بسم الله الرحمن الرحیم

فصلنامهٔ آستان هنر/ هنرنامهٔ آستان قدس رضوی/
شمارهٔ ۱۴و ۱۵/ پاییز و زمستان ۱۳۹۴
کاری از «گروه هنر پژوهی رضوان» وابسته به
مؤسّسهٔ آفرینش های هنری آستان قدس رضوی

مدیر مسئول: علی ثابت نیا
سردبیر: شادی غفوریان

ناظر محتوایی: مهدی سیم ریز
مشاوران علمی: علی اصغر ناصری مهر، مهدی صحراگرد
ویراستار: دفتر ادبی ویرانگار
صفحه آرایی و گرافیک: مرجـان جـلالی (رضوان گرافیک)
طرّاحی لوگو: مسعود نجابتی
امورفنی و ناظرچاپ: نسرین جلیلیان
لیتوگرافی و چاپ: مؤسّسهٔ چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی

با سپـاس از:
سیدمحمد مجتبی حسینی، جواد آرین منش، سیدصادق مرکبی

■ **سرآغاز**
شادی غفوریان/ ۵
■ **بررسی قفل‌های موجود در موزهٔ آستان قدس رضوی**
حمیدرضا کریمی / ۸
■ **محمّدحسن رضوان، احیای سنت کتیبه نگاری در کتیبه های قرآنی حرم امام رضا(ع)**
مهدی صحراگرد / ۲۶
■ **بررسی زیباشناختی و تاریخی نگارهٔ مرد عابد منسوب به دورهٔ صفوی**
سمانه سادات حسینیان، هدیه طاهرآموز/ ۳۲
■ **مشاغل هنری موجود در اسناد تعمیرات آستان‌قدس رضوی**
اعظم نظرکرده/ ۴۲
■ **تحلیل و بررسی نشانه‌های تصویری و ساختار کاشی‌های ازارهٔ حرم امام رضا(ع) با استفاده از روش نشانه‌شناسی پیرس**
صائمه مهدوی / ۵۴
■ **معرفی تذهیب کتب در دورهٔ قاجار بر اساس آثار مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک**
عاطفه شفیعی/ ۶۶
■ **ویژگی‌های بصری صفحات افتتاح قرآن‌های چاپ سنگی بخارا**
دکتر مهدی صحراگرد، لاله خوش‌مود/ ۷۸
■ **قطعه‌ای نویافته از ضریح مطهر رضوی**
بهزاد نعمتی/ ۸۶
■ **گزیدهٔ تصاویر از معماری مدارس اسلامی در مشهد**
زهرا ملایریان/ ۹۰
■ **تشریفات حرم رضوی در دورهٔ قاجار به روایت سفرنامه‌ها و اسناد تصویری**
مهدی حسامی/ ۹۸
■ **عکاسی درآستان قدس رضوی**
اصغر ارشاد سرابی/ ۱۰۸

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

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

نسخه خوشنویسی اثر محمدصالح. مؤسسه کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

سرآغاز...

شادی غفویان*

نیمهٔ اسفند به اندوه درگذشت خادمی رقم خورد که نیمی از سالیان عمر پربرکتش را به آستان مقدس حضرت ثامن الحجج علیه‌السلام مخلصانه خدمت نمود. آیت الله واعظ طبسی؛ یار دیرین امام خمینی(ره) و مقام معظم رهبری، مجاهد خستگی‌ناپذیر انقلاب اسلامی، پس از هشتاد سال عمر بابرکت در سحرگاه جمعه ۱۴ اسفندماه ۱۳۹۴ دار فانی را وداع گفت.

عالِمی که با آگاهی و بهره‌گیری از ظرفیت فرهنگی عظیم و کم‌نظیر آستان قدس، به مدد خبرگان فرهنگی، در فضای عمومی کشور و جهان اسلام عمیقا اثر گذاشت و در حفظ و حراست از گنجینه‌های هنری آن مصرّانه کوشید.

اَمینی که با درایت خویش، نه تنها به پاسداشت و نگهبانی از فضاها و بناهای این گنجینه‌ی منحصر به فرد از هنر و معماری اسلامی- ایرانی همت گمارد بلکه با روشن‌بینی، توسعهٔ نوین این فضا را با آرایه‌های متنوع هنری هدایت نمود تا این موزه‌ی عظیم همواره مانا و پویا بماند.

با نگاه هوشمندانهٔ خادمِ فقید این آستان مبارک، ورود به عرصه‌های جدید فرهنگ و هنر برای متولیان و هنرمندان شیفتهٔ حضرتش فراهم شد، چراکه زمان، زمینهٔ خلق آثار هنری معاصر را چیده بود و صرفا تجلیل از هنر گذشتگان برای مانایی این گنجینهٔ عظیم کافی نمی‌نمود. با ادراک این ضرورت؛ پویایی به موازات مانایی، پیش رانده شد. از اینرو به امر و تاکید مقام منیع تولیت فقید آستان قدس رضوی، با بهره‌گیری از شیوه‌های نوین هنر در امر تبلیغ، خدمتگزاران فرهنگی این نهاد مقدس نیز بر آن شدند تا با تاسیس موسسه آفرینش‌های هنری، رسالت مقدس و مردمی هنر، این سرمایهٔ ارزشمند و مایهٔ زندگی را به ساحل امن باز رسانند.

باتوجه به جایگاه و موقعیت ممتاز این گنجینه، موسسه آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی پس از تاسیس با بهره‌گیری از تجهیزات و ابزار روز و به مدد شیوه‌های کارساز هنر و رشته‌های متنوع آن، در انتقال مفاهیم فرهنگی و تحکیم پایه‌های فضیلت، گام‌های استواری برداشته است. گام‌هایی که ثبات و راستی‌شان مرهون نگاه مدبرانه و جامع‌الاطراف خادم خورشید است.

اکنون با تبریک انتصاب شایسته جناب حجت‌السلام والمسلمین دکتر سیدابراهیم رئیسی به سمت تولیت عظمای آستان قدس رضوی از سوی مقام معظم رهبری (مدظله‌العالی) و آرزوی توفیق روزافزون برای ایشان در خدمت به بارگاه ملکوتی حضرت علی‌بن موسی‌الرضا علیه آلاف التحیه و الثنا، امید است با عنایت خداوند و در سایه التفات حضرت رضا (ع)، این موسسه هنری در نیل به اهداف متعالی خود همچون سالیان گذشته راستین مانده و فرهنگ و هنر فاخر این گنجینهٔ عظیم را همواره مانا و پویا بدارد.

*سردبیر
Shgh1983@yahoo.com

دوره‌پوش معرق قلاب‌دوزی، کد ۰۳۱ ، تاریخ: ۱۳۱۵هـ.ق. برابر با ۱۲۷۷ش. و ۱۸۹۸م.
شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی، ضریح پوش ها و صندوق پوش ها

بررسی قفل‌های موجود در موزهٔ آستان قدس رضوی

حمیدرضا کریمی*

چکیده

هنر و صنعت از دیر باز در کنار یکدیگر بوده و هنرمند ایرانی با تغییر شکل دادن به مواد سخت و بی‌جانی چون سنگ، چوب و فلز به آن‌ها روح و هویتی تازه بخشید، چنان که از این پیوند، آثار بدیع و زیبایی خلق گردید. یکی از این هنرهای زیبا، هنر قفل‌سازی است که در آن با نقش زدن بر فلز، طرح‌هایی زیبا و دلنشین از نقوش تزیینی پدید می‌آید. این نقوش با اسطوره درهم می‌آمیزد، تا با این عمل شناسایی اسطوره‌ها و درک و دریافت فرهنگ و تمدن غنی و باشکوه ایران باستان میسر گردد.

قدیمی‌ترین قفل مکشوفه در ایران، سنگی است. این قفل متعلق به منطقهٔ چغازنبیل بوده که از قرن سیزدهم پیش از میلاد باقی مانده است. کاربرد قفل‌ها در ایران نه تنها برای امنیت و حفاظت بوده که از آن به عنوان دوری جستن از آلودگی‌ها و بستن دخیل جهت گرفتن حاجت استفاده می‌کرده‌اند.

در بررسی قفل‌های موجود در موزهٔ آستان‌قدس رضوی نیز این کاربردها نمایان می‌شود. قفل‌های حرم مطهر ائمهٔ شیعیان، منشأ برکت و لطف الهی فرض می‌شده و زائرین با لمس آنها به هنگام ورود و خروج یا ریختن آب بر آنها، قدری از برکت آن مکان مقدّس بهره می‌بردند.

* کارشناس موزه
hamidkarimi888@gmail.com

مقدّمه:

قُفل، وسیله‌ای فلزی است که با آن در خانه، صندوق، قفسه، گنجه، دولابچه [۱] و یا زنجیر دوچرخه و... را می‌بندند. قفل وسیله‌ای است برای بسته نگه داشتن در به طوری که فقط با کلیدش بتوان آن را باز کرد.

در لغت‌نامه‌ها در مورد معنی لغوی قفل چنین اشاره شده است: «آهنی است که بدان در را بندند. (اقرب‌الموارد). جمع، اقفال[ا] و اقفل[اف] و قفول[ق]» (دهخدا،۱۳۳۴: ۱۵۵۷۶).

«آلتی فلزی که بدان در خانه، صندوق و... را بندند» (معین،۱۳۶۴: ۲۷۰۰).

هنر قفل‌سازی ایران، هنری بسیار پیشرفته به شمار می‌رفت تا جایی که قفل «چالشتر» که بر خانهٔ کعبه قرار دارد، ساخت صنعتگران قدیمی ایرانی است.

قفل علاوه بر خصوصیت امنیتی که داشت، کاربری سمبولیک نیز یافت چنان که در بستن دخیل به نخل‌ها و علم‌های عزاداری جهت قضای حاجت نیز استفاده می‌شد. در آن زمان قفل در نذربندی‌های مذهبی اهمیتی همانند ایمن داشتن خانه‌ها و صندوقچه‌ها از گزند حوادث پیدا نمود.

قفل در جایگاه آیینی خویش گاه بیانگر اعتقادات مذهبی و گاه بیانگر خرافات طلسم و جادو است؛ همانند قفل بخت‌گشا و یا قفل مهر و محبت و... .

اوّلین اصل در قفل‌سازی سنّتی ایران، ساختار درونی قفل است. برای قفل‌ساز ایرانی، باطن قفل، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و متناسب با کارکرد قفل شکل بیرونی آن ساخته می‌شود.

قفل‌هایی که به درهای دروازه بسته می‌شود به‌خاطر نیاز به استحکام از جنس آهن و فولاد ساخته می‌شود امّا قفل‌های مکان‌های مقدس از جنس طلا و نقره ساخته شده و با سنگ‌های قیمتی و یا نقوش اسلیمی، کتیبه‌ای یا هندسی زینت شده است.

کاربردهای غیرابزاری و صرفاً اعتقادی و فرهنگی قفل‌ها در ایران، مسیر تحقیقات روی این اشیا را به سمت مطالعات قوم‌شناختی سوق داده و آن‌ها را از دایرهٔ مقولات صرفاً کلکسیونی خارج می‌کند.

این پژوهش در ابتدا با نگاهی به تاریخچهٔ قفل و قفل‌سازی در ایران و انواع ساختار قفل در ایران، به شرح و بررسی ساختار و تزیینات قفل‌های موجود در موزهٔ آستان‌قدس رضوی می‌پردازد.

تاریخچهٔ قفل و قفل‌سازی در ایران:

نخستین قفل‌های بشری از جنس چوب بوده است. کلیدی که از حفاری‌های قصر «خرس آباد» [۲] نینوا کشف شده، قدیمی‌ترین اجزای به دست آمدهٔ حرفهٔ قفل‌سازی تاکنون است. این کلید نزدیك به چهارهزار سال قدمت دارد و متعلق به کلونی چوبی است. نظیر این کلید و کلون‌های چوبی را از مناطقی دیگر چون مصر و فلسطین نیز یافته‌اند. کلون‌های مصری با کلونی که امروزه در بسیاری از مناطق آسیا از جمله ایران و شمال آفریقا کاربرد داشته، فرق چندانی ندارد و از چوب ساخته شده است. دو قطعه چوب که چون صلیب بر روی هم قرار می‌گیرند، یکی از این دو قطعه که حجیم‌تر است بدنهٔ کلون نامیده می‌شود. قسمت حجیم‌تر بر روی در ثابت شده است و قطعهٔ دیگر که دستهٔ کلون یا شب‌بند نام دارد در مادگی که در بدنهٔ کلون پدید آمده است، حرکت می‌کند.

با این حال قدیمی‌ترین قفل مکشوفه در ایران، سنگی است. این قفل متعلق به منطقهٔ چغازنبیل بوده و از قرن سیزدهم پیش از میلاد باقی مانده است. گیرشمن گفته است این قفل سنگی یا شب‌بند یک کلون سنگی است که با بست‌های فلزی به یک در چوبی نصب می‌شده است (تناولی،۱۳۸۶: ۲۶).

قفل‌های اروپایی طی قرن نوزدهم به انواع معتبری در ایران و هندوستان بدل شده و صنعتگران داخلی به تقلید از آن پرداخته‌اند.

علی‌رغم رقابت شدید قفل‌های خارجی در بازار، ساخت قفل‌های بومی و سنتی در ایران خصوصاً در نواحی کرند و چالشتر تا قرن بیستم ادامه داشت (مدیسون و ساواژا اسمیت، ۱۹۲۷: ۲۶۷).

تداوم سنّت را در قفل‌سازی بسیاری از مناطق ایران می‌توان دنبال کرد، هر منطقه و هر شهر قفل‌هایی با ویژگی‌های خاص خود داشته و این ویژگی‌ها در خانوادهٔ قفل‌سازان از پدر به پسر به ارث می‌رسیده است. برای مثال قفل‌های پرندهٔ شیراز، از قرن ۱۹تا۱۶م. با اندك تغییراتی به‌طور مداوم تولید می‌شده است (پورحسینی، ۱۳۸۶:۱۶).

قفل‌های اسلامی که بیشتر به شکل حیوانات ساخته شده‌اند، به‌طور عمده از نواحی شمال‌شرق ایران و خراسان بزرگ (هم‌چنین قسمت‌هایی از افغانستان، تاجیکستان و ازبکستان)به دست آمده‌اند. چه بسا که نظیر این قفل‌ها در مناطق دیگر از جمله آذربایجان،

فارس و اصفهان نیز تولید شده باشد.

چالشتر در ۶کیلومتری شهرکرد، مرکز استان چهار محال و بختیاری، قرار گرفته است. این روستا زمانی مرکز فعالی برای قفل‌سازان بود. قفل‌سازان چالشتری دربارهٔ استادشان، استاد حسین، که در اوایل قرن چهاردهم هجری جهان را بدرود گفته است، می‌گویند: استادحسین زمانی خود شاگرد استادعبدالله بود که علاوه بر قفل‌سازی با صنایع دیگر از قبیل تفنگ‌سازی، معماری و نجاری آشنایی داشت.

شاگرد استادعبدالله ریاحی چالشتری می‌گوید که وی و شش تن از دوستانش هنگامی که برای زیارت خانهٔ خدا به مکه رفته بودند، پولشان تمام شد و استاد برای امرار معاش خود و یارانش دست به کار قفل‌سازی شد و در کار خود موفقیت زیادی پیدا کرد و قفل‌هایی به سفارش مردم ساخت. وی حتی مفتخر به دریافت سفارش قفلی برای در کعبه شد. به این وسیله استاد عبدالله در طول اقامت یکساله‌اش در مکه هزینه‌های خود و دوستانش و مخارج بازگشت به چالشتر را از قِبَل قفل‌سازی تأمین کرد (رئیسی دهکردی، ۱۳۹۳).

در شرق ایران تنها ناحیه‌ای که تا این اواخر قفل‌سازی داشت روستای رایین، در حدود ۲۵کیلومتری کرمان بود که قفل‌های فولادی و اغلب به شکل دل تولید می‌کرد (تناولی، ۱۳۸۶: ۶).

در فرهنگ و باورهای ایران، قفل وسیله‌ای است به منظور حفاظت در مقابل حوادث بد و دستیابی به آرزوها و در پس هر باور و عقیده، قفلی خاص وجود دارد. یکی از این قفل‌ها «قفل نظر» یا «قفل نظر قربانی» است. روی این‌گونه قفل‌ها انواع دعاها و نوشته‌های مذهبی حک می‌شد.

برخی عقیده دارند که قفل ضریح اثرات شفابخش دارد. بیمارانی که نیاز به درمان دارند، مقداری آب روی قفل در ضریح ریخته و آن را می‌نوشند. این آب، گاه فرسنگ‌ها برای بیمارانی که امکان زیارت ندارند، حمل می‌شده است. هنگامی که زایر به خانهٔ خود مراجعت می‌کرد، از جمله خاطرات شیرین و نمادگونهٔ سفرش «گرفتن قفل امام» بوده است. یکی از عباراتی که برای قسم خوردن در بین مردم زایر معمول بوده، قسم به امامی است که قفلش را گرفته‌اند.

نذر کردن، بخش دیگری از مراسم زیارت است. زائر در مقابل نیازهای خود متعهد نذوراتی می‌شود. از جملهٔ این نذورات قفل است. متمکنین قفلی از طلا، نقره یا فولاد به بهترین استادکاران سفارش می‌دهند و آرزوی آنها این است که این قفل روزی به در ضریح بسته شود (تناولی،۱۳۸۶: ۱۵ و ۱۶).

در ایام ماه محرم علاوه بر دستهٔ سینه‌زن و زنجیرزن، دسته‌هایی دیگر نیز هستند که برای همدردی در سوگ امام حسین علیه‌السّلام تن به مشقات جدّی‌تری می‌دهند. از جملهٔ این دسته‌ها، دستهٔ قفل‌زن‌ها و یا قفل‌بندهاست که برای انجام آن، به دردآورترین کارها دست می‌زنند و با سوراخ کردن گوشت و پوست بدن خود، انواع قفل‌ها را به آن می‌آویزند. کسی که مأمور زدن قفل است با نوک چاقو به سوراخ کردن بدن قفل‌زنان و گذراندن قفل از میان سوراخ‌ها می‌پردازد و در صورت کمبود قفل، از اشیای دیگری چون میله، پیکان و سایر فلزات استفاده می‌کند.(تصویر۱ و ۲).

تصویر۱) قفل‌بندان عاشورا در دورهٔ قاجاریه

تصویر۲) قفل‌بندان عاشورا در دورهٔ قاجاریه

دستهٔ قفل‌زن‌ها بیش از بقیهٔ دسته‌ها تماشاچیان را متأثّر می‌کنند. اندام مجروح و سوراخ شدهٔ آن‌ها، حضرت ابوالفضل (علیه‌السّلام) راکه نیزه‌هایی متعدد در بدنش جا گرفته بود، به یاد تماشاچی می‌آورد. قفل زدن اکنون مطرود شده است و از صحنه‌های قفل‌زنی به جز چند عکس و یک نقاشی که بر سر در حمام گنجعلی‌خان کرمان باقی‌مانده، نشانهٔ دیگری در دست نیست (تناولی،۱۳۸۶: ۲۱).

کلید نیز در باورهای عامیانه نقش مؤثری داشت. کلیدداری در زمان قدیم خود منصبی ارزشمند به حساب می‌آمد و کلیددار کسی بود که اماکن مقدّسه و یا خزانه‌های دولتی و عمارات سلطنتی را می‌بست و می‌گشود.

کلید، اغلب ضمیمهٔ جام‌های برنجی بود. به این جام‌ها و کلیدهای آن «جام چهل کلید» می‌گفتند زیرا چهل کلید که روی هر یک از آن‌ها کلمه‌ای قدسی نوشته شده بود، به آن متصل بود (تناولی،۱۳۸۶: ۱۵ و ۱۶). (تصویر۳)

تصویر۳) جام چهل کلید موجود در موزهٔ مردم‌شناسی آستان‌قدس رضوی

تزیین، یکی از بارزترین ممیزات هنر و معماری اسلامی ایران به شمار می‌رود. بنابراین با در نظر گرفتن نوع کاربرد اشیا و طبقهٔ اجتماعی حامیان و هنرمندان آفرینندهٔ آنها، نقش‌مایه‌ها زینت‌بخش رویهٔ اشیای فلزی و به واقع روشنگر حقایق و واقعیت‌های موجود در جوامعی هستند که این آثار در آنها خلق شده‌اند. تزیین به چهار صورت نقوش خوشنویسی(کتیبه)، نقوش گیاهی (اسلیمی)، نقوش هندسی و نقوش حیوانی متجلی می‌گردد.

انواع قفل‌ها بر اساس ساختار:

قفل کلون‌دان (قفل رومی):

این قفل عبارت است از کلون چوبی محکمی که داخل بدنهٔ قفل واقعی می‌شود. بدنهٔ قفل با گل‌میخ‌های بزرگ آهنی دست‌ساز به یک لنگه در وصل شده است. انتهای کلون داخل ماده‌ای می‌شود که روی لنگهٔ در دیگر است. برای باز و بسته کردن این کلون و ماده یک طرف کشویی آن دارای دندانه‌هایی است که کلید به داخل می‌افتد. با هر دور چرخاندن آن کشویی‌اش به آخر می‌رسد و بدین ترتیب در باز و بسته می‌شود (یاوری و منصوری و سلطانی،۱۳۹۰ : ۱۸۱).

قفل کلون‌دار:

این گونه قفل در تمام ایران پیدا می‌شود و از لحاظ ساخت، کهن‌ترین آنهاست. کلید این نوع قفل‌ها که قدمت آن به ۲۰۰۰سال پیش از میلاد مسیح می‌رسد، در خرابه‌های خُرس‌آباد، نزدیك شهر باستانی نینوا، پیدا شده است. پرفسور گیرشمن در چغازنبیل، نزدیك شوش، قفل و کلونی سنگی از زیر خاك بیرون آورده است. وی این قفل را مربوط به قرن سیزدهم پیش از میلاد مسیح می‌داند و به نظر وی کشوی سنگی با قلاب‌های مفرغی به در وصل می‌شده است (هانس ای و رولف،۱۳۷۲: ۷۹) .(تصویر ۴)

تصویر ۴) قفل کلون دار

قفل فنر پیچ:

کلید این نوع قفل «توپیچ» (یعنی لوله‌ای که از داخل پیچ شده) است و از انتهای بدنهٔ قفل و زیر قسم باز شوی کمانه وارد می‌شود و میلهٔ دستگاه را که از رو، مارپیچ شده است، دربر می‌گیرد و با پیچیدن بر پولکی که در انتهای فنر مارپیچی دستگاه تعبیه شده است، فشار می‌آورد و آن را به‌تدریج به عقب می‌برد، تا جایی‌که زبانهٔ متصل به پولک از «زایدهٔ کمانه» بیرون رود و کمانه آزاد شود.(تصویر۵) کلید برخی از قفل‌های فنر مارپیچی از رو دندانه‌دندانه شده و «روپیچ» است، از این رو میلهٔ دستگاه به جای «نر» از

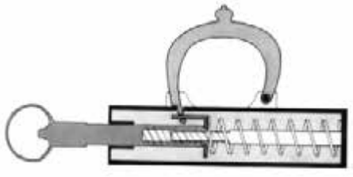
داخـل «مـاده» پیچ شـده و به اصطلاح «توپیچ» اسـت (یعنی درسـت عکس مورد پیـش) (تناولـی،۱۳۸۶: ۳۲). (تصویر ۶)

قفل فنر خاردار:

قدیمی‌تریـن و رایج‌تریـن دسـتگاه قفـل، «فـنر خـاردار» اسـت. فـنر خـاردار در انـواع قفل‌هـا بـا شـکل‌ها و اندازه‌هـای مختلـف کار شـده و اسـاس آن بسـیار سـاده اسـت و آن فـنری اسـت کـه در حالت عادی بـه بدنهٔ قفل، گیـر می‌کنـد و کمانه ثابت می‌شـود. برای بـاز کردن کمانه، کافـی اسـت فنر خوابانده شـود تـا کمانه به حرکـت درآید. رایج‌تریـن قفل‌هـای خـاردار، قفل‌هـای تصویری‌انـد. ایـن قفل‌هـا شـکل حیوانـی دارند و در دو قسـمت جـدا از هم سـاخته شـده‌اند. بـدن حیوان هـمان بدنهٔ قفل اسـت و دم حیـوان عمـل کمانـه را انجـام می‌دهـد. دسـتگاه در انتهای دم تعبیـه شـده و بـه دو تیـرک نـازک ختـم می‌شـود. در انتهای ایـن تیرک‌هـا و بـه محـاذی آن‌هـا فنرهایـی باریک نصـب شـده‌اند. کلیـد پـس از ورود از قسـمت جلـو قفـل و خوابانـدن فنرهـا بـه روی تیرک‌هـا، کمانـه را آزاد و امـکان خـروج آن را فراهـم مـی‌آورد. عمـل قفـل کـردن در ایـن قفل‌هـا سـاده اسـت، کافـی اسـت کـه تیرک‌هـا را در مقابـل سـوراخ محـل خود بگذارنـد و آن را بـه طرف داخل فشـار دهنـد، بـا چنیـن عملـی فنرهـا به‌راحتـی جمـع و به داخـل بدنـه وارد می‌شـوند.(تصاویر ۷ و ۸ و ۹) برخـی از دسـتگاه‌های فـنر خـاردار بیـش از یـک جفـت فـنر دارند و گاه فـنر آن‌هـا به دو جفت یا بیشـتر می‌رسـد. تعـداد فنرها در شـکل کلیـد و تعـداد دندانه‌هـای آن‌هـا اثـر می‌گـذارد. کلیدهایـی کـه در ایـن دسـته از قفل‌هـا بـه کار مـی‌رود، «کلیـد فشـاری» نـام دارد کـه ایـن بـه دلیل دخـول کلید از طریق فشـار اسـت. شـکل کلیدهای فشـاری مختلف است و بسـتگی به سـاختمان قفل و دسـتگاه آن دارد و گاه ساده و گاه پیچیده‌اند(تناولـی، ۱۳۸۶: ۲۹).

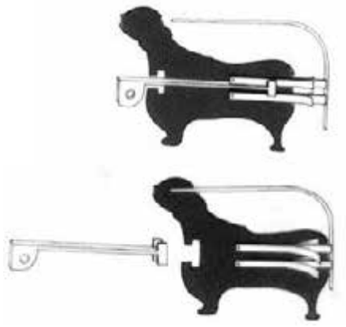
قفل حروفی یا رمزی:

بـا اهمیتـی که بـرای اطمینان بـه قفل‌ها در ایـران داده می‌شـود و بـا تدابیـری کـه در نـوع قفـل برای حصـول این اطمینـان می‌دهنـد، شـگفت‌آور نیسـت که می‌بینیـم ایران قفـل رمـزی (حروفـی یـا عـددی) می‌سـازد.(تصویر ۱۰) تـا سـال ۱۷۵۰ میـلادی قفل‌هـای حروفـی شـبیه بـه قفل‌هـای ایرانـی در فرانسـه بـه‌کار بـرده می‌شـد و اخیـراً بـرای محافظـت دوچرخـه و اتومبیـل زیـاد بـه‌کار برده می‌شـود (هانـس ای ورولـف،۱۳۷۲: ۶۰).



تصویر ۵) طرح فنی از قفل‌های فنر پیچ

تصویر ۶) نمونه‌ای از قفل‌های فنر پیچ به همراه کلید



تصاویر ۷ و ۸: طرح‌هایی از قفل‌های فنر خاردار

تصویر۹: نمونه‌ای از قفل‌های فنر خاردار

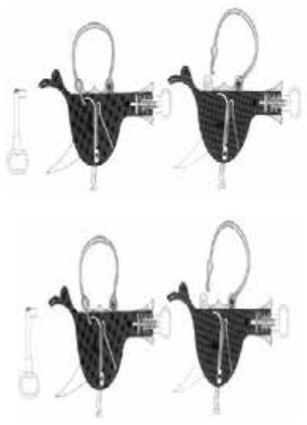
تصویر ۱۰) نمونه‌ای از قفل‌های حروفی و رمزی موجود در موزهٔ آستان‌قدس رضوی

دستگاه‌های چندگانه (قفل چند دستگاهی):

قفل‌هایـی هسـتند که بیـش از یک دسـتگاه دارند و هر دسـتگاه آن‌هـا نیـز یـک کلید مخصـوص داشـته‌اند. به‌طور طبیعـی چنیـن قفل‌هایـی ایمنـی بیشـتری دارنـد و بـرای صندوق‌هایـی بـا محتویـات ارزشـمند بـه‌کار می‌رفته‌انـد. برخـی از آن‌هـا نیـز هـمان عملکـردی را داشـته‌اند کـه امـروزه گاوصنـدوق برخـی از شرکت‌هـا یـا بانک‌هـا دارا هسـتند. همان‌طـور کـه اکنـون نیـز رسـم اسـت دو یا سـه نفـر از مدیـران شرکـت یـا بانـک با حضـور هم و هـر کدام بـا کلیـدی مخصـوص که نـزد آن‌هاسـت، درب گاو صندوق را می‌گشـایند. در گذشـته نیز به احتمال چنین رسـم بوده و برخـی از قفل‌هـای چندکلیـده، بـه سـفارش این‌گونـه شرکت‌هـا سـاخته می‌شـده اسـت. در داخـل هـر قفـل چندکلیـده، چنـد دسـتگاه بـا فنربندی‌های متفـاوت وجود دارد. دسـتگاه اصلـی این‌گونـه قفل‌هـا به‌طـور معمول فنر خـاردار و یـا فـنر خمیـده و دسـتگاه‌های فرعـی از نوع فنر مارپیـچ هسـتند. برخـی از ایـن قفل‌هـا بـه شـکل پرنـده سـاخته شـده‌اند. بال‌هـای پرنـده کـه بـه بدنـه لـولا شـده، طـوری هسـتند کـه در حالـت بسـته روی سـوراخ کلیـد دسـتگاه اصلـی را می‌پوشـانند و از نظـر پنهـان می‌کننـد. بـرای بـاز کردن ایـن نوع قفل، ابتـدا باید کلید پیچ‌داری را بـه محـل دم پرنـده فـرو کـرد و بـا چرخاندن کلیـد و جمع کـردن فـنر، سـر قـلاب منتهـی بـه پولـک را آزاد کرد، بـا آزاد شـدن قـلاب از زایـده‌ای کـه در پشـت بال‌هـا تعبیـه شـده اسـت، بال‌ها آزاد و گسـترده شـده و سـوراخ کلید دسـتگاه اصلـی نمایـان می‌شـود. بـا کلیـد زایـده‌دار دیگـری «فـنر خمیـده» دسـتگاه عقب زده شـده و کمانه از قیـد فنر آزاد می‌شـود (تناولـی،۱۳۸۶: ۳۹ و ۴۰).

قفل‌های موزهٔ آستان‌قدس رضوی:

مطالعـات انجـام شـده بـر روی قفل‌هـای موجـود در مـوزهٔ آستان‌قدس رضـوی نشـان می‌دهـد اکثـر ایـن قفل‌هـا بـه شـیوهٔ صفـوی سـاخته شـده‌اند. بـا روی کار آمـدن سلسـلهٔ صفویـه تغییراتـی همه‌جانبـه در اوضـاع کشـور پدیـد آمـد. یکپارچه شـدن ایران و گسـترش مذهب شـیعه موجـب تحولاتـی در برخـی از مسـایل فرهنگـی و هـنری شـد. تبلیـغ و گسـترش مذهب شـیعه نیاز بـه اماکن مقـدس، مسـجد، تکیـه و امامزاده بیشـتر داشـت. از این‌رو مسـاجد و تکایای بیشـتری سـاخته شد و نوسـازی و مرمت امامزاده‌هـا توسـعه یافـت. صنعتگرانـی کـه کارشـان بـه اماکـن مقـدس مربوط می‌شـد، بیش از دیگـران موردتوجه قـرار می‌گرفتنـد و سـفارش کار دریافـت می‌کردنـد و ایـن وضـع کـم و بیـش شـامل همـهٔ اصناف می‌شـد. امّـا برخی از صنعتگـران ارتباطـی مسـتقیم‌تر بـا مذهـب و باورهـای آن داشـتند. از جملـه ایـن صنعتگـران «عَلَم‌سـازان» و «قفل‌سـازان» بودنـد. اتفـاق دیگر زمان صفـوی که به قفل مربـوط می‌شـود، باز شـدن پای سـیاحان اروپایی بـه ایران اسـت. ایـن سـیاحان اگرچه با اهـداف سیاسـی و اقتصادی بـه ایران سـفر می‌کردنـد، امّا از مبادلـهٔ کالاهای مختلف و خریـد و فـروش آن غافل نبودنـد. آن‌ها بـا آوردن کالاهایی سـبک‌وزن و کمیـاب، نظـر شـاه را جلـب می‌کردنـد و بهانـه‌ای بـرای رفـت و آمـد بـا آنـان می‌یافتنـد و هـم از فـروش ایـن کالاها سـود قابل توجهی به دسـت می‌آوردند. یکـی از ایـن سـیاحان «دالمانـی» اسـت که به انـواع قفل‌ها و از جملـه قفل‌هـای رمـزی و قفل‌هایی به شـکل حیوانات اشـاره کـرده اسـت. «کـرزن» نیز به قفل بزرگـی که بر حرم امـام رضـا (علیه‌السّـلام) بـوده اسـت اشـاره می‌کنـد. عامل دیگـر کـه در متحـول کـردن قفل‌سـازی صفوی اثر داشـت، فـولاد بـود. ایـن کالا کـه تـا پیـش از صفویـه فلـزی کمیاب و گرانبهـا محسـوب می‌شـد، بـا کوشـش شـاهان صفـوی وفـور بیشـتری یافـت و عـلاوه بـر منابـع داخلـی از خـارج وارد می‌شـد. حتـی برخـی پادشـاهان از طریـق سـفیران خـود فـولاد را بـه منزلـهٔ هدیـه‌ای شـاهانه بـه دربـار ایران می‌فرسـتادند. از ایـن مصالـح بـرای سـاخت درب، ضریـح،



تصاویر ۱۱ و ۱۲) طرح‌هایی از قفل‌های چنددستگاهی

عَلَم، اسلحه، قفل و... استفاده می‌شد. قفل فولادی مانند دیگر ابزارهای فولادی از ارزش والاتری برخوردار بود، زیرا اوّل این که شکل دادن به این فلز سخت، کار هر کسی نبود و به مهارت و استادی نیاز داشت و دوم این که هر قفل فولادی یک اثر «منحصر به فرد»بود و برخلاف قفل‌های برنجی که از هر قالب آن صدها نمونه ریخته می‌شد، از هر قفل فولادی تنها یک نمونه ساخته می‌شد و این البته در قیمت آن نیز اثر می‌گذاشت و قفل فولادی را به مراتب گران‌تر از قفل برنجی می‌کرد. با همهٔ این مشکلات قفل‌های فولادی زیادی که از زمان صفویه به‌جا مانده حاکی از تقاضای زیاد برای این نوع قفل است (تناولی ،۱۳۸۶: ۷۶).

همزمان با دورهٔ صفوی، در ممالك تحت سلطهٔ سلاطین عثمانی نیز این صنعت رواج داشته است و هنرمندان قفل‌ساز در این ممالك، برای اماکن مقدس از جمله کعبه و مسجدالنبی قفل‌هایی می‌ساختند. قفل‌های ساخته شده در این ممالك نیز دارای ویژگی‌های مشترکی بوده است. گاهی نیز این قفل‌ها به‌لحاظ ساختار شبیه به قفل‌های صفوی بوده و فقط از روی تزیینات آن می‌توان آنها را تشخیص داد. تفاوت تزیینات آن بیشتر در خط و خوشنویسی روی اثر نمود پیدا می‌کند. معمولاً خطوط به‌کار رفته در قفل‌های ساخته شده در ممالك عثمانی بر خلاف صفوی (نستعلیق)، از خط ثلث و نسخ و بدون هاشور زمینه بوده‌است، اگرچه گاهی هنرمندان تحت سلطهٔ عثمانی نیز ارادت خاصی به ائمهٔ اطهار شیعیان داشته و آثاری را برای حرم مطهر ایشان می‌ساخته و اهدا می‌نموده‌اند (مدیسون و ساواژا اسمیت، ۱۹۲۷: ۲۶۹ و ۲۷۰).

گاهی هنرمندانی از ممالك عثمانی به ایران و بالعکس مهاجرت کرده و هنرشان را با خود به این سرزمین‌ها منتقل کرده و آثاری را خلق می‌کنند که موجب تلفیق هنر عثمانی و صفوی می‌شود.

قفل‌های موجود در موزهٔ آستان‌قدس رضوی تقریباً نمونه‌هایی کامل از انواع قفل‌هایی هستند که چه به‌لحاظ ساختار و چه به‌لحاظ تزیینات، در این مجموعه وجود دارند. این نمونه‌ها از نمونه‌های ساخته شده در هندوستان تا غرب آسیا را شامل می‌شود.

در ادامه به معرفی گلچینی از این قفل‌ها پرداخته می‌شود. به‌طور کلّی می‌توان تقسیم‌بندی را به‌لحاظ شکل و تزیینات این قفل‌ها قایل شد: گروه اوّل قفل‌های ضریح، گروه دوم قفل‌های هندی، گروه سوم قفل‌های صفوی، گروه چهارم قفل‌های قلبی‌شکل، گروه پنجم قفل‌های شبه‌رمل، گروه ششم قفل‌های رمزدار و گروه هفتم قفل‌های چالشتری. اگر چه در این تقسیم‌بندی گاهی به‌لحاظ تزیینات تشابهات زیادی بین یك گروه با گروه دیگر وجود دارد و گاهی یك قفل در هر دو گروه جای می‌گیرد، گاهی نیز به خاطر تکرار شدن یك طرح در دوره‌های بعدی آن را از لحاظ تزیینات شبیه به قفل‌های دوره‌های قبل از خود می‌کند.

قفل های ضریح:

این قفل‌ها با ساختار فنرخاردار با بدنه‌ای افقی مشهور به «قفل ضریح» ویژهٔ استفاده در قبور و اماکن مقدس شیعه هستند. اغلب این قفل‌ها کتیبه‌ای در بیان تعلق به مکانی معین دارند. نمونهٔ متعددی از آنها به سبك اصفهانی ساخته شده و اغلب مزین به آرایه‌های زینتی و خوش‌نویسی روی زمینهٔ هاشوری‌اند. این سبك از آغاز قرن هفدهم میلادی در فلزکاری این شهر رواج داشته امّا مقارن با همین دوره در دیگر نقاط نیز مانند کشمیر و برخی مناطق شمال‌غرب هند، متداول بوده است. اهرم این قفل‌ها ساختاری دوتکه دارد. رأس تکهٔ اوّل به انتهای قفل متصل شده و محور بلند و توخالی آن به موازات تنه قرار گرفته و بخش دیگر دو رأس آزاد دارد که یکی به درون محور توخالی و دیگری در حکم زبانهٔ قفل و مجهز به سازوکار فنر خاردار به درون تنه فرو رفته و سبب چفت شدن قفل می‌شود. تنهٔ قفل دو اتاقك دارد. اتاقك فوقانی از یك سمت باز و آمادهٔ پذیرش زبانه بوده حال آنکه اتاقك تحتانی تأمین پوشش زیرین اتاقك فوقانی و همچنین ایجاد فضایی جهت گسترش مکانیسم فنر خاردار و چفت شدن قفل را به عهده دارد. یك ورودی مکعب در یك سوی اتاقك تحتانی به‌نحوی تعبیه شده که کلید مخصوصی از آن عبور کرده و پس از آزاد کردن خار و فنر، قفل را باز می‌کند. یك زبانهٔ تزیینی از محفظهٔ تحتانی آویخته که البته ویژگی امنیتی هم دارد و بخشی از عمل کرد کلید به آن مربوط است (مدیسون و ساواژا اسمیت، ۱۹۲۷: ۲۶۹ و ۲۷۰).

قفل های هندی:

این نوع قفل‌ها بر اساس نوع شکل و تزیینات روی آن نام گرفته است؛ امّا بیشترین شاخصه‌ای که این نوع قفل‌ها را متمایز می‌نماید تزیینات آن است. گرچه در دوره‌های بعدتر نیز این سبك تزیینات توسط هنرمندان قفل‌ساز ایرانی ادامه یافته و چنانچه بر روی اثر، تاریخ و سازنده‌ای ضرب نشده باشد، تشخیص محل ساخت قفل و هنرمند آن مشکل است. در قفل‌های موزهٔ آستان‌قدس رضوی نیز نمونه‌هایی از این قفل‌ها وجود دارد که از لحاظ تزیینات بسیار شبیه به قفل‌های هندی است.

قفل های سبك صفوی:

همان‌طور که در سایر هنرهای دورهٔ صفوی تحولاتی ایجاد شد، در هنر فلزکاری و قفل‌سازی این دوره نیز تحولاتی صورت گرفت. سبکی که در قفل این دوره ایجاد شد بیشتر در تزیینات آن‌ها بود و ساختار قفل تغییر چندانی نداشت. قفل‌ها در صورت‌ها و شکل‌های تزیینی مختلف عرضه می‌شد، از جمله شکل‌های به‌وجود آمده در قفل‌های این دوره، قفل‌هایی به شکل حیوانات به‌خصوص شیر است.(تصویر ۱۳)

تصویر ۱۳) قفل با شکل حیوانی موجود در موزهٔ آستان قدس رضوی

سبك قفل‌های ضریح، که قبلاً اشاره شد، به خاطر توجه بیشتر به تشیّع و مرقد ائمهٔ اطهار، در این دوره بیشتر رواج پیدا می‌کند و تحولی در سبك قفل‌های ضریح ایجاد می‌شود. بدنهٔ قفل‌های ضریح صفوی به‌صورت تخت درمی‌آید و تزییناتی مثل گل‌های شاه‌عباسی مشبك‌کاری روی قفل‌ها رواج پیدا می‌کند. همچنین قفل‌هایی از جنس طلا و نقره نیز مرسوم می‌شود.

قفل آویز فولادی با نقوش اسلیمی از نوع قفل ضریح و سبك هندی به همراه کلید:

طول قفل ۲۶سانتی‌متر، عرض قفل با کلید ۲۴/۱سانتی‌متر، عرض قفل بدون کلید ۱۲/۶سانتی‌متر و ضخامت بدنه ۳/۹سانتی‌متر است. بدنهٔ این قفل به‌صورت استوانه است که بالای آن تخت بوده و تاج روی آن سوار می‌شود. در محل محفظهٔ بالایی، تزییناتی گیاهی حك شده و در یك سمت آن کتیبه‌هایی بدین شرح دورن قابی تزیینی حك شده است: از بالا به پایین: «صاحبه سلطان محمود».

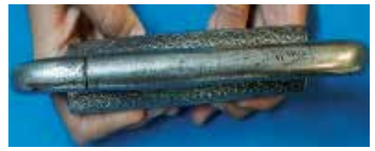
در قسمت بالایی تاج نیز تزییناتی گیاهی وجود دارد. بر روی تاج قفل، نقش خرگوشی که سر خود را به عقب برگردانده و داخل نقوش گیاهی حک شده است، دیده می‌شود.

کلید این قفل نیز دارای تزییناتی است که در نگاه اوّل، شخصی در معبد را می‌نمایاند. با توجّه به نوع تزیینات و همچنین شکل کلید چنین به نظر می‌رسد که این قفل، کار هند یا کشمیر باشد.

این قفل به شمارهٔ اموالی ۱۹۲۲۳و نیز کلید آن به شمارهٔ اموالی ۶/۷۰۸۱۶ در موزهٔ آستان قدس به ثبت رسیده است.

تصاویر ۱۴ و ۱۵) نمای کلی از قفل‌آویز فولادی از نوع ضریح و سبك هندی به همراه کلید

تصویر ۱۶) نمونه تزیینات موجود بر روی قفل



تصاویر ۱۷ و ۱۸) نمای بالا و پایین قفل

تصویر ۱۹) تزیینات موجود بر روی کلید قفل

قفل آویز فولادی با نقوش اسلیمی از نوع قفل ضریح وسبک هندی :

طول قفل ۲۷/۵سانتی‌متر، عرض قفل ۱۱/۹سانتی‌متر و ضخامت بدنهٔ آن ۳/۴سانتی‌متر است. بدنهٔ این قفل که به‌صورت استوانه است به وسیلهٔ قاب‌هایی به هشت وجه تقسیم شده است. هر وجه اندازه‌های مختلفی دارد. وجه بالایی و پایینی بدنه به ترتیب بزرگترین وجه‌ها هستند. داخل این قاب‌ها نقوش گل و برگ‌های درهم پیچیده‌ای است که در هر وجه متفاوت است. وجه پایینی فاقد تزیین است ولی کتیبه‌ای را بدین شرح شامل می‌شود: «وقف آستان قدس ملایک آشیان حضرت امام رضا(ع) نمود اسمعیل بن بابا مراد کاشانی».

روی اهرم نیز تزییناتی اسلیمی وجود دارد. بر روی تاج این قفل نیز نقش خرگوشی حک شده است. با توجه به شکل و نوع تزیینات، این قفل، یادآور قفل‌های هند و کشمیر است. این قفل به شمارهٔ اموالی ۱۵۳۰۰ در موزهٔ آستان‌قدس رضوی به ثبت رسیده است.

تصاویر ۲۰ و ۲۱) نمای پشت و روی قفل آویز فولادی با نقوش اسلیمی از نوع قفل ضریح و سبک هندی

تصاویر ۲۲ و ۲۳) نمای بالای آویز فولادی با نقوش اسلیمی. شیار موجود در تصویر ۲۳، محل قرارگیری کلید است.

تصاویر ۲۴ و ۲۵) نمای وجه بالایی قفل، در تصویر ۲۵ کتیبهٔ قفل مشخص است.

قفل آویز از جنس طلا، کتیبه‌دار و مشبك از نوع قفل ضریح و سبك صفوی:

طول قفل ۱۴/۴سانتی‌متر، عرض ۹/۲سانتی‌متر و ضخامت آن ۲/۳سانتی‌متر است. این قفل از جنس طلا و دستگاه داخلی آن از جنس فولاد است.

با توجه به شکل و نوع تزیینات، قفل از نوع قفل‌های ضریح بوده و در اصفهان در دورهٔ صفوی ساخته شده است. در دو طرف قفل، نقوش گل و برگ (اسلیمی) حک شده است که به حلقه‌هایی برجسته ختم می‌شود. یک طرف به صورت ممتد ادامه می‌یابد و سمت دیگر جدا شده است که عمل باز شدن قفل را انجام می‌دهد.

بدنهٔ قفل، به شکل مکعب مستطیل است. وجه پشت و روی قفل دارای دو قاب تزیینی حک شده و کتیبه‌هایی بدین شرح است: سمت رو، کتیبهٔ بالا:

تصاویر ۲۶ و ۲۷) نمایی از قفل طلای صفوی از نوع قفل ضریح و سبك صفوی

تصویر ۲۸) نمایی از قفل طلای صفوی از نوع قفل ضریح و سبك صفوی

«بتاریخ عمران آن گفت هاشم» کتیبهٔ پایین: «باین قفل بگشا مهمات جان را». سمت دیگر، کتیبهٔ بالا: «جواد الحسینی باین قفل زرین» کتیبهٔ پایین: «شرافت به این قفل داد انس و جان را».

روی وجه پایینی بدنه، شیاری جهت ورود کلید تعبیه شده است. روی این شیار تاجی مشبك با نقوش اسلیمی وجود دارد. تاریخ ساخت این قفل با توجه به کتیبهٔ آن و رمزگشایی با حروف ابجد، تاریخ ۱۰۶۴است. این قفل در سال ۵۱۳۱۷.ق. وقف حرم مطهرگردیده و با شمارهٔ اموالی ۱۶۸ در موزهٔ آستان‌قدس رضوی به ثبت رسیده است.

قفل آویز از جنس نقره، کتیبه‌دار از نوع ضریح و سبك صفوی:

طول قفل ۱۷/۴سانتی‌متر، عرض آن ۱۰/۴سانتی‌متر و ضخامت بدنهٔ آن ۲/۵سانتی‌متر است. قفل در دو طرف، در محل اتصال به بدنه، به سر اژدها ختم می‌شود که سر آن با نقوش اسلیمی‌مانند تزیین شده است و در کل اهرم، اژدهای دوسری را تداعی می‌کند که از بدنه و تاج قفل محافظت می‌کند، دهان اژدها به‌صورت باز و از پایین و بالای دهان به بدنه متصل شده است.

بدنهٔ قفل در دو طرف، دارای تزییناتی بدین شرح است: یک طرف بدنه دارای قابی سه‌بخشی است که یک بخش آن در بالا و دو بخش آن -که کتیبه‌اش را نصف کرده است- در پایین و طرف دیگر آن قابی دو بخشی دارد که یک بخش با کتیبهٔ آن در بالا و بخش دیگر آن با کتیبه‌اش در پایین قرار دارد. کتیبه در سمت دوبخشی کمی ناخواناست ولی مضمون آن به زمان تولیت میرزا مرتضی قلی‌خان طباطبایی اشاره دارد و در سمت سه‌بخشی به تاریخ ساخت قفل به همراه سه عدد قفل دیگر اشاره دارد. تاریخ حک‌شده روی قفل «شهر ربیع‌الثانی ۱۳۳۰» است.

تاجی با نقوش اسلیمی توپر نیز بر روی بدنه قرار دارد. روی نقوش اسلیمی تاج لایه‌ای بسیار نازک از زر دیده می‌شود، قفلی مشابه همین قفل و در زمان تولیت همان شخص یعنی میرزا مرتضی قلی‌خان طباطبایی کشف شده و تاریخ آن نیز نزدیک به تاریخ نوشته شده در قفل است. سازندهٔ این قفل نیز باید همان سازندهٔ قفل باشد که شخصی به نام میرزا هاشم کلیددار نقش شده است. این قفل به شمارهٔ اموالی ۱۹۲۲۸ در موزهٔ آستان‌قدس به ثبت رسیده است.

تصاویر ۲۹ و ۳۰) نمایی از قفل آویز نقره‌ای کتیبه‌دار از نوع ضریح و سبک صفوی

تصاویر ۳۱ و ۳۲) نمایی از کتیبه‌های قفل‌آویز نقره‌ای کتیبه‌دار از نوع ضریح و سبک صفوی

قفل آویز فولادی با نقوش اسلیمی از نوع قفل ضریح و چند دستگاهی با شش کلید:

طول قفل با کلید آن ۱۱/۳ سانتی‌متر، عرض ۱۰/۸ سانتی‌متر و ضخامت ۲/۲ سانتی‌متر و دارای بدنهٔ مستطیل‌شکل است. اهرم قفل به‌صورت مستطیل، بدنه را در برگرفته و در هر ضلع و رأس مستطیل، قبه‌هایی دیده می‌شود.

دستگاه این قفل با قفل‌های دیگر موزه متفاوت است و از نوع چنددستگاهی است. برای باز کردن قفل باید چند مانع را از سر راه کلید اصلی برداریم تا قفل باز شود. این کار به خاطر امنیت بیشتر و جلوگیری از بازکردن راحت آن صورت می‌گرفته است.

بدنه از دو قسمت مستطیل‌شکل و تاج‌شکل تشکیل شده است. تاج قفل به صورت شش شیار است که در دو طرف قفل به صورت قرینه است و زایده‌هایی پله‌مانند را ایجاد کرده‌اند. نوک تاج به مکعب کوچکی ختم می‌شود که روی رأس آن قرار دارد و دو طرف بالایی آن به صورت قرینه تزیینات اسلیمی دارد. در زیر

تصاویر ۳۳ و ۳۴) نمایی از قفل آویز فولادی از نوع ضریح

تصاویر ۳۵ و ۳۶) نمایی از تزیینات قفل آویز فولادی از نوع ضریح به همراه کلید آن

تاج، شیار ورود کلید وجود دارد که پایین شیار نیز با خطوط مارپیچی کوچک تزیین شده است. روی بدنهٔ مستطیل‌شکل نیز به‌صورت قرینه و پشت و روی قفل با گل و برگ‌های اسلیمی تزیین شده است. در زیر بدنه و درست روبه‌روی کمانه یک سوراخ در سمت چپ و یک عدد و کلمه در مرکز وجود دارد. سوراخ، جهت ورود کلید سنجاقی ایجاد شده و عدد کلید به ترتیب (خا ۸۷۸) را نشان می‌دهد که روی بدنه حک شده است.

این قفل به شمارهٔ اموالی ۹۴۶ در موزهٔ آستان‌قدس به ثبت رسیده است.

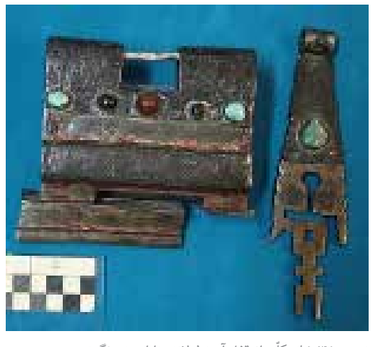
قفل آویز فولادی دارای پنج نگین:

طول قفل ۸/ ۱۳سانتی‌متر، عرض آن با کلید ۲۰/۴سانتی‌متر و ضخامت آن ۴/۷ سانتی‌متر است. این قفل شبیه گهواره و اهرم آن از نوع داخلی به همراه دستگاه بوده، دستگاه آن نیز از نوع فنر خاردار است.

در محل اتصال اهرم به بدنه دو جایگاه کتیبه‌دار وجود دارد که با توجه به نوع خط آن، خواندن آنها را سخت می‌نماید. کتیبهٔ سمت راست بدین شرح است: بالای خط اوّل: «از مال امام رضا(ع) است».

خط دوم: «... مشهد المقدس». خط سوم: «سلام ... آن». کتیبهٔ سمت چپ نیز بدین شرح است: خط اوّل بالا: «محرم الحرام سنه ۱۳۶۳». خط دوم: «غلام مهدی ولد حسین».

خط سوم و خط چهارم به دلیل ناخوانا بودن قابل‌تشخیص نیستند. پشت قفل فاقد تزیین است ولی در دو وجه که یکی از آنها باز است مانع دستگاه در آن دیده می‌شود و روی این وجه چهار عدد گل برنجی داخل قابی حک شده است. با توجه به شکل این قفل به نظر می‌رسد که کار هند باشد. این قفل به شمارهٔ اموالی ۹۴۵ در موزهٔ آستان‌قدس رضوی به ثبت رسیده است.



تصویر ۳۷. نمای کلّی از قفل آویز فولادی دارای پنج نگین

تصویر ۳۸. نمای کلّی از قفل آویز فولادی دارای پنج نگین

تصاویر ۳۹ و ۴۰) نمای پایین و بالای قفل‌آویز فولادی دارای پنج نگین

تصاویر ۴۱ و ۴۲) وجه‌های کناری قفل‌آویز فولادی دارای پنج نگین

قفل‌آویز فولادی زرکوب و مشبک کاری با تزیینات مگسی شکل :

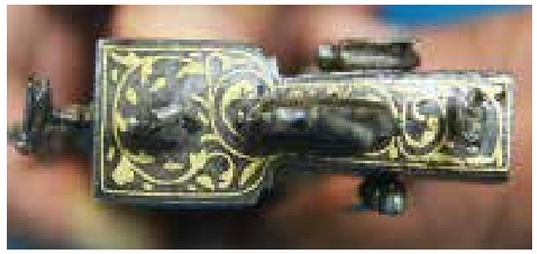
طول قفل ۲۰سانتی‌متر، عرض آن ۸/۴ سانتی‌متر و ضخامت بدنه ۲/۴سانتی‌متر است. این قفل دارای دو بخش است: ۱- بدنهٔ مستطیل‌شکل ۲- کمانه با شاخک‌های آن.

روی بدنهٔ قفل با نقوش گیاهی زرکوب و کتیبهٔ اشعار با مضمون کارکرد قفل و شیوهٔ ساخت آن، همچنین نام سازنده تزیین شده است. متن اشعار به این شرح است:

این قفل که صنعتش فنر در پیچ است
در این صنعت هزار صنعت هیچ است
هرکس که بدید گفت بس آنکه بقدر
چون زلف نگار پیچ اندر پیچ است

بر سه وجه این قفل تزیینات مشبک و یازده مگس تعبیه شده است. طرز کار این قفل در نوع خود بی‌نظیر است و به وسیلهٔ مگس‌های فلزی که روی قفل تعبیه شده، باز می‌شود.

وجه بالای این شاخک‌ها نیز دارای تزیینات طلاکوبی است. این تزیینات کتیبه‌هایی بدین شرح را شامل می‌شود: در سمت راست: «عمل آقا» و در سمت چپ: «کوچک». این قفل از لحاظ شکل و تزیینات شبیه به قفل‌های عثمانی و کتیبه‌های آن نیز به خط ثلث بوده که با شمارهٔ اموالی ۲۷۶ در موزهٔ آستان‌قدس رضوی به ثبت رسیده است.



تصاویر ۴۳ و ۴۴) نماهایی از قفل آویز فولادی زرکوب

تصاویر ۴۵ و ۴۶) نماهایی از قفل آویز فولادی زرکوب

تصاویر ۴۷ و ۴۸) نماهایی از قفل آویز فولادی زرکوب

قفل‌های قلبی شکل:

این نوع قفل‌ها در شکل‌هایی مانند جعبه و پرنده و دیگر اشکال دیده می‌شوند ولی ساختار کلی آنها شبیه به قلب است.

قفل آویز فولادی به شکل قلب با سه کلید:

طول قفل ۸سانتی‌متر، عرض ۱۳/۵سانتی‌متر و ضخامت آن ۳/۵ سانتی‌متر است. قفل از نوع چنددستگاهی بوده که سه دستگاه آن از نوع فنر مارپیچ است. سه عدد کلید در اندازه‌های مختلف دارد که یکی از پایین، یکی از بغل و سمت چپ و دیگری از پشت قفل و سمت راست وارد قفل می‌شوند. کلیدها همگی لوله‌ای بوده و از داخل مارپیچ شده‌اند. عملکرد قفل بدین گونه است که هر کلید باید یک مانع را از سر راه کلید دیگری بردارد. ابتدا کلید کوچک‌تر که از پایین داخل قفل می‌شود را وارد می‌کنیم تا زبانه‌ای که روی بدنهٔ قفل تعبیه شده است را باز کند. پس از بازکردن زبانه یک حلقه نمایان می‌شود. سپس کلیدهای دیگر را از پشت و بغل قفل وارد می‌کنیم و با فشار دادن حلقه داخل شیار زبانه روی بدنهٔ قفل باز می‌شود. معمولاً هر کلید قفل، در دست یک کلیددار بوده است. شکل قفل از نوع قلب است که بعد از صفویه مرسوم بوده و معمولاً کار اصفهان است.

روی قفل کتیبه‌ای وجود دارد که داخل یک قاب مستطیل شکل حك شده است. کتیبه بدین شرح است: «عمل حاجی حسین ... ...». در قسمت راست این زبانه کتیبه‌ای داخل یک نقش گیاهی، وجود دارد که ادامهٔ آن نیز در سمت چپ زبانه و داخل همین نقش موجود است. شرح کتیبهٔ سمت راست بدین گونه است: «وقف حیات امام رضا نمود هرکه» و سمت چپ: «طمع کند به درد یا به لعنت خدا گرفتار شود». این قفل به شمارهٔ اموالی ۱۵۲۹۳ در موزهٔ آستان قدس رضوی به ثبت رسیده است.

تصاویر ۴۹ و ۵۰) نمایی از قفل قلبی‌شکل فولادی با سه کلید

تصاویر ۵۱ و ۵۲) نمای جلو و پشت قفل قلبی‌شکل فولادی با سه کلید

قفل‌های شبه‌رمل:

این قفل‌ها شباهتی به رمل دارد و روی آن به شیوهٔ رمل طالع‌بینان با دوایر درهم تزیین شده است به همین خاطر آنها را شبه‌رمل می‌نامند.

قفل برنجی، فولادی شبه رمل:

طول قفل با کلید ۷/۱ سانتی متر، عرض قفل ۳/۲ سانتی متر و ضخامت قفل ۱/۱ سانتی متر است. قفل یک کلید شبیه به سرنیزه دارد. بدنهٔ این قفل از جنس برنج و معمولاً مربوط به غرب ایران، و از باقیماندهٔ پوکهٔ برنجی فشنگ‌های مصرف شده است کمانه قفل از جنس فولاد و به شکل لوله‌ای خمیده است.

در قسمت کلید آن یک برآمدگی جهت پرچ شدن کمانه قفل به بدنه وجود دارد . دستگاه این قفل از نوع فنر مارپیچ با کلید از پشت است. این قفل شماره اموالی ندارد.

تصاویر ۵۳ و ۵۴) نماهایی از قفل برنجی، فولادی شبه رمل به همراه کلید

تصاویر ۵۵ و ۵۶) نماهایی از قفل برنجی، فولادی شبه‌رمل به همراه کلید

قفل‌های رمزدار:

این قفل‌ها که با حروف یا اعداد نشانه‌گذاری می‌شوند بیشتر جنبهٔ آیینی داشته است.

قفل رمزی افقی با حروف انگلیسی و از جنس برنج و فولاد:

اندازهٔ طول قفل ۴/۳سانتی‌متر، عرض قفل ۵سانتی‌متر و ضخامت بدنهٔ آن ۲/۳سانتی‌متر است. قفل‌های رمزدار به دو دلیل درست می‌شدند: یکی به خاطر اینکه سازندهٔ قفل اعتقادی به کلید نداشت و تقلید از روی

کلیدهای قدیمی بسیار آسان بود و دیگری به خاطر گم شدن کلید بود که با توجه به رمزی بودن قفل‌ها دیگر نیازی به کلید نبود. حروف رمز بر روی بدنهٔ قفل از جنس برنج هستند. این حروف بر روی چهار حلقهٔ برنجی حک شده است. این چهار حلقه در کنار هم قرار می‌گیرند، با چرخش خود و ردیف شدن رمز در یک خط کمانهٔ قفل باز می‌شود. حروف روی حلقه‌ها به صورت نامرتب ردیف شده‌اند. قسمت دیگر بدنه که از جنس فولاد است به کمانه متصل می‌شود.

در دو طرف حلقه‌های برنجی و روی بدنهٔ فولادی یک خط کنده شده که روبه‌روی هم هستند و رمز باید در امتداد این خط قرار گیرد تا قفل باز شود.

تصاویر ۵۷ و ۵۸) نمایی از قفل رمزی افقی با حروف انگلیسی و از جنس برنج و فولاد

تصاویر ۵۹ و ۶۰) نمایی از قفل رمزی افقی با حروف انگلیسی و از جنس برنج و فولاد

قفل‌های چالشتری:

ساختار این قفل‌ها در همهٔ نمونه‌های آن، یك ساختار واحد را شامل می‌شود که مختص و شاخصهٔ منطقهٔ چالشتر[۲] است. چالشتر نام روستایی است در شش کیلومتری چهارمحال بختیاری که زمانی مرکز قفل‌سازان زیادی بوده و تا سی سال پیش هم برخی از آنان به این حرفه مشغول بوده‌اند.

حیات قفل‌سازی سنّتی در چالشتر به دورهٔ صفوی می‌رسد و حدود ۲۵۰ تا ۳۰۰ سال قدمت را پشتوانهٔ خود دارد. بین مردم، این‌گونه مشهور است که یکی از خوانین چالشتر به نام خواجه عبداللّه نصر در دوران کودکی به اصفهان رفت و نزد استادی به نام محمّدعلی طلایی که از استادان مشهور اسلحه‌سازی بود، مشغول به فراگیری این هنر-صنعت شد. سپس به چالشتر بازگشت و پس از به‌وجود آوردن تغییراتی در قفل اصفهان، قفلی تزیینی و استحکام‌یافته را طراحی و ساخت.

اجزای تشکیل‌دهندهٔ قفل چالشتر:

هر قفل شامل ۱۳ قطعه است که عبارتند از: بدنه(توپه)؛ دو پایه؛ دسته؛ میخ؛ ته قفل؛ طبلک؛ دری؛ فنر؛ زبانه؛ مارپیچ؛ واشر پشت زبانه؛ ماسوره و دری ماسوره که این قطعات، همگی دست‌ساز هستند. اجزای تشکیل دهندهٔ کلید نیز شامل ۴ قطعه است که عبارتند از:دسته؛ وربند؛ ماسوره و مارپیچ.

هر کلید فقط مخصوص یک قفل بوده و قفل دیگری را باز نمی‌کند. به همین دلیل کلیدها راست‌پیچ یا چپ‌پیچ هستند تا به اصطلاح به قفل دیگری نخورند. برای این کار دنده‌های کلید را متفاوت می‌سازند. این نکته تفاوت مکانیزم قفل و کلید چالشتر با دیگر قفل‌ها را نشان می‌دهد.

قفل چالشتر در دو نمونه ساخته می‌شود: قفل‌های زیره‌دار مینیاتوری که بیشتر کاربرد تزیینی دارد، برای نمونه در جعبه‌های آرایشی و گنجه‌های خانه‌ها از این قفل‌ها مینیاتوری استفاده می‌شد. قفل‌های بزرگ لوله‌ای که در گذشته بیشتر برای دروازه‌ها و قلعه‌ها استفاده می‌شده است.

در ساخت این‌گونه قفل‌ها از تصاویر حیوانات و گاه انسان برای زیبایی شکل قفل استفاده می‌شده است ولی نقشی که از گذشته تا به امروز بسیار بیشتر از فرم‌های دیگر بر روی قفل چالشتر استفاده می‌شود، نقش اسلیمی است که بر روی قفل حک شده و با طلا مزین می‌شود. علاوه بر نقش اسلیمی بعضاً از نقوش هندسی چهارگوش و هشت‌گوش نیز بر روی قفل استفاده می‌کنند. روی دستهٔ قفل، اسلیمی‌های کوچک و روی بدنه به نسبت کل قفل اسلیمی‌های بزرگتر و در گوشه‌های بدنهٔ قفل سر اسلیمی حک می‌شود و نقوش تقریباً تمامی بدنهٔ قفل را دربر می‌گیرد.

فرم بسیاری از این قفل‌ها به‌خصوص آنجایی که دسته از بدنه جدا می‌شود، از حجاری‌های تخت جمشید (یک اسب بال‌دار) وام گرفته شده است.

از لحاظ زیبایی ظاهری پایه‌های قفل را هم‌شکل و هم‌اندازه می‌سازند و اندازهٔ آن‌ها را یک به سه ارتفاع کل قفل در نظر می‌گیرند تا هماهنگی و تناسب بین پایه و بدنه برقرار شود.

دسته‌های قفل نیز به شکل نعل ساخته می‌شود که هم سهولت در استفاده را ممکن می‌سازد و هم بر وزن و شکل نعل اسب و استر بوده و این‌چنین توجه ایشان را به فرم ابزار دمدستی پیرامون‌شان نشان می‌دهد.

ازجمله استادان مطرح قفل‌ساز چالشتر آقایان نگهدار، خواجه‌علی و حیدر صفاری هستند که آقای خواجه‌علی هنوز هم در کارگاه کوچک خود مشغول به کار است (ابراهیمی ناغانی و یزدان پناه، ۱۳۸۷: ۸۸- ۹۰).

قفل آویز چالشتری قلم‌زنی شدهٔ مصور و منقوش:

طول قفل با کلید ۳۳/۳سانتی‌متر، طول قفل بدون کلید۲۳/۹سانتی‌متر، عرض قفل۱۸/۳سانتی‌متر و قطر کمانهٔ قفل ۹/۶سانتی‌متر است. دستگاه قفل از نوع فنر مارپیچ با کلید از پشت است. این قفل به سبک قفل‌های چالشتری و بدنهٔ آن فولادی است. معمولاً برخی از قفل‌های چالشتری از لولهٔ تفنگ ساخته می‌شدند و با توجه به سازندهٔ آن (رسول تفنگ‌ساز) احتمال می‌رود لولهٔ قفل از لولهٔ تفنگ باشد. بدنهٔ قفل (مانند قفل‌های چالشتری) به سه قسمت تقسیم می‌شود، قسمت وسط آن با شیارهایی تزیین و کمانه روی این قسمت کار گذاشته شده است و طرفین آن نیز به صورت شیب‌دار و صیقل داده است.

تزیینات قفل به این شرح است:

بدنه: بر روی بدنهٔ این قفل، نقوش حیوانی و گیاهی متعددی دیده می‌شود از جمله نقوش شیر با سر انسان و نقش آهو در سمت دیگر آن که به احتمال زیاد اشاره به داستان ضامن آهو دارد، اطراف این نقش‌های حیوانی آکنده از نقوش گیاهی و اسلیمی است. همچنین در قسمتی از بدنه، فرازهایی از دعای توسل نقش شده است. در قسمت روبه‌روی وارد شدن کلید نیز یک کتیبه وجود دارد که داخل یک دایره نقش شده است. کتیبه بدین شرح است: «عمل رسول تفنگ‌ساز اصفهان ۱۳۶۸ ه.ش.». در قسمت بالای بدنه دو عدد شاخک تزیین شده به شکل حجاری‌های تخت جمشید، وجود دارد که به کمانه متصل می‌شود. روی این شاخک‌ها در دو طرف و در دو سمت قفل، یک طاووس حک شده است که سر خود را به عقب برگردانده است. جلو این شاخک‌ها با شیارهایی برجسته تزیین شده است.

کمانه: کمانهٔ قفل به شکل نعل اسب است و روی آن کتیبه‌ای به این شرح نقش شده است: «تقدیم به حضرت علی‌ابن‌موسی‌الرضا از طرف رسول تفنگ‌ساز = اصفهان سال ۱۴۱۰ ه.ق.».

این قفل با شمارهٔ اموالی ۶/۷۰۸۱۸ در موزهٔ آستان قدس رضوی به ثبت رسیده است.

کلید: کلید نیز دارای تزیین گیاهی و هندسی است.

تصویر ۶۱) قفل آویز فولادی چالشتری به همراه کلید

تصویر ۶۲) فرازهایی از دعای توسل بر روی قفل آویز فولادی چالشتری

تصویر ۶۳) تزیینات موجود بر روی کمانهٔ قفل‌آویز فولادی چالشتری

قفل‌آویز مینیاتوری چالشتری:

قفل مینیاتوری کوچك چالشتری اهدایی نگهدارخواجه‌علی چالشـتری، طـول قفـل با کلیـد آن۱/۴سـانتی‌متر، عـرض قفل ۱/۴ سـانتی‌متر، طـول قفـل بـدون کلیـد ۸میلی‌مـتر و ضخامـت بدنـهٔ آن ۴میلی‌متر اسـت. قفل از جنـس فولاد و از نـوع چالشـتری و تزیینـات روی آن مانند سـایر قفل‌های چالشـتری به صـورت شـیارهایی روی بدنه اسـت. این قفل دارای یـك اتیکـت بـوده که مشـخصاتی روی آن درج شـده اسـت. بـا توجـه به اتیکـت آن، اهدا کننده و سـازندهٔ قفل، خواجه‌علی چالشـتری اسـت. وزن قفل ۷۸۰ سـوت، معادل چهار گرم بوده و از ۱۷ قطعه از جنس فولاد سـاخته شـده اسـت. این قفل دارای یك جعبهٔ خاتم‌کاری شـده اسـت که صرفاً جنبهٔ تزیینـی دارد.

بـه گفتهٔ خواجه‌علی چالشـتری این قفـل کوچکترین قفل جهان اسـت و به همراه آن دو قفل دیگر در سـال ۱۳۷۲ش. سـاخته اسـت کـه یکـی قفل بـزرگ و یکـی قفـل مینیاتوری بـوده کـه بـا روکـش طلا بـه مـوزهٔ آسـتان‌قدس رضـوی اهدا شـده اسـت. در سـال ۱۳۸۷ش. نیـز ایشـان دو قفـل سـاخته اسـت کـه یکـی از ایـن قفل‌هـا، گردن‌آویـز زینتـی بـود و از یونسـکو مهر اصالت دریافت کرده اسـت (ابراهیمی ناغانی و یـزدان پنـاه، ۱۳۸۷: ۸۸- ۹۰). (تصاویـر ۶۵ و ۶۴)

تصویر ۶۴) قفل آویز مینیاتوری چالشتری

تصویـر ۶۵) سـه عـدد قفـل اهدایـی خواجـه علـی چالشـتری بـه مـوزهٔ آسـتان‌قدس رضـوی

تصویر ۶۶) استاد نگهدار خواجه‌علی چالشتری در کارگاه قفل‌سازی در چالشتر

نتیجه‌گیری:

قفل‌هـا از زمـان پیدایـش تـا کنـون همـواره در جهـت حفـظ بناهـا و اماکـن مقـدس و امثـال آن از شر دزد و سـارق بـه کار رفتـه امّـا از دیـدگاه مسـلمانان ایـن تنهـا کاربـرد قفـل نبـوده و همـواره آن را به عنـوان نماد حفظ و حراسـت اماکـن مقـدس و قبـور متـبرك در برابـر آلودگی‌ها و ناپاکی‌هـا پنداشـته‌اند. از دیگـر کاربردهـای قفل‌هـا در فرهنـگ ایـن دیـار کهـن، باورهـا و اعتقاداتـی اسـت کـه از نسـلی بـه نسـل دیگـر منتقـل می‌شـود و ریشـه در فرهنـگ و آداب و رسـوم مـردم این سرزمیـن دارد که همانا باورهایـی کـه پیرامون قفـل وجود دارد از این نمونه اسـت.

فـرم قفل‌هـا مبیّـن یـك سری از باورهـا و اعتقـادات خـاص اسـت مثـلاً قفل‌هـای شـبه‌رمل ، در دسـتهٔ قفل‌های بخت‌گشـا قـرار می‌گیـرد. همچنیـن قفل‌هـا کاربـرد آیینـی نیـز داشـته و به‌عنـوان نـذر و جهت برآورده شـدن حاجت اسـتفاده شـده و یـا بـه عنوان وسـیله‌ای در مقابـل حوادث ناگـوار کاربرد داشـته اسـت.

در بررسـی قفل‌هـای موجـود در مـوزهٔ آسـتان‌قدس رضـوی نیـز ایـن کاربردهـا نمایـان می‌شـود. قفل‌هـای حرم مطهـر ائمـهٔ معصومیـن، منشـأ برکـت و لطـف الهـی فرض می‌شـده و زائریـن بـا لمـس آنهـا بـه هنـگام ورود و خـروج یـا ریختـن آب بـر آنهـا، قـدری از برکـت آن مـکان مقـدس بهـره می‌بردنـد.

نقـوش و فـرم قفل‌هـا ریشـهٔ عمیقـی در فرهنـگ و آداب و رسـوم مـردم ایـن سرزمیـن دارد و هـر طـرح و یـا فـرم بیانگـر اعتقادی خاص اسـت و رابطـه‌ای تنگاتنگ بین اعتقـادات مردمـان ایـن دیـار کهن و فـرم و نقـوش قفل‌ها وجـود دارد.

کاربردهـای غیـر ابـزاری و صرفاً اعتقـادی و فرهنگـی قفل‌هـا در ایـران، مسـیر تحقیقـات روی ایـن اشـیا را بـه سـمت مطالعـات قوم‌شـناختی سـوق داده و آن‌هـا را از دایـرهٔ مقـولات صرفـاً کلکسـیونی خـارج می‌کنـد.

قفل در زمان‌های گذشته به صورت اشکال حیوانی و انسـانی سـاخته می‌شـد و بـه ایـن ترتیـب، قفل‌سـازان ایرانـی تـا حدودی توانسـتند خـلأ هنر مجسمه‌سـازی ایران را بـا سـاختن ایـن نـوع قفل‌هـا پـر کننـد بـه همیـن دلیـل می‌تـوان ایـن صنعـت را هنری دانسـت که رابط بین سـایر هنرهـا نیز شـده بود.

قفل‌هـای موجـود در مـوزهٔ آسـتان‌قدس رضـوی تقریبـاً نمونـهٔ کاملـی از انـواع قفل‌هایی هسـتند که چه به لحـاظ سـاختار و چـه به لحـاظ تزیینـات، در ایـن سـرزمین و حتـی فرهنگ‌هـای مجـاور ایـن سـرزمیـن وجـود دارد. ایـن قفـل‌هـا از نمونه‌هـای سـاخته شـده در هندوسـتان تا غـرب آسـیا را شـامل می‌شـود کـه خود نشـانهٔ توجـه ویژهٔ مسـلمانان در سراسر جهـان بـه ایـن مـکان مقـدس اسـت.

پانوشت:

۱. «دولاب کوچک، گنجینه و مخزن کوچک»(ناظم‌الاطباء).

۲. Khors Abad

۳. وجـه تسـمیهٔ ایـن شـهر را ایـن‌گونه دانسـته‌اند: در آنجـا گـودال یـا چـال وسـیعی بـوده کـه شـتردران ایـن نـواحی شـترهای خـود را در ان می‌خواباندنـد. در «مـرآة البـلدان»آمده: «از آنـجایـی کـه در زمـان شـاه طهماسـب صفـوی بـرای سـاختمان حصار تهـران ایـن منطقه خاکـرداری شـده، دو گـودال عـمیق بـه وجـود آمـده اسـت کـه در آنـجا شـتران را می‌خواباندنـد.»

منابع:

۱. ابراهیمـی ناغانـی، حسـین و سـارا یزدان‌پنـاه (۱۳۸۷). قفل چالشـتر؛ شـیوهٔ سـاخت، زیبایـی و آسیب‌شناسـی. کتـاب ماه هـنر، شـمارهٔ۱۱۹. مـرداد ۱۳۸۷.

۲. آلـن، جیمـز و پرویز تناولـی (۱۳۸۱). هنر فولادسـازی ایران. تهران. یساولی.

۳. پـوپ، آرتـور اپهام(۱۳۷۸). شـاهکارهای هنری ایران. ترجمهٔ پرویز خانلری. علمی فرهنگی.

۴. پورحسـینی ،زهـرا(۱۳۸۶). بررسـی قفل‌هـای سـنّتی ایـران. کارشناسـی صنایع دسـتی. سـمنان. دانشـکدهٔ هنر سـمنان.

۵. تناولی،پرویز(۱۳۸۶). قفل‌های ایران. تهران. بن‌گاه.

۶. دهخدا، علی‌اکبر(۱۳۳۴). لغت‌نامه. جلد یازدهم. تهران

۷. رئیسـی‌دهکردی، وحیـد(۱۳۹۳، ۳ دی). قفـل چالشـتر از معروف‌تریـن صنایع‌دسـتی دنیـا محسـوب می‌شـود. خبرگـزاری فـارس.<http://www.farsnews.com/newstext.php?nn=۱۳۹۳۱۰۰۲۰۰۰۶۹۷>

۸. کریمـی، حمیدرضـا(۱۳۹۰). پرونـدهٔ علمـی و شناسـنامهٔ قفل‌هـای موزهٔ مرکزی آسـتان قدس، موجـود در ادارهٔ پژوهش و معرفـی آثـار. مشـهد. سـازمان کتابخانه‌ها،موزه‌هـا و مرکـز اسـناد آسـتان قـدس رضوی.

۹. گلاک،جی،گلاک،سـومی هیراموتو(۱۳۷۱). سیری در صنایع دسـتی ایـران. تهران. بانک ملّـی ایران.

۱۰. مدیسـون، فرانسـیس و امیلی سـاواژا اسـمیت (۱۹۲۷م.). ابـزار آلات علمـی از مجموعـهٔ هـنر اسـلامی نـاصر خلیلـی. مترجـم: علـی مازندرانـی. تهـران. کارنـگ.

۱۱. معیـن، محمـد(۱۳۶۴). لغت‌نامـه. جلـد دوم. تهـران. امیـر کبیر.

۱۲. مقدم‌نـصر، مهـدی(۱۳۷۳). نقـوش قفل‌های سـنّتی ایران. کارشناسـی نقاشی. تهران. دانشـکدهٔ هنرهای کاربردی.

۱۳. وروُلـف، هانـس.ای(۱۳۷۲). صنایـع دسـتی کهـن ایـران. ترجمـهٔ سـیروس ابراهیم‌زاده. تهـران. آموزش انقلاب اسـلامی.

۱۴. یاوری، حسـین. آنیتا منصوری و شریفه سـلطانی(۱۳۹۰). آشنایی باهنرهای سـنّتی۳. تهران. آذر.

محمّدحسن رضوان، احیای سنت کتیبه‌نگاری در کتیبه‌های قرآنی حرم امام رضا(ع)

مهدی صحراگرد*

چکیده

محمّدحسن بیوکی معروف به رضوان کتیبه‌نگار، طراح نقوش سنتی و کاشی‌کار آستان‌قدس رضوی بر طبق گفته‌ها از سال ۱۳۱۲ش. فعالیتش را در حرم امام رضا(ع) آغاز کرد و تا سال‌های اوّلیهٔ پس از انقلاب یکی از فعّال‌ترین هنرمندان در آستان‌قدس بود. از او آثار بسیاری در رواق‌ها و صحن‌های حرم به‌جا مانده است که بخش اعظم آثارش کتیبه‌های قرآنی اوست. در این مقاله پس از بررسی مختصر زندگی‌نامه و فعالیت هنری او، برخی از مهم‌ترین آثارش معرفی و از نظر کتیبه‌نگاری تحلیل شده است. از این بررسی درمی‌یابیم که او در استفاده از آیات قرآن بیش از همه به رابطهٔ متن با محل نصب کتیبه بسیار توجه کرده است و نیز در کتابت کتیبه‌های گردآگرد و پیشانی ایوان‌ها علاوه بر استفادهٔ نیکو از شیوهٔ کتیبه‌نگاران عصر تیموری، صفوی و قاجار، از شیوهٔ ترکیب‌بندی کتیبه‌نگاران عثمانی (شیوهٔ قصار نویسی) نیز بهره برده و گاه با ترکیب شیوه‌های سنتی ایرانی و شیوهٔ قصارنویسی نوآوری‌هایی ویژه به خرج داده است.

کلیدواژه: محمّدحسن رضوان، کتیبه‌نگاری، قلم ثلث، حرم امام رضا(ع).

* گروه معماری، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران.
md.sahragard@gmail.com

مقدّمه:

محمّدحسن بیوکی (۱۲۸۸-۱۳۶۳ش.)، مشهور به رضوان، یکی از پرکارترین هنرمندان معاصر آستان‌قدس رضوی است که در زمینهٔ خوشنویسی، طراحی نقوش سنتی، تذهیب، نقاشی و معرق‌کاری فعالیت می‌کرد. از او آثار رقم‌دار و بی‌رقم بسیاری در حرم امام رضا(ع) به‌جا مانده است. بخش اعظم آثار شناخته شدهٔ او کتیبه‌هایی است که به قلم ثلث، کوفی و گاه نستعلیق به فنون مختلف به دست خود او یا دیگر هنرمندان، با کاشی، سنگ یا رنگ بر در و دیوار حرم مطهر امام رضا(ع) نصب شده است. اکثر کتیبه‌های او آیات و سوره‌هایی از قرآن کریم است که اغلب به قلم ثلث به شیوه‌های مختلف کتابت شده است. این آثار از نظر کیفیت خط از آثار ارزندهٔ معاصر است، از این رو مطالعهٔ کیفیت و شیوهٔ به‌کار رفته در کتابت آنها برای درک تحوّلات خطاطی و کتیبه‌نگاری در عصر معاصر کارآمد است. دربارهٔ محمّدحسن رضوان پیش از این تحقیقاتی انجام شده است؛ از جمله جواد رحیمی در *دایرةالمعارف آستان‌قدس*، زندگی‌نامهٔ او را بر مبنای تحقیقی میدانی ثبت کرده است. در این مدخل چند مورد از آثار او فقط نام برده شده و دورهٔ فعالیت و نکاتی دربارهٔ فعالیت‌های جانبی زندگی‌اش بیان شده است. همچنین در *کتیبه‌های صحن عتیق* نگارنده به معرفی یکی از آثار او و نقد و توصیف ویژگی‌های خطش اشاره شده است (صحراگرد، ۱۳۹۴: ۱۸۹). در این نوشتار ضمن معرفی برخی از مهم‌ترین کتیبه‌های قرآنی این هنرمند در حرم امام رضا(ع) این آثار از نظر شیوهٔ کتیبه‌نگاری مطالعه و نکات برجسته و قابل تأملش بیان می‌شود.

الف. زندگی‌نامه:

محمّدحسن رضوان در هفت سالگی پدرش را از دست داد و برادر بزرگ‌ترش، احمد که معمار آستان‌قدس بود، کفالت او را بر عهده گرفت. نام اصلی او محمّدحسن بیوکی است و «رضوان» لقب و تخلصش بود. او پیش از ورود به آستان‌قدس با دو هنرمند دیگر، نگارستانی دایر کرده بود و پس از مدّتی که به استخدام آستان‌قدس در آمد در کنار برادرش بسیاری از فنون هنری را به صورت عملی آموخت. او حدود چهل و هفت سال در آستان‌قدس فعالیت کرد (رحیمی، ۱۳۹۳: ۵۰۱)

رضوان علاوه بر فعالیت‌های هنری، شاعر و حافظ و قاری قرآن نیز بود. گویا فن تجوید را نزد سید محمّدعرب زعفرانی آموخته بود. او که در اشعارش «رضوان» تخلص می‌کرد، اصول تجوید را در دویست بیت در کتابی به نام *لولوءالرضوان فی قرائه القرآن* به نظم کشید. این کتاب در سال ۱۳۴۸ق. به شیوهٔ چاپ سنگی منتشر شد (اوکتایی، ۱۳۴۴: ۱۹۵). او اشعاری دیگر نیز دارد که هنوز منتشر نشده و نزد خانواده‌اش محفوظ است (رحیمی، ۱۳۹۳: ۵۰۲)

رضوان مقالاتی نیز دربارهٔ معماری حرم امام رضا(ع) نوشت که در مجلهٔ *نامهٔ آستان‌قدس* منتشر شد. از آنجا که او در تعمیر و تزیین حرم در سال‌های پیش از انقلاب نقش مؤثری داشت، نوشته‌هایش در این مقالات بر پایهٔ دیده‌های عینی اوست و کاملاً مستند و موثّق است؛ مثلاً در مقالهٔ «نقاره‌خانهٔ جدید» (۱۳۴۲، ش ۱۵)، شرح مختصری از بازسازی ایوان شرقی صحن عتیق و چگونگی ساخت و مشخصات نقاره‌خانه‌ای جدید بر فراز این ایوان بر اساس آنچه به چشم دیده سخن گفته است. این اطلاعات برای مورخان معماری و مرمتگران آثار تاریخی بسیار ارزنده است.

رضوان به سبب قابلیت و مهارتی که در طراحی و اجرای هنرهای سنتی در آستان‌قدس از خود نشان داد مصدر بسیاری از اقدامات مهم عمرانی و مرمتی بود. از جمله به موجب سندی در مرکز اسناد آستان‌قدس رضوی تمام کارهای معرق کاری، خطاطی، طراحی و مقرنس‌کاری آستان‌قدس در سال‌های ۱۳۵۳-۱۳۵۴ش. به او واگذار شد. علاوه بر این او در بازنویسی کتیبه ها و طراحی کاشی های سقف گنبد الله‌وردی‌خان، سردر غربی ساختمان کتابخانهٔ قدیم، صحن موزه، محراب مسجد بالاسر و نمای بیرونی ایوان‌های شمالی و شرقی صحن جدید نقشی اساسی ایفا کرد. (عطاردی، ۱۳۷۱؛ مؤتمن، ۱۳۴۸).

عاقبت محمّدحسن رضوان پس از بیش از چهل سال فعالیت در حرم امام رضا(ع) و به جا نهادن آثاری متنوع و چشمگیر در این مجموعه در سال ۱۳۶۳ش. در ۷۵ سالگی بر اثر عارضهٔ دیابت در مشهد درگذشت و در یکی از غرفه‌های صحن جدید (آزادی) به خاک سپرده شد (رحیمی، ۱۳۹۳: ۵۰۲).

ب. کتیبه‌های محمّدحسن رضوان در حرم امام رضا(ع):

گروه وسیعی از آثار محمّدحسن رضوان کتیبه‌های اوست که اغلب به قلم ثلث و به‌ندرت کوفی کتابت شده است. البته دو کتیبهٔ نستعلیق کوچک نیز بر سردر غرفه‌های صحن جدید از او به‌جا مانده که

مهارتش را در کتابت این قلم نشان می‌دهد. کتیبه‌های ثلث محمّدحسن رضوان متنوع است و اغلب در موقعیت‌هایی مهم از بنا نصب شده است. این آثار متنوع و پُرشمارند و می‌توان آنها را از نظر محتوا و صورت طبقه‌بندی کرد.

به‌طور کلی کتیبه‌های بناهای اسلامی از نظر محتوا به پنج گروه اصلی کتیبه‌های مذهبی،[1] احداثیه،[2] مذهبی- احداثیه،[3] تذکاری،[4] و اشعار[5] طبقه‌بندی می‌شود. کتیبه‌های قرآنی در زمرهٔ کتیبه‌های مذهبی است که متناسب با مکان نصب معمولاً متنی مخصوص دارد. کتیبه‌های مذهبی محمدحسن رضوان در حرم امام رضا(ع) بسیار زیاد است زیرا اکثر کتیبه‌های بازسازی و همچنین نوسازی بناهای جدید در مجموعهٔ حرم امام رضا(ع) به خط اوست.

قدیمی‌ترین کتیبهٔ رضوان در حرم امام رضا(ع)، کتیبه‌ای بر ورودی دومین حجرهٔ[6] سمت چپ ایوان جنوبی صحن جدید به قلم ثلث و نستعلیق به تاریخ ۱۳۶۵ق./ ۱۳۲۴ش. است. در قاب نخست این کتیبه (سمت راست ورودی حجره) سورهٔ کوثر و در قاب آخر (سمت چپ حجره) سورهٔ توحید و در آخر: «سنه ۱۳۶۵قمری/ کَتبه العبد محَمّدحسن الرّضوان» نوشته‌اند. همچنین بر دو قاب کوچک دو طرفِ در، به نستعلیق دو بیت از حافظ بدین مضمون نوشته شده است:

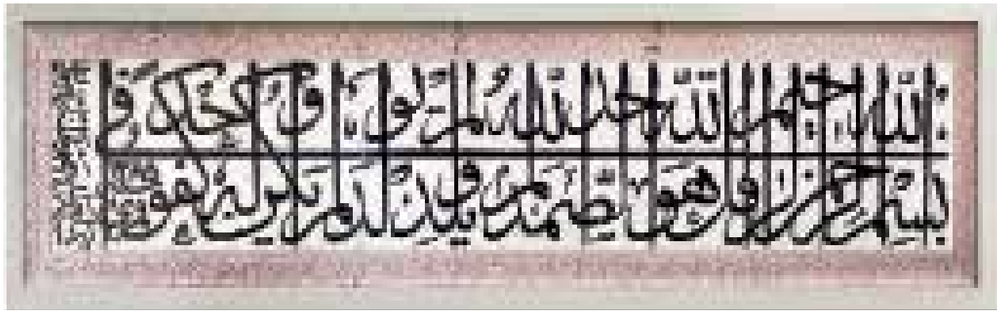
«ما در این در نه پی حشمت و جاه آمده‌ایم
از بد حادثه اینجا به پناه آمده‌ایم
آبرُو می‌رود ای ابر خَطاپوش ببار
که بدیوان عمل نامه سیاه آمده‌ایم».

متن قرآنی این کتیبه به قلم ثلث با ترکیب دو طبقه کمربندی به شیوهٔ کتیبه‌های ثلث دورهٔ قاجار کتابت شده است که نشان می‌دهد رضوان در آغاز دورهٔ فعالیتش در کتیبه‌نگاری پیرو شیوهٔ خطاطان عصر قاجار است.

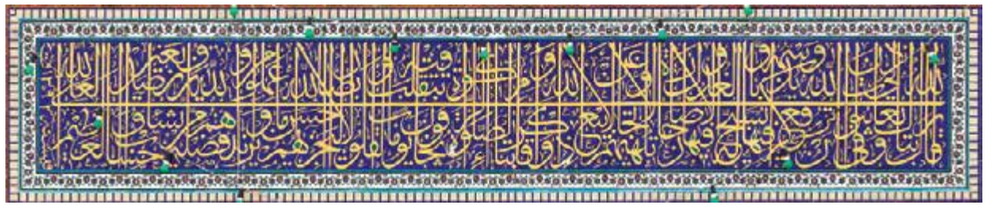
بیشترین کتیبه‌های رضوان در حرم امام رضا(ع) مربوط به دههٔ چهل و پنجاه شمسی است. گویا در این سال‌ها تعمیراتی اساسی در حرم انجام شد که نیاز به بازنویسی کتیبه‌های پیشین و نیز کتابت کتیبه‌های جدید ضروری بود. از جملهٔ مهم‌ترین اقدامات در این سال‌ها بازسازی و نوسازی تزیینات نمای بیرون ایوان‌های صحن جدید است (نک: مؤتمن، ۱۳۴۸: ۱۹۷-۸؛ عطاردی، ۱۳۷۱: ۲۴۴-۶) همچنین کتیبه‌های او در سقف گنبد الله‌وردی خان، سردر غربی ساختمان کتابخانهٔ قدیم و صحن موزه (رواق فعلی امام خمینی) و محراب مسجد بالاسر شایان ذکر است.

به‌طورکلی ویژگی اصلی کتیبه‌های قرآنی رضوان از نظر محتوا ارتباط متن کتیبه با محل نصب آن است. مثلاً کتیبهٔ منسوب به او بر سردر نمای بیرونی ایوان شرقی صحن جدید آیات ۳۶ تا ۳۸ سورهٔ نور را دربرمی‌گیرد. آیهٔ ۳۶ دربارهٔ تجلی نور هدایت در خانه‌هایی است که خدا اذن رفعتشان را داده و آیات ۳۷ و ۳۸ بشارت به کسانی است که کسب مال و تجارت آنان را از یاد خدا غافل نمی‌کند. این متن بر سردر ایوانی قرار دارد که اوّلاً محل ورود زوار به حرم است و زایر درمی‌یابد در حال ورود به خانه‌ای است که خدا مقام آن را رفیع کرده است. همچنین متناسب با اینکه این ایوان پیش‌تر به بازار راه داشت آیات ۳۷ و ۳۸ بشارت به بازاریانی می‌دهد که در حین تجارت از یاد خدا نیز غافل نیستند.

همچنین در دو ترنج بر لچکی نمای بیرونی ایوان شمالی صحن جدید کتیبه‌ای با این مضمون کتابت کرده است: «و مَن دَخَلَهُ کانَ اِمنا». این متن جمله‌ای از آیهٔ ۹۷ سورهٔ آل‌عمران است که به امنیت خانهٔ خدا برای کسانی که بدان درآیند بشارت می‌دهد. این جمله با موقعیت نصبش، مدخل ورودی صحن، معنایی متناسب دارد و به زایر بشارت می‌دهد در صورت ورود به این مکان مقدّس در امان خداست. همچنین یادآور



تصویر ۱. قدیمی‌ترین کتیبهٔ محمّدحسن رضوان در حرم امام رضا(ع)، ورودی یکی از حجره‌های ضلع جنوبی صحن جدید، (۱۳۶۵ق.) ترکیب کتیبه، دو طبقهٔ کمربندی ساده به شیوهٔ کتیبه‌های ثلث دورهٔ قاجار است. (عکس از نگارنده)



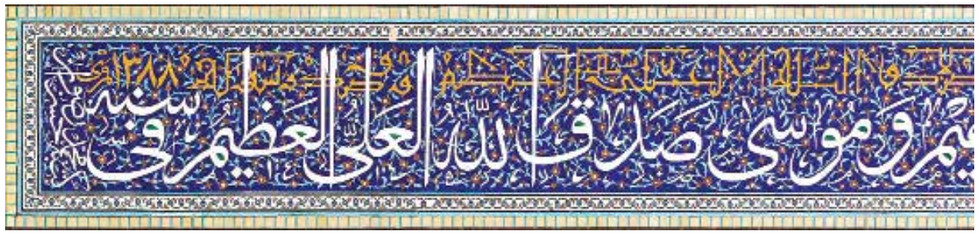
محدودهٔ بست در حرم امام رضا(ع) است، محدوده‌ای که هر کس بدان وارد می‌شد نباید مورد تعرض قرار می‌گرفت.[7] از نظر هنری شیو کتابت کتیبه‌های رضوان متفاوت است. شمار زیادی از کتیبه‌های او مانند کتیبهٔ زیر گنبد الله‌وردی‌خان و کتیبه‌های پیشانی گرداگرد نمای بیرونی ایوان‌های صحن جدید از نوع طوماری است.[8] ترکیب این کتیبه‌ها به شیوه‌های مختلف است. کتیبهٔ پیشانی ایوان‌ها اغلب ترکیبی مقترن یا دوطبقه کمربندی دارد و کتیبه‌های گرداگرد ایوان‌ها از نوع مادر و بچّه[9] (ثلث و کوفی) است. ترکیب دوطبقهٔ کمربندی ترکیبی است مخصوص کتیبه‌های ثلث که از دورهٔ صفوی در ایران پدید آمد و در دورهٔ قاجار مهم‌ترین شیوهٔ ترکیب‌بندی بود. (صحراگرد، ۱۳۹۲: ۴۹-۵۰) کتیبهٔ پیشانی نمای بیرونی ایوان شرقی صحن عتیق (ایوان نقاره‌خانه) یکی از این آثار است که بازنویسی کتیبهٔ ثلث محمّدحسین شهید مشهدی، کتیبه نگار مشهور عصر قاجاریان، است. این اثر در دو طبقه به شیوهٔ آثار عصر قاجار کتابت شده است.

ترکیب مادر و بچّه مخصوص کتیبه‌های طوماری ثلث دورهٔ تیموریان است. یکی از بهترین آثار او با این ترکیب کتیبهٔ گرداگرد نمای بیرونی ایوان جنوبی صحن جدید است. متن این کتیبه سورهٔ آعلی است که در آخر نوشته‌اند: «صدق الله العلی العظیم فی سنه ۱۳۸۸ قمری کتبه محمّدحسن رضوان». نوشتهٔ کوفی نیز تکرار متن ثلث است. به نظر می‌رسد محمّدحسن رضوان در به‌کاربردن این ترکیب در کتیبه‌های خود تحت تأثیر کتیبهٔ مادر و بچّه ثلث و کوفی گرداگرد ایوان مقصورهٔ مسجد گوهرشاد مشهد به خط بایسنقربن‌شاهرخ بوده است. در واقع محمّدحسن رضوان، هم بر شیوهٔ ترکیب‌بندی دورهٔ تیموری مسلط بود و هم بر شیوهٔ رایج عصر خویش که استمرار شیوهٔ عصر قاجاریان بود.

تصویر ۲. کتیبهٔ نمای بیرونی پیشانی ایوان شرقی صحن جدید، آیات ۳۶-۳۸ سورهٔ نور، خط محمّد حسن رضوان، ۱۳۹۲ق/ ۱۳۵۰-۱ش. تطابق متن کتیبه با محل نصب آن که ورودی صحن از طرف بازار قدیم است شایان توجه است.

تصویر ۳. کتیبه‌های ترنجی لچکی نمای بیرونی ایوان شمالی صحن جدید، محمّدحسن رضوان، تطابق محل نصب کتیبه و متن آن شایان توجه است. مأخذ تصویر: مؤسّسهٔ آفرینش‌های هنری آستان‌قدس رضوی.

تصویر ۴. بخشی از کتیبهٔ گرداگرد نمای بیرونی ایوان جنوبی صحن جدید به شیوهٔ مادر و بچّه. در این اثر متن اصلی به خط ثلث سفید است و متن فرعی که تکرار متن اصلی است به خط کوفی قهوه‌ای اجرا شده است. این شیوه در عصر تیموریان رایج بود. عکس از مؤسّسهٔ آفرینش‌های هنری آستان‌قدس رضوی.



او علاوه بر به‌کارگیری شیوه‌های رایج گذشته، در کتابت کتیبه‌های لوحی، شیوه‌های جدیدی را آزمود که پیش‌تر در کتیبه‌نگاری ایران چندان رایج نبود. استفاده از ترکیب قصارنویسی در کتیبه روشی بود که او به تقلید از ثلث‌نویسان برجستهٔ عثمانی (در سدهٔ دوازدهم و سیزدهم) در کتیبه‌های حرم امام رضا(ع) رواج داد. این نوع کتیبه عبارت است از کتیبه‌ای که در آن متن در قالب اشکال هندسی به‌خصوص دایره به‌صورت مدوّر کتابت می‌شود و در آن تنظیم و جاگیری درست متن در فضای مشخص و محدود کتیبه، همچنین رعایت سواد و بیاض و خلوت و جلوت از شروط اصلی و نکات اساسی کتابت است. همچنین تنظیم کلمات بر کرسی مدوّر، خود نکتهٔ دیگری است که مهارتی ویژه می‌طلبد.

کتیبه‌های بغل‌کش نمای بیرونی ایوان شرقی صحن نو، نمونه‌ای از آثار اوست که در آن سورهٔ «قدر» به صورت مدوّر با کاشی معرق اجرا شده است. او در وسط این دایره بسم‌الله را با خط ثلث و ترکیبی استوار کتابت کرده است.

رضوان شیوه‌های قدیمی ایرانی را با ترکیب‌های قصار عثمانی نیز درآمیخت و شیوه‌ای نو درانداخت. از جمله در کتیبه‌های دو طرف در ورودی صحن جدید در ایوان جنوبی، علاوه بر استفاده از ترکیب قصار دایره‌ای، خط ثلث دور کتیبه را به صورت مادر و بچّه با کوفی ترکیب کرده است. متن این دو کتیبه عبارت است از: آیات ۷۳تا ۷۵ سورهٔ زمر و در وسط آن عبارت «الله جلّ الجَلاله» به قلم ثلث جلی و خفی. نوشتهٔ کوفی نیز در کتیبهٔ سمت راست سورهٔ اخلاص و کتیبهٔ سمت چپ سورهٔ کوثر است.

تصویر ۵. کاربرد شیوهٔ قصارنویسی در کتیبه‌نگاری، نمای بیرونی ایوان شرقی صحن جدید، محمّدحسن رضوان.

باری محمّدحسن رضوان در یک نظام سنّتی و با استفاده از مهارت و خلاقیت خویش شیوه‌های مختلف کتابت را با هم درآمیخت و شیوه‌ای نو درانداخت که بعداً دیگر کتیبه‌نگاران در حرم امام رضا(ع) کم و بیش از آن تقلید کردند امّا مهارت‌های ویژهٔ این هنرمند در شناخت شیوه‌های گذشته، ترکیب این شیوه‌ها و ابداعات شخصی همچنان منحصربه‌فرد ماند.

خاتمه:

محمّدحسن بیوکی، معروف به رضوان، کتیبه‌نگار، شاعر، طراح نقوش سنتی، حافظ و قاری قرآن از هنرمندان برجستهٔ معاصر بود که آثارش در حرم امام رضا(ع) از مهارت و ذوق هنری او حکایت می‌کند. این هنرمند در به‌کارگیری مفاهیم و مضامین قرآنی به برقراری رابطهٔ متن و محل نصب کتیبه بسیار پای‌بند بود و استفادهٔ بجا و نیکو از آیات قرآن در مواضع مختلف نصب کتیبه‌ها، از تسلط او بر مفاهیم و مضامین قران حکایت می‌کند. او در کتابت کتیبه‌های قرآنی نیز ضمن تسلط بر شیوه‌های رایج گذشته و احیای ترکیب مادر و بچّه دورهٔ تیموری از ترکیب‌بندی‌های خطاطان عثمانی نیز بهره می‌گرفت و حتی در مواردی آن ترکیب‌ها را با شیوه‌های سطربندی و کرسی‌بندی کتیبه‌نگاری ایرانی درهم آمیخت و شیوه‌ای نو پدید آورد. اگرچه ویژگی‌های برجستهٔ کار او به سبب اهمال محققان و نیز توجه بیش از حد به آثار ادوار گذشته مغفول مانده، از همین مختصر درمی‌یابیم استمرار سنّت در هنرهای تجسمی ایرانی در کار هنرمندانی مثل رضوان به‌خوبی جریان دارد.

تصویر۶. تلفیق شیوهٔ قصارنویسی با ترکیب‌بندی دورهٔ تیموری، محمّدحسن رضوان، ۱۳۹۲ق/ ۱۳۵۰-۱ش. عکس از مؤسّسهٔ آفرینش‌های هنری آستان‌قدس رضوی.

پانوشت:

۱ . کتیبه‌های مذهبی کتیبه‌هایی هستند که متنشان متون نظم و نثر فارسی و عربی و ترکی است که در آنها ذکری از خداوند و پیامبر و ائمه شده یا آیات و سوره‌های قرآن و احادیث باشد.

۲ . به کتیبه‌هایی گفته می‌شود که تماماً به ذکر تاریخ ساخت یا تعمیر بنا، نام معمار و کاشی‌کار و یا ذکر بانی، شرایط وقف و امور مربوط به بنا باشد.

۳ . بخشی وسیع از کتیبه‌های بناهای اسلامی را این گروه تشکیل می‌دهد و عبارت است از کتیبه‌های مذهبی‌ای که در انتهایشان اطلاعاتی از ساخت یا تعمیر بنا دارد.

۴ . متن این کتیبه‌ها به ذکر واقعه یا خبری بیرون از ساز وکار معماری و ساخت بنا اشاره دارد.

۵ . متن این کتیبه‌ها اشعار عارفانه‌ای است که اغلب در آرامگاه بزرگان تصوف و عرفان نصب می‌شود. برای اطلاعات بیشتر نک: صحراگرد، ۱۳۹۴.

۶ . حجره‌های صحن حجره‌هایی دوطبقه است که دورتادور صحن عتیق و صحن جدید قرار دارد و قبلاً محل اسکان زوار و طلاب علوم دینی بود و از سال ۱۳۲۹ق. به دستور طباطبایی نائینی، تولیت وقت آستان‌قدس، جهت دفن اموات در اختیار سرشناسان و صاحب‌منصبان مشهد قرار گرفت. به همین مناسبت ورودی این حجره‌ها کتیبه‌های سنگی حاوی قصیده‌های فارسی دارد که در آن پس از مدح حضرت رضا(ع) نام متوفی و تاریخ فوت درج شده است. برای اطلاعات بیشتر نک: اخوان مهدوی، ۱۳۹۳: ۴۸۵ و ۴۸۶.

۷. برای اطّلاعات بیشتر دربارهٔ بست و بست نشینی نک: حبیبی، ۱۳۹۳: ۲۰۴-۲۰۶

۸ . کتیبه های طوماری کتیبه‌هایی است که همچون نوار دورتادور ایوان‌ها، گنبد و محراب را دربرمی‌گیرد. این قالب کتیبه‌نگاری رایج‌ترین صورت آن در جهان اسلام است. برای اطّلاعات بیشتر نک: صحراگرد، ۱۳۹۲: ۴۹.

۹ . ترکیب مادر و بچّه ترکیبی است که در آن یک خط درشت مانند ثلث با یک خط دیگر (مثل کوفی) به صورت خفی همراه می‌شود.

منابع:

۱. _____ (۱۳۹۴). شاهکارهای هنری در آستان‌قدس رضوی: کتیبه‌های صحن عتیق. مشهد. مؤسّسهٔ آفرینش‌های هنری آستان‌قدس رضوی.

۲. اخوان مهدوی، علی (۱۳۹۳). «دفن در حرم»، دایره المعارف آستان‌قدس رضوی. مشهد. بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان‌قدس رضوی.

۳. اوکتایی، عبدالعلی (۱۳۴۴). فهرست کتابخانهٔ آستان‌قدس رضوی. مشهد. چاپخانهٔ طوس.

۴. حبیبی، محمد (۱۳۹۳). «بست نشینی»، دایره‌المعارف آستان‌قدس رضوی. مشهد. بنیاد پژوهش‌های آستان‌قدس رضوی.

۵. رحیمی، جواد (۱۳۹۳). «رضوان/ بیوکی، محمدحسن». دایره المعارف آستان‌قدس رضوی. مشهد. بنیاد پژوهش‌های آستان‌قدس رضوی.

۶. رضوان، محمّدحسن (۱۳۴۲). «نقاره خانهٔ جدید»، نامهٔ آستان‌قدس. ش. ۱۵. (۱۳۴۲).

۷. صحراگرد، مهدی (۱۳۹۲). شاهکارهای هنری در آستان‌قدس رضوی: کتیبه‌های مسجد گوهرشاد. مشهد. مؤسّسهٔ آفرینش‌های هنری آستان‌قدس رضوی و به نشر.

۸. عطاردی، عزیز الله (۱۳۷۱). تاریخ آستان‌قدس. مشهد. عطارد.

۹. مؤتمن، علی (۱۳۴۸). تاریخ آستان‌قدس. مشهد. آستان‌قدس رضوی.

بررسی زیباشناختی و تاریخی نگارۀ مرد عابد منسوب به دورۀ صفوی

از گنجینۀ مؤسّسۀ کتابخانه و موزۀ ملّی ملک

سمانه سادات حسینیان* هدیه طاهرآموز**

چکیده

در برخورد با آثار هنری، یکی از مهم‌ترین جنبه‌ها شناخت تاریخ و اصالت اثر است. به‌خصوص دربارۀ آثاری که امکان انجام آزمایشات علمی را نداشته باشند، انجام مطالعات تطبیقی یکی از بهترین روش‌های ممکن خواهد بود. این مقاله سعی دارد یکی از نگاره‌های نفیس کتابخانۀ ملک را تحلیل نماید، به گونه‌ای که بتوان با توجه به سیر تحوّلات تصویرگری و نگارگری به دورۀ تاریخی و نگارگر آن آگاهی یافت. روش تحقیق، مطالعۀ تطبیقی بین تصاویر منتشرشده از نگاره‌های مختلف، به علاوۀ استفاده از نتایج مطالعات محققان در خصوص نگارگری دوران مختلف تاریخی است. هدف این مقاله شناخت جایگاه نگارۀ نسخه‌ای خاص در میان ۷۰۰۰ نسخۀ خطی کتابخانۀ ملک و پاسخگویی به سؤالات و تناقضات تاریخی آن است. در این مقاله ابتدا به ساختار موضوعی و شرح تصاویر پرداخته می‌شود و نگاره‌های متفاوت و مشابه مورد توجه قرار می‌گیرند سپس مشکلات و تناقضات نگاره، تحلیل می‌شود و با استخراج ویژگی‌های نقاشی و آثار مشابه شناخته‌شده، سعی می‌شود تاریخی تقریبی برای نگاره پیشنهاد گردد. البته باید پذیرفت که با کشف آثار بیشتر که در خزانه موزه‌ها و کتابخانه‌ها نگهداری می‌شوند، امکان دارد تاریخ آنها تغییراتی داشته باشد.

کلمات کلیدی: نگارگری، صفوی، مکتب اصفهان، رضا عباسی، معین مصور، محمّد قاسم

*. کارشناس ارشد مرمت آثار تاریخی، کارشناس مؤسّسۀ کتابخانۀ موزۀ ملّی ملک.
Hosseinian.s.s@gmail.com
**. کارشناس مرمت آثار تاریخی، مرمتگر مؤسّسۀ کتابخانۀ موزۀ ملّی ملک.
h_taheramooz_502@yahoo.com

مقدّمه:

مشهورترین و ارزنده‌ترین نمونه‌های هنر تصویری ایران، نگاره‌های نسخ خطی و مرقعات است که در موزه‌ها و کتابخانه‌های مختلف نگهداری می‌شود. یکی از این نسخ زیبا مرقعی است در موزۀ ملک، با عنوان «مرقع نفیس خوشنویسی و نقاشی بخارا» به شمارۀ اموالی ۶۰۳۰، دارای ۸ قطعه مینیاتور و ۶ قطعه خوشنویسی به ثبت رسیده که به عقیدۀ نسخه‌شناس مؤسّسۀ ملک «کارهای این مرقع متعلق به یک نقاش است و حواشی را همو یا یک استاد دیگر صنعت عکس، قطاعی و جدول‌کشی کرده است و قطعاتی از خطوط سابق را بدان چسبانیده است.» با توجه به نوع کارهای قطاعی و حاشیه‌سازی‌ها «این مرقع در همان قرن ۱۱ق. تهیه شده است.» حواشی صفحات دارای تشعیر طلایی، جدول‌کشی زر و مذهّب، قطاعی‌های زیبا و رنگ‌افشانی‌های مختلف با قلم‌گیری طلایی و مشکی است که با توجه به نوع اثر و ذوق هنرمند در صفحات مختلف اجرا شده است.

معرفی نگاره:

نگارۀ مذکور (تصویر۱) با شمارۀ اموالی ۶۰۳۰/۲ و با عنوان «تصویر مرد عابد» در فهرست اموال مؤسّسۀ ملک ثبت شده است. اثر شامل سیاه قلمی از تصویر مرد عابد سربرهنه با پارچه‌ای بر دوش است که در زیر درختی نشسته و تسبیح قرمزرنگی به دست دارد. لباس عابد از پارچه‌ای نسبتاً نرم با گل‌های چهارپر بسیار ریز زر تزیین شده و کل تصویر با جدول‌کشی طلایی و نواری با نقش طلایی طرح ماری در سه طرف احاطه شده همچنین یک نوار مذهّب از لاجورد و نقش گل در بالا با حاشیۀ طلایی وجود دارد که همگی با نوار آبی و تشعیر طلایی بسته شده است. دو درخت که در بالای آنها ابرهای چینی قرار دارند، مرد عابد را احاطه کرده و در پیش پای او چند برگ کتاب و کاغذ بر زمین قرار گرفته است. در سمت راست تصویر صفحۀ نارنجی رنگی دیده می‌شود که هیچ شکل یا حالت خاصی ندارد. در دو گوشۀ پایین بوته‌هایی طلایی‌رنگ نقش شده است. نگارۀ اصلی در ابعاد ۱۴/۲×۸ سانتی‌متر است که بعد از قطاعی شدن و اضافه شدن بخش‌های تزیینی به ابعاد کلی ۱۲/۶×۲۰/۵ سانتی‌متر رسیده است. مهم‌ترین آسیب این نگاره، لکۀ داغ آب در گوشه بالای سمت چپ است، همچنین در لباس و کتاب‌های پیش پای مرد عابد پوسیدگی کاغذ که در نتیجه موجب از بین رفتن نقش شده است، دیده می‌شود.

معرفی سبک نگاره:

همان‌طور که پیش از این گفته شد، نگاره بخشی از یک مرقع نفیس است. «مرقع‌سازی از زمان تیموریان شروع می‌شود. ... مرقعات، مرکب از قطعاتی مجزا و مستقل از خطاطی و نقاشی و طراحی بود که به سلیقه و همت یکی از هنرمندان برجسته، با معیارهای هنری،

تصویر ۱: نگاره مرد عابد.

گردآوری و روی برگ‌های مجزا چسبانده و صحافی و سپس تجلید می‌شد و یک مجموعه آثار هنری بود» (آژند، ۱۳۸۵: ۱۲۳). مرقع‌سازی یکی از دلایل رواج پیکره‌پردازی و نگاره‌های تک برگی است که در مکتب تبریز نمایان شد. «هنرمندان با راه‌اندازی کارگاه‌های خصوصی، به تولید نگاره‌های تک برگی در جهت سلیقه و ذوق خریداران پرداختند و این امر پیکرنگاری تک برگی را رشدی درخور داد، چنان که در مکتب قزوین، پیکرنگاری تک برگی از ژانرهای مهم نقاشی ایران گردید و هنرمندانی چون صادق بیک افشار و سیاوش گرجی در این حوزه کوشیدند و آثاری ماندگار پدیدآوردند» (همان:۱۲۷). پس از آن «نگاره‌های تک برگی که از نیمهٔ دوم سدهٔ دهم فزونی گرفته بود، در زمان شاه‌عباس اوّل شاخص‌ترین نوع نقاشی مکتب اصفهان گردید»(همان:۱۲۸) که مهم‌ترین ویژگی این مکتب یعنی توجه به انسان‌نگاری است، «به‌گونه‌ای که انسان، محور و مرکز تصویر قرار گرفت و با تأکیدی که بر پیکر انسان شد، توجه بیننده را به خود جلب نمود. این امر خصوصاً زمانی بیشتر نمود یافت که نگارگری مضامین خود را نه از ادبیات که از زندگی روزمره و عادی و در میان مردم جستجو کرد» (خواجه‌احمد عطاری، ۱۳۹۱: ۹۰)

نگارهٔ مرد عابد تک‌پیکرهٔ سیاه قلمی است که نمونه‌های مشابه آن در مکتب اصفهان بسیار دیده شده است. همان‌طور که در دایره‌المعارف هنر آمده، نمونه‌های شاخص مکتب اصفهان را «بیشتر در طراحی سیاه‌قلم می‌توان دید. استادان این مکتب عمدتاً صحنه‌های زندگی روزمره، جوانان سرمست، درویشان و تک‌چهره‌ها را به شیوهٔ خطی بر زمینهٔ سفید یا رنگی و توأم با چند گیاه و چند ابر پیچان تصویر می‌کردند» (پاکباز، ۱۳۹۳: ۳۳).

همچنین خواجه‌احمد عطاری در مقاله‌ای به ویژگی‌های انسانِ مکتب اصفهان اشاره می‌کند که در مورد این نگاره بسیار صادق است، همچون: بزرگ کشیدن پیکره‌ها و درنتیجه حاکمیت بر کادر، ظهور انسان عادی و نمایش حالت و اطوار انسان عادی با توجه به موضوعات روزمره و حالات انسانی، به‌کارگیری قلم‌گیری تند و کند (کلفت و نازک) برای ایجاد حجم در نمایش بدن، استفاده از تکنیک پرداز به منظور ایجاد سایه روشن و حجم‌پردازی در صورت و بدن و استفاده از رنگ به صورت محدود مخصوصاً رنگ‌های ثانویه و عدم استفاده از رنگ‌های ملوّن در زمینه (خصوصاً در نقاشی‌های تک پیکره) (خواجه احمد عطاری، ۱۳۹۱: ۸۷).

با توجه به مطالب گفته شده، تک نگارهٔ مذکور به مکتب اصفهان بسیار نزدیک است، به همین دلیل با آثار هنرمندان تک‌پیکره‌نگار در این مکتب همچون: رضا عباسی، معین مصور، محمّد شفیع عباسی، محمّدقاسم، محمّدعلی و... مقایسه می‌شود.

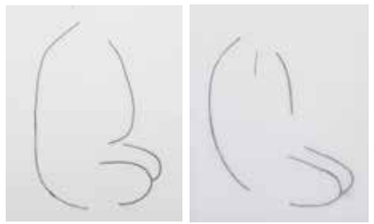
مطالعات تاریخی تطبیقی

همانطور که گفته شد، کلیت فضا و شکل و یکتایی پیکره، در نگاه اوّل مکتب اصفهان را به یاد می‌آورد. نگاره امضا یا کتیبه ندارد و به گفتهٔ یعقوب آژند، معین مصور در نگاره‌های تک‌برگی خود، «به تبیین کلامی آنها نیز پرداخته و کتیبهٔ مفصلی در هر نگاره‌اش ثبت کرده است» (آژند، ۱۳۸۵: ۱۶۹)، همچنین در آثار وی «رگه‌هایی از تأثیرات فرنگی‌سازی را می‌توان مشاهده کرد» (همان:۱۶۹) که این اثر به نگاره‌های اصیل ایرانی بسیار شبیه است.

تصویر ۲: درویش نشسته گل بدست، رضا عباسی (کنبی، ۱۳۸۵، ۹۳)

تصویر ۳: کاتب دوزانو نشسته، رضا عباسی (کنبی، ۱۳۸۵، ۱۲۶)

در این نگاره ایجاد حجم بدن (تصویر ۴) به ظرافت کارهای رضا عباسی نیست. با بررسی آثار رضا از نظر فرم نشستن در نگاره‌های تک برگی مشابه، علاوه بر خمیدگی موجود در بدن پیکره‌ها، سرها همگی به جلو خم شده و انحنایی در گردن دیده می‌شود که در این نگاره این‌گونه نیست. حتی در برخی کارهای خطی رضا عباسی نیز که از موضوعات روزمره کشیده شده است، حرکت در گردن و در محل اتصال وجود دارد در حالی‌که در نگارهٔ مرد عابد، ایستایی سر بر بدن بیشتر است. همچنین در خطوط محیطی پیکره، ظرافت و زیبایی کارهای رضا عباسی و شاگردانش دیده نمی‌شود. رضا با چنان ظرافتی حجم بدن را با خطوط نرم و پویا ترسیم می‌کرد که در این نگاره این ظرافت وجود ندارد.

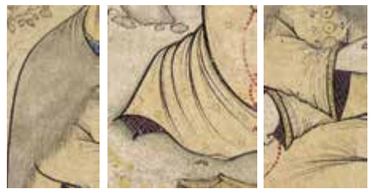


تصویر ۴: مقایسه خط کلی بدن در تصویر نگاره و نگاره رضا عباسی

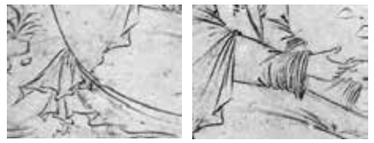
تحلیل خطی:

«در هنر نگارگری و تذهیب، خط، رکن اصلی را داراست و به اندازه‌ای حایز اهمیت است که حضور سایه را بسیار کمرنگ و حتی در بیشتر موارد از بین می‌برد. ... در نگارگری، خطوط همواره با ضعف و قوت قلم ترسیم می‌شوند، بدین ترتیب که هنرمند با فشار بر قلم قوّت (کُندی) را نقش می‌زند و با کم کردن فشار خامهٔ خویش ضعف (تُندی) را می‌آفرینند» (خلج امیرحسینی، ۱۳۸۹: ۴۰). همین کندی و تندی و نحوهٔ اجرای خطوط است که سبک یک هنرمند را از دیگری متمایز می‌سازد.

خط در این نگاره، هرچند به زیبایی و قدرت نگاره‌های رضا عباسی نیست، امّا صلابت و گیرایی خاصی دارد. در این خطوط، هماهنگی کمتری نسبت به کارهای رضا عباسی دیده می‌شود و دورگیری‌های خطی او دارای ضخامت یکنواخت است که استعداد هنری و فنون رضا را ندارد. نگاره‌های رضا عباسی با خطوطی قوی و روان کشیده شده و وزن بصری خطوط در همه جا یکسان نبوده به گونه‌ای که یک خط در مسیر خود ضخیم و نازک، کم‌رنگ و پررنگ می‌شود و تعریف‌کنندهٔ فرم و حرکت است. این هماهنگی‌ها، در نگارهٔ مرد عابد دیده نمی‌شود. برای نمونه خطی که در حاشیهٔ پیکره کشیده شده دارای ضخامتی یکسان و زیاد از ابتدا تا انتهاست که کمتر در آثار رضا به چشم می‌خورد. در چین و چروک لباس نیز از خطوط خشک و خشن و به صورت بریده بریده استفاده شده به گونه‌ای که حالت نرمی و لطافت پارچه را به بیننده منتقل نمی‌کند. این حالت، کاملاً نقطهٔ مقابل نگاره‌های رضا عباسی است که خطوط نرم و رها در جایی به یکدیگر می‌رسند و در جایی دیگر آن‌قدر کمرنگ و ظریف کشیده شده‌اند که به سختی دیده می‌شوند. (تصاویر ۵ و ۶).



تصویر ۵: خط در نگاره ۱



تصویر ۶ : خط در نگاره کاتب دو زانو نشسته، رضا عباسی

تحلیل صورت:

«در نقاشی ایرانی، صورت‌ها عموماً حالتی قراردادی دارند، بدین ترتیب که صورت‌های مردان و زنان جوان یک قاب مشخص دارند و صرف نظر از کلاه و سربند روی سرشان، به‌سختی جنسیت زن یا مرد بودنشان قابل تمیز است. ... برخی از نگارگران با اضافه کردن ریش و سبیل به همان چهره‌های ترسیمی خود، حالت‌هایی مردانه‌تر و پیرانه‌تر می‌بخشیدند و عده‌ای دیگر با تغییراتی در حالت صورت اعم از بزرگ کردن بینی و ریز کردن چشم و پهن کردن ابرو، چهره‌ای متفاوت می‌آفریدند» (خلج امیرحسینی، ۱۳۸۹: ۶۰) به همین سبب است که بیشتر چهره‌های نگاره‌های ایرانی مشابه هم هستند، امّا با این وجود باز هم هر هنرمند سبک و شیوهٔ خود را داشته است. به عنوان مثال استفاده از چهرهٔ گرد سیما از تیپ‌های ویژهٔ رضا عباسی است (کنبی، ۱۳۸۵: ۱۴۹)

امّا هیچ‌گاه از پرداز قلم در چهره‌های خود استفاده نکرده است، برخلاف نگارهٔ مورد بررسی که در چانه، زیر بینی و اطراف لب و پلک دارای پرداز قلم است (تصویر ۷). علاوه بر این از هاشور برای به تصویر کشیدن مو استفاده شده که «استفاده از نیم‌سایه‌ها، هاشورها و سایه‌روشن‌کاری برای نمایش احجام سه بعدی» (رهنورد، ۱۳۸۶: ۱۵۰) معرف سبک شفیع عباسی است که در پی یافتن راهکارهای نقاشی اروپایی بوده و بیشتر در تصویرسازی گل و مرغ استفاده کرده است.

چشم‌های نگارهٔ مذکور با چشم‌های کشیده و مرواریدهای سیاه رضا عباسی بسیار متفاوت است. این اثر از نظر پرداز در مردمک چشم نگاره و حالت دنباله‌دار قوس بالایی چشم، به چشم‌های نقاشی شده توسط محمّدقاسم شباهت بسیار دارد. به عنوان مثال در نگارهٔ «مرد جوان با نامه» (تصویر۸) موجود در گنجینهٔ کاخ گلستان و با امضای محمّدقاسم، سبک پرداز چشم و کشیدگی ابروها بی‌شباهت به کار نگارهٔ مرد عابد نیست، حتی حالت لب‌ها و فرم بینی نیز شباهت بسیاری دارد.

در نگاره‌های معین مصور، لب‌ها کشیده‌تر و معمولاً بینی جوانان پهن‌تر نقاشی شده است. همچون نگارهٔ مرد جوان با امضای معین مصور که اندازهٔ بینی و لب‌ها با سایر نگاره‌های محمّدقاسم بسیار متفاوت است. همچنین محل قرارگیری گوش نسبت به چهره و بینی، به تناسب کارهای رضا عباسی نیست زیرا در کارهای رضا عباسی تناسب اجزای صورت و پیکره کاملاً رعایت می‌شده است در حالی‌که در نگارهٔ مرد عابد گوش از حالت طبیعی در مکان بالاتری قرار گرفته و بی‌شباهت به نگاره‌های شاگردان رضا عباسی نیست. در کارهای محمّدعلی که برای مطالعه و بررسی بسیار کم در دسترس بود ، فرم گوش بسیار نامتناسب با سایر اجزای بدن است. در نگاره‌های معین مصور نیز تنها در مواردی بسیار محدود گوش دیده می‌شود و بیشتر مواقع سعی شده تا فرم گوش در زیر کلاه و دستار پنهان گردد امّا در کارهای محمّدقاسم تقریباً همیشه گوش‌ها با ساخت و پرداخت زیبایی نمایان است. البته در بیشتر مواقع محل قرارگیری گوش به ابرو نزدیک‌تر است تا به حالت طبیعی آناتومی بدن. در نهایت اجزای چهرهٔ نگاره به نقاشی‌های محمّدقاسم بی‌شباهت نیست.

تصویر ۸: دیتیل چهره از نگاره مرد جوان با نامه، محمدقاسم

تصویر ۷: دیتیل چهره از نگاره درویش جوان سربرهنه، رضا عباسی (کنبی، ۱۳۸۵، ۹۲)

تحلیل مو:

طره تنهای مو بی‌شباهت به کارهای معین مصور نیست با این تفاوت که معین مصور حلقهٔ گیسو را بسیار باز و موّاج ترسیم می‌کرده است در حالی‌که در نگارهٔ مرد عابد حلقه‌های مو بسیار کوچک و کاملاً ایستا و بدون حرکت است و حتی حرکت کمی که به گردن داده است در حالت مو تفاوتی ایجاد نکرده است؛ امّا از آنجا که در ساخت مو از خطوط ریز و موازی استفاده شده نزدیک به کارهای شفیع عباسی است. در برخی نگاره‌ها از رضا عباسی، ایجاد بافت ریش و مو با شیوهٔ معمول رضا، یعنی ضربهٔ ریز قلم و مرکب به‌وجود آمده است که نزدیک به همین شیوه است امّا بی‌حرکت بودن و بی‌حالت بودن موها، در نگاره‌های رضا عباسی دیده نمی‌شود. همچنین درکارهای محمّدعلی (تصویر ۱۰) گیسوی جوانان «در حاشیهٔ نزدیک به گوش دارای طرح‌های موج‌دار است، در حالی‌که موها بر روی گونه صاف‌تر بوده، محیط صورت را دربرمی‌گیرند. حفره‌های بینی در نقاشی‌های محمّدعلی، برخلاف سوراخ های بینی در مدل‌های محمّد قاسم، اغلب کاملاً بزرگ و گشادند» (کنبی، ۱۳۸۱: ۱۰۷).

تصویر۹: دیتیل چهره از نگاره معین مصور

تصویر۱۰: دیتیل چهره از نگاره محمدعلی

تحلیل دست:

«هنرمندان نگارگر در به تصویر کشیدن انگشتان دست و پای انسان، ظرافت اغراق‌گونه‌ای را سرلوحهٔ آثار خویش قرار داده‌اند و انگشتان را به قدری نازک و ظریف ترسیم می‌کردند که بیننده هر لحظه بیم آن را دارد که نکند انگشتان با دم و بازدمی که بر روی اثر می‌نشیند به یکباره بشکنند و متلاشی شوند!» (خلج امیرحسینی، ۱۳۸۹: ۸۳).

نقش دست مرد عابد، حرکت و پیچش دست در کارهای رضا عباسی را ندارد (تصویر۱۲). همچنین در نگاره‌های معین مصور نیز همان ظرافت و زیبایی کارهای رضا عباسی دیده می‌شود که شباهتی به نقش نگارهٔ مرد عابد ندارد امّا در تک‌پیکره‌ای از محمّدقاسم همان خطوط خشن و بدون ظرافت مشابه با نقش پیکرهٔ ما دیده می‌شود. به صورت کلی فرم دست به کارهای محمّدقاسم بسیار نزدیک‌تر از سایر هنرمندان این دوره است. (تصویر ۱۴)

تصویر۱۱: دیتیل دست های نگاره

تصویر۱۲: دیتیل دست در نگاره ای از معین مصور

تصویر۱۳: دیتیل دست در کارهای رضا عباسی

تصویر ۱۴: دیتیل دست در کارهای محمدقاسم

تحلیل لباس:

"اندام‌هایی طناز، کشیده و آراسته در تموج، از شاخص‌های هنر نگارگری است. اندام‌هایی که با متصل شدن چند خط اسلیمی کلی، انسانی را نقش می‌زنند که به غایت زیبا و دوست داشتنی است» (خلج امیرحسینی، ۱۳۸۹: ۷۳) «طرح و نقش‌های بدیع گل و مرغ، شکارگاه‌ها، اسلیمی گیاهان از اصلی‌ترین شکل‌های تزیین البسهٔ سنتی محسوب می‌شوند. در این میان پوشاک صوفیان و عرفا و برخی از علمای دینی از این گونه قاعده‌ها (نرمی و راحتی جنس پارچه و نقش و نگارهای چشم‌گیر) بری بوده است» (همان: ۷۹) از آنجا که نقش موردنظر نیز عابدی است تزیین لباس او به سادگی با گل‌های چهارپر زر ایجاد شده است. شاخصه‌های لباس نگارهٔ موردنظر علاوه بر گل‌های روی لباس، رنگ و نقش بخش درونی لباس، پارچهٔ روی شانه و پارچه‌ای که روی زمین پهن کرده است.

مهم‌ترین شاخصهٔ سبک اصفهان، چین بسیار در لباس است. به عنوان مثال رضا عباسی «به فراوانی چروک شال‌گردن بلند یا خرقهٔ درویش و کمربند اشخاص به اندازه‌ای اهمیت داده که آنها زیبایی و خاصیت انتزاعی یافته‌اند» (رهنورد، ۱۳۸۶: ۱۴۵) در حالی‌که خرقهٔ درویش نگارهٔ ما تنها با حرکات سادهٔ قلم و خط‌های ممتد چند چین ساده در آن ایجاد شده است. همچنین گره ایجادشده برای بستن شال روی شانه، برخلاف کارهای رضا عباسی، بسیار ساده و ابتدایی نقش شده است. (تصویر۱۶)

استفاده از خطوط شیاردار و آبرنگ طوسی لطیف اوّلین بار در کارهای محمّدقاسم دیده شده است (کنبی،۱۳۸۱: ۱۰۶) البته محمّدقاسم از آن بیشتر در منظره‌پردازی و ایجاد تپه‌های زیبا استفاده کرده است.

در میان شاگردان رضا عباسی، معین مصور در ایجاد چین و چروک لباس و طرح کلی از خطوط یکنواخت و کشیده در ابتدای هنر خود بسیار استفاده کرده است، همچون نگارهٔ جوان خروس به‌دست (تصویر ۱۷). این چین‌ها بی‌شباهت به کارهای محمّدقاسم نیست، امّا طرح اصلی یعنی خطوط شیاردار یکنواخت، هنر محمّدقاسم را بیشتر به یاد می‌آورد.

در میان نگاره‌های باقی‌مانده تنها آنها که تصویر زن در آن ترسیم شده است دارای آستین‌های گشاد برای لباس هستند و تقریباً تمامی تصاویر باقی‌مانده آستین‌های تنگ دارند، به جز کارهای دورهٔ میانی زندگی رضا عباسی که از مردم کوچه خیابان تصویر کرده است. امّا فرم دکمه‌های استفاده شده بسیار نزدیک به کارهای رضا عباسی و محمّدقاسم است که بسیار نزدیک به سبک رضا نقاشی می‌کرده است. پارچهٔ استفاده شده در زیر پای مرد عابد بسیار ناشیانه نقاشی شده است و هیچ‌یک از اسلوب‌های نقاشی هنرمندان این سبک را رعایت نکرده است.

تصویر ۱۵: دیتیل لباس نگاره مورد نظر

تصویر ۱۶: مقایسه شال در کارهای رضا عباسی و نگاره مورد نظر

تصویر ۱۷: چین و چروک لباس در کارهای معین مصور

به طور کلی حجم بدن و ساخت و پرداخت لباس با استفاده از خطوط، به زیبایی کار هیچ یک از هنرمندان شناخته شدهٔ سبک اصفهان نیست و یا شاید بتوان گفت تنها نزدیک به کارهای محمّدقاسم است.

تصویر ۱۸: پارچه در نگاره‌ای از محمد قاسم

تحلیل عناصر غیر انسانی:

به غیر از مرد عابد، دو درخت اطراف او بیشترین توجه را در تصویر به خود معطوف می‌کند. بهترین موضوع برای بررسی تطبیقی، برگ درختان کشیده شده است. «برگ‌های چهارگوش بوتهٔ پیش زمینه و درختان خط افق، بارها در آثار رضا ظاهر شده‌اند» (کنبی، ۱۳۸۴: ۱۸۱). در تصویر، برگ‌های چهارگوشی دیده نمی‌شود. دو نوع برگ ایجاد شده در جلو تصویر مشابه کارهای معین مصور است که به صورتی ناشیانه اجرا شده است.

تصویر ۱۹: برگ های نگاره مورد نظر

اسلوب کشیدن برگ‌های درخت اصلی در سمت راست تصویر که تمامی بخش بالایی صفحه را پوشانده است به کار هیچ‌یک از هنرمندان شناخته شدهٔ مکتب اصفهان شباهت ندارد امّا بسیار نزدیک به تصاویر هنرمندان متأثر از هنر اروپایی است. (تصویر۲۲)

استفاده از هاشور ظریف برای ایجاد حجم برگ، به کارهای شفیع عباسی بسیار نزدیک است. «شیوهٔ استفاده از نیم‌سایه‌ها، هاشورها و سایه‌روشن‌کاری‌ها برای نمایش احجام سه بعدی، معرف آن است که شفیع عباسی صرف نظر از موضوع، در پی یافتن راه کارهای نقاشی اروپایی است» (رهنورد، ۱۳۸۶: ۱۵۰) اما در هیچ‌یک از کارهای شناخته شدهٔ مکتب اصفهان، حتی کتاب‌آرایی و غیر تک‌پیکره‌ها از این شیوهٔ پرداخت برگ درختان استفاده نشده است.

نکتهٔ قابل توجه دیگر، به تصویر کشیدن درخت و پرداز آن است. درخت در کارهای رضا در پس‌زمینه قرار گرفته و بخش کوچکی از اثر را پوشش می‌دهد که این موضوع را می‌توان از دو جنبه بررسی کرد: اوّل اندازهٔ درخت‌ها و دوم فرم و نحوهٔ ترسیم آنها. در تک‌نگاره‌های رضا عباسی و حتی نمونه‌هایی که برای مصوّرسازی کتب به کار رفته، تنهٔ درختان باریک و در ابعاد کوچک و در پس‌زمینه قرار گرفته‌اند که به گونه‌ای برای القای پرسپکتیو(دوری و نزدیکی) و خالی نماندن پس‌زمینه از آن بهره جسته است امّا در نمونهٔ مورد بررسی، درخت بخش وسیعی از کار را دربرگرفته و تنه‌ای ضخیم دارد.

استفاده از هاشور تنها در کار شفیع اصفهانی در ساخت دیده می‌شود. وی با استفاده از هاشور در یکی از نگاره‌های خود حجم درخت، کوه و ابر را به تصویر کشیده است.

تصویر ۲۰: برگ های نگاره مورد استفاده در نگاره معین مصور

تصویر ۲۱: برگ های درخت در نگاره مورد نظر

تصویر ۲۲: درخت در نقاشی محمد زمان

تصویر ۲۳: بدنه درخت

تحلیل رنگی:

سه لکهٔ رنگی اصلی در تصویر دیده می‌شود که شامل صفحهٔ نارنجی‌رنگ در سمت راست، بلوز آبی در زیر ردا و لکه‌های سبز برگ درختان است. صفحهٔ نارنجی هیچ تناسبی با فضای اصلی نقاشی ندارد چرا که بازیل گری رنگ و تقارن را جزو غریزهٔ زیبایی‌شناسانهٔ ایرانی قلمداد می‌کند که با آن به نقاشی تعالی می‌بخشد (بنی‌اردلان، ۱۳۸۷: ۱۵) حتی در نگاره‌های تک‌پیکره نیز همواره هنرمندان سعی می‌کردند تا تعادل رنگی را حفظ کنند. در مکتب اصفهان اصولاً پیکره بر زمینهٔ طبیعی کاغذ اجرا می‌شده و به‌ندرت از رنگ در جهت غنای تصاویر استفاده می‌گردیده است (رابی، ۱۳۸۶: ۳۰). همین قاعده در به تصویر کشیدن نگاره رعایت شده است. به جز استفاده از رنگ نارنجی در سمت راست که بسیار ناهماهنگ با کل فضای تصویر است چراکه هیچ تلاشی در جهت هماهنگ کردن رنگ با عنصر رنگی دیگر در سمت چپ تصویر نشده است. (تصویر۲۴) از آنجا که هیچ معنای بصری و شکلی مشخص برای این عنصر رنگی نمی‌توان در نظر گرفت، به نظر می‌رسد که این بخش مرمتی بوده و به علت آسیب در این نقطه بعداً به تصویر اضافه شده است. بدون در نظر گرفتن لکهٔ نارنجی، سایر لکه‌های تیره و روشن در لباس مرد عابد کاملاً با هم در تعادل است و نگاه را در تصویر به حرکت درمی‌آورد.

نتیجه‌گیری:

نگارهٔ مذکور به نگاره‌های سبک اصفهان بسیار نزدیک است و تلاش شده در بیشتر بخش‌ها از اسلوب این سبک پیروی کند. تقریباً از تمامی هنرمندان این سبک، خواسته یا ناخواسته، برای به تصویر کشیدن آن پیروی شده است. امّا وجود مهم‌ترین عنصر تصویری آن، یعنی استفاده از هاشورهای ریز در ساخت و پرداخت شال لباس، مو و برگ درختان و همچنین نحوهٔ به تصویر کشیدن حجم برگ‌ها تأثیر بسیارِ مکتب هنری غرب و گراورهایی را به یاد می‌آورد که هنرمندان ایرانی پس از آشنایی با آن به مشابه‌سازی آنها از طریق استفاده از قلم فلزی پرداختند.

از آنجا که بیشتر عناصر این نگاره به کارهای محمّدقاسم بسیار شبیه است، به احتمال زیاد توسط یکی از شاگردان وی (در گذشته به سال ۱۰۶۹ ق.) ترسیم شده است، شاید مشقی باشد از یکی از شاگردان وی که علاوه بر آشنایی و یادگیری مکتب استاد با هنر اروپایی نیز تا حدودی آشنایی داشته است.

تصویر ۲۴: لکه های رنگی در نگاره

منابع:

۱. آژند، یعقوب(۱۳۸۵). مکتب نگارگری اصفهان. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. تهران. فرهنگستان هنر.

۲. آژند، یعقوب و دیگران(۱۳۸۵). مجموعه مقالات نگارگری مکتب اصفهان. چاپ اوّل. تهران. فرهنگستان هنر.

۳. بنی‌اردلان، اسماعیل(۱۳۸۷). سرفرسنگ‌های تحول در مسیر نگارگری ایران. چاپ اوّل. تهران. دانشگاه هنر.

۴. پاکباز، رویین (۱۳۹۳). دایرةالمعارف هنر. تهران. فرهنگ معاصر.

۵. خلج امیرحسینی، مرتضی(۱۳۸۹). رموز نهفته در هنر نگارگری. چاپ دوم. تهران. کتاب آبان.

۶. خلیلی، ناصر و رابی، جولیان (۱۳۸۶). کارهای لاکی، گزیدهٔ ده جلدی مجموعهٔ هنر اسلامی. جلد هشتم. تهران. کارنگ.

۷. خواجه احمد عطاری، علیرضا و همکاران(۱۳۹۱). بررسی انسان‌نگاری در نقاشی مکتب اصفهان سدهٔ دهم و یازدهم هجری قمری. نشریهٔ مطالعات تطبیقی هنر (دو فصلنامهٔ علمی-پژوهشی). سال دوم. شمارهٔ چهارم. پاییز و زمستان. (صص. ۸۱- ۹۲).

۸. خودداری نایینی، سعید (۱۳۸۸). یک نسخهٔ سفارشی یا جعلی، مشکلات تاریخ‌گذاری نسخهٔ پنج اورنگ جامی. مجله پیام بهارستان. دورهٔ دوم. سری دوم. شمارهٔ ۵. پاییز. (صص ۶۴۷- ۶۷۴).

۹. رهنورد، زهرا (۱۳۸۶). تاریخ هنر ایران در دورهٔ اسلامی، نگارگری. چاپ اوّل. سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی سمت.

۱۰. فاضل، سیده آیین؛ چیت سازیان، امیر حسین (۱۳۹۱). رویکردی جامعه‌شناختی بر زندگی رضا عباسی (با بررسی برخی تک‌نگاره‌ها). فصلنامهٔ علمی-پژوهشی نگره. شمارهٔ ۲۴. زمستان ۹۱. (صص. ۳۷ - ۴۹).

۱۱. فرید، امیر؛ پویان مجد، آزیتا (۱۳۹۱). بررسی و تحلیل شمایل‌شناسانهٔ نگارهٔ کشته شدن شیده به دست کیخسرو. فصلنامهٔ علمی-پژوهشی نگره. شمارهٔ ۲۴. زمستان ۹۱. (صص. ۵۰ - ۶۵).

۱۲. کنبی، شیلا (۱۳۸۱). نگارگری ایرانی، مجموعه آثار هنر اسلامی. ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر. چاپ اوّل. انتشارات مؤسّسهٔ مطالعات هنر اسلامی.

۱۳. کنبی، شیلا (۱۳۸۴). رضا عباسی، اصلاح‌گر سرکش. ترجمهٔ یعقوب آژند. چاپ اوّل. انتشارات فرهنگستان هنر.

Berlin State Museums.

http://www.carolinemawer.com

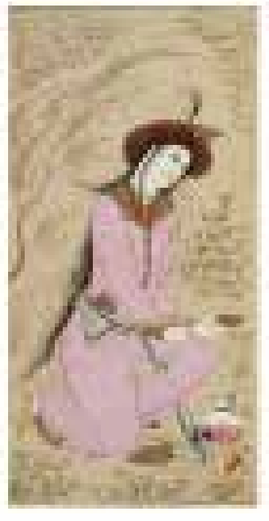
www.pinterest.com

تصاویر مورد استفاده در جزییات:

تصویر ۲۷ : "درویش جوان سربرهنه"، رضا عباسی، (کنبی، ۱۳۸۴، ۹۲)

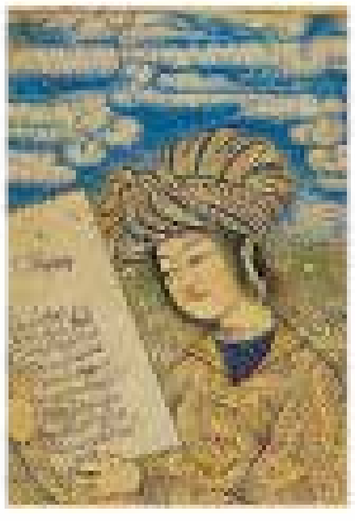
تصویر ۲۶ : "کاتب دوزانو نشسته"، رضا عباسی، (کنبی، ۱۳۸۴، ۱۲۶)

تصویر ۲۵ : "درویش نشسته گل بدست"، رضا عباسی، (کنبی، ۱۳۸۴، ۹۳)

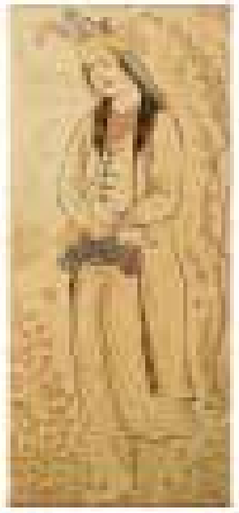


تصویر ۳۰ : مرد جوان زانوزده، با امضای معین مصور، (www.pinterest.com)

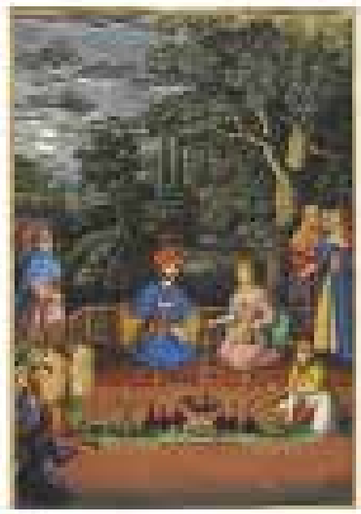
تصویر ۲۹ : "جوان در چشم انداز"، با امضای محمدعلی، (کنبای، ۱۳۸۱، ۱۰۶)



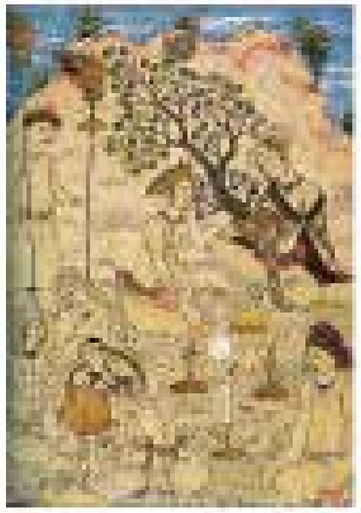
تصویر ۲۸ : "تک چهره جوان"، با امضای محمد قاسم، (آژند، ۱۳۸۵، ۱۷۹)



تصویر ۳۳ : شاهزاده محمد بیک، با امضای رضا عباسی، Berlin State Museums.



تصویر ۳۲ : "ملاقات پادشاه از باغ جادویی ملکه"، با امضای محمد زمان، (http://www.carolinemawer.com)/



تصویر ۳۱ : "شاهزاده در طبیعت در حال تفریح است"، منسوب به محمد قاسم، (کنبای، ۱۳۸۱، ۱۰۴)

تصویر ۳۵ : "جوان خروس بدست"، با امضای معین مصور، (آژند، ۱۳۸۵، ۱۷۶)

تصویر ۳۴ : "مردی که آلبوم در دست دارد"، با امضای محمد قاسم، (کنبای، ۱۳۸۱، ۱۰۶)

مشاغل هنری موجود در اسناد تعمیرات آستان‌قدس رضوی

اعظم نظرکرده*

چکیده

با نگاهی به اسناد تعمیرات حرم مطهر و اماکن متبرکهٔ رضوی به اطّلاعاتی در مورد مشاغل، نام اشخاص مرتبط با این تعمیرات، میزان اجرت و شغل آنان، مکان‌های تعمیر شده و مصالح به‌کار گرفته شده برمی‌خوریم. اسناد مربوط به مشاغلی مانند سرکاردار عمارات، بنا، بیلدار، فعله، عمله، کاشی‌تراش، کاشی‌پز، سنگ‌تراش، معمار، معمارباشی، گچ‌بر، مشرف تعمیرات، نقاش، کاشی‌کار و ناظر تعمیرات تقریباً در هر سه دورهٔ تاریخی صفویه، افشاریه و قاجاریه درآرشیو مدیریت اموراسناد و مطبوعات سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان‌قدس رضوی یافت می‌شود. اینها، مشاغل عمومی مربوط به تعمیرات و ساخت و سازهای حرم مطهر امام رضا(ع) هستند. طراح کاشی، کتیبه‌نویس، معرق‌تراش و نقاش زرگر از جمله مشاغل ویژه و هنرمندانهٔ یاد شده در این اسناد هستند. دراین پژوهش سعی می‌کنیم به معرفی اسنادی که در آنها ازکارکنان صاحب مشاغل هنری یادشده نام و نشانی آمده، بپردازیم.

کلیدواژه‌ها: نقاش زرگر، طراح کاشی، معرق تراش، کتیبه‌نویس، اسنادتعمیرات

* کارشناس ارشد تاریخ وکارشناس نمایه‌سازی اسناد سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان‌قدس رضوی
nazarkardeh87@yahoo.com

مقدّمه:

در مجموع بیش از ۵۰۰۰ سندی که در ارتباط با تعمیرات، ساخت و ساز و تکمیل اماکن متبرکهٔ رضوی در حرم امام رضا(ع) در مدیریت اسناد آستان‌قدس موجود است و بیشتر آنها جنبهٔ مالی دارند و عمدتاً مربوط به پرداخت هزینه‌های انجام شده در مورد مواجب، اجرت، دفاتر توجیهات و مقررات، استیفانامچه‌ها، طومارهای تعمیرات، دفاتر اوارجه و قبض‌های وصول است، حدود ۳۰۰ سند درمورد مشاغل هنری مانند طراح کاشی،کتیبه‌نویس، معرق‌تراش و نقاش زرگر است. اندازهٔ اسناد معمولاً در قطع خشتی است. کاغذ اسناد دورهٔ صفویه و افشاریه از کاغذ کشمیری و در دورهٔ قاجار از نوع فرنگی است. اسنادی که مربوط به برات‌هاست در قطع بزرگتر و با کاغذ مرغوب‌تر و احتمالاً از نوع کاغذهای سفید است. در میان اسناد، خط دیوانی و سیاق چیرگی غالب دارد. قبض‌های وصول کوچك‌ترین و طومارها بزرگ‌ترین قطع را دارند. قطع سایر اسناد به‌خصوص استیفانامچه‌ها تقریباً به یك اندازه است. امّا نکتهٔ مهم در مورد اسناد این است که تقریباً تمامی آنها دارای سال هستند. با بررسی اسناد مربوط به تعمیرات، مشاغل ویژه‌ای چون نقاش زرگر، میزان حقوق و اینکه پرداخت این حقوق به چه صورتی و از چه منبعی صورت می‌گرفته است مشخص می‌شود.

«فرد» در اصطلاح دیوانی ورقه‌ای بوده که منشیان و مستوفیان دیوان، سواد فرمان‌ها، احکام و جمع و خرج دولت و ایالات و ولایات را با آن می‌نوشتند. فرد در اسناد آستان‌قدس تحت عنوان صورت جمع و خرج یا مجمل جمع و خرج آستانهٔ مقدّسه آمده است. در اسنادی که به فرد مشهورند و غالباً به صورت برگه‌های مفرد که تمام هزینه‌ها در همان یك برگ نوشته می‌شد و ارتباط خاصی با اسناد دیگر نداشت، معمولاً هزینه‌های مربوط به تعمیرات جزیی نقاط مختلف حرم آمده است که عمدهٔ این تعمیرات، گچ‌کاری، کاشی‌کاری، تعویض کاشی‌های شکسته و کهنه با کاشی‌های نو و مرمت کتیبه‌های آسیب دیده است. نکتهٔ مهم در مورد این دسته از اسناد آن است که مشاغل مربوط به تعمیرات و پرداخت اجرت هنرمندان انجام آن، مانند معرق‌تراش، طراح کاغذ برای معرق‌کاری، گچ‌بری و سنگفرش قسمت‌های مختلف، به‌صورت جزیی و ریز در این اسناد ذکر شده است. بیشتر این اسناد با سربرگ صورت جمع و خرج و یا مجمل جمع و خرج سرکار آستانهٔ مقدّسه تنظیم شده است.

نقاش زرگر:

ساختارنقاشی‌های روی دیوار به این شکل است که ابتدا جایی را به‌عنوان تکیه‌گاه که لایه‌ای از آجر یا خشت و نسبت به اهمیت بنا متغیر است، به‌عنوان سازهٔ اصلی نقاشی در نظر می‌گیرند، روی آن را لایه‌ای از ملات کاه‌گل می‌کشند، سپس آستر را روی سطح تکیه‌گاه می‌آورند و برای مسطح کردن سطح اوّلیه و مناسب برای اجرای لایه‌های بعدی به‌کار می‌گیرند. در این لایه براساس نمونه‌ها، از آستر گلی یا گچی همراه با مواد افزودنی استفاده می‌شود. گچ لایهٔ آستر، گچ تیز است و ضخامت آن بسته به تکیه‌گاه و مصالح سازه متغیر. سپس لایهٔ زمینه یا بستر گچی که معمولاً به‌صورت کشته اجرا می‌شود را درست می‌کنند. بعد از آن، یک لایه با نام زیرکار که قشر بسیار نازکی است از محلول رقیق سریشم، صمغ عربی یا شیرهٔ انگور و کتیرا درست می‌کنند. مصرف کتیرا و شکر برای بوم کردن سطح دیوار بیش از سایر مواد است؛ زیرا کتیرا کمتر در آب حل می‌شود و ضرر کمتری برای سطح گچی دارد. مواد بوم‌سازی با ماده‌ای رنگی مخلوط می‌شود و لایهٔ تدارکاتی به‌وجود می‌آورد. ضخامت این لایه بسیار ناچیز است و این همان لایهٔ تدارکاتی قرمز است که در دورهٔ صفویه معمول بوده است. لایهٔ بوم‌کننده سطح مناسبی برای نقاشی به‌وجود می‌آورد و کار با قلم‌مو را تسهیل می‌کند و به سبب کاهش میزان جذب و ایجاد پیوند بین لایهٔ رنگ و تکیه‌گاه، به حفظ جلا و شفافیت رنگ کمک می‌کند. لایهٔ رنگ شامل رنگ‌های پوششی و مخلوطی است: بست(صمغ یا چسب مانند صمغ عربی، کتیرا، روغن بزرک یا زردهٔ تخم مرغ) رنگدانه‌های معدنی یا گیاهی و مواد افزودنی و حلال، همچنین به‌کارگیری رنگ طلا در شکل پودری و ورق اکلیلی(طلای فرنگی) (علیزاده،۹۱:۷۸).

مرحوم دکتر ایرج افشار در مقاله‌ای با عنوان «فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ وزارت دارایی» درمجلهٔ فرهنگ ایران زمین در سال۱۳۳۷ شمارهٔ۶ در صفحات ۱۳و۱۴ مقاله به توصیف «کتابچهٔ تاریخ اصفهان» پرداخته و می‌گوید: این کتاب جغرافیای شهراصفهان، جبال، قنوات، رودها و... است. در فصل اوّل در توصیف بلدهٔ اصفهان در نمرهٔ ۲۰ تحت عنوان وصف انواع اصناف خلایق از ۱۹۹«نوع»سخن می‌رود که شغل۸۷ آن باعنوان«نقاش زرگر» توجه را برمی انگیزد. همچنین مرحوم باستانی پاریزی درمقالهٔ «بینوایان در وطن غربی(۱)» درمجلهٔ بخارا (شمارهٔ۱، مورخ مرداد۱۳۷۷، ص. ۱۲۷) در شرح وقایع

سال۱۲۸۴ق. در خصوص روانه داشتن بعضی متعلمین (دانشجویان) به پاریس و درجات ترقی که در بلاد اروپایی کسب کرده‌اند می‌نویسد: عباسقلی‌خان فارغ‌التحصیل پولی(پلی) تکنیک و مهندسی نظام ۹سال درس خوانده بود؛ میرزامهدی‌خان در فن طراحی و نقشهٔ عمارت، آقاعلی‌اکبرخان زبان فرانسه و نقاشی آموخته، میرزا احمد ولد میرزا محمدحسین طبیب گروسی، همشهری امیرنظام، پنج سال به صنعت نقاش زرگری و مرصع‌سازی مشغول و مهارتی حاصل کرده بود...»

و نیز، نورالدین چهاردهی درمجله وحید درمقاله‌ای تحت عنوان «سلسلهٔ نعمت‌اللهی مونس علی شاهی» صفحهٔ ۵۲۸ می‌نویسد: منورعلیشاه فرزندحاج علی آقا وفاعلی‌شاه را به جانشینی خود منصوب نمود. حاج آقا محمد افراد مفصله الاسامی زیر را اجازهٔ ارشاد داد:

۱-آقامحمدهادی اصفهانی(هادی‌علی)

۲-حاج آقابزرگ کرمانشاهی

۳-آقامحمّدحسن نقاش زرگراصفهانی(صامت‌علی)...

احتمالاً با توجه به سال‌های اسنادی که در آرشیو مدیریت اسناد سازمان کتابخانه‌های آستان قدس رضوی از محمّدحسن نقاش زرگر حرم رضوی موجود است با این شخص مطابقت داشته باشد.

در مجموعهٔ آرشیو مدیریت اسناد و مطبوعات آستان‌قدس رضوی ۱۱ سند در مورد نقاش زرگر موجوداست که اوّلین سند مربوط به سال۱۲۶۷ق. است. نقاشی‌های زیبای رواق‌های دارالحفاظ (سند ۳۵۱۱۸/۶)، دارالسیاده (سند ۳۷۰۲۹/۸) و دارالسعاده (سند ۴۲۶۶۲/۱) و سایر قسمت‌های اماکن نزدیک به روضهٔ منورهٔ حضرت رضا(ع) به‌خصوص طاق بالاسر مبارک (سند ۳۸۱۲۳/۳) و شاهکارهای طرح‌های ختائی، اسلیمی و ترنج‌های ایوان‌ها و شمسه‌های شنجرف مسجد بالاسر مبارک به دستان هنرمند استادان نقاش سپرده شده است. نقش‌های ظریف و طرح‌های منقش و سبک‌های استادانه‌ای که عطر معرفت و معنویت را در فضای حرم می‌پراکند. (سند ۳۷۰۱۲/۳)

یکی از نقاشانی که در این اسناد بسیار از وی نام برده شده است. محمد صالح بیک نقاش (سند ۳۶۸۸/۱۰) در دورهٔ افشاریه است. امّا میرزا محمدباقر نقاش‌باشی در دورهٔ قاجاریه و از نقاشان معروف و باتجربه مجموعهٔ حرم رضوی، یکی از افرادی است که در اسناد به نام وی بسیار برخورد می‌کنیم. (سند ۲۱۱۶۵/۹۳)

نکتهٔ قابل ملاحظه در اسناد تعمیرات دورهٔ افشاریه وجود اصطلاحات نقاشی هنری است. با بررسی‌های انجام شده احتمال این امر وجود دارد که غلبهٔ سبک‌های هنری در نقاشی، تذهیب و هم‌چنین تزیینات قسمت‌های مختلف اماکن متبرکه به این دلیل باشد که نادر پس از جنگ کرنال و فتح دهلی هنگام بازگشت علاوه بر اشیای نفیس و جواهرات و... شماری از معماران، نجاران، خاتم‌بندان، درودگران و نقاشان را که در کسب خود یکتا بودند از هر صنف انتخاب کرده و خرج کافی به هریک داده و ایشان را روانهٔ ایران و به خصوص پایتخت خود یعنی مشهد ساخت (محمّدشفیع تهرانی، ۱۳۶۹، ۳۵۴). ظاهراً نادر با این کار می‌خواسته توسط هنرمندانی که در زمینه‌های مختلف فعالیت داشتند، نام خود را در مجموعه‌های معماری مختلف از جمله کاخ خورشید و حرم مطهر رضوی به ثبت برساند (آژند: ۸۲). از جمله افرادی که چهره‌ای برجسته در نقاشی بود، میرزا محمدباقر نقاش‌باشی است که در اکثر اسناد نقاشی‌های رواق دارالسیاده و قسمت‌های مختلف اماکن متبرکه نام وی به‌وفور آمده است و سبک نقاشی هنری در اغلب این سندها غالب است (سند ۲۱۱۶۵/۹۳). چنین می‌نماید که دامنهٔ فعالیت استاد محمّدباقر تا زمان فتحعلیشاه کشیده شده است.

به موجب رقمی به سال ۱۱۵۶ق. نقاشی درون گنبد مطهر طی استیفانامچه‌ای به معمارباشی سرکار خاصهٔ شریفه از حاصل ضریح مقدس سپرده و تأکید شده است که وجوه این تعمیر توسط ابواب جمعان عمال سرکار دیوان بازیافت گردد. (سند ۳۷۰۱۳/۳) نقاشی ترنج‌های دور گنبد مطهر به سال ۱۱۶۰ق.، ۱۴ تومان و ۳۰۰ دینار هزینه دربر داشته است (سند ۳۷۱۱۳/۲) اکثر این نقاشی‌ها آمیخته با طلاست که حکایت از این امر دارد، نقاشی که این هنربدیع را آفریده قطعاً زرگری نیز می‌دانسته تا بتواند رنگ‌های لاجورد، شنجرف و طلایی را باورقه‌های طلای فرنگی درهم بیامیزد و نقش عشق خلق نماید. رواق دارالسعاده ازجمله مکان‌های بسیار زیبایی از منظر نقاشی و کاشی‌کاری در مجموعهٔ حرم رضوی است که به سال ۱۲۷۲ق. به خاطر خلق آثار هنری نقاشی آن به مشهدی عباس، ملاحبیب‌الله، میرزا لطف‌الله و محمّدحسن نقاشان زرگر آن انعام اعطا شده است.(سند۳۹۷۴۸/۱)

سند ۳۹۶۷۷/۲

هو

سررشته معاملات سرکارفیض آثار

سنه توشقان ئیل

توجیهات

ومقررات

برواتـــــــــــــــــــــــــــــ

قیمت میخ مروارید و غیره

۱۵ تومان و۹۰۰۰دینار

قیمت میخ مروارید اجرت نقاش زرگر از بابت اجرت نوشتن کتیبه‌ها ۱۰۴۲ عدد هر۱۰۰۰عدد

کتیبه‌های منبت ۴عدد ۵۰۰۰ دینار

۶۵ سیر ۹تومان و۳۰۰۰دینار ۶تومان

۳۷ تومـــــان و ۶۲۵۰ دینار

شهر رجب المرجب ۱۲۷۱

سند ۲۹۲۳۹/۲۹

هو

مبلغ سی تومان رایج خزانه از بابت انعام یکعدد قندیل طلای مرصع که در سنه ماضیه توشقان ئیل سنه۱۲۷۲ داعی محمدحسن نقاش زرگر بجهت سرکار فیض آثارساخته‌ام بتوسط کارکنان سرکار فیض‌آثار واصل و عاید داعی محمدحسن گردید چنانچه قبض دیگر از بابت انعام قندیل مذکور ابراز شود بی‌وجه است بتاریخ ۲۵ شهر شعبان المعظم ۱۲۷۲ سجع مهر بیضی شکل:{عبده الراجی محمدحسن۱۲۷۰}

حاشیه سمت راست بالای سند:

{برات سند خرج صادر شد ولی(ناخوانا)این شخص را آقامحمدحسن باید بدهد}

سجع مهر مربع شکل:{عبده محمدجعفربن عبدالحی الرضوی؟}

{خیرالحاج حاجی کلبعلی ده روزه روزی ۳ تومان تقسیط بدهد ۲۵ شهرشعبان المعظم و برات صادرنماید}

طراح کاشی:

برای کاشی‌کاری هر بنا، باید ابتدا طرحی تهیه شود که طبق آن طرح، هرکشی (تقسیم‌بندی) روی سطح مورد نظر انجام می‌شود. با عمل هرکشی ابعاد کاشی‌ها مشخص می‌شود و طبق آن اندازه‌ها، طرحی کشیده می‌شود که مجموعهٔ زیبایی را به دنبال دارد (سند ۳۷۰۲۹/۱۰). طراحی به سبک قدیم و سنتی آن همان است که امروزه به سبک اسلیمی ختایی، هفت‌رنگی، معرق و گره وجود دارد و اسلیمی ختایی بیشترین کاربرد را دارد (سند ۳۷۱۱۳/۱). شخصی که طراحی کاشی و آماده سازی طرح را برای انجام کار به عهده دارد یکی از افراد با شغل کاربردی و مهم در مجموعهٔ حرم رضوی است که در اسناد از وی با نام«طراح کاشی» نام برده شده است (سند ۳۲۸۸۷/۴).

معرق‌تراش:

امّا معرق‌تراشی یکی از پرزحمت‌ترین و هنرمندانه‌ترین نوع کاشی‌کاری است (سند ۳۷۰۵۳/۲۳). در این طریق نخست معرق‌تراش تعدادی کاشی الوان ساده را کنار دستش می‌گذارد سپس از روی نقشه و طرح کاشی‌کاری اصلی اجزای گل‌ها و خطوط و اشکال هر رنگ را جدا جدا از مقوا می‌برد و روی کاشی‌های همان رنگ می‌گذارد و دورش را با تیشه و سوهان می‌تراشد تا به همان اندازه و همان شکل دربیاید سپس این قطعه‌های گوناگون و الوان را روی دیوار یا دور گنبد کنار هم می‌چسباند و از مجموعهٔ آنها یک کتیبه یا منظرهٔ جالب توجه و هنرمندانه پدید می‌آورد (بقیعی: ۲۰۷). در مجموعهٔ حرم رضوی که بیشتر کاشی‌کاری‌های آن از نوع معرق‌تراشی است این هنر به سبک بسیار زیبایی پیاده شده است(سند ۳۶۹۰۴/۲).

استفاده از کاشی در قسمت‌های مختلف حرم رضوی، در دورهٔ صفویه، جزو مصالح برتر است حتی دور گنبد مطهر و ساقهٔ گنبد نیز زمانی از کاشی استفاده شده و نوع کاشی استفاده شده نیز عمدتاً کاشی نره و معرق است. (سازمان کتابخانه‌ها، سند ۳۲۶۴۰/۱) تمام صحن مسجدگوهرشاد پوشیده از کاشی معرق است، در مسجد گوهرشاد بیشترین تزیینات باکاشی‌های هفت‌رنگ و معرق دیده می‌شود. تزیینات کاشی‌کاری لاجوردی گنبد، انسان را رو به ملکوت برده و لذت پرواز را القا می‌کند. (سند۶۳۸۱۷/۴۰) از کاشی معرق در روزنامچه‌های تعمیرات و برات‌های پرداخت مواجب کارکنان تعمیرات بابت تعمیر مسجد بالاسر مبارک، مسجد ریاض(مسجد زنانه) و صفهٔ شاه‌طهماسب در صحن عتیق به سال ۱۳۱۳ق. در سند ۱۳۱۵۴/۹و سال ۱۳۰۵ق. در سند۶۳۸۱۷/۴۰ یاد شده است. در اسناد تعمیرات اماکن متبرکهٔ رضوی اغلب از نام معرق‌تراشان حرم نام و عنوان آورده نشده بلکه بیشتر درکنار کاشی‌کاران، کاشی‌تراشان و کاشی‌پزان آستانه به آنان نیز مواجب، انعام و اجرت پرداخت شده است.

درصورتی که پرزحمت‌ترین و کاربردی‌ترین نوع

کاشی‌کاری در اماکن مذهبی به‌خصوص بارگاه منوّر رضوی، معرق‌تراشی است. در سال ۱۱۵۸ق. در سند ۳۵۷۱۷/۴ به معرق‌تراش رواق دارالسیاده و محراب مسجد گوهرشاد اجرت پرداخت شده و عنوان آن در کنار اسم استاد جعفر کاشی‌تراش آورده شده است.

کتیبه نویس:

کتیبه در اصطلاح هنری، عبارت است از خطوط درشت و جلی که از روی کاغذ و از دست کاتب به صفحات کاشی منتقل و بر سردرها و دیوارها و محراب‌های مساجد و مکان‌های مقدس و بناهای مهم دیگر قرار می‌گیرد. کتیبه‌نویسی در بناهای تاریخی مذهبی از دیرباز رواج داشته و امروزه هم رونق خود را از دست نداده است. کتیبه‌هایی که از قدمت تاریخی برخوردارند، از جهات مختلفی سنجیده می‌شوند. برای اینکه به مقدار ارزش یک کتیبه پی‌برده شود، باید چند چیز را مورد بررسی قرار داد: اوّل اینکه کتیبه شامل چه مضامینی است، دوم اینکه قدمت آن چقدر است، سومین مسئله می‌تواند این باشد که نوع مصالح آن چگونه است و یا اینکه در چه شرایط تاریخی، سیاسی و یا به چه مناسبتی و توسط چه کسی ساخته شده است و ... امّا یکی از مهم‌ترین معیارهایی که در ارزشمند بودن یک کتیبهٔ قدیمی موردتوجه اهل فن است، هنری بودن آن اثر است. به دیگر سخن، زمانی یک کتیبهٔ تاریخی ارزش چند برابری خواهد داشت، که علاوه بر اینکه از مضامین بلند معنوی و عرفانی در آن استفاده شده، از ظرایف و قواعد هنری در ساخت آن غفلت نشده باشد؛ زیرا کتیبه‌های هر دورهٔ تاریخی، نشان‌دهندهٔ شکوه و عظمت هنری آن دوره یا ضعف هنری آن برههٔ تاریخی است. کتیبه‌نویسی یکی دیگر از مشاغلی است که در اکثر اسناد مربوط به مرمت کتیبه‌ها از آن به‌وفور یاد شده است. در مورد نام استادان کتیبه‌نویس دورهٔ صفویه در کتیبه‌های حرم رضوی، خوشبختانه اغلب کتیبه‌نویسان در انتهای کتیبه‌ها، نام خود را درج کرده‌اند؛ امّا در مواردی هم نام نویسندهٔ کتیبه دیده نمی‌شود که این مورد احتمالاً به یکی از دلایل زیر است:

۱ – تعمیرات انجام شده در دوره‌های بعدی منجر به حذف نام کتیبه‌نویس اصلی شده است.

۲ – احتمالاً کاتبان فقط در یکی از چندین کتیبه‌ای که می‌نوشته اند، نام خود را درج می‌کرده‌اند و به این ترتیب از تکرار آن خودداری می‌کرده‌اند. امّا محمّدرضا امامی را می‌توان صاحب بیشترین کتیبه دوره صفویه در مجموعه حرم مطهر دانست. نام این استاد در انتهای اکثر کتیبه‌ها به صورت‌های مختلف درج شده است. به‌جز محمّدرضا امامی، از استادان دیگر، علیرضا عباسی، عنایت‌الله و محمّدحسین شریف کتیبه‌هایی برجا مانده است. در این کتیبه‌ها، نام برخی از استادان معمار دورهٔ صفویه نیز به یادگار مانده که به لحاظ شناسایی آنان و آثارشان حایز اهمیت فراوان است. در میان این استادان می‌توان از کمال‌الدین یزدی، محمّد شریف ولد عرب معمار شیرازی، شجاع بنا اصفهانی، استاد علی بنا و حسن خادم گیلانی نام برد. هم‌چنین در میان دولتمردان عصر صفوی، در کتیبه‌ها از میرزا احمد عامری امین باشی، علی قباد بیگ ایشیک آقاسی، خواجه صفر گیلانی، محمدکاظم بیک خادم، عباسقلی‌خان، نجفقلی‌خان بیگلر بیگی، آقا محمدباقر بیگ، میرزا شکرالله، خیرات خان و فردی به نام زال، نام برده شده است. این اسامی از جهت شناخت بانیان و حامیان بناهای دوره صفوی مجموعه حرم از اهمیت زیادی برخوردار هستند (سند ۳۵۳۹۳/۵).

تحوّلی که در کتیبه‌نگاری ایران در دوران صفویه واقع شد، پس از اضمخلال صفویه تداوم یافت و به‌خصوص در دورهٔ قاجاریه به همان سبک و سیاق رشد کرد، به‌طوری که می‌توان کتیبه‌نگاری دورهٔ قاجار را تقلیدی از آثار برجستهٔ کتیبه‌نگاری دوران صفوی دانست. تنها نکته‌ای که شاید بتواند بین کتیبه‌نگاری دورهٔ صفوی و قاجار تمایز ایجاد کند، مضامین کتیبه‌هاست که متناسب با اوضاع سیاسی آن دوره تغییر کرده است. (سند ۱۳۰۲۵/۱) بررسی کتیبه‌های دورهٔ صفویه در مجموعهٔ حرم مطهر امام رضا(ع) نشان می‌دهد که کتیبه‌نگاری دورهٔ صفویه مانند دیگر شاخه‌های هنری یکی از درخشان‌ترین و پویاترین ادوار هنر در کل دوران اسلامی است هنر این دوره به لحاظ سبک نوشتاری و مضامین، نسبت به ادوار قبل متحول شده و هم‌چنین تأثیر بنیادی و اساسی در هنر کتیبه‌نگاری اعصار بعد به‌خصوص عصر قاجار داشته است. (سند ۱۲۶۶۹/۳) در اسناد تعمیرات از فردی به نام «نقاش کتیبه‌ها» نیز یاد شده است که به نظر می‌رسد بعضی از کتیبه‌های مسجد بالاسر مبارک علاوه بر کتیبه‌نویسی و خطاطی، نقاشی رنگ و لعاب نیز شده است. (سند ۲۳۰۱۷/۳۹)

وجود کتیبه‌ها در معماری اسلامی از خصایص بارز و اهمیت فراوان هر بناست. تزیینات کتیبه‌ای معماری اسلامی، نمایشی شگفت از زیبایی‌ها پدید آورده است. از این دست کتیبه‌ها در حرم مطهر رضوی به وفور یافت می‌شود، مانند رواق بزرگ دارالسیاده (سند ۱۳۰۲۵/۱).

منابع‌وماخذ:

۱- افشار، ایرج، فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ وزارت دارایی، مجلهٔ فرهنگ ایران زمین، ۱۳۳۷، شماره ۶.

۲- باستانی پاریزی، ابراهیم، بینوایان در وطن غربی، مجلهٔ بخارا، شمارهٔ۱، ۱۳۷۷.

۳- چهاردهی، نورالدین، سلسلهٔ نعمت‌اللهی مونس علی شاهی، مجله وحید بی تا.

۴-محمّدشفیع‌تهرانی،۱۳۶۹.

۵- بقیعی، غلامحسین، مشاغل قدیم، سخن گستر، مشهد، ۱۳۸۴.

۶- شایسته فر، مهناز، مقام و موقعیت امام رضا (ع) در تزئینات کتیبه معماری اسلامی، ماه صفر، شماره۱۰۳،۱۳۸۶

۷-آرشیو مدیریت اسناد سازمان کتابخانه ها، موزه ها و مرکزاسناد آستان قدس رضوی. اسناد به شماره های ۳۵۱۱۸-۳۷۰۲۹-۴۲۶۶۲-۳۷۰۱۲-۳۸۱۲۳-۳۶۸۸۸-۲۱۱۶۵-۳۷۰۱۳-۳۷۱۱۳-۳۹۶۹۰-۳۷۰۵۳-۳۵۳۹۳-۲۹۲۳۹-۳۹۶۷۷-۳۹۷۴۸-۳۲۶۴۰-۱۳۱۵۴-۶۳۸۱۷-۳۵۷۱۷-۳۵۶۳۹-۱۲۶۶۹-۱۳۰۲۵-۲۳۰۱۷-۳۷۰۹۴-۱۲۰۴۱-۴۱۷۹۸-۱۳۰۴۰

سند شمارهٔ ۳۷۰۲۹/۱۰

هو

مجمـــل

جمع و خرج تعمیرات هذه السنه سـرکار آستانهٔ مقدسـه و مسـجد جامع سـنه تنگوزئیل

مفـــــرده

من ذلک

به تاریخ ۱ و آخر شهر جمادی الثانی سـنه ۱۱۵۶

سـرکار آستانه مقدسـه از قرار استیفانامچه

کاشی کاری و غیره						۱۴۰ تومان نادری و ۱۳۵ دینار	
کاشی کاری						۳۳ تومان نادری و ۲۷۵ دینار	
صفه جنبد حاتم بیگ محاذی حرم محترم						درب خیابان سفلی	
۳۰ تومان نادری و ۲۱۵ دینار						۱۳ تومان نادری و ۶۰ دینار	
اجرتـــــــــ						اجرتـــــــــ	
۶ تومان نادری و ۱۲۵ دینار							
تراشیدگی و نصب نمودن		طراحی				تراشیدگی و نصب نمودن	
۳ زرع و نیم فی ۱ تومان و ۷۰۰۰ دینار						۳ زرع فی ۱ تومان نادری و ۷۰۰۰ دینار	
۵ تومان نادری و ۱۲۵ دینار		۱ تومان نادری				۴ تومان نادری و ۱۰۰ دینار	
مصـــالح						مصـــالح	
۱۴ تومان و نادری و ۹۰ دینار						۸ تومان نادری و ۴۶۰ دینار	
کاشی گل خطمی		گـچ				کاشی	گـچ
۴۲ عدد فی ۱۶۰ دینار							
۱۳ تومان نادری و ۲۲۰ دینار		۱ تومان نادری و ۳۷۰ دینار				۷ تومان نادری و ۳۸۰ دینار	۱ تومان نادری و ۸۰ دینار
	تبادکان		سـایر			گل تخت	سنگ	تبادکان	سایر
	۶ خروار		۳ خرکی			۲۳ عدد فی ۱۶۰ دینار	۸ عدد فی ۵۰ دینار	۴۰ من	دو خرکی
	۱ تومان نادری و ۲۲۰ دینار		۱۵۰ دینار			۷ تومان و ۱۸۰ دینار	۴۰۰ دینار	۴۸۰ دینار	۱۰۰ دینار
نجاری									
۴۵ عدد									
۱۶۰ تومان نادری و ۳۶۰ دینار									

سند شماره ۳۵۳۹۳/۵

تاریخ: ۱۱۴۷ ق

استیفانامچه تعمیرات کاشی کاری صحن مقدس عتیق و نقاشی گنبد مهمانخانه

هو

افتتاح مهمات و معاملات سرکار فیض آثار سنه بارس ئیل

توجیهات و مقرراتـــ

توجیهاتـــــ

تعمیر

از قرار طومار

مفـــرده

من ذلك

از قرار استیفانامجات به مهر استاد صالح معمارباشی سرکار به تاریخ سیچقان ئیل لغایت شش ماهه توشقان ئیل		
۲۴۷ تومان و ۹۱۹ دینار		
اجـــــــرت		
کاشی نصب نمودن صحن مقدس و نقاشی جنبد مهمانخانه		
۱۲۹ تومان و ۱۸۶۶ دینار		
بنـــــــاء	نقـاشـــــی و غیره	
۹۷ تومان و ۳۷۲۷ دینار	۳۱ تومان و ۸۱۴۱ دینار	
به عمل استاد علی نقی به تاریخ شهر شوال سنه ۱۱۴۶ لغایت شهر جمادی الثانی سنه ۱۱۴۸	به عمل استاد جعفر به شرح ایضاً	نقاشی به عمل اسماعیل خان اصفهانی جهت جنبد مهمانخانه و ایوانچها مع دروب و پنجره و غیره که بعضی از آن طلای اشرفی و برخی طلای فرنگی کار شده عن اجرت و مصالح
۲۲۸۶ زرع	۱۴۴۶ زرع	۳۰۰ زرع زرعان نیم دو گره
۶۰۰ گره	و ۲ گره	۳ باب
		۸ عدد
۳۶ تومان و ۸۲۲۹ دینار	۲۷ تومان و ۹۳۹۷ دینار	۲۶ تومان و ۳۳۹۷ دینار
به عمل استاد صالح به شرح ایضاً		جهت درب صحن خیابان سفلا
۱۲۸۵ زرع ۲ گره		
۲۷ تومان و ۶۶۱۰ دینار		۱ تومان و ۶۰۰۰ دینار
طـــــــراح		
به عمل استاد بدیع به جهت کاشی صحن		
۶۳ زرع فی ۴۰۰ دینار		
۲ تومان و ۵۷۰۰ دینار		
کتـــــــابه		
پوش جهت کتابه سردرهای صحن		
۲۷ زرع فی ۵۰۰ دینار		
۱ تومان و ۳۵۴۳ دینار		
قیمـت		
خشت کاشی که استادان اصفهانی جهت تعمیر صحن مقدس به عمل آورده‌اند		
۹۶ قالب		
۳۱ زرع		
۱۲۷ تومان و ۹۰۵۱ دینار		
[ادامه پشت سند:]		

سند شماره ۳۵۳/۶

اســـــــتاد	اســـــــتاد
محمدعلی کاشی‌پز که به دفعات به صحن مقدس آورده از بابت شهر جمادی‌الاول سنه ۱۱۴۷ لغایت شهر جمادی‌الثانی سنه ۱۱۴۸	علینقی کاشی‌پز به شرح ایضاً
۹۷ تومان و ۳۷۳۵ دینار	۲۰ تومان و ۵۳۱۶ دینار

سند شمارهٔ ۳۵۶۳۹/۴

افتتاح مهمات و معاملات سرکار فیض آثار سنه ئیلان ئیل

توجیهاتـــــ

و مقرراتـــــ

توجیهاتـــــ

ســرکـــــــار

فیض آثار

تعمیـــــــــــــــــر			
از قرار طومار به مهر عالیحضرت رفیع منزلت ناظر سمو القدر و المکان و عالی حضرت سرکشیکان و به خط مشرف سرکار و به قید الثوام استاد علینقی معمار سرکار و حاجی مهدی سرکار عمارت به تحویلداری نجابت و رفعت و معالی‌پناه آقا قدیر فراش‌باشی که خودش الثوام نمود			
۱۲۵ تومان و ۹۲۲۰ دینار			
اجرتـــــــــــــــــ		مصـــــــالح	
۵۸ تومان و ۶۰۰۰ دینار		۶۷ تومان و ۳۲۲۰ دینار	
ســـــــرکـــــــار			
مسجد جامع		۱۰۷ تومان و ۷۶۵ دینار	
اجرتـــــــــــــــــ			
۴۸ تومان و ۶۸۸۵ دینار			
۴۶ تومان و ۲۸۸۵ دینار			
اســـــــــــتاد		اســـــــــــتاد	
علینقی و غیره	۳۲ تومان و ۳۸۷۵ دینار	جعفر به موجب قبض	۱۳ تومان و ۹۰۵۰ دینار
اســـــــــــتاد			
علینقی به موجب قبض			
۱۱ تومان و ۸۷۰۰ دینار		معرق تراش	۸ تومان و ۴۹۰۰ دینار
نصب نمودن نره آجر بالای ایوان سمت خانه آقا سلیم و بالای چراغخانه و پر و پای ایوان ایضا	سنگ کاری ازاره ایوان ایضا	درب پایین پای مبارک	پیشانی ایوان مقصوره	فوق سنگ ازاره شبستان کوچک الی پای گلدسته
۷۵ عدد فی ۱۴۰۰ دینار	۵۰ عدد فی ۱۰۰ دینار	یک رج و نیم	دو رج	یک رج و نیم
۱۰ تومان و ۵۰۰۰ دینار	۵۰۰۰ دینار	۴۵۰۰ دینار	۶۰۰۰ دینار	۴۵۰۰ دینار
معرق تراشی دم ایوان و غیره				
یک زرع و نیم				
۵۷ تومان				
اســـتاد				
صالح اصفهانی به عمل کاشی کاری دور جنبد و غیره از قرار استیفانامچه				
۲ تومان و ۱۸۵۰ دینار				

سند شمارهٔ ۳۵۶۳۹/۳

اســـــــــتاد		
اسحق نقاش به عمل نقاشی ایوان از قرار قبض		گلدسته‌ها
۵۲ نفر فی ۳۰۰ دینار		
۱ تومان و ۵۶۰۰ دینار		۵ تومان و ۱۴۵۰ دینار
اســـــــــتاد	نوعن [دو کلمه ناخوانا]	کهنه
محمد طراح و کتابه‌نویس از قرار قبض	۹۶۵ عدد فی ۱۶ عدد زرعی	۳۷۸ عدد فی ۱۶ عدد زرعی
	۶ رج فی ۷۰۰ دینار	۲۳ رج فی ۴۰۰ دینار و نیم و ۲ گره
۱ تومان و ۶۷۵۰ دینار	۴ تومان و ۲۰۰۰ دینار	۹۴۵۰ دینار
طراح	کتابه‌نویس گلدسته و ساقه جنبد مسجد	میان طاق قرب بالای شبستان ملا عبد ا... و غیره
۲۵ نفر فی ۳۵۰ دینار	۱۰ نفر فی ۵۰۰ دینار	
۸۷۵۰ دینار	۵۰۰۰ دینار	۲۷۰۰ دینار
اســـــــــتاد		
نبی نجار به عمل نجاری پنجره‌های گلدسته‌ها و کلافه ایضا با المقطع مسح بنایی که دو گلدسته و چوب بست گلدسته سمت خانه آقا سلیم از قرار قبض مومی السید	نو	کهنه
	۱۷ عدد	۸۰ عدد
	رج	۵ رج
۱۱ تومان و ۹۰۰۰ دینار	۷۰۰ دینار	۲۰۰۰ دینار
اســـــــــتاد		
مهدی نجار و غیره به عمل چوب بست نمودن گلدسته‌ها و ایوان و غیره		
تعمیرات متفرقه از قرار روزنامچه		
۳ تومان و ۴۹۳۵ دینار		
۲ تومان و ۴۰۰۰ دینار		
طاق قرب ایوان دارالسیاده به عمل استاد جعفر از قرار قبض		قفل و حاشیه ایضا به عمل ایضا شرح ایضا
دو رج		۴ رج
۱۰۰۰ دینار		۱ تومان و ۲۰۰۰ دینار
چهار تکه چوب دم ایوان مناره‌های سوای مسجد از قرار قبض استاد علینقی		اخراجات چراغخانه قدیم که حال تعمیر نموده از قرار مقطع نامچه استاد علینقی
۲۰۰۰ دینار		۴۰۰۰ دینار

سند شمارهٔ ۳۷۰۹۴/۱

هو

انتظام مهمات و معاملات سرکار فیض آثار و مسجد جامع سنه سیچقان ئیل

توجیهاتـــــ و مقرراتـــ

مقرراتـــــ

سرکار فیض آثار

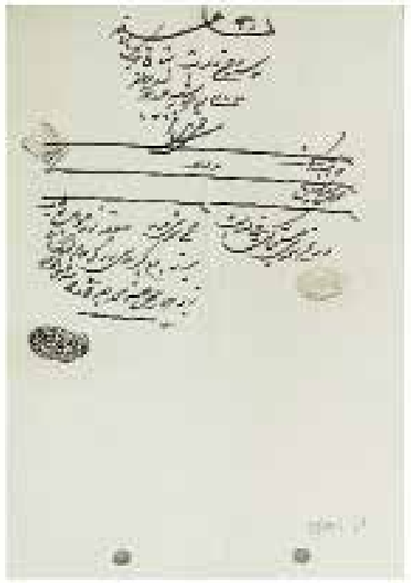
صورت المذکور

اســتیفانامجـــــــاتـــــــــ

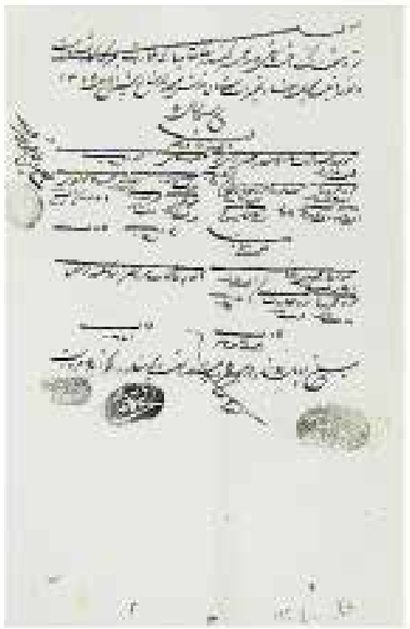
۳ فرد

اســتیفانامچـــــــــــه

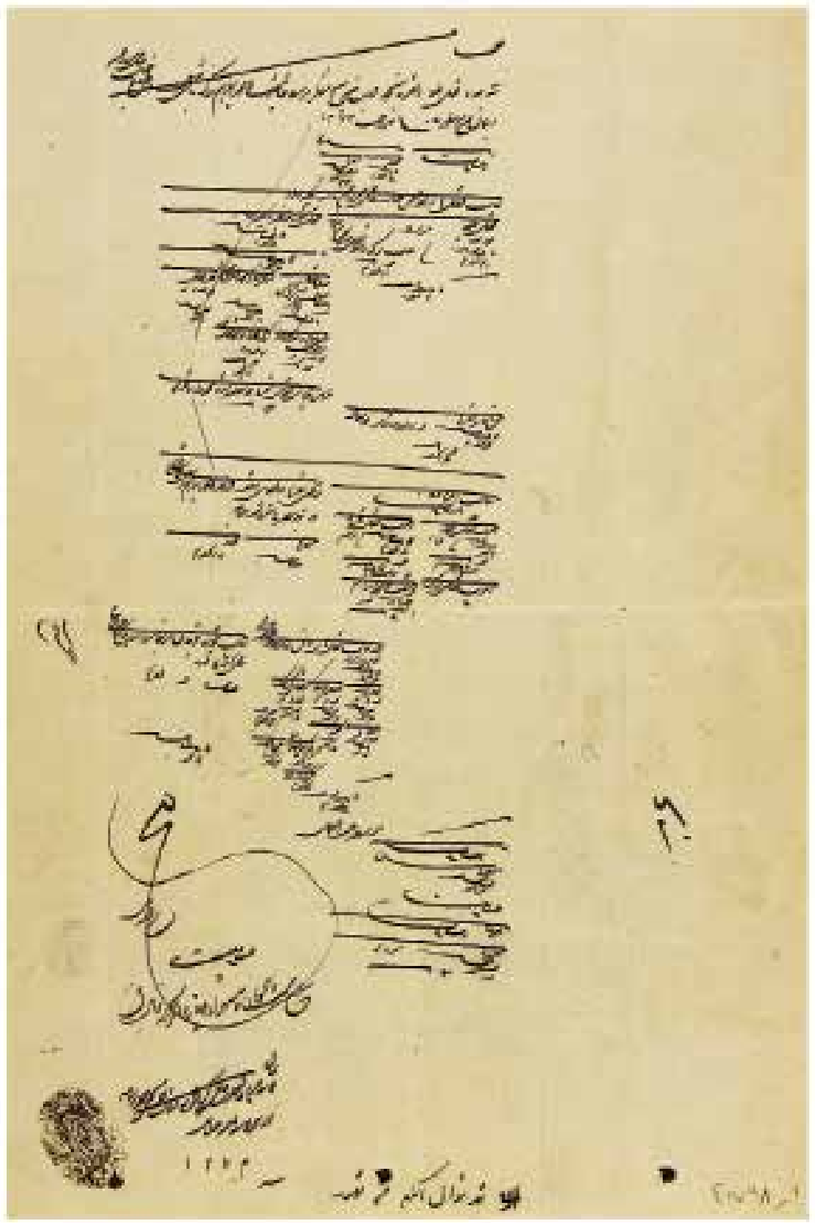
تعمیرات متفرقه سرکار آستانه مقدسه از قرار طومار که به تعلیقچه عالی شان ناظر جلیل القدر سرکار رسید آنکه استیفانامچه تعمیرات متفرقه سرکار آستانه مقدسه و مسجد جامع کبیر به عمل حاجی مهدی سرکار عمارات که بنای سرکار کار نموده به تاریخ شهر ذیحجه الحرام سنه ۱۱۵۷ ملاحظه نمود به نحویست که در سرکار دیوان دیده شد.					
۵۱۲ نادری و ۹۸ دینار					
اجرتـــــــ و غیره			مصـــــــالح		
۲۶۸ نادری و ۴۲۵ دینار					
سرکار آستانه مقدسه	اجرت	سنگ	آجـــــر	چوب و تخته از بابت حاجی مهدی	
۴۳۵ نادری و ۱۷۵ دینار	۲۵۲ نادری و ۴۲۵ دینار	۱۶ نادری	۲۴۳ نادری و ۷۵ دینار	چوب	تخته
				۹۱ اصله	۲۰۰ اصله
اجرت	گچکاری میان جایگاه‌های دور جنبد مبارک		گچکاری بام طاق فوق درب مرصع به عمل استاد جبار		
۲۲۴ نادری و ۱۳۵ دینار	۴۰ باب		۵ نادری و ۲۵ دینار		
سنگ	۶۴ زرع				
۱۱ نادری	۱۲ نادری و ۱۰۰ دینار				
مصالح					
۲۵۰ نادری و ۹۳ دینار					
اجرت	مصالح		اجرت	مصالـــح	
۶۴ نفر فی ۵۰ دینار	عن گچ		۲۸ نفر فی ۵۰ دینار	عن گچ	
۶ نادری و ۲۰۰ دینار	۵ نادری و ۴۰۰ دینار		۲ نادری و ۴۲۵ دینار	۲ نادری و ۱۰۰ دینار	
	تبادکان	سیاه		تبادکان	سیاه
	۳ خروار فی ۱ نادری و ۱۰۰ دینار	۱۰ خرکی فی ۵۰ دینار		۷۵ من	۸ خرکی
	۴ نادری و ۴۰۰ دینار	۱ نادری		۱ نادری و ۴۰۰ دینار	۸۰۰ دینار
گچ‌مالی و گچبری کتابه فوق درب شمشاد به عمل استاد جبار و استاد حسین					تعمیر سرسرای مسجد بالای سر مبارک به عمل بنای سرکار
۵ نادری و ۴۵۰ دینار					۹ نادری و ۱۰۰ دینار
اجرت کتیبه نویس					فرش ایضا و یک سرسرای دیگر گچکاری مصـــالح گچ
۱ نفر					۵ خرکی
۴۰ زرع فی ۱ نادری و ۱۰۰ دینار					
۵ نادری و ۲۰۰ دینار					۵ نادری و ۲۵۰ دینار ۳ نادری و ۳۵۰ دینار ۲۵۰ دینار
					مصالح اجرت فعله مصالح اجرت فعله
					عن گچ ۱۰ نفر عن گچ ۱۲ نفر فی ۱۰۰ دینار
					۳۵ خرکی
					۳ نادری و ۲۵۰ دینار ۲ نادری ۱ نادری و ۱۵۰ دینار ۲ نادری و ۲۰۰ دینار
تنقیه نمودن پیش پنجره سرسراهای عمارات					فرش نمودن بام کشیک خانه سمت پایین پای مبارک
۶ نادری و ۱۵۰ دینار					۱۷ نادری و ۴۰۰ دینار
اجرتـــــ					آجر گچ مصـالح اجرت فعله مصـــالح
فعله					گچ
۲۰ نفر					۱۶۰۰ قالب ۵ خرکی فی ۵۰ دینار ۸ نفر ۲۳ خرکی
۴ نادری					۱۱ نادری و ۱۰۰ دینار ۵ نادری ۱۶ نادری و ۱۰۰ دینار ۱ نادری و ۳۰۰ دینار ۲ نادری و ۱۵۰ دینار



سند ۱۲۰۴۱/۱ رسمیه دفن اموات
درسال۱۳۲۶ق،قبض تدفین رایگان یکی
ازمنسوبین میرزاعلی اکبرنقاش زرگردرصحن
مقدس جدید(صحن آزادی)



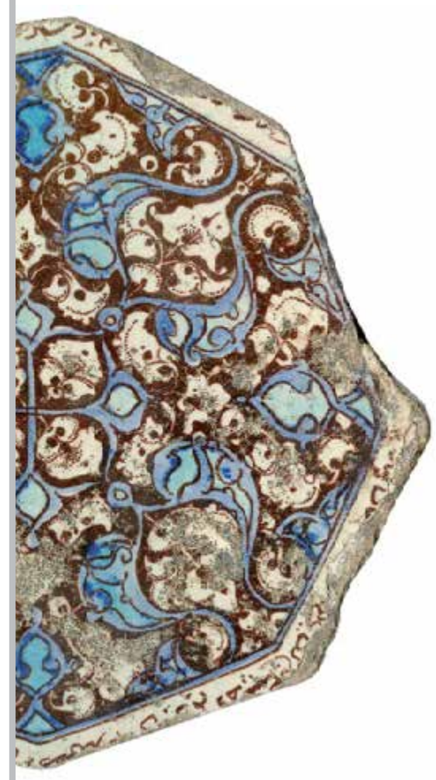
سند ۱۳۰۴۰/۲۶ هزینه‌های تعمیر گنبد
سقاخانه درسال۱۳۰۶ق.، پرداخت انعام به
میرزانصرالله کتیبه‌نویس



سند۴۱۷۹۸/۱ هزینه‌های تعمیر ضریح
مطهر در سال۱۲۷۴ق. پرداخت اجرت
به نقاش زرگر آستانه

تحلیل و بررسی نشانه‌های تصویری و ساختار کاشی‌های ازارهٔ حرم امام رضا(ع) با استفاده از روش نشانه‌شناسی پیرس

صائمه مهدوی*



چکیده

کاشی‌کاری حرم امام رضا(ع)، بی‌شک هنری فاخر و عظیم در این سرزمین است. یکی از خصوصیات و جلوه‌های این بنای مقدّس و ارزشمند، کاشی‌های ازاره با ساختار هشت‌ضلعی و هشت‌پر است. به‌کارگیری نقوش و نشانه‌های تصویری بامعنا و مفاهیم، حایز اهمیت و درخور تفسیر است. تلفیق نقوش و نشانه‌های شمایلی و نمادین در کاشی‌های حرم مقدّس به‌نحوی است که در نگاه اوّل نمی‌توان میان آن‌ها تمایز قایل شد، امّا با مطالعه و بررسی نشانه‌های تصویری و جزییات آن در این کاشی‌ها، می‌توان معنای آنها را دریافت. هدف از این مقاله، مطالعه و تحلیل نشانه‌های تصویری موجود در کاشی‌ها، پی بردن به رمزها و معناهای آن و ارتباط میان آنها با استفاده از روش نشانه‌شناسی پیرس است. به‌کارگیری یک الگوی نشانه‌شناختی در این تحقیق می‌تواند روشی بدیع در واکاوی و یافتن ارتباط بین نشانه‌های تصویری و مورد تأویلی آنها باشد. بنابر یافته‌های تحقیق، نشانه‌های تصویری در کاشی‌ها شامل انواع شکل‌های هشت‌پر، نگاره‌های اسلیمی و ختایی، بته‌جقه و سرو و همین‌طور ساختار شکلی متنوع با معنای نمادین است. این نشانه‌ها بدین لحاظ اهمیت دارد که با وجود شباهت و تکرار فرم‌ها در عناصر تصویری کاشی‌ها، دارای مفاهیم سمبلیک بسیار و ارتباط میان دال و مدلول‌ها است. در مقالهٔ پیش‌رو، سعی در رسیدن به پاسخ این سؤالات است: ۱-عناصر تصویری در کاشی‌های ازارهٔ حرم امام رضا(ع)، بر چه معنایی دلالت دارند؟۲- براساس روش نشانه‌شناختی، تصاویر کاشی‌ها جزو کدام دسته از نشانه‌ها هستند؟ ۳- ساختار شکلی و تصویری کاشی‌ها کدام است؟ این مقاله به روش توصیفی- تحلیلی انجام شده، تحلیل از نوع کیفی و مقایسه‌ای بوده، اطلاعات لازم نیز از منابع کتابخانه‌ای و مشاهدهٔ آثار، جمع‌آوری شده است.

کلید واژه: کاشی، کاشی‌های ازاره، نشانه‌شناسی، نشانه‌های تصویری.

* کارشناس ارشد ارتباط تصویری مؤسسه آموزش عالی غیر انتفاعی فردوس مشهد
saeme.mahdavi@yahoo.com

مقدّمه:

کاشی‌های زرّین‌فام ازارهٔ حرم امام رضا(ع)، یکی از شاخص‌ترین آثار کاشی‌کاری مربوط به جمادی‌الاوّل سال ۶۱۲ و برخی نیز متعلق به تاریخ ربیع‌الثانی است. این کاشی‌ها به صورت هشت‌ضلعی و ستاره‌ای‌شکل و دارای حاشیه‌ای منقوش است. بیشتر کاشی‌های زرّین‌فام ازارهٔ حرم به پیش از دورهٔ ایلخانی مربوط می‌شود که به اواسط قرن ششم تا اواسط قرن هشتم تعلق دارند، برخی نیز مربوط به دورهٔ صفوی است. در این تحقیق، تصاویر کاشی‌ها طبق مطالعهٔ نشانه‌شناسی بررسی شده است. نشانه‌های تصویری متعدد و متفاوت بودن ساختار شکلی و ویژگی‌های تصویری در هر یک از کاشی‌های زرین‌فام ازاره، دلیلی بر انتخاب این آثار خواهد بود. علاوه بر این، نشانه‌های تصویری موجود در کاشی‌ها می‌تواند به معناهای بسیاری دلالت داشته باشد که نسبت‌هایی را میان موضوع و مورد تأویلی روشن می‌کند. یکی از متغیرهای بررسی شده در تحلیل این نشانه‌های تصویری، دلالت‌های معنایی آنهاست. محور این تحقیق، عناصر تصویری است که در نمونه‌های موردی، مشاهده خواهد شد و جدا از عناصر نوشتاری و تنها به دنبال تبیین مناسبات و ارتباط ساختاری عناصر تصویری و تأکید بر تصویر خواهد بود. علاوه بر دلالت‌های معنایی تصاویر، این تحقیق در پی شناخت نشانه‌های تصویری خواهد بود؛ به عبارتی دیگر، تصاویر طبق دسته‌بندی نشانه‌ها، بررسی می‌شوند. بدین منظور مطالعهٔ نشانه‌شناسیک می‌تواند روشی مناسب برای رسیدن به اهداف تحقیق باشد. در این تحقیق، عناصر زبانی و متن، مدّنظر نیستند بلکه با بررسی دلالت معنایی، به دنبال رابطه میان دال و مدلول در تصاویر خواهیم بود که مسئله‌ای مهم است. بررسی ساختاری و نشانه‌شناسیک بر روی این آثار می‌تواند ما را به تمامی دلالت‌های معنایی نزدیک کند. بنابراین علاوه بر سویهٔ زیبایی‌شناسی، شکل و ساختار اثر و بررسی معنا نیز اهمیت دارد. نشانه‌های تصویری و دلالت‌های معنایی، مهم‌ترین وجه تمایزی است که میان این آثار وجود دارد. استفاده از روش نشانه‌شناسی در این تحقیق راهگشای شناخت معنا یا معناهای مدّنظر است. با این روش می‌توان به معنی اصلی نشانه‌های تصویری دست پیدا کرد. جنبه‌ای دیگر که در این تحقیق اهمیت دارد، نشانه‌شناسی از لحاظ انواع نشانه‌هاست که براساس تقسیم بندی پیرس خواهد بود. نشانه‌شناسی پیرس، الگویی گسترده و کاربردی در حوزهٔ هنرهای دیداری و تصویری است. در روش نشانه‌شناسی پیرس، طیفی وسیع از انواع نشانه‌ها و نمادها با توجه به مضمون و کاربرد آنها، طبقه‌بندی می‌شوند؛ بدین سبب از نظر استحکام نظری و کارآیی، دسته‌بندی پیرس می‌تواند روشی مناسب در این پژوهش باشد.

پیشینهٔ تحقیق:

مجموعهٔ مطالعات بر روی کتیبه‌ها و کاشی‌کاری در بناهای دوره اسلامی، بررسی‌های تاریخی و سبکی و ویژگی‌های تزیینی آنها از جمله تحقیقات موجود است. طرح و رنگ در معماری اسلامی[۲] نوشته سونیا پی. سهرداس[۳] و معماری اسلامی و تزیینات آن در دورهٔ اسلامی (۱۵۰۰-۸۰۰ م)[۴]، نوشتهٔ درک هیل[۵] و اولگ گربار[۶]، برخورد گسترده‌ای با موضوع تزیینات دورهٔ اسلامی داشته‌اند. منبع مکتوب نقش و طرح هندسی عربی[۷] در سال ۱۹۷۳، تأکید بر هندسهٔ اسلامی و تزیینات دارد. در این کتاب‌ها ، تفاوت‌های سبکی و مکانی و زمانی بیان شده است امّا در برخی کتب، برخورد غیرتاریخی با نقوش هندسی اسلامی شده است. مجموعه کتاب‌هایی که جشنوارهٔ جهان اسلام[۸] در سال۱۹۷۶منتشر کرد به زبان بصری اسلامی اشاره دارد. در دو ویراست دایره‌المعارف اسلام[۹] «ارنست هرتسفلد» در مقاله‌ای که {در مدخل «عربانه[۱۰]» در این دایره‌المعارف} در سال ۱۹۱۳ نوشت، به انواع سه‌گانهٔ معمول عربانه یعنی گیاهی و هندسی و کتیبه‌ای، نوع چهارم شمایلی را افزود. اصطلاح عربانه به معنای عام که بر عموم تزیینات هنر مسلمین دلالت می‌کند، شامل تعدادی عناصر شمایلی نیز می‌شود. هرتسفلد، به طبیعت‌گریزی و انتزاع هندسی اشاره کرد که «تکرار بی‌شمار» و «تشابه بی‌نهایت» از ویژگی‌های کیفی آن است. کتاب «کیفیت سبک» اثر ریگل، بر نوع گیاهی تزیینات در دورهٔ اسلامی که می‌تواند با عناصر هندسی و نوشتاری و شمایل انتزاعی درآمیزد تأکید کرد. او منشاء این سبک را دوران کلاسیک باستان دانست و مدعی شد که شکل نمونه‌وار خود را در قرن سوم/نهم در زمان حکومت بنی‌عباس به دست آورده و در قرن پنجم/یازدهم در زمان سلجوقیان و فاطمیان و مغربیان به کمال خود رسیده است. در کتاب عربانه بر کیفیت سطحی تزیینی و فقدان ویژگی شبیه‌سازی تأکید شده است: «همچنان که تکرار بی‌نهایت اجزا تأکیدی است بر اهمیت تک‌تک این اشکال که با توالی و ترادف از تمییز دقیق می‌گریزد و گویی محو می‌گردد، همین‌طور پوشش پیوستهٔ سطح، آنها را فاقد هر گونه معنای

واقعی می‌سازد. این که در برابر چشم ناظر با جزییات خوشایند سد نمی‌شود، بلکه وی با هماهنگی دایم‌التغییر و محوشوندهٔ اشکال غیرواقعی محفوظ می‌گردد، خود نشان‌دهندهٔ مقصود تزیینی این نقوش است. عامل تعیین‌کننده، هدفی تزیینی است که همانا فقدان هر نوع هدف معنادار است.» لویی ماسینیون[۱۱]، ژرژ مارسه[۱۲] و اتینگهاوزن نیز ویژگی‌های تزیینی را با رجوع به ماهیت اسلام تبیین کردند و ماسینیون، آن را به فلسفهٔ ذره باوری[۱۳] مرتبط دانست. کتاب هنر مقدس در شرق و غرب[۱۴] نوشتهٔ بورکهارت، دربارهٔ زیبایی‌شناسی سنت بصری اسلامی و ماهیت اشکال انتزاعی در این هنر از لحاظ عرفانی، گفته است. در بخشی از متن این کتاب این‌طور آمده است: «دو شکل یا دو نمونه وجود دارد: یکی نقش هندسی بافته و تشکیل شده از تعداد زیادی ستاره‌های هندسی است که شعاع‌های آنها درهم تنیده است و تأمل در، وحدت در کثرت و کثرت در وحدت است. شکل دوم آن، نگاره‌های گیاهی است که در سبک عربانه، هم منطقی و ریاضی‌وار است و هم خوش‌آهنگ.» در کتاب بورکهارت، رویکردی ماهیت باورانه به فرهنگ بصری اسلامی دیده می‌شود. «نقوش اسلامی، رویکردی تحلیلی و هستی‌شناختی»[۱۵] از کیت کریچلاو[۱۶] به سال ۱۹۷۶ و «نقش در هنر اسلامی»[۱۷] نوشتهٔ دیوید وید[۱۸]، دربارهٔ معانی دینی، عرفانی و جهان‌شناختی طرح‌ها هندسی هستند. کتاب تزیین از استوارت دورانت[۱۹] از دیگر نمونه‌هاست. گرابار در سال ۱۹۸۹ در سخنرانی‌های ملون[۲۰]، تحت عنوان واسطگی تزیین[۲۱]، تفسیر نمادین نقوش هندسی را مردود شمرد و ارزش‌های عام طرح هندسی اسلامی را تبیین کرد. در کتاب هندسه و تزیین در معماری اسلامی(طومار توپقاپی)، نوشتهٔ گل‌رو نجیب اوغلو و ترجمهٔ مهرداد قیومی بیدهندی، بخش نشانه‌شناسی تزیین، به تفکیک و بررسی سبک‌های تزیین در ادوار مختلف و اسلوب‌های نقش‌پردازی پرداخته است. در کتاب مجموعهٔ مقالات اوّلین همایش هنر اسلامی، مقالاتی در حیطهٔ کاشی‌کاری، نقش کاشی‌کاری در معماری اسلامی، زیبایی‌شناسی کاشی‌کاری و هنر اسلامی و نمادگرایی در هنر اسلامی، تبیین شده است. از نمونه‌های دیگر، سفال زرین‌فام ایرانی نوشتهٔ آلیور واتسون[۲۲] و ترجمهٔ شکوه ذاکری به بررسی کاشی و سفال در بستر تاریخی، بناهای مزیّن به کاشی‌های زرین‌فام و هنرمندان مربوطه پرداخت. آرتور اپهام پوپ[۲۳] در کتاب شاهکارهای هنر ایران[۲۴] در بخش سفال‌های لعابی جدید، به اختصار دربارهٔ ویژگی‌های صوری کاشی‌کاری محراب حرم امام رضا(ع) گفته است و علاوه بر بیان ویژگی و کیفیت‌های صوری کاشی‌های محراب، رویکردی به نوع ساخت و تاریخ‌شناسی دارد. در دایرةالمعارف هنر و ادبیات- برگرفته از دایرةالمعارف اونیور سالیس[۲۵] در بخش مربوط به آرابسک، منشاء طرح‌های اسلیمی بر روی کاشی و سفالها بیان شده است. عبدالله قوچانی در کتاب کاشی‌های زرین‌فام به بررسی متن و نوشتار روی کاشی‌های حرم امام رضا(ع) پرداخته است. در این کتاب ۳۵۲ قطعه از کاشی‌های موجود در آستان‌قدس رضوی، معرفی شده است که به طور عمده متعلق به قرن هفتم قمری است. مقاله‌ای نیز در این باب، به بررسی تاریخی کاشی‌ها پرداخته است که به نوشتهٔ محمدتقی ایمان‌پور و زهیر صیامیان گرجی در مجلهٔ «مطالعات تاریخ اسلام» بهار ۱۳۸۹، شمارهٔ ۴، دربارهٔ کاشی‌های کتیبه‌ای سنجری در حرم رضوی، تبیین شده است. تحقیقات در خصوص کاشی‌کاری حرم امام رضا(ع)، بررسی تاریخی و سبک‌شناختی کتیبه‌ها و کاشی‌های زرین‌فام است. با توجه به مطالعات متأخّر که در راستای موضوع مقالهٔ پیش‌رو انجام شده است، می‌توان گفت دو وجه تمایز مهم تحقیق حاضر، نوع روش تحلیل و استفاده از یک الگوی ثابت و مستحکم از لحاظ نظری در بررسی نشانه‌شناختی و به‌کارگیری آن در شناخت نشانه‌های تصویری کاشی‌های ازاره و نیز پرداختن به تجزیه و تحلیل نقوش تصویری کاشی‌های ازارهٔ حرم امام رضا(ع) است.

تعاریف و مبانی نظری تحقیق:

کاشی:

نخستین سفالینه‌ها به صورت صفحه‌های روکش‌دار، مربوط به تمدن‌های خاورمیانه- بابل و ایران باستان در هزارهٔ اوّل قبل از میلاد است. کاشی به صفحه‌های روکش‌دار با تزیینات میناکاری اطلاق می‌شود که نخست کوزه‌گران مسلمان در شهر سامره (عراق) در قرن نهم به‌کار بردند و واژهٔ کاشی منقوش برای این آثار به‌کار می‌رفت. سپس این شیوه در بین‌النهرین و ایران تا تونس رواج یافت. کاشی که خاستگاه آن کشورهای اسلامی است، در غرب از قرن دهم در اسپانیا رایج شد و با واژه شناخته شد(سالیس، ۲۱۶:۱۳۸۵). « آثولخو»[۲۶]، مشتق از واژهٔ اسپانیایی«آثول»[۲۷] به معنای آبی کاشی به سفال‌های لعابی اطلاق می‌شود که مراکز مهم آن شهر ری و کاشان بود(پوپ ، ۱۰۵:۱۳۸۹). به طور کلی سه نوع عمده کاشی وجود دارد: کاشی‌های محراب، کاشی حاشیه‌ای کتیبه‌ای، کاشی ستاره‌ای و صلیبی شکل(واتسون، ۱۶۵:۱۳۹۰).

کاشی‌های ازاره:

ازاره در لغت به معنای پایه ستون یا ته ستون است. به عبارت دیگر بخش پایینی ستون‌های بنا را می‌گویند. کاشی‌های ازاره اغلب با تزیین زرین‌فام ساخته می‌شوند. «رنگ‌های آبی تیره (کبالت) و فیروزه‌ای به‌طور غالب به‌کار می‌رود. برخی از کاشی‌های ازاره که دارای حاشیه است از متونی با مضمون مذهبی یا غیرمذهبی برخوردار است»(برند۱۳۸۳:۱۲۶، ۲۸). ستاره و صلیب (چلیپا) و هشت ضلعی‌ها، اشکال به‌کاررفته در این کاشی‌هاست. به طور تقریبی طول ضلع هر کاشی ۷/۵سانتی‌متر و ارتفاع آن به ۱۰سانتی‌متر می‌رسد و کمتر از یک چهارم ارتفاع کتیبه‌های قرآنی است (واتسون، ۲۱:۱۳۹۰). کاشی‌های ازاره با نقش‌مایه‌هایی برگرفته از طبیعت و به صورت متحدالمرکز است. تصاویر گیاهی چهارپر و هشت پر در وسط و نقوشی کوچک‌تر در پس‌زمینهٔ کاشی دیده می‌شود. تقارن از ویژگی‌های غالب در کاشی‌های ازاره است. برخی از این کاشی‌ها دارای یک حاشیهٔ متن و بعضی از آنها از دو حاشیه با خطوط کوفی تشکیل شده است. رنگ‌های به کار رفته در این کاشی‌ها یا به طور کلی، فیروزه‌ای است یا تنها پس‌زمینهٔ آن رنگ قهوه‌ای اُکر یا طلایی را دارد.

نشانه‌شناسی:

از دههٔ ۱۹۵۰ به این سو، نشانه‌شناسی همچون روش پژوهش به ویژه در قلمرو شناخت دلالت‌ها و ادراک ارتباط‌ها به‌کار رفته است (احمدی، ۶:۱۳۹۲). اصطلاح «سمیوسیس»[۲۹] نخستین بار توسط پیرس به‌کار گرفته شد و آن را پژوهش نسبت میان نشانه، مورد تأویلی و موضوع دانست. در سال ۱۹۱۴ اصطلاح «سمیوتیک»[۳۰] به معنای نشانه‌شناسی استفاده شد. نشانه‌شناسی، آن طور که پیرس به‌کار برد، دانش بررسی تمامی پدیدارهای فرهنگی است که به نظام‌های نشانه‌شناسیک تعلق داشته باشد (همان: ۷). سوسور در سال ۱۹۱۰، واژهٔ «سمیولوژی» را که از واژهٔ یونانی «سمیون»[۳۱] گرفته شده برای علم نشانه‌شناسی به‌کار برد. به عقیدهٔ سوسور، نشانه‌شناسی، علمی است که در زمینهٔ نظام‌های قراردادی ارتباط، کارایی دارد. نشانه شناسی، روش راهگشای شناخت معنا یا معناهای یک اثر تصویری یا کلامی است(همان: ۹).

نشانه:

نشانه چیزی است که در چهارچوبی خاص به عنوانی خاص، نشانهٔ چیز دیگری باشد. به عبارتی دیگر، به چیزی غیر از خود دلالت کند. چنان که یک نشانهٔ تصویری در یک اثر می‌تواند تنها به یک چیز یا به چند چیز دلالت داشته باشد.یک نشانه نسبت دال و مدلول را شامل می‌شود. کشف این ارتباط، باعث رسیدن به معنا یا معناهای تصویر می‌شود. معنای نشانه‌ها در نشانه‌شناسی می‌تواند یک مورد تأویلی و برداشت ذهنی و یا امری قراردادی باشد.

نشانه‌های تصویری:

نشانه‌های تصویری در یک اثر را می‌توان نظام بیان زیبایی‌شناسیک دانست. نسبت همنشینی این نشانه‌ها و عناصر تصویری می‌تواند تجریدی باشد یا فیگوراتیو که در این حالت چیزی توصیف یا روایت می‌شود. در صورتی که نسبت همنشینی عناصر تصویری، تجریدی یا انتزاعی باشد دارای دلالت ضمنی یا غیرمستقیم است. معنای هر اثر تصویری و اجزای آن با نظام نسبت‌های درونی نشانه‌ها دانسته می‌شود. یک اثر تصویری از نشانه‌ها و عناصر بسیاری تشکیل می‌شود. در هر اثر رمزگانی وجود دارد که به سه دسته رمزگان فرهنگی، رمزگان زیبایی‌شناسیک و رمزگان ویژهٔ هر هنرمند تقسیم می‌شود (احمدی ،۷۴:۱۳۹۲). در این میان رمزگان زیبایی‌شناسیک از مؤلفه‌های مورد بررسی در این پژوهش است که به تعریف آن می‌پردازیم.

رمزگان زیبایی‌شناسیک:

واژهٔ رمز اوّلین‌بار از سوی فردینان دو سوسور مطرح شد. او واژهٔ رمز را مترادف زبان به‌کار برد. رمز در معنای کل آن در حوزهٔ نشانه‌ها قرار می‌گیرد(محمودی، ۹۸:۱۳۸۶). رمزگان زیبایی‌شناسیک، نظام زبان سمبلیک نشانه‌های تصویری هستند. هر تصویر مفاهیم سمبلیک و رمزگان در خود دارد. رمزگان زیبایی‌شناسیک از ویژگی‌های فنی تصاویر، شکل می‌گیرد. ویژگی‌هایی شامل شباهت‌ها و تفاوت‌ها، رنگ‌ها، ساختارهای شکلی و واژگان نوشتاری یا متن که می‌تواند همچون عناصر تزیینی و تصویری، عمل کند(احمدی ،۷۵:۱۳۹۲). رمزگان زیبایی‌شناسیک اثر در یک دوره یا مقطع تاریخی با رمزگان و مفاهیم دوره تاریخی دیگر می‌تواند متفاوت باشد. همان‌طور که در بررسی رمزگان فرهنگی نیز چنین است. در این متن مقصود، نشانه‌های تصویری و رمزگان آن در آثار کاشی‌کاری

مربوط به دورهٔ اسلامی است. قرینگی، تجرید و انتزاع، بی‌زمانی، غیر مادی بودن، تناسب و نظم، توازن، وحدت و رنگ از مفاهیم و ویژگی‌های ساختاری موردتوجه در زیبایی‌شناسی کاشی‌های دورهٔ اسلامی است(خزائی ،۲۲۷:۱۳۸۲). این مفاهیم می‌تواند در هر یک از آثار و در هر دوره شباهت‌ها و تفاوت‌هایی داشته باشد؛ تفاوت‌هایی بس ظریف در ویژگی ساختاری و شکلی. هر نشانهٔ تصویری به یک یا چند رمزگان دلالت دارد. همچون تصویر خورشید یا طاووس به عنوان یک نشانهٔ تصویری بر روی بنایی در دورهٔ اسلامی یا تصویری از نقوش هندسی و تکرار آن در حاشیهٔ کتیبه‌ها.

بررسی کاشی‌های منتخب:

به دلیل تعداد بسیار زیاد نمونه‌های کاشی‌ها و شباهت آنها از لحاظ تصاویر و نقوش، کاشی‌هایی انتخاب شد که از نظر عناصر تصویری، ساختاری متنوع و متفاوت داشته باشد امّا به‌طورکلّی میان ساختار، شکل و عناصر تصویری به‌کار رفته در کاشی‌های ازاره، شباهت زیاد است. برخی از این نمونه‌ها مربوط به دورهٔ ایلخانی و یا قبل از آن و بعضی از دورهٔ صفوی است. البته لازم به گفتن است که در بررسی کاشی‌ها، دوره و مقطع تاریخی آنها مدّنظر نیست. تحلیل براساس دلالت معنایی، روش نشانه‌شناختی و بررسی و مقایسهٔ ویژگی ساختاری و شکلی، از مؤلفه‌هایی هستند که به آنها پرداخته می‌شود. کاشی‌هایی که مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرند شامل ۸ نمونه از کاشی‌های ازاره بوده که چهار عدد از آنها با ساختار هندسی هشت ضلعی و چهار عدد نیز با ساختار هندسی هشت‌پر است.

تجزیه و تحلیل اطلاعات:

تحلیل یافته‌ها و اطلاعات در این تحقیق، در چهار جدول تنظیم و دسته‌بندی شده است. بدین صورت که جداول شمارهٔ ۱ و۲، رابطهٔ دال و مدلول و معنای نشانه‌های تصویری در آثار را بیان می‌کند. در هر اثر، دلالت‌های معنایی مشترک و متعدد میان یک دورهٔ تاریخی و دوره‌ای دیگر است. در تحلیل معنای نشانه‌های تصویری سعی شده است مفاهیم محسوس در کاشی‌کاری دورهٔ اسلامی بیان شود. به دلیل وجه اشتراک و شباهت در کاشی‌های هشت ضلعی و هشت پر، از تکرار برخی از نشانه‌های تصویری در جدول شمارهٔ ۲ ، خودداری شده است. در جدول شمارهٔ ۳، نشانه‌های تصویری براساس نظریهٔ پیرس در دسته‌بندی انواع نشانه‌ها، تبیین شده است. موضوع یا اثر تصویری، نوع نشانه و مورد تأویلی، متغیرهای بررسی شده در این قسمت هستند. علاوه بر این، تعداد نشانه‌ها در هر یک از گروه شمایلی و نمادین، با در نظر داشتن نوع کاشی‌ها در نموداری جداگانه در همین بخش بررسی می‌شوند. در جدول شمارهٔ ۴، به تجزیه و تحلیل ساختار کاشی‌های ازاره پرداخته شده است که شامل چهار نمونه کاشی با ساختار هندسی هشت ضلعی و چهار نمونه با ساختار هندسی ستارهٔ هشت پر است. به دلیل قدمت طولانی نمونه کاشی‌ها و واضح نبودن تمام جزییات نقوش، اجرایی جداگانه از روی نمونه‌ها انجام شد تا بررسی تصاویر و معنای استنباط شده از آنها واضح و دقیق باشد.

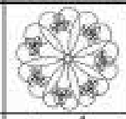
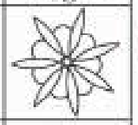
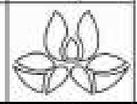
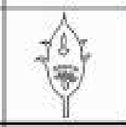
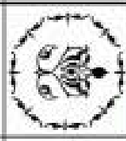
طرح واره ۱. تجزیه و تحلیل نشانه های تصویری کاشی براساس رابطه دال و مدلول

نمونه موردی :کاشی های ازاره هشت ضلعی

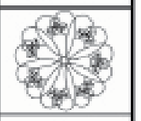
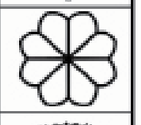
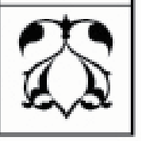
تصویر اثر	نشانه تصویری	دال	مدلول	دلالت معنایی
		شمسه	خورشید	نور- آگاهی
		گل هشت پر	طبیعت	نوزائی - فرخندگی
			عدد هشت	هشت بهشت – هشت درب بهشت ۸ رکن عرش الهی
		نقش چراغ دان	چراغ - چراغ دان	روشنایی – منبع نور
		نگاره های اسلیمی	طبیعت	پویایی آفرینش و جهان
		مارپیچ های بالارونده		گردش نظم وحرکت در جهان
		نقش سرو	درخت سرو	آزادی و آزادگی
		گل چهار پر	طبیعت	نوزائی - فرخندگی
			عدد چهار	چهار عنصر آفرینش(آب-آتش-باد-خاک)
		نقش ده گل اسلیمی	عدد ده	ده مرتبه سلوک
			خطوط مدور - دایره	حرکت و تولد در طبیعت
		ستاره شش پر	دو مثلث متساوی الضلاع	عنصر مونث و مذکر
				یکی شدن جسم و روح
				ارتباط انسان و خداوند
		گل انار	برسم (درخت انار)	زادن - باروری و فراوانی
		گنبد	دایره	آسمان
		بته جقه متقارن	سرو خمیده	فروتنی و تواضع
			تقارن - قرینگی	برابری - ضد فردیت گرایی
				توانایی عقل جسمانی و روح در رشد

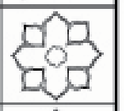
طرح واره ۲. تجزیه و تحلیل نشانه های تصویری کاشی براساس رابطه دال و مدلول

نمونه موردی :کاشی های ازاره هشت پر

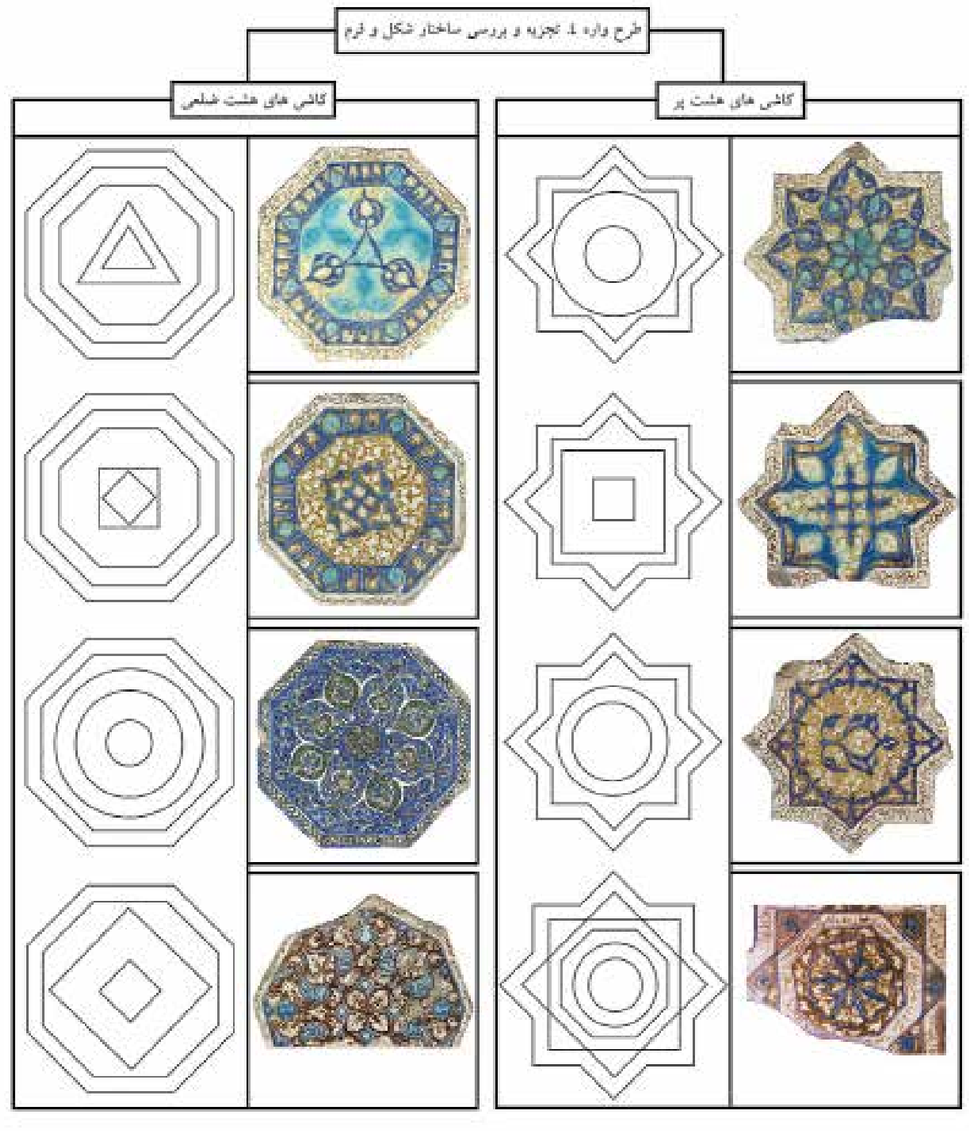
تصویر اثر	نشانه تصویری	دال	مدلول	دلالت معنایی
		شمسه	خورشید	نور- آگاهی الوهیت و وحدانیت
		گل هفت پر	گل لوتوس	تجلی جهان هستی
			عدد هفت	هفت مرتبه سلوک عرفانی هفت آسمان
		گل نیلوفر	نیلوفر آبی(گل آب زاد)	گل زندگی – گل آفرینش
		برگ چنار	درخت چنار	حنا و باروری درخت مراد یا آرزو
		نقش سرو حنایی	درخت سرو(کاج)	آزادی و آزادگی
		گل هشت پر	گل نیلوفر (Lotus)	گل زندگی – گل آفرینش
		مرکزیت و در رأس بودن	اصل ماهیت هنر اسلامی	مطلق بودن خداوند مطلق بودن ذات الهی
		شمسه	خورشید	نور- آگاهی الوهیت و وحدانیت
		بته جقه های متقارن	سرو خمیده	فروتنی و تواضع
			نقارن	برابری – ضد فردیت گرایی توانایی عقل جسمانی و روح در رشد

طرح واره ۳. تجزیه و تحلیل نشانه های تصویری کاشی براساس نوع نشانه
(طبق نظریه نشانه شناختی پیرس)

نام اثر / نشانه تصویری	کاشی های هشت پر: نوع نشانه	کاشی های هشت پر: مورد تاویلی
	نمادین	خورشید
	نمادین	گل هفت پر (گل لوتوس)
	شمایلی	گل نیلوفر
	شمایلی	برگ چنار
	شمایلی / نمادین	درخت سرو(کاج)
	نمادین	گل هشت پر گل نیلوفر (Lotus)
	نمادین	خورشید
	شمایلی / نمادین	سرو خمیده

نام اثر / نشانه تصویری	کاشی های هشت ضلعی: نوع نشانه	کاشی های هشت ضلعی: مورد تاویلی
	نمادین	خورشید
	شمایلی	چراغ - چراغ دان
	شمایلی	فرم گیاهان در طبیعت
	شمایلی / نمادین	درخت سرو(کاج)
	نمادین	ستاره
	نمادین	خورشید فرم گیاهان در طبیعت
	نمادین	ستاره عنصر مونث و مذکر
	شمایلی	گل انار
	شمایلی	گنبد
	شمایلی / نمادین	سرو خمیده

	کاشی های هشت ضلعی	کاشی های هشت پر
نشانه های شمایلی	●●●●	●●
نشانه های نمادین	●●●●	●●●●
نشانه های نمادین و شمایلی	●●	●●



نتیجه‌گیری:

با مطالعه و بررسی نشانه‌های تصویری در نمونه‌های کاشی ازاره، می‌توان به این نتیجه رسید که وجه اشتراک میان نوع نقوش و مفاهیم کلی آن بسیار است. امّا تفاوت در ساختار شکل و فرم دیده می‌شود. نشانه‌های تصویری همچون شمسه، ستارهٔ هشت‌پر و چهارپر، گل هشت‌پر، اسلیمی‌ها، نگاره‌های ختایی، سروهای متقارن و ساختارهای هندسی مدوّر و مربعی‌شکل در فرم‌ها و صورت‌های گوناگون در کاشی‌های ازاره استفاده شده است. به نظر می‌رسد تقارن و تکرار جزو جدا نشدنی در آنهاست. نشانهٔ تصویری که به‌طور غالب در این کاشی‌ها مشاهده می‌شود شمسه‌های هشت پر و چهار پر هستند. در عین تفاوت شکلی و صوری امّا استفاده از یک یا چند الگوی ثابت در ایجاد طرح و نقش کاشی‌ها، با تجزیه و تحلیل روی جزییات تصاویر مشخص شده است که نشانهٔ تصویری موجود چیست و بر چه معنا و مفهومی دلالت دارد. نشانه‌های تصویری در کاشی‌های ازاره شامل دو نوع هستند: نمادین و شمایلی. به نظر می‌رسد برخی از نشانه‌های تصویری، هر دو نوع شمایلی و نمادین هستند. در تجزیه و تحلیل نشانه‌های مورد نظر می‌توان به این نتیجه رسید که مورد تأویلی، خود یک نشانه است که این نسبت می‌تواند تا بی‌نهایت ادامه یابد. چرا که مورد تأویلی خود نماد چیز دیگری است و به معنایی ضمنی دلالت دارد. همان‌طور که در این تحقیق، تصویر یا نقشی که می‌تواند شباهت به یک گنبد داشته باشد در دسته نشانه‌های شمایلی قرار می‌گیرد و گنبد (مورد تأویلی) نماد آسمان است. همچنین در دیگر نشانه‌های تصویری، این نسبت می‌تواند باشد. در نشانه‌هایی که در دستهٔ نمادین هستند رابطهٔ دال و مدلول با قراردادی تعیین می‌شوند و این قرارداد می‌تواند استوار به گونه‌ای همانندی شمایلی باشد. همان‌طور که گل هشت‌پر در نشانه‌های تصویری کاشی‌ها، به گل نیلوفر یا لوتوس می‌تواند نسبت داده شود. نسبت گل هشت‌پر به گل نیلوفر یا لوتوس، نمادین و قراردادی است امّا براساس یک شباهت و همانندی در نظر گرفته می‌شود. نکته‌ای دیگر که در این تحقیق مشخص شد ساختار شکل و فرم کاشی‌ها بود امّا نه از لحاظ ترکیب‌بندی و تناسب هندسهٔ ساختار، بلکه از نظر ساختار صوری و شکلی. به نظر می‌رسد به‌طور غالب، بیشتر نمونه‌ها دارای ساختار دایره و مربع در مرکز هستند. در برخی از نمونه‌های کاشی، یک حاشیه و در بعضی از آنها دو حاشیه مشاهده شد که این موارد جزو ویژگی‌های فنی تصاویر است. در بررسی رمزگان زیبایی‌شناسیک و مفاهیم سمبلیک ساختار دایره و مربع می‌توان به این نتیجه رسید که در شکل نمادین، دایره نماد آسمان و الوهیت و مربع نماد پایداری، ایستایی و تعادل است. به‌طورکلّی می‌توان معنای غنی و همچنین تنوع، نظم، تقارن و تعادل را در عناصر تصویری کاشی‌های نفیس حرم امام رضا(ع)، مشاهده کرد که خود درخور توجه هستند.

پی‌نوشت:

1 . Charles Sanders Peirce
2 . Design and color in Islamic architecture
3 . Sonia p.seherr - Thoss
4 . Islamic architecture and its decoration
5 . Derek Hill
6 . Oleg Grabar
7 . Arabic Geometrical pattern and design
8 . The world of Islam festival,1976
9 . The Islam encyclopedia
10 . The Arabesque
11 . Louis Massignon
12 . Georges Marcais
13 . Atomism
14 . Sacred Art in East ssure
15 . Islamic patterns : An analytical and cosmological approach
16 . Keith Critchlow
17 . Pattern in Islamic Art
18 . David Wade
19 . Stuart Durant
20 . Mellon lectures
21 . The mediation of Ornament
22 . Oliver Watson
23 . Arthur Upham Pope
24 . Masterpieces of Persian Art
25 . Encyclopedia Univer Salis
26 . Azulejo
27 . Azul
28 . Barbara Brend
29 . Semiosis
30 . Semiotics
31 . Semion

منابع:

۱. اپهام پوپ، آرتور (۱۳۸۹). شاهکارهای هنر ایران. ترجمهٔ پرویز ناتل خانلری. چاپ پنجم. تهران. علمی و فرهنگی.
۲. احمدی، بابک (۱۳۹۲). از نشانه‌های تصویری تا متن، به‌سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری. چاپ سیزدهم.تهران. مرکز.
۳. برند، باربارا (۱۳۸۳). هنر اسلامی. ترجمه مهناز شایسته‌فر. چاپ اوّل. تهران. مؤسّسهٔ مطالعات هنر اسلامی.
۴. حسینی، سیده هاشم و حسین فراشی ابرقویی (۱۳۹۳). «تحلیل جنبه‌های نمادین شیعی در تزیینات مسجد جامع یزد». نگره. سال نهم، ش. ۲۹.
۵. خزائی، محمد (۱۳۸۲). مجموعهٔ مقالات اوّلین همایش هنر اسلامی. چاپ اوّل. تهران. مؤسّسهٔ مطالعات هنر اسلامی.
۶. سالیس، اونیور (۱۳۸۵). دایره‌المعارف هنر و ادبیّات. ترجمهٔ رضا سیدحسینی و مهشید نونهالی. چاپ اوّل. تهران. مرکز مطالعات و تحقیقات هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۷. ضابطی جهرمی، احمد(۱۳۸۹). پژوهش‌هایی در شناخت هنر ایران. چاپ اوّل. تهران. نی.
۸. محمودی، فتانه(۱۳۸۶). «از متن تا تصویر: زیبایی‌شناسی نشانه‌های تصویری». هنرهای زیبا، سال هشتم، ش. ۳۲.
۹. مکنب، مگی (۱۳۹۲). طراحی با الگوهای طبیعی. ترجمهٔ سارا سادات تجاره. چاپ اوّل. تهران. فرهنگسرای میردشتی.
۱۰. نجیب اوغلو، گل رو(۱۳۷۹). هندسه و تزیین در معماری اسلامی. ترجمهٔ مهرداد قیومی بیدهندی. چاپ اوّل. تهران. روزنه.
۱۱. واتسون، الیور. (۱۳۹۰). سفال زرین‌فام ایرانی. ترجمهٔ شکوه ذاکری. چاپ دوم. تهران. سروش.

منابع‌اینترنتی:

(بازیابی شده در تاریخ ۲۹ خرداد ۱۳۹۴).www.aqr.ir پورتال جامع گنجینهٔ موزهٔ آستان قدس رضوی.

مأخذتصاویر:

گنجینهٔ موزهٔ آستان قدس رضوی.۱۳۹۳.

معرفی تذهیب کتب در دورهٔ قاجار

بر اساس آثار مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

عاطفه شفیعی*

چکیده

این مطالعه جهت معرفی کتب مذهّب دورهٔ قاجاریه ارایه شده است. مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک، بزرگترین موزهٔ خصوصی و وقفی کشور، دارای بیش از ۱۹هزار عنوان نسخهٔ خطی است که تعداد زیادی از این کتب دارای تزیینات و تذهیب‌هایی نفیس و قابل‌توجّه هستند. در این میان نسخه‌های بسیاری متعلّق به دورهٔ قاجاریه بوده که دارای ارزش هنری والایی است. از میان کتب موجود در مؤسّسه، مربوط به دورهٔ قاجاریه، تعدادی انتخاب و به شرح ذیل طبقه‌بندی گردیدند: کتاب‌های دینی، ادبی، علمی و فرهنگی و هر گروه از این کتاب‌ها، از نظر نقوش، ترکیب‌بندی، تزیینات متون، حواشی و سرلوح در صفحات آغازین، میانی و پایانی بررسی و مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفتند. کتاب‌های دینی به دلیل تقدّس، مورد توجه و سفارش بسیاری از افراد بوده و اغلب دارای تذهیب و ارزش‌های زیبایی‌شناسی قابل‌توجّه و بررسی هستند. کتب ادبی بسته به سفارش‌دهنده و اهمیت متن ادبی از شاهکارهای تذهیب این دوره محسوب می‌گردند. در مورد کتب علمی و فرهنگی به دلیل اهمیت متن، توجه کمتری به تزیین آنها شده‌است.

واژگان کلیدی:

هنر ایران، تذهیب، کتب مذهّب، دورهٔ قاجاریه، مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک.

* عضو هیأت علمی دانشگاه سمنان، دانشکدهٔ هنر.

Shafiee_at12@semnan.ac.ir

مقدّمه:

تزیین و آرایش کتاب، از نگارگری و تذهیب گرفته تا جلدسازی، از جمله هنرهای مورد توجه هنرمندان در طول دورهٔ اسلامی بوده است. مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک، نسخه‌های خطی نفیس و ارزشمند بسیاری را در گنجینه خود دارد که تعداد زیادی از این نسخ از نظر تذهیب ویژگی‌هایی درخور توجّه و بررسی و تجزیه و تحلیل دارند. در این پژوهش ویژگی‌های تذهیب کتاب‌های دورهٔ قاجار بر اساس کتب مذهّب موجود در این مؤسّسه بررسی و تجزیه و تحلیل می‌شوند. متأسفانه بسیاری از مؤلّفین و محققین از پرداختن به هنر دورهٔ قاجار، به ویژه تذهیب، سرباز زده، چنین عنوان می‌دارند که تذهیب این دوره، ویژگی‌های خاص و درخور توجهی ندارد، در حالی که پس از بررسی اجمالی، اهمیت پرداختن به تذهیب این دوره، بیش‌ازپیش روشن خواهد شد.

روش تحقیق در این پژوهش، به صورت میدانی (بررسی کتب) و کتابخانه‌ای است؛ کتاب‌های دورهٔ قاجاریه در سه گروه کلّی کتاب‌های دینی، ادبی و علمی و فرهنگی طبقه‌بندی سپس از نظر تذهیب در صفحات مختلف بررسی و تجزیه و تحلیل شده است.

معرفی ویژگی‌های تذهیب کتاب‌های دینی

کتاب قرآن به دلیل تقدّس و اهمیتی که داشته بیش از کتب دیگر تذهیب شده و شامل چندین صفحهٔ مذهّب است. اکثر قرآن‌ها شامل صفحات مذهّب آغازین، میانی، پایانی، صفحات پیشواز، بدرقه و فهرست سوره‌هاست.

مشخصات کلّی

نوع خط مورد استفاده برای نگارش متن کتاب‌ها، خط نسخ (اکثراً نسخ ایرانی) به شیوهٔ نگارش دفتری است. «بیشتر نسخه‌های خطی دورهٔ قاجار -به ویژه نیمهٔ اوّل- با خط نسخ کتابت شده‌اند... و به اعتبار شهرت میرزا احمد نیریزی بوده است که اسلوب نسخه‌نویسی و خط او پیروان زیادی در سده‌های ۱۲-۱۴ه.ق داشته است»(مایل هروی، ۱۳۸۰: ۱۳۹). نوع کاغذ استفاده شده، دست‌ساز و ظریف مثل ترمه و در مواردی معدود فرنگی (نخودی رنگ) است. اکثر کاغذها آهاردار (در بیشتر نمونه‌ها آهار صمغ عربی که به رنگ شیری یا کرم روشن است) مهره‌خورده[1] هستند. در این دوران به دلیل وجود انواع کاغذ، محدودیتی در قطع کاغذ وجود نداشته و از کوچکترین تا بزرگترین ابعاد و فرم‌های مختلف (۴، ۶، ۸... گوش. طوماری و...) استفاده می‌شده است.

در ابتدا برای تمام نسخه‌های مورد بررسی، شناسنامه تذهیب تهیه گردیده که یک نمونه آن در ذیل آمده‌است.

جدول شمارهٔ۱: شرح ویژگی‌های تذهیب کتب دینی (جدول ویژگی‌های تصویر شمارهٔ ۱)

نام محل نگهداری اثر	قرآن. کتابخانهٔ ملّی ملک؛ شمارهٔ ثبت: ۴۸
نام کاتب و تاریخ کتابت	غلامعلی‌بن‌محمّدرحیم‌اصفهانی ۱۲۷۱ه.ق.
مشخصات خط	خط نسخ؛ شیوهٔ نگارش: دفتری؛ دانگ قلم: کتابت جلی؛ به صورت سواد و مطلا نویسی
تزیینات درون متن صفحهٔ آغازین	میان سطور طلااندازی دندان‌موشی مذهّب مرصع؛ علائم وقف شنگرفی؛ پایان آیات با شمسه‌های مذهّب مرصع؛ دارای حاشیهٔ همگام زنجیره‌ای و دو حاشیهٔ مذهّب مرصع قاب‌قابی با نقوش اسلیمی و ختایی بر زمینهٔ لاجورد و طلایی
تزیینات حاشیهٔ صفحهٔ آغازین	دارای حاشیهٔ زنجیره‌ای؛ حاشیهٔ مادر با نقوش ختایی ریسه‌ای رنگین بر زمینهٔ لاجورد و طلایی در قالب قاب‌های ترنجی متنوع، مجدول مطلای محرر همراه با شرفه لاجورد و طلایی
تزیینات بالای صفحهٔ آغازین	دارای سرسورهٔ مذهّب مرصع؛ مطلانویسی در قالب ترنج و سرترنج و لچک، با حاشیهٔ همگام زنجیره‌ای و حاشیهٔ مذهّب مرصع با اسلیمی‌های طلایی مزدوج بر زمینه لاجوردی
تزیینات صفحات پیشواز و بدرقه	دعای پیشواز در دو صفحه به خط رقاع طلایی درون ترنج و دو سرترنج لاجوردی با حاشیه‌بندی قرمز رنگ درون فضای طلایی مذهّب مرصع با گل‌های رنگین و چهار لچکی لاجوردی و طلایی، مجدول رنگین همراه با حاشیهٔ مذهّب مرصع با نقوش ختایی ریسه‌ای و قاب‌های طلایی و در نهایت کمند مطلای محرر. دعای ختم در ادامهٔ سوره‌ها به صورت ساده کتابت گردیده است.
تزیینات صفحهٔ فهرست سوره‌ها	نام سوره‌ها در دو صفحه درون تقسیم‌بندی‌های شمسهٔ هشت و چلیپا، به خط رقاع طلایی همراه با نقوش حل‌کاری بر زمینهٔ شمسهٔ هشت لاجوردی‌رنگ نگارش شده است. فضای چلیپایی قرمز و طلایی همراه با کتیبهٔ عنوان مذهّب مرصع ترنج و سرترنج و حاشیهٔ مادر با نقوش ختایی ریسه‌ای طلایی و مرکز رنگین بر زمینهٔ کاغذ؛ در پایان کمند مطلای محرر.
تزیینات سرسوره‌ها	عنوان رقاع مطلانویسی همراه با نقوش حل‌کاری بر زمینهٔ ترنج لاجوردی رنگ، همراه با سرترنج و لچکی‌های رنگین و در سطر پایانی سوره گل‌های حل‌کاری در میان کلمات پایانی.
تزیینات پایان آیات، محل حزب و جزء و... و رکابه	پایان آیات به صورت گل پنج‌پر با سایهٔ قرمز و سبز و گل چهارپر آبی در مرکز آن همراه با نقطه‌های آبی رنگ و خواص سوره‌ها به خط رقاع طلایی درون قاب سرترنجی شکل لاجورد و طلایی در گوشهٔ بالای حاشیه.
تزیینات صفحهٔ سوم و چهارم	میان سطور طلااندازی دندان‌موشی، دارای جدول‌های رنگین و حاشیهٔ مذهّب مرصع با نقوش ختایی ریسه‌ای طلایی، مرکز گل‌ها و قاب‌های اسلیمی رنگین و حاشیهٔ کمند مطلای محرر
تزیینات بقیهٔ صفحات	دارای جدول‌های رنگین و شرفه طلایی درون حاشیه ساده و حاشیه کمند مطلای محرر
تزیینات صفحهٔ آخر	همانند صفحات میانی مجدول رنگین و شرفهٔ طلایی؛ بعد از اتمام متن تقدیم، تزیین باقی فضای متن با نقوش ختایی گردان طلایی و مرکز گل‌های رنگین(مرصع)
شهرت انتساب	برحسب فرمایش محمّد قلیخان ایلخانی مملکت فارس
قطع و تعداد صفحات	۱۸،۵× ۱۱ سانتی‌متر. ۲۴۹ برگ ۱۹ سطری

ویژگی‌های تذهیب صفحات آغازین

«صفحات آغازین در قرآن‌ها، معمولاً شش صفحه است: صفحهٔ پیشواز یا دعای قبل از تلاوت قرآن، صفحهٔ بدرقه یا دعای ختم تلاوت، صفحات فهرست سوره‌ها، صفحهٔ افتتاح که خود شامل سورهٔ فاتحه‌الکتاب و صفحهٔ اوّل سورهٔ بقره (قرینه صفحهٔ سورهٔ فاتحه) است»(ذابح،۱۳۸۸).

تذهیب درون متن

«به میزان فضای اصلی یک اثر، که به‌وسیلهٔ اوّلین جدول ساده محاط می‌شود، متن می‌گویند»(ذابح، ۱۳۸۸). در آثار، فضای متن، معمولا یک سوم تا یک ششم از کل فضای صفحه را به خود اختصاص داده است. در اکثر نمونه‌ها، سورهٔ فاتحه و بقره در شش سطر، به خط نسخ و در مواردی نستعلیق به رنگ مشکی، با علایم تجویدی شنگرفی کتابت شده‌اند. میان سطور طلااندازی[۲] شده و دور آن به صورت ساده یا دندان‌موشی[۳] محرر[۴] شده است. در نسخه‌های نفیس‌تر، روی طلااندازی‌ها نقوش[۵] ختایی ظریف رنگین اجرا گردیده است.(تصویر شمارهٔ ۱ و شکل شمارهٔ ۲) در قرآن‌هایی که ترجمه دارند، فضای بیشتری بین سطور قرار داده شده و بعد از کتابت متن ترجمه به خط نستعلیق یا شکسته نستعلیق خفی به رنگ شنگرف، جدول‌هایی باریک با خطوط افقی طلایی‌رنگ رسم گردیده است(مجدول مطلای محرر). (تصویر شمارهٔ ۲) در این دوران توجهی خاص به اجرای علایم پایان آیات به صورت‌های متنوع شده است: گاه به صورت دایره‌های طلایی محرر با خطوط و نقطه‌های رنگین و گاه به صورت خطوط گره‌دار یا گل‌های طلایی چندپر(۶ و۸ و...) یا شکل‌هایی متنوع چون دوایر حلزونی شکل، فرم بته جقه و... . رنگ غالب علایم، طلایی محرر مشکی همراه با نقطه‌ها و سایه‌های رنگین(سبز، آبی، بنفش، شنگرف) است.(شکل شمارهٔ ۳) دور فضای متن، برای جداسازی فضای متن از دیگر فضاها، حاشیه‌ای ساده اجرا می‌شود سپس حاشیه‌ای پهن، در سه یا چهار طرف به صورت بازوهای عمودی و افقی(به استثنای طرف بالایی) اجرا می‌گردد. حاشیه‌ای مذهّب مرصع نیز با نقوش ختایی طلایی و رنگین یا اسلیمی طلایی بر زمینه‌های طلایی، لاجورد، مشکی و یا خود کاغذ نقش شده‌اند.(تصاویر شمارهٔ ۱ و۲ و ۳)

تزیینات بالای متن

در تزیینات بالای صفحات آغازین قرآن‌های این دوره، سرلوح و کتیبهٔ سرسورهٔ مذهّب مرصع به چشم می‌خورد. سرلوح، فضای مربع یا مربع مستطیل شکلی است که در بالای کتیبهٔ سرسوره و فضای متن قرار گرفته است و در اکثر موارد به حاشیهٔ کمند[۶] ختم می‌شود و به همین دلیل در بعضی موارد خیلی کشیده است(تصویر شمارهٔ۲). سرلوح‌های قاجاریه از لحاظ نقوش و ترکیب‌بندی دارای تنوّع زیاد و اغلب موارد در قالب کلّی نقش گنبدی چندتایی(۲، ۳، ۴و...) هستند. گاهی فضای گنبدی با نوارهای مثلثی نامنظم تقسیم‌بندی شده است(تصاویر شمارهٔ ۲ و ۳) و در اکثر موارد فرم گنبدی با دو لچکی همراه است. (تصویر شمارهٔ ۳) معمولاً میان فرم گنبدی، اسلیمی ماری[۷] پیچیده و متکلفی نقش شده که فرم‌های ترنجی و گنبدی بعدی اطراف آن شکل گرفته است. (شکل شمارهٔ ۱(۷)) فضاها به صورت یک‌درمیان با رنگ زمینهٔ طلایی، لاجوردی و یا رنگ خود کاغذ، رنگ‌آمیزی و ازهم جدا گردیده‌اند. نقوش شامل انواع گل‌های ختایی و انواع اسلیمی‌هاست.(شکل شمارهٔ ۱)

از دیگر تزیینات بالای متن که در دورهٔ قاجار در تمام نسخه‌ها استفاده شده، کتیبهٔ سرسورهٔ مزدوج است. در بعضی نسخه‌ها که ساختار کلاسیک و سنتی‌تری دارند، فضای بالای متن فقط شامل کتیبهٔ سرسوره و سپس حاشیهٔ مادر است و سرلوح و تزیین دیگری ندارد. (تصویر شمارهٔ ۱) در صورتی که در دیگر نمونه‌ها بعد از کتیبهٔ سرسوره، سرلوحی به فرم گنبدی اجرا گردیده است. کتیبهٔ سرسوره به صورت مزدوج در بالا و پایین فضای متن اجرا شده است. کتیبهٔ بالایی حاوی نام سوره(سرسوره) و کتیبهٔ پایینی حاوی بخشی از آیه‌ای از قرآن همچون «لا یمسه الّا المطهرون» و... است و چون از لحاظ تزیینات و نقش و رنگ دقیقاً شبیه هم هستند، کتیبهٔ مزدوج نامیده می‌شود.

تذهیب حاشیه

حاشیهٔ مادر(اصلی) پهن‌ترین حاشیه در فضای صفحهٔ یک اثر است که فضای متن، کتیبه و سرلوح را احاطه کرده است. در نسخه‌هایی که دارای سرلوح است حاشیه در سه طرف صفحه به جز بالا اجرا گردیده که حاشیهٔ طرف بیرونی دارای پهنای بیشتر است. (تصاویر شمارهٔ۲ و ۳) در صفحه‌بندی‌های سنتی و کلاسیک، چون سرلوحی وجود ندارد، حاشیهٔ طرف بالای صفحه(بالای کتیبهٔ سرسوره) نیز رسم گردیده است. در این صفحات معمولاً پهنای حاشیه سه طرف بیرونی، بالا و پایین برابر است. (تصویر شمارهٔ ۱)

نقوش مورد استفاده در حاشیه انواع اسلیمی‌های طلایی و ختایی‌های رنگین در فرم‌ها و ترکیب‌هایی متنوع یا طرح قاب‌قابی است. گاهی نیز به صورت دو بند ختایی طلایی با گل‌های شاه‌عباسی، گل‌سرخی (خورشیدی ۱۲پر) و لوتوس‌های درشت رنگین (مذهّب مرصع) یا اسلیمی طلایی بر زمینهٔ کاغذ رسم گردیده‌اند. رنگ غالب زمینه در اکثر نسخه‌ها، دو رنگ طلایی و لاجوردی است. بعد از حاشیهٔ کمند، شرفه‌های لاجوردی و طلایی، به دلیل فضای باقیماندهٔ کم و باریک، به صورت کوتاه اجرا شده‌اند. (تصاویر شمارهٔ۱و۲و۳) در دوره‌های قبلی فضای خالی دور حاشیه زیاد بوده و شرفه‌ها بلند و کشیده رسم می‌شدند، در این دوران هنرمند نهایت استفاده از فضای صفحه را کرده، فضای خالی(منفی) بسیار کم و باریک بوده و به همین دلیل شرفه‌ها کوچک و کوتاه رسم گردیده‌اند.

تذهیب صفحات پیشواز، بدرقه و فهرست سور

تمام قرآن‌ها صفحات پیشواز و بدرقه و فهرست سوره‌ها را ندارند. در تعدادی دعای آغاز و ختم به صورت ساده در شروع و پایان سوره‌ها با مرکب مشکی کتابت گردیده و در مواردی دارای تزیینات درخور توجهی هستند. در قرآن‌های بررسی شده، در میان آنهایی که دارای صفحهٔ پیشواز(دعای قبل از تلاوت) و بدرقه (دعای بعد از تلاوت قرآن) هستند، فرم و تزیین کلی بدین شرح است: صفحه از بخش متن و حاشیه تشکیل شده، متن با فرم ترنج بزرگ با سرترنج و گاهی لچکی، همراه با گل‌های رنگین و انواع اسلیمی‌ها بر زمینهٔ طلایی، لاجوردی یا خود کاغذ تزیین شده است. متن به خط رقاع به صورت مطلا یا رنگه‌نویسی در ترنج مرکزی زمینهٔ طلایی، دارای حاشیه‌های گره‌ای و جدول‌های رنگین کتابت شده است، حاشیه نیز مذهّب مرصع است.(تصویر شماره ۷)

ترکیب کلی که برای تزیین صفحه فهرست سوره‌های قرآن استفاده شده بدین شرح است: صفحه دارای دو بخش کلی متن و حاشیه است. متن با جدول‌های عمودی و افقی به مربع‌های کوچک معمولاً به فرم شمسه هشت و چلیپا تقسیم‌بندی شده است. عناوین به خط رقاع مطلانویسی و یا با دو رنگ طلایی و رنگین (یک در میان) بر زمینهٔ مربع یا شمسهٔ هشت لاجوردی یا طلایی‌رنگ نوشته شده و فضای چلیپایی یا جداول بین مربع‌ها با گل‌های رنگین بر زمینهٔ طلایی یا لاجوردی تزیین گردیده است. (تصویر شمارهٔ۴)

شکل شمارهٔ۱. انواع نقوش مورد استفاده در کلیهٔ آثار

۱. نقش ختایی بداهه

۲. نقش ختایی افشان

۳. نقش ختایی الماس‌نشان

۴. نقش ختایی مذهّب هرصع

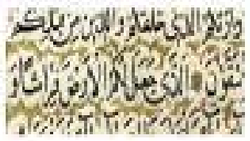
۵. نقش اسلیمی مزدوج مذهّب

۶. نقش اسلیمی

۷. اسلیمی ماری

شکل شمارهٔ۳. چند نمونه از علایم پایان آیات:

شکل شمارهٔ ۲. انواع طلااندازی:



۱. طلااندازی ساده

۲. طلااندازی محرر

۳. طلااندازی دندان موشی با نقوش بداهه

۴. طلااندازی دندان موشی مذهّب

تذهیب صفحات میانی

در مجموع تذهیب صفحات میانی بدین شرح است: فضای متن، مجدول مطلای محرر، سپس حاشیهٔ ساده و در نهایت کمند مطلای محرر. در نمونه‌های ساده‌تر، متن بدون جدول‌کشی، با اشغال فضایی بیشتر در صفحهٔ ساده و بدون تزیین، با عناوین سوره به رنگ شنگرفی کتابت گردیده است(تصاویر شمارهٔ ۵ و۶ و۷). در حاشیه نشان‌هایی مربوط به محل حزب، جزء و...، خواص سوره‌ها، رکابه۱ و... به چشم می‌خورد. نشان‌هایی کوچک برای رکابه در گوشهٔ سمت چپ پایین کاغذ در قالب قاب‌های اسلیمی طلایی یا طلااندازی‌هایی به فرم‌های مختلف چون بته‌جقه و ... (تصویر شمارهٔ۵)، نشان‌های گوشهٔ بالای حاشیه معمولاً برای خواص یا نام سوره، به صورت قطری و مورّب به فرم‌هایی مختلف چون ترنج و سرترنج طلایی، همراه با شرفه یا دو برگ طلایی که با هم گوشهٔ بالا را احاطه کرده‌اند با عناوینی به خط رقاع طلا یا شنگرفی. تزیینات مربوط به محل حزب و جزء و... به صورت نشان‌های متنوع در قالب نشان‌های ترنج و سرترنجی (یعنی شکل لوزی مانند کنگره‌دار(هروی، ۱۳۸۰: ۲۴۸)) همراه با شرفه‌های بلند لاجوردی یا طلایی و عناوین رقاع مطلایی بر زمینهٔ لاجوردی با حاشیهٔ طلایی(تصویر شمارهٔ ۶) نقش شده‌اند. «در اکثر قرآن‌ها این علامات و نشان‌ها شبیه هم هستند و خواننده از روی شکل آنها می‌تواند تشخیص دهد برای چه منظوری است.» (Al- Quran, ۲۰۰۶:۷۸)

در نسخه‌های شاهانه در وسط حاشیهٔ بالایی(در همهٔ صفحات یا چندین صفحهٔ آغازین یا پایانی) نشانی به صورت فرمی ترنجی‌شکل به رنگ‌های لاجوردی و طلایی رسم گردیده و نام و القاب شاه به خط رقاع به صورت مطلا نویسی (و یا نام کتاب) درون آن نوشته شده است. (تصویر شمارهٔ ۸) در بعضی صفحات در حاشیهٔ بیرونی و پایینی، تحشیه‌نگاری‌هایی که معمولاً مربوط به خواص و شأن و فضیلت آن سوره است به خط نسخ یا نستعلیق به صورت سوادنویسی خفی سطری یا مورّب‌نگاری کتابت و میان سطور طلااندازی شده است. طلااندازی‌ها به‌تنهایی و یا همراه با جدول و حاشیه‌بندی رنگین (شنگرف یا لاجوردی) فرم‌های مختلفی چون محرابی، ترنجی کشیده، درخت سرو، بته‌جقه و... به صورت مرصع یا مطلایی همراه با شرفه شکل داده است.(تصویر شمارهٔ ۵)

تذهیب صفحهٔ پایانی

صفحهٔ پایانی معمولاً تزییناتی شبیه صفحات میانی دارد و به صورت مجدول رنگین و طلایی، حاشیهٔ ساده، کمند طلایی یا مشکی گاهی همراه با شرفه‌های طلایی است. در اکثر نسخه‌ها اهمیت بیشتری به صفحهٔ پایان داده شده است و میان سطور طلااندازی گردیده، کتیبه‌های سرسوره‌ها مذهّب مرصع و حاشیه دارای تزیین است. گاهی بعد از پایان مطالب، باقی صفحه با نقوش ختایی مذهّب و گاه مرصع تزیین گردیده است. (تصویر شمارهٔ ۹) «کاربرد صفحهٔ تقدیم در دورهٔ قاجار که شامل ذکر نام سفارش‌دهنده درون شمسه یا ترنج است، بسیار کم شده و اکثراً نام سفارش‌دهنده در صفحهٔ خاتمه ذکر گردیده‌است» (رهنورد، ۱۳۸۶: ۱۳۹). در قرآن‌هایی که ترقیمه دارند، صفحهٔ پایانی، صفحهٔ ترقیمه و تقدیم است. پایان مطلب یعنی ترقیمه شامل زمان و مکان کتابت و نام و نشان کاتب و... یا مطالبی در مورد سفارش‌دهنده، مدح شاه و بزرگان و تقدیم نسخه به آنهاست و به طور معمول به دو صورت کتابت گردیده: «اندازهٔ سطرهای مربوط به ترقیمه با قیاس به اندازهٔ سطور متن از دو سوی کمتر شده و ترقیمه را در چهارچوبی مستطیل شکل می‌نوشتند و یا به صورت لچکی(که در اکثر نسخه‌ها به چشم می‌خورد) است. بدین صورت که علاوه بر کم کردن اندازه سطرهای مذکور، واژه‌ها و عبارات را به گونه‌ای کتابت می‌کردند که از مجموع آنها شکل هندسی مثلث یا گنبدی حاصل می‌آید»(هروی،۱۳۸۰: ۲۱۷).

نکته‌ای که باید بدان اشاره کرد تفاوت دیگر کتب دینی مثل کتب ادعیه (انواع دعاها، صحیفه سجادیه و...) با قرآن‌ها است. تفاوت‌هایی چون تزیین صفحات آغازین. در دیگر کتب دینی فقط صفحهٔ آغاز مطالب دارای سرلوح است که در برخی نمونه‌ها برگ سمت چپ است. در مواردی که شروع مطالب از برگ سمت راست است، صفحهٔ روبه‌رویی آن فقط فضای متن و حاشیه را دارد، به همین دلیل فضای متن آن بلند و کشیده‌تر است و نوعی بی‌قرینگی با صفحهٔ روبه‌رویی و دارای سرلوح دارد. دیگر صفحات آغازین پیشواز و بدرقه و فهرست سور نیز مختص به قرآن‌هاست و در دیگر کتب دینی (و نیز کتب علمی و ادبی) دیده نمی‌شود. نشان‌ها و تزیینات محل حزب، جزء و... نیز مختص به قرآن‌هاست.

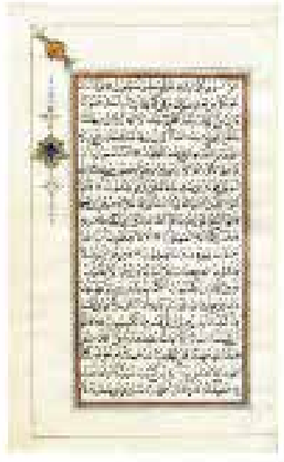
تصویر شمارهٔ ۱. قرآن. ۵۱۲۷۱.ق. شماره ثبت: ۴۸

تصویر شمارهٔ ۲. قرآن. ۵۱۲۸۵.ق.کتابخانهٔ ملّی ملک،

تصویر شمارهٔ ۳. قرآن ۵۱۳۲۴.ق موزهٔ ملّی ملک شمارهٔ ثبت: ۴۱.

تصویر شمارهٔ۴. قرآن. ۵۱۲۸۵.ق.کتابخانهٔ ملّی ملک، شمارهٔ ثبت: ۴۱.

تصویر شمارهٔ۵. قرآن. ۵۱۲۹۹.ق. کتابخانهٔ ملّی ملک، شمارهٔ ثبت: ۲.



تصویر شمارهٔ۶. قرآن. ۵۱۲۹۷.ق. کتابخانهٔ ملّی ملک، شمارهٔ ثبت: ۴.

تصویر شمارهٔ ۷. قرآن. کتابخانهٔ ملّی ملک، شمارهٔ ثبت:۲. ۱۲۹۹ه.ق.

تصویر شمارهٔ ۸. دعا. کتابخانهٔ ملّی ملک، شمارهٔ ثبت: ۵۰. ۱۳۰۸ه.ق

تصویر شمارهٔ ۹. قرآن. موزهٔ ملّی ملک.۱۳۲۴ه.ق.

معرفی ویژگی‌های تذهیب کتاب‌های ادبی

کتاب‌های ادبی شامل دیوان‌های شاعران قدیمی چون حافظ، سعدی و...؛ شاعران جدید و معاصر آن دوران؛ کتاب‌های داستان فارسی چون هزارویک شب، کلیله و دمنه و...؛ داستان‌های خارجی ترجمه شده و... است. در این دوران تعداد کتب ادبی مذهّب بسیار زیاد است. سفارش‌دهندگان آثار، طیف وسیعی را شامل می‌شوند، از شخص شاه گرفته که خود علاقهٔ بسیار به متون ادبی داشته و در پی کامل کردن کتابخانهٔ سلطنتی بوده تا بزرگان، اشراف و حکام دیگر شهرها که نسخه‌ها را برای خود یا دیگر بزرگان سفارش می‌دادند. در مجموع گسترش سواد و علم‌آموزی در میان عامهٔ مردم آن زمان، کتابت و نگارش کتب ادبی و علمی بسیاری را درپی داشته است که بسته به توان مالی و جایگاه سفارش‌دهنده معمولاً دارای تذهیب و تزیینات قابل‌توجّهی نیز هستند.

صفحات مذهّب و قابل بررسی این کتب در بخش‌های صفحهٔ آغازین (شروع مطلب)، صفحات پایانی و در مواردی صفحات میانی معرفی و بررسی می‌شوند.

مشخصات کلّی

نوع خط مورد استفاده برای نگارش متن کتاب‌ها، خط نستعلیق و در مواردی شکسته نستعلیق به صورت نگارش دفتری است. «تعدادی از نسخه‌ها به خط شکسته نستعلیق استنساخ شده‌اند و به دلیل اعتبار تثبیت‌شده توانایی درویش عبدالمجید طالقانی در حوزهٔ شکسته‌نویسی نسخه نگارش‌های فارسی بوده است... و با روی کار آمدن محمّدشاه، بر اثر تشویق و ترغیب او از نستعلیق‌نویسان، آثار فارسی با خط نستعلیق کتابت می‌شدند»(مایل هروی، ۱۳۸۰: ۱۴۰) و از زمان او به بعد نگارش متون با خط نستعلیق به ویژه در کتاب‌های ادبی و علمی و فرهنگی رواج پیدا می‌کند. نوع کاغذ مورد استفاده در اکثر موارد کاغذهای دست‌ساز ظریف (ترمه) با آهار صمغ عربی و گاهی فرنگی است. قطع رایج اکثر کتب، وزیری، رحلی و سلطانی(۳۰×۴۰ سانتی‌متر) است.

تذهیب صفحهٔ آغازین

صفحه آغازین اکثر متون ادبی نیز از سه بخش اصلی متن، سرلوح و حاشیه تشکیل شده است. در متون ادبی، صفحهٔ آغازین فقط یک برگ است. برگی که متن شروع می‌شود و برگ روبه‌روی آن فقط از دو بخش متن و حاشیه (مثل صفحات میانی) تشکیل شده است. میان سطور اکثراً طلااندازی محرر یا دانداندموشی شده است. در کتب شعر و دیوان‌ها، ابیات، درون چندین جدول عمودی نوشته شده است. «در ساخت نسخه‌های دیوان‌ها، هر صفحه به دو ستون تقسیم می‌شده است. (تصویر شمارهٔ ۱۵) در کتابت منظومه‌های بلند هر صفحه به چهار ستون تقسیم می‌شده که کاتب، نخست ستون‌های اوّل و دوم و سپس ادامهٔ ابیات را در ستون‌های سوم و چهارم کتابت

می‌نموده است»(هروی، ۱۳۸۰: ۲۱۹). در متون منثور و منظوم بین سطور و ابیات نیز جداول مطلای محرر رسم گردیده‌است. در یکی از نسخه‌های باارزش کتاب کلیله و دمنه، طلااندازهای دندان‌موشی مذهّب مرصع میان سطور به سر حیوانات ختم شده است و بی‌ارتباط با موضوع کتاب نیست که داستان‌هایی در مورد حیوانات است. (تصویر شمارهٔ۱۱)

فضای بالای متن شامل سرلوح و کتیبهٔ عنوان (سرفصل) است. معمولاً یک‌سوم از فضای کل صفحه را سرلوح به خود اختصاص داده که به شکل مستطیلی بلند و کشیده، مربع و یا مستطیل‌های افقی باریک و کشیده دیده می‌شوند. در مجموع تنوّع در ترکیب‌بندی و ساختار متون ادبی بیش از متون دینی است و گویا هنرمند مذهّب در مورد کتاب قرآن به دلیل مقدّس بودن و اهمیت خاص آن، از نوآوری زیاد در تزیین خودداری می‌کرده، در حالی که در مورد نسخه‌های ادبی هیچ محدودیتی نداشته است. فرم غالب سرلوح‌ها همان نقش گنبدی است. در زیر سرلوح، یک کتیبهٔ عنوان و در مواردی دو کتیبه جای گرفته است که معمولاً کتیبهٔ بالایی عنوان کتاب را در خود جای داده است و از لحاظ رنگ و تزیینات شبیه سرلوح است و با حواشی زنجیره‌ای یا بندی درون یک فضا جای گرفته‌اند. کتیبهٔ پایینی حاوی بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم است. (تصاویر شمارهٔ۱۰، ۱۱، ۱۳ و۱۴)

حاشیهٔ مادر در قالب حاشیه‌ای پهن در طرف بیرونی صفحه، پایین (معمولاً باریک‌تر) و طرف عطف (باریک‌تر از دو حاشیهٔ دیگر) به صورت مذهّب مرصع است. در نسخه‌هایی که ارزش هنری کمتری دارند، حاشیه ساده و فقط کمند طلایی محرر رسم گردیده است. در حاشیه‌های مذهّب مرصع انواع نقوش ختایی طلایی و رنگین و اسلیمی‌های طلایی و لاجوردی بر زمینه‌های طلایی و در بیشتر نمونه‌ها بر زمینهٔ خود کاغذ رسم گردیده‌اند، سپس حاشیهٔ کمند مطلای محرر و لاجوردی گاه به صورت حاشیهٔ گره‌ای در مواردی همراه با شرفهٔ طلایی یا لاجوردی کوتاه رسم گردیده است. (تصاویر شمارهٔ ۱۰و ۱۱ و ۱۴)

تذهیب صفحات میانی و پایانی

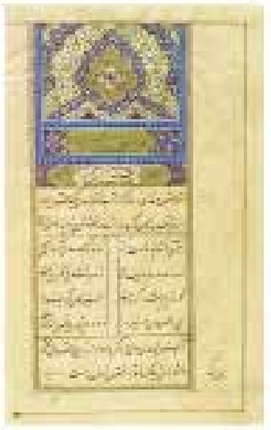
صفحات میانی و پایانی از دو بخش متن و حاشیه تشکیل شده است. در بیشتر نمونه‌ها متن به صورت ساده کتابت گردیده، دارای جدول مطلای محرر، حاشیهٔ ساده و بدون تزیین و در نهایت کمند طلایی و لاجورد است. در مواردی نیز صفحه کاملاً ساده و بدون هرگونه تزیینی است. گاهی در صفحهٔ پایانی، آخر مطالب به صورت مثلثی نگارش شده عناوین نیز با شنگرف کتابت شده است. (تصویر شمارهٔ ۱۶ و ۱۷)

فرم ترنجی وسط حاشیهٔ بالایی در نسخه‌های ادبی شاهانه و نفیس زیادی به چشم می‌خورد مثل نقش شیر و خورشید مزدوج و تاج طلایی در بالای حاشیهٔ مادر (تصویر شمارهٔ ۱۲) و یا نشان ترنجی مثلثی شکل مطلانویسی مذهّب، با نام مظفرالدین شاه در تصویر شمارهٔ ۱۵. رکابه در اکثر نسخه‌ها به خط نستعلیق خفی با مرکب مشکی به صورت ساده در گوشهٔ سمت چپ پایین نگارش شده است.

تصویر شمارهٔ۱۰. دیوان قائم مقام فراهانی. ۱۲۸۱ه.ق. کتابخانهٔ ملّی ملک، شمارهٔ ثبت: ۴۸۹۸.

تصویر شمارهٔ۱۱. کلیله و دمنه. ۱۲۹۵ه.ق. کتابخانهٔ ملّی ملک، شمارهٔ ثبت: ۵۹۶۲. صفحهٔ آغازین.

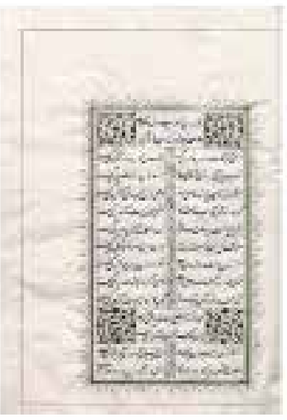
تصویر شمارهٔ۱۲. کلیله و دمنه. ۱۲۹۵ه.ق. کتابخانهٔ ملّی ملک، شمارهٔ ثبت: ۵۹۶۲. صفحهٔ میانی.



تصویر شمارهٔ ۱۳. منشأت فرهاد میرزا معتمدالدوله. ۱۲۹۶ه.ق. کتابخانهٔ ملّی ملک، شمارهٔ ثبت: ۳۷۰۵.

تصویر شمارهٔ ۱۴. کلیات سعدی. ۱۳۱۹ه.ق. موزهٔ ملّی ملک.

تصویر شمارهٔ ۱۵. صفحهٔ میانی دیوان حافظ. دورهٔ مظفری. کتابخانهٔ ملّی ملک، شمارهٔ ثبت: ۵۹۴۱.



تصویر شمارهٔ ۱۶. دیوان حافظ. ۱۳۱۷ه.ق. کتابخانهٔ ملّی ملک، شمارهٔ ثبت: ۵۹۶۹. صفحهٔ میانی.

تصویر شمارهٔ ۱۷. کلیات سعدی. ۱۳۱۹ه.ق. موزهٔ ملّی ملک. صفحهٔ پایانی.

تصویر شمارهٔ ۱۸. ادویه و نسخه‌جات. ۱۲۹۴ه.ق. کتابخانهٔ ملّی ملک، ش ۴۵۴۶. صفحهٔ میانی.

معرفی ویژگی‌های تذهیب کتاب‌های علمی و فرهنگی

به جز کتاب‌های دینی (شامل قرآن‌ها، ادعیه و...) و کتاب‌های ادبی (شامل دیوان‌های شعر، داستان‌ها، متون نظم و نثر ادبی و...) دیگر کتاب‌ها در زمینه‌های علوم، تاریخ، جغرافیا، سفرنامه‌ها و... در گروه کتب علمی و فرهنگی قرار داده شده‌اند. یکی از اهداف اصلی تهیهٔ کتاب‌های دینی و ادبی، زیباتر نوشتن و استفاده از نهایت هنرمندی و استادی در تذهیب و جلدسازی آنها بوده است؛ زیرا در بسیاری از آنها متن تکراری است و مطلب تازه‌ای برای ارایه و آموختن وجود ندارد امّا در کتاب‌های علمی بسیاری از مطالب جدید و هدف اصلی ترجمه و بیان گزارشی از سفرها، جنگ‌ها، تاریخ، جغرافیای جهان یا آشنایی و آموزش در زمینه‌های علمی و رشته‌های گوناگون و جدید بوده است، به همین دلیل نمی‌توان این کتاب‌ها را مانند دو گروه قبلی از لحاظ تزیینات باارزش بررسی کرد.

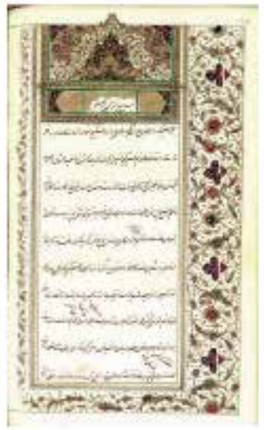
مایل هروی (۱۳۸۰) دراین‌باره می‌گوید: در این دوره نسخه‌های علمی زیادی نگارش شده، ولی اکثراً ساده و بدون تزیین هستند و فقط عناوین آنها با شنگرف نوشته شده است زیرا استادان و طالبان علم، فرصت و حوصلهٔ خوشنویسی که وقت و حوصلهٔ بیشتر را التزام می‌کرده نداشتند چه برسد به تزیین آنها و آرایه‌های ابتدایی چون جدول و سرلوح را ندارند... حتی اندازه‌های متفاوت قلم در کتابت یا کتابت سرعنوان و... نیز در آنها مشهود نیست... این نسخه‌ها بیشتر در روند آموزشی و تحقیقاتی به کار می‌رفته است... مثل نسخه‌های ادبی و دینی سفارشی نبوده که دارای تزیین باشد و در کنار آموختن، خواندن، تفکر، تألیف و ترجمه، فرصت چندانی برای خوشنویسی و تذهیب نسخه وجود نداشته است. تعداد محدودی از این کتب دارای سرلوح و جدول‌کشی هستند که از نظر تزیینات به آنها پرداخته خواهد شد.

مشخصات کلّی

نوع خط مورد استفاده در اکثر کتاب‌ها، نستعلیق و در مواردی نسخ به شیوهٔ کتابت دفتری جلی با مرکب مشکی (سوادنویسی) است و عناوین و اسامی به رنگ شنگرف یا طلایی نگارش گردیده‌اند. کاغذ استفاده شده در بیشتر موارد، فرنگی و ابعاد آن معمولاً وزیری است. علاوه بر هنرمندان آن دوران کتابت تعداد زیادی از کتب علمی و فرهنگی، به دست صاحب‌منصبان درباری، حکیم‌ها، شخص مترجم و... صورت گرفته است. بر روی کاغذها ردّ سطرکشی‌هایی به چشم می‌خورد که برای مشخص کردن خطوط کرسی (به صورت دفتری، ستونی یا افقی)، جدول بندی‌ها، حدود متن، سرلوح و... انجام گرفته‌است.

تذهیب صفحات

تذهیب صفحهٔ آغازین تعداد محدودی از این کتب، دارای سه بخش سرلوح، متن و حاشیه است. متن به شیوهٔ نگارش دفتری بر زمینهٔ کاغذ کتابت شده‌است. اکثراً فضای بالای فرم گنبدی ساده و با چند نقش ساده ختایی طلایی تزیین شده است. در مجموع نقوش به زیبایی و ظرافت نقوش مورد استفاده در کتاب‌های دینی و ادبی نیست. رنگ‌ها نیز به ویژه طلا خلوص و شفافیت چندانی ندارد و به صورت مات، تیره و آبرنگی استفاده شده است؛ زیرا هدف اصلی تهیه چنین کتاب‌هایی چیز دیگری بوده است. سرلوح‌ها مجدول رنگین گاهی همراه با حواشی‌بندی یا گره‌ای هستند. کتیبهٔ عنوان، طلااندازی گردیده، دارای جدول رنگین بوده و در مواردی معدود، با همان فرم ترنج و لچک مذهّب مرصع شده اند. (تصاویر شمارهٔ۱۹و ۲۰)

در صفحات میانی معمولاً یک‌دوم تا دوسوم از فضای صفحه را فضای متن به خود اختصاص داده‌است. متن ساده به صورت نگارش دفتری کتابت و تصاویر و نقشه‌ها در صورت لزوم رسم یا چسبانیده شده است سپس بر اساس مسطرکشی‌ها در بیشتر نسخه‌ها، جداول مطلای محرر مزدوج و لاجوردی رسم گردیده‌است. حاشیه، ساده و بدون تزیین است. در نهایت کمند مطلای محرر رسم شده است. رکابه‌ها ساده با همان خط کتابت به‌صورت خفی در گوشهٔ سمت چپ پایین صفحه نگارش گردیده‌اند. در مواردی به تبعیت از کتاب‌های خارجی، کتاب به‌جای رکابه، شماره صفحه دارد. صفحات پایانی مثل بقیهٔ صفحات ساده، مجدول مطلای محرر و لاجوردی، حاشیهٔ مادر ساده و کمند مطلای محرر دارند. در مواردی پایان مطالب به فرم لچکی نوشته شده است. (تصاویر شمارهٔ ۱۸و۲۱)

تصویر شمارهٔ ۱۹. مجموعه (عنوان و نشان و ترسیم دوایر و اشکال هندسی) قبل از ۱۳۰۵ه.ق. کتابخانهٔ ملّی ملک، ش ۳۴۰۶.

تصویر شمارهٔ ۲۰. جغرافیای اصفهان.۱۳۰۸ ه.ق. کتابخانهٔ ملّی ملک، ش۳۷۷۶.

تصویر شمارهٔ۲۱. مجموعه (عنوان و نشان و ترسیم دوایر و اشکال هندسی) قبل از ۱۳۰۵ ه.ق. کتابخانهٔ ملّی ملک، ش ۳۴۰۶.

نتیجه‌گیری

با بررسی کتب مذَهَّب دورهٔ قاجار بر اساس آثار موجود در کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که: کتاب قرآن به دلیل تقدسی که داشته، همیشه مورد توجه بوده و بیشترین تعداد کتاب‌های مذهّب، مربوط به کتاب‌های دینی و اکثراً دارای تذهیب‌هایی ارزشمند در چندین صفحهٔ آغازین، میانی، پایانی و فهرست سور و دعای پیشواز و بدرقه است. تنوع در ترکیب‌بندی و ساختار متون ادبی بیش از متون دینی است و گویا هنرمند مذهّب در مورد کتاب قرآن به دلیل مقدس بودن و اهمیت خاص آن، از نوآوری زیاد در تزیین خودداری می‌کرده، در حالی که در مورد نسخه‌های ادبی در استفاده از ترکیب‌بندی‌ها، رنگ‌ها و نقوش آزادی بیشتری داشته است. کمترین تزیینات مربوط به کتاب‌های علمی است. یکی از اهداف اصلی تهیه کتاب‌های دینی و ادبی، زیباتر نوشتن و استفاده از نهایت هنرمندی و استادی در تذهیب و جلدسازی آنها بوده است؛ زیرا در بسیاری از آنها متن تکراری است و مطلب تازه‌ای برای ارایه و آموختن وجود ندارد امّا در کتاب‌های علمی بسیاری از مطالب، جدید و هدف اصلی، ترجمه و بیان گزارشی یا آشنایی و آموزش در زمینه‌های علمی و رشته‌های گوناگون و جدید بوده است. رعایت تقارن، رنگ‌های گرم و روشن و پرداختن بیش از حد به جزییات، ظرافت‌ها و ریزه‌کاری‌ها از ویژگی‌های تذهیب این دوره است.

پی‌نوشت

۱ . آهار مایعی از نشاسته، کتیرا، صمغ و... که به جهت استحکام کاغذ و براق کردنش به آن می‌مالند. برای آنکه کاغذ نازک و محکم شود، پرز ندهد، نشو نکند و شفاف شود، آهار می‌دهند و مهره می‌زنند (مایل هروی،۱۳۷۲: ۵۲۷).

۲ . پوششی است زرین که در میانه و فرجهٔ سطرها عمل می‌شده است و عموماً دور پوشش مزبور تحریر می‌گردیده است (مایل هروی،۱۳۷۲: ۶۹۷).

۳ . گونه‌ای از تحریر که دندانه‌دار است و شبیه است به دندان‌های موش در ریزی و تیزی. غالباً با سیاهی گرداگرد خط یا طلااندازی بین سطور کشیده می‌شود (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۶۵۶).

۴ . محرر کردن: خطی بسیار باریک و نازک، عموماً به رنگ مشکی و به‌ندرت با الوان دیگر که به دور جدول‌های زرین و الوان یا بر اطراف خطوط یا تصاویر و نقشه‌هاکه به زر یا مرکب الوان بوده، می‌کشیدند. به جهت آنکه متن جدول یا کلمات خط یا تصویر و نقش بهتر نمودہ شود (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۵۹۲)

۵ . ختایی: دارای نقوش پیچ‌درپیچ گل و بوته است. مذهّب یا نقاش، طرح ختایی را به صورت گل و برگ تزیینی گسترده شده می‌آراید. همچنان که پرندگان خوش‌الحان با نغمه‌سرایی روی شاخه‌های گیاه غوغایی برپا می‌کنند. احمد قمی به صراحت اسلیمی و ختایی را دو فن از هفت فن اصلی نقاشی به شمار آورده است (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۶۳۷).

۶ . خطوطی که با فاصله معین از جدول و حاشیه، در سه طرف صفحه (بالا، پایین و سمت مقابل عطف) می‌کشند، به طوری که جدول و حاشیه دو صفحهٔ مقابل هم را احاطه می‌کند(مایل هروی، ۱۳۷۲: ۷۶۷).

۷ . گونه‌ای از اسلیمی که نقش اصلی آن به ماری می‌ماند، دارای پیچ‌وخم‌های بسیار. در عرف مذهّبان به آن بتُرمه گفته می‌شود(مایل هروی،۱۳۷۲: ۵۷۸).

۸ . کلمه‌ای که در پایان صفحات کتاب، در سمت چپ، در زیر سطر آخر می‌نوشتند و همان واژه‌ای است که در آغاز نخستین سطر صفحهٔ بعد قرار دارد. عموماً با قلم خفی‌تر از متن به هیأت چلیپا می‌نوشتند. به‌لحاظ شناخت ترتیب و توالی صفحات نسخه حایز اهمیت است (مایل هروی،۱۳۷۲: ۶۶۳).

منابع

۱. ـــــ (۱۳۷۲). کتاب آرایی در تمدن اسلامی. مشهد. آستان قدس رضوی.

۲. ـــــ (پاییز ۱۳۸۸). آشنایی با مکاتب نگارگری. جزوهٔ کلاسی کارشناسی ارشد رشته هنرهای اسلامی. اصفهان. دانشگاه هنر اصفهان.

۳. آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۸۷). مبانی نظری هنرهای تجسمی. تهران: سمت.

۴. ذابح، ابوالفضل (پاییز ۱۳۸۷). فن شناسی آثار. جزوهٔ کلاسی کارشناسی ارشد رشتهٔ مرمت. تهران. دانشگاه هنر تهران.

۵. رهنورد، زهرا (۱۳۸۶). کتاب آرایی. تهران. سمت.

۶. مایل هروی، نجیب (۱۳۸۰). تاریخ نسخه‌پردازی و تصحیح انتقادی نسخه‌های خطی. تهران. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی سازمان چاپ و انتشارات.

7. Barakat, heba nayel.(2006). Al-Quran (the sacred art of revelation). Malaysi. Islamic Art Museum Malaysia.

ویژگی‌های بصری صفحات افتتاح قرآن‌های چاپ سنگی بخارا، براساس نسخه‌های محفوظ در کتابخانه آستان قدس رضوی

دکتر مهدی صحراگرد- لاله خوش‌مود*

چکیده

در کتابخانهٔ آستان‌قدس رضوی، گنجینه‌ای از کتب چاپ سنگی وجود دارد. در میان آنها بخشی به قرآن‌های چاپ سنگی اختصاص دارد که در چاپخانه‌های مختلف به چاپ رسیده‌اند. تعدادی از این قرآن‌ها در چاپخانهٔ سنگی شهر بخارا چاپ شده‌اند، زمانی که بخارا جزوی از خراسان بزرگ محسوب می‌شد. چاپخانهٔ سنگی بارانوفسکی درخانات بخارا، فعالیت خود را در سال ۱۹۰۱م. آغاز کرد. دورهٔ انتشار کتاب‌های چاپ سنگی در بخارا بسیار کوتاه بود و فقط تا دو دههٔ نخست قرن بیستم ادامه داشت. مقالهٔ پیش رو به بررسی ویژگی‌های صوری(فرمی) صفحه‌های افتتاح قرآن‌های چاپ سنگی که در چاپخانه‌های بخارا به چاپ رسیده می‌پردازد تا علاوه بر معرفی و توصیف تزیینات و تقسیمات صفحه، اشاره‌ای کند به تأثیراتی که محل چاپ بر روی ویژگی‌های صوری این قرآن‌ها داشته است.

کلید واژه: قرآن، چاپ سنگی، صفحهٔ افتتاح، هنر عصر قاجار، گرافیک، صفحه‌آرایی.

* کارشناس ارشد ارتباط تصویری مؤسسه آموزش عالی غیر انتفاعی فردوس
lalehkhoshmood@yahoo.com

مقاله مستخرج از پایان نامه با عنوان «بررسی ویژگی های صوری صفحه های افتتاح قرآن چاپ سنگی موجود در کتابخانه آستان قدس رضوی» به راهنمایی دکتر مهدی صحراگرد

مقدّمه

درمیان هنرهایی‌که به برکت اسلام رواج یافته است، کتاب‌آرایی قرآن از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. کاتبان قرآن برای تأکید و تذکر بر تقدّس متن کلام الهی سعی در ارایهٔ هر چه بهتر و زیباتر آن داشتند و با بهره‌گیری از انواع هنرها و عناصری چون رنگ و نقش، صفحه‌آرایی و... درکنارخط و تذهیب به تزیین مصحف شریف پرداختند. در ایران نیز هنرمندان بر آرایش صفحات قرآن همت گماردند و روش‌ها و اصول متنوعی را به‌وجود آوردند.

با ورود چاپ و رواج چاپ سنگی، پنجره‌ای نو به کتابت و تزیین گشوده شد. چاپ سنگی جای استنساخ را بعد از ورود چاپ سربی گرفت و ویژگی‌های نسخ خطی را در قالبی جدید زنده کرد.

چاپ سنگی میراث‌دار سنن کتاب‌آرایی و دوران شکوفایی‌آن به حساب می‌آید. صفحات افتتاح قرآن‌ها اغلب زیباترین تزیینات را در کنار نخستین آیات قرآن با خطی زیبا دارد. دو صفحهٔ روبه‌رو در اوّل کتاب مقدس شامل سورهٔ حمد و آیات ابتدایی سورهٔ بقره بوده که معمولاً با صفحه‌بندی، تزیینات و تذهیب همراه است.

مجموعهٔ آستان قدس رضوی دربردارندهٔ شمار قابل توجهی از قرآن های چاپ سنگی است که مبنای مطالعهٔ خط و تذهیب این آثار است. محل چاپ برخی از این آثار مشخص است از این رو مجموعهٔ مناسبی برای مطالعه سبک‌های منطقه‌ای در چاپ سنگی تلقی می‌شود.

در این پژوهش قرآن‌های چاپ شده در چاپخانه‌های بخارا جهت بررسی انتخاب شده‌است، علاوه بر معرفی این نسخه‌ها و بررسی ویژگی‌های صوری صفحه‌های افتتاح این قرآن‌ها به چگونگی تقسیمات صفحه، تزیینات، حاشیه و سرلوح و رنگ‌های استفاده شده آن پی ببریم.

سؤال اصلی این تحقیق به بررسی ویژگی‌های بصری صفحات افتتاح قرآن‌های چاپ سنگی نسخ چاپ شده در بخارا اختصاص دارد و ضمن آن مواردی چون چگونگی تقسیم فضا در صفحات افتتاح قرآن‌های چاپ سنگی بخارا و نیز تزیینات و جزییات مورد استفاده در صفحات افتتاح قرآن‌های چاپ سنگی بخارا؛ چگونگی تقسیم‌بندی صفحهٔ افتتاح قرآن‌های چاپ سنگی بخارا و رابطهٔ محل چاپ و طراحی صفحات افتتاح قرآن جستجو می شود. گفتنی است پیش از این ندا شفیقی در «بررسی سیر تحوّل تزیینات صفحات افتتاح قران مجید از سدهٔ پنجم تا پایان سدهٔ دوازدهم هجری قمری»، صفحات افتتاح قرآن‌های خطی را بررسی کرده است که هم در دامنهٔ زمانی و هم آثار مورد بررسی با تحقیق پیش او متفاوت است.

چاپ سنگی در ایران:

تاریخ چاپ در ایران، همچون اغلب کشورهای خاورمیانه و خاور نزدیک، قدمت زیادی ندارد. چاپ سربی در ایران به حدود اواخر قرن ۱۲ بازمی‌گردد؛ امّا این رویکرد مورد استقبال عموم مردم قرار نگرفت. از دلایل آن، نخست اینکه نیاز به تحول و رو آوردن به مدرنیته احساس نشده بود و دیگر اینکه چشم اندکْ مردمِ باسواد ایرانی به خطوط سنتی و سیال و خوش‌تراش خو گرفته بود، که در چاپ سربی فراهم نمی‌شد. (مارزلف، ۱۳۹۰ :۳۱)

در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، چاپ با حروف متحرک سربی برای مدت طولانی به‌کلی در ایران کنار گذاشته شد و سپس چاپ سنگی جایگزین آن گردید. (بابا زاده، ۱۳۷۸ : ۲۸)

واژهٔ چاپ‌سنگی یا لیتوگرافی از لغت یونانی لیتو به معنای سنگ و گرافی به معنای نوشتن گرفته شده است. شیوهٔ چاپ سنگی که بین سال‌های ۱۷۶۹ تا ۱۷۹۸م. توسط الویز زنفلدر آلمانی ابداع شد تا سال ۱۸۱۸م. مرجعیت یافت. (پاولو ناشچلگوا،۱۳۸۶ :۸)

گذشته از خوشنویسی زیبا، ارزش والای این کتاب‌ها در تذهیب و تصاویر ظریف و پرکار، تجلی یافته است. از این رو بدیهی است که ناشران دیر یا زود به دنبال امکان به خدمت گرفتن کاتبان، مذهّبان و تصویرسازان رفته‌اند تا با مشارکت هم در تولید کتاب‌های چاپ سنگی همکاری کنند.

در واقع همان شیوه‌ای که در تولید نسخ خطی به کار گرفته می‌شد، در انتشار کتاب‌های چاپ سنگی نیز به کار رفت. تزیینات یک کتاب شامل جدول‌ها، خطوط مشخص‌کنندهٔ ساختار متن، سرلوح‌های تذهیب شده و تصاویر بوده است. هرکدام از این عناصر تزیینی درکتاب‌های چاپ سنگی همچون نسخ خطی باید توسط گروهی از هنرمندان اجرا می‌شد.

در آن دوران ایران وسعت زیادی داشته، آذربایجان و بخارا نیز جزو ایران به حساب می آمدند و چاپخانه‌های مختلفی برای چاپ کتب سنگی در شهرهایی همچون: تبریز، تهران، بخارا، آذربایجان،

مشهد، شیراز، رشت و کاشان دایر گردید.

در کتابخانهٔ آستان‌قدس رضوی تقریباً حدود ۶۰ مورد قرآن تذهیب شده وجود دارد که در چاپخانه‌های: تبریز، تهران، بمبئی، آذربایجان، برلین، بخارا، ترکیه به چاپ رسیده‌اند، البته محل چاپ برخی از این قرآن‌ها مشخص نیست. در این تحقیق به بررسی قرآن‌هایی که در چاپخانهٔ بخارا به چاپ رسیده خواهیم پرداخت.

نسخه‌های چاپ بخارا:

یکی از مهم‌ترین مراکز دارای چاپخانهٔ سنگی که در شرق کشور فعالیت داشته و در آن به زبان‌های فارسی و ترکی، کتاب‌های داستانی و مذهبی به چاپ می‌رسیده، چاپخانهٔ شهر بخارا بوده است.

«چاپخانهٔ سنگی بارانوفسکی در خانات بخارا، فعالیت خود را در سال ۱۹۰۱م. آغاز کرد. مالک این چاپخانه در سال‌های ۴-۱۹۰۳م. شخصی به نام لوین بود ... چاپخانهٔ سنگی و سربی لوین از ۱۹۱۰تا۱۹۱۳م. دوباره به کار افتاد. دورهٔ انتشار کتاب‌های چاپ سنگی در ترکستان و بخارا بسیار کوتاه بود و فقط تا دو دههٔ نخست قرن بیستم ادامه داشت. بیشتر کتاب‌ها در این منطقه بین ۱۹۰۵م. تا ۱۹۱۷م. منتشر شده‌اند... در جریان اقدامات ملّی سازی و استقلال طلبانه، چاپخانه‌های ترکستان فعالیت خود را در مارس ۱۹۱۸م. متوقف کردند. چاپخانهٔ سنگی بخارا نیز تا سال ۵۱۳۳۸ق/۲۰-۱۹۱۹م. به فعالیت خود ادامه داد»(شگلوا،۱۳۹۱ :۶۶-۶۷).

در میان قرآن‌هایی که به ثبت کتابخانهٔ آستان‌قدس رضوی رسیده چهار نسخه در بخارا چاپ شده که البته سه مورد آن کاملاً شبیه به هم است و یک نسخه با تزیین متفاوت از مجموع چهار اثر دیده می‌شود.

در این نسخه، آیات، بدون تزیین، در کادری مستطیل‌شکل در وسط صفحه آورده شده است و در پایان هر آیه نشان آیات به شکل یک برگ قرمز رنگ با حروفی که در بالای این نشان‌ها نوشته شده، دیده می‌شود.

این اثر سرلوح ندارد و متفاوت ازآثار دیگر چاپی دارای تزیینات بدون رنگ زمینه است که باعث خلوتی و به چشم آمدن ریزترین تزیینات است. حاشیه با تزیینات یک‌دست گل و برگ و شاخه‌های پیچان به رنگ طلایی ترسیم شده است. کادرکشی‌ها با خطوط طلایی رنگ و تزیینات به رنگ قرمز و طلایی است و آیات قرآن به رنگ سیاه نوشته شده است. در کتیبهٔ صدر که در بالای آیات قرار دارد، نام سوره به رنگ قرمز و در کتیبهٔ ذیل که در قسمت پایین آیات قرار دارد، محل وحی آیات نوشته شده است.(تصویر۱) در آنالیز خطی، تقسیمات صفحه را که معمولاً با قوانین تقسیمات طلایی انجام گرفته می‌توان به‌طور دقیق مشاهده نمود.

سه اثر دیگر کاملاً مشابه هم هستند. همهٔ موارد در سال ۱۳۳۴ه.ق. با کتابت احمدکاتب و در مطبعهٔ لوین به چاپ رسیده است. ابعاد یکی از آنها ۱۲×۲۰، وقف‌شده توسط سیدکمال‌الدین حسینی طبق‌دهی بوده و در سال ۱۳۹۲به ثبت رسیده است. (تصویر ۲) نسخهٔ دیگر دارای ابعاد ۱۳×۲۱ است و واقف آن، سیدکمال‌الدین حسینی طبق‌دهی بوده که در سال ۱۳۸۵ به ثبت رسیده است (تصویر۳) نسخه‌ای که آنالیز خطی آن ترسیم شده دارای ابعاد ۱۲×۲۰ بوده و در سال ۱۳۷۷توسط واقفی نامعلوم به ثبت کتابخانهٔ آستان‌قدس رضوی رسیده است. (تصویر۴).

تزیینات در این نسخه‌ها شامل یک سرلوح و یک حاشیه است که در پایین آن قرار دارد و کاملاً جدا از هم هستند. با خطوط ضخیم به رنگ طلایی و قرمز کادری برای سرلوح کشیده شده است. کادرکشی قرمز رنگ فقط در سرلوح دیده می‌شود. دو مثلث رو به بالا و پر از نقش به رنگ سرمه‌ای و طلایی و قرمز رنگ در سرلوح دیده می‌شود. تعدادی تزیین خطی نیز تا بالای کادر به رنگ سیاه کشیده شده است.

در حاشیهٔ پایین سرلوح تزیینات طلایی رنگ در زمینهٔ سرمه‌ای با اشکال هندسی یکنواخت ترسیم شده است. تزیینات چاپی هستند.کتیبه صدر ندارد و فقط کتیبهٔ ذیل در پایین صفحه به رنگ طلایی و با نوشتهٔ روشن‌آورده شده است که کاملاً جدا از متن آیات است. نام سوره برخلاف نسخه‌های معمول، در کتیبهٔ ذیل آورده شده است.

نشان آیات، گوی طلایی است که در انتهای آیات آمده و برخی حروف نیز به رنگ قرمز در بالای آن دیده می‌شود. ممکن است برای چاپ این نسخه‌ها از یک کلیشه استفاده شده باشد چرا که هیچ تفاوتی بین آنها یافت نشده است. هیچ یک از نسخه‌ها صفحهٔ قبل از صفحه افتتاح ندارد. تقسیمات در این صفحات به‌گونه‌ای است که گویی بر روی تزیینات زمینهٔ یکنواخت، کادرهایی جهت قرارگیری آیات و کتیبه‌ها قرار داده شده است.

نسخه‌هایی در کتابخانهٔ آستان‌قدس به ثبت رسیده‌اند که محل چاپ آنها مشخص نیست. در میان این نسخه ها یک نسخه کاملاً شبیه به نسخه‌های چاپ سنگی بخارا

دیده می‌شود. ابعاد نسخه ۱۵×۲۲/۵ بوده که توسط رییس دفتر تولیت آستان‌قدس به کتابخانهٔ آستان‌قدس رضوی اهدا گردیده و در بهمن ۱۳۹۲ به ثبت رسیده است.

آیات قرآن در این نسخه نیز در وسط صفحه به صورت مستطیل عمودی نگاشته شده است. در زمینهٔ آیات تزیینات وجود ندارد.(تصویر ۵) نشان آیات به شکل یک برگ قرمز رنگ با حروفی که در بالای این نشان‌ها نوشته شده است. کادرکشی‌ها به رنگ سرمه‌ای و قرمز و طلایی است. این اثر سرلوح ندارد و حاشیه دارای تزیینات یکدست گل و برگ و شاخه‌های پیچان به رنگ طلایی بوده که بدون رنگ زمینه ترسیم شده است. در چهار طرف کادر آیات قرآن مثلث‌هایی دیده می‌شود که از حاشیه بیرون زده است. تزییناتی نیز در حاشیهٔ بیرونی وجود دارد. در بالای آیات، در کادری نام سوره و محل وحی آن آورده شده است. با دقیق شدن در نشان آیات و فرم تزیینات و رنگ‌ها می‌توان تشابهاتی آشکار با تصویر ۱ یافت.

نتیجه‌گیری:

بررسی‌های قرآن‌های چاپ شده در بخارا محفوظ درکتابخانهٔ آستان‌قدس رضوی نشان می دهد تزیینات قرآن‌های چاپ سنگی این منطقه ویژگی‌هایی دارد که در نسخه‌هایی که در چاپخانه‌های مناطق دیگر به چاپ رسیده کمتر دیده می‌شود: خطی بودن تزیینات، استفاده از رنگ‌های طلایی و سرمه‌ای و قرمز، البته با ارجحیت طلایی که بیشترین استفاده را در تزیینات این قرآن‌ها دارد. تنها سرلوحی که در این نسخه‌ها دیده می‌شود همچون تاجی بر سر حاکمان یا سر تخت سلاطین است، تزیینات آن یادآور صفحات نگارگری است و در بالای صفحه به صورت مجزا دیده می‌شود.

نداشتن تزیین در بین آیات و استفاده از شکل سادهٔ برگ در نشان آیات جلب توجه می‌کند. تزیینات ریز که هم در حاشیه‌ها و هم در بالای سرلوح دیده می‌شود همگی به صورت خطی هستند. در بیشتر نسخه‌ها کتیبهٔ صدر به شکل کادری ساده و بدون تزیین و یا با تزیینات اندک در بالای آیات آورده شده است. در یک نسخه کتیبه ذیل به شکل جداگانه در زیر آیات آورده شده است. بافت یکنواخت و بدون زمینهٔ رنگی هم در دو نسخه دیده می‌شود و می‌توان آن را جزو خصوصیات این نسخ دانست که باعث ایجاد شیوه‌ای منحصر به فرد شده است. این خصوصیت در میان نسخه‌های دیگر قابل تفکیک و شناسایی است.

بخارا		از چهار نسخه، سه نسخه دارای سرلوح هستند. نسخه‌ها تزیینات چاپی دارند. رنگ‌های مورد استفاده در تذهیب این نسخه‌ها: طلایی، قرمز، بژه، سرمه‌ای. یک نسخه از نسخه‌هایی که محل چاپ آن نامعلوم و مشابه نسخه‌های چاپ شده در بخارا است.
بخارا	باقت تزیینی	
بخارا	سرلوح	
بخارا	نشان آیات	

جدول ۱- خلاصهٔ خصوصیات بصری صفحات افتتاح قرآن‌های نسخه‌های چاپ شده در بخارا:

جدول۲ –جزییات تصویری تزیینات صفحات افتتاح قرآن‌های چاپ بخارا.

منابع

۱. بابا زاده، شهلا(۱۳۷۸). *تاریخ چاپ سنگی در ایران*. تهران. طهوری.

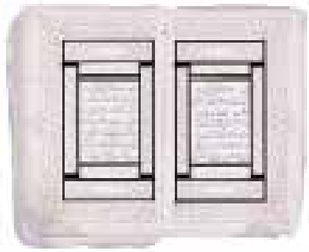
۲. پاولوناشچلگوا، الیمپیادا(۱۳۸۶). *تاریخ چاپ سنگی در ایران*. ترجمه پروین منزوی. تهران. معین.

۳. شلگوا، اولمپیادا.«تاریخچهٔ چاپ سنگی فارسی در آسیای میانه» بهرام فرهمندپور، *چاپ سنگی فارسی از نگاه شرق شناسان*. شهروز مهاجر، ارکیده ترابی. تهران.

۴. صحراگرد، مهدی(۱۳۸۷). *مصحف روشن: معرفی برخی نسخه‌های قرآن در موزه‌های شیراز قرن هفتم تا نهم هجری*. تهران. فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

۵. مارزلف، اولریش (۱۳۹۰). *تصویرسازی داستانی درکتاب‌های چاپ سنگی فارسی*. ترجمهٔ شهروز مهاجر. تهران. چاپ و نشر نظر.

تصویر ۱- صفحهٔ افتتاح قرآن.
کتابخانهٔ آستان قدس رضوی.کاتب میر فیض. بخارا. مطبعه لوین.۱۳۳۷،۴۴۵۶۹.

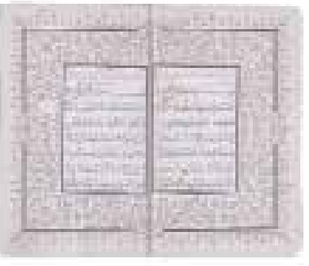


آنالیز خطی تصویر ۱

تصویر ۲- صفحهٔ افتتاح قرآن.کتابخانهٔ آستان قدس رضوی.کاتب: احمد کاتب. بخارا. مطبعهٔ لوین. ۳۴۹۴۱ . ۱۳۳۴.

تصویر ۳- صفحهٔ افتتاح قرآن.کتابخانهٔ آستان قدس رضوی.کاتب: احمد کاتب. بخارا. مطبعهٔ لوین. ۴۳۱۲۲. ۱۳۳۴.

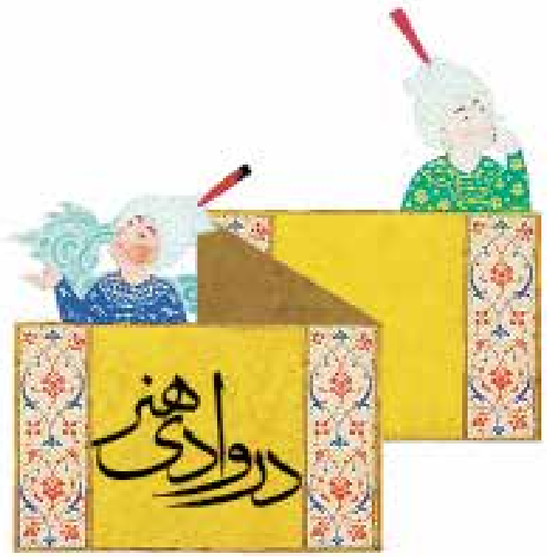
تصویر ۴ صفحهٔ افتتاح قرآن.کتابخانهٔ آستان قدس رضوی.کاتب: احمد کاتب. بخارا. مطبعهٔ لوین. ۳۰۹۵۶. ۱۳۳۴.

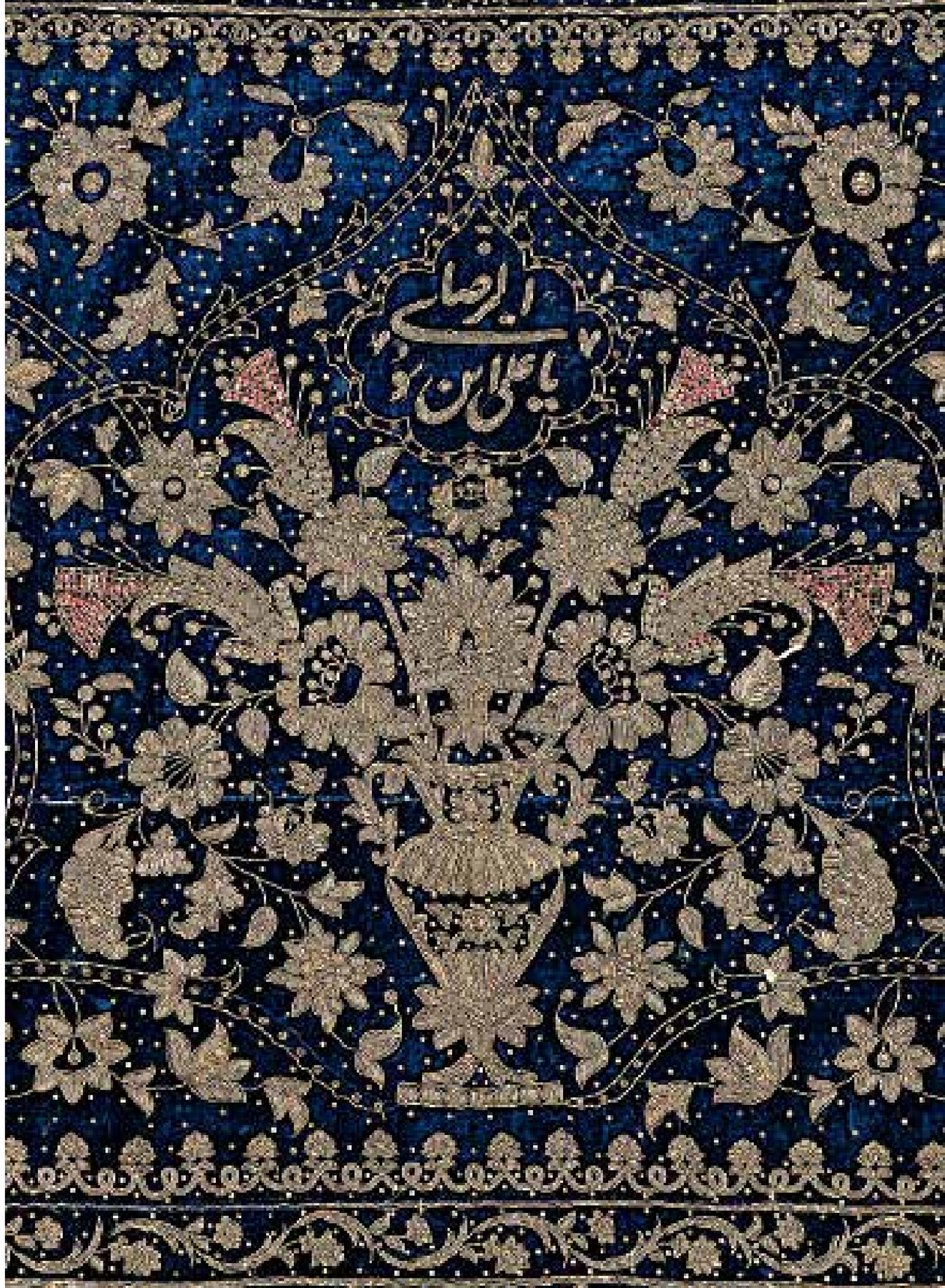


آنالیز خطی تصویر ۴

تصویر ۵- صفحهٔ افتتاح قرآن. کتابخانهٔ آستان قدس رضوی. کاتب: میرفیض. بخارا. مطبعهٔ لوین.۱۳۳۷،۴۴۵۶۹.

آنالیز خطی تصویر ۵.





شیروانی‌پوش مخمل سرمه‌دوزی،کد ۰۲۴ ، تاریخ: دورهٔ قاجار، واقف: مسعودمیرزا و حسین‌میرزا (فرزندان ناصرالدین‌شاه)
شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی، ضریح پوش ها و صندوق پوش ها

قطعه‌ای نویافته از ضریح مطهر رضوی

بهزاد نعمتی*

ضریح مطهر یکی از نمادهای بسیار مهم حرم رضوی است که هم از نظر موقعیت مکانی آن بر فراز مزار امام و هم از حیث هنری به عنوان یک صنعت دستی فوق‌العاده نفیس، مورد توجه خاص زائران و شیفتگان حضرت رضا (ع) می‌باشد. ضریح‌های مطهر همواره توسط نام‌آورترین هنرمندان طراحی، با همت سرشناس‌ترین و تواناترین صنعتگران و هنرمندان فلزکار ساخته و با استفاده از بهترین عناصر، طرح‌ها و نقوش هنری، آراسته شده که این مهم در آخرین ضریح منصوب در سال ۱۳۷۹ ش. به بهترین و عالی‌ترین وجه ممکن متجلی گردیده است. ضریحی که توسط هنرمند شهیر معاصر، استاد محمود فرشچیان طراحی و با تلاش جمعی از هنرمندان زبده اجرا گردید. اخیراً مجموعه تصاویر این تعویض با عنوان ضریح مهربانی برای مستند ساختن هرچه بهتر روند استقرار این شاهکار عظیم در حرم مطهر و انعکاس ظرایف و دقایق هنری آن منتشر شد که خود سندی گرانبها از این اقدام مهم به شمار می‌آید. به بهانهٔ انتشار این اثر، یادداشت کوتاهی در معرفی یک قطعه کوچک مربوط به یکی از ضریح‌های تاریخی بارگاه رضوی ارائه می‌گردد. سندی که به رغم کوچکی و اختصار متن آن، روایتگر یکی از برهه‌های حساس و پرماجرای حرم مطهر است. این سند نشان می‌دهد که گاه نفاست و ارزش بالای ضریح‌ها، باعث تحریک طمع برخی حکام سست‌عنصر شده و به جای تلاش در آبادانی حرم مطهر، در برخی تنگناهای دشوار به این آثار تنها به چشم یک کالا و ثروت مادی نگریسته و به آنها دست‌درازی کرده‌اند؛ اما اعتبار و جایگاه رفیع مضجع شریف، باعث شده با تغییر شرایط، جانشینان بعدی در فاصله‌ای کوتاه در رفع این آسیب‌ها بکوشند.

* پژوهشگر بنیاد پژوهشهای اسلامی آستان قدس.
Behnema@yahoo.com

در خزانهٔ مرکزی آستان قدس رضوی قطعه کوچکی از چوب به ابعاد ۲۷ در ۹/۳ در ۳ س.م وجود دارد که اطراف آن به صورت کام و زبانه درآمده و مشخص است قسمتی از یک مجموعهٔ به هم پیوسته و کلاف شده می‌باشد. دریک روی این قطعه کتیبه‌ای در یازده سطر مورّب، به خط نستعلیق تحریری با این مضمون نگاشته شده:

«هو

یا ارحم من کل رحیم ارحمنی، یا علی ابن موسی الرضا ادرکنی، در غره شهر محرم الحرام سنهٔ هزار و صد و نود و نُه نصرالله ابن شاه رخ ابن رضاقلی میرزا خلف نادرشاه باغوای جمعی از شیاطین انس، ضریح طلایی که قریب دویست سال بود که پادشاهان صفوی نصب فرموده بودند، برداشتند و در سنه هزار و دویست و دو در ماه مبارک رمضان به سعی نادرخانی که برادر ارشد نصرالله میرزا بود، بعد از فوت مشارالیه، به سرکارداری نواب اقدام خدام والامقام العبد المذنب الایثم محمد رحیم باتمام رسید. اللهم اغفرلی و لوالدی یوم یقوم الحساب».

در روی دیگر قطعه نوشته شده: «یا علی ابن موسی الرضا ادرکنی».

این متن به وقایع سال‌های فترت بعد از مرگ نادرشاه اشاره دارد. وقایعی که در آن دست‌درازی‌های زیادی به اموال حرم مطهر رخ داد و ضریح‌های مطهر نیز از آن برکنار نماند، همانند چند غارت و چپاول دیگر که شرح آنها در یکی از مقالات پیشین نشریه آمده[1] و سند حاضر، شاهدی بر این ماجراهاست.

نادرشاه افشار در سال ۱۱۶۰ ق. به دست یاران خودش کشته شد و از این زمان تا حدود پنجاه سال بعد، خراسان و مشهد در کشمکش بازماندگان او و مدعیان دیگر دست به دست گشت، حتی آغامحمدخان قاجار نتوانست در ابتدا سلطهٔ قاجار را در این ناحیه کامل کند، تا اینکه سرانجام جانشینش فتحعلی‌شاه، در ۱۲۱۸ ق. توانست بر خراسان و مشهد چیره گردد.

اسامی نقل شده در این کتیبه چند نفر از رجال مؤثر در رویدادهای این نیم قرن هستند. نادر شاه پیش از مرگ به فرزند بزرگش رضاقلی ظنین شد و او را نابینا کرد و اندکی بعد از قتل نادر، رضاقلی نیز کشته شد. شاهرخ فرزند رضاقلی و نوهٔ نادرشاه است که در ۱۱۴۶ ق. به دنیا آمد و بعد از قتل نادر، توسط مدعیان دیگر سلطنت، در همان سال ۱۱۶۰ ق. کور شد؛ اما یک سال بعد در دعوای رقیبان، به شاهی برگزیده گشت. حکومت این سلطان نابینا، با فراز و فرودهای بسیار، تا ۱۲۱۰ ق. و قدرت گرفتن قاجارها ادامه یافت. شاهرخ افشار خود نیز ضریحی را که به مرصّع نادرشاهی مشهور بود، در حرم مطهر نصب کرد. این سازه که در کتیبهٔ آن نام شاهرخ و تاریخ ۱۱۶۰ ق. وجود دارد (ضریح مهربانی،۱۳۹۴: ۷۷) در جریان آخرین تعویض ضریح به طبقهٔ زیرین بقعهٔ مطهر منتقل گردید (همان، ۱۳۹۴: ۷۶).

از حدود ۱۱۸۰ ق. دو فرزند شاهرخ به نام‌های نصرالله و نادر، که نبیره‌های نادرشاه به شمار می‌آمدند، از کوری و ناتوانی پدرشان استفاده کرده، قدرت بیشتری گرفتند، در حالی که میان این دو برادر نیز رقابت و کشمکش دائمی بود (سیدی، ۱۳۷۸: ۲۷۱). نصرالله که در این زمان اوج غرور جوانی را می‌گذراند و هم پهلوان و شجاع بود، در میان اهالی مشهد و حتی امرای خراسان محبوب شد و توانست حملهٔ مهم احمدشاه درّانی را دفع کند و اقتدار بیشتری به دست آورد. به رغم این اقتدار، پدرش شاهرخ او را همچنان محدود می‌داشت و در نتیجه نصرالله به وسوسهٔ سودجویان پیرامونش، به تصرف اموال حرم رضوی دست زد و مقداری طلا و نقره از آب کردن قندیل‌ها، شمعدان‌ها و ظروف گرانبها به دست آورده، تبدیل به سکه کرد. او وعده داد آنگاه که سلطنت را از پدر به ارث بگیرد، «یک در دو، در عوض آن اشیایی که اسم وام برآنها نهاده‌اند» به آستان قدس برگرداند! (همان، ۲۷۱، ۲۷۶ و ۲۷۷).

سپس میان دو برادر رقابت بالا گرفت و در اثر آن، نصرالله میرزا به شیراز، نزد کریم خان زند گریخت و برادرش نادر میرزا از حدود ۱۱۸۷ ق. بر مشهد مسلط گشت و همان بی‌رسمی‌های برادرش را در مشهد و حرم مطهر تکرار کرد. وی حتی به طلا و نقره و جواهرات و نفایس حرم مطهر بسنده نکرد و به خشت‌ها، میل و طوق طلای گنبد مطهر و درها و فرش‌های گران‌بهای آن نیز نظر داشت.

هفت سال بعد و بعد از مرگ کریم خان در شیراز، نصرالله میرزا دوباره از آن دیار عزم بازگشت به مشهد کرد. شهری که خود گرفتار درگیری‌های مختلف بود. نصرالله توانست در مقابله با برادرش نادر، قدرت را دست کم از حدود ۱۱۹۴ تا ۱۲۰۰ ق. در مشهد به دست گیرد و برادرش را به هرات متواری کند. این چند سال وقت افول ستارهٔ دولت نصرالله بود و منابع اشاره دارند که حکومتی مفلوکانه داشته و از آن شجاعت و تهور پیشین چیزی نماند و در سال ۱۲۰۰ ق. نیز درگذشت. با مرگ او، برادرش نادر میرزا به مشهد بازگشت و تا ظهور اقتدار فتحعلی‌شاه قاجار، با فراز و فرودهایی، به همراه پدر در این قلمرو حضور داشت. در سال ۱۲۱۸ ق. شاه قاجار او را به انتقام جدش، در تهران کشت. بدین ترتیب، جانشینان نادر و

سلسلهٔ افشاریه از صحنهٔ سیاسی ایران رخت بربستند و حکومت قاجار در خراسان تثبیت شد.

کتیبهٔ کوتاهی که روی این قطعه چوب نگاشته شده، دقیقاً به دست درازی نصرالله به ضریح مطهر، یک سال پیش از مرگش اشاره می‌کند که این امر با روایات منابع مبنی بر افلاس و نگون‌بختی دولت وی در آخرین ماه‌های تسلط بر مشهد تطبیق دارد. همچنین این کتیبه به برگرداندن ضریح به جای خود توسط نادرمیرزا هم توجه دارد و ظاهراً در همین زمان بر روی این قطعه چوب که احتمالاً مربوط به همان ضریح بوده، نوشته شده است. زمانی که خوی غارتگری نادرمیرزا کمتر شده و با احتیاط بیشتری در زیر سایهٔ حضور پدر در مشهد اعمال قدرت می‌کند و احتمالاً با برگرداندن ضریح به جای خود، تلاش دارد نزد مردم نظر مساعدتری برای خود ایجاد کند. این نتیجه‌گیری با تغییر سجع مهرهای وی هم همخوانی دارد. او که ابتدا خود را «نادر عصر» می‌دانست، در این سال‌ها در سجع مهرش، عنوان فروتنانهٔ «بنده شاه دین» را برگزید.

«محمد رحیم» که تحریر کنندهٔ این کتیبهٔ کوتاه است، شاید همان شخصی باشد که در اسناد حدود ۱۱۸۰ ق. به عنوان خادم کشیک چهارم از او نام برده شده (سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس، اسناد شماره ۳۶۷۲۲ و ۳۶۷۲۴) و احتمالاً در این زمان به مقام بالاتری دست پیدا کرده بوده و در بازگرداندن ضریح مذکور به جای خود، نقش مؤثری داشته و به همین مناسبت، این یادداشت را در قطعات داخلی ضریح نگاشته باشد.

آنچه در این کتیبه به عنوان ضریح طلایی که شاهان صفوی در دویست سال پیش از آن نصب کرده بودند، نام برده شده، احتمالاً همان ضریح یا محجر شاه طهماسبی است که در بین صندوق چوبی و ضریح فولادی شاه عباسی (مشهور به ضریح فتحعلی شاهی) قرار داشته است (ر. ک. نقدی، ۱۳۹۲: ۹) و بعداً در زمان شاهرخ شاه افشار، ضریح نادرشاهی در بین آن و ضریح فولادی قرار داده شد.

ضریح صفوی پیکربندی چوبی و شبکه‌های آهنین داشت و در دورهٔ پهلوی اول و هنگام تعمیرات ۱۳۱۱ش. به دلیل پوسیدگی شدید قابل تعمیر و بازسازی نبود و به همراه صندوق چوبی برچیده شد و اکنون کتیبه‌های مشبک طلایی بسیار نفیسی از آن، در موزهٔ آستان قدس باقی مانده است. اشارهٔ این کتیبه به «ضریح طلایی» ناشی از طلاهای زیادی است که علاوه بر کتیبه‌های مشبک، به صورت ورقه‌های زرین، در بدنه و حتی شیروانی سقف این ضریح کوبیده بودند و در کتابچهٔ موقوفات آستان قدس رضوی متعلق به ۱۲۸۵ ق. به آن اشاره شده است (نقدی، ۱۳۹۳ و ۱۳۹۴: ۷۴). احتمال دارد در هنگام جمع‌آوری بقایای نیمه متلاشی ضریح صفوی، این قطعه به جهت کتیبه‌دار بودن، حفظ شده و در خزانه باقی مانده باشد.

پی‌نوشت

۱. رضا نقدی، «نفایس حرم رضوی در عصر قاجار»، آستان هنر، ش ۱۱ و ۱۲، زمستان ۹۳ و بهار ۹۴، ص ۷۱ و ۷۲.

منابع

۱. سیدی، مهدی (۱۳۷۸). تاریخ شهر مشهد، تهران: انتشارات جامی.

۲. سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس، اسناد شماره ۳۶۷۲۲ و ۳۶۷۲۴.

۳. ناصری‌مهر، علی اصغر (۱۳۹۴). ضریح مهربانی، مشهد: مؤسسهٔ آفرینشهای هنری آستان قدس رضوی.

۴. نقدی، رضا (۱۳۹۲). «بررسی صندوق‌ها و ضریح‌های قدیمی رضوی»، آستان هنر، ش ۷ (زمستان).

۵. ـــــــــ (۱۳۹۳ و ۱۳۹۴). «نفایس حرم رضوی در عصر قاجار»، آستان هنر، ش ۱۱ و ۱۲ (زمستان و بهار).

گزیدۀ تصاویر از معماری مدارس اسلامی در مشهد

زهرا ملایریان*

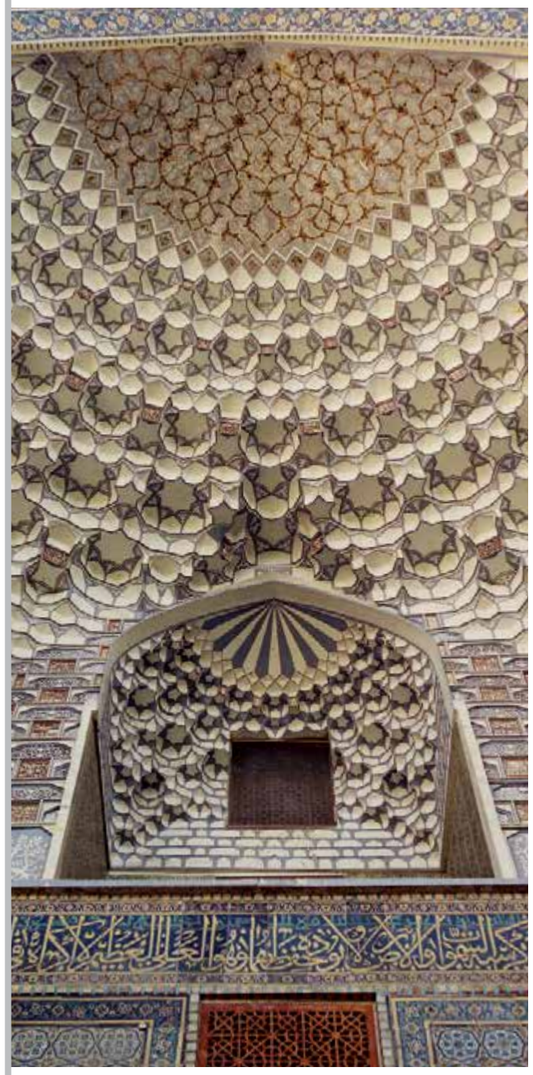
چکیده

از برجسته‌ترین ویژگی‌های تمدّن و فرهنگ اسلامی، «مدارس علوم اسلامی» هستند. تعالیم اسلام و سیرۀ پیامبر(ص) و اهل بیت(ع) به برکت تلاش و کوشش این مراکز از آغاز ظهور و گسترش اسلام در اقصی نقاط جهان امکان‌پذیر شد؛ زیرا با توسعۀ نفوذ اسلام در کشورها و آشنایی مردم با فرهنگ و تعالیم غنی اسلامی، استقبال عمومی مردم برای آموزش و فراگیری احکام اسلامی طلب می‌کرد که مراکزی برای آموزش و تعلیم احکام و معارف والای اسلام ایجاد شود، از این رو ابتدا مساجد به عنوان اوّلین مراکز آموزشی، مورد استفاده قرار گرفت؛ امّا با گسترش روزافزون طالبان علوم اسلامی، مراکز جدیدی به نام «مدرسه» به وجود آمد که تا کنون پایگاه‌های علم و اندیشه و خاستگاه هزاران فقیه، دانشمند و دانش‌پژوه بوده است. در این میان مدارس علوم دینی خراسان بزرگ، به‌ویژه حوزۀ کهنسال و پرمایۀ مشهد مقدس از اهمیّت و جایگاهی رفیع برخوردار است.

در دورۀ تیموریان، شهر مشهد شاهد رشد و شکوفایی فرهنگی، اجتماعی و به‌خصوص تحوّلات جدّی در پیدایش معماری اسلامی بود. در این زمان علاوه بر مسجد زیبا و باشکوه گوهرشاد، مدارس مهمّی چون بالاسر، سید میرزا، دودر، پریزاد با معماری و طرح‌های بسیار عالی احداث شد که دو مدرسۀ اخیر هنوز پابرجاست.

در مطالعه و تحقیق پیرامون مدارس تاریخی حوزۀ علمیه مشهد ۱۸ مدرسه مربوط به دوران تیموریان، صفویان، قاجاریان بررسی شدند. گرچه هم اکنون فقط ۶ مدرسه از این تعداد (نواب، خیرات‌خان، عباسقلی خان، میرزاجعفر، پریزاد، دودر) برجای مانده و دیگر مدارس تاریخی کهن مانند مدارس حاج‌حسن، باقریه، ابدال خان، سلیمانیه، مدرسه نو، رضوان، فاضل‌خان، پایین پا، مستشاریه، حاج صالح بخارایی و حاج آقاخان به‌کلی نابود شده‌اند. در این نوشتار با هدف نشان دادن سبک معماری و هنر اسلامی در بافت مدارس تاریخی در مشهد نگاهی گذرا بر تعدادی عکس‌های آنها خواهیم داشت.

حدود ۳۴۴ عکس از مدارس اسلامی در مشهد و اطراف حرم در مرکز مدیریت امور اسناد و مطبوعات سازمان کتابخانه‌ها موجود است. عمدۀ این عکس‌ها مربوط به ساختمان و بنای دورۀ تخریب یا بازسازی است. با این حال از بررسی این عکس‌ها می‌توان به نوع و شیوۀ معماری مدارس اسلامی دست یافت.



* کارشناس علوم ارتباطات اجتماعی
zahra.malayeriyan@gmail.com

تاریخ ساخت مدرسۀ بالاسر:

مدرسه بالاسر در سال ۱۰۹۱، در زمان شاه سلیمان صفوی، به دست میرزا محمّدخان، وزیر کل خراسان و هرات، در سال ۱۲۰۳، بعد از مدتی طولانی که به‌صورت مخروبه درآمده بود، به همت حاج میرزا عبدالجواد، فرزند میرزا مهدی شهید، از علمای بزرگ مشهد و بار سوم در سال ۱۲۷۱ بازسازی شد.

وضعیت فعلی مدرسه بالاسر:

امروزه، به علت گسترش اطراف حرم، از مدرسه اثری باقی نیست و به دارالولایه و کفش‌کن جدیدالاحداث الحاق شده است.

بانی مدرسۀ بالاسر:

بانی و واقف اصلی آن دقیقاً معلوم نیست، به گفتۀ اعتمادالسلطنه، احتمال می‌رود که یکی از شاهزادگان تیموری آن را بنا کرده باشد. برخی از کارشناسان نیز که آرامگاه میرزا ابوالقاسم بابربن‌بایسنقربن‌شاهرخ را زیر گنبد شمال‌شرقی مدرسه یافته‌اند، ساختمان آن را به میرزا شاهرخ تیموری نسبت داده‌اند.

ویژگی‌های بنای بالاسر:

این مدرسه، هم‌زمان با دو مدرسۀ پریزاد و دودر ساخته شده است. مدرسۀ بالاسر، صحن کوچکی با چهار ایوان و ۲۱ حجره در دو طبقه برای سکونت طلاّب و مهمانان داشت و مدخل آن در حاشیۀ شرقی بازار زنجیر، نزدیکِ صحن کهنه، قرار گرفته بود. سطح جرزها و لچکی غرفه و ایوان‌ها با کاشی هفت‌رنگ با طرح‌های اسلیمی و ختایی و اسلیمی قطور و گلوک‌های آجر و کاشی تزیین شده بود. چهار ردیف پلّه در چهار طرف کنج دیوارها، طبقۀ اوّل را به طبقۀ دوم راه می‌داد.

تاریخ ساخت و مؤسّس مدرسۀ پریزاد:

در هیچ‌یک از کتیبه‌های موجود در بنا، سال ساخت نوشته نشده است. کتیبۀ سردر ورودی تاریخ ۱۰۹۱ق. را دارد و متن آن از مرمت مدرسه توسط نجف‌قلی‌خان بیگلربیگی قندهار با اهتمام محمّدباقربیگ و سعی میرزا شکرالله در زمان شاه‌سلیمان صفوی حکایت دارد. این کتیبه که ۳ طرف بدنۀ سردر ورودی را دور زده، به قلم ثلث به رنگ زرد بر زمینۀ لاجوردی نوشته شده است.

مؤسّس مدرسۀ پریزاد:

بانی آن پریزاد، ندیمۀ گوهرشاد آغا، همسر شاهرخ، بوده است. او این مدرسه را هم‌زمان با برپایی مسجد جامع گوهرشاد و از مازاد مصالح آن بنا نهاد. پریزادخانم از نوادگان ربیع بن خَیْثَم، معروف به خواجه‌ربیع (متوفی ۶۱ یا ۶۳) و همسر میرزا میرک حسینی، متولی مزار خواجه‌ربیع، بود. پریزاد طبق وقف‌نامه‌ای مفصل که نسخۀ اصل آن در ادارۀ اوقاف خراسان موجود است، تولیت این مدرسه و موقوفات بسیار آن را که برای مستمری ماهانۀ طلاب و دیگر هزینه‌ها منظور داشته بود، به همسرش تفویض کرد.

ویژگی بنا و ساختمان مدرسۀ پریزاد:

ورودی کنونی بنا در ضلع غربی، دهلیزی نسبتاً طولانی با طاق قوسی است. نمای بیرونی آن دارای یک نیم‌گنبد با مقرنس‌های گچی، از مرمت‌های دورۀ صفوی است که تزیینات پیشین را پوشانده است. گنبدخانه‌ای در پشت ایوان شرقی واقع شده است که به گنبدخانه‌ای دیگر در گوشۀ جنوب شرقی راه می‌یابد. در وضع کنونی به سبب مرمت‌های گسترده و مکرر و نیز افزایش حدود یک متر بر ارتفاع بنای اصلی، فضای صحن تنگ، دلگیر و ناخوشایند به نظر می‌رسد.

ایوان جنوبی کمی عقب نشسته است و محرابی کوچک و خالی از تزیین در انتهای آن قرار دارد. این ایوان دارای تزیناتی شامل ترکیبی از آجر و کاشی است که احتمالاً باقی‌ماندۀ تزیینات بنای اصلی در دورۀ تیموری است، امّا طاق خام آستانۀ آن به یقین از مرمت‌های بعدی است. ایوان شمالی نیز مانند ایوان جنوبی عقب نشستگی دارد، امّا عاری از تزیین است. عالی‌ترین نمونۀ تزیینات بنا که از دورۀ تیموری باقی مانده است، در ایوان شرقی دیده می‌شود. بدنه و طاق ایوان با نقوش گل و برگ شیوه یافته درون طرح‌های شبدری در میان قاب‌بندی سراسر آجری پوشیده شده است. رنگ‌بندی اصلی این نقوش آبی تیره و روشن، سبز تیره، سیاه ته بنفش، کهربایی و سفید است. حرکت تقریباً مواج قاب‌بندی‌ها با تنوعی پیچیده‌تر در مسجد کبود تبریز دیده می‌شود.

در انتهای ایوان کتیبه زیبایی از کاشی معرق با قلم ثلث سفید رنگ بر زمینۀ آبی تیره وجود دارد. در بخش فوقانی آن نیز کتیبه‌ای به خط کوفی و به رنگ کهربایی یافت می‌شود که زمینۀ آن سبز تیره است. ایوان غربی از ایوان‌های دیگر بسیار کم‌عمق‌تر است، دیوار انتهایی آن دارای تزیینات تلفیق آجر و کاشی شامل طرح‌های

شبدری است که درون آنها با نقوش گل و برگ شیوه یافته، پر شده است. با اینکه بخشی از آن از میان رفته، امّا آثار باقی‌مانده همانند تزیینات مدرسهٔ غیاثیه خرگرد متعلق به دورهٔ تیموری است.

تاریخ ساخت و مؤسّس مدرسهٔ دودر:

بانی مدرسه، امیریوسف خواجه بهادر، ملقب به غیاث‌الدین، از امرای خراسان بوده که درسال ۸۴۳ ه.ق. مدرسه را بنا نهاد. آرامگاه بانی مدرسهٔ امیر یوسف خواجه (متوفای ۸۴۶ ق.) در زیر گنبد جنوبی مدرسه قرار دارد.

ویژگی بنا و ساختمان مدرسهٔ دودر:

این بنای تاریخی در زمینی به وسعت ۵۰۰ مترمربع در دو طبقه ساختمان، شامل ۳۲ حجره احداث شده که از معماری بناهای چهار ایوانی دورهٔ تیموری پیروی می‌کند. امروزه از این بنا به عنوان «دارالقران الکریم» جهت فعالیت‌های متنوع قرآنی استفاده می‌شود.

تاریخ ساخت و مؤسّس مدرسهٔ خیرات خان:

مدرسهٔ خیرات خان از مدارس دورهٔ صفوی است که به هنگام حکومت شاه عباس دوم (۱۰۵۲ ـ ۱۰۷۷ق.) بنا شده است، بانی آن فردی به نام خیرات خان بوده که قبل از اتمام بنا درگذشته و از این رو مدرسه به نام او مشهور شده است.

ویژگی بنا و ساختمان مدرسهٔ خیرات خان:

مساحت این بنا حدود ۱۵۰۰ مترمربع و در دو طبقه پیرامون حیاط مرکزی احداث شده است که تعداد ۷۹ حجره دارد. در دو ضلع شمال و جنوب بنا دو ایوان قرار دارد که دو ورودی مدرسه در آنها واقع شده است.

مدرسهٔ عباسقلی خان:

این مدرسه در دورهٔ شاه سلیمان صفوی به سال ۱۰۷۷ه.ق. به دستورعباسقلی‌خان شاملو، ساخته شده و بیش از۳۶۰سال قدمت دارد. عباسقلی‌خان شاملو، مؤسّس و واقف مدرسه، بیش از ۳۴ سال حاکم خراسان بزرگ آن روزگار (که تا هرات افغانستان امتداد داشته) بوده، خدمات ارزشمندی انجام داده و همواره موردتوجه مردم و حکومت بوده است. تمام مدارس دوران صفوی در مشهد تخریب شده و مدرسهٔ عباسقلی‌خان تنها مدرسهٔ باقی‌مانده از آن دوران است. محدودهٔ جغرافیایی موقوفات عباسقلی‌خان از مشهد تا هرات و بادغیس افغانستان ادامه دارد.

تاریخ ساخت و مؤسّس مدرسهٔ میرزا جعفر:

این بنا از بناهای باارزش دورهٔ صفویه به شمار می‌آید که به سال ۱۰۵۹ق. به همت شخصی به نام میرزا جعفر سروقدی (از بازرگانان معروف خراسان که با هندوستان داد و ستد داشته) ساخته شده و در سال ۱۲۸۵ق. به دستور ظهیرالدوله، والی خراسان، مرمت و با کاشی‌های معرق و سبک معماری بسیار ممتازی تزیین گشته است.

ویژگی‌های بنا و ساختمان مدرسهٔ میرزا جعفر:

از جمله گنجینه‌های نفیس معماری این بنا، گچبری‌های زیبای در ورودی مدرسه بود که متأسفانه با گذشت زمان نابود شده است. از دیگر نفایس مدرسهٔ میرزا جعفر می‌توان ایوان شمالی مدرسه را نام برد که دارای مقرنس، کاشی‌کاری معرق و کتیبه‌های بسیار کم‌نظیر است. این ایوان نفیس و کتابخانهٔ آن همچنان به‌صورت اوّلیه باقی مانده و هیچ آسیبی به آن نرسیده است.

تاریخ ساخت مدرسهٔ باقریه:

احداث آن براساس متن کتیبه، در سال ۱۰۸۳، هنگام سلطنت شاه سلیمان اوّل صفوی (۱۰۷۷ یا ۱۰۷۸ـ۱۱۰۵) صورت گرفته است، امّا برخی تاریخ‌نگاران معتقدند که مدرسه پیش از این تاریخ پایه‌گذاری شده و در سال ۱۰۸۳ بنای آن به همت ملامحمّدباقر سبزواری و با تخصیص مقداری املاک و چند دکان و تعدادی کتاب به‌عنوان وقف بر مدرسه مرمّت شده است، به همین دلیل و نیز به سبب حضور سبزواری برای تدریس در مدرسه، به «ملامحمّدباقر» و پس از آن به «باقریه» شهرت یافته است.

تخریب مدرسهٔ باقریه:

در سال ۱۳۵۴ش. به سبب طرح توسعهٔ اطراف حرم، مدرسهٔ باقریه که از نزدیک‌ترین مدارس به حرم مطهر امام رضا علیه‌السّلام بود، کاملاً تخریب و همراه تمامی موقوفات آن به فضای سبز تبدیل شد.

تاریخ ساخت و مؤسّس مدرسهٔ نواب:

این بنا که با نام صالحیهٔ نواب نیز شناخته می‌شود، به همت ابوصالح رضوی در دورهٔ سلطنت شاه سلیمان صفوی به سال ۱۰۸۶ق. بنا شده است. مدرسهٔ نواب شامل سه طبقه با ۷۵ حجره بوده که با کاشی‌های الوان مزیّن گردیده است.

ویژگی بنا و ساختمان مدرسهٔ نواب:

مدرسهٔ نواب متعلق به دورهٔ معاصر است که در خیابان شیرازی کنونی (بالا خیابان) واقع شده و در تاریخ ۲۶ تیر ۱۳۵۷ با شمارهٔ ثبت ۱۶۱۵ به‌عنوان یکی از آثار ملی ایران به ثبت رسیده است.

وضعیت کنونی:

مدرسهٔ نواب اکنون نیز به‌عنوان یکی از مدارس علمیهٔ تخصصی حوزهٔ علمیهٔ خراسان فعال است و طلاب، پس از اتمام سطح یک حوزه، از طریق آزمون ورودی برای تحصیل سطوح دو و سه در رشته‌های فقه و اصول، فلسفه و کلام اسلامی، ادبیات عرب، فقه قضا، تبلیغ و فقه سیاسی در این مدرسه انتخاب می‌شوند.

منابع:
۱. پسندیده، محمود(۱۳۸۵). حوزهٔ علمیه خراسان. با مقدمهٔ محمّد واعظزاده خراسانی. مشهد. بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
۲. دفتر اسناد، کاری به کوشش گروه اسناد سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان‌قدس رضوی.
۳. عکس‌های موجود در مرکز اسناد آستان‌قدس رضوی.

کتیبهٔ مدرسهٔ بالاسر، شمارهٔ دستیابی: ۵۵۸۹، رنگی ، قطع : ۵/۱۲×۵/۱۲، تعداد قطعه: ۱، عکاس: ؟ ، محل: مشهد.

ایوان مدرسهٔ بالاسر، شمارهٔ دستیابی: ۸۴۸۹، رنگی، قطع : ۲۵×۲۰، تعداد قطعه: ، عکاس: ناصری، محل: مشهد.

نمایی از مدرسهٔ بالاسر، شمارهٔ دستیابی: ۸۴۳۸، رنگی، قطع : ۲۵×۲۰ ، تعداد قطعه: ۱، عکاس: ناصری، محل: مشهد.

نمایی از درب و قسمتی از دیوار مدرسهٔ پریزاد، شمارهٔ دستیابی: ۱۸۰، رنگ: سیاه و سفید، قطع : ۴۰×۳۰، تعداد قطعه: ۱، عکاس: محمّدصانع، محل: مشهد، نوع: اصلی، تاریخ انتشار: خرداد۱۳۵۷.

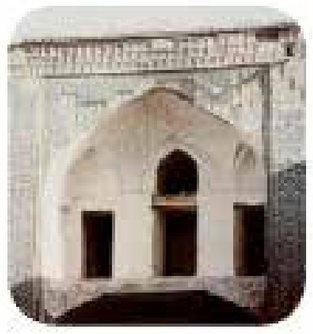
نمایی ازگنبد و ایوان و غرفه‌های مدرسهٔ دو در، شمارهٔ دستیابی: ۲۹۶، رنگ: سیاه و سفید، قطع : ۴۰×۳۰، تعداد قطعه:۱، عکاس: محمّدصانع، محل: مشهد.

نمایی از گنبد مدرسهٔ دو در قبل از نو سازی و بازسازی، شمارهٔ دستیابی: ۲۵۷۲۰، رنگ: سیاه و سفید، قطع : ۱۲×۹، تعداد قطعه:۱، نوع: عکس، تاریخ عکس: ۱۳۵۰.

تزیینات هنری زیر سرطاق مدرسهٔ خیرات‌خان، شمارهٔ دستیابی: ۱۲۲۹۶، رنگ: سیاه و سفید، قطع : ۲۰×۲۵، تعداد قطعه:۱.

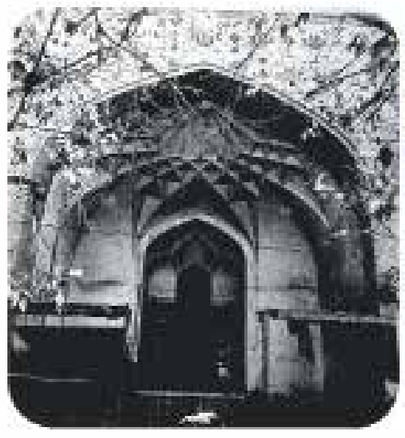
تزیینات هنری زیر سر طاق مدرسه خیرات‌خان، شمارهٔ دستیابی: ۱۲۲۹۴، رنگ: سیاه و سفید، قطع : ۲۰×۲۵، تعداد قطعه:۱.

بازسازی و نوسازی سردر مدرسهٔ خیرات‌خان واقع در بست پایین خیابان (این عکس مربوط به پروندهٔ شمارهٔ بایگانی راکد ۹۵۸۹۰ سال ۱۳۵۴ است)، شمارهٔ دستیابی: ۱۸۵۸۷، رنگی، قطع : ۲۰×۲۵، تعداد قطعه:۱.



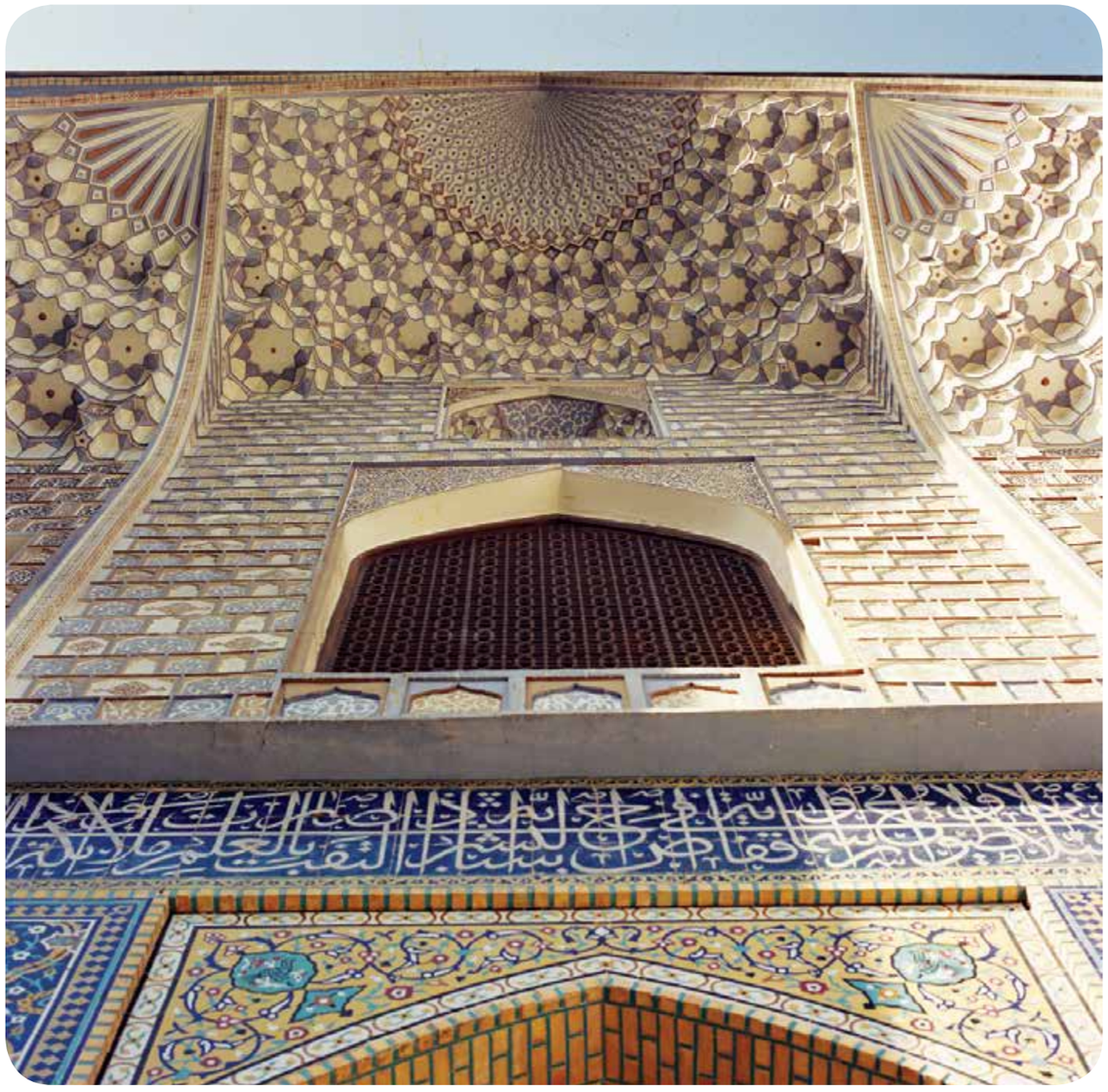
تصاویری از مدرسهٔ میرزا جعفر (واقع در گوشهٔ شرقی صحن انقلاب (قدیم)) قبل از بازسازی، رنگی، قطع : ۱۹×۲۴، تعداد قطعه:۱، عکاس: ؟، محل: مشهد، نوع: اصلی، تاریخ انتشار:۱۳۶۳.

مدرسهٔ باقریه، شمارهٔ دستیابی: ۵۶۸۱، رنگی، قطع :۲۰×۲۵، تعداد قطعه:۱، عکاس: ؟، محل: مشهد.



نمایی از مدرسهٔ بالاسر، شمارهٔ دستیابی: ۸۴۳۸، رنگی، قطع : ۲۰×۲۵، تعداد قطعه:۱، عکاس: ناصری، محل: مشهد.

مقرنس کاری ایوان های مدرسه میرزا جعفر (دانشگاه علوم اسلامی رضوی)، عکاس: علی اصغر ناصری مهر



مقرنس کاری ایوان های مدرسه میرزا جعفر (دانشگاه علوم اسلامی رضوی)، عکاس: علی اصغر ناصری مهر

تشریفات حرم رضوی در دورهٔ قاجار به روایت سفرنامه‌ها و اسناد تصویری

مهدی حسامی*

چکیده

بررسی و شناخت تاریخ سیاسی و مذهبی آستان‌قدس، بدون توجّه به منابع و اسناد تاریخی قابل استناد نیست. در دورهٔ قاجار علاوه بر اسناد مکتوب، اسناد تصویری (عکس‌ها) و سفرنامه‌ها نیز در به تصویر کشیدن تاریخ سیاسی و مذهبی آستان‌قدس نقشی بسزا داشته و از جایگاه ارزشمندی برخوردار بوده است. در این اسناد می‌توان به نحوهٔ اجرای مراسم سیاسی و مذهبی آستان‌قدس، موقعیت و جایگاه افراد شرکت‌کننده در این مراسم و مکان اجرای آن پی برد.

هدف از نگارش این مقاله آشنایی با تشریفات سیاسی و جشن‌های مذهبی آستان قدس با تکیه بر سفرنامه‌ها و عکس‌های موجود در آرشیو مدیریت اسناد و مطبوعات است.

کلید واژه: آستان‌قدس رضوی، تاریخ سیاسی و مذهبی، قاجاریه، اسناد تصویری.

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

مقدّمه:

دردورهٔ قاجار و به مناسبت‌های مختلف، تشریفاتی همراه با آداب و رسوم خاص در سطح آستان‌قدس و به‌خصوص در صحن عتیق (انقلاب فعلی) و ایوان طلای نادری حرم امام رضا(ع) برگزار می‌شده است. متولیان آستان‌قدس رضوی به محض پی بردن به جایگاه و اهمیت اسناد تصویری (عکس‌ها) در ثبت و ضبط وقایع و رخدادها، عکاسانی را به منظور تهیهٔ عکس از مراسم و تشریفات برگزار شده به خدمت گرفته‌اند. عکاسان، تهیه عکس از مراسم و تشریفات مختلف در سطح آستان‌قدس را برعهده داشته، بنا به فرصت پیش آمده عکس‌های بسیار ارزشمندی به یادگار گذاشته‌اند.

علاوه برعکاسان، گروهی از گزارشگران و سفرنامه‌نویسان نیز که بنا به موقعیت‌های پیش آمده و خاص راهی مشهد و حرم امام رضا(ع) شدند گزارشات بسیار ارزشمندی در رابطه بااین مراسم ارایه داده‌اند که پرداختن به آن خالی از لطف نیست.

برگزاری جشن و مراسم سلام آستان‌قدس در دورهٔ قاجار:

دردورهٔ قاجار و به مناسبت‌های خاص از جمله: شروع به کار والیان خراسان یا متولیان آستان قدس رضوی، ولادت پیامبر اکرم(ص) و ائمهٔ اطهار(ع) و... در فضای داخلی صحن عتیق (انقلاب فعلی) و ایوان طلای حرم امام رضا(ع) جشن‌ها و مجالس رسمی سلام با حضور شاه، رجال سیاسی و مذهبی شهر مشهد و آستان‌قدس برگزار شده که ازآن جمله می‌توان به برگزاری جشن به مناسبت انتقال آب قنات مرحوم میرزا هدایت مجتهد به چهار حوض اطراف سقاخانه (صحن عتیق) و مراسم سلام هفدهم ربیع‌الاوّل سال ۱۲۸۴ق. که با حضور ناصرالدین شاه در حرم امام رضا(ع) برگزار شد، اشاره نمود (ساکماق، عکس شمارهٔ۷۶۴۲).

جشن انتقال آب به چهار حوض اطراف سقاخانهٔ صحن عتیق (انقلاب فعلی):

میرزا غلامحسین‌خان افضل‌الملک مستوفی که در این ایام در شهر مشهد بوده، ضمن اشاره به اقدامات سلطان حسین میرزا نیرالدوله، متولی آستان قدس رضوی، به برگزاری مراسم جشن در حرم امام رضا(ع) اشاره کرده است.

«کار دیگر این شاهزادهٔ بزرگوار این است که قنات مرحوم میرزا هدایت مجتهد را از شرکا خریده و با مخارج بسیار از بیرون شهر از ممر و مجرای سرپوشیده که هیچ‌جا آفتابی نشود آب آن را وارد صحن مقدس نمود و چهار حوض در صحن ساخت که آب در آنها ریخته و به پایین خیابان روان می‌شود و محلات بی‌آب آنجا را سیراب می‌سازد. در روز بیست‌وهفتم جمادی‌الاخر این سال (۱۳۲۰ق.) که من در مشهد بودم آب مزبور به حوض‌های صحن جریان می‌یافت. اهل شهر مشهد در صحن مقدس جشنی گرفتند، محض تهنیت به ایالت که این کار خیر را کرده است. رؤسای ملت، ارکان و اعیان شهر جمع شده در ایوان طلا مجلس آراستند. صرف شربت و شیرینی کردند.

مراسم سلام مویدالدوله (ابوالفتح‌بن سلطان مراد) در ایوان طلای حرم امام رضا(ع)، عکاس: عبدالله قاجار، تاریخ عکس: ۱۳۰۹ق.

شعرای نامی قصاید غرا در این باب ساخته در مجلس قرائت کردند، از آن جمله جناب میرزا کاظم صبوری ملک‌الشعرای آستانهٔ رضویه است که قطعهٔ شیوایی ساخته، در این روز برخواند و صلتی لایق یافت و صورت آن قصیده این است که در اینجا نگارش می شود:

در حریم زادهٔ موسی که خاک درگهش
چون دم عیسی بن مریم شد شفا بخش علیل
و اندر آن دوران که اقلیم خراسان را جمال
شاهزاده داده چون فردوس از خلق جمیل
نیرالدوله سر نام‌آوران سلطان حسین
آنکه آمد دورهٔ قاجار را خیر السلیل
الغرض تاریخ سالش را صبوری مصرعی
جستجو می‌کرد از طبع روان‌تر ز آب نیل
کرد گر تاریخ می‌خواهی روان مانند آب
یکهزار و سیصد است و بیست اندر بارس‌ئیل»
(افضل‌الملک، بی‌تا:۱۱۱).

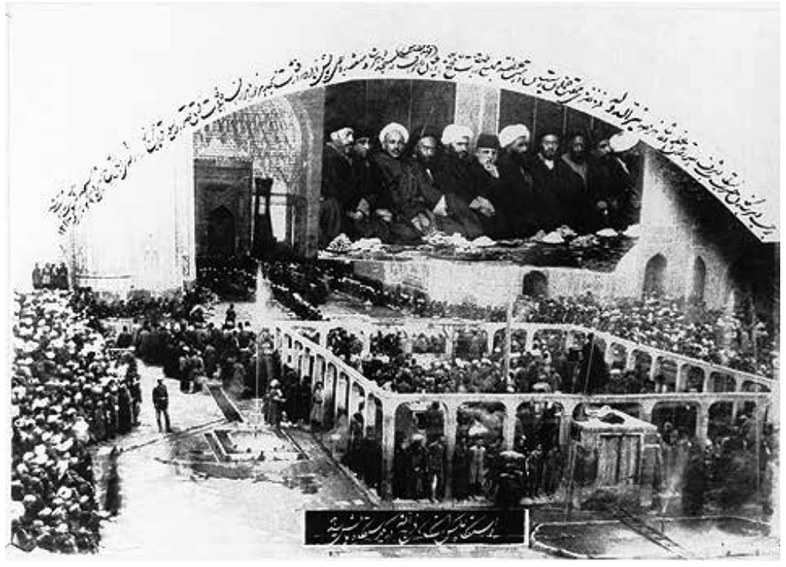
مراسم سلام

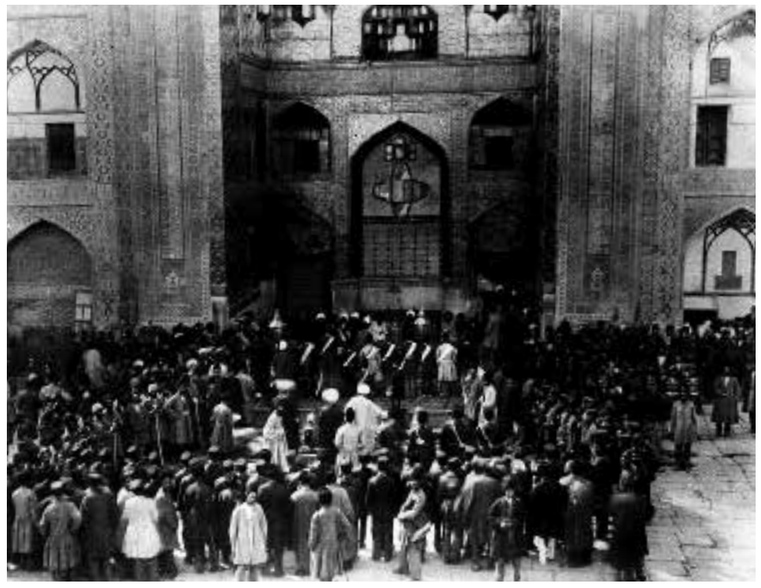
باشکوه‌ترین مراسم در تاریخ سیاسی و مذهبی آستان قدس، مراسم سلام بوده که به مناسبت‌های مختلف در فضای صحن عتیق و ایوان طلای نادری برگزار می‌شده است. این مراسم با آداب و رسوم خاص و با حضور عالی‌ترین طبقات سیاسی دورهٔ قاجار، یعنی شاه، رجال سیاسی و مذهبی آستان قدس و شهر مشهد و... برگزار می‌شد(ساکماق، عکس شمارهٔ۷۸۱۸).

مراسم سلام روز هفدهم ربیع‌الاول سال ۱۲۸۴ق. بنا بر یاداشت‌های علی‌نقی میرزا حکیم‌الممالک به شرح ذیل بیان شده است:

« در این روز که روز عید سعید مولود حضرت خاتم‌الانبیا و سید اصفیا علیه آلاف التحیه و الثنا بود اعلی‌حضرت شاهنشاه اسلامیان پناه و خسرو صافی‌طینت شریعت دستگاه پاس حرمت و رعایت‌شان و عظمت حضرت امامت علیه السّلام را چنان مقرر داشتند که سلام این عید را در حرم مطهر بر پای دارند و خود سرکار پادشاهی به تمام اعیان و اشراف در مقابل امام علیه‌السّلام تهنیت گویند. پس به موجب فرمودهٔ ایشیک آقاسی باشی تمام علما و وزرا و شاهزادگان و اعیان و سرکردگان را هراتی و افغان و سیستانی و اهالی خراسان و آنچه از بزرگان ایران که شرف ملازمت رکاب همایون داشتند همه

(ساکماق، عکس شمارهٔ۶۲۵).





مراسم سلام فتحعلی‌خان صاحب دیوان، متولی آستان‌قدس، در ایوان طلای حرم امام رضا(ع)، عکاس : عبدالله قاجار، تاریخ عکس : ۱۳۰۸ق.

را اخبار نموده، به بار عام حاضر ساخت و مجلس سلام در دارالحفاظ منعقد گشته، شاهنشاه جمجاه به هنگام ظهر بدان جا تشریف‌فرما شدند و در این مجلس که فی‌الحققیه محضر امام و مرجع انام بود و بشکوه و رونقی بیرون از حد قیاس آراسته جلوس فرموده علما را نیز اذن جلوس داده سلام منعقد گشت نقاره‌خانه سرکار فیض آثار بشرافت این عید نواخته گشته و از ابتدای ورود وجود مسعود به صحن مقدس تا اختتام مجلس، توپچیان به شلیک توپ اشتغال داشتند. امین‌الدوله به مخاطبات سلام که مبنی بر ذکر عظمت و شرافت عید مولود حضرت سید الامام و اظهار عقاید نیک و مقصود ذات خیر حضرت شاهنشاهی در تنظیم صفحان خراسان و آبادی مملکت و رعیت بود مخاطب و مفتخر گشت. خطیب خاصه همایونی خطبه فصیح و بلیغ معروض داشت و میرزا مینای ملک‌الشعرا قصیدهٔ غرا به عرض رسانده سلام اختتام یافت. شاهنشاه دین پناه نیز آستان عرش‌نشان امام همام علیه‌السّلام را وداع نموده و به آحاد و افراد خدام و چاکران آستانه هر یک علی قد مراتبهم اعطای خلاع کشمیری و کرمانی و بذل و انعام و احسان بی‌پایان فرموده در کمال ملال از فراقت چنین آستان فیض بنیان مبارکه رجعت نمودند(حکیم الممالک،۱۳۵۶،۲۹۸-۲۹۶).

مراسم قرق:

مراسم قرق حرم امام رضا(ع) بنا به مناسبت‌های خاص و با تشریفاتی خاص در دوره‌های مختلف، از جمله دورهٔ قاجار انجام شده وگاهی اوقات، برگزاری این مراسم با حضور وابستگان دربار و رجال سیاسی، باعث رنجش خاطر وآزردگی زائران حرم امام رضا(ع) شده است(ساکماق، عکس شماره۱۷۵۹۳).

محمّدحسن‌خان اعتمادالسلطنه (صنیع‌الدوله) ضمن اشاره به این مراسم از آزردگی خاطر زائران حرم امام رضا(ع) بنا به رفتار و کردار انیس‌الدوله، همسر ناصرالدین شاه، گزارش داده است:

«سه‌شنبه۲۴ شوال؛ عصر از در خانه به قصد زیارت آستان مبارک آمدم. معلوم شد حالا زیارت هم در میان حرم خانه یک نوع رقابت و هم‌چشمی شده است. از صبح الی عصر به‌واسطهٔ دستگاه انیس‌الدوله و... قرق می‌شود. مردم دوهزار فحش می‌دهند. بعد به جهت امین اقدس. خلاصه نزدیک به حرم مطهر دیدم یک کالسکه تنها می‌آید، سی چهل نفر فراش چوب به‌دست جلو افتاده برید! برید! می‌گویند. معلوم شد ملیجک کوچک است. خلاصه به‌واسطهٔ قرق بودن حرم مطهر، خانهٔ مچول‌خان رفتم»(اعتماد السلطنه،۱۳۴۵،۲۸۰).

«یکشنبه ۲۹ شوال؛ صبح در خانه رفتم. بعد از ناهار

تعدادی از خدام و رجال آستان قدس در کنار گنبد طلای حرم مطهر امام رضا(ع)، عکاس: نامشخص، تاریخ عکس: دورهٔ قاجار.

خانه آمدم. زیارت آستان مقدس به‌واسطهٔ قرق حرم خیلی مشکل است. سابق از صبح الی شام بود، حالا شب‌ها هم قرق است. اگرچه انیس‌الدوله و امین اقدس بی‌قرق هم می‌روند» (همان،۲۸۱).

«دوشنبه سلخ شوال؛ امروز الحمدالله به زیارت مخصوص نایل شدم. خوابی دیده بودم که والده در خواب به من گفتند برو بالای سر حضرت نماز بخوان، در میان دو نماز فلان مطلب را بخواه، حضرت خواهد داد، رفتم و خواندم. دعا کردم. چون امروز شاه تشریف می‌آورند به حرم محترم که جواهرات حضرت را ملاحظه فرمایند صبح تا ظهر زن‌های شاه بودند، بعد برای شاه قرق را نگاه داشته بودند. من {بعد} از ورود شاه رفتم خلوت و آسوده نماز خواندم. دعا کردم. سه مرتبه بیرون رفته مراجعت به حرم کردم، به جهت والده و عیال هر یک زیارت مخصوص خواندم. در این چند روز تنها زیارتی که به دلخواه خود کردم این بود. بعد مراجعت به خانه نمودم»(اعتماد السلطنه،۲۸۰۱۳۴۵).

مراسم سان خدمهٔ آستان‌قدس:

در دورهٔ قاجار، مراسم سان نیز بنا به شرایط خاص در حرم امام رضا(ع) برگزار شده به‌طوری که علی‌نقی‌خان حکیم‌الممالک و ناصرالدین شاه نیز به این مراسم و نحوهٔ اجرای آن اشاره کرده‌اند:

«...چون سرکار پادشاهی را از صرف نهار فراغتی حاصل گشت به دارالسعاده تشریف برده بر کرسی تولیت و نیابت جلوس فرموده میرزای ناظر و جناب صدرا را که از جمله سادات و رؤسای قوم‌اند اذن جلوس داده باحضار خدام شد مجد الملک متولی‌باشی از روی ثبت و سر رشتهٔ دفترخانهٔ مبارکهٔ حضرتی یکان‌یکان رؤسا و مرئوسین کشیک خمسه را از نظر آفتاب اثر همایون گذرانده و معرفی نموده تا تمام از سان گذشتند جمعی کثیر از اعاظم و رجال دولت و چاکران دربار همایونی نیز مانند اعتضاد الدوله و معیر الممالک و آجودان مخصوص و آقا علی و حاجی محمدصادق‌خان سرتیپ و عکاس‌باشی و امثال ایشان حتی محمدخان کنه بیسه و اغلبی از صاحب‌منصبان جزو که در آستانهٔ مقدسهٔ حضرت سمت خدمت‌گزاری و خادمی و هریک در کشیک از سان گذشتند»(حکیم الممالک،۱۳۵۶، ۲۶۰).

ناصرالدین شاه در سفر نامهٔ خود به خراسان در سال ۱۳۰۰ق. به برگزاری این مراسم در حرم امام رضا(ع) اشاره کرده است:

«...عصر هم باید به صحن مطهر رفته، سان خدمه را ببینیم. چهار ساعت و نیم به غروب مانده سوار شده به صحن رفتیم. داخل حرم شده زیارت کرده بیرون آمده رفتیم به گنبد اللهوردی‌خان. ابتدا جمعی از علمای مشهد به حضور آمده نشسته قدری با آنها صحبت داشتیم، بعد خدام را برای سان خواستیم. پنج کشیک از خدام و دربان و... به ترتیب از سان گذشته هزار و دویست نفر بر روی هم خدام و عملهٔ آستانهٔ حضرت بودند. یک ساعت و نیم سان طول کشید. بعد برخاسته مجدّداً به حرم رفته، زیارتی کرده، مراجعت به‌منزل نمودیم» (ناصرالدین شاه،۱۴۱،۱۳۵۶).

مراسم خطبه‌خوانی:

مراسم خطبه‌خوانی از سابقه‌ای بسیار طولانی در تاریخ سیاسی آستان قدس برخوردار بوده که با آداب و رسوم و نظم خاصی برگزار می‌گردید. در این مراسم، بنا به اهمیت آن متولیان، رجال سیاسی و خدام آستان قدس حضور داشته و بنا به موقعیت‌های پیش آمده و حضور شاه در شهر مشهد این مراسم با حضور خود شاه انجام می‌شده است (ساکماق، عکس شمارهٔ۲۷۴۷۲).

علی‌نقی میرزا حکیم الممالک و قهرمان میرزا مراسم خطبه‌خوانی حرم امام رضا(ع) را که با حضور خود ناصرالدین شاه در سال ۱۲۸۳ق. صورت گرفته به شرح ذیل توصیف کرده‌اند:

«با میرزای ناظر و ظهیرالدوله و مجدالملک مشغول صحبت بودند تا وقت شام و زمان خدمت خدام و گذاشتن چراغ و مانند سایر خدام در جرگه ایشان داخل صف شده بایستادند. بعضی از مقربان حضرت و اعیان دولت چون

برگزاری مراسم خطبه‌خوانی با حضور حاج سیدحسین نایب‌التولیه و جمعی از رجال آستان‌قدس در ایوان طلای صحن عتیق حرم امام رضا(ع) در دورهٔ قاجار، عکاس: عبدالله قاجار، تاریخ عکس: ۱۳۰۸ق.

معیر الممالک و آجودان مخصوص و آقا و عکاس‌باشی و میرزا صادق‌خان سرتیپ و دیگران که جزو خدام سرکار فیض آثار به خدمت حاضر شدند همین که خادم‌باشی چراغ‌ها را روشن نمود، یک یک برداشته چنان‌که رسم معمولهٔ خدمه است دست به دست گرفته به مکان خود می‌نهادند و سرکار همایونی نیز در گرفتن چراغ از خادمی و رسانیدن به خادم دیگر در نهایت خضوع و خشوع بدان‌ها تأسی داشتند تا تمام چراغ‌ها را بگذارند هریک شمعی روشن در دست گرفته ردیف یکدیگر ایستادند. خطیب‌باشی خطبهٔ غرّا با مهابت و شوکت تمام باسم مبارک حضرت امام و شاهنشاه اسلام تقریر نمود و بعد از ادای خطبه به یک‌بار تماماً به سجده افتادند و سرکار پادشاهی نیز در عین نیاز شکر وصول به این سعادت عظمی را در حضرت معبود بی‌نیاز بگذاردند و نماز مغرب و عشا را خوانده از راه بازار مراجعت فر مودند»(حکیم الممالک،۱۳۵۶،۲۳۲-۲۳۱).

«تاریخ چهارشنبه ۲۵ شوال؛ نیم ساعت به غروب مانده بود چراغ‌های حرم را حاضر کرده بودند. اعلی‌حضرت شاهنشاهی مرتب خودشان شمع‌های متعدد که در شمعدان‌ها بود روشن کردند و بعد به حرم مبارک تشریف آوردند. یک شمع که روشن کرده بودند به دست شاهنشاه روحنا فداه بود. چند نفر دیگر یکی یک شمع روشن کرده، در دست گرفتند. به من هم یک شمع روشن کرده دادند. در مقابل مرقد مطهر ایستادم. سید خطیب خطبه خیلی خوبی قرائت کرد. بعد از آن همه به سجده افتادند. اعلی‌حضرت شاهنشاهی روحنا فداه که کمال خلوص نیت دارند به سجده افتادند. ...درها که باز شد مردم از زن و مرد هجوم کردند. اعلی‌حضرت شاهنشاهی روحنا فداه هم مثل آحاد و افراد مردم در گوشه‌ای ایستادند و در پشت پنجره بالای سر حضرت مدتی توقف کردند و ملاحظه خضوع و خشوع مردم را می‌فرمودند»(امین لشگر،۱۳۷۴،۱۶۳-۱۶۲).

«... سه ساعت به غروب مانده سوار شده رفتیم به زیارت. نماز را بالای سر حضرت خوانده ... رفتیم به حرم حضرت چراغ را روشن کردیم خطبه خواندند رسم تعظیم و خدمت چنان‌که معمول است به عمل آمد» (همان،۱۵۳).

مراسم غبارروبی در دورهٔ قاجار:

در دورهٔ قاجار، اسناد مکتوب، به‌روشنی و باصراحت تمام به مراسم غبارروبی اشاره می‌کنند. در سربرگ برخی از این اسناد آمده: مجلس جاروب حرم و باز نمودن درب ضریح مطهر. به عنوان نمونه در یکی از این اسناد به تهیهٔ اقلام و ملزوماتی مانند قند و چای، شربت، شیرینی و حلویات، شمع، زغال، تنباکو و خوانچهٔ هفت‌سین اشاره می‌شود که نشان می‌دهد مراسم در آغاز سال نو انجام گرفته است.

قهرمان میرزا مراسم غبارروبی ضریح مطهر در دورهٔ قاجار را این‌گونه شرح می‌دهد:

«به قدر سه ساعت به غروب مانده اعلی‌حضرت همایون به عزم زیارت آستانهٔ مقدسه مشرف شدند. چون در رکاب مبارک رفتم صحن مقدس و حرم مبارک را خلوت کرده بودند. اعلی‌حضرت همایونی با معدودی از عملهٔ خلوت و نواب والا رکن الدوله و... با کمال خضوع و خشوع به زیارت آستان مبارک مشرف شدند. وقت ورود به حرم قمه‌ای که در کمر اعلی‌حضرت شاهنشاهی بود بیرون آوردند به عملهٔ خلوت سپردند. بعد از زیارت و طواف حرم مبارک درب ضریح مبارک را باز کردند. در میان ضریح مبارک سجاده انداخته و چراغ گذارده بودند. اعلی‌حضرت همایونی با نیت صاف و خالص میان ضریح مشرف شدند. به فاصله چند دقیقه بیرون تشریف آوردند و مجدّداً ایستادند تا درب ضریح مطهر قفل شد. از آنجا به تحویل‌خانه که درب آن به دارالحفاظ است تشریف بردند. بعضی شمشیرها و اسبابی که متعلق به حضرت است تماشا کردند. از آنجا بیرون تشریف آوردند. مجدّداً در حرم مبارک طواف کردند و تشریف بردند»(امین لشگر، ۱۳۷۴،۱۷۴-۱۷۳).

نتیجه‌گیری:

اسناد تصویری موجود در مخزن اسناد مدیریت امور اسناد و مطبوعات مربوط به تشریفات حرم رضوی دردورهٔ قاجار همراه با گزارشات مربوط به سفرنامه‌نویسانی که در دورهٔ قاجار راهی خراسان و شهر مشهد شده‌اند، به نوعی تاریخ سیاسی آستان قدس به شمار می‌رود و به لحاظ محتوایی و ارزش تاریخی از نفاست و ارزش بسیاری برخوردار بوده و خود می‌تواند به راحتی سیر تاریخ سیاسی آستان‌قدس را با تمام جزییات و ظرافت‌های آن در این دوره نشان داده، شواهد موجود ما را از گمانه‌زنی‌ها و پیش‌داوری‌ها بازداشته و پاسخگوی بسیاری از سؤالات و شبهات تاریخی پژوهشگران و علاقه‌مندان تاریخ سیاسی آستان‌قدس رضوی باشد.

منابع

۱.اعتمادالسلطنه، محمّدحسن(۱۳۴۵). روزنامهٔ خاطرات اعتماد السلطنه، مربوط به سال‌های ۱۲۹۲ تا ۱۳۱۳ق. تهران. امیر کبیر.
۲. افضل‌الملک، غلام‌حسین. سفرنامهٔ خراسان و کرمان. به کوشش: قدرت‌الله روشنی. تهران. توس.
۳. امین لشگر، قهرمان‌میرزا. روزنامهٔ سفر خراسان. به کوشش: ایرج افشار، محمد رسول دریا گشت. تهران. اساطیر .
۴. حکیم‌الممالک، علی‌نقی(۱۳۵۶). روزنامهٔ سفرخراسان. تهران. فرهنگ ایران زمین.
۵. سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی (ساکماق).
۶. ناصرالدین شاه(۱۳۶۳ق.). سفرنامهٔ دوم خراسان، تهران.کاوش.

یادنام...

هنرمند قالیباف،
عبدالمحمّد عمواوغلی (کهنمویی)

جواد فتحایی*

استاد عبدالمحمّدعمواوغلی در کنار بزرگان تولید و طراحی قالی ایران، از چهره‌های انگشت‌شماری است که به هنر قالی‌بافی ارزش و اعتلای ویژه‌ای بخشید. عبدالمحمّدعمواوغلی، فرزند محمّدکهنمویی، از اهالی روستای کهنمو، روستایی بین اسکو و کندوان، در آذربایجان‌شرقی است. محمّد کهنمویی ابتدا مشغول به کار نساجی و ابریشم‌بافی بود، وی بین سال‌های ۱۲۵۰ تا ۱۲۷۰ شمسی حرفهٔ نساجی را رها کرد و وارد عرصهٔ قالی‌بافی شد(یوسفی،۱۳۹۰: ۲۶-۲۸). شهر مشهد به دلیل دارا بودن موقعیت خاص تاریخی، فرهنگی و اقتصادی بستر مناسبی برای فعالیت‌های اقتصادی محسوب می‌شد. درنتیجه مهاجرت تجار و هنرمندان به این شهر اجتناب‌ناپذیر بود. مهاجرت قالی‌بافان تبریزی به مشهد نقش مهمی در احیا و رونق این هنر در خراسان داشته است. خانوادهٔ عمواوغلی از جمله هنرمندانی بودند که از منطقهٔ آذربایجان به مشهد مهاجرت کردند. البته ابتدا محمّد کهنمویی به بیرجند مهاجرت کرد و مدتی قبل از آمدن به مشهد، در بیرجند حضور داشت (مصاحبه با فروردین عمواوغلی، ۱۳۸۰).

عبدالمحمّدعمواوغلی در مشهد متولد شد و قالی‌بافی را تحت تعلیم پدرش فراگرفت (همان‌جا). وی در دورهٔ جوانی، ابتدا به همراه برادرش، علی‌خان در یک کارگاه ساده متعلق به شرکت اردشیر مشغول به بافندگی شد؛ امّا پس از مدتی، خود، کارگاه‌های قالی‌بافی در مشهد و اطراف آن راه‌اندازی کرد. عبدالمحمّد هم بافنده بود و هم بر تولید کارگاه‌ها نظارت مستقیم داشت (آذرپاد، ۴۳۹). کارگاه‌های عمواوغلی بیشتر در روستاهای محمودآباد، طرقبه، شاندیز، ییلاقات مشهد و درخش بود.

عمواوغلی تبحر زیادی در تهیهٔ نقشه‌های منحصربه‌فرد داشت. از جمله ابتکارات وی، بافت قالی‌های نرم و لطیف و سبک بود. در زمینهٔ رنگرزی و استفادهٔ دقیق ازرنگ‌های سنّتی کمتر کسی هم‌پایهٔ او بود. یکی از رموز موفقیتش هماهنگی و توازن نقش، رنگ وکاربرد به موقع آنها بود. مواد رنگرزی استاد معمولاً قرمزدانه، نیل، برگ مو، پوست گردو، اسپرك، روناس، بقم و... بود که بنا به مقدار خامهٔ موردنیاز، میزان نخ مطلوب را تهیه و رنگ می‌نمود تا در حین بافت با کمبود مواجه نگردد و باعث دو رنگی یا رگه‌دار شدن نشود (یوسفی، همان‌جا). تخصص عمواوغلی بیشتر تهیهٔ فرش‌هایی در اندازهٔ یک‌صد مقات (هرمقات ۱۲۰۰۰ گره) بود. در این راستا از حیث ریزبافی و ظرافت و قطع قالی و رنگ‌های سنتی کمتر کسی را هم‌طراز وی سراغ داریم (آذرپاد، همان). رج‌شمار قالی‌های عمواوغلی بین۴۰ تا ۱۵۰رج متغیّر بود و اکثر قالی‌ها حاشیه‌های طولی و عرضی داشت که گلیم‌بافی به‌صورت سراسر و متصل بافته می‌شد. آخرین بافتهٔ وی نیز دو قطعه قالی۴۰ متری بود که هم‌اکنون در کاخ مرمر و سعدآباد نگهداری می‌شود. رنگ این قالی‌ها کرم و نقشهٔ آنها افشان است که با استادکاری عباسقلی صابر تهیه گردیده است(الله داد، سایت اتحادیهٔ فرش دستباف ایران و ژاپن).

از جمله طراحانی که با عبدالمحمّد عمواوغلی همکاری داشتند، می‌توان به عبدالکریم کرمانی و عبدالحمید صنعت‌نگار اشاره کرد. عبدالحمید صنعت‌نگار دربارهٔ عمواوغلی می‌گوید: «او مرد ساده‌ای بود و به قالی‌بافی عشقی سرشار داشت امّا ثروت زیادی نداشت. به‌طورکلّی، بافندگان و رنگرزها و طراحان و حتّی تولیدکنندگان، درنهایتِ تنگدستی بوده‌اند به‌نحوی‌که گاه به‌جای مزد به کارگران نان و آذوقه پرداخت می‌کردند.» همچنین عمواوغلی طرح تعداد زیادی از کارهای خود را از دو کتاب قطع بزرگ که گویا از انگلستان برایش فرستاده بودند، الگوبرداری کرده است. این کتاب‌ها شامل تصاویری از قالی‌های دورهٔ صفویه بود. عمواوغلی با تکیه بر تبحر و تجربهٔ هنری خود، در این طرح‌ها دخل و تصرفاتی انجام می‌داد و طرح‌هایی ارزشمند تولید می‌کرد (یوسفی، همان‌جا).

عبدالمحمّد عمواوغلی همکاری‌های زیادی با آستان‌قدس رضوی داشت. این همکاری هم در حوزهٔ بافت فرش‌های نفیس برای حرم مطهر بود و هم در حوزهٔ مدیریت کارگاه‌های قالی‌بافی آستان‌قدس. اسناد همکاری‌های وی با آستان‌قدس در مخزن مدیریت اسناد و مطبوعات آستان‌قدس موجود است. عمواوغلی فرش‌های نفیس زیادی برای حرم مطهر امام رضا(علیه‌السّلام) بافت که تعدادی از آنها هم اکنون در موزهٔ فرش آستان‌قدس نگهداری می‌شوند. بر اساس اسناد موجود در سال ۱۳۰۶ شمسی، قرارداد خرید دوازده تخته قالی بین عبدالمحمّد عمواوغلی و ادارهٔ ملزومات آستان‌قدس منعقد شده است (مخزن مدیریت اسناد و مطبوعات، شمارهٔ سند: ۶۴۴۶۹). همچنین سفارشاتی که عبدالمحمّد عمواوغلی برای دربار نیز انجام می‌داد از طریق آستان‌قدس مدیریت و پیگیری می‌شد. به‌عنوان نمونه در آبان ۱۳۱۴ عبدالمحمّد عمواوغلی طی تلگرافی به نایب‌التولیهٔ وقت آستان‌قدس، خبر از اتمام دو فرد قالی سفارش دربار می‌دهد و از نایب‌التولیه می‌خواهد عباراتی که باید در حاشیهٔ فرش بافته شود را مشخص کند (۷۶۷۹۷/۲).

عمواوغلی همچنین در مدیریت کارگاه قالی‌بافی آستان‌قدس در فریمان همکاری داشت. این کارگاه در سال ۱۳۱۲ شمسی به دستور محمّدولی اسدی در فریمان تأسیس شد. در ابتدای امر، مدیریت کارگاه به محمّد حبیبی واگذار شد و عمواوغلی نقش نظارتی و مشورتی داشت و برای سرکشی و تهیهٔ ملزومات کارگاه به فریمان رفت و آمد می‌کرد امّا در دی ماه ۱۳۱۴ محمّد حبیبی از مدیریت کارگاه برکنار شد و به دستور اسدی، عبدالمحمّد عمواوغلی سرپرستی کارگاه را عهده‌دار شد (۱۰۱۸۲۵/۱).

از مهم‌ترین آثار عبدالمحمّد عمواوغلی، قالی افشان شاه‌عباسی است که هم‌اکنون در گنجینهٔ فرش آستان‌قدس رضوی نگهداری می‌شود. این فرش با تار و پود ابریشم در ابعاد ۲۱۸×۳۱۵سانتی‌متر بافته شده است. متن قالی با زمینهٔ لاکی، مجموعه‌ای یکپارچه از برگ‌ها و گل‌های ختایی و شاه‌عباسی و اسلیمی‌های ابری را به‌صورت پیوسته و با ظرافت بی‌نظیری در خود جای داده است. طرح این فرش افشان است و توسط عبدالحمید صنعت‌نگار طراحی شده است (احمدی، ۱۳۹۱).

از دیگر آثار مشهور عمواوغلی قالی ۱۴۵ متری طرح شیخ صفی در تالار کاخ ملّت در مجموعهٔ کاخ‌موزهٔ سعدآباد است. بافت این قالی با گره فارسی و نوع مواد مصرفی پرز و تار و پود نخ و پنبه است. رنگ قالی، سورمه‌ای با زمینهٔ لاکی است و طراح این کار نیز عبدالحمید صنعت‌نگار است. تاریخ بافت آن حدود سال ۱۳۱۰ تخمین زده شده است (انجمن قالی دستباف ایران و ژاپن).

عبدالمحمّد عمواوغلی همچنین در سال ۱۳۱۴ برای باشگاه افسران یک تخته قالی با طرحی همانند قالی شیخ‌صفی اردبیل با اندازهٔ ۴۰۷ × ۶۲۸ سانتی‌متر بافت. در حدود سال‌های ۱۳۱۳ تا۱۳۱۵ قالی شکارگاه با مساحت ۸۶ متر بافته شد. همچنین قالی، نقشهٔ گلدانی که کپی‌برداری از قالی معروف گلدانی در موزهٔ هنر و صنعت وین است و هم‌اکنون در مجموعهٔ قالی‌های شرکت سهامی قالی ایران نگهداری می‌شود، از دیگر آثار عمواوغلی است (کرمانشاهی، روزنامهٔ شهرآرا).

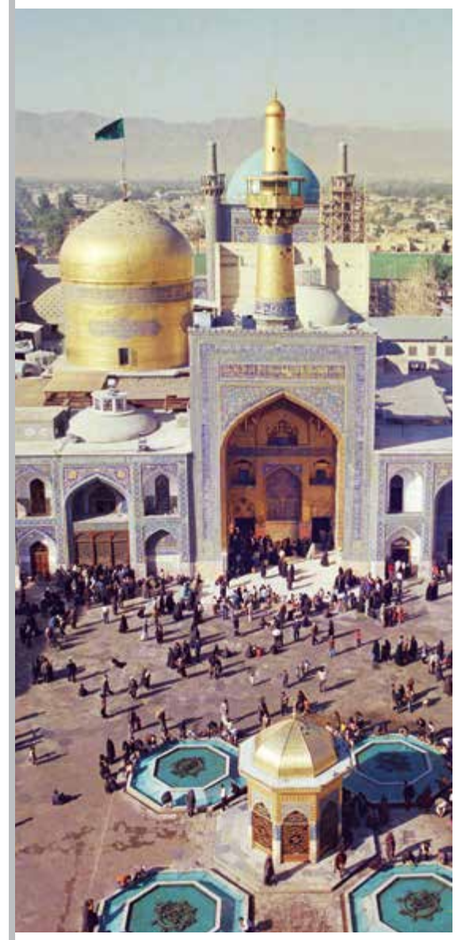
در سال ۱۳۱۶ عبدالمحمّد عمواوغلی فوت کرد و سفارش‌هایی از دربار و مجلس شورای ملّی برای بافت فرش داشت که نیمه‌تمام باقی ماند (۱۰۲۴۳۲). البته بعد از فوت عمواوغلی، عباسعلی صابر سفارشات نیمه‌تمام او را تمام کرد و تا سال ۱۳۲۰ به دربار تحویل شد. عبدالمحمّد عمواوغلی با بافت عبارت «عمواوغلی» در گوشه‌ای از آثارش، در واقع کار خود را امضا می کرد. از وی دو دختر و دو پسر باقی ماند که هیچ کدام وارد عرصهٔ فرش و قالی‌بافی نشدند (عمواوغلی، همان‌جا).

* کارشناس ارشد تاریخ. پژوهشگر گروه تراجم بنیاد پژوهش های اسلامی آستان قدس رضوی.
Fathaei.javad@gmail.com

منابع:
۱. احراری، عبدالله. قالی ۱۴۵متری عمواوغلی، تجلّی تلفیق دو سبک و ظهور سبکی جدید. پورتال اتحادیهٔ فرش دستباف ایران و ژاپن. www.persiancarpetassociation.com.
۲. احمدی، سیدحسن. قالی افشان شاه‌عباسی عبدالمحمّد عمواوغلی. دانشورز. شمارهٔ ۹۱. ۱۳۹۱.
۳. الله‌داد،رضا. عمواوغلی و تاریخ فرش‌بافی در مشهد. پورتال اتحادیهٔ فرش دستباف ایران و ژاپن.
۴. آذرپاد، حسن(۱۳۸۳). فضل‌الله رضوی حشمتی. فرش‌نامهٔ ایران. تهران. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۵. آرشیو بخش تاریخ شفاهی مدیریت اسناد و مطبوعات آستان قدس رضوی. مصاحبه با فروردین عمواوغلی. ۱۳۹۲.
۶. کرمانشاهی، شبنم. فرش مشهد بر عرش هنر. روزنامهٔ شهرآرا. شمارهٔ۱۱۴۱. ۱۳۹۲.
۷. مخزن اسناد مدیریت اسناد و مطبوعات آستان قدس رضوی. اسناد شمارهٔ: ۶۴۴۶۹، ۷۶۷۹۷/۲، ۱۰۱۸۲۵/۱، ۱۰۲۴۳۲.
۸. یوسفی، عذرا. فرش افشان عمواوغلی در گنجینهٔ فرش موزهٔ آستان‌قدس رضوی. دانشورز. شمارهٔ ۷۵و۷۶. ۱۳۹۰.

عکاسی در آستان قدس رضوی

اصغر ارشاد سرابی*



سابقهٔ ورود صنعت عکاسی به ایران به نیمهٔ دوم قرن سیزدهم هجری، در عهد محمدشاه قاجار باز می‌گردد (اعتمادالسلطنه، ۱۴۴۸/۳). در عین حال ناصرالدین شاه، دومین کسی بود که پس از ملک‌قاسم میرزا (۱۲۲۲ – ۱۲۷۷ ق) بیست و ششمین پسر فتحعلی‌شاه (ذکاء، ۸، ۱۷ و ۲۶) کاربردهای عکاسی را به فراست دریافت و به فراگیری این فن مشتاق شد. از این رو، به سفیر خود، فرخ‌خان امین‌الملک (امین‌الدوله) که در اروپا به سر می‌برد، دستور داد عکاسی ماهر را استخدام کند و با خود به ایران بیاورد (همان، ۲۴). از آن پس میان القاب دربار قاجار، عنوان عکاس‌باشی نخستین لقب حاصل از رواج این فن بود و دارندهٔ برترین مقام فنی در درشتهٔ عکاسی محسوب می‌شد (اعتمادالسلطنه، ۱۴۴۵/۳؛ طهماسب‌پور، ۴۳، ۴۴؛ قائم‌مقامی، ۲۸۲).

هرچند عکاسی در دربار ناصرالدین شاه رونق یافته بود، اما در سراسر ایران، ازجمله خراسان، مردم از این صنعت بی اطلاع بودند (ذکاء، ۳ – ۸ ؛ طهماسب‌پور، ۱۷، ۶۲؛ ترابی، ۳۳)؛ چنان‌که در سفر اول ناصرالدین شاه به مشهد در سال ۱۲۸۴ ق. وقتی آقارضا عکاس‌باشی از حاج ملاهادی سبزواری عکس گرفت، آن حکیم از ملاحظهٔ تصویر خود، کمال تحیر را پیدا کرد (حکیم‌الممالک، ۱۳۲). از همان ایام، نمونه‌هایی از آثار ورود این صنعت در مشهد و حرم مطهر رضوی نیز همچون برخی مناطق دیگر کشور باقی مانده است. سیاحان خارجی نخستین کسانی بودند که به عکاسی در حرم مطهر پرداختند. در نسخهٔ اصلی سفرنامهٔ خانیکوف متعلق به سال ۱۲۷۴ق، نقاشی‌هایی از جمله از مشهد و حرم رضوی موجود است که آ. دوبار (A.Debar) نقاش فرانسوی از روی آلبوم خانیکوف کشیده است (افشار، ۲۲؛ ترابی، ۳۳). همچنین یک افسر ایتالیایی به نام آنتونیو جیانوزی در سال ۱۲۷۶ق/۱۳۲۹ش از صحن کهنه (صحن انقلاب)، بقعهٔ مطهر، مسجد شاه و مقبره‌های قدیمی مشهد عکس گرفته که در آلبوم ۳۰۴ کاخ موزهٔ گلستان محفوظ است و در شمار قدیمی‌ترین عکس‌های مشهد محسوب می‌شوند (رامین‌نژاد، ۱۳؛ ترابی، ۳۵). پس از وی سرهنگ لوئیچی پِشه (Luici Pesce) افسر ایتالیایی و فرماندهٔ قوای پیاده نظام ایران نیز، عکس‌های دیگری از حرم گرفته است (رامین نژاد، همان‌جا).

اینکه چگونه جهانگردان برای گرفتن عکس به داخل حرم راه می‌یافتند، به درستی معلوم نیست؛ زیرا خارجیان غیرمسلمان اجازهٔ ورود به حرم و گرفتن عکس از بقعهٔ مطهر را نداشتند. نقل است که وقتی عکاس باشی ناصرالدین شاه با لباس اروپایی قصد ورود به حرم رضوی را داشت، چند تن با این گمان که وی سیاح خارجی است، او را محاصره و تنبیه می‌کنند (آلمانی، ۱۵۴/۲؛ ترابی، ۴۶). شاید به همین سبب از مجموع چهل عکسی که سیمونوف افسر گارد امپراتوری روسیه در سفر خود به خراسان گرفته، بیست عکس به مشهد و اطراف آن، و تنها یک عکس به حرم اختصاص دارد که آن را هم از فاصلهٔ دور گرفته است (ترابی، ۴۷).

* سرویراستار دائرةالمعارف آستان قدس رضوی؛ بنیاد پژوهشهای اسلامی.

در میان ایرانیان، آقارضاخان اقبال‌السلطنه (۱۲۵۹-۱۳۰۷ ق.) از نخستین افرادی است که پس از آموختن فن عکاسی در خارج، با آمدن به ایران به آقارضا عکاس‌باشی معروف شد (اعتمادالسلطنه، ۲۰/۳؛ ذکاء، ۴۷). وی در سفر اول ناصرالدین‌شاه به خراسان از مناظر و ابنیه و بقاع متبرکهٔ حرم مطهر و رجال مشهد عکس گرفت (حکیم‌الممالک، ۱۳۲، ۲۳۴، ۲۹۳، ۳۴۵؛ ذکاء ۹۸) که این تصاویر در آلبوم موزهٔ کاخ گلستان محفوظ است (افشار، ۲۲). همچنین عبدالله میرزای قاجار (متولد ۱۲۶۶ ق) دومین عکاس مشهور و پرکار ایرانی است که پس از آقارضا اقبال‌السلطنه، عکاس مخصوص ناصرالدین شاه، مأموریت یافت، با سفر به مناطق مختلف ایران مانند مشهد، قم، شهر ری، تبریز، کرمانشاه و مازندران، از مناظر و اماکن آن عکس‌برداری کند (ترابی، ۴۵).

در مشهد، با گذشت دو دهه از رواج عکاسی در تهران، با آمدن چند عکاس مهاجر ایرانی از باکو، عشق‌آباد و بخارا به این شهر و اشتغالشان در اطراف حرم مطهر، حرفهٔ عکاسی ظهور یافت (ذکاء، ۱۰۴؛ محبوب و نعمتی، ۲۴؛ نظرزاده، ۳۲۹). میرزا عبدالجباراف، میرزا فرج‌الله اف (احتمالاً پدر و پسر یا دو برادر) و میرزا علی اصغر ازجمله عکاسان قدیمی بودند که در سال‌های ۱۳۱۹، ۱۳۲۰ و ۱۳۲۴ق در مشهد عکاسخانه دایره کردند (افشار، ۵۹، ۶۰؛ ذکاء، ۲۸۱؛ محبوب و نعمتی، ۲۴).

با ورود عکاسی به مشهد، آستان قدس نیز به‌منظور ثبت وقایع، در برگزاری مراسم مذهبی و بازدیدهای رسمی از هنر عکاسی بهره‌مند شد و با رعایت ملاحظاتی، عکاسانی را در تشکیلات خود به کار گماشت. در اسناد آستان قدس از دورهٔ قاجار به نام‌های میرزا رضا در سال ۱۳۲۱ق و میرآقا که در اسناد به نام‌های آقامحمدآقا و میرآقا آمده در سال‌های ۱۳۲۶-۱۳۳۰ق به‌عنوان عکاس‌باشی اشاره شده که از آستان قدس مواجب دریافت کرده‌اند (سازمان کتابخانه‌ها...، سند ۲۲/۲۱۹۰۵؛ افشار، ۶۰؛ محبوب و نعمتی، ۲۵، ۲۷-۳۰). همچنین به عبدالله میرزا قاجار نیز بابت عکسی که از مراسم عاشورای سال ۱۳۰۹ق در صحن کهنه (انقلاب) گرفته در سال ۱۳۰۸ق وجهی پرداخت شده است (محبوب و نعمتی، ۲۳؛ ترابی، ۴۷-۴۸).

از ابتدای دورهٔ پهلوی (حدود سال ۱۳۰۵ ش)، به‌سبب علاقهٔ زائران به مضجع مطهر حضرت رضا(ع) گرفتن عکس‌های زیارتی یا بارگاهی با استفاده از نمای گنبد و گلدسته در پس‌زمینهٔ عکس رواج یافت (ترابی، «عکاسی زیارت»، ۵۲؛ علی‌پور، ۵۸ – ۵۹؛ نظرزاده، ۳۳۱). مطابق اسناد در سال ۱۳۰۶ش. میرزا محمدعلی‌خان مصوّر تبریزی عکاس‌باشی، طی قراردادی با آستان قدس، عکس‌برداری در حرم را، مشروط به انحصار فروش، برعهده گرفته (سازمان کتابخانه‌ها...، اسناد ۶۴۳۱۹ و ۴۶۵۲۲)، اما در شکوائیه‌ای به سال ۱۳۰۷ش. حضور عکاسان دیگر را برای عکس‌برداری از اماکن حرم مطهر برخلاف قرار داد خود دانسته است (همان، سند ۶۷۳۲۵). وی در سال ۱۳۱۰ ش. به عنوان مدیر عکاسخانهٔ آذربایجان، اعطای نشان علمی وعده داده شده را از محمد ولی اسدی، نایب‌التولیهٔ وقت درخواست کرده است (همان، سند ۶۷۵۰۷).

در دورهٔ پهلوی اول علاوه بر اماکن حرم مطهر، عکس‌برداری از اشیا و نفایس موزه نیز مورد توجه قرار گرفت. حسن پیما که در سال ۱۳۱۵ ش. از آستان قدس تقاضای عکس‌برداری از اماکن حرم مطهر را کرده بود، در سال‌های ۱۳۱۸-۱۳۱۹، طبق قرارداد با آستان قدس رضوی، تصاویری را از اشیای عتیقهٔ خزانه و موزه تهیه کرد (سازمان کتابخانه‌ها ...، اسناد ۹۵۱۳۰، ۹۵۳۲۵)؛ همچنین در سال ۱۳۱۸ ش. شخصی به نام نویمان، اهل آمریکا، اجازه یافت از ابنیهٔ تاریخی مشهد، حرم مطهر و اشیای موزه عکس‌برداری کند (همان، سند ۱۲۸۸۵۶).

در دورهٔ پهلوی دوم در سال ۱۳۲۹ ش. علی آیریا (یزد ۱۲۹۳ – مشهد، ۱۳۷۴ ش) طی حکمی به عنوان عکاس رسمی آستان قدس درآمد (همان، اسناد ۲۷۲۵۱، ۶۷۷۰۳). او اولین عکاس حقوق‌بگیر و رسمی آستان قدس بود که همکاریش پس از وقفه در آغاز انقلاب، تا چند سال بعد به صورت قراردادی ادامه یافت (ناصری‌مهر). آیریا از سال ۱۳۲۹ تا ۱۳۴۰ ش. طی چند قرارداد موظف شد از آثار نفیس، اشیای موجود در خزانه و موزه، وقف‌نامه‌ها، کتب خطی و قرآن‌ها عکس و میکروفیلم تهیه کند. وی در سال ۱۳۳۵ ش. به دستور فخرالدین شادمان، نیابت تولیت (۱۳۳۴-۱۳۳۸ش) مأموریت یافت با گرفتن عکس از بیوتات متبرکه چند آلبوم تهیه کند (همان، سند ۶۹۶۷۸). همچنین بین سال‌های ۱۳۳۵-۱۳۳۶ ش. از طرف آستان قدس موظف شد از جذامیان بهبود یافتهٔ جذام‌خانه عکس بگیرد (همان، سند ۹۲۳۲۱۲). آیریا در زمان باقر پیرنیا، نایب‌التولیه (۱۳۴۶-۱۳۵۰ش) در خرید دستگاه‌های تهیه میکروفیلم از آلمان برای بخش عکس‌برداری (فیلمتک) با دکتر احمدعلی رجایی همکاری داشت (پیرنیا، ۳۳۵؛ زارعی، ۶۸؛ سازمان

کتابخانه‌ها ...، اسناد ۲۶۹۱۳، ۹۱۹۵۹). بخش فیلمتک در سال ۱۳۵۱ ش. در زمان نیابت تولیت حسن زاهدی (۱۳۵۰ – ۱۳۵۳ ش) برای تهیهٔ میکروفیلم از نسخ خطی رسماً راه‌اندازی شد (ناصری‌مهر). آریا در طول دورهٔ عکاسی خود حدود صدهزار نگاتیو گرفته که بخشی از عکس‌هایش در مجلات آستان قدس منتشر شده و طبق وصیتش، نگاتیوها و عکس‌هایش به آستان قدس رضوی اهدا گردیده است (زارعی، ۶۸؛ نظرزاده، ۳۳۲/۴).

از پیشکسوتان «عکاسی حرم بارگاهی» ابراهیم ذهبی مشهدی معروف به سیاح (متولد ۱۳۰۱ ش بخارا) است (ترابی، ۶۷) که علاوه بر داشتن عکاسی در محدودهٔ حرم مطهر، در سال ۱۳۲۴ ش. با موافقت آستان قدس رضوی، از قسمت‌های مختلف حرم مطهر عکس گرفت و با چاپ انبوه، آنها را در اختیار زائران قرار داد (نظرزاده، ۳۲۶؛ ۳۴۴؛ ترابی، ۶۳-۶۴). از وی سند درخواست وجهی بابت گرفتن عکس‌هایی از درِ طلای پایین‌پای مبارک در سال ۱۳۵۰ ش. موجود است که ادامهٔ همکاری او را با آستان قدس تا آن زمان نشان می‌دهد (سازمان کتابخانه‌ها...، سند ۶۲۴۷).

در سال ۱۳۵۱ ش. علی اصغر ناصری‌مهر برای بخش فیلمتک کتابخانه به استخدام آستان قدس درآمد و تا سال ۱۳۸۰ که بازنشسته شد، مسئولیت این بخش را برعهده داشت. او پیش از استخدام، از سال ۱۳۳۸ در مغازهٔ آریا واقع در چهارطبقه (دروازه طلایی) به عنوان شاگرد عکاس به کار می‌پرداخت و با مهارت‌هایی که یافت، علاوه‌بر عکاسی در آستان قدس، از حدود ۴۰ هزار نسخه کتاب، میکروفیلم گرفت (ناصری‌مهر).

همچنین در زمان نیابت تولیت حسن زاهدی در سال ۱۳۵۲، سید محمد امامی میبدی به عنوان عکاس آستان قدس رضوی مشغول به کار شد که تا زمان بازنشستگی در۱۳۸۲، از مجالس رسمی و غیررسمی در آستانه عکس گرفته است (گفتگوی دکتر ستاری و توکلی، ۳۰-۳۱؛ ناصری‌مهر) پس از آن‌که عکاسی از بخش فیلمتک جدا شد، وی به عنوان عکاس به روابط عمومی کل منتقل شد (ناصری‌مهر).

محمدرضا لطفی و حسن توکلی از دیگر افرادی‌اند که به عنوان عکاس در استخدام آستان قدس بوده‌اند و در بخش فیلمتک کتابخانه و عکس‌برداری از اماکن آستان قدس همکاری داشته‌اند. لطفی در سال ۱۳۵۲ به استخدام آستان قدس رضوی درآمد. وی در طول چهل و یک سال خدمت خود، حدود سی‌هزار قطعه عکس از حرم مطهر و اماکن آستان قدس رضوی گرفته است (نبی‌دوست و حیدری، ۱۱). توکلی نیز در سال ۱۳۶۱ به استخدام کتابخانهٔ آستان قدس رضوی درآمد. وی در سال ۱۳۶۳ به گرفتن عکس از اماکن حرم مطهر مأمور شد (توکلی، ۲۷-۲۸). عکس‌های وی نشان‌دهندهٔ جلوه‌های مختلف هنر و معماری حرم مطهر در فصول مختلف و آیین‌های مذهبی است (همان‌جا).

مسعود نوذری (متولد ۱۳۴۸ ش) آخرین عکاسی است که پس از مدتی کار در روزنامه‌های قدس و خراسان و تهیهٔ عکس‌های هنری از سال ۱۳۷۵ به عنوان عکاس رسمی آستان قدس رضوی، در ادارهٔ خبر و رسانه، تحت اشراف ادارهٔ کل روابط عمومی آستان قدس رضوی فعالیت دارد. به‌علاوه ادارهٔ خبر، در مراسم و آیین‌های مذهبی که در اماکن آستان قدس رضوی در زمان واحد برگزار می‌شود، علاوه‌بر عکاس رسمی خود، از برخی عکاسان مورد وثوق نیز استفاده می‌کند (نوذری).

زمینه‌های تصویربرداری در این اداره عبارت از تهیهٔ گزارش تصویری از بازدیدها و حضور مقامات داخلی و خارجی، پرتره از مقامات سیاسی و مذهبی کشور، آیین‌ها و مراسم مذهبی در حرم مطهر، عکس‌های هنری از اماکن متبرکه، و گزارش اخبار جاری و فعالیت‌های اقتصادی و عمرانی مؤسسات، شرکت‌ها و اداره‌ها ی آستان قدس رضوی است.

در حال حاضر (۱۳۹۴ش) بیش از ۳۵ هزار قطعه عکس ارزشمند، ده‌هزار قطعه نگاتیو، پنج‌هزار حلقه کنتاکت، ۵۲۰۰ قطعه اسلاید، بیست‌هزار قطعه عکس دیجیتالی و یکصد آلبوم عکس نفیس در مرکز اسناد آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود (حرم، ۳). همچنین مجموعه‌ای از عکس‌های قدیمی و جدید مانند برگزاری مراسم عاشورا در صحن عتیق (انقلاب) در اواخر دورهٔ قاجار؛ مراسم افتتاح نخستین لوله‌کشی آب شرب به مسجد گوهرشاد در سال ۱۳۳۰ ق؛ عکس دسته‌جمعی صرافان و تاجران مشهد در باغ گل‌خطمی؛ عکس معلمان و محصلان مدرسهٔ شوکتیهٔ بیرجند در سال ۱۳۲۸ ق؛ عکس واقعهٔ اسفناک توپ‌بندی حرم مطهر پس از حملهٔ قزاقان روس در سال ۱۳۳۰ ق؛ دیدار نمایندگان و بازرگانان روسیه با بازرگانان خراسان در باغ هشت بهشت؛ دورنمای شهر مشهد در سال ۱۲۸۳ ق؛ عکس‌های مربوط به دوران انقلاب اسلامی و رخدادهای آن زمان، در پایگاه عکس رضوی به نشانی foto.aq.ir موجود است.

منابع:

آلمانی، هانری رنه، از خراسان تا بختیاری، طاوس، تهران،۱۳۷۸

اعتمادالسلطنه، محمدحسن، مرآة‌البلدان، به کوشش عبدالحسین نوایی و میرهاشم محدث، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۶۷

افشار، ایرج، گنجینهٔ عکس‌های ایران، نشر فرهنگ ایران، تهران،۱۳۶۸

پیرنیا، باقر، گذر عمر، کویر، تهران، ۱۳۸۲

ترابی، نسرین، عکاسخانهٔ ایام (گزیده‌ای از تاریخ عکاسی خراسان)، نشر کلهر، تهران، ۱۳۸۳

----- ، «عکاسی زیارت»، کتاب ماه هنر، بهمن ۱۳۸۷

توکلی، حسن، صحن سپید: گزیده‌ای از عکس‌های حسن توکلی، مؤسسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی، مشهد، ۱۳۹۲

حرم، شمارهٔ ۲، ویژهٔ دههٔ کرامت رضوی، سه‌شنبه ۲۸ شهریور

حکیم‌الممالک، علینقی، روزنامهٔ سفر خراسان، فرهنگ ایران‌زمین، تهران، ۱۳۵۶

ذکاء، یحیی، تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران، علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۷۶

رامین‌نژاد، رامین، تاریخ لشکر خراسان، خانهٔ آبی، مشهد،۱۳۹۲

زارعی، ابوالفضل، «علی آریا عکاس مخصوص آستان قدس رضوی»، آستان هنر (فصلنامه)، مؤسسهٔ آفرینشهای هنری آستان قدس رضوی، شمارهٔ ۱۰، پاییز ۱۳۹۳

سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد استان قدس رضوی، اسناد شماره ۲۱۹۰۵؛ ۶۴۳۱۹؛ ۴۶۵۲۲؛ ۶۷۳۲۵؛ ۶۷۵۰۷؛ ۹۵۱۳۰؛ ۹۵۳۲۵؛ ۱۲۸۸۵۶؛ ۶۸۱۵۸؛ ۲۷۲۵۱؛ ۶۷۷۰۳؛ ۶۹۶۷۸؛ ۹۱۳۱۲؛ ۹۱۹۵۹، ۶۲۴۷

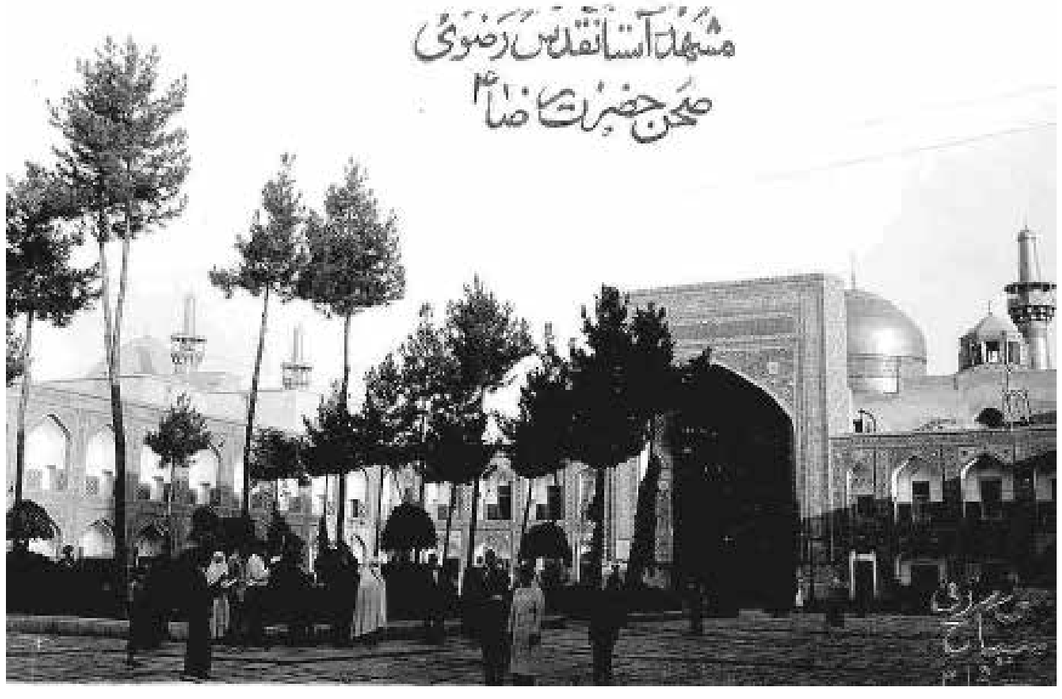
محبوب، الهه و بهزاد نعمتی، گزیدهٔ عکس‌های تاریخی موجود در مرکز اسناد آستان قدس رضوی، سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی، مشهد، ۱۳۸۴

ناصری مهر، علی اصغر، مصاحبه،۱۴ بهمن ۱۳۹۰

نبی دوست، مسعود و کاظم وحیدی، «گفتگو با محمد رضا لطفی، شهرآرا، شمارهٔ ۱۶۳۱، ۲۳ بهمن ۱۳۹۳

نظرزاده، محمد، «تاریخچهٔ عکاسی در آستان قدس، مصاحبه با آقای ابراهیم سیاح)، دفتر اسناد، جلد چهارم، به کوشش زهرا طلایی، سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی، ۱۳۸۷ ش

نوذری، مسعود، مصاحبه، بهمن ۱۳۹۳ ش.



نمای حرم از فلکه آب
(میدان بیت المقدس)، ۱۳۵۴
عکاس: علی اصغر ناصری مهر

زمستان ۱۳۷۹، صحن آزادی، عکاس: حسن توکلی