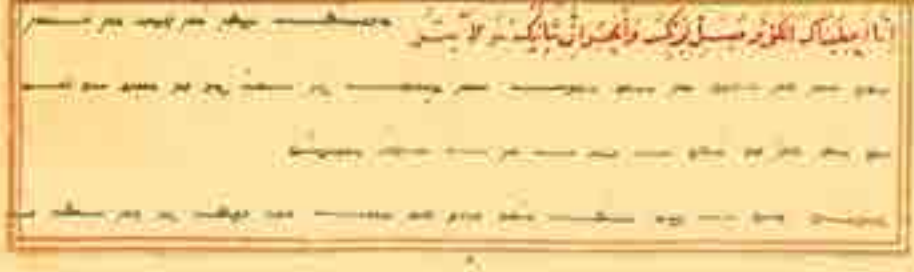
آستان قدس رضوی

آستان

شماره ۱۰۰ پاییز ۹۲ - ۱۵۰۰ تومان

پژوهه
مجموعه‌ای از پژوهش‌های حوزوی

الامام الرضا ابوالحسن علی بن موسی

شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی:

کتیبه‌های صحن عتیق

فصلنامهٔ آستان هنر/هنرنامهٔ آستان قدس رضوی/
شمارهٔ ۱۰ / پاییز ۱۳۹۳
کاری از «گروه هنر پژوهی رضوان» وابسته به مؤسّسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی

مدیر مسئول: علی ثابت نیا
سردبیر: شادی غفوریان

ناظر محتوایی: مهدی سیم‌ریز
مشاوران علمی: علی اصغر ناصری مهر، مهدی صحراگرد

صفحه آرایی و گرافیک: رضوان گرافیک
مرجان جلالی
طرّاحی لوگو: مسعود نجابتی
امورفنی و ناظرچاپ: نسرین جلیلیان
لیتوگرافی و چاپ: مؤسّسهٔ چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی

با سپاس از:
سیدمحمد مجتبی حسینی، جواد آرین منش، سید حسین عابدی، گنجینهٔ کتابخانه و موزهٔ ملی ملک، مریم لبانی مطلق (صاحب اثر تذهیب تزیینی در صفحه ٤ شماره ۹)

■ **سرآغاز...**
مهدی سیم ریز / ۵
■ **همگامی نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای با ادبیّات عامیانهٔ عصر قاجار (مطالعهٔ مضمونی و ساختاری نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای متعلّق به موزهٔ آستان قدس رضوی با تصاویر کتاب طوفان البکاء)**
مهنوش غفوریان مسعودزاده، جواد علیمحمدی اردکانی / ۸
■ **درب طلا، نقره و جواهرنشان پایین پای مبارك، موجود در موزه مرکزی آستان قدس رضوی**
حمیدرضا کریمی/ ۲۲
■ **جلوه‌ای از هنر کتاب‌آرایی عهد ایلخانی (مکتب سلطانیه)؛ مصحف شمارهٔ ۱۴۱ در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی**
کیانوش معتقدی/ ۳۶
■ **نگارهٔ قدمگاه، جلوه‌ای از مضامین رضوی**
مرضیه علی پور/ ۴۶
■ **فقدان تحقیقات بنیادین درخوشنویسی ایران گفتگو با دکتر حمیدرضا قلیچ‌خانی**
شادی غفوریان / ۵۴
■ **هنر؛ برترین شیوهٔ تبلیغ دین گفتگو با دکتر غلامعلی حدادعادل**
شادی غفوریان/ ۶۰
■ **تصاویر بارگاه امام رضا علیه السّلام به قلم ابوتراب غفاری**
سیدمهدی سیدقطبی / ۶۲
■ **یادنام... / ۶۶**
استاد قوام الدین طیان شیرازی
سید حسن حسینی / ۶۶
علی آیریا
ابوالفضل زارعی / ۶۸
محمدحسن بیوکی رضوان
محمدحسن پاکدامن / ۷۰

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

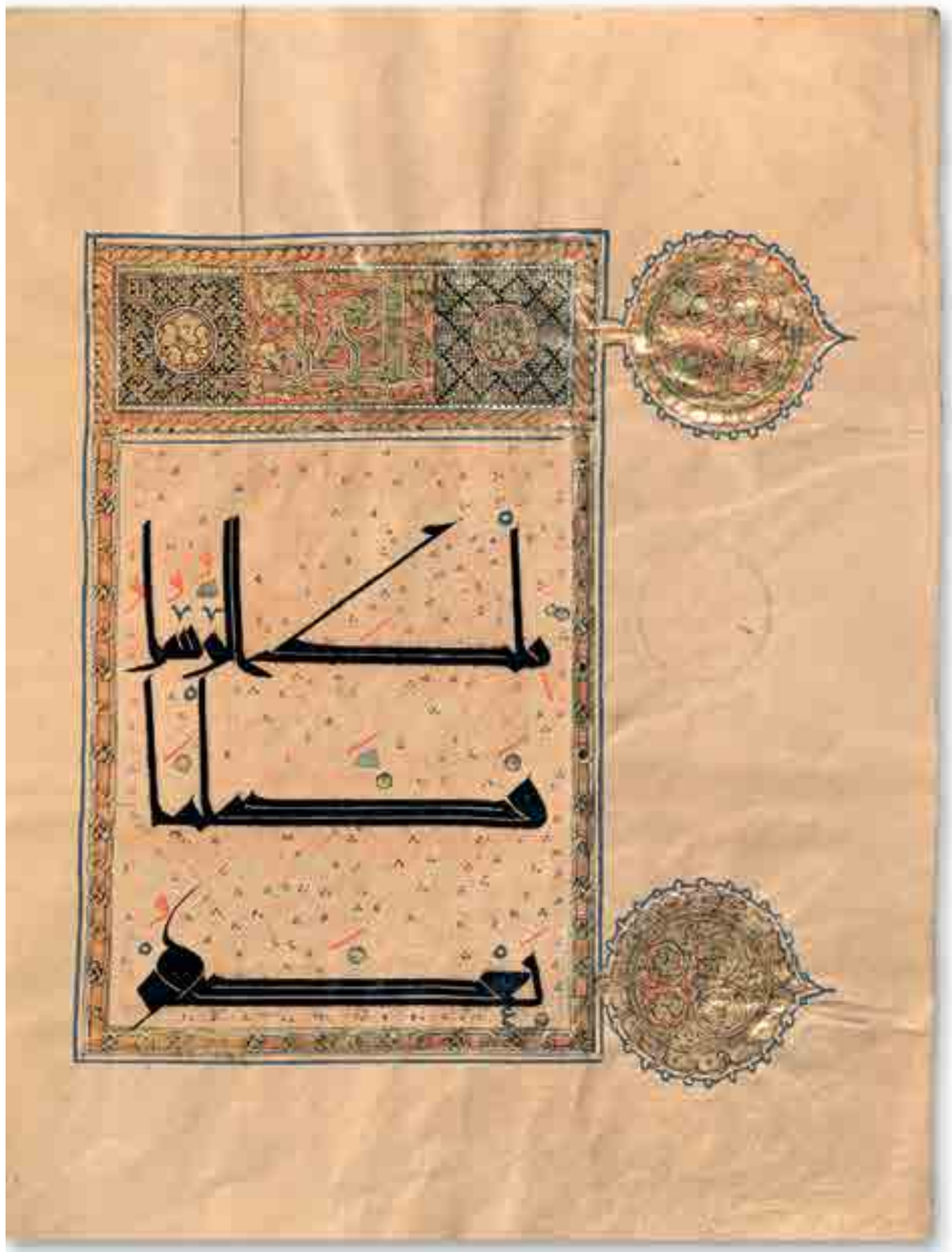
آدرس: مشهد، خیابان کوهسنگی ، خیابان عدالت ، عدالت۱۸، شمارهٔ ۹/۱
مؤسّسهٔ آفرینش های هنری آستان قدس رضوی
تلفن: ۰۵۱۳۸۴۴۵۱۴۲ پنج خط
تلفکس: ۰۵۱۳۸۴۲۲۰۱۵
راه هـای ارتبـاط با نشـریه:
astanehonar8@gmail.com
honarpajouhi@gmail.com
www.aqart.ir

▲ داستان حضرت ابراهیم/ بوستان سعدی / سده دهم هـ . ق/ کاخ گلستان
▶ عکس روی جلد: برگرفته از کتاب معراج نامه/ تالیف ماری رزسگای

سرآغاز...

مهدی سیم ریز

همه چیز از یُمن "لولاک" تو آغاز می‌شود...
ذره‌ها بستهٔ نام تواند و کهکشان‌ها قدمگاه معراج تو.
همهٔ جویبارهای هستی از کوهسار عظمت تو سرچشمه می‌گیرند و به دریای معرفت تو می‌ریزند. نسیم از لابلای گیسوان تو می‌گذرد تا طبیعت را بارور مِهری لایتناهی کند و همهٔ ارکان آفرینش را به جنبش وا دارد.
ای خاتم رسالت آدم، ای عظمت طوفان نوح، ای هیبت بت‌شکن ابراهیم، ای اعجاز دستان موسی، ای روح بلند مسیحا...
کدام قابِ هنر گنجایش قامت تورا دارد و کدام رنگ خیال، مجال درک تو را؟!
کدام نقش، ترسیم جمال توست وقتی تمام نگاره های عالم، خال لبی است که نقاش ازل بر ماه رخسارت نشانده است؟
کدام نام، شایستهٔ توست وقتی همه چیز از تو آغاز می‌شود و درتو پایان می‌گیرد؟!
بگذار از حوالی خیالت بگذریم، بگذار نسیم، بوی زلفان پریشانت را بستر رستن شکوفه‌ها کند...
ای مهربان، آهسته قدم بردار،
کوچه‌های جهل بشر هنوز تشنهٔ خون پیشانی توست...



قرآن - شماره ثبت : ۳۰۵۳ / خط : کوفی پیرآموز،
ابعاد : ۲۵×۲۰ سانتی متر / کاتب و مذهب : عثمان وراق غزنوی
از کتاب شاهکار های هنری در آستان قدس رضوی
(منتخب قرآن های نفیس از آغاز تا سده نهم هجری قمری)

همگامی نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای با ادبیّات عامیانهٔ عصر قاجار

(مطالعهٔ مضمونی و ساختاری نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای متعلّق به موزهٔ آستان قدس رضوی با تصاویر کتاب طوفان البکاء)

مهنوش غفوریان مسعودزاده*، جواد علیمحمدی اردکانی**

چکیده

با توجّه به تاریخچهٔ نقاشی قهوه‌خانه‌ای که از مناسبات فرهنگی و هنری عصر قاجار تأثیر پذیرفته، هدف این پژوهش، جست‌وجوی زیربنایی‌ترین منابع الهام نقاشان قهوه‌خانه‌ای از لحاظ فرمی و محتوایی در آفرینش آثار عاشورایی است. مقالهٔ حاضر به منظور بررسی و بازنمایی تأثیرپذیری این آثار از کتب چاپی مصوّر عامیانهٔ روزگار خود، به روش میدانی و با برگزیدن سه اثر شاخص از آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای عاشورایی موجود در موزهٔ آستان قدس رضوی به عنوان نمونه، به مقایسهٔ تطبیقی ساختار و محتوای این آثار با تصاویر موجود در کتاب مذهبی طوفان البکاء پرداخته است. در پایان چنین نتیجه گرفته شده که یکی از مهم‌ترین منابع الهام نقاشان سبک قهوه‌خانه‌ای، کتب مصوّر چاپ سنگی و ادبیّات عامیانهٔ عصر قاجار بوده است.

کلیدواژه‌ها: نقاشی قهوه‌خانه‌ای، چاپ سنگی، طوفان البکاء، مضامین عاشورایی، موزهٔ آستان قدس رضوی.

* کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه علم و فرهنگ تهران.
mehnoushghafourian@yahoo.com
** استادیار گروه نقاشی، دانشگاه علم و فرهنگ تهران.
info@pars-art.com

این مقاله مستخرج است از: پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان «بررسی و تحلیل نقاشی‌های خیالی‌نگاری موجود در موزهٔ آستان قدس رضوی».

مقدّمه:

از منظـر تحوّلات فرهنگـی و اجتماعی، عصر قاجار را می‌تـوان یکی از مهم‌تریـن ادوار فرهنگی و تاریخی ایران دانسـت. ایـرانِ عصر قاجـار، میان دو قطب «سـنّت» و «تجدّد» در نوسان بود. تغییرات و دگرگونی‌های اجتماعی و سیاسی، زمینه‌ساز تحوّلات فرهنگی شد و برقراری ارتباط با کشـورهای اروپایی نیز تأثیرات فراوانی بر فرهنگ و هنر ایران دورهٔ قاجار گذاشت.

نقاشـی ایرانی نیز در این دوره شـاهد تحوّلات سبکی بسـیار بود، به گونـه‌ای که چگونگی و چرایـیِ این جریان پیوستهٔ تغییر و دگرگونی در سال‌های گذشته همواره موضوع مطالعات تاریخ‌نگاران و پژوهشگران هنر بوده است.

«نقاشـی دورهٔ قاجـار را می‌تـوان در دو گـروه کلّی اشرافـی و عامیانه مورد بررسـی قرار داد؛ نقاشـی اشرافی شـامل پیکره‌نگاری دربـاری، تصاویر نسـخه‌های خطی، نقاشـی‌های روی کاشـی در تزیینـات کاخ‌هـا و مانند آن است و نقاشی عامیانه شامل نقاشی قهوه‌خانه‌ای یا عنوان جدید آن خیالی‌نگاری، تصویرسازی کتاب‌های چاپ سنگی، نقاشـی‌های کاشـی‌های سردرِ حمام‌ها و اماکن عمومی و نقاشی‌های دیواری امامزاده‌ها و مکان‌های عمومی مشابه است» (افشار مهاجر، ۱۳۸۴: ۶۱).

در این بین، نقاشـی قهوه‌خانه‌ای به شدّت تحت تأثیر جریانات فرهنگـی دوران خود، همچون رواج کتب مصوّر چاپ سنگی، نقالی و روضه‌خوانی و دیگر تحوّلات فرهنگی ـ اجتماعی بود؛ تحوّلاتی که به واسطهٔ انقلاب مشروطه، پی در پی جامعهٔ ایـران را با آزمون‌ها و تجربه‌های نوظهوری مواجه می‌ساخت.

یکـی از ایـن جریانـات فرهنگـی، آداب سـوگواری امـام حسـین (ع) و رونق روضه‌خوانـی در دورهٔ قاجار و شکل‌گیری نمایش آیینیِ تعزیه بود. «روضه‌خوانی مجلسی بود که در آن کتاب روضه الشهدای کاشفی خوانده می‌شد. پس از روضه الشـهدا،کتاب‌های دیگـری در عصر قاجار با موضوع مقاتل تألیف شد که مهم‌ترین آن‌ها طوفان البکاء[1] معروف به جوهری و اسرار الشـهاده[2] اسـت» (محجوب، ۱۳۸۷: ۱۲۳۵).

روضه‌خوانـان روش کار خـود را مطابق فرهنگ زمانه تغییـر داده و منبع روضه‌های خـود را نیز با هدف جلب حداکثر رضایت مخاطبان‌شـان عـوض می‌کردند. پرده‌های مربوط به روضه‌خوانی که تصویرگر وقایع عاشـورا بودند، در مکان‌های عمومی نصب می‌شـد تا به اجرای پرشـورتر مراسم و برانگیختن احساسات مخاطبان کمك کند. حمایت دربـار از برگزاری نمایش تعزیه و سـاختن تکیهٔ دولت برای اجرای آن نیز به محبوبیت و رونق این مراسـم افزود و به آن جنبهٔ رسمی و عمومی بخشید.

این‌گونـه بود که اعتقـادات مذهبی مـردم به صحنهٔ دیداری و شـنیداریِ نمایش وارد شد و مورد استقبال اقشار مختلـف جامعه قرار گرفت، ضمن آن‌که وجود موسـیقی، حرکت، شـعرخوانی مذهبی و نوحه‌سرایـی نیز هیجان و جاذبهٔ ویژه‌ای به این نوع نمایش می‌بخشید.

جاذبهٔ بصری صحنهٔ نمایش تعزیه در نقاشـی‌هایی که با مضمون عاشورا تصویر شـده‌اند، جلوه‌گر است. در این دوران، نقش‌پردازیِ مذهبی مانند ترسیم شمایل معصومین و بیـش از همه تصاویر مربوط به واقعهٔ عاشـورا بر روی پرده‌های بزرگ به شـیوهٔ نقاشـی عامیانه رونق یافت. این سبک از نقاشی، به «نقاشی قهوه‌خانه‌ای»[3] شهرت دارد.

نکتهٔ قابل توجّه، تأثیرگذاری سنّت نقاشیِ درباری قاجار بر سـبک نقاشی قهوه‌خانه‌ای است. بر این اساس، پرده‌های نقاشی عاشورایی که روایتگر این واقعهٔ تأثرانگیزِ مذهبی در سـاختار هنر عامیانه‌اند، همزمان تحت تأثیر نمایش تعزیه و عناصر زیباشناسانه و تزیینیِ نقاشی درباری قاجار قرار دارند.

متأسـفانه آثار چندانـی از نقاشـی قهوه‌خانه‌ای دورهٔ قاجار که دارای تاریخ و رقم باشـند، در دسـت نیست. از آن‌جـا که انگیزهٔ اصلی این پژوهش پی بردن به منابع الهام سبک نقاشـی قهوه‌خانه‌ای با مضامین عاشورایی از لحاظ سـاختار و محتـوا در دورهٔ قاجار اسـت، بی‌تردید باید در گام نخسـت، مجموعه‌ای را جسـت‌وجو کرد و برگزید که اطّلاعاتی درسـت و دقیق در مورد این گـروه از آثار را در اختیارمان قرار دهد.

پژوهش حاضر، موزهٔ آستان قدس رضوی را به عنوان حوزهٔ مطالعاتی خود برگزیده اسـت، زیرا این موزه با توجّه به حال و هـوای مذهبی حرم امام رضـا(ع)، دارای گنجینه‌ای غنی از شمایل معصومین و نقاشی‌های مذهبی و به ویژه نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای عاشورایی است. اغلب این آثار اهدایی هستند و شـماری از آن‌ها به دورهٔ قاجار تعلّق دارند. با توجّه به این‌که تاکنون پژوهشی روی نقاشـی‌های قهوه‌خانه‌ای موزهٔ آستان قدس صورت نگرفته، با انتخاب سه اثر شاخص از این مجموعه، این آثار را مورد بازشناسی قرار خواهیم داد.

پیشینهٔ پژوهش

چنان‌کـه گفتـه شـد، هـدف اصلـی ایـن پژوهش، جسـت‌وجوی منابـع الهـام نقاشـان قهوه‌خانـه‌ای و نیز مقایسـه و تطبیـق این نقاشـی‌ها از منظـر ویژگی‌های

مضمونی و ساختاری است. در این مسیر، پژوهش حاضر از دستاوردهای مطالعات مرتبط پیش از خود نیز بهره گرفته است. ضروری است ضمن معرفی این منابع، توضیح کوتاهی در مورد هر یک ارایه شود:

۱ـ مهدی مرادی شورچه در مقالهٔ «تأثیر تصاویر چاپ سنگی بر نقاشی معاصر ایران»، در پی بازنمایی تأثیر تصاویر چاپ سنگی بر نقاشی و گرافیک معاصر ایران بوده است. وی ضمناً نشان داده که چگونه هم نقاشی قهوه‌خانه‌ای و هم نقاشی نوگرای ایران از این تصاویر تأثیر پذیرفته‌اند. «در میان نقاشی‌های معاصری که به موضوعات مذهبی پرداخته و متأثّر از تصاویر چاپ سنگی دورهٔ قاجارند، نقاشی‌هایی به چشم می‌خورند که در وهلهٔ اوّل متأثّر از ترکیب‌بندی این تصاویرند. در میان نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای نمونه‌هایی از این‌گونه به چشم می‌خورد» (مرادی شورچه، ۱۳۸۷: ۳۴). به نظر می‌رسد آن‌چه برای نویسندهٔ این مقاله اهمّیت داشته، تنها مقایسهٔ تطبیقی تصاویر با یکدیگر بوده است. این مطالعه موردی نبوده و در آن شناسنامهٔ دقیقی از تصاویر ارایه نشده است.

۲ـ خیزران اسماعیل‌زاده در مقاله‌ای با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی نقاشی‌های عاشورایی حسن اسماعیل‌زاده با متن مقتل روضه‌الشهدا»، محتوا و مضامین نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای عاشورایی را مد نظر قرار داده و به میزان تأثیرپذیری نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای حسن اسماعیل‌زاده از کتاب روضه‌الشهدا، اثر ملاحسین کاشفی پرداخته است. نویسنده در ادامه از بهره‌گیری فراوان نقاش از سایر مقاتل و داستان‌های رایج میان مردم سخن گفته، امّا به نام کتاب‌های عامیانه‌ای که بین مردم رواج داشته‌اند و منشأ ادبی و محتوایی نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای بوده‌اند، اشاره‌ای نکرده است.

۳ـ اولریش مارزلف در کتاب خود با عنوان تصویرسازی داستانی در کتاب‌های چاپ سنگی فارسی، به بررسی کتاب‌های مصوّر چاپ سنگی پرداخته و فهرستی از آن‌ها را به همراه فهرست نقاشان این کتاب‌ها ارایه داده است. به عقیدهٔ وی: «کتاب‌های چاپ سنگی مصوّر به عامهٔ مردم نزدیک‌تر بوده و از منظر اجتماعی، تصاویر این کتاب‌ها با برخی از هنرهای دیگر مانند گچ‌کاریِ روایی در بناهای عمومی، کاشی‌کاری‌های تصویری و یا نقاشی قهوه‌خانه‌ای مرتبط است» (مارزلف، ۱۳۹۰: ۱۴). وی بارها از طوفان البکاء جوهری به عنوان محبوب‌ترین و مهم‌ترین کتاب چاپ سنگی مصوّر عصر قاجار (به استناد بیشترین دفعات چاپ) نام برده است (همان: ۱۴و ۴۴).

۴ـ علی بوذری در کتاب چهل طوفان، پس از بررسی مفصّل چاپ‌های مصوّر طوفان البکاء فی مقاتل الشهدا به قلم محمدابراهیم ابن محمدباقر جوهری، در خصوص اهمّیت این اثر در دورهٔ قاجار نوشته است: «تاکنون ۵۶ چاپ سنگی و سربی مصوّر و ۱۲ چاپ بدون تصویر طوفان البکاء شناسایی شده که این رکورد در میان کتاب‌های چاپی دورهٔ قاجار بی‌سابقه و بی‌رقیب است» (بوذری، ۱۳۹۰: ۱۸).

نقاشی قهوه‌خانه‌ای

نقاشی قهوه‌خانه‌ای نوعی نقاشی روایی است که در دورهٔ قاجار رواج یافته و تا به امروز نیز کمابیش ادامه دارد. این نقاشی‌ها بر روی پرده‌ها یا بوم‌هایی در ابعاد بزرگ ترسیم شده و به موضوعات مذهبی، مانند واقعهٔ عاشورا، اشعار حماسی شاهنامه و همچنین داستان‌های عامیانه و اشعار تغزلی اختصاص داشته‌اند. مضامین این تصاویر غالباً برگرفته از ادبیّات عامیانهٔ دوران خود بود، به همین سبب، این سبک از نقاشی، زیرمجموعه‌ای از هنر عامیانه به شمار می‌آید.

از آن‌جا که اغلب مخاطبان این نقاشی‌ها مردم کوچه و بازار، عامی، کم‌سواد و بی‌سواد بودند، اماکن عمومی همچون قهوه‌خانه‌ها و تکایا، محل‌های اصلی عرضه و نمایش نقاشی‌های این سبک شناخته می‌شد و به نظر می‌رسد حامیان هنر مردمیِ نقاشی قهوه‌خانه‌ای نیز در درجهٔ اوّل همین قهوه‌چی‌ها و صاحبان قهوه‌خانه‌ها بودند. «از اواسط دورهٔ قاجار به این‌سو، قهوه‌خانه‌ها همچون یک پدیدهٔ اجتماعی در شهرها به خصوص در تهران و میان مردم نقش و اعتبار یافت و شاهنامه‌خوانی و قصه‌گویی یکی از برنامه‌های فرهنگی رایج قهوه‌خانه‌ها شد» (بلوکباشی، ۱۳۷۵: ۸۷).

قهوه‌خانه‌ها محل تجمع قشرهای مختلف جامعه بود و مسایل روز در آن‌ها مورد بحث و بررسی قرار می‌گرفت. نقالان با روایت داستان‌های حماسی شاهنامه و وقایع تاریخی ـ مذهبی، مردم را دور هم جمع می‌کردند. نقاشان نیز این روایت‌ها را به تصویر می‌کشیدند. نقالان از روی پرده‌های بزرگی که این نقاشی‌های روایی و قابل فهم برای همهٔ اقشار جامعه بر آن‌ها نقش شده بود، وقایع و داستان‌ها را برای مخاطبان‌شان بازگو می‌کردند. در نتیجه «شاید بتوان قهوه‌خانه را خاستگاه این نوع نقاشی دانست» (پاکباز، ۱۳۸۴: ۲۰۱). «هنگامی که نقاشی پرده‌خوانی[۴] در ایران متداول شد، قهوه‌خانه‌ها در حقیقت به صورت کارگاه نقاشی نقاشان درآمد» (فلور، ۱۳۸۱: ۸۶) و «در نهاد قهوه‌خانه، دو مکتب

از هنرهای کلامی و تجسمی یعنی سخنوری و نقاشی رشد و بالندگی یافت» (بلوکباشی، ۱۳۷۵: ۱۱).

بسیاری از تصاویر این نقاشی‌ها ساده به نظر می‌رسند، زیرا نقاشان این سبک اغلب کسانی بودند که حرفه‌ای غیر از نقاشی، مانند گچ‌بری و کاشی‌کاری داشتند. ویلیام فلور در کتاب خود، نقاشی و نقاشان دورهٔ قاجار، نقاشان آن دوره را به سه طبقه تقسیم کرده است: «نقاشان دربار در عالی‌ترین طبقه بودند و نقاشان مستقل که نقاشی‌هایی برای فروش تدارك می‌دیدند در دومین طبقه قرار داشتند، سومین طبقه از نقاشان نیز به عنوان پیشه‌وران صنعتی عمل می‌کردند (بیشتر آن‌ها شاگردان نقاشان طبقهٔ دوم بودند) و طرح‌ها و رسم‌هایی برای منسوجات (قالی، قلمکار، شال) یا صنعت کاشی‌پزی و نیز برای معماران تهیه می‌نمودند. نقاشان پرده‌های نقالان و قهوه‌خانه‌ها عموماً در این شاخه از هنر تجسمی متخصص بودند» (فلور، ۱۳۸۱: ۱۷).

همان‌طور که گفته شد، تصاویر این نقاشی‌ها ساده و برای همگان قابل فهم بود. نقاش اسامی شخصیت‌های داستان را در کنار تصویر آنان می‌نگاشت. وی تابلو را به چندین قسمت تقسیم می‌کرد، موضوع را در دورتادور می‌کشید و مضمون و شخصیت اصلی روایت و اوج داستان را ـ که در مورد تابلوهایی با مضامین عاشورایی، به نبرد ظهر عاشورا اختصاص داشت ـ در مرکز تابلو قرار می‌داد. در این نقاشی‌ها بُعد زمان و مکان شکسته می‌شد. به منظور نمایش این ویژگی، چندین صحنه که متعلّق به زمان‌های مختلف از یک رخداد واحد بودند ـ مثلاً حتّی صحنه‌های پس از عاشورا ـ در یك پرده و در کنار یکدیگر ترسیم می‌شد. همچنین در این سبک از نقاشی، اصول مربوط به آناتومی و پرسپکتیو رعایت نمی‌شد و چهره‌ها چنان ترسیم می‌شد که زاییدهٔ تخیل نقاش بود. نمادها و نشانه‌های مرتبط به موضوع نیز به صورت محسوس ترسیم می‌شد تا تأثیری آنی و همراه با هیجانی خاص بر مخاطب داشته باشد. وجه مشترك آشکار این نگاره‌ها، تقابل قوای اولیا و اشقیاست.

رنگ‌های غالب در پرده‌های مذهبی، سبز، قرمز و زرد و پس از آن‌ها آبی فیروزه‌ای است. امام حسین(ع) در تمام تصاویر دستاری سبز بر سر دارد که قسمتی از آن را به دور گردن پیچیده است. ایشان طفلی نیز در آغوش دارد که نماد حضرت علی اصغر(ع) است. به این ترتیب، بیننده در نخستین نگاه، روایت نقاشی را درمی‌یابد (تصویر ۱).

تصویر ۱ـ واقعهٔ عاشورا، اثر عبدالله مصوّر، نقاشی رنگ و روغن، اصفهان، اواخر سدهٔ ۱۹و اوایل سدهٔ ۲۰ م (Robinson, ۱۹۹۹: ۲۷۷)

از قدیمی‌ترین دیوارنگاری‌ها و کاشی‌کاری‌های سبك قهوه‌خانه‌ای می‌توان به این سه اثر اشاره کرد:

۱ـ دیوارنگارهٔ امامزاده شاه زید در اصفهان، «مربوط به سال ۱۰۹۷هـ.ق. / ۱۶۸۵م.»[۵] (میرزایی مهر، ۱۳۸۶: ۲۳)، (تصویر ۲)؛

۲ـ کاشی‌کاری‌های حسینیهٔ مشیر شیراز، «منسوب به آقا بزرگ با موضوع واقعهٔ کربلا، مربوط به سال ۱۲۹۳ هـ.ق. / ۱۸۷۶ م.» (فلور، ۱۳۸۱: ۸۳)، (تصویر ۳)؛

۳ـ کاشی‌کاری‌های سردرِ حمام قدیمی ملایر، «اثر میرزا عبدالله نقاش با عنوان «جنگ رستم و دیو سپید»، مربوط به سال ۱۲۰۰هـ.ق.» (سیف، ۱۳۷۶: ۱۶۴)، (تصویر ۴).

تصویر ۲ـ عاشورا، دیوارنگارهٔ امامزاده شاه‌زید اصفهان، اواخر سدهٔ ۱۹م. (همان: ۹۵)

تصویر ۳ـ عاشورا، کاشی‌کاری حسینیهٔ مشیر شیراز، ۱۸۷۶م. (همان: ۹۵)

تصویر ۴ـ جنگ رستم و دیو سپید، اثر میرزا عبدالله،کاشی‌کاری سردرِ حمام قدیمی ملایر ۱۲۰۰هـ.ق. (سیف، ۱۳۷۶: ۱۶۴)

تصویر ۵ـ شاهزادهٔ قاجار، اثر محمد حسن، رنگ و روغن روی بوم، ۱۸۳۰م. (Robinson, ۱۹۹۹؛ ۹۵)

کارکـرد ایـن آثار، سـبب رونـق و رواج این سـبک از نقاشـی در دورهٔ قاجار و به‌خصوص اواخـر آن بود. نقاش قهوه‌خانه‌ای روایت‌ها را از نقال یا روضه‌خوان می‌شـنید و به تصویر می‌کشید. در مقابل، نقالان و روضه‌خوانان نیز به یـاری این تصاویر، شرح کامل‌تر و شـنیدنی‌تری را از ماجرا روایت می‌کردند. نصب این نقاشی‌ها در مکان‌های عمومی، نظیـر قهوه‌خانه‌ها و تکایا و نیز بـه صورت دیوارنگاری در بازارها و حمام‌ها موجب می‌شـد این روایت‌ها همواره در خاطـر مردم باقی بمانند. این‌گونه بود که علاوه بر نقالی و روضه‌خوانی که بخشـی از حافظهٔ شنیداری مردم این دوره را تشـکیل می‌داد، روایت عینی این وقایع نیز ثبت می‌شد و رویداد مورد نظر، چه از نوع حماسـهٔ ملی و چه از نوع حماسهٔ مذهبی، در حافظهٔ دیداری مخاطبان حک می‌گردید.

باید گفت سبک مسـلّط نقاشی نیمهٔ اول قاجار، یعنی سـبک درباری یا پیکره‌نگاری درباری، بر سـاختار تصویری و زیباشناختی سـبک قهوه‌خانه‌ای تأثیر داشته است. «این نقاشی‌ها دنبالهٔ نقاشی مجلل و عالی دورهٔ فتحعلیشاه قاجار اسـت، یعنی نیمهٔ اول قرن ۱۳ هجری قمری» (آغداشـلو، ۱۳۸۷: ۱۵۸). «عمده مشـخصات سـبک درباری عبارتند

تصویر ۶ـ مراسـم سـلام نوروزی فتحعلیشـاه، نقاشی روی کاغذ، حدود ۱۲۳۰ه.ق، برگرفته از دیوارنگاره کار عبدالله‌خان (همان: ۱۷۵)

از: ترکیب‌بندی متقارن و ایسـتا بـا عناصر افقی و عمودی و منحنـی، سـایه‌پردازی مختصر در چهـره و جامه، تلفیق نقش‌مایه‌هـای تزیینی و تصویـری و رنگ‌گزینی محدود با تسـلط رنگ‌های گرم به خصوص قرمز. در این مکتب پیکر انسـان اهمّیت اساسی دارد ولی به رغم بهره‌گیری از اصول برجسـته‌نمایی، همواره شبیه‌سازی فدای میثاق‌های زیبایی استعاری و جلال و وقار ظاهری می‌شود: تزیینات، جامگان زربفت و مرواریدنشـان، سریر، تاج، کلاه، سـلاح که سراسر نقش‌دار و فاخر هسـتند»[۶] (پاکباز، ۱۳۸۴: ۱۵۱)، (تصاویر ۵ و ۶). همچنین تأثیر تصاویر نسـخه‌های خطی از جمله شـاهنامهٔ داوری اثر لطفعلی صورتگر شیرازی، در طرح‌ها، ساختار و رنگ‌های آثار مربوط به این سبک قابل مشاهده است (تصویر ۷).

تصویر ۷ـ شـاهنامهٔ داوری، اثر لطفعلی صورتگر شـیرازی، ۱۲۷۹ه.ق. (آغداشلو، ۱۳۷۶: ۱۷۰)

رواج، تکوین و تحوّل آداب سـوگواری مذهب تشـیّع، مانند روضه‌خوانـی، ذکر مصیبت و خصوصاً نمایش تعزیه[۷] که از اهمّیت و محبوبیت قابل توجّهی در میان تمام طبقات اجتماعـی دورهٔ قاجار برخـوردار بود، این نقاشـی‌ها را از لحـاظ فرهنگی تحت تأثیر قرار داد. اغلب شـخصیت‌های نقاشـی‌های عاشـورایی لباس‌هایـی بـه تن دارنـد که به جامه‌های تعزیه‌گردانان شـباهت دارد[۸]. نـوع روایت‌های موجود در تصاویر عاشورایی نیز از روایت‌های تعزیه و آن دسـته از کتب چاپ سـنگی مصوّر دورهٔ قاجار که به ذکر مصیبـت اختصـاص دارند، همچون طوفان البـکاء و اسرار الشهاده اقتباس شده است.

اوضاع اجتماعی ـ سیاسـی و وقایع تاریخی عصر قاجار، ماننـد جنگ‌هـای داخلـی و خارجی، انقـلاب مشروطه و پیامدهای آن، ارتباط با فرنگ و بحران ملّی ـ مذهبیِ مردم، جامعه را به بیداری و آگاهی برای حفظ ارزش‌ها، سنت‌ها و هویت خود واداشـت. از آن‌جا که تهاجم به هویت ملّی ـ مذهبی ایرانیان همیشه با واکنش و مقاومت مردم همراه بوده اسـت، رواج نقاشی‌های مردمی با مضامین عاشورایی و حماسی نیز نوعی مقابله و واکنش فرهنگی با بحران‌های اجتماعی عصر قاجار به شمار می‌رفت.

حسین قوللرآقاسـی (۱۲۶۹ـ ۱۳۴۵ه .ش.) فرزند استاد علیرضـا قوللرآقاسـی نقش‌انـداز روی کاشـی و پارچه، و محمـد مدبر (وفات ۱۳۴۶ ه .ش.) را پیش‌کسـوتان نامدار نقاشی قهوه خانه ای می‌دانند. فتح‌الله قوللرآقاسی، عباس بلوکی‌فـر (۱۳۰۳ـ ۱۳۸۸ ه .ش.)، حسـین همدانی (متولد ۱۳۰۵ ه .ق.) و حسن اسماعیل‌زاده (۱۳۰۳ـ ۱۳۸۵ ه .ش.) ادامه‌دهندگان این سبک بوده‌اند.

ادبیّات عامیانهٔ فارسی در دورهٔ قاجار

در تاریخ نقاشـی ایران همواره رابطهٔ مستقیمی میان متن و تصویر وجود داشته و تصویر در خدمت کتاب‌آرایی بوده اسـت، چنان‌که تا اواخر دورهٔ صفویه اصولاً نقاشی و به اصطلاح نگارگری، موجودیت مسـتقلی نداشته است. با نگاهی دقیق‌تر، حتّی نقاشی‌های درباری عصر قاجار نیز از لحاظ زیبایی‌شناسـی، تحت تأثیر متون ادبی و اشعار دورهٔ خـود بوده‌اند.[۹] این امر در مورد نقاشـی‌های قهوه‌خانه‌ای دوران قاجار نیز صدق می‌کند.

مهم‌تریـن اتفاق صنعتی و فرهنگی ایـن دوران، ورود صنعـت چاپ به ایران بود که نسـخ خطـی و کتاب‌آرایی سـنّتی را از رونق انداخت. این صنعت توانست با چاپ و نشر آثار مربوط به ادبیّات عامه، به شـکوفایی و رونق این شاخهٔ ادبی بیفزاید.

از منظـر فرهنگ عامه نیـز ایـن دوران دارای جاذبهٔ خاصی اسـت زیرا جامعهٔ عصر قاجار آشکارا بین دو قطب سـنّت و تجدّد سرگردان بود. از این رو، ادبیّات عامیانهٔ این دوره زبان گویای جامعه‌ای اسـت کـه از نظر فرهنگی در حال گذار است.

در خصـوص ارتبـاط نقاشـی قهوه‌خانه‌ای بـا ادبیّات عامیانه، لازم است ابتدا تعریفی از ادبیّات عامیانه به دست دهیم. از نظر ویلیام هاناویِ پسر که از پژوهشگران برجستهٔ فرهنگ عامیانهٔ ایران است، «ادبیّات عامیانه مجموعه‌ای از ادبیّات منثور روایی است که یا برگرفته از افسانه‌های ملی ایران اسـت و یا به آن سـبک پدید آمده است» (مارزلف، ۱۳۸۷: ۹۵).«ادبیّـات عامه به مفهوم سـنتی، ادبیّات عامهٔ مردم است. طبیعتاً اینگونه ادبیّات دارای خصوصیتی روایی ـ نقلی بوده و خصلتی شبه‌تاریخی دارد. همچنین از عناصر غیر واقعی، تخیلی و یا جادویـی نیز بهره گرفته اسـت» (همان: ۹۸).

نقاشـی قهوه‌خانه‌ای نیز که ریشـه در همین شکل از ادبیّات دارد، آشـکارا دارای خصلتی روایی و نقلی اسـت، چنان‌کـه هدف اصلی از پیدایش این سـبک از نقاشـی را می‌توان بازگویی داستان‌ها و روایت‌های آشنای تودهٔ مردم به زبان تصویر دانست.

در خصوص رابطهٔ مستقیم ادبیّات عامه و تصویرپردازی دورهٔ قاجار می‌توان مشـخصاً به موضوعاتی اشاره کرد که در هـر دوی این شـاخه‌ها مورد توجّه و اسـتقبال فراوان نویسـندگان، نگارگران و نیز مخاطبان آن‌ها بوده است. در این خصوص ابتدا به بررسـی موضوعـیِ منابع ادب عامهٔ عـصر قاجار می‌پردازیم و برای پـی بردن به اهمّیت کتب عامیانـه در عصر قاجـار و محبوبیت آن‌هـا، یک نمونه از فهرست‌های آن دوره را معرّفی می‌کنیم.

در فهرسـت‌هایی که در مـورد کتب چاپی عصر قاجار تهیه شـده، «همچون فهرسـت کتاب‌هـای چاپی حاجی موسـی، منابع ذیل مدخـل «ادبیّات عامـه» بدین ترتیب تقسیم‌بندی شده‌اند:

- کتب احادیث و اخبار و...(از منابع فارسـی ۳۰ عنوان و از منابع عربی ۱۴ عنوان)؛
- کتب ادعیه و... که خود به دو دسته تقسیم می‌شوند: الـف. ادعیه (۱۴عنـوان)، ب. مصیبت‌نامه‌ها که عمدتاً به شرح ماجـرای مصیبت‌بار امام حسـین(ع) و یاران وی در کربلا پرداخته‌اند (۱۸ عنوان)؛
- دیوان‌های شعر (۳۲ عنوان)؛
- قصص و حکایات (۱۱ عنوان)؛
- بچه‌خوانی‌ها (قصه‌ها و داستان‌های کودکان).

بـه اسـتثنای بخـش دوم (کتـب ادعیه و...) و سـوم (دیوان‌ها)، آثار بخش‌های دیگر فهرست را می‌توان عمدتاً جزو آثار روایی ـ نقلی به شمار آورد» (همان: ۱۰۳).

بـا توجّـه به ایـن نوع تقسـیم‌بندی فهرسـت‌ها و با نگاهی به فهرسـت بلندبـالای مصیبت‌نامه‌های این عصر، چنیـن برمی‌آید که عامهٔ مردم ایـن روزگار به واقعهٔ کربلا توجهـی ویژه داشـته‌اند. «بسـیاری از این آثـار که تحت عنوان قصه یا حکایت دسته‌بندی شده‌اند، با مسایل جدّی هویت ملّی ایرانیان سروکار دارند؛ درسـت به همان ترتیب که مصیبت‌نامه‌ها به موضوعـات مربوط به هویت دینی شیعیان پرداخته‌اند» (همان: ۱۱۲).

نکتـهٔ دیگری که باید در پایان این بخش به آن اشـاره کنیـم، ارتباط عنصر «خیال» با ادبیّـات و هنر مردمی این دوره اسـت. با وجود آن‌که عنصر خیال در شعر عوام عصر قاجار تحت تأثیر شـاهنامه قرار دارد[۱۰]، شاهد تفاوت‌های فراوانی میان خصوصیات شعر این دوره با سنّت شعر فارسی هسـتیم [۱۱]. یکـی از خصوصیات اشـعار عامیانه، خصلت نمایشی آن است؛ ویژگی‌ای که شعر این روزگار را به تعزیه،

تصویر ۸ـ شهادت حضرت علی‌اکبر(ع)، چاپ سنگی (بوذری، ۱۳۹۰: ۳۴۴)

تصویر ۹ـ آمدن زعفر جنی و منصور ملك به یاری امام حسین(ع)، چاپ سنگی (همان: ۳۶۹)

تخت‌حوضی و نقالی شبیه می‌کند. این‌گونه اشعار «متن ثابت و نوشته ندارد و بسیاری از آن‌ها جنبهٔ بدیهه‌گویی داشته و به عبارت دیگر به طور دائم از محیط اطراف خود الهام می‌گیرند» (محجوب، ۱۳۸۷: ۴۵). در نتیجه، عناصر تصویری و خیالی آن نیز بسیار ساده و الهام‌گرفته از فرهنگ مردمی است. جالب توجّه این‌جاست که ویژگی اصلی تصاویر کتب عامیانهٔ این عصر نیز سادگی، روایی و قابل درک بودن آن‌هاست. این سادگی و برخورداری از وجه نمایشی، با متن این کتاب‌ها بی‌ارتباط نیست.

طوفان البکاء یکی از معتبرترین کتب مصوّر چاپ سنگی این دوره است. «از جمله کتاب‌هایی که در آن دوره مکرراً در تهران و تبریز چاپ شد، طوفان البکاء (طوفان اشک) اثر میرزا ابراهیم بن محمد جوهری است که در سال ۱۲۵۰ هجری قمری / ۱۸۳۴ میلادی نگاشته شده است. این اثر به علت مشتمل بودن بر تصاویر، در میان کتاب‌های ذکر مصایب امام حسین(ع) از برجستگی و استقبال ویژه‌ای برخوردار بود» (مارزلف، ۱۳۸۷: ۱۰۰). از این رو، تصاویر این اثر به عنوان موضوع این مطالعه برگزیده شده‌اند.

مضامین عاشورایی در کتب مذهبی عامیانه

با توجّه به برخورداری کتب مذهبی عامیانه از مضامین مشابه، برخی از مهم‌ترین و پربسامدترین مضامین عاشورایی مطرح در این کتاب‌ها با توجّه به کتاب طوفان البکاء عبارتند از:

۱ـ نماز گزاردن یاران امام حسین(ع) در ظهر عاشورا؛

۲ـ آب برداشتن حضرت عباس(ع) از فرات و شهادت آن حضرت؛

۳ـ شهادت حضرت علی‌اکبر(ع) (تصویر ۸)؛

۴ـ آمدن زعفر جنی و منصور ملك به یاری امام حسین(ع) و مأیوس برگشتن ایشان (تصویر ۹)؛

۵ـ طی‌الارض امام حسین(ع) از کربلا به هند و نجات دادن سلطان قیس از دم شیر؛

۶ـ حضور ذوالجناح در قتلگاه.

معرفی نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای عاشورایی موزهٔ آستان قدس رضوی

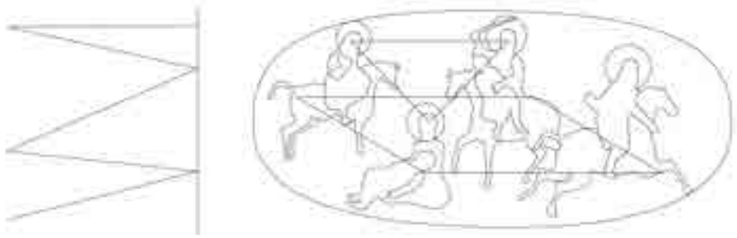
۱ـ تابلو پردهٔ‌تعزیه، نام هنرمند: نامشخص، ابعاد اثر: ۷/۵×۲ متر، تاریخ اثر: نامشخص (تصویر ۱۰).

در این اثر که از بزرگ‌ترین نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای موجود در موزهٔ آستان قدس به شمار می‌رود، صحنه‌های مختلف واقعهٔ عاشورا و نبرد امام حسین(ع) تصویر شده است. در ربع سمت چپ پرده، سبك و رنگ تصویر متفاوت است. در حاشیهٔ اثر، بند اوّل ترکیب‌بند معروف «مصیبت کربلا» سرودهٔ محتشم کاشانی با خط نستعلیق بر روی زمینهٔ سیاه نوشته شده است. در این اثر، عناصر تزیینی نقاشی درباری قاجار به چشم می‌خورد.

تصاویر قسمت مرکزی (اصلی) اثر به این شرح است: در سمت چپ بالا، خیمه‌های خانوادهٔ امام حسین(ع) و در پایین، پیکر بدون سر شهیدان قرار دارد. نقاش برای تأکید بر مقام و اهمّیت شخصیت امام حسین(ع)، در مرکز

تصویر ۱۰ـ تابلو پردهٔ‌تعزیه، نام هنرمند: ؟، ابعاد اثر: ۷/۵×۲ متر، تاریخ اثر: ؟ (موزهٔ آستان قدس)

تصویر ۱۱ـ فرم خطی تابلو پردهٔ‌تعزیه



تصویر ۱۲ـ فرم خطی تابلو پردهٔ‌تعزیه

تابلو در یك ترکیب‌بندی مثلثی‌شکل، سه صحنه از روایت امام حسین(ع) در واقعهٔ کربلا را به تصویر کشیده است (تصاویر ۱۱، ۱۲ و ۱۳).

تصویر ۱۳ـ بخشی از تابلو پردهٔ‌تعزیه

در صحنهٔ اوّل، امام حسین(ع) سوار بر اسب، حضرت علی اصغر(ع) را در آغوش دارد (گوشهٔ چپ مثلث) و در میان فرشتگان و افرادی که مانع رفتن امام می‌شدند ایستاده است. در این صحنه، ایستادن با احترام فرشتگان ـ که همچون شاهزادگان قجری تاج بر سر دارند ـ پشت سر امام در یک سمت، و ایستادن مؤمنین در سمت دیگر، قابل توجّه است. دو فرشته در بالای سر امام روی هالهٔ دور سر ایشان حضور دارند و فرشتگان و غلامان نیز در زیر اسب امام به صورت ملتمسانه مانع رفتن ایشان می‌شوند (تصویر۱۴).

تصویر ۱۴ـ بخشی از تابلوی پردهٔ‌تعزیه

در صحنهٔ دوم، در مرکز تابلو (در رأس مثلث) امام بر بالین حضرت علی‌اکبر(ع) نشسته و بدن‌های بدون سر شهیدان و تصویر شیری به عنوان مراقب و محافظ روبه‌روی امام قرار دارد. در صحنهٔ سوم (گوشهٔ سمت راست مثلث)، امام در حال نبرد به تصویر کشیده شده و گویا حضرت علی‌اکبر(ع) را کنار خود گرفته است (تصویر ۱۵).

تصویر ۱۵ـ بخشی از تابلو پردهٔ‌تعزیه

در آخرین صحنه از تابلو، حضرت عباس(ع) در حال به هلاکت رساندن دشمنان به تصویر کشیده شده و فرشته‌ای در حال یاری رســاندن به ایشــان بر روی هالهٔ سرشان قرار دارد (تصویر ۱۶).

تصویر ۱۶ـ بخشی از تابلو پردهٔتعزیه

یک ترکیب‌بندی دایره‌ای‌شــکل میان سه اسب سفید و امام در حالت نشســته در پایین تصویر به چشم می‌خورد. این ترکیب‌بندی باعث می‌شــود نگاه بیننده بین این چهار صحنهٔ مهم اثر در چرخش باشد (تصاویر ۱۷ و ۱۸).

تصویر ۱۸ـ فرم خطی بخشی از تابلو پردهٔتعزیه

تصویر ۱۷ـ بخشی از تابلو پردهٔتعزیه

مقایسهٔ این اثر و نقاشــی درباری قاجار (تصویر۱۹ که مربوط به تابلو مراسم سلام نوروزی است) آشکار می‌سازد که نوع ایستادن شاهزادگان، فرم پوشش و انتخاب رنگ لباس‌ها، در هر دو اثر تقریباً مشابه یکدیگر است (تصاویر ۱۹ و ۲۰).

تصویر ۲۱ـ بخشی از تصویر ۱۰

تصویر ۲۲ـ شاهزادهٔ قاجار، اثر محمد حسن، رنگ و روغن روی بوم، ۱۸۳۰م. (Robinson, ۱۹۹۹; ۹۵)

با مقایســهٔ فیگور نقاشــی پردهٔتعزیــه (تصویر۲۱) و تصویر شــاهزاده در نقاشــی درباری قاجــار (تصویر ۲۲) درمی‌یابیم که نــوع و فرم لباس و همین‌طور فرم و حالت دست‌ها شــبیه یکدیگر اســت. برای مثال، از آن‌جا که در نقاشی سبک درباری قاجار برای لباس شاهان و شاهزادگان رنگ قرمز انتخاب می‌شده است، آشکارا حاکمیت رنگ در چنین آثاری با رنگ قرمز است. می‌توان نظیر چنین گزینش رنگی را در آثار نقاشــی قهوه‌خانه‌ای دورهٔ قاجار نیز شاهد بود. بــه طور کلّی می‌توان گفت که نقاشــی قهوه‌خانه‌ای عاشورایی معرّفی شده، از منظر تزیینات داخل اثر، از قبیل کلاه‌ها، لباس‌ها و طرح پارچه‌ها و انتخاب رنگ، تحت تأثیر سبک نقاشی درباری قاجار قرار داشته است.

۲ـ تابلو شــهادت حــضرت علی‌اکبر(ع)، نــام هنرمند: جلال‌الدین حسینی، ابعاد اثر: نامشخص، تاریخ اثر: احتمالاً سال ۱۳۰۲ هجری شمسی (تصویر ۲۳).

تصویر ۲۳ـ تابلو شهادت حضرت علی‌اکبر (ع)، نام هنرمند: جلال‌الدین حسینی، ابعاد اثر: ؟، تاریخ اثر: احتمالاً ۱۳۰۲هـ.ش. (موزهٔ آستان قدس)

۳ـ تابلــو امــام حســین(ع) و اصحــاب، نــام هنرمند: جلال‌الدین حسینی، ابعاد اثر: ۸۵×۹۷ سانتی‌متر، تاریخ اثر: ۱۳۲۰ هجری شمسی (تصویر ۲۵).

تصویر ۲۴ـ تابلو امام حسین (ع) و اصحاب، نام هنرمند: جلال‌الدین حسینی، ابعاد اثر: ۸۵×۹۷ سانتی‌متر، تاریخ اثر: ۱۳۲۰هـ.ش. (موزهٔ آستان قدس)

تصویر ۱۹ـ بخشی از تابلو سلام نوروزی[۱۲]

تصویر ۲۰ـ بخشی از تصویر ۱۰

این دو اثر مشابه با امضای جلال‌الدین حسینی، پاره‌هایی از یک تابلو هستند.(تصویر۲۳ و ۲۴) در گزارش‌های مرمّت تابلو آمده که با توجه به شـواهد، کناره‌های این دو تابلو و موضوعات آن‌ها، چنین به نظر می‌رسد که این آثار در ابتدا تابلو واحدی بوده‌اند امّا بعدها از هم جدا شـده‌اند و هر یک جداگانه رقم زده شده‌اند. بررسی فرمی اثر نیز با توجّه به برش‌های ناقصی که در حواشی آن دیده می‌شود، صحت این امر را تأیید می‌کند. در نتیجه نمی‌توان تحلیل و بررسی دقیقی از ترکیب‌بندی این دو اثر ارایه داد.

در تابلو شـهادت حضرت علی‌اکـبر(ع)، رابطهٔ عاطفی اسـب با حضرت علی‌اکبر(ع) با مهـارت کامل و به خوبی نشـان داده شده است. حاکمیت رنگ در این تابلو با رنگ قرمز اسـت. از قراردادهای تصویـری رنگ در آثار مذهبی باید به ردای سـفید امام حسـین(ع)، رنگ سـبز عمامه یا دسـتار ایشان و رنگ سفید اسـبان دیگر امامان اشاره کرد. رنگ سـبز تیرهٔ پایین تابلو، موجب استحکام و القای حس سـنگینی در این قسـمت شـده اسـت. از این رو به نظر می‌رسـد این تابلو جزو آثاری است که عناصر تجسّم یافته در آن به شیوهٔ سبک دورهٔ قاجار ترسیم شده است. نمادهای قجـری این اثر عبارتند از: حاکمیـت رنگ قرمز و تزیینات لباس تمثال حضرت علی‌اکبر(ع).

رنگ‌های به کار رفته در تابلو امام حسین(ع) و اصحاب ایشان نیز عبارتند از: قرمز، سفید، قهوه‌ای و سبز. رنگ قرمز در لباس افراد سـمت چپ تابلو و رنگ سفید، در لباس امام حسین(ع)، اسـب ایشـان، لباس فردی که مقابل اسب امام حسین(ع) قرار گرفته و دستار افراد در بالای سمت چپ تابلو به کار رفته اسـت. هالهٔ سر امام و دستار ایشان به رنگ سبز روشن و زمینهٔ اثر نیز به رنگ سبز است. همچنین طیفی از رنگ قهوه ای در پوشش افراد داخل تابلو دیده می‌شود.

تطبیـق و مقایسـهٔ نقاشـی‌های قهوه‌خانـه‌ای عاشـورایی موزهٔ آستان قدس رضوی با نسخه‌های چاپ سنگی طوفان البکاء

چنان‌کـه اشـاره شـد، نـوع پرداخـتن بـه مضامین و روایت‌هـای مختلـف وقایع عاشـورا در پرده‌های مذهبی نقاشـی قهوه‌خانه‌ای، برگرفتـه از روایت‌های کتاب طوفان البکاء است، به گونه‌ای که تصاویر نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و طراحی‌هـای چـاپ سـنگی، از لحاظ فـرم ترکیب‌بندیِ موضوعی بسیار شبیه به یکدیگرند؛ گویی نقاش قهوه‌خانه‌ای روایت‌های مربوط به صحنـهٔ کربلا در طوفان البکاء را که در کتـاب به صورت مجزّا و یک‌به‌یک تصویر شـده‌اند، در کنار هم و بر روی پرده‌ای بزرگ به تصویر کشـیده اسـت. باید خاطر نشان کرد که چهره‌های امامان در طوفان البکاء تصویر نشده است (تصاویر ۲۵، ۲۶، ۲۷ و ۲۸).

تصویر ۲۵- بخشی از تابلو پردهٔ‌تعزیه

تصویـر ۲۶ـ آمـدن زعفر جنی و منصور ملك به یاری امام حسـین(ع) (بوذری،۱۳۹۰: ۳۶۹)

تصویـر ۲۷ـ آمدن زعفر جنی و منصور ملك به یاری امام حسـین (ع) (همان: ۳۶۶)

چنان‌که مشاهده می‌شود، در تصویر ۲۹ حالت ایستادن فیگورها، نوع ترسـیم خورشید و حضور فرشتگان در پایین پای اسب، مشابه یکدیگر است.

بر اساس نوشته‌های تاریخ شیر و خورشید، تصویر کردن خورشـید همراه با اجزای صورت آن سـابقه‌ای طولانی در هنر ایرانی دارد که برگرفته از آیین مهرپرستی ایران باستان اسـت[۱۳]. در برخی تصاویـر مربوط به صحنهٔ عاشـورا در نسـخ چاپ سنگی، خورشید به صورت واژگون ترسیم شده اسـت. در پرده‌تعزیهٔ به سـبک قهوه‌خانه‌ای موزهٔ آسـتان قدس رضوی نیز خورشـید بـه صورت واژگـون به تصویر درآمده است (تصویر ۲۹). از جست‌وجوهایی که در مورد سـنت تصویریِ ترسیم خورشید واژگون و بررسی معنایی و نمادشناختی تصاویر انجام گرفت، این نتیجه حاصل شد که خورشـید واژگون، به معنای تیره شـدنِ یک‌بارهٔ آسمان در روز و استعاره‌ای از اندوه و مصیبت عمیق و بی‌پایان است.

در متون مختلف در توصیف روز عاشورا به سیاه شدن آسـمان اشاره شده اسـت. در روضه الشـهدا آمده است: «مقارن با به قتل رسـیدن امام حسـین، جهـان به نحوی تاریک می‌شـود که مردمان یکدیگر را نمی‌بینند» (کاشفی، ۱۳۸۵: ۳۵۳). در تاریـخ طـبری نیـز آمده اسـت که امام حسـین(ع) چنین دعا می‌کند: «... پـروردگارا، اگر فیروزی آسـمان را از ما بازگرفته‌ای چنان کن که به سبب خیر باشد و انتقام ما را از این سـتمگران بگیر» (تاریخ طبری، ۱۳۵۲: ۳۰۵۵). در این‌جا منظور از فیروزی آسـمان، هم پیروزی و ظفر است و هم آسمان فیروزه‌ای‌رنگ (روشن) که نشان از نیک‌بختی و خیر دارد.

نکتهٔ دیگری که در این نقاشـی‌ها شایان بررسی است، حضـور اسب‌هاسـت. در فرهنگ اسـاطیر در مـورد این حیوان چنین آمده: «اسـب یا اسـپ همان حیوان چهارپا که به هوش و فراسـت معروف اسـت، از روزگار کهن در اسـاطیر ملل مـورد توجه بوده و به نگهبانـی و تیمار این حیوان سـودمند که به صفات تند و تیـز و چالاک و دلیر و پهلوان موصوف است، اهتمام داشته‌اند... فرشتهٔ نگهبان چهارپایان که در اوستا درواسپا (دارندهٔ اسب سالم) خوانده شـده، دارای گردونه اسـت. شاید با توجّه به همین مسأله است که اسب را شاه چرندگان و در میان چهارپایان از همه نیکوتر دانسته و از قول کیخسرو نقل کرده‌اند که هیچ چیز در پادشـاهی بر من گرامی‌تر از اسـب نیست (نوروزنامه: ۵۱). در مینوی خرد (پارهٔ ۶۴) هم اسـب سـفید زردگوش و درخشـان‌موی و سفیدپلک، سـالار اسب‌ها معرّفی شده است» (یاحقی، ۱۳۸۶: ۱۱۱).

تصویر ۳۰ـ تابلو شهادت حضرت علی‌اکبر (ع)

تصویر ۳۱ـ شهادت حضرت علی‌اکبر (ع)، چاپ سنگی (بوذری،۱۳۹۰: ۳۳۰)

اسب امامان همواره به رنگ سفید تصویر می‌شود: «در فرهنگ ایران و قسـمت‌هایی از جهان، اسب سفید، نشان بی‌گناهی و خلوص و خرد و مرکب خورشید و نشان نجابت خانوادگی است. اسب سفید طلایی در اساطیر ایران شکلی از تیشـتر یا تشـتر (آورندهٔ آب) و نشان مردی و نیرومندی بوده است» (همان: ۱۱۳).

بررسـی ویژگی‌هـای تصویری اسـب در نقاشـی‌های قهوه‌خانه‌ای نشـان می‌دهد که نـوع ترکیب‌بندی حضور اسـب در کادر، بـه تصاویر طوفـان البکاء شـباهت دارد (تصاویر ۳۰، ۳۱ و ۳۲).

تصویر ۲۸ـ آمدن زعفر جنی و منصور ملك به یاری امام حسین (ع) (همان: ۳۶۷)

تصویر ۲۹ـ بخشی از تصاویر ۲۵، ۲۶، ۲۸

تصویر ۳۲ـ شـهادت حضرت علی‌اکبر (ع)، چاپ سنگی (همان: ۳۴۴)

تصویر ۳۳ـ بخشی از تصویر ۳۰

تصویر ۳۴ـ بخشی از تصاویر ۳۰ و ۳۲

در روایت‌هـای طوفـان البـکاء همچنین بـه عاطفهٔ انسان‌گونهٔ اسب حضرت علی‌اکبر(ع) به نام «عقاب» اشاره شده است:

ز بس تیر بارید بر آن جناب
عقابش برآورده پر چون عقاب
شد از کار دستش در آن رستخیز
نه پای سواری، نه تاب ستیز

[هنگامـی کـه ضربت بـر سر حضرت علی‌اکبر زده شـد] نوجوان ناکام خویش را روی عقاب انداخت و عنان مرکب را واگذاشـت... عقاب آن شـاهزاده را از میان لشگر بیرون برده و رو به بادیه نهاد...» (بوذری، ۱۳۹۰: ۳۲۹). در تصاویر قهوه‌خانه‌ای نیز بر حسّ عاطفی اسب حضرت علی‌اکبر(ع) نسبت به ایشان تأکید شده است (تصویر ۳۳).

فیگورها و چهره‌های تصاویر نقاشی‌های سبک قهوه‌خانه‌ای نیز به تصاویر چاپ سـنگی طوفان البکاء شـباهت دارند (تصویر ۳۴)، زیرا می‌توان همان حس و حال عاطفی موجود در مـتن و تصاویر این کتاب را در نقاشـی‌های عاشـورایی سبک قهوه‌خانه‌ای نیز یافت.

نتیجه‌گیری

با بررسی سه اثر نقاشی قهوه‌خانه‌ای عاشورایی متعلّق به موزهٔ آسـتان قدس رضوی که از لحاظ فرم شباهت‌هایی با هم دارند و مقایسـهٔ آن‌ها با تصاویر و متن طوفان البکاء به این نتیجه می‌رسیم که پرداختن به مضامین عاشورایی و نوع فضاسـازی‌ها در صحنه‌های مختلف واقعهٔ عاشـورا و نیز انتخاب شـخصیت‌های روایت‌های مذهبی در تصاویر و محـل قرارگیـری آن‌ها در ترکیب‌بندی تابلـو، از تصاویر کتب عامیانهٔ چاپ سنگی دوران قاجار، به ویژه مهم‌ترین و پرطرفدارترین آن‌ها، یعنی طوفان البکاء متأثّر شـده است. بـا این حال، صنعت چاپ با شکوفاسـازی و رونق‌بخشـی به ادبیّـات عامیانه و توزیع گسـتردهٔ این‌گونه آثار، طیف گسـترده‌ای از خواننـدگان را پدیـد آورد که بـه قشرها و طبقـات اجتماعی گوناگـون تعلّق داشـتند. از طریق این صنعت، منابع بیشـتر و راحت‌تر در دسـترس و دید عموم قرار گرفت. از این رو، می‌توان گفت که چاپ سـنگی کتب مصوّر عامیانه در عصر قاجار، یکی از عوامل زیربنایی رونق سبک نقاشی قهوه‌خانه‌ای و همچنین منبع الهام نقاشان این سبک بوده است.

از سـوی دیگر، ادبیّات عامیانـه دارای خصلت روایی، نقلی و شـبه‌تاریخی اسـت. از این رو نقاشی قهوه‌خانه‌ای نیز که برگرفته از همین شـکل از ادبیّات اسـت، آشکارا از رویکردی روایی و نقلی برخوردار است، آن‌چنان که هدف اصلـی پیدایی این سـبک از نقاشـی را می‌تـوان بازگویی داستان‌ها و روایت‌های آشـنای تودهٔ مردم به زبان تصویر دانست.

عناصر زیباشناختی نقاشـی درباری قاجار و همچنین کتب خطی مصور آن دوره، از دیگر منابع الهام نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای با مضامین عاشـورایی اسـت و نوع پوشش و رنگ لباس‌ها در این نقاشـی‌ها نیـز از نمایش تعزیه تأثیر پذیرفته است.

فهرست منابع

منابع فارسی

کتاب‌ها:

افشـار مهاجر، کامران (۱۳۸۴). هنرمند ایرانی و مدرنیسم. چاپ اوّل. تهران. دانشگاه هنر.

بختورتـاش، نصرت‌اللـه (۱۳۸۷). تاریخ پرچم در ایران. چاپ سـوم. تهران. انتشارات بهجت.

بلوکباشـی، علـی (۱۳۷۵). قهوه‌خانه‌هـای ایـران. تهـران. دفـتر پژوهش‌های فرهنگی.

بـوذری، علـی (۱۳۹۰). چهل طوفان (بررسـی تصاویر چاپ سـنگی طوفان البکاء). تهران. کتابخانه، موزه و مرکز اسـناد مجلس شـورای اسلامی.

پاکبـاز، رویین (۱۳۸۴)، نقاشـی ایران. چاپ چهـارم. تهران. زرین و سیمین.

تاریخ طبری: (۱۳۵۲). تهران. انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

علیمحمدی اردکانی، جواد (۱۳۹۲)، همگامی ادبیّات و نقاشی قاجار. چاپ اول. تهران. انتشارات پساولی.

فلور، ویلیم.چکلووسکی، پیتر.اختیار، مریم (۱۳۸۱). نقاشی و نقاشان قهوه‌خانـه‌ای دورهٔ قاجار. ترجمهٔ یعقوب آژند. چاپ اول. تهران. ایل شاهسون بغدادی.

کاشـفی، ملاحسـین (۱۳۷۹)، روضه الشـهدا. به تصحیح و حواشـی ابوالحسن شعرانی.چاپ پنجم. تهران. نشر اسلامیه.

مارزلف، اولریش (۱۳۹۰). تصویرسـازی داستانی در کتاب‌های چاپ سـنگی فارسـی. ترجمهٔ شـهروز مهاجر. چاپ دوم. تهران. مؤسسـهٔ فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.

محجـوب، محمدجعفـر (۱۳۸۷). ادبیّـات عامیانهٔ ایـران (مجموعه مقالات دربارهٔ افسانه‌ها و آداب و رسوم ایران). به کوشش دکتر حسن ذوالفقارنسب. چاپ چهارم. تهران. نشر چشمه.

مسـتوفی، عبداللـه (۱۳۷۱). شرح زندگانی من. چاپ سـوم. تهران. انتشارات زوار.

میرزایـی مهر، علی‌اصغر (۱۳۸۶). نقاشـی‌های بقاع متبرکه در ایران. تهران. فرهنگستان هنر.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۷۶). فرهنگ اسـاطیر و داسـتان‌واره‌ها در ادبیّات فارسی. تهران. فرهنگ معاصر.

نشریات:

آغداشـلو، آیدیـن (۱۳۸۷). «عجـب چـای شـفاف و خوش‌رنگی»، فصلنامهٔ جشن کتاب. شمارهٔ ۵.

مارزلف، اولریش (۱۳۸۷). «ادبیّات عامیانهٔ فارسـی در دورهٔ قاجار». ترجمهٔ عبـاس امام. فصلنامـهٔ فرهنگ و مردم، سـال هفتم، پاییز و زمستان.

مرادی شورچه، مهدی (۱۳۸۷). «تأثیر تصاویر چاپ سنگی بر نقاشی معاصر ایران». فصلنامهٔ نگره. شمارهٔ ۷، تابستان.

اسـماعیل‌زاده، خیـزران (۱۳۸۸)، «مطالعـهٔ تطبیقـی نقاشـی‌های عاشورایی حسن اسماعیل‌زاده با متن مقتل روضه‌الشهدا»، دوفصلنامهٔ آرمانشهر، شمارهٔ ۳، پاییز و زمستان.

منابع تصویری:

فارسی:

آغداشـلو، آیدین (۱۳۷۶). آقا لطفعلی صورتگر شـیرازی، گردآوری و تصویر: جاسم غضبان‌پور. تهران. میراث فرهنگی کشور.

بـوذری، علـی (۱۳۹۰). چهل طوفان (بررسـی تصاویر چاپ سـنگی طوفان البکاء)، تهران. کتابخانه، موزه و مرکز اسـناد مجلس شـورای اسلامی.

سیف، هادی (۱۳۷۶). نقاشی روی کاشی. چاپ اوّل. تهران. انتشارات سروش.

لاتین:

Robinson, B.W; Royal Persian painting - The Qagar Epock 1785-1925: Brooklin Museum of Art; 1999.

پانوشت

۱ ـ «اثر جوهری اولین نسخه مصوّر تاریخ‌دار از این کتاب به شیوهٔ چاپ سنگی، در سال ۱۸۵۵/۱۲۷۲ منتشر شد» (مارزلف، ۱۳۹۰ :۴۴).

۲ ـ «اثـر سرباز بروجردی، اولین چاپ مصوّر در سـال ۱۸۵۱/۱۲۶۸ بوده است» (همان).

۳ ـ اسـتادان ایـن سـبک مایل بودنـد به جـای بهره‌گیـری از اصطلاح «قهوه‌خانه‌ای» برای این مکتب، از اصطلاح «خیالی‌سازی» استفاده کنند، امّا «این عنوان [خیالی‌سـازی] مسـأله را خیلی دقیق توضیح نمی‌دهد» (آغداشلو، ۱۳۸۷: ۱۵۷). به نظر می‌رسد با حذف اصطلاح «قهوه‌خانه‌ای»، وجه نمادین و مشخصهٔ اصلی این نوع سبک از آن گرفته می‌شود، زیرا این سبک از نقاشی با جایگاه فرهنگی و مردمی خود در اذهان عمومی، قابل بحث و بررسی و بازشناسی است. از این رو، عنوان «نقاشی قهوه‌خانه‌ای» برای اطلاق به این سـبک مناسـب‌تر به نظر می‌رسد. باید گفت از آن‌جا که نقاشی قهوه‌خانه‌ای بازگوکنندهٔ آرزوها، آرمان‌ها و جهان‌بینی مردم این سرزمین است، بررسی و ارزیابی آن از منظرهای گوناگون علمی و پژوهشی قابل‌اعتناست.

۴ـ در این‌جـا ذکر عنوان پرده‌خوانی از نام‌ها و عناوین دیگری اسـت که بر روی این سـبک از نقاشی گذاشته‌اند. چون نقال یا روضه‌خوان از روی تصاویری که بر روی پرده کشـیده می‌شـد داسـتان را روایت می‌کرد، به آن «نقاشـی پرده‌خوانی» نیز می‌گفتند. امّا همان‌طور که ذکر شد، عنوان «نقاشی قهوه‌خانه‌ای» مناسب‌تر است.

۵ ـ در کتاب *نقاشـی و نقاشـان دورهٔ قاجار*، فلور آمده است:«دیوارنگارهٔ امامزاده شاه زید در اصفهان جزو نخستین دیوارنگاره‌های مذهبی است که در نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم نقاشی شده است»، اما در ادامه از قول یَدا گدار نوشته شده: «گدار تاریخ دیوارنگاره را در سال ۱۰۹۷/۱۶۸۵ همزمان با مرمت امامزاده مشخص می‌کند» (فلور، ۱۳۸۱: ۷۹).

۶ـ «از نقاشان دربار قاجار می‌توان از میرزا بابا، نخستین نقاشباشی دربار قاجار نام برد. از او چندین پردهٔ رنگ روغن و تصاویر یک دیوان اشـعار فتحعلیشاه مربوط به سال‌های اولیهٔ سلطنت این شاه بر جای مانده است. مهرعلی برجسته‌ترین نقاش دربار فتحعلیشاه به شمار می‌آید. پرده‌های بر جا مانـده از این نقاش حاکی از آنند که او بیش از همکارانش در نمایش شوکت شاهانه توفیق یافته است» (پاکباز،۱۳۸۴: ۱۵۰-۱۵۱).

۷ـ جلال سـتاری در مصاحبه با فتحعلی‌بیگی به اسطوره در تعزیه، تأثیر ادبیّات عصر قاجار و پیوند نمایش تعزیه با اسطوره‌های ایرانی اشاره کرده است.منبع:

http://www.hamvatansalam.com/news55452.html

۸ - بـرای اطّلاع بیشـتر در خصـوص جامهٔ تعزیه‌گردانان و شـمایل امام حسین(ع) در نمایش تعزیه، در کتاب شرح زندگانی من اثر عبدالله مستوفی چنین آمده اسـت: «شبه امام باید خوش‌صورت بوده و ریشی به قدر یك قبضه داشـته، از حیث قامت متوسط [باشـد]... . لباس سیدالشهدا قبای راستهٔ سفید، شال و عمامهٔ سبز [با] عبای ابریشمی شانه زری سبز یا سرخ بود. در موقع جنگ چکمه و شمشیر هم داشت و در موقع عادی نعلین زرد به پا می‌کرد. شبه پیغمبران و سایر امامان را بیش و کم همین‌طور لباس می‌پوشاندند» (مستوفی، ۱۳۷۱: ۲۸۹).

۹ـ برای اطّلاع بیشتر رجوع شود به کتاب *همگامی ادبیّات و نقاشی قاجار* اثر دکتر جواد علیمحمدی.

۱۰ ـ دکتر شـفیعی کدکنی ویژگی‌های صور خیال در *شـاهنامه* را چنین برمی‌شمرد: «نخستین نکته‌ای که در باب تصویرهای *شاهنامه* باید یادآوری کرد این اسـت که او (فردوسی) برخلاف هم‌روزگارانش ـ که تصویر را به خاطر تصویر در شعر می‌آورده‌اند ـ می‌کوشد که تصویر را وسیله‌ای قرار دهد برای القـای حالت‌ها و نمایش لحظه‌ها و جوانب گوناگون طبیعت و زندگی. در *شـاهنامه* وسیع‌ترین صورت خیال، اغراق شاعرانه است. در *سراسر شاهنامه* یک تشبیه که از عناصر تجریدی ترکیب شده باشد، دیده نمی‌شـود. عناصر تشـبیه و استعاره و... عناصری اسـت مادی و در حوزهٔ ملموسات. این مادی بودن دید فردوسی، یکی از مهم‌ترین رمزهایی است که بیان حماسـی او را تا این حد ملموس و حسـی کرده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۴۴۰، ۴۴۸ و ۴۵۲).

۱۱ـ به عنوان مثال، اصول عروضی اشـعار عامیانه با اشعار کلاسیک قابل مقایسه‌نیست.

۱۲- مراسم سلام نوروزی فتحعلیشاه، نقاشی روی کاغذ (برگرفته از دیوار نگاره کار عبدالله خان، حدود ۱۲۳۰ هجری) Robinson ,1999:175

۱۳ـ در کتـاب *تاریخ پرچم در ایران*، نوشـتهٔ دکتر بختورتاش در خصوص نمادهای شـیر، شمشـیر و خورشـید پژوهش‌های مفصّلی صورت گرفته است. همچنین درکتاب *تاریخچهٔ شیر و خورشید*، *تاریخچهٔ چپوق و غلیان* نوشتهٔ احمد کسروی تبریزی (به کوشش عزیزالله علیزاده، تهران، انتشارات فردوس، ۱۳۸۷) و نیز کتاب *تاریخچهٔ بیرق ایران و شیر و خورشید* نوشتهٔ حمید نیرنوری (تهران، مؤسّسـهٔ مطالعات و تحقیقات اجتماعی، ۱۳۴۴) مطالبی راجع به تاریخچهٔ تصویری نماد شیر و خورشید آمده است. با این حـال در هیچ‌کدام از این کتاب‌ها، تصویر و متنـی مربوط به واژگونه ترسیم شدن خورشید موجود نیست.

درب طلا، نقره و جواهرنشان پایین پای مبارك، موجود در موزه مرکزی آستان قدس رضوی

حمیدرضا کریمی*

چکیده :

درگاه ایــن درب در زمان شــاه عباس صفــوی از طرف پایین پای مبارك و رو به گنبد حاتم‌خانی باز شده و درب طلای جواهرنشانی بر این درگاه نصب شده است. در بالای چارچوب سمت طلاکاری آن تزییناتی به صورت جواهرنشان وجود دارد که با مقایسهٔ مکان نصب آن با مکان‌های مشابه روی درب و آثار برجای مانده از آنها و با استناد به منابع می‌توان این درب را همان درب جواهرنشانی دانست که شاه عباس آن را نصب نموده و نام آن را درب طلا، نقره و جواهرنشان پایین پای مبارك نامید.

پس از آن در اوایل دورهٔ قاجار و همزمان با تصرّف مشهد به‌دست نادر میرزا، با توجّه به تعدّی وی به اموال آســتان قدس، این درب نیز آســیب فراوان دیده است.در سال ۱۲۸۴ق. به دستور ناصرالدّین شاه قاجار و به هزینهٔ دوستعلی خان معیرالممالك چهارم که خادم کشــیك سوم آســتان قدس وقت بود، آن را برداشته و پس از مرمّت اساسی دوباره آن را سرجای خود نصب کرده اند.

ایــن درب داری چارچوبی از جنس چوب گردو و فوفل، در ابعاد ۲۸۵ ســانتی‌متر طول و ۱۹۵ ســانتی‌متر عرض و ۱۷ سانتی‌متر ضخامت است. بر روی چوب درب، در یك سمت ورقه‌هایی از جنس طلا و در سمت دیگر آن ورقه‌هایی از جنس نقره نصب شده است. این ورقه‌ها دارای تزیینات قلمزنی شده به صورت نقوش گیاهی و کتیبه هســتند. کتیبه‌ها به خط ثلث و نستعلیق‌اند. متن کتیبه‌ها شامل اشعاری از مرحوم سروش درمورد جایگاه مکان مقدّســی که درب نصب شــده و واقف، سفارش‌دهنده و تاریخ ســاخت درب است. همچنین اشعاری از خواجه نصیرالدّین طوسی در مورد چهارده معصوم علیه السّــلام، احادیثی از پیامبر گرامی اســلام که در آن کلمهٔ" باب " یعنی درب اســتفاده شده، آیهٔ ۷۳ ســورهٔ زمر و اسامی اعظم خداوند متعال، در این کتیبه‌ها مشاهده می‌شود.

* کارشناس موزه‌داری
hamidkarimi888@gmail.com

مقدّمه:

اماکــن مقــدّس و حرم‌های مطهّر، نمونــه و مثال گنبد آســمان، افلاک و ملکوت خداست، ملکوتی کوچک شده و قداســتی در دسترس و قطعه‌ای از آســمان در قلب زمین. بر این اســاس، هنر اسلامی به‌خصوص معماری اسلامی، در اماکــن متبرّکه و حرم‌های مطهّر، مجــال نمود و بروز یافته اســت که خود بیانگر و القاکننــدهٔ نوعی تفکّر، فرهنگ و معنویت خاص است.

اندیشــهٔ کمال‌گرایی و تعالی‌جویی هنرمندان مسلمان، که از تعالیم اسلامی نشأت می‌گیرد، یکی از مهم‌ترین ارکان ماندگاری هنرهای اسلامی محسوب می‌شود. هنرمند سالک تمامــی زیبایی‌های طبیعت را بازتابــی از زیبایی‌های مقام احدیت می‌داند. از این‌رو می کوشــد تا جلوه‌هایی از آن را در مصنوعات هــنری خویش منعکس کند. این طرز تفکّر، به مانند قالبی نامریی و روحی مشترک، همهٔ شاخصه‌های هنر دورهٔ اسلامی را به هم پیوند می‌دهد. هنرمند مسلمان هر طرح و نقشی را وسیله‌ای برای عبادت و آرامش درونی خــود می‌داند. بــه همین دلیل اســت که از تماشــای آثار آنها، آرامشــی معنوی در روح بیننده پدید می‌آید. در این جا هنرمند بــا تکیه بر معرفت و شــهود قلبی خویش، در جســتجوی آن است که مفاهیم عمیق تر را با ساده‌ترین و مناسب‌ترین شکل ترســیم نماید؛ لذا محصول وی علاوه بر قدرت قلم و مهارت فنی، به جوهر معنا و معرفت آغشــته شــده و نقش‌هایی با احســاس عمیق از هستی و طبیعت طرح می‌کند.

در این میــان هنرهای تزیینی، به یکــی از عمده‌ترین جلوه‌گاه‌هــای هنر اســلامی تبدیل شــده و عنــصری برای بیــان عقیــده و ارادت خالصانه به خانــدان ائمهٔ اطهار(ع) مبــدّل گردید. یکــی از هنرهای تزیینی کــه در حرم مطهّر امام رضــا(ع) به‌کار رفته اســت، در درب‌هــای این مکان مقدّس بــه خوبی قابل مشــاهده اســت. هنرهایی نظیر؛ منبّــت و کنده‌کاری، معرق، خاتم، قلمزنی و... و اســتفاده از نقش‌مایه‌های منحنی اســلیمی، نقوش هندسی ونقوش کتیبه(خط نگاره) است.

درب طــلا، نقره و جواهرنشــان پاییــن پای مبارك مضجع شریف امام رضا(ع) یکی از این شــاهکارهای هنری است که در این مقاله به آن پرداخته می‌شود. در این مقاله ابتدا تاریخچهٔ درب موردنظر و ســپس ویژگی‌های هنری و آسیب‌شناســی سمت طلاکاری و نقره‌کاری آن مورد بررسی قرار می‌گیرد.

منابــع مکتوب در این زمینه بســیار اندك بوده و این منابع نیز بر مبنای برداشت شخصی نویسندگان آن زمان، از این آثار است. چنانچه تا کنون شناسنامهٔ علمی از این آثار در دسترس نبود و با تلاش‌های ادارهٔ پژوهش و معرّفی آثار ســازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس، در سال‌های اخیر شناسنامهٔ علمی آن تهیه شد و نگارش حاضر برداشتی از این شناسنامه است. گرچه این نگارش نیز خالی از عیب و نقص نیست امّا امید است همین اندك، گشایشی باشد برای پژوهش‌های عمیق‌تر و کاربردی‌تر در این زمینه.

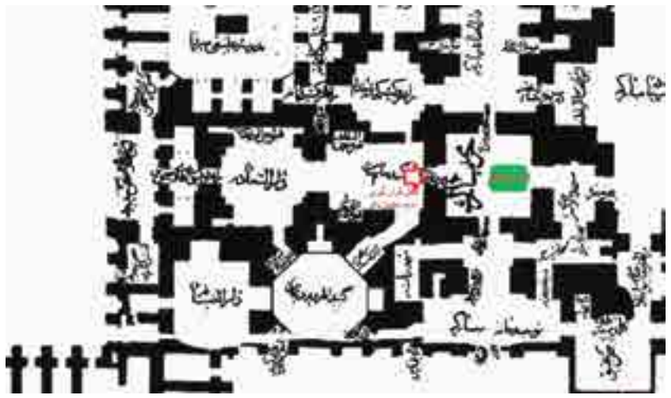
از جمله پژوهش‌هایی که می‌تواند گسترش دهندهٔ این نگارش باشد بررسی نقوش موجود روی درب، بررسی شکل ظاهری درب و مقایســهٔ آن با دیگر اماکن مقدّسه، بررسی نوع اشعار، احادیث و آیات موجود روی درب و... است.

تاریخچهٔ درب پایین پای حضرت:

در مــورد تاریخچهٔ این درب منابع زیادی در دســترس نیست و تنها کتبی که در مورد تاریخ آستان قدس رضوی در دهه‌های اخیر نوشته شده است، اشاره‌ای به آن نموده‌اند.

از نگاشــته‌های منــدرج در این منابــع می‌توان چنین اســتنباط نمود که درگاه و محل نصب ایــن درب در زمان شــاه عباس صفوی (۹۹۶-۱۰۳۸هجری قمــری) و همزمان با ســاخت وســاز حرم مطهّر در ایــن دوره، از طرف پایین پای مبارك و رو به گنبد حاتم‌خانی باز شــده و درب طلای جواهرنشــانی بر این درگاه نصب گردیده است(تصویر ۱) در اوایل دورهٔ قاجار و همزمان با تصرّف مشــهد به‌دســت نادر میرزا(درگذشت:۱۲۱۶ ه.ق.)، با توجّه به تعدّی وی به اموال آستان قدس، این درب نیز آسیب فراوان دیده است.

در ســال ۱۲۸۴ه.ق. بــه دســتور ناصرالدّیــن شــاه قاجــار(۱۲۴۷- ۱۳۱۳ ه.ق.) و بــه هزینهٔ دوســتعلی خان معیرالممالك چهارم [۱]، که خادم کشــیك ســوم آستان قدس



تصویر شمارهٔ (۱) نقشــهٔ مضجع شریف امام رضا(ع) و بناهای اطراف آن و محل قرارگیری درب پایین پای مبارك

وقت بود، درب برداشته شده و پس از مرمّت اساسی دوباره سرجای خود نصب گردیده اســت. این امر در زمان تولیت میرمحمّدحسین عضدالملک قزوینی[۲] انجام پذیرفته است.

همچنین در دوره‌هــای بعدی و در زمان تولیت پیرنیا[۳] (۱۲۹۸- ۱۳۶۷ هجــری شمســی) مرمّت و تجدید تذهیب شده است.

با جســتجو در اسناد اداری آســتان قدس، دو عدد نامه حــاوی اطّلاعاتی مربــوط به انتقال و نصــب درب مذکور به موزهٔ آســتان قدس یافت شــده اســت. ایــن نامه‌ها به شــماره‌های ۳۶۷۸ تاریــخ ۱۹/ ۱۳۴۹/۶ و۹۷۳ تاریخ ۱۵/ ۷ /۱۳۴۹ در مرکز اسناد آستان قدس نگهداری می‌شود.

مشخّصات ظاهری و آسیب‌شناسی سمت طلاکاری

شدهٔ درب:

ایــن درب داری چارچوبی از جنس چوب گردو و فوفل در ابعاد۲۸۵ سانتی‌متر طول و۱۹۵سانتی‌متر عرض و۱۷ سانتی‌متر ضخامــت و دارای دو لت در ابعاد۲۷۰ســانتی‌متر طول و ۸۶ ســانتی‌متر عرض اســت. این درب در هر لت خود یک تزیین قاب‌مانند دارد. ضخامت این قاب ۲۰ ســانتی‌متر است. درون قاب ۲/۳۰ متر طول و ۵۰سانتی‌متر عرض دارد (تصویر ۲).

تصویر شمارهٔ (۲)
طرف طلا کاری درب پایین پای مبارك

هرلت درب به وســیلهٔ لولاهای فلزی از پشت درب، بر روی چهار چوب نصب شــده اســت. دماغــهٔ درب به لت سمت راســت با سه عدد گل میخ طلایی رنگ متّصل شده اســت. این دماغه در قســمت بالا به شــکل یك سرستون تزیین شده و در پایین خود به شکل یك پایهٔ ستون درآمده است. اندازهٔ عرض سرستون در بزرگ‌ترین قسمت خود ۱۴ سانتی‌متر و ضخامت آن ۱۲ سانتی‌متر است. قسمتی از پایهٔ ســتون این دماغه در پایین درب به دلیل فرسودگی از بین رفته است(تصویر ۳).

تصویر شمارهٔ (۳)
نمای کلّی و جزییات دماغهٔ درب

بــر روی چارچوب و لــت درب، ورقه‌هایی از جنس طــلا به چشــم می‌خــورد که بــه چــوب زیرین خــود با میخ‌هایی متّصل گشــته‌اند. بر روی این ورقه‌ها، تزییناتی به چشم می‌خورد. این تزیینات شامل ترنج‌های کتیبه‌دار و ترنج‌هایی با اشکال هندسی و گیاهی و حاشیه‌دار هستند. نوع تزیینات روی چارچوب و لت‌ها کمی متفاوت هستند. یکی از تفاوت‌های آن در ترنج‌های کوچك درب و چارچوب اســت. ترنج‌هــای کوچــك روی چارچــوب دارای تزیینات گیاهی بوده ولی روی لت‌ها دارای کتیبه و شــامل اســامی اعظم خداوند متعال اســت. همچنین نوع خط کتیبه‌های روی چارچوب نســتعلیق و روی لت‌ها ثلث است (تصاویر شمارهٔ ۴، ۵ و ۶) .

تصاویر شــمارهٔ (۴ و ۵) نمونــه‌ای از ترنج‌های بدون کتیبه و کتیبه‌دار موجود بر روی چارچوب درب و حاشیهٔ آنها

در بررسی تزیینات وجه فوقانی چارچوب، تزییناتی به شــکل گل هشــت‌پر و مرصّع‌کاری شــده با نگین‌های یاقوتی، الماســی و فیروزه‌ای رنگ به چشــم می‌خورد. این

تصویر شمارهٔ (۶) نمونه‌ای از ترنج‌های کتیبه‌دار موجود بر روی لت درب

تزیینات بیــن ترنج‌های کوچك و بــزرگ آن وجود دارد. با بررســی بیشــتر محل قرارگیری این تزیینات و مقایسهٔ آن بــا دیگر ترنج‌ها، این نکته نمایان می‌شــود که این تزیینات به شــکل تکرار در دیگر نقاط چارچوب و حتّی لت‌ها نیز وجود داشــته اســت. از آنجایی که وجه فوقانی چارچوب کمتر در دســترس بوده، قطعاً فرسایش کمتری داشته، کمتر مورد مرمّت قرار گرفته اســت و به تبع آن، تزیینات در این نقطه سالم مانده است (تصویر ۷).

تصویر شمارهٔ(۷) تزیینات مرصّع‌کاری روی وجه فوقانی چارچوب درب و محل قرارگیری آن

با توجه به مطلب گفته شــده درکتاب شمس الشموس یا تاریخ آســتان قدس(کاویانیان، ۱۳۵۴: ۱۷۰) که اشاره به نصب دربی جواهرنشان توسّط شــاه عباس کبیر بر درگاه پاییــن پای مبارك دارد، می‌تــوان این تزیینات باقی‌مانده را همان جواهرات نصب شدهٔ مورد اشاره از آن زمان بر روی این درب دانســت و نام این درب را درب طلا و نقره‌کاری و جواهرنشان پایین پای مبارك نامید. به احتمال زیاد دیگر تزیینات جواهرکاری موجود بر روی این درب با توجّه به در

دســترس بودن زیاد این درب در محل قرارگیری و همچنین تعدّی‌هایی که به این درب در ادوار مختلف شــده است از بین رفته و در مرمّت‌های بعدی تجدید نشده‌اند.

همان‌طور که در تصاویر ۵ و ۶ اشاره شد، کتیبه‌های روی چارچوب و کتیبه‌های روی لت‌ها از حیث موضوع متن و نــوع خط با یکدیگر تفــاوت دارند. بنابراین می‌توان این کتیبه‌ها را به تفکیك مورد بررسی قرارداد.

کتیبه‌های روی چارچوب، قصیده‌ای از مرحوم سروش[۴] اســت. قصیدهٔ مذکور در هیچ یك از آثار به جای مانده از این شاعر یافت نشده و مشخّص می‌شود که این قصیده به ســفارش سازندهٔ درب سروده شــده و بر روی ورقه‌هایی از طلا به صورت مصرع مصرع قلمزنی و نصب گردیده است. این قصیده در ابتدا به مدح امام هشــتم شیعیان و جایگاه ایــن درب و مکان مقــدّس و در ادامه به مدح و ســتایش ناصرالدّین شاه قاجار پرداخته و در پایان و در سه بیت آخر آن، نام واقف درب (دوســت علیخان) و نام شــاعر قصیده (سروش) و تاریخ ســاخت درب (۱۲۸۴ه.ق.) آمده اســت. قصیده بدین شرح است:

زهی به‌روی خلایق در سعادت و فر
در حریم علی بن موسی جعفر
دری که خواهد رضوان ز پرده‌دارانش
دری که ساید کیوان بر آستانش سر
سپهرخواست که باشد براین در ازحجاب
بدو چه گفتم گفتم حجاب خویش مدر
بهشت گفت که هستم به صحن او مانند
بدو چه گفتم گفتم که آب خویش مبر
به جای حلقهٔ زرّین و حلقهٔ سیمین
زنند بردر این بارگاه شمس و قمر
به عرش بالد ازین بقعه، عالم سفلی
به خلد نازد ازین روضه، تودهٔ اغبر
در حوایج خلق است و خلق روی زمین
ز باختر سوی این بارگاه تا خاور
گناهکار درآید در این خجسته حریم
برون خرامد چونانکه زاده از مادر
همی فزاید این بارگاه دهر آیین
به عهد خسرو دولت فروز دین پرور
ابوالمظفر پیروز ناصرالدین شاه
که نام وکنیت او اصل نصرت است و ظفر
گذشته پایهٔ تختش ز پایهٔ کیوان
رسیده گوشهٔ تاجش به گوشهٔ اختر
بلند گشت بدو نام دولت اسلام
قوی شده است بدو پشت دین پیغمبر
به زر ناب ز بهر بقای شاهنشاه
گرفت خازن شاهنشه این مبارك در
ستوده دوست علی خان جهان دانش ودین
که هم فرشته خصال است و هم خجسته سیر
نوشت کلك سروش از برای تاریخش
پس از دعای شهنشاه معدلت گستر
هزار و دوصد و هشتاد و چار از هجرت
فزود از در این گاه قیمت این در(موتمن، ۱۳۴۸ : ۸۲)

در مــواردی بعضــی از ایــن مصرع‌هــا بــا توجّه به فرســایش از بین رفته و تجدید مرمّت نشــده است و جای آنها را با میخ‌های طلایی رنگ فراوانی پوشانده‌اند. از جمله کتیبه‌های آســیب دیده، سه بیت آخر این قصیده است که اشاره به سازنده و تاریخ درب داشته است (تصویر ۸). متن این کتیبه‌های آسیب دیده با توجّه به آنچه در منابع یافت شد تکمیل گردیده است.

تصویر شمارهٔ (۸) کتیبه‌های آسیب دیده موجود بر روی چارچوب

در نگاه اوّل روی لت‌ها یك قاب با حاشیهٔ آن خودنمایی می‌کنــد. هــر لت به‌صــورت یك قاب کشــیده با حاشــیهٔ اطــراف خود اســت. هر قاب دارای ۵ ترنــج بوده که ترنج وسط بزرگ‌تر و چهار ترنج بالایی و پایینی کوچك‌تر است. ترنج‌های کوچك‌تر دو عدد در بالا و دو عدد در پایین قرار دارند و اطراف ایــن ترنج‌ها نیز با نقوش گیاهی برگ‌مانند تزییــن یافته‌اند. در زمینهٔ هر ترنــج، کتیبه‌هایی به صورت برجسته وجود دارد. ترنج‌های بزرگ موجود در مرکز لت‌ها شــامل احادیثی از پیامبر گرامی اسلام صلی الله علیه و آله، بدین شرح است:

لت ســمت راست: « قال رسول الله تعالی ولایه علی حصنــی و من دخل حصنی امن من عذابی» ، لت ســمت چپ: « قال رسول الله صلی الله علیه و آله وسلم انا مدینه العلم و علی بابها « (تصاویر ۹ و ۱۰)

تصاویر شــمارهٔ (۹ و ۱۰) کتیبه‌های مرکز لت های درب و آسیب دیدگی موجود در آن

همچنین ترنج‌هایی که در بالاترین و پایین‌ترین قسمت قاب لت‌های درب وجود دارد شــامل ترکیبــی از فرازهای مناجات رجبیه و به ترتیب از بالا به پایین و از لت راست به چپ بدین شرح است: «بابك المفتوح للطالبین»، «و جودك مبــاح للراغبین»، « بابك المفتوح لمــن عصاك»، « و حلمك المعترض لمن ناواك» (تصاویر ۱۱، ۱۲ ، ۱۳ و ۱۴).

تصاویــر شــمارهٔ (۱۱، ۱۲، ۱۳ و ۱۴) کتیبه‌های موجود در بالا و پایین قاب لت‌های درب وتزیینات آن

کوچك‌ترین ترنج‌های موجود در قاب لت‌ها چهار عدد، شامل القاب ائمهٔ معصومین و بدین شرح است: " یا نورالله"، " یا وجه الله"، " یا حجه الله" (تصاویر ۱۵ و ۱۶). لازم به ذکر است این قسمت از درب نیز دارای آسیب دیدگی است و در مواردی به جای مرمّت اصولی، میخ‌های طلایی رنگ فراوانی را بر روی ورقه‌های طلا کوبیده‌اند. از جمله آســیب‌دیدگی، ترنج کوچك لت سمت راست است (تصویر ۱۷).

تصاویــر (۱۵ و ۱۶) کوچك‌تریــن کتیبه‌های موجود در قاب لت‌ها و تزیینات اطراف آن

تصویــر (۱۷) آســیب‌های وارد شــده به لت‌ها که باعــث از بین رفتن کتیبه‌های آن شده است.

در اطــراف قاب و بر روی حاشــیهٔ قــاب نیز ترنج‌های کتیبه‌داری وجــود دارد که ترنج‌هــا در دو اندازهٔ کوچك و بزرگ هستند. ترنج‌های کوچك که به صورت یکی در میان، بیــن ترنج‌های بزرگ‌تر وجود دارند شــامل اســامی اعظم خداوند اســت و ترنج‌های بزرگ‌تر قصیده‌ای به زبان عربی را شامل می‌شود. "این اشعار منسوب به خواجه نصیرالدّین طوسیؒ علیه‌الرحمه است...» (مؤمّن ، ۱۳۴۸ : ۷۱).

این قصیده در ۱۶ بیت شامل اسامی ۱۴ معصوم و بدین شرح است:

صل یا رب علی شمس الضحی
احمد المختار نورالثقلین
و علی نجم العلی بدر الدجی
من علیه الشمس ردت مرتین
و بسیفین و رمحین غزا
و له الفتح ببدر و حنین
و علی الزهرا مشکوه الضیا
کوکب العصمه ام الحسنین
و شهیدین سعیدین هما
للرسول المجتبی قره عین
وعلی السجاد مصباح الدجی
آدم الال علی بن الحسین
و علی الباقر مقیاس الهدی
و علی الصادق حقا دون مین
و علی الکاظم موسی والرضا
شمس طوس و ضیاء الخافقین
و ابی جعفر الثانی التقی
مطلع الجود سراج الحرمین
و علی الهادی علی والزکی
و علی المهدی ختم المصطفین
نور حق یقتدی عیسی به
عجل الله طلوع النیرین
هم ازاهیر بهم فاح الثنا
هم ریاحین ریاض الجنتین
یطلب الجنه من رضوانهم
لا یساویها بتبر و لجین
نظم العبد قوام لهم
صلوات المعتکا لفرقدین
سره الله بال المصطفی
والمحبین لهم و الابوین
حارت الافهام فی اوصافهم
غایت الایجاد سر العالمین

ایــن ترنج‌ها نیــز به‌خاطــر در دســترس بــودن زیاد، دچار فرســایش و آسیب شــده‌اند و مانند دیگر ترنج‌های آسیب‌دیدهٔ درب، مرمّت غیر اصولی روی آنها صورت گرفته است (تصویر ۱۸).

تصویر شــمارهٔ (۱۸) نمونه کتیبه‌های آسیب دیده روی لت‌های درب و شیوهٔ مرمّت غیر اصولی آن

مشخّصات ظاهری و آسیب شناسی سمت نقره‌کاری شدهٔ درب:

پشــت درب با ورقه‌هایی تزیینی از جنس نقره پوشیده شده است. هر لت درب، ۲۷۰ سانتی‌متر طول و ۸۶ سانتی‌متر عرض دارد. در نگاه اوّل سه قاب در اندازه‌های مختلف روی هر لت خود نمایی می‌کند. اندازهٔ طول قاب‌های کوچك بالا و پایین در ۳۰ سانتی‌متر است. اندازهٔ عرض همهٔ قاب‌ها یکسان و ۶۶ ســانتی‌متر است. طول قاب‌های بزرگ در هر لت ۱۴۲ ســانتی‌متر و فاصلهٔ بین قاب‌ها ۱۷ سانتی‌متر است که بین آنها کتیبه‌هایی که روی ورقه‌های نقره قلمزنی شده، با میخ کوبیده شده است (تصویر ۱۹).

تصویر شمارهٔ (۱۹) نمای کلّی سمت نقره کاری شدهٔ درب پایین پای مبارك

در این سمت از درب چارچوبی وجود ندارد و لت‌های درب از بالا و پایین به وسیلهٔ بستی که به دور پاشنه گردها متّصــل شــده به چارچوب محکم شــده اســت. به همین خاطر ضخامت درب در این قســمت مشخّص و اندازهٔ آن ۱۷سانتی‌متر است (تصویر ۲۰). اندازهٔ پاشنه گردها در بالا ۶سانتی‌متر و در پایین ۲/۵ سانتی‌متر است.

تصویرشمارهٔ (۲۰) ضخامت و محل نصب پاشنه گردهای درب

تصویر شمارهٔ (۲۱) چفت کشویی نصب شده در پایین درب

در پایین سمت راســت لت سمت چپ درب یك عدد چفت کشــویی به وســیلهٔ پیچ به درب متّصل شده که ۱۸ ســانتی‌متر طول و ۷ســانتی‌متر عرض دارد (تصویر ۲۱). در وســط درب نیز یك چفت و بســت، به اندازهٔ ۲۴سانتی‌متر نصب شده است (تصویر ۲۲). از این چفت و بست‌ها برای قفل کردن درب از پشــت به کار می‌رفته است. با توجّه به اینکه چفت کشویی بر روی کتیبه‌ای نصب شده و این نوع چفت‌ها جدید هستند، مشخّص می‌شود که این چفت در دوره‌های متأخّر بر روی درب نصب شده است.

تصویر شمارهٔ (۲۲) چفت و بست نصب شده در مرکز درب

هر لت درب از ســه قاب تشکیل شــده است. قاب‌ها در دو انــدازهٔ مختلف هســتند. قاب‌های کوچــك در بالا و پاییــن قاب‌های بــزرگ در هر لت وجــود دارند. درون قاب‌هــای کوچك‌تر ترنج‌هایــی دارای تزیین و کتیبه وجود

دارد. تزیینات شامل گل و برگ و کتیبه‌ها به خط نستعلیق و دربرگیرندهٔ حدیثی از پیامبر گرامی اسلام در لت سمت راست بدین شرح است : " قال النبی صلی الله علیه وآله" " انا مدینه العلم و علی بابها" و در لت سمت چپ نیز آیهٔ ۷۳ سورهٔ مبارکهٔ زمر وجود دارد(تصاویر ۲۳، ۲۴، ۲۵ و ۲۶).

تصاویر شمارهٔ (۲۳ و ۲۴) قاب‌های کوچک لت سمت راست درب، سمت نقره کاری شده

تصاویر شمارهٔ (۲۵ و ۲۶) قاب‌های کوچک لت سمت چپ درب، سمت نقره کاری شده

قاب‌های بـزرگ روی لت‌ها شـامل تزیینات گیاهی با طـرح ترنج و دو سرترنج اسـت. ترنج به صورت برجسـته و بـر روی آن کتیبهٔ وقف درب، به خط نسـتعلیق قلمزنی شده است. این کتیبه بدین شرح است: (لت سمت راست)" وقف و پیشکش آسـتان عرش بنیان امام ثامن ضامن علی ابن موسی الرّضا علیه السّلام نمود"، (لت سمت چپ) " عبد رق مملوك حضرت سـید الشـهدا علیه الاف التحیه و الثنا دوست علیخان معیرالممالك" (تصاویر ۲۷ و ۲۸).

تصویر شـمارهٔ (۲۷) نمونهٔ تزیینات و کتیبه قاب بزرگ لت سمت راست، سمت نقره کاری درب

تصویر شـمارهٔ (۲۸) نمونه تزیینات و کتیبه قاب بزرگ لت سمت چپ، سمت نقره کاری درب

در حاشیهٔ قاب‌ها نیز ترنج‌های تزیینی و کتیبه‌داری وجود دارد که در دو اندازهٔ مختلف هستند. ترنج‌های کوچک‌تر شامل اسامی اعظم خداوند متعال و به خط ثلث است که در حاشیهٔ خود تزیینات اسلیمی دارند. ترنج‌های بزرگ‌تر به خط نستعلیق، شامل قصیده‌ای از مرحوم سروش و در زمینهٔ کتیبهٔ تزیینات گل و برگ قلمزنی شده است (تصاویر ۲۹ ۳۰).

تصاویر شمارهٔ (۲۹ و ۳۰) نمونه ترنج‌های موجود روی حاشیهٔ قاب‌ها، سمت نقره کاری شدهٔ درب

ابیات قصیده‌ای که از مرحوم سروش در این قسمت از درب قلمزنی شده است، در هیچ منبعی یافت نشد و در منابع فقط به نام شاعر بسنده شده است. در این قصیده نیز که شامل ۲۰ بیت است، شاعر در ابتدا به جایگاه این مکان مقدّس می‌پردازد و این درب و مکان مقدّسی را که در آن نصب شده به بهشت تشبیه می‌کند سپس در پایان نام واقف(معیرالممالك) و سفارش دهندهٔ آن (ناصرالدین شاه) را می‌آورد. تاریخ ساخت این قسمت از درب نیز به صورت بیتی بیان شده که با تطبیق دادن حروف مصرع آخر آن، با حروف ابجد و جمع آن، عدد ۱۲۸۴ به دست می‌آید که همان تاریخ ساخت درب است:

پس بتاریخش مصوّر کامجو گردید و گفت
ای بکام از درگهت هر نا امید امیدوار (تصاویر ۳۱ و ۳۲)

تصاویر شمارهٔ (۳۱ و ۳۲) کتیبه‌هایی که حاوی تاریخ ساخت سمت نقره کاری درب است.

در قسمت‌هایی از حاشیهٔ سمت چپ لت سمت راست پیچ و مهره‌هایی طلایی رنگ مشاهده می‌شود. این پیچ و مهره‌ها ادامهٔ پیچ‌های دماغهٔ درب هستند که به پشت درب مهره شده‌اند (تصاویر ۳۳ و ۳۴).

تصاویر شمارهٔ (۳۳ و ۳۴) پیچ و مهره‌های دماغهٔ درب که به پشت درب نیز رسیده است

نگارش موجود به تاریخچه و معرّفی کلّی مشخّصات هنری و آسیب‌شناسی دو طرف درب پرداخته است. این نگارش بر اساس مشاهدات عینی و جستجو در کتاب‌ها و منابع موجود دربارهٔ آستان قدس پدید آمده است. قطعاً اسنادی در این زمینه در آرشیو مرکز اسناد آستان قدس رضوی وجود دارد که گره‌های بیشتری از معماهای موجود در این اثر را خواهد گشود لکن با توجّه به محدودیت زمان و ضرورت انتشار این مطلب هر چند به صورت اندك، به دلیل فقدان حداقل مطلب علمی در مورد این اثر، ناچار به پایان نمودن این نگارش شده است.

پژوهش‌هایی در مورد نقوش، نوع کتیبه‌ها، نوع شکل و ساختار دربها و مقایسهٔ آن با دیگر اماکن مشابه را می‌توان به پژوهشگران در این زمینه پیشنهاد داد.

نتیجه گیری:

فلسفهٔ وجودی درب در مکان‌های مقدّس، علاوه بر حفاظت آن و کنترل ورود و خروج، نمادی از دروازه‌ای به سوی معنویت و عالم بالا و ملکوت الهی است. بنابراین هنرمندان سعی داشتند نهایت هنر خود را در آن به‌کار ببندند. در این مکان‌ها توجّه به اهمّیت مکان مورد نظر، نوع مواد به کار رفته در این درب و نوع هنرهای آن متفاوت است. به عنوان مثال شیعیان، درب‌های حرم های ائمهٔ معصومین علیهم السّلام به خصوص مضجع شریف ایشان را از جنس طلا و نقره می‌سازند و آنها را مزیّن به احادیث و آیات قرآن و اشعاری در مدح ایشان می‌کنند. از جمله می‌توان به درب طلا، نقره وجواهرنشان پایین پای مبارك اشاره نمود که کتیبه‌های روی آن به همین موضوعات اشاره دارند. اشعار این درب اشاره به درگاهی از بهشت دارند و شاعر ، آن را درگاهی می‌نامد که هر کس از آن عبور کند گناهانش پاك و گویی از نو از مادر خود متولّد شده است.

با توجّه به تقدّس ویژهٔ این اماکن و اهمّیت آن نزد مردم، اکثر سلاطین و بزرگان می‌کوشیده‌اند به هر نحوی خود را جزو خادمان ویژهٔ آن آستان قلمداد کنند و نام خود را در آثاری که در این اماکن وقف می‌شد به یادگار بگذارند. از جمله در این درب مشاهده می‌شود که نام ناصرالدّین شاه قاجار و وزیر خود او، معیرالممالك، چندین بار به عنوان واقف و سفارش‌دهنده ذکر شده است.

یکی از علّت‌هایی که معمولاً روی دربها در این اماکن طلاکاری می‌شوند و از حیث تزیینات نسبت به پشت درب برتری دارند این است که سمت طلاکاری یا روی درب بیشتر در معرض دید زائرین است. در هنگام زیارت زائرین، این دربها به صورت باز هستند و پشت درب در معرض دید نیست. این دربها فقط در مراسم خاص و در هنگام تنظیف مکان، بسته می‌شوند؛ بدین ترتیب پشت درب فقط در معرض دید افراد خاصی قرار می‌گیرد.

اصطلاحات مربوط به درب:

چارچوب: قسمتی از درب که ثابت است و ساختار کلّی درب را تشکیل می‌دهد و وظیفهٔ آن ایجاد فضایی است که اجزای دیگر درب در درون آن قرار گیرند. گفتنی است چهارچوب به دیوار اطراف خودش ثابت می‌شود. چارچوب از پنج قطعه چوب تشکیل شده که دوتای آن عمودی و سه تای آن یکی در بالا و دو تا در آستانه به‌طور افقی به‌کار رفته، میان دوپاره چوب افقی پایین آستانه کوبیده شده و قطعه چوب افقی بالای چارچوب دو شاخک دارد که در دیوار استوار می‌شود.

لت یا لته درب قسمتی است متحرّك که باز و بسته شدن درب را شامل می‌شود و سایر اجزای تزیینی و کاربردی درب روی آن سوار می‌شوند.

دماغه، چوب نازکی است که در روی درز میان لته‌ها کوبیده شده و به‌وسیلهٔ گلمیخ به یک لته پیوسته است. دماغه معمولاً دارای چیزی شبیه به سرستون و پایه‌ای نظیر ته ستون است.

قاب،که گاهی پر و گاهی مشبّک است.

پاشنه‌گرد که یک قطعه چوب افقی است و در پشت آستانه کوبیده می‌شود و جای پاشنه‌ها را در آن بریده‌اند.

چفت، هر لته در بالا با یک یا دو رشته زنجیر ظریف مجهّز شده که ته آن با قبه‌ای روی پولک به لته و سر آن به سفت چارچوب بسته می‌شود.

سفت، حلقه‌ای فلزی است که پایین و بالای چارچوب کوبیده می‌شود و از زبانه چفت بیرون می‌آید.

علاوه بر اینها در اماکن متبرّکه، زنجیرهایی می‌آویزند تا از ورود احشام پیشگیری شود و همچنین برای نگهداری بهتر لته‌ها گاهی با زنجیرهای کوچکی، با هوی در را به چارچوب می‌بندند.

پانوشت

۱ - دوستعلی خان معیر الممالک چهارم، معروف به نظام الدوله (۱۲۳۶- ۱۲۹۰)، پسر حسینعلی خان معیرالممالك سوم است و در سال ۱۲۸۸ه.ق. به وزارت مالیهٔ ناصرالدّین شاه منصوب شد. فرزند او دوست محمّدخان معیرالممالك پنجم است. در تجریش باغی بزرگ و زیبا به نام باغ فردوس و عمارت تابستانی باشکوهی در آن ساخت و کتب خطی و آثار نقاشی و خطاطی نفیسی جمع کرد. این باغ بعدها تبدیل به موزه سینما شد (بانك اطّلاعات رجال، ۱۳۹۱)

۲ - میرمحمّدحسین عضدالملک قزوینی (درگذشته۱۲۸۵ه.ق، تهران) ملقّب به صدر دیوانخانه، از رجال عصر قاجار است.

پدرش میرزا فضل‌الله حسینی معلّم عباس میرزا و پدربزرگش میرزا محمّدشفیع، شیخ‌الاسلام قزوین بود. عضدالملک از سال ۱۲۶۷ه.ق. به مدّت سه سال از سوی امیرکبیر وزیر مختار ایران در روسیه بود. در سال ۱۲۷۰ه.ق. وزیر وظایف و اوقاف و نیز ملقّب به عضدالملک شد. او دوبار به سمت تولیت آستان قدس رضوی منصوب گردید و در رجب ۱۲۷۶ مقداری از کتاب‌های کتابخانهٔ شخصی خود را وقف کتابخانهٔ آستان قدس رضوی کرد (کوشکی، ۱۳۹۰: مقدّمه)

۳ - باقر پیرنیا از سال ۱۳۴۶ تا ۱۳۵۰ش. تولیت آستان قدس رضوی و سمت استانداری خراسان را بر عهده داشت.

۴ - میرزا محمّدعلی متخلّص به سروش، فرزند قنبر علی سدهی اصفهانی، شاعر معروف عصر ناصرالدّین‌شاه قاجار در سال ۱۲۲۸ ه.ق. در اصفهان به‌دنیا آمد. وی که در جوانی سرودن شعر را آغاز کرد، در اوایل منشی تخلّص می‌کرد. میرزا محمّدعلی پس از سیر و سیاحت در شهرهای مختلف ایران که چند سال به‌طول انجامید، نهایتاً به تبریز که مقرّ ولیعهد قاجار ناصرالدین میرزا بود راه یافت و مورد اکرام و انعام ولیعهد قرار گرفت و ملقّب به «شمس الشعراء» شد.

اقامت سروش در تبریز چهارده سال به طول انجامید. وی پس از فوت محمدشاه درسال ۱۲۶۴ ه.ق. به همراه ناصرالدّین شاه به تهران آمد و تا زمان مرگ در دربار شاه بود. وی در سال ۱۲۸۵ه.ق. در تهران درگذشت. از آثار او می‌توان به دیوان اشعار(مشتمل بر قصاید، غزلیات، قطعات، مسمطات)، مثنوی اردیبهشت‌نامه، مثنوی ساقی‌نامه، مثنوی الهی‌نامه، مثنوی روضه الانوار و کتاب شمس المناقب اشاره کرد(مهدوی،۱۳۸۴ : ۶۶۵).

۵ - ابو جعفرمحمّدبن‌محمّدبن‌حسن‌توسی مشهور به خواجه نصیرالدّین (زادهٔ ۵ اسفند۵۷۹ در توس - درگذشتهٔ ۱۱ تیر ۶۵۳ در بغداد) شاعر، فیلسوف، متکلم، فقیه، دانشمند، ریاضیدان و منجّم ایرانی سدهٔ هفتم است. کنیه‌اش «ابوجعفر» و به القابی چون «نصرالدّین»، «محقّق طوسی»، «استاد البشر» و «خواجه» شهرت دارد(بادکوبه‌ای هزاوه‌ای، ۱۳۷۰).

منابع:

اعتماد السلطنه. (۱۳۶۲) مطلع الشمس. جلد ۲ .تهران. انتشارات یساولی فرهنگسرا.

بادکوبه‌ای هزاوه‌ای، مصطفی.(۱۳۷۰). زندگی خواجه نصرالدّین طوسی. چاپ اوّل. تهران. شرکت توسعهٔ کتابخانه‌های ایران.

بانك اطّلاعات رجال، وب سایت تخصصی. (آخرین ویرایش ۵ شهریور ۱۳۹۱). {http://www.rijaldb.com}

خراسانی، محمدهاشم.(محرم الحرام۱۳۸۲ قمری).منتخب التواریخ. تهران.چاپ‌اسلامیه.

زمرشیدی ، حسین. (۱۳۵۶). برداشت گره‌چینی. چاپ اوّل.تهران. مرکزنشر دانشگاهی.

عطاردی، عزیزالله. (تابستان ۱۳۷۱).تاریخ آستان قدس رضوی. چاپ اوّل. مشهد. انتشارات آستان قدس رضوی.

فیض، عباس. (۱۳۲۴). بدر فروزان. قم. انتشارات بنگاه.

کاویانیان، احتشام. (۱۳۵۴). شمس الشموس یا تاریخ آستان قدس. مشهد. ادارهٔ فرهنگ و هنر خراسان.

کریمی، حمیدرضا.(۱۳۹۰). "پروندهٔ علمی و شناسنامهٔ درب طلا و نقرهٔ پایین پای مبارك" موجود در ادارهٔ پژوهش و معرّفی آثار. مشهد. سازمان کتابخانه ها، موزه ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی

کوشکی، فرشته. (۱۳۹۰). "سفرنامهٔ هند، کشمیر و برمه (گزارش سفر نویسنده به هند و برمه طی سال های ۱۲۹۰ ۱۲۹۴ ق)" در فصلنامهٔ پیام بهارستان، د ۲، سال ۴ ، شماره ۱۳، پاییز، مقدّمه.

مؤتمن، علی.(۱۳۴۸).راهنما یا تاریخ آستان قدس. چاپ اوّل. تهران. چاپخانهٔ بانك ملّی.

مهدوی، مصلح الدین.(۱۳۸۴).دانشمندان و بزرگان اصفهان. چاپ اوّل. اصفهان. گلدسته.

جلوه‌ای از هنر کتاب‌آرایی عهد ایلخانی (مکتب سلطانیه)؛

مصحف شماره ۱۴۱ در کتابخانه آستان قدس رضوی

کیانوش معتقدی*

چکیده:

پس از یورش ایلخانان مغول به ایران و تا پایان سدهٔ هفتم هجری، در کار هنرمندان ایرانی فترتی پیش آمد، امّا از زمان اسلام آوردن سلاطین مغول تا انقراض این امپراطوری بزرگ(۷۵۰ه.ق.) سبک خوشنویسی و تذهیب مصحف قرآنی به‌تدریج متحوّل و وارد مرحله جدیدی گردید، آن چنان که شهرهای مراغه، تبریز، بغداد، بصره، موصل و سپس «سلطانیه» مرکز رواج دوبارهٔ این هنرها بودند.

از سوی دیگر هنر کتاب‌آرایی ایران، آیینه‌ای تمام‌نما از جهان ایرانی است. هرچند بسیارانی عهد ایلخانانی را دورانی تیره و تار تصوّر می‌کنند، امّا تنها پس از گذشت چند دهه از حملهٔ مغول به ایران و روی کار آمدن سلاطینی همچون آباقاخان و اُلجایتو (محمّد خدابنده) بود که شرایط اجتماعی-سیاسی و البته هنر و فرهنگ ایران دستخوش تحوّلات شگرفی گردید. آن چنان که هنرهایی همچون معماری، کتاب‌آرایی، سفالگری و فلزکاری بیش از هر دورهٔ دیگری شکوفا گردیدند.

در این فرصت به بررسی و معرّفی «مکتب سلطانیه» با تأمّلی بر مصحف نفیسی از این دوران، که امروزه با شمارهٔ ثبت۱۴۱ در گنجینهٔ کتابخانهٔ آستان قدس رضوی مشهد نگهداری می‌گردد، پرداخته و مطالعه‌ای تطبیقی با نمونهٔ مشابه آن، یعنی قرآنی به خط و تذهیب «عبدالله‌بن‌محمّد همدانی» (۷۱۳ه.ق.) که به سفارش اُلجایتو تهیه گردیده بود و امروزه در دارالکتب قاهره نگهداری می‌گردد، انجام خواهیم داد.

در این میان با ارایهٔ نمونه‌های تصویری از این دو نسخه، سبک کار خوشنویسی و تذهیب در قرآن‌های عهد ایلخانی به سفارش اُلجایتو و وزاری ایرانی‌اش را نیز مورد مطالعه قرار می‌دهیم.

کلید واژه: قرآن‌نگاری، عهد ایلخانی، خوشنویسی، تذهیب، مکتب سلطانیه، عبدالله همدانی

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

مقدّمه

آن چنان که می‌دانیم، قوم مغول همچون طوفانی سهمگین بر سر ایران فرود آمد و هر آنچه را که در برابر خود می‌دید نابود کرد. این قوم با جنگ و خون‌ریزی‌های فراوان توانست سیطرهٔ امپراتوری بزرگ خود را در سراسر ایران و سرزمین‌های بین‌النهرین گسترش دهد. ویرانی وحشت‌انگیز ناشی از هجوم مغولان در ۶۱۷ه.ق از خراسان و ماوراءالنهر تا ری را نابود ساخت.

امّا، آغاز حکومت قدرتمند ایلخانان مغول را باید همواره با فتح بغداد از ۶۵۶ه.ق. دانست، درست زمانی که "هلاکوخان" از بغداد به همدان بازگشت و از آنجا راهی آذربایجان گردید و شهر مراغه را به‌عنوان پایتخت حکومتش برگزید. پس از وی فرزندش "آباقاخان"(۶۶۳-۶۸۰ ه.ق.) زمام امور را در دست گرفت و در ادامه به ترتیب "احمد نگودار، ارغون، گیخاتو و غازان‌خان" حکومت کردند و این امپراتوری تا سال ۷۳۶ ه.ق. دوام یافت.

هجوم مغول، نظام سیاسی برتر ایران را بر هم زد و سلسله مراتب جدیدی بنیان گذارد که تا حدودی با تحوّل سکّه‌هایی که در زمان آنها ضرب شد، نشان داده می‌شود(سودآور،۱۳۸۰: ۳۱).

"غازان‌خان"(۶۹۴-۷۰۳ ه.ق.) که حکومت خراسان را برعهده داشت، در چهارم شعبان ۶۹۴ ه.ق. در منطقهٔ لار دماوند رسماً اسلام را پذیرفت و دوران حکومت ایلخانان در ایران وارد مرحلهٔ نوینی گردید. پس از مرگ وی در ۷۰۳ ه.ق. (در نزدیکی قزوین)، برادرش سلطان محمّد خدابنده(اُلجایتو) در تبریز بر تخت سلطنت تکیه زد. وی که یکی از تأثیرگذارترین چهره‌های سیاسی در تاریخ ایران به‌شمار می‌آید، توانست تا با حمایت‌هایش از هنرهای مختلفی همچون معماری، سفالگری، فلزکاری و کتاب‌آرایی، مکتبی نو در هنر ایران را پایه‌گذاری کند. امّا نکته‌ای که باعث شد تا مقولهٔ هنر کتاب‌آرایی در طی این دوران از تحوّلی پیوسته و پویا برخوردار باشد، همانا تعامل و تلفیق دو سبک چینی - به‌واسطهٔ حضور هنرمندان چینی که پیش‌تر در دربار سلسلهٔ سونگ می‌زیسته اند[1] - و مکتب «بغداد» (بازمانده‌های هنر دربار خلفای عباسی) بود.

تأثیر کتاب‌آرایی ایرانی در این دوره، از هنر کتاب‌آرایی چین که خود برگرفته از موتیف‌ها و انگاره‌های کهن در شرق آسیا بود، در کنار سبک هنری رایج در بغداد و موصل آن روزگار، که نقش‌ها و ترکیب‌بندی‌هایش از نقش‌آفرینی‌های هنر «بیزانس» ملهم شده بود، باعث گردید تا شیوه‌ای جذّاب و ماندگار درعرصهٔ هنر کتاب‌آرایی متولّد گردد.[2] البته این دو به مدد خلّاقیت هنرمندان ایرانی و تسلسل روح ایرانی در این هنرها حیاتی نو یافتند.

این حرکت پر اهمّیت ایلخانان، که خود زمینه‌ساز ارتباطی درونی میان دو فرهنگ ایرانی-مغولی و ایجاد فضایی برای تبادل فناوری و دستاوردهای هنری این دو تمدّن بود، تأثیر بسزایی در جهت‌گیری و گسترش هنرهای گوناگون داشت. در واقع هنرمندان ایرانی در این دوره، با رجعتی به هنر مانوی[3]، نقوش و موتیف‌های موجود در "هنر چین" را دستمایه و الگوی کار خود قرار دادند و توانستند تا براساس بینش دینی خود آنها را متحوّل سازند.[4]

بعد از اولجایتو، دوران حکومت ابوسعید پوشیده از سرکشی‌های اشراف فئودال مغول و گروه‌بندی‌ها و تحریکات درباری از یك سو و نیروی زایدالوصف شیوخ متصوّفه و فرقهٔ تشیّع و گروه‌بندی‌های اصناف و دسته‌جات از سوی دیگر، باعث گردید تا استیلای طولانی مغولان بر ایران رو به زوال گذارد. مرگ زودرس ابوسعید که از خود نیز جانشینی بر جای نگذاشت، بر این آشفتگی‌ها دامن زد و رقابت‌ها و دسته‌بندی‌ها بر سر مسایل جانشینی درگرفت (بیانی ۱۳۷۹: ۳۶۰).

امّا، با وجود همهٔ نابسامانی‌های سیاسی که پس از مرگ اولجایتو حادث گردید، تأسیس چندین کارگاه-کتابخانهٔ سلطنتی (در ربع رشیدی و بعد سلطانیه) سبب گردید تا مجموعهٔ عظیمی از کتب، از سراسر امپراتوری ایلخانی(از خراسان گرفته تا بغداد) گرد هم آیند و بسیاری از هنرمندان زیر یک سقف و به صورت گروهی به کار استنساخ مصحف بپردازند و ایجاد این شبکهٔ منسجم در کار تولید مصحف، شیوه‌های منحصربه‌فردی را در یک دورهٔ زمانی کوتاه در سرزمین ایران به‌وجود آورد.

نخستین کتابخانهٔ این دوران، "کتابخانهٔ مراغه" بود که به همّت خواجه نصیرالدّین طوسی شکل گرفت. سپس"دارالکتب غازانیه" در مجتمع شنب غازانیه (۶۹۷-۷۰۲ ه.ق) در تبریز و دیگری "دارالکتب ربع‌رشیدی" در شمال‌شرقی تبریز بود که از سوی رشید الدین فضل‌الله اداره می‌گردید و در همان‌جا بود که کار نگارش کتاب جامع التواریخ آغاز شد، ولی دست آخر کلیهٔ کتب نفیس این دوران در سلطانیه جمع گردیدند.

قدر مسلّم، انگیزهٔ اوّلیه و آشکار پادشاهان مغول در تدارک کتابخانه-کارگاه های هنری و امر به تهیهٔ نسخ مصوّر، ایجاد مشروعیت نمادین برای خودشان به عنوان مهاجمانی بود که با پیشینهٔ فرهنگی نه چندان پربار، بر کشوری با قدمت، تمدّن و فرهنگی چشمگیر تسلّط یافته

بودنـد و به ناگزیـر باید تمهیداتی برای پیونـد خود با این شرایط جدیـد تدارک می‌دیدنـد. در ایـن دوره قرآن‌های مذهّب نفیسـی به دسـتور الجایتو (حک : ۷۰۳ـ۷۱۶ه.ق) و وزرای ایرانی‌اش، سـعدالدین آوجـی (متوفّی ۷۱۱ ه.ق) و رشـیدالدین فضل‌اللّه(۶۴۵- ۷۱۸ه.ق) در شهرهای تبریز، سـلطانیه، بغداد و موصل استنسـاخ گردیدند که تقریباً از ساختاری مشابه ولی با تزییناتی متفاوت پیروی می‌کردند. تأثیر سـلیقهٔ حامیان هنر بر شـیوهٔ نقاشی، خوشنویسی و تذهیـب و راه‌یافتن برخی نقشـمایه‌های خاورِ دور در این روزگار باعـث گردید، تا مکتبی نـو در نگارگری و تذهیب پدید آید، امّا جوهرهٔ هنر ایرانی-اسلامی در آنها محفوظ ماند.

هـنر عهـد ایلخانی سـه خصوصیـت اصلی داشـت: تناسب، انسـجام، شکوه و درخشندگی. البته مفهوم شکوه و درخشـندگی با مسـایلی فراتر از توجّه به شکل ظاهری (صفحات مذهّب یا کاشـی‌های زرّین‌فام) و اسـتدلال‌های فلسفی قابل تحلیل و بررسی است.

شـایان ذکر اسـت، علاوه بر کتـاب آرایی ایـن دوران به‌وضوح می‌توان ادامـهٔ ترکیب‌بندی‌های نوین در طرّاحی سـنّتی ایران را در دیگر هنرها همچون سـفالینه‌های این دوران (به‌ویژه زرّین‌فام‌های ساخت کاشان)[5] و گچ‌بری‌های بی‌نظیر مسـاجد و مقابر (همچون گنبد سـلطانیه، شـیخ بسـطام و پیربکران) نیز مشـاهده کرد، که نشـان‌دهندهٔ همـکاری مسـتقیم مذهّبان بـا دیگر هنرمنـدان (معمار، کاشی‌کار و گچ‌بر) در این دوران است که اتّفاقاً در دوره‌های بعدی(تیموریان، ترکمانان و صفویان) نیز ادامه یافت.

شکوه خوشنویسی و تذهیب در قرآن‌های عهد ایلخانی

با بررسی تاریخ کتاب‌آرایی ایران، درمی‌یابیم که هنرهای خوشنویسی، تذهیب و نقاشی درعهد ایلخانی (سده‌های۷و۸هجری)، بیش از هر دورهٔ دیگری شکوفا گردیدند. از میان اطّلاعات موجود، می‌توان بعضی از هنرمندان این دوران را بر مبنای شمسه‌های پشت نسخه(ترقیمه) و یادداشت‌های کاتبان، مذهّبان یا صاحبان و واقفان این آثار شناسایی کرد.

انـدازهٔ بزرگ مصحـف، که از ویژگی‌هـای کتاب‌آرایی ایلخانی بود، باعث ایجاد تغییراتی شگرف در خوشنویسی و طـرح و نقـش تذهیب‌هـا و نقـوش هندسـی به هم پیوسـته گردید. از طرفی تذهیب این دوره را باید سرمشق رنگ‌آمیزی در تاریخ هنر تذهیب دانست، چرا که به سبب تلاش و خلّاقیت مذهّبانی همچون«محمّد بن ایبک[6]، محمّد بن عفیف کاشـانی[7]، عبدالله بن محمّد همدانی و سـیف الدّین نقاش[8]» این سبک کار به نقطهٔ اوج و شکوفایی رسید.

تزیین، یکی از مهم‌ترین خصوصیات هنر ایران در دوران اسلامی است و اساسی‌ترین جنبه در آن میان توجّه به «نور و رنگ» است، آن چنان که «در تذهیب قرآن‌های عهد ایلخانی، رنگ‌ها معنایی متعالی یافتند. طلایی رنگ نور و نمادِ اشراقِ آگاهی‌بخش الهی و مناسب اسم "عالم و منوّر" بود و در میان رنگ‌های تذهیب، نخسـتین منزلت را پیدا کـرد. رنگ آبی لاجوردی نیز که نمادی از آسـمان بود، بعد از دورهٔ سلجوقی به‌تدریج در سرزمین‌های شرقی جهان اسلام بر رنگ‌های سبز زنگاری و قرمز عقیقی برتری یافت و هم‌طراز طلایی گردید و با اسم"رحمان و محیط " تناسب پیدا کرد»(لینگز،۱۳۷۷، ۷۶).

کتیبه‌های سرسورهٔ مذهّب قرآن۱۴۱، مکتب سلطانیه، در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی مشهد

رنگ آبی لاجوردی و طلایی همان‌گونه که در محراب‌ها و کاشـی‌کاری‌های مسـاجد حضـور قلب مؤمـن را برهم نمی‌زدند، در تذهیب‌های قرآنی نیز او را به تلاوت آیه‌ها و تأمّل در آرایه‌ها دعوت می‌نمود.

لازم به یادآوری اسـت اشـاراتی که به سلیقهٔ غالب آن دوران به‌خصوص در تهیهٔ مصحف داریم، از آن جهت لازم اسـت که اهمّیت کامل یافته‌های نظـری دربارهٔ «رنگ به مثابه دلیل زیبایی» در هنر عهد ایلخانی را درک کنیم.

از میانـهٔ سـدهٔ پنجـم هجـری در مکتب خراسـان، مجموعـه‌ای از قرآن‌های سـی جلدی تهیـه گردید که هر مجلّد شـامل یک جزو قرآن به‌طور جداگانه بود، که با چرم تجلید می‌شد. نمونه‌های ارزشـمندی از دوره‌های مختلف تاریخی از این نوع قرآن‌ها (همچون قرآن به خط و تذهیب عثـمان بـن وراق غزنوی) امروزه در گنجینهٔ آسـتان قدس رضوی مشهد نگهداری می‌گردد.

امّا سنّت استنساخ مصحف سی‌پاره، در دوران زمامداری اُلجایتـو بیش از هر زمانی رونـق یافت، آنچنان که امروزه بیش از ۱۵ مجموعه قرآن سـی‌جلدی نفیس موجود است، که ویژگی‌های مشترک آنها عبارتند از:

بزرگ شدن قطع کتاب

پنج سـطری یا هفت سطری بودن آنها به دلیل درشت شدن قطع قلم کتابت

در بسـیاری موارد متن قرآن طلانویـس بوده و تحریر مشـکی دور خط آمده است که این عوامل، نفاست کار را بالا می برند.

در سبک تذهیب این دوران، استفاده از نقوش هندسی بسیار تأثیرگذار بود.

در بیشـتر موارد نام کاتب، مذهّـب، محل کتابت، نام سفارش دهنده نسخه و یا واقف وجود دارد.

وقف‌نامـه نیـز در قرآن‌هـا وجـود دارند. در بیشـتر قرآن‌هایی که صفحهٔ افتتاحیه و اختتامیه دارند، با صفحات مذهبّـی روبه‌رو هسـتیم که در آن تذهیـب به زیباترین و باشـکوه‌ترین فرم کار شـده و در بیشـتر موارد تسمه‌ها و گره‌اندازی‌هـا بـه صورت خیلی مفصّـل و رنگارنگ دور فضاهای تذهیبی را پوشانده است.

گفتنی اسـت که تا ایـن دوران، تذهیب در هر دو فرم هندسـی و گیاهـی در کار تزیین مصحف مورد اسـتفاده قـرار می‌گرفته، امّـا در ادامه، طرح "سـتارهٔ چندگوش" به صورت تک یا ترکیبی در صفحات اوّل سرلوحه‌ها و کتیبه‌ها دستمایهٔ اصلی کار مذهّبان قرار گرفت. در رنگ‌آمیزی این فرم هندسـی نیز، رنگ آبی لاجوردی بیش‌تر درمرکز طرح و رنگ‌های طلایی، قرمزعقیقی، سـبز زنگاری و مشکی در پیرامون استفاده می‌گردیدند. شـکل ستاره که تا قرن‌های متمادی محتـوای مرکزی صفحات مذهّب بـود، با تداعی حرکت‌های گریز از مرکز، با نیروی سرشـار همواره میل به توسعه و گسترش در جهات و زوایای مختلف داشت. اساس این گره‌های هندسـی، دایره اسـت. از دیدگاه اسلامی این شیوهٔ به دسـت آوردن همهٔ تناسبات مهم، از تقسیم‌کردن دایره به کمان‌های برابر، چیزی جز روشی نمادین برای بیان توحید نیست.

نمونه‌هایی از تزیینات اسلیمی درحاشیهٔ کتیبه‌های حاشیه (گره سازی) در گچ‌بری‌ها و تذهیب قرآن‌های ایلخانی

نمونهٔ این طرح، شکل هندسی قرینه‌ای است که از یک مرکـز همانند امواجی دور می‌گردد و خطوط اصلی آن در ادامه وارد اشکال مجاورمی‌شود و در همین راستا ادامه پیدا می‌کند که در نهایت، نگاه بیننده را با تقسـیمات منطقی و جالب توجّه خیره می‌سازد. نمونهٔ ممتاز این ترکیب‌بندی را در صفحـات مذهّب آغازین قرآن ۱۴۱ کتابخانهٔ آسـتان قدس رضوی در مشـهد می‌توان مشـاهده کرد. همچنین شـباهت‌هایی میان طرح اسلیمی‌های حاشیه (که به جای گره‌اندازی اسـتفاده می‌گردیـد) و تزیینات گچ‌بری بناهای ایلخانی به چشم می‌خورد که خود محلّ تأمّل است.

اسـتفاده از تسـمه‌های ظریف در کنار گره‌سازی‌های پهن و پرکار در حواشی قاب‌بندی‌ها و تقسیمات هندسی و همچنین بهره‌گیری از چرخش‌های قرینه و قرینه معکوس

صفحهٔ مذهّب آغازین قرآن ۱۴۱، مکتب سلطانیه، در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی مشهد

کتابت گردیده و امروزه در موزهٔ فیلادلفیا نگهداری می‌شود؛ امّا ظاهراً بسیاری از کاتبانی که کنیهٔ همدانی داشتند، در پایان سدهٔ هفتم هجری به شهر سلطانیه -که مرکز جدید حکومت ایلخانی بود- نقل مکان کردند.

قدر مسلّم، شهر سلطانیه در دوران حکومت الجایتو، یکی از آبادترین شهرهای ایران بود و علاوه بر بناهای مذهبی و کتابخانه، محلّ مناسبی برای فعّالیت‌های اقتصادی بازرگانان در آن روزگار به حساب می‌آمد. سفارش ساخت بزرگ‌ترین گنبد آجری جهان (گنبد سلطانیه) از سوی الجایتو نشان‌دهندهٔ اهمّیت موقعیت جغرافیایی، سیاسی و فرهنگی این شهر است.

با رونق گرفتن شهر سلطانیه و علاقهٔ سلطان ایلخانی به سفارش مصاحف نفیس و بی‌مانند جهت قراردادن در بنای «گنبد سلطانیه»، کار نگارش قرآن‌های سلطنتی(قطع بزرگ) در مراکز مهم فرهنگی و هنری امپراطوری ایلخانی توسعه یافت. در همین راستا و پیش از نگارش قرآن‌های سلطانیه، فرمان نگارش دو قرآن سی‌پاره، یکی در بغداد (کاتب: احمدبن‌سهروردی، در تاریخ ۷۰۴ه.ق/۱۳۰۴م.) و دیگری در موصل(کاتب: علی‌بن‌محمّد العلوی الحسینی، در تاریخ ۷۱۰ه.ق/۱۳۱۰م.) از سوی الجایتو داده شده بود که پس از مرگش نیز وقف همانجا گردید.[۹]

مصاحف این دوران از نظر سبک‌شناسی و زیبایی‌شناسی مرحلهٔ تکوینی در کتاب‌آرایی ایرانی تحت نفوذ سبکی ترکی-مغولی را به نمایش می‌گذارند؛ همان سبکی که پیش‌تر در کارگاه-کتابخانه‌های سلطنتی سلسله‌هایی همچون سلجوقیان، غزنویان و خوارزمشاهیان پایه‌گذاری گردیده بود.

در همین راستا، می‌بایست تأمّلی بر شیوه‌های نقش‌پردازی و تزیین در کتب پیش از مغول نیز داشته باشیم تا از این رهگذر سیر تحوّل فرم‌های تذهیبی و ترکیب‌های نوین در خوشنویسی (به خصوص قرآن نگاری) تا آغاز سدهٔ هشتم هجری را بهتر بشناسیم. این تغییرات البته در زمینهٔ نقاشی نیز قابل پیگیری است، چرا که دوران پیش از مغول در تاریخ نقاشی ایران را نیز می‌توان دوران فترتی دانست، میان شیوه نقاشی ساسانی و دوران جدید شکوهمند نقاشی ایرانی که در ارتباط با هنر چین پدید آمده بود. با این همه از دورهٔ ایلخانان به بعد بود، که فضای کار نقاشان دستخوش تغییراتی اساسی گردید و سبک و سیاقی نو پا به عرصهٔ کتاب‌آرایی ایران گذاشت.

اسلیمی، شرفه‌ها ، سایه‌زنی و قلم‌گیری‌های ظریف، همه و همه در نگاهی کلّی و چشم‌نواز، مؤیّد این نکته است که هنرتذهیب در این روزگار در نقطهٔ اوج شکوفایی و پویایی خود (چه به لحاظ بصری و چه به لحاظ زیبایی شناختی) رسیده بود.

مکتب هنری سلطانیه؛ اصول زیبایی‌شناسی و بررسی‌های تطبیقی

«همدان» به‌عنوان یکی از مهم‌ترین شهرهای روزگار ایلخانی، نه تنها زادگاه خواجه رشیدالدّین، بلکه محلّ کتابت چند مصحف قرآنی نیز بود. برای نمونه، می‌توان به قرآنی با تاریخ کتابت ۵۶۲ه.ق/ ۱۱۶۴م. اشاره کرد که در همدان

صفحات مذهّب افتتاحیهٔ قرآن، کاتب و مذهّب:

افزایش اندازهٔ اوراق این قرآن‌ها، فرصت‌هایی جدید را برای خوشنویسان و مذهّبان فراهم آوردند، تا با آزادی عمل بیش‌تر خلّاقیت‌های خود را بروز دهند(Carey,۲۰۱۰:۱۶۰) البته این مسأله حکایت از پیشرفت روش‌های کاغذسازی در ایران عهد ایلخانی نیز داشت.

همچنین در تذهیب نُسخ، از طرح‌هایی متنوّع استفاده می‌گردید که در نگاهی کلّی دارای هارمونی و وحدتی چشم‌نواز است، به‌طوری‌که در طرّاحی شمسه‌ها، ترنج‌های حاشیه و کتیبه‌های سرلوح از انواع اسلیمی‌ها با قاب‌بندی‌ها وچرخش‌های بسیار زیبا و ظریف استفاده می‌شد. همین نقوش (با ترکیب رنگی مشابه) در طرّاحی صفحات مذهّب آغاز و پایان قرآن نیز به‌نحوی بدیع در چارچوبی هندسی، البته غیرتکراری مورد استفاده قرار گرفته است.

شکل "سرلوح" در آغاز متن کتب (از این دوره به بعد) با شکوه و ظرافت بیشتری توسّط مذهّبان، طرّاحی و اجرا گردید. امروزه نمونه‌های جالب توجّهی از دو لوحه‌های مزدوج در کتبِ استنساخ شده در ربع رشیدی، موجود است که از آن جمله: متن فارسی مجموعهٔ رشیدیه(۷۰۸ ه.ق) در کتابخانهٔ کاخ گلستان تهران، متن عربی مجموعهٔ رشیدیه(۷۱۰ ه.ق) در کتابخانهٔ ملّی پاریس، جامع‌التواریخ رشیدی(۷۱۴ ه.ق) در مجموعهٔ خلیلی لندن، وقف‌نامهٔ ربع رشیدی در کتابخانهٔ ملّی تبریز و همچنین جامع التواریخ رشیدی در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی است.

مصاحف قرآنی این دوره عموماً از سه بخش: صفحات آغازین مذهّب، صفحات میانی متن (با تزیینات سرسوره، گل‌آیه و ترنج‌های حاشیه) و صفحات اختتامیه، تشکیل شده بودند. در بخش پایانی این نُسخ علاوه بر امضا (رقم) کاتب و مذهّب، نام سفارش‌دهنده، محلّ کتابت و نام واقف نیز نگاشته می‌شد. نکتهٔ جالب‌توجّه آن‌که « قرآن‌هایی که اُلجایتو سفارش می‌داد، در ابتدا با نام مغولی او یعنی اُلجایتو و ذکر نسبش به چنگیزخان کتابت می‌شدند[۱۰]، در حالی‌که قرآن‌های متأخّر یعنی از سال ۷۱۳ه.ق /۱۳۱۳م. به بعد، دربرگیرندهٔ نام اسلامی او، محمّد خدابنده، بودند و با دعایی از دوازده امام خاتمه می‌یافتند.» (Ettinghausen, ۱۹۷۷: ۱۹۵۵).

امّا در میان قرآن‌های نفیس این دوره، دو مصحف ارزشمند از مکتب سلطانیه باقی مانده که اوّلی قرآن نفیس (با شمارهٔ ثبت ۱۴۱) در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی مشهد، بدون تاریخ و نام کاتب و دیگری قرآنی سی‌پاره به خط و تذهیب «عبدالله بن‌محمّدبن‌محمود همدانی» است که امروزه در دارالکتب قاهره نگهداری می‌گردد.

البته علاوه بر این دو مصحف قرآنی، نسخه‌ای از کتاب نهج البلاغه(۷۲۸ ه.ق) نیز در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی تهران(با شمارهٔ ثبت ۴۱۲۵) موجود است که سبک تذهیب صفحهٔ افتتاحیهٔ آن شباهت فراوانی به این دو مصحف داشته، شیوهٔ نقش‌پردازی و رنگ‌آمیزی در آن متعلّق به مکتب سلطانیه است.

عبدالله‌بن‌محمّدبن‌محمود همدانی، دارالکتب قاهره

مصحف شمارهٔ ۱۴۱ در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی

در میـان چندین قـرآن باقیمانده از عهـد ایلخانی که امروزه در کتابخانهٔ آسـتان قدس رضوی مشـهد نگهداری می‌گردند[۱۱]، نمونه‌هـای ممتازی از شـیوهٔ قرآن‌نگاری عهد ایلخانی به چشم می‌خورد که می‌توان چهار مکتب مرسوم آن روزگار را به‌وضـوح در آنها مطالعه کرد؛ مصاحف قرآنی با شماره‌های ثبت ۳۷۰۷ و ۴۳۷۴ (احتمالاً متعلّق به مکتب بغـداد)، مصاحف قرآنی با شـماره‌های ثبت ۱۴۶۸، ۲۹۳ و ۲۲۶۲(احتـمالاً متعلّق به مکتب تبریـز)، مصاحف قرآنی با شـماره‌های ثبت ۳۷۴۱ و ۴۱۱(احتمالاً متعلّق به مکتب شیراز) و قرآن ۱۴۱ متعلّق به مکتب سلطانیه.

این مصحف(با شـمارهٔ ثبـت۱۴۱) احتمالاً یکی از چند قرآن سـلطنتی عهد ایلخانی اسـت که برای اُلجایتو(محمّد خدابنـده) طرّاحـی و استنسـاخ گردیـده؛ چراکه شـیوهٔ کتابـت، تذهیب و تزیینات پُـرکار آن را می‌توان با بهترین نمونه‌های سـلطنتی این دوران مقایسه نمود و شباهت‌های شگفت‌انگیزی را نیز در این میان مشاهده کرد.

قرآن کتابخانهٔ مشـهد که در آغـاز دارای چهار صفحهٔ مذهّـب زیبا، با آرایه‌های گیاهی، هندسـی، گره‌سـازی و تسمه‌اندازی‌های چشم‌نواز است، در ابعاد ۲۶×۳۷سانتی‌متر، به خط ریحـان طلانویس (با دورگیری مشـکی)، در یازده سطر بر روی کاغذ بغدادی نخودی نگارش یافته است.

بخش‌هایی از آرایه‌های تذهیبی، در قرآن ۱۴۱، مکتب سلطانیه، در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی مشهد

اندازهٔ این مصحف برخلاف نمونه‌های مشابه سلطنتی، متوسّـط بوده، ولی تک‌جلدی اسـت. نکتهٔ جالب‌توجّه در تزیینات صفحات آغازین مذهّب و همچنین سور "حمد و بقره"، استفاده از خوشنویسی در فضای گره‌اندازی حاشیهٔ کتیبه‌هاست، آن چنان‌که احادیثی از پیامبر(ص) در فضیلت قرائت ، اسـامی سور و تعداد حروف هر سوره (به عربی)، به خط نسـخ طلانویس بر زمینه‌ای به رنگ مشکی، شکوه خاصی را به این صفحات بخشیده است.

شمسهٔ پشت نسخه در قرآن (۷۱۵ ه.ق) تبریز، در موزهٔ توپقاپی استانبول

حدیثی از پیامبر اکرم (ص)، قرآن ۱۴۱ در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی

در فضـای مرکزی صفحـات مذهّب آغازین نسـخه و در میان ترنج دایره‌ای‌شـکل کنگره‌دار، متنی شامل حدیثی در فضیلت خواندن و شـنیدن آیات قرآن کریم مشـاهده می‌گردد. این شـیوهٔ نگارش و شـکل ترنج دایره‌ای، در آغاز کتب این دوران نیز قابل پیگیری و مقایسه است، همچون: در آغاز وقفنامه ربع رشـیدی و شمسـه پشـت نسخه در قرآنی که به سـفارش خواجه رشـیدالدّین فضل‌الله و برای اُلجایتو در تبریز نگارش یافته(۷۱۵ ه.ق).

ترکیبات رنگی در تذهیب‌های قرآن‌های ایلخانی علاوه بر شـکوه، از الگوی خاصی پیروی کرده و در جهت اهدافِ

دو صفحهٔ آغازین قرآن، مکتب سلطانیه، دورهٔ ایلخانی، کتابخانهٔ آستان قدس رضوی مشهد

شکل نقوش(اسلیمی و هندسی) به‌کار می‌رفت. در همین راستاست که تزیینات کتیبه‌های سرلوح و سرسوره‌های این مصحف نیز به شـیوهٔ مرسوم آن دوران، به خط ثلث جلی (سفیدآب و طلانویس) با دورگیری مشکی اجرا شده که بر زمینه‌ای از نقوش حلزونی‌شکل(اسپیرال) اسلیمی آرام گرفته است. زمینهٔ این نقوش درهم تنیدهٔ اسلیمی به رنگ لاجورد یا قرمز عقیقی اسـت و در حاشیهٔ بیرونی شامل جداول و تسمه‌اندازی‌های سفیدرنگ و طلایی است.

در حاشـیهٔ یکی از صفحات مذهّب آغازین این قرآن، مـتن وقف‌نامه‌ای با خط شکسـته مشـاهده می‌گردد که بر مبنای آن، این نسـخه در سـال ۱۲۳۶ه.ق توسّـط «نور محمّدخان‌بن‌امیرمرادعلیخان تالپر» فرمانروای ممالک سِند، وقف آستان امام هشتم(ع) گردیده است.

از جملـه دیگـر تزیینـات جالب‌توجّه در قـرآن ۱۴۱ کتابخانهٔ مشـهد، کتیبه‌های حاشیه (متّصل به سرسوره‌ها) است که شامل احادیثی از پیامبر(ص) در فضیلت قرائت هر سوره بوده و اطراف متن آن همچون سرسوره‌ها جدول‌کشی و طلااندازی شده است.

امّا دیگر مصحف مهم این دوران، قرآنی نفیس اسـت که به سـفارش الجایتو، احتمالاً در شـهر سلطانیه، در پنج سطر طلانویس ریحان (با دورگیری مشکی) کتابت گردیده و از نمونه‌هـای منحصربه‌فـرد از خط ریحـان ابتدایی در قطع درشت(جلی) بوده و کار کتابت و تذهیب آن توسّط «عبدالله‌بن‌محمّدبن‌محمـود همدانـی» (۷۱۳ه.ق) انجام شده است.

این مصحـف بـه شـمارهٔ ۲۲/۷۲ در دارالکتب قاهره نگهداری می‌گردد و پیش از تأسـیس دارالکتب، در ذخایر مکتب‌خانه الخدیویه مصر نگهداری می‌شده است. ظاهراً این مصحف سـی‌پاره در زمان ابوسعید به‌عنوان هدیه به سلطان مملوک آن زمان پیشکش شـده است. امّا در پایان جـزو ۲۳ از ایـن قـرآن و در زیر صفحـه‌ای مذهّب، متن وقف‌نامه‌ای با مرکّب مشکی در۹ سطر مشاهده می‌شود که براساس آن قرآن مذکور وقف خانقاه «ابوسعید سیف‌الدین بکتمور بن عبدالله الساقی الملکی الناصری» گردیده است و نام سـلطان مملوکـی یعنی«محمّدبن‌قلاوون» مشـهور به «الملک الناصر» نیز نوشـته شده اسـت. کلیهٔ مجلّدات این قرآن سـی‌پاره درسـال ۷۲۶ه.ق (از ۷ جـمادی‌الاوّل تا ۲۷جمادی‌الثانی) وقف خانقاه «ابوسـعید» واقع در مزاری در گورستان جنوبی شهر قاهره(قرافه) گردیده است.

علاوه بر مصاحف فوق‌الذکر، چندین مصحف دیگر از دورهٔ ایلخانی نیز در مجموعه‌های دیگری همچون "متحف اسلامی قدس" اورشلیم وجود دارد، که شیوهٔ کتاب‌آرایی در آنها ترکیب جالب‌توجّهی از سبک ایرانی (مکتب سلطانیه) و مملوک است، از آن جمله: قرآنی سی‌پاره به خط ثلث(۷۶۰ ه.ق) واقف«سیده بنت‌امیرمحمّد امیر» (با شمارهٔ ثبت۱۸) و قرآنی سـی‌پاره(۷۷۸ ه.ق) واقـف «علاءالدین‌بن‌قرمان»

نمونه ترنج‌های حاشیهٔ قرآن، کاتب و مذهّب: عبدالله بن محمّدبن‌محمود همدانی، دارالکتب قاهره

(با شـمارهٔ ثبت۱۰۷) که به لحاظ خوشنویسی و آرایه‌های تذهیبی مشابه مصحف کارگاه‌های تبریز و سلطانیه‌اند.

ماحصـل آنکه با توجـه به وجـود مصاحفی همچون قرآن ۱۴۱ کتابخانهٔ آسـتان قدس رضوی مشـهد، قرآن سی پـارهٔ کتابخانهٔ مصر، نهـج البلاغهٔ کتابخانـهٔ مجلس تهران و... مـی تـوان وجود مکتبـی منحصربه‌فـرد را در دوران ایلخانـی معرّفی نمود که پیشـتر آنهـا را زیرمجموعه‌ای از سـبک‌های تبریز، بغداد و یا شـیراز می‌دانستند و امروز با دردست داشـتن این نمونه‌های کم‌نظیر و بررسی ساختار و شیوه‌های خوشنویسی و تذهیب و همچنین مشابهت‌های شـگفت‌انگیز میان نقـوش موجـود در گچ‌بری‌های گنبد سـلطانیه با تذهیب این مصحف، جنبه ای متفاوت از هنر کتاب‌آرایی سرزمین ایران را بازشناسی کنیم.

پی نوشت‌ها

۱ - برای مطالعهٔ بیش‌تر دربارهٔ تأثیر هنر چین بر هنر اسلامی، رجوع کنید به:
حسـن، زکی محمّد. (۱۳۸۴). چین و هنرهای اسـلامی. ترجمه: غلامرضا تهامی. فرهنگستان هنر.

۲ - در این دوره عناصر هنری ایران و بین‌النهرین در فلزکاری، تذهیب و نقاشی با یکدیگر آمیختند و طرح‌ها و نقش‌مایه‌های چینی در تمام هنرها راه یافتند.

۳ - بـرای مطالعه دربارهٔ تأثیر هنر مانوی بر کتاب‌آرایی اسـلامی، رجوع کنید به :
- کلیم کایت، هانس یواخیم.(۱۳۷۳). هنر مانوی. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل پور. فکر روز.
Kuhnel, H/ Miniaturmalerei in Islamischen Orient/ Berlin ۱۹۲۳

۴ - برای مطالعهٔ بیش‌تر دربارهٔ هنر دورهٔ ایلخانی رجوع کنید به:
Komaroff ,Linda - Carboni ,Stefano /The Legacy of Genghis Khan / The Metropolitan Mueseum Of Art/ NewYork ۲۰۰۳

۵ - در ایـن دوره مجموعـهٔ کم‌نظیری از محراب‌ها و کاشـی‌های نقش برجستهٔ زرّین‌فام در کارگاه‌های کاشان، ری و گرگان، زیر نظر هنرمندانی از خاندان‌های "طاهر و زید" طرّاحی و تولید گردیدند که نمونه‌هایی از آنها در آسـتان مقدّس قم، آستان قدس رضوی مشهد، تخت سلیمان و چندین امامزاده در شهرهای کاشان، نطنز، قم، دامغان و ورامین موجود است.

۶ - محمّدبن ایبک، مذهّب برجستهٔ مکتب بغداد، با احمدبن‌سهروردی، خوشنویس نامدار سدهٔ هشتم در تهیهٔ مصحف سی‌پاره‌ای همکاری داشته اسـت که امروزه بخشـی از آن در موزهٔ ملّی ایران (با شمارهٔ ثبت ۳۵۴۸) نگهداری می‌گردد.

۷ - مجموعه‌ای از آثار مذهبی خواجه‌رشیدالدین (با عنوان مجموعهٔ‌رشیدیه) که در ۱۰-۷۰۷ هـ‌ق به خط «محمّد بن محمود بن محمّد امین زود نویس بغدادی» کتابت گردیده که علاوه بر وی، هنرمند مذهّب«محمّد بن عفیف کاشانی» نیز با او همکاری داشته است(در کتابخانهٔ ملی پاریس).

۸ - سیف الدّین نقاش، مذهّب مصحف نفیس سی‌پاره‌ای، به خط ارغون کاملی، خوشـنویس برجسته است، که در فاصلهٔ سال‌های ۷۲۹-۷۴۴ هـ‌ق کتابت گردیده و امروزه بخش‌هایی از آن در کتابخانهٔ چستربیتی دوبلین و کتابخانهٔ بایزید استانبول نگهداری می‌گردد.

۹ - جزوات این قرآن‌های نفیس در مجموعه‌های مختلف جهان همچون: موزهٔ ایران باسـتان، کتابخانهٔ بریتانیا، کتابخانهٔ چستربیتی، موزهٔ هنرهای ترک و اسلامی استانبول، کتابخانهٔ کاخ توپقاپی استانبول، کتابخانهٔ سلطنتی کپنهاگ و... پراکنده است.

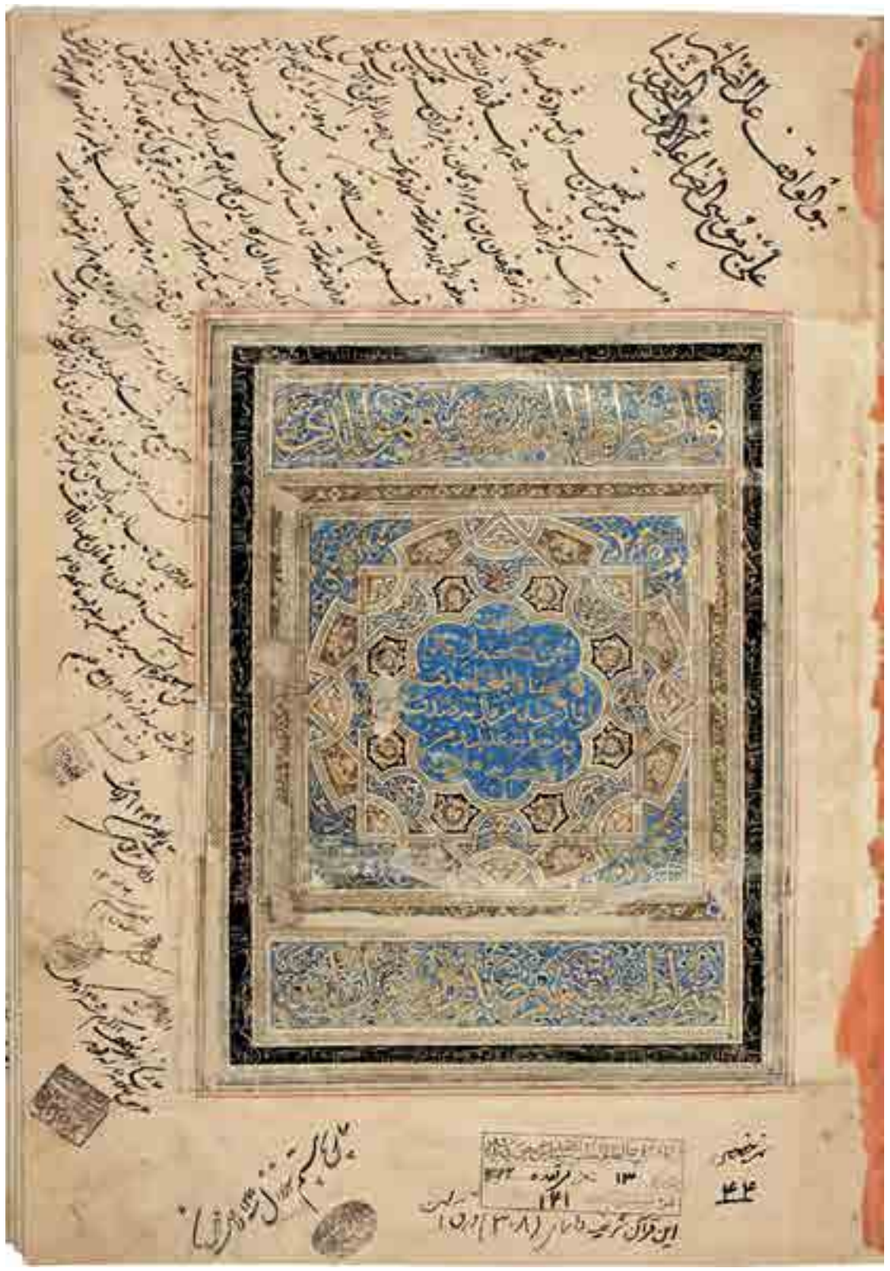
۱۰ - در زمان الجایتو لقب "سـلطان عالم و پادشاه جهان" که در گذشته برای خان بزرگ اسـتفاده می‌گردید، بار دیگر توسّط مورّخ و تذکره‌نویس آن عصر، ابوالقاسم کاشانی، برای ایلخانان به کار برده شد. همچنین عنوان فارسی "پادشاه اسلام" به توصیهٔ خواجه رشید الدّین، چندین بار در جامع التواریخ به کار برده شد.

۱۱ - نمونـه‌ای از قرآن‌هـای نفیس متعلّق بـه دورهٔ ایلخانی موجود در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی مشهد، به طبع رسیده است، رجوع کنید به:
شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی؛ منتخب قرآن‌های نفیس از آغاز تا سدهٔ نهم هـ‌ق.(۱۳۹۱). مشهد. مؤسّسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی.

کتاب‌نامه

• فکرت، محمّد آصف.(۱۳۶۳). فهرسـت نسـخ خطی قرآن‌های مترجم (کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس رضوی). کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس رضوی.
• معتقـدی، کیانوش.(۱۳۷۸)."شـکوه هنر تذهیب در عـصر ایلخانی"، گنجینه‌های از یاد رفتهٔ هنر ایران(جلد اوّل). فرهنگستان هنر. صص ۱۹۵-۲۱۶.
• سـود آور، ابوالعلاء.(۱۳۸۰). هنر دربارهای ایران. ترجمه: ناهید محمد شمیرانی. نشر کارنگ.
• شـاهکارهای هنری در آسـتان قدس رضوی (منتخب قرآن‌های نفیس). (۱۳۹۲). مؤسّسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی. مشهد.
• غیاثیان، محمّدرضا. (۱۳۹۲)."مطالعهٔ تطبیقی تذهیب قرآن‌های اولجایتو و تزیینات معماری ایلخانی". دو فصلنامهٔ مطالعات هنر اسلامی. سال نهم. شمارهٔ هجدهم. صص ۱۱۷-۱۲۹.

• James, David (1988) / Quran's of The Mamluks /Thames and Hudson
• Lings, Martin (2005)/Splendours of Quran Calligraphy and Illumination /The saurus Islamicus foundation
• Carboni , Stefano(2002) / The Legacy of Genghis Khan / The Metropolitan Museum of Art & Yale University Press



نگارۀ قدمگاه، جلوه‌ای از مضامین رضوی

مرضیه علی پور*

چکیده

هنر نگارگری صفویان که ماحصل نگارگری اسلامی است، به‌تدریج به معنویت و روحانیت و استفاده از خطوط نرم و عناصر صمیمی گرایش پیدا کرده و به کمال معنویت و ظرافت دست یافته است. این روحانیت خاص در نگاره‌های مذهبی صفویه سندی بر یکپارچگی دین و دولت بود و سلیقه و هنر آنها نیز در پیوند مستقیم با عناصری قرار گرفت که ماهیت مذهبی داشتند. در این دوره آموزه‌های فقهی شیعه که چشمگیرترین و حساس‌ترین مسایل مذهبی در تاریخ اسلام به شمار می‌روند، به نحو قابل توجّهی گسترش یافتند و شیوه‌ها و تمهیداتی نمادین ابداع گشتند که نظرگاه شیعه نسبت به شخصیت‌های مقدّس در عرصۀ نگارگری را جلوه دهند.

قدمگاه از جمله اماکن زیارتی و مقدّسی است که به دلیل حضور ولی خدا در آن محل ساخته شده و به عبارتی، محلّی است که اثر پایی از اولیای الهی در سنگ و جز آن پدیدار است. از آنجایی که ورود و حضور امام رضا(ع) در ایران از وقایع مهم تاریخ تشیّع است، توسعۀ قدمگاه‌ها همانند سایر زیارتگاه‌ها، جهت ترویج فرهنگ شیعی در دورۀ صفویه مورد توجّه ویژه‌ای قرار گرفت. نسخۀ «فالنامۀ تهماسبی» که با مضمون فال و پیشگویی و به دستور شاه تهماسب اوّل در قرن ۱۰ ه.ق تألیف شده دربردارندۀ نگاره‌هایی است که انعکاسی از شرایط اجتماعی و مذهبی آن دوره را نمایان می‌سازد؛ مانند نگارۀ قدمگاه که به زیبایی، یکی از مضامین شیعی را به تصویر کشیده است. این پژوهش بر اساس اطّلاعات کتابخانه‌ای و با روش توصیفی ـ تحلیلی به بررسی عناصر بصری موجود در این نگاره می‌پردازد تا چگونگی ارتباط و تعامل آنها را با موضوع قدمگاه و نحوۀ انعکاس آن مورد مطالعه قرار دهد.

بر اساس مطالعات، نقش‌مایه‌های اصلی این نگاره از نظر مفهوم هماهنگ با مضمونی هستند که به زیبایی به تصویر کشیده‌اند. نقش جای پاها در این نگاره مفهوم قدمگاه را به زیبایی به نمایش گذاشته است و ترسیم محراب و زائرین حاکی از قداست این مکان است و تشابه آرایه‌های تزیینی محراب و جای پاها پیوند آن دو را به اثبات می‌رساند.

کلید واژه‌ها: امام رضا(ع)، قدمگاه، فالنامه، نگارگری، مضامین شیعی

* کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه هنر تهران
marziealipoor@yahoo.com

مقدّمه

نگارگر موضوعات مذهبی همواره روایت کنندۀ ایمان و مذهب است و این رابطۀ عمیق در دوره‌های مختلف به شیوه‌های گوناگون انعکاس یافته است. در دوران اسلامی، هنر و مذهب در ایران به صورتی نزدیک با هم مرتبط بودند؛ به ویژه در دوران ایلخانیان، تیموریان و صفویان، هنر با همان سنّت درباری خویش که قبل از رواج اسلام مرسوم بود تحت حمایت حاکمان مسلمان واقع شد.

با تحکیم قدرت تشیّع و حمایت حاکمان از علمای شیعه، نوشتن رسالات و کتب اعتقادی و کلامی مذهب اثنی عشری گسترش یافت[1] و بر این اساس نقش کلیدی علمای شیعه، امکان آماده سازی حضور فرهنگ تشیّع در دورۀ تیموری و اوج آن با پذیرش مردم و حاکمیت صفویه در تأکید بر جنبه‌های روحانی و معنوی مذهب شیعه را هموار نمودند. هنر نگارگری صفویان، اوج هنرهای اسلامی و غیراسلامی است که به کمال معنویت و ظرافت دست یافته است. این روحانیت خاص در نگاره‌های مذهبی صفویه ـ که سندی بر یکپارچگی دین و دولت بود ـ نتیجۀ وجود عنصر مذهب بود و سلیقه و هنر صفوی در پیوند مستقیم با عناصری قرار گرفت که طبیعت و ماهیت مذهبی داشتند. در این دوره آموزه‌های فقهی شیعه که در تاریخ مذهبی اسلام چشمگیرترین و حساس‌ترین مسایل مذهبی به شمار می‌رفتند، به نحو قابل توجّهی گسترش می‌یابد. اوضاع و شرایط سیاسی و تاریخی و از همه مهم‌تر عناصر نمادین دینی، در نگاره‌های این دوره از وضوحی کامل برخوردار می‌شوند و شرایط اجتماعی و مذهبی خود را منعکس می‌نمایند. تلاش حاکمان برای ترویج تشیّع و یکپارچگی ایران با حمایت از فعّالیت‌های فرهنگی ـ مذهبی و به موازات آن، افزایش گرایشات مذهبی مردم به مذهب به عنوان پایگاه قدرتمند اجتماعی مطرح گشت و این موضوع در دورۀ شاه تهماسب تشدید و تثبیت گردید و تحوّلی اساسی در عناصر بصری برای نمایش جنبه‌های مقدّس تفکّرات شیعی به‌وجود آمد که نقطۀ اوج آن در «فالنامۀ تهماسبی» قابل مشاهده است. به دلیل پیشینۀ طولانی نقالی و قصّه‌خوانی در ایران و توجّه حکّام این دوره به وقایع و حماسه‌های مذهبی و نفوذ آن در میان مردم، انواع شیوه‌های بیان داستان‌های مذهبی رواج یافت. این پژوهش به بررسی نشانه‌ها و نمادهایی که نگارگران صفوی برای نمایش مضامین قدمگاه امام رضا(ع) استفاده کرده‌اند، می‌پردازد تا مشخّص شود که چگونه عواملی مانند ترکیب‌بندی، عناصر بصری و ارتباط تصویری این نگاره در خدمت بیان موضوع مورد نظر واقع شده است.

پیشینۀ پژوهش

در زمینۀ مسیر سفر امام رضا(ع) به ایران تاکنون تحقیقات زیادی انجام گرفته که از آن جمله به این موارد می‌توان اشاره نمود: سعیدی زاده(۱۳۹۱) در مقالۀ «قدمگاه‌های منسوب به امام رضا(ع)» در نشریۀ فقه و اصول، شمارۀ ۷۹ و۸۰، علاوه بر معرّفی موقعیت جغرافیایی و تاریخی قدمگاه‌های منتسب به امام رضا(ع) و نحوۀ پراکندگی آنها در مناطق مختلف ایران، به صحّت و سقم قدمگاه‌ها در مسیرهای احتمالی عبور امام از آن نقاط می‌پردازد. جلیلی در مقالۀ «شرح سفر امام رضا(ع) از مدینه به مرو» به تحقیق دربارۀ جغرافیای تاریخی، سیاسی و اجتماعی شهرهایی که حضرت رضا(ع) از آن جاها عبور کرده و یا توقّف داشته است، می‌پردازد و در ادامه بحران‌هایی را که در صورت عبور امام(ع) از آن مناطق امکان داشت رخ دهد مورد بررسی قرار می‌دهد. سید کباری (۱۳۷۶) در مقالۀ «هجرت امام رضا(ع) به ایران» در نشریۀ فرهنگ کوثر، شمارۀ ۴، ضمن بررسی ابعاد مختلف امامت و سیرۀ رفتاری امام رضا(ع) با خلفای هم دورۀ ایشان، هجرت امام رضا(ع) به ایران و محل‌های توقّف حضرت را مورد مطالعه قرار می‌دهد.

با وجود اهمّیت سفر امام رضا(ع) به ایران در تاریخ اسلام و تشیّع، نگاره‌های محدودی وجود دارند که این موضوع را بازتاب داده‌اند و تاکنون پژوهش منحصربه‌فردی در حیطۀ نگارگری در این خصوص انجام نگرفته است؛ به همین دلیل مطالعۀ نحوۀ انعکاس این مضمون در نگاره‌های مذهبی دوره‌های مختلف، ضرورت می‌یابد.

روش پژوهش

اساس این پژوهش بر روش توصیفی ـ تحلیلی استوار و روش گردآوری اطّلاعات به صورت کتابخانه‌ای است که به بررسی ویژگی‌های عوامل بصری نگارۀ قدمگاه در نسخۀ خطّی فالنامه می‌پردازد تا میزان تأثیرپذیری نگارگری از مضامین شیعی مشخّص شود.

نسخۀ فالنامۀ کتابخانۀ توپکاپی سرای استانبول

نسخۀ فالنامه با درون‌مایۀ فال و پیشگویی و به دستور شاه تهماسب اوّل در قرن۱۰ه.ق. تألیف شده است و در واقع این نسخه ترکیبی از نگاره‌ها و متون است که روبه‌روی یکدیگر قرار گرفته‌اند و متون آن به شرح و پیشگویی تصاویر مربوطه می‌پردازد.[2] از آنجایی که این نسخه از جمله شاهکارهای نفیس پیرامون هنرشیعی است، روند شکل‌گیری آن بر اساس مضامین قرآنی، وقایع مهم اسلام، تشیّع و داستان‌هایی از معجزات قرآن و کرامات ائمۀ اطهار(ع) است؛ لذا نگارگران صفوی به دلیل اهمّیت ورود و حضور امام رضا(ع) در ایران

در مصوّرسازی روایات منتسب به امام رضا(ع) بدین بخش از زندگانی امام توجّه بیشتری نموده‌اند که از آن جمله می‌توان به نگارهٔ قدمگاه اشاره نمود. نسخهٔ فالنامه که متعلّق به مکتب نگارگری قزوین است، به قطع رحلی بزرگ (۵۹ ×۴۵ سانتی‌متر) است که مالک دیلمی آن را به خط فارسی و به قلم نستعلیق کتابت نموده است و احتمالاً نگارگری برخی از تصاویر آن را آقامیرک و عبدالعزیز برعهده داشته‌اند. از این نسخه ۲۸ مجلس نگارگری وجود دارد که به صورت پراکنده در مجموعه‌های مختلف نگهداری می‌شوند[۳].

نگارهٔ قدمگاه[۴]

موضوع نگاره در فضایی محراب‌گون، احتمالاً با الهام از محراب زرّین‌فام حرم امام رضا(ع)، معروف به «محراب پیش رو» اجرا شده است[۵] و مدخلی زیبا برای ورود به نگاره را به نمایش گذاشته است؛ زیرا نقوش ـ به ویژه نقش طاق‌نمای کوچک محراب که نقش قندیلی آویخته به صورت نیم‌برجسته در میان نقوش گیاهی در بخش زیرین محراب پیش رو ترسیم شده است ـ و رنگ‌های کاربردی در آن با رنگ‌های درون نگاره هماهنگ است و فضای محراب[۶] را به مضمون اصلی نگاره ـ قدمگاه ـ پیوند می‌دهد (تصاویر ۱و۲ و۳).

تصویر (۱) نگارهٔ قدمگاه، فالنامه، قرن۱۰ ه.ق
منبع: (Farhad,2009: 371)

(تصویر۲) طاق نمای کوچک محراب با نقش قندیلی (بخشی از تصویر محراب پیش رو)

(تصویر۳) محراب پیش رو، حرم امام رضا(ع)، قرن ۵۷.ق، منبع: (گنجینهٔ نفایس آستان قدس رضوی)

آنچه در ابتدا توجّه بینندهٔ نگاره را به خود جلب می‌کند، نقش پاهاست که نشان‌دهندهٔ حضور یکی از اولیای الهی در این مکان است که برای تأکید بر عظمت ولیّ خدا به صورتی اغراق‌آمیز به نمایش درآمده‌اند. احتمال دارد ترسیم آنها با الهام از قدمگاه تلاجرد نیشابور انجام شده باشد، زیرا امام رضا(ع) در حین عبور از نیشابور به زیارت بقعهٔ امامزاده محمد، از نوادگان امام سجاد(ع) معروف به «امامزاده محروق» در تلاجرد رفته‌اند(حاکم نیشابوری، ۱۳۷۵ :۲۱۱) و این مرقد شریف مطمئناً یکی از قدمگاه‌های امام هشتم(ع) است که بر دیوار این حرم مقدّس، سنگی با اثر دو جای پا نصب شده است. این اثر پاها از سنگ قدمگاه کوچک‌تر هستند و به اعتقاد مردم، جای پای امام رضا(ع) است[۷] ولی نمای پاها در این نگاره حالتی نمادین و مقدّس دارند و همچون نقوش موجود در محراب به‌دقّت با اسلیمی‌ها و ختایی‌ها نقش‌پردازی و زرافشانی شده‌اند[۸] (احتمالاً هنرمند برای تأکید بر عظمت جایگاه قرآن ناطق در میان مردم، این عنصر شمایلی و نمادین از حضور امام را همچون قرآن‌ها با نقش‌مایه‌های تذهیب تزیین نموده است.) تصوّر بر این است نقش پاها با پنج انگشت نماد شیعی است که نشان‌دهندهٔ اهمّیت امامت دوازده امام است[۹] (تصاویر۴ و۵).

تمام سطح لاجوردی شمایل پاها را اسلیمی‌های ماری طلایی با شاه‌عباسی‌ها و گل‌های پنج‌پر رنگارنگ آراسته‌اند[۱۰] و گل‌ها و غنچه‌های ریز طلایی و سفید همچون نگین‌هایی زمینهٔ لاجوردی را فراگرفته‌اند. با توجّه به اسلیمی و گل‌های درون محراب و تجلّی‌گاه امام ـ نقش پاها ـ به ظرافت و پیچیدگی نقوش کاربردی دورهٔ صفوی می‌توان پی برد. رنگ اصلی نقش‌مایه‌های این نگاره، زرد طلایی و لاجوردی است ولی به دلیل کاربرد رنگ لاجوردی در محراب کناری و نماد پاها، غلبهٔ رنگی با این رنگ است و پس از رنگ طلایی، قرمز شنگرف جلوهٔ خاصی به نمود رنگ لاجوردی داده است.[۱۱](تصاویر۶ و۷)

بنابراین نشانی از پیوند امام با محراب ـ محل درخشش پرتو الهی و دروازه‌ای به‌سوی بهشت ـ به زیبایی به تصویر کشیده شده است؛ زیرا امام به‌عنوان قبلهٔ عالم هستی با محراب، نماد کعبه ـ قبلهٔ مسلمانان ـ ارتباط معناداری دارد. همچنان که بر اساس حدیثی از حضرت فاطمه(س) امام به مثابه کعبه است و مردم وظیفه دارند به‌سوی وی بشتابند(مجلسی،۱۴۰۳ه ، ج ۳۶ :۳۵۳). از مرکز سقف محراب قندیلی طلایی رنگ آویزان است[۱۲] و یک رحل با قرآن گشوده و شمعدان و صندوقچه‌های نگهداری قرآن نیز در صحن محراب همچون سایر اماکن مقدّس شیعیان مشاهده می‌شود. ظاهراً ترسیم قرآن گشوده در اینجا نمادی از حضور قرآن ناطق یعنی امام هشتم(ع) است و ترسیم قندیل که جایگاه نور است نیز اشاره‌ای به آیهٔ ۳۵ سورهٔ نور دارد که چهارده معصوم(ع) را انواری منشعب از نور الهی معرّفی می‌نماید که به دلیل ولایت بر مردم در امتداد ولایت پروردگار، بشریت را به صراط مستقیم رهنمون می‌گردند.[۱۳] ترسیم درختچه‌هایی در محراب نیز می‌توانند نمایی از بهشت را ارایه دهد[۱۴] که با حضور ائمه در هر جایی، آن مکان سرشار از خیر و برکت ـ گوشه‌ای از جنّت ـ می‌گردد و یا این که محراب دروازه‌ای از بهشت است.[۱۵] از این رو، تشابه عناصر بصری محراب اطراف نقش جای پاها (نقوش اسلیمی و ختایی و قندیل و غلبهٔ رنگ‌های لاجوردی و طلایی) با آرایه‌های تزیینی محراب پیش روی حرم امام رضا(ع) احتمال الهام گرفتن نگارگر را از محراب حرم امام هشتم تأیید می‌نماید (تصاویر ۸ و ۹).

در دو سمت نقش پاها و درون محراب، دو نفر به قرینه در حال راز و نیاز و به نیت زیارت در این مکان حضور یافته‌اند (همچون اکثر نگاره‌های فالنامه حالت قرینه کشیدن اجزای بصری در این تصویر نیز رعایت شده است.) خارج از محراب و در پایین نگاره چهار مرد و در طرفین آنها دو زن در پیش‌زمینهٔ نگاره در حال عبادت ایستاده‌اند و دست‌هایشان را در حین دعا بلند کرده‌اند. دو نفر نیز برای زیارت و ادای احترام و نزدیکی بیشتر به رب العالمین در حال سجده رفتن بر روی کاشی‌ها هستند. حالات حضّار نمایانگر این است که اینان کسانی هستند که درخواست و حاجتی دارند[۱۶] که برای طلب شفاعت از امام به درگاه الهی برای رفع گرفتاری‌هایشان به این مکان مقدّس روی آورده‌اند[۱۷] زیرا ولایت کلیه و مطلقهٔ ائمه(ع) همان‌طور که در سلسلهٔ تکوین و ایجاد عالم تمام اثر را دارد، در ناحیهٔ صعود و وصول نیز ضرورت می‌یابد.

نتیجه گیری:

نگارهٔ قدمگاه به دلیل کاربرد نقش‌مایه‌هایی که نمایانگر حضور ولی خدا در این مکان هستند در کنار رنگ‌هایی پرتلألؤ همچون لاجوردی، قرمز و طلایی ـ بیشترین رنگ‌های کاربردی در دورهٔ صفویه ـ و تزیینات هدفمند و نمادین که موجب حرکت و پویایی چشم‌نوازی در آن شده‌اند، از شاهکارهای نسخهٔ فالنامه محسوب می‌گردد که از حیث بیانی جلوه‌هایی از مضامین رضوی را به بهترین وجه انعکاس می‌دهد. از آنجایی که محراب نمادی از کعبه و نقش جای پاها نمودی از امام به عنوان قبلهٔ عالم هستی است، کاربرد آرایه‌های تزیینی مشابه در آنها پیوند معناداری میان آن دو را به نمایش می‌گذارد. همچنین هنرمند با ترسیم محراب پیش روی حرم امام هشتم شیعیان در این نگاره، احتمال انتساب این قدمگاه به امام رضا(ع) را قوّت بخشیده است و نمایش حضّاری در حال دعا و عبادت نیز قداست این مکان را تأکید می‌نماید. در واقع رعایت نمایش سلسله مراتب وجود در این تصویر به زیبایی مفهوم توسّل را به تصویر کشیده است. بدین ترتیب که محراب نماد خانهٔ خدا در بالا و نقش جای پاها به عنوان نمودی از حضور امام در میان و وجود زائرین در حال دعا در پایین نگاره، واسطهٔ فیض ربوبی بودن امامان معصوم(ع) به عالمیان را به نمایش گذاشته و هماهنگ با کارکرد قدمگاه به عنوان مکان

(تصویر۴) تصویر اثر جای پاهای امام رضا(ع) قدمگاه امامزاده محروق در تلاجرد

(تصویر۵) بخشی از تصویر (۱)

(تصویر۶) بخشی از تصویر (۱)

(تصویر۷) بخشی از تصویر (۳)

(تصویر۸) بخشی از تصویر (۱)

(تصویر ۹) بخشی از تصویر (۲)

زیارتی اســت. همچنین از دلایل ایجاد تعادل مطلوب در نگارهٔ قدمگاه تولید رنگ ســبز (رنگ آرامش بخش) ناشی از ترکیــب رنــگ زرد (رنگ ظهور) و آبــی (رنگ رحمت) اســت، زیرا رنگ سبز در چشم موجب لذّت و نشاط روح خستهٔ انسان‌ها می‌شود.

پی نوشت

۱. در قرن ۵۷ق. خواجه نصیرالدّین طوســی ـ نخستین شیعهٔ ۱۲ امامی ـ با تحریر کتاب «تجریدالاعتقاد»، مباحث کلامی مذهبش را با ادلهٔ عقلی و نقلی به اثبات رساند و آشکارا پس از دورهٔ غازان خان ایلخانی و همزمان با حکومت الجایتو ـ که به راهنمایی و پایمردی تاج الدّین اوجی و جمال الدّین مطهّر حلی در زمرهٔ شــیعیان درآمد ـ نگارش کتاب‌های اعتقادی و کلامی شیعه افزایش یافـ.

۲. اگرچه قالب هنر متأثّر از قواعد زیبایی شــناختی اســت، ولی محتوای آن از ارزش‌ها و اعتقادات موجود در جامعه نشأت می‌گیرد همچون متن فالنامه که توضیح کاملی دربارهٔ مضمون نگاره‌ها ارایه نمی‌دهد؛ زیرا نگارگر با محدودیت‌های مصوّرسازی متون ادبی روبه‌رو نبوده است بلکه بر اساس تفکّرات شیعی حاکم در دورهٔ صفویه به مضامین موردنظر پرداخته است.

۳. از نظر ســاختاری متن فالنامهٔ تهماســبی با دو بیت شعر آغاز می‌شود و ســپس بــه توضیح نگاره در ۹ ســطر می‌پردازد. متن فالنامــه را به امام صادق(ع) نسبت داده‌اند تا به دلیل این انتساب به آن حضرت مقبولیت این عمل را بیشتر جلوه دهند وگرنه طرح این موضوع محل تردید است. نکتهٔ قابل تأمّل این اســت که تمایز اصلی فالنامهٔ تهماسبی با آثار باشکوه دوران اوّلیهٔ هنرپروری شــاه طهماسب در نوع مضامین این نسخه است و از نظر زیبایی‌شناســی نیز نگاره‌های این نسخه با آنها تفاوت دارد و از جلوه‌هــای فاخر آن آثار از جمله ســاخت و پرداخت‌های ماهرانه و فنی کاسته شده است و به جای فضای باشکوه و تأویلی، صراحت و سادگی در نگاره‌ها مشخّص است(مهدی زاده، ۱۳۹۲: ۱۸۵).

۴. از اقداماتــی که در دورهٔ صفویه انجام شــد بازســازی و احداث اماکن متبرّکه‌ای مانند قدمگاه هــا بود که احتمال می‌رفت که پیامبر یا امام(ع) یا ولی خدا در آن محل حضور داشــته است. در ایران تعداد کثیری از این قدمگاه‌ها منســوب به امام رضا(ع) هســتند که قدمت اکثر آنها به دورهٔ صفویه برمی‌گردد. در نیشابور نیز قدمگاه‌های متعدّدی منسوب به امام هشتم وجود دارد که دلیل شهرت قدمگاه‌های این منطقه روایت «حدیث سلسله الذهب» توسّــط حضرت در این مکان است. مانند: قدمگاه‌های روستای مویدیه، محله فز، تلاجرد، مربعه، رباط سعد، اسپریس.

۵. این محراب با کاشی‌های زرّین‌فام معروف به «محراب پیش‌رو» در موزهٔ آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود. این شاهکار هنری به فرمان عزیز بن آدم و با همکاری «ابوزید نقاش» توسّط خانوادهٔ محمدبن طاهر کاشانی در سال۶۱۲ ه.ق. ساخته شده است و مزیّن به کتیبه‌هایی به صورت برجسته و به خط ثلث و نسخ و کوفی هستند که آیاتی از قرآن و حدیثی از حضرت علی(ع) به نمایش گذاشته‌اند و ستون‌ها و هلال‌هایی به رنگ آبی فیروزه‌ای پیرامون این کتیبه‌ها را پوشانده‌اند. تزیینات محراب دارای برجستگی است که در آن گل‌های اسلیمی و ختایی و رنگ‌های لاجوردی، طلایی و قهوه‌ای جلوه‌نمایی می‌کند(گنجینهٔ نفایس رضوی). در بدنهٔ محراب شش ستون به کار رفته که در بالا و پایین هر یک از آنها سبویی قرار دارد و در مرکز آن قندیلی آویخته اســت که همگی با آرایه‌های گیاهی آراسته شده‌اند. این محراب درخشــندگی و جلوهٔ زرّینی دارد کــه در نگاه اوّل همهٔ نقوش و خطوط را تحت الشعاع قرار می‌دهد.

۶ . محراب از عناصر اصلی معماری اسلامی در مساجد و مقابر است که به واســطهٔ شناسایی جهت قبله شکل گرفته است و به نمادی از کعبه به عنوان خانهٔ خدا و تجلّی‌گاه وحدت مسلمین بدل گشته است. هیلن براند محراب را نقطهٔ تمرکز طبیعی نمادگرایی مذهبی در معماری مسجد می‌داند و معتقد است اگرچه محراب از لحاظ نظری و فنی، نوعی یادآورد بصری برای مکان دیوار قبله بوده است ولی عقیدهٔ عمومی با این امر سرسختانه مخالفــت می‌کرد و محــراب را دارای ویژگی‌های محلی برای درخشــش پرتو الهی و دروازه‌ای به‌ســوی بهشت می‌دانست. چیزی که این عقاید را می‌پروارند شکل قدسی محراب و قرارگیری چراغ مسجد در مرکز آن نقش و در دور تا دور آن آیاتی از سورهٔ نور بود که تداعی محراب پیامبر(ص) و حکومت ایشان را می‌نماید(هیلن براند، ۱۳۸۳: ۵۴).

۷. این قدمگاه در ســال ۵۱۱۱۹.ق. در عصر شــاه سلطان حسین صفوی بازسازی شده است و سلطان دو رشته قنات وقف آن کرده است(گرایلی، ۱۳۵۷: ۳۴۱).

۸ اســلیمی: از نخستین هنرهای تزیینی اســلامی است که بر اثر تجلیات جلالی و تنزیهی حق برای مؤمنین همراه به طور مســتمر بی‌احســاس گناه تجربه شــده اســت (مددپور،۱۳۸۷: ۳۳۲). گرایش به درون و بیرون منحنی‌های اســلیمی که هر دو، سویی به جهت بی‌نهایت دارند نمایشی از ســلوک جاودانه در هنر است (اســکندرپورخرمی،۱۳۸۳: ۴۷). از طریق نقوش اسلیمی و هندسی نوعی آگاهی نسبت به ارتباط میان فضای خالی و حضور الهی در هنر اســلامی حاصل می‌آید که با نگرش معنوی نسبت «فقــر» ارتباط نزدیکی دارد (محمد/۳۸). فضای خالی رمز امر قدســی و دروازه‌ای اســت که از طریق آن حضور الهی به نظام مادی که محیط بر انسان در سفر زمینی او است داخل می‌شود. بدین سان، فضای خالی اثر محدودکنندهٔ فضای کیهانی بر انســان را حــذف می‌کند، زیرا هر وقت و هرجا حجاب ماده برداشته می‌شود، نور الهی به درون می‌تابد (نصر،۱۳۸۹: ۲۰۱). بنابراین تمامی فلسفه آرابسک‌ها و نقوش به هم پیچیده، مبتنی بر اندیشهٔ مرکز همه جا حاضری است که در میان آفرینشی بی‌پایان خودنمایی می‌کند (میشون،۱۳۸۰: ۷۱).

۹. تصوّر بر این است این نقش با الهام از نگارهٔ خیر، دست فاتح علی(ع) به نمایش در آمده باشــد زیرا این فتح مهم‌ترین پیروزی مسلمانان بود که جانشینی علی(ع) را قطعی نمود و همچنین این نماد نشان‌دهندهٔ اهمّیت امامت دوازده امام است. همچنین این نمادی از پنج تن آل عبا (ع) است (Farhad , 2009: 123).

۱۰. هماهنگی و توافق رنگ آبی (لاجوردی) با نقوش دورانی اسلیمی ـ که اساس زیبایی شناسی هنر اسلامی هستند ـ نماد روح و روان و دارای عمق و فضای معنوی است. احتمال دارد از دلایل زیبایی چشم‌نواز نگاره قدمگاه، تناسب نقوش اسلیمی با رنگ آبی باشد.

۱۱. بنابراین دستیابی به تکامل وافی با به‌کارگیری سه رنگ اصلی آبی، قرمز و زرد در نگاره‌های دورهٔ صفویه مشهود است. زیرا گرمی رنگ طلایی در حدی نیست که سردی آبی را تعدیل کند ولی با افزایش کاربرد طیف رنگ قرمز در زمینهٔ آنها به سمت گرمای بیشتر گرایش می‌یابند و حس تعادل و شادی را به بیننده القا می‌نمایند.

۱۲. نور و روشنایی تجلّی هستی، حقیقت و منشأ حیات است به همین دلیل یکی از اســماء الهی «نور» است. «نور» یعنی چیزی که هم خودش روشــن است و هم سبب روشنایی اشــیای دیگر می‌گردد. ابزار و وسایل روشــنایی از جمله اشیایی هســتند که با نور در ارتباط بوده و به منظور برطرف کردن نیازهای مادی و معنوی بشر ساخته شده‌اند مانند قندیل‌ها کــه به دلیل کاربرد در اماکن متبرّکه و مســاجد در میان ســایر وســایل روشنایی از اهمّیت بالایی برخوردار بوده‌اند. قندیل‌ها را با نقوش اسلیمی و کتیبه‌های خطی از آیهٔ ۳۵ سورهٔ نور، دعای «نادعلی» و اسمای چهارده معصوم(ع) و نقوش شمسه‌ای تزیین می‌نمودند.

۱۳. آیهٔ ۳۵ ســورهٔ نور با یک بحث توحیدی آغــاز و در ادامه به «ولایت الله» شــاخه‌ای از توحید می‌پــردازد و در قالب معرّفی مثل‌های نور خدا (اولیــاء اللــه(ع)) که عهده‌دار هدایت اویند و ولایت الهی را در مســیر هدایت به‌سوی نور به‌کار می‌گیرند توضیح می‌دهد. بر این اساس مؤمنین به واسطهٔ اعمال صالحهٔ خود به نوری از پروردگارشان هدایت می‌شوند که نتیجه‌اش معرفت خداوند سبحانه است و آن نور آنان را به بهترین جزا و فضل از خدای تعالی سلوک می‌دهد. قرآن کریم این امر هدایت را در آغاز برای خدای رحمان می‌داند و درصدد معرّفی مثل‌های نور خدای رحمان ـ چهارده معصوم(ع) ـ که هادیان امّت اسلامی به سوی نور هستند، است. خداوند مقام ولایت را به رسول(ص) عنایت فرموده است تا با ولایت الهی بتوانــد، امّت ایمانی را از ظلمت‌ها برهاند و به نور امنیت برســاند. این مقام ولایت و راهبری الهی به ســوی نور و امنیت پس از پیامبر اکرم(ص) به امیرالمؤمنین(ع) و ســپس به یکایک امامان معصوم(ع) منتقل شــده است(عروسی حویزی،۱۳۸۲ ، ج۵ :۱۵۶).

۱۴. نمادگرایــی کــه جــزو اصول و مبانی زیبایی‌شناســی هــنر ایرانی در همهٔ اعصار بوده اســت بعد از اســلام نیز به دلیــل تعلیمات مذهبی و منع تصویرگری ناتورالیســتی تداوم یافــت. بنابراین برخی عناصر نمادین (اســلیمی‌ها، دایره، درخت سرو و...) و عناصر بصری به صورتی قراردادی در نگارگری ایرانی ظهور و تدام یافتند.

۱۵. احتمالاً نگارگر با توجّه به آیات ۲۷-۳۲ ســورهٔ واقعه به درخت سدره المنتهی در بهشت اشاره کرده است که اصحاب سعادت در زیر آن درخت می‌نشینند.

۱۶. در بعضی از دعاها صفات خداوند یا ذات او، وسیله‌ای برای تقرّب به پروردگار معرّفی شــده اســت و از دیگر امور مسلّمی که در آیات قرآن و احادیث آمده توسّل به اولیای الهی است و بر اساس برخی روایات امامان معصوم(ع) خود را به عنوان «وسیله» معرّفی کرده‌اند(طباطبایی،۱۴۱۷ه،ج ۵ : ۵۴۵).

۱۷ در «نهــج البلاغه» امیرالمؤمنین(ع) می فرماید: «ما دســت پروردگان پروردگارمان هستیم و مردم پس از این دست پروردگان ما هستند.» (نهج البلاغه،ج ۲: ۳۲). مجلسی گوید: این گفتار مشتمل بر اسرار عجیبه‌ای است از غرایب شــان آنها که عقول از ادراک آن عاجز اســت ولی معنی و مفاد گفتار امیرالمؤمنین(ع) این می‌شــود که: «هیچ بشری بر ما نعمتی ندارد بلکه فقط خداوند است که بر ما نعمت ارزانی داشته است. پس بین ما و خداوند هیچ واسطه‌ای نیست و مردم به تمامی و همگی دست‌پروردهٔ ما هستند و بنابراین ما واسطه بین مردم و بین خدا هستیم» (مجلسی،۱۴۰۳ه، ج ۸ : ۵۳۶).

فهرست تصاویر

(Farhad,2009, 137) (تصویر۱) نگاره قدمگاه ، قرن ۱۰ ه.ق، منبع:

(تصویر۲) تصویر حرم پیش رو، قرن ۷ ه.ق، منبع: (تصاویر گنجینه نفایس آستان قدس رضوی)

(تصویر۳) تصویر اثر جای پاهای امام رضا (ع) ، قدمگاه امامزاده محروق در تلاجرد نیشابور

منابع

اســکندرپور خرمی، پرویز. (۱۳۸۳). اســلیمی و نشــان‌ها. تهران. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

دهخدا ، علــی اکبر. (۱۳۷۲). فرهنگ دهخدا. تهران. انتشــارات و چاپ دانشگاه تهران، دورهٔ جدید.

حاکم نیشــابوری، محمد. (۱۳۷۵). تاریخ نیشابوری. تصحیح محمّدرضا شفیعی کدکنی. تهران. آگه.

سجادی، علی. (۱۳۷۵). سیر تحوّل محراب در معماری اسلامی ایران از آغاز تا حملهٔ مغول. تهران. سازمان میراث فرهنگی ایران.

سعیدی زاده، رسول.(۱۳۹۱). قدمگاه‌های منسوب به امام رضا(ع) در ایران. وقف میراث جاویدان. شمارهٔ ۷۹ – ۸- . صص ۲۱۷ - ۲۴۶

سید رضی. (۱۳۷۸ق.).نهج البلاغه. بیروت. نسخهٔ صبحی صالح.

شیخ صدوق. (۱۴۰۴ق.). عیون الاخبار الرضا. حمیدرضا مستفید و علی اکبر غفاری. بیروت. صدوق.

طباطبایی، محمّدحسین. (۱۴۱۷ق.). المیزان فی تفسیر القرآن. چاپ اوّل. بیروت. مؤسسهٔ الاعلمی للمطبوعات.

صوراسرافیل، شیرین. (۱۳۶۶). قالی ایران. تهران. یساولی.

عروسی حویزی، عبد العلی. (۱۳۸۲). تفسیر نورالثقلین. مصحح سید هاشم رسولی محلاتی. چاپ اوّل.قم.

گرایلی، فریدون. (۱۳۵۷). نیشابور شهر فیروزه. مشهد. خاوران.

مجلسی، محمد باقر. (۱۴۰۳ه)، بحار الانوار. بیروت. افست مؤسّسهٔ داراحیاء التراث العربی و جلد ۳۲ با تحقیق محمد باقر محمودی. تهران. وزارت ارشاد.

مددپــور، محمد. (۱۳۸۷). حکمت انســی و زیبایی‌شناســی عرفانی هنر اسلامی. تهران. سوره مهر.

مهــدی زاده، علیرضا. (۱۳۹۲). نقش اندیشــه شــیعه در پیدایی فالنامهٔ تهماسبی. استاد راهنما یعقوب آژند، استاد مشاورحسن بلخاری

میشون، ژان ـ لوئی (۱۳۸۲). هنر، طریق ذکر. ترجمهٔ اسماعیل سعادت. راز و رمز هنر دینی. سروش. صص ۷۵ – ۵۹

هیلــن براند، رابرت. (۱۳۸۲). معماری اســلامی. ترجمه باقرآیت الله زاده شیرازی. تهران. روزنه.

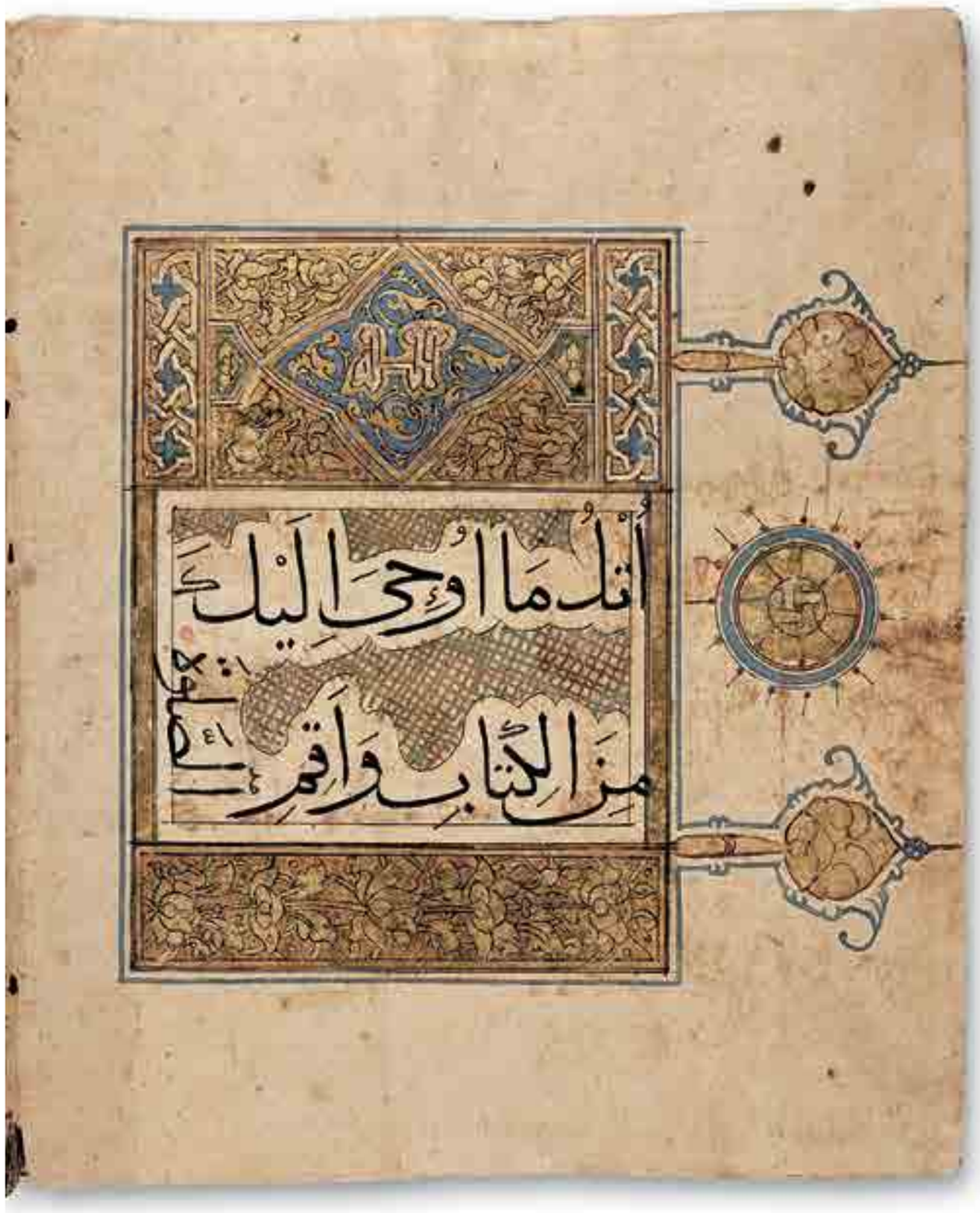
نصر، سید حسین. (۱۳۸۹). هنر و معنویت اسلامی. ترجمه رحیم قاسمیان. تهران. حکمت.

Farhad , Massumeh (2009) Falanah,The United Kingdom, First Published

منبع اینترنتی

تصاویر سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی

http://photo.aqr.ir/Portal/home/?Image/45371/3058/205667/photo.aqr.ir_mehrab.jpg



قرآن - شماره ثبت :۴۵۰۹ / خط : محقق ابتدائی، ابعاد: ۱۸×۱۵/۵ سانتی متر
از کتاب شاهکار های هنری در آستان قدس رضوی
(منتخب قرآن های نفیس از آغاز تا سده نهم هجری قمری)

فقدان تحقیقات بنیادین در خوشنویسی ایران

گفتگو با دکتر حمیدرضا قلیچ‌خانی

شادی غفوریان*

حمیدرضا قلیچ‌خانی متولّد سال ۱۳۴۷ در تهران، در سال ۱۳۶۳ با استاد اویس وفسی آشنا شـد و در سال ۱۳۶۸ دورهٔ فوق ممتاز نستعلیق و ثلث را نزد استادان غلامحسین امیرخانی و سـید محمّد حسـینی موحد به پایان برد. وی فارغ التحصیل دکترای تخصّصـی در «مطالعهٔ نسـخه‌پردازی و کتاب آرایی» از دانشـگاه دهلی اسـت. قلیچ‌خانی در دههٔ اخیر مدیر، مشـاور و داور بسـیاری از کنگره‌های بین‌المللی، پروژه‌ها و طرح‌های کلان خوشنویسـی بوده است. او نخستین خوشنویس ایرانی عضو انجمن نسخه‌های خطی اسلامی انگلستان است و چندین کتابش در خارج از ایران انتشار یافته است. انتشارات بریل، معتبرترین ناشر آثار خاورمیانه، به تازگی ترجمهٔ انگلیسی «فرهنگ اصطلاحات خوشنویسی» وی را منتشر کرده است.

قلیچ‌خانی در سـال گذشـته برای تدریس و برگزاری نمایشگاه به دانشگاه کمبریج دعوت شـد. او همچنین سـخنرانی‌ها و کارگاه‌های گوناگونی را در دانشگاه‌های امریکا از جمله: هاروارد، کارولینای شمالی، شیکاگو، جورج واشنگتن و پرتلند برگزار کرده است. گفتگوی حاضر به بهانهٔ سخنرانی ایشان در نشست پژوهشی مؤسّسهٔ آفرینش‌های هنری درباب پژوهش درخوشنویسـی ایران (معرّفی و بررسی منابع تاریخی، متون و مستندات خوشنویسی از آغاز تا امروز) صورت گرفته است.

* کارشناس ارشد مطالعات ترجمه دانشگاه شهید بهشتی تهران
Shgh1983@yahoo.com

تحقیقات معاصر خوشنویسی ایرانی را از آغاز تاکنون چگونه ارزیابی می کنید؟

دو گروه پژوهش در رابطه با خوشنویسی ایرانی صورت گرفته است. یک دسته به شکل تحقیقات و یا تألیفات سنّتی و کلاسیک هستند که با نوشتن تذکره‌ها، متون کهن و رسالات آموزشی و این‌گونه کارها انجام شده است؛ خوشبختانه دربارهٔ خوشنویسی، بعد از ادبیّات می‌توان گفت بخت‌یارترین هنر در مقایسـه با هنرهای دیگر از جمله معماری، موسـیقی و یا نگارگری بوده اسـت. متون و مسـتندات بسیاری از سدهٔ چهارم و پنجم دربارهٔ خوشنویسی داریم؛ کتاب‌هایی همچون «قابوس‌نامـه» که باب سـی و نهم آن مربـوط به کتابت و دبیـری اسـت و همین طـور کتاب «چهار مقالـه» نظامی عروضی که یکی از چهار صنف کلیدی دورهٔ خویش را کاتب و دبیر معرّفی کرده است.

علاوه بر این‌ها کتاب‌های مسـتقلی نیز داریم از جمله «آیین دبیـری» از عبدالخالق میهنی، «دسـتورالکاتب فی تعیین المراتب» از شـمس منشی و کتاب «تحفه المحبین» در آداب معنوی خوشنویسـی که به سال ۸۵۸ ق. در بیدر هندوستان تألیف شـده است؛ همهٔ اینها دال بر این است که چون در گذشته باسواد بودن، نخستین شرط کاتب شدن بوده و خوشنویسان جزو باسـوادترین هنرمندان به شمار می‌رفتند، دسترسی خوشنویسان به منابع مکتوب زیاد بوده و بسـیاری از آنان، دیوان شعر دارند و دارای تحصیلات در ادبیّـات فارسـی و عربی بودند و به این جهت توانسـتند نوشـته‌ها و رسـاله‌های فراوانی از خود به یادگار بگذارند کـه در آنها از تاریخ خط، هنرمنـدان، اصول و قواعد خط، تکنیک‌ها، ابزار آلات، مرکّب‌سازی، آماده سازی کاغذ و آهار مهره کردن مطالبی آمده است.

همهٔ این‌ها نشان می‌دهد که پیشینهٔ نظری خوشنویسی از نظر منابع پژوهشـی بسیار غنی و درخور توجّه است و در دورهٔ معاصر تقریباً از ۵۰ سـال پیش در برخی زمینه‌ها پژوهش‌های بنیادین و خوبی منتشر شـده اسـت؛ یکی از قابـل توجّه‌ترین اثر در زمینهٔ شرح احوال و آثار هنرمندان، کاری اسـت کـه در چهار جلد از دکتر مهـدی بیانی تحت عنوان «احوال و آثار خوشنویسان» منتشر شده است. چون بخش نستعلیق‌نویسان آن مجموعه در زمان حیات ایشان منتشر شد، این بخش از همه کامل‌تر است؛ امّا بخش‌های دیگر پس از درگذشت ایشان به سال ۱۳۴۶ ش. منتشر شد و دارای افتادگی و کاسـتی‌هایی اسـت کـه باید در آینده برطرف شود. می‌توان گفت این کتاب بهترین و دقیق ترین اثری اسـت که توسّط یک اسـتاد و پژوهشگر معاصر که مسـلّط به خطوط بود و خود مدّتـی رییس کتابخانهٔ کاخ گلسـتان (سـلطنتی سـابق) و کتابخانهٔ ملّی ایران بوده و دسترسـی به نسخه‌های خطّی بسـیاری داشته، گردآوری و منتشر شده است.

پژوهش دیگر، کتاب «اطلس خط» از استاد حبیب الله فضائلی است که در بخش تاریخ خط، کتابی فوق‌العاده و مرجعی بی‌نظیر است.

در زمینه‌هـای دیگـر از جملـه آمـوزش و تعلیـم خوشنویسـی، کتاب‌هـای بیشـتری منتشر شـده اسـت. رسـم‌الخط‌های گوناگونی به ویژه بعـد از انقلاب و دربارهٔ موضوعـات خاص مثل کشیده‌نویسـی، ترکیب و کرسـی منتـشر و مقالات و کتاب‌هایی نیز تألیف و تدوین شـده اسـت. در کتاب ارزشـمندی که در اوایل دههٔ ۷۰ با عنوان «کتاب‌آرایی در تمدّن اسـلامی» از استاد نجیب مایل هروی نشر یافته و همزمان با آن در کتابی که با عنوان «رسـالاتی در خوشنویسـی و هنرهای وابسـته» منتشر کرده‌ام، تلاش کردیم تا کلیهٔ رسالات آموزشی و متونی که به زبان فارسی در حوزهٔ خوشنویسـی و هنرهای مربوط بـه آن از جمله کاغـذ و مرکّـب و رنگ و ابـزارآلات و حتّی صحافی و جز اینهاسـت، تصحیح و منتشر شود تا در سـال‌های بعد، به عنوان منبع دست اوّل برای بسیاری از تحقیقات دیگر مورد استفاده قرار بگیرد.

سال ۷۳ کتابی منتشر کردم با عنوان «فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسـی و هنرهای وابسته»؛ این اثر برای خوشنویسـان و دانشـجویان هنر مورد نیاز و ضروری بود و برای نخسـتین بار بود کـه اصطلاحات این هنر گردآوری می‌شـد. در آن زمان خبر نداشـتم امّا بعد مطلع شـدم که این کتاب اوّلین فرهنگ خوشنویسی در جهان اسلام است؛ یعنی به زبان‌های دیگر مثل انگلیسی، عربی، اردو و ترکی هم چنین کتابی نداشـتیم و بعد از آن بود که کتاب‌هایی به زبان‌های عربی و ترکی منتشر شـد. خوشبختانه ترجمهٔ انگلیسی این کتاب را انتشارات بریل (Brill) در لیدن هلند در سـال جاری منتشر کرده اسـت؛ از من خواسـته شد تا کتاب را بنا به مخاطب غیر ایرانی، ویرایش کنم و با افزایش و کاهش تصاویر، در پروسه‌ای چند ساله توسّط خانم ربکا استینگل ترجمه شد.

مجموعاً می‌شـود ارزیابی کرد که در ۵۰ سـال گذشته پژوهش‌هـای خوبی در زمینهٔ خوشنویسـی صورت گرفته اسـت؛ امّـا از آنجایی کـه آموزش خوشنویسـی به نهادی به نام «انجمن خوشنویسـان ایران» سـپرده شده و بیشتر فعّالیت‌های خوشنویسـی در آنجا متمرکز بوده و این هنر

در دهه‌های گذشته از دانشگاه دور مانده است، می‌توان گفت با توجّه به تاریخ هزار سالهٔ این هنر، باید کارهای شایسته‌تری انجام می‌گرفت. اگر خوشنویسی را با هنرهایی چون فرش که به شکل دانشگاهی دارای دورهٔ کارشناسی و کارشناسی ارشد است مقایسه کنیم، متوجّه می‌شویم در مقایسه با آنها از جهت منابع و مآخذ هنوز آن‌طور که باید منابع قابل اعتماد و متنوّع نداریم و جای پژوهش‌های بنیادی بسیاری در خوشنویسی ایران خالی است.

آثار منتشر شدهٔ محقّقان خارجی و تحقیقات اخیر آنها در ارتباط با خوشنویسی ایران را چگونه ارزیابی می کنید؟

دربارهٔ خوشنویسی ایران خوشبختانه و از منظری متأسّفانه کارهای جامع، کافی و وافی توسّط ایران‌شناسان صورت نگرفته است. متأسّفانه از این جهت که در معماری و نگارگری و برخی هنرها کارهای مفصّلی انجام داده‌اند و با انتشار آن تحقیق‌ها کار برخی پژوهشگران داخلی آسان شده است؛ خوشبختانه از منظری دیگر و آن این که این عرصه بکر و دست نخورده باقی مانده است. برای مثال در نگارگری چون برای ما دیکته کرده‌اند که این مکتب هرات، تبریز و اصفهان است دیگر نمی‌توانیم از تقسیم بندی‌های مستشرقان پا را فراتر بگذاریم و خودمان این مکاتب را دسته‌بندی و تحلیل کنیم؛ امّا خوشبختانه در خوشنویسی چون این اتّفاق نیفتاده، این امکان وجود دارد که این‌گونه پژوهش‌های بنیادی و دسته‌بندی‌های اساسی از طریق استادان بومی و متخصّص صورت بگیرد. در مجموع دربارهٔ خوشنویسی، مستشرقان در مقایسه با هنرهای دیگر از جمله معماری و موسیقی و نسخ خطّی کار قابل توجّهی انجام نداده‌اند و یکی از دلایل آن طبیعتاً خواندن و درک زیبایی‌شناسی خوشنویسی بوده است. ازاین‌رو اکثر مستشرقان هنگامی از خوشنویسی صحبت می‌کنند که کتیبه‌ای را در بنایی می‌بینند و آن را بخشی از تزیینات بنا به شمار آورده و گزارش می‌کنند؛ یا این که در نسخه‌های خطّی نفیس، پس از آن که به نگارگری و تزیینات و آرایه‌های یک نسخه پرداختند، خط را هم به صورت ضمنی و به کوتاهی معرّفی کرده‌اند. با این حال در بسیاری از تحقیقات معاصر مثل معرّفی‌ای که از شاهنامهٔ جوکی به صورت کتاب مستقل چاپ شده حتّی در یک صفحه هم به کاتب آن نسخه و یا به سبک خوشنویسی پرداخته نشده است. مقالهٔ من با عنوان «کاتبان شاهنامه» که در سال ۸۹ در مجلهٔ آینهٔ میراث منتشر شد، نشانگر آن است که هیچ مقاله‌ای دربارهٔ کاتبان این اثر سترگ تا آن زمان چاپ نشده بود. حتّی در وب سایت «شاهنامه کالکشن» در کمبریج که به همّت پروفسور چارلز ملویل راه اندازی شده است، اساس کار بر تصاویر شاهنامه و شاهنامه‌های مصوّر بود و شاهنامه‌هایی که تصویر نداشتند را لحاظ نمی‌کردند؛ در سال ۹۲ که پروفسور ملویل از من خواستند تا سایتشان را ویرایش علمی کنم، پیشنهاد دادم تا صفحهٔ انجامهٔ هر نسخه را به عنوان نمونه و شناسنامه بیاورند، چراکه هنگام تهیهٔ تصاویر نسخه‌ها، از گرفتن تصویر صفحهٔ آغاز و انجامهٔ نسخه غفلت کرده بودند. این مثال‌ها تأیید می‌کند که هنرشناسان دیگر کشورها توجّهشان غالباً به نقاشی و آرایه‌های نسخه‌های ایرانی است و ازین‌رو در بیشتر تحقیقات غربی جای کتابت و خوشنویسی خالی است. با این حال آثاری به زبان انگلیسی و زبان‌های دیگر منتشر شده است که قابل توجّه‌اند. برخی از آنها به فارسی ترجمه شده‌اند همچون کتاب «خوشنویسی و فرهنگ اسلامی» از خانم آن ماری شیمل یا آقای فرانسیس ریشارد -که مدیر بخش فارسی کتابخانهٔ ملّی فرانسه بود و بخش اسلامی موزهٔ لوور را به دستور ژاک شیراک طرّاحی و راه اندازی کرد- جلوه‌های هنر پارسی را در کتابخانهٔ ملّی پاریس معرّفی کرد که در سال ۸۳ به فارسی ترجمه شد و اثر قابل توجّهی است. همین‌طور برخی از مستشرقان، مثل خانم شیلا بلر و همسرشان جاناتان بلوم که هنوز آثارشان به فارسی ترجمه نشده است. همین طور آقای فرانسوا دروش که روی قرآن‌های سده‌های نخستین دورهٔ اسلامی کار کرده است.

پروژه‌ای که می‌تواند شایسته باشد این است که در وهلهٔ اوّل آثاری که ایران‌شناسان در باب خوشنویسی ایران کار کرده‌اند شناسایی و در گام بعدی ترجمه بشود و ما از کارهای انجام شده و داشته‌ها باخبر شویم؛ هرچند که شاید سزاوار این هنر گرانقدر نباشند امّا با وجود این، به عقیده بنده همین تحقیقات پراکنده مثل مقالاتی که از پژوهشگر ژاپنی آقای یوشیفوساسکی منتشر شده گرچه اندکند امّا عمق بسیار زیادی دارند؛ ایشان چند تحقیق دربارهٔ خوشنویسان و صحافی مرقعات ایران در موزهٔ توپقاپی انجام دادند که در دورهٔ اوّل مجلهٔ «نامهٔ بهارستان» منتشر شده است و نشان می‌دهد که این مرقعات گنجینه‌ای بی‌نظیر از فرهنگ و هنر ایرانی است و بسیاری از اینها برای خوشنویسان و هنرمندان معاصر ناشناخته است، زیرا بسیاری از هنرمندان به سبب جذّابیت‌های بصری، از مباحث نظری آن هنر غافل و فارغ هستند.

برای جمع بندی دو سؤال قبلی، به نظرتان چه وجوهی از مطالعات خوشنویسی ایران مورد بی‌مهری قرار گرفته است و در حال حاضر چه بخشی از خوشنویسی برای مطالعه اهمّیت و ضرورت بیشتری دارد؟

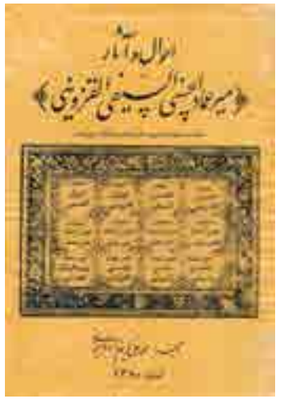
به نظرم تحقیقات بنیادین که گردآوری متون و رسالات و یافتن شرح احوال و آثار هنرمندان است تا اندازه‌ای سر و سامان پیدا کرده، هرچند می‌توانیم برای شرح احوال هنرمندان، دانشنامه‌های مفصّل‌تری با توجّه به منابع و مآخذ امروز فراهم کنیم و همان طور که پیش‌تر عرض کردم بهترین منبع، کتابی است که دکتر مهدی بیانی منتشر کرده است. امروزه این آثار نیاز به بازبینی و تکمیل دارند امّا به هر حال در این زمینه منابعی داریم که قابل توجّه هستند. بخشی که امروزه مورد استفادهٔ خوشنویسان و دانشجویان زیرگروه‌های گوناگون هنرهای تجسّمی و نهادهای پژوهشی می‌تواند باشد و تقریباً مغفول واقع شده است شناسایی ارکان، اصول و زیبایی شناسی خوشنویسی و همچنین تقسیم‌بندی سبک‌ها و مکاتب است؛ چیزی که ما بتوانیم برای غیرایرانی‌ها هم توضیح دهیم که چرا این سیاه مشق دارای ابعاد هنری است. طبیعتاً نگارگری و دیگر هنرهای ما مشابهت بیشتری با هنرهای غربی دارد و ازین‌رو آنها توانستند مبانی آنها را استخراج کنند؛ امّا در خوشنویسی هنوز ما کتاب و منابع لازم را نداریم؛ مثلاً مبانی بصری سیاه مشق چیست و یا مبانی زیبایی کتیبه‌نگاری چیست یا اینکه چرا مثلاً کتیبهٔ مسجد گوهرشاد درجه یک است امّا کتیبه‌ای شبیه به آن و با همان تاریخ متوسّط؟ هرچند که آن کتیبه را بایسنغر ننوشته باشد. مباحثی از این دست که به اصول زیباشناسی آثار و تجزیه و تحلیل آثار مربوط می‌شود و سبب می‌شود که ما قطعه‌ای را موزه‌ای تصوّر کنیم و میلیون‌ها تومان ارزش داشته باشد امّا کاری شبیه به آن موزه‌ای نباشد و بسیار کم‌اهمّیت باشد. در این زمینه‌ها به نظر من کار بسیار اندکی صورت گرفته و اطّلاعات افراد به صورت تجربی در ذهنشان انباشته است. اینها باید مکتوب شود و به نقد و نظر گذاشته شود و در مجموعه‌های متنوّعی منتشر شود تا غیر اهل هنر و یا علاقه‌مندان دیگر هنرها هم که بخواهند خوشنویسی را ارزیابی کنند بتوانند با این معیارها و متری که به دست می‌آید، اثری را بسنجند و بتوانند ارزش و عیار کارهای خوب و بد را مقایسه کنند؛ چون همان‌طور که می‌دانید در کار هنر، عیار تعیین کننده است، کیفیت و نه کمّیت. گاهی کاتبی داشتیم که ۱۳۰ قرآن کریم را کتابت کرده و در تاریخ هنر در جایگاه هنرمندی است که صرفاً یک مرقع دارد و یا چند قطعه از او باقی مانده است؛ چون طبیعتاً در خوشنویسی هم مثل دیگر هنرها کیفیت و عیار است که سبب ماندگاری و گاهی جریان‌سازی در تاریخ آن شده و به این جهت به این‌گونه موضوعات چنان که شایسته و بایسته است، نپرداخته‌ایم.

موضوع دیگری که می‌شود در پایان همین بخش به عنوان پیشنهاد یا مباحثی که باید به آنها پرداخته شود اشاره کرد این است که در دورهٔ معاصر هر یک از فرهنگ‌ها و تمدّن‌ها آمدند سهم خودشان را از هنرها و دیگر بخش‌ها گرفته‌اند. با این تقسیمات جغرافیایی طبیعتاً ازبکستان، تاجیکستان، افغانستان، پاکستان و بقیه در حال مشخّص کردن سهم خود در هنرهای اسلامی‌اند. برخلاف حرکت به سوی دهکدهٔ جهانی، ملّی‌گرایی و میهن‌پرستی به شدّت در حال گسترش است و به این جهت ضرورت دارد تا ما در بخش‌هایی که عنوان «ایرانی» را به چیزی می‌افزاییم، مثل ثلث ایرانی، نسخ ایرانی و مدّعی هستیم که این ثلث با ثلث ترکی متفاوت است و یا این نسخ با نسخ عربی متفاوت است، باید دست به تحقیقات بنیادین بزنیم. متأسّفانه تا این لحظه ما کتابی تحت عنوان کوفی ایرانی، ثلث ایرانی و نسخ ایرانی نداریم تا به دیگران معرّفی کند که این مکتب در چه دوره‌ای شکل گرفته و یا ثلث ایرانی دقیقاً چه ثلثی است و چه ویژگی‌هایی دارد. خوب این موضوع برای خوشنویسانی که کارها را مقایسه می‌کنند، تا اندازه‌ای روشن و قابل تشخیص است امّا برای همگان آشکار و مبرهن نیست؛ این هم از ضرورت‌ها و بایسته‌های پژوهش در حال حاضر است که ما پس از شناخت هنرهایمان، از بخش‌هایی که مختص فرهنگ ایران است، دفاع کنیم؛ از سبک‌های ایرانیِ کوفی گرفته تا ثلث، نسخ، شکسته برای تمامی آنها تعریفات جامع و کلیدی داشته باشیم و بتوانیم سهم خودمان را در جهان هنرها روشن و شفاف کنیم.

کدام یک از ضرورت‌های تحقیق در خوشنویسی اسلامی را در مورد آثار موجود در مجموعهٔ آستان قدس رضوی قابل تعمیم می‌دانید؟

مجموعهٔ آستان قدس مجموعه‌ای بسیار بزرگ، کلان و ارزشمند است و اوّلین ضعفی که برای پژوهشگران در مواجهه با این مجموعه پیدا می‌شود این است که از چند و چون و کمّ و کیف آثار موجود در آن آگاه نیستند و آستان قدس در دهه‌های گذشته می‌بایست تلاش‌های بیشتری در زمینهٔ بروز شده انجام می‌داد. به نظر من نخستین کار باید

معرّفی داشته‌های این مجموعه به استادان و پژوهشگران باشد چرا که بسیاری از پژوهشگران از داشته‌های این مجموعه بی‌خبر هستند. زمانی که کسی می‌خواهد دربارهٔ قرآن‌های دورهٔ اموی، عباسی و یا تیموری تحقیق کند دقیقاً نمی‌داند در این باره چه آثاری در این مجموعه هست و این نیازمند اسکن و تصویربرداری و سپس آن‌لاین و در دسترس بودن تمام آثار است. باید با یک جستجوی ساده بتوان فهمید که از بابا شاه اصفهانی چه آثاری در گنجینهٔ آستان قدس وجود دارد. نفایس بسیاری در این مجموعه وجود دارد از جمله رقعه‌ای از عبدالمجید درویش که چندی پیش در مرقعی دیدم و از کارهای بسیار ناب و متفاوت است به این شکل که در یک قطعه هنرمند در چندین جا نام خود را نوشته است، خوب این‌گونه رقم زدن در کل دنیا هم چیز عجیبی است و این رقعه در کنار آثار دیگری که برخی از آنها اهمیتی ندارد نگهداری می‌شود و طبیعتاً بسیاری از افراد که می‌خواهند در مورد موضوعات بدیع و ناب پژوهش کنند از وجود این آثار بی‌خبرند. بدین جهت در اوّلین قدم باید تمام آثار، فهرست، تصویربرداری و معرّفی شوند و سپس با کمک دهها کارشناس حرفه‌ای و خبرهٔ مهر، صحافی، کاغذ و جز اینها تمامی بخش‌های به طور مثال قرآن‌ها، دواوین شعر، رسالات، کتیبه‌ها، مرقعات و تابلوها تفکیک و عیارسنجی شوند تا جامعهٔ هنری متوجّه بشود که دقیقاً چه چیزهایی در این مجموعه وجود دارد و سازمانی برای طبع و نشر آنها تشکیل شود. همچنین بخشی که پایان‌نامه‌های ارشد و دکتری را حمایت علمی کند و با بورس کردن پایان‌نامه‌ها و پژوهش‌های گوناگون، جریانی سیل‌آسا از تحقیقات و معرّفی این مجموعه راه‌اندازی شود.



خوشبختانه یکی از بزرگترین و جامع‌ترین آرشیوهای نسخه‌های خطّی قرآن که در همین مجموعه وجود دارد و در طول تاریخ گردآوری و وقف شده‌است، پتانسیل بسیار بالا و به ویژه مخاطبان بسیار زیادی در کل دنیا دارد؛ چون به هرحال موضوع هنر اسلامی به شکل کلان مطرح می‌شود و آستان قدس با امکانات فوق‌العاده‌ای که دارد، تلاش چندانی در معرّفی این آثار نکرده است. برای مثال قرآنی وجود دارد در این مجموعه که از کارهای بی‌نظیر و در واقع از شناسنامه‌های هویتی هنر ایران است، قرآنی به خط عثمان بن حسین ورّاق غزنوی در سدهٔ پنجم که نشان می‌دهد ایران در سدهٔ پنجم هجری در چه موقعیتی از هنر قرار داشته است. در سال پیش کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، قرآن دیگری را از همین هنرمند که در موزهٔ توپقاپی نگهداری می‌شود، با همکاری آن موزه منتشر کرد. بیشتر صفحات این قرآن از بین رفته و صفحات محدودی از آن باقی مانده است که همراه با ترجمه و تفسیر به زبان فارسی است. این مورد هم با تاریخ ۴۸۴ ق. از موارد بسیار شگفت انگیز بوده که نمونه‌هایش بسیار نادر است؛ خط کوفی و زبان فارسی. برای هر پژوهشگری طبیعی است این سؤال پیش آید که چرا بخش ناقصی از یک اثر که در موزهٔ توپقاپی وجود دارد، منتشر می‌شود امّا یک قرآن سی جزوی از همین هنرمند که در مجموعهٔ آستان قدس وجود دارد، تاکنون منتشر نشده است یا در دسترس محقّقان گذاشته نمی‌شود؟ حتّی اغلب دانشجویانی که معرّفی می‌کنیم با دست‌اندازهای بسیاری مواجه می‌شوند. خوشبختانه در سال‌های اخیر آثار قابل توجّهی از مرقعات و مجموعه‌ها چاپ شده، امّا به صورت کلّی با آن قابلیت کم‌نظیر که این مجموعه داشته توقّع بیشتری هست. آستان قدس باید یکی از مراکز و پاتوق‌های ایران‌شناسان باشد و هر روزه دهها نفر مشغول تحقیق بر روی گنجینه‌اش باشند نه این که حتّی از ورودشان ممانعت شود. در بخش‌هایی چون کتیبه‌های حرم، تا همین اواخر هیچ کار شایسته‌ای منتشر نشده بود و حتّی به بسیاری از دانشجویان و پژوهشگران امکان عکاسی و تحقیق بر روی آن به سادگی داده نمی‌شد؛ امّا به نظر من، نخستین کاری که آستان قدس می‌تواند انجام دهد معرّفی این آثار است که سبب خوشحالی اهل تحقیق و هنر اسلامی خواهد بود. بدین ترتیب که در سمینار یا به مناسبتی، در یک اتّفاق بین المللی، گروهی از ایران‌شناسان را از کشورهای مختلف دعوت کند و این مجموعهٔ فوق‌العاده را به آنها معرّفی کند و قابلیت‌ها و توانایی‌های این آرشیو بزرگ را به آنها نشان بدهد و همزمان با آن چند فهرست تخصّصی و حرفه‌ای از ابعاد هنری مرقعات، نسخه‌های خطّی، کتیبه‌ها و هر بخشی که به صورت وقفی در طی تاریخ به این مجموعه واگذار شده است را به زبان‌های فارسی، انگلیسی و عربی منتشر کند و با این گام، دروازهٔ این مجموعه و آرشیو را برای پژوهش‌های بزرگ و تأثیرگذار باز کند.

ارزیابی شما از تحقیقات مستقلی که در مجموعهٔ آستان قدس انجام شده چیست؟

آثار تازه منتشر شده باید به شکل گسترده‌تر به دیگر شهرها هم برسد. تحقیقاتی که به ویژه در دههٔ اخیر انجام شده نسبت به قبل خیلی خوب و درخور توجّه است؛ به ویژه در دو سه سال گذشته آثار خوبی منتشر شده است. امّا اگر این معرّفی‌ها و انتشارات را با آن داشته‌ها و کیفیت و پتانسیلی که وجود دارد مقایسه کنیم، متوجّه می‌شویم که از کوهی از نسخ و آثار هنری که هست، توانسته‌اید نمونه‌های بسیار اندکی را معرّفی و منتشر کنید. به همین جهت تمام پژوهشگران و خصوصاً جامعهٔ دانشگاهی توقّع دارند که با توجّه به برخورداری از امکان فنی نشر و چاپ، بیش از پیش بتوانید این آثار ارزشمند را منتشر کنید و طبیعتاً گام اوّل برای این مهم، جلب توجّه محقّقان کارآزموده و درجهٔ یک است و نباید به واحد پژوهش خود آستان قدس بسنده کرد. برای مثال اگر مجموعه‌ای از مهرها و نقش مهرها هست، در این زمینه سه چهار استاد حرفه‌ای که در مهرشناسی صاحب نظر هستند و می‌توانند آنها را دسته بندی کنند، باید به همکاری دعوت شوند.

به نظر من زمانی که مجموعه‌ای درجهٔ یک و بی‌مانند داریم، شایسته است که معرّفی و انتشار آثارش هم توسّط استادان درجه یک صورت گیرد؛ مثلاً اگر کسی در بخش خطّی فهرست‌نویس بوده است، لزوماً شاید نتواند معرّف این مجموعهٔ سترگ و ارزشمند باشد. از آنجا که این آثار بخشی از میراث جهان اسلام است، به نظر بنده شایسته است که دست کم همزمان به زبان‌های عربی و انگلیسی هم ترجمه شوند.

به نظرتان خود مجموعه و متعلّقاتی که دارد می‌تواند در شکوفایی هنری مثل هنرهای سنّتی، خصوصاً هنر خوشنویسی مؤثّر باشد؟

بی‌شک می‌تواند و تاکنون هم بوده است. این مجموعه از نسخه‌های کوفی تا تابلوها و کتیبه‌هایی که در معرض دید است و بخشی که در مخزن است، مجموعه‌ای سرشار از هنر خوشنویسی و هنرهای وابسته به آن است. تمام اهل تحقیق به این مجموعهٔ بزرگ مراجعه می‌کردند امّا به هر حال مناسب و شایسته است که بیش از پیش این مجموعه با رویی گشاده‌تر پذیرای اهل فن و مراجعه کنندگان باشد. بسیاری از استادان و خوشنویسان از خدمات این مجموعه در دهه‌های گذشته رضایت ندارند. دیدن یک مرقع یا نسخهٔ خطی و یا داشتن تصویرشان نباید با این اندازه دست‌انداز همراه باشد. اگر آستان قدس بتواند برای خوشنویسان، دانشجویان و پژوهشگران باسابقه نسبت به مراجعه‌کنندگان عمومی، تسهیلات و حمایت‌های بیشتری را فراهم آورد، آثار این مجموعه بیش از آنچه که تا کنون معرّفی شده‌اند و حقّشان است می‌توانند در سال‌های آتی مورد توجّه و پژوهش قرار بگیرند.

از وقتی که در اختیار ما گذاشتید سپاسگزارم، حرف آخر را بفرمایید.

سپاسگزارم، از هنری با سابقهٔ بیش از هزار سال صحبت کردیم. هنگامی که به جستجوی وجوه گوناگون خوشنویسی در اینترنت می‌پردازیم، می‌بینیم که مقالات، کتاب‌ها و پژوهش‌های جدّی با عناوینی چون: «خوشنویسی ایران» یا «نسخه‌های ایرانی» یا ترجمهٔ این عنوان Persian Calligraphy یا Persian Manuscripts یا عناوین: ثلث ایرانی، نسخ ایرانی بسیار اندک است و با پژوهش‌های برخی کشورها درباب هنرهای اسلامی قابل قیاس نیست. دیگر فرهنگ‌ها در دهه‌های اخیر تلاش دارند تا خودشان را اثبات کنند و سهم خود را در فرهنگ جهان مشخّص کنند. در اثر اخیرم با نام «درآمدی بر خوشنویسی ایرانی» کوشیده‌ام تا ابن‌مقله را به عنوان «پدر خوشنویسی ایرانی» به شکل جدّی‌تری مطرح کنم، چراکه این هنرمند بزرگ ایرانی نیز همچون بسیاری از مشاهیر ایرانی به نفع دیگر اقوام و ملل مصادره خواهد گشت و اگر هوشیارتر عمل نکنیم، بسیاری از ارزش‌های خوشنویسی که مدیون نبوغ هنرمندان ایرانی بوده را از دست خواهیم داد.

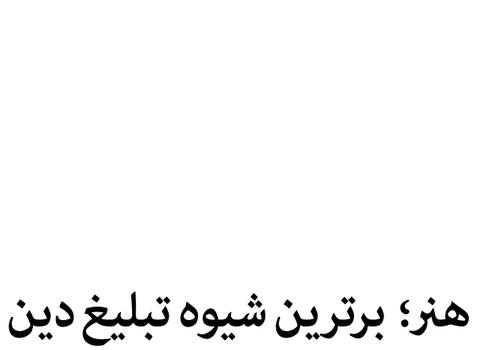
با پتانسیل بسیار زیادی که از آثار و مواد مختلف موجود در موزه و کتابخانهٔ آستان قدس داریم و به همین‌سان، نسل جوانی که علاقه‌مند، تحصیل‌کرده و دانشگاهی هستند می‌بایست از این منابع بهره‌مند شویم و زحمت پیشینان و حق آنها را در بخش هنر اسلامی-ایرانی مشخّص کرده و به دیگران معرّفی کنیم و بگوییم که ایرانیان در هزار سال چه سهمی در جریان‌سازی خوشنویسی داشته‌اند و چه کرده‌اند.

پس از شناسایی و معرّفی دقیق میراث کهن نیاکان‌مان، نوبت به این می‌رسد که این داشته‌های سرشار را با زندگی و جامعهٔ امروزی تطبیق دهیم و راهی برای بهره‌مندی از آنها در دنیای مدرن کنونی بیابیم و برای پیشینیان هنرمندمان، میراث‌داران و رهروانی شایسته باشیم.

هنر؛ برترین شیوه تبلیغ دین

گفتگو با دکتر غلامعلی حدادعادل

شادی غفوریان



بازدید دکتر حداد عادل از مؤسسه آفرینش های هنری آستان قدس رضوی

جناب آقای دکتر حدادعادل، حضور مؤسّسهٔ آفرینش های هنری آستان قدس رضوی را در فعّالیت‌های هنری کشور چگونه ارزیابی می‌کنید؟

آستان قدس رضوی شبیه به یک معدن آثار هنری است. از ۱۲۰۰ سال پیش تا کنون هنرمندان از سر اخلاص آنچه توانسته‌اند به کار بسته‌اند و بهترین آثار خود را در این آستان متمرکز کرده‌اند و در سال‌های بعد از پیروزی انقلاب اسلامی به این سرمایه معنوی و هنری توجّه شده و بخشی از این معدن بزرگ استخراج شده است. این بخش استخراج شده اگرچه نسبت به کل مجموعه اندک است، امّا خودش الگویی است برای گسترش هنر اسلامی ایرانی در کل کشور و حتّی به کل جهان. بنده خوشحالم که یک مؤسّسهٔ علمی با بهره‌مندی از هنرمندان متخصّص با مدیریت خوب به شناسایی سرمایه‌های هنری آستان قدس و معرّفی و بازآفرینی آنها اهتمام دارند.

برگزاری نمایشگاه‌های هنری با رنگ مذهب را تا چه اندازه ضروری می‌دانید؟

بهترین شیوهٔ تبلیغ دین استفاده از هنر است کما اینکه خدا برای عرضهٔ قرآن، هنر فصاحت و بلاغت را انتخاب کرده و حقیقت پیام آسمانی را در جامهٔ فصاحت ادبی عرضه کرده است، بنابراین هرچه ما از هنر برای معرّفی دین استفاده کنیم، کار درستی کرده‌ایم.

بخش عظیمی از فعّالیت‌های هنری آستان قدس رضوی منوط بر این است که هنرهای به‌کار رفته در طول تاریخ در حرم را به شیوه‌های مختلف و نوین منعکس کنند؛ تاکنون چقدر این مؤسّسه را موفّق دانسته‌اید؟

مؤسّسه در تولید، بیشتر از توزیع موفّق بوده است؛ یعنی من نمونه‌های عرضه شده را بسیار خوب می‌بینم ولی دسترسی زوّار را به تولیدات انبوهی که براساس نمونه‌های هنری پدید آمده، محدود می‌دانم. شاید یک در ده‌هزار هم از وجود این نوع فعّالیت‌ها و دستاوردهای مؤسّسه مطّلع نباشند. آستان قدس باید به موازات توجّهی که به بازشناسی و تولید این آثار می‌کند، برای توزیع و عرضهٔ این آثار در سطح کشور تلاش کند.

با توجّه به تخصّصی که شما در زمینهٔ ادبیّات دارید نظرتان را در مورد ادبیّات موضوعی به‌ویژه ادبیّات با رویکرد رضوی بفرمایید.

قطعاً بخشی از جلوه‌های فرهنگی آستان قدس همین جلوهٔ کلامی، ادبی و شعری است و شاید این رایج‌ترین جلوهٔ هنری در آستان قدس باشد. جشنوارهٔ ادبی و شعرخوانی و شب شعر که مخصوصاً در دههٔ کرامت باب شده است، سبب خواهد شد تا شاعران معاصر به‌خصوص جوانان دربارهٔ حضرت رضا(ع) طبع‌آزمایی کنند. بنده فکر می‌کنم در آینده آنقدر شعر فاخر و دلنشین دربارهٔ حضرت رضا(ع) سروده می‌شود که مدّاحان از حیث انتخاب دچار مشکل می‌شوند، از بس که عرضه زیاد می‌شود. این کار قطعاً در افزایش ایمان و اعتقاد و بصیرت و درک مردم از حضرت رضا(ع) مؤثّر خواهد بود. ما در این ۳۶ سال پس از انقلاب به‌تدریج شاهد رشد فعّالیت‌های هنری آستان قدس بودیم. می‌توانیم بگوییم که روز به روز دارد بیشتر و بهتر می‌شود، امّا طبعاً هنوز خیلی جای کار دارد چون کلاً مؤسّسات غیرخصوصی در توزیع و عرضه مشکل دارند. گرچه آستان قدس، خصوصی نیست امّا عمومی هم نیست، یک بخش عمومی غیردولتی است. آن چیزی که من بر آن تأکید می‌کنم این است که برای عرضهٔ نمونه‌های فاخر هنری که در مؤسّسهٔ آفرینش‌های هنری تولید می‌شود، بیشتر تلاش شود.

همان‌طور که استحضار دارید مؤسّسهٔ آفرینش‌های هنری با توجّه به ذایقه‌ای که در کشور و در جهان اسلام است سعی می‌کند حلقهٔ اتّصالی باشد بین هنرهای سنّتی و هنرهای معاصر. فعالیت مؤسّسه را در زمینه ساخت کلیپ‌ها و فیلم‌های کوتاه چگونه ارزیابی می کنید؟

فکر می‌کنم ساخت نماهنگ‌ها، فیلم‌های کوتاه که ترکیبی است از هنر تصویری، کلامی، موسیقی و شعر، ظرفیت خوبی برای بیان مقصود دارد و اگر شما کاری کنید که زوّار جلوه‌هایی از این حرم را در قالب تولیدات سینمایی شما ببینند، چه فیلم‌های کوتاه ۱۰۰ ثانیه‌ای و چه نماهنگ‌ها و شعرهایی که با موسیقی متناسب و عوامل مذهبی اجرا شود، مؤثّر خواهد بود. در واقع ما برای مواجهه با تهاجم فرهنگی هیچ راهی غیر از عرضهٔ فرهنگ خودمان نداریم یعنی نمی‌توانیم به دشمن بگوییم تو نیا! می‌توانیم مقاومتی در داخل ایجاد کنیم که اگر آمد، اثری نکند و راه این است که فرهنگ و هنر اصیل اسلامی ایرانی را معرّفی کنیم تا ذهن جوانان ما خالی نباشد و در برابر فرهنگ بیگانه منفعل عمل نکند. اگر انس با هنر اسلامی ایرانی در نسل جوان افزایش پیدا کند، خود این بهترین مصونیت در برابر تهاجم فرهنگی خواهد بود.

تصاویر بارگاه امام رضا علیه السّلام

به قلم ابوتراب غفاری

سیدمهدی سیدقطبی*

حـرم مقدّس امام رضـا(ع) از گذشـته تاکنون همواره موضوع نقاشی و تصویربرداری هنرمندان بزرگ ایران بوده اسـت. با نگاهی کوتـاه به برخی از کتب چاپ سـنگی و نشریات مصوّر قدیمی ایرانی می‌توان تصویرهایی از علاقهٔ مردم ایران زمین به چهارده معصوم (علیهم السّلام) در آنها مشـاهده کرد. بارگاه امام رضا(ع) نیز همیشه مورد احترام ایرانیان بوده اسـت به‌طوری که در سـفرنامه‌های خود به جزییات آن مـکان ملکوتی پرداخته و حتّی زمانی که ابزار عکس‌برداری در اختیار نداشـتند از مکان‌های مختلف آن حرم محترم تصویرها کشیده‌اند.

با بررسـی کتاب چاپ سـنگی «سـفرنامهٔ خراسـان» تصاویری منحصربه‌فرد از بارگاه امام رضا(ع) در این کتاب ۲۲۷ صفحه‌ای چاپ ۱۳۰۶ق./ ۱۲۶۷ش. به‌دسـت آمد. این کتاب شرح حوادث، مناظر و مکان‌های جغرافیایی دومین سفر ناصرالدّین شاه از تهران به مشهد با هدف زیارت امام هشتم اسـت. شرح این سفر که به تحریر خود شاه است، توسّـط محمّدحسن خان اعتماد السلطنه به سال ۱۳۰۶ق. به صورت چاپ سـنگی در دارالطباعهٔ خاصهٔ دولتی انتشار یافتـه و تجدید طبع آن به صورت افسـت در سـال ۱۳۵۴ خورشـیدی توسّط انتشـارات فرهنگ ایران زمین زیر نظر استاد ایرج افشار در اختیار علاقه‌مندان قرار گرفته است.

ناصرالدّین شـاه قاجار که عاشـق سیر و سفر و گشت وگـذار بود، بیش از نیم قرن بر سرزمیـن ایران حکمروایی کرده و به نگارش خاطرات خویش پرداخته اسـت. وی سه بار در سال‌های ۱۲۹۰، ۱۲۹۵ و ۱۳۰۶ ق. به فرنگستان رفت و سـفرنامه‌های خود را از زمان حرکـت از تهران و گاهی چند روز قبل از حرکت تا زمان برگشـت به تهران نوشـت. خاطـرات وی در سـفر اوّل و دوم بـه خط خـودش و در سـفر سـوم به تقریر وی و خط همراهانش از قبیل دختر خوش‌خط او، فخرالدوله نوشـته شـده است. او همچنین پیش از سـفر به فرنگ در سال ۱۲۸۷ق. به عتبات عالیات سـفر نمود و سـفرنامهٔ آن را از خود به یادگار گذاشت. وی افزون بر سـفرهای خارج از کشور، در داخل نیز با کاروان گردشگری به نام اردوی همایونی به سفرهای دور و نزدیک می‌رفت و خاطرات سفر را با نثری ساده و روان می‌نوشت.

ناصرالدّین شاه علاوه بر سفرهای خارج کشور چندین سفر داخل کشور دارد. سفرهای مهم ناصرالدّین شاه در داخل کشور عبارتند از: دو سفر به خراسـان در سال‌های ۱۲۸۳ و ۱۳۰۰ق. که تصاویر سفرنامهٔ دوم، اثر ابوتراب نقاش مشهور عصر ناصری بوده و یادگاری اسـت ارجمند از شـیوه‌ای کـه در عدّه‌ای از کارهای چاپی آن روزگار مرسوم و مطلوب بوده است.

میرزا ابوتراب خان غفاری، کاشـانی نگارگر و گرافیسـت ایرانی، در سال ۱۲۸۰ق. در کاشان به دنیا آمد. وی فرزند میرزا بزرگ غفـاری و برادر بزرگ میـرزا محمدخان غفاری (کمال الملک) است و مانند آنها از دوران جوانی به نقاشی پرداخت.

ابوتراب تا سال ۱۲۹۳ قمری در کاشان ماند تا اینکه در همین سال برای تحصیل در دارالفنون به تهران آمد. وی در این مدرسـه به یادگیری نقاشی پرداخت و به زودی از این مدرسه فارغ التحصیل گردید.

ابوتراب در محـرم ۱۳۰۰ق. نـگارش صورت‌ها و امور لیتوگرافی روزنامهٔ شرف را بر عهده داشـت. وی همچنین تصاویـر کتاب‌های المآثـر و الآثار، مرآت البلـدان ناصری، سـفرنامهٔ مازندران، سرگذشـت مسـترس هورتستت خانم انگلیسـی در هندوسـتان، جواهر التشریح ناصری، تذکره انجمن ناصری و سـفرنامهٔ دوم ناصرالدّین شـاه به مشهد نقاشی کرده است.

ابوتـراب در سـال ۱۳۰۱ق. به سـمت فـرّاش خلوت همایونـی منصوب شـد و به دریافت نشـان درجهٔ چهارم شـیر و خورشید نایل آمد و نقاش‌باشـی وزارت انطباعات شـد. وی ۲۵تصویر سـیاه قلم از روی عکس‌ها و مناظر و شـهرهای بین راه و بناهای آسـتان قدس رضوی کپی کرده که در سـفرنامهٔ خراسـان ناصرالدّین در ۱۳۰۶ قمری چاپ شده است. از جمله کارهای قلمی ابوتراب در این سفرنامه، چهار تصویر مختلف از حرم مطهر امام رضا(ع)اسـت. این تصویرها عبارتند از:

- ایوان طلای صحن قدیم.
- ایـوان طلای صحن قدیم و یک طرف از صحن و دورنمای شهر مشهد.
- ایوان و دو طرف از صحن جدید و سقاخانه.
- صحن جدید و نقاره خانه.

منابع و مآخذ

روزنامهٔ سـفرنامهٔ خراسان (چاپ سـنگی).به خط میرزا محمّدرضا کلهر. طهران. ۱۳۰۶ قمری.

سفرنامهٔ خراسان.(۱۳۸۸). ناصرالدّین شاه؛ خط محمّدرضا کلهر؛ نقاشی‌ها از: میرزا ابوتراب غفاری. تهران. میردشتی.

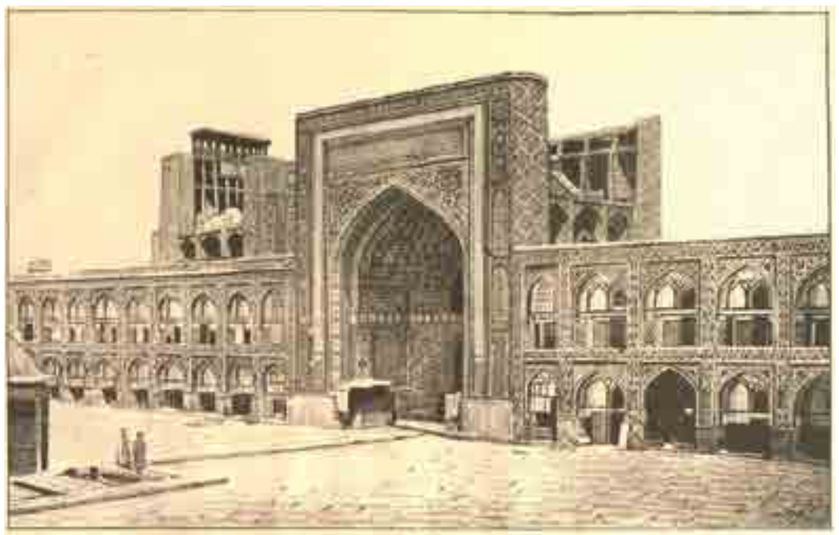
سفرنامهٔ خراسان.(۱۳۵۴) ناصرالدّین شاه قاجار. فرهنگ ایران زمین.

کریـم‌زاده تبریزی، محمّد علـی. (۱۳۶۳ - ۱۳۷۰). احوال و آثار نقاشـان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی. لندن. دایره المعارف بزرگ اسلامی.(۱۳۶۷). زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی. تهران. مرکز دایره المعارف بزرگ.

گلبن، محمّد. (۱۳۸۶). سرگذشـت و آثار تصویرگر بزرگ میرزا ابوتراب‌خان غفاری کاشانی ۱۲۶۳ - ۱۳۰۷ ه.ق. تهران. انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

* کارشناس تالار مطبوعات آرشیوی سازمان کتابخانه‌ها موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی و کارشناس ارشد علم اطّلاعات و دانش‌شناسی.
mehdi.qotbi@gmail.com

ایوان طلای صحن قدیم



صحن جدید و نقاره خانه

ایوان طلای صحن قدیم و یکطرف از صحن بادوره نمای

ایوان دو طرف از صحن جدید و نقاره خانه

یادنام ...

نادرهٔ اعصار

استاد قوام‌الدّین طیان شیرازی

(۸۴۲ق)

سیدحسن حسینی*

قوام‌الدّین‌بن‌زین‌الدّین شـیرازی، مشهور به «طیان»، از معماران برجستهٔ عهد شاهرخ تیموری (ح: ۸۰۷ –۸۵۰ق) و معمار مسـجد گوهرشاد است. وی در اصل از اهالی شیراز بود. از سـال تولّدش اطّلاع دقیقی در دست نیست. پس از تحصیل مقدّمات علوم، در بنّایی، معماری و طیانی-که کار با گِل و نوعی مهارت در گچ‌بری و تزیین منازل با گل و برگ بود- شهرتی به هم رسـانید. حافظ ابرو در حق وی گفته: «در صنعت طیانی واحد ماله ثانی است» (حافظ ابرو:۱۰).

قوام‌الدّین در علم نجوم نیز تبحّر داشـت. نقل اسـت شـاهرخ تیموری به خاطر یکی از عمارات از استاد رنجیده خاطر شـد و مدّت یک سال اجازه نداد که وی به حضورش شرف‌یاب گردد. پس از مدّتی قوام‌الدّین تقویمی اسـتخراج کـرد و به وسـاطت برخـی وزرا و ارکان دولـت، آن را نزد شاهرخ برد. شاه تبسّـمی کرد و این بیت را فی‌البداهه در احوال قوام‌الدّین خواند:

تو کار زمین را نکو ساختی/ که با آسمان نیز پرداختی؟!

(علیشیر نوایی، ۱۲۴و ۳۱۴؛ خواندمیر، ۴/ ۱۴)

مؤلّـف حبیب‌السـیر، قوام‌الدّین را «قدوهٔ مهندسـان زمـان و معماران دوران» (خواندمیر،۴/ ۱۴)، صاحب مطلع سعدین «وی را اعجوبهٔ روزگار و نادرهٔ اعصار» (سمرقندی، عبدالرزاق، ۲ب۱، ۴۸۳) و مؤلّف تذکره‌الشعرا «در مهندسی و طرّاحی و معماری» او را جزو چهار هنرمند بی‌نظیر عهد شاهرخ تیموری به حساب آورده است(سمرقند، ۳۴۰).

از زندگـی قوام‌الدّیـن قبل از سـال ۸۰۷ق. اطّلاعی در دست نیست. برای نخستین بار حافظ ابرو از مشارکت وی به همراه خواجه‌علی حافظ تبریزی در سـاخت مدرسـه و خانقاه شـاهرخ تیموری در هرات خبر داده است. با توجّه به اینکه شاهرخ در ۸۰۷ق. که سال آغازین حکومتش بود، کار سـاخت بنای مدرسـه و خانقاه و دیگر اماکن هرات را صادر کرد (حافظ ابرو، ۸) و سـاخت مدرسـه و خانقاه در سـال ۸۱۳ق. به اتمام رسید، احتمالاً در این عهد قوام‌الدّین از شـهرت خاصی برخوردار بوده که ساخت عمارت مهمّی چون خانقاه و مدرسهٔ هرات به دستور حاکم تیموری به وی محوّل گردیده است (گلچین عارفی، ۸۰).

پـس از آن اگرچه ممکن اسـت سـاخت بناهای مهم دیگری در هرات و نقاط دیگر بر عهدهٔ وی گذاشـته شده باشـد، ولی مهم‌ترین بنای سـاخت وی، مسجد گوهرشاد در جنـوب بقعهٔ مطهّر حضرت رضا(ع) در مشـهد رضوی اسـت. او سـاخت این بنا را در سال ۸۲۱ق. به اتمام رساند. این مطلب در انتهای کتیبهٔ حاشـیهٔ ایوان مقصوره مسجد با خط بایسنغر تیموری، فرزند گوهرشادخانم، کتابت شده است. در این کتیبه از وی با عنوان «قوام‌الدّین بن زین‌الدّین شیرازی طیان» یاد شده است (پیمایش).

اگرچه ممکن است قوام‌الدّین شیرازی عمارت چهارباغ مشهد را -که در عهد شاهرخ تیموری در جنوب غرب حرم مطهّر رضوی به پایان رسـید- معماری کرده باشـد، ولی در منابع اشـاره‌ای به این امر نشده است. خواندمیر در شرح احوال قوام‌الدّین آورده است: «از جمله آثار آن استاد نادره کار در دارالسـلطنهٔ هرات عمارات عالیـاب مهد مهدعلیا گوهرشادآغاسـت» (خواندمیـر، ۴/ ۱۵) منظور از عمارات، مدرسـه و مسجدی بیرون شـهر هرات، در شمال آن است که گوهرشاد (فوت:۸۶۱ق) دستور ساخت آن را داد. ظاهراً قوام‌الدّین از سـال ۸۲۰ق. همکاری خود را در سـاختمان مسجد و مدرسهٔ گوهرشاد در شمال هرات آغاز و تا ۸۴۱ق. آن را تکمیل نمود (سیدی، ۴۴۱).

از دیگر بناهای شـهر هرات که ممکن است قوام‌الدّین در سـاخت آن همکاری داشـته باشـد، عمارت گازرگاه و مقبرهٔ شیخ‌عبدالله انصاری است که شاهرخ در سال ۸۲۹ق. تصمیم به آبادانی آن گرفت. این بنا هرچند در سال ۸۹۸ق. در جریان سـیل آسیب دید و مجدّداً به دست امیرعلیشیر نوایی تعمیر شد، ولی بنای اصلی باقیمانده شبیه به عمارات ساخت قوام‌الدّین است و برخی ساخت آن را به قوام‌الدّین نسبت داده‌اند(گلمبک و ویلبر، ۴۲۴؛ گلچین عارفی، ۸۱).

از دیگـر بناهای سـاخت قوام‌الدّین کـه باید آخرین آنها توسّـط وی باشـد، ساختمان مدرسـهٔ خرگرد در چهار کیلومتری خواف، در روستای خرگرد است. این بنا به دستور خواجه غیاث‌الدّین پیراحمد خوافی، وزیر شاهرخ تیموری، در سال ۸۴۸ق. به پایان رسید. با توجّه به اینکه قوام‌الدّین شیرازی در سال ۸۴۲ق. درگذشته، (فصیح خوافی،۱۱۴۳/۳) بنای مدرسه، پس از او به وسـیلهٔ برادرش، غیاث‌الدّین، به اتمام رسـیده اسـت(میر، ۵۹۱/۱). این موضـوع در کتیبهٔ ایوان جنوبی مدرسه چنین آمده است: «بنت هذه المدرسه المبارکـه الغیاثیه علـی ید العبد المرحوم اسـتاد قوام‌الدّین شـیرازی و تمّت بعمل العبد اسـتاد غیاث‌الدّین شـیرازی» (گلچین عارفی، ۸۲)

شـواهد حاکی از آن است که استاد قوام‌الدّین در زمان سـاخت مدرسـهٔ خرگرد در این روستا از دنیا رفته است. از جزییات علّت مرگش اطّلاعی در دست نیست؛ امّا مدفنش در بیابان‌های روبروی مدرسه موجود است(سیدی، ۴۵۹).

در خصوص سـال درگذشت استاد قوام‌الدّین، در منابع اندک اختلافی وجـود دارد. فصیح خوافی (۷۷۷ – ۸۴۵ق.) که معـاصر قوام‌الدّین بوده و او را می‌شـناخته، فوت وی را روز شـنبه اوّل شـعبان ۸۴۲ق. نوشـته اسـت(فصیح خوافی،۱۱۴۳/۳). عبدالرزاق سمرقندی(۸۱۶ – ۸۸۷ق.) نیز همیـن تاریخ را تأیید کرده است(سـمرقندی، ۲ب۱، ۴۸۳) ولی مؤلّف تاریخ حبیب‌السـیر آن را در اوّل شعبان ۸۴۴ق. ثبت کرده است(خواندمیر، ۴/ ۱۵). به نظر می‌رسد با توجّه به تقدّم زمانی منبع، گفتهٔ خوافی صحیح است. این احتمال دور از ذهن نیسـت صاحب حبیب‌السیر نیز همان تاریخ ۸۴۲ق. راثبت کرده باشـد، ولی در استنسـاخ این اشـتباه توسّط کاتبان رخ داده باشد.

* کارشناس ارشد تاریخ و پژوهشگر گروه تراجم و انساب بنیاد پژوهش های اسلامی آستان قدس رضوی
hoseyny.darrud@gmail.com

منابع:
حافظ ابرو. (۱۳۴۹). جغرافیای حافظ ابرو (ربع خراسان هرات). به کوشش مایل هروی. بنیاد فرهنگ ایران.
خواندمیـر.(۱۳۶۲). غیاث‌الدّین بن همام، تاریخ حبیب‌السـیر. زیر نظر محمّد دبیر سیاقی. چاپ دوم.کتابفروشی خیام
سمرقندی، دولتشـاه.(۱۳۸۲). تذکره الشعراء. تصحیح ادوارد براون. چاپ اوّل. تهران. اساطیر.
سمرقندی، عبدالرزاق.(۱۳۸۳). مطلع سعدین و مجمع بحرین، به اهتمام عبدالحسین نوایی. چاپ اوّل. تهران. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
سیدی، مهدی و دیگران.(۱۳۸۶). مسجد و موقوفات گوهرشاد. چاپ اوّل. قم.کومه.
فصیح خوافی، احمد.(۱۳۸۶). مجمل فصیحی. تصحیح سیدمحسن ناجی نصرآبادی. چاپ اوّل. تهران. اساطیر.
گلچین عارفی،مهدی. استاد قوام‌الدّین شیرازی معمار افسانه. گلستان هنر. شمارهٔ ۱۶. تابستان ۱۳۸۸ ش.
گلمبک لیـزا، ویلبر دونالد نیوتـن.(۱۳۷۴). معماری تیمـوری در ایران و توران. ترجمهٔ کرامت‌الله افسر و محمدیوسف کیانی. تهران.سازمان میراث فرهنگی کشور.
نوائی، امیرعلیشیر. (۱۳۶۳). تذکرهٔ مجالس النفایس. به اهتمام علی‌اصغر حکمت. چاپ اوّل. تهران. کتابفروشی منوچهری.

علی آیریا

عکاس مخصوص آستان قدس رضوی

(۱۲۹۳-۱۳۷۴ش)

ابوالفضل زارعی*

علی آیریا در سال ۱۲۹۳ش. در شهر یزد دیده به جهان گشود. از همان دوران نوجوانی به عکاسی علاقه‌مند شد و در سال ۱۳۰۷ فعّالیت در این عرصه را آغاز کرد. پس از اتمام تحصیلات سال سوم دبیرستان، ابتدا در عکاسی ادیسون شروع به فعّالیت نمود و سپس در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۱۲-۱۳۱۳ با همکاری حسن پیما، عکاسی پیما را در مشهد تأسیس کرد(ترابی، ۶۱). امّا این همکاری به خاطر مرگ زود هنگام حسن پیما زیاد دوام نیاورد، بعد از این واقعه در سال ۱۳۲۰ عکاسی آیریا را تأسیس نمود.

آیریا به زبان‌های انگلیسی و فرانسه تسلّط داشت و برای پیشرفت و تکامل در زمینهٔ عکاسی علاوه بر کار تجربی، به مطالعهٔ کتاب‌های مرتبط با عکاسی مانند کتاب پاپاریان و مجلّات خارجی عکاسی نیز می‌پرداخت (همان).

آیریا طی قرارداد شمارهٔ ۱۴۱۶۹ در تاریخ۱۳۲۹/۱۱/۲۱ با آستان قدس رضوی، به منظور تهیهٔ عکس از آثار نفیس خزانه و موزهٔ آستان قدس رضوی و همچنین زوایای مختلف اماکن متبرکه، نماهای داخلی و خارجی حرم مطهر و کتب خطی کتابخانه، به عنوان عکاس رسمی آستان قدس رضوی منصوب گردید (مخزن اسناد آستان قدس رضوی، شماره اموالی۲۷۲۵۱/۲). و این همکاری تا سال ۱۳۵۸ ادامه داشت.

آیریا اوّلین شخصی بود که در مشهد با نورپردازی در آتلیه عکس گرفت و در دوران طولانی عکاسی‌اش از دوربین‌های آپلانات، آناستیگمات، زایس و لایکا استفاده نمود. آیریا در طول دورهٔ عکاسی خود حدود صدهزار نگاتیو گرفته که بخشی از عکس‌هایش در مجلّات آستان قدس منتشر و برخی دیگر در بین آلبوم‌های مؤسّسهٔ مطالعات و پژوهش‌های فرهنگی بنیاد مستضعفان تهران نگهداری می‌شود. او اوّلین عکس رنگی را با آموزشی که در تهران از آقای افتخار و انوشفر گرفته بود، در حدود سال ۱۳۳۰ در مشهد منتشر کرد (ترابی، ۶۳).

از اقدامات آقای آیریا می‌توان به تأسیس واحد سمعی بصری دانشگاه مشهد در سال ۱۳۳۸ همزمان با ریاست دکتر سامی راد، ایجاد واحد فیلم‌تک کتابخانهٔ آستان قدس رضوی در سال ۱۳۵۱، تهیهٔ عکس از آثار و اشیای گرانبهای موزهٔ آستان قدس و کاشی‌کاری‌های عصر سلطان سنجر و تهیهٔ میکروفیلم‌های کتاب‌های کتابخانهٔ ملک در تهران، اشاره نمود (همان، ۶۱).

آیریا علی‌رغم تجربیات گرانبهایش در زمینهٔ عکاسی، بعدها حرفهٔ عکاسی را رها نمود و به فروش کالای عکاسی و سپس کالای طبّی مشغول شد. از شاگردان او می‌توان به محمّد صانع، مسئولین عکاسی‌های هنر، اونیورسال و آپادانا اشاره نمود (همان، ۶۳).

آیریا سرانجام در سال ۱۳۷۴ دار فانی را وداع گفت و فرزندانش بعد از فوت او طبق وصیت پدرشان نگاتیوها و عکس‌هایش را در اختیار آستان قدس قرار دادند (همان، ۶۳؛ طلایی، ۳۳۲/۴).

منابع

ترابی، نسرین (۱۳۸۳). عکاسخانهٔ ایام (گزیده‌ای از تاریخ عکاسی مشهد). تهران. کلهر.

طلایی، زهرا (۱۳۸۷). دفتر اسناد. شش جلد. مشهد. سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی.

مخزن اسناد. سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی.

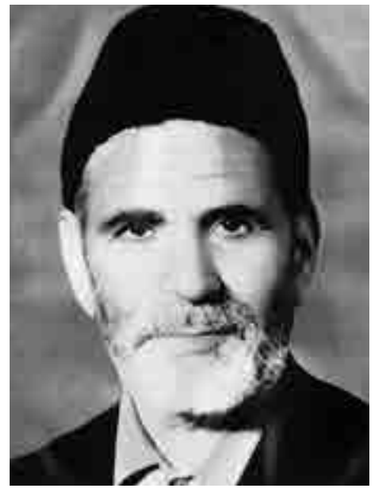
* کارشناس ارشد جغرافیا و پژوهشگر بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
zareiabolfazl5@gmail.com

محمدحسن بیوکی رضوان

کتیبه‌نویسی به وسعت آفتاب

(۱۲۸۸-۱۳۶۳ش)

محمّدحسن پاکدامن*



محمّدحسن بیوکی، مشهور به «رضوان» فرزند محمّدرضا از هنرمندان، کتیبه‌نویسان ممتاز و قاریان برجستهٔ قرآن سدهٔ چهاردهم هجری است. اصالتاً یزدی (اینانلو: ۱۱) و پدرش از ساکنان آن شهر بود(بیوکی:۳). اطّلاعی در دست نیست که زادگاهش یزد یا مشهد، بوده است(همان: ۳). سال تولّدش را ۱۲۸۸ش. نوشته‌اند (صفری: ۸۹). در هفت سالگی با نظارت و سرپرستی برادر بزرگش، مرحوم احمد معمارآستانه، دوران ابتدایی تحصیل خود را آغاز کرد (اینانلو: ۱۱). تحصیلاتش تا ششم ابتدایی بود (بیوکی: ۱۴). بیوکی فامیل شناسنامه‌ای وی بود (همان: ۴) و چون شعر می‌گفت، به تخلّص شاعری‌اش (رضوان) مشهور بود (همان: ۳).

محمّدحسن که از قریحه و استعداد هنری سرشار برخوردار بود، با حمایت برادرش ابتدا به عنوان بردست و کمک‌کار وی مشغول به کار شد، تا اینکه توانست به عنوان کتیبه‌نویس و طرّاح نقوش سنّتی آستان قدس رضوی مشغول به کار شود. او در ابتدا به صورت قراردادی با حقوق روزانه دو هزار (دو ریال) کار می‌کرد (همان: ۷) که پس از سالیانی به استخدام رسمی آستان قدس رضوی درآمد (همان: ۲۹).

وی در طول خدمت در آستان قدس رضوی با شور، اخلاص و تعهّد به چنان تجربه و رتبه‌ای از استادی دست یافت که امروزه در تحلیل‌های هنری از وی به تجلیل فراوان یاد می‌شود؛ از این رو درباره‌اش گفته‌اند: «از میان استادان بزرگ زمان، می‌توان از حاج‌محمّدحسن بیوکی رضوان(ره) نام برد که مادر گیتی، هنرمندی چون او دیگر نزاید. استادی که از شروع کاشی‌کاری معرق دوران تیموری تا امروز به واقع کسی هم‌تراز او در دست کشش طرح و مکتب بسیار غنی نقش، وجود نداشته است و شاید هم دیگر کسی به وجود نیاید» (زمرشیدی: ۸).

در این‌که وی چه زمانی به خدمت آستان قدس رضوی در آمده، اطّلاعی در دست نیست، ولی به استناد گفتهٔ فرزند بزرگش، محمّدرضا بیوکی، در مصاحبه با خبرنگار نشریهٔ کیهان فرهنگی در سال ۱۳۶۳ش. « ... [پدرم] حدود ۴۷ سال قبل به آستان قدس آمده و مشغول کار شدند» (بیوکی: ۴۳) این‌گونه برداشت می‌شود که محمّدحسن بیوکی در حدود ۲۸ سالگی به توفیق خدمت در آستان قدس رضوی دست یافته است. البته همو در مصاحبهٔ دیگرش با مرکز اسناد شفاهی آستان قدس، سن ورود پدرش را به آستان قدس رضوی، ۲۵ سالگی می‌داند(بیوکی: ۲). «وی] قبل از اینکه در خدمت آستان قدس درآید در خیابان تهران، واقع در مشهد با برادران پیراسته و مرحوم ارژنگ، نگارستانی تشکیل داده بودند و بیشتر در منازل کار می‌کردند» (بیوکی: ۴۳). همچنین برای مدّتی در خیابان شاه‌رضای سابق [آزادی] مغازه داشته است(بیوکی: ۲۶). وی با ورود به آستان قدس، طرح‌ها و کتیبه‌های فراوانی ارایه داد. از این‌رو در طول سالیان خدمتش، پایه‌گذار مکتبی استوار و هنری گردید. «مکتب او چه از نظر انواع متون، ابداع اسلیمی‌ها و خلق انواع ختایی‌ها، و چه از حیث نقش افزونی‌های نو، بسیار زیبا، با فلسفه، شورانگیز و چشمگیر در قالب هنرهای سنّتی و با اصالت کاشی‌کاری معرق و چه در زمینهٔ انواع خطوط به خصوص خط کوفی و ثلث، بسیار پخته، با قاعده، بسیار عمیق، گسترده و کامل بود...

این استاد فرزانه و بس هنرمند، مکتب تیموری و صفویه را به سرحدّ کمال مطلوب و اوج رسانید» (زمرشیدی: ۸). « برای مثال می‌توان از کتیبه‌های دارالذکر و سردر موزه و گنبد الله‌وردیخان نام برد که استاد، بیش‌تر به گنبد الله‌وردیخان افتخار می‌کردند و علاقهٔ خاصی به آن داشتند» (بیوکی:۴۳).

از دیگر آثارشان می‌توان به طرّاحی‌های منقوش بر کاشی‌های شاهچراغ، اصفهان و کربلای معلّی اشاره کرد. علاوه بر طرّاحی کاشی که رشتهٔ اصلی کارش بود، کتیبه‌نویسی و نقاشی به شیوهٔ پرداز را هم به‌خوبی می‌دانست و چند تابلو آبرنگ باقی‌مانده از وی، تسلّط او را در کار نقاشی می‌رساند، علاوه براین‌ها حجّاری و کنده‌کاری روی چوب هم می‌کرد (اینانلو: ۱۱-۱۲).

محمّدحسن بیوکی قبل از آن‌که شخصیت هنری‌اش به شهرت برسد، در سن ۲۰ سالگی پس از سال‌ها آموختن از محضر استادالقراء حاج‌محمّد عرب زعفرانی، خود به مقام استادی رسید و کتاب «لؤلؤئه الرضوان فی قرائه القرآن» را براساس کتاب منتخب التجوید استادش سیدمحمّد عرب زعفرانی به چاپ رساند (صفری: ۱۰۶). در ابتدا معمّم و در لباس روحانیت بود ولی بعدها با محاسنی معمولی و کلاهی پوستین به رنگ سیاه در همه جا حاضر می‌شد (بیوکی: ۲۵).

وی در هر دو رشتهٔ قرآن و کتیبه‌نویسی شاگردان فراوانی را تربیت کرد. «در تربیت قاریان قرآن نقش بسیار مؤثّری ایفا می‌نمود؛ چنانکه بیش از بیست نفر از شاگردان برجستهٔ ایشان به تشکیل جلسه‌ای جداگانه مبادرت ورزیده‌اند»(صفری، ۹۵). فردی بردبار بود و در شیوهٔ آموزشی‌اش «اگر کسی قرآن را غلط می‌خواند اوّل آیه‌ای که آن شخص غلط خوانده بود تلاوت می‌کرد و اگر طرف متوجّه اشتباهش نمی‌شد، با محبّت تذکّر می‌داد... با آن همه فضایلی که داشت هیچ‌وقت اظهار فضل و برتری نمی‌نمود؛ هرگز از خودش تمجید و تعریف نمی‌کرد؛ هیچ وقت با صدای بلند نمی‌خندید.» (همان، ۹۴).

در آموزش هنر و کتیبه‌نویسی نیز به دیگران دریغ نمی‌کرد. «این وجود ارزشمند، شاگردانی چند، از جمله فرزند هنرمند خود را [مرحوم محمّدرضا بیوکی، ۱۳۱۸ – ۱۳۸۵ش.] در آستان مقدّس رضوی پرورش داد که آنان با استفاده از عناصر فراوان و گوناگونی چون: اسپَرسازی‌ها، کتیبه‌سازی‌ها، پشت بغل‌سازی‌ها، نقش‌اندازی در کاشی‌کاری زیر دورها، طاق‌ها، رواق‌ها، زیرگنبدخانه‌ها، غرفه‌ها، ایوان‌ها، صفّه‌ها و همچنین رسمی‌بندی‌ها، کاربندی‌ها، یزدی بندی‌ها، طاسه‌سازی‌ها و بسیاری دیگر خصوصاً در کتیبه‌سازی و نقش‌های کاشی معرق به یاری ذوق هنری و اخلاص به خداوند و پیامبر و ائمهٔ طیّبین و طاهرین، آثاری آفریدند که هرگز دیگر مانند آنها آفرینش نخواهد شد. [آثارهنری] استاد بیوکی و شاگردانش از بارگاه حضرت رضا(ع) به سایر مکان‌های متبرّکهٔ مقدّسه، مسجدها و مدرسه‌های روزگار ما به خصوص بارگاه احمد بن موسی(ع) در شیراز گسترش یافت»(زمرشیدی: ۹).

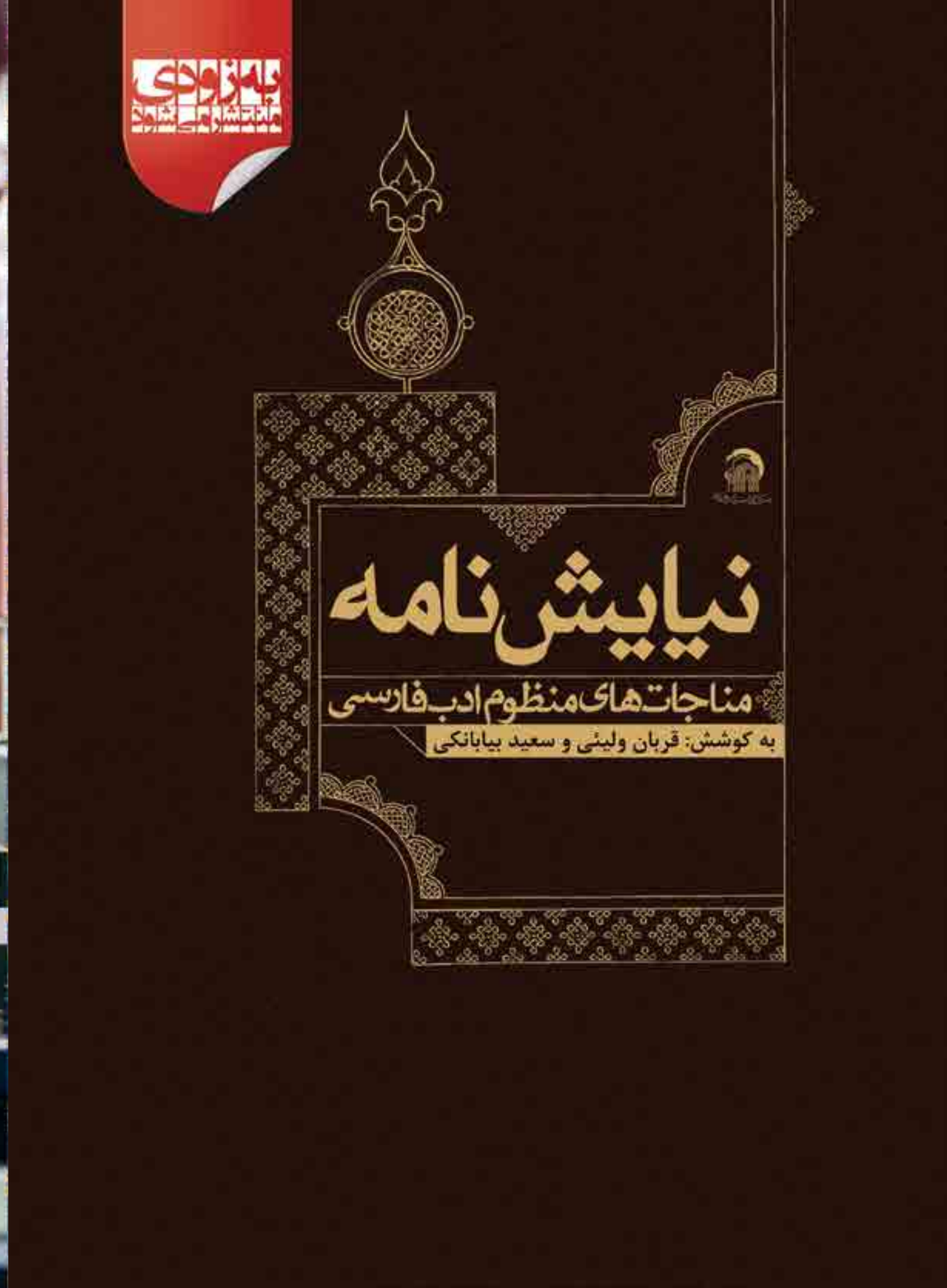
محمّدحسن بیوکی رضوان از نوجوانی در سرودن شعر، طبعی روان داشت. وی کتاب تجویدش را به صورت شعر در وزن شاهنامهٔ فردوسی در دویست بیت سرود(صفری: ۹۶ – ۱۰۲). همو اشعار فراونی را در مدح امام عصر(عج) و دیگر اهل‌بیت(علیهم‌السّلام) سرود که متأسّفانه هنوز به صورت تدوین شده انتشار نیافته یا از بین رفته‌اند (بیوکی: ۱۹). اخیراً به کوشش مجید غلامی جلیسه، یکی از قدیمی‌ترین متن‌های چاووشی‌نامه انتشار یافته است. شاعر بیشتر بخش‌های این چاووشی‌نامه مشخّص نیست، امّا بخشی از این کتاب، سرودهٔ مرحوم محمّدحسن بیوکی، متخلّص به رضوان است. محتوای دیجیتال این نسخه در حال حاضر در کتابخانهٔ دیجیتال بیاض ثبت شده و اصل آن در کتابخانهٔ مسجد اعظم قم موجود است. این کتاب به اهتمام مجید غلامی جلیسه در ۳۲ صفحه به شمارگان یک‌هزار نسخه از سوی انتشارات عطف روانهٔ بازار شده است (خبرگزاری کتاب ایران).

بیوکی هنگام مرگ ۷۵ سال داشت و به علّت عارضهٔ ناشی از دیابت درگذشت»(اینانلو: ۱۲). تاریخ وفاتش ۱۳۶۳/۹/۱۰ بود و بدنش در صحن مطهّر آزادی حرم رضوی، بلوک ۳۷ دفن گردید(صفری: ۸۹). وی که در زندگی پربارش تحسین اهل هنر را برانگیخت بر سنگ مزارش نوشته‌اند: «آرامگاه ابدی قبلهٔ اهل هنر» (همان: ۹۶).

* پژوهشگر گروه تراجم و انساب بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
hasan.pakdaman@gmail.com

منابع:
صفری زرافشان، محمّد علی. (۱۳۸۶). تجوید منظوم قرآن. چاپ اوّل. مشهد. علی زاده.
بیوکی، محمّدرضا. مدیریت امور اسناد و مطبوعات آرشیو تاریخ شفاهی آستان قدس رضوی. مصاحبه. در تاریخ های: ۱۳۸۴/۱/۲۸ و ۱۳۸۴/۲/۳۰. پروندهٔ شمارهٔ ۲۲.
زمرشیدی، حسین. دوره‌های شکل‌گیری کاشی‌کاری معرق در بناهای ایران. رشد آموزش هنر. شمارهٔ ۸ . زمستان ۱۳۸۵ش.
بیوکی، محمّدرضا. کیهان فرهنگی. ش ۹، آذر ۱۳۶۳ش. مصاحبه.
اینانلو، جهان. بزرگداشت دو هنرمند فقید آستان قدس آلفته و رضوان. خبرنامهٔ مرکز خراسان شناسی آستان قدس رضوی. ش۱۴، خرداد ۱۳۷۹ش.
زحمتکش، غلامعلی. مصاحبهٔ حضوری ۱۳۹۲/۱۰/۲۰ خبرگزاری کتاب ایران. ۱۳۹۲/۱۱/ ۹.

چاپ و انتشارات
آستان قدس رضوی
شما را به ضیافت رنگ ها می بریم
نشانی: مشهد، بلوار سجاد، ابتدای خیابان جنوبی
صندوق پستی ۹۱۷۳۵/۱۵۷
تلفن: ۷۶۲۵۰۰۱-۳ دورنگار: ۷۶۱۵۰۷۹
سفارشات چاپ افست: ۷۶۲۵۰۰۴
سفارشات چاپ صنعتی: ۷۶۱۵۵۲۵
مرکز بین المللی چاپ و نشر قرآن کریم: ۲۴۶۱۳۰۰
دورنگار: ۲۴۶۱۳۰۴
info@astanprint.ir
www.astanprint.ir


نیایش نامه
مناجات‌های منظوم ادب فارسی
به کوشش: قربان ولیئی و سعید بیابانکی