راستان

بسم الله الرحمن الرحيم

یا علی ابن موسی الرضا

فصلنامهٔ آستان هنر/ هنرنامهٔ آستان قدس رضوی/
شمارهٔ ۸ / بهار ۱۳۹۳
کاری از «گروه هنر پژوهی رضوان» وابسته به مؤسسّهٔ 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 همراهی:
علی‌اصغر ناصری‌مهر
ماندانا یمینی
بهروز کریم پور
آرزو ایمانی (دبیرخانه جشنواره داستان رضوی)

با سپـاس از:
سیدمحمد مجتبی حسینی، جواد آرین منش، سید حسین عابدی، گنجینهٔ کتابخانه و موزهٔ ملی ملک

■ **چمن حکایت اردیبهشت می گوید...**
علی ثابت نیا / ۷
■ **بررسی اسناد کاشی‌کاری حرم و اماکن متبرّکهٔ رضوی از صفویه تا قاجاریه**
اعظم نظرکرده / ۱۰
■ **قرآن خطّی شمارهٔ ۱۰۶ به خط عبدالقادر حسینی شیرازی در موزهٔ آستان قدس رضوی**
مریم حبیبی قاینی بایگی/ ۲۰
■ **بررسی مفاهیم نمادین درخت، سبو و قندیل در محراب زرّین‌فام آستان قدس رضوی**
حبیب الله آیت اللهی، حسین عابددوست / ۲۸
■ **مروری بر قرآن‌نگاری در دربار امپراطوران گورکانی هند و بررسی دو اثر از گنجینهٔ قرآن آستان قدس رضوی**
مهدی صحراگرد/ ۳۶
■ **تأثیر سنّت « وقف» در حفظ و توسعهٔ کتاب‌آرایی ایرانی با تأمّلی بر مصاحف کتابخانهٔ آستان قدس رضوی**
کیانوش معتقدی/ ۴۴
■ **درهای نفیس وقفی حرم مطهّر رضوی در دورهٔ قاجار**
سیدحسن حسینی/ ۵۰
■ **سکوت در حاشیه امن رمان ... گفتگو با سعید تشکری پیرامون ادبیات دینی/ بیوگرافی سعید تشکری**
شادی غفوریان، مهدی سیم ریز/ ۵۶
■ **گزیده ای از رمان غریب، قریب**
سعید تشکری/ ۶۹
■ **یادنام**
سیدحسن حسینی/ ۷۱
■ **اهمّیت تاریخ شفاهی در مستندسازی تاریخ هنری اماکن متبرّکهٔ آستان قدس رضوی**
ابوالفضل حسن آبادی/ ۷۵
■ **سیاه و سفید** (نگاهی به آرشیو تصاویر ادارهٔ امور اسناد و مطبوعات کتابخانهٔ آستان قدس رضوی)
مهدی حسامی‌دوغائی،مهدی سیدی فرخد/ ۷۸
■ **شبستان**
گزیده‌ای از داستان های جشنوارهٔ ملّی داستان نویسی رضوی (کبوتر حرم)/ ۸۲

■ **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
مؤسسّهٔ آفرینش های هنری آستان قدس رضوی
تلفن: ۸۴۴۵۱۴۲-۰۵۱۱ پنج خط
تلفکس: ۸۴۲۲۰۱۵-۰۵۱۱
راه هـای ارتبـاط با نشـریه:
astanehonar8@gmail.com
honarpajouhi@gmail.com
www.aqart.ir

نگاره‌ای از دیوان شاهی سبزواری/ جمال‌الدین فیروزکوهی/ ۹۸۰ هـ .ق
گنجینهٔ کتابخانه و موزهٔ ملی ملک

عکس روی جلد: حمیدرضا هلالی (جشنواره ملی عکس خانه دوست)
عکس داخل جلد: شادی آفرین آرش(جشنواره ملی عکس خانه دوست)

حوّل حالنا الی احسن الحال...

عکس از: علیرضا حسینی (جشنواره ملی عکس خانه دوست)

چمن حکایت اردیبهشت می‌گوید...

علی ثابت نیا*

در توالی روزهای مکرّر، نغمه‌ای نهفته است، زمزمه‌ای یا صدایی آشنا. ترانه‌ای از جنسِ رُستن.

آنجا که هجوم آرام رنگ‌ها بر بستر سفیدِ خاك چشم می‌رباید، هنر به کمال می رسد و لحظه‌ای برای تغییر، شکل می‌گیرد.

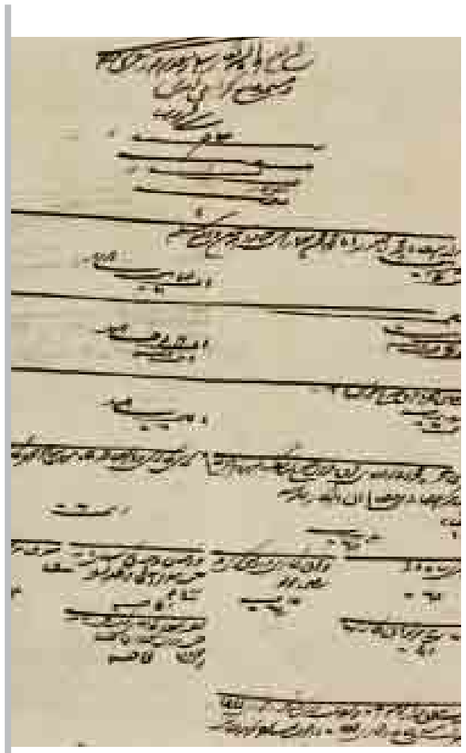
تغییری برای لحظه‌ها و روزها و سال‌ها؛ چرا که تغییر نیازِ بودن است و بودن، التزام تغییر.

دمیدنِ نَفَسی تازه در کالبد هر وجود، مژده‌ای است برای روزِ نو، و پنجره‌ای است به افقِ امید و شکفتن.

تقارن آغازین روزهای فروردین و بهشتِ اردیبهشت، با شروع دوره‌ای جدید از مدیریت، در آستانِ همیشه بهارِ خورشید خراسان را به نیك‌ترین فال گرفته و از درگاه پروردگار مدبّر و محوّل، بهترین روزها را برای خادمین این بارگاه قدسی آرزومندیم.

* مدیر مسئول

تابلوی رنگ روغن نا تمام، هنرمند: کمال الملک، تاریخ خلق: قرن ۱۴ هـ. ق. گنجینهٔ کتابخانه و موزهٔ ملی ملک.



بررسی اسناد کاشی‌کاری حرم و اماکن متبرّکهٔ رضوی از صفویه تا قاجاریه

اعظم نظرکرده*

چکیده:

شـکوه و معماری هر بنا به تزیین و آرایش آن بسـتگی دارد. هنرهای والای اسـلامی به خصوص هنرهای تزیینی و کاربردی در احداث زیباترین بناهای مذهبی دارای ظرافت بسیاری اسـت. این تزیینات که شامل آجرکاری، گچبری، کاشی‌کاری، منبّت‌کاری، آینه‌کاری و طلاکاری است، در دوران مختلف تاریخی تغییرات زیادی یافته، امّا هم‌چنان در اوج درخشش و زیبایی است. نمونه‌هایی از این تزیینات معماری که در نوع خود بی‌نظیر است، درحرم مطهّر رضوی به وفور یافت می‌شـود. کاشـی‌کاری از جمله این تزیینات بی‌نظیر اسـت که در حرم مطهّر حضرت رضا(علیه‌السّلام) خودنمایی ویژه‌ای می‌کند.

بررسـی پیشینهٔ تاریخی و تشـکیلات اداری منظّم آسـتان قدس دربارهٔ ساخت و تعمیر کاشی‌کاری‌های اماکن متبرّکهٔ رضوی از دورهٔ صفویه تا قاجار (۹۰۷ - ۱۳۴۴ هـ‌ق) با استفاده از اسـناد ارزشمند موجود در آرشـیو مجموعهٔ مدیریت اسناد سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسنادآستان قدس رضوی، اندیشهٔ تدوین پژوهشی براساس اسناد را شکل داد. این اسناد که شـامل۹۳۰ سند مربوط به کاشـی و واژه‌های مرتبط با آن مثل کاشی‌تراش، خشت‌کاشی، کاشی‌سـاز، کاشـی دوال، کاشی گل‌تخت و کاشی معرّق اسـت، مورد بررسی قرارگرفت و در قالب مقالهٔ حاضر به پژوهشگران علاقه‌مند به این حوزه تقدیم می‌گردد.

کلید واژگان: کاشی‌کاری، اسناد، آستان قدس رضوی، معرّق‌تراشی، کاشی‌گر، کاشی‌ساز.

* کارشناس نمایه سازی اسناد
nazarkardeh87@yahoo.com

مقدّمه :

کاشـی‌کاری بهتریـن وعالی‌ترین شـیوه‌ای اسـت که ایرانیان بـرای تزیین وآرایش سـاختمان‌ها ابداع کردند و به‌حـدّی از این عنصرتزیین، در ابنیهٔ مذهبی و شـخصی ایران بعد از اسـلام اسـتفاده شـده اسـت که کمتر بنای رسـمی را بدون آجرهای زیبای کاشـی می‌توان مشاهده کـرد. ترکیـب کاشـی‌های مختلـف ازجمله کاشـی‌های معـرّق، اماکن مذهبی به‌خصوص صحـن عتیق حرم امام رضا(علیه‌السّلام) را به شاهکاری هنری تبدیل کرده است. درمجموعهٔ اسـناد آرشـیو مدیریت اسـناد و مطبوعات سـازمان کتابخانه‌هـا، موزه‌ها و مرکز اسنادآسـتان قدس رضوی، ۹۳۰ سند دربارهٔ کاشی و کاشی‌کاری موجود است کـه ۳۸۲ مورد آن در مورد کاشـی‌کاری، ۸۵ سـند دربارهٔ کاشـی‌تراش، ۵ مورد کاشی‌تراشـی، ۱۶سند خشت کاشی، ۶۳ مورد کاشی‌سـاز، ۱مورد کاشی دوال، ۳۶ سندکاشی‌گر، ۵ سـند کاشـی گل‌تخت، ۶ مورد کاشـی معرّق و ۵ مورد کاشی هفت‌رنگ است.

اسـتفاده از کاشـی در قسـمت‌های مختلـف حـرم رضـوی، در دورهٔ صفویـه، جزو مصالح برتر اسـت. حتّی دور گنبد مطهّر و سـاقهٔ گنبد نیز زمانی از کاشی استفاده شـده و نوع کاشی استفاده شـده نیز عمدتاً کاشی نره [1] و معرّق است(سـازمان کتابخانه‌ها، سند ۳۲۶۴۰/۱). هنر کاشـی‌کاری قبل از شـاه عباس صفوی برای مدّتی کوتاه، پیشرفت و تکامل نداشت، ولی از زمان وی تحرّکی در این فـن به‌وجود آمد. یکی از دلایل این مسـأله، توجّه خاصّ شـاه عباس به پوشش مقبره‌های ائمهٔ اطهار(علیهم‌السّلام) و مسـاجد با کاشـی‌های زیبا و هفت‌رنگ بوده اسـت. کاشی‌کار که با کاشی‌های هفت‌رنگی، معرّق و زیرلعابی، گوشه‌های قوسی‌شکل بین ایوان‌ها و یا طاق‌های رواق‌ها و ازاره‌هـای صحن‌هـا را با خوش‌ذوقـی هنرمندانهٔ خود تزیین می‌کنـد و رنگ‌های آبی فیروزه‌ای، لاجوردی، سرخ تیره، زرد کدر و سیاه منگنزی را با عشق در هم می‌آمیزد و نقش بدیع می‌آفریند، بی‌شـک هنرمندی قابل‌تحسـین اسـت (اسـناد بـه شـماره‌های ۱۲۵۹۷/۱، ۳۲۳۵۷/۴ ، ۳۵۹۷۲/۷ ، ۱۲۴۴۲/۷، ۳۵۶۷۹/۳ و ۳۸۱۶۴/۱)

در دورهٔ افشـاریه استفاده از کاشی هم‌چنان متداول اسـت امّا غالب مصالح به‌کار برده شده، گچ در گچ‌کاری و گچ‌بری رواق‌هاست. بیشتر کاشی‌های به کار برده شده در عهد افشـاریه در صحن‌ها توسّط استادان اصفهانی به عمل می‌آمد (سند ۳۵۳۹۳/۵).

یکی از بیشترین کاشی‌های استفاده شده در این دوره، کاشـی گل‌تخت است که در کشیک خانهٔ خدّام کار شده است (سند ۳۵۶۷۹/۳) (کشـیک‌خانه در تشکیلات اداری آسـتان قدس در عصر صفوی، محلّ تجمّع و رسـیدگی به امور مربوط به هرکشیک و محل انجام وظیفه و تعویض کشیک ها درحرم رضوی بوده است.)

در دورهٔ قاجاریـه عمـده انجام تعمیـرات علاوه بر کاشـی‌کاری، گچ‌کاری و گچبری، آینه‌کاری نیز هسـت که در مکان‌های مختلف از جمله رواق‌های حرم مطهّر به‌کار رفته اسـت (سند ۲۲۸۴۶/۳). امّا نوع کاشی استفاده شده در دورهٔ قاجاریـه کمی متفاوت اسـت؛ یکی از انواع این کاشی‌ها، کاشی فیروزه است که در گنبد الله‌وردیخان کار شده است (سند ۲۲۸۹۰/۲).

در دورهٔ قاجاریـه تعمیـرات گلدسـته‌ها منحصر به کاشی‌تراشی و کاشی‌کاری پایین مناره‌ها می‌شود که عمدتاً توسّـط کربلایی صادق دربان باشـی، که ناظر تعمیرات حـرم نیز بوده، انجام گرفته اسـت. یکـی از تعمیرات به تاریخ جمادی الاوّل سـال ۱۲۵۴هـ‌ق است که کاشی‌کاری منارهٔ جنب ایـوان طلای نادری، ۵ تومـان و ۴۲۸۰ دینار هزینه در برداشته است (سند ۱۲۴۴۲/۷).

صحـن آزادی (نو) به دسـتور فتحعلی شـاه قاجار و در زمان تولیت میرزا موسـی خان فراهانی سـاخته شد. کاشـی‌کاری آن در زمان سلطنت محمّدشـاه قاجار و به شیوهٔ صحن انقلاب انجام گرفت. طلاکاری صحن آزادی از دورهٔ حاجی علی‌اکبر خان قوام الملک شـیرازی، پسر حاج ابراهیم کلانتر (اعتماد الدوله) و متولّی باشی آستان قدس رضوی آغاز شـد و در زمان میرزا محمّدحسـین بن میرزا فضل ا... عضد الملک حسینی به پایان رسید. ساخت ایوان صحن جدید به تاریخ شوال المکرم ۱۲۵۷هـ‌ق با هزینهٔ ۵۳ تومان و ۵۴۵ دینار آغاز شـده است(سند ۳۸۲۲۴/۱۰). از شواهد امر پیداست در رجب سال ۱۲۵۹هـ‌ق ساخت این ایوان به پایان رسیده که تعمیر سمت پایین پای مبارک به کربلایی محمّدصادق دربان‌باشی سپرده شده است (سند ۳۸۵۴۵/۸). مخارج کاشـی‌کاری این صحن توسّط کربلایی حسـن هراتی و عبدالمؤمن حسینی، مشرف تعمیرات، در سـال ۱۲۶۳هـ‌ق به مبلغ ۲۵ تومـان و ۵۰۰۹۲ دینار تأیید و تحویل کاشـی‌کاران شده است(سـند ۱۲۵۹۷/۱) و در سـال ۱۲۷۰ هـ‌ق هزینه‌های تعمیرات کاشـی‌کاری ایوان این صحن به آقا اسـماعیل معمارباشی تحویل شده است (سند ۱۲۶۴۲/۱). سـاختن سردر جهت این صحن به سال ۱۲۸۷هـ‌ق صـورت گرفته که مقدار گـچ کاربردی در آن ۱۶۰۰ خروار بوده است (سند ۱۴۴۵۷/۷).

در دورهٔ قاجاریـه نیـز تعمیـرات زیـادی در رواق دارالسـیاده به صورت کلّی و جزیی صورت گرفته اسـت که از آن جمله می‌توان به کاشی‌کاری این رواق به دست استاد محمّدتقی کاشی‌پز در رمضان سال ۱۲۶۰هـ‌ق اشاره کرد که علاوه بـر مرمّت کاشـی‌کاری‌های آن، کتیبه‌های رواق مزبور نیز تعمیر شده است (سند ۳۸۵۴۵/۳).

تمام صحن مسـجد گوهرشاد پوشـیده ازکاشی معرّق اسـت کـه در جایی با آجـر و در جای دیگر با سـنگ و آجـر آمیخته شـده اسـت. در بعضی کتیبه‌ها از کاشـی استفاده شده که مهارت هنرمندان را نشان می‌دهد. گنبد

۱- این کاشـی در گذشـته ازکاشـی‌گلی ساخته می‌شـده ولی اکنون از کاشـی جسمی استفاده می‌شود و بیشتر به پوشش گنبدها اختصاص دارد. هم‌چنین در مورد پوشش سطوحی که به صورت کار بنایی یا معقلی و گلچینی مورد نظر باشد از این نوع کاشـی استفاده می‌شود. قطر کاشی نره ۵ ، عرض آن ۵ تا ۶ سـانتی‌متر و طول‌آن سه برابر عرض آن اسـت. یک دوم کاشـی نره را «گلوك»، دو سـوم آن را «دوقدی» و تمام آن را - در صورت به‌کار بردن در کار گلچینی- «سه قدی» گویند.

(سند شمارهٔ ۱۲۶۴۲/۱)

ارزش‌های اطّلاعاتی اسناد:

دفاتـر «اوارجـه»[۲] و «توجیهـات» از جملـه منابـع ارزشـمند دربارهٔ وضعیت و تشکیلات آستان قدس رضوی، در محدودهٔ زمانی بین دورهٔ شاه عباس اوّل صفوی تا اواخر دورهٔ قاجار اسـت. تنظیم این دفاتر به صورت سـالانه و طبق تقویم هجری قمری و موافق سال‌نمای ترکی است. دوره و مجموعـهٔ کامـل هـر دفتر که بـر روی فرد[۳]های جداگانه تهیه می‌شـده، معرّف گردش مالی آستان قدس در طول یک سال شـمسی است. دفتر توجیهات دارای دو بخش توجیهات و مقرّرات بوده است. در بخش توجیهات، تمامی هزینه‌های انجام شـده، اعم از حقوق و مستمری کارکنان (وظیفه، مواجب و مرسـوم) و هزینه‌های جاری (ابتیاع، اجرت، انعام و...) مطابق صیغه‌های برات‌نویسی بـه ترتیب حروف الفبا ثبت می‌شـد. بـا مراجعه به این بخش می‌توان با مشـاغل و مناصب آسـتان قدس، نام و تعداد کارکنان، موقعیت و مقام هر فرد با توجّه به میزان حقوق دریافتی وی، نام بخش‌های مختلف آستانه و نوع و میزان هزینه‌های جاری آستان قدس آشنا شد، هم‌چنین چـون در این اسـناد، محـلّ تأمین اعتبـار هزینه‌ها نیز آمده از طریق آنها می‌توان به نام بسـیاری از موقوفات آسـتان قدس و منابع درآمدی آن پی بـرد. دریکی از این دفاترتوجیهـات آمـده: در تاریخ ربیـع الاوّل ۱۱۵۵هـ.ق کاشـی‌کاری‌های رواق توحیدخانـه به علّت شکسـتگی و کهنگـی، احتیاج بـه تعویض و تعمیر پیـدا می‌کند که توسّـط اسـتاد محمّدجعفر کاشـی‌تراش، کاشـی‌های آن مرمّت می‌شود (سـند ۳۵۹۷۲/۷). هم‌چنین در ربیع‌الاوّل ۱۱۶۰هـ.ق نقاشـی و تعمیر کتیبه‌های این رواق به مبلغ ۱۵۵ نادری و ۱۰۰ دینار توسّـط اسـماعیل بیک نقاش به طرز زیبایی انجام گرفته است (سند ۳۷۱۱۳/۲).

از دیگر اسناد قابل‌توجّه درتعمیرات، «استیفانامچه‌ها» هسـتند. اسـتیفانامچه قرارداد تعمیر و یا ساخت و ساز در اماکـن متبرّکـهٔ رضوی بود که بین معـماران خارج از آسـتان قدس با امنای تعمیرات تنظیم می‌شـد و معمولاً به‌صـورت مقاطعـه‌کاری انجـام می‌گرفـت. بیشـتر این اسـتیفانامچه‌ها در دورهٔ افشـاریه تنظیم شده است. از جمله، اسـتیفانامچه‌های مربوط به تعمیرات کاشی‌کاری صحن عتیق که حتماً باید به مهر استاد صالح معمارباشی می‌رسـید و اجـرت نصـب کاشـی‌های صحـن عتیق به مبلـغ ۱۲۹تومـان و۱۸۶۶دینار و با کمک اسـتاد علینقی معـمار بـوده اسـت، ایـن تعمیـرات در دورهٔ قاجار به دسـت ملا محمّدتقی اصفهانی وکربلایی حسـن درسال ۱۲۵۹هـ.ق دوبـاره انجـام گرفته که اجـرت آن ۸۲ تومان و۲۰۰۰دیناربوده است (سند۳۸۵۴۵/۲).

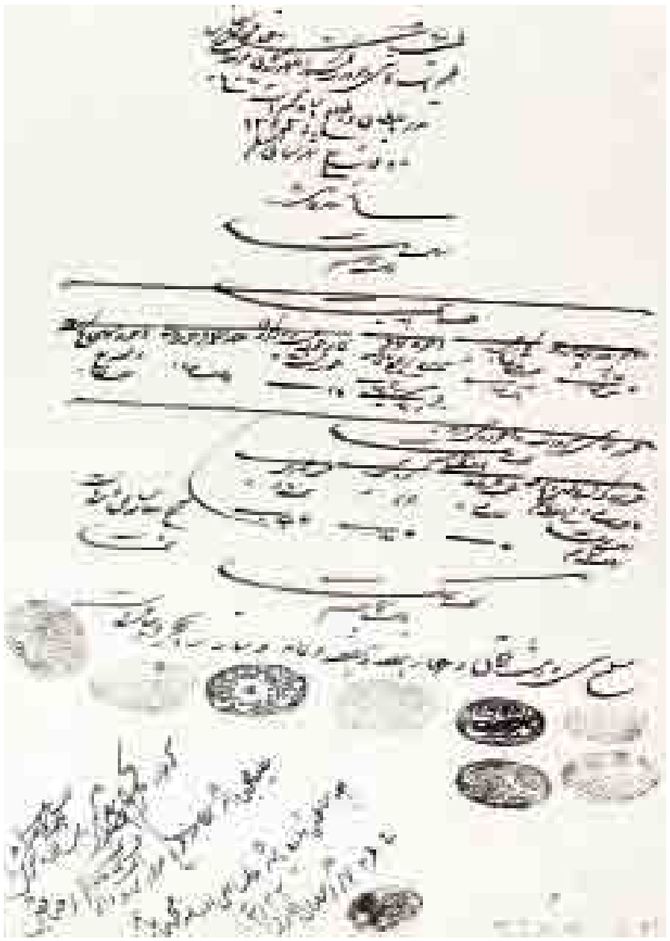
تعمیرات کاشی‌کاری صحن عتیق طی استیفانامچه‌ای به سال ۱۱۴۸هـ.ق به استاد صالح معمارباشی واگذار شده و او نیز اسـتاد محمّدجعفر کاشـی‌تراش را مأمور این کار کرده است (سند ۳۵۳۹۳/۵). نکتهٔ قابل توجّه در این سند آن که خشت‌های کاشی به کار برده شده در این زمان در صحن عتیق توسّط استادان اصفهانی از جمله استاد بدیع کاشی‌کار به صورت دستی عمل آمده است که تعداد این کاشـی ۹۴ قالب بوده است. این تعمیرات در دورهٔ قاجار نیـز کمابیش ادامه پیدا می‌کند و کاشـی‌کاری‌های آن در ذیقعدهٔ ۱۲۵۷هـ.ق از قرار روزنامچه (دفتری که درآن کلیهٔ محاسبات به صورت روزانه ثبت و نوشته می‌شود) به مهر حاجی میـرزا عبدالوهاب به مبلغ ۵ تومان و ۵۷۶۰ دینار انجام شده اسـت (سـند ۳۸۲۲۴/۱۰)، هم‌چنین در سال ۱۲۵۹هـ.ق ملا محمّدتقی اصفهانی، کاشـی‌کار زبردسـت اصفهانی، برای تعمیرات این صحن به مشـهد فرا خوانده شده و این کار را به زیبایی تا سال ۱۲۶۰هـ.ق، با همکاری کاشی‌کاران مشهدی انجام داده است (سند ۳۸۵۴۵/۲).

کاشـی‌کاری رواق دارالحفّاظ در سال ۱۱۵۴هـ.ق مورد مرمّت قرار گرفته و اسـتاد محمّدجعفر کاشـی‌تراش این مهم را بر عهده گرفته است (سند ۳۶۹۰۴/۲).

نکتـهٔ قابل‌توجّـه این‌که بـه علّت نبـود موقوفه‌ای مسـتقل برای تأمیـن هزینه‌های تعمیـرات حرم مطهّر و اماکـن متبرّکه، پرداخت هزینه‌هـای مربوط به تعمیرات حـرم از محـل تنخواه برخی مسـتغلات و یـا اجاره‌بهای دکاکین موقوفه انجام گرفته است.

انجـام تعمیـرات و کاشـی‌کاری‌های حـرم، در قالب روزنامچه‌های تعمیرات که به مهر و امضای متولّی‌باشـی آسـتان قدس، ضابط کل اسناد، مسـتوفی، سررشته‌دارکل، ناظـرکل، نایب‌التولیـه و معمارباشـی می‌رسـیده، میـسّر بـوده اسـت. ماننـد تعمیـر کاشـی‌کاری‌های سردرب گنبـد اللهوردیخـان بـه مبلـغ ۹۵ تومـان و۲۱۰۰دینار(سند۲۲۸۹۰/۲) در رجب المرجب ۱۳۲۳هـ.ق و تعمیر کاشـی‌های ازارهٔ مسـجد ریاض(مسجد زنانه) و دارالسـیادهٔ مبارکه درسـال۱۳۲۳ هـ.ق، به مبلغ ۲۴تومان و۷۷۵۰۰ دینار.

(سند شمارهٔ ۲۲۸۹۰/۲)



مسجد با کاشی نرهٔ فیروزه‌ای رنگ کار شده است. ختایی، طرح سـاقهٔ گل و نمُوداری ازشـاخهٔ درخت یا بوته یا گل و برگ و غنچه اسـت، همان‌طورکه اسـلیمی، نمُوداری از طـرح درخت تجرید یافته اسـت. نقوش گیاهی مسـجد گوهرشـاد آمیخته به طرح‌های ختایی و اسلیمی است که دو اصل مهم زیباشناسی یعنی هماهنگی وتضاد را یک‌جا آورده و شـاهکار هنری زیبایی را آفریده است. درمسجد گوهرشـاد بیشـترین تزیینات با کاشـی‌های هفت‌رنگ و معرّق دیده می‌شـود. تزیینات کاشی‌کاری لاجوردی گنبد، انسـان را رو به ملکوت بـرده و لذّت پرواز را القا می‌کند (سند۶۳۸۱۷/۴۰).

۲. دفتر حسابی که حساب‌های پراکندهٔ دیوانی را در آن بنویسند (لغتنامهٔ دهخدا)

۳. فـرد نوعی از سـند اسـت کـه هزینه های مربوط به یک مکان خاص تنها در یک برگ سند لحاظ می‌شود.

انواع کاشی‌های نام برده شده در اسناد مثل خشت کاشی و خشت کاشی فیروزه درقالب‌های کوچک و بزرگ (۲۲۸۹۰/۲) و کاشی سنگیه وکاشی نره عمدتاً در تعمیرگنبد منوّره به‌کار برده شده است (سند۳۲۶۴۰/۱) امّا معرّق‌تراشی یکی از پرزحمت‌ترین و هنرمندانه‌ترین انواع کاشی‌کاری است (سند ۳۷۰۵۳/۲۳). در مجموعهٔ حرم مطهّر رضوی که بیشتر کاشی‌کاری‌های آن از نوع معرّق‌تراشی است، این هنر به سبک بسیار زیبایی پیاده شده است (سند ۳۶۹۰۴/۲). نقاشی‌های زیبای رواق‌های دارالحفّاظ (سند ۳۵۱۱۸/۶)، دارالسیاده (سند ۳۷۰۲۹/۸) و دارالسعاده (سند ۴۲۶۶۲/۱) و سایر قسمت‌های اماکن نزدیک به روضهٔ منوّرهٔ حضرت رضا (علیه‌السّلام) به خصوص طاق بالا سر مبارک (سند ۳۸۱۲۳/۳) و شاهکارهای طرح‌های خطایی، اسلیمی و ترنج‌های ایوان‌ها و شمسه‌های شنجرف مسجد بالا سر مبارک به دستان هنرمند استادان نقاش سپرده شده است؛ نقش‌های ظریف و طرح‌های منقّش و سبک‌های استادانه‌ای که عطر معرفت و معنویت را در فضای حرم می‌پراکند (سند ۳۷۰۱۲/۳). در دفتر توجیهات و مقرّرات به شمارهٔ (۳ و۳۲۶۲۹/۶) به مشهدی استاد نوروز بن استاد محمّدحسین کاشی‌تراش به جهت امور مختلف آستان قدس ازجمله تعمیرات درسال۱۰۵۳هـ.ق مواجب پرداخت شده است. در سندی به سال ۱۳۰۶هـ.ق که مخارج تعمیرات گنبد و اطراف گنبد سقاخانه و حرم به تأیید امین کل آستانه میرزا ابوالقاسم بن سیدابوالحسن خان موسوی برآوردشده، نام کاشی نره هفت‌رنگ، کاشی نرهٔ فیروزه، کاشی چهاررنگ وکاشی‌پز آستانه که بابت کاشی‌های حرم انعام دریافت کرده، آمده است (سند۱۳۰۴۰/۲۶). فقط در دورهٔ افشاریه نشانه‌هایی از کاشی گل‌تخت در اسناد آستان قدس وجود دارد و در دوره‌های بعد نامی از این کاشی نیست (کاشی گل‌تخت وکاشی هفت‌رنگ در سال۱۱۵۸هـ.ق در سند۳۵۶۷۹/۳)

کاشی معرّق نیز در ۶ مورد آمده است؛ از جمله در روزنامچه‌های تعمیرات و برات‌های پرداخت مواجب کارکنان تعمیرات بابت تعمیر مسجد بالاسر مبارک، مسجد ریاض(مسجدزنانه) و صفّهٔ شاه طهماسب درصحن عتیق به سال ۱۳۱۳هـ.ق درسند۱۳۱۵۴/۹و سال ۱۳۰۵ هـ.ق در سند۶۳۸۱۷/۴۰.

نظم موجود در اسناد تعمیرات از سربرگ سند که روزنامچه است یا دفتر توجیهات و مقرّرات و یا استیفانامچه با تاریخ روز و ماه و سال قمری و ترکی توأمان، این که کار به چه کسانی سپرده شده، به تأیید چه کسانی رسیده و اجرت مشخّص هرکس و مصالح به کاربرده شده در انجام این امر، نشان دهندهٔ دقّت نظر امنای آستانهٔ متبرّکهٔ عرش‌درجه درکلیهٔ امورمربوط به این مکان ملکوتی است.

مطابق اسناد دورهٔ قاجار، کارکنان تعمیرات شامل رییس، معاون، امین، مباشر، مشیر، مدیر، مشرف، ناظر و ناظم تعمیرات بوده است. علاوه بر این گروه متنوّعی شامل کارگران ساده تا استادان و صاحبان هنر مثل معمارباشی، معمار، بنا، کاشی‌کار، گچ‌کار، آینه‌کار، نقاش و... کارهای ساختمان حرم را انجام می‌داده‌اند (سازمان کتابخانه‌ها... اسناد ۱۷۵۱۱، ۱۹۳۴۹ و ۲۲۸۹۰).

شخصی که وظیفهٔ طرّاحی کاشی و آماده سازی طرح برای انجام کار را به عهده دارد، یکی از صاحبان مشاغل کاربردی و مهم در مجموعهٔ حرم رضوی است که در اسناد از وی نام برده شده است (سند ۳۲۸۸۸/۴).

پرداخت اجرت به مشاغل گوناگون دخیل در امر تعمیرات، ساخت و نصب کاشی صورت گرفته است؛ مانند پرداخت اجرت به استاد نوروز کاشی‌تراش در سال۱۰۵۳هـ.ق به مبلغ ۹۹۰۰ دینار رایج عراقی و یا استاد تقی کاشی‌پز در سال ۱۲۵۹ هـ.ق به مبلغ ۱۴تومان و ۵۹۰ دینار(سند۳۲۶۲۹/۵)

در زمینهٔ شغل کاشی‌تراشی ۸۵ سند موجوداست؛ به طور مثال در سند۳۱۷۸۲/۳۲ استاد نوروز کاشی‌تراش و استاد جمشید کاشی‌تراش درسال۱۰۳۷ هـ.ق ازبابت موقوفات، وجوهی دریافت کرده‌اند.

درمورد شغل کاشی‌سازی ۶۳ مورد سند وجود دارد که ازجمله درسند۱/ ۱۲۸۸ از محمّدعلی کاشی‌ساز

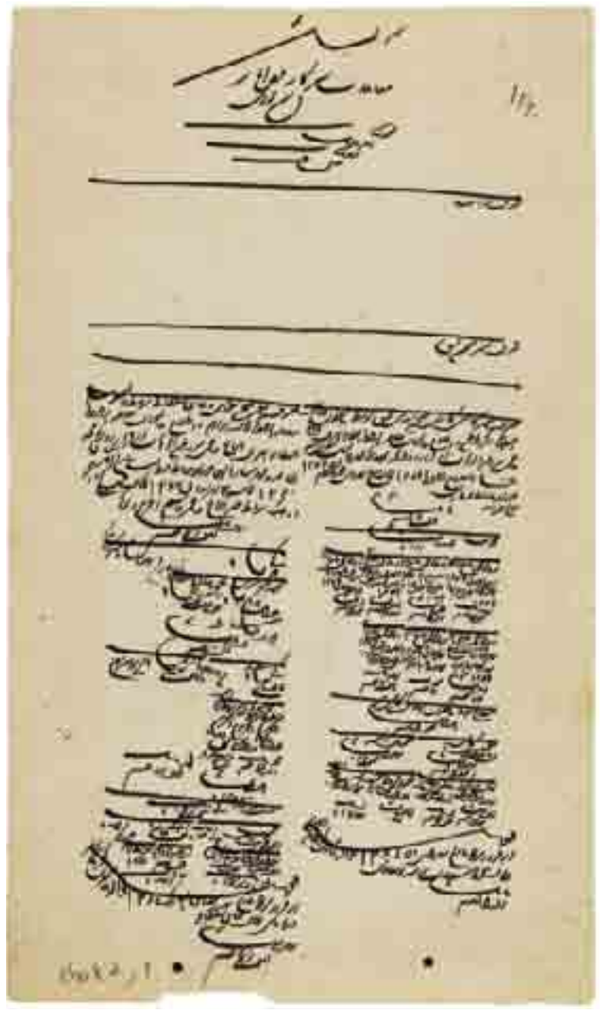
(سند شمارهٔ ۳۲۶۲۹/۶)

بابت کاشی‌کاری‌های صحنین درسال۱۲۹۸هـ.ق و درسند۱۹۷۷۶/۱ از عبدالکریم بن محمّد، کاشی‌ساز و فرّاش کشیک چهارم یادشده است.

در زمینهٔ شغل معرّق‌تراشی اسنادی همچون سند ۳۵۷۱۷/۴ در سال ۱۱۵۸هـ.ق و سند ۳۶۸۵۵/۹ از معرّق‌تراش، استاد جعفرکاشی‌تراش و استاد ابراهیم روشنگر در سال ۱۱۵۵ هـ.ق موجود است.

هم‌چنین در زمینهٔ شغل کاشی‌گری ۳۶ مورد سند از دورهٔ صفویه تا قاجاریه موجود است؛ از جمله دریافت وجوهات نقدی و جنسی از موقوفات بالاخیابان من جمله دکان کاشی‌گری در سال ۱۰۹۴هـ.ق در سند۳۲۶۸۲/۶ و نیز پرداخت مواجب به کارکنان آستان قدس ازجمله کاشی‌گر آستانه درسند۳۸۱۳۴/۲.

در مورد کاشی دوال یک مورد مربوط به سال ۱۳۱۵هـ.ق به جهت حوض‌خانهٔ باغ دارالتولیه (باغ آصف الدوله) طی روزنامچهٔ تعمیرات به مهر ملا محمّدمهدی امین تعمیرات درسند۱۳۱۷۴/۷ موجود است.



(سند شمارهٔ ۳۸۵۴۵/۲)

سند شمارهٔ ۳۸۵۴۵/۲

هو

سر رشـــــته

معامـلات سرکار فیـض آثار سنه لویی ئیل

توجیهات_____

و مقررات_____

توجیهات_____

صرف_____

صرف تعمیرات					
صرف تعمیر صحن عتیق					صرف تعمیر صحن مقدس و خان سلطانی به توسط عالی حضرت سلالة الساداه آقا سید ابراهیم و اطلاع عالی جناب خلاصة الساداه العظام اشرف الحاج حاجی میرزا عبدالوهاب از قرار روزنامچه علی حده به مهر مشارالیها که نزد ضابط ضبط است به تاریخ شهر شعبان ۱۲۶۰ لغایت ۲۰ شهر شعبان ۱۲۶۰ از بابت قیمت گچ و آجر و آهک به توسط خیر الحاج حاجی قاسم آجر پز و غیره
صرف تعمیر کاشی کاری صحن مقدس عتیق به توسط عالی حضرت ملا محمد تقی اصفهانی و کربلایی حسن و اطلاع عالی جناب خلاصة الساداه العظام اشرف الحاج حاجی میرزا عبدالوهاب از قرار روزنامچه ممهوره به مهر عالی جناب معزی الیه به تاریخ ۱۱ شهر ربیع الاولی ۱۲۵۹ لغایت سلخ شهر ذی قعده الحرام ۱۲۵۹ که نزد ضابط ضبط است.					
رایج خزانه			۱۳۰ تومان و ۱۲۴۰ دینار		۲۸ تومان و ۴۴۵۰ دینار
اجرت			۸۲ تومان و ۲۰۰۰ دینار		گچ ۲۸۰ خروار
روزنامچه به تاریخ ۱۱ شهر ربیع الاول ۱۲۵۹ لغایت ۱۸ شهر ربیع الثانی ۱۲۵۹	روزنامچه به تاریخ ۲۰ شهر ربیع الثانی ۱۲۵۹ لغایت سلخ جمادی الاولی ۱۲۵۹	روزنامچه به تاریخ ۴ شهر جمادی الاخر ۱۲۵۹ لغایت ۶ شهر رجب ۱۲۵۹	روزنامچه به تاریخ ۱۱ شهر رجب ۱۲۵۹ لغایت ۱۸ شهر شعبان ۱۲۵۹	به جهت صحن مقدس	به جهت خان سلطانی فی ۲۸ خروار کسر ده یک راتبه و غیره
۸ تومان و ۳۵۴۰ دینار	۱۵ تومان و ۱۷۲۰ دینار	۱۴ تومان و ۸۳۴۰ دینار	۱۱ تومان و ۹۷۷۰ دینار	۱۷ خروار و ۲۱۷ من	۱۶ خروار و ۲۵ من
				۲۲ تومان و ۱۰۵۰ دینار	

روزنامچه به تاریخ ۲۰ شهر شعبان ۱۲۵۹ لغایت سلخ شهر رمضان المبارک ۱۲۵۹	روزنامچه به تاریخ ۳ شهر شوال ۱۲۵۹ لغایت ۲۹ شهر مزبور	روزنامچه به تاریخ ۲ شهر ذی قعده ۱۲۵۹ لغایت سلخ شهر مزبور	گچ سفید			گچ رسمی			
۱۴ تومان و ۵۹۰ دینار	۱۹ تومان و ۸۵۰ دینار	۸ تومان و ۷۶۹۰ دینار	۱۹۲ خروار و ۶۰ من			۵۹ خروار و ۱۴۰ من	فی ۴۵۰ دینار رایج		
مصالح به توسط عالی حضرت استاد تقی کاشی پز		۴۷ تومان و ۹۲۴۰ دینار	به توسط حاجی قاسم آجر پز	کربلایی حسن به توسط آجر پز	به توسط آقا رجب آجر پز				
خشت کاشی		حمیل و نیمه (؟)	۸۲ خروار و ۳۵ من	۶۹ خروار و ۷۵ من	۴۰ خروار و ۵۰ من				
۱۰۲۴ قالب		۱۸ تومان و ۹۶۰۰ دینار	۵ تومان و ۲۹۵۰ دینار		رایج جدید				
۲۸ تومان و ۹۶۴۰ دینار			۱۷ تومان و ۶۵۰۰ دینار			۴ تومان و ۴۵۵۰ دینار			
			خشت و آهک			۶ تومان و ۶۴۰۰ دینار			
			خشت			آهک			
			۲۷۶۰ قالب فی ۱ تومان و ۵۰۰۰ دینار			۵ خروار و ۵۰ من فی ۱۰۰۰ دینار			
			به توسط حاجی قاسم	به توسط کربلایی حسن		به توسط حاجی قاسم		به توسط آقا رجب	
			۲۷۱۰ قالب	۵۰ قالب		۳۵ خروار		۳ خروار	
			۴ تومان و ۱۴۰۰ دینار			دو تومان و ۲۰۰۰ دینار			
قالب بزرگ	قالب کوچک	حمیل فیروزه و غیره	نیمه						
۸۴۱ قالب فی ۸۰۰ دینار	۱۸۳ عدد فی ۲ تومان و ۵۰۰۰ دینار	۷۰۵۰ قالب فی ۸۰۰ دینار	۶۷۱۰ عدد فی ۵۰۰۰ دینار						
۲۴ تومان و ۶۸۹۰ دینار	۴ تومان و ۵۷۵۰ دینار	۱۴ تومان و ۱۰۰۰ دینار	۴ تومان و ۸۶۰۰ دینار						

وجـــــــــوه	وجـــــــــوه
از قرار برات به تاریخ شهر جمادی الثانی ۱۲۶۰ حواله عالی حضرت کربلایی زین العابدین از بابت تنخواه مستغلات از سنه توشقان ئیل	از قرار برات به تاریخ شهر رمضان المبارک ۱۲۶۰ حواله عالی حضرت علی دربان باشی از بابت خان سلطانی
۲۳۰ تومان و ۱۲۴۰ دینار	۲۸ تومان و ۴۴۵۰ دینار

سند شمارهٔ ۲۲۸۹۰/۴۱

صرف_____

تعمیرات سرکار فیض آثار حسب الاطلاع امناء تعمیرات از قرار روزنامجات ممهور به مهر مشارالیهم و حکم تولیت جلیله عظمی که در نزد جناب فخامت نصاب میرزا ابوالقاسم ضابط کل اسناد ضبط است.

۴۴۴ تومان و ۶۶۰۰ دینار

از بابت تعمیرات عمارات دارالتولیه و اصطبل و طراحی باغ آصف الدوله برات جداگانه صادر شده است.

۱۵۸ تومان و ۵۷۵۰ دینار

تعمیر کاشی کاری سردرب گنبد اللهوردیخان			تعمیر کشیک خانه مبارکه خدام والا مقام		
۹۵ تومان و ۲۱۰۰ دینار			۶۴ تومان و ۷۲۵۰ دینار		
روزنامچه به تاریخ شهر رجب ۱۳۲۳	روزنامچه به تاریخ شهر شعبان ۱۳۲۳	روزنامچه به تاریخ شهر مزبور	روزنامچه به تاریخ رجب المرجب ۱۳۲۳	روزنامچه به تاریخ شعبان المعظم ۱۳۲۳	روزنامچه به تاریخ شهر مزبور
۳۶ تومان و ۲۸۵۰ دینار	۳۸ تومان و ۴۷۵۰ دینار	۲۰ تومان و ۴۵۰۰ دینار	۳۹ تومان و ۸۲۵۰ دینار	۲۰ تومان و ۵۰۰ دینار	۴ تومان و ۸۵۰۰ دینار
تعمیر بام حرم محترم و غیره			۴۵ تومان و ۱۰۰۰ دینار		
۴۳ تومان و ۱۵۰۰ دینار			تعمیر بام صحن مقدس عتیق روزنامچه به تاریخ شهر رجب المرجب ۱۳۲۳		تعمیر و ضربی پشت آب انبار و سراچه فوق روزنامچه به تاریخ شهر رجب المرجب ۱۳۲۳
روزنامچه به تاریخ شهر رجب ۱۳۲۳	روزنامچه به تاریخ شهر شعبان المعظم ۱۳۲۳	روزنامچه به تاریخ شهر مزبور	۲۲ تومان و ۸۰۰۰ دینار		۲۲ تومان و ۳۰۰۰ دینار
۲۱ تومان و ۱۲۵۰ دینار	۶ تومان و ۳۵۰۰ دینار	۱۵ تومان و ۶۷۵۰ دینار			
۳۷ تومان و ۹۰۰۰ دینار			تعمیرات عمارات دارالتولیه و اصطبل و طراحی باغ آصف الدوله از قرار روزنامچه به تاریخ شهر رجب المرجب ۱۳۲۳		
تعمیر کاشی ازاره مسجد ریاض و دارالسیاره مبارکه روزنامچه به تاریخ شهر رجب ۱۳۲۳		تعمیرات متفرقه روزنامچه به تاریخ شهر رجب المرجب ۱۳۲۳	۱۵۸ تومان و ۵۷۵۰ دینار		
۲۴ تومان و ۷۷۵۰ دینار		۱۳ تومان و ۱۲۵۰ دینار			

۲۸۶ تومان و ۸۵۰ دینار	سنه ئیلان ئیل
	۲۸۶ تومان و ۸۵۰ دینار
	مبلغ دویست و هشتاد و شش تومان و هشتصد و پنجاه دینار نقد رایج خزانه عامره است
	[نصف:] ۱۴۳ تومان و ۴۲۵ دینار [روی متن:] به خرج آمد
تحریراً فی شهر ذی القعده الحرام سنه ۱۳۲۳ [ادامه پشت سند: سجع مهر بیضی شکل:] اعتماد التولیه ۱۳۱۶	

سند شمارهٔ ۱۲۶۴۲ ص ۱ و ۲

صـــــــــــــرف

تعمیر کاشی‌کاری ایوان مبارک صحن مقدس جدید به توسط عالی حضرت ملااکبر علی و اطلاع عالی جناب خیرالحاج حاجی میرزا محمد و تصدیق عالی حضرت آقا اسماعیل معمارباشی از قرار یک طغری روزنامچه ممهور که در نزد ضابط ضبط است به تاریخ شنبه ۲۴ شهر رجب المرجب ۱۲۷۰
پنج تومان و دو هزار و ۱۷ دینار
اجرت عمله و بنا و غیره از قرار تفصیل روزنامچه
یک تومان و سه هزار و هشتصد و هشتاد و پنج دینار
یک تومان و ۸۰۱۷ دینار
مصالح
۳ تومان و چهار هزار دینار
وجه [سیاه] از بابت قیمت جوال و توبره میخ آهن و زلفی و زنجیر و علاقه
۳۸۵۰ دینار
رایج خزانه عامره
دو تومان و نه هزار دینار
گچ خوش ملات
۲۹ خروار فی هر خروار ۱۰۰۰ دینار
دو تومان و نه هزار دینار
سنه بارس ئیل
مبلـغ پنج تومان و دوازده هــزار و هفده دینار رایج خزانه است. [نصف:] ۲ تومان و ۶۰۰۸ دینار صح
عالی شــأن میرزا حســینعلی تحویلدار از بابت ابواب جمعی خود برســاند تحریراً فی لتاریخ شهر ذی قعده الحرام ۱۲۷۰
[سجع مهر مستطیل شکل:] – بسم الله الرحمن الرحیم؟
[سجع مهر مربع شکل:] – یا موسی لا تخف ۱۲۶۸
[سجع مهر مربع شکل:] – ابوالقاسم بن زین العابدین ؟

[سجع مهر مستطیل شکل:]
الراجی محمدصادق الرضوی ۱۲۶۸

[ســجع مهر مستطیل شــکل:] – ذلک فضل الله یؤتیه من یشاء و الله واسـع علیم ۱۲۷۰

[حاشــیه سمت راست سند:] [سجع مهر بیضی شکل:] – عبده محمدمهدی الحسینی ؟

[ســجع مهــر بیضــی شــکل:] – عبده الراجی احمد الحسـینی ؟	[حاشیه سمت راست بالای سند:] صحیح است.
صحیح است.	[حاشیه ســمت چپ سند:] به نظر حقیر رسیده است.

[پشت سند:]

ثبت سررشته استیفاء شد

ثبت سررشته‌دار شد

ثبت سررشته وزارت شـد.	سرکار
ثبت سررشته داران شد	ثبت سررشته نظارت شـد.

ثبت سررشته سرکار تولیت عظمی شد

[تحویل؟]

ثبت ضابط شـد.

ثبت سررشته دفتر نائب التولیه عظمی شد.

ثبت شـد.

صح

فی رایج به قرار ۷۷۰ دینار در هزار
فی رایج به قرار ۷۷۰ دینار در هزار
۵۰۰۰ دینار
میخ جوش که از سابق بوده
به میزان عددی
۲۵ سیر

سند شمارهٔ ۱۲۴۴۲/۷

روزنامچـــــــــه

کاشی کاری مناره ایوان طلا به توسط کربلایی صادق دربان باشی

به تاریخ شهر جمادی الاولی ۱۲۵۴

سنه ایت ئیل

۵ تومان و ۴۲۸۰ دینار	
اجرت و مصالح رایج محمد شاهی از قرار ۵۲۰ دینار	۳ تومان و ۶۹۰۰ دینار
۱ تومان و ۹۲۰۰ دینار	

یوم یکشنبه ۱۴				یوم دوشنبه ۱۵				یوم شنبه ۲۰				مصالح	رایج محمد شاهی
بنا	بردست	بنا	عمله	بنا	بردست	بنا	عمله	بنا	بردست	بنا	عمله		
۲ نفر	۲ نفر	۲ نفر	۲ نفر	۲ نفر	۲ نفر	۲ نفر	۲ نفر	۲ نفر	۲ نفر	۲ نفر	۱ نفر	۸۰۴۰ دینار	۱ تومان و ۷۳۸۰ دینار
												ریسمان	سیم به جهت پنجره کتابخانه
												۲ حلقه	
۱۷۴۰ دینار	۵۰۰ دینار	۱۷۴۰ دینار	۵۰۰ دینار	۵۰۰ دینار	۵۰۰ دینار	۱۷۴۰ دینار	۵۰۰ دینار	۱۸۰۰ دینار	۵۰۰ دینار	۲۵۰ دینار		۳۴۷ دینار	۲۷۰ دینار
یکشنبه ۲۱				دوشنبه ۲۲				یوم سه شنبه ۲۳				ماشر	ریسمان
بنا	بردست	بنا	عمله	بنا	بردست	بنا	عمله	بنا	بردست	بنا	عمله	۱۵۰ دینار	۱۷۰ دینار
۲ نفر	۲ نفر	۲ نفر		۲ نفر	۳ نفر	۲ نفر		۲ نفر	۳ نفر	نفر		ریسمان	ریسمان
۱۸۰۰ دینار	۵۰۰ دینار	۱۸۰۰ دینار	۲۲۰ دینار	۷۵۰ دینار	۷۵۰ دینار	۱۸۰۰ دینار	۲۳۰ دینار	۱۸۰۰ دینار	۷۵۰ دینار	۲۳۰ دینار			۲ حلقه
												۱۷۰ دینار	۳۴۷ دینار
		سرکار		سرکار				سرکار				میخ گنجه	ریسمان
		۲۵۰ دینار		۲۵۰ دینار				۲۵۰ دینار				۱۵ سیر	
												۶۲۶۰ دینار	۱۷۰ دینار
یوم چهارشنبه ۲۴				یوم پنج شنبه ۲۵								ریسمان	
بنا	بردست	سرکار		بنا	بردست	سرکار						۱۷۰ دینار	
				۱ نفر	۲ نفر								
۹۹۰ دینار	۲۵۰ دینار	۲۶۰ دینار		۹۹۰ دینار	۵۰۰ دینار	۲۵۰ دینار							

حاشیه سمت چپ بالای سند: رسید شده صحیح است سجع مهر عبدالوهاب حسینی

[بیضی شکل:]

قرآن خطّی شمارهٔ ۱۰۶ به خط عبدالقادر حسینی شیرازی درموزهٔ آستان قدس رضوی

مریم حبیبی‌قاینی‌بایگی*

چکیده:

سیر تحوّل کتابت کلام‌الله مجید معمولاً تابع سنّت خاصّی است که در طول قرون و در مناطق مختلف دارای ویژگی‌هایی متمایز بوده است. دورهٔ صفوی یکی از دوره‌های درخشان هنر ایرانی است که اوج شکوفایی این هنر را می‌توان در آن عهد مورد بررسی و مطالعه قرار داد. مطالعهٔ تاریخ این دوره نشان می‌دهد که ارتباط گستردهٔ دو کشور هند وایران از نظر سیاسی، اقتصادی و مذهبی، همچنین هنرمندان ایرانی که تحت حمایت سلاطین آن قرار گرفته بودند، تأثیر مهمّی بر هنر این دوره گذاشته‌اند و موجب تلفیق نقش‌مایه‌های هندی این دو سرزمین شده که دارای ریشه‌های مشترک نیز بوده‌اند؛ چنانکه مُذهّبان ایرانی که در دورهٔ صفوی به هند مهاجرت کردند، بنیانگذار مکتب نقاشی و تذهیب درهند شدند.

قرآن خطّی شمارهٔ ۱۰۶ در موزهٔ آستان قدس رضوی یکی از قرآن‌های نفیس و منحصربه‌فرد قرن دهم هجری است که به خط ریحان خوش، توسّط میرعبدالقادر حسینی شیرازی کتابت و توسّط ابراهیم قطب‌شاه[1]، از سلاطین قطب‌شاهی، وقف آستان مقدّس رضوی شده‌است. اهمّیت این قرآن از نظر کتابت و کتاب‌آرایی، کاتب، واقف، نقش و رنگ متنوّع و آرایه‌های تزیینی دقیق، ظریف و پرکار آن است که باعث شده تا این اثر در این نوشتار مورد بررسی و مطالعه قرار گیرد. در این مقاله با روش توصیفی – تحلیلی و کتابخانه‌ای به معرّفی و بررسی ویژگی‌های این قرآن نفیس پرداخته‌ایم.

مطالعهٔ ویژگی‌های تزیینی این نسخهٔ نفیس نشان می‌دهد با وجود اینکه هنر کتابت و کتاب‌آرایی در این دوره از هنر ایرانی نشأت گرفته است امّا با حضور هنرمند در دربار سلاطین هند با عناصر هنری این سرزمین نیز تلفیق گشته و منجر به خلق سبکی نوین شده است.

کلید واژگان: آستان قدس رضوی، نگارگری قرآن، نگارگری ایران وهند، عبدالقادر حسینی شیرازی، قطب‌شاهیان

* کارشناس موزه‌های آستان قدس رضوی
maryamhabibi.gh@gmail.com

۱ .سلطان ابراهیم قطب‌شاه(۱۵۵۰ – ۱۵۸۰م.) پادشاه گُلکُنده و برادر جمشید قطب‌شاه بود. او در دوران حکومت جمشید در بیدَر و ویجایَگر پناهنده بود و پس از مرگ وی، در سال ۹۵۷ هـ.ق به گلکنده بازگشت و به حکومت رسید. او به تأمین امنیت داخلی و اصلاح دستگاه دیوانی پرداخت و توانست پادشاهی‌اش را، به‌رغم آشفتگی‌ها و ناآرامی‌های سیاسی در دکن، استوار سازد. ابراهیم قطب‌شاه در طول حکومتش، دو دوره جنگ با عادلشاهیان و نظامشاهیان داشت: دورهٔ اوّل از سال ۹۶۵ هـ.ق تا ۹۷۲هـ.ق و دورهٔ دوم از ۹۷۲ هـ.ق تا ۹۸۹ هـ.ق، یعنی تا پایان حکومت ابراهیم قطب‌شاه. در ۹۷۲ هـ.ق، با تدابیر مصطفی‌خان اردستانی، از بزرگان دربار قطب‌شاهی، سلطان ابراهیم و دیگر حکومت‌های مسلمان دکن متّحد شدند و رامراج، حاکم هندوی ویجانگر را که پیش‌ازاین مزاحمت‌های فراوانی برای حکومت‌های مسلمان ایجاد می‌کرد، در نبرد تالیکوته شکست دادند(صادقی‌علوی،۱۳۹۲).

مقدّمه

کتابخانهٔ آستان قدس رضوی یکی از قدیمی‌ترین مجموعه‌های نگهداری نسخ خطّی جهان اسلام در ایران است که از نظر تعدّد نسخ قرآنی کهن، مذهّب و نفیس اهمّیت فراوان دارد. در حال حاضر بیش از ۱۷۰۰۰ نسخه قرآن و جزوات قرآنی در این مجموعه نگهداری می‌شود که گزیده‌ای از این قرآن‌ها در موزهٔ قرآن آستان قدس رضوی به نمایش درآمده است.

نخستین موزهٔ قرآن آستان قدس رضوی در آبان ماه سال۱۳۴۶ش. توسّط استاد احمد گلچین معانی با انتخاب دویست و چهارده قرآن نفیس از میان ۴۵۰۰ قرآن موجود در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی در محل تالار تشریفات تشکیل شد(گلچین معانی، ۱۳۴۷: مقدّمه آ). در سال ۱۳۵۶ش. با جابه‌جایی ساختمان کتابخانهٔ آستان قدس، این مجموعه به مخزن منتقل شد. در سال ۱۳۶۴ش. با اختصاص ساختمان مستقل برای موزهٔ قرآن، مکانی با عنوان «گنجینهٔ قرآن ونفایس» بازگشایی شد.

مجموعهٔ قرآن‌های این گنجینه از نمونه‌های منحصربه‌فرد و ارزشمند شاهکارهای هنر اسلامی در جهان است که توسّط زایرین و مؤمنان و همچنین سلاطین و امرای شیعه‌مذهب وقف روضهٔ رضوی شده‌اند. در بین قرآن‌های موقوفه، تعدادی از نسخ توسّط سلاطین قطب‌شاهی هند وقف گردیده که قرآن شمارهٔ ۱۰۶ یکی از این نسخ نفیس است.

قطب‌شاهیان، سلسله‌ای شیعه در دکن و مشهور به حکام تلنگ بودند. این سلسله از سال ۹۱۸ تا ۱۰۹۸هـ.ق در مشرق دکن (گلکنده و حیدرآباد) فرمانروایی کردند. نسب پادشاهان آن به طایفهٔ بهارلو، از ترکمانان قراقوینلو می رسد(صادقی‌علوی،۱۳۹۲) که برای آداب و رسوم ایرانیان و زبان فارسی اهمّیت فراوانی قایل بودند(کرمی،۱۳۷۳: ۷۰). سلطان قلی قطب‌شاه نیز پیش از ورود به هند به مذهب شیعه اعتقاد داشت، ازاین‌رو، بلافاصله بعد از اعلام استقلال، مذهب شیعه را در قلمرو خویش رسمیت بخشید. دوران حکومت ابراهیم قلی قطب‌شاه، دورهٔ شکوفایی نبوغ شیعی در گلکنده بود(ضابط،۱۳۷۷: ۱۰۰).

حکومت شیعی در دکن از لحاظ سیاسی، مذهبی و نظامی کاملاً وابسته به حکومت شیعی صفوی ایران بود و در دربارسلاطین قطب‌شاهی تعداد زیادی از هنرمندان ایرانی که در زمینهٔ خوشنویسی، نقاشی و تذهیب فعّالیت می نمودند، حضورداشتند؛ این هنرمندان، هنر ایرانی خود را با فرهنگ سرزمین هند درآمیختند و آثار بدیعی خلق نموده، به یادگار گذاشتند.

قرآن خطّی شمارهٔ ۱۰۶ موجود در موزهٔ آستان قدس رضوی

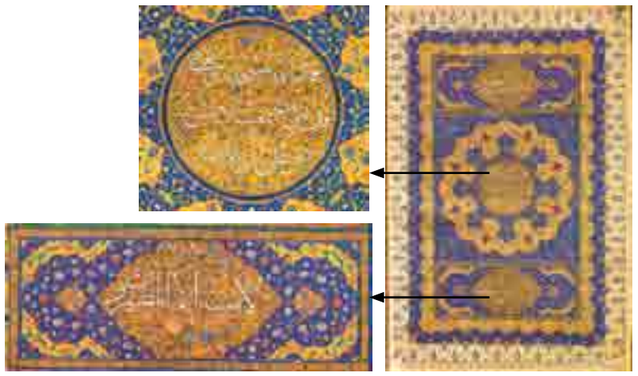
قرآن خطّی شمارهٔ۱۰۶ یکی از نفایس موزهٔ آستان قدس رضوی است که به‌وسیلهٔ عبدالقادر حسینی شیرازی، در قرن ۱۰ هجری قمری کتابت و بنا بر وقف‌نامهٔ آن، توسّط ابراهیم قلی قطب‌شاه(۹۵۷-۹۸۸ هـ.ق)، یکی از پادشاهان گُلکُنده[2] هند در ماه ربیع الاوّل سال ۹۷۰ هـ.ق وقف روضهٔ رضوی شده است.

این نسخه کامل بوده، با سورهٔ فاتحةالکتاب آغازو با سورهٔ مبارکهٔ ناس ختم می‌شود. خط آن نیز ریحان جلی است که با درجهٔ عالی کتابت شده است. دانگ قلم متن از ۱/۵تا۲ میلی‌متر، متن قرآن ۱۲سطری، نوع صفحه‌پردازی آن دفتری، طول نوشته۳۳ و عرض آن ۱۹/۵ سانتی‌متر است.

کاغذ این مصحف شریف خانبالغ حنایی، مرکّب متن زر و لاجورد، تعداداوراق آن ۳۳۹ و ابعاد آن ۵۴/۵ ×۳۶/۵ سانتی‌متر است.

تزیینات و آرایه‌ها

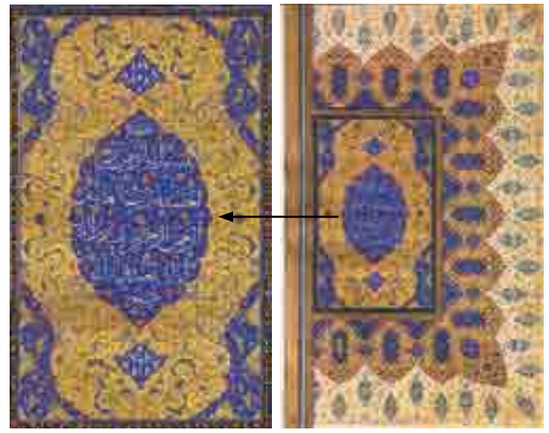
صفحهٔ اوّل و دوم این قرآن، تمام تذهیب و هر صفحه دارای سه جدول با یک شمسهٔ مدوّر در وسط است. حاشیه‌ها مذَهّب و منقوش به نقوش اسلیمی و ختایی با حاشیه‌سازی نیم‌ترنجی متقابل به زر و لاجورد و پیشانی و ذیل با کتیبه‌های ترنجی بوده، متن نیز یک ترنج کوکبی است که در دایرهٔ میانی آن، آیهٔ "قل لئن اجتمعت" به سفیداب بر زمینهٔ زر نوشته شده است. (تصویر شمارهٔ ۱)



تصویر شمارهٔ (۱)

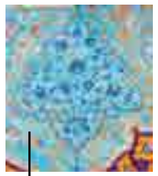
در صفحات سه وچهار، سورهٔ حمد در دو صفحه در داخل ترنج متّصل به دو سر ترنج متداخل، بر زمینهٔ لاجورد، به خط ثلث و با سفیداب کتابت شده است. هر دو صفحه دارای حاشیهٔ نسبتاً پهن مذّهب منقوش به نقوش اسلیمی بوده که شرفهٔ پرکاری فاصلهٔ تذهیب تا لبهٔ صفحه را پر کرده است. بین شرفه‌ها نقوش ختایی حل‌کاری شده با رنگ طلایی، فضایی کاملاً یکدست را به‌وجود آورده است. این شیوهٔ شرفه از اواسط دورهٔ تیموری در مکتب هرات در نسخ ادبی و تاریخی مرسوم شد وبیشتر در بالای کتیبه‌های افتتاح قرار می‌گرفت امّا در این نسخه حاشیه کاملاً پر شده است(فدایی،۱۳۹۲:۱۱). (تصویر شمارهٔ ۲)

۲. گُلکُنده شهر دژی باستانی که در ۱۱ کیلومتری باختر شهر حیدرآباد و پنج کیلومتری باختر حیدرآباد کهنه، واقع در ایالت آندرا پرادش قرار دارد. قلعهٔ گلکنده روزگاری از شهرهای مشهور مشرق زمین و اطراف آن از مراکز اصلی تولید و تجارت الماس و سنگ‌های گرانبهای هند به شمار می‌رفت. الماس کوه نور در سال ۱۰۳۵ش. از همین ناحیه به‌دست آمد. این الماس در دورهٔ حاکمیت قطب‌شاهیان در این شهر، توسّط میرزا محمّد میرجمله، وزیر مشهور ایرانی عبدالله قطب‌شاه، به شاه‌جهان پادشاه گورکانی هند تقدیم شد و در آنجا ماند و در سال ۱۱۱۷ش. به دست نادر شاه رسید (سعیدالهی، ۱۳۸۹).



تصویر شمارهٔ(۲)

آغـاز سـورهٔ بقره(صفحهٔ۵) با سر لوح مـزدوج تاجی شـکل با کتیبهٔ قلمدانی ترنـج‌دار، در زمینهٔ لاجورد و زر، منقوش به نقوش اسـلیمی و ختایی و حاشیه‌ای با نقوش گل و برگ ختایی و اسـلیمی ماری تزیین شده است. متن آن جدول بندی گردیده و در زمینه و فاصلهٔ میان سطرها، یـک در میان از زرپخته و خام و لاجورد اسـتفاده شـده است. (تصویر شمارهٔ۳)



تصویر شمارهٔ(۳)

دو صفحـهٔ آغاز هر جزو، مانند دو صفحهٔ ابتدای سـورهٔ بقـره، دارای تذهیـب پرکار اسـت. این صفحات نیـز دارای حاشیه‌سازی مذهّب به لاجورد و زر پخته و خام و کتابت در اقلام زرّین و لاجورد با حسـن تقارن و حسن مجاورت در دو سطر مجدول بوده که بین سطرهای آن، زراندازی شده است. تمام صفحات نیز دارای جداول متعدّد زرّین، مشکی، شنگرف و لاجوردند.(تصویر شمارهٔ ۴)

تصویر شماره ۴. نمونهٔ کتابت در صفحات مختلف نسخه

نمونهٔ کتابت در دو صفحهٔ آغاز هر جزو

نمونهٔ کتابت سایر صفحات قرآن

به غیر دو صفحهٔ آغاز هر جزوه، سـایر صفحات قرآن دارای حاشیهٔ ابری با نقوش تزیینی و برگ‌های پیچ وخم‌دار و عناصر ختایی مانند انواع گل‌های برگ مویی، لاله عباسی و شاه عباسی و اسلیمی‌های ماری شکل است که در برخی از صفحات، قسمت‌هایی از نقوش در درون نقوش قلمدانی محدود شده‌اند. نقوش این صفحات با رنگ لاجورد و مسی روشن تزیین شده است. (تصویر شمارهٔ ۵)

تصویر شماره(۵) . نمونهٔ تزیینات حاشیهٔ صفحات

تمامـی سرسـوره‌ها به خط رقـاع جلی، با سـفیداب تحریـردار برروی زمینهٔ زرّین و درون نقوش قلمدانی با دو سرترنج کتابت شـده است. سرسـوره‌ها در زمینهٔ زرپوش، مذهّـب به نقـوش گل و برگ‌های ختایی اسـت که درون جداول زرّین، لاجورد و شنگرفی قرار دارد.(تصویر شمارهٔ ۶)

تصویر شمارهٔ(۶) نمونهٔ سر سوره‌های مختلف

اغلب علایم فواصل آیات به شکل دوایر توپر زرّین و گل‌های شش‌پر گوناگون در رنگ‌های متفاوت نقش شده است.(تصویر شمارهٔ۷)

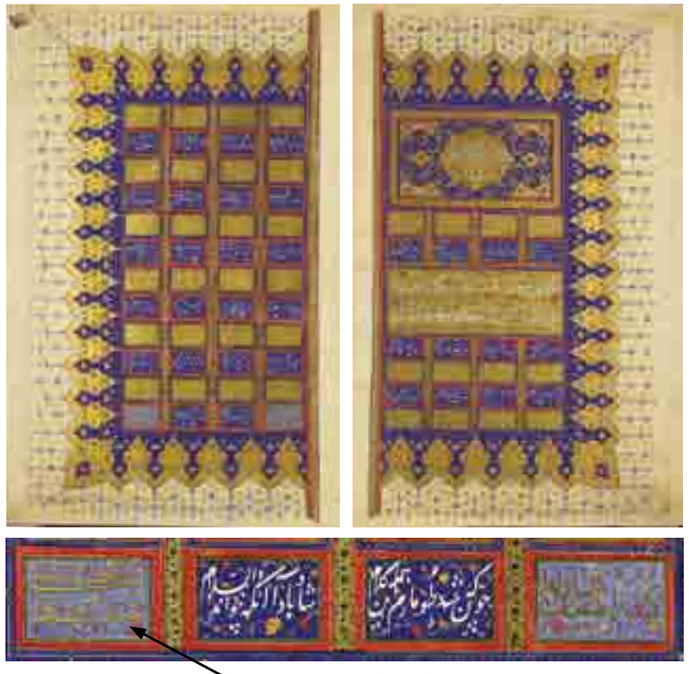
تصویر شمارهٔ(۷)

هر ده آیه با پیروی از سـنّت تذهیب هندی به‌وسیلهٔ حـرف«ع» (به نشـانهٔ کلمهٔ عشر) و تقسـیم‌بندی‌های کلّی‌تر به وسـیلهٔ ترنج‌های مذهّب و مزیّن در حواشـی صفحات مشخّص شده است.(تصویر شمارهٔ ۸)

نمونهٔ تصویر شمارهٔ (۸)

شـمارهٔ حزب و جزو و نصف جـزو و... به خط ثلث و به شـنگرف یا مشکی در حاشـیهٔ صفحات نوشته شده اسـت. دعای ختم قرآن به خط ریحان به سـفیداب و زر درون دو لوح با کتیبه‌های ترنجی‌شکل مذهّب و منقوش به نقوش اسلیمی و ختایی کتابت شده است.

فال‌نامه در دو صفحهٔ مذهّب، درون دو لوح منقوش به نقوش اسـلیمی و ختایی با کتیبه‌های مستطیلی شکل کتابت شده اسـت. اشـعار فال‌نامه به خط نستعلیق بر روی زمینهٔ لاجورد و زر به سفیداب و زر تحریر شده، رقم کاتب نیز در خانهٔ انتهایی این قسمت به زر بر روی زمینهٔ متفاوت آمده است. (تصویر شمارهٔ ۹)



تصویر شمارهٔ (۹) نام کاتب در انتهای فال‌نامه

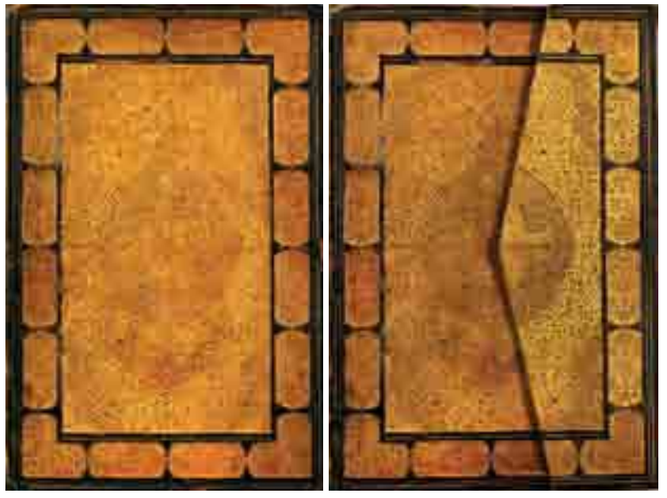
وقف‌نامـه در دو صفحه به خط نسـخ خفی در آخر قرآن نوشته شده است. (تصویر شمارهٔ ۱۰)

تصویر شمارهٔ (۱۰)
تاریخ وقف و نام واقف در وقف‌نامه

جلد

جلد قرآن، بسیار نفیس و ارزشمند و به صورت دورو با تکنیک سوخت معرّق، سرطبله‌دار زرّین با چرم ساغری بوده که همزمان با خود قرآن، در قرن ۱۰ هجری قمری ساخته شده است. درون جلد دارای تزیینات سوخت تحریری و هر لت شامل متن و دو حاشیه است. متن در مرکز شامل یک ترنج و چهار ابرو بر زمینهٔ لاجورد است و اطراف ترنج، نقوش اسلیمی ضربی زراندود شده قرار دارد. حاشیهٔ اوّل دارای ۸ کتیبه و ۴ سرگوشه است که آیةالکرسی به خط ثلث در آن نوشته شده و حاشیهٔ دوم شامل ۲۶کتیبهٔ کوچک با یک دایره در بین کتیبه‌ها است. (تصویر شمارهٔ ۱۱)

تصویر شمارهٔ (۱۱)



تصویر شمارهٔ (۱۲)

بیرون جلد به صورت سوخت ضربی برجسته بر زمینهٔ طلایی است که در وسط هر لت یک ترنج بزرگ با دو سرترنج کوچک ضرب شده است. حاشیه‌ها نیز قاب‌های کوچک دارند. زمینهٔ جلد منقوش به نقوش اسلیمی ضربی است و آیهٔ «انه لقرآن الکریم...» در عطف آن ضرب شده است.(تصویرشمارهٔ۱۲)

یادداشت‌ها و سجع مهر

این قرآن در سال‌های متفاوت عرض دید دارد؛ برای مثال تاریخ‌های ۱۱۰۴-۱۱۹۶-۱۲۶۹-۱۲۷۰-۱۲۷۲-۱۲۸۶-۱۲۹۱-۱۳۱۱ هـ‌ق را می‌توان بر روی برخی از صفحات آن مشاهده کرد.

پشت صفحهٔ یک این مصحف نفیس، نه یادداشت عرض دید و در پایان پس از دعای ختم قرآن و دو صفحهٔ تفأل و دو صفحهٔ یادداشت وقف با تاریخ ‹‹ غرّه ربیع الاوّل سال ۹۷۰ هجری›› و نام واقف همایون اعظم ابراهیم قطب‌شاه مشاهد می‌شود .

اثر مهر بر صفحات مختلف وجوددارد؛ پشت صفحهٔ۱، اثر دوازده مهر دیده می‌شود که دو مورد آن مربوط به تاریخ ۱۰۷۲هـ‌ق است. در پایان قرآن دو مهر در صفحهٔ سورهٔ اخلاص و سه مهر در صفحهٔ پایانی، یکی با تاریخ ۱۰۳۲هـ‌ق مشاهد می‌شود. سجع برخی از مهرها شامل‹‹سید سعید انصاری›› ‹‹عبدالراجی فضل الله››، ‹‹عبدالحی الرضوی››،‹‹مؤید الدوله››، ‹‹متولّی باشی››، ‹‹العبد محمدالرحیم››و... هستند. (تصویر شمارهٔ ۱۳)

تصویر شمارهٔ (۱۳)

در تذکرهٔ خط و خطّان آمده است: ‹‹ ... و میر عبدالقادر حسینی علیهم الرحمه هم از خوشنویسان شیرازند و اکثر خوشنویسان کرمان و فارس و عراق که نام برآورده‌اند ریزه خوار ایشانند›› (اصفهانی،۱۳۶۹: ۲۱۸). میرعبدالقادر اهل شیراز بوده و در اواخر قرن دهم هجری قمری برای خدمت به سلاطین قطب‌شاهی گولکوندا به هندوستان مهاجرت کرده است. وی در «گلکندهٔ دکن»، پایتخت سلاطین قطب‌شاهی، اقامت داشته و قرآن‌های زیادی کتابت کرده که تعدادی نسخهٔ کامل از وی باقی مانده است. این نسخ نشان می‌دهد که پرکاری از ویژگی‌های کتابت وی بوده است.

با توجّه به نسخه‌های موجود، وی تا اوایل قرن یازدهم به کتابت قرآن می‌پرداخته است. شیوهٔ کار وی در ابتدا نزدیک به شیوهٔ تیموری و رنگ لاجورد با مقدار کمی رنگ طلایی رنگ غالب آثار وی بوده است. با بررسی یکی از نسخه‌های توپکاپی مشخّص می‌شود که در فاصلهٔ سال‌های (۹۸۵-۹۷۰ هـ.ق) تاج الدّین حیدر برای تذهیب و تزیین نسخه‌ها با وی همکاری داشته و با توجّه به شیوهٔ تاج الدّین حیدر، می‌توان حدس زد که دو نسخه از نسخ آستان قدس رضوی نیز توسّط وی تذهیب شده است(فدایی، ۱۳۹۲ : ۹-۱۱).

در مجموعهٔ ناصر خلیلی، قرآن تک جلدی به شمارهٔ QUR ۲۴۸ وجود دارد که احتمالاً در هند کتابت شده است. اگر چه تذهیب آن به شیوهٔ هنرمندان ایرانی در اواخر قرن دهم هجری است ولی دست‌خط آن کمی با نمونهٔ موجود در آستان قدس رضوی متفاوت است و قوس حروف‹‹ن›› و ‹‹ی›› در حالت آخر، به شکلی مبالغه‌آمیز امتداد یافته است(خلیلی، ۱۳۸۱: ۱۹۶). (تصویر شمارهٔ ۱۴)

تصویر شمارهٔ (۱۴)
قرآن تک جلدی به شمارهٔ QUR۲۴۸ موجود در مؤسّسهٔ نور لندن
محل کتابت: ایران یا هند، تاریخ کتابت: حدود ۹۸۳ -۱۰۰۹ هـ.ق
(خلیلی، ۱۳۸۱: ۱۹۹)

عبدالقادر علاوه

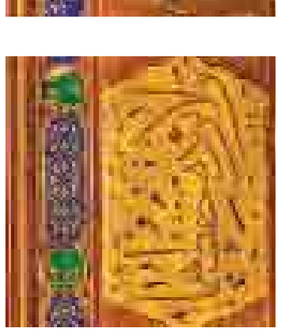
بر اقلام سته به خط نستعلیق نیز مسلّط بود و نمونه‌ای از کارهای وی را به خط نستعلیق در فال‌نامه‌های انتهای نسخه‌ها می‌توان مشاهده کرد.

چهار نسخه از قرآن‌های کتابت شده توسّط وی در گنجینهٔ آستان قدس رضوی، چهار نسخه در توپکاپی استانبول و یک نسخه در مؤسّسهٔ نور لندن نگهداری می‌شود. برخی از این قرآن‌ها مهر قطب‌شاهیان را بر خود دارد(خلیلی، ۱۳۸۱: ۱۹۶ وگلچین معانی، ۱۳۴۷: ۱۹۰).

از نکات جالب توجّه، مکاتبات و مراوداتی است که بین عبدالقادر حسینی شیرازی با علیرضا عباسی[۳] بوده است. در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی مرقّعی چهار صفحه‌ای به خط نستعلیق با طلااندازی و مذهّب با حاشیهٔ حل‌کاری به خط علیرضا عباسی وجود دارد که برای میر عبدالقادر حسینی شیرازی در مشهد به سال ۱۰۰۸هـ.ق کتابت شده است. (تصویر شمارهٔ ۱۵)

تصویر شمارهٔ (۱۵)
قسمت انتهایی از صفحهٔ چهارم مرقّع شماره ۵۸۰۳ موجود در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی
(آغداشلو، ۱۳۹۱: ۸۵)

۳. علیرضا عباسی تبریزی، از معروف‌ترین خوشنویسان دوره‌ٔ صفوی است که در خط ثلث نظیر نداشت. او در خط ثلث و نسخ شاگرد ملاّ علا بیک و در نستعلیق شاگرد محمّدحسین تبریزی بوده است. علاوه بر مهارت در نستعلیق و ثلث، در انواع خطوط نسخ، محقّق، رقاع، ریحان، توقیع و تعلیق نیز استادی کامل و ماهر بوده است. علیرضا در دربار شاه عباس کبیر می‌زیسته و تا سال ۱۰۳۸هـ.ق حیات داشته است. گرانبهاترین اثری که از او باقی است، قرآن بزرگ کتابخانهٔ آستان قدس رضوی است. از آثار خط ثلث او در مشهد کتیبهٔ گنبد حرم امام رضا (علیه‌السّلام) در پوشش خارجی آن است که طلاکاری شده، متن این کتیبه که در چهار ترنج و به عربی نوشته شده، حاکی از زیارت شاه عباس از حرم و تزیین آن به دستور وی به سال ۱۰۱۰-۱۰۱۶ هـ‌ق (۹۷۸-۹۸۴ش) است. در داخل گنبد، در منتهی‌الیه چهار دیوار حرم که زیر طاق گنبد واقع شده، سورهٔ جمعه به خط ثلث علیرضا عباسی نوشته شده است. کتیبهٔ طلای صندوق قبر و ضریح مطهّر شامل آیة الکرسی، اشعار فارسی به خط نستعلیق و کتیبه‌های صلوات خاصّه روی الواح طلا با تاریخ ۱۰۱۱ هـ.ق، دو کتیبه در ایوان‌های عباسی درضلع غربی و شرقی صحن کهنه (انقلاب) با تاریخ ۱۰۲۱هـ.ق، کتیبهٔ گلوی گنبد خواجه ربیع با تاریخ ۱۰۲۴هـ.ق و کتیبهٔ اندرون گنبد خواجه ربیع با تاریخ ۱۰۲۶هـ.ق هنوز باقی است که نمونهٔ بهترین کتیبه‌های ثلث به خط علیرضا عباسی است(هراتی،۱۳۸۷: ۲۰۳.۲۰۶).



نتیجه:

سلاطین قطب‌شـاهی به مذهب تشیّع و به خصوص حـضرت رضـا (علیه‌السّـلام) ارادت ویژه‌ای داشـته‌اندو زمین‌ها و موقفات زیادی بر بارگاه امام رضا (علیه‌السّلام) وقف نموده‌اند. در میان نسخه‌های خطی کتابخانهٔ آستان قدس نسـخ زیادی وجود دارد که توسّـط آنها وقف شده است.

عبدالقادر حسینی شـیرازی در زمرهٔ افرادی است که به خدمت سـلاطین قطب‌شاهی درآمده و برخی از نسخ قرآنـی به خط وی، ممهور به مهر قطب‌شـاهیان اسـت. قرآن شـمارهٔ ۱۰۶ پرکارتریـن ونفیس‌ترین اثر این هنرمند اسـت که در نهایت دقّت کتابت و تذهیب شـده است. سـود جستن از رنگ‌های غنی و شـفاف، تزیینات فراوان، اسـتفاده از ابرهـای پیچـان ، پرکاری و اسـتفادهٔ زیاد از لاجورد و زر از ویژگی‌های بارز این قرآن است.

بـا وجود آن که بـه احتمال زیاد این قـرآن در هند کتابت شده اسـت و تأثیرات نگارگری هند را می‌توان در تزیینـات برخی از صفحات آن بـه خصوص در نقوش دو صفحهٔ آغاز سـورهٔ بقره و برخـی نقوش دیگر و همچنین اسـتفاده از رنگ‌دانه‌های هنـدی را در تزیینات این قرآن مشاهده کرد، ولی عناصر مکتب شیراز در این قرآن غالب است.

اگـر چه ایـن قـرآن را عبدالقادر از ابتدا به سـفارش ابراهیم قطب‌شـاه برای آسـتان مقدّس رضـوی در هند کتابـت کرده، با توجّه به اینکه خود ایرانی و اهل شـیراز بود و با توجّه به قراین در ایران نیز حضور داشـته، تأثیر نگارگری هند را می توان در تزیینات آن مشاهده کرد.

همان‌طور که نگارگری هند بسـیارنزدیک به نگارگری ایـران بـوده و اکـثر نقاشـان و مذهّبان آن دیـار ایرانی بوده‌اند، نگارگری هند نیز در هنر کتاب آرایی مسـلمانان تأثیر گذاشـته و آن را دارای ظاهری زیبا و فریبنده کرده است.

منابع:

۱-اصفهانـی، میرزا حبیـب. (۱۳۶۹). تذکرهٔ خط و خطّاطان شـامل خطّاطان، نقاشـان، مذهّبان و قاطعان و جلدسـازان ایرانی و عثمانی بانضـمام کلام الملوک. ترجمـهٔ رحیم چاوش اکبری. تهـران. کتابخانهٔ مستوفی.

۲-آغداشـلو، آیدین، حسینی، محمّد مجتبی، عرفانیان دلاور، مسعود. (۱۳۹۱). شـاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی: منتخب قطعات نسـتعلیق. مترجم بابک جهانی. مشهد. سـازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آسـتان قدس رضوی، مؤسّسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی.

۳-خلیلی، ناصر.(۱۳۸۱). مجموعه هنر اسـلامی. چ‌سوم. دیوید جیمز، نبیل.ف.صفوت. مترجم: پیام بهتاش. سر ویراسـتار انگلیسی: جولیان رابی. ویراستار فارسی: ناصر پورپیرار. کارنگ. تهران.

۴-سـعیدالهی، امیر.(۱۳۸۹). روابط قطب‌شـاهیان هند با پادشاهان صفوی(۱)، بازبینی شده در ۷ آذر ۱۳۸۹،
از {http://rasekhoon.net/article/show/16048}

۵-صادقـی علوی،محمود. (۱۳۹۲). قطب‌شـاهیان. دانشـنامهٔ جهان اسلام. تاریخ انتشار الکترونیکی ۱۳۹۲،
از {http://www.encyclopaediaislamica.com}

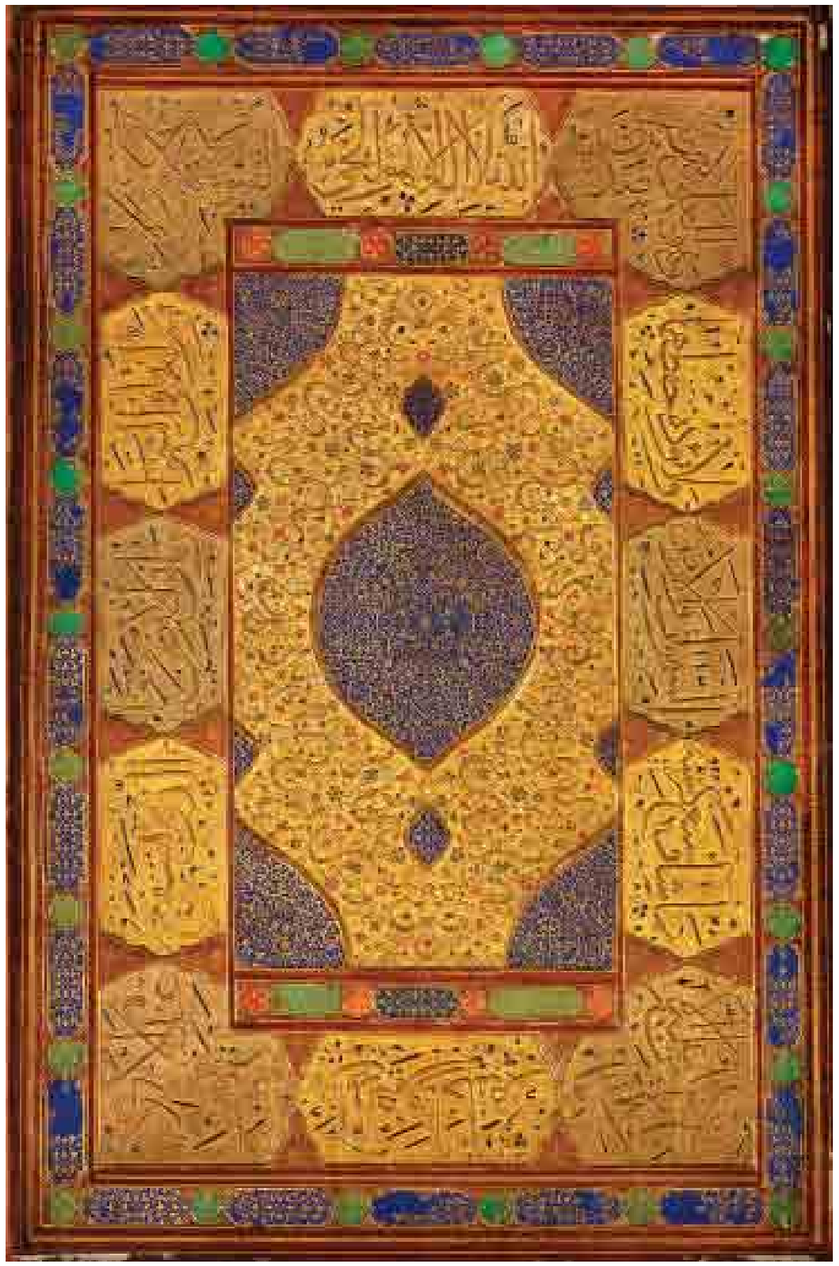
۶-ضابط، حیدررضا.(۱۳۷۷). تشـیع در شـبه قارهٔ هند. پژوهش‌های اجتماعی اسـلامی (اندیشـهٔ حوزه). شـمارهٔ ۱۲(۲۱ صفحه - از ۸۲ تا ۱۰۲)

۷-فدایـی، مجیـد. (۱۳۹۲).کاتالوگ فراخوان دوسـالانهٔ تذهیب‌های قرآنی. مشهد. آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی.

۸-کرمـی، مجتبـی. (۱۳۷۳). نگاهی به تاریخ حیدرآبـاد دکن. تهران. دفتر مطالعات سیاسی و بین المللی.

۹-گلچین معانی، احمد.(۱۳۴۷). راهنمای گنجینهٔ قرآن. مشهد.آستان قدس رضوی. ادارهٔ کتابخانهٔ آستان قدس رضوی.

۱۰-هراتی، محمّد مهدی. (۱۳۸۷). هنرپژوهی در برگزیدهٔ قرآن کریم بـه خط و کتابت علیرضا عباسـی/ تحقیـق و شرح فنون و آرایه‌های هنری. تهران. فرهنگسـتان هنر. مشـهد. آسـتان قـدس رضوی، مرکز آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی.



بررسی مفاهیم نمادین درخت، سبو و قندیل در محراب زرّین‌فام آستان قدس رضوی با توجّه به آیات قرآن کریم

حبیب الله آیت اللهی*، حسین عابددوست **

چکیده :

محراب، یکی از اجزای معماری اسلامی و محل ارتباط انسان با خداست. محراب‌ها با آرایه‌هایی تزیین شده‌اند که از نظر مفهوم، هماهنگ با مکانی است که در آن ظهور یافته‌اند، از این جهت معنایی قدسی را تداعی می‌کنند. تحلیل حاضر در پی بررسی مفاهیم نمادین درخت، سبو و قندیل در محراب زرّین‌فام حرم حضرت امام رضا(علیه‌السّلام) است. روش کار توصیفی – تحلیلی و روش گردآوری اطّلاعات، کتابخانه‌ای است. بدین سبب ابتدا به معرّفی این محراب می‌پردازد و سعی می‌کند مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌های گیاهی، سبو و قندیل را در باورهای مردم ایران و آیات قرآن کریم بررسی کند و چگونگی ظهور این نمادها را مطابق با اصول هنر اسلامی در تزیینات محراب زرّین‌فام موجود در آستان قدس رضوی با نام «محراب پیش رو» بیان نماید. در این راستا به آیاتی از قرآن کریم اشاره دارد که کارکردهای قدسی این نمادها را در تفکّر اسلامی نشان می‌دهد و چگونگی تشابه مفاهیم نمادهای درخت، آب و نور را در باور کهن ایران و آیات الهی بیان می‌دارد. در نهایت، مفاهیم تزیینات محراب را بر اساس آرای بورکهارت بررسی می‌کند و از طریق مقایسهٔ مفاهیم کهن این نمادها در هنر ایران و مقایسهٔ آن با مفاهیم قدسی اسلامی، تشابه این مفاهیم و چرایی حضور آنها در این مکان مقدّس را بیان می‌دارد. این مقاله نشان می‌دهد آرایه‌های گیاهی تزیینی در محراب زرّین‌فام، نشانه‌هایی از درخت زندگی، نماد باروری و برکت و فراوانی است. سبو نماد آب حیات و منشا زندگی است و قندیل نماد نور پروردگار است. وحدت این اجزا در کنار نقش‌مایهٔ اسلیمی و آیات الهی در محراب زرّین‌فام، نمادی از وحدت عناصر اصلی حیات در ستایش پروردگار است. محراب از آنجا که محل عبادت مؤمن است، مرکز جوشش ضرباهنگ‌های اصلی جهان طبیعت بوده، از این جهت قدسی است.

کلیدواژه : نماد، درخت، سبو، قندیل، محراب، آستان قدس رضوی

* . دانشیار دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد تهران

** . دانشجوی دکترای تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد تهران

hossienabeddoost@yahoo.com

مقدّمه:

کاربرد محراب به عنوان یک مکان مقدّس، جهت‌دهی انسان مؤمن به‌سوی قبله است. در واقع محراب انسان را به سمت یک مرکز ثقل که یک مکان مقدّس است هدایت می‌کند. در مرکز این نقطه، کعبه، خانهٔ خدا، قرار دارد که محل تمرکز همهٔ نیروها و اندیشه‌های عرفانی و مهم‌ترین محل ارتباط انسان مسلمان با خداست؛ امّا از طرفی محراب یک پناه و یک مکان امن برای انسان مؤمن است که رابطه‌اش را با جهان ملکوتی برقرار می‌کند. از این جهت هر محراب به عنوان مکان مقدّس می‌تواند یک مرکز تلقی شود، پس نمادهایی که در این مرکز ظهور می‌یابند می‌توانند مرتبط با مفهوم نمادین این مکان مقدّس باشند. محراب زرّین‌فام حرم حضرت رضا (علیه‌السّلام)، معروف به محراب پیش رو، یکی از بی‌نظیرترین نمونه‌های هنر اسلامی است که نمادهای درخت زندگی و آب حیات و نور مقدّس را به زیبایی در ترکیبی وحدت‌آمیز به تصویر کشیده است. این عناصر در باور و فرهنگ ایرانیان، از کهن‌ترین ایّام حضور داشته و از تقدّس زیادی برخوردار است.

روش تحقیق:

روش تحقیق توصیفی- تحلیلی و روش یافت‌اندوزی کتابخانه‌ای و به روش متن‌خوانی و استفاده از فیش‌برداری است. روش تجزیه و تحلیل نیز کیفی است. در این مقاله به حضور نمادهای درخت، آب و نور و مفاهیم آنها در قرآن کریم و چگونگی ظهور آنها در محراب زرّین‌فام آستان قدس رضوی اشاره می‌شود و در نهایت، مفهوم فلسفی-دینی این نمادها تحلیل می‌گردد.

پیشینهٔ تحقیق:

در زمینهٔ نمادشناسی آرایه‌های محراب‌های زرّین‌فام آستان قدس رضوی تا کنون تحقیقی صورت نگرفته است. اطّلاعات منتشر شده دربارهٔ این محراب‌ها، یا توصیف ظاهری آنها به شکل مختصر است که در هفته‌نامهٔ اطّلاع‌رسانی حرم آمده و یا تصاویری از این محراب‌هاست که در سایت سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکزاسناد آستان قدس رضوی منتشر شده است. برخی از کتب به بررسی محراب‌های ایرانی پرداخته‌اند؛ امّا دیدگاه اصلی مؤلّف در این کتاب‌ها ساختار معماری گونهٔ محراب‌های ایران و مواد و مصالح آنهاست؛ مانند کتاب *سیر تحوّل محراب در معماری اسلامی از آغاز تا حملهٔ مغول*، نوشتهٔ علی سجادی، که در سال ۱۳۷۵توسّط انتشارات میراث فرهنگی به چاپ رسید. این اثر در سال ۱۳۷۴به عنوان پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، توسّط علی سجادی در دانشگاه تربیت مدرس ارایه شده است. پرفسور پوپ نیز در بخشی از کتاب *سیری در هنر ایران* به محراب‌های ایرانی و معرّفی شیوه‌های تزیین آنها پرداخته و به تصاویری از محراب‌ها اشاره کرده است. به نظر می‌رسد به مقولهٔ نمادشناسی آرایه‌های تزیینی محراب‌های ایرانی و به شکل ویژه محراب‌های آستان قدس رضوی کمتر پرداخته شده است.

۱- مفاهیم نمادین درخت، آب و سبو

درخت به سبب ثمردهی و تأثیر بسزایی که در زندگی بشر از کهن‌ترین ایّام داشته، همواره مورد احترام و تقدیس قرار می‌گرفته است. باور وجود درخت زندگی که همهٔ موجودات اعم از انسان و حیوان و حتّی دیگر گیاهان از آن حیات می‌گیرند، در اغلب کیش‌ها و تمدّن‌های کهن وجود داشته است. باور وجود درخت کیهانی که در مرکز جهان قرار دارد و سرچشمهٔ حیات است، نوع دیگری از این نگاه احترام‌آمیز به این خلقت خداوندی است. آب نیز به سبب اینکه از عناصر اصلی طبیعت و جزو جدایی‌ناپذیر حیات است، موجب شد این عنصر نیز مورد ستایش و احترام بشر قرار گیرد و همواره در کنار درخت مقدّس آب‌های مقدّس نیز تصوّر شود (دوبوکور، ۱۳۸۷: ۱۳). سبو در هنر کهن ایران نماد آب است و به همین جهت در آثار هنری کهن ایرانی، به عنوان مثال در آثار مکشوفه از عیلام و املش، سبویی که جریان‌های آب از آن سرازیر می‌شود و درختی در آن ریشه دارد، نماد درخت زندگی و آب حیات است (Mahboubian, 1977: 404).

مفهوم اسطوره‌ای درخت زندگی و درخت کیهانی که در مرکز جهان قرار دارد و منشا آفرینش و سرچشمهٔ حیاتند، در تمدّن‌های کهن به صورت یک کهن‌الگو به چشم می‌خورد(کاظم پور، ۱۳۸۹، ۱۲-۲۲). در باورهای کهن ایرانی می‌توان حضور دو درخت زندگی و درخت کیهانی را در یک مرکز مقدّس بیان کرد. این درخت با آب حیات و آتش مرتبط است. در بندهش بخش ۲ بند ۲۵ به آفرینش نخستین گیاه در مرکز زمین اشاره شده است که همهٔ گیاهان به سبب آن آفریده شدند. این بند اشاره به نیروی زایش و قدرت‌های پنهان آفرینش در گیاه دارد(فرنبغ دادگی، ۱۳۸۵ : ۴۵).

باورهای کهن ایرانی، روایتی از مرکز مقدّس را مطرح می‌کند که در میانهٔ جهان و سرچشمه و منبع آفرینش است. در این مرکز، نخستین گیاه (که تخمهٔ همهٔ گیاهان را در بردارد و آب و آتش در نزدیکی آن است) درخت بس تخمه (درختی که نیروی همهٔ گیاهان در اوست) و درخت گوکرن یا هوم (دوردارندهٔ مرگ و زندگی‌بخش) آفریده شد که همگی منشا آفرینش هستند. همهٔ این عناصر در دریای فراخکرد هستند و این نشان می‌دهد این مرکز مرتبط با آب‌هایی مقدّس است که عناصر زندگی‌بخش در آن قرار دارد. از اینجاست که می‌توان اهمّیت آب حیات‌بخش و درخت زندگی‌بخش را در مکان‌های مقدّس ایرانی مطرح کرد. این الگوی نمادین در آیات قرآن که حکمت اصلی هنر اسلامی است به چشم می‌خورد و صورت نقش‌پردازی شدهٔ این ارتباط

در محراب‌های زرّین‌فام آستان قدس رضوی به تصویر کشیده شده است؛ امّا تا کنون تحلیل نمادین بر این نقش‌مایه‌ها با توجّه به متون اسلامی انجام نشده است.

۲- مفهوم درخت زندگی و آب حیات و نور مقدّس در قرآن کریم

با کمی تأمّل در آیات قرآن کریم می توان اهمّیت نمادین درخت، آب و نور را بیان کرد. در واقع در این متن مذهبی اعتقاداتی که ایرانیان به آن باور داشته‌اند، به زیبایی به تصویر کشیده شده‌است: درخت که زندگی می‌بخشد، آب نشانهٔ حیات و نور نماد تجلّی پروردگار. خداوند در قرآن این نمادهای جهانی را مطرح کرده و به آنها اهمّیت داده است.

خداوند در سورهٔ یس آیهٔ ۸۰ ارتباط درخت و آتش را به روشنی بیان می‌دارد. در این آیه چنین آمده است:

«اَلَّذی جَعَلَ لَکُمْ مِنَ الشَّجَرِ الاَخْضَرِ ناراً فَاِذا اَنْتُمْ مِنْهُ تُوقِدُون»

همو که برایتان در درخت سبز فام اخگر نهاد که از آن آتش افروزید. در این آیه تصریح شده که خداوند در درخت سبز آتش نهاد.

اشاره به ارتباط درخت و آتش در قرآن کریم در جای دیگری نیز آمده است. در سورهٔ قصص آیهٔ ۳۰ رابطهٔ آتش و درخت باردیگر مطرح شده است و صراحتاً بیان شده که از درخت ندایی بر آمد که ندای پروردگار است:

«فَلَمّا اَتیها نُودِیَ مِنْ شاطِیءِ الوادِ الاَیْمَنِ فِی الْبُقْعَةِ المبارکَةِ مِنَ الشَّجَرَةِ اَنْ یا مُوسی اِنّی اَنَا اللّهُ رَبُّ الْعالمین»

پس چون به آن [آتش] رسید، از جانب راست وادی، در آن جایگاه مبارک، از آن درخت ندا آمد که: ای موسی! منم من، خداوند، پروردگار جهانیان.

تیتوس بورکهارت معتقد است، این آیه «شهادت خداوند در روشنایی کوه طور به شکل بیشهٔ مشتعل که ذات الهی بدان هیأت بر موسی تجلّی کرد» را نشان می‌دهد (بورکهارت، ۱۳۸:۱۴۵).

در سورهٔ نور خداوند به روشنی خودش را در قالب تمثیل به نور چراغدانی تشبیه کرده است که بر درخت زیتون قرار دارد. در این آیه رابطهٔ درخت و نور و آتش به زیبایی به تصویر کشیده شده است. نماد قندیل نیز جایگاه نور است و این نور تجلّی خداوند است:

«اللّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ کمِشْکاة فِیهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِی زُجَاجَةِ الزُّجَاجَةِ کَأَنَّهَا کَوْکبٌ دُرِّی یوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُبَارَکة زَیتُونَةٍ لَّا شَرْقِیةٍ وَلَا غَرْبِیةٍ یکادُ زَیتُهَا یضِیءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَی نُورٍ یهْدِی اللَّهُ لِنُورِهِ مَن یشَاءُ وَ یضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِکلِّ شَیءٍ عَلِیمٌ» (نور:۳۵)

خدا نور آسمان‌ها و زمین است. مثل نور او چون چراغدانی است که در آن چراغی و آن چراغ در شیشه است.آن شیشه گویی اختری درخشان است که از درخت خجستهٔ زیتونی که نه شرقی و نه غربی است، افروخته می‌شود.

در قرآن کریم از درخت دیگری نام برده شده که مقام عرفانی بالایی دارد و از این جهت مقدّس است و آن درخت سدرةالمنتهی است. این درخت درختی است که پیامبر در بهشت مشاهده کرد. در سورهٔ نجم چنین آمده است:

«وَ هُو بِالاُفُقِ الاَعلی. ثُمَّ دَنَا فَتَدلّی. فَکانَ قَابَ قَوسَینَ اَو اَدنی. فَاَوحی اِلی عَبدِهِ مَا اَوحی. مَا کذَبَ الفُؤادُ مَا رَأی. اَفَتُمارُونَه عَلی مَا یَری. وَ لَقَد رَءاهُ نزلة اُخری. عِندَ سِدرة المُنتهی. عِندَها جنة المأوی. اِذ یَغشَی السِّدرة مَا یَغشی. مَا زَاغَ البَصرُ وَ مَا طَغی. لَقَد رَأی مِن ءایاتِ ربِّهِ الکبری»(نجم: ۷- ۱۸)

در حالی که او در افق اعلی بود. سپس نزدیک آمد و بسیار نزدیک شد. تا به قدر دو کمان یا نزدیک‌تر شد. آن‌گاه به بنده‌اش آنچه را باید وحی کند، وحی کرد. دل آنچه را که دید دروغ نشمرد. آیا در آنچه می‌بینید با او جدال می‌کنید؟ و قطعاً بار دیگر هم اورا دیده است، نزدیک سدرة المنتهی، در همان‌جا که جنةالمأوی است. وقتی که درخت سدر را آنچه پوشیده بود، پوشیده بود. دیده‌اش منحرف نگشت و درنگشت. به‌راستی که برخی از آیات بزرگ پروردگارش را بدید.

در سورهٔ واقعه نیز به این درخت بهشتی اشاره شده است:

«وَ اصحابُ الیَمینِ مَا اَصحَابُ الیَمین . فِی سدرٍ مَخضُود. وَ طَلحٍ مَنضود. وَ ظِلٍ مَمدُود. و ماءٍ مسکوب. و فاکهة کثیرة لا مقطوعة وَ لا ممنوعة»(واقعه:۲۷-۳۳)

و امّا اصحاب سعادت. اصحاب سعادت چه حالی دارند؟ در زیر درخت سدر بی‌خار و درخت موزی که میوه ای بر یکدیگر چیده شده، و سایه‌ای دایم، و آبی همواره جاری، و میوه‌ای بسیار؛ که نه منقطع می‌گردد و نه کس را از آن بازدارند.

در این آیات از درخت سدرة المنتهی یاد شده است که درختی بهشتی است. شهاب الدّین سهروردی در رسالهٔ عقل سرخ از این درخت به عنوان درختی که سیمرغ تخم آن را پراکنده می‌کند نام برده که منشا همهٔ میوه هاست. این نوع تجسّم درخت مشابه نمونهٔ کهن درخت زندگی و یا بس تخمه در فرهنگ ایران است:

«پس پیر را گفتم درخت طوبی چه چیزست و کجا باشد؟ گفت درخت طوبی عظیم است هرکسی که بهشتی بود چون به بهشت رود آن درخت را در بهشت بیند و در میان یازده کوه که شرح دادیم کوهی است او در آن کوه است. گفتم آن را هیچ میوه بود؟ گفت هر میوه‌ای که تو در جهان می‌بینی بر آن درخت باشد و این میوه‌ها که پیش تو است همه از ثمرْ اوست، اگر نه آن درخت بودی، هرگز پیش تو نه میوه بودی و نه درخت و نه ریاحین و نه نبات. گفتم میوه و درخت و ریاحین با او چه تعلّق دارد؟ گفت سیمرغ آشیانه بر سر طوبی دارد. بامداد سیمرغ از آشیان خود به در آید و پر بر زمین بازگستراند، از اثر پر او میوه بر درخت پیدا شود و نبات بر زمین» (سهروردی، ۱۳۸۶: ۵۸-۵۹).

امّا دربارهٔ تقدّس آب و منشا حیات بودن آن در قرآن اشاراتی وجود داردکه آب را منشا خلقت می‌داند. در آیهٔ ۳۰ سورهٔ انبیا آمده است:

«اَوَلَم یَر الَّذینَ کَفَروا اَنَّ السَّمواتِ و الارضِ کَانَتا رَتقاً فَفَتَقنهُما و جَعَلنا مِن الماءِ کُلَّ شیءٍ حَی اَفَلا یُؤمِنون»

آیا کسانی که کفر ورزیدند ندانستند که آسمان‌ها و زمین هر دو به هم پیوسته بودند و ما آن دو را از هم جدا ساختیم، و هر چیز زنده‌ای را از آب پدید آوردیم؟ آیا ایمان نمی‌آورند(انبیا:۳۰).

در برخی از آیات قرآن به رابطهٔ آب و درخت اشاره شده است به صورتی که درختان بهشتی بر آب‌های جاری قرار گرفته‌اند. در سورهٔ توبه آیهٔ ۷۲ آمده است:

«وعَدَ اللّهُ الْمُؤْمِنِینَ وَالْمُؤْمِنَاتِ جَنَّاتٍ تَجْرِی مِن تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِینَ فِیهَا وَمَسَاکنَ طَیبَةً فِی جَنَّاتِ عَدْنٍ وَ رِضْوَانٌ مِّنَ اللّهِ أَکبَرُ ذَلِک هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِیمُ»

خداوند به مردان و زنان باایمان باغ‌هایی وعده داده است که از زیر{درختان}آن نهرها جاری است در آن جاودانه خواهند بود و [نیز] سراهایی پاکیزه در بهشت‌های جاودان [به آنان وعده داده است] و خشنودی خداوند بزرگ‌تر است، این است همان کامیابی بزرگ(توبه:۷۲).

از آنچه تاکنون مطرح شد می‌توان گفت در قرآن کریم رابطهٔ درخت حیات‌بخش، آب حیات و آتش و نور مقدّس با یکدیگر مطرح شده و خداوند از این نمادها برای توصیف بهشت و نعمت‌های فراوان آن بهره برده است. درخت که مایهٔ حیات است و بهشتیان همه نوع میوه‌ای از آن می‌خورند میوه‌هایی که هرگز تمام شدنی نیست(اشاره به حیات‌بخشی درخت)، در مرکز بهشت بر نهرهای جاری قرار دارد و نور خداوند بسان قندیلی از شاخهٔ زیتون آویخته است و اخگر در قلب درخت قرار دارد و وحی به موسی (علیه‌السّلام) از طریق درخت می‌رسد و آب منشا همهٔ موجودات است. این اشارات نشان می‌دهد این نمادها با مقولهٔ نیایش و پرستش مرتبط هستند و در فرهنگ اسلامی از تقدّس ویژه‌ای برخوردارند زیرا نیروهای دخیل در آفرینش پروردگارند.

۳- بررسی نمادهای درخت زندگی، آب حیات و قندیل نماد نور مقدّس در محراب زرّین‌فام آستان‌قدس رضوی

یکی از سه محراب کاشی زرّین‌فام موجود در موزه‌های آستان قدس رضوی، با نام محراب پیش رو است که تاریخ آن به ۶۱۲ هـ.ق برمی‌گردد و طبق کتیبهٔ آن به دستور عزیزبن آدم و توسّط خانوادهٔ محمّد بن طاهر در کاشان ساخته شده است. این اثر ارزشمند منقوش به نقوش برجستهٔ اسلیمی و ختایی و کتیبه‌های برجسته به خط ثلث و به رنگ لاجورد است که آیاتی از سوره‌های مائده، آل عمران، الاسراء، المؤمنون، بقره و فاتحة الکتاب بر روی آن کتیبه شده است. تزیینات محراب دارای برجستگی است که در آن گل‌های اسلیمی و ختایی و رنگ‌های طلایی و قهوه‌ای به‌کار رفته است (گنجینهٔ نفایس رضوی، ۹۲:۱۳۸۷). در بدنهٔ محراب شش ستون به کار رفته که بالا یا پایین هر ستون سبویی قرار دارد و در مرکز محراب که قلب محراب است، قندیلی آویخته است. دور تا دور محراب، خطوط کوفی و ثلث، آیات الهی را به تصویر کشیده‌اند که همگی با آرایه‌های گیاهی تزیین شده‌اند. در تصویر۱ قندیل آویخته در قلب محراب و هشت سبو در بالا و پایین هر ستون دیده می‌شود. به نظر تیتوس بورکهارت قندیل یادآور مشکوة است که قرآن از آن بدین بیان یاد می‌کند:

«اللّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ کمِشْکاة فِیهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِی زُجَاجَةِ الزُّجَاجَةِ کَأَنَّهَا کَوْکبٌ دُرِّی یوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُبَارَکة زَیتُونَةٍ لَّا شَرْقِیةٍ وَلَا غَرْبِیةٍ (نور: ۳۵)

در واقع محراب به علّت انعکاس کلام خداوند در نماز، رمز حضور پروردگار محسوب می‌شود و به همین جهت رمزپردازی قندیل یا مشکوة و مصباح ، منحصراً فرعی و یا به عبارتی دیگر عبادی است (بورکهارت، ۱۳۸۱:۱۴۹).

پرویز اسکندرپور در مقدّمهٔ کتاب *اسلیمی و نشان‌ها* می‌نویسد: "باید تأکید کرد که نور در جهان‌بینی هنرمندان ایرانی نقش کیمیایی داشته است. ایرانیان از هرچه تاریکی و تیرگی نفرتی طبیعی داشته‌اند. پیروزی نور بر تاریکی از خصایص اصلی دین ایرانیان بوده است که خود جلوه‌های حق و نور است، و نیز در سورهٔ نور آیهٔ ۳۵، نور جلوهٔ حق است."

وی معتقد است: "نور اوّلین منزل بروز و ظهور است، یعنی پیش از آن که خلقتی از آن احد و واحد مشاهده شود، نور پدید آمد و آنچه ما را به رویت آیات و نشانه‌های هستی راهنما شد، نور بود" (اسکندرپور، ۱۳۸۳).

مهرداد بهار ستون را نماد درخت می‌داند: پس در این محراب شش ستون نماد شش درخت هستند که ریشه بر سبو -نماد آب- دارند و بر فراز آنها نیز سبویی است که آیات الهی به نشانهٔ برکت بر آن نازل می شود(کاظم پور، ۹۳:۱۳۸۹)(تصویر ۱و۲)

نماد درخت در محراب با آرایهٔ دیگری نیز حضور یافته است. این آرایه نقش‌مایهٔ ختایی است که زمینهٔ آیات الهی را تزیین کرده است. بار دیگر در این محراب

تصویر۱. قندیل در مرکز محراب زرّین‌فام آستان قدس رضوی و سبو در بالا و پایین ستون‌های محراب

تصویر۲. سبو در پایین ستون محراب زرّین‌فام آستان قدس رضوی

آرایهٔ ختایی که نماد گیاهی- درختی است و مفهوم برکت و رشـد را در قلـب خود دارد، همراه بـا کلام الهی ظاهر شده است (تصویر ۳).

تصویر ۳ کتیبهٔ قرآنی به خط ثلث، بر آرایهٔ گیاهی ختایی نماد حیات، محراب زرّین فام آستان قدس رضوی

آرایهٔ تزیینی دیگر، اسـلیمی است که بارزترین ظهور آن در زیـر قوس جناقی محراب اسـت. تیتوس بورکهارت معتقد اسـت، «اسـلیمی در کنار تکرار بـا وزن و آهنگ بعضی کلام‌های قرآنـی، تثبیت‌یافتگی ذهن بر موضوعی دلخـواه را منحل می‌کند. در اسـلیمی هرگونه اسـتذکار صورتـی فردی، بـه علّت تداوم بافتـی نامحدود منحل و مضمحل می‌شـود. تکـرار نقش‌مایه‌های واحـد، حرکت شعله‌سـان خطوط و برابری اشکال برجسـته یا فرورفته از لحاظ تزیینی که به‌طور معکوس مشـابه یکدیگرند، آن تأثیر را قوّت و اسـتحکام می‌بخشـند. روان، آن چنان که امـواج تابناک و فروزان و برگ‌های لـرزان از وزش باد را می‌نگرد، از متعلّقات درونیش، یعنی از اصنام شـهوت و هـوی می‌رهـد و با اهتزاز در خـود، درحالت نابِ بود و وجود مستغرق می‌شود.»(بورکهارت، ۱۳۸۱:۱۴۶).

پرویز اسکندرپور در مقدّمهٔ کتاب *اسلیمی و نشان‌ها* دربـارهٔ آرایه‌هـای ختایی و اسـلیمی پیچان می‌نویسـد: "در هنر اسـلامی، این نقوش درهم تنیـده و پیچ‌درپیچ ، تصویری اسـت از آن عالم فلکی و نیز کوچک شدهٔ شکلی است از آن عالم بی‌انتها؛ هنرمند مسلمان آن عالم اکبر را در عـالم اصغر صفحهٔ خویش صورتی دیگر داد و به واسـطهٔ دوایری که نظام چرخشی فلکی را در قاعدهٔ خود دارد، به زمین کشید و این حرکت مداوم آسمانی را در صورت‌های زمینی و در وسـیع‌ترین دایره‌هـای محاط بر زمین، یعنی مرکـز حیات انسـانی تا خود زمین رسـم کرد"(اسـکندر پور،۱۳۸۳).

سپس خطوط اسلیمی و ختایی در عالم هنر اسلامی را نماد حرکتی از خداوند به سوی روح آدمی و عروج روح به خداوند می‌داند(همان).

از نظر بورکهـارت در کتابت متون مقدّس، حروف به آسـانی با اسلیمی و خصوصاً با نقشـمایهٔ نباتی که بدین گونـه رمزگری آسـیایی درخـت جهان می‌گـردد، ترکیب می‌شـود. برگ‌های ایـن درخت با سـخنان کتاب مقدّس تطبیق می‌کنند(همان ۱۵۱).

آن چنان که مطرح شد بورکهارت هم معتقد است که آرایهٔ گیاهی به شـکل ختایی که پس زمینهٔ آیات الهی در محـراب را پر می‌کند، نمادی از درخـت زندگی و درخت کیهانی جهانی کهن اسـت کـه در میان ملل مختلف نماد حیات و رویش است.

در این مقاله بر اسـاس آنچه ازآیات قرآن مطرح شد، بر این نکته تأکید شـده که محراب به دلیل کارکردش که محـل نیایش پروردگار اسـت با نمادهـای تزیینی همراه است که از نظر مفهوم نمادین با مفهوم ستایش و نیایش و تداوم حیات هماهنگ هستند. این نمادها، درخت زندگی با نشـانهٔ تصویـری ختایی، آب حیات با نشـانهٔ تصویری سـبو و نور مقدّس با نشـانهٔ تصویری قندیل است که در کنار خطوط بی‌انتهای اسـلیمی و آیات الهی، مجموعه‌ای قدسی را برای ارتباط نمازگزار با پروردگار تشکیل می‌دهد. این مجموعه به شـکلی وحدت‌آمیز در محراب زرّین‌فام آستان قدس رضوی به زیبایی مشهود است.

بورکهـارت معتقد اسـت خطوطی کـه در محراب‌ها برای خوشنویسـی آیات الهی به کار مـی‌رود از دو وجه عمـودی و افقی برخوردارند. "جنبـهٔ اوّل به حروف وقار و حشـمتی مذهبـی می‌بخشـد و جنبـهٔ دوم، موجـب می‌شـود که آن حروف در کشـش یا جریانـی متّصل، به هـم بپیوندند. خطـوط عمودی بـا ذات باقی موجودات مطابقـت دارد (و عمودیـت هـر حرف مؤیّـد خصلت پایدار و ماندگار آن اسـت) حال آنکه خطوط افقی، نظیر پـود، بیانگر صیرورت یا مبیّن مادهٔ پیوند دهندهٔ اشـیا به یکدیگر است" (بورکهارت،۱۳۸۱:۱۵۱).

به نظر وی "افریزهای کتیبه‌نویسی دور محراب، هم به جهت معنی و هم به لحاظ وزن و شـکل مذهبی‌شان، برای مؤمن یادآور شـطِ با شـکوه و قدرتمنـد کلام قرآنی است" (همان).

درمحراب زرّین‌فام آسـتان قدس رضـوی، آیات الهی به خط ثلث نگاشـته شـده که وجه عمـودی خطوط از نظـر بصری غالـب و حایز اهمّیت اسـت و آن چنان که بورکهـارت معتقد اسـت عمودیـت این خطـوط مؤیّد پایداری و ماندگاری کلام خداست.

در محراب زرّین‌فام آسـتان قدس رضوی آنچه بسـیار حایـز اهمّیت اسـت، ترکیـب وحدت‌آمیز و پیوسـته و هماهنـگ نقش‌مایه‌های نمادین در کنار یکدیگر اسـت. نقش‌مایه‌هایـی کـه هر یـک ظاهـری بی‌انتهـا دارند. نقش‌هـای ختایی بی‌انتها که به صورت سـاقه‌های پیچان لابـه‌لای خطوط مقـدّس می‌چرخند. نقش‌مایهٔ اسـلیمی پیچان در قوس بالایی محراب،آیات الهی که به شکل پنج نـوار کتیبه‌گون در اندازه‌های بزرگ تا کوچک به سـمت مرکز محراب تکرار می‌شـوند و این تکـرار مقدّس نمادی

شـیعی اسـت و با مفهوم پنج‌تن مقدّس هماهنگ است. شـش سـتون ایسـتا که با ده سبو مرتبط هسـتند و نماد درخت زندگی و آب حیاتند که مرکز و نقطهٔ ثقل آفرینش مادی هسـتند و یک قندیل که در قلب محراب محکم و استوار برای همیشـه جاویدان گشته و نماد نور پروردگار در قلب مؤمن اسـت. در اینجا فلسفهٔ عرفان اسلامی که وحدت در کثرت اسـت به زیبایی به تصویر کشیده شده است . کثرت آرایه‌ها نماد کثرت موجودات است و وحدت ترکیبـی این عنـاصر نماد وحدت وجود حـول محور حق است. این ترکیب نمادها در دو نمونه محراب دیگر آستان قدس رضوی نیز دیده می‌شود.

در ایـن محـراب ترکیب نمادهای جهانـی و نمادهای اسلامی و نماد شـیعی دیده می‌شود: درخت با نقش‌مایهٔ سـتون و آرایهٔ ختایی، آب با نماد سـبو و نور با نقش‌مایهٔ قندیـل که نمادهای جهانی‌اند و آرایهٔ اسـلیمی و خطوط ثلث که نمادهای اسلامی هستند و تعداد تکرار کتیبه‌ها و دیگر نقش‌مایه ها که نماد شیعی هستند.

جـدول تطبیقی درخت، سـبو و نـور درفرهنگ ایران باستان، آیات الهی و محراب زرّین فام آستان قدس رضوی:

نماد	متن قرآن کریم	محراب زرّین فام رضوی
درخت زندگی	سورهٔ نجم آیات ۷-۱۸ سورهٔ واقعه آیات ۲۷ – ۳۳ اشاره به درخت سدرةالمنتهی در بهشت	شش سّتون و نقش‌مایهٔ ختایی نماد درخت زندگی
آب حیات	سورهٔ توبه آیهٔ ۷۲ سورهٔ انبیا آیهٔ ۳۰ اشاره به درخت بهشتی و نهرهـای جـاری و خلقت همهٔ موجودات از آب (آب حیات بخش)	۱۰ سبو نماد آب حیات
آتش	سورهٔ یس آیهٔ ۸۰ سورهٔ قصص آیهٔ ۳۰ سورهٔ نور آیهٔ ۳۵ اشاره به رابطهٔ درخت و آتش و آتش در قالـب نماد قندیل نشانهٔ نور پروردگار	یک قندیل در مرکز محراب

سبو و کتیبه به خط ثلث در محراب زرّین‌فام آستان قدس رضوی معروف به محراب پیش رو

یکی از سه محراب کاشی زرّین‌فام آستان قدس رضوی

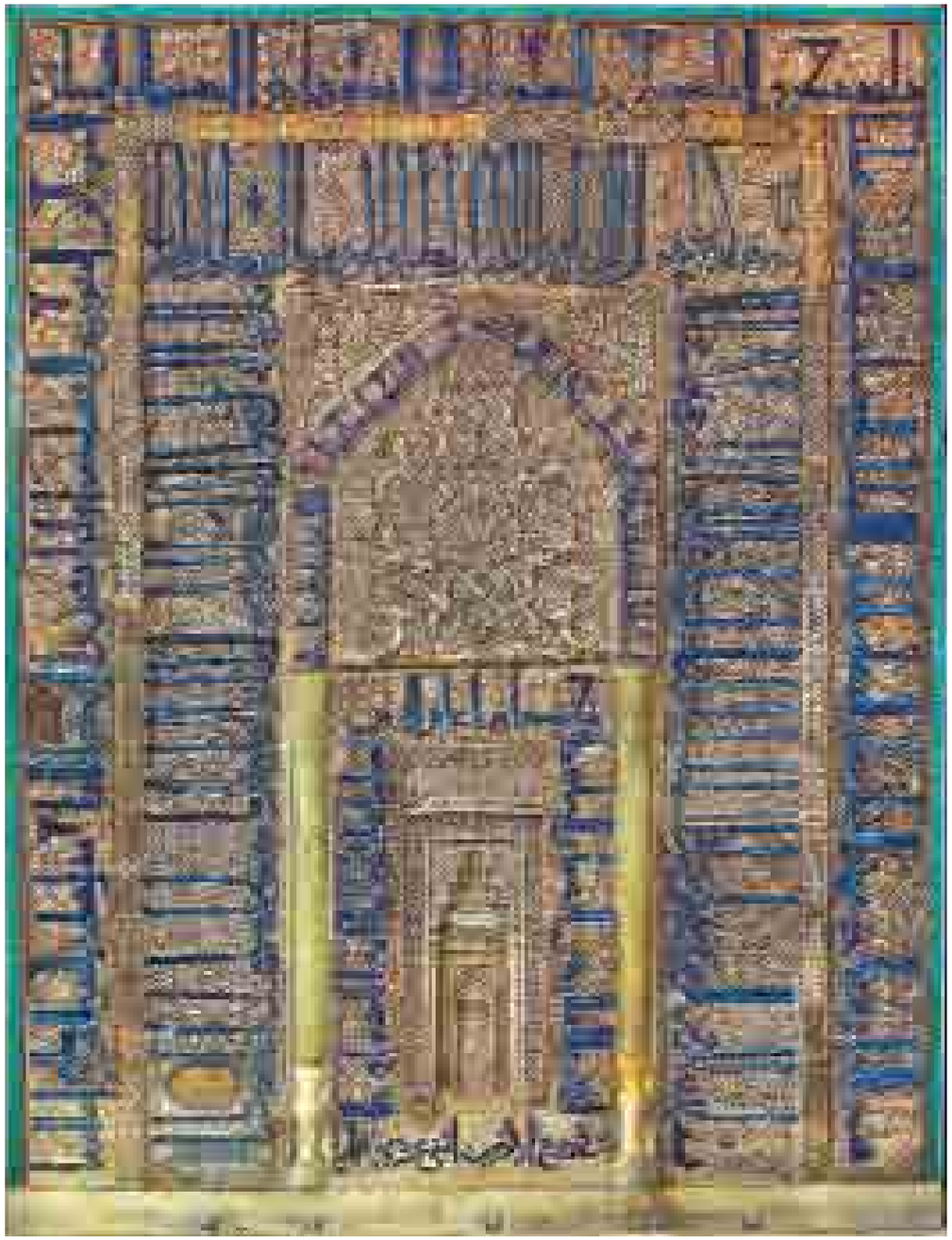
سبو و کتیبه به خط ثلث در محراب زرّین‌فام آستان قدس رضوی معروف به محراب پیش رو

نتیجه‌گیری:

درخـت زندگـی و آب حیات نمادهایی هسـتند که با مفهوم منشـا حیات و سرچشمهٔ زندگی و برکت و باروری مرتبط اسـت باورهای کهن ایرانی ایـن دو عنصر مقدّس را در مکان‌های مقدّس به تصویر کشـیده‌اند و درخت و آب‌های حیات‌بخش را مرکز جهان و منشا زندگی توصیف کرده‌انـد. از طرفـی رابطهٔ آتش و نور بـا درخت در باور کهـن ایرانی دیده می‌شـود. آیات قـرآن رابطهٔ درخت و نـور، درخت و آب حیات و آب به عنوان هسـتهٔ آفرینش موجـودات را تأیید می‌کند. این حکمـت عرفانی در هنر دورهٔ اسلامی و در محراب‌های دورهٔ اسلامی که نمونه‌های زیبایـی از آن در آسـتان قدس رضوی وجـود دارد، جاری اسـت. در محراب زرّین‌فام آسـتان قدس رضـوی رابطهٔ شـگفت‌انگیز این نمادها مطابق با فلسفه و حکمت الهی آن دیده می‌شـود. درخت زندگی بـا آرایه‌های درختی و گیاهی ظاهر شـده و به صورت نقش‌مایـهٔ ختایی زمینهٔ آیات الهی را تزیین می‌کند. ستون‌های طرفین محراب نیز نماد درخت زندگی هسـتند. آب حیات با نماد سبو یا جام در پایین و بالای سـتون‌ها قـرار دارند و در قلب محراب قندیل نماد نور پروردگار است. آرایه‌های اسلیمی با تکرار بی‌انتها، ابدیت را نشـان می‌دهنـد و ترکیب آن در کنار کتیبه‌های قرآنی که پنج بار (نماد شـیعی، علامت پنج تن مقدّس) تکرار می‌شـوند، نماد وحدت در کثرت موجودات اسـت. این وحدت حـول محور الله در قلـب محراب با نماد قندیل نشـان داده شـده اسـت. در واقع در محراب زرّین‌فام آسـتان قدس رضوی، آرایه‌هـای تزیینی محراب از نظـر کارکرد این مکان که رهایی از خود و پیوسـتن به ضرباهنگ‌های نیایش موجودات برای رسیدن به پروردگار اسـت هماهنـگ اسـت. درخت نمـاد حیـات و زندگی، آب منشـا آفرینـش موجودات با نماد سـبو و نور مقدّس همگی در یک مکان مقدّس جمع شـده‌اند تا در ظاهری وحدت‌آمیز، انسان را از عالم خاکی به عالم افلاک بپیوندند.

منابع و مآخذ

- اسـکندرپور خرمی، پرویز. (۱۳۸۳). *اسلیمی و نشان‌ها*. تهران. نشر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
-بهار ، مهرداد. (۱۳۸۶). *از اسـطوره تا تاریخ*. چاپ پنجم. تهران. نشر چشمه.
-بورکهـارت، تیتوس.(۱۳۸۱). *هنر مقـدّس*. ترجمهٔ جلال ستاری. چاپ سوم. تهران. سروش.
-دوبوکـور، مونیک.(۱۳۸۷). *رمزهـای زنده جان*. ترجمهٔ جلال ستاری. چاپ سوم. تهران. نشر مرکز.
- سـهروردی، شـهاب الدین. (۱۳۸۴). *رسـالهٔ عقل سرخ*. تهران. سبکباران.
- فرنبـغ دادگـی، فَرَنبَغ. (۱۳۸۵). *بندهش* . چاپ سـوم. مهرداد بهار. تهران. نشر توس.
- قرآن کریم. ترجمهٔ استاد محمّد مهدی فولادوند.
- قلـی زاده ، خسرو. (۱۳۸۸). *فرهنگ اسـاطیر ایرانی بر پایهٔ متون پهلوی*. چاپ اوّل. تهران. نشر پژواک کیوان.
- کاظم‌پـور، زیبا. (۱۳۸۹). *بررسـی نمـاد درخت زندگی در هـنر ایران و نمـود آن بر فرش‌های ایرانـی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد پژوهش هنر. دانشگاه هنر اصفهان. استاد راهنما: بهار مختاریان.
-*گنجینهٔ نفایس رضوی*، هفته‌نامه اطّلاع رسانی حرم، ویژه نامهٔ اطّلاع رسـانی سـازمان کتابخانه‌ها، موزه ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی . ۱۳۸۷. چاپ دوم.
-منبع اینترنتی تصاویر سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی
Mahboubian, houshang, (1997), Art of Ancient Iran, Copper and Bronze, Philip, Wilson Publishers.
http://www.aqlibrary.org/index.php?module=pagesetter&func=viewpub&tid=1&pid=509



یکی از سه محراب کاشی زرّین‌فام آستان قدس رضوی

مروری بر قرآن‌نگاری در دربار امپراطوران گورکانی هند و بررسی دو اثر از گنجینهٔ قرآن آستان قدس رضوی

مهدی صحراگرد*

چکیده:
امپراطوران گورکانی هند از جمله حامیان مهم فرهنگ و هنر اسلامی بودند که رابطهٔ تنگاتنگی در زمینه‌های مختلف سیاسی، اجتماعی و فرهنگی با صفویان برقرار کردند. شواهد تاریخی نشان می‌دهد امپراطوران گورکانی هند، ضمن حمایت از فرهنگ و هنر ایرانی، به مصحف‌نگاری نیز توجّه می‌کردند. برخی از شاهان این سلسله آثاری را بر اماکن مختلف ایران وقف کردند که یکی از آنها مصحفی است به خط زین‌العابدین شیرازی که از سوی جهانگیر بر حرم امام رضا (علیه‌السّلام) وقف شده است. در گنجینهٔ قرآن آستان قدس رضوی مصحفی دیگرنگهداری می‌شود که آن را بابر، بنیانگذار سلسلهٔ گورکانیان هند، به خط ابداعی خویش کتابت کرده است. در این نوشتار پس از بررسی مختصر چگونگی مصحف نگاری در دربار امپراطوران گورکانی، ویژگی‌های هنری دو اثر یاد شده نیز بررسی می‌شود.

* گروه معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد
mdsahragard@gmail.com

مقدّمه

سلسلهٔ گورکانیان هند از سال ۹۳۲ هـ‌ق تا سال۱۲۷۳هـ‌ق در بخشی از شبه قارهٔ هند حکومت کردند. بابر، بنیانگذار این سلسله، از نوادگان تیمور گورکانی بود و نسب مادرش نیز به چنگیز می‌رسید. به همین علّت این سلسله را به نام گورکانیان نامیده‌اند. گورکانیان همانند تیموریان به فرهنگ و هنر بسیار علاقه‌مند بودند و در دوران حکومت سیصد و چهل ساله‌شان بر سرزمین هند، به حمایت از هنرمندان و شاعران زبانزد شدند. شهرت آنان در این زمینه به حدّی رسید که بسیاری از هنرمندان و شاعران ایران به هوای یافتن حامی‌ای سخاوتمند راهی آن دیار شدند و فرهنگ و هنر ایران را در آن سرزمین گسترش دادند. گورکانیان بیش از همه به فرهنگ و هنر ایران علاقه‌مند بودند. مثلاً همایون که مدّتی را در ایران گذراند، به فارسی و ترکی شعر می‌سرود و در آموختن نستعلیق همّت گماشت، اکبر شاه به رغم نسب ترکی، زبان فارسی را زبان رسمی دولتش اعلام کرد و زیب النسا، دختر اورنگ زیب، دیوان شعری به فارسی دارد. روابط فرهنگی ایران عصر صفوی و گورکانیان هند بسیار تنگاتنگ بود امّا به طور کلّی گسترش فرهنگ و هنر ایران در هند دو سرچشمهٔ کلّی داشت: یکی هنرمندانی که با مهاجرت به هند شیوه‌های هنری ایران را به آن منطقه منتقل کردند و دیگری آثار هنرمندان مشهور ایرانی که به شاهان و درباریان هند پیشکش یا فروخته می‌شد.

دربارهٔ چگونگی روابط هنرمندان و شاعران ایرانی با پادشاهان این سلسله سخن بسیار رفته و موضوع روابط ایران و هند در این دوره بارها مورد تأمّل قرار گرفته است. امّا یکی از نکاتی که کمتر بدان پرداخته‌اند، توجّه به این نکته است که این رابطه همیشه یک سویه نبود و فقط آثار هنری از ایران به هند سرازیر نمی‌شد؛ بلکه گاه پیش می‌آمد که امپراطوران و درباریان گورکانی نیز آثاری را به قصد پیشکش یا وقف بر مکانی مقدّس به ایران بفرستند. از آن جمله می‌توان از وقف مصحفی بر مزار شیخ احمد جام از سوی اورنگ زیب و وقف مصحفی از جهانگیر بر حرم امام رضا (علیه‌السّلام) یاد کرد. اگرچه شمار این آثار ناچیز است و بسیاری از آنان اکنون در دست نیست، همین اندک آثار به جا مانده نیز نشان از کوشش آنان برای دوسویه کردن این روابط دارد.

در گنجینهٔ قرآن آستان قدس رضوی مصحفی نفیس به خط زین‌العابدین شیرازی، از خوشنویسان مهم قرن نهم هجری نگهداری می‌شود که جهانگیر، امپراطور مقتدر گورکانی هند، آن را بر حرم امام رضا(علیه‌السّلام) وقف کرده است. این مصحف از نظر خط و تزیین، از نمونه‌های کم نظیر قرن نهم هجری است و شناسایی ویژگی‌های آن، نکات شایان توجّهی از سبک کتابت و تذهیب نسخه‌های قرآنی قرن نهم را روشن می‌کند.

در این مجموعه مصحفی دیگر نیز نگهداری می‌شود که به خط ابداعی بابر، بنیانگذار این سلسله است و دو ویژگی متمایز دارد: یکی اینکه آن را بابر خود شخصاً کتابت کرده و دیگر اینکه خط به کار رفته در کتابت آن خطی رمزی و ابداعی است؛ البته این اثر را شاه سلطان حسین صفوی بر حرم امام رضا(علیه‌السّلام) وقف کرده است.

این نوشتار به بررسی ویژگی‌های هنری این دو اثر مربوط است؛ امّا پیش از آن مختصراً به سابقهٔ مصحف‌نگاری در دربار امپراطوران گورکانی هند می‌پردازیم:

مروری بر سابقهٔ مصحف‌نگاری در دربار امپراطوران گورکانی هند

در سلسلهٔ گورکانیان هند، در مجموع هفده نفر به سلطنت رسیدند که شش نفر از آنان یعنی بابر، همایون، اکبر، جهانگیر، شاه‌جهان و اورنگ‌زیب، مقتدرترین پادشاهان این امپراطوری بودند. بنیانگذار این سلسله بابر است.[۱] نام اصلی او ظهیرالدّین محمّد، از نوادگان تیمور بود. به همین علّت عنوان اصلی این سلسله با نام گورکانی شناخته می‌شود.[۲] گفته‌اند او خوش‌دل و اهل فضل و ادب بود و در موسیقی صاحب استعداد و در شاعری توانا. او که دانشمندان و شاعران را تربیت و تشویق می‌کرد، خود نیز تألیفاتی دارد که از جملهٔ آن منظومه‌ای است در کلام و فقه حنفی به زبان ترکی، رساله‌ای در عروض، و نیز کتاب *بابرنامه* یا *تزوک بابری* که دربارهٔ زندگی خویش نگاشته است[۳] (علیشاه رضوی،۱۳۸۷: ۷۵ و ۷۶).

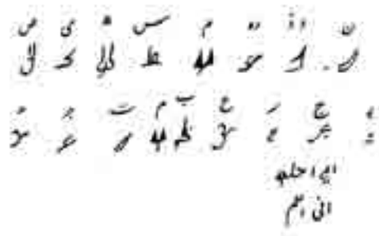
بابر به خوشنویسی بسیار علاقه‌مند بود. همو بود که خطی مشکل‌نویس اختراع کرد که به خط بابری معروف است. بدایونی در این باب گوید: «ازجمله غرایب و اختراعات آن شاه مغفرت‌پناه خط بابری است که مصحفی بدان خط نوشته و به مکّه معظمه فرستاد»(بدایونی، ۱۸۲۸م: ۳۴۳). گویا این خط را فقط خود بابر و میرعبدالحی مشهدی می‌توانستند بخوانند. از همین رو در سال ۱۰۰۴ هـ‌ق کسی نبود که بتواند این خط را بخواند و بنویسد(هروی، ۱۳۷۲: ۱۵). او به جز نسخه‌ای که به این خط نوشت و میرعبدالحی مشهدی آن را به مکّه فرستاد، نسخه‌ای دیگر نیز نوشت که اکنون به شمارهٔ ۵۰ در گنجینهٔ قرآن آستان قدس رضوی موجود است و شاه سلطان حسین صفوی آن را در سال ۱۰۰۹ هـ‌ق به آستان امام رضا(علیه‌السّلام) وقف کرده است(تصویر۱). مایل هروی نسخهٔ مکّه را به خط عبدالحی می‌داند (مایل، ۱۳۷۲: ۱۵) که درست نمی‌نماید زیرا با دقّت در گفتهٔ بدایونی مشخّص می‌شود هردو مصحف را بابر نوشته است.[۴] بدایونی در این باره گوید:

تصویر ۱. صفحه‌ای از مصحف بابری. مصحفی که بابر به خط اختراعی خویش نوشت، محل نگهداری: گنجینهٔ قرآن آستان قدس رضوی، مأخذ تصویر: گلچین معانی، ۱۳۴۷: ۱۷۹.

۱. او در سال ۸۸۸ هـ‌ق به دنیا آمد و پس از ۳۸ سال سلطنت در سال ۹۳۷ هـ‌ق در ۴۹ سالگی درگذشت.
۲. نسب بابر چنین است: بابر فرزند عمرشیخ میرزا، فرزند ابوسعید، فرزند سلطان محمّدمیرزا، فرزند میران شاه، فرزند امیر تیمور گورکانی صاحبقران.
۳. این رساله در سال ۹۹۷ به دستور اکبرشاه به فارسی ترجمه شد.
۴. اصل متن بدایونی که در شرح حال عبدالحی آورده چنین است: «چندگاهی صدر پادشاه غفران پناه همایون بن بابر پادشاه و برادرش میر عبدالله قانونی از جمله ندیمان خاص و اهل اختصاص بود. و هردو برادر به تقوی و طهارت و نظافت متّصف بودند میرعبدالحی خط بابری را که بابر پادشاه اختراع نموده و مصحف بدان نوشته به مکّهٔ معظّمه فرستاده و اثری از آن خط امروز باقی نیست، خوب می دانست.» (بدایونی، ۱۸۲۸م: ۳۴۳)

«چندگاهی صدر پادشاه غفران پناه همایون بن بابر پادشاه و برادرش میر عبدالله قانونی از جمله ندیمان خاص و اهل اختصاص بود و هردو برادر به تقوی و طهارت و نظافت متّصف بودند. میرعبدالحی خط بابری را که بابر پادشاه اختراع نموده و مصحف بدان نوشته به مکّهٔ معظّمه فرستاده و اثری از آن خط امروز باقی نیست، خوب می‌دانست.» (بدایونی، ۳۴۳)

این اثر مدّت‌ها در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی محفوظ بود و کسی از نوع خط و کاتب آن اطّلاعی نداشت. حتّی به گفتهٔ احمد گلچین معانی چند مرتبه تصویری از صفحات آن را برای بررسی و کشف نوع خط مورد استفادهٔ آن برای خط‌شناسان و متخصّصان غربی نیز ارسال کردند امّا نتیجه‌ای حاصل نشد. در ضمن این بررسی‌ها، قاسم غنی پیش از شناسایی کاتب و نوع خط آن، مفتاح حروفش را استخراج کرد (تصویر ۲) امّا احمدگلچین معانی بر اساس



تصویر ۲. مفتاح حروف مصحف بابری. استخراج از قاسم غنی، مأخذ تصویر: گلچین معانی، ۱۳۴۴: ۶۲.

نقل قول‌هایی که در منابع مختلف دربارهٔ خط ابداعی بابر آمده این اثر را از او می‌داند که صحیح می‌نماید.

بابر مصحف محفوظ در آستان قدس را بر کاغذ کشمیری نوشته و نام سوره‌های آن به زر، فواصل آیات زرنشان و نیز کتابت صفحه نخست آن نیز به زر است. هر صفحه هفده سطر دارد(معانی، ۱۳۴۷: ۱۷۸).

با دقّت در رسم‌الخط این مصحف، مشخّص است که خط آن دربردارندهٔ حرکت‌های افقی، عمودی و مورّب است و کلّاً در آن هیچ دوری مشاهده نمی‌شود؛ امّا به‌رغم نظر مایل هروی که خط آن را بر گرفته از خط کوفی و خطوط باستانی هند می‌داند (مایل، ۱۳۷۲: ۱۵) هیچ نشانهٔ مشخّصی از خط کوفی در آن نیست، فقط آنچه سبب شده در نظر نخست این رسم‌الخط به کوفی بماند، این است که حرکت‌های افقی و عمودی و مورّب، ظاهری مسطّح به خط داده و همین امر آن را به کوفی شبیه کرده است. افزون بر این، اعراب و اعجام این رسم‌الخط به خط عربی شبیه است و از این حیث با آن اشتراکاتی دارد. شکل برخی از حروف به نقوش تزیینی شبیه است. به‌خصوص شکلی با نوک تیز که به سروی با یک خط در وسط شبیه است، در تمام کلمات به چشم می‌خورد. این شکل گاه عمودی و گاه متمایل به چپ و راست است که به نظر می‌رسد هر یک نشانه‌ای از حرفی به‌خصوص باشد. نسخه فاقد تزیینات ویژه است. علایم شمارندهٔ آیات نیز به شکل چند علامت مخصوص با رنگی متفاوت از متن در حاشیهٔ نسخه در بیرون جدول متن نوشته شده است. همچنین علایم فصل آیات نیز دایره‌های گرد رنگی ساده و فاقد تزیین است.

شاه سلطان حسین صفوی در سواد وقف‌نامه، کتابت این مصحف را به امام رضا(علیه‌السّلام) منسوب کرده است. این انتساب از بی‌اطّلاعی او از کیفیت خط بابری و خطوط اوّلیهٔ اسلامی حکایت می‌کند.[۵]

مهم‌ترین خوشنویس دربار بابر، میرشیخ اوّل کرمانی بود که تمام خطوط شش‌گانه را نیکو می‌نوشت. افزون بر این، بابر به خط میرعلی هروی (متوفّی۹۵۱ هـ.ق) بسیار علاقه‌مند بود. البته این دو نفر با هم در ارتباط بودند زیرا میرعلی قطعاتی می‌نوشت در مدح بابر و به هند می‌فرستاد (شیمل، ۱۳۸۲: ۱۰۲). گمان می‌رود آنان پیش‌تر در هرات - هنگامی که بابر برای وفات سلطان حسین بایقرا به هرات رفته بود- یکدیگر را ملاقات کرده بودند و این آشنایی سابقه‌ای دیرینه داشت.

از دورهٔ اکبر و همایون، شواهدی روشن در زمینهٔ مصحف نگاری در دست نیست. فقط یادداشت‌هایی در چند اثر بر حمایت اکبر از مصحف‌نویسی صحّه می‌گذارد.[۶] شواهدی مکتوب در کتب تاریخی نیز بر این گفته صحّه می‌گذارد از جمله اینکه در اکبرنامه ابوالفضل یادآوری می‌کند که اکبر کوشید خوشنویسان برجستهٔ ایرانی را در دربار خویش گردآورد. این نویسنده از هجده خوشنویس یاد کرده که در دربار اکبر کار می‌کردند. یکی ازآنها سیدی حسینی از اهالی مشهد است که سرآمد همهٔ شیوه‌ها بود. گویا او خوشنویس هفت‌قلمی بود و نستعلیق را در هند تکامل بخشید. تقریباً تمام فرمان‌های نوشته شده در هندوستان به قلم او بوده است (شیمل، ۱۳۸۲: ۱۰۳).

جهانگیر، فرزند ارشد اکبر، در سال ۱۰۱۴هـ.ق در سی‌و هفت سالگی بر تخت سلطنت نشست. نام اصلی او سلیم بود و در هنگام تاج‌گذاری لقب جهانگیر را برای خود برگزید. او نیز مانند پدر در آبادانی کشور سخت کوشید و در سال ۱۰۳۶هـ.ق در لاهور به خاک سپرده شد (علیشاه رضوی، ۱۳۸۷: ۸۶).

از دورهٔ جهانگیر نیز اطّلاعی از وضع کارگاه هنری دربار در زمینهٔ قرآن‌نگاری، در دست نیست و آگاهی‌های کنونی بیشتر منحصر به وقف‌نامه‌ها و نوشته‌هایی است که بر آثار خوشنویسان پیش از این دوران مربوط است. از آن جمله مصحفی است به خط یاقوت مستعصمی که به سال ۱۰۲۳هـ.ق به کتابخانهٔ جهانگیر راه یافته است. گویا جهانگیر نسخه‌های این چنین را ترجیح می‌داد که به دیگران هدیه دهد زیرا در این نسخه یادداشت دیگری است که نشان می‌دهد شاه، نسخهٔ یاقوت را در سال ۱۰۲۹هـ.ق به خواجه حسن جویباری اهدا کرده است(بیانی، ۱۳۸۲: ۱۷۲).

همچنین جهانگیر، خود در *تزوک جهانگیری* از اهدای نسخه‌ای دیگر به خط یاقوت مستعصمی به سیدمحمّد در سال ۱۰۲۷هـ.ق یاد کرده است. افزون بر اینها او مصحفی نفیس به خط زین‌العابدین شیرازی را که تاریخ کتابتش ۸۷۶ هـ.ق است بر حرم امام رضا (علیه‌السّلام) وقف کرد. این امر با توجّه به مذهب تسنّن شاهان گورکانی هند بسیار شایان توجّه است و از احترام و ارادت ویژه‌ای که آنان برای امام رضا(علیه السّلام) قایل بودند، حکایت می‌کند.

جهانگیر خاصه شیفتهٔ خط نستعلیق بود و در آن طبع‌آزمایی می‌کرد؛ امّا چنان که از آثارش پیداست در این خط مهارت چندانی نداشت. او با اشتیاق فراوان به جمع‌آوری آثار استادان ایرانی می‌پرداخت و بیش از همه به خط میرعلی هروی علاقه‌مند بود. همو بود که پس از قتل میرعماد به اشارت شاه عباس، بانگ برآورد که اگر شاه عباس میرعماد را به من بخشیده بود هم وزنش مروارید می‌دادم. او به رشید، خواهرزادهٔ میرعماد پناه داد و بسیار نوازشش کرد(شیمل،۱۳۸۲:۱۰۴).

شاه جهان، فرزند جهانگیر نیز در خط نستعلیق طبع‌آزمایی می‌کرد؛ ولی قدرت قلمش به حدی نبود که به قول مهدی بیانی بتوان او را خوشنویس به شمار آورد (مهدی بیانی، ۱۳۶۳: ج۲، ۲۸۸). او نیز مانند پدرش به جمع‌آوری مصاحف خطی علاقه‌مند بود.[۷]

پسران شاه جهان نیز به خوشنویسی بسیار علاقه‌مند بودند. از میان آنان داراشکوه به نستعلیق علاقه‌مند بود و در آن طبع می‌آزمود. رشیدا، خواهرزادهٔ میرعماد، استاد نستعلیق او بود. داراشکوه در خط نستعلیق بهترین خوشنویس در میان پادشاهان گورکانی بود. او مصحفی برای مزار ولی خود، عبدالقادر جیلانی کتابت کرد که هنوز در آن بقعه در بغداد نگهداری می‌شود[۸] (شیمل، ۱۳۸۲: ۱۰۴).

امّا حمایت اصلی از مصحف‌نگاری و گسترش نهایی اسلام در دورهٔ اورنگ‌زیب پدید آمد. اورنگ‌زیب پسر شاه‌جهان بود و در عهد پادشاهی همو بود که امپراطوری گورکانیان به حدّ کمال خود رسید (اختر، ۱۳۵۷: ۱۹). اورنگ زیب به سال ۱۰۶۹ هـ.ق قدرت را در دست گرفت. او خود به خط نسخ علاقه‌مند بود و نسخه‌هایی از قرآن را به این خط نوشت. او در نستعلیق نیز شاگرد سیدعلی تبریزی حسینی جواهر رقم (ف۱۰۹۴) بود که مانند رشیدا از شاگردان میرعماد به شمار می‌رفت. علاوه بر او دیگرانی نیز در زمینه حمایت از قرآن‌نگاری می‌کوشیدند که تعدد موارد و اسناد به جامانده جزییات بیشتری از نحوهٔ حمایت آنان به دست می‌دهد.

از نخستین آثار این دوره نسخه‌ای است که مادر داراشکوه، برادر اورنگ زیب به سال ۱۰۶۹هـ.ق - سال به قدرت رسیدن اورنگ‌زیب- به داراشکوه هدیه کرده است. این نسخه پس از قرآن هیبت‌الله حسینی به لحاظ تاریخی دومین نسخهٔ شناخته شده‌ای است که در امپراطوری گورکانی تهیّه شد (دیگر آثار در ایران تهیّه شده بود). از آثاری که اورنگ زیب خود مستقیماً در تهیّه یا وقف و اهدای آنها دخالت داشت چند مورد را می‌توان نام برد: یکی از آثار متعلّق به او نسخه‌ای است به خط ابراهیم سلطان تیموری که به سال ۸۳۰هـ.ق کتابت کرده و اکنون در موزهٔ هنری متروپولیتن نگهداری می‌شود(تصویر۶). در این نسخه نوشته بلندی است که اورنگ زیب به سال ۱۰۴۸هـ.ق به این اثر افزوده است. نسخهٔ دیگری نیز در دست است که پیش‌تر به شاهزاده اعظم شاه و اورنگ زیب تعلّق داشته و اکنون در کتابخانهٔ سالارجنگ نگهداری می‌شود. این نسخه را حاجی عبدالصمد بن حاجی اشرف عطّار کتابت کرده و به سال ۱۱۱۴هـ.ق از سوی غیاث‌الدّین به اورنگ‌زیب هدیه شده است. افزون بر اینها به گواهی برخی از نویسندگان، عبدالباقی حدّاد، خوشنویس برجستهٔ خطوط شش‌گانهٔ ایران، مصحفی سی‌پاره به همراه قطعاتی دیگر از خود به اورنگ زیب اهدا کرده است. در این آثار مصحفی مربوط به قرن نهم که عبدالباقی از پدر خویش به ارث برده بود و نیز مصحفی کم‌نظیر به خط نستعلیق به تاریخ ۱۰۳۲ هـ.ق وجود داشت(بیانی، ۱۳۸۲: ۱۷۳).

از آثار به جامانده از اورنگ زیب در خراسان نیز می‌توان از نسخه‌ای یاد کرد که اورنگ‌زیب بر مزار شیخ احمد جام وقف کرده است. این نسخه که هم اکنون نیز در مزار شیخ احمد جام نگهداری می‌شود در قرن نهم کتابت شده بود و دارای چند صفحهٔ الحاقی به خط محمّدبن الله قلی تبریزی به تاریخ ۱۱۷۸هـ.ق است (صابر مقدم، ۱۳۸۳: ۱۱۱).

میراث اورنگ‌زیب به فرزندانش رسید. دختران او، زینت‌النساء و زیب‌النساء حافظ قرآن کریم بودند. پسرانش محمّدمعظّم، محمّدسلطان و محمّد کامبخش نیز کلّ قرآن را حفظ کردند؛ امّا در زمینهٔ قرآن‌نگاری، زیب‌النساء مهم‌ترین نقش را ایفا کرد. او یکی از شخصیت‌های برجسته در زمینهٔ حمایت از هنر و مذهب و علوم به شمار می‌رود.[۹] مصحفی به خط این بانو در مجموعهٔ ناصر خلیلی وجود دارد. ترقیمهٔ این مصحف آسیب دیده که تشخیص دقیق نام کاتب را دچار مشکل می‌کند؛ امّا شواهد بر انتساب آن به زیب النساء صحّه می‌گذارد. از جمله سه یادداشت که کتابت مصحف را به زیب‌النساء منسوب می‌کند. مذهّب این مصحف نیز احتمالاً خواهر او، زینت‌النساء یا معلّم و استاد تذهیب او، مولانا محمّد سعید اصفهانی متخلّص به اشرف بوده است.[۱۰]

۵. متن وقف‌نامهٔ شاه سلطان حسین در این منبع آمده است: گلچین معانی، ۱۳۴۷: ۱۸۱ .

۶. از جمله اینکه در رقم یکی از قرآن‌های این دوره که اکنون در موزهٔ بریتیش نگهداری می‌شود، آمده که هیبت‌الله حسینی این مصحف را به سال ۹۸۱ هـ.ق در شهر لاهور برای استفادهٔ سلطان کتابت کرد (lings, ۱۹۷۶:۷۹). این مطلب گویای حمایت مستقیم اکبر از مصحف‌نویسی است؛ نسخه‌ای که مستقیماً از سوی اکبر برای استفادهٔ شخصی سفارش داده شده است. از سوی دیگر، ویژگی‌های این مصحف از نظر نحوهٔ کتابت و تذهیب، آن را به آثار شیراز در قرن دهم بسیار شبیه کرده است. این مطلب نشان‌دهندهٔ نکتهٔ بسیار با اهمّیتی است و آن اینکه احتمالاً در این دوره مرکز هنری یا کارگاهی به شیوهٔ کارگاه‌های ایران تحت حمایت اکبر فعّالیت می‌کرد که می‌توان آن را شعبه‌ای از شیراز به شمار آورد(بیانی، ۱۳۸۲: ۱۷۱). همچنین نسخه‌ای دیگر به خط کوفی منسوب به عثمان، سومین خلیفهٔ راشدین در دست است که آن نیز دست‌نوشته‌ای دارد که مصحف را به کتابخانهٔ اکبر منسوب می‌کند. این نوشته به تاریخ ۹۹۲ هـ.ق مهر اکبر و قیمت هشت اشرفی دارد (بیانی، ۱۳۸۲: ۱۷۲) که گویای این نکته است که اکبر افزون بر اینکه خود به کتابت مصحف می‌فرمود به خریداری نسخه‌های کهن نیز مبادرت می‌ورزید.

۷. مهر او بر دو مصحف به جامانده است. یکی از آنها اثری است به تاریخ کتابت ۹۵۹ هـ.ق که اکنون در مجموعهٔ خلیلی نگهداری می‌شود. این اثر مصحف بسیار زیبایی است که گویا به دارایی‌های شاه طهماسب تعلّق داشته و در دورهٔ بعد، از سوی یکی از شاهان یا شاهزادگان صفوی به شاه جهان اهدا شده است. بر صفحاتی از این مصحف چندین مهر و نوشته متعلّق به دورهٔ شاه جهان و پس ازآن به چشم می خورد که نشان دهندهٔ تغییر محل نگهداری اثر است. نام محمّدخان نیز در این اثر مشاهده می‌شود که احتمالاً همان کسی است که بعدها در خدمت زینت‌الملک دختر اورنگ‌زیب بوده است(جیمز، ۱۳۸۱: ۱۷۶).

۸. پسر داراشکوه به نام سلیمان شکوه نیز خوشنویس بود که زیر نظر میرمؤمن اکبرآبادی مشکین‌رقم از اهالی آگرا تعلیم گرفت.

۹. او درسال ۱۰۴۸هـ.ق به دنیا آمد و علاوه بر حفظ قرآن به تحصیل صرف و نحو و معانی و سایر علوم همّت گمارد. او خطوط نستعلیق و نسخ را نیکو می‌نوشت. مهدی بیانی رشیدا را استاد خط نستعلیق او می‌داند (بیانی، ۱۳۶۳: ۳۹۳). شاعر نیز بود و در شعر «مخفی» تخلّص می‌کرد و دیوانی به فارسی دارد(تقدم، ۵۸۵). عدّه‌ای وفات او را ۱۱۱۲ هـ.ق و برخی دیگر ۱۱۱۳هـ.ق می‌دانند. گویا مرقّعی شامل قطعات خوشنویسی و نگارگری از هنرمندان ماوراءالنهر و ایرانی و هندی برای او تهیّه شده است (رحیمی‌فر، ۱۳).

۱۰. محمّد سعید شاگرد رشیدا بود و برادرزادهٔ محمّدباقر مجلسی به شمار می‌رود. او اندکی پس از به قدرت رسیدن اورنگ زیب به هند رفت و به سمت معلّم بزرگ‌ترین دختر شاه گمارده شد.

مشـخّصات مصحف وقفی جهانگیر بر حرم امام رضا (علیه‌السّلام)

این مصحف را زین‌العابدین شیرازی، از خوشنویسان فعّال در نیمهٔ دوم قرن نهم در شـیراز کتابت کرده اسـت. در این دوره ترکمانان بر شیراز مسلّط بودند و حمایت‌های درباری از تولید نسخه‌های چندپاره و نفیس به طرزی چشمگیر کاهش یافته بود. زمانی این نکته بهتر مشـخّص می‌شود که بدانیم تا حدود سـال ۸۳۸ هـ.ق ابراهیم سـلطان تیموری در شیراز با تشکیل یک کارگاه مفصّل از هنرمندان و تولید آثار نفیس حمایت می‌کرد[11] امّا در سال ۸۵۰هـ.ق، همزمان با درگذشت شـاهرخ تیموری، حکومت فارس به دسـت ترکمانان افتاد. پیش از این هم یعنی در فاصلهٔ بین وفات ابراهیم سـلطان و درگذشت شـاهرخ بسـیاری از هنرمندان شیراز به هدف برخورداری از حمایت دربار به هرات کوچیده بودند. اگرچه ترکمانـان نیز در حمایت از تولیدات هنری شـهرت دارند،امّا بیشـتر حمایت‌های آنان در پایتختشـان، تبریز برقرار بود. با این حال فعّالیت‌های هنری شـیراز به سبب وجود بازرگانان و متولیـان با اندک تغییری در کیفیت و سـبک برقرار ماند. زین العابدین شـیرازی هنرمند این دوره است. از او اطّلاعی در دست نیست. نامش در تذکره‌های خوشنویسی ذکر نشده و همچنین آثار شناخته شـده‌اش به قدری نیست که بتوان حدودی از چگونگی فعّالیت و حیاتش ترسـیم کرد. حتّی به درسـتی نمی‌دانیم پس از آموزش و کسـب درجهٔ استادی در کجا فعّالیت می‌کرده است. از آنجا که این اثر «برسم خزانة ... ابوالفتح ... حسن بهادر خان» از امرای آق قویونلو تهیّه شده است، می‌توان حدس زد او در این دوره در تبریز بوده است. سبک تذهیب اثر نیز به آثار ترکمانان شبیه است. البته نباید فراموش کرد مشابه چنین تذهیبی در شیراز نیز کار می‌شده اسـت. اندازهٔ کوچک و استفاده از قلم‌های ریز اندام در این اثر بر پایهٔ شـیوهٔ تولید مصحف‌های خطی در شیراز پس از تیموریان است.

مشخّصات کلّی اثر چنین است[12]:

شمارهٔ ثبت: ۱۳۷ (گنجینه قرآن)

اندازه: ۱۸×۲۶ سانتی‌متر

خط: متن ریحان زرّین محرّر و ترجمهٔ فارسی نسخ سیاه

کاتب: زین‌العابدین بن محمّدکاتب شیرازی

تاریخ کتابت: جمادی الاوّل ۸۷۶ هـ.ق

واقف: ابوالمظفر نورالدّین محمّدجهانگیر

مشخّصات نسـخه: دوصفحهٔ نخسـت (فاتحةالکتاب) مذهّـب و مرصّع با دو کتیبهٔ صـدر و ذیل در هر صفحه به رقاع سـفیداب؛ آغاز سـورهٔ بقره از صفحهٔ سوم با سرلوحی ظریف؛ دوصفحهٔ پایانی نیز با حاشیه و کتیبه‌های صدر و ذیل مذهّب و مرصّع. تمام صفحات مجدول اسـت و سرسوره‌ها مذّهب. هر صفحه با احتسـاب ترجمه، هجده سـطر دارد. اندازهٔ جدول ۱۰×۱۵/۲ سانتی‌متر است(گلچین معانی، ۱۳۴۷: ۱۴۷). (تصویر۳)

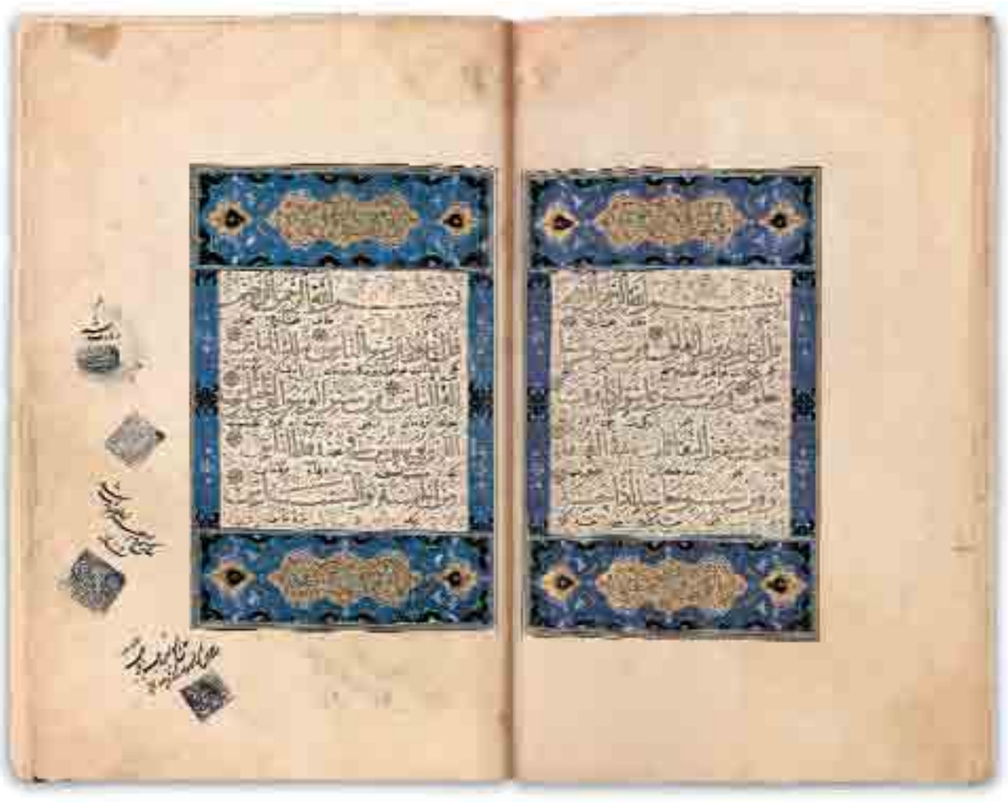
تصویر۳.
ترنج پایانی مصحف وقفی جهانگیر، کاتب زین‌العابدین شیرازی، تاریخ کتابت ۸۷۶ه.ق، محل نگهداری: گنجینهٔ قرآن آستان قدس رضوی، مأخذ تصویر: گلچین معانی، ۱۳۴۷: ۱۴۹.

افزوده‌هـا: آغاز و پایان نسـخه دو ترنـج دارد با متن زیـر: ترنج اوّل: «هذا الکتاب الله المجید قد سـطر برسـم خزانـة العامـرة السـلطانیة خلیفـة الله فـی الارضین آیة الطلـف و الرحمـة للعالمین المؤید بعون الملک المسـتعان ابوالفتح مظفرالسـلطنة والدنیا و الدین حسـن بهادر خان خلدالله خلافته و سـلطانه و نصر جنـوده و اعوانه» و در ترنج دوم: «قداستعد بتحریر هذا المصحف المنیف المتثال الامـر المطاع الشریف العبد الفقیـر المحتاج الی رحمة الله الملک الغنی زین العابدین بن محمدالکاتب الشـیرازی فی شهر جمادی الاول سنة ست و سبعین و ثمانمائه الهجریه». (تصویر۴)

در صفحـات پایانی نیز چند عبـارت و ضرب مهر به این شرح نقش بسـته اسـت: ۱. «زیارت شـد» و زیر آن ضرب مهری بیضی به خط نسـتعلیق «سـعیدالانصاری»؛ ۲. در یک مهر مربّع به خط نستعلیق «وقف سرکار فیض آثار حضرت ثامن الائمه سـلام اللـه علیه»، ۳. «بتاریخ ۲۹ صفر المظفر زیارت شـد سـنه ۱۲۸۹»، و زیر آن در مهری مربع به خط طغرا «سلطان‌محمّد حاجب العتبه العلیه»؛ ۴.«بتاریخ شـهر رجب المرجـب ۱۲۸۷ در عرض کتابخانه مبارکه زیارت شـد» و زیـر آن ضرب مهری مربّع به خط نستعلیق «ابوالقاسم الحسینی». (تصویر۵ و۶)

ملاحظات:

الف. خط: متن قرآن به خط ریحان کتابت شده است. مطابق رسم رایج نسخه‌های نفیس متن را با زرحل نوشته و دور حروف را با رنگ سـیاه قلم‌گیـری کرده‌اند. تحریر (قلـم‌گیری) نوشـته به مهارت زیادی نیازمند اسـت زیرا هـم باید ظرافـت کار یک نقاش را بـه کار گرفت و هم دانش و مهارت یک خوشـنویس را؛ بـه همین علّت، گاه کاتبان خـود کار تحریر را انجام داده‌اند. البته در این اثر مشـخّص نشـده که محرّر چه کسی اسـت ولی به گمان فـراوان زیـن العابدین این کار را انجام نداده اسـت چرا کـه اگر این‌طـور بود در رقـم بدان اشـاره می‌کرد. خط ریحان متن ویژگی‌هایی خاص دارد که شایان توجّه است. اوّل ضخامـت زیاد حـروف در برابر اندازهٔ آن اسـت که



تصویر۵.
صفحهٔ پایانی مصحف وقفی جهانگیر، کاتب زین العابدین شیرازی، تاریخ کتابت ۸۷۶ ه.ق، محل نگهداری: گنجینهٔ قرآن آستان قدس رضوی، مأخذ تصویر: صحراگرد و دیگران، ۱۳۹۲: ۲۱۶-۲۱۷.

۱۱. بـرای اطّلاعات بیشـتر نک: مهـدی صحراگرد. «ابراهیم سـلطان بانی مدرسـه دارالصفای سلطانی شیراز»، گلستان هنر، ش ۱۳، صص۹۰-۹۳؛ فرانسیس ریشارد. «نصیرالدین سـلطانی، نصیرالدین مذهّب، و کتابخانهٔ ابراهیم سـلطان در شیراز»، ترجمهٔ سید محمّد مرعشـی، در: نامهٔ بهارسـتان، ش۵، س سوم، ۱۳۸۳،صص ۱۳۱-۱۴۰.

۱۲. بـرای دیدن تصاویر آن نک: مهـدی صحراگرد، مجیدفداییان، و محسـن عبادی. شاهکارهای هنری در آسـتان قدس رضوی: منتخب قرآن‌های نفیس از آغاز تا سدهٔ نهم هجری، صص ۲۱۴-۲۱۷.

تصویر ۴. صفحهٔ افتتاح مصحف وقفی جهانگیر، کاتب زین العابدین شـیرازی، تاریخ کتابت ۸۷۶ ه.ق، محل نگهداری: گنجینهٔ قرآن آسـتان قـدس رضوی، مأخذ تصویر: صحراگرد و دیگران، ۱۳۹۲: ۲۱۶-۲۱۷.

علّت آن بیشــتر به سبب تحریر خط اســت چرا که رنگ مشــکی دور، کلمات را برجسته کرده است. بخشی دیگر از این ویژگی به نحوهٔ رعایت تناسبات از سوی کاتب نیز مربوط اســت که کلمات را به نسبت اندازهٔ حروف کمی چاق نوشــته اســت. البته این امر بیشــتر به سبک کاتب مربوط اســت و بدان معنا نیست که خط خارج از اصول و قاعده اســت. این ویژگی زمانی بهتر درک می‌شــود که خط ریحان این اثر را با مصحف معروف ابراهیم ســلطان در همین مجموعه مقایسه کنیم. در کار ابراهیم سلطان، کلمات ظرافت و کشــیدگی بیشــتری دارند. ویژگی دیگر خــط آن کوتاهی حروف عمودی اســت. معمولاً در خط ریحان، الف‌ها بلندتر و کشــیده‌تر از خط ثلث یا نســخ کتابت می‌شود. این کشــیدگی الف‌ها ویژگی بارز ریحان و محقّق اســت؛ زیرا در اصــول این قلم‌ها اندازهٔ الف دو نقطه بلندتر از الف در ثلث اســت. امّا در این اثر تناسب اندازهٔ حروف عمودی نسبت به اندازهٔ قلم و دیگر حروف مشــابهت زیادی به ثلث دارد. اعــراب و علایم ریحان را با رنگ ســیاه نوشــته‌اند. شــاید بدان علّت که در ریحان معمولاً اعراب را با قلمی ظریف‌تر می‌نوشتند و در اینجا برای اینکه وقت کمتری صرف این کار شود با همان قلمی که ترجمه را نوشــته‌اند متن را نیز اعراب‌گذاری کرده‌اند. خط نســخ ترجمه نیز همانند متن استادانه است و سبکی خاص دارد. کاتب در نوشــتن برخی از حروف گردش کمی به کار برده و خط، خشــک و مسطّح شده است؛ مثلاً در نحوهٔ نوشتن «د» متّصل. ترجمهٔ متن بدون توجّه به قواعد ســطر و سواد و بیاض مستقیماً زیر هر کلمهٔ عربی نوشته شده است.

ضمایم نســخه به‌خصوص *سرســوره‌ها* را به قلم رقاع رنگه نویسی کرده‌اند؛ گاه به سفیداب، گاه به زنگار و گاه به شنجرف و زر.

تذهیب و تزیینات: دو صفحهٔ افتتاح نسخه به سورهٔ فاتحة الکتاب اختصاص دارد که در هر صفحه ســه سطر کتابت شده اســت. این صفحات مجلّل‌ترین و پرکارترین صفحات نسخه است. بالا و پایین متن دو کتیبهٔ بازوبندی اســت که در آن نام ســوره و تعداد آیات را به رقاع سفید نوشــته‌اند. بخــش میانی هر صفحه ســه قــاب دارد که بخش بــالا به دو کتیبهٔ یاد شــده با تزیینات اســلیمی و ختایی مربوط اســت و قاب میانی متن قرآن اســت. دور این بخش‌ها جدول پهنی اســت که درون آن ترنج‌هایی با نقــوش ختایی بر زمینهٔ اخرا نقش بســته و دور همهٔ آنها را کمندی نســبتاً پهن با زمینهٔ لاجوردی و نقش واگیره‌ای اســلیمی و ختایی در بــر گرفته اســت. دور کمند را نیز با شرفه‌های لاجوردی تزییــن کرده‌اند. تزیینات زمینهٔ هر بخش ترکیبی از نقوش اسلیمی و ختایی است. اسلیمی‌ها بــه رنگ اخرا و گل‌ها و ســاقه‌های ختایــی با رنگ‌هایی متفاوت از سبز و زرد و لاجوردی و سفید است. این سبک تذهیــب در قرن دهم با اندک تغییراتی به ســبک غالب تذهیب نســخه‌های خطی تبدیل شــد. صفحــات پایانی نســخه که دربردارندهٔ معوذتین اســت نیز ترکیبی مشابه دارد با این تفاوت که فاقد کمند و شرفه است. زمینهٔ تمام بخش‌های آن به جز متن لاجوردی است.

مأخذ تصاویر:

مهدی صحراکرد، مجیدفداییان، و محســن عبادی. شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی: منتخب قرآن‌های نفیس از آغاز تا سدهٔ نهم هجری.

گلچین معانی، احمد.(۱۳۴۷). راهنمای گنجینهٔ قرآن. مشهد. آستان قدس رضوی.

کتاب نامه

اختر، نسرین. (۱۳۵۷). اورنگ زیــب و عصر او، در: *وحید*، ش ۲۴۰ و ۲۴۱، صص۱۹-۲۳.

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

بیانی، منیژه.(۱۳۸۲). *کمال آراستگی*. ترجمه: پیام بهتاش. تهران. کارنگ.

بدایونی. (۱۸۲۸م.) *منتخب التواریخ*. کلکته.

بی نام. (۱۳۰۷). «زنان مشــهور، زیب النســاء بیگــم». در: تقدم، ش ۱۰. ص۵۵۵.

جیمز، دیوید.(۱۳۸۱). *پس از تیمور*، ترجمه: پیام بهتاش. تهران. کارنگ.

رحیمی فر، مهناز. «برخی از زنان خوشنویس». در: *موزه‌ها*، صص۱۳-۱۶.

شیمل، آن ماری.(۱۳۸۲). *خوشنویسی و فرهنگ اسلامی*. ترجمه: اسدالله آزاد. مشهد.آستان قدس رضوی.

صابر مقدم، فرامرز. (۱۳۸۳). *مجموعهٔ معماری آرامگاهی مزار شیخ احمد جام*. تهران. سنبله.

علی‌شاه رضوی، ســید هدایت. (۱۳۸۷). «تاریخ سیاسی اجتماعی بابریان هندوستان». در: *سخن تاریخ*، ش۳.صص ۷۴-۹۳.

غروی، مهدی. (۱۳۴۹). «حمیده بانو بیگم همسر همایون پادشاه و نوادهٔ احمد ژنده پیل». در: *یغما*. ش۲۵۹ . صص۳۹-۴۲.

گلچین معانی، احمد.(۱۳۴۷). راهنمای گنجینهٔ قرآن. مشهد. آستان قدس رضوی.

_____. (فروردیــن۱۳۴۴). «نفایس کتابخانه آســتان قدس رضوی: مصحف بابری». *نامهٔ آستان قدس*. ش۲۰ . صص ۶۰ -۶۴.

مایل هروی، نجیب. «کتابی نه ســمنزاری دلاویز». در: آن ماری شــیمل. همان. صص۷-۲۲.

مبین، ابوالحسن. (بهار ۱۳۸۷). «تذکرهٔ همایون و اکبر». در: *آینهٔ میراث*. س ششم. ش۱. صص ۳۱۹-۳۲۹.

Lings, martin & safadi, yasin hamid. Quran (catalogue of an exhibition of Quran manuscripts at the British library,London, 1976.

تصویر ۶.
جزییاتی از صفحهٔ پایان متن قرآن در مصحف وقفی جهانگیر شامل ضرب مهرها و یادداشت‌های افزوده.

تأثیر سنّت «وقف» در حفظ و توسعهٔ کتاب‌آرایی ایرانی با تأمّلی بر مصاحف کتابخانه آستان قدس رضوی

کیانوش معتقدی*

چکیده:
یکی از سـنّت‌های ارزشـمند در تاریخ اجتماعی- مذهبی ایران، از دیرباز تا به امروز، سنّت «وقف» نسخ خطّی، سـاخت بناهـا و آثـار عام‌المنفعه بوده اسـت. این مهم در فاصلهٔ سـده‌های پنجم تا دهم هجـری مورد توجّه پادشـاهان، درباریان، علما و حتّی گاهی مردمان عادی بوده و با آغاز دورهٔ صفوی و تثبیت مذهب شـیعه در ایران، توسعهٔ فراوانی یافت.
تأثیر سـنّت وقف بر حفظ مصاحف قرآنی (به‌ویژه در ایران) مسئله‌ای است بسیار حایز اهمّیت، آن‌چنان که از میان نمونه‌های فراوان مصاحف قرآنی وقفی، مجموعهٔ ارزشـمندی در کتابخانه‌های آسـتان قدس رضوی، آستان مقدّس قم، شاهچراغ شیراز، کاخ گلستان، کتابخانهٔ ملّی، مرعشی قم، موزهٔ ملک و... وجود دارد که در پی قرن‌ها به واسـطهٔ هوشـمندی واقفین این آثار به بهترین شـکل ممکن حفظ و نگهداری گردیده اسـت؛ امّا به تحقیق می‌توان مصاحف وقفی موجود در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی را که هم به لحاظ تعداد و هم به لحاظ تاریخی و نسخه‌شناسی از اهمّیت ویژه‌ای برخوردارند، مهم‌ترین منبع و مرجع مصاحف وقفی در جهان اسلام دانست.
در ایـن مقال علاوه بر معرّفی قدیمی‌ترین مصاحف وقفی و واقفیـن این مجموعه، صفحات وقف‌نامه‌ها را به لحاظ ویژگی‌های خوشنویسـی و گرافیکی نیز مورد بررسـی قرار خواهیم داد. گفتنی اسـت حضور تعداد قابل توجّهی از زنان واقف، در میان واقفین نُسـخ کتابخانهٔ آسـتان قدس و همچنین مصاحف وقفی با ترجمهٔ فارسی نکات جالب توجّه دیگری است که از نظر می‌گذرد.

واژگان کلیدی: وقف، وقف‌نامه، خوشنویسی، مصاحف قرآنی، زنان واقف، کتابخانهٔ آستان قدس رضوی

* پژوهشگر هنرهای ایرانی - اسلامی
kianooshart@gmail.com

جایگاه وقف در کتاب‌آرایی ایرانی:

وقف[۱] از نظر اجتماعی از مظاهر خاص پیشرفت جامعهٔ دینی به شـمار می‌آید و علاوه بر جنبهٔ ایمان قلبی و ادای فریضه‌ای مذهبی، فرصتی است تا آثار ارزشمند هر دوران تا سـده‌های بعد حفظ و ماندگار گردند. وقف در ایران را می‌تـوان در قالب دو طبقه‌بندی اصلی مورد بررسـی قرار داد: اوّل وقف نسخ خطّی و دیگر وقف بناهای عام‌المنفعه (مدرسـه، مسـجد، بیمارسـتان، کاروان‌سرا، آب انبار و...). واقفین دورهٔ اسـلامی در ایران عمومـاً مردان بودند؛ امّا از حدود سدهٔ پنجم هـ.ق. نمونه‌هایی از وقفیات زنان نیکوکار نیز در دست است.

یکی از مشـهورترین وقف‌نامه‌هـای تاریخ کتاب‌آرایی ایـران، وقف‌نامهٔ «ربع رشـیدی» اسـت، که بـا خط خود رشـیدالدّین فضل‌الله، مؤسّـس ربع رشـیدی، نوشته شده است. نسخهٔ اصلی این وقف‌نامه اکنون در کتابخانهٔ مرکزی تبریز نگهداری می‌شود.[۲]

بر مبنای فهرسـتی که «شیخ بهایی» در روزگار صفوی از موقوفات شهر مشهد ارایه داده، بخش عظیمی از واقفین مردان بودند که در رأس همه «شـاه عبـاس صفوی» قرار داشـت که مجموعهٔ کم‌نظیری از مصاحف قرآنی را وقف کتابخانهٔ حرم امام رضا (علیه‌السّلام) کرده بود.

در بررسـی نسـخ خطّی کـه بـه لحـاظ کتاب‌آرایی (شـیوه‌های خوشنویسـی، تذهیب و تجلیـد) از اهمّیت ویـژه‌ای برخوردارنـد، صفحات حـاوی متـون وقف‌نامه همواره راهگشای شناخت هرچه بیشتر تاریخچه و سابقهٔ کتابت این‌گونه آثار اسـت. بررسـی و تحلیل وقف‌نامه‌ها، طبقه‌بندی اجتماعی واقفان و تأمّلی بر شیوهٔ خوشنویسی صفحات وقف‌نامه‌ها، همه و همه فرصتی را برای آشنایی بیشتر با تاریخچهٔ کتاب‌آرایی ایران فراهم می‌کند.

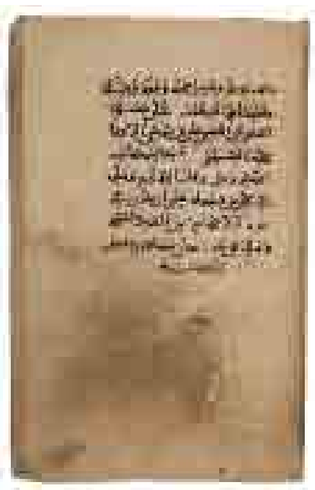
گفتنی اسـت در برخی مـوارد وقف این‌گونـه آثار با انگیزه‌های سیاسـی از سوی سـلاطین و فرمانروایان انجام می‌پذیرفته است.

پر واضح اسـت که شهر مشهد به‌واسـطهٔ وجود حرم مطهّر امام هشـتم شـیعیان، از دیرباز مـأوای ارادتمندان خاندان عصمت و طهارت (علیهم‌السّـلام) بوده اسـت. در ایـن رهگـذر و با تأسـیس قرائت‌خانـه و کتابخانه و طی قرن‌هـا، مجموعـه‌ای کم‌نظیر از مصاحـف قرآنی در این مجموعـهٔ آرامگاهی گردآوری شـد و در هر دورهٔ تاریخی، به مدد علاقهٔ بزرگان مذهبی و مملکتی، مصاحفی چند نیز بـه آن افزوده گردید. خوشـبختانه امروز با تکیه بر همین صفحات وقف‌نامـه، ترقیمات و نقوش مُهر موجود در این نسخ، می‌توان اطّلاعات ارزشمندی از روند تهیه و تولید این آثار، نام سفارش‌دهندگان، هنرمندان (خوشنویس، مذهّب، مجلّد و صحاف) و واقفین این نفایس را شناسایی و بررسی نمود.

معرّفی واقفین و مصاحف وقفی کتابخانهٔ آستان قدس رضوی

قدیمی‌تریـن مصحف وقفـی کتابخانهٔ آسـتان قدس رضوی مشـهد، جـزوهٔ قرآنی کوچکی اسـت کـه کاتب و واقـف آن، «کشـواد بن املاس»، این مصحـف کم‌نظیر را در تاریخ ۳۲۷هـ.ق. در شـهر اصفهان کتابت نموده اسـت (شـمارهٔ ثبت ۳۰۱۳). پس از این نسـخه، جـزوهٔ قرآنی (با شمارهٔ ثبت ۳۰۰۴)، به خط کوفی نزدیک به نسخ اوّلیه و از نمونه‌های ممتاز قرآن‌نگاری سدهٔ چهارم هـ.ق. موجود است که همواره با نام واقفش، «ابن‌سیمجور»، شناخته می‌شود و در تاریخ ۳۸۳ هـ.ق. وقف آستان حضرت رضا (علیه‌السّلام) گردیده است.[۳]

واقف دیگر سـدهٔ چهارم هـ.ق. «ابوالقاسـم منصور بن محمّـد بـن کثیر»، از رجـال و دبیران مشـهور غزنویان و



نمونه‌های وقف‌نامهٔ مصحف سده‌های چهارم و پنجم هـ.ق. در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی

۱ - وقف در ادبیّات فارسـی به معنای « ایسـتادن و پایندگی» است.
۲ - در مقدّمهٔ وقف‌نامهٔ ربع رشیدی -که بسیار مفصّل است- رشـیدالدّین فضل الله، شواهدي از احادیث و آیات قرآن بیان کرده و اعمال «سـیئه و صالحه» را با هم مقایسه نموده و بهترین اعمال صالحه را «خیرات جاریه» یا «وقف» دانسته است و آن را یکي از بهترین اعمال شمرده و سپس عمل خویش را از نظر کیفیت وکمّیت، برتر از هر نمونه‌ای تا آن زمان در سرزمین‌های اسلامی دانسته است.
۳ - نام کامل وی «ابوالقاسـم علـی بن ناصر الدوله ابی الحسـن محمّـد ابراهیم بن سـیمجور»(متوفّی ۳۸۷هـ.ق.) از امرای قهستان و سردار معروف خراسان بوده و در عهد «نوح بن منصور سامانی»(۳۷۸هـ.ق.) حکومت خراسان را بر عهده داشته است.

صاحب دیوان خراسان در عهد سلطان محمود غزنوی بوده کـه جزوهٔ قرآنی (با شـمارهٔ ثبـت ۳۲۸۲) را در تاریخ ۳۹۳ هـ.ق. وقف آستان نمُوده است.

در گنجینهٔ کتابخانهٔ آسـتان قدس رضوی، پانزده جزوه از قرآنی سی‌پاره (با شمارهای ثبت ۳۳۲۴ و ۱۵۰۱) موجود است، که کاتب آن «ابوالبرکات علی بن الحسین الحسینی» بوده و بر اسـاس وقف‌نامه‌ای که در صفحهٔ آغازین نسخه به دست‌خط «ابوعلی بن حسوله»[۴] نگاشته شده، در تاریخ ۴۲۱هـ.ق. وقف آستان گردیده است.

وقف‌نامهٔ قرآن به خط «محمّد بن عثمان» در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی

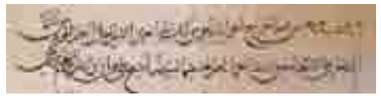
بی‌شـک، یکـی از مهم‌تریـن مصاحف قرآنـی تاریخ کتاب‌آرایی ایران، قرآن سـی‌پاره به خط و تذهیب «عثمان بن ورّاق غزنوی» است که در تاریخ ۴۶۴هـ.ق. و به سفارش «شیخ الرییس ابو جعفر محمّد بن احمد عبدوسی» کتابت گردیده و در تاریخ ۶۱۴ هـ.ق. از سوی «علی بن الفضل بن علی الحاجی البطرانی» وقف کتابخانهٔ آستان قدس رضوی گردیده اسـت. در کنار این مصحف، نسخهٔ مشابه دیگری نیز وجود دارد که کار کتابت و تذهیب آن توسّـط «محمّد بن عثمان ورّاق غزنوی» (نوهٔ عثمان ورّاق) انجام پذیرفته و طبق وقف‌نامه‌اش، از سوی «محمّدبن ابی دلف حلفوری» ملقّـب به "شرف" وقف مسـجد جامع شـهر «حلفور»، از توابع شـهر طوس شـده و بعدها به کتابخانهٔ آستان قدس رضوی منتقل گردیده است.

در میان واقفین مشـهور سدهٔ ششـم هـ.ق. با نام‌هایی متعدّد از زنان و مردان واقف مواجه هستیم؛ از جمله «علی بن اسـمعیل بن ابی مسـعود» مصحف قرآنـی زیبایی (با شـمارهٔ ثبت ۵۶) را در تاریخ ۵۳۵ هـ.ق. در حضور شاهدی به نام «علی بن حمزه بن علی البزاز» وقف آسـتان نمُوده است.[۵]

با ورود به سـدهٔ هفتم هـ.ق. و تغییرات اساسی در کار کتابت (به‌ویژه رواج خط نسـخ) مصاحف بیشتری تولید و وقف آسـتان قدس رضوی گردید؛ برای نمُونه قرآنی به خط کوفی دوران گذار موجود اسـت که در صفحهٔ نخسـت آن متن وقف‌نامهٔ جالب توجّهی به چشـم می‌خورد؛ بر اساس این وقف‌نامه، نسخه (با شمارهٔ ثبت ۳۲۶۶) توسّط «محمّد بن محمود بن عیسـی ادیب الطبری» در تاریخ ۶۹۰ هـ.ق. وقف آستان گردیده است. همچنین قرآن مترجمی (با شمارهٔ ثبت ۱۷۳۲) وجود دارد که کاتب و واقفش شـخصی به نام «سعد بن عبدالجبار بن احمد المکنی بابی الحرث» بوده و به لحاظ سـبک کتاب‌آرایی مشابه نسخهٔ مشهور "راوندی" در همین مجموعه است.

در میان مصاحف متعلّق بـه دورهٔ ایلخانی، که عمدتاً قرآن‌های نفیسـی در قطع بزرگ بوده‌اند، پنج نمونهٔ ممتاز وقفی در کتابخانهٔ مشـهد موجود اسـت که اوّلین نسـخه در تاریخ ۷۳۰ هـ.ق. توسّـط «حسـین بن محمّد العارزی» (با شـمارهٔ ثبت ۴۳۷۴)، دومین نسخه در تاریخ ۷۳۶ هـ.ق. توسّـط «شـیخ علی نویان ابن امیر علی» (با شـمارهٔ ثبت ۳۷۰۷)، سومین نسـخه در تاریخ ۷۶۵ هـ.ق. توسّط «صالح بـن محمّد بن علـی صانع یزدی» (با شـمارهٔ ثبت ۳۷۴۱)، چهارمیـن نسـخه در تاریـخ ۷۷۸هـ.ق. توسّـط کاتب اثر، «مرتضی بن محمّد بن احمد الحسینی السمنانی» (با شمارهٔ ثبت ۴۱۱) و پنجمین مصحف در تاریخ ۱۲۳۶هـ.ق. توسّـط «نورمحمّد خان بن امیر مراد علیخان تالپر» (با شمارهٔ ثبت ۱۴۱) وقف آستان قدس رضوی گردیده است.

وقف‌نامهٔ منتخب ۱۲ سورهٔ قرآن، کاتب و واقف: «ابراهیم سلطان»، کتابخانهٔ آستان قدس رضوی



وقف‌نامهٔ قرآن دورهٔ ایلخانی، واقف: «علیخان تالپر»، کتابخانهٔ آستان قدس رضوی

بـا آغاز عهد تیموری، کار تولیـد مصاحف نفیس بیش از گذشـته در شـهرهای ایران رواج یافت و بسیاری از این نفایس در کتابخانه‌هایی که از سـوی شـاهزادگان تیموری و آق قویونلوها تأسـیس گردیده بود، تهیه و سـپس وقف مکان‌های مذهبی گردید. در گنجینهٔ آسـتان قدس رضوی مصحفی (با شمارهٔ ثبت ۲۵۵) به خط خوشنویس برجستهٔ سـدهٔ نهم هـ.ق.،«عبدالله مروارید»، موجود اسـت که در تاریخ ۱۰۶۲هـ.ق. توسّط «میرزا نظام الملک ابن میرزا علی خان بیک» وقف آستان گردیده است.

امّا مصحـف بی‌مانند این مجموعـه، منتخب دوازده سـورهٔ قرآنی اسـت، که کار کتابت آن را «ابراهیم سلطان بن شـاهرخ» تیمـوری انجـام داده و شـخصاً آن را وقف آسـتان امام هشتم شیعیان نمُوده اسـت. این مصحف در ابعاد بزرگ ۶۴×۸۰ سـانتی‌متر و در قالب مکتب شیراز در تاریخ ۸۲۷ هـ.ق. کتابت و تذهیب گردیده است. در همین راسـتا دو جزوهٔ قرآنی نیز از همین دوران (مکتب هرات) توسّط «شیخم سوداگر»، احتمالاً از سردارن تیموری، وقف کتابخانهٔ آستان قدس رضوی گردیده است.

دیگر مصحـف وقفی مهـم این مجموعـه، اثر یگانهٔ خوشـنویس برجسـتهٔ ایرانی، «عبدالله طبـاخ هروی» (با شـمارهٔ ثبت ۱۵۳) اسـت که به سـفارش «رکن السـلطنه علاءالدوله بهادرخان» در تاریخ ۸۴۵ هـ.ق. به سه قلم نسخ، محقّق و رقاع کتابت گردیده و در تاریخ ۱۰۴۰هـ.ق. از سوی «اعتقادخان»، فرزند غیاث الدّین محمّد رازی، وقف آستان گردیده است.

سـدهٔ نهم هجـری از دوره‌هـای باشـکوه قرآن‌نگاری در قالـب مکاتب شـیراز، هـرات و تبریز بـود و در پرتو حمایت‌های شـاهزادگان و امرای ایرانی مجموعه‌ای عظیم از مصاحف نفیس تهیـه و وقف گردید. یکی از نمونه‌های نفیـس و مترجـم این دوران، قرآنی اسـت بـه خط «زین العابدین بن محمّد کاتب شـیرازی» که به سـفارش خزانهٔ «ابوالفتح مظفرالدین حسن بهادرخان» در تاریخ ۸۷۶ هـ.ق. کتابت و بعداً توسّط «ابوالمظفر نورالدین جهانگیر»، پادشاه گورکانی هند، وقف آستان گردید.

لازم به ذکر اسـت، در فاصلهٔ سـده‌های نهم تا یازدهم هـ.ق. تعـداد قابل توجّهی از هنرمندان خوشـنویس، نقاش و مذهّـب در پی قدرت یافتن مغـولان گورکانی هند -که مسـلمان نیز بودند- به شـبه قارهٔ هند مهاجرت کردند و بـه همین سـبب مجموعهٔ عظیمـی از مصاحـف قرآنی، دیوان اشـعار فارسی و قطعات نسـتعلیق در شیوهٔ هندو ایرانـی تهیه و تولید شـد و بسـیاری از نفیس‌ترین آنها از سوی پادشـاهان گورکانی وقف آسـتان مقدّس امام هشتم (علیه‌السّلام) گردید. یکی از زیباترین نمُونه‌های این قرآن‌ها، قرآن وقفی معروف به قرآن صد (با شمارهٔ ثبت ۱۰۰) بوده که تمامی صفحات آن دارای تذهیب پُرکار مکتب کشمیر است، همچنین قرآنی (با شـمارهٔ ثبت ۱۰۶) که «سـلطان ابراهیم قطب شاه»، پادشاه گلکنده دکن، در تاریخ ۹۷۰ هـ.ق. وقف آسـتان نمُود و نسخهٔ دیگر (با شـمارهٔ ثبت۲۹۱) که توسّط «سـلطان عبدالله قطبشـاه» در تاریـخ ۱۰۵۱هـ.ق. وقف آستان قدس رضوی گردید.

عهـد صفوی علاوه بر اینکه عصر شـکوفایی اقتصاد و بازرگانی ایران بود، با به رسـمیت شـناختن مذهب تشیّع، فصلی نوین در شیوهٔ تفکّر و زندگی ایرانیان رقم زد. از سوی دیگر، این دوران عصر رونق موقوفات در اشکال گوناگون، بـرای نمونه در بناها و کتابخانه‌های شـهرهای اردبیل، قم، اصفهان و مشهد به شـمار می‌آید. پس از این دوران، حرم رضوی نیز به عنوان یک نهاد دولتی اهمّیت ویژه‌ای یافت.

از جملـه وقف‌نامه‌هـای جالـب توجّـه ایـن دوران، وقف‌نامهٔ «سـلطان حسـین صفوی» بر مصحف «بابری»[۶] اسـت، که در آن، بابر، پادشـاه و مؤسـس سلسلهٔ گورکانی هند، خطی دشـوار را اختراع نمُود و نسخه‌ای را به آن خط نگاشت.

شـاه طهماسب تغییرات اساسـی در ادارهٔ امور حرم و موقوفـات آن به وجود آورد و حرم به یک سـازمان دولتی تبدیل شـد که شـاه در رأس آن بر امور حرم نظارت عالیه داشـت و متولّی به عنوان نایب شاه امور حرم و موقوفات را زیـر نظـر او اداره می کرد. در همین راسـتا و در زمینهٔ وقف نسـخ خطّی، روزگار «شـاه عباس» یکی از دوره‌های باشکوه به حسـاب می‌آید. شاه عباس در فاصلهٔ سال‌های ۱۰۰۷ تـا ۱۰۰۹هـ.ق. تعداد قابـل توجّهی مصحف نفیس، شـامل چندیـن قرآن نفیـس و چند دست‌نوشـته به خط کوفی منسـوب به ائمّه از جمله حضرت علی(علیه‌السّلام)، امام حسـن (علیه‌السّلام)، امام حسـین (علیه‌السّلام)، امام سجاد (علیه‌السّـلام)، امام صادق (علیه‌السّلام) ، امام کاظم (علیه‌السّلام) و امام رضا (علیه‌السّلام) وقف کتابخانهٔ آستان نمُـود، کـه وقف‌نامهٔ کلیهٔ این مصاحف بـه خط و امضای «شیخ بهایی» است.

«شـاه سـلیمان صفوی» قرآنی را در تاریخ ۱۰۹۰هـ.ق. (با شمارهٔ ثبت ۱۵۴) و «سلطان حسین صفوی» سه نسخه (شـماره‌های ثبت ۱۳۴، ۷۷۳ و ۵۰) را در فاصلهٔ سـال‌های ۱۱۱۰ تا ۱۱۱۹هـ.ق. وقف کتابخانهٔ حرم نمُوده‌اند.

در ادامه و در دوره‌های بعد نیز سـنّت وقف از سوی شـاهان سلسـله‌های افشـاریه، زندیه و قاجاریه همچون گذشـته پیگیری شـد که البتـه حجم آثار وقفـی در عهد قاجار بیش از دو دورهٔ قبل بود و به طور مشخّص از سوی «فتحعلی شاه» و فرزندانش مصاحف بسیار نفیسی وقف کتابخانهٔ آسـتان گردید؛ که برای نمُونه مـی توان به قرآنی (با شمارهٔ ثبت ۱۰۸) با تاریخ وقف ۱۲۳۳هـ.ق. اشاره نمُود.

دیگر واقفین این دوران عبارتند از:

مشـیرالدوله (۱۲۷۳هـ.ق.)، طهماسـب‌میرزامؤیّدالدوله (۱۲۸۳هـ.ق.)، حمـزه میـرزا حشـمت‌الدوله (۱۲۸۸هـ.ق.)، شمس‌الدوله(۱۲۸۴هـ.ق.)،مؤیّدالدوله(۱۳۰۰هـ.ق.)،رکن‌الدوله (۱۳۰۱هـ.ق.) و معتمدالدوله فرزند عباس میرزا (۱۳۰۱هـ.ق.).

۴ - «ابوعلی بن حسـوله» وزیر دانشـمند و شیعه، دیوان رسـایل مجدالدوله دیلمی بوده، وی در سـال ۴۲۰هـ.ق. که سـلطان محمّد غزنوی بر ری مسـتولی شـد، همراه سلطان محمود به غزنین رفت و سمت دبیری یافت و در زمان سـلطان مسعود بار دیگر به دیوان رسایل ری منسوب گردید.

۵ - کاتب این مصحف «ابوالقاسـم الحسـن ...علی الخطیب» بوده و این مصحف (با شمارهٔ ثبت ۵۶) را بـه خط کوفی دوران گذار، احتمالاً در مناطق مرکزی ایران(ری یا کاشان) کتابت نمُوده است.

۶ - برای مطالعهٔ بیشتر رجوع کنید به: احمد گلچین معـانی، «مصحف بابری»، نامهٔ آسـتان قدس، شمارهٔ بیستم، نوروز ۱۳۴۴، ص۶۰

بانوان واقف

از جملـه موضوعـات جالـب توجّـه در بررسـی وقف‌نامه‌های مصحف نفیس کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، موقوفـات بانوان اسـت که سـابقه‌ای طولانی نیز داشـته اسـت. از میان قرآن‌های مترجم وقفی در کتابخانهٔ آسـتان قـدس رضوی، ۴۹ نسـخه را زنان وقـف نموده‌اند.[۷] یکی از قدیمی‌ترین جـزوات قرآنی وقفی این مجموعه، متعلّق به واقفهٔ نیکوکار، «حکیم ستی بنت الحسین»، از اهالی سبزوار بوده که در تاریخ «جمادی الاخر سـنهٔ سـبع و اربعمائه» وقف آسـتان امام هشتم (علیه‌السّـلام) گردیده است. پس از وی و تا اواسـط سدهٔ پنجم هجری، تنها دو نسخهٔ دیگر از سـوی بانوان وقف کتابخانهٔ آسـتان قدس رضوی شـده اسـت: اوّلی، جزوات قرآنی موقوفـهٔ «ام محمّد بنت حاتم برات جعفر بن محمّد»، در تاریخ ۴۱۹هـ.ق. (با شمارهٔ ثبت ۴۳۵۱) و دیگـری جزوات قرآنی موقوفهٔ «خدیجه بنت ابی الحسن بن محمد دهقان» در تاریخ ۴۷۸ هـ.ق. که یک سده بعد نیز به دلیلی نامعلوم دوباره از سـوی «فخر ستی بنت امیـر بن عمـر الکوجکو» در تاریـخ ۵۷۵ هـ.ق. با شرایطی خاص، وقف همان‌جا گردیده است.

با آغاز سـدهٔ ششـم هجـری و با توسـعهٔ کتاب‌آرایی (به‌ویـژه در مکتب خراسـان)، تعـداد مصاحف نفیس که به لحاظ خوشنویسـی، تذهیب و ترکیب بندی، باشکوه‌تر از گذشـته تهیه و تولید می‌گردید، رشـد روزافزونی یافت. در ایـن میان زنان درباری نه تنها اقدام به وقف این نسـخ کردنـد، بلکـه گاه خود، کار کتابت ایـن مصحف را نیز بر عهده داشتند. یکی از بانوان واقف این سده «عایشه الحولا

وقف‌نامهٔ قرآن، کاتب و واقف: «زمرد ملک»، کتابخانهٔ آستان قدس رضوی

بنت عبدالله عبدالرحمن تاجر» اسـت کـه جزوهٔ قرآنی را (با شـمارهٔ ثبت۶۱) در تاریخ ۵۵۴ هـ.ق. وقف آستان نموده است. شیوهٔ خوشنویسی این نسخه، کوفی ایرانی و به لحاظ شکل حروف (مفردات) بسیار قابل تأمّل است.

یکـی از مهم‌ترین مصاحف مترجم موجود در کتابخانهٔ آسـتان قدس رضوی، قرآنی (با شـمارهٔ ثبت ۲۷۵۲) به خط نسـخ کهن با ترجمهٔ فارسی اسـت که از نظر زبان‌شناسی منحصربه‌فـرد و شـاخصه‌های تذهیب سـلجوقی مکتب خراسان را داراسـت. واقفهٔ این مصحف «بنت ابی القاسم بن علی» است.

واقفهٔ دیگر این دوران، «ملکه الغ ترکان خاتون»، دختر سلطان محمود بن محمّد بن بغراخان (از شهریاران سلاجقه) از جمله فرمانروایان خوارزم است. این مصحف، قرآنی است ده قسـمتی، که هفت مجلّد آن امروزه در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی (با شمارهٔ ثبت ۲۳) نگهداری می‌گردد. در متن وقف‌نامه، نام وی به صورت «ملکه معظمه» و« افتخار آل افراسیاب و سلجوق» آمده است.

یکـی دیگر از بانوان نیکـوکار و هنرمند، «ترکان زمرد ملک بنت سلطان محمّد» بوده، که واقف و کاتب جزوات قرآنی (با شـمارهٔ ثبت ۴۵۲۷) اسـت. وی دختر «سـلطان محمود» و خواهرزادهٔ «سـلطان سنجر» سلجوقی است و علاوه بر این قرآن، نامش در کتیبه‌های زرّین‌فام زیر گنبد حرم امام هشـتم (علیه‌السّـلام) با تاریخ ۵۴۰-۵۵۷ هـ.ق. نیز آمده است.[۸]

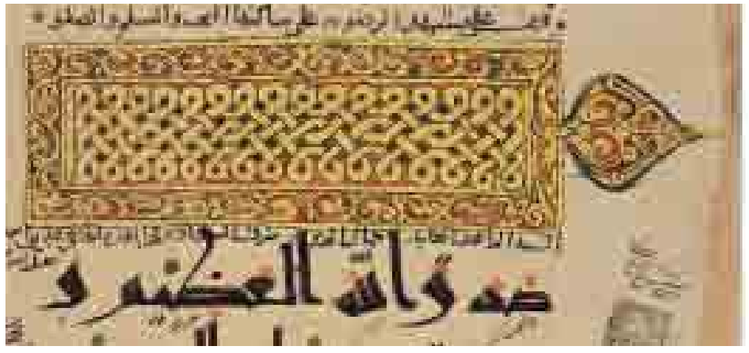
از دیگـر زنـان واقـف کـه نمونه‌هـای آثارشـان در

وقف‌نامهٔ قرآن «الغ ترکان خاتون»، کتابخانهٔ آستان قدس رضوی

وقف‌نامهٔ قرآن، واقف: «عایشه الحولا»، کتابخانهٔ آستان قدس رضوی

۷ - دیگـر نمونه‌هـای قرآن‌های مترجم که از سـوی زنان وقف گردیده‌اند: کتابخانهٔ آستان قم (۴ نسخه)، موزهٔ آسـتان قم (۷نسخه)، کتابخانهٔ شاهچراغ شیراز (۲نسخه) و کتابخانهٔ حیدریه نجف (۱ نسخه).

۸ - برای مطالعهٔ بیشـتر دربارهٔ‌کاشـی‌های زرّین فام حـرم مطهّر رضـوی و تاریخچهٔ ایـن کتیبه‌ها رجوع کنید به: مقالهٔ "شکوه کاشی زرّین‌فام در محراب‌های حرم مطهّر رضوی". مجلّهٔ آسـتان هنر. شـمارهٔ ۲و۳. زمستان۱۳۹۱



وقف‌نامهٔ قرآن، واقف: «علی بن اسمعیل» (۵۳۵ هـ.ق.)، کتابخانهٔ آستان قدس رضوی

کتابخانـهٔ آسـتان قـدس رضـوی موجود اسـت می‌توان بـه حاجیه منوّره خانم هندی (۱۱۵۶هـ.ق.)، حُسـنِ زیبا (۱۱۲۷هـ.ق.)، شریفـه بیگـم (۱۲۰۱هـ.ق.)، بی‌بـی بلوچ (۱۲۱۱هـ.ق.)، طیـب النسـاء (۱۲۱۲هـ.ق.)، زینب نسـاء خانـم (۱۲۱۷هـ.ق.)، بی‌بـی جـان خانـم (۱۲۲۰هـ.ق.)، موجود خانم (۱۲۲۳هـ.ق.)، حمیده خاتون (۱۲۴۸هـ.ق.)، خازنه الدولـه (۱۲۵۳هـ.ق.)، گوهر خانـم (۱۲۵۸هـ.ق.)، دلشـاد میرزا (۱۲۶۱هـ.ق.)، شـهربان خانم (۱۲۶۲هـ.ق.)، صاحب سلطان خانم (۱۲۷۴هـ.ق.)، حاجیه شاهزاده خانم (۱۲۷۹هـ.ق.)، سیده معصومه بیگم (۱۲۸۱هـ.ق.)، تاج گل خانـم (۱۲۸۴هـ.ق.)، همدم خانـم (۱۲۸۴هـ.ق.)، فاطمه سـلطان (۱۲۸۵هـ.ق.)، شاهزاده نواب خانم (۱۳۰۳هـ.ق.) و حاجیه سلطان صفیه (۱۲۷۰ش.) اشاره کرد.

شیوهٔ خوشنویسی وقف‌نامه‌ها

صفحات حاوی متون وقف‌نامه‌ها بیشتر در آغاز و پایان مصاحف به چشـم می‌خورد و اصولاً از سـوی خوشنویس (یا کاتب) نسـخه همزمان با کتابت اثر و یا بعداً از سـوی صاحبان نسـخه و به خطّی نه چندان زیبا نگاشـته شـده است.

در نمونه‌هایـی که متن وقف‌نامه توسّـط خوشـنویس کتابت گردیده، متن با خطی هماهنگ با خط قرآن همچون کوفی، رقاع، نسـخ، محقّق و نسـتعلیق نوشته شده و در پایان نام سـفارش دهنده و واقف نسـخه آمده است. این نوع از وقف‌نامه‌ها به لحاظ سطربندی و اندازهٔ قط قلم نیز در بسیاری موارد از شیوهٔ کتاب‌آرایی اثر پیروی می‌کرده و در برخی موارد، با تزییناتی همچون طلااندازی، زرافشان و حل‌کاری در پیرامون متن وقف‌نامه همراه بوده است. نمونهٔ ممتاز آن، وقف‌نامهٔ منتخب دوازده سـوره از قرآن به خط «ابراهیم سلطان تیموری» است.

امّا نوع دوم که بیشـترین تعـداد را به خود اختصاص می‌دهد، بعد از کتابت اثر و گاهی با فاصلهٔ چندین سده، از سوی صاحبان این مصحف وقف می‌گردیده. متن وقف‌نامه با خطوطی همچون نسـخ، نستعلیق و شکسته نستعلیق نگاشته می شده و واقف علاوه بر نام خود، شرایط وقف و تاریخ وقف را نیز می‌نوشـته و عموماً ممهور نیز می‌نموده است. بسـیاری از مصاحف کتابخانهٔ آسـتان قدس رضوی علاوه بر اینها، یادداشت‌هایی مبنی بر "عرض دید و زیارت" از سـوی بزرگان دینی و سلاطین دوره‌های مختلف همراه بـا نقش مهرهایی از آنها نیز دارند. همچنین مهر و امضای تولیت‌های وقت آستان[۹] و مهر بازدیدهای سالیانهٔ کتابخانه کـه تقریباً از عهد قاجار به بعد مرسـوم گردیـده، نیز در بسیاری از این مصاحف به چشم می‌خورد.

منبع تصاویر

• (۱۳۹۱). *شـاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی(منتخب قرآن های نفیس از آغاز تا پایان عهد تیموری)*

کتاب‌نامه

•ـــــ(۱۳۹۱). *شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی(منتخب قران های نفیس از اغاز تا پایان عهد تیموری)*. مشـهد. مؤسّسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی.

• فکرت، محمّد آصف. (بهمن ۱۳۶۳). فهرسـت نسـخ خطّی قرآن‌های مترجم (کتابخانهٔ مرکزی آسـتان قدس رضوی). مشـهد. کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس رضوی.

• مایل هروی، نجیب. (۱۳۷۲). *کتاب‌آرایی در تمدّن اسلامی*. مشهد. آستان قدس رضوی.

•ـــــــــ. (۱۳۸۰). *نقد و تصحیح متون*. مشهد. به نشر.

• نیک پرور، محمّد. (۱۳۵۱). *کتابخانه‌های استان خراسان(از آغاز تا عصر حاضر)*. مشهد. انتشارات ادارهٔ کل فرهنگ و هنر خراسان.

• ریشار، فرانسیس. (۱۳۸۵). *کتاب ایرانی* .ترجمه: ع. روحبخشان. میراث مکتوب.

• لینگز، مارتین. (۱۳۷۷). *هنر خط و تذهیب قرآنی*. ترجمه: مهرداد قیومی بید هندی. گروس

۹ - تولیت، عهده‌دار انجام امور موقوفه است که از طرف واقف به این سـمت گماشته شده و در هر عصری واقفان مراقبت از قرآن‌ها را به متولّیان جلیل‌الشأن آستان قدس رضوی تفویض نموده‌اند.

درهای نفیس وقفی حرم مطهّر رضوی در دورهٔ قاجار

سیدحسن حسینی*

چکیده:
ایـن مقاله سـعی بـر آن دارد تا به صـورت مختصر درهای طلا، نقـره و چوبی ارزشـمندی را کـه در دورهٔ حکومـت قاجـار در ایران، بین سـال‌های ۱۲۱۰ تا ۱۳۴۴هــ‍ق، در بقعـهٔ مطهّر رضوی، رواق‌ها و صحن‌های آن توسّـط اشـخاص مختلف وقف شـده اسـت، معرّفی نماید و اطلاعاتی در خصوص سرنوشـت این درها، واقفین، سال ساخت، اندازه و ابعاد، جنس درها، برخی هنرهای به‌کار رفته در آن و همچنین مطالب مهمّی که بر روی این درها مکتوب شده، ارایه دهد.
کلیدواژه: آستان قدس رضوی، در، قاجار

*کارشناس ارشد تاریخ و پژوهشگر گروه تراجم و انساب بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
hoseyny.darrad@gmail.com

درآمد

از دیرباز اشیا و املاک فراوانی توسّط اشخاص مختلف وقف آسـتان مقدّس حضرت علی‌بن‌موسی‌الرضا (علیه السلام) شده است. در دورهٔ قاجار حجم این موقوفات به‌طور چشم‌گیری افزایش یافت. شاهان، شاهزادگان و صاحب‌منصبان قاجاری بیشـترین سهم را در این موقوفات داشتند. از جمله اشیای وقف شـده، درهای زرّین، سیمین و چوبین نفیسی است که بر مجموعهٔ آسـتانه نصب شـد. بر روی این درها انواع خطـوط هنری، نقـش و نگارهـای زیبا و مینـاکاری قابل مشاهده است و اغلب مزیّن به آیات، احادیث و اشعاری از شعرای دورهٔ قاجار هستند. در این مختصر به طور اجمال به معرّفی تعدادی از این درها خواهیم پرداخت. البته درهای ارزشـمند دیگری در دورهٔ قاجـار در مجموعهٔ حرم مطهّر نصب شده که به دستور نوّاب تولیت از طلا و جواهرآلات موجود در آستانه و یا با هزینهٔ آستان قدس ساخته شده‌اند، که از بحث ما خارج اسـت. مهم‌ترین درهای نفیس وقفی دورهٔ قاجار به شرح زیر است.

در طلای مرصّع

ایـن در به طـول ۱۷۵ و عرض ۷۵ سـانتی‌متر از طلای خالـص و مرصّـع بـه جواهـرآلات گران‌قیمت اسـت که فتحعلی‌شـاه قاجار (۱۱۸۳ - ۱۲۵۰هـ.ق)، دومین پادشـاه سلسلهٔ قاجار، به شـکرانهٔ پیروزی بر فتح‌خان افغان، وزیر محمودشـاه درانی، در سال ۱۲۳۳ هـ.ق تقدیم آستان قدس کرد و میرزاعبدالله‌خان امین‌الدوله آن را از تهران به مشهد آورد و میرزا هدایت‌الله مجتهد (۱۱۷۸- ۱۲۴۸ هـ.ق) آن را در پای ضریح نصب نمود (سپهر، ۳۲۳/۱؛ احتشام کاویانیان، ۱۶۸). این در که در فتنهٔ حسـن‌خان سالار از جای کنده و جواهرات آن غارت شـده بود، در سـال ۱۲۶۸ هـ.ق مجدّداً طلاکوب و جواهرنشان شد و در تولیت میرزافضل‌الله وزیر نظام، به سـال ۱۲۷۰ هـ.ق بر روی بدنهٔ ضریح نصب گردید (فیض، ۳۰۲). در دورهٔ پهلوی این در برای مشاهدهٔ زوّار بر دیوار جنوب‌شرقی بقعه نصب شد (احتشام کاویانی، ۱۶۷) ولـی اکنون در قابی زیر قبّهٔ مطهّر، بـر دیوار غربی بقعه نصب است (پیمایش).

دو بیت نخستین اشعار روی در از این قرار است:

شه خلد آشیان فتحعلی شاه
که بادا روح او با روح توأم
دری از زر خالص پیشکش کرد
به سبط اشرف اولاد آدم
(احتشام کاویانیان، ۱۶۹)

در طلای ملمّع پیش روی مبارک

ایـن در که طبـق قصیدهٔ منـدرج بـر آن از وقفیات ناصرالدّین‌شـاه قاجار (۱۲۱۰ -۱۲۷۵ش) اسـت، به فرمان او در زمان نیابت تولیت محمّدحسـین عضدالملک قزوینی به سـال ۱۲۷۲ هـ.ق ساخته شد. بر روی آن آیاتی از جمله «اللـه نور السـموات و الارض ...»(نـور:۳۵) و احادیثی از پیامـبر از جمله: «انا مدینة العلم و علـیٌ بابها» و حدیث امـام رضا(علیه السّـلام) که فرمود: « مـن زارنی کمن زار رسـول‌الله صلی‌الله علیه و آله » نوشـته شده است. طبق قصیده‌ای از محمّدعلی سروش که بر روی در رقمی شـده، ظاهراً زیورآلات آن به غارت رفته و ناصرالدین شـاه مجدّداً دستور طلاکاری آن را داده است:

شد به فرمان ملک آراسته این در به زر
ناصرالدّین‌شاه غازی آفتاب داد و دین
زیور این در به غارت برد کافر نعمتی
دید پاداش عمل از شهریار جم نگین
داد فرمان تا بیارایند باز او را به زر
شهریار بی‌همال و پادشاه بی‌قرین
(اعتمادالسلطنه، ۳۵۹ - ۳۶۰)

این در، در سـال۱۳۰۳ش به هزینهٔ حاج‌محمّد احتشام کاویانیان و در سـال ۱۳۴۲ش به همّت آستان قدس رضوی مرمّـت گردید و بر روی آن تلق نصب شـد تا از سـاییده شـدن و ریزش طـلا و نقرهٔ آن جلوگیری شـود (احتشـام کاویانیـان، ۱۷۳). از سـال ۱۳۵۴ش در موزهٔ آسـتان قدس نگهداری می‌شود (پیمایش) و به جای آن، درِ طلایی توسّط فرح؛ همسر محمّدرضاشـاه پهلوی تقدیم و در محل نصب گردید، کـه ۱۲ کیلو طلا و ۹۵ کیلو نقره در آن به کار رفته بود (آسـتان قدس دیروز و امروز،۱۲۱). در مذکور، به سال ۱۳۶۰ش تجدید سـاخت شـده، به آیات، احادیث و اشعار مزیّن گردید (پیمایش).

در طلای پایین پای مبارک

در پایین پـای مبارک، که حرم را بـه گنبد حاتم‌خانی مرتبط می‌کند، درِ طلای جواهرنشانی از وقفیات شاه‌عباس اوّل صفـوی نصـب بود، که در کشـمکش‌های اواخر عهد افشـاریه طـلا و جواهـرات آن توسّـط نادرمیرزا افشـار (م:۱۲۱۶هـ.ق) به یغما رفت (احتشام کاویانیان/۱۶۹-۱۷۰). ایـن در، به سـال ۱۲۸۴هــ‍ق (اعتماد السـلطنه/۳۶۳) به هزینـهٔ دوسـت‌علی‌خان معیرالممالـک (۱۳۳۶ - ۱۲۹۰ هـ.ق)، خزانه‌دار و وزیر مالیهٔ عهد ناصری و خادم کشـیک سـوم آسـتانه مطلّا گردید. طول ایـن در ۲۸۵ و عرض آن ۱۹۵ سـانتی‌متر اسـت. بر روی آن اشـعاری در مدح ائمهٔ اطهار(علیهم السّـلام) و برخی احادیث نوشته شده است؛ از جمله در یکی از ترنج‌ها حدیث «ولایة علیٍ حصنی فمن دخل حصنی امن من عذابی» نگارش شـده است (احتشام کاویانیان/ ۱۶۹-۱۷۰). این در اکنون در موزهٔ مرکزی آستان قدس نگهداری می‌شود (پیمایش).

دو بیت از قصیدهٔ نوشته شده بر این در چنین است:

به زر ناب ز بهر بقای شاهنشاه
گرفت خازن شاهنشه این مبارک در

در مرصع تقدیمی فتحعلیشاه قاجار

ستوده دوستعلی‌خان جهان دانش و دین
که هم فرشته خصالست و هم خجسته سیر

بر نقرهٔ ترنج پشت در نوشته شده «وقف و پیشکش آستان عرش بنیان امام ضامن علی‌بن‌موسی‌الرضا (علیه‌السّلام) نمود عبد رق مملوک حضرت سیدالشهداء علیه آلاف التحیة و الثناء دوست‌علی‌خان معیرالممالک» (احتشام کاویانیان، ۱۷۱)

درهای دارالحفّاظ

در رواق دارالحفّاظ دو در از وقفیات دورهٔ قاجار قرار داشته است؛ یکی از آن دو، درِ نقره‌ای است که بین دارالحفّاظ و دارالسیاده نصب بود. این در از وقفیات سلطان مرادمیرزا حسام‌السلطنه، (۱۲۳۳- ۱۲۹۹ه.ق) فرزند عباس‌میرزا قاجار و حاکم خراسان بود، که در سال ۱۲۸۹ه.ق ساخته شد. طول آن ۲۹۰ و عرض ۲۰۸ سانتی‌متر و قصیده‌ای از صبوری، ملک‌الشعرای آستان قدس بر آن درج شده است. مطلع قصیده چنین است:

این در قدس از رواق کیست که ساید
پاشنه بر نه رواق طارم اخضر (اعتمادالسلطنه، ۳۶۸-۳۷۰)

این در توسّط حسین پرورش تعمیر و طلاکاری شده است(پیمایش).

دیگری در نقره‌ای بین دارالحفّاظ و راهرو کشیک‌خانه (دارالسّلام) که به همّت سلطان‌مرادمیرزا حسام‌السلطنه، در سال ۱۲۷۹ه.ق ساخته شد. قصیده‌ای از صبوری، بر آن رقمی شده که مطلع آن چنین است:

به بارگاه سپهر اشتباه سبط رسول
که جن و انس به خاک درش بود محتاج (اعتماد السلطنه، ۳۷۱)

در سال ۱۳۵۲ش در مطلّای تقدیمی حاج‌حسین اشتری اصفهانی به جای آن نصب گردید (پیمایش).

در طلای ملمع تقدیمی ناصرالدین شاه قاجار

درهای دارالسیاده

در رواق دارالسیاده نیز سه در از وقفیات دورهٔ قاجار وجود داشته است:

۱. در نقره بین دارالسیاده و مسجد گوهرشاد، که واقف آن فاطمه انیس‌الدوله (۱۲۵۸ -۱۳۱۴ ه.ق)، همسر سوگلی ناصرالدین‌شاه قاجار است. وی این در را سال ۱۲۸۴ ه.ق، زمانی‌که با ناصرالدین شاه برای زیارت به مشهد مشرّف شده بود، وقف کرد (خراسانی، ۶۵۴؛ احتشام کاویانیان، ۱۷۹). در ترنج‌های آن آیات و احادیث ائمهٔ اطهار(علیهم‌السّلام) رقمی شده و دور آن قصیده‌ای ۲۳ بیتی با خط نستعلیق و میناکاری نوشته شده، که چند بیت از آن چنین است:

بانویی از بانوان حضرت با فرّ او
کز پی طوف حرم زد خیمه در این کشورا
عالم عفت انیس‌الدوله مریم سرشت
کز حیا بلقیس خوانندش به‌عصمت هاجرا
سیم و زر افشاند از این در بر این عالی رواق
شوکت و فر و شکوه افزود و زیب و زیورا
(اعتمادالسلطنه،۳۶۴-۳۶۵)

در حال حاضر، تنها قسمت بالای آن داخل یک قاب شیشه‌ای در همان مکان اوّلیه باقی مانده است و در مطلایی در تاریخ ۱۳۷۱ ه.ق به جای در قبلی نصب شده است(پیمایش). انیس‌الدوله برای حفاظت از این در نایب‌الخدمه‌ای تعیین نمود(احتشام کاویانیان،۱۸۰). وی یک سوم بازار زرگرهای مشهد را که بین صحن عتیق و جدید قرار داشت، خریداری و وقف بر روضه‌خوانی در اماکن متبرّکهٔ آستانه، روشنایی و تنظیف درب نقرهٔ مذکور نمود (عطاردی،۲/ ۵۱).

۲. در نقره بین دارالسیاده و راهرو سقاخانه، با طول ۳۲۰ و عرض ۲۰۰ سانتی‌متر که در سال ۱۳۰۷ه.ق به همّت زبیده گروسی ملقّب به امین اقدس، یکی از همسران ناصرالدین‌شاه ساخته شد (خراسانی، ۶۵۴).

بر ترنج‌های طلایی این در حدیث مدینة العلم و دو بیت زیر نوشته شده است:

به درگاه رضا در دولت شه ناصرالدّین کرد
این در را مهین بانوی عظمی نقره آگین
بهر تاریخش یکی آمد از عرش و کفتا
از امین اقدس این درب مقدس یافت آیین
(خراسانی، ۶۵۴)

با تبدیل راهرو سقاخانه به رواق، این در، ورودی حرم قرار گرفت (احتشام کاویانیان، ۱۸۰).

۳. در نقره‌ای دیگری بین دارالسیاده و راهرو بین دارالسعاده و ایوان طلای صحن نو وجود داشته که بانی آن میرزافضل الله وزیر نظام بوده و در سال ۱۲۷۰ ه.ق ساخته شده است. در دو ترنج لنگهٔ چپ این در نوشته شده « قد استسعد مؤتمن السلطنة العلیه مقرب الحضرت الرضویه ذوی‌الریاستین میرزافضل‌الله المتولی ذوالشوکة البهیة وزیر نظام» «و باصابت سعایت تراب السلطان ابوالحسن الشریف الحسینی سرکشیک خامس سنة ۱۲۷۰ قمری» (احتشام کاویانیان/۱۸۳).

درهای صحن عتیق

در ورودی‌های صحن عتیق به مجموعه رواق‌های حرم مطهّر در دورهٔ قاجار، چهار در وقفی نفیس وجود داشته است:

۱. در نقره بین ایوان طلای صحن عتیق و رواق دارالشکر، با طول۲۷۰ و عرض ۲۱۰ سانتی‌متر، وقفی میرزا ابراهیم‌خان مظفرالسلطنه، فرماندهٔ فوج خمسه (زنجان)، که در سال ۱۲۷۴ ه.ق ساخته شد(احتشام کاویانیان، ۱۸۲) و ظاهراً همان است که اعتمادالسلطنه از آن با عنوان درِ کتابخانهٔ مبارکه یاد می‌کند و بر آن آیةالکرسی و احادیثی به خط ثلث و نسخ نوشته شده بود. بر روی این در قصیده‌ای نیز نوشته شده بود، که مطلع آن چنین است:

زهی جلالت شاهی که جبرئیل امین
بر آستانهٔ آن بنده‌ای است بی‌مقدار (اعتمادالسلطنه،۳۷۳)

در اواخر دورهٔ پهلوی به جای آن، در مطلّای قلمکاری شده‌ای نصب شد (آستان قدس دیروز و امروز،۱۲۱) که در سال ۱۳۵۸ش. مرمّت شده است(پیمایش).

۲- در نقرهٔ ایوان طلای صحن عتیق به توحیدخانه، به طول ۲۵۶ و عرض ۱۷۵ سانتی‌متر که حسنعلی‌خان امیرنظام گروسی (۱۲۳۶- ۱۳۱۶هـ.ق)، سرهنگ فوج گروس در سال۱۲۷۱ ه.ق آن را به آستانه تقدیم کرد و به خط خود بر آن آیات، احادیث و اشعاری را نوشت(اعتمادالسلطنه، ۳۷۵). منابع دیگر، سال ساخت آن را ۱۲۷۳ه.ق (خراسانی، ۶۵۵) و ۱۲۷۴هـ.ق (احتشام کاویانیان، ۱۸۳) نیز ثبت کرده‌اند. ماده تاریخ ساخت آن « بحق حق که درین در نشد کسی مأیوس» است، که تاریخ ۱۲۷۳ه.ق را نشان می‌دهد. همچنین بر روی آن به خط ثلث عبارت « قد تشرف بتعمیر هذه البقعه المبارکه الرضویه امیرالامراء العظام معتمدالسلطان جناب میرزامحمدخان سپهسالار اعظم دولت علیهٔ ایران ابن مرحوم امیرخان شهید سردار قاجار سنة هزار و دویست و هشتاد و چهار» نوشته بوده است (اعتمادالسلطنه، ۳۷۶). به جای آن، در اواخر دورهٔ پهلوی در طلایی نصب شد(آستان قدس دیروز و امروز، ۱۲۱) که در تاریخ ۱۳۵۸ش مرمّت شد(پیمایش).

۳. در نقرهٔ بین صحن کهنه و کفشداری بزرگ که از وقفیات میرزانصرالله‌خان مشیرالدوله، صدراعظم مظفرالدین‌شاه قاجار و صادرکنندهٔ فرمان مشروطیت بود و در سال ۱۳۲۳ه.ق در زمان تولیت میرزاکاظم مجتهد تبریزی، داماد ناصرالدین‌شاه ساخته شد. ارتفاع آن ۳۰۰ و عرض آن ۲۲۰ سانتی متر است(احتشام کاویانیان، ۱۸۷).

۴. در نقره‌ای بین صحن کهنه و کفشداری کوچک که در حدود سال ۱۳۲۳ه.ق توسّط غلامرضاخان آصف‌الدوله شاهسون، استاندار خراسان، ساخته شد؛ امّا درسال ۱۳۴۳ش بین کفشداری و رواق دار الاخلاص نصب کردند. ارتفاع آن ۲۴۰ و عرض آن ۱۷۰ سانتی‌متر است(همو/۱۸۹).

درهای توحیدخانه

دری چوبی در رواق توحیدخانه قرار داشته که از طریق آن از توحیدخانه داخل حرم می‌شدند. این در از چوب شمشاد و به نقل اعتمادالسلطنه از وقفیات میرزامصطفی‌خان مؤتمن‌الدوله(۱۲۶۴ - ۱۳۴۴ هـ.ق) نایب‌التولیهٔ آستان قدس رضوی بود (اعتمادالسلطنه، ۳۵۸). آیات سورهٔ «نبأ» و «اعلی» و اشعاری از دعبل خزاعی و خطبه‌ای مشتمل بر القاب و اسامی ائمه(علیهم السّلام) آن را زینت داده بود. این در توسّط منبّت‌کارانی چون کمال‌الدّین کربلایی، احمد کربلایی و شاه‌حسین ساخته شد و کتابت خطوط آن توسّط علی بن احمد سیستانی و محمّد بن عبدالخالق قادری صورت گرفت (اعتمادالسلطنه، ۳۶۶ - ۳۶۸). این در اکنون در موزهٔ مرکزی آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود و به نظر کارشناسان آن مرکز از ساخته‌های دورهٔ صفوی است (پیمایش).

در نقرهٔ بین توحیدخانه و گنبد الله‌وردی‌خان به طول ۲۷۰ و عرض ۱۹۳ سانتی‌متر، به همّت همسر سهام‌الدوله شادلو، (۱۲۰۶ -۱۲۸۲ش)، حاکم خراسان شمالی در عهد ناصری، در سال۱۳۲۰ه.ق (خراسانی، ۶۵۵) و یا ۱۳۴۰ه.ق (احتشام کاویانیان، ۱۸۳) ساخته شد. به جای آن، در اواخر دورهٔ پهلوی در طلایی نصب شد(آستان قدس دیروز و امروز/ ۱۲۱) که در جریان توسعهٔ رواق، این در برداشته شده است (پیمایش).

درهای صحن نو (آزادی)

در صحن آزادی دو در وقفی نفیس از دورهٔ قاجار سراغ داریم: ۱) در نقره بین راهرو دارالسعاده و ایوان طلای صحن نو، که وقفی میرزا ابوالقاسم معین‌الملک، متولّی باشی بوده، در سال ۱۲۸۸ ه.ق ساخته و به آیات، احادیث و اشعار مزیّن شده است. ابیاتی از قصیدهٔ مرقوم بر این در چنین است:

چو از مرحمت داد مرتولیت را
به میرزاابوالقاسم ذی المناقب
معین مبین مه ملک و ملّت
سلسل جلیل نبیل اطالب
حسینی نژادی حسن خلق زادی
کزو یافته تولیت جان به قالب
زسیم و زر خالص این وقف در را
به‌ایوان زر ساخت از سیم دائب (اعتماد السلطنه،۳۷۸-۳۷۹)

به جای آن، در طلایی در اواخر دورهٔ پهلوی نصب شد (آستان قدس دیروز و امروز،۱۲۱) که در سال ۱۳۹۹ه.ق مرمّت گردید (پیمایش).

۲) در نقره بین صحن نو و کفشداری قاینی‌ها که به همّت سیدمحمّد یزدی، رئیس‌التجار تربت حیدریه در سال ۱۳۳۵ ه.ق ساخته شد (خراسانی، ۶۵۶). اکنون به جای آن، در چوبی نصب است (پیمایش).

در پایین پای مبارک تقدیمی دوستعلی خان معیرالملک

منابع:

آستان قدس رضوی دیروز و امروز، انتشارات آستان قدس؛

احتشام‌کاویانیان، محمّد. (۱۳۵۴). *شمس‌الشموس یا انیس‌النفوس*. مشهد. ادارهٔ کل فرهنگ و هنر خراسان.

اعتمادالسلطنه، محمّدحسن‌خان. (۱۳۶۳). *مطلع الشمس*. تهران. فرهنگسرا.

حسینی، سیدحسن. پیمایش، ۱۲ دی ۱۳۹۲

خراسانی، ملاهاشم. (۱۳۴۷). *منتخب‌التواریخ*. تهران. کتابفروشی اسلامیه.

عطاردی، عزیزالله. (۱۳۸۱). *فرهنگ خراسان*. تهران. عطارد.

فیض، عباس.(۱۳۲۴). *بدر فروزان*. قم. بنگاه چاپ

لسان‌الملک سپهر، محمّدتقی. (۱۳۷۷). *ناسخ التواریخ*. به اهتمام جمشید کیان‌فر. تهران. اساطیر.

شبیه میرزا اسمعیل نقاش، مرکب و قلم فلزی روی کاغذ، هنرمند: میرزا لطفعلی، دوره قاجار. گنجینهٔ کتابخانه و موزهٔ ملی ملک.

سکوت در حاشیه امن رمان ...

شادی غفوریان

سعید تشکری، فارغ‌التّحصیل ادبیّات نمایشی، عضو کانون ملّی منتقدان تئاتر، عضو کانون جهانی تئاتر ITCA و فیلمنامه‌نویس آثاری همچون سریال تلویزیونی «زمانه» است. تشکری نویسنده‌ای است که به گفتهٔ خود سه بار متولّد شده؛ یک‌بار در سال ۱۳۴۲در قوچان، یک‌بار در سال ۱۳۴۸ که پا به جهان تئاتر گذاشت و بار دیگر در سال ۱۳۷۰ در مسجد گوهرشاد حرم امام رضا(علیه‌السّلام) که تمام آرزویش این شد که روزی او را به این نام بخوانند: «خادمی که کارش کتابت این بارگاه قدسی بود.» تشکری نامش با نمایش‌نامه‌نویسی و تئاتر پیوند خورده است؛ «وقت آمین»، «رستگاری»، «شهادت‌خوانی»، «وقتی به ماه رسیدی»، «باران را هیچ‌کس ندید»، «روشنان»، «به خورشید بگو»، «آواز پر جبرئیل»، «سمن بویان»، «حال شباب»، «بشارت»، «آبی‌های زمین»، «هفت دریا شبنمی»، «قاف»، «یوسف می‌آید»، «وقت آفتاب» و ...

امّا این روزها گویی از این پیوند که به بلندای یک عمر است، دلخسته شده. دلیل هرچه باشد، نویسنده‌ای که سال‌ها، در صحنهٔ نمایش نفس کشیده، در روزهای آخر اسفند، «دلزده» از کم‌فروغی چراغ صحنه و زبانه‌کشی حواشی تئاتر، به وادی بی‌حاشیه‌تری پناه آورده است: رمان!

ما نیز برآن شدیم تا در روزهای آخرِ اسفند ۱۳۹۲ با او گفتگو کنیم، امّا پیش‌شرط این گفتگو، سخن نگفتن از تئاتر بود!

پس به سراغ حاشیهٔ امن رمان رفتیم؛ جایی که سعید تشکری، به دور از هیاهوی صحنه، قلم زدن در تنهایی و سکوت را برگزیده است. تشکری در طی پنج سالی که رمان نویسی را دنبال می‌کند، سه جایزهٔ کتاب سال در حوزهٔ ادبیّات داستانی را به کارنامهٔ خود افزوده است.

رمان‌های «پاریس پاریس»، «ولادت»، «مفتون و فیروزه»، «بارِ باران»، «رژیستور»، «گوش بزرگ، چشم بزرگ»، «غریب قریب»، «هَرایی»، «آنکه گفت نه یا عزیزم چرا نه نمیگی» از جمله کارهای چاپ شده یا در درست چاپ اوست.

تشکری بعد از هشت ماه بیماری عدم تکلّم، برای نخستین بار در یک گفتگوی تخصّصی با آستان هنر در حوزهٔ ادبیّات داستانی شرکت کرده است. گفتگوی حاضر پیرامون ادبیّات دینی، آسیب‌ها و فرصت‌های پیش روی آن شکل گرفته است. در این مجال به تفاوت میان ادبیّات دینی ایران و جهان نیز پرداخته می‌شود.

ای کاش، در روزهای آخر اسفند،
در نیم‌روز روشن،
بنفشه‌ها را از سایه‌های سرد،
در روشنای باران و در آفتاب پاک،
جای دهند.

گفتگو با سعید تشکری

پیرامون داستان نویسی دینی، با نگاه به رمان غریب قریب

(اولین رمان نگارش شـده با موضوع ساخت مضجع شریف رضوی به سفارش مؤسسه آفرینش های هنری)

مهدی سیم‌ریز*، شادی غفوریان*

جناب آقای تشـکری، لطفاً ابتدا در مورد داستان‌نویسی با توجّه به ویژگی‌های بومی - منطقه‌ای مشـهد بفرمایید و مشخّصاً به رمان«غریب قریب» بپردازید.

در میان افرادی کـه در یک فضای جغرافیایی و تاریخی زندگی می‌کنند، یکسری نویسـنده نیز زیسـت کرده‌اند که همان فضا را با دید دراماتیک، داستانی و ادبیّات می‌بینند. امّا بزرگ‌ترین مشکلی که در ادبیّات و اختصاصاً ادبیّات مشهد به نظر من می‌رسد، این است که واقعاً داستان مشهدی نداریم. وقتی می‌گوییم داستان مشهدی، یعنی داستان خراسانی، یعنی داستان به سبک خراسانی. مثلاً اگر بخواهید در مورد اصفهان رمانی بخوانید، بلافاصله ده‌ها عنوان کتاب شامل رمان مدرن، رمان تاریخی و رمان اجتماعی و... پیدا می‌کنید. در مورد تبریز هم رمان‌های بسـیاری وجود دارد. شیراز هم همین‌طور، در مورد کردسـتان هم فراوان اسـت. در واقع در مورد شهرهای کهن-تاریخی و کهن- الگویـی، بلافاصله می‌توان رمان‌های بسیاری پیدا کرد. ما چه بخواهیم و چه نخواهیم این رمان‌ها را به آن شهرها سنجاق می‌کنیم و در ذهن می‌ماند. مثلاً وقتی می‌گوییم شـیخ بهایی، یادمان می‌رود که این شخص لبنانی اسـت و ایرانی نیست، بلافاصله می‌گوییم این فرد اصفهانی است و کسی است که در اصفهان زاد و ولد کرده است. خیلی چهره‌های دیگر هم بدین صورت هستند.

امّا چرا در حوزهٔ ادبیّات خراسـانی، با داشـتن انسان‌های نامدار که در تاریخ کم نیستند، این اتّفاق نمی‌افتد؟

یک اشکال اساسی که داریم و نقدش نمی‌کنیم این است که با آن که دارای ظرفیت‌های مکتوب و شفاهی سرریز شده هسـتیم، یعنی وقتی حرف از خراسـان و طوس و مشهد به میان می‌آید، مطلب و شخصیت‌ها فراوانند، می‌گوییم فردوسی متعلّق به ماست، طوسی و طبرسی متعلّق به ماست، نسبت‌مان به این مشاهیر و داستان‌ها بلاتکلیف است. به عنوان خراسانی نسـبت به این مشاهیر دارای چه متابولیسمی هستیم و چه رفتاری نسبت به این کهن ادبیّاتمان داریم؟ آیا کافی است که صرفاً از اشعار فردوسی بخوانیم و بگوییم آرامگاه فردوسی در مشهد اسـت؟ گاه یادمان می‌رود که مهدی اخوان ثالث هم متعلّق به این شهر و زبان خراسانی است. در واقع هیچ وقت مـا از مهدی اخوان ثالث و از کارکردهای شـعری و زبانی‌اش نگفتیم. یکسری آدم در این شهر داشته‌ایم، نمی‌گوییم الان هم داریم، می‌گوییم داشـته‌ایم که این‌ها در ادبیّات ایران جدا از عقاید فکری‌شان در حوزهٔ تکنیکی جهش‌های بزرگی کرده‌اند.

نظر من این اسـت که ما در ۳۰ سـال اخیـر در تربیت نویسندگان بومی که بتوانند با تکنیک‌های مشخّصهٔ خراسانی، ظرفیت‌های این شهر را به جهت یک کهن-الگو بیرون بیاورند و در سـه محور تئاتر، تلویزیون و به ویـژه در حوزهٔ ادبیّات، بازتاب ملّی به آن‌ها ببخشند، کوتاهی کرده‌ایم. این بزرگ‌ترین دغدغهٔ من است.

بـرای شروع، مدّت‌های مدید با خـودم می‌گفتم که این شکوه معماری حرم و این همه آدمی که در این مجموعه کار کرده‌اند و حتماً هویت داشته‌اند، چرا وارد ادبیّات ما نشده‌اند؟

روزی که من رمان «بار باران» را نوشـتم انگیزه‌ام معرّفی چهرهٔ گوهرشاد بیگم بود و به این فکر می‌کردم که چه کسی باید تصمیم بگیرد که این چهره را معرّفی کند.

برای مثال می‌گویم، ما برای ادبیّاتی که می‌خواهیم در این شهر به سراغش برویم و در موردش صحبت بکنیم چه مرجعی داریم؟ بدون منّیت می‌گویم که مرجعمان چیست؟ وقتی ده رمان مشهدی - خراسانی می‌خواهیم، به چند نفر نام در این زمینه می‌رسیم؟

حضرت رضا(علیه‌السّـلام) به مشهد می‌آیند و این همه اتّفاقات گوناگون می‌افتد و ما مدّعی این هستیم که دوست داریم این اتّفاقات وارد ادبیّات ما بشوند، امّا آیا واقعاً این اتّفاق افتاده است؟

یا مثـلاً در مورد مسـئلهٔ بمباران حرم رضوی که توسّـط روس‌ها انجام شـد، من در حوزهٔ ادبیّات، جز رمان دو جلدی «رژیسـتور» که خودم نوشتم هیچ مطلب دیگری در این باره پیـدا نکـردم و نداریم. از این که هیچ مطلبـی در این مورد نداریم، اصلاً نمی‌توانیم غرورمند باشـیم. در حلّ این نقیصه

* کارشناس مترجمی زبان انگلیسی/ نویسنده و کارگردان. msimriz@yahoo.com
* کارشناس ارشد مطالعات ترجمه دانشگاه شهید بهشتی تهران. shgh1983@yahoo.com

من دو مبحث را مطرح می‌کنم. یکی این‌که، یک جریان پژوهشی به‌وجود می‌آید و یکسری نویسنده را جمع می‌کنند و می‌گویند ما چنین اهدافی داریم و حالا می‌خواهیم برای رسیدن به اهداف کار کنیم، در این مرحله به یکسری نویسندهٔ آثار خراسانی با پایهٔ ملّی مراجعه می‌کنیم و آثار آن‌ها را چاپ می‌کنیم که این مسئله کار سخت افزاری است و ما تا به‌حال چنین موردی را نداشته‌ایم.

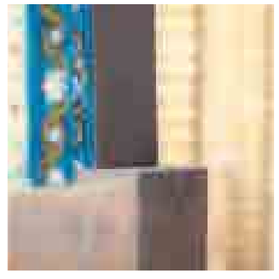
در مدل دیگر، می‌بینیم که نویسنده‌ای تنها داریم که بر اساس علایق خودش می‌نویسد و حالا قصه از اینجا آغاز می‌شود که این نویسندهٔ تنها می‌خواهد آثار خودش را بدون وابستگی اداری منتشر کند. به کجا می‌تواند مراجعه کند؟

فاجعه از این‌جا شروع می‌شود که او تک و تنها، خودم را می‌گویم، می‌رود و کتاب‌هایش را در تهران منتشر می‌کند و مطرح می‌شود سپس زمانی که این آدم بی‌نیاز از طرح موضوعی است، می‌آیند و می‌خواهند از نقطهٔ صفر شروع کنند و فراموش می‌کنند که این آدم با این ساختار فکری مسیری را طی کرده است که در این مسیر یکسری هدف‌گذاری‌ها و سلوک‌ها و تکنیک‌ها را برای بیان داستان‌هایش فرا گرفته است. تازه در این هنگام می‌گویند که آیا شیوهٔ داستانی‌اش درست است؟

می‌دانید تفاوت تاریخ با ادبیّات و درک این امر، چه چالشی را در این زمینه ایجاد می‌کند.

می‌شود این‌طور مطرح کرد که *تاریخ بیهقی* و *سیاست‌نامه* با همهٔ تفاوتی که دارند ماندگارند؟ یا چرا *تذکرة الاولیای* عطّار، با این که همه می‌دانند نویسنده‌اش عطّار نیست بلکه او این اثر را بازنویسی کرده است، چنان شگرف است که به نام عطّار ختم می شود؟ عطّار چه کار خاصّی کرده است؟ این نثر خراسانی است که زاد و ولد کرده است و در این اثر رشد کرده است و این اثر را شاخص کرده است و این همان دلیلی است که باعث ماندگاری نام بیهقی هم شده است، نه به دلیل محتوای *تاریخ بیهقی* بلکه به دلیل شیوهٔ بیان اثر. جالب توجّه این است که افراد مختلف که زندگی‌نامهٔ بیهقی را نوشتند و یا تاریخ بیهقی را بازنویسی کردند، هر دو طیف چیزی برای گفتن نداشتند. چرا که در نفس بازنویسی، ما کمتر به خلّاقیت برمی‌خوریم و هر چه هست تکرار است و تکرار. یعنی چه که این اثر را مداوم بازنویسی می‌کنند؟

حالا در این عصر نویسنده‌ای به نام سعید تشکری می‌خواهد همین سبک، ساختار و همین ساحت را گسترش دهد. حالا به بخش دینی‌اش می‌رسیم که مفاهیمش چیست، این که یک نویسندهٔ بومی داشته باشیم که با نگاه ملّی از این تکه از خراسان که تکه‌ای از سرزمین بزرگ ایران است، بیاید پیشنهاد نگارش رمان بدهد. مانند کارهایی که من در حوزهٔ ادبیّات نمایشی کردم، من پیشنهاد دادم، پیشنهاد یعنی داشتن تفاوت نگاه و قلم، کاری که نویسندگان در جاهای مختلف ایران، یعنی هرکس در هرجایی که هست؛ مثلاً در اصفهان، می‌توانند انجام دهند.



ما مجموعه و منظومه‌ای از ادبیّات خرده فرهنگ داریم که تبدیل به یک فرهنگ ملّی می‌شود، تبدیل به یک تنهٔ درخت می‌شود. این‌جا به واقع خاستگاه اوّلیهٔ من برای طرح ادبیّات اقلیمی خودمان است. امّا باز هم چالشی بزرگ در برابر این حرکت است. یعنی فاجعه از جایی شروع می‌شود که من روی مسایلی دست می‌گذارم که تا به حال نه تنها مطرح نشده‌اند بلکه حتّی شنیده نشده‌اند. من با این چالش روبه‌رو هستم که باید اثبات کنم که این مسایل اساساً وجود دارند. در بخش پژوهشی خیلی وقت‌ها به طیفی گسترده از مضامین و داستان‌ها می‌رسیم. در مورد رمان «غریب قریب» هم به همین صورت بود، یعنی باید ثابت کنم که این داستان‌ها و مضامین از کجا آمده و مال کجاست؟ که به نظر من «این مال کجاست» مال این نیست که نویسنده یک کشف بزرگ کرده است.

در حقیقت ما در ارتباطات فرهنگی و ملّی خودمان آن چیزی را تکرار می‌کنیم که همه می‌گویند و این بزرگ‌ترین اشتباه ماست. مثلاً وقتی از مسجد گوهرشاد می‌گوییم میلی‌متری اندازه می‌گیریم که اینجایش چنین است و چنان است، امّا این مسجد یک داستان و یک قلمرو داستانی در حوزهٔ ادبیّات هم باید داشته باشد. این که چگونه گوهرشاد بیگم، گوهرشاد می‌شود، خیلی مهم است، چگونه است که قوام‌الدّین شیرازی می‌آید و این مسجد را می‌سازد؟ دلایلش چیست؟ مسایلی که به ادبیّات مربوط می‌شود این‌هاست. این قلمرو داستانی معجزهٔ قلم و شهود نویسنده است. چیزی که او را از ادراکات عمومی و تکراری در مورد این مضامین مجزّا و متفاوت می‌سازد. رمان «یار باران» سه بار، در سه جشنواره، برگزیدهٔ کتاب سال می‌شود. خوب معنایش مسیری است که من طی کرده‌ام و پاسخ گرفته‌ام. استقبال از این کتاب هم گواهش است.

علّت انتخاب نثر شاعرانه برای رمانی مثل «غریب قریب» چه بوده است؟ آیا به دلیل متفاوت بودن نثر آن، خطر پس‌زدگی از سوی مخاطبان که صرفاً رمان‌خوان هستند و ممکن است از این نوع نثر فاصله داشته باشند، وجود دارد؟

اوّل باید موضعمان را در مورد این سؤال مشخّص کنیم و به یک شفافیت در بحث برسیم، در دل این سؤال یک اصل اثباتی است که هنوز اثبات نشده است، چون من عضو انستیتو جهانی نقد هم هستم کاملاً متوجّه‌ام که پشت این سؤال، جوابی وجود دارد که من اوّل باید آن را برای مخاطبان باز کنم. این که این نثر شاعرانه است.

اوّل این که مفهوم شاعرانگی در یک اثر چیست؟ بعد این که مخاطب رمان‌خوان ممکن است لحن شاعرانه را پس بزند و این مخاطبان رمان‌خوان چه کسانی هستند و ما با چه کسانی روبه‌رو هستیم و سپس این مورد که پس‌زدگی این اثر چگونه هنوز انجام نشده و چگونه است که آثار قبلی منِ نویسنده که همین زبان شاعرانه را هم داشته‌اند این اتّفاق برایشان نیفتاده

است و به چاپ چندم هم رسیده‌اند؟ اجازه بدهید در ابتدای بحث این مسایل را حل کنیم و بعد سراغ پاسخ‌گویی به سؤال شما برویم.

در مورد شاعرانگی در یک اثر، اسکار وایلد حرف جالبی می‌زند که شاعرانگی یک اثر، سوی ناپیدای اثر است. حالا اگر بخواهیم با این تعریف جلو برویم باید بگوییم که شاعرانگی در یک اثر چیست؟ ما در ایران یک مشکل اساسی داریم که دوست نداریم نویسندگان‌مان حرف‌هایی بزنند یا از جنس‌هایی کار بکنند که متعلّق به آنجا نیست. همه دوست دارند برای ادبیّات غیر ایرانی ساعت‌ها حرف بزنند ولی در برابر ادبیّات ایرانی سر تعظیم فرود نیاورند. مثلاً اگر بورخس را می‌خوانند، می‌گویند بورخس نویسندهٔ یک کتابخانه است و در هر اثرش با یک کتابخانه روبه‌رو هستید. وقتی که می‌پرسیم یعنی چه، می‌گویند یعنی بورخس کتابخانهٔ بابل را می‌نویسد، کتابخانهٔ بابل مشتمل بر خرده‌داستان‌هاست یا وقتی کتاب فرشتگانش را می‌نویسد ما تعریف می‌کنیم که فرشتگانی که داخل کتابخانهٔ مقدّس هستند توسّط بورخس بیرون کشیده شده‌اند.

خیلی خوب است که این‌ها را می‌گوییم ولی چرا در ایران از این حرف‌ها نمی‌زنیم؟ یعنی منتقدانه صحبت کنیم، اوّل در برابر هنر یک هنرمند تکریم کنیم و جایگاهش را تعریف کنیم، سپس به نقد از او بپردازیم. سال‌هاست که من در این مورد بحث دارم و می‌گویم: شاعرانگی یعنی چه؟ این تهمت بزرگی است که به یک اثر هنری زده می‌شود، برای تخریب آن یا حتّی تأییدش و از این دو حالت خارج نیست، امّا چه برای تأیید باشد و چه برای تخریب، می‌خواهم بگویم که معنایش چیست؟

بیاییم از آن مفاهیمی که آدم‌ها دارند درباره‌اش صحبت می‌کنند، صحبت کنیم، ما در جغرافیایی زندگی می‌کنیم که پر از تمثیل است، پر از مثال است. وقتی می‌خواهیم درباب یک موضوع در گفتگویی عادی با یکدیگر حرف بزنیم، مثال می‌زنیم. این مثالی که می‌زنیم بسیار شبیه به شعر است. حالا برای این که مثال را کامل کنیم می‌گوییم، مثلاً از کسی که اهل تهران است بپرسید که هوا چه‌طور است، می‌گوید که هوا خوب است. هیچ‌وقت نمی‌گوید امشب که شب سردی است، شب ایاسی است، یا امشب که شب گرمی است، شب تموزی است یا نمی‌گوید هوا به این خوبی است و باد فرح می‌آید؛ باد فرح یعنی بادی که از روی کوهستان می‌آید؛ یعنی ما هنوز داریم این ادبیّات را به‌کار می‌بریم و در این سرزمین بالاخص در خراسان، ما چه بخواهیم و چه نخواهیم شاعریم یعنی شعور شعر داریم و زبان خراسانی و ادبیّات شفاهی‌مان به شدّت شاعرانه است.

پس با این شاعرانگی، در حقیقت اشکال به من وارد نمی‌شود، اشکال به نویسندگانی وارد می‌شود که در این سرزمین می‌نویسند امّا غیبت شاعرانه دارند. مثل درست راه رفتن در یک مسیر است یا وقتی که یک نفر درست رانندگی می‌کند و تعداد آدم‌هایی که غلط رانندگی می‌کنند آن‌قدر زیاد است که این آدم درست محکوم به این می‌شود که چرا بلد نیست رانندگی کند، تعداد آدم‌هایی که حوزهٔ زبان را نمی‌شناسند هم همین‌طور است.

اصولاً با چگونگی ادبیّاتی در این سرزمین سر و کار داریم؟ ادبیّات ژورنالیستی؟ من که برای روزنامه‌ها، کتاب نمی‌نویسم، برای کسانی هم که گاهی کتاب می‌خوانند نمی‌نویسم. برای کسانی هم که از سر اتّفاق کتاب می‌خوانند هم نمی‌نویسم، حرفهٔ من نویسندگی و کشف حوزهٔ زبان است، این که من به زبانی برسم که این زبان خاص سعید تشکری باشد، یعنی کشف انجام شده است و من به عنوان یک کاشف اعتقاد دارم که نویسنده باید کاشف سرزمین دنیای خودش باشد و وقتی این کشف انجام می‌شود مضامینش هم حالت کشف‌گونه دارد. این کشف و شهود و این شاعرانگی که به شدّت از آن دفاع می‌کنم، از منظر انتخاب و تجربه و آگاهی به آن نگاه می‌کنم و نه از منظر این که شعر است و زبانش نزدیک به شاعرانه است، حال پشتوانهٔ من چیست؟ پشتوانهٔ زبانی من در خراسان چه زبانی است؟ برای مثال وقتی شما ادبیّات فولکلور این سرزمین را می‌خوانید؛ یعنی وقتی می‌گویید «ما مرد غَریبیم گُل پُمبه، از راه رسیدیم گُل پُمبه، هیچی که ندیدیم گُل پُمبه، یک کنجی خَزیدیم گُل پُمبه» یعنی چه؟ یعنی گل پنبه در آمد، سبز شد و ما از راه رسیدیم، این نفس زبان شاعرانهٔ خراسان است.

مثلاً بازار سرشور مشهد، برای این بازار کلّی ترانه ساخته‌اند. یکی از این افراد محمّدتقی بهار یا ملک الشعرای بهار است. چگونه است که این زبان و این حوزه را یک نفر کشف کرده و این را تبدیل به دیالوگ کرده است و تبدیل به حوزه‌ای کرده است که در این حوزه قابل لمس شده تا مخاطب هم بتواند بگوید چنین مضامینی در ادبیّاتمان داریم.

جالب آن که، بعد این محکومیت وارد می‌شود که این زبان شاعرانه را جامعهٔ رمان‌خوان ممکن است پس بزند، در حالی که من اصلاً معتقد نیستم که جامعهٔ رمان‌خوان وجود دارد، یعنی ما دیگر امروز نمی‌توانیم با تیراژ ۵۰۰۰ تا ۱۰۰۰۰ تا صحبت بکنیم و بگوییم از این مقدار تعداد محدودی رمان‌خوان هستند. ما تیراژ کتابمان مشخّص کنندهٔ جامعهٔ رمان‌خوان‌مان است، گرچه من ادبیّات زرد هم تولید و تبلیغ نمی‌کنم.

این امر شاخصه‌های فرهنگی خود را دارد، یعنی من برای ادبیّات ماندگار کار می‌کنم و اصولاً ماندگاری این ریسک را با خودش دارد که نویسنده در بزنگاه‌هایی حاضر شود که در آن بزنگاه‌ها کس دیگری شجاعت حضور و ورود پیدا نکرده باشد. از این جهت خوشحالم و اصولاً احساس شکست نمی‌کنم و احساس این را هم ندارم که دچار پَس‌زدگی در آثارم باشم. این بحث هم وجود دارد که بعضی‌ها می‌گویند ما آن‌طور نوشتن برایمان راحت‌تر است، امّا من اصلاً جور دیگری نمی‌توانم بنویسم، چون معتقدم پشت این نوشتن تربیتی صورت گرفته

است، یک شاخصهٔ نظام‌مند دانایی صورت گرفته است و این دانایی مانند این است که به یک پزشک بگویید این زبان پزشکی تو خیلی خاص است و خیلی آدم‌ها اصطلاحاتی را که به‌کار می‌بری متوجّه نمی‌شوند و او در جواب می‌گوید این مشکل من نیست و مشکل آن افراد است، آن‌ها باید به این سطح برسند که سینوزیت یعنی چه یا میگرن چیست. به عقیدهٔ من در این مورد هم همین‌طور است. بنظرم بهتر است سؤالمان را به تخریب نزدیک نکنیم با این که می‌دانم این سؤال را خیلی‌ها ممکن است مطرح کنند و من از این چالش‌ها خوشم می‌آید و بابتش نگرانی ندارم.

مطرح کردن سؤال قبل تنها به این دلیل است که با اشاره به تهدیدهای احتمالی به فرصت‌های بدیعی که ایجاد می‌شود بپردازیم. طرح چنین موضوعی همزمان معایب و مزایایی را دارد. حالا با صحبت‌های شما تقریباً این هدف محقّق شد، به استثنای اینکه شاید این‌گونه تلقّی فرمودید که مبادا شخص سؤال کننده در حقیقت نیتش این باشد که شما را به چالش منفی‌بکشاند.

نه، برعکس. من اصلاً چنین دیدگاهی ندارم و با امنیت کامل صحبت می‌کنم. به نظر من باید این دیالوگ انجام شود. باید بین نویسنده و ژورنالیست این اتّفاق بیافتد تا در امنیت کامل چالش‌ها در بیاید، نه اینکه صرفاً تأیید باشد، بلکه روشنگری باشد. روشنگری هم جز صورت چالش صورت دیگری ندارد، بزرگ‌ترین مشکل ما در این سرزمین، به ویژه در مشهد این است که باور نداریم که نویسندگانمان ملّی هستند و همیشه دنبال آماتورها می‌گردیم، آماتوریزم به شدّت تبلیغ و توزیع می‌شود، تا مرحله‌ای که نویسنده به نقطه‌ای می‌رسد که از آماتوریزم جدا می‌شود از آن لحظه به بعد میل به ندیدن نویسنده فراهم می‌شود، دوست دارند تو نباشی و دیده هم نشوی.

من این فرصت را از خود گرفتم یعنی فرصت آماتوریزم را اصلاً نداشتم و آن فرصت دیده نشدن را هم از این دوستان گرفتم و به آن‌ها گفتم من با شما کاری ندارم، یعنی من قبل از آن‌هایی که حتّی کتاب‌هایشان چاپ نشده است، خیلی کتاب چاپ شده دارم که ناشرانش مشهدی نیستند. اصلاً هیچ‌کدام از ناشران من مشهدی نیستند و در ضمن، ناشران اتّفاقی هم نیستند یعنی ناشرانی نیستند که بگویم به صورت اتّفاقی ناشری را انتخاب کرده‌ام یا با سرمایهٔ خودم کتاب‌ها چاپ شده است. این‌ها ناشران قُلدری هستند که با شناسایی کامل سراغ نویسنده رفته‌اند. پس من از این چالش هیچ وحشتی ندارم و در ضمن اصلاً هم احساس تخریب نمی‌کنم. فقط احساس می‌کنم که یک خانواده هستیم که این خانواده دو وظیفه دارد، نویسنده باید بنویسد و طرف دیگر ویترینی برای بیان آرا و افکار نویسنده باشد، با پشتیبانی کامل و در ضمن زبان آن گروه از آدم‌هایی که میل به ندیدن این نویسنده را دارند بفهمند تا بتوانند از نویسنده پشتیبانی کاملی داشته باشند.

من اصلاً احساس ناخوشایندی ندارم. ما کار حرفه‌ای انجام می‌دهیم و باید خیلی مسایل گفته نشده را بیان کنیم.

چه‌قدر یک رمان می‌تواند با مستندات تاریخی انطباق داشته باشد؟ آیا وجود چنین انطباقی از «باید» هاست؟

هنگام رمان «ولادت» من تعریفی از این مستندات تاریخی را برای دوستان در یک گفتگوی تلویزیونی گفتم که خیلی مسئله را بازگشایی کرد. وقتی در مورد زندگی بزرگان دین کار می‌کنیم، مسایل طرح شده باید با مستندات تاریخی منطبق باشد. یعنی مستندات مقدّس هستند و به همین میزان معتقدم که نویسنده هم حق تخیل مقدّس دارد. حالا برایتان مثال می‌زنم، ببینید ما یک قبل و بعد، در ادبیّات داریم که آن قبل و بعد متعلّق به نویسنده است، خود حال و اکنون قصّه و بزنگاه قضیه متعلّق به نویسنده نیست. من با گروهی که با نام بازنویسی و بازآفرینی و کلمات این چنینی یک روایت تاریخی را صدبار می‌نویسند و بعد این‌ور و آن‌ورش می‌کنند که کمی درخشان بشود یا پاره پاره‌اش می‌کنند، اصلاً کاری ندارم و اصلاً طرف صحبتم این افراد نیستند، با مخاطبانی است که می‌خواهند ادبیّات و داستان بخوانند. برای مثال می‌گویم اگر شخصی از بزرگان دینی در این زمان و این مکان وارد این شهر شده است یا از این شهر عبور کرده است، ریشهٔ صحّت این مطلب کجاست؟ یعنی اوّل باید اثبات شود و بعد سراغ بعدش برویم، اینکه شخصی گفته است و دیگری نوشته است و این مسئله مدام تکرار شده است تاریخ صرف است. به طور مثال اگر بخواهید در مورد تاریخ تیموریان کتابی بخوانید، تنها نسخهٔ معتبر و قابل ذکر، کتاب حافظ ابرو است، جالب توجّه است که در آن کتاب حافظ ابرو معتقد است که خانم گوهرشاد بیگم از شروع ساخت مسجد گوهرشاد تا پایانش اصلاً به مشهد نیامده و در هرات ساکن بوده است، حالا من سؤال می‌کنم این با باور ما می‌خواند؟ یعنی اصلاً امکان پذیر است یک معماری بزرگ با این شاکله، به این بزرگی انجام بشود و گوهرشاد بیگم اصلاً به مشهد نیامده باشد؟

این‌ها مستنداتی است که شما می‌گویید، ما بر اسنادی تمرکز می‌کنیم که خیلی نمی‌توان در صحّتشان مطمئن بود و صحّتشان تنها در کلّیات اثبات شده است. یعنی در جزییات، همان مقداری که ما می‌توانیم به این جزییات وفادار باشیم همان مقدار هم می‌توانیم وفادار نباشیم. چون این قبل و بعد است که آن جزییات را می‌سازد و ادبیّات هم متعلّق به آن قبل و بعد است. حالا مثال درست‌تری می‌زنم: وقتی هارون الرشید به طوس می‌آید، می‌گویند که چهل نفر از سادات را گرفتند و خواستند بکشند، ولی می‌گویند چون هر کدام از آن‌ها آدم بزرگی هستند، اگر آن‌ها را بکشیم، بلوا به‌پا می‌شود. پس سراغ این سادات را می‌گیرند و می‌بینند که این‌ها را به روستایی به نام «ازغد» برده‌اند. به آن روستا می‌روند و یک چاه بزرگ می‌کنند و این چهل سادات را در آن چاه سر می‌بُرند، گرگ‌های دست‌آموزی داشتند که کاسهٔ سر آن‌ها را به این گرگ‌ها می‌دهند و کاری می‌کنند که هیچ اثری از آن‌ها باقی نماند.

این ادبیّات است، این مسئله در هیچ‌جا به این راحتی که من بیان کردم، ذکر نشده است و فقط همان چهل ساداتش وجود دارد، چهل ساداتی که توسّط گرگ‌ها پاره پاره شدند. حالا من به عنوان نویسنده، بخش‌هایی از زمان ولادتم در شناسایی این چهل سادات است که نه نامی دارند و نه نشانی. من سراغ این نام و نشان‌ها می‌روم و نشانه‌گذاری‌ها را پیدا می‌کنم.

این اتّفاق اگر در زمان هارون بوده است نمی‌تواند با سلسلة الذهب که در زمان مأمون بوده است یکی باشد.

هر سندی که به دست ما می‌رسد، قبل و بعدی دارد و این قبل و بعد را ما به‌وجود می‌آوریم، ما که نویسنده هستیم وقتی که این را به‌وجود می‌آوریم، خودش سند می‌شود.

یک مثال دیگر عرض می‌کنم و آن آمدن دعبل نزد حضرت رضا(علیه‌السّلام) در طوس است، به گفتهٔ بسیاری از مورّخین، داستان دعبل و داستان فضیل‌ابن‌عیاض در یک زمان اتّفاق افتاده است؛ امّا وقتی شما می‌روید و منشا تاریخی آن را پیدا می‌کنید، می‌بینید این‌ها خیلی با هم فاصله دارند. سطح تاریخ ما در این فاصله خیلی مشکل دارد. اینکه فضیل‌ابن عیاض یک روزی روزگاری یک دزد سرگردنه بوده است و شخصی را می‌گیرد و آن شخص قرآن می‌خوانده و او تحت تأثیر قرآن خواندن آن شخص توبه می‌کند، که در تذکرة الاولیا هم آمده است، یا داستانی که دعبل خزاعی لباسی را از حضرت به عنوان هدیهٔ شعرش (مدارس الآیات) می‌گیرد و می‌رود، در راه راهزنان او را می‌گیرند و می‌خواهند لباسش را بگیرند و او می‌گوید این لباس را از من نگیرید، این لباس هدیه است و هر چیز دیگری که بخواهید به شما می‌دهم ولی لباس را نمی‌دهم، راهزنان می‌پرسند لباس به چه کسی تعلّق دارد و او می‌گوید حضرت رضا(علیه‌السّلام) و آنها می‌گویند تو باید ثابت کنی و او شروع می‌کند به خواندن مدارس الآیات؛ این‌ها جزو اسناد ما هستند، حال این اسناد واقعاً چه‌قدر اعتبار دارند؟ و چه‌قدر توسّط مورّخین درجه یک تأیید شده‌اند، مورد اختلاف است. می‌خواهم بگویم همان‌قدر که این اسناد مقدّس هستند، تخیل نویسنده هم مقدّس است، پس ما با یک سند مشخّص به نام سلسلة‌الذهب دربارهٔ حضرت رضا(علیه‌السّلام) روبه‌رو هستیم که این سلسلة‌الذهب داستان‌های بسیار متنوّعی دارد. در توزیع و در به سفر رفتن آن، این که چگونه این حدیث با آن نظام پلیسی مأمون که جلو همه چیز را بسته است به سفر رفته است؟ حالا به سفر رفتن این حدیث توسّط یک تخیل مقدّس بیان می‌شود، من این‌طور جمع‌بندی می‌کنم که نویسنده حقوقی دارد، حقوقش این است که به‌وسیلهٔ ادبیّات، بحث‌های مستند تاریخی را داستانی کند و به آن‌ها قابلیت‌های گسترش یافته در حوزهٔ ادبیّات را بدهد. این کار را در همه جای دنیا انجام می‌دهند.

اکنون کتاب *بینوایان* ویکتور هوگو مگر جزو ادبیّات داستانی ماندگار جهان ادبیّات نیست؟ آیا واقعاً ظهور و سقوط انقلاب کبیر فرانسه و شخص ناپلئون در کتاب ویکتور هوگو معتبرتر است یا در کتاب‌های دیگری که نوشته شده است؟ همه *سراغ* ویکتور هوگو می‌روند، چرا *سراغش* می‌روند؟ نه به این دلیل که این آدم مورّخ بوده و نه به این دلیل که این آدم وقایع‌نگار بوده است. در ادبیّات انقلاب خودمان -به گواه آثار منتشر شده می‌گویم- ما هیچ کتابی به ارزش *لحظه‌های انقلاب* اثر محمود گلاب‌درّه‌ای نداریم و هیچ کتابی هم مظلومیت این کتاب را ندارد. یعنی یک میل غریب برای دیده نشدن کتاب *لحظه‌های انقلاب* تا زمان مرگ این نویسنده وجود دارد چنان که کتابش هم تجدید چاپ نمی‌شود و وقتی که او فوت می‌کند، کتابش را تجدید چاپ می‌کنند، آن هم خیلی مظلومانه، این مشکل ماست. در حقیقت نویسنده یا باید در رویدادی که اتّفاق می‌افتد شرکت کند، این که می‌گویم شرکت کند مثلاً به صد یا دویست سال یا پانصد سال قبل بازگردد و خودش را به عنوان یک فرد از آن مجموعه و آن رویداد تاریخی حاضر ببیند. وقتی در آن‌جا حاضر باشد اسناد حکم مقدّس خودشان را دارند و او پیرامون تخیل مقدّس حرکت می‌کند. مسئلهٔ دیگر هم وجود دارد که چرا ما به نویسندگان باورمند خودمان اعتقاد نداریم. نمی‌دانم چرا جامعه به مورّخین خودش اعتماد دارد ولی به نویسندگانش اعتماد ندارد. این بزرگ‌ترین چالش ما نویسندگان است. یعنی چرا من باید به این تاریخ اعتماد کنم در صورتی که مورّخین ما سال‌هاست در مورد حافظ با همدیگر بحث می‌کنند که آیا این شعر متعلّق به اوست یا خیر. من می‌گویم این‌ها چرا این حقوق را دارند و نویسنده این حق را ندارد که در آن رویداد مورد بحث، در کنار مورّخینی که از آن رویداد سند ارایه کرده‌اند، او هم با ادبیّاتی که خلق می‌کند، دیدگاهش را ارایه کند؟ این به نظر من چالشی است که مدّت‌هاست نه تنها من بلکه همهٔ جامعهٔ ادبی با آن روبه‌رو است و کسی هم پیدا نشده که این نقد را انجام بدهد که این طوماری که دربارهٔ فلان موضوع دارید تهیه می‌کنید، خود این طومار صحّتش را از کجا مشخّص می‌کنید؟

روزی روزگاری وقتی من در مورد *تذکرة‌الاولیا* صحبت می‌کردم باورشان نمی‌شد که این اثر بازنویسی است، در صورتی که بعدها ثابت شد که این اثر بازنویسی بوده است. یا مثلاًدر مورد فردوسی؛ فردوسی هم شاهنامه را بازنویسی کرده است یعنی در حقیقت این‌طور نیست که همهٔ این اشعار متعلّق به خودش باشد و ما شاهنامه‌های مختلفی داریم. کشورهای مختلف، همین اسطوره‌ها را دارند. در ایرلند، هند و در همه‌جا از این اسطوره‌ها داریم، زمانی که این حرف‌ها را می‌زدیم، می‌گفتند که شما اقدام به ترور صاحبان بزرگ ادبیّات کردید؛ در صورتی که این‌طور نیست، ادبیّات در یک بده و بستان مشارکتی قرار دارد.

این چیزی که دربارهٔ «غریب قریب» می‌گویم دربارهٔ همهٔ

آثار دیگر من صادق اســت، اگر یک نفر بخواهد دربارهٔ سفر حضرت رضا(علیه‌السّلام) از مدینه تا مرو یک رمان بخواند، قبل از رمان «ولادت» چه باید می‌خواند؟ یعنی این که بنشیند و با لذّت یک رمان و یک داستان بخواند بدون هیچ‌گونه تأثیرات خاص. چگونه است که این برادر و خواهر، حضرت معصومه (سلام‌الله‌علیها) و حضرت رضا(علیه‌السّلام) یکی به قم می‌رود و یکی به مرو می‌آید؟ این دو شــاخه شــدن که بعد نصرت شاهچراغ در شیراز می‌ماند، کشتار عظیمی که انجام می‌شود و این که کشــتار چگونه انجام می‌شود و یکی یکی خانوادهٔ حضرت رضا(علیه‌السّــلام) را سر می‌برند و در هر گوشه‌ای از ایران مزاری از این خاندان برپا می‌شــود، ادبیّات سترگی که از مظلومیت این خاندان و وحشی‌گری یک قوم شکل می‌گیرد، آیا این بزنگاه ادبیّات نیســت؟ من این پرسش را در رمان «*باران*» هم مطرح کردم که مســجد گوهرشاد چگونه ساخته شــده اســت؟ بنیادی‌ترین معماری کهن این سرزمین چگونه سرپا مانده اســت و اصــلاً چه‌طور بنای حرم رضوی این همه سال از دسترس همه چیز دور مانده است؟ جالب توجّه آن که در همهٔ دوره‌هایی که مسجد گوهرشاد بوده و به عنوان یک بنای کهنسال بوده است، همیشه یادمان می‌رود که از خودمان بپرسیم آن همه وقف‌نامه که گوهرشاد بیگم که یک زن مغول بود، جدا از مســجد گوهرشــاد در این شــهر گذاشت و اصلاً مکتبی به نام مکتب وقف را زنده کرد، چگونه انجام شد؟ من در این سه رمانم در مورد همین دغدغه‌هایم بحث کردم. مثلاً در رمان «*پاریس پاریس*» در مورد کشف حجاب صحبت کردم، این که اصلاً کشف حجاب چگونه اتّفاق افتاد و قهرمان کشف حجاب چه کسی بوده است؟ نمی‌شود که مثلاً یک مشت آدم بدون هیچ دلیل و منطقی بروند و کشته بشوند. بعد وقتی این رمان بیرون آمد همیشه می‌پرسند چگونه؟ و این چگونگی برای همه مهم است. در رمان «*غریب قریب*» هم در حقیقت چون نحوهٔ فکری و شروعش در اینجا زده شده است، باز هم با این عدم اعتماد روبه‌رو بودم، یعنی خیلی ساده که این رمان قرار است در ۶۰۰ صفحه از بدو شهادت حضرت رضا(علیه‌السّلام) که در این‌جا مرقد شریفشان است تا امروز مورد مطالعه قرار بگیرد، جالب اســت که من باید اثبات می‌کردم که می‌توانم ایــن کار را انجام بدهم. بعــد به من گفتند که اثبات این امر چگونه می‌تواند اتّفاق بیفتد؟ بیایید بخش‌هایی از این را برای ما بنویسید تا ما دربارهٔ کار شما داوری کنیم. خب این برای من خیلی وحشتناک بود و این نکته وجود داشت که چه کسانی می‌خواهند این مطلب را بخوانند و این‌ها چه کسانی هستند؟ ما داریم در مورد مسایلی صحبت می‌کنیم که اثباتش سخت اســت، مثلاً اگر یک فیلم ساخته بودم از چند چهرهٔ سینمایی دعوت می‌کردیم تا فیلم ما را ببینند و نظر بدهند، کسانی را دعوت می‌کردیم که در ســینماگر بودنشان شکی نداریم و از کسانی استفاده می‌کردیم که سینما می‌دانند.

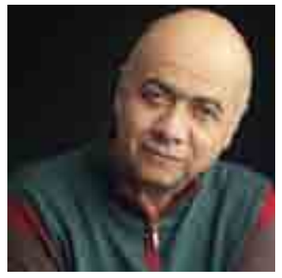
آدمی که سال‌ها دارد می‌نویسد و رمان‌هایش چندبار کتاب ســال شده اســت، تازه باید اثبات کند که می‌تواند در این‌باره چیزی بگوید. اشــکالی نــدارد که افراد را بــه امتحان و آزمون بکشــانیم، اشــکال از آن جایی شروع می‌شود که من احساس می‌کنم که خب بعد از آن چه می‌شود؟ من ساعت‌ها با دوستان صحبت می‌کردم که من چه‌قدر می‌توانم به ادبیّات ناب برسم و چه‌قدر می‌توانم این جنس ادبیّات را گسترش دهم. چون وقتی این کتاب درمی‌آید دیگر وقت آن نیســت که بگوییم من چه دوران پرمشقّتی را گذرانده‌ام، بلکه بحث و داوری این خواهد بود که این رمان چه‌قدر با رمان‌های قبلی سعید تشکری مرتبط است و در ادامهٔ آن‌ها حرکت می‌کند.

من دیدم که در بنای حرم در طول ســالیان سال رگه‌هایی از تخریــب و ویرانی و دوباره سرپاشــدن وجود دارد، پژوهش داســتان «*غریب قریب*» بدون اغراق، هشت ماه و نیم طول کشید. یعنی هشت ماه و نیم من به صورت متمرکز و خیلی سخت مشغول بودم و سخت‌تر از آن جهت که من با یک دورهٔ صدساله روبه‌رو نبودم، بلکه با یک واقعهٔ هزارساله روبه‌رو بودم؛ یعنی دوره‌های مختلف و حکومت‌های مختلف. رمان باید هم ســاختار اپیزودی خودش را حفظ می‌کــرد و در ضمن، اتّصالِ ادوار تاریخی هم لحاظ می‌شد. در عین این که من در حقیقت جغرافیا داشــتم تاریخ هم داشــتم، قهرمان مــن یک قهرمان ســاختمانی بود، یک قهرمان معماری بود و در دل زندگی این قهرمان مدام آدم‌هایی می‌آمدند و می‌رفتند، خراب می‌کردند یا درست می‌کردند یا می‌ساختندش و یا دشمنی می‌کردند. پیدا کردن یک زبان مشــترک برای این که من این دوره‌ها را بتوانم شرح دهم ســخت بود. مثلاً مغول‌ها می‌آیند، صفویه می‌آید، افشــاریه و قاجاریه می‌آیند. یعنی حکومت‌های مختلف در این‌جا می‌آیند و می‌روند. پس در حقیقت نمی‌توانستم یک زبان کهن‌الگو را انتخاب کنم، در ضمن این نکته هم وجود داشت که مخاطب امروزی می‌خواهد این حقیقت را بخواند. پس من باید یک پیوند را انتخاب کنم و در ضمن این نکته هم وجود داشت که مخاطب امروزی می‌خواهد این رمان را بخواند. پس من باید یک پیوند ارگانیک برای زبان نوشتاری پیدا می‌کردم. که زبان آرکائیک، همان زبان مورد نظر ما بود. زبانی که هم میل شاعرانگی در آن باشد و هم میل به مستندات تاریخی. هومر در *ایلیاد*ش خیلی روی این زبان کار کرده و بعدها نویسندگان قلــدری مانند بورخس آمدند. بورخس داســتان جالبی از این ارتباط دارد و می‌گوید که یک نفر پیش او می‌رود و می‌گوید که من خیلی دوست دارم که در مورد سرزمین شما چیزی بنویسم، بورخس می‌گوید که در مورد سرزمین من ننویس چون خودم این کار را کرده‌ام، بــرو و در مورد سرزمین خودت بنویس. آن شخص پاسخ می‌دهد که سرزمین من چیزی برای نوشتن ندارد؛ ولی بورخس از سرزمین او برایش توضیح می‌دهد. آن شــخص نمی‌دانسته اســت که بورخس نابینا است، وقتی صحبت‌های بورخس تمام می‌شود و دست وی را می‌گیرد آن هنگام متوجّه نابینا بودن بورخس می‌شود و می‌بیند که بورخس با وجود نابینا بودن، سرزمین او را بهتر از خودش می‌شناسد ولی با وجود این همه شناخت وارد حوزهٔ سرزمین او نشده است.

نویسندگان بزرگی که در این حوزه کار کرده‌اند، در حوزهٔ بازشناسی اسطوره‌ها، کسانی بوده‌اند که ساحت اسطوره‌شکن هم نداشــته‌اند. چون بعضی ساحت اسطوره‌شــکن دارند با میل به تخریب، چون اسطوره مدام در زایش است می‌توانیم تخریبش هم بکنیم.

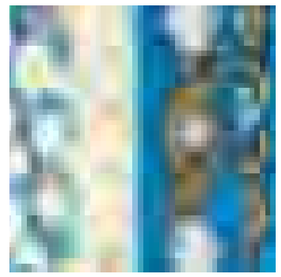
زبان آرکائیک ویژگی‌ای دارد که پراکتیک‌وار عمل نمی‌کند. یعنی میل به عمل‌گرایی‌اش پایین است و ما اصولاً در ایران به عنوان ادبیّات شهودی آن را تعریف می‌کنیم . ادبیّات شهودی چــه تعریفی دارد؟ ادبیّات شــهودی می‌گویــد ما با مخاطب و درونــش کار کردیم. با کنش درونــی او کار داریم و با کنش بیرونی‌اش کاری نداریم. یعنی هر چه‌قدر این ادبیّات در میل شــهودی‌اش وسیع‌تر عمل کند، بهترین عمل و رفتار آن تزکیه است. کاری که مثلاً در کتاب‌های مقدّس ما به طور مشخّص در قرآن انجام می‌شود «فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُم یتَفَکرون» ما این قصه‌ها را می‌گوییم که شما پند بگیرید، یعنی ادبیّات شهودی زاده می‌شود، ادبیّات شهودی میل طول ندارد، میل عرض دارد. یعنی در عرض اتّفاق می‌افتد. دوستانی که در حقیقت این نوع ادبیّات را نمی‌شناسند گمان می‌کنند و می‌گویند که قصه نباید ســاکن باشد، خب من همهٔ این‌ها را بدون آن که کسی از من بپرسد باید در «غریب قریب» پاسخ می‌دادم. یعنی پرسش‌هایی را که در حقیقت بعدها کسی بخواهد بپرسد، من باید در گام اوّل خودم به جوابش می‌رسیدم. من به عنوان نویسنده و آقای سیم‌ریز به عنوان نمایندهٔ مجموعه‌ای که باید این کار را برایشان انجام می‌دادیم. من فکر می‌کنم قبل از بیماری عدم تکلّمم که هشت ماه طول کشید روزی بیست و پنج دقیقه فقط تلفنی با آقای ســیم‌ریز صحبت می‌کردم و این ارتباط خیلی ارتباط پویایی بود، امکان خطاپذیری و آزمون و خطا را نداشتیم. من باید امتحان هم پس می‌دادم و در آزمون هم شرکت می‌کردم کــه آیا صلاحیت انجام این کار را دارم یا نه. می‌خواهم بگویم که آمدم و فصل‌های رمان خودم را خیلی صمیمانه این‌طوری برای مخاطب تعریف کردم که مثلاً یک فصل فقط برای خود حضرت رضا(علیه‌السّــلام) نوشتم که به زبان اوّل‌شخص است و حضرت، داســتان را از زبان خودشــان می‌گویند. بعد اوّلین جمعی که به واقع به سمت مقدّس‌سازی و حرمت‌سازی این مکان می‌روند نوغانیان هســتند. دوره‌ای که در حقیقت زنان نوغان آغازگرش هستند و بعد کلیددار می‌شوند در حقیقت از حــرم نگهداری می‌کنند. از این‌جا، آن قبل و بعد که در ابتدای عرایضم ذکر کردم شروع می‌شود. یعنی واقعه این‌طور است که یک فرد از سلسلهٔ سامانیان می‌آید این‌جا و این کار را می‌کند. چرا این کار را می‌کند؟ این چرایش مال من است، من باید به این چرا با داســتان پاسخ بدهم و این چرایی را من خلق کردم و در تاریخ نیامده است، در تاریخ آمده که شخصی، چنان کار را کرده و فلان چیز را ســاخته است، سرداب را درست کرده یا ســقف را مسقّف کرده است. خیلی جالب توجّه است که در دورهٔ قاجاریه، سلطان وقت می‌گوید که همهٔ دوره‌های تاریخی به جز ما در حرم نشــانه‌ای دارند، ما چه نشانه‌ای داریم؟ اگر فردا دورهٔ حکومت‌مان تمام شود، هیچ نشانی از قاجار در حرم نیست. فردی را به حرم می‌فرستند تا ببیند چه چیزی کم دارد و نشــانه‌ای پیدا کند، خب خود این موضوع بسیار دراماتیک اســت، فقط در تاریخ ذکر شده که قاجاریه آیینه‌کاری حرم را انجام داده اســت، امّا چگونه؟ خلق چگونگی با من نویسندهٔ ادبیّات اســت. آن فرد بیچاره هم به حرم می‌آید و می‌گردد و می‌بیند که در حرم همه‌چیز هســت و چیــزی لازم ندارد که اضافه شود. شبی این آدم دل‌شکسته خوابی در حرم می‌بیند که پیش خود حضرت رضا(علیه‌السّلام) رفته است و به او می‌گوید که من برای این موضوع جان خود را از دست خواهم داد، به مــن کمک کن و او در خواب آبگینه یا آینه می‌بیند. می‌دانید که در معماری دورهٔ قاجاریه همهٔ بناها آینه‌کاری بوده است و آینــه‌کاری در حرم هم از دورهٔ قاجاریه آغاز می‌شــود و این فرد مانند این که کشــف بزرگی کرده است پیش شاه می‌رود و می‌گویــد پیدا کردم و همهٔ آینــه‌کاران در این دوره به حرم می‌روند و شروع به آینه‌کاری حرم می‌کنند.

ببینید که این پژوهش‌ها هــر دوره‌اش چه‌قدر زمان برده اســت. یعنی چه‌قدر وقــت برده تا من بتوانم به آن کشــف داســتانی برســم و بعد برای مخاطب جذّابیــت ایجاد کنم و ناگفته‌ها را بگویم. این خود چالشی است؛ که اینجا در گفته‌ها اصرار دارند و مخاطب بر ناگفته‌ها اصرار دارد چون دارد ادبیّات می‌خواند. حالا نویسنده می‌خواهد این گفته‌ها و ناگفته‌ها را در ایــن روند موازی به حرکــت در بیاورد تا هم مدافع بخش ادبیّات خودش باشد و هم مدافع مستندات.



در مورد مســیر سیر داستانی در حوزهٔ مضامین دینی در ایران و مقایسه‌اش با ادبیّات جهان چه نظری دارید؟

خدمتتان عرض کنم که اگر بیاییم خیلی صمیمانه شــکل زایش ادبیّــات دینی در ایران را تعریف کنیــم، این که از چه مرحله‌ای شروع شده است، نظرات متفاوتی وجود دارد. چون عمر داستان‌نویســی ما به نقل از خیلی‌هــا از زمان مشروطه اســت و خیلی‌ها معتقدند از قبل مشروطه است، ولی در هر صورت داستان‌نویسی مدرن ما از زمان مشروطه شروع می‌شود و خیلی‌ها هم جلوتر می‌آیند و می‌گویند مبدأ داستان‌نویسی مدرن ما، بوف کور است ولی در همهٔ این‌ها یک مشکل اساسی وجود دارد. زایش ادبیّات دینی در ایران از چه زمانی آغاز شده است؟ این مستندات دینی که به آن‌ها استناد می‌کنیم، با چه رویکردی و به چه دلیلی قابل استناد شده‌اند؟ یعنی در گذشته جمعی گردهم آمده‌اند و این مســتندات را دکترین کرده‌اند، ســخت‌افزاری کرده‌اند و از این لحظه ما می‌خواهیم ادبیّات دینی در ایران به زایش برســد. دقیقاً مانند اکنون می‌ماند که مــا در ادبیّات ایران اصلاً ادبیّات علمی نداریم، ادبیّات تخیلی نداریم، چند نفر آدم بر اساس ذوق و شوق خودشان دارند این کار را در حوزهٔ ادبیّات کودک و نوجوان انجام می‌دهند، ولی در حوزهٔ بزرگسالان هیچ‌کدام از این نوع ادبیّات را نداریم. ادبیّات دینی ما همه در بزنگاه اتّفاقی نویسندگان صورت گرفته است.



یــک نوع ادبیّات داریم که ادبیّات متعهّد اســت، ادبیّات متعهّد یک قانون دارد، این که آدم‌ها هرزه‌نگاری نکنند و در جای خودشان باشند، زیبا باشند و خصایل انسانی را تبلیغ کنند. این ادبیّات متعهّد است، حال تعهّد انواع مختلف دارد که می‌تواند با رویکردهای فکری نویسنده و با آرایشان متفاوت باشد. ولی ذات ادبیّات دینی و اتّفاقش در ایران به چه کسی الصاق می‌شود؟ چه کســی به‌وجود آورنده‌اش اســت و از چه زمانی آغاز شده اســت؟ هر زمانی که رویدادی بزرگ در ایران اتّفاق افتاده، به موازات آن ادبیّات بزرگی هم خلق شده است. چند کتاب خوب ادبیّات داستانی ما متعلّق به چند دورهٔ خوب این سرزمین است که در این دوره‌ها رویدادهای بزرگی شــکل گرفته‌اند. اگر این رویداد بزرگ ماندگار شوند، مانند انقلاب اسلامی، این ادبیّات هم به موازات آن رشد می‌کند، ولی اگر مانند انقلاب مشروطه یا مثل رویدادهای دیگر شهید شوند، ادبیّات آن دوران هم حالت موزه‌ای پیدا کرده و دیگر ادامه پیدا نمی‌کند. اگر شما به آثار و آرای نویســندگانی که این ادبیّات متعهّد را به‌وجود آورده‌اند، مراجعه کنید این گسستگی را می‌بینید؛ مثلاً میرزاده عشقی یا ملک الشعرای بهار و... که اگر دیوان‌هایشان را ورق بزنید متوجّه تناقض و گسستگی در آثارشان می‌شوید. به‌جز پروین اعتصامی، بانوی بزرگ ادبیّات ما که از اوّل تا آخر بر یک قرار است و هیچ تحوّلی جز در آرمان‌های خودش و شعر آرمانی گفتن ندارد، بقیهٔ افراد به صورت زیگزاگ حرکت کرده‌اند. یعنی هم اثر معنوی دارند و هم اثر متعهّد و هم آثار به نرخ روز. کسی باور می‌کند که دایی ملک الشعرای بهار که شاعر، مورّخ و نویسنده بوده در روزی که رضاشاه به مشهد می‌آید تا در هزارهٔ فردوسی شرکت کند به عنوان کســی که رهبر حزب دموکــرات بوده به هزارهٔ فردوسی در طوس می‌رود و در مدح او شعر می‌خواند؟ دلیلش چه بوده اســت؛ این که می‌خواســته به حج برود. در ماجرای کشف حجاب، من در رمان «پاریس پاریس» عین این واقعه را در شمایل داستانی شرح دادم که همه را مظنون می‌کند، حتّی ملک الشعرای بهار به شیخ احمد بهار می‌گوید که این چه کاری بود که تو انجام دادی و او در جواب می‌گوید خواستم به حج بروم و شاه باید اجازه می‌داد و تذکرهٔ مرا امضا می‌کرد و جالب توجّه این است که در دورانی که او به حج است، واقعهٔ کشف حجاب اتّفاق می‌افتد. وقتی برمی‌گردد او را در روستای طرق با یک خر در طویله‌ای زندانی می‌کنند و او پوسیدن جنازهٔ خر را می‌بیند، شاه دستور می‌دهد تا زمانی که جنازهٔ خر به استخوان تبدیل نشده است او را بیرون نیاورند و با این روش او را فرسوده می‌کنند و از دل این فرسودگی و ترسی که ایجاد می‌شود، ملک الشــعرای بهار به سمت سیاست و وکالت می‌رود. به نظر من این‌ها در حقیقت ادبیّات متعهّد اســت که پر از رنگ و طرح است؟ آدم‌هایش (نویسندگانش) هم رنگارنگ‌اند و برخی این راه را ادامه نداده‌اند. ولی این شــیوه در پروین اعتصامی ادامه پیدا می‌کند. یعنی پروین اعتصامی از اوّل تا آخر یک مدل شعر می‌گوید، یک مدل پندنامه می‌گوید، ولی این به ادبیّات دینی تعلّق ندارد و متعلّق به ادبیّات متعهّد است. یعنی شعر پروین اعتصامی شعر دینی نیست و شعر متعهّد است. یا حتّی خود شــهریار هم همین طور است. اشــعار متعهّدانه‌اش با اشعار دینی‌اش خیلی تفاوت دارد. اشعار متعهّدانه یا اشعار اقلیمی‌اش خیلی بیشتر از اشعار دینی او است.

امّا ظهور انقلاب و به ویژه ســال‌های قبل از انقلاب، یعنی ۱۰ســال قبل از آن که نســوج فکری جامعه به سمت ادبیّات متعهّد جلو بــرود، بزنگاه‌هایی برای نویســندگان ما به‌وجود می‌آورد که ادبیّات دینی خلق می‌شود. جالب توجّه است که کسانی که به‌وجود آورندهٔ این ادبیّات دینی هستند، بازشناسی نمی‌شوند و ما آن‌ها را نمی‌شناسیم. ظاهراً همیشه نویسندگان باید خودشــان از خودشــان بگویند که ما داریم چه‌کار انجام می‌دهیم و هیچ پژوهشــکده یا مرکزی قرار نیست که این‌ها را شناسایی کند. مانند مرحوم محمود گلاب‌درّه‌ای که در قصهٔ «ابوذر نجار» برای اوّلین بار کهن الگویی مانند ابوذر را انتخاب می‌کنــد و او را در کتاب *ابوذر نجار*، معاصرش می‌کند و یا در کتاب *صحرای سرد* به واقع اسطورهٔ کامل موسیقی مجلسی و محفلی را تبدیل به موسیقی متعهّد می‌کند.

پس زایش ادبیّات دینی ما از ســال‌های قبل از انقلاب آغاز می‌شود که بعد خیلی‌ها در این زمینه کار کردند، مدرّس صادقی یا بیژن نجدی یکی از این افراد اســت که شروع به بازنویسی متون کهن می‌کند و از دل آن‌ها داستان‌هایی می‌نویسد که این داستان‌ها مانند قصّهٔ حضرت یوسف، کاملاً بزنگاه‌های مذهبی دارند. به نظر من این داســتان با توجّه به اینکه این همه سال توسّــط نویسندگان مختلف نوشته شده بود، اوّلین بار قبل از انقلاب به شکل یک کهن الگو نوشته شد.

امّا بعد از انقلاب کماکان ادبیّات متعهّد و دینی را توأمان داریم. به نظر می‌رســد اگر بخواهیم به ادبیّات دینی مراجعه کنیم بدون اغراق نام ســید مهدی شجاعی یا علی مؤذنی در رأس این افراد قرار می‌گیرد، چون اوّلین کسانی بودند که زندگی پیامبران و ائمهٔ اطهار(علیه‌السّــلام) را به ادبیّات تبدیل کردند. کاری که سید مهدی شجاعی انجام داد و دیگران انجام ندادند، وابســتگی بسیار به مستندات و در عین حال به نثر و ادبیّات بوده است. یعنی به غیر از دو کتابی که ایشان در مورد حضرت زهرا (سلام الله‌علیها) و حضرت زینب (سلام الله‌علیها) نوشته اســت و کتاب *سقای آب و ادب*، ما نمی‌توانیم دیگر مانند این سه کار را داشته باشیم، کتاب *پدر*، *عشق*، *پسر* نیز که در مورد حضرت علی اکبر(علیه‌السّــلام) نوشته شــده، ممتاز است. به نظر می‌رسد که ما در بروز نویسندگان دینی مان هنوز در یک خلوت‌سرا به *سر* می‌بریم. این‌طور می‌نماید که نویسندگان دینی ما حتّی آن‌هایی که انتخاب می‌کنند که ادبیّات دینی خلق کنند از ادبیّات دینی شروع می‌کنند و بعد به ادبیّات متعهّد می‌رسند یا بالعکسش از ادبیّات متعهّد شروع می‌کنند و به ادبیّات دینی می‌رســند و بعد بــاز از این وادی می‌رونــد و در وادی دیگری شرکت می‌کنند، چرا این اتّفاق می‌افتد؟ چون تعداد بازنویس‌ها و تعداد کســانی که رونویســی می‌کنند آن‌قدر زیاد است که این‌ها را هم با نویســندگان دینی در یک گروه قرار می‌دهند و نویسنده‌های دینی از این ارتباط فرار می‌کنند. مجموعه آثار علی مؤذنی خلق ادبیّات داستانی از زندگی پیامبران است.

نویســنده با کســی که در حقیقت به واسطهٔ ناشر یا به واســطهٔ قضایای دیگر اثری را خلق می‌کند، متفاوت اســت. خلق یــک اثر با تکرار یــک اثر خیلی متفاوت اســت. ما در حقیقت نیازمند این هستیم که جاهایی وجود داشته باشد که نویسندگان دینی را بدون کارهای سفارشی بخواهند زیرا کارهای سفارشی یک بیماری دارند. سفارش یعنی پروژه، یعنی این که چند نفر در یک مناقصه شرکت بکنند و یک نفر برنده شــود و شروع بــه انجام آن کار کند. در صورتی که حوزهٔ ادبیّات این نیست. حوزهٔ ادبیّات خاص است. شاکلهٔ خاصی دارد؛ نویسنده پیشنهاد می‌دهد، نویسنده خالق است. سازمانی باید اثر خلق شدهٔ او را پشتیبانی کند، پشتیبانی کردن از اثر به میزان خود اثر مهم است. یعنی نویسنده احساس امنیت کند. احساس کند که به مثابه زحمتی که می‌کشد از طرفی پشتیبانی هم می‌شود. به نظر من ادبیّات دینی در ایران کماکان یک نهال اســت. ما هنوز نمی‌توانیم خودمان را گول بزنیم کــه دارای یک ادبیّات دینی سترگ هستیم و خیالمان راحت باشد که نویسندگان زیادی در این حوزه کار می‌کنند و آثار زیادی هم در این حوزه خلق می‌شــود. به نظر من این‌طور نیست و ما با تعداد محدودی نویســندهٔ دینی روبه‌رو هستیم و باز هم میل داریم که آن‌ها را هم از دست بدهیم. اگر واقعاً از آن‌ها پشتیبانی نشود این اتّفاق می‌افتد، اگر از گروهی که به ظاهر نویسنده‌اند و شبح نویسندگی دارند، بگذریم، تعداد کسانی که به واقع نویسنده‌اند و بــه واقع دلدادگی حوزهٔ ادبیّات شــهودی و ادبیّات دینی را دارند، خیلی محدود است. محدودیت هم بدین صورت است که ســن و سال آن‌ها نه در پیرسالی است و نه در جوان‌سالی، بلکه در میان‌ســالی هســتند. یعنی از جوانی شروع کردند و عمر خودشــان را روی این کار گذاشــتند و در میانسالی قرار دارند و اگر این‌ها پشتیبانی نشود و پشت این‌ها کسی نباشد، بعد از این نویســندگان هم کسی نخواهد بود، چون توزیع و تبلیــغ وجود ندارد. همانند مثالی که زدم در زمان مشروطیت همین‌طــور بوده و آثار بزرگی خلق شــده ولی به دلیل عدم پشتیبانی، نویســندگان این حوزه را رها کردند و به حوزه‌های دیگر پرداختند. مثلاً تنها سند شاعرانه‌ای که ما از ممباران حرم در زمان روس‌ها داریم شعر ملک الشعرای بهار است، چرا این شعر شناسایی نمی‌شود و چرا تبدیل به یک ادبیّات نمی‌شود؟

برای مثال اگر بخواهید دربارهٔ فروش دختران قوچان به جرم مالیات ســندی پیدا کنید، تنها سند موجود اپرت‌های نمایشی میرزاده عشــقی اســت، اســناد دیگری وجود ندارد و هر چه هست اسناد مکتوب بین حاکم وقت قوچان و حکومت وقت قاجاریه است. یا مثلاً روستای فیروزه سمت کلات در یک شب بین روس‌ها و ایران تاخت زده می‌شــود و حکومت وقت در ایران، کل روستای فیروزه را با سکنه‌اش به روس‌ها می‌بخشد، یعنی پیشروی ۸۰کیلومتری روس‌ها در باجگیران انجام می‌شود و این روستا به روسیه الحاق می‌گردد.

چــه تــراژدی عظیمی در آن زمان به جهــت دینی و ملّی اتّفاق افتاده اســت که سر و کلّهٔ آرازخان پیدا می‌شود، یعنی هنوز رشته کوه کیسمار قوچان را به عنوان شاه سلطان، خواهر آرازخان، می‌شناسند. آیا این‌ها در ادبیّات ما گفته نشده است؟ آیا این ادبیّات دینی نیست، آیا این ادبیّات ملّی نیست؟

نویسندگان می‌روند و این پژوهش‌ها را انجام می‌دهند و این پیشنهادها را می‌دهند، کسی که این پیشنهاد را می‌دهد، احســاس می‌کند که در آن دوران با وجود این همه اتّفاق چه تراژدی‌هایی به‌وجود آمده است، چه کسی باید این‌ها را مطرح کند، چه‌قدر ما پیشــنهاد بدهیم و خسته نشویم؟ می‌خواهم بگویم این خســته نشدن فقط متعلّق به نویسندگان است و کسی از ما پشتیبانی نمی‌کند. فقط وقتی ما محصولی را خلق می‌کنیم، اگر این محصول دیده بشــود یعنی ما به‌وســیلهٔ آن محصول دیده بشــویم بعد می‌گویند این ادبیّات دینی است. در صورتی که ادبیّات دینی پیشنهادات سازمان یافته‌ای نبوده است. پیشــنهاداتی بوده است که در حقیقت نویسندگان با شوق و ذوق و اندیشه خودشان این پیشنهادات را داده‌اند.

مقایســه ادبیّات ما در این حوزه با ادبیّات جهان چگونه است ؟

به نظر من آن‌ها موفّق‌تر از ما هستند، آن‌ها یک مشکل اساســی را که مــا داریم حل کرده‌انــد. موّفق‌تر به این جهت می‌گویم که ما خیلی از نویســندگان بزرگ دنیــا را داریم که کارهای بسیار بزرگی در حوزهٔ ادبیّات شهودی کرده‌اند. وقتی آثار آن‌ها را می‌خوانیم احساس می‌کنیم که چه‌قدر همه چیز درســت چیدمان شده اســت، علّتش این است که آن‌ها تنها نبودند و تکثیر شــدند. آن‌ها در حوزهٔ جغرافیایی خودشــان وحدت نظر داشــته‌اند، وحدت نظرشان این بوده که اسطوره و اقلیم مقدّسشان مشخّص بوده است و در کنار نویسندگان، منتقدان بســیار بزرگی وجود داشته‌اند که از این نویسندگان پشتیبانی می‌کردند؛ چیزی که ما در اینجا نداریم. یعنی پشتیبانِ نویســندگانی که می‌گوییم نهایتاً خودشان هستند و هیچ‌کس دیگری نیســت که بگوییم می‌تواند رشد نویسنده را به تأیید جامعهٔ ادبی و هنری ما برساند؛ ولی آن‌ها این کار را کرده‌اند.

میرچا الیــاده در کتاب *مقدّس یا نامقدّس* یا هانری کربن وقتی می‌آیند در این حوزه صحبت می‌کنند، تحت تأثیر آسیا به‌ویــژه شرق و شرق دینی و ایران هســتند کــه این حوزه در دوره‌های بعد از آن به بورخس می‌رســد. تصویر دوریان‌گری اسکار وایلد ذاتاً یک ادبیّات دینی است و تحت همین اثر است که آثار نوجوانان را خلق می‌کند. همین‌طور هانس کریستین اندرســون و حتّی مارک تواین که طنزنویس اســت. او که در ابتدا فکاهی‌نویس بوده است، بعدها رویکرد خود را به سمت رمان‌نویسی برای نوجوانان تغییر می‌دهد، مانند رمان‌های کلبرفین و...

آثاری که ویکتور هوگو بعد از رمان *بینوایان* خلق می‌کند همه ادبیّات دینی هســتند، مانند گوژپشت *نتردام* که در یک

لوکیشن دینی و فضای دینی اتّفاق می‌افتد.

چرا این آدم‌ها این‌گونه هستند؟ به این دلیل که جامعهٔ ادبی از آن‌ها پشتیبانی می‌کند و میل پشتیبانی دارد. به همین خاطر آن‌ها در رشد بالاتری قرار دارند.

اگر امروزه در مورد مکتب بوینس آیرس، مکتبی که در آرژانتین به عنوان یک مکتب دینی مشهور است مطالعه کنید خواهید دید که اسراییل خیلی کوشیده تا این مکتب بوینس آیرس را در اورشلیم به‌وجود بیاورد ولی این اتّفاق نیفتاده است و این به علّت نامشروع بودن تفکر خود اوست.

مارکز در آخرین کتابش به نام *زنده‌ام تا روایت کنم*، در اصلی‌ترین بحثش می‌گوید که من زادگاهم در کلمبیا است و همان به من هویت می‌دهد. می‌خواهم بگویم که ما فراموش می‌کنیم که رمان *صد سال تنهایی* به عنوان اوّلین اثری که از مارکز جهانی می‌شود، بن‌مایهٔ دینی دارد.

ما در این جا فریاد می‌زنیم ولی آن‌ها این فریاد را هم نمی‌زنند. چرا ما باید فریاد بزنیم؟ چون تنها هستیم. ما در سرزمینی که مهد دینداری است، تنها هستیم ولی آن‌ها در سرزمین خودشان با این که اصلاً نگاه دینی ندارند، تنها نیستند. یعنی محکومیت ندارند، ما در سرزمین خودمان یک خانواده‌ایم که در شاخه‌های مختلف ادبیّات تلاش می‌کنیم، ولی این شاخه‌ها را از هم جدا می‌کنیم، یعنی می‌گوییم مثلاً این نویسنده فقط این‌گونه آثاری می‌نویسد. آن‌ها این‌گونه نیستند و به موازات نویسندگانی که با شاخه‌های مختلف رشد می‌کنند، به همین میزان پژوهشگر و منتقد و بازشناسایی آثار هم وجود دارد.

در سرزمین ما اگر یک منتقد، دولت‌آبادی را کشف نمی‌کرد، آیا امروز دولت آبادی وجود داشت؟ یعنی اگر نقد دقیق که این منتقد در آن زمان دربارهٔ دولت آبادی نوشت، نبود، رمان روستایی زاده نمی‌شد، این‌ها نمونه‌های مشخّص نقد ادبی است که در جامعهٔ ما فقدانش وجود دارد، در اینجا خود نویسندگان، منتقد هم هستند.

در پیشبرد مضامین دینی، کارکرد فضای ممیزی که در جامعهٔ ادبی ما وجود دارد را مثبت ارزیابی می‌کنید یا منفی؟ گاه برخی این‌گونه تلقّی می‌کنند که در ادبیّات دنیا با همهٔ اتّفاقاتی که شما اشاره داشتید، حداقل در دو یا سه دههٔ گذشته، کمی عملکرد معکوس وجود داشته است، یعنی دائماً در آثار مختلف، مفاهیم دینی تخریب شده است، که گاه نشانه‌های این تخریب در شاخه‌های دیگر مانند تئاتر و سینما هم قابل مشاهده است. این مقوله را چه‌طور ارزیابی می‌کنید؟

حقیقت این است که ما به نویسندگان اعتماد نداریم و این عدم اعتماد ناشی از جامعه هم نمی‌شود. این که جامعه به نویسندگانش اعتماد دارد یا ندارد مسئله نیست. من نمی‌دانم که این عدم اعتماد از کجا ناشی می‌شود، چرا به نویسنده‌ای که رویکردش نظام‌مند است و دلدادهٔ یک سری مضامین بزرگ اعتقادی است اعتماد نداریم، چرا به خلّاقیت آن‌ها با دیدگاه ممیزی نگاه می‌کنیم؟ من در مورد اشاره‌ای که شما دربارهٔ ادبیّات می‌کنید، معتقدم حتّی آن مثال‌ها هم مثال‌های اشتباهی است که به ما می‌رسد. نسوج بیماری در هر جامعه‌ای خودش را نشان می‌دهد و بروز دارد، ولی چرا بخش مثبت آن را نمی‌بینیم؟ چرا وقتی می‌خواهیم مثال بزنیم، مثال‌های بد را می‌گوییم؟ به عقیدهٔ من اگر ده تا مثال خوب دارد چرا این مثال‌های خوب را نمی‌زنیم؟ مثلاً خیلی از آدم‌ها می‌گویند که آثار پائولو کوئیلو آثار عرفان‌زده‌ای است که از روی آثار ما به‌ویژه مولوی نوشته شده است، من می‌گویم چه کسی این حرف را گفته است خب اگر این‌طور بوده چرا آثار ما قبلاً این بروز و ظهور را نداشته است؟

به عقیدهٔ من اشکال این قضیه از خودمان است که به نویسندگان‌مان اعتماد نداریم، وقتی در جامعهٔ ادبی چیزی رشد پیدا می‌کند و فراگیر می‌شود، به این فراگیری با سوءظن نگاه می‌کنیم، با ذرّه‌بین نگاه می‌کنیم که این چرا فراگیر شده است؟

این چرای بزرگ در ادبیّات ما امکان شهادت تدریجی و حتّی خیلی سریع نویسندگان ما را فراهم کرده است، فکر می‌کنم ما هیچ‌وقت هیچ نویسنده‌ای را نمی‌توانیم در محبس نگاه ممیزی نگه داریم و معتقد باشیم که او نویسنده‌ای است که باید از ما اطاعت کند، نویسنده رشد می‌کند. ما همیشه این تجربه را انجام داده‌ایم، نویسندگان ما شروع می‌کنند به کارکردن، دوران آماتوریزم‌شان که تمام می‌شود و دوران حرفه‌ای‌گری‌شان شروع می‌شود، دارای نظریه می‌شوند. امّا از زمانی که دارای نظریه می‌شوند، نظریاتشان را تاب نمی‌آوریم. چرا؟ چون به همان میزان رشد هنرمندانه، دستگاه نظارتی ما رشد نکرده است. این دستگاه خنثی باقی مانده است. نویسنده رشد کرده است و سطحش بالا آمده و حالا این چالش شروع می‌شود.

به عقیدهٔ من این دستگاه نظارتی هم مانند کار نویسندگی کار تخیل و کار خلّاقانه‌ای است. برای همین تیراژ کتاب‌های ما پایین آمده است. یعنی واقعاً جامعهٔ کتاب‌خوان ما کتاب نمی‌خوانند. برای این‌که در توزیع کتاب کوشش نمی‌کنیم. مثلاً در صدا و سیمای خراسان در طرح معرّفی کتاب، چه کوشش‌هایی انجام شده است یا روزنامه‌های شهری ما در این زمینه چه کوششی انجام می‌دهند؟ کوشش این نیست که مثلاً من زنگ بزنم به فلان دوستم که در روزنامه است و بگویم که کتاب من درآمده و او بپرسد که کتاب دربارهٔ چیست و من چهار خط می‌گویم و او همان‌ها را می‌نویسد. در همین روزنامه‌های شهری که می‌گویم کتاب‌هایی تبلیغ می‌شود که به نویسندگان این شهر تعلّق ندارد و بالعکس آن، همین اتّفاق در اصفهان و تبریز هم می‌افتد. یعنی من در یک سری از شهرها مشهورتر هستم تا شهر خودم، خیلی از دوستان می‌گویند فروش کتاب *«ولایت»* و *«بار باران»* در قم و همدان بسیار سطحش بالاست، در همدان چه‌کار کرده‌اند؟ وقتی کتاب *«بار باران»* در جشنوارهٔ رضوی اوّل می‌شود، این کتاب را به همین شرکت‌کنندگان پیشنهاد می‌دهند و این‌گونه می‌گویند که اگر می‌خواهید به زیارت مشهد در زمان ولادت بروید، حتماً در راه این کتاب را بخوانید، این یک هدیهٔ فرهنگی است.

آیا این اتّفاق در حوزهٔ ادبیّات ما در شهر خودمان اتّفاق افتاده است؟ یعنی ما به کسی هدیهٔ فرهنگی داده‌ایم؟

این مشکل وجود دارد و ژورنالیسم ما به مثابه مسئولین فرهنگی‌مان به نویسندگان امکان رشد نمی‌دهند، امکان تبلیغ نمی‌دهند، مگر ما چه‌قدر می‌توانیم خودمان را تبلیغ کنیم و خودمان از خودمان بگوییم.

تازه همین از خود گفتن هم بلایای زیادی با خودش دارد؛ در صورتی که این وظیفهٔ هنرمند نیست. مثلاً دربارهٔ من در طول مدّت بیماری‌ام و هشت ماه سکوتم مقالات مختلفی منتشر می‌شد که این نویسنده این‌طور یا آن‌طور است.

ولی کسی نپرسید سعید تشکری چه کرده است یا فقدان سعید تشکری در حوزهٔ کارش چگونه است؟ تمام مقالات این بوده که نویسنده‌ای که در شرایط امروز باز هم دارد می‌نویسد.

این مشکل ماست که به نویسندگان اعتماد نداریم ولی آن‌طرف اعتماد دارند.

کریستین بوبن بهترین آثار دینی را خلق کرده است، نمونه‌اش *«رفیق اعلی»* از کتاب‌های اوست. بوبن‌خوانی در دوره‌ای در ایران بسیار رشد می‌کند و همه کتاب‌های بوبن را می‌خوانند. چرا؟ زبانش زبان بسیار درستی است. بعد از آن بوبن‌نویسی آغاز می‌شود. همان‌طور که کوئیلونویسی شروع می‌شود.

هر دوره‌ای که ترجمه‌های یک نویسندهٔ خارجی در ایران با استقبال روبه‌رو شد به همان میزان شبح‌های نویسندگان ما شروع کردند به مانند آن اثر نوشتن؛ سیال ذهن شروع می‌شود، ویرجینیا وولف شروع می‌شود، مارکزنویسی شروع می‌شود ولی ما همیشه تنها هستیم، ولی آن‌ها در آن طرف تنها نیستند، کریستین بوبن اصلاً تنها نیست. من مثال‌های زیادی در حوزهٔ ادبیّات مدرن دنیا می‌توانم بزنم که این‌ها دارند کار خودشان را انجام می‌دهند. پژوهشکده وجود دارد، چون اعتماد وجود دارد و تبلیغ اثر وجود دارد. یک ساختار منسجم وجود دارد.

به عنوان آخر بحث می‌گویم و این مثال را می‌زنم که بگویم آیا ما هم این ساختار را داریم؟ می‌دانید نویسندگی در کشور سوئد چگونه آغاز می‌شود، یک فرد به کتابخانهٔ خیابان شهر محلّی خودش مراجعه می‌کند و می‌گوید من داستانی نوشته‌ام، کتابخانه موظّف است داستان او را در ده نسخه تایپ کند و در قفسهٔ کتابخانه بگذارد و آن کتاب را به اعضای کتابخانه معرّفی کند. اعضای کتابخانه که این کتاب را می‌خوانند و نظر می‌دهند، اگر نظرات مثبت روی این کتاب داشتند، این کتاب در صد نسخه در سطح کتابخانه‌های محلّات آن شهر توزیع می‌شود. یعنی یک اتّفاق جالب توجّه افتاده است؛ اینکه مردم شروع به شناخت نویسندگان آیندهٔ خود می‌کنند. چون برای مطالعه به کتابخانه می‌روند و نه برای کنکور و استفادهٔ صرف از سالن مطالعه. بعد از ۲ سال تمام اعضای کتابخانه‌های شهری این نویسنده را می‌شناسند و او دیگر نیازی به معرّفی خودش ندارد، و بعد از چاپ اوّلین کتاب این فرد، آن را در حوزهٔ کتابخانه‌های عمومی توزیع می‌کنند و کتاب، مستقیم وارد بازار کتاب نمی‌شود ولی از زمانی که وارد بازار کتاب می‌شود همه او را می‌شناسند. این سیر بسیار سادهٔ تجربی، اعتماد به نویسنده، اعتماد به کتابخانه‌های عمومی و پشتیبانی عمومی از نویسندگان تازه‌کار را اکنون همه کشورهای دنیا انجام می‌دهند.

امّا ما اینجا چه داریم؟ نویسنده باید تلاش کند و هر جور که می‌تواند با سرمایهٔ خودش یک اثر پیشنهاد بدهد و بعد دوستان می‌گویند نه این به نظر چیز خوبی نیست و این روند تکرار شود تا بالاخره در یک اتّفاق، در این جشنواره‌زدگی وحشتناک، که معمولاً در جشنواره هرکس نزدیک‌تر به موضوع باشد و نه تکنیک، ارزش هنری کارش بالاتر می‌رود و به نظر می‌رسد که مشکل هم‌چنان باقی است، گفتن این‌ها وظیفهٔ من یا نویسندگان نیست، وظیفهٔ منتقدان است، یعنی منتقد ادبی باید این مسایل و موضوعات و بحران‌ها را طرح کند و چهره‌های شاخص ادبیّات را معرّفی کند.

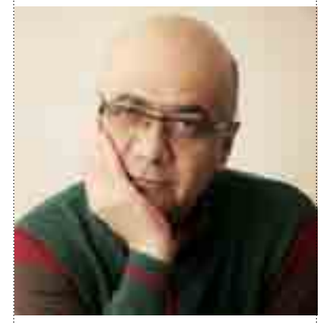
واقعاً در ادبیّات داستانی دچار بحران هستیم، میل به حل کردن این بحران‌ها هم وجود ندارد، مانند این که میل به گوش کردن این حرف‌ها و استفاده از آن‌ها وجود ندارد. تا جایی پیدا بشود که این مکان حوزهٔ توزیعش و حوزهٔ نظارتی‌اش باشد، ولی پشتیبانی هم باید باشد. مشکل ما فقط نظارت بر وظایف و دقّت در این که چیزی از خط بیرون نرود است، ما پشتیبانی را فراموش می‌کنیم.

من با همهٔ این شرایط می‌نویسم و امید زیادی دارم که روزی این مسئله حل بشود، امیدوارم که برای دیده شدن به اثر هر نویسنده‌ای مراجعه کنیم و نه به اسمش که اکنون خلاف این مسئله وجود دارد؛ یعنی اگر یک نفر را دوست داریم آثارش را خیلی اوقات مردم نمی‌شناسند، بلکه اسمش را طرح می‌کنند و بعد فاجعه از آن جا شروع می‌شود که از زمانی اسم این آدم مطرح می‌شود که این آدم خسته است. این‌قدر ما خستگی را بر شانه‌های نویسنده‌هایمان گذاشته‌ایم که وقتی می‌خواهیم از او پشتیبانی کنیم، آن‌قدر خسته است که نمی‌تواند چیزی بنویسد.

جدیداً آلیس مونرو جایزهٔ نوبل گرفته است، در بازار کتاب فروشی‌ها که بروید همه الان مونروخوان شده‌اند، حتّی قصّه‌های اوّلیه و چرک‌نویس او را هم چاپ می‌کنند. خب این میل عظیمی که به‌سوی کسی می‌رویم که جایزهٔ نوبل گرفته است برای چیست؟ کتاب *رویای مادرم* دو سال قبل از نوبل گرفتن در ایران چاپ شده است و هیچ‌کس *سراغش* نمی‌رفت در حالی که تنها صدای زنانهٔ ادبیّات جهان بود و تنها نویسنده‌ای بود که دختر نویس بود یعنی از زاویهٔ دید دختران به جهان هستی نگاه می‌کرد.

به نظر می‌رسد که ما کماکان با یک بحران بزرگ روبه‌رو هستیم و این بحران آن است که میل به فرصت‌طلبی در جامعهٔ ادبی ما بیشتر از میل به خرد ورزی است. کاش بیدار شویم، چشم‌ها را بشوییم و درست ببینیم. آمین.

بیوگرافی
سعید تشکری



نویسنده و کارگردان - رمان نویس
متولّد سال ۱۳۴۲/ قوچان
نویسنده و کارگردان
فارغ التحصیل ادبیّات نمایشی
عضو کانون ملّی منتقدان تئاتر
عضو بین المللی کانون جهانی تئاتر ITCA
مدرّس ادبیّات نمایشی و داستان‌نویسی
نگاهی به تجربه‌ها:
قاف/ برگزیدهٔ اوّل مسابقات نمایشنامه‌نویسی ناشر :حوزهٔ هنری/ ۱۳۷۷
قاصدک/ کارگردانی و اجرا/ ناشر: انتشارات مدرسه/۱۳۷۹
مادر/ کارگردانی و اجرا/ناشر : انتشارات مدرسه/ ۱۳۷۹
اهل اقاقیا/ کارگردانی و اجرا/ناشر: تئاتر مقاومت/ کتاب اوّل/ بنیاد حفظ و نـشر آثار و ارزش‌های دفاع مقدّس/ ۱۳۷۴ / چاپ دوم:۱۳۸۴
هفت دریا شـبنمی/ برندهٔ نویسـندهٔ برتر از نخستین جشـنوارهٔ نماز و نیایش/ناشر: دفتر تهیه و تدوین متون مذهبی/ مرکز هنرهای نمایشـی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی/ ۱۳۷۵
عاشـق‌ترین روزگار/ کارگردانـی و اجرا/نـاشر: تئاتـر مقاومت/ کتاب دوم/ بنیاد حفظ و نشر آثار و ارزش‌های دفاع مقدّس/ ۱۳۷۵/ چاپ دوم: ۱۳۸۴
آواز پر جبرییل/ کارگردانی و اجرا/ناشر: تئاتر مقاومت/ کتاب چهارم/ بنیـاد حفظ و نشر آثار و ارزش‌های دفاع مقدّس/ ۱۳۷۶ / چاپ دوم:۱۳۸۴
آینـه، وقت آفتاب/ ناشر: تئاتر مقاومت/ کتاب چهارم/ بنیاد حفظ و نشر آثار و ارزش‌های دفاع مقدّس/ ۱۳۷۷/ چاپ دوم:۱۳۸۴
وقت کوچ است.../ ناشر: حوزهٔ هنری / ۱۳۷۷/ برگزیدهٔ نخستین مسـابقهٔ نمایشنامه‌نویسی مشـاهیر اسلام / تهران/ ۱۳۷۶
اینک هاویه/ ناشر: حوزهٔ هنری/ ۱۳۷۷
به خورشید بگو/ ناشر: تئاتر مقاومت/ کتاب پنجم/ بنیاد حفظ و نشر آثار و ارزش‌های دفاع مقدّس/ ۱۳۷۸/ چاپ دوم:۱۳۸۴
آینهٔ چشمان/ ناشر:حوزهٔ هنری/ ۱۳۷۹
آبی‌های زمیـن/ ناشر: چاپ اوّل فصلنامهٔ صحنه/ چاپ دوم حـوزهٔ هـنری/ ۱۳۷۹ / برگزیـدهٔ اوّل: مسـابقات نمایشنامه‌نویسی محراب قلم۱۳۷۹
حال شباب/ ناشر: انتشارات نیستان/ ۱۳۸۰
برفابه‌های بهاری/ ناشر: انتشارات نمایش/ ۱۳۸۰
وصل هزار مجنون/ نـاشر: چاپ اوّل: فصلنامهٔ صحنه/ چاپ دوم: انتشارات نمایش/ ۱۳۸۰
چاپ سـوم: تئاتر ملـل/ ۲۰۰۱ / ویژهٔ جشـنوارهٔ جادهٔ ابریشم/هندوستان
بشارت/ناشر: انتشارات نیستان/ ۱۳۸۳
اهل خراسان/ فیلمنامه/ برگزیدهٔ جشنوارهٔ فیلم و عکس رضوی/ ۱۳۸۴
بار بـاران/ ناشر: چاپ اوّل، انتشـارات تربیت/ ۱۳۸۴/ رمان/ برندهٔ رمان برتر از جشنوارهٔ ادبیّات داستانی شهید غنی پور/ ۱۳۸۵/ برندهٔ کتاب سال رضوی/ ۱۳۸۸
دیدهٔ بیدار/ ناشر: انتشارات نمایش/ ۱۳۸۵
رستگاری/ کارگردانی و اجرا/ ناشر: مجلهٔ صحنه/ ۱۳۸۵
نوبت رویت/ کارگردانی و اجرا/ناشر: مجلهٔ صحنه/۱۳۸۶
روشنان/ کارگردانی و اجرا/ناشر: ماهنامهٔ نقش صحنه/ ۱۳۸۷
وقـت امین/ نمایشـنامه/ برگزیـدهٔ دومین جشـنوارهٔ نمایشنامه‌نویسی مشاهیر اسلام/ تهران/۱۳۸۷
نقش بندان/ داستان/ برگزیدهٔ جشنوارهٔ داستان‌نویسی رضوی/ ۱۳۸۷
آه و ماه/ کارگردانی و اجرا/ناشر: حوزهٔ هنری خراسـان رضوی/ ۱۳۸۷
سـمن بویان/ ناشر: انتشـارات نمایـش/ ۱۳۸۷/برگزیدهٔ ششمین جشنوارهٔ تئاتر رضوی/بخش تولید متون/۱۳۸۷
دست هزار غریب/ ناشر: حوزهٔ هنری- سورهٔ مهر/ ۱۳۸۸
یوسـف می‌آید/ کارگردانی و اجرا/ناشر: بنیاد حفظ و نشر آثار دفاع مقدّس/ ۱۳۸۸
شـهادت خوانی/ برگزیدهٔ دومین جشنوارهٔ کریمهٔ اهل بیت/ قـم/ ۱۳۸۸/ ناشر: حوزهٔ هنری خراسـان رضوی/ ۱۳۸۸
نـام دیگـرم سـتاره اسـت/ برگزیـدهٔ مسـابقات نمایشنامه‌نویسی زنان مشـاهیر/ تهران/ ۱۳۸۸/ انتشار: مجموع آثار/ نیستان/ ۱۳۸۹
وقتی زمیـن دروغ می‌گوید/ کارگردانـی و اجرا/ناشر: نیستان/ ۱۳۸۹/
تو آمـدی که آرشـیا شـدم/ کارگردانـی و اجرا/ناشر: مجموعه آثار جلد دوم/ نیستان/۱۳۹۱
زندگی جای دیگری است/ کارگردانی و اجرا
من و تو و ... بسـتور/ کارگردانی و اجرا/اعطای نشـان عالی ادارهٔ کلّ هنرهای نمایشی صدای جمهوری اسلامی ایران / ۱۳۹۱
مجموعه آثار نمایشـی [وقت خـوب مصائب] (وقت خوب مصائب / نهانخانه / هفت دریا شـبنمی / نقش بندان / سلاخ)/ برگزیدهٔ تقدیر برتر از هفتمین جشنوارهٔ ادبیّات نمایشی جشنوارهٔ فرهنگی هنری امام رضا(علیه السّلام)/ قزوین/ ۱۳۹۱
اینجا کسی خواب نیست/ داستان برگزیده و تقدیر ویژهٔ هیأت داوران از جشـنوارهٔ ادبی هنری ۸ / بنیاد ادبیّات داستانی ایرانیان / تهران/ ۱۳۹۱

آثار منتشر شده:
مجموعه آثار نمایشـی [وصل هزار مجنون]/ انتشارات نیستان/ ۱۳۸۹
ولادت/ جلد اوّل/ رمان/ انتشارات نیستان/ ۱۳۸۹
پاریس-پاریس/ رمان/ انتشارات نیستان/ ۱۳۸۹
بارِ باران / رمان/ انتشارات نیستان/ چاپ و ویرایش دوم/ ۱۳۸۹ / برندهٔ کتاب سال رضوی/ ۱۳۹۰
سـلاخ/ داسـتان / برندهٔ داسـتان برگزیدهٔ اوّل مسابقهٔ داستان‌نویسی رضوی/۱۳۹۰
مجموعه آثارنمایشـی [وقتی زمیـن دروغ می‌گوید] / انتشـارات نیستان/ ۱۳۹۱/برندهٔ بیست و دومین جایزهٔ کتاب فصل / تهران/ سرای اهل قلم/ ۱۳۹۱
وقت خوب مصائب / مجموعه نمایشـنامه / مؤسّسـهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی / ۱۳۹۲

آثار تلویزیونی و سینمایی:
بهشـت منتظر می‌ماند/ شـبکهٔ دو سـیمای جمهوری اسلامی ایران/ ۱۳۸۴
واقعه/ مجموعهٔ بیست و شش قسمتی/ شبکهٔ دو سیمای جمهوری اسلامی ایران/ ۱۳۸۵
شـکر تلخ/ مجموعهٔ تلویزیونی سیزده قسمتی/ شبکهٔ استان ایلام/ ۱۳۸۶
رؤیت/ فیلم داستانی / نویسنده و کارگردان/ ۱۳۸۷
مجموعـهٔ تلویزیونی گل آباد/ سـیمای مرکز خراسـان رضوی/ ۱۳۸۸
یوسف می‌آید/ تله فیلم/ نویسنده و کارگردان/ سیمای مرکز خراسان رضوی/ ۱۳۸۸
مجموعه تلویزیونی محلّهٔ سپیدار/ نویسنده و مشاور/ ۱۳۸۹
مجموعهٔ تلویزیونی زمانه/ نویسندهٔ مشترک / شبکهٔ سه سیمای جمهوری اسلامی ایران/ ۱۳۹۱
در دست انتشار:
مفتون و فیروزه/رمان/ انتشارات نیستان
ولادت/ رمان/ جلد دوم تا پنجم / انتشارات نیستان
بار باران / رمان / کتاب دوم / انتشارات نیستان
رژیستور/رمان/ حوزهٔ هنری خراسان رضوی
چامه سـواران/ رمان / انتشـارات حوزهٔ هنری خراسان رضوی
گوش بزرگ، چشـمِ بزرگ/ رمان نوجوانان / انتشـارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان
غریب، قریب / رمان / مؤسّسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی
هَرایی / رمان / بنیاد ملّی ادبیّات داستانی
آن کـه گفت نه یا بگو نـه عزیزم! /رمـان نوجوانان / انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان
زلف هندو /رمان/ انتشارات نیستان
مجموعه آثار نمایشی [روشنا] / مجموعهٔ نمایش‌نامه / بنیاد حفظ آثار و ارزش‌های دفاع مقدّس

گزیده ای از رمان
غریب،قریب

فصل ششم
خوارزمشاهی ها ...

سوم
صدای قلم و تیشه را می شنوی؟
صدای تراش خوردن سنگ!
این صدا، صدای ضربه‌های آرام و محکم قلمِ من است.
من سنگ‌تراشم.
کار من تزیین خانه‌های مردم بود و تراشـیدن سنگی که آنان واسطهٔ زیبایی پایان کار می‌خواستند. که با نگاهی حظّ ببرند و به غمزه‌ای فخر بفروشند که ثروت من در اشیای زینتی خانه‌ام پیداست.
و من حالا می‌بالم که ثروتم در هنر دستانم است که تقدیم تو می‌کنم.
حالا سفارش کاری دارم که برای من فریضه است.
برای من حکاکی شعر بر کتیبه‌ای که قرار است در صحن بقعهٔ مولا نصب شود، طواف خانهٔ خداست. یک حج کامل.
این روزها صبح و شبم با تو شروع و خاتمه می‌یابد.
با راز و نیاز با تو.
سنگ‌تراشی که تازه سنگ صبورش را یافته است.
با وضو می‌آیم.
گویی کتیبه، حجرالاسود است و آن را لمس می‌کنم.
گویی تیشه که بر قلم می‌زنم، کوه غمم را می‌شکنم.
سنگ‌های ریخته از کتیبه، سنگی می‌شود که بر شیطانِ وجود می‌زنم.
بر خاک ریخته از سنگ کتیبه نماز می‌گزارم.
سر بر خاک و تربت رضا.
اجرتِ من را سـلطانی می‌دهد که سفارش این کار با اوسـت، امّا اجرم را از مولایم، صاحب این بقعه، می‌خواهم.
نیت آنانی که سنگ بر سنگ، خشت بر خشت گذاشتند و این بقعه و مسجد و حصار و دیوار را بالا آوردند، خودشان می‌دانند و مولا.
هـر بار صاحبِ کار من مردمی بودند که هنرم را، پیشـه‌ام را، برای دلخوشـی این دنیایشان می‌خواستند؛
نام صاحب‌خانه‌ای بر دربِ خانه‌اش.
گُلی بر طاقچهٔ اطاقی.
پیچی بر سنگِ آتشدانی.
حکّ کلامی بر کتیبهٔ قصری.
امّا کاش همهٔ نیت و دلخوشـی من بر سـاخت و سـاز صحن و سرای مولا، رضایت مولایم بود.
من اکنون به سفارش تو سلطان محمّد خوارزمشاه سنگ کتیبه‌ای را می‌تراشم که شعر مردی است که از جان سروده است. امّا سلطان تو چه کردی؟ تو هم از جان سفارش دادی. از دلت خواسته‌ای و نیت تو، نیت خادمان نوغانی این سراست؟
کاش بمانی.
کاش در دل مولا و یاد مردم به نیکی بمانی.
سلطان خوارزمشاهی. من مزد کارم را نذر همین صحن می‌کنم. نمی‌خواهم سهم من در ساخت این کتیبه از مال تو باشد. می‌دانم که یادگار دستان من تا ابد، تا روز محشر برای من نور می‌فرستد.
نورِ همان که پذیرفتنش، قدم زدن در رکابش، شرطِ وارد شدن به قلعهٔ امن الهی است.
شرط رسیدن من به حق، رضا جان.
سلام بر شما.

چهارم
نشسته‌ام.
اینجا مقابل بقعهٔ امام.
دو زانو و به احترام. دست‌ها را بر پاهایم گذاشته‌ام.
چشم‌هایم را می‌بندم.
به لحظه‌ای همهٔ این چند سال از نظرم می‌گذرد.
دوباره چشم باز می‌کنم.
نگاهم به سنگابه خیره می‌شود.
سنگابه‌ای که چند سال است مقابل بقعهٔ امام جا داده‌اند.
چه شب‌ها و روزها که صرف ساختن این سنگابه شد. چه شب و روزهاست که سنگابه، اینجا و میهمان این خانه است.
وقتی به نام سلطان محمّد خوارزمشاه سفارش دادند، گمان نمی‌کردی بعد از پایان کار و گذاشتن آن در این سرا، تو باز از این دیار بروی. امّا رفتی.
همان بار اوّل که آمدی، توس غارت شده بود. شهاب‌الدین غوری هر چه توانست آتش زد و غارت کرد. مردم با هراس و وحشت به بقعه و مسجد امام رضا می‌آمدند. چه پناهگاه امنی. حتّی غوریان هم جرأت نیافتند به حریم امن تو آسیبی برسانند.
هر چه بود، بهانه‌ای شد برای حملهٔ تو به توس.
سلطان محمّد خوارزمشاه با قشون و لشکر و سواران جنگی بر غوریان تاخت. مردم این ولایت چه ظلم‌ها ندیدند. از شمایان، هر که آمده و هر که رفته از خود یادگاری در این ولایت به جا گذاشته است.
می‌بینی؟ این همان سنگابه‌ای است که به سفارش تو ساختیم.
نمی‌دانم نیت تو چه بود؟
نذر آمدن و فتح
یا جلبِ اعتماد دوستداران مولا.
امّا برای ما که می ساختیم بیشتر از آنکه نام تو و دستمزد تو باشد، نام مولا بود و مدد از او، و چه خوب ساختیم.
حالا سال‌هاست که این سنگابه با هر دستی که بر آن برای ساختن وضو فرو می‌رود، با هر نیتی که آب از آن برداشته می‌شود، با هر بار پر و خالی شدن، دل همهٔ آنانی که دستی بر ساختنش داشتند می‌لرزاند. صبح سحر و خروسخوان بهار، تا صلات ظهر تابستان، تا برگ‌ریزان و خزانِ رنگی، تا یخبندان و زمهریر زمستان.
من و ما هر صبح و هر شـام با سـلام به مولا از دور، یادِ یادگاری می‌کنیم که هدیه کردیم. به نام تو سلطان محمّد خوارزمشاه و به کام ما.
بار دوم آمدی که بمانی.
می‌دانم پس از این نیز چون من کسـانی را خواهی یافت تا به امر تو برای این سرا چیزی بسازند.
امر، امر شماسـت سلطان خوارزمشاهی. امّا من و ما برای سلطان دینمان، ابالحسن می‌سازیم.
بنگر که تو ماندگارتر خواهی بود، یا من و ما.
چشم بر هم می‌گذارم.
صدایی را می شنوم.
صدای فریاد شاهی که در قعر سلام‌هایی که به مولایم می‌دهند، گم می‌شود.

یادنام

سید حسن حسینی *

در مقولهٔ تولید آثـار هنری دینی، از مهم‌ترین دغدغه‌های هنرمند، دسـت‌یافتن به دستمایه‌های مسـتند و موثّق در پرداخـتن به شـخصیت‌ها یا وقایع تاریخی اسـت. یکی از این موارد، شخصیت "پسنده" است که در تولید آثار هنری دینی بالاخص رضوی از آن الهام گرفته شده و در قالب‌های گوناگون به آن پرداخته می‌شـود. با توجّه به استفادهٔ اکثر هنرمندان از داسـتان منتسب به پسـنده در مسیر هجرت حضرت رضا علیه السّلام به مرو، اسناد قابل رجوع و موثّق این واقعه در مطلب ذیل ارایه شده است.

پسندهٔ نیشابوری

پسنده، از چهره‌هایی است که نام وی ضمن ماجراهای ورود و حضور امام رضا (علیه‌السّـلام) در نیشابور وجود دارد و اوّلین بار شـیخ صدوق (فوت ۳۸۱هـ.ق) در *عیون اخبارالرضا*، تفصیل آن را بیان نموده است. وی در این‌باره می‌نویسد: «محمّد بن احمد بن اسحاق نیشابوری گوید: از جدّه‌ام خدیجه دختر حمدان بن پسنده شـنیدم وقتی امام رضا (علیه‌السّـلام) به نیشابور وارد شدند به لاشاباذ، که در ناحیهٔ غربی شهر است، در خانهٔ جدّم پسنده نزول اجلال فرمودند و او را پسـنده گفتند برای این‌که حضرت در میان مردم وی را انتخاب کرد و پسـنده کلمه فارسـی است و معنایش به عربی «مرضی» است، که مراد شخص مورد رضایت اسـت. چون [حضرت] به خانهٔ ما وارد شد، نهال بادامی در گوشـه‌ای از خانه کاشت و آن نهال رویید و در عرض یک سـال درختی شد و ثمر داد و مردم این را فهمیدنـد و از بادام آن برای شـفای بیماران می‌بردند...» (ابن بابویه، ۲۹۲/۲)

نویسـندگان بعـدی، همیـن داسـتان را بـا تغییر و تبدیل‌هایی، تکرار نموده‌اند. برخی نویسندگان معاصر، از جمله فریدون گرایلی در کتاب *«نیشابور شـهر فیروزه»*، پسنده را همان شطیطه پنداشـته‌اند (گرایلی، ۴۹؛ پروانه مه‌ولاتـی،۱۹۶-۱۹۷) در حالـی کـه آن‌ها دو شـخصیت جداگانه هسـتند. شـطیطه زنـی بود کـه در اوایل دورهٔ امامت موسی‌الکاظم (علیه‌السّلام) در نیشابور می‌زیست و در همان زمان از دنیا رفت، ولی پسنده نام مردی است، که زمان حضور امام رضا (علیه‌السّـلام) در نیشابور (سال ۲۰۱ هـ.ق) زنده بوده است.

در بیشـتر نسـخه‌های خطـی و چاپی کتـاب *عیون اخبارالرضا*، بـه زبـان عربـی، عبـارت چنیـن اسـت: «خدیجـه بنـت حمـدان بـن بسـنده قالت لمـا دخل الرضا(علیه‌السّلام) بنسـابور نـزل محلـهٔ الغربـی ناحیه تعرف بلاشـاباد فی دار جدی بسـنده و انما سمی بسنده لان الرضا(علیه‌السّـلام) ارتضاه مـن بین الناس و بسـنده انمـا هی کلمة فارسـیة معناهـا مرضی...» (ابـن بابویه، ۲۹۲/۲) از سه کلمهٔ «جَدّی»، «ارتضاه» و «مرضی» معلوم می‌گردد که شـخص مورد نظر مرد بوده اسـت، البته در پاره‌ای نسـخه‌های خطی ازجمله نسخهٔ خطی موجود در کتابخانهٔ آسـتان قدس کلمـهٔ «دار جدتی» آمده، ولی در همین نسـخه، افعـال به صورت مذکّر اسـت. به عبارتی اگر فـرد مزبور مؤنّث بـود، می‌باید به جـای «ارتضاهُ»، «ارتضاهـا» و به جای «مرضـی»، «مرضیة» بود که چنین نشـده و به صورت مذکر آمده است (همو، نسخه خطی شمارهٔ ۱۹۱۴۸،کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، تحریر ۱۰۶۱ هـ.ق) و نشـان می‌دهد در استنسـاخ این نسـخه اشتباه صورت گرفته است.

در کتـاب *«الثاقـب فـی المناقـب»* اثـر ابـن حمزهٔ طوسـی (فوت۵۶۰ هـ.ق) عبارت مزبور چنین آمده است: «لما دخل علی بن موسـی‌الرضا (علیه‌السّلام) بنشابور نزل محلـة قرقی ناحیـه تعرف بـلاد سـناباد فی دار جدتی پسـنده لان الرضا ارتضاهـا بین الدور و بسـنده انما هی کلمـة فارسـیة معناها مرضـی.... » (ابن حمزه طوسـی، ۴۹۶) از آنجا که طوسـی به لحاظ زمانی متأخّرتر اسـت، بـه احتمال زیاد مطلب را از شـیخ صدوق گرفته ولی در ضبط بسـیاری از واژه‌ها دچار اشتباه شده است، البته او نیز معنای پسـنده را به عربی «مرضی» آورده اسـت نه «مرضیة». سیدهاشم بحرانی (فوت ۱۱۰۷ هـ.ق) در کتاب *«مدینة‌المعاجز»* همان گفتهٔ شیخ صدوق را تکرار کرده و سه واژهٔ مورد بحث را به صورت «جدّی، ارتضاه و مرضی» آورده است (بحرانی، ۱۳۰/۷).

علامه مجلسـی نیز عبارت را چنین ضبط نموده است: «لما دخل الرضا(علیه‌السّلام) نیسـابور نـزل محلة الغربی ناحیه تعرف بلاش‌آباد فی دار جدتی پسـنده و انما سمی پسـنده لان الرضا (علیه‌السّـلام) ارتضاه من بین الناس و پسـنده هی کلمة فارسـیة معناها مرضی» (مجلسی، ۴۹ /۱۲۱) همان‌گونه که مشاهده می‌شود، در این روایت نیز دو واژه بـه صورت مذکّر (ارتضاه و مرضی) آمده که دلیل

* کارشناس ارشد تاریخ و پژوهشگر گروه تراجم و انساب بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
hoseyny.darrad@gmail.com

معجزه درخت بادام / اثر رضا مهدوی

بر غیر مؤنث بودن پسـنده اسـت. منابـع بعدی هم که از متون متقدّم مطلب را اقتباس کرده‌اند، بیشـتر پسنده را مؤنث نوشـته‌اند در حالی که پسـنده صفت مفعولی و کلمه‌ای فارسـی است به معنای پسـندیده و مقبول و حرف «ه» در آخر پسنده دلیل بر مؤنث بودن نیست، امّا همین حرف، کاتبان و نسـخه‌برداران را به اشتباه انداخته که پسـنده را مؤنث دانسته و صورت مذکّر «جدّی» را به شکل مؤنث «جدّتی» نوشته‌اند.

علاوه بر این، مؤنث بودن راوی، یعنی خدیجه، عامل دیگـری بود که کاتبان را به اشـتباه انداخته اسـت؛ چرا کـه ابوالواسـع محمّد بن احمد بن اسـحاق نیشـابوری، ایـن حکایـت را از جـدّه‌اش خدیجـه بنت حمـدان بن پسنده روایت کرده است.

نکتـهٔ دیگر این که نسـب افراد اغلب از سـوی پدر حسـاب می‌شـود، مگر در مـواردی اسـتثنایی که فرزند را بـه مادر نسـبت دهند. بر این اسـاس راوی (خدیجه) دختر حمدان و نوهٔ بسنده (پسـنده) بوده است که پدر حمدان محسـوب می‌شـود، نه مادرش. نتیجه این‌که فرد میزبان امام رضا (علیه‌السّلام) در نیشابور که به «پسنده» مشهور شده، مرد بوده اسـت و آوردن پیشوند «بانو» با آن صحیح نیسـت و دیگر این‌که پسنده شخصیتی جدا از بانو شطیطه است.

مزار منسوب به پسـنده در خیابانی به همین نام به فاصلهٔ ۱۰۰ متری شـمال بقعهٔ بانو شطیطه در غرب شهر نیشابور واقع است. ساختمان بقعه به صورت چهارضلعی ساده و فاقد قدمت است. مساحتی حدود چهل مترمربع دارد و به تازگی بازسـازی شده است. داخل بقعه ضریح فلزی کوچکی وجود دارد که فاقد تزیینات هنری است.

منابع:
ابن بابویه(شیخ صدوق). (۱۳۷۲) *عیون اخبار الرضا*. ترجمهٔ حمیدرضا مستفید و علی‌اکبر غفاری. تهران. نشر صدوق.
ابن‌حمزه طوسی، ابی‌جعفر محمّد بن علی. (۱۴۱۱ هـ.ق). *الثاقب فی المناقب*. تحقیق نبیل رضا علوان. بیروت. دارالزهراء.
پروانه مه‌ولاتی، محمّد. (۱۳۸۴). *از یمن تا نیشابور شرح احوال و آثار و افکار فضل بن شاذان*. بی جا. نشر اوقاف خراسان.
بحرانـی، سیدهاشـم. (بـی تا). *مدینـة المعاجز فی دلائـل اطهار و معاجزهم*. تهران. مکتبه المحمودی.
گرایلی، فریدون. (۱۳۵۷). *نیشابور شهر فیروزه*. مشهد. بی‌نا.
مجلسـی، محمّدباقر.(۱۴۰۳ هـ.ق). *بحارالانوار*. بیـروت. دارالاحیاء التراث العربی.

حامدمقدّم رأفتی

محمّدصادق (۱۲۹۸ش. ـ ۱۳۷۱ش.)- مشهد
هنرمند و معمار آستان قدس رضوی

محمّدصـادق فرزند صفر، در خانواده‌ای متدین چشم به جهان گشود (حامدمقدم رأفتی). در سـال ۱۳۱۲ش. در سن ۱۴ سالگی فعّالیت خـود را بـه عنـوان کارگر سادهٔ سـاختمانی در آستان قدس آغاز کـرد (یادواره...، ۴۷) و از سال ۱۳۲۷ش. زیر نظر استاد شکرالله خوشدست، از معماران برجستهٔ آستان قدس رضـوی، فعّالیت خود را ادامـه داد (الهام‌نیا). وی همچنین معماری سـنّتی اسـلامی را زیر نظر حاج‌محمّد آفرنـده، حاج‌محمّدرضـا معمار و حاج‌احمـد بیوکی، که همگـی از معـماران ورزیده و بنام آسـتان قدس بودند، فراگرفت و در سال ۱۳۴۳ش. رسماً به سمت معمار اماکن مذهبی و آستان قدس رضوی انتخاب گردید(همو).

رأفتـی بـه تبعیت از پیشـینیان خود، با اسـتفاده از امکانات جدیـد، ابداعاتی در معماری سـنّتی ایجاد کرد و از طرح‌هایش در کارهای پیش‌سـاخته بهرهٔ فراوان برد. او استاد کارهای چهارگانهٔ معماری اسلامی(مقرنس‌بندی، رسمی‌سـازی و یزدی‌بندی، تاسـه‌بندی و گره‌کشـی) بود (دیشیدی؛ اخلاقی). از بزرگ‌ترین و مهم‌ترین آثار وی در آستان قدس، احداث صحن جمهوری اسلامی است که در سـاخت آن از آغاز تا پایان عملیات سفت‌کاری و بخشی از نازک‌کاری حضور داشـت. همچنیـن در ضمن احداث این صحن، بر سـاخت رواق‌های دارالرحمه (دارالقرآن)، دارالهدایه، دارالولایه، ایوان طلا و گلدسته‌های آن نظارت داشت (همو).

رواق دارالاخلاص نمونه‌ای از کارهای رسمی‌بندی توأم با تاسـه‌بندی اوسـت. رأفتی در مقرنس‌بنـدی ابداعاتی داشـت که مقرنس‌بندی جدولی مسـجد بالاسر مبارک از آن جمله اسـت (عطاردی، ۳۵۱/۶؛ دیشـیدی). مقرنس و معرق‌کاری‌های گلدستهٔ جنوبی برج هشت‌ضلعی ساعت صحن آزادی نیز از آثار اوست (الهام‌نیا).

رأفتـی در تعویـض روکـش طـلای گنبد مطهّـر نیز مشـارکت داشـت(حامدمقدم رأفتـی). از دیگر کارهای ارزندهٔ رأفتی، طرّاحی و اجرای بنای نقارخانه بوده اسـت (دیشیدی).

اسـتاد رأفتی در مراحل مختلف طرح توسعهٔ اطراف حرم رضوی تا سـال ۱۳۷۰ش. افتخار خدمت‌گزاری داشت و در جریـان پیشرفـت اماکن تازه‌سـاز و تعمیرات ابنیهٔ آستان قدس در دهه‌های ۱۳۵۰ و ۱۳۶۰ش. شرکت داشت (عطـاردی، ۳۵۲/۶؛ یـادواره...، ۴۹). او مدّتـی کوتاه در بازسـازی شـهر هویزه توسّط آسـتان قدس نیز همکاری داشـت. به علّت خدمات فراوانش پس از انقلاب اسلامی مفتخر به دریافـت حکم خادمی نیز گردید (حامد مقدم رأفتی).

از شـاگردان رأفتی در آسـتان قدس می‌توان به حاج ابوالقاسـم ملکی و مهندس محمود اخلاقی اشـاره کرد و از شـاگردانی که تا حدودی در رشـتهٔ کاربندی‌ها مهارت یافته اسـت می‌توان از آقای حسین شیخی، از گچ‌کاران و مقرنس‌کاران آستان قدس نام برد (اخلاقی).

رأفتی پس از ۶۰ سال خدمت در آستان قدس در هفتم اردیبهشت سـال ۱۳۷۱ش. بر اثر بیماری کبد درگذشت و در پای پنجره فولاد صحن انقلاب، جایی که خود ساخته و وصیت کرده بود، دفن گردید (یادواره ۴۹).

منابع:
اخلاقی، محمود. مصاحبه. ۱۳۸۴/۱۱/۰۹.
الهام‌نیا، محمّدعلی. مصاحبه. ۱۳۸۴/۱۱/۰۹.
حامدمقدّم رأفتی، محمّدتقی. مصاحبه. ۱۳۸۴/۱۱/۰۹.
دیشیدی، رضا. مصاحبه.
عطاردی، عزیزالله.(۱۳۸۱) فرهنگ خراسان. تهران. عطارد.
«یادوارهٔ سالگرد درگذشت روانشـاد استاد حاج محمّد صادق حامد مقدّم رأفتی». (۱۳۷۲). مجلهٔ حرم. شم ۷.

عباس آفرنده

(۱۳۰۴ - ۱۳۵۹ش.) مشهد
از معماران و مهندسان برجستهٔ مشهد در دورهٔ پهلوی

عبـاس آفرنده فرزنـد محمّد آفرنده، در سـال ۱۳۰۴ش. در محلّـهٔ پایین‌خیابـان مشـهد در خانـواده‌ای مذهبـی چشـم به جهان گشـود. پدرش از معماران حرم مطهّر امام رضا(علیه‌السّلام) و مسـجد گوهرشاد بود. عباس تحصیلات متوسطه را در دبیرستان فیوضات مشهد به پایان برد و سپس در رشـتهٔ راه و سـاختمان دانشـکدهٔ فنی - مهندسی تهران مشغول به تحصیل شد. او در سال ۱۳۲۵ جزو فارغ‌التحصیلان ممتاز دانشگاه شد و با راهیابی به دانشکدهٔ اورگن امریکا و اخذ مدرک فوق‌لیسانس، با کوله‌باری از دانش در طرّاحی و معماری به وطن بازگشت (کزلان طوسی، ۱۱).

مهنـدس آفرنده کار اجرایـی را از شرکت برق منطقه‌ای در تهران آغاز کرد و پس از دو سـال خدمت، به مشهد آمد. مدّتی به عنوان دبیر رسم فنی و سپس به عنوان مهندس ناظر در بانک سـاختمانی، به مدّت شش سال مشغول شد و بعد از آن در واحد سـاختمان آمـوزش و پرورش به فعّالیت خود ادامه داد. هم‌زمان در انستیتو تکنولوژی نیز تدریس می‌کرد و مدّتی نیز عهده‌دار معاونت شهرداری مشهد بود، تا اینکه ریاست ادارهٔ نوسازی و توسعه و تعمیر مدرسه‌های خراسان به او واگذار شد. از آنجا که او بسیار مسئولانه عمل می‌کرد، توانست در این پست به ساخت و ساز و بازسازی مدرسه‌ها سر و سـامانی بخشد. از جملهٔ این ساخت و سازهای محکم و ماندگار، هنرسـتان فنی شهید بهشتی واقع در میدان دکتر شریعتی مشهد است(همو).

مهندس آفرنده تنها به خدمت در قسمت فنی- مهندسی آمـوزش و پرورش اکتفا نکرد. او فردی خلّاق و پرکار بود. در کنار مسـئولیت اداری که داشت، در ده‌ها پروژهٔ ساختمانی و عمرانی نیز به عنوان طرّاح و سـازنده شرکت داشت که از آن جمله می‌توان طرّاحی و نظارت ساختمان‌های پرورشگاه عمید صفوی، کارخانهٔ نخریسی مشهد، کارخانهٔ برق مرکزی مشهد، شـیرخوارگاه، بانک ملّی مرکزی و دارایی، دبیرستان ابن‌یمین، بیمارسـتان‌های قائم و آریای مشـهد، سـاختمان مرکزی ادارهٔ اوقاف و اسـتادیوم ورزشی سعدآباد (تختی) را نام برد (همو).

آفرنده با توجّه به ارادت و علاقهٔ ویژه‌ای که به سـاخت و بازسـازی مکان‌هـای زیارتـی و مذهبی داشـت، به‌طور افتخاری طرّاحی و نظارت چندین حسـینه و مسـجد را در مشـهد عهده‌دار شـد. همچنین بازسازی و نوسـازی ایوان شرقی و غربی مسجد گوهرشاد، طرّاحی و نظارت ساختمان موزه و مدرسـه‌های علمیهٔ میرزاجعفر و میرزاباقر، طرّاحی و نظارت مسـجد کرامت و آذربایجانی‌ها از دیگر کارهای او است(همو).

از شاهکارهای ماندگار وی می‌توان به طرّاحی و محاسبهٔ فنی گنبد ایوان مقصورهٔ مسجد گوهرشاد اشاره کرد. این گنبد که در اثر گذشت زمان و زلزله، صدمهٔ فراوانی دیده بود، در سـال ۱۳۳۹ش. تخریب و زیر نظر مهندس آفرنده با رعایت ویژگی‌های معماری گذشته در سـال ۱۳۴۱ش. بازسازی شد (قصابیان، ۱۰۰؛ عطاردی، ۷۸/۵).

مهندس عباس آفرنده سرانجام در سال ۱۳۵۹ش. دار فانی را وداع گفت.

منابع:
قصابیان، محمّدرضا. مسـجد گوهرشـاد پس از ششـصد سال. مجلّهٔ مشکوة. بهار ۱۳۸۴. ش ۸۶.
عطاردی، عزیز الله.(۱۳۸۱) فرهنگ خراسان. تهران. عطارد.
کزلان طوسـی، جواد. یادی از «مهندس آفرنده» بزرگ‌مرد سازه‌های قدیمی مشهد. روزنامهٔ شهرآرا. ۱۳۸۸/۱۱/۲۸.

علی‌اکبر دبیر سهرابی

(۱۲۵۱ - ۱۳۱۸ش.)
از واقفان برجستهٔ آستان قدس رضوی

علی‌اکبر دبیرسهرابی، فرزند میرزامحمّدخان وکیل‌الدوله تبریزی، (مستوفی، ۱/ ۲۴۳) از رجال معروف و برجستهٔ ایران در اواخر سلطنت قاجاریه و اوایل دورهٔ پهلوی است. وی در سال ۱۲۵۱ش. در تبریز چشم به جهان گشود. پدرش حاج وکیل در دربار مظفرالدین شاه قاجار وزیر تحریرات و رسایل بود و امور محمّدعلی‌میرزا ولیعهد در تهران را نیز برعهده داشت (عاقلی، ۶۶۶/۲).

علی‌اکبر زبان و ادبیّات فارسی، مقدّمات عربی و زبان فرانسه را در تبریز آموخت و در منشی‌گری، که حسن خط و نگارش نامه بود، سرآمد اقران گردید. او کارش را از دربار مظفرالدین‌میرزا ولیعهد در تبریز آغاز نمود و سالیان متمادی در زمرهٔ منشیان و نویسندگان دربار مشغول به کار بود. در دوران ولیعهدی محمّدعلی‌میرزا قاجار نیز سمت وزیر رسایل بر عهدهٔ او قرار داشت (همانجا).

علی‌اکبر دبیر سهرابی در دورهٔ مظفری لقب «دبیرالسلطان» را دریافت کرد. او مردی ثروتمند، فاضل و بخشنده بود و در جوانی با «اختر الملوک»، دختر میرزاحسن‌خان مشارالملک ازدواج نمود(عاقلی، ۲/ ۲۶۶). وی از دوستداران خاندان عصمت و طهارت بود و چون فرزندی نداشت، املاک زیادی را در منطقهٔ قوچان وقف آستان قدس رضوی نمود و مقرّر کرد درآمد آن صرف زایشگاه بیمارستان امام رضا(علیه السّلام) شود.

با صدور فرمان مشروطیت، در سال ۱۲۸۵ ش. دبیرالسلطان از تهران به وکالت دورهٔ اوّل مجلس شورای ملّی انتخاب گردید. او با مشروطه‌خواهان و آزادی‌طلبان میانهٔ خوبی نداشت و در قتل میرزا علی‌اصغرخان اتابک نیز دست داشت (رائین، حیدرخان عمواغلی، ۶۹؛ همو، فراموشخانه،۲/۲۸۳) در مجلس چون از نزدیکان محمّدعلی‌شاه بود، مورد بی‌اعتنایی قرار گرفت و پس از مدّتی از نمایندگی مجلس استعفا داد (نظری، ۳۵۵).

پس از انحلال مجلس و توپ‌بندی آن در تیر ۱۲۸۷ ش.در زمرهٔ نزدیکان و محارم محمّدعلی‌شاه قرار گرفت و در تمامی امور شاه با وی مشورت می‌کرد. هنگام اقامت محمّدعلی‌شاه در باغ‌شاه، از ارکان و بزرگان حکومت بود. پس از سقوط محمّدعلی‌شاه، مدّتی مخفی می‌زیست و با درآمد املاک وسیعی که در آذربایجان و کردستان تهیه دیده بود، زندگی می‌کرد (عاقلی، ۶۶۶/۲).

درسال ۱۳۰۹ش. در دورهٔ هشتم مجلس شورای ملّی با کسب ۹۰۳۹ رأی و در سال ۱۳۱۱، در دورهٔ نهم با کسب ۶۵۰۴ رأی از حوزهٔ انتخابیهٔ گروس به نمایندگی مجلس انتخاب شد. وی همچنین در دورهٔ دهم مجلس شورای ملّی با کسب ۱۷۱۱۷ رأی و در دورهٔ یازدهم (۱۳۱۴ - ۱۳۱۸ش) با کسب ۱۲۱۲۱رأی از طرف مردم قوچان به نمایندگی مجلس برگزیده شد. او سرانجام در سال ۱۳۱۸ش. در تهران درگذشت (نظری، ۳۵۵ - ۳۵۶). جنازه‌اش به مشهد حمل و در صحن عتیق حرم مطهّر رضوی به خاک سپرده شد(پیمایش).

رقبات وقفی ایشان بر آستانه عبارتند از:

۱. شش‌دانگ مزرعهٔ هی هی
۲. سه دانگ از شش‌دانگ مزرعهٔ قراجوی
۳. مزرعهٔ نصرت آباد وصل به قراجوی
۴. مزرعهٔ بایر قاسم آباد وصل به بهمن آباد
۵. مزرعهٔ قاسم آباد معروف به دبیرآباد
۶. شش دانگ مزرعهٔ دولت آباد
۷. یک سوم مزرعهٔ قیطانی
۸. دو دانگ مزرعهٔ چالاکی
۹. دو آسیاب آبی، یکی از آنها معروف به احمدآباد است.
۱۰. یک سوم مزرعهٔ گاو حصار
۱۱. قنات بایر عبدل آباد
۱۲. قنات بایر عشرت آباد
۱۳. قنات بایر محمدآباد
۱۴. شش‌دانگ مزرعهٔ قره جوب فرخان
۱۵. قنات معروف به قره تپه
۱۶. شش‌دانگ مزرعهٔ سیدآباد
۱۷. شش‌دانگ مزرعهٔ لطیف آباد
۱۸. مزرعهٔ بایر بهمن آباد
۱۹. باغ بزرگی در کنار شهر قوچان که اکنون در داخل شهر قرار گرفته و تبدیل به بیمارستان شده است (احتشام کاویانیان، ۳۹۵؛ عطاردی، ۲/ ۶۲ -۶۳؛ مولوی، ۵/ ۴۳۵ - ۴۴۷).

منابع:

احتشام کاویانیان، محمّد.(۱۳۵۴). *شمس الشموس یا انیس النفوس*. مشهد. ادارهٔ کل فرهنگ و هنر خراسان.

رائین، اسماعیل.(۱۳۵۵). *حیدرخان عمواغلی*. تهران. جاویدان.

همو.(۱۳۵۹). *فراموشخانه و فراماسونری در ایران*. تهران. امیر کبیر.

عاقلی، باقر.(۱۳۸۰). *شرح حال رجال سیاسی و نظامی معاصر ایران*. تهران. نشرگفتار و علم.

عطاردی، عزیزالله.(۱۳۸۱). *فرهنگ خراسان*. تهران. عطارد.

مستوفی، عبدالله.(۱۳۷۱). *شرح زندگانی من*. تهران. زوار.

مولوی، عبدالحمید.(بی تا). *پیش نویس موقوفات آستان قدس رضوی* (نسخهٔ تایپی). بی‌نا.

نظری، منوچهر.(۱۳۸۸). *رجال پارلمانی ایران*. تهران. فرهنگ معاصر.

اهمّیت تاریخ شفاهی در مستند سازی تاریخ هنری اماکن متبرّکهٔ آستان قدس رضوی

ابوالفضل حسن آبادی*

چکیده:

تاریخ شفاهی اهمّیت زیادی در مستندسازی تجربیات کاری دارد خصوصاً در زمینهٔ هنر، چرا که بسیاری از ویژگی‌های کار هنری را نمی‌توان در قالب اسناد مکتوب به تصویر کشید. آرشیو تاریخ شفاهی مدیریت امور اسناد و مطبوعات آستان قدس رضوی در بیش از یک دهه فعّالیت خود توجّه ویژه‌ای به آستان قدس رضوی و موضوعات مرتبط با آن داشته است. یکی از این مباحث که جایگاه ویژه‌ای در آستان قدس و علی‌الخصوص اماکن متبرّکه دارد مسألهٔ هنر و هنرمندان است. مجموعهٔ اماکن متبرّکه که حاصل کار علاقه‌مندان و ارادتمندان حضرت در دوره‌های مختلف تاریخی است، موزه‌ای بی‌نظیر از انواع هنرهای اسلامی است که نظیر آن را کمتر می‌توان پیدا نمود. در آرشیو تاریخ شفاهی پروژه‌ای برای هنرمندان مشهد و آستان قدس تعریف شده که در طی آن سعی می‌گردد تا با مصاحبه و مستندسازی میدانی ضمن ثبت اطّلاعات شخصی آنها، تجربیات کاری‌شان نیز جهت نگهداری برای آیندگان به آرشیو سپرده شود. این پروژه که در چندسال گذشته ادامه پیدا کرده، تبدیل به یکی از منظم‌ترین برنامه‌های تاریخ شفاهی در ایران در زمینهٔ مصاحبه با هنرمندان شده است. در ادامه، تعدادی از مصاحبه‌ها که با معماران قدیمی آستان قدس رضوی انجام شده مورد بررسی قرار می‌گیرد. اطّلاعاتی که از داده‌های تاریخ شفاهی در این‌باره به‌دست آمده در جای دیگری ثبت نشده است و در نهایت از یک مصاحبه مطالبی به صورت گزینشی نقل می‌گردد.

* دکترای تاریخ محلّی و مدیریت امور اسناد و مطبوعات آستان قدس رضوی

پروژهٔ تاریخ شفاهی هنرمندان آستان قدس رضوی

پـروژهٔ در حـال انجام در آرشـیو تاریخ شـفاهی به لحاظ ماهیت اسلامی و ارتباط با یک مکان مذهبی حایز اهمّیت است؛ زیرا آثار به جای مانده در حرم مطهّر علاوه بـر ارزش معماری، نگاه دینـی و آرمانگرایانه نیز دارد که می‌تواند از راه تاریخ شفاهی منتقل گردد. شرح حال شیء یـا بنا و معماری که به سـاختن آن اقدام کرده داسـتانی اسـت که روایت آن از طریق تاریخ شفاهی ممکن است. این پـروژه می‌تواند نمونه‌ای کامل از به تصویر کشـیدن تجربیـات کاری هنرمندان و عشـق و علاقهٔ آنها به بارگاه حضرت رضا(علیه‌السّلام) باشد که تجلّی آن در آثار هنری ایشان به نمایش در آمده است.

مهم‌تریـن ارزش‌هـای اطّلاعاتـی مصاحبه‌های هنری دربارهٔ آستان قدس عبارتند از:

- مسـتند سـازی تاریخ معماری اماکن متبرّکهٔ آستان قدس در دورهٔ معاصر
- اسامی معماران و کارگران در صد سالهٔ اخیر
- ارایـهٔ تجربیـات کاری در زمینـهٔ تخصّصی مصاحبه شونده
- ارایهٔ توضیحاتی دربارهٔ هنرهای به‌کار رفته در اماکن متبرّکه
- معرّفـی ابزار و وسـایل به‌کار گرفته شـدهٔ معماری در گذشته
- نقـش مذهب و اعتقـادات مذهبی در سـاخت و سازهای اماکن متبرّکه
- ارایهٔ اطّلاعاتی دربارهٔ صاحب‌منصبان اداری و مرتبط با مصاحبه شوندگان

در مجموع دراین پروژه حدود ۱۲۰ سـاعت مصاحبه با ۳۶ نفر از هنرمندان آسـتان قدس رضوی در زمینه‌های مختلف مانند کاشـی‌کاری، آیینه‌کاری، خطّاطی، معماری و... انجام شده است.

در ادامـه گزیـده‌ای از مصاحبه با اکبر عبـاس نژاد، از کاشـی‌کاران قدیمی آسـتان قدس به‌طور خلاصه آمده اسـت. وی متولّد سـال ۱۳۰۶ش. در کرمان است که بعد از فوت مادر به همراه خانواده به مشـهد مهاجرت نمود. از سـال ۱۳۲۲ وارد فنون معماری آستان قدس گردیده، از محضر اساتید معماری از جمله آقایان خوشدست، آفرنده و دیشیدی استفاده نمود. عباس نژاد از معدود کاشی‌کاران باقی‌مانده از نسـل قدیم در ایران اسـت که هنر خود را بعـد از بازنشسـتگی در کارگاه قدیمی‌اش ادامه داد. وی در خارج نیز هنر خود را گسترش داده و در مالزی کارهای باارزشـی را در زمینهٔ کاشی‌کاری اسلامی انجام داده است (حسن آبادی،۱۳۸۰).

نمایی از تعمیر گنبد حضرت در سال ۱۳۵۷ش (محل نگهداری: مدیریت امور اسناد و مطبوعات، شمارهٔ ۲۵۴۶)

نمایی از کارگاه کاشـی‌کاری شخصی اکبر عباس نژاد در سال ۱۳۸۲ش (محل نگهداری: مدیریت امور اسناد و مطبوعات، شمارهٔ ۲۳۳۳۰)

گزیده‌ای از مصاحبه با اکبرعباس نژاد

زمانی که شـما وارد کارگاه کاشی‌پزی شدید، کارگاه در کجا قرار داشت؟

زمانـی که ما وارد کارگاه شـدیم کارگاه کاشـی‌پزی در مدرسـهٔ میرزا جعفر بود که طلّاب را از آن جا بیرون کرده بودند (سـال۱۳۲۲ش.) ما هم رفتیم همان‌جا به شـاگردی وارد کار شدیم.

درآن زمان چند نفر در کارگاه مشغول کار بودند؟

تقریبـاً سـه کارگاه کاشی‌سـازی وجود داشـت، یکی هفت‌رنگ سـازی بود، یکی همان اسـتاد ما بود که کاشی جسـمی درسـت می‌کرد، یکی هم احمد بلندی بود که او فوت کرده اسـت -خدا بیامرزش-، یعنی حاج یوسـف هم فوت کرده، این سـه تا کارگاه کاشی‌سازی در مدرسهٔ میرزا جعفر بود. توی اتاق‌های مدرسهٔ میرزا جعفر آسیاب دستی کار گذاشـته بودند، رنگ‌ها را با دسـت می‌سـاییدند کنار کوره‌ها هم آسـیا بود که سنگ سـلیس را با آسیای دستی می‌ساییدند و برای خشت استفاده می‌شد.

در مورد وسایل و ابزاری که در کارگاه استفاده می‌شد توضیحاتی بفرمایید؟

ایـن مصالح که مـا الآن کار می‌کنیم با آن مصالح هیچ فرقی نکرده چه از لحاظ سـنگ، چـه از لحاظ قلع، چه از لحـاظ سریش، چـه از لحاظ جوهر، آن زمـان تا الآن هیچ فرقی نکرده، تنها فرقی که کرده، آن زمان که سنگ چخماق می‌آوردند لازم بود با پتک بشـکنند، با آسـیاب دسـتی و به ضرب شـانهٔ این بنده‌های خدا بسـایند، بعد ما بریزیم، خشـک کنیم، بعد خشک شـده را با بلور ساییده بسایند، خشـک کنند، با گل رخت‌شـور مخلوط کنیم تا بشود این خشـت جسـمی، خُب کاری که الآن فرق کرده از دستگاه برقی استفاده می‌شود.

در مورد خاطرات خودتان از دوران شـاگردی و علاقه به کار بفرمایید؟

علاقـه شرط اوّل موفّقیـت در کار بـود و هرکاری که اسـتادکاران می‌گفتند، انجام می‌دادیـم؛ مثلاً یادم میاد که اسـتادم گفت: اکبر فردا شما از خانه‌تان بیا کوره، آتش کن آن زمان کندهٔ ارس از کوه هزار مسـجد می‌آوردند. کنده‌ها را می‌خواسـت بشـکنند، یک چوب یک چوب، بشینی پای کـوره، آتش کنـی، هروقت هم زیر کوره پر می‌شـد آتش با سـیخ بکشـی آب بزنی، گفتم: خیلی خُب. اینها کوره را که چیدند همه چیز آماده شـد، بـه ما گفت فردا بیا آتش کن، گفتم: چشـم. اینها که رفتنـد از دم دروازهٔ عیدگاه که رد شـدند به خانه نیامدم، گفتم من می‌روم امشب خودم تنهایی آتش کنم. آمدیم تا صبـح دروازهٔ عیدگاه در کارگاه این بنده خدا کنده‌ها را شکسـتیم و کـوره را آتش کردیم. صبح هم رفتیم سرکار آستانه. وقتی رفتیم آستانه گفت: مگر شـما نرفتید عیدگاه؟ گفتم: چرا حاج آقا دیشب رفتم، کوره آتش کردم، صبح هم از عیدگاه آمدم. همین آدم دسـت زد پشت سر ما گفت، کسی که اسم ما را زنده کند تو هستی. خدا بیامرزدش.

در مورد برخی از افرادی که در آستان قدس معمار بودند یا دستی در این کار داشتند مانند حاج صادق معمار، در مورد خود آقای معمار، از کدام شهر بودند؟ در مورد خصوصیات اخلاقی اگر با ایشان در ارتباط بودید و کارهایی که در حرم انجام دادند توضیحاتی بفرمایید.

حـاج صادق کارهایی در حرم انجـام داد مثلاً در همین دارالولایه، که حالا نقشـه‌اش را مهندس‌ها کشیدند، کارهای کلی‌اش دسـت حاج صادق بود، به خاطر هـنرش، از لحاظ اینها کلش دسـت او بوده، کارهای داخل حرم آن زمان دست آقای خوش‌دست بود، معمار داماد حاج حبیب کاشی بود و اصلیتش کاشی بود، استاد شکرالله را نمی‌دانم، دوم اصلیتش مال آنجا بود، داماد حاج حبیب خدا بیامرز بود کارهای داخل حرم آن زمان دست خوش‌دست و حاج حبیب و اینها بود.

به عنوان کسی که مدّت زیادی را با کاشی و کاشی‌کاری گذرانیـد در مـورد اهمّیـت کاشـی در گذشـته و حال، توضیحاتی بفرمایید؟

کلّیت کاشی‌سازی در آن زمان و الآن از زمین تا آسمان فرق می‌کنـد. آن زمان که ما کار می‌کردیم یک قران می‌انداختیم تو آخور گل، می‌گفتیم هر کس این یک قران را پیدا کرد مال خـودش، این قدر هم بـه آن می‌دهم. از بس این گل را لگد می‌کردند، می‌رساندند. همان طور که گفتم، یک مقدار سنگ سیاه را سنگ‌کوب می‌کوبید و می‌داد، می‌گفتیم جدا کن آقا جان! این جسم را با دست می‌ساییدند با سنگ آسیا به صورت نرم. همه چیز فرق می‌کرد چه از لحاظ خشـت و شـنش و چه از لحاظ خشت زدن آن، چه از لحاظ کوره آتش کردنش، زمین با آسـمان تا الآن فـرق دارد. آن زمان که بچه بودیم یا وقتی خودم کاشـی می پختم، در صحن حرم هر جا که شما می‌گویید، دست می‌زنیم روی آن می‌گوییم این کاشی مربوط به زمانی اسـت که من خودم پختم.گذشـته تا الآن، زمین تا آسمان فرق دارد. برای اینکه آن زمان سعی می‌کردند از روی عقیده ای که داشتند و از روی دیانتی که داشتند، جنسی را که می پزند خوب باشد. حالا متأسّفانه یا به کنتراتی می‌دهند یا می‌گویند تو باید حتماً این قدر خشت بزنی، این قدر خشت بشـویی یا این کار را بکنی. ۳۰ سـال که من این کار را بکنم خُب سـعی اوّل را که دیگر نمی‌کنم. این اسـت که فرق اوّل تا الآن از زمین تا آسـمان اسـت. در گنبد مطهّر را که خراب می کردند، زمان مهندس شهرسـتانی، کاشـی درآورده بودند و می‌گفتند این مال ۸۰۰ سـال قبل از این اسـت. مال خود گنبد مطهّر اوّل که کاشی‌کاری بوده -گنبد مطهّر اوّل که طلا نبود، کاشـی‌کاری بود. سقف آن هم کم‌کم طلا شد- ما نگاه کردیم گفتیم مال ۸۰۰ سال پیش از این است، خب این کاشی ها چطور این همه سـال مانده؟ چون آن ها سـعی و دقّت می‌کردند تا کارِ دست تمیز داشته باشند.

استاد شکر الله خوشدست به همراه تعدادی از معماران برجستهٔ آستان قدس رضوی در کارگاه کاشی آستان قدس رضوی در سال ۱۳۳۴ش.
(محل نگهداری: مدیریت امور اسناد و مطبوعات، شمارهٔ ۲۵۸۰۸)

کارگاه کاشی‌کاری واقع در ضلع جنوبی صحن نو (آزادی فعلی)
(محل نگهداری: مدیریت امور اسناد و مطبوعات، شمارهٔ ۲۵۸۷۶)

شکرالله خوشدست به همراه گروهی از معماران آستان قدس رضوی در حال تعمیر و بازسازی ایوان عباسی
(محل نگهداری: مدیریت امور اسناد و مطبوعات، شمارهٔ ۲۵۷۷۴)

سیاه و سفید

مهدی حسامی دوغائی*، مهدی سیدی فرخد**

نگاهی به آرشیو تصاویر ادارهٔ امور اسناد و مطبوعات کتابخانهٔ آستان قدس رضوی

گنبد طلای حرم رضوی

گنبد طلای حرم رضوی در زمان شاه طهماسب صفوی (ح: ۹۳۰ تا ۹۸۴هـ) بر روی گنبد اصلی اوّلیه ساخته شد و اوّلین ابتکار از این نوع در جامعهٔ اسلامی بود، چون پیش از آن هیچ بنای دیگری فلز پوش نشده بود، پوشش این گنبد مطلّا (آب طلا) است. ساقهٔ گنبد هم بین سال های ۱۰۱۰ تا ۱۰۱۶ هـ.ق. به امر شاه عباس صفوی با خشت‌های مسی مطلّا پوشیده شد و کتیبهٔ آن توسّط علیرضا عباسی نوشته شد (که اکنون هم مشهود است). در سال ۱۳۵۳ خورشیدی ساقهٔ گنبد مرمّت گردیده است.

شمارهٔ اموالی: ۷۷۸۰

عنوان: نمای گنبد حرم مطهّر امام رضا (ع) در سال ۱۳۰۹ قمری

تاریخ عکس : ۳۰۹هـ.ق. برابر با ۱۲۷۱ ش.

عکاس : عبدالله قاجار

* کارشناس مسئول مخزن اسناد ، مدیریت امور اسناد و مطبوعات آستان قدس رضوی
hesami.mehdi@yahoo.com
** محقق تاریخ و فرهنگ خراسان
mehdiseyedi-ir@yahoo.com

نمایی از صحن جدید (آزادی فعلی) و سقاخانه

صحن جدید (آزادی فعلی) در سال ۱۳۳۳ هجری به فرمان فتحعلی شاه قاجار به مبلغ ده هزار تومان احداث گردید. چون قاجارها در ابتدای حکومت بر ایران صاحب سبک معماری خاصی از خود نبودند، صحن جدید را همانند الگوی صحن عتیق (انقلاب فعلی) به سبک معماری صفوی بنا نمودند. کاشی کاری این صحن در زمان محمّدشاه قاجار انجام شد و سقاخانه‌ای نیز همانند سقاخانهٔ نادری در وسط آن ساختند. این سقاخانه - چون به هنگام ورود و خروج زایران از درب شرقی این صحن به هنگام عرض سلام و ادای احترام بین زایران و گنبد مطهّر و ایوان طلای پایین پای مبارک حایل می گردید و توجّه مستقیم زایران به حضرت را می کاست - در اواخر دورهٔ قاجار تخریب گردید و حوض بزرگ به جای سقاخانهٔ موجود در آن به دستور اسدی نایب‌التولیهٔ آستان قدس ساخته شد.

شمارهٔ عکس : ۸۰۹۹

عنوان: نمایی از صحن جدید (آزادی فعلی) و سقاخانه

تاریخ عکس : ۱۲۸۳ هـ.ق.

عکاس : آقا رضا عکاسباشی، عکاس مخصوص ناصرالدین شاه در هنگام سفر به شهر مشهد

تاریخچهٔ نقاره‌خانهٔ حرم امام رضا (ع)

نقاره در اصل نام نوعی ساز است امّا چون مهم‌ترین ساز در میان سازهای بادی و کوبه‌ای نقاره خانه است، به کل سازهای مزبور و همنوازی آن‌ها نیز نقاره زنی گفته می شود. نقاره یا نوبت عموماً در درگاه شاهان و سلاطین نواخته می شده، از دورهٔ تیموریان (سدهٔ نهم هجری) در حرم حضرت رضا (ع) نقاره زنی رواج یافته است، چون نقاره به هنگام شادی نواخته می‌شده، اکنون هم در ایام سوگواری (مانند ماه های محرم و صفر) در حرم حضرت نقاره زده نمی شود. در بقیهٔ ایام نیز روزی دوبار، پیش از طلوع و غروب آفتاب، نقاره نواخته می شود. همچنین در ایام جشن‌های مذهبی و اعیاد و ولادت ائمّه، نقاره زده می شود. محل نقاره خانه در حرم حضرت رضا(ع) تغییر می یافته، امّا اکنون مکان آن بر روی ایوان شرقی صحن عتیق (انقلاب) است.

شمارهٔ دستیابی : ۸۱۲۸

عنوان : نمای سقاخانه و ایوان نقاره خانه صحن عتیق (انقلاب فعلی) حرم امام رضا (ع) در دورهٔ قاجار

تاریخ عکس : ۱۳۰۹ هـ.ق.

عکاس : عبدالله قاجار

تاریخچهٔ ساعت در حرم رضوی:

از سدهٔ یازده هجری (زمان صفویه) در حرم حضرت رضا(علیه السّلام) ساعت وجود داشته است. در سال ۱۰۹۳ قمری یکی از وزرای خراسان به نام «سعدالدین محمّد» املاکی را در بیرون دروازهٔ پایین خیابان مشهد وقفِ اُجرت «کوکسازی و صداپردازی» ساعت صحن حرم مطهّر کرده است (بیست وقفنامه ، ص ۲۰۵).

ساعت مزبور ظاهراً بالای ایوان غربی صحن عتیق قرار داشته، چون اکنون هم اصلی‌ترین ساعت حرم در همان محل قرار دارد.

شمارهٔ عکس : ۷۵۲۰

عنوان: ایوان ساعت، واقع در ضلع غربی صحن عتیق (انقلاب فعلی) حرم امام رضا(ع)، با دورنمای یکی از گنبدهای مدرسهٔ دودر، مقبرهٔ امیر قیاس الدین ملک شاه (مشهور به مسجد شاه،۷۲تن فعلی)، نیز بناهای شهر مشهد در حدود چهار باغ.

گلدستهٔ مجاور گنبد طلا:

این گلدسته ظاهراً همان است که یکی از والیان خراسان به نام «سوری بن معتز» در زمان سلطنت مسعود غزنوی (۴۲۱ تا ۴۳۲ هـ) احداث کرده است (به روایت ابوالفضل بیهقی).

پس از آن علاءالدین محمّد هندو (وزیر ایلخانان در سدهٔ هشتم هجری) نیز گلدسته‌ای برای حرم ساخته، که شاید همین گلدسته باشد. امّا اغلب منابع، احداث گلدستهٔ مجاور گنبد را (به صورت موجود) به شاهرخ تیموری (ح ۸۰۷ تا ۸۵۰هـ) و یا امیرعلیشیر نوایی (وزیر سلطان حسین بایقرا، در نیمهٔ دوم سدهٔ نهم هجری) نسبت داده اند. طلاکاری این گلدسته در سال ۱۱۴۵ هجری به امر نادرشاه صورت گرفته، که با احداث و طلاکاری گلدستهٔ پشت ایوان عباسی توسّط نادر هم زمان بوده است.

شمارهٔ عکس : ۷۷۳۲ و ۷۷۵۸

عنوان: تعمیر و بازسازی گلدستهٔ طلای ایوان نادری حرم امام رضا(علیه السّلام) در دورهٔ قاجار

تاریخ عکس : ۱۲۸۳ هـ.ق.

عکاس : آقارضا عکاسباشی، عکاس مخصوص ناصرالدین شاه در دورهٔ قاجار

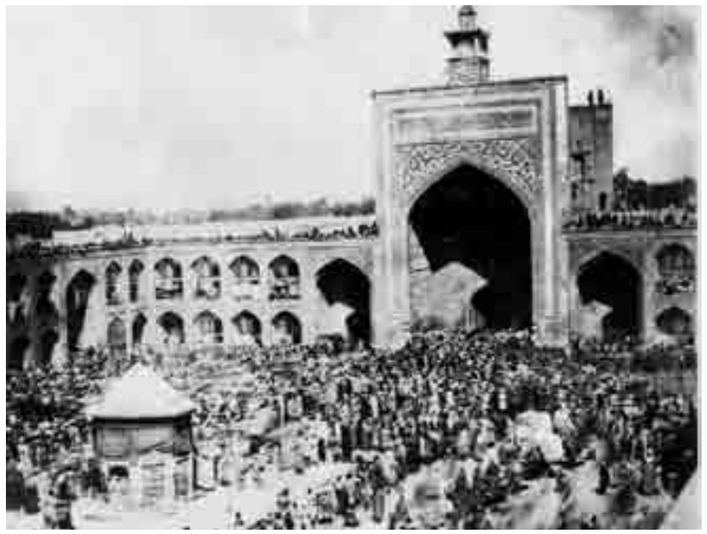
صحن عتیق (انقلاب فعلی)

مراسم سلام ابوالفتح میرزا مؤید الدولهٔ قاجار، والی خراسان و متولّی باشی آستان قدس رضوی در صحن عتیق (کهنه، انقلاب فعلی) داخل و جلو ایوان طلای نادری (صفّه امیرعلیشیرنوایی)

ایوان طلا توسّط امیر علیشیر نوایی (۸۴۴ تا ۹۰۶ هـ) وزیر و مشاور سلطان حسین بایقرای تیموری (ح: ۸۷۴ تا ۹۱۱ هـ) احداث و توسّط نادرشاه افشار (ح ۱۱۳۹ تا ۱۱۶۰ هـ) در حدود سال ۱۱۴۵ هـ.ق. طلاکاری شده است. بخش اوّلیهٔ صحن عتیق (یک چهارم گوشهٔ جنوب غربی) به اهتمام امیرعلیشیر و بقیهٔ آن به امر شاه عباس اول صفوی (۹۹۵ تا ۱۰۳۸هـ) احداث، و توسّط نوهٔ او، شاه عباس دوم (۱۰۵۲ تا ۱۰۷۷ هـ) کاشی کاری شده است.

تاریخ عکس : ۱۳۱۱ هـ.ق.

عکاس : عبدالله قاجار



عنوان: صحن عتیق و ایوان ساعت در روز عاشورا

عکاس : عبدالله قاجار

تاریخ عکس : ۱۳۰۹هـ.ق.

شمارهٔ دستیابی : ۷۸۱۲

شبستان

گزیده‌ای از داستان‌های جشنوارهٔ ملّی داستان‌نویسی رضوی (کبوترحرم)

عکس از: شادی آفرین آرش (جشنواره ملی عکس خانه دوست)

می‌فهمی که لیلا!

اثر شایستهٔ تقدیر در نهمین جشنوارهٔ داستان‌نویسی کبوتر حرم

مرضیه فعله‌گری

بابا می‌گوید: «می‌فهمی که لیلا؟»

آن موقع هم که توی بالکنِ آن خانه ایستاده بودیم همین را گفت. من آرنج‌هایم را تکیه داده بودم به نرده‌ها و داشتم گوشه کنارِ گنبد و گلدسته را نگاه می‌کردم که آن دو هتل برایمان باقی گذاشته بود.

بابا گفت: «زندگی سخت شده، خیلی سخت.»

بعد هم آن جمله را گفت. راست ایستاده بود کنارم، کم‌تر پیش آمده بود آن‌قدر غریب ببینمش. دود، کج و کوله از سیگار توی دستش جدا می‌شد و می‌رفت پشتِ سرش.

وقتی بار و بندیل‌مان را بستیم و به هر زحمتی بود خود را از دست نق و نوق بچّه‌ها رها کردیم، خودمان را توی یک شهر بزرگ، تنها دیدیم؛ با این‌که کم‌تر مسافرت می‌کنیم ولی این یکی با همهٔ آن‌ها فرق می‌کند. تا رسیدیم بابا تاکسی گرفت و آدرس را داد دست راننده؛ از آن‌هایی که نزدیک حرم‌اند و یک طبقه یا بخشی از آن را اجاره می‌دهند به زایران. یک کوچه بود توی خیابان امام رضا، نزدیکی‌های فلکهٔ آب؛ این را بعدها که پیاده می‌رفتم حرم و می‌آمدم فهمیدم.

نپرسیدیم چرا آن خانه، نه زایرسرا یا هتلی جایی. فکر کنم یک‌بار بابا گفت تا عزمش را جزم کرده بیاییم مشهد، یکی از مشتری‌ها که زنش تابلوفرش می‌بافد برایش، این آدرس را نوشته روی کاغذ و داده دستش، بابا گفته چیزی که زیاد است هتل و مهمانسرا، مشتری گفته: «اگر بروی هرچه هتل است از چشمت می‌افتد، تو فقط برو.»

تا بابا شب آمد خانه و گفت: «به دمِ افتاده باید برویم پابوس.» و به مامان نگاه کرد که نگاهش نمی‌کرد «زن و شوهری.»

مامان که انگار منتظر این حرف بود سریع و بدون توجّه به ذوق‌زدگی بابا (حالا که به آن وقت فکر می‌کنم می‌بینم شاید ساختگی بوده) به من گفت: «لیلا!... ببین مهری کجاست؟ بدون شام نخوابد ها!»

بابا گفت: «زن!... گفتم داریم می‌رویم مشهد... دو تایی، من و تو.»

مامان گفت: «من بدون لیلا جایی نمی‌روم.»

شستم خبردار شد که این مسافرت زمین تا آسمان با بقیه توفیر دارد. مامان همیشه می‌گفت: «توی تمام این سال‌ها حسرت دو چیز به دمِ مانده؛ درد دل کردن با خواهرم و قدم‌زدن با شوهرم، دوتایی، بدون مزاحم.»

وقتی پشت پا به این فرصت پیش آمده می‌زد، مطمئن بودم چیزی هست، و بود؛ امّا نمی‌دانستم دقیقاً چی.

صاحب‌خانه‌مان پیرزنی بود که «مخدّره خانم» صدایش می‌کردند. با عروس و پسرش زندگی می‌کرد. خانه‌شان بزرگ نبود، یک ساختمان کوچک دوطبقه. خودشان پایین بودند و بالا را گذاشته بودند برای اجاره. مخدّره خانم می‌گفت: «چاله چوله‌های زندگی هرطوری هست پر می‌شود، ببین تو برای زندگی چکار کرده‌ای.»

روز اوّل، رسیده نرسیده جاگیر شدیم و رفتیم حرم. آن‌وقت بود که دمِ گرفت. مهری و هدیه و مریم جلو چشم‌مم بودند که داشتند مظلومانه نگاهم می‌کردند. چیزی نمی‌گفتند ولی می‌دانستم دلشان مثل سیر و سرکه می‌جوشد. مهری چون کوچک‌تر از این حرف‌هاست که پی به حرف‌های نگفتهٔ ما ببرد، فقط می‌دانست داریم می‌رویم جایی، حالا کجا؟ نمی‌دانست. تازه چهار سالش تمام شده. شاید همان دکتر رفتن را باور کرد آن لحظه، حالا که دیده خبری ازمان نشده کلّی دمغ شده و دارد بهانه می‌گیرد. هدیه امسال می‌رود کلاس پنجم، بهش گفتیم می‌رویم قم

سری به عمو مرتضی بزنیم، یک شب بیش‌تر نمی‌مانیم، تو همان مدرسه داری طفلکی حتّی نپرسید مگر تو نداری؟ می‌دانستم که می‌داند، این را دودوی چشم‌هایش می‌گفت. مریم ولی بزرگ آن دو تاست. ماشاءالله خانمی شده برای خودش، دوم راهنمایی است. من که نباشم دلم به مریم قرص است که هوای‌شان را دارد. همین که وارد صحن رضوی شدم، دلم هوایشان را کرد، ولی از طرفی همین‌که می‌توانستم آزاد و رها برای خودم باشم لذّت می‌بردم. نبودند که مامان غرّشان را سرم بزند که چرا حواسم بهشان نیست، چرا مهری این کار را کرد، چرا مریم گوش به حرف نمی‌دهد، هدیه چرا این‌قدر سر به هواست؟

تا توی حرم بودیم، همه چیز خوب بود. توی رواق، مامان حتّی از توی کیفش لقمه برای من گرفت و یکی هم برای بابا. داد که من بدهم بهش. خودش نتوانست بخورد، حالش به‌هم خورد. من و بابا ترسیدیم. توی حرم چه‌قدر دعا کردم برای مامان برای بابا، برای بچّه‌ها. تا رسیدیم خانه و هرکسی گوشه‌ای افتاد، غریبه‌گی شروع شد.

غروب که شد عروس مخدّره خانم صدایم کرد و کتری قوری را داد دستم، گفت: «می‌دانم هنوز جای خودتان را پیدا نکرده‌اید.»

عطر چای رفت زیر دماغم و انگار که دنیا را بهم داده باشند، سرِ کیف آمدم. بعد گفت: «استکان نعلبکی‌ها که می‌دانی کجاست؟»

تازه یادم آمد که اصلاً توجّهی به آشپزخانه نکرده‌ایم. داشتم خودم را جمع‌وجور می‌کردم که از پلّه‌ها بکشم بالا که صدایم کرد: «فضولی نباشد ها.»

ماندم چه می‌خواهد بگوید. گفت: «اگر مزاج حاج‌خانم به‌هم ریخته، بگو یک سر بیاید پایین.»

چیزی نگفتم، گفت: «مخدّره‌خانم کارش همین است.»

و چشمکی بهم زد که ناخواسته لبخندی تحویلش دادم.

اصلاً خوشم نیامد، توی همان نگاه اوّل، جیک و پوک‌مان را درآورده‌اند. حتماً این‌هم یک‌جور کاسبی است دیگر. منتظر می‌مانند کسی بیاید و هرطوری هست چیزی ازش می‌کَنند. گفتم نکند پول این چای را هم ازمان بگیرند. کمی گذشت عروس صدایم کرد و یک بسته زنجبیل داد بهم گفت: «بریز توی چای مادرت، رنگ و رو نمانده براش.»

فردایش هم رفتیم حرم، کار دیگری نداشتیم بکنیم. مامان را گذاشتیم صحن انقلاب روبه‌روی سقاخانهٔ طلا، نشست روی فرش‌های پهن‌شده کنار دیگر زن‌ها. گفتیم همان‌جا باشد تا برگردیم. نمی‌دانم شنید یا نشنید، چادرش را کشیده بود روی صورتش و نمی‌دیدیمش. رفتیم بازار. کلّی چیزمیز گرفتیم، هرچه می‌گفتم، بابا «نه» نمی‌گفت. دلم پیش مهری و هدیه و مریم بود. بابا گفت: «بگرد چیزی هم برای عمّه‌ات پیدا کن.»

گفتم: «چی مثلاً؟»

گفت: «هرچی... فقط پیدا کن.»

جلوتر که رفتیم، جلو یک مغازهٔ پارچه‌فروشی پا کُند کرد، گفت: «ببین لیلاجان... این‌ها کدام‌شان خوب است؟»

دست کشید روی توپ‌های پارچه که روی هم چیده بودند. گفتم: «ولی... .»

پیشانی‌اش پر از گره بود، گفت: «ولی ندارد... یکی را انتخاب کن دیگر.»

عمه فرخنده هفتاد سال را شیرین رد کرده به دردش نمی‌خورد، آن پارچه‌ها هم مجلسی بود و مامان هم که اصلاً از این چیزها خوشش نمی‌آید. پارچه‌ها را بالا پایین کردم و دست گذاشتم روی گیپور آبی آسمانی. به فروشنده گفت: «چهار متر بِبُر.»

گفتم: «سه متر بس است.»

گفت: «سه متر... پارچه‌های چادری‌تان کجاست؟»

سعی کردم به خودم بقبولانم که نه، این‌طور که فکر می‌کنی نیست. بابا دلش هوس زیارت کرده، دست زن و دخترش را گرفته و هر طوری هست مدیرمان را راضی کرده، وسط ماه، تا بیاییم این‌جا، تا خلوت کنیم. پیش خودش فکر کرده بیاید کدورت این حرف و حدیث‌ها را از دل مامان بشوید، بگوید درِ دروازه را می‌شود بست، درِ دهان مردم را هرگز. بابا سوار قطار درجه یکمان کرده که خانم جان! آشتیِ آشتی. نگذاشته مامان پخت و پز کند و هر بار برده‌مان رستوران، سفره‌خانه و کلّی از خاطرات بازار و سفرهایش برایمان گفته که یعنی خانم عزیز، فرخنده خواهرم است دیگر، چکارش کنم، او کیست که زیر پای من بنشیند. خیلی سعی کردم، هر بار خودم را دلداری می‌دادم که این فکرهای باطل چیست که می‌کنی؟! خب عمّه این طرف آن طرف بنشیند هی بگوید «اجاق کور» تا خسته شود، آن‌قدر دنبال بیوه‌های پسرزا بگردد تا نا برایش نماند. نگاهم که به بستهٔ گیپور و چادر سفید می‌افتاد، دلم هُری می‌ریخت. می‌گفتم بابا مامان را نیاورده آشتی کنند بلکه آورده راضی‌اش کند، راضی به... . روزی چند بار زنگ می‌زدیم خانه سراغ بچّه‌ها را می‌گرفتیم ولی دل نداشتیم باهاشان حرف بزنیم. من با عمّه حرف می‌زدم تا می‌گفتم مواظب‌شان باش لحن صدایش را عوض می‌کرد که بچّه جان! فکر می‌کنی تو را کی بزرگ کرده؟ چندباری هم مریم زنگ می‌زد و سراغ می‌گرفت.

آن شب نرفتیم بیرون غذا بخوریم، مخدّره‌خانم بابا و پسرش را که یک جوان لاغر سبزه بود فرستاد پی کاری و عجیب که بابا هم بدونِ حرفِ پیش نشست ترک موتور و رفتند که رفتند. شب که شد پیک آمد درِ خانه با چهار پرس جوجه‌کباب و کلّی مخلّفات. گفت: «حساب شده.»

عروس مخدّره‌خانم (اسمش چی بود؟ مگر بابا حواس برایم گذاشت!) را صدا کردم و دو تا را دادم به او. زیراندازمان را پهن کردیم کف بالکن و نشستیم همان‌جا شاممان را خوردیم. مامان تازه سر حرف آمده بود. لقمه پشت لقمه می‌گرفت: «بدک هم نیست.»

گفتم: «آره... خوشمزه است.»

خندید، با قاشق پلاستیکی زد روی دستم: «آن‌جا را می‌گویم.»

و گوشهٔ گنبد و گلدسته را نشانم داد: «کاش آن دو تا نبودند.»

دو تا هتلِ بدقواره جلوِ دیدمان را گرفته بودند. مامان از خاطرات مجرّدی‌اش گفت، که با پدر و مادرش آمده بودند و یک‌راست رفته بودند زایرسرای حضرت. می‌گفت با این که دو طبقه بیش‌تر نبود ولی راحت می‌شد حرم را دید، هوس می‌کردی دست دراز کنی و کبوترهای حرم را بگیری توی دستت. بعد گفت: «ببینم هنوز هم زایرسرایی که رفتیم هست؟»

گفتم: «مامان من! غذایت را بخور. من که راهنمای گردشگری جناب‌عالی نیستم. از پایینی‌ها می‌پرسم.»

گفت: «نپرس، فکر می‌کنند می‌خواهیم برویم. آدم‌های خوبی‌اند.»

غذایم تمام شده بود، گفتم: «شاید!... ولی فضولند و عجیب غریب.»

چشم ریز کرد و سرش را تکان داد یعنی چرا؟ گفتم: «می‌گفت حال مامانت خوب نیست. می‌گفت مخدّره‌خانم دکتر خانگی است.»

مامان گفت: «تو چیزی بهشان گفته‌ای؟... از زندگی‌مان.»

گفتم: «من سرِ جمع دو بار عروس‌شان را دیده‌ام و یک‌بار هم مخدّره‌خانم را. چون فضولند حتّی اسمم را هم نگفته‌ام.»

مامان پاهایش را دراز کرد و ازم خواست سر بگذارم روی پاهایش. خوشم آمد. دست می‌برد بین موهایم و حرف می‌زد برایم. گفتم: «بعدازظهر مخدّره خانم آمد توی حیاط، من از این‌جا نگاهش می‌کردم. با دست گنجشک‌های روی دیوار را صدا کرد، آن‌ها هم آمدند دور و برش، برایشان برنج و خرده‌نان می‌ریخت و حرف می‌زد. باور می‌کنی واقعاً با دست صدایشان کرد و آن‌ها هم بلافاصله آمدند.»

آن شب بابا و پسر مخدّره‌خانم دیر وقت آمدند، تا بیایند، با مامان از هر دری حرف زدیم. حالش خوب خوب بود، کاش وقتی بابا بود هم همین‌طوری می‌شد، سرحال و قبراق. از آن روز بود که مسافرتمان یک طور دیگری شد، صبحش بابا مرا کشاند بازار و شبش هم فهمیدم که حالِ خوشِ مامان مال نبودِ بابا نیست، همه‌چیز به آن وقتی مربوط می‌شد که توی حرم تنهایش گذاشتیم. مامان گفت ما که رفته‌ایم چند رکعت نماز خوانده، کمی هم مفاتیح. بعد هم زیارت‌نامه دست گرفته. هنوز اوّلین «السّلام علیک» را نگفته بوده و دلش می‌خواسته هرچه زودتر خدا اجلش را برساند که دیگر تحمّل این زندگی را ندارد، که یکی گفته: «فکرِ این چیزها هم معصیت است.»

برگشته، زن کناری‌اش بوده. مامان گفته: «با منی؟»

زن سرش را از روی مفاتیح یا همچون چیزی برداشته و گفته: «مشیت هرچه باشد همان می‌شود. خلق خدا نباید با این حرف‌ها خودش را کوچک کنند.»

بعد گفته: «تو مگر صلاح‌سنجی؟ بسپارش به خدا... هو عالِمُ الغیبِ و الشَّهاده.»

یک جمله از کتاب توی دستش را آرام برای خودش خوانده و دوباره گفته: «تصمیمِ شوهرت را می‌گویم.»

مامان خواسته توجّهی بهش نکند و او هم بخواند «السّلام علیک یا...»، زبانش نچرخیده، حتّی نتوانسته بگوید: «شما دیگر کی هستی؟ مسایل ما به شما...» نشده بگوید: «اصلاً شوهرم را از کجا می‌شناسی؟»، آمده به زبانش: «مگر من زنش نیستم؟»

نه اشک می‌آمده توی چشم‌هایش، نه کلمه به زبانش. زن سمت مامان چرخیده، پیر بوده، شاید شصت، شصت و پنج. گفته: «او یک پسر می‌خواهد، خوب بهش بده.»

خنده آمده به لب‌های مامان، تلخ، خیلی تلخ. پیرزن گفته: «مگر نیامده‌ای این‌جا برای همین؟»

مامان تازه فهمیده که واقعاً آمده زیارت، نیامده یک مسافرت که شوهرش آورده تا دلش را به دست بیاورد، آمده نشسته توی صحن و چشم دوخته به حضرت. پیرزن گفته: «حواست هست آمده‌ای کجا؟ او دارد تو را می‌بیند.»

بعد آهی کشیده: «تو حتّی چشم‌هایت را به روی حضرت هم بسته‌ای... .»

مامان رفته سقاخانهٔ طلا و یک پیاله آب خورده و کاش بیش‌تر می‌خورده، یک آرامشی بهش دست داده که نه‌تنها کینه‌ای از شوهرش نداشته، که هرچه به خودش فشار آورده دیده دلش با همه صاف است، همان ده دقیقه- یک ربعی که آن‌جا بوده، دلش روشن بوده، زمزمه‌های مردم را واضح واضح می‌شنیده، بال زدن کبوترها از توی گوشش بیرون نمی‌آمده، سر بلند کرده تا ببیند.

وقتی رسیده خانه، مخدّره خانم آمده در را باز کرده، مامان که تا آن موقع توجّهی به خانه و صاحبش نکرده، دیده پیرزن توی حرم همان مخدّره‌خانم است، این‌همه مدّت این‌جا توی یک خانه بوده‌اند و او ندیده بوده‌اش. بغضش ترکیده.

بعد گفت: «راستش وقتی بو بردم که می‌خواهد مرا بیاورد مشهد، نتوانستم بگویم نه، با این‌که می‌دانستم چرا. می‌فهمی دخترم؟»

من باید بفهمم، من باید همه چیز را بفهمم و حواسم به همه چیز باشد، حتّی به عمّه که هر روز از قد و بالای ترشیده‌های فامیل برای بابا به‌به و چه‌چه می‌کند. امّا کسی آیا مرا می‌بیند؟ مثل وقتی شده بودم که توی شلوغی حرم، کسی کسی را نمی‌شناسد. دلم می‌خواست همه‌چیز مثل قبل شود، مثل وقتی که یک خانواده بودیم، یک خانوادهٔ واقعی. من نباید بگذارم این اتّفاق‌ها بیفتد، امّا مگر می‌توانم؟

از بازار آمدیم حرم، مامان را پیدا نکردیم، نگران شدیم و افتادیم دنبالش. بعد بابا به من گفت به گوشی مامان زنگ بزنم.

روز سوم، بعد از حرم، طرف‌های ظهر با مامان رفتیم پایین تا مخدّره‌خانم نگاهی به دلش بکند. عروس مخدّره‌خانم میوه

برایم آورد، پیرزن گفت: «دختر نعمت است. من پنج تا پسر دارم. سال تا سال سراغم را نمی‌گیرند. همین یکی فقط برایم مانده.»

و بعد گفت: «تو که چهار شکم زاییده‌ای، نمی‌دانی حامله‌ای؟ این حال و روزت مال بچّه است.»

و دستش را گرداند و یک‌جا نگه داشت و انگار که بخواهد نشانش بدهد: «ایناهاش، این بچّه‌است. چهل روز را رد کرده.»

وقتی رفتم بالا بابا توی بالکن بود. رفتم کنارش. خواستم بگویم: «...»

دستش را بالا برد. گفت: «وقتی ما می‌آمدیم این‌جا این‌قدر هتل نبود. یک‌هو سبز شدند.»

سیگاری روشن کرد، گفت: «ولی هر کاری کنند باز هم گنبد پیداست.»

یک محکمی به سیگارش زد: «وقتی پیداست، ولو کم، ولو یک ذرّه... پس هست. پس باید نگاهش کرد.»

نتوانستم چیزی بگویم. دست‌هایم را گذاشتم روی نرده و به سمتی که او نگاه می‌کرد، نگاه کردم.

بابا گفت: «زندگی سخت شده، خیلی سخت.»

گفت: «می‌فهمی که لیلا؟»

نگاهش کردم، چشم‌هایش سرخ بود، سرخ سرخ.

حالا هم این جمله‌ها را می‌گوید. سه ماه از آن ماجرا گذشته، یک کلمه هم از من و مامان نپرسیده که بچّه، پسر است یا دختر. عمّه فرخنده هم دیگر کم‌تر این طرف‌ها آفتابی می‌شود. مامان هم سرزنده، دارد برای ما و بابا خانه‌داری می‌کند، بدون این‌که هوس کند برود سونوگرافی.

عکس از: سلیمان گلی

سبز، سفید، خاکستری

رتبهٔ سوم در بخش داستان کوتاه، نهمین جشنوارهٔ داستان‌نویسی کبوتر حرم

حامد امامی، از گرمسار

مدام تکان می‌خورد. برخلاف چند لحظه پیش که آن‌قدر بی‌حرکت بود که شک کردم شاید خفه شده. دوست دارم فکر کنم این یعنی هیجانی که مخصوص اینجاست. حرف‌هایمان رازده‌ایم و چیزهایی گفته‌ایم، یعنی من گفته‌ام و او تنها نگاه کرده است. به من نه، به جایی دیگر. مدام نگاهش را از چشم‌هایم دزدیده است. این شاید بهترین راه برای دل کندن است. نمی‌دانم می‌فهمد معنی حرف‌هایم را و می‌تواند برایم چیزی بخواهد یا نه؛ امّا دوست دارم که به همین دمْ را خوش کنم. لیلا خیلی وقت است که دارد زنگ می‌زند. جوابش را می‌دهم:

- هوای اینجا گرفته است. یه جوریه. چشم رو چشم نمی‌تونم بذارم. دیشب اصلاً نخوابیدم. پیرم الهی. بچّه شده مثل یه تیکه گوشت و استخون. جون تو تنش نمونده.

- نباشم الهی...

- باشی الهی... راسته که اونجا آدم فکر می‌کنه خدا بهتر حرفش رو می‌شنوه؟ نه؟ دعا می‌کنی برامون بی‌معرفت؟

- این حرفا چیه لیلا؟ با این حرفا به هم می‌ریزم.

- شوخی می‌کنم بی‌جنبه. هوا چه‌طوره؟ خیلی گرمه؟

- آره خیلی. شرجیه. برو خونه یه مقدار بخواب لیلا جان. این‌طوری از پا در میای.

- نمی‌تونم تنهاش بذارم. شب تا صبح صدبار از خواب می‌پره و سراغ منو می‌گیره.

- خیلی جاتون خالیه. اومدنه مثل مسافری بودم که دار و ندارش رو بردن و ولش کردن به امون خدا.

- این‌قدر فکر و خیال ما رو نکن. مراقب خودت باش. هنوز نرفتی داخل؟ مگه با کاروان نمی‌ری اونجا؟

- نه. خواستم تنها باشم... گوشی... یه لحظه گوشی...

دیگر نمی‌توانم جلوتر بروم. نگاهم را به اطراف می‌چرخانم. اینجا پیدا کردن ایرانی سخت نیست. شاید از عرب‌ها بیشتر باشند. کسی را پیدا می‌کنم. از ظاهرش به‌راحتی می‌شود فهمید که ایرانی است. صدایم را به او می‌رسانم و خیلی زود مسیرمان با هم یکی می‌شود. لیلا را معطّل نمی‌گذارم:

- من بعداً باهات تماس می‌گیرم لیلا جان.

شرجی هوا، بیرون می‌ماند. هوای خنک با عطری که خیلی آشنا نیست حالم را عوض می‌کند. خوب یا بدش را درست نمی‌فهمم. اینجا فقط نور است و ستون. نیمی سفید، نیمی سبز. لابه‌لای ستون‌ها گاهی خالی خالی است و گاهی با یگ گروه که قرآن می‌خوانند و سر تکان می‌دهند، پر می‌شود. قدم‌ها می‌روند تا برسند. روی برق سنگ‌ها و لابه‌لای صف ستون‌ها. مسجد انگار انتها ندارد. کف پاها لابد روی برق سنگ‌ها، سرد و گرم می‌شوند.

من امّا فقط نگاهم به دنبال تمام شدن ستون‌هاست و گوشم به صدای لاستیک ویلچر که روی مرمرها ناله می‌کند. زیر پیراهنم قلبی تند می‌زند. از آقایی که مرا جلو می‌برد می‌خواهم که راه خودش را برود و می‌گویم که دیگر خودم می‌روم امّا دلش قرار نمی‌گیرد و می‌گوید: اون جلو بری، سخت‌تر می‌شه. سعیم این است که حالیش کنم به این سختی‌ها عادت دارم امّا او خیلی زود به من می‌فهماند که باید بگذارم او هم کار خودش را بکند. کمی راحت می‌شوم و دیگر معذّب نیستم. جلوتر که می‌رویم بیشتر با هم حرف می‌زنیم و از زیر زبانم می‌کشد که این پاها را کجا جا گذاشته‌ام. به جاهای شلوغ‌تر که می‌رسیم، صف‌های پراکندهٔ نماز و شرطه‌ها سخت می‌گذارند که حرکت کنیم. به سختی جلو می‌رویم و بین اشتیاق و دلهره معلّق می‌شویم. هر چه پیش می‌رویم، جمعیت بیشتر می‌شود. نگاهی به دور و برم می‌اندازم و دکمهٔ وسط پیراهنم را باز می‌کنم و دستم را می‌برم داخل. برق داخل چشم‌های من و همهٔ جمعیتی که پیش می‌رویم دارد از نور لوسترهای آن جلو سبز می‌شود که چشم‌های دیگری از لای پیراهنم روشن می‌شود. می‌خواهم اینجا را نشانش بدهم.

- ایول! بابا دمت گرم. چه‌طوری آوردیش تا اینجا؟

- خودم هم نمی‌دونم. من رو با این وضعیت می‌بینن، خیلی نمی‌گردن. خواست خدا بود.

- از تهران آوردیش؟

- من مشهدی‌ام. با کاروان مشهدم. آره از ایران اومده.

- قسمت رو می‌بینی؟ این که باید جَلد آقا باشه. چرا آوردیش اینجا؟ ببینن می‌گیرنش. مراقب باش.

- جلد آقاست ولی شاه پر نداره. نمی‌تونست تا حرم بره. خونگیه. جلد پنجرهٔ رو به حرم خونمونه. جاش هم پشت همون پنجره‌است.

آستینم را به شقیقه‌ام می‌کشم و نمی‌گذارم عرق روی پیشانیم بیشتر سُر بخورد . به سختی صدایم را از آشوب گلویم بیرون می‌آورم: مال پسرمه.

می‌رسیم به صف‌های منظّم. به فرش‌های سبز. صف به صف جایمان را باز می‌کنیم تا برسیم به آن جلو. انگار وقت تنگ است و همه چیز دارد تمام می‌شود. انگار همه دارند می‌روند و تو جا می‌مانی. کبوتر زیر پیراهن چرخی می‌زند و تقلّا می‌کند. جایی می‌ایستیم و من باید به لیلا زنگ بزنم. گوشی را به زحمت از جیبم بیرون می‌کشم. دکمهٔ سبز را دوبار فشار می‌دهم و روی صفحه، عکس رضا ظاهر می‌شود. دوبار بوق می‌خورد و دمْ پر می‌زند تا مشهد:

- لیلا باورت می‌شه. من یه قدمی قبر پیغمبرم. لیلا نمی‌دونم باید چکار کنم.

قطره‌ای سُر می‌خورد روی گونه‌هایم. بی‌اختیار. جوری که نمی‌توانم به لیلا بگویم پشت در خانهٔ حضرت زهرا ایستاده‌ای. سعی می‌کنم لیلا حالم را نفهمد امّا نمی‌توانم:

- الان باید رضا من رو می‌آورد. جاش خالیه. جاتون خالیه. اینجا آدم خیلی احساس تنهایی می‌کنه. مدینه یه جور عجیبیه. نمی‌شه گفت. نمی‌شه نوشت. فرض کن پشت پنجره فولاد بخوای حالت

عکس از: علی حسینیان نسب (جشنواره ملی عکس خانه دوست)

رو برای یکی پشت تلفن تعریف کنی... یه آقایی زحمت کشید من رو تا داخل آورد.

- خدا خیرش بده. خیالم راحت شـد. با شـیراز تماس گرفتم. می‌گن لیست انتظار کبد خیلی شلوغه. بعیده تا پنج شیش ماه دیگه خبری بشه.

- تا اون موقع که رضا از دسـت می‌ره. بیمارستان‌های دیگه چی؟

- فرقی نمی‌کنه.

- ای کاش یه مدّت تحمّل می‌کرد، سفر مکّه رو رد می‌کردیم. خیلی دوسـت داشت بیاد. از اون روزی که اسم نوشتیم، به کل مدرسه پز داده بود که دارم حاجی می‌شم. من هم نباید می‌اومدم وقتی شما دو تا نیومدید.

- تو اینجا می‌موندی که چی بشه؟ نگران نباش من هستم. رضا خوب بشه هر سه تامون یه سفر دیگه می‌ریم. فکر کنم این ماه باید یکی دو تومن پول قبض موبایل بدیم. اینقدر زنگ نزن.

- کِی حرم بودی لیلا؟

- دیروز.

- اینجا مثل حرم امام رضا نیست، ولی انگار آشناست. آدم فکر می‌کنه یه عمر اینجا بوده. مثل چیزایی که توی خواب می‌بینی و توی بیداری برات آشناست. دلم بدجور تنگ مشهده.

- راستی کبوتر رضا رو چکارش کردی؟

- اینجاست. زیر پیرهنم.

- جدی می‌گی؟ نگیرنش!

- آوردمش زیارت. جای رضا. می‌برمش بقیع و ولش می‌کنم. اونجا دیگه توی آسمونه. پر نمی‌خواد...

کبوتر تقلّا می‌کند. بوی آشنایی می‌پیچد توی سرم، میان این همه بوی ناآشنا و تند. سعی می‌کنم آرامش کنم. صدای رضا توی گوشم می‌پیچد که می‌گوید: بابا! بابا! پشت پنجره یه کبوتره. بیا بگیرش و من که دستانم را دور کبوتر حلقه می‌کنم. انگار میلی به پریدن ندارد. رضا فکر می‌کند که کبوتر حرم است. سعی می‌کنم خیالش را راحت کنم که زیر شکمش را رنگ کرده‌اند و شاه‌پرش هم زخمی شده. می‌گویم که کبوتر خانگی است. رضا خیالش راحت می‌شـود. زخم بال کبوتر را می‌بندیـم و چند روزی به دنبال صاحبش می‌گردیم. کسی پیدا نمی‌شود. شاه‌پر شکسته‌اش را که قیچی می‌کنیم، می‌شـود جلد سر و صـورت رضا و دلیل خوشحالی‌های از آن به بعد.

ستون حنانه برای لحظه‌ای تنها می‌شود. زیر سقفی که انگار آسمان است و دریا. مرد دشداشه‌پوشی صف را خالی می‌کند و جا برای ویلچر باز می‌شود و لحظه‌ای بعد هر دو چسبیده به ستون، گونه خیس می‌کنیم. مرد خداحافظی می‌کند و می‌رود. انگار من را به جایی که باید رسانده، خیالش راحت می‌شود. سمت راست صورتم را روی سـتون می‌گذارم و چشـم می‌دوزم به قفل آویز نقره‌ای که روی در مشبّک رنگ و رو رفتهٔ انتهای ردیف، آویزان است. نگاه همه پشت در مانده است. شانه از ستون برمی‌دارم. چرخ ویلچر را با دست‌هایم می‌چرخانم و جلو می‌روم. خودم را می‌رسانم به جلو در خانهٔ پیغمبر. همانجا می‌ایستم و زل می‌زنم به سـیاهی داخل خانه. دیگر نه صدای داد و بیداد شرطه‌ها را متوجّه می‌شوم و نه تنه زدن‌های مردم را. دست می‌گذارم روی سینه‌ام و چیزهایی می‌گویم. شرطه چهره‌اش را در هم می‌کشد.

به لحظهٔ جدا شدنم از لیلا و رضا برمی‌گردم که پرستار با نوک انگشت‌هایش روی دست رضا زد و سوزن سرم را فرو کرد داخل بدنـش. کمی خودش را جمع کرد. انگار درد زیادی برایش نبود. دست از دست رضا جدا کردم. بلیط‌ها و پاسپورت‌های لیلا و رضا را گذاشتم کنار تخت. دل کندن برایم سخت بود. الان هم همان حس را دارم. کمی جلو می‌روم و خیره می‌مانم به کلمات کوفی روی در خانه. بچّه‌ای شـده‌ام که می‌خواهد سر روی شانه‌های پدرش بگذارد و زار زار گریه کند. پر از صدا هستم. از سال‌ها پیش تا حالا. پر از سلام هستم و صلوات از مشهد به مدینه از مدینه به مشهد. نمی‌دانم که حرف خودم را کجای این نجواها بزنم. کبوتر زیر پیراهنم تقلّا می‌کند. نگاه مأمور سبزپوش انگار به برجستگی زیر پیراهنم اسـت. شرطهٔ سـبزپوش چهره درهم می‌کشد و با چوب‌دسـتی‌اش اشاره می‌کند: حَرَک حَرَک و می‌فهمم که باید حرکت کنم.

از مسجد خارج می‌شـوم. دوباره شرجی هوا می‌ریزد روی صورتم. می‌افتم روی خط‌های کف بین الحرمین و می‌روم تا برسم پشت دیوار بقیع. گوشی را درآورم و دوباره مشهد را می‌گیرم. لیلا آرام اسـت. من برایش از اینجا می‌گویم و او از آنجا. آن‌قدرادامه می‌دهیم که لیلا جیغی می‌کشد: نفس نمی‌کشه... نفس نمی‌کشه. هر چه صدایش می‌کنم جواب نمی‌دهد. می‌فهمم که پرستارها او را پس می‌زنند و می‌ریزند داخل اتاق. کسـی می‌گوید کیسهٔ اکسیژن. صدای خط روی دستگاه صاف می‌شود. این را به سختی می‌فهمم. دوباره به هم می‌ریزد و تلفن قطع می‌شـود. دوباره شـمارهٔ لیلا را می‌گیرم. جواب نمی‌دهد. چند بار دیگر هم. رضا می‌آید و می‌رود لابد. حالم به هم می‌ریزد. از آن وقت‌هایی است که اگر لیلا هم اینجا بود مرا نمی‌شناخت.

نمی‌فهمم چه‌طور و چه کسی کمکم کرد تا پلّه‌ها را بالا بیایم. به خودم که می‌آیم، پشت پنجره‌های آجری بقیع هستم. وقتش است. دکمهٔ پیراهنم را باز می‌کنم و کبوتر رضا را درمی‌آورم. دیگر نشانی از زخم بال‌هایش نیست. انگار بالای بالا هستیم و دنیا زیر پایمان می‌چرخد. بالاتر، آسمان است و خورشید و گنبد سبز که می‌درخشد. لیلا هنوز جواب نمی‌دهد. به حرف می‌آیم. صدایم را می‌شود از چند متری شنید: آقاجان زیارت رضا رو از من قبول کن. خودت شفاش رو بده. به خیر بگذره، خادم پسرت می‌کنمش...

کبوتر را از لای پیراهنم درمی‌آورم و سرش را می‌بوسم و حرف آخر را می‌زنم: «خوش به حالت» و می‌گذارمش بین سوراخ‌های دیوار. کبوتر آرام می‌پرد آن سـمت دیوار و مستقیم رو به جلو می‌رود. شـاید می‌داند که باید کجا برود. می‌رود قاطی دسـتهٔ کبوترهای کنار قبر چهار امام. رنگش با بقیهٔ خاکسـتری‌ها فرق می‌کند. می‌روند پشت تپه. دکمهٔ سبز را دوبار می‌زنم، امّا بی‌فایده است. کبوترها از پشت تپه بلند می‌شوند. نور آفتاب که از پشت تپه‌های بقیع سرک می‌کشد، چشمم را می‌زند. تلاش می‌کنم که رنگ کبوترها را تشخیص دهم ولی نمی‌توانم. کبوترها به آسمان می‌روند و دور گنبد خضرا چرخی می‌زنند و در تیزی نور آفتاب گم می‌شوند. گوشی داخل دستم زنگ می‌خورد.

هنر طراحی در ایران

به همراه دستنامی از مجموعه محمدحسن حکیمی

پژوهش و نگارش:
حسن امیرزی‌نژاد

با آثاری از:
ابوالحسن صدیقی، فرامرز پیلارام، هوشنگ سحابی، مهراب سپهری، پرویز کلانتری، ایدین آغداشلو، عالیتبار الخاص و ...

علاقه‌مندان می‌توانند جهت تهیه این کتاب با تلفن ۰۵۱۱-۸۲۶۷۶۲۲ تماس حاصل فرمایند.

www.aqatir.ir

ALSTANRE