بسم الله الرحمن الرحيم

فصلنامهٔ آستان هنر/ هنرنامهٔ آستان قدس رضوی/
شمارهٔ ۲۲/ پاییز و زمستان ۱۳۹۶
کاری از «گروه هنر پژوهی رضوان» وابسته به
مؤسّسهٔ آفرینش های هنری آستان قدس رضوی

مدیر مسئول: محمدعلی چمی‌گو
سردبیر: شادی غفوریان
ناظر محتوایی: مهدی سیم‌ریز
مشاوران علمی: علی اصغر ناصری مهر، مهدی صحراگرد
ویراستار: لیلا بحری
طرّاحی لوگو: مسعود نجابتی
صفحه آرایی و گرافیک: مریم جعفری (رضوان گرافیک)
امورفنی و ناظرچاپ: نسرین جلیلیان
لیتوگرافی و چاپ: مؤسّسهٔ چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی

با سپـاس از:
سیدمحمدمجتبی حسینی، جواد آرین منش، سیدصادق مرکبی

■ **سرآغاز**
شادی غفوریان/ ۵
■ **تحلیلی بر یکی از کهن‌ترین نقشه‌های ابنیه حرم مطهر رضوی**
وحید توسلی/ ۶
■ **گنبد حرم مطهر امام رضا(ع)**
رجبعلی لباف خانیکی/ ۱۸
■ **مجموعه آثار محمود فرشچیان در آستان قدس رضوی**
امیر رضایی نبرد/ ۲۶
■ **قرآن نویسی در سده‌های نخست(۱)؛ قرآن وقفی علی‌بن حیدر جلالی**
مهدی صحراگرد / ۴۶
■ **بررسی انواع و روش‌های تصویرسازی در اشعار برگزیده هشت دوره کنگره ملی رضوی از سال‌های ۱۳۸۵ تا ۱۳۹۲**
الهام مظفری ساغند، منیره نصری / ۵۶
■ **معرفی فرش‌هایی نفیس با محتوای اشعاری در مدح امام رضا (ع) موجود در موزه فرش آستان قدس رضوی**
سیدمهدی سیدقطبی / ۷۰

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

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

سرآغاز...

شادی غفوبان *

کدام هنرمند مدعی است که آنچه نگاشته و آراسته، شایسته آستانه حریمی مقدس است؟ چه کسی می‌داند که کدام کتیبه، کدام خط و نقش، به‌حق، شَرفِ مکان و مکین را عیان می‌کند؟ کیست که بداند کدام شعر و روایت، خوشایند صاحب‌مکان است؟

شاید شیخ بداند. او که عالم بزرگ دین است، او که مرجع تقلید زمان خود است، دانستن را به غایت رسانده و هر فن و علم را به حریفی خوانده، به قطع می‌داند چه بر کتیبه بنویسد و چگونه بنویسد تا جز پاکان و مقربان درگاه، کسی از دروازه اصلی حرم داخل نشود.

نقل است شیخ بهایی تمام امور معماری حرم را نظارت می‌کند و تا قبل از آن که ساخت حرم به اتمام برسد، عازم سفر می‌شود. به معماران، سفارش بسیار می‌کند که کار را متوقف نکنند و ساخت حرم را جز سردر دروازه اصلی به اتمام برسانند، چرا که می‌خواهد روی آن کتیبه‌ای از اشعار خود نصب کند. لیک سفر شیخ به درازا می‌کشد. پس از بازگشت می‌بیند که ساخت حرم به پایان رسیده، بنای سردر اصلی تمام شده، کار از کار گذشته و هرکس، چه پاك و چه ناپاك، به این حریمِ پاك قدم می‌گذارد.

شیخ برمی‌آشوبد، زیرا کتیبه‌ای که قرار بود سبب شود تنها مقربان و پاکان از زیر آن عبور کنند، بر سردر اصلی جای نگرفته است. دلیل را جویا می‌شود. می‌گویند خواب دیده‌اند، صاحبِ‌حریم فرمودند: کتیبه شیخ بهایی، به در خانه ما زده نشود، درِ خانه ما هیچ گاه به روی کسی بسته نمی‌ماند.

حال، این شیخ نیست که می‌داند چه کسی باید از این در عبور کند، این "اوست" که همانند پروردگارش"ستار العیوب" است. اوست که می‌داند شیخ برآن شده، تمامی علوم و فنون طبیعه و غریبه را به کارگیرد و طلسمی بر کتیبه دروازه حرم بنویسد، تا ناپاك قدم به این حریم نگذارد.

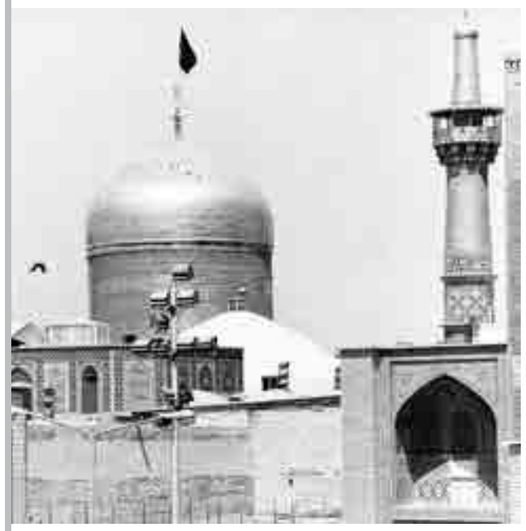
اوست که می‌داند؛ همو که همچون خداوند درهای بسته، خداوند درهای باز، آن‌گونه که به ظن ماست، نمی‌اندیشد.

آخر به کجا روی کند؟ ای همه رحمت!
گر در بر تو شخص گرفتار نیاید
دیدم همه جا بر در و دیوار حرمت
جایی ننوشته است گنهکار نیاید
(سید رضا مؤید)

*سردبیر
Shgh1983@yahoo.com

تحلیلی بر یکی از کهن‌ترین نقشه‌های ابنیهٔ حرم مطهر رضوی

وحید توسلی*



چکیده

حرم مطهر رضوی مجموعه‌ای زیارتی، عبادی، آموزشی و اداری است که در آن بناهای متعددی شامل مساجد، مضجع شریف امام‌رضا(ع)، مدارس، موزه‌ها، صحن‌های بزرگ، مهمان‌خانه‌ها و ساختمان‌های اداری وجود دارد. حریم حرم مطهر چندین بار دچار تغییر گردید و بخشی از بازار و محله‌های مسکونی و برخی مدارس و کاروانسراهای اطراف آن تخریب شد تا ابنیهٔ منسجم کنونی حرم شکل گرفت. در گذشته زندگی و کسب مردم مشهد در میان ابنیهٔ حرم همچون زیارت و عبادت‌شان در جریان بود. شناخت این مسئله نیازمند مراجعه به منابعی است که بتواند آن بخش از تاریخ حرم را که از یادها رفته است، نشان دهد. در این پژوهش یکی از نقشه‌های کهن حرم مطهر رضوی که به سفارش عبدالرزاق بغایری طراحی شده، بررسی و در آن شاکلهٔ مجموعه بناهای حرم در اواخر دورهٔ قاجار توصیف گردیده تا از این طریق پژوهشگران بتوانند بافت حرم مطهر رضوی را از لحاظ تاریخی، جغرافیایی، اقتصادی، مردم‌نگاری و سنت‌های فرهنگی و اجتماعی مورد پژوهش قرار دهند.

کلیدواژه: نقشه، سند ۶۲۲۵۸، آستان قدس رضوی، عبدالرزاق بغایری، بازار، معماری، مشهد

* کارشناس ارشد ایرانشناسی، مدیر اسناد و کتابخانهٔ پژوهشکدهٔ نوین شهر معنوی ثامن،
Tavassoli@s3c.ir

مقدمه

شهر مقدس مشهد یکی از شهرهای کهن ایران است که پیرامون مضجع نورانی حضرت ثامن‌الائمه، علی‌بن‌موسی‌الرّضا(ع) شکل گرفته و رونق و رشد آن در طول تاریخ به‌واسطهٔ حضور پرفیض این حرم نورانی بوده است. شناخت هویت این شهر به‌عنوان یک محیط جغرافیایی که طرازهای پیچیده و چند لایهٔ اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی، زیارتی، سیاسی و هنری دارد، به‌واسطهٔ شناخت حرم مطهر رضوی حاصل می‌شود که منشاء مشترکات و روح جمعی حاکم بر مردم این شهر بوده و در بسترهای تاریخی مختلف قابل واکاوی و بررسی است. علاوه بر این، یکی از عوامل مهم در گسترش شهر مشهد، حضور مهاجران و زائرانی است که به این شهر وارد شده‌اند. این حضور در ابتدای قرن جاری سبب شد بخشی از ابنیهٔ کهن پیرامون حرم مطهر جهت ساخت معابر(فلکه حضرتی) و صحن‌های جدید تخریب شود. همچنین موجب ایجاد تغییراتی گسترده در بافت قدیم شهر و مجاور حرم شد که بر اساس سنن گذشته و اعتقادات مذهبی دور حرم گرد آمده بودند.

در پژوهش حاضر، جهت شناخت این هویت فراموش(تخریب) شده، به بررسی یکی از اسناد کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس رضوی پرداخته شده است. در این سند می‌توان بافت بناهای حرم مطهر را قبل از اجرای طرح‌های توسعه و ساخت فلکهٔ حضرتی مشاهده کرد. این سند به شمارهٔ ۶۲۲۵۸ در مرکز اسناد کتابخانهٔ مرکزی ثبت شده و شامل نقشه‌ای از حرم مطهر رضوی است.[۱] این نقشه توسط میرزا علی‌اصغرخان مهندس و به سفارش عبدالرزاق بغایری[۲] ترسیم شده است. طراحی این نقشه به سال ۱۳۰۲ش در مشهد مقدس آغاز و ترسیم آن در سال ۱۳۰۴ش در شهر تهران به پایان رسیده است. شناسنامهٔ این نقشه شرحی است در باب تاریخ و نحوهٔ ترسیم نقشه که محاسباتی در باب درجهٔ خط قبله از قبهٔ حرم مطهر رضوی نیز دارد و بغایری آن را در باب بیشتر شهرهای ایران انجام داده است. متن شناسنامهٔ نقشه عبارت است از:

بسمه‌تعالی

در محرم سنهٔ ۱۳۴۲هجری که هیئت اعزامیهٔ سرحد شمال شرقی، بین دولت علّیه ایران و دولت شوروی(روس) وارد مشهد مقدس شدند... هیئت فنی در تحت ریاست اینجانب عبدالرزاق مهندس بغایری به شرح ذیل شروع به عملیات فنی نمود: اولاً از چهاردهم شهر محرم در اطراف مشهد مقدس، خود اینجانب به عملیات مثلّثاتی که اساس نقشه‌برداری بر آن می‌باشد پرداخته، بتدریج ۲۵ فرسنگ در شمال و ۱۵ فرسنگ در جنوب و ۱۵ فرسنگ در شرق و ۱۶ فرسنگ در مغرب که تقریباً معادل ۷۰۰ فرسنگ مربع می‌شود، تهیه نقاط مثلثاتی نمود؛ ثانیاً پس از تهیه نقاط مثلثاتی آقای محسن‌خان انصاری که یکی از معاونین اینجانب بود، محیط شهر مشهد مقدس و اعادهٔ فرسنگ از اطراف آن نقشه‌برداری نمود. ثالثاً نقشه‌برداری داخل حرم مطهر و اطراف را از ابتدای بست بالا خیابان تا آخر بست پایین خیابان بانضمام دو صحن کهنه و نو و مسجد گوهرشاد به آقای میرزا علی‌اصغرخان مهندس که او نیز سمت معاونت داشت واگذار نمودم. پس از اتمام این نقشه چون موجبات ترسیم آن در مشهد مقدس موجود نبود لهذا اتمام آن به عهدهٔ تعویق افتاد تا آنکه به تهران مراجعت کردیم و در ذیقعده ۱۳۴۳ در تهران ترسیم آن اتمام پذیرفت و اکنون یک نسخهٔ آن تقدیم آستانهٔ مطهره می‌شود.

اما مشهد مقدس که کرسی خراسان و مدفن حضرت ثامن‌الائمه، علی‌بن‌موسی‌الرّضا علیه‌الاف‌التحیه‌والثناء و زیارتگاه عموم شیعیان است، ارتفاعش از سطح بحر محیط نهصد متر است و عرض گنبد مطهر از خط استوا مطابق رصدی که اینجانب در لیلهٔ سه‌شنبه ۱۶جدی مطابق ۱۵ جمادی‌الثانیه سنهٔ ۱۳۴۳ نموده‌ام (۳۶) درجه (۱۷) دقیقه (۴۸) ثانیه است و طولش به رصد اینجانب در صورتی که قلّه کوه توچال را مطابق معمول اینجانب مبدأ طول اختیار کنیم و آن خطی است که از وسط شهر طهران می‌گذرد هشت درجه ده دقیقه نوزده ثانیهٔ شرقی است. اما عرض مشهد را علماء فن اروپایی (۳۶) درجه (۱۷) دقیقه (۱۳) ثانیه و طول آن را نسبت به رصدخانهٔ گرنویچ (۵۹) درجه (۳۶) دقیقه (۱۵) ثانیه حساب کرده‌اند و چون استخراج انحراف قبله اساسش بر عرض و طول است، لهذا اگر (تا) عرض و طول اروپایی قبله را استخراج نماییم (۵۳) درجه (۵۷) دقیقه (۳۵) ثانیه می‌شود و با رصدی که اینجانب نموده (۵۳) درجه (۵۶) دقیقه (۲۵) ثانیه می‌باشد و این تفاوت قابل‌ملاحظه نیست، به علاوه رصد اروپائیان لابد در مکانی غیر گنبد مطهر بوده است.

متون نقشه به خط نسخ تحریری است و در بالای نقشه به خط ثلث عنوان نقشه چنین درج شده است: «نقشه بقعه منوره مطهره ثامن‌الائمه حضرت رضا

علیه‌الاف‌التحیه‌والثناء ارواحنا و ارواح‌العالمین له الفداء می‌باشد که تقدیم آستان ملایک‌پاسبان اقدس گردید.» در حاشیهٔ پایین نقشه، جهت‌های جغرافیایی و سمت قبله و مقیاس نقشه با شاخص متر و همچنین زرع، برابر با دویست‌وپنجاه‌ویک درج شده است. کاغذ نقشه مرمت و از اطراف دچار فرسایش و تخریب شده است.[۳]

حرم مطهر رضوی

حرم مطهر رضوی شامل مدفن و محدودهٔ پیرامون مرقد امام رضا(ع) است. این مکان در میان شیعیان دارای احترام بوده و از دورهٔ صفوی و زمان ساماندهی تشکیلات آستان قدس، کاربرد واژهٔ حرم در باب مرقد مطهر حضرت رضا(ع) و اماکن متبرکهٔ پیرامون آن رایج شد که مستندات آن در اسناد شمارهٔ ۲۷۵۲۲ و ۲۲۵۲۷ مرکز اسناد کتابخانه مرکزی آستان قدس قابل مشاهده است. این محیط مورد احترام شیعیان بوده، در آن پناه‌جویان از تعرض در امان بودند؛ چنان‌که آغاز و رواج بست‌نشینی- اصطلاح بست بالا و پایین خیابان اشاره به این موضوع دارد- و همین مفاهیم مشابه در عصر صفوی از جمله قراینی است که کاربرد اصطلاح حرم [حرمت مکان] را در آن دوره تأیید می‌کند (پروشانی، ۱۳۷۵: ۳۹۶/۳).

از زمان شهادت امام(ع) و دفن پیکر پاک ایشان در باغ حمیدبن‌قحطبه، مجموعه بناهایی پیرامون آن ساخته شد و نشان آن آثار باارزشی است که بعدها امرای سامانی به آن مکان مقدس اهدا نموده‌اند. امرایی چون: کشوادبن املاس در سال ۳۲۷ق، ابن‌سیمجور به سال ۳۶۳ق[۴] و ابن‌کثیر به سال ۳۹۳ق[۵] قرآن‌هایی را وقف حرم نموده و در وقف‌نامهٔ خود از ابنیهٔ حرم یاد کرده‌اند. این موضوع نشان از اهمیت و آبادانی آن داشته است. بنا به نوشته بیهقی(ف۴۷۰ق)، افرادی چون «ابوبکر شهمرد» و «سوری‌بن‌معتز» از امرای خراسان در دوره‌های سامانی و غزنوی، به آبادانی و ساخت منارهٔ حرم پرداخته‌اند، همچنین «ابوالحسن عراقی»، از دبیران و سالار مناطق کُرد و عرب در دربار مسعود غزنوی که از اقداماتش روان ساختن مجدد آب قنات سناباد بود و وصیّت کرد در مجموعه ابنیهٔ مشهد علی‌بن‌موسی‌الرّضا(ع) دفن گردد (بیهقی،۱۳۹۰: ۵۸۰ و ۵۳۵).

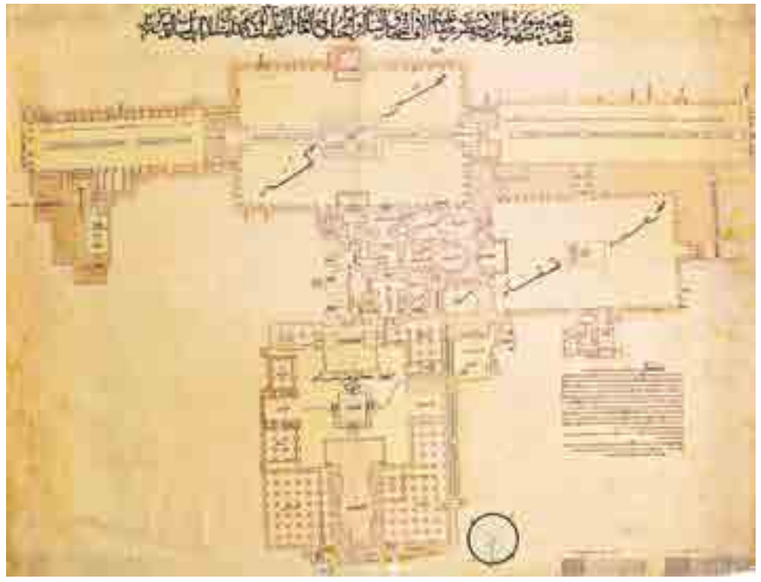
در دورهٔ سلجوقی توجه به حرم بیشتر گردید و شاهد آن، تزیینات معماری و محراب‌هایی است که در حرم نصب شده است. ابن‌بطوطه، سیاح مغربی، در سال ۷۳۳ق از مشهد بازدید کرد و در توصیف مجموعهٔ حرم از قبه، مدرسه و مسجد آن یاد کرده است (ابن‌بطوطه، ۱۳۶۱: ۴۴۱/۱). در دورهٔ تیموری بناهای متعددی در حرم مطهر ساخته شد که بر معماری دوره‌های بعد تأثیرگذار بوده است. ساخت مسجد گوهرشاد و دکان‌هایی که در اطراف آن وقف مسجد شده؛ رواق‌های دارالحفاظ و دارالسیاده؛ مدارس پریزاد و دودر و ایوان طلای صحن عتیق (انقلاب) متعلق به این دوره است. در دورهٔ صفوی صحن عتیق گسترش یافت و مجموعه بناهایی چون گنبد اللهوردی‌خان و حاتم‌بیگ اردوبادی؛ رواق توحیدخانه؛ مسجد ریاض؛ مدارس خیرات‌خان، پایین پا، مستشار و میرزاجعفر ساخته شد. صحن نو، دارالضیافه و دارالسعاده از بناهای مهم دورهٔ قاجار است که در بخش شرقی حرم ساخته شده‌اند.

آنچه ذکر شد مشخص می‌کند که مجموعه بناهای مهم حرم در مقاطع مختلف تاریخی ساخته شده و در دوره‌های مختلف در حال نوزایی و تجدید بنا بوده‌اند. با بررسی نقشهٔ شمارهٔ ۶۲۲۵۸ می‌توان مشاهده نمود که اولاً سه بنای قبهٔ مطهر و منارهٔ کنار آن و مسجد بالاسر، قدیمی‌ترین بناهای باقی‌ماندهٔ قبل از دورهٔ تیموری است. در دورهٔ تیموری به سمت جنوب‌غربی قبه، مجموعه بناهایی ساخته شد. بیشتر بناهای دورهٔ صفوی متعلق به سمت شمال‌شرقی حرم است. در شکل زیر رنگ آبی بناهای ساخته‌شده در دورهٔ تیموری و رنگ سبز مجموعه بناهای ساخته‌شده در دورهٔ صفوی را نشان می‌دهد.

نقشهٔ حرم مطهر رضوی (سند ۶۲۲۵۸)

حرم مطهر رضوی مجموعه‌ای زیارتی، عبادی، آموزشی و اداری است و در آن مساجد متعدد به جهت عبادت،

نقشه حرم مطهر رضوی، بر گرفته از سند شمارهٔ ۶۲۲۵۸، مرکز اسناد کتابخانه



نقشهٔ حرم مطهر رضوی(۱۳۴۳ ق)، طراح: علی‌اصغرخان مهندس، سند ۶۲۲۵۸، مرکز اسناد کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس

مدارس متعدد به جهت آموزش و ساختمان‌های اداری، موزه‌ای، کتابخانه‌ای و پژوهشی وجود دارد.[۶] اطراف حرم مطهر از سال ۱۳۰۷ش تا به امروز چندین بار دچار تغییر شده است. بخشی از بازار و محله‌های مسکونی و همچنین مدارسی چون فاضل‌خان و باقریه در طرح توسعهٔ حرم مطهر تخریب و ابنیهٔ منسجم کنونی به جهت عبادت و زیارت بنا شد و در کنار آن، ابنیهٔ موزه، کتابخانه و دانشگاه رضوی قرار گرفت. در گذشته زندگی و کسب مردم مشهد در میان ابنیهٔ حرم همچون زیارت و عبادت‌شان در جریان بود و دکان‌های وقفی مسجد گوهرشاد و همچنین راسته‌ها و تیمچه‌ها به‌خصوص راسته بازار بزرگ مشهد در میان بافت ابنیهٔ حرم مطهر وجود داشت و به همین خاطر بسیاری از ورودی صحن‌های حرم در این دوره به نام راسته‌بازارهای متصل به آن نام‌گذاری شده است. در نقشهٔ شمارهٔ ۶۲۲۵۸ این راسته‌بازارها قابل مشاهده است.

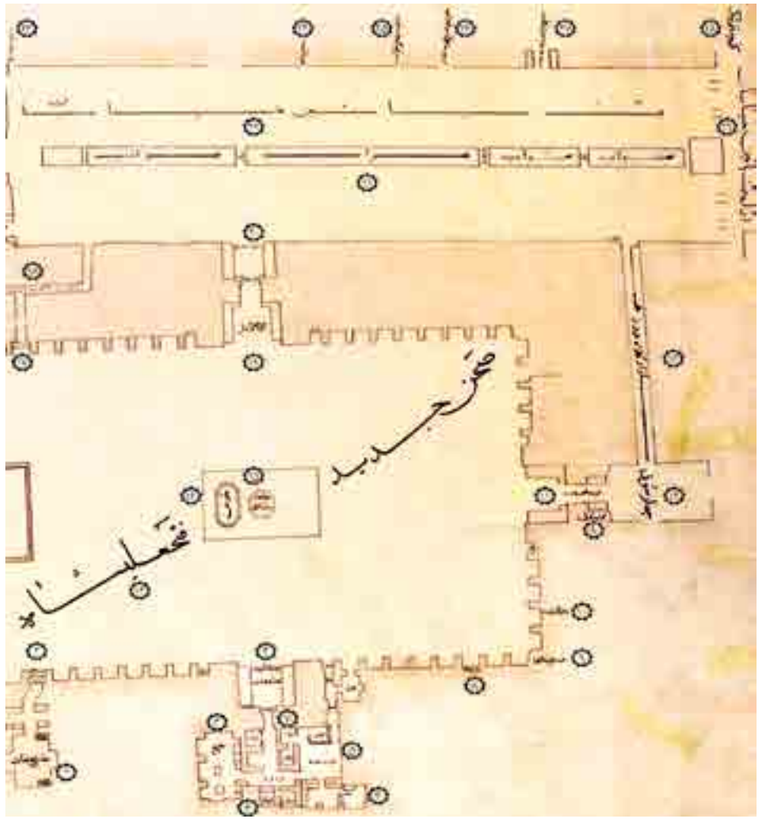
عبدالرزاق بغایری در زمان حضور خود در شهر مشهد به سال ۱۳۰۲ش دستور طراحی سه نقشه را به مهندسان گروه خود داد: ۱.نقشهٔ شهر مشهد به اسماعیل‌خان مهندس؛ ۲. نقشهٔ مسجد گوهرشاد به میرزا علی‌اصغرخان مهندس؛[۷] ۳. نقشهٔ حرم مطهر رضوی به میرزاعلی اصغرخان مهندس.

به جهت اینکه تداخلی در کار طراحان ایجاد نگردد، در نقشهٔ حرم مطهر (سند شمارهٔ ۶۲۲۵۸) فقط به ابنیهٔ موجود در حرم مطهر پرداخته شده است و نقشهٔ ابنیهٔ اطراف حرم در نقشه شهر مشهد ترسیم شده است. در نقشهٔ مورد بررسی فقط می‌توان نام ورودی بناهایی را که در به‌سوی حرم داشته‌اند مشاهده کرد. در این پژوهش با توجه به بزرگی نقشهٔ شمارهٔ ۶۲۲۵۸ و نوع استقرار ابنیهٔ حرم، جهت ذکر ابنیه و اماکن حرم مطهر رضوی، نقشه در پنج تصویر تقسیم و ارائه می‌گردد:

تصویر نخست:

پایین خیابان، صحن جدید و آشپزخانهٔ خدام

این تصویر شامل بخش نهر پایین‌خیابان، صحن جدید، آشپزخانهٔ خدام، مدرسهٔ خیرات‌خان و مقبرهٔ شیخ بهایی است. در اطراف صحن جدید و پایین خیابان، راسته‌های بازار و کوچه‌هایی مشاهده می‌شود که امروزه تخریب شده‌اند. آب حوض و سقاخانهٔ میانهٔ



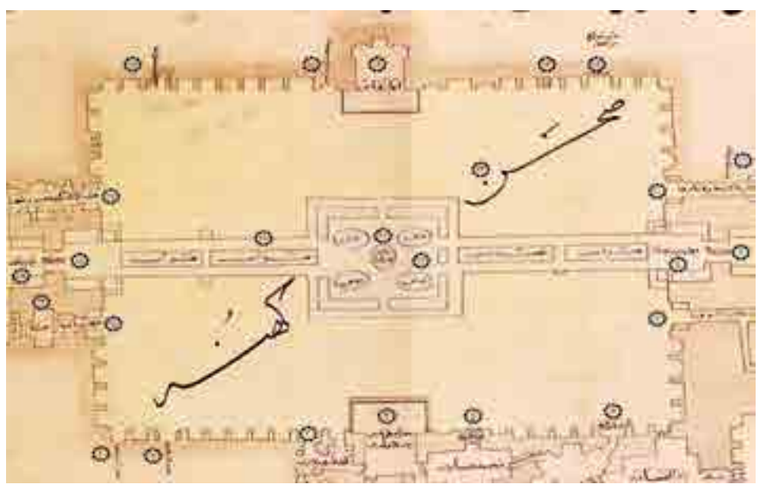
صحن جدید به کمک کانالی، از طریق نهر پایین‌خیابان تأمین می‌شده است. این سقاخانه چند سال بعد از تهیهٔ این نقشه، در دورهٔ نیابت تولیت محمدولی اسدی برداشته شد. از نکات جالب توجه موجود در این نقشه، نامِ دیگرِ ایوان شمالی صحن جدید در دورهٔ پهلوی به نام ایوان تلگراف‌خانه است که در این نقشه به این نام برده نشده است. همچنین در زمان طراحی نقشه، حرم دارای دو مهمان‌خانهٔ خدام در جنوب صحن جدید و زائران در بست بالاخیابان بود که در سال ۱۳۰۸ش، چهار سال بعد از طراحی نقشه، در مکان بالاخیابان ادغام گردید و مهمان‌خانهٔ خدام به همراه راسته‌بازار حکاک‌ها و تیمچه و مدرسهٔ پایین‌پا تخریب و زمین آن به صحن موزه تغییر کاربری داد.

۱. بقعهٔ شیخ بهایی	۱۱. درب صحن جدید	۲۱. نهر آب
۲. درب صحن مقبرهٔ شیخ بهایی	۱۲. چهارسوق	۲۲. پایین خیابان
۳. مطبخ	۱۳. بازار کلاهدوزها	۲۳. بازارچه نقیب
۴. ایوانی که به آشپزخانهٔ خدام می‌رود	۱۴. صحن جدید (فتحعلی‌شاه)	۲۴. خیرات
۵. شربتخانه	۱۵. سقاخانه مستشارالملک	۲۵. درب تیمچه کوچک نقیب
۶. آب‌انبار	۱۶. حوض	۲۶. کوچه حاجی قاسم طهرانی
۷. انبار	۱۷. درب بازار زرگرها	۲۷. مدرسهٔ خیراتخان
۸. درب تیمچهٔ حکاکان	۱۸. بازار زرگرها	۲۸. کوچه تقی‌بیگی
۹. درب تیمچهٔ حکاکان [فیروزه‌تراش‌ها]	۱۹. ایوان داخلی	۲۹. اول بست پایین‌خیابان
۱۰. مبال[۸] مقبل حاجی‌السلطان	۲۰. ایوان خارج	

تصویر دوم:

صحن کهنه (صحن انقلاب)

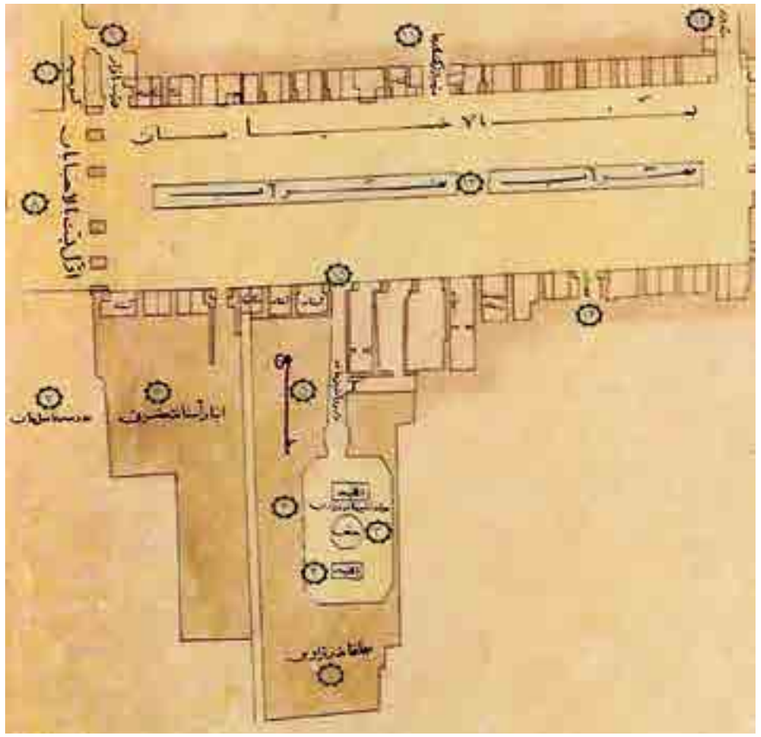
این صحن یکی از کهن‌ترین بناهای حرم رضوی و در قدیم راه ورود زائران به قبهٔ مبارکه و مسجد بالاسر بوده که در دورهٔ صفوی به‌صورت امروزی پی‌ریزی و ساخته شده است. در نقشهٔ مدّنظر، تفاوت‌هایی با صحن امروزی انقلاب وجود دارد که از آن جمله می‌توان به نهر آب و حوضچه‌های چهارگانهٔ دور سقاخانه و بسته‌شدن درب بازارها و مدارس که به این صحن باز می‌شده و همچنین تخریب کشیک‌خانهٔ دربان‌ها و اتاق مجلس آستانه اشاره کرد. در دورهٔ قاجار، هر کدام از دالان‌های ورودی صحن کهنه با توجه به بازار و مدرسهٔ متصل به آن، نام‌گذاری می‌شده است؛ مثلاً با توجه به وجود بازار زرگرها در بین صحن کهنه و جدید، دالان ورودی جنوب‌شرقی صحن کهنه به نام دالان بازار زرگرها معروف بوده است.



۱. درب بازار بزازها	۱۰. درب دالان نقره‌سازها	۱۹. ایوان زیر ساعت
۲. درب بازار بزرگ	۱۱. کوچه نقاره‌خانه	۲۰. نهر آب
۳. کفشداری بزرگ	۱۲. مدرسه حاج‌میرزاجعفر	۲۱. سقاخانه طلای نادری
۴. صفهٔ امیرعلی‌شیر (ایوان طلای نادری)	۱۳. مزار حر عاملی	۲۲. حوض
۵. پنجره فولاد	۱۴. ایوان عباسی	۲۳. صحن کهنه
۶. کفشکن درب گنبد	۱۵. درب مدرسه مستشار	۲۴. مجلس آستانه
۷. درب دالان زرگرها	۱۶. درب بازار سنگتراش‌ها	۲۵. کشیک‌خانهٔ دربان‌ها
۸. ایوان زیر نقارهخانه	۱۷. درب دالان گیوه‌فروش‌ها	
۹. درب پایین خیابان	۱۸. درب بالا خیابان	

تصویر سوم:
بالاخیابان و مهمان‌خانهٔ زواری

در این تصویر، نقشهٔ اماکن متصل به بست بالاخیابان تا درب صحن کهنه (انقلاب) ترسیم شده است. اماکنی چون مهمان‌خانهٔ زواری، انبار آستان قدس، درب بازار کفش‌دوزها و درب بازار بزرگ (بازار زنجیر) از آن جمله است. بسیاری از ارکان زندگی شهری چون بازار اصلی شهر؛ مدارس پریزاد، فاضل‌خان، نواب و دودر؛ مهمان‌خانهٔ زائران بارگاه رضوی؛ حمام مهدی‌قلی‌بیک و مقبرهٔ امیرشاه ملک در اطراف این بست وجود دارد. از خصوصیات مهم این بخش از نقشه، مشخص نمودن محل مدرسهٔ فاضل‌خان در کنار بست بالاست که در طرح ساخت فلکهٔ حضرتی در سال ۱۳۰۷ش تخریب گردید.



۱. مهمان‌خانهٔ زواری	۶. انبار آستانهٔ حضرتی	۱۱. درب بازار کفش‌دوزها
۲. حیاط آشپزخانهٔ زواری	۷. مدرسهٔ فاضلخان	۱۲. درب بازار
۳. حوض	۸. اول بست بالاخیابان	۱۳. نهر آب
۴. باغچه	۹. درب بازار	۱۴. درب بازار
۵. مطبخ	۱۰. کوچه	۱۵. راهرو آشپزخانه

تصویر چهارم:
اماکن مرکزی متبرکهٔ حرم

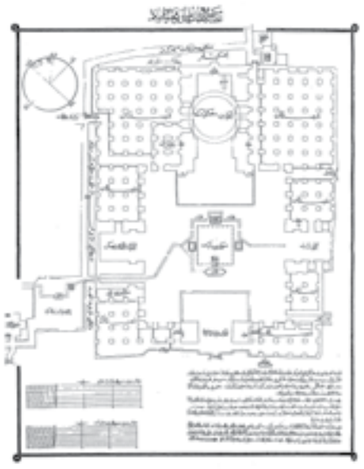
این تصویر شامل اماکن سرپوشیدهٔ حرم مطهر رضوی و شامل مساجد، گنبدخانه‌ها و رواق‌هایی است که بر دور ضریح مطهر امام‌رضا(ع) ساخته شده است. بخشی از بناها مانند مدرسهٔ علی‌نقی‌میرزا و آبدارخانهٔ متصل به آن و بنای راهرو کشیک‌خانه و تحویل‌خانه و همچنین ساختمان کتابخانه در دوران بعد تخریب و رواق‌های دارالسلام، دارالعزه، دارالسرور و دارالذکر به جای آنها ساخته شده است.

۱. حرم مبارک	۱۱. مسجد پشت سر	۲۱. درب نقرهٔ ایوان مسجد گوهرشاد
۲. درب طلای پایین پا	۱۲. قرآن‌خانه	۲۲. قبر حاج‌میرزاحسینخان سپهسالار
۳. ضریح مطهر امام رضا(ع)	۱۳. منار نادری	۲۳. دارالسیاده
۴. درب طلای پیش‌رو	۱۴. راهرو	۲۴. ایوان حسام‌السلطنه
۵. صفهٔ شاه‌طهماسبی	۱۵. سقاخانه	۲۵. قبر مؤتمن‌السلطنه (مستشار الملک)
۶. قبر میرزای ناظر	۱۶. حوض	۲۶. قبر شیخ محمدتقی
۷. توحیدخانه	۱۷. اطاق حاجب التولیه	۲۷. خزانه
۸. قبر میرزا محمدخان سپهسالار	۱۸. مسجد حاج قاسم	۲۸. قبر جلال الدوله
۹. قبر حاجی قوام	۱۹. پنجره نقره	۲۹. قبر دارالحفاظ
۱۰. قبر محمدولی‌میرزا	۲۰. مسجد بالاسر	۳۰. قبر حسام السلطنه

۳۱. قبر عباس‌میرزا نائب‌السلطنه	۴۲. ایوان طلای فتحعلی‌شاه	۵۳. قبر حشمت الدوله
۳۲. قبر میرزامحسن‌خان مشیرالدوله	۴۳. کفشداری خدام	۵۴. گنبدحاتم‌خانی
۳۳. قبر فرمانفرما	۴۴. راه پله	۵۵. مسجد زنانه
۳۴. خزانهٔ قدیم	۴۵. درب الضیافه	۵۶. درب گنبد به حرم
۳۵. تحویل‌خانه	۴۶. سقاخانه کفشداری قاینی	۵۷. قبر الله‌وردیخان
۳۶. کشیک‌خانهٔ خدام	۴۷. قبر امین‌السلطان	۵۸. گنبد الله‌وردیخان
۳۷. کتابخانه	۴۸. دارالسعاده	۵۹. راه رو گنبد به توحیدخانه
۳۸. آبدارخانه	۴۹. قبر میرزا سعیدخان	۶۰. دارالضیافه
۳۹. مدرسهٔ علی‌نقی‌میرزا	۵۰. قبر شوکت‌الملک میرعلم‌خان	۶۱. قهوه‌خانه
۴۰. راهرو کشیک‌خانه	۵۱. قبر صاحب دیوان	
۴۱. اطاق سرکشیک	۵۲. قبر معین‌الملک	

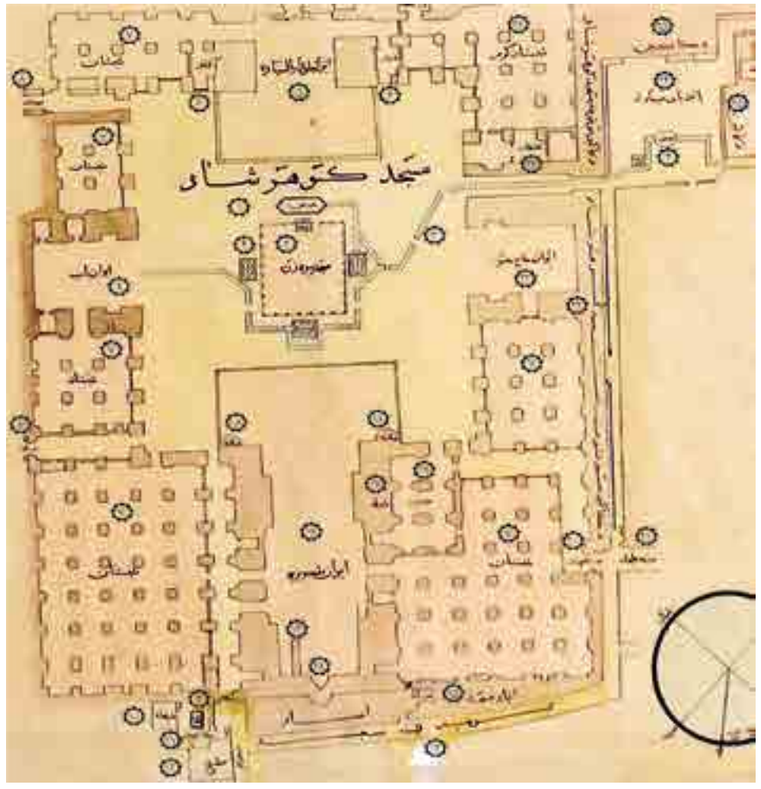
تصویر پنجم:
مسجد گوهرشاد و تیمچهٔ پایین پا

این بخش از نقشه شامل مجموعه ابنیهٔ مدرسهٔ پایین پا (مدرسه و دکان‌های بازار)، مسجد گوهرشاد و دکان‌هایی است که وقف مسجد و حرم مطهر رضوی شده، جزو مجموعه ابنیهٔ آن دوران حرم به حساب می‌آمدند. این بخش از نقشه به سفارش عبدالرزاق بغایری و توسط میرزاعلی‌اصغرخان مهندس به‌صورت نقشهٔ مستقل ترسیم و به متولی مسجد گوهرشاد اهدا شده است و به شمارهٔ ۶۲۲۵۹ در مرکز اسناد کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس نگهداری می‌گردد.

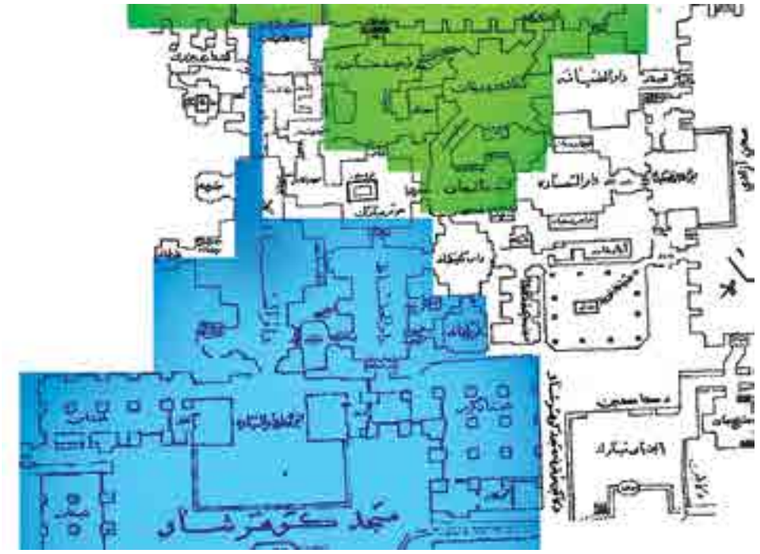


نقشهٔ مسجد گوهرشاد، طراح: میرزاعلی‌اصغرخان مهندس، سند شمارهٔ ۶۲۲۵۹، مرکز اسناد کتابخانه

چند سال بعد از طراحی نقشهٔ تمام ابنیهٔ شرقی مسجد گوهرشاد شامل کوچه‌ها، دکان‌های وقفی مسجد گوهرشاد، پایین پا،[۱] مهمان‌خانهٔ خدامی، بخشی از خانه‌های محلهٔ دربند علی‌خان و ابنیهٔ بازار و تیمچهٔ حکاکان تخریب گردید تا صحن موزه ساخته شود، لذا این نقشه یکی از مدارکی است که ابنیهٔ قبل از ساخت صحن موزه (رواق امام‌خمینی(ره) و ساختمان موزه) را نشان می‌دهد. در حرم مطهر دو مسیر آب جاری بوده: اوّل نهر وسط صحن کهنه و بست بالا و پایین‌خیابان؛ دوم مسیر آبی که ابتدا از آب باقی‌ماندهٔ قنات سناباد تأمین می‌شد ولی در دورهٔ قاجار و به سال ۱۳۳۳ق (حدود ده سال قبل از طراحی نقشه) به جهت دور ماندن آب مسجد از آلودگی، لوله‌ای از باغ منبع (خارج دروازهٔ سراب) تا مسجد ساخته شد. آب مسجد گوهرشاد از ایوان معروف به آب وارد، پس از مسجد به حوض تیمچه پایین پا و پس از آن به مدرسهٔ پایین پا و بخشی از آن به مهمان‌خانهٔ خدامی وارد می‌شد.



۱. مسجد گوهرشاد	۱۱. حیاط آشپزخانه	۲۱. دربند علی‌خان
۲. مسجد پیرزن	۱۲. مطبخ	۲۲. دکاکین موقوفهٔ مسجد گوهرشاد
۳. مسیر آب (نهر آب)	۱۳. کوچه پشت مسجد	۲۳. ایوان حاج حسن
۴. حوض	۱۴. منبر مسجد	۲۴. پایین پای مبارک
۵. ایوان جلو دارالسیاده	۱۵. انبار مسجد	۲۵. دکاکین (تیمچهٔ پایین پا)
۶. کفشکن	۱۶. ایوان مقصوره	۲۶. شبستان گرم
۷. شبستان	۱۷. راه پله	۲۷. کشیک‌خانه
۸. درب بازار (بزرگ)	۱۸. مناره	۲۸. محراب
۹. ایوان آب	۱۹. مدرس	
۱۰. شربت‌خانه	۲۰. درب کاظم‌خان	



نتیجه‌گیری

حرم مطهر رضوی منبع اصیل و ضرب‌آهنگ جریان حیات‌بخش شهر مشهد مقدس است. در این مجموعه اماکنی وجود دارد که در درون آن می‌توان روح جمعی و عبادی زائران و مجاوران حضرت را مشاهده کرد. در طول تاریخ بخشی از این جریان زندگی دچار تغییر و فراموشی شده است که می‌تواند به‌عنوان یکی از مبانی هویتی مورد بررسی قرار گیرد. یکی از ابزارهای شناخت و بررسی گذشته و تاریخ حرم مطهر رضوی، نقشه‌هاست.

در این پژوهش با بررسی یکی از کهن‌ترین نقشه‌های ابنیهٔ حرم مطهر که در اواخر دورهٔ قاجار طراحی شده، شناختی نسبی در باب اماکن مقدس حرم مطهر رضوی و بازارها و کوچه‌های متصل به آن به‌دست آمده است. همچنین با بررسی اماکن مطرح‌شده در نقشه از منظر تاریخی و میراثی، مؤلفه‌هایی مشخص شد که در بازتولید معانی هویتی این مکان مقدس می‌تواند نقش ایفا کند. وجود مضجع شریف امام رضا(ع)، مساجد، مدارس، رواق‌ها، شبستان‌ها، صحن‌ها، بازارها، راه‌آب، مزارها، مهمان‌سراها، مناره‌ها، کتابخانه و مراکز اداری و انبارها بخشی از مؤلفه‌هایی است که در این پژوهش معرفی گردید. پیشنهاد می‌گردد در پژوهشی علمی تمام نقشه‌های کهن به‌جامانده از حرم مطهر رضوی بررسی علمی شده، با مقایسهٔ این نقشه‌ها، سیر تاریخ مصورِ ساخت و سازهای ابنیهٔ حرم مطهر رضوی به‌عنوان یکی از منابع هویتی حرم مورد پژوهش قرار گیرد.

پی‌نوشت

۱ . با بررسی پژوهشگر مشخص شد که با وجود نقشه‌هایی با قدمت بیشتر از شهر مشهد، این سند کهن‌ترین نقشه‌ای است که به‌صورت مهندسی و دقیق، ابنیهٔ حرم مطهر در آن ترسیم شده است.

۲ . بغایری از پیشگامان معاصر در فن نقشه‌برداری و علم جغرافیا در ایران است که به سال ۱۲۴۸ش در اصفهان به دنیا آمد و پس از تحصیل در دارالفنون، سفارش‌هایی در زمینهٔ نقشه‌برداری اراضی و املاک انجام داد. همچنین با گردآوری و مطالعهٔ انبوهی از نقشه‌های انگلیسی، روسی، آلمانی، فرانسوی و ترکی و همچنین تطبیق اعلام آن با متون تاریخی و جغرافیایی فارسی و محلی به شهرت رسید و در اغلب فعالیت‌های راجع به حدود ایران، در مقام سرپرست فنی هیئت اعزامی حاضر بود.[نقشه‌ای که در این پژوهش بررسی شده از اموری بوده که طی فعالیت‌های بغایری در تعیین سرحدات مرزی شمال شرق ایران با روسیه طراحی شده است.] بغایری در ۸۴ سالگی به سال ۱۳۳۲ش درگذشت (بیات،۱۳۶۹: ۱۴۸۰/۱).

۳ . با وجود مراجعه به فهرست مرکز اسناد کتابخانه به علت فهرست‌نگاری ناقص (در این مرکز اعلام شد نقشه فهرست نشده است) اندازه و همچنین نوع کاغذ و دیگر مشخصات نسخه‌شناسی نقشه مشخص نگردید.

۴ . کتابخانهٔ آستان قدس رضوی. شمارهٔ ثبت جزوهٔ قرآنی: ۱۱۲۲۳

۵ . کتابخانهٔ آستان قدس رضوی. شمارهٔ ثبت جزوهٔ قرآنی: ۱۲۵۰۱

۶ . پوپ(۱۲۶۰-۱۳۴۸) در وصف حرم مطهر رضوی آورده است: مدفن امام رضا(ع) شامل قریب سی بناست و معرف بیش از پنج قرن ساختمان‌سازی، شامل مسجدها، شبستان‌ها، مدرسه‌ها، کتابخانه‌ها، نمازخانه‌ها و کاروانسراها. همهٔ بناها را چهار صحن عظیم به هم پیوند می‌دهد (پوپ، آرتور. ۱۳۸۲: ۲۲۱).

۷ . این نقشه به شمارهٔ ۶۲۲۵۹ در مرکز اسناد کتابخانه مرکزی آستان قدس نگهداری می‌گردد.

۸ . مبال: جایی که در آن پیشاب ریزند، مستراح، ادب‌خانه، آب‌خانه (معین، ۱۳۷۵: ۳۷۶۴/۳)

۹ . این مکان دربرگیرندهٔ مدرسه و موقوفات مدرسهٔ پایین پا(سعدیه) بوده که در زمان طراحی نقشه، خود شامل تیمچه بازار صحاف‌ها و زرگرها و در جنوب شرقی آن بنای باقی‌مانده از مدرسهٔ پایین پا(سعدیه) در دورهٔ صفوی بوده است.

منابع

- ابن‌بطوطه، محمدبن‌عبدالله(۱۳۶۱)سفرنامهٔ ابن‌بطوطه. ترجمهٔ محمدعلی موحد، تهران: علمی و فرهنگی.
- بیات، کاوه (۱۳۶۹) «بغایری، عبدالرزاق» دانشنامهٔ جهان اسلام، زیر نظر مصطفی میرسلیم، تهران: بنیاد دائرةالمعارف اسلامی.
- بیهقی، محمدبن‌حسین(۱۳۹۰) دیبای دیداری؛ متن کامل تاریخ بیهقی، چ ۱، تهران: سخن.
- پروشانی، ایرج (۱۳۷۵) «بست و بست‌نشینی» دانشنامهٔ جهان اسلام، زیر نظر غلامعلی حداد عادل، تهران: بنیاد دائرةالمعارف اسلامی.
- پوپ، آرتور(۱۳۸۲) معماری ایران، تهران: اختران.
- معین، محمد(۱۳۷۵) فرهنگ فارسی، چ۹، تهران: امیرکبیر.

گنبد حرم مطهر امام رضا(ع)

رجبعلی لباف خانیکی*

چکیده

روضه یا مدفن امام رضا(ع)، هستهٔ اولیهٔ حرم مطهر رضوی، همواره مورد توجه و توسّل خاص شیفتگان و به‌تبع متولیان و معماران و هنرمندان بوده است. قداست و کارکرد آن مکان معنوی ایجاب کرده که ضمن مراقبت از آن، سعی شود بهترین و والاترین جایگاه و شرایط را به لحاظ موقعیت، ایستایی و تزیینات داشته باشد. بنابراین در طول زمان بناهای جانبی مرتبط با آن گسترش یافته، استحکام آن تأمین شده و در زینت‌بخشی آن متناسب با شرایط زمان اقدام کافی و وافی صورت گرفته است، اما به نظر می‌رسد که ملاحظهٔ جایگاه آن در مجموعه از اولویت خاص برخوردار بوده و با ارتفاع گنبد فراز مرقد امام(ع) آن مقصود حاصل و روضهٔ مطهر در میان بناهای پیرامونی برجسته شده است.

امتیاز و اشراف گنبد زمانی ضرورت یافته که ساخت بناهای دیگر در مجاورت حرم مطهر آغاز شده و ارتفاع برخی از آن‌ها مثل گنبد و ایوان‌های مسجد گوهرشاد و گنبد دارالسیاده بر بلندای حرم پیشی گرفته و از شأن و منزلت حرم مطهر کاسته است. از زمانی که گنبد مرتفع دوپوشه‌ای بر فراز روضهٔ مطهر ساخته شده، گنبد نماد مجموعه معماری آستان قدس رضوی و نقطه عطف و توجه شیفتگان و مؤمنان گردیده و روز به روز بر شکوه و جلال آن افزوده شده است. چگونگی تغییر شکل قطعی گنبد حرم مطهر با اینکه بسیار اهمیت داشته، به دلایل نامشخص در تاریخ آستان قدس رضوی ناگفته و نانوشته مانده است. در این مقاله کوشش خواهد شد ضمن مروری بر سیر تحول گنبد و حرم مطهر، زمان و چرایی شکل‌گیری گنبد مطهر به فرم کنونی آن بیان شود.

واژگان کلیدی: حرم امام رضا(ع)، گنبد طلا، آستان قدس رضوی.

* باستان‌شناس، مدیرکل اسبق میراث فرهنگی و گردشگری خراسان رضوی.
rajablabbaf@yahoo.com

مقدمه: سیر تکاملی گنبد

در ایران بنا به اقتضای طبیعت و آب و هوا از گذشته‌های دور، برای فضاهای معماری از دو نوع پوشش چوبی و طاق استفاده شده و سیستم استفاده از طاق بیشتر در معماری دوران اسلامی ایران تداوم یافته که رایج‌ترین سازهٔ این نوع پوشش گنبد است (آندره گدار، ۱۳۶۹: ۵).

پوشش گنبدی برخی فضاهای معماری با قاعدهٔ مربع از دورهٔ ساسانی رایج شد و پس از آن نیز در بناهای دوران اسلامی تداوم و تکامل یافت و در نهایت جنبهٔ نمادین به خود گرفت. پوشش گنبدی از آغاز با تغییر و تحولاتی همراه بود. گنبد معمولاً از قاعدهٔ دایره برخوردار است و استقرار آن بر فراز بناهای مکعب‌شکل مستلزم اقداماتی است که مهم‌ترین آن، تبدیل قاعدهٔ بنا از مربع به هشت ضلعی، شانزده ضلعی و در نهایت دایره است. این اقدام احتمالاً نخستین بار در قرن سوم میلادی در بنای «بازهٔ هور» با گذاشتن الوارهای چوبی در گوشه‌ها و پس از آن در دوران اردشیر اول در آتشکدهٔ نیاسر کاشان با استفاده از سه‌کنج یا فیلگوش صورت گرفته است (آندره گدار و دیگران ۱۳۶۵، ج۱: ۵۹ و۶۰؛ آندره گدار، ۱۳۶۹: ۸تا۱۱). بناهایی که به این شیوه‌ها در دوران ساسانی گنبددار می‌شده، دارای پلان مربع بوده‌اند اما در دوران اسلامی علاوه بر تالار مربع، گنبد را بر فراز بناهایی با قاعدهٔ مدور، پنج‌ضلعی، هشت‌ضلعی، ده‌ضلعی، دوازده‌ضلعی و حتی مستطیل بنا می‌کردند. استقرار گنبد بر بسترهای متفاوت الزامات معماری خاصی را طلب می‌کرد.

در اینجا تأکید ما بر مرحله‌ای است که گنبد ساسانی به گنبد بر فراز بناهای دوران اسلامی ادامه یافته است. در دورهٔ اسلامی نیز گنبد به کمک فیلپوش‌ها، فضاهای مکعب‌شکل را می‌پوشاند اما ساقه‌ای که قاعدهٔ دایره‌ای‌شکل گنبد بر روی آن مستقر گشته، کامل‌تر شده است. نخستین گنبدهای بازمانده از دوران اسلامی مانند گنبد مقبرهٔ شاه‌اسماعیل سامانی در بخارا و گنبد ساخته‌شده بر روی بنای چهارطاقی سنگ‌بست (مقبرهٔ ارسلان جاذب) بر روی ساقه‌ای هشت‌ضلعی ساخته شده، ساقه‌ای که در نمای درونی دربرگیرندهٔ گوشوارها و درگاه‌ها و برخوردار از تزئینات آجری است.

در بناهای دوران اسلامی از طاق‌های آجری برای ایجاد سه‌کنج و درگاهی استفاده می‌کردند و در همان فضای داخلی سه‌کنج، بهترین تزئینات تالارهای گنبددار را تجلی می‌دادند(آندره گدار، ۱۳۶۹: ۹۰و۹۱). در دوران سلجوقی فضاها وسیع‌تر و سقف‌ها بلندتر و در نتیجه جرزها ضخیم‌تر شدند و طرح‌های چندضلعی در مقیاس بزرگ نیز رواج یافتند؛ مانند اطاق هشت‌ضلعی مسجد نطنز (هوف، ۱۳۷۶: ۴۱۲). در این دوران دیواره‌های داخلی تالار گنبددار با ایجاد فیلگوش‌ها، درگاهی‌ها، طاقچه‌ها، طاق‌نماها و قاب‌ها زینت می‌یافتند و با شکوه جلوه‌گر می‌شدند و ساقهٔ گنبد را در بیرون با نمای هشت‌ضلعی بر فراز قاعدهٔ مربع یا چندضلعی گنبد نسبتاً کوتاهی استقرار می‌دادند. در این مرحله گنبد بر فراز شبکه‌ای از قوس‌های سبک که طاق‌نماها و درگاهی‌ها و فیلگوش‌ها را تشکیل می‌دادند، استقرار می‌یافت (آندره گدار، ۱۳۶۹: ۱۰۳و۱۰۴). آن بناها بیشتر درون‌گرا بودند و عمده تزئینات، رویهٔ دیواره‌های داخلی را زینت می‌دادند تا جایی که برخی از آنها در نمای خارجی همانند توده‌ای از گل مشاهده می‌شوند، مانند مسجد گنبد سنگان خواف و آرامگاه محمدبن‌زید در مرو. یورش مغول‌ها در اوایل قرن هفتم هجری‌قمری موجب افول و تنزل هنر از جمله معماری شد، با این وجود از اوایل قرن هشتم هجری‌قمری ساخت گنبد منفرد با همان سبک و سیاق پیشین ادامه یافت و علاوه بر آن دو نوع گنبد «دو جداره» و «گنبد داخلی» که زیر سقف مخروطی پنهان بود نیز ساخته می‌شد (ویلبر، ۱۳۶۵: ۶۷).

گنبدهای منفرد بر فراز اطاق‌های مکعب‌شکل یا هشت‌ضلعی که هشت‌ضلعی پایهٔ آنها بتواند در بالا به شانزده‌ضلعی و در نهایت دایره تبدیل شود و گنبد را به دوش بکشد، شکل گرفت. این امر مستلزم پیش‌روی تدریجی پایهٔ گنبد و کم‌کردن ضخامت گنبد از پایین به بالا بود. تا اوایل قرن هشتم هجری نمای بیرونی گنبدها آجری و ساده بودند و برای اولین بار رویهٔ گنبد سلطانیه در سال ۷۱۳ق. با قطعاتی از آجر با لعاب نیلی‌رنگ تزیین شد (ویلبر، همان: ۶۷و۶۸).

در گنبدهای دورهٔ ایلخانی در معماری عظمت و شکوه مورد توجه واقع شد و در این جهت سیستم گنبد دوپوشش آغاز شد که در دورهٔ تیموری نیز ادامه یافت. گنبد دوپوشش علاوه بر حفاظت پوشش زیرین و تزئینات معماری زیر سقف، جنبهٔ نمادین و سمبلیک و زیبایی نیز داشت. در حوزهٔ مدیترانه گنبدهای

سال‌های ۸۰۱ تا ۸۰۶ق. نیز مسجد «بی‌بی شینم» در سمرقند به همان شیوه ساخته شد (آندره گدار، ۱۳۶۹: ۱۲۷و۱۲۸).

امیرتیمور پس از مرگ در سال ۸۰۸ق. در بنایی با گنبد بلند دفن شد که امروزه به «گور تیمور» معروف است. این بنا پیش از سال ۸۰۴ق. به‌عنوان مدرسه ساخته شده و وقتی «محمدسلطان» نوهٔ تیمور در سال ۸۰۶ درگذشت او را در آنجا دفن کردند و «الغ‌بیک» بعد از فوت تیمور آن را به‌صورت آرامگاه سلطنتی درآورد. گور تیمور که مدفن پسرش شاهرخ نیز شد، کاری مطلوب در سمرقند و نماد خلاقیت و توانایی معماران عصر تیموریان بود که عمدتاً ایرانی بودند. در ایران شرقی هم ساخت گنبدهای بلند تقریباً در همان زمان آغاز شد. در سال ۸۲۱ق. مسجد گوهرشاد احداث گردید، در این مسجد گریو گنبد بر روی یک پایهٔ مکعب‌شکل استقرار یافت و در سال ۸۴۳ق. گنبدهای مدرسهٔ دودر و مدرسهٔ پریزاد، در نزدیکی مسجد گوهرشاد، با ساقهٔ بلند ساخته شدند. در سال ۸۵۵ق. برای امیرشاه‌ملک مقبره‌ای ساختند که بعدها به مسجد تبدیل و «مسجد شاه» نامیده شد و در همان دوران گنبدی ساقهٔ بلند مدرسهٔ فیروزشاهی در مجاورت آرامگاه شیخ احمد جام را پوشش داد (آندره گدار، همان: ۱۲۷تا۱۲۹؛ شیلابلر، ۱۳۸۱: ۹۶و۹۷).

در عصر صفوی گریوهای بلند و گنبدهای دوپوشش در ایران عمومیت یافت و گنبدها پیازی‌شکل شدند (آندره گدار، همان: ۱۳۱) گنبدهای گریودار یا ساقه‌بلند در دورهٔ قاجار نیز تداوم یافت البته در ابعاد کوچک‌تر.

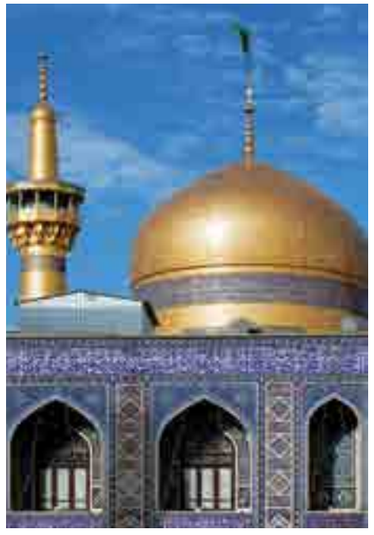
مراحل تکوینی گنبد مطهر

بنای اولیهٔ مدفن امام رضا(ع) به ده سال پیش از شهادت ایشان برمی‌گردد و آن قبه‌ای بود که به دستور مأمون عباسی جهت دفن پدرش هارون در سال ۱۹۳ق. ساخته شد (مولوی و دیگران، ۱۳۸۸: ۳۳؛ سیدی، ۱۳۷۸: ۱۳؛ امام ۱۳۴۸: ۱۱۷؛ لباف خانیکی ۱۳۷۸: ۳۴؛ عطاردی، ۱۳۷۱: ۵۸تا۶۰) اگرچه برخی هم احداث آن بنا را به یکهزاروصدسال پیش از شهادت امام رضا(ع) و به استناد حدیثی از «جابربن‌عبدالله انصاری» و «شیخ صدوق» به اسکندر مقدونی نسبت داده‌اند (موسوی مغانی، ۱۳۴۱: ۴۳؛ مؤتمن ۱۳۵۵: ۳۸؛ کاویانیان ۱۳۵۴: به نقل از منتخب التواریخ) که البته مقرون به واقع نیست، آن بنای اولیه که به دستور مأمون ساخته شده و به «هارونیه» شهرت داشته است، فضایی با پهنهٔ تقریباً مربع بوده و گور خلیفه در مرکز آن قرار داشته است، دیوار بنا چینه و پهنای دیوار بیش از دو متر ضخامت داشته و سقف آن متناسب با شیوهٔ معماری آن روزگار ضربی عرق‌چینی و فاقد گنبد بلند بوده است (مولوی و دیگران، ۱۳۸۸: ۳۳؛ اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۱، ج۲: ۳۲۸) در سال ۲۰۳ق. در پی شهادت امام علی‌بن‌موسی‌الرّضا(ع) مأمون دستور داد تا آن حضرت را در مجاورت قبر هارون به خاک سپارند (طبری، ۱۳۵۲، ج۱۳: ۵۶۷۵). برخی نیز معتقدند که حضرت را در تالار بزرگ کاخ «حمیدبن‌قحطبه» در سناباد به خاک سپردند (امام، همان: ۴۰۴) و حضرت رضا(ع) نیز در قبه‌ای که هارون در آن مدفون بود، در کنار قبر هارون به خاک سپرده شد (شیخ صدوق، ۱۳۷۱: ۳۴و۳۵). هارونیه که در بخش مرکزی کاخ حمیدبن‌قحطبه قرار داشت تالار بزرگ و مرتفعی بود که گنبدی بر فراز آن قرار داشت. این تالار و گنبد تاکنون پابرجاست (عالم‌زاده، ۱۳۹۰: ۱۱۱)، این فرضیه مقرون به صحت نیست زیرا منطقی به نظر نمی‌رسد که در درون تالار یا حتی درون مجموعهٔ کاخ حمیدبن‌قحطبه، هارون دفن شده باشد بلکه عقل سلیم حکم می‌کند که دفن جسد هارون در مجاورت کاخ و احتمالاً در درون حصار پیرامون کاخ صورت گرفته و مقبره‌ای معروف به هارونیه در آنجا ساخته شده باشد.

گنبد اولیه

از کم و کیف دقیق بنای اولیه یا هارونیه اطلاعی در دست نیست، اما با توجه به نحوهٔ قرارگیری مدفن مطهر امام می‌توان فرض کرد که محدودهٔ بنای اولیه صرف نظر از دخل و تصرف‌های اخیر، همان محدودهٔ کنونی روضهٔ منوره بوده است. بنا به نوشتهٔ اکثر مورخان و پژوهشگران (ظاهراً به نقل از ابن‌اثیر) «ناصرالدوله سبکتکین» که بین سال‌های ۳۶۶ تا ۳۸۷ق. حکومت داشته حرم مطهر امام را که به «مشهد» مشهور بوده، تخریب کرده و تنها اندکی بیش از دو متر از دیوارهای آن باقی مانده است (مولوی و دیگران، همان: ۳۳؛ اعتمادالسلطنه، همان: ۳۳۸؛ موسوی مغانی، همان: ۴۳). با اینکه برخی به دلایلی دربارهٔ این خبر تردید دارند (سیدی، ۱۳۸۷: ۱۸) اما این واقعیت انکارناپذیر است که به گزارش بیهقی یک‌بار در پایان عهد سامانیان و بار دیگر در زمان سلطنت مسعود غزنوی (۴۳۲-۴۲۱ق.) حرم امام رضا(ع) توسط «بوبکر شهمرد» و «سوربن‌معتز» تجدید بنا یا آباد شده (سیدی ۱۳۷۸: ۱۸؛ سیدی، ۱۳۹۴: ۱۲۸و۱۲۹؛ بیهقی ۱۳۵۶: ۵۳۱و۵۳۲؛ بیهقی ۱۳۸۸، ج۱: ۴۰۶؛ قصابیان، همان: ۱۱۹تا۱۲۱) و راوندی به‌وضوح ساخت قبهٔ «رضا رضی الله عنه» را به سوری‌بن‌معتز نسبت داده است (راوندی، ۱۳۳۳: ۹۴).

آن بنا چه در زمان سامانیان و چه در دوران غزنویان تکمیل یا ساخته شده باشد، در ساخت آن از شیوهٔ معماری آرامگاه امیر اسماعیل سامانی (ساخت ۳۳۲ق.) در بخارا و آرامگاه ارسلان جاذب (ساخت حدود ۴۰۰ق.) استفاده شده است (ر.ک: مولوی و دیگران: ۳۴). آن گونه بناها آغازگر بناهای تدفینی در ایران دوران اسلامی محسوب می‌شوند، نظیر بنای سنگ‌بست که نمای سه‌بخشی از داخل و خارج دارند و نمای داخلی سهم بیشتری از تزئینات را دارد. مثل آجرکاری‌های زیبا و خفتهٔ راستهٔ زیر گنبدها در حالی که نمای بیرونی بدنه و پایهٔ گنبد سنگ‌بست ساده و بی‌آلایش است (هیلن برند، ۱۳۸۰: ۲۹۰؛ پیرنیا، ۱۳۸۷: ۱۷۳). آن بنا در ادامهٔ ساخت چهارطاقی‌های دوران ساسانی ساخته شد و تفاوت آن با چهارطاقی‌های ساسانی در کاربرد مصالح و استفاده از کتیبه و تزئینات آجری است. گنبد بنا نسبتاً کوتاه و دوپوسته بوده و



در کمرپوش یا پایهٔ گنبد بر بالای هر ورودی یک روزن به بلندای ۲/۸۳ متر ساخته شده است.

استاد پیرنیا گور امیراسماعیل سامانی و مقبرهٔ ارسلان جاذب را از بناهای اواخر شیوهٔ خراسانی دانسته که به سبک رازی نزدیک و از مشخصات آن برخوردار شده است (پیرنیا، همان: ۱۶۲تا۱۷۳). برخی هستهٔ اولیهٔ حرم مطهر را همانند آرامگاه ارسلان جاذب دانسته و آن شباهت را شادروان علی‌اکبر فیاض این‌گونه بیان کرده است: «هر دو بنا تقریباً در یک برهه از زمان ساخته شده و می‌توانند مفسّر یکدیگر باشند، در نتیجه قیافهٔ اصلی یا تقریباً هندسهٔ اولیهٔ آستانهٔ رضوی که به علت تغییرات و تعمیرات از دیده‌ها مخفی شده با توجه به بقعهٔ ارسلان جاذب می‌تواند معلوم شود» (سیدی، ۱۳۷۸؛ همان: ۱۹، به نقل از فیاض).

نزدیکی و مشابهت ابعاد و اندازه‌های روضهٔ منوره و فضای درونی آرامگاه ارسلان جاذب این فرضیه را به حقیقت نزدیک می‌کند که بنای حرم مطهر که در دوران غزنویان تجدید بنا شده همانند و به شیوهٔ آن بوده است. از جمله ابعاد حرم مطهر در داخل بنا ۱۰/۴۰×۱۰/۹۰ متر و ابعاد مقبرهٔ ارسلان جاذب ۱۰/۲۰ × ۱۰/۳۳متر است. ارتفاع فضای داخلی حرم مطهر از کف تا انتهای سقف ۱۸/۸متر و ارتفاع فضای داخلی مقبرهٔ ارسلان جاذب ۱۶/۹۰متر است که اختلاف ارقام ممکن است به دلیل کف‌سازی مجدد مقبرهٔ ارسلان جاذب باشد. ضخامت دیوارهای مقبرهٔ ارسلان جاذب حدود ۳/۵ متر و ضخامت اولیهٔ حرم مطهر نیز در همان حدود بوده است. البته ضخامت کنونی دیوارها در انتهای ایوانچه‌های چهارگانهٔ کنونی روضهٔ منوره کمتر است و دلیل این امر عملیات وسعت‌بخشی

فضای درونی حرم مطهر در دو مرحله بوده که با نازک‌کردن دیوارها در چهارسو جمعاً ۵۴ مترمربع بر وسعت فضای داخلی افزوده شده است (روابط عمومی ۱۳۶۴: ۳۹و۴۰). این امر بسیار فنی و مدبرانه صورت گرفته و استحکام بنا و استقرار سقف و گنبد با تعبیهٔ طاق‌های باربر بر شانهٔ جرزهای گوشه‌ها تأمین شده است. به هر روی شباهت بنای اولیهٔ حرم مطهر با مقبرهٔ ارسلان جاذب آنقدر زیاد بوده که برخی حتی تصور کرده‌اند معمار هر دو بنا یک نفر بوده است (دیشیدی، ۱۳۶۶: ۴۵).

ظاهراً حرم مطهر با همان هیئت و ساختار دوران غزنویان به همراه مسجد بالاسر یا مقبرهٔ ابوالحسن عراقی در دورهٔ سلجوقیان نیز وجود داشته و دخل و تصرف‌های اندک احتمالاً منحصر به مرمت‌ها و تزئینات معماری بوده است. اینکه برخی نوشته‌اند که حرم مطهر در یورش مغول‌ها ویران گردیده و در سال ۷۰۰ق. «غازان‌خان» یا بعد از او «سلطان محمد اولجاتیو» گنبد بلندی بر فراز آن برآورده‌اند (دیشیدی، همان: ۴۶؛ اعتماد السلطنه، همان: ۳۴۰و۳۴۱؛ مؤتمن، همان، ۶۱) تا دورهٔ تیموری (حدود سال ۸۲۱ق.) تغییر عمده و ساختاری نکرده، زیرا نه تنها مغول‌ها به مشهد هجوم نیاورده بلکه چنگیزخان لشکریانش را از تهاجم به مشهد برحذر داشته و مشهد را «دارالامان» قرار داده (خنجی، ۱۳۸۱: ۳۴۹) و اصولاً حرم مطهر آسیبی ندیده و لزومی به بازسازی نداشته است. ابن‌بطوطه هم که در اواسط قرن هشتم هجری قمری از رونق حرم مطهر تعریف کرده (ابن‌بطوطه، ۱۳۶۱: ۴۴۱) به همان دلیل بوده که احتمالاً حاکمان مغول و مردم نسبت به تزئینات و آراستگی حرم مطهر رویکرد مثبت داشته‌اند.

با روی کار آمدن شاهرخ تیموری و انتقال پایتخت به هرات دامنهٔ تغییرات در نوع خاصی از معماری که در سمرقند آغاز شده بود به مشهد و نواحی شرقی خراسان نیز رسید. در این مرحله معماران عصر تیموری بر بدنهٔ بیرونی بناها پوشش تزیینی کشیدند که با بدنهٔ اصلی آجری بناها تفاوت داشت و روی آن را می‌پوشاند و گنبدهای بلند بر فراز ساقه‌ای استوانه‌ای هم علاوه بر پوشش گنبدهای زیرین، شکوه و زیبایی خاصی به بناها به‌خصوص بناهای آرامگاهی می‌دادند.

سازهٔ کنونی گنبد مطهر

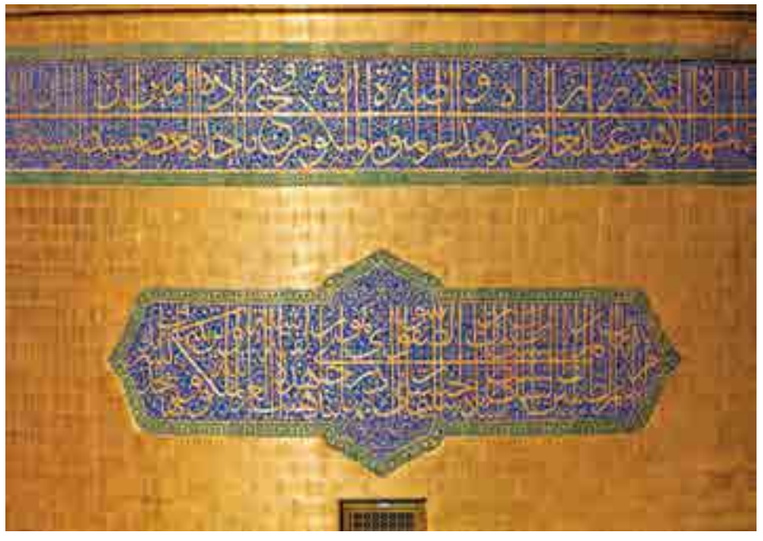
طی سال‌های ۸۱۷ تا ۸۲۱ق. و دوران حاکمیت بایسنغرمیرزا بر مشهد، از سوی شاهرخ تیموری که مسجد گوهرشاد و رواق‌های دارالسیاده و دارالحفاظ ساخته شد (کلمبک ۱۳۷۴: ۴۶۲-۴۵۹؛ سیدی ۱۳۸۶: ۵۱-۴۲) و گنبد مسجد گوهرشاد به ارتفاع ۳۹/۶۸متر، مناره‌های مسجد با ارتفاع ۳۹/۵۰متر، ایوان قبلهٔ مسجد با ارتفاع ۲۷متر و گنبد دارالسیاده با ارتفاع ۲۳ متر در مجاورت بقعهٔ امام(ع) قد کشیدند، گنبد آجری بقعهٔ مطهر با ارتفاع کمتر از ۱۹متر در کنار آنها از نمود افتاده و احتمالاً استاد قوام‌الدین شیرازی جهت نمودارکردن حرم مطهر که نقطه عطف مجموعهٔ معماری آستان قدس رضوی محسوب می‌شده، تدبیری اندیشیده است.

او با برآوردن ساقه‌ای بلند و متناسب با حجم بنا بر شانهٔ قاعدهٔ مربع بنای عصر غزنوی، گنبدی به ارتفاع ۳۱/۲۰متر بر روی ساقه استقرار داد. این امر با اجرای ستون‌های پشتیبان آجری پلکانی معروف به خشخاشی، در فضای داخلی گنبد و بر فراز قاعدهٔ هشت‌ضلعی پایهٔ گنبد عصر غزنوی و حد فاصل پوشش قدیم و جدید امکان‌پذیر شده است. نمودارشدن گنبدی که با کاشی‌های مزین و مشخص بوده، راه را برای آینده باز کرده تا در کنار ایوان‌های صحن عتیق او، گنبدهای مدرسهٔ پریزاد و مدرسهٔ دو در و آرامگاه شیخ بهایی و گنبد الله‌وردی‌خان و... نیز بدرخشد.

ساختمان‌سازی در مجموعهٔ حرم مطهر تا اواخر دورهٔ تیموری ادامه داشته و با ساخت و سازهای دوران صفویه تداوم یافته است (مولوی و دیگران، همان: ۳۸) تا دوران شاه‌طهماسب صفوی (حکومت ۹۳۰ تا ۹۸۴ق.) رویهٔ گنبد با کاشی سبزرنگی پوشیده بود (نعمتی ۱۳۹۱: ۵ به نقل از امینی) در سال ۹۴۰ق. شاه‌طهماسب در جهت ادای نذری که داشت، با صرف ۶۳ من (۱۸۱ کیلوگرم) طلا ، گنبد را طلاکاری کرد و ۱۷من (۵۱ کیلوگرم) طلا هم صرف ساختن میل گنبد کرد. طلاکاری گنبد با استفاده از صفحات مس روکش‌شده با ورقه‌های نازک طلا، نوآوری‌ای بود که تا آن زمان در دنیای اسلام نظیر نداشت (نعمتی، همان: ۵تا۷؛ کاویانیان، همان: ۵۷) در سال ۱۰۱۰ق. نیز شاه‌عباس اول صفوی که پیاده از اصفهان به مشهد آمده بود، دستور داد تا ساقهٔ گنبد را طلاکاری نمایند. بر اساس کتیبه‌ای که به خط «علیرضا عباسی» بر ساقهٔ گنبد نصب گردیده، در سال ۱۰۱۶ق. زرگر هنرمند آستانه، «کمال‌الدین محمود یزدی» طلاکاری را به اتمام رسانیده است (نعمتی، همان: ۸؛ مولوی و دیگران، همان: ۳۹؛ کاویانیان، همان: ۵۷) در سال ۱۰۸۴ق. بر اثر زلزله گنبد مطهر شکست برداشت و دو سال بعد مرمت شد. این واقعه هم در کتیبه‌ای بر ساقهٔ گنبد نصب شده است (نعمتی، همان: ۹).

ظاهراً از دورهٔ شاه‌سلیمان صفوی تا سال ۱۳۳۰ق. تغییر عمده‌ای در گنبد مطهر صورت نگرفته است. در آن سال قزاق‌های روسیِ حامی محمدعلی‌شاه قاجار و مخالف مشروطه‌خواهان وارد مشهد شدند و حرم مطهر، محل تجمع مردم، را بمباران کردند و پنجره‌های گنبد طلا را شکستند و بسیاری از خشت‌های طلای روی گنبد را خراب کردند و با گلولهٔ توپ هجده نقطهٔ گنبد را هدف گرفتند و بدنهٔ گنبد را سوراخ سوراخ کردند. بر اثر آن تهاجم که به «آشوب آخرالزمان» و «عاشورای ثانی» مشهور شد، خسارات فراوانی به گنبد مطهر وارد آمد. چند ماه پس از آن واقعه مرمت گنبد آغاز شد و چند سال طول کشید. در کتیبه‌ای که اشاره به اقدامات «نیّرالدوله» دارد، به تذهیب مجدد گنبد اشاره شده که باید به منظور مرمت و تجدید و ترمیم صفحات طلاکاری شده باشد (کاویانیان، همان: ۸۲تا۸۸؛ نعمتی، همان: ۱۰و۱۱).

در اوایل دهۀ ۱۳۵۰خ. تصمیم گرفته شد تا نمای گنبد نوسازی شود و کار نوسازی را کارگران پاکستانی انجام دهند، پس از فراهم‌شدن مقدمات در خردادماه ۱۳۵۷خ. تعمیر و بازسازی گنبد آغاز شد. چون کارگران پاکستانی به‌خوبی از عهدۀ کار برنیامدند، پیمانکاری نوسازی گنبد را به «جعفر نوروزخان»، آبکار تهرانی واگذار کردند. او جهت انجام کار تمامی خشت‌های طلا را شماره‌گذاری و از گنبد جدا کرد و پس از زیرسازی با بتن و میلگرد به قطر ۲۰سانتی‌متر بر روی پوشش آجری، خشت‌های زراندود و کلاف‌شده‌دریکدیگر را بر بدنۀ گنبد نصب کرد. نصب قطعات مسی طلاکاری‌شده بر روی گنبد در خردادماه ۱۳۵۹خ. به اتمام رسید (نعمتی، همان: ۱۱). اگر چه برج‌ها و هتل‌هایی که به فاصلۀ کمی از حرم مطهر و مشرف بر آن ساخته شده منظرۀ زیبای گنبد طلا را مخدوش کرده، هنوز گنبد درخشان حرم مطهر چشم‌نواز و آرام‌بخش دل‌های شیفته زایران است.



منابع

- ابن‌بطوطه (۱۳۶۱) سفرنامۀ ابن‌بطوطه، ج ۱، ترجمۀ محمدعلی موحد، تهران: علمی و فرهنگی.
- اعتماد السلطنه، محمدحسن‌خان(۱۳۶۲) مطلع الشمس، ج ۱و۲ با مقدمه و اهتمام تیمور برهان لیمودهی، تهران: فرهنگسرا.
- امام، سیدمحمدکاظم(۱۳۴۸) مشهد، طوس، مشهد: کتابخانۀ ملی ملک.
- بلر، شیلا و جاناتان بلوم(۱۳۸۱) هنر و معماری اسلامی، ترجمۀ دکتر یعقوب آژند، تهران: سمت.
- بیهقی، ابوالفضل(۱۳۸۸) تاریخ بیهقی، مقدمه و تصحیح و تعلیقات: دکتر محمدجعفر یاحقی و مهدی سیدی، تهران: سخن.
- پیرنیا، محمدکریم (۱۳۷۰) «گنبد در معماری ایران»، فصلنامۀ مدثیر، ش۲۰، تهران: سازمان میراث فرهنگی.
- خنجی، فضل‌الله (۱۳۸۴) مهمان‌نامۀ بخارا، به اهتمام منوچهر ستوده، تهران: علمی و فرهنگی.
- دیشیدی، رضا(۱۳۶۵) «همراه با زیارت آستان قدس رضوی»، فصلنامۀ هنر، ش۱۳.
- راوندی، محمدبن‌علی(۱۳۳۳) راحة‌الصدور و آیة‌السرور، به سعی و اهتمام محمد اقبال، تهران: امیرکبیر.
- سیدی، مهدی (۱۳۸۶) مسجد و موقوفات گوهرشاد، تهران: بنیاد پژوهش و توسعۀ فرهنگ وقف.
- سیدی، مهدی (۱۳۸۷) تاریخ شهر مشهد، تهران:جامی.
- سیدی، مهدی (۱۳۹۴) «حضرت رضا و حرم و موقوفات اولیه آن به روایت ابوالفضل بیهقی»، فصلنامۀ پاژ، دوره جدید پیاپی ۱۷، س۴، ش۱.
- شولتز، برتولد (۱۳۶۹) تاریخ ایران در قرون نخستین اسلام، ج ۱، ترجمۀ جواد فلاطوری، تهران: علمی و فرهنگی.
- شیخ صدوق، ابی‌جعفر محمدبن‌علی‌بن‌الحسین قمی(۱۳۷۲) عیون اخبار الرضا(ع)، ج۱، تهران: دارالکتب الاسلامی.
- طبری، محمدبن‌جریر(۱۳۶۴) تاریخ طبری، ترجمۀ ابوالقاسم پاینده، ج ۱۳، تهران: اساطیر.
- عالم‌زاده، بزرگ (۱۳۹۰) دانشنامۀ رضوی، تهران: شاهد.
- عطاردی، عزیزالله(۱۳۷۱) تاریخ آستان قدس رضوی، ج ۱، تهران: عطارد.
- قصابیان، محمدرضا(۱۳۷۷) تاریخ مشهد، مشهد: انصار.
- کاویانیان، احتشام(۱۳۵۴) شمس‌الشموس، مشهد: آستان قدس رضوی.
- کلمبک، لیزا و دونالد ویلبر(۱۳۷۴) معماری تیموری در ایران و توران، ترجمۀ کرامت‌الله افسر و محمدیوسف کیانی، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- گدار، آندره و گیلداگدار و ماکسیم سیرو(۱۳۶۵) آثار ایران، ترجمۀ ابوالحسن سروقد مقدم، ج ۲، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
- گدار، آندره(۱۳۶۹) طاق‌های ایرانی، ترجمۀ کرامت الله افسر، تهران:فرهنگسرا.
- لباف خانیکی، رجبعلی(۱۳۷۸) سیمای میراث فرهنگی خراسان، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- موسوی مغانی، حسین(۱۳۴۱) تاریخ بیهقی، تصحیح دکتر علی‌اکبر فیاض، مشهد: دانشگاه فردوسی.
- مولوی عبدالحمید، محمدتقی مصطفوی، ابراهیم شکورزاده (۱۳۸۸) «سیر تحول معماری و توسعه آستان قدس رضوی»، ترجمۀ رجبعلی یحیایی، وقف میراث جاویدان، س۱۷، ش۶۵.
- مؤتمن، علی(۱۳۵۵) تاریخ آستان قدس، مشهد: آستان قدس رضوی.
- نعمتی، بهزاد(۱۳۹۱) «طلاکاری گنبد حرم امام رضا(ع)»، فصلنامۀ آستانه هنر، ش ۲و۳، مشهد: آستان قدس رضوی.
- ویلبر، دونالد (۱۳۶۵) معماری اسلامی ایران در دورۀ ایلخانان، ترجمۀ عبدالله فریاد، تهران: علمی و فرهنگی.
- هوف، دیتریش(۱۳۷۶) «گنبدها در معماری اسلامی» ترجمۀ کرامت‌الله افسر و محمدیوسف کیانی معماری، تهران: سمت.
- کیانی، محمدیوسف (۱۳۹۵) معماری ایران (دورۀ اسلامی)، تهران: سمت.
- هیلن برند، روبرت(۱۳۸۰) معماری اسلامی، ترجمۀ دکتر باقر آیت‌الله‌زاده شیرازی، تهران: روزنه.

مجموعه آثار محمود فرشچیان در آستان قدس رضوی

(آثار تکنیکی و کاربردی)

امیر رضائی نبرد*

چکیده

آستان قدس رضوی از سدهٔ سوم هجری، یعنی از تاریخ شهادت حضرت امام‌رضا(ع) تا امروز، همواره مورد توسل و حمایت و بازسازی حاکمان و پادشاهان و رهبران دوره‌های گوناگون تاریخی بوده است و هر یک در غنای این مجموعهٔ عظیم کوشیده‌اند. علاوه بر اینکه حرم مطهر رضوی یکی از بزرگترین آرامگاه‌ها و مساجد ایران، جهان تشیع و جهان اسلام است، یکی از گنجینه‌های غنی هنرهای ایرانی‌اسلامی نیز محسوب می‌شود.

محمود فرشچیان، نگارگر نام‌دار معاصر، علاوه بر احیا و صیانت از هنرهای سنتی به‌ویژه نقاشی ایرانی، سهم قابل‌توجهی در ارتقا و تعالی هنرهای ایرانی‌اسلامی داشته است. یکی از بسترهای عمده و کاربردی هنرهای ایرانی‌اسلامی، مجموعهٔ عظیم آستان قدس رضوی است که آثار تکنیکی و کاربردی استاد فرشچیان در آن تجلی یافته است. علی‌رغم غنای این آثار و اهمیت بنیادین آنها، تاکنون تلاشی برای معرفی آثار ایشان صورت نگرفته است. هدف این نوشتار، نخست، معرفی مجموعه آثار کاربردی و تکنیکی این هنرمند، اعم از آثار منتشرشده در کتاب‌ها و آثار منتشرنشدهٔ موزه‌ها، مجموعه‌ها و اماکن نامعلوم، از سال ۱۳۲۴ تا ۱۳۹۵، و سپس معرفی دستاوردها و آثار تکنیکی و کاربردی هنرمند در مجموعهٔ آستان قدس رضوی، به جهت شناخت آثار و هر گونه آموزش و پژوهش دربارهٔ آنها بوده است.

* دانشجوی دکترای تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران
rezaeiart@yahoo.com

مقدمه

آستان قدس رضوی که در مرکز شهر مشهد کنونی و روستای سناباد از توابع توس قدیم، واقع شده، یکی از مراکز زیارتی بزرگ دنیا به لحاظ وسعت و گنجایش است. این مجموعه علاوه بر آرامگاهِ هشتمین امام شیعیان که نقطهٔ ثقل و کانونی این مجموعه محسوب می‌شود، شامل مسجدها، آرامگاه‌ها، رواق‌ها، صحن‌ها، کتابخانه‌ها و موزه‌های گوناگون است. این حرم از سدهٔ سوم هجری، یعنی از تاریخ شهادت امام‌رضا(ع) تا امروز، همواره مورد توسل و حمایت و بازسازی حاکمان، پادشاهان و رهبران دوره‌های گوناگون تاریخی بوده است. این سیاست‌ها و توجهات کلان مذهبی و معنوی از سوی حاکمان و متولیان یادشده، منجر به تجمیع هنرهای گوناگون ملی و سنتی در این مکان مقدس شده و آن را به موزهٔ هنرهای ایرانی‌اسلامی و گنجینه‌ای درخشان در جهان اسلام تبدیل کرده است.

از سوی دیگر، محمود فرشچیان یکی از هنرمندان نام‌دار و پرآوازهٔ هنرهای ملی در دوران معاصر است که خدمات شایان توجهی در این مجموعهٔ معنوی بدون هیچ چشم‌داشتی از خود به یادگار گذاشته است. فرشچیان هنرمندی است که علاوه بر احیا و صیانت از هنرهای ملی و به‌ویژه نقاشی ایرانی، سهم قابل توجهی در ارتقا و تعالی هنرهای ایرانی‌اسلامی داشته است. او با قدرت طراحی و قلم‌گیری، تخیل شگرف، غنای رنگ‌بندی، ترکیب‌بندی مدوّر و بسیاری دیگر از نوآوری‌ها و ابداعات، و به‌طورکلی با بهره‌گیری از «مبانی نظری و عملی»[1]، سبکی مختص به خود در نگارگری معاصر پدید آورد. امروزه با توجه به تأثیرات غیرقابل‌انکار و پیروان گستردهٔ وی، مکتب فرشچیان مکتبی شناخته شده محسوب می‌شود. فرشچیان علاوه بر انجام رسالتش در حیطهٔ نقاشی ایرانی، هنرش را به دیگر زمینه‌ها و کاربردهای هنر سنتی از جمله طراحی ضریح، طراحی فرش و پارچه، تذهیب، کاشی‌کاری و... گستراند و آنها را رونق و غنا بخشید.

یکی از بسترهای عمده و کاربردی هنرهای سنتی و ایرانی، مجموعهٔ آستان قدس رضوی است که آثار تکنیکی و کاربردی استاد فرشچیان در آن تجلی یافته است. علی‌رغم غنای این آثار و اهمیت بنیادین آنها، تاکنون تلاشی برای معرفی این آثار صورت نگرفته است. به هر روی، هدف این نوشتار که در راستای مطالعات «فرشچیان پژوهی»[2] نگارنده و با ارتباط مستقیم و مستمر چندین‌ساله با خود هنرمند صورت گرفته، ضمن توصیف و معرفی مجموعه آثار هنرمند اعم از آثار کاربردی و آثار تکنیکی منتشرشدهٔ کتاب‌ها و آثار منتشرنشدهٔ موزه‌ها، مجموعه‌ها و اماکن نامعلوم، از سال ۱۳۲۴ تا سال ۱۳۹۵؛ ارائهٔ دستاوردها و آثار تکنیکی و کاربردی هنرمند در مجموعهٔ آستان قدس رضوی، به جهت شناخت و هر گونه آموزش و پژوهش دربارهٔ این دسته از آثار هنرمند است.

البته قابل یادآوری است که برخی از این آثار، مستقیم و به‌طور هدفمند و بر اساس دعوت و پیشنهاد مجموعهٔ آستان قدس رضوی و به‌طور افتخاری توسط هنرمند کار شده‌اند و جزیی از ساختار و تشکیلات خود حرم رضوی هستند، مانند ضریح مطهر و... برخی دیگر از این آثار نیز به‌طور آزاد و فارغ از برنامه و ساختار آستان قدس رضوی کار شده و بعدها به جهت ارادت و توسل خود هنرمند به امام هشتم(ع)، وقف این مجموعه گردیده‌اند؛ مانند آثار تکنیکی هنرمند که در «تالار استاد محمود فرشچیان» نگهداری می‌شوند.

معرفی مجموعه آثار محمود فرشچیان

آثار هنرمند بر اساس تکنیك

به‌طورکلی، مجموعه آثار هنرمند در دو دستهٔ عمده قرار می‌گیرند: آثار بر اساس تکنیك (اسلوب، فن) و آثار بر اساس کاربرد. آثار تکنیکی هنرمند، شامل آثار منتشره در کتاب‌های اصلی و فرعی و آثار منتشرنشدهٔ موزه‌های دولتی کشور، مجموعه‌های خصوصی(شخصی) و اماکن نامعلوم است.

آثار منتشرشده در کتاب‌های اصلی و فرعی[۳]

آثار فرشچیان تاکنون در پنج کتاب اصلی و چندین کتاب فرعی و توسط چند ناشر معتبر ایرانی و بین‌المللی منتشر شده است. مجموعهٔ آثار غیرتکراری متن و پیرامتن کتاب‌های اصلی و فرعی هنرمند، اعم از آثار رنگی شناسنامه‌دار و بی‌شناسنامه، سیاه‌قلم‌ها، سفیدقلم‌ها و طراحی‌های مدادی هنرمند، از سال ۱۳۲۴ تا سال ۱۳۹۵، ۵۱۰ اثر هستند.

آثار منتشر نشدهٔ موزه‌ها، مجموعه‌ها و اماکن نامعلوم

جدا از آثار منتشرهٔ هنرمند، مجموعه‌ای قابل‌توجه از آثار هنرمند نیز در موزه‌های دولتی و حاکمیتی کشور،[۴] مجموعه‌های خصوصی و شخصی و اماکن نامعلوم نگهداری می‌شوند که تاکنون منتشر نشده‌اند. مجموعهٔ آثار منتشرنشدهٔ این مراکز، شامل ۳۲ اثر هنرمند است.

در نهایت، مجموع آثار غیرتکراری هنرمند که در متن و پیرامتن کتاب‌های اصلی و فرعی منتشر گردیده‌اند و نیز آثار منتشرنشدهٔ موزه‌های دولتی و حاکمیتی کشور، مجموعه‌های خصوصی و شخصی و اماکن نامعلوم، از سال ۱۳۲۴ تا سال ۱۳۹۵، بالغ بر ۵۴۲ اثر است که به‌طور کلی، شامل آثار رنگی، سیاه‌قلم‌ها، سفیدقلم‌ها و طراحی‌های مدادی است. البته هنرمند هم‌اکنون مشغول کار بر روی آثار جدید و آماده‌سازی کتاب ششم(اصلی) خود است که به‌احتمال در سال ۱۳۹۶ منتشر می‌شود. در مجموع می‌توان گفت که قطعاً تعداد آثار هنرمند بیش از این آمار است، ولیکن این آثار، جامع‌ترین مجموعه‌ای است که از آغاز فعالیت حرفه‌ای هنرمند، یعنی از حدود هفتاد سال پیش، توسط نگارنده ثبت و بررسی می‌شود.

آثار هنرمند بر اساس کاربرد

آثار کاربردی هنرمند نیز شامل طراحی‌های ضریح، فرش، پارچه، بسته‌بندی، نقوش تزیینی(تذهیب، تشعیر، سرلوحه و...)، کاشی، سفال و سرامیک، گچبری، یادمان، نشانه، دیوارنگاری، کارت دعوت و... است. در ادامه جدول مجموعهٔ آثار محمود فرشچیان بر اساس تکنیک و کاربرد درج شده است. (جدول۱)

مجموعه آثار محمود فرشچیان			
آثار هنرمند بر اساس تکنیك (اسلوب، فن)		آثار هنرمند بر اساس کاربرد	
ردیف	تکنیک	ردیف	کاربرد
۱	اکریلیک	۱	طراحی‌های ضریح
۲	گواش	۲	طراحی‌های پارچه
۳	تمپرا	۳	طراحی‌های کاشی
۴	رنگ روغن	٤	طراحی‌ها و نقوش فرش
۵	سیاه‌قلم‌های آب مرکبی	۵	طراحی‌ها و نقوش تزیینی
۶	سیاه‌قلم‌های آب مرکبیِ تک رنگ	٦	طراحی و نقاشی برای سفال و سرامیک
۷	سفیدقلم	۷	طراحی و نقاشی برای گچبری
۸	سفیدقلم‌های رنگی	۸	طراحی یادمان، نشانه و بسته‌بندی محصول
۹	طراحی‌های مدادی	۹	دیوارنگاری
۱۰	طراحی‌های مدادیِ تک‌رنگ	۱۰	طراحی کارت دعوت
۱۱	تکنیک‌های گوناگون	۱۱	کاربردهای گوناگون

جدول۱، مجموعهٔ آثار محمود فرشچیان (بر اساس تکنیک و کاربرد)

آثار تکنیکی محمود فرشچیان در آستان قدس رضوی

تالار استاد محمود فرشچیان، آستان قدس رضوی

آثار وقفی استاد فرشچیان تا سال ۱۳۸۹ در گنجینهٔ هنرهای تجسّمی موزهٔ مرکزی نگه‌داری می‌شد؛ لیکن از این تاریخ به بعد، به‌صورت مجموعه‌ای منسجم و مشخص، در «تالار استاد محمود فرشچیان» نگهداری می‌شوند. این آثار جزو پخته‌ترین و پرکارترین آثار هنرمند در طول زندگی هنری ایشان است که به دلیل باورهای عمیق خود هنرمند به موضوعات دینی و معنوی، بسیار غنی و سرشار از اخلاص و احساسات متبلور هنرمند هستند .

این تالار در مهرماه ۱۳۸۹، در طبقهٔ همکف گنجینهٔ قرآن و نفایس گشایش یافت و تاکنون شامل شانزده اثر نقاشی وقفی محمود فرشچیان است. همچنین یك نقاشی قاجاری نیز که شامل «خمسهٔ طیبه» است،(تصویر۱) از طرف هنرمند در سال ۱۳۶۹ وقف این موزه شده که به‌عنوان ارث از اجدادشان به ایشان رسیده است. با احتساب این اثر، مجموعهٔ آثار وقفی هنرمند تا پایان سال ۱۳۹۵، به هفده اثر می‌رسد. آغاز روند وقف آثار نیز، از سال ۱۳۶۹ و با سه اثر «عصر عاشورا»، «پنجمین روز آفرینش» و «خمسهٔ طیبه» بوده است. از این شانزده اثر وقفی، سه اثر «توسل»(مدادی)، «آسمان چهارم» و «شام غریبان» منتشر نشده‌اند. فهرست این آثار بدین قرار است: «توسل»، «معراج»، «آسمان چهارم»، «ستایش پروردگار»، «اولین پیام»، «پرچم‌دار حق»، «عصر عاشورا»، «شام غریبان»، «تمنای رحمت»، «پناه»، «پنجمین روز آفرینش» (۱۳۵۲)، «یا رب»، «کوثر»، «هدیهٔ عشق»، «ضامن آهو ۲» و «سخت‌ترین امتحان». (تصاویر ۲ تا ۱۷)

آثار کاربردی محمود فرشچیان در آستان قدس رضوی

آثار کاربردی هنرمند در آستان قدس رضوی، شامل طراحی‌های ضریح، روپوش ضریح، سرامیک‌کاری و گچبری سرداب مضجع، پنجرهٔ «رواق دارالحجه»، کاشیکاری ایوان‌های«صحن جامع رضوی» و مبادی

۱. خمسهٔ طیبه، دورهٔ قاجار، سهم‌الارث فرشچیان

۲. «پنجمین روز آفرینش»، ۷۲×۱۰۲ سانتیمتر، ۱۳۵۲

۳. «عصر عاشورا»،
۹۸ × ۷۳ سانتیمتر، ۱۳۵۵

۴. «پناه»،
۴۹ × ۷۳ سانتیمتر، ۱۳۵۶
۵. «یا رب»،
۳۵×۵۰/۲ سانتیمتر، ۱۳۷۳

۶. «تمنای رحمت»،
۵۶ × ۸۱/۳ سانتیمتر، ۱۳۷۶
۷. «اولین پیام»،
۵۶ × ۸۱/۳ سانتیمتر، ۱۳۷۷

۸. «توسل»، ۱۳۷۹

۹. «هدیهٔ عشق»،
۵۰×۷۰ سانتیمتر، ۱۳۸۱
۱۰. «سختترین امتحان»،
۵۶ ٬۸۱/۳ سانتیمتر، ۱۳۸۵

۱۱. «کوثر (شفاعت)»،
۴۵/۷٬۳۲ سانتیمتر، ۱۳۸۶
۱۲. «ضامن آهو۲»،
۸۱/۳ × ۱۰۱/۵ سانتیمتر، ۱۳۸۸

۱۳. «پرچمدار حق»، ۷۲ × ۱۰۰ سانتیمتر، ۱۳۸۹
۱۴. «ستایش پروردگار»، ۸۶×۱۰۱/۲ سانتیمتر، ۱۳۹۰

۱۵. «معراج»، ۱۰۱/۵×۸۱ سانتیمتر، ۱۳۹۲
۱۶. «آسمان چهارم»، ۱۰۱/۵×۸۱ سانتیمتر، ۱۳۹۴
۱۷. «شام غریبان»، ۱۰۱/۵×۸۱ سانتیمتر، ۱۳۹۴

ورودی حرم رضوی، فرش «هفت شهر عشق»، پارچه زربفت، تذهیب یک قطعه خوشنویسی و... است. در ادامه چند اثر شاخص کاربردی هنرمند بررسی می‌شود:

طراحی ضریح حرم امام رضا(ع)

فرشچیان به‌طور کلی، با ستاد بازسازی عتبات عالیات همکاری خوبی داشته است و تاکنون طراحی‌های زیادی جهت ساخت ضریح ائمهٔ اطهار(ع) و امور مرتبط، بدون کوچک‌ترین توقع و چشم‌داشت مادی و به‌صورت افتخاری به انجام رسانده است. وی همچنین طراحی درب و قسمتی از ایوان حرم مطهر امام‌حسین(ع)، ضریح ۷۲تن کربلا، ضریح امام‌علی(ع)، پنجره‌ای برای محل غیبت امام‌زمان(عج) و طراحی ضریح حضرت عبدالعظیم الحسنی(ع) را که در اوایل سال ۱۳۹۳ به پایان رسید، انجام داده است (رضائی نبرد، ۱۳۹۶: ۲۴۷). پیشینه طراحی فرشچیان برای ضریح مطهر امام رضا(ع) به پیش از انقلاب و به ویژه سال ۱۳۵۳ باز می گردد. فرشچیان در این سال، شش طرح متفاوت و خلاقانه برای ضریح امام رضا(ع) را به غیر از طراحی ضریح کنونی (ضریح سیمین و زرین) کار کرده است. در مجموع، فرشچیان در دهه های پنجاه، شصت و هفتاد شمسی درگیر طراحی و نظارت عالیه بر اجرای طراحی و ساخت ضریح مطهر امام رضا(ع) بوده است.

فرشچیان، به‌عنوان طرّاح پنجمین ضریح مطهر حضرت علی‌بن‌موسی‌الرّضا(ع)، وجود باورهای دینی و درونی را باعث اعتلا و اهمیت یک هنر ماندگار و منحصر به‌فرد دانسته و می‌گوید: «طرح ضریح جدید مضجع شریف حضرت رضا(ع)، به گونه‌ای است که زائر با قرارگرفتن در برابر آن، خویش را در محضر خدای تعالی و در مقابل اسماءالله احساس خواهد کرد و بهتر خواهد توانست به راز و نیاز با خالق خویش بپردازد» (حرم، ۱۳۸۰: ۴۲).

طرح این ضریح با توجه به معیارها و اصالت‌های هنری و فرهنگی ایرانی‌اسلامی و توجه به ایرانی‌بودن تمامی عناصر و اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن تهیه شده است، در حالی که ضریح‌هایی که پیش از این ساخته شده بودند، سبکی هندی داشتند.

این ضریح به لحاظ فنی و هنری، دارای چهار ضلع و در مجموع دارای چهارده محراب است. طراحی محراب‌ها یا پنجره‌های این ضریح، به دلیل داشتن نقطهٔ ثقل و کانونی قسمت فوقانی بدنهٔ ضریح، که همهٔ خطوط و نقوش را به‌سوی خود فرامی‌خواند، در نسبت با ضریح امام‌حسین(ع)، از وحدت و انسجام بصری بیشتری برخوردار است.

فرشچیان در طراحی ضریح امام‌رضا(ع)، از تمهید رسمی‌بندی که از ویژگی‌های طراحی سنتی و معماری اصیل ایرانی است، برای زیبایی بصری و تأکید بر

۱۸. پنجمین ضریح مرقد مطهر امام‌رضا(ع)، ۱۳۷۹

یگانگی معنوی و توحید سود برده است. نقطهٔ عطف رسمی‌بندی‌های بدنهٔ ضریح، یعنی قوس فوقانی و اصلی و پوششی محراب‌ها، به کلمهٔ «الله» ختم می‌شود و این امر، یکی از مهم‌ترین وجوه تمایز و برتری نسبت به ضریح‌های پیشین است. هدف از طرح چنین نقوش هدایت‌گری، این بوده که زائرانی که روبه‌روی ضریح می‌ایستند، از کثرت به وحدت و توحید هدایت شوند و خود را در حال تقرب و عبادت معبود احساس کنند. همچنین یکی از ابداعات و ابتکارات طراحی این ضریح که برای نخستین‌بار صورت پذیرفت، بهره‌گیری از مقرنس در قسمت فوقانی دورتادور بدنهٔ ضریح بوده است که نقطه عطفی در تاریخ ضریح‌سازی ایرانی‌اسلامی و هنرهای سنتی محسوب می‌شود. همچنین تمامی گل‌ها و برگ‌های این ضریح، بر اساس دو عدد پنج و هشت طراحی شده‌اند. عدد پنج، نشان‌دهندهٔ خمسه شجرهٔ طیبه و عدد هشت، نشانهٔ امام هشتم(ع) است. همچنین در گوشه‌های ضریح و لچکی‌ها، گل‌های آفتاب‌گردان وجود دارند که «شمس‌الشموس» را تداعی می‌کنند. (تصاویر ۱۸-۲۵)

۱۹. مقرنسهای ابتکاری دور تا دور ضریح

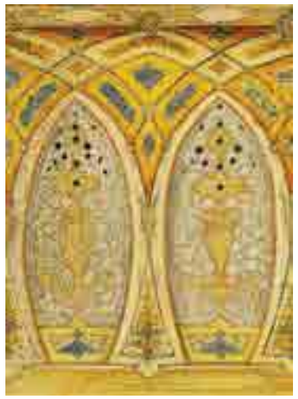
۲۰. نمایی نزدیک از یکی از چهارده محراب ضریح

۲۱. لچکی ضریح که با گل‌های آفتابگردان، «شمس‌الشموس» را تداعی می‌نماید.

۲۲. طرحی از ضریح مطهر امام‌رضا(ع)

۲۳. فرشچیان در حال طراحی قسمت‌هایی از ضریح مطهر امام‌رضا(ع)

۲۴. طرح شماره یک از مجموعه طراحی‌های ششگانه فرشچیان برای ضریح مطهر امام‌رضا(ع)، ۱۳۵۳



۲۵. بخشی از طرح شماره یک از مجموعه طراحی‌های ششگانه فرشچیان برای ضریح مطهر امام‌رضا(ع)، ۱۳۵۳

طراحی روپوش ضریح حرم امام‌رضا(ع)

علاوه بر طراحی ضریح، طراحی روپوش ضریح نیز از دیگر دستاوردهای هنری فرشچیان بوده که کمتر کسی از آن مطلع است. فرشچیان در سال ۱۳۴۶ با همکاری و مدیریت یحیی ذکا، برای ضریح حضرت امام‌رضا(ع)، روپوشی طراحی کرد که در نهایت، در بعدازظهر روز سه‌شنبه، دهم اردیبهشت سال ۱۳۴۷ به آستان قدس رضوی اهدا گردید. (تصاویر۲۸-۲۶) طول و عرض روپوش مذکور، مطابق اندازه‌های طاق ضریح مطهر، ۱۴/۱۰×۳ متر و متن آن، زری بازوبندی گلابتون‌دار سبزرنگ است. این روپوش در کارگاه زری‌بافی وزارت فرهنگ و هنر، زیر نظر محمد طریقی که اختصاصاً برای این منظور ساخته شده بود، بافته شد. حاشیهٔ روپوش در چهارطرف، از پارچهٔ ساتن سبز رنگی به عرض ۷۵سانتی‌متر دوخته و تماماً با ملیله‌های زرین اصل گل‌دوزی شده، داخل برگ‌ها و گلبرگ‌های آن نیز با مرواریدهای اصل بحرینی پر شده است. برای ملیله‌دوزی، گل‌دوزی و مرواریددوزی حاشیهٔ روپوش و خیاطی و بقیهٔ قسمت‌های دیگر آن، حدود ۱۸۰روز و روزانه چهار نفر مشغول کار بوده‌اند. طرح روپوش با توجه به اعتقادات مذهبی و تزیینات حرم و ضریح مطهر با نقوش اصیل ایرانی ریخته شده و دورتادور آن با بال‌های فرشتگان احاطه و زردوزی و مرواریددوزی شده‌اند. در چهار گوشهٔ آن نیز نقش بزرگ چهار فرشتهٔ مقرب (جبرائیل، اسرافیل، میکائیل و عزرائیل) با پارچهٔ زری به شیوه‌ای دوخته شده که ضریح و روپوش را میان بازوان و دست‌های خود نگه داشته‌اند (هنر و مردم، ۱۳۴۷: ۲).

طراحی سرامیک‌کاری و گچبری سرداب حرم امام‌رضا(ع)

یکی دیگر از حساس‌ترین و مهم‌ترین آثار فرشچیان در مجموعهٔ آستان قدس و حرم رضوی، طراحی سرامیک‌کاری و گچبری سرداب آرامگاه یا مضجع حضرت است که پس از طراحی ضریح بین سال‌های ۱۳۸۱ تا ۱۳۸۲ انجام شده است. قبر مقدس امام‌رضا(ع) در سردابی به عمق حدود سه متر، در زیر ضریح «نگین‌نشان» جای دارد. سقف سرداب، همان کف حرم مطهر است. زمان به‌وجود آمدن سرداب، به‌طور قطع معلوم نیست، اما آنچه مسلم است و از قراین و اسناد برمی‌آید، سرداب از سدهٔ هشتم به بعد، یعنی پس از محو شدن صورت گور هارون‌الرشید، به‌وجود آمده است. مدارک موجود نشان می‌دهد تا اوایل سدهٔ هشتم، صورت قبر هارون در زیر گنبد و پایین پای مبارک حضرت بوده، همچنین، بر روی قبر هارون نیز صندوقی چوبی وجود داشته است؛ چنان که ابن‌بطوطه، جهانگرد و جغرافی‌دان نامی، که در اوایل سدهٔ هشتم به مشهد آمده، قبر هارون را مشاهده نموده و در کتابش از آن نام برده است (عالم‌زاده، ۱۳۹۰: ۱۶۷تا ۱۷۲).

۲۶. طراحی روپوش ضریح مطهر امام‌رضا(ع)، ۱۳۴۶

۲۷. یکی از کتیبه‌های روپوش ضریح مطهر حضرت رضا(ع)، ۱۳۴۶

۲۸. یکی از فرشتگان روپوش ضریح مطهر حضرت رضا(ع)، ۱۳۴۶

۲۹-حرم مطهر رضوی، رواق دارالحجه، عکاس: محمد زائر نیا

۳۰-یکی از ایوان‌های صحن جامع رضوی

۳۱-قوس با طرح مداخلی، طراحی محمود فرشچیان

۳۲. قالی «محرابی تصویری» (هفت شهر عشق)، طرح: فرشچیان، بافت: اصفهان، مهدی صفدرزاده حقیقی، موزهٔ فرش آستان قدس رضوی

۳۳. یکی از قابهای فرش هفت شهر عشق

۳۴. کتیبه‌ای در قسمت گلیم‌بافی

محمود آنکه فرشچیان است شهرتش کرده است رهبری که بر او آفرین بود

ویژگی‌های فرش هفت شهر عشق	
نوع و نام اثر	قالی محرابی تصویری، هفت شهر عشق
نحوهٔ مالکیت و واقف	وقفی، مهدی صفدرزاده حقیقی، به همت یدالله صفدرزاده حقیقی
نام طراح	محمود فرشچیان، جعفر رشتیان و رنگ و نقطه: نوروز حفیظی
نام بافنده	عفت بالامجان
محل بافت	اصفهان
تاریخ بافت	۱۳۵۳ هجری شمسی
محل نگهداری	موزهٔ فرش آستان قدس رضوی
رده‌بندی	موزه‌ای، نمایشگاهی، مجموعه‌ای و مطالعاتی
شرایط نگهداری	دما: ۱۸ تا ۲۴ درجه سانتیگراد، رطوبت: ۴۰ تا ۵۰، نور: ۵۰ لوکس
ارزش فرهنگی	مردم‌شناختی، هنری و مدارک تاریخی
جنس مواد اولیه	تار: ابریشم، پود ضخیم: پنبه، پود نازک: پنبه، پرز: پشم و ابریشم
شکل:	مستطیل
واحد اندازه‌گیری	سانتی متر، ابعاد: طول:۴۶۰، عرض: ۳۷۰، نوع: ۲۵۰ × ۳۵۰ سانتیمتر و بزرگتر از آن
اصالت	اصل
دورهٔ زمانی	ربع سوم سدهٔ ۱۴ هجری شمسی (پهلوی دوم)
وضعیت کلی ساختار اثر	کامل
وضعیت آسیب‌شناسی	آسیب دیده
نوع آسیب‌دیدگی	فعال
پیشینهٔ مرمت	مرمت نشده
شرح آسیب	بیدزده، کیس خورده، ساییده، پوسیده، پاره شده، دورنگی و سوخته
نام کارگاه تولیدی یا تولیدکننده	یدالله صفدرزاده حقیقی
نوع طرح	تلفیقی (محرابی و تصویری)
نوع نقشه	سراسری
کتیبه	دارد
شرح کتیبه	در توضیحات آمده است.
شیوه بافت	لول
نوع گره	نامتقارن (فارسی)
تعدادگره در ۶۵ میلیمترفارسی	۷۵ گره فارسی، تعداد گره در ۱۰۰ میلیمتر: ۱۱۵ گره فارسی، طول ساق گره: ۳ تا ۳/۵ میلیمتر
شیوهٔ پودگذاری	یک چین دو پود (یک پود ضخیم و یک پود نازک، مواج)
نوع رنگ	شیمیایی و طبیعی
رنگ‌های موجود در فرش	کرم، قرمز، آبی تیره و روشن، زرد، قهوه‌ای تیره، مسی، طلایی، بنفش تیره و روشن و سبز تیره و روشن، سورمه‌ای و سفید
شیرازه	متصل
کاربرد	تزیینی

جدول۲. شناسهٔ فرش «هفت شهر عشق»، طراحی فرشچیان

همچنین، در سال ۱۳۷۹ش و به هنگام نصب ضریح پنجم در حرم مطهر، ضریح فولادی مرصع معروف به «نگین‌نشان» که درون ضریح چهارم در حرم قرار داشت، به داخل سرداب انتقال یافت و اکنون در سرداب روی مرقد امام(ع) جای دارد به گونه‌ای که اتصالش با ضریح درون حرم برقرار شده است.

به هر حال، فرشچیان برای این پروژه، طراحی‌هایی مدادی با نقوش اسلیمی و ختایی متناسب با اهداف درنظرگرفته‌شده انجام داده که توسط استادکاران بر روی زمینه سرامیک و گچ منتقل و در دیواره‌های دور تا دور مضجع و سقف سرداب اجرا شده است. سرامیک‌کاری دیواره‌های دور تا دور سرداب توسط شرکت چینی مقصود انجام شده است همچنین طراحی استاد فرشچیان را آقایان: مهدی اسفیدانی، مهدی اکبرزاده و علی نظامی‌وطن بر روی سقف سرداب منتقل و سپس توسط برادران کریم‌آبادی گچبری شده و سرانجام با تکنیک اکریلیک رنگ‌آمیزی شده است. از جمله اهداف و خواست تولیتِ وقتِ آستان قدس رضوی، این بوده که فضای سرداب و نقوش و طراحی‌های آن، یادآور بهشت برین باشد. البته با توجه به پیگیری‌های نگارنده در مجموعهٔ آستان قدس رضوی مبنی بر رؤیت و بازدید از این سرداب و حتی با وجود صحبت‌ها و هماهنگی‌های نگارنده با خود هنرمند در این خصوص، همچنین با توجه به محدودیت‌های ویژهٔ آستان قدس در این باره، تا کنون موفق به بازدید از این مکان نشده است.

از سوی دیگر، رواق دارالحجه، در سطح اماکن متبرکه رضوی، تنها رواقی است که در آن، قبله با سمت زیارت هم‌راستا می‌شود. دو رواق شیخ حرعاملی و شیخ طوسی با ساخت «رواق دارالحجه» در میانهٔ آنها به یکدیگر متصل شده‌اند. به منظور دسترسی به این رواق، دو ورودی اصلی از طریق بست‌های شیخ طوسی و شیخ حر عاملی طراحی شده است. همچنین از طریق چهار ورودی فرعی از «صحن انقلاب»، رواق‌های «الله‌وردی‌خان»، «دارالولایه» و «دارالاجابه» قابل دسترسی است. (تصویر۲۹)

به هر حال فرشچیان پس از طراحی ضریح مطهر، اقدام به طراحی پنجره‌ای به ابعاد ۶ × ۲/۵متر، برای «رواق دارالحجه» می‌نماید. این پنجرهٔ مشبک که یک نقش سرترنج و یک نقش ته‌ترنج دارد، هم اکنون ساخته شده و در مرحلهٔ آب‌طلاکاری قرار دارد اما هنوز نصب نگردیده است (گفت‌وگو با فرشچیان،۱۰ اردیبهشت ۱۳۹۶).

طراحی کاشیکاری ایوان‌های «صحن جامع رضوی»

«صحن جامع رضوی»، با ۱۱۰۰۷۸مترمربع زیربنا در ضلع جنوبی اماکن متبرکه واقع شده است. این بنای بسیار وسیع از طریق دو بست امام‌رضا(ع) و خسروی‌نو، به خیابان‌هایی به همین نام‌ها محدود است. در اضلاع صحن جامع، سه ایوان و سردر بزرگ، به نام‌های ایوان ولی‌عصر در ضلع جنوبی، باب‌الکوثر در ضلع شرقی و باب‌الغدیر در ضلع غربی آن ساخته شده است. همچنین، اطراف صحن با غرفه‌هایی به عمق ۱۶متر و ارتفاع ۱۲متر محصور شده است. از سوی دیگر، برای این که رؤیت گنبد طلا از زاویهٔ دید زوار، قبل از ورود به صحن به‌وسیلهٔ غرفه‌ها از بین نرود، در ورودی‌های صحن جامع از سوی خیابان امام رضا(ع) و شیخ بهایی، المان‌هایی مکعب‌مستطیل‌شکل، با ارتفاع مساوی با غرفه‌ها و آرایش شبیه آنها احداث شده است که هم غرفه‌ها پیوسته دیده شوند و هم گنبد از خارج رؤیت گردد(عالم‌زاده،۱۳۹۰: ۲۶۶).

به هر حال، یکی دیگر از طراحی‌های فرشچیان برای آستان قدس رضوی، مربوط به کاشیکاری ایوان‌های صحن جامع رضوی است. فرشچیان در این مکان، یک قوس را به زیبایی و با طرح مداخلی۶ (درهم تنیده) کار کرده است(تصاویر۳۰ و ۳۱). البته غالب طراحی کاشی‌های این صحن را امیرهوشنگ جزی‌زاده انجام داده است (گفت‌وگو با جزی‌زاده، ۹ بهمن ۱۳۹۱).

طراحی فرش «هفت شهر عشق»

طرح قالی «هفت شهر عشق»، «محرابی تصویری» است که به دلیل وجود نقش هفت بنای مقدس شیعیان در متن قالی، به «هفت شهر عشق» شهرت یافته است. (تصاویر ۳۴-۳۲) این هفت شهر مقدس به شرح زیر هستند:

۱. مکه ۲. مدینه ۳. نجف؛ حرم مطهر امام‌علی(ع) ۴. کربلا؛ حرم مطهر امام‌حسین(ع) ۵. کاظمین؛ حرم امام موسی‌کاظم(ع) و امام جواد(ع) ۶. مشهد؛ بارگاه مطهر امام‌رضا(ع) ۷. سامرا؛ حرم مطهر امام‌هادی(ع) و امام حسن‌عسکری(ع)، در قسمت پایین فرش، ابنیهٔ تاریخی و تصاویر آرامگاه‌های شعرای بزرگ ایران نقش بسته است.

این قالی در کارگاه یدالله صفدرزادهٔ‌حقیقی بافته شده و بافت آن حدود شش سال طول کشیده است

(کمندلو و همکاران،۱۳۹۱) در پایین این فرش، پیش از آغاز ساده‌بافی و در قسمت گلیم‌بافی، پرچم ایران بافته شده است. در این قسمت، کتیبه‌ای به خط نستعلیق به رنگ سیاه که در آن علت و نام عوامل و افرادی که در خلق این قالی نقش داشته‌اند، در قالب شعر آورده شده است. یکی از این ابیات به محمود فرشچیان، یعنی طراح اثر اشاره دارد. (تصویر۲۸) فرشچیان، طراح اصلی این فرش بوده و جعفر رشتیان و نوروز حفیظی نیز رنگ‌گذاری و نقطه‌چینی آن را انجام داده‌اند. در جدول شمارهٔ ۲، ویژگی‌های فنی این فرش درج گردیده است.

تذهیب برای قطعهٔ خوشنویسی

استاد فرشچیان علاوه بر آثار کاربردی یادشده، در شانزده یا هفده سالگی، شعری از محمدرضا مهذب (برادر نصرالله مهذب قلم‌زن) را با خوشنویسی استاد حاج علی ابریشم‌کار تذهیب نموده که در همان ایام به آستان قدس اهدا شده است. این تذهیب بر روی مقوا و به ابعاد تقریبی ۳۵X۴۰سانتی‌متر انجام شده است (گفت‌وگو با استاد فرشچیان، ۱۱ اردیبهشت ۱۳۹۶).

نتیجه‌گیری

همان‌گونه که در متن این نوشتار آشکار شد، مجموعهٔ عظیم آستان قدس و حرم مطهر رضوی، یکی از گنجینه‌های کم‌نظیر و حتی بی‌نظیر جهان اسلام و بستر عمده و کاربردی هنرهای ایرانی‌اسلامی و تجلی‌گاه آثار تکنیکی و کاربردی استاد فرشچیان است. همان‌گونه که هدف این نوشتار نیز بود، در این مقاله کوشش شد تا ضمن توصیف و معرفی مجموعه آثار کاربردی و تکنیکی استاد فرشچیان، اعم از آثار منتشرشده در کتاب‌ها و آثار منتشرنشدهٔ موزه‌ها، مجموعه‌ها و اماکن نامعلوم، از سال۱۳۲۴ تا ۱۳۹۵، دستاوردها و آثار تکنیکی و کاربردی هنرمند در مجموعه آستان قدس، معرفی، بررسی و بازشناسی شود.

آثار وقفی و تکنیکی فرشچیان از سال ۱۳۶۹ تا پایان سال ۱۳۹۵ در «تالار استاد محمود فرشچیان» در طبقهٔ همکف گنجینهٔ قرآن و نفایس نگهداری می‌شوند. این آثار به غیر از یک نقاشی قاجاری با موضوع «خمسهٔ طیبه»، شامل شانزده اثر بدین قرار است: «توسل»(مدادی)، «معراج»، «آسمان چهارم»، «ستایش پروردگار»، «اولین پیام»، «پرچم‌دار حق»، «عصر عاشورا»، «شام غریبان»، «تمنای رحمت»، «پناه»، «پنجمین روز آفرینش» (۱۳۵۲)، «یا رب»، «کوثر»، «هدیهٔ عشق»، «ضامن آهو۲» و «سخت‌ترین امتحان».

آثار شاخص کاربردی هنرمند در مجموعهٔ آستان قدس رضوی شامل طراحی ضریح، روپوش ضریح، سرامیک‌کاری و گچبری سرداب مضجع، پنجرهٔ «رواق دارالحجه»، طراحی کاشی‌کاری ایوان‌های صحن جامع رضوی و مبادی ورودی حرم رضوی، پارچه زر بفت، فرش «هفت شهر عشق» و تذهیب یک قطعه خوشنویسی است.

بدون تردید، این آثار با توجه به نفاست و غنای فنی و هنری، سهم قابل‌توجهی در ارتقاء هنر ایران، جهان تشیع و هنر اسلامی خواهند داشت. همچنین امید می‌رود که معرفی این دسته از آثار هنرمند، علاوه بر ضرورت و اهمیت آن، بتواند در آموزش و پژوهش‌های گوناگون علاقه‌مندان، مؤثر و راه‌گشا واقع شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. نگارنده پس از سال‌ها بررسی و تحلیل آثار هنرمند، برای نخستین بار، «مبانی نظری و عملی» سبک هنرمند را احصا و استخراج نموده است که در مقاله‌ای با عنوان «بررسی سبک و آثار محمود فرشچیان: مبانی نظری و عملی» در شمارهٔ دوم (پائیز و زمستان ۱۳۹۵) دوفصلنامهٔ مبانی نظری هنرهای تجسمی متعلق به انجمن علمی هنرهای تجسمی ایران منتشر شده است.

۲.«فرشچیان‌پژوهی»؛مجموعه مطالعات بنیادین و علمی‌پژوهشی دربارهٔ زندگی و آثار محمود فرشچیان است که برای نخستین‌بار و از سال ۱۳۸۴ توسط نگارنده بنیان نهاده شده است و تاکنون تداوم و استمرار داشته است. نگارنده در راستای این مطالعات، از ارتباط مستقیم و مستمر چندین سالهٔ با خود هنرمند و نظرات ارزشمند و مساعدت‌های بی‌دریغ ایشان، همواره بهره‌مند بوده است. دستاورد این مطالعات، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس، رسالهٔ دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی دانشگاه تهران، چندین کتاب و مقالات متعدد علمی‌پژوهشی، مقالات همایش، مقالات علمی‌ترویجی، طرح پژوهشی، سخنرانی، نشست تخصصی و... است که برخی از این آثار منتشر شده، برخی در نوبت انتشار و برخی نیز در حال آماده‌سازی هستند.

۳. منظور از کتاب‌های اصلی آن دسته از کتاب‌های نفیس و قطع بزرگ (سلطانی) است که به‌طور مستقیم زیر نظر هنرمند و بعضاً توسط یونسکو منتشر شده‌اند و حقوق مادی و حق نشر این کتاب‌ها اغلب یا متعلق با هنرمند یا به‌صورت مشارکتی بوده است. کتاب‌های فرعی نیز دارای قطع کوچک‌تر (رحلی بزرگ) از کتاب‌های اصلی هستند که همگی توسط ناشران برجستهٔ داخلی منتشر گردیده‌اند و هنرمند در این دسته از کتاب‌ها، اغلب حق نشر را واگذار نموده است.

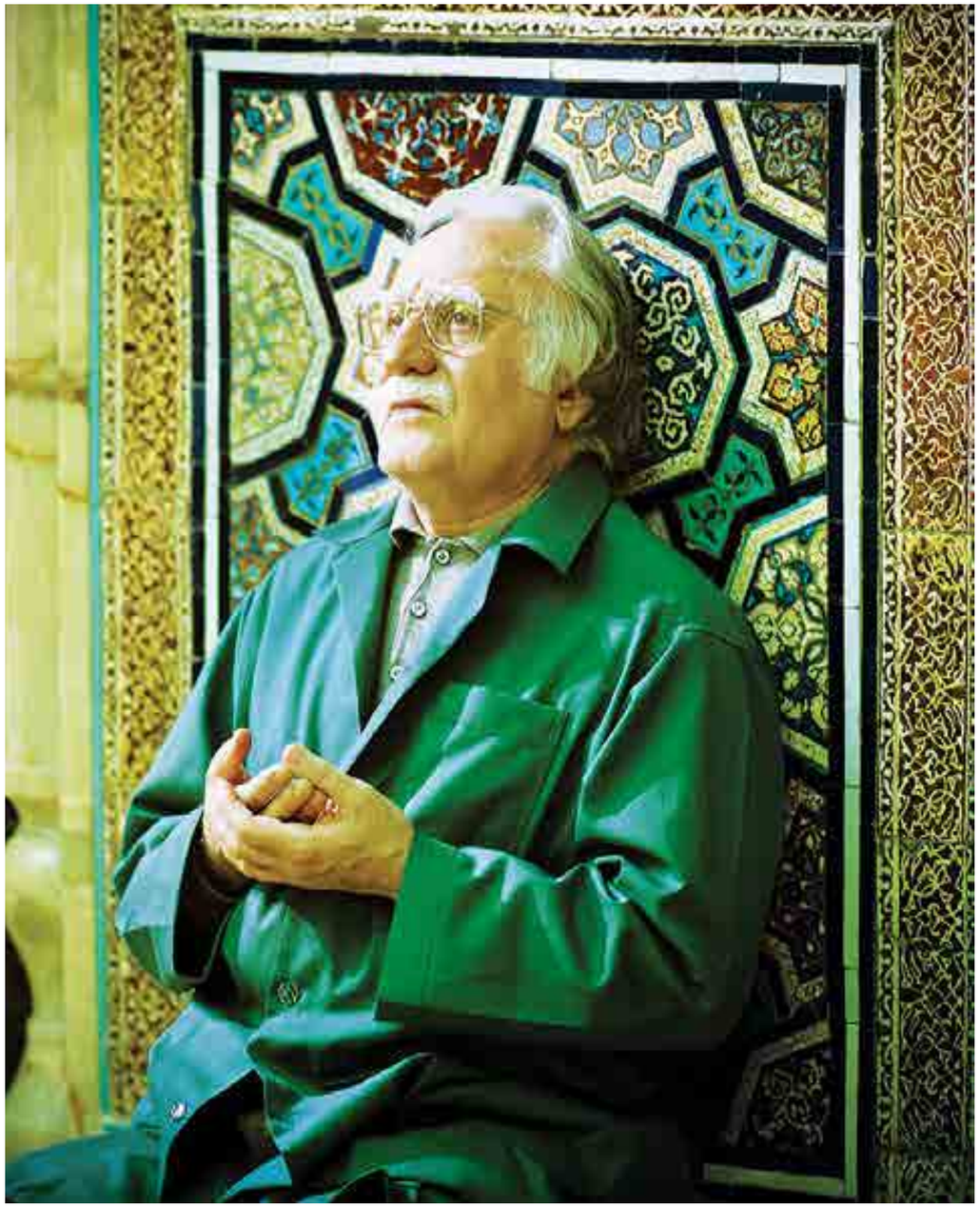
۴. موزهٔ استاد محمود فرشچیان، مجموعهٔ فرهنگی‌تاریخی سعدآباد، موزهٔ هنرهای معاصر تهران، تالار فرشچیان، موزه‌های آستان قدس رضوی، خزانهٔ نقش و رنگ (دفینه) بنیاد مستضعفان انقلاب اسلامی، موزهٔ هنرهای زیبا، موزه و مخزن هنرستان هنرهای زیبای اصفهان، موزهٔ مجلس شورای اسلامی، موزهٔ هنرهای ملی ایران، کاخ موزهٔ صاحبقرانیه (حوض‌خانه)، مجموعهٔ فرهنگی‌تاریخی نیاوران، کاخ موزهٔ ملت(سفید) و موزهٔ شهدای بنیاد شهید انقلاب اسلامی.

۵. علاقه‌مندان می‌توانند جهت مطالعهٔ بیشتر و مفصل در خصوص طراحی و ساخت ضریح مطهر حضرت امام‌رضا(ع)، به ویژه‌نامهٔ تعویض ضریح مطهر امام‌رضا(ع) و دانشنامهٔ رضوی که در منابع پایانی این نوشتار درج شده‌اند، مراجعه نمایند.

interlaced-۶

منابع

- کمندلو و همکاران (۱۳۹۱) شناسنامهٔ فرش هفت شهر عشق، سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد، آستان قدس رضوی، معاونت امور موزه‌ها، ادارهٔ پژوهش و معرفی آثار.
- روپوش ضریح مطهر حضرت رضا(ع) (۱۳۴۷، تیر)، هنر و مردم، ش۶۹، ص ۲تا۴.
- رضائی نبرد، امیر (۱۳۹۶زیر چاپ) نگار جاویدان: زندگی و آثار استاد محمود فرشچیان؛ با تقریظ محمود فرشچیان و پیشگفتار سید حسین نصر، تهران: فرهنگسرای میردشتی.
- رضائی‌نبرد، امیر (۹ بهمن ۱۳۹۱) گفت‌وگو با امیرهوشنگ جزی‌زاده، اصفهان: کارگاه استاد جزی‌زاده.
- رضائی‌نبرد، امیر (۱۰ اردیبهشت ۱۳۹۶)گفت‌وگو با محمود فرشچیان، نیوجرسی: منزل شخصی استاد فرشچیان.
- رضائی‌نبرد، امیر (۱۱ اردیبهشت ۱۳۹۶)گفت‌وگو با محمود فرشچیان، نیوجرسی: منزل شخصی استاد فرشچیان.
- رضائی‌نبرد، امیر (۱۱ اردیبهشت ۱۳۹۶) گفت‌وگو با آیینه‌چیان، مشهد: دفتر کار استاد آینه‌چیان.
- ذاکری، محمدحسن (۱۳۹۱) گوهر ناب در حریم آفتاب: شرح ساخت ضریح مطهر حضرت اباعبدالله الحسین(ع)، مؤسسهٔ انتشاراتی امام عصر(عج).
- حرم، فرهنگی‌اجتماعی: ویژه‌نامهٔ تعویض ضریح مطهر امام رضا(ع) (۱۳۷۹) سال یازدهم، ش ۸۵.
- عالم‌زاده، بزرگ (۱۳۹۰) دانشنامهٔ رضوی، تهران: انتشارات شاهد با همکاری سازمان فرهنگی سیاحتی کوثر.
- فرشچیان، محمود (۱۳۵۵) محمود فرشچیان، مجموعهٔ هنر و هنرمندان، ش ۳، چ۱، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- فرشچیان، محمود (۱۳۷۰) سیمای پهلوانان شیر اوژن در شاهنامه حکیم ابوالقاسم فردوسی، تهران: سروش و نگار.
- فرشچیان، محمود (۱۳۷۲) محمود فرشچیان، جلد۳، تهران: نگار.
- فرشچیان، محمود (۱۳۷۸) رباعی‌های خیام، به اهتمام و ترجمه حسین صادقی و خط غلامحسین امیرخانی، تهران: امیرخانی.
- فرشچیان، محمود(۱۳۸۴) رباعی‌های خیام، به اهتمام و ترجمه حسین صادقی و خط غلامحسین امیرخانی، تهران: یساولی.
- فرشچیان، محمود (۱۳۸۵) محمود فرشچیان: نقاشی‌های برگزیده، چ۳، (مجموعهٔ کتاب‌های ایران ما-۳)، تهران: زرین و سیمین.
- فرشچیان، محمود (۱۳۸۷) محمود فرشچیان، چ۵، تهران: خانهٔ فرهنگ و هنر گویا.
- فرشچیان، محمود (۱۳۸۹) محمود فرشچیان: برگزیدهٔ آثار نقاشی، تهران: نگار.



- فرشچیان، محمود (۱۳۹۱الف) طراحی‌های استاد محمود فرشچیان، تهران: خانه فرهنگ و هنر گویا.
- فرشچیان، محمود (۱۳۹۱ب) آثار استاد محمود فرشچیان، تهران: خانه فرهنگ و هنر گویا.
- فرشچیان، محمود (۱۳۹۱ج) محمود فرشچیان: برگزیده آثار (۱۳۵۴ تا ۱۳۸۰)، چ۳، تهران: یساولی.
- فرشچیان، محمود (۱۳۹۲) آثار استاد محمود فرشچیان: نیایش نور، تهران: خانهٔ فرهنگ و هنر گویا.

موزه‌ها و مجموعه‌ها

اداره کل هنرهای سنتی، سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری، تهران
اداره مخطوطات کتابخانه آستان قدس رضوی
تالار فرشچیان، موزه‌های آستان قدس رضوی، مشهد مقدس
خزانهٔ نقش و رنگ، بنیاد مستضعفان انقلاب اسلامی، تهران
کاخ موزهٔ صاحبقرانیه، مجموعهٔ فرهنگی تاریخی نیاوران، تهران
موزهٔ استاد محمود فرشچیان، مجموعه فرهنگی تاریخی سعدآباد، تهران
موزهٔ هنرهای زیبا، مجموعه فرهنگی تاریخی سعدآباد، تهران
موزهٔ ملت(کاخ سفید)، مجموعه فرهنگی تاریخی سعدآباد، تهران
موزهٔ مجلس شورای اسلامی، تهران
موزهٔ هنرستان هنرهای زیبای اصفهان، اصفهان
موزهٔ هنرهای معاصر، تهران
موزهٔ هنرهای ملی ایران، تهران
موزهٔ شهدا، بنیاد شهید انقلاب اسلامی، تهران
مجموعهٔ حاج محمدعلی فرشچیان، تهران
مجموعهٔ عاطفه نجومی ملاباشی، اصفهان
مجموعهٔ الهه نجومی ملاباشی، اصفهان
مجموعهٔ شخصی امیر رضائی‌نبرد، تهران

References

- Farshchian, Mahmoud (1991) Mahmoud Farshchian (Vo .II. 2 nd. Ed), printed in Germany, New York: Homai.
- Farshchian, Mahmoud (2004) Mahmoud Farshchian (Vo .III), printed in Italy, New York: Homai.

قرآن‌نویسی در سده‌های نخست{۱}

قرآن وقفی علی‌بن‌حیدر جلالی[۱]

مهدی صحراگرد*

چکیده

در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی شماری قرآن و جزوات پراکنده نگهداری می‌شود که در سال ۱۳۴۸ش از فضای بین دو پوشش سقف کتابخانهٔ سابق در ضلع جنوبی بقعهٔ مطهر پیدا شد. این قرآن‌ها که شمارشان حدود هزاروهفتصد جلد است نسخه‌های قدیمی و عمدتاً نفیسی از سده‌های نخست هجری است. ده جلد از این مجموعه به قرآنی اختصاص دارد که از سوی شخصی به نام علی‌بن‌حیدربن‌اسحاق جلالی به سال ۵۰۴ق بر حرم امام رضا(ع) وقف شده است. این نسخه به قلم کوفی اولیه کتابت شده و الواح مذهب نفیسی در آغاز هر جزو دارد. این مقاله به معرفی این نسخه می‌پردازد.

۱. با سپاس از لطف مسئولان بخش مخطوطات کتابخانهٔ آستان قدس

*. هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، گروه معماری
msahragard@mshdiau.ac.ir

مقدمه

در سال ۱۳۴۸ق ضمن تعمیر و گسترش فضاهای حرم، تعدادی کیسه حاوی برگه‌ها و پاره‌هایی از قرآن‌های قدیمی و چند نسخهٔ دیگر در بین دو پوشش سقف دارالسلام کشف شد. گویا اندکی پیش‌تر، در سال ۱۳۴۳ش، این کیسه‌ها را از چنین فضایی در کتابخانهٔ سابق واقع در جنوب بقعه به این مکان منتقل کرده بودند که احمد گلچین معانی شرح مختصر این واقعه را در مقاله‌ای بیان کرده است (نک: گلچین معانی، ۱۳۵۴: ۴۸).

شماری از قرآن‌های یاد شده به قلم کوفی اولیه، که در این نوشتار کوفی دورهٔ نخست می‌نامیم، کتابت شده و از ویژگی‌های سبک کتابت و ساختار نسخه برمی‌آید در سده‌های دوم و سوم هجری تدوین شده‌اند. ده جلد از آنها مربوط به قرآنی است که در سال ۵۰۴ق بر حرم امام رضا(ع) وقف شده است. واقف، علی‌بن‌حیدربن‌اسحاق جلالی،[۱] گمنام اما نسخهٔ وقفی بسیار نفیس است که خصوصیات خط و تذهیبش با برخی از آثار مشهور دورهٔ نخست قلم کوفی همچون قرآن‌های منسوب به ائمهٔ اطهار(ع) و حتی قرآن مشهور آماجور، وقف آماجور بر مسجد دمشق در ۲۶۲ق، برابری می‌کند.[۲]

در این مقاله ضمن معرفی این نسخه ویژگی‌های منحصربه‌فرد خط و تذهیب آن بررسی و نکاتی در باب شیوهٔ تدوین و کتابت این قرآن عرضه خواهد شد.

۱. ویژگی‌های تاریخی نسخه

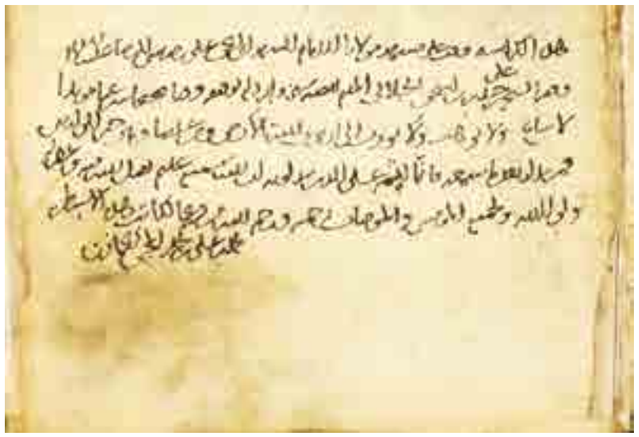
اطلاعات مکتوب ما از تاریخ این قرآن وقف‌نامهٔ آن است که در آغاز هر جلد به قلم رقاع شکسته در شش سطر بدون تزیینات کتابت شده است. متن وقف‌نامه چنین است:

«هذه الکراسه وقف علی مشهد مولانا الامام الشهید ابی‌الحسن علی‌بن‌رضا موسی‌الرضا علیه‌السلام/ وقفه الشیخ علی‌بن‌حیدربن‌اسحق الجلالی المقیم القصبه سبزوار دام توفیقه وقفا صحیحا شرعیا موبدا/ لایباع و لایوهب و لایورث الی ان یرث الله الارض و من علیها و هو خیرالوارثین/ فمن بدله بعدما سمعه فانما اثمه علی‌الذین یبدلونه ان الله سمیع علیم تقبل الله منه و غفرله/ و لوالدیه و لجمیع المؤمنین و المؤمنات برحمته و رَحمه الله من دعا لکاتب هذه الاسیطر/ محمدبن‌علی‌بن‌محمد الحسن [یا المحسن] الحافن».

از متن وقف‌نامه بر می‌آید واقف، علی‌بن‌حیدربن‌اسحاق جلالی، مقیم قصبهٔ سبزوار، بزرگترین شهر یا شهرستان ولایت بیهق،[۳] بوده است. لقب شیخ واقف گواه کبر سن و شاید جایگاه علمی‌اش در این شهر است. در واپسین سطر نام کاتبِ وقف‌نامه، محمدبن‌علی‌بن‌محمد الحسن، یاالمحسن، آمده که او نیز همچون واقف، گمنام و ناشناخته است.

تمام کلمات وقف‌نامه، به جز چهار مورد، بدون نقطه است (تصویر ۱). این سنتی است که در گذشته در میان دبیران و برخی کاتبان رایج بود که متن را نقطه‌گذاری نمی‌کردند مگر اینکه احتمال اشتباه در میان باشد.[۴] از این رو نویسندهٔ وقف‌نامه نیز احتمالاً دبیر و از آداب دبیری مطلع بوده است. هرچند عده‌ای نقطه‌گذاری در متنِ خوانا و قابل فهم را رنجش بی‌فایده و برخی نیز منسوب کردن مکتوب‌الیه به جهل دانسته‌اند به نظر می‌رسد (بدرالدین محمد، ۱۳۸۰: ۱۲) انگیزهٔ اصلی این قاعده افزایش سرعت در کتابت بوده است زیرا درج نقطه‌ها به صرف زمان قابل ملاحظه‌ای نیازمند است. یکی از حروف نقطه‌دار این متن، که البته امروزه مرسوم نیست، حرف «س» است که زیرش در کلمهٔ «الحسن» در سطر پایانی سه نقطه گذاشته‌اند. این سه نقطه جهت تمایز آن با «ش» است.

از سرگذشت این قرآن بعد از وقف اطلاع خاصی در



تصویر۱. وقف‌نامهٔ قرآن وقفی علی‌بن‌حیدر حلاقی در آغاز پارهٔ دوازدهم، شمارهٔ م.۵۰۱۷، کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس رضوی

دست نداریم. تنها نکتهٔ حائز اهمیت اینکه هیچ یک از اجزای بازماندهٔ این قرآن مُهر متولیان و یادداشت عرض دید ندارد. با توجه به اینکه کهن‌ترین مُهر وقف آستان قدس رضوی مهری است بازوبندی با سجع «وقف کتابخانهٔ روضهٔ رضیه رضویه ۹۷۲» که در قرآن‌های شمارهٔ ۳۱۴، ۴۰۶، ۶۹۱، ۸۶۶ ضرب شده است (اسماعیل‌پور، ۱۳۷۰: ۹۸) می‌توان دریافت که خارج کردن این نسخه‌ها از کتابخانه و انتقال‌شان به فضای بین دو پوشش سقف قرائت‌خانهٔ کتابخانه پیش از ۹۷۲ق صورت گرفته است.

سؤال مهم دربارهٔ این قرآن، عدم تطابق سبک کتابت و زمان وقف نسخه است. با توجه به اینکه می‌دانیم دورهٔ نخست قلم کوفی در ایران که ویژگی‌های بین‌النهرینی و کم و بیش عربی دارد در اواخر سدهٔ سوم به پایان رسید و ایرانیان در دورهٔ دوم سبک‌های خاص ایرانی را به کار می‌بردند وقف قرآنی به سبک قدیم که احتمالاً خواندنش برای ایرانیان سدهٔ ششم چندان آسان نبوده به چه انگیزه‌ای صورت گرفته است؟ آیا در آن زمان هم قدمت نسخه در میان ایرانیان چنان اهمیت داشته که واقف آن را شایسته وقف بر مزار امام رضا(ع) دانسته است یا اینکه قاریان سدهٔ ششم آنقدر با کوفی دورهٔ نخست مانوس بوده‌اند که می‌توانستند چنین خطی را به‌راحتی قرائت کنند.

۲. خصوصیات صوری نسخه

۲-۱متن

این قرآن در قالب ربعه یا چند پاره تدوین شده که پارهٔ نخست آن جزو اول و دوم و چند آیه از جزو سوم را در برمی‌گیرد. با توجه به این درمی‌یابیم این نسخه در چهارده جلد، معروف به نیم‌سُبعی، تنظیم شده است. تنظیم هفت و چهارده پارهٔ قرآن‌های رَبعه در سده‌های نخست در ایران و بین‌النهرین بسیار رایج بود که نمونه‌هایی از آن در کتابخانهٔ آستان قدس محفوظ است.[۵]

پاره‌های موجود در حال حاضر عبارت است از:

پارهٔ نخست (م.۵۰۰۷)، آیات ۱ الفاتحه تا ۲۵۹ البقره (۸۸ برگ)

پارهٔ دوم (م.۵۰۱۰) ، آیات ۲۶۰ البقره تا ۶۳ النساء (۸۹ برگ)

پارهٔ چهارم (م.۵۰۱۱)، آیات ۲۱ الانعام تا ۱۶۹ الاعراف (۹۷ برگ)

پارهٔ ششم (م.۵۰۰۶)، آیات ۶۱ یونس تا ۳۰ ابراهیم (۱۰۶ برگ)

پارهٔ هفتم (م. ۵۰۰۲)، آیات ۳۱ ابراهیم تا آخر سورهٔ کهف (۱۱۱ برگ)

پارهٔ هشتم (م.۵۰۰۳)، آیات ۱ مریم تا ۵۵ المؤمنون (۹۶ برگ)

پارهٔ دهم (م.۵۰۰۱)، آیات ۴۲ القصص تا ۲۰ سباء (۹۴ برگ)

پارهٔ یازدهم (م.۵۰۰۰)، ۲۱ سبا تا ۵۵ الزمر (۱۰۰ برگ)

پارهٔ دوازدهم (م.۵۰۱۷)، آیات ۵۶ الزمر تا آخر الفتح (۱۰۳ برگ)

پارهٔ سیزدهم، آیات ۱ الحجرات تا آخر التغابن (۱۰۰ برگ)

بدین ترتیب پاره‌های سوم، پنجم، نهم، و چهاردهم مفقود شده و احتمالاً در سده‌های بعد به جز سبک قدیم خط یکی از دلایلی که موجب خارج کردن این قرآن از کتابخانه شده، نقص اجزای آن بوده است.[۶]

۲-۲ ورق

این قرآن مطابق با سنت سده‌های نخست بر پوست کتابت شده است. کتابت بر پوست مختص خاورمیانه، به‌خصوص ایران زمین و بین‌النهرین است و در اوایل اسلام از آنجا به دیگر سرزمین‌های اسلامی منتقل شد. پیش از آن در مصر از پاپیروس یا بَردی، در هند از پوست دو درخت به نام کادی و تاری، و در چین برش ساقه‌های بامبو و سپس کاغذ جهت کتابت استفاده می‌شد.[۷] اعراب سرزمین حجاز هم بیشتر بر پوست درخت خرما و گاه بر استخوان کتف شتر می‌نوشتند. پوست دو رو دارد یکی روی بیرونی است که به آن رخ و دیگر روی درونی (به سمت گوشت بدن حیوان) که بدان لش می‌گویند. هر رو کیفیتی مخصوص دارد. طرف رخ صاف‌تر و کتابت بر آن راحت‌تر است اما قدرت جذب مرکبش کمتر است در نتیجه به مرور زمان رنگ مرکب از دست می‌رود؛ اما طرف دیگر، لش، به سبب بافت ریزی که دارد اگرچه کتابت بر آن کمی سخت‌تر است مرکب بهتر بر آن می‌نشیند و ماندگارتر است. به همین سبب در بیشتر قرآن‌های پوستی نوشته‌های یک طرف ورق خواناتر و سالم‌تر است. با این حال خط هردو طرف اکثر صفحات این نسخه به طرزی نادر دست‌نخورده و سالم باقی مانده است.

اجزای موجود این قرآن بین ۸۸ تا ۱۱۱ برگ دارند که نشان می‌دهد کل قرآن به طور متوسط حدود ۱۴۰۰ برگ داشته است. با توجه به ابعاد هر برگ، ۱۶×۲۴س.م، و بدون در نظر گرفتن برش اوراق، این قرآن از دست کم ۵۴مترمربع پوست تأمین شده است.

عدم دسترسی به اصل نسخه امکان بررسی ضخامت ورق و نیز روش صحافی را میسر نمی‌کند. با این حال با توجه به الگوی رایج در قرآن‌های پوستی احتمالاً روش صحافی این نسخه نیز مطابق با بررسی‌های فرانسوا دروش (۱۳۷۹: ۱۸و۱۹) از طریق دوخت میانی برگ‌های دوتاییِ تا شده بر روی هم صورت گرفته؛ روشی که با کراسه‌بندی نسخه‌های کاغذی کاملاً متفاوت است.

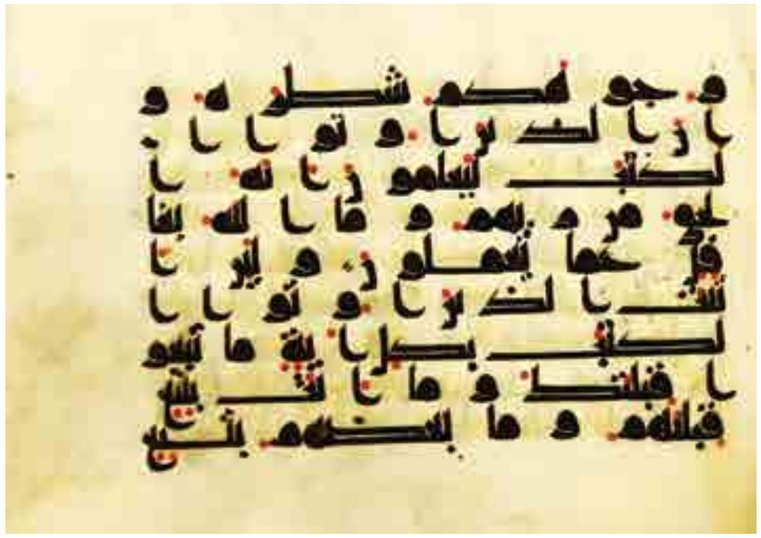
تصویر۲ . روش کراسه بندی در قرآن‌های دورهٔ نخست، ماخذ تصویر: دروش، ۱۳۷۹: ۱۹

۲-۳ خط

نسخه به قلم کوفی نخستین کتابت شده؛ سبکی که فرانسوا دروش سبک عباسی نخستین (۱۳۷۹: ۳۴) و استل ویلن[۸] گروه یک نامیده است (whelan, 1990: 119). این سبک که پس از سبک معروف به حجازی پدید آمد طبق شواهد و اطلاعات منابع دست اول، ریشه‌ای کم و بیش بین‌النهرینی دارد و صورتی تکامل‌یافته از سبک‌های اصیل عربی در سرزمین حجاز است. شهرت این قلم به کوفی به سبب انتسابش به شهر کوفه است که زمانی مرکز خلافت مسلمین بود. به نظر می‌رسد از آنجا که به گواهی برخی مورخان قرآن میزان در زمان عثمان در این شهر کتابت و سپس به مراکز مهم جهان اسلام ارسال شد (تفکری، ۱۳۸۵: ۵۶) این قلم در همان زمان گسترش و شهرت یافت. به هر روی جست‌وجوی محققان دربارهٔ ریشه‌ها و مناطق گسترش این سبک همچنان به نتیجهٔ روشنی نرسیده و حتی تطبیق زمانی سیر تحول آن مبهم است. آنچه مسلم است در سه سدهٔ نخست هجری این سبک، سبک غالب کتابت خاصه در عراق بوده و زمینه‌ساز شکل‌گیری سبک‌های فرعی همچون کوفی ایرانی در سده‌های بعد شد. از این رو این سبک عمده که از سدهٔ نخست تا اواخر سدهٔ سوم هجری در جریان بود دوره‌ای مستقل در تاریخ کتابت دوران اسلامی تلقی می‌شود که بدان دورهٔ نخست قلم کوفی می‌گوییم.

فرانسوا دروش (۱۳۷۹) کوشیده است سبک‌های کتابت دورهٔ نخست قلم کوفی را که خود سبک عباسی نامیده طبقه‌بندی و گروه‌بندی کند. او در این طبقه‌بندی بر اساس تغییرات جزئی حروف گروه‌هایی تعیین کرده و آثار را در هر گروه جای داده است. روش او در حال حاضر مقبول محققان واقع شده از این روی جهت تسهیل در توصیف و بیان ویژگی‌های خط این نسخه از گروه‌بندی دروش بهره می‌گیریم.

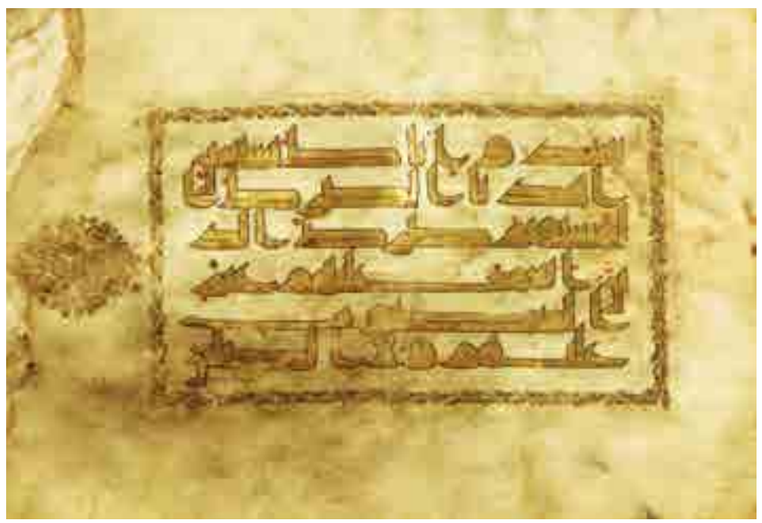
این قرآن در هر صفحه نُه سطر دارد که در میان قرآن‌های دورهٔ نخست هم در تعداد سطور و هم در اندازهٔ کلمات، متوسط تلقی می‌شود. سطح نوشته، به طور متوسط ۱۰× ۱۷سانتی‌متر، متناسب با اندازهٔ ورق است. (تصویر ۳) دو صفحهٔ آغاز و پایان هر جلد تذهیب و نوشتاری زرین داشته که در بیشتر اجزا این دو صفحه از دست رفته است. در جلد نخست، تنها صفحهٔ دوم افتتاح حاوی آیاتی از سورهٔ فاتحه به جا



تصویر ۳. یکی از صفحات متعارف قرآن وقفی علی‌بن‌حیدر، آیاتی از سورهٔ بقره، پارهٔ نخست، شماره م.۵۰۰۷

مانده که به قلم کوفی زرین محرر کتابت شده است. (تصویر ۴) آیات پایانی هر جلد نیز در صفحاتی مذهب و به رنگ زر محرَّر کتابت شده است.

خط این نسخه مطابق با گروه D در طبقه‌بندی فرانسوا دروش است و به تسامح با خصوصیات زیرگروه D.I هماهنگ است. در این سبک برگشت بخش زیرین «الف» در حالت مفرد طولانی اما قوس‌دار با نوکی به طرف بالاست، شاخک سمت راست «ـعـ» نسبتاً عمود است، انتهای «م» در جهت افقی و ضخیم است، و «ن» آخر دارای تاجی ضخیم است و با انحنای زیاد به بدنه متصل می‌شود. همچنین «هـ» در حالت وسط از یک میل عمودی، یک نیم‌دایره و معمولاً یک چشم تشکیل شده است.



تصویر ۴. صفحهٔ دوم افتتاح حاوی آیات پایانی سورهٔ فاتحه در قرآن وقفی علی‌بن‌حیدر جلالی، پارهٔ نخست، شماره م.۵۰۰۷

تصویر۵. شکل برخی حروف خاص در خط قرآن وقفی علی‌بن‌حیدر جلالی

تصویر۶. انتشار متناسب حروف کشیده در سطور یک صفحه، قرآن وقفی علی بن‌حیدر، صفحهٔ آغاز سورهٔ فاطر، پارهٔ یازدهم، شماره م. ۵۰۰۰

تصویر ۷. دوپاره شدن کلمات پایان سطر اول، دوم، چهارم، و پنجم در صفحهٔ آغاز سورهٔ بقره در قرآن وقفی علی‌بن‌حیدر، پارهٔ نخست، شماره م.۵۰۰۷.

به طور کلی خط این نسخه بسیار دقیق و اصولی است. هر یک از حروف مطابق با اندازه و شکل معیار آن عصر کتابت شده که در نمونه‌های درخشان سدهٔ سوم مانند قرآن آماجور می‌توان سراغ گرفت. همچنین تناسب اندازه در تمام حروف به درستی اجرا شده و این امر سبب سواد و بیاض متناسب و وحدت کلی صفحات شده است. علاوه بر این، انتشار حروف کشیده در تمام صفحه نیز حساب شده است و در اکثر صفحات این حروف رابطه بصری مناسبی دارند (تصویر ۶).

مطابق با سنت کتابت دورهٔ نخست کلمات پایان هر سطر در صورت کمبود جا دوپاره شده و در سطر بعد ادامه یافته است. برای نمونه، در عبارت «بسم الله» آغاز سورهٔ بقره، «حیم» در سطر دوم کتابت شده است. (تصویر ۷) این مسئله بیش از همه به سبب فاصله‌گذاری بین حروف هر کلمه در این دوره است. چنانچه با توجه به این قاعده کاتب بخواهد تمام کلمه را در پایان سطر جا دهد، سواد و بیاض سطر و در نتیجه رابطه بصری سطور در تمام صفحه از دست می‌رود.

این سبک طبق مطالعات ریخت‌شناسی احتمالاً در اوایل سدهٔ سوم رواج داشته است. هرچند فرانسوا دروش به استناد وقف‌نامهٔ چند نسخه نتیجه گرفته این سبک تا سدهٔ چهارم هجری هم رواج داشته (۱۳۷۹: ۳۷) از آنجا که وقف‌نامه‌ها گاه مانند این قرآن ممکن است سال‌ها پس از تولید نسخه کتابت شوند، این تواریخ جهت تعیین حدود زمانی تولید نسخه موثق نیست.

۴-۲ اعراب و اعجام

اعراب و اعجام در قرآن‌های سده‌های نخست هجری، به‌خصوص قرآن‌های قلم کوفی، بسیار متنوع است به طوری که در نسخه‌های تولید شده از سدهٔ نخست تا اواخر سدهٔ ششم دست کم سه شیوهٔ اصلی و سه شیوهٔ فرعی (ترکیبی از شیوه‌های اصلی) به‌کار رفته است. علاوه بر این مسئله افزودن برخی علائم در سده‌های بعد به برخی قرآن‌ها نیز مسئله را با ابهام بیشتری مواجه می‌کند. تا به حال دلایل این تنوع را محققان نتوانسته‌اند توجیه کنند ولی با توجه به گستردگی این تنوع در سراسر جهان اسلام می‌توان گفت این مسئله به مکاتب خطاطی و مناطق جغرافیایی تولید نسخه‌های قرآنی ارتباطی ندارد و ممکن است صرفاً مرتبط با فرقه‌های مذهبی باشد که به هر روی نیازمند تحقیقی اساسی است.

شیوهٔ اعراب و اعجام این قران در آغاز مطابق با شیوهٔ یحیی و نصر بوده است. این شیوه که دومین مرحله از مراحل تکامل اعراب و اعجام خط عربی است در نیمهٔ دوم سدهٔ نخست و احتمالاً اوایل سدهٔ دوم رواج یافت و عبارت است از نقطه‌های قرمز رنگ جهت نشان دادن حرکات حروف و خطوط نازک سیاه جهت نمایش نقطه‌ها در حروف متشابه. این شیوه در تکمیل شیوهٔ ابوالاسود به وجود آمد. شیوهٔ ابوالاسود که نخستین مرحله از تکمیل خط عربی جهت رفع مشکل قرائتِ غیرعرب‌زبانان به شمار می‌رود، صرفاً درج حرکات حرف آخر کلمات بود (تفکری، ۱۳۸۵: ۲۶۷-۲۷۰) زیرا در زبان عربی عمدتاً حرکت حرف آخر است که جایگاه کلمه در جمله و مفهوم دقیق آن را نشان می‌دهد. اما پس از رفع این مشکل مسئلهٔ حروف متشابه مثل «ب»، «ت»، «ی» و همچنین «س»، «ش» و... و اعجام‌گذاری مطرح شد که یحیی و نصر، شاگردان ابوالاسود، با افزودن نقطه‌هایی به شکل خطوط نازک این مشکل را رفع کردند. در قرآن مورد بحث بسیاری از حروف نقطه‌گذاری نشده و صرفاً حروف مبهمی که ممکن است خطا در خواندن پیش آورد نقطه‌گذاری شده است. گفتنی است بسیاری از نقطه‌های اولیه اکنون پیدا نیست زیرا این قرآن را در سده‌های بعد، شاید زمان وقف، با نقطه‌های گرد به رنگ سیاه و به طرزی ناشیانه، نقطه‌گذاری کرده‌اند تا خواندنش آسان شود (تصویر ۸) در نتیجه نقطه‌های نازک و ظریف اولیه در زیر نقطه‌های گرد درشت متأخر پنهان شده است. دقت در صفحات آغازین که خطی به زر دارد نشان می‌دهد نقطه‌های اولیه چگونه بوده است. (تصویر ۹)

در این قرآن اغلب کلمات حرکت‌گذاری شده اما مطابق با شیوهٔ ابوالاسود این حرکات صرفاً برای حرف آخر واژه درج شده است. بدین صورت که حرکت «فتحه» با نقطه‌ای قرمز بالای حرف آخر کلمه، کسره با نقطه‌ای در زیر حرف، و ضمه با نقطه‌ای در سمت چپ حرف نشان داده شده است. در برخی از دیگر کلمات حروف میانی نیز علامت دارد که برای همهٔ حروف صدق نمی‌کند، تنوین نیز با دو نقطه طبق همین قاعده درج شده است.

▼ تصویر۸. نقطه‌گذاری ناشیانه در سده‌های متأخر که به‌صورت دوایر سیاه در اطراف کلمات قرار گرفته است. قرآن وقفی علی‌بن‌حیدر، پارهٔ نخست، شماره م.۵۰۰۷

▲ تصویر ۹. حرکات و نقطه‌های اولیه نسخه در واژهٔ «انعمت» در صفحهٔ افتتاح پارهٔ نخست، شماره م.۵۰۰۷

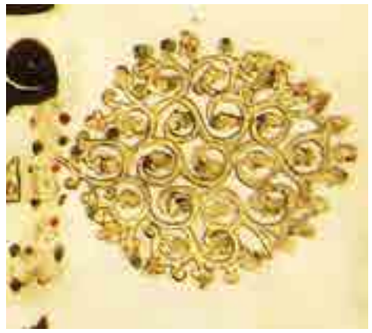
تذهیب

تذهیب برخلاف خطاطی در آغاز اسلام جایگاهی در قرآن‌نویسی نداشت زیرا تزیین به حساب می‌آمد و در نظر سخت‌گیرانهٔ برخی فقها به معنای اسراف و تجمل‌گرایی تلقی می‌شد؛ اما نیاز قاریان به علائمی که محاسبهٔ تعداد آیات قرائت شده، یافتن سریع آغاز سوره و آیات خاص را آسان‌تر کند زمینه را برای ورود تذهیب به قرآن بازکرد و به‌تدریج با تضعیف نگرش ضد تجمل در هنرهای دینی جنبهٔ تزیینی تذهیب بیشتر و به مرور انواع و عناصر آن غنی شد. در قرآن‌های قلم کوفی دورهٔ نخست تذهیب عمدتاً در چند کاربرد اصلی خلاصه می‌شود: لوح مستطیل بزرگ تک صفحه یا دوصفحهٔ آغاز قرآن، سرسوره‌ها، و علائم فصل و دسته‌بندی آیات. در قرآنِ مدّنظر نیز می‌توان این عناصر را به منزلهٔ ارکان تذهیب بررسی کرد.

صفحات آغاز هر جزو، لوح مستطیل بزرگی دارد که تمام آن به زر رنگ‌آمیزی و نقوشش مطابق با یک نظام هندسی تنظیم شده است. استفاده از نقوش هندسی و انتظام تزیینات بر مبنای اشکال اصلی، سنتی دیرینه در تذهیب نسخ خطی است که از سده‌های نخست آغاز شد و تا اواخر دورهٔ میانه ادامه یافت.

یکی از نکات شایان توجه در تذهیب لوح صفحات آغاز، تناسب اندازهٔ مسطر آن با صفحات مکتوب بعد است. این امر حاکی از رابطه بسیار نزدیک کاتب و مذهب است به طوری که با نظر به سنت وراقی در سده‌های نخست، که تمام مراحل تولید نسخه بر عهده یک نفر بود، می‌توان نتیجه گرفت مذهّب و خطاط یک نفر بوده‌اند.

در کنار این لوح نقش یک نشان بیضی‌شکل قرار دارد که ابرک نامیده می‌شود و یکی از عناصر لوح صفحات آغازین و سرسورهٔ قرآن‌ها به شمار می‌رود. (تصویر۱۰) در این نسخه ابرک لوح از ساقه‌های نازک مو تشکیل شده است که ریشهٔ کم و بیش ساسانی دارد زیرا نمونهٔ آن را بر روی برخی ظروف فلزی عصر ساسانی می‌توان دید. از نمونه‌های متأخر آن، تزیینات گچی ستون‌های مسجد جامع نایین است. (تصویر۱۱) همین نشان به رنگ زر محرر در کنار لوح سرسوره‌ها نیز به کار رفته است. سرسوره‌های قرآن‌های سدهٔ نخست و دوم هجری عمدتاً بدون قاب است اما از سدهٔ سوم گرداگرد نام سوره را که اغلب به قلم زرین است، یک قاب ساخته از نقوش تزیینی ساده، به‌صورت زنجیره یا واگیره، در بر گرفت و به‌تدریج همین نقوش به صورت حواشی متعدد باریک درآمد. در این نسخه تزیینات دور کتیبهٔ سرسوره متنوع است به طوری که در سرسورهٔ بقره (م. ۵۰۰۷) دور کتیبه را یک حاشیهٔ باریک از یک ساقهٔ شکسته و برگ‌های کنگری در بر گرفته است؛ همان نقشی که گرداگرد سورهٔ فاتحه در صفحات افتتاح نسخه نیز به کار رفته است. اما در سرسورهٔ عنکبوت (م. ۵۰۰۱) زنجیره‌ای از یک نقش s مانند نقش بسته است. نکتهٔ شایان توجه اینکه قاب مستطیل‌مانند سرسوره‌های این قرآن عمدتا سه ضلع دارد و ضلع عرضی طرف عطف را اجرا نکرده‌اند. (تصویر ۱۲و۱۳)



تصویر ۱۰

تصویر ۱۱

تصویر ۱۲و۱۳

تصویر ۱۰. ابرک کنار لوح سرسوره آل عمران در قرآن وقفی علی‌بن‌حیدر، شماره م.۵۰۱۰

تصویر ۱۱. بخشی از تزیینات گچی یکی از ستون‌های مسجد جامع نایین، سدهٔ چهارم هجری، شباهت فرم نقوش گیاهی این ستون با ابرک سرسوره‌ها نشان از رابطه مذهّب قرآن وقفی علی بن حیدر با فرهنگ تصویری مرکز ایران دارد، عکس از نگارنده.

تصویر ۱۲ و ۱۳. دو نمونه از سرسوره‌های قرآن وقفی علی‌بن‌حیدر، شمارهٔ م.۵۰۰۱ و م.۵۰۰۳

تصویر ۱۴. نشان فصل آیات در قرآن وقفی علی بن حیدر به شکل سه خط نازک روی هم، پاره نخست، شماره م. ۵۰۰۷.

تصویر ۱۵. نشان عشر (ده آیت) در قرآن وقفی علی بن حیدر به شکل شمسه زرین در میان سطر.

در این قرآن مطابق با سنتی بسیار کهن، نشان فصل آیات با سه خط باریک روی هم به رنگ سیاه مشخص شده است. (تصویر ۱۴) این طرز علامت‌گذاری که البته انواع مختلفی از نظر شکل و تعداد عناصر دارد سنتی بسیار کهن است که ریشه‌اش به قرآن‌های سبک حجازی، احتمالاً نیمهٔ سدهٔ نخست هجری، می‌رسد. البته مشخص نیست به چه علت نشان فصل برای همهٔ آیات اجرا نشده و تنها در برخی صفحات این نشان به چشم می‌خورد.

نشان عَشر که جهت دسته‌بندی ده‌تایی آیات به کار می‌رود در قرآن‌های خطی عمدتاً شکلی شمسه‌مانند دارد که البته جزییاتش در نوع و تعداد عناصر و همچنین رنگ‌پردازی بسیار متنوع است. در این قرآن نشان عشر، دایره‌ای زرین دوبخشی است که بخش مرکزی آن حاوی یکی از حروف ابجد (معادل قدر عددی آیه) به قلم کوفی و بخش دوم، طوقهٔ عریض بیرونی با یک نقش تکرار شونده است. همهٔ نشان‌ها درون سطر، بعد از آخرین واژهٔ آیهٔ مورد نظر قرار گرفته است. (تصویر ۱۵) به طور کلی می‌توان چنین نتیجه گرفت که تذهیب به‌کار رفته در این قرآن بیشتر پای‌بند به سنت‌های کهن‌تر قرآن‌نگاری است تا اینکه حاوی نوآوری‌هایی باشد که زمینه‌ساز پیشرفت‌های بعدی تذهیب قرآن‌های خطی به شمار می‌رود.

خاتمه

قرآن وقفی علی‌بن‌حیدر جلالی، نسخه‌ای نفیس از قرآن‌هایی است که احتمالاً در نیمهٔ نخست سدهٔ سوم هجری تولید و در سدهٔ ششم بر حرم امام رضا(ع) وقف شده است. از وقف نسخه‌ای با سبک قدیم بر حرم امام رضا(ع) در اوایل سدهٔ ششم هجری می‌توان دو نتیجه گرفت: یا اینکه این قرآن به سبب قدمتش واجد ارزشی خاص قلمداد شده و واقف با این کار خواسته ارادت خود را به امام رضا(ع) نشان دهد، یا اینکه قرائت قرآن‌های سبک قدیم درسدهٔ ششم همچنان مرسوم بوده است. نقطه‌گذاری متأخر نسخه، فرضیهٔ دوم را قوت می‌بخشد.

این قرآن خطی اصولی دارد و از نظر سبکی در گروه D.I قرار می‌گیرد که گروهی بسیار متنوع است و احتمالاً در سدهٔ سوم هجری رواجی گسترده داشته است. رابطهٔ تقسیمات هندسی تذهیب صفحات آغازین نسخه با مسطر صفحات مکتوب حاکی از رابطهٔ بسیار نزدیک خطاط و مذهب است که احتمال یکی‌بودن این دو را پیش می‌کشد.

پی‌نوشت

۱. شهرت او را در فهرست رقومی کتابخانه آستان قدس رضوی «حلاقی» ثبت کرده‌اند که به نظر نادرست است زیرا اوّلاً در تصویر ۱ طرز کتابت این کلمه به «جلالی» نزدیک‌تر است؛ ثانیاً «حلاق» به معنی «آرایشگر و سرتراش» است، بنابراین این لقب که از شغلی نسبتاً دون‌پایه برمی‌آید با لقب «شیخ» واقف متناسب نیست و ضمناً این طور القاب بدون «ی» نسبت در انتهای نام افراد ذکر می‌شود مانند «وراق» در آخر نام عثمان‌بن‌حسین

۲ . برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ این قرآن نک: Blair, ۲۰۰۶: ۱۰۶ همچنین آلین جورج تناسبات هندسی صفحات آن را در مقاله‌ای مفصل بررسی کرده است. نک: George, ۲۰۰۳: ۱-۱۶.

۳. قصبه به معنی افضل یا بزرگ‌ترین شهر هر ولایت است. حمدالله مستوفی سبزوار را «شهرستانِ» بیهق دانسته است. حمدالله مستوفی، ۱۳۸۱: ۲۱۳.

۴. علی‌بن‌ابراهیم بغدادی، سمات‌الخط و رقومه، (به نقل از بدرالدین محمدعزی، ۱۳۸۰، ۱۱و۱۲)

۵. برای نمونه جزوات ش م ۶۱، م ۶، م.۳۰۱۳، م.۵۰۱۵، ۷۲ (گنجینه قرآن)

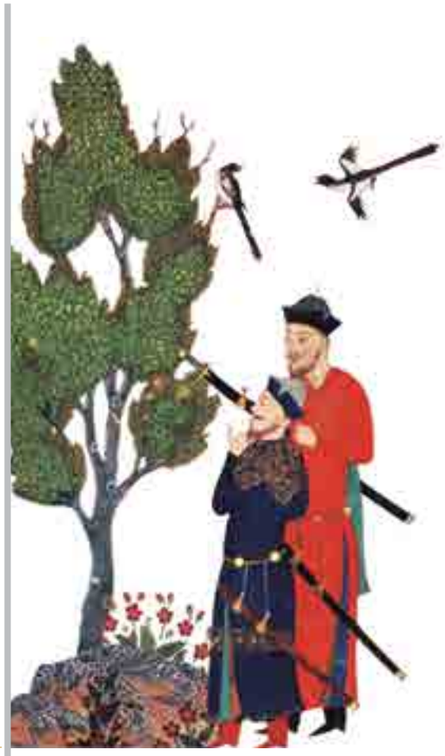
۶. البته ممکن است اجزای مفقوده در کتابخانه باشد اما به سبب نبود نام واقف یا عدم ضبط درست اطلاعات نسخه فعلاً از آنها اطلاعی در دست نیست.

۷. برای اطلاعات بیشتر نک: افشار، ۱۳۹۰: ۲۵-۳۵

8. Stelle Whelan

منابع

- اسماعیل‌پور قوچانی، رمضان‌علی «عرض‌دید قرآن‌های خطی در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی»، کتاب‌داری و اطلاع‌رسانی، ش ۱۳ (بهار۱۳۷۰)، ۹۶تا۱۳۰
- افشار، ایرج (۱۳۹۰) کاغذ در زندگی و فرهنگ ایرانی، تهران: میراث مکتوب
- تفکری، حسن (۱۳۸۵) پژوهشی در رسم المصحف و شیوه‌های نگارش آن، تهران: پیام عدالت
- حمدالله مستوفی (۱۳۸۱). نزهه‌القلوب، به کوشش محمددبیر سیاقی، تهران: حدیث امروز
- بدرالدین محمد عزّی (۱۳۸۰) الدر النضید فی ادب المفید و المستفید، ترجمهٔ سید محمدعلی احمدی ابهری، در: «نوشتاری درباره کتابت نسخه‌ها و تصحیح آنها»، نامهٔ بهارستان، س۲، ش۳، ص ۹تا۲۰.
- دروش، فرانسوا(۱۳۷۹) سبک عباسی: قرآن نویسی تا قرن چهارم هجری قمری، ترجمهٔ پیام بهتاش، تهران:کارنگ
- گلچین معانی، احمد (۱۳۵۴) «شاهکارهای هنری شگفت انگیزی از قرن پنجم هجری و سرگذشت حیرت‌آور آن». هنر و مردم، آبان، ش ۱۵۷
- محبوب، الهه(۱۳۹۰) تاریخچهٔ کتابخانهٔ آستان قدس رضوی بر پایهٔ اسناد از صفوی تا قاجار، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی
- Blair, Sheila S. Islamic Calligraphy, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005)
- George, Alain Fouad. “The Geometry of the Qur’an of Amajur: A Preliminary Study of Proportion in Early Arabic Calligraphy”,Muqarnas: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World, XX (2003): 1-16.
- Whelan, Stella, “writing the Word of God: Some Early Quran Manuscripts and Their Milieux, Part 1”, Ars Orientalis 20 (1990): no. 59.



بررسی انواع و روش‌های تصویرسازی
در اشعار برگزیدۀ هشت دورۀ کنگرۀ ملی رضوی
از سال‌های ۱۳۸۵ تا ۱۳۹۲

الهام مظفری ساغند*
منیره نصری**

چکیده

هدف این مقاله بررسی روش‌های تصویرسازی و انواع آن در اشعار برگزیدۀ هشت دوره کنگرۀ ملی رضوی از سال‌های ۱۳۸۵ تا ۱۳۹۲ است. بنا به اهمیت تصویر در شعر و اهمیت شعر آیینی در میان رسولان شعری، بررسی این مسأله به‌صورت نقادانه در جهت قدرت‌بخشی بیشتر تصویر در شعر آیینی است. روش‌هایی که شاعران برای تصویرسازی استفاده کرده‌اند و در حوزۀ علم بیان گنجیده می‌شود شامل تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز است. همچنین روش دیگری به نام تصویر چشمی، خارج از علم بیان مطرح شده است. اشعار رضوی به‌خصوص در مسابقات به کلیشه و تکراری‌بودن متهم هستند. نتیجۀ این بررسی نشان می‌دهد گاه واژگان و تصویر تکراری است، گاه واژگان تکراری اما تصویر بکر است و گاه واژگان جدید، تصاویر کلیشه‌ای آفریده‌اند. تقریباً دو درصد از تصاویر شعری در هر دوره نو و خلاقانه بوده است که بارقه‌های امیدی برای نسل بعدی شعر آیینی محسوب می‌شود. انتظار می‌رود مطالعه و دسته‌بندی این اشعار از تکرار تصویر در اشعار بعدی پیشگیری و حوزۀ خلاقیت را مشخص کند.

کلیدواژه: کنگرۀ شعر رضوی، تصویرسازی، علم بیان، شعر آیینی

*. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی
elhammozafari65@gmai.com
**. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

مقدمه

اشعار برگزیدۀ هشت دورۀ کنگرۀ ملی شعر رضوی (۱۳۸۵تا ۱۳۹۲) از لحاظ تصویرسازی شعری بررسی می‌شود. تصویرسازی یکی از راهکارهای زیباسازی و مضمون‌پردازی در شعر محسوب می‌شود. شاعر می‌تواند با روش‌های بیانی تصاویری را در ذهن مخاطب تداعی کند و خواننده را با شدت و ضعف حاصل از تبحّر در شاعری به کشف نهایی برساند. از آنجا که کلیشه‌ای‌بودن به خاطر موضوع واحد این اشعار، یکی از آسیب‌هایی است که همیشه دربارۀ اشعار آیینی مطرح می‌شود، بررسی تنوع و خلاقیت تصاویر این اشعار حائز اهمیت است، اما تاکنون تحقیقی با این عنوان صورت نگرفته و بحث در زمینۀ تصویرسازی در این اشعار اولین پژوهش محسوب می‌شود.

بررسی این اشعار با عنوان «بررسی آسیب‌شناسانۀ جشنواره‌های شعر رضوی» توسط سبزه صادقی در سطح واژگان، قوالب شعر و داوران جشنواره صورت گرفته که تنها پژوهش علمی در این زمینه است. وی گرفتاری شاعران در دام کلیشه و نبود تنوع در سطح واژگان و قوالب شعری را یکی از آسیب‌های شعر جشنواره می‌داند (سبزه صادقی، ۱۳۹۲: ۱۸۷).

امروزه تصویر در شعر بسیار اهمیت یافته است. دیگر اشعار دیکته‌ای که مفهومی را با گزاره‌های گزارشی، بدون تصویر به مخاطب بقبولاند، طرفدار زیادی ندارد. حتی در بیان احساسی‌ترین مضمون شعری نیز با احترام به شعور مخاطب، تصویر ارائه می‌شود و شاعر عقب می‌نشیند تا احساس مخاطب از طریق این تصویر با مضمون، همراه شود. اهمیت تصویر در شعر به حدی است که دیوید دیچز می‌گوید: «کلامی که فقط افکار مجرد را بدون تصویر به‌کار گیرد، سند علمی خواهد بود و ابداً شعر نیست» (دیچز، ۱۳۶۶: ۱۲). همچنین شفیعی کدکنی شعر بی‌تصویر را تنها سروده می‌داند، حتی اگر موزون و مقفی باشد (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۴). در قدیم وزن و قافیه و کلام را جوهر شعری می‌دانستند، اما پایۀ شعر امروز بیشتر بر مبنای تصویر استوار است. زیرا تصویر در هنر چیزی نهادین است نه مانند وزن، قافیه و ردیف که پوست‌واره و کناری‌اند (عسگری، ۱۳۸۲: ۳۷). شمیسا این بخش را با عنوان شعر حرفی و شعر کنایی مطرح می‌کند. شعر حرفی را شعری می‌داند که با منطق نثر منطبق است و جز وزن عروضی نشانۀ

دیگری از شعر ندارد و باید آن را نظم نامید و شعر کنایی یا غیرمستقیم یا تصویری را شعری می‌داند که در آن تخیل و تصویرپردازی نقش اول را دارد و شاعر به جای آنکه حرف بزند، نقاشی می‌کند (شمیسا، ۱۳۷۴: ۳۶۶). بنابراین از یک سو اهمیت تصویرسازی در شعر و از سوی دیگر اهمیت پیشرفت شعر آیینی با وظیفۀ خطیر و ارجمندش، ما را بر آن داشت تا با این پژوهش به پرکاربردترین و خاص‌ترین مضامین به‌کار برده شده در تصاویر بپردازیم. در نتیجه مرزهای خلاقیت این‌گونه اشعار در تصویرآفرینی که اهم ویژگی شعر معاصر است، از بیرون کلیشه‌ها تا بی‌نهایت خیال شاعران مشخص می‌شود.

این تحقیق به‌صورت کتابخانه‌ای و با استفاده از هشت جلد کتاب اشعار برگزیدۀ کنگرۀ ملی شعر رضوی از میان ۳۷۲ قالب شعر صورت گرفته است که نشان می‌دهد روش‌های تصویرسازی، مضامین تصاویر و میزان خلاقیت در تصاویر هر مضمون چگونه است.

۱. روش‌های تصویرسازی در شعر

شاعران ابزار خاصی برای ایجاد تصویر با واژگان دارند. در علم بیان با ابزار مختلف نقاشی در زبان آشنا می‌شویم (شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۵). از آنجا که ارکان بیان را تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز تشکیل می‌دهد، به‌صورت اجمالی این روش‌ها و نحوهٔ به کارگیری آن در اشعار برگزیدهٔ کنگرهٔ رضوی را توضیح می‌دهیم.

۱-۱ استعاره

شاعر با آوردن مشبه یا مشبه‌به به‌تنهایی استعاره می‌سازد. در واقع استعاره تجسم یک چیز به‌صورت چیز دیگر است (ثروتیان، ۱۳۸۳: ۴۲). دیوید سون، فیلسوف معاصر، در مقالهٔ معروف «استعاره چیست» استعاره را مؤثر بر ذهن در همان تأثیری می‌داند که یک تابلو نقاشی اثر می‌گذارد (موحد، ۱۳۸۹: ۳۴). با این تعاریف اهمیت استعاره به‌عنوان روش تصویرآفرینی در شعر آشکار می‌شود. در شعر رضوی مورد بررسی، بسامد استفاده از کلمات کبوتر، آهو، انگور و گندم به گونه‌ای است که این مشبه‌به‌ها را به سمبل‌های قراردادی[1] تبدیل کرده است.

کفتر سرگشتهٔ بام توییم

بی برو برگرد، غلام توییم

(کاظم زاده، ۱۳۸۶: ۴۷)

گاه این استعارات با واژگان تکراری است، اما تصویری بکر می‌آفرینند:

یک روسری قرمز گلدار سرش بود

آهو بره‌ای که غزلش بال و پرش بود

(جعفری قهفرخی، ۱۳۸۷: ۶۶)

در میان استعارات با واژگان تکراری، سمبل‌های قراردادی و تصاویر بکر از واژگان تکراری، دستهٔ دیگری از استعارات در اشعار رضوی به چشم می‌آید که از لحاظ واژگان و تصویر بکر هستند:

نه انگورم، نه گندم، کفش باران‌خورده‌ای شاید

که زیر دست و پا امشب به پای گریه افتادم

(یوسفی، ۱۳۸۹: ۱۲۲)

این گونه استعارات که از لحاظ تصویر و واژه نو هستند، رسالت استعاره را به‌خوبی انجام داده‌اند. چنانچه رسالت استعاره «فرابردن» است؛ یعنی واژه‌ای که در آن جنبه‌هایی از یک شیء به شیء دیگر فرابرده یا منتقل می‌شود (هاوکس، ۱۳۷۷: ۲۱). این نوع استعاره‌ها در اشعار کنگره تقریباً کمتر از پنج درصد استعاره‌ها را البته با احتساب اضافه‌های استعاری شامل می‌شوند:

اشک‌های پیر پیراهن‌مان ر.....؟

شبیه شاخهٔ تاکم به خاک افتاده

(جعفری حسینی، ۱۳۸۵: ۵۴)

۱-۲ تشبیه

تشبیه یکی دیگر از ابزارهای تصویرسازی در شعر است. البته قابل ذکر است که صرف وجود استعاره و تشبیه در شعر تصویر به‌وجود نمی‌آید. بسیاری

از شعرهایی که از تشبیه و مجاز انباشته شده‌اند، ممکن است شعر تصویری نباشد (موحد، ۱۳۸۵: ۸۲). در تعریف مختصری می‌توان گفت که تشبیه باعث همانندی بین دو چیز، خواه ذهنی و خواه حسی است (ثروتیان، ۱۳۸۳: ۴۲).

بسامد تشبیهات بکر و تصاویر بکر در اشعار رضوی بیشتر از استعاره است. تقریباً هفت درصد تشبیهات، خلاقانه و پررنگ بوده‌اند. همچنین در مجموع استفاده از تشبیه (تمام انواع تشبیه) هم بیش از استعاره بوده است. نمونه‌هایی از تشبیهات بدیع شاعران:

صدا پرانتز باز است بین گلدسته

و گل پرانتز بسته است عین گلدسته

(کبیری، ۱۳۸۵: ۱۱۰)

خرمن مو روی چشم‌های تو یعنی

رجعت خورشید در مزارع گندم

(رضازاده، ۱۳۹۱: ۶۴)

دسته‌ای دیگر از تشبیهات کاملاً تصاویر و واژگان تکراری دارند. تکراری‌بودن از عوامل کم‌رنگی و ضعف تشبیه به شمار می‌آید (فرشیدورد، ۱۳۷۲: ۵۰۲) به همین دلیل التذاذ ادبی از آن تشبیهات بسیارناچیز است.

مانند یک ستارهٔ نورانی

در آسمان تیرهٔ شب بودی

(کردی، ۱۳۸۵: ۱۱۲)

کویرم من اگر باران نباشی و نباری بر سر و رویم

بیابانم اگر تنهام بگذاری هزاران سال می‌مویم

(طلعت، ۱۳۹۰: ۶۰)

گاه واژگان تکراری و کلیشه‌ای است اما تصویر بدیعی ساخته می‌شود:

.....

که ریشه ریشه در آغوش خاک افتاده

(قلندری، ۱۳۸۹: ۹۲)

درد انگور سیاهی است که دل می‌شکند

هر که انگور دلش را بتکاند عشق است

(سالمی، ۱۳۸۹: ۵۹)

۱-۳ کنایه

روش دیگر تصویرسازی استفاده از کنایه است. معنی دوم هر پیام ظاهراً حقیقی، در فضایی خاص، کنایه را به‌وجود می‌آورد (ثروتیان، ۱۳۸۳: ۴۲)، اغلب کنایات در

اشعار رضوی با وسائط اندک قابل تشخیص‌اند.

هر لقمهٔ حرام شده سیر کردمان

و سفره‌های کفر نمک‌گیر کردمان

(موسوی، ۱۳۸۵: ۱۴۲)

می‌رسم از راه، زردم زرد می‌دانی که نه؟

ساک در دست و دلی پردرد می‌دانی که نه؟

(صالحی نسب، ۱۳۸۹:۶۹)

مگر ناخن جویدن‌های شعرم را نمی‌بینی؟

بیا همپای من، برخیز! بنشین! بی‌قرارم کن

(محمد زاده، ۱۳۸۹: ۱۱۰)

«مادربزرگ گره می‌زند گوشهٔ چارقدش را

به پنجره فولاد

تا ضامن اشک‌هایش باشی»

(کرونی،۱۳۸۷: ۷۰)

همچنین از کنایات پرکاربرد در این اشعار گره به پنجرهٔ فولاد زدن، به صدا درآمدن نقاره‌ها، پرچم سفید بالای گنبد افراشتن، النگو بخشیدن، کبوتر دانه دادن، پابوس و... است.

گاه در اشعار رضوی کنایات نوینی دیده می‌شود. همچنان که کنایه نیز مانند دیگر زمینه‌های بیان، عرصهٔ نوآوری می‌تواند باشد.

مسجد تهی و شهر پر از جنب و جوش شد
حتی بهشت نیز خرید و فروش شد
(موسوی، ۱۳۸۵: ۱۴۱)

در این بیت تهی‌شدن مسجد و شلوغی شهر کنایه از مادی‌گرایی مردم و بی‌توجهی به معنویات است که با تصویری زیبا بیان شده است.

۱-۴ مجاز

مجاز یکی از راه‌های تصویرسازی در شعر و بیان تخیل با زاویهٔ دید خاص است. مهم‌ترین نوع مجاز، یعنی استعاره را توضیح دادیم و باید گفت از میان انواع مختلف مجاز، فقط استعاره است که تصویرساز، مصوّر و مخیّل است و بحث دربارهٔ انواع دیگرمجاز مربوط به

علم معنی‌شناسی است (شمیسا، ۱۳۷۴ :۲۱). پس باب مجاز در دیگر مواردش جز استعاره، راجع به تصویرسازی بسته می‌شود.

۱-۵تصویر چشمی

جدا از روش‌هایی که ذکر شد، گاه تصویر در شعر بدون هیچ یک از این ابزارها ساخته می‌شود، مانند تصاویری که در بعضی اشعار فردوسی و سعدی می‌بینیم. در این روش یا تناسب و مراعات نظیری بین چند واژه در بیت وجود دارد که ذهن را به ساختن تصویری خاص هدایت می‌کند یا بیت تنها روایتگر است و به جای چشم مخاطب می‌بیند، از این جهت ما تصویرسازی بدون کاربرد فنون بیانی را «تصویر چشمی» نامیده‌ایم:

زل می‌زنم به عکس ضریحت در این اتاق
با خاطرات روشن دیروز زنده‌ام
(نیلوفر زارع، ۱۳۸۹: ۵۸)

آهسته می‌رود و نگاهش به پشت سر
دارد عبور می‌کند از خانهٔ پدر
(مریم زارع، ۱۳۹۰: ۷۰)

این نمونه را می‌توان در شعر «سه اپیزود برای یک عکس» در هفتمین کنگرهٔ شعر رضوی مشاهده کرد.

...بچه‌های محل ما بودند، همسفر، پارسال تا مشهد
توی مسجد دوباره جمع‌اند و بررسی می‌کنند راهش را
(خالدین، ۱۳۹۱: ۵۱-۵۰)

پس از معرفی روش‌های تصویرسازی در شعر به بررسی انواع تصاویر ارائه شده در اشعار برگزیدهٔ هشت دورهٔ کنگرهٔ رضوی می‌پردازیم.

۲. انواع تصویر در اشعار برگزیدهٔ کنگره‌های رضوی

این اشعار تصاویر بسیاری را ترسیم می‌کنند. بنا به موضوع اشعار می‌توان حدس زد که بیشترین صحنه‌هایی که به تصویر کشیده می‌شوند از چند حال خارج نیستند. این تصاویر در کل متصوّر مضامینی شامل بارگاه امام‌رضا(ع)، شخص امام‌رضا(ع)، شعر و شاعر، حاجتمندی و طبیعت است. هر کدام از این گزینه‌ها را با زیرشاخه‌های مربوط به آن با ذکر شاهدی از اشعار کنگرهٔ ملی رضوی بیان می‌کنیم. روشن است که این تقسیم‌بندی‌ها بر اساس مضمون ابیات صورت گرفته است.

۲-۱ تصویر امام‌رضا(ع)

شاعران برگزیده در کنگره‌های رضوی بسیاری از تصاویر در اشعارشان را به شخص امام‌رضا(ع)، با تلمیح به داستان‌های مربوط به ایشان اختصاص داده‌اند. تصاویری که شکوهمندی و قدرت امامت و شفاعت یا مظلومیت و غربت را القا می‌کند.

۲-۱-۱ منقبت و ستایش

گاه مدایح شاعران متضمن سیره و منش امام رضا(ع) نیست و به ذکر معجزات و ستایش در قالب کلمات فاخر بسنده می‌کنند. این مسأله یکی از دغدغه‌های برگزارکنندگان جشنواره است. تدابیری باید اندیشیده شود و برای تحوّل در نظام نظریه‌پردازی پیرامون شعر رضوی، باید هر چه بیشتر و بهتر ابعاد فرهنگ و سیرهٔ رضوی برای شاعران تبیین شود (اسماعیل‌زاده ،۱۳۹۲: ۲۱). در حوزهٔ مورد بررسی، اشعار بسیاری دیده می‌شود که به اخلاق و سیرهٔ امام رضا(ع) اشاره ندارد و تنها مدح است:

ای آفتاب هشتمین ای دهر را ناموس
ای دست باران‌خیز تو در دست اقیانوس
(احرامیانپور، ۱۷:۱۳۸۵)

گلستان‌های عالم دست‌چینی از گل رویت
تمام سروها در سایه‌سار طاق ابرویت
(جلوداریان، ۱۳۸۶: ۹۰)

ای جوهر شب شیوهٔ چشمان سیاهت
خورشید خجالت‌زده از چهرهٔ ماهت
ما نام شب و روز نهادیم به اوقات
با غایب و ظاهرشدن گاه‌به‌گاهت
(چناری، ۱۳۸۶: ۹۲)

در میان اشعار برگزیدهٔ هشت دوره کنگرهٔ رضوی، تعداد ابیات مدحی‌ای که اخلاق و سیرهٔ امام رضا(ع) را تصویر کنند در بعضی از سال‌ها، جدای از ارائهٔ نمای شفاعت ایشان، بسیار کم است. در مجموع به‌جز مسأله شفاعت، مدح و ستایش امام‌رضا(ع) در اشعار تقریباً پانزده درصد از تصاویر شعری را تشکیل می‌دهد. این مدایح ویژگی‌های شعر مدحی را دارد و در باب اوزان و قوافی صلابت و تفاخر بیشتری را نسبت به دیگر مضامین القا می‌کنند. در بافت کلام این ابیات واژگان مفخّم، مطنطن و اکثراً کلیشه‌ای دیده می‌شود و همچنین از مصوت‌های بلند کمک گرفته شده است.

عموم این مدایح، تصویری باشکوه و باعظمت از حضرت امام رضا(ع) ارائه می‌دهد، اما در کنار این مدایح شکوهمند، دسته‌ای از ستایشگری‌ها با لحن دوستانه و صمیمی آنچنان آمیخته شده‌اند که مرز و حدّ ادب شرعی را نادیده گرفته‌اند. در هر دوره، ابیاتی از این قبیل دیده شده است که به ذکر یک نمونه بسنده می‌کنیم:

خواب دیده‌ام که زائرت شده‌ام از من آهسته دلبری کردی
من کنارت نشستم و تا صبح گفتگوها ز هر دری کردی
پس که غرق محبتت بودم ناگهان چادر از سرم افتاد
چادرم را خودت سرم کردی و برایم برادری کردی...
(کرباسی نجف‌آبادی، ۱۳۹۱:۲۸)

۲-۱-۲ تصویر مهاجرت امام رضا(ع) به ایران

یکی دیگر از تصاویر شعری دربارهٔ امام رضا(ع)، مهاجرت ایشان به ایران است. ابیاتی با استعاره، تشبیه و کنایه این مهاجرت را بیان کرده‌اند.

وقتی که اقیانوس با صد شور می‌آمد
مظلوم سوی ساقی و انگور می‌آمد
(پور محمدی، ۱۳۹۲: ۸۹)

قدم به خاک نهادی جوانه زد یعنی
در این دیار کهن سنگ‌ها عصب دارند
(بدیع، ۱۳۸۵: ۳۹)

در این باره امام رضا(ع) تصویری مظلومانه دارند، ولی به نوعی تفاخر و خشنودی ایرانیان از این مهاجرت محسوس است. هر چند به خاطر براعت استهلالی که برای مسألهٔ شهادت ایشان در ایران در اشعار وجود دارد، گاه این تفاخر با دردمندی همراه است. چنانکه در ابیات بالا می‌بینیم گریه‌کردن اصفهان و تناوری سروهای ابرکوه در کنار هم برای این مضمون تصویر شده‌اند.

۳-۱-۲ شهادت

پس از مدح و منقبت، شهادت بیشترین آمار تصویر در بین تصاویر ارائه شده دربارهٔ امام رضا(ع) را دارد. در تصویرسازی‌های مربوط به مضمون شهادت امام رضا(ع) واژگان انگور، زهر، حبّه، تاک و قصر بیشترین کاربرد را داشته است.

تو کشیدی به سر آن کاسهٔ زهرآلوده
ایستادی تو و آن فرقه به خاک افتادند
(حمزه‌ای، ۱۳۸۹: ۴۳)

خورشید یک خوشه برداشت، گویی ز رازی خبر داشت
این حبّه طعمی دگر داشت از خویش دل می‌برید و...
(باختر، ۱۳۸۹: ۱۷)

انگورهای زهرآلوده در کام تو شهد عسل می‌شد
با خون تو آغشته می‌شد سم یادآور عهد ازل می‌شد
بال ملائک هی به هم می‌خورد طوری که حتی عرش می‌لرزید
دور تو می‌چرخید دنیا و سم ذره ذره در تو حل می‌شد
(رضایی، ۱۳۹۲: ۵۰)

گاه تصویر ساده و شاعرانه‌ای از این مضمون ساخته می‌شود، بدون واژگان تکراری؛ آنجا که شاعر پس از مسمومیت، امام رضا(ع) را این‌گونه تصویر می‌کند:

در کوچه چندین دفعه از بی‌تابی و درد
مردی که بود از نسل کوه طور افتاد
(جهانبخش، ۱۳۸۸: ۵۲)

آهسته می‌رود و نگاهش به پشت سر
دارد عبور می‌کند از خانهٔ پدر
(زارع،۱۳۹۰: ۷۰)

گاه این تصویر با حسن تعلیل بالنده‌تر ظاهر می‌شود:

می‌گذشتی و باد می‌آمد اصفهان گریه کرد در راهت
بعد زاینده‌رود شکل گرفت عطر پیراهن تو قمصر شد
گام‌هایت کویر را بوسید، تو مسیرت همه قدمگاه است
به ابرکوه عشق پاشیدی، سروهایش همه تناور شد
(سلیمانی، ۱۳۹۰: ۴۷)

شاعری با استفاده از تصویر شهادت امام رضا(ع) به زیبایی معانی دیگری را تصویر کرده است:

اولین حبه را که می‌خوردی کفر می‌رفت تا اذان بدهد
دست شیطان به تیغ زهرآگین فرق خورشید را نشان بدهد
دومین حبه زیر دندانت له شد و قطره قطره پایین رفت
که از آن میزبان بعید نبود شهد اگر طعم شوکران بدهد
قصر در لحظه‌ای بیابان شد، ماه افتاد و نیزه‌باران شد
پدرت نیزه‌ای به گردن کرد، تا سرش را به آسمان بدهد
(سجادی، ۱۳۸۶: ۱۵)

در این شعر مصائب رسیده به اجداد امام رضا(ع) از حضرت علی(ع) تا پدر بزرگوار امام رضا(ع) به زیبایی در دانه‌های انگور مسموم به تصویر کشیده شده است و خلاقیت در تصویر این شعر حتی با کلمات و ترکیبات معمولی نمایان و قابل ستایش است. همچنین قابل ذکر است که انگور و تاک به دلیل واسطه‌بودن‌شان در شهادت امام رضا(ع) تصویری شرمگین و گریان در اشعار رضوی دارد:

تاک‌ها سر به زیر افکندند، سیل دردی عظیم در راه است
چقدر غصه می‌چکد نم نم، بی‌شک انگور هم پریشان بود
(زارع، ۱۳۹۱ :۱۷)

۴-۱-۲ تصویر غربت امام رضا(ع)

غریبی امام رضا(ع) به تنهایی در بیتی تصویر نشده است و ترکیب «خراسان شما» در اشعار نشان می‌دهد که شاعران در این مضمون اعتقادی به ایجاد تصویر غریبی امام رضا(ع) به نحوه‌ای که برای عموم قائل هستیم، ندارند. اگر تصویری از غربت امام رضا(ع) در اشعار نمود داشت، با تصاویر دیگر طرح شکوهمند یا معنوی همراه شده‌است و متفاوت از تصویر ذهنی غریب در ذهن عوام است به عنوان مثال این ابیات:

خود مانده‌ای غریب ولی گریه می‌کنی
عطر بقیع فاطمه تا می‌رسد به تو
(آقایی، ۱۳۸۹: ۶۵)

هر شب کسی غریب می‌آید به صحن خویش
از بال‌های شهر گره باز می‌کند
(گنجی گوهری، ۱۳۸۷:۱۲)

تصویر غربت با ذکر تصویر گریه برای حضرت زهرا(س) و شفابخشی همراه است و معنویت و شکوهی خاص را القا می‌کند. همچنین شوق از تشریف امام رضا(ع) تصویر غربت را تحت تأثیر خود قرار داده است:

به یمن نام تو این شهر، در جهان امروز
شکوهمندتر از قامت دماوند است
(صفادل، ۱۳۹۲:۱۲)

۵-۱-۲ تصویر کرامات و صفات امام رضا(ع)

وقتی مضمون به ذکر کرامات و صفات امام رضا(ع) متمایل می‌شود، صفت تلمیح کاربرد بیشتری می‌یابد. ذکر کرامات اکثراً با تلمیح به داستان‌های نقل شده راجع به امام رضا(ع) صورت می‌گیرد. این بحث در تصویر و شفابخشی نیز جا دارد. اما اشعاری که در آنها تلمیح بنا شده و گویای صفت و ویژگی اخلاقی امام رضا(ع) باشد، هنوز به نسبت موارد دیگر، بسیار کمتر از انصاف برتری معنایی آن است. تفاوت این مورد با مدح و ستایش در این پژوهش در این است که در مدح، تصاویر صرف ستایش آفریده می‌شود بی آنکه متضمن صفت یا کرامت خاصی از امام رضا(ع) باشد، ولی تصاویر آفریده شده از صفات ایشان، متضمن صفت و سیرهٔ اخلاقی ایشان است و مابه‌ازای تاریخی آن را گاه می‌توان یافت:

نزدیک بود خشم خداوندی، رگ رگ زمین بدرد آنگاه
داس گرسنه در وسط آتش، پیدا کند جنازهٔ گندم را
اما نه! دست‌های تو بالا رفت، جغرافیای آب تکانی خورد
آن وقت طبق نقشهٔ تسبیحت، باران ترانه کرد ترنم را

(حیدری آل‌کثیر، ۱۳۸۵: ۷۰)

از ابیات اشاره کننده به استجابت دعای باران امام رضا(ع) و نجات ایران از خشکسالی که بگذریم، نمونه‌های دیگری از ابیات به صفات و کرامات دیگر حضرت اشاره دارند و تصاویر زیبایی می‌آفرینند، هرچند درصد این ابیات کم است و تلاش بر پرورش این نوع مضامین در شعر شاعران است. مؤلفه‌های فردی و اجتماعی فرهنگ رضوی که می‌تواند مورد توجه شاعران آیینی قرار گیرد تقوا، تهذیب نفس، تواضع، حسن خلق، راستگویی، پرهیز از سخن‌چینی، مساعدت در حق مردم، قدرشناسی، انجام دادن کارهای خود، بخشش، قرض‌الحسنه، نیکوکاری و اکرام ایتام است (اسماعیل‌زاده، ۱۳۹۲: ۲۱تا۴۶) گاه این موارد محقق می‌شوند و تأکید بر بیشتر شدن آن است:

همیشه ازدحام دست‌ها بر سفره‌ات پیداست

هر آن کس دست‌ودل‌باز است مهمان بیشتر دارد

(سیدی، ۱۳۹۲: ۱۲)

۲-۲ تصاویر شعری از بارگاه امام رضا(ع)

تصویر حرم، گنبد، گلدسته، صحن، خادم، ضریح، آینه کاری، سنگ‌های کف بارگاه مطهر، سقاخانه، در و پلکان در توصیفات شعری رضوی بسیار دیده می‌شود. همچنین تشبیه حرم به بهشت از گذشته تا کنون بسیار صورت گرفته و یکی از تصاویر کلیشهٔ مربوط به آن محسوب می‌شود:

عکس بهشت بر تن هر کاشی از حرم

فردوس جلوه‌ای است ز نقاشی حرم

(ابراهیمی، ۱۳۸۵: ۱۵)

گنبد و گلدسته نیز یکی از تصویرهای شعری رضوی است. در چند شعر گلدسته به دست دعای رو به آسمان تشبیه شده است (علویان،۱۳۸۶: ۸۵)؛ (هرندی،۱۳۹۱: ۴۰)؛ (ابوترابی، ۱۳۸۶: ۳۰).

تصاویر بدیعی نیز برای گنبد و گلدسته در اشعار دیده می‌شود:

که شکل گنبدتان مثل نون گردون است

و حد فاصل دو هفت وارون است

صدا پرانتز باز است بین گلدسته

و گل پرانتز بسته است عین گلدسته

(کبیری، ۱۳۸۵: ۱۱۰)

تصاویر راجع به صحن و خادمان متضمن ازدحام،

اشتیاق و حاجتمندی هستند و گاه با استفاده از جلوه‌های طبیعت مانند خورشید و ماه شکوه را القا می‌کنند:

مهتاب سرگرم طواف بارگاه است و...

(اسفندیارپور، ۱۳۹۱: ۷۳)

در میان تصویرسازی‌های کبوتران صحن، آهوان طواف‌کننده و ازدحام صحن مطهر، تصاویری بدیع و جالب نیز دیده می‌شود که برای نمونه چند مورد ذکر می‌شود:

ریخت مرمر مرمر اشک بر این فاصله‌ها

این چنین صحن و رواقت همه مرمر شده است

(محرابی، ۱۳۸۵: ۱۴۳)

خادمی گوشهٔ پر خود را می‌کشد روی چادری مشکی

با صدایی شکسته می‌نالد: التماس دعا پرستوها

(باقری، ۱۳۸۵: ۳۷)

تصویر بیت اخیر از جاروی خادمان در حرم در ابیات دیگری هم آمده است که یکی از زیباترین تصویرسازی‌ها از این شیء به این صورت است:

بال قوها نمی‌رسد به ضریح، نذر ایوان توست شهپرشان

تا بروبند از غبار حرم، خوش به حال تمام جاروها

(نیکویی، ۱۳۸۸: ۲۳)

همچنین پله‌های بارگاه مطهر در تصویرسازی به کار رفته است. یکی از مواردی که از تصویر پلکان حرم استفاده کرده است، شمارش امامان شیعه است.

پیش قدمم ۱۲ تا شانه

هم‌دوش هم‌اند پلکانی از نور

... من روی همین پله خدایی شده‌ام

محمل بگشایید که مقصد اینجاست

(صالحی‌نسب، ۱۳۸۸: ۴۹-۳۹)

هشتمین پله بام باران است، غربت آسمان همین جاست

(حاصلی، ۱۳۸۸: ۲۱)

طبق آماری که از اشعار برگزیدهٔ اولین کنگرهٔ ملی شعر رضوی در سال ۱۳۸۵ گرفته شده، ۷/۷٪ تصاویر شعر مربوط به حرم امام رضا(ع) بوده است. البته در دوره‌ای حداکثر تصویرسازی از حرم به ۱۸٪ رسیده است. درصدگیری در این باره نشان می‌دهد، راه درازی در استفاده از مضامین و مفاهیم عمیق رضوی در پیش داریم.

تصاویر خاصی که در فضای بارگاه تصویر شده است زیبابخشی خاصی دارند:

سرم داغ می‌شود آنقدر داغ که فکر می‌کنم

اگر این فرشته‌های مراقب

بال‌های رنگی‌شان را تکان ندهند

حرم آتش می‌گیرد

(ابوترابی، ۱۳۸۶: ۳۰)

بس که زیباست ضریحت عجبی نیست اگر

این همه آینه پرپر بزند دور و برش

(مهرابی، ۱۳۹۱: ۷۸)

سنگ را خادم صحن تو ورق خواهد زد

تا زمین باز ببوسد لب جاروها را

(نظام آبادی، ۱۳۸۵: ۱۵۰)

من حتم دارم گوشهٔ صحن تو زانو زد

بغضی فلج که ایستاده روی پاهایش

(مهرابی، ۱۳۹۲: ۳۷)

با توجه به ابیات متصور بارگاه امام رضا(ع) به این نتیجه می‌رسیم که این مورد نیز گاه مانند مدح امام رضا(ع) شکوهمند و گاه خودمانی است. علاوه بر آن

گاه تصویر عرفانی است و زائران به سماع‌کنندگان و به معراج برندگان حرم تشبیه می‌شوند. تصاویر مربوط به زائران را نیز ذیل بارگاه مبارک آورده و از زیرمجموعه‌های بارگاه امام رضا(ع) محسوب کرده‌ایم:

کتاب نانوشته‌ای است

چروک گوشهٔ چشم‌هایش،

خطوط مبهم پیشانی‌اش

(کرونی، ۱۳۸۷و ۱۳۸۹: ۷۰و۱۱۰)

تصویر ساده و صمیمی از زائران نیز در اشعار دیده می‌شود که در بارگاه مقدس قابل رؤیت هستند و هر آنچه در صحن و حرم باشد نزد شاعران زیارت‌کننده دربردارندهٔ شاعرانگی برای تصویرسازی است. پرواز خیال شاعر این زائران را بیرون حرم نیز به تصویر آورده است:

یک مسافر که امید خود را

از شفای طبیبان گسسته

... بر لبش می‌شود جاری از دل

شرشر واژه‌های شکسته:

یا رضا! یا رضا! یا رضا جان

خسته‌ام خسته‌ام خسته خسته

(احمدی، ۱۳۹۲: ۲۱-۲۲)

عکس‌های قدیمی بازار دست بر سینه مردمی خوشحال
سند مشهدی‌شدن‌هاشان، همگی شور و داستان دارد
(قیومی‌زاده، ۱۳۸۹: ۹۵)

۳-۲ تصویرسازی راجع به شعر

در میان تصاویر آفریده شده در شعرهای رضوی، دسته‌ای از ابیات تصویرهایی راجع به شعر، شعرخوانی، جشنواره و شاعر دارند. مضامین مشترکی که استفاده می‌شود عبارت‌اند از: ناتوانی شعر در بیان عظمت موضوع و احساس شاعر، آرزوی برگزیده شدن شعر، استمداد از امام رضا(ع) برای سرایش شعری درخور و تلاش برای مقبول شدن شعر در نظر امام رضا(ع) و طلب حاجت.

راز دعاهای این شهر بر شانه‌های همین شعر
یک کوه آتشفشان شد در مصرع آخرم ریخت
(کشاورزی، ۱۳۸۵: ۱۱۸)

پشت غزل شکست و قلم شد عصای او
هر جا که رفت، رفت قلم پا به پای او
(زارعی، ۱۳۸۷: ۹۴)

رمهٔ شعر من از بوتهٔ دست تو چرید
بز و بزغالهٔ شعرم همه آهو شده است
(جان سلیمانی، ۱۳۸۹: ۶۱)

عجب غوغای پرشوری میان صحن آزادی
تمام شاعران جمع‌اند و ایوان ارم باشد
از ایران مفتقر، بابا فغانی، نیر و عمان
کنار دست دعبل[۲] کیست؟ باید محتشم باشد

(فاضلی، ۱۳۹۱:۷۵)

همچنین شاعران خود را در اشعارشان بچه آهو، تکه‌ای از آینهٔ حرم، غباری بر روی آینه، کبوتر صحن، شاخهٔ تاک، گره دخیل بر پنجره فولاد و شیئی در بارگاه تشبیه کرده‌اند. با بررسی چهل‌وسه شعر چهارمین کنگرهٔ ملی شعر رضوی، واژهٔ کبوتر ۲۸مرتبه، آهو ۲۲مرتبه، زائر ۱۱مرتبه و غریب ۱۰مرتبه در اشعار تکرار شده است که نشان‌دهندهٔ افتادن شاعران در دام کلیشه است، البته نه به خاطر استفاده از این واژگان، بلکه به خاطر عدم خلاقیت در ارائه تصاویر بکر و مضامین نو (سبزه صادقی، ۱۳۹۲: ۱۸۹).

تنم می‌لرزد از صیادهای سرکش و سرمست
پناه آورده‌ام اینجا شبیه بچه‌آهوها
(رهنما، ۱۳۸۹: ۵۶)

در پناه نظر لطف تو آهو شده‌اند
شاعرانی که چریدند غزل‌خوانی را
(شاه زیدی، ۱۳۹۲: ۳۲)

البته گاه خلاقیتی در تصاویر با واژگان کلیشه‌ای دیده می‌شود و نشان‌دهندهٔ قدرت تصویر است که وجه تمایز و زیبایی ابیات محسوب می‌شود:

چه راحت قاطی جمع کبوترهاست گنجشکی
که هر سال از جنوب اما شکسته‌بال می‌آید
(خسروی، ۱۳۸۹: ۴۷)

این ترک عاشق است که چندین سهند عشق
یک رشته کوه دل به بیابان می‌آورد
(طلعت، ۱۳۸۹ :۷۹)

این گوشه کسی دفتری آورده که پیشت بگذارد
تا از قلمت وام بگیرد دم شاعر شدنش را
(کوهبنانی نژاد، ۱۳۹۲: ۷۱)

همچنین شاعری با تصویرسازی کنگرهٔ شعر رضوی که جای حضور هشت شاعر کلاسیک، خیام، مولوی، حافظ، خواجو، رودکی، عطار و سعدی باید باشد، برای تصویر شاعر کنگره در آخر می‌گوید:

هشت شاعر همه از برزخ آگاهی و شور
کم‌کم این کنگرهٔ شعر تو کامل می‌شد
به ضریح خم ابروی شما زل زده است
شاعر کنگره در گودی محراب غزل
(صفی جهانشاهی، ۱۳۹۲: ۷۷)

در تمام تصاویر راجع به شاعران، نوعی کرنش و تواضع وجود دارد و آنچه باعث افتخار و شأن معرفی شده، نظر حضرت و موضوع ارزشمند شعر است.

۳-۴ تصاویر بیانگر حاجت

بسیاری از تصاویر شعر بیانگر نیاز و حاجتمندی است. در این گونه اشعار نیز مانند تمام موارد قبلی کلمات کلیشه‌ای و تصاویر کلیشه، کلمات کلیشه و تصاویر خلاقانه و کلمات و تصاویر جدید حضور دارد. کلمات پرکاربرد در این مضمون پنجره، پنجرهٔ فولاد، کبوتر، آهو، دخیل، گره، اشک، گریه، خاک، نامه و... هستند. آنچه در این مضمون نیز از امام رضا(ع) درخواست می‌شود عبارت است از شفای مریض، حلّ مشکل، لیاقت عبادت و گاهی تنها بیان نیازمندی بدون درخواستی واضح. البته گزینهٔ آخر با طیف وسیع‌تری از خوانندگان ارتباط برقرار می‌کند، ولی عمق انتقال احساس در بیان دقیق حاجت بیشتر است. مثال‌هایی از بیان حاجت با تصویر:

دیشب من و دو دست دعا پشت پنجره
بوی گلاب و عطر خدا پشت پنجره
هی رشته رشته گریه به فولاد می‌تنید
انگشت‌های باور ما پشت پنجره
(مهتاب یغما، ۱۳۸۷ :۸۸)

مادربزرگ گره می‌زند گوشهٔ چارقدش را
به پنجره فولاد
تا ضامن اشک‌هایش باشی
(کرونی، ۱۳۸۷ و ۱۳۸۹: ص۷۰ و ۱۰۵)

همچنین دوختن لباس در صحن برای شفایافتن در اشعار رضوی تصویر شده است:

آسمان را گرفت در دستش، حسرتش را به ماه سوزن کرد
دوخت، هی دوخت عمر تلفش را، در مجالی که خود فراهم تا...
(تفقدی، ۱۳۸۵: ۴۶)

گاه تصویرسازی‌های متفاوتی آفریده می‌شوند که به زیبایی متضمن نیازمندی هستند:

بوته‌های تمشک پیرهنش زیر باران اشک تازه شدند
قرص می‌کرد ماه توی حرم، پشت پاهای ناتوانش را
(اسحاق‌زاده، ۱۳۹۲: ۴۴)

قطار در حرکت بود و مرد اندیشید
چگونه این همه غم را به سینه جا بدهد!
دو پای بی حرکت را نگاه کرده گریست
و گفت شاید عشقم به من دو پا بدهد
(مرتضی کردی، ۱۳۸۶: ۷۹)

... آبستن صد بغض پنهان بود و باز آن شب
این درد در پیراهن تسبیح می‌چرخید
(سید اصغر صالحی، ۱۳۸۵: ۹۴)

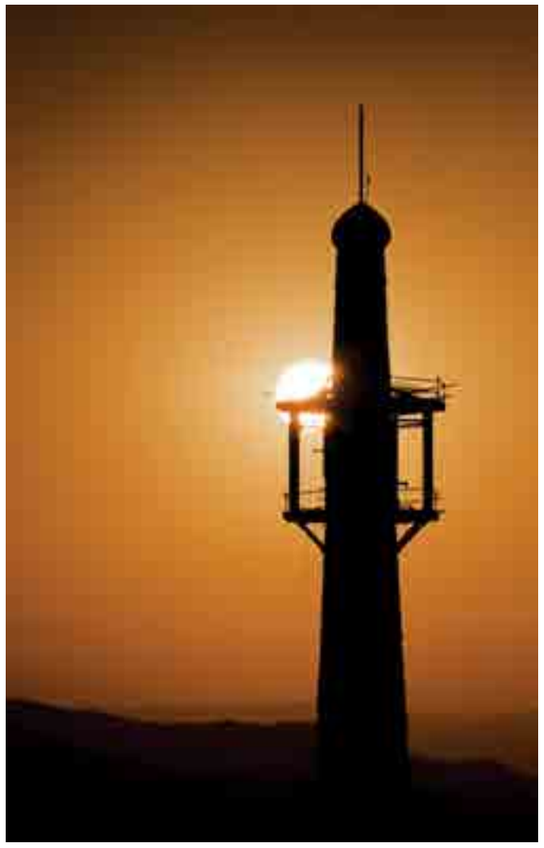
تصویر نذر کردن برای حاجت‌روایی در اشعار اکثراً با کلمهٔ النگو، گوشواره، گردنبند یا نامه همراه است:

نگاه کرده‌ای آیا که نذر چشمانت
به دست دخترکی یک عدد گلوبند است
(خدابخش صفادل، ۱۳۹۲: ۱۴)

... پستچی نامه را به دست گرفت روی تمبرش دوباره دقت کرد
عکس آهوی بی‌نشانی داشت، در فراسوی دشت‌هایی دور
... ورقش چهار بار تا زده شد، در میان حصار یک پاکت
نیمی از صفحه نانوشته، سفید و پر از قطره قطره منظور
(صغری سلمانی نژاد، ۱۳۸۶: ۱۰۰و۱۰۱)

تصاویر شفا یافتن با اشک شوق، جامه‌دران و تبرّک‌جویی دیگران و... همراه است. در شعری لحظهٔ شفا یافتن کودک بیمار چونان تصویر شده که انگار دوربین به مخاطب نشان می‌دهد:

حالا نمای دیگری از صحنه پشت در
به ضریح خم ابروی شما زل زده است



یک حجم سبز می‌رود و دست می‌کشد
بر روی دست‌های همان طفل روی سر
تصویر آخر است، مکان: بارگاه تو
با خنده‌های کودک و آن مادر و پدر

(شیما مظهری صفات، ۱۳۸۶: ۳۷)

تا شفا می‌دهی‌اش پیرهنش را مردم
با تو می‌رقصد و از جامه‌دران می‌گوید

(محمدتقی عزیزیان، ۱۳۹۱: ۳۰)

آنچه تاکنون تقسیم‌بندی شد بر مبنای مضمون تصاویر بود. در مجموع حسی که از تصاویر القا می‌شود، شکوه، دردمندی، غبطه و آرزومندی، امنیت و حمایت‌شدن و... است. اما دسته‌ای از تصاویر با فضای جغرافیایی ساخته شدند. بسامد بالای این ابیات ما را بر آن داشت تا تقسیم دیگری با این عنوان داشته باشیم که به‌صورت اجمالی ذکر خواهد شد.

۶. تصاویر جغرافیایی مکانی در شعر

بعضی از تصاویر در شعر هستند که تنها با تصوّر فضای جغرافیایی درک می‌شوند. استفاده از این نوع تصویر در مضامین بسیاری به کار رفته است. این گزینه گسترهٔ مضمون وسیع و متنوعی دارد.

۶-۱ مدح و ستایش امام رضا(ع)

رشتهٔ تسبیحی از زمرد شد، کوه‌های حوالی ایران
صاف افتاده توی دست شما تا بخوانی غزل غزل باران

(قیومی‌زاده، ۱۳۹۱: ۹۳)

چنان تابیده‌ای به صورت پژمردهٔ ایران
که حتی گوشهٔ لبخند کرمان نور افتاده

(موحدی نیا، ۱۳۸۹: ۱۱۶)

۶-۲ سفر زائران

پیچ و تاب جاده‌ها کردند کم‌کم رو به تو
خستگی‌ها رو به من دارد، نگاهم رو به تو

(زهرا شعبانی، ۱۳۹۲: ۲۳)

شترانی که به دامان کویر افتادند
به هوای تو به این پهنهٔ پیر افتادند

(شهریار حمزه‌ای، ۱۳۸۹: ۴۳)

زدم به جاده در این چند روز تعطیلی
که در کنار تو باشم سال تحویلی

(حمیدرضا محمودزادهٔ زرندی، ۱۳۹۲:۶۸)

۶-۳ مشهد

مشهد گلی است سر سبد گل‌ها دیگر به رشت برنخواهم گشت
آدم که می‌رسد به گل نرگس از یاد وی برد گل شب‌بو را

(آرش پورعلیزاده، ۱۳۸۵ :۴۳)

خراسان سر به هفتم آسمان عشق می‌ساید
که اینجا گنبد خورشید هشتم سر برآورده

(عبدالحسین انصاری، ۱۳۹۲: ۴۳)

اینجا: خرید، عکس، هتل، فیلم، شام، عطر
اینجا برای ماندن با تو زبون شده

(علی اسدی، ۱۳۸۶: ۴۳)

همان‌طور که می‌بینیم مشهد به خاطر وجود مقدس امام رضا(ع) در جایی تصویر زیبا و شکوهمند دارد و در جایی با حضور مسافرانی که خالصانه به قصد زیارت نیامده‌اند، تصویر شهری پر ازدحام و زبون را می‌گیرد.

۶-۴ مهاجرت امام رضا(ع) به مشهد

روی نقشه هنوز پا برجاست ردپای شن روشن بر خاک
بصره، اهواز و بعد از آن هم فارس به گمانم که ماه آبان بود.

تصاویر مربوط به قدمگاه‌های امام رضا(ع) نیز در این صحبت جای می‌گیرند:

و گردباد، قدمگاه را به سینه گرفت
که گرد و خاک نیشابور هم ادب دارند

(علیرضا بدیع، ۱۳۸۵: ۳۹)

در مجموع تصاویر مربوط به مهاجرت امام رضا(ع) که در حوزهٔ جغرافیایی مطرح می شود، بیانگر احترام گذاشتن و ارزش‌گذاری خاک زیر قدم‌های امام رضا(ع) است. همان‌طور که این تقدس را امام جواد(ع) چنین فرمودند: «همانا بین دو سمت شهر طوس قطعه‌ای می‌باشد که از بهشت گرفته شده است، هرکه داخل آن شود و با معرفت زیارت کند، روز قیامت از آتش در امان خواهد بود» (عیون اخبارالرضا، ج۲: ۲۵۶)

۶-۵ توصیف طبیعت

زمین مرده چراغی در میان توده شب‌ها
زمان ترسیده از آواز گرگ‌آلود شب‌ها

(امین امیری، ۱۳۸۵: ۳۳)

شب بود و روح طوس شبیه کبوتری
پابوس بازوان حرم آرمیده بود

(مهدی گنجی گوهری، ۱۳۸۷:۱۱)

تصاویر توصیف‌کنندهٔ طبیعت اکثراً براعت استهلالی برای شهادت هستند که از تصویر شب استفاده کرده‌اند و در مواردی مهاجرت امام رضا(ع) و مرقد و بارگاه ایشان را با استفاده از عناصر طبیعی، شکوهمند توصیف می‌کنند.

نتیجه

سر و کارداشتن شاعران، با بن‌مایه و موضوع واحد در اشعار آیینی، خطر ابتلا به تکرار و کلیشه را افزایش می‌دهد. این خطر همان‌طور که متوجه واژگان شعری است، در درجهٔ مهم‌تر تصاویر شعری را شامل می‌شود. تصویر در شعر اهمیت بیشتری دارد تا واژگان، زیرا محدودهٔ خلاقیت در تصویرسازی بیش از خلاقیت با واژگان است. چنانچه شاعران گاه با موفقیت از واژگان ساده، تصاویر بکر آفریده‌اند. انواع تصاویر در اشعار هشت دورهٔ کنگرهٔ ملی رضوی شامل بارگاه امام رضا(ع)، شخص امام رضا(ع)، شعر و شاعر، حاجتمندی و طبیعت است که هرکدام زیرشاخه‌هایی داشت و مرزهای خلاقیت هرکدام مشخص شد. از جمله روش‌های تصویرسازی روش‌های علم بیان و علاوه بر آن تصویر چشمی تشخیص داده شد. پس بررسی تصاویر شعر در اشعار رضوی به لحاظ ترغیب برای آفرینش و پیشرفت شعر آیینی و جلوگیری از تکرار تصاویر به کار برده شده، اهمیت دارد. پژوهش‌هایی از این قبیل یکی از راهکارهای مهم برای مسأله بالا رفتن سطح شعر آیینی به خصوص اشعار شرکت‌کننده در جشنواره است.

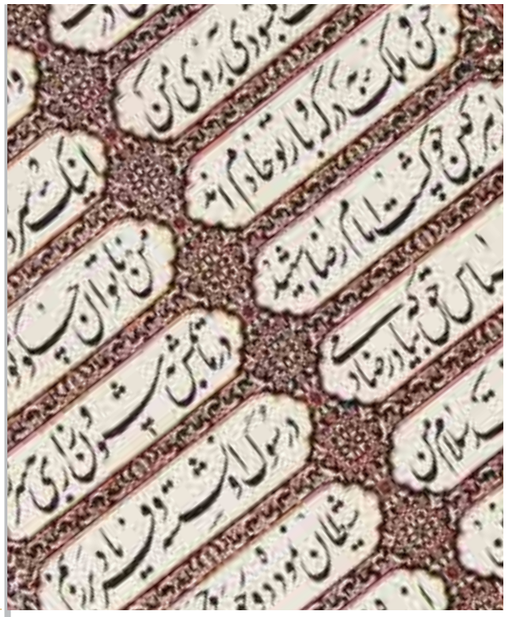
پی‌نوشت

۱. سمبل‌های قراردادی به سبب تکرار، دلالت آنها بر یکی دو مشبه، صریح و روشن است و مانند استعاره فقط بر یک مشبه دلالت دارند (شمیسا، بیان و معانی، ص۷۶)

۲. دعبل خزاعی (۲۴۶ ه)، از شاعران بزرگ و نام‌دار معاصر امام رضا(ع)، در خراسان به محضر امام رضا(ع) شرفیاب شد و قصیدهٔ تائیهٔ خود را تقدیم آن حضرت کرد، مورد لطف ایشان واقع شد و لباس پشمینه‌ای هدیه گرفت (طوسی،۱۳۸۸: ۳۵۹).

منابع

- ارشاد اسلامی کرمان، (۱۳۸۵تا۱۳۹۲) آسمان هشتم (اشعار قرائت‌شده در هشت دوره کنگرهٔ ملی رضوی، به کوشش حمید مظهری، کرمان: فانوس.
- اسماعیل‌زاده، محمد (۱۳۹۲) «مبانی مؤلفه‌های تحول در نظام نظریه‌پردازی شعر رضوی و نقش صاحب نظرات و شاعران آیینی در توسعه و ترویج آن»، هشت مقاله رضوی؛ مجموعه مقالات برگزیدهٔ بخش علمی و پژوهشی هشتمین کنگرهٔ ملی شعر رضوی، کرمان: فرهنگ معاصر.
- بابویه، محمدبن‌علی (شیخ صدوق) (۱۳۶۶) عیون اخبار الرضا(ع)، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
- ثروتیان، بهروز (۱۳۸۲) فن بیان در آفرینش خیال، تهران: امیرکبیر.
- دیچز، دیوید(۱۳۶۶) شیوه‌های نقد ادبی، غلامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی، تهران: علمی.
- سبزه صادقی، حسین(۱۳۹۲) «بررسی آسیب‌شناسانهٔ جشنواره‌های شعر رضوی»، هشت مقاله رضوی؛ مجموعه مقالات برگزیدهٔ بخش علمی و پژوهشی هشتمین کنگرهٔ ملی شعر رضوی، کرمان: فرهنگ معاصر.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵) موسیقی شعر، چ۷، تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳) بیان و معانی، چ ۸، تهران: فردوس.
- طوسی، محمدبن‌حسن (۱۳۸۸) الأمالی، ترجمهٔ صادق حسن‌زاده، قم: اندیشهٔ هادی.
- عسگری، میرزاآقا (۱۳۸۲) هستی‌شناسی شعر، تهران: قصیده‌سرا.
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۲) دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی، ج۲، چ ۴، تهران: امیر کبیر.
- موحد، ضیاء (۱۳۸۹) دیروز و امروز شعر فارسی، تهران: هرمس.
- هاوکس، ترنس (۱۳۷۷) استعاره، مترجم: فرزانه طاهری، تهران: مرکز.



معرفی فرش‌هایی نفیس

با محتوای اشعاری در مدح امام رضا(ع)

موجود در موزهٔ فرش آستان قدس رضوی

سیدمهدی سیدقطبی*

چکیده

از قرن ششم تاکنون بسیاری از شاعران ایرانی عشق و ارادت خود به امام رضا(ع) و آرزوی زیارت مرقد مطهر آن حضرت را در قالب شعر بیان نموده‌اند. علاوه بر شاعران، قالی‌بافان از اوّلین هنرمندان صنایع دستی بودند که با بافتن قالی‌های نفیس و تقدیم آن به حرم امام رضا(ع) علاقه و عشق خویش را به آن امام همام نشان دادند.

قالی‌شعر یا شعرقالی کالای نفیسی است حاصل ترکیب احساس شاعران و هنر قالی‌بافان. این کالا علاوه بر زیبایی حیرت‌انگیز هنر قالی‌بافی، احساس، شور و اشتیاق شاعرانه را نشان می دهد.

این مقاله ضمن معرفی مختصر موزهٔ فرش آستان قدس رضوی، فرش‌هایی از این موزه را بررسی می‌کند که اشعاری در مدح امام رضا(ع) دارند.

*. کارشناس تالار مطبوعات آرشیوی سازمان کتابخانه‌ها موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی و کارشناس ارشد علم اطلاعات و دانش شناسی

mehdi.qotbi@gmail.com

مقدمه

ادبیات فارسی یکی از عالی‌ترین شکل‌های ادبیات مقدس جهان است و اشعار شاعران فارسی غالباً ملهم از آیات قرآن کریم و احادیث نبوی و روایات پیشوایان عالی‌قدر مکتب نورانی تشیع است. بزرگان دین، زبان شعر را ماندگارترین و مؤثرترین روش برای ثبت و ضبط و انتقال مفاهیم عالی دین می‌دانستند و در همین راستا مدح و منقبت شخصیت‌های معنوی در ادبیات ما پیشینه‌ای کهن دارد. در این میان، شمس‌الشموس طوس، حضرت رضا(ع) از موقعیت ویژه‌ای برخوردار است. از دیرباز بسیاری از شاعران، عشق و ارادت خود به امام رضا(ع) و آرزوی زیارت مرقد مطهر آن حضرت را با شعر بیان نموده، این احساس مذهبی را مایهٔ شعر خود قرار داده، روح و جان خویش را در قالب الفاظ و ترکیبات موزون ریخته و نثار مفخر خراسان و ملجأ و مأوای شیعیان نموده‌اند.

از قرن ششم هجری تاکنون شاعران زیادی در مدح امام رضا(ع) شعر ساخته و کتاب‌ها نوشته‌اند. حکیم سنائی غزنوی و خاقانی شروانی، شعرای قرن ششم هجری، نخستین شاعرانی هستند که از حرم خراسان نام برده و در مدح حضرت رضا(ع) شعر سروده‌اند.

امام‌رضا(ع) در حدیثی دربارهٔ شاعران اهل بیت می‌فرمایند: «هیچ مؤمنی در ستایش ما شعری نمی‌سراید مگر اینکه خدای متعال برای او در بهشت، شهری هفت‌مرتبه وسیع‌تر از دنیا می‌سازد و هر فرشتهٔ مقرب و پیامبر صاحب کتابی آن مؤمن را در آن شهر زیارت می‌کند.» (عیون اخبار الرّضا(ع)، شیخ صدوق، ج ۱، ص ۹)

علاوه بر شاعران، برخی هنرمندان صنایع دستی نیز با ساعت‌ها تلاش و به‌کارگیری هنر خود به تولید کالاهای هنری منحصربه‌فرد پرداختند و آن را عاشقانه به حرم مطهر امام رضا تقدیم کردند.

قالی‌بافان از اوّلین هنرمندان صنایع دستی بودند که با تلاش و صبر فراوان به بافتن قالی‌های نفیس پرداختند و بهترین آنها را به نشانهٔ علاقه به امام رضا(ع)، تقدیم حرم آن حضرت نمودند.

گاهی ذوق و خلاقیت شاعران با مهارت و صبوری زیاد قالی‌بافان ترکیب می‌شود و کالایی گران‌بها به نام قالی‌شعر یا شعرقالی به‌دست می‌آید. این کالا علاوه بر زیبایی هنر قالی‌بافی، تأثیرگذاری کلام شاعرانه را نشان می‌دهد.

این مقاله ضمن معرفی مختصر موزهٔ فرش آستان قدس رضوی، فرش‌هایی از این موزه را بررسی کرده که اشعاری در مدح امام رضا(ع) دارد. با بررسی به‌عمل‌آمده، اشعار موجود بر روی این فرش‌ها تا کنون در جایی ذکر نشده است.

موزهٔ فرش

اوّلین موزهٔ آستان قدس رضوی در سال ۱۳۲۴ش در مجاورت مقبرهٔ شیخ بهایی گشایش یافت که در آن علاوه بر اشیاء تاریخی، سه تخته قالی متعلق به دوره صفوی موجود بود. در سال ۱۳۵۶ش با ساخت و راه‌اندازی موزهٔ مرکزی آستان قدس رضوی، تعداد بیشتری از قالی‌های موجود به نمایش درآمدند. افزایش روز افزون نذورات و اهداء قالی به آستان قدس رضوی که موجب غنای مخازن شده بود، مسئولین را بر آن داشت تا در سال ۱۳۷۷ش اوّلین گنجینهٔ تخصصی فرش و منسوجات در محل ساختمان گنجینه قرآن ونفایس راه‌اندازی شود.

با عنایت تولیت فقید آستان قدس رضوی، حضرت آیت‌الله طبسی(ره)، در سال۱۳۸۳ احداث ساختمانی بزرگتر و مناسب‌تر برای موزهٔ تخصصی فرش در جنب موزهٔ مرکزی آغاز و در آبان ماه ۱۳۹۰، همزمان با عید سعید غدیر خم، راه‌اندازی شد.

معرفی فرش‌هایی با محتوای اشعاری دربارهٔ امام رضا(ع)

۱. قالی پرده ای محرابی ترنج‌دار

قدیمی‌ترین قالی‌های موزهٔ فرش آستان قدس رضوی که اشعاری درباره امام رضا(ع) دارد، از نوع قالی پرده‌ای است. این قالی به‌عنوان پرده در ورودی اماکن مذهبی (تکایا، حرم امامزادگان و...)، کاخ‌ها و منازل آویزان می‌شود و علاوه بر حفاظ، زینت‌بخش مکان مورد استفاده نیز است. قالی پرده‌ای به‌صورت ساده، شکاف‌دار، یک‌رو یا دو رو و از نظر طرح و اندازه به شکل‌هایی مختلف مطابق محل استفاده تولید می‌شوند.

از گذشته استفاده از قالی پرده‌ای در مبادی ورودی حرم مطهر امام رضا(ع) نیز به‌ویژه در فصول سرد به صورت گسترده رواج داشته است.

قالی پرده‌ای محرابی ترنج‌دار از نظر قدمت، نخستین قالی با محتوای اشعاری در مدح امام‌رضا(ع) است. (تصویر۱) این قالی را محمد میناکار اصفهانی بافته و محمدرضا کار اصفهانی در سال ۱۳۱۱ش وقف حرم امام رضا(ع) نموده است.

تصویر ۱: قالی پرده‌ای محرابی ترنج‌دار

دو بیت زیر به خط نستعلیق بر بالای این قالی خودنمایی می‌کند.

از دیدهٔ دل اگر رضا را بینی/ مرآتِ جمالِ کبریا را بینی

گر پردهٔ اوهام به یک سو فکنی/ اندر پسِ این پرده خدا را بینی

دو بیت شعر بالا سرودهٔ محمدحسین صغیر اصفهانی (متولد ۱۳رجب ۱۳۱۲ق/۱۲۷۳ش؛ درگذشته ۱۳۹۰ق/۱۳۵۱ش) شاعر مدیحه‌سرای ایرانی است که از سنین هشت یا نه سالگی شروع به سرودن اشعاری در مدح و مصیبت «چهارده معصوم» نمود و به همین دلیل «صغیر» تخلص کرد.

صغیر اصفهانی در بعضی از اشعار خود در حق امامان غلو می‌کند. وی در ۷۸سالگی درگذشت. آرامگاه او در محل حرم رأس‌الرّضا در فلکهٔ طوقچی اصفهان است.

۲. قالی پرده‌ای محرابی قندیلی

این قالی را محمد هنرمند کرمانی در سال ۱۳۲۷ش وقف حرم مطهر نمود. (تصویر۲) تنوع رنگ‌ها در طرح و نحوهٔ چیدمان اشعار این قالی چشم‌نواز است. اشعار بر روی اضلاع سه مستطیل قرار دارند؛ یک مستطیل نسبتاً کوچک که طول آن به اندازهٔ عرض قالی پرده‌ای و عرض آن در حدود یک‌پنجم طول قالی است. بیت «قضا ز کینه مأمون نمود باخبرم/ در این سفر نبود غیر مرگ در نظرم» بر روی طول بالایی و مصرع «نمی‌روم به سفر من که برگردم» بر روی عرض‌های این مستطیل به خط نستعلیق بافته شده است.

بقیهٔ اشعار، یعنی پنج مصرع باقی‌مانده، بر روی اضلاع دو مستطیل هم‌اندازهٔ قالی قرار دارد. طول هر کدام از این دو مستطیل حدوداً چهارپنجم طول قالی پرده‌ای و عرض آنها نصف عرض قالی است. بیت «به نیل کسی نزد جامه در عزای غریب/ به غیر خاک سیه نیست متکای غریب» بر روی طول سمت راست و بیت «کند شهید به تکلیف دانهٔ انگور/ چه من بجیر مسافر با این سفر کردم» بر روی طول سمت چپ و مصرع «مرا به کشور طوس آن تباه‌کار غیور» بر روی عرض پایین هر مستطیل به خط نستعلیق بافته شده است. به هر حال سه بیت از چهار بیت موجود بر روی این قالی دوبار تکرار شده است. با حذف موارد تکراری و نظم محتوایی، اشعار این قالی چنین است:

(۱) قضا ز کینهٔ مأمون نمود باخبرم/ در این سفر نبود غیر مرگ در نظرم

(۲) نمی‌روم به سفر من که باز برگردم/ چه من بجبر مسافر با این سفر کردم

(۳) کند شهید به تکلیف دانهٔ انگور/ مرا به کشور طوس آن تباه‌کار غیور

(۴) به نیل کسی نزد جامه در عزای غریب/ به غیر خاک سیه نیست متکای غریب

بیت اوّل از زبان امام رضا(ع) اشاره به شهادت آن حضرت به علت دشمنی و کینهٔ مأمون، خلیفهٔ ستمکار عباسی در سفر اجباری از مکه به مرو دارد و اینکه امام

تصویر۲: قالی پرده‌ای محرابی قندیلی

رضا(ع) با علم به شهادت قطعی به این مسافرت رفتند.

بیت دوم از زبان امام رضا(ع) اشارهٔ مستقیم به سفر بدون بازگشت امام رضا(ع) از مکه به مرو دارد و تأکید می‌شود که مأمون عباسی با آوردن اجباری امام به مقرّ حکومتی خویش قصد دارد مقام علمی و دینی امام را کنترل کند تا از جانب امام و شعیان ایشان خطری متوجه او نگردد.

بیت سوم از زبان امام رضا(ع) به شهادت آن حضرت با فرمان مأمون عباسی و خوراندن دانه‌های زهرآگین انگور در قریهٔ طوس(ایران) اشاره دارد.

بیت چهارم اشاره به شهادت امام رضا(ع) در مکانی غریب و دور از وطن دارد و با وجود اینکه مشهد و مدفن آن حضرت در مکانی غریب و دورافتاده است اما به‌زودی افراد زیادی برای زیارت مشهد آن حضرت خواهند آمد و ضمن عزاداری به جایگاه و مقام والای ایشان آگاهی می‌یابند.

تصویر۳

۳. قالی لچک ترنج برای پوشش ضریح مطهر

قالی زیبای لچک ترنج برای پوشش ضریح مطهر امام رضا(ع) توسط «ریحان» و در سال ۱۳۵۱ش بافته شده است. (تصویر۳) امان‌الله رهبر، اهداکنندهٔ این فرش به آستان قدس رضوی است. طرح و نقشهٔ قالی لچک ترنج متشکل از گل‌های ختایی و شاه‌عباسی با قوس‌های حلزونی به‌صورت هماهنگ در زمینه‌ای سبز است.

در حاشیهٔ پایین قالی بیت «ای‌حریم قدس تو رشک گلستان جنان/ ای در بگشوده‌ات مشکل‌گشای انس و جان»، در حاشیهٔ‌چپ بیت «صدتبارک بر چنین خاک عبیرافشان که هست/ هم مطاف خاکیان هم مسکن افلاکیان»، در حاشیهٔ بالا بیت «آشنای درگه یزدان غریب خاک طوس/ مرشد جبرئیل دم مولای فردوس آستان» و در حاشیهٔ راست بیت «آفتاب لم‌یزل آئینه لطف ازل/ بوالحسن سلطان دین شاه ملائک پاسبان» همگی به خط نستعلیق بافته شده است.

در میان اشعار بالا درون کتیبه‌های کوچکتر عبارات «وقف سرپوش»، «ضریح حضرت رضا»، «علیه‌السّلام»، «توسط»، «رهبر»، «شهر رضایی»، «اصفهان»، «امان‌الله» بافته شده است.

بیت «ای‌حریم قدس تو رشک گلستان جنان/ ای در بگشوده‌ات مشکل‌گشای انس و جان»، اشاره به مقام والای حرم مطهر امام رضا(ع) میان شیعیان و سایر افراد خداجویی دارد که برای حل مشکلات کوچک و بزرگ خود به آن حریم معنوی و قدسی رجوع می‌نمایند و امام به آنها کمک می‌کند.

بیت «صدتبارک بر چنین خاک عبیرافشان که هست/ هم مطاف خاکیان هم مسکن افلاکیان»، اشاره به جایگاه حرم مطهر نزد ملائک مقرب درگاه الهی و بندگان خاص و شایسته خداوند دارد که در همهٔ لحظات روزگار در آن مکان قدسی حاضرند و از انوار الهی فیض می‌برند.

بیت «آشنای درگه یزدان طوس خاک‌غریب/ جبرئیل مرشد فردوس دم مولایی آستان» اشاره به حضور مداوم جبرئیل، فرشتهٔ مقرب درگاه خداوند در حرم مطهر امام رضا(ع) دارد و اینکه غربت این مکان نه تنها باعث فراموشی این امام همام نزد شیعیان نخواهد شد بلکه همواره مقام این حرم قدسی نزد جهانیان روزافزون خواهد گردید.

بیت «آفتاب لم‌یزل آئینهٔ لطف ازل/ بوالحسن سلطان دین شاه ملائک پاسبان» اشاره به لطف و عنایت خاص خداوندی به حرم مطهر رضوی از ازل تا ابد دارد و اینکه تا همیشهٔ تاریخ این بقعهٔ منور، مشعشع و برقرار خواهد بود.

۴. قالی هفت‌شهرعشق

قالی هفت‌شهرعشق، نفیس‌ترین قالی مجموعه فرش‌های آستان قدس رضوی است. (تصویر۴) این قالی در سال ۱۳۵۳ش در ابعاد ۴۶۰×۳۷۰سانتی‌متر بافته شده و مزین به تصویر اماکن مذهبی هفت شهر مکه، مدینه، کربلا، نجف، مشهد، کاظمین و سامراست. همچنین تصاویری از بناها و اماکن مذهبی دیگر همچون مسجد امام اصفهان و مقبرهٔ شاعرانی چون سعدی و فردوسی در آن بافته شده است. این قالی را استاد محمود فرشچیان طراحی نموده و حاج مهدی صفدرزاده حقیقی بافته و اهدا کرده است. در میان تمام قالی‌های موجود در موزهٔ آستان قدس رضوی، این قالی از نظر حجم محتوای شعری دربارهٔ امام رضا(ع) در مقام نخست قرار دارد. در حاشیهٔ پایین قالی هفت‌شهر عشق (کادر مشکی)، ۹ بیت شعر در مدح امام رضا(ع) در ۹ شمسه به خط نستعلیق شکسته به شرح زیر بافته شده است:

اشعار در وصف امام رضا (ع)

با نام جانفزای شهنشاه ارض طوس
هر صبح‌دم زنند ملائک به عرش کوس
هر بامداد گنبد شمس شموس را
ذرات آفتاب ز جان می‌زنند بوس
زرینه گنبدی که نظیرش نبود و نیست
در زیر گنبد این چرخ آبنوس
اول نهد به خاک رضا سر، شه سپهر
وآنگه کند به تخت طلایی خود جلوس
در[سال هزار و سیصد و پنجاه و سه]
این فرش از اصفهان شده تقدیم شاه طوس
هرکس زیارت شه طوسش نشد نصیب
یک عمر جای دارد، اگر می‌خورد فسوس
قبر امام هشتم سلطان دین رضا
حافظ چه خوش سرود: «از جان و دل ببوس»
شاها تویی که هیچ نرفتند ناامید
از درگهت مسیحی و بودایی و مجوس
جز درس مهر احمد و آلش طلائیا
دیگر مرا ز بر نبود درسی از دروس

در خارج از نقشهٔ قالی(کادر سبز)، در پایین آن حد فاصل نوار مشکی و قرمز رنگ، ۱۲ بیت شعر در مدح

امام‌رضا(ع) و نیز معرفی دست اندکاران بافت قالی به خط نستعلیق به شرح زیر بافته شده است:

این فرش ز آستانهٔ سلطان دین بود
شاهنشهی که پایهٔ عرش برین بود
شاهی که هست قبلهٔ هشتم، به ارض طوس
شاهی که حکمران سما و زمین بود
مرحوم حاج «مهدی استاد»، کرده وقف
تا فرش آستان امام مبین بود
فرزند او که «زاده صفدر، یدالله» است
دارد لقب «حقیقی»، مردی امین بود
تقدیم آستان رضا کرد، از خلوص
این فرش را که بوسه‌گه زائرین بود
«محمود»، آنکه «فرشچیان» است شهرتش
کرده است رهبری، که بر او آفرین بود
طرحش بود ز «جعفر» نقاش «رشتیان»
استاد کاملی که چو نقاش چین بود
«بالامجان» که بافته این فرش را زنی است
که انگشتری عفت و دین را نگین بود
چو «شادمان مویدی»، از پنج ظریف
بر نقش این بدیع هنر، نقطه چین بود
«انصاری حبیب»، کشیده است چله‌اش
در پود و تار آن همه حبل‌المتین بود
این فرش شد به پای ز اصرار «دائمی
اصغر» که حج اکبر او این چنین بود
تاریخ آن سرود «طلائی» به مصراعی
این فرش ز آستان سلطان دین بود

تصویر۴، قالی هفت شهر عشق

۵. فرش صیرفیان

این فرش را محمد صیرفیان با شعری از بانو حکمت حکمی در سال ۱۳۷۷ش طراحی و تولید و سپس وقف حرم رضوی کرده است. (تصویر۵) ویژگی بارز این فرش، تأکید طراح بر جنبهٔ شعری موجود بر فرش و استفاده از همهٔ امکانات هنر قالی‌بافی برای تأثیرگذاری شعر بر بیننده است.

اشعار این فرش به شرح زیر است:

پروانه‌وار گرد ضریح تو پر زنم
اشکم چو شمع ریزد و جان شرر زنم
ای هشتمین امام به حق، یار شیعیان
از شوق دیدن تو، به کوه و کمر زنم
سبط پیمبری تو و فرزند حیدری
در مدح دودمان تو بانگ سحر زنم
شاهان تاجدار، گدایان درگهت
وامانده من به فر سپاهت ضرر زنم
از راه لطف، در بگشودی به روی من
اینک سزد که طعنه به شمس و قمر زنم
جن و ملک به درگه و بار تو خادم‌اند
من، ناتوان چگونه توانم که در زنم
با زهر کین، چو گشت امام رضا شهید
در ماتمش به شیون و زاری به سر زنم
شکر و سپاس حق که به یاد رضا دمی
در سوگ او نشسته و فریاد برزنم
شاید قبول درگهش افتد سلام من
شیطان نموده دور، چو رمی جمر زنم
از بهر غربتش که غریب است این چنین
از دیده خون فشانده و سر بر حجر زنم
گردی شفیع من، تو اگر روز رستخیز
حاشا که دم ز سختی نار سقر زنم
از «حکمت» خداست که گشته نصیب من
بر این بهشت و روضهٔ رضوان نظر زنم

تصویر۵، فرش صیرفیان

تصویر۶: قالی درگه ضامن آهو

۶. قالی درگه ضامن‌آهو

قالی نفیس درگه ضامن‌آهو را اعظم دهاقانی در ابعاد ۱۴۰ ×۲۱۰سانتی‌متر به سال ۱۳۸۶ خورشیدی بافته است. (تصویر۶) نصرالله صفدرزاده حقیقی این فرش را طراحی و در اواخر بهمن ۱۳۸۷به آستان قدس اهدا نموده است. در بالای این قالی، در دو سطر، دو بیت شعر از صغیر اصفهانی به خط نستعلیق در مدح و منقبت امام رضا(ع) به شرح زیر بافته شده است:

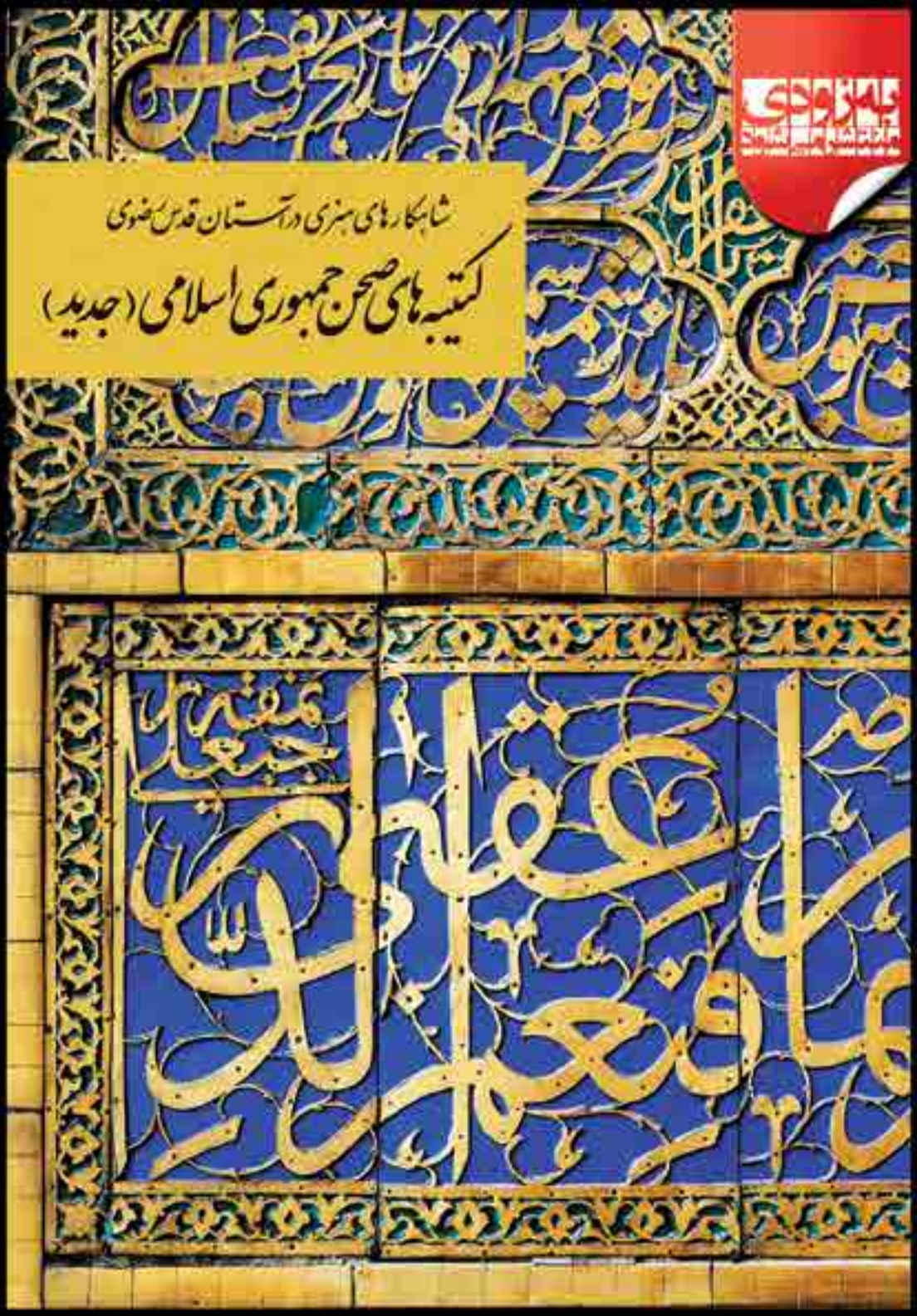
قدم به صدق و ارادت در این مکان بگذار
که خفته است خدا را در این حرم ناموس
شهنشهی که نوازد ز لطف آهو را
کجا ز درگه لطفش کسی رود مأیوس

سخن پایانی

مدح و ستایش امام رضا(ع) نه تنها از زبان شاعران شیعه و سنی در ادبیّات متعالی ایرانیان متجلی است، بلکه محبان آن امام همام به انحاء مختلف سعی نموده‌اند تا با به‌کارگیری هنر و همت خویش در خلق آثار هنری و نفیس، علاقه و ارادت خالصانهٔ خود را نشان دهند. در این میان قالی‌بافان با توجه به جلوه‌نمایی قالی در فرهنگ ایران و جهان و اشعار رضوی شاعران این مرز و بوم، به خلق قالی‌شعر یا شعرقالی پرداختند که هدف اصلی از تولید این قالی‌ها صرفاً توجه به جایگاه قدسی و معنوی امام رضا(ع) و حرم مطهر آن حضرت است.

منابع

- حبیبی، عزیزالله(۱۳۵۱) یادبودنامه در فقدان استاد محمد حسین صغیراصفهانی/اثر شعرای معاصر اصفهان.- اصفهان
- شیخ صدوق(۱۳۹۱) عیون اخبار الرضا، مترجم: احمد بانپور، مهدی مافی‌نژاد، مشهد: راز توکل
- یاوری حسین و دیگران (۱۳۹۴) بررسی فرش‌های دوره صفویه و قاجاریه (در موزهٔ آستان قدس رضوی)، تهران: سایه‌بان هنر
- صمدی، حبیب‌الله راهنمای موزه آستان قدس رضوی، مشهد: آستان قدس رضوی


شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی
کتیبه‌های صحن جمهوری اسلامی (جدید)