم و بارگاهی*[2] یاد می‌کنیم. پرده‌های منقوش با استفاده از روایات مربوط به امام رضا(ع) و بهره‌گیری از امکانات بیانی پرده‌های نقالی و قهوه‌خانه‌ای، شمایلی ذهنی به خود می‌گیرند. حضور در فضای استودیویی، شیوهٔ قرارگیری در مقابل پرده و نسبت آن با عناصر بصری موجود در پرده، نورپردازی و حتّی صحنه‌آرایی و استفاده از مدل‌های مصنوعی همچون شتر یا آهو و همچنین پوشاندن لباس‌های عربی بر تن زایران، ذهن تصویرسازعکاس حرم و بارگاهی را به حرکت وا داشت. از ویژگی‌های ساختاری و بصری پرده‌ها می‌توان به وجود رنگ‌گذاری به شیوهٔ تک‌رنگ در برخی پرده‌ها، دورگیری‌های ضخیم و خارج از ظرافت و دوری جستن از نمایش جزییات اشاره کرد. تک نسخه بودن، ویژگی بسیار مهم تمامی عکس‌های زیارتی و حرم و بارگاهی در آن زمان است. عکاسان به واسطهٔ حجم بالای تصاویر تولیدی وارتباط با زایرانی که امکان مراجعهٔ مجدّد آنها به عکّاس و درخواست نسخهٔ دیگر، پایین بود، گرایشی به آرشیو کردن تصاویر نداشتند. ناگفته نماند که در برخی نسخه‌ها شاهد انواع کلاژ و رنگ‌گذاری‌های دستی به شکل مستقیم بر روی تصویر هستیم که عکاس امکان تکثیر آنها را نداشته است.

تصویر حاضر، عکسی متعلق به *محمّد قاسمپور حصار جلالی* ساکن تربت حیدریه، برگزیدهٔ چهارمین جشنوارهٔ ملّی عکس مشهد در سال هزار و سیصد و نود است. این تصویر در نگاه نخست، عکسی حرم و بارگاهی تلقّی می‌شود. زوجی جوان با پوششی رسمی و کاملاً آراسته به همراه کودک خردسال خود با رنگ لباسی کاملاً متضاد با پدر و مادر در برابر پرده‌ای مربوط به روایت ضامن آهو ایستاده‌اند. پرده‌های مربوط به روایت ضامن آهو، هم‌چون پردهٔ حاضر در تصویر، همواره فضایی انتزاعی دارند. در پردهٔ حاضر در عکس، چهرهٔ نورانی امام هشتم(ع)، جزییات پوشش شکارچی، کمی آن‌سوتر، جزییات حاضر در عمق صحنه هم‌چون فرم و رنگ ابرها، رنگ آسمان، نحوهٔ قرارگیری خوشه‌های انگور، ارتباط عناصر حاضر در پیش‌زمینه هم‌چون کوه‌های *سر* به آسمان ساییده و آبشارهای کوچک کنارهٔ قاب و سبزه‌زار پیش پای شخصیت‌های روایت و در انتها پرسپکتیو تخت، به چشم می‌خورد. عوامل ذکر شده در کنار یکدیگر منتج به فضاسازی ذهنی در پرده شده است. محمّد قاسمپور، به ناگاه امّا با فاصله گرفتن از آدم‌های مقابل پرده و کلّیت آن؛ استفاده از عدسی فاصلهٔ کانونی کوتاه- واید- و پیش گرفتن برخوردی سردستی، آزاد، بی‌تکلّف و عاری از امر نمایشی، طرح بصری عکس خود را ساماندهی کرده است. عکاس با فاصله گرفتن از آدم‌هایش، معنایی افزون بر جهان یک قاب حرم و بارگاهی را به تصویرش تزریق می‌کند و عکس خود را سریعاً از دسته‌بندیِ عکس‌های پرده‌انگارانه – آن‌طور که همواره شاهدیم- خارج می‌کند. وجود توری و محافظ احتمالاً یک پروژهٔ ساختمانی در آغاز کار، آجرهای بیرون‌زده از دیواری به ظاهر تخریب شده و حضور باغچه‌ای سیمانی (بتنی) ناهمگون با فضای کلّی صحنه که با قرار گرفتن در محدودهٔ اعوجاج عدسی بیش از پیش دهن کجی می‌کند، جهان اطراف پرده و آدم‌های مقابلش را تشکیل می‌دهد. چرا عکاس از آدم‌ها و آن پرده فاصله گرفته است؟

مایلم دو شیوهٔ حسی- عاطفی متفاوت را نسبت به ارتباط دو گروه مختلف با پردهٔ ذهنی و فضای اطرافش مطرح کنم. گروه نخست را آدم‌های پشت دوربین تشکیل می‌دهند. مخاطبان عکس؛ من و شما. برای مخاطبان عکس، خیال، انتزاع و امر روحانیِ حاضر در پرده با هجوم فضای خشن، آزار دهنده و اینجا کلان‌شهریِ عکس، به قتل می‌رسد. آدم‌ها همچنان مقابل پرده ایستاده‌اند؛ امّا پرده دیگر آن پردهٔ پیشین نیست. گروه دیگر را خانوادهٔ مقابل پرده تشکیل می‌دهند. شخصیت‌های مقابل پرده به نمایندگی از فوج عظیمی از آدم‌های همواره مقابل پرده امّا خارج از قاب این تصویر، گویا صدای این برخورد را نمی‌شنوند. آرام و باوقار در برابر پرده ایستاده‌اند؛ تبسّم کوچک حاضر در چهرهٔ زن همراه با پذیرندگیِ مرد، امنیت خاطر و رضایت قلبی را در هم‌جواری با پیکر منوّر علی بن موسی الرّضا(ع) و سایه سار درختان تاک درون پرده برایشان به ارمغان آورده است که گویی ارتباط مادی‌شان با جهان اطراف پرده منقطع گشته است. فارغ از هرگونه تلاشی در جهت یافتن خواست و نیتِ عکاس، کیفیت بیانی موجود در اثر که با حضورش، امکان مشاهدهٔ چنین تفاوت ارتباطی میان ما و آنها با پرده را ایجاد کرده، ستایش می‌کنم.

پانوشت:

۱: به گونه‌ای عکاسی مردمی یا تجاری اطلاق می‌شود که در شهرهای مذهبی ایران، خصوصاً مشهد از گذشته رواج یافته است. عکاسی زیارتی در ارتباط مستقیم با زایران شکل می‌گیرد؛ آنی، سریع و فوری بوده و دارای ویژگی‌های مشخّص است. از پیشگامان عکاسان زیارتی در ایران می‌توان از فرج الله عباداف، میرزا عکاس‌باشی آستان قدس، ابراهیم ذهبی مشهدی معروف به سیّاح، علی آیریا، محمّد نصرت و رسول عربلین نام برد. برای مطالعهٔ بیشتر می‌توانید نگاه کنید به: *عکاسخانهٔ ایام*؛ گردآورنده نسرین ترابی، نشر کلهر

۲: از آن به عکاسی *گنبد و بارگاهی* نیز یاد شده است. در اکثر منابع، مترادف با *عکاسی زیارتی* استفاده می‌شود. نگارنده با توجّه به تغییر رویکرد عکاسان، میان این دو واژه در متن تمایز قایل شده است.

شبستان

گزیده ای از داستان های جشنواره ملی داستان نویسی رضوی (کبوترحرم)

پدرکلان

آن حجم گنبد شکل طلایی رنگ

پدرکلان[1]

به یاد دوستان افغانم

حسین لعل بذری
رتبهٔ اوّل در بخش داستان کوتاه
جشنوارهٔ کبوتر حرم سال ۱۳۹۲

الآن دیگر چیزی به غروب نمانده امّا هنوز هیچ رَدّی از پدر کلان نیست. ظهری اذان که دادند، با هم وضو کردیم و رفتیم داخل و به نماز شدیم. من یک مقدار دمِ آشوب بود. نماز را که سلام دادیم، زیارت‌نامه برداشتم به خواندن. پدر کلان برخاست. گفت:
«باش تا من از خاطر آسوده یک زیارتی بکنم.»
خواستم که همراهش بروم، دست به سر شانه‌ام گذاشت که :«نی!»
وقتی در آن شلوغی از چشمم افتاد، میان دمِ یکبارگی خالی شد امّا به خودم هراس راه ندادم. زیارت‌نامه را که تمام کردم از ایمام رضا خواستم که یک راهی به پیش پای ما بگذارد؛ یک راه خیری که از ای پریشانی به دربیاییم؛ از ای دربه‌دری و خانه به‌دوشی. اصلاً دمِ نبود که با بابا راهی شوم، مادر هم دلش نبود، به اجبار تسلیم زورِ بابا شده بود. پدر کلان ولی هیچ بروز نمی‌داد که خاطرش به کدام سو است؛ به مزارشریف یا به این‌جا.
یک ساعتی که طی شد به دمِ جوش افتاد. ورخاستم یک خبر بگیرم. یک‌به‌یک صحن‌ها را خوب چشم دواندم تا داخل ضریح. به آن شلوغی که هرکس تقلّا می‌کرد دستش را به ضریح برساند من به دنبال پیرمردی بودم که قدیفهٔ[2] رنگی به شانه داشته باشد. هی چندین بار با فشار جمعیت رفتم تا به آخر و برگشتم ولی هیچ خبر نبود. برگشتم، همهٔ گوشه‌کنار شبستان‌ها را به این خیال که شاید به خلوت نشسته باشد یک وقتی، سَیل کردم[3]. از همهٔ خادم‌ها پُرسان کردم[4] که«یک پیرمردی به این نشان ندید؟«هیچ کدام ندیده بودند. داشت اشکم می‌آمد. آمدم بر سر جای اوّل نشستم که نکند برگردد و مرا که نبیند، هراسان شود.
حالامانده‌ام چه‌طور به خانه شوم بی پدرکلان؟ اصلاً چه جواب دارم برای بابا و مادر؟ کاکایم[5] ! کاکایم اگر بفهمد، بند جگرش می‌ترکد از بس که دلبستهٔ پدرکلان است. اگر به این وضع و اوضاع نبودیم باز می‌شد یک خاکی به سر بریزم، حالی که همهٔ اسباب و اثاث را جمع کرده‌ایم تا راهی شویم به مرز و همه چشم به راه، تا من پدرکلان را از زیارت بازپس بیاورم، هیچ نمی‌تانم.
دارم دیوانه می‌شوم یا ایمام هشتم!

*

صبح که می‌خواستم به خیاط‌خانه شوم، مادر جلوی راهم ایستاد که:«یک کاری می کنی؟»
گفتم: «هرچه باشه.»
گفت:«پدر کلانت حسرت یک زیارتِ آخر دارد، می‌خواهد از آقا حلال بودی بگیرد.»
گفتم:« به روی چشم! بگذار که تا پیش صاحاب کار بروم و باز بیایم، حتما!»
ظهری که برگشتم، بابا مرا که دید یکباره به خشم ایستاده شد:« به کدام گور می گردی تو؟»
گفتم: «رفته بودم که پیسهٔ[6] خود از صاحاب کار وابستانم.»
رختخواب‌ها را از سر شانه‌اش ایلا داد[7] به ته وانت.گفت: «پیش تر نمی‌تانستی بری که حالی به این اوضاع...»
بعد حرفش را نیمه‌کاره رها کرد و باز چیز دیگری به خاطرش آمد.
« زود شو[8]! که اگر طول بدهیم از گرما پخته می شویم ها!»
هیچ گپ نزدم دیگر. خود را از دروازهٔ حویلی[9] رساندم به پای اسباب‌ها که همان‌طور بی‌نظم و نظام، یله افتاده‌بودند به هرسو. تقدیر به جور دیگری آواره می‌کرد

عکس‌ها از آذرخش شفیعی کدکنی

ما را. تو گویی که دربه‌دری، پیشانی نوشتِ همیشگی‌مان باشد به قول کاکا «دایم باید زن و فرزند خود به دندان بگیریم و هی از این ولایت به آن ولایت کوچ کنیم.»
من مزارشریف را به خاطر نمی‌آورم که چه‌طور بوده. مادر می‌گوید شیرخواره بوده‌ام که راهی شده‌ایم ایران، پس نه از طالب هیچ شناخت دارم نه از مجاهد. اگر طالب را دشمن می‌دانم از سرِ گپ و گفت‌های بابا و کاکایم است که هروقت حرفشان می شود به غیظ می‌آیند که:«هِی پیر لهنت[10]! هرچی بلا بر سر ما می‌آید از خاطری[11]همین طالب است...» آنها هنوز نیمی از دلشان به پیشِ «روضهٔ سخی»[12] مانده است که تا اسمش می‌آید، اشک از گوشهٔ چشمشان روان می‌شود. من ولی هرچه دارم به همین شهر است؛ به همین کوچه خیابان های دورِ حرم، به بازار رضا، به خیاط‌خانهٔ نمدار زیرزمین، همهٔ رفیق و نارفیق‌هام هم به همین جاست؛ همین‌جا که صبح تا غروب مزدوری می‌کنم و دست‌آخر صاحب‌کار، حقّم را مثل آب خوردن بالا می‌کشد و گپ که می‌زنم، می‌شوم «بد افغانی!».
رفیق‌هام هم هستند؛ عباس رفیقم است که از سرِ من به صاحب‌کار درمی‌آید که: «حاجی! این‌ها گناه دارن، غریبن، حقشان را نخور».
خاطر من هم به مثال همین اسباب و اثاث، پریشان و درهم است. هیچ نمی‌توانم که یک سر و سامان درست بدهم به آن. از وقتی بابا خبر داد که باید برگردیم - انگار یکی زده باشد به پسِ کلّهٔ من- همین‌طور گیج و گول برای خود چرخ می‌خورم و هیچ کار از پیش نمی‌تانم ببرم. نه دستم به سوزن و چرخ می‌رود در خیاط‌خانه، نه به گوشه و کنایه‌های شوخِ عباس دمِ غنج می‌رود که:
«عظیم! فکر نکن، یا خودش میاد یا نامه اش..!».
چه‌طور می‌شود بی‌خیال بود؟ دل کندن، رخت و لباس نیست که اگر به بَر آدم جور درنیامد پَرتو کنی[13] و یکی دیگر بر کنی. اگر بود چه‌طور خود بابا بعد هیژده سال نتانست کنار بیاید با دلش و حالی عزمِ رفتن کرده؟ این همه پای می‌فشارد برای خاطر این است که همهٔ گذشته و بود و نبودش به پای صخره‌های مزار جامانده. همی دیشب که سر شام جَر[14] می‌کرد با مادر، معلوم بود که از سرِ حرف خود کوتاه نمی‌آید. مادر داشت اشکنه تیار می‌کرد[15] و هی لُند می‌زد[16] که:
«فکر کردی به همی آسانی است؟ اسباب و اثاث بریزی به عقب موتَر[17] و راهی شوی؟ آن جا هم طالب ایستاده به پیشبازِ تو که: به خیر آمدی!»
بابا سِگرت[18]اش را به غیظ خاموش کرد:
«چندی زبان تو دراز شده که مرا به سُخره می‌گیری و تکلیف می‌کنی که از عقیدهٔ خود برگردم؟ هیچ به تو نیامده این گپ!»
نجیبه-خواهر بزرگم- می‌دانست الان است که خشم بابا دَر بگیرد و به دامن او هم برسد، همی‌طور که بچّه‌اش را شیر می‌داد، تقلّا می‌کرد مادر را آرام کند: «شما را به سرِ قرآن جَر نکنین، بگذار حالا برویم تا ببینیم چه پیش می‌آید، شاید خیرِ ما به همان مملکت ویران باشد»
مادر که زورش به بابا نمی‌رسید خوب بهانه یافته بود که قهر خود را به نجیبه خالی کند:« بیچارهٔ سیاه سر! هیچ فکر کردی با ای بچّهٔ صغیر به او محشر می‌خواهی چکا کنی؟»
بابا طاقت نیاورد، زد به زیر کاسهٔ اشکنه:«همچین

می‌گویی که انگار به اسیری می‌برم شما را!»
بعد هم برخاست رفت به میان حویلی و یک سگرت دیگر گیراند و از همان جا داد زد:
«همی فردا راهی می‌شویم؛ بی هیچ گپ و گفت!»
مثلِ اعلان جنگ بود ولی به این سوی میدان کسی جرأت نمی‌کرد در مقابلش بایستد. بابا یک قومندان[19] بی‌رحم و منطق شده بود که همه از او هراس می‌داشتند. به قول کاکا: بسیار وقت‌ها در دل هر کدامِ ما یک طالبی سرمی‌آورد که فقط تفنگ بر شانه ندارد.
در فکر بودم که این همه اثاث را چه‌طور به یک وانتی جا بدهیم که صدای بابا بلند شد:
«هووی عظیم! روز دارد می رود، حیرانِ چی مانده‌ای تو؟ ورخیز پدرکلان را رو به راه کن!»
رفتم به سمت پسخانه. نجیبه به میان در ایستاده بود، مرا که دید، گفت:«خدای خیرت دهد! ای پیرمرد خدا از کلهِ سحر همی‌طور چشم به راه مانده که یکی ببردش حرم.»
با شوق سیل کردمش؛ جامه‌اش را آلیش کرده بود[20]و یک قدیفهٔ خوش‌رنگ به دوش انداخته. چند سالی جوان‌تر می‌نمود. پیش رفتم و پیشانی‌اش را بوسیدم. سرم را بغل گرفت و به سینه‌اش فشرد. یکباره نمی‌دانم چرا آرام گرفتم. دلم می‌خواست یک چند همی‌طور رهایم نکند.
صدای بابا دنیایم را به هم ریخت:
« هو بچّه ! زود شو!»
پدر کلان را بر ترک بای‌سیکل[21]نشاندم و راهی شدم به سمت حرم.
*
حالا سه روز می‌رود که هیچ ردّ و نشانی از پدرکلان نیست. مثالِ جنگ‌زده‌ها، اسباب و اثاث‌مان همان‌طور پرت و پلا، یَله شده‌است به میان حویلی. دیگر هیچ‌کدام ما دل و دماغ گپ زدن حتّی نداریم، اثاث دیگر جای خود. مادر هِی می‌رود به پسخانه سرک می‌کشد و هی می‌نشیند به زاری. بابا یک کنجی نشسته و فقط سگرت درمی‌دهد و دیگر لب به هیچ قوت نمی‌زند، گپ هم دیگر هیچ. روز اوّل که تنها برگشتم و فهمید که پدر کلان بی رَد شده، چیزی نمانده بود مرا بکشد. سر به دنبالم گذاشت به میان حویلی و همی‌طور از یَخن[22]ام گرفته بود و کَشال می‌داد[23] از پِی‌اش. خون به چشمش افتاده بود و ناسزا می‌داد:
«بچّه!... من تو را با همین ریسپان[24] به دار می‌زنم!»
خدای خواست که کاکایم را از راه رساند، مرا از زیر دستان بابا درکشید. گفت: «هو مرد! دیوانه شده‌ای! چه می‌خواهی بکنی؟»
بعد بابا را تیلا داد[25] به یک سو. آمد سراغم و خاک و خُل پیرهنم را تکاند. سر در کنار گوشم آورد و گلایه‌وار نالید: «پدر نامرد! با ما چه کردی تو؟!»
دیدم که اشک، نرم نرمک از گوشهٔ چشمش سُر خورد به میان محاسنش. روی برگرداند که گریه‌اش را نبینم. بعد رفت کنار بابا و دست در شانه‌اش انداخت و بلند بلند گریست، بابا هم صدا به صدای کاکا داد و بعد هم مادر و نجیبه، کُلَکی[26]به گریه درآمدند.
*
سه ماه رفته است از روزی که پدر کلان بی ردّ و پی شده است. اثاث‌ها به زیر تلّی از خاک نشسته‌اند به گوشه و کنار. هر روز سحر که نماز می‌خوانیم دیگر خواب به چشم‌مان نمی‌رود. می‌مانیم هوا که روشن شد، راهی می‌شویم سمت حرم. یک ساعتی همان دور و اطراف را چرخ می‌زنیم و بازپس می‌آییم. کاکایم می‌گوید: بی‌فایده است دیگر...
بابایم می‌گوید:«می‌دانم، ولی حرم که می‌آیم خاطرم آرام می‌گیرد، انگار می‌کنم که حالی رفته است دستی به ضریح برساند و پس بیاید.»
دیگر بابا برایم آن هیبت هراسناک پیشین را ندارد. در نگاهش یک آرامی می‌باشد که ترس را از دلم دور می‌کند. گویی که پدرکلان آمده به میان چشمانش نشسته.

پانوشت

۱. پدر بزرگ
۲. شالی که روی دوش می اندازند
۳. نگاه کردم
۴. پرسیدم
۵. عمویم
۶. پول، دستمزد
۷. رها کرد
۸. عجله کن
۹. حیاط
۱۰. پدر لعنتی
۱۱. به خاطر، به واسطه
۱۲. زیارتگاهی در مزار شریف منسوب به حضرت علی(ع)
۱۳. رها کنی
۱۴. بحث و دعوا
۱۵. آماده می‌کرد
۱۶. غر می‌زد
۱۷. ماشین
۱۸. سیگار
۱۹. فرمانده جنگی
۲۰. لباسش را عوض کرده بود
۲۱. دوچرخه
۲۲. یقه
۲۳. می‌کشید
۲۴. طناب، ریسمان
۲۵. هل داد
۲۶. همگی

آن حجم گنبد شکل طلایی رنگ

سمیه سادات موسوی جهان آبادی
رتبهٔ دوم در بخش داستان کوتاه
جشنوارهٔ کبوتر حرم سال ۱۳۹۲

این قصّه دربارهٔ شفا گرفتن نیست. دربارهٔ شفا نگرفتن است. قهرمان این قصّه یک بیمار قلبی نیست یا یک افلیج مادرزاد یا آدمی که غدّه‌ای در سرش دارد اندازهٔ یک توپ تنیس و یا نابینایی که دکترها جوابش کرده اند و یا... بعد بیاید پابوس آقا، اشک بریزد، گلایه کند، بخواهد بعد ناامید برگردد، بعد معجزه مثل یک باران بهاری نوازشـگر بر جسمش ببارد و رهایی یابد از بیماری قلبی‌اش، یا لنگان لنگان شروع کند به راه رفتن، یا غدّهٔ اندازه توپ تنیـس همین‌طور بی‌خود و بی‌جهت در سرش آب شود یا چشم‌هایش را باز کند و ببیند تاریکی دنیا برایش ناگهان بدل شـده است به روشنایی...! قهرمان این قصّه شفا نمی‌گیرد، شفا را می‌خواهد از آقا؛ امّا نمی‌گیردش از او. چون این قصّه دربارهٔ شـفا گرفتن نیست، دربارهٔ شفا نگرفتن است...

هـرم داغ آفتاب یله می‌شـود روی سرش، روی سر قهرمان قصّه که دختر اسـت که گندمگون اسـت،که چشـم‌های درشـت قهوه‌ایش بی‌رمق است، که بیشتر از بیست و پنج سـال ندارد. لب‌های خشـکش به هم چسـبیده‌اند و باز نمی‌شوند از زور تشنگی. آب امّا نمی‌خواهد. مدّتی است که دیگر نه آب، که هیچ چیز نمی‌خواهد. آن قدر آن روزها، آن روزها که مادرش قفل شده بود به تخت بیمارستان پر شده بود از خواسـتن و آن قدر خواسـته بود رنگ نپریده و نزار نبودن چهرهٔ مادر را و روییدن دوبارهٔ موهای سرطان‌زده‌اش بر سرش را، که انگار همهٔ ذخیرهٔ خواستنش را یک‌جا خرج کرده بوده قهرمان قصّه. سـالنه سالنه قدم برمی‌دارد میان انبوهی جمعیت شتاب‌زده و مدام تنه می‌زند به این آدم و آن آدم. باکیش نیست امّا. این حال را این حال باکی نداشتن از هر چیز که بر سر آدم بیاید را، کسی درک نمی کند جز آن که مثل او تهی شده باشد از خواهش. سر را که بالا می‌کند نور، چشمانش را می‌زند و آن حجم گنبد شکل طلایی رنگ با آن دو سـتون در دو طرفـش آن دو هم به رنگ طلایی، تحمیل می‌کند خودش را بر چشم‌هایش. به هم می‌فشارد دیدگانش را محکم. نمی‌خواهد که ببیند. امّا آمده است که ببیند. نه برای آن که بخواهد. برای آن که بپرسد یک سؤال ساده را: چرا خواستم و نشد؟! چرا سرطان، مادر را دزدید از او و آقا هیچ کار نکرد برایش؟ همان آقا که ضامن آهوست؟ همان که می‌گویند مهربان اسـت و شفا گرفتن آدم‌ها گیر یک جنبش سر بزرگوارانهٔ اوست؟

به ورودی حرم می‌رسـد قهرمان قصّه. این پاهایش نیستند کـه او را پیـش می‌برند بلکه اوسـت که پاهـا را به جلو می‌کشـد. کفش‌ها را از پا می‌کند و وارد می‌شـود به یکی از آن همـه رواق. می‌آیـد که آن در بلنـد بالای طلاکوب شـدهٔ ورودی رواق را ببوسـد به عادت همیشه. بوسه‌اش در هوا جا می‌ماند. یـادش می‌آید که این بار آمدنش مثل همیشـه نیست، به آن دلایل همیشگی هم نیست. نیامده اسـت که بخواهد شـفای مادر را، که زبان بریزد برای آقا، که هزار تا قول سـفت و سـخت بدهد به آقا، که اگر رها شـود مادر از سرطان بشـود بندهٔ خوب خدا، که هی نماز حاجت بخواند برای به رحم آوردن دل آقا. وارد رواق که می شـود، خنکای باد کولرها رها می‌شـود روی صورتش. انگار که نوازش می‌کند کسـی پوسـت گونه‌هایش را. او امّا این نوازش را نمی‌خواهد. نمی‌خواهد که مهربانی کند کسی برای او. که خوشـامد بگوید آمدنش را. دنج‌ترین گوشـه را پیدا می‌کند. چمباتمه می‌زند و چادرش را سـفت می‌پیچد دور بدنش. سرش را بالا می‌کند و در میانهٔ آیینه‌کاری‌های سقف خـودش را می‌بینـد و آدم‌های دیگر را که تکرار شـده‌اند در آیینه‌هـا و هزار تکه گشـته‌اند. خودش و همهٔ آن هزار تکه‌اش ،دهان باز می‌کنند، خطاب به که؟! نمی داند. شاید خطاب به او که دیدنی نیسـت امّا فضا را پر کرده اسـت حضورش. همان که نامش در میان همهمهٔ در هم تنیدهٔ این چهره‌های اشک‌آلود و خواهنده، سمفونی مکرّری را شکل داده است: یا علی بن موسی الرّضا، یا علی بن موسی الرّضا. یا علی بن... او هم می‌شـود هم‌نوای این کر دسته جمعی، امّا صدایش انگار یکی نمی‌شود با دیگر صداها، دیگر صداها می‌خواهند، حاجت دارند، او امّا حاجت ندارد، سؤال دارد: چرا مادر رفت و او، و او که علی بن موسی الرّضاست کاری نکرد برایش؟!گوش می‌سـپرد. انگار صدایی می‌آید. صدایی که شاید پاسخی بر پرسـش بی‌پاسخ او باشد. صدایی مثل نوای جرس که می‌خواندش به رفتن. به برخاسـتن، به یافتن جواب...

راه می‌افتد. از رواق خارج می‌شـود. پاهای بی‌حفاظش بر روی سـنگفرش‌های تفتیدهٔ صحن حرم داغ می‌شوند. او امّا کفـش به پا نمی‌کند. هم چنان می‌رود و می‌رود. آن‌قدر که خسـته می‌شـود و همان‌جا روی زمین تب‌زده رها می‌کند تنش را. چشم می‌دوزد به سایهٔ آدم‌ها بر روی زمین که در هم می‌پیچند، می‌آیند و می‌روند. یکی از سایه‌ها نزدیک او می‌شود. صدایش می‌کند. حرف می‌زند با او:

- دخترم بشینم این جا کنارت؟!

سـایه منتظر پاسـخ او نمی‌ماند و همان‌جا کنارش سطحی می‌شود در هم فرورفته. صاحب سایه را نگاه می‌کند. قلبش می‌خواهد که از حرکت بایسـتد. چه‌قدر شبیه مادر است این چهره. به همان رنگ پریدگی، به همان نزاری، این چهره هم مثل چهرهٔ مادر خزان زدهٔ طوفان سرطان است انگار...

- دخترم واسـم زیارت‌نامه می‌خونی؟ چشام خیلی ضعیف شدن. همش خط‌ها رو گم می‌کنم...

نمی‌خواهد که بخواند. امّـا جذبهٔ صدای زن، جادو می‌کند او را انگار...

- السّـلام علیک ایها الامام المظلوم، السّلام علیک ایها الامام الغریب، السّلام علیک...

طاقت نمی‌آورد سنگینی واژه‌ها را. زیارت‌نامه را می‌بندد و می‌گیردش به طرف زن...

- نمی‌تونـم، نمی‌تونم بخونمـش. بدین یکی دیگـه براتون بخونه...

زن نگاه سمج خستگی‌ناپذیرش را میخ‌کوب می‌کند بر او...

- خودت برام بخون دیگه دخترم. آخه من نمی‌تونم بدم هر کسی واسم زیارت‌نامه بخونه. به آقا گفتم چشامو می‌بندم، بعد بازش می‌کنم، اوّلین کسی که چشامو وا کردم دیدمش، همونی باشه که لایق باشه زیارت‌نامهٔ آقا رو بخونه. اوّلین نفری هم که دیدم تو بودی...

پوزخند می‌زنـد. در میان این تودهٔ عظیم آدم‌ها هیچ کس بیشـتر از او نالایق نیست برای خواندن زیارت نامه. او که مشـکوک اسـت به مهربانی آقا. اوکه آمده است این‌جا تا فقط اندوه خشـم زده‌اش را از خوب نشـدن و مرگ مادر روانه کند سوی آقا. او که ایمانش را به اعجاز آقا دفن کرده است سر مزار مادر...

- حاج خانم ، ولم کنین تو رو خدا. بدین یکی دیگه بخونه. من این کاره نیستم...

زن زل می‌زند به او. نگاهش شـبیه نگاه مادر است. سؤالی جان می‌گیرد در وجودش و رهایش نمی‌کند.

- حاج خانم! اگه ناراحت نمی‌شین می شه یک سؤال بپرسم ازتون؟! اومدین این‌جا که شفا بگیرین؟ سرطان دارین شما هم؟!

- سرطان دارم. بدجورشـم دارم. امّا این‌جا نیومدم که شـفا بگیرم.

- پس اومدین این‌جا چی کار؟!

زن لبخند رنجوری می‌زند.

- باید بیام چی‌کار؟ خوب اومدم این‌جا زیارت دیگه. اومدم پابوس آقا...

- یعنـی هیچ‌چی نمی‌خواهین از آقا. نمی‌خواهین که خوب بشـین؟! نمی‌خواهین که از شرّ این سرطـان لعنتی راحت بشـین؟ نمی‌خواهین که آقا واسطه بشه بین شما و خدا که دل خدا رحم بیاد؟!

زن جوابی به سؤال‌های پشت‌سرهمش نمی‌دهد. زیارت‌نامه را می‌گیرد جلوی چشمانش.

- بخون دختر جون. بخون. اومدیم این‌جا یک سلام کنیم به آقا. خوب نیست یک زیارت‌نامه خوندن رو این همه کشش بدیم. زشته مهمون، جواب سلام صاحب‌خونه رو نده. زشته به خدا...

چیـزی می‌شـکند در وجـودش. اشـک‌ها شرّه می‌کنند از چشـم‌هایش به سوی زمین. پاسخ سـؤالش را گرفته است شـاید. زل می‌زنـد به آن حجم گنبد شـکل طلایی رنگ. با صدای شکسته از بغض می‌خواند:

- السّلام علیک ایها الامام الشهید. السّلام علیک...

کسی سلامش را جواب می‌دهد انگار...

تذهیب‌های قرآنی

چهارمین دوسالانه

فصل های مسابقه :

• مجموعه کامل آرایه های قرآن شامل :
شمسه ،تذهیب دو صفحه افتتاح
دعای افتتاح وختم قرآن ، حاشیه صفحات
فهرست سوره، سرسوره ، نشان (جزء، حزب ، سجده)

• تذهیب تک اثر شامل :
شمسه ،تذهیب صفحات افتتاح ، حاشیه صفحات

• تشعیر شامل : حاشیه - جلد (نقوش گیاهی)

• گل و بوته ، گل و مرغ (لاکی ، ابرنگی)

• منشی سازی خط عین به عین بند اثر
(تذهیب - گل و مرغ) از استاد فدا

آخرین مهلت تحویل آثار ۲۰ شهریور ۹۲

نمایشگاه آثار و مراسم اختتامیه مهرماه ۹۲

آدرس دبیرخانه :
مشهد ، خیابان کوهسنگی ۲۷ ، شماره ۹
مکتب هنر رضوان

تلفن : ۶۰ - ۸۴۲۹۷۵۶

آدرس سایت : www.tazhib.org