استان هسته

شماره ۱۲۱ | مهر ۱۴۰۳

ضریح مهربانی

تصاویر تعویض ضریح مطهر حضرت رضا علیه‌السلام

فصلنامهٔ آستان هنر/ هنرنامهٔ آستان قدس رضوی/
شمارهٔ ۱۱ و ۱۲ / زمستان ۱۳۹۳- بهار ۱۳۹۴
کاری از «گروه هنر پژوهی رضوان» وابسته به
مؤسّسهٔ آفرینش های 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:
جواد آرین منش، سید صادق مرکبی،
سیدمحمدمجتبی‌حسینی.

■ **سرآغاز...**
شادی غفوریان / ۵
■ **ترکیب‌بندی در کتیبه‌های ثلث طوماری صحن عتیق حرم امام رضا(ع)**
سمیرا داننده / ۸
■ **بررسی معماری و تزیینات مدارس دودر و پریزاد**
علیرضا طاهری - اکرم نوری/ ۱۸
■ **نگاهی به فرش سروی طاووسی محفوظ در گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی**
حسین کمندلو/ ۳۲
■ **اسماعیل بیگ؛ نقاش و هنرمند آستان قدس در دورهٔ افشاریه**
اعظم نظرکرده / ۴۶
■ **تجزیه و تحلیل نشانه‌های تصویری موجود در تابلو فرش شجرهٔ طیبه در موزهٔ آستان قدس رضوی**
حسین عابد دوست-زیبا کاظم پور/ ۵۲
■ **گونه‌شناسی و بررسی کاشی‌کاری حرم مطهر رضوی در دوران معاصر**
هادی خورشیدی / ۵۸
■ **نفایس حرم رضوی در عصر قاجار**
رضا نقدی/ ۶۸
■ **رحل‌های موزهٔ آستان قدس رضوی**
حشمت کفیلی/ ۷۸
■ **تحوّل تاریخ هنر اسلام و شیعه؛ با انتشار آثار گنجینهٔ آستان قدس رضوی**
گفتگو با ایرج نعیمایی عالی
شادی غفوریان/ ۹۰
■ **نخستین تصاویر بارگاه امام رضا علیه‌السّلام در مطبوعات ایران**
سید مهدی سید قطبی / ۹۲
■ **یادنام...**
ابوالفضل زارعی - رسول سعیدی زاده/۹۸

■ **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

▲ حکایت کاروانیان خفته و مرد شوریده/ عبدالصمد شیرین قلم، مرقع گلشن/ شاهکارهای نگارگری ایران
◀ تصویر روی جلد: آیینه کاری رواق دارالحجه حرم مطهر رضوی / عکاس: علی حسینیان نصب

سرآغاز...

شادی غفوریان

در واپســین روزهای خرداد، هنوز رخت بهار از تن طبیعت بیرون نشده، جان، رخت نو به تن می‌کند؛ رخت بهار!

بهار به آخر می‌رسد اما دوباره بهار می‌شود.

بهار، نوبهار می‌شود.

همزمان با رمضان، نوبهار دل و جان، مؤسســه آفرینش‌های هنری، از این بهار نیز بهره‌ای جســته و کتاب همیشــه‌بهار آفرینش را بــاری دیگر به طبع رسانده است. این بار و در این بهار، به مدد پروردگار، چاپ قرآن بایسنغر میرزا کــه یکی از ویژه‌ترین قرآن‌های موجود در گنجینه‌های جهان اســت، به اتمام رسیده است.

این مصحف که امروزه بیشترین تعداد اوراق آن در مجموعه گنجینه‌های آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود، بزرگترین قرآن (به لحاظ اندازهٔ صفحه و دانگ قلم) در تاریخ کتاب‌آرایی ایرانی به شمار می‌رود.

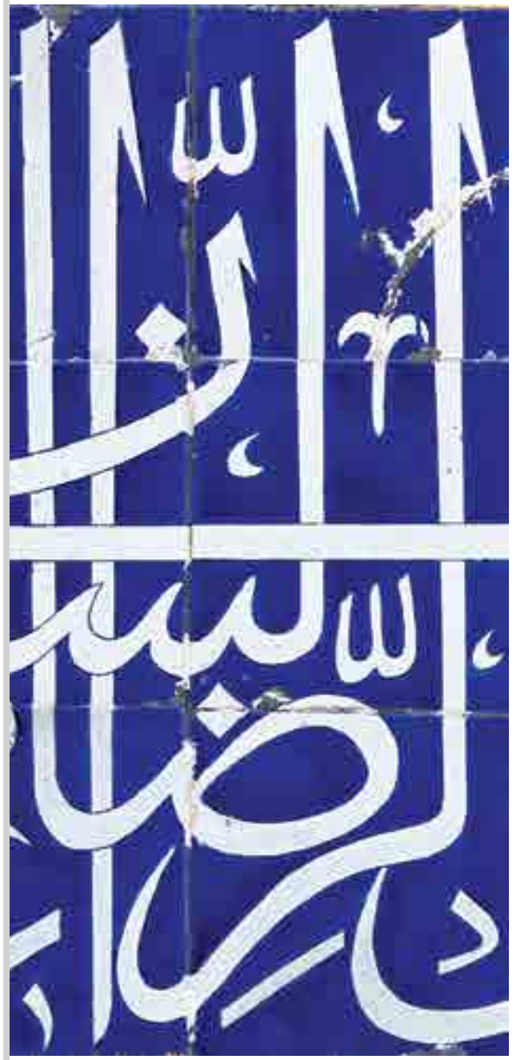
بر اساس پژوهش‌های انجام گرفته و با تأمل بر شیوهٔ تذهیب، فرم نقوش، آرایه‌های موجود در نسخه و جنس کاغذ، استفاده از خط زیبای محقق جلی، نوع مرکــب، صحافی و تجلید چنین مصحف کم‌نظیــری، احتمالاً کتابت این مصحف در دوران حکومت تیمور (حدودا ۸۰۲- ۸۰۸ ه.ق.) در منطقه شمال خراســان بزرگ (ســمرقند و بخارا) انجام پذیرفته اســت. ابعاد این قرآن ۱۰۵ در ۱۸۷ ســانتیمتر اســت که ســاخت کاغذی با چنین ابعاد، نشانگر مهارت و چیره‌دستی هنرمندان کاغذســاز سده نهم هجری است. تعداد ۱۴۴ صفحه از اصل این قرآن بزرگ که به دســتور شــاهرخ تیموری و توســط بایسنغر میرزا نگارش شــده است، در آستان قدس رضوی موجود اســت که از این تعداد، ۸ سطر آن در مؤسسه کتابخانه و موزهٔ ملی ملک و مابقی در ادارهٔ مخطوطات کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود.

با توجه به نامتعارف بودن قطع اصلی این قرآن و محدودیت‌هایی که در دســتگاه‌های چاپ و صحافی موجود اســت، بازنشر آن با ابعاد قرآن ابراهیم سلطان،۵۰ در۷۰ سانتی متر، صورت گرفته است.

مؤسسهٔ آفرینش‌های هنری با پیش‌رو داشتن برنامهٔ چاپ نفایس و کتب ادبی آستان قدس رضوی، بازنشر این مصحف شریف را در بهار قرآن مبارک می‌شمارد، مصحفی که وجود آن در این آستان مقدس مدیون سنت حسنهٔ وقف است.

جنات النعيم تلك من الاوا
الاخرين على سرر موضونة متكئين عليها
متقابلين يطوف عليهم ولدان مخلدون
باكواب وابارين وكاس من معين
لا يصدعون عنها ولا ينزفون وفاكهة مما
تخيرون ولحم طير مما يشتهون وحور عين
كامثال اللؤلؤ المكنون جزاء بما كانو

برگی از قرآن بایسنغر
شماره ثبت:۹۸، خط محقق، ابعاد ۱۸۷ x ۱۰۵ سانتی متر



ترکیب‌بندی در کتیبه‌های ثلث طوماری صحن عتیق حرم امام رضا(ع)[1]

سمیرا داننده *

چکیده

کتیبه‌هـا دو جنبه محتوا و صورت را با هم دارد، محتوایشـان اطلاعاتی از تاریخ معماری ایران را بازگو می‌کند و صورتشـان ویژگی‌های بصری متفاوتی را دارد که یکی از مهمترین جنبه‌هـای آن، نحوه ترکیب‌بندی خط آنهاسـت که تأثیر زیـادی در جلوهٔ بصری کتیبه‌ها دارد. در مجموعهٔ حرم امام رضا(ع) کتیبه‌های متنوعی از نظر محتوا، خط، قالب و ترکیب وجود دارد. کتیبه‌های طوماری ثلث که بیشـترین کاربرد را در این مجموعه دارد، جامعه آماری این تحقیق برای مطالعه ترکیب‌بندی انتخاب شـد. در این بررسـی سـعی بر این بـود تا انواع ترکیب‌بندی‌های موجود در این کتیبه‌ها شـناخته شـده و عوامل تأثیرگذار در ترکیب‌بندی‌ها نظیر: نوع خط، ویژگی حروف و برخی از کیفیت‌های بصری مشـخص شـوند، نتایج نشان می‌دهد که ویژگی حروف شـامل: حروف افراشته، حروف گرداندام، حروف کشـیده و حروف کوتاه در ایجاد کیفیت‌های بصری تأثیـر زیادی دارد و عواملی نظیر: آهنگ بصری، تعادل و تناسـب در نحوه ترکیب‌بندی کتیبه‌ها نقش تعیین‌کننده‌ای دارد، همچنیـن حرکت‌های عمودی و افقی در ترکیب کتیبه‌ها نقش اساسـی دارد و این مورد به‌دلیل کاربرد زیاد خط ثلث و ویژگی‌های این خط است.

واژگان کلیـدی: کتیبه طوماری، ترکیب‌بندی، حروف افراشـته، حـروف گرداندام، حروف کشیده ، حروف کوتاه.

سوالات پژوهش:

مهمترین عوامل تأثیرگذار در ایجاد ترکیب‌بندی در کتیبه‌های طوماری چیست؟

چه نوع ترکیب‌بندی‌هایی در کتیبه‌های طوماری بیشتر مشاهده می‌شود؟

کیفیت‌های بصری چه تأثیری در ایجاد ترکیب‌بندی‌های موجود در این کتیبه‌ها دارد؟

۱. این مقاله مسـتخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده در رشته ارتباط تصویری مؤسسه آموزش عالی فردوس مشهد با عنوان شناسایی قابلیت‌های بصری کتیبه‌های مجموعه زیارتی امام رضا (ع) به‌راهنمایی دکتر مهدی صحراگرد است. این پایان‌نامه مورد حمایت بخش هنرپژوهی مؤسسهٔ آفرینش‌های هنری آستان‌قدس رضوی قرار گرفته است.

*. فارغ‌التحصیل مقطع کارشناسی ارشد رشتهٔ ارتباط تصویری، samiradanandeh@yahoo.com

مقدمه

پس از شهادت و دفن علی بن موسی الرضا(ع) در باغ حمیدبن قحطبه در بیرون شهر نوغان و در نزدیکی روستای سناباد، شهر نوغان با تغییر نام به‌مشهد الرضا شناخته شده و به‌مرور زمان به‌ارزش و اعتبار آن افزوده گردید. قداسـت و اهمّیّت این مکان سـبب شـد تـا در دوره‌های مختلف تاریـخ بازسـازی و مرمت‌های زیادی در آن انجام شـود و به‌مـرور زمـان به‌مجموعه‌ای بی‌نظیـر از بناها و هنرهای مختلف مبدل شـود. صحن عتیق کـه یکی از قدیمی‌ترین قسـمت‌های این مجموعه زیارتی است - بخشی از آن در دوره تیموری احداث شـده است- در چند سال اخیر به‌نام صحن انقلاب معروف شـده است. قسمتی از صحن عتیق که تقریباً در شمال روضه مقدسه و پشت سر حضرت قرار دارد از بناهای امیرعلیشیر نوایی وزیر سلطان حسین بایقرا است و نصف دیگر آن در عصر صفویه ساخته شده است. (اعتمادالسلطنه، بی‌تا: ۱۲۶) ایوان طلای صحن عتیق از آثار امیرعلیشـیرنوایی است که در بین سال‌های ۸۷۵ تا ۸۸۵ و در زمان سـلطنت شاه سلطان حسـین بایقرا احداث شده اسـت. (اعتضادپور، ۱۳۴۴: ۲۲۲) ایوان شمالی صحن عتیق به‌سال ۱۰۲۱ق، بنا گردیده اسـت. (موسوی‌مغانی، ۱۳۴۱: ۵۴) این ایوان که مقابل ایوان طلای صحن عتیق قرار دارد، دارای کاشـی‌کاری بسیار نفیسی اسـت و به‌ایوان عباسی شـهرت دارد. ایوان شرقی این صحن نیز در دوره صفوی بنا شده است، بر کتیبه‌ای که از دوره قاجار بر پیشانی سر در این ایوان به‌طرف بست پایین خیابان نصب گردیده، دربارهٔ روند ایوان به‌دستور شاه عباس مطالبی آمده است. (مؤتمن، ۱۳۴۸: ۱۲۸) همچنین درباره ایوان غربی صحن عتیق گفته شـده که بانی این ایوان، شـاه‌عباس بوده اسـت. (مؤتمن، ۱۳۴۸: ۱۲۶؛ امـام، ۱۳۴۸: ۴۸۰) صحن عتیق علاوه بر چهار ایوان دارای سـقاخانه اسـماعیل طلا، مدرسه میرزا جعفر، مقبره شیخ حر عاملی، ساعت، سرداب، گنبد الله وردی‌خان، کفشـداری‌ها، دفاتر نگهبانی و ... است. که هریک از این قسمت‌ها در دوره‌های مختلف تاریخی به‌آن اضافه گشته است. از جمله هنرهایی که در این مجموعه زیارتی بسیار مشاهده می‌شـود، کتیبه‌نگاری است. هنر خوشنویسی که یکی از ارکان مهم در معماری اسـلامی محسوب می‌گردد، به‌خدمت تزیینات آمـده و نمودهای مختلف آن در قالب کتیبه در این مجموعه نقش بسـته اسـت. یکـی از انواع این کتیبه‌ها که بیشـترین کاربـرد را در این مجموعه دارد، کتیبه‌های طوماری اسـت. این کتیبه‌ها که اغلب در سر در بنا، ازاره‌ها، سـاقه گنبد و دور مناره نصب است، با خطوط مختلفی مانند: ثلث، کوفی و نستعلیق که بیشترین کاربرد را در این مکان دارد، منقوش شـده اسـت، یکی از عوامل مهـم بصری که سـبب زیبایـی و چشـم‌نوازی کتیبه‌های طوماری شده اسـت، ترکیب‌بندی موجود در آن است. در تحقیقات مختلفی که پیرامون کتیبه‌های مجموعه زیارتی امام رضا(ع) انجام شـده اسـت، این کتیبه‌ها بیشتر از نظر محتوا و تاریخ مورد بررسی قرار گرفته‌است، در هیچ کدام از این پژوهش‌ها کتیبه‌های ثلث طوماری مجموعه زیارتی امام رضا(ع) از نظر ترکیب‌بندی، بر اسـاس مبانی هنرهای تجسمی مورد بررسی قرار نگرفته است.

پیشینه پژوهش

با توجه به‌تحقیقات موجود می‌توان مطالعات پژوهش را به‌دو دسـته مطالعات روشـی و موضوعی تقسیم کرد. در دسـته مطالعـات روشـی، پژوهش‌هایی وجـود دارد که روش مطالعه آنها مشـابه با این مقاله اسـت، مواردی نظیر: مقاله «سیر تحول کتیبه‌های ثلث در معماری ایران، صفوی تا قاجار» نوشـته مهدی مکی نـژاد (۱۳۸۸) که در آن، رونـد اسـتفاده از خط ثلث و سـاختار آن در کتیبه‌ها مطرح شـده اسـت، مقاله دیگـری از مهـدی صحراگرد و علی‌اصغر شـیرازی با عنوان «تأثیرات تحولات خوشنویسی (خط ثلث) بر کتیبه‌نگاری ابنیه اسـلامی ایران سده چهارم تـا نهم هجری» (۱۳۸۹) اسـت که کتیبه‌هـای ثلث به‌کار رفتـه در ابنیه مذکور در مقالـه، از نظر مکان، تاریخ و فن اجرا مورد تحلیـل قرار گرفته اسـت. پایان‌نامه با موضوع بررسـی نقش‌مایه‌های گرافیکی کتیبه‌های مسـجد جامع یزد از دوره سلجوقیان تا تیموریان، محقق: منصور چیتی[1]، همچنین بررسـی ویژگی‌های بصری حروف در کتیبه‌های گچبری دوره سـلجوقی، محقـق: مصطفی اصل روسـتا[2]، بررسی عناصر گرافیک در کتیبه‌های معماری اسلامی ایران (مبانـی هنرهای تجسـمی در خط بنایـی) محقق: طیبه ملاجعفری[3]، تبیین ویژگی‌هـای گرافیکی کتیبه‌های کوفی بنایی مسـجد جامع اصفهان، نوشـته مطهر رادی[4]، بررسی ساختار گرافیکی خطوط و نقوش مسجد جامع کبیر نی‌ریز، محقق: اعظم منزه[5]، علاوه بر آن محمد حسین حلیمی در کتاب زیبایی شناسی خط در مسجد جامع اصفهان (۱۳۹۰) کتیبه‌های مسجد جامع اصفهان را از نظر جنبه‌های بصری و زیبایی‌شناسی مورد بررسی قرار داده است، اما دسته دوم مواردی است که موضوع آنها دربرگیرنده پژوهش‌هایی در رابطـه با کتیبه‌های مجموعه زیارتی امام رضا(ع) اسـت و شامل مطالعاتی نظیر: پایان‌نامه با عنوان بررسی کتیبه‌های

حرم امام رضا(ع) در دورهٔ قاجار محقق: (مژگان حسنی)[۶] که در آن مطالبی در رابطه با تاریخچه ساخت حرم آمده و کتیبه‌های ساخته شده در دوره قاجار از هر قسمت حرم مطهر نام برده شده است، همچنین بررسی کتیبه‌های آستان قدس رضوی در دوره صفویه، محقق: (سیّد هاشم حسینی)[۷] که در آن تاریخچه‌ای از حرم مطهر و کتیبه‌های موجود در این مجموعه زیارتی از دوره صفویه آمده است و مطالبی در رابطه با خوشنویسی و کاربرد خط در کتیبه‌نگاری و شیوه تهیه کتیبه‌ها در آن ذکر شده است. کتاب نقش و رنگ در مسجد گوهرشاد نوشتهٔ وحیده مصدقیان (۱۳۸۴) که دربارهٔ نقوش به‌کار رفته در مسجد گوهرشاد و کتیبه‌های آن است، مقاله‌ای با عنوان «بررسی تزیینات و کتیبه‌های قرآنی دو مجموعه گوهرشاد مشهد و هرات» نوشتهٔ مهناز شایسته‌فر (۱۳۸۹)، که مقایسه‌ای تطبیقی در متن کتیبه‌های مذکور صورت گرفته است، علاوه بر آن در کتاب جلوه‌های هنری در آستان قدس رضوی نیز مقاله‌ای با عنوان: «مروری بر احوال و آثار محمد حسین شهید المشهدی در حرم امام رضا(ع)» نوشتهٔ مهدی صحراگرد (۱۳۹۰) وجود دارد که در آن کتیبه‌های ثلث این هنرمند مورد بررسی قرار گرفته است. همچنین کتاب شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی (کتیبه‌های مسجد گوهرشاد) نوشته مهدی صحراگرد (۱۳۹۱) که در آن به‌صورت جامع‌تر کتیبه‌های ثلث مسجد گوهرشاد گونه شناسی و از نظر اصول خوشنویسی تحلیل شده است. مرور بر تحقیقات انجام شده و پژوهش‌های صورت گرفته در کتیبه‌نگاری، گواه بر این مطلب است که به‌طور معمول کتیبه‌ها از منظر تاریخ معماری و محتوا مورد بررسی قرار گرفته، اما خطوط ثلث صحن عتیق حرم امام رضا(ع) از نظر ترکیب‌بندی موجود در مبانی هنرهای تجسمی، مطالعه نشده است.

در این تحقیق با روش توصیفی - زمینه‌یاب، سعی شده است که ترکیب‌بندی موجود در کتیبه‌های ثلث طوماری این مجموعه زیارتی شناسایی شده و عوامل ایجادکننده این ترکیب‌بندی‌ها مشخص شوند. به‌این دلیل در این مقاله، ابتدا کتیبه‌های طوماری معرفی می‌گردند و سپس انواع ترکیب‌بندی و عوامل ایجاد کننده آن در این کتیبه‌ها بررسی و تحلیل می‌شوند.

کتیبه‌نگاری

کتیبه‌ها به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین مشخصه‌های معماری اسلامی همواره مورد توجه هنرمندان و پژوهشگران هنرهای اسلامی بوده است و مفاهیمی از تاریخ و فرهنگ دوره‌ای خاص را نشان می‌دهد. می‌توان گفت کتیبه‌ها از نظر ارتباط با معماری و محل نصب دارای انواع متفاوتی است. درباره شکل کتیبه‌ها مطالعات زیادی انجام نشده است و به‌صورت پراکنده افراد معدودی فقط نام‌هایی را برای کتیبه‌ها عنوان کرده‌اند. از محققین گذشته، یعقوب‌بن سراج‌شیرازی درباره نوع قلم مورد استفاده درکتیبه‌ها مطالبی را بیان کرده است، حبیب‌الله فضایلی نیز از دوره معاصر واژگانی را در رابطه با قالب و شکل کتیبه‌ها نام برده است. در کتاب تعلیم‌خط کلماتی چون تک لوح، لوح، قطعه، ترنج، اشکال هندسی (مربع، مستطیل، دایره و...)، کتیبه‌های‌کمربندی، کتیبه‌های مادر و بچه، کتیبه‌های هلالی، کتیبه درهم (بدون تنظیم) وکتیبه محرابی به‌عنوان نام کتیبه‌ها آورده شده است (فضایلی، ۱۳۶۲: ۱۳۷-۱۳۱) و گفته شده اغلب در جهت طول و به‌مساحت چندین متر برای اطراف در ورودی یا محراب، اطراف صحن، رواق و... کتیبه تهیه شده که گاهی‌کتیبه‌ها به‌صورت تک‌لوحه‌ها و قطعه‌هایی نیز به‌تناسب محل به‌خط ثلث و... نگاشته شده است. همچنین درباره قلم کتیبه این نکته عنوان شده است که قلم مورد استفاده در کتیبه، با نوشتن‌های معمولی فرق داشته و تسلطی جداگانه می‌طلبد و عباراتی را که کتیبه‌نویس باید در زمینهٔ چند متری یا در ترنج‌ها، لوح‌ها و به‌اشکال هندسی به‌صورت مربع، مستطیل، دایره و ... بنویسد، درشت و ریزی قلم در آن الزامی است (همان، ۱۳۱) انتخاب محل قرارگیری‌کتیبه، رعایت تناسب و اندازه آنها از ضروریات‌کتیبه‌نگاری است، همچنین موقعیت و محتوای‌کتیبه به‌کاربرد آن بستگی دارد. اغلب در ابنیه مذهبی‌کتیبه‌ها را در اطراف محراب، داخل ایوان و زیر گنبد نصب می‌کنند. جهت حرکت نوشته در کتیبه‌ها باید از راست به‌چپ و از بالا به‌پایین و یا از پایین به‌بالا باشد، گاهی اوقات بعضی‌کتیبه‌های مستثنی نیز وجود دارد که به‌سبب موقعیت مکانی و نسبت آنها با نقش و نگارها، دارای جهت حرکت متفاوتی هستند(مکی‌نژاد، ۱۳۸۶: ۹۳). به‌گفته مهدی صحراگرد، کتیبه‌ها از نظر قالب و شکل‌کلی به‌سه دسته تقسیم می‌گردد که شامل کتیبه‌های طوماری، قاب‌بست‌ها[۸] و الواح‌کتیبه‌ای[۹] است (صحراگرد، ۱۳۹۱: ۴۳ - ۴۱).

کتیبه‌های طوماری

یکی از اشکال کتیبه‌ها، کتیبه‌های طوماری است که کاربرد آنها به‌طور معمول در پیشانی ایوان‌ها، ورودی بنا، ساقه گنبد، اطراف محراب و ... است و گاه به‌صورت افقی، گاه پیرامون ایوان در جهات افقی و عمودی قرار دارد. نسبت طول به‌عرض در این‌کتیبه‌ها بیشتر است و بیشتر به‌شکل نوارمانند بوده، به‌طوری‌که طولانی‌ترین متن‌ها در اینگونه‌کتیبه‌ها نگاشته می‌شود. مهم‌ترین کتیبه‌های مساجد که اغلب شامل کتیبه سردرورودی، پیشانی و اطراف ایوان، اطراف‌گنبد (درون و بیرون) و اطراف صحن است در این قالب نگاشته می‌شود. می‌توان گفت رایج‌ترین شکل کتیبه‌ها در بناهای اسلامی همین‌کتیبه‌های طوماری است. نمونه‌های دیگری نیز از این دست کتیبه‌ها وجود دارد که دور ایوان و به‌شکل محرابی نصب می‌گردد، همچنین حاشیه محراب که دور تا دوری بوده و مانند کمندی دهانهٔ ایوان و تزیینات لچکی را دربرمی‌گیرد نیز در این دسته ازکتیبه‌ها قرار می‌گیرد (صحراگرد، ۱۳۹۱: ۴۱). درباره قلم مورد استفاده در این‌گونه‌کتیبه‌ها این نکته عنوان شده که باید طوری نوشته شود که در آن طول و عرض حروف، اندازه محل کتیبه باشد. به‌طوری‌که ارتفاع عمارت نیز در نظر گرفته شود و مشکلی در خوانش نوشتار کتیبه ایجاد نگردد (سراج‌شیرازی، ۱۳۷۶: ۱۴۵). همچنین در جای دیگر آورده شده است که به‌طور معمول کلمات به‌کار رفته در اکثر کتیبه‌ها در دو ردیف قرار می‌گیرد، گاهی نیز به‌دلیل موقعیت مکان و جمله‌بندی‌ها به‌ناچار در سه ردیف قرارداده می‌شود. البته در این صورت کارکتیبه‌نویس سخت‌تر می‌گردد (فضایلی، ۱۳۶۲: ۱۳۲). در کتیبه‌هایی که به‌شکل طوماری بر ابنیه نقش می‌بندد نسبت اندازه قلم و عرض‌کتیبه متناسب با ارتفاع آن است. به‌طوری‌که به‌علت وابستگی زیاد شکل این‌کتیبه‌ها با بستر بنا، طول آنها بسیار زیاد است. به‌همین دلیل برای هماهنگ شدن طول و عرض کتیبه، عرض آن را بیشتر از اندازه معمول در نظرگرفته و حروف عمودی آن مانند الف‌ها، بسیار بلندتر از حالت معمولی نگاشته می‌شود. اما به‌دلیل اینکه تناسب ترکیب، سطر و همچنین ترکیب در کلمات رعایت می‌شود، این مورد از قواعدکتیبه‌نگاری محسوب می‌گردد (صحراگرد، ۱۳۹۱: ۴۲). همان‌طورکه بیان شد، الف‌های نوشته شده در کتیبه باید به‌اندازه محل کتیبه و ارتفاع آن باشد و تناسب در کتیبه‌نویسی امری نسبی است (سراج‌شیرازی، ۱۳۷۶: ۴۵). به‌طورکلی حروفی‌که درکتیبه‌های طوماری نوشته می‌شود باید طوری داخل ترکیب‌بندی کتیبه قرارگیرد که حروف کشیده برابر با عرض کتیبه در نظر گرفته شود. شاید این حروف نسبت به حروف دیگر متناسب نباشد اما نوعی طراحی در آن صورت می‌گیرد که علت آن ایجاد هماهنگی و تناسب حروف با شکل کشیده کتیبه است. البته این مبحث، خطوطی چون ثلث و کوفی را شامل می‌شود که نوع خط و حروف آنها انعطاف‌پذیر بوده و این قابلیت را در خود دارد، به‌خصوص قلم ثلث، به‌علت جنبه ساختاری و شکل حروف آن مانند: داشتن حروف عمودی، افقی و منحنی، قابلیت متناسب شدن با عرض‌کتیبه را به‌خوبی داشته و به‌انتخاب کتیبه‌نویس برخی از قسمت‌های حروف آن کوتاه و یا کشیده نگاشته می‌شود و با قرار دادن حروف عمود بلند، تکرار حروف مدور و مورب‌ها نوعی آهنگ بصری، نظم و وزنی منطقی متناسب با عرض کتیبه ایجاد می‌گردد. در اکثرکتیبه‌های طوماری که در ابنیه مختلف از جمله در حرم مطهر امام رضا(ع) کارشده است، از این خصیصهٔ ثلث استفاده شده و مشهود است. اما قلمی مانند نستعلیق به‌دلیل فرم و شکلی که در دل حروف آن نهفته است، نمی‌تواند با فرم‌های معماری به‌خوبی منطبق گردد و قابلیت ترکیب‌بندی با افراشته‌ها و هماهنگی حروف با عرض‌کتیبه را ندارد. کتیبه‌های طوماری در بسیاری از اماکن متبرکه این مجموعه زیارتی دیده می‌شود. از نمونه‌های آن می‌توان کتیبه‌های کار شده در پیشانی صحن‌ها، دور ازاره رواق‌ها، دیوار صحن‌ها، حاشیه محراب‌ها و ... را عنوان کرد که اغلب آنها به‌خط ثلث است.

عوامل موثر در ترکیب‌بندی کتیبه‌ها

ترکیب‌بندی یکی از کیفیت‌های بصری است که در تمامی هنرهای تجسمی وجود داشته و به‌معنای جایگاه مناسب برای قرارگیری و چیدمان اجزای یک فرایند هنری است و عواملی نظیر وحدت و تناسب با این مفهوم بصری ایجاد می‌گردد. به‌اعتقاد وسیوس ونگ، نتیجه بصری نهایی که از قرارگیری شکل‌ها در داخل چهارچوب به‌دست می‌آید، ترکیب‌بندی است (ونگ، ۱۳۸۷: ۳۴۷). یک ترکیب‌بندی خوب امکان یگانه بودن عناصر را فراهم می کند، با توجه به‌نظر داندیس، ترکیب‌بندی، مهم‌ترین گام در حل یک مبحث بصری است که در جلب توجه بیننده نقش اساسی را ایفا می‌کند (داندیس، ۱۳۸۵: ۴۵). درباره رابطه عناصر و ترکیب‌بندی گفته شده: «پویایی‌های درونی یک شکل، رنگ یا حرکت خاص تنها در صورتی می‌توانند حضور خود را آشکار سازند که با پویش عام کلیّت ترکیب‌بندی تناسب داشته باشند.» (آرنهایم، ۱۳۹۱: ۵۴۳) ترکیب‌بندی دارای چند اصل مهم است، که شامل: اصل وحدت (تعیین‌کننده رابطه‌ای است که بر انسجام و پیوستگی میان عناصر تأکید داشته و تعادل بین عناصر تشکیل‌دهنده اثر را از لحاظ محل قرارگیری، اندازه، تناسب، کیفیت و جهت نمایان می‌کند)، اصل هماهنگی (تعیین‌کننده رابطه‌ای است که بر کلیّتی متناسب تأکید داشته و دارای بیانی آرام، ساکن

و روشــن اســت)، اصل تنوع (رابطه‌ای که بر کلیّت متنوع تأکید کرده و تحرک و جذابیت بصری را شــامل می‌شــود) است. (پهلوان، ۱۳۹۰: ۲۶). ترکیب‌بندی در هنرهای تجسمی به‌شیوه‌های متفاوتی آشکار می‌گردد اما نمونه‌های بنیادین آن شامل دوازده‌گونه است. در کتیبه‌نگاری از ترکیب‌بندی استفاده می‌شــود، با قرارگیری حروف خوشنویسی درکنار هــم و ایجاد روابط بین آنها مجموعــه‌ای از عوامل بصری ایجاد می‌گردد که دارای کیفیتی جدید اســت. حال اگر این حروف و کلمات در قاب کتیبه بنشیند و کیفیت‌های بصری ماننــد آهنگ، تعادل و ... در آن لحاظ شــود، شــبکه‌ای از روابط بصری با چیدمان حروف و کلمات شکل می‌گیرد که در واقع همان ترکیب‌بندی است، عوامل مختلفی در ایجاد این ترکیب‌بندی‌هــا نقش دارند، در زیــر مهمترین عوامل تأثیرگذار در ایجاد ترکیب‌بندی‌های طوماری آمده است.

۱ - نوع خط و ویژگی حروف

یکی از مواردی که در ایجاد ترکیب‌بندی در کتیبه‌های این مجموعه زیارتی نقش تعیین کننده‌ای دارد، استفاده از ویژگی حروف در این کتیبه‌ها است. در کتاب تعلیم خط این نکته عنوان شده است که در خطی مانند نستعلیق، حروف از جهت شــکل به‌سه دسته تقســیم می‌گردد: خرداندام‌ها که به‌صورت مایل و قایم در سطری قرار می‌گیرد و حروف «ا، د، ر، و، ه، ط، م» را شــامل می‌شــود، درازاندام‌هــا، که شــامل «ب، ف، ک، س، یاءکشــیده» اســت و گرداندام‌ها، کــه شــامل «ح، ع، ق، س، ص، ن، ل، ی» اســت (فضایلی، ۱۳۶۲: ۸۵) می‌توان‌گفت تمامی حروف خوشنویسی قابلیت پیــروی از ایــن قوانین را دارد، البته بــا در نظرگرفتن موارد استثنا، به‌لحاظ تأثیرات بصری و ویژگی‌های حروف می‌توان حروف را به‌چهار دسته حروف‌کشیده (مدات)، گرداندام‌ها، حروف‌کوتاه و افراشــته‌ها (حروف عمودی) تقســیم کرد. این دســته‌بندی بــرای قلمی مانند نســتعلیق به‌طورکامل صدق می‌کنــد. البته در قلمی مانند ثلث که حروف کوتاه آن دارای دور اســت، می‌توان این حروف را در دسته‌بندی گرداندام‌هــا (دوایر) قــرار داد و این دوایــر را به‌دو گروه: دوایــر منقبض مانند: «و»، «ر»، «د» و ... و دوایر منبســط ساده و معکوس مانند «ن»، «ح» و ... تقسیم کرد. مواردی مانند افراشــته‌ها شــامل الف‌های عمودی، سرکش «ک» و «الف» و سرکش‌هایی که به‌صورت مورب نوشــته می‌شود نیز در دســته‌بندی افراشــته‌ها قرار می‌گیرد. مدات هم در قلــم ثلث می‌توانــد همه حروفی که به‌صورت‌کشــیده بر ســطح افقی کتیبه نوشته می‌شــود را در برگیرد. همچنین این تعاریف برای خطوطی مانند کوفی نیز صدق می‌کند، البته باید توجه داشــت که در اقســام خط کوفی که بدون دور نوشته می‌شــود و فقط دارای سطح است نظیرکوفی بنایی، افراشــته‌ها و حروف کشیده را می‌توان مورد بررسی قــرار داد، اما گرداندام‌ها دیگر در دســته‌بندی این خطوط قرار نمی‌گیرد. در کتیبه‌هــای مجموعه زیارتی امام رضا(ع) با توجه به‌روند استفاده از ویژگی‌های حروف، برخی مبانی بصری مانند: آهنگ، تعادل و ... ایجاد شــده اســت که در ترکیب‌بنــدی نقش تعیین‌کننــده‌ای دارد، اکــثر کتیبه‌های طومــاری این مجموعــه به‌قلم ثلث اســت، دراین خط با توجه به‌مفرداتش، از خاصیت حروف افراشته استفاده شده و در تمامی کتیبه‌هایی که با این خط نگاشــته شده است، ترکیب‌بندی عمودی ایجاد شــده است. علاوه برآن با توجه به‌نوع ترکیب‌بنــدی کتیبه و نحوه قرارگیری خط کرســی، ترکیب‌بندی‌های متقاطع نیز مشــاهده می‌شود، همچنین گاهــی برخی از حروف افراشــته به‌صورت مورب نوشــته می‌شــود و یا با توجه به‌نحوه قرارگیری حــروف، اِعراب و نقــاط، نوعی ترکیب‌بندی مورب در کتیبه ایجاد می‌شــود. (تصاویر ۱۲- ۱)

علاوه بر خط و خاصیت آن، برخی از کیفیت‌های بصری نیز، در ایجاد این ترکیب‌بندی‌ها نقش تعیین کننده‌ای دارد، در زیر برخی از آنها عنوان شده است.

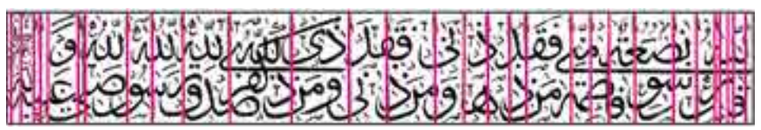
تصویر ۱. نمونه‌ای کتیبه کمربندی به‌خط ثلث، نقاره‌خانه صحن عتیق، مجموعه زیارتی امام رضا (ع)، مأخذتصویر: مؤسسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی.

تصویــر ۲. ترکیــب بندی عمودی با اســتفاده از آهنگ بصری ایجاد شده در حروف افراشته.

تصویــر ۳. ترکیــب بندی متقاطع با اســتفاده از حروف افراشــته و کمربند کشــیده یاء راجعه و نحوه قرارگیری کرسی حروف.

تصویــر ۴. ترکیــب بنــدی اریب، با اســتفاده از خاصیت حروف مورب.

تصویر ۵. نمونه‌ای کتیبه به‌خط ثلث، ایوان ساعت صحــن عتیق، مجموعــه زیارتی امــام رضا (ع)، اثر علیرضا عباســی، دوره صفویــه، مأخذتصویر: مؤسسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی.



تصویــر ۶. ترکیب‌بنــدی عمودی با اســتفاده از آهنگ بصری ایجاد شده در حروف افراشته.

تصویــر۷. ترکیب بنــدی متقاطع با اســتفاده از حروف افراشــته و کمربند کشــیده یاء راجعه و نحوه قرارگیری کرسی حروف.

تصویر ۸. ترکیب‌بندی مثلث با رابطه بین حروف عمودی و مورب.

تصویر ۹. نمونه‌ای کتیبــه کمربندی به‌خط ثلث، داخــل نقاره‌خانه صحن عتیــق، مجموعه زیارتی امام رضا (ع)، مأخذتصویر: مؤسسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی.

تصویـر ۱۰. ترکیب‌بندی عمودی با اسـتفاده از آهنگ بصری ایجاد شده در حروف افراشته.

تصویـر۱۱. ترکیب بندی متقاطع با اسـتفاده از حروف افراشـته و کمربند کشـیده یاء راجعه و نحوه قرارگیری کرسی حروف.

تصویـر۱۲. ترکیب‌بنـدی مثلـث با اسـتفاده از خاصیت حروف افراشته و کمربند یاء راجعه.

۲ - آهنگ بصری

آهنگ بصری تکرار با قاعدهٔ یک یا چند عنصر بصری در قاب تصویر است. این مفهوم بصری در بسیاری ازکتیبه‌های مجموعه زیارتی امام رضا(ع) دیده می‌شـود. در کتیبه‌های طومـاری، با قرارگیری متوالی حـروف در کنار یکدیگر این مفهوم بصری ایجاد شده است، این کیفیت بصری در ایجاد ترکیب‌بندی‌های عمودی، متقاطـع، منحنی و مورب تأثیر زیـادی دارد، زیرا با توجه به‌اسـتفاده از خاصیت حروف و چیدمـان پی در پـی آنها در کنار یکدیگر عـلاوه بر اینکه آهنگ بصری ایجاد می‌شود، ترکیب‌بندی‌های متفاوتی نیز با این مفهوم بصری شکل می‌گیرد، نمونه‌هایی از کاربرد آهنگ بصری در تصاویر ۱۰، ۶، ۲ آمده است.

۳ – تعادل

در یک‌کتیبه هرگاه حروف و نوشـتار آن به‌درسـتی در کنار یکدیگر چیدمان شود به‌گونه‌ای که میان اجزای کتیبه وزن، اندازه، کشش و ثبات ایجاد گردد تعادل شکل می‌گیرد، چیدمان حروف و نوشـتار در قاب کتیبه اگر نظامند باشد به‌طوری‌که انرژی بصری حروف و نوشتار آن به‌نحوی سامان داده شده باشد که هیچ بخشی از کتیبه انرژی بصری دیگر بخش‌هـای آن را از بیـن نبرد و باعث آشـفتگی بصری در قاب کتیبه نگردد تعادل ایجاد می‌شود. می‌توان گفت وجود تعادل در کتیبه نوعی ترکیب‌بندی موزون را شامل می‌شود. در بسـیاری از کتیبه‌های موجود در مجموعه زیارتی امام رضا(ع) با چیدمان منظم و مناسـب حروف و نوشـتار در کنار یکدیگر تعادل بصری شکل گرفته است، این تعادل در بسیاری از موارد با چیدمان افراشته‌ها و حروف عمودی در کنار یکدیگر، چیدمان مناسـب کلمات در کنار هم، حروف گرد و کوتاه و فضای مثبت و منفی در کتیبه شکل گرفته و به ایجاد ترکیب بندی مناسب در کتیبه کمک شایانی کرده است. (تصویر ۱۳ و ۱۴)

تصویـر۱۳. نمونـه‌ای کتیبه طومـاری کمربندی به‌خط ثلث، سردر ایـوان طلای صحن عتیـق، رقم محمدرضا امامی‌اصفهانـی، ۱۰۸۵ق، مأخذتصویـر: مؤسسـهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی.

تصویـر۱۴. ایجاد تعـادل بصری با اسـتفاده از آهنگ متناوب در افراشـته‌ها وکمربند حرف «یاء» که سبب تقسیم فضای کتیبه شده است و ترکیب بندی عمودی و متقاطع را در این کتیبه ایجاد کرده است.

۴ - تناسب

کتیبه‌نویـس‌گاه برای رسـیدن به‌هماهنگـی و یا تنوع در کتیبـه با برقراری رابطه‌ای نسـبی بین حروف و کلمات مورد استفاده درآن، نوعی تناسب و مقیاس را ایجاد می‌کند که شـامل مجموعه‌ای از نسـبت‌ها است. گاه کتیبه‌نویس به‌صورت شـهودی و گاه بر طبق قوانین ریاضی و عقلانی این تناسـبات را در کار خود رعایت می‌کند. اما در بسیاری از موارد درک شهودی، دید بصری و تجربه یک کتیبه‌نویس به‌او در ایجاد مقیاس مناسـب در خلـق یک کتیبه کمک می‌کند. رعایت تناسبات درکتیبه‌های مجموعه زیارتی امام رضا(ع) نیزگواه بر این مدعاست که هنرمندان کتیبه‌نویس با در نظر داشتن اصول و قوانین و برقراری رابطه‌ای مناسب در بین نوشـتار مقیاس‌های مناسـبی را در کتیبه‌های خود رعایت کرده‌اند، شـاید بخشـی ازکتیبه‌های این مجموعه زیارتی مشـکلات خوشنویسی نظیر: رعایت نکردن قوانین نـگارش اصول خط، مفـردات و اِعـراب گذاری‌های بدون منطق را داشـته باشد، به‌طوری‌که این موارد در بسیاری از کتیبه‌های خوشنویسی پس از صفویه تا دوران معاصر دیده می‌شـود، اما همواره در بسـیاری از آنها تناسبات و اصول مبانی‌بصری رعایت شـده اسـت. گاه با تقسیم قاب کتیبه به‌چند بخش و رعایت تناسـبات، به ایجاد ترکیب‌بندی نیز کمک شایانی می‌شـود. در برخی کتیبه‌هایی که به‌صورت مادر و بچه[10] نوشته شده است، با استفاده از خط جلی در کنار خطی خفی[11] در بـالا و پایین قاب کتیبه، فضای قاب به‌دو قسمت تقسیم می‌شود و با قرارگیری آهنگ بصری از افراشته‌ها، نسبت‌های مختلفی از سطوح ایجاد شده توسط این افراشـته‌ها در کنار یکدیگر مشاهده می‌شود. (تصویر ۱۷ – ۱۵)

تصویـر ۱۵. نمونه‌ای کتیبه مادر وبچـه به‌خط ثلث و کوفی، داخـل نقاره‌خانه صحن عتیق، مجموعه زیارتی امام رضا (ع)، مأخذتصویر: آفرینش‌های هنری آسـتان قدس رضوی.

تصویر ۱۶. تقسـیم قاب کتیبه به سه قسمت، با توجه به‌قرارگیری خط جلی و خفی در بالا و پایین کتیبه.

تصویر ۱۷. تقسـیم قاب کتیبه با رابطه نسـبی حروف افراشته در کنار یکدیگر.

نتیجه

خوشنویسی یکی از ارکان مهم در هنر اسلامی محسوب می‌گـردد، جایگاه خاصی در معماری بنـا دارد و نمودهای مختلف آن در کتیبه‌نگاری مشـهود است. کتیبه‌های به‌کار رفتـه در مجموعـه زیارتی امـام رضا(ع) با در بر داشـتن خطـوط مختلـف خوشنویسـی و بهـره بـردن از تنوع و زیبایی، قابلیت‌های بصری زیادی را دارا اسـت. ممارست از ترکیب‌بندی مناسـب حروف و کلمات در کنار یکدیگر در ایجاد این قابلیت‌ها نقش تعیین کننده‌ای دارد. برخورداری از خطوط مختلف خوشنویسـی و تتمع از ویژگی حروف آنهـا مانند: خاصیت حروف افراشـته، حـروف گرداندام و ایجاد آهنگ بصری در قرارگیری این حروف در کنار یکدیگر به‌ایجـاد ترکیب‌بندی‌های متنوع در ایـن مجموعه کمک زیادی کرده اسـت. در کتیبه‌های طوماری این مجموعه، با قرارگیری متوالی حروف در کنار یکدیگر، ترکیب‌بندی‌های عمودی، متقاطع، مثلث و مورب ایجاد شده است که علاوه بر آهنگ بصری دارای تعادل و تناسب نیز است، با چیدمان نظام‌مند حروف و نوشـتار در کنـار یکدیگر تعادل بصری ایجاد شـده اسـت و علاوه بر آن با رعایـت هماهنگی و برقراری رابطه‌ای نسبی بین حروف و کلمات، تناسب شکل گرفته اسـت که مرتبط با کیفیت ترکیب‌بندی‌ها اسـت. از مـوارد دیگری که در ایجاد ترکیب‌بندی کتیبه‌های طوماری

این مجموعه نقش تعیین کننده‌ای دارد می‌توان، قرارگیری خـط جلی و خفی در کنـار یکدیگر، فضای مثبت و منفی کلـمات در قاب کتیبه، بهره‌گیری از خاصیت برخی حروف مانند یاء در خط ثلث، و کرسی‌بندی درکتیبه‌ها، را یاد کرد. به‌طور کلی بیشـترین ترکیب‌بندی‌هایی کـه در کتیبه‌های طوماری این مجموعه زیارتی مشـاهده می‌شـود، ترکیب عمودی و متقاطع است که با بهره‌گیری از خاصیت حروف در قلم‌هـای ثلث و کوفی که بیشـترین کاربـرد را در این مجموعه دارد ایجاد شـده اسـت، علاوه بر آن ترکیب‌بندی مـورب با بهره‌گیـری از حروف اریب ماننـد سرکش کاف، ترکیب مثلث با قرارگیری نقاط و توالی حروف ایجاد شـده و در نهایـت می‌توان چنین گفت کـه از مهمترین عوامل زیبایـی و اسـتحکام کتیبه‌هـای طوماری ایـن مجموعه، ترکیب‌بندی‌های مناسب با بهره‌گیری از کیفیت‌های بصری و خاصیت حروف است.

پی نوشت

۱. این پایان‌نامه از دانشـکده تربیت مدرّس به‌راهنمایی محمد خزایی، در سال ۱۳۷۹ است.

۲. ایـن پایان‌نامـه از دانشـکده هنرهـای تجسـمی دانشـگاه تهران به‌راهنمایی مصطفی اوجی پور، در سال ۱۳۸۰ است.

۳. این پایان‌نامه از دانشکده الزهرا به‌راهنمایی مهرانگیز مظاهری، در سال ۱۳۸۰ است.

۴. این پایان‌نامه از دانشـگاه شـاهد به‌راهنمایی عبدالرضا چارئی، در سال ۱۳۸۹ است.

۵. این پایان‌نامه از دانشکده تربیت مدرّس به‌راهنمایی مهناز شایسته‌فر، در سال ۱۳۹۱ است.

۶. این پایان‌نامه از دانشکده تربیت مدرس به‌راهنمایی محمود طاوسی، در سال ۱۳۷۹ است.

۷. این پایان‌نامه از دانشکدهٔ تربیت مدرّس به‌راهنمایی محمود طاوسی، در سال ۱۳۸۰ است.

۸. قاب‌بست‌ها: این دسته از کتیبه‌ها، متون کوتاهی است که در یک قاب کوچک به‌صورت مسـتطیل یا مربع نوشته می‌شود و مانند نقشی تزیینـی به‌صورت مکرر بر روی ابنیه نصـب می‌گردد. این کتیبه‌ها در معماری اغلب جنبه تزیینی داشـته، در حالی که موضوع آن‌ها شـامل اسـماءالله و یا عباراتی مذهبی مانند شـهادتین اسـت و هرگاه در بنا تکرار شـود یادآور سنت ذکر در فرهنگ اسلامی بوده و تأکید بر القای بصری آن در یک مـکان مقدس می‌تواند با الهام از عقاید اهل تصوف باشد. به‌طورکلی در تزیینات معماری اسلامی، رایج‌ترین نوع قاب‌بندی به‌وسـیله خط کوفی بنایی اسـت (صحراگرد،۱۳۹۱: ۴۳) این دست از کتیبه‌ها در قسـمت‌های زیادی از حرم مطهر دیده می‌شـودکه بیشتر با خطوطی چون ثلث، کوفی و نسـتعلیق نوشـته شـده است. مانند بخش‌هایی از ایوان شرقی و غربی مسجدگوهرشـاد، قسـمت‌هایی از صحن عتیق، صحن جمهوری اسلامی، صحن هدایت و ...

۹. الواح کتیبه‌ای: در این‌گونه از کتیبه‌ها قاب و چارچوبی که متن، داخل آنها نوشـته شده است، شکلی منطبق با کرسی‌بندی رایج خوشنویسی نداشته و در آن کرسی خط براساس قاب کتیبه تغیر داده می‌شود. این کتیبه‌هـا انواع مختلفی نظیر: ترنج، دایره و نقوش هندسـی را شـامل می‌شـود و فقط جنبه تزیینی دارد، به‌طوری‌که خوانایی خط در اغلب کتیبه‌های ثلـث در درجه دوم اهمّیّت قرار می‌گیرد (صحراگرد، ۱۳۹۱: ۴۳).

۱۰. در این‌گونه از کتیبه‌ها متن اصلی با خطی درشت‌تر نوشته شده و متنـی با خط و رنگ دیگر در بـالای خط اصلی قرار می‌گیرد، اصطلاح مادر و بچه را حبیب‌الله فضایلی در کتاب تعلیم‌خط عنوان‌کرده است و دربـاره آن چنین گفته: «اگر لازم شـود که خـط کوفی همراه ثلث بنویسـند چنان‌که در کتیبه‌های متقدمان دیده می‌شـود خط کوفی را به‌قلم ریزتر بالای ثلث می‌نگارند، به‌طوری‌که از لابه‌لای[1] فراشـته‌های ثلث بگـذرد و این‌گونه‌کتیبه به‌اصطلاح‌کاشـی‌کاران (مادر و بچه) نام دارد.» (فضایلی، ۱۳۶۲: ۱۳۲)

۱۱. قلم خفی مقابل خط جلی (آشـکار و درشـت) اسـت و قلم جلی مقابل خفی (ریز) است (قلیچ خانی، ۱۳۸۸: ۱۷۴ و ۱۱۵).

کتابنامه

آرنهایم، رودلف (۱۳۹۱). هنر و ادراک بصری (روان‌شناسی چشم خلاق)، ترجمه مجید اخگر، تهران: سمت.

اعتضادپـور، علـی (۱۳۴۴). «ابنیه آسـتان قدس (ایـوان طلای صحن عتیق)»، در: نامه‌آستان قدس، ش ۲- ۳، (بهمن ۱۳۴۴)، ص ۲۲۲ – ۲۳۰.

امام، محمدکاظم (۱۳۴۸). مشهدطوس (یک فصل از تاریخ و جغرافیای تاریخی طوس)، تهران: ملک.

بوکور، مونیـکدو (۱۳۸۷). رمزهای زنده جان، ترجمه جلال سـتّاری، تهران، مرکز.

پهلوان، فهیمه (۱۳۹۰). ارتباط تصویری از چشـم انداز نشانه شناسی، تهران: دانشگاه تهران.

حسین‌بن‌علی‌اکبرموسوی(مغانی) (۱۳۴۱). بهشت شرق، مشهد: زوار.

حلیمی، محمدحسـین (۱۳۹۰). زیبایی‌شناسـی خط در مسجد جامع اصفهان، تهران: قدیانی.

داندیس، دونیس إ (۱۳۸۵). مبادی سـواد بصری، ترجمه مسعود سپهر، تهران: سروش.

صحراگرد، مهدی (۱۳۹۱). شـاهکارهای هنری در آسـتان قدس رضوی (کتیبه‌های مسـجد گوهرشـاد)، به‌کوشـش گروه هنر پژوهی رضوان، مشهد: آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی.

فضایلی، حبیب‌الله (۱۳۶۲). تعلیم خط ، تهران: صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.

قلیچ‌خانـی، حمیدرضـا (۱۳۸۸). فرهنگ اصطلاحات خوشنویسـی و هنرهای وابسته، تهران: روزنه.

محمد حسـن‌خان صنیع‌الدوله اعتمادالسلطنه، (بی‌تا). مطلع‌الشمس، به‌اهتمام محمد مقدم، مصطفـی انصاری، مجید رهنما، تهران: آموزش انقلاب‌اسلامی.

مصدقیان، وحیده (۱۳۸۴). نقش و رنگ در مسـجد گوهرشـاد، تهران: آبان.

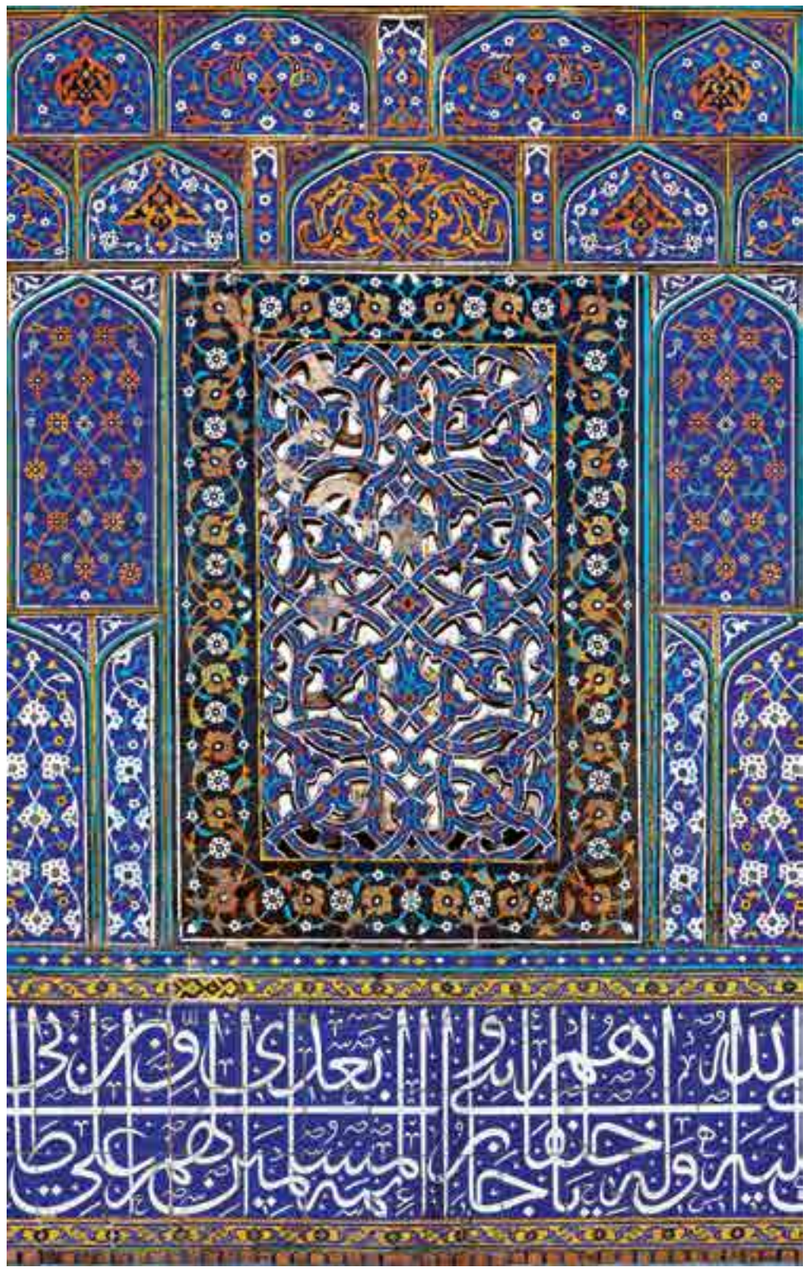
مکی‌نـژاد، مهـدی (۱۳۸۶). «طبقه‌بنـدی کتیبه‌ها در معـماری دوره صفوی» در: مجموعه مقالات خوشنویسـی گردهمایی مکتب اصفهان، به‌اهتمام مهدی صحراگرد، تهران: فرهنگستان هنر، ص ۸۶ - ۹۵.

مؤتمن، علی (۱۳۴۸). تاریخ آستان قدس رضوی، مشهد: افست.

میرزاابوالقاسـمی، محمد صـادق (۱۳۸۷). کتیبه‌هـای یادمانی فارس، تهران: فرهنگستان هنر.

ونگ، وسـیوس (۱۳۸۷). اصول فرم و طـرح، ترجمه آزاده بیدار بخت، نسترن لواسانی، تهران: نشر نی.

یعقوب‌بن‌حسـن سراج‌شـیرازی (۱۳۷۶). تحفه‌المحبین، به‌کوشش ایرج افشار و کرامت‌رعنا حسینی، تهران: نقطه.



بررسی معماری و تزیینات مدارس دودر و پریزاد

علیرضا طاهری* - اکرم نوری**

چکیده

دورهٔ تیمـوری از مهم‌ترین دوره‌های تاریخی معـماری و هنر ایران بوده که دارای ویژگی ها و مشخّصه‌های خاص خود است. معماری و تزیینات وابسته به آن در این دوره به اوج تکامل و زیبایی رسید به طوری که معماری تیموری در دوره‌های بعد مورد تقلید و پیروی بسیاری از معماران و هنرمندان ایرانی قرار گرفت.

بیشتر مدارس به‌جای مانده از این دوره در افغانستان قرار دارد و تنها تعدادی از این بناها در ایران وجود دارد که نمونه‌هایی بی‌بدیلی از معماری و تزیینات تیموری اســت. در این میان بررسی معماری و تزیینات مدارس دودر و پریزاد که مربوط به این دوره هستند، مسألهٔ اصلی این پژوهش است.

برای بررســی این مســأله و فرضیه‌هــای مبتنی برآن، مهم‌ترین گزارشــات و اطّلاعاتــی که پژوهشــگران در رابطــه با این بناهــا جمــع‌آوری کرده‌اند با مشاهدات و اطّلاعات به دست آورده شده از طریق تحقیقات میدانی، مورد مطالعه و تحلیل قرار می‌گیرد.

در تحقیق انجام گرفته مشخّص می‌گردد که مدارس مورد بررسی، تمام بخش‌ها و ویژگی‌های یک مدرسه مانند صحن، ایوان، مدرس و حجره را با تزیینات رایج دورهٔ تیموری مثل نقاشی، کاشی‌کاری، گچ‌بری و آجرکاری را در خود دارند و در عین حال تفاوت‌هایی نیز در ساختار و تزیینات آنها به چشم می‌خورد .

کلمات کلیدی : تزیینات معماری، مدرسهٔ دودر، مدرسهٔ پریزاد، دورهٔ تیموری.

* عضو هیأت علمی دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه سیستان و بلوچستان

** دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه سیستان و بلوچستان

noory14018@yahoo.com

مقدّمه:

معــماری تیمــوری با بهره‌گیــری از معــماری ایلخانی و ســلجوقی و به کارگیری معــماران و هنرمندان ایرانی به ســاختار و اصول محکم و کاملی دست پیدا کرد که بناهای به‌جای مانده از این دوره به‌خوبی این ویژگی‌ها را نشــان می‌دهنــد؛ مانند عظمت‌گرایی، پیشرفت در انواع تزیینات، رشد و تعالی در فنون طاق زنی و طاق‌های متقاطع. مدرسه یکی از انواع بناهایی است که در طول تاریخ معماری ایران همــواره مــورد توجّه و اهمّیت بــوده و در دورهٔ تیموری نیز مورد اســتقبال بســیاری از معــماران و هنرمندان قرار گرفته است. در آن دوره نمونه‌هایی ساخته شد که به‌عنوان الگویی کامل برای معماران دوره‌های بعد قرار گرفت.

مدارس دودر و پریزاد به صورت چهار ایوانی و گنبددار و با مرکزیت حیاط ســاخته شده‌اند که با ترکیبی از آجر و انواع کاشــی‌کاری و نقوش معقلی، اسلیمی و ختایی تزیین گردیده‌اند.

مــدارس مذکــور از ســاختاری کلّی و مشــخّص پیروی می‌کنند و نوع تزیینات و نقوش آنها به یکدیگر شــباهت دارند ولی در مواردی چون تعداد تالار و حجره و ابعاد کلّی بنا و وسعت و اجرای تزیینات تفاوت‌هایی دارند.

معرّفی مختصری از معماری و تزیینات دورهٔ تیموری:

در ابتدا آنچه در بناهــای تیموری جلب توجّه می‌کند عظمــت بناســت، یعنی بنا بــه گونه‌ای طراحی شــده که شاهدان را از قدرت و توان تیمور بهت زده می‌کند.

ازدیگرمعیارهای‌مهم‌معماری‌تیموری،هماهنگی‌هندسی در طرح و تزیین است. عاملی که نیروی وحدت بخش معماری تیمــوری را فراهم می‌نماید. هندســه در معماری تیموری تنها یک وســیله برای رســیدن به هدف نیست، بلکه نمود هدف اســت که یک اصل اساســی و بنیادی در معیارهای زیباشناسی معماری است. بنا نباید تنها یک استخوان‌بندی هندسی داشته باشد، بلکه در تحلیل نهایی باید «هندسی» به نظر آید. هندسه بیشتر برای معماری یک موضوع اصلی است(گلمبگ و ویلبر، ۱۳۷۲: ۲۸۹).

از دیگــر خصوصیــات بــارز معــماری تیمــوری، درهم‌آمیختگــی بصری دیوارها با قســمت‌های فوقانی بنا یعنی عناصر باربر و طاق‌های ساختمان است. اغلب بناهای تیموری دارای ســقف آجری هســتند که لازمــهٔ ایجاد آن ساخت طاق است. تعداد زیاد طاق‌های آجری در معماری ایرانی همواره توجّهات زیادی را برانگیخته است(شکل۱).

در بناهای دورهٔ تیموری به اشکال هندسی و جاهای خالی به سبب طاقچه‌های گودی که اتاق‌های چهارگوشی را به اشکال صلیبی تغییر شکل می دهند، توجّه خاصی شده است؛ دیوارها به حداقل رسیده و تمایز بین فضای درونی و بیرونی محو شده‌اند (اوکین، ۱۳۸۶: ۲۲۲).

دکتر محمدکریم پیرنیا در کتاب خود، ســبک شناســی معــماری ایرانی، معماری دورهٔ تیموری را با عنوان ســبک آذری معرّفــی می‌کنــد و ویژگی‌هــای آن را ایــن چنیــن برمی‌شمرد:

بهره‌گیــری از هندســه در طراحــی معــماری به طور گسترده، که گوناگونی طرح‌ها در این شیوه از دیگر سبک‌ها بیشتر است.

در این شــیوه ساختمان‌هایی با اندازه‌های بسیار بزرگ ساخته شد که در شیوه‌های پیشین مانند آن وجود نداشت, همچون گنبد سلطانیه و مسجد علیشاه در تبریز. همچنین انواع نقشــه با میانسرای چهــار ایوانی برای مســجدها و مدرسه‌ها به‌کار رفت.

در شــیوهٔ رازی، آجرکاری در نما همراه با ســفت‌کاری انجام می‌شــد و ساختمان پایدارتر و نما سازی آن ماندگارتر درمی‌آمد، امّا در شیوهٔ آذری نخست ساختمان با خشت یا آجر و سنگ لاشه یا کلنگی، با شتاب و بدون نما، سفت‌کاری می‌شد، ســپس نماســازی به آن افزوده می‌شد که نماسازی عمدتاً ترکیبی بود از کاشــی‌کاری، آجــرکاری و گچ(پیرنیا، ۱۳۸۶: ۲۲۶).

ویژگی‌های تزیینات در معماری عصر تیموری:

در معــماری دورهٔ تیموری تمایل زیادی وجود داشــته که قســمت‌های اصلی بنا را در پشــت یک غشای تزیینی پنهان ســازند. تمام غشــاهای تزیینی از قسمت‌های گچی پیش‌ســاخته، درست می‌شــد و در داخل فضاهای منحنی ســوار می‌گردید، بنابراین نمای داخلی بناهای تیموری بیش از پیــش از لحاظ دید، پیچیده‌تر به نظر می‌آمد.(شــکل۲) هرچــه اهمّیت طرح‌های هندســی در فضاهــای داخلی افزایش می‌یافت کاربندی‌های آجری یا گچی نیز به صورت کاربردی یا تزیینی توسعه پیدا می‌کرد.

در ســبک تیموری، تزیین علاوه بر اینکــه به بنا وحدت می‌بخشد، به‌عنوان یک واحد کل نیز عمل می‌کند. تزیین سبب می‌شود که نمای خارجی بنا تقریباً به خودی خود به صورت یک پدیدهٔ مستقل درآید (گلمبک و ویلبر، ۱۳۷۴: ۱۷۲).

گچ‌کاری: معماری اسلامی ایران سه نوع تزیین سطحی را نشــان می‌دهد: آجرکاری، گچ‌کاری و کاشی‌کاری. در هر زمان کاربرد هریک از این ســه نــوع، با دو نوع دیگر توأم بود، لیکن گچ‌کاری نســبت به آجرکاری زمان بیشتری را به خود اختصاص داده اســت. تزیین گچی در دورهٔ سلجوقی

شکل ۱- وحدت بصری، گنبدخانهٔ شرقی مدرسهٔ غیاثیه (نگارنده)

شکل۲- تزیین به عنوان واحدی کل، ایوان شمال‌غربی مدرسهٔ دودر(نگارنده)

متداول بود و در دورهٔ ایلخانی به اوج خود رسید امّا پس از آن، همین که در اواخر دوره تیموری تزیین کاشی پیشی گرفت، از اهمّیت آن کاسته شد (گلمبک و ویلبر، ۱۳۷۴: ۱۸۲). در دورهٔ تیموری دو نوع تزیین با اندود گچ به‌کار می‌رفت: یکی ادامهٔ مستقیم سبک گچ‌کاری مغولی به صورت نقش برجستهٔ بلند و نوع دیگر برخاسته از عادات فزاینده به استفاده از روکش گچی در بخش‌هایی وسیع با سطح صاف بود. در این دوره گرایشی به پوشش کامل سطوح داخلی با گچ به چشم می‌خورد و نیز سکنج‌ها و مقرنس‌هایی که قبلاً برای ساختمان سازی به کار می‌رفتند به صورت پوشه‌های گچی درآمده‌اند، در حالی که مستقیماً از گچ برای پوشش خشت استفاده می‌کردند، معمول آن بود که روکاری‌هایی از گچ سفید با ضخامت سه تا شش میلی‌متر هم بر روی روکش تیره‌تر گچ یا کاه‌گل به ضخامت تقریباً سه سانتی‌متر اجرا می‌کردند(اوکین، ۱۳۸۶: ۱۳۱).

کاشی‌کاری: در معماری دورهٔ تیموری شاهد به‌کارگیری انواع کاشی‌کاری هستیم: کاشی زیر لعابی، کاشی هفت رنگ، کاشی تک‌رنگ، کاشی معرق، کاشی معقلی. توضیح هریک از انواع کاشی‌کاری‌ها در حوصلهٔ این پژوهش نمی‌گنجد. کتب و منابع زیادی در این مطلب ارایهٔ اطّلاعات کرده‌اند که برای آشنایی با هریک از این نوع کاشی‌کاری‌ها می‌توان به آنها مراجعه کرد.

آجر کاری: تلفیق کاشی معرق با آجر نیز از روش‌های دیگر است که در تزیینات دورهٔ تیموری مخصوصاً در مسجد کبود و مسجد گوهرشاد مشهد و مقبرهٔ خواجه عبدالله انصاری به‌کار رفته است. در این روش تضادی که بین رنگ و بافت آجر با سطح صیقلی و رنگارنگ کاشی معرق به‌وجود می‌آید بسیار جذّاب و چشم نواز است.

از میان تمام تزیینات این دوره، استفاده از کتیبه رایج‌تر از بقیه است و با روش‌های تزیینی گوناگون به چشم می‌خورد. با استفاده از کاشی، گچ، آجر، سنگ و حتّی در مواقعی که هیچ مضمون تزیینی وجود ندارد، کتیبه به تنهایی نمایان می‌شود. «در دورهٔ تیموری خط ثلث جایگزین خطوط تزیینی کوفی و خطوط تزیینی گچ بری دورهٔ ایلخانی شد» (اوکین،۱۳۸۶: ۱۵۳). در بسیاری از آثار تیموری خطوط ثلث که معمولاً در اطراف محراب‌ها، ایوان‌ها و در داخل گنبدها و دور تا دور شبستان‌ها به کار رفته‌اند به‌خوبی دیده می‌شوند. متن این خطوط معمولاً اسامی مبارک مانند محمّد، علی، اسماء الله مانند الله و سبحان الله است. تکرار در این نوع کتیبه‌ها به وفور دیده می‌شود. «گاهی کلمات، طرح‌های مکرّری را در فن هزار باف تشکیل می دهند که مقصود از آن ایجاد محیط و دنیای آغشته در کلمه و کار خداوند است. منظور از آنها این نبوده که هر بیانی منفرداً خوانده شود، تکرار اسامی در این طرح‌ها با تکرار شفاهی اسامی که بخشی از مراسم صوفیه بوده و «ذکر» نام دارد، قابل مقایسه است» (گلمبک و ویلبر، ۱۳۷۴: ۲۸۵).

متداول‌ترین رنگ کتیبه‌ای به خط ثلث، در صورتی که در کاشی استفاده می‌شد، رنگ سفید با زمینهٔ آبی تیره بود که در پشت آن مارپیچ آبی روشن و در بالای آن عبارات قصار کهربایی رنگی به خط کوفی به چشم می‌خورد(اوکین، ۱۳۸۶: ۱۵۳).

رنگ: در معماری تیموری، رنگ است که وحدت را برقرار می‌سازد. رنگ بر تزیین تیموری تسلّط یافته و به اوج تعالی فنی و طرح‌های متناسب می‌رسد و تا دورهٔ صفوی ادامه می‌یابد، هر چند در دورهٔ اخیر انحطاطی در این مهارت‌ها محسوس است. غلبه و تسلّط رنگ بر تزیینات تیموری آثار این دوره به اوج تعالی نزدیک می‌شود. خلوص، تلألو و کیفیت بالای رنگ‌ها از امتیازات تزیینی این دوران به حساب می‌آید.

«در دورهٔ تیموری، رنگ، از اشکال تجربی دورهٔ ایلخانی حاصل شده بود که اصولاً سازشی از دو رنگ آبی بود. باید در نظر داشت که رنگ عمدهٔ قالی‌هایی که در مینیاتورهای دورهٔ تیموری نشان داده شده، رنگ قرمز است که همراه رنگ سفید و آبی دیده می‌شود. رنگ آبی در تزیین ظروف چینی و کاشی به خاطر فراوانی نسبی مواد خام معدنی آن متداول بود. آبی روشن و آبی متمایل به سبز برای آرایش پیرامون تزیینات متفاوت به‌کار می‌رفت. رنگ‌های سبز و زرد به عنوان مکمل رنگ آبی وارد لعاب کاشی می‌شد. هماهنگی فراگیر دو رنگ آبی در زیبایی کلّی بناها مؤثّر بود»(گلمبک و ویلبر،۱۳۷۴ :۱۷۵). (شکل۳)

مدرسه: مدرسه از ابنیهٔ مهم تاریخی است. مدارس صاحب‌نام هر دورهٔ اسلامی معمولاً در مجاورت راسته‌های بازار یا مساجد اصلی شهر تأسیس می‌شد. سابقهٔ مدارس به قبل از اسلام برمی‌گردد و شاید بتوان گفت با پیدایش خط و به‌وجود آمدن دیوان‌خانه‌های دولتی و تجاری، ضرورت ایجاد مکانی برای تدریس آکادمیک علوم پیدا شد.

مدرسه را به طور خلاصه می‌توان مؤسّسه‌ای برای آموزش عالی علوم تعریف کرد که در آن علوم سنّتی اسلام مانند: حدیث، تفسیر، فقه و قرآن آموزش داده می‌شود. این نوع مؤسّسات آموزشی به طور مرسوم مسکونی هستند. مدرسه برخلاف عمده بناهای اسلامی که حاصل دست و پنجه نرم کردن فرهنگ نوپای اسلامی با تمدّن‌های همجوار

شکل۳- تنوّع رنگ در کاشی‌کاری ایوان مسجد گوهرشاد مشهد (سبز، آبی، لاجوردی، سفید و زرد)، (گلمبک و ویلبر، ۱۳۷۴: ۷۲۰)

در آن قرن(قرن اوّل هجری) بودند، نیست بلکه پاسخی به نیازهای معینی از جامعهٔ اسلامی بود؛ مدرسه طراحی شده بود تا در خدمت نهادی اسلامی قرار گیرد و در حقیقت پاسخ به یک نیاز کالبدی جهت به وجود آوردن مکانی اختصاصی و مستقل برای تعلیم علوم اسلامی بود.

عناصر اصلی در معماری مدرسه: هر بنا خواه مسجد، مدرسه، کاخ و یا حمام از یک یا چند جزو اصلی ترکیب یافته است، این اجزا اگر شامل فضاهای مهم‌تر و بزرگ‌تر بنا باشند خاصیت فضاسازی دارند و اجزای دیگر ،کاربرد ویژه‌ای داشتند و به عنوان ملحقات فضاهای اصلی عمل می‌کنند. اجزای اصلی فضاساز درمعماری یک مدرسه عبارتند از: حیاط، ایوان، رواق، گنبدخانه (مدرس)، حجره یا غرفه.

حیاط: حیاط جزوی ناگسستنی از معماری ایران به شمار می‌رود و بسته به شرایط فرهنگی، اقلیمی، سنّتی و مذهبی، در انواع گوناگون معماری کاربرد دارد و به عنوان تنظیم کنندهٔ هوا، راه باد را سد می‌کند، سایه پدید می‌آورد و در ضمن، زندگی کوچک و خلوت درونی را در برابر فضای باز و ناامن بیرون پاس می‌دارد. صحن یا حیاط یکی از خصوصیات اساسی نقشهٔ متداول مسجد و مدرسه بود.

حجره: حجره‌ها عموماً برای یک تا سه تن از طلبه‌ها در نظر گرفته می‌شد و هیچ کدام از آنها رو به بیرون مدرسه باز نمی‌شد. یک حجرهٔ کامل، دارای یک پیش اتاق یا ایوانچه بود که به میانسرا (رواق‌ها) یا فضای آزاد (حیاط) باز می‌شد.

بدون تردید دورهٔ تیموری را می‌توان عصرطلایی مدارس ایران دانست و مهد تحوّلات جدید معماری در خراسان و ماوراءالنهر، که نوع چهارایوانی، طرح غالب آن بوده و در مقیاس وسیع‌تر از شکل معمولی قبل جهان اسلام، اجرا می‌شد.

مدرسهٔ دودر:

مدرسهٔ دو در از زیباترین و اصیل‌ترین نمونه‌های معماری عهد شاهرخ تیموری است. در آن هنگام که طرح اوّلیهٔ آن را پایه‌ریزی کردند از جنوب شرق به حاشیهٔ بازار زنجیر (که از ضلع مسجد گوهرشاد نیز می‌گذشته و به حرم مطهر و صحن عتیق راه داشته)، از شمال به کاروانسرای وزیر نظام و از جنوب به کاروانسرای ناصری راه داشته همچنین این مدرسه در مقابل مدرسه پریزاد واقع است، مدرسهٔ مذکور به دلیل داشتن دو درِ ورودی وخروجی که یکی به بازار و دیگری به محلّات مسکونی باز می‌شده به «دو در» شهرت یافته است(اوکین، ۱۳۸۶: ۳۳۶). اکنون این مدرسه در مجموعهٔ اماکن متبرّکه در جنوب غربی حرم مطهر، انتهای بست شیخ بهایی و شرق صحن جمهوری اسلامی قرار دارد که از آن به عنوان دارالقرآن الکریم، محل برگزاری جلسات قرآنی استفاده می‌شود.(شکل۴)

مدرسه دستخوش مرمت و تغییرات زیادی قرار گرفته است؛ امّا هنوز هم چهرهٔ معماری تیموری را در خود حفظ کرده است. این مدرسه از نوع مدارس چهار ایوانی است که چهار اتاق گنبددار گوشه‌ای دارد. این بنا به صورت یک مدرسهٔ آرامگاهی ساخته شد تا محلی برای دفن بانی آن، امیر یوسف خواجه ، یکی از فرماندهان تیموری در دوران سلطنت شاهرخ و متوفّی در سال ۸۴۶ ه. ق. باشد، قبر وی در زیر گنبد جنوبی مدرسه قرار دارد(گلمبک و ویلبر، ۱۳۷۴: ۶۴۵).

در پی کاوش‌ها و مرمّت‌هایی که در طی سال‌های ۱۳۵۲ تا ۱۳۶۰ ه.ش. در مدرسهٔ دو در انجام شد آثار تزیینات گچ‌بری مربوط به دوره‌های قدیمی‌تر نیز از زیر تزیینات کاشی ایوان شمال غربی به‌دست آمد. بنا به نظر کارشناسان ادارهٔ میراث فرهنگی، قدمت این گچ‌بری‌ها به اواخر دورهٔ سلجوقی تا اوایل ایلخانی می‌رسد. بنابراین چنین به نظر می‌آید که بنای مدرسه از دورهٔ سلجوقی یا ایلخانی است که در اثر گذشت زمان و حوادثی مانند زلزله آسیب دیده ولی از بنیاد تخریب نشده است و در دورهٔ تیموری ضمن مرمّت این بنا مطابق سلیقهٔ زمان، تزییناتی در آن انجام شد. در ایوان‌های جنوب شرقی و جنوب غربی دو کتیبه موجود است که یکی روی ایوان

جنوب شرقی متعلّق به عصر شاهرخ تیموری مورخ ۸۴۳ ه. ق. بوده و دیگری روی سنگ مزار گنبدخانهٔ جنوبی وجود دارد و متعلّق به ۸۴۶ ه. ق. است(حاجی قاسمی، ۱۳۷۹: ۲۲۸). در زمان شاه سلیمان صفوی به دستور مادر شاه، مدرسه بار دیگر مورد مرمّت قرارگرفت که کتیبه‌ای در آن به تعمیرات اشاره می‌کند و متعلّق به عصر سلیمان صفوی است و درسال ۱۰۸۸ ه. ق. نصب گردیده است. سیر تحوّل شکل‌گیری این بنا، مستلزم جستجوها و تحقیقات بیشتری است(خزائی، ۱۳۸۸: ۹۷).

نام قدیم‌تر این مدرسه یوسفیه بوده که وجه تسمیهٔ آن، نام امیر یوسف خواجه است که طی سال‌های بعد به دلیل داشتن دو ورودی به «دو در» تغییر یافته است. ورودی اصلی، ایوان جنوب شرقی است که در گذشته به بازار زنجیر راه داشته است. امروزه این ایوان همچنان کاربری ورودی- خروجی خود را حفظ کرده و جنب رواق دارالسیادهٔ حرم مطهر قرار دارد، ورودی دیگر این مدرسه در گذشته ایوان شمال شرقی آن بوده که امروزه این ورودی مسدود شده و محل مدیریت درالقرآن خواهران است ولی در عین حال مدرسه همچنان دو درب ورودی- خروجی دارد که پس از مسدود شدن ورودی ایوان شمال شرقی، از ایوان شمال غربی دربی به سوی صحن جمهوی اسلامی باز شد.

- **بخش‌های متفاوت بنا:** طرح کلّی مدرسه دارای صحن اصلی به ابعاد ۲۰×۲۰ متر و به شکل مربع است که ۳۲ حجره در دو طبقه در اطراف صحن قرار دارند. این بنا همانند دیگر مدارس تیموری چهار ایوان دارد و در چهار گوشهٔ بنا، چهار فضای گنبددار وجود داشته است. (شکل۵) دو گنبد شمالی و شرقی کم‌ارتفاع و کم‌اهمیت بودند ولی دو گنبد جنوبی و غربی بزرگ و بلند هستند که همچنان پابرجا مانده‌اند. نقشهٔ مدرسه از نظر تقارن و تکمیل زوایای آن از نوع مدارس تیموری است (گلمبک و ویلبر،۱۳۷۴: ۴۶۵). در اینجا به بخش‌های متفاوت مدرسه به طور جداگانه پرداخته می‌شود:

- **صحن:** نماهایی که از صحن دیده می‌شود تزیینات بیرونی ایوان ها و سردر حجره هاست که شامل آجرکاری، گچبری، کاشی‌کاری و کتیبه هاست.

تزیینات در سردر ایوان‌ها و سردر اتاق‌ها کاملاً مشهود است که با کاشی و آجر لعابی تزیین شده‌اند. پوشش کاشی‌کاری فعلی صحن مدرسه احتمالاً یادگار همان تعمیرات و بازسازی دورهٔ صفوی بوده که ممکن است جانشین تزیینات مشابه تیموری شده باشد.

شکل۵- برش افقی مدرسه دودر
(حاجی قاسمی، ۱۳۷۹: ۱۱۷)

هشتی ورودی و ایوان‌های حیاط تماماً با تزیین گچبری که شامل طرح‌های هزار باف، اسپرهای نقوش هندسی، خطوط کوفی و نوارهای کتیبه‌ای هستند، مستور گردیده است. در این بنا تزیینات فراوانی به‌کار رفته است، مانند کاشی معرق که برای اسپرها در کتیبه‌های روی سردر ورودی و پوشش خارجی گنبدها استفاده شده است. همچنین بالای نوار کتیبه‌ای روی گنبد دو حاشیه مرکب از کاشی‌های هفت رنگ با طرح های گیاهی سادهٔ متناوب قرار دارد. هر دو گنبد با آجر لعابی فیروزه‌ای پوشیده شده‌اند(گلمبک و ویلبر، ۱۳۷۴: ۴۶۶). گچبری، آجرکاری، کاشی‌کاری و نقاشی از تزیینات بنا هستند. در این بنا بیش از دیگر بناهای تیموری گچ‌کاری تزیینی به‌کار رفته و مشاهدهٔ رنگ‌هایی چون سبز، سرخ و سیاه، حاکی از آن است که گچبری‌ها در اصل نقاشی شده بودند.

-**ایوان‌ها:** هر چهار ایوان مدرسه مشابه هم هستند که در هر کدام تزیینات گچبری در وسعت زیاد دیده می شود و در اطراف هر کدام کتیبه‌ای به ارتفاع سه متر و ده سانتی‌متر وجود دارد. ایوان ورودی اصلی به یک هشتی مربع شکل کوچک و سپس به ایوان کم‌عمق رو به بیرون (بازار) راه می‌یابد. کاوش‌ها نشان می‌دهند که دو ایوان ورودی کوچک‌تر در دو طرف نمای بیرونی این ایوان قرار داشته‌اند. ناحیهٔ بین این ایوان‌ها هم اکنون به منزلهٔ یک رشته طاق‌نما احیا شده‌اند و احتمالاً طرح اصلی به نوعی دکان‌های بازار بودند که درآمد حاصله از این مغازه‌ها وقف مدرسه بوده است(همان: ۳۳۶). امّا امروزه از طاق نماهایی که روزگاری طاق دکان‌ها بوده‌اند هیچ اثری نمانده و سرتاسر صاف و گچ شده است و تنها ایوان ورودی قرار دارد. هر دو کتیبهٔ تاریخی مدرسه در این ایوان قرار دارند که یکی مربوط به دورهٔ تیموری و دیگری مربوط به تعمیرات دورهٔ صفوی است.

-**ایوان جنوب شرقی:** در سمت راست درگاه ایوان (نمای رو به بیرون) قاب‌بند تزیینی مستطیل شکلی وجود دارد که در آن ترنج‌های معرق کاشی با حروف سفید رنگ به خط ثلث و برزمینهٔ سیاه عبارت« الحکم لله» نقش بسته است و بقیهٔ آن را نقش‌های اسلیمی و ختایی پوشانده‌اند. در کنار آن، قاب محرابی شکل بزرگ دیگری وجود دارد که در تزیین آن از گره‌کشی هندسی استفاده شده است.(شکل۶)

در میانهٔ ایوان کتیبه‌ای به خط کوفی و کهربایی رنگ به خط ثلث سفید در زمینهٔ آبی سیر دیده می‌شود که از سمت راست بدنه شروع و بعد از گذر از بالای در ورودی به سمت چپ خاتمه می‌یابد. این کتیبه زمینهٔ تزیینی

شکل۶- نمای ورودی، ایوان جنوب شرقی، مدرسهٔ دودر
(آستان قدس رضوی، آرشیو مرکز حرم شناسی)

ندارد و بیانگر ساخت بنا در دوران سلطنت شاهرخ تیموری است. در دو طرف در ورودی، دو مربع از کاشی معرق وجود دارد. در میان یکی از آنها به خط ثلث زرد این عبارت نوشته شده است: «طوبی لک العماره بالعز و العلی» و در دیگری نیز مرقوم است: «یا احسن المنازل یا خیر ملتجا». در اطراف این دو قاب چند بیت شعر نوشته شده است (پسندیده، ۱۳۸۶: ۱۱۹).

بر پیشانی در مدرسه زیر کتیبهٔ تیموری، کتیبه‌ای سنگی قرار دارد که در آن به نستعلیق منبت کرده‌اند و بیان‌کنندهٔ تعمیرات و بازسازی مدرسه در دوران شاه سلیمان صفوی است. (شکل۷)

در بالای کتیبه‌ها، زیر نیم‌گنبد ایوان کاربندی‌هایی قرار دارند که با رنگ قرمز آراسته شده است. در میانهٔ نیم‌گنبد، پنجره‌ای وجود دارد که این پنجره را ترنجی تزیینی دربرگرفته است. پس از ایوان ورودی، وارد هشتی می‌شویم که نقشهٔ کف آن در اصل مربع است. برروی دیوارهای جانبی هشتی کلمات مبارکهٔ الله، علی و محمّد با خط کوفی در قالبی چهارگوش گچ‌کاری شده‌اند و بارها در پهنای دیوار تکرار می‌شوند. به همین ترتیب چهار قوس اصلی لبه‌دار و سقف هشتی نیز تزیین شده‌اند که دریافت مشابه به قطعات آجری در چهار ایوان نیز دیده می‌شود (خزائی، ۱۳۸۸: ۹۸). در مرکز سقف هشتی، یک هشت ضلعی قرار دارد که رنگ زمینهٔ آن آبی است و با اشکال کوچک تزیینی پرشده است. سقف این قسمت از مدرسه با گچبری‌های بسیار ظریف و زیبا تزیین گردیده است. (شکل۸) از هشتی که بگذریم به نمای داخلی این ایوان می‌رسیم که رو به صحن قرار دارد. در کمرگاه این ایوان کتیبه‌ای وجود دارد که شامل آیاتی از سورهٔ مبارکهٔ «فتح» به خط ثلث گچبری شده است. بالا و پایین کتیبه آجرکاری و گچبری زیبا و موزونی کل ایوان را پوشانده که قاب‌های مربع – لوزی شکلی هستند که در میانهٔ آنها عبارات الله، محمّد و علی به شیوهٔ معقلی و در قالبی چلیپاشکل نوشته شده‌اند. (شکل۹)

- **ایوان جنوب غربی:** تزیینات غالب ایوان جنوب غربی همانند دیگر ایوان‌های مدرسه، گچبری است. به‌علاوهٔ این نکته که در قسمت انتها و داخلی ایوان نیم‌گنبدی کوچک با مقرنس‌های گچی نقاشی شده دیده می‌شود. (شکل۱۰)

در کمرگاه این ایوان کتیبه‌ای گچبری شده و برجسته، حاوی آیات ۲۸ و ۲۹ سورهٔ «فتح»، به خط ثلث در زمینه‌ای فیروزه‌ای رنگ و مارپیچی گل‌کاری شده قرار دارد که به تاریخ نگارش آن مربوط است: «تحریر فی محرم سنه ثلاث و اربعین و ثمانائه. محرم ۸۴۳ ه. ق». بالا و پایین این کتیبه از کف زمین تا نوک طاق، آجرکاری زیبا و ظریفی کل ایوان

شکل۸- سقف هشتی، پشت ایوان ورودی،
مدرسهٔ دودر(نگارنده)

شکل۹- نمای داخلی ایوان ورودی، مدرسهٔ دودر
(حاجی قاسمی، ۱۳۷۹: ۲۳۱)

شکل۷- کتیبه‌های تیموری و صفوی بر سر در ایوان ورودی، مدرسهٔ دودر (نگارنده)

شکل۱۰- ایوان جنوب غربی مدرسهٔ دودر (حاجی قاسمی، ۱۳۷۹: ۲۳۴)

را پوشـانده اسـت که قاب‌های بزرگ مربع- لوزی هستند که وسـط آنها به خط معقلی عبارات «اللـه» و «محمّد» در انـدازهٔ بزرگ و به رنگ قهوه‌ای دیده می‌شـود. در لبهٔ خارجی طـاق، یک نوار کتیبـه‌ای پهن وجـود دارد که به طور عمـودی و به خط کوفی بنایی برجسـته و زرد رنگ در زمینـه‌ای فیروزه‌ای اجرا شـده و مـتن آن «لا اله الا الله محمّد رسـول الله» است. این عبارت در قالبی چهارگوش و در داخل یکدیگر شانزده بار تکرار شده‌اند.

در ابتـدا و انتهـای این کتیبـه ترنجی هندسـی و به رنگ‌هـای زرد و آبی قرار دارد. حاشـیهٔ ایـن کتیبه نیز با دو نوار باریک گچ‌بری احاطه شده است. در نوک نیم‌گنبد طاق، نیم‌ترنجی نقاشی شـده که تماماً نقش اسلیمی بوده و با رنگ‌های سـفید، لاجوردی و نخودی رنگ آمیزی شده اسـت. در پایین نیم‌گنبد، محرابی گچ‌بری شده وجود دارد که نشـان می‌دهد این ایوان محل برپایی نماز بوده است. ازارهٔ این ایوان با سنگ سیاه پوشیده شده است. لچکی‌های نمـای بیرونی رو به صحن هم چون دیگر ایوان‌ها با آجر و کاشی تزیین شده‌اند.

- **ایوان شمال غربی:** ایوان شمال غربی نیز در تمام بدنه و طاق، دارای تزیینات آجرکاری وگچ‌بری و شامل لوزی‌های مکرّری اسـت که به‌طور شطرنجی کنار هم قرار دارند. در مرکز این لوزی‌ها قاب‌های چلیپاشکلی وجود دارد که حاوی عبـارات « الله، محمّد و علی » به خـط کوفی بنایی و به رنگ قهوه‌ای تیره هستند.(شکل۱۱)

در کمـرگاه ایوان یک کتیبهٔ سرتاسری به خط ثلث زرد رنگ در زمینـه‌ای فیروزه ای اجرا شـده و حاوی آیات ۱۶

شکل۱۱- ایوان شمال غربی، مدرسهٔ دودر(نگارنده)

تـا ۱۹ و آیهٔ ۲۶ سـورهٔ مبارکهٔ «آل عمران» اسـت که با عبارت«صدق المعظم» تمام می‌شود. در انتهای ایوان همانند ایوان جنوب غربی نیم‌گنبدی وجود دارد که با مقرنس‌های گچی نقاشی شـده تزیین گردیده که بسیار شبیه به ایوان جنـوب غربی بوده و در نمای بیرونی ایوان نیز لچکی‌ها با تلفیق آجر و کاشی پرشـده‌اند. در میان این کاشی‌کاری‌ها قطعه‌ای گچ‌بری شـده قـرار دارد که بـا حفاظی از جنس شیشه پوشیده شـده اسـت. این گچ‌بری از تزیینات دورهٔ تیموری یا حتّی قدیمی‌تر باقی مانده است.

- **ایوان شـمال شرقـی:** نمای رو به صحـن، تماماً آجری اسـت و با نقوش ریز گچ‌کاری شده که شکل‌هایی خاص و منحصر به فرد هستند، تزیین شده است. کتیبه‌ای برجسته نیز در کمرگاه ایوان و به خط ثلث حاوی آیات ۲۵۵ و ۲۵۶ سورهٔ مبارکهٔ بقره (آیه الکرسی) برزمینهٔ مارپیچی گل‌کاری شـده‌ای نقش بسته است. (شکل۱۲) در لبهٔ جلو طاق نیز

شکل۱۲- ایوان شمال شرقی مدرسهٔ دودر(نگارنده)

کتیبـه‌ای عمودی سراسر ایوان را فراگرفته اسـت که در آن کلمات «علی و محمّد» به خط کوفی و در قالب چهارگوش در آن به طور نواری بارها تکرار شده است.

- **گنبـد:** در ضلع جنوب غربی مدرسـه، در دو گوشـهٔ غربی و جنوبی، دو گنبد رفیع قرار دارند که تزیینات بیرونی آنها بسـیار شبیه به هم هسـتند؛ طاق‌های مربع شکلی با طاق‌نماهای کم‌عمق که برفـراز آنها یک فضای انتقالی قرار گرفته است که برروی آن از طرف بیرون یک گریو استوانه‌ای و گنبد بلند خارجی واقع شده است. این ارتفاع گریو گنبد از ویژگی‌های بارز معماری تیموری است (همان: ۴۶۶).

بدنهٔ گنبدها لاجـوردی بوده و در پایهٔ گنبد در چهار ردیـف، تزیینات اسـلیمی گیاهی به رنگ آبی سـیر و زرد کم‌رنـگ به‌کار رفته اسـت و در ردیف دوم کتیبه‌ای قرآنی آمده اسـت که از شیوهٔ معماری بناهای چهار ایوانی دورهٔ تیموری پیروی می‌کند. از ویژگی‌های معماری این بنا، نوع طراحی و آرایش دو گنبد زیبای مدرسـه اسـت که به رنگ آبی آسـمانی و در دو گوشهٔ جنوبی و غربی است(خزائی، ۱۳۸۸: ۱۰۰). سـاقهٔ گنبـد مزیّن به کاشـی‌کاری لعابی، با حلقه‌ای دارای نمای سی و دو قاب‌بند تزیینی در طاق‌نماها آغاز می‌شـود. گنبد بیرونی قوس‌دار اسـت و نیم‌رخ تیزی دارد که قسـمت بالایی آن تنها اندکی به طرف رأس انحنا دارد. گنبدخانه‌ها دارای نمای همسـانی هسـتند، ساقهٔ گنبد با هشـت پنجره که یک در میـان دارای قاب‌بندهای تزیینی طاق‌نما شـکل هستند، پر شـده است.(اشکال۱۳ و ۱۴) در گنبدخانـهٔ جنوبی، بنای یاد بود مقبره‌ای از سـنگ آهک وجود دارد. کتیبهٔ تاریخی در پایهٔ این سـنگ قبر را صنیع الدوله در صفحهٔ ۲۵۶ از جلد دوم کتاب خود منتشر کرده

شکل۱۳- گنبد جنوبی مدرسه دودر (http://www.mashhadmtm.com)

اسـت. در آن، عناوین یوسـف خواجـه و عناوین پدرش، امیرعلی بهادر، تاریخ ۲۳ شعبان ۸۴۶ و امضای صنعتگری به نام عطاء الله بن اصلان به چشـم می‌خورد. سنگ قبر خود یکی از بهترین نمونه‌هاسـت که دارای ابعاد ۲×۰/۶۱×۰/۵ متر اسـت. انواع دستخط‌ها بیشـتر فضا را پر می‌کنند ولی قاب‌بندهای تزیینی انتهایی احتمالاً برجستگی خاصی دارند و هر کدام دارای دو قاب‌بند تزیینی اسلیمی هستند.

- **حجره:** پاکسازی چندین لایهٔ گچی در دوره‌های اخیر آشکار ساختند که تمام اتاق‌های مسکونی دارای ورودی‌های مزیّن به گچ‌بری بوده اسـت. این گچ‌بری‌ها امروزه از بین رفته‌اند و تنها در دو نقطه از مدرسه بر روی نمای دو حجره دیده می‌شود که در زیر حفاظ شیشه‌ای پوشانده شده‌اند. ورودی حجره‌ها امروزه باکاشی‌کاری تزیین شده‌اند.

از موارد حایز اهمیت در مدرسهٔ دو در کتیبه‌های آن اسـت که رایج‌ترین آنها آیه‌های ۲۵۵ و ۲۵۶ سورهٔ مبارکهٔ بقره(آیه الکرسی) و آیات ۱۶تا۲۶ سورهٔ آل عمران و آیاتی از سورهٔ فتح است.

برنـارد اوکین در رابطه با کتیبه‌های مدرسـهٔ دودر چنین می‌نویسـد: « مفصّل‌ترین سلسله کتیبه‌ها را بر هر بنـای دورهٔ تیموری در مدرسـهٔ دو در یافته‌ام. مصالح و کارهای ارزشـمند و گران قیمت برای آنها قایل شـده‌اند» (اوکین، ۱۳۸۶: ۳۴۵).

مدرسهٔ پریزاد:

مدرسهٔ پریزاد از بناهای قرن نهم دورهٔ تیموری است. این بنا همزمان با اتمام مسـجد گوهرشاد و در سال ۸۲۳ ه. ق. سـاخته شد. بانی مدرسه، بانو پریزاد، ندیمهٔ گوهرشاد

شکل ۱۴- گنبد غربی مدرسه دو در(نگارنده)

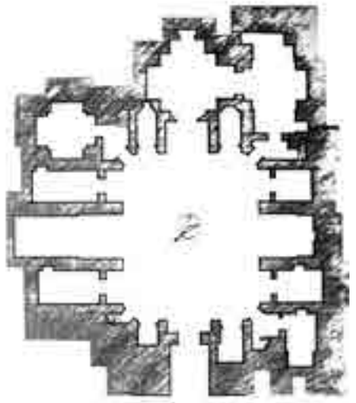
همسر شاهرخ تیموری بوده و آنچنان که از وقف نامهٔ مدرسه برمی‌آید از نوادگان خواجه‌ربیع ابن‌هیثم (از عرفای سدهٔ اوّل هجری و مدفون در مشهد) است (شایسته‌فر، ۱۳۸۸: ۸۳). بانو پریزاد هم زمان که خانم او مسجد گوهرشاد را می‌ساخت او نیز این مدرسه را بنا کرد (پسندیده، ۱۳۸۶: ۳۱۶).

از تاریخ دقیق ساخت بنا اطّلاعاتی در دست نیست و کتیبه‌ای از دورهٔ تیموری در بنا باقی نمانده است. قدیمی‌ترین کتیبه مربوط به سال ۵۱۰۱۱ ق. است که نشان می‌دهد این مدرسه در عصر شاه سلیمان صفوی توسّط یکی از امرای معروف، به نام نجف قلی خان بیگلر تعمیر و مرمّت شده است، این کتیبه اکنون در سردر ورودی مدرسه نصب است.

این بنا اکنون در ضلع غربی بیوتات بالا سر حرم مطهر امام رضا(ع) روبه‌روی مدرسهٔ دو در (دارالقرآن) و جنب رواق بزرگ دارالولایه واقع شده است. در حالی که به هنگام تأسیس در حاشیهٔ یکی از بازارهای اصلی و بزرگ مشهد به نام بازار زنجیر قرار داشت که از شمال به مدرسهٔ بالاسر، از جنوب به مسجد گوهرشاد، از شرق به دارالولایه و از غرب به بازار زنجیر محدود بود(پسندیده، ۱۳۸۶: ۱۰۳). آخرین باری که مدرسهٔ پریزاد مورد بازسازی و مرمّت قرار گرفت در سال ۱۳۶۸ش. بود که با رعایت همان ساختار قدیمی صورت گرفت. هم اکنون از این بنا به عنوان مرکز پاسخ‌گویی به سؤالات شرعی و اطّلاع‌رسانی استفاده می‌شود. (شکل۱۵)

شکل۱۵- صحن مدرسهٔ پریزاد (آستان قدس رضوی، آرشیو مرکز حرم شناسی)

بخش‌های متفاوت بنا: این مدرسه نیز همانند دیگر مدارس دورهٔ تیموری بنایی چهار ایوانی در دو طبقه به ابعاد ۱۵×۱۰ شامل ۲۲ حجره و چهار ایوان در چهار سمت حیاط است که در طرفین ایوان‌ها، اتاق‌ها و راه پله‌ها قرار دارند.(شکل۱۶) به علّت مرمّت‌های متعدّد بنا، آثار هنری



شکل۱۶- نقشه کف، مدرسه پریزاد (اوکین، ۱۳۸۶: ۶۹۷)

و تاریخی اصیل دورهٔ تیموری در آن برجا نمانده است امّا در بازسازی‌های انجام شده شکل و طرح اصلی مدرسه همچنان حفظ شده است(پسندیده، ۱۳۸۶: ۱۰۵).

ایوان‌ها با گچ‌بری، کاشی، کاشی معرق و آجرکاری تزیین شده‌اند که زیباترین و پرتزیین‌ترین آنها ایوان شرقی و نمای خارجی ایوان ورودی (غربی) است. در گوشه‌های حیاط راه پله‌های طبقهٔ دوم وجود دارند که به طور یخ شده‌ای دارای طاق و پیشانی هستند. تزیینات پیشانی ایوان‌ها و ورودی راه پله‌ها دارای تزیینات زیبای کاشی‌کاری و کاشی معرق هستند که مورد مشابهی از آنها در مدرسه‌های آن دوره مشاهده نمی‌شود. برنارد اوکین در رابطه با ابعاد کوچک مدرسهٔ پریزاد چنین می‌نویسد: «صحن کوچک مدرسه همراه با ساختمان‌های بلند اطراف آن، احساس ناخوشایندی ناشی از مکان‌های بسته را در فرد برمی‌انگیزد» (اوکین، ۱۳۸۶: ۲۸۳).

- **صحن:** در نمای حیاط مدرسهٔ پریزاد، طاقچه‌های تزیینی و قوس داری وجود دارد. در لچک‌های طاقچه‌های پایین، نقوش اسلیمی گیاهی به رنگ آبی و زرد دیده می‌شوند و در لچک‌های طاقچه‌های بالا، نقوش اسلیمی گیاهی، کاشی معقلی حصیر باف راسته « متداخل» با رنگ آبی و زرد کار شده و شیوهٔ آجرچینی تزیینی بنا به صورت چهار لوزی است. امروزه حیاط مدرسه را با داربست و

چادر همانند مدرسه دو درب مسقف کرده اند، ایوان ها و حجره ها تبدیل به اتاق های اداری شدند که در آنها به سؤالات و پرسش‌های زایرین پاسخ می‌گویند.

- **ایوان‌ها:** ایوان‌های مدرسه از نظر پهنا تقریباً یکسان و از نظر عمق متفاوت هستند، ایوان شمالی نسبت به سه ایوان دیگر عمق بیشتری دارد. ایوان جنوبی از ایوان شمالی کم‌عمق‌تر است امّا از نظر تزیینات با آن مشابه است. ایوان شرقی نسبتاً کم‌عمق است امّا از غنای تزییناتی بیشتری برخوردار است و تزیینات آن از بهترین نمونه‌های تزیینات دورهٔ تیموری در این مدرسه است. ایوان غربی که ورودی اصلی مدرسه از طریق آن است از بقیهٔ ایوان‌ها عمق کمتری دارد. در این مدرسه یک مدرس هم قرار دارد که به رواق دارالسیاده ارتباط داشته و محل تدریس اصلی مدرسه بوده که فضای گنبددار پشت ایوان شرقی است. پوشش گنبدی و اصلی این فضا از بین رفته است امّا در طی سال‌های گذشته مرمّت و بازسازی شد و امروزه این مکان، کتابخانهٔ نگهداری قرآن و کتب دینی است.

- **ایوان شرقی:** ایوان شرقی در مدرسهٔ پریزاد در حقیقت ایوان مدرس بوده یعنی محل اصلی تدریس و مدرسه، که به رواق دارالسیاده نیز راه داشته است و فضایی گنبددار بوده که امروزه پوشش اصلی و گنبدی آن از بین رفته است. دیوارها و سقف داخل به صورت مجلّل و با شکوهی آینه‌کاری گردیده و ازاره‌های آن با سنگ مرمر پوشیده شده است (خزایی، ۱۳۸۸: ۱۰۳).

این ایوان نسبتاً کم‌عمق است و از غنای تزییناتی بیشتری نسبت به دیگر ایوان‌ها برخوردار است. نمای داخل ایوان تلفیقی است از آجر و کاشی معرق. دور پنجرهٔ ایوان کتیبه‌ای زیبا با کاشی معرق نصب شده که در فضیلت علم و عالم به خط ثلث برزمینه‌ای لاجوردی نقش بسته است. زیبایی و ظرافت این کتیبه توجّه هر بیننده‌ای را جلب می‌کند. این کتیبه، بازسازی و مرمّت شده و در آن احادیثی از پیامبر(ص) و حضرت علی(ع) نگاشته شده است.(شکل۱۷) از نکات مهم این ایوان، ارتباط معنایی کتیبه با محل و مکانی است که در آن نوشته شده است (ورودی مدرس).

- **ایوان غربی:** ایوان غربی، ورودی اصلی مدرسه است. که نسبت به بقیهٔ ایوان‌ها عمق کمتری دارد. در حقیقت بیشترین تزیین را در ایوان‌های مدرسه دارد. پیشانی ایوان ساده است و آن را با گچ پوشانده‌اند. در لبهٔ جلویی طاق، نواری پهن سرتاسر ایوان را پوشانده است که در آن ترنج ستاره‌ای شکل با هشت پره به طور نواری

شکل۱۷- کتیبهٔ ایوان شرقی،مدرسهٔ پریزاد (نگارنده)

تکرار شده است. بعد از این ترنج‌ها نیم‌گنبدی ایوان شروع می‌شود که با مقرنس‌های نقاشی شده پرگردیده است. ظرافت نقاشی‌های کار شده روی مقرنس‌ها بسیار حایز اهمیت است. در نوک این نیم‌گنبد، نیم‌ترنجی ظریف با نقوش اسلیمی به رنگ زرد را می‌بینیم که برزمینهٔ نیم‌ترنج لاجوردی نقش بسته است.(شکل۱۸)

در میانهٔ ایوان پایین مقرنس‌ها، پنجره‌ای چوبی قرار دارد که دقیقاً از روی کتیبهٔ میانی ایوان شروع می‌گردد و نوک آن در میان مقرنس‌ها با قالب‌های مقرنسی هم‌شکل شده است. در کمرگاه ایوان کتیبه‌ای وجود دارد که به مرمّت و تعمیرات مدرسه در دوران شاه سلیمان صفوی اشاره می‌کند و به خط ثلث و با رنگ زرد برزمینهٔ کاشی معرق لاجوردی نوشته شده است.

- **نمای رو به صحن ایوان غربی:** بدنه و دیوار ایوان از بالا تا پایین، با تلفیق آجر و کاشی با رنگ‌های لاجوردی و فیروزه‌ای تزیین شده است. طرح‌های توری شکل با نقوش هندسی این ایوان قابل مقایسه با نمونه‌های مدرسه خرگرد است. (شکل۱۹)

- **ایوان جنوبی:** ایوان جنوبی مدرسه در حقیقت مسجد مدرسه بوده است. نمای داخلی ایوان به شکلی زیبا گچ‌بری شده است که شبیه به تزیینات ایوان جنوب غربی مدرسهٔ دو در است. قالب‌های لوزی‌شکل و مربع‌شکلی که نام

شکل۱۸- ایوان غربی(ورودی)، مدرسهٔ پریزاد (آستان قدس رضوی، آرشیو مرکز حرم شناسی)

شکل۱۹- نمای رو به صحن، ایوان غربی مدرسهٔ پریزاد(نگارنده)

مبارک «الله» و «محمّد» در آنها به شیوهٔ معقلی کار شده، تمام بدنهٔ ایوان را بجز لبهٔ ورودی ایوان که با کاشی‌کاری و آجرکاری تزیین شده، پوشانده است. در قسمت انتهایی ایوان، کتیبه‌ای به خط ثلث با گچ‌بری حک شده که حاوی سورهٔ شریفهٔ «فجر» است. همچنین در زیر طاق، سورهٔ مبارکهٔ «تین» با خط ثلث گچ‌بری شده است.(شکل۲۰)

- **ایوان شمالی:** این ایوان نیز همانند ایوان جنوبی عقب‌رفتگی دارد و تزیینات آن مشابه تزیینات ایوان جنوبی است با این تفاوت که در ورودی ایوان جنوبی شاهد تلفیق آجر و کاشی هستیم؛ امّا در ایوان شمالی این ورودی و لبهٔ داخلی عاری از تزیینات بوده، با گچ ساده پوشش یافته است.(شکل۲۱)

- **حجره:** آن‌گونه که از طرح زمینهٔ حجره‌ها آشکار است، دارای ابعاد گوناگونند. بی‌نظمی‌ها در آنها تا حدودی تجدید بنای بعدی آنهاست. هرچند برخی گوناگونی های آنها با قایل بودن به وجود ساختمان‌های اوّلیه در پیرامون آن قابل توجیه است. حجره‌ها دارای ایوانچه‌های کوچک هستند که به کاشی‌های زیبایی آراسته و نمای پیشانی حجره‌ها با کاشی و کاشی معرق تزیین شده‌اند. تزیینات این کاشی‌کاری اغلب نقوش اسلیمی، گیاهی و هندسی است که با رنگ‌های سفید، آبی فیروزه‌ای، لاجوردی، زرد و قهوه‌ای کار شده‌اند.(شکل۲۲)

تجزیه و تحلیل:

با استفاده از اطّلاعات ارایه شده در رابطه با جزییات بخش‌ها و تزیینات هر بنا، به تحلیل و مقایسهٔ هر کدام از مدارس در جدول‌ها و توضیحات مربوط به هرکدام، پرداخته خواهد شد. این مدارس از بناهای مهم تیموری در ایران هستند، بنابراین مقایسه و تحلیل این دو مدرسه اطّلاعات زیادی راجع به شناخت جامع و کامل از معماری مدارس دورهٔ تیموری، در اختیار قرار می‌دهد. در این بخش به موقعیت هر مدرسه در فضای شهری پرداخته می‌شود. بنای مدرسه از بناهای حایز اهمیت در معماری شهری و موقعیت ساخت مدرسه در شهر و در جوار مکان‌های مهم شهری از نکات قابل توجّه در ساخت مدارس بوده است. در جدول (۵-۱) این موضوع بررسی می‌شود.

با توجّه به جدول (۵-۱) می‌توان موقعیت شهری و مکان‌های نزدیک و اطراف هر مدرسه را مشاهده کرد. از این تحلیل بدین شرح می‌توان برداشت و نتیجه گیری کرد که:

- مدرسهٔ دودر از ابتدای نقشه‌کشی در مرکز شهر مشهد و در جوار حرم امام رضا(ع) قرار داشته است؛ یعنی بانی مدرسه و معمار این بنا، به گونه‌ای آن را ساخته‌اند که از ابتدا نسبت به موقعیت آن اطّلاع داشته اند. نزدیکی به بازار بزرگ شهر، حرم امام رضا(ع) و مسجد بزرگ گوهرشاد اهمّیت این نکته که مدرسه در مرکز شهر قرار داشته را به‌خوبی نشان می‌دهد.

- مدرسهٔ پریزاد نیز از ابتدای ساخت در مرکز شهر مشهد قرار داشته است و متولیان این مدرسه از ابتدا قصد بنا کردن مدرسه‌ای در مرکز شهر و نزدیک بناهای مهم شهر را داشته‌اند. نزدیکی به بازار، حرم امام رضا(ع) و مسجد گوهرشاد و البته نزدیک بودن این بنا به مدرسهٔ دودر بر اهمیت موقعیت مکانی این مدرسه می‌افزاید.

مقایسهٔ تعداد و نوع هر کدام از بخش‌های اصلی مدرسه:

در جدول (۵-۲) الف) به این موضوع پرداخته خواهد شد که در هر کدام از مدارس مذکور، بخش‌های اصلی به چه نوع و به چه تعدادی ساخته شده‌اند.

در این جدول به تعداد و نوع بخش های اصلی مدارس مذکور پرداخته شده که بیان کنندهٔ این نکات است:

- ایوان به کار رفته در هر چهار بنا از نوع طاق آهنگی بوده است و تعداد آنها مضربی از عدد ۲ است.

- تعداد حجره ها نیز مضربی از عدد ۴ است که در چهار گوشهٔ مدرسه و بین دو ایوان قرار دارند.

- فضای تالارها در مدارس دارای کاربری‌هایی چون مدرس، مسجد، سالن اجتماع و مقبره است.

- گنبدها نیز در دو نوع ساخته می‌شدند که هر دو شکل در عین داشتن تفاوت با یکدیگر، دارای ویژگی‌های معماری تیموری هستند، یکی گنبدهای سادهٔ کوتاه و آجری که به وفور در معماری تیموری افغانستان دیده می‌شود و دیگری گنبدهای بلند و دارای تزیینات که با گریو بلند نشان دهندهٔ میل به عظمت‌گرایی در معماری تیموری است.

مقایسهٔ انواع تزیینات مدارس:

در جدول (۵-۳) به بررسی وجود انواع تزیینات معماری در هر مدرسه پرداخته می‌شود.

بررسی تزیینات این مدارس به‌عنوان دو نمونه از معماری مدرسهٔ تیموری بیان کنندهٔ این نکته است که مدارس تیموری دارای بیشترین تزیینات هستند. این بناها پا به پای مساجد و دیگر بناهای مهم معماری این دوره پیش رفته‌اند و مجموعه‌ای کامل از تزیینات هستند.

شکل۲۰- کاشی‌های معقلی ایوان جنوبی مدرسهٔ پریزاد(نگارنده)

شکل۲۱- ایوان شمالی، مدرسهٔ پریزاد (آستان قدس رضوی، آرشیو مرکز حرم‌شناسی)

شکل۲۲- تزیینات نمای یک حجره، مدرسه پریزاد (ماهرالنقش، ۱۳۶۲: ۵۳)

مقایسهٔ کاشی‌کاری‌ها، گچ‌بری‌ها، نقاشی‌ها و کتیبه‌ها:

در این بخش به مقایسهٔ انواع کاشی‌کاری، رنگ‌های کاشی کاری و نقوش کاشی‌کاری‌ها در مدارس مذکور پرداخته خواهد شد.

- در مقایسهٔ درجه بندی‌های انواع رنگ، می‌توان مشاهده کرد که رنگ‌های لاجوردی و آبی روشن در درجهٔ اوّل و دوم قرار دارند، یعنی بیشترین رنگ های مورد استفاده در کاشیکاری های این مدارس بوده اند. این رنگ‌ها، از رنگ‌های مورد علاقهٔ هنرمندان تیموری بوده‌اند و مدارس مذکور به خوبی نمایانگر این هستند.

مقایسهٔ کتیبه‌ها: در اینجا به مقایسهٔ نوع خط، انواع تزیینات و رنگ‌های مورد استفاده در کتیبه‌ها و موضوع کتیبه‌های مدارس مذکور در جداول (۵-۳-۴- الف) و (۵-۳-۴- ب) و (۵-۳-۵- ج) و (۵-۳-۴- د) پرداخته می شود:

با توجّه به جدول‌های (۵-۳-۴- الف)، (۵-۳-۴- ب)، (۵-۳-۴- ج) و (۵-۳-۴- د) می‌توان نتایج زیر را بیان کرد:

- در مدارس مذکور خط ثلث و خط بنایی یا معقلی بیشترین کاربرد و استفاده را داشته است.

- تزیینات کتیبه نویسی در مدرسهٔ دودر بیشتر است. کاشی‌کاری و آجرکاری از پرکاربردترین تزیینات کتیبه‌نویسی در این مدارس هستند.

- رنگ خط و زمینهٔ کتیبه‌ها، در این مدارس شامل سفید، آبی روشن و لاجوردی است.

- موضوعات مذهبی و تاریخی بیشترین متن کتیبه‌ها را در این مدارس به خود اختصاص داده‌اند و در میان این مدارس تنها مدرسهٔ دودر در کتیبه‌های خود دارای موضوعی ادبی نیز است. اشتراک موضوعی در کتیبه‌های هر دو مدرسه موضوعات مذهبی و تاریخی است.

نتیجه‌گیری:

با بررسی‌های انجام گرفته، می‌توان بررسی معماری و تزیینات مدارس دودر و پریزاد را بدین شرح ارایه داد:

در هر مدرسه برای جدا کردن فضای داخل از فضای خارج، از ساختار چهار ایوانی به همراه صحن و حیاط مرکزی محصور در آن استفاده شده است. از آن جایی که عظمت‌گرایی و ساختمان‌های رفیع از ویژگی‌های بارز و برجستهٔ هنر دورهٔ تیموری به شمار می‌رود، این حیاط مرکزی به همراه چهار ایوان بلند و پر تزیین خود به طور محسوسی از فضای خارج جدا می‌شود.

آب و هوای گرم و بیابانی ایران که موجب پیدایش روزهای گرم و شب های سرد می‌شود، معماران مدارس مذکور را برآن داشته است که ایوان را به‌عنوان یک بخش جدا نشدنی از معماری فضای مدرسه و به تعداد رایج آن، یعنی چهار عدد بنا کنند تا فضای زیر ایوان سایه دار و خنک باشد و در شب نیز بتوان از بیشترین تعداد حجره در گرداگرد حیاط مرکزی و در دل ایوان‌ها بهره برد.

هر یک از مدارس دارای یک یا چند تالار هستند که گاهاً با فضای زیر گنبد ادغام شده است، کاربری این تالارها شامل مدرس، مسجد، مقبره و ... است.

تعداد مدارس در گذشته آنقدر زیاد نبوده که هر شهر دارای یک مدرسه باشد لذا طالبان علم به ناچار از شهرهای خود به شهری سفر می‌کردند که دارای مدرسه بود، بنابراین درنظر گرفتن فضای اقامتی و مسکونی در مدارس امری مهم و ضروری در ساخت یک مدرسه بوده است.

در ساخت این مدارس علاوه بر متناسب بودن فضای ساختمان با کاربری اصلی آن یعنی مدرسه به تزیینات آنها نیز اهمیت زیادی داده شده است که این امر بعنوان بخش مهمی از معماری دورهٔ تیموری قلمداد می‌شود، مانند غلبهٔ رنگ‌های آبی روشن و لاجوردی، کتیبه‌های ثلث و میل به عظمت‌گرایی در ساخت بنا که در زیر پوشش تزیینات پر کار از ابهت آن کاسته می‌شود. مدارس مذکور به‌خوبی نمایانگر این تزیینات هستند از جمله: کاشی‌کاری‌های متنوّع و گسترده در مدرسهٔ پریزاد، تزیینات گچ در مدرسهٔ دودر، تسلّط رنگ آبی لاجوردی در هر دو مدرسه، گنبدهای مرتفع و فیروزه‌ای رنگ مدرسهٔ دودر، نقاشی‌ها و رنگ‌بندی‌های موجود در ورودی مدرسهٔ پریزاد و مشاهدهٔ کتیبه‌هایی به خط ثلث سفید برزمینهٔ لاجوردی در هر دو مدرسه.

لازم به ذکر است که استفادهٔ گسترده و وسیع از نقاشی‌های ظریف با نقوش اسلیمی، ختایی و هندسی در تزیین مدرسهٔ پریزاد از موارد نادر و از ویژگی‌های هنر دورهٔ تیموری است.

تزیینات در این مدارس عناصری مهم و برجسته هستند و تنها یک لایهٔ پوششی به حساب نمی‌آیند بلکه به گونه‌ای اجرا شده‌اند که تفکیک آن از اصل معماری بنا، امکان‌پذیر نیست، فرم ساخت بناها، طراحی و اجرای تزیینات، به گونه‌ای است که بنا را در اوج شکوه و عظمت، در حالت ساده و مردم وار حفظ کرده است. البته باید این نکته را هم در نظر گرفت که این مدارس با وجود شباهت‌های بسیار به یکدیگر، دارای تفاوت‌های آشکاری نیز در زمینهٔ معماری و تزیینات هستند از جمله:

تفاوت‌هایی چون تعداد حجره‌ها، تعداد تالارها و یا تفاوت در متن بعضی از کتیبه‌ها، کوچک بودن صحن مدرسهٔ پریزاد در مقایسه با مدرسهٔ دودر و تزیینات گچی

وسیع و منحصر به فرد در مدرسهٔ دودر و همچنین وجود کتیبه‌هایی در مدرسه دودر که حاوی متون ادبی و شعر هستند که در مدرسهٔ پریزاد دیده نمی‌شود.

در نهایت می‌توان گفت مدارس دودر و پریزاد، واقع در حرم مقدّس رضوی از بناهایی هستند که با حفظ ساختار اصلی یک مدرسه، نمایانگر خوبی از هنر معماری و تزیینات در عصر تیموری هستند.

فهرست منابع

اوکین، برنارد، معماری تیموری در خراسان، علی آخشینی، انتشارات بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی، مشهد، ۱۳۸۶.

پسندیده، محمود، حوزهٔ علمیهٔ خراسان مدارس علمیهٔ مشهد، جلد اوّل، انتشارات بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی، مشهد، ۱۳۸۸.

پیر نیا، محمد کریم، سبک شناسی معماری ایرانی، انتشارات سروش دانش، تهران، ۱۳۸۶.

حاجی قاسمی، کامبیز(زیر نظر)، گنجنامهٔ فرهنگ آثار معماری اسلامی دفتر پنجم مدارس، جلد پنجم، انتشارات مرکز اسناد و تحقیقات دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، تهران، ۱۳۷۹.

خزایی، محمد، ساختار و نقش‌مایه‌های مدارس دورهٔ تیموری در خطهٔ خراسان، دو فصلنامهٔ علمی- پژوهشی مطالعات هنر اسلامی، شمارهٔ ۱۱، پاییز، ۱۳۸۸.

شایسته‌فر، مهناز، نقش زنان بانی در گسترش معماری عصر تیموری و صفوی، نامهٔ پژوهش فرهنگی، شمارهٔ ۶، دورهٔ سوم، سال دهم.

گلمبک، لیزا، ویلبر، دونالد، معماری تیموری در ایران و توران، کرامت اله افسر و محمد یوسف کیانی، انتشارات سازمان میراث فرهنگی، تهران، ۱۳۷۴.

ماهرالنقش، محمود، طرح واجرای نقش در کاشیکاری ایران دورهٔ اسلامی، جلد پنجم، انتشارات موزهٔ رضا عباسی، تهران، ۱۳۶۲.

آستان قدس رضوی، آرشیو مرکز حرم شناسی.

http://www.mazhari.ir

http://www.mashhadmtm.com

جدول (۵-۱- الف) مقایسهٔ موقعیت هر مدرسه نسبت به فضای شهر

موقعیت / مدرسه	نسبت به بازار	نسبت به مرکز شهر	نسبت به اماکن زیارتی	نسبت به مسجد	نسبت به محدودهٔ شهری در گذشته	نسبت به محدودهٔ شهری در امروزه	کاربری امروزی
دودر	در مجاورت آن	در مجاورت آن	در مجاورت آن	در مجاورت آن	مرکز شهر	مرکز شهر	درالقرآن حرم امام رضا (ع)
پریزاد	در مجاورت آن	در مجاورت آن	در مجاورت آن	در مجاورت آن	مرکز شهر	مرکز شهر	مرکزپاسخگویی حرم امام رضا(ع)

جدول (۵-۲- الف) مقایسهٔ تعداد و ویژگی هر کدام از بخش‌های اصلی مدرسه

ویژگی هر بخش / مدرسه	تعداد ایوان	نوع ایوان	تعداد گنبد	شکل گنبد	تعداد حجره	تعداد تالار	کاربری تالارها
دودر	۴	طاق آهنگی	۲	هردو با گریو بلند و دارای تزیینات	۳۲	۴	مدرس، مقبره و سالن اجتماع
پریزاد	۴	طاق آهنگی	۳	هر ۳ ساده و آجری و کوتاه	۱۶	۱	مدرس

جدول (۵-۳) بررسی انواع تزیینات مدارس

تزئین / مدرسه	کاشی کاری	گچبری	مقرنس کاری	کاربندی	آجرکاری	نقاشی	حجاری	کتیبه
دودر	*	*	*	*	*	*	*	*
پریزاد	*	*	*	-	*	*	-	*

جدول (۵-۱-۳- الف) مقایسهٔ انواع کاشی‌کاری

نوع / مدرسه	معرق	ساده	هفت رنگ
دودر	*	*	*
پریزاد	*	*	-

جدول (۵-۱-۳-ب) مقایسهٔ انواع نقوش تزیینی در کاشی‌کاری‌ها

نقش / مدرسه	اسلیمی	ختایی	هندسی
دودر	*	*	*
پریزاد	*	*	*

جدول (۵-۱-۳- ج) مقایسهٔ درجه‌بندی انواع رنگ‌ها از بیشترین تا کم‌کاربردترین رنگ در کاشی‌کاری

رنگ / مدرسه	آبی روشن	لاجوردی	سیاه	سفید	سبز	قهوه ای	زرد
دودر	۲	۱	۵	۲	۴	۳	۵
پریزاد	۲	۱	۵	۴	۵	۳	۳

جدول (۵-۳-۴- الف) مقایسهٔ انواع خطوط در کتیبه‌ها

خط / مدرسه	کوفی	بنایی	نسخ	ثلث	نستعلیق
دودر	-	*	-	*	*
پریزاد	-	*	-	*	-

جدول (۵-۳-۴- ب) مقایسهٔ انواع تزیینات به‌کار رفته در کتیبه‌ها

تزیین / مدرسه	کاشی‌کاری	آجرکاری	نقاشی	گچبری	حجاری
دودر	*	*	*	*	*
پریزاد	*	*	-	-	-

جدول (۵-۳-۴- ج) مقایسهٔ انواع رنگ‌های به‌کار رفته در تزیینات کتیبه‌ها

رنگ / مدرسه	سفید	آبی روشن	لاجوردی	سیاه	زرد	قهوه ای
دودر	*	*	*	*	*	*
پریزاد	*	*	*	-	*	*

جدول (۵-۳-۴- د) مقایسهٔ انواع موضوعات کتیبه ها

موضوع / مدرسه	مذهبی	تاریخی	ادبی
دودر	*	*	*
پریزاد	*	*	-

نگاهی به فرش سروی طاووسی محفوظ در گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی

حسین کمندلو*

چکیده:

در مطالعه و بررسی نقوش به‌کاررفته بر روی برخی آثار هنرهای صناعی، متوجّه شباهت‌هایی می‌شویم. این شباهت‌ها بیشتر در کارهای شاخصی به چشم می‌خورد که در طول زمان توسّط اقوامی که در مکان‌های متفاوتی ساکن بوده‌اند ساخته شده‌اند. هنرمندان ایرانی با توجّه به شرایط ایجاد شده در هر دوره، توانسته‌اند کهن‌الگوهای به‌کاررفته در هنر ایرانی را احیا کرده، در تزیین آثارشان به‌کار برند. با مطالعهٔ آثار ایرانی می‌توان گفت این امر با تغییراتی گاه کوچک در به‌کارگیری نقوش اصلی و یا فرعی قابل رؤیت است. طرّاحان فرش نیز از این قاعده مستثنی نبوده‌اند. با توجّه به آثار باقی‌مانده از عصر صفویان تا زمان حاضر می‌توان گفت آنها در به‌کارگیری و زنده نمودن کهن‌الگوها نقش بسزایی داشته‌اند. قالیچهٔ سروی طاووسی محفوظ در گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی یکی از این نمونه‌هاست که در اواسط قرن ۱۴ ق./ ۲۰م. در کرمان بافته شده است.

طرّاحان فرش کرمان که در دو زمان صفوی و قاجار پرچم‌دار هنر طرّاحی فرش ایران بودند توانستند با بهره‌گیری از نقوش فرنگی و تلفیق آن با ترکیب‌بندی‌های ایرانی و اسلامی این فرش زیبا را پدید آورند. درخت زندگی و پرندگان اطراف آن ریشه در تمدّن‌های ایرانی دارد، به‌کارگیری طاق محراب ریشه در اندیشهٔ اسلامی و عناصر فرنگی و نحوهٔ رنگ‌بندی ریشه در فرهنگ غرب دارد. طرّاح کرمانی، با کنار هم نهادن عناصری با سرچشمه‌های متفاوت توانسته یکی از زیباترین آثار هنر اسلامی را پدید آورد. در این مقاله سعی شده به شیوهٔ میدانی و کتابخانه‌ای یکی از شاخص‌ترین فرش‌های موجود در گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی و برخی نمونه‌های مشابه آن معرّفی گردد.

واژگان کلیدی:

قالیچه، درخت سرو، طاووس، طوطی، کرمان، گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی.

* کارشناس ارشد پژوهش هنر.

Hossin_kamandlo@yahoo.com

مقدّمه:

فرش‌های موجود در گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی آثار شاخصی هستند که از دوران صفویان تا حال حاضر در مهم‌ترین مناطق فرش‌بافی ایران از جمله تبریز، مشهد، کرمان، کاشان، اصفهان و... بافته شده‌اند، در میان مناطق فوق‌الذکر فرش‌های کرمان به سبب تنوّع طرح از مهم‌ترین آثار مجموعهٔ رضوی هستند، هنرمندان کرمانی فرش‌هایی با ابعاد و کاربردهای متفاوت همچون کف‌پوش، سجاده و یا پرده بافته و به حرم مطهّر رضوی اهدا کرده‌اند. قالیچهٔ سروی طاووسی به جهت تنوّع طرح و رنگ از مهم‌ترین آثار گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی است که در این نوشتار به آن پرداخته می‌شود.

معرّفی قالیچهٔ سروی طاووسی

قالیچهٔ سروی طاووسی به شمارهٔ شناسایی ۰۴۱ ردیف ۴۶ و شماره اموال ۲۱۰۲ در گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود. وجود چهار لچک در متن قالی می‌تواند تا اندازه‌ای گمراه‌کننده باشد، امّا اجرای استادانه و پرقدرت دو لچکی که در بالای قالیچه قرار گرفته‌اند و همچنین جهت‌دار بودن نقوش جانوری و گیاهی (به سمت بالا) فرش را در ردهٔ قالی‌های محرابی یا سجّاده‌ای قرار می‌دهد. طرح به‌کاررفته در این دستبافت به صورت ۱/۲ و با تقارن طولی اجرا شده است، ابعاد قالی ۱۲۵×۲۴۳ سانتی‌متر و با توجّه به نوع نقوش و رنگ‌بندی می‌توان گفت این قالیچه در اواسط قرن ۱۴ق. / ۲۰ م. در شهر کرمان (به احتمال راور) بافته شده است. جنس تار و پودهای آن پنبه و پرز از پشم است. شیوهٔ بافت آن تمام‌لول و نوع گره به‌کاررفته در آن نامتقارن یا فارسی است. در هر ۶/۵ سانتی‌متر آن ۴۵ گره نامتقارن زده شده است. طول ساق گره در حدود ۲ الی ۲/۵ میلی‌متر است. همچون اکثر فرش‌های کرمانی سه پود (ضخیم، نازک و ضخیم) پس از هر رج قالی عبور داده شده است. رنگ‌های آن ترکیبی از رنگ‌های گیاهی و شیمیایی است و عمده رنگ‌های به‌کاررفته در آن عبارتند از: اُکر، سورمه‌ای، سبز روشن، سبز تیره، قرمز روشن، آبی روشن، آبی تیره، کرم، قهوه‌ای روشن، قهوه‌ای تیره، بنفش روشن، سبز زیتونی روشن و... . شیرازه در دو طرف قالی به صورت متّصل بافته شده است. قالیچه با توجّه به ابعاد و طرح داخل آن سجاده یا پردهٔ تزیینی بوده است. از دیگر خصوصیات فرش علاوه بر سالم بودن آن، می‌توان به ریشه‌های بلند آن در پایین فرش اشاره کرد. مهم‌ترین قسمت‌هایی که در طرّاحی این قالیچه مشاهده می‌شود عبارتند از: الف. حاشیه ب. لچک‌ها ج. متن که در ادامه هر کدام از آنها معرّفی خواهندشد. (تصویر۱)

تصویر ۱: نمای کلّی از قالیچهٔ سروی طاووسی محفوظ در گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی.

الف) حاشیه

حاشیهٔ قالی دارای چهار نوار تزیینی است که عبارتند از: لور یا ساده بافی، زنجیرهٔ اوّل، حاشیهٔ اصلی (بزرگ) و زنجیرهٔ دوم. طرّاح برخلاف شیوهٔ اصیل فرش‌های ایرانی، حاشیه‌های فرعی را حذف نموده است. او همچنین رنگ قرمز لاکی را برای لور انتخاب نموده که با متن قالی در تضاد است. نقش‌های ختایی به‌کاررفته در زنجیرهٔ اوّل و دوم مشابه هم و بر زمینه‌ای به رنگ قهوه‌ای روشن بافته شده است. با این‌حال یکی از جذّاب‌ترین طرح‌های فرش در حاشیهٔ اصلی یا بزرگ اجرا شده است. اکثر طرّاحان فرش برای سهولت کار و زیبایی از نقش واگیره‌ای یا تکراری برای تزیین حاشیه استفاده می‌کنند، در صورتی که حاشیهٔ این قالیچه به صورت ۱/۲ اجرا شده است، به این صورت که عناصر تزیینی تا نیمهٔ طولی و عرضی قالی فاقد قرینگی یا تکرار هستند. طرّاح فرش با قرار دادن بُته‌ای بزرگ در گوشهٔ حاشیهٔ اصلی و خارج نمودن بند یا شاخهٔ ختایی از آن، سرتاسر حاشیه را تزیین نموده است. از دیگر جذّابیت‌های

این حاشیه به‌کاربردن بُته‌های خمیده با تزیینات ظریف بر روی شـاخهٔ اصلی است، شاخه‌ای که به صورت آزاد و رها همانند ریسمانی که در جریان باد تکان می‌خورد، اجرا شده است. فضای بین بُته‌های اصلی و بزرگ با غنچه و برگ‌های ختایی به زیبایی تزیین شـده، به طوری که رنگ سورمه‌ای حاشیه به سختی خودنمایی می‌کند. (تصویر ۲)

تصویر ۲: قسمتی از حاشیهٔ عرضی و طولی قالیچهٔ سروی طاووسی/ حاشیهٔ اصلی به صورت سراسری و فاقد واگیره اجرا شده است.

ب) لچک‌ها

همان‌طـور که اشـاره گردیـد، دو لچک در بـالا و دو لچک در پایین قالیچه قرار گرفته اسـت؛ سـنّتی که ریشه در سجاده‌های عصر صفوی به خصوص سجاده‌های بافت شـمال غرب ایران دارد. در مشاهدهٔ آثار باقی‌مانده از این دوران، دو قالی سجاده‌ای به این شیوه تزیین یافته‌اند که به احتمال، طرّاح کرمانی این ترکیب‌بندی را از آنها اقتباس نموده است. از جمله می‌توان به سجاده‌ای اشاره نمود که سابق بر این در مجموعهٔ دولتی ترکیه[1] نگهداری می‌شده‌است. این دستبافت در ابعاد ۱۰۷×۱۶۱ سانتی‌متر و در اوایل قرن ۱۷ م./ ۱۱ ق. در شمال غرب ایران (به احتمال تبریز) بافته شده است. لازم به ذکر است که طاق‌های اصلی در این سجاده مضرّس و به شیوهٔ هندی ترسیم و علاوه بر آن دو لچک در قسـمت پایین سجاده بافته شده است. در کتاب سیری در هنر ایران در مورد ترکیب‌بندی عناصر تزیینی به‌کاررفته در این قالی چنین آمده است:

یک قطعه فرش دیگر، سـجاده‌ای در اسـتانبول گرچه با سجاده‌های به دسـت آمده از این منطقه مرتبط است، پیداست که شاخهٔ متفاوتی از سنّت عمومی است. قندیلی کـه در میان طاق محراب آویخته اسـت بسـیار مشـابه قندیل‌هایی اسـت که در دو فرش دیگر در همان مجموعه وجود دارد. کتیبه‌ها به نواری در بالای زمینهٔ سـجاده و دو لچکی کنار آن محدود شده است. تمام نقش‌ها، اسلیمی‌ها، سـاقه‌ها، گل‌های شـاه عباسـی و نگاره‌های ابری با دقّت کامل از کار درآمده اسـت، دقّـت مکانیکی که از جلال و جبروت صوری ترکیبـات انتزاعی بـزرگ و انعطاف‌پذیری حسّاس طرح‌های آزادتر به همان نسبت دور است... (پوپ، آکرمن، ۱۳۸۷(جلد ۶): ۲۶۸۱).

شاید جذّاب‌ترین سجاده‌ای که چهار لچک بر آن بافته شـده ، قالی سجاده صف[2] محفوظ در موزهٔ تورک و اسلام شـهر استانبول اسـت. این قالی در قرن ۱۶م./ ۱۰ق. بافته شـده و در حـدود ۴۳۰ × ۲۷۰سـانتی‌متر آن باقی‌مانـده اسـت. طرّاح قالی برای هر ردیـف طولی طرحی جداگانه ترسیم نموده اسـت. او با جابه‌جایی و تغییر در رنگ‌بندی توانسـته تنوّعی چشمگیر از نقش سجاده را بر سطح فرش ایجاد نماید. با توجّه به نوع اسـلیمی ابری در حاشیهٔ اصلی و همچنیـن ظرافت نقشـمایه‌های به‌کاررفته در متن قالی می‌توان گفت قالی در شـمال‌غرب ایران و به احتمال تبریز بافته شده است. (تصویر ۳)

تصویر ۳: قالی با طرح سجاده صف که در هر قسمت آن چهار لچک مشـاهده می‌گردد، نوع طرح اجرا شـده برای هـر ردیف متفاوت با ردیف بعدی اسـت/ بافت شـمال غرب ایران (به احتمال تبریز)/ قرن ۱۶م/ ۱۰ق. موزهٔ تورک و اسلام استانبول. (مأخذ تصویر: Berinstain, day، ۱۹۹۶: ۱۴۱)

با نگاهی به تاریـخ فرش‌بافی کرمان تا حدودی تاریخ الگوبرداری این فرش مشـخّص می‌گردد. سیسل ادواردز در کتاب قالی ایران می‌نویسـد شروع الگوبرداری از فرش‌های صفـوی بعد از پایـان یافتن جنگ جهانـی اوّل (۱۹۱۴ الی ۱۹۱۸م./۱۳۳۲ الی ۱۳۳۶ق.) از بازار آمریکا آغاز می‌شود:

...در انـدک مدّتی طرّاحان کرمانی سرگرم ترسـیم طرح قالی‌های مشـهور شاهان صفوی شدند، منتهی به سبک و روش خـود. ولی ترسـیم مجدّد این طرح‌هـا آنان را راضی نمی‌کـرد. بنابراین با اقتباس از بهترین طرح‌های کلاسـیک ترکیبـات جدید و مهیّـج ابداع کردنـد: طرح‌های سراسری مکـرّر و برتـر از همه نقش‌های لـوزی و چهارگوش با گل و بوتـه درون هریک، که در سراسر جهان شـهرت یافت... (ادواردز، ۱۳۶۸: ۲۳۷).

این دوران مقارن با سـلطنت آخرین شاه قاجار (۱۳۲۷ الی ۱۳۴۴/ ۱۹۰۹ الی ۱۹۲۵م.) بر ایران بوده است. مشاهدهٔ برخی از نقشمایه‌ها و نوع رنگ‌بندی گواهی می‌دهد که این فرش در زمان دیگری بافته شـده اسـت که در ادامه بحث خواهد شـد. همان‌طور که اشـاره شد دو لچک پایینی جزو لچک‌های فرعی هستند که طرّاح همچون نمونه‌های صفوی، آنها را به صورت ۱/ اجرا کرده است، حرکت یک بند اسلیمی بسیار ضعیف و بدون تزیین، فضای آبی لچک را از متن قالیچه جدا کرده اسـت. متن داخل لچک نیز بـا گل‌ها و برگ‌های ختایی تزیین شده است. در مقایسه با آثار صفویان مشاهده می‌شود که این جداسازی بسیار ضعیف‌تر از نمونه‌های اصلی انجام یافته است (نک تصویر شمارهٔ ۲).

با مشـاهدهٔ دو لچک بالایی علاوه بر ظرافت و مهارت طرّاح می‌توان تأثیرات نقشـمایه‌های غربی یا فرنگی را بر هنر ایرانی نیز مشـاهده نمود. لازم به ذکر است که نقوش فرنگـی در اواخـر عهد صفویـان وارد هنر ایرانی شـدند و هنرمنـدان دوران زنـد و قاجار آن را بـه بهترین وجه در کارهایشـان به‌کار بردند. طرّاحان فرش کرمـان نیز از این قاعـده مسـتثنی نبوده‌اند، به‌طوری‌که می‌تـوان علاوه بر طرح‌ها شـیوهٔ رنگ‌بندی‌هـای اروپایی را نیـز در کارهای شـاخص اواخـر دوران قاجار مشـاهده نمود. طـرّاح قالی لچک‌های بالایی را با تأثیر از سـبک فرنگی طرّاحی نموده است. او بند اسلیمی قطوری را با تزیینات ظریف اجرا کرده اسـت. چرخش‌های حساب شدهٔ طرّاح فرش در اجرای این لچک‌ها، سبب پیدایش نقش اصیل بُتهٔ ایرانی در فضاهای مثبت و منفی طاق محراب شـده است. (تصویر ۴) فضای داخل لچک‌ها با ۹ بُتهٔ بزرگ که در دسته‌های سه‌تایی قرار گرفته‌اند و همچنین شاخه‌های ظریف ختایی تزیین یافته

تصویر ۴: طاق محراب در قالی سروی طاووسی با استفاده از الگوهای اروپایی اجرا شده است.

است. شـاید بتوان گفت عدم تناسـب بین عناصر ظریف ختایـی و بته‌ها از نقاط ضعف این لچک‌ها اسـت. نکتهٔ قابل‌توجّه در این قسمت از قالیچه این است که فرش دارای دو ترکیب ایرانی و فرنگی است که هرکدام متعلّق به دوران خاصی از شـیوهٔ طرّاحی فرش کرمان اسـت و با وجود آنها می‌توان تاریخ دقیق بافت این فرش را مشـخّص نمود: نوع اوّل استفاده از نگاره‌های کوچک و ظریفی است که دقیقاً پس از به‌کارگیری طرح‌های صفوی متداول می‌شود. سیسیل ادواردز علل پیدایش این سـبک را طبقهٔ متمکّن آمریکایی می‌داند که خواهان نگاره‌های کوچک بودند و میل داشتند مـتن قالی آنها پوشـیده از نقش با تمام جزییات آن باشـد و این سـبک تـا ۱۹۳۷م./ ۱۳۵۶ق. ادامه یافـت (ادورادز، ۱۳۶۸: ۲۳۸ و ۲۳۷). بـا مشـاهدهٔ به‌کارگیـری نگاره‌ها و ترکیب‌بندی‌های غربی، تاریـخ دیگری می‌توان برای بافت فرش سروی طاووسـی متصوّر شد، در شکل‌گیری این سبک از فرش در کرمان تأثیر بازارهای امریکایی نمایان بوده است، به‌طوری‌که سیسیل ادواردز در مورد آن می‌نویسد:

...ابداع کنندگان رسـم‌های نویـن در امریکا سرگرم کار بودند. این بار از فرانسه الهام گرفتند و واردکنندگان نیویورکی خواسـتار طرح‌های گل به سـبک فرانسه شـدند و جز آن چیزی نمی‌خواسـتند. در سال ۱۹۴۶ که از کرمان دیدن کردم ۷۰۰ تختـه قالی در بازار شـهر مردم کـه دارای این طرح بود. در سـال‌های ۱۹۴۷ و ۱۹۴۸ گرایش به طرح‌های فرانسـوی طرفـداران بیش‌تری پیدا کرد و جنبهٔ عمومی یافت. طرّاحان کرمان که از این تغییر خوش‌دل نبودند سرگرم تهیهٔ اشـکال گیج و نامأنوسـی شـدند که از دوران قالی‌های فرانسـوی ابوسون و ساونری اقتباس شده بود (ادواردز، ۱۳۶۸: ۲۳۸).

تصویر ۵: نقش سرو که به صورت قائم و استوار در مرکز قالیچه خودنمایی می‌کند، داخل درخت سرو با بُته‌های فراونی تزیین شده است.

تاریخ‌های مورد اشارهٔ سیسیل ادواردز با سال‌های ۱۳۲۶و ۱۳۲۷ش./ ۱۳۶۶و ۱۳۶۷ق. مطابقت دارد، زمانی که جنگ جهانی دوم به پایان رسیده و پهلوی دوم در ایران قدرت را در دست گرفته است. با توجّه به نمونه‌ای مشابه از این قالی در مجموعهٔ نخست وزیری می‌توان گفت که این اثر در اواسط قرن ۱۴ق./ ۲۰م. بافته شده است.

ج) متن قالی

برخلاف لچک‌های بالایی که طرح آن اقتباسی از نقش‌مایه‌های فرنگی است، می‌توان گفت ترکیب‌بندی اصلی متن قالی ریشه در هنر ایران پیش از اسلام دارد. در گذشته طرّاحان نقوش سنّتی بر اساس الگوی کهن، در اطراف درخت زندگی[۳] نقوش جانوری یا انسانی را قرار می‌دادند، متن قالیچهٔ سروی طاووسی گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی نیز بر اساس این قاعده ترسیم شده است. طرّاح فرش، درخت سرو تنومندی را بر روی پایهٔ ستونی قرار داده است، این درخت بدون آنکه شاخه‌هایش به سمت یا طرفی مایل شده باشد راست و استوار در مرکز فرش تجسّم یافته است. در اطراف آن دو طاووس و طوطی به پرواز درآمده‌اند. (تصویر ۵) نمونه‌های فروانی از این سنّت تزیینی در آثار پیش از اسلام و تمدن‌های بین‌النهرینی به‌کاررفته است. به‌طوری‌که هنرمندان این دوران‌ها دو جانور یا انسان را در طرفین درخت یا گیاهی ساده یا پیچیده قرار داده‌اند. خوشبختانه نمونه‌هایی متعدّد از این تزیین در طی حفریات باستان‌شناسی کشف و در حال حاضر در موزه‌ها و یا مجموعه‌های خصوصی نگهداری می‌شود. از جمله این آثار مهر استوانه‌ای مربوط به دوران نوآشوری است که در آن دو انسان همراه با شیر دال- دیوهای بال‌دار در دو سمت درخت زندگی ترسیم شده‌اند. قرار گیری شمش خدای خورشید[۴] در بالای درخت بر مقدّس بودن آن تأکید می‌کند. (تصویر۶)

تصویر ۶: تصویر شاهان آشوری به صورت متقارن در مقابل درخت زندگی یا مقدّس (مأخذ تصویر: بلک، گرین، ۱۳۸۳: ۲۸۳)

درخت سرو نیز از مهم‌ترین نقش‌مایه‌های گیاهی و از شاخص‌ترین عناصر تزیینی به‌خصوص پس از ورود اسلام به ایران بوده است و با کمی دقّت می‌توان انواع آن را در هنرهای صناعی نواحی مختلف ایران مشاهده نمود. در جلد اوّل دانشنامهٔ ادب فارسی در مورد درخت سرو آمده است:

عرب‌ها این درخت را شجره‌الحیه خوانده‌اند چون می‌گویند هر جا سرو باشد، مار هم هست. انواع آن عبارتند از: سرو آزاد که شاخه‌هایی راست دارد چون از قید کجی و ناراستی فارغ است و یا چون میوه نمی‌دهد آزاد است. برخی عقیده دارند که هر درختی کمال و زوال دارد امّا سرو همه وقت سبز و تازه است و چون آزادگان در کمال و بی‌زوال است[۵]. سرو سهی که دو شاخش راست رسته باشد. سروناز مخروطی یا کله قندی‌شکل و موزون است و شاخه‌هایش متمایلند. سرو خمره‌ای یا سرو پیاده کوتاه‌تر از اقسام دیگر است و سرو سیاه (درخت ناژ) یا کاج که در عربی به آن صنوبر الصغار می‌گویند (انوشه، ۱۳۷۵: ۴۸۱ و ۴۸۰).

نقش سرو در هنر تزیینی ایران نیز از جایگاه خاصی برخوردار بوده است. قدیمی‌ترین نقش سرو متعلّق به دوران آشوری - عیلامی است. حجّاران این دوران نقش سرو را بر روی مذبح یا گلدانی قرار داده‌اند. در سمت چپ سرو انسان یا خدایی بر تخت نشسته و در طرف دیگر شخصی به احترام ایستاده است. این اثر با عنوان "شاه نوشیدنی مقدّس به خدای ماه تقدیم می‌کند"[۶] در موزهٔ بغداد[۷] نگهداری می‌شود. (تصویر ۷)

تصویر ۷: نقش سرو و گلدان در هنر آشوری و عیلامی (مأخذ تصویر: پرهام، ۱۳۷۰: ۱۸۲)

با گذر زمان هنرمندان ایرانی توانستند به بهترین وجه این درخت زیبا و استوار را در کارهایشان به‌کار برند. در این میان شاید بتوان گفت زیباترین سروها در هنر هخامنشی

تصویر ۸: درخت سرو در میان آورندگان هدایا قرار گرفته است. هنرمندان هخامنشی با این عنصر تزیینی ملّت‌ها و اقوام را از یکدیگر جدا نموده‌اند. (مأخذ تصویر: گیرشمن، ۱۳۹۰: ۱۸۲)

و در نقش‌برجسته‌های تخت جمشید به‌کاررفته است، در این بنای عظیم نقش سرو به صورت گسترده در فواصل بینِ آورندگان هدیه قرار گرفته است. (تصویر ۸) رومن گیرشمن در مورد علّت استفاده از نقش درخت سرو در تزیینات دیوارهٔ کاخ آپادانا چنین می‌نویسد:

شاه و همراهانش از جایگاه مخصوص شاهی، عبور سربازان و نمایندگان ملل را تماشا می‌کردند و این جایگاه در قسمت جلو آمدهٔ سکوی آپادانا و مقابل دروازهٔ غربی تالار قرار دارد... هر دسته‌ای از دستهٔ دیگر به وسیلهٔ درختی مجزّا می‌شود که مانند درختان دیگری که روی حاشیهٔ کنار پلّه‌ها نقش شده درخت سرو اند. احتمالاً این‌ها نمایندهٔ درختانی هستند که بنا به دستور داریوش در اطراف حیاط وسیعی کاشته شده بودند و از ظاهر آنها این‌طور به نظر می‌رسد که تقریباً ده ساله یا پانزده ساله باشند. تمام این نقوش رنگ شده بودند... (گیرشمن، ۱۳۹۰: ۱۵۸و ۱۵۷).

اینکه هنرمندان هخامنشی با الگوبرداری از طبیعت پیرامون خود نقش سرو را به کار برده‌اند اندکی جای تأمّل دارد. به احتمال باورهای محلّی و یا مذهبی[۸] سبب ورود این نقش به هنر تزیینی ایرانیان شده است، به‌طوری‌که بر روی یادمان‌های مربوط به میترا یا مهر، هفت سرو دلالت بر هفت سیاره دارد که روح، در سفر خود به سوی آسمان، از آنها می‌گذرد (هال، ۱۳۸۳: ۲۹۳). همچنین در شاهنامهٔ فردوسی آمده که بر در آتشکده (به احتمال آذربرزین مهر) درخت سرو کاشته و گرداگرد این سرو تالار عظیمی برپا کرده بودند، بر هر برگ این درخت، نام گشتاسپ نقش بسته بوده است (یاحقی، ۱۳۸۶: ۴۶۷ و ۴۶۶). واژهٔ سرو در فرهنگ وندیداد به صورت سرو و در بندهشن سرب، در طبری سور و در سریانی شربینا آمده است (دهخدا، ۱۳۷۲: مدخل سرو). بنا بر روایات ایرانی، زردشت درخت سرو را از بهشت آورده[۹] و در پیش آتشکده کاشته بود (یاحقی، ۱۳۸۶: ۴۶۰). در فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها در ادبیّات فارسی آمده است:

در سنّت مَزدیَسنان هست که زردشت دو شاخه سرو از بهشت آورد و با دست خویش یکی را در قریهٔ کشمر (کاشمر) و دیگری را در قریهٔ فَریُومد[۱۰]کاشت. حمدالله مستوفی کاشتن سرو کاشمر را به جاماسپ نسبت داده است. این نهال بهشتی که سرشتی مینوی دارد، تا آنجا تناور شد که بنا بر روایات، در سایهٔ آن بیش از ده هزار گوسفند آرام می‌یافتند و وقتی گوسفند و آدمی نبودند، حیوانات وحشی و درنده در سایهٔ آن می‌آسودند. مرغان بی‌شماری نیز بر شاخه‌های آن مأوا داشتند... (یاحقی، ۱۳۸۶: ۴۶۶).

با ورود اسلام به ایران طرح‌ها و ترکیب‌های پیش از اسلام همچنان مورد استفادهٔ هنرمندان ایرانی بوده است، نقش سرو نیز بنا بر این سنّت در برخی از هنرهای صناعی قرون اوّلیهٔ اسلامی به‌کاررفته است. شاید جالب‌ترین نقش سرو را بتوان در کاشی‌های زرّین‌فام اطراف در طلای پیش‌روی حضرت (دارالحفّاظ) مشاهده نمود. به‌کارگیری نقش سرو در این کاشی‌ها، سنّت تزیینی هخامنشیان در جدا سازی افراد با درخت سرو را به یاد می‌آورد. سازندهٔ کاشی برای این منظور سروهای ظریفی به‌کار برده است. این کاشی‌ها که تاریخ ۶۱۲ ق./ ۱۲۱۶م. بر خود دارند[۱۱] بنا بر نظر اولیور واتسون با توجّه به کیفیت بسیار بالای ساخت آن به احتمال زیاد توسّط محمّد بن ابی طاهر ساخته شده است(واتسون، ۱۳۸۲: ۱۶۹).

امّا ترکیب سرو و محراب در هنر ایرانی داستانی جداگانه دارد. بر اساس مطالعاتی که سیروس پرهام در مورد به‌کارگیری این ترکیب‌بندی انجام داده است[۱۲] قدیمی‌ترین نوع این ترکیب بر روی یک رحل چوبی که توسّط هنرمندان اصفهانی به تاریخ ۷۶۱ق./ ۱۴۶۰ساخته شده مشاهده می‌شود، موریس اسون دیماند در مورد شیوهٔ ساخت و تزیینات به‌کاررفته در آن می‌نویسد:

در موزهٔ متروپلیتن یک رحل قرآن چوبی موجود است که می‌توان آن را از شاهکارهای چوب‌بری دورهٔ مغول ایران محسوب داشت. (تصویر۹) تزیینات زیبای آن عبارت است از اشکال توریقی و نقوش خطی و اشکال نباتی و گل و گیاه که از آنها شکوفه و اشکال برگ نخلی منشعب می‌شود و از صنایع چینی اقتباس شده است. کتیبهٔ آن علاوه بر نام دوازده امام(ع) اسم سازندهٔ آن یعنی حسن بن‌سلیمان اصفهانی را نشان می‌دهد و تاریخ ساخت آن ذی الحجهٔ سال ۷۶۱ هجری (نوامبر۱۴۶۰م.) ذکر شده است. نام سازندهٔ این رحل قرآن حاکی از آن است که این قطعه در ایران ساخته شده ولی اسلوب و طرز کار آن که با چوب‌بری قرن چهاردم در مغرب ترکستان شباهت دارد دلیل بر آن است که این قطعه در

تصویر ۹: رحل قرآن با نقش سرو، گلدان و طاق محراب، سال ساخت ۷۶۱ق./۱۴۶۰م. (مأخذ تصویر: براند، ۱۳۸۳: ۱۲۴)

ترکستان ساخته شده است. سازنده و حکّاک از همهٔ عناصر تزیینی مکتب مغول استفاده کرده و آنها را با تأثیر کامل در گوشه‌ها و منطقه‌های مختلف قرار داده و گاهی اشکال مشبّک و توخالی و گاهی چند طرح مختلف را بر روی هم قرار داده است (دیماند، ۱۳۸۳: ۱۲۳).

از دیگر خصوصیات بارز این رحل، علاوه بر نقش سرو و طاق محراب می‌توان به قرار گرفتن درخت سرو در داخل گلدان اشاره نمود. سنّتی که ریشه در هنر پیش از اسلام داشته و در آثار پس از آن نیز قابل‌رؤیت است. از جمله در قالیچهٔ سروی طاووسی موزهٔ فرش آستان قدس رضوی نیز نقش گلدان تبدیل به نیم‌ستون یا پاستون شده که سرو بر روی آن قرار گرفته است.

همان‌طور که اشاره شد طرّاح کرمانی با مهارت کامل توانسته درخت سرو را با نواری پهن از متن جدا کند و داخل آن را با بُته‌هایی زیبا تزیین نماید. این زیبایی هنگام مقایسه با بُته‌های به‌کاررفته در حاشیه و لچک‌های بالای قالیچه بیش‌تر به چشم می‌خورد. نقش بته تغییر شکل یافتهٔ درخت سرو است که طرّاحان ایرانی با ظرافت تمام انواع آن را در هنرهای سنّتی پدید آورده‌اند. در مورد پیشینهٔ تاریخی بُته در هنر مردم ایران نوشته‌اند از زمان خلفای عباسی این نقش به خصوص در طرح‌های قالی مورد استفاده قرار گرفته است (دانشگر، ۱۳۷۲: ۳۲۰) در کتاب قالی ایران در مورد نقشمایهٔ بُته چنین آمده است:

این نقش تحت عنوان سرو مینوسپنت است و طبق سنن موجود نماد فناناپذیری است. باور دارند که این سرو مربوط به نور ایزد اورمزدا است، حتّی مربوط به شخص زرتشت است. زرتشت را پس از مرگ به قلّهٔ کوهی انتقال دادند و به صورت سرو در آمد (هانگلدین، ۱۳۷۵: ۳۳).

سیسل ادواردز تعابیری همچون آتش مقدّس زرتشت، کاج، نخل، بادام، گلابی، کیسهٔ چرمی و شکل باسمه‌ای مشت بر روی یک سطح گلی یا گچی و حتّی شیارهای رودخانهٔ جومنا در مسیر خود از درهٔ کشمیر را که ایرانیان برای این عنصر تزیینی به‌کار می‌برند قبول ندارد و آنها را بعید می‌داند و معنی آن را در تعبیر لغوی آن به معنی یک دسته برگ می‌داند (ادواردز، ۱۳۶۸: ۴۶ و ۴۷) بُته‌ای که مدّ نظر سیسیل ادوراد بوده در لغت نامهٔ دهخدا این گونه تعریف شده است: «... رستنی و درخت پر شاخ و برگی را گوید که بسیار بلند و به زمین نزدیک است. رستنی که بسیار بلند نشود و به زمین نزدیک باشد، چنانکه خار را بوته خار می‌گویند و گل‌ها و ریاحین نزدیک به زمین را نیز گفته‌اند. رستنی کوچک‌تر از درخت را بته می‌گویند.» (دهخدا،۱۳۷۲: مدخل بوته). این تعریف بسیار متفاوت با نقش بُته در هنر تزیینی ایرانیان است. نقش بته شبیه درخت سروی است که با وزش باد به سمتی خمیده شده است و در فرهنگ‌ها به سروناز مشهور است. سروی که برخلاف سرو آزاد شاخه‌هایش به هر طرف مایل شده‌اند (دهخدا: ۱۳۷۲: مدخل سروناز). محمّدعلی قره‌باغی از طرّاحان بنام فرش تبریز و ایران[۱۳] معتقد بود که نقش بُته عنصر اصلی تشکیل‌دهندهٔ عناصر ختایی و اسلیمی در هنر تزیینی ایران است. او در هنگام تجزیهٔ یک گل شاه عباسی به راحتی تعداد بی‌شماری از انواع بُته‌های ریز و درشت را در میان فضاهای مثبت و منفی یک گل ساده به نمایش درمی‌آورد، ایشان در نهایت هوشمندی جایگاه و سیر تحوّل نقش سرو را در طول تاریخ ایران عیان می‌ساخت. نقشی با جایگاه اساطیری و تاریخی در هنر ایران که از روزگار هخامنشیان تا دوران اسلامی امتداد یافته است و هنرمندان فرش انواع متفاوتی از جمله بادامی، مادر و بچّه ترمه، جقه، خرقه و بُته میر و... را خلق و بر روی بافته‌های خود به‌کار برده‌اند.

از دیگر عناصر گیاهی جالب توجّه در این قالی، حرکت و گردش شاخه‌های ختایی در متن قالی است. این شاخه از طرفین درخت سرو شروع شده و پس از حرکت به سمت بالای فرش در زیر پای طوطی‌ها پایان می‌یابد. بر روی این شاخه‌ها گل‌های ختایی، برگ‌ها، غنچه‌های کوچک و... دیده می‌شود. نکتهٔ جالب توجّه در این شاخه‌ها عدم استفاده از عنصر بُته با توجّه به گستردگی استفاده از آن در حاشیهٔ اصلی، لچک‌های بالای قالی و همچنین داخل درخت سرو است و این امر شاید از نکات منفی است که کمتر به چشم می‌آید؛ زیرا هنرمند طرّاح، توانایی طرح انواع بُته را در قسمت‌های مورد اشاره نشان داده است.

پس از نقوش گیاهی می‌توان به نقوش پرندگانی اشاره نمود که در اطراف درخت سرو قرار گرفته‌اند. طرّاح فرش با ترسیم جفت طاووس ایستاده و طوطی در حال پرواز سعی نموده تا جلوهٔ تصویری و رنگی اثر خود را بیش‌تر نماید. در بالای درخت، درست زیر طاق محراب، دو طوطی سبز رنگ به پرواز درآمده‌اند. تزیینات به‌کاررفته در دُم و تاج سر این پرندگان همچون طاووس‌های پایین قالی کار شده است (نک تصویر شمارهٔ ۴). در مورد طوطی در منابع ادبی مطالب بسیاری آمده است: پرنده‌ای با سر بزرگ، گردن کوتاه و منقار خمیده و با صدای خشن که قادر است اصوات از جمله صدای انسان را تقلید کند. طوطی به خوردن بادام، قند و شکر بسیار علاقه‌مند است و نماد شیرین‌سخنی است.

شکر شکن شوند همه طوطیان هند
زین قند پارسی که به بنگاله می‌رود (حافظ)

طوطی طاووس‌پر کنایه از خورشید و طوطی طوبانشین کنایه از مرغ بهشتی است(یاحقی، ۱۳۸۶ : ۵۶۷ و ۵۶۸). طوطی بیش‌تر در هند یافت می‌شود و از این رو در قصّه‌ها و روایاتی که از طریق فرهنگ هندی به ایران رسیده‌اند، درد جدایی انسان، درونمایه و بنیان قصّه‌هایی است که طوطی در آن نقشی بر عهده گرفته است، گویی انسان با قصّه‌های طوطی از تنهایی و بی‌همزبانی خویش حرف می‌زند (انوشه، ۱۳۷۵: ۴۴۷ و ۴۴۸).

دو طاووس نیز در قسمت پایین درخت طرح شده‌اند. نقاش فرش نیز نهایت سعی خود را در زیباتر شدن این پرندگان به‌کار برده است، به‌طوری که قسمت بدن طاووس‌ها را با رنگ آبی تیره و روشن و تاج دم و بال آنها را با استفاده از رنگ سبز تیره و روشن، رنگ‌بندی نموده است. (تصویر۱۰) این سنّت به تأثیر از کارهای فرنگی در

تصویر ۱۰: طاووس در کنار درخت سرو، نقاش با به‌کارگیری دو رنگ تیره و روشن، بدن، بال و دم‌های طاووس را رنگ‌بندی نموده است.

ابتدا برای تزیین نقوش گیاهی به ویژه گل‌های رز و شکوفه به‌کار می‌رفته است. سیسیل ادوراد این شیوه از رنگ‌بندی را متعلّق به عصر شال‌بافی می‌داند، که از اواخر قرن نوزدهم آغاز و تا وقوع جنگ جهانی اوّل به طول می انجامد:

از ویژگی‌های نخستین قالی‌های کرمانی می‌توان بشاشت و نشاط و ظرافت و زیبایی رنگ را ذکر کرد. علّت موفّقیت در این زمینه به‌کاربردن دو مایه در یک نگارهٔ گل بود، یعنی قرمز سیر و روشن، سبز سیر و روشن و آبی سیر و روشن بدون شکل‌بندی و یا تعیین خطوط مرزی... (ادواردز، ۱۳۶۸: ۲۳۷).

با مشاهدهٔ این اثر می‌توان گفت سنّت رنگ‌بندی کرمانی تا اواسط قرن ۱۴ ق./ ۲۰ م. ادامه یافته و با گذشت زمان در فرش‌های معاصر تبریز به بهترین وجه پدیدار گشته است. نقش طاووس با توجّه به زیبایی و قابلیت رنگ‌بندی جذّابش، در اکثر زمان‌ها مورد توجه هنرمندان سنّتی ایران بوده است، به‌طوری‌که در اکثر آثار جنس نر آن در حالی که با دمش چتری زده مشاهده می‌گردد. جی‌سی کوپر در مورد نماد طاووس در فرهنگ ایرانی می‌نویسد: «...طاووس با پرستش درخت و خورشید تداعی می‌شود. مظهر بی‌مرگی، طول عمر و عشق است. در هنر ایرانی طاووس‌های ایستاده در دو سوی درخت حیات مظهر ثنویت و طبیعت دوگانهٔ انسان هستند. طاووس نشان دهندهٔ سلطنت و تخت سلطنتی پارسیان نیز هست.» (کوپر، ۱۳۷۸: ۲۵۲). طاووس در اسلام نماد کیهانی است. هنگامی که چتر می‌زند علامت کیهان و یا قرص کامل ماه و یا خورشید در سمت الرأس است(شوالیه، گربران، ۱۳۸۵ (جلد چهارم): ۲۰۷).

لازم به ذکر است که استفاده از نقش طاووس در هنرهای صناعی ریشه در هنر پیش از اسلام به ویژه هنر ساسانی دارد، برای این امر می‌توان به گچ‌بری‌های کاخ تیسفون متعلّق به سدهٔ ۶ م. استناد نمود. در قطعه‌ای محفوظ در موزهٔ برلین، هنرمند ساسانی نقش طاووس را در قابی دایره‌ای‌شکل به صورت ایستاده اجرا نموده است. (تصویر۱۱) تداوم نقش طاووس در تزیین پارچه‌های قرون

تصویر ۱۱: نقش طاووس بر گچ‌بری باقی‌مانده از کاخ تیسفون، سدهٔ ۶م. موزهٔ برلین (مأخذ تصویر: گیرشمن، ۱۳۹۰: ۲۰۱)

اوّلیهٔ اسلامی گواهی بر تأثیرپذیری هنرمندان اسلامی از آثار ساسانی است. از جمله آثار معروف می‌توان به پارچهٔ ابریشمین موزهٔ لوور اشاره نمود که در سدهٔ ۴ ق./ ۱۰م. در خراسان بافته شده است. بر روی این پارچه که کتیبه‌ای با نام ابوالمنصور بختگین دارد، علاوه بر نقش طاووس، نقش فیل و شتر نیز مشاهده می‌گردد[۱۴] امّا شاید مهم‌ترین الگوی هنرمندان کرمانی برای به تصویر درآوردن نقش طاووس در مقابل درخت سرو، کاشی‌کاری‌های مسجد جامع کرمان بوده است. هنرمندان صفوی در تزیین ورودی مسجد، دو طاووس را در مقابل گلدانی پر از گل‌های ختایی قرار داده‌اند. تزیین برخی از قسمت‌های گلدان به شیوهٔ درخت سخنگو (واق واق) از جمله زیبایی‌های این قاب کاشی است، به‌طوری‌که هنرمند کاشی‌کار زیرگلدانی را با سر اژدها و دسته‌های گلدان را با نقش ماهی تزیین نموده است. (تصویر ۱۲) در اینجا لازم به ذکر است که

تصویر ۱۲: قسمتی از کاشی‌کاری معرق مسجد جامع کرمان، طرّاح کاشی دو طاووس را در مقابل گلدان اجرا نموده است، از نکات جالب توجّه این قاب کاشی می‌توان به سرهای اژدها در زیر گلدان و نقش ماهی در دسته‌های گلدان اشاره نمود. (مأخذ تصویر: آرشیو دانشجویی)

ترکیب‌بندی طاووس و گلدان از جمله تزیینات مورد توجّه هنرمندان عصر صفوی بوده است به‌طوری‌که نمونه‌هایی از آن را در بقعهٔ هارون ولایت اصفهان، بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی در اصفهان و همچنین قسمتی از تزیینات گنبد الله‌وردی‌خان در حرم مطهّر رضوی می‌توان مشاهده نمود.

این نوع ترکیب‌بندی در آثار متفاوتی قابل‌رؤیت است که شاید تنها وجه تمایز آنها تغییر نقوش جانوری و یا انسانی و گاه گیاهی بوده است. بر کاسهٔ سفالینی محفوظ در موزهٔ آبگینهٔ تهران که در سدهٔ ۳ و ۴ ق./ ۹ و ۱۰ م. در ناحیهٔ نیشابور ساخته شده است می‌توان درخت سروی را مشاهده نمود که شاخه‌های آن اندکی مایل ترسیم شده‌اند. قرار گرفتن درخت در میان دو انسان و پرواز دو پرنده در بالای آن، یادآور درخت زندگی در هنر پیش از اسلام است[۱۵]. امّا مهم‌ترین اثری که شباهت‌های بسیاری با فرش سروی طاووسی گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی دارد، قطعه پارچه‌ای متعلّق به قرون ۴ و ۵ ق./ ۱۰و۱۱م. است. طرّاح این پارچهٔ نفیس سطح آن را با قاب‌های دایره‌ای‌شکل تقسیم‌بندی نموده و برای هر قاب طرحی متفاوت به‌کار برده است. در یکی دو شیردال در مقابل درخت زندگی و در دیگری دو پرندهٔ بزرگ (به احتمال شاهین و یا طوطی) را در اطراف درخت زندگی قرار داده است. امّا جالب‌ترین نقشمایهٔ این پارچه در فضای منفی بین دایره‌ها قابل‌رؤیت است. در این قسمت تقریباً مستطیل‌شکل طرّاح درخت سروی را قرار داده است که دو سمت پایین آن پرندگان زینتی (به احتمال طاووس) به نظارهٔ درخت ایستاده‌اند و در قسمت بالای درخت نیز دو پرنده شبیه به طوطی به پرواز درآمده‌اند (تصویر۱۳).

تصویر۱۳: پارچهٔ پشم و ابریشم، قرن ۴ و ۵ ق./۱۰ و ۱۱م. نقش سرو، طاووس و طوطی در فضای منفی پارچه قابل مشاهده است. (مأخذ تصویر: پوپ، بی تا: ۱۱۵)

این ترکیب‌بندی در عصر صفویان دوباره مورد توجّه هنرمندان پارچه قرار می‌گیرد. در تعدادی از پارچه‌های باقی‌مانده از دوران صفوی می‌توان این ترکیب‌بندی را مشاهده نمود. از جمله می‌توان به پارچه‌ای نخی محفوظ در مجموعهٔ جی. پی. بیکر اشاره نمود که در سده‌های ۱۱و ۱۲ق./ ۱۷ و ۱۸م. به شیوهٔ نقاشی روی پارچه ساخته شده است. طرح کلّی اجرا شده بر سطح پارچه، سروی طاووسی است. در زیر طاق محراب درخت، سروی عظیم مشاهده می‌شود که داخل آن با عناصر ختایی و همچنین پرندگان ظریف تزیین شده است. دو سمت درخت سرو، طاووس‌های زیبایی در حال نظارهٔ درخت هستند. از دیگر نکات جالب توجّه این اثر می‌توان به تعداد بی‌شمار بُته‌های گل‌داری اشاره نمود که در فضای اطراف درخت ترسیم شده‌اند[۱۶] مشابه همین ترکیب‌بندی در برخی از پارچه‌های قلم‌کاری که از دوران قاجار به یادگار مانده مشاهده می‌شود. از جمله این آثار پردهٔ قلم‌کاری است

که به تاریخ ۱۲۱۲ق./ ۱۷۹۸م. در شهر اصفهان بافته شده است. طرّاح این اثر درخت سرو را از درون گلدانی خارج نموده است. طرفین گلدان دو طاووس قرار گرفته‌اند و فضای اطراف درخت سرو و طاق محراب با گردش‌های ظریف ختایی تزیین شده است، در کناره‌های طولی متن دو قاب مستطیل‌شکل قرار دارد که داخل آن نیز با سرو گلدان تزیین شده است[۱۷] . نمونهٔ دیگر پردهٔ قلم‌کاری است که در سال ۱۲۷۷ق./ ۱۸۶۱ م. در بروجرد بافته شده است. در این پارچه نیز همچون نمونهٔ قبلی نقاش بر اساس سنّت بین‌النهرینی درخت سرو را در گلدان قرار داده است. دو سمت درخت سرو علاوه بر طاووس نقش اصیل گرفت و گیر ترسیم شده است، نقشی که ریشه در هنر ایران پیش از اسلام دارد و نمونهٔ شاخص آن در بنای تخت جمشید قابل مشاهده است. فضای اطراف عناصر گیاهی و جانوری با نقوش ختایی تزیین شده است. از دیگر نکات جذّاب این اثر دو قاب مستطیل‌شکل است که جدا از طاق محراب و در دو سمت حاشیه‌های طولی ترسیم شده‌اند. داخل این قاب‌ها نقش سرو و پرنده و طاق محراب همچون نمونهٔ اصلی با ظرافت تمام اجرا شده است. (تصویر۱۴)

تصویر۱۴: پارچهٔ قلم‌کار، منقّش با قالب، بروجرد، ۱۲۷۷ق./ ۱۸۶۱م. (مأخذ تصویر: یاوری، ۱۳۸۵: ۱۶۵)

معرّفی تعدادی از قالی‌های سروی طاووسی بافت کرمان

در بررسی قالی‌های کرمان نمونه‌هایی مشاهده گردید که مشابهت‌هایی زیاد با پارچه‌های قلم‌کار مورد اشاره در این نوشتار داشتند. اکثر این قالی‌ها در اواخر دوران قاجار و اوایل پهلوی بافته شده‌اند که این امر گواهی بر تأثیرپذیری هنرمندان از پیشینیان و همچنین سرچشمهٔ واحد برخی از ترکیب‌بندی‌های ایرانی است. از جمله این آثار، نقشهٔ فرشی است به قلم علی‌محمّد کاشی که با اقتباس از پرده‌های قلم‌کار ساخت بروجرد طرح شده است. هنرمند این اثر را برای کمپانی یونانی انگلیسی[۱۸] طرّاحی نموده است. (تصویر ۱۵) با اینکه شباهت‌های بی‌شماری

تصویر ۱۵: طرح و نقشه قالی سروی طاووسی برای شرکت O.C.M توسّط علی محمّد کاشی. (مأخذ تصویر: صور اسرافیل، ۱۳۸۱: ۳۲۵)

بین این طرح و پردهٔ قلم‌کار مشاهده می‌شود، طرّاح فرش قسمت‌هایی از کار از جمله حاشیه و بالای طاق محراب را به سلیقهٔ خود تغییر داده است. نمونهٔ دیگر فرشی است بافت کرمان با زمینهٔ تیره که بیشترین شباهت را به پردهٔ قلم‌کار بروجرد دارد. (تصویر ۱۶) طرّاحان فرش در کرمان به‌تدریج با ورود نقشمایه‌های غربی این ترکیب‌بندی را تا حدّی از غالب پارچه‌های قلم‌کار خارج و به سبکی خاص و منحصر به فرد اجرا نموده‌اند که چند نمونهٔ باقی‌مانده گواهی بر استقبال مردم از آن بوده است. از جملهٔ این آثار فرشی است محفوظ در موزهٔ فرش ایران که شباهت‌های فراوانی به قالی سروی طاووسی گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی دارد. (تصویر ۱۷) این قالیچه سابقاً در مجموعهٔ نخست‌وزیری نگهداری می‌شده است و از شاخص‌های آن می‌توان به کتیبه‌ای اشاره نمود که در حاشیهٔ فرعی قالیچه بافته شده است. عبارت «از دستگاه حسین، محمّد، غلامعلی»، بافندگان و یا کارگاه تولیدی این اثر نفیس را

مشخّص می‌کند[۱۹] . دومین نمونه فرشی است مشابه دو اثر قبلی با این تفاوت که طرّاح با امتداد حاشیه‌های فرعی و اتّصال آنها به یکدیگر قاب‌های مربع‌شکلی را در گوشه‌های فرش ایجاد نموده است. (تصویر ۱۸) این دو اثر شباهت بسیار زیادی با قالی محفوظ در گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی دارد و به احتمال در یک کارگاه و توسّط یک شخص طرّاحی شده است.

آخرین نمونه نیز قالیچه‌ای است تصویری که طرّاح فرش از الگوی به‌کاررفته در قالیچهٔ سروی طاووسی استفاده نموده امّا به جای درخت سرو و طاووس‌های اطراف آن نقش انسان را قرار داده است. البته او برای زیباتر شدن اثر، حاشیهٔ اصلی قالیچه را با نقش بازوبندی یا قلمدانی تزیین نموده است و داخل هر کدام از قاب‌های مستطیل‌شکل نیز کتیبه‌هایی به خط نستعلیق قرار داده است. (تصویر ۱۹)

تمام این موارد گواهی بر استقبال مردم و هنرمندان فرش کرمان از طرح سروی طاووسی بوده است، نقشی که ریشه در ترکیبی زیبا و منحصر به فرد داشته و هنرمندان ایرانی در طول سال‌ها آن را حفظ کرده‌اند. با توجّه به آثار موجود از اواخر دوران قاجار می‌توان گفت که طرّاحان پارچه و فرش آن را به بهترین وجهی بر آثارشان اجرا نموده‌اند و شاید همین آثار، الگویی برای طرّاحان کاشی دوران معاصر بوده است؛ زیرا مشابه همین ترکیب‌بندی را در قسمتی از کاشی‌کاری حرم مطهّر رضوی می‌توان دید. این قاب کاشی مستطیل‌شکل به شیوهٔ کاشی معرق ساخته شده است. طاق محراب با اسلیمی‌هایی به سبک بناهای فاخر اصفهان از متن جدا شده است. در زیر طاق محراب درخت سرو تنومندی از گلدانی که دو اژدها از آن محافظت می‌کنند خارج شده است. داخل درخت سرو بر بالای گلدان نقش طاووس چترزده به زیبایی تمام خودنمایی می‌کند. دو مرغابی نیز در طرفین گلدان و دو طوطی در بالای درخت سرو مشاهده می‌شوند، این قاب کاشی در دوران معاصر ساخته شده است امّا الگوی به‌کاررفته در آن یادآور قالی سروی طاووسی گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی و پرده‌های قلم‌کار دوران قاجار است. الگویی که نسل به نسل و سینه به سینه توسّط هنرمندان ایرانی انتقال پیدا کرده است. (تصویر ۲۰)

تصویر ۱۶: قالیچهٔ سروی طاووسی بافت کرمان، الگوی به‌کاررفته در این فرش شباهت فراوانی با پردهٔ قلم‌کار بافت بروجرد دارد.
(مأخذ تصویر: صور اصرافیل، ۱۳۸۱: ۳۱۷)

تصویر ۱۷: قالیچهٔ سروی طاووسی، موزهٔ فرش ایران (قبلاً در مجموعهٔ نخست‌وزیری)/ بافت راور کرمان، در قسمتی از کتیبه فرش عبارت «از دستگاه حسین، محمّد غلامعلی» آمده است.
(مأخذ تصویر: عکس از نگارنده)

تصویر ۱۸: قالیچهٔ سروی طاووسی که حاشیهٔ آن متفاوت با دو نمونهٔ قبلی طرّاحی شده است. (مأخذ تصویر: ژوله، ۱۳۸۱: تصویر۱۰۲)

تصویر ۱۹: قالی تصویری بافت کرمان. لچک‌های این قالی و پرندگان طرح شده در زیر آن مشابه قالی سروی طاووسی است.
(مأخذ تصویر: یساولی، ۱۳۷۰: ۳۷۱)

تصویر ۲۰: قاب کاشی معرق با نقش سروی طاووسی، الگوی به‌کاررفته در این قاب کاشی مشابه قالیچهٔ سروی طاووسی گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی است/ حرم مطهّر رضوی، دوران معاصر (مأخذ تصویر: آرشیو مؤسّسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی)

پی نوشت:

۱- Formerly Turkish State Collection / برای مشاهدهٔ تصویر نک: Pop, ۱۹۷۷: p ۱۱۷۰

۲- Niche Prayer Rug Or Multiple Niches در فرهنگ جامع فرش ایران سجادهٔ صف این‌گونه تعریف شده است: «در برخی از کناره‌های سجاده‌ای به‌ویژه سجاده‌های آناتولی چند محراب بافته شده که احتمالاً این فرش به هنگام نماز جماعت در مسجدها به عنوان زیرانداز جهت استفادهٔ عموم نمازگزاران مورد بهره برداری قرار می‌گرفته است» (دانشگر، ۱۳۷۲: مدخل سجاده صف).

۳-درختان مقدّس یا زندگی از مهم‌ترین نقوش به‌کاررفته در هنر تزیینی بین‌النهرین باستان بوده‌اند. در فرهنگنامهٔ خدایان، دیوان و نمادهای بین‌النهرین باستان در مورد آن چنین آمده است: «...درختان مقدّس به هر سبک در هنر بین‌النهرین از دوران ماقبل تاریخ تا دورهٔ نو-بابلی به طور رایج ترسیم شده‌اند. در یک زمان درخت بسیار رسمی و اغلب مزیّن است و در زمانی دیگر بیش‌تر به سمت طبیعت‌گرایی نیل می‌کند، ولی در هر مورد معمولاً بالای مکانی مرتفع قرار داشته و یا در موقعیتی نهاده می‌شود که نسبت به علایم دیگر، طرح آن برجسته و بلندتر به نظر آید. در اغلب موارد، درخت با حیوانات یا پیکره‌های فراطبیعی احاطه می‌گردد...» (بلک، گرین، ۱۳۸۵: ۲۸۲ و ۲۸۳).

۴- Samas

۵- در لغت نامهٔ دهخدا در ذیل مدخل سرو در مورد سرو آزاد چنین آمده است: «...سروی که شاخهایش راست باشد. سروی که راست رود و آن را به این اعتبار آزاد گفته‌اند که از قید کجی و ناراستی و پیوستن به شاخ دیگر فارغ است و بعضی گویند هر درختی که میوه ندهد آن را آزاد خوانند چون سرو میوه ندهد آن را آزاد خوانند و جمعی گفته‌اند هر درختی را کمالی و زوالی هست چنان‌که گاهی پر برگ و تازه است و گاهی پژمرده و بی‌برگ و سرو را هیچ یک از آنها نیست و همه وقت سبز و تازه است و این علّت‌ها فارغ و این صفت آزادگان است، بدین جهت آزاد باشد (دهخدا، ۱۳۷۲: مدخل سرو).

۶- the king offers a libation to the moon- god / واژهٔ سرو در هنر اکدی به صورت «شورمنو» آمده است، در لغت‌نامه در ذیل مدخل سرو آمده است که اصل کلمه آکدی است (دهخدا، ۱۳۷۲: مدخل سرو) و این احتمال وجود دارد که به‌کارگیری سرو از تمدّن‌های بین‌النهرینی شروع و با گذر سالیان متمادی در نقش‌برجسته‌های آشوری - عیلامی به کمال خود رسیده است.

۷- Iraq Museum, Baghdad

۸- درخت سرو همانند دیگر درختان همیشه‌بهار، نماد جاودانگی و حیات پس از مرگ است و به همین علّت در کنار گورها در یونان باستان، ایتالیا، خاورمیانه، هندوستان و چین و همچنین اروپای مسیحی یافت می‌گردد و از این لحاظ مربوط به امور تدفینی بود و بدن را پس از مرگ از فساد حفظ می‌کرد. همچنین درخت سرو نماد عیسی(ع) و همچنین نشانهٔ بکرزایی مریم(ع) است. درختان همیشه‌بهار مانند سرو و کاج، نماد امید به زندگی پس از مرگ نزد بسیاری از اقوام مدیترانه‌ای و آسیایی است. در بین‌النهرین کهن میوهٔ مخروطی‌شکل کاج و سرو در مراسم برای ازدواج و باروری یا به عنوان حفاظتی بر ضد آسیب‌های زیان‌آور مانند بیماری به کار می‌رفت (هال، ۱۳۸۳: ۲۹۳). سرو خمره‌ای در چین باستان، درخت شرق و بهار است. به همین دلیل می‌بایست

نزدیک محراب زمین کاشته شود محرابی که در شرق بر پا می‌شود سرو خمره‌ای مانند تمام مخروطیان نماد جاودانگی است و صمغ و میوهٔ آن را جاودانگان مصرف می‌کنند (گربران، شوالیه، ۱۳۸۲ (جلد سوم): ۵۸۰).

۹- حکیم ابوالقاسم فردوسی در کتاب سترگ خود ضمن اقدامات مهم زردشت، اشاره به درخت سرو می‌کند:

یکی سرو آزاده بود از بهشت/ به پیش در آذر آن را بکشت
نبشتی بر زاد سرو سهی/ که پذرفت گشتاسپ دین بهی
چندی بر آمد سالیان/ مرآن سرو استبر گشتش میان
چنان گشت آزاد سرو بلند/ که بر گرد او بر نگشتی کمند

۱۰- برای مطالعهٔ بیشتر در مورد سرو فریومد نک: مولوی، ۱۳۵۳: ۱۷۰ الی ۱۷۴.

۱۱- برای مطالعهٔ بیشتر نک: جلالی، ۱۳۹۲: ۱۴۸.

۱۲- از نمونه‌های دیگری که توسّط آقای پرهام جمع‌آوری و معرّفی شده است، می‌توان به آثار زیر اشاره کرد: ۱- سرو گلدان منبت‌کاری قاب درب مقبرهٔ امیر تیمور گورکانی در سمرقند، در سدهٔ ۹ق./ ۱۵ م. موزهٔ آرمیتاژ ۲- سرو گلدار گلدانی سر درب مسجد شاه اصفهان، مورّخ ۸۵۷ ق./ ۱۴۴۸ م. ۳- سرو منقّش گلدانی کاشی‌کاری معرق خانقاه اصفهان، اواخر سدهٔ ۹ ق./ ۱۵ م. مجموعهٔ کورکیان ۴- اسپر کاشی‌کاری مسجد نوشیراز ۱۰۰۹ق. ۵- سروگلدانی کاشی‌کاری مقرنس سر در مسجد شاه اصفهان ۱۰۲۸ق./ ۱۶۱۹م. ۶- مسجد رستم پاشاه استانبول ۸-۹۵۷ق./ ۹-۱۵۴۸ م. ۷- دیوار نگاره‌های کلیسای وانک ربع سوم سدهٔ ۱۱ق./ ۱۷ م.

۱۳- محمّدعلی قره‌باغی فرش فروش از استادان بنام فرش ایران به سال ۱۳۲۲ شمسی در شهر تبریز به‌دنیا آمده‌اند. لازم به ذکر است که در هنگام ایجاد گروه فرش در دانشگاه صنعتی سهند و بعدها دانشگاه هنر اسلامی تبریز سهم بسزایی در تعلیم و ایجاد انگیزه در بین دانشجویان فرش داشتند.

۱۴- برای مشاهدهٔ تصویر نک: پوپ، آکرمن، ۱۳۸۷(جلد ۱۱، ۱۲، ۱۳): ۹۸۱)

۱۵- برای مشاهدهٔ تصویر نک: پرهام، ۱۳۷۰: ۱۹۰.

۱۶- برای مشاهدهٔ تصویر نک: پوپ، آکرمن، ۱۳۷۸(جلد ۱۱، ۱۲، ۱۳): ۱۰۹۴.

۱۷- برای مشاهدهٔ تصویر نک: پرهام، ۱۳۷۱: ۳۳۰.

۱۸- شرکت o. c. m شرکتی یونانی انگلیسی بود که از سال ۱۳۳۸ الی ۱۳۴۷ش/ ۱۹۶۸م/ ۱۳۸۸ق. به امر تولید فرش در ایران اشتغال داشت.

۱۹- نحوهٔ قرارگیری این فرش در موزهٔ فرش ایران مانع از خواندن دقیق عبارت به‌کاررفته در کتیبهٔ این قالی شده است. اسامی تولیدکنندگان بر اساس کتاب آثار هنری ایران در مجموعهٔ نخست‌وزیری آمده است. لازم به ذکر است که در سمت راست عبارت از دستگاه و همچنین در قسمت بالا عبارتی نامفهوم دیده می‌شود.

منابع و مآخذ:

۱-انوشه، حسن.(۱۳۷۱). دانشنامهٔ ادب فارسی (جلد اوّل). تهران. مؤسّسهٔ فرهنگ و انتشاراتی دانشنامه.

۲-ادواردز،سیسیل.(۱۳۶۸). قالی ایران مترجم مهین دخت صبا. تهران. فرهنگسرا.

۳- برند، باربارا.(۱۳۸۳). هنر اسلامی. مترجم مهناز شایسته فر. تهران. مؤسّسهٔ مطالعات هنر اسلامی.

۴- بلک، جرمی، گرین، آنتونی.(۱۳۸۳). فرهنگنامه خدایان، دیوان و نمادهای بین النهرینی باستان. تهران. امیرکبیر.

۵- پرهام، سیروس.(۱۳۷۰). دستبافتهای عشایری وروستایی فارس (جلد اوّل) تهران. امیر کبیر.

۶- پرهام، سیروس.(۱۳۷۱). دستبافتهای عشایری وروستایی فارس (جلد دوم) تهران. امیر کبیر.

۷- پوپ، آرتور اپهام.(بی تا)، شاهکار های هنر ایران. مترجم پرویز ناقل خانلری. تهران. فرانکلین.

۸-پوپ، آرتر آپم، آکرمن، فیلیس.(۱۳۸۷). سیری در هنر ایران (از دوران پیش از تاریخ تا امروز)(جلد ۶، ۱۱، ۱۲، ۱۳). مترجمان نجف دریابندری و دیگران، تهران، علمی و فرهنگی.

۹- جلالی، میثم.(۱۳۹۲). تاریخ و فرهنگ اسلامی: کاشی های زرّین فام حرم امام رضا علیه السّلام سندی از هویت تاریخی شهر مشهد، مشکوه. شمارهٔ ۱۱۹. ص ۱۳۸ الی ۱۵۸.

۱۰- دانشگر، احمد.(۱۳۷۲). فرهنگ جامع فرش. تهران. نشر دی.

۱۱- دهخدا، علی اکبر.(۱۳۷۲). لغت نامه دهخدا. تهران. دانشگاه تهران.

۱۲-دیماند، موریس اسون.(۱۳۸۳). راهنمای صنایع اسلامی. مترجم عبدالله فریار. تهران. علمی و فرهنگی.

۱۳- ذکاء، یحیی، سمسار، محمّدحسن.(۱۳۵۷). آثار هنری ایران در مجموعهٔ نخست وزیری. تهران. انتشارات نخست وزیری.

۱۴- ژوله، تورج.(۱۳۸۱). پژوهشی در فرش ایران، تهران. یساولی.

۱۵- صوراسرافیل، شیرین.(۱۳۸۱). طرّاحان بزرگ فرش ایران. تهران. پیکان.

۱۶- شوالیه، ژان، گربران، آلن.(۱۳۷۹ الی ۱۳۸۷). فرهنگ نمادها (جلد ۱تا ۵)مترجم سودابه فضایلی. تهران. جیحون.

۱۷- کوپر، جی سی.(۱۳۷۸). فرهنگ مصوّر نمادهای سنّتی. مترجم ملیحه کرباسیان. تهران. فرشاد.

۱۸- گیرشمن، رمان.(۱۳۹۰). هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی. مترجم بهرام فره وشی. تهران. علمی و فرهنگی.

۱۹- گیرشمن، رمان.(۱۳۹۰). هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی. مترجم بهرام فره وشی. تهران. علمی و فرهنگی.

۲۰- مولوی، عبدالحمید.(۱۳۵۳)، سرو فریومد. مجلهٔ یغما. شمارهٔ ۳۰۹. ص ۱۷۰ الی ۱۷۴.

۲۱-هال، جیمز.(۱۳۸۳). فرهنگ نگاره ای نمادها در هنر شرق و غرب. مترجم رقیه بهزادی. تهران. معاصر.

۲۲-هانگلدین، آرمن.(۱۳۷۵). قالی‌های ایرانی. مترجم اصغر کریمی. تهران. یساولی.

۲۳-یاحقی، محمّد جعفر.(۱۳۸۶). فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها در ادبیّات فارسی. تهران. معاصر.

۲۴-یاوری، حسین، بطلانی یادگار، علیرضا، هلالی، هاله.(۱۳۸۵). اصفهان، قلمکار اصفهان. تهران. فرهنگستان هنر.

۲۵-یساولی، جواد.(۱۳۷۰). مقدّمه‌ای بر شناخت قالی ایران. تهران. فرهنگسرا.

۲۶-Berinstain, Valerie, Day, Susan.(۱۹۶۶). GRAT CARPETS of the world. Italy: the Vendome press.

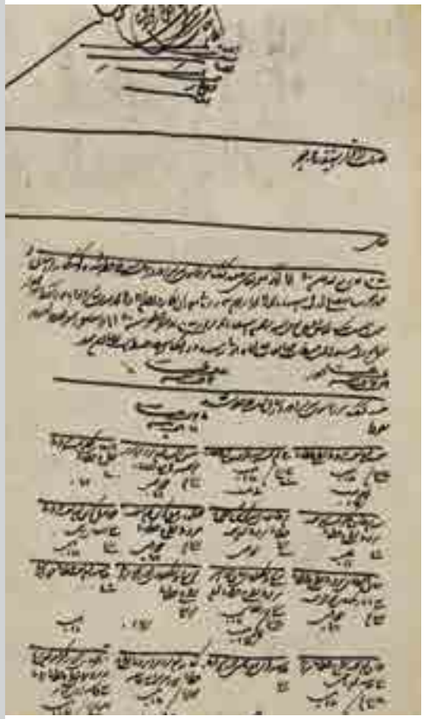
۲۷-Pop, Arthur upham.(۱۹۷۷). A survey of Persian art. Tehran: Soroush press.

اسماعیل بیگ؛ نقاش و هنرمند آستان قدس در دورهٔ افشاریه

اعظم نظرکرده*

چکیده:
در آرامگاه امامان، امامزادگان و شخصیت‌های مهمی که دارای گنبد و بارگاه و حریم هستند، عموماً نقاشی‌هایی از انواع مختلف آن به چشم می خورد. حرم مطهر امام رضا(ع)در ایران نیز از جمله این بناهاست که در دوره‌های مختلف همواره مورد توجّه هنرمندان و حامیان آنها بوده است. هنر نقاشی و تزیینات هنری در قسمت‌های زیادی از صحن و سرای حرم رضوی شکوفا شد و هنرمندانی در این عصر به ظهور رسیدند که بر طبق اسناد موجود در آرشیو مدیریت اسناد و مطبوعات آستان قدس رضوی تنها در محدودهٔ زمانی مشخص نام‌شان درخشان گشت و بعد از آن دوره، دیگر نامی از ایشان به میان نیامد؛ از جمله این افراد «اسماعیل بیگ نقاش» است که در این پژوهش تا حدودی با خدمات این هنرمند برجسته آشنا خواهیم شد.

کلیدواژه:حرم رضوی، نقاش، اسماعیل بیگ، دورهٔ افشاریه



* کارشناس نمایه سازی اسناد
nazarkardeh87@yahoo.com

مقدّمه:

از ویژگی‌های ذاتی هنر اسلامی این است که این هنر می‌کوشد فضایی ایجاد کند تا در آن انسان بتواند وزن و وقار فطری اوّلیهٔ خود را بازیابد. در فلسفهٔ این هنر، هیچ مانعی نباید به عنوان حجاب بین انسان و حضور نامریی خداوند قرار گیرد. هنر اسلامی در وهلهٔ نخست ایجاد یك نوع خلاء می‌کند و همهٔ پریشانی‌ها و تمایلات دنیوی را از میان برمی‌دارد و در وهلهٔ دوم نظامی را جایگزین آن می‌سازد که مبیّن تعادل و آرامش و صلح است. اماکن مذهبی چون مساجد، مدارس، امامزاده‌ها و خانقاه‌ها، انسان را به اشراق و شهود سوق می‌دهد.

هنر خوشنویسی، کتیبه‌نگاری و نقاشی با توجّه به تقدّسی که در تاریخ اسلام دارد، با وجود تمامی تفاوت‌های سبك شناختی و تنوّع منطقه‌ای نوشتارها، در تمامی دوران‌ها به عنوان عنصری تزیینی در یکدست کردن انواع گوناگون بناها به کار رفته است. در آرامگاه امامان، امامزادگان و شخصیت‌های مهمی که دارای گنبد و بارگاه و حریم هستند، عموماً نقاشی‌هایی از انواع مختلف آن به چشم می خورد. حرم مطهر امام رضا(ع)در ایران نیز از جمله این بناهاست که در دوره‌های مختلف همواره مورد توجّه هنرمندان و حامیان آنها بوده است. هنر نقاشی و تزیینات هنری در قسمت‌های زیادی از صحن و سرای حرم رضوی شکوفا شد و هنرمندانی در این عصر به ظهور رسیدند که بر طبق اسناد موجود در آرشیو مدیریت اسناد و مطبوعات آستان قدس رضوی تنها در محدودهٔ زمانی مشخص نام‌شان درخشان گشت و بعد از آن دوره، دیگر نامی از ایشان به میان نیامد.

از جمله این افراد به نام «اسماعیل بیگ نقاش» برمی‌خوریم که در آرشیو مزبور ۳۹ سند در مورد اقدامات و خدمات وی در تزیین و نقاشی حرم مطهر رضوی در فاصلهٔ سال‌های ۱۱۵۵ تا ۱۱۶۱ق. موجود است. همان‌گونه که بیشتر کارهای بنایی به عهدهٔ استاد حسن قمی (سند ۳۷۰۵۳/۲۰)، استاد ابراهیم بنا(۳۷۰۵۹/۱) و کاشی‌کاری‌های حرم به عمل استاد جعفر کاشی‌تراش(۳۷۰۵۳/۲۳) بوده است، نقاشی‌های رواق‌های اطراف بقعه، گنبد الله‌وردی خان، گنبد اپک میرزا و... نیز اکثراً بر عهدهٔ اسماعیل بیگ نقاش است.

نقاشی‌های زیبای رواق‌های دارالحفاظ(سند۳۵۱۱۸/۶)، رواق دارالسیاده(سند ۳۷۰۲۹/۸)، رواق دارالسعاده و طاق بالاسر مبارک به خصوص شاهکارهای طرح‌های ختایی، اسلیمی و ترنج‌های ایوان‌ها و شمسه‌های شنجرف مسجد بالاسر مبارک، به دستان هنرمند استادان نقاشی چون اسماعیل بیگ نقاش سپرده شده است(۳۷۰۱۲/۱۳). از جمله گنبدهای موجود در مجموعهٔ حرم، گنبد اپک میرزا است که در شرق دارالحفاظ و جنوب گنبد حاتم‌خانی و شمال دارالسلام واقع شده بود. تعمیرات نقاشی این گنبد در ربیع الاوّل ۱۱۶۰ق. توسّط اسماعیل بیگ نقاش و طی استیفانامچه‌ای[۲] صورت گرفته است که علاوه بر فیل‌گوش‌ها، شمسه و ترنج، کتیبه‌های آن نیز مورد مرمّت قرار گرفته و نقاشی شده است(سند ۳۷۱۱۳/۱). نقاشی ترنج‌های دورگنبد مطهر به سال ۱۱۶۰ق. نیز که به مبلغ ۱۴ تومان و ۳۰۰ دینار هزینه انجام گرفته به دست اسماعیل بیگ نقاش طراحی شده است(سند ۳۷۱۱۳/۲).

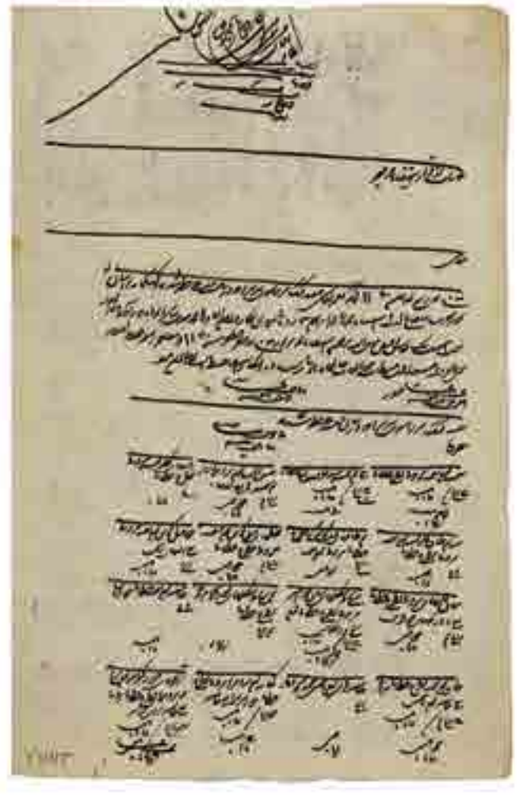
هنرشان در نظر وی شایستگی این را داشت که در جایگاهی همچون حرم امام همام ثامن خودنمایی کند. هنرایران در این دوره، از هنر هندی نیز تأثیر پذیرفت .نقاشان ایران به خصوص از نقش‌مایه‌های گل و بتهٔ هندی بهره گرفتند و به چهره‌پردازی آنها علاقه نشان دادند و گاهی نیز آنها را به طور مستقیم سرمشق قرار دادند.[۱]

اسماعیل بیگ نقاش:

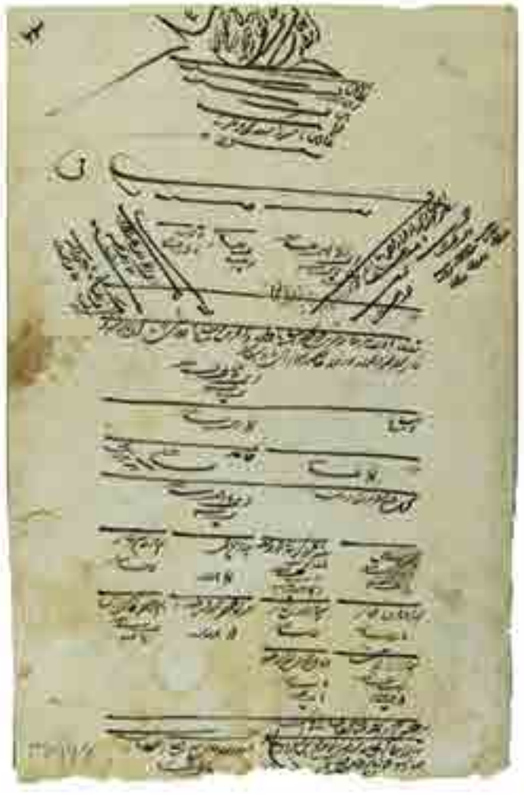
انواع هنرها به ویژه هنر نقاشی و تزیینات هنری رفته رفته در قسمت‌های زیادی از صحن و سرای حرم رضوی شکوفا شد و هنرمندانی در این عصر به ظهور رسیدند که بر طبق اسناد موجود در آرشیو مدیریت اسناد و مطبوعات آستان قدس رضوی تنها در محدودهٔ زمانی مشخص نام‌شان درخشان گشت و بعد از آن دوره، دیگر نامی از ایشان به میان نیامد.

از جمله این افراد به نام «اسماعیل بیگ نقاش» برمی‌خوریم که در آرشیو مزبور ۳۹ سند در مورد اقدامات و خدمات وی در تزیین و نقاشی حرم مطهر رضوی در فاصلهٔ سال‌های ۱۱۵۵ تا ۱۱۶۱ق. موجود است. همان‌گونه که بیشتر کارهای بنایی به عهدهٔ استاد حسن قمی (سند ۳۷۰۵۳/۲۰)، استاد ابراهیم بنا(۳۷۰۵۹/۱) و کاشی‌کاری‌های حرم به عمل استاد جعفر کاشی‌تراش(۳۷۰۵۳/۲۳) بوده است، نقاشی‌های رواق‌های اطراف بقعه، گنبد الله‌وردی خان، گنبد اپک میرزا و... نیز اکثراً بر عهدهٔ اسماعیل بیگ نقاش است.

نقاشی‌های زیبای رواق‌های دارالحفاظ(سند۳۵۱۱۸/۶)، رواق دارالسیاده(سند ۳۷۰۲۹/۸)، رواق دارالسعاده و طاق بالاسر مبارک به خصوص شاهکارهای طرح‌های ختایی، اسلیمی و ترنج‌های ایوان‌ها و شمسه‌های شنجرف مسجد بالاسر مبارک، به دستان هنرمند استادان نقاشی چون اسماعیل بیگ نقاش سپرده شده است(۳۷۰۱۲/۱۳). از جمله گنبدهای موجود در مجموعهٔ حرم، گنبد اپک میرزا است که در شرق دارالحفاظ و جنوب گنبد حاتم‌خانی و شمال دارالسلام واقع شده بود. تعمیرات نقاشی این گنبد در ربیع الاوّل ۱۱۶۰ق. توسّط اسماعیل بیگ نقاش و طی استیفانامچه‌ای[۲] صورت گرفته است که علاوه بر فیل‌گوش‌ها، شمسه و ترنج، کتیبه‌های آن نیز مورد مرمّت قرار گرفته و نقاشی شده است(سند ۳۷۱۱۳/۱). نقاشی ترنج‌های دورگنبد مطهر به سال ۱۱۶۰ق. نیز که به مبلغ ۱۴ تومان و ۳۰۰ دینار هزینه انجام گرفته به دست اسماعیل بیگ نقاش طراحی شده است(سند ۳۷۱۱۳/۲).

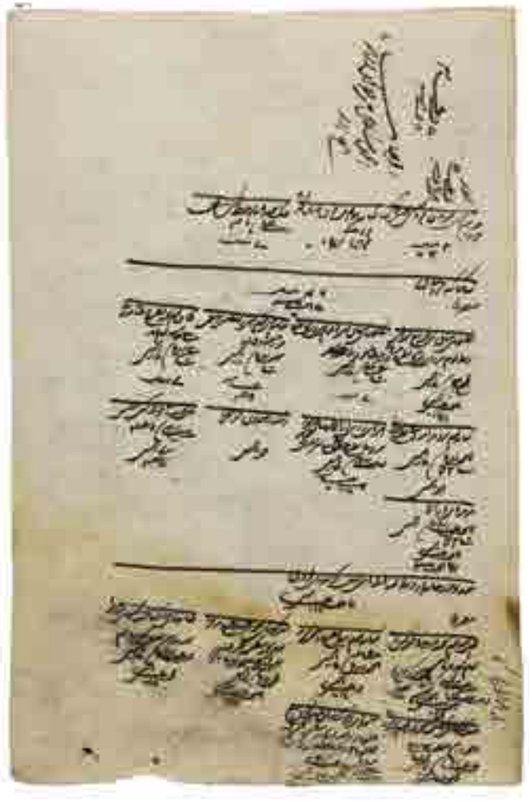


(سند ۳۷۱۱۳/۲)



(سند ۳۶۹۶۶/۱)

(سند۳۶۹۱۵/۲۸)



(سند ۳۷۱۴۹/۶)

ارزش‌های اطّلاعاتی اسناد:

متأسفانه از این هنرمند چیره‌دست در منابع تاریخی که در آنها از معماری و تزیینات حرم به دست هنرمندان مختلف یاد شده است اثر و ردپایی نیافتیم. به نظر می‌رسد اگر نام بعضی از این افراد را در فاصلهٔ سال‌های یاد شده با این شخص تطبیق دهیم با کمی تفاوت به یک شخصیت واحد دست می‌یابیم؛ امّا از آن جایی که نام این هنرمند نقاش فقط با همین ترکیب یعنی «اسماعیل بیگ نقاش» در همهٔ اسناد آمده، برای پیشگیری از احتمال خطا فقط به بررسی اسناد پرداختیم و از تطبیق این نام با افراد مشابه خودداری کردیم. بررسی اسناد سال‌های ۱۱۵۵ تا ۱۱۶۰ق. در مورد تعمیرات حرم و اماکن متبرّکهٔ رضوی به خصوص نقاشی‌های قسمت‌های مختلف آن نشان می‌دهد که این وظیفهٔ خطیر عمدتاً و شاید تقریباً تمام آنها به عهدهٔ اسماعیل بیگ نقاش بوده که اجرتی بین ۵۰۰ تا ۱۰۰۰ نادری[۳] بابت هنرمندی‌هایش دریافت کرده است. در بعضی از این اسناد نقاشی‌های قسمت‌های نزدیک مضجع شریف مانند طاق بالاسر مبارک و پیش رو و همچنین مسجد بالاسر با عنوان کلّی حرم محترم ثبت شده است(سند ۳۶۹۶۶/۱).

در استیفانامچه‌های تعمیرات آستان قدس، مواردی وجود دارد که نقاشی رواق‌های مبارکهٔ دارالسیاده و صفّه در شمشاد به دست استاد اسماعیل نقاش به قیمت ۸۴۲ نادری و ۲۸۰ دینار انجام گرفته و اکثر هم در این نقاشی‌ها از مصالحی چون طلا، لاجورد، شنجرف و نقره استفاده شده است (سند۳۶۹۱۶/۲۹). در بعضی از این اسناد برات اجرت نقاشی‌های انجام شده توسّط استاد اسماعیل بیگ نقاش از حاصل ضریح مبارک پرداخت شده است که معمولاً نذوراتی بود که زوّار نذر حرم مطهر می‌کردند (سند۳۶۹۱۵/۲۸).

در سندی آمده: « کتّاب عالیحضرت مستوفی سرکار فیض آثار موازی هشتصد و پنجاه نادری و شصت و دو دینار و نیم استیفانامچه نقاشی مسجد مبارک حرم محترم را که عالیقدر رفیع مقدار معمار باشی سر کار دیوان اعلی برآورد و مهر نموده در دفتر سر کار ثبت و ضبط و اجرت بنایی و قیمت گچ را از بابت تحویلداری استاد مهدی و استاد ابراهیم بیگ و اجرت نقاشی و مصالح از بابت تحویلات اسماعیل بیگ نقاش و اجرت طلاکوبی آن را از بابت تحویلات استادان طلا کوب و قیمت طلا را هم نجابت و رفعت و معالی پناه آقا محمد حسین تحویلدار نقدی برات صادر نموده شرح دفتری قلمی نمایند. قرارا شهر ذیحجه الحرام سنه ۱۱۵۶ق». این امر نشان می‌دهد که نقاشی‌های قسمت‌های مختلف به خصوص مسجد بالاسر مبارک دارای طلاکوبی‌های ارزشمندی بوده که بابت تحویل طلای مورد نیاز آن هم تحویلدار نقدی آستانه برات رسمی صادر نموده است(سند۲۷۰۱۲/۱۳).

در اسناد مربوط به نقاشی قسمت‌های مختلف حرم علاوه بر ذکر هزینه‌ها و مصالح مورد استفاده، مکان‌هایی که نقاشی آنها به عهدهٔ اسماعیل بیگ نقاش بوده است نیز به تفکیک ذکر شده است. از جمله این مکان‌های یاد شده در حرم محترم (یعنی بقعهٔ مبارکه) از روی کتیبهٔ گچ‌بری تا پای طاق و میان‌طاق فوق در مرصّع که فیل‌گوش‌ها با طرح اسلیمی طلا بوم لاجورد نقاشی شده، ازاره‌های روی گلدسته‌های حرم، طاق بالاسر مبارک و عقب سر مبارک که کتیبهٔ خطی آن نقاشی شده، صفّهٔ بالا سر مبارک بوم طلا به طرح ختایی و کتیبهٔ خط فوق در شمشاد بوم لاجورد با خط طلا، کشیک‌خانهٔ فوق آب انبار با حاشیه‌های چینی نمای طرح گل و بوته و نخل‌های بوم رنگی به طرح ختایی و گل سفید مالی کفش‌گاه‌های گنبد الله‌وردی‌خان در سال ۱۱۵۷ق. است(۳۷۰۵۳/۶؛ ۳۷۰۵۳/۸).

در دفتر توجیهاتی که مربوط به تعمیرات حرم مطهر در سال ۱۱۶۰ق. است آمده که: «تعمیر نقاشی جنبد کپک میرزا (گنبد اپک میرزا) و غیره از قرار برات بتاریخ شهر ربیع الاول سنه ۱۱۶۰ق. که تعمیر نقاشی جنبد کپک میرزا سوای سرسرا که در سال قبل ملاحظه شد و کشیک‌خانهٔ فراشان به جهت اجرت و مصالح از قرار اســتیفانامچه که آقا ابراهیم معمار و باقی معماران سرکار و آقا مهدی مباشر دیوانی مهر نموده‌اند به عمل اسماعیل بیگ نقاش که به تعلیقچه متولی رسانید ۱۹ زرع و ۷۴۷۵ گره، ۳۹۵ نادری و ۸۷۵دینار، گنبد کپک میرزا و غیره، ۱۳۸ نادری و ۳۳۷ دینار»

در این سند محل‌های موردنظر با شمسه‌های بوم سفید بــه طرح ختایی و نیم‌طاق‌های بوم ســفید به طرح ختایی نقاشی شده‌اند(سند۳۷۱۴۹/۵). هم‌چنین گنبد توحیدخانه از جملــه مکان‌هایی اســت که در این ســند نام آن جلب توجّــه می‌کند که نقاشــی آن از وســط شمســهٔ آن تا پای فیل‌گوش‌های اوّل به قیمت ۱۵۵ نادری و ۱۰۰ دینار انجام گرفته است(سند ۳۷۱۴۹/۶).

شمارهٔ سند:۳۷۱۴۱/۱
تاریخ سند:۱۱۶۰ق.
هزینه‌های تعمیرگنبد اپک میرزا و مسجد جامع گوهرشاد
انتظام مهمات و معاملات سرکار فیض آثار و مسجد جامع سنه بارس ئیل
توجیهات ـــــــ ومقررات ـــــــ
مقررات ـــــ
ســـــرکار
فیض آثار
صورت ـــــ
المذکور
اســتیفانامچه ـــــ
تعمیرات ســرکار فیض آثار و مســجد جامع
ســـــرکار
فیض آثار
اســتیفانامچــه
به تاریخ شهر صفر المظفر ســنه ۱۱۶۰ آنکه استیفانامچه تعمیرات ســرکار آستانه مقدســه متبرکه که به تاریخ شهر صفر المظفر ســنه ۱۱۶۰ ملاحظه نمود
۹۸۲ نادری و ۳۶۰ دینار
نقاشی

به عمل اسماعیل بیگ نقاش عن اجرت و مصالح جنبد کپک میرزا ســوی سرسرا که در سال قبل ملاحظه شده [مفرده ؟]			۳۹۵ نادری و ۲۷۵ دینار ۱۳۸ نادری و ۳۳۷ دینار
شمسه بوم سفید مروقی به طرح ختایی	سه نیم شمسه سه طرف شرح ایضا	شش الب (۱) بوم ســر دمرا زیر نیم شمسه شرح ایضا	الیهای گلو شمسه مروقی به طرح ختایی
سه زرع فی ۳۰۰ نادری	سه زرع و نیم فی ۳۰۰ نادری	یک زرع و نیم	نیم زرع
۴ نادری و ۴۰۰ دینار	۶ نادری	۲ نادری و ۲۰۰ دینار	۲۰۰ دینار
سه نیم‌طاق گلو شمسه بوم سفید مروقی به طرح خطایی	نیم طاقهای فیل گوش به طرح خطایی مروقی بوم سفید	نعلهای فیل گوش بوم سفید مروقی به طرح خطایی	دو فیل گوش بوم سفید مورقی مع الیهای رسمی
نیم زرع	یک زرع و نیم	یک زرع و نیم	یک زرع
۱۰۰ نادری	۲ نادری	۲ نادری و ۲۰۰ دینار	۱ نادری و ۳۰۰ دینار
میان الیها مروقی به طرح خطایی مع پا باریکهای دو طرف	ترنج و شکلهای میان دو آستر مروّقی به طرح خطایی بوم ترنج و زنگار	نیم ترنج و شکلهای دو پنجره مروّجی به طرح خطایی	حاشیه بوم سفید خطایی دور پنجره و اصل
یک زرع و نیم	سه زرع فی ۲۰۰ نادری	نیم زرع	نیم زرع
۲ نادری و ۲۰۰ دینار	۴ نادری و ۴۰۰ دینار	۴۰۰ دینار	۱۰۰ نادری
طاق بوم سفید به طرح خطایی مروّقی مع حاشیه بوم باسمی	حاشیه های بوم باسمی دور آسترها و غیره	کتابه بوم سردمرا مروّقی به طرح خطایی دور سرسرا مع حاشیه	ترنجهای دور کردنه بوم ترنج و سردمرا به طرح خطایی مروّجی مع حاشیه روی کتابه
۳ زرع و نیم فی ۳۰۰ نادری	یک زرع	۲ زرع فی ۳۰۰ نادری	۸ زرع فی ۳۰۰ نادری
۵ نادری و ۳۰۰ دینار	۱ نادری و ۱۰۰ دینار	۳ نادری و ۱۰۰ دینار	۱۲ نادری و ۴۰۰ دینار

پی نوشت

۱ - آژند، مکتب نگارگری اصفهان، ۱۹۵.
۲ - اســتیفانامچه: قرارداد مقاطعه‌کاری تعمیراتی چون کاشــی‌کاری، نقاشــی، مقرنس‌کاری و... در حــرم رضوی بــود که مقاطعــهٔ آن به اســتادان کاشــی‌کار، نقــاش مقرنس‌کار و یا کاشی‌تراشــان خارج از آســتان‌قدس که از شهرهای دیگر دعوت به همکاری شده بودند سپرده می‌شد. بیشتر این هنرمندان از شهرهای اصفهان، قم، شیراز، در دورهٔ افشاریه اغلب از کشورهایی چون هند بودند که نادرشــاه ایشــان را به ایران کوچانــده و در مرکز پایتخت خود سکنی داده بود.
۳ - نادری: هر نادری معادل ۵۰۰ دینار بوده است.

تجزیه و تحلیل نشانه‌های تصویری موجود در تابلو فرش شجرهٔ طیبه در موزهٔ آستان قدس رضوی

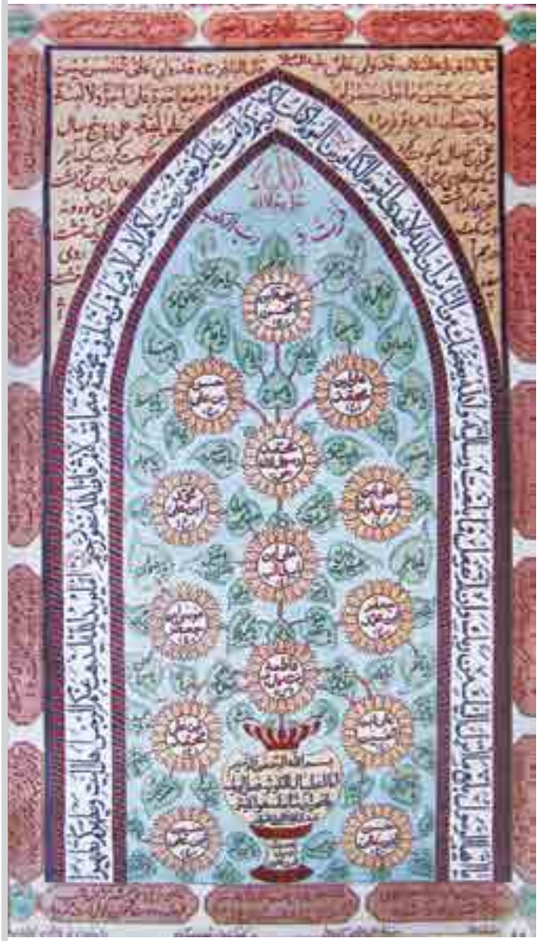
با توجّه به آرای هانری کربن

حسین عابد دوست* زیبا کاظم پور**

چکیده:

تابلو فرش شجرهٔ طیبه، یکی از آثار نفیس موزهٔ آستان قدس رضوی است. این قالی ابریشمی همان طور که از نامش روشن است، درختی پاک را به تصویر کشیده است که نام و اسامی چهارده معصوم، گل‌ها و اسامی پروردگار برگ‌های آن است. متن حاضر سعی دارد به روش توصیفی – تحلیلی به بررسی ساختار اثر و محتوای آن پرداخته و ارتباط ساختار و عناصر بصری اثر را با مفاهیم محتوایی آن بیان کند. تفسیر چگونگی تلفیق نمادهای کهن ایرانی مانند درخت زندگی، سبو، گل آفتابگردان با مفاهیم و نمادهای شیعی از اهداف این پژوهش است. مطالعهٔ ویژگی‌های بصری اثر نشان می‌دهد که این اثر مجموعه‌ای از نشانه‌های تصویری و نوشتاری است که مفاهیم ضمنی آن از تعامل هماهنگ و همسوی میان نشانه‌های نوشتاری و تصویری القا شده است. نشانه‌های تصویری برگرفته از هنرهای کهن ایران (سبو، درخت زندگی، قوس محراب، گل آفتابگردان) و نیز هنرهای سنّتی ایران (شیوهٔ ترکیب‌بندی، تقسیم سطوح، رنگ‌ها و...) است. مفاهیم نمادین نشانه‌های تصویری با نشانه‌های نوشتاری هماهنگ است. برجسته‌ترین این نشانه‌ها سبو، نماد برکت و باوری است که مزیّن به سورهٔ کوثر است. طرح درخت زندگی که منشا حیات و زندگی و نماد برکت است، مزیّن به نام حضرت فاطمهٔ زهرا(س)، حضرت محمّد(ص) و ائمه اطهار(ع) و نیز اسامی مقدّس پروردگار و نیز گل آفتابگردان که نماد نور است و مزیّن به اسامی چهارده معصوم(ع). با بررسی آرای هانری کربن دربارهٔ مبانی نظری هنر شیعی می‌توان چیدمان عناصر بصری و نوشتاری این اثر را مورد مطالعه قرار دارد.

واژگان کلیدی: نشانهٔ تصویری، فرش، شجرهٔ طیبه و آستان قدس رضوی



تابلو فرش شجرهٔ طیبه،گنجینهٔ نفایس رضوی

* دانشجوی دکترای تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد، تهران
Hossienabeddoost@yahoo.com
**.دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد، تهران
zkazempoor@yahoo.com

مقدّمه:

تجزیــه و تحلیل اثر هنری یکــی از راه‌های دریافت و انتقــال آگاهی دربــارهٔ اثر هنری اســت. در واقع تجزیه و تحلیل یک اثر، روشــی اســت که در نهایت به فهم بهتر و کشــف مفاهیم پنهان در اثر می‌انجامد. این نوع پژوهش مبتنی بر تمرکز بر عناصر بــصری و چگونگی ارتباط آنها با یکدیگــر و نیز تحلیل این روابط و عناصر بر اســاس مبانی نظری ویژه است. این نوع پژوهش اگر همراه با ارزیابی و داوری باشــد در حوزهٔ نقد هنری قرار می‌گیرد. متن حاضر ابتدا به توصیف یکی از آثار مجموعهٔ آســتان قدس رضوی پرداختــه، عناصر بــصری و کیفیات بصری و نیز نوشــته‌ها و اجــزای آن را توصیف کرده اســت. این اثــر، تابلو فرش شــجرهٔ طیبه است که طرح و ساختار ویژه‌ای دارد. با تکیه بر نظریات نشانه‌شناســی و تأمّــلات نمادپردازانه می‌توان به شناســایی بهــتر فرم‌های موجود در ایــن اثر پرداخت و نیــز مفاهیم و محتوای پنهان در پس نشــانه‌های تصویری را تفســیر کرد. مفاهیمی که می‌تواند نمایندهٔ تفکّر شیعی هنرمند و سواد بصری برگرفته از فرش‌های سنّتی ایران باشد؛ تلفیقی که به‌خوبی و به شکل خلّاق در این اثر ظهور یافته است، خواه به شکل خودآگاه و یا به شکل ناخودآگاه. آنچه مسلّم اســت هیچ اثر هنری خلق نمی‌شــود که برگرفته از ذهنیات، باورها و تجربیات هنرمند نباشد. بالاخص اثری این چنین که هدیه‌ای خالصانه برای حرم امام محبوب شیعیان ایران، حضرت علی‌بن‌موسی الرّضا(ع) باشد. تجزیه و تحلیل این اثر و مقایسهٔ آن با آرای هانری کربن، نویسنده و متفکّر ســنّت‌گرا، نکات ظریفی را دربارهٔ موضوع، فرم و محتوای تابلو فرش شجرهٔ طیبه آشکار خواهد کرد.

۱-توصیف اثر:

فــرش محرابــی- درختی؛ جنس تار و پــود و پرز آن از ابریشــم اســت. ابعاد آن ۱۴۰× ۸۵ ســانتی‌متر اســت. در مجموع ۱۴رنگ در آن به‌کاررفته است. فرش حاضر توسّط خانم سیده فریده موسوی بافته شده است(گنجینهٔ نفایس رضــوی ،۱۳۸۷،۹۸). طــرح اصلــی این تابلو فــرش درختی اســت که ریشــه در گلدانی دارد مزیّن به سورهٔ کوثر و بر شــاخه‌های آن گل‌های آفتابگردان تصویر شــده است که نــام ائمهٔ اطهار(ع) و حضرت محمّد(ص) بر روی این گل‌ها نوشته شده است. نام شجرهٔ طیبه برگرفته از آیه‌ای از قرآن کریم اســت که در آن ســخن پاک را به درختی پاک تشبیه کرده است:

اَلَــم تَرَ کَیفَ ضَرَبَ الله مَثَلا کَلِمَهً طَیِّبَهً کَشَــجَرَهً طَیِّبَهً اَصلُها ثابِتٌ و فَرعُها فی السَّماء(ابراهیم ، ۲۴)

آیــا ندیدی که خــدا چگونه مثل زده، ســخنی پاک که مانند درختی پاک اســت که ریشه‌اش اســتوار و شاخه‌اش در آسمان است.

برگ‌هــای این درخت به تعداد ســال‌های عمر شریف پیامبر اکرم(ص) بــوده، ۶۳ نام از نام‌های خداوند در درون آنها بافته شــده اســت. ۱۴ گل آفتابگردان، نشــان دهندهٔ ۱۴معصــوم اســت و در میان برگ‌ها که اســامی پروردگار هســتند قرار دارد(همان). در حاشیهٔ دور محراب سه آیهٔ معروف تبلیــغ (مائده۶۷)، کمال دیــن (مائده۳) و تطهیر وجود دارد. این ســه آیه از جمله آیاتی هســتند که علمای اهــل شــیعه و برخی علمای اهل ســنّت در بــاب امامت حضرت علــی(ع) پس از پیامــبر(ص) بیــان می‌کنند(علم الکتاب،۱۳۸۷). در دو طرف طاق محراب، دو روایت به نقل از امام محمّد باقر(ع) در باب عدالت نوشــته و بافته شده است با این مفهوم که عدالت شاخص‌ترین عنصر حکومت ولایت اهل بیت علیهم‌السّــلام است. حاشیهٔ این اثر مزیّن به شعر شاعر معروف معاصر، استاد شهریار، دربارهٔ عدالت حضرت علی(ع) بوده که در بالای محراب صلوات و ســلام خاص حضرت زهرا(س) و اولاد او نقش شده است (گنجینهٔ نفایس رضوی،۱۳۸۷، ۹۸).

۲- تجزیه و تحلیل ساختاری اثر

حاشیهٔ فرش شامل پنج قاب همراه با کتیبهٔ نوشتاری در محور طولی و سه قاب کتیبه‌دار در محور عرضی است که به شــکل متقارن تکرار شده است. مهم‌ترین کتیبهٔ موجود در میانهٔ عرض بالایی فرش قرار دارد، جایی که نوک محراب بر آن تأکید و اشــاره دارد. این قاب مزیّن به کتیبهٔ «بســم الله الرحمن الرحیم» اســت. در مجمــوع، دیگر قاب‌های کتیبه‌دار حاشــیهٔ فرش، اشعار معروف شــهریار در وصف حضرت علی(ع) را دربرگرفته اند.

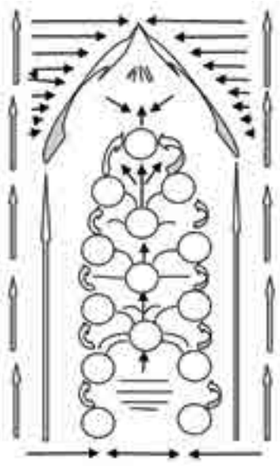
حاشیهٔ بعدی حاشیهٔ باریک است که از خطوط مورّب پیچان ســورمه‌ای و سرخابی تشکیل شــده و قوس محراب را تشــکیل می‌دهد. کتیبهٔ بزرگ ســفیدرنگی در میان این دو نوار حاشــیهٔ باریک قرار دارد که مزیّن به آیاتی از کلام خداوند اســت که « الیــوم اکملت لکم دینکــم» در رأس محراب قــرار گرفته و نقطهٔ تأکید ویژه‌ای اســت. این آیه نزدیک‌تریــن نوشــته به کلمهٔ «الله» در زیــر رأس محراب است.

امّا مهم‌ترین عنصر تصویری این قالی در زمینهٔ آن دیده می‌شــود. ســاختار کلّی طرح متقارن اســت و قالی تقارن طولی مرکــزی دارد؛ یعنی اگر خطی از میانهٔ عرض قالی از بالا به پایین رســم شــود، طرح‌های زمینه در سمت چپ و

راست بر هم منطبق می‌شوند. البته کتیبه‌های نوشتاری با یکدیگـر متفاوتند. یک گلدان مرکزی بـر این محور تقارن در پایین قالی قرار دارد و درختی از آن نشـأت می‌گیرد که چهار گل آفتابگردان در رأس آن قرار گرفته است. این چهار گل چهار سطح دایره‌ای و چهار نقطهٔ تأکید را تشکیل داده اسـت که گل آخر با برگ‌هایی به کلمهٔ « یا نورٌ نور» مزیّن اسـت و به عبارت «الله جل جلالـه» در زیر رأس محراب اشاره دارد.

جهـت مسـلّط ایـن تابلو حرکـت روبه بالا را نشـان می‌دهـد (جهـت رو به بـالا ایسـتایی و اشـتیاق را القا می‌کند)(استینسـون،۱۳۹۰، ۱۱۴). سطوح دایره‌ای گل‌های آفتابگردان نیز حرکت رو به بالا را نشان می‌دهد.(تصویر۱) این جهت‌ها نیز در راستای جلب توجّه به کلمهٔ الله است.

نکتهٔ جالب توجّه این اسـت که گل‌های آفتابگردان که جهت چشـم را به سـمت کلمهٔ «اللـه» هدایت می‌کنند، مزیّـن به نام‌های مبارک ائمه و اهل بیت(ع) هسـتند و با مفهوم هدایت انسان به‌سوی خداوند که ویژگی ائمه است هماهنگی صوری و معنایی دارد. ریز جهت‌هایی که توسّط برگ‌ها ایجاد شده نشانه‌هایی تصویری هستند که حرکت و جوشـش را در سرتاسر تابلو ایجاد کرده و خاصیتی پرکننده برای زمینهٔ قالی ایجاد کرده‌اند. این ریزجهت‌ها با جهت‌های رو به بالا و چرخش چشم به سمت بالا هماهنگ هستند. در مجمـوع حرکت‌های رو به بـالا و حرکت مورّب در این قالی غالب است، هر چند حرکت‌های افقی نیز بسیار است امّـا بیش‌تر این حرکت‌های افقی چشـم را به محور طولی قالی سـوق می‌دهـد. حرکت‌های افقی قاب‌های حاشـیهٔ بالایی قالی مزیّن به «بسم الله الرحمن الرحیم» و اشعاری از شهریار اسـت. در حاشیهٔ پایینی قالی نیز دعای « اللهم اجعـل محیای محیا محمّد و آل محمّد» دیده می‌شـود و اشـعاری از شهریار که همگی می‌تواند با مفهوم خط افق که آرامش، سکون و اطمینان است (استینسون،۱۳۹۰،۱۱۴)، مرتبط باشد. «به نام خداوند بخشندهٔ مهربان»، لحظه‌ای از آغازی با اطمینان به نیرویی عظیم است. «خداوندا زندگی و مـرگ را همراه با محمّد و آلش قرار بده» ، نیز دعایی با اطمینان و آرامش قلبی اسـت و کتیبهٔ « همه شب به این امیدم که نسیم صبحگاهی/ به پیام آشنایی بنوازد آشنا را» نیز امید و انتظار نیکی است که با مفهوم آرامش و اطمینان قلبی هماهنگ است و نیز کتیبهٔ «ز نوای مرغ یاحق بشنو که در دل شـب/ غم دل به دوسـت گفتن چه خوش است شـهریارا» حکایت از شیرینی دعا و مناجات در برابر مقام بزرگ الهی دارد. دو کتیبهٔ شعری موجود بر قاب‌های عرض



تصویر ۱ –ساختار تابلو فرش شجرهٔ طیبه

بالایی قالی که دو سـوی قاب «بسم الله الرحمن الرحیم» قرار گرفته‌اند، حکایت از معرفت و دل‌آگاهی شاعر نسبت بـه مقام بزرگ امـام علی(ع) دارد که بـا مفهوم خط افق هماهنگ است.

« به جز از علی که گوید به پسر که قاتل من چو اسیر توست اکنون به اسیر کن مدارا»

«نه خدا توانش خواند نه بشر توانش گفت متحیّرم چه نامم شه ملک لافتی را»

در بالای قالی فراتر از قاب‌های کتیبه نیز سلام و صلوات بر محمّد(ص) و اهل بیتش و حضرت فاطمه زهرا(س) دیده می‌شود که نقطهٔ نهایی این قالی است. سلام و درود نیز با مفهوم خط افق هماهنگ است.

سنگین‌ترین وزن بصری در پایین قالی قرار دارد، جایی که گلدان مرکزی بر آن قرار گرفته است. نقطهٔ تأکید، نقطهٔ آغاز و منشـا شـکل‌گیری طرح در این قالی سـبو یا گلدان است.

۳- توصیف و تحلیل رنگ:

مجموعه رنگ‌های به‌کاررفته در این اثر، کرم استخوانی، سفید، قهوه‌ای بسیار روشن، قهوه‌ای تیره، خاکی، زرد اخرایی (اکر) سـبز تیره، مایه‌های سبز- سـفید ، قرمز و سورمه‌ای است. کلیهٔ رنگ‌های زمینهٔ حاشیه و فرش، رنگ‌های روشن و سرد و تنهـا رنگ گرم تصویـر، زرد اخرایی به‌کاررفته در گلدان و گل‌های آفتابگردان است که می‌تواند نمادی از گرما و روشنایی نور باشـد. رنگ قرمز و قهوه‌ای درجات بعدی رنگ گرم اسـت. قوس محراب نیز تضاد و هم‌نشینی رنگ سرد و گرم را نشـان می‌دهد. به نظر می‌رسد میزان وسعت رنگ سرد و گرم متعادل است.

۴-تفسیر اثر

ارتبـاط نمادها و نشـانه‌های تصویری هنر کهن ایران با نشانه‌های نوشتاری شیعی در تابلو فرش شجرهٔ طیبه:

در تحلیل روابط نشانه‌های تصویری موجود در این قالی می‌توان دو نوع اساسـی از نشـانه‌ها را در نظر گرفت: دستهٔ اوّل نشانه‌های تصویری مانند گلدان، برگ سبز درخت مرکزی، گل‌های آفتابگردان و نیز شـکل محراب اسـت. دسـتهٔ دوم نشانه‌های نوشتاری است که مجموعه‌ای از آیات قرآنی و اسامی پروردگار و ادعیه و احادیث و شعر فارسی را دربرمی‌گیرد. این نشانه‌های نوشتاری با خطوط نسخ و نستعلیق نگاشته شده‌اند و لایه‌ای اصلی و مفهوم‌ساز برای نشانه‌های تصویری هستند. آنچنان که روشن است این نوشته‌ها فلسفه و مبانی تفکّر شیعی را نشان می‌دهد که با توجّه به پر کردن فضای کلّ اثر می‌تواند

نمایندهٔ تفکّری جهانی باشد.

مهم‌تریـن بخش تزیینی اثر که از نام آن نیز مشـخّص اسـت، درخت یا شجره اسـت. این درخت در مرکز طولی قالی قـرار دارد و همهٔ طرّاحی اثر را تحت تأثیر قرار داده اسـت. امّا یک نکتهٔ مهم در این اثر دیده می‌شود: درخت ریشه در گلدانی به رنگ زرد اخرایی با تزیینات قهوه‌ای تیره دارد. سـبو نماد برکت و باروری اسـت(پوپ،۱۳۸۷،۱۰۵۶) چنان که در متون کهن ایرانی آمده است بیش‌تر آن را برای نازل کـردن باران به کار می‌برده‌اند(همان). سـبو و تنگ آب، نماد آب‌های کیهان اسـت، نمـاد ایزد نیکوکار و مؤنث و مـادر کبیر که آب‌های زندگی و باروری را در همهٔ جهان می‌پراکند(کوپـر،۱۳۸۶،۹۲). این عنصر تصویری همواره با درخـت حیات یـا درخت زندگی که مظهر نیروهای رشـد یابندهٔ حیات و جوشـش زندگی است، ارتباط دارد. در این قالی، سبو همراه با درختی است که گل‌های آن اسامی ائمهٔ اطهار(ع) اسـت. این نشـانه‌های تصویری که در هنر کهن ایران جزو مظاهر زندگی و حیات اسـت و جزو نشـانه‌ها و نمادهای مؤنّث به حسـاب می‌آید، مزیّن به نشـانه‌های نوشتاری است که جالب توجّه است. "انا اعطیناک الکوثر، فصل لربک وانحر، ان شـانئک هوالابتر"، ما تو را (چشمهٔ) کوثر دادیـم، پس برای پروردگارت نمازگـزار و قربانی کن، دشمنت خود بی‌تبار خواهدبود(تصویر۲).

نشانهٔ نوشتاری، همراهی کلمهٔ کوثر به معنای چشمه‌ای جوشـان در بهشت با سبو را نشان می‌دهد. شأن نزول این آیـات را برای حضـور مبارکهٔ حضرت فاطمـهٔ الزهرا(س) دانسته‌اند و مفهوم کلّی آیات هدیهٔ کوثر به پیامبر است و دعوت به نماز و قربانی و تذکّر تباهی نهایی دشمنان است. همهٔ این مفاهیم با مفهوم برکت هماهنگ است. پس یک عنـصر تصویری زنانه و مؤنّث با مفهوم باروری در فرهنگ کهن ایران که با مفهوم آب عجین است در این تصویر مزیّن به نام کوثر(آب) و مفهوم برکت است. چرا که مَثل فاطمهٔ زهرا(س) همانند چشمه‌ای است که همواره جوشان است و این مفهوم با شـجرهٔ طیبه که آغاز آن فاطمهٔ زهرا(س) و شـاخه‌های آن ۱۲ امام از فرزندان اوست هماهنگ است. دو برگ از دهنهٔ گلدان سرچشمه می‌گیرد کلمهٔ "یا حق" بر آن نگاشـته شده است و در میان این دو برگ، نزدیک‌ترین نشـانهٔ تصویری، گل آفتابگردانی است که نشانهٔ نوشتاری "فاطمـه بنت رسـول الله(س)" بر آن حک شـده اسـت. این گل منشـأ شـاخه‌هایی اسـت که گل‌هایی را در میان گرفته‌اند و نام گل‌ها اسـامی ائمهٔ اطهـار(ع) در اطراف و نام علی‌بن‌ابی‌طالب و محمّد رسـول‌الله و حجةابن‌الحسن در محور مرکزی اسـت که جهت آن اشاره به نام خدا دارد. گل‌ها هدایت‌گر چشم به نقطهٔ اصلی تابلو یعنی کلمهٔ الله است.

نشـانهٔ نمادیـن دیگـر، گل آفتابگردان اسـت. این گل نماد پرسـتش و شیدایی اسـت؛ زیرا بنده‌وار تابع خورشید اسـت(کوپر،۱۳۸۶،۱۸) از این‌رو از نشانه‌هایی است که با خورشید و نور ارتباط تنگاتنگی دارد. ائمهٔ اطهار(ع) از آنجا که تجلّیات الهی هسـتند، با نشانه‌های تصویری مرتبط با نور و روشنی(گل آفتابگردان) همراهند.

در این تابلو فرش، نزدیک‌ترین نشانهٔ تصویری به سبو، گل آفتابگردانی اسـت که مزیّن به نـام حضرت زهرا(س) اسـت. ایـن گل تنها گل آفتابگردانی اسـت که با اسـامی پروردگار در سـورهٔ نور، احاطه شده است (نور فوق نـور، نور بعد کل، یا مقدرالنور، یا کبیرالنور) (تصویر ۲).

چند نکتهٔ مهم دربارهٔ نقش‌پردازی سبو و گل آفتابگردان و نشانه‌های نوشتاری موجود بر آن قابل‌تأمل است:

۱- نشـانهٔ سبو و نام حضرت زهرا(س) در پایین صفحه ارجحیت این نماد تصویری و نشـانهٔ نوشـتاری را به دیگر نشـانه‌ها نشـان می‌دهد و می‌توان از آن با نام نشانه‌های تصویری بنیادین یا آغازین یاد کرد.

۲- تقـدّم این نشـانه‌های تصویـری از نظـر مفهوم، هماهنگ با تقدّم نشانه‌های نوشتاری بر آن نسبت به سایر نشانه‌هاست.

۳-این نشانهٔ تصویری سنگین‌ترین سطح و نقطهٔ جلب توجّه صفحه است.

۴- این نشانه‌های تصویری با اسامی نام خداوند ارتباط تنگاتنگی دارد؛ به‌ویژه گل آفتابگردان مزیّن به نام حضرت فاطمه زهرا(س) با آیاتی از نور احاطه شده است.

۵- در ایـن تصویر بعضی از اعداد مقدّس شـیعی نیز به چشـم می‌خورد. عدد یک نمـاد یگانگی، وحدت و آغاز (سـبو و تک درخت، عدد یک را تداعی می‌کنند) در میان اقوام باسـتانی عدد یک نماد وحدت نخسـتین، آغاز امور و آفرینـندهٔ مجموع امکانات اسـت(بهزادی، ۱۳۸۴،۳۹۱). عدد ۵، نشـانهٔ پنج تن مقدّس (گلبرگ‌های اطراف گل‌های آفتابگـردان عدد پنج را تداعی می‌کننـد) و عدد ۱۲ و ۱۴ (تعداد گل‌های آفتابگردان) نشانهٔ چهارده معصوم و دوازده امام است.

برای تفسـیر مفاهیـم ضمنی این نـوع ارتباط بصری نشـانه‌ها می‌توان به مطالبی از هانری کربن اشاره کرد که به تفصیل در کتاب ارض‌ملکوت به آن پرداخته است.

در این تصویر نام فاطمه زهرا آغاز حرکت درخت است

تصویر ۲ سبو مزین به سوره ی کوثر و نام حضرت فاطمه زهرا همراه با یا مقدر النور، یا نور بعد کل نور، یا نور فوق کل نور

و سـبو مزیّن به سـورهٔ کوثر، نزدیک‌ترین نشانهٔ تصویری به نام فاطمه زهرا(س) اسـت. به عبـارت دیگر اوّلین گل آفتابگـردان مزیّن بـه نام حضرت زهرا(س) اسـت. کربن، فاطمهٔ زهـرا(س) را بنیاد و آغـاز ارض مافوق ملکوت یاد کرده است:«فاطمه در هیأت لاهوت، به منزلهٔ ارض مافوق ملکـوت که بنیاد و سـنگ زیر بنای آن اسـت و در زمین عـالم خاک بـه منزلهٔ دختر و روح پیغمـبر(ص) و به عنوان بخشـندهٔ اصل و منشا به کسـانی (است) که به نوبهٔ خود نفس پیغمبرند یعنی سلسلهٔ دوازده امام. وی تجلّی الهی و ولایت است. وی جمع النورین، برخوردگاه دو نور پیغمبری و نور ولایت است. به واسطهٔ اوست که خلقت از مبدأ امر بالطبع حکیمانه است و امامان صاحبان حکمتی هستند که به پیروان و شـیعیان خود منتقـل می‌کند؛ زیرا حکمت در نفس است»(کربن ،۱۳۸۷ ،۱۴۴). در این متن، کربن، فاطمه زهرا(س) را جمع‌النورین، برخوردگاه نور ولایت و پیغمبری می‌دانـد و از این جهت می‌توان دلیـل احاطهٔ نام فاطمه زهرا(س) را با اسـامی و القاب خداوند در سـورهٔ نور بیان کرد. به نظر کربن "مقام فاطمه به درسـت برابر با صورت خورشـید است، که خورشید بدون آن نه تابندگی دارد و نه حرارت. به همین سـبب است که به فاطمه، نامی منسوب به خورشید داده‌اند. فاطمه زهرا(س) فاطمهٔ تابناک، فروزان. کلیهٔ عوالم با این نور فاطمه(س) تشکیل شده است" (کربن، ۱۳۸۷،۱۴۰). کربن در جای دیگری مطلبی را نوشـته است که می‌تواند چرایی تقدّم نشانهٔ تصویری و نوشتاری فاطمه زهرا(س) نسبت به ائمه و حتّی پیامبر اکرم(ص) در این قالی را تبیین کند: "ائمهٔ اثنی عشر(ع) که وظیفهٔ ارشـاد معنوی و ولایـت را پس از رسـالت پیغمبر(حـضرت محمّد(ص)) عهده‌دار شده‌اند، شخص پیغمبر(ص) و دخترش فاطمه(س) که سرسلسـله و اصل دودمان بوده‌اند، این هیأت چهارده معصـوم، نه تنهـا از نظر ظهـور عارضی، موقّت شـخص آنـان در این دنیا، بلکه از جهـت واقعیت وجودهای ازلی و ابـدی و پیش از این عالم، نیز مورد تأمّل واقع شـده‌اند. ذات آنان اساسـاً در زمرهٔ تجلّیات الهی اسـت. آنان اسما و صفـات الهی‌اند»(همان،۱۳۴) بنابراین، دوازده امام(ع) در ذات ربانـی خود با پیغمـبر(ص) و فاطمه زهرا(س) هیأت چهارده معصوم را تشکیل می‌دهند (همان). موقع و مقام و نقـش حضرت فاطمه(س) در این هیأت، مفهومی برتر و مقدّم دارد(همان، ۱۳۵). بدون شخص فاطمه(ع) نه تجلّی امامت وجود خواهد داشـت و نـه ولایت امام؛ زیرا هیأت ایـن وجودهای نـوری همان مکان غیب الهی اسـت. نور آنان به ذات، نور الهی اسـت. لطافت آنها به آن نور امکان شفافیت می‌دهد، بی‌آنکه چیزی از آن را به عنوان خویشتن خویش آنان نگاه بدارد (کربن،۱۳۹،۱۳۸۷).

هانری کربن مقام فاطمه زهرا(س) را مقدّم بر پیامبران می‌داند:

«مقام حـضرت فاطمه(س) همان مرتبـت تجلّی آنان اسـت، چراکه مرتبت وجودی او همان مرتبت نفس است، در هر مرتبه از وجود و نیز مرتبت وجودی فاطمه، سوفیا، صـورت دوم کلیت مدارج معرفت و حکمـت عالیه بدان درجه از تمامیت اسـت که مقام و تقـدّم پیغامبران از نظر معرفـت خدا، به آنان از حضرت فاطمه(س) منوط اسـت. اینـان که خود، در بین یکصد و بیسـت و چهار هزار نبی عالی‌مقام‌تـر بودنـد، آنان‌که پیش از حـضرت محمّد(ص) رسـالت الهی یافتند تا کتاب آسـمانی را ظاهر سازند. آنان خود هنوز هم از مقام حضرت فاطمه –سوفیا- فروترند. چرا که جمیع معارف آنان، وحی‌ها و قدرت‌های معجزات آنان از حضرت فاطمه(س) ناشی می‌شود؛ زیرا فاطمه – سوفیا- لوح محفوظ است.»(همان،۱۴۱).

نتیجه‌گیری:

ساختار کلّی تابلو فرش شجرهٔ طیبه در مجموعهٔ آستان قـدس رضـوی، تعامل هماهنگ و همسـوی نشـانه‌های نوشـتاری وتصویری موجود در قالی شـجرهٔ طیبه را نشان می‌دهد. این اثر نماینده‌ای از تفکّر و باورهای شیعی هنرمند همراه با سـواد بصری برگرفته از هنرهای کهن و هنر سنّتی ایرانی – اسـلامی اسـت. در اثر حاضر نشـانه‌ها و نمادها حضـوری فعّال و وحدتی ارگانیک را به نمایش گذاشـته‌اند به شـکلی که ترکیب فرم و نشانه‌ها هم‌سو و هماهنگ با مفاهیم ضمنی آنهاست. این همسویی در ترکیب و چیدمان گل‌هـا، جهت روبه بالای درخت مرکـزی و حرکت برگ‌ها به خوبی مشـاهده می‌شـود که همگی جهت چشم را از نقطهٔ پایینی اثر به نقطهٔ بالای اثر که رأس محراب و کلمهٔ الله است، هدایت می‌کند. در این اثر، نشانهٔ تصویری سبو سنگین‌ترین وزن بصری را در پایین صفحه ایجاد کرده است و نقطـهٔ آغاز حرکت روبه بالای تصویر اسـت. حرکتی که به نام الله، نام خداوند متعال منتهی می‌شـود. این نشـانه از نظـر نمادیـن در هنر کهـن ایران نماد برکت اسـت و با مفهوم بـاروری، فراوانی و حیات‌بخشـی ارتباط تنگاتنگی دارد. همین مفهوم را در آیه‌ای که زینت بخش سـبو است می‌توان دریافت. سـورهٔ کوثر که شأن نزول آن را مفسرین تولّد حضرت فاطمه زهرا(س) دانسـته‌اند و مفهوم کلّی آن هدیـهٔ کوثر به پیامـبر و دعوت به نمـاز و قربانی و تذکّر تباهی نهایی دشـمنان است. این سـبو آغاز طرح است و آغاز روایتی تصویری و نوشـتاری و نمادیـن متأثّر از تفکّر شیعی که چشم را از پایین به بالا سوق می‌دهد، به‌واسطهٔ چیدمان شـکل‌ها، گل‌ها، شاخه‌ها، برگ‌ها و محراب، تفکّر انسـان شـیعه را با نام ائمه اطهار(ص) به سـمت خداوند هدایت می‌کند. نزدیک‌ترین نشانهٔ نوشتاری به سبو و آغاز شـاخ و برگ گرفتن طرح درختی شـجرهٔ طیبه، طرح غالب اثر، نام حضرت فاطمه زهرا(س) است. این نشانهٔ نوشتاری مقـدّم بر نـام حـضرت رسـول(ص) و علی‌بن‌ابی‌طالب و دیگر ائمه اسـت. نزدیکی آن به سـبو واضح است. فاطمه زهرا(س) چون کوثر اسـت، چشمه‌ای جوشان در بهشت و هدیـهٔ خداوند بر پیغمبر و مـادر و سر آغاز ولایت دوازده امام شـیعه. از این رو نماد برکت است و چشمه‌ای جوشان که از آن دشـمنان به تباهی کشـیده‌خواهند شد (درختی که در این فرش با نام فاطمه آغاز شـد، منتهی به نام قائم آل‌محمّد(ع) است که دوران ظهورش نابودی فساد و تباهی و دشـمنی اسـت به همین جهت تصویرگری شجرهٔ طیبه هماهنگ با آیهٔ آخر سورهٔ کوثر است.)

نشأت گرفتن درختی که مزیّن به اسامی ائمهٔ اطهار(ع) اسـت نیز با جایـگاه معنـوی و زمینی فاطمـه زهرا(س) هماهنـگ اسـت. در ایـن قالی برخـی از اعـداد مقدّس شـیعی نیز به چشـم می‌خـورد. عدد یک نمـاد وحدت و یگانگی و آغاز (سـبو و تک درخت)، عدد ۵ نشانهٔ پنج تن آل‌عبا(گلبرگ‌هـا غالباً عدد پنـج را تداعی می‌کنند) و عدد ۱۲ و ۱۴ (تعداد گل‌های آفتابگردان) نشـانهٔ دوازده امام و چهارده معصوم است. تمام عناصر، نشانه‌ها و نمادها و حتّی شـیوهٔ چیدمان و ترکیب‌بندی اثر مطابق با خاسـتگاه‌های تفکّر و باور شیعی است.

منابع :

-استینسون،اوکویرک،ویگ.بون.کایتون.(۱۳۹۰). مبانی هنر نظریه و عمل. ترجمهٔ محمّدرضا یگانه‌دوست. چاپ اوّل. تهران. انتشارات سمت.

-بهزادی ، رقیه.(۱۳۸۴). قوم‌های کهن قفقاز. چاپ سوم. تهران . نشر نی.

- پوپ، آرتر آپهام و فیلیس اکرمن. (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز. سیروس پرهام و گروه مترجمان. چاپ اوّل. تهران. انتشارات علمی و فرهنگی.

- کربن، هنری.(۱۳۸۷). ارض ملکوت و کالبد انسـان در روز رسـتاخیز از ایران مزدایی تا ایران شـیعی. ترجمهٔ ضیاءالدین دهشیری. چاپ چهارم. تهران. انتشارات طهوری.

-کوپر، جی.سـی.(۱۳۸۶). فرهنگ مصوّر نمادهای سنّتی. ترجمهٔ ملیحه کرباسیان. چاپ دوم. تهران. نشر نو.

-گنجینهٔ نفایس رضوی.(۱۳۸۷)، ویژه‌نامهٔ اطّلاع‌رسانی سازمان کتابخانه‌ها و موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی.

- علم الکتاب. (۱۳۸۷). آیات مربوط به حضرت امیرالمؤمنین(ع) در قرآن

/۱۵/elmolketab.persianblog.ir/post

گونه‌شناسی و بررسی کاشی‌کاری حرم مطهر رضوی در دوران معاصر

هادی خورشیدی*

چکیده:
از جمله مهم‌ترین تزیینات معماری حرم مطهر امام رضا علیه السّلام، هنر کاشی‌کاری است. منظور ما در این مقاله از کاشی‌کاری معاصر شامل آثاری است که پس از دوران قاجار تا کنون ساخته شده است. شاید رسیدن به یک تقسیم‌بندی و شاکلهٔ مشخص در گونه‌شناسی این کاشی‌ها کار چندان آسانی نباشد چرا که به تناسب فضا از روش‌ها و سبک‌هایی متعدّد در خلق این آثار بهره گرفته شده است. در مجموع برخی از این آثار کاملاً با سبک‌های تیموری و صفوی سازگارند و برخی دیگر که در فضاهای نوساز قرار گرفته‌اند بیشتر سلایق روز را به خود گرفته‌اند. در نمونه سازی و جایگزینی کاشی‌های نو به جای کاشی‌های فرسوده غالباً پیروی و الگوبرداری از طرح و رنگ اصیل اثر مدّ نظر بوده است. در کاشی‌کاری معاصر به طرزی آشکار از طرح‌ها و شیوه‌های سایه‌پردازی و گل فرنگی‌های قاجاری پرهیز شده و در عوض پایبندی به سبک و سیاق دورهٔ صفوی بسیار مشهود است.

* کارشناس ارشد مرمّت آثار تاریخی
Hkhorshidi2733@gmail.com

مقدّمه:

هنر کاشی‌کاری از مهم‌ترین تزیینات وابسته به معماری در هنر ایران دورهٔ اسلامی است. مجموعهٔ بناهای حرم مطهر امام رضا علیه السّلام در طول تاریخ خود مورد توجّه معماران و هنرمندان بوده است. کاشی‌کاری به عنوان هنر تزیینی غالب در نماهای بیرونی و برخی نماهای داخلی مجموعهٔ معماری حرم شناخته می‌شود به طوری که سطحی از نماها و بدنه‌های حرم را نمی‌توان یافت که عاری از کاشی‌کاری باشد. اوّلین کاشی‌ها در روضهٔ منوّره و محراب‌های آن در اوایل قرن ششم همزمان با دورهٔ سلجوقی به شکل کاشی زرّین فام ساخته شد. در دورهٔ تیموری شاهد اوج اعتلای کاشی معرق در مسجد گوهرشاد هستیم. همزمان با ساخت صحن عتیق در سدهٔ یازده در عصر صفوی کاشی معرق و هفت رنگی جایگاه خود را در تزیین نماهای بیرونی صحن و رواق گنبد الله‌وردی‌خان پیدا کرد. در عصر قاجار کاشی‌های هفت‌رنگ با طرح‌های گل و بوته، گل فرنگ و پرنده برای تزیین صحن نو(آزادی) به‌کار رفت. تا کنون در پژوهش‌های تخصّصی این حوزه بیشتر به کاشی‌کاری ادوار تاریخی پرداخته شده و کمتر کاشی‌های معاصر مورد توجّه واقع شده است. در این مقاله برآنیم تا سبک‌ها و انواع کاشی‌های معاصر به کار رفته در حرم مطهر را مورد بررسی و تحلیل قرار دهیم.

تحوّلات معماری حرم در دورهٔ معاصر

لازم است قبل از پرداختن به موضوع کاشی‌کاری معاصر، نگاهی گذرا به تحوّلات معماری حرم در عصر حاضر داشته باشیم. در دوران معاصر که خود دو دورهٔ زمانی قبل و بعد از انقلاب اسلامی را شامل می‌شود، تحوّلات ساختاری زیادی در عرصهٔ معماری حرم مطهر روی داده است.

در دورهٔ پهلوی، مقارن سال ۱۳۵۴ش. تخریب‌های گسترده و بی‌ملاحظه‌ای صورت گرفت (سعادت، ۱۹۷۶: ۵۳؛ عطاردی، ۱۳۷۱: ۱۶۳). به احتمال قوی آثاری که در آن دوره تخریب شده، اعم از مدارس علمیه، تیمچه‌ها، کاروانسراها و خانه‌های تاریخی، خود دارای کاشی‌های باارزشی بوده‌اند. متأسفانه هیچ سند تصویری که وضعیت آن بناها را از نظر کاشی‌کاری معلوم کند، وجود ندارد. از جمله بناهایی که متأسفانه در دهه‌های اخیر تخریب شد و رواق دارالولایه به جای آن ساخته شد، مدرسهٔ بالاسر از آثار دوران تیموری بود. برنارد اوکین در کتاب معماری تیموری در خراسان شرح مبسوتی از بنا و تزیینات کاشی آن ارایه داده است(اوکین،۱۳۸۶: ۷۹۳).

در دوران پس از انقلاب اسلامی، صحن‌های جدید ساخته شده، محل و عرصه‌ای برای هنرنمایی هنرمندان کاشی‌کار بوده است. صحن‌های قدس، جمهوری اسلامی، جامع رضوی، هدایت، غدیر و کوثر؛ ساختمان کتابخانه و رواق‌های جدیدالاحداث دارالحجه، دارالولایه، دارالحکمه و دارالهدایه ازجمله آثار پس از انقلاب است. از بین رواق‌ها فقط رواق دارالحکمه دارای کاشی‌کاری است و رواق‌های دیگر کاشی‌کاری مختصری دارند؛ امّا صحن‌های نام‌برده شده و صحن امام خمینی که در سال‌های اخیر به رواق تبدیل شد، دارای تزیینات مفصّل کاشی‌های معرق و معقلی است.

کاشی‌کاری معاصر در رواق‌های تاریخی

تعدادی از رواق‌های قدیمی اماکن متبرّکه در دوران معاصر کاشی‌کاری شده‌اند. برخی از این کاشی‌ها به‌جای آینه‌کاری‌های سابق دورهٔ قاجار ساخته شده‌اند؛ مانند روضهٔ منوّره که دارای آینه‌کاری‌هایی به سبک قاجاری بوده[1] و در سال‌های ۱۳۴۴-۱۳۴۵ش. آینه‌ها برداشته و کاشی‌کاری شده است (آستان قدس رضوی دیروز امروز، ۱۳۵۶: ۱۲۳). رواق دارالضیافه نیز که بخشی از آن در اصل کاشی داشته و بخش اعظم آن آینه‌کاری بوده است، در سال ۱۳۵۰ش. تماماً با کاشی معرق پوشانده‌شد. مسجد بالاسر در سال ۱۳۴۵ش. با کاشی‌کاری معرق زینت یافت. رواق دارالذکر که در واقع حیاط مدرسهٔ علی‌نقی‌میرزا بوده است، در سال ۱۳۵۵ش. با کاشی‌های معرق نفیس آراسته شد.(تصویر۱) رواق دارالشکر نیز در سال ۱۳۸۶ق. کاشی‌کاری گردید(مؤتمن،۱۳۴۸: ۱۴۰).

تصویر۱: نمای کاشی‌کاری رواق دارالذکر، کاشی‌کاری معاصر

کاشی‌کاری صحن ها و فضاهای ارتباطی جدید

راهروهـای ارتباطـی بیـن صحن عتیق و بسـت بالا و پاییـن، راهروی ارتباطی بین بسـت پایین و صحن نو و راهروهـای ارتباطـی صحن نو به‌سـوی رواق امام خمینی از دیگر مجموعه‌های کاشـی معرق معاصر است. نماهای صحن جمهوری اسلامی، قدس و جامع رضوی غالباً با کاشی معرق پوشـش یافته است امّا در صحن‌های جدیدتر شامل صحن هدایت، غدیر و کوثر بیشـتر نماسـازی‌ها با کاشـی معقلی زینت یافته است. در سردر ایوان جنوبی صحن نو، بخش دیگری از کاشـی‌کاری معرق با طرح‌های نوین اجرا گردیده است.(تصویر۲)

تصویر۲: نمای کاشی‌کاری سردر ایوان جنوبی صحن نو، دورهٔ معاصر

ایوان بزرگ جنوبی صحن جامع رضوی (ایوان ولی‌عصر) کـه هم اکنـون (۱۳۹۲) کارهای نهایی کاشـی‌کاری آن در حال انجام اسـت، تماماً با مقرنس‌های بسیار پرکار و عظیم پوشانده شده که در نوع خود کم نظیر است.

در مجموع سـطوح وسـیعی از نماهای جدید با کاشی معرق، معقلی و تا اندازه‌ای کمتر با کاشـی هفت‌رنگ زینت یافته است. از کاشی زیررنگی تقریباً استفاده نمی‌شود؛ مگر در موارد بسیار خاص و سفارشی، مانند جایگزینی کاشی‌های زرّین‌فام روضهٔ منوّره با کاشـی زیررنگی مشابه. از کاشی با طـرح گل‌وبوته (گل‌فرنگ) به شـیوهٔ معـاصر در فضاهای محدودی از قبیل ورودی‌های حرم مطهر استفاده شده است.

نمونهٔ بسیار نادر و قابل توجّه در سال‌های اخیر، احیای کاشی‌های زرّین‌فام، به‌منظور تزیین فضای سرداب مقدّس حضرت رضا علیه‌السّـلام اسـت. این کاشـی‌های نفیس به دست استاد مهدی قانبیگی، از استادان معاصر سفال ایران ساخته شده است (مصاحبه با مهدی قانبیگی، ۱۳۹۰).

در مجموع در دوران معاصر، هنر کاشـی‌کاری به‌عنوان تزیین غالب در معماری فضاهای بیرونی و نماهای خارجی بناها شناخته می‌شـود. در نماهای داخلی رواق‌های جدید دارالولایـه، دارالحجـه و دارالهدایـه و فضاهـای داخلـی کتابخانـهٔ مرکزی، بیشـتر از گچ‌بری، آینه‌کاری و نقاشـی استفاده شده است.

هـنر کاشـی‌کاری معاصر با سـابقه و پشـتوانهٔ عظیم فرهنگـی و تاریخی خود، به‌ویـژه در مجموعهٔ حرم مطهر رضوی توانسـته به‌خوبـی میراث‌دار فرهنـگ و هنر غنی گذشتگان باشد.

ویژگی‌ها و سیر تحوّلات کاشی‌کاری معاصر

شاید برشمردن ویژگی‌هایی مشـخّص برای کاشی‌های دوران معـاصر کار چندان سـاده‌ای نباشـد؛ چـرا که این کاشی‌ها در هر ناحیه از مجموعه بناهای حرم مطهر دارای شـاخص‌ها و ویژگی‌های خاص خود اسـت و بنا به هدفی که مورد نظر بوده و عرصهٔ آزادی عمل طراح و کاشی‌سـاز، متفاوت اسـت. در برخی رواق‌هـا و فضاها که جایگزینی کاشـی قدیمی با کاشـی نو مورد نظر بوده، طرح گذشـته برداشـته شـده و همان طرح با کاشی‌های جدید ساخته و نصب شـده است. در مواردی نیز تغییراتی در طرح و رنگ اتفاق افتاده اسـت؛ مانند تغییرات عمـده‌ای که در طرح کاشی‌های گنبد مسجد گوهر شـاد و قسمت بالایی منارهٔ آن روی داده است[۲].

در تعدادی از رواق‌های تاریخی مانند کاشی‌های روضهٔ منوّره، مسجد بالاسر و رواق دارالضیافه، طرح و اجرا بسیار اصیـل و زیبـا و پرکار انجام پذیرفته اسـت. در این فضاها به‌سـبب قدمت و ارتباط آن با فضاهای کاشـی‌کاری شده، کاشـی‌های بسـیار اصیل (از نظر طرح و رنـگ) با حفظ سـنّت‌ها و سـبک‌های کاشـی دورهٔ صفوی اجرا شده‌اند. (تصویر۳)

رواق دارالضیافه خود از آثار دورهٔ ناصری است که سطح دیوارهای آن با آینه‌کاری‌های قاجار پوشیده بود، امّا پوشش ضلع غربی آن که در واقع سردر ورودی گنبد الله‌وردی‌خان است، با کاشی‌های معرق نفیس عصر صفوی پوشیده شده بود. بنابراین بخشی از رواق آینه‌کاری قاجاری و یک جانب

تصویر۳: قاب کاشی معرق به سبک صفوی، مسجد بالاسر، دورهٔ معاصر

آن کاشی‌کاری صفوی بود. در حدود سال‌های ۱۳۵۰ش. پس از تعمیرات کلّی و سـازه‌ای، آینه‌ها برچیده شد و با حفظ سبک و سیاق کاشـی‌های صفویِ گنبد الله‌وردی‌خان، تمام سـطوح داخلی بنا با کاشی‌های معرق پوشانده شد (آستان قدس دیروز و امروز، ۱۳۵۶: ۵۶).(تصویر۴)

تصویر۴: کاشی‌کاری رواق دارالضیافه، یک صفّهٔ آن متعلّق به عصر صفوی بوده و بقیهٔ صفّه‌ها در دورهٔ معاصر به همان سـبک صفوی کاشی‌کاری شـده است. (تصویر از آرشـیو مرکز اسناد و مطبوعات کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس رضوی)

روضهٔ منـوّره نیز در دورهٔ قاجار آینه‌کاری شـده بود که در سـال‌های ۱۳۴۴-۱۳۴۵ش. آینه‌کاری‌های آن برچیده (آسـتان قدس دیروز و امروز، ۱۳۵۶: ۸۱) و سطح دیوارها در تمامی چهارصفّهٔ گنبدخانه از بالای کتیبهٔ سنگی (منبت نسـتعلیق) تا زیر کتیبهٔ ثلث علیرضا عباسی، با کاشی‌های معرق بسیار زیبا و پرکار پوشانده شد. طرح این کاشی‌ها را نقوش گره و اسلیمی و ختایی تشکیل می‌دهد و گره شش و شمسـه، در نمای اصلی و گره شـش و طبل که برداشتی از نقش کاشـی‌های قدیمی ازاره اسـت، در زیر طاق‌های چهارگانه اجرا شده است.(تصویر۵)

تصویر۵: کاشی‌کاری روضهٔ منوّره، دورهٔ معاصر

مدرسـهٔ علی‌نقی میرزا در سـال ۱۳۵۵ش. با تغییراتی تبدیل به فضای زیارتی شد و تمامی سطوح آن از بالای ازاره و تمامی سـقف آن با کاشـی معرق پرنقش و زیبا پوشانده شـد. سقف آن طاسـه‌بندی گردید و چهار کنج هر طاسه، با مقرنس‌های بسـیار زیبا و کاربندی‌های پوشیده با کاشی تزیین شـد. سـقف رواق دارالشـکر نیز که آینه‌کاری بود، پس از پیروزی انقلاب با کاشی‌های معرق نفیس جایگزین شد(عطاردی، ۱۳۷۱: ۲۸۰). (تصویر۶)

تصویر۶: کاشی‌کاری رواق دارالشکر، دورهٔ معاصر

تصویر۷:کاشی معرق با طرح گل فرنگی الهام گرفته از کاشی‌های هفت رنگ قاجاری، ایوان جنوبی صحن نو، معاصر، (تصویر از نگارنده)

در دورهٔ معاصر از کاشی هفت‌رنگ بسیار کمتر استفاده شده است. شاید این دیدگاه که کاشی معرق از ارزش و اعتبار هنری بالاتری برخوردار است، باعث استفادهٔ اندک از کاشی هفت‌رنگ و رواج عام کاشی معرق شده باشد. دلیل دیگری که می‌توان برای این موضوع فرض کرد، شاید سوابق رنگ‌پریدگی کاشی‌های هفت‌رنگ در گذشته باشد. آنچه از کاشی‌های هفت‌رنگ دورهٔ صفوی در صحن عتیق اصیل باقی مانده، رنگ پریده شده‌اند. کاشی‌های هفت‌رنگ قاجاری صحن نو نیز رنگ پریده است و حتّی کاشی‌های بسیار متأخّر سردر ایوان ساعت، از سمت بست بالا خیابان، که خود جایگزین کاشی‌های هفت‌رنگی صفوی شده‌اند، رنگ‌پریدگی پیدا کرده‌اند. به همین دلیل در دهه‌های گذشته بخش اعظم آن‌ها با کاشی‌های جدید هفت‌رنگ و حتّی معرق جایگزین شده‌اند.

این سوابق که نیاز به مرمّت و تعویض کاشی‌ها در سال‌های بعد را در پی داشته، باعث شده رغبتی به استفاده از کاشی هفت‌رنگ، علی‌رغم هزینهٔ تولید پایین آن وجود نداشته باشد؛ تا جایی که در دههٔ پنجاه شمسی پس از برداشتن کاشی‌های هفت‌رنگ قاجاری ایوان طلای ناصری در صحن نو، آن را با کاشی معرق جدید بازسازی و نوسازی کردند (آستان قدس دیروز و امروز، ۱۳۵۶: ۱۰۱). این عقیده تا جایی پیش رفت که در بخش‌هایی از ایوان جنوبی صحن نو طرح‌های گل سرخی (گل‌فرنگی) قاجاری با کاشی معرق اجرا شده که در نوع خود ابداع و نوآوری به حساب می‌آید.(تصویر۷) در کاشی‌های هفت‌رنگ معاصر با طرح گل سرخ(گل فرنگی) بسیار کم استفاده شده است. یک نمونهٔ نادر از این دست در ورودی‌های جدید حرم مطهر در بست‌های بالا و پایین است.(تصویر۸)

تصویر۸: کاشی هفت‌رنگ با طرح گل‌فرنگ، ورودی‌های جدید بالا و پایین خیابان، معاصر، (تصویر از نگارنده)

از ویژگی‌های بسیار شاخص کاشی‌های معرق معاصر، تنوّع رنگی آنهاست. کاشی‌های قدیمی طیف رنگی محدودتری، شامل لاجوردی، فیروزه‌ای، سفید، سیاه، سبز یشمی، حنایی (تغاری) و در کاشی‌های صفوی زرد اکر داشتند؛ امّا در کاشی‌های معاصر باید به این فهرست، رنگ‌های سبز روشن، آبی روشن، نخودی، زرد، زرشکی و طلایی را افزود.

رنگ زرد در برخی نماسازی‌ها، مانند بخشی از کاشی‌های معرق صحن جمهوری اسلامی، به نارنجی هم تمایل پیدا کرده است. رنگ زمینهٔ قاب‌ها نیز در کاشی‌های معاصر بسیار متنوّع شده و از رنگ‌های لاجوردی، فیروزه‌ای، سفید و زرد به‌عنوان زمینهٔ قاب‌ها استفاده شده است؛ مانند پشت‌بغل‌های ایوانچه‌ها در صحن جامع که از هر چهار رنگ به‌عنوان زمینهٔ استفاده شده است.(تصویر۹و۱۰)

تصویر۹: لچکی کاشی معرق زمینه سفید، صحن جامع، معاصر، (تصویر از نگارنده)

تصویر۱۰: لچکی کاشی معرق زمینه زرد، صحن جامع رضوی، معاصر، (تصویر از نگارنده)

در رواق جدیدالاحداث دارالحکمه که در سال ۱۳۸۸ش. به اتمام رسیده، برخلاف رواق‌ها و فضاهای قدیم و جدید، رنگ زمینهٔ کاشی‌ها از بالای ازاره تا انتهای سقف، کرم و نخودی روشن است.

رنگ طلایی به‌ندرت و در چند ناحیه استفاده شده است. یکی در ایوان عباسی صحن عتیق که نام مبارک حضرت رضا علیه‌السّلام به خط ثلث در آنجا درج است(تصویر۱۱) و دیگر در بالای پنجره فولاد همان صحن که صلوات خاصهٔ حضرت رضا علیه‌السّلام با رنگ طلایی به خط نستعلیق بر روی کاشی معرق اجرا شده است. در ایوان جنوبی صحن جامع نیز در کاشی‌های معرق از رنگ طلایی به‌وفور استفاده شده است.

به‌کارگیری رنگ طلایی به این شکل در کاشی معرق سابقه نداشته و فقط در دورهٔ تیموری در کاشی هفت‌رنگ به شیوه‌ای متفاوت از ورق طلا استفاده شده است.

تصویر۱۱: کتیبهٔ ثلث به رنگ طلایی، دیوار انتهایی ایوان عباسی، صحن عتیق، معاصر

ابتکار عمل بسیار جالبی که در کاشی‌های معرق معاصر به‌عنوان یک شیوهٔ نوین و ابداعی تجلّی یافته، استفاده از قطعات برجستهٔ برنزی طلااندود در بین کاشی‌هاست. در واقع این فن را باید تلفیق فلز و کاشی معرق نامید. در این روش قسمت‌های کتیبه‌ای برجسته و طلایی‌اند و در میان زمینهٔ کاشی معرق واقع شده‌اند. این شیوه که طبعاً در تاریخ کاشی‌سازی معاصر ایران اهمّیت خاصی دارد، ظاهراً پیش‌تر سابقه نداشته و نخستین‌بار در کاشی‌های روضهٔ منوّره و سپس در بخش‌هایی از صحن جمهوری اسلامی و به‌ویژه ایوان طلای آن استفاده شده است.(تصویر۱۲)

تصویر۱۲: نمای کاشی‌کاری ایوان طلای صحن جمهوری اسلامی، معاصر، تلفیق سطوح برجستهٔ طلایی با کاشی معرق

در دورهٔ معاصر از نظر طراحی ابداعات نوینی در کاشی‌ها مشاهده می‌شود؛ اسلیمی‌های دهن اژدری با پیچ‌ها و چنگ‌های فراوان کاربرد وسیعی پیدا کرده است که به نظر می‌رسد از طرح قالی الهام گرفته شده باشد. نمونهٔ چنین طرح‌هایی در نمای بیرونی ایوان جنوبی صحن نو مشاهده می‌شود. ظاهراً طراحی کاشی‌های این سردر به دست توانای مرحوم استاد محمدحسن رضوان، کتیبه‌نویس و طراح معاصر آستان قدس انجام یافته است.(تصویر۱۳)

همچنین کاربرد وسیع‌تر نقوش حیوانی درترکیب با طرح‌های اسلیمی و ختایی و قاب‌های گلدانی از شاخص‌های طراحی کاشی‌های معرق است. طرح‌های حیوانی عبارت‌اند از: نقش طوطی، لک‌لک، سیمرغ، طاووس، اژدها، آهو و ماهی. این نقش‌ها که به‌ویژه در قاب‌های طاق‌نمادار پایهٔ ایوان‌ها اجرا شده‌اند، در ورودی ایوان شرقی و جنوبی صحن نو(تصویر۱۴) و در صحن جمهوری اسلامی و ایوان شمالی صحن قدس(تصویر۱۵)، مشاهده می‌شود. همچنین در پشت‌بغل‌ها در صحن جمهوری اسلامی از نقش سیمرغ استفاده شده است.

تصویر۱۴: کاشی معرق با طرح آهو، نمای بیرونی ایوان شرقی، صحن نو، معاصر

تصویر۱۳: قاب کاشی معرق با طرح اسلیمی دهن اژدری، نمای ایوان صحن امام خمینی(سردر ورودی جنوبی صحن نو)، معاصر، این اثر زیبا به دست استاد محمد حسن رضوان طراحی شده است.

تصویر۱۵: طرح پرنده، کاشی معرق، ایوان شمالی صحن قدس، معاصر، (تصویر از نگارنده)

طـرح آهو در ورودی ایوان شرقی صحن نو (از سـمت بیرون) در چهارطاق، هرکدام دو آهو در مقابل هم و در دو طرف یک گلدان اسـلیمی، اجرا شده است. در همان قاب، گل سرخی هم کار شده است.(تصویر۱۴) طرح فرشته فقط در سردر ورودی کتابخانهٔ مرکزی در بست بالا خیابان دیده می‌شـود. این طرح از طرح حاشیهٔ قالی، معروف به هفت شـهر عشـق موجود در موزهٔ فرش آستان قدس به طراحی محمود فرشـچیان و جعفر رشـتیان برداشت و الگوبرداری شده است. (تصویر۱۶)

طرح‌ها و ترکیب نقوش در قاب‌های کاشی بیش از هر چیز وام‌دار سبک صفوی است. کتیبه‌های خط ثلث، کوفی، نستعلیق و خطوط بنایی در رواق‌ها و صحن‌های جدید به قلم هنرمندان معاصر مانند محمدحسن رضوان، حبیب‌الله فضائلی، سـیدمحمد حسینی موحد و ناصر یعقوبی نوشته شـده‌اند.(نعمتی و رزاقی،۱۳۹۱: ۴۷) بازنویسی کتیبه‌های قدیمی غالباً کار مرحوم محمد حسـن رضوان، کتیبه‌نویس شهیر آسـتان قدس در دهه‌های گذشته است. ترکیب خط کوفی و ثلث در کتیبه‌ها (به‌صورت کتیبهٔ مادر و بچه)، در صحن‌ها دیده می‌شود.

طرح‌هـای کاشـی معقلـی به‌ویـژه در صحن‌هـای جدیدالاحـداث جامـع، کوثـر و هدایـت و طاق‌هـای ورودی‌های حرم مطهر اجرا شـده‌اند که برخی از آن‌ها کار استاد محمود ماهرالنقش است.

از نقـوش گره بـه وفور تقریباً در همه جا به تناسـب فضا اسـتفاده شـده اسـت. نقوش گره به‌ویـژه درترکیب با طرح‌های اسـلیمی و ختایی، به‌شـکلی بسیار پرکار اجرا شده‌اند. نمونه‌های آن عبارت‌اند از: طاق‌نماهای بست شیخ بهاءالدین در مسـیر ورودی مسجد جامع گوهرشاد، بست بالا خیابان، ایوان ورودی صحن جمهوری و صحن کوثر.

کاشی‌های معرق مشبّک برای ایجاد پنجره‌های مشبّک هم سـاخته شده‌اند. سـابقهٔ این‌ترکیب زیبا در حرم مطهر به عصر صفـوی (غرفه بالایی ایوان سـاعت صحن عتیق) بازمی‌گـردد. برخـی از این پنجره‌های کاشـی معرق دارای نقش اسـلیمی گل‌دارند، ماننـد پنجره‌هایی که برای تهویه در روضـهٔ منوّره تعبیه شـده‌اند و برخی دیگـر دارای گره هندسـی مشبّک‌اند؛ مانند قاب‌های معرق کاشی در بست شیخ بهاءالدین که به کتابخانه و شبستان‌های مسجد جامع گوهرشاد راه می‌یابد.(تصویر۱۷)

از ابتکارات بسـیار جالب و قابل توجّه در کاشـی‌های معاصر، اسـتفاده از قطعات سـفالین بدون لعاب با نقش برجسـتهٔ قالبی (کاشـی مهری) در تلفیق با کاشـی معرق اسـت. این شـیوه در نمونه‌هـای قدیمی به این شـکل در حرم مطهر سابقه نداشته اسـت. طرح این کاشی‌ها که در نمای بیرونی کتابخانهٔ مرکزی به‌وفور اسـتفاده شـده، گره هندسـی اسـت و در آنجا برخی از آلات گره با نمونه‌های سفالین بدون لعاب و نقش برجستهٔ قالبی ساخته شده‌اند. (تصویر۱۸) این شیوه در نمونه‌های تاریخی پیش از تیموری در عصر ایلخانی بسیار مورد استفاده بوده است.

تصویر۱۸: کاشی بدون لعاب(مهری) با نقش فرورفته در تلفیق با کاشی معرق، نمای بیرونی کتابخانهٔ مرکزی، معاصر (تصویر از نگارنده)

کاشـی‌های معاصر غالباً به شیوهٔ سنّتی و تراش دستی سـاخته شـده‌اند. تنها در صحن جامع به دلیل وسعت کار و محدودیـت زمانی برای تکمیل فضاها از روش ماشـینی (دستگاه واترجت) استفاده شـده است. کاشی‌های صحن جامـع از نظر جنس بدنه نیز ماشـینی بـوده و سرامیکی محسـوب می‌شوند. در شیوهٔ معاصر تولید کاشی، برخلاف گذشـته از ملات گچ استفاده نشـده و به‌منظور استحکام بیشـتر از ملات ماسه سیمان برای سـاختار پشتی کاشی‌ها استفاده شـده اسـت. این امر اگرچه برای فضاهای جدید قابل قبول است، امّا در بازسازی کاشی‌های قدیمی بایستی از ملات گچ استفاده شود تا هرگاه نیاز به مرمّت و بازپیرایی داشت، به‌راحتی امکان برگشت‌پذیری الحاقات وجود داشته باشـد؛ ضمن اینکه اصالـت ملات‌هـای تاریخی مخدوش نمی‌شود.

تصویر۱۶: کاشی معرق، سردر ورودی کتابخانهٔ مرکزی، معاصر، این طرح هشـت فرشـته را در حال سجده بر گرد یک شمسه نشان می‌دهد .در وسط شمسه عبارت محمّد و علی(ع) با خط بنایی اجرا شده است. (تصویر از نگارنده)

تصویر۱۷: کاشی معرق مشبّک با طرح گره، بست شیخ بهاءالدین، معاصر، (تصویر از نگارنده)

آسـتان قدس رضوی از گذشته‌های بسـیار دور دارای کارگاه کاشـی‌کاری بوده اسـت. کارگاه کاشی‌سازی تا این اواخر در داخل حرم مطهر در محلی مابین ایوان نقاره‌خانه و ورودی مدرسـهٔ میرزا جعفـر در صحن عتیـق واقع بود و تمامـی فعّالیت‌های تهیهٔ مـواد اوّلیـه ازجمله لعاب‌ها و رنگیزه‌هـا، تهیهٔ بدنه‌های گلی و جسـمی، رنگ‌آمیزی و نقاشی کاشی‌ها و ساخت کاشی معرق در این کارگاه انجام می‌یافت.(تصویر۱۹)

تصویر۱۹:کارگاه قدیمی کاشی‌سازی آستان قدس رضوی، (تصویر از آرشیو مرکز اسناد و مطبوعات کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس)

از سـال ۱۳۷۲ش. با تأسیس شرکت کاشی سنّتی قدس، تمامی فعّالیت‌های کاشـی‌کاری از قبیل طراحی و سـاخت و تولیـد کاشـی در انـواع مختلـف معـرق، هفت‌رنگ، زیررنگـی و معقلـی در کارگاه‌هـای شرکت کاشـی انجام می‌شود. کارگاه‌های اصلی شرکت در روستای کنه‌بیست، در بیست‌کیلومتری مشهد واقع است و کارگاه‌های کوچکی هم در محـدودهٔ حرم مطهر وجود دارد. شرکت کاشـی علاوه‌بر تولید کاشی برای مجموعه ابنیهٔ آستان قدس، سفارش‌هایی را نیز برای دیگر اماکن مذهبی و زیارتی به انجام رسانده است.

شرکت کاشی سنّتی گوهرشـاد، وابسته به ادارهٔ اوقاف و امور خیریهٔ خراسـان، دیگر مرکزی اسـت که کار مرمّت و بازسـازی کاشی‌کاری‌های مسـجد جامع گوهر شاد را به عهده داشـت. از آنجا که مسـجد جامع گوهرشـاد دارای موقوفـات مسـتقلی از حرم مطهـر اسـت، ادارهٔ امور آن هم تاسـال ۱۳۸۰ش. به عهـده اداره اوقاف و امور خیریهٔ خراسـان بود و شرکت کاشی سنّتی گوهرشـاد برای تولید کاشی به‌همین‌منظور تأسیس گردید.

بحث و نتیجه‌گیری:

بـا توجّه بـه مجموعه مباحث مطرح شـده می‌توان گونه‌ها و سـبک‌های متعدّد کاشی‌کاری معاصر را به شرح زیر ارایه داد:

۱-سبک جایگزینی با حفظ اصالت طرح و رنگ:

در این روش هنرمند کاشـی‌کار در انتخاب طرح و رنگ کاملاً به اصالت تاریخی اثر توجّه داشته است. این روش در مرمّت کاشی‌های قدیمی حرم در مسجد گوهرشاد، صحن عتیـق و ورودی‌هـای آن و رواق گنبد الله‌وردی‌خان لحاظ شـده است. این شـیوه در واقع شیوهٔ سـنّتی در مرمّت و بازسازی کاشی‌های کهنه و آسیب دیدهٔ قدیمی است. گاهی هم کاشی جایگزین شده از نظر کیفیت طرح و اجرا مشابه اصل در نیامده اسـت؛ مانند آنچه در بازسازی سر اژدها در قاب کاشی هفت رنگ صفوی در صحن عتیق اتفاق افتاده است.(تصویر۲۰)

۲- سبک جایگزینی با عدم تقیّد به طرح و رنگ:

در این روش کاشـی‌کار خود را ملـزم به حفظ طرح و رنگ و تکنیک اثر تاریخی ندانسـته اسـت. مانند آنچه در کاشـی‌کاری گنبد مسـجد گوهرشـاد و میلهٔ انتهایی منارهٔ آن اتفاق افتاده اسـت. همچنین در بازسازی و جایگزینی کاشـی‌های هفت‌رنگی قاجاری در ایـوان طلای ناصری در صحـن نو کـه آثـار دورهٔ قاجار را با کاشـی معرق جدید جایگزین کرده‌اند.

۳-سبک وابسته به اصالت‌های صفوی:

این سـبک به خصوص در کاشـی‌کاری نماهای داخلی تاریخـی از قبیـل رواق دارالضیافه، دارالشـکر، دارالذکر، مسجد بالاسر و روضهٔ منوّره اجرا شده است. در این فضاها بـه خاطر تاریخی بودن و یا اتّصال به کاشـی‌های تاریخی عـصر صفوی و بـه خاطر هماهنگی و ایجـاد حس تداوم تاریخی سـبک طرح‌های اصیل اسـلیمی و ختایی مد نظر قرار گرفته اسـت. هنرمند طراح بیش از هر سـبکی وام‌دار طرح‌های اصیل دورهٔ صفوی است.

۴- سبک پایه گلدانی همراه با طرح‌های جانوری:

این شـیوه به خصوص توسّـط مرحوم محمّد حسـن رضوان ابداع و شـیوع پیدا کرده اسـت.(تصویر۲۱) وی از اسـاتید برجستهٔ کتیبه‌نویس و طراح کاشی در آستان قدس بود. ظاهراً و بر اسـاس شـواهد موجود، وی در این شیوهٔ طراحی کاشـی از طرح‌های جانـوری عصر صفوی در حرم مطهر الهام گرفته است. مانند قاب‌های کاشی هفت‌رنگ با طرح اژدها در صفّه‌های طرفین ایوان سـاعت صحن عتیق (تصویر۲۲) و یا نقوش طاووس در کاشـی‌های رواق گنبد الله‌وردی‌خان (تصویر۲۳)

تصویر۲۰: بخشی از قاب کاشی هفت رنگ صفوی که سرهای اژدها با کاشی جدید و با طرح تغییر یافته جایگزین شده است. مقایسه کنید با تصویر۲۱، صفّهٔ سمت راست ایوان ساعت، صحن عتیق

تصویر۲۱:قاب کاشـی معرق با طرح طـاووس، اژدها و طوطی، طراحی از محمّد حسـن رضـوان، سردر ورودی مسجد گوهرشاد از رواق امام خمینی

تصویر۲۲: قاب کاشی هفت رنگ با طرح اژدها، صحن عتیق، سدهٔ یازده

تصویر۲۳: قاب کاشی معرق با طرح طاووس و طوطی، رواق گنبد الله‌وردی‌خان، دورهٔ صفوی

۵- سبک تلفیق برنز و کاشی:

این شیوهٔ ابداعی در بخشی از کاشی‌های روضهٔ منوّره و ایوان شرقی صحن جمهوری اسلامی استفاده شده است.

در این شـیوه بخش‌هایی از طرح با برنز طلا اندود به صورت برجسـته در بین کاشی‌ها جایگزین شده است. این شـیوه را باید از ابداعات جدید در کاشی‌کاری معرق ایران دانست.(تصویر۲۴)

تصویر۲۴: تلفیق برنز طلااندود و کاشی، روضهٔ منوّره، معاصر

۶- سبک متأخّر و متناسب با فضاهای تازه تأسیس:

در فضاهای نوسـاز از قبیل صحن جمهوری اسـلامی، صحن قدس و رواق دارالحکمه از آنجا که هنرمند با فضایی جدید ارتباط داشـته اسـت در عین پایبندی به طرح‌ها و رنگ‌های سـنّتی، ابداعات و تحـوّلات نوینی در طرح و به خصوص در ترکیب رنگ‌های جدید دیده می‌شود. بیشترین سـطوح کاشـی‌کاری معاصر در این گروه جـای می‌گیرد. اسـتفاده از رنگ‌های قرمز، کرم، سـبز روشن، آبی روشن و طلایی از ویژگی‌های این دسـته اسـت. رنگ زمینهٔ سفید، فیروزه‌ای، کرم و زرد در این دسـته کاشی‌ها به وفور دیده می‌شود.

۷- شیوهٔ صنعتی:

در این روش برای سـاخت کاشـی معرق از روش‌های ساخت سنّتی و برش دستی استفاده نشده بلکه از دستگاه واترجت و کاشـی صنعتی برای تولید کاشی معرق استفاده شـده اسـت. در این روش فقط طرح کاشـی از سنّت‌های اصیل پیروی می‌کند و فنون تولید، کاملاً ماشینی است. این شیوه صرفاً در نماسازی‌های صحن جدید جامع رضوی مورد استفاده قرار گرفته است.

در مجمـوع می‌توان هنر کاشـی‌کاری معاصر در حرم مطهر رضوی را ادامهٔ سـنّت‌های کاشی‌کاری عهد تیموری و به‌خصـوص صفـوی دانسـت. در این میـان ابتکارات و خلّاقیت‌هایی در طرح و رنگ به وقوع پیوسته است که آن را می‌توان از ویژگی‌های زمانهٔ ما دانسـت. از جمله تنوّع رنگی زیاد کاشـی‌ها که روحیهٔ تنوّع‌طلب انسان معاصر را می‌رساند. استفادهٔ بیشتر از رنگ‌های نخودی در رواق‌های جدیدالاحداثـی مانند رواق دارالحکمه، از گرایش سـلایق معاصر به رنگ‌های روشن و خاکی حکایت دارد؛ در مقابل نمونه‌های قدیمی که رنگ آبی لاجوردی با احساس معنوی عمیق غالب است. طرح کاشی‌ها با اینکه همان طرح‌های سـنّتی اسـت، امّا نسـبت به طرح‌های قدیمی تیموری و صفوی از بندها و گل‌های درشت‌تری استفاده شده است. کاشـی‌های معاصر به طرز آشـکاری از سنّت‌های قاجاری دور شـده و در واقع از آن عدول کرده اسـت؛ به‌طوری‌که دیگـر از طرح‌هـای گل سرخی و گل‌ومـرغ و طرح لندنی استفاده نشده است.

پی نوشت:

۱. قاضی احمد منشـی قمی در گلستان هنر به تذهیب و نقاشی روضهٔ منوّره اشـاره کرده اسـت. این تزیینات ظاهراً در عصر قاجار با آینه‌های کم‌ارزش پوشانده شدند.

۲. میلهٔ انتهایی منارهٔ مسجد گوهرشاد در اصل طرح گره داشته است امّا در بازسـازی‌های پس از زلزلهٔ سال ۱۳۱۵ش. که مناره آسیب جدی دیده بود، کاشـی‌های گره برداشـته و به جای آن کاشی معرق با نقوش گردان اجرا شـد(ماهوان، ۱۳۸۵: ۲۹۶). همچنین نمای کاشی‌کاری گنبد مسجد گوهرشاد در اصل دارای طرح‌های ترنجی به رنگ زرد در زمینهٔ فیروزه‌ای بوده اسـت و طی مرمّت گنبد در سال‌های ۱۳۴۵ش. با کاشی‌های ساده جایگزین می‌شود(سیدی و دیگران،۱۳۸۶: ۷۶).

منابع:

- آستان قدس دیروز و امروز (۱۳۵۶). مشهد. آستان قدس رضوی.
-اوکین، برنارد (۱۳۸۶). معماری تیموری در خراسان. ترجمهٔ علی آخشینی. مشهد. بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس.
- سـعادت، بیژن (۱۹۷۶). بارگاه رضا. شـیراز. مؤسّسهٔ آسیایی دانشگاه پهلوی.
- سیدی، مهدی و دیگران (۱۳۸۶). مسجد و موقوفات گوهرشاد. تهران. کومه.
- عطاردی، عزیزالله (۱۳۷۱). تاریخ آستان قدس رضوی. تهران. عطارد.
- ماهوان، احمد (۱۳۸۵). «حفظ هویت و اصالت در مرمّت و بازسازی». مجموعـهٔ مقالات پنجمین همایش حفاظت و مرمّت اشـیای تاریخی- فرهنگی و تزیینات وابسـته به معماری. تهران. پژوهشـکدهٔ حفاظت و مرمّت آثار تاریخی- فرهنگی.
- منشـی قمی،احمد بن حسین (۱۳۵۹). گلستان هنر. به تصحیح احمد سهیلی خوانساری. تهران. منوچهری.
- مؤتمن، علی (۱۳۴۸). راهنما یا تاریخ آستان قدس. مشهد. آستان قدس رضوی.
- نعمتی، بهزاد، رزاقی،حسین (۱۳۹۱).هنر در حرم. مروری بر هنرهای بکار رفته در حرم رضوی. مشهد. مؤسّسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی.
- منبع تصاویر به غیر از آنچه ذکر شده، آرشیو عکس مؤسسه آفرینش های هنری آستان قدس رضوی است.

نفایس حرم رضوی در عصر قاجار

رضا نقدی*

چکیده:
از عصر قاجاریه طومارها، کتابچه‌ها و اسنادی باقی مانده که در آنها املاک و دارایی‌های آستان قدس رضوی نوشته شده است. یکی از این کتابچه‌ها به نام «کتابچهٔ موقوفات آستانهٔ رضوی» مربوط به سال ۱۲۸۵هجری قمری است. این کتاب بی‌نظیر حاوی سیاههٔ املاک و اموال، دارایی‌ها و اسامی عمّال و خدّام آستانه است. مقالهٔ پیش‌رو ضمن معرّفی کتابچه و با تأکید بر بخش اموال نفیس منقول مندرج در آن به بیان اهدای نذورات و اشیای نفیسی پرداختــه که واقفان نیک‌اندیش در طول تاریخ به حرم داده‌اند و همّت خویش را در خلق آثاری ارزشمند در حرم به منصهٔ ظهور گذاشته‌اند. در ادامه به حرص و جسارت افرادی نیز اشــاره شده که در غارت این املاک و اشــیای نفیس آستانه از هیچ چیز فروگذار نکرده‌اند و در آخر با ذکر بعضی از نســخه‌های ســیاهه اموالی و املاکی به تلاش برخی از صاحب منصبان آستانه در حفظ این املاک و اشیای ارزشمند، اشاره شده است.
کلید واژه: آستان قدس رضوی، موقوفات، اشیای منقول، قاجار.

*بنیاد پژوهش‌های اسلامی
kakan2003@yahoo.co.uk

مقدمه

وجود اشــیای نفیس وقفــی و نذری در حــرم رضوی، موزه‌هــا و خزانــهٔ آن و نیز مجموعهٔ معــماری و هنرهای به‌کاررفته در آن، همچنین اسناد و کتاب‌های منحصربه‌فردی که در کتابخانه و مرکز اســناد آستان قدس رضوی نگهداری می‌شــود، بارگاه رضوی را به عنوان یکی از خزاین ارزشمند هنری بشری در آورده اســت. این گنجینهٔ بزرگ و بی‌نظیر که در طول تاریخ شــکل گرفته، هر قسمت و هر شیء آن بیان‌کنندهٔ گوشه‌ای از تاریخ ایران و اسلام است.

این مجموعهٔ ارزشــمند حاصل اعتقاد راســخ و ارادت پیشــینیان ما به گسترش تشــیّع و به خصوص حضرت رضا علیه‌السّلام بوده است. واقفان نیک‌اندیشی که با اهدا، نذر و وقف بهترین اشیا و املاک خود، در رونق این مکان شریف کوشــیده‌اند و هنرمندانی که بهترین هنر خویش را در بنان درفشان خود کرده و در حرم به جلوه درآورده‌اند. هدف از این مقدّمه معرّفی کتابچه‌ای نفیس از سال ۱۲۸۵ق. است که در آن، تمام املاک و دارایی‌ها و اســامی خدمهٔ آســتان قدس آمده اســت. با مطالعهٔ این کتابچه متوجّه می‌شویم که حرم مطهّر رضوی در عصر قاجاریه چه نفایس گرانبهایی داشــته اســت؛ امّا این امــلاک و نفایس خود گوشــه‌ای از وقفیّــات، نذورات و هدیه‌هایی بوده که در این زمان باقی مانده است، زیرا بسیاری از آنها در طول تاریخ چپو و غارت شده است. امّا قبل از این که به معرّفی این کتاب پرداخته شود، لازم است گزارشی نمونه‌وار از همّت افراد مختلف در زیباســازی حرم و اهدای نفایسی به بارگاه رضا علیه‌السلام آورده شود و از طرف دیگر نیز مختصری از خرابی و غارت این مکان مقدّس در دوره‌های مختلف ذکر گردد.

آبادگران حرم رضوی

ابن‌حوقــل از اوّلیــن کســانی اســت کــه در ســال ۳۶۷ق. می‌نویســد: قــبر امام رضا(ع) زیبا ســاخته شــده است(ابن‌حوقل،۱۳۶۶: ۱۶۹)، مقدسی نیز اشاره می‌کند که عمیدالدوله فائق، مســجدی برای حرم ساخت که در همهٔ خراسان بهتر از آن نیست (مقدّسی،۱۳۶۱: ۴۸۸/۲). ابن‌اثیر آورده که محمود غزنــوی بنای حرم را به نیکوترین وجهی آبادان کرد(ابن‌اثیر،بی‌تــا: ۱۵/۱۶-۱۱۴). صاحب منصبان و کارگزاران محمود نیز به حرم توجّه ویژه‌ای داشته‌اند(گلچین معانی،۱۳۴۷: ۳۶-۳۵). پس از آن ســوری‌بن‌معتز ساخت و ســازهایی در مشــهد انجام داد(بیهقی،۱۳۶۸ :۶۳۹/۲؛ رک: راوندی،۱۳۶۴: ۹۴). اکنون در موزهٔ آســتان قدس قرآن‌های نفیسی از این دوران باقی مانده که به حرم اهدا شده است که از آن جمله قرآن‌های کشــوادبن‌املاس و ابوالقاسم کثیر اســت(گلچین معانی،۱۳۴۷: ۳۶ - ۳۵). در دورهٔ سلجوقی، اوّلین صندوق نفیس از نقره توسّــط انوشــیروان مجوسی بر روی مرقد مطهّر گذاشــته شد(طوســی، ۱۴۱۱: ۲۰۶) و با بهترین کاشــی‌ها، ازاره‌های حرم آراسته شد که به کاشی زرّین‌فام و ســنجری معروف است. در عصر خوارزمشاهی نیز محراب‌های زرّین‌فام در حرم نصب گردید و شاهکاری به نام سنگاب، توسّط سلطان محمّد خوارزمشاه وقف حرم شد.

بهتریــن گزارش از نفایس حرم از عصر ایلخانی توســط ابن‌بطوطه، ســیاح مغربی ارائه شده است، وی که در سال ۷۳۳ق. از حــرم بازدید کرده، نوشــته اســت: مشــهد امام رضا(ع) قبّهٔ بزرگی دارد که مدرســه و مسجدی در کنار آن وجــود دارد و این عمارت‌ها همه با ســبکی بســیار زیبا و ملیح ســاخته شــده و دیوارهای آن کاشــی است، روی قبر ضریحــی چوبی قرار دارد که ســطح آن را با صفحات نقره پوشانیده‌اند. از سقف مقبره، قندیل‌های نقره آویزان است. آســتان درِ قبّه هم از نقره اســت و پرده ابریشــم زردوزی از در آویختــه، داخل بقعه با فرش‌هــای گوناگون مفروش گردیده، روبه‌روی قبر امام، قبر امیرالمؤمنین هارون‌الرشــید واقع شــده که آن هم ضریحی دارد و شمعدان‌ها روی قبر گذاشته‌اند و مردم مغرب گور وی را به علامت شمعدان‌ها که دارد، باز می‌شناسند (ابن بطوطه،۱۳۶۱: ۴۴۱/۱).

در عصر تیموری، توجّه ویژه‌ای به حرم شد و ساخت و سازها و تزیینات زیادی در آنجا به سرانجام رسید که از آن جمله ساخت مسجد جامع گوهرشاد، رواقهای دارالحفّاظ و دارالسیاده، مدارس بالاسر و دو در و پریزاد، ایوان و صحن امیر علیشیر، نقاره‌خانه، مهمان‌خانهٔ حضرتی، آب‌رسانی به حــرم و وقف املاکی بر حرم بود. همچنین نذورات زیادی به حرم اهدا گردید، از آن جمله قندیلی از طلا به وزن سه هزار مثقال بود که شاهرخ نذر حرم کرد و در گنبد آویخته شــد(حافظ ابرو، ۱۳۸۰: ۶۹۲/۳)، یا اینکه در ســال ۸۱۷ق. پنجرهٔ مشــبّک فولادی زرکوبی توسّــط همین پادشاه، بین حرم و مســجد بالاسر نصب گردید (صمدی، بی‌تا: ۳۳-۳۲). در این زمان حرم، دارای خزانه بوده و در آن اشــیای نفیس نگهداری می‌شــده است، که از آن جمله، عصا و شمشیری با غلاف پولادین به غایت نفیس بوده است(خنجی،۲۵۳۵:۳۴۶).

از عــصر صفــوی به بعد به علّت رســمیّت تشــیّع در ایران و توجّه ویژهٔ پادشــاهان آن به حرم مطهّر رضوی، این مکان شریف، سرشــار از هنر و زیبایی شد. خود پادشاهان، درباریــان و دیگــر مــردم و حتّــی حکمرانان کشــورهای همســایه، اشــیای نفیســی به حرم اهدا و نــذر کردند و

املاکی را برای امور حرم وقف نمودند. اوّلین آنها شاه اسماعیل بود که ضریحی فولادی به حرم اهدا کرد و پیش از ورودش دستور داد تا قنادیلی در حرم آویزند و حرم را مفروش کنند(نوایی، ۷۳؛ امینی هروی، ۱۳۸۳: ۲۳۳). شاه تهماسب که پایه‌گذار تشکیلات جدید در آستانه است خود در زیباسازی و اهدای اشیای نفیس و موقوفات به حرم کوشید. از جمله طلاکاری گنبد و ساخت محجری برای قبر مطهّر بود. بسیاری از این اشیا اکنون در موزه نگهداری می‌شود. از جمله دری از چوب شمشاد است که از نظر فنّی بزرگ‌ترین و برجسته‌ترین شاهکار هنری و صنعتی نجاری و منبّت‌کاری عهد صفوی است که به سال ۹۵۲ق.

ساخته شده است. دیگر صندوق‌پوشی است که به دست میر نظام کاشانی از اطلس زربفت بافته شده است(اردلان، ۱۳۸۱: ۵۸). دختر شاه تهماسب، مهین بانو سلطانم، بخشی از جواهرات و نفایس و چینی‌آلاتش را وقف حرم کرد(قمی، ۱۳۵۹: ۱/ ۴۶۱). در عصر همین پادشاه است که حکمران هند، محمّدشاه دکنی، قطعهٔ الماس گرانبهایی تقدیم آستانه کرد. شاه عباس نیز توجّه ویژه‌ای به حرم کرد، از جمله اقدامات او می‌توان طلاکاری گنبد، نصب ضریحی از طلا، ایجاد نهر خیابان و خیابان مشهد، توسیع صحن عتیق و ایوان‌های آن را نام برد. وی از بهترین هنرمندان برای ساخت و زیباسازی و کتیبه‌نگاری و تذهیب اماکن حرم استفاده کرد. در عصر جانشینان او، شاه عباس دوم و شاه سلیمان، مدارس متعدّدی در اطراف حرم ساخته شد که اوج هنر معماری و کتیبه‌نگاری و تذهیب و کاشی‌کاری را در آنها می‌توان مشاهده کرد؛ مدارسی چون: خیرات‌خان، میرزا جعفر، فاضل‌خان، عباسقلی‌خان، ملّامحمّد باقر مشهور به سمیعیه، بهزادیه معروف به حاج حسن، صالحیه معروف به نوّاب، پایین پا مشهور به سعدیه و مدرسه ابدال‌خان. در اواخر عصر صفوی شاهزاده اکبر از هندوستان قندیل مشبّک طلایی به وزن ۱۸۳ مثقال در زیر قُبّهٔ حرم آویخت و چهل‌چراغ بلوری به حرم اهدا کرد(نصیری،۱۳۷۱: ۱۱۸).

نادرشاه(ح ۱۱۰۰ – ۱۱۶۰ق) در ابتدای سلطنتش، ساخت و سازهایی در حرم انجام داد و نذورات و وقفیاتی بر آن قرار داد که از جمله می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد: ایوان مشهور به صفّه امیرعلیشیر و گلدسته‌های بالاسر مبارک را با طلا بیاراست(مروی،۱۳۷۴: ۱۶۹/۴). سقاخانه صحن عتیق را ساخت و نهر آب گلستان را در صحن جاری ساخت(همان: ۶- ۲۰۱). در محرم سال ۱۱۴۵ املاک و مستغلاتی وقف کرد(نقدی، ۱۳۸۳: ۸۹). دستور داد تا گلدستهٔ طلایی روی ایوان شمالی صحن عتیق بنا کنند(مروی، ۱۳۷۴: ۲/ ۵۰۸).

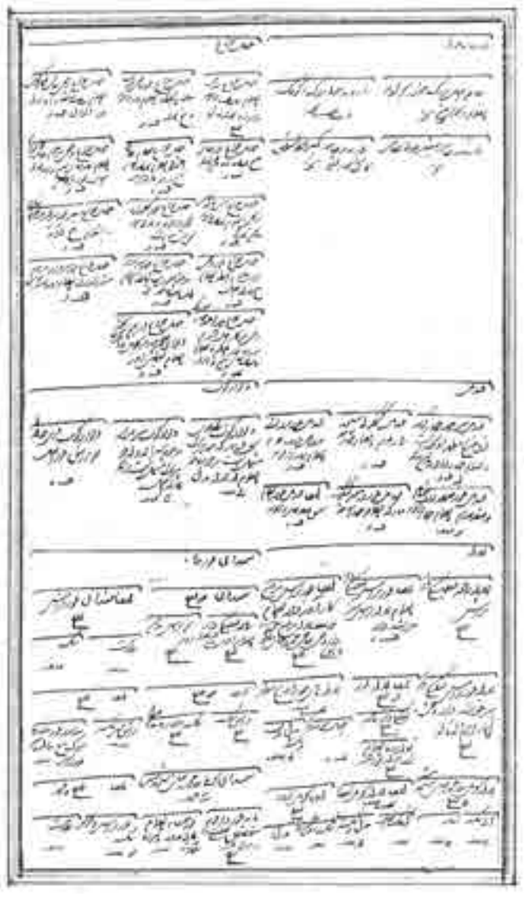
در عصر قاجاریه املاک و اموال زیادی وقف و نذر آستانه شده، آغامحمّدخان در هنگام فتح مشهد، فتحعلی‌بیگ کتول را به خدمات مرقد مطهّر و مرمّت و تعمیر آن روضهٔ مقدّس گمارد (اعتماد السلطنه،۱۳۶۲: ۱۴۳۳/۳). جانشین وی، فتحعلی‌شاه امر کرد تا در پایین پای حضرت، صحن جدیدی بنا کنند(هدایت، ۱۳۸۰: ۷۷۵۰/۹). وی توانست اوضاع پریشان آستانه را سر و سامان دهد(سپهر، ۱۳۷۷: ۱ و۲ / ۴۸۹) و از مهم‌ترین اقداماتش احیای موقوفات آستانه و تعمیرات اساسی اماکن متبرّکه، تنظیم امور خدمه و وقفیاتی از خود او بود(بسطامی۹ –

۶۸؛ اعتمادالسلطنه،۱۳۶۲: ۲/ ۲۳۵). وی در سال ۱۲۱۷ق. تعداد پنج عدد قندیل طلا به آستانه اهدا کرد (فرمان‌ها و رقم‌ها.، ۱۳۷۷: ۶- ۶۵). در اواسط سال ۱۲۳۶ق. یک زوج در مرصّع در پایین پای ضریح نقره نصب کرد(هدایت، ۱۳۸۰: ۵۹۱/۹). ناصرالدین‌شاه نیز در اوّلین مسافرتش به مشهد در سال ۱۲۸۴ق. جقّهٔ پادشاهیش را تقدیم آستانه نمود(حکیم‌الممالک، ۲۵۳۶ :۱۷۹) به پیروی از او، همسرش و دیگر بانوان خاندان سلطنتی همگی جقّه‌ها و زینت‌ها و جواهرات خود را به آستان قدس تقدیم نمودند(حکیم‌الممالک، ۲۵۳۶: ۲۲۲-۲۲۳).

غارتگران حرم رضوی

این ثروت عظیم و نفایس ارزشمند رضوی نیز در طول تاریخ طمع چپاول‌گران را برمی‌انگیخته و نفایس حرم از همان ابتدا در معرض غارت بوده است. در ادامه به تعدادی از این تجاوزها و جسارت‌ها اشاره می‌شود. قدیمی‌ترین آن مربوط به سبکتکین غزنوی (ح ۳۸۷-۳۶۶ق) است که مزار حضرت را ویران کرد (ابن اثیر ،بی‌تا: ۴۰۱/۹).

بعد از آن حملات غزها و مغولان بود که به حرم آسیب‌های فراوانی وارد آورد. مثلاً در دورهٔ ایلخانی در زمان حکومت غازان‌خان عدّه‌ای یاغی چهار ترنج نقرهٔ بالای ضریح را ربودند(رشیدالدین، ۱۳۷۴ :۸۶/۲). در عصر صفوی، حرم بارها و بارها توسّط ازبک‌ها چپاول شد. مثلاً در همان ابتدای حکومت شاه اسماعیل فروش و قنادیل آنجا به غارت رفت که شاه اسماعیل در هنگام تسخیر مشهد دوباره آنها را جایگزین کرد. خود سرداران صفوی در هنگام عسرت و جنگ با دشمنان و رقبای خود، اشیای طلای حرم را چپاول کرده‌اند. به عنوان نمونه مرتضی قلی‌خان پرناک به اسم مساعده و برای جنگ با رقبایش، خزانهٔ آستانه و حلّی و زیورآلات روضهٔ مطهّره و جمیع قنادیل و شمعدان‌های طلا و نقره را تصرّف نمود و صرف مرسومات لشکرش کرد(ترکمان، ۱۳۸۲: ۱/ ۲۷۶). حتّی در این زمان که اوضاع مشهد مغشوش بود، خیلی از نقود و ظروف و چینی‌آلات و جواهرات را سادات مشهد، تحویلداران، میر نظام کلانتر و سایر خدمه و فعله بردند(قمی، ۱۳۵۹ :۷۲۱/۲، نطنزی، ۱۳۷۳: ۲۰۰). در جنگی که در سال ۹۵۵ق. بین امّت خان، سردار صفوی با ازبک‌ها در مشهد رخ داد، وی قنادیل طلا و نقره را برداشته، زر نمود(قمی، ۱۳۵۹: ۸۹۷/۲). ازبک‌ها در همین زمان بر امّت خان پیروز شدند و روضهٔ مقدّسه را به باد غارت دادند و قنادیل مرصّع و طلا و نقره و شمعدان و مفروشات و ظروف و وسایل چینی و حتّی کتابخانهٔ حضرت به غارت رفت. کتابخانه‌ای که به قول ترکمان در تمادی ایّام از اقصی بلاد اسلام جمع شده بود از مصاحف خطوط شریف حضرت معصومین و استادان ماتقدّم مثل یاقوت مستعصمی و استادان ستّه دیگر که به دست ازبکان بی‌تمیز افتاد و آنها را به ثمن بخس فروختند(ترکمان،۱۳۸۲: ۱/ ۴۱۳). حتّی به قولی عبدالمؤمن خان ازبک در وقت رفتن میل طلای بالای گنبد را تصرّف نمود(همان، ۴۱۴/۱). بعد از این که شاه عباس مشهد را تصرّف نمود سوای محجر طلا، چیز دیگر نمانده بود(همان، ۵۶۸/۱). جالب توجه است از جمله اشیایی که غارت شده بود قطعه الماس گرانبهای تقدیمی محمّد شاه دکنی بود که بعداً توسّط شاهزادگان



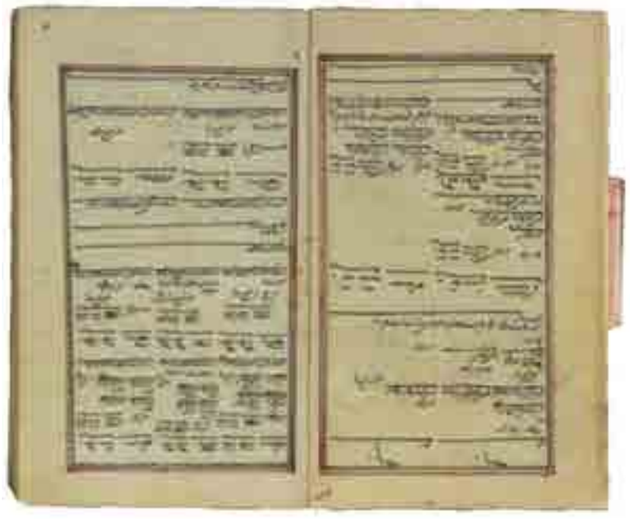
ازبک برای شاه عباس، پیشکش آوردند و شاه از وجه فروش آن به عثمانیها، املاکی برای آستان قدس خرید(همان، ۱/ ۶۱۰). از دیگر سرداران صفوی که دست به غارت حرم زد، فتحعلی خان میرشکارباشی بود که برای جنگ با افغان‌ها در سال ۱۱۳۶ق. به پول نیاز پیدا کرد و به عنوان قرض، قنادیل و ظروف طلا و نقره حرم را در حضور متولّی و ناظر آستانه تصرّف نمود(مستوفی، ۱۳۷۵: ۹ – ۱۱۸).

این هرج و مرج در عصر افشاریه ادامه داشت، خود نادرشاه، موقوفات آستانه را ضبط دیوان کشوری کرد و نوه‌های او، نادر میرزا و نصرالله میرزا در رقابت با یکدیگر، اموال و دارایی‌های حضرت را به یغما بردند. نصرالله میرزا، طلاآلات و نقره‌آلات و قنادیل، ظروف و شمعدان‌های زرّین را حسب‌الصلاح متولّی و ناظر برداشته و سکه زد(غفاری،۱۳۶۹ :۶۳۹) و نادر میرزا، اموال و اثاث حرم را مصادره کرد و به این اکتفا نکرده، حتّی دانه خشت طلای خالص بقعه را برداشت و یک سر طوق مکلّل که بر بالای گنبد مطهّر بود، تصرّف نمود. وی قالی زربفتی که هفت هزار تومان قیمت داشت، برای تصرّف طلاهای آن سوزاند، درب جواهرنشان حرم را کند و جواهرآلات آن را فروخت و طلای آن را سکه زد و تیشهٔ بی‌داد بر پیکر ضریح سیمین حضرت نهاد(غفاری، ۱۳۶۹ : ۴۶۵، حسینی عاملی، ۱۳۸۳: ۱۳۲).

در عصر قاجاریه، در مواقع بی‌نظمی و اغتشاش در خراسان، حرم نیز از دست‌برد ایمن نبوده است. فریزر در عصر فتحعلی‌شاه گزارش داده که آنچه از هدایا تقدیمی است خدّام می‌برند، این اواخر اوقاف را برده‌اند و چیز قابلی نمانده است(اعتماد السلطنه، ۱۳۶۲: ۳۱۳/۲ – ۳۰۲ به نقل از فریزر). در اوایل سلطنت فتحعلی‌شاه خراسان در آشوب و فتنه می‌سوخت تا اینکه یاغیان سرکوب و شاه، میرزا موسی‌خان فراهانی را مأمور سر و سامان دادن به امور حرم و موقوفات آن کرد. او توانست تا اندازه‌ای هر ملک و مالی را که سلاطین سلف و بزرگان پیشین از آستانه برداشته بودند، پس بگیرد(سپهر،۱۳۷۷ :۴۸۱/۱). بعد از این، فتنهٔ سالار پیش آمد که روضهٔ مقدّسه بار دیگر چپو شد و آنچه از جواهرات، قنادیل طلا و نقره که بود به غارت رفت، درب طلا فروخته و درب مرصّع ضریح به یغما رفت(بسطامی،۱۳۱۹: ۷۰). سالار با جسارت تمام، آنچه در خزانه و حرم مطهّر از نقود و قنادیل طلا و نقره و جواهرآلات بود، برداشت(همان: ۲۲۱، هدایت،۱۳۸۰: ۱۰/ ۸۴۶۸).

چگونگی حفظ املاک و اموال حرم رضوی

غارت‌و دستبرد به اموال و داراییهای حضرت رضا(ع) در طول تاریخ، باعث شده که خدّام و نقیبان حرم به فکر چاره باشند و تا جایی که توانسته‌اند از اموال نفیس حرم محافظت کرده‌اند، از جمله چند سال پیش از این، از بین دو پوستهٔ گنبد قرآن‌های بسیار نفیسی کشف شد، که خدّام آنها را در آنجا جاسازی کرده بودند. همچنین از فحوای اسناد و منابع برمی‌آید که حرم مطهّر رضوی از گذشته‌های دور خزانه داشته که در آن اشیای اهدایی، نذری و وقفی نفیس نگهداری می‌شده است. یک نفر معتمد به عنوان خزانه‌دار، وظیفهٔ حفاظت، نگهداری، طبقه‌بندی و ثبت این اموال را بر عهده داشته است. منحصراً از دفاتر خزانهٔ آستان قدس چیزی از گذشته‌ها در دست نیست ولی اسناد، دفاتر، طومارها و کتابچه‌هایی از عصر صفوی به بعد باقی مانده که از آن جمله به موارد ذیل می توان اشاره کرد: طومار علیشاهی(۱۱۶۰ق)،کتابچه وقفنامه‌های آستان قدس منجم‌باشی(۱۲۶۸ق)، صورت و سواد وقفنامه‌های آستان قدس (۱۲۷۳ق)، طومار عضدالملک(۱۲۷۳ق)، کتابچه سیاهه اموال و دارایی‌های آستان قدس(۱۲۷۶ق) وکتابچه موقوفات آستان قدس رضوی (۱۲۸۵ق).



کتابچه موقوفات آستان قدس رضوی

امّا از میان این اسناد، کتابچهٔ مورد بررسی در این مقاله از آنِ مؤلفی ناشناس است که آن را سال ۱۲۸۵ق. به دستور محمّد مجدالملک سینکی، متولّی آستان قدس (۱۲۸۴-۱۲۸۵ق.) نوشته است. کتابچهٔ مذکور با نام «کتابچهٔ موقوفات آستان قدس رضوی» به خط شکستهٔ تحریری با اعداد و ارقام سیاق در قطع وزیری کوچک(۱۵× ۲۴سانتی‌متر) در ۹۷ ورق نوشته شده و به شمارهٔ ثبت ۷۷۷ در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی نگهداری می‌شود. خوشبختانه این کتابچه بازخوانی، تصحیح و با مقدمه و تعلیقات مفصلی که نویسنده این سطور بر آن نوشته در آینده‌ای نزدیک توسط بنیاد پژوهشهای اسلامی منتشر خواهد شد.

اثر مذکور شامل یک مقدّمهٔ مختصر و سه فصل کلّی است. در مقدّمه هدف از نگارش کتابچه، جلوگیری از تغییر و تخریب املاک و غارت اموال حرم ذکر شده است. در بخش‌های دیگر به شرح املاک موقوفهٔ خاصه و مطلقهٔ آستان قدس، اموال و اسباب حرم مطهّر رضوی و اسامی عمّال و مستخدمان آستان قدس پرداخته شده است. مطالب این کتاب به ترتیب عبارت است از: مشخّصات موقوفات آستان‌قدس در مشهد و بلوکات به تفکیک مطلقه و خاصه و سپس ولایات خراسان، هرات، عراق، تهران، اصفهان، استرآباد، سمنان، دامغان، مازندران، قزوین، کاشان و آذربایجان به ترتیب مطلقه و خاصه، در بخش دوم مشخّصات جواهرآلات جوف ضریح مطهّر و صندوق‌های روی مرقد منوّر، قنادیل، درها، زیارت‌نامه‌ها، لاله‌ها، شمعدان‌ها، ساعت‌ها و آلات و اسباب حرب موجود در آستانه؛ فهرست نفایس مخطوطات کتابخانهٔ آستان‌قدس شامل قرآن‌های نفیس منسوب به خط امامان و خطّاطان مشهور و کتب دیگر بر اساس موضوع؛ صورت فرامین و ارقام و وقف‌نامه‌ها و اجاره‌نامه‌ها؛ مشخّصات اسباب تحویل‌خانهٔ آستان‌قدس از قبیل بلورجات، ظروف چینی و رحل‌ها، ضریح‌پوش‌ها، پرده‌ها و شمعدان‌ها، جانمازها، سوزنی‌ها، قالی‌ها و قالیچه‌ها، پلاس‌ها و زیلوها و اثاثیهٔ سایر اماکن حرم مطهّر از جمله کشیک‌خانه خدّام، کفش‌گاه، دفترخانه، سقاخانه، کرناخانه، شماع‌خانه، کشیک‌خانه مؤذّن‌ها، کارخانه خدّام و زوّاری و شربت‌خانه و در آخر نام صاحب‌منصبان و خدمهٔ آستان‌قدس آمده است.

با این توصیف، کتاب مذکور یکی از متون مهم و ارزشمند آستان قدس رضوی در عصر قاجاریه است که به صورت کامل به املاک و اموال و دارایی‌های آستان قدس، ذکر خدمه و کارکنان آن پرداخته است. این کتاب سند ارزشمندی برای بررسی موقوفات، نذورات، هنرها و تشکیلات آستان قدس و به تبع آن بررسی تاریخ هنری و اجتماعی و مذهبی ایران در دورهٔ قاجاریه به خصوص عصر ناصری است. بر اساس این نسخه می‌توان از بیان اعتقادات مذهبی و توجّه جامعهٔ آن روز و والیان به حرم مطهّر مانند اهدای اموال شخصی به‌عنوان وقف و نذر و تشخیص نوع موقوفات و میزان توانایی مردم در این زمینه، نگهداری باارزش‌ترین و نفیس‌ترین آنها در جوار ضریح مطهّر (اموال منقول و اسناد اموال)، انواع وسایلی که جهت روشنایی اماکن مختلف حرم مطهّراستفاده می‌شده و شناخت مکان‌های جانبی حرم مطهّر و انواع وسایلی که در هر قسمت استفاده می‌شده، شناخت اوضاع فرهنگی جامعهٔ آن روز به تناسب کتب موجود در کتابخانه، میزان استفاده از آنها، شناخت اوضاع اقتصادی جامعه، نیازهای زایران و امکاناتی که جهت رفاه حال آنها فراهم می‌شده از قبیل، کاروانسرا، حمام، بازارچه، مسجد، تغذیهٔ زایرین (کارخانه یا مهمان‌سرا) و سلامتی آنها (دارالشفا) و... حرفه‌ها و شغل‌هایی که به تناسب این امر در جنب حرم رضوی ایجاد شده است. از آنجایی که در این مقاله بیشتر تأکید روی اموال و دارایی‌های منقول آستانه در این کتابچه است که اکنون بسیاری از آنها در موزه و خزانهٔ حرم مطهّر نگهداری می‌شود، در ادامه فقط به صورت مختصر به ذکر عناوین اموال منقول این کتابچه اشاره می‌گردد:

اسباب جوف ضریح منوّر:

قرآن: ۵ جلد که شامل قرآن‌های خط ائمه اطهار (علیهم السّلام) ۳ جلد، قرآن مترجم ۱ جلد و قرآن وقفی شاطرچی ۱ جلد.

رحل: ۱۱ عدد که ۴ عدد آن در جوف جعبه‌ایی و بقیه در جوف صندوق مطهّر گذاشته شده است: شامل رحل‌های مشبّک، خاتم‌کاری و طلایی است.

یک زوج شمعدان نقره؛ جزوهٔ عرض کتابخانهٔ مبارکه، طومار املاک موقوفهٔ آستانه در میان قاب چینی به تاریخ ۱۲۷۵، سپر کرک به انضمام چهار قُبّه طلا، شمشیر غلاف طلای مینا، قبضهٔ سر شیرماهی و سایر یراق‌های طلایی مینا به انضمام بند گلابتون، غدّارهٔ[قدّاره] دسته نقره به انضمام بند چرمی و یراق و بست نقره، گوکهٔ مطلّا و... .

جواهرآلاتی که در جوف جعبهٔ مخصوصی گذاشته شده و مقفّل به مهر عضدالملک متولّی‌باشی آستان قدس است.

اسباب جوف قوطی فولاد که در جوف جعبه است به تاریخ شهر رجب ۱۲۷۳ ضبط شده شامل:گوشواره، حقّهٔ طلا، انگشتر، قاب قرآن طلایی، ماه و خورشید طلای مکلّل، طلسم طلا و...، دستبند، سنجاق طلای مینای مکلّل، یاقوت، زمرّد ، قندیل طلای کوچک، پیش‌سری طلای مکلّل، مروارید، چنگک طلا، طلسم گردن، حلقهٔ دماغ طلا، چشمک نقره، بازوبند عقیق، گل طلای نگین شیشهٔ دوره مروارید، میان چتری مرصّع، تربت‌دان مرواریددوز، غنچه رویه طلا ماهیچه‌دار، حقّه مرصّع، گوی آویز و... .

زیارت‌نامه‌های طلا، تسبیح مروارید، بازوبند مکلّل به مروارید، قندیل طلای کوچک مرصّع وقفی احمد شاه افغان به انضمام سه رشته مروارید، گل طلای مینای مرصّع‌دوز مروارید، تسبیح سندروس، تسبیح فیروزه، خنجر غلاف طلای مینای مرصّع، کلید نقره درب ضریح مطهّر، پنجهٔ طلا در میان چوب، لعل درشت و... .

صندوق منصوب روی مرقد منوّره و صندوق‌پوش مبارک و...

صندوق منصوب بر روی مرقد منوّر که از چوب صندل سفید در کمال امتیاز و کار نمایی نجاران عصر شاه‌عباس ساخته و روی آن را به صفحات طلای کامل عیار آیات قرآنی و احادیث کتیبه به خط جلی نسخ نوشته، میخ کرده‌اند.

صندوق‌پوش و...: ۳۷ طاقه

صندوق‌پوش پولک‌دوز و گلابتون‌دوز اعلی و کلاً دور

عکاس محضر اعلیحضرت قدرقدرت شاهنشاهی ... خانه زاد عبده قاجار ... انخلافه ...

تمام گلابتون: ۴ طاقه.

جانماز و سوزنی گلابتون‌دوز اعلی و چارقدی پولک‌دوز نقده‌دوز و ترمه بوته و محرّمات: ۳۳ طاقه.

ضریح مطهّر و...:

ضریح اوّل از طلای ناب.

ضریح دوّم از فولاد و مرصّع به یاقوت و زمرّد ریزه که نادرشاه ساخته بود.

ضریح سیوم تمام فولاد جوهردار خراسانی.

شیروانی فوق ضریح مطهّر که از چوب ساخته و طلا بر روی آن کوبیده‌اند.

قفل سه درب ضریح مطهّر.

عتبهٔ ضریح مطهّر که نقره گرفته شده.

قُبّه و سرطوق روی ضریح مبارک بالای شیروانی و اطراف صندوق مطهّر: قُبّه‌های وسط شیروانی مکلّل به سنگ اصل و بدل؛ قُبّه‌های سرطوق اطراف ضریح مطهّر که مس بوده مطلّا کرده‌اند. سرشُده‌های نقره[1].

قفل و کلید تحویلی جناب حاجی میرزا محمّدجعفر، کلیددار ضریح مطهّر به اطّلاع جناب حاجی میرزا حسن دربان ضریح مطهّر: قفل دروب ضریح مطهّر، قفل‌هایی که سپردهٔ کلیددار مزبور است، کیسهٔ مرواریددوز، جعبهٔ قلمدانی فولاد و مشبّک.

جواهرآلات درب ضریح مطهّر وقفی خاقان مغفور فتحعلی‌شاه:

یک باب درب بدون دماغه.

درب بدون دماغه از بالا و پایین.

یک باب درب به انضمام دماغه.

اسباب خارج از ضریح مطهّر که در حرم محترم آویخته است: حقّه و پرده، قنادیل طلا و مطلّا.

قنادیل نقره و...: قنادیلی که در حرم آویخته شده، پنجهٔ نقره و...، زیارت‌نامه(زیارت‌نامهٔ نقره، زیارت‌نامهٔ پیش‌روی مبارک، زیارت‌نامه‌های دورهٔ مطهّره، زیارت‌نامه‌های پایین‌پای مبارک، زیارت‌نامهٔ پس‌پشت مبارک، زیارت‌نامهٔ بالاسر مبارک، زیارت‌نامهٔ برنجی، زیارت‌نامهٔ فولاد، زیارت‌نامهٔ چوبی)، چهل‌چراغ و...، قندیل، دیوارکوب، لاله، شمعدان بلور و...، جار بلور و...، فانوس بلور و... .

ساعت آویخته در حرم محترم و عمارات:

آلات و اسباب حرب: شمشیر، تفنگ و...، قمه و...، تبرزین و...، سپر و... .

کلام‌الله:

کلام‌الله خطوط ائمهٔ طاهرین ۵۱ جلد، سایر کلام‌الله ۱۱۱۰ جلد که از این تعداد، تعداد ۱۶ جلد در توحیدخانه، ۱۲ جلد در مسجد بالاسر، ۱۶ جلد در پایین‌پای مبارک، ۴۴ جلد در تحویل‌خانهٔ مبارکه، ۱۰ جلد در مکتب‌خانهٔ مبارکه ۱۰۰ جلد چاپی است.

کتب موقوفه سرکار فیض‌آثار به قرار تفصیل ذیل است: کتب در علم تفسیر کلام‌الله ۱۹۵ جلد، ادعیه و زیارات ۱۵۸ جلد، علم قرائت ۱۸ جلد، علم اخبار و احادیث من الرسول و الائمه علیهم‌السّلام ۲۲۸ جلد، علم رجال ۲۴ جلد، فی‌المعارف و الاخلاق ۴۰ جلد، فی علم الفقه الخاصّه ۲۷۴ جلد، در علم فقه عامّه ۲۶ جلد، اصول فقه ۳۳ جلد، کتب در حکمت و کلام ۲۷۶ جلد، در علم ریاضی و هیئت ۶۸ جلد، فی علم الطب ۷۸جلد، فی علم معانی بیان ۲۵ جلد، فی‌التاریخ و الاشعار ۱۰۰ جلد، فی علم‌اللغه ۴۲ جلد، فی علم المنطق ۵۸ جلد و فی علم الصرف و النحو ۷۸ جلد.

صورت فرامین و ارقام و وقف‌نامه‌جات و اجاره‌خط‌های لازمه املاک سرکار فیض‌آثار که در کتابخانهٔ مبارکه ضبط است:

اسباب متفرّقه تحویل‌خانه به قرار ذیل: کپکول، جاروب فوق ضریح مطهّر، اسباب چایی بلورآلات، ظروف چینی، گُلگیر، قفل.

سایر اسباب: قهوه‌ریزی. کفگیر حلقهٔ فولاد درب حرم مبارک، اسطرلاب برنجی. آفتابهٔ برنجی منبّت‌کاری آفتابه فولادی جعبه‌های درب حرم مبارک، بازوبند و... .

رحل و... .

آیینهٔ خاتم و... .

ضریح‌پوش مطهّر و...: ضریح‌پوش، پوش بالای ضریح مطهّر، شال سِرمه کشمیری و...، پردهٔ ماهوت و...، چهارقدی و...، پردهٔ علم و بیرق و... .

میسینه‌آلات تحویل‌خانهٔ مبارکه: شمعدان، جام آبخوری مس و... که کشیده شده، سایر میسینه‌آلات.

شمعدان برنجی و طال و...:

شمعدان و... برنجی: جام برنجی و...، سایر اسباب برنجی.

دو شاخه و...

جانماز و سوزنی

نمد جانمازی و... و مسند و...

قالی ابریشمی و...: قالی ابریشمی، قالی، قالیچه، پلاس، زیلو و سایر فروش مندرس و زیرفرشی.

بیوتات آستانهٔ مبارکه سوای تحویل‌خانه: خزانه، تحویلی به عالی‌جناب میرزا سیّد محمد خزانه‌دار(رحل، آینه، گُلگیر، اسباب فولاد و...). کشیک‌خانهٔ خدّام و متعلّقات آن،

۱ - شدّه: علم، بیرق

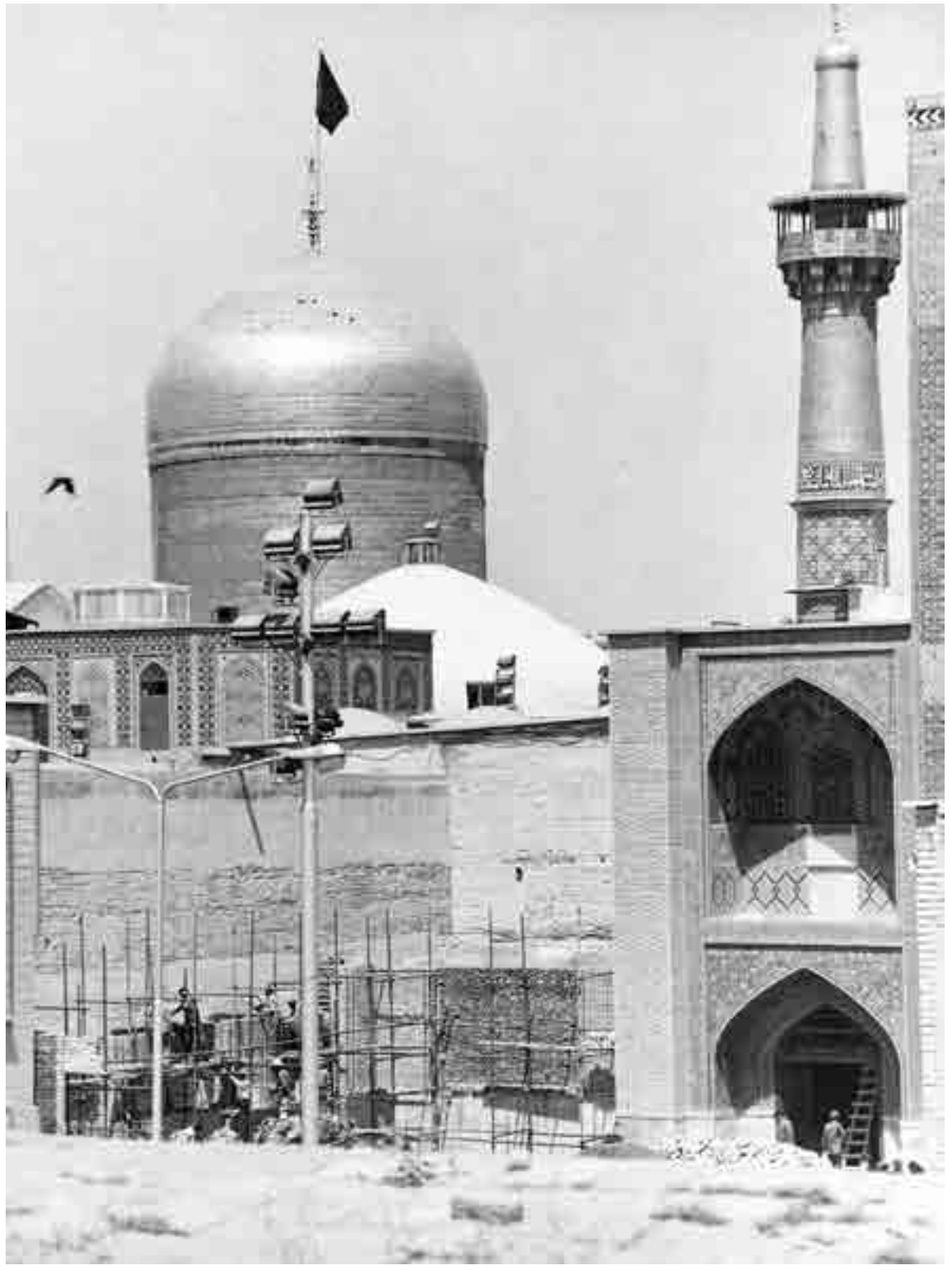
تحویلی ملّا محمّدرضای پیش‌خدمت‌باشـی(سر قلیان نقره بـه انضمام بادگیر و زنجیر نقره، قلیان، آفتابه لگن مسـی، جـام و... برنجی، سـماور برنجی و...، قهوه‌سـینی، ظروف و...). فروش کشیک‌خانه و متعلّقات آن(پرده و سفره و...). اسباب‌آلات سقاخانهٔ میان عمارت، تحویلی آقا سید ابراهیم سقا (میسینه‌آلات، قنادیل، ترنج و طال، جام و...).

کفـش‌گاه: صحـن مقـدّس عتیـق جنـب ایـوان طلا(میسینه‌آلات، طال و برنج و...)، کفش‌گاه صحن مقدّس جدید، اسباب پشت بام حرم، تحویلی ملّا عبدالمحمّد فرّاش، اسباب کشیک‌خانهٔ دربانان خمسه، اسباب دفترخانهٔ مبارکه، اسباب دارالتولیه، سقاخانهٔ طلای صحن عتیق و...، سقاخانهٔ طلای صحن کهنه، اسـباب کرناخانه و...، اسباب شمع‌خانه (کشـیک‌خانهٔ مؤذّنـان، چراغ‌خانه، مکتب‌خانه)، اسـباب کارخانهٔ خدّام(شربت‌خانه، کارخانه، مطبخ زوّار)، اسـباب دارالشفای مبارکه.

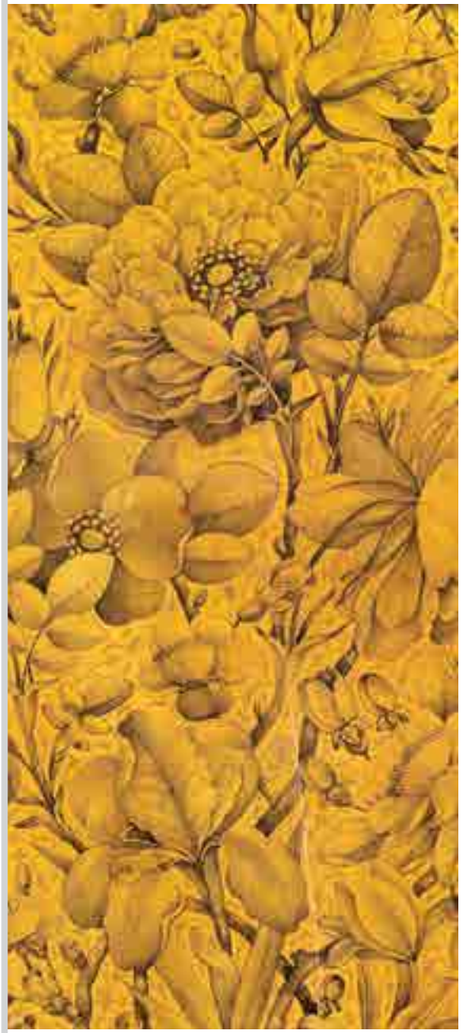
خلیلی و حالت. تهران. کتب ایران.
ابن بطوطه،(۱۳۶۱). سـفرنامه. ترجمه: محمّدعلی موحّد. تهران. علمی و فرهنگی.
ابن‌حوقل، سفرنامهٔ ابن‌حوقل. (۱۳۶۶). ترجمه و توضیح جعفر شعار. تهران. امیرکبیر.
اردلان جوان، علی؛ اینانلو، جهان.(۱۳۸۱). نگاهی به موزهٔ مرکزی. مشـهد. معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی.
اعتمادالسـلطنه، محمّـد حسـنخان.(۱۳۶۲). مطلع‌الشّـمس. به اهتمام تیموربرهان‌لیمودهی.تهران.فرهنگسرا.
افوشته‌ای نطنزی، محمود بن هدایت الله.(۱۳۷۳). نقاوة‌الآثارفی ذکرالاخیار در تاریخ صفویه، به اهتمام احسان اشراقی. تهران. علمی وفرهنگی.
امینی هروی، امیر صدرالدین ابراهیم.(۱۳۸۳). فتوحات شـاهی. تصحیح: محمّدرضا نصیری. تهران. انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
بسطامی، نوروزعلی.(۱۳۱۹). فردوس التواریخ. بی نا. چاپ سنگی.
ترکمان، اسـکندر بیگ.(۱۳۸۲). تاریخ عالم آرای عباسی. زیر نظر با تنظیم فهرست‌ها و مقدّمهٔ ایرج افشار، تهران. امیرکبیر.
حافظ ابرو، شهاب‌الدّین‌عبدالله.(۱۳۸۰). زبدة التواریخ، تصحیح و تعلیقات: سید کمال حاج سید جوادی. تهران. سازمان چاپ و انتشارات وزرات فرهنگ و ارشاد اسلامی.
حسـینی عاملی، محمّدشـفیع.(۱۳۸۳). محافل‌المؤمنین، تصحیح ابراهیم عرب‌پور و منصورجغتایی، مشهد. بنیادپژوهش‌های اسلامی.
حکیم‌الممالک، علینقی.(۲۵۳۶). روزنامهٔ سفرخراسان. تهران. فرهنگ ایران زمین.
خنجی، فضل‌الله‌بن‌روزبهان. (۲۵۳۵). مهمان‌نامهٔ بخارا (تاریخ پادشـاهی محمد شیبانی). به اهتمام منوچهر ستوده، تهران. ترجمه و نشر کتاب.
راوندی، محمّدبن‌علی‌بن‌سـلیمان.(۱۳۶۴). راحة الصدور و آیة السرور در تاریخ آل سلجوق، به سعی و تصحیح محمّد اقبال. تهران. انتشارات امیرکبیر.
سپهر، محمدتقی‌لسان‌الملک.(۱۳۷۷). ناسخ‌التواریخ، تصحیح جمشیدکیانفر. سپهر.
صمدی، حبیب الله.(بی‌تا). راهنمای موزهٔ آستان قدس رضوی. مشهد. آستان قدس.
طوسی، عمادالدّین جعفرمحمّد.(۱۴۱۱ق) الثاقب المناقب. تحقیق نبیل رضا علوا. قم. مؤسّسهٔ انصاریان.
غفاری‌کاشـانی، ابوالحسـن.(۱۳۶۹). گلشـن مـراد. به اهتـمام غلام‌رضا طباطبایی‌مجد.تهران.زرّین.
فرمان‌ها و رقم‌های دورهٔ قاجار.(۱۳۷۷)، جلد اوّل. تهران. مؤسّسهٔ پژوهش و مطالعات فرهنگی.
قمی، قاضی احمد.(۱۳۵۹). خلاصة التواریخ، تصحیح احسان اشراقی. تهران. دانشگاه‌تهران.
گلچین معانی، احمد.(۱۳۴۷). راهنمای گنجینهٔ قرآن، مشهد. آستان قدس رضوی. ادارهٔ کتابخانهٔ آستان قدس رضوی.
مروی، محمّد کاظـم.(۱۳۷۴). تاریخ عالم آرای نادری. تصحیح محمّد امین ریاحی. تهران. علمی فرهنگی.
مستوفی، محمّد محسن.(۱۳۷۵). زبدهٔ التواریخ. به کوشش بهروز گودرزی. تهران. بنیاد موقوفات محمود افشار.
مقدّسـی، ابوعبدالله محمّد بن احمد،(۱۳۶۹) احسن التقاسیم فی معرفة الاقالیم، ترجمهٔ علی نقی منزوی. تهران. شرکت مؤلّفان و مترجمان.
نصیری، محمّدابراهیم‌بن‌زین‌العابدین.(۱۳۷۱).دستورشهریاران. به کوشش محمّدنادر نصیری مقدّم. تهران. بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.
نقدی،رضا. (۱۳۸۳). «موقوفات نادرشاه و علیشاه افشار در مشهد مقدّس». مجلّهٔ وقف میراث جاویدان. سال دوازدهم .تابستان.
هدایت،رضاقلی.(۱۳۸۰). روضة‌الصفای ناصری. تصحیح جمشـید کیان‌فر. تهران.اساطیر.

منابع و مآخذ:

ابن‌اثیـر، عزّالدین.(بی‌تا). تاریخ کامل (تاریخ بزرگ اسـلام و ایران)، ترجمهٔ



نمایی از گنبد و گلدسته حضرت رضا(علیه السلام) از در ورودی صحن آزادی



رحل‌های موزهٔ آستان قدس رضوی

نشانه‌هایی از برگزاری مراسم آیینی قرائت قرآن کریم درحرم مطهر امام رضا علیه السّلام

حشمت کفیلی*

چکیده:

قرآن، کتاب آسمانی مسلمانان، همیشه در جوامع اسلامی گرامی داشته شده و به عنوان محور زندگی آنان نقش مهمّی ایفا کرده است. توجّه مسلمانان به این کلام الهی موجب شـده در کنار کاربرد تعالیم آن در زندگی‌شان زیباترین و ظریف‌ترین جلوه‌های روحی خود را در هنرهای مرتبط با قرآن متمرکز سـازند. توجّه به نگارش قرآن و تکامل خط و خوشنویسـی، در سـایهٔ کتابت آن، خلق آرایه‌های تزیینی و ایجاد جلوه‌های ویژه برای برجسـته سـاختن پیام‌های الهی، قرائت آهنگین با نوایی روح‌افزا که از جان حافظان و قاریان برمی‌خیزد، همه حاکی از ارتباط معنوی انسان با کلام الهی است.

اهمّیت نگه‌داریِ قرآن و پرهیز از قرار دادن کتاب آسمانی مسلمانان بر زمین، منجر به خلق یک اثر هنری بی‌نظیر و هوشمندانه به نام رحل در جوامع اسلامی شده است. از این روست که هنرمندی، کتیبه شعری بدین مضمون بر یک رحل می‌نگارد:

جای قرآن ز قدر بر رحل است　　دوستدار کلام حق اهل است

بررسی و مطالعهٔ مجموعه‌ای ارزشمند از انواع رحل در موزه و خزانهٔ آستان قدس رضوی، نشـان می‌دهد این ابزار به دلیل هم‌جواری با قرآن و کتاب در فرهنگ ایرانی و اسلامی از ارزش معنوی ویژه‌ای برخوردار شده است. این آثار نه تنها با شیوه‌های متداول هنری در هر دورهٔ تاریخی آراسـته شده بلکه آرایش و مصالح به‌کار رفته در آن نشان از محل خلق اثر دارد.

این پژوهش با بررسـی میدانی ویژگی‌های ظاهری و هـنری رحل‌های موجود در موزه و مطالعهٔ کتیبه‌های نقش شـده بر آن‌ها، همچنین منابع و اسـناد موجود در ارتباط با رحل‌ها انجام گرفته و نشـان‌دهندهٔ حضور مسلمانان از *سراسر* سرزمین‌های اسلامی در حرم امام رضا علیه السّـلام و وقف این آثار برای اسـتفاده در هنگام قرائت قرآن کریم اسـت. این آثار به شـیوه‌های معرق، منبت و خاتم‌کاری، فلزکوبی و نقاشی، تذهیب و لاکی و آینه‌کاری تزیین شده‌اند و انواع کتیبه‌های نقش شده برآن شامل کتیبهٔ وقف، نام سازنده، بانی، واقف و تاریخ ساخت یا وقف اثر است.

کلیدواژه‌ها: رحل، قرآن کریم، عاج‌کاری، معرق، منبت و موزهٔ آستان قدس رضوی.

* کارشناس پژوهش اسناد و موزهٔ آستان قدس رضوی
kafili.h1963@gmail.com
با همکاری معصومه سادات حسینی، کارشناس ارشد باستان شناسی.

مقدّمه

یکی از آیین‌های مهم در حرم مطهر تلاوت قرآن کریم اسـت. این آیین ارزشمند با سـابقه‌ای کهن، موجب شده قدیمی‌ترین تاریخ وقف نیز بر یک نسخه قرآن خطی ثبت شود. این قرآن که در تاریخ ۳۲۷ هجری کتابت شده، توسّط کشـواد بن املاس در تاریخ ۳۲۹ هجری وقف روضهٔ منوّره شده اسـت.[۱] محمّد کاظم امام در مشهد طوس[۲] به نقل از یکی از متولیان آسـتانه به نام ابونصر المقری می‌نویسـد: «یک تن از شـیعیان و مخلصین آل البیت به مشهد طوس رفت و شب در مشهد مبارک به قصد عبادت بماند و خادم آسـتانه شب هنگام دَرِ روضهٔ مبارکه را از بیرون بر روی او ببسـت و به خانهٔ خود در نوغان رفـت و او می‌گوید من مشغول عبادت شدم و در بالای سر مبارک ابوالحسن علی بن موسی(ع) به تلاوت قرآن مشغول شدم...». فضل الله بن روزبهان در مهمان‌نامهٔ بخارا در مورد قرآن خواندن حفّاظ در مرقد مشهد می‌نویسد: چون قرآن خواندن در پایین قبر مکروه است حفّاظ باید بیرون قرآن بخوانند.[۳]

ایجاد رواق دارالحفّـاظ و حضور حفّاظ قرآن کریم در حرم مطهر، وجود اصطلاحات «صدرالقراء»، «سلطان‌القراء» و «صدرالحفّـاظ» در اسـناد دورهٔ صفـوی،[۴] همچنیـن موقوفه‌هایی که برای تلاوت قرآن در طی سده‌های گذشته تعیین می‌شـده، تأکیدی بر اهمّیت این آیین است. محمّد کاظم امام در مورد بنای دارالحفّاظ می‌نویسـد: «از قدیم حفّاظ قرآن در این مکان رحل‌های گرانبهای نفیس گذاشته و بـه تلاوت قـرآن می‌پرداخته‌اند. قرائت قـرآن در همان عهدی که حضرت در این مکان شریف مدفون شد معمول و دایر گردیده است. » وی همچنین می‌نویسد پیش از بنای دارالحفّاظ و دیگر رواق‌هـای اطراف مرقد مطهر، معمولاً مؤمنان در داخل روضهٔ مبارکه و در گرداگرد مرقد مطهر به تلاوت قرآن می‌پرداخته‌اند و برای همین منظور نسخه‌هایی از قرآن توسّـط افراد وقف می‌شده که در حال حاضر جزو ذخایر موزه اسـت.[۵] کاویانیان در شمس الشموس از دایرهٔ حفّاظ و قاریان قرآن مجید در تشکیلات اداری نام می‌برد، همچنین محل قرائت قرآن توسّط حفّاظ را ابتدا در صفّهٔ شاه طهماسبی و صفّهٔ بالاسر مبارک جلو پنجره نقره و از ۱۳۲۱ خورشـیدی در رواق پس پشـت دارالشکر و بعداً در زاویهٔ جنوبی بین مسـجد بالاسر و پیش روی مبارک می‌نویسد.[۶] مؤتمن درباره قرائت قرآن کریم در حرم مطهر می‌نویسـد: «همه روزه اوّل صبح و اوّل شـب عـدّه‌ای از قاریان قرآن (حفّاظ) که در آستان قدس موظف هستند در حرم مطهر تلاوت قرآن می‌نمایند و...[۷]» بنا بر گفتهٔ وی این مراسم آداب مخصوصی داشـته اسـت چنانکه خدام حرم تعدادی رحل و قرآن را از محل مخصوص نگهداری آن دسـت به دسـت می‌آوردند و در جایگاه مخصوص می‌گذاردند سپس حفّاظ قـرآن هر کدام یک جزو از قرآن را تلاوت می‌کردند. پس از ختم تلاوت قـرآن و خطبه، مجدّداً خدام قرآن‌ها و رحل‌ها را با هـمان تشریفات برمی‌گرداندند. قرائـت قرآن به جز روزهای معمـول، از اوّل ماه مبارک رمضان تا آخر آن و در مراسـم خاص نیز مانند نیمهٔ اوّل ماه محرم، شـب شهادت امام حسین علیه السّلام و شب رحلت امام رضا علیه السّلام انجام می‌گرفته و پس از آن مجلس سوگواری و ذکر مصیبت در حرم مطهر برگزار می‌شده است.

تصویر یک: قرآن وقف شده در تاریخ ۳۲۹ هجری

تصویر دو: سند شمارهٔ ۴۲۱۳۸ (موضوع: وقف قرآن)

وقف قرآن نیز در طی سده‌های گذشته تا عصر حاضر همچنان ادامه یافته و موجب جمع‌آوری نمونه‌های منحصر به فردی از نسـخه‌های خطیِ قرآن در آستان قدس رضوی شده است. از جمله می‌توان به مجموعهٔ بی‌نظیر قرآن‌های نوشـته شـده بر پوسـت که در دورهٔ صفوی وقف شده و وقف‌نامهٔ آن نیز توسّط شیخ بهایی نوشته شده، اشاره کرد. مطالعهٔ وقف‌نامه‌های قرآن‌ها نشان می‌دهد که بسیاری از مسلمانان عرض ارادت خود را به مرقد مطهر هشتمین امام معصوم با وقف نسخه‌های قرآن نشان داده‌اند. (تصویر دو)

بررسـی وقف‌نامه‌های دورهٔ صفوی و اسناد موجود در آرشـیو مدیریت اسناد و مطبوعات نشان دهندهٔ اختصاص موقوفاتی برای حفّاظ قرآن اسـت. در وقف‌نامهٔ سـلطان سـلیمان صفوی به تاریخ ۱۰۹۷ق. در مورد حفّاظ *سر* قبور و در وقف‌نامهٔ شـاهرخ شـاه در مورد حفّاظ و فرّاش قبر

شاه طهماسب ثانی همچنین وقف‌نامهٔ نادر قلی‌خان در سال ۱۱۴۵ق. به تعیین مبلغی برای حفّاظ قرآن اشاره دارد.[۸] امروزه وجود بیش از ۱۷۰۰۰ نسخهٔ خطی قرآن کامل و جزوات قرآن که به مرور از طریق سنّت حسنهٔ وقف و همچنین خریداری به گنجینهٔ نسخ خطی افزوده شده و جزو میراث گرانبهای این آستان مقدّس شناخته می‌شود، آستان قدس رضوی را نه تنها از نظر مذهبی بلکه از نظر تاریخی و هنری، در جهان شاخص می‌سازد.

رحل‌های حرم مطهر در موزهٔ آستان قدس رضوی

رحل در لغت به معنای وسیله‌ای که کتاب را بر روی آن می‌گشوده‌اند آمده است؛ امّا در ادبیّات غنی ایرانی گاه به عنوان استعاره از «ابروی خوبان» نیز به کار رفته است.[۹] مطالعهٔ تاریخ هنر در دورهٔ اسلامی نشان می‌دهد نزدیک به هزار سال است که رحل برای قرار دادن کتاب و به خصوص قرآن در هنگام مطالعه و قرائت آن استفاده می‌شود. در متون ادبی و تاریخی کهن ایرانی که مربوط به قرن پنجم و ششم هجری است، از رحل به عنوان ابزاری برای گذاردن قران و کتاب نام برده شده است.[۱۰] قدیمی‌ترین رحل تاریخ‌دار موجود در مجموعه‌های هنر اسلامی که با تکنیک منبت‌کاری به خطوط و نقوش زیبایی آراسته شده مربوط به قرن هشتم هجری و دارای تاریخ ۷۶۱ هجری است. این رحل توسّط زین(؟) حسن سلیمان اصفهانی، از جنس چوب ساخته و با نقوش گیاهی و کتیبه‌هایی به خط ثلث که بسیار زیبا و محکم نقر شده‌اند، منبت‌کاری شده است. در حال حاضر این اثر در موزهٔ متروپولیتن (نیویورک)، بخش هنر اسلامی به نمایش در آمده است.[۱۱] (تصویر سه.)

رحل‌ها استند یا پایه‌ای هستند که از جنس چوب، سنگ و انواع دیگر ساخته و به طور چلیپا شکل به هم متّصل می‌شوند. برخی از آنها یکپارچه‌اند و برخی به وسیلهٔ لولا و بست‌هایی به یکدیگر متّصل می‌شوند. برخی ساده و انواعی با تکنیک‌های تزیینی مانند منبت، خاتم، معرق، مشبک، نقاشی، نقاشی لاکی با طرح‌های تزیینی گیاهی و هندسی آراسته شده‌اند، همچنین استفاده از کتیبه‌هایی که حاوی متن آیات و احادیث، ماده تاریخ و نام سازنده، سفارش دهنده و واقف هستند در برخی از رحل‌ها با تزیینات آن توأم شده است. طراحی هوشیارانهٔ هنرمندان ایرانی در ساخت رحل با هدف کاهش فشار وزن کتاب بر عطف آن و قرار گرفتن کتاب یا قرآن برای مطالعهٔ بهتر در فاصلهٔ مطلوبی از چشم، نشان‌دهندهٔ تفکّر صحیح ایشان برای ساخت ابزاری مناسب نیازهای رفاهی انسان و همچنین حفاظت از آثار بوده است.

تصویر سه: رحل چوبی با تاریخ ۷۶۱ هجری، موزهٔ مترو‌پولیتن

تصویر چهار: رحل شماره۱۷۲، چوبی منبت و معرق کاری

در خزانه آستان قدس مجموعه‌ای از رحل‌های نفیس شامل رحل با روکش طلا ، میناکاری، لاکی روغنی، خاتم کاری، منبت و مشبک و معرق‌کاری و سنگ یشم حفاظت و نگهداری می‌شود که برخی از آن‌ها بر روی صندوق قبر مطهر امام رضا علیه السلام نیز قرار داشته‌اند. اما در این‌جا به معرفی مجموعه رحل‌هایی پرداخته‌ایم که به علت استفاده مکرر (بخصوص در کتابخانه مبارک) آسیب دیده ولی به علت حرمت و ارزش فرهنگی آن (بجز ارزش تاریخی) همچنان در لابلای قفسه‌های کتب خطی محفوظ مانده‌اند تا در فرصتی مغتنم مرمت و پاکسازی و بازسازی شوند و جایگاه خاص خود را در کنار سایر آثار نفیس حفظ نمایند. این مجموعه که در حال حاضر در موزهٔ آستان قدس رضوی نگهداری می‌شوند اما به نمایش درنیامده‌اند، حداقل از پانصد سال گذشته تا سدهٔ اخیر در حرم مطهر مورد استفاده قرار می‌گرفته است. به مرور زمان این رحل‌ها از آن جهت که آسیب دیده بودند، همچنین به عنوان آثار تاریخی و ارزشمند و دارای تقدّس، جمع‌آوری و نگه‌داری شده‌اند. مطالعه این آثار نشان می‌دهد که قدیمی‌ترین رحل تاریخ‌دار مربوط به دورهٔ صفوی است. با وجود اینکه بیشتر این رحل‌ها دارای یک شکل کلّی و از دو لت تشکیل شده‌اند امّا از نظر طرح تزیینات و تکنیک ساخت بسیار متنوّع و زیبا هستند. تکنیک‌های تزیینی به کار رفته در ساخت این رحل‌ها شامل: منبت[۱۲]، معرق[۱۳]، میناکاری[۱۴]، خاتم‌کاری[۱۵] و مشبک‌کاری[۱۶] است که در برخی با نقوش تزیینی گیاهی نیز نقاشی و برخی مذهب و لاک‌کاری[۱۷] شده‌اند.

مصالح به کار رفته در این رحل‌ها چوب، استخوان، عاج، صدف و آیینه است و در برخی از آن‌ها مفتول‌های فلزی نیز برای اجرای تزیینات مورد استفاده قرار گرفته است. تکنیک و مصالح ساخت آنها نشان می‌دهد برخی از این رحل‌ها ساخت شبه قارهٔ هند و پاکستان است و توسّط زائران و مؤمنان که از گوشه و کنار جهان برای زیارت مرقد مطهر حضرت رضا علیه السّلام به این وادی مقدّس سفر کرده‌اند، اهدا و نذر شده است. امروزه این میراث تاریخی ارزشمند در اختیار ما قرار گرفته و شایسته است تا برای آشنایی کارشناسان و هنرمندان برخی از آنها به طور اجمالی معرّفی شود.

رحل چوبی منبت و معرق‌کاری

این رحل چوبی با تکنیک منبت و معرق‌کاری به شمارهٔ اموالی ۱۷۲ از دو لت به ابعاد ۶۱/۵× ۱۹س.م. ساخته شده و لبهٔ بالایی آن با طرح ترنج مشبک و تزیین گردیده است.

بر سطح خارجی هر لت سه کتیبه در قاب‌های شش ضلعی منبت شده که حاوی اشعاری در مدح رحل که کلام خدا را برآن می‌نهند، کتیبهٔ وقف و نام سفارش‌دهنده و ماده تاریخ آن است. متن کتیبهٔ اشعار در یک قاب شش ضلعی منبت شده که در حاشیه و مرکز آن با ظرافت تمام معرق کاری شده بوده و در حال حاضر آثاری از آن مشهود است.

زهی عزّ دولت که این چوب راست
کاهی که رام کلام خداست
عرشی که ظل رفعت او هست مستدام
در آرزوی کرسی مصحف بود مدام

متن کتیبه‌های وقف و نام سازنده و واقف و تاریخ اثر در دو قاب شش ضلعی کشیده به این شرح است:

هذا الکرسی المُهدی الی عتبه العلیه المقدسه الرضویه علیه الوف التحف و التحیه[۱۸]

من هدایا سلطان الامراء فی العالم عباس سلطان ابن حاجی اسوار المرحوم مد الله ظلال اقباله علی رؤس الایام عمل خواجه جان اللاهجانی فی ربیع الاول سنه خمسین و تسعمائه.

رحل خاتم و معرق‌کاری

این رحل به شمارهٔ اموالی۱۶۴، از جنس چوب در دو لت مستطیل شکل با ابعاد ۲۰×۵۰س.م. با تکنیک خاتم و معرق‌کاری ساخته شده و با نقوش بسیار ظریف و استادانه‌ای آراسته شده است. تمام سطوح داخل و خارج این رحل با نقوش هندسی شش و هشت ضلعی، ستاره‌ای

شکل و زنجیره‌های تزیینی با طرحِ متداخل، خاتم‌کاری شده و بر سطح خارجیِ پایهٔ رحل دو کتیبه داخل یک ترنج قلم‌دانی معرق‌کاری شده است. زمینهٔ داخل ترنج با نقوش گیاهی به رنگ طلایی تذهیب شده است. این تزیینات به مرور زمان آسیب دیده و ریخته است. بیت شعری در وصف قرار گرفتن قرآن بر رحل به خط نستعلیق در قاب‌های قلم‌دانی بر دو پارهٔ رحل معرق‌کاری شده که بر ارزش آن افزوده است.

متن کتیبهٔ این رحل عبارت است از:
جای قرآن ز قدر بر رحل است
دوستدار کلام حق اهل است

رحل چوبی مذهّب و معرق‌کاری

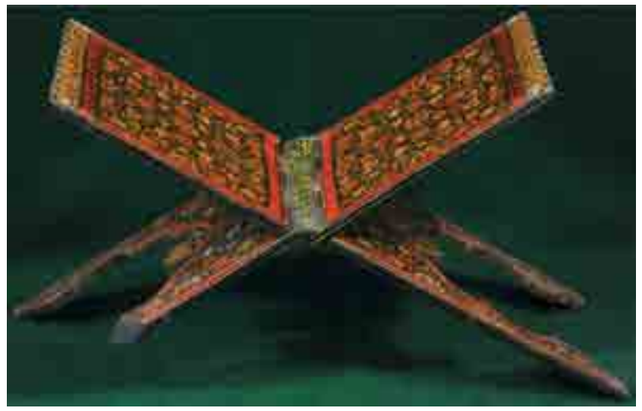
این رحل چوبی به شمارهٔ ۱۶۷ و با ابعاد ۱۶×۳۶س.م. از چهار قطعهٔ متّصل به هم با تکنیک معرق زمینه[۱۹] و نقوش مذهّب ساخته شده است. لبهٔ بالایی هر لت با طرحِ سرترنج‌های متداخل، مشبک و آراسته شده است. تزیینات داخل هر لت نقوش گل و برگ‌های ختایی است که با قلم زرّین نقش شده و در سطوح خارجی به جز تزیینات مذهّب از تکنیک معرق کاری با ظرافت بسیار در نوارهای حاشیهٔ نقوش استفاده شده است. پایهٔ این رحل با طرح محرابی با قوس‌های بسیار زیبا یا طرح نیم‌ترنج ساخته شده که لچکی‌ها و حاشیه‌های آن با نقوش گیاهی مذهّب تزیین گردیده و فواصل این دو، با نقوش زیگزاگی سیاه و سفید معرق‌کاری شده است. متأسّفانه به علّت آسیب‌هایی که در مرور زمان دیده، برخی از این تزیینات ریخته و نقوش محو شده است.

رحل چوبی منقوش لاکی روغنی[۲۰]

این رحل چوبی به شمارهٔ ۱۷۵ با ابعاد ۱۶×۴۰/۵س.م. از دو لت متّصل به یکدیگر ساخته شده و با تکنیک لاکی روغنی و با نقوش بسیار زیبای گل‌های همیشه بهار و نسترن، به رنگ‌های قرمز، نارنجی، سبزِ تیره و روشن و طلایی آراسته شده است. لبهٔ بالایی آن دارای تزیینات ترنجی و پایهٔ آن با طرح محرابی ساخته شده است و تمام سطح رحل پوشیده از نقوش گیاهی و تزیینی است. در حاشیهٔ بالای لت‌های داخلی، کتیبه‌ای به این شرح نوشته شده است: «به تصرف وقف داده شد این یک عدد لوح بجهه(به جهت) آستان قدس طمع کننده بلعنت خدا گرفتار شود». این رحل به مرور زمان و کثرت استفاده آسیب دیده است.

تصویر شش: نمایی از کتیبهٔ رحل شماره ۱۶۴

تصویر هفت: رحل شماره ۱۶۷، چوبی مذهب و معرق‌کاری



تصویر هشت: رحل شمارۀ۱۷۵، رحل لاکی روغنی منقوش

تصویر نه: کتیبه وقف بر رحل شماره ۱۷۵

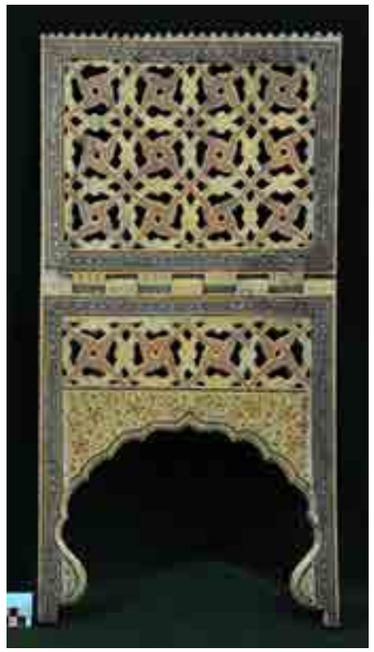
رحل چوبی منبت برجسته و منقوش

ایــن رحل چوبی به شــمارۀ ۱۶۵ از دو لــت به اندازۀ ۵۱/۵×۲۱/۵ س.م. ســاخته شده و با لولاهای چوبی به هم متّصل شــده است. ســطح خارجی هر لت با نقوش زیبای اســلیمی، با تکنیک منبت برجســته و به رنگ‌های طلایی، قرمز، سرخ، سبز و لاجوردی آراسته شده و نوارهای حاشیۀ آن بــا تزیینات هندســی خاتم‌کاری شــده اســت. بر روی لولاهای آن نیز با نقش گل‌های ختایی نقاشــی شده که به مرور زمان برخی نقش‌ها از بین رفته اســت. حاشیۀ بالای هــر لت بــا غنچه‌های ختایی مشــبک و منبت و نقاشــی شــده تزیین گردیده اســت. داخل هر لت با نقوش تزیینی و هندسی، خاتم‌کاری و لاک‌کاری شده است. استفادۀ مکرّر از این رحل و در طی زمان موجب آســیب‌های فیزیکی آن شده است.

تصویر ده: رحل شماره ۱۶۵، رحل چوبی منبت برجسته و منقوش

رحل مشبک[۲۱]منقوش و لاکی روغنی

ایــن رحل به شــمارۀ ۱۷۱ از دو لت بــه ابعاد ۶۹×۳۵ س.م. ســاخته شده و قسمت بالای رحل، نقوش اسلیمی با تزیینات لاکی روغنی و نقوش هندسی با تزیینات مذهّب، به صورت مشــبک درون یک کادر مســتطیل و حاشیۀ گل و برگ‌های ســفید بر زمینۀ زیتونی اســت. بــالای رحل به صورت کنگره‌ای برش خورده اســت. بر زمینۀ این کنگره‌ها و لولای رحل، گل‌های مذهّب نقاشی کرده‌اند. قسمت پایۀ رحل، یک ردیف نقوش اســلیمی با تزیینات لاکی روغنی و نقوش هندسی با تزیینات مذهّب، به صورت مشبک درون یک کادر مســتطیل است. پایین رحل یک طاق‌نمای تزیینی (محرابی) با تزیینــات گل و برگ‌های مذهّب برش خورده اســت و حاشیه‌ها گل و برگ‌های ســفید بر زمینۀ زیتونی است. صفحات بالای رحل(محل قرار گرفتن کتاب) با نقوش اسلیمی، هندسی و نقوش مذهَّب، به صورت مشبک درون یک کادر مستطیل، با تکنیک لاکی تزیین شده است.



تصویر یازده: رحل شماره ۱۷۱، رحل مشبک و منقوش لاکی

رحل چوبی معرق برجسته

این رحل چوبی به شمارۀ اموالی۱۷۶ و به ابعاد ۵۰×۲۴ س.م. بــا تکنیک معرق برجســته و با اســتفاده از قطعات چوب و اســتخوان تزیین شده است. درقسمت بالای رحل، نقوش گیاهی از جنس اســتخوان برش خورده و در وســط درون یــک قاب مســتطیل شــکل، روی زمینــۀ آیینه و در حاشــیه‌ها روی زمینۀ چوبیِ رحــل، با میخ‌های مخصوصی نصب شــده و لبه‌های رحل با قطعات چوب و اســتخوان معرق‌کاری شده است.

تصویر دوازده : رحل شماره۱۷۶، رحل چوبی معرق برجسته

قســمت پایــۀ رحل، یــک طاق‌نمای تزیینــی با روکش استخوان، برش خورده و درحاشیه‌ها نقوش گیاهی از جنس استخوان بر روی زمینۀ چوبیِ رحل نصب شده است.

در دو لــت داخــل رحل، نقوش گیاهــی از چوب برش خورده و در کادر وســط بر زمینۀ آیینه و در اطراف آن سه حاشیۀ ساده دیده می‌شود که کتیبۀ وقف آن در قاب‌های قلم‌دانی بر حاشیۀ بالایی نصب شده و به این شرح است: «تقدیمــی عبد عاص فانی حاج میرزا احمد خان شــیبانی غفرالله ذنوبه» ؛ «بآستان قدس رضوی ارواح العالمین الفداء سنه ۱۳۵۰ »

ســبک تزیینات و طرح نقوش این رحل نشان می‌دهد که این اثر احتمالاً در هند یا پاکستان ساخته شده است.

تصویر سیزده: نمای رحل شماره ۱۷۶ از پهلو

رحل چوبی معرق‌کاری شده با صدف

این رحل با شمارۀ اموالی۱۷۸ و به ابعاد ۷۶× ۲۱/۵س.م. از دو لت ســاخته شده و سطح خارجی آن نقوش گیاهی و هندسی با تکنیک معرق برجسته، صدف‌کاری شده است. دو لت با لولاهایی که با قطعات صدف تزیین شده به هم متّصل شــده‌اند. در قسمت بالای رحل نقوش گیاهی و در قســمت پایۀ رحل، نقوش هندســی درون یک کادر با دو

تصویر چهارده و پانزده: نمای رحل از روبه رو و پهلو

حاشیه قرار گرفته و با صدف، چوب و فلز معرق‌کاری شده است. هم چنین پایهٔ رحل به شکل یک طاق‌نمای تزیینی با شبکه‌بندی لوزی شکل، معرق و صدف‌کاری شده است. سطح داخل رحل (محل قرارگیری کتاب) با نقش یک شاخه گل با برگ‌هایی از صدف و ساقه‌هایی از فلزِ روی تزیین شده است. در لبهٔ سمت راست کتیبهٔ وقف به این شرح نوشته شده است: «وقف آستانهٔ مبارکه نمود دکتر ابوالفتح خان نصیر بکوف ۱۳۴۰»

رحل چوبی معرق استخوان و عاج

این رحل چوبی به شمارهٔ۱۸۰ از دو لت به ابعاد ۴۶×۲۲/۵س.م. ساخته شده که به هم لولا شده‌اند. قسمت بالای رحل، نقش یک بوته با چهار گل و برگ‌های بزرگ در وسط و گل‌های کوچک در زمینهٔ اطراف آن از جنس استخوان بر زمینهٔ چوبی آراسته و نصب شده است. اطراف آن با حاشیهٔ زنجیره‌ایی از چوب و استخوان تزیین شده و در حاشیهٔ دیگر نقوش اسلیمی از عاج داخل قاب های قلم‌دانی با نقش گل‌های چهار پر از چوب تیره (احتمالا آبنوس یا فوفل)، با میخ های مخصوص معرق‌کاری شده است. قسمت پایهٔ رحل، یک طاق‌نمای تزیینی با نقش گل‌هایی از جنس استخوان بوده که روی زمینهٔ چوب قهوه‌ای معرق‌کاری شده است.

تصویر شانزده: رحل شماره ۱۸۰

رحل معرق صدف و منقوش با تزیین آیینه

این رحل به شمارهٔ۱۶۰ از دو لت به ابعاد ۵۳×۲۰ س.م. ساخته شده و با قطعات آیینه و صدف معرق گردیده است. قسمت بالای رحل، آیینه با حاشیه دایره‌های کوچک و لوزی‌های ستاره‌ای شکل از صدف در کنار چوب‌های خود رنگ، با تکنیک معرق زمینه تزیین شده است. بر بالای رحل ۱۶ گل کنگره‌ای برش خورده است. بر زمینهٔ این کنگره‌ها و لولای رحل، گل‌های قرمز بر زمینهٔ زرد نقاشی کرده‌اند.

قسمت پایهٔ رحل، به صورت نیم‌ترنج با سرترنج برگشته به داخل برش خورده و با قطعات مدوّر صدف بر زمینهٔ چوب معرق‌کاری شده است. کناره‌های نیم‌ترنج و کتیبه‌نویس رحل با آیینه تزیین شده است. سه طرف هر لت با حاشیه‌ای معرق‌کاری شده با صدف تزیین شده است. دو لت داخلی(محل قرار گرفتن کتاب) با قطعات آیینه و حاشیهٔ معرق‌کاری شده با صدف تزیین شده است.

تصویر هفده: تصویر رحل شمارهٔ ۱۶۰ از رو به رو
تصویر هجده: نمای رحل شماره ۱۶۰ از پهلو

نتیجه‌گیری:

از جمله آثاری که از منظر تاریخی، هنری و اعتقادی بسیار ارزشمند و قابل توجّه است رحل‌ها هستند. رحل‌ها از جمله صنایع دستیِ هنری شمرده می‌شوند که معمولاً سطوح داخلی و خارجی آن زمینه‌ای مناسب برای بروز استعدادهای هنری توسّط هنرمندان هر دوره و سرزمین خلق آن بوده‌اند. این ابزار به دلیل هم‌جواری با قرآن و کتاب در فرهنگ ایرانی و اسلامی از ارزش معنوی ویژه‌ای برخوردار شده است و نه تنها با شیوه‌های متداول هنری در هر دورهٔ تاریخی آراسته شده بلکه آرایش و مصالح آن تحت تأثیر محل خلق اثر نیز بوده است. از این رو است که در رحل‌های موجود، انواع شیوه‌های تزیینی مرسوم در ایران و سایر کشورهای مسلمان مشاهده می‌شود.

بررسی تزیینات و مطالعهٔ کتیبه‌ها و اسناد موجود در ارتباط با این رحل‌ها نشان‌دهندهٔ حضور مسلمانان از سراسر سرزمین‌های اسلامی در حرم امام رضا علیه السّلام و وقف این آثار برای استفاده در هنگام قرائت قرآن کریم است. این آثار به شیوه‌های معرق، منبت و خاتم‌کاری، فلزکوبی و نقاشی، تذهیب و لاکی و آینه‌کاری تزیینی شده‌اند و انواع کتیبه‌های نقش شده شامل کتیبهٔ وقف، نام سازنده، بانی، واقف و تاریخ ساخت یا وقف اثر بر آن مشاهده می‌شود.

آثار موجود در موزه و خزانهٔ آستان قدس از آن جهت که با هدفی مشخّص وقف و نذر یا برای استفاده در حرم مطهر ساخته شده‌اند با یکدیگر مرتبط هستند؛ از این رو مطالعهٔ آنها رمزهای جالب توجّهی را برای پژوهشگران می‌گشاید که هریک به سهم خود در نوشتن برگ‌های تاریخ هنر این آستان مقدّس دخیل هستند. برخی از این رحل‌ها همراه با قرآن و دیگر متعلّقات آن وقف شده‌اند. از این رو در ارتباط با یکدیگر نیز قابل مطالعه و بررسی هستند.

پی نوشت:

۱- شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی، منتخب قرآن‌ها از آغاز تا سدهٔ نهم هجری(ج۱)،۱۳۹۱،ص ۵۹. لازم به توضیح است این قرآن توسّط کارشناس نسخه شناسی ادارهٔ مخطوطات در کتابخانهٔ آستان قدس، آقای غلامی مقدم، کارشناسی شده است.

۲- امام ، ۱۳۴۸، صص۴۳۹-۴۴۰.

۳- فضل‌الله بن روزبهان، ۱۳۴۱، صص ۳۳۹- ۳۴۱. وی می نویسد: «باید که بعد از این حفّاظ مرقد مقدّس رضوی در بیرون قبّهٔ تلاوت نمایند، برعایت ادب اقرب است. این معنی بسی پسندیدهٔ حاضران آمد چه در صدر اوّل تلاوت قرآن بر قبور نمی‌کرده‌اند.»

۴- کاویانیان، ۱۳۵۵، صص ۳۷۰-۳۷۱. محمّدرضا قصابیان. پیشینهٔ مراسم قرائت قرآن در حرم رضوی. مشکوه. بهار ۱۳۸۵. ص ۸۷.

۵- امام ، ۱۳۴۸، صص۴۳۹-۴۴۰.

۶- کاویانیان، ۱۳۵۵، صص ۳۷۰-۳۷۱.

۷- مؤتمن،۱۳۵۵، ص ۳۱۰. این مراسم صفّه نام دارد و قصابیان آن را از آیین‌های باشکوه منحصر به حرم رضوی با قدمت چندصد ساله می‌نویسد که در حال حاضر نیز همه روزه صبح و شام در رواق دارالسلام برگزار می‌شود. ر.ک. قصابیان، ۱۳۸۵، ص ۹۳-۹۸.

۸- صورت و سواد وقفنامهٔ کلیهٔ املاک موقوفهٔ آستان قدس رضوی که در سال ۱۲۷۳ در عهد ناصرالدین شاه قاجار از روی طومار و دفاتر دیوانی استخراج شده، تصویر نسخهٔ ۲۹۸۷ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران صص ۴۳ و۴۵و ۴۷ و ۱۱۰ و قصابیان، ۱۳۸۵، صص ۸۸-۹۱.

۹- مصاحب جلد اوّل، ۱۳۸۱، ذیل واژهٔ رحل، ص۱۵۷۶.

۱۰- در تاریخ بیهقی آمده است که: « قلم برداشت و با ما معمایی نهاد غریب و کتابی از رحل برگرفت و آن را بر پشت آن نبشت به خط خود به من داد.» ر.ک. ابوالفضل محمّد بن حسین بیهقی، ۱۳۸۸، ص ۶۹۶. و محمّد بن منوّر در حکایت بونصر شروانی از زبان وی می‌نویسد: « من این ساعت قرآن می‌خواندم، رحلی در پیش نهاده ، خوابی به من درآمد..» ر.ک. محمّدبن منوّر میهنی،۱۳۷۶، ص ۱۳۳.

۱۱- Sucek, Priscilla P., Maryam D. Ekhtiyar, Sheila R. Canby & Navina Najat Haidar, ۲۰۱۱, Metropolitan Museum Of Art .New York.P ۱۰۷-۱۰۸.

۱۲- منبت در لغتنامهٔ دهخدا به معنی رویانیده شده، نقش‌های برجسته به شکل گیاه و گل و جز آن که بر روی چیزی نقش کنند.(لغتنامه دهخدا، جلد۱۳، ص۱۹۰۵۷) آثار منبت‌کاری بر منبرها، درب‌های مساجد و رحل‌های قرآن انجام گرفته که با طرح‌های اسلیمی، گل و بوته تزیین شده‌اند.(جانستون، ۱۳۷۶، ص۷)

۱۳- قرار گرفتن انواع چوب‌های خود رنگ یا مواد و مصالح غیرچوبی مانند عاج، استخوان، صدف، روی، مس، برنج درکنار هم و به وجود آوردن طرحی مشخّص را معرق گویند. نقوش معرق چوب اگر هم‌سطح باشد، معرق زمینه و اگر برجسته باشد، معرق- منبت یا معرق برجسته نامیده می‌شود.

ریاضی در فرهنگ مصوّر اصطلاحات هنرایران، معرق را نوعی تزیین در هنرهای سنّتی ایران مانند کاشی‌کاری، چوب‌کاری، جلدسازی و.." نوشته است.(ر.ک. ریاضی، ۱۳۷۵،ص۱۹۸)

۱۴- میناکاری یا میناسازی هنری است که سابقه‌ای در حدود پنج هزار سال دارد و از صنایع دستی محسوب می‌شود. امروزه این هنر بیشتر بر روی مس انجام می‌شود ولی می‌توان بر روی طلا و نقره نیز آن را به عمل آورد. طلا تنها فلزی است که به هنگام ذوب شدن مینا اکسید نمی‌شود از این رو امکان اجرای طرحی همراه با جزییات و با شباهت هر چه تمام‌تر بر روی مینا را ایجاد می‌کند در حالی که میناهای مسین و نقره‌ای چنین کیفیتی را ندارند. شکل‌گیری مینا نیز از ترکیب اکسیدهای فلزات و چند گونه نمک در مجاورت حرارت بالا ست که رنگ‌ها در طول زمان و بر اساس دما به وجود می‌آیند. امروزه در ایران کانون تولید میناکاری شهر

اصفهان و شـیراز بوده، استادان برجسته‌ای در تولید آثار مینا مشغول به فعّالیت هستند.(http://fa.wikipedia.org/wiki/) سابقهٔ میناکاری در ایران به هزارهٔ دوم قبل از میلاد می‌رسـد. دربارهٔ هنر میناکاری پروفسور پوپ در کتاب بررسی هنر ایران می‌نویسد: میناکاری، هنر درخشان آتش و خاک اسـت با رنگ‌های پخته و درخشـان که سابقه‌اش به ۱۵۰۰ ق.م می‌رسـد و ظهور آن بر روی فلز در طول سـدهٔ ۶ تا ۴ ق.م و پس از سال ۵۰۰ ق.م مشاهده می‌شود(یاوری، ۱۳۶۵: ۶۹).

۱۵ - طرح‌های گوناگون خاتم همواره به صورت اشـکال منظم هندسی بوده اسـت. این اشـکال هندسـی را با قرار دادن مثلث‌های کوچک در کنار هم نقش‌بندی می‌کنند. مثلث‌ها را از انواع چوب، اسـتخوان و فلز می‌سـازند. انواع چوب از مهم‌ترین مصالح خاتم‌سـازی است که شامل چوب‌های عناب، نارنج، افرا، گردو، کیکم، تبریزی، شمشاد، آبنوس، فوفل و بتم اسـت. انواع استخوان نیز به علت استحکام و رنگ سفید آن‌ها در ساخت خاتم به کار می‌روند که عبارتند از استخوان‌های شتر، اسب، گاو، همچنیـن عاج طبیعی فیل و عاج مصنوعی نیـز در خاتم کاربرد زیادی دارد. برای اسـتقامت خاتم و مراقبت از آن، از فلزات رنگی نیز استفاده می‌شود، روی و قلع در گذشته و نقره و آلومینیوم امروزه برای رنگ سفید و برنج برای رنگ زرد مورد استفاده قرار می‌گیرد(طهوری، ۱۳۶۵: ۱۱و۳۹) و(کوپور، ۱۳۸۳: ۶۸-۶۹).

۱۶ - چنانچه بر روی اثر چوبی، طرح‌هایی به گونهٔ شبکه شبکه، سوراخ سـوراخ و شبک ایجاد شود هنر مشـبک چوب پدید می‌آید. برای انجام کار مشبک، معمولاً فضاهای منفی طرح، بریده و خارج می‌شود تا طرح اصلی به صورت مشبک به وجود آید(براتعلی، ۱۳۸۷: ۱۹۱). طرح و نقشهٔ مشـبک اغلب از طرح‌های اسلیمی، ختایی، خطوط و نقوش هندسی و انواع خطوط خوشنویسی انتخاب می‌شود(رهنورد، ۱۳۸۰: ۴۱).

۱۷ - لاکی روغنی یا پاپیه ماشه Papier Mache واژه‌ای فرانسوی به معنای کاغذ فشرده شده است. این اصطلاح به اشیای مقوایی که با مینیاتور روی آن تزیین و با لاک مخصوص پوشش یافته است اطلاق می‌شود. در گذشته به این هنر، نقاشـی لاکی یا روغنی گفته می‌شـد. در دایره‌المعارف هنر آمده: نقاشی لاکی یا روغنی نوعی نقاشی آبرنگ بر روی اشیایی همچون قلم‌دان، جلدکتاب، قاب آیینه، رحل قرآن و جعبهٔ آرایش اسـت که سطح آنهـا را با قشری ضخیم از روغن کـمان (مخلوطی از روغن بزرک، روغن سندروس و روغن جلا) می‌پوشانند. از این رو نقاشی لاکی نمودی همانند نقاشی رنگ روغنی دارد(اسکندری، ۱۳۸۱: ۱۴۸).

۱۸ -- ترجمهٔ متن از این قرار است: «این کرسی که هدیه شده جهت بارگاه مقدّس رضوی که بر او هزاران سـلام باد؛ از هدایای سلطان امیران عباس سـلطان فرزند حاجی اسوار مرحوم خداوند سایه‌های اقبال او را گسترده کند بر روزگار.»

۱۹ - قـرار گرفتن انواع چوب‌های خود رنگ یا مواد و مصالح غیر چوبی مانند عاج، استخوان، صدف، روی، مس، برنج درکنار هم و به وجود آوردن طرحی مشخص را معرق گویند. نقوش معرق چوب اگر هم‌سطح باشد، معرق زمینه و اگر برجسته باشد، معرق- منبت نامیده می‌شود.

۲۰ - لاکی روغنی یا پاپیه ماشه Papier Mache واژه‌ای فرانسوی به معنای کاغذ فشرده شده است. این اصطلاح به اشیای مقوایی که با مینیاتور روی آن تزیین و با لاک مخصوص پوشش یافته است اطلاق می‌شود. در گذشته به این هنر نقاشی لاکی یا روغنی گفته می‌شد.

۲۱ - کنده کاری روی چوب و عاج به طوری که این مواد را سوراخ کنند. (ر.ک.مصاحب،۱۳۸۱،ص ۲۷۷۷)، مشـبک‌کاری: پنجره پنجره یا چشـمه چشـمه سـاختن چیزی را. از هنرهای ظریف و دستی که بر چوب یا فلز نقش‌هایی مشبک پدید آورند.(ر.ک. لغتنامه دهخدا، ۱۳۷۳، ص ۱۸۴۸۲، ذیل واژهٔ مشبک‌کاری)

منابع:

اسکندری، مینا (۱۳۸۱). نقاشـی روغنی(لاکی) پاپیه ماشه. تهران. کتاب ماه هنر.

امام، محمد کاظم (۱۳۴۸). مشهد طوس. تهران. کتابخانهٔ ملّی ملک.

ایرانشهر(۱۳۴۳) نشریهٔ کمیسیون ملّی یونسکو در ایران. تهران. چاپخانهٔ دانشگاه.

براتعلی، غلامحسین(۱۳۸۷). دایره‌المعارف عمومی رشته‌های صنایع دستی ایران. تهران. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

بررسی میدانی رحل‌ها، با همکاری زهرا حسینی،۱۳۹۲.

بیهقی، ابوالفضل محمّد بن حسـین(۱۳۸۸). تاریـخ بیهقی. ج.۱. تهران. سخن.

جانستون، جیمز. ب.(۱۳۷۶). منبت‌کاری روش‌ها و طرح‌ها. ترجمهٔ حمید بلوچ. تهران. انتشارات فنی ایران.

رهنورد، زهرا(۱۳۸۰). مشـبک(تصویر آثار اسـتاد اکـبر صوتی). تهران. سمت.

ریاضی، محمّدرضا (۱۳۷۵). فرهنگ اصطلاحات هنر یران. تهران. دانشگاه الزهرا.

سـتوده، منوچهر(مصحح) (۱۳۴۱). مهمان‌نامهٔ بخارا(تاریخ پادشـاهی محمّد شیبانی). فضل الله بن روزبهان خنجی. تهران. بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

شـاهکارهای هنری در آسـتان قدس رضوی(جلد اوّل)(۱۳۹۱). منتخب قرآن‌ها از آغاز تا سدهٔ نهم هجری. مشهد. انتشارات آستان قدس رضوی.

صورت و سـواد وقفنامهٔ کلیهٔ املاک موقوفهٔ آسـتان قدس رضوی که در سـال ۱۲۷۳ در عهد ناصرالدین شاه قاجار از روی طومار و دفاتر دیوانی استخراج شده، تصویر نسخهٔ ۲۹۸۷ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران.

طهوری، دلشاد(۱۳۶۵). هنر خاتم سازی در ایران. تهران. سروش.

قصابیان، محمّدرضا. پیشینهٔ مراسم قرائت قرآن در حرم رضوی. مشکوه. بهار ۱۳۸۵. صص ۸۴- ۱۰۰.

کاویانیان، محمّد احتشام (۱۳۵۰). شمس الشموس یا تاریخ آستان قدس. مشهد.آستان‌قدس.

کوپور، اسفندیار(۱۳۸۳). جلوه‌گری نقوش هندسی در آثار هنرهای سنّتی ایران. ج.۳. مشهد. نور حکمت.

لغتنامهٔ دهخدا (۱۳۷۳).تهران. مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

میهنی، محمّدبن منوّر(۱۳۷۶). اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی‌سعید. بخش اوّل. تصحیح و تعلیق محمّدرضا شفیعی کدکنی. تهران. آگاه.

مؤتمن، علی (۱۳۵۵). تاریخ آستان قدس. مشهد. آستان قدس.

مصاحب، غلامحسین(۱۳۸۱). دایره‌المعارف فارسی. تهران. امیرکبیر.

یاوری، حسین(۱۳۶۵). فلزکاری. تهران. پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

Sucek, Priscilla P., Maryam D. Ekhtiyar, Sheila R. Canby & Metropolitan Museum Of Art, ,۲۰۱۱, Navina Najat Haidar .۱۰۸-۱۰۷.New York.P

http://fa.wikipedia.org/wiki

مناجات خواجه عبدالله انصاری به خط علی رضا عباسی/
چهار صفحه کتابت، طلا اندازی، مذهب با حاشیه حل کاری، دوره صفوی/
شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی، منتخب قطعات نستعلیق.

تحوّل تاریخ هنر اسلام و شیعه؛

با انتشـــار آثار گنجینهٔ آستان قدس رضوی

گفتگو با ایرج نعیمایی عالی

شادی غفوریان*

ایرج نعیمایی عالی در سـال ۱۳۳۸ در نوشـهر به دنیا آمد، تحصیلات حوزوی خود را در سـال ۱۳۶۹ به پایان رسـاند و با تکیه به فعّالیت‌های ارزنده‌اش در زمینهٔ خوشنویسی توانست به درجهٔ استادی در این هنر ارزنده نایل شود. وی با تکیه بر مطالعات و پژوهش در زمینهٔ موسـیقی، یکی از نظریه‌پردازان حال حاضر موسیقی کشور اسـت. نعیمایی عالی، عضو پیوستهٔ فرهنگستان هنر و مدرّس دانشگاه‌های تهران، الزهرا، سوره و علوم پزشکی ایران، تألیفاتی نیز در زمینهٔ خوشنویسی و موسیقی به کارنامهٔ هنری خود افزوده است که از آن جمله می‌توان به «احوال و آثار صفی‌الدّین ارموی، موسیقی‌دان بزرگ قرن هفتم ه.ق» و «ابن بواب، خوشـنویس بزرگ قرون ۴ و ۵ هجری» اشـاره کرد. گفتگوی حاضر پیرامون هنر و گنجینهٔ آستان قدس رضوی صورت گرفته است.

* کارشناس ارشد مطالعات ترجمه دانشگاه شهید بهشتی تهران
shgh1983@yahoo.com

گنجینـهٔ هنری حرم مطهر و آسـتان قـدس رضوی را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

بی‌شـک گنجینهٔ هنری آستان قدس بزرگ‌ترین گنجینهٔ هنری جهان اسلام است که آثار هنری بی‌شماری را در طول تاریـخ دورهٔ اسـلامی در خود جای داده اسـت. من جایی را سراغ نـدارم که ایـن میزان آثار گرانقدر و ارزشـمند در حوزه‌های مختلف کنار هم جمع شـده باشـد. در مشاهد مختلف مثـلاً عراق، کربلا، نجف، حتّی در مکّه و مدینه یا اماکنی در ترکیه یا کشـورهایی در شمال آفریقا مثل تونس و مراکش، معابد، موزه‌ها و مساجدی وجود داشتند که در آنها آثاری نگهداری می‌شـد ولی در طول تاریخ بسیاری از آنها آسیب دیدند. مثلاً در عراق در سده‌های گذشته بارها این آثار توسّـط وهابیون تاراج شـدند یا به آتش کشیده و تخریب شدند. البته در ایران میزان آثاری که وجود داشت بیشـتر از بقیهٔ جاها بـود، به خصوص در حـوزهٔ هنرهای تجسمی یعنی در کتابت، نگارگری، کتاب‌آرایی، خوشنویسی، پارچه بافی، قلم‌زنی، شیشه، منبت، معرق و... ایران غنی‌تر بود؛ همچنین بیشـترین و نفیس‌ترین آثـار نیز از جاهای مختلف مثل شبه قاره، یعنی هند و پاکستان و بخش‌هایی از کشـمیر به این آسـتان مقدّس هدیه می‌شد، لذا چه به لحاظ کیفی و کمّی بیشترین و بهترین آثار از هنر اسلامی به آستان قدس وقف شده است و اعتقاد من این است که اگر روزی این آثار در دید مردم قرار بگیرد -صرفاً از باب انتشار و نه نمایشـگاه- و بتوان ایـن آثار را در کیفیتی مطلوب به چاپ و نمایش رساند تا در اختیار جهانیان قرار گیرد به گمان من تاریخ هنر اسـلام را می‌تواند تغییر دهد، به ویژه تاریخ هنر شیعه را بسیار برجسته خواهد کرد.

با توجّه به ارتباطی که با مجموعهٔ آستان قدس داشتید، رونـد پردازش به مقولهٔ هنر را در این مجموعه به‌ویژه در مؤسّسهٔ آفرینش‌های هنری چگونه ارزیابی می کنید؟

متأسّـفانه در گذشـته این روند مطلـوب نبود، یعنی شاید اصلاً توجّهی هم به آن نمی‌شد و بیشتر در حفظ آثار می‌کوشیدند. در دو سه دههٔ اخیر، عنایت بر این شد که از این آثار ارزشـمند بهره‌برداری شود و فکر می‌کنم مؤسّسهٔ آفرینش‌های هنری بر این اساس تشکیل شد که بتواند این قابلیت‌ها را به ظهور برساند و ضمن اینکه از هنرِ هنرمندان معـاصر بهره می‌گیـرد، این آثـار را نیز بشناسـاند. تلاش مؤسّسه خوب بوده اسـت به خصوص اخیراً؛ مثلاً اگر قبلاً سراغ نسخه‌ای را در آستان قدس می‌گرفتیم، امکان دسترسی حتّی برای تحقیق وجود نداشت. من خودم در دههٔ گذشته که مشغول آماده‌سـازی کتابی از «یاقوت» بودم، فهرست نسـخه‌هایی از یاقوت را در اینجا داشـتم امّا هرچه تلاش کردم که صفحاتی از آن را داشته باشم که در کتاب استفاده کنـم، موفّق نشـدم. این امکان فراهم نبـود ولی اکنون با نشر آثار هنری آستان قدس توسّط این مؤسّسه و تحقیق و تدوین این‌ها، بهترین منبع و بهترین مرجع برای هنرمندان و محقّقان حاصل شـده اسـت. فکر می‌کنـم که می‌طلبد مسـئولین آستان قدس به مؤسّسهٔ آفرینش‌های هنری نگاه عمیق‌تر و بیشتری داشته باشند؛ هم توقّع‌شان را بیشتر کنند و هم امکان بیشتری برایش قایل باشند. به این دلیل که این توانایی از جهت علمی و هنری وجود دارد که بشود از این آثار بهرهٔ بهتری گرفت و بهتر آنها را معرّفی کرد. در کشـور مـا این امکان وجود دارد کـه از این امکانات برای چاپ و نشر استفاده کرد. آثاری که من اخیراً دیدم باعث حیرت من شد و برای من بسیار لذّت‌بخش بود که مثلاً دیدم صفحاتی از «قرآن ابراهیم سـلطان» با کیفیت خوب و کاغذ بسـیار عالـی و به طور مطلوب چاپ شـده اسـت، چیزی که در گذشته کمتر به آن توجّه می‌شد. تصوّر من این است که اگر مجموعهٔ آفرینش‌های هنری آسـتان قدس یک کودک نوپا بود الان به بلوغی رسـیده که می‌شود از آن توقّع کارهای بزرگ‌تری داشت که اگر از آن حمایت شود و دستش را برای انجـام کارهای بزرگ‌تر باز بگذارند می‌تواند این توقّعات را برآورده کند.

به نظرتان در حیطهٔ هنرهای مرتبط با آسـتان قدس و هنرهـای موجود در حرم بـرای پرداخت و تحقیق باید بر روی چه مواردی تمرکز بیشتری داشت؟

ببینیـد یک بخـش از آن چیزی که داریـم همان مآثر ماسـت، آثار ارزشمندی که از گذشـته برای ما باقی مانده اسـت. تدوین، طبقه‌بندی، تعریف، بازجست و شناساندن اینهـا به جامعه یـک ضرورت و واجب اسـت. برای اینکه ما اکنون در جهان اسـلام، به خصـوص در بخش‌هایی، در اقلیت قرار گرفته‌ایم. خیلی‌ها گمان‌شـان بر این اسـت که هنر اسـلامی همان چیزی اسـت که در ترکیـه و مصر و... مطرح می‌شـود. وقتی به ایران می‌رسـند، به ایرانیتش در قبل از اسلام توجّه می‌کنند و به دوران پس از اسلامِ هنرها آن قدر اهتمام نمی‌ورزند. آثار آسـتان قدس تمام باورهایی که اکنون نسـبت به شیعه وجود دارد، نقض می‌کند و این امر واجب اسـت، فرض کنید در حوزهٔ خوشنویسـی، ما را فقط در محدودهٔ نستعلیق و شکسته پذیرفته‌اند و در بقیهٔ مسایل خیلی برای ما جایگاهی قایل نیستند. با اینکه ما در خـط محقق قطعاً حرف اوّل و آخـر را می‌زنیم، در ریحان نیـز همین‌طور، در توقیع، در رقاع و ثلث هم تا قرن دهم همین‌طور اسـت و پس از آن در محجوریت قرار گرفتیم، ولـی اکنون این حرکـت دارد از نو احیا می‌شـود. یکی از جاهایی که می‌تواند الگوسازی بکند و مآثر گذشتهٔ ما را احیا کند، به طوری که هنرمندان ما پا جای گذشتگان بگذارند و حتّی یک قدم جلوتر بروند، آستان قدس است، چون منابع و امکانات را در اختیار دارد و این قداست هم در آن وجود دارد، یعنی هنرمند همواره افتخار می‌کند که در سایه‌سـار ایـن عظمت کار و همراهی کنـد. هیچ‌کس دریغ نخواهد کرد. همهٔ هنرمندان ایران همهٔ توان‌شـان را در اختیار قرار خواهند گذاشـت. لذا خود ایـن مقبولیت می‌تواند کمکی باشـد برای بازشناسی این مآثر که بسـیار ارزشمند است. لـذا اینکه عرض کـردم این توقّع از مؤسّسـهٔ آفرینش‌های هنری می‌رود، بجاسـت. واقعاً این توقّع هسـت که بشود آن الگوهـای گذشـته را که در حکومت‌هـای قدیم وجود داشـته، تکرار کرد. مثلاً اینکه یک جایی درسـت می‌کردند بـرای طراحی، نقاشـی، نگارگری، تهذیب، خوشنویسـی و شـعرا و همهٔ هنرمندان در کنار هم جمع می‌شدند و آثار ارزشـمندی مثل شاهنامهٔ شـاه طهماسب، خمسهٔ نظامی، قرآن بایسـنقری و آثاری دیگر تولیـد می‌کردند. این کار را می‌شـود الان اینجا انجام داد. این امکان را می‌شود فراهم کرد و لازمه‌اش یک نگاه دقیق‌تر و مشـفقانه‌تری است که از سوی مسئولین نظام و به خصوص آستان قدس نسبت به این مجموعه التفات شود.

سخن آخر را بفرمایید.

یکی از کارهای بسیار خوبی که اینجا دیدم، مثنّی‌سازی است که کار بسیار ارزشمندی است. یعنی یکی از راه‌های رسـیدن به تجارب گذشـته و شناسـاندن و شناخته شدن همین اسـت. می‌شود این کار را با گستردگی و دقّت بیشتر و در شرایطـی بهتر انجام داد که هـم توانمندی هنرمندان معاصر ما بسـیار بالا خواهد رفت و هم به آن اهدافی که ذکر کردم خواهیم رسـید. یکی از راه‌ها همین شیوه است. کار بسیار ارزشمندی است و می‌خواهم تقدیر و تشکر کنم از دوسـتانی که زحمت می‌کشـند و باعث مسرّت افرادی چون ما می‌شـوند که دغدغهٔ هنر اسـلامی و دینی داریم. برای من خیلی جالب و ارزشمند بود.

از وقتی که در اختیار ما گذاشتید سپاسگزاریم.

نخستین تصاویر بارگاه امام رضا علیه‌السّلام در مطبوعات ایران

سید مهدی سید قطبی*

دورنمای بارگاه رضوی وقسمتی ازشهرمشهد

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

حرم مقدّس امام رضا علیه‌السّلام از گذشته تاکنون همواره یکی از موضوعات اصلی مقالات و اخبار نویسندگان و روزنامه‌نگاران بزرگ ایران بوده است. اگرچه در اوایل دورهٔ روزنامه‌نگاری، هزینهٔ تهیهٔ گراور (تصویر) بسیار بالا بوده است امّا با نگاهی کوتاه به برخی از مطبوعات و به ویژه نشریات مصوّر قدیمی ایرانی می‌توان تصاویری از بارگاه منوّر چهارده معصوم علیهم‌السّلام در آنها مشاهده کرد. در این میان تصاویر حرم مطهر امام رضا علیه‌السّلام به لحاظ وجود روضهٔ منوّرهٔ آن حضرت در ایران (مشهد مقدّس) بیش از تصویر حرم سایر ائمهٔ اطهار علیهم‌السّلام در روزنامه‌ها و مجلّه‌های مختلف منتشر شده است.

نشریهٔ «ایران باستان» در سال ۱۳۱۲ خورشیدی چندین تصویر منحصر به فرد و با کیفیت از بارگاه امام‌رضا علیه‌السّلام در صفحهٔ اوّل یکی از شماره‌های خود منتشر کرد. با بررسی به عمل آمده مشخّص گردید نشریهٔ ایران باستان برای نخستین بار در تاریخ مطبوعات ایران، تصاویری نفیس از حرم مطهر رضوی به لحاظ تنوّع و جزییات تصویری ارایه نموده که تا پیش از آن منتشر نشده است.

نشریهٔ ایران باستان، در تهران به مدیریت سیف‌آزاد تأسیس شد. عبدالرحمن سیف‌آزاد، در ۱۲۶۱ خورشیدی به دنیا آمد. وی از جوانی به فعّالیت در حوزهٔ مطبوعات پرداخت و مجلّات آزادی شرق، صنایع آلمان و شرق و ایران نو را در برلین به زبان‌های عربی، فارسی، انگلیسی، ترکی، هندی و آلمانی منتشر کرد. او روزنامهٔ آزادی شرق را در برلین تا سال ۱۳۴۳ قمری و پس از آن در تهران انتشار داد. سیف‌آزاد شمارهٔ اوّل نشریهٔ ایران باستان را در روز شنبه اوّل بهمن ماه ۱۳۱۱ خورشیدی منتشر کرد. ایران باستان، نشریه‌ای سیاسی -اقتصادی و مصوّر بوده، مرام و مسلک آن، در عنوان هر شماره چنین ذکر گردیده است: «شناسانیدن ایران امروز به خارجه و ایرانیانی که در خارج زندگی می کنند خصوصاً پارسیان مقیم هندوستان، راهنمایی های تجارتی و صنعتی به ایشان، معرّفی پارسیان مقیم هند و علاقه‌مندی ایشان به ایران و ایرانیان»، علاوه بر این سیف‌آزاد نشریهٔ خود را طرفدار نظام وقت و عظمت ایران باستان دانسته است.

شمارهٔ اوّل ایران باستان در هفت صفحه به قطع بزرگ با تصاویر متعدّد به چاپ رسید. ظاهراً شمارهٔ اوّل نشریه در مدّت زمان اندکی به پایان رسیده و مدیر آن مجبور شده است برای بار دوم در پنج هزار نسخه آن را تجدید چاپ نماید.

محل ادارهٔ نشریهٔ ایران باستان در خیابان لاله‌زار تهران، کانون ایران باستان واقع بود و بهای آبونمان آن به این شرح اعلام شده است: اشتراک سالیانه در تهران ۵۰ ریال و در خارج از کشور ۵ دلار، شش ماهه نصف قیمت و تک شماره دهشاهی . لازم به ذکر است پس از چند نوبت انتشار، با توجّه به استقبال مردم از آن، قیمت آبونمان افزایش یافته است.

ایران باستان که نشریه‌ای هفتگی بود، هر هفته با کاغذی نفیس و چاپی مرغوب منتشر می شد. خط مشی انتخاب موضوع مقالات، تصاویر و صفحه‌آرایی نشریهٔ ایران باستان متأثّر و به تقلید از سبک انتشار روزنامه در آلمان بود و این امر بی شک محصول اقامت سیف آزاد، مدیر نشریه، در آلمان بوده است. وی همواره سعی داشت ایران باستان، مانند یکی از روزنامه‌های کشور آلمان به چاپ برسد.

ایران باستان به مدّت سه سال یعنی تا آخر سال ۱۳۱۴ خورشیدی منتشر و پس از آن تعطیل شد و سیف‌آزاد، مدیر نشریه، مجدّداً به اروپا مسافرت نمود و پس از شهریور ۱۳۲۰ و سقوط رضا شاه به ایران بازگشت.

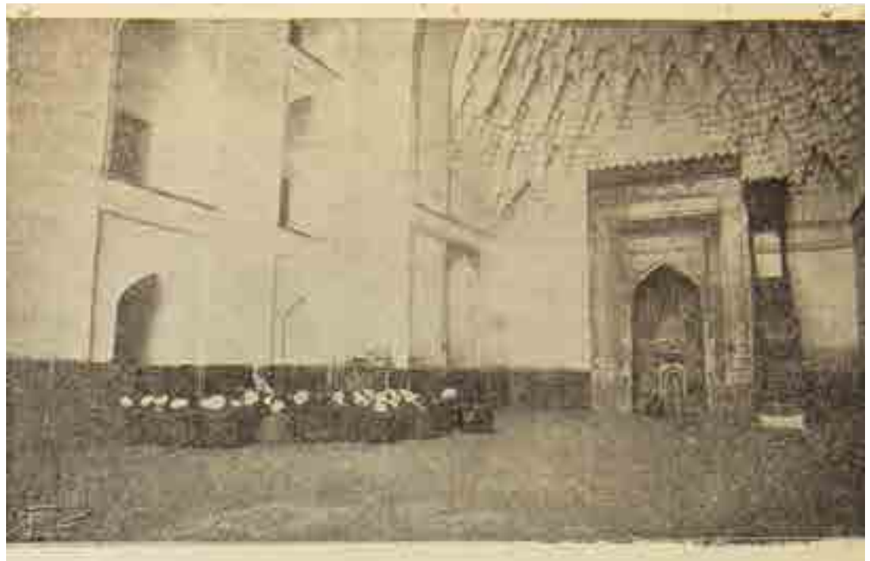
سیف‌آزاد پس از بازگشت به ایران، مجدّداً در سال ۱۳۲۶ خورشیدی نشریهٔ ایران باستان را تقریباً به همان سبک و سیاق سابق منتشر ساخت. مندرجات ایران باستان عبارت بود از: شرح‌هایی که زیر عکس‌های متعدّد چاپ می‌شد و مطالبی مشتمل بر ترجمه و مقالات مختلف.

در دو شمارهٔ پیاپی نشریهٔ ایران باستان، در مجموع هفت تصویر مختلف از حرم مطهر امام رضا علیه‌السّلام به چاپ رسیده است.

این تصویرها عبارتند از:

- دورنمای بارگاه رضوی و قسمتی از شهر مشهد
- صحن مطهر
- ایوان صحن نو
- پنجره پولاد و عدّه‌ای از امنا و بزرگان خدّام حرم مطهر
- ایوان طلا
- بست پایین خیابان
- یکی از تالارهای (رواق) بارگاه رضوی

منابع و مآخذ
بامداد، مهدی (۱۳۵۷). شرح حال رجال ایران در قرن ۱۲ و ۱۳ و ۱۴ هجری . تهران. زوار.
چهرهٔ مطبوعات معاصر. [تهران]: پرسای جنت، [۱۳۵].
صدرهاشمی، محمد(۱۳۶۳). تاریخ جراید و مجلّات ایران. اصفهان. کمال.
نشریهٔ ایران باستان. س۱. ش۲۲. ص۱. ۱۵ تیر ۱۳۱۲خ.
نشریهٔ ایران باستان. س۱. ش۲۳. ص۵. ۲۴ تیر ۱۳۱۲خ.



یکی از تالار های (رواق) بارگاه رضوی (ع)

ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد

بست پائین خیابان

ایوان طلای صحن آزادی (صحن نو)

مشهد پنجره‌پولاد
در صحن کهنه
آقای اسدی متولی
باشی در حال
سلام با دستهٔ از
امناو بزرگان خدم
در جلوی پنجره
مشاهده میشوند

صحن مطهر

نمای عمومی صحن عتیق (انقلاب) به همراه ساعت قدیم

ایوان صحن نو

سردر ورودی صحن عتیق از سمت بست شیخ حر عاملی (پایین خیابان)- مشهور به ایوان نقاره خانه

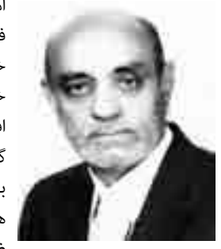
یادنام...

امین الله پیرزاد هروی

(۱۳۲۰-۱۳۸۱ش.)

خوشنویس آستان قدس رضوی

ابوالفضل زارعی*



امین‌الله پیـرزاد هروی، فرزنـد میـرزا حبیب‌الله خوشنویس، در سال ۱۳۲۰ خورشـیدی در هـرات افغانستان چشم به جهان گشـود. در هفت سالگی بـه مکتب‌خانـه رفت و همزمان بـا درس، بعد از ظهرها در مغازهٔ عطاری پدرش کار می‌کرد. در چهارده سـالگی با هنر خوشنویسـی آشـنا شـد و با الهام‌گیری از قرآن کریم و احادیث، به شدّت تحت تأثیر این هنر سـنّتی اسـلامی قرار گرفت.امین‌الله به مسجد جامع بزرگ هرات و ایوان‌های مزار «خواجه عبدالله انصـاری» در «گازرگاه» می‌رفـت و بـه زیبایی‌های هنری متجلّی در کتیبه‌ها و سنگ نوشته‌های این دو مکان مقدّس چشـم می‌دوخت. وی با این شـور و شوق به خدمت استاد محمّدعلـی عطار هروی راه یافت و در محضر او، با خطوط مختلف از جمله ثلث، نسـخ، نسـتعلیق، کوفی، شکسته و دیگر خطوط آشنا شد و در زمرهٔ بهترین شاگردان استاد قرار گرفت. در سـال ۱۳۴۳ به مدّت دو سال در چاپخانهٔ وزارت دفاع افغانسـتان به‌عنوان خطاط مشـغول کار شد، در سال ۱۳۴۶ مقام ممتازی در خوشنویسـی کسـب نمود و در سال ۱۳۵۳ کانونی هنری در شـهر هرات بازگشایی کرد که در آن کار آمـوزش هنر را به صـورت رایگان انجام می‌داد. با تجاوز ارتش شـوروی به افغانستان و به دنبال بحرانی شدن شرایط در این کشـور، در سـال ۱۳۶۳ به ایران مهاجرت کرد. هنگام ورود به ایران زمانی‌که مشـغول پر کـردن فرم‌های مربوطه بود، مسـئولان اردوگاه پی به خط خـوش وی بردند و از او خواسـتند برای نوشـتن پارچه‌ها و اعلانات و تابلوها مدّت یک هفته بیشتر در اردوگاه بماند و به همین خاطر از طرف مسئولان فرمانداری تایباد مورد تشویق قرار گرفت. پیرزاد با کمک اسـتادش پس از رسیدن به ایران، مشهد را برای اقامت اختیار کرد و در بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی مشغول کار شد. در سـال‌های همکاری با بنیاد پژوهش‌ها، چهار جلد مرقـع زیبا کتابت کرد که اصل این آثار هم‌اکنون در آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود. این آثار عبارتند از: «مرقع رضوی» از سـخنان گهربار امـام رضا(ع)، در دو جلد، «مرقع زیور آسمان‌ها» و «مرقع اقتصاد اسلامی» که آیاتی از قرآن کریم با ترجمهٔ فارسی است. «هشت قلم هنر خط» و «تجلّی‌گاه هنر خط» دو اثر دیگر وی اسـت که در سال‌های ۱۳۷۳ و ۱۳۷۴ در مشـهد منتشر شـد؛ در این دو مجموعه، بیـش از ده‌ها خط و کتیبه در انواع خطوط نوشـته شـده اسـت. متون استفاده شده در اغلب آثار وی را آیاتی از قرآن کریم، احادیث معصومین و اشعاری از حافظ، خواجه عبدالله انصاری، فردوسـی و برخی دیگر از شاعران تشکیل می‌دهد. در سال‌های اخیر مرکز آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی برخی از آثار استاد پیرزاد هروی را به صورت کریستال تزیینی با پایه‌های گردان و ثابت منتشر کرده است. وی سرانجام سال ۱۳۸۱ خورشـیدی در شهر مشهد دارفانی را وداع گفت و در این شـهر به خاک سپرده شد (هرات آنلاین، ۱۸اسفند۱۳۸۵؛ خاوران، ۱۷بهمن۱۳۹۰؛ جهان نیوز، فارس ۱۹اسفند۱۳۹۱).

* کارشـناس ارشد جغرافیا، پژوهشگر بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
Zareiabolfazl5@gmail.com

منابع
پایگاه خبری تحلیلی جهان نیوز،۱۹اسفند۱۳۹۱
پایگاه خاوران؛ نشریهٔ سیاسی، فرهنگی، تاریخی و اجتماعی افغانستان، ۱۷بهمن۱۳۹۰
پایگاه خبرگزاری فارس،۱۹اسفند۱۳۹۱
پایگاه خبری، فرهنگی و اجتماعی هرات آنلاین،۱۸اسفند۱۳۸۵.
شکرالله خوش‌دست
معمار آستان قدس
(کاشان ۱۲۹۶- مشهد۱۳۶۴ش.)

حاج شکرالله خوش‌دست

معمار سنّتی آستان قدس رضوی

(۱۳۶۴-۱۲۹۶ش)

رسول سعیدی زاده*

حاج شـکرالله خوش‌دسـت از معماران سـنّتی برجسـتهٔ آستان قدس رضوی، در سـال ۱۲۹۶ش. در شهر کاشـان به دنیا آمد و در سن هفت یا هشـت سـالگی همراه با خانـواده‌اش از کاشـان به مشـهد مهاجرت کـرد و در محلهٔ قبر میر، واقع در نزدیکی گنبد خشتی فعلی سـکونت گزید. پدر و عمویـش از معماران و بنایان ظریف کار بودند.

شـکرالله خوش‌دسـت هم زمان با ورود به مشهد، وارد دنیای معماری سنّتی شد. مشـوّق اصلی او عمویش، استاد حبیب الله بنای رضوی، از معماران سـنّتی معروف آسـتان قدس رضوی بود. عمویش ۶۰ سال به شغل معماری در آستان قدس مشغول بود و در زمان فعّالیتش تمام اختیارات معماری آستان مقدّسه در دستش قرار داشت.

خوش‌دسـت، با تشـویق عمویش از بچّگـی شروع به طراحی کرد. وی تنها شاگرد استاد حبیب‌الله بنایی رضوی بود که در رشـتهٔ هنری خود خلّاقیت زیادی داشـت. از اساتید دیگر او می‌توان به سـید علی اصفهانی، از معماران قدیمی اشاره نمود.

خوش‌دست در دورهٔ رضا شاه وارد تشکیلات آستان قدس شد، امّا چون در این دوره هزینه‌ای برای کار پرداخت نمی‌شد، فعّالیت معـماری زیادی نیـز صورت نمی‌گرفـت. در دورهٔ محمّدرضا پهلوی، با استخدام عدّه‌ای از بنایان سنّتی، هر روز کارهای معماری حرم مطهر رضوی توسعه پیدا می‌کرد. او نیز همانند سایر بنایان سـنّتی، در دورهٔ پهلوی دوم هیچ وقت بیکار نبود.

وی در آسـتان قدس کارهای زیادی از طراحی تا ساخت انجام می‌داد. اگر چه در عصر او، معماران سنّتی مانند حاج محمّدرضـا معمار، حـاج اکبر کرمانی و حـاج عباس آفرنده می‌زیستند، ولی وی از همهٔ آنان برتر بود. مقرنس‌کاری‌های گچی سر درب سـاعت، ساختمان نقاره‌خانه، سر درب صحن نو (صحن آزادی) و صحن کهنه (صحن انقلاب)، معرق‌کاری با خشت‌های هفت رنگ ایوان طلای صحن کهنه و معرق‌کاری ایوان شاه عباسی که زمانی عمویش آن را تعمیر کرده بود و مقرنس‌کاری طاق حاتم‌خانی و طرح‌های گنبد الله‌وردی خان، ساختمان موزه، بغل سر درب واقع در پشت مسجد گوهرشاد از دیگر آثار اوست (مصاحبه با شکرالله خوش دست).

خوش‌دست در سال ۱۳۵۰ش. همراه با حاج محمّد حسن بیوکی (رضوان)، اقـدام به معقل‌کاری و معرق‌کاری آرامگاه شـیخ روزبهان در شیراز نمود. در سال ۱۳۶۲ش. نقشه چینی خانهٔ بقعهٔ شیخ صفی‌الدّین اردبیلی در اردبیل را انجام داد (مرکز اسـناد، ش۹۳۲۰۶،۹۳۲۰۸). همچنین وی در سـازمان حفاظت آثار باسـتانی تبریز کار کـرد و یک بار نیز از طرف آستان قدس رضوی برای تعمیر آثار باستانی به اصفهان رفت. وی در کنار فعّالیت در آستان قدس، با سازمان ملّی حفاظت آثار باسـتانی خراسان (سازمان میراث فرهنگی خراسان) نیز همکاری داشت.

خوش‌دسـت شاگردان زیادی داشت که از میان آنها تنها سـه تن به نام‌های محمّد یوسـفی، حسـن اصغر و غربت معروف، به استادی رسیدند و توانستند به مقام معمار سنّتی آسـتان قدس رضوی نایل گردند (مصاحبه با شکرالله خوش دست).

خوش‌دست در مراسم اعیاد بزرگ که در حرم رضوی بر پا می‌گردید و همچنین مراسم غبارروبی ضریح مطهر حضوری فعّال داشت. در سال ۱۳۴۶ش. به خاطر زحماتش، یک عدد گوی کاشـی فیروزه‌ای رنگ بیضی شـکل از خزانهٔ حضرت دریافت کرد (مرکز اسناد، ش ۹۳۲۰۹، ۱۳۱۴۴۱).

شکرالله خوش‌دست، علی‌رغم میل باطنی خویش در سال ۱۳۵۳ش. بازنشسـته گردید. یدالله خوش‌دسـت از معماران سنّتی آستان قدس رضوی از فرزندان اوست.

شکرالله خوش‌دسـت، سرانجام در سال ۱۳۶۴ش. فوت کـرد و پیکـرش در حرم مطهر رضوی به خاک سـپرده شـد (مصاحبه با محمّد حسن بنای رضوی).

* پژوهشگر ارشد گروه تراجم و انساب
ra.saeedizadeh@gmail.com

منابع:
مرکز اسناد آستان قدس رضوی، شمارهٔ سندها: ۹۳۲۰۶، ۹۳۲۰۸، ۹۳۲۰۹، ۱۳۱۴۴۱؛ مصاحبه با شـکرالله خوش دسـت، بخش تاریخ شفاهی مرکز اسناد آستان قدس رضوی، پروندهٔ ۱۶، کاسـت ۲۷۶۲، ۱۳۶۴/۲/۱، ص۲۹؛ مصاحبه با محمّد حسن بنای رضوی از منسوبین شکرالله خوش دست.

حبیب‌الله بنای رضوی

معمار آستان قدس

(کاشان ۱۲۷۴ - مشهد ۱۳۵۵ش.)

حـاج حبیب‌اللـه بنـای رضوی، فرزند اسـتاد حسـین، از معماران سـنّتی و معرّق‌کار آسـتان قدس رضوی، در سـال ۱۲۷۴ش. در شـهر کاشـان به دنیا آمد، نام خانوادگی وی ابتدا «بنای کاشانی» بود امّا در سال ۱۳۰۶ش. بـه سـبب ارادت و خدمت در آستان قدس رضوی، نام خانوادگی خود را به «بنای رضوی» تغییر داد.

او در سـال ۱۲۸۹ش. درحالی که هنوز بیش از ۱۵ سال نداشـت، از دیار خود به مشهد مهاجرت کرد. عشق به امام رضا علیه‌السلام چنان وجود او را فرا گرفته بود که قصد ماندن در مشـهد و خدمت دایمی حضرت رضا علیه‌السّـلام نمود. چهار سال بعد، یعنی در سن ۱۹ سالگی به قصد دیدار مجدد خانواده، رهسپار کاشان شد، با خانم تاج ازدواج نمود و زندگی مشـترک خود را در مشهد آغاز کرد؛ منزل وی واقع در بست طبرسی بود. چند سال بعد دو برادر او نیز به مشهد آمده، در آنجا ساکن شدند.

اسـتاد حبیب‌الله بنای رضوی، فنون معـرق‌کاری را زیر نظر پدر خود که اسـتاد معرق‌کاری کاشـان بـود، گذراند و خیلی زود به درجهٔ استادی رسید. به نقل از پسر بزرگ وی، غلام‌حسین بنای رضوی، برای خدمت در آستان قدس رضوی، از تـرس اینکه او را به عنوان اسـتاد بنا و معرق‌کار نپذیرند، خود را کارگر سـادهٔ بنایی معرفی می‌کند و زیردسـت چند استاد مشغول به کار می‌شود؛ امّا پس از مدتی، اساتید او که متوجّه کار دقیق او شـده بودند، به وی کارهای مشکل‌تری واگـذار کردند و او نیز از عهدهٔ همـه آنها به‌خوبی برآمد. مدتی نگذشـت که دیگران به استادی وی پی بردند و او به عنوان اسـتاد معرق‌کار در آستان قدس رضوی استخدام و از آن موقع به بعد (یعنی حدود سـال ۱۲۹۰ش.) به طور ثابت مشغول به کار شد.

وی ۶۰ سـال به شـغل معماری سـنّتی در آستان قدس مشـغول بود و در زمـان فعالیتش تمام اختیـارات معماری آستان مقدّسه در دستش قرار داشت. برادر زاده‌اش، شکرالله خوش‌دست، تنها شاگرد او بود که به تنهایی در رشتهٔ هنری خود خلاقیت به‌کار می‌برد.

حبیب الله بنای رضوی کارهای زیاد و اساسی در رواق های صحن کهنه (انقلاب فعلی) و صحن و مسجد گوهرشاد انجام داد. از دیگر آثار معماری او در حرم مطهر رضوی می‌توان به ورودی گنبد سـاعت از طرف بالا خیابان (خیابان شیرازی) و معرق‌کاری مکان‌های مختلف حرم مطهر رضوی اشاره کرد.

اسـتاد حبیب‌الله بنای رضوی سرانجام در ۱۶ مهر سـال ۱۳۵۵ش. در شـهر مشهد درگذشت و در حرم مطهر رضوی به خاک سپرده شد(مصاحبه با محمّد حسن بنای رضوی).

منابع:
مصاحبه با محمّد حسـن بنـای رضوی، فراش کشـیک دوم (از نوادگان مترجم) و اسناد و مدارک ارایه شده توسّط او.

سیر ساخت مضجع شریف رضوی با نثری بدیع و شاعرانه

خیال می رود، خط می رود، اما عشق می ماند، نور می ماند، عاشق می گوید.
شرف دست همین بس که نوشتن با اوست، شرف من همین است که نوشتن برای عشق به تو ست
غریبم مکدار

ASTANE