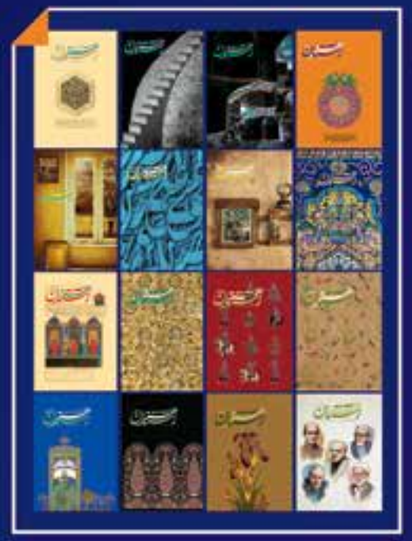
آستان قدس رضوی
آستان هنر
شماره ۳۰ / بهار ۱۳۹۶ / ۱۰۰۰۰ تومان

بسم الله الرحمن الرحیم

فراخوان دریافت مقالات علمی پژوهشی

آستان هنر

آستان قدس رضوی



هنرمند گرامی، پژوهشگر فرهیخته

نشریهٔ «آستان هنر» (هنرنامهٔ موسسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی) پس از انتشار ۱۹شماره تا ابتدای سال ۱۳۹۶، با موضوع هنرهای به‌کار رفته در حرم مطهر رضوی؛ بررسی هنری، تاریخی و محتوایی اشیاء موزه‌ای آستان قدس رضوی؛ اسناد، کتب نفیس تاریخی، هنرمندان آستان قدس رضوی و...، همچون شمارگان قبل به معرفی و بازشناسی گنجینهٔ هنری آستان قدس رضوی می‌پردازد.

همچنین در سال ۱۳۹۶ و در راستای همکاری فی‌مابین عتبات مقدسه، بخش جدیدی از نشریه به بررسی، معرفی و بازشناسی هنرهای موجود در دیگر بقاع متبرک امامان(ع) و امامزادگان(ع) در سراسر ایران و جهان اسلام و گنجینه‌های هنری وابسته به آستان مبارک ایشان اختصاص خواهد یافت.

از این‌رو پژوهشگران محترم می‌توانند علاوه بر ارائهٔ مقالات با رویکرد هنرهای به کار رفته در حرم مطهر رضوی، سرفصل‌های ذیل را در تدوین مقالات ارسالی برای شماره‌های پیش‌روی نشریهٔ «آستان هنر» لحاظ نمایند:

- حرم حضرت معصومه(س) و آستانهٔ مبارک ایشان در قم؛
- حرم حضرت احمدبن‌موسی(ع) (شاهچراغ) در شیراز؛
- حرم حسین‌بن‌موسی‌الکاظم(ع) در طبس؛
- حرم حضرت عبدالعظیم حسنی(ع) در شهر ری؛
- مقابر امامزاده‌ها و شخصیت‌های مذهبی در ایران، همچون خواجه‌ربیع، خواجه اباصلت، امامزاده محمد محروق و...؛
- قدمگاه‌های مبارک امام‌رضا(ع) موجود در مسیر حرکت ایشان از مدینه تا مرو همچون نیشابور، یزد و...؛
- حرم ائمهٔ معصومین(ع) و بقاع متبرکه در دیگر کشورهای اسلامی.

شایان ذکر است پس از ارزیابی و تأیید شورای پژوهشی نشریه و چاپ مقالات ارائه‌شده، حق‌التألیف برابر با تعرفهٔ مصوب شورای سیاست‌گذاری نشریهٔ آستان هنر به مؤلفین محترم تعلق خواهد گرفت.

برای دریافت فایل پی‌دی‌اف «هنرهای موجود در حرم مطهر و گنجینه آستان قدس رضوی» و «شیوه‌نامهٔ نگارش مقالات علمی‌پژوهشی در نشریهٔ آستان هنر» به کانال تلگرام آستان هنر به آدرس @astanehonar و جهت مشاهدهٔ فایل کامل شماره‌های پیشین نشریهٔ آستان هنر به سایت مؤسسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی به آدرس www.aqart.ir مراجعه فرمایید.

ارتباط با ادمین کانال: @astanehonar8

ایمیل: astanehonar8@gmail.com

فصلنامهٔ آستان هنر/ هنرنامهٔ آستان قدس رضوی/
شمارهٔ ۲۰/ بهار ۱۳۹۶
کاری از «گروه هنر پژوهی رضوان» وابسته به
مؤسّسهٔ آفرینش های هنری آستان قدس رضوی

مدیر مسئول: علی ثابت نیا
سردبیر: شادی غفوریان

ناظر محتوایی: مهدی سیم‌ریز
مشاوران علمی: علی اصغر ناصری مهر، مهدی صحراگرد
ویراستار: لیلا بحری
طرّاحی لوگو: مسعود نجابتی
صفحه آرایی و گرافیک: مرجان جلالی (رضوان گرافیک)
امورفنی و ناظرچاپ: نسرین جلیلیان
لیتوگرافی و چاپ: مؤسّسهٔ چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی

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

■ **سرآغاز**
مهدی سیم‌ریز/ ۵
■ **تأملی بر ویژگی‌های هنری خطِ قرآن بایسنغری**
محسن عبادی / ۶
■ **کاشی‌کتیبه‌های زرین‌فام حرم مطهر رضوی از منظر مبانی اعتقادی و اجتماعی**
رباب فغفوری/ ۲۵
■ **معرفی و شرح قصیده‌ای نویافته در منقبت حضرت‌علی‌بن‌موسی‌الرّضا(ع) از محمدولی بیگدلی، مشهور به مسرور**
سیدهادی میرآقایی/ ۳۸
■ **دعای صباح به کتابت ام‌سلمهٔ قاجار**
هدی رضایی / ۴۷
■ **بافت شهری اطراف حرم مطهر رضوی به روایت تصویر**
مهدی حسامی / ۵۴
نخستین تصاویر زائران پیادهٔ حرم مطهر امام‌رضا(ع) در مطبوعات
سیدمهدی سیدقطبی / ۶۶
ملاحسین‌صحاف‌باشی
جوادفتحایی / 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
کانـال تلگـرام:
http://t.me/astanhonar
ID: @astanhonar8

پارچه رودوزی شده، موزه آستان قدس رضوی.

سرآغاز...

مهدی سیم ریز

از دیرباز اصطلاح «هنر داشتن» در ادبیات عامیانه فارسی، برای اشاره به توانمندی کسب و کار به ویژه در میان قشر جوان به کار رفته و این معنا همواره با فعالیت اقتصادی و کسب روزی عجین بوده است. شاید بتوان با نگاهی شاعرانه علّت این اطلاق را مأنوس بودن تمام زوایای زندگی ایرانیان با روح هنر و زیبایی دانست؛ آنجا که هر حرفه و شغل آمیخته با شاخه‌ای از هنر بود و هر صاحب کار و صنعتی، محصول فعالیت خود را هنرمندانه در پیش چشم مخاطب قرار می‌داد.

هر آنچه از نیاکان و پیشینیان در دوره‌ها و اعصار مختلف ایران به جای مانده، چه در معماری و شهرسازی، چه در کتابت و کتاب‌آرائی، چه در صنایع و حِرف مختلف، همه مزیّن به گونه‌ای از هنر بی‌مثال ایرانی است و نشانی از روح زیبایی‌شناس ایرانیان را بر پیشانی دارد.

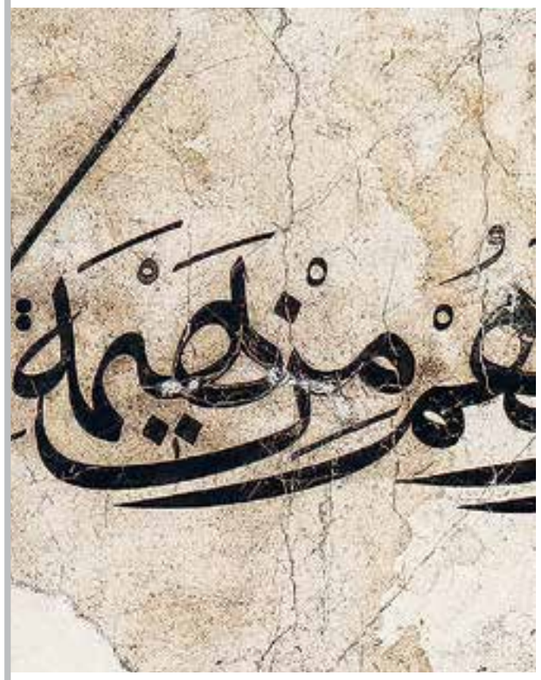
ورود اسلام به ایران و الحاق تعالیم انسان‌ساز آخرین فرستاده خداوند به ذات کمال‌جو و تعالی‌طلب ایرانیان، دروٰنمایه گرانسنگ مردمان این دیار را روحی دوباره بخشیده، هنر که مؤثرترین ابزار در بیان احساسات و عواطف و اعتقادات هر قوم و ملیتی است، کارکردی ده‌چندان یافت. معماری و صنعت تجلّی‌گاه ذوق و قریحه سرشار از هنرشان گردید و این گوهر گرانقدر بیش از پیش دستمایه عرض اندام ایرانیان مسلمان شد. وجود کارگاه‌های مختلف هنری در ادوار گذشته، در شهرهای بزرگی چون اصفهان، شیراز، مشهد و ... گواهی گویا بر این مدعّاست.

بدون شک بازیابی مجددّ جایگاه هنر در زندگی و معاش اقتصادی و اجتماعی امروز ایران بزرگ، سرفصل زایش و رویش مشاغل متعددّی خواهد بود که به دنبال خود اشتغال هزاران هزار جوان هنرمند ایرانی را به ارمغان خواهد آورد.

امید است سال جاری که به فرمودهٔ مقام معظم رهبری«مدظله‌العالی» به شعار «اقتصاد مقاومتی، اشتغال و تولید» مزین گردیده، فصل رویش مجددّی برای تحقّق این اتفاق مبارک باشد.

تأملی بر ویژگی‌های هنری خطِ قرآن بایسنغری

محسن عبادی*



مقدّمه

یکی از اقلام معروف خوشنویسی ایران، قلم محقـق است که ویژگی‌هایی چون استواری، وضوح و صلابت دارد. در این قلم از یک سو حروفِ فشرده در محدودهٔ اطراف خط کرسی و «الف» و «لام»های بـلند، صورتی استوار می‌سازد و از سوی دیگر ضرباهنگ مورب و موازی حروف مرسل و دوایر، خط را متحرك و پویا می‌کند. از دیگر ویژگی‌های قلم محقق وضوح و روشنی آن است؛ ویژگی‌ای که گویا علت نام‌گذاری‌اش نیز بوده است. قلم محقق علاوه بر ویژگی‌های ذاتی شکل حروفش بسته به سبک خطاطان بزرگی چون یاقـوت مستعصمی، ارغـون کاملی، احمدابن‌سـهروردی، اسـدالله کرمانی، عبدالله طباخ، احمد قره‌حصاری، علاءالدین تبریزی و علی‌رضا عباسی زیبایی و گیرایی متفاوتی دارد.

یکی از آثار شاخص کتابت شده به این قلم، قرآن معروف به بایسنغری است که تک برگ‌ها و رقعه‌های پراکنده آن در برخی از مجموعه‌های مهم جهان گسترده است. در این نوشتار فارغ از اینکه کاتب واقعی این اثر چه کسی است صفات و ویژگی‌های منحصر به فرد کتابت آن بررسی خواهد شد. جهت ارزیابی بهتر و سهولت در بیان، خط این قرآن از سه جنبهٔ شکل حروف (مفردات)، ترکیب‌بندی و ارتباط مفاهیم و ترکیب ارزیابی می‌شود.

* خوشنویس
msnebadi@yahoo.com

الف. فرم حروف

در کتابت قرآن بایسنغری گاه شیوه‌هایی بدیع از مفردات و ترکیباتی از حروف به کار رفته که صرفاً به فراخور موقعیتِ کلمات متوالی و ترکیب سطر پدید آمده و منحصر به این اثر است. برای نمونه اندازه و شیبِ سرکش کاف در واژهٔ «کتاب» و شیب نامتعارف و زیاد اتصال «ف» به «ی» در «فی» در تصویر ۱ به ظاهر خلاف قاعده است؛ ولی در حقیقت اگر امتداد اشکال رسم شده در تصویر را دنبال کنیم علت شکل خاص این حروف را درمی‌یابیم. (تصویر۱).

در این مورد کاتب با دو خط موازیِ رو به بالا دو مسیر برای صعود حرکت چشم به انتهای سطر پدید آورده که مسیر اوّل از «ك» در «کریم»، «ك» و «الف» در «کتاب» می‌گذرد و مسیر دوم از چشم «میم» در «کریم»، اتصال «ف» به «ی» و نهایتاً از بدنهٔ «ك» در «کتاب» عبور می‌کند.

در تصویر «۲-۱» شیبِ کاسـه «ل» در «کل» ظاهراً خلاف قاعده است و ماننـد کاسهٔ حروف« ق» و «ی» و «س»، در همان محدوده، به قدر کافی گود نیست زیرا کاتب قصد داشته بین «ج» در «لتجزی» تا کاسهٔ «س»، در «نفس»، مسیری ممتد برقرار کند.

شیب و گودی غیر عادی کاسهٔ «ی» در تصویر «۲-۲» نیز با توجه به مسیر مورب نقطه‌های «ق» تا کاسهٔ «ی»، کتابت شده است.

واژهٔ «مما» در تصویر «۳-۱» می‌توانست مانند تصویر «۳-۲»، که در همین قرآن وجود دارد، کتابت شود چرا که در این صورت کـاتب مجبور نبود حرف آخر سطر را به صورت کشیده کتابت کند؛ اما مجاورتش با «لکم» و نوع خاص شکل حروف و اتصـالات بین آنها موجب شـده تجمع چشـم سه «میم» متـوالی در سه ضلع یك مثلث متساوی‌الاضلاع، ترکیبی زیبا بسازد.

نکته شایان توجه دیگرِ تصویر «۳-۲» در این است که فرم خاص «مـ» در کلمه «مما» مربوط به سبک شخصی کاتب است. در اینجا در یک محدوده، سه بخش از حروف با حداکثر ضخامت (شش دانگ قلم) کتابت شده و تقاطعی شطرنجی به‌وجود آورده است.

همچنین حرکت اول «دِ» متصل، در قلم محقق، متمایل به چپ است (تصویر ۴-۱) اما در تصویر «۴-۳» که کاملاً در مجاورت «۴-۲» است و نیز در تصـویر «۴-۴» این حرکت به حالت عمود نزدیك‌تر است به این علت که این حرف در این مواضع در مجاورت «الف» قرار دارد و لازم است جهت هماهنگی بصری زوایای حروف مجاور متناسب باشد. بدون شک استفاده از نقطه‌های دوتایی که به صورت عمودی قرار گرفته اند، در تصویر «۴-۱» و «۴-۴» نیز به همین علت بوده است.

شکل دوایر معکوس «ح» و «ع» هم در این قرآن، ویژه است. معمولاً در سایر سبك‌های محقق‌نویسی، از دوایر معکوس قلم ثلث استفاده می‌شود. اما در این اثر ترکیبی از ثلث و نسـخ به کار رفته است. این شکل نه تنها با ساختار سایر حروف محقق هماهنگ است، که انحنایِ نرمِ قلمِ نسخ را نیز دارد. (تصاویر ۵-۱ تا ۵-۴)

البته در برخی اتصالات گاه از نسخِ خالص یا ثلثِ خالص استفاده شده است. مثلاً در اتصال حروفی مثل «ب» و «ت» و «ی» به حرف «ج» اتصالات از نوع قلم نسخ است (تصویر ۶-۱ تا ۶-۴) و در کتابت حرف دِال متصل گاه از شکل قلمِ ثلث خالص استفاده شده است (تصویر ۷-۱ تا۷-۳). همچنین گاه برای اتصال «ر» اصول قلم ثلث به کار رفته است (تصویر ۸-۱ تا ۸-۳).

در کتابت این اثر شکل تشدید نیز بر اساس شرایط و موقعیت این علامت با دندانه‌های بلند کتابت شده تا با قامتِ بلند حروفِ قلم محقق متناسب باشد. (تصویر ۹-۱ تا ۹-۴)

اتصال حرف «خ» به «ل» در کلمه‌ای مثل «خلق»، در قلم محقق مانند تصویر ۱۰-۱ تا ۱۰-۳ است اما همان طور که در تصویر ۱۰-۴ مشخص است در این اثر بر خلاف قاعدهٔ مرسوم شیب «خ» زیاد است زیرا آخر سطر باید رو به بالا هدایت شود. از این رو کاتب با این کار «خ» را در امتداد نقطه‌های «ق» قرار داده و در انتهای سطر مسیری مورب و رو به بالا پدید آورده است.

در اصول قلم محقق اتصال بین حروف «ی»، «م» و «ـه» به شیوهٔ ثلث، معمول نیست (تصویر ۱۱) اما به نظر می‌رسد کاتب به این روش خواسته واژه‌های «بهیمه» و «الانعام»، را در انتهای سطر جا دهد.

با این حال کاتب در طرز کتابت مفردات محقق پای‌بند قواعد عصر خویش است. از جمله در ارسال حروف افقی نظیر «ب»، «ت»، «ث»، «ك»، «ل» و «ف» در انتهای سطر، کاملاً پیرو سبك یاقوت مستعصمی است که در آثار شاگردش، احمدابن‌سهرودی، نیز وجود دارد. (تصاویر ۱۲)

نمونه‌های دیگر حروف قلم ثلث در این قرآن حرف «ح» اول است. (تصویر ۱۳-۱ تا۱۳-۴) در حالی که طبق اصول محقق باید به صورتی دیگر باشد (تصویر ۱۳-۵ تا ۱۳-۸). البته گاه کاتب تمام حروف یك واژه را طبق اصول ثلث کتابت کرده است. (تصویر ۱۴)

از دیگر ویژگی‌های مفردات خط این اثر دندانهٔ بعد از «ح» و قبل از «ی» است که بر خلاف شیوهٔ رایج محقق‌نویسی آن عصر این دندانه، در امتداد اتصال حرف «یـ» به حرف «ح» قرار گرفته است. (تصویر ۱۵)

همچنین در کتابت «ق» وسط، کاتب بر خلاف قاعده قلهٔ «ق» وسط را گرد و مدوّر کتابت کرده است. (تصویر ۱۶-۱ تا ۱۶-۵)

فرم خاص اتصال «م» به حرف بعد، خصوصاً حروف بالارونده، در پایان سطرها شایان توجه است زیرا با این روش از نشست و نزول انتهای سطر که در اثر ترکیب خاص این حروف پدید می‌آید جلوگیری شده است. در واقع طبق قواعد قلم محقق اتصال «م» به حرف بعد باید طبق تصویر «۱۷-۱» باشد اما در نمونه‌های دیگر (تصویر ۱۷-۲تا ۱۷-۵) می‌توان دید که این اتصال در نقطهٔ متفاوتی از «م» پدید آمده است.

طرهٔ «الف» متناسب با ساختار بلند «الف» با زاویه‌ای بسته و با حالتی نوک تیز کتابت شده است. (تصویر۱۸) چگونگی اتصال «الف»های بالارونده به حرف «ع» بعدی نیز نوآوری دیگری از کاتب این اثر است. (تصویر۱۹)

همچنین طراحی «و» با گردن بلند و برشی نرم در اتصالِ سر به دم خاص این اثر است. (تصاویر ۲۰)

نقطه‌های کوچك حروف برای فضاهای خاص از نکات قابل توجه دیگر در این اثر است. از جمله در تصویر «۲۱-۱» به جای استفاده از دو نقطهٔ مستطیل در زیر کلمه، از دو نقطهٔ گرد، که جای کمتری اشغال می‌کند، در فضای بین «الف» و «ی» استفاده شده تا ضرباهنگ عمودی این واژه قوت یابد. همچنین در تصاویر ۲۱-۲ و ۲۱-۳ نقطه‌های گرد کوچك که بین دو حرکت «ر» و «ل» قرار دارند فضای متناسبی بین دو حرف ایجاد شده است.

گاهی جهت حفظ فضای منفی بین دو حرکت موازی قلم و نمایش زیبایی این توازی نقطه‌ها آن قدر کوچك‌اند که در نظر نخست به چشم نمی‌آیند. (تصاویر ۲۲):

کاتب گاهی نیز جهت برقراری ارتباط بصری بین حروف افقی پیاپی نقطه‌هایی درشت شش‌دانگ را بدون رعایت املای صحیح کلمه افزوده است. مثلاً در کلمه «مسلمون» «س» نقطه زیر دارد. (تصویر ۲۲-۵)

در این اثر اعراب هم با محاسبات هندسی و رعایت تساوی و توازی موزون کتابت شده است. مثلاً شیب فتحهٔ بلند عموماً موازی فتحه‌های کوتاه باید باشد، مانند تصویر «۲۲-۶» که در آن یك فتحه بلند شیبی برابر دو فتحهٔ کوتاه مجاورش دارد. اما در شکل «۲۲-۷» فتحهٔ بلند با فتحهٔ کوتاه موازی نیست. زیرا برای کاتب توازی فتحهٔ بلند و قسمت کشیده «علینـــا» مهم‌تر بوده است.

تغییر اندك در شیب حروف مجاور هم اقدامی است در جهت وحدت بصری حروف متوالی که نمونه‌ای از آن را در کنار هم نهادن چهار حرف متوالی در تصویر ۲۳ می‌توان دید.

نمونه‌ای دیگر واژهٔ «یضحکون» در آخر سورهٔ «مطففین» است. در ظاهر هر دو کلمه مانند هم کتابت شده‌اند اما در حقیقت این طور نیست. در «یضحکون» اول، امتداد حرکت سر «ح» با امتدادِ بالای کافِ کشیده در توالی است اما در دومی امتداد حرکت سر «ح» با امتداد قسمت پایین کافِ کشیده هماهنگ شده است. در مورد نخست که خلاف قواعد است به جای پای بندی به اصول قلم محقق، کاتب کوشیده است مسیر بالارونده انتهای سطر را با فضا هماهنگ کند.

این موارد و موارد بسیار دیگر نشان می‌دهد کاتب برای حفظ مسیر حرکت بالا روندهٔ چشم در انتهای سطور، از قواعد عدول کرده است.

نکتهٔ آخر در بخش مفردات، ارسال رو به بالای انتهایِ دوایر آخرِ سطر است. کاتب برای هماهنگی و ترکیب بهتر پایان سطر ناچار شده است دوایر را به صورتی که در تصاویر ۲۵ آمده کتابت کند. اگرچه این شکل نیز به تمامی، مشکل انتهای سطور را رفع نکرده اما از شکل اصولی قلم محقق بهتر است زیرا در این صورت این دوایر با شمرهٔ کوتاه و کاسهٔ تخت کتابت می‌شد و صورت ناخوشایندتری می‌یافت.

ب) ترکیب

علاوه بر ابداعاتی که کاتب در کتابت حروف مفرد و ترکیباتی از حروف متوالی به خرج داده است با انتخاب مکان مناسب حروف، ترکیباتی استوار آفریده است. صفحهٔ ۱۶ قرآن بایسنغری نمونه ای از انتخاب مناسب شکل خاصی از یک حرف در جهت ایجاد ترکیبی استوار است. در این صفحه ضرباهنگ (ریتم) عمودی با استفاده از «الف»های مکرر متن پدید آمده که همراه با ارسال‌های مورب و موازی ترکیبی متحرک پدید آورده است. تعدد حرکت‌های مورب و عمودی با استفاده از حروف کشیده بایستی تلطیف شود. در اینجا خطاط با استفاده از یازده کافِ کشیده توانسته فضا را متعادل کند.

کاتب جهت ایجاد صعودِ انتهایِ سطور، که از ضرورت‌های ترکیبی استوار است، ابداعاتی ویژه به خرج داده است. از جمله در تصویر ۲۶-۱ مسیری فرضی از چشم «هـ» در «لها» آغاز شده و تا چشم «هـ» در «اخبارها» ادامه یافته است. در ۲۶-۲ نیز «الف»ها در ادامهٔ هم، مسیری تدریجی به سمت بالا طی کرده‌اند.

در تصویر ۲۷ حرکتی صعودی با استفاده از نقطه‌های «ی» در «عبادی» تا نقطه‌های «ن» و «ت» در «جنتی» پدید آمده است.

در شکل ۲۸ لکه‌های رطوبت بر کاغذ، بصورت تصادفی نشان دهندهٔ مسیر صعود انتهای سطر است.

تصویر ۲۹ نمونه‌ای از استفادهٔ درست از نقطه‌ها برای ایجاد حرکت صعودی انتهای سطر است. در این سطر تکمیل مسیر فرضی صعود رو به بالا با نقطه‌ها ایجاد شده است.

تصویر ۳۰ نمونهٔ مناسبی برای نشان دادن حروف و اتصالات محصور بین دو خط موازی رو به بالا است.

در تصویر ۳۱ بر خلاف موارد پیشین این صعود با بالا نهادن کلمهٔ آخر پدید آمده اما همین مورد نیز با توجه به شکل دو واژهٔ پیشین و انقباض و انبساط فضاهای مثبت و منفی ترکیبی دیدنی و استوار ساخته است.

تصویر ۳۲ نمونه‌ای دیگر از استفادهٔ بجا از نقطه‌ها برای پدید آوردن حالت صعودی انتهای سطر است.

تصویر ۳۳ ترکیب و انتخاب مناسب حروف کشیده و نیم‌کشیده، کتابت دوایری هم‌طراز، «الف» هایی مورب در محدودهٔ مجاور هم با فواصل متناسب توالی کم نظیری در سطر پدید آورده است که از تسلط کاتب بر قابلیت‌های بصری حروف خبر می‌دهد.

در تصویر ۳۴ از نقطه‌ها جهت ایجاد سواد (سیاهی) کامل در برابر بیاض کامل (فضای سفید) استفاده شده است که نمونه‌ای دیدنی از اجرای قاعدهٔ سواد وبیاض در قلم محقق است.

گاه کاتب در چارچوب قواعد قلم محقق سنت‌شکنی کرده و به جای استفاده از اشکال رایج، ترکیباتی تازه پدید آورده است. برای نمونه در حالی‌که در آغاز یکی از سطور بهتر بود از اتصال مرسوم «ل» به «الف» استفاده شود (تصویر ۳۵)، از نوع دوم اتصال استفاده شده است. (تصویر ۳۶-۱ و ۳۶-۲)

در تصویر ۳۷ -۱ و ۳۷ -۲ کاتب برای نزدیک کردن حروف با جدول، بین حروف میانی سطر فاصلهٔ غیر ضروری گذاشته است.

در ترکیب سطور انتخاب مناسب کشیده‌ها در میان سطر تساوی و توالی سواد و بیاض را پدید آورده است. نمونه‌ای از آن، استفاده از «ک» کشیده در میان سطر است. (تصویر ۳۸)

از نکات ارزنده دیگر در ترکیب‌بندی، ایجاد مسیری افقی با استفاده از خطوط ممتد است که کاملاً آگاهانه و طبق نظمی مشخص انجام شده است. (تصویر ۳۹) گاه این مسیر در امتداد یك خط منحنی است (تصویر ۴۰) و گاه چند امتداد متوالی موازی می‌سازد (تصویر ۴۱). گاهی نیز ممکن است بین دو مسیر ممتد موازی محصور شود و یك مستطیل مورب بسازد (تصویر ۴۲) یا با نظمی حساب شده به‌صورت مهره‌های متوالی و متناوب در مسیری افقی قرار گیرد. (تصویر ۴۳)

گاهی تمام حروف در حصار یك مستطیل سراسری محصور شده که فقط سر «الف»ها ازآن مستطیل بیرون زده است. (تصویر ۴۴) در برخی موارد این امتدادها بین حروف چشم‌دار پدید آمده است. (تصویر ۴۵)

گاه بدون اینکه امتداد خاص یا ریتم و ضرباهنگ مشخصی دنبال شود کاتب ترکیباتی عالی پدید آورده که از نظر ساختار بصری بی‌نقص است. (تصویر ۴۶)

نمونه‌ای از رابطهٔ مفردات و ترکیب در این قرآن، ارسال انتهای حروفی چون «و»، «ر»، «م»است که گاه در یك یا چند کلمه به صورت متوالی قرار گرفته‌اند. کاتب با این حروف ضرباهنگی منظم با فواصل حساب شده پدید آورده است؛ ضرباهنگی مورب اما ملایم و متناسب. (تصویر ۴۷)

ج. ارتباط مفهوم متن و ترکیب خط

برخی از سطور و اجزای مصحف بایسنغری ویژگی‌هایی دارد که به نظر می‌رسد کاتب کوشیده است ارتباطی میان صورت و محتوا ایجاد کند؛ مواردی که مظهر یگانگی صورت و معنا به شمار می‌رود و بر مهارت فنی و درک عمیق او از مفاهیم قرآن صحه می‌گذارد. وارسی فنی این بخش‌ها نشان می‌دهد پدید آمدن چنین ترکیباتی اتفاقی نبوده بلکه طرح و برنامه‌ای اندیشیده در آنها به کار رفته است. یکی از این موارد نمایش مفهوم تزلزل و ناپایداری در کتابت واژه‌های «زلزلت»[1] و« زلزالها»است. در حالی‌که کاتب می‌توانست «لز» را به مانند نمونه ۴۸-۱ کتابت کند که «ز» نخست در «زلزلت» و «زلزالها» متناسب‌تر است در حالی که از شکل نامتعارف و نامناسب کنونی استفاده کرده است. به نظر می‌رسد کاتب با این کار قصد داشته حالتی ناپایدار و لغزنده در این واژه‌ها ایجاد کند.

طبق قواعد خوشنویسی معمولاً استفاده از حروف کشیده در آغاز سطر جایز نیست بخصوص اگر آن سطر، در آغاز یك صفحه قرار گیرد. اما در تصویر ۴۹ در آغاز نخستین سطر صفحه، نه فقط یک حرف که دو حرف به صورت کشیده کتابت شده است. به نظر می‌رسد این اقدام کاتب در جهت نمایش صفت «اکبر» برای یاد کردن نام خداوند بزرگ بوده است.

یکی از نمونه‌های منحصر به فرد شیوهٔ تنظیم سطور سورهٔ مبارکه «فجر» است. در این سوره شش سطرِ بالا متراکم و فشرده است و سطر پایانی با کشیده‌های مکرر خلوت کتابت شده است. در حالی که کاتب می‌توانست یك یا دو حرف را کشیده کتابت کند و چند کلمهٔ دیگر به سطر پایانی منتقل کند تا از خلوتی سطر آخر بکاهد. (تصویر ۵۰) اما توجه به مفهوم آیات این سوره علت این اقدام را برملا می‌کند. گویا کاتب با استفاده از حروف کشیدهٔ مکرر و ایجاد یک سطر خلوت و متروک، در سطر پایان صفحه خواسته مفهوم درهم شکستن و ویران شدن ساخته‌های بشر بر روی زمین را با تاکیدی که در آیه وجود دارد نشان بدهد. بخصوص اینکه در این آیه واژهٔ «دکا»[2] دو مرتبه آمده است.

گویا کاتب از قواعد تجوید نیز بی‌اطلاع نبوده و گاه پیش آمده با جابه جایی نقطه‌ها و علائم، قواعد تجوید را در صورت کلمات نشان دهد. مثلاً «مَنْ یَخْشی» و «لِمَنْ یَخْشیها» در اصل «مَیَّخْشی» و «لِمَیَّخْشیها» قرائت می‌شود زیرا نون ساکن وقتی به حروف میم «یرملون» می‌رسد ادغام می‌شود و حروف «یرملون» تشدید می‌گیرند.

کاتب این تغییر را به خوبی نشان داده است. او در تصاویر ۵۱ و ۵۲ نقطه حرف نون را حذف کرده و نقطه‌های حرف «ی» در «یخشی» و «یخشیها» را به جای نقطهٔ نون گذاشته و بدین ترتیب مفهوم ادغام و یکی شدن آنها را نشان داده است.

نمونهٔ دیگر رابطهٔ صورت کلمهٔ «لمحجوبون» با مفهوم آن است. در حالی که در قلم محقق خانواده حرف «ح» متوالی درشت و ضخیم با بیاض زیاد کتابت می‌شود (کلمه الجحیم) کاتب «لمحجوبون» را ظریف و با بیاض کمتری کتابت کرده است تا به نوعی بتواند حجب و تقوا را در صورت کلمه نمایان کند. (تصویر۵۳)

همچنین «ک» در «یکذبون» پیچیده و خمیده و متمایل بر دیگر حروف است. بدین ترتیب این کلمه گویی مفهوم «دروغ» و تأثیر ناخوشایند آن را نشان می‌دهد. (تصویر۵۴)

حالت بالارونده و آزادانهٔ «ک» در «ربی اکرمن» نیز به خوبی نشان دهندهٔ مفهوم آن در معنای «خداوند به من بزرگی بخشید» است. (تصویر۵۵)

طراوت نمایش یافته در واژهٔ «عِلِیّوُن» ناشی از اجرای دقیق کاتب و جا گذاری مناسب اعراب، بخصوص در هم آمیختن ضمه و ساکن، بیان کنندهٔ مفهوم بهترین مقام بهشتیان است. (تصویر ۵۶)

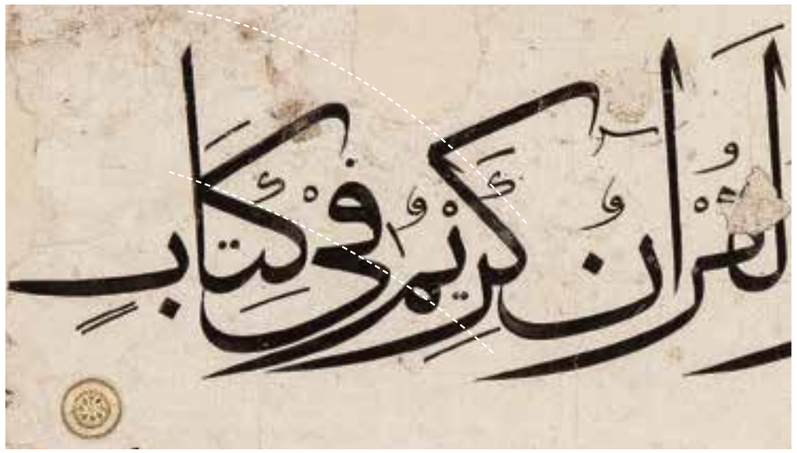
پی نوشت:

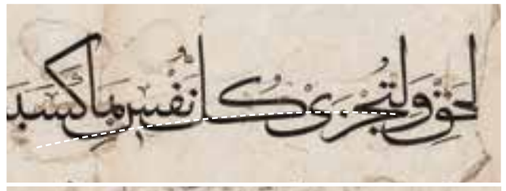
۱. به معنی زمین لرزه.

۲. «دکا» به معنی «منهدم شده» است.

منها واطعموا القانع والمعتر كذلك سخرناها
لكم لعلكم تشكرون لن ينال الله
لحومها ولا دماؤها ولكن يناله التقوى منكم
كذلك سخرها لكم لتكبروا الله
ما هداكم ولبشر المحسنين ان الله يدافع
عن الذين آمنوا ان الله لا يحب كل خوان
كفور اذن للذين يقاتلون بانهم ظلموا وان

صفحه ۱۶ قرآن بایسنغری.


۱


۱-۲

۱-۳

۲-۲

۲-۳

۱-۴

۲-۴

۳-۴

۴-۴

۱-۵

۲-۵

۳-۵

۴-۵

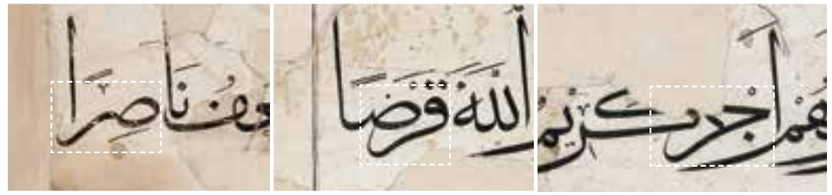
۱-۶

۲-۶

۳-۶

۴-۶

۱-۷ ۲-۷ ۳-۷


۱-۸ ۲-۸ ۳-۸

۱-۹ ۲-۹ ۳-۹ ۴-۹

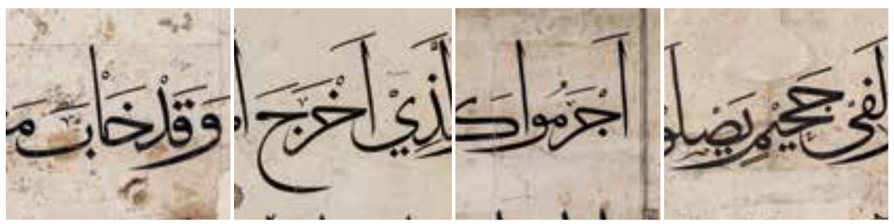
۱-۱۰ ۲-۱۰ ۳-۱۰ ۴-۱۰

۱۱

۱-۱۲ ۲-۱۲ ۳-۱۲ ۴-۱۲

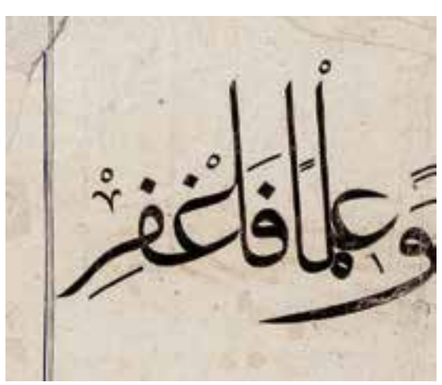
۵-۱۲ ۶-۱۲ ۷-۱۲

۸-۱۲ ۹-۱۲ ۱۰-۱۲ ۱۱-۱۲


۱-۱۳ ۲-۱۳ ۳-۱۳ ۴-۱۳

۵-۱۳ ۶-۱۳ ۷-۱۳ ۸-۱۳

۱۵


۱۴

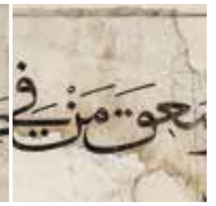
۱-۱۶

۳-۱۶

۲-۱۶

۵-۱۶

۴-۱۶

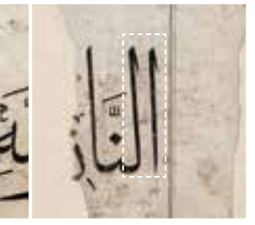

۱-۱۷

۲-۱۷

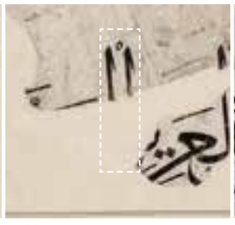
۳-۱۷

۴-۱۷

۵-۱۷


۱-۱۸

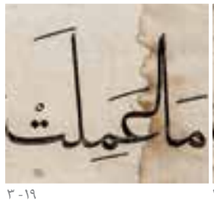
۲-۱۸


۳-۱۸

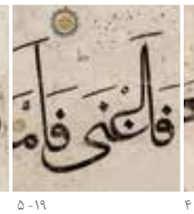
۴-۱۸

۱-۱۹

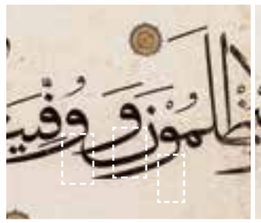
۲-۱۹

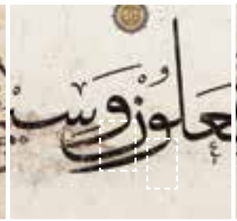

۳-۱۹

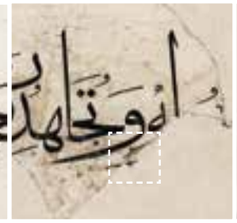
۴-۱۹

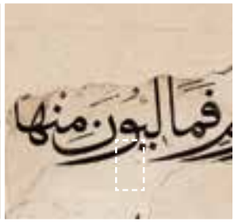

۵-۱۹

۶-۱۹


۴-۲۰


۳-۲۰

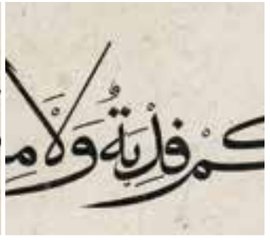

۲-۲۰

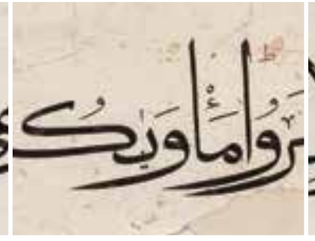

۱-۲۰

۱-۲۱

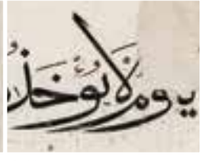
۲-۲۱

۳-۲۱

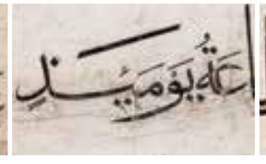

۱-۲۲

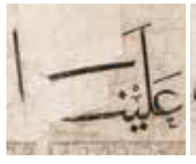

۲-۲۲

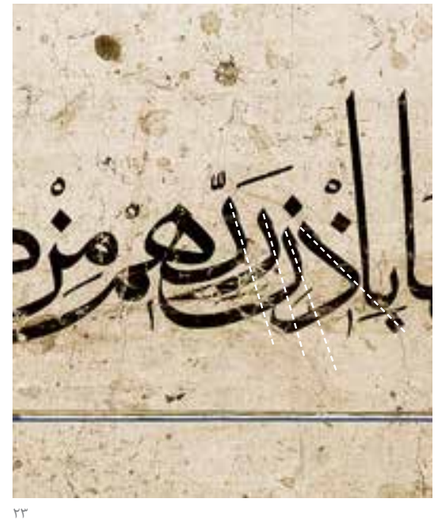
۳-۲۲


۴-۲۲

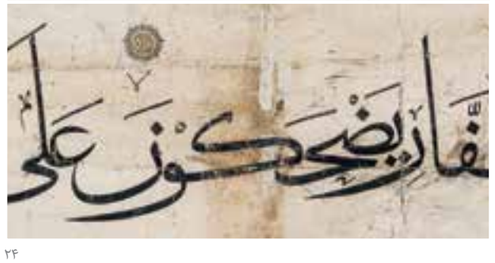
۵-۲۲


۶-۲۲

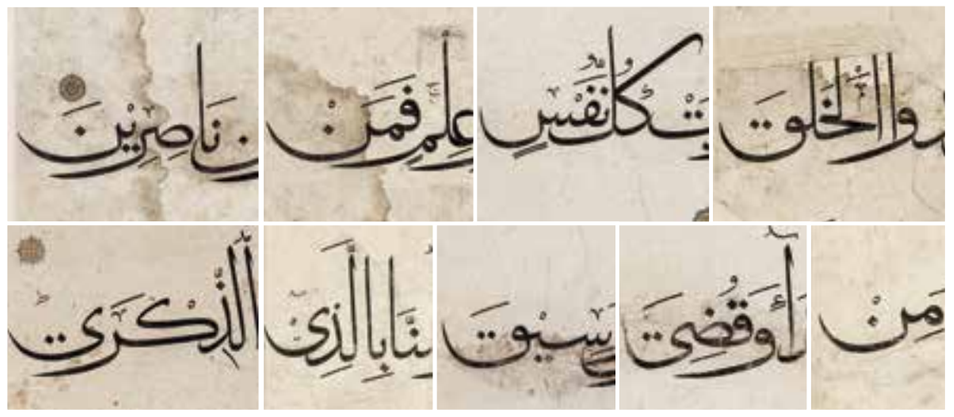

۷-۲۲



۲۳



۲۴



۲۵

۲۶-۲

۲۶-۱

۲۷

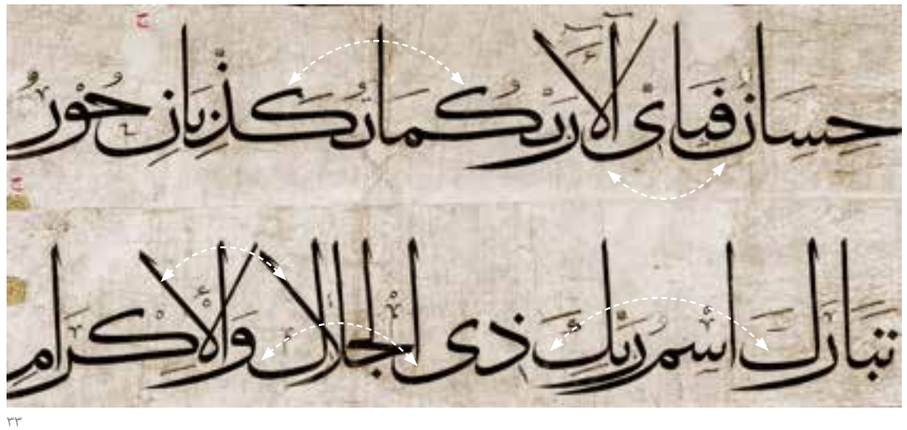
۲۸

۲۹

۳۰

۳۱

۳۲



۳۳

۳۴

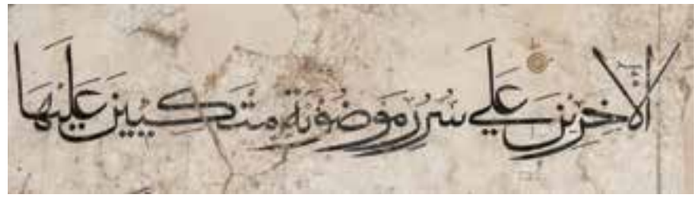
۳۵

۳۶

۳۷

۳۸

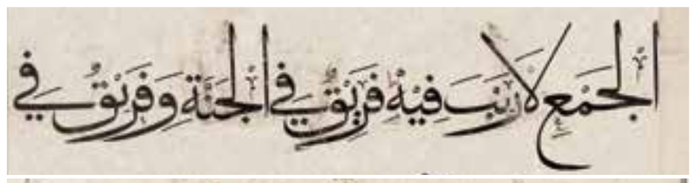
۳۹



۴۰

۴۱

۴۲



۴۳

۴۴

۴۵

۴۶

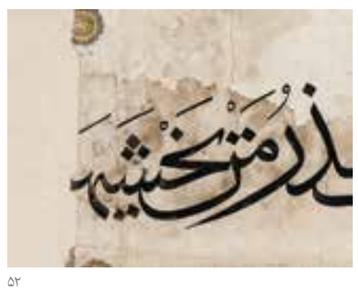
۴۷

۴۸

۴۹

۵۰

۵۱



۵۲

۵۳

۵۴

۵۵

۵۶

کاشی‌کتیبه‌های زرین‌فام حرم مطهر رضوی از منظر مبـــانی اعتـــقادی و اجتـــماعی

رباب فغفوری*

چکیده

کتیبه‌هـای معـماری بـه لحـاظ ماهیت نوشـتاری و مکتـوب خود عـلاوه بر ایجـاد زیبایی و تزییـن بنـا، بازتاب‌دهنـدۀ ایده‌هـا و اندیشـه‌های عـصری هسـتند کـه در آن ظهـور یافته‌انـد. ایـن ویژگـی در ابعـاد مختلـف دینـی، اجتماعـی و فرهنگـی قابل‌بررسـی اسـت و مصادیـق روشـنی از آن در بناهـای مختلـف اسـلامی بـه چشـم می‌خـورد. ایـن پژوهـش بـا بهره‌گیـری از روش توصیفـی تحلیـل محتـوا، بـه بررسـی نمونه‌هایـی از کاشـی‌کتیبه‌های زرین‌فـام حـرم مطهـر امام‌رضـا(ع)، از دورۀ سـلجوقی تـا اواسـط سـدۀ هشـتم هجـری، می‌پـردازد و بـا تکیـه بـر سـیاق فرهنگـی و دینـی، در عیـن تقیّـد بـه سـیاق تاریخـی و اسـناد معتبر تاریـخ معماری آسـتان قـدس رضـوی نشـان می‌دهد که چگونه افـکار و گرایش‌هـای اعتقـادی و اجتماعی هر عـصر در ظهـور آثـار مانـدگار هنری تأثیرگذار بوده‌اند. پرسـش اصلی آن اسـت کـه آیا محتوای به‌کاررفتـه در کاشـی‌کتیبه‌های زرین‌فـام ایـن مـکان مقـدس حالتـی از مجموعـۀ مضامیـن را دارنـد کـه تصادفـاً گـرد آمده‌انـد یـا حالـت گـردآوری معنـادار و آگاهانـه‌ای در رونـد خلـق زیبایی‌شناسـانه و مـادی ایـن آثـار بـر مضامین‌شـان حاکـم بـوده اسـت؟ غلبـۀ مذهب تسـنن در ایـن دوران، اسـتبداد حاکـمان و حضـور اقلیـت شـیعه در نواحـی خراسـان و کاشـان، در کنـار تسـلط سربـداران بـا اعتقادات شـیعی، و حضـور کم‌رنگ حاکمان سیاسـی و اختیـار زیاد هنرمنـدان در اجـرا و تزیینـات معماری شرایطی اسـت کـه انعکاس مضمونی خـود را در قالب مفاهیمـی چـون تقیـه و دعـوت اقلیت شـیعه به صـبر و بردبـاری و اسـتقامت در برابر ظلم و سـتم، تقویـت روحیـۀ آنهـا در برابر مشـکلات و تنگناها، مدح و ثنای اهل‌بیت علیهم‌السّـلام و ظهـور نـام و رقـم هنرمنـدان در ذیـل کتیبه‌هـای مـورد بررسـی نشـان می‌دهد.

کلیـدواژه: معـماری اسـلامی، کتیبه‌هـای زرین‌فـام، حـرم مطهـر رضـوی، مبانـی اعتقـادی و اجتماعـی، سـلجوقی تـا ایلخانی

* دکترای فلسفۀ هنر
efaghfoori@gmail.com

مقدّمه

ظهور کتیبه‌ها در تاریخ تمدن ایران، از الواح گلی تخت جمشید تا سنگ‌نوشته‌های دوره‌های مختلف اسلامی، از اهمیت تاریخی و ارزش فرهنگی بسیاری برخوردار است. کتیبه‌های آجری و گچی دورهٔ سلجوقی و کتیبه‌کاشی‌های لاجورد دوره‌های تیموری، صفوی و قاجار، همه و همه یادگارهایی از معماری کهن تمدن بزرگ ایرانی‌اسلامی به شمار می‌روند که هر یک در جغرافیای خویش و عصر و زمانهٔ خود، بزرگ‌ترین ارزش هنری و تأثیر و تأثّر اعتقادی و اجتماعی را داشته‌اند. اساساً یکی از ویژگی‌های هنر اصیل و معنوی، جاری بودن آن در همهٔ زمینه‌های زندگی و در واقع، تسرّی و بهره‌مندی از زیبایی و خیر و تذکردهی آن در همه جا و همیشه و برای همه کس است. متفکرانی چون کومارآسوامی، هنر را در جوامع سنتی قرین و جزء لاینفک زندگی انسان‌ها می‌دانند و برحسب این معنا هنر جاری و رایج هر جامعه یا هر هنرمندی را منبعث از جهان‌بینی و اخلاق رایج و متداول آن جامعه دانسته و معتقدند گرایشات اعتقادی و اجتماعی تأثیر بسزایی در وجوه مختلف تحقق آثار هنری دارند. به تعبیر نیوتن: «هر اثر هنری به مثابه کودکی است که هنرمند، مادرش و محیط زندگی هنرمند، پدرش است» (نیوتن، ۱۳۷۷: ۸۵) به یک عبارت می‌توان رابطه‌ای مستقیم میان هنرمند (یا عقاید او) و جامعه (یا آرا و عقاید رایج در آن) و آثار هنری عرضه‌شده در دوره‌های مختلف هنری متصور بود. آنچه مسلم است اینکه کتیبه‌ها علاوه بر بعد زیبایی‌شناسانه و موجودیت در بنا به عنوان عنصری تزیینی، بنا بر ماهیت نوشتاری، ساحت بازتابی و پیام‌رسانی دارند و کارکردهای آیینی و معرفتی متفاوتی را می‌توان برای آنها متصور بود. آنچه در این مقاله بدان پرداخته می‌شود، توجه به کارکرد معرفتی و بیان مضامین مطرح در خصوص کتیبه‌هایی است که در مصداق کاشی‌کتیبه‌های زرین‌فام حرم مطهر امام‌رضا(ع) به منصهٔ ظهور رسیده‌اند. تحلیل نحوهٔ کارکرد و ارتباط میان محتوای کتیبه‌ها با گرایشات اعتقادی و اجتماعی زمانِ ظهور در بازهٔ تاریخی اوایل دورهٔ سلجوقی تا اواسط سدهٔ هشتم هجری در دستور کار قرار دارد. به یک عبارت، علاوه بر بیان مضامین این کتیبه‌ها و وجوه بازتابی‌شان در دوره‌های سلجوقی و خوارزمشاهی و ایلخانی، چرایی استفاده از این مضامین با توجه به گرایشات اعتقادی، فرهنگی و اجتماعی هر دوره، به جهت معرفت‌افزایی یا انتقال مفاهیم از سوی آنها به نسل‌های آتی بررسی می‌شود. پرسش اصلی آن است که آیا محتوای به‌کاررفته در کاشی‌کتیبه‌های زرین‌فام این مکان مقدس، حالتی از مجموعهٔ مضامین را در بر دارد که تصادفاً گرد آمده‌اند یا حالت گردآوری معنادار و آگاهانه‌ای در روند خلق زیبایی‌شناسانه و مادی این آثار بر مضامین‌شان حاکم بوده است؟ روش انجام این پژوهش به شیوهٔ توصیفی، تحلیلی، تطبیقی و تاریخی است و گردآوری اطلاعات در آن از طریق منابع کتابخانه‌ای و مشاهدهٔ آثار بوده است.

پیشینهٔ تحقیق

مجموعه مطالعات انجام‌شده درخصوص کتیبه‌ها و کاشی‌نوشته‌های زرین‌فام حرم مطهر رضوی عمدتاً به بررسی تاریخی، سبکی و ویژگی‌های تزیینی و هنری این دسته از آثار گرانبها پرداخته‌اند. در کتاب *سفال زرین‌فام ایرانی* نوشتهٔ الیور واتسون، به بررسی ساختاری و تاریخی این گونه از کاشی‌ها و معرفی هنرمندان تراز اوّل پرداخته شده است. پورتر در کتاب *کاشی‌های اسلامی* با موضوع کاشی‌های زرین‌فام، به معرفی مختصر محراب‌های حرم مطهر پرداخته است. آرتور اپهام پوپ در کتاب *شاهکارهای هنر ایران*، در بخش سفال‌های لعابی جدید، توضیحی مختصر دربارهٔ ویژگی‌های صوری کاشی‌کاری این محراب‌ها ارایه می‌دهد و علاوه بر بیان ویژگی و کیفیت‌های صوری، رویکردی به نوع ساخت و تاریخ‌شناسی آنها دارد. عبدالله قوچانی در کتاب *کاشی‌های زرین‌فام* به معرفی متن و نوشتار قطعاتی از این کاشی‌ها پرداخته که عمدتاً متعلق به قرن هفتم هجری هستند. در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی پیشینهٔ یک اثر معماری در حرم رضوی: کتیبه‌های سنجری» به بررسی تاریخی و موشکافی پیشینهٔ کاشی‌کتیبه‌های سنجری پرداخته شده است. مؤلفان تاریخ آستان قدس مانند صنیع‌الدوله (۱۳۶۲)، فیض (۱۳۲۲)، کاویانیان (۱۳۵۴)، امام (۱۳۴۸)، مؤتمن (۱۳۴۸)، خجسته مبشری (۱۳۵۳) نیز از این کاشی‌کتیبه‌ها و محراب‌های زرین‌فام در نوشته‌های خود نام برده و برخی نیز به توصیف آنها پرداخته‌اند. عمدهٔ این تحقیقات به بررسی تاریخی و سبک‌شناسی تزیینی کاشی‌کتیبه‌ها از منظر مبادی صوری و هندسی پرداخته و نگاه غالب در آنها معطوف به تحلیل نقوش و پیشینهٔ ساخت و هنرمندان این دسته از آثار معماری است. وجه تمایز پژوهش حاضر در شیوهٔ تحلیل و تجزیه و واکاوی متن‌نوشته‌های این آثار مبتنی بر پس‌زمینه‌های اعتقادی و اجتماعی دورهٔ ظهور آنها تلقی می‌شود و روشی نو در فهم هنر دینی و تأثیر مذهب و مراودات اجتماعی در شکوفایی هنرهای سنتی عالم اسلام به شمار می‌رود.

معماری حرم مطهر رضوی و نمود انواع کاشی‌کتیبه‌های زرین‌فام

سرزمین کهن و گستردهٔ خراسان با اصالت تاریخی خود جایگاه پرورش اندیشه‌ها، فرهنگ‌ها، مذاهب و هنرهای گوناگون بوده و از دیرباز در این منطقهٔ پهناور، آثار باستانی بسیاری برجای مانده که در این میان می‌توان به حرم مطهر رضوی که هشتمین پیشوای شیعیان جهان در آن آرمیده است، اشاره کرد. این بنای مذهبی که بالغ بر دوازده قرن قدمت و سابقهٔ تاریخی دارد بیانگر هویت ملی و مذهبی ایران اسلامی است و با تمام جاذبه‌های خود به‌عنوان نمادی از گوهر معماری جهان اسلام هنرمندانی را در دوره‌های مختلف بر آن داشته که در جهت اعتلا و معرفی میراث بی‌همتای تمدن و فرهنگ ایرانی بکوشند و طرح‌ها و کتیبه‌های ارزشمندی را با خطوط زیبا و برجسته بر پیشانی و ترنج‌های این مجموعهٔ تاریخی به نمایش بگذارند. به یک عبارت، به دلیل تقدس مکانی و ارزش والای مقام امام‌رضا(ع) بسیاری از هنرمندان ایرانی سعادت عظیم خود را در ایجاد نقشی و نگارش خطی در فرایند ایجاد و تعمیر بناهای متنوع آن می‌دانستند. انجام این مهم از نظر دنیوی سبب ماندگاری نام آنها و به لحاظ اعتقادی موجب اجر و ارزش معنوی بود. معماری حرم مطهر رضوی به دلیل وجه کاربردی قوی، شمول بر انواع هنرها و فنون، جنبه‌های عینی و زمینه‌های معنایی، به عنوان محملی برای بسیاری از هنرها و جایگاه خاص فرهنگی در جامعهٔ سنتی ایران مورد توجه خاص بوده و اشارات فراوانی به آن در متون کهن دیده می‌شود. بنای این روضهٔ منوّره در باغ حمیدبن‌قحطبه در قریهٔ سناباد طوس و قبر آن حضرت در قبهٔ هارونیه قرار داشت که توسط مأمون، فرزند هارون‌الرشید ساخته شده بود. این قبه تا سدهٔ چهارم هجری پابرجا بود و بنا بر شواهد تاریخی بنای جدید روضهٔ رضویه توسط سلطان‌محمود غزنوی ساخته شد و عمارتی زیبا و باشکوه را برای مدفن منوّر این امام همام به‌وجود آورد (ماهوان، ۱۳۷۹: ۹۲). علاوه بر این، ابوالحسن عراقی معروف به دبیر، در اوایل قرن پنجم ضمن مرمت بقعهٔ رضوی، اقدام به ساخت مسجد بالاسر در کنار حرم مطهر نمود (عطاردی، ۱۳۷۱: ۲۶۹). امیر عمادالدوله در اوایل قرن ششم هجری حرم را مرمت کرد و شرف‌الدین ابوطاهر قمی، وزیر سلطان سنجر، گنبدی را بر فراز بقعه بنا نمود، ترکان‌زمرد سلجوقی نیز ازارهٔ حرم مطهر را با کاشی‌های نفیس سنجری به تاریخ اثنی‌عشروخمس مائه (۵۱۲) آراسته ساخت (همان:۲۷۰). عبارات مذهبی و احادیث زیادی در قالب کتیبه‌ها در دیوارهای داخلی حرم مطهر در این دوره نگارش یافته است. در دورهٔ خوارزمشاهیان اقدامات مهمی در خصوص معماری و تزیینات این مکان مقدس صورت گرفت که از آن میان می‌توان به ساخت و تزیین محراب‌های زرین‌فام پیش‌رو و پایین پای مبارک حضرت اشاره کرد که مزین به کتیبه‌های کوفی و ثلث است و مهم‌ترین مفاهیم مربوط به مسئلهٔ نماز و بندگی، و ارزش زیارت مرقد مطهر علی‌بن‌موسی‌الرّضا(ع) را در خود جای داده‌اند. در فاصلهٔ سال‌های حکومت خوارزمشاهی تا ایلخانی بار دیگر ازارهٔ حرم مطهر با کاشی‌های ممتاز معروف به کاشی سنجری تزیین شد و آنچه اکنون از این کاشی‌ها در حرم مطهر موجود است، تاریخ اثنی‌عشروستمائه (۶۱۲) دارد (عالم‌زاده،۱۳۹۰: ۱۱۹). به‌علاوه در این دوره، اطراف در پیش روی مبارک، در ضلع شمالی رواق دارالحفّاظ، با کتیبه‌ای از کاشی چینی‌مانند ممتاز تزیین شد. در این کتیبه به خط ثلث برجسته، نام و نسب حضرت امام‌رضا(ع) تا حضرت امیرالمؤمنین(ع) مکتوب است. در این میان ایلخانانی همچون غازان‌خان، اولین بناکنندهٔ گنبد حرم مطهر رضوی معرفی می‌شود و این گنبد در زمان سلطان‌محمد خدابنده برای اولین بار تزیین و کاشی‌کاری می‌شود (سعادت، ۱۳۵۴: ۱۹). به گواهی ابن‌بطوطه، در نیمهٔ نخست سدهٔ هشتم، به کوشش سربداران و طغاتیموریان که به تشیّع گرایش داشتند، بر رونق و تزیینات حرم امام‌رضا(ع) افزوده شد و تعمیراتی گسترده در آن صورت گرفت (ابن‌بطوطه، ۱۳۶۸: ۴۴۰). با توجه به تحقیقات صورت‌گرفته در سال‌های اخیر به نظر می‌رسد کاشی‌ها و کتیبه‌های زرین‌فام موجود در ازاره‌های بقعهٔ مبارکه با تاریخ ۷۶۰ق به مرمت حرم رضوی در زمان تسلط سربداران در منطقهٔ خراسان مربوط باشد.[1] بی‌تردید بیانی از افکار و گرایش‌های اعتقادی، اجتماعی و فرهنگی زمانهٔ ظهور این آثار، در فهم و تحلیل آنها مؤثر بوده و نمی‌توان به این مبانی، زمینه‌ها و پیش‌فرض‌های ذهنی بی‌توجه بود.

مبانی اعتقادی و اجتماعی رایج در دورهٔ سلجوقی تا نیمهٔ نخست قرن هشتم (خراسان و ماوراءالنهر)

تاریخ ایران فراز و نشیب‌های فراوانی به خود دیده و در هریک از دوره‌های تاریخی رویدادهای مهم فرهنگی و اجتماعی و اعتقادی بسیاری رخ داده است. ایرانیان با پذیرش آزادانه و آگاهانهٔ دین اسلام جلوه‌ای از معرفت ناب را با توجه به سابقهٔ فرهنگی خویش ظاهر نمودند و با شکوفایی تفکر توحیدی اسلام، دریایی از معرفت و علم و هنر را به روی بشریت گسترده ساختند. بنا بر نظر محققان در سال‌های مقارن با حکومت ترکان سلجوقی در ایران و آسیای مرکزی (۴۲۹تا۵۹۰ ق /۱۰۳۸ تا ۱۱۹۴م)، هنر اسلامی از سه مشخصهٔ اصلی متأثر بود که مهم‌ترین آنها در حوزهٔ مذهب روی داد. تا پیش از این دوره، شیعیان آل‌بویه بر ایران حکومت داشتند امّا مذهب رسمی سلسلهٔ سلجوقی تغییر یافت و به گفتهٔ مورخان بزرگ اسلامی، در این دوره تشیّع به لحاظ اعتقادی دچار ضعف شد و تجدید حیاتی نو در آرای اهل تسنن به‌وجود آمد (اتینگهاوزن و گرابر،۱۳۸۶: ۳۷۴). سلجوق رئیس قبیله‌ای بود که قراخانیان او را همراه با قبیله‌اش در مرزهای آسیای مرکزی اسکان دادند. او در اواخر قرن چهارم یا پنجم هجری به دین اسلام روی آورد و پس از تحولات متعددی که در روابط سلجوق و اعقاب وی، موسوم به سلجوقیان کبیر، با مقامات مختلف وقت صورت گرفت دو تن از نواده‌های او به نام‌های طغرل‌بیگ و چغری‌بیگ توانستند در اکثر نواحی خراسان قدرت را از چنگ غزنویان درآورده، صاحبان منافع تجاری و شهرنشینان آنها را بهترین محافظان نظامی خود تشخیص دهند (هیل و گرابر، ۱۳۷۵: ۴۶). مذهب غالب کشور در این دوره ترکیبی از افکار ماقبل اسلام بود[2] و ویژگی‌های پان‌اسلامیک[3] به‌طور ویژه در این دوره ظهور داشت. سلاطین سلجوقی خود را حامی و مشوق هنر اسلامی می‌دانستند و برخی از مهم‌ترین شاهکارهای صنعتی و معماری ایران در یک قرن سلطه و حکومت آنها به‌وجود آمده است. مهم‌ترین وزیر و سیاستمدار این دوره خواجه‌نظام‌الملک، وزیر الب‌ارسلان و ملک‌شاه است که به دلیل عدالت و حسن تدبیری که در ادارهٔ امور مملکت به‌کار برده است عامل مهمی در پیشرفت معماری این عصر به شمار می‌رود (کریستی،۱۳۶۶: ۱۴۳) از سوی دیگر بنا بر گواهی کتب تاریخی، شرایط سیاسی و مذهبی ایران در سال‌های حکومت خوارزمشاهیان و پیش از حملهٔ مغول به ایران در سال ۶۱۸ ق در منتهای نابسامانی و پریشانی بوده است. سلطنت سنّی‌مذهب خوارزمشاهی در آن زمان که

داعیه‌دار ریاست بر کل جهان اسلام بود، شیوهٔ تقیه را در تشیّعی که با مظلومیت و شهادت عجین شده بود، تشدید کرد و بنا را بر آن گماشت تا با جلب علما و روحانیون تراز اوّل دنیای اسلام، نفوذ معنوی خلیفهٔ عباسی را از سراسر ایران اسلامی بزداید (بیانی،۱۳۸۱: ۱۲۳و ۱۲۴). آغاز حکومت ایلخانی در ایران نیز با یورش قوم مغول در سدهٔ هفتم هجری پایه‌ریزی شد. هولاکو، برادر قوبیلای، درسال۶۵۴ ق/ ۱۲۵۶م در طی دو دوره لشکرکشی، وارد ایران شد، شهرهای بزرگ آن زمان را ویران و ممالک هم‌جوار را با خاک یکسان کرد. خوشبختانه جنوب ایران از این فتنه مصون بوده است و به‌تدریج فرهنگ و هنر ایران بر فاتحان غالب آمده و در اواخر قرن هفتم هجری سلاطین مغول از هواخواهان هنر و معماری ایران و مشوّق و حامی آن شدند (کریستی، ۱۳۶۶: ۱۶۴). دورهٔ ایلخانی روند علاقهٔ روزافزون دولت به ترویج دین در میان عموم را نشان می‌دهد. مجموع بناهایی که در این عصر پیرامون مزار شیوخ و بزرگان دینی بنا شده‌اند(زیارتگاه‌های اصلی و فرعی) بیانگر یک چنین حمایت دولتی از دین است.

در اوایل قرن هشتم (۷۳۶ تا ۷۸۸ق) سلسله‌ای از حاکمان شیعی با نام سربداران در منطقه باشتین سبزوار ظاهر شدند. نهضت سربداران با دلاوری‌های مثال‌زدنی مردم شیعهٔ این منطقه (خراسان) در مقابل متجاوزان خون‌خوار مغولی، منجر به تشکیل اوّلین حکومت دموکراتیک و شیعهٔ ۱۲ امامی در ایران شد. این قیام که در پی تعالیم مذهبی شماری از شیوخ خراسان و سبزوار آغاز شده بود، به صورت یک حرکت مذهبی‌سیاسی، کل منطقهٔ شرقی و شمال ایران را در آن زمان فراگرفت. نخستین رهبران مذهبی این گروه شیخ خلیفه و شاگردش شیخ‌حسن جوری بودند. ویژگی‌های مهم این قیام عبارت بودند از: رواج مذهب شیعهٔ ۱۲ امامی با بن‌مایه‌ای از تعالیم تصوف، اعتقاد به مهدویت، بیگانه‌ستیزی، فتوت و جوانمردی، فقدان سلطنت موروثی و... . این دولت به مدت نیم‌قرن در خراسان و جرجان (گرگان)، قومس (کومش) و مازندران و جوین و اسفراین حکومت کرد و سرانجام نیز به‌دست امیرتیمور گورکانی منقرض شد (آژند، ۱۳۶۵: ۳۸تا۴۱).

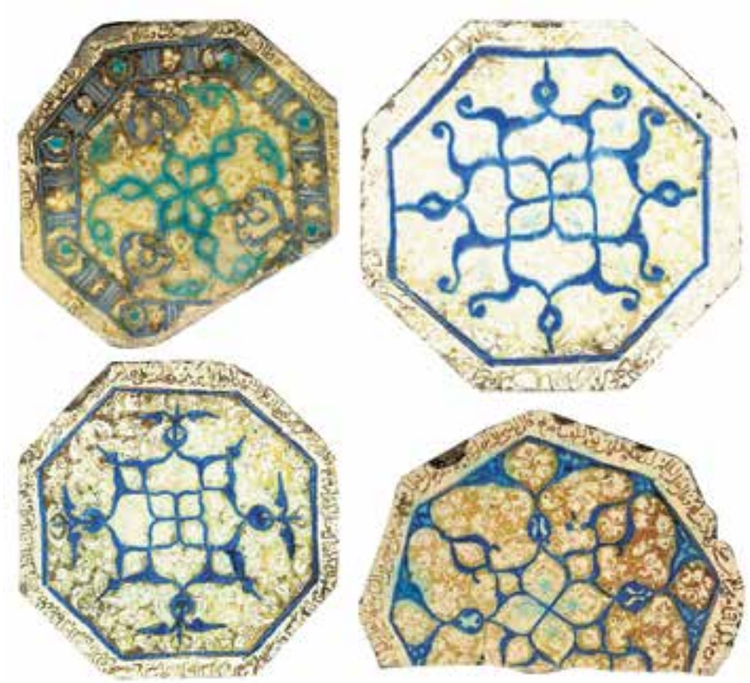
تحلیل محتوای کاشی‌کتیبه‌های زرین‌فام حرم مطهر رضوی از منظر مبانی مذهبی و اجتماعی

الف. کاشی‌کتیبه‌های زرین‌فام ازارهٔ حرم مطهر

قدیمی‌ترین کتیبه‌های موجود در فضای داخلی بقعهٔ مطهر رضوی، کتیبه‌های معروف به کاشی‌های سنجری هستند که بخشی از آنها را ابوطاهر قمی، وزیر سلطان‌سنجر تهیه و نصب نموده است (کاویانیان، ۱۳۵۴: ۵۹). ترکان‌زمردملک، دختر سلطان‌محمود شهید[۴] نیز در سال ۵۱۲ق برخی از ازاره‌های حرم را آراسته است. به گفتهٔ مورخان آستان قدس این ازاره‌ها در اوایل قرن هفتم هجری بار دیگر با کاشی‌های ممتاز و معروف سنجری تزیین یافتند و آنچه هم اکنون در این مکان مقدس موجود است، تاریخ اثنی‌عشر و ستمائه (۶۱۲ق) دارد و متعلق به دورهٔ خوارزمشاهیان قلمداد می‌شود (عالم‌زاده،۱۳۹۰: ۱۱۸و ۱۱۹). به گفتهٔ واتسون «دلایلی قانع‌کننده برای چنین استنباطی وجود دارد که کاشی‌های سال ۵۱۲ق به همان سالی که روی آن نوشته شده است تعلق ندارند؛ بلکه آنها جایگزین متنی اصلی، احتمالاً آجری، هستند که طی حملات سال ۶۱۲ ق ویران شده بود. اندازهٔ نامناسب آنها دالّ بر این نظریه است» (واتسون،۱۳۹۰: ۲۲). این کاشی‌ها در ابعاد هندسی مختلف و در قالب اشکال هشت‌گوش بزرگ و کوچک و برخی نیز شش‌گوش ساخته شده‌اند و نوشته‌هایی به زبان عربی با خطوط رقاع، نسخ و ثلث به همراه طرح‌ها و نقش‌هایی خاص در آنها دیده می‌شود[۵] (عالم‌زاده،۱۳۹۰: ۱۳۶). (تصویر۱) مضامین این کاشی‌کتیبه‌ها عمدتاً مذهبی است و آیات و احادیث کوتاه به همراه کلمات قصار از امام‌رضا(ع) با قلم طلایی در آنها به نگارش درآمده است. محتوای این نوشته‌ها در ارشاد و نصیحت و پند و اندرز مخاطبان رقم یافته‌اند[۶] و گفته می‌شود به جهت خفی بودن قلم، برای همه‌کس قابل قرائت و استفاده نبوده‌اند. هیچ یک از این کتیبه‌ها حاوی مطلبی نیست که ولایت سنّیان را مانند دعا کردن به خلفای راشدین نشان دهد و طبیعی است که توسط هنرمندان شیعی‌مذهب و در زیارتگاه یکی از امامان شیعی نصب و احداث گردیده‌اند.

در پاره‌ای از این کاشی‌کتیبه‌ها نام اشخاصی به همراه تاریخ به میان آمده که ظاهراً از بانیان و دست‌اندرکاران ساخت و مرمت روضهٔ رضویه در سال‌های ۵۱۲، ۶۱۲ و ۷۶۰ق بوده‌اند و اسامی آنها با عناوینی چون السلطان، غیاث‌الاسلام، دستور خراسان، بدرالاسلام، الصدرالکبیر، شرف‌الاسلام، و ملکه در کتیبه‌ها ذکر شده است[۷] (عطاردی، ۱۳۷۱: ۱۱۶). در بالای این کاشی‌های هشت‌گوش، کتیبه‌ای به عرض ۱۵سانتی‌متر با مضمون سورهٔ مبارکهٔ «الواقعه» نوشته شده و در بالای آن نیز کتیبهٔ زرین‌فام بسیار ممتازی قرار دارد که ابتدای آن با مضمون سورهٔ «فتح» از در پیش روی مبارک (جنوبی حرم) شروع شده و تا (ولله جنود السموات و الارض) به‌طرف شرق امتداد می‌یابد (تصویر۲). مضمون این کتیبه در ادامه بر دور صفّهٔ پایین پای مبارک سورهٔ شریفهٔ «دهر» است و تتمهٔ سورهٔ «فتح» از «المؤمنین و المؤمنات» در نزدیک صفّهٔ شاه‌طهماسبی خاتمه یافته است. تاریخ این کتیبه ۷۶۰ ذکر گردیده و متعلق به دورهٔ ایلخانی است (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۲: ۵۸). به نظر می‌رسد استفاده از سورهٔ «دهر» و بیان القاب امامان در این دیواره‌ها به گرایشات شیعی و اعتقادی نیمهٔ دوم سدهٔ هشتم هجری و تسلط سربداران در منطقهٔ خراسان و ماوراءالنهر مربوط باشد، به‌ویژه آنکه در برخی از کتب، احداث راهرو و بخشی از فضای مسجد بالاسر به سلطان‌محمدبن‌مسعود، از امرای سربداران نسبت داده شده است (حاجی قاسمی، ۱۳۸۹: ۷۹).

اطراف در پیش روی مبارک، در ضلع شمالی رواق دارالحفّاظ نیز با کتیبه‌ای از کاشی زرین‌فام ممتاز به تاریخ ۶۱۲ق تزیین شده است و در آن به خط ثلث برجسته، نام و نسب حضرت امام‌رضا(ع)



تصویر ۱. خط‌نوشته‌های واقع بر کاشی‌های سنجری ازاره‌های داخلی حرم مطهر رضوی (مأخذ: مؤسّسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی)

تصویر ۲. کاشی‌ها و کتیبه‌های‌زرین‌فام ازاره‌های داخلی حرم مطهر رضوی (مأخذ: نعمتی و رزاقی، ۱۳۹۱)

تا حضرت امیرالمؤمنین(ع) مکتوب گردیده است. نام بانی این کار علی‌بن‌محمد مقری[۸] مرقوم شده و استاد معروف کاشی‌ساز قرن هفتم، محمدبن‌ابی‌طاهربن‌ابی‌الحسین کاشانی، با همکاری هنرمند دیگری موسوم به ابوزید نقاش آن را ساخته‌اند (عطاردی، ۱۳۷۱: ۱۱۲). در پیشانی درِ پیش روی مبارک عبارت «رحمه‌الله و برکاته علیکم اهل‌البیت» با همان خط ثلث و احتمالاً در همان تاریخ مکتوب شده و بر دور آن اشعاری از «ابونواس»، شاعر قرن دوم هجری، و «خواجه نصیرالدین طوسی» نگاشته شده که در مدح اهل بیت پیامبر(ع) بوده و بانی آن محمدعبدالعزیزبن‌آدم‌بن‌ابی‌نصر قمی رقم یافته است. در این کتیبه آمده است:

« مطهّرون نقیات جیوبهم
تجری الصلاه علیهم أینما ذُکروا
مَنْ لمْ یکنْ عَلَویاً حِینَ تَنْسَبُه
فما له فی قدیم الدهر مُفْتَخر
اللّه لما برأ خلقا فأتْقَنَه
صفاکم و اِصْطفاکم ایها البشر
فانْتم الملأ الأعلی و عِنْدکم عِلمُ الکتاب و ما جائت به السور»[۹]
(اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۲، ۵۷)

ب. محراب‌های زرین‌فام حرم مطهر رضوی

سه محراب کاشی زرین‌فام حرم مطهر رضوی از جمله محراب‌های باشکوهی هستند که از قطعات متعدد کاشی ساخته شده‌اند و شکل کلی آنها را می‌توان در ادامهٔ سنت ساخت محراب‌های گچ‌بری طاق نمادار و سنگی دانست که از سده‌های نخست هجری در ایران آغاز شد. این مسأله در دورهٔ سلجوقی با توسعهٔ تدریجی همراه بود و در دورهٔ خوارزمشاهیان، به‌ویژه ایلخانان در قرن هفتم هجری به اوج عظمت و اعتلای خود رسید. محراب معروف به «محراب پیش روی مبارک» در میان این سه محراب از طرح و ترکیب عالی‌تری برخوردار است و نقوش و کتیبه‌ها و ساختار صوری کم‌نظیری دارد. سازندهٔ اصلی این محراب، محمدبن‌ابی‌طاهر، کاشی‌ساز و کاشی‌نگار شیعه‌مذهب اهل کاشان بوده که در دورهٔ سلطان‌محمد خوارزمشاه می‌زیسته و به خلق آثار نفیسی از کاشی‌های حرم حضرت معصومه(س) و حرم امام‌رضا(ع) مبادرت ورزیده است. او از نخستین اعضای خاندان‌ابی‌طاهر است[۱۰] که در طی سه قرن با کشف رموز و فنون خاص در ساخت کاشی، رمز و راز آن را به صورت موروثی در خانواده به یکدیگر منتقل می‌کردند. کاشان از قرن پنجم تا قرن یازدهم پایتخت هنر کاشی‌سازی بوده است و وجه تسمیهٔ اصطلاح «کاشی» نیز که بر سفال‌های لعابی اطلاق می‌شود، در انتساب آنها به این شهر است (پوپ،۱۳۸۷: ۱۰۴و ۱۰۵). دامنهٔ تاریخی ساخت کاشی و محراب‌های زرین‌فام از سوی هنرمندان این خاندان در طی سه قرن در زمان حکومت‌های سلجوقی و خوارزمشاهی و ایلخانان مغول بوده است و همان‌طورکه اشاره شد علاوه بر سلطهٔ مذهبی اهل تسنن در آنها، منازعات فرهنگی و اعتقادی فراوانی در میان عالمان و بزرگان این دوران به چشم می‌خورد که این امر در روحیهٔ خلق آثار هنری در میان هنرمندان این دوران بی‌تأثیر نبوده است. آنچه در این بخش بنا بر مبانی فوق‌الذکر تحلیل می‌شود، کتیبه‌های مربوط به محراب پیش روی مبارک است. مضامین کتیبه‌های دو محراب دیگر جهت نیل به نتیجهٔ نهایی در جداول جداگانه بررسی می‌شود.

محراب زرین‌فام پیش روی مبارک در ساختار کلی دارای سه طاق‌نما، ستون‌نما و کتیبه‌هایی در اطراف آنهاست و بر دور محراب نواری از کاشی فیروزه‌ای کشیده شده است. (تصویر۳)

در بخش زیرین محراب، نقش قندیلی آویخته در میان شاخ و برگ‌های تاک ترسیم شده و بر کوچک‌ترین طاق‌نمای آن سورهٔ توحید به قلم نسخ خفی نوشته شده است.(۱) در حاشیهٔ این طاق‌نما، به قلم ثلث خفی متن حدیثی از امام‌علی(ع) در مدح زیارت علی‌بن‌موسی(ع) آمده است.(۲) در بالای آن و بر روی نوار افقی که در زیر طاق‌نمای دوم قرار دارد، بر زمینهٔ سفید عبارت «اللهم اغفر لمن استغفر لابی‌زیدبن‌محمدبن‌ابی‌زید النقّاش» ثبت شده است(۳) و در پایین آن عبارت «کن فی صلواتك خاشعاً» به کوفی تزیینی آمده است.(۴)

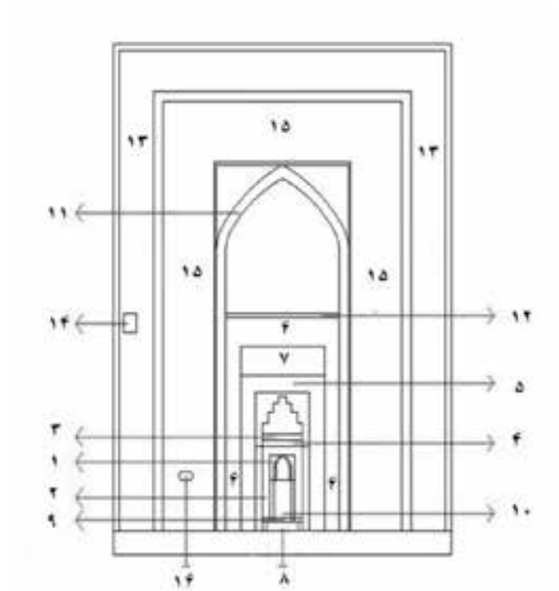
تصویر ۳. محراب زرین‌فام پیش روی مبارک (مأخذ: www.aqr.ir)

حاشیه‌ای شامل آیهٔ ۱۸ و قسمتی از آیهٔ ۱۹سورهٔ آل‌عمران، به خط ثلث برجستهٔ سفیدرنگ بر زمینهٔ زرین‌فام از سه طرف مجموعه فوق را احاطه کرده است(۵) بر دور آن حاشیه‌ای پهن‌تر به خط کوفی برجستهٔ لاجوردی‌رنگ با آیهٔ ۵۶ سورهٔ احزاب، بر زمینهٔ نقاشی‌شدهٔ زرین‌فام نیم‌برجسته قرار دارد.(۶) در میان این دو حاشیه، عبارت «لا اله الا الله محمداً رسول‌الله» به خط کوفی تزیینی آمده است.(۷) تاریخ ساخت محراب در کتیبهٔ بزرگی در قسمت پایین محراب به خط ثلث برجسته با لعاب لاجوردی بر زمینه‌ای از اسلیمی‌های درهم‌پیچیدهٔ زرین‌فام این چنین نوشته شده است: «فی ربیع‌الآخر اثنی‌عشروستمایه».(۸) (تصویر۴) در بالای این ماده‌تاریخ و در قسمت فرورفتگی زیرین محراب، قسمتی از آیهٔ ۱۵۳ سورهٔ بقره آمده است.(۹) و در همین قسمت در سطحی افقی، آیهٔ اوّل سورهٔ فتح (انا فتحنا لک فتحا مبینا) ذکر شده است(۱۰) طاق‌نمای بزرگی که بخش میانی محراب را در بر گرفته با اسلیمی‌های برجستهٔ درهم‌گره‌خورده تزیین شده است و حاشیهٔ قوس شکستهٔ آن آراسته به آیهٔ ۲۸۵ سورهٔ بقره به خط کوفی برجستهٔ لاجوردی است.(۱۱) در پایین این قسمت نیز حدیثی در ثواب زیارت امام‌رضا(ع) نوشته شده است که بخش عمده‌ای از آن از میان رفته است.(۱۲) محراب دو حاشیهٔ پهن دارد. حاشیهٔ خارجی آن آراسته به کتیبه‌ای با آیات ۱۱۴ تا بخشی از آیهٔ ۱۱۶سورهٔ هود است که به خط کوفی برجسته و به رنگ لاجوردی بر زمینهٔ نقاشی‌شدهٔ زرین‌فام نقش بسته است.(۱۳) نام بانی محراب، عبدالعزیزبن‌آدم، در میان این آیات به قلم ثلث خفی، به رنگ سفیدِ لعابِ اصلی زمینه آمده است. (۱۴) حاشیهٔ دوم، کتیبه‌ای شامل آیات۱۴۴و ۱۴۵ سورهٔ بقره، به قلم ثلث برجسته به رنگ لاجوردی بر زمینهٔ اسلیمی‌های نیم‌برجسته و نقاشی‌های زرین‌فام مسطح است.(۱۵) در میان حروف این کتیبه در پایین سمت چپ، رقم محمدبن‌ابی‌طاهر به صورت: «اضعف عبادالله محمدبن‌ابی‌طاهربن‌ابی‌الحسین‌زید بخطه بعد ما عمله و صنعه» باقی مانده است.(۱۶)

طرح خطی زیر به بهترین وجه بیانگر هندسهٔ پنهان و موقعیت قرارگیری کتیبه‌های این محراب است که منطبق با ارقام ذکر شده در متن بالا ترسیم یافته است. (تصویر۵)

بی‌شک هویداست که معانی مطرح در کتیبه‌های قرآنی و روایی این محراب زیبا در ارتباط نزدیکی با هویت مکانی آن به عنوان جایگاه و محل عبادت از یک سو و موقعیت قرارگیری‌اش در حرم یکی از امامان معصوم شیعه قرار دارد. مضاف بر اینکه شرایط دورهٔ زمانی احداث آن و گرایشات شیعی سازندگان و هنرمندان این اثر در اوایل قرن هفتم نیز در انتخاب آیات و روایات مربوط به آن مؤثر بوده است. پس‌زمینه‌های اجتماعی خلق این اثر در واپسین سال‌های حکومت خوارزمشاهیان و پیش از حملهٔ مغول به ایران در سال ۶۱۸ ق رقم خورده است و همان‌طور که اشاره شد، شرایط اجتماعی و مذهبی ایران در این سال‌ها در منتهای نابسامانی و پریشانی بوده است.[۱۱] سلطنت سنی‌مذهب خوارزمشاهی، شیوهٔ تقیه را در تشیّع تشدید نمود، علی‌رغم آن شهرهای کوچکی از مردمان شیعه‌نشین بر مذهب و دین راستین خود پایبند بوده‌اند. به نظر می‌رسد هنرمندان شیعه در این دوران وظیفهٔ خود را در القای معانی و مضامین مذهبی و دعوت مخاطبان بر استقامت و بردباری در آثار خویش می‌دیدند. مصداق این تأثیر در یکی از برجسته‌ترین کتیبه‌های نگارش‌یافته در حاشیهٔ بیرونی این محراب زرین‌فام با مفاد آیات ۱۱۴ تا قسمتی از آیهٔ ۱۱۶ سورهٔ هود قابل بررسی است: بسم الله الرحمن الرحیم وَ أَقِمِ الصَّلواةَ طَرَفَیِ النَّهَارِ وَ زُلَفًا مِّنَ اللَّیْلِ إِنَّ الْحَسَنَاتِ یُذْهِبْنَ السَّیِّئَاتِ ذَلِكَ ذِکْرَی لِلذَّاکِرِینَ. وَ اصْبِرْ فَإِنَّ اللَّهَ لَایُضِیعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِین. فَلَوْلَا کَانَ مِنَ الْقُرُونِ مِن قَبْلِکُمْ أُوْلُواْ بَقِیَّةٍ یَنْهَوْنَ عَنِ الْفَسَادِ فِی‌الْأَرْضِ إِلاَّ قَلِیلًا مِّمَّنْ أَنجَیْنَا مِنْهُمْ وَ اتَّبَعَ الَّذِینَ ظَلَمُواْ مَا أُتْرِفُواْ»[۱۲] آنچه در این آیات چشمگیر است، اشاره به دو دستور مهم اسلامی است که در واقع پایهٔ اسلام و روح ایمان را شکل می‌دهند: مفهوم نخست حاکی از برپاداشتن نمازهای یومیه است که بایستی در وقت و ساعات مقرّر و با شرایط و آداب کامل به جا آورده

تصویر ۴. رقم تاریخ ساخت در حاشیه پایین محراب (مأخذ: همان)



تصویر ۵. هندسهٔ پنهان و جایگاه کتیبه‌ها در محراب زرین‌فام پیش روی مبارک (مأخذ: فغفوری و بلخاری، ۱۳۹۳)

شوند.[۱۳] این نمازها به عنوان حسناتی هستند که بر دل‌های مؤمنین وارد شده و آثار معصیت و تیرگی‌ها را از قلب و جان آنها شست‌وشو می‌دهند. بی‌شک هویداست که فرد نمازگزار در مواجه با این مضمون که متناسب با مکان عبادت او تجلی یافته است، سعی خود را بر انجام اعمال عبادی خویش افزون داشته و امید به رهایی از بدی‌ها و پلیدی‌ها را در روح و جان خود زمزمه خواهد نمود.[۱۴] مفهوم صبر نیز در تکمیل اعمال فوق، از جمله سفارش‌هایی است که عمل به آن در زمرهٔ عبادات محسوب می‌شود. این مفهوم شامل هر گونه شکیبایی در برابر مشکلات، هیجانات، طغیان‌ها و مصائب گوناگون است که در چند نمونه به همراه نماز در قرآن کریم آمده است. دلیل این امر در تفاسیر این‌گونه بیان شده: «نماز در انسان «حرکت»، و سفارش به صبر در او ایجاد «مقاومت» می‌کند و این دو در کنار یکدیگر عامل اصلی پیروزی و سربلندی مؤمنین خواهند بود» (مکارم شیرازی، ۱۳۷۹: ۲۷۲). استفاده از این آیات در این مکان نمودار پند و اندرزی قرآنی است از سوی عاملان این اثر بر مؤمنین و زائرین مضجع نورانی امام هشتم(ع) به شیعیانی که در این روزگار سخت و طاقت‌فرسا، در سیطرهٔ حکمای وقت روزگار می‌گذراندند و صبر و نماز را از جمله لوازمی می‌دیدند که می‌توانست پنجرهٔ امید به فتح و پیروزی را بر قلب آنها گشوده، حس رهایی از ظلم و ستم را در جان آنها تقویت نماید. مؤید تحلیل فوق، استفاده از آیهٔ ۱۵۳ سورهٔ بقره در بخش دیگری از این محراب است: يَاأَيُّهَاالَّذِينَ آمَنُواْ اسْتَعِينُواْ بِالصَّبْرِ و الصلاه. «ای کسانی که ایمان آوردید از صبر و نماز [در کارهای خود] یاری بجویید.» (تصویر۶) تأکید عامدانه بر صبر و نماز در این محراب نتیجهٔ عملی خویش را در فرد نمازگزار، و نتیجهٔ نظری خود را در این آیهٔ عظیم می‌جوید که بر سطح فرورفتهٔ پایین محراب و رو به سجدگاه مؤمن نگارش یافته است: «انّا فتحنا لک فتحا مبینا».

در ادامه، مضمون آیهٔ ۱۱۶ به معنایی اشاره دارد که در شرایط آن دوره، در کنار صبر و نماز، ضامن نجات جامعه از تباهی بوده و تعهد و مسئولیت را در مسیر تحقق آرمان‌های اسلامی (چه بسا در میان عالمان شیعه) خاطر نشان می‌سازد. بر این معنا، در هر جامعه‌ای تا زمانی که گروهی از اندیشمندان متعهد و مسئول وجود دارند که در برابر ظلم و فساد سکوت نمی‌کنند و به مبارزه برمی‌خیزند و رهبری فکری و مکتبی مردم را در اختیار دارند، این جامعه به تباهی و نابودی کشیده نمی‌شود؛

تصویر ۶ . آیهٔ ۱۵۳ سورهٔ بقره، واقع بر سطح فرورفتهٔ طاق‌نمای سوم محراب (مأخذ: www.aqr.ir)

امّا در آن زمان که بی‌تفاوتی و سکوت در تمام سطوح جامعه حکم‌فرما باشد و جامعه در برابر عوامل ظلم و فساد بی‌دفاع بماند، ظهور فساد و نابودی حتمی خواهد بود (مکارم شیرازی،۱۳۷۹: ۲۷۴). آنچه امروزه در این محراب مشاهده می‌شود جابه‌جایی و حذف برخی از کلمات و حروف مربوط به آیات نگارش‌یافته بر آن، به‌ویژه آیهٔ مذکور است که احتمالاً طی تعمیرات مکرّر[۱۵] دچار نقصان و خرابی شده‌اند و قرائت ما از متن این کتیبه مبتنی بر صحت آیات پیش از آن و مستندات مکتوبی است که از آثار هنری این مکان مقدس به جا مانده است. برهم‌خوردگی این کلمات این سؤال را در ذهن بیننده ایجاد می‌کند که چه توجیهی بر نصب ناهمگون و تعمیر غیراصولی این کلمات در طرح کلی محراب وجود دارد؟ مهم‌ترین فرضیهٔ نگارنده در این باره، نبود امکانات لازم جهت انجام تعمیرات، عدم آشنایی فرد معمّر با کلام الهی و غیرمسلمان بودن و چه بسا غیرایرانی بودن اوست، چرا که با نگاهی در متن کلام‌الله مجید، به‌خوبی می‌توان ظرایف و دقایق لازم را در نصب و تعمیر مجدد کتیبه‌های این اثر ارزشمند به‌کار گرفت.

بر طاق‌نمای اوّل این محراب آیهٔ ۲۸۵ سورهٔ بقره نگارش یافته است که جابه‌جایی‌های فراوانی در حروف و کلمات دارد و قرائت صحیح آن به فراخور برخی عبارات آن میسر می‌شود: «بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم آمَنَ الرَّسُولُ بِمَاأُنْزِلَ إِلَيْهِ مِنْ رَبِّهِ وَ الْمُؤْمِنُونَ كُلٌّ آمَنَ بِاللَّهِ وَ مَلَئِكَتِهِ وَكُتُبِهِ وَ رُسُلِهِ لانُفَرِّقُ بَيْنَ أَحَدٍ مِنْ رُسُلِهِ وَ قالُوا سَمِعْنا وَ أَطَعْنا غُفْرانَكَ رَبَّنا و إِلَيْكَ الْمَصير»[۱۶] در این آیه به دو اصل اساسی در دامنهٔ دین اسلام یعنی توحید و نبوت اشاره می‌شود و مقام پیامبران الهی مورد تکریم و احترام قرار می‌گیرد مضاف بر اینکه قرائت این آیه پس از نماز عشا سفارش شده است و ثوابی معادل نماز شب دارد. این مسئله درخصوص دیگر آیات نگارش‌یافته بر این محراب نیز صادق است. اساساً یکی از سنت‌های پسندیده در میان مسلمانان ذکر تعقیبات نماز است و آیه‌ای که در نمازهای جماعت گوش هر شنونده‌ای را صیقل و صفا می‌بخشد و ملائکه را به حضور در جمع نمازگزاران فرامی‌خواند، ذکر آیهٔ ۵۶ سورهٔ احزاب است که هنرمند این اثر مضمون آن را به خط کوفی برجسته لاجورد در حاشیهٔ میان طاق‌نمای اوّل و دوم در برابر دیدگان فرد نمازگزار نمودار ساخته است: «بسم الله الرحمن الرحیم إِنَّ اللَّهَ وَ مَلائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يا أَيُّهَا الَّذينَ آمَنوُا صَلُّوا عَلَيهِ وَ سَلِّمُوا تَسليماً.» آیهٔ ۱۸و قسمتی از آیهٔ ۱۹ سورهٔ آل‌عمران نیز که بر حاشیهٔ طاق‌نمای دوم این محراب به خط ثلث برجستهٔ سفید نقش بسته است، از متداول‌ترین مضامین مذهبی استفاده‌شده در نخستین کتیبه‌های دوران اسلامی ایران به شمار می‌رود و شعاری مناسب جهت شناسایی برتری اسلام است (بلر، ۱۳۹۴: ۲۲). این آیات محتوایی دارند که قرائت آن را پس از نماز صبح دارای اجر و ثواب فراوان دانسته‌اند: «بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم شَهِدَ اللَّهُ أَنَّهُ لاإِلَهَ إِلاَّ هُوَ وَ الْمَلئِكَةُ وَ أُوْلُواْ الْعِلْمِ قَآئِمًا بِالْقِسْطِ لاإِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ إِنَّ الدِّينَ عِندَاللّهِ الإِسْلاَمُ صدق‌الله‌العظیم»[۱۷] علاوه بر این، در این آیه در کنار اصل توحید و شهادت بر یگانگی ذات الهی

که به‌ویژه از سوی وجود نامیزال و مورد تصدیق قرار می‌گیرد، قیام به عدل و اصل عدالت را به عنوان یکی دیگر از اصول مورد پذیرش شیعیان جهان اسلام مورد تأکید قرار می‌دهد؛ اصولی که اعتقاد به آنها زیربنای پذیرش و قبول هرگونه عبادتی خواهد بود. عبارت لااله‌الاالله و محمد رسول‌الله، با این معنا که «هیچ معبودی جز الله لایق عبادت و بندگی نیست، حضرت محمد(ص) رسول و فرستادهٔ خداوند است» بر پیشانی طاق‌نمای دوم این محراب نقش بسته است. کلمهٔ مبارکی که به منزلهٔ دروازهٔ دین اسلام است و ریشه و اساس قبولی طاعات و عبادات در پذیرش و تصدیق معانی آن استوار است. هنرمند مسلمان این عبارت را همچون عهدنامه‌ای در برابر دیدگان نمازگزاران قرار داده تا هر صبح و شام به یاد آورند که تنها عبادت و بندگی او را خواهند کرد و عامل اجرای شریعتی خواهند بود که رسول برحقش پیام‌آور آن است. قرائت این آیات و عبارات متناسب و هم‌سو با ماهیت ساختاری محراب انسان را بر بال نماز به عرش و ملکوت می‌رساند و او را مستحق نجات و جنت می‌گرداند.

دو متن حدیث در کتیبه‌های این محراب مکتوب‌اند که هر دوی آنها متناسب با مکان قرارگیری این محراب در مضجع شریف امام‌رضا(ع) و مفهوم شرافت زیارت آن حضرت نگارش یافته‌اند. اوّلین آنها بر حاشیهٔ افقی باریك زرین‌فام موجود در بخش میانی محراب و زیر طاق‌نمای اوّل قرار دارد (شمارهٔ ۱۲ در طرح خطی) که امروزه بخشی از عبارات آن از بین رفته و باقی آنها نیز محو و مخدوش شده‌اند و تنها این کلمات خوانده می‌شود: «و الف عمره متقبله کلها قال احمدابن‌محمدبن‌ابی‌نصر قلت لابی‌جعفر الف حجه قال ای والله الف الف حجه لمن یزورها عارفا بحقه ... علینا طوس قبض... .» احمدبن‌محمدبن‌ابی‌نصر بزنطی گفت: به امام جواد عرض کردم زیارت پدرت ثواب هزار حج دارد؟ فرمودند: آری به خداوند سوگند ثواب هزار هزار حج دارد، در صورتی که او را بشناسد و مقام او را بداند» (عطاردی، ۱۳۷۱: ۱۳۳). حدیث دیگر در حاشیهٔ محراب کوچک مرکزی به قلم ثلث خفی آمده است: عن أمیرالمؤمنین علی‌بن‌أبی‌طالب علیه‌السّلام: «سیقتل رجل من ولدی بأرض خراسان بالسم ظلما اسمه اسمی و اسم أبیه اسم ابن‌عمران موسی علیه‌السّلام ألا فمن زاره فی غربته غفرالله تعالی ذنوبه ما تقدم منها و ما تأخر و لو کانت مثل عدد النجوم و قطر الامطار و ورق الاشجار صدق‌الله و

تصویر ۷. رقم عبدالعزیزبن‌آدم، بانی محراب زرین‌فام (مأخذ: همان)

صدق‌رسوله الکریم ربنا علی ما...»[۱۸] (همان).

امّا این محراب علاوه بر این، چهار کتیبهٔ مهم غیرمذهبی نیز دارد که تاریخ ساخت بنا و امضای بانی و هنرمندان این اثر را نشان می‌دهند و از ارزش اطلاعاتی و تاریخی بسیار زیادی برخوردارند. کتیبهٔ تاریخ ساخت این محراب به خط ثلث برجستهٔ لاجوردی به این مضمون است: فی ربیع‌الاخر سنه اثنی‌عشروستمایه «در ربیع‌الاخر سال ششصد و دوازده ساخته شد» (ر.ک تصویر۴) این کتیبه علاوه بر روشن ساختن تاریخ ساخت این محراب، مؤید سنّت هنری است که در قرون ششم و هفتم به‌ویژه در میان هنرمندان خاندان ابی‌طاهر در کاشان مرسوم بوده است، به‌گونه‌ای که آنها علاوه بر تاریخ، به امضای نام خود بر کاشی‌ها و ظروف ساخته‌شده نیز می‌پرداختند (پورتر، ۱۳۸۹: ۳۳). نام بانی این محراب در کتیبه‌ای کوچک در سمت چپ حاشیهٔ بیرونی محراب (شمارهٔ ۱۴ در طرح خطی) به خط ثلث خفی این گونه آمده است: خداوندا بحق این امام پاك معصوم بر آن بنده رحمت کن که یك بار سورهٔ فاتحه‌الکتاب بخواند از بهر این ضعیف عبدالعزیزبن‌آدم و بگوید که خداوندا گناهانش عفو کن و او را رحمت کن بفضلك و کرمك و رحمتك.(تصویر ۷)

نام محمدبن‌ابی‌طاهر نیز در کتیبهٔ فرعی دیگری در گوشهٔ سمت چپ بر روی حاشیهٔ دوم محراب (شمارهٔ۱۶ در طرح خطی) به این مضمون آمده است: أضعف عِباده‌الله مُحمدبن ابی‌طاهربن ابی‌الحسین زید بِخطه بَعد ما عَمله و صُنعَهُ غَفرَالله لَه و لِجمیع المؤمِنین و المؤمِنات بِمُحمد و عِتره الطاهرین (تصویر۸) .

همچنین رقم محمدبن‌ابی‌زید نقاش که کار ساخت بخشی از محراب را بر عهده داشته در مرکز محراب و در حاشیهٔ پایینی طاق‌نمای دوم با خط رقاع با لعاب زرین‌فام نگارش یافته است: اللهم اغفر لمن استغفر لابی‌زیدبن‌محمدبن‌ابی‌زید النقاش. «خداوند بیامرزادش هر که طلب مغفرت برای ابوزید می‌کند.» (تصویر۹) سیاست کلامی عجیبی

تصویر ۸. رقم محمدبن‌ابی‌طاهر، سازندهٔ محراب زرین‌فام (مأخذ: همان)

تصویر۹. رقم زیدبن‌محمدبن‌ابی‌زید نقاش، طراح محراب زرین‌فام (مأخذ: همان)

در امضای ابوزید و درخواست دعا از سوی مخاطبین این اثر در حق او وجود دارد. تقاضای او در بازی کلامی دوسویه‌ای، دعایی در دل دعاست و در حین تقاضا از کسانی که در حق او دعا کنند، خود نیز از درگاه خداوند متعال برای آنها طلب آمرزش و مغفرت کرده است. این مسئله را می‌توان نشان از ذکاوت و سواد ادبی فراوان او دانست چنان‌که شیلا بلر نیز او را از خانواده‌ای عالِم و علم‌پرور دانسته و مقام او را در قالب هنرمند، کاتب و عالِم، شبیه مورّخ هم‌زمانش، نجم‌الدین محمدبن‌علی راوندی[۱۹] معرفی می‌کند (Blair, ۲۰۰۸: ۱۶۶). بلر در مقاله‌ای که به معرفی ابوزید و آثار او می‌پردازد، بر این باور است که میزان درک مذهبی سفالگران و هنرمندان این عصر را می‌توان با توجه به القاب و اسامی ایشان در کتیبه‌های به‌جامانده مشخص نمود. به عقیدهٔ او پسوند «دین» که در انتهای اسامی اکثر آنها دیده می‌شود وجوه معناشناختی بسیاری دارد؛ به عنوان مثال رقم ابوزید در یکی از کاشی‌های گالری فریر «شمس‌الدین» است یا نام سفال‌ساز معروف کاشانی، علی‌بن‌محمدبن‌ابی‌طاهر، «زین‌الدین» و نام پسرش نیز «رکن‌الدین» است که با توجه به این القاب می‌توان اذعان داشت که این صنعتگران و هنرمندان همگی افرادی فاضل و اهل علم و معرفت در زمانهٔ خود بوده‌اند(Ibid: ۱۶۵).

دو کتیبهٔ نخست که مربوط به نام بانی و محمدبن‌ابی طاهر است، با فن خراش بر لعاب زمینه نگارش یافته‌اند و استفاده از آنها در فضاهای خالی و نقاطی صورت گرفته که احتمالاً از پیش تعیین نشده بودند. استفاده از واژه‌های «بخطه»، « عمل» و « صنع» در رقم محمد حاکی از آن است که کار ساخت کاشی و تزیینات این محراب بر عهدهٔ محمدبن‌ابی‌طاهر بوده است و نگارش کتیبه‌ها را نیز او انجام داده است و با توجه به لقبی که ابوزید در امضای خود به کار برده، می‌توان کار طراحی ساختار و نقوش این محراب را بر عهدهٔ او دانست. ابوزید در بسیاری از مراقد بزرگ از قبیل آستان مقدس حضرت معصومه(س) و حرم مطهر امام‌رضا(ع) با محمدبن‌ابی‌طاهر همکاری داشته و در امضای آثار خود در این مکان‌ها عمدتاً از لقب نقاش استفاده کرده است.(Ibid: ۱۶۲)

نکتهٔ آخر اینکه خشوع و تواضع بی‌بدیلی که از خصوصیات هنرمندان سنتی به شمار می‌رود، بیان بلند خود را در این محراب با القابی چون «ضعیف» و «اضعف عبادالله» آشکار می‌سازد. اساساً هنرمند مسلمان در فرایند آفرینش هنری خویش به دنبال تزکیه است و سعی دارد تا از طریق مکاشفه و شهود، رها از متن واقعیت، به حقیقت و باطن امور دست یابد (بلخاری،۱۳۸۸: ۴۲و ۴۱) و در این مسیر نیازی نمی‌بیند تا نام خود را آشکار نماید، اگر هم نامی به میان می‌آورد آن را با القابی از سر خشوع و بندگی مزین می‌سازد تا باور خود را که همانا رسیدن به حقایق امور و بندگی در برابر ذات اعظم و هنرمند مطلق عالِم است، به سرانجام رساند.

کتیبه‌های محراب پایین‌پا

ردیف	محل کتیبه	نوع خط	جنس کتیبه	رنگ متن	رنگ زمینه	نام کاتب	تاریخ	نوع کتیبه	متن کتیبه	مفاهیم
۱	حاشیهٔ اوّل	کوفی	کاشی زرین‌فام	لاجوردی	قهوه‌ای	محمدبن ابی‌طاهر	۶۲۰ق	مذهبی	آیات ۵۵ تا ۵۷ مائده	ولیِ شما کسی است که نماز خوانده و در رکوع، زکات می‌دهد.
۲	حاشیهٔ دوم	ثلث	کاشی زرین‌فام	لاجوردی	قهوه‌ای	محمدبن ابی‌طاهر	۶۲۰ق	مذهبی	آیات ۷۸ تا ۸۰ اسرا	اهمیت نمازهای یومیه به‌ویژه نماز صبح
۳	طاق‌نمای اوّل	کوفی	کاشی زرین‌فام	سفید	قهوه‌ای	محمدبن ابی‌طاهر	۶۲۰ق	مذهبی	آیات ۱۸ و ۱۹ آل‌عمران	اذعان به توحید و یگانگی خداوند
۴	حاشیه طاق نمای دوم	ثلث خفی	کاشی زرین‌فام	سفید	قهوه‌ای	محمدبن ابی‌طاهر	۶۲۰ق	مذهبی	آیات ۱ تا ۷ مؤمنون	رستگاری مؤمنین در اثر خشوع در نماز
۵	طاق‌نمای سوم	ثلث خفی	کاشی زرین‌فام	زرد	قهوه‌ای	محمدبن ابی‌طاهر	۶۲۰ق	مذهبی	آیات۲۸۵تا ۲۸۶ بقره	طلب مغفرت و آمرزش از درگاه الهی، ذکر قنوت
۶	بالای طاق‌نمای سوم	کوفی تزیینی	کاشی زرین‌فام	سفید	قهوه‌ای	محمدبن ابی‌طاهر	۶۲۰ق	مذهبی	لااله الا الله محمد رسول الله	نیست خدایی جز خدای یگانه محمد فرستاده او
۷	بالای طاق نمای سوم	کوفی تزیینی	کاشی زرین‌فام	سفید	قهوه‌ای	محمدبن ابی‌طاهر	۶۲۰ق	مذهبی	کن‌فی‌صلواتك خشعا	خشوع در نماز

کتیبه‌های محراب بالاسر

ردیف	محل کتیبه	نوع خط	جنس کتیبه	رنگ متن	رنگ زمینه	نام کاتب	تاریخ	نوع کتیبه	متن کتیبه	مفاهیم
۱	حاشیهٔ اول	کوفی	کاشی زرین‌فام	لاجوردی	قهوه‌ای	علی‌بن‌محمدبن ابی‌طاهر	۶۴۰ق	مذهبی	آیات ۷۸ و ۷۹ اسرا	اشاره به زمان برپایی نمازهای یومیه
۲	حاشیهٔ طاق‌نمای اوّل	ثلث	کاشی زرین‌فام	لاجوردی	قهوه ای	علی‌بن‌محمدبن ابی‌طاهر	۶۴۰ق	مذهبی	آیهٔ ۱۸ آل‌عمران	اذعان به توحید و یگانگی خداوند
۳	حاشیهٔ طاق‌نمای دوم	ثلث	کاشی زرین‌فام	لاجوردی	قهوه‌ای	علی‌بن‌محمدبن ابی‌طاهر	۶۴۰ق	مذهبی	آیات۱۹۰و ۱۹۱ آل‌عمران	یاد و ذکر خداوند در همه حال و همه وقت
۴	بخش پایینی محراب	ثلث	کاشی زرین فام	لاجوردی	قهوه‌ای	علی‌بن‌محمدبن ابی‌طاهر	۶۴۰ق	احداثیه	عمل علی‌بن‌محمدبن ابی‌طاهر	نام سازنده
۵	قوس بالای قندیل	ثلث خفی	کاشی زرین‌فام	سفید	قهوه‌ای	علی‌بن‌محمدبن ابی‌طاهر	۶۴۰ق	احداثیه	سنهٔ اربعین و ستمائه....	تاریخ ساخت

نتیجه‌گیری

با توجه به نکات فوق و تحلیل‌های صورت‌گرفته در حیطهٔ کارکرد معرفتی و طبقه‌بندی تاریخی کتیبه‌های مجموعه بناهای حرم مطهر رضوی می‌توان اذعان داشت که مضمون خطوط نگاشته بر کاشی‌های سنجری عصر سلجوقی و ایلخانی بقعهٔ اصلی حرم مطهر که شامل آیات، احادیث، کلمات قصار و امثال و نصایح است، در ارتباط با مهم‌ترین مباحث اخلاقی و تربیت دینی و اسلامی دورهٔ ظهور آنها ارایه گردیده و به نظر می‌رسد حدوث‌شان در این اعصار با هدف ارتقای دیانت اخلاقی و صیانت از اعتقادات فردی حول محور سیرهٔ اهل‌بیت علیهم‌السّلام صورت گرفته است. اگرچه مذهب رسمی کشور در سیطرهٔ حاکمان وقتِ سلجوقی، خوارزمشاهی و ایلخانی سنّی بود، اما با توجه به کتیبه‌های بررسی‌شده، بسیاری از تمایلات اعتقادی شیعه در بستری از نظام فکری هنرمندان و کاتبان این دوره از تاریخ معماری حرم در قالب مضامین کتیبه‌ها فرصت ظهور یافته و مدح و ثنای اهل بیت علیهم‌السّلام و صلوات بر ایشان با عباراتی روشن و ماندگار برای نخستین‌بار در این مجموعه شیعی نمایان شده است. در مضمون این کتیبه‌ها نوعی تقیه و دعوت به استقامت در برابر ظالمین و ستمگران نیز به چشم می‌خورد و امید به رهایی از بدی‌ها و پلیدی‌ها را در روح و جان مخاطب زنده می‌سازد. هنرمندان در این دوران وظیفهٔ خود را در القای مضامین دینی و دعوت مخاطبان بر صبر و بردباری در آثار خویش می‌دیدند و مصداق این تأثیر را در مضمون کتیبه‌های قرآنی به نحو احسن بیان داشته‌اند. اساس دین اسلام در اندیشهٔ شیعه بر پنج اصلِ بنیادین توحید، نبوت، عدل، امامت و معاد استوار است که این مقولات نیز در مفهوم و معنای آیات و عبارات کتیبه‌های دورهٔ خوارزمشاهی و ایلخانی در بستر مجموعه‌آثار این دوره از تاریخ حرم به روشنی بیان شده است، اصولی که هنرمند با تأکید بر آنها نشان می‌دهد که اعتقاد به آنها مقدمه‌ای بر طاعات و قبولی عبادات خواهد بود و قرائت آنها از سوی مؤمنین و نمازگزاران موجب تهیت و پاکی روح و قلب آنها خواهد شد. ذکر احادیث معتبر در شرافت و بزرگی امام‌رضا(ع)، پیام صلح و فتح و پیروزی برای مسلمانان، خشوع در نماز، تأکید بر برتری دین اسلام و در نهایت ذکر صلوات خاصه بر پیامبر اکرم(ص) و اهل بیت ایشان(ع)، از جمله مضامین مطرح در این کتیبه‌ها هستند که عِطر تمایلات شیعه نمود بیشتری در آنها دارد. از این رو می‌توان اذعان داشت که انتخاب متن و تزیینات انجام‌یافته در این کتیبه‌ها در تناسب عامدانه‌ای با هویت حرم و شرایط اجتماعی و اعتقادی اوایل قرن هفتم تا اواخر قرن هشتم هجری و تقویت روحیهٔ اقلیت شیعه در برابر مشکلات و تنگناهای احتمالی صورت گرفته است. به علاوه می‌توان میان مضامین کتیبه‌ها و عناصر تزیینی آنها، به‌ویژه در محراب‌ها، به تناسب تطبیقی بی‌نظیری دست یافت، گویی نقش‌ها بر دیوارهٔ کتیبه‌ها ترجمان بصری متن‌ها هستند و معانی آسمانی و ملکوتی هر یک بیانگر همدلی خط و نقش در تحقق یک فضای هویت‌ساز شیعی است. حدوث کتیبه‌های احداثیه در این دوران بسیار اندک است و اگر نامی برده شود اشاره به رقم بانی

و کاتبان و هنرمندان معمار این مکان مقدس است که در پی راز آشنایی و در پس شوریدگی و غور در مفاهیم باطنی اسلام، بدون اشارت حاکم یا دستور پادشاهان وقت، صرفاً به دلیل اراده و تقیّدی که به مقام والای هشتمین امام شیعیان داشته‌اند به خلق و کتابت آثار هنری در قالب کتیبه‌ها دست زده‌اند و در این میان اگر نامی به میان آورده‌اند آن را با القابی از سر خشوع و بندگی مزین ساختند تا باور خود را که همانا رسیدن به حقایق امور و بندگی در برابر ذات اعظم و هنرمند مطلق عالم است، به سرانجام رسانند.

دورهٔ تاریخی	زمینه‌های اعتقادی و اجتماعی	مضامین کتیبه‌ها
سلجوقی، خوارزمشاهی، ایلخانی	مذهب سنّی، استبداد حاکمان و حضور اقلیت شیعه در نواحی خراسان و کاشان، تسلط سربداران با اعتقاد شیعی در نیمهٔ نخست سدهٔ هشتم، حضور کم‌رنگ حاکمان سیاسی و اختیار بالای هنرمندان در اجرا و تزیینات معماری	تقیه و دعوت به استقامت در برابر ظالمین و ستمگران، دعوت مخاطبان بر صبر و بردباری، تقویت روحیهٔ اقلیت شیعه در برابر مشکلات و تنگناها، مدح و ثنای اهل‌بیت علیهم‌السلام و صلوات بر ایشان، نام و رقم هنرمندان

پی نوشت

۱. کاشی‌کتیبه‌های ازارهٔ داخلی بقعهٔ مطهر در دورهٔ صفوی مرمت و بازسازی کامل شده‌اند که بر اساس طرح و رنگِ لعاب از دیگر نمونه‌های قدیمی، قابل‌تمایز بوده و بررسی مضمونی آنها در مقاله حاضر نمی‌گنجد.

۲. این نکته به‌وضوح در کتاب *سیاست‌نامه* یا *سیرالملوک* خواجه‌نظام‌الملک، وزیر معروف ملک‌شاه سلجوقی، مطرح شده است. برای مطالعهٔ بیشتر در این زمینه ر.ک: خواجه‌نظام‌الملک طوسی (۱۳۸۶) *سیاست‌نامه*، به تصحیح عزیزالله علیزاده، تهران: نشر فردوس.

۳ . پان اسلامیک، آرمان رهبران مسلمان در قرن نوزدهم برای زنده کردن قدرت و وحدت مردمان مسلمان در زیر پرچم یک قدرت واحد بود. ریشه این جنبش از جهتی آگاهی به پسرفت قدرت جهان مسلمان بود، ولی انگیزه اصلی آن را دست‌اندازی اروپائیان به سرزمین‌های اسلامی در سده نوزدهم و بیستم فراهم کرد. آگاهی به پسرفت اسلام انگیزه پیدایش نهضت وهابی شد که بازگشت به صدر اسلام و زنده کردن سنت‌های پیامبر را موعظه می‌کرد، اما برخورد با غرب، در عین حال، رهبرانی چون سید جمال‌الدین اسدآبادی (یا افغانی) را نیز پدید آورد که خواهان تحول اسلام برای سازگار شدن آن با شرایط تازه زندگی در جهان بود. بالاتر از همه، سید جمال الدین در پی وحدت عالم اسلامی در سایه خلیفه‌ای بود که جلو پیشرفت مسیحیان را در سرزمین‌های اسلامی بگیرد (آشوری، ۱۳۹۴: ذیل واژه پان اسلامیک).

۴. سلطان‌محمود شهید، پسر سلطان‌محمدبن‌ملک‌شاه‌بن‌ارسلان سلجوقی است. گفته می‌شود قرآن خطی زیبایی نیز به خط ترکان‌زمرد در قرآن‌خانهٔ مبارک آستان قدس موجود است (کاویانیان، ۱۳۵۴: ۶۰).

۵. در مقاله‌ای با عنوان «بررسی پیشینهٔ یک اثر معماری در حرم رضوی: کتیبه‌های سنجری» که با رویکرد تاریخی به بررسی تاریخ صحیح شکل‌گیری این کاشی‌ها در دیوارهٔ داخلی حرم مطهر رضوی پرداخته است، نویسندگان بر این نتیجه تأکید دارند که کتیبه‌های سنجری به بانی‌گری ترکان‌زمرد و در عهد سلطان‌محمد خوارزمشاه در ابتدای قرن هفتم و توسط خاندان کاشانی ساخته شده‌اند، نه در عهد سلطان‌سنجر سلجوقی توسط ابوطاهر قمی و این دیدگاه متأخر مورخان شیعی عهد قاجاری (نظیر اعتمادالسلطنه) است که در راستای پیشینه‌سازی برای تاریخ مقدس مشهد، تاریخ آثار معماری حرم رضوی را به عهد سلجوقی رسانده‌اند و این ذهن و عمل آیندگان است که با دیدن نام سنجر و سال «خمس‌مائه» و «اثنی‌وعشر» این دو سال را در کنار هم به خیال همزمانی با نام «سنجر» قرار دادند. این در حالی است که بنا بر ادلّهٔ متقن «سنجر» ذکرشده در کتیبه‌های سنجری، لقب سلطان‌محمد خوارزمشاه است نه سلطان‌سنجر سلجوقی، چرا که بنا به روایت *حبیب‌السیر*، خوارزمشاه پس از فتح ماوراءالنهر در سال ۶۰۰ق در راستای تفاخر در گسترهٔ ملک خویش و هم‌ترازی آن با قلمرو سلطان‌سنجر سلجوقی فرمان داد تا غیر از لقب اسکندر ثانی، لقب «سنجر» را نیز بر القاب وی بیفزایند... . برای مطالعهٔ بیشتر ر.ک: (ایمان‌پور و صیامیان گرجی، ۱۳۸۹: ۲۵ تا ۳۵).

۶. نمونه‌ای از این مضامین عبارت‌اند از: «آفه‌الحدیث الکذب، آفه‌العلم النسیان، آفت سخن گفتن دروغ و آفت علم فراموشی است.» یا «السلام ثم الکلام» یا «القرآن هو الدواء» و ... . جهت اطلاع از جزییات بیشتر و مضامین دقیق این کتیبه‌ها ر.ک: (عطاردی،۱۳۷۱: ۱۱۶تا ۱۲۹)؛ (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۲، ۶۲تا ۶۴)؛ (مؤتمن، ۱۳۴۸: ۴۲تا ۴۴).

۷. از جملهٔ این نام‌ها که قابل‌خواندن است عبارت‌اند از: «سنجرابی‌الفتح محمد»، «دستور خراسان ابی»، « ابن‌یحیی‌بن‌علی‌بن‌جعفر المُوسوی»، «النسا اهل‌البیت‌بنت‌طاهر المُوسوی»، «ریاست‌الامیر السیدالصدرالکبیر قوام‌الملة‌والدین شرف‌الاسلام»، «ترکان زمرد ملکه بنت‌سلطان شهید محمود»، «سنه اثنی‌عشره»، «خمسائه من‌الهجره‌النبیه» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۲: ۴۵).

۸. بر پایهٔ گزارش بیهقی، خانوادهٔ «المقری» از خانواده‌های متنفذ شیعه‌مذهب بودند که جایگاه ویژه‌ای در سبزوار داشتند و در دورهٔ سلطنت محمد خوارزمشاه مورد عنایت وی بودند، به حدی که قادر به بانی‌گری کار بزرگی چون تزیین حرم مطهر رضوی توسط بهترین کاشی‌های آن عصر شدند که خود سبک نوینی در هنر کاشی کاری اسلامی است (ایمان‌پور و صیامیان گرجی، ۱۳۸۹: ۳۳).

۹. اینان پاک‌سرشتان و پاک‌دامنانی هستند که هر کجا نام‌شان برده شود، بر آنان درود و صلوات نثار می‌شود. هر کس که نسبش به آل‌علی(ع) نرسد، هیچ چیزی برای فخر و افتخار نخواهد داشت. هنگامی که خداوند عزوجل مخلوقات را آفرید، خاندان شما را از میان این مخلوقات برگزید. شمایید افراد والامقام و نمونه که علم کتاب و تفسیر قرآن نزد شماست.

۱۰. قدیمی‌ترین منبعی که می‌توان در شناخت هنر کاشی‌سازی در کاشان و آشنایی با خاندان ابی‌طاهر به آن رجوع کرد، کتاب *عرایس‌الجواهر و نفایس‌الاطیاب*، تألیف ابوالقاسم عبدالله‌بن‌علی‌بن‌محمدبن‌ابی‌طاهرالکاشانی است که از دانشمندان و مؤرخان هم‌عصر خواجه‌رشیدالدین فضل‌الله همدانی به شمار می‌رود و کتاب خود را در سال ۷۰۰ق در تبریز تألیف کرده است(سلیمی، ۱۳۸۳: ۱۵۵).

۱۱. برای اطلاع تفصیلی از اوضاع اجتماعی و مذهبی اوایل قرن هفتم ر.ک: بیانی(اسلامی ندوشن)، شیرین (۱۳۸۱) *دین و دولت در ایران عهد مغول*، چاوّل و دوم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۱۲. نماز را در دو طرف روز و اوایل شب برپا دار، چرا که حسنات، سیئات (و آثار آنها را) برطرف می‌سازند، این تذکری است برای آنها که اهل تذکراند و شکیبایی کن که خداوند پاداش نیکوکاران را ضایع نخواهد کرد. چرا در قرون (و اقوام) قبل از شما دانشمندان صاحب قدرتی نبودند که از فساد در زمین جلوگیری کنند، مگر اندکی از آنها که نجات‌شان دادیم و آنها که ستم می‌کردند از تنعّم پیروی کردند [و گناهکار بودند (و نابود شدند)]

۱۳. در تفاسیر، این ساعات با نماز صبح و عصر که هر یک در یک طرف روز قرار دارند و نماز مغرب و عشا که در لحظات ابتدایی شب خوانده می‌شوند منطبق است. ر.ک: علامه طباطبایی، ترجمهٔ *تفسیر المیزان*، ج ۱۱، ص ۷۹.

۱۴. آیهٔ ۱۴۴ سورهٔ هود را بنا بر روایتی از امام‌علی(ع) امیدبخش‌ترین آیهٔ قرآن دانسته‌اند، ر.ک: مکارم شیرازی، تفسیرنمونه، ج ۹، ص ۲۷۰.

۱۵. سند شمارهٔ ۱۳۲۷۲ مربوط به سال ۱۳۲۱ق دربارهٔ تعمیر خرابی‌های محراب پیش روی مبارک و هزینهٔ تعمیرات آن در دورهٔ قاجار و سند شمارهٔ ۴۵۳۱۰ مربوط به سال۱۳۱۵ش (دورهٔ پهلوی اوّل) نیز دربارهٔ کاشی‌کاری محراب حرم امام‌رضا(ع) است که احتمالاً اشاره به این محراب و محراب پایین پا دارد. ر.ک: نظرکرده، اعظم (۱۳۹۱)، گزیدهٔ اسناد معماری و تعمیرات حرم و اماکن متبرک رضوی، مدیریت اسناد و مطبوعات آستان قدس رضوی.

۱۶. پیامبر به آنچه از سوی پروردگارش بر او نازل شده، ایمان آورده است و همهٔ مؤمنان (نیز)، به خدا و فرشتگان او و کتاب‌ها و فرستادگانش، ایمان آورده‌اند (و می‌گویند:) ما در میان هیچ یك از پیامبران او، فرق نمی‌گذاریم (و به همه ایمان داریم) و (مؤ منان) گفتند: ما شنیدیم و اطاعت کردیم. پروردگارا! (انتظار) آمرزش تو را (داریم)، و بازگشت (ما) به سوی توست.

۱۷. خداوند، (با ایجاد نظام واحد جهان هستی،) گواهی می‌دهد که معبودی جز او نیست، و فرشتگان و صاحبان دانش، (هر کدام به گونه‌ای بر این مطلب) گواهی می‌دهند، در حالی که (خداوند در تمام عالم) قیام به عدالت دارد، معبودی جز او نیست، که هم توانا و هم حکیم است. همانا دین نزد خدا اسلام است. راست گفت خداوند بلند مرتبه.

۱۸. امیرالمؤمنین علیه‌السّلام فرمودند: به زودی مردی از فرزندان من در سرزمین خراسان از سرِ ظلم و ستم با زهر کشته خواهد شد. نامش نام من و نام پدرش نام پسر عمران، موسی است. آگاه باشید! هرکه او را در غربتش زیارت کند، خداوند گناهان گذشته و آیندهٔ او را می‌آمرزد؛ اگر چه (گناهانش) به تعداد ستارگان و قطره‌های باران‌ها و برگ‌های درختان باشد...» ر.ک: بحارالانوار (۱۳۶۱) ج ۴۹ ص ۲۸۴ حدیث ۱۱.

۱۹. نجم‌الدین ابوبکر محمدبن‌علی‌بن‌سلیمان‌بن‌محمد راوندی متولد۵۵۰ق در راوند کاشان، دانشمند، خطاط، شاعر و نویسندهٔ نام‌دار قرن ششم هجری و صاحب کتاب *راحه‌الصدور* است.

منابع

- آژند، یعقوب (۱۳۶۵)، قیام سربداران، تهران: امیرکبیر.
- آشوری، داریوش (۱۳۹۴) دانشنامه سیاسی (فرهنگ اصطلاحات و مکتبهای سیاسی)، چاپ بیست و چهار، تهران: انتشارات مروارید
- ابن‌بطوطه (۱۳۶۸) سفرنامه، ترجمهٔ محمدعلی موحد، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- اتینگهاوزن، ریچارد وگرابر، الگ (۱۳۸۶)، هنر و معماری اسلامی (۱)، ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: سمت.
- اعتمادالسلطنه، محمدحسن‌خان (۱۳۶۲)، مطلع‌الشمس، ج ۱و۲و۳، تهران:چاپخانه افست گلشن.
- ایمان‌پور، محمدتقی و صیامیان گرجی، زهیر (۱۳۸۹)، «بررسی پیشینهٔ یک اثر معماری در حرم رضوی: کتیبه‌های سنجری»، نشریهٔ مطالعات تاریخ اسلام، س دوم، ش ۲، ص ۱۵تا ۳۵.
- بلخاری قهی، حسن (۱۳۸۸)، سرگذشت هنر در تمدن اسلامی، تهران: سورهٔ مهر.
- بلر، شیلا (۱۳۹۴)، نخستین کتیبه‌ها در معماری دوران اسلامی ایران، ترجمهٔ مهدی گلچین عارفی، تهران:فرهنگستان هنر.
- بیانی(اسلامی ندوشن)، شیرین (۱۳۸۱)، دین و دولت در ایران عهد مغول، ج اوّل و دوم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- پوپ، آرتور (۱۳۸۷)، شاهکارهای هنر ایران، اقتباس و نگارش: پرویز ناتل خانلری، چ چهارم، تهران: علمی و فرهنگی.
- پورتر، ونیتیا (۱۳۸۹)، کاشی‌های اسلامی، ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر، چ دوم، تهران: مؤسّسهٔ مطالعات هنر اسلامی.
- حاجی قاسمی، کامبیز (۱۳۸۹)، گنج‌نامه: فرهنگ آثار معماری اسلامی ایران، ج ۱۳ (امامزاده‌ها و مقابر)، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- سعادت، بیژن (۱۳۵۴)، بارگاه امام‌رضا(ع). تهران: مؤسّسهٔ آسیایی دانشگاه شیراز.
- سلیمی، مینو (۱۳۸۳)، « هنر کاشی و محراب»، کتاب ماه هنر، ش ۷۷و۷۸، ص ۱۵۲تا ۱۵۹.
- عالم‌زاده، بزرگ (۱۳۹۰)، دانشنامهٔ رضوی، مشهد: سازمان فرهنگی سیاحتی کوثر.
- عطاردی، عزیزالله (۱۳۷۱)، تاریخ آستان قدس رضوی، تهران: عطارد.
- فغفوری، رباب و حسن بلخاری قهی (۱۳۹۳)، «تجلی حکمت اسلامی در ساختار و مضامین محراب زرین‌فام حرم مطهر رضوی»، نشریه علمی‌پژوهشی نقش جهان، س ۴، ش یک، ص۷تا۱۵.
- کاویانیان، احتشام (۱۳۵۴)، شمس‌الشموس (تاریخ آستان قدس)، مشهد: آستان قدس رضوی.
- ماهوان، احمد (۱۳۷۹)، تاریخ زندگانی حضرت امام‌رضا(ع)، مشهد: ماهوان.
- مجلسی، محمدباقربن‌محمدتقی(۱۳۶۱)، بحارالانوار الجامعه لدرر اخبار الائمه‌الاطهار، ج ۴۹، بیروت: دارالحیاءالتراث‌العربی.
- مکارم شیرازی، ناصر و... (۱۳۷۹)، تفسیر نمونه، جلد ۴و ۹ و ۲۴، تهران: دارالکتب الاسلامیه.
- مؤتمن، علی (۱۳۴۸)، راهنما یا تاریخ آستان قدس، مشهد: آستان قدس رضوی.
- نعمتی، بهزاد و حسین رزاقی (۱۳۹۱)، هنر در حرم (مروری بر هنرهای به‌کاررفته در حرم مطهر رضوی)، مشهد: مؤسّسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی.
- نیوتن، اریک (۱۳۷۷)، معنی زیبایی، ترجمهٔ پرویز مرزبان، تهران: علمی و فرهنگی.
- هیل، درک و اولگ گرابر (۱۳۷۵)، معماری و تزیینات اسلامی، تهران: علمی و فرهنگی.
- واتسون، آلیور (۱۳۹۰)، سفال زرین‌فام ایرانی، ترجمهٔ شکوه ذاکری، چ ۲، تهران: سروش.
- ویلسن، کریستی (۱۳۶۶)، تاریخ صنایع ایران، ترجمهٔ عبدالله فریار، تهران: فرهنگسرا.

- Blair, Sheila S. (2008) “a brief biography of Abu Zayd” Muqarnas XXV: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World, Frontiers of Islamic Art and Architecture: Essays in Celebration of Oleg Grabar’s Eightieth Birthday, Page 155-176

معرفی و شرح قصیده‌ای نویافته

در منقبت حضرت علی‌بن‌موسی‌الرّضا(ع)

از ولی‌محمد بیگدلی، مشهور به مسرور

سیدهادی میرآقایی*

چکیده

با تأمل در مجموعه‌های باارزشی که تاکنون در زمینهٔ شعر رضوی منتشرشده، باید اذعان داشت یکی از گسترده‌ترین درون‌مایه‌های شعر آیینی ادبیّات فارسی، فرهنگ رضوی و توجه عمیق به مؤلفه‌های مهم آن است. شاعران پاک‌آیین و مخلص، مودّت و ارادت خود را به حضرت علی‌بن‌موسی‌الرّضا(ع) در کناردیگر امامان معصوم(ع) ابراز کرده‌اند. نام عدهٔ کثیری از شعرا با سروده‌های آنان در مجموعه‌های مزبور آمده است؛ امّا هنوز نام و آثار بسیاری از شاعران گمنام در نسخه‌های خطی کتابخانه‌های معتبر ایران و چه بسا جهان پنهان است. مسرور بیگدلی یکی از همان شاعران گمنامی است که علی‌رغم سرودن قصیده‌ای نغز در منقبت حضرت رضا(ع) به علت عدم تصحیح دیوان خطی او، تاکنون ناشناس و گمنام مانده است. او در آن سروده مودّت و دوستی خود را نسبت به حضرت علی‌بن‌موسی‌الرّضا(ع) بیان کرده و ضمن شمردن فضایل و مناقب آن حضرت، به مدح و ستایش ایشان پرداخته است. این مقاله قصد دارد ضمن بیان شرح حال و معرفی شاعر به بررسی و تحلیل قصیدهٔ مزبور بپردازد.

کلیدواژه: حضرت علی‌بن‌موسی‌الرّضا(ع)، شعرفارسی، مسرور بیگدلی، منقبت و ستایش

* نویسنده و مدرس زبان و ادبیّات فارسی
sh_miraghaee@yahoo.com

پیشینهٔ تحقیق

متأسفانه شخصیت مسرور بیگدلی از چشم محققان دور مانده و تاکنون هیچ پژوهشگری، مقاله‌ای برای معرفی شاعر ننوشته و تنها شرح حالی مختصر به همراه چند بیت از اشعار او در تذکره‌های فارسی از جمله *آتشکدهٔ آذر*، *ریاض‌الشعرا* و *حدیقه‌الشعرا* آمده است. آقابزرگ تهرانی نیز در *الذریعه*، در ذیل معرفی دیوان مسرور، با ایجاز به شرح حال وی اشاره کرده است.

مقدّمه

عشق یکی از مضامین مهم شعر فارسی است که از لحظهٔ تولد شعر، در سروده‌های شاعران موج می‌زند و به نوعی همزاد با شعرفارسی است. انسان‌ها از آن روزی که پا به عرصهٔ خاک نهادند به گونه‌ای با تکرار خاطرهٔ ازلی عشق، خود را در پیمان عالم قدس عشق با معشوق همنشین می‌بینند (بارانی، ۱۳۸۹: ۸).

خمیرمایهٔ وجودی ما براساس کهن‌الگوهاست. نمونهٔ ازلی یا کهن‌الگو، مفهومی است که از روانشناسی یونگ برگرفته شده است. بر اساس نظریهٔ یونگ در پشت ضمیرآگاه هر فرد، ناخودآگاه جمعی وجود دارد که حاصل تجربه‌های مکرّر زندگی نیاکان ماست. این تجربه‌ها در اسطوره و رؤیاها و ادبیّات بروز می‌کند. بسیاری از آنچه در ادبیات محل بروز می‌یابد، ته‌مانده‌های حافظهٔ نیاکان انسان است که در ضمیر ناخودآگاه نویسنده یا شاعر حفظ شده است و آنها را می‌توان نمونهٔ ازلی نامید. این نمونه‌های ازلی در آثار مختلف ادبی تکرار می‌شوند. مفاهیمی مشترک از قبیل عشق، مرگ، تولد، جست‌وجو و شخصیت‌های قراردادی مانند قهرمانان همیشه‌پیروز و طاغی در حوزهٔ ادبیّات، نمونهٔ ازلی محسوب می‌شوند (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۷۸). تجلی عشق به صورت‌های گوناگون در شعرفارسی دیده می‌شود. عشق و ارادت انسان‌های معتقد و متدیّن به اولیا و اوصیای خدا، یکی از متعالی‌ترین گونه‌های آن است که در سروده‌های بیشتر شعرا دیده می‌شود. مسرور نیز مانند خیل عظیم شاعران پاک‌آیین، با تأسی به آیهٔ «قل لاأسألکم علیه أجرا الاّ المودة فی‌القربی» (شوری: ۲۳) جلوه‌هایی از ارادت و مودّت خود را در این قصیده نشان داده است.

نگاهی اجمالی به شرح حال و جایگاه ادبی شاعر

ولی‌محمدخان شاملو متخلص به مسرور، فرزند محمدزمان‌بیگ بیگدلی، از شاعران و خوشنویسان قرن یازدهم، مقارن با عصر صفوی است. از تاریخ تولد او اطلاعی در دست نیست. او در خانواده‌ای دانشمند چشم به جهان گشود و پرورش یافت. برادرزاده‌اش، آذر بیگدلی، در شرح حال او نوشته است: «اسم شریفش، ولی‌محمدخان، عمّ مؤلّف است از اعاظم خوانین بیگدلی. در اصفهان تحصیل کمالات کرده و شوق بسیار به نظم اشعار داشت و شعر را خوب می‌فهمید. در عهد شاه‌طهماسب ثانی صفوی به سفارت روم مأمور گردید و حکومت کرمان و آذربایجان نیز کرده است» (آذربیگدلی، ۱۳۷۸: ۶۳۷/۲).

مسرور دو برادر به نام‌های آقاخان و حاج‌محمدبیک داشته که آقاخان در اوایل سلطنت نادرشاه فوت کرده است. نویسندهٔ تاریخ بیگدلی در شرح حال مسرور نوشته است: ولی‌محمدخان مسرور که در شعر و ادب قدرتمند بود و اشعار نغز و پرمغز دلنشینی از خود به یادگار گذاشته، در دوران پادشاهی شاه‌طهماسب دوم، مشاغل و مناصب مهم دولتی داشت و مانند نیاکانش قرب و منزلتی تمام در دیوان داشت. مدتی حاکم کرمان[بود.] او روزگاری مأموریت‌هایی انجام داده است. (غلامحسین بیگدلی، ۱۳۹۰: ۱۶)

شاعر مورد بحث ما از خط بسیار نغزی برخوردار بوده و جزو خوشنویسان عصر خود محسوب می‌شده چنان‌که دیوان بیگی در *حدیقه‌الشعرا* در ذکر منزلت علمی مسرور به این نکته تصریح کرده است: «از امرای سلسلهٔ علّیهٔ شاملوست و والد مرحومش در زمان خاقان مالک رقاب مرحوم ایشک آقاسی دیوان اعلی بوده. مسرور جامع اکثر کمالات بود از جمله، خط شکسته را خوب می‌نوشت و طبعش به گفتن شعر میل تمام داشت» (داغستانی ۱۳۸۴: ۴/ ۲۱۹۲).

پایان زندگی

مسرور بیگدلی به تصریح منابع معتبر، مدتی از طرف حکومت مرکزی، حاکم شهر لار بود؛ امّا بعد از چند ماه حکومت، محمدخان بلوچ، از سرداران مشهور صفوی، درسال ۱۱۴۸ق در زمانی که نادرشاه، شاه‌طهماسب را از سلطنت خلع کرد، برای سرکوبی غنی‌خان، حاکم جهرم، و میرزاباقر کلانتر و ولی‌محمدخان بیگدلی، والی لارستان، به منطقه رفت و با آشنایی کامل با قدرت‌های محلی حکومت را در دست گرفت. شبانه به منزل مسرور حمله کردند (وثوقی ۱۳۷۵: ۶۹) و به تعبیر نویسندهٔ ریاض‌الشعرا «بر سرش ریخته، نخل حیاتش را از پا درآوردند» (داغستانی ۱۳۸۴: ۲۱۹۲/۴).

آثار مسرور بیگدلی

۱. دیوان اشعار، از بین نویسندگانی که شرح حال مسرور را نوشته‌اند، تنها آقابزرگ تهرانی ضمن ارایهٔ شرح حال مختصری از وی، به دیوان او اشاره کرده است (تهرانی،۱۴۰۳: ۹/ ۱۰۳۵) نگارنده کوشش زیادی کرد تا دیوان او را که احتمال می‌داد در بخش نسخ خطی کتابخانه‌های تهران و مشهد باشد، به دست آورد امّا بی‌فایده بود .

۲. جُنگ مسرور، نسخهٔ خطی مشتمل بر نثر و نظم است که مسرور، برخی سروده‌های شاعران معروف از جمله مولوی، صائب تبریزی، کلیم کاشانی و سعدی و نثرهایی از کتب متعدد فقهی مانند *مصباح‌الشریعه* و... را تدوین کرده و آنها را در خلال سال‌های ۱۱۳۱ق تا ۱۱۳۲ق کتابت کرده است و اشعار خود را با عنوان ملحره در خلال صفحات متعدد کتاب از جمله صفحات ۹، ۳۱، ۹۸، ۱۲۷، ۱۳۶، ۱۸۲ و صفحهٔ آخر آورده است. جنگ مسرور، اینک با شمارهٔ ۹۲۲۹ در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی نگهداری می‌شود .

برخی اشعار مسرور در مجموعه‌هایی که با عنوان «سفینه» یا

«جُنگ» تهیه شده‌اند، دیده می‌شود که عبارت‌اند از:

الف: سفینهٔ حاجی‌محمدبیک خسروی که در آن، برخی از علما و شعرا، سروده‌ها و مطالب خود را با دست‌خط خود نوشته‌اند؛ از جمله حسینی خاتون‌آبادی (ص ۱۹)، سیدعلی مهری عاملی (۶۴) ، نواب وحیدالزمانی (۸۳) و مسرور (۳۵). این نسخه با شمارهٔ ۱۴۱۹ در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی موجود است.

ب: جنگ و مجموعهٔ اشعار؛ اسحاق بیک بیگدلی شاملو متخلص به شعله، نسخهٔ مزبور را در تاریخ ۱۱۷۲ق در تهران کتابت کرده است. برخی اشعار مسرور در این نسخه آمده است. نسخه هم اکنون باشمارهٔ ۴۴۲۸ در بخش نسخ خطی کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران موجود است (بیگدلی، ۱۳۹۰: ۱۶).

برای آشنایی خوانندگان با سبک شاعری مسرور ، چند نمونه از اشعار او در زیر می‌آید:

من کیستم از شوق تو سرگرم دعایی
پروانه‌صفت، سوختهٔ بی‌سر و پایی
چون آه ضعیفی که نیاید به لب از دل
ای وای که خود را نرساندیم به جایی
قربان حریفی که نیازرده دلی را
گرد سر خاری که نرفته است به پایی
از شمع سحرگاه شنیدیم که می‌گفت
از ما برسانید به پروانه دعایی
با نیک و بد دهر نداریم رجوعی
نه طالب دردیم و نه جویای دوایی
تا قافلهٔ اشک روان می‌شود ای ماه
برخیز که خود را برسانیم به جایی
شرمنده از آنیم که در روز مکافات
ما درخور عفو تو نکردیم خطایی
جستیم تو را در حرم و دیر نبودی
ای نور دل دیدهٔ مسرور کجایی (همان: ۱۷)

***

مزرع قدس، آشیانهٔ ما
قطرهٔ اشک، آب و دانهٔ ما
آه ما، نالهٔ سحرگاهی
ذکر ما، نالهٔ شبانهٔ ما
جود هر کس به قدر مایهٔ اوست
کرم او بود خزانهٔ ما
باصفا کرده‌ایم خانهٔ دل
تا گذار آردت به خانهٔ ما (جنگ شمارهٔ ۱۴۱۹، ۱۸۲)

مسرور همچنین قصیده‌ای در منقبت حضرت علی‌بن‌موسی(ع) سروده است که نگارنده، آن را در یکی از نسخ خطی به نام مجموعهٔ رسایل یافت که مشتمل بر ۲۱ رساله و آثار چند شاعر است و با شمارهٔ ۱۰۱۴۷درکتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی نگهداری می‌شود. این قصیده برای نخستین بار معرفی و تحلیل می‌شود.

تحلیل اجمالی ساختار قصیده

شاعر با پیروی از سنّت ادبی، قالب قصیده را برای مضمون ستایش و منقبت انتخاب کرده است؛ امّا قصیدهٔ وی به شیوهٔ قدما در مقدّمه، تشبیب و تغزل ندارد[1] و از ۶۸ بیت تشکیل شده است که دو مطلع دارد و در هر مطلع ۳۴ بیت آمده است. شاعر قصیدهٔ خود را «نامهٔ بدون‌عنوان» می‌داند و خود را سالک تندرو وادی حیران می‌خواند و سپس از روزگار شکوه و گلایه سر می‌دهد. شاعر توانسته با در هم آمیختن چهار عنصر مهم شعر یعنی اندیشه و موسیقی و عاطفه و تخیل، خط سیری از افکار و اندیشه‌های مذهبی خود را با زبانی هنرمندانه بیان کند که خواننده، علاوه بر التذاذ ادبی، بهره‌ای نیز از تفکر و اندیشهٔ او ببرد.

شرح سوز دل ما بی تو ندارد پایان
چه عجب نامهٔ ما را نبود گر عنوان
سالک تندروی وادی سرگشتگی‌ام
پا به راهی نگذاریم که دارد پایان
ساده‌لوحان جهانیم ز ما کینه مخواه
غیر آیینه نداریم متاعی به دکان
چون حباب از نفسی زورق ما می‌شکند
از چه بر کشتی ما بسته، سر ره طوفان
همچو نخلی که شکستش رسد از پرثمری
شکوه‌ام هست در این باغ ز دست دگران
همچو طفلی که جدایی نکند از مادر
اشک من راه به جایی نبرد جز عمان
در جفای فلک، آگاه، جوانان باشند
تیر داند که چه مقدار بود زور کمان
باقی از هستی من هیچ نماند چون شمع
آه اگر آنچه به دل هست بیارم به زبان
آسمان مضطرب از زاری من می‌گردد
دایه بی‌تاب شود طفل چو گردد گریان
آه چون شعله کشد اشک چو ریزد از چشم
گاه آتش گذرد از سر و گاهی طوفان
عافیت را نظری با دل رنجورم هست
وای بر حال مریضی که ندارد درمان
دل دریا به طپش آمده از موج دگر
کشتی کیست به گرداب بلا سرگردان
خالی از سنگ مکن دامن خود را ای کوه
مستعد باش که کرده است جنونم طغیان

در ادامهٔ سروده، به مخاطب شعر خویش که به نوعی من اجتماعی

است، توصیه می‌کند که عارفانه بیندیشد و دست از تعلقات بردارد و خار که استعاره از وابستگی دنیاست، نمی‌تواند کسی را نجات دهد. ضمناً شاعر به اصطلاحات عرفانی از جمله وادی هفت‌گانه، احاطه و اشراف دارد مثلاً در بیت دوم از وادی حیران و سرگشتگی و در بیت زیر از وادی تجرید نام می‌برد:

سالک وادی تجرید شو و ایمن باش
خار این ره نگرفته است کسی را دامان
خار از پا به درآریم ولی با خنجر
چاک دل بخیه نماییم ولی با پیکان
می‌کنی خار و خس سیل، سرشک خود را
گر بدانی به کجا می‌رود این آب روان
ای که در کاوش دل، سعی زیادی داری
برحذر باش کز این چشمه برآید عمان
جز به رخسار نکویت، در دل نگشایم
نیست آیینهٔ من، قالب عکس دگران
بشنود گر شب هجران تو فریاد مرا
با همه سنگدلی ناله کند کوه گران
شمع و پروانه و دل، هر سه ... جمعند
سخنی گوش توان کرد ز آتش‌نفسان

سپس با اعتراف به عجز بیان و ناتوانی در سخن، عزّت نفس خود را پاس می‌دارد و تصریح می‌کند که اگر از مردم چیزی بخواهی در حقیقت آبروی خود را ریخته‌ای. اهمیت این سخن از نکته‌های مهمی است که شاعر به آن معتقد است به‌ویژه مدح وستایش که مخصوص اولیای خدا از جمله امام‌رضا(ع) است و با این مقدمه به ابراز عقاید خود می‌پردازد:

من گرفتم که به کوی تو رسانم خود را
کو زبانی که کنم شرح دل زار بیان
من کجا خواستن چیز ز مردم ز کجا
آبرو را نتوان ریخت برای کف نان
در بهای سخن ار جان طلبند از تو بده
گر خریداری یوسف نکند کس نقصان
قدر در هر سخنی هست خصوصاً سخنی
که به مدح شه دین می‌رسد از دل به زبان

شاعران معمولاً در ستایش و منقبت امامان معصوم (ع) به چهار موضوع کلی اشاره می‌کنند:

۱. نگرش روایی و تاریخی؛ در این نگرش، شاعر به مقطع یا قسمت‌هایی‌از زندگی ممدوح اشاره می‌کند؛

۲. نگرش کلامی و فلسفی؛ شاعر کوشش می‌کند نقش معنوی و ملکوتی امام معصوم(ع) را در عالم هستی نشان دهد؛

۳. نگرش عاطفی و شخصی؛ در این نوع بینش، شاعر احساسات درونی خود را اعم از مودّت و دوستی با دوستان یا برائت از دشمنان آنان با زبانی شاعرانه بیان می‌کند؛

۴. نگرش تخیلی و شاعرانه؛ شاعر ویژگی‌ها و مناقب ممدوح خود را با استفاده از آرایه‌های ادبی شرح می‌دهد.

اگر باور داشته باشیم که سروده‌های شاعر، تجلی‌گاه تفکر و اندیشه‌های اوست چنان که ادیبان بزرگی از جمله ملک الشعرای بهار، تصریح کرده‌اند:

نشان سیرت شاعر ز شعر شاعر جوی
که فضل گل‌بن در فضل آب و خاک و هواست
هرکلامی بازگوید فطرت گوینده را
شعر زاهد زهد گوید، شعر کافر کافری
ور نباشد شاعری اندر منش والاگهر
نشنوی از شعرهایش بوی والا گوهری (بهار، ۱۳۵۵: ۳۱۷/۱)

با تأملی کوتاه در قصیدهٔ مسرور، مبانی فکری شاعر هویدا می‌شود؛ شاعر فرهیخته‌ای که به متون اسلامی اشراف کامل دارد و سرودهٔ او صرفاً تخیل و احساس نیست بلکه شاعر در خلال ابیات نغز به مؤلفه‌های اعتقادی خویش از قبیل وجوب امامت، ظلم‌ستیزی و رواج عدالت و... اشاره می‌کند.

بررسی محتوا و مضامین قصیده

بدیهی است که درون‌مایهٔ هر اثر، آینهٔ تمام‌نمای تفکر و باور هنرمند و شاعر است. با تأمل در قصیدهٔ مسرور محورهای فکری وی را می‌توان این‌گونه دسته‌بندی کرد:

۱. وجوب امامت و ولایت

اعتقاد راسخ به اصل ولایت و امامت از بارزترین بن‌مایه‌های تفکر فلسفی و کلامی شاعر است و اطاعت‌پذیری او از همان نکتهٔ مهمی که حضرت رضا(ع) در حدیث مشهور سلسله‌الذهب به آن اشاره کردند و فرمودند کلمه لا الهَ الاّ الله حِصنی فَمَن دَخَلَ حِصنی آمِنَ مِن عَذابی بشُروطِها و آنا من شُروطها (شیخ صدوق، ۱۳۷۲: ۱۴۴/۱)

علی موسی جعفر که به دور عدلش
نرساند به کسی گردش دوران، نقصان

۲. اصالت درخلقت

برخی از محققان در تبیین و تشریح حدیث قدسی «لولاک لَمّاخَلَقتُ الأفلاک» (مجلسی، ۱۴۰۳: ۴۰۶/۱۶) که خداوند متعال در شأن حضرت رسول اکرم(ص) فرموده به حدیث یا مُحَمَّدُ! إنّی خَلَقْتُ عَلِیًّا وَ فاطِمَه وَ الحَسَنَ وَ الحُسَینَ وَ الأئِمَّه مِن نُورٍ واحِدٍ کَأَنَّ أَرْوَاحَکُمْ وَ نُورَکُمْ وَاحِدَه» (شیخ طوسی، ۱۳۸۸: ۹۳) (ای محمّد! بی‌گمان من علی و فاطمه و حسن و حسین و [دیگر] امامان را از نور یکسانی آفریدم) استناد کرده‌اند و وجود پنج‌تن آل‌عبا(ع) را علت خلقت جهان می‌دانند. شاعر با تکیه بر همین اندیشه، در بیت زیر معتقد است که حضرت رضا(ع) گل باغ جهان است و بدون روی او بهشت ارزشی ندارد.

آن گل گلشن ایجاد که باشد به بهشت
داغ از حسرت نظّارهٔ رویش، نتوان

در تجدید مطلع، وجود نازنین امام(ع) را عامل مهم جاودانیِ نهال ایمان می‌داند:

از تو تا حشر بود سبز نهال ایمان
همچو نخلی که برآید ز کنار عمان

۳. بیان فضایل حضرت رضا(ع)

الف: عدالت

دست کوتاه بود حادثه را در دورش
گر دلی بشکند از چرخ ستاند تاوان
مهد آسایش او گردد اگر خاک درش
طفل از فرقت مادر نکند آه و فغان
کی به دورش رسد از کس به ضعیفان ضرری
جامه‌ها بر تن مه دوخته حفظش ز کتان

شاعر در مصراع دوم بیت آخر به یکی از عقاید گذشتگان اشاره کرده است. قدما معتقد بودند تابش نور ماه باعث پوسیدگی و تباهی کتان و قصب می‌شود. شعرای بسیاری از این مضمون برای مدح معشوق و ممدوح خود استفاده کرده‌اند و بسامد زیادی در شعر فارسی دارد از جمله:

از نام تو بگدازد بدخواه تو گویی
ماه است مگر نامت و بدخواه تو کتّان (ناصرخسرو، ۱۳۶۵: ۳۲۷)
با تن من کرد نور عارضت
آن چه با تار قصب، مهتاب کرد (سنایی،۱۳۷۲: ۱۷۳)
گر در نظرت بسوخت سعدی
مه را چه غم از هلاک کتّان (سعدی، ۱۳۶۱: ۱۹۴)

ب: اصالت و نجابت

شاعر با آوردن نام مبارک دو امام معصوم(ع) در کنار نام امام‌رضا(ع) به اصالت و نجابت امام‌رضا(ع) اشاره کرده، با ذکر نسبت امام به خاندان پیامبر(ص) شعر خود را متبرک کرده و زینت بخشیده است.

علی موسی جعفر که به دور عدلش
نرساند به کسی گردش دوران، نقصان

سلطان یا شاه خراسان یکی از استعاره‌های پربسامدی است که شاعران در سروده‌های خویش، امام‌رضا(ع) را با این نام، مورد خطاب قرار داده‌اند و حتی در فرهنگ شفاهی مردم نیز رواج دارد. سلیمی تونی، شاعر قرن نهم، در بیتی این گونه سلطان خراسان را به کار برده است:

بود سلطان خراسان در مدینه معتکف
خلق عالم را به حق بود او امام و مقتدا (سلیمی تونی، ۱۳۹۰: ۶۵)

و نمونه‌های دیگر:

هست سلطان خراسان نی چه گفتم، زینهار
بر سر هر هفت اقلیم و دو عالم پادشاه است (ابن‌یمین، ۱۳۶۱: ۶۱)
روضهٔ شاه خراسان که حریم حرمش
کعبهٔ اهل دل و قبلهٔ ابرار آمد (شانی تکلو، ۱۳۷۳: ۴۸)
دشمن شاه خراسان باد بر روی زمین
همچو نقش نقطهٔ موهوم بی‌نام و نشان (سالک قزوینی، ۱۳۷۲: ۴۵۰)

در مطلع دوم قصیده، شاعر یک بار دیگر با تأکید بر اصل و نسب امام، آن امام رئوف را به پیروی از شاعران کهن با لقب پادشاه، یا سلطان خراسان مورد خطاب قرار می‌دهد و یکی دیگر از مناقب حضرت را که عالم به اسرار الهی است بیان می‌کند.

۲-توصیف بارگاه رضوی

با دقت و تأمل در سخنان گهربار پیامبر(ص) و ائمهٔ اطهار (ع) می‌توان ویژگی‌های مرقد مطهر امامان معصوم(ع) را این گونه برشمرد:

الف: محل رفت و آمد فرشتگان

یکی از مضامینی که همواره در فرهنگ شعر رضوی موج می‌زند، توصیف بقعه و بارگاه جنت‌آشیان حضرت رضا(ع) است. حضرت در حدیثی، مرقد مطهر خود را این‌گونه معرفی کرده است: « إنَّ بِخُراسانَ لِبُقعه یاتی عَلَیهَا زَمانٌ تَصِیرُ مُختَلَف المَلائِکَهِ فَلایَزالُ فَوجُ یَنزِلُ مِن السَّماءِ و فُوجُ یَصعَد الی اَن یُنفَخَ فی الصُّور... هِی بأَرضِ طُوس و هی و الله رَوضَه مِن ریاض الجَنَّه... (صدوق، ۱۴۱۷: ۱۱۹)

عدهٔ کثیری از شاعران با تلمیح به سخن گهربار امام‌رضا(ع) به توصیف روضهٔ رضوی پرداخته‌اند:

آن بقعه شده به پیش فردوس
آن تربه به روضه کرده رضوان (سنایی، ۱۳۷۲: ۴۲۷)

شرف خاک خراسان همه دانی که ز چیست؟
ز آن که در خطهٔ او روضهٔ رضوان آمد (احمدی، ۱۳۷۷: ۷۶)

گوهرافشان کن ز جان، ای دل که می‌دانی چه جاست
مهبط نورالهی، روضهٔ پاک رضاست (همان: ۲۷۳)

مسرور نیز با توجه به سخن گهربار حضرت علی‌بن‌موسی‌الرضا(ع) معتقد است که ملائک از جمله جبرئیل، فراش حرم مطهر حضرت است. همچنان که شیخ بهایی در حین تمیزکردن شمع‌های حرم مطهر، در رباعی زیر به این مطلب اشاره کرده است:

پیوسته بود ملائك علیّین
پروانهٔ شمع روضهٔ خلدآیین
مقراض به احتیاط زن ای خادم
ترسم ببری شهپر جبرئیل امین (مالمیر، ۱۳۸۹: ۱۳۴)

مسرور نیز به همین باور اصرار دارد و در بیتی از قصیده این گونه سروده است:

روضه‌اش را کند از بال و پر خود جاروب
هست جبریل در آن در یکی از فرّاشان

ب: محیط امن و امان

یکی دیگر از توصیفات شاعران از بارگاه ملکوتی امامان معصوم(ع) تعبیر مکان امن و امان است. پیامبر(ص) فرمودند:

مَثَلُ اَهلُ بَیتی کَمَثَلِ سَفینَه نُوح مَن رَکِبَ فیها نَجی و مَن تَخَلَّفَ عَنها غَرَق (قمی ۱/۶۳۰؛ بحارالانوار۳۴۱؛ الطرائف، ابن‌طاووس ،ص۱۳۲)

و مولوی چه زیبا در ابیات زیر تلمیحی به حدیث پیامبر(ص) دارد:

چون که در کشتی نشستی ایمنی
در سفینه خفته ره طی می‌کنی
بهر این فرمود پیغمبر که من
همچو کشتیم به طوفان زمن
ما و اهل بیت چون کشتی نوح
هر که دست اندر زند یابد فتوح (مولوی ۱۳۸۵: ۶۲۴)

مسرورنیز به نکتهٔ مزبور این‌گونه اشاره کرده است:

ساکن درگهش از حادثه ایمن باشد
آسمان را نرسد هیچ ضرر از طوفان
خاکساران رهش منّت رهبر نکشند
که نخواهد بلدی قافلهٔ ریگ روان

شاعر در ادامهٔ قصیده با حسن‌تعلیلی زیبا، علت تجدید مطلع را بیان می‌کند و قصیده را ادامه می‌دهد:

شکر کز شوق حضورش به زبانم آمد
مطلعی خوب‌تر از چاک گریبان بتان
تجدید مطلع
از تو تا حشر بود سبز نهال ایمان
همچو نخلی که برآید ز کنار عمان
غرض از خلقت عالم گهر ذات تو بود
چون متاعی که گشایند برایش دکان
کی به دورش رسد از کس به ضعیفان ضرری
جامه‌ها بر تن مه دوخته حفظش ز کتان

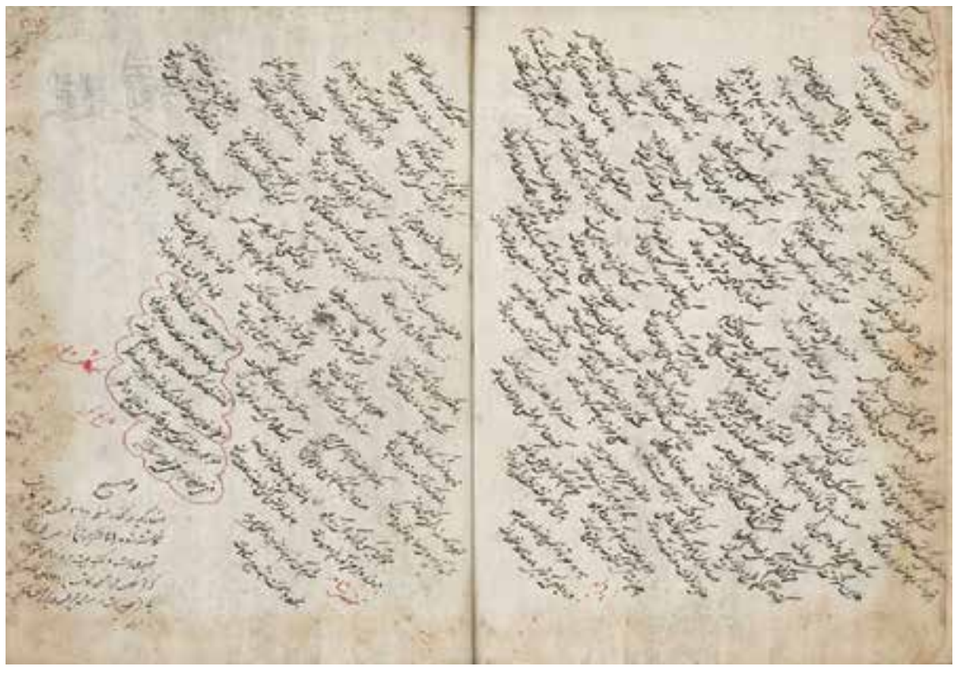
پ: برتری آرامگاه حضرت رضا(ع) برکعبه

فضیلت زیارت امام‌رضا(ع) برکسی پوشیده و پنهان نیست زیرا هم در سخنان ائمهٔ اطهار (ع) آمده و هم در آموزه‌های دینی برآن تأکید شده است.

سلیمان‌بن‌حمص گفت: از موسی‌بن‌جعفر(ع) شنیدم که می‌فرمود: هر کس قبر فرزندم علی را زیارت کند خداوند ثوابی معادل هفتاد حج مبرور به او عطا می‌فرماید (صدوق، ۱۳۷۲: ۲۶۳/۲).

بسیاری از شعرا با تلمیح به این سخن گران‌سنگ، فضیلت زیارت مرقد مطهر امام‌رضا(ع) را در شعر خود آورده‌اند:

یک طواف درش از قول رسول قرشی



تا به هفتاد حج و نافله یکسان دارد
(حسن کاشی) (احمدی بیرجندی، ۱۳۷۷: ۳۰)
به هفت حجّ وبه هفتادحج برابرکرد
زیارت تورسول ازکرامت ذوالمن
(ابن‌حسام خوسفی) (همان: ۴۸)

مسرور نیز در ادامهٔ قصیده با اشاره به اهمیت مرقد مطهر امام‌رضا(ع) و برتری آن بر کعبه، اشعار زیر را سروده است:

زائر روضهٔ پاکت نکند تا ره گم
کعبه باشد به ره کوی تو یک سنگ، نشان
ایمنی در حرمت باشد و در کعبهٔ دل
زان که در این دو مکان، راه ندارد شیطان
روضهٔ پاک تو و کعبه ز یک آب و گل‌اند
لیک باشد ز صفا این به مراتب به از آن

ت: تبری و برائت از دشمن

شاعر تا این قسمت از قصیده به تولّا و ابراز مودّت به حضرت علی‌بن‌موسی‌الرّضا(ع) افتخار می‌کند؛ امّا در بیت زیر، ضمن به‌کار بردن آرایهٔ حسن‌تعلیل، معتقد است علت این که دشمن به یرقان (زردی) دچار شده است، حسادت به طلای زرد رنگ گنبد توست:

دیده تا گنبد و سر طوق طلای تو عدو
از حسد گشت گرفتار به درد یرقان

شاعر در بیتی دیگر، با استفاده از دو عنصر عاطفه و تخیل، گنبد طلای حضرت را از نظر رفعت و مرتبه، باشکوه‌تر از عرش می‌داند و ضمن به‌کار بردن دو آرایهٔ ادبی تشخیص و کنایه، معتقد است گنبد طلای امام‌رضا(ع) از این شکوه بر خود می‌بالد و بر عرش طعنه می‌زند که تو در برابر من بی‌ارزش هستی:

هست هر طوق طلا شاهد این کز رفعت
گنبدت را به سر عرش دراز است زبان
حکم آرام اگر رأی متین تو کند
چرخ از سیر فتد خشک شود آب روان
می‌دهد مهر تو از بس به ضعیفان پهلو
در دیاری که تویی ماه ندارد نقصان
ز همین گل شده خندان ز نسیم لطفت
رفته در عهد تو از خاطر بلبل، افغان
برنخیزیم ز درگاهت اگر آه شویم
گر شویم آب ز کوی تو نگردیم روان
پای تعریف براقت به میان چون آید
خامه بر صفحه شود بی‌مدد دست روان
لوح‌الله ز سمند تو که در تندروی
نرسد باد به گردش چو شود گرم عنان

اظهار عجز شاعر از توصیف مناقب رضوی

شاعر در ادامهٔ قصیده اعتراف می‌کند که مدح و توصیف ممدوح پایان ندارد و یک بار دیگر، نجابت و اصالت امام(ع) را تصدیق می‌کند که جانشین راستین پیامبر(ص) هستید و همه چیز بر شما آشکار است:

وقت آن شد که ز تعریف، عنان‌کش گردم
که بدین بیشتر این صفحه ندارد میدان
پادشاها، خلف صدق رسول‌اللهی
ای که چیزی به ضمیر تو نباشد پنهان
خاطرم پر بود از شکوهٔ گردون، اما
سوزدم شمع‌صفت گر ز دل آرم به زبان

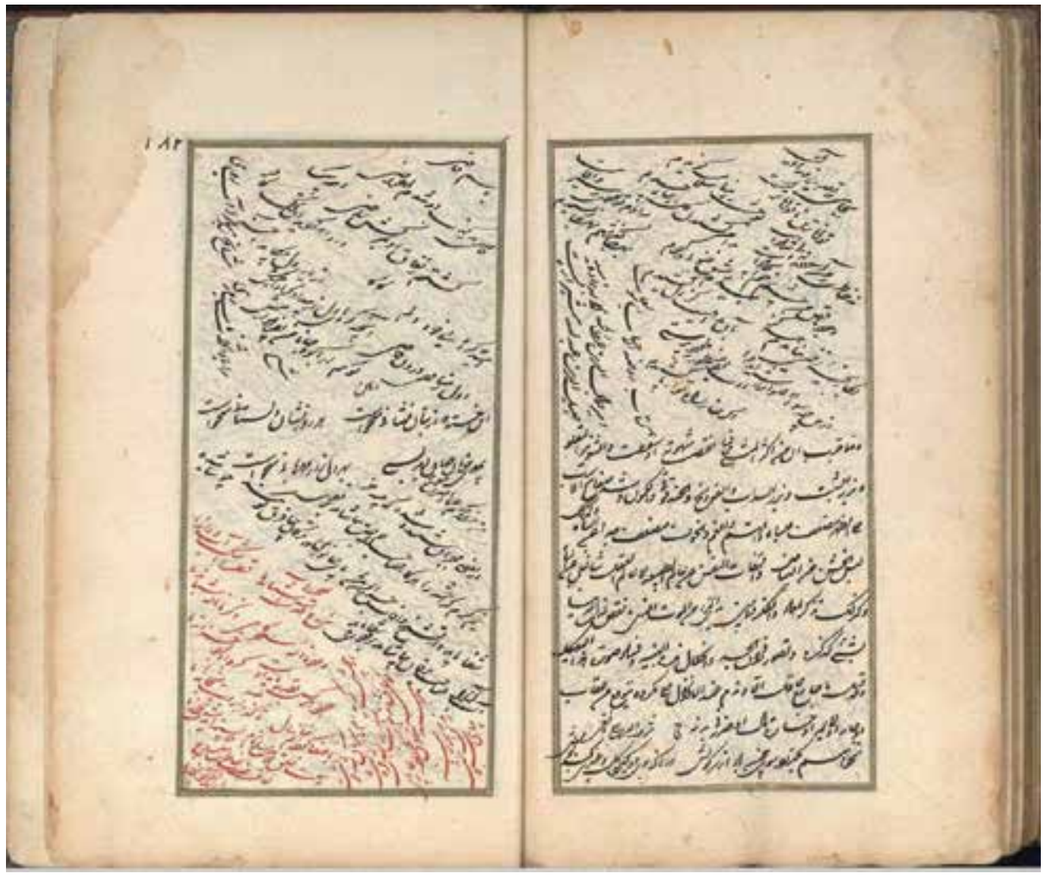
استمداد و شفاعت‌خواهی شاعر

بیگدلی در پایان سرودهٔ خویش با حالتی محزون و اندوهگین، چون عاشقی ناتوان و رنجور، خود را به مورچه‌ای تشبیه می‌کند که علی‌رغم ناتوانی، فلک کمر به نابودی او بسته است و مانند کشتی بدون لنگر است که طوفان منتظر نابودی اوست. امام‌رضا(ع) را با یکی از مهم‌ترین القابش، شهنشاه غریبان، صدا می‌زند و با استغاثه از او کمک می‌خواهد، اما شاعر ادب را رعایت می‌کند و خود را مخاطب قرار می‌دهد:

لیک چون لطف تو فریادرسی می‌بینم
هست واجب که کنم شرح دل خویش بیان
منم آن بی‌کس خوکرده به محنت که بود
در غبار دل من، کوه غم و درد نهان
منم آن سوختهٔ عشق که گر آه کشم
یابد از شعلهٔ آن، خرمن افلاک زیان
منم آن مور جگرسوختهٔ خرمن‌سوز
که به کینم فلک از کاه‌کشان، بسته میان
منم آن کشتی بی‌لنگر بحر هستی
که شب و روز بود چشم به راهم طوفان
ساختن با همه اینها بر من مشکل نیست
لیک محرومی درگاه تو نبود آسان
یا شهنشاه غریبان، من غربت زده را
جانب خویش کش از جذبهٔ لطف و احسان
شرم کن، شرم ز خدّام جنابش مسرور
نبود با سخنت رتبهٔ مدح شاهان
جبرئیل از پی آیین به فلک منتظر است
وقت آن شد که دعاگوی شوی از دل و جان
تا نگنجد به بیان راز محبت در عشق
قاصد نالهٔ دل تا بود از گرم روان

نتیجه گیری

با استناد به تاریخ ادبیّات فارسی، می‌توان باور داشت که ستایش و منقبت پیامبر(ص) و امامان معصوم(ع) تاریخی به قدمت شعر فارسی دارد. کمیت و کیفیت این نوع ادبی در دیوان‌های شاعران قرن چهارم تا معاصر دلیل این مدّعاست. یکی از شاعرانی که به منقبت و مدح حضرت علی‌بن‌موسی‌الرّضا(ع) پرداخته، مسرور بیگدلی شاعر قرن یازدهم است. وی با اینکه یک رجل سیاسی بوده و مسایل حکومتی و سیاسی را مدیریت می‌کرده، از طبع شعر و نازک‌اندیشی‌های شاعرانه برخوردار بوده است. او در قصیده‌ای، مودّت و محبت خود را نسبت به امام‌رضا(ع) با مضامین عالی بیان کرده و ضمن برشمردن فضایل و مناقب آن حضرت، باور و احساسات قلبی را ابراز کرده و عاجزانه تمنای شفاعت نموده است.



یادداشت‌ها

۱. علمای علم بلاغت به این‌گونه قصاید که شاعر بدون زمینه‌سازی تشبیب و تغزل، وارد مدح یا مقصود دیگر شود، قصیدهٔ محدود یا بازداشته از تشبیب و تغزل یا مقتضب به معنی بازبریده نیز خوانند (همایی، ۱۳۸۹: ۸۱)

منابع

ابن‌طاووس، علی‌بن‌موسی (۱۴۰۰)، الطرائف فی‌معرفه مذاهب، قم:خیام.

احمدی بیرجندی، احمد(۱۳۷۷)، مدایح رضوی در شعر فارسی، چ۳، مشهد: بنیادپژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.

بارانی، محمد (۱۳۸۹)، عشق به یک سر نمون ازلی (حضرت علی)، پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی، ش۱۵.

بهار، ملک‌الشعرا (۱۳۵۵)، دیوان بهار، محمدملک‌زاده، تهران: چاپخانهٔ فردوسی

بیگدلی، لطف‌علی‌بیک آذر (۱۳۷۸)، آتشکدهٔ آذر، تصحیح میرهاشم محدث،ج ۲، تهران: امیرکبیر.

بیگدلی، غلامحسین (۱۳۹۰)، تاریخ بیگدلی (شاعران و خوشنویسان و نویسندگان)، زنجان: دانش.

دیوان بیگی شیرازی، سیداحمد(۱۳۶۴)، حدیقه‌الشعرا، تصحیح عبدالحسین نوایی، ج۳، تهران: زرین

داغستانی، واله (۱۳۸۴)، تذکره ریاض‌الشعرا، تصحیح محسن ناجی نصرآبادی، تهران: اساطیر.

سنایی، ابوالمجد مجدودبن‌آدم (۱۳۴۱)، دیوان اشعار، تصحیح مدرس رضوی، تهران: ابن‌سینا.

صدوق، محمدبن‌علی (۱۳۷۲)، عیون‌الاخبارالرضا، ترجمهٔ حمیدرضا مستفید، تهران: صدوق.

طوسی، محمدبن‌حسن (۱۳۸۸)، امالی، ترجمهٔ صادق حسن‌زاده، قم: اندیشهٔ هادی.

مالمیر، محمدابراهیم (۱۳۹۰)، نسیم جنان، فرهنگ رضوی و جلوه‌های آن در زبان فارسی، مجموعه مقالات اولین همایش علمی‌پژوهشی فرهنگ رضوی،کرمانشاه: انصاری.

میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (۱۳۷۷)، واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی، تهران: نشر کتاب مهناز.

مولوی، جلال‌الدین (۱۳۸۵)، مثنوی معنوی، به کوشش پرویز عباسی داکانی، تهران: نشرالهام.

وثوقی، محمدباقر (۱۳۷۵) لارستان و جنبش مشروطیت، قم: مؤسسهٔ فرهنگی همسایه.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۹)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران: اهورا

نسخ خطی

مسرور، محمدولی، جُنگ مسرور، کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، ش ۹۲۲۹.

مؤلف گمنام، مجموعهٔ رسایل، کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، ش ۱۰۱۴۷.

مؤلف گمنام، جُنگ و مجموعه اشعار، کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، ش ۴۴۲۸.

مؤلف گمنام، اشعار مسرور، کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، ۱۴۱۹۰.

دعای صباح به کتابت ام‌سلمهٔ قاجار

هدی رضایی*

چکیده

به‌طورعموم به فعالیت هنری بانوان در تاریخ هنر ایران کمتر توجه شده امّا در لابه‌لای منابع کهن، گاه اطلاعاتی پراکنده دربارهٔ فعالیت آنان در عرصه‌های مختلف فرهنگی و اجتماعی و سیاسی وجود دارد. بانوان در دورهٔ قاجار در زمینه‌های مختلف هنری از قبیل شعر و ادبیات و خوشنویسی و تذهیب و نگارگری و موسیقی و... تخصص داشته و این دوره از دوره‌های زاینده و بارور در تاریخ فرزانگی بانوان ایران به شمار می‌آید. در میان این بانوان ام‌سلمه، دختر هفتم فتحعلی‌شاه قاجار، در کتابت قلم نسخ شهرت یافته است. از این هنرمند تاکنون هشت نسخهٔ رقم‌دار از سال‌های ۱۲۳۸ق تا ۱۳۰۲ق به‌جامانده است. یکی از این نسخه‌ها دعای صباح است. در این مقاله پس از بیان شرح احوال و آثار این هنرمند به روش توصیفی ویژگی‌های هنری این اثر بررسی می‌شود.

کلیدواژه: ام‌سلمه، بانوان خوشنویس، خوشنویسی، قلم نسخ، دعای صباح، کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، عصر قاجار

* دانشجوی کارشناسی ارشد هنر اسلامی مؤسّسهٔ عالی غیرانتفاعی مارلیک نوشهر
rezaeehoda@yahoo.com

مقدّمه

هنر از بدو پیدایش آن و در طول تاریخ، تجلی‌گاه اندیشه و عقاید بشر بوده و این ویژگی و ظرفیت تا به امروز نیز به طرق متنوعی تداوم پیدا کرده است. از جمله مسائلی که در بررسی تاریخ ایران کمتر بدان توجه شده، وضعیت بانوان فرهیخته و هنرمند در دورهٔ قاجار است. در دورهٔ قاجار عدّه‌ای از زنان، استعداد خود را در فنون هنرهای زیبا به‌کار گرفتند و چون خوشنویسی و استنساخ قرآن از هنرهای موردتوجه این عصر بود، اغلب بانوان هنرمند در جرگهٔ خوشنویسان درآمدند. در این دوره بانوان تا حدی از آزادی‌های فردی و اجتماعی نسبت به دوران قبل برخوردار شدند. شاید یکی از علل آن، رفت‌وآمد اروپاییان به ایران و مسافرت ایرانیان به خارج از کشور بود که موجب شد آزادی زن به فکر مردم ایران راه یابد. در این دوران بانوان قدرتمندی نیز وجود داشتند که در کار سیاست مداخله می‌کردند. چنانچه حاجی پیرزاده در سفرنامه‌هایش نوشته‌شده است: «در زیر درختان نارون، بانوان با مردان و فرمانروایان بنشینند و چای نوشند، دیگر حجاب و پرده‌ای در کار نخواهد بود.» بانوان راه درازی در پیش رو داشتند تا بتوانند موجودیت خود را در مقام انسان به جامعه ثابت کنند. شاهان قاجار برای حفظ تمرکز قدرت در دست خویش، با سران ایل وصلت می‌کردند یا دختران و خواهران خود را به رؤسا و پسران آنان می‌دادند. بیکار ماندن بانوان در حرم‌سرا ممکن نبود و همواره سعی می‌شد تا به هر کیفیتی شده اوقات فراغت آنها پر شود. یکی از این راه‌ها آموزش بانوان و دختران دربار قاجار بود. زنان حرم‌سرای شاهی از دوران فتحعلی‌شاه تا اواخر دوران قاجار معلم سرخانه داشتند و به آموزش هنرهای مختلف می‌پرداختنند. در این میان برخی بانوان در زمینهٔ شعر و ادبیّات و خط شهره بودند. بانوان کاتبی که از درجهٔ ممتاز اجتماعی برخوردار بودند و سال‌ها در زمینه‌های مختلف هنری فعالیت داشتند. شعرسرایی و خوشنویسی از دیگر فعالیت‌های هنری دربار قاجار و بانوان آن بود. بانوان قاجار در آن دوره در زمینهٔ خوشنویسی و کتابت فعالیت بسیاری داشتند و بیشترین خطی که با آن کتابت می‌کردند، خط نسخ[1] بود. یکی از مشهورترین بانوان هنرمند در آن دوره ام‌سلمه، شاه‌دخت قاجاری بود. ام‌سلمه مشهور به گلین‌خانم، دختر فتحعلی‌شاه، دومین پادشاه قاجار، از خوشنویسان بنام سدهٔ سیزدهم هجری بود. وی در خط نسخ، مهارتی بسیار داشت و چندین اثر از او به‌جای مانده است که از مشهورترین آنها می‌توان به «دعای صباح» و کتاب «الدعا» اشاره کرد. در این مقاله برای نمونه، نسخه‌ای از دعای صباح محفوظ در کتابخانه و موزهٔ ملی ملک وابسته به آستان قدس رضوی به شمارهٔ ۷۰ ، به خط این هنرمند را بررسی می‌کنیم.

پیشینهٔ پژوهش

در هیچ‌یک از کتاب‌ها به‌طور اختصاصی به بانوان کاتب در دورهٔ قاجار پرداخته نشده است و فقط تعدادی از پژوهشگران دربارهٔ خوشنویسی بانوان در دورهٔ قاجار اشاره‌هایی داشته‌اند: کتاب *بانوان خوشنویس صفویه و قاجار با بررسی آثار ام‌سلمه* از طاهره ملامحمدی (۱۳۹۰ص۳۵۰)؛ قسمتی از کتاب تعلیم خط اثر حبیب‌الله فضائلی(۱۳۷۰،ص۱۵۳)؛ *کارنامای زنان کارای ایران از دیروز تا امروز* از پوران فرخزاد۱۳۸۱ (مقالهٔ شکوه تذهیب در قلم متعالی ص۳۳).

شرح حال ام‌سلمه

ام‌سلمه ملقب به گلین‌خانم، دختر هفتم فتحعلی‌شاه، پادشاه دوم قاجاریه، بانویی خوشنویس و صاحب‌اثر بود. وی که خوشنویسی را نزد استادانی چون زین‌العابدین اصفهانی[2] فراگرفت، در نوشتن خط نسخ مهارت داشت، به‌طوری‌که در ردهٔ خوشنویسان مطرح قرن سیزدهم قرار می‌گیرد. محمدحسن‌خان اعتمادالسلطنه می‌نویسد: «خط نسخ را به خوشی اساتید این فن نوشته و قرآن خط او نهایت مرغوبیت است». خوشبختانه، آثار قابل‌توجهی از او به‌جای مانده که بیشتر این نوشته‌ها شامل قرآن و ادعیه است. به علت نزدیکی کرمانشاه به عتبات عالیات، اکثر نوشته‌های خود را وقف آستان ائمهٔ در آن دیار کرده است. خاوری می‌نویسد: «خط نسخش خطوط استادان سلف را نسخ نموده و از تحریر خطوط تعلیق و رقاعش خاطر ابوریحان کوفی شکسته و غبارآلوده است. همواره کاتب کلام‌الله مجید است و راقم آیات محکمات سدید. چندین جلد از کلام‌الله ربانی را در ایام زندگی به رقم آورده و از فرط ارادت به خاندان جناب پیامبر(ص) همه را وقف روضات ائمهٔ اثنی‌عشر کرده است.

صاحب کتاب *حدیقه‌الشعراء* دراین‌باره می‌نویسد: «در صفحات کرمانشاهان و عراق، قرآن و دعوات خط او پیدا می‌شود و خیلی طالب دارد» ام‌سلمه همچون برادرش شعر خوب می‌سرود. در کتاب *حدیقه‌الشعراء* از او با عنوان «عصمت قاجار» یادشده و در وصف اشعارش آمده: «... شعر هم خوب می‌گفته. از همه قسم شعر هم از او شنیده شده است.» از وی تاکنون هشت اثر بسیار ارزشمند و برجستهٔ امضادار به‌دست آمده که عمدهٔ آنها در گنجینهٔ خطی (کتابخانهٔ سلطنتی[3]) کاخ گلستان نگهداری می‌شود که تا کنون خصوصیات هنری این آثار بررسی نشده است. ام‌سلمه از مادری به نام زیباچهرخانم، همسر گرجی فتحعلی‌شاه به دنیا آمد. زیباچهرخانم، دختری از خاندان اشرافی تریگار اشویلی گرجستان بود. به نقل از محمدعلی مصباحی نایینی، صاحب مدینه الادب، ام‌سلمه زادهٔ ۱۲۱۶ق است و دختر هفتم فتحعلی‌شاه. سپهر در *ناسخ‌التواریخ*، ام‌سلمه را دختر چهارم پادشاه دوم قاجاریه دانسته است. ام‌سلمه خط را نزد یکی از بزرگ‌ترین استادان نامدار نسخ‌نویس زمان خود آغاز نمود. این استاد زین‌العابدین اصفهانی ملقب به اشرف‌الکتّاب، کاتب دربار ناصرالدین‌شاه قاجار است که خود از شاگردان مکتب میرزااحمد نیریزی محسوب می‌شود. ام‌سلمه در محضر این استاد بزرگ به درجهٔ ممتازی رسید و نتیجهٔ این آموزش‌ها و زحمات سالیان عمر وی آثار متعددی است که در موزه‌های مختلف ایران نگهداری می‌شود. سواد و بیاض در نسخ‌نویسیِ وی به کمال دیده می‌شود. قدرت قلم و مرکب‌برداری‌اش عالی است. قلم بسیار قوی او نشان از تمرین و ممارست فراوان او دارد. وی تمام همّ و غم خود را به یادگیری و نوشتن آثار بسیار باارزشی گذارد. با بررسی اوّلیه و نگاه ظاهری به نوع نوشتار و استفاده از رنگه‌نویسی و با توجه به نوع تذهیب و تشعیر که حس متفاوتی دارد و در کل استفاده از رنگ در کتابت و انتقال حسی لطیف و زنانه می‌توان خط وی را متمایز دانست. گرچه وی از تبار شاهزادگان بوده، از نگاه دنیوی که غالب بانوان دوران خویش به آن مبتلا بودند، دوری جسته و تمام تلاش خود را در این هنر به‌کار برده است. البته در این قیاس، شه‌دخت بودن او قابل‌اغماض نیست. ام‌سلمه، ظاهراً برخلاف خوشنویسان قبل و بعد خویش، شاگردانی را تربیت نکرده است. شیوهٔ کتابت‌ام سلمه در هرکدام از آثارش متفاوت و بسیار زیبا امّا نه دور از هم است.

آثار ام‌سلمه

بر اساس آثار به‌جامانده، ام‌سلمه بیشتر در کتابت نسخه فعالیت داشته و ظاهراً قطعهٔ تک‌برگی از او به‌جا نمانده است، همچنین تمایل وی به کتابت ادعیه، گواه اعتقاد مذهبی او نیز هست. از آثار وی می‌توان به موارد ذیل اشاره نمود:

۱. دعای صباح، ایران، تهران، کتابخانهٔ سلطنتی (کاخ گلستان)، کتابت ۱۲۳۸ق (مقالهٔ شکوه تذهیب در قلم متعالی، ص ۲)

۲. سورهٔ یس، ایران، تهران، کتابخانهٔ سلطنتی (کاخ گلستان)، کتابت ۱۲۳۸ق (مقالهٔ شکوه تذهیب در قلم متعالی، ص ۲)

۳. دعای صباح، ایران، تهران، کتابخانه و موزه ملی ملک وابسته به آستان قدس رضوی به شمارهٔ ۷۰، کتابت ۱۲۴۳ق (مقالهٔ شکوه تذهیب در قلم متعالی، ص ۲)

۴. تعقیبات نماز، ایران، تهران، کتابخانهٔ سلطنتی (کاخ گلستان)، کتابت ۱۲۴۵ق (مقالهٔ شکوه تذهیب در قلم متعالی، ص ۲)

۵. قرآن، ایران، قم، موزهٔ آستانهٔ حضرت معصومه(س)، کتابت ۱۲۴۶ق (مقالهٔ شکوه تذهیب در قلم متعالی، ص ۲)

۶. دعای کمیل، ایران، تهران، کتابخانهٔ سلطنتی (کاخ گلستان)، کتابت ۱۲۵۰ق (مقالهٔ شکوه تذهیب در قلم متعالی، ص ۲)

۷. دعای صباح، ایران، تهران، موزهٔ ملک،[4] کتابت ۱۲۵۵ق (مقالهٔ شکوه تذهیب در قلم متعالی، ص ۲)

۸. قرآن، ایران، تهران، کتابخانهٔ سلطنتی (کاخ گلستان)، کتابت ۱۳۰۲ق (مقالهٔ شکوه تذهیب در قلم متعالی، ص ۲)

از میان آثار ارزشمند این بانوی هنرمند ایرانی به توصیف دعای صباح و نوع کتابت آن می‌پردازیم تا بتوانیم آشنایی بیشتری دربارهٔ دعا و نحوهٔ کتابت آن توسط این بانوی هنرمند ایرانی پیدا کنیم.

دعای صباح

دعایی است بسیار پرمحتوا، لذت‌بخش و زیبا از حضرت علی(ع) که بعد از نماز صبح خوانده می‌شود. محتوای کلی دعا بدین قرار است: راهنمایی به ذات، پیراستگی مخلوقات، زیبنده‌ترین لباس‌های هدایت را به تن انسان‌ها پوشاندن، بر مرکب نفس سوارنشدن، جویای راه رستگاری بودن، استجابت دعا و تحقق بخشیدن امید و آرزوها را بدرقهٔ راه خود دانستن و... . گویا ام‌سلمه این دعا را سه بار کتابت نموده است: نسخهٔ اوّل دعای صباح موجود در کاخ گلستان متعلق به سال ۱۲۳۸ق و در زمان بیست‌ودوسالگی وی بوده که از لحاظ قواعد خوشنویسی و قدرت قلم و آداب آن، بسیار ممتاز و چشمگیرتر از دو نسخهٔ بعدی است؛ نسخهٔ دوم دعای صباح موجود در موزهٔ ملک متعلق به سال ۱۲۴۳ق و در زمان بیست‌وهفت سالگی اوست؛ نسخهٔ سوم دعای صباح موجود در آستان قدس رضوی متعلق به سال ۱۲۵۵ق و در زمان سی‌ونه‌سالگی وی یعنی دوازده سال بعد است. با بررسی رقم‌های وی، می‌توان گفت ام‌سلمه در طول ۶۴ سال کتابت، هشت اثر از خود باقی گذاشته است که یکی از دیگری نفیس‌تر است (طاهره ملامحمدی،۱۳۹۰).

بررسی نسخه

الف. مشخصات عمومی

دعای صباح موجود در کتابخانه و موزهٔ ملی ملک وابسته به آستان قدس رضوی به شمارهٔ اموالی ۷۰ در قطع وزیری کوچک به ابعاد ۲۱×۱۴/۳ سانتی‌متر، بر روی کاغذ رنگارنگ با حاشیهٔ سفید و در ۱۵برگ ۹ سطری کتابت شده است. در صفحهٔ اوّل کتاب، حاشیهٔ برگ مزین به نقوش اسلیمی و ختایی به رنگ‌های لاجورد، قرمز، سبز، زرد، قرمز صورتی و نیز سرلوح و سرترنج مزین با نقوش اسلیمی‌ختایی است. مابقی صفحات جداول کمنداندازی‌شده‌ای به رنگ‌های سبز، قرمز و طلایی با حاشیه‌هایی ساده دارد. دعا با «بسم‌الله الرحمن الرحیم، اللهم یا من دلع لسان الصباح...» آغاز و با عبارت «نمقت بنت‌شه ام‌سلمه سنه ۱۲۴۳ هجری قمری» پایان یافته است. جلد نسخه نیز از نوع پارچهٔ ترمه است. شایان ذکر است که این نسخه را مؤسسهٔ آفرینش‌های هنری به‌صورت فاکسیمیله و مطابق با اصل اثر بازنشر کرده است.

در کتاب‌سازی سنتی، سرلوح عبارت است از نام و عنوانی که بر بالای نامه (صفحهٔ اوّل کتاب) نویسند. گاهی در داخل سرلوح، عنوان کتاب، عبارات دعا و مواردی جز آن تحریر می‌شده است و گاهی نیز در زیر سرلوح مذکور، البته چسبیده به آن، شکلی مستطیل‌گونه ترسیم و دو سوی اضلاع کوتاه آن با نیم‌دایره‌هایی مدور شده و به شکل کتیبه درمی‌آمده است، با زمینهٔ پوشیده از سفیداب، آب‌زر، یا لاجورد که بسمله یا عنوان کتاب در داخل آن نوشته می‌شده است. از آنجا که سرلوح کتاب به لحاظ ابعاد، باید با جدول کتاب تناسب داشته باشد، عموماً طوری ترسیم می‌شود که از سمت راست و چپ، موازی و متساوی با ابعاد جدول کتاب باشد. به این مناسبت، اغلب، سرلوح‌ها

را نیز از چهار طرف آن «جدول» می‌کرده‌اند و آنها را «لوح جدول» می‌نامیده‌اند. (تصویر۱)

ب. تذهیب

به نقوش تذهیب که در آن جز آب زر، از محلول شنگرف، لاجورد، سفیدآب، زنگار، زعفران، سیلو و رنگ دیگر استفاده‌شده باشد مرصع می‌گویند ولی امروزه به هر دو تذهیب گفته می‌شود. با توجه به تصویر۱، ملاحظه می‌کنید که تذهیب در کتاب دعای صباح به شکلی متفاوت است. در این کتاب دو صفحهٔ مذهّب مرصّع، منقّش به نقوش ختایی بوده و کتیبهٔ پیشانی با استفاده از طرح‌های ترنج و نیم‌ترنج و مزین به جدول و کمند زرین و رنگین نگارش یافته است. ترنج مرصع با حاشیهٔ دالبری لاجوردی و گل‌های ختایی در دور و نیم‌ترنج‌های تزیین‌شده سرترنج و داخل آن به رنگ ارغوانی و طرح‌های اسلیمی رنگارنگ و نیم‌ترنج‌های متداخل و نیم‌ترنج‌های تزیین‌یافته و حاشیهٔ قرمزی که در دور صفحه قرار دارد و به شکل یک طناب قرمز است. استفاده از رنگ‌های متفاوت، خود باعث جذب بیننده می‌شود.

تصویر۱، نمونهٔ تذهیب و ترصیع کتاب دعای صباح، مأخذ: مؤسّسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی

کاغذ و مرکب الوان

کاغذ الوان کاغذی است از انواع کاغذهای ابری که کاغذسازان آن را با رنگ‌های مختلف می‌ساختند. از آنجا که میل به زیبایی در نسخه‌نویسی و کتابت وجود داشت و از طرفی کاغذ سفید برای چشم کاتب مضرّ بود، رفته‌رفته این نوع کاغذ به‌وجود آمد. بیشتر رنگ‌های استفاده‌شده در آن عبارت بود از زرد، سرخ، کبود زنگاری و کاهی و چنانچه از رنگ‌های سبز و نیلگون و نارنجی نیز استفاده می‌شد، به آن کاغذ الوان مرکب می‌گفتند. در نسخه‌نویسی و نسخه‌آرایی به جای مرکب مشکی از مرکب الوان یا زر استفاده می‌کردند. استفاده از مرکب‌های رنگی برای کتابت به‌جای مرکب‌های مشکی تأثیر بسیار زیادی در جذب بیننده دارد، در این اثر نیز لطافت حس زنانه کاملاً به بیننده منتقل می‌شود.

خط نسخ

رایج‌ترین نوع خط در نسخه‌نویسی، خط نسخ است که به‌تدریج در قرن چهارم مورد توجه بیشتری قرار گرفت و به جهت سهولت در نوشتن نزد اهل کتاب معروف گشت و ناسخ سایر خطوط شد. با توجه به تصاویر و مطالب ارائه‌شده، می‌توان گفت که ام‌سلمه هر سه نسخهٔ

تصویر۲، نمونهٔ صفحات کتاب دعای صباح، مأخذ: مؤسّسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی

دعای صباح را با خط نسخ کتابت کرده است و جنبهٔ زیبایی‌شناسی در آن از اهمیت بسیاری برخوردار است.

یکی از مشخصه‌های بارز این بانوی هنرمند، مهارت بسیار وی در رنگه‌نویسی است. نوشتن خط نسخ با مرکّب‌های الوان مانند سفیداب، سیُلو، شنگرف، زر و سیم محلول و آب‌زعفران از دیرباز معمول بوده امّا همیشه رنگه‌نویسی در قلمرو خوشنویسی کاری دشوار بوده است؛ زیرا نوشتن با محلول زر، نقره، لاجورد، سیلو و زنگار، به سبب وجود براده‌های فلزی و معدنی در آنها که بر شقّ و قَطّ قلم‌نی تأثیر می‌گذاشته، از عهدهٔ همهٔ خوشنویسان برنمی‌آمده است. دلیل اینکه رنگه‌نویسی، تنها به چند سطر از نسخه‌های قرآنی یا قطعه‌ها و رُقعه‌های دو تا چهار سطری محدود می‌شده، دشواری آن بوده است. ام‌سلمه، این بانوی هنرمند، رنگه‌نویسی را مبنای کار خود قرار داده و این امر باعث شده امروزه با دیدن هر برگ از کتاب دعای صباح، حس تازگی و شادابی و لطافت به فرد منتقل شود. تمام رنگ‌های استفاده‌شده، گیاهی هستند که جذابیت بسیاری دارند.

تصویر۳، صفحه پایانی و ترقیمه کتاب دعای صباح، مأخذ: مؤسّسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی

خاتمه

بر اساس مطالب ارائه‌شده، ام‌سلمه بانوی خوشنویس ایرانی با فنون و روش خاص کتابتش به شهرت رسیده و آثار به‌جامانده از وی شامل کتابت دعاهای متفاوت است. معروف‌ترین اثر وی، سه نوع کتابت دعای صباح است. توضیحاتی که در مقاله ارائه شد مربوط به دعای صباح موجود در کتابخانه و موزهٔ ملی ملک وابسته به آستان قدس رضوی به شمارهٔ ۷۰ است ولی با توجه به توضیحاتی که دربارهٔ کتابت هر سه نسخهٔ دعای صباح در پی‌نوشت‌ها ارائه‌شده، این ویژگی‌ها از قبیل تعداد یکسان سطرها، اندازهٔ تقریبی ابعاد، پیشانی مذهّب صفحات اوّل، حاشیه‌های مذهّب در صفحات اوّل و دوم، تعدّد رنگ سطرها و زمینهٔ رنگی صفحات، رنگه‌نویسی با خط نسخ عالی، سرلوح مرصّع، متن و حاشیهٔ مذهّب به قلم زر و الوان، همگی در هر سه نسخهٔ دعای صباح به‌طور یکسان مشاهده می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱ . شیوهٔ کهن خط نسخ: این خط تا اوایل نیمهٔ دوم قرن هشتم هجری رایج بود، در این دوره خط نسخ از زیبایی چندانی برخوردار نبود (وفادار مرادی، ۱۳۷۹: ۴۹) در این دوره، گاه، کلمات و حروف به‌صورت مشکول (اعراب‌گذاری‌شده) نوشته‌شده‌اند (عظیمی، ۱۳۸۹: ۳۱)

شیوهٔ جدید خط نسخ: خط نسخ جدید از نیمهٔ دوم قرن هشتم آغاز شد. در این دوره، دور حروف بیشتر و قلم نسخ منسجم‌تر و زیباتر شده و کاتب جنبهٔ زیباشناسی را بیشتر مدّنظر داشته است (وفادار مرادی، ۱۳۷۹: ۴۹)

۲. زین‌العابدین اصفهانی یکی از قله‌های خوشنویسی خط نسخ ایرانی است. وی در دوره فتحعلی‌شاه به دربار قاجار راه می‌یابد و در رقم‌هایش از نسبت سلطانی سود می‌جوید و اندک‌اندک خطاط خط نسخ را از آن خود می‌کند. در دورهٔ بعد ناصرالدین‌شاه به وی لقب اشرف‌الکتاب می‌دهد. زین‌العابدین را می‌توان بزرگ‌ترین و آخرین استاد نسخ ایرانی دو سدهٔ اخیر به شمار آورد. (مهدی بیانی،۱۳۵۸: ۱۰۷۰)

۳ . دعای صباح نگهداری‌شده در گنجینهٔ خطی کاخ گلستان به شمارهٔ اموالی ۱۱۷۲ در ابعاد وزیری کوچک و قطع ۱۳/۵×۲۱ سانتی‌متر، در ۱۴ برگ ۹سطری کتابت شده است. کاغذ آن اصفهانی با حاشیهٔ الوان است و به خط نسخ بسیار محکم و زیبا به رشتهٔ تحریر درآمده است. زمینهٔ صفحات به رنگ مشکی است و تمامی سطور به رنگ‌های الوان از جمله صورتی، بنفش، زرد، سبز، آبی فیروزه‌ای، مشکی و گلی، آراسته‌شده است. فواصل جملات نیز با دوایر تزیینی از هم جدا شده است. جلد این اثر فاخر، تیماج روکش شال ترمه‌ای است به رنگ لاکی و مشکی گل‌دار با حاشیه سجاف تیماج لاکی و داخل جلد نیز تیماج لاکی ساده است (بدری آتابای،۱۳۵۲ :۲۷۰؛ طاهره ملامحمدی، ۱۳۹۰: ۳۵۰).

۴. دعای صباح موزهٔ ملک، سومین دعای صباح ام‌سلمه، به شمارهٔ اموالی ۵۸ در قطع وزیری کوچک به ابعاد ۱۴/۶× ۲۱/۶ سانتی‌متر که در موزهٔ ملک نگه‌داشته می‌شود و جدیدتر است. این اثر بر کاغذ رنگارنگ با حاشیهٔ فرنگی آهار مهره‌شده در ۱۲ صفحهٔ ۹ سطری با خط نسخ کتابت شده است و مابقی صفحات دارای جداول کمنداندازی زرین زوج به رنگ‌های سفید و سبز و مشکی در زمینهٔ الوان است (طاهره ملامحمدی،۱۳۹۰: ۱۵۵)

تصویر۴، نمونهٔ رنگه‌نویسی کتاب دعای صباح، مأخذ: مؤسّسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی

منابع

- آتابای، بدری (۱۳۵۲)، فهرست کتب دینی و مذهبی خطی کتابخانه سلطنتی، تهران: زیبا.
- افشار، ایرج (۱۳۸۱)، «صحافی ومجلدگری»، نامهٔ بهارستان. س سوم. ش ۲. دفتر ۶. پاییز و زمستان، ص۳۲۹ تا ۳۹۶.
- بخاری، محمد(۱۳۷۲)، فواید الخطوط، نجیب مایل هروی. کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی. مشهد: آستان قدس رضوی.
- بیانی، مهدی (۱۳۵۸)، احوال و آثار خوشنویسان با نمونه هادی از خطوط خوش، به کوشش حسین محبوبی اردکانی، تهران: دانشگاه تهران.
- حسینی، مهدی(۱۳۷۱)، «نگارگری دوره زند و قاجار»، فصلنامهٔ هنر، ش ۲۲، تابستان و پاییز.
- دروش، فرانسوا (۱۳۸۱)، «جلد و جلدسازی»، مترجم: سیدمحمدحسین مرعشی، نامهٔ بهارستان، س ۴، ش اوّل و دوم. بهار و زمستان.
- راهپیما، غلامرضا (۱۳۹۴)، از الفبا تا هنر، مجلس شورای اسلامی، موزه و مرکز اسناد، مؤسسه تألیف ترجمه و نشر آثار هنری متن
- رهنورد، زهرا (۱۳۸۶)، تاریخ ایران در دورهٔ اسلامی: کتاب‌آرایی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- سپهر، محمدتقی (۱۳۷۷)، ناسخ التواریخ (تاریخ قاجاریه)، ج۱و۲، چ اوّل، تهران،کتابفروشی اسلامیه
- عالی افندی، مصطفی‌بن‌احمد(۱۳۶۹)، مناقب هنروران، ترجمهٔ توفیق ه.سبحانی. تهران: سروش.
- فضائلی، حبیب‌الله(۱۳۷۰)، تعلیم خط، تهران: سروش.
- گواشانی هروی، دوست‌محمد(۱۳۷۲)، دیباچه، نجیب مایل هروی. کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی. مشهد: آستان قدس رضوی.
- ملامحمدی، طاهره (۱۳۹۵)، بانوان خوشنویس ایرانی، تهران: میراث
- نشریهٔ الکترونیکی زنان، ش ۳۲، هیئت تحریریه آسیه آل‌احمد و فاطمه معزی، ص۲۵.
- یساولی ثانی، جواد (۱۳۵۷)، پیدایش و سیر تحول هنر خط (خطوط مختلف نستعلیق، ثلث، نسخ، شکسته‌نستعلیق) چ اول،فرهنگسرای یساولی

منابع تصویری:

- کتاب دعای صباح به خط ام‌سلمه اجرایی کتاب رضوان (مؤسسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی)
- دعای صباح به شمارهٔ ۷۰ محفوظ در موزهٔ آستان قدس رضوی، ۱۳۸۸

بافت شهری اطراف حرم مطهر رضوی به روایت تصویر

مهدی حسامی*

چکیده

شناخت هویت تاریخی و اجتماعی شهرها در ایران، به‌خصوص شهرهای مذهبی و از جمله شهر مشهد، بدون توجه به اسناد تصویری تقریباً کاری غیرمعقول و غیرقابل‌اعتماد خواهد بود. عکاسان مختلف در دویست سال اخیر به محض اطلاع از قابلیت و توانمندی هنر و صنعت عکاسی برای ثبت وقایع و شناخت این هویت، عکس‌های ارزشمندی از آثار و ابنیهٔ تاریخی و بافت قدیمی ایران و از جمله خراسان بزرگ و شهر مشهد در اختیار ما قرار داده‌اند.

هدف از نگارش این مقاله آشنایی با وضعیت و گسترش شهرهای خراسان، به‌خصوص شهر مشهد با توجه به موقعیت مهم آن در دو قرن اخیر، با استناد بر عکس‌های موجود در آرشیو مدیریت اسناد و مطبوعات آستان قدس است.

کلیدواژه: مشهد، حرم امام‌رضا(ع)، بافت تاریخی، عکس‌ها

* کارشناس عکس و کارشناس مسئول بخش اطلاع‌رسانی مدیریت امور اسناد و مطبوعات آستان قدس رضوی
hesami.mehdi@yahoo.com

شهر مشهد قبل از حکومت صفویه، بنا به شرایط مذهبی و سیاسی حاکم بر کشور ایران، از رشد و گسترش قابل‌توجهی برخوردار نبود و بنای اصلی و اوّلیهٔ شهر مشهد پس از تخریب شهر توس در زمان امیرتیمور مغول شکل گرفت. بنا به شرایط به‌وجودآمده در این دوره شهر مشهد هویت سیاسی خود را از شهر توس جدا کرده، روند توسعه و گسترش خود را به‌سرعت طی نمود.

در کتاب *فرهنگ جغرافیای ایران* که به‌صورت محرمانه و به تعداد محدود توسط ارتش انگلیس مستقر در هند در سال ۱۹۱۰ چاپ شده، شهر مشهد به شرح ذیل توصیف شده است: شهر مشهد به طور متوسط حدود یک و یک‌دوم مایل طول و یک مایل عرض (۱/۶و ۲/۴کیلومتر) دارد و با یک باروی گلی نامنظم با محیط تقریبی ۶ مایل (۹/۶۵ کیلومتر) محصور شده است (خادمیان، ۱۳۸۰: ۹۴۷). از این زمان به بعد، بنا به فضای سیاسی و مذهبی حاکم بر ایران، مختصات جغرافیایی شهر مشهد همواره در حال تغییر و تحول بوده است و در حال حاضر طول و عرض جغرافیایی فعلی شهر مشهد به‌هیچ‌وجه قابل‌مقایسه با دورهٔ قاجار، دورهٔ پهلوی و حتی اوایل دورهٔ انقلاب اسلامی نیست، به‌طوری‌که به جرئت می‌توان گفت در حال حاضر برخلاف شهرهای دیگر ایران هیچ اثری از بافت قدیم شهر مشهد نمی‌توان پیدا کرد. اینك تنها سند گویای بافت قدیم اطراف حرم امام‌رضا(ع)، نقاشی‌ها و عکس‌های برجای‌مانده از هنرمندان و عکاسان مختلف در تاریخ دویست سال اخیر است.

تقسیم‌بندی هویت و بافت تاریخی اطراف حرم مطهر رضوی

الف: خیابان

بافت قدیمی و هویت تاریخی شهر مشهد ارتباط بسیار عمیقی با خیابان اصلی شهر مشهد داشته که در گذشته از غرب به شرق شهر کشیده شده بود و بیشتر تحولات شهری مشهد حول و حوش این خیابان رخ داده است. این خیابان بنا به دستور شاه‌عباس صفوی ساخته شد و تا اوایل دورهٔ پهلوی به عنوان خیابان اصلی شهر مشهد محسوب می‌شد. اکثر مراکز تجاری، فرهنگی و امکانات رفاهی پیرامون این خیابان بنا شده بود.

در کتاب *فرهنگ جغرافیای ایران* آمده است: «خیابان را می‌توان مشخص‌ترین منظرهٔ نقشهٔ زمینی شهر دانست که از شمال‌غرب شهر تا گوشهٔ جنوب‌شرق آن امتداد می‌یابد. تمام طول آن اندکی کمتر از ۲مایل (۳کیلومتر) و عرض متوسط آن ۲۵یارد (۲۳متر) است. سطح خیابان، سنگ‌فرش شده است و قدری پایین‌تر از نیمهٔ خیابان، نهر آبی جریان دارد که آب آن برای هر منظوری که بتوان فکرش را کرد، مورد استفادهٔ ساکنان شهر قرار می‌گیرد و در حاشیه‌اش درختانی از نوع چنار، توت، نارون و تبریزی با فواصل نامنظم غرس شده است. علاوه بر این، دو طرف خیابان با یك ردیف تیرهای فرسوده، چراغ‌های روشنایی و مغازه‌های مختلف تزیین شده است. این خیابان در طول روز و در ساعات کسب و کار، پر از جمعیتی از طبقات مختلف، از اهالی شهر یا زوّاری است که وارد شهر شده‌اند. لیکن به علت عرض کم خیابان تقریباً دوسوم طول آن تا انتهای شمال‌غرب با میزان رفت وآمد جمعیت متناسب نیست»(خادمیان،۱۳۸۰: ۹۴۸).

نمایی از بافت قدیم بالاخیابان شهر مشهد در دورهٔ قاجار؛ عکاس: منوچهرخان عکاس‌باشی؛ تاریخ عکس: ۱۳۰۰ق/۱۲۶۲ش

نمای قدیم پایین‌خیابان شهر مشهد در اوایل دورهٔ پهلوی اوّل؛ عکاس: نامشخص؛ تاریخ: نامشخص

ب: بناها و منازل

بناها و منازل شهر مشهد تا اوایل دورهٔ پهلوی بافت قدیمی خود را حفظ کرده بود و بنا به قداست حرم مطهر امام‌رضا(ع) بناهای اطراف حرم در مقایسه با آن با ابعاد و تناسب کوچک‌تری ساخته می‌شد.

بافت قدیم شهر مشهد در دورهٔ حکومت ناصرالدین‌شاه به شرح ذیل بوده است:

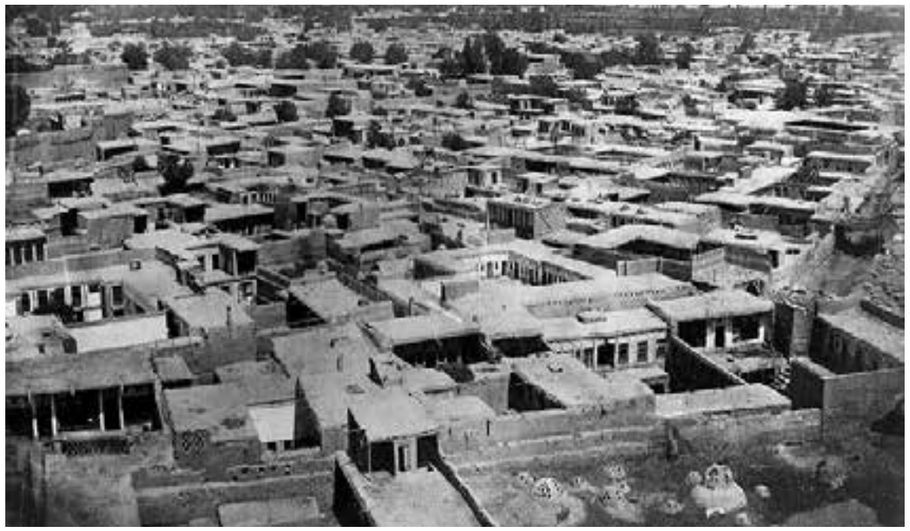
هنگام سفر اوّل ناصرالدین‌شاه در سال ۱۲۸۳ق بنا به نوشتهٔ حکیم‌الممالك اوضاع شهر مشهد را این گونه می‌یابیم: «در این عصر که از اغلب ازمنه آبادتر است، مشتمل بر ۷۶۰۰ خانه و قریب ۶۰هزار مسکون دارد... به غیر از ابنیهٔ عالی گذشته (مقصود بارگاه قدس رضوی است) عمارات و بناهای شهر چندان تعریف و توضیحی ندارد» (حکیم‌الممالک، ۱۳۵۶: ۱۸۲).

بافت و فضای عمومی شهر مشهد از دیدگاه یک دیپلمات خارجی مقیم شهر مشهد در اواخر دورهٔ قاجار به شرح ذیل است: «منازل معمولاً از گل ساخته شده‌اند و از نظر کیفی از بناهای حاشیهٔ خیابان پست‌ترند. این بناها با دیوارهای بلند گلی محصور شده است و درهای کوچکی به داخل خانه‌ها باز می‌شود. بناها دو طبقه‌اند و به‌ندرت در بین آنها بنایی با نمای آجری که توسط ساکنان متموّل، نظیر ترك‌ها و دیگران ساخته شده است، مشاهده می‌شود. یکی از مناظر جالب توجه در پشت بام‌ها، بادگیر یا برج باد است که در ایران معمول است» (خادمیان،۱۳۸۰: ۹۵).

تا سال ۱۳۱۰ش مشهد فقط یك خیابان به صورت چهارباغ از غرب به شرق شهر داشت. ضلع غربی آن، بالاخیابان یا علیا نامیده می‌شد که از باغ عنبر فعلی مقابل بانك سپه شروع می‌شد و تا بست بالاخیابان و صحن انقلاب ادامه داشت و ضلع شرقی آن از بست پایین‌خیابان به سمت شرق تا محل پنج‌راه فعلی امتداد داشت و پایین‌خیابان یا خیابان سفلی گفته می‌شد. در پایین‌خیابان و در محل زیر گذر پنج‌راه فعلی، شهر تمام می‌شد (ماهوان،۱۳۸۳: ۴۶۱).

معبر عمدهٔ شهر قدیم مشهد معروف به خیابان شامل دو قسمت به نام‌های «بالاخیابان» و «پایین‌خیابان» بود و از دروازهٔ بالاخیابان تا دروازهٔ پایین‌خیابان امتداد داشت. عرض آن ۲۲ذرع معادل ۲۲/۸۸مترمربع، طول آن از دروازهٔ بالاخیابان تا درب صحن حرم مطهر امام‌رضا(ع) ۱۹۵۰ذرع معادل ۲۰۲۸مترمربع، از دروازهٔ پایین‌خیابان تا درب صحن ۸۵۰ ذرع معادل۸۸۴ مترمربع، از درب صحن تا درب صحن بعدی ۱۰۰ ذرع معادل۱۰۴مترمربع و از هر طرف صحن با امتداد ۹۰ذرع معادل ۹۳/۶ مترمربع به شکل بست بود. بدین ترتیب کل طول خیابان ۲۹۹۸ مترمربع بود (رهنما،۱۳۹۰: ۹۳).

روی نهر خیابان تا سال ۱۳۴۵ باز بود و آب در آن جریان داشت و کناره‌های نهر را هم به منظور جلوگیری از ریختن خاکروبه و تجمع بساط‌داران و دست‌فروشان نرده‌کشی کرده بودند، ولی در آن سال با قطع اشجار و درختان کهن چندساله در طرفین نهر، روی آن را پوشانیدند و بر فضای خیابان افزودند و با این کار، تصرفی آشکار در بافت کهن و تاریخی شهر مشهد که مکرر در خاطرات سفرنامه‌نویسان آمده، به‌وجود آوردند (ماهوان، ۱۳۸۳: ۴۶۵).



نمایی از منازل مسکونی و بافت قدیم اطراف حرم امام‌رضا(ع) در اواخر دورهٔ قاجار؛ عکاس: منوچهرخان عکاس‌باشی؛ تاریخ عکس: ۱۳۰۰ق/۱۲۶۲ش

ج: بست‌ها

فضای بعد از صحن‌ها که به خیابان منتهی می‌شود، بست نام دارد که محلی برای ایجاد شرایط تشرّف و احراز آمادگی‌های لازم برای درک موقعیت حضور و بار یافتن به محضر امام است.

بست معنای ظریف و لطیفی دارد از جمله اینکه حریم حضرت رضا(ع) از این نقطه آغاز می‌شود. محدودهٔ حرم از بست‌ها شروع می‌شود و اداره و انتظامات آن در اختیار کارگزاران آستان مقدس است (رهنما،۱۳۹۰: ۶۵).

بست بالاخیابان

محمدرحیم رهنما دربارهٔ وضعیت این خیابان می‌نویسد: «قسمتی از بالاخیابان را از محل تقاطع خیابان فلکه تا ایوان و سردر غربی صحن عتیق، بست بالا «علیا» یا بست بالاخیابان می‌گویند که به صورت ظاهر از آن سو حریم عمارات آستان قدس قرار دارد. داخل این بست به طول ۸۶ متر و به عرض ۳۰ متر است که کف آن آسفالت شده و از وسط بست علیا زیر آسفالت، نهر خیابان می‌گذرد که به صحن عتیق می‌رود. وسط آن، طراحی و گل‌کاری است، سمت شمال و جنوب آن مغازه و دکاکین است که اکثراً متعلق به خود آستان قدس است» (عطاردی،۱۳۷۱: ۲۸۴).

بست پایین‌خیابان

در کتاب *تاریخ آستان قدس* می‌خوانیم که قطعه‌ای از پایین‌خیابان را (از محل تقاطع خیابان فلکه تا ایوان و سردر شرقی صحن عتیق) بست سفلی یا پایین‌خیابان می‌گویند که به صورت ظاهر از آن سو حریم عمارات آستان قدس قرار دارد.

داخل بست به طول ۱۱۵/۳۰متر و به عرض۲۹/۹۰متر است و کف آن را آسفالت کرده‌اند و از زیر آن نهر خیابان عبور می‌کند. وسط آن، طراحی و گل‌کاری است (مؤتمن،۱۳۵۴: ۱۵۶ و ۱۵۷).

نما و فضای بست‌ها در دوران بعد از انقلاب اسلامی دچار تغییرات اساسی شده و بست‌ها کارکرد و کارایی قبلی خود را از دست داده و بنا به حجم انبوه زائران و مشتاقان حضرت رضا(ع) و تغییر و تحولات شکل‌گرفته پیرامون حرم امام‌رضا(ع) جزئی از فضای حرم شده و عملاً از بست بالا و پایین حرم امام‌رضا(ع)، هیچ خبری نیست.

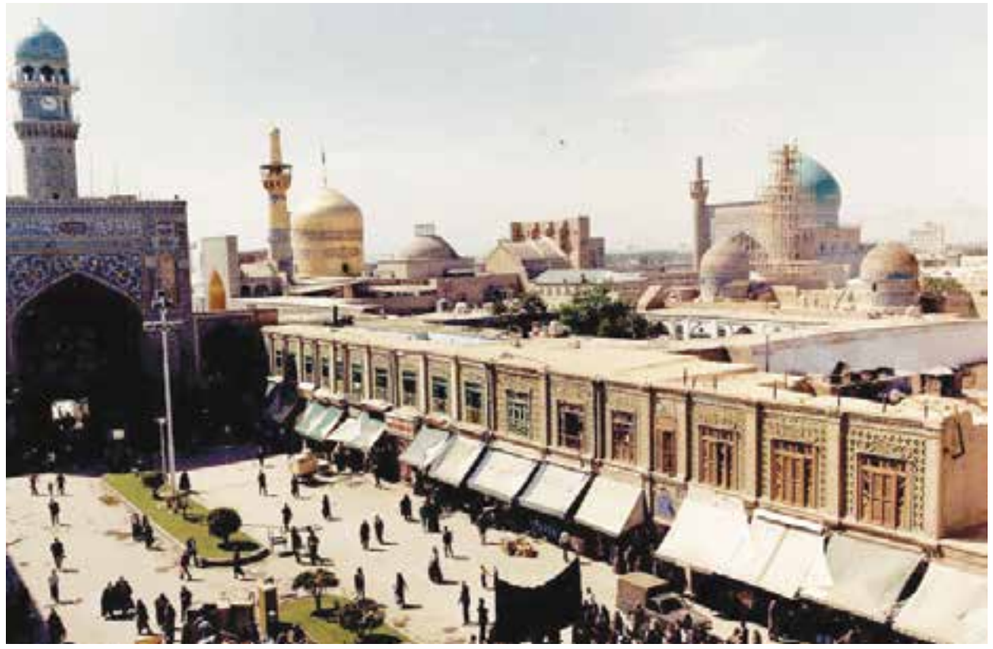
د: خیابان فلکه و زیر گذر حرم امام‌رضا(ع)

با گسترش و توسعهٔ شهر مشهد، حجم انبوه زائران و ورود وسایل حمل و نقل عمومی در سطح شهر مشهد در اوایل قرن اخیر، به‌ناچار بافت اطراف حرم امام‌رضا(ع) دستخوش تحوّلات زیادی شد که از آن جمله می‌توان به ایجاد خیابان فلکه و زیرگذر حرم امام‌رضا(ع) اشاره نمود.

بعد از سال‌های یک‌هزاروسیصد شمسی، کارگزاران آستان قدس رضوی و استانداری خراسان درصدد برآمدند خیابان‌ها و معابر عمومی مشهد مقدس را توسعه داده یا خیابان‌ها و میدان‌هایی ایجاد کنند

نمایی از بست بالا، اوایل پهلوی اوّل؛ عکاس: نامشخص

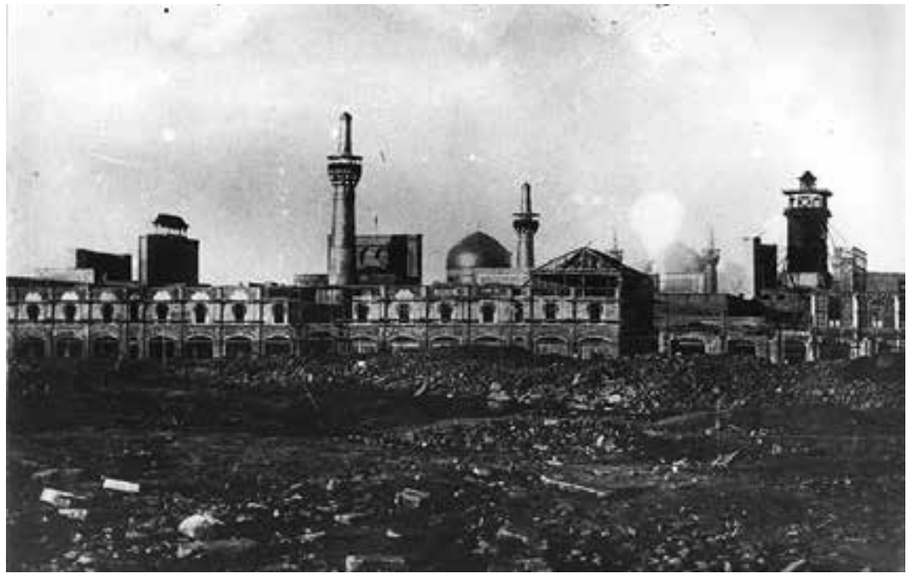
نمای سردر ورودی بست بالاخیابان و خیابان فلکه در اواخر دورهٔ پهلوی دوم؛ عکاس: علی‌اصغر ناصری‌مهر؛ تاریخ عکس: ۱۳۵۵ش



نمای فضای داخلی بست بالاخیابان در اواخر دورهٔ پهلوی دوم؛ عکاس: علی‌اصغر ناصری مهر؛ تاریخ عکس: ۱۳۵۵ش

نمای ورودی بست پایین‌خیابان حرم امام‌رضا(ع) در اوایل دورهٔ پهلوی که بعدها تخریب شد؛ عکاس: نامشخص؛ تاریخ عکس: نامشخص

نمایی ازبست پایین حرم امام‌رضا(ع) در دورهٔ پهلوی دوم؛ عکاس: محمد صانع؛ تاریخ عکس: ۱۳۵۱ش



فضای پیرامون حرم امام‌رضا(ع) قبل از احداث خیابان فلکه در اوایل دورهٔ پهلوی اوّل؛ عکاس: نامشخص

عکس هوایی از حرم امام‌رضا(ع) و فلکهٔ قدیم حضرت معروف به فلکهٔ شمالی و جنوبی (خیابان فلکه)؛ عکاس: نامشخص

عکس هوایی از حرم امام‌رضا(ع) و فلکهٔ حضرت؛ عکاس: علی‌اصغر ناصری مهر؛ تاریخ عکس: ۱۳۵۶ش

تا وسائط نقلیهٔ عمومی و ماشین‌ها به‌راحتی در شهر تردّد نمایند و مشکلات عبور و مرور برطرف گردد (مؤتمن،۱۳۵۴: ۱۵۸).

اطراف حرم مطهر را خانه‌ها و دکاکین کهنه و معابر تنگ و پرپیچ‌وخم قدیمی فراگرفته بود که منظرهٔ نامطلوبی داشت. در سال ۱۳۰۸ش و در زمان استانداری محمود جم و نیابت تولیت محمدولی‌خان اسدی، تصمیم به احداث فلکه‌ای گرفته شد و پس از مطالعات لازم، طرح احداث فلکه تهیه شد و به مرحلهٔ اجرا درآمد. تمام اماکن متبرکه و مسجد جامع گوهرشاد و تعدادی کاروان‌سرا و پاساژ، تیمچه و بازارچه در داخل فلکه قرار گرفتند.

«این فلکه به عرض۳۰ متر به نام فلکهٔ شمالی و جنوبی اطراف حرم امام‌رضا(ع) در فاصلهٔ زمانی ۱۳۰۸تا ۱۳۱۱ احداث شد و مرحوم اسدی با اصلاح آن وضعیت و ایجاد فلکهٔ مربوطه یکی از بزرگ‌ترین خدمات خود را انجام داد» (شافعی،۱۳۸۴: ۹۲).

این فلکه بعد از چند سال آمادهٔ بهرداری شد؛ وسایل نقلیه از آن عبور کردند و از این طریق، تمام نقاط شهر به یکدیگر پیوست، همچنین فلکهٔ جدید موقعیت ممتازی پیدا کرد؛ در طرفین آن، مسافرخانه‌های مجللی ساخته شد و کاروانسراها، بنگاه‌های مسافربری، فروشگاه‌ها و مراکز اقتصادی و تجاری در آن‌جا شروع به‌کار کردند. روی‌هم‌رفته، فلکه بسیار فعال شده و به صورت یک مرکز تجاری و مسافرتی درآمده بود.

بعدها نیز طرح ایجاد فلکهٔ دوم و فضای سبز اطراف حرم امام‌رضا(ع) بنا به شرایط خاص و بعد از کش و قوس فراوان و مطالعات بسیار در اواخر سال ۱۳۵۳ش به شعاع ۳۲۰ متر از گنبد شروع شد و بعد از دو سال کار مداوم به اتمام رسید.

بعد از پیروزی انقلاب اسلامی نیز بنا به شرایط پیش‌آمده در شهر مشهد، اعم از رشد سریع ورود زائران به حرم امام رضا(ع)، شروع جنگ تحمیلی، سیل مهاجرت به شهر مشهد بنا به فرصت‌های شغلی و خدماتی و نیز افزایش جمعیت، تغییر و تحولات اساسی در سطح شهر مشهد به‌خصوص در اطراف حرم امام‌رضا(ع) بنا به سیاست‌های کلان پیش‌بینی‌شده، در اولویت قرار گرفته و بنا به نبود فضای زیارتی مناسب، توسعهٔ صحن‌ها و رواق‌ها و تغییر بافت اطراف حرم امام‌رضا(ع) و فلکهٔ حضرت در دستور کار قرار گرفت که نتیجهٔ آن ایجاد زیر گذر حرم امام‌رضا(ع) در سال ۱۳۶۳، ایجاد صحن‌های جدید از جمله صحن جمهوری اسلامی و صحن جامع رضوی و رواق‌های متعدد در فضای داخلی حرم است به طوری که در حال حاضر بافت اطراف حرم با گذشتهٔ آن به هیچ‌وجه قابل‌مقایسه نیست.

کارگزاران آستان قدس رضوی بعد از انقلاب اسلامی، طرح‌های سابق را که برای فلکه تنظیم و ترسیم شده بود، کنار گذاشتند؛ زیرا در آن طرح اطراف فلکه به‌صورت تجاری در نظر گرفته شده و قرار بود در آنجا مسافرخانه، هتل و ساختمان‌های چندطبقه بسازند و در اختیار بازرگانان و صاحبان حرف و صنایع قرار دهند و فلکه را به صورت یک منطقه تجاری درآورند. اولیای آستان قدس تصمیم گرفتند این منطقهٔ وسیع را در اختیار زائران بگذارند تا در آنجا بناهایی برای خدمات بسازند (عطاردی،۱۳۷۱: ۶۴۷).

کار احداث زیرگذر فلکهٔ بزرگ آستان قدس و توسعهٔ حریم حرم امام‌رضا(ع) که از سال ۱۳۶۳ شروع شده، بنا به اهمیت موضوع و ضرورت آن با تمام ظرفیت‌های موجود در آستان قدس در حال اجراست و در طول سی سال اخیر علاوه بر ایجاد زیرگذر، فضاها و محیط بسیار مناسبی در اختیار زائران و مجاوران این حرم قرار گرفته و در حال حاضر نیز توسعهٔ فضای اطراف حرم امام‌رضا(ع) با کوشش کارگزاران و مسئولان فنی آستان قدس به کار خود ادامه می‌دهد.

نتیجه‌گیری

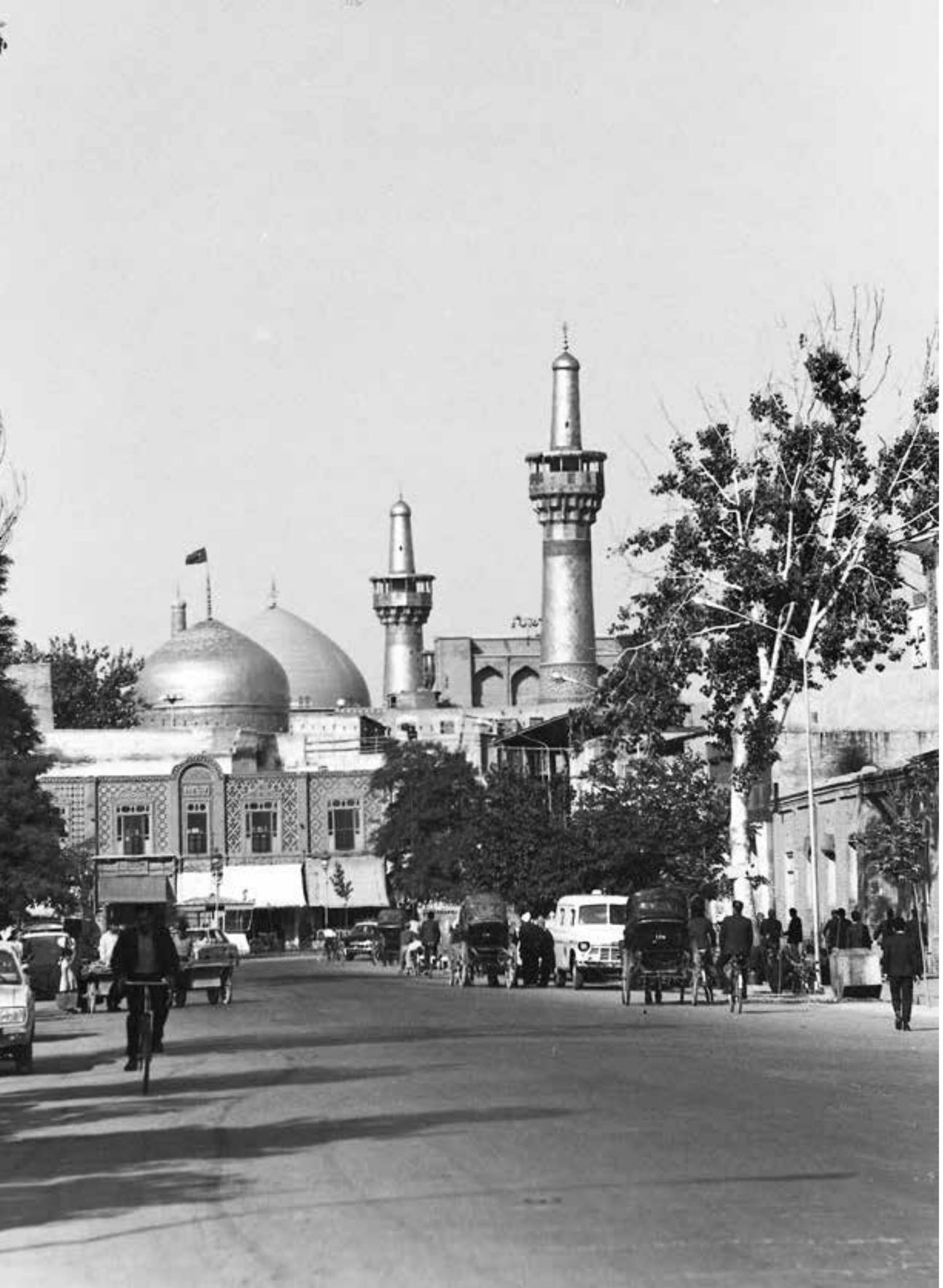
بافت قدیم و اصیل شهر مشهد بنا به ویژگی خاص این شهر و سابقهٔ تاریخی آن، که پیرامون حرم امام‌رضا(ع) شکل گرفته، از همان آغاز گسترش و توسعهٔ فیزیکی شهر مشهد دچار بیشترین آسیب‌ها و صدمات شده است و به نوعی می‌توان گفت در یک جنگ کاملاً نابرابر، بین توسعهٔ فیزیکی شهر مشهد و حفظ اصالت و هویت قدیم شهر، بنا به این که اکثر طرح‌ها و نقشه‌های توسعهٔ شهری با انگیزه‌های مادی همراه بوده اثری از هویت و بافت قدیم شهر برجای نمانده و در این تغییر و تحول عظیم و عمده، هزاران بنای تاریخی اعم از کاروانسرا، تکیه، آب‌انبار، مدارس قدیمی، بازارچه‌ها و سراها و... تخریب شده و از بین رفته‌اند و در حال حاضر بافت و هویت تاریخی شهر مشهد را فقط می‌توان در کوچه‌ها، محلات قدیم و میدان‌ها، گویش‌های محلی و قدیمی و به نوعی تاریخ محلی و اسناد تصویری شهر مشهد پیدا کرد.

منابع

- حکیم‌الممالک، علینقی(۱۳۵۶)، روزنامه سفر خراسان، تهران: فرهنگ ایران زمین.
- خادمیان، کاظم(۱۳۸۰)، فرهنگ جغرافیایی ایران (خراسان)، کارکنان وزارت جنگ انگلستان مستقر در هندوستان، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
- رهنما، محمدرحیم(۱۳۹۰)، شناسایی و وجه‌تسمیهٔ معابر، محلات و اماکن عمومی بافت قدیم شهر مشهد، مشهد: سخن‌گستر.
- شافعی بیژن(۱۳۸۴)، معماری کریم طاهرزاده بهزاد، مجموعه معماری دوران تحول در ایران، تهران: دید.
- عطاردی، عزیزالله(۱۳۷۱)، تاریخ آستان قدس، تهران: عطارد.
- ماهوان، احمد(۱۳۸۳)، تاریخ مشهدالرّضا(ع)، مشهد: ماهوان.
- مؤتمن، علی(۱۳۵۴)، تاریخ آستان قدس، مشهد:آستان قدس رضوی.

نمایی از ساخت و ساز زیر گذر حرم امام‌رضا(ع) در سال ۱۳۷۸؛ عکاس: نامشخص

نمایی از ساخت و سازهای اطراف حرم امام‌رضا(ع)، دوربرگردان و زیرگذر طبرسی؛ عکاس: اکبر سفری‌مقدم؛ تاریخ عکس: ۱۳۸۳



فضای پیرامون حرم امام‌رضا(ع) در اوایل دهۀ ۷۰ شمسی؛ عکاس: نامشخص

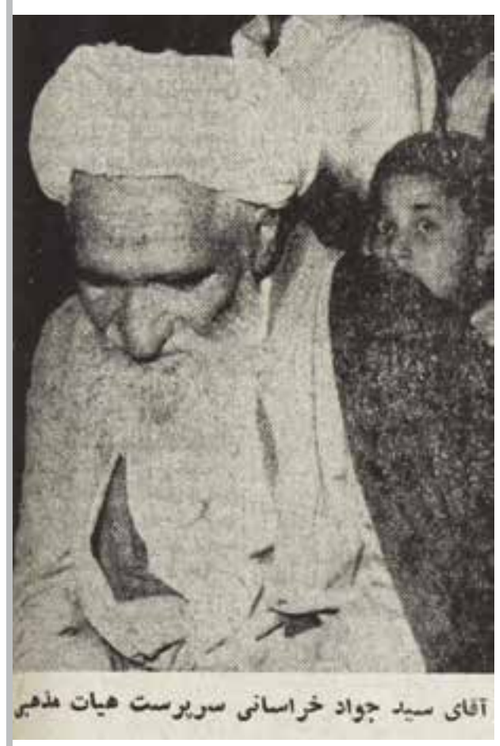
نخستین تصاویر زائران پیادهٔ حرم مطهر امام‌رضا(ع) در مطبوعات

سیدمهدی سیدقطبی*

چکیده

رشد چشمگیر سفر شیفتگان امام هشتم(ع) به مشهد مقدس، به‌خصوص از دههٔ ۸۰ روندی فزاینده داشته است؛ به‌گونه‌ای که هیچ‌یک از مسائل و مشکلات اقتصادی که جامعه با آن دست‌وپنجه نرم می‌کند، نتوانسته است جلو این رشد چشمگیر دل‌باختن در راه زیارت را بگیرد یا حتی ثابت نگاه دارد. هرساله شاهد هستیم که بر تعداد زائران بارگاه رضوی در سفر به مشهد به شیوه‌های گوناگون به‌خصوص در ایام مذهبی(اعیاد و سوگواری‌ها) افزوده می‌شود. یکی از جلوه‌های زیبای سفر به قصد زیارت با خلوص نیت را می‌توان در سفر زائران پیاده از سراسر کشور در دههٔ پایانی ماه صفر بازیافت که عاشقان زیارت حضرت ثامن‌الحجج(ع) با پای پیاده در راه زیارت گام می‌نهند و با تاب آوردن سختی‌های مسیر تا سرمنزل مقصود، ارادت خود را به امام‌رضا(ع) به نمایش می‌گذارند و شکرگزار آن هستند که توفیق زیارت را نصیب‌شان کرده است؛ چراکه بدون طلبیدن معشوق، عاشق را پای سفر نیست. اگرچه به یقین نمی‌توان نخستین زائر پیادهٔ حرم رضوی را مشخص نمود امّا متون تاریخی، شاه‌عباس صفوی را نخستین زائر بارگاه منوّر امام‌رضا(ع) در چهار قرن پیش معرفی می‌کنند. در این مقاله برای نخستین بار با بررسی مطبوعات ۱۶۰ سال اخیر ایران، نخستین تصاویر و اخبار محدود تشرّف زائران پیاده به حرم مطهر امام‌رضا(ع) ارائه شده است.

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



آقای سید جواد خراسانی سرپرست هیات مذهبی

مقدمه

خستگی در چهره‌شان موج می‌زند، اما نگاه گرم‌شان آن‌چنان مشتاق زیارت است که گویی پای‌برهنه راه رفتن را حالی خوش برای رسیدن به بهترین لذت‌های معنوی می‌دانند.

رنج سفر با پای پیاده را تنها کسی درک می‌کند که چشمش به التماس نوازش گنبد طلایی خواب ندارد و دستانش برای تمنّای یک لحظه لمس پنجره فولاد بی‌تابی می‌کند. سنت سفر کاروان‌ها با پای پیاده از گذشته در فرهنگ اسلامی ما وارد شده است و تا امروز ادامه دارد. در منابع شیعی، به‌دلیل غربت امام هشتم(ع) زیارت حرم مطهر ثامن‌الحجج بافضیلت‌ترین زیارت‌ها و حتی مقدم بر زیارت کربلا دانسته شده است. در این روایات فضیلت تحمل سختی، سرما و گرما و حتی قطره‌ای از باران در راه زیارت حضرت رضا(ع) عامل رهایی از آتش آورده شده است.

از دیرباز در دههٔ آخر ماه صفر، بسیاری از معتقدان برای رفتن به کربلا با پای پیاده قصد سفر می‌کردند امّا عده‌ای از عاشقان نیز برای حضور معنوی و زیارت حریم رضوی رهسپار مشهد مقدس، پایتخت معنوی ایران، می‌شدند.

«زائران پیاده» برخی از زائران حرم مطهر امام‌رضا(ع) هستند که بدون استفاده از هیچ وسیله‌ای، صرفاً با پای پیاده از محل سکونت خویش تا حرم مقدس رضوی راه‌پیمایی کردند. بررسی اخبار و مطالب منتشرشده در روزنامه‌ها به ویژه مطبوعات صد سال اخیر نشان می‌دهد که این افراد از ابتدا با نیت پیاده آمدن از شهر و دیار خود به طرف مشهد حرکت می‌نمایند و برای اینکه بتوانند سختی‌های راه را تحمل کنند به صورت دو یا چند نفری همسفرمی‌شوند.

اگرچه به یقین نمی‌توان نخستین کسی را معرفی کرد که پیاده به قصد زیارت مرقد منوّر ثامن الائمه(ع) به مشهد آمده است، امّا به‌احتمال شاه‌عباس صفوی، اوّلین فردی است که پیاده به زیارت حرم مطهر امام‌رضا (ع) شتافت. وی به سال ۱۰۱۰ق با گروهی از افراد خود مسیر اصفهان تا مشهد را طی ۲۸ روز پیاده سپری نمود و سنت حسنهٔ زیارت پیادهٔ مشهد را بنیان‌گذاری نمود. شاه‌عباس به محض ورود به مشهد مقدس، به زیارت روضهٔ مقدسه رفت. وی چند روزی در مشهد ساکن شد و شب تا صبح در حرم مطهر امام‌رضا(ع) ماند. شاه‌عباس زمانی که در حرم حضور داشت، مانند خدّام حرم مطهر به جاروکشی صحن و روشن یا خاموش کردن شمع‌ها مشغول بود. در این سفر شاه‌عباس چیزهای زیادی را وقف نمود که هنوز آثار آنها موجود است (منجم،۱۳۶۶).

با مطالعه و بررسی مطبوعات ۱۶۰ سال اخیر (۱۲۵۲تا۱۴۱۱ ق/۱۲۱۵تا ۱۳۷۰ش) فقط چهار تصویر در ضمن گزارش و خبر تشرّف زائران پیاده به حرم مطهر امام‌رضا(ع) یافت شده که در ادامه ارائه می‌شود.

اوّلین عکس تشرّف زائران پیاده

نخستین عکس در مطبوعات دربارهٔ زیارت زائران پیادهٔ حرم مطهر امام‌رضا(ع) مربوط به شصت سال قبل یعنی سال۱۳۳۳ ش است:

آقای سلیمان خراط که از بازرگانان رشت است، سال قبل به قصد تشرّف به آستان قدس رضوی به مشهد آمده و در آستانهٔ مقدسه نذر می‌کند که: «اگر مشکلات و گرفتاری‌های زیادی که بر او مستولی شده به لطف حضرت رضا(ع) مرتفع شود، سال بعد پیاده از رشت تا مشهد به زیارت حضرت ثامن‌الائمه (ع) بیاید.»

به طوری که نام‌برده به خبرنگار ما اظهار داشته: «پس از مراجعت به رشت گرفتاری‌هایی که برای او موجود بوده و رفع آنها بسیار مشکل بوده، به خودی خود حل [می‌شود].»

آقای خراط به منظور انجام تعهّد خود قصد تشرّف و عتبه‌بوسی آستان قدس را می‌کند و سه نفر دیگر از کارکنان مؤسّسهٔ او که از نیت وی باخبر می‌شوند با او همراه شده، هر چهار نفر روز دوازدهم فروردین‌ماه پیاده از رشت به طرف مشهد حرکت و ۱۴۴۰ کیلومتر راه فاصلهٔ بین رشت تا مشهد را در مدت ۲۴ روز طی نموده، روز یکشنبه پنجم اردیبهشت‌ماه سال ۱۳۳۳ خورشیدی به مشهد وارد شدند.

در گراور (عکس) آقایان محمد فخریان، سلیمان خراط، جهانگیر پشت‌شاه و علی هاشمی که پیاده از رشت تا مشهد آمده‌اند، دیده می‌شوند.[۱]

دومین عکس تشرّف زائران پیاده

عکس و خبر سفر با پای پیادهٔ دو جوان کاشانی به همراه یک شتر در حدود ۵۰ سال قبل (۱۳۴۴)، دومین تصویر از تشرّف زائران با پای پیاده به حرم منور ثامن‌الحجج(ع) است که در مطبوعات ایران آمده است:

ساعت ۶ بعدازظهر روز شنبه ۵ تیر ۱۳۴۴، کاروان کوچکی وارد شهر مشهد شد. این کاروان را یک نفر شتر سیاه و دو نفر مرد چهره‌سوخته تشکیل می‌دادند. جهاز شتر را با پارچهٔ سیاهی پوشانده بودند و زنگ بزرگی که به گردن شتر بسته شده‌بود توجه همه را جلب می‌کرد. دو مرد جوان با پای برهنه همراه شتر به‌سوی آستان مبارک حضرت رضا(ع) می‌رفتند و در چشم‌های آنها اشک شوق موج می‌زد. این دو جوان، محمدعلی بادپی و سیدحسین حسینی بودند که به منظور زیارت مرقد مطهر حضرت رضا(ع) در حدود ۴۱ روز پیش از کاشان حرکت کرده بودند و روز شنبه به مشهد

دوجوان زائر که ازکاشان تامشهد پیاده آمده‌اند وشتری که باخود آورده‌اند پشت سرشان دیده میشود

رسیدند. آنها شتر سیاه‌رنگی را همراه آورده بودند که به روی آن دو بستر ساده و چند بسته و یک کوزه آب دیده می‌شد. هنگامی که از خیابان عبور می‌کردند همه متوجه شده بودند که این دو نفر، از زائران بی‌شمار حضرت رضا(ع) هستند که برای زیارت آمده‌اند؛ ولی هیچ‌کس باور نمی‌کرد که این دو نفر در حدود هزارکیلومتر راه را گاهی پیاده و زمانی با شتر طی کرده‌اند تا به مشهد رسیده‌اند. پاهای آنها به وضع دل‌خراشی درآمده بود و نشان می‌داد که راهی طولانی و پررنج را طی کرده‌اند.

خبرنگار ما که با دو زائر مزبور تماس گرفته اظهار می‌دارد:

«این دو جوان چهره‌ای سوخته و لباس مندرسی داشتند و دیدگان آنها لبریز از شوق زیارت حضرت رضا(ع) بود.»

خبرنگار ما سؤال کرد: «چرا با وسیلهٔ دیگری به مشهد نیامدید؟»

آنها گفتند: «ما نذر کرده بودیم که با پای پیاده به مشهد بیاییم ولی اطرافیان پیشنهاد کردند که شتر خود را هم همراه برده و به آستانهٔ حضرت تقدیم کنیم. ما هم قبول کردیم و چون شتر نذری بود، فقط اثاثیهٔ خود را با آن حمل کردیم و خود، پیاده عازم شدیم و ضمناً سعی داشتیم تا روز اربعین خود را به مشهد برسانیم، امّا دوری راه و سختی مسافرت باعث شد که چند روز دیرتر از آنچه که پیش‌بینی کرده بودیم به مقصد برسیم.»

کاروان کوچک سپس به خیابان طهران پیچید و آهسته‌آهسته به‌سوی آستان مبارک حضرت ثامن‌الائمه(ع) حرکت کرد. در مسیر حرکت آنها مردم جمع شده بودند و بدین ترتیب از کاروانیان استقبال می‌کردند.[۲]

سومین تصویر تشرّف زائران پیاده

عکس تشّرف زیارت هیئت پنجاه نفری از تهران که با پای پیاده مسیر طولانی تهران تا مشهد را طی نمودند، سومین تصویر تشرّف زائران پیاده و نخستین عکس تشرّف گروهی زائران پیاده حرم مطهر امام‌رضا(ع) است که در مطبوعات درج شده است:

یک هیئت پنجاه نفری که پای پیاده جهت زیارت آستان مقدس حضرت ثامن‌الحجج(ع) از تهران حرکت نموده بود، پس از ۵۴ روز پیاده‌روی به مشهد وارد شد و مورد استقبال جمع کثیری از اهالی مشهد و هیئت‌های مذهبی قرار گرفت.

«البته عدهٔ زیادی از مردم مشهد که از ورود هیئت دیروز مطلع شده بودند، روز قبل نیز تا چند کیلومتری خارج شهر به استقبال گروه مذهبی رفتند و به آنها خیر مقدم گفتند.»[۳]

اعضای هیئت بلافاصله پس از ورود به مشهد جهت زیارت به حرم مطهر مشرّف شدند. سپس در حسینیهٔ پزندگان واقع در میدان دقیقی اقامت کردند.

سرپرستی این هیئت را حجت‌الاسلام حاج‌شیخ‌جواد خراسانی، امام جماعت مسجد ولی‌عصر(ع) خیابان سرآسیاب دولاب به عهده دارد. حجت‌الاسلام حاج‌شیخ‌جواد خراسانی که خود خراسانی‌الاصل است دربارهٔ چگونگی این سفر به خبرنگار ما اظهار داشت:

«این دومین سفری است که ایشان پیاده به مشهد مشرّف می‌شوند. در سفر قبلی عده‌ای که پیاده به مشهد مشرّف شدند یازده نفر بودند و این سفر چهل روز به طول انجامید و امسال همراهان نزدیک به پنجاه نفر هستند و

هیات مذهبی که باپای پیاده درفاصله ۵۵ روز بمشهد رسیده‌اند

شاید در سفرهای آینده عدهٔ بیشتری از مشتاقان زیارت حضرت رضا(ع) به این جمع بپیوندند. این عده روز چهارم جمادی‌الاول از تهران حرکت نمودند و در ۲۷ جمادی‌الثانی یعنی پس از ۵۴ روز به مشهد رسیدند. اعضای این هیئت پنج روز در مشهد اقامت می‌نمایند، سپس به تهران مراجعت می‌کنند.»[۴]

این هیئت برای سومین بار با پای پیاده در روز دوشنبه ۲۲ مرداد ۱۳۵۲ سعادت تشرّف زیارت حرم امام‌رضا(ع) را به دست آورد: هیئت ۲۰نفری که پس از ۵۵ روز طی‌طریق و تحمل رنج یک سفر طولانی، وارد مشهد شدند، سومین سالی است که برای شرف‌یابی به دربار ولایت‌مدار هشتمین پیشوای شیعیان جهان، فاصلهٔ تهران‌مشهد را پیاده می‌پیماید.

سرپرستی هیئت را آقای حاج‌شیخ‌جواد خراسانی به عهده گرفته که ۶۵ سال دارد. اعضای این هیئت که اغلب افراد مسن هستند در راه تهران‌مشهد به هر شهر و روستایی که می‌رسیدند مورد استقبال قرار می‌گرفتند و نیز لحظه‌ای از انجام فرامین دینی غفلت نمی‌ورزیدند. جالب این است پخت و پز غذا به عهدهٔ یکی از آنان بود. یکی از خبرنگاران اطلاعات در مشهد که به اتفاق خبرنگار عکاس در ۱۰کیلومتری مشهد از زائران پرشور و اشتیاق استقبال کرده می‌نویسد: «این هیئت پس از دو روز اقامت در مشهد، از طریق خط شمال با اتومبیل به تهران حرکت کرد.»[۵]

پانوشت

۱. روزنامهٔ خراسان، س۵، ش ۱۳۹۵، ص۴، ۱۵ اردیبهشت ۱۳۳۳.
۲ . روزنامهٔ خراسان، س۱۶، ش ۴۶۳۱، ص۲و۱۰، ۷ تیر ۱۳۴۴.
۳ . روزنامهٔ آفتاب شرق، س ۴۷، ش۹۷۱۹، ص۱و۸، ۲۸ مرداد ۱۳۵۰.
۴ . روزنامهٔ خراسان، س ۲۲، ش ۶۴۱۸، ص۲، ۳۱ مرداد ۱۳۵۰.
۵ . روزنامهٔ اطلاعات، ش ۱۴۱۷۶، اطلاعات شرق ص۱، ۲۲ مرداد ۱۳۵۲.

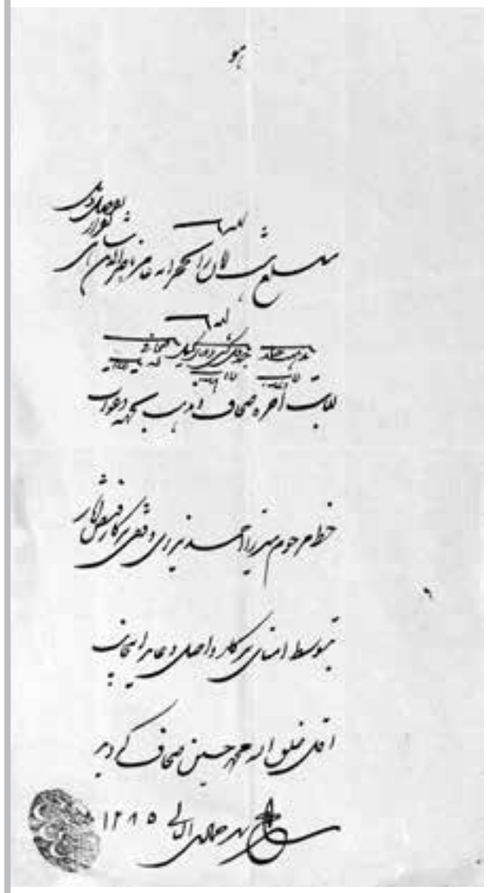
منابع

- امیرزاده، حسن(۱۳۹۱) «اسنادی از زائران پیاده در زیارت مشهد»، دانشورز، ماهنامهٔ فرهنگی و اطلاع‌رسانی سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی، شمارهٔ پیاپی ۸۹و۹۰، خرداد و تیر ۱۳۹۱.
- منجم، وحید(۱۳۶۶)، تاریخ عباسی یا روزنامهٔ ملاجلال: شامل وقایع دربار شاه‌عباس صفوی، به کوشش سیف‌الله وحیدنیا، تهران: وحید.
- «آقای سلیمان خراط؛ تشرّف با پای پیاده از رشت به مشهد، شاید اوّلین تشرّف پیاده گروهی باشد»، روزنامهٔ خراسان، س۵، ش ۱۳۹۵، ص۴، ۱۵ اردیبهشت۱۳۳۳.
- «دو جوان از کاشان تا مشهد پیاده آمدند. مردم مشهد از کاروان زائرین حضرت رضا(ع) که خود و شترشان سیاه‌پوش بودند استقبال نمودند»، روزنامهٔ خراسان، س۱۶، ش ۴۶۳۱، ص۲و۱۰، ۷ تیر ۱۳۴۴.
- «یک هیئت ۵۰ نفری از تهران با پای پیاده برای زیارت آستان مقدس رضوی به مشهد آمد»، روزنامهٔ خراسان، س ۲۲، ش ۶۴۱۸، ص۲، ۳۱ مرداد ۱۳۵۰.
- «پنجاه زائر حضرت رضا(ع) که فاصلهٔ تهران تا مشهد را پیاده طی کرده بودند، صبح امروز وارد مشهد شدند»، روزنامهٔ آفتاب شرق، س ۴۷، ش۹۷۱۹، ص۱و۸، ۲۸ مرداد ۱۳۵۰.
- «بیست نفر از زائران پیادهٔ مشهد به تهران بازگشتند»، روزنامهٔ اطلاعات، ش ۱۴۱۷۶، اطلاعات شرق ص۱، ۲۲ مرداد ۱۳۵۲.

یادنام...

ملاحسین صحاف‌باشی

جوادفتحایی*



فن تنظیم و به‌هم‌بستن صفحات کتاب یا امثال آن و قرار دادن آنها بین دو پوشش (جلد) به‌منظور یک‌جا نگاه داشتن صفحات و جلوگیری از فرسوده یا پاره شدن و تسهیل استفاده از آنها را صحافی گویند. در عهد شاهرخ تیموری، هنر جلدسازی در خطهٔ خراسان، به‌ویژه هرات، به اوج کمال رسید. بنا بر اسناد موجود، تاریخچهٔ هنر صحافی در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی به دورهٔ صفویه بازمی‌گردد. در دورهٔ قاجار به صحافی توجه بیشتری شد و هنرمندان صحاف زبردستی ظهور کردند.

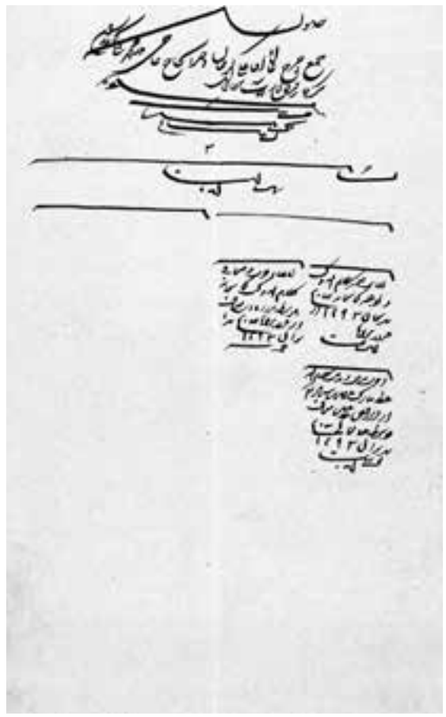
از صحافان نامی خراسان در عهد قاجاریه، مرحوم ملاحسین صحاف‌باشی بود. وی از اولاد مولانا جلال‌الدین عتیقی، از عرفای قرن هفتم هجری بود. بعد از مولانا جلال‌الدین، شاخص‌ترین فرد از این خاندان خواجه‌عتیق‌علی‌منشی، از منشیان دارالانشاء شاه‌اسماعیل صفوی است. خواجه‌عتیق‌علی مدتی نیز متولی آستان قدس رضوی بود. وی قدیمی‌ترین و بزرگ‌ترین واقف آستان قدس رضوی است (قاضی احمدمنشی‌قمی، ۱۳۵۹: ۴۶). از سال تولد ملاحسین صحاف‌باشی اطلاع درستی در دست نیست، ولی آنچه مشخص است وی در محلهٔ عیدگاه مشهد ساکن بوده است (الهه محبوب فریمانی،۱۳۸۹: ۶۱ تا۱۴۳).

ملاحسین نخستین کسی بود که لقب «صحاف‌باشی» کتابخانهٔ آستان قدس را به‌دست آورد و نام وی در سندی به سال ۱۲۹۷ق که مربوط به سان خدام است، جزو مباشران کتابخانه آمده است (زین‌العابدین‌میرزا قاجار، ۱۳۸۲: ۱۹۶). در واقع وی جزو اوّلین افرادی است که برایش وظیفه و مقرّری تعیین شده بود (مخزن مدیریت اسناد و مطبوعات آستان قدس رضوی، سند شمارهٔ ۵۲۹۳۵)

*. پژوهشگر بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی
fathaei6@gmail.com

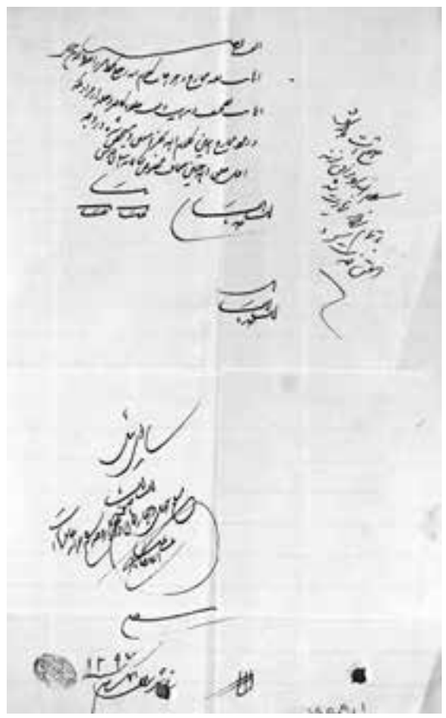
ملاحسین در جلد ضربی، متن و حاشیه، دوپوست کردن، رنگ‌آمیزی کاغذ، ابری‌سازی، مقواسازی و افشانگری و جدول‌کشی استاد بوده است و آثار زیادی از وی در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی و کاخ‌موزهٔ گلستان موجود است. در برخی اسناد سجع مهر ملاحسین این گونه آمده است: «صحاف کتابخانهٔ مبارکه حسین» (سند شمارهٔ ۵۲۹۸۳). از مهم‌ترین کارهای ملاحسین صحاف‌باشی، مرمت قرآن‌های نفیس آسیب‌دیده بود. قرآن‌هایی که اوراق آن پوسیده بود و کسی جرئت مرمت آن را نداشت (مهدی عتیقی، ۱۳۷۸: ۱۲تا۱۵). از جمله مهم‌ترین آثار ملاحسین می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد:

۱. مرمت و صحافی قرآن با رقم یاقوت مستعصمی؛ این قرآن در سدهٔ هفتم هجری کتابت شده و فتحعلی‌شاه قاجار آن را وقف کتابخانهٔ آستان قدس کرده است. در زمان تولیت مؤتمن‌الملک، ملاحسین صحاف‌باشی این قرآن نفیس را مرمت کرد. در ابتدای نسخه، یک ورق از اوراق فرسودهٔ قرآن که در اثر مَسّ و تلاوت، آسیب دیده است، حفظ شده تا ورق آسیب‌دیده با اوراق مرمت‌شده مقایسه شود (محمدرضا فاضل هاشمی،۱۳۹۱: ۲۰تا۲۲). ملاحسین برای احیای این نسخهٔ بی‌نظیر، از فنون وصّالی، قطّاعی، حاشیه، تذهیب، کتابت و صحافی به استادانه‌ترین شکل ممکن بهره برده است؛ وی برای نخستین بار در تاریخ موفق شد هر ورق قرآن را به سه لایه (دو پوست و یک مغز) تقسیم کند (محمدمهدی هراتی،۱۳۸۱: ۲۴تا۲۸).



۲. مرمت قرآن کتابت‌شده توسط ابراهیم سلطان[1] مربوط به سال ۸۲۷ ق؛ این قرآن که در سال ۱۳۰۶ق به دستور رکن‌الدوله ترمیم و وصّالی شد، شامل دوازده سوره است که به خط محقق و ثلث نگارش و بر روضهٔ منوّرهٔ حضرت رضا(ع) وقف شده است (الهه محبوب فریمانی،۱۳۸۹: ۶۱ تا ۱۴۴).

۳. مرمت قرآن کتابت‌شده توسط ملاعلاءالدین تبریزی در سال ۱۲۹۸ق؛ متن و حاشیهٔ این قرآن توسط ملاحسین صحاف‌باشی با همکاری احمد مذهّب‌باشی و ابوالقاسم خوشنویس ترمیم و بازنویسی شد. ابتدا قسمت‌های آسیب‌دیدهٔ تمامی اوراق قرآن که ۴۴۴ ورق است، به‌صورت بسیار ظریف با کاغذ هم‌رنگ دست‌ساز، وصّالی و بازنویسی و تذهیب شده، سپس این اوراق در حاشیه‌ای به طول ۵۲ و عرض ۳۶ سانتی‌متر با کاغذ دست‌ساز و هم‌رنگ کاغذ اصلی، متن و حاشیه و جدول‌کشی به طلا شده و در میلچه‌بندی هشت‌ورقی، شیرازه‌دوزی شده است (فاضل هاشمی، همان). ملاحسین بابت مخارج و دستمزد مرمت این قرآن در



شوال ۱۲۹۷ق مبلغ چهل‌وچهار تومان و پنج‌هزاردینار از تحویلدار آستان قدس دریافت کرده است (سند شمارهٔ ۱۴۹۰۹).

۴. صحافی و تذهیب ادعیه به خط میرزا احمد نیریزی در سال ۱۲۸۵ق (سند شمارهٔ ۵۲۹۳۵).

۵. مرمت و تذهیب ادعیه منسوب به خط امام سجاد در سال ۱۲۹۳ق (سند شمارهٔ ۴۰۸۷۵). این قرآن در قطع بیاضی و شامل آیهٔ ۱۸ سورهٔ بقره تا آخر قرآن است که ۳۵۹ ورق و جلد چرمی دورو دارد؛ بیرون جلد، ساغری مشکی ترنج‌دار و درون آن تیماج ارغوانی است.

۶. مرمت قرآن‌های منسوب به خط ائمه در سال ۱۲۹۰ق (سند شمارهٔ ۱۰۴۴۹).

فرزندان ملاحسین صحاف‌باشی، میرزانصرالله و میرزافضل‌الله، نزد پدر تعلیم دیدند و به‌عنوان صحاف‌باشی آستان قدس مشغول به کار شدند. از جمله کارهای میرزافضل‌الله صحاف‌باشی می‌توان به مرمت و صحافی قرآن متعلق به قرن دهم هجری اشاره کرد که علیرضا عباسی آن را کتابت نموده است. مرمت و صحافی آن در سال ۱۳۱۵ق انجام شده است. میرزافضل‌الله در جوانی بر اثر بیماری فوت کرد، ولی برادرش میرزانصرالله به کار ادامه داد. بعد از میرزانصرالله، پسر بزرگش، میرزامحمد که نزد پدر تمامی فنون کار مرمت و صحافی را فراگرفته بود، به عنوان صحاف‌باشی آستان قدس رضوی مشغول به کار شد (محمدمهدی هراتی،۱۳۸۱: ۲۴ تا۲۸). اسنادی از پرداخت مواجب توسط تحویلدار آستان قدس به میرزامحمد صحاف‌باشی موجود است. اغلب در اسناد از وی با عنوان «شیخ‌محمدبن‌میرزافضل‌الله صحاف‌باشی» یاد شده است (سند شمارهٔ ۲۲۲۳۵و ۵۳۰۷۲).

محمدحسین عتیقی‌مقدم، فرزند میرزامحمد صحاف‌باشی که همانند اجدادش هنر صحافی را نزد پدر خود آموخته بود، قبل از سن بیست سالگی عازم تهران شد و در خیابان پاستور کارگاه صحافی خود را دایر کرد. این کارگاه تا امروز بر اساس سنت خاندان عتیقی به کار خود ادامه داده است.

پانوشت

۱. ابراهیم سلطان، دومین فرزند شاهرخ و گوهرشادآغا و نوهٔ تیمور است.

منابع

- عتیقی، مهدی (۱۳۷۸) «نیم‌نگاهی به تاریخ جلدسازی قرآن در ایران اسلامی»، مجلهٔ کتاب ماه هنر، ش۱۲، شهریور.
- فاضل هاشمی، محمدرضا (۱۳۹۱)، «بررسی و معرفی هنر مرمت و صحافی در دورهٔ قاجار»، نشریهٔ دانشورز، ش ۹۴و۹۵.
- قاجار، زین‌العابدین‌میرزا (۱۳۸۲)، نفوس ارض‌اقدس یا مردم مشهد قدیم، تصحیح مهدی سیدی، مشهد: سگال.
- محبوب فریمانی، الهه(۱۳۸۹)، «صحافی از صفویه تا قاجاریه»، نامهٔ بهارستان، س یازدهم، دفتر ۱۶.
- منشی قمی، قاضی احمد(۱۳۵۹)، گلستان هنر، تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران: منوچهری.
- هراتی، محمد مهدی(۱۳۸۱)، «میراث ۶۰۰ساله عتیقی‌ها»، مجلهٔ رشد آموزش هنر، ش ۱.
- فهرست شمارهٔ اموالی اسناد استفاده شده از آرشیو مدیریت اسناد آستان قدس رضوی:
۵۲۹۳۵-۵۲۹۸۳-۱۴۹۰۹-۴۰۸۷۵-۱۰۴۴۹-۲۲۲۳۵-۵۳۰۷۲