
بسم الله الرحمن الرحيم



▲ قطعه نگارگری معراج پیامبر/ برگی از نسخه خطی هفت اورنگ جامی/ گنجینهٔ کتابخانه و موزهٔ ملی ملک

◀ عکس روی جلد: علی حسینیان نسب / صحن آزادی حرم مطهر رضوی

فصلنامهٔ آستان هنر/ هنرنامهٔ آستان قدس رضوی/
پیش شمارهٔ ۹ / تابستان ۱۳۹۳
کاری از «گروه هنر پژوهی رضوان» وابسته به
مؤسّسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی

مدیر مسئول: علی ثابت نیا
سردبیر: شادی غفوریان

ناظر محتوایی: مهدی سیم‌ریز

صفحه آرایی و گرافیک: رضوان گرافیک
مرجـان جـلالی
عکاس: رضوان تصویر
سید علی حسینیان نسب
طرّاحی لوگو: مسعود نجابتی
امورفنی و ناظرچاپ: نسرین جلیلیان
لیتوگرافی و چاپ: مؤسّسهٔ چاپ و انتشارات
آستان قدس رضوی

با همراهی:
علی‌اصغر ناصری‌مهر
آرزو ایمانی (دبیرخانه جشنواره داستان رضوی)

با سپـاس از:
سیدمحمدمجتبی حسینی،
جواد آرین منش، سید حسین عابدی،
گنجینهٔ کتابخانه و موزهٔ ملی ملک

■ **انحنای طلایی گنبد...**
مهدی سیم ریز / ۵
■ **درب طلا و نقره پیش روی مبارک، موجود در موزهٔ آستان قدس رضوی**
حمیدرضا کریمی / ۸
■ **بررسی سجّادهٔ محرابی‌درختی موزهٔ فرش آستان قدس رضوی**
حسین کمندلو / ۱۸
■ **قرآن‌های چاپی نفیس کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس رضوی**
رسول سعیدی زاده / ۳۰
■ **مقرنس‌کاری در حرم امام رضا(ع)به روایت اسناد**
اعظم نظرکرده / ۴۲
■ **خوانچه‌های جواهرات حرم مطهّر علی اخوان مهدوی/ ۴۶**
■ **یک تصویر و چند نکته دربارهٔ گنبد سقاخانه**
بهزاد نعمتی/ ۶۴
■ **هنرمند ایرانی، گذشته، آینده**
سخنرانی آیدین آغداشلو/ ۶۸
■ **هنر موجود، هنر موعود**
گفتگو با فردین خلعتبری/ ۷۸
■ **حرم مطهّر رضوی، بنایی منحصربه‌فرد در دنیای اسلام**
گفتگو با پرفسور برنارد اوکین
شادی غفوریان/ ۸۴
■ **اسناد تصویری آستان قدس رضوی از دورهٔ قاجار تا به امروز**
مهدی حسامی/ ۸۸
■ **قدیمی‌ترین تصاویر بارگاه امام رضا علیه السّلام در «نخستین روزنامهٔ سفر در ایران»**
سیدمهدی سیدقطبی / ۹۶
■ **کاشی سنجری به روایت استاد محمود معاونی نوغانی**
غلامرضا آذری خاکستر/ ۱۰۰
■ **یادنام ...**
معماری از تبار شهرستانی‌ها
سیدحسن حسینی/ ۱۰۷
خطّاط کتیبه‌های ضریح چهارم حرم
ابوالفضل زارعی/ ۱۰۸
مردی از جنس شعر و هنر
سید رضا صداقت حسینی/ ۱۱۰
■ **شبستان**
گزیده ای از داستان های جشنوارهٔ ملّی داستان نویسی رضوی (کبوتر حرم) / ۱۱۲

■ **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





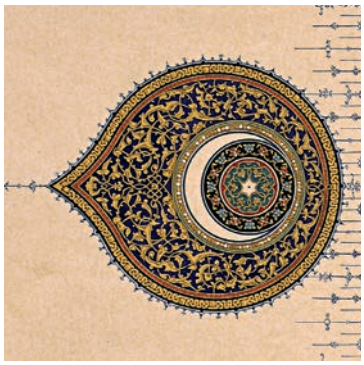






انحنای طلایی گنبد...

مهدی سیم ریز



گاه در ازدحام خطوط صاف، کشیده و بی انحنای معماری امروز که سر به فلك کشـیده‌اند و باز به مدد خطی دیگر و زاویه‌ای عمود، بی‌روح و بی‌اشـاره سـاکن گشته‌اند، گم می‌شوی؛ خود که هیچ، گاه فلسفهٔ خود را هم گم می‌کنی و لابـلای این همـه قانون بشریِ بـی انعطاف که خط به خـط یا متقاطع و موازی، با رنگ‌های سرد و بی‌روح صف کشیده‌اند، حیران از بی اتصالیِ این همه موجودیت به یك وجود مطلق می‌مانی!

گویی بشر هزارهٔ سوم خواسته یا ناخواسته اشاره به آسمان را از یـاد برده، یا اگر اشـاره‌ای با دو خط بی انحنا و صاف به بالا دارد، هزار منظور را چون پیکان نمرود در چلّه کمانِ انکار گذارده و به لایتناهی آسمان نشانه رفته است.

دلـت می‌گیـرد از این همـه تقاطع و عمود،کـه دو خط بی‌هـدف را مدام بر هم کوبیده اسـت و همه چیز را در اتصال به زمین محدود کرده است.

دلت وسعتی می‌خواهد سرشار از انحنا و رنگ، لبریز از آینه و کاشی و مقرنس ...

دلت هنوز می‌خواهد پرده هـر خیابان را که کنار می‌زنی انحنای طلایی گنبد را ببینی و دلت با فوران عشق و هنر و زیبایی راه به آسمان بیابد ...

دلت می‌خواهد قدم در این کرانه بیکران بگذاری، در لابلای گردش اسلیمی‌ها و ختایی‌ها بچرخی و در پختگی آن همه رنگ گُر بگیری ...

دلت می‌خواهد در پناه این بهشـت، آرامش را در منحنی قلبت احساس کنی ... .

صحرا خوشست بهر تماشا برون خرام — گر زره باب دیده نشاندیم گرد را

چون در نهفته بود دلارام چشم و جان — بهتر ز انتظار ندیدیم دردرا

فی بزدن از خود بدر آ

فی پشیمانی بر آرد خون

گفتیت لبت محک است پیوسته لال دردرا

مردان بیاده تجربه کردند مردرا

کرغایبانه صورت چین عاشق تو نیست — برخود حرام کرده خواب و خورد را

کتبه العبد یاری غفر ذنوبه



یاری هروی/ قطعه چلیپا، کتابت، مذهب با حاشیه حل کاری، دوره تیموری
برگرفته از کتاب: شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی، منتخب قطعات نستعلیق



درب طلا و نقره پیش روی مبارک، موجود در موزهٔ مرکزی آستان قدس رضوی

حمیدرضا کریمی*

چکیده:

بـا دقّت در هنر صنعتگران که در سـاختن درب‌های طلا و نقره و چوبـی حرم مطهر امام رضا(ع) مشـهود اسـت، درمی‌یابیم که در سـاختن یـک درب علاوه بر اسـتمداد گرفـتن از ذوق و مهارت‌هـای هنری، به جنبه‌هـای معنوی آن اعـم از حدیث و روایت در منزلت اهل‌بیت(ع) و امام‌شناسی و آیاتی که در شأن و مقام ائمهٔ طاهرین(ع) آمده است، استفاده نموده‌اند. همچنین به اسـتفاده از اشعاری که موجب تعالی روح است، توجّه کافی و وافی شـده است. علاوه برآن نشـان می‌دهد که اکثر سلاطین و بزرگان کوشـیده‌اند به هر نحوی خـود را جزو نوکران حضرت قلمداد کنند و برای توشهٔ آخرت خود سوسوی امیدی بفرستند که در این هنر به تمام این ابعاد توجّه شده است. از آن جمله، درب طلا و نقره کاری شدهٔ موجود در موزهٔ آستان قدس رضوی است که در سال ۱۲۷۲ قمری به دستور ناصرالدین شاه قاجار و در زمان نایب التّولیهٔ وقت، مرحوم میرزا محمّد حسین عضدالملک قزوینی، طلا و نقره‌کاری و یک سـمت آن مجدّداً در دورهٔ پهلوی اوّل در سال ۱۳۱۷ شمسی نقره‌کاری شده است. این درب اوج هنر هنرمندانی است که با وجود سختی کار با فلز، از آن ظریف‌ترین آثار معرق و منبت را ساخته‌اند.

* کارشناس موزه.
hamidkarimi888@gmail.com

مقدّمه:

آنچه کــه در این نگارش به رشــتهٔ تحریــر درآمده حاصل زحمات دوســتانی اســت که برای به ثمر رسیدن آن از هیچ کوششی دریغ ننموده و با گشاده‌دستی هر آنچه را که در توان ایشان بود، برای به ثمر رساندنش صرف نمودند. بیش‌تر ایــن نگارش بر مبنای تحقیق میدانی انجام گرفته و پس از ثبت و مســتندنگاری این اثر در موزهٔ مرکزی آســتان قدس رضوی، برداشــت‌های حاصل ثبت و اطّلاعات حاضر از آن استخراج شده است. منابع مکتوب در این زمینه بسیار کم و آن اندک‌ها نیز بر مبنای برداشت شخصی نویسندگان آن زمان اســت؛ بنابراین مغایرت‌هایی با آنچه که مستندسازی شده بود وجود داشت. گرچه این نگارش نیز خالی از عیب و نقص نیســت امّا امید است همین اندک، گشایشی باشد برای پژوهش‌های عمیق‌تر و کاربردی‌تر.

تاریخچهٔ درب پیش رو:

در مــورد تاریخچــهٔ این درب در منابــع مکتوب، نقل‌های مختلفی نگاشــته شده اســت از جمله: «در جای این درب ســابقاً درب طلای مرصّعی که فتحعلی شــاه قاجار تقدیم آســتان قدس کرده بود قرارداشت که در زمان محمّد حسن خان سالار در سال ۱۲۶۴ قمری از جای کنده شد و زمانی‌که دست تعدّی به نفایس و طلا آلات آستان قدس گشود، آنچه از طــلا و نقــره به چنــگ آورد، به نام خود ســکه زد و در جریــان گذاشــت. ازجمله جواهرات و طــلای همین درب را هم برداشــته به مصرف تجهیز قشــون خود رسانید. پس از آن ناصرالدین شــاه به متولّی‌باشــی وقت، مرحوم میرزا محمّد حسین عضدالملک قزوینی، دستور تجدید ساختمان در مزبور را داده و نامبرده به ســال ۱۲۷۲ هـ.ق بدین مهم پرداخته و در طلای جدیدی را با طلا و نقره مزین می‌کند.» (فیض، ۱۳۲۴: ۳۴۴).

«در طلایی که ملمّع بوده و معروف است به در پیش روی مبارک در ســال ۱۲۷۲قمری در زمان نیابت تولیت عظمی، مرحوم میرزا محمّدحسین عضدالملک قزوینی، ساخته شده اســت و ارتفاع آن ۳متر و ۲۰ســانتی‌متر و عرض آن دو متر است.» (کاویانیان، ۱۳۵۴: ۱۷۰).

«قدری طلا و نقرهٔ زیر طلا بر حســب اســتعمال ســاییده شــده و ریخته بود. در ســال ۱۳۰۳ شمســی که رضا خان رییــس حکومــت موقّتی کشــور و مرحوم میــرزا مرتضی قلی‌خــان طباطبایی نایینــی، متولّی باشــی (نایب تولیت عظمی) آســتان‌قدس بودند روزی در دفتر آســتانه که تمام اولیای آستان‌قدس از دفتری و کشیکی حاضر بودند و یکی از جلســات رســمی آستانه بود (نام جلســهٔ مزبور، دفتر و اعضای آن، اولیای دفتر نامیده می‌شد) نایب تولیت عظمی عنــوان کردند در موقع تشرّف به حرم مشــاهده نمودم به علّــت ریزش طلاهای این در، موقع ازدحــام زوّار و هجوم برای بوسیدن، لب آنها به فلز برآمدهٔ محل‌های ریخته شده گیر کرده، خونی می‌شــود. خدّام همه روزه مکرّراً مشغول تطهیر خون‌های در می‌باشــند. باید تجدید ساختمان شود که آســایش زایران و خدّام فراهم گردد. آســتانه هم محل و پولی برای این کار موجــود ندارد (آن روزها اوضاع مالی و مادی آســتانه خیلی اســفناک بود) ســپس گفتند آقایان حاضرین جلســهٔ دفتر، رؤســا و اولیای آستان‌قدس هستید، دانگی نموده بســازید من هم شرکت نموده ربع هزینهٔ آن را می‌دهم.

از طرف آقایان مزبور پاسخ مثبتی نشنیده بودند. در همان موقع بنده وارد شــدم دیدم نایب تولیــت عظمی از عدم اســتقبال آقایان عصبانی می‌باشــند. از موضوع که مطّلع شدم، بدون شرکت دادن به سایرین، داوطلب انجام تقاضای متولّی‌باشی شــده، در همان جلسه مرحوم حاج عبدالعلی گمنام زرگر آستانه را خواستند.

قرار شــد تمام طلا و نقرهٔ شکسته و بســتهٔ آن در را بکند و مجدّداً به همان نقشه و ترتیبی که بوده مثل اوّل طلای آن را قلم‌زنی کرده، بسازد. هزینهٔ آن را بنده تقبّل نمودم و به‌وسیلهٔ مرحوم حاجی شعاع التولیه، مستأجر خود پرداختم.

در مزبور تجدید ساختمان شد و تا سال ۱۳۴۲ شمسی مورد مشاهده و تقبیل عموم بود.

چون به‌واسطهٔ استعمال و دست کشیدن زایرین باز مقداری از طلاهای آن ریزش کرده و ساییده شده بود، در سال ۱۳۴۲ شمسی به دستور تیمسار سپهبد امیر عزیزی، نایب تولیت عظمی، به هزینهٔ آستان‌قدس ترمیم گردید.

برای جلوگیری از ساییده شدن و ریزش بعدی دستور دادند روی تمــام طلاهای در و چهار چوب آن را تلق نصب گردید تا به‌واسطهٔ دست‌مالی زوّار از ساییده شدن و ریزش مصون بماند.» (کاویانیان، ۱۳۵۴: صص۱۷۰-۱۷۱).

«درآن زمــان در حــرم دو درب طلا و ۱۸ درب نقره و ســه درب چوبی بوده اســت. (این در در سنهٔ ۱۲۷۲، زمان میرزا محمّد حسین قزوینی عضدالملک (متولّی‌باشی) طلا شد.» (خراسانی، ۱۳۸۲ قمری: ۶۵۳).

از مطالب فوق می‌توان چنین استنباط کرد که شالودهٔ این درب در زمان فتحعلی شاه قاجار ساخته شده و بعد ازبین رفتن طلا و نقره و تزیینات آن، به دســتور ناصرالدین شــاه قاجار و به همّت متولّی‌باشــی وقت، میرزا محمّدحســین

قزوینی یا عضدالملک قزوینی، در سال ۱۲۷۲ هجری قمری یک سمت آن طلا و نقره‌کاری می‌شود.

پس از آن در سال ۱۳۰۳ هجری شمسی به دستور رضاخان و در زمـان تولیت میرزا مرتضی قلی‌خان طباطبایی نایینی، توسّـط حـاج عبدالعلی گمنـام که زرگـر آسـتانه بود و همچنین دیگر بار در سال ۱۳۴۲ هجری شمسی به دستور تیمسـار سپهبد امیر عزیزی، نایب التولیهٔ وقت و به هزینهٔ آستان‌قدس، طلاکاری آن مورد مرمّت قرار گرفته است.

نکته‌ای که در این درب مورد توجّه قرار می‌گیرد این است که ماده تاریخی که روی درب وجود دارد با تاریخی که در منابع مکتـوب آمده، اختلاف دارد. در منابع مکتوب تاریخ ۱۲۷۲هجری شمسی تاریخ ساخت و طلاکاری آن نقل شده ولی با تبدیل حروف ابجد آخرین مصراع از شعر مرحوم میرزا محمّد علی خان سروش که بر روی درب نقش شده است:

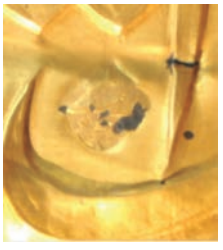
کلک مشکین از بهر تاریخش نوشت
بوسه زن براین در و پا نه به فردوس برین

عدد ۱۲۷۵ به دست می‌آید.

در یکی از منابع در این مورد چنین نقل شـده اسـت: « از این مصرع به حروف ابجد عدد ۱۲۷۵ حاصل می‌شـود که مقصود تاریخ سال نصب در بوده است.» (مؤتمن،۱۳۴۸: ۸۲).

در بررسی ترنج‌ها و کتیبه‌های روی در، به مواردی از ضرب مهـر بـر روی صفحات طلا برمی‌خوریم کـه روی آنها یک عبارت با عدد فارسـی و عبارتی به سـیاق دارد. احتمالاً بر روی ایـن مهرهـا وزن هر صفحه طلا بـر روی آن با روش سیاق‌نویسـی درج گردیده اسـت. این مهرها در صفحات بالای درب بیش‌تر به چشـم می‌خورد و در صفحات پایینی به جز دو سـه مورد مشاهده نمی‌شـود. همچنین در نگاه اوّل و مقایسهٔ صفحات پایین و بالا، جدیدتر بودن صفحات پایینی را می‌توان مشاهده کرد.

با این توضیحات مشـخّص می‌شـود که صفحات پایین به همان شـکل اوّلیهٔ خود، مورد مرمّت قرار گرفته اسـت، با این تفاوت که یا مهرها در اثر مرمّت سـاییده شـده‌اند یا صفحه‌ها از نو ساخته شده و مهر آن درج نگردیده است.





نمونه‌ای از مهرهایی که به خط سیاق بر روی کتیبه‌ها موجود است

پشت این درب در سـال ۱۳۵۷هـ.ق. (۱۳۱۷ش.) نقره‌کوبی می‌شـود که این تاریخ در پشـت درب بدین صورت ضرب شده است:

تاریخ نقره‌کوبی در گفت با دری
راه حریم کعبه بجویم از بند راست (۱۳۵۷ ق.)

ایـن درب با توجّه به نقل منابـع ، در تاریخ ۱۳۵۳/۱۲/۱۷ هجری شمسی وارد خزانهٔ موزه می‌شود.

در محل نصب آن، درب اهدایی از طرف فرح پهلوی نصب می‌شود. همچنین این درب در مورخ ۱۳۵۴/۱/۱۱ در محل کنونی موزهٔ آستان قدس نصب می‌گردد (موتمن،۱۳۴۸: ۸۲).

ایـن درب با ۳ متر طول و ۲ متر عرض، دارای دو لت و یک چار چوب از جنس چوب گردو و فوفل است.





تصویر درب پیش روی مبارک، طرف طلاکاری شده)
(درب پیش روی مبارک، طرف نقره‌کاری شده

در بیــن دو لت درب، دماغه‌ای متّصل به لت ســمت چپ نصب شده است که در قسمت بالای آن به صورت مقرنس درمی‌آید. بر روی دماغه، تزییناتی از جمله سه عدد گل‌میخ مشاهده می‌شــود. در مرکز و پایین دماغه چفت و بست فلزی و محل قرارگرفتن زنجیر نصب شده است.





چفت و بست و محل قرار گرفتن زنجیر

مشخّصات هنری و آسیب شناسی درب پیش رو:

در درب‌هــای طلا و نقــره از طرح‌های اســلیمی و ختایی بیش‌تر اســتفاده شده و این به‌خاطر خاصیت فلز است که طرّاحی اســلیمی و ختایی نرم‌تــر و راحت‌تر روی این‌گونه درب‌ها نقش می‌بندد و حک می‌شود.

از تزیینــات گیاهی مانند گل شــاه عباســی بــا طرح‌های مختلــف، برگ چناری، غنچه‌هــای ختایی گل چندپر و نیز گل فرفره‌ای،گل محمّدی، گل شــش‌پر و پنج‌پر و برگ‌هایی بــا دندانه‌های مختلــف در این درب‌ها زیاد بــه کار رفته است. این نقوش بیش‌تر حالت تزیینی پیدا کرده و اطراف سروده‌ها و آیات را پر کرده‌اند. بیش‌تر این سروده‌ها بعد از مدح امام هشتم شیعیان، به سپاس از پادشاه، بانی و اهدا کنندهٔ این درها اشــاره می‌کنــد. کتیبه‌های روی چارچوب، درون ترنج‌هایی قرار دارند. این ترنج‌ها ورقه‌هایی از جنس طلا هستند. کتیبه‌های این ترنج‌ها به خط ثلث است.



نمونه‌ای از ترنج‌های بدون کتیبهٔ چارچوب



نمونه‌ای از ترنج‌های کتیبه‌دار چارچوب



نمونه‌ای از حاشیه‌های اطراف ترنج‌ها

کتیبه‌های روی چارچوب، آیه‌های ۳۲ الی۳۶ سورهٔ فاطر را شامل می‌شود. از بررسی ترجمه و تفسیر این آیه‌ها چنین اســتنباط می‌شود که آیه‌ها، اشاره به تعدادی از مردم دارد کــه به کتاب و دین خدا ایمان می‌آورند و به اذن خدا وارد بهشــت می‌شوند و آنجا پر است از نعمت‌های فراوانی که وعده داده شده. همچنین آنهایی که غیر از این عمل کنند به خودشــان ظلم کرده‌اند. احتمالاً سازنده، این درب را به درب بهشتی تشبیه کرده که مدخل گروه اوّل است. از طرز قرارگرفتن این آیه‌ها روی درب نیز به این نتیجه می‌رسیم که آیه‌هایی که اشاره به گروه اوّل دارد در سمت راست و بالای

چارچوب نصب شـده‌اند و گروه دیگر که اشـاره به عذاب الهی دارند در سـمت چپ قـرار دارند. این طرز قرارگرفتن می‌تواند اشاره به اصحاب یمین و یسار داشته باشد.

بـر روی کتیبهٔ «اصطفینا من عبادنا فمنهم» واقع در پایین سـمت راسـت چارچوب، دو عدد ۱۳۴۴ در دو طرف متن کتیبـه خودنمایـی می‌کنند. این اعداد احتمالاً سـال قمری مرمّت این درب را نشان می‌دهد. همان‌طور که در قسمت تاریخچهٔ این درب ذکر شـد، ایـن درب دوبار مورد مرمّت قـرار می‌گیرد. اگر عدد ۱۳۴۴ را به سـال شمسـی تبدیل کنیم، همان ۱۳۰۳ به‌دسـت می‌آید که با سـال مرمّت اوّل آن مطابقت دارد. آثار مرمّت را می‌توان بر روی صفحه‌های به‌کار رفته و میخ‌های آن یافت.



تصویری از کتیبهٔ تاریخ‌دار موجود بر روی چارچوب درب

در نـگاه اوّل بر روی هـر لـت درب، دو ترنج کوچک در بالا و پایین و یک ترنج بزرگ‌تر در وسط مشاهده می‌شود و اطـراف ایـن ترنج‌ها کتیبه‌هایی ماننـد آنچه که بر روی چارچـوب بود وجود دارنـد. این کتیبه‌ها بـه صورت یک درمیـان به شـکل مربع و مسـتطیل هسـتند. کتیبه‌های مربع‌شـکل به خط ثلث و شامل اسـامی پنج‌تن و صفات جلالـهٔ خداوند هسـتند که بدون ترتیـب خاصی به درب نصب شده‌اند.





تصاویری از کتیبه‌های مربع‌شکل روی لت‌های درب

کتیبه‌های مستطیل‌شـکل روی لت‌ها، به خط نسـتعلیق و اکـثر آنها شـامل مصرع‌هایـی از قصیدهٔ مرحـوم میرزا محمّدعلـی خان سروش اصفهانی، شـاعر دربار ناصرالدّین شـاه، اسـت. مضمون این قصیـده ابتدا نام خدا، سـپس مدح اهل‌بیت(علیهم‌السّلام) به‌خصوص حضرت رضا(علیه السّلام) و بعد از آن مدح ناصرالدین شاه است. این کتیبه‌ها تقریبـاً به‌صورت نامنظّـم و در برخی موارد با تکرار نصب شده‌اند.





نمونه‌ای از کتیبه‌های مستطیل‌شکل روی لت‌ها

ترنج‌های کوچک بالای لت سمت راست و سمت چپ به خط ثلث و شامل حدیثی از پیامبر اعظم(ص) و عبارت است از: «بسم الله الرحمن الرحیم قال النبی»، «انا مدینه العلم و علی بابها». در پایین و سمت چپ ترنج سمت راست، طرحی شبیه به یک دست حک شده و داخل کف دست، عبارت: «وقف حضرت یا رضا» ضرب شـده است. همچنین در کنار هر یک از این ترنج‌ها مهرهای سیاقی مشاهده می‌شود.









ترنج روی لت سمت راست درب به همراه مهرهای ضرب شده روی آن









ترنج روی لت سـمت چپ درب بـه همراه مهرهای ضرب شـده روی ترنج‌های کوچک پایینی لت‌ها نیز به خط ثلث و شامل حدیثی از حضرت امام رضا علیه السّلام است: «من زارنی فی تلک البقعه»«کان کمن زار رسـول الله صلی الله علیه وآله».

ترنج‌های مرکز لت‌ها، دارای تزیینات زیاد و به صورت یک ترنج برجسـته و مانند تزیینات فرش و کتب شـامل لچک ترنج اسـت. روی ترنج به خط ثلث آیهٔ ۳۵ از سورهٔ مبارکهٔ نور نقش شـده است. درقسمت زیرین ترنج که با دایره‌ای مشخّص شده است، یک گل چندپر وجود دارد که درون این گل و در هر گلبرگ آن یک کلمه که در کل اشـاره به زرگر درب دارد، دیده می‌شـود. به ترتیب درگلبرگ سمت راست کلمهٔ«... محمّد»، وسط«حسـین ...»، سمت چپ«زرگر» و پایین«مشهد» کنده شده است.







لچک و ترنج لت سمت راست درب و گل سه پر کتیبه‌دار زیر آن

ترنج لت سمت چپ نیز مانند لت سمت راست و ادامهٔ آیهٔ قبل است. در زیر این قسمت نیز گلی سه‌پر شامل «کاظم»، «زرگر»، «گمنام» و «مشهد» حک شده است.





از دیگر نکته‌هایی که می‌توان در سمت طلا کاری شدهٔ درب به آن اشاره کرد یکی نوشته‌های سیاقی بدون ترنج است که در قسمت‌های مختلف درب و به صورت پراکنده کنده شده‌اند و دیگری نام استاد محمّد زرگر در پایین دماغهٔ درب است.



نمونه نوشته‌های سیاقی به صورت پراکنده روی درب



نام استاد محمّد زرگر در قسمت پایین دماغهٔ درب



مشخّصات ظاهری طرف نقره‌کاری شدهٔ درب پیش رو:

پشت درب تماماً از یک لایه نقره پوشیده شده است و روی این لایهٔ نقره در قسمت‌های مختلف تزییناتی کار شده است. تقسیم‌بندی ظاهری این سمت از درب مانند طرف طلاکاری شده است و هر لت درب دارای سه ترنج است. نکته‌ای که این سمت درب را از طرف دیگر در نگاه اوّل متمایز می‌کند، نبود چارچوب در این سمت است. لت درب‌ها از بالا و پایین با بستی که به دور پاشنه‌گردها متّصل شده، به چارچوب محکم شده است. پاشنه‌گردها که چهار عدد هستند، در بالا و پایین و درگوشهٔ منتهی به دیوار درب نصب شده‌اند و جنسی فولادی دارند. در این قسمت از درب ضخامت درب نیز مشخّص است که در همه جای آن ۱۰سانتی‌متر است. نوع ترنج‌ها نیز از دیگر تفاوت‌های موجود با طرف طلا کاری شدهٔ این درب است. به طوری که ترنج‌ها هندسی‌تر و تقریباً مستطیل‌شکل و به‌صورت قاب درمی‌آیند. وسط قاب‌ها از اطراف خود برجسته‌ترند و روی تمام این قسمت‌ها به جای کتیبه، با نقش‌های گیاهی و حیوانی تزیین شده است.

در ترنج‌های کوچک بالا و پایین این سمت از درب، نقش‌های گل و مرغ مشاهده می‌شود.

همان‌طور که در قسمت تاریخچه ذکر شد، طرف نقره‌کاری شده در سال ۱۳۵۷ق.(۱۳۱۷ش.) نقره‌کوبی می‌شود که این تاریخ درکتیبه‌ای در پایین درب، بدین صورت وجود دارد:

تاریخ نقره کوبی در گفت با دری
راه حریم کعبه بجویم از بند راست
تاریخ شمسی‌ای که برابر در بهشت
با یکهزارو سیصد و هفده برابر است

تزیینات به‌کاررفته در پشت درب نسبت به طرف طلاکاری شده از تنوّع بیش‌تری برخوردار است.

قاب‌های مرکز این سمت از درب نیز از نظر طرح و اندازه تقریباً شبیه به هم هستند. طرح کلّی آنها شبیه به یک طرح لچک و ترنج است. در قسمت زیرین ترنج‌های لت سمت چپ و راست نیز مانند سمت طلاکاری شده عبارت‌هایی نقش شده است. در لت سمت راست درون این ترنج عبارت: «عبدالعلی زرگر» و درون ترنج قرینه در لت سمت چپ «محمّدرضا منبت‌کار» نقش شده است.





تصویری از قاب مرکزی لت سمت راست در سمت نقره‌کاری شدهٔ درب به همراه نوشتهٔ درون آن





کتیبه‌های مربوط به تاریخ نقره‌کاری درب که در پایین‌ترین قسمت درب موجود است



حاشیهٔ ترنج‌های مرکزی این قسمت از درب را، مانند سمت طلاکاری‌شده، قاب‌های مربع و مستطیل‌شکلی احاطه می‌کنند. قاب‌های مربع‌شکل شامل تزیینات گیاهی و مستطیل‌ها شامل مصرع‌هایی از یک قصیده‌اند.



تصویری از قاب مرکزی لت سمت چپ در سمت نقره‌کاری شدهٔ درب به همراه نوشتهٔ درون آن





نمونه‌ای از قاب‌های به‌کار رفته در سمت نقره‌کاری درب

این قصیده نیز در ابتدا در مدح امام رضا(علیه‌السّلام) و در ادامه در مدح پهلــوی اوّل و تاریخ نقره‌کوبی درب سروده شده است. سرایندهٔ این قصیده نامشخّص است.
در قسمت مرکز این قسمت از درب، چفت و بست فولادی با تزیینات گیاهی وجود دارد.





چفت وبست موجود روی طرف نقره‌کاری درب در حالت باز و بسته

بــا توجّه به اطّلاعات ارایه شــده در این نگارش، که پاســخ ســؤال‌های کلّــی در مورد ایــن درب و نمونه‌های مشــابه را می‌دهــد، ســؤالات متعــدّد و عمیق‌تــری را در ذهــن پژوهشــگران ایجاد می‌کند و این نیــاز به پژوهش بیش‌تر در این مقوله را نمایان می‌ســازد. امید است نگارش موجود، یاری‌رسان راه این پژوهشگران باشد.

فهرست منابع:
۱- خراسانی، محمّدهاشم. (محرم الحرام۱۳۸۲ قمری). منتخب التواریخ. تهران. چاپ اسلامیه.
۲- عطاردی، عزیزالله. (۱۳۷۱). تاریخ آستان قدس رضوی.جلد اوّل. چاپ اوّل. مشهد. انتشارات آستان قدس رضوی.
۳- فیض ، عباس. (۱۳۲۴). بدر فروزان. قم. انتشارات بنگاه.
۴- کاویانیان، احتشــام. (۱۳۵۴). شمس الشموس یا تاریخ آستان قدس. مشهد. ادارهٔ فرهنگ و هنر خراسان.
۵- مؤتمن، علی (۱۳۴۸). راهنما یا تاریخ آستان قدس رضوی. چاپ اوّل. چاپخانهٔ بانک ملّی.





بررسی سجّادۀ محرابی‌درختی موزۀ فرش آستان قدس رضوی

(با نگاهی به سجاده‌های شاخص دوران صفویه)

حسین کمندلو*

چکیده

در هنر ایرانی دستبافت‌های متفاوتی در طول تاریخ تولید شده است، زیر اندازهای کوچک و بزرگ، سفرۀ نان، نمکدان، خورجین و... از جملۀ این آثار بوده‌اند. بیش‌تر این دستبافت‌ها جنبۀ کاربردی داشته و در طول روز توسّط مردم ایران زمین مورد استفاده قرار می‌گرفته است. در بین این آثار، هنرمندان ایرانی از قرون اوّلیۀ اسلامی زیر اندازی خاص، برای برپایی نمازهای روزانۀ خود ابداع نمودند که مورد توجّه خریداران قالی قرار گرفت، به‌طوری‌که جغرافی‌نویسان عرب که در قرون اوّلیۀ اسلامی به ایران آمدند در کتاب‌هایشان اشاره‌ای به این آثار داشته‌اند.

متأسّفانه هیچ سجاده‌ای از قرون اوّلیۀ اسلامی تا دوران صفویان باقی نمانده است. شاید بتوان سجاده‌هایی را در نگاره‌های تیموری مشاهده نمود که شخصیت‌های مذهبی بر آن نشسته و در حال عبادت هستند. خوشبختانه از دوران صفویان آثار شاخصی به‌جای مانده است، که برخی از آن‌ها از برترین آثار هنر فرش‌بافی ایران هستند، دو نمونه از این دستبافت‌ها در حال حاضر در گنجینۀ فرش آستان قدس رضوی نگه‌داری می‌گردد، یکی از آنها به دست هنرمندان کرمانی و دیگری توسّط بافندگان تبریزی بافته شده است. الگویی که برای سجّادۀ بافت تبریز به‌کاررفته است، مشابه بسیاری از آثار شاخص عصر صفوی است که در این مقاله به اختصار آنها را معرّفی می‌کنیم و در پایان نیز سجاده‌ای که در این گنجینه نگه‌داری می‌شود به اجمال معرّفی می‌گردد.

واژگان کلیدی: سجاده، صفویان، فرش، موزۀ رضوی.

* عضو هیأت‌علمی گروه فرش، دانشکدۀ هنر سمنان
Hosein-kamandlo@yahoo.com

مقدّمه:

بیش‌تر کارشناسـان هنری معتقدند که زیباترین فرش‌های ایرانـی در عصر صفوی بافته شـده اسـت. شـاید یکی از علّت‌های آن عدم وجود نمونه‌ای شـاخص از دوران قبل‌تر اسـت و شـاید بتوان گفت امنیت ایران و حمایت شاهان صفوی از صنایع مختلف ازجمله فرش‌بافی سـبب رونق و شـکوفایی این هنر شده بود. براسـاس نوشته‌های تاورنیه[۱] و شاردن[۲]، جهانگردان فرانسـوی و همچنین رابرت شرلی[۳] انگلیسی، شـاه عباس بین چهل ستون و میدان امام (شاه) اصفهـان کارگاه‌هایی برپا کرده بود که در آن نیازهای فرش دربار، خانه‌هـای اشراف و صاحب منصبان بزرگ را تأمین می‌کرده است. بنا بر نوشتهٔ کروزنیسکی[۴]، کشیش لهستانی، این بافندگان فرش‌هایی نیز برای تجارت می‌بافته‌اند که به اروپا و هندوستان فرستاده می‌شد (آذرپاد، حشمتی رضوی، ۱۳۷۲، ص۱۵). از این دوران در حدود ۱۵۰۰ تا ۲۰۰۰ تخته فرش به دست آمده است که مقدار اندکی از آن دارای طرح محرابی اسـت و اغلب این دستبافت‌ها با توجّه به ابعاد و نوع کتیبه‌شان به‌عنوان سجّادهٔ نماز (جانمازی) مورد استفاده قرار می‌گرفتند. در گنجینهٔ فرش حرم مطهّر رضوی دو نمونه متعلّـق به عصر صفوی نگه‌داری می‌گردد، یکی از این آثار شباهت‌های بسیار زیادی ازنظر ترکیب‌بندی، طرّاحی و نوع رنگ‌آمیزی با دیگر سـجاده‌های عصر صفوی دارد. در ابتدا مهم‌ترین دسـتبافت‌های عصر صفوی بـه اختصار معرّفی می‌شوند:

سجاده‌های عصر صفوی

سجاده‌ها در بین بافته‌های عصر صفوی، از جایگاه خاصّی برخوردارند. این قالی‌ها اکثراً دارای کارکرد عبادی و مذهبی و همچنیـن الگوی انواع قالی‌هـای محرابی در دوران‌های پـس از صفویان تا دوران معـاصر بودند. در عصر صفویه سـجاده‌ها بـا ترکیب‌بندی‌هـای متنوّع و گوناگـون بافته شده‌اند. برخی از آنها شاخص و زیبا و برخی دیگر معمولی و با کیفیت پایین هستند. در جلد ششم *سیری در هنر ایران* محلّ بافت اغلب این سـجاده‌ها شمال غرب ایران معرّفی شده است.

یک گروه معمّاآمیز از سجاده‌ها نیز، که نوع کاملاً مشخّص و تعریف شده‌ای را تشکیل می‌دهند، ممکن است از همین منطقه بیرون آمده باشند؛ امّا با بررسی بیش‌تر شاید بتوان ایـن نوع را به چند نوع فرعی تقسـیم کرد کـه در مراکز مختلفی در همان ناحیه تولید شـده اسـت، چرا که برخی اختلافات میان آنها مشـاهده شـده است... (پوپ، آکرمن، ۱۳۸۷، ص۲۶۷۸).

اغلـب ایـن فرش‌ها برای شـخصیت‌های مهم سیاسـی یا مذهبی عصر صفویان بافته شـده است، در نتیجه بافندهٔ قالی نهایت سعی و تلاش خود را برای خلق یک دستبافت اسـتادانه به‌کار برده اسـت. گاه برخی از نمونه‌ها با الیاف فلزی گران‌بها ازجمله نخ گلابتون[۶] بافته می‌شدند که گواهی بر کیفیت و جایگاه بالای این آثار هسـتند. در ادامه برای آشـنایی بیش‌تر، سجاده‌های شاخص این دوران به اختصار معرّفی می‌گردد:

۱) سجّادهٔ محرابی _ افشان اسلیمی

این دسـتبافت در ابعـاد ۱۰۷× ۱۶۷سـانتی‌متر در اواخر قـرن۱۰ق./ ۱۶م. در شـمال‌غرب ایـران (به‌احتمال تبریز) بافته شده است و درمجموعهٔ مم ای. پاراویچینی[۷] نگه‌داری می‌گردد. بافندهٔ این قالی در نهایت ظرافت، قسمت‌هایی از این سـجاده را با الیاف فلزی (نخ گلابتون) بافته اسـت. کتیبه‌های مشـتمل بر آیات قرآنی در حاشیهٔ فرعی اوّل و دوم (حاشیه‌های کوچک)، حاشـیهٔ اصلی (بزرگ) و نواری کـه لچـک را از متن جدا می‌کند، مشـاهده می‌شـود. در حاشـیهٔ بزرگ چهار کتیبه به خط کوفی معقلی در فضای بین آیه‌الکرسـی مشـاهده می‌گردد. لچک‌ها با قاب‌های بی‌شـکل به‌صورت مشبّک تزیین شـده که درون هر کدام از آنها اسـماءالله نوشـته اسـت. طرّاح قالی با استفاده از نقوش اسلیمی و ختایی متن سـجاده را تزیین کرده است، همچنیـن او محـل قرارگیری پیشـانی نمازگـزار را با قابی مستطیل‌شکل مشـخّص کرده است که در آن عبارت «الله اکبر کبیراً» خودنمایی می‌کند. از دیگر نکات جالب‌توجّه این قالی گلدان بسیار کوچکی است که در زیر کتیبه بافته شده است، آرتر پوپ درمورد آن چنین می‌نویسد:

... این بی‌شـک یکی از زیباترین قالی سجاده‌های بازماندهٔ ایرانـی اسـت. یکی از نقوش عجیب آن گلدانی اسـت که اسلیمی‌های درون طاق محراب را چون کمربندی دربرگرفته و جایگزین قندیل آویخته از محراب شـده است... (همان، ص۲۶۸۰).

در انتها شـایان ذکر است که قسـمت‌های پایینی سجاده فاقد کتیبه اسـت و تنها با نقوش اسـلیمی و ختایی تزیین شده است (تصویر۱).

۲) سجّادهٔ محرابی _ افشان شاه‌عباسی

این دستبافت در ابعاد ۱۱۰×۱۶۰سانتی‌متر در اواخر قرن۱۰ ق./ ۱۶م. در شمال‌غرب ایران (به‌احتمال تبریز) بافته شده و در حال حاضر متعلّق به برادران بکری[۸] است. چهار کتیبهٔ معقلی همانند دسـتبافت قبلی در چهار قسـمت حاشیهٔ اصلی مشاهده می‌شـود (دو عدد در گوشه‌های بالا و دو



تصویر ۱: سـجّادهٔ محرابی- افشـان اسـلیمی، شمال غرب ایران، اواخر قرن ۱۰ق. /۱۶م.، مجموعهٔ پاراویچینی.
(مأخـذ تصویـر:Arthur upham Pop , A Survey of Persian art, P.۱۱۶۵)

عدد در قسمت وسط حاشیهٔ طولی قرار گرفته‌اند) در حاشیهٔ اصلی (حاشیهٔ بزرگ) اشکال لوزی شکلی مشاهده می‌شود و داخل هر کدام از آن‌ها اسماء خداوند آمده است. فضای بین قاب‌ها با گل‌های ختایی تزیین شده است. همین ترکیب‌بندی با ضعف در چیدمان قاب‌های لوزی در لچک‌ها مشاهده می‌گردد. در این قالی نیز همانند نمونهٔ قبلی، عنصر خط علاوه بر حاشیهٔ اصلی در لچک‌ها، حاشیهٔ فرعی اوّل و دوم و همچنین نوار دور لچک‌ها به چشم می‌خورد. درست در زیر طاق (داخل متن) عبارت «سبحان ربی الاعلی و بحمده» محل قرار گرفتن پیشانی نمازگزار را مشخّص کرده است. طرّاح قالی، با حرکت و پیچش ختایی، گل‌های شاه‌عباسی را در سرتاسر متن سجاده به حرکت در آورده است. مشاهده می‌شود که فضای بین گل‌های ختایی با اسلیمی‌های ابری به زیبایی تزیین شده است. می‌توان گفت متن قالی یادآور فرش‌های افشان شاه‌عباسی خراسان (قالی‌های هراتی) است که بافت آنها در عصر صفویان در شهر مشهد رواج بسیاری داشته است (تصویر۲).



تصویر ۲: سجّادهٔ محرابی- افشان شاه‌عباسی، شمال غرب ایران، اواخر۱۰ ق/۱۶م.، مجموعهٔ بکری (مأخذ تصویر:Arthur upham Pop, ibid ۱۱۶۶.P)

۳) سجّادهٔ محرابی- افشان شاه‌عباسی

سجاده متعلّق به اواخر قرن۱۰ ق./۱۶م. است و در شمال غرب ایران (به‌احتمال تبریز) بافته شده است. ابعاد دستبافت ۱۰۵×۱۶۱سانتی‌متر است و در موزهٔ متروپولیتن[۹] نگه‌داری می‌گردد. این دستبافت همانند نمونهٔ قبلی است ولی طرّاحی آن به نسبت از خلّاقیت و زیبایی بیشتری برخوردار است. حاشیه‌های سجاده به آیات قرآنی مزیّن شده است، در حاشیه اصلی آیةالکرسی به خط ثلث درون قاب‌های طولی مستطیل‌شکل بافته شده است و چهار کتیبهٔ کوفی معقلی در فواصل بین خطوط قرار گرفته است. عنصر خط همچنین در حاشیهٔ فرعی اوّل و دوم و نوار دور لچک مشاهده می‌گردد. طرّاح قالی با استفاده از خطوط نامنظّم و بی‌قاعده، قاب‌هایی در لچک‌های سجاده ایجاد کرده و آنها را مزیّن به اسماء الهی نموده است. استفاده از اسلیمی ابری (ماری) و کنترل طرّاح در چگونگی به‌کاربردن این عنصر، آرامش خاصّی در متن اثر ایجاد نموده است. در زیر طاق محراب عبارت «الله اکبر» به‌صورت واژگون قرار گرفته است و در بافت این اثر نیز از الیاف فلزی گران‌بها (به‌احتمال نخ گلابتون) استفاده شده است (تصویر۳).



تصویر(۳): سجّادهٔ محرابی- افشان شاه‌عباسی، شمال غرب ایران، اواخر قرن۱۰ ق./۱۶م، موزهٔ متروپولیتن نیویورک
(مأخذ تصویر: اروین گانز رودن، قالی ایران- شاهکار هنر، ص۶۰)

۴) سجّادهٔ محرابی- قندیلی

این سجاده در اوایل قرن۱۱ق./۱۷م. در ابعاد ۱۱۹×۱۵۷سانتی‌متر در شمال‌غرب ایران (به‌احتمال تبریز) بافته شده است. قالی در موزهٔ توپکاپی استانبول[۱۰] نگه‌داری می‌شود. سجاده دارای چند عنصر شاخص است: در ابتدا

باید به طرّاحی حاشیهٔ اصلی این دستبافت اشاره نمود که در آن هنرمند در نهایت ظرافت شهادتین را درون نقش بازوبندی یا قلمدانی قرار داده است. طرح بازو بندی در شاخص‌ترین دستبافت هنر قالی‌بافی ایران، فرش شیخ صفی (قالی اردبیل) نیز مشاهده می‌گردد. دومین نکتهٔ قابل‌ذکر، استفاده از خط ثلث در هر سه حاشیهٔ تزیینی سجاده است در صورتی که در نمونه‌های قبلی از خطوط متفاوتی (نسخ و یا نستعلیق) استفاده شده است. استفاده از کتیبهٔ معقلی همانند آثار قبلی است با این تفاوت که تنها دو عدد در گوشهٔ بالای حاشیهٔ اصلی بافته شده است. در این دستبافت برخلاف نمونه‌های قبلی فضای لچک به‌وسیلهٔ یک فرم بسیار زیبا و اصولی از متن قالی جدا و در نهایت ظرافت و زیبایی عبارت «الله، محمّد و علی» در قسمت‌های بالایی سجاده بافته شده است. شاید جذّاب‌ترین و متفاوت‌ترین عنصر در این قالی استفاده از سه قندیل در متن قالی است (یکی بزرگ و دو عدد کوچک که در طرفین قندیل بزرگ قرار دارند) که مشابه آن در هیچ کدام از سجاده‌های عصر صفوی مشاهده نشده است (تصویر۴).



تصویر (۴): سجّادهٔ محرابی- قندیلی، شمال غرب ایران، اوایل قرن۱۱ ق./۱۷م، موزهٔ توپکاپی استانبول.
(مأخذ تصویر: Arthur upham Pop, ibid ۱۱۶۸.P,)

۵) سجّادهٔ محرابی - ترنجی

سجاده در اوایل قرن ۱۰ و۱۱ق. / اواخر قرن ۱۶ و ۱۷م. در ابعاد۱۰۸×۱۹۵سانتی‌متر بافته شده و در حال حاضر در موزهٔ ایران باستان نگه‌داری می‌گردد. درکتاب *قالی ایران _ شاهکار هنر* و همچنین کتاب *ادب و عرفان در قالی ایران* محلّ بافت این اثر، کاشان ذکر شده است. امّا آرتر پوپ معتقد است که محلّ بافت این دستبافت هم‌چون نمونه‌های قبلی شمال غرب ایران است. با توجّه به نوع ترکیب‌بندی نقش‌مایه‌ها و نوع رنگ‌بندی، گفتهٔ آرتر پوپ صحیح‌تر است. همچنین او معتقد است که بیش‌تر این دستبافته‌ها دارای پرز شق و رق و خش‌خش کننده‌ای است که از خصایص قالی تبریز است (پوپ، آکرمن، همان، ص۲۶۷۹). در این دستبافت کتیبه‌های حاشیهٔ اصلی بدون اینکه در قاب قرار گیرند طرّاحی و بافته شده است و فضای بین خطوط با گردش‌های ختایی تزیین شده است. دو کتیبهٔ معقلی تنها در مرکز طولی حاشیهٔ اصلی مشاهده می‌شود. داخل لچک درون قاب‌های شبکه مانند عنصر خط به‌عنوان تزیین به‌کاررفته است (همانند نمونه‌های ۱ و۲ و۳) امّا شاید جالب‌ترین و متفاوت‌ترین عنصر این سجاده نسبت به دیگر آثار بررسی شده، ترنج بزرگی است که در متن اثر در زیر طاق خودنمایی می‌کند. آرتر پوپ درمورد این دستبافت چنین می‌نویسد:

...در فرش دیگر ترنج گرد کنگره‌داری است با کنارهٔ شرابه‌دار، که نقش برجستهٔ مرکزی تعداد زیادی از قالی‌های بزرگ این گروه است و معلوم است که از طرح‌های ذخیره شده استفاده کرده‌اند زیرا که برای فرش کوچکی به‌اندازهٔ سجاده، طرّاحی چنین طرحی مناسب به‌نظر نمی‌رسد و سبب ازدحام نامطلوب نقش میانهٔ محراب شده است. این ترنج، که تقریباً مثل گل شاه‌عباسی از کار درآمده است، بر روی یک پایهٔ سه گوش استوار شده است که تقریباً با نقش مشابه روی قالی‌های معروف‌تر و متأخّرتر این منطقه یکی است... (همان جا).

با مطالعهٔ قالی‌های لچک و ترنج عصر صفوی که در تبریز بافته شده‌اند، مشاهده می‌شود که در اکثر آنها اندازهٔ ترنج بسیار بزرگ است و گاه تا نزدیکی حاشیه‌های طولی قالی امتداد می‌یابد، با توجّه به این آثار شاید بتوان گفت نظر آرتر پوپ در این مورد صحیح نیست و طرّاح این سجاده، نقش ترنج را برای این قالی ترسیم کرده است.

در قسمت بالای سرترنج کتیبه‌ای با عبارت «سبحان ربی الاعلی و بحمده» مشاهده می‌شود. گردش شاخهٔ ختایی در متن اثر از پایین ترنج شروع شده، به سمت بالا (طاق محراب) در حرکت است. همچنین اسلیمی‌هایی که در حاشیهٔ اصلی در قسمت پایین قالی مشاهده می‌شود از ظرافت بسیار زیادی برخوردار هستند (تصویر۵).



تصویر (۵): سجّادهٔ محرابی- ترنجی، شمال غرب ایران، ۱۰ و ۱۱ق./ اواخر قرن ۱۶ و اوایل قرن ۱۷م، موزهٔ ایران باستان تهران.
(مأخذ تصویر: اروین گانز رودن، همان، ص۶۳)



تصویر (۶): نقش درخت سرو گلدان در کاشی‌کاری مسجد رستم پاشا در استانبول، ۹۵۷ق./۱۵۵۰م.
(مأخذ تصویر: دیوید تالبوت رایس، هنر اسلامی، تصویر رنگی ۱۹۹.)



تصویر (۷): سجّادهٔ محرابی - گلدانی درختی، شمال غرب ایران، اوایل قرن ۱۱ق./۱۷م، مجموعهٔ دولتی ترکیه.
(مأخذ تصویر: Arthur upham Pop, ibid، ۱۱۶۹.P)

۶) سجادهٔ محرابی- گلدانی درختی

این سجاده در ابعاد ۱۰۷×۱۶۱سانتی‌متر در اوایل قرن۱۱ ق./۱۷م. بافته شده است و سابقاً در مجموعهٔ دولتی ترکیه [۱۱] نگه‌داری می‌شده است. همانند آثار قبلی چهار کتیبهٔ معقلی در قسمت‌های مختلف حاشیهٔ اصلی طرّاحی شده است. در حاشیهٔ اصلی آیه‌الکرسی به خط ثلث در درون قاب‌های طولی قرار گرفته و مابین آیات قرآنی با عناصر ختایی تزیین شده است. عنصر خط در نوار دور لچک و حاشیهٔ فرعی اوّل و دوم نیز به چشم می‌خورد. درست در زیر طاق، قابی بسیار زیبا بافته شده است که درون آن مزیّن به‌عبارت «الله اکبر» شده است. متن و حواشی این سجاده با استفاده از عناصر مختلف ازجمله گلدان، درخت سرو[۱۲]، گل شاه‌عباسی و اسلیمی گل‌دار و درختچه‌های کوچک تزیین شده است که در نوع خود بدیع و تازه هستند، مشابه این سرو و گلدان در کاشی‌کاری مسجد رستم پاشا در استانبول دیده می‌شود. این مسجد در سال ۱۵۵۰م. برای یکی از وزرای سلطان سلیمان ساخته شده و معمار آن سنان بوده است. تمام فضای دیوار داخلی مسجد و درون ایوان با کاشی تزیین شده است، در قسمتی از این بنا نقش سرو منقوش به گل‌های ظریف همراه با گلدانی در قسمت پایین به‌صورت مکرّر اجرا شده است، احتمالاً هنرمند طرّاح با مشاهدهٔ سجّادهٔ ایرانی این نوع ترکیب‌بندی را از آن اقتباس کرده است (تصویر ۶). می‌توان گفت این اثر در اواسط قرن۱۰ق./۱۶م. بافته و به مقامات عثمانی هدیه شده است. به هر حال شایان ذکر است که ترکیب‌بندی کلّی این اثر در مقایسه با دیگر سجاده‌های عصر صفوی چندان زیبا و چشم نواز نیست و ظرافت و خلّاقیت چندانی در آن مشاهده نمی‌شود (تصویر۷).

۷) سجّادهٔ محرابی- درختی

این سجاده دارای عناصر مشترکی ازنظر طرّاحی با نمونهٔ ششم است و مانند نمونهٔ قبل در مجموعهٔ دولتی ترکیه نگه‌داری می‌شده است. با توجّه به نوع ترکیب‌بندی می‌توان گفت هر دو را یک طرّاح ترسیم کرده و در یک کارگاه بافته شده‌اند امّا در هنگام تولید این اثر، با ایجاد اندکی خلوتی در حاشیهٔ اصلی به‌خصوص کتیبه‌ها و تزیینات قسمت پایین فرش، اثری زیباتر نسبت به نمونهٔ قبلی ایجاد شده است. طرّاح عبارت آیهٔ‌الکرسی را به‌صورت واضح و خوانا در قابی مستطیل شکل قرار داده است و همانند نمونه‌های قبلی از چهار کتیبهٔ کوفی معقلی برای تفکیک قاب‌های طولی استفاده کرده است. حاشیه‌های فرعی اوّل، دوم و نوار دور لچک، با آیات قرآنی تزیین شده است، لچک‌ها نیز با قاب‌های بی‌شکل و شبکه‌مانند به اسماءالله مزیّن شده است. در انتها شایان ذکر است که متن قالی با درختچه‌ها، گردش‌های ختایی و کتیبهٔ «الله اکبر» تزیین شده است (تصویر ۸).



تصویر (۸): سجّادهٔ محرابی – درختی شمال غرب ایران، اوایل قرن۱۱ ق./۱۷م، مجموعهٔ دولتی ترکیه.
(مأخذ تصویر: Arthur upham Pop, ibid، ۱۱۶۹.P)

۸) سجّادهٔ محرابی- قندیلی، ترنجی

این دستبافت در ابعاد ۱۰۷×۱۶۱سانتی‌متر و در اوایل قرن۱۱ ق./۱۷م. در شمال‌غرب ایران (به‌احتمال تبریز) بافته شده است. سجاده سابقاً در مجموعهٔ دولتی ترکیه نگه‌داری می‌شده است. این قالی دارای ظرافت خاصّی در طرّاحی و الگوبرداری از محراب مساجد است، نوع طاق محراب به‌شیوهٔ هندی طرّاحی و اجرا شده است[۱۳]، علاوه بر این، دو لچک در قسمت پایین سجاده نیز مشاهده می‌شود، عنصر کتیبه در این دستبافت نه در حاشیهٔ اصلی، بلکه در بالای طاق محراب، در فضای مستطیل شکل قرار گرفته است. فرم‌های دایره‌ای‌شکل که در هر لچک اجرا شده، با عنصر خط تزیین شده است. این دایره‌ها در برخی از محراب‌های دوران پیش از صفویان نیز به‌کاررفته است (تصویر۹).



تصویر (۹): فرم تزیینی دایره در محراب مسجد جامع نایین ۳۴۹ ق./۹۵۲م
(مأخذ تصویر: علی سجادی، سیر تحوّل محراب در معماری اسلامی از آغاز تا حملهٔ مغول، ص۲۴۸)

همچنین عنصر دایره را در سنگ مقبرهٔ قدیمی حضرت رضا(ع) و ضریح جدید آن حضرت که توسّط محمود فرشچیان طرّاحی شده است، می‌توان مشاهده نمود. از وسط طاق محراب قندیلی آویخته شده است و در زیر آن ترنج کوچکی خودنمایی می‌کند. فضای بین این عناصر با استفاده از شاخه‌های ختایی و اسلیمی‌های ابری، در نهایت ظرافت و زیبایی تزیین شده است. حاشیهٔ این دستبافت برخلاف نمونه‌های قبلی، تنها با تکرار یک واگیرهٔ ساده تزیین گردیده و عنصر خط در آن مشاهده نمی‌شود (تصویر۱۰).



تصویر (۱۰): سجّادهٔ محرابی- قندیلی ترنجی، شمال غرب ایران، قرن ۱۱ق./۱۷م.، مجموعهٔ دولتی ترکیه
(مأخذ تصویر: Arthur upham Pop, ibid، P.۱۱۷۰)

در کتاب *سیری در هنر ایران* درمورد ترکیب‌بندی عناصر تزیینی به‌کاررفته در این قالی چنین آمده است:
یک قطعه فرش دیگر، سجاده‌ای در استانبول گرچه با سجاده‌های به دست آمده از این منطقه مرتبط است، پیداست که شاخهٔ متفاوتی از سنّت عمومی است. قندیلی که در میان طاق محراب آویخته است بسیار مشابه قندیل‌هایی است که در دو فرش دیگر در همان مجموعه وجود دارد. کتیبه‌ها به نواری در بالای زمینهٔ سجاده و دو لچکی کنار آن محدود شده است. تمام نقش‌ها، اسلیمی‌ها، ساقه‌ها، گل‌های شاه‌عباسی و نگاره‌های ابری با دقّت کامل از کار در آمده است، دقّت مکانیکی که از جلال و جبروت صوری ترکیبات انتزاعی بزرگ و انعطاف پذیری حسّاس طرح‌های آزادتر به همان نسبت دور است... (همان، ص۲۶۸۱)

۹) سجّادهٔ محرابی- نمدی

شاید بتوان گفت در بین سجاده‌های عصر صفوی که در این متن به آنها اشاره شده، این دستبافت به‌دلیل استفاده از شیوهٔ بافت نمد، مهم‌ترین نمونه است. زیرا اجرای طاق ظریف با قوس‌های هندی و چرخش‌های خطوط ثلث به‌کاررفته در متن قالی با استفاده از تکنیک نمد بسیار سخت و دشوار است. در بافت نمد به‌طور معمول از طرح‌های ساده و کم‌نقش استفاده می‌شود، در *فرهنگ جامع فرش ایران* درمورد طرح اندازی بر روی نمد چنین آمده است:
طرح و نقش نمد از قبل آماده نمی‌گردد و نقشه‌ای برای آن ترسیم نمی‌شود، بلکه این نقشه به‌وسیلهٔ نمدمال به‌هنگام کار، مطابق درخواست خریدار یا سلیقهٔ خود او به‌صورت ذهنی و سنّتی و معمولاً با خطوط هندسی ابداع و خلق می‌گردد. نمد معمولاً حاشیه ندارد و بعضاً به‌وسیلهٔ خطی مستقیم حاشیهٔ چهار طرف را مشخّص می‌سازند (دانشگر، ۱۳۷۲، مدخل نمد - طرح و نقش و نقش‌مایه)
این سجاده در قرن ۱۱ق./ ۱۷م. در ابعاد ۱۰۹×۱۶۳سانتی‌متر در کرمان بافته شده است، بافندهٔ این سجاده با استفاده از شیوهٔ بسیار سخت نمدمالی الگوی به‌کاررفته در سجاده‌های ایرانی (طاق و کتیبه) را در نهایت ظراف و زیبایی به‌کار برده است و اثری جالب‌توجّه و منحصر به فرد خلق نموده است. شایان ذکر است که قسمتی از ترکیب‌بندی این دستبافت در قسمت پایین یادآور سجاده‌های محرابی منطقهٔ اوشاک[۱۴] است (تصویر۱۱). طرّاح این دستبافت همانند سجاده‌های اوشاک، فرم طاق محراب را امتداد داده و آنها را در قسمت پایین قالی به یکدیگر متّصل کرده است،



تصویر (۱۱): سجّادهٔ محرابی- قندیلی، بافت منطقه اوشاک، ۹ و ۱۰ ق./ اواخر قرن ۱۵ و اوایل قرن ۱۶م، موزهٔ هنر اسلامی برلین
(مأخذ تصویر: ENZA MILANESI, THE CARPET, P ۵۷)

این‌گونه ترکیب‌بندی در سجاده‌های ایران عصر صفویان کمتر به‌کاررفته است (تصویر۱۲).



تصویر (۱۲): سـجّادهٔ محرابـی- نمدی، کرمان، سدهٔ ۱۱ق./۱۷م.، موزهٔ فرش ایران.
(مأخـذ تصویر: لیلا دادگر، دسـتبافت‌های با مضامین مذهبی، ص۴)

معرّفی سـجّادهٔ محرابی - درختـی قندیلی موزهٔ فرش آستان قدس رضوی

این سـجاده یکی از آثار به‌جای مانـده از دوران صفویان است و نوع ترکیب‌بندی آن مشابه سجاده‌هایی است که در بالا بررسی شده است. این سجاده به شمارهٔ شناسایی ۰۴۱ ردیف ۷۸ و شمارهٔ اموالی ۳۶۲۲ در گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی نگه‌داری می‌گردد. ابعاد قالیچه ۱۱۸×۱۷۴سانتی‌متر و به‌احتمال در اواخر قرن ۱۰ یا اوایل قرن ۱۱ق./ ۱۶یا۱۷م. در شهر تبریز[۱۵] بافته شده است. با توجّه به‌شیوهٔ طرّاحی این سجاده و مطابقت آن با نمونه‌های دیگر می‌توان گفت این دستبافت آغازی بر سقوط طرّاحی و بافت این گونه از آثار نفیس عصر صفوی اسـت؛ زیرا طرّاح قالی در هنگام خلق این اثر، کتیبه‌های معقلی، تزیین گردش‌های ختایی در بین آیات قرآنی و حتی قاب‌بندی کتیبه‌ها را حذف کرده است (که در این مورد اخیر یادآور سجاده محرابی ترنجی است) امّـا با این حال نمی‌توان منکر چیره‌دسـتی و ظرافت او در استفاده از نقوش اصیل ایرانی در طرّاحی فرش شد.

جنس تار و پود این سجاده از پنبه و پرز آن از پشم است. شیوهٔ بافت نیم‌لول است[۱۶] گره آن به‌احتمال متقارن (ترکی) اسـت[۱۷] و در هر ۶/۵ سانتی‌متر آن ۳۶ گره زده شده است. در بافت این قالی پس از هر رج بافت تنها پود نازک عبور داده‌اند. عمل شـیرازه بافی نیز هنـگام بافت و به‌صورت متّصل انجام شده است. شاید بتوان گفت با توجّه به قدمت و زمان بافت این قالی شـیوهٔ رنگـرزی الیاف آن گیاهی و با اسـتفاده از مـواد طبیعی بوده اسـت، عمده رنگ‌های به‌کاررفتـه در قالی عبارت‌اند از: لاکـی، آبی تیره، نارنجی، کرم سـبز تیره، زرد، زرد سبز، قرمز روشن، آبی روشن، سبز زیتونی، سـیاه، قهوه‌ای و... آسیب‌های فراوانی که در طول زمان به این سجاده وارد شده است عبارت‌اند از: بید زدگی، ساییدگی، پوسـیدگی، پاره‌شدگی و در بعضی از قسمت‌ها دو رنگی.

توصیف اثر

در شـکل کلّی اثر سـه قسمت حاشـیه‌ها، لچک‌ها ومتن، قابل مشاهده است (تصویر۱۳) و توصیف هر کدام از این قسمت‌ها به شرح زیر است:



تصویر (۱۳): نمای کلّی سجّادهٔ محرابی درختی - قندیلی

الف- حاشیه

این دستبافت فاقد لور یا ساده بافی است و تنها سه نوار تزیینی تشکیل دهندهٔ حاشیه‌های این سجاده هستند، که عبارت‌اند از ۱-حاشـیهٔ فرعی اوّل (حاشـیهٔ کوچک اوّل) ۲-حاشـیهٔ اصلی (حاشـیهٔ بـزرگ) ۳-حاشـیهٔ فرعی دوم (حاشیهٔ کوچک دوم) (تصویر۱۴).



تصویر (۱۴): قسمتی از حاشیهٔ پایین فرش

۱-حاشیهٔ فرعی اوّل: این حاشیه دارای دو قسمت است: قسمت اوّل به‌رنگ قرمز لاکی است و از وسط طولی فرش شروع شده و پس از گردش در قسمت پایین سجاده، در نیمهٔ چپ قالی تمام می‌گردد. این قسمت از حاشیه با تکرار یک واگیرهٔ ختایی (گل شاه‌عباسی، گل گرد و برگ کنگری) تزیین شده است. قسمت دوم این حاشیه از وسط طولی سمت راست شروع شده و پس از حرکت در بالای سجاده در وسط طولی سمت چپ قالی خاتمه می‌یابد. متن این قسمت به‌رنگ سبز تیره بافته شده و سطح آن با عنصر خط و بدون استفاده از عناصر ختایی تزیین شده است. بر روی این قسمت از حاشیه آیهٔ ۲۸۵ و قسمتی از آیهٔ ۲۸۶ سورهٔ بقره به‌رنگ قرمز و به خط نستعلیق بافته شده است متن آیات به شرح زیر است:

اَمَنَ الرَّسُولُ بِما اِلیهِ مِن رَبّه وَ المُؤمِنُونَ کلّ اَمَن بِالله وَ مَلائِکتُهُ و... رسله لا تَفْرَق بَین اَحَد مِن رُسُلِه وَ قالو سَمِعْنا وَ اَطَعْنا غُفَر انّک رَبَّنا وَ اِلَیک المَصیر.... اِلَیه نَفساً اِلا وَ سَمِعْنا لَها ما کسَبت و عَلیها مَا اکتَسَبَتْ رَبَّنا لا تُواخِذنا اِن سَیئنا اَو اخْطانا رَبنا.

شایان ذکر است که در کتیبهٔ فوق الذکر آیهٔ ۲۸۶ فقط تا عبارت ان سیئنا او اخطانا ربنا بافته شده است و مابقی آیه به‌علّت کمبود جا بافته نشده است. متن کامل آیات فوق در قرآن کریم به‌صورت زیر است:

امن الرَّسُولُ بِما اُنزِلَ اِلَیه مِن رَبّه وَ المُؤمِنُونَ کل اَمن بِالله وَ مَلائِکته وَ کُتُبِهِ و رُسلِه لا نُفَرّق بَین اَحَد مِن رُسُله و قالوا سَمِعْنا و اَطَعْنا غُفْرانَک رَبَّنا وَ اِلَیک المَصیر. *۲۸۵* لا یکلِفُ الله نَفْساً اِلّا وُسْعَها لَها ما کسَبَتْ وَ عَلیها ما اکتَسَبَتْ رَبّنا لا تُواخِذْنا اِنْ نَسینآ اَو اِخطانا رَبّنا وَ لا تَحْمِل عَلَینا اِصراً کما حَمَلَتْهُ عَلی الّذین مِن قَبْلِنا رَبْنا وَ لا تُحَمِّلْنا ما لا طاقَه لَنا بِه وَاعْفُ عَنّا وَ اغْفِرلَنا وَ ارْحَمْنا اَنت مولانا فَانْصُرنا عَلَی القَوم الکافِرینَ *۲۸۶*[۱۸]

براساس نظر مفسّرین قرآن این دو آیه خلاصه‌ای از تمام سورهٔ بقره است و روح تسلیم در برابر آفریدگار جهان را به ما می‌آموزد. این نکته خاطر نشان شده که اگر مؤمنان از خدا می‌خواهند که از لغزش‌های آنان درگذرد و در برابر دشمنان گوناگون پیروزشان گرداند، باید برنامهٔ «سمعنا و اطعنا» را انجام دهند و رهبران اسلام در ضمن احادیث متعدّدی مسلمین را به خواندن این دو آیه ترغیب کرده و ثواب‌های گوناگون برای آن بیان داشته‌اند. خواندن همین دو آیه می‌تواند کانون دل را به آفریدگار جهان پیوند دهد (مکارم شیرازی، ۱۳۶۱، صص ۲۹۹ و ۲۹۸).

۲-حاشیهٔ اصلی: حاشیهٔ اصلی نیز مانند حاشیهٔ فرعی به دو قسمت تقسیم شده است. قسمت پایین مزیّن به عناصر اسلیمی و ختایی است، اسلیمی‌های قرمز بر روی متن سبز حاشیه جلوهٔ خاصّی پیدا کرده‌اند و فضای بین آنها نیز با گردش ظریف شاخهٔ ختایی تزیین شده است. شاید بتوان گفت زیبایی چنگ‌های اسلیمی به‌کاررفته در این قسمت از حاشیه، یادآور تزیینات کاشی‌کاری مسجد کبود تبریز است.

قسمت دوم حاشیهٔ اصلی که در بالای فرش قرار دارد با استفاده از عنصر خط تزیین شده است. متن این قسمت از حاشیه همانند اکثر سجاده‌های اشاره شده در بالا آیه الکرسی است، طرّاح فرش آیهٔ ۲۵۵ سورهٔ بقره را به خط ثلث نوشته است. ترکیب‌بندی این قسمت از سجاده با اندکی ضعف (به‌دلیل عدم استفاده از تزیینات ختایی در بین عبارات قرآنی) مشابه سجّادهٔ شمارهٔ ۵ (محرابی- ترنجی) که در بالا بدان اشاره شده است، امّا انتخاب رنگ تیره برای بافت این آیه، جلوهٔ آن را بر زمینهٔ کرم دو چندان کرده است. متن آیهٔ نوشته شده به شرح زیر است:

الله لا اله الا هو الحی القیوم تأخذه سنه و لا نوم له ما فی السموات و ما فی الارض من ذاالذی یشفع عنده الا باذنه یعلم ما بین ایدیهم و ما خلفهم و لا یحیطون بشی من علمه الا بماشاء وسع کرسیه السموات و الارض و لا یوده حفظهما و هو العلی العظیم.

عبارت فوق در قرآن کریم به این صورت آمده است: اللهُ لا اِله اِلا هُوَ الحَی القَیومُ لا تَأخُذُه سِنَهٌ وَ لا نَومٌ لَه ما فِی السَّمواتِ وَ ما فِی الارضِ مَنْ ذَاالّذی یشْفَعُ عِنْدَه الا بِاذنِه یعْلَمُ ما بین اَیدیهِم وَ ما خَلْفَهُم وَ لا یحیطوُنَ بِشَی مِنْ عِلمِه اِلّا بِماشاءَ وَسِعَ کرسیهُ السَّمواتِ وَ الارضَ وَ لا یوُدُه حِفْظُهُما وَ هَو العَلی العَظیم.[۱۹]

در جلد دوم تفسیر *روح الجنان* آمده است که امیرالمؤمنین علی(ع) گفت که من از رسول خدا(ص) شنیده‌ام که گفت: ای علی، آدم سید البشر است و من سید عربم و لا فخر... و سلمان سید پارس و صهیب سید روم است و بلال سید

حبشــه است. طور ســینا سید کوه‌ها اســت و سدره سید درخت اســت و ماه‌های حرام ســید ماه‌هاست. روز آدینه ســید روزهاســت و قرآن ســید کلام‌هاست و ســورهٔ بقره سید قرآن اســت و آیه‌الکرسی سید ســورهٔ بقره است، در اینجا پنجاه کلمه اســت و در هر کلمه پنجاه برکت (رازی، ۱۳۹۸، ص۳۱۹). همچنین امام جعفر صادق(ع) از حضرت امیرالمؤمنین(ع) و او از حضرت محمّد(ص) روایت می‌کند که چون آیه‌الکرســی فرود آمد، آیتی فرود آمد از عرش که هــر بتی کــه در شرق و غرب بود بــر وی در آمد و ابلیس بترســید و گفت قومش را که امشــب حادثهٔ عظیم افتاده اســت (هــمان، ص۳۱۸). درمورد این آیه رســول خدا(ص) می‌فرماید «آیه‌الکرسی» از گنجی که در زیر عرش است به من بخشیده شده است و پیش از من به هیچ پیامبری داده نشده است (مکارم شیرازی، همان، ص۱۹۱).

۳-حاشیهٔ فرعی دوم: این حاشیه نیز مانند دو حاشیهٔ قبلی دارای دو قســمت است که قسمت پایین به‌رنگ کرم بافته شده است. تزیین آن واگیره‌ای ختایی (گل گرد، شاه‌عباسی، برگ‌های کنگری) اســت. از نکات جالب‌توجّه این حاشــیه رنگ‌بنــدی به‌کاررفتــه برای گل‌گــرد اســت. در این نگاره هنرمند با دورگیری گل به‌رنگ متن، حاشــیهٔ برگ‌های گل را در نهایت ظرافت و زیبایی به حالت معلّق درآورده است. قســمت دوم حاشیه که در بالای فرش قرار گرفته مزیّن به آیات ۱۸ و۱۹ ســورهٔ آل‌عمران است. این آیات به‌رنگ سبز روشــن بر زمینهٔ قرمز لاکی بافته شــده اســت. شایان ذکر است که دو کلمهٔ آخر آیات که به خط نستعلیق است، بر این دستبافت نقش نشده است:

شَــهِدَالله اَنّــه لا اِلهَ اِلّا هُــو وَ المَلائکــه وَ او... العلیم قائِماً بِالقِسْطِ لا اله الّا هُوَ العَزیزُ الحَکیم اِنّ الذین عِندالله الاسلام و ما اختلف الذین اوتوا الکتاب الا من بعد ما جاءتهم العلم بغنا بَینهم و من یکفر بایات فان الله

اصل آیات در قرآن کریم به‌صورت زیر آمده است:

شَهِدَالله اَنّه لا اِلهَ الّا هُو وَ المَلائکه وَ اوُلوا العِلمِ قائِماً بِالقِسْطِ لا اله الّا هُوَ العَزیزُ الحَکیم*۱۸* اِنّ الدّین عِندَالله الاِسْلامُ وَ مَــا اخْتَلَفَ الذّین اوُتُوا الکتابَ اِلا مِن بَعْدِ ما جآءَتْهُم العِلمُ بُغیاً بَینَهُم وَ مَنْ یکفُرْ بِایاتِ فَاِنّ الله سَریعُ الحِساب *۱۹*[۲۰]

رسول خدا(ص) در فضایل آیهٔ۱۸ گفته است که هر که این آیه را بخواند خدای تعالی هشت در بهشت بر او بگشاید و هفت در دوزخ بر او ببندد. همچنین در فضایل این آیه رسول خدا(ص) گفته است که هرکس که این آیه را بخواند در میانهٔ شــب آواز او حجاب‌ها می‌درد و آسمان‌ها می‌برد تا به زیر عرش رســد آنگاه حق‌تعالی بفرماید تا این آیه در صحیفهٔ عمل او بنویسند، در میان طاعات او هم چنان تابد که ماه در میان ستارگان (رازی، همان، صص ۴۷۱ و ۴۷۲).

ب- لچک

طاق محراب به‌وسیلهٔ نواری پهن به‌رنگ آبی آسمانی از متن جدا شــده است. این نوار ساده و بدون چرخش و با تزیین خاصّی اجرا شــده اســت. تنها بر روی سطح نوار آیات ۴۰ و ۴۱ ســورهٔ ابراهیم به‌رنگ تیره و به خط نستعلیق بافته شده است: رب الجعلنی مقیم الصلوه و من علی ربنا تقبل دعا ربنائه اغفرلی و لوالدی و للمؤمنین یوم یقوم الحساب. متن آیات فوق در قرآن کریم به‌صورت زیر آمده است: رَبِّ الجْعَلْنی مُقیمَ الصَلوه وَ مِــنْ ذُرّیتی رَبَّنا وَ تَقَبّل دُعا*۴۰* رَبَّنا اغْفِرلی وَ لِوالدَی وَ لِلْمُؤمِنین یوم یقوُمُ الحِساب*۴۱*[۲۱]

فضای داخل لچک به‌رنگ سبز تیره کار شده است و داخل آن با گردش‌های اســلیمی مشــابه با قوس‌های به‌کاررفته در حاشــیهٔ اصلی (بزرگ) تزیین شــده اســت. بین عناصر فوق‌الذکــر، طــرّاح از ترکیب‌بندی ختایی اســتفاده کرده اســت، او با ظرافت تمام گل‌های ختایی را به‌صورت معلّق رنگ‌بندی کرده است، این گل‌ها اگرچه تنوّع رنگ ندارند و تنها با یک رنگ (قرمز روشن یا گل بهی) ساخته شده‌اند امّا بر جلوه و زیبایی طرح افزوده است (تصویر ۱۵).



تصویر (۱۵): تزیینات لچک و کتیبه‌های نقش شده بر آن

ج- متن

زمینهٔ قالی به‌رنگ قرمز لاکی بافته شده است. محل پیشانی نمازگزار با یک قاب اسلیمی مشخّص شده است که در زیر طاق محراب قرار دارد. این قاب به‌رنگ قرمز روناسی بافته شده است و بر روی آن عبارت زیر به‌رنگ مشکی و به خط ثلث نقش شده است: الله اکبر کبیرا (تصویر۱۶).

در مرکز قالی قندیل بزرگی دیده می‌شود که از آن شاخه‌های ختایی خارج شده و در دو سمت بالا و پایین قندیل به دو گل بزرگ لاله عباسی ختم می‌شوند (تصویر۱۷).



تصویر (۱۶):کتیبهٔ داخل قابی که محل قرارگیری پیشانی نمازگزار است



تصویر (۱۷): قندیل نقش شده بر مرکز قالی

در اطراف قندیل در قسمت پایین فرش دو درخت زیبا مشاهده می‌گردد: درخت سمت راست به‌رنگ سبز و بر روی آن برگ‌های ختایی و میوهٔ انار نقش شده است. انار نماد بی‌مرگی، کثرت در وحدت، باروری دراز مدّت، حاصل‌خیزی، فراوانی و نور است (کوپر، ۱۳۷۸، ص۴۰). انار، نام درختی مقدّس است و در تورات چندبار از آن یاد شده است. همچنین هنگامی‌که دیونیزوس[۲۲] پسر زئوس به توطئهٔ نامادری‌اش ژونو[۲۳] قطعه‌قطعه شد، از خونش درخت انار رویید چنان که از خون سیاوش، گیاه سیاووشان روییده است. در اوستا از این میوه نامی به میان نیامده است امّا در متون پهلوی و ازجمله بندهِشن چندین بار نامش ذکر شده است و در فرگرد ۲۷ از میوه‌های خوب قلمداد شده است.

در آتشکده‌ها نیز چند درخت انار می‌کاشتند که شاخه‌های آن را به‌عنوان بَرسم در مراسم در دست می‌گرفتند. در قرآن کریم دوبار در سورهٔ انعام، آیات ۹۹ و ۱۴۱ و یک بار در سورهٔ الرحمن آیهٔ ۶۸ از آن به‌عنوان میوهٔ بهشتی یاد شده است. در فرهنگ ایران، انار به‌لحاظ رنگ سبز تند برگ‌هایش و نیز برای رنگ و شکل غنچه و گل آن که شبیه آتشدان است، همیشه تقدیس می‌شده است (یاحقی، ۱۳۸۶، صص۱۶۵و۱۶۶). کهن‌ترین نقش‌مایهٔ انار در هنرهای ایرانی از مهرهای پیش از تاریخ شوش (اوایل هزارهٔ سوم) به ما رسیده است. چهار هزار سال بعد در عصر سامانیان همین شیوه تجسّم انار در نگارگری سفالینه‌ها ادامه می‌یابد. در ایران پارتی و ساسانی[۲۴] همچنین در هنر ایرانی، انار نماد حاصل‌خیزی و فراوانی محصول بوده است و در گچبری‌های آن دوران کاربرد مکرّر و مداوم داشته است (پرهام، ۱۳۷۱، ص۱۶۴). سیروس پرهام درمورد استفاده از این نقش‌مایه در قالی‌های ایرانی چنین می‌نویسد:

انار از روزگار آشوریان مظهر حاصل‌خیزی و برکت و باروری بوده است، از هزارهٔ سوم پیش از مسیح در ایران اهمیت بسزا و معانی رمزی پُربار یافته است و نمونه‌های زیادی از طرح و نقش مصنوع آن از شوش و لرستان و مارلیک به ما رسیده است. از نیمه‌های هزارهٔ سوم، همگام با متداول شدن سال خورشیدی و افزایش روزافزون اهمیت خورشید در آیین‌های حاصل‌خیزی و برکت در تمدّن فلات ایران و بین النهرین، انار به جمع نمادهای مهری می‌پیوندد. از همان دوران«مهر درخت» (درخت زندگی) و ناردرخت با یکدیگر تلفیق و ادغام می‌گردند و درخت خورشید به‌صورت انار درمی‌آید. پس از این مرحله است که دانه‌های بی‌شمار انار مظهر برکت و فراوانی و باروری خاک می‌گردد (همان، صص ۱۶۳ و ۱۶۴).

درخت سمت راست به‌رنگ قرمز روشن طرّاحی و بافته شده است، این درخت به‌شیوهٔ درختانی که در نگارگری ایران دیده می‌شود پر از شکوفه‌های گل است. از دیگر نکات جذّاب این سجاده نوع رنگ‌بندی آن است، هنرمند طرّاح با زیرکی خاصّی رنگ‌ها را جا به جا و در قسمت‌های مختلف تقسیم نموده است، به‌طوری‌که چرخش رنگ و تقسیم‌بندی آن در حاشیه‌ها و متن قالی باعث نشاط و شادابی بیش‌تر طرح و عدم خستگی چشم بیننده می‌شود.

نتیجه

با نگاهی به آثار بررسی شده می‌توان گفت که اغلب سجاده‌ها دارای ترکیب‌بندی ثابتی هستند، این گونه از دستبافت‌ها در ابعاد زرع و نیم (تقریباً ۱۰۴×۱۵۶سانتی‌متر) به‌صورت جهت دار بافته می‌شوند و عنصر شاخص در تمام آنها شکل طاق است. این طاق که در بالای سجاده بافته می‌شود یادآور محراب مساجد است و همچنین جهت قبله را برای نمازگزار بازنمایی می‌کند، در بیش‌تر سجاده‌های این دوره متن لچک‌ها با خطوط نامنظّم به‌صورت مشبّک درآمده و درون قاب‌های ایجاد شده، اسماءالله نوشته شده است. دیگر عنصر شاخص در سجاده‌های عصر صفوی آیات قرآنی است که در نقاط مختلف قالی ازجمله دورتادور طاق محراب، حاشیه‌های اصلی (بزرگ) و حاشیه‌های فرعی (کوچک) بافته می‌شده است.[۲۵] اغلب این کتیبه‌ها به خط ثلث، نسخ، نستعلیق و گاه کوفی معقلی طرّاحی و بافته می‌شدند، به‌کاربردن این خطوط بیش‌تر به سلیقهٔ طرّاح بستگی داشته است. شاید بتوان الگوی کلّی این دستبافت‌ها را مطابق تصویر ۱۸ دانست، الگویی که در اکثر قالی‌های این دوره تکرار شده است و طرّاحان با استفاده از آن همراه با نقوش اسلیمی، ختایی و گاه درختی متن و حواشی را تزیین نموده‌اند. شایان ذکر است که هنرمندان این دوران کمتر از نقوش انسانی یا جانوری برای تزیین متن استفاده کرده‌اند.[۲۶]

با گذر زمان و عبور از دوران اوج قالی‌بافی ایران در عصر صفوی، شاهد دستبافت‌هایی هستیم که دقّت کمتری در طرّاحی و بافت آن شده است. قالی تولید شده پس از این دوران از کمترین خلّاقیت و نوآوری برخوردار هستند. به‌تدریج با افول یا عدم سفارش این گونه از دستبافت‌ها طرح محرابی تبدیل به یک نقشمایهٔ تزیینی فاقد کارکرد عبادی می‌گردد.

پی نوشت‌ها:

۱. Tavernier

۲. Chardin

۳. R.sherly

۴. krusinski

۵. در ذیل واژهٔ محراب در لغت نامهٔ دهخدا چنین آمده است: بالاخانه، حجره، غرفه، خانه، صدر مجلس، پیشگاه خانه، صدر اطاق، جای نشستن پادشاهان که از مردمان دور و ممتاز باشد، مقصوره، شاه نشین، شریف‌ترین جای نشستن، استادنگاه امام در مسجد، جای امام در مزکت (نمازخانه، مسجد، خانه خدا، بیت ا...) طاق درون که به طرف قبله باشد، چون طاق مذکور آلت حرب شیطان است لهذا محراب نام کرده‌اند (دهخدا، ۱۳۷۲، مدخل محراب).

۶. گلابتون ترکیبی از الیاف ابریشم و سیم‌های بسیار نازک سیمین یا زرّین است. الیاف ابریشم مغز گلابتون و سیم‌های نازک فلزی که بر روی مغز ابریشم پیچیده می‌شوند روکش گلابتون را تشکیل می‌دهند. این واژه در لغت نامهٔ دهخدا این گونه تعریف شده است: ابریشم غاژ کرده و به‌صورت پنبهٔ محلوج در آمده، رشتهٔ زر و سیم، طلایی باشد که از حدیده کشیده به هیأت ریسمان‌های باریک ساخته باشند و آن را اکنون در ایران گلابتون گویند. گویا شیوهٔ گلابتون دوزی در دوران هخامنشیان نیز انجام می‌شده است. برای مطالعه درمورد تاریخ گلابتون دوزی در ایران نک: منتخب صبا اسفندیار، نگرشی بر روند سوزن دوزی‌های سنّتی ایران از هشت هزار سال قبل از میلاد تا امروز، تهران، مؤلّف، ۱۳۷۹، صص ۲۵۵ الی ۲۵۷.

۷. Collection Mme E. Paravicini

۸. Possession Bacri Freres

۹. Metropolitan Museum Of Art

۱۰. Museum Of The Palace Of Topkapu, Istanboul

۱۱. Formerly Turkish Government Collection

۱۲. مشابه این سرو گلدان در یکی از نقش برجسته‌های آشوری-عیلامی مشاهده می‌شود. برای مطالعهٔ تصویری نک: سیروس پرهام، دستبافته‌های عشایری و روستایی فارس (جلد اوّل)، تهران، امیر کبیر، ۱۳۷۱، ص۱۸۲.

۱۳. چهارمین ضریح که بر روی مقبرهٔ امام‌رضا(ع) در سال ۱۳۳۸ش. نصب گردید، به نام شیر و شکر شناخته می‌شود. در این ضریح که اکنون در موزهٔ آستان قدس رضوی نگه‌داری می‌شود طاق‌های مضرّس، مشاهده می‌شود. بنا به گفتهٔ محمود فرشچیان، این گونه از طاق‌ها به سبک هندی طرّاحی و ساخته شده است. برای مطالعهٔ بیش‌تر نک: گفتگو با استاد محمود فرشچیان، نشریهٔ حرم، سال یازدهم، شمارهٔ ۸۵، ص۴۲.

۱۴. اوشاک یکی از مناطق مهم فرش‌بافی در امپراطوری عثمانی بوده است که از قرن پانزدهم و شانزدهم میلادی در آن فرش بافی انجام می‌شده است. البته کیفیت و کمّیت فرش‌های تولیدی از قرن هجدهم کاهش یافت ولی از اواخر قرن نوزدهم مجدّداً بهبود یافت. برای مطالعهٔ بیش‌تر نک: سید علی مجابی، زهرا فنایی، پیش درآمدی بر تاریخ فرش جهان، نجف آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، ۱۳۸۸، ص۴۹.

۱۵. محسن محسنی از کارشناسان فرش ایران و عضو فرهنگستان هنر معتقد بودند که این سجاده در عصر صفویان در شهر قزوین بافته شده است.

۱۶. شیوه‌ای است در بافت فرش و آن چنین است که در چلّه کشی

فاصلـهٔ چلّه‌ها به میزان یک قطر نخ تعیین می‌گردد(دانشـگر، احمد، مدخل نیم‌لول).

۱۷. رضـا خشـکنابی مؤلّـف ادب و عرفـان در قالی ایـران نوع گره به‌کاررفته در این سجاده را نامتقارن (فارسی) ذکر کرده است.

۱۸. ترجمهٔ آیات ۲۸۵ و ۲۸۶ سورهٔ بقره: رسول به آنچه خدا بر او نازل کرد ایمان آورده و مؤمنان نیز همه به خدا و فرشـتگان خدا و کتب و پیغمـبران خدا ایمان آوردند و (گفتند) مـا میان هیچ یک از پیغمبران خدا فرق نگذاریم و همه به یک زبان و یک دل فرمان خدا را شـنیده و اطاعـت کردیم پروردگارا مـا آمرزش تو را می‌خواهیم و می‌دانیم که بازگشـت همه به سوی توسـت *۲۸۵* خدا هیچ کس را تکلیف نکند مگر به قدر توانایی او (و روز جزا) نیکی‌های هر شـخص به سود خود او و بدی‌هایش نیز به زیان خود اوست. بار پروردگارا ما را به آنچه به فراموشـی یا به خطا کرده‌ایم مؤاخذه نکن بار پروردگارا تکلیف گران و طاقت فرسا چنان که بر پیشینیان نهادی بر ما مگذار. بار پروردگارا بار تکلیفـی فوق طاقت ما را بـه دوش منه و بیامرز و ببخش گناه ما را و بـر ما رحمت فرما تنها سـلطان ما و یار و یاور مـا تویی ما را بر گروه کافران یاری فرما *۲۸۶*

۱۹. ترجمهٔ آیهٔ ۲۵۵ سورهٔ بقره: خدایی نیست که جز او خدایی نیست زنده و پاینده اسـت هرگز او را کسالت خواب فرا نگیرد تا چه رسد که به خواب رود. اوسـت مالک آنچه در آسـمان‌ها و زمین است که این جرأت اسـت که در پیشـگاه او به شـفاعت برخیزد مگر به فرمان او علم او محیط اسـت به آنچه بیش نظر خلق آمده است و آنچه سپس خواهد آمد و خلق به هیچ مرتبه علم او احاطه نتواند کرد مگر به آنچه او خواهد قلمرو علمش از آسـمان‌ها و زمین فراتر و نگهبانی زمین و آسـمان بر او آسان و بی‌زحمت اسـت چه او دانای بزرگوار و توانای با عظمت است.

۲۰. ترجمهٔ آیات ۱۸ و۱۹ سورهٔ آل عمران: خدا به یکتایی خود گواهی دهد که جز ذات اقدس او خدایی نیست و فرشتگان و دانشمندان نیز به یکتایی او گواهند. او نگهبان عدل و درستی است. نیست خدایی جز او که بر همه کار (عالم) توانا و به هر چیز داناسـت *۱۸* همانا دین پسـندیده نزد خدا آیین اسلام اسـت و اهل کتاب در آن راه مخالفت نپیمودند مگر پس از آن که به حقّانیت آن آگاه شدند و این خلاف را از راه رشک و حسد در میان آوردند و هرکس به آیات خداوند کافر شود بترسد که محاسبهٔ خدا زود خواهد بود. *۱۹*

۲۱. ترجمـهٔ آیـات ۴۰ و۴۱ سـورهٔ ابراهیم: پروردگارا مـن و ذرّیهٔ مرا نمازگـزار گردان و بارالها دعای ما را اجابت بفرما *۴۰* بارالها روزی که حساب به پا می‌شود تو در آن روز نعمت بر من و والدین من و همهٔ مؤمنان از کرم ببخشا*۴۱*

۲۲. Dionysu.

۲۳. Juno.

۲۴. ابوعثمان جاحظ که به سـال ۲۲۵ق. وفات یافته اسـت در کتاب المحاسـن و الاضداد آورده اسـت، در جشـن نوروز و مهرگان در دربار شـاهان ساسانی شاخهٔ انار را همراه با شـش شاخه از درختان مقدّس دیگـر، چون زیتون و به در خوانچه‌ای می‌نهادند (پرهام، ۱۳۷۱، ۱۶۴). در فرهنگ اساطیر و داسـتان واره‌ها در ادبیّات فارسی آمده است که چنـد شـاخه از درخت بید و زیتون و انـار می‌نهادند (یاحقی، همان، ۱۶۶).

۲۵. شـایان ذکر است که در تمام سجاده‌های عصر صفوی و بافته‌های پس از این دوران که جنبهٔ کاربردی داشـته‌اند، آیات قرآنی، احادیث و اسـماء متبرّکهٔ خداوند و یا ائمهٔ معصومین(ع) را در قسمت‌های بالای قالی قرار می‌دادند، به‌طوری‌که هم در مقابل دیدگان نمازگزار قرار گیرد و هم این که در زیر پا و مورد بی‌احترامی واقع نشود.

۲۶. تنها یک نمونه از سجاده‌های عصر صفوی مزیّن به نقوش جانوری اسـت. متن این دسـتبافت که هم اکنون در موزهٔ آستان قدس رضوی نگـه‌داری می‌گردد، یـادآور باغ‌های ایرانی اسـت. در جوی‌های آب و حـوض مرکزی ایـن قالی نقش ماهی و مرغابـی و در لابه‌لای درختان پرندگان زیبا خودنمایی می‌کنند. از دیگر نکات جالب‌توجّه این سجاده می‌توان به کتیبه‌هایی اشـاره نمود که در حاشیهٔ قالی قرار دارد و بیان کنندهٔ نام تولید کنندهٔ این سـجاده هسـتند. (برای دیدن تصویر نک: اردلان جوان، سـید علی، اینانلو، جهان، نگاهی به موزهٔ مرکزی مشهد، ادارهٔ موزه‌های آستان قدس رضوی، ۱۳۷۱، ص۲۳).

منابع:

آذر پاد، حسـن، حشـمتی رضوی، فضل الله. (۱۳۷۲). فرشـنامهٔ ایران. تهران. مؤسّسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

پرهام، سیروس. (۱۳۷۱). دستبافت‌های عشایری و روستایی فارس (جلد دوم). تهران. امیر کبیر.

پوپ، آرتر، آکرمن، فلیس. (۱۳۸۷). سـیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز (جلد ششـم). مترجمان نجف دریا بندری و دیگران. تهران. علمی و فرهنگی.

تالبوت رایس، دیوید. (۱۳۸۱). هنر اسلامی. مترجم ماه ملک بهار. تهران. علمی و فرهنگی.

دادگر، لیلا. (بی‌تا). دستبافت‌هایی با مضامین مذهبی. تهران. ادارهٔ کل آموزش، انتشارات و تولیدات فرهنگی.

دانشگر، احمد.(۱۳۷۲). فرهنگ جامع فرش ایران. تهران. دی.

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

رازی، شـیخ ابولفتوح. (۱۳۸۹ ق). روح الجنان. تصحیح آقای حاج میرزا ابوالحسن شعرایی. تهران. اسلامیه.

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

صور اسرافیل، شیرین. (۱۳۸۱). طرّاحان بزرگ فرش ایران. تهران. پیکان.

کوپر، جی. سـی. (۱۳۸۷). فرهنگ مصوّر نمادهای سنّتی. مترجم ملیحه کرباسیان. تهران. فرشاد.

گانزرودن، اروین. (۲۵۳۷). قالی ایران- شاهکار هنر. بی جا. اتکا.

مکارم شیرازی، ناصر. (۱۳۶۱). تفسیر نمونه. تهران. دار الکتاب اسلامیه.

یاحقی، محمّد جعفر. (۱۳۸۶). فرهنگ اسـاطیر و داسـتان واره‌ها در ادبیّات فارسی. تهران. معاصر.

۱۵- Milanesi, Enza, (۱۹۹۹) the carpet, London, I.B Tauris.

۱۶- Pop, Artthur Upham, (۱۹۷۷) A Survey Of Persian Art, Tehran, Soroush Press.



قرآن‌های چاپی نفیس کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس رضوی

رسول سعیدی زاده *

چکیده:
قداســت و اهمّیت ویژهٔ کتاب آســمانی قرآن کریم در میان ایرانیان، سبب پیوند ریشه‌دار تاریخ چاپ با چاپ و نشر کتاب مقدّس گردید، همان‌گونه که ظهور صنعت چاپ توسّط گوتنبرگ نیز همزمان با چاپ و نشر انجیل مسیحیان بود.
تاریــخ چــاپ در ایران بــا نشر قــرآن مجید پیوند ناگسســتنی پیدا نموده اســت و بدون بررســی تاریخی قرآن‌های سنگی چاپ شده در چاپخانه‌های تهران، تبریز و شبه قارّه، اظهار نظر دربارهٔ تاریخ تحقّق صنعت چاپ در ایران غیر عملی، بلکه غیر ممکن می‌نماید.
در پژوهش حاضر سعی بر معرّفی ۲۵ نسخه از قرآن‌های نفیس چاپی موجود در مخزن چاپی و بخش چاپ ســنگی کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس رضوی، همراه با تصاویر تعدادی از آنها، به ترتیب قدمت تاریخ چاپ، شده است.

واژگان کلیدی: قرآن، نفایس چاپی، کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس رضوی

* کارشناس ارشد الهیات و پژوهشگر بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی
qubbat@yahoo.com

گنجینهٔ قرآن‌هـای چاپی و نفیس کتابخانهٔ مرکزی آسـتان قدس رضوی، تاریخ مسـتند نسـخه‌های چاپی است. تنوّع و جامعیت نسـخه‌های قرآنی به دلیـل وقف نمودن قرآن از جایـگاه ویـژه و منحصر بـه فردی برخوردار اسـت. بر طبق آماری که در سـال ۱۳۰۱ق. از طریق کارپرداز آستان مقدّس ارایه گردید، ۲۰۰ جلد قرآن چاپ سنگی و سربی در کتابخانهٔ مبارکه وجود داشـت[۱]. قرآن‌های چاپی هر روز به منظور حفظ و نگهداری به کتابخانه آورده می‌شـوند. در میان اسامی واقفان تمام اقشار جامعه اعم از شخصیّت‌های سیاسی، دانشمندان، کشاورزان، صنعت‌کاران و عامه مردم ملاحظـه می‌شـود. تحقیق و بررسـی مسـتقل وقف‌نامهٔ قرآن‌هـای چاپی کتابخانهٔ مرکزی آسـتان قـدس رضوی در مقاله‌ای جداگانه بسیار مناسب است.[۲]

ضرورت فهـم معانـی قرآن برای عموم مسـلمانان و حتّی بیگانـگان، برخی را بر آن داشـت که به ترجمـهٔ قرآن به زبان‌هـای دیگر نیز روی آورند. در راسـتای این تلاش قرآن به زبان‌های انگلیسـی، فرانسه، آلمانی، چینی، روسی، اردو و ده‌هـا زبـان زندهٔ دنیـا ترجمه گردید.[۳] ترجمـهٔ قرآن به زبان پارسی به لحاظ فارسـی بودن زبان مردم ایران دارای جایگاه ویژه‌ای است. تا به امروز بیش از صد ترجمه توسّط اندیشمندان ایرانی به زبان پارسی انجام گرفته است و هنوز هم این راه بی‌منتها ادامه دارد.

با شروع چاپ سـنگی در نیمهٔ اوّل قرن سـیزدهم هجری قمری همزمان استفاده از ترجمهٔ آیات قرآن نیز آغاز گردید. ترجمه‌های اوّلیه بیش‌تر به صـورت تحت‌اللفظی بود؛ امّا کم‌کم، به خصـوص در اواخر این قرن، بـرای درک مفهوم و معانـی کلـمات و جملات، حاشیه‌نویسـی قرآن معمول شـد. اکثر این حواشی در زمینهٔ ثواب قرائت سوره‌ها، شأن نزول آیات، قرائت‌های مختلف قرای هفت‌گانه و سرانجام خلاصهٔ تفسیر با استفاده از تفاسیر معتبر بود.

در اوایـل قرن چهاردهم قمری نـاشران ایرانی به تقلید از قرآن‌های چاپ مصر، کشـف‌الآیات و کشف‌المطالب را به ذیـل قرآن‌ها افزودند و کم‌کم آوردن ملحقات دیگر مانند: تجویـد قرآن، اذکار هفته، طریقهٔ اسـتخاره کـردن، تعبیر خواب، تعویذات، طلسمات و... شایع گردید.

آرایش نسـخ از قرون اوّلیهٔ کتابت و تحریر قرآن از اهمیّت ویـژه‌ای برخوردار بود. با پیدایـش صنعت چاپ، تذهیب قرآن‌های چاپی به تقلیـد از قرآن‌های خطی در نیمهٔ دوم قرن سیزدهم قمری به شکل دستی انجام می‌شد. نمونه‌های تذهیب، جدول‌بندی و سرلوح‌سازی دستی و خطی در میان قرآن‌های چاپ سنگی به وفور ملاحظه می‌شود. بعدها به مرور تذهیب‌کاری به صورت سیاه و سفید و چاپ معمولی در آمد و این روند با صنعت چاپ الوان، شکلی تازه یافت.

در ایـن تحقیق، نخسـت نسـخه‌های چاپی بـه دو گروه عمدهٔ مترجم و غیرمترجم تقسـیم گردیده، سپس هریک از آنها، تحت دو موضوع قرآن‌های چاپ سـنگی و غیرسنگی (شامل: سربی، اُفست، عکسی و...) تفکیک شد. در مرحله دوم بـرای معرّفی قرآن‌های چاپی از روش فهرسـت‌نگاری توصیفی با نظم منطقی اسـتفاده گردید. به این معنی که در هر نسخه، عنوان، نام واقف یا اهدا کننده، تاریخ وقف یا اهدا، ضمایم صدر و ذیل نسخه، نوع خط متن و حاشیه و بالاخـره توضیحات لازم تحت عنوان کاتب، مترجم، محل و تاریخ کتابت، ناشر و مصحّح، وضعیت چاپ (محلّ چاپ، نوبـت چاپ، تاریخ چـاپ) چاپخانه، بانـی چاپ، مصحّح چاپ، تعداد صفحه، شمارگان، آرایش‌های متن، قطع و نوع جلـد، انـدازهٔ اوراق، توصیف تزیینات جلـد، اثر مهر، متن یادداشت‌های نسخه، ارزش و امتیاز میزان نفاست هر یک به تفکیک نفیس، ممتاز و درجه یک تا نفایس درجه دو و سه مبنی بر کتاب‌آرایی دستی و خطی در نسخه‌های چاپی سنگی مورد توجّه و مدّ نظر قرار گرفت.

اطّلاعات موجود در کتاب از روی نسـخ در دسـترس (روی جلد، صفحه عنوان و گاهی اوقات متن) استخراج شده‌است. اثر مهر و یادداشت از جمله مواردی بودند که عیناً از نسخهٔ قرآنی برداشت شده‌اند و تغییری در آنها داده نشده‌است. ترتیب آوردن نسـخه‌ها در این پژوهش، بر اساس سال چاپ (وضعیت چاپ) است؛ امّا اینکه در ابتدا نام واقف ذکر شده، به علّت اهمیّت داشتن سنّت وقف و احترام به واقفان است.

۱. فـردوس التواریـخ، باب آخر، چاپ سـنگی، بدون صفحه‌شمار.

۲. آن‌گونه که از شـواهد تاریخـی برمی‌آید در قرون اخیـر عدّه‌ای تحـت عنوان وقف‌نامه‌نویـس قرآن در اطراف روضه رضویه مشـغول به کار بوده‌اند و حتّی نقـل می‌کنند که یکی از بزرگان قرن گذشـته در بدو ورود به شهر مشهد به خاطر نیاز مالی، وقف‌نامه قرآن می‌نوشت. لکن یکی از علمای مقیم مشهد او را بی‌نیاز نمود و ایشان دیگر آن کار را ادامه نداد.

۳. در مخـزن ویژه قرآن‌های چاپـی می‌توان به ده‌ها قرآن مترجم بـه زبان‌های خارجه دسـت یافت. برای نمونـه به چند مورد در بخش پایانی این مقاله اشـاره گردیده است.

قرآن‌های چاپ سنگی بدون ترجمه

۱) قرآن شمارهٔ ۸۲۲ (۳۱۱۲۹)[۴]:

واقـف و تاریخ وقـف: میرزا صـادق، ۱۲۶۴ هـ.ق؛ ضمایم: صدر: وقفنامهٔ چاپی (یک صفحـه)؛ ذیل: توضیحات ناشر (یک صفحه)؛ خط متن: نسـخ ایرانی، عالی؛ کاتب: محمّد حسـین الاصفهانی؛ محل و تاریخ کتابت: تبریز، ۱۲۵۴هـ.ق؛ ناشر و مصحّح: محمّد صالح مسـتوفی شـیرازی؛ وضعیت چـاپ: تبریـز، نوبـت اوّل، ۱۲۵۴هـ.ق؛ بانی چـاپ: عباس میرزای قاجار؛ تعداد صفحه: ۵۲۰؛ شمارگان: ۱۲۵۰نسخه.

آرایش‌ها: نشـانه‌های اجزا در حاشـیهٔ اوراق به خط ثلث مشـکی؛ قطع و نوع جلد: رقعی، مقـوا با روکش گالینگور جگری؛ انـدازهٔ اوراق: ۲۰×۱۳س.م.؛ تزیین جلد: در عطف جلد کلمهٔ «قرآن کریم» به رنگ مشکی.

اثـر مُهر: در اوّل نسـخه مُهـر عرض دید؛ در آخر نسـخه مهر سـه نفرکه نسـخه را زیارت کردند؛ از طرف کمسیون آستان قدس عرض دیده شد به تاریخ ۱ شهر شعبان ۱۳۴۳؛ یادداشـت: در آخر نسـخه: «این قرآن را وقـف کرد میرزا صادق شهر شوال سنه ۱۲۶۴ هـ.ق.»؛ ارزش و امتیاز: نفیس، درجه دو؛ تحریر به خط نسخ ایرانی.

ملاحظات: نسـخهٔ حاضر اخیـراً در کتابخانهٔ مرکزی تجلید شده‌اسـت؛ اوراق فاقـد صفحه‌شـمار و آیـات نیز بدون شمارش اسـت؛ آخرین برگِ نسخه که شـامل هفت سوره است، موجود نیست.

۲) قرآن شمارهٔ ۸۶۱:

واقف و تاریخ وقف: محمّدحسن، ۱۶ذیقعده ۱۳۵۹هـ .ق؛ ضمائم: صدر: وقف‌نامه دسـت‌نویس (یک صفحه)؛ ذیل: دعای ختم قرآن (یک صفحه)؛ خط متن: نسخ ایرانی، عالی؛ کاتـب: علی‌اکبر شـیرازی؛ ناشر و بانی چـاپ: حاج محمّد رحیم‌خـان؛ وضعیت چاپ: [تبریز]، نوبت اوّل، ۱۲۵۵هـ .ق؛ تعداد صفحه: ۵۹۳.

آرایش‌ها: اوراق جدول‌بندی مشـکی با تحریر مشکی؛ اسامی سـوره‌ها دسـت‌نویس و به خط ثلث سرخ رنگ؛ قطع و نوع جلد: وزیری بزرگ، مقوا با روکش گالینگور جگری؛ اندازهٔ اوراق: ۲۹×۱۹/۵س.م.؛ تزییـن جلد: بـر روی جلد و عطف آن کلمهٔ «قرآن مجید» به رنگ مشکی؛ اثر مُهر: واقف: محمّد حسن... .

یادداشـت: «هو الواقف علی الضمائر، بسـم الله الرحمن الرحیـم و منه الاعانهٔ لنفور بما فی جنات النعیم، الحمدلله الـذی وقـف علی ما فـی ضمائر الابـرار و فقهم لتحصیل الذخائر لدار القرار و وعدهم بفضله و کرمه و رحمته جنات تجـری تحتها الانهار، و الصلوة و السـلام علی سـیدالابرار محمـد و آله و عترتـه الاطهار، عنده قطـر الامطار و ورق الاشـجار و ظلم علیه اللیل و شرق علیـه النهار، فبعد این خـادم شریعت مطهره علی شـارعها الاف السـلام و الثناء و التحیـهٔ به مقتضای کفایت از عالـی جاه رفعت جایگاه، مقاربیـن الامثال و الاقران... سـاکن بمبئی وقف نمودم این جلد قرآن مجید را به انضمام دویست و نود و نه جلد دیگر به همین قطع و خط، بر عموم شـیعیان ائمه اطهار علیهم الاف تحیهٔ من... حرره فی سنه... فی سادس عشر شهر ذی القعده فی سنه ۱۲۵۹ [هـ .ق.]».

ارزش و امتیاز: نفیس؛ کتابت به خط نسـخ ایرانی، قدمت چاپ نسـخه؛ ملاحظات: نسـخهٔ حاضر اخیراً در کتابخانهٔ مرکزی تجلید شده‌اسـت؛ اوراق بدون صفحه‌شمار و آیات نیز بدون شـمارش اسـت؛ در اوّل بعضی از سوره‌ها کلمهٔ دست‌نویس «وقف» وجود دارد.

۳) قرآن شمارهٔ ۷۲۰ (۳۰۹۰۳):



تذهیب یک صفحه از قرآن شماره ۷۲۰

اهدا کننده و تاریخ اهدا: کاظم مدیر شانه‌چی، ۱۳۷۷هـ.ش؛ ضمائم: صدر: دعای قبل از تلاوت (دو صفحه)؛ ذیل: دعای پس از تلاوت (دو صفحه)؛ خط متن و حاشیه: نسخ ایرانی،



تصویر قرآن ۸۲۲- قدیمی‌ترین قرآن چاپ سنگی غیر مترجم.

۴. عـدد اوّل مربـوط بـه شـماره ثبت قـرآن در دفتر قرآن‌هـای مخزن چاپی و اعـداد داخل پرانتز مربوط به شماره ثبت نسخه‌هایی است که در بخش چاپ سنگی اداره مخطوطات وجود دارند.

ممتاز، نستعلیق شکسته؛ کاتب: احمدبن محمّد التبریزی؛ محل و تاریخ کتابت: [تبریز]، ۱۲۵۸هـ.ق؛ ناشر: آقا جبار تبریزی؛ وضعیت چاپ: [تبریز]، نوبت اوّل، ۱۲۵۸هـ.ق؛ چاپخانه: آقا جباربن الحاج غفار التبریزی؛ بانی چاپ: حاج فرج و آقا رضا؛ تعداد صفحه: ۲۵۴.

آرایش‌ها: دستی است، دعای قبل و بعد از قرائت در اوّل و آخر نسخه داخل ترنج چاپی با دو سر ترنج مشکی و جدول‌بندی با تحریر لاجورد و کمند مشکی، سورهٔ حمد و اوّل سورهٔ بقره جمعاً دارای چهار کتیبهٔ زمینه لاجوردی و طلایی با جدول‌بندی طلا و آبی و سرخ و کمند مشکی، حاشیهٔ این دو صفحه با تذهیب گُل و برگ در زمینهٔ آبی مزین و دارای دو سر لوح مذهب منقّش، اوراق جدول‌بندی به طلا و مشکی، تحریر به آبی و کمند به مشکی، فواصل آیات گوی طلایی کوچک، اوّل سوره‌ها زر اندازی و اسامی آنها به خط ثلث سرخ رنگ، اسامی اجزا در حاشیهٔ اوراق به خط ثلث سرخ رنگ، بین سطور ثواب قرائت در حاشیهٔ اوراق زراندازی. قطع و نوع جلد: رقعی، گالینگور سبز؛ اندازهٔ اوراق: ۱۹/۷×۱۳س.م.؛ اثر مهر: در اوّل سورهٔ توبه: مهر مالک ناخواناست.

یادداشت اوّل نسخه: «از تبریز ابتیاع گردید ۱۳۳۷/۸/۲۸ تهران ـ ایران در اوّل سورهٔ توبه: استغفرالله و اسئله التوبه، امروز که روز دوازدهم شهر رجب المرجب ۱۳۳۵ و فردا سیزدهم شهر عید مبارک مولود حضرت امیرالمؤمنین است، توبه می‌کنم بدرگاه خدای تعالی ...

ارزش و امتیاز: نفیس؛ تحریر به خط نسخ ایرانی؛ آوردن ثواب قرائت در حاشیهٔ اوراق، تهذیب زیبای دو صفحهٔ اوّل و استفاده از کاغذ روغنی اعلا در چاپ نسخه.

ملاحظات: نسخهٔ حاضر مجدّداً در کتابخانهٔ مرکزی تجلید شده‌است؛ اوراق بدون صفحه‌شمار و آیات نیز فاقد شمارش است.

۴) قرآن شمارهٔ ۸۲۷ (۳۰۹۰۷):

واقف و تاریخ وقف: حسینی‌نژاد رضوی، شوال ۱۲۷۲هـ.ق؛ ضمایم: صدر: وقف‌نامه، دعای قبل از تلاوت (سه صفحه)؛ ذیل: شناسنامهٔ نسخه؛ خط متن: نسخ ایرانی، عالی؛ کاتب: احمدبن محمّد تبریزی؛ محل و تاریخ کتابت: تبریز، ۱۲۵۸هـ.ق؛ مصحّح: [آقا جبار تبریزی]؛ وضعیت چاپ: تبریز، نوبت اوّل، ۱۲۵۸هـ.ق؛ چاپخانه: آقا جبار تبریزی؛ بانی چاپ: حاج فرج و آقا رضا؛ تعداد صفحه: ۳۶۰.

آرایش‌ها: دستی است در اوّل نسخهٔ وقف‌نامهٔ دست‌نویس به خط نستعلیق با جدول‌بندی و کمند، دعای قبل از تلاوت داخل ترنج با دو سر ترنج و جدول‌بندی اکلیلی، تحریر به سرخی و کمند به لاجوردی، سورهٔ حمد و اوّل سورهٔ بقره جمعاً دارای چهار کتیبه و دو سرلوح با حاشیه گُل و برگ الوان منقّش، اوراق جدول‌بندی اکلیلی و مشکی، تحریر به سرخی و کمند به لاجورد، فواصل آیات گوی اکلیلی، نشانه‌ها در حاشیهٔ اوراق داخل ترنج اکلیلی، اوّل سوره‌ها کتیبه مانند اکلیلی و اسامی سوره‌ها به خط ثلث سرخ رنگ. قطع و نوع جلد: رقعی، مقوا با روکش گالینگور جگری؛ اندازهٔ اوراق: ۱۹×۱۲/۵س.م.؛ تزیین جلد: در عطف جلد کلمهٔ «القرآن المجید» به رنگ طلایی.

اثر مهر: در اوّل و آخر نسخه: وقف سرکار فیض آثار حضرت ثامن الائمه سلام الله علیه؛ عبده محمّد حسین‌بن فضل‌الله الحسینی، داخل عرض شد؛ در آخر نسخه مهر پنج نفر که نسخه را زیارت کردند؛ از طرف کمسیون اصلاحات آستان‌قدس عرض دیده شد تاریخ ۱ شهر شعبان ۱۳۴۳؛ نمرهٔ مسلسل کتاب ۱۴۶۳.

یادداشت: وقف‌نامه در اوّل نسخه: «الحمدلله الواقف علی الضمائر، و الشکرالله المطلع علی السرائر، و الصلوة و السلام علی خیر خلقه محمد و آله افضل الاوائل و الاواخر؛ و بعد حسن توفیق رب وجود شامل و کفایت حضرت معبود کافل جناب مستطاب مستغنی الاوصاف و الالقاب حسینی‌نژاد رضوی را در آنچه سلالهٔ عالی نسب و نقاوهٔ خوبان والا حسب آقای آمیرزا فضل‌الله و له فضله العالی، خادم آستان عرش درجه ثامن الائمه صلوات الله و سلامه علیه کرده و وقف مؤبد و حبس مخلّد شرعی نمودند این جلد کلام‌الله مجید را بر سرکار فیض آثار عظمت شعار، موهبت دثار ثامن الائمه اطهار صلوات الله و سلامه علیه فی آناء اللیل و اطراف النهار بشروط موعده دین اینکه از شهر بند ارض اقدس و مشهد مقدّس به خارج نقل نه نمایند، و به دست اطفال بی‌تمیز ندهند و در کتابخانهٔ مبارکه موقوف و معطّل نگذارند، و در هر سه ماه یک مرتبه به نظر کتابدار سرکار فیض آثار رسانیده و به تجدید قبض و اذن نگاه دارند، و تولیت آن مانند کتب و کلام‌الله سرکار فیض آثار با متولی آن آستان عرش بیان است، بر مراتب مرقومه صیغه وقف کما هو المقرر فی الشریعهٔ واقع و جاری شد، *فمن بدله بعد ما سمعه فانما اثمه علی الذین یبدلونه*[۵]، تحریراً بتاریخ شوال المکرم سنه اثنین و سبعین و مأتین بعد الالف من الهجرة المقدسة».

ارزش و امتیاز: نفیس؛ تحریر به خط نسخ ایرانی، تذهیب اوراق به ویژه دو صفحهٔ اوّل نسخه.

ملاحظات: نسخهٔ حاضر اخیراً در کتابخانهٔ مرکزی تجلید شده‌است؛ اوراق فاقد صفحه‌شمار و آیات نیز بدون شمارش است؛ در حاشیهٔ صفحهٔ سوم ثواب قرائت سورهٔ بقره و آل‌عمران بیان شده‌است.

۵. «فمن بدّله بعد ما سمعه فانما إثمه علی الذین یبدلونه، ان الله سمیع علیم» (سوره بقره ـ ۱۸۱).

۵) قرآن شماره ۲۳۲ (۳۰۸۹۳):

اهـدا کنندگان و تاریـخ اهدا: محمّـد ابراهیم شریعتی و زهـرا تنومند، ۱۳۷۱ه.ش؛ خـط متن: نسـخ ایرانی، عالی؛ کاتب: محمّدحسن الکنجوی؛ محل و تاریخ کتابت: [تبریز]، ۱۲۶۰هــق؛ وضعیت چـاپ: تبریز، ۱۲۶۰هــ .ق؛ چاپخانه: ابوالحسن شـیرازی و میرزا محسـن تبریزی؛ بانی و چاپ: [میرزا عبدالصمد تبریزی]؛ تعداد صفحه: ۴۵۰.

آرایش‌ها: دستی است، سورهٔ حمد و اوّل سورهٔ بقره جمعاً دارای چهار کتیبه و دو سرلوح زرپوش منقّش با جدول‌بندی طلایی و سرخی و لاجورد، حاشیهٔ مذّهب گل و برگ طلایی و لاجورد و سرخی، اوراق جدول‌بندی به شنگرف و زر و مشکی و لاجورد، کمند به شنگرف، فواصل آیات گوی طلایی، اوّل سوره‌ها دارای کتیبهٔ طلایی با لاجورد و شـنگرف، حاشـیهٔ اوراق گُل و برگ طلایی و لاجوردی، اسامی سوره‌ها به قلم ثلث سرخ، نشانه‌ها در حاشیهٔ اوراق به سرخی در میان قندیل زرپوش.

قطع و نوع جلد: رقعی، تیماج ضربی با عطف چرمی؛ اندازهٔ اوراق: ۲۰×۱۲/۷۰س.م.؛ تزیین جلد: پشت جلد یک ترنج با دو سرترنج ضربی. اثر مهر: حسـین‌بن... ؛ کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس رضـوی؛ اهدایی آقای محمّد ابراهیم شریعتی و خانم زهرا تنومند به کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس رضوی

ارزش و امتیاز: نفیس؛ کتابت به نسخ عالی، تذهیب زیبای دو صفحـهٔ اوّل و سایر اوراق و طلا و لاجورد و شـنگرف و جدول‌بندی دستی.

قرآن‌های بدون ترجمه وغیر چاپ سنگی

۱) قرآن شمارهٔ ۷۵۱:

واقـف و تاریـخ وقف: نامعلـوم، دوم رجـب ۱۲۴۸ه .ق؛ ضمایم: مذیل: توضیحات بانـی و ناشر چاپ (دو صفحه)؛ خط مـتن: حروفچینی شـده؛ وضعیت چـاپ: دارالخلافه طهران، نوبت اوّل، ۱۲۴۷ه.ق؛ چاپخانه: اسفندیارخان؛ بانی چاپ: میرزا زین‌العابدین؛ تعداد صفحه: ۴۶۰.

آرایش‌ها: اوراق جدول‌بندی مشکی با تحریر مشکی؛ قطع و نوع جلـد: وزیری بزرگ، تیماج قهـوه‌ای سوخته؛ اندازهٔ اوراق: ۲۸×۱۹س.م.

یادداشت: در اوّل سورهٔ بقره: «[هو] الواقف علی الضمایر و المطّلع علی السرایر، و الصلوة علی اشرف [خلقه] و...

ارزش و امتیاز: نفیس؛ چاپ سربی قدیمی.

ملاحظات: نسـخه حـاضر در سال ۱۳۶۵ شمسـی دوباره تجلید و صحافی شده‌است؛ آیات فاقد شمارش است؛ این نسخه قدیمی‌ترین چاپ سربی موجود در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی است.



نسخه شماره ۷۵۱ قدیمی ترین نسخه چاپ سربی که در شعبان ۱۲۴۷ قمری در تهران به چاپ رسید.

۲) قرآن شمارهٔ ۸۳۴:

واقف و تاریخ وقف: نامعلوم؛ آغاز: سورهٔ بقره (آیهٔ اوّل)؛ انجام: سورهٔ ناس؛ ضمایم: مذیل: شناسنامهٔ نسخه (یک صفحه)؛ خط متن: حروفچینی شـده؛ ناشر: نامعلوم؛ وضعیت چاپ: تهران، نوبـت اوّل ۱۲۵۵ه .ق؛ چاپخانه: زین‌العابدین تبریزی؛ بانی و اهتمام‌کننده: [سیدمحمّد طهرانی]؛ تعداد صفحه:۵۰۸.

آرایش‌هـا: اوراق جدول‌بندی مشـکی؛ قطـع و نوع جلد: رقعی، مقوا با روکش پارچه؛ اندازهٔ اوراق: ۲۰×۱۳س.م.

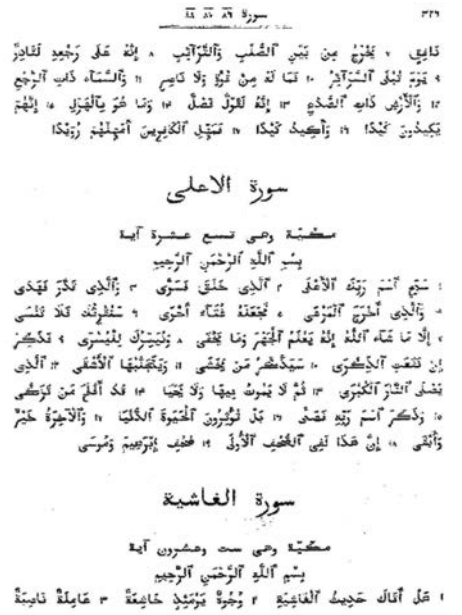
اثـر مهر: از طرف کمسـیون اصلاحات آسـتان قدس عرض دیده شد به تاریخ ۱ شهر شعبان ۱۳۴۳؛ نمرهٔ مسلسل کتاب ۱۴۰۶؛ یادداشـت: در اوّل نسخه: «وقف سرکار فیض آثار»؛

ارزش و امتیاز: نفیس؛

ملاحظات: یک ورق از اوّل نسـخه که حاوی صفحهٔ عنوان و سورهٔ حمد بوده موجود نیست؛ شمارش اوراق به صورت برگی است؛ آیات فاقد شمارش است.

۳) القرآن و هو الهدی و الفرقان شمارهٔ ۱۰۲۸:

واقـف و تاریخ وقف: میـرزا رضاخان نائینـی قاضی نور، ۱۳۱۱هــش؛ ضمایـم: مذیل: فهرسـت اجزا و سـور (سه صفحه)، نجوم الفرقان فی اطراف القرآن (کشف الآیات) در



سورة الاعلى

مكيّة وهي تسع عشرة آية

بسم الله الرحمن الرحيم

سبح اسم ربك الأعلى ۲ الذي خلق فسوى ۳ والذي قدر فهدى
۴ والذي أخرج المرعى ۵ فجعله غثاء أحوى ۶ سنقرئك فلا تنسى
۷ إلا ما شاء الله إنه يعلم الجهر وما يخفى ۸ ونيسرك لليسرى ۹ فذكر
إن نفعت الذكرى ۱۰ سيذكر من يخشى ۱۱ ويتجنبها الأشقى ۱۲ الذي
يصلى النار الكبرى ۱۳ ثم لا يموت فيها ولا يحيا ۱۴ قد أفلح من تزكى
۱۵ وذكر اسم ربه فصلى ۱۶ بل تؤثرون الحيوة الدنيا ۱۷ والآخرة خير
وأبقى ۱۸ إن هذا لفي الصحف الأولى ۱۹ صحف إبرهيم وموسى

سورة الغاشية

مكيّة وهي ست وعشرون آية

بسم الله الرحمن الرحيم

۱ هل أتاك حديث الغاشية ۲ وجوه يومئذ خاشعة ۳ عاملة ناصبة

یک صفحه از اواخر نسخه شماره ۱۰۲۸ معروف به نسخه گوستاو فلوگل چاپ ۱۸۴۲میلادی آلمان

۲۱۹ صفحه؛ خط متن: حروفچینی شده؛ ناشر: سایتپوا یتپی کارونی؛ وضعیت چاپ: لایپزیک (آلمان)، ۱۸۴۲م. (۱۲۵۸ه.ق.)؛ مصحّح چاپ: گوستاو فلوگل؛ تعداد صفحه: ۳۳۷.

آرایش‌ها: سورهٔ حمد و اوّل سورهٔ بقره داخل محراب سرخ‌رنگ، اوراق جدول‌بندی و تحریر به سرخی، تذهیب به سبک مغربی، لبه به‌هم آمده اوراق طلایی؛ قطع و نوع جلد: وزیری، مقوا با روکش گالینگور سبز ضربی؛ اندازهٔ اوراق: ۲۴×۱۸س.م؛ تزیین جلد: پشت و روی جلد لوزی‌های ضربی با گل و برگ طلایی.

اثر مهر: کتابخانهٔ رضوان ـ تأسیس میرزا رضاخان نائینی قاضی نور ـ ۱۳۰۹ش. Librairie.Rezvan

یادداشت نسخه: «وقفی مرحوم میرزا رضاخان نائینی قاضی نور بکتابخانه مبارکه اوّل مرداد سنه ۱۳۱۱»؛

ارزش و امتیاز: نفیس؛ تصحیح توسّط مستشرق آلمانی، کشف‌الآیات (نجوم الفرقان فی اطراف القرآن)، چاپ در قرن نوزدهم میلادی؛ ملاحظات: نسخه حاضر به کوشش «گوستاو فکوگل» آلمانی به چاپ رسیده است؛ این نسخه در تاریخ اوّل مرداد ۱۳۱۱ش. وقف گردیده و سپس در سال ۱۳۷۷ش. به کتابخانهٔ آستان قدس منتقل شد.

۴) قرآن شمارهٔ ۸۲۶:

واقفه و تاریخ وقف: خورشیدکلاه خانم، ربیع الاوّل ۱۲۶۱ه.ق؛ خط متن: حروفچینی شده؛ ناشر: نامعلوم؛ وضعیت چاپ: [تبریز]، نوبت اوّل، ۱۲۶۰ه.ق؛ تعداد صفحه: ۴۱۷؛ قطع و نوع جلد: رقعی، مقوا با روکش گالینگور جگری؛ اندازهٔ اوراق: ۲۲×۱۴س.م.؛ تزیین جلد: بر روی جلد و عطف آن کلمهٔ «قرآن مجید» به رنگ مشکی.

اثر مهر: در اوّل نسخه مهر دو نفر که نسخه را داخل عرض کردند؛ از طرف کمسیون اصلاحات آستان قدس عرض دید شد به تاریخ ۱ شهر شعبان ۱۳۴۳؛ نمرهٔ مسلسل کتاب ۱۳۷۴؛ در آخر نسخه مهر چهار نفر از کسانی که نسخه را زیارت کردند.

ارزش و امتیاز: نفیس.

ملاحظات: نسخهٔ حاضر اخیراً در کتابخانهٔ مرکزی تجلید شده‌است؛ اوراق فاقد صفحه‌شمار و آیات نیز بدون شمارش است؛ تاریخ چاپ نسخه بر حسب وقف‌نامهٔ اوّل نسخه ظاهراً سال ۱۲۶۰ه.ق. است.

۵) قرآن شمارهٔ ۷۵۳:

واقفه و تاریخ وقف: کبری خانم، ۱۲۹۷ه.ق؛ ضمایم: مذیل: شناسنامهٔ نسخه؛ خط متن: حروفچینی شده؛ ناشر: نامعلوم؛ وضعیت چاپ: تهران، نوبت اوّل، ۱۲۷۱ه.ق؛ چاپخانه: آقا عبدالکریم؛ بانی چاپ و اهتمام کننده: میرزا زین العابدین؛ تعداد صفحه: ۴۴۷.

آرایش‌ها: اوراق جدول‌بندی مشکی و تحریر به مشکی، اسامی سوره‌ها دست‌نویس و به خط ثلث و با قلم سرخ، فواصل تعدادی از سوره‌ها به صورت دستی؛ قطع و نوع جلد: وزیری بزرگ، مقوا با روکش گالینگور جگری؛ اندازهٔ اوراق: ۲۷/۳×۱۸/۵س.م.

اثر مهر: از طرف کمسیون اصلاحات آستان قدس عرض دید شد به تاریخ ۱ شهر شعبان ۱۳۴۳؛ نمرهٔ مسلسل کتاب ۱۳۱۹

ارزش و امتیاز: نفیس، درجه دو.

ملاحظات: نسخهٔ حاضر اخیراً در کتابخانهٔ مرکزی تجلید و صحافی شده‌است؛ جزو سی‌ام نسخه دارای افتادگی بوده که صحاف با افزودن اوراق نسخ متفرّقه آن را ترمیم کرده است؛ آیات فاقد شمارش است.

قرآن‌های چاپ سنگی مترجم

۱) قرآن شمارهٔ ۷۵۷:

واقف و تاریخ وقف: بازماندگان محبوبه باجی، نامعلوم؛ آغاز: سورهٔ بقره (آیهٔ اوّل)؛ انجام: سورهٔ ناس؛ ضمایم: مذیل: شناسنامه نسخه، دعای پس از تلاوت و وقف‌نامه (سه صفحه)؛ خط متن: نسخ ایرانی، عالی؛ کاتب: متن: علی‌ابن زین‌العابدین نوری؛ کاتب ترجمه: میرزا علی‌اکبر تفرشی؛ محل و تاریخ کتابت: [تبریز]، [۱۲۵۸ه.ق.]؛ مترجم:

نامعلوم؛ وضعیت چاپ: [تبریز]، نوبت اوّل، ۱۲۵۸هـ.ق؛ تعداد صفحه: ۵۵۹.

آرایش‌ها: اوراق جدول‌بندی مشکی، فواصل آیات باقلم سرخ، اسامی سوره‌ها به خط ثلث مشکی؛ قطع و نوع جلد: وزیری، مقوا روغنی دستی صدمه‌دیده؛ اندازهٔ اوراق: ۲۵×۱۷س.م.؛ تزیین جلد: درون جلد زمینهٔ لاکی یک شاخه گل نرگس دستی، پشت و روی جلد تشعیر گل و برگ به صورت دستی با جدول‌بندی.

ارزش و امتیاز: نفیس؛ تحریر به دو خط نسخ و نستعلیق ایرانی، ترجمهٔ روان، ثواب قرائت سوره‌ها.

ملاحظات: دعای پس از تلاوت و وقف‌نامه در آخر نسخه دست‌نویس است؛ ترجمهٔ فارسی در زیر آیات و ثواب قرائت سوره‌ها در حاشیهٔ اوراق آورده شده‌است؛ بین سطرها خط‌کشی شده‌است؛ آیات فاقد شمارش است؛ شمارش صفحات به صورت ورقی است.

۲) قرآن شمارهٔ ۷۵۶ (۳۰۹۱۶):



یک صفحه از آخر نسخه شماره ۷۵۶ مهر افرادی

واقف و تاریخ وقف: محمّد حسن‌خان سردار، [۱۲۷۰هـ.ق.]؛ ضمایم: صدر: دعای قبل از تلاوت و طریقهٔ استخاره کردن (یک صفحه)؛ ذیل: توضیحات کاتب؛ خط متن، ترجمه و حاشیه: نسخ ایرانی، عالی، نستعلیق خفی؛ کاتب: متن: علی‌ابن زین‌العابدین النوری کاتب ترجمه؛ ترجمه: نامعلوم؛ محل و تاریخ کتابت: [تبریز]، ۱۲۶۰هـ.ق؛ مترجم: نامعلوم؛ ناشر و بانی چاپ: آقا عبدالمحمّد؛ وضعیت چاپ: [تبریز]، نوبت اوّل، ۱۲۶۰هـ.ق؛ چاپخانه: آقا عبدالمحمّد؛ مصحّح چاپ: تعداد صفحه: ۵۴۴.

آرایش‌ها: اوراق جدول‌بندی مشکی، اسامی سوره‌ها در حاشیهٔ اوراق به خط ثلث مشکی؛ قطع و نوع جلد: وزیری، مقوا با روکش گالینگور جگری؛ اندازهٔ اوراق: ۲۴/۷×۱۶/۵س.م.؛ تزیین جلد: در عطف جلد کلمهٔ «قرآن مجید» به رنگ مشکی.

اثر مهر: وقف سرکار فیض آثار حضرت ثامن الائمه سلام‌الله علیه؛ عبده محمّدحسین‌بن فضل‌الله الحسینی از طرف کمسیون اصلاحات آستان‌قدس عرض دید شد به تاریخ ۱ شهر شعبان ۱۳۴۳؛ نمرهٔ مسلسل کتاب ۱۳۳۷.

یادداشت: «هو الواقف، وقف شرعی نمود امیر الامراء العظام محمّدحسن‌خان سردار بیات ایروانی این یک جلد کلام‌الله را بر کافه اهل ایمان، ثواب آن در یوم لاینفع مال و لابنون عاید گردد به مرحوم جنّت مکان محمّدخان واله وقف کرد. ۴ شهر شوال المکرم سنه ۱۲۷۲ داخل عرض شد»؛ «به تاریخ شهر شوال‌المکرّم ۱۲۷۰ داخل عرض شد».

ارزش و امتیاز: نفیس؛ تحریر به دو خط نسخ و نستعلیق ایرانی، ترجمهٔ روان به پارسی زیرنویس آیات، ثواب قرائت سوره‌ها، قدمت چاپ نسخه.

ملاحظات: نسخهٔ حاضر اخیراً در کتابخانهٔ مرکزی تجلید شده‌است؛ در آخر نسخه چهار مهر از افرادی که نسخه را زیارت کردند وجود دارد؛ کلمات «بد، خوب و...» برای استخاره کردن در بالای اوراق آورده شده‌است؛ آیات فاقد شمارش و صفحه‌شمار اوراق نیز به صورت برگی است؛ بین سطرها خط‌کشی شده‌است؛ ترجمهٔ پارسی در زیر آیات و ثواب قرائت سوره‌ها در حاشیهٔ اوراق آورده شده‌است.

۳) قرآن شمارهٔ ۶۹۹:

واقف و تاریخ وقف: کاظم مدیر شانه‌چی، [۱۳۷۷ش.]؛ ضمایم: مذیل: دعای ختم قرآن؛ خط متن، ترجمه و حاشیه: نسخ ایرانی، عالی؛ کاتب: متن: عبدالله تبریزی؛ کاتب ترجمه ترجمه و تفسیر: عبدالرحیم ابن محمّد جعفر؛ محل و تاریخ کتابت: [تهران]، ۱۲۶۷هـ.ق؛ مترجم: نامعلوم؛ وضعیت چاپ: تهران، نوبت اوّل، ۱۲۶۷هـ.ق؛ تعداد صفحه: ۵۲۲.

آرایش‌ها: دستی است، سورهٔ حمد و اوّل سورهٔ بقره دارای دو سرلوح زراندازی و لاجورد و سرخ رنگ و فیروزه با جدول‌بندی به چهار رنگ مذکوره، بین‌السطور زر اندازی و جمعاً دارای چهار کتیبه، اوراق جدول‌بندی به زر و لاجورد

و مشکی، جدول‌بندی تفسیر در حاشیهٔ اوراق با قلم سرخ، نمایانگر اجزا در حاشیهٔ اوراق داخل زراندازی، اوّل سوره‌ها دارای کتیبه زراندازی و لاجوردی، اسامی سوره‌ها به خط ثلث و با قلم سرخ؛ قطع و نوع جلد: وزیری، مقوا روغنی دست‌ساز آسیب‌دیده، عطف و حاشیه تیماج تریاکی؛ اندازهٔ اوراق: ۲۶/۵×۱۷/۵س.م.

تزیین جلد: درون جلد زمینهٔ لاکی یک شاخه گل نرگس، روی جلد زمینهٔ زرپوش گل و بوته با عطف و لبه‌های تیماج قهوه‌ای.

ارزش و امتیاز: نفیس؛ تحریر به خط نسخ و نستعلیق ایرانی، ترجمه به پارسی همراه با خلاصهٔ التفسیر، تذهیب زیبای اوّل سوره‌ها و نیز دو صفحهٔ اوّل نسخه، کتیبه‌های اوّل سوره‌ها و جلد دست‌ساز.

ملاحظات: نسخه یکبار بازسازی و در سال ۱۳۶۹ اسیدزدایی شده‌است؛ کلمات «بد و خوب» برای استخاره کردن در بالای اوراق آورده شده‌است؛ ترجمهٔ پارسی در زیر آیات و خلاصهٔ‌التفسیر در حاشیهٔ اوراق است؛ اوراق بدون صفحه‌شمار است.

۴) قرآن شمارهٔ ۱۲۴۱ (۳۳۰۳۹):



سوره نور نسخه شماره ۱۲۴۱ تحریر ابوطالب ابن میرزا محمد علی

اهدا کننده و تاریخ اهدا: سودابه محجوبی، ۱۳۷۹ش.؛ ضمایم: صدر: دعای قبل از تلاوت، تعویذات، فهرست سور (پنج صفحه)؛ ذیل: دعای پس از تلاوت منقول از صحیفهٔ سجادیه و توضیحات کاتب (سه صفحه)؛ خط متن، ترجمه و حاشیه: نسخ ایرانی، عالی؛ کاتب: ابوطالب ابن میرزا محمّدعلی معروف به میرزاخان؛ تاریخ کتابت: ۱۲۷۱هـ.ق؛ مترجم: نامعلوم؛ وضعیت چاپ: [تبریز]، نوبت اوّل، ۱۲۷۱هـ.ق؛ تعداد صفحه: ۴۷۱.

آرایش‌ها: دستی است، دعای قبل از تلاوت به خط ثلث مشکی داخل ترنج با زراندازی بین‌السطور و حاشیهٔ گل و برگ طلایی، خطوط و سطور دو صفحه تعویذات زراندازی، فهرست سوره‌ها به خط ثلث مشکی داخل اشکال هندسی منتظم با زراندازی بین خطوط و گل و برگ طلایی، سورهٔ حمد و اوّل سورهٔ بقره جمعاً دارای چهار کتیبهٔ طلایی و دو سرلوح طلایی با جدول‌بندی حاشیهٔ گل و برگ طلایی، تمام اوراق جدول‌بندی به سرخی و مشکی، تحریر به لاجورد و کمند به سرخی و مشکی، فواصل آیات گوی طلایی، نشانه‌ها در حاشیهٔ اوراق داخل ترنج طلایی، اسامی سوره‌ها به خط ثلث مشکی، اوّل سوره‌ها دارای کتیبه طلایی، خطوط سطور تمام اوراق به زر، دعای سجده در آخر نسخه داخل ترنج طلایی با سرترنج و یک کتیبه طلایی تو خالی، آرایش‌ها در اصل مشکی چاپی بوده که روی اشکال مشکی چاپی زراندازی دستی شده‌است.

قطع و نوع جلد: رحلی کوچک، روغنی عکسی با عطف میشن و لبه‌های مقوایی؛ اندازهٔ اوراق: ۲۹/۷×۲۰س.م؛ تزیین جلد: پشت و روی جلد در زمینهٔ خرمایی گل و بوته عکسی با روکش پلاستیک نازک.

اثر مهر: کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس رضوی؛ اهدایی مرحومه سودابه محجوبی به کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس رضوی.

ارزش و امتیاز: نفیس؛ تحریر به دو خط نسخ و نستعلیق ایرانی، ترجمهٔ روان به پارسی، تفسیر بعضی از آیات کریمه، تذهیب زیبای نسخه.

ملاحظات: کلمات «خوب و بد» برای استخاره کردن در بالای اوراق آورده شده‌است؛ ترجمهٔ فارسی در زیر آیات و در حاشیهٔ اوراق نوشته شده‌است.

۵) قرآن شمارهٔ۵۳:

واقف و تاریخ وقف: عبدالمحمّد عمو اغلی، ۱۳۶۳هـ.ق؛ ضمایم: صدر: دعای قبل از تلاوت (دو صفحه)؛ ذیل: دعای پس از تلاوت (یک صفحه)؛ خط متن، ترجمه و حاشیه: نسخ ایرانی، عالی، نستعلیق خفی؛ کاتب: متن: محمّد

صـادق الحسـینی؛ کاتب ترجمه و تفسـیر: عبدالحسـین فریدنـی؛ تاریخ کتابت: ۱۲۷۱هـ.ق؛ وضعیت چاپ: [تبریز]، نوبـت اوّل، ۱۳۷۴هـ.ق؛ چاپخانه: آقا محمّدحسـین‌بن آقا محمدرضا تبریزی؛ تعداد صفحه: ۴۳۱.

آرایش‌هـا: سورهٔ حمـد و اوّل سورهٔ بقـره دارای دو کتیبه با حاشـیهٔ مذهّـب گل و برگ در زمینهٔ لاجـورد و طلایی غیرچاپی، اوراق جدول‌بندی با لاجورد و طلایی غیر چاپی، در پایـان آیات گوی طلایی غیر چاپـی، اوّل سوره‌ها دارای کتیبهٔ زمینهٔ زر و لاجورد غیر چاپی، نشـانه‌ها در حاشـیهٔ داخل شمسـهٔ طلایی با سرخی، دعای قبل و بعد از تلاوت در اوّل و آخر نسخه داخل ترنج با دو سرترنج.

قطع و نوع جلـد: وزیری، مقوای روغنـی و عطف تیماج عنابی؛ اندازهٔ اوراق: ۲۴/۲۰×۱۵س.م.؛ تزیین جلد: پشـت و روی جلـد در زمینـهٔ لاجـوردی دارای گل و بوتـه با سه جدول‌بندی در زمینهٔ زرد و مشکی.

یادداشـت: «وقف مؤبد و حبس مخلّد آستانه قدس رضوی روحی فدا نمود این کلام‌الله مجید را مرحمت و غفران پناه جنت رضوان آرامگاه مشهدی عبدالمحمد عمو اغلی خلف مرحوم مشـهدی محمد آقای کهنموئی»؛ «در آستانهٔ قدس تلاوت شـود و فایده‌اش بر روح مقدّس ایشان عاید گردد»؛ «تحریراً شهر صیام ۱۳۶۳ [هـ.ق.]».

ارزش و امتیـاز: نفیـس؛ جدول‌بندی طلایـی و استفاده از لاجورد و طلا و شنگرف در اوّل سوره‌ها، وجود گوی طلایی در فواصل آیات و تذهیب دو صفحهٔ اوّل نسخه.

ملاحظات: ترجمهٔ فارسی در زیر آیات و خلاصهٔ تفسیر در حاشـیهٔ صفحات است؛ در اکثر صفحات کلمهٔ دست‌نویس «وقف آستانه قدس رضوی» وجود دارد؛ آیات فاقد شمارش است؛ جلد روغنی نسخه آسیب دیده است.


سوره‌توبه صفحه‌صدو هشتادوشش جزو(۱۱)

ایشان را دراخراج صدر و قهرقرآن سبب اینکه ایشان قومی هستند که نمی فهمند (۱۲۷) هر آینه بتحقیق آمد شما را پیغمبری از خود شما دشوار است بر او آنچه در رنج افتید شما بدان از کفر و ضلالت حریص است بر اسلام شما و رؤف و رحیم است بمؤمنین (۱۲۸) پس اگر برگردند منافقان از یاری و هوا داری پس بگو ای‌محمد بس‌است مرا خدائیت خدائی مگر خدا بر او توکل کردم و آن خدا پروردگار عرش بزرگ است یعنی عرشی که احاطه‌دارد بر مخلوقات یعنی آن خدائی که خلق چنین عرشی است مرا هم از شر کفار و منافقین نگاه میدارد و محتاج بهمراهی منافقان نخواهدبود

سوره یونس علیه‌السلام صدو نه‌آیه ودر مکه نازل شده

بنام خداوند بخشاینده مهربان

منم خدای‌بخشاینده اینست آیات کتاب یعنی‌قرآن کهمشتمل‌است برحکمت (۱) آیاهست ازبرای مردمان تعجبی اینکه وحی‌کردیم بسوی مردی ازایشان اینکه بترسان مردم را ازسخط خداوند ومژده بده آنکسانیرا که ایمان آوردند اینکه از برای ایشان است پیشی گرفتن دررامشی نزد پروردگارشان گفتند کافران بدرستی که این پیغمبر هر آینه ساحر کننده‌آشکاراست (۲) بدرستی پروردگارشماخدای آنچنانی‌است که خلق‌کرده آسمانها وزمین را در شش روز بعد از آن مستولی شد بر عرش تدبیر میکند امرکائنات را نیست هیچ شفیعی مگر پس از رخصت دادن او اینست خدا پروردگار شما پس عبادت کنید اورا آیا پس یاد نمیکنید (۳) بسوی خدا است برگشت همه‌ها وعده دادن خدا از روی راستی است بدرستی که او اول میافریند

نسخه شماره ۱۱۹۶ قدیمی‌ترین نسخه مترجم چاپ سربی

قرآن‌های مترجم غیر چاپ سنگی

۱) قرآن کریم ترجمه به فارسی شمارهٔ ۱۱۹۶:

اهـدا کننده و تاریخ اهدا: نامعلوم، ۱۳۷۸ش.؛ آغاز: ترجمهٔ سورهٔ حمد؛ انجام: ترجمهٔ سورهٔ ناس؛ ضمایم: صدر: صفحهٔ عنـوان (یـک صفحه)؛ ذیـل: توضیحات بانـی چاپ (یک صفحه)؛ خـط متن: حروفچینی شـده؛ مترجم: بصیرالملک، آقا جمال خوانسـاری؛ ناشر: کتابخانهٔ اقبال؛ وضعیت چاپ: تهران، نوبـت اوّل، ۱۳۱۵ش.؛ چاپخانه: اقبال؛ بانی چاپ و اهتمام کننده: حسین اقبال؛ تعداد صفحه: ۶۱۸.

آرایش‌هـا: در صفحهٔ عنوان کلمهٔ «قرآن کریم» به خط ثلث مشکی با جدول‌بندی؛ قطع و نوع جلد: رقعی، مقوا با روکش گالینگور طوسی؛ اندازهٔ اوراق: ۱۹/۷×۱۳/۷س.م.؛ تزیین جلد: روی جلد و عطف آن کلمات «قرآن ترجمه بفارسی» ضربی و به رنگ طلایی؛ اثر مهر: کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس رضوی.

ارزش و امتیاز: نفیس، درجه دو؛ ترجمهٔ روان به زبان پارسی توسّط مرحوم بصیرالملک و آقا جمال خوانساری.

ملاحظات: نسـخهٔ حاضر اخیراً در کتابخانهٔ مرکزی تجلید و صحافی شده است؛ اوراق فاقد صفحه‌شمار است.

۲) قرآن شمارهٔ ۱۲۴۰:


الجزء ۱۶ سورة یونس ۲۱۹

نسـخه ۱۲۴۰ کتابـت محمد علی مـدرس زاده با ترجمـه و خلاصه التفسیر در حاشیه

اهـدا کننده و تاریخ اهدا: بنیاد شـهید تهـران، ۱۳۷۸ش.؛ ضمایم: صـدر: دعای قبل از تلاوت، تجویـد القرآن، کتاب روایح الغیب تألیف شـیخ عبدالنبی، تجوید منظوم، رسالهٔ کلمات مشـکلهٔ سور قرآنیه، کتاب شجرهٔ طیبه، کتاب حجهٔ البالغـه، تصویـری خیالـی از امیرالمؤمنین بـا فرزندانش، ضیاءالعیـون در طلسـمات و تعویـذات، فهرسـت سـور (۶۹ صفحه)؛ ذیـل: دعای پس از قرائت، کشـف‌المطالب، کشف‌الآیات، دعای سجده (۱۰۳ صفحه)؛ خط متن، ترجمه و حاشیه: نسـخ ایرانی، عالی، نستعلیق؛ کاتب: محمّدعلی مـدرس‌زاده؛ محل و تاریـخ کتابت: [تهـران]، ۱۳۶۳هـ.ق؛ ناشر: سیداحمد کتابچی؛ وضعیت چاپ: تهران، نوبت اوّل،

۱۳۶۳هـ.ق؛ چاپخانـه: اسلامیه؛ بانی چاپ و اهتمام کننده: شرکـت سهامـی طبع کتـاب و سید احمـد کتابچی مدیر کتاب‌فروشی اسلامیه؛ تعداد صفحه: ۴۴۲.

آرایش‌هـا: دعای قبل از تـلاوت در اوّل و دعای سجده در آخر نسـخه داخل ترنج با دوسرترنج و حاشـیه گل و برگ مشکی، اسامی سوره‌ها به خط ثلث مشکی، سورهٔ حمد و اوّل سورهٔ بقره جمعاً دارای چهار کتیبه و دو سرلوح مشکی با جدول‌بندی و حاشیهٔ تزیینی، اوراق جدول‌بندی مشکی، نشانه‌ها در حاشیهٔ اوراق به خط ثلث مشکی.

قطـع و نـوع جلد: رحلی، تیـماج خرمایی؛ انـدازهٔ اوراق: ۳۵×۲۲س.م.؛ تزییـن جلد: بـر روی جلد کلـمات «قرآن، کشـف‌الآیات...» به خط نسـتعلیق طلایی با جدول‌بندی ضربی، پشـت جلد یک ترنج با جدول‌بندی ضربی.اثر مهر: کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی؛ اهدایی بنیاد شهید به کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی.

ارزش و امتیـاز: نفیس، درجه دو؛ تحریر به دو خط نسـخ و نسـتعلیق ایرانـی، ترجمـهٔ روان بـه پارسـی و خلاصهٔ تفسیر، ملحقات در اوّل و آخر نسخه شامل: تجویدالقرآن، کشف‌الآیات، کشف‌المطالب و... .

ملاحظـات: کاتـب نسـخه را بـه خواهـش «محمّدعلی روستازاده» مدیر کتاب‌فروشـی بهار نوشته و سپس توسِط ناشر به صورت عکسـی به چاپ رسانده است. بین سطرها خط‌کشـی شـده است. حروف «د، ط و...» برای استخاره کردن در بالای اوراق آورده شـده است؛ ترجمهٔ فارسی در زیر آیات و خلاصهٔ تفسیر در حاشیه نوشته شده است.

۳) قرآن مجید (با ترجمه و تفسیر)
شمارهٔ ۸۶۵ ـ۸۶۴ ـ۸۶۳:

اهدا کننده و تاریخ اهدا: ج.۱. سپهسالار افغانستان [محمّد ظاهرشـاه]؛ ۱۳۲۵ش.؛ واقـف و تاریـخ وقـف: ج. ۲ و ۳. محمّدرحیم زله قندهـاری؛ رجب ۱۳۷۱هــق؛ ج.۱. آغاز: سـورهٔ حمد، انجام: سورهٔ توبه (آیهٔ ۹۳). ـ ج.۲. آغاز: سورهٔ توبه (آیهٔ ۹۴)، انجام: سورهٔ عنکبوت (آیهٔ ۴۴). ـ ج.۳. آغاز: سـورهٔ عنکبوت (آیهٔ ۴۵)، انجام: سـورهٔ ناس؛ ضمایم: ج.۱: صـدر: صفحهٔ عنـوان (یک صفحـه). ـ ج.۲. صدر: صفحهٔ عنوان، غلط‌نامه (پنج صفحه)؛ ذیل: تقریظات از کشورهای هند، پاکستان و ایران دربارهٔ چاپ نسخه (نه صفحه). ـ ج.۳: صدر: صفحهٔ عنوان (یـک صفحه)؛ ذیل: ظاهراً توضیحات مصحّحان، رموز اوقاف، تقریظات مذکور در ذیل جلد دوم (یازده صفحه)؛ خط متن: حروفچینی شده؛ مترجم: محمود حسـن دیوبندی؛ شـبیر احمد دیوبنـدی؛ وضعیت چاپ: کابـل، [نوبت اوّل]، ۱۳۲۳ش.؛ بانـی چاپ و اهتمام‌کننده: محمّد ظاهر شـاه (پادشاه افغانسـتان)؛ چاپخانه: مطبعهٔ عمومـی؛ تعـداد صفحـه: ج.۱. (۱۱۴۳). ـ ج.۲. (۱۲۳۰). ـ ج.۳. (۱۰۴۵)؛ مصحّح: ج.۳. [محمودی و مسعود کریمی]؛ قطـع و نوع جلد: وزیری،ج.۱.: با روکش گالینگور. ـ ج.۲ و ۳ : شـومیز؛ اندازهٔ اوراق: ج.۱ : ۲۷/۴۰×۱۷/۸۰س.م.؛ ج.۲ : ۲۶/۸۰×۱۷/۶۰س.م.؛ ج.۳ : ۲۶/۷۰×۱۸س.م.

تزییـن جلد: روی جلد کلمهٔ «قـرآن مجید...» به خط ثلث طلایـی با چهارگوش تزیینی طلایی و ضربی؛ اثر مهر: ج.۳: مغازهٔ حاجی محمّدرحیم نمرهٔ ۱۷.

یادداشت: ج.۱: «بتاریخ ۵ حوت سنه ۱۳۲۵ این تفسیر قرآن حکیـم که در مطبعهٔ کابل، افغانسـتان به چاپ رسیده به کتابخانهٔ حضرت امام ثامن در مشـهد رضوی اهدا گردید. سپهسـالار افغانسـتان و صدراعظـم». ج.۲: «هو الواقف، وقف مؤبد نمـود العباد الحاج محمدرحیـم زله قندهاری ساکـن قندهار این جلد قرآن مجید و جلـد اوّل و سوم به کتابخانـهٔ مبارک حـضرت ثامن الائمـه المعصومین علی‌بن موسی‌الرضا علیه آلاف التحیهٔ و الثناء و تولیت آن با متولّی باشی آستان‌قدس خواهد بود ـ تحریر بیست و هفتم شهر رجب ۱۳۷۱[هـ.ق.]».

ارزش و امتیـاز: نفیـس، درجـه دو؛ ترجمـهٔ روان به زبان فارسی، تفسـیر تمام آیات. ملاحظات: اصل نسخه به زبان اردو بوده که توسّط «محمود حسـن دیوبندی» و «شـبیر احمـد دیوبندی» به فارسی ترجمه شـده اسـت؛ ترجمهٔ فارسی در زیر آیات و تفسـیر در پایان هر آیه آورده شده است؛ آیات فاقد شمارش است؛ وقف‌نامه جلد سوم تقریباً مشابه وقف‌نامهٔ جلد دوم است.

۴) قرآن مجید شمارهٔ ۸۱۷:

اهدا کننـده و تاریـخ اهدا: محمّـد فیـروزی، ۳۰ خرداد ۱۳۲۴ش.؛ ضمایـم: صدر: صفحه عنوان (یک صفحه)؛ ذیل: توضیح ناشر، فهرست اغلاط چاپی (سه صفحه)؛ خط متن و ترجمه: نسخ عثمانی، ممتاز، حروفچینی به صورت مستقل؛ کاتب: [مصطفی نظیف]؛ مترجم: محمود تهرانی (یاسری)؛ ناشر: کتابفروشی اسلامیه؛ وضعیت چاپ: تهران، نوبت اوّل، ۱۳۶۴هـ.ق؛ چاپخانه: اسلامیـه؛ بانی چاپ و اهتمام‌کننده: سید احمد کتابچی؛ مصحّح چاپ: ابوالحسن شعرایی مسجد حوضی؛ تعداد صفحه: ۱۰۴۲.

آرایش‌هـا: در صفحـهٔ عنوان کلمهٔ «قـرآن مجید» به خط ثلث مشـکی باجدول‌بندی و حاشـیهٔ گل و برگ مشـکی، سـورهٔ حمـد و اوّل سورهٔ بقره جمعـاً دارای چهار کتیبه با

جدول‌بندی و حاشیهٔ گل و برگ مشکی، اوراق جدول‌بندی با تحریر مشکی، اوّل سوره‌ها دارای کتیبه مشکی، اسامی سوره‌ها به خط ثلث مشکی.
قطع و نوع جلد: رقعی، مقوا با روکش گالینگور جگری؛ اندازهٔ اوراق: ۱۹/۵×۱۴س.م.؛ تزیین جلد: در عطف جلد کلمهٔ «قرآن کریم» به رنگ مشکی.
یادداشت: در اوّل نسخه: «تقدیم به آستانهٔ مقدّس رضوی از طرف خاکسار محمّد فیروزی؛ وقف برای تلاوت»؛ در آخر نسخه: «در این موقع تاریخ خرداد ماه ۱۳۲۴ که برای زیارت آستان قدس رضوی حضرت امام هشتم علی‌بن موسی‌الرضا علیه الصلوات... و مشرف شدم این قرآن کریم را هدیه و تقدیم آستانه مقدّس نمود تا بر... برای تلاوت قرائت شود؛ خاکسار محمّد فیروزی... مقیم بابل مازندران ۳۰ خردادماه ۲۴[۱۳]».
ارزش و امتیاز: عادی؛ تحریر به خط نسخ عثمانی ممتاز، ترجمهٔ فارسی و خلاصهٔ‌تفسیر، تصحیح توسّط آقای شعرایی.
ملاحظات: متن قرآن در ۵۲۱ صفحه و ترجمه نیز در ۵۲۱ صفحه است؛ نسخهٔ حاضر اخیراً در کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس تجلید شده‌است.

۵) کتاب نبی ـ قرآن فارسی شمارهٔ ۳۴۲ ـ ۳۴۰:

اهدا کننده و تاریخ اهدا: ج.۲. اسدالله علم، ۱۳۶۱ش.؛ ج.۳. خانوادهٔ سرهنگ عباس‌رودی، ۱۳۶۶ش.؛ ج.۲.آغاز: سورهٔ توبه؛ انجام: سورهٔ نمل (آیهٔ۹۳). ـ ج.۳. آغاز: سورهٔ قصص؛ انجام: سورهٔ ناس؛ ضمایم: ج.۲. صدر: شناسنامه، مقدّمهٔ مترجم (دو صفحه). ـ ج.۳. صدر: شناسنامهٔ نسخه (یک صفحه)؛ ذیل: توضیحات مترجم (سه صفحه)؛ خط متن و ترجمه: حروفچینی شده؛ مترجم: عبدالحسین آیتی؛ ناشر: عبدالحسین آیتی؛ وضعیت چاپ: [تهران]، نوبت اوّل، ۱۳۲۵هـ.ق؛ چاپخانه: یمنی؛ بانی چاپ و اهتمام‌کننده: [عبدالحسین آیتی]؛ تعداد صفحه: ۴۱۵؛ قطع و نوع جلد: وزیری، مقوا با عطف پارچه‌ای؛ اندازهٔ اوراق: ۲۰/۳۰×۱۷س.م.؛ اثر مهر: کتابخانهٔ آستان‌قدس ـ ویژه کتاب؛ اهدایی اسدالله علم به کتابخانهٔ آستان‌قدس.
ارزش و امتیاز: عادی؛ ترجمه و تفسیر روان به پارسی.
ملاحظات: چند آیه نوشته شده و به دنبال آن ترجمه‌های آنها آورده شده است؛ چاپخانهٔ جلد سوم «شرکت سهامی طبع کتاب» است؛ جلد سوم در ۵۲۰ صفحه و در سال ۱۳۲۶ش. به چاپ رسیده و توسّط خانوادهٔ سرهنگ عباس‌رودی در سال ۱۳۶۶ش. به کتابخانه اهدا شده است؛ جلد سوم نیمهٔ جزو بیستم تا آخر جزو سی‌ام را شامل می‌شود؛ جلد اوّل موجود نبوده، لذا دورهٔ این نسخه کامل نیست.

قرآن‌های مترجم به زبان های غیر فارسی

۱) قرآن کریم (قورئان که‌ریم(زبان ایغوری)):

اهدا کننده و تاریخ اهدا: عباس واعظ طبسی، ۱۳۷۹ش.؛ ضمایم: صدر: صفحه عنوان، مقدّمهٔ مترجم (چهار صفحه)؛ ذیل: شناسنامه، فهرست سور با ترجمه به لغت ایغوری، توضیح لغات، فهرست منابع مترجم (۳۳ صفحه)؛ خط متن و ترجمه: نسخ پاکستانی، عالی، حروفچینی به لغت ایغوری؛ مترجم: موهه ممه ت سالیه شربیاتی؛ ناشر: دارالنشر للقومیات؛ وضعیت چاپ: پکن، [نوبت اول]، ۱۹۸۶م؛ تعداد صفحه: ۶۱۰.
آرایش‌ها: سورهٔ حمد و اوّل سورهٔ بقره دارای سرلوح مزدوج زمینهٔ سبز منقّش و حاشیهٔ اشکال متناظر، اوراق جدول‌بندی، کلمه «قورئان که‌ریم» در صفحهٔ عنوان در زمینهٔ سفید داخل شمسه در وسط لوح سبز منقّش؛ قطع و نوع جلد: وزیری متوسّط، مقوا با روکش گالینگور سبز؛ اندازهٔ اوراق: ۲۶×۱۸/۷۰س.م.
تزیین جلد: روی جلد کلمهٔ «قرآن کریم» به خط ثلث طلایی داخل ترنج با گل و برگ ضربی در اطراف و جدول‌بندی ضربی؛ اثر مهر: اهدایی مقام منیع تولیت عظمای آستان قدس رضوی، حضرت آیةالله واعظ طبسی به حسینیه و کتابخانهٔ امام رضا؛ ارزش و امتیاز: نفیس، ترجمه و تفسیر به زبان کاشغری (ایغوری).
ملاحظات: مترجم آن «محمّد صالح شربیاتی» است؛ این نسخه در تاج‌کمپنی(TajCopmany) پاکستان به صورت فتوگرافی به چاپ رسیده است.

۲) Kuran-1 Kerimve meal- icelile8i شمارهٔ ۷۲۹:

اهدا کننده و تاریخ اهدا: کاظم مدیر شانه‌چی، ۱۳۷۷ش.؛ ضمایم: صدر: صفحه عنوان (یک صفحه)؛ ذیل: دعای ختم قرآن، شناسنامه، کشف‌الآیات به زبان ترکی استانبولی (۳۲ صفحه)؛ خط متن و ترجمه: نسخ عثمانی، ممتاز، حروفچینی مستقل به حروف لاتین؛ کاتب: حافظ عثمان (قایش‌زاده)؛ مترجم: عبدالله آیدین (Abdullah Aydin)؛ ناشر: دار النشر آیدین یاین اوی؛ وضعیت چاپ: استانبول، نوبت اوّل، ۱۳۹۵هـ.ق.چاپخانه: رنکلر مطبعه جیلق؛ تیراژ: بیست هزار نسخه، مصحّح چاپ: شورای تدقیق مصاحف ترکیه؛ بانی چاپ و اهتمام‌کننده: آیدین یاین اوی؛ تعداد صفحه: ۶۰۵.
آرایش‌ها: سورهٔ حمد و اوّل سورهٔ بقره دارای حاشیهٔ گل و برگ اسلیمی الوان، فواصل آیات گوی قرمز، اسامی سوره‌ها و اجزا به خط ثلث مشکی، اوّل سوره‌ها دارای کتیبهٔ

سرخ‌رنگ، سجاوندی به سرخی، اوراق دارای جدول‌بندی و کمندکشی به سرخی؛ قطع و نوع جلد: رقعی، مقوا با روکش گالینگور سبز ضربی؛ اندازهٔ اوراق: ۱۶×۱۲س.م.

تزیین جلد: پشت و روی جلد یک ترنج مانند طلایی با گل و برگ طلایی در اطراف و جدول‌بندی، در وسط ترنج کلمات «kuran-I kerim» وجود دارد. اثر مهر: kunold bΛΛN... [مهر شوؤن دینی جمهوری ترکیه].

ارزش و امتیاز: نفیس، درجه دو؛ تحریر به نسخ عثمانی ممتاز، ترجمه و تفسیر در حواشی آیات به زبان ترکی استانبولی، کشف‌الآیات در آخر نسخه.

۳) القرآن الکریم:

تاریخ خرید: ۱۳۷۸ش؛ ضمایم: صدر: صفحهٔ عنوان، شناسنامه، مجوّز چاپ، کلمهٔ «القرآن الکریم» (چهار صفحه)؛ ذیل: دعای ختم، علائم قرائت، فهرست سور، تقریظ آیت‌الله وحیدی، تشکرنامهٔ مترجم (شش صفحه)؛ خط متن و ترجمه: نسخ عربی، ممتاز، ترجمه ها حروفچینی به صورت مستقل؛ کاتب: عثمان طه؛ مترجم: احمد کاویان پور ارموی؛ وضعیت چاپ: تهران، نوبت سوم، ۱۳۷۷ش.؛ چاپخانه: اقبال؛ تیراژ: سه هزار نسخه؛ بانی چاپ و اهتمام کننده: انتشارات اقبال؛ مصحّح چاپ: شورای نظارت بر چاپ و نشر قرآن کریم؛ تعداد صفحه: ۱۲۰۸.

آرایش‌ها: اوراق جدول‌بندی با حاشیهٔ گره‌بندی، اوّل سوره‌ها دارای کتیبه، چهار صفحهٔ اوّل نسخه دارای حاشیهٔ تذهیب با تزیینات گره‌بندی در زمینهٔ سبز و هریک دارای یک کتیبهٔ منقّش؛ قطع و نوع جلد: وزیری، مقوا با روکش گالینگور سبز ضربی؛ اندازهٔ اوراق: ۲۳/۴۰×۱۶/۴۰س.م.

تزیین جلد: روی جلد کلمات «القرآن الکریم ترجمهٔ ترکی» به خط ثلث و نستعلیق طلایی داخل ترنج با دو سرترنج و تذهیب گل و برگ در اطراف، درون جلد اسماءالحسنی داخل دوایر و مربعات متّحدالشکل؛ اثر مهر: کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس رضوی.

ارزش و امتیاز: عادی؛ ترجمهٔ ترکی آیات قرآن، کتابت توسّط یکی از اساتید معروف خوشنویسی، تصحیح متن ترکی توسّط یکی از مراجع تقلید معاصر.

ملاحظات: آیت‌الله سیدمحمد وحیدی بر ترجمهٔ متن ترکی نظارت تام داشته‌اند و لذا در پایان نسخه متن یادداشت ایشان آورده شده است؛ متن قرآن در ۶۰۴ صفحه و ترجمهٔ ترکی نیز در ۶۰۴ صفحهٔ مقابل آن است.

۴) القرآن الحکیم (Holy Quran) شمارهٔ ۱۵:

تاریخ خرید: ۱۳۷۴ش.؛ ضمایم: صدر: صفحهٔ عنوان، مجوّز چاپ، توضیح اسامی، کشف‌المطالب، فهرست سور، مقدّمهٔ مترجم، دعای قبل از تلاوت منقول از امام صادق (سی صفحه)؛ ذیل: دعای ختم قرآن منقول از امام علی (یک صفحه)؛ خط متن و ترجمه: نسخ پاکستانی، خوش، حروفچینی به لاتین؛ مترجم: م.ح. شاکر؛ ناشر و بانی چاپ: انتشارات انصاریان؛ وضعیت چاپ: قم، نوبت اوّل، ۱۳۷۲ش.؛ چاپخانه: صدر؛ تیراژ: پنج هزار نسخه؛ مصحّح چاپ: شورای نظارت بر چاپ و نشر قرآن کریم؛ تعداد صفحه: ۶۳۴.

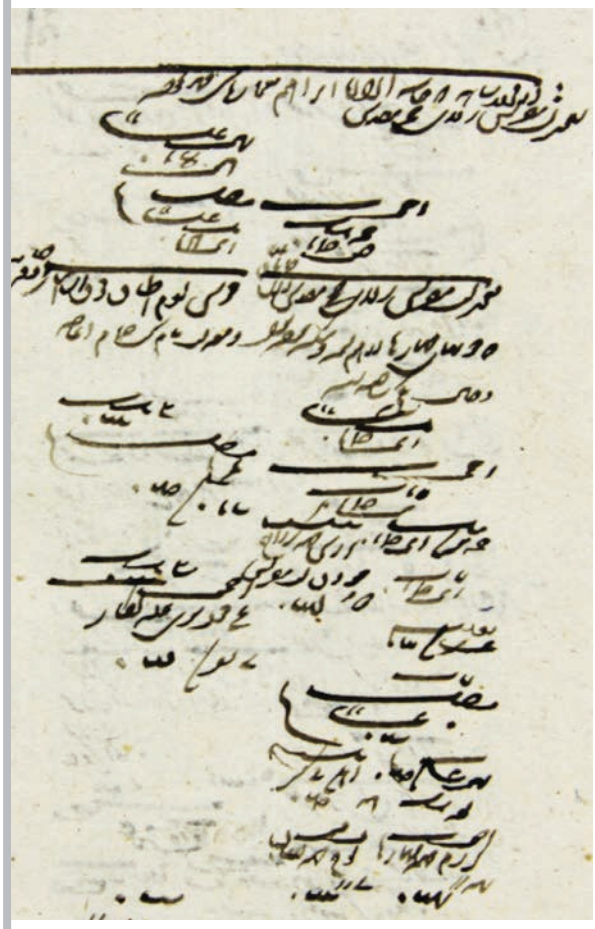
آرایش‌ها: در اوّل نسخه کلمهٔ «القرآن الحکیم» به خط ثلث پاکستانی با چهار لچکی و جدول‌بندی مشکی ساده؛ قطع و نوع جلد: وزیری، مقوا با روکش گالینگور قرمز؛ اندازهٔ اوراق: ۲۳/۵۰×۱۶/۵۰س.م. تزیین جلد: پشت جلد کلمهٔ «القرآن الحکیم» به خط ثلث طلایی؛ روی جلد کلمات «holy quran» به خط لاتین داخل بیضی با حاشیهٔ تزیینی گل و برگ و جدول‌بندی؛ اثر مهر: Central Library AstanQods؛ ارزش و امتیاز: عادی؛ ترجمه به زبان انگلیسی.

ملاحظات: متن قرآن در ستون راست و ترجمه در ستون چپ اوراق آورده شده است.

۵) قرآن مجید (The Glorious Quran) شمارهٔ ۷۲۲:

اهدا کننده و تاریخ اهدا: کاظم مدیر شانه‌چی، ۱۳۷۷ش.؛ ضمایم: صدر: صفحهٔ عنوان (یک صفحه)؛ ذیل: صفحهٔ عنوان، توضیح بانی چاپ، مقدّمهٔ مترجم (۱۶صفحه)؛ خط متن و ترجمه: نسخ پاکستانی، عالی، حروفچینی به صورت مستقل؛ کاتب: نامعلوم؛ محل کتابت: [پاکستان]؛ مترجم: مارمادوک پیکتال (Marmadukepicthall)؛ ناشر: تاج کمپنی لمیت (Taj Company limit)؛ وضعیت چاپ: کراچی، نوبت اوّل، نیمهٔ دوم قرن چهاردهم هجری؛ چاپخانه: تاج هنر پریس (Taj Art Press)؛ بانی چاپ و اهتمام کننده: عنایت‌الله؛ تعداد صفحه: ۶۳۶.

آرایش‌ها: اسامی سوره‌ها به خط ثلث مشکی؛ قطع و نوع جلد: رقعی، مقوا با روکش گالینگور؛ اندازهٔ اوراق: ۱۷/۸×۱۲س.م. تزیین جلد: روی جلد کلمات «قرآن مجید...» داخل شمسهٔ طلایی؛ ارزش و امتیاز: عادی؛ تحریر متن آیات به خط نسخ پاکستانی، ترجمه و توضیح به زبان انگلیسی؛ ملاحظات: متن آیات در ستون سمت راست و ترجمهٔ انگلیسی در ستون سمت چپ آورده شده است.



مقرنس‌کاری در حرم امام رضا(ع) به روایت اسناد

اعظم نظرکرده*

چکیده:

یکـی از عناصر تزیینی معماری که در زیباسازی بناهای ایرانی به‌خصوص مسـاجد و مقبره‌ها نقـش مهمّـی دارد، مقرنس‌کاری اسـت. این عنصر معـماری و تزیینی در دوران معماری اسلامی، چه از لحاظ کثرت استعمال و چـه از نظر تعـدّد و مواد و چـه از جهت وسعت عـالم اسلام اهمیت به‌خصوصی دارد و شـاید به علّت همین شرایط بوده است که این تزیین را روشـی اسلامی دانسته‌اند. در آرشیو مدیریت اسناد و مطبوعات آستان قـدس رضوی، ۶۳ سند با موضوع مقرنس‌کاری‌های قسـمت‌های مختلف حـرم مطهّر وجود دارد که درقالب دفاتر روزنامچهٔ تعمیرات، قبض وصول پرداخت حق‌الزحمهٔ معماران وکاشـی‌کاران، برات‌های هزینه، صورت‌های جمع وخرج، دفاتر توجیهات و قراردادهای استیفانامچه تنظیم شده است. قدیمی‌تریـن تاریخ موجود در این اسناد مربـوط به سال۱۱۴۷ق. و دورهٔ افشـاریه است. اسناد این مجموعه یکی از منابع مفید اطّلاعاتی است که نکات ارزنـده‌ای را در زمینهٔ معماری مقرنس‌هـای زیبا و هنرمندانهٔ حرم رضوی به پژوهشگران و علاقه‌مندان در این زمینه می‌آموزد.

کلیدواژه‌ها: اسناد، تعمیرات، مقرنس‌کاری، آستان قدس رضوی، استیفا نامچه

*کارشناس‌ارشـد تاریخ و کارشناس نمایه‌سازی اسناد در سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی
nazarkardeh87@yahoo.com

مقدّمه:

از جمله اسناد با اهمّیت و منحصر به فرد، اسناد معماری و تعمیرات آستان قـدس رضوی است که در مدیریت اسناد و مطبوعات سازمـان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی نگهداری می‌شـود. هدف از انجام این پژوهش معرّفـی اسناد موجـود در زمینهٔ ساخت، گسـترش و تعمیر مکان‌های داخلی حرم مطهّر و اماکن متبرّکهٔ پیرامون آنهاست که در آنها هنر مقرنس‌کاری نیز به‌کاررفته؛ مطلبی که ممکن است در منابع و مأخذ دیگر کمتر به آنها پرداخته شده باشد. بـا توجّه به این که در مدیریت مزبور بیش‌ترین تعداد سند مرتبط با معـماری یک مجموعهٔ عظیـم مذهبی مثل حرم مطهّر و به صورت منسـجم وجود دارد، لزوم انجام این‌گونه پژوهش‌ها دوچندان می‌گردد. علاوه بر این، پژوهش موجود یک اثر منظّم همراه با بازخوانی اسناد ارزشـمند دوره‌های صفویه، افشـاریه و قاجاریه درمـورد مقرنس‌کاری‌های حرم مطهّـر رضوی است. ویژگی اثر حـاضر تنها به دلیل معرّفی اسناد مربوط به معماری و تعمیرات مقرنس‌های حرم رضوی و اماکن متبرّکهٔ پیرامون آن نیسـت، بلکه به خاطر دقیق‌تر بودن تاریخ موجود در اسناد نسبت به منابع، ابهامات کلّی و جزیی مربوط به تحوّلات و تغییرات و ساخت و سازهای این اماکن را برطرف خواهد ساخت.

مقرنس‌کاری:

از جملـه هنرهای به کار گرفته شـده در حـرم امام رضا(ع) مقرنس‌کاری است. مقرنس‌کاری نوعی طاقچه‌بندی تزیینی اسـت کـه در زیرگنبدهـا، ایوان‌هـا، درگاه‌هـا و در مواقع خـاص در سقف داخلی تالارهای ویـژه (کاخ‌ها) با آجر، گچ و کاشـی به کار مـی‌رود که در آن هـر رده از طاقچه‌ها از ردهٔ زیریـن خـود پیش می‌افتد تـا درگاه به هـم آید و در مواقعی که مقرنس فقط با هنرگچ‌کاری ساخته شود با نقاشی تکمیل می‌گردد. مقرنس زیباترین عنصرتزیین است که برای پوشـاندن گوشه‌های خالی، یعنی بین گنبد و مربع و یا زیر پوشش اصلی طاق‌ها به‌عنوان تزیینی به صورت سقف کاذب و یا روی دیوارها در قسـمت بالا به صورت کتیبه و یا روی سرستون‌ها با مصالح مختلف ساخته می‌شود. مقرنس انواع مختلفی دارد از جملـه: مقرنس‌های جلوآمده، مقرنس‌های روی هم، مقرنس‌های معلّق و مقرنس‌های لانه زنبوری.

مقرنس‌هـارا می‌توان از جمله وسایـل مؤثّر ساختن گنبدها دانسـت، که بعدها محتـوای نظری اوّلیـه را ازدست داد و بیش‌تر بـرای تزیین به‌کار رفت. برخی معـماران ایرانی نیز کـه این مقرنس‌ها را در جبههٔ ساختمان‌ها به‌کار می‌برده‌اند در ساخـتن آنها مهارت را به‌حـدّی رسانده‌اند که نمی‌گذارند موجب سنگینی ساختمان شـود و بر اصل و پایه فشارآورد. در تزیینات داخلی، طرح‌های مقرنس در پاطاق گنبد بیش‌تر به‌کارمـی‌رود و از نظر معماری اهمّیت فراوان دارد. مقرنس را برای گوشواره، برای نیم یاربع گنبدسردرها، بالای طاقچه‌ها یا شاه‌نشـین‌ها، سرستون‌ها و پایهٔ رف‌هـا و حتّی نوع پهن شده‌اش را برای آرایش دیوارها به‌کارمی‌بردند که ارزش زینتی آن فوق‌العاده بود.

در دورهٔ صفویه مقرنس نقشـی کاملاً تزیینی داشـت و در سرستون‌ها به کار می‌رفت و از عمق بیش‌تری برخوردار بود. دورهٔ صفـوی را عهد طلایی هنرایـران نام نهاده‌اند و به حق این نام‌گذاری درمورد هنرهای این دوره ازجمله مقرنس‌کاری مصداق دارد. مقرنس‌کاری دراین دوره جنبهٔ تزیینی داشته و اغلب با موزاییک و کاشی انجام می‌شده است. از این سبک ساختمانی دردوره‌های افشاریه و قاجاریه تقلید شد و طبعاً مقرنس نیز با روش‌های قبلی ادامه یافت. رواق دارالسـیاده نمونهٔ بسیار زیبایی از این هنر است.

این هنر در دورهٔ افشاریه، کمی کم‌رنگ شده و جای خود را بیش‌تر به شمسه‌های نقاشـی شده توسّط هنرمندان نقاش می‌دهد. نکتهٔ قابل‌ملاحظه در اسناد تعمیرات دورهٔ افشاریه، وجود اصطلاحات نقاشـی هندی است. با بررسی‌های انجام شـده احتمال این امر وجود دارد که غلبهٔ سبک‌های هندی در نقاشی، تذهیب و هم‌چنین تزیینات قسمت‌های مختلف اماکن متبرّکه به این دلیل باشد که نادر پس از جنگ کرنال و فتح دهلی هنگام بازگشت، علاوه بر اشیای نفیس و جواهرات و...، شـماری از معماران، نجاران، خاتم‌بنـدان، درودگران و نقاشان را که در کسب خود یکتا بودند از هر صنف انتخاب کـرد و خرج کافی بـه هریک داد و ایشـان را روانهٔ ایران و به‌خصوص پایتخت خود، مشـهد ساخت. ظاهراً نادر با این کار می‌خواسته توسّط هنرمندانی که در زمینه‌های مختلف فعّالیت داشتند نام خود را در مجموعه‌های معماری مختلف از جمله کاخ خورشید و حرم مطهّر رضوی به ثبت برساند.

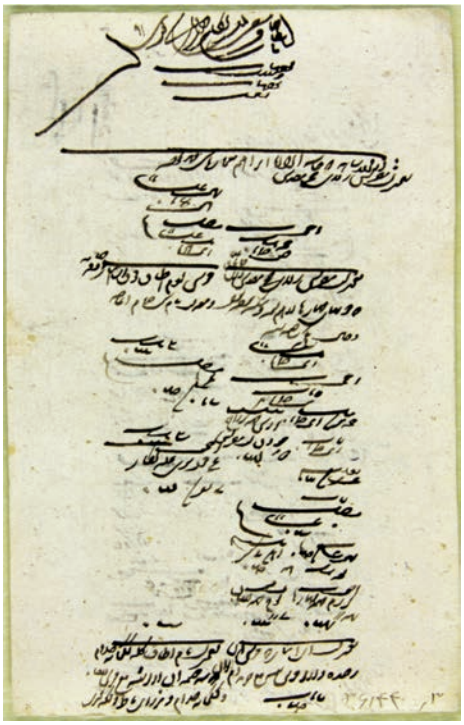
مقرنـس‌کاری در دورهٔ قاجاریـه دوبـاره اوج گرفتـه، بـه سبک زیباتـری در رواق‌ها و ایوان‌ها، به‌خصـوص در رواق دارالسعاده جلوه‌گری می‌کند. در اسناد تعمیرات به‌خصوص در دورهٔ قاجاریه از این هنر بسـیار نام برده شـده است. از جمله ساختن مقرنس‌هـای دو ایوان صحن جدید است که در سـال ۱۲۷۲ق. صورت گرفتـه و به تصدیق آقا اسماعیل معمارباشی رسیده است.

ارزش‌های دیوانی اسناد

اصلی‌ترین منبـع درتدوین این پژوهش، اسنـاد موجود در مدیریت اسنـاد و مطبوعات آستان قـدس رضوی است که باسربرگ‌های مختلـف و باموضوعات متفاوت مورد بررسی قرارگرفت که حاصل آن مباحث ذیل است:

اسناد تعمیـرات و ساخت و سازهای اماکـن متبرّکهٔ رضوی در برگیرنـدهٔ گزارش‌های سالانه، ماهانه و روزانه از وضعیت مرمّت‌های انجام شده در حرم مطهّر رضوی و اماکن پیرامون آن است که تشـکیلات و سلسـله مراتـب اداری، وضعیت اقتصادی و اجتماعی دوره‌های مختلف صفویه، افشـاریه و قاجاریه را به تصویر می‌کشد. این اسناد به لحاظ پرداختن به هزینه‌های انجام شـده ارزش اقتصادی فراوانی دارد به ویژه اینکه در کتاب‌ها و منابع تاریخی کمتر به این مسأله پرداخته شده است. گنبد مطهّر، مناره‌ها و گلدسته‌ها، رواق‌ها، گنبد حاتم‌خانی، الله‌وردی‌خان و اپک میرزا، ایوان‌ها و صحن‌ها از جمله بخش‌هایی است که در این اسناد به آنها اشاره شده و معیار انتخاب آنها از دو جهت حایز اهمّیت است: اوّل به دلیل نزدیکی هرکدام به مضجع شریف و ضریح مطهّر حضرت امام رضا(ع) و دوم نوع کارکرد اماکن یاد شـده در اسناد؛ به این معنی که هرکدام از اماکن نام برده شـده در اسناد تعمیرات از جهـت کاربردی بودن و عملکرد آنها در خدمت‌رسانی به زوّار، دارای اهمّیت و اعتبار خاص خود هستند. با نگاهی به اسناد تعمیرات به اطّلاعاتی در مورد نام اشخاص مرتبط با این تعمیرات، میزان اجرت و شغل آنان، مکان‌های تعمیر شده و مصالح به کارگرفته شده برمی‌خوریم. مقرنس‌کاری از جمله مشاغل یاد شده در این اسناد است(۳۷۰۱۶/۴).

مسجدجامع گوهرشاد ازجمله مساجد چهارایوانی است که از شـاهکارهای معماری و تزیینی اسلامی به شـمارمی‌رود. مقرنس‌هـای بسـیارجالب توجّهی دراین مسـجد در خارج گنبـد قراردارند که نشـان‌دهندهٔ قـدرت خلّاقانهٔ هنرمندان ایرانی است. در دورهٔ افشاریه که هنوز تولیت مسجد جامع گوهرشـاد ازحرم رضوی جدا نشده، دراستیفانامچه‌ای که آقا قدیر فراش‌باشـی به خط میرزا محمّدصفی و محمّدابراهیم محرّر سرکار استیفا تنظیم کرده، تعمیرات کاشی‌کاری چشمهٔ روی پاییـن پای مبـارک و میان ایـوان گنبدالله‌وردی‌خان و نقاشـی وگچ‌کاری مقرنس‌های کتیبه‌هـای در مرصّع و پیش ایوان مسجد را به مبلغ ۱۰۲تومان و۲۸۵۰دینار برآورد نموده که به تأیید متولّی‌باشی آستان قدس رسیده و پرداخت گردیده است(سند۳۵۵۲۵/۲). اسناد مقرنس‌کاری‌هایی که مربوط به دورهٔ افشاریه در این مجموعه مورد بررسی مقالهٔ حاضراست، غالباً به تعمیرات و نقاشی مقرنس‌های مسجدجامع گوهرشاد و رواق دارالسـیاده است. پرداخت هزینـهٔ این تعمیرات و نقاشی‌ها اکثراً به صورت عددی محاسبه شده، به این معنی که مقرنس هر قسـمت در کنج یک دیـوار یا بالای کتیبه با حاشـیه و خط آن، از بقیهٔ قسمت‌ها تفکیک شده و قیمت آن به صورت جداگانه محاسبه و پرداخت شده است. ازجمله مقرنس‌های صحن عتیق(انقلاب) که آقاابراهیم معمارباشی آن را انجام داده به مبلغ ۲۸نادری[1] و۷۴۰۰دینار(سند۳۶۱۴۴/۳).



سند۳۶۱۴۴/۳

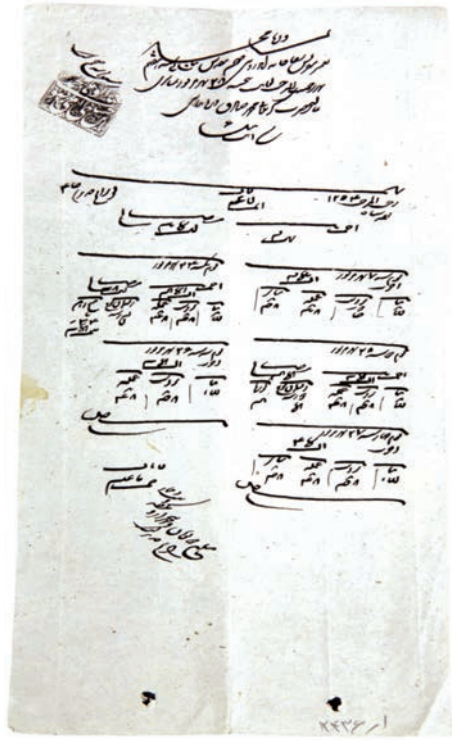
مقرنـس درمناره‌ها علاوه بر جنبهٔ تزیینـی آن، درحقیقت یکی از عناصر مهم معـماری است که رابط بین تاج مناره با بدنهٔ مناره اسـت. بدین صورت با ساختن و یا سه ردیف مقرنس درگلوگاه مناره، بدنهٔ مناره شبیه گل شیپوری (نیلوفر باز) شـده و دایره یا چندضلعـی به دست آمده و نعلبکی مناره که جایگاه مؤذن است را به وجود می‌آورد. از بهترین نمونه‌هـای مقرنس‌های بـه کاررفته می‌تـوان ازمناره‌های مسجدگوهرشاد نام برد(سند۳۶۹۶۸).

گنبد شبستان الله‌وردی‌خان با دو متر بلندی و۱۰متر قطر پر از مقرنـس و در بالا دارای طاقچه‌های دوطبقه‌ای است که تمام آن پوشـیده از بهترین نوع کاشی معرق است. در دفتر توجیهاتی که در این سال به تصدیق آقاصالح معمارباشـی رسیده هزینه‌های تعمیرات انجام شدهٔ قسمت‌های مختلف حرم برآورده شده که ازجمله گچ‌کاری و درزگیری و مقرنس

۱- هر نادری ۵۰۰ دینار بوده است.



سند۱۳۱۸۴/۱



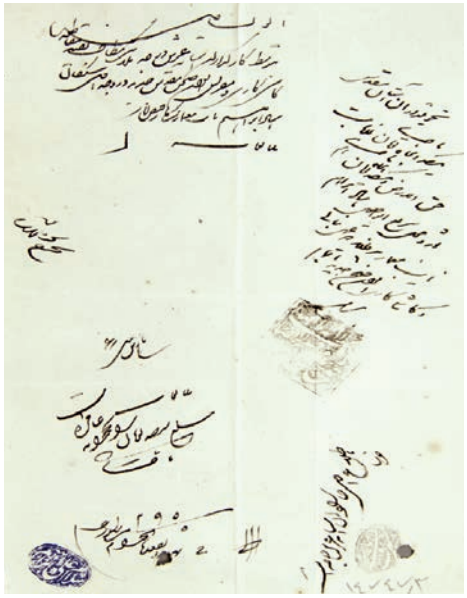
سند۱/۱۲۴۳۶

سقف گنبدالله‌وردی‌خان به قیمت ۲تومان و۹۹۰۰دینار است. این سند به تأیید حاجی محمّدمهدی سرکار عمارت و استاد علینقی معمار سرکار رسیده است(سند۳/۳۵۳۹۳).

گنبد حاتم‌خانی ازجمله مکان‌هایی است که دارای مقرنس‌کاری‌های زیباست و مخارج تعمیر مقرنس‌های آن به سال ۱۳۱۱ق. به مبلغ ۸تومان و۹۰۰دیناربرآوردشده و به مهراکبرعلی هروی، امین تعمیرات، محمّدشفیع اعتمادالتولیه ،سررشته‌دارکل، میرزاابوالقاسم موسوی، امین کلّ آستانه، محمّدتقی اصفهانی، ناظم تعمیرات و ضیاءالتولیه مسیح حسینی، مشرف تعمیرات رسیده است(سند۱۹/۱۳۱۴۶).

طاق ایوان غربی صحن کهنه که به ایوان ساعت معروف است، مقرنس‌بندی است و کاشی‌های روی مقرنس از شاهکارهای صنعت کاشی‌کاری دوران صفویه به شمار می‌آید. کاشی‌های برجستهٔ دو طرف ایوان نیز از آثار بسیار نفیس است امّا متأسّفانه هر جا ریخته است رویش را نقاشی کرده‌اند. مقرنس‌های سقاخانهٔ درون صحن عتیق که به سقاخانهٔ طلای نادری معروف است، درسال ۱۲۵۴ق. تعمیر و مبلغ هزینه شده درآن به مهرعبدالوهاب بن محمّدحسین رضوی، مباشر تعمیرات است(سند۱/۱۲۴۳۶).

نکته‌ای که دراین اسناد قابل توجّه است اینکه هزینه‌های

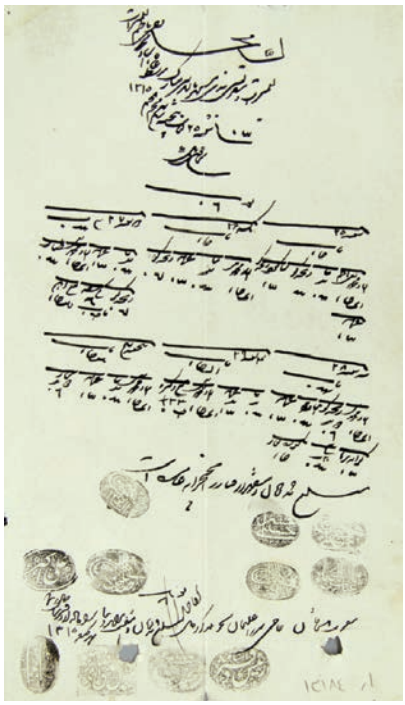


سند۳/۱۴۷۴۷

تعمیرات انجام شده درحرم مطهّر از جمله اسناد مقرنس‌کاری‌های آن، مراتب اداری منظّم را از تأیید سررشته‌دار کل، امین کل، معمارباشی، مشرف و ناظم تعمیرات و متولّی باشی آستان قدس طی کرده است و هزینه‌ها توسّط تحویلدارکل به معمارباشی که مأمور انجام تعمیرات بود تحویل شده تا بین عمله، بنا، نجار، ناوه‌کش، ریخته‌گر و سایر افراد مأمور انجام کار، تقسیم شود(سند۱۴/۱۳۱۱۶؛۱۹/۱۳۱۴۶).

در قبض وصولی که به سال ۱۲۹۵ق. به مهر مشرف‌باشی و نایب التولیهٔ آستان قدس، محمّدسعید انصاری رسیده، کاشی‌کاری و مقرنس‌کاری ایوان صحن جدید به مقاطعه‌کاری استاد ابراهیم، نایب معمار سرکار واگذارشده، مبلغ این مقاطعه ۳۰۰تومان است که۱۵۰تومان آن از بابت حق‌الارض پرداخت شده تا زودتر کار این قسمت به پایان برسد و حقوق عمله بنایی و کاشی‌کاری آن به تعویق نیفتد. در این سند تصریح شده که این هزینه باید هرچه زودتر پرداخت گردد تا کار معطّل نماند(سند۳/۱۴۷۴۷).

هم‌چنین در دفتر روزنامچه‌ای که به سال ۱۳۱۵ق. تنظیم شده، تعمیرات و مقرنس‌بندی مسجد بالاسر مبارک توسّط استاد محمّدتقی اصفهانی، ناظم تعمیرات به مبلغ ۹تومان و۶۰۰دینارانجام گرفته که ناظر کل آستانه، محمّدکاظم رضوی، حسن حسینی مدیرتعمیرات، حاجی عباس ممتازالتولیه معمارباشی و موسی حسینی صدرآستانه آن را تصدیق کرده و مهر زده‌اند(سند۱/۱۳۱۸۴).



سند۱/۱۳۱۸۴



خوانچه‌های جواهرات حرم مطهّر رضوی

علـی اخوان مهدوی *

خوانچــهٔ جواهرات حرم مطهّر، بعضی از جواهرات و زینت‌آلات و اشــیای قیمتی مانند گردنبندها، دستبندها، شمشیرها، خنجرهای مرصّع و ادوات گوناگون تقدیمی سلاطیــن و بزرگان که در خزانهٔ آستان قدس نگهداری می‌شــده است را تشــکیل می‌دهد. اشــیای فوق به دلایل حفظ و نگهــداری، در داخل خوانچه‌هایی با قاب شیشــه‌ای برای زینت حرم مطهّر بر دیوارهای چهار طــرف بقعه قرار دارد (ادیب هروی، ۳۴۵؛ مؤتمن، ۳۵۲،۳۵۱؛ عطاردی، ۴۸۱/۱). این اشــیا زیر کتیبهٔ سورهٔ جمعه «یسبح لله» با خط علیرضا عباسی نصب بوده است (ادیب هروی، ۳۴۵).

خوانچه عبارت است از: خوان کوچک، سفرهٔ کوچک و یا طبق چوبی یا فلزی کوچک که در آن انواع خوردنی‌ها، پول یا اشــیای قیمتی می‌چینند(دهخدا، ذیل خوانچه؛ انــوری، همان). جواهر هم به فلزات و سنگ‌های گرانبها که از آنها منفعتی برآید همچون الماس و یاقوت و لعل و... گفته می‌شود (دهخدا، ذیل جواهر)، همچنین جواهرســازی عبارت است از هنرهای تزیینی و صناعــی کهن ایرانی. جواهرساز با بهره‌گیری از سنگ‌های قیمتی مانند فیروزه، عقیق، زمرد، یاقوت، مروارید و فلزاتی گرانبها همچون طلا و نقره و اشــیای دیگری چون عاج، صدف و حلزون زیورآلاتی مانندگردنبند، گوشواره، انگشتر، النگو، بازوبند، سنجاق و زنجیر می‌سازد(رامین، ذیل جواهرسازی).

همچنین در معماری سنّتی اصطلاح خوانچه به تنهایی و نیز با پسوندهایی به‌کار رفتــه است؛ هرچند که در حال حاضر کاربرد نــدارد ولی به تعریفی کوتاه از آنها می‌پردازیم. خوانچه به معنی گونه‌ای دیگر از آسمانهٔ دوم (سقف دوم) است که از آسمانهٔ اصلی آویخته می‌شود (پیرنیا،۵۸۳) و یا سقف آویخته‌ای که برای دهانه‌های بزرگ از طاق می‌آویزند .

* پژوهشگر بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس.
akhavan_t@yahoo.co.uk

خوانچه‌پوش به معنی سقفی که محدّب نباشد چون خوانچه از درون (بهشتی،۱۱۲) و خوانچه‌بندی هم به نوعی تزیین در معماری گفته می‌شده است به‌طوری‌که مثلاً در تزیینات نقاره‌خانهٔ حرم مطهّر آمـده، نمای بیرونی دو طبقهٔ تحتانی نقاره‌خانه نیز به وسیلـهٔ طاق‌نماهای زیبا و با خوانچه‌بندی به وسیلهٔ کاشـی معـرق در رنگ‌های جالـب توجّه مزیّن شـده است. و یا خوانچه‌بندی داخلی ایوان نقاره‌خانه دارای طرح‌های اسلیمی است (بیات، ۱۴۰/۱).

درارتبـاط با اصطلاح خوانچه در مشـهد قدیمی‌ترین منابع باقی‌مانده ازدورهٔ افشـاری است که اشـاره به بازار خوانچه سازان دارد (اسناد ۳۶۱۲۴، ۳۶۶۸۴).

همچنین در مجموعهٔ حرم مطهّر یکی از صورت‌های هزینه، برای خرید و تعمیر خوانچه‌هـا بوده است (سند ۳۰۶۰۶) چراکه برای پذیرایی از مهمانـان ویژه، از خوانچه استفاده می‌شـده است به‌طوری‌که آمده تقاضای یک خوانچهٔ شام جهت منزل کلیـددار حضرت ابوالفضل (سند ۹۷۵۶۷) و یا تهیهٔ شانزده خوانچهٔ افطاری برای شب ۲۱ رمضان و توزیع در منازل موردنظر (سند ۱۰۴۳۸۱). این هزینه‌ها در صورت مخارج و مصارف کارخانهٔ خدّامی و زوّاری برای نهار و شام (سنـد ۲۵۸۰۹) و در هزینه‌هـای شربت‌خانهٔ آستان قدس نیز آمده است (اسنـاد۳۲۰۷۹و ۳۲۰۹۵) همچنین خوانچه و خوانچه‌پوش یکی از اقلامی بوده که اهدا و یا وقف حرم مطهّر می‌شـده است در سندی دیگر که مربوط به تحویل حاصـل ضریح به حاجـی محمّد نصیر ناظر جـزو آستانه است یکی از اقلام خوانچه‌پوش بوده است (اسناد ۳۴۳۷۸، ۳۴۸۷۷). در مجمـوع، صدها سنـد در ادارهٔ اسناد موجود است که بر خرید، تعمیـر و استفاده از خوانچه در آستان قدس دلالت می‌کند.

از سال‌های ۱۱۵۸- ۱۱۵۶ قمری اسنادی موجود است که اشاره به تعمیر بقعهٔ مطهّر امام رضا(ع) در قسمت‌های مختلف از جمله میان خوانچهٔ قسمت درب مرصّع دارد به طوری‌که در اسناد تعمیرات حرم و بقعهٔ مطهّرآمده: میان خوانچهٔ سمت در مرصّـع ۲زرع (سند۳۶۹۳۴/۶)، یا میان خوانچهٔ در مرصّع ۲ زرع (سنـد ۳۷۰۱۶/۹)، یـا میان خوانچـهٔ درمرصّع ۹ زرع (سنـد ۳۷۰۱۲/۸)، و میان خوانچهٔ سمت درب مرصّع ۹ زرع (سند۷و۳۷۰۲۸/۱۷). این اسناد نشـان می‌دهد که اصطلاح خوانچه به صورت عام کاربرد داشته که هر صنفی منظور و مراد خود را از آن برداشـت می‌کرده به همین دلیل در این اسناد منظور خوانچه جواهرات نبوده است چرا که تعمیر آنها به صورت زرعی و متری بیان نمی‌شـده، همچنین در فاصلهٔ زمانی محـدود دو ساله(۱۱۵۸-۱۱۵۶) یـک خوانچه که در بالای در مرصّع قرار گرفته به صورت متوالی احتیاج به تعمیر نداشـته بلکه منظور تعمیر یک نوع از تزیینات معماری با اصطلاح خوانچه، خوانچه‌بندی بوده است. همچنین از اسناد مذکور روشن می‌گردد که در دوران حکومت افشاریان و قبل از آن کـه به دورهٔ صفوی بـاز می‌گردد، اصطلاح خوانچه به دو مفهوم معماری و ظرفی برای اشـیای تقدیمی و اهدایی کاربرد داشته است.

تصاویر زیر نمایی از مراسم خوانچه‌برون را نشان می‌دهد:






تاریـخ نصب اوّلین خوانچه‌های جواهـرات حرم به درستی معلوم نیسـت؛ امّا روشـن است که از ابتدای شهادت امام رضا(ع) و مدفون شـدن ایشان در مشهد، دوست‌داران اهل بیت، هدایایی بـه صورت‌های مختلف وقف یا نذر، تقدیم آستـان قدس می‌کرده‌اند به‌گونـه‌ای که مثلاً یکی از دختران شـاه تهماسب اوّل صفوی به نام مهین بانو سلطان، بخشی از جواهرات و نفایس و چینی‌آلاتی که داشـته، وقف و نذر کارهای خیر از جمله بارگاه امام رضا(ع) می‌کند و به مشهد می‌فرستد (قمی، ۴۳۰/۱-۴۳۱) و یا سلطان محمود خان، والی بکر در زمان شاه تهماسب اوّل صفوی که شیعه بودن خود را هرگز تقیه نمی‌نمود، چندین مرتبه قنادیل طلا و شمعدان‌های بزرگ طلا به آستانه تقدیم می‌نماید(قمی، ۴۴۲/۱-۴۴۳).

اسنـاد دورهٔ قاجـار حکایت از مرسوم بودن نصب اشـیای نفیس بر دیوارهای حرم دارد به طوری که ناصرالدین شـاه در سال ۱۲۸۴قمری (۱۲۴۵ش.) قبل از ورود به حرم مطهّر در دو فرسخـی مشـهد، جقهٔ سلطنتی اهدایـی مادرش را

تقدیـم حرم مطهّر می‌کند و به پیروی از وی، دیگر خاندان سلطنتی نیز اشـیایی را تقدیم می‌نماینـد و در نهایت تمام جواهـرات تقدیمی را بر دیوار بالاسر به طور زیبایی نصب می‌کنند تا هنگام ورود شاه و همراهان، جواهرات تقدیمی منصوب باشـد (کاویانیان، ۶۹). هرچند که اشـیای نفیس نـذری و اهدایـی را در داخـل ضریح مطهّـر و در داخل صندوق‌هـا و قوطی‌های فولادی نگهداری می‌کرده‌اند ولی برای تزیین حرم و احتمالاً تشـویق مـردم، بعضی از آنها را مثل جقه‌ها، پنجه‌ها، زیارت‌نامه‌ها، شمشـیرها، تبرزین‌ها و... بر دیوارهـای حرم می‌آویخته‌اند. بنابراین در این دوره نامی از خوانچه در منابع دیده نمی‌شـود(کتابچهٔ موقوفات آستانهٔ رضوی، ۲۰-۳۱؛ حسین‌زاده، ۷۶).

بعد از تاریخ مذکور منابع سکوت کرده‌اند و فقط عکسـی موجود است که نشـان دهنـدهٔ تعمیرضریح سوم در دورهٔ پهلوی (۱۳۱۱) است و بر بالای دیوار پشـت‌سر، خوانچه‌ای بزرگ، با پیشانی تاج‌دار مشاهده می‌گردد (نمایشگاه دایمی آستان قدس رضوی، غرفهٔ معاونت تبلیغات).

همچنین محمّدرضا شاه پهلوی، قمه‌ای را تقدیم حرم مطهّر می‌کند که در سال ۱۳۲۶ش. قمهٔ مزبور با حضور کمیسیونی توسّـط یک جواهرشـناس، تقدی (ارزش‌گـذاری) وتحویل خزانه می‌گردد تا در یکی از خوانچه‌های جواهرات گذاشته شـود(سند ۴۷۸۸۱). بنابر مطالب فوق روشن می‌گردد که خوانچه‌های جواهرات از ابتدای دورهٔ پهلوی وجود داشـته ولی تاریخ نصب اوّلین آنها معلوم نیست.

اوّلین صورت مجلسی که اسامی اشیای قیمتی و جواهرات داخل خوانچه‌ها را به صورت ریز همراه با قیمت آنها آورده اسـت مربوط به ۱۳۲۴/۱۲/۲۴ اسـت (ادیب هروی، ۳۴۵؛ کاویانیـان، ۶۳) در صـورت مجلس مذکور آمـده: در سال ۱۳۲۴ش. تحت نظر کمیسـیونی که مرحـوم حاجی ناظم دفتر شهابی، رییس جزو جمع آستانه که رییس ادارهٔ بازرسی هـم بـود و آقا نظام شـهیدی، رییـس ادارهٔ خزانه و آقای دولتشاهی، رییس ادارهٔ تشریفات و آقای حاج احمد فاضل، رییس خدمه و آقای حاج میرزا آقا نیر، بازرس خدمهٔ آستان قدس و نگارنـده بودیم اشـیای خوانچه‌ها جهت تنظیف پایین آورده شده و پس از گردگیری توسّط دو نفر جواهری جهت ثبت در دفتر اموال آستان قدس تقویم شده و پس از مطابقت با صورت مجلس قبلی که تقدیم کنندهٔ هر یک از اشیا مشـخّص بوده، مجدّداً ضمن صورت مجلس با امضای اعضای کمیسـیون مذکور با گذاردن یک نسـخه از صورت مجلس محتوی اشـیای هر خوانچـه در داخل آن خوانچه، درب آنها را بسـته، لاک و مهر نمـوده در محلّ اوّلیه نصب می‌گردد (کاویانیان، ۶۳). بنابراین قبل از تاریخ فوق (۱۳۲۳ یا ۱۳۲۴ش.) اشیای داخل خوانچه‌ها به صورت خیلی دقیق صورت برداری شـده بوده اسـت که در حال حاضر صورت آن مفقود است. در صورت مجلس ۱۳۲۴/۱۲/۲۳ش. تعداد اشیای داخل خوانچه‌ها ۱۰۴ قلم ذکر شده و همچنین از ۱۸ شیء نفیس اهدایی ناصرالدین شاه و خانوادهٔ سلطنتی که در پنـج ترنج در دیوار بالاسر پایین خوانچه نصب بوده نام می‌برد (ادیب هروی، ۳۴۵-۳۵۰؛ کاویانیان، ۶۴-۷۰).

مجمـوع ارزیابی چهار خوانچهٔ بزرگ و پنج ویترین کوچک در سـال ۱۳۲۴ش. به وسیلهٔ دو نفر جواهـری مبلغ یازده میلیون و سی و هشـت هزار و هشـتصد و بیسـت ریال نقرهٔ رایج آن سال برآورد شـد که ارزش یک ریال نقره برابر ۲۰ریال اسکناس بـوده است (کاویانیان، ۷۰)، همچنین در کتاب حدیقه الرضویه با کمی تفاوت مجموع ارزش‌گذاری، مبلغ یازده میلیون و پنجاه و نه هزار و سیصد و بیست ریال آمده است (ادیب هروی، ۳۵۰).

خوانچه‌ها و جواهرات همیشـه ثابت و بدون تغییر نبوده بلکه هـر از چند گاهی به دلایلی جابه‌جا می‌شـده‌اند؛ از جملـه در سال‌هـای ۱۳۴۲-۱۳۴۴ش. بر اثـر توسعهٔ بقعهٔ مطهّر در ضلع غربی (بالاسر) باعث شـد ترنج‌ها و خوانچهٔ بزرگ وسـط دیوار بـه دو خوانچهٔ کوچک‌تـر و سه ترنج زیبـا تبدیل شـود. محتویات سه ترنج، جواهـرات اهدایی ناصرالدین شاه و خانوادهٔ سلطنتی وی بوده که روی آنها با شیشه محافظت می‌شده است (مؤتمن، ۲۵۹؛ کاویانیان، ۷۲ و ۷۳؛ نامهٔ آستان قدس، ۲۳۱-۲۳۸).

همچنین در سال ۱۳۵۵ش. که دیوارهای اضلاع شرقی، شمالی و جنوبـی حرم مطهّر احتیاج به مرمّت و به‌سازی پیدا کرده، برای حفاظت بیش‌تر، اشـیای خوانچه‌هـای دیوارهای چهار طرف بقعه به خزانه منتقل می‌شـود ولـی در هیچ منبعی از تغییـرات کمّی و کیفی آنهـا سخنی به میان نیامده است (کاویانیان، ۵۹۳؛ آستان قدس دیروز و امروز، ۱۲۰ و ۱۴۲).

بعد از انقلاب اسلامی با توجّه به ازدیاد روز افزون جمعیت و مشـتاقان زیارت، نیاز به گسـترش اطراف ضریح احساس می‌شـود. در سال ۱۳۵۸ قسمت پشت‌سر مبارک و در سال ۱۳۵۹ گسترش و استحکام دو ضلع پیش‌رو و پایین‌پای مبارک انجام می‌شود و در پایان، نمای دیوارها همانند دیوار بالاسر با کاشـی‌کاری تزییـن می‌گردد و همراه بـا تزیین دیوارها خوانچه‌های جواهرات که در سه ضلع مذکور نصب بوده به شکل خوانچهٔ کوچک‌تر در دو طرف دیوار تبدیل می‌گردد و احتمالاً در همین سال‌ها برای هر یک از دیوارهای بقعه سه ترنج یک شکل و اندازه تعبیه می‌گردد. بنابراین از سال‌های

اوایـل انقلاب اسلامی حرم مطهّر دارای هشـت خوانچه و دوازده ترنـج برای نمایش جواهرات و اشـیای نفیس بوده است (انقـلاب اسلامی و آستان قدس رضـوی، ۳۹ و ۴۲ و ۴۳؛ دیشیدی).

خوانچه‌ها و ترنج‌های جواهرات تا حادثهٔ انفجار حرم سال ۱۳۷۳ش. دست نخورده باقی می‌ماند. در سال مزبور علاوه بر شـهید و مجروح شـدن عدّه‌ای از زایران، قسمت‌هایی از حـرم و بقعـهٔ مطهّـر از جمله ترنج‌هـا و خوانچه‌های جواهرات تخریب شود.

لـذا خوانچه‌هـا و ترنج‌هـای جواهـرات هماننـد دیگـر قسـمت‌های بقعـهٔ مطهّر به‌سرعت هماننـد قبل و بدون تغییـر تعمیر گردید. ولی اشـیای داخل آنها کـه به دلیل شـدّت انفجار، منهدم، مفقود و معیوب شـده بود نیاز به تجهیز و آرایش مجدّد داشـت (پرونده ۳۸۸۳۵؛ دیشـیدی؛ شالفروشان).

بنابرایـن انفجار فوق باعـث تغییرات اساسی در اشـیای خوانچه‌هـا و ترنج‌ها شـد و اشـیا و نفایـس جدید طبق صورت جلسـه‌ای جداگانـه برای هر یـک از خوانچه‌ها و ترنج‌ها با امضای نمایندگان ادارهٔ موزه‌ها، حسـابداری، دفتر کلّ نذورات، خدمه، خزانه‌داری بازرسی و قایم مقام آستان قدس در تاریـخ ۱۳۷۳/۵/۱۳ در محل‌هـای موردنظر قرار گرفت(پرونده ۳۸۸۳۵؛ شالفروشان).

خوانچه‌هـای جواهرات تـا سال ۱۳۸۷ بـدون تغییر باقی می‌مانـد لیکـن در این سال کـه تصمیم بـه غبارروبی و تنظیف اشـیای داخل خوانچه‌ها و ترنج‌ها گرفته می‌شود، به دلیل تغییر در مسیر کانال‌های هوای روضهٔ منوّره و در مسیر قرار گرفتن ترنج‌های جواهرات مقرّر می‌گردد تا تمامی ترنج‌ها (۱۲ عدد) جمع و در مقابل در هر طرف دیوار یک ترنج بزرگ‌تر تعبیه شـود. بنابراین در تاریخ ۱۳۷۹/۱۰/۱۸ ترنج‌هـا جمع و چهـار ترنج دیگر جاسازی می‌شـود و در ۱۳۷۹/۱۱/۳۰ با حضور کمیسـیون طلا و جواهرات، دوازده ترنج قبلی به چهـار ترنج جدید منتقل می‌گردد. همچنین در همیـن تاریخ بعد از پایین آوردن دو خوانچهٔ اوّلیه برای تنظیف، کمسیون به این نتیجه می‌رسد که تمام خوانچه‌های چوبـی به فلـزی تبدیل گردد و جواهـرات بر روی صفحهٔ چوبی (پرتابل) با روکش مشکی نصب و در نهایت در داخل خوانچه‌هـا قرار گیرد. به عبارتی برای تنظیف و یا تغییرات آینده نیاز به پایین آوردن خوانچه‌ها نباشـد و فقط چوب (پرتابل) از خوانچه جدا شود. بزرگ‌ترین ویژگی این تصمیم جـدای از حجیـم و سنگین بـودن خوانچه‌هـا در هنگام تغییرات، جلوگیری از خرابی‌های نمای کاشـی‌کاری شـده دیوارهای حرم مطهّر است (پرونده ۳۸۹۳؛ شالفروشان).

اشیای قیمتی داخل خوانچه‌ها و ترنج‌ها بعد از سال ۱۳۷۳ به استثنای موارد زیر بدون تغییر بوده است:

در تاریـخ ۱۳۷۷/۲/۵ تولیت آستان قدس رضوی، آیت الله طبسـی، یک عـدد گردن‌بند الماس با آویزهـای الماس که اختصاص به مادرشان داشته را به حرم مطهّر اهدا می‌نمایند و طی صورت جلسه‌ای در خوانچهٔ شمارهٔ ۴ در دیوار بالاسر نصب می‌گردد (پروندهٔ ۳۸۸۳۵؛ شالفروشان).

همچنیـن برابر صـورت مجلـس ۱۳۸۷/۱۲/۲۶ پنـج مورد جواهـرات و اشـیای نفیـس، از محـل خزانـه‌داری کل به خوانچه‌ها اضافه شده و یک عدد پیشانی‌بند نقره (پیش‌رو) برداشـته و تحویل خزانه گردید. اشیای اضافه شده عبارتند از یک عدد گل نیشـابوری به خوانچه شمارهٔ پنج (پیش‌رو)، یک عدد خنجر مرصّع میناکاری شده به خوانچهٔ شمارهٔ شش (پیش‌رو)، یک عدد بازوبند طلا، یک عدد گردن‌بند طلا، یک عدد انگشتری طلا، یک عدد دست‌بند طلا، (یک عدد سرویس طلا) و یک عدد تسـبیح عقیق ۶۶ دانه به خوانچهٔ شـمارهٔ هشت (پایین‌پا) که در صورت ریزجواهرات هر خوانچه در پایان مقاله آمده است(پرونده ۳۹۸۳؛ شالفروشان).

در حـال حاضر (سـال ۱۳۹۳) حـرم مطهّر دارای هشـت خوانچـه و چهار ترنج با ابعاد مسـاوی و ظاهری مشـابه اسـت. جانمایی آنها به گونه‌ای است که در هر طرف دارای دو خوانچهٔ مستطیل‌شـکل بـوده که در دو طـرف دیوار بـه صورت قرینه نصب شـده و یک ترنج کـه در وسط و کمـی بالاتر از خوانچه قرار گرفتـه است و همگی آنها به صورت قرینه در زیر طاق نماهای بقعه قرار دارند. اشـیای هـر خوانچه بـر روی یک صفحهٔ چوبـی (پرتابل) با رویهٔ مخمل مشکی هستند. قاب دور خوانچه‌ها چشم‌نواز است، شمشـیرهای مرصّع در همگی و خنجر در بیشتر آنها دیده می‌شـود. به طور کلّی خوانچه‌ها دارای اشیای حجیم‌تر و ترنج‌ها دارای اشیای ظریف‌تر هستند(پیمایش).

صورت اشیای هشت خوانچه به تعداد ۱۹۴ قطعه و چهار ترنج به تعداد ۷۳ قطعه به صورت ریز و تفکیک شـده به پیوسـت می‌آید چرا که برخلاف صورت اشـیای خوانچه‌ها در سـال ۱۳۲۴ که در منابع موجود اسـت (ادیب هروی، کاویانیان...) لیست مذکور برای اوّلین بار به صورت منظّم و مرتّب در دسترس قرار گرفته است.

صـورت ریز برداشـت شـده از پروندهٔ ۳۸۸۳۵ دفتر خزانه متعلّـق به سال‌هـای ۱۳۷۳ الی ۱۳۷۸ اسـت که در تاریخ ۱۴ الـی ۱۳۸۹/۹/۱۷ با نظارت مسـئول خزانه (سید رضا شالـفروشان) انجام شـده است.

الف) صورت ریز جواهرات خوانچهٔ پشت‌سر مبارک
(خوانچهٔ شمارهٔ یک سمت راست)
صورت مجلس۱۳۷۳/۵/۱۳



۱- زیارت‌نامـهٔ طـلا و مینا، اطـراف خاتم‌کاری شـده دارای زنجیر/ یک عدد
۲- خشـت طلای قلم‌زنی شـده برجسـته با نگین‌های سبز و قرمز و سفید و فیروزه‌ای / یک عدد
۳- گل ترنـج طـلا با نگین‌هـای یاقوت و فیـروزه و سفید / دو عدد
۴- قفل طلای قدیمی (سنه ۱۲۸۴ق.) / دو عدد
۵- گردن‌بند طلا با شش ردیف یاقوت / یک عدد
۶- بازوبند طلا با نگین‌های یاقوت و فیروزه وسط نگین مدوّر و سفید/ یک عدد
۷- تو سینه‌ای طلا با نگین‌های الماس ریز و درشت، دو قسمت وصل به هم / یک عدد
۸- قفل طلای قدیمی روی آن نوشته ۱۳۸۷ متقال / یک عدد
۹- شمسـهٔ طلا با نگین‌های الماس، وسط نگین سبز، یک نگین جدید/ یک عدد
۱۰- ساعت قاب طلا روی آن قلم‌زنی شده / یک عدد
۱۱- عقیق‌های نوشـته‌دار، در سه انـدازه، اطراف طلا گرفته شده / سه عدد
۱۲- شمسـهٔ نقره دارای نگین‌های المـاس، وسط نگین یاقوت / دو عدد
۱۳- گل سینه طـلا با نگین‌های الماس و یاقوت، بالا سینه تاج / یک عدد
۱۴- انگشتری با یک نگین درشت فلامک / یک عدد
۱۵- گوشوارهٔ طلای زنگوله‌ای قدیمی با نگین‌های سبز و قرمز با آویزهای مروارید / دو عدد
۱۶- جقـهٔ طلا با نگین‌های سبز و قرمـز و منگولهٔ مروارید / یک عدد
۱۷- جقـهٔ طلا با نگین‌های سبـز و قرمز و آویزهای مروارید/ یک عدد
۱۸- انگشـتر طلا با نگین‌های عقیق خطی به اشکال مختلف / سه عدد
۱۹- سنجاق آویزدار با نگین‌های منگوله طلا / یک عدد
۲۰- شمشـیر دسته شـیرماهی، قبضه نگین المـاس و یاقوت، مخمل نبش، غلاف نقره قلم‌زنی شده / یک قبضه
مـوارد (۲۰ مورد) فـوق با جدیدترین عکس اشـیای خوانچه مطابقت داده شد.

ب) صورت ریز جواهرات خوانچهٔ پشت سر مبارک
(خوانچهٔ شمارهٔ ۲ سمت چپ)
صورت مجلس۱۳۷۳/۵/۱۳



۱- گل ترنج طلا قلم‌زنی با نگین یاقوت و فیروزه/ دو عدد
۲- گل ترنج طلا قلم‌زنی با نگین یاقوت و فیروزه/ دو عدد
۳- شمسهٔ نقره دارای نگین‌های الماس، وسط نگین یاقوت دور طلا / دو عدد
۴- شمسـهٔ نقره دارای نگین‌های الماس، کسری دارد، وسط نگین یاقوت / دو عدد
۵- گوشوارهٔ پیاله‌ای طلا، میناکاری شده / دو عدد
۶- انگشتر طلا و نقره دارای نگین الماس / دو عدد
۷- انگشتر طلا و نقره دارای نگین الماس / دو عدد
۸- انگشتر طلا دارای نگین الماس / یک عدد
۹- انگشتر طلا نگین برلیان / یک عدد
۱۰- انگشتر نقره نگین یاقوت / یک عدد
۱۱- توسینه ریز طلا به شکل گنبد با سه آویز الماس نشان/ یک عدد
۱۲- ساعت قاب طلا روی آن نگین‌های الماس / یک عدد
۱۳- ساعت قاب طلا روی آن گل بتهٔ میناکاری شده / یک عدد
۱۴- ساعت قاب‌طلا روی آن الماس نشان در قسمت بالا گل تعبیه شده/ یک عدد
۱۵- تو سینه‌ای طلا با نگین‌های الماس و زنجیر طلا/ یک عدد
۱۶- عقاب از صدف و طلا با مینا قسمت پایین گلوله طلا و سه دانه نگین برلیان / یک عدد
۱۷- تو سینه‌ای الماس نشان، وسط نگین زمرد / دو عدد
۱۸- زنجیر طلا / یک رشته
۱۹- قفل طلای قدیمی (عضدالملک) / یک عدد
۲۰- ساعت قاب طلای بزرگ مچی / یک عدد
۲۱- ساعت قاب طلا با روی نقش‌دار / یک عدد
۲۲- گل سینـهٔ طلا دارای نگین‌های یاقوت و فیروزه، وسط یاقوت درشت‌تر / یک عدد
۲۳- گل سینهٔ جقه‌مانند طلا با نگین‌های الماس وسط یاقوت بادامی شکل دارای آویزهای مروارید/ یک عدد
۲۴- گل سینهٔ مخملی با نگین‌های الماس و یاقوت، قسمت وسط برجسته بادامی قلم‌زنی شده / یک عدد
۲۵- خنجـر غلاف چرمی قسـمت بـالای غلاف نـوار طلا، دستهٔ شیرماهی با نگین‌های زمرد و الماس و یاقوت/ یک قبضه
۲۶- شمشیر دسته صدفی غلاف چرمی، قسمتی طلا/ یک قبضه
موارد فوق (۲۶ مورد) با جدیدترین عکس اشیای خوانچه مطابقت داده شد.

ج) صورت ریز جواهرات خوانچهٔ بالاسر
(خوانچهٔ شمارهٔ ۳ سمت راست)
صورت مجلس ۱۳۷۳/۵/۱۳.



۱- شمشیر تقدیمی مرحوم مؤیدالدوله دسته و غلاف الماس نشان / یک قبضه
۲- زیارت‌نامه بالاسر مبارک تمام صفحه طلا، قاب نقره/ یک عدد
۳- ساعت بغلی طلا، پشت آن اسم واقف نوشته شده/یک عدد
۴- گل ترنج طلا دارای دو تخمهٔ سفید و هشت یاقوت سبز و چهار عدد تخمهٔ فیروزهٔ بادامی شکل / دو عدد
۵- انگشتر طلا دارای هفت دانه مروارید نصب بر روی شمشیر مؤیدالدوله / یک عدد
۶- قاب قرآن طلا با رویهٔ مشبّک با نگین‌های ریز فیروزه با نوشتهٔ: الله، محمّد / یک عدد
۷- ساعت بغلی طلا صفحه صورتی / یک عدد
۸- زنجیر طلای ساعت / یک عدد
۹- انگشتر طلا با هفت دانه نگین مروارید، نصب بر روی غلاف شمشیر مؤیدالدوله / یک عدد
۱۰- گل سینهٔ طلا کروی با نگین‌های قرمز و سبز/ یک عدد
۱۱- مروارید درشت بحرینی / دو رشته
۱۲- سلیمانی دور طلا گرفته شده مشبّک، نوشته شده: و من یتوکل علی الله فهوحسبه / یک عدد
۱۳- گردن بند طلا (توگردنی) با چهارده نگین الماس/ یک عدد
۱۴- سنجاق طلا، اطراف نگین‌های الماس، وسط نگین زمرد با آویزهای مروارید / یک عدد
۱۵- خنجر دسته عاج با نگین‌های الماس و یاقوت و برلیان/ یک قبضه
۱۶- بازوبند عقیق نقره گرفته شده با سه نگین نوشته‌دار خطی، نگین وسط نصرمن‌الله و فتح قریب
و دور آن سورهٔ توحید نگین سمت راست سورهٔ توحید نگین سمت چپ نادعلیاً مظهر العجایب / یک عدد
۱۷- بازوبند عقیق خطی نقره گرفته شده / یک عدد
۱۸- جقهٔ پیش کلاهی، طلا، پشت میناکاری شده با نگین‌های الماس و یاقوت و آویزهای مروارید / یک عدد
۱۹- قاب قرآن طلا با زنجیر مشبّک روی آنها «الله» نوشته شده با نگین‌های برلیان و آویزهای نگین‌دار / یک عدد
۲۰- قاب قرآن طلا با زنجیر طلا دارای یک نگین فیروزه/ یک عدد
۲۱- قاب کوچک تصویردار، دارای چنبر، طلا با یک نگین فیروزه (تمثال امام رضا(ع) و عکس مأمون) / یک عدد
۲۲- قاب قرآن طلا رویهٔ مشبّک / یک عدد
۲۳- انگشتری طلا با نگین عقیق خطی / یک عدد
۲۴- انگشتری، طلا، نگین عقیق با تصویر گوزن / یک عدد
۲۵- گوشوارهٔ طلای حلقه‌ای با نگین‌های سفید و قرمز/ یک جفت
۲۶- گوشوارهٔ طلا آویزی با نگین‌های سبز و سفید/ دو عدد
۲۷- گل طلای کوچک با نگین‌های زمرد و برلیان / یک عدد
۲۸- توسینه‌ای عقیق نوشته شده: ولایت علی بن ابیطالب حسنی فمن دخل حصنی امن من عذابی، اطراف طلا/یک عدد
۲۹- گوشوارهٔ آویز کله قندی طلا با نگین‌های سبز و قرمز/ یک عدد
۳۰- گل سینهٔ طلا با نگین‌های مروارید دوز یاقوت / سه عدد
۳۱- تو سینه‌ای طلا با نگین قرمز و سفید / یک عدد
موارد فوق (۳۲ مورد) با جدیدترین عکس اشیای خوانچه مطابقت داده شد.

د) صورت ریز جواهرات داخل خوانچهٔ بالاسر مبارک
(خوانچهٔ شمارهٔ ۴ سمت چپ)
(صورت مجلس ۱۳۷۳/۵/۱۳)



۱- زیارتنامـهٔ پایین پای مبارک طلا، آغاز صلی الله علیک، پایان ۱۲۶۱، روی چوب / نصب شده / یک عدد
۲- شمشیر دسته شـیر ماهی، جواهرنشان با نگین‌های الماس، زمرد، یاقوت، روی صفحات آب طلا داده شده / یک قبضه
۳- گل ترنج طلا، قلمزنی برجسته با نگین‌های یاقوت و فیروزه / دو عدد
۴- جقهٔ طلا با مروارید پر شده، وسط نگین یاقوت/ یک عدد
۵- جقهٔ طلا پشـت میناکاری شده با نگین‌های یاقوت، زمرد و مروارید، تذهیب شده / یک عدد
۶- جقـهٔ طلا با پلاک حاشـیه طلا نوشـته‌دار، تزیین شـده با نگین‌های الماس، زمرد و یاقوت / یک عدد
۷- گل سینهٔ طلا مدوّر با آویز میناکاری شده و نگین‌های زمرد و الماس و یاقوت / یک عدد
۸- چشمک طلا با نگین‌های یاقوت و الماس / یک عدد
۹- پلاک طلا چشـم مانند، میناکاری شـده با نگین‌های زمرد و یاقوت / یک عدد
۱۰- گل سینه طلا به شـکل گل، نگین الماس، وسط نگین زمرد نوشته شده: نصرمن‌الله / دو عدد
۱۱- گوشوارهٔ پیاله‌ای طلا میناکاری شده با آویز طلا و مروارید / دو عدد
۱۲- گل سینهٔ طلا با دو آویز و نگین‌های الماس / یک عدد
۱۳- گل سینـهٔ طـلا مدوّر، اطراف نگیـن مروارید و نگین‌های یاقوت و الماس و زمرد/ یک عدد
۱۴- گل سینهٔ طلا به صورت درخت و کنجشـگ با سه آویز با نگین‌های الماس تزیین شده / یک عدد
۱۵- گردن بند مروارید دو رشته‌ای درشت / یک رشته
۱۶- گردن بند مروارید سه رشته‌ای درشت / یک رشته
۱۷- دسـته عصای طلا با نگین‌های یاقـوت و فیروزه و زمرد و الماس تزیین شده / یک عدد
۱۸- پلاک عقیق مُشـجّر دور طلا با آویزهای مروارید تقدیمی حاج قدیر زرچی / یک عدد
۱۹- گل طلا اطراف یاقوت ریز، وسط زمرد چهارگوش درشـت / یک عدد
۲۰- آویز زمرد بادامی شکل با ۱۲ دانه مروارید، ریز و درشت و یک دانه یاقوت / یک عدد
۲۱- گوشـوارهٔ حلقه‌ای با نگین‌هـای مرواریـد در اندازه‌های مختلف و اشکال مختلف / شش عدد
۲۲- خنجر، غلاف کلاً مطلا با نگین‌های الماس روی آن نوشته به زبان اردو / یک قبضه
۲۳- گردن‌بند الماس بادامی شـکل در پایین با دو آویز کوتاه و بلند زمرد که اطراف آن
و روی آویزها با نگین‌های الماس ریز تزیین شـده است همراه با زنجیر طلا (تقدیمی والدهٔ تولیت عظمی آیت الله طبسی در تاریخ ۱۳۷۷/۲/۵) یک عدد
موارد فـوق (۲۳ مورد) بـا جدیدترین عکس اشـیای خوانچه مطابقت داده شد.

هـ) صورت ریز جواهرات خوانچهٔ پیش‌روی مبارک
(خوانچهٔ شمارهٔ ۵ سمت راست)
(صورت مجلس ۱۳۷۳/۵/۱۳)



۱- کمربند طلا دارای ۱۷ قطعهٔ مشبّک / یک رشته
۲- تـو سینه‌ای طلا وسـط (الله) با نگین‌های الـوان با دو بند مروارید / یک عدد
۳- گل سینه‌ای طلا، مدوّر دارای نگین‌های سبز و قرمز دو عدد کوچک و بزرگ / یک جفت
۴- ساعت قاب طلا / یک عدد
۵- ساعت قاب طلای بزرگ با رویهٔ قلم‌زنی شده/ یک عدد
۶- زنجیر طلا / یک رشته
۷- پلاک طلا، وسط «محمّد» با نگین‌های الماس ریز/ یک عدد
۸- سلیمانی طلا گرفته شده / یک عدد
۹- قاب قرآن طلا با دو دانه نگین زمرد / یک عدد
۱۰- تو سینه‌ای طلا با نگین‌های مختلف / یک عدد
۱۱- تو سینه‌ای مدوّر طلا با نگین‌های سبز و قرمز/ یک عدد
۱۲- صفحه طلای قلم‌زنی شده به شکل قلب / یک عدد
۱۳- گل ترنج طلا دارای نگین‌های یاقوت و فیروزه/ دو عدد
۱۴- شمشیر مرصّع مطلّا (قسمتی از دسته و غلاف) با نگین‌های الماس، تسـمهٔ فولادی با قبضهٔ مطلّا، سر و انتهای غلاف مطلّا و نگین نشـان با دو بادامی نگین نشـان، نگین‌های الماس (پنج نگین کسر است که از نگین‌های باز شـدهٔ خزانه تأمین شـده است) / یک قبضه
۱۵- گوشوارهٔ مخروطی شکل / چهار عدد
۱۶- گوشواره‌های آویز بلند با چهار منگوله در پایین/ دو عدد
۱۷- خنجـر (قمه) دسته استخوانی روی تیغه نوشـته: لا فتی الّا علی- دسته و قسـمتی از غـلاف و انتهای غلاف طلا، دارای نگین‌های الماس و یاقوت، ته غلاف مخمل سرمه‌ای / یک قبضه موارد فـوق (۱۷ مورد) بـا جدیدترین عکس اشـیای خوانچه مطابقت داده شد.

و) صورت ریز جواهرات خوانچهٔ پیش روی مبارک
(خوانچهٔ شمارهٔ شش سمت چپ)
(صورت مجلس ۱۳۷۳/۵/۱۳)



۱- ساعت طلا دارای چهار خانه‌های ریز / دو عدد
۲- زنجیر طلا پلاک مانند / یک عدد
۳- گل سینهٔ نقره با نگین‌های ریز یاقوت / یک عدد
۴- پلاک عقیق خطی قدیمی شکسته، اطراف چنبره، نقره گرفته شده / یک عدد
۵- گل سینهٔ جقه‌مانند نقره با نگین‌های الماس / یک عدد
۶- سنجـاق گل سینه طـلا دو گل متّصل به هـم با نگین‌های یاقوت، گل بالا وسط آن زمرد و آویزهای مروارید / یک عدد
۷- خنجـر طلا، غلاف میناکاری، دسته عاج با نگین‌های قرمز و سبز و زمرد / یک قبضه
۸- جقهٔ طلا ریز هلال ماننـد با نگین‌های الماس و یاقوت/یک عدد
۹- جقهٔ طلا با نگین‌های یاقوت و زمرد / یک عدد
۱۰- دسته گل طلا تزیین شده با الماس / یک عدد
۱۱- پیـش کلاهی (سنجاق) طلا با نگین‌های الماس و یاقوت با آویزهای مروارید و یک قطعه زنجیر طلا/ یک عدد
۱۲- گل طلا با نگین‌های الماس، مغز گل نگین زمرد با آویزهای مروارید / یک عدد
۱۳- گل سینه طلا با نگین‌های مختلف جدید وسط نگین یاقوت / یک عدد
۱۴- بازوبند عقیق خطی، وسط بزرگ، اطراف نقره گرفته شده سه دانه/ یک عدد
۱۵- شمشیر غلاف مخمل بنفش، دسته صدف، قسمتی از قبضه و غـلاف تزیین شـده با الماس و نگین‌هـای جدید یـاقوت که جدیداً نصـب شده روی تیـغه شمشیر از بالا
به پایین در ترنج بالا نوشته شده «الله عمل سید اصفهانی» در کتیبهٔ بعدی «مال ابراهیم خان جمشیدی» در کتیبهٔ بعدی «شاه طهـماسب بن شاه اسمعیل»./ یک قبضه
۱۶- بازوبند طلا پشت مینا با نگین‌های الماس وسط چهارگوش / یک عدد
۱۷- پلاک عقیق خطی دور طلا گرفته شده / یک عدد
۱۸- شـمایل حسـنین، اطراف طلا و مروارید نگین یاقوت/ دو عدد
۱۹- گل سینهٔ طلا الماس نشـان، وسط نگین سبز، آویز مروارید، آویز بالا بدون نگین / یک عدد
۲۰- جقـهٔ طلا بزرگ، روی ستاره‌هـا نگین دارد (الماس، یاقوت، زمرد) / یک عدد
۲۱- جقهٔ طلا وسط نگین یاقوت، اطراف نگین سبز با یک آویز چنبره طلا / یک عدد
۲۲- گل سینـه با پلاک ریز که روی آن نوشـته دارد. نگین‌های الماس و یاقوت آویزهای مروارید درشت/ یک عدد
۲۳- گل سینـه طلا با یک گل دوغنچه با نگین‌های الماس گل و بزرگ تزیین شده / یک عدد
۲۴- دسته گل طلا با نگین‌های الماس / یک عدد
موارد فـوق (۲۵ مورد) بـا جدیدترین عکس اشـیای خوانچه مطابقت داده شد.

ز) صورت ریز جواهرات خوانچهٔ پایین‌پای مبارک
(خوانچهٔ شمارهٔ هفت سمت راست)
(صورت مجلس ۱۳۷۳/۵/۱۳)



۱- پنجـهٔ کوچک طلا روی آن نوشـته شـده:«وقف جنـاب امام رضا(ع)» / یک عدد
۲- ساعت بغلی طلا / یک عدد
۳- بازوبند مروارید نشان تخمه زمرد با دو لوله دعا/ یک عدد
۴- شمشـیر فولادین دسـته استخوانی، تمام قاب میناکاری شـده بندگلابتون / یک قبضه
۵- گوشـوارهٔ حلقه‌ای طلا دارای نگین‌های ریز و درشت مروارید / سـه عدد
۶- جلدهای مروارید، منجق دوزی شده، وسط نگین سبز/ یک عدد
۷- قاب قرآن میناکاری طلا با منگوله / یک جفت
۸- ساعت بغلی طلا / یک عدد
۹- دستبند طلا با نگین‌های یاقوت و الماس / یک عدد
۱۰- گردن‌بند مروارید درشت ۵ رشته / دو عدد
۱۱- انگشـتری طلای سفید با نگین فیروزه درشت، اطراف برلیان / سه عدد
۱۲- انگشتری طلای سفید با نگین الماس / یک عدد
۱۳- گوشوارهٔ طلای مخروطی / یک جفت
۱۴- قمـهٔ دسته عاج دارای نگین‌های یاقـوت و زمرد، روکش نقره قلم‌زنی شده / یک قبضه
۱۵- گل سینـهٔ طلا با نگین‌های الماس و یاقوت روی آن پروانهٔ مینا نصب شده / یک عدد
۱۶- گل سینـهٔ طلا وقفی نجف قلی آقا با نگین‌های یاقوت آبی و زرد / یک عدد
۱۷- گل سینهٔ طلا ستاره و ماه با نگین‌های یاقوت، فیروزه با هشت اشرفی آویز / یک عدد
۱۸- قوی طلا با نگین‌های فیروزه / یک عدد
۱۹- گل سینهٔ طلا با دو نگین یاقوت / دو عدد
۲۰- گل سینهٔ طلا با نگین یاقوت و فیروزه / یک عدد
۲۱- توسینـه‌ای طلا روی آن نگین‌هـای قرمز، سبز، آبی و سفید / یک عدد
۲۲- گل سینهٔ طلا مینا به شکل پروانه / دو عدد
۲۳- گل سینهٔ طلا (سلیمانی طلا گرفته شده) با نگین زمرد / دو عدد
۲۴- قاب قرآن با سه آویز اشرفی، نگین فیروزه و یاقوت/ یک عدد
۲۵- تو سینه‌ای طلا به شکل دسته گل با نگین‌های برلیان و الماس و یاقوت با یک پروانهٔ مینا / یک عدد
۲۶- تو سینه‌ای طلا کوچک با نگین ریز، وسط یک الماس درشـت / یک عدد
۲۷- گل سینهٔ طلا گل استکانی وسط نگین یاقوت با نگین‌های الماس / یک عدد
۲۸- مدال طلا وسط صفحه نقره، روی آن مینای آبی پر رنگ و کم رنگ / یک عدد
موارد فوق (۲۸ مورد) با جدیدترین عکس اشیای خوانچه مطابقت داده شد.

ح) صورت ریز جواهرات خوانچهٔ پایین‌پای مبارک
(خوانچهٔ شمارهٔ هشت سمت چپ)
(صورت مجلس ۱۳۷۳/۵/۱۳)



۱- تسبیح فیروزه سی و سه دانه / یک رشته
۲- تسبیح عقیق صد دانه / یک رشته
۳- گردن‌بند مروارید درشت / سه رشته
۴- دستبند مروارید درشت / سه رشته
۵- گل سینهٔ کروی اطراف نگین‌های بدلی مروارید، وسط نگین سبز / یک عدد
۶- ساعت بغلی بزرگ رنگ‌دار آب طلا / یک عدد
۷- ساعت بغلی قاب طلا صفحه سفید کوچک / یک عدد
۸- کمربنـد طلا با نگین‌هـای ریز فیـروزه‌ای (۱۲ قطعه طلا) متّصل به هم / یک عدد
۹- مدال طلا با آویز تصویردار خارجی / یک عدد
۱۰- تسبیح مروارید با سه نگین زمرد / یک رشته
۱۱- تسبیح طلای ۳۳ دانه / یک رشته
۱۲- گل سینهٔ طلای مدوّر با آویزهای طلا دارای نگین‌های سبز و سفید / یک عدد
۱۳- گل سینهٔ طلا با سه گل و آویزهای مروارید / یک عدد
۱۴- عقیق خطی دو نقره گرفته شده با خط سفید/ یک عدد
۱۵- گوشـوارهٔ زنگوله‌ای طلا مینا کاری شـده با آویز پلاک طلا / دو عدد
۱۶- توسینه‌ای طلا مرغ بهشـتی با نگین‌هـای مروارید، تزیین شده با نخ مروارید دورشته / یک عدد
۱۷- شمشـیر مرصّع دسته شیرماهی، قبضه و بادامی‌ها، الماس نشان با نگین‌های یاقوت و زمرد / یک قبضه
همچنین برابر صورت جلسهٔ ۱۳۸۷/۱۲/۲۶ پنج مورد جواهرات و اشیاء نفیس
از محلّ خزانه‌داری کل به خوانچهٔ شـمارهٔ هشـت اضافه شده که عبارتند از:
۱۸- بازوبنـد طلا مزیّن به نگین‌های الماس و یاقوت و زمرددار منگوله طلای مینا کاری شده / یک عدد
۱۹- گردن بند (توگردنی) طلا / یک عدد
۲۰- انگشتری طلا / یک عدد
۲۱- دستبند طلا / یک عدد
۲۲- تسبیح عقیق ۶۶ دانه با منگولهٔ طلا / یک رشته
مـوارد فـوق (۲۲ مورد) بـا جدیدترین عکس اشـیای خوانچه مطابقت داده شد.

ط) اشیای ترنج پشت سر مبارک
(شمارهٔ یک)
(صورت مجلس ۱۳۷۳/۵/۱۳)



۱- پرندهٔ طلا قسمتی میناکاری شده / یک عدد
۲- دست‌بند طلای سفید با یاقوت‌های ریز کبود/ یک عدد
۳- ساعت طلا، نگین‌دار یک عدد و بدون نگین یک عدد/دو عدد
۴- گردنبند طلای زرد با نگین‌های الماس / دو عدد
۵- توگردنـــی طـــلای زرد با نگین المـــاس و دو عدد یاقوت کوچک/ چهار عدد
۶- توگردنی با نگین‌های یاقوت ریز و درشت / یک عدد
۷- انگشتر طلای زرد با نگین الماس / یک عدد
۸- انگشتر طلای سفید با نگین برلیان/ یک عدد
۹- انگشتر طلای زرد با نگین یاقوت / دو عدد
۱۰- گردنبند طلای سفید با نگین الماس یکی نگین زمرد/ پنج عدد
۱۱- شمایل دورطلا، یکی بدون نگین، یکی با نگین فیروزه و دیگری با نگین مروارید / سه عدد
۱۲- دستبند طلای سفید با نگین الماس / یک عدد
۱۳- دستبند طلا با مینا / یک عدد
۱۴- دستبند طلا با نگین مروارید / دو عدد
۱۵- گوشواره طلای زرد و سفید با نگین الماس سه‌جفت و یک لنگ / هفت عدد
۱۶- گوشوارهٔ طلا با آویزهای مروارید / یک جفت
۱۷- گردنبند طلای سفید با نگین‌های یاقوت آویز و برلیان/ یک عدد
۱۸- توسینه‌ای طلا با نگین‌های الماس و یک یاقوت/ یک عدد
۱۹- توسینه‌ای طلا با نگین فیروزه به شکل ستاره / یک عدد
۲۰- سرویس طلا شامل النگو یک عدد، انگشتر یک عدد، توسینه‌ای یک عدد و گوشواره دو عدد
که همه با نگین ریز زمرد تزیین شده به وزن ۵۸/۸۷ گرم/ پنج عدد

ی) اشیای ترنج پایین‌پای مبارک
(شمارهٔ دو)
(صورت مجلس ۱۳۷۳/۵/۱۳)



۱- گردنبند طلا قسمت پایین برلیان / یک عدد
۲- گردنبند طلا توپی با آویز برلیان و یاقوت و غیره/ یک عدد
۳- قسمتی از گردنبند با نگین زمرد / یک عدد
۴- آویـز گردنبند با نگین‌های برلیان یـک عدد و مروارید یک عدد / [دو عدد]
۵- گوشوارهٔ طلا با آویزهای مروارید / یک جفت
۶- دستبند طلا با نگین‌های برلیان / یک عدد
۷- دستبند طلا با نگین‌های برلیان و فیروزه / دو عدد
۸- انگشتر طلا نگین زنبور تزیین شده با برلیان و یاقوت/یک عدد
۹- انگشتر طلای مینا وسط برلیان / یک عدد
۱۰- انگشتر طلا با نگین‌های برلیان ریز / یک عدد
۱۱- انگشتر طلا با نگین‌های برلیان کسری دار / یک عدد
۱۲- سرویـس برلیان زمرد نشـان شـامل گردنبند، گوشـواره، دستبند، انگشتر و گل‌سینه دو منظوره/شش قطعه
۱۳- سرویس طلا شـامل گوشـواره یک جفت هر کدام هفت مروارید، انگشتر با یک نگین مروارید
و گردنبند با یازده عـدد مروارید کلاً با نگین برلیان ریز تزیین شده به وزن ۱۰۲/۵ گرم / چهار عدد

ک) اشیای ترنج پیش روی مبارک
(شمارهٔ سه)
(صورت مجلس ۱۳۷۳/۵/۱۳)



۱- انگشتر طلای نگین فیروزه‌نشان/ دو عدد
۲- النگوی طلای فیروزه نشان / یک عدد
۳- قاب قرآن طلای مشبّک با فیروزه/ دو عدد
۴- گل‌سینهٔ طلای مشبّک با فیروزه‌های ریز و درشت/یک عدد
۵- گل‌سینهٔ طلا همراه با فیروزه دارای یک نگین لعل(دو قطعه) / یک عدد
۶- گردنبند طلای فیروزه‌نشان با زنجیر دارای پنج عدد آویز/ یک عدد
۷- توگردنی طلای مشبّک دارای نگین‌های مروارید و فیروزه و دو عدد قبهٔ مرواریددار در دو طرف/ یک عدد
۸- گوشوارهٔ مینای طلا با آویزهای مروارید / دو عدد
۹- سینه‌ریز طلا با زنجیر مشبّک دارای نگین‌های الماس و یاقوت / یک عدد
۱۰- ساعت بغلی طلا دارای قاب دو طرف میناکاری و نگین‌دار / یک عدد
۱۱- انگشتر طلای سفید مشبّک دارای نگین الماس/ یک عدد
۱۲- انگشتر طلای سفید دارای نگین الماس / یک عدد
۱۳- ساعت طلا به‌شکل توسینه‌ای دارای نگین‌های الماس در دو طرف / یک عدد
۱۴- توسینه‌ای مشبّک طلا که وسط آن دارای سه عدد گلبرگ‌های مینایی الوان است با زنجیر / یک عدد
۱۵- النگوی طلا دارای نگین‌های الماس و یاقوت/ یک عدد
۱۶- النگوی طلا به‌شکل گل دارای نگین الماس / یک عدد
۱۷- النگوی طلای مشبّک دارای نگین یاقوت و زمرد و الماس / دو عدد
۱۸- گوشوارهٔ طلا / دو عدد
۱۹- زنجیر طلا / یک عدد
۲۰- ساعت بغلی طلا دارای روکش مینا و نگین‌های الماس/ یک عدد
۲۱- انگشتری طلای سفید دارای نگین برلیان / یک عدد
۲۲- گوشواره طلا دارای نگین‌های برلیان / دو عدد
۲۳- توسینه‌ای طلا مزیّن به نگین‌های یاقوت و مروارید ریز/ یک عدد
۲۴- توسینه‌ای مشبّک دارای نگین‌های الماس و یاقوت/ یک عدد
۲۵- توسینه‌ای مشبّک به‌شکل برگ دارای یک نگین یاقوت ونگین‌های الماس / یک عدد

ل) اشیای ترنج بالاسر مبارک
(شمارهٔ چهار)
(صورت مجلس ۱۳۷۳/۵/۱۳)



۱- پیش‌کلاهی (تاج) طلا دارای نگین‌های مروارید و الماس و در رأس آن عقابی با پرهای گشوده / یک عدد
۲- توسینه‌ای به‌شکل سیمرغ دارای نگین‌های الماس ریز/ یک عدد
۳- گوشوارهٔ میناکاری دارای نگین‌های الماس و آویزهای مروارید(نگین کسر دارد)/ دو عدد
۴- توسینه‌ای به‌شکل گل‌وبرگ دارای نگین‌های الماس/یک عدد
۵- گوشوارهٔ مروارید به‌شکل انگور دارای گلبرگ‌هایی با نگین‌های الماس ریز / دو عدد
۶- توسینه‌ای طلا دارای سه عدد آویز و نگین‌های الماس/ یک عدد
۷- پیش‌کلاهی پردار طلا با نگین‌های برلیان ریز و درشت قدیمی / یک عدد
۸- پیش‌کلاهی پردار با نگین‌های الماس و میناکاری که در وسط آن نقش مهد علیا حک شده / دو عدد
۹- قطعهٔ زمرد سبزرنگ درشت دارای کتیبهٔ صلوات چهارده معصوم(ع) به خط خوش که رأس آن دارای قاب طلاست / یک عدد
۱۰- توسینه‌ای (تاج) طلای سفید دارای نگین‌های الماس وسط درشت / یک عدد
۱۱- گوشوارهٔ طلا دارای نگین‌های مروارید / دو عدد
۱۲- توسینه‌ای (شمسه) به‌شکل گل از طلای سفید دارای نگین‌های الماس و یک عدد یاقوت / دو عدد
۱۳- انگشتر طلا دارای نگین الماس / یک عدد
۱۴- گل‌سینه به‌شکل دسته‌گل طلای سفید دارای مینا و نگین‌های الماس / یک عدد
۱۵- توگردنی همراه با زنجیر طلا به‌شکل گل و بوته دارای نگین‌های الماس / یک عدد



منابع و مآخذ:

ادیب هروی، محمّد حسن.(۱۳۲۷). حدیقه الرضویه.مشهد. چاپخانهٔ خراسان.

انقلاب اسلامی و آستان قدس رضوی. روابط عمومی. مشهد. ۱۳۶۴.

انوری، حسن. (۱۳۸۱).فرهنگ بزرگ سخن. انتشارات سخن.

آستان قدس رضوی، دیروز و امروز، آستان قدس رضوی. مشهد. ۱۳۵۶.

بهشتی، محمّد و مهرداد قیومی بیدهندی.(۱۳۸۸). فرهنگ نامه معماری ایران در مراجع فارسی. تهران. مؤسّسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری.

بیات، کاظم.(۱۳۹۳). «ایوان نقاره خانه» دایرةالمعارف آستان قدس رضوی. مشهد.بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی.

پروندهٔ شمارهٔ ۳۸۸۳۵ مربوط به سال‌های ۱۳۷۳ الی ۱۳۷۸. محل نگهداری اداره‌ٔ خزانه‌داری آستان قدس رضوی.

پروندهٔ شمارهٔ ۳۹۸۳، تا سال ۱۳۸۷. محل نگهداری ادارهٔ خزانه‌داری آستان قدس رضوی.

پیرنیا، محمّد کریم. (۱۳۸۷). معماری ایرانی. تدوین غلام‌حسین معماریان. انتشارات سروش دانش.

حسین‌زاده، سالم، «معرفی کتابچه صورت اشیاء و جواهرات گنجینه رضوی» فصلنامه کتابداری و مرکز اسناد آستان قدس رضوی، جلد ۵، شماره۳، مسلسل ۱۹، پاییز ۱۳۸۱.

دهخدا، علی اکبر.(۱۳۷۷). لغت نامه. تهران.دانشگاه تهران.

دیشیدی، رضا. مصاحبه (تلفنی) از طریق آقای ابریشمی.

رامیـن، علـی و کامران فانـی و محمد علی سـادات.(۱۳۸۹). دانشنامه دانش‌گستر. تهران. مؤسّسهٔ دانش‌گستر.

سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی، اسناد شمارهٔ: ۳۶۶۸۴، ۴۷۸۸۱، ۳۷۰۱۲،۳۶۱۲۴، ۳۰۶۰۶، ۹۷۵۶۷، ۱۰۴۳۸۱، ۲۵۸۰۹، ۳۲۰۹۵، ۳۲۰۷۹، ۳۴۳۷۸، ۳۴۸۷۷، ۳۶۹۳۴، ۳۷۰۱۶.

شالفروشـان، سید رضا. مصاحبه، مسـئول ادارهٔ خزانه آستـان قدس رضوی، ۱۴و۱۵و۱۶و۱۷/۶/۱۳۸۹.

عطاردی، عزیزاللّه. (۱۳۷۱). تاریخ آستان‌قدس‌رضوی. تهران. عطارد.

قمـی، احمد بن شرف الدین الحسـین الحسـینی القمـی.(۱۳۵۹). خلاصه التواریخ. تصحیح دمتر احسان اشراقی. دانشگاه تهران.

کاویانیان، محمّد احتشـام.(۱۳۵۴). شـمس الشموس. مشـهد. آستان قدس رضوی.

کتابچه موقوفات آستانه رضوی (آستان قدس)، کتابخانه خطی مجلس شورای اسلامی، ۱۲۸۵ق.

مؤتمن، علی، تاریخ آستان قدس، آستان قدس، مشهد، ۱۳۵۵ش.

نامه آستان قدس «جواهرات حریم حرم مطهّر» شماره ۲و۳ دوره چهارم، سال ششم، مسلسل ۲۲و۲۳و۱۳۴۴.

نمایشگاه دائمی آستان قدس رضوی، باب الجواد، روابط عمومی آستان قدس، ۱۳۸۹ش.

http://www.memareayandeh.blogfa.com/category

http://nagharer-razavi.blogfa.com/post

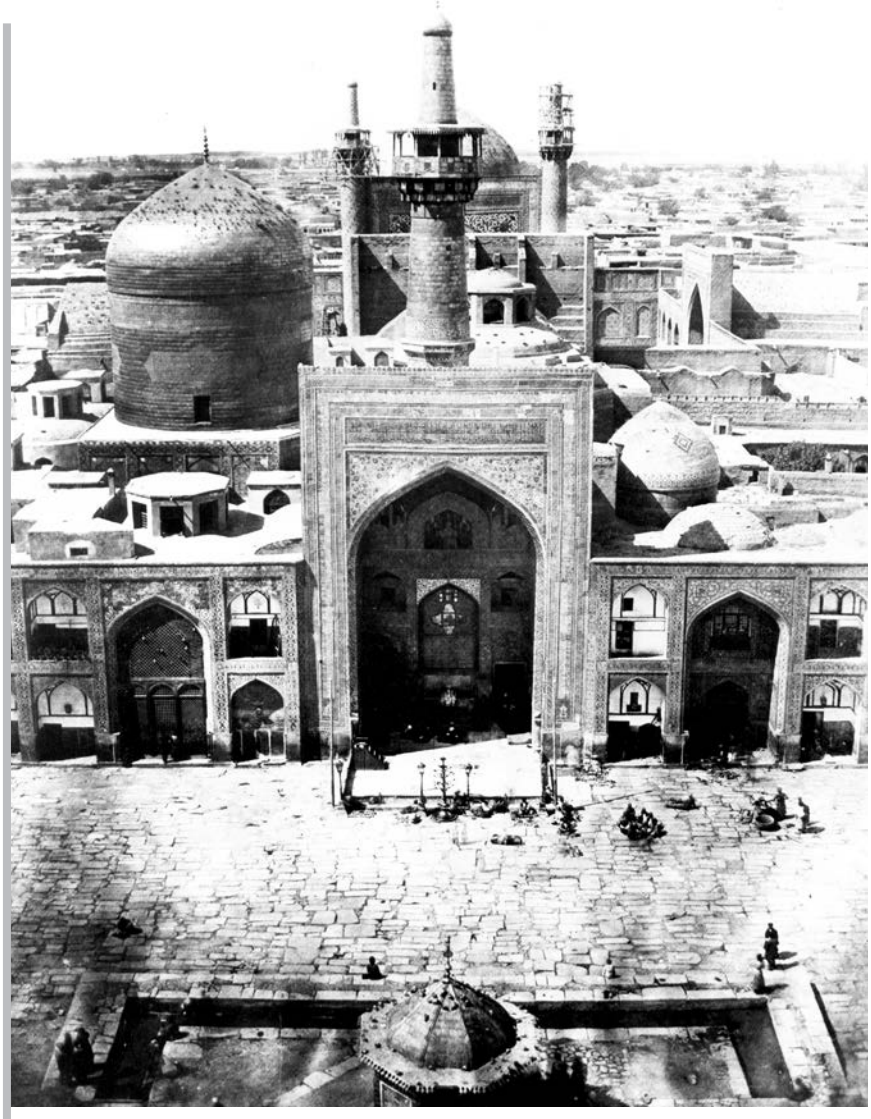

السلام علیک یا اباعبدالله
صلی الله علیک یا مولای صلی الله علیک
یا مفدای صلی الله علی ارواحک الطیبة
واجسادک الطاهرة وبدنک الزکی صرت
واجتسبت وانت الصادق المصدق
قتل الله من قتلک ولعن الله من ظلمک
بالایدی والالسن علیک منی سلام الله
یا مولای وابن مولای کن شفیعی وشفع والدتک
فی جدک وابیک الطیب الطاهر
وفی اخیک الشهید الغریب الطاهر خاتما

یک تصویر و چند نکته دربارهٔ گنبد سقاخانه

بهزاد نعمتی*

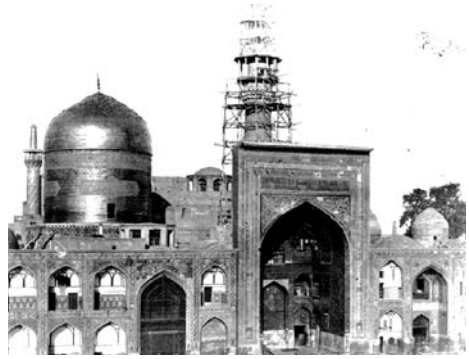
در نشریه *آستان هنر* شمارهٔ ۲ و ۳ صفحهٔ ۶۵ یک تصویر قدیمی از حرم مطهر منتشر شده که نکتهٔ مهمی دربارهٔ تاریخ معماری حرم مطهر رضوی و عکسی از یک بنای از میان رفتهٔ حرم را نشان می‌دهد.

این تصویر که در اواخر دورهٔ قاجار از فراز گلدستهٔ طلای ایوان شمالی صحن انقلاب (صحن عتیق / صحن کهنه) گرفته شده، ایوان طلای صحن، گنبد طلا و گلدستهٔ کنار آن را نشان می‌دهد و گنبد و گلدسته‌های مسجد گوهرشاد نیز در زمینهٔ عکس پیداست. نکتهٔ مهم عکس وجود یک گنبد کوچک در غرب ایوان است. این سازه در تصاویر دیگر حرم مطهر دورهٔ قاجار، از جمله عکسهای دورهٔ ناصری (مثلاً تصویر شمارهٔ ۷۷۳۲ آرشیو مدیریت اسناد سازمان کتابخانه‌ها...) دیده می‌شود. گنبد در بین ایوان و مدرسه بالاسر، در پشت صحن قرار داشته ولی در عکسهای گرفته شده در سالهای بعد، دیگر وجود ندارد (مثلاً تصویر شمارهٔ ۶۹۱۵ مربوط به دورهٔ پهلوی) و اکنون اطلاع دقیقی از آن در دست نیست. گنبد کاشی‌کاری است و تزئینات زیبایی از نقوش هندسی با کاشی نره و معقلی دارد.

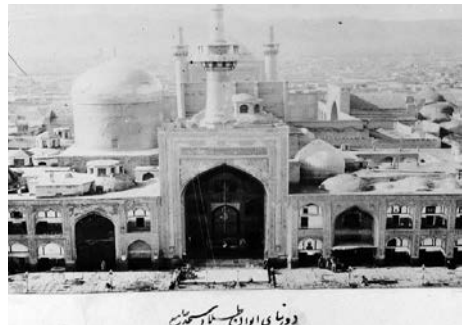


تصویر درج شده در آستان هنر ۲ و ۳

behzad.nemati@gmail.com

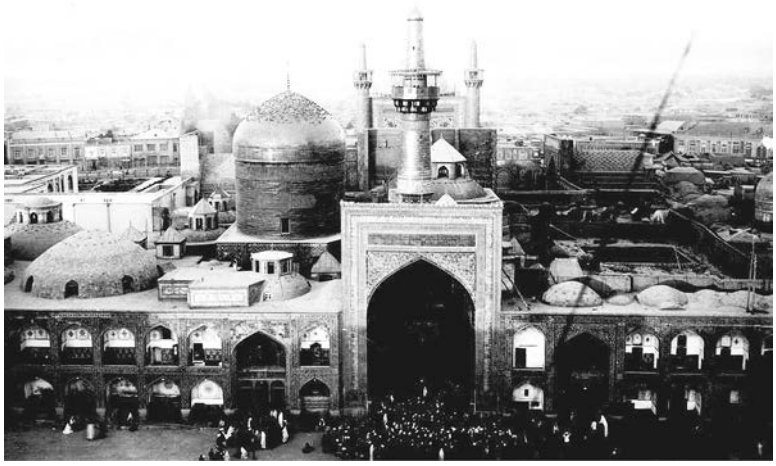


دورهٔ قاجار (قسمت کمی از گنبد در پشت ایوان پیداست)





گنبد سقاخانه در سمت راست ایوان پیداست



تصویر ۶۹۱۵ اوایل دوره پهلوی دوم – گنبد سقاخانه از میان رفته است.

جایی که قبلاً این گنبد واقع بوده در حال حاضر بخشی از رواق بزرگ دارالولایه است. رواقی که از به هم پیوستن فضاهای چند بنا، از جمله مدرسه بالاسر ساخته شد. گنبد درست در محل سقاخانه حرم مطهر قرار گرفته است. سقاخانهٔ قدیمی و اصلی حرم که پیش از ساخت سقاخانهٔ اسماعیل طلایی وجود داشته است. این سقاخانه دست کم از دورهٔ صفوی دایر بوده و در متون و گزارشهای دورهٔ افشار و قاجار نیز همچنان حضور دارد. اما از دورهٔ پهلوی به بعد وجود ندارد. در گزارش کتابهای متعددی که به بازسازی و تغییرات حرم مطهر دورهٔ پهلوی پرداخته‌اند، خبری از برداشتن گنبد سقاخانه نیست و تنها این تصاویر هستند که نشان می‌دهند در فاصلهٔ زمانی آخر دورهٔ قاجار و اوایل پهلوی دوم، این اتفاق افتاده است.

برنارد اوکین در کتاب *معماری تیموری در خراسان* (ص ۵۳۶)، به تصاویری که گنبد را نشان می دهد دقت کرده؛ ولی نتوانسته مشخص کند که این گنبد مربوط به دورهٔ تیموری و از ساخته‌های امیرعلیشیر نوایی وزیر دانشمند و بلندآوازهٔ سلطان حسین بایقرای تیموری هست یا خیر؟

می‌دانیم که در گذشته فضاهای متعددی در حرم مطهر به نام «گنبد» مشهور بوده و اکنون نیز نامهای «گنبد الله‌وردی‌خان» و «گنبد حاتم‌خانی» یادگار آن دوران است. فضایی مشهور به «گنبد امیرعلیشیر» نیز در حرم مطهر وجود داشته که جای آن دقیقاً روشن نیست. گنبد موضوع صحبت ما که در عکسهای قاجاری پیداست، ممکن است همان گنبد امیرعلیشیر باشد؛ به ویژه این که این گنبد درست در کنار ایوان جنوبی صحن قرار دارد و می‌دانیم که این ایوان از ساخته‌های عصر امیرعلیشیر و به نام او مشهور بوده است. در این باره باید در متون و اسناد جستجو و دقت بیشتری انجام داد.

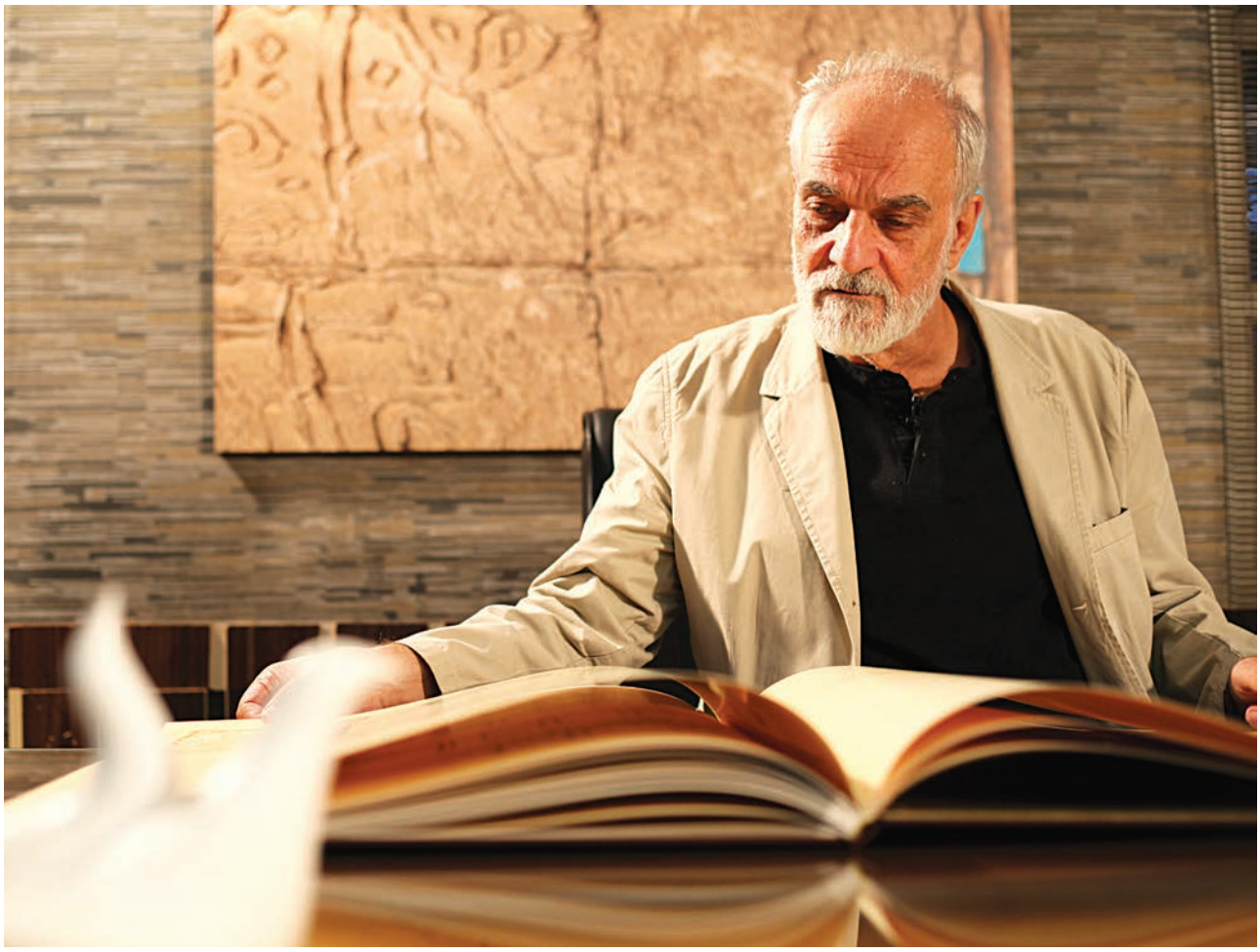

هذا الدعاء الذي سأل بعد ختم القرآن
اللهم انفعنا بالقرآن العظيم
وثبتنا بالآيات والذكر الحكيم
سبحانك سبحانك يا من
السميع العليم وتب علينا
انك انت التواب الرحيم



صفحه‌ای از قرآن - شماره ثبت : ۱۱۲/ خط : ثلث ، نسخ، ابعاد ۲۷×۴۰ سانتی متر/ کاتب : میرعبدالقادر حسینی شیرازی
برگرفته از کتاب: شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی، منتخب قرآن های نفیس از سده دهم تا چهاردهم هجری قمری

هنرمند ایرانی، گذشته، آینده

سخنرانی آیدین آغداشلو در نگارخانه رضوان



با عــرض سلام خدمت همهٔ بزرگوارانی که در این جلســه سعادت دیدارشــان را داشته‌ام و احساس خوشحالی بی‌حد خــودم را از این همه لطف و عنایت و مهربانی که نصیب بنده شده است خدمتتان تقدیم می‌کنم.

برای من مشخّص کردند که دربارهٔ هنرمند ایرانی و گذشته و آینــده‌اش چند کلمــه‌ای بگویم، هر موضــوع و مبحث این‌چنینــی درحقیقت بهانه‌ای است برای انتقال یک معنا، انتقال معنــای آدمی که گمان می‌کند در طول عمر درازش صاحب معنایی شــده است و اگر فروتن باشــد و احساس تکلیف بکند خودش را موظّف می‌داند که آن معنا را به هر ترتیبی و از هر راهی منتقل کند.

من هم در طول سال‌های گذشته ذرّه‌ای فروگذاری نکرده‌ام و آنچنــان که در سعی و طاقتم بوده است هر معنایی که به‌دست آورده‌ام را در اختیار دیگران نیز گذاشته‌ام و همه را با خود شریک کرده‌ام، حالا اینکه حجم این معنا و نوع و جنسش از چیست، آن بحث دیگری است که بعدها معلوم خواهد شد ولی در همین حد، این احساس وظیفه و تکلیف، عنصری است که من را زنده نگه می‌دارد و من را از این سو به آن سو می‌کشاند و احساس می‌کنم که وظیفه‌ای دارم و سعی می‌کنم کــه وظیفه‌ام را انجام دهم، بنابراین خدمت شما عرض می‌کنم که مثل هر مطلبی و هر سخنی این هم جای بحث و شک و تردید دارد و هر کسی می‌تواند حرفی که تحویلش داده می‌شود را به تمامی نپذیرد و می‌تواند آن را ناکافــی بداند یا می‌تواند نظر خــودش را ارجح و غالب برآن بشــناسد، اشــکالی هم ندارد و خیلی خوب است که این چنین باشد ولی نکتهٔ اصلی متن صحبت‌ها نیست، نکتهٔ اصلی در مکالمــه است و اینجا متأسّفانــه تک‌گویی است ولی خــب تک‌گویی خودش می‌توانــد مقدّمهٔ یک مکالمهٔ بعدی باشــد. نکتهٔ اصلی در آمد و شد ذهن انسان‌هاست، نکتهٔ اصلی در این است که چطور آدم‌ها می‌توانند دربارهٔ مسایلی که برایشان اهمّیت دارد و مهم است جستجو کنند و حاصل جستجو را در اختیار همدیگر قرار دهند. بنابراین نفس مکالمــه و نفس صحبت کردن دربــارهٔ موضوعی که موردتوجّه عموم اســت برای من مهم و کافی است. اینکه پیشــاپیش بخواهم براساس جســتجوی خودم در طول ۵۰ سال گذشــته حق و حقوقی برای خودم قایل باشــم و فکر کنم که هرچه من می‌گویم باید به سمع قبول شنیده شود و پذیرفته شــود، چنین چیزی وجود ندارد. جســتجوی من دربــارهٔ موقعیت هنرمند، موقعیت هنرمند ایرانی بالاخص، صحبت سال و ماه نیســت. یک نقاشی هست که من هم در یکی از کتاب‌هایم درباره‌اش نوشته‌ام و هم اغلب به آن اشــاره می‌کنم. این نقاشی اتّفاقاً نقاشی مهمّی هم نیست حتّی شــاید نقاشی خیلی خوبی هم نباشــد ولی برای من همیشــه موضوع خاصی را مطرح کرده است که همچنان مشــغلهٔ ذهنی بنده است. دو تا نقاشی است که در مورد هر دو صحبت مختصری می‌کنم و بعد به این موضوعی که مکلّف هستم درباره‌اش صحبت کنم، می‌پردازم.

این نقاشــی که من می‌گویم واقعاً اسم نقاشــش هم الان یادم نیســت، اگر بگردم پیدا خواهم کرد، این نقاشــی در زمان جنگ دوم جهانی در شوروی نقاشی شده است، زمانی که دورهٔ خوبی در تاریخ نقاشــی جهان نیست، دوره‌ای که احساسات‌گرایی با آن ایدئولوژی بیش از حد در آن غلبه دارد ولی مانع نمی‌شــود که این نقاشی طراوت و حس و معنای خودش را احراز نکند، این نقاشــی دربارهٔ نقاشی است که در همان سال‌های جنگ روی چهارپایه‌اش نشســته و یک ســه پایه با یک بوم سفید در مقابلش قرار گرفته است. در داخل اتاق پالتو پوشــیده و معلوم است که بخاری هیزمی کــه در اتاق وجود دارد دکوری است؛ زیرا در اتاق نه هیزم وجــود دارد و نه نفت. او ناچــار است که در اتاق خودش پالتو بپوشد. سال‌های سختی است و او با نشانه‌هایی خیلی کوچک این سال‌های سخت را به تصویر می‌کشد. اسم این نقاشــی "من چه باید بکشــم؟" است. بوم سفید را جلوش گذاشــته اســت و خیره به آن نگاه می‌کنــد و فکر می‌کند که اکنون عاقبتش هم معلوم نیست. در این سال‌هایی که عدّه‌ای می‌جنگند و کشــته می‌شوند و مسایل بسیار جدّی مطرح است، وظیفهٔ یک نقاش چیســت و چه باید بکشد؟ ایــن سؤال را به ما پاســخ نمی‌دهد ولی سؤال‌کننده را برای ما مطرح می‌کند، سؤال‌کننــده خود هنرمند است، هنرمند همیشــه دارد این فکرها را می‌کند، من کی هستم؟ از کجا آمــده‌ام؟ وظیفهٔ من چیســت؟ رابطهٔ من بــا مردم چگونه اســت؟ رابطهٔ من با خودم چگونه اســت؟ کدامش را باید برتری بدهم؟ آیا می‌شود آمیزه‌ای از این‌ها را به‌وجود آورد؟ چو بیــد بر سر ایمان خود می‌لرزم، ایــن سؤال خیلی مهم است. آدمی که سؤال می‌کند آدم شریفی است.

نقاشی دیگری که بسیار برای من جذّاب است و در مقاله‌ای به آن اشاره کرده‌ام یک نقاشی از گاسپارد دیوید فردریش، نقــاش اواخر قــرن ۱۸ و اوایل قرن ۱۹ اســت. او آدمی را کشیده که پشتش به ماست و روی یک تخته سنگ ایستاده است. یک لباس مشــکی بلندی پوشــیده و موی سرش هم مشــکی درنتیجه ما یک سیلویت پرهیبــت از او می‌بینیم و صورتش را نمی‌بینیم، چرا پشــتش به ماست؟ برای اینکه دارد منظــرهٔ روبه‌رویش را نگاه می‌کند. منظره چیســت؟

منظـرۀ فوق‌العـاده زیبـا و تکان‌دهنده‌ای اسـت؛ کوه‌ها هسـتند، آسمان است و ابری که تـا گلوی کوه‌ها بالا آمده است، طبیعت زیبا که حیرانی می‌آورد، که آدم نمی‌داند در قبال این همه زیبایی و شـکوه و عظمـت چه باید بکند. همیشه برای من این نقاشی بازگو کنندۀ هنرمند بوده است، هنرمندی که دارد چشم‌انداز را نگاه می‌کند و دارد می‌بیند بـدون اینکه ما عکس‌العمل این چشـم‌انداز را بتوانیم در صورتش ببینیم، برای اینکه پشتش به ماست ولی ما مطمئن هسـتیم وقتی که تماشایش تمام شـد رویش را به سمت ما برمی‌گرداند و از آنچه که دیده است گزارش دقیق و حسی خود را خواهد داد و به ما خواهد گفت که چه دیده است، نمی‌شود هنرمند برنگردد از آن منظره، صورتش را برنگرداند و مردمی را که پشت سرش ایستاده‌اند و طلب این را دارند که بازگو کند برایشـان که چه دیـده است، بی‌خبر بگذارد. هنرمند گزارشـگر است، هنرمند به جهان می‌نگرد و حاصل نگـرش خودش را با ما در میان می‌گذارد. اینگونه است که هنرمند در شـکل احسـاساتی و وجه عمدۀ خودش تبدیل می‌شـود به هاتف، تبدیل می‌شود به بازگوکنندۀ آن چیزی که ما باید بدانیم و چون آنکه او بالای تخته سنگی ایستاده است که بلنـد است پس او بیش‌تر و کامل‌تر می‌بیند و به آن چشم‌انداز اشراف دارد و ما را در جریان قرار خواهد داد و ما را بی‌خبر نمی‌گذارد.

این سؤال همیشـه بـوده است، من یا هر کـدام از ما که شغل‌مان را در کار هنر انتخاب کرده‌ایم، از کجا آمده‌ایم، در کجـا قرار گرفته‌ایم، و حاصل سعی ما به کجا خواهدرفت؟ این سؤالی است که در میان همۀ هنرمندان ریز و درشـت، پیر و جوان، پیشـگام و پیشتاز مطرح است، اگر عنوان هم نمی‌کنند بـاز مطرح است. ما با تاریخ چه نسـبتی داریم؟ می‌خواهیم بدانیم در گذشـته چه اتّفاقاتی افتاده است و برای چه؟ فقط برای قصّه و سرگرمی؟ نه قرار است که تاریخ به ما بگوید که ما از کجا آمده‌ایم و تبار ما چیست؟ تاریخ قرار است به ما بگوید که جایی که ایستاده‌ایم با این نگرش تاریخی با این پندی که باید از آن بگیریم، آیا جای محکمی است؟ آیا جای درستی است؟

تاریخ فقط قرقره کردن قصّه‌ها نیست، قصّه‌هایی که اغلب هم دروغند، هر کسی به نوعی آنها را تعریف کرده است. هرکسی به یک جایی از این فیلِ به عبارت مولانا دست زده و آن را به نوعـی تعریف کرده است که برمی‌گردد به این نکته که کجای آن را لمس کرده است، عاجش را لمس کرده، یا خرطومش یا پایش را. تاریخ این چنین است. امّا تاریخ -اگر از جزییاتش بگذریم- قرار است یک علم کلّی به ما بدهد، به ما بگوید که گذشـته چگونه بـود است و اگر عبرتی در تاریخ باشد -که در دوره‌هایی کمتر و در دوره‌هایی بیش‌تر بـوده است- چگونـه بتوانیم از این عبرت بـرای استحکام حـال خودمان استفاده کنیم. در میان دو ناپیدا، دو معدوم بـه قول خیام که نه مبـدأ و نه نهایتش پیداست، ما حیران ایستاده‌ایم، گذشته که رفته است، آینده را هم که نمی‌دانیم چیست، پس حال برای ما مهم است. امّا این حال یک حال منفرد به قول فرنگی‌ها هدونیستی اپیکوری (هوس‌گرایی، کیش لذت) نیست که ما از حال خودمان صرف لذّت ببریم، در حقیقت حال ما سرگرم توشه‌سازی می‌شود برای آینده‌ای که در راه است و می‌دانیم که در راه است.

هنرمنـد ایرانـی در طول تاریـخ راهی را طی کـرده تا به حـال مـا رسیده است، تا بـه حال من رسیـده است، تا به حال تک‌تک شـما رسیده اسـت. این چه راهـی بوده که او طـی کرده است؟ من این را خیلی فشرده خدمت شـما عـرض می‌کنم راهی که هنرمند ایرانـی بالاخص طی کرده وگرنه این شـمول گسـترده‌تری دارد و شامل جاهای دیگر هم کمابیش می‌شـود، ولی ما داریـم دربارۀ حال خودمان جسـتجو می‌کنیم، در طول تاریخ معمولاً می‌گویند تاریخ هنر ایران ۷۰۰۰ ساله است، در طول این ۷۰۰۰ سال شـاید از قدیمی‌ترین نمونه‌هایی که در طبیعت پیدا شـده است کـه مربوط به قـرن ۵ قبل از میلاد است تـا اکنون حدوداً ۷۰۰۰ سال می‌گذرد، هنرمند ایرانی چگونه کار کرده است؟ آیـا هنرمند ایرانی از آغاز به عنوان یـک هنرمند کار کرده است؟ نه، همیشه فاصلۀ خیلی کمی بین هنرمند و صنعتگر بوده است. این دو در دوره‌هایی روی هم منطبق بودند و تفاوتی نداشـتند، هنرمند خودش را صنعتگر می‌دانست و بسیاری از آثار صنعتی را می‌گفتند هنرمندانه است. هنرمند بعد از مدّتی صاحب یک صنف می‌شود. در دوره‌هایی که هرکس می‌توانست روی یک کاسۀ گلی نقاشی کند با رنگ گیاهی از چوبی که به زمین می‌کوبیده و نوک آن را متلاشی می‌کرده تا مانند قلم‌مو به‌کار ببرد. یعنی حدود ۷۰۰۰ سال قبـل آرام آرام می‌رسد به یـک صنف، آدم‌هایی که کار بلد هسـتند، آدم‌هایی که کار خاصی را بلدند؛ می‌توانند تزیین کنند، می‌توانند نقاشـی کنند و می‌توانند مجسمه بسازند، در عین حال فکر می‌کردند و درست هم فکر می‌کردند که در کجای این مراودات و مناسبات اجتماعی قرار گرفته‌اند. بسـیاری از اوقات هنرمند ابزار زور شده است. سعی کرده قدرتی را به نمایش بگذارد یا تثبیت کند که پوشالی و پوک بـوده است ولی مزدش را می‌گرفته است. هنرمند در جایی مسـتقلاً عمل می‌کـرده است و مایل نبـوده که سخنگوی

صنف با گروه دیگری باشـد .آرام آرام راهش را ادامه داده اسـت تا به صـورت وجودی درآمده تـا صنفش به صورت صنفـی درآمده است که مهم و قابل‌اعتنـا بوده است، که جامعـه از این صنف بی‌نیاز نبوده است. فلان پادشـاهی کـه می‌خواسته قـدرت خودش را به نمایـش بگذارد، فلان پادشـاه ساسانی یا هخامنشـی هنرمندی را باید در اختیار می‌گرفته که این هنرمند با ابزار کار خودش شـکوه او را به نمایش درمی‌آورده. نقش‌برجسته‌های سنگی ساسانی همهٔ پادشـاهان ساسانی را به شکل آدم‌های تنومند و کوه‌پیکر نشان می‌دهد. آیا واقعاً همهٔ آنها تنومند و کوه‌پیکر بودند؟ در نقش‌برجسـتهٔ معروف نقش رستم که شـاهپور اوّل را سوار بر اسب نشـان می‌دهد، هنرمند آن‌قـدر او را بزرگ تصوّر کرده است که نوک پایش به زمین می‌رسد، یعنی انگار به‌جای اسب، سوار کره اسبی شده است. هنرمند تناسب را تغییر داده است برای اینکه می‌خواهد عظمت جسـمانی کسـی جایگزین عظمت اجتماعی‌اش شود، هنرمندی بوده که بـرای دل خـودش کار می‌کـرده اسـت، بی‌سفارش و بـی‌زور ولی حتماً هنرمندی بـوده است که سعی می‌کرده نوعـی تعادل میـاد این دو ایجاد کند، میـان هنر رسمی و هنر شـخصی، هنرمند در گذشته همیشه پولش را از مردم نمی‌گرفته، هنرمند به یک دستگاهی وابسـته می‌شده و از آن سفـارش می‌گرفته است. امّا هنرمندانـی بودند که دل خودشان را که معنای شخصی خودشان را به هیچ کس و به هیچ صاحب زر و زوری نمی‌فروختند.

دربارهٔ خطاطی یک‌بار خواندم که در دورهٔ شـاه طهماسب صفـوی زندگی می‌کـرده و او را به دربار شـاه طهماسب دعوت می‌کنند زیرا معروف بـوده به اینکه صدای خوبی دارد و می‌تواند به خوبی آواز بخواند. او می‌نشـیند و شاه طهماسـب صفوی بـه او تکلیف می‌کند کـه برایم چیزی بخـوان. او می‌گوید که خواندنـم نمی‌آید! فکر کنید به آن پادشاه بسیار مقتدر صفوی می‌گوید خواندنم نمی‌آید. قطعاً شاه طهماسب دلخور می‌شود ولی به روی خودش نمی‌آورد و بعـد برای اینکه آقایی خودش را به رخ بکشـد می‌گوید کـه به او زر و اسب و اسـتر و غلام و کنیز بدهند. خطاط می‌گوید آنها را هـم نمی‌خواهم و سرش را می‌اندازد پایین و صاف از دربـار بیرون می‌آید. این هم نمونهٔ یک هنرمند دیگر ایرانی است.

امّـا این قصّه‌ها و این تفاوت‌ها حکم کلّی نمی‌تواند بدهد. هنرمنـد یک صنف است و احتیاج بـه یک سفارش‌دهنده دارد و برابـر این سفـارش کار می‌کند امّا یک نکته را نباید از یاد ببریم، کـه نکتهٔ اصلی عرایض من است، نکتهٔ اصلی ایـن است که این هنرمند از کجـا آمده است؟ این هنرمند محصول چیسـت؟ بلـه به مقدار زیـادی محصول آموزش گرفتن از استادان بزرگ قبل خودش یا معاصر خودش است، بلـه هنرمند می‌آموخته، از استـادش کار می‌کرده، بیش از استادش و این سنّت همیشـگی بوده اسـت، یعنی استاد شـاگرد می‌گرفته، به او می‌آموخته و سعی می‌کرده طوری قصّه ترتیب داده بشـود که شاگرد نرود جلو دکان او دکان تازه‌ای باز کند و کار او را کساد کند. این تنگ‌نظری‌ها هم در بسیاری از جاها بوده است. بسیاری از اوقات استاد دختر خودش را به همسری شاگرد عزیز و نابغه‌اش می‌داده تا این هنر از خانواده بیرون نرود، خب همه این موارد بوده است، امّا بحث اصلی سر چیز دیگری است، شاگرد به جز اینکه از استادش یـاد می‌گرفته به چه متّکی بوده است، چه چیزی نجات بخشـش بوده و چه چیزی او را در جامعه‌اش معزّز و محترم می‌کرده است؟ آن سنّتش بوده است، این هنرمند به یک سنّت وابسته بوده، این سنّت چگونه عمل می‌کرده؟ این سنّت چهارچوب را بـه او می‌داده. قبل از اسلام نمونهٔ نقاشی خیلی کم است و ما به ضرس قاطع نمی‌توانیم دربارهٔ نقاشی ایران قبل از اسلام صحبت بکنیم، نمونه‌هایی وجود دارد ولی آنها یک چشـم‌انداز وسیع بـه ما نمی‌دهد. حال در دورهٔ بعد از اسلام چه کسـی این چهارچوب‌ها را تعیین می‌کرده؟ فلان امیر، فلان وزیر، فلان پادشاه؟ چه کسی؟

ایـن چهارچوب‌ها را تفکّـر تعیین می‌کنـد، سنّت تعیین می‌کنـد، بایـد و نبایدها در جایی مشـخّص شـده است. بنابراین هنرمند خودش را نه به زور بلکه بر اساس اعتقادش ملزم می‌داند که این چهارچوب را رعایت بکند، این قاب را رعایت بکند و می‌کند. شبیه‌سازی نباید باشد، سایه روشن نباید باشـد، پرسپکتیو نباید باشـد، خب بله همهٔ این‌ها را می‌داند و می‌شـناسد و انجام می‌دهـد. برهنگی نباید در نقاشی باشد، نمی‌کشـد، امّا در کنار همهٔ این‌ها این سنّت بین مسلمانان از یک جایی می‌آید، بخش عمدهٔ آن از دین می‌آیـد، دین چهارچوب‌ها را پیشـاپیش تعیین می‌کند. نه خیلی به سختی و نه غیرقابل تغییر دادن، تغییرات جزیی، ولی بالاخره چهارچوب اصلی در آن مشخّص است.

اگر سبک‌های مختلف در نقاشی ایرانی به‌وجود می‌آید این بخاطر این است که هر کسی می‌تواند جستجوی شخصی خـودش را در درون ایـن چهارچوب شـکل بدهد و کارش متفاوت بشـود و متفاوت هم هسـت. مگـر رضا عباسی مسلمان نبوده، مگر کمال الدین بهزاد مسلمان نبوده است، مگر نقاشـانی که اسمشان را ما نمی‌دانیم و در همان دورهٔ غزنوی یا سلجوقی زندگی می‌کردند، مگر این‌ها مسـلمان

نبودند؟ نوع نقاشی‌هایشان خیلی فرق می‌کند، برای اینکه هرکسی روایت شخصی خودش را هم دخیل و داخل می‌داند پس این کار را می‌کند. هنرمند به چه چیزی واقعاً تکیه دارد؟ او به یک روح فرهنگی تعلّق دارد که در عین حال در آن چهارچوب هم بدون آنکه اطّلاعی داشته باشد، بدون آنکه دقیقاً بداند که هنر در دورهٔ هخامنشی‌ها چه بوده که اصلاً نمی‌دانسته دوره‌ای به نام دورهٔ هخامنشی وجود دارد، یا هنر دوره ساسانی چگونه بوده است یا هنر ۵۰۰ ساله حکومت اشکانیان چگونه بوده است، نمی‌داند ولی یک روحی مرتّباً و به صورت پیوسته نسل در نسل در هنرمندان ایرانی جاری بوده است. این هنرمندان این روح را با خودشان حمل می‌کردند این روح را در خودشان جذب کرده بودند پس به ناچار هر اثری که به‌وجود می‌آوردند شمه‌ای از آن را بازگو می‌کردند، بدین صورت است که ما به یک وحدتی در هنر ایران برمی‌خوریم، به وحدتی که در حقیقت تنوّع‌های گوناگون را می‌تواند در درون دل خودش جا بدهد. این روح در طول سالیان، هنرهای عظیمی به‌وجود می‌آورد که هم قالب‌های مادی‌اش معلوم است و هم اینکه از کجا سفارش گرفته شده و هم اینکه این اثر هنری قرار است به کجا برود، هم‌چنین مشخّص می‌کند که این هنرمند



آیا شغلش این است، صنعتش است یا کاسبی‌اش؟ اگر در درباری یا دستگاهی، امیر یا وزیری پول می‌دهد تا یک عدّه هنرمند جمع بشوند، می‌رود و در آنجا کارش را می‌کند، اگر این دستگاه بهم بخورد مثل دورهٔ شاه طهماسب صفوی که همهٔ هنرمندان را از دربار خودش می‌راند، خب این‌ها که سرشان را نمی‌گذارند زمین، این هنرمندان می‌روند و کارگاه کوچک خودشان را به‌وجود می‌آورند، مهاجرت می‌کنند و به هند می‌روند، مهاجرت می‌کنند و به عثمانی می‌روند، مهاجرت همیشه میان هنرمندان بوده است و هنوز هم هست. این‌ها نکات اصلی بوده است که هنرمند ایرانی با آنها مواجه بوده است. به صورت خلاصه عرض می‌کنم، در گذشته تکیه بر سنّت بوده است، تکیه بر سفارش بوده است و تکیه بر آن روح بزرگ داشته‌اند که نسل در نسل هنرمندانی بزرگ پدیدار می‌شوند، هنرمندانی که در عین حال که به آن سنّت و به آن روح تکیه دارند، برای من خودشان، برای داوری خودشان و برای روایت خودشان هم جایگاه قایلند. از زیبایی گرفته تا تقلیل صحنه به یک یا دو نفر تا وسعت دادن به کارشان در ورق‌های متعدّد یک کتاب، تا اینکه از متن کتاب در نگارگری‌ها خارج بشوند و به حاشیه برسند و در حاشیه نقاشی بکنند. آن وسعت برایشان کافی نیست، جایی که خوشنویس برایشان معلوم کرده کافی نیست. روزگار خوشی داشتند برای اینکه تکلیف‌شان معلوم بوده است. هم سفارش‌دهندگان معلوم بوده‌اند و هم روح فرهنگی مستمر و پیوسته در جریان بوده است. می‌دانستند که چه درست است و چه درست نیست، شاید ریشهٔ دقیق هر نکته که در میان بوده را نمی‌دانستند ولی به آن روح کلّی اعتنا و تکیه داشتند. از سفارش گرفتن ابایی نداشتند، عاری نداشتند، از داشتن کارگاه‌های کوچکی که برای دل خودشان کار کنند مانند آقا لطفعلی شیرازی ابایی نداشتند. خوش بودند، کارشان را بلد بودند، از استادشان یاد می‌گرفتند و هرجا سؤالی داشتند به سنّت رجوع می‌کردند و بدون آنکه بدانند آن روح در آنها جاری بود. کلّ این قصه ادامه پیدا می‌کند تا قرن ۱۱ه.ق تا زمان شاه عباس و جانشینانش، تا زمان نفوذ تمدّن موجود جهان غرب در کل ساحت فرهنگی اقتصادی و اجتماعی ایران، آرام‌آرام این نفوذ شروع می‌شود، آرام‌آرام این تأثیرگذاری شروع می‌شود، یک شبه که نیست.

در کلیسای وانک اصفهان قرار است که نقاشی‌های مذهبی نقاشی بشود. پس نقاشی به نام میناس را می‌فرستند در حلب تا نقاشی غربی یاد بگیرد. در همین دوره جانشینان شاه عباس گروه عظیمی از هنرمندان غربی به ایران می‌آیند

و در اصفهان شروع به کار می‌کنند. قبر خیلی‌هایشان هم در جلفای اصفهان وجود دارد. این‌ها هنر را وارد می‌کنند منتها این‌ها به زور پس گردنی که هنر را وارد نمی‌کنند، اشتیاق این هم هست که ما ببینیم آیا می‌توانیم نقاشی بکشیم که عین واقعه باشد که عین طبیعت باشد. ولی این فقط یک اقدام فرهنگی نیست این گسترش مناسبات سیاسی و اجتماعی و اقتصادی و فرهنگی است میان ایران و جهان غرب. نه کسی مقصّر است و نه کسی متّهم است. تاریخ این را می‌گوید پس باید نگاه کنیم ببینیم چه اتّفاقی در آن لحظه دارد می‌افتد. در آن لحظه معنایی که به سنّت تکیه داشته است آرام‌آرام کم‌رنگ می‌شود. چرا؟ برای آنکه آن سنّت دارد کم‌رنگ می‌شود، ولی در طول زمان در طول بیش‌تر از یک قرن و نیم ادامه پیدا می‌کند تا برسد به کمال‌الملک تا برسد به هنرمندانی که می‌توانند عیناً یک نقاشی غربی را کپی کنند. این در دورهٔ شاه طهماسب صفوی ممکن نبود. چرا؟ برای اینکه مناسبات اقتصادی که زمان شاه عباس و بعد در جنگ‌های ایران و روس که شکست خوردند ایرانی‌ها از روس‌ها و همان‌طوری که از عثمانی‌ها در دورهٔ صفویه، شاه اسماعیل شکست خورده بود از توپ‌های عثمانی، که این توپ‌ها نشانهٔ تکنولوژی برتر بودند.

در دورهٔ قاجاریه، در زمان فتحعلی شاه قاجار متوجّه می‌شوند که ارتش ایلی بی‌انضباط ایرانی نمی‌تواند جلو قشون روس ایستادگی کند که بعدها پشت ناپلئون را شکست. خب ایرانیان آرام‌آرام عقب می‌روند، وقتی شما عقب بروید، طرف مقابل با یک فرهنگ وسیع و یک فرهنگ همه جانبه قدم به قدم جلو می‌آید. این دورهٔ فترتی است که آغاز می‌شود، این دوره فترت بلاتکلیف‌کننده است، انسان آن دوره را از شکل انداخته و سؤال‌هایش را نمی‌تواند پاسخ دهد. این دوره، دورهٔ سرگشتگی است. این همان دوره‌ای است که در آن تابلو هم اشاره کردم، ما چه بکشیم، پس نقاشی دورهٔ زند و قاجار به‌وجود می‌آید. آدم‌ها دیگر به آن آدم‌های قبلی ارتباطی ندارند، شباهتی ندارند، دیگر آن ابعاد عرفانی عظیم نقاشی ایرانی و نگارگری ایرانی دیگر وجود ندارد، ابعادش همه نفسانی است، رقاصان، مطربان، یک دیس میوه است، دیس گیلاس است و یک طوطی هم نشسته و دارد گیلاس‌ها را می‌خورد. من نمی‌خواهم هنر درخشان دورهٔ قاجاریه را تقلیل بدهم ولی می‌خواهم بگویم آرام‌آرام چگونه از آن مضمون تهی می‌شود. میراث می‌رسد به نسل ما قبل من نسل شاگردان کمال‌الملک، یعنی نقاش‌هایی که عادت کردند نقاشی غربی را جایگزین کنند. چرا نقاشی غربی را جایگزین کردند؟ چرا مکتب کمال‌الملک و شاگردانش نقاشی رسمی ایران می‌شود؟ چرا از اوایل قرن ۱۴ شمسی این اتّفاق می‌افتد؟ به یک دلیل خیلی ساده: برای اینکه در جای دیگر هم این اتّفاق دارد می‌افتد! اوّلین اتومبیلی که به ایران می‌آید در زمان مظفرالدین شاه قاجار است، خیلی در شکل و ترتیبی نمادین، خیلی نمادین، بار اوّلی که من این را شنیدم فکر کردم قصّه ساخته‌اند ولی نه قصّه نیست، درویش‌خان نوازنده را زیر می‌کند و می‌کشد، این معنی‌اش این است که تکنولوژی غرب می‌آید و آخرین نمونهٔ درخشان یک نوازندهٔ فوق‌العاده سنّتی را از میان می‌برد. خب کسی با این قصد این کار را نکرد ولی ما از این تمثیل استفاده می‌کنیم و می‌گوییم در این دوره اتّفاقاتی که افتاده است جز حیرانی چیزی بار نیاورده است. نقاشی سنّتی، نگارگری سنّتی که شده است نقاشی شکل دورهٔ زند و قاجار، کمال‌الملک را برمی‌کشند تا نقاشی غربی را به تمامی تقلید کنیم و آن استاد بزرگ به تمامی تقلید می‌کند، در نهایت قدرت. هنوز به دورهٔ کنونی نرسیده‌ایم که ما اندیشه کنیم که کجا ایستاده‌ایم، چه می‌کنیم، این سؤال‌ها آرام‌آرام پیش می‌آید. از دههٔ بیست شمسی این سؤال در وجوه مختلفش مطرح می‌شود. ما که هستیم؟ کجا ایستاده‌ایم؟ نقاش‌هایی که



تازه از خارج آمده بودند، جلیل ضیاءپور و دیگران و نقاشی کوبیسم را با خودشان آورده بودند، خب این‌ها می‌آیند و نقاشی کوبیسم را نگاه می‌کنند و می‌گویند، نقاشی ضعیفی است به نسبت کارهای هنرمندان بزرگی که در آن دوره در نیمهٔ اول قرن بیستم دارند کار می‌کنند، معلوم است که ضعیف است برای آنکه آن پشتیبانی را ندارند آن درخت تناور نقاشی جهان غرب که پشت این‌ها نایستاده است. معلوم است دارند ادا درمی‌آورند سعی‌شان دلپذیر است ولی دارند ادا درمی‌آورند. ما کجا آن مراحل را طی کرده‌ایم تا اکنون به این نتیجه برسیم که ما فیگور را می‌خواهیم درهم بشکنیم و پیکاسو بشویم، ما اصلاً آن مقدّمات را طی نکرده‌ایم، نقاشی امپرسیونیسم نداشته‌ایم، ما چه چیزی را می‌خواهیم بشکنیم ما اصلاً نقاش آکادمیک درجه اوّل نداشته‌ایم. کمال‌الملک را می‌گوییم که کارهایش در موزهٔ لوور است، چه کسی می‌گوید که کارهای کمال‌الملک در موزهٔ لوور است؟ دریغ از یک‌دانه از کارهای او که در یکی از موزه‌های بزرگ دنیا باشد، او برای ما کمال‌الملک است. بچّه من برای من عزیز است، من می‌گویم نابغه است، شما هم تأکید کنید که نابغه است، برای اینکه بچّه عزیز من است. خوب کمال‌الملک هم بچّهٔ عزیز ماست، وقتی که در



معرض این سؤال قرار می‌گیریم که تو چه کسی هستی و این چیزی که داری می‌کشی چی هست؟ می‌خواهی مثل من کار کنی و بعد به خود من این کار را بفروشی. خب من که خودم هستم. این سؤال پیش می‌آید که ما کجا ایستاده‌ایم؟ جستجو ادامه پیدا می‌کند. مکتب سقاخانه، مکتب نقاشی قهوه‌خانه‌ای به شکل دیگری در می‌آید. نقاشی‌خط به‌وجود می‌آید. این‌ها پاسخ ما هستند. برای اینکه ما می‌خواهیم به خودمان و جامعه‌مان بگوییم ما شکل جدیدی هستیم از تعامل میان سنّت و تجدّد، حالا کجا این مشکل را نداشته است، ژاپن نداشته؟ داشته. هند نداشته؟ مصر نداشته؟ همه داشته‌اند. ما در جستجوی پاسخ برمی‌آییم. بعضی وقت‌ها جستجوی ما اثر و نتیجه می‌دهد. نقاشی‌خط کم نیست، مکتب سقاخانه کم نیست، حداقل دیگر از نظر نقد هنری و کیفیت آثار و اینکه ما با بی‌رحمی و صراحت بخواهیم کیفیت این‌ها را تعیین کنیم اگر از این نقطه‌نظر وارد نشویم جستجو است و هر جستجویی فی‌النفسه خوب است، فی‌النفسه زیباست.

می‌رسیم به حال، به حالی که این جستجوها قرار است نتیجه داده باشد، بله و در جایی نتیجه داده است. در مهم‌ترین حراجی‌های دنیا وقتی که کار هنرمندان ایرانی عرضه می‌شود کار هنرمندانی بیش‌تر عرضه می‌شود و بیش‌تر خریداری می‌شود که از مکتب نقاشی خط آمده است مانند نقاشی‌های محمّد احصایی یا از مکتب نقاشی سقاخانه مانند نقاشی‌های زنده‌رودی و پرویز تناولی. ۲ تا ۸ میلیون دلار کارهایشان را می‌فروشند، نوش جان‌شان، این مبلغ اصلاً پول زیادی نیست. به اندازهٔ درآمد یک روز یک مقاطعه‌کار است که در طول چند دهه ثروت اندوخته است، این مبلغ به اندازهٔ در آمد یک روز او هم ممکن است نباشد. من بارها گفته‌ام تمام درآمد عمر من از راه نقاشی به اندازهٔ درآمد یک روز پسر جوانی است که اتومبیل وارد می‌کند. اینجا دعوا و بحثی نیست، هرکس هر کاری بلد است انجام می‌دهد امّا من نگاه می‌کنم تا ببینم جایی که ما ایستاده‌ایم آیا جای محکمی است؟ آیا زیر پای ما مطمئن است؟ مشکوکم!

ما در هر لحظه از جستجویمان چشم به جای دیگری دوخته‌ایم. روزی نیست در منزل من تلفن زنگ نزند و یک هنرمند جوان از من نپرسد که چگونه می‌تواند در حراج‌های بزرگ شرکت کند. هرچه من سعی می‌کنم با مهربانی و با دلالت توضیح بدهم که هرکدام از این حراج‌ها چهارچوب‌هایی دارند، الک‌هایی دارند که تقریباً چیزی از آنها بیرون نمی‌رود، هرکدام از این حراج ها مقرّراتی دارند

که ایــن مقرّرات بر اســاس انتخاب آنها صــورت می‌گیرد، هیچ کدام از این‌ها را نقاش جوانی که بیســت تا نمایشگاه انفرادی نداشته باشد قبول نمی‌کنند. امّا چه حاصل زیرا که من می‌دانم این‌ها چه می‌خواهند و حق هم دارند جایگاه خودشان را بخواهند، معنای خودشان را بخواهند، موفّقیت می‌خواهند، شناخته شــدن می‌خواهند و حقّ‌شان است و حق هر هنرمندی اســت، چه بزرگ و چه کوچک. امّا حال من مغشوش است، حال من مثل یک برگ در اهتزاز است. چه کســانی من را می‌خواهند؟ از کجا من را می‌خواهند؟ آیا اصلاً من را می‌خواهند؟ اگر در نظر بگیریم که نقاشــی جزو ضروریات زندگی آدم‌ها نیست، جز خرید آنها نیست و آدم‌ها می‌توانند بدون نقاشی سال‌های خودشان را سپری کنند، بدون تماشــای نقاشی، بدون به دیوار زدن نقاشی، ما می‌فهمیم که این چه کار خطیری است. چقدر فروختن آن سخت است. البته آنهایی که بدون نقاشی می‌توانند زندگی بکنند خب نوع زندگی‌شان، نوع زندگی دلخواهی که بنده و امسال من تعریف می‌کنیم نیست. آدم‌هایی هستند که با چیزهای کم زندگی می‌کنند، چیزهای اساسی و عظیم را نمی‌بینند و ظاهراً هم خیال می‌کنند خیلی بهشــان خوش می‌گذرد. بگذرد!

حــال من مغشــوش است، حال مــن نامعلــوم است، من کجا ایســتاده‌ام؟ نمی‌دانم. من در کجای جهان ایستاده‌ام؟ نمی‌دانم. من در مملکت خودم کجا ایســتاده‌ام؟ نمی‌دانم. بــازار هنری کــه در ایران به‌وجود آمــده است آیا در همهٔ وجوهش درست دارد عمل می‌کند؟ چطور می‌شود کار یک نقاش در فاصلهٔ دو حراج ۸ برابر بشود؟! چه اتّفاقی افتاده است؟ اتّفاق از اینجا شروع شده که آیا من به چیزی اصیل دل بســته‌ام یا به چیزی پرپــری در اهتزاز؟ جمله معروف انــدی وارهول، نقاش امریکایی است کــه می‌گوید اگر اثر هنری تبدیل به کالا نشود نمی‌ماند. اثر هنری مساوی است با کالا. من داوری نمی‌کنم که این خوب است یا بد. کار من در اینجــا گزارش دادن است و داوری نیســت. پس عدّه‌ای هستند که کالا می‌خرند، عدّه‌ای هستند که امضا می‌خرند، عدّه‌ای هستند که چیزهایی می‌خرند که نمی‌دانند چیست. من به عنوان درد دل شــخصی عرض می‌کنم، یک تابلویی زمانــی در یک حراجی که مــال خودم هم نبود، یعنی مال مــن بود ولی فروخته بودم به مبلغ ۱۲هزار تومان در سال ۱۳۵۸، سال‌ها بعد در سال ۲۰۰۶ به حراج گذاشتند، قیمت آن بالا رفت و رقابتی پیش آمد، صورت یک آدم رنسانســی بود که صورتش را با تیغ خراشیده بود و یک کاغذ ۶ تا شده و باز شــده به عنوان نامهٔ اعمالش روی سینه‌اش قرار داده بودم. این را یک آقای بســیار عزیزی به مبلغ ۱۴۰۰۰۰ دلار خرید. نوش جانش، نوش جان فروشنده‌اش. بعدها من گله کردم از کسی که نقاشی من را فروخته بود و گفتم حداقل یــک دسته گل برای من می فرستادی، من که توقّعی از تو نداشتم. آدمی که نقاشی من را خریده بود این اواخر وقتی می‌خواست از نقاشی تعریف کند، بیان کرده بود آن تابلویی که یک عدد مبل! روی سینه‌اش هســت، از لندن بفرستید بــه دبی. فکر می‌کرد آن کاغذ نامهٔ اعمال، مبل است! حالا شاید ضعف نقاشی من بوده است. واقعاً نمی‌دانم من برای خودم چه جایگاهی قایلم؟ آن کاغذ ۶ تا شــدهٔ بازشــده با قســمت‌های برجسته و فرورفته را فکر کرده بود یک مبل است. من نمی‌دانم کارم را چه کســی می‌خرد، من نمی‌دانم کار مــن چگونه داوری خواهد شــد، کار من تبدیل به کالا می‌شود، اسم تبدیل به امضا می‌شود، این حال من است. در همهٔ وجوهش نه به قیمت‌های بالا می‌شود دل خوش کرد و نه از قیمت‌های پایین می‌شــود دل‌شکسته شد. این حال بسیار مغشوش نامشخّص و ناملایم است. اینجا نوشتند از آینده بگویم، من که پیشــگو نیستم. نمی‌دانم در آینده چه می‌شــود، ولی شــاید آینده را به نوعی از حرکت کلّی حال بتــوان حدس زد. آیندهٔ مــن در جایی رقم می‌خورد که من



از یک کل بهره ببرم، مانند اجداد نقاشـم در ۵۰۰ یا ۷۰۰ یا ۸۰۰ سـال پیش که به یک روح بزرگ تکیه داشـتند. از آن سیراب می‌شـدند، از آن بهره می‌گرفتنـد، سؤال نمی‌کردند ولی پاسخ را پیشـاپیش به آنها داده بود و این فقط دربارهٔ ما و هنر قبلی ما و روزگار گذشـته نیسـت. نقاشان بزرگ دورهٔ رنسانس ایتالیا هم همین طور بودند. آنها هم به یک روح بزرگ تکیه داشتند، آنها هم وقتی که کار می‌کردند از یک معنای جمعی، روح جمعی برخوردار می‌شدند. نقاشان مدرنیسم هم از یک روح جمعی بهره می‌بردند. از آغاز قرن بیسـتم که مدرنیسم در تداوم مدرنیته شروع کرد به ظاهر شـدن، توافق جمعی که مدرنیسم با خودش آورده بود، بر ایـن مبنا بود که فلک را سقف بشـکافیم و طرحی نو در اندازیم. مدرنیسـم شروع کرد به انکار هر چه که ما قبلش بـود. پیکاسو نقاشـی‌هایی دارد که بازسـازی کرده است؛ نقاشی استاد بزرگ، یکی از بزرگ‌ترین نقاشان تاریخ نقاشی جهان یعنی ولاسکز را بازسازی کرده است، آنها را می‌گذارد و دوباره کار ولاسکز را می‌کشد. چگونه می‌کشد؟ مضحک، خط خطی، جابه‌جا، عمداً این کار را می‌کند وگرنه پیکاسو یکی از تواناترین نقاشـان آکادمیک قرن بیسـتم است. او بـه عمد این کار را می‌کند، چرا به عمد این کار را می‌کند؟ با گذشـته یک رابطهٔ عشـق و نفرتـی دارد. وقتی که یک نقاشـی را نگاه می‌کنید می‌بینید که عشقش در این است



که آن را انتخاب کرده و نفرتش در این است که آن را انکار کرده است. پس انتخاب و انکار پیاپی آمدند. این یک روح جمعـی است، در کجا این اتّفاق نیفتـاده است. این همه سبک در طول ۵۰ سال در جهان غرب به‌وجود آمده است، عمر هر کدام‌شان ۲۰ یا ۳۰ سال بود. برای چه این‌ها از یک روح جمعی مطابعت می‌کردند؟ آیا این‌ها عمدی این کار را می‌کردند؟ نه، عمدی نبوده است. مدرنیته وقتی که جهان را در تصرّف خودش می‌گیرد طرز آرایش موی سر گرتا گاربو در هند تقلید می‌شـود. سبیل داگلاس فرینکس، هنرپیشهٔ امریکایی در تهران رایج می‌شـود، که بهش سبیل داگلاسی می‌گوینـد، یعنی یک فرهنگ جهانـی، یک فرهنگ غربی مسلّط، دارد جایگزین می‌شود. این ماجرا طول می‌کشد امّا اتّفاق می‌افتد. خب اگر این را به عنوان یک مؤلّفه در نظر بگیریم پاسخ خیلی مشکل نخواهد بود، هربار که این روح جمعی غایب است هنرمند متزلزل می‌شـود. در آغاز دههٔ ۸۰ روح جمعی مدرنیسـم تمام می‌شود زیرا آن معنایی که پشتیبانش بود یعنی مدرنیته‌ای که آن را تأسیس کرده بود و حمایت می‌کرد آن هم فرو می‌نشیند. بنابراین این‌ها همه صورت‌های معنا هسـتند. حالا نگاه کنیم ببینیم معنای ما در گذشته چه بوده که اشاره کردم و خیلی با اختصار نگاه کنیم ببینیم معنای حال ما چیسـت؟ این معنای نامشخّص غیرمستحکم! و بعد ببینیم که در آینده چه خواهد شد.

در آینـده اگر ما به عنوان یک جامعـه بتوانیم آرام‌آرام در وجـوه مختلف‌مان از ادبیّات گرفته تا فناوری یا هر چیزی، صاحب معنای خاصی بشویم، معنایی که ما را متمایز کند، معنایی که ما را بهم متّصل کند. اینکه شـاعر از نویسـنده بهره ببرد، اینکه نویسنده از هنرمند نقاش بهره ببرد و اینکه همـهٔ این‌ها از تفکّر و فلسـفه و هر چیـزی که می‌تواند پشـتیبانی کنند و از این وضعیت بهره ببرند آن‌وقت است که احتمالاً ما صاحب مبتدیات و مقدّمات تأسیس یک روح می‌شـویم. وقتی که ما ایـن روح را به‌دست آوردیم یعنی صاحـب روح قومـی، فرهنگی، هـنری و تاریخی خودمان شـدیم، آن وقت شاید بشود آینده را پیش‌بینی کرد. به این معنا پیش‌بینی کرد که ما همیشه در طول تاریخ هنرمندانی بودیم که توانسـته‌اند میان آنچه که از بیرون به آنها داده شـده و آنچه که آن روح اصلی آنها بسترساز بوده و زمینه بـوده است اتّحاد و اتّفاق و تعامل ایجاد کنند. این شـکل ابری که در نگارگری‌ها وجود دارد از چین آمده است. کی؟ حدود سـال ۸۰۰ ه.ق به بعد، نقش اژدها کی آمده است؟ مـا اصلاً در هنرمان اژدها داشـته‌ایم؟ مـا هیچ‌وقت اژدها نداشـتیم، نقش اژدها با حملهٔ مغول و از راه چین می‌آید.

قبل از آن که در هیچ جایی نقشی از اژدها نکشیده‌ایم. خب این اژدها و ابر می‌آید، این کوه‌ها می‌آیند، این‌ها می‌آیند امّا ما صاحب ید مسلّط هستیم ما صاحب دست پر قدرتی هستیم که هر چیزی را که برمی‌داریم می‌توانیم از آن خود بکنیم. به بناهای تخت جمشید نگاه کنید، به نقش‌برجسته‌های ساسانی نگاه کنید، به کتاب‌های مصوّر بی‌نظیری که در طول هزار سال کتاب‌آرایی ایران به‌وجود آمده‌اند نگاه کنید. با خوش‌بینی، با امید اگر مجدّداً این موج تأسیس بشود، اگر این دورهٔ افتراق و فترت را که خصوصاً در دورهٔ ۲۰۰ سالهٔ حکومت قاجاریه مسلّط و جایگزین شد و ما را از معنا و هویت آرزوی خود بودن عاری کرد، اگر ما قادر بشویم این را پشت سر بگذاریم و این روح بزرگ را مجدّداً تألیف کنیم با هماهنگی، با همراهی، با دوست داشتن همدیگر، با یاد گرفتن از همدیگر و با توافق بر سر این مسأله، آن وقت چرا که نه!

اگر ما خط را از الفبای عربی گرفتیم و آن را به این صورت فاخر و مجلّل و بی‌نظیر درآوردیم. بدون اینکه من بخواهم سهم و حق خوشنویسان بزرگ عثمانی، هند و جاهای دیگر را از یاد ببرم. اگر ما خط‌هایی به‌وجود آورده‌ایم که ما به‌وجود آورده‌ایم، قلم هایی به‌وجود آورده‌ایم که ما به‌وجود آورده‌ایم. نستعلیق از کجا آمده، شکسته نستعلیق از کجا آمده است، این را ما تألیف کردیم، از کجا تألیف کردیم، خواب‌نما شده بودیم، بله می‌گویند که خواب‌نما شده بودیم. اتّفاقاً می‌گویند میرعلی تبریزی که واضع خط نستعلیق بود در خواب حضرت علی‌بن ابی طالب را دید و حضرت با انگشت به گردن غازی اشاره کرد و گفت از خم و چم این گردن بیاموز. خب این قصّه است، واقعیت این است که خط نستعلیق در طی یکصد سال تألیف شد. ذرّه‌ذرّه، خرد خرد. احتیاج به رویای میرعلی تبریزی نیست. ما اگر بتوانیم تألیف کنیم خوب بهترین نمونه که پشت سرمان داریم، خوشنویسی نستعلیق را ما تألیف کرده‌ایم. الفبا را از اعراب گرفتیم، ما تألیفش کردیم، عروس خطوط جهان اسلامی است. چرا نتوانیم در آینده از این تألیفات بکنیم. احتمالاً باید بتوانیم دوباره هم انجام بدهیم. ما البته خیلی از خودمان متشکریم و می‌گوییم ملّت خیلی باهوش و بااستعداد و فوق‌العاده درخشانی هستیم، که هستیم و در تاریخ هنر هم همیشه این را ذکر کردیم که همهٔ نقش‌برجسته‌های هخامنشی هرکدام از یک گوشه آمده‌اند، از بابل، آشور، مصر و یونان آمده‌اند. خب ما این‌ها را تألیف کردیم و چه تألیف باشکوه و زیبایی انجام داده‌ایم. شما وقتی تخت جمشید را نگاه می‌کنید، یک سر سوزن خشونت بین دو انسان را در آن نمی‌بینید. بله انسان‌هایی هستند که دارند یک حیوان بالدار را می‌کشند ولی آن نشانهٔ اهریمن و شر است. در تمام تخت جمشید آدمی، آدمی را نمی‌کشد. شما بروید نقش‌برجسته‌های آشور را نگاه بکنید، یک تل درست کرده‌اند از کلّه‌ها و دست و پاهای بریده. ما ملّت فوق‌العاده‌ای بودیم. من در این جمع عزیز حضور دارم و قطعاً اعلام می‌کنم که همچنان هم ملّت بزرگی هستیم و اگر بودیم و هستیم خوب چرا نگوییم که خواهیم بود، شرطش را عرض کردم، مشکلات را عرض کردم. جهان از مداخله، از فروختن معنای خودش به ما سرسوزنی کوتاه نخواهد آمد. اصلاً نمی‌تواند، مگر می‌شد جلو مدرنیته را گرفت؟ چه جوری جلوش را گرفتند، خیلی هم سعی کردند ولی جریانی بود که در جهان راه افتاده بود. خب ما کاری که کردیم همان کاری بود که ژاپنی‌ها کردند، ژاپنی‌ها این تألیف را کردند، گرفتند و ساختند. اگر ژاپنی‌ها این کار را نکرده بودند که قایق‌های چوبی بادبانی خیلی کوچکی می‌ساختند، اگر نیاموخته بودند، آن‌وقت در جنگ بین خودشان یعنی ژاپن و روس در سال ۱۹۰۵ قادر نبودند که ناوگان ارتش تزاری را که رزم ناوهایش، قطر فولاد بدنه‌اش پنج سانتی‌متر بود را نابود کنند. بله آنها دانستند چگونه این کار را بکنند، آنها آموختند، آنها برداشت کردند و استفاده کردند. من -به هر حال خیلی به‌خاطر سن و سالم جای آینده‌نگری ندارد- نمی‌دانم که در بیست سال آینده و حتّی یک سال آینده چه ممکن است بشود؛ امّا اگر بخواهم جمع‌بندی کنم و نتیجه بگیرم، بله آیندهٔ هنر ایران مشروط و موکول است به تألیف مجدّد آن روح بزرگ و محکوم است به اینکه جای خودش را بشناسد، تمامی استعداد خودش را سرهم کند. به جنگ جهان هم نمی‌خواهد برود، لازم نیست این کار را بکند. با هنری که در جهان منتشر شده و هنر مد روز هم معلوم نیست که حتماً و الزاماً باید مبارزه کند یا خودش را به آن بسپرد. هیچ کدام از این‌ها نیست، معنا در درون اینجاست، معنا درون دل هنرمندان ماست، معنا در درون دل تک‌تک آحاد ملّت ماست و این‌ها وقتی که آن روح را تأسیس کردند و وقتی که همدیگر را دوست داشتند، وقتی که از همدیگر آموختند، وقتی که با همدیگر نجنگیدند، احتمالاً معنایی را می‌توانند تأسیس کنند که این معنا نه اینکه جهان را خرد کند و جایگزین بشود و رو کم کند و همهٔ این شعارها، می‌تواند به عنوان یک معنای اساسی به عنوان یک معنای جدّی شناخته بشود و مورد احترام قرار بگیرد، احترامی که لایق این ملّت بزرگ است.



هنر موجود، هنر موعود

گفتگو با فردین خلعتبری پیرامون موسیقی مذهبی

فردین خلعتبری از جمله پرکاربردترین آهنگسازهای کشور است که نام او را بارها و بارها در کنار آثار فاخر و ماندگار هنری دیده ایم. آثار او حال و هوای خاصی دارد که تنها مخصوص خود اوست و کمتر کسی را می توان یافت که موسیقی را اینگونه بشناسد و به اقتضای هر فرایندی همراه و همخوان را خلق کند. از آثار تأثری گرفته تا سریال ها و فیلم های سینمایی که در ژانرها و قالب های مختلف تولید گردیده است. آثار سینمایی چون «ترکش های صلح»، «گل یخ»، «اتوبوس شب»، «زمان می ایستد»، «زمانه»، «چ» و ... و سریال های «شب دهم»، «راستش را بگو»، «شاهگوش» و... از جمله آثار شناخته شده است.

او را می بایست از بهترین آهنگسازان مذهبی ایران نیز به شمار آورد. علاقه شخصی او به این مقوله و شناختی که از این حوزه دارد از او یک صاحب نظر متخصص حوزه موسیقی دینی ساخته است.

به پایان رسیدن آلبوم «لالایی های کودکانه رضوی» به سفارش مؤسسه آفرینش های هنری، بهانه ای بود برای گپ و گفتی با او در حوزه موسیقی مذهبی. او این روزها مشغول آماده سازی سمفونی «از مدینه تا مرو» در ادامه همکاری‌اش با آستان قدس رضوی است.

در تقسیم‌بندی‌های هنری، هنر اسلامی را در چه جایگاهی می‌بینید؟آهنگ‌سازی چه جایگاهی در این میان دارد؟

آنچه می‌گویم نظر شخصی من است و بسیار هم جای بحث و تطبیق دارد. یک هنر دورهٔ اسلامی داریم که مربوط به دوره‌های تاریخی می‌شود که اسلام در این سرزمین و سرزمین‌های مشابه ظهور پیدا کرده و متبلور شده و تداوم یافته است. به طور کلّی این دوره‌ها را می‌توان بیش‌تر به لحاظ فرم و فضا تقسیم‌بندی کرد، البته به غیر از مواردی که در آن هنر آبژکتیو وجود دارد. در این نوع هنر، ابژه به صورت خاص به یک موضوع مشخّص اشاره می‌کند که در اینجا موضوع دینی مدّ نظر است. در بقیهٔ موارد هنر در نوعی انتزاع و تجرید به سر می‌برد. این دورهٔ تجریدی متعلّق به یک دورهٔ اسلامی است و ما نمی‌توانیم بگوییم که خود تجرید یا انتزاع، اسلامی هستند. این مقارن با دوره‌های تاریخی مختلف است. بنابراین من معتقد هستم که ما چیزی به نام هنر اسلامی نداریم؛ بلکه هنرمسلمانان و هنر دورهٔ اسلامی داریم. برای مثال گره‌چینی‌ها و معرّقات با ساختار اصلی را در معماری می‌توانیم در مکان‌های مذهبی و غیرمذهبی مشاهد کنیم. در کاخ‌ها هم موتیف‌های مشابه با مساجد دیده می‌شود. استفاده از طاق‌ها و... را نمی‌توانیم هنراسلامی بگوییم بلکه هنری است که در دورهٔ اسلامی به کمال رسیده و این دوره به تبلور آن کمک کرده است. (البته آنچه من اکنون می‌گویم چندان به موسیقی مربوط نمی‌شود.) حتّی می‌توان موتیف‌هایی را مشاهده کرد که بین کلیسا و مسجد مشترک‌اند، چرا که بسیاری از کلیساهای ساخته شده در دورهٔ اسلامی در ایران، از موتیف‌های اسلامی بهره می‌گیرند، مانند کلیسای وانک در اصفهان که در دورهٔ صفویه ساخته شده است. در حقیقت وقتی به ساختار آن نگاه می‌کنیم مانند مسجد به نظر می‌رسد، ولی کلیساست. همین اتّفاق در کاخ‌های دورهٔ صفوی هم رخ می‌دهد، که موتیف‌های مشترک میان کاخ و مسجد یا میدان و مسجد می‌بینیم. یا به فرض در بازار، نمی‌توانیم بگوییم بازار یک مقولهٔ اسلامی است. بازار یک واقعیت یا اتّفاق اجتماعی است، امّا وقتی در دورهٔ اسلامی شکل می‌گیرد می‌توان موتیف‌های مشترک میان مسجد و بازار پیدا کرد. این موضوع اتّفاقاً بیانگر این نکته است که در همین دورهٔ اسلامی یا هر دوره‌ای که هنر در حال سپری کردن دورهٔ خوبی است، هنر از بسط یک تعداد موتیف تولید می‌شود و این بسیار فرمال رخ می‌دهد. یعنی زیباست و از این به بعد آن را باید بیش‌تر با معماران یا هنرمندان تجسّمی صحبت کرد تا من که موسیقی کار می‌کنم.

متأسّفانه ما در زمینهٔ موسیقی منابع خوبی که ضبط و ثبت شده باشند و نوتاسیون در آنها وجود داشته باشد، نداریم. در یک دوره عبدالقادر مراغه‌ای را داریم که می‌توانیم تعدادی ملودی را از آن استخراج کنیم که البته بیان‌کنندهٔ همهٔ قرن هفتم و هشتم نیست و به حدس و گمان می‌رسیم. این خیلی خوب است که بر مبنای معماری و هنرهای تجسّمی بتوانیم حدس بزنیم که در موسیقی چه اتّفاقی افتاده است. البته این مسأله بسیار سخت است چرا که ما به تک‌صدایی بودن موسیقی ایرانی اعتقاد داریم، ولی در رساله‌های قدیمی بیش‌تر بر جریان چندصدایی پرداخته شده است. از اثر فواصل و تبع فواصل صحبت می‌شود؛ عبدالقادر مراغه‌ای بیش‌تر در مورد ذی‌الکل و ذی‌الخمس و ذی‌الاربع صحبت می‌کند که بیشتر در عمود موسیقی است، یعنی درمورد کوک شدن سازهاست و چندان به ملودی مربوط نمی‌شود. این دوره درحقیقت به قدری کم‌مرجع است که ما تنها می‌توانیم در مورد اسامی صحبت کنیم. در دورهٔ بعد از این، یعنی در قرن ششم، هفتم و هشتم که دورهٔ اعتلای موسیقی در ایران است، می‌توانیم رساله‌هایی را در مورد چندصدایی مشاهده کنید. در این رساله‌ها در مورد کوک سازها صحبت می‌شود و در همین دوره «ساز» ساخته و تولید می‌شود و سازها در حقیقت به نوعی اعتلا می‌رسند. هرچند در مورد چندصدایی کم صحبت شده است ولی من معتقدم که این جریان مهمّی بوده است؛ شنیدن چند صدا باهم. از همین واخوان سازهایی مثل تار و سه تار می‌شود شروع کرد و یا کوک دوتار که در می‌یابیم موسیقی چندصدایی در آن تولید می‌شود و ما هم‌زمان می‌توانیم دو صدا را باهم بشنویم. این طور نبوده که همه برمبنای ذوق نوازنده و دلی باشد و شت این‌ها همه تفکّر و اندازه‌گیری‌های دقیق هندسی وجود دارد که دقیقاً همین اندازه‌گیری‌های دقیق در گره‌چینی‌های ما هم رخ می‌دهد.

ما در موسیقی انقطاع داشته‌ایم و بخشی از این‌ها را از دست داده‌ایم. در هرجا که انقطاع نداشتیم مثل ادبیّات که مکتوب شده است و نسل به نسل، کتاب‌ها در کتابخانه‌های شخصی دیده می‌شوند، می‌بینیم که جریان رخ می‌دهد و تغییرشکل بسیار می‌کند ولی اصولی اتّفاق می‌افتد و در هر دوره به صورت جهش سبک را عوض

می‌کند. یعنی در هر دوره هم مکان، یعنی جغرافیا و هم دوره است که به لحاظ علمی، فرهنگی و حتّی سیاسی در تغییر شکل اساسی تأثیر می‌گذارد.

شاخصه‌هایی که برای موسیقی مذهبی در نظر می‌گیرید چیست؟

بازهم می‌گویم که معتقدم موسیقی هنرمند مذهبی، هنرمند مسلمان وجود دارد و ما موسیقی اسلامی نداریم. می‌توانیم موسیقی دورهٔ اسلامی داشته باشیم و البته این مسأله بسیار پیچیده است. بسیاری علاقه دارند که ما موسیقی اسلامی داشته باشیم، ولی نداریم. مثلاً ما موسیقی مسیحیان را داریم ولی هیچ وقت یک کُرال را که برمبنای انجیل خوانده شده است یک موسیقی مسیحی نمی‌نامیم. اگر نت‌ها را تعویض کنیم و هارمونی را برای کاربردی دیگر تغییر بدهیم دیگر آن را موسیقی مسیحی نمی‌نامیم بلکه می‌گوییم موسیقی مسیحیان یک دوره یا از دوره نام می‌بریم؛ هرچند که مسیحیت بر روی آن تأثیر گذاشته باشد. این درست است که اسلام بر موسیقی یا هنر یک دوره تأثیر می‌گذارد و جهان‌بینی اسلامی، مثل هر جهان‌بینی دیگری بر ساختار اثر می‌گذارد. چقدر خوب است که ما به جایی برسیم که بگوییم مسلمانان تحت تأثیر این اندیشه به نوع خاصی از فرم و فضا رسیده‌اند. البته ما این را در معماری بیشتر می‌بینیم چرا که معماری بیشتر بر هندسه تکیه دارد. ما هرچه در علم بیشتر پیشرفت می‌کنیم به ترکیب‌های جدیدتری می‌رسیم. در همان هنر دینی هم ویژگی‌هایی است که بر آنچه از گذشته وجود داشته متّکی است، یعنی در هنر ایران، روم و دمشق، نقوش و تزیینات و بافت اصلی متفاوت از یکدیگرند و درحقیقت تحت تأثیر آنچه در گذشته بوده، قرار دارد. بزرگ‌ترین اتّفاق، زمانی رخ می‌دهد که هنرمند هر دوره‌ای در مورد آنچه هست وقوف کامل داشته باشد و راجع به آنچه قرار است واقع بشود فکر کند. ما یک هنر موجود و یک هنر موعود داریم. باید هنر موجودمان را بشناسیم و با هنر موعودمان فکر کنیم. نمی‌توان بدون اشراف به هنر موجود، در مورد هنر موعود صحبت کنیم. عدّه‌ای معتقدند باید هنرمند و اثر او بسیار حسی باشد که البته می‌پذیریم که این از احتیاجات ماست و آنچه نیازمند آن هستیم این است که باحس و باسلیقه باشیم ولی در عین حال باید دانش داشته باشیم. یعنی بدانیم که ماقبل ما چیست، که این شاید خوشایند نباشد، ولی دلیل بی‌هویتی ما در دوره‌های مختلف همین انقطاع تاریخ بوده است و ما باید با حدس و گمان در مورد گذشته پیش برویم و دریابیم که چه بوده‌ایم.

هرچه بشر بیش‌تر پیشرفت می‌کند به دلیل ثبت و ضبط، این انقطاعات کمتر می‌شود. اکنون در دوره‌ای هستیم که نمی‌توانیم تصوّر کنیم چیزی به دست نیاید، چرا که بالاخره در جایی ثبت شده است.

پس با توجّه به صحبت‌هایی که کردیم، احتمالاً شاخصه‌های مشخّص و معیّنی را نمی‌توان تعریف و تعیین کرد. آیا می‌توان فرم‌هایی مطلوب‌تر را برای این نوع از موسیقی تعریف کرد؟ این که چه نوع فرم‌های اجرایی مطلوب‌تر است؟

باید منظورتان از فرم را دقیق بدانم.

استفاده از چه نوع موتیف‌هایی در موسیقی مذهبی رایج است؟ آیا اصولاً موتیفیک دیدن و یا ملودیک دیدنِ خود فرم چگونه است؟

یک جریان بسط موتیف است که در موسیقی ایرانی مقداری گسترده‌تر از موتیف وجود دارد که به آن انگاره می‌گویند، این‌ها براساس یک تئوری، از موتیف وسیع‌تر هستند. آقای ابراهیم، انگاره را توضیح داده‌اند. مثلاً بسط نگار در گوشه‌های مختلف، چند اسم ردیفی به وجود می‌آورد یعنی چند گوشهٔ مشترک در دستگاه‌های مختلف که این خود چیزی به عنوان انگاره پدید می‌آورد؛ مثلاً نصیرخوانی را در ماهور داریم و بعد در اصفهان هم همان را به لحاظ ریتم می‌توانیم ببینیم. البته این بحثی مفصّل است که دراینجا مجال مطرح کردن آن نیست.

می‌توان از بسط موتیف به همهٔ این‌ها رسید ولی یک مترای وسیع‌تری داریم که اسم دارند و در موسیقی ردیفی هم تثبیت شده است. مثلاً شما در موسیقی ردیفی با تکرار عینی و کم و بیش نواختن در یک ردیف می‌توانید یک جریان ریتمی را بسط بدهید یا عین یک جریان ریتمی را در دو دستگاه بسط بدهید که دو آهنگ می‌شنوید ولی روابط ریتمیک آنها شبیه به یکدیگر است. تمام این قانون‌مند رفتار کردن‌ها از عوارض علمی شدن است، یعنی عوارض دانستن یک مجموعهٔ اطّلاعاتی، نه ندانستن آنها.

ما در دوره‌های مختلف این گونه بوده‌ایم که تعدادی از افراد دانسته و آگاهانه کارهایی را انجام می‌داده‌اند و عدّه‌ای نادانسته فقط از آنها تقلید می‌کردند؛ به همین دلیل دوباره یک دوره فراموشی پدید می‌آید تا باز یک نفر بیاید و چیزهای تازه‌ای بگوید که می‌داند و باز در

دوره‌ای او تبدیل به سرمنشـائی می‌شود که عدّه‌ای تقلید کنند تا باز کسی بیاید که بداند چه می‌کند. این یک روند تاریخی است که من معتقدم جریان حسـی و حس‌مندی بـه جای خود صحیح است ولی پیـش از آن، هنرمند باید یک چیزهایی را بداند و آگاهی داشـته باشد. این که یک هنرمنـد سواد ندارد دلیل این نیسـت که چیزی نمی‌داند، مثلاً یک معمار یزدی سـواد آکادمیک هندسهٔ پیچیده را ندارد ولی روابط هندسه را می‌داند. آن کس که گره چینی می‌کرده؛ ممکن است ریاضیات خیلی قوی نداشـته ولی، روابـط بین خط و نقطه را می‌داند و این دانش است که همواره ما را پیش می‌برد نه ندانستن.

باتوجّه به فرصتی که در حرم داشتید؛ فضای عامهٔ حرم و التزام به اصول فنی که در آثارتان دارید، آیا می‌توان اثری با همان التزامات را برای مخاطب عام در شـکل وسیع و مناسب سلیقهٔ عموم در این محیط فراهم کرد و ساخت؟

من معتقدم حرم مکانی است که در آن تمام آداب و رسوم و فرهنگ‌هـا به هم می‌رسند. هنگامی کـه افراد به این مـکان پا می‌گذارند، لباس، لهجه و نحوهٔ غذاخوردن‌شـان را نیز با خود می‌آورند. این افراد با پیشـینه‌ای می‌آیند و می‌خواهنـد چیزی را از این مکان برداشـت کنند. ما دو وظیفه داریم: این که آنچه خودشـان دارند به خودشـان بنمایانیم و یا چیزی از خودمان تولید کنیم و به آنها نشان دهیم. به نظر من تصمیم خیلی سختی است. اگر بخواهیم معـماری این مکان را هـم نگاه کنیم، بـا معماری‌هایی مواجهه هسـتیم که متعلّق به دوره‌های مختلف هستند. نقوش هـم مختلف‌اند و هدایای داخل موزه هم حتّی با دلایل مختلف و در دوره‌های مختلف اهدا شـده‌اند. در حقیقـت اینها اجتماعی را پدید می‌آورند که شـاید همهٔ فرهنگ‌هـا در آن باشـد، ولـی اگر قرار باشـد ما به یک موسیقـی برسیم که این موسیقی به نوعی مربوط به این نقاط باشـد، شاید نشـود چندان متمرکز رفتار کنیم و به اجتماعی از موسیقی‌هـا برسیم. در حقیقت ممکن است بـه نوعی کلاژ از موسیقی برسیـم و همهٔ این‌ها را جمع کنیم و تحت یک بسته یا پکیج ارایه کنیم. راه دیگری که در مقابـل ما قرار دارد این است کـه هنرمند در اعتکاف



بـه این محیط به یک سنتزی برسد و چیزی را بروز بدهد که احسـاسات شـخصی‌اش به همراه شخصیت هنری‌اش باشـد؛ این دو مقوله اسـت. من فکر می‌کنـم خودم به شـخصه هیچ گاه با خود فکر نمی‌کنـم که یک اثر چطور باید باشـد بلکه فکر می‌کنم کـه الان چه اتّفاقی در روح من می‌خواهد رخ بدهد و با روح من چه بازی می‌کند.

هرکسی در هر درجه‌ای از هنر ممکن است به چیزی برسد و اثری شـخصی را از خودش ارایه بدهد. ویژگی شخصی این محیط این است که من را همزمان هم به خودآگاهم دعـوت می‌کنـد و هم از خودآگاهـم دور می‌کند. یعنی آدم را هـم بیخود می‌کنـد و در این تنهایی فارغ از جمع متمرکـز می‌کند به یک واقعیتی که به جهان‌بینی ما ربط پیـدا می‌کند. در واقع به نوعی بـر جهان بینی آدم صحّه می‌گـذارد. من همیشـه وقتی بـه این درجـه و جایگاه می‌رسـم با خود فکر می‌کنم کـه چقدر حق دارم از خود بیخود بشـوم و چقدر از خـودم را در این اثر بیاورم؛ این پارادوکـس در چنین مواقعی به وجود می‌آید. چقدر قرار است براساس یک فرم از پیش تعیین شـده حرکت کنیم و چقـدر می‌توانیم یک فرم جدید ایجـاد کنیم؛ چرا که من بسیار به فرم اعتقاد دارم.

در هر دوره‌ای این ویژگی وجود دارد که شما شالودهٔ یک اثر کلاسیک را می‌شـکنید و بـه دریافتی جدید یا ابداعی جدیـد می‌رسید. این عمل با احترام بـه آنچه وجود دارد رخ می‌دهـد و قرار نیسـت ما شالوده‌شـکنی کنیم و به سنّت‌ها پشت کنیم. برای مثال در هنر دوره‌های اسلامی، این دوره‌ها پشت سرهم می‌آیند و اگر شالوده‌شکنی هم می‌شـود امّآ در هر حال نسـبتی با قبـل دارد. پس وقتی از یک فرم خارج می‌شـویم و به فرمی دیگر می‌رویم در حقیقت به نوعی پایه‌های ماقبل را که بر آن استوار بودیم، می‌شـکنیم، چرا که سنّتی نیستیم. انسـان سنّتی بهرحال سرجای اوّلش بازمی‌گردد ولی تاریخ این‌گونه نیست. وقتی تاریخ را نـگاه می‌کنیم همواره در حال تغییر است. برای مثال چیـزی با عنوان سنّت هنر قـرن هفتم نمانده است بلکه تبدیل به قرن هشـتم، نهم، دهم و... شده است. در ایـن سال‌ها فـرم، رنگ حتّی بُعد و حجـم تغییر می‌کند، یعنی عمـلاً همه چیز تغییـر می‌کند. پـس بنابراین اگر بخواهیم شـالودهٔ چیزی را بشـکنیم باید اولاً چیزی باشد که شالوده‌شـکنی توهین و نابود کردن ماقبل نباشد بلکه ضرورت تغییـر ما باشـد، وقتـی ضرورت تغییر پدید آمد آنجاست که وقتی یک فرم جدید تولید می‌شـود با همان



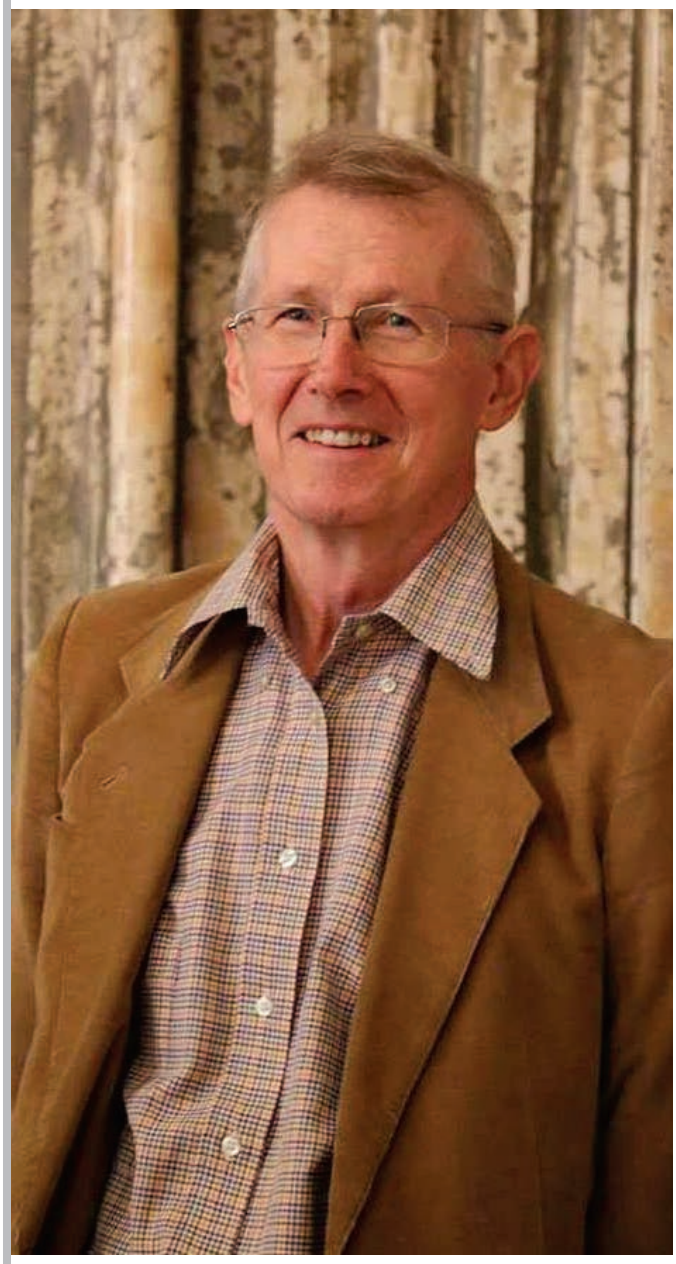
منطقی که فرم‌های قبل بوده‌اند می‌تواند سازگاری داشته باشد. در حقیقت در جریان کلاسیک‌ها، ما دورهٔ هرج و مرج نداشتیم. در تعدادی از چیزهایی که از سبک مردمی می‌آید ما هرج و مرج را شاهد هستیم و هرج و مرج یعنی این که یک تکّه از هند، یک تکّه از عربستان، یک تکّه از سوریه و... آمده است. این مصداق هرج و مرج است. من راجع به هنر وابسته به هنر کلاسیک حرف می‌زنم که یعنی بسط سنّت.

الان می‌بینید که بسط سنّت حتّی در مورد آداب اجتماعی هم صادق است و ما همواره فکر می‌کنیم که چطور جریان آداب اجتماعی‌مان را سنّتی نگه داریم. قطعاً علّت اینکه خوشبختانه می‌گویند اجتهاد شیعه یک اجتهاد زنده است یعنی این که در مورد امروز باید فکر کند. در موسیقی، این اجتهاد حتماً باید وجود داشته باشد یعنی که ما در عین حفظ محکمات قبلی خودمان، برای آینده اجتهاد کنیم.

پس درحقیقت اگر فرضاً کاری در زمینهٔ حرم در حوزهٔ موسیقی تولید می‌شود نه می‌توانیم آن را عامه‌پسند بدانیم و نه کاملاً ساختارشکن؟

نمی‌شود در موردش این‌چنین صحبت کرد. من فکر می‌کنم هرکدام از ما مسیر خودمان را می‌رویم. ما در مسیر خود باید دقّت کنیم که کاری که انجام می‌دهیم برای خودمان تعریف مشخّصی داشته باشد بعد در این تعریف مشخّص، ممکن است در جاهایی به یک برداشت کاملاً سنّتی برسیم و رفتار کاملاً سنّتی داشته باشیم و در جاهایی هم نه، یعنی رفتار سنتّی را با اندک تغییری متحوّل کنیم و به برداشت دیگری برسیم. به نظر نمی‌شود در این مورد به طور دگماتیک صحبت کرد.

مهم‌ترین خصیصه این است که آنچه پدید آمده قابل دفاع باشد، یعنی اینطور نباشد که ما اثری را خلق کنیم و دفاع هم نکنیم و بگوییم دلمان خواسته این‌طور باشد، تاریخ هنر این طور نیست. تاریخ هنر، هرجا به این موقعیت رسیده، همان دورهٔ انحطاط در آن ایجاد شده است. دوره‌هایی که نگاه علمی در آن ضعیف می‌شود و با بهانه می‌خواهیم بگوییم انسان باید دلی کار بکند، دوره‌های انحطاط هستند و قرار نیست اصلاً این‌طور باشد. اگر ادبیّات ما به شکل امروز درآمده، به خاطر علم ادبا و دانشمند بودن ایشان بوده است. به این خاطر بوده که آنها ادبیّات و فرم را می‌شناختند و از آن هم عدول نکرده‌اند. در اوج احساس هم حتّی همین اتّفاق افتاده است. ولی ما دوره‌هایی داریم که حاکم ماجرای هنری چون شناخت کافی نداشته و نسبت به سنّت ماقبل خود کوری داشته، می‌خواسته بدعتی را بگذارد که نمی‌دانسته ماقبل آن چیست. نمی‌شود کسی یک شبه مرقع‌کار بشود. باید اوّل تاریخچه‌اش را بداند بعد شروع به کار کند. متأسّفانه در دورهٔ کنونی هم افرادی هستند که می‌خواهند پیش از دانستن الفبا، در شالوده تغییر ایجاد کنند. این که کسی شب فکر کند و فردا یک کار نوآورانه انجام بدهد سم است. اینکه بخواهیم بدواً در کاری تغییر ایجاد کنیم، سم است. ما باید اجازه بدهیم این جریان به صورت کمّی اتفاق بیافتد و رشد کمّی خوب داشته باشد و کیفیت خودش را با کمّیت تثبیت کند که در این صورت به موقع جهش ایجاد می‌شود و جهان جدید به وجود می‌آید. ابزار آن جهان بیرون است. وقتی چراغ برق اختراع می‌شود کم‌کم نظام نور تغییر می‌کند و جهش به وجود می‌آید. هرتغییری که ایجاد شده بدواً تولید نشده و تحت تأثیر ماقبل خود رخ داده است. این مسأله بسیار مهم است که ما متأسّفانه در مورد آن غلط فکر می‌کنیم. در جریان اجتماعی هم همین طور، از آغاز جمهوری نبوده و یک جریانی در یک جایی تحوّل ایجاد کرده و بعد جمهوری متولّد شده است. به همان نسبت در بسط هنر دوره‌های مختلف هنری، یک چیزی به صورت کمّی چرخش ایجاد کرده و به دلیل این که تکرار مفسده ایجاد می‌کرده و مفسدهٔ آن هم به دلیل این است که تکرار اگر عینی باشد هنرمند را تنبل می‌کند؛ جریان تنبل شده به همان نسبت مخاطب را خسته می‌کند و مخاطب چون به دنبال چیزهای جدید بوده است پس جهش ایجاد می‌شده است. این یک رابطهٔ دوطرفه و متقابل است که مخاطب هم در آن نقش دارد. البته اینجا مجالی برای شرح مبسوط آن نیست.



گفتگو با پرفسور برنارد اوکین؛

حرم مطهّر رضـــوی، بنایی منحصـــربه‌فـــرد در دنیـای اسـلام

شادی غفوریان*

پرفســور برنــارد اوکیــن (Bernard O’Kane)متولّد ایرلنــد، استاد هنر و معماری اسلامی در دانشــگاه امریکایی قاهره است. وی تاکنون مطالعات گســترده‌ای درباب تمدّن‌های اسلامی و عرب، شرق‌شناسی، معماری اسلامی و ایران‌شناسی داشته است. در زمینهٔ هنرهای اسلامی ایران، پرفسور اوکین در سال ۱۹۷۵ موفّق به اخذ جایزهٔ پژوهشــگر سال از انســتیتو بریتانیایی مطالعــات ایران شــد. از سخنرانی‌های اخیــر وی در همایش‌های مختلف آکادمیک می‌توان به «تأثیر مکتب هرات بر ظهور مکتب تبریز»، «گسترش استفــاده از خــط فارســی در هندوستــان»، «استفاده از خــط فارسی در کتیبه‌هــای بنایی ترکیــه»، «تصاویر کلیله و دمنه از هنــد تا خاور میانه»، «معماری قرون وسطایی اصفهان»، «معماری اسلامی ایران؛ شکوه رنگ‌ها»، «آرتور پوپ و معماری اسلامی ایران» و دیگر موارد اشاره کرد. از کتاب‌های تألیفی پرفســور اوکین نیــز می‌توان عناوینی چون «معــماری تیموری در خراســان- ۱۹۹۵» (ترجمهٔ رضا آخشــینی، بنیــاد پژوهش‌های آستان قدس رضــوی)، «مطالعات هنر و معماری ایران- ۱۹۹۵»، «نقاشــی‌های باستانی ایران در نســخ خطــی کلیله و دمنه در اواخر قرن۱۴میــلادی- ۲۰۰۳» و... اشاره نمود.

در نشســتی صمیمانــه که به دعــوت نشریهٔ آستان هنر، بــا حضور آقایان صحراگرد، نعمتی، آخشــینی و کریم پور، در نگارخانهٔ رضوان برگزار شــد، پرفســور اوکین در گفتگویی جمعی، از سفر به ایران و مشهد، علاقه‌اش به تحقیق در باب تجلّی هنر در حرم رضوی می‌گوید و به پرسش‌هایی دربارهٔ معماری حرم مطهّر پاسخ می‌دهد.

* پژوهشگر بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس.
akhavan_t@yahoo.co.uk

جناب پروفسور برنامه‌تان در این سفر به ایران در چه زمینه‌ای بوده است؟

من برنامهٔ پژوهشی خاصی نداشتم، می‌خواهم در آینده کتابی بزرگ راجع به کاشی‌کاری کشورهای اسلامی تهیه کنم و امیدوارم عکس‌هایی که در این سفر گرفتم، برای آن مفید باشد. حال حاضر بر روی مبحث خاصی پژوهش می‌کنید؟

بله، من ۳۳ سال است که در مصر هستم و تحقیقات زیادی راجع به کشورهای عربی داشته‌ام. مثلاً پروژهٔ آینده‌ام که امیدوارم انشاءالله به اتمام برسد، در مورد کتیبه‌های آثار دورهٔ اسلامی در قاهره است که از اوّل دورهٔ اسلام تا ۲۰۰ سال پیش را شامل می‌شود، به همراه عکس و ترجمه و قابلیت جستجوی کلمات به انگلیسی یا عربی که امیدوارم برای محقّقان مفید باشد.

در زمینهٔ هنرهای ایرانی- اسلامی پژوهش‌های معاصر را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

در دهه‌های اخیر خیلی بهتر شده است. محقّقان پیش‌تر که به سازمان حفاظت آثار باستانی می‌آمدند (میراث فرهنگی کنونی) فقط بناهای خراسان را خوب می‌شناختند و به آنها توجّه می‌کردند. امّا اکنون فکر می‌کنم محقّقان می‌دانند که لازم است نه تنها یک استان یا فقط کشور ایران را بشناسند بلکه اگر کسی دربارهٔ بناهای خوارزمشاهی، غوری، یا غزنوی تحقیق کنند، بایستی آثار باستانی کشورهای اطراف ایران؛ افغانستان، ترکمنستان، ازبکستان را هم بشناسند. اکنون فکر می‌کنم که محقّقان اینجا این مطالب را خوب درک می‌کنند، سفر می‌کنند که این‌ها را ببینند و گزارش کنند. نکتهٔ دیگر اینکه من از کار مرمّت بناهای اینجا بسیار لذّت می‌برم، سال گذشته در سفر به ازبکستان دیدم که کار مرمّت بسیار بد است و مثل کار نوسازی است ولی در اینجا مرمّت خیلی بهتر است.

فکر می‌کنید جایگاه پژوهش در مورد معماری حرم امام رضا(ع) در هنر و معماری اسلامی کجاست؟

معماری آستان قدس در تاریخ هنرهای اسلامی اهمّیت بسیاری دارد. البته می‌بینم که از کارهای موجود گزارش‌هایی جدید تهیه شده است. فقط فکر می‌کنم گاه به آثار باستانی توجّه لازم نمی‌شود، اگر این‌طور بود مدرسهٔ ملاصدرا ویران نمی‌شد. البته موزهٔ آستان قدس از آخرین باری که به مشهد آمدم (حدود ۳۵ سال پیش) بسیار بهتر شده و نمایشگاه‌ها بزرگ‌تر شده است و محقّقان نیز بهتر شده‌اند.

به نظر شما برای بهبود وضعیت پژوهشی در زمینهٔ حرم امام رضا(ع)، معماری و آثاری که در حرم موجود است، چه ملزوماتی لازم است؟

خوشبختانه می‌بینیم ملزومات لازم نسبت از قبل بهتر شده است. مثل همین مجلّهٔ شما، معرّفی هنر و آثار موجود در حرم، انتشار شاهکارهای موزه، که اگر این کار ادامه پیدا کند بهتر و بهتر خواهد شد.

در سال‌های اخیر اسناد تاریخی تشکیلات اداری آستان قدس و حرم، آرشیو و نمایه شده و دسترسی به آن برای محقّقان امکان‌پذیر است، امّا از نحوهٔ استفادهٔ صحیح و به‌کارگیری آنها در معماری و هنر اطّلاعات کافی در دست نداریم. تعدادی از این واژه‌ها و اصطلاحات به‌کاررفته مربوط به دورهٔ صفوی و قاجار است که در اسناد دیده می‌شود، به عنوان مثال "تعمیرات نقاشی‌های دارالسیاده" که در آنها اصطلاحات تخصّصی زیادی است که هنرمند و نقاش آن دوره به کار برده است و ما برخی را نمی‌شناسیم (به زبان فارسی). حال سؤال این است که آیا در این زمینه الگویی وجود دارد که در پژوهش‌های معماری اسلامی کشورهایی همچون مصر و مراکش به‌کار رفته باشد و پژوهش‌های سندی هم کار شده باشد که ما بتوانیم از آنها یاد بگیریم؟

بله، این کار انجام می شده ولی اصطلاحات عربی به فارسی متفاوت است. نمی‌دانم که آیا برای کار شما مفید است یا خیر.

شاید شیوه یا methodology آنها بتواند مارا یاری کند.

فکر می‌کنم که شما با شیوهٔ کار آنها آشنا باشید و اطّلاعات‌تان هم از ما کمتر نیست چرا که می‌بینم دارید از آنها استفاده می‌کنید.

در آثار معماری که شما با آنها آشنایی دارید و در تحقیقات معماری آیا واژه‌نامه‌ها و فرهنگ‌هایی وجود دارد که اصطلاحات قدیمی را در آنها بتوان یافت؟

بلی، لغت‌نامهٔ اصطلاحات معماری در قاهره منتشر شده که فکر می‌کنم چاپش به اتمام رسیده است، امّا نکته‌ای که در مورد کار شما می‌بینم این است که کتابخانهٔ خوبی به زبان‌های دیگر مثل انگلیسی، آلمانی، فرانسوی و... راجع به تاریخ هنر اسلامی وجود ندارد. بیشتر متخصّصان به زبان انگلیسی می‌نویسند و اگر شما این کتاب‌ها را ندارید پس اطّلاعات‌تان در مورد هنرهای اسلامی ناقص است.

ما در اینجا دارالسیاده داریم که اغلب می‌گویند از ساخته‌های دورهٔ گوهرشاد است. برخی تلاش کرده‌اند بگویند احتمال دارد این بنا قدیمی‌تر و مربوط به دورهٔ ایلخانیان باشد، به این دلیل که این بنا خیلی نزدیک بقعهٔ مطهّر است، چرا که فضای بین هستهٔ مرکزی حرم مطهّر

و مسجد گوهرشـاد را پر کرده است. برای همین طبیعی است که باید از قبل ساخته شده باشد؛ امّا باتوجّه به اینکه در دورهٔ ایلخانیان حرم مطهّر بسـیار پررونق بوده احتمال می‌دهند که باید قدیمی‌تر باشد. حال سؤال اینجاست که آیا می‌شود آن را با دارالسیاده‌های دیگر مقایسه کرد؟

خیـر، نمی‌تواند مربوط بـه آن دوره باشـد، زیرا طاق‌های دارالسـیاده مانند طاق‌های دیگر در بناهای دوره تیموری اسـت؛ مثـلاً این طاق‌هـای متقاطـع که هـم در مدرسهٔ خرگرد می‌بینیم و هم در مدرسهٔ گوهرشـاد در هرات. این دو ساختمان مثل دارالسـیاده اسـت و طاق‌های ایلخانیان این‌گونه نیست.

نقاشـی‌هایی که داخل مجموعهٔ حرم بـوده، البته غیر از زیر گنبد مدرسـهٔ دودر، بقیه از بیـن رفته‌اند و روی آنها آیینه‌کاری شـده است، در تشـخیص اینکه آنها چه شکلی بوده‌اند مشـکل داریـم، البته سـندهای تعمیراتی از آنها داریـم که گاهـی کمک می‌کننـد؛ مثلاً سـندی داریم از سـال ۱۱۰۰ قمری در دورهٔ صفویه که با جزییات توضیح داده که تعمیر نقاشـی‌های بالای در دارالحفّاظ، در مورد تزییناتی هم که شـده نام برده است، امّا چون روی آنها را آینه‌کاری کرده‌اند، زیر آن معلوم نیست، آنچه که ما در این اسناد می‌بینیم مقداری به بقعهٔ خواجه‌ربیع نزدیک است، در دورهٔ صفوی کارهای نقاشی که در اماکن مذهبی شده است چقدر تغییرات نسبت به دورهٔ تیموری داشته است؟

این کار سخت و زمان‌بر است و باید هر دو دوره را تک‌تک تفکیک کنید و البته حتماً دارای تغییراتی هست امّا نه زیاد. مثل کاشـی‌کاری صفویه که تغییراتی با کاشـی‌کاری دورهٔ تیموری داشته است امّا نه زیاد.

شـما در مورد نقاشی‌های زیرگنبد مدرسـهٔ دودر توضیح کامـل دادید، امّا وقتی بـا نقش‌های زیر گنبد خواجه‌ربیع مقایسه می‌کنیم (می‌دانیم که خواجه‌ربیع در دورهٔ صفوی نقاشـی شـده اسـت) می‌بینیم که طرح‌ها به‌هم نزدیک هستند. آیا در مورد زیر گنبد امام رضا(ع) هم همین حرف را می‌توان زد یا خیر؟ یا احتمال بدهیم که تغییرات زیادی نداشته است؟

بایستی تک‌تک کارها را با کارهای دورهٔ صفوی تطبیق دهید و بـا کارهای دورهٔ تیموری در جاهای دیگر مقایسـه کنید که بفهمید با کدام مشـترکات بیشـتری دارد. هم در سبک صفوی و هم در سبک تیموری در سال‌های اخیر در مرمّت ساختمان‌های ازبکستان بیش‌تر نقاشی دورهٔ تیموری دیده شـده است که البته مرمّت بدی انجام شـده است و مثل نوسازی نقاشـی کرده‌اند ولی طرح اصلی‌اش را اگر تطبیق بدهید مفید خواهد بود.

در مـورد گنبـد گوهرشـاد درسـت، در مـورد گنبدهای قوام‌الدیـن آیـا نمونه‌ای داریـم که از آن بفهمیم سـبک گنبدسـازی‌اش چگونه بوده اسـت؟ چون می‌دانیم که در بازسازی گنبد گوهرشاد از بتن استفاده شده است و حدس می‌زنیـم کـه در کارهـای دورهٔ تیموری با این شـیوه کار می‌کردند (شـیوهٔ خیاره‌ای). ولی آیا سـندی وجود دارد و نمونه‌ای از گنبدهای ساخته شده توسّط قوام‌الدین شیرازی وجود دارد که بتوانیم دقیقاً بفهمیم شکل اوّلیهٔ آن گنبد به چه شکل بوده است؟

فقط گنبد گوهرشـاد در مدرسهٔ گوهرشاد در هرات به جا مانده است. یعنی دوگنبـد در مدرسه غیاثیهٔ خرگرد داریم ولی ساقهٔ بلند مثل اینها را ندارند و کوچک هسـتند. فقط یـک نمونه از این برای اوّلین بار در این سفر به ایران دیدم و آن گنبد رکنیهٔ یزد است، امّا در قدیمی‌ترین عکسی که از حرم مطهّر دیدم، گنبد در آن صاف بود.

صـاف بودن گنبد بـه دلیل بازسـازی آن در دورهٔ صفوی درسال ۱۰۸۴ بود چون در زلزله از بین رفته بود و به شیوهٔ دورهٔ صفوی بازسازی شده است.

مـا اطّلاعـات زیادی از این قبیـل را در دست نداریم و در متون هم هیچ توضیحی داده نشده است.

چـون در محراب گوهرشـاد که اصیـل باقی‌مانده همین شـیوهٔ خیاره‌ای را به‌طور معکوس داریم. بنابراین شـاید بتوان از روی این شواهد این فرضیه را مطرح کرد.

شاید بتوان امّا ما نمی‌دانیم.

در کتابتـان اشـاره کردید کـه از گنبد رکن‌الدیـن در یزد تزیینات زیر گنبد مدرسـهٔ دو در و زیر گنبدخانهٔ مسجد گوهرشـاد با یکدیگر شباهت دارند. سـؤال اینجاست که چطـور برای سـاخت بناهای مشـهور و بـزرگ از بناهای کوچک و کم‌اهمیت‌تر دورهٔ ایلخانیان استفاده کرده‌اند؟

من نخواستم بگویم که دقیقاً درخود طرح گنبد گوهرشـاد از گنبـد رکن الدین استفاده شـده است. البته فکر می‌کنم که هر دو خیلی دقیق بوده ولی این بدین معنا نیسـت که طرح و شـیوهٔ ساخـت آن در دورهٔ تیموری دقیقاً مثل هم بوده است.

زیرا طرحی که در کتیبه بالای ازارهٔ پایهٔ ایوانچه‌های صحن مسجد گوهرشاد به خط کوفی تزیینی نوشته شده پیش‌تر در گوشواره‌های گنبد رکنیه اجرا شده بود.

دیروز که در صحن اصلی گوهرشاد بودم متوجّه شدم که از نمونه‌های اصلی کاشی‌کاری تیموری هیچ چیز باقی نمانده. شاید در ایوان قبله مقدار کمی باقی مانده باشد امّا بیش‌تر

آن از ۵۰ سال پیش تا به امروز از بین رفته است.

مطلب دیگری که در کتابتان به آن اشاره نکردید در مورد شکل ایوان مقصوره است.

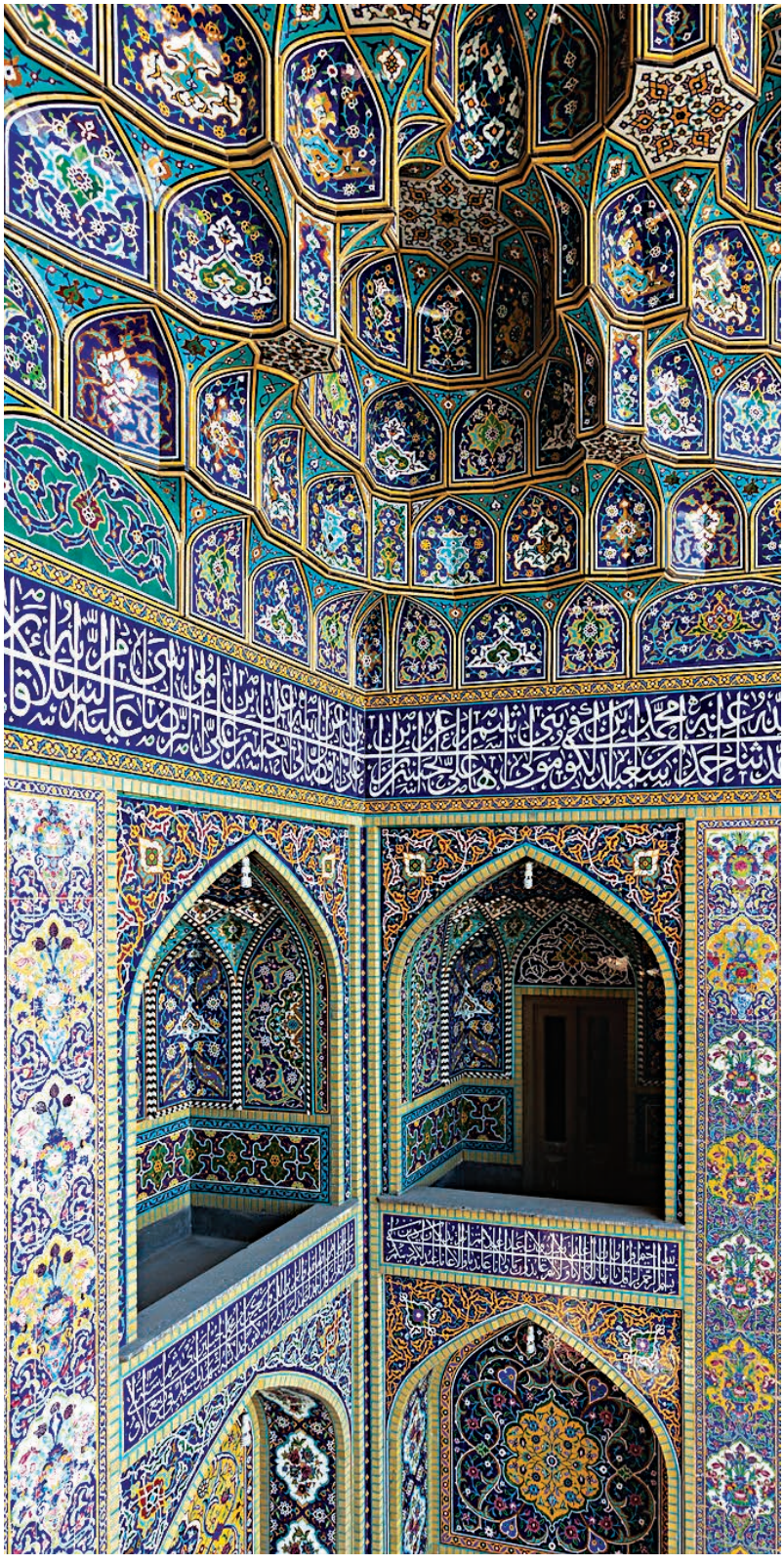
باید بگویم که این شکل را شاید از مسجد جامع یزد آورده باشند که قسمت عقب ایوان طوری است که خود گنبد دیده می‌شود و نمونهٔ آن در معماری ایران در مسجد جامع یزد وجود دارد.

هدف بیش‌تر نشان دادن نمای داخل بوده است؟

بله درست است.

بناهای قدیمی زیادی را در جهان اسلام و سایر کشورها دیده‌اید و از لحاظ معماری و سایر هنرها آنها را بررسی کرده‌اید، اگر در مورد حرم مطهّر امام رضا(ع) به عنوان یکی از این بناها بخواهیم ویژگی خاصی را قایل شویم آن کدام ویژگی است که میان این بنا و دیگر بناهای قدیمی در جهان اسلامی از لحاظ معماری تمایز ایجاد می‌کند؟

حرم مطهّر امام رضا(ع) از مهم‌ترین مجموعه بناهای قدیمی در اسلام است و مقایسه‌اش با دیگر بناها کار دشواری است. در جاهای دیگر نمونه‌ای مثل حرم مطهّر امام رضا(ع) نداریم، مثلاً در ترکیه مساجد زیادی وجود دارد که برای سلاطین بوده است و زیارتگاه محسوب نمی‌شود. امّا حرم مطهّر امام رضا(ع) زیارتگاه و مکان مذهبی است و همین تفاوت از لحاظ معماری هم وجود دارد، میان سبک هنر عثمانی و صفوی تفاوت عمده و زیادی وجود دارد و حرم مطهّر امام رضا(ع) از جمله بناهای منحصر به فرد و تنها نمونه در دنیای اسلام است.



نام یک کتاب من

The early Persian painting Calila and Dimna ۱۴th century manuscripts in

که در مورد مینیاتورها در متون از دورهٔ جلایر و مظفری است از متون کلیله و دمنه است

و نام کتاب دیگر

The appearance of Persian in Islamic art

استفادهٔ زبان فارسی در هنرهای اسلامی.

اسناد تصویری آستان قدس رضوی از دورهٔ قاجار تا به امروز

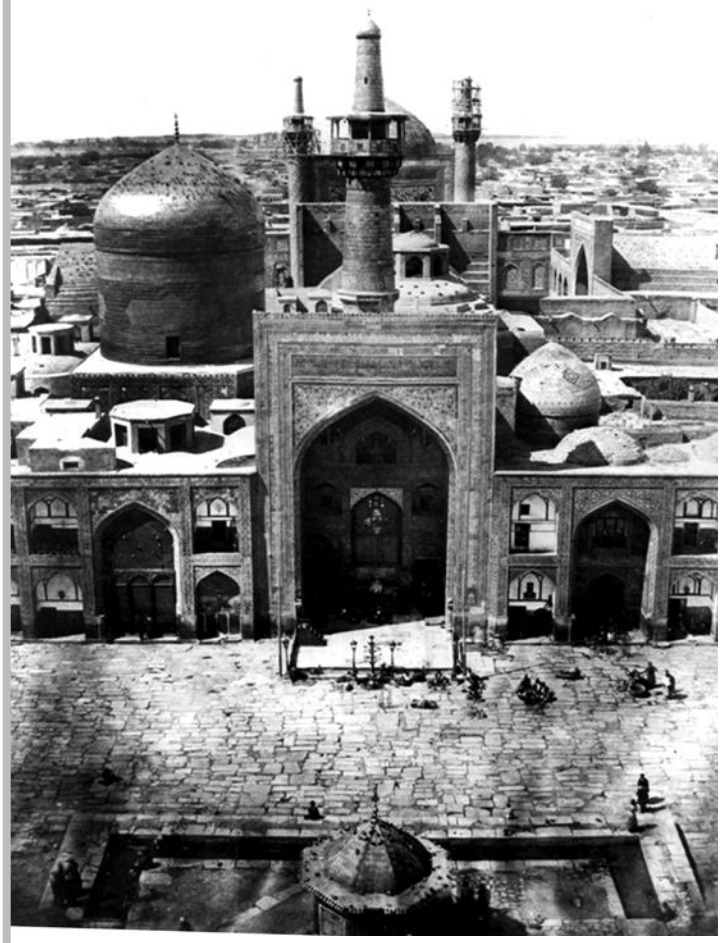
مهدی حسامی*

چکیده

عکس‌ها از جمله اسناد مهم در تحقیقات تاریخی به شمار می‌روند و تمامی مراکز اسناد به عنوان یکی از انواع با ارزش سندی به جمع‌آوری، نگهداری و ساماندهی آن می‌پردازند. در کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس از دهه‌های قبل، نگهداری عکس‌های تاریخی معمول بوده است. هر چند که سابقهٔ رسمی نگهداری عکس‌ها به سال ۱۳۷۶، همزمان با تشکیل ادارهٔ اسناد برمی‌گردد.

در این مقاله با بررسی سابقهٔ ورود عکس‌ها به کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس و پیشینهٔ نگهداری آن ضمن دوره‌بندی تاریخی و منشابندی ورود عکس‌های اوّلیه به کتابخانه، به چگونگی گسترش حوزهٔ موضوعی عکس‌ها به عنوان یکی از اسناد مهم تحقیقات تاریخی در مرکز اسنادآستان قدس رضوی پرداخته شده است. درادامه، آیین‌نامه، کاربرگه‌ها و تجارب حاصله در قالب بررسی روند تاریخی از اواخر دورهٔ قاجار تا زمان حال، مورد بررسی قرار گرفته است.

کلیدواژه: آستان قدس رضوی -اسناد تصویری -تاریخچه



دورنمای ایوان طلا (ایوان نادری)، صحن عتیق (انقلاب فعلی)، سقاخانه حرم امام رضا(ع) و ضلع جنوبی شهر مشهد در اواخر دوره قاجار. عکاس: منوچهر خان عکاسباشی، تاریخ عکس : ۱۳۰۰ق. شماره اموالی: ۷۷۰۲

* .کارشناس عکس و کارشناس مسئول بخش مخزن اسناد مدیریت امور اسناد و مطبوعات سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی، mehdi@ hesami .yahoo.com

مقدّمه

اسنـاد تصویری از جمله اسناد بسـیار ارزشـمند در حوزهٔ تحقیقـات تاریخی در دو قرن اخیر به شـمار می‌روند و از نظـر قدمت سابقـه‌ای به عمر بشر دارد. شـاهد این ادّعا تصاویر و نقاشی‌های انسان‌های اوّلیه در درون غارهاست. این امر به روشنی خود گویای تقدّم اسناد تصویری به اسناد مکتوب است.

ایـن وجه اسناد، یعنی مصوّر بودن، با توجّه به خصوصیات ذاتی خـود که هم حس زیبایی و هم هنر لحظه‌ها، باعث شـده است با وجـود تغییرات عمده در شـکل ظاهری و فیزیکـی، نه تنها حس تازگی و جذابیـت خود را از دست نداده بلکـه بر ارزش و نفاست آن افزوده شـود. در میان اسناد مکتوب و غیرمکتوب فقط عکس‌ها از این خصوصیات برخوردارند. به‌طوری که در بعضی موارد یک قطعه عکس می‌توانـد به عنوان یک سند، تاریخ گویـای یک ملّت و یا یک قوم باشـد و تمام خصوصیات فردی و اجتماعی آنها را از جمله اعتقـادات، فرهنگ، آداب و رسـوم و حتّی انواع تفریحات و سرگرمی‌ها و... به راحتی بازگو کند.

تاریخچهٔ اسناد تصویری در ایران و شهر مشهد

بـا اوّلین عکس کـه به تاریـخ ۱۸۲۶م. توسّـط نی پیس، عکاس و دانشمند فرانسوی گرفته شد، مرحله‌ای جدید در عکاسی نوین شـکل گرفت که حدود پنجـاه سال به طول انجامید. در این مدّت، عکاسی شیوه‌های مختلفی از جمله داگروتیپ[۱] ،کالوتیپ[۲] وکلودین[۳] را که همگی از شیوه‌های عکاسی ابتدایی محسوب می‌شـوند طی کرده تا اینکه در سال ۱۸۷۸م. از ژلاتین و برومور برای نگاتیو استفاده شـد (ترابی،۱۳۸۳،ص۲۶).

به هر جهت با پیدایش این صنعت و رشـد و گسـترش آن بـه فاصلهٔ کمتر از ده سال در جهان، پس از اختراع دوربین عکاسـی در اروپـا - در اواخر حکومت محمّد شـاه قاجار – پـای این صنعت به ایران گشـوده شـد. اوّلین عکس در ایران توسّط ژول ریشارفرانسـوی به تاریخ ۲۳ آذر۱۲۲۳، از ناصرالدین شـاه به هنگام ولایت‌عهـدی در تبریز انداخته شـد(ذکاء،۱۳۷۶،ص۵). بعدها به‌علّـت علاقه‌مندی دربار و به‌خصوص ناصرالدین شـاه قاجـار به عکاسی، عدّه‌ای از افراد برجسته و آشنا به امور عکس و عکاسی از کشورهای اروپایی وارد ایران شـده، به آموزش افراد مورد تأیید دربار پرداختنـد، عدّه‌ای از افراد نخبـه و صاحب نفوذ در دربار نیز بـه قصد آمـوزش و خرید تجهیزات عکاسـی به اروپا فرستاده شدند و حتّی سمت و منصب عکاس‌باشی توسّط ناصرالدین شاه در دربار ایجاد گردید. با توجّه به موقعیت پیش آمده از زندگی خصوصی و محرمانهٔ درباریان و حتّی خود شاه، عکس‌هایی نفیس از این دوران باقی مانده است کـه در حال حاضر جزو بـا ارزش‌ترین اسنـاد دورهٔ قاجار محسوب می‌شود.

با گذشت حدود بیست سال از اختراع عکاسی و شایع شدن عکس در تهـرانِ آن زمان، هنوز بسـیاری از نقاط ایران با این صنعت آشـنا نشـده بودند چنانچه در سفر ۱۲۸۳ق. ناصرالدین شاه به مشهد، حاج ملا هادی سبزواری از دیدن تصویر خود متعجّب می‌شود. پیش از این تاریخ به گواهی چند منبع مختلف در این منطقه عکس‌هایی گرفته شـده کـه به احتمال زیاد به شـیوهٔ داگروتیپ بوده است (ترابی ،۱۳۸۳،ص۳۳).

در حال حاضر قدیمی‌ترین عکس‌های مربوط به مشهد، در موزهٔ کاخ گلستان نگهداری می‌شود که در سال ۱۲۷۵توسط جیانوزی، افسر ایتالیایی کـه در خدمت دولت ایران بوده عکس‌برداری و به شـاه تقدیم شده است. این آرشیو شامل عکس‌هایـی از ضریح، رواق مطهّر، گنبد و نیز عکس‌هایی دیگر از مقبرهٔ خواجه ربیع، مسجد شاه و مقبره‌های قدیمی است (همان،ص۳۵).

از عکاسـان دیگری که در دورهٔ ناصرالدین شـاه در ناحیه خراسـان به تهیهٔ عکس پرداخته‌اند، آقا رضا عکاس‌باشـی، عکاس مخصوص ناصرالدین شاه است که در مسافرت اوّل ناصرالدین شـاه به خراسان ۱۲۸۴-۱۲۸۳ق. جزو ملتزمان و همراهان اردوی همایونی بوده و عکس‌های ارزشمندی از شـهرهای سرحدی خراسان و همچنین شـهر مشهد گرفته است. منوچهرخان عکاس که در سفر دوم ناصرالدین شـاه بـه خراسان در سال ۱۳۰۰ق. همراه اردوی همایونی بوده، در طـول سفر از رجال و شـهرها و اماکـن تاریخی عکس گرفتـه اسـت. عبدالله قاجـار نیز که بنا بـه دستور حکم ناصرالدیـن شـاه در سـال ۱۳۰۸ق. راهی خراسان شـده، عکس‌های ارزشـمندی از اوضاع و احوال خراسان به یادگار گذاشـته است. وی در سـال ۱۳۰۹ق. در همان مأموریت از کارمندان کمپانی رژی، مشـهد، مناظر توس و بجنورد و میل رادکان و کاخ خورشـید (در کلات نادری) و عشق‌آباد عکس‌برداری کرده است.

با وجود این عکس‌ها، تا سال ۱۳۱۹ق. عکاسی در مشـهد رسمیـت پیدا نکـرد و عکاسخانـه‌ای هم در شـهر ایجاد نشد. تقریباً شـصت سال پس از اختراع عکاسی، سر انجام شـخصی به نام میرزا فرج الله عبـاداف در سال ۱۳۱۹ق. در محلّـهٔ سراب اوّلیـن عکاسخانه را دایر کـرد. پس از او

۱. Daguerreotype
۲. calotype
۳. collodion

بهاءالملک و سپس بوریس کلیمی مشـهور بـه بابا، مقارن جنگ جهانی دوم، عکاسی مانی را در مشهد اداره می‌کرد. از عکاسخانه‌های قدیم مشـهد می‌تـوان به عکاسی امید، عکاسی نصرت، عکاسی پیما، عکاسی آیریا و عکاسی سیاح اشاره کرد(شهرآرا، ۱۳۸۵، ص۸).

تاریخچهٔ عکس و عکاسـی آستان قدس رضوی در دورهٔ قاجار:

آستان قدس رضوی نیز همگام با سایر مر اکز و مؤسّسـات بـه محض ورود این هنر و صنعت به شـهر، به دو منظور، یکی برای برای ثبـت وقایع، بازدیدها و تشریفات مذهبی و سیاسـی و دیگری بـرای ثبت و ضبط تغییـر و تحوّلات حـوزهٔ اماکن متبرّکهٔ رضوی و معـماری، نهایت استفاده را از آن بـرده است. حتّی عکاسانی را برای انجام امور عکس و عکاسـی به استخدام خود درآورد که نمونهٔ اسناد مکتوب مربوط به پرداخـت مواجب به عکاسـان دورهٔ قاجار، در حرم موجود است؛ امّا از عکس‌های گرفته شده توسّط این عکاسان ظاهراً خبری نیست.

در اسناد آستان قدس رضوی به نام چند عکاس برمی‌خوریم کـه از این دستگاه حقوق دریافـت می‌کردند و ظاهراً این امر از سال ۱۳۲۰ق. به استناد وجود نام میرآقا عکاس‌باشی آستانـه در اسناد این سال معمول بـوده است. امّا از سال ۱۳۲۶ق. سندی وجود دارد که آشـکارا نام این عکاس دیده می‌شـود کـه از آستان قدس رضوی حقـوق دریافت کرده است. ظاهراً این فرد تا سال ۱۳۳۰ق. در قید حیات بوده و در این سال فوت کرده و طبق اسناد، حقوق وی به ورثه‌اش رسیـده است. در اسناد سال ۱۳۳۰ق. از این فرد به نام‌های میرزا آقا عکاس‌باشی، آقا محمّد آقا میر عکاس باشی و میر آقا عکاس‌باشـی یاد شـده است (سازمان مدیریت اسناد و مطبوعات، سند ۱۷۷۲۲/۲).

از دیگر عکاسانی که از آستان قدس رضوی مواجب دریافت نموده و با عنوان عکاس‌باشـی آستان قدس از آنها یاد شده، آقا سید رضا قوام السـادات عکاس‌باشـی است که در سال ۱۳۲۰ق. از آستان قدس رضوی مواجب دریافت نموده است (سازمـان مدیریت اسناد و مطبوعات، سنـد ۲۱۹۰۵/۲۳). محمّدعلی میـرزا عکاس نیز از جملـه عکاسانی است که بابت عکس‌بـرداری از مراسم روضه‌خوانی، از آستان قدس رضوی انعام دریافت کرده است.

وظیفـهٔ این عکاسـان همچنان کـه در اسناد قید شـده، عکس‌بـرداری از اماکن متبرّکه و مراسـم مذهبی بوده که بابـت آن مواجب یا انعام دریافـت می‌کردند. پرداخت‌ها یـا بـه صـورت مسـتمری سالیانه بـوده و یا بـه صورت دستمزد پرداخت می‌شـده است. متأسّفانه نمونه عکسـی از ایـن عکاسـان در مجموعهٔ استان قـدس رضوی موجود نیست(نعمتی،محبوب،۱۳۸۴،ص۲۵).



۱۹۲۵۱: نمای داخلی صحن آزادی(نو) در اوایل دوره پهلوی دوم
تاریخ عکس : ۱۳۲۵، عکاس : سیاح

اسناد تصویری آستان قدس رضوی در دورهٔ پهلوی

عکاسی در دورهٔ پهلوی در آستان قدس به موازات رشد علوم و فنون عکاسی در جهان رشـد نکـرد. عمده فعّالیت‌های عکاسی به صورت قراردادی با عکاسان و به صورت نسـبتاً محـدود و با موضوعات خاص صورت گرفته است(سازمان. مدیریت اسناد ومطبوعات، سند ۲۶۹۱۳/۴)

از عکاسان برجسـته‌ای که در دورهٔ پهلوی بیش‌تر فعّالیت عکاسی‌شان با آستان قدس در ارتباط بوده است می‌توان به عکاسی آیریا و سیّاح اشاره نمود.

حاصل عکاسان این دوره، حدود دوهزار قطعه از عکس‌های نفیس موجـود در مخزن اسناد است که در دورهٔ پهلوی از مراسم و تشریفات آستان قدس و ساخت و سازهای صورت گرفته در اطراف حرم مطهّر گرفته شده است.

تاریخچهٔ عکس و عکاسـی آستان قدس رضوی در سال‌های بعد از انقلاب اسلامی

درسال‌های بعد از انقلاب اسلامی تا اوایل سال ۱۳۷۶ اسناد تصویری آستان قـدس رضوی به صـورت پراکنده در تالار آرشـیو مطبوعات کتابخانهٔ مرکزی آستـان قدس نگهداری می‌شـد تا اینکه در مهر ۱۳۷۶ ادارهٔ اسناد کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس رضوی ایجاد شد. ادارهٔ اسناد نیز در سال ۱۳۸۲ بـه مدیریت امور اسناد و مطبوعـات تغییر نام یافت. این مرکز علاوه بر اسناد نوشتاری به جمع‌آوری، ثبت، نمایه‌سازی و اطّلاع‌رسانـی اسناد تصویری نیـز پرداخت که حاصل این تلاش تا کنون جمع‌آوری یکصد هزار قطعه و فایل دیجیتالی عکـس، نگاتیو، کنتاکت و اسلاید در موضوعات مختلف از دورهٔ قاجار تا حال حاضر به شرح ذیل است:

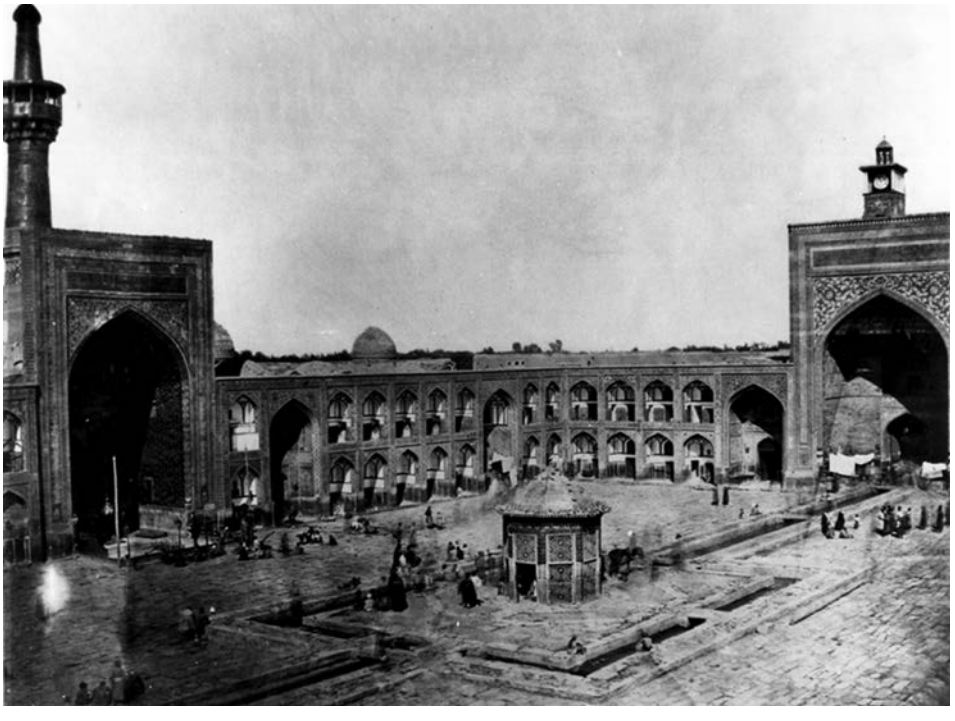
مجموعهٔ عکس‌های حرم مطهّر(۲۰۰۰۰قطعه)، عکس‌های انقلاب اسلامـی و دفـاع مقدّس(۵۰۰۰قطعه)، عکس‌های حـضرت امام‌خمینی(ره)(۱۰۰۰قطعـه)، عکس‌های وقفی حـاج حسـین آقـا ملـک و خانـواده علم(۵۰۰۰قطعه)، عکس‌هـای علـما و روحانیون (۲۰۰۰قطعـه)، عکس‌های اماکن و محلّات قدیم شهرمشهد(۲۵۰۰۰قطعه)، عکس‌های تهـران قدیم(۱۰۰۰قطعـه)، عکس‌هـای کتابخانهٔ قدیم و جدید آستان قـدس رضوی(۲۵۰۰قطعه)، عکس‌های ایران و خراسان قدیم (۱۰۰۰۰قطعه)، آموزش و پرورش و مشاغل (۵۰۰۰ قطعه) و...

رونـد تهیـه، سـاماندهی وارایهٔ خدمات اسـناد تصویری در مدیریت امور اسناد و مطبوعات

الف: تهیه

جمع‌آوری اسناد تصویری در مدیریت اسناد به صورت تولید، اهدا و وقف عکس توسّط اهداگران و واقفان، خرید، مبادله و انتقال اسناد تصویری از واحدهای مختلف آستان قدس به مدیریت اسناد.

۱. تولید: این مرحله خود شامل دو بخش است:



شماره اموالی: ۸۱۰۹
نمایی از صحن عتیق(انقلاب فعلی)،ایوان طلای نادری حرم امام رضا (ع) در دوره قاجار
عکاس : آقا رضا عکاسباشی، تاریخ عکس : ۱۲۸۳ق.

الـف: تولید اسناد تصویـری توسّط واحـد روابط عمومی سازمان صورت می‌گیرد که شامل عکس‌های مربوط به بازدید اقشـار مختلف جامعه و یا شـخصیت‌های برجستهٔ داخلی وخارجی از مجموعهٔ کتابخانه و واحدهای مربوطه است.

ب: تولیـد اسنـاد تصویری توسّـط واحد تاریخ شـفاهی و بـا همکاری بخـش مخزن اسناد که از محـلّات و اماکن قدیمی شـهر مشـهد، معمّرین و رجال برجستهٔ سیاسی و فرهنگی شـهر مشـهد در حین مصاحبه، اوضاع سیاسی و اجتماعی شـهر مشهد و شـهرستان‌های خراسان رضوی در موقع انتخابات ریاست جمهوری، مجلس شـورای اسلامی، مجلس خبرگان رهبری و انتخابات شـوراهای اسلامی شـهر و روستـا، مراسم عزاداری در ماه‌های محرم و صفر، مراسم متفرّقه از جمله مراسم چـراغ برات، مراسم خاص دستگاه آستان قدس، مشاغل قدیمی، ساخت وسازهای سطح شهر و تغییر بافت قدیم شهر مشهد و اطراف و... صورت می‌گیرد که به عنوان مثال از پروژهٔ در حال توسعهٔ میدان شـهدا و بافت قدیم شـهر مشـهد در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۹۲-۱۳۸۴ درحدود۱۵۰۰۰ قطعه عکس گرفته شـده است که در واقع عکس‌هـای تولید شـده در این مرحله بنا بـه تغییر بافت قدیم و توسعهٔ شهر مشهد از یک طرف و تغییرات فرهنگی صورت گرفته شده در زیر ساخت‌های اجتماعی از اهمیت بسیار بالایی برخوردار است.

۲. اهـدا و وقـف: عکس‌هـای اهدایـی و وقفـی توسّط علاقه‌مندان اسناد تصویری که دارای مجموعه‌هایی ارزشمند هسـتند، به مدیریت اسناد ارسال می‌شـود. مجموعه‌های ارسالی با مجموعه عکس‌های مخزن اسناد مطابقت شـده و عکس‌هایی کـه دارای ارزش سندی باشـد در دفتر ثبت اسناد ثبت می‌گردد. یک نسـخه از عکس‌های اهدایی و یا وقفی بر روی لوح فشرده ذخیره شـده، به همراه فرم قبض اموال صادر شده به اهداگر و یا واقف تحویل می شود که در حال حاضر ۱۵۰۰۰ قطعه عکس ثبت شده در دفتر ثبت اسنادتصویری به این صورت گردآوری شده است.

۳.خریـد ومبادلـه: از ایـن طریق عکس‌هـای مربوط به مجموعـه‌داران اسنـاد تصویـری کـه به مدیریـت اسناد ارسال می‌شـود با ذکر قیمت پیشـنهادی فروشنده در فرم مخصوص ثبت شـده، عکس‌های ارسالی توسّط کارشـناس اسناد تصویری بـا مجموعه‌های موجود در مدیریت اسناد مطابقت شـده و با اطمینان خاطر از چاپ ویا عدم چاپ اسناد تصویری مربوطـه در منابع مختلف تاریخی، گزارش حاصلـه به گروه کارشـناسی خریـد اسناد تصویـری ارایه می‌شـود و گروه کارشـناسی با توجّه به گزارش مربوطه و بررسی مجدّد و دوره‌بندی اسنـاد تصویری (قاجار، پهلوی اوّل، پهلوی دوم و دوران انقلاب اسلامی) قیمت نهایی اسناد فوق را مشخّص کرده و به فروشندهٔ اسناد ارایه می‌شود که در صورت موافقت ایشـان اسناد ارسالـی خریداری و یا با تعدادی از اسناد موجود در مدیریت اسناد مبادله شـده و وارد مجموعهٔ اسناد تصویری می‌گردد.

۴.انتقال اسناد تصویری از واحدهای مختلف آستان قدس رضوی به مدیریت اسناد

با توجّه بـه سیاست تمرکزگرایی اسنـاد تصویری مجموعهٔ عظیم آستان قدس رضـوی در مدیریت اسناد انتقال اسناد تصویـری از واحدهـای مختلف آستان قـدس رضوی این واحـد آغاز شـده است. خوشـبختانه روند انتقـال اسناد تصویـری از سرعت خوبی برخـوردار است به‌طوری‌که در فاصلهٔ سال‌های۱۳۹۲-۱۳۸۴درحـدود ۱۵۰۰۰قطعه عکس از واحدهای مربوطه به مدیریت اسناد ارسال شده است.

ب: ساماندهی

مهم‌تریـن مرحله در زمینهٔ حفظ و نگهداری اسناد تصویری در مدیریت امور اسناد و مطبوعات، مرحلهٔ ساماندهی اسناد تصویری بوده که خود در واقع شامل سه کارکرد است:

۱.ایجاد شرایط فیزیکی ۲.طبقه بندی ۳.اطّلاع‌رسانی

۱: ایجاد شرایط فیزیکی

با توجّه به شـکل و ساختار تشکیل‌دهندهٔ اسناد تصویری، ایجاد شرایـط فیزیکی استاندارد از اهمّیت بسـیار بالایی برخوردار است و بدون توجّه به عامل فوق هرگونه فعّالیت در زمینهٔ اسناد تصویری بی‌نتیجه خواهد بود و کوچک‌ترین تغییـر و تحوّل در این زمینه اگر بدون برنامه‌ریزی و خارج از استانداردهـای پذیرفته شـده صـورت پذیرد لطمه‌های جبران‌ناپذیری را به دنبال خواهد داشـت؛ لذا ایجاد مخزن اسناد تصویری با شرایط آب وهوایی استاندارد درآرشیو اسناد جـزو اقدامات اوّلیه برای حفـظ و نگهداری عکس‌هاست. علاوه بر این موارد، اقدامات ذیل نیز در دستور کار مدیریت اسناد آستان قدس رضوی قرار گرفته است:

۱-۱.تهیهٔ نسخهٔ پشتیبان از اسناد تصویری به تعداد ۳۶۰۰۰ فایل جهت حفظ شکل اوّلیهٔ اسناد مربوطه

۱-۲.جداسازی عکس‌های مرمّتی و چاپ عکس‌ها به تعداد ۲۰۰۰قطعه و آماده‌سازی ۲۰۰۰قطعه جهت ارسال به ادارهٔ مرمّت و کتب خطی

۱-۳.تهیـهٔ پاکت‌ها و آلبوم‌هـای استاندارد جهت نگهداری اسناد تصویری

۱-۴.تشکیل بایگانی راکد برای عکس‌های مکرّر (ارسالی از آرشیو اسناد تصویری روزنامهٔ ایران)

۱۹۲۵۱: نمای داخلی صحن آزادی(نو)
در اوایل دوره پهلوی دوم
تاریخ عکس : ۱۳۲۵، عکاس : سیاح



۱-۵.جـدا سـازی عکس‌های رنگی از سیـاه و سفید بنا به شرایط فیزیکی اسناد مربوطه

۲: طبقه‌بندی

در این مرحله محتوای اسناد تصویری مشـخّص و براساس قواعد خاصی ثبت و شناسایی و طبقه‌بندی می‌شوند. برای شناسایی و طبقه بندی اصولی اقدامات ذیل انجام می‌شود:

۲-۱.ثبت و شـناسایی اسناد تصویری بـا استفاده از منابع تاریخـی، مجـلّات و روزنامه‌ها و استفـاده از معمّرین و پیشکسوتان شهر مشهد و...

۲-۲.دعوت از معمّرین و ساکنین قدیمی شهر مشهد جهت شناسایی عکس‌های قدیمی

۲-۳.تهیـهٔ مشـخّصات جانبی اسنـاد تصویری بـه تعداد ۲۷۰۰۰قطعه عکس جهت کمک به محقّقان اسناد تصویری از جمله یاداشت‌های پشت عکس، مهر عکاس و...

۲-۴.نمایه‌سازی اسناد تصویری براساس محتوای واقعی سند تصویری و به دور از علایق و سلیقه‌های شخصی

۳:اطّلاع‌رسانی

درایـن مرحلـه، اسناد تصویـری با استفاده از شـیوه‌های مختلف، بـرای آگاهی عموم و به ویـژه محقّقان، معرّفی شده، در معرض نمایش قرار می‌گیرد:

۳-۱.برگزاری نمایشـگاه‌های تخصّصـی در سطح سازمان و خارج از سازمان در رابطه با اسناد تصویری

۳-۲.همکاری با مراکز پژوهشی و تهیهٔ کتاب‌های تخصّصی در زمینهٔ اسناد تصویری از جمله گزیدهٔ عکس‌های تاریخی موجـود در مرکز آستـان قدس رضوی، گزیـدهٔ عکس‌های اماکن و محلّات قدیمی شهر مشهد و...

۳-۳.ایجاد پایگاه اسناد تصویری

۳-۴.تهیهٔ دست‌نامهٔ اسناد دیداری و شـنیداری با تأکید بر اسناد تصویری

ج: ارایهٔ خدمات:

در ایـن مرکـز محقّقان برای استفـاده از اسناد تصویری با کمـک مسـئول اطّلاع‌رسانی و از طریـق نرم‌افزار سیمرغ، عکس‌های مورد نیاز خود را انتخاب می‌کنند و خدمات لازم با توجّه به نیاز محقّقان و مقطع تحصیلی مراجعه‌کنندگان با نظر گروه خدمات تخصّصی ارایه می‌شود. هزینه‌ها طبق تعرفه‌های تعیین شـدهٔ مقـرّرات آیین‌نامهٔ خدمات‌رسانی منابع خاص صورت می‌گیرد.

وضعیت کنونی اسناد تصویری آستان قدس رضوی

جمع‌آوری اسناد تصویری ارزشمند در موضوعات مختلف در این مرکز باعث شـده یکی از غنی‌ترین مراکز آرشـیوی در رابطه با اسناد تصویری در ارتباط با شهر مشهد واماکن متبرّکهٔ رضوی و خراسان بزرگ و موضوعات متفرّقه در جوار بارگاه امام رضا(ع) شکل بگیرد. این روند با رویکردمناسب دست انـدرکاران امور فرهنگی آستان قدس حاصل شـده اسـت و در نوع خود و با امکانات موجود در آستان قدس رضوی، اقدامی بسیار ارزنده و ارزشمند به شمار می‌رود.

منابع و مآخذ

۱.ترابی ، نسرین .(۱۳۸۳). عکاسخانهٔ ایام . تهران .کلهر.

۲. پیشگامان عکّاسی در مشهد. شهرآرا. ش۴۷۳، ۱۳۸۵/۴/۱۰.

۳..ذکاء،یحیی.(۱۳۷۶). تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران .تهران. علمی و فرهنگی.

۴. محبـوب فریمانی،الهه ونعمتی،بهـزاد. (۱۳۸۴). گزیدهٔ عکس‌هـای تاریخی موجـود در مرکز اسنـاد آستان قدس رضوی؛ رجال . مشـهد. سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی.



نمایی از صحن عتیق(انقلاب فعلی)،ایوان طلای نادری حرم امام رضا (ع) در دوره قاجار
عکاس: آقا رضا عکاسباشی، تاریخ عکس: ۱۲۸۳ق.
شماره اموالی: ۸۱۰۹



عنوان: بنای فلکه اول (خیابان فلکه)حرم امام رضا(ع) که در فاصله زمانی -۱۳۱۲ ۱۳۰۸ شمسی بر گرداکرد حرم به فاصله ۳۰ متر از ساختمانهای اطراف ساخته شدو تا سال ۱۳۵۳پابرجا بودو در این سال تخریب شد.
تاریخ عکس: ۱۳۱۵ ، شماره اموالی: ۳۱۴۹۲



نمای سقاخانه اسماعیل طلائی در صحن عتیق (انقلاب فعلی) حرم مطهر امام رضا (ع)
تاریخ عکس: دوره پهلوی اول، شماره اموالی: ۶۲۰



مدرسه میرزا جعفر و دورنمای شهر مقدس مشهد در دوره قاجار
عکاس:آقا رضا عکاسباشی
تاریخ عکس:۱۲۸۳ق. شماره اموالی: ۷۷۷۵



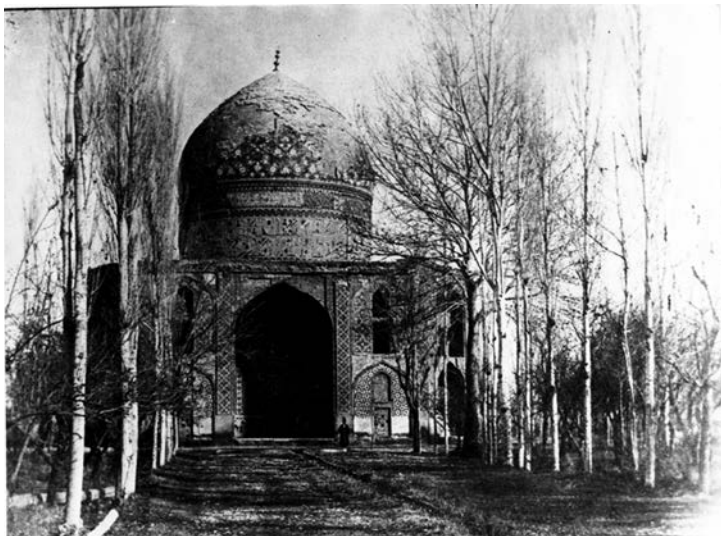
قبرستان عیدگاه واقع در جنوب حرم امام رضا (ع)، (محل فعلی صحن جامع رضوی) در دوره قاجار
عکاس :عبدالله قاجار، تاریخ عکس : ۱۳۰۹قمری، شماره اموالی: ۷۸۷۳



شکل قبرستان قتلگاه واقع در شمال حرم امام رضا(ع) در دوره قاجار
عکاس:عبدالله قاجار
تاریخ عکس: ۱۳۰۹ق. شماره اموالی: ۷۶۲۸



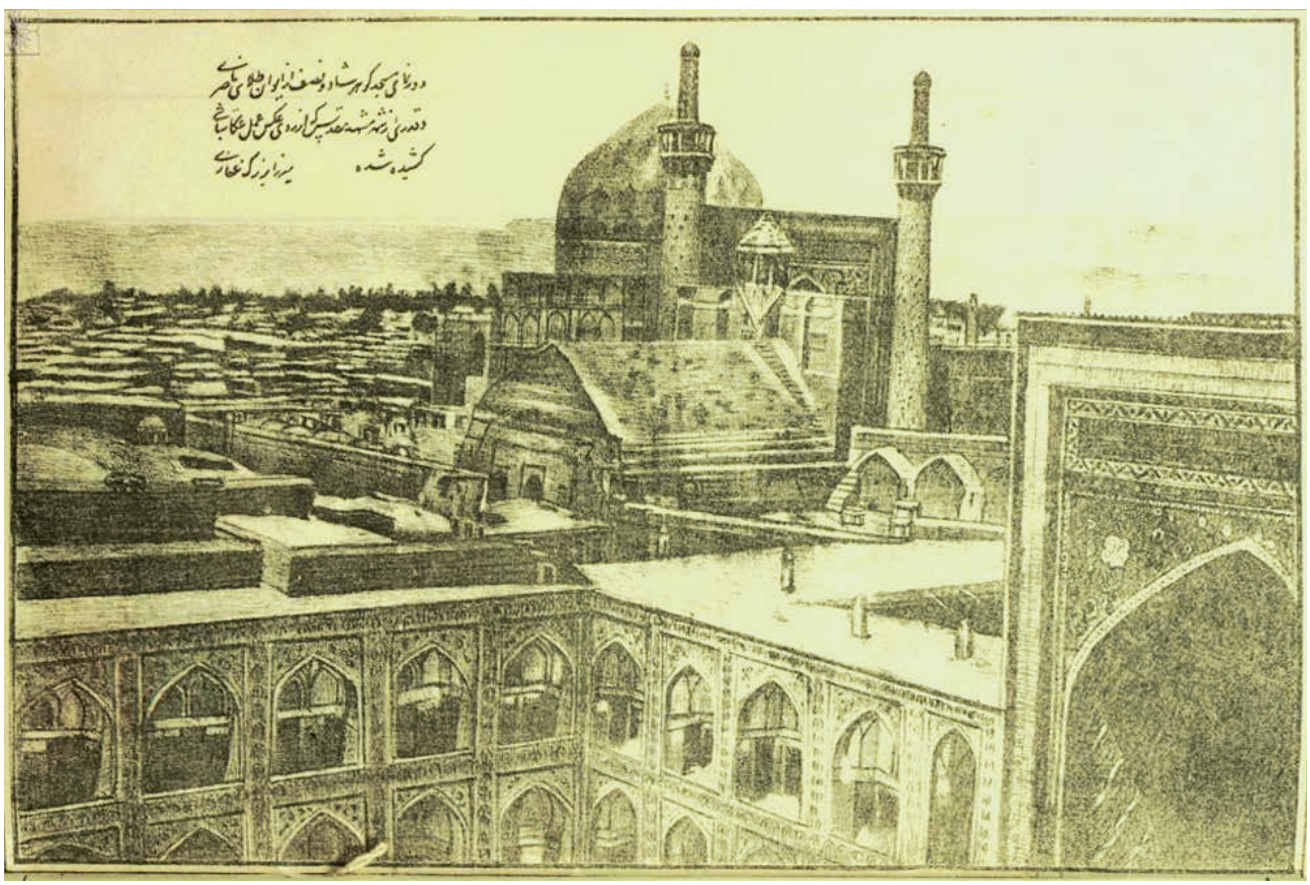
نمای ورودی بست بالا خیابان حرم امام رضا (ع) در دوره پهلوی دوم که در فاصله سالهای ۱۳۴۴-۱۳۴۲ به همت سپهبد امیر عزیزی نایب التولیه وقت ساخته شد.
عکس : محمد صانع، شماره اموالی: ۴۹۵۲



دورنمای مقبره خواجه ربیع مشهد در دوره قاجار. عکاس:آنتونیو جیانوزی
تاریخ عکس:۱۲۷۵ق. شماره اموالی: ۷۵۸۵

قدیمی‌ترین تصاویر بارگاه امام رضا علیه السّلام در «نخستین روزنامهٔ سفر در ایران»

سیدمهدی سیدقطبی*



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

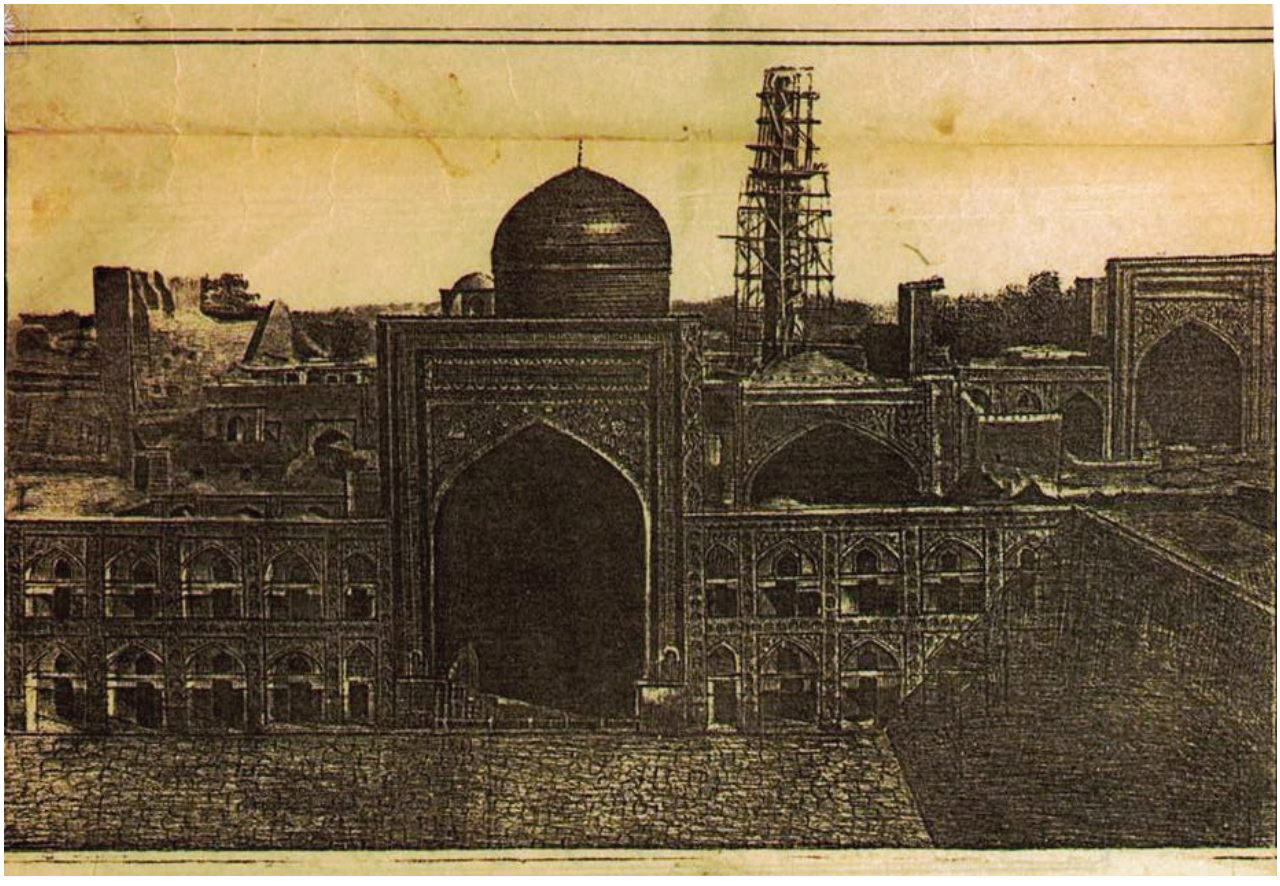
بارگاه مطهّر حضرت ثامن‌الائمه علیه‌السّلام از دیرباز موضوع نقاشی و عکس‌برداری هنرمندان بزرگ ایران بوده است. با نگاهی گذرا به اوّلین کتاب‌های مصوّر قدیمی، نخستین روزنامه‌ها و مجلّه‌های مصوّر ایرانی می‌توان تصاویری از عشق و ارادت ایرانیان به ائمهٔ اطهار(ع) در آن ملاحظه نمود. بارگاه امام رضا علیه‌السّلام همیشه مورد احترام تمام ایرانیان بوده است به‌طوری‌که در سفرنامه‌های خود به‌طور مفصّل به جزییات آن حرم مطهّر پرداخته و حتّی زمانی که ابزار تصویرسازی در اختیار داشتند از قسمت‌های مختلف آن مکان ملکوتی طرح‌ها کشیده‌اند.

با بررسی کتاب‌های چاپ سنگی دربارهٔ خطّهٔ خراسان، قدیمی‌ترین تصاویر بارگاه امام رضا علیه‌السّلام در کتاب «روزنامهٔ حکیم الممالک» چاپ ۱۲۸۶ق./ ۱۲۴۸ش. به‌دست آمد. این کتاب در واقع یادداشت‌های روزانهٔ نخستین سفر ناصرالدین شاه از تهران به مشهد به قصد زیارت حرم مطهّر امام هشتم است.

زمانی که ناصرالدّین شاه تصمیم گرفت خاطرات سفر خود را بنویسد، «اوّلین روزنامهٔ سفر در ایران » به عنوان برگی از تاریخ پدید آمد. وی از علی‌نقی حکیم الممالک (پزشک مخصوص خود) خواست تا در سفر اوّل خراسان یادداشت‌هایی که خود شاه نگارش می‌کرد را به شکل روزنامه مدیریت و چاپ کند. این روزنامه که به نام «روزنامهٔ حکیم الممالک» نام گرفت، از روز یکشنبه ۱۵ ذیحجه ۱۲۸۳ قمری منتشر شد و تا روز دوشنبه ۲۲ جمادی الاوّل ۱۲۸۴ق.، روز مراجعت شاه به سلطنت آباد، ادامه داشت شامل گزارش روز به روز حالات شاه و دیدنی‌ها و وضع جغرافیایی هر ناحیه است.

بعد از پایان سفر همهٔ یادداشت‌های این روزنامه یا سفرنامه در ۴۸۵ صفحه به خط نستعلیق و همراه چندین تصویر از بناهای معروف مسیر راه از روی عکس‌های گرفته‌شده عکاس‌باشی دربار، به قلم «میرزا بزرگ غفاری» در سال ۱۲۸۶ق. به شکل چاپ سنگی منتشر شد. به عبارت دیگر «روزنامهٔ حکیم الممالک» در حقیقت همان سفرنامهٔ خراسان است که مدیریت آن برعهدهٔ حکیم‌الممالک بوده و بعدها نیز به همین نام خوانده شده است. این کتاب دارای تصویرهایی از مسجد گوهرشاد، مقبرهٔ بایزید بسطامی،

۱. مشخّصات این تصویر توسّط نقاش ارایه نشده است؛ امّا با مشورت با آقای مهدی حسامی؛ کارشناس عکس سازمان کتابخانه‌ها مشخّص شد این تصویر شامل ایوان نادری (ایوان طلای فعلی) و گنبد حرم مطهّر امام‌رضا علیه‌السّلام در زمان شاه طهماسب است که هنوز مناره‌های فعلی ساخته نشده بود.



گنبد و ایوان منوّر ناصریه و صحن مبارک ثامن‌الائمه(ع) است.

میرزا بزرگ غفاری، فرزند میرزا محمّد از نقاشان معروف دورهٔ قاجار است که مدّتی در کاشان و بقیهٔ عمر را در تهران گذراند. وی در سال ۱۳۰۴ق. درگذشت. از بقیهٔ جزییات زندگانی‌اش اطّلاعات چندانی در منابع موجود نیست. از میرزا بزرگ غفاری، آثاری برجای مانده است که نشانگر مهارت و توانایی شگفت وی در نقاشی است. از جمله کارهای قلمی وی، چهار تصویر مختلف از بارگاه مطهّر ثامن الائمه علیه‌السّلام است که در کتاب چاپ سنگی «روزنامهٔ حکیم الممالک» موجود است.

این تصویرها عبارتند از:

۱) ایوان طلا و گنبد مطهّر حضرت امام ثامن علیه آلاف تحیه و الثنا

۲) صورت مسجد گوهرشاد

۳) دورنمای مسجد گوهرشاد و نصف از ایوان طلا و قدری از شهر مشهد مقدّس

۴) صحن انقلاب، گنبد مطهّر و مناره در حال ساخت[۱]

منابع و مآخذ:

قاسمی، سید فرید. تاریخ روزنامه‌نگاری ایران (مجموعه مقالات). جلد اوّل. چاپ اوّل۱۳۷۹. سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

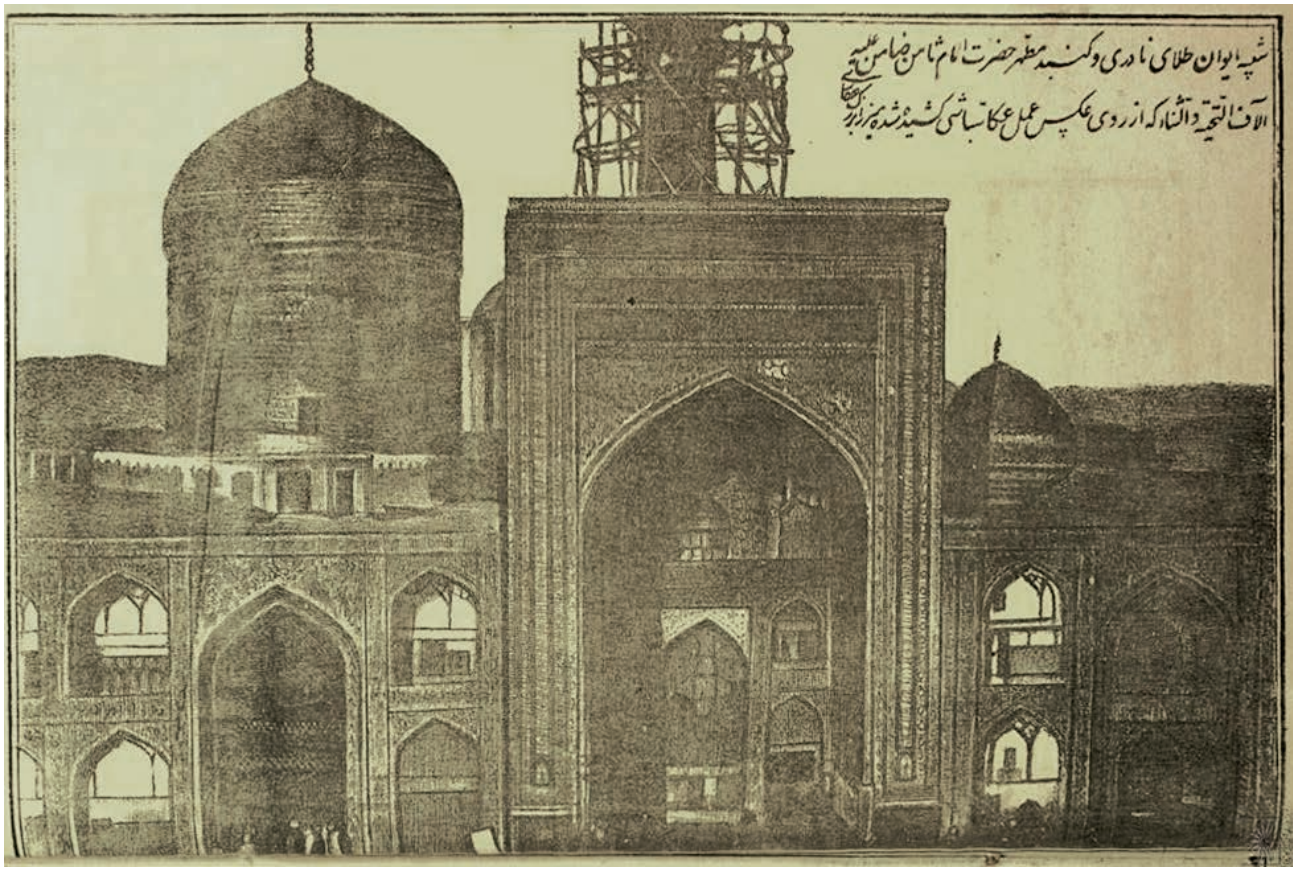
صدرهاشمی، محمّد.(۱۳۶۳). تاریخ جراید و مجلات ایران. جلد اوّل. چاپ دوم. انتشارات کمال.

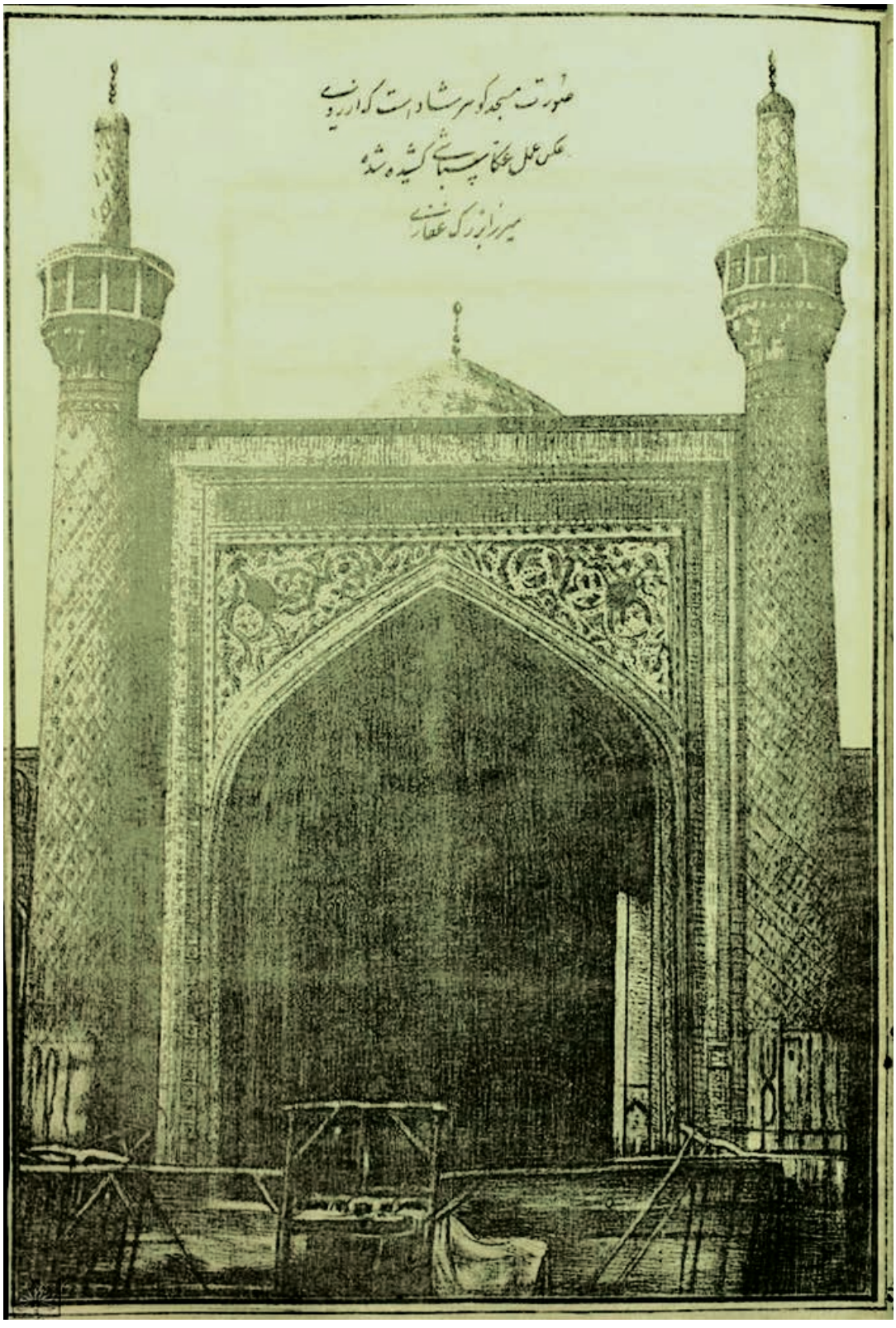
قاسمی، سید فرید.(۱۳۷۲). راهنمای مطبوعات ایران عصرقاجار. تهران. مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

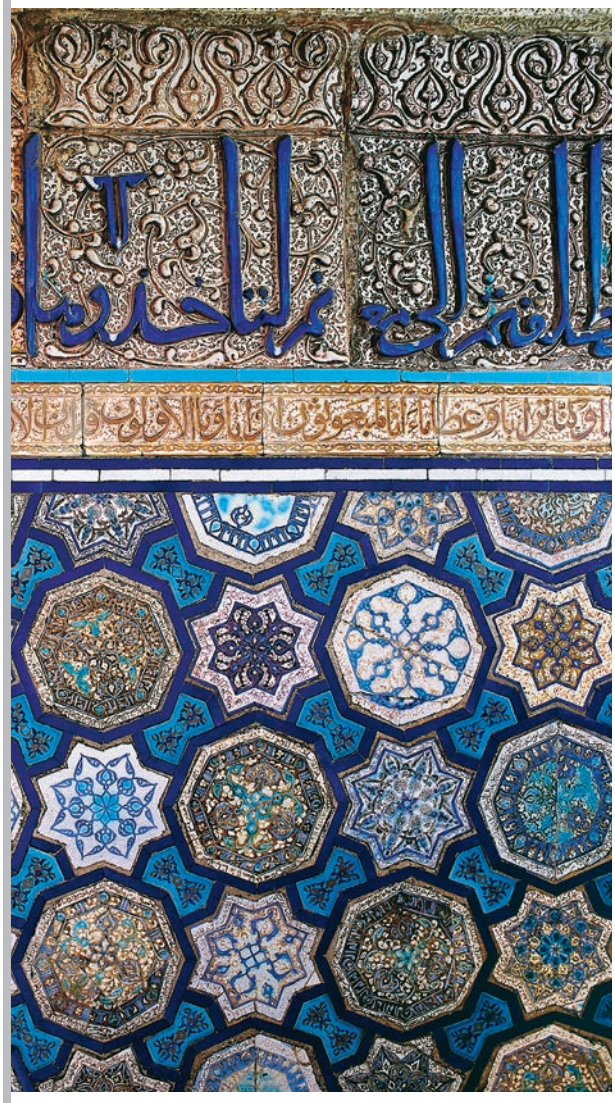
آژند، یعقوب.(۱۳۹۰). میرزا ابوالحسن خان غفاری صنیع الملک. تهران. امیرکبیر.

حکیم الممالک، علی‌نقی بن محمّد اسماعیل. (۱۲۸۶ ق.) روزنامهٔ حکیم الممالک (چاپ سنگی)

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




صورت مسجد گوهرشاد است که از رویه
عکس عمل عکاسباشی کشیده شده
میرزا بزرگ عطار



کاشی سنجری به روایت استاد محمود معاونی نوغانی

غلامرضا آذری خاکستر*

مقدّمه

کاشـــی‌پزی و معرق‌کاری از جمله هنرهای سنّتی محســـوب می‌شوند که در اماکن مذهبی چون بقاع متبرّکه، مساجد، تکایا و بناهایی با معماری اسلامی، تجلّی پیدا کرده‌اند. خاستگاه این هنرها به اوایل سدهٔ اسلامی می‌رسد و در طول تاریخ دارای فراز و نشیبی بوده و حتّی در برخی موارد این هنرها روبه فراموشی بودند. اماکن متبرّکـهٔ آستان قدس رضوی با جذب هنرمندان، نقـش مهمّی در احیا و ترقّی آنها داشـته است. به جرأت می‌توان گفت: مجموعهٔ اماکن متبرّکهٔ حرم مطهّر همچون نگینـی هنر و معماری اسلامی را در مجموعه بناهـای موجود احیا نموده، مکانی بـرای هنرنمایی هنرمندانی بوده است که بدون هیچ چشم‌داشـتی فقط به خاطر ارادت قلبـی بـه امام رئوف حتّی در برخی موارد بیـش از نیم قرن در این اماکن هنرآفرینی کرده‌اند.

رویکرد آرشـیوهای تاریخ شـفاهی به هنرهایـی چون معرق‌کاری و کاشـی‌پزی، می‌توانـد زمینه‌سـاز توجّه به مشـاغل باستانی که از قدمت زیـادی برخوردارند باشـد. تاریخ شفاهی از طریق مستندسازی هریک از هنرهای موجود می‌تواند به حفظ بخشی ازتجربیات شفاهی استادکارانی بپردازد که از طریق شفاهی سینه به سینه بخشـی از تجربیات گذشـتگان را حفظ کرده و با علاقه، به حفظ این هنرها اقدام کرده‌اند. کاشـی زرّین‌فام یا کاشی سنجری از جمله قدیمی‌ترین کاشی‌هایی است که در حرم مطهّر کاربرد داشـته و برخی از نویسـندگان این آثار را متعلّق بـه دورهٔ سلجوقی می‌دانند[1]. به مرور زمان این کاشـی‌های فرسوده شـده و نیاز بـه مرمّت پیـدا می‌کنند. در اواخر حکومت پهلوی بـا توجّه به طرح توسعهٔ حرم مطهّـر و پس از پیروزی انقـلاب اسلامی در پرتو مدیریت موفّق اسلامی، شـاهد

* کارشناس ارشد تاریخ و تمدّن ملل اسلامی. کارشناس مطالعات واحد وقف مرکز اسناد آستان قدس رضوی
azari222002@yahoo.com

توسعهٔ روز افزون اماکن متبرّکهٔ رضوی هستیم. این امر موجب شده تا به هنرهای اسلامی توجّه ویژه‌ای شود. به‌طوری‌که بعد از انقلاب اسلامی کارگاه‌های مختلف معرق‌کاری و کاشی‌پزی در اماکن آستان قدس رضوی فعّال بوده‌اند. طرح ایجاد کاشی‌های زرّین‌فام یا سنجری از جمله اقداماتی است که توسّط استادکاران تجربی انجام می‌شود. آنچه در ذیل می‌آید مصاحبه‌ای با مرحوم محمود معاونی نوغانی است. با توجّه به اینکه برای ایجاد کاشی‌های سنجری تلاش‌های زیادی صورت گرفته است، در این مصاحبه به مشکلات و دیدگاه سازندهٔ آن پرداخته می‌شود که برای اوّلین بار اقدام به پخت این کاشی‌ها نموده است.

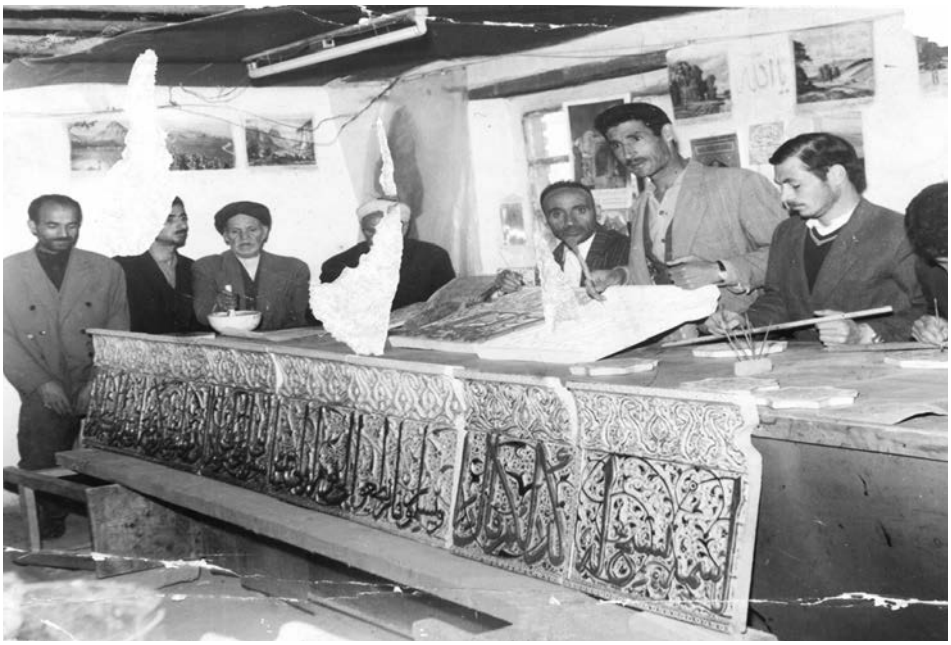


مرحوم محمود معاونی نوغانی فرزند محمّد، در سال ۱۳۱۱ش. در شهر مشهد، محلّهٔ نوغان به دنیا آمده است. وی از سال ۱۳۲۶ش. در اماکن متبرّکهٔ آستان قدس رضوی مشغول به کار شده است و از جمله هنرمندانی است که در ارتباط با کاشی هفت رنگی و کاشی سنجری اطّلاعات و تجربیات ارزنده‌ای داشت. آنچه در ادامه می‌آید حاصل مصاحبه‌ای است که درششم مرداد ماه ۱۳۸۷ با ایشان انجام شده است.

" از سال ۱۳۲۶ که وارد آستان قدس شدم، کاشی‌پزی چندان متداول نبود. اوّلین کارگاه کاشی‌پزی که ساخته شد در محدودهٔ مدرسهٔ میرزا جعفر بود[۲]. پشت مدرسه خرابه‌ای بود که در آنجا کارگاه و کوره ساخته بودند. در آن ایّام پدرم با مرحوم شیخ اصغر بیرون از آستانه، کار شخصی انجام می‌دادند. مسئولین از آنها تقاضا کردند تا در آستان قدس کار کنند، آنها نیز آمدند و در اماکن، کارگاه کاشی‌پزی را بنا کردند. در آن ایّام همه چیز به صورت دستی و سنّتی بود. آن زمان قیمت رنگ لاجورد برای درست کردن کاشی لاجوردی، کیلویی۴۰-۵۰ تومان بود. معمارها می‌آمدند، سنگ ترازو می‌آوردند و هر مقدار جوهر می‌خواستیم وزن می‌کردند و تحویل می‌دادند. بعد هم جوهرهایی که باقی می‌ماند را با خودشان به انبار می‌بردند. چون برای خودشان تشکیلاتی قایل بودند. در آستان قدس هم دو دستگاه معرق‌کاری وجود داشت که شش نفر در آنجا مشغول کار بودند. ارتفاع کوره‌های کاشی‌پزی یک متر و نیم تا ۲متر و۸۰ سانتی‌متر بود که آن را با خاک رس می‌ساختند. سوخت آن هم از کندهٔ چوب تأمین می‌شد. بعدها چون این نوع سوخت به سختی به‌دست می‌آمد و زحمت زیادی داشت، از کوره‌های نفتی استفاده می‌شد و در این اواخر هم با گاز کار می‌کردند. بیش‌تر کارمان ساخت هفت‌رنگی بود. ابتدا که وارد آستان قدس شدم، پیش حاجی محمّدحسین رضوان در کشیدن نقشه کمک می‌کردم. یک روز شکرالله خوش‌دست از معماران آن زمان آمد و گفت: این‌جا جای شما نیست! من را برد پیش پدرم و آنجا مشغول کار شدم.

۱ - جهت اطّلاع بیشتر بنگرید به ایمانپور، محمّد تقی و صیامیان گرجی، زهیر. بررسی پیشینهٔ یک اثر معماری در حرم رضوی: کتیبه‌های سنجری. مطالعات تاریخ اسلام. سال اوّل. شمارهٔ ۴. بهار ۱۳۸۹، صص۱۵-۳۵

۲ - مدرسهٔ میرزا جعفر از جمله بناهای دورهٔ صفویه محسوب می شود. واقف آن میرزا جعفر تاجر خراسانی بوده است. موقعیت بنا در ضلع شرقی صحن کهنه و تاریخ بنا هم ۱۰۵۹ق است. این بنا در طول تاریخ بارها مرمّت شده است. فاضل، محمود. مدارس قدیم مشهد مدرسه میرزا جعفر. وحید. شمارهٔ ۹۹. اسفند ۱۳۵۰، صص۱۷۷۳-۱۷۷۷



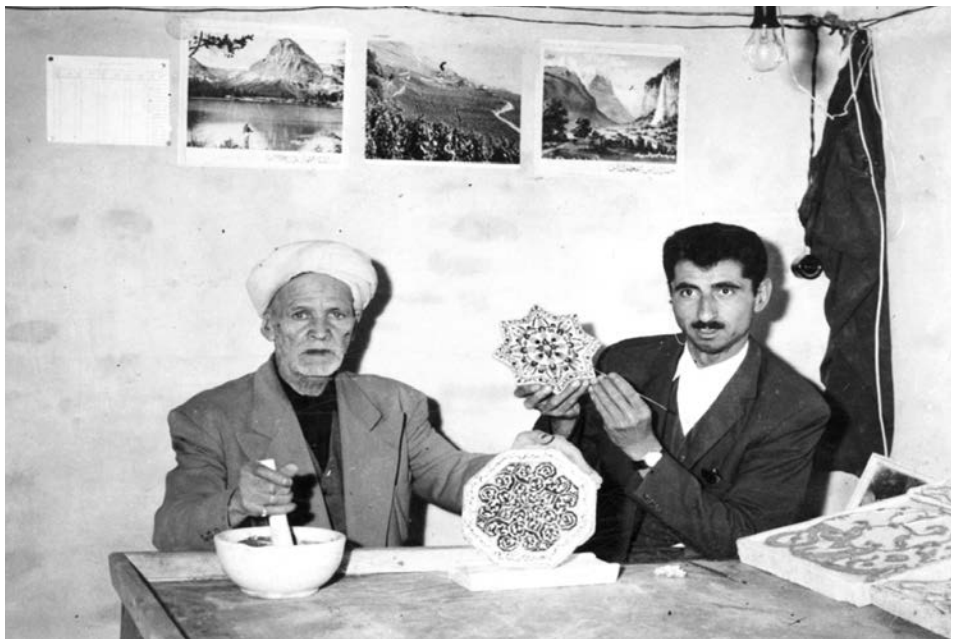
حاجی بیوکی آمـد و ایراد گرفت از اینکه پدر و پسر یک جـا کار می‌کنند. گفت: برو معـرق‌کاری! آن زمان سیمان در کار نبود و برای پشت معرق از گچ استفاده می‌کردیم. اوّلیـن معرقی کـه ساختیم عرق‌چین‌هایـی است که در گنبد الله‌وردی‌خان کار گذاشـتیم. خـوب که معرق‌کاری را یـاد گرفتم آقای خوش‌دست دستور داد که کاشـی‌پزی را هـم یـاد بگیرم. گفتـم: آقای‌خوش‌دست! مـن را مثل ایـن بچّه‌های کوچـک این ور و آن ور پـاس نده. گفت: می‌خواهـم همهٔ کارها را یاد بگیری... طوری شـد که در معرق‌کاری، هفت رنگی، جسمی‌پزی، زیر رنگی و خشت سلطان سنجر مهارت پیدا کردم.

حـاج حبیب کاشـی، استاد مهدی اصفهانی، غلامحسـین بجسـتانی و محمود حدّاد از معرق‌کارهای قدیمی آستان قدس بودند. در دههٔ پنجاه به دستور نیابت تولیت وقت و معـماری خوش‌دسـت، بالاسر حـضرت توسعه یافت و دستور دادند خشت‌های سلطان‌سنجر را درست کنیم. من هم گفتم: چشم؛ امّا قول نمی‌دهم. خراب دارد، آباد دارد. قبول کردند و شروع کردم به پختن و موفّق هم شدم.

نمونهٔ خشت‌ها را به آقای خوش‌دست دادیم و او هم برد به تـالار تشریفات. نایب‌التولیه گفتـه بود که سازنده‌اش کیست؟ بروید و بیاوریدش. ما ترسیدیم، گفتیم: اعدام‌مان نکنند! امّـا وقتی رفتیم آن‌جا گفت: تـو محمود معاونی هسـتی؟ گفتم: بله. پرسید: این کار شماست؟ گفتم: بله. گفت: ما کار خیلـی داریم. می‌خواهم این کارها را انجام بدهید. گفتم قبول!

خلاصـه شروع کردیـم، بعد از بالاسر حـضرت دو تا پایه داشـت که ۱۶ تا خشـت می‌خورد، این طرف و آن طرف و پشت ۱۶ تا خشـت. ما برای آنجا خشت‌ها را ساختیم. گفتنـد: بقیهٔ کارهای داخل حرم را شـما باید شروع کنید. من هـم قبول کـردم. دیگر قسـمت نشـد و مأموریت نایب‌التولیـه تمام شـد و رفت و برنامه‌ای شـد که دست نگه داشتند و کار را تعطیل کردند. تا زمانی‌که انقلاب شد و مهندس دیشـیدی آمد و گفـت: یک کاری کن، فعّالیت کن، آبروی خودت را حفظ کن. گفتم: چشـم. مهندس ما را خواست. گفت یک نمونه‌ای از خشـت‌ها را درست کن، بده. گفتم: قبلاً ساختم. گذاشـتم و بالاسر مبارک کارشده است. گفت من نمی‌دانم آن‌ها کار تو است یا کار شـخص دیگر. گفتم اشکال ندارد و یک نمونهٔ دیگر درست کردیم، تاریخ ساختش را همراه با اسمم زیر آن نوشـتم. مهندس گفت: ایـن دارد کلاه سر ما می‌گذارد، خشـت قدیمی را برداشـته آورده به ما نشان می‌دهد، می‌گوید این کار من است. من ناراحت شـدم، خشـت را از دستـش گرفتم و بیرون رفتم.

اصغـر فرخی به اتاق ما آمد و گفت: معاونی چه شـده جریان چیسـت؟ گفتم: هیچ. مهندس وارد نیسـت. نمونهٔ این خشـت را درست کردیم و به ایشـان دادیم، می‌گوید ایـن معاونـی کلاه سر ما می‌گـذارد، خشـت قدیمی را برداشته آورده. گفت: خشت کجاست؟ گفتم: این‌جاست.



یـک ساعت پیـش از کوره درآمـده و هنوز گـرم است. خیلی نگاه کرد و ناگهـان دیدم حاج قاسم ملکی، حاجی احرامیان، عرفانـی و خیلی اشـخاص دیگرآمدند. گفتند: خشـت کجاست؟ گفتم: آقای مهندس! خشت مال دیروز است. این تاریخش اسـت، تاریخ مربوط به دیروز است. وقتـی خوب و بادقّت نگاه کرد، خجالت کشـید و از من معذرت‌خواهی کرد.

بـه هر حـال مـا شروع کردیم بـه ساخـتن و کار خیلی هم مشـکل بـود. باید همه چیز خریداری می‌شـد که با مشـکلات فراوانی همراه بود. مثلاً فرض کنید یک کیسـه ضمـهٔ سفید ۳۰۰ تومان قیمت داشـت. رفتم تقاضا کردم کـه یک کیلو ضمه سفیـد می‌خواهیم. به هر حال پولش زیـاد بود. پـس از اینکه خریدند، مقـداری طلا هم لازم داشـتم. به زنم گفتم: فقط یک خواهشـی دارم یک لنگ از گوشـواره‌های دخترت را به من بده برای خشـت‌های داخـل حرم. گفت: جانم فدای امام رضا(ع) بردار برو من هم جفتش را برداشـتم و بـردم آبش کردم، خاکش کردم. آرام‌آرام شروع کردم. یک بسم‌الله گفتم و...

یک شمسه درست کردم آوردم به خوش‌دست نشان دادم، گفت: از امـروز استادکار تویی و ما هیچ‌کس را نداریم. ما را پیش مهندس دیشیدی برد. گفت: معاونی این را ساخته. گفتم: من استادی نمی‌کنم، همان شـاگردی قدیم در خانهٔ حضرت رضا(ع) هستم و هرکار کنم باز هم کم است.

مـا شروع به ساخـتن کردیم. ابتـدا بچّه‌هـا در کار قرار دادن در کوره، از نظر میزان حرارت و... مقداری اشـتباه می‌کردند که باعث می‌شد کاشی‌ها بشکند و از بین برود امّـا دوبـاره و دوبـاره ساختیم و کار به جایـی رسید که الحمدالله همه را ساختیم و تمام شد...

یـک اتاق جداگانه برای من در نظـر گرفتند و گفتند برو داخل اتاق، هفت‌رنگی درست کن. قبول کردم. آمدم پیش پدرم که شغلش کاشی‌پز بود. به‌خصوص جسمی‌پزی هنر اصلـی‌اش بود. گفتم: پـدر اجازه می‌دهـی؟ گفت البته. گفتـم ناراحت نمی‌شـوی؟ گفـت: این حرف‌ها چیسـت می‌زنی؟ آمدم کاشی هفت رنگی درست کردم و نقشه‌ای بـه ما دادند که نمونه‌ای در مدرسـهٔ میرزاجعفر بود. این کار خیلـی قدیمی بود. طرّاحی آن هـم ۳۵۰ و۳۶۰ سال تاریخ داشـت. چند عدد از کاشی‌هایش افتاده و شکسته بود. گفتند که همین۱۰ - ۱۵خشـت را درست کن. سعی کـن هم‌رنگ خودش درست کنی و همـهٔ این سردر را از بین نبری. مهندس دیشیدی گفت: می‌توانی درست کنی؟ چیـزی نگفتم، گفـت: معاونی با تـوام می‌توانی درست کنی؟ گفتم: بله.

من آمدم رنگ را درست کردم بار اوّل نشد. دوباره درست کـردم، سه باره درست کـردم، چهاربـاره درست کردم و خلاصه شد یک خشت. رنگ کردم، در کوره گذاشتم و کار تمام شد. زنگ زدم به دیشـیدی که اگر می‌خواهید ببرید نصـب کنید، بیایید. گفت درست شـد؟ گفتم بله. پرسید: می‌شود ببینم؟ گفتم: بله. برداشتم بردم و زنگ زد عرفانی



هـم آمـد. آن زمان به من ۵۰ هزار تومـان انعام دادند و من ۵۰ هزار تومان را بین ۶کارگر به طور یکسـان تقسیم کردم، گفتم من زحمت کشیدم ولی شما هم سهیم بودید.

کاشی سنجری

پشـت در مدرسهٔ میرزاجعفر کارگاهی بود، اوّلین خشتی کـه مـا شروع به ساخـتن کردیم آن‌جـا بود. بعـد رفتیم بـه ایوان عباسـی، آن نزدیکـی بـازار سنگ‌تراش‌ها بود، می‌رفتنـد بیرون و این طرفش هم یـک در بزرگ بود که کارگاه کاشـی‌پزی قرار داشت. کاشی‌پزی و نجاری و همهٔ کارگاه‌ها را آنجا ایجاد کرده بودند. سه تا کارگاه کاشی‌پزی وجود داشت امّا تنها جایی که شروع کرد به درست کردن خشـت سلطان سنجری، کارگاه ما بـود. خدا بیامرزد یک نفر به نام صحنینی بود که او هم شروع کرده بود به این کار. خوش‌دست آمد و گفت هر کدام‌تان پیشرفت کردید کار را ادامـه دهید. مـا آمدیم اوّلین خشـتی که درست کردیـم یـک ناودانی بود، بعد یک شمسـه و من به طور کامل زیر نظر او بودم.

بعد این خشـت اوّلی که بنا شـد، ما همان پایه را عوض کردیـم. یک مقدار از پیش‌روی مبارک را ما درست کردیم و یـک مقدارش را پدرم. پدرم خدا بیامرز هرکاری می‌کرد مـن دخالـت در کارش نمی‌کـردم و خیلـی احترامـش را داشـتم- در مقابـل پدر اگر بی‌احترامی کـردی، خیرش را نمی‌بینی- یک شـب از کارگاه بیرون آمد. دیدم دارد مثل همیشه از در طبرسی می‌رود به خانه‌اش که سمت طلاب بود. تعقیبش کردم. رفت پای پنجره فولاد. گوش دادم چه می‌گوید. گفت امام رضا(ع) خجالت‌زده‌ام نکنی. بعد زدم سرشانه‌اش. برگشت. دیدم پیرمرد دارد گریه می‌کند. گفتم بیا برویم، کارتان درست شـد. گفت: تو کجا بودی؟ گفتم امام رضا(ع) گفت که تعقیبت کنم، از آن روز شـما ما را زیرنظر داشـتی، حالا من شـما را زیرنظر دارم. بیا برویم. گفت: تو نمی‌توانی. بابا زیر بار نرو، گفتم بیا برویم، آمدم رفتم دو قلم چیزی می‌خواستم از بست بالا خیابان بقالی و عطاری و این چیزها زیاد بود، خریدم، برداشـتم آوردم درسـت کردم. رفته بودند بـه خوش‌دست گفته بودند بیا معاونی خشـت سلطان سنجری را که می‌خواستی درست کـرده، آن خدا بیامرز گفت: پدرش که نتوانسـت! گفتند: برو نگاه کن.

یک مدل خشـت سلطان سنجری هست که خط برجسته اسـت و الآن هم وجود دارد، یک مدل دیگر هم هسـت کـه صاف است و اوّلش از سنگ چخماق است، ما آمدیم این‌هـا را درست کردیم. سنگ چخماق را آسیاب می‌کنند و آبش را می‌گیرند و می‌ریزند جلو آفتاب تا خشک شود. سپس غربالش می‌کنند. بعد از آن شیشه (شیشهٔ نوشابه و شیشهٔ داروها) را هم خرد می‌کنند و غربالش می‌کنند، آن را جدا و این را هم جدا. تا این جا شـد دو قلم! قلم سوم گل سرشور است. در افغانستان کوهی است که این گل از آنجا تهیه می‌شود. این مواد مجدّداً با هم مخلوط شده و

۳ - آن قسمت از کاشی‌های زرّین‌فام حرم که به کاشی‌های ناودانی مرسوم‌اند و به صورت نواری باریک به عرض ده سانتی‌متر و به خط نسخ و به رنگ قهوه‌ای، بین کاشی‌های ازاره قرار گرفته‌اند. بـه این دسته از کاشـی‌ها به همراه بخشـی از کاشـی‌های مسـتطیلی کتیبـه‌دار، سنجری نیز می‌گویند. علّت این نام‌گذاری اشاره به نام سنجر در قسـمتی از کاشی‌های ناودانی است. جلالی، میثم. کاشـی‌های زرّین فام حرم امـام رضا(ع) سندی از هویت تاریخی شـهر مشهد. مشکوه. شمارهٔ۱۱۹، تابستان ۱۳۹۲. ص۱۴۵



دوباره غربال می شــود و خمیری از آن تهیه می‌شود. آن را لگد کرده و ورز می‌دهند و در قالب می‌گذارند. سپس روی آن، خط نوشــته شده و در حرارت۷۵۰ درجه و ۸۰۰ درجه داخل کوره گذاشــته می‌شود. پایین کوره گِل گرفته می‌شــود، چهار حفرهٔ بالای کوره هم بسته می شود. بعد از ۴۸ ساعت خشت‌ها بیرون آورده می‌شود.

ما بــه معمار رفعتی گفتیم که سنــگ جهنم می‌خواهیم. او پوزخندی زد و حرف مــا را جدّی نگرفت. رفتیم سنگ جهنــم را از اصفهان خریدیم که به شــکل چهارگوش بود وهریک را ۱۲۰۰۰ یا ۱۴۰۰۰ تومان قیمت داشــت. وقتی آمدیم مشــهد، گفت این‌ها چیست؟ گفتم از طلا گران‌تر است، دست نزنی به این‌ها که این‌ها مواد سمی هستند! فرق زیررنگی و هفت رنگی این است که آن گلی است و بعد لعاب سفید روی آن داده می‌شود. یعنی آن زمانی‌که ما هفت رنگی کار می‌کردیم، می‌ساییدیم، سفید می‌شــد. قلــع، سرب، شیشــه و سنگ چخماق این می‌شــود سفید هفت‌رنگی و بعد روی آن نقشــه می‌کشــیم و قلم‌گیری می‌کنیــم، رنگش می‌کنیم و داخل کــوره می‌رود و هفت رنگی می‌شــود. آن دو مرتبه کوره مــی‌رود و این یک‌بار. سنگ چخماق و گل سرشور را مخلوط می‌کنند، می‌سایند. بعــد لایه‌ای که من گفتم آن لایه را سنگ چخماق ساییده می‌شــود و روی این داده می‌شــود. این سفید است، بعد رنگ می‌کنیم و کنار می‌گذاریم تا خشک شود. رنگ‌گیری کــه می‌کنیم نقشــه‌اش را بــا رنگش لاجــوردی قلم‌گیری می‌کنیم. بعد با لعاب روی این را رنگ می‌کنیم، این لعاب را روی آن می‌دهیــم و داخل کوره می‌رود، موقعی که در آمد می‌شود زیر رنگی... .

وجــود هنرمندان در جــوار بارگاه امام رضــا (ع) موجب شــده تا بخشی از خاطرات آنها به کرامات این امام همام اختصاص داشــته باشــد. در واقع خلوص نیت هنرمندان موجــب تجلّی هنر اسلامی در اماکن متبرّکه شــده است. در لابه‌لای خاطرات استاد معاونی این موضوع چنین بیان شده است:

”یــک روز بچّــه‌ام بدجوری مریض شــده بــود. علّتش را نمی‌دانســتم، امّا هر دکتری می‌بردیم، می‌گفتند: مُرده راه می‌برید. همسرم گفت: مرد! تو کارگر امام رضا(ع) باشی و بچّــه‌ات مریض باشــد؟! دکتر واقعــی آنجاست... وضو گرفتم و غسل کردم و گفتم: یا امام رضا(ع) بچّه‌ام را از تو می‌خواهم. سه شــبانه‌روز آب می‌ریختیم داخل دهانش، امّــا او برمی‌گرداند. روز ســوم بچّه برخاست و گفت: بابا تشــنه‌ام. از امام رضا(ع) همه چیز گرفتــم. امام رضا(ع) برای من همه کار کرده است...“



یادنام...

معماری از تبار شهرستانی‌ها

سیدمحمّدعلی شهرستانی (۱۳۱۱ - ۱۳۸۹ش.)

سیدحسن حسینی*



دکتر مهندس سیدمحمّدعلی شهرستانی، فرزند میرزا محمّد صالح شهرستانی، در ۲۳ ربیع‌الاوّل ۱۳۵۱ق. (۱۳۱۱ش.) در کربلا چشم به دنیا گشود. وی یکی از مشاهیر معاصر خاندان موسوی شهرستانی است(هدو، رائد العماره...، ۱۳). کودکی‌اش در کربلا سپری شد. علوم اسلامی رایج در حوزه‌ها، تا سطح دروس خارج را از محضر آیت‌الله سیدهبه‌الله شهرستانی و شیخ‌محمّدرضا حائری و دیگر اساتید فراگرفت (همو، محمدعلی الشهرستانی، ۳۳).

پس از آن به آموزش علوم جدید در بغداد پرداخت و سپس به انگلستان رفت و دکترای مهندسی را از معروف‌ترین دانشگاه‌های انگلستان به دست آورد و پس از مراجعت به عراق، با تشکیل شرکتی به کارهای مهندسی پرداخت. به موازات آن، به اجرای برنامه‌های علمی ـ مهندسی در کشورهای مختلف از جمله: ایران، عراق، مالزی و عربستان اقدام نمود.

شهرستانی پس از انحلال حکومت جمهوری در عراق، در سال ۱۳۳۷ش. راهی ایران شد و ابتدا در تهران ساکن و به همکاری با یک شرکت ساختمانی مشغول گردید. پس از مدّتی به دلیل اختلاف، همکاری با آن شرکت را قطع نمود (هدو، رائد العمارة، ۶۱).

شهرستانی در سال ۱۳۴۰ش. به مشهد آمد و طرح توسعهٔ بقعهٔ مطهّر رضوی را از تیرماه آن سال آغاز نمود. فاصلهٔ دیوار غربی بقعه تا ضریح مطهّر ۸۵ سانتی‌متر بیش‌تر نبود و برای زوّار ایجاد فشار و زحمت می‌کرد(میرنیا، ۳۰۲). برداشتن دیوار غربی کار بسیار دشواری بود. یک چهارم بار گنبد مطهّر نیز بر روی این دیوار قرار داشت. برای برداشتن دیوار لازم بود یک پل مستحکم و اساسی ایجاد گردد تا بتواند فشار گنبد را تحمّل کند و در ضمن هیچ‌گونه خدشه‌ای به ساختمان بقعه وارد نگردد (شهرستانی، ۱۱۵). از طرف دیگر امکان قُرق کردن حرم مطهّر و جلوگیری از رفت و آمد زوّار نیز وجود نداشت. مهندس شهرستانی با طرحی که پی‌ریزی نمود، ابتدا دو ستون اصلی در دو طرف دیوار با عمق کافی برپا کرد. سپس دو ستون کمکی مابین این دو ستون قبلی ایجاد نمود و بر روی این ستون‌ها پل بتون آرمه احداث نمود و از این طریق فشار گنبد بر روی این ستون‌ها و پل بتونی قرار گرفت. پس از آن دیوار ضخیم ۲۸۰ سانتی‌متری غرب بقعه را بدون اینکه آسیبی به گنبد و ساختمان بقعه وارد گردد، برداشت و فاصلهٔ ۸۵ سانتی‌متری را به ۳۰۰ سانتی‌متر ارتقا داد و فضای حرم را برای زوّار توسعه بخشید. کاشی‌کاری‌ها و محراب معرق گرانبهایی که بر دیوار نصب بود، بدون هیچ‌گونه آسیبی از محل خود برداشت و در دیوار جدید نصب نمود. ایشان طی مقاله‌ای جزییات این عملیات را در نشریهٔ نامهٔ آستان قدس نوشته است(شهرستانی، ۱۱۵ – ۱۲۰؛ میرنیا، ۳۰۲ - ۳۰۳).

این اقدام وی موجب شگفتی و تحسین مهندسان و کارشناسان بین‌المللی قرار گرفت. این درحالی بود که قبل از انجام این کار مهندسان خارجی، از جمله ژاپنی‌ها انجام آن را غیرممکن می‌دانستند (خسروشاهی).

پس از پایان کار که بدون هیچ‌گونه حادثه‌ای انجام گرفت، باتمانقلیچ، متولّی وقت، بعد از بررسی نظریات کارشناسان خارجی، دکتر شهرستانی را خواست و با تندی با وی برخورد کرد و گفت: «تو باعث شده‌ای که گنبد به‌زودی خراب شود و...!» توضیحات علمی و فنی شهرستانی اثر نداشت و باتمانقلیچ دستور بازداشت او را صادر کرد. پس از مدّتی چون هیچ‌گونه خدشه‌ای در اصالت و استحکام ساختمان گنبد و بقعه دیده نشد، او را آزاد کردند (هدو، رائد العمارة، ۷۷؛ خسروشاهی).

یکی دیگر از اقدامات شهرستانی در مشهد تکمیل ساختمان ایستگاه راه آهن مشهد در سال ۱۳۴۵ش. بود. ظاهراً شرکت انگلیسی برای تکمیل این پروژه یازده میلیون تومان پول

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

می‌خواست، ولی شهرستانی فقط با یک میلیون تومان این ساختمان را به اتمام رساند (هدو، رائد العمارة، ۶۱ – ۶۲). پس از آن شهرستانی به عراق بازگشت. مدّتی طول نکشید کـه به علّت فشـارهای دولـت بعث عراق، به انگلسـتان مهاجرت کرد. وی پس از سقوط رژیم بعث در سال ۱۳۸۲ش. به عراق بازگشـت و تمام همّت و سعی و کوشـش خود را در تکمیل و بازسـازی بناهای عتبات عالیات به کار گرفت (خسروشـاهی). او صحن حرم امام حسـین(ع) را مسقّف نمود و صحن دومی، در زیرزمین صحن موجود احداث نمود و سه زائـرسرای بزرگ در اطراف حرم بـرای اقامت زائران حسینی تأسیس کرد (هدو، رائد العمارة الاسلامیه، ۲۱۴). او توسعهٔ حرم امامان را در کاظمین با برداشتن ستون‌هایی که گنبد را نگهـداری می‌کردند و اجرای طرح صحن جدید در آن مکان شریف را به عهده گرفت (همان، ۲۲۷). در نجف اشرف مراکز و امکانات رفاهی و بهداشتی برای زوّار تعبیه نمود. بازسازی اساسی بارگاه امامان در سامرا، پس از تخریب به دست وهّابیان و بعثی‌ها، به دستور مسـتقیم آیت‌الله سیستانی از آخرین برنامه‌های او بود (همان، ۲۳۴ - ۲۴۰). شهرستانی در آخرین روزهای عمر شریفش به رغم کهولت سـن با جدّیت تمام در اجرای طرح بازسـازی بارگاه امامان در سامرا می‌کوشـید. وی سرانجام طی سفری به تهران، در نهـم اسفند ۱۳۸۹ش. در بیمارستان خاتم‌الانبیا درگذشـت و طبـق وصیتش، در کربـلای معلّی به خاک سپرده شـد (خسروشاهی).

منابع:

خسروشـاهی، سیدهـادی. یـاد و خاطـره‌ای از دکـتر سیدمحمّدعلی شـهرستانی، مؤسّس دانشـگاه بین المللی علوم اسلامـی. پایگاه اطلاع رسانی استاد سیدهادی خسروشاهی.

شـهرستانی، محمّدعلی. «توسعهٔ حرم مطهـر». نامهٔ آستان قدس. ش ۲۰، ۱۳۴۴ش.

گوشه‌ای از زندگی پربرکت فقید سعید دکتر سیدمحمّدعلی شهرستانی. پایگاه اطّلاع‌رسانی مؤسسـهٔ جهانـی سبطین علیهماالسـلام. ۶ مارس ۲۰۱۱م.

میرنیا، سیدعلی.(۱۳۷۳). وقایع خاور ایران. مشهد. نشر اردشیر.

هدو، حمید بن مجید.(۱۴۳۲ق) رائد العمارة الاسلامیه، السیدمحمدعلی الشهرستانی. مرکز النجف للثقافة و البحوث.

همو، محمّدعلی الشهرستانی. (۲۰۱۲م.). الانسان،المصلح، المفکر و رائد العمارة الاسلامیه. منشورات الجامعة العالمیة للعلوم الاسلامیه. لندن.

خطّاط کتیبه‌های ضریح چهارم حرم رضوی

نجفی زنجانی- احمد (۱۲۸۷- ۱۳۶۱ش.)

ابوالفضل زارعی*



احمد نجفـی زنجانی مشـهور بـه «معصومی» یـا «معصومی خوشنویس»، فرزند محمّدحسین به سـال ۱۳۲۴ق. (۱۲۸۷ش.) پا به عرصهٔ وجـود نهاد. از هفت سالگـی در مدرسـهٔ مرتضـوی ایرانیان در نجف اشرف مشـغول به تحصیل شـد. سپس بـه فراگیری فقه و اصـول و نحو و صرف و ادبیّات عربی و فارسـی پرداخـت. چـون از کودکی بـه آموختن فنون خط علاقه داشـت، ضمن تحصیل زیرنظر اساتید خط به استنسـاخ کتب دینی و اجتماعی اشتغال ورزید تا در ۲۵ سالگی رسماً در زمرهٔ خوشنویسـان عصر درآمد و مشغول تحریر کتـب مؤلّفین و ناشرین شـد (نیرومند و زعفری، ۶۲). کار کتابت را رسماً از سال ۱۲۹۵ آغاز کرد (راهجیری، ۱۵۹؛ فضائلی، ۳۷۱). از همین زمان کتیبه‌نویسی را شروع نمـود و از جملـهٔ آنها می‌تـوان به خطـوط روی ضریح چهارم«ضریح شـیر و شـکر» امام رضا(ع) اشاره نمود که به‌طور اجمالی به آن پرداخته می‌شود:

چهارمیـن ضریح حـرم مطهّر رضوی به نـام ضریح طلا و نقره، معروف به «شیر و شکر» است که در سال ۱۳۳۸ش.، پس از برداشـتن ضریح سوم (ضریح فولادی منسـوب به عهد فتحعلی شاه) و انتقال آن به موزه، روی ضریح نگین نشان نصب شد (گرجیان، ۱۹).

خطوط شیخ‌احمد زنجانی معصومی بر روی ضریح چهارم همان‌گونه که محمّد مهران آورده چنین است:

بیـن هر دو زاویه از پنجره‌های ضریح مقدّس یک صفحهٔ بیضـی از طـلا، مجموعاً هجـده عدد، هر یـک به وزن پنجـاه مثقال نصب و در شـانزده عـدد از آنها احادیث معتـبرهٔ وارده در باب فضیلت زیارت حضرت ثامن‌الحجج علیه‌السّـلام از عیون اخبار الرضای صدوق و جامع الاخبار شـیخ مفید و از شـیخ طوسی نقل و به خط نسخ به قلم حاج‌شـیخ‌احمد زنجانی مرقوم و گردآوردی شده که جمع

* پژوهشگر بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
zareiabolfazl5@gmail.com

همهٔ آنهاست و سطور مندرجه از طلا را روشــن می‌سازد و چنانچه ملاحظه می‌شــود در قطعهٔ هجدم که در پایین پــای مبارک قــرار دارد این عبارت به خط نســتعلیق ذکر است: «توفیق ساختمان و نصب این ضریح مطهّر در عهد سلطنت شاهنشــاه محمّدرضا شــاه پهلوی خلدالله ملکه حاصل شد سنهٔ ۱۳۷۹».

بــر روی هر یک از دانه‌های ضریــح مقدّس از پیش روی مبارک، اسمی از اسمای چهارده معصوم علیهم‌السّــلام که چهــارده قطعه است بر صفحــه‌ای از طلا به خط ثلث به قلم شــیخ‌احمد زنجانی معصومی که اطراف آن صفحات، فیروزه نشان‌شده نصب گردیده است.

در بــالای کتیبه‌هــای بیضــوی بــر صفحاتــی از نقره به برجســتگی یک سانتی‌متر به خط ثلث به قلم شیخ‌احمد زنجانی معصومی ســورهٔ مبارکهٔ «هل اتی» از قرآن مجید نوشته شده است.

فوق کتیبهٔ ســورهٔ مبارکهٔ«یس» بر لبهٔ ضریح مطهّر چهل و چهــار برگ از نقرهٔ ملمّع به طلا فی‌مابین چهل و چهار گلدان ملمّع به طلا به طرز بســیار زیبا نصب شــده و در مظاهــر هر یک از آنها صفحه‌ای مدوّر و محدّب ایجاد و بر هر یک اسمی از اسماء الحســنی نوشــته شده و زمینهٔ صفحات مزبور میناکاری لاجوردی و گل‌های رنگارنگی در آن منقّش است که خطوط برجستهٔ آن را آب طلا داده‌اند و ایــن اســما به خط ثلــث و به قلم شــیخ‌احمد زنجانی معصومی است و چهل و چهار اسم دارد (مهران، ۹-۱۲).

آثار شــیخ‌احمد زنجانی در کتیبه‌نویسی بسیار زیاد است که به تعدادی از آنها اشاره می‌شود: درب طلا و نقرهٔ حرم ســامــرا، ضریح آرامگاه حضرت مســلم(ع) درکوفه، ضریح آرامگاه حــضرت عبدالعظیم، ضریح آرامگاه حضرت رقیه در شــام، کتیبه‌های مســجد اعظم و مسجد آیینه و موزهٔ قم، رواق آینهٔ زنانهٔ حضرت معصومه(ع)، صحن کهنهٔ قم، گنبد خواجه‌ربیع در مشــهد، امامزاده سیدمحمّد محروق در نیشــابور، آرامگاه عمر خیام در نیشابور، آرامگاه شیخ فریدالدّین عطّار در نیشــابور، آرامگاه نادرشاه افشار در مشــهد، آرامگاه شــاه نعمت‌الله ولی در ماهــان کرمان، آرامــگاه ابوعلی سینا در همدان و ... (نیرومند و زعفری، ۶۲). علاوه بر ایــن عموم اصلاحات کتیبه‌های تاریخی به دستور وزارت فرهنگ در سراسر ایران و شجره‌های انساب سادات و استنساخ کتب قیمتی و تکمیل قرآن‌های خطی و گرانبها نمونه‌هایی از آثار هنری این هنرمند است(همان، ۶۴). یکــی از کارهــای هــنری و خطی وی نوشــتن سورهٔ اخلاص روی یــک دانه برنج با امضا و تاریخ است. از این نوع برنج‌ها تاکنون چهار دانه نوشته‌اند که دو دانهٔ آن در کتابخانهٔ حضرت امیر(ع) در نجف اشرف محفوظ است و دوتای دیگر در تهران است.

استادان شیخ‌احمد زنجانی عبارت بودند از: ۱- خط نسخ: میرزاعبدالجواد محلّاتی، ۲-خط ثلث: میرزاعبدالعلی ثانی یزدی ملقّب بــه اشرف‌الکتّاب، ۳- خط نســتعلیق: استاد میرزاحســن زرّین‌خــط تهرانی. علاوه بر این شــیخ‌احمد زنجانی از اساتیدی چون استاد محمّدعلی فضلی بغدادی، استاد بــزرگ حامد آمدی اسلامبولی، استاد محمدهاشــم بغــدادی، استاد بدوی دمشــقی، استاد حســن زرّین‌خط تهرانی اجازهٔ خط داشت(همان، ۶۵).

وی از خوشنویســانی اســت که در نوشــتن انواع خط از قبیل نســخ، ثلث، رقاع، کوفی، نســتعلیق، شکسته، طغرا و... مهارت داشــت (راهجیری، ۱۵۹). استــاد زنجانی در واقع آخرین بازماندهٔ خوشنویسان دورهٔ صفویه و قاجاریه بــود که به هنر کتیبه‌نگاری نیز مشــغول بودند، گواه این مدّعا کتیبهٔ بســیار بزرگ و مفصّل مسجد دانشگاه تهران به طول دویســت و پنجاه متر است کــه در واقع یکی از شاهکارهای هنری اوست.

سال‌هــا پیش کــه انجمن خوشنویســان بــه احیای خط نستعلیق همّت گماشت این نکته را دریافت که خط ثلث را نیز باید زنده کرد لذا اعضای هیأت مدیره پس از شــور و توجّــه و دقّت به نمونهٔ آثار ثلث نویســان معاصر، خط استاد زنجانی را با تمامی قواعد و ضوابط منطبق دانســته و از ایشــان برای همکاری با انجمن خوشنویسان دعوت نمودنــد و از آن زمــان استاد زنجانی به تربیت شــاگردان بسیاری مشغول شــد. وی در سال‌های آخر عمر با وجود کهولت سن و بیماری‌های ناشــی از آن هیچ‌گاه از نوشتن غافل نماند و به خوشنویســی عشــق می‌ورزید (فصلنامهٔ هــنر، ش ۱۸۳/۱). وی در انجمــن خوشنویســان ایران به سمــت استادی در امر خط ثلث مشــغول و تا پایان عمر در این خدمت بود(آقا شیخ محمّد و نوری نشاط، ۴۶۸).

از جملــه کتاب‌هایی که وی کتابــت کرده است می‌توان به این عنوان‌ها اشــاره نمــود: ریاض الجنــان (۱۳۷۵ق.) (مشار، ۴۷۸/۱)؛ انوار المجالس، گنج جواهر دانش، رسایل آیت‌الله سید حســین بروجــردی، کتاب الطهــاره تألیف آیت‌اللــه بروجــردی در فقه، قرآن سه جلــد (و از جمله قرآن رحلــی مذهّب با چاپ هفت رنــگ، تهران)؛ تنقیح المقال فــی احوال الرجــال در سه جلد، تألیــف آیت‌الله مامقانــی، مفاتیح الجنان حاج شــیخ عباس محدث قمی؛ تفسیر گازر(راهجیری، ۱۵۹)

سرانجام استـاد احمد نجفی زنجانـی، در سن ۸۷ سالگی در تاریـخ ۱۷ تیرمـاه ۱۳۶۱ش. درگذشـت. استاد زنجانی بی‌شک سهم بسـزایی در تعالی و تداوم هنر خوشنویسی ایـن مرز و بوم دارد و فقدانش ضایعهٔ اسف انگیزی برای دوسـت‌داران خط و هـنر ایـران است(فصلنامهٔ هنر، ش ۱/۱۸۳).

منابع:

آقا شـیخ محمّد، مریم و نوری نشـاط، سعید.(۱۳۷۷). گلزار مشاهیر؛ زندگینامهٔ درگذشتگان مشـاهیر ایران ۱۳۵۸-۱۳۷۶. چاپ اوّل تهران. انجمن آثار و مفاخر فرهنگی ایران با همکاری نشر برگ زیتون.

راهجیری، علی.(۱۳۶۴). تذکرهٔ خوشنویسان معاصر. چاپ دوم. تهران. امیرکبیر.

فضایلـی، حبیب‌الله.(۱۳۹۰). اطلس خط؛ تحقیق در خطوط اسلامی. تهران. سروش.

گرجیان، محمّدجواد. «سخنی در آستانهٔ سالروز میلاد هشـتمین اختر تابناک آسمان ولایت و امامت». ماهنامهٔ کانون. ش ۸۵. مهر ۱۳۸۷.

مشـار، خـان بابا. مؤلّفین کتـب چاپی فارسی و عربـی از آغاز چاپ تاکنون. شش جلد. تهران. انتشارات مؤلف. بی‌تا.

مهـران، محمّد. «ضریح جدیـد». مجلّه نامهٔ آستان قدس. شـمارهٔ ۱. تیرماه۱۳۳۹.

نیرومنـد، کریم و زعفری، کریم.(۱۳۴۷). سخنوران و خطّاطان زنجان. چاپ اوّل. زنجان. انتشارات مؤسّسهٔ مطبوعاتی زعفری.

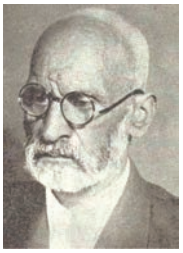
«هـنر کتیبه‌نگاری آخرین بازماندهٔ خویش را از دست داد» (در سوگ استاد زنجانی)، فصلنامهٔ هنر. شمارهٔ ۱. پاییز ۱۳۶۱.



مردی از جنس شعر و هنر

سید رضا صداقت حسینی*

علی‌اصغر بنایی معمار یزدی (۱۲۸۷ - ۱۳۶۱ش.)



حاج‌علی‌اصغر بنایی معمار یزدی در سال ۱۲۶۳ش. در مشـهد قدم به عرصهٔ هسـتی نهـاد. خانوادهٔ او اصالتـاً یـزدی بـوده و پدرش، حسـین، در سال ۱۲۸۷ق. از یزد به مشـهد مقدّس مهاجرت نمود (بنایی معمار یزدی، ۴۷۱).

او در سـنّ هفـت سالگـی بـه مکتب‌خانه رفت و مدّت چهار سال مشـغول تحصیل بود. دوازده سال بیش‌تر نداشت که برای آموختن شغل بنّایی نزد استاد زین‌العابدین یزدی رفت و چند سال در خدمت ایشان بود. پس از آن به خدمت استاد حسن عموی کاشانی معمار رفـت و سه سال از دوران عمرش را نزد ایشـان سپری نمود و اغلب کارهای باستانی را از او فرا گرفت. او در زمسـتان به ترسیم نقشـه و کارهای طرّاحی می‌پرداخت و شـب‌ها از محضر میرزاعبدالرّحمان مدرّس، دروس خلاصه‌الحساب و هندسه را می‌آموخت (همان، ۴۷۱-۴۷۲).

استاد بنایی دارای ضمیری پاک و روشـن، قریحه‌ای تابناک و روحی آزاد و مسـتقل بود (خاضع، ۶۰/۱). او از معماران دورهٔ تحـوّل بود و هم به شـیوهٔ کهن، معـماری را در کنار اساتید این فن آموخت و هم با فنون جدید معماری آشـنا گردیـد. وی مانند اسلاف خود، عمارت دنیا را با عمارت دل درمی‌آمیخت و دل در گرو محبّت خدا و اولیای او داشـت و با همین محبّت، در امور جدیدِ گسـترشِ شـهرِ مشهد و توسعهٔ مجموعهٔ حرم رضوی که مقتضای دوران جدید بود، مشارکت می‌نمود (جان‌نثاری، ۱۱۱-۱۱۲).

اسـتاد بنایی یزدی در سـال ۱۳۱۰ش. همـکاری خود را با شـهرداری مشـهد در حوزهٔ شـهرسازی آغاز نمود. تبحّر او در معـماری کهن و همچنین آشـنایی‌اش بـا فنون جدید نقشه‌برداری، نقش بسزایی در پیشرفت و تکامل او در حوزهٔ شهرسازی داشـت. از جملهٔ مهم‌ترین اقدامات عمرانی وی می‌توان به اجرای نخسـتین طرح توسعهٔ میدان حرم مطهّر حضرت امام رضا(علیه‌السّلام) اشاره نمود. او برای اجرای این کار بر مبنای نقشـهٔ تهیه شـده، خانه‌هایی را که در طرح

* کارشناس ادبیّات فارسی و پژوهشگر.
جیمیل: gmail.com@sedaghat.reza۲

تخریب قرار داشتند، با پرچم سرخ نشان می‌گذاشت و بعد، عملیات اجرایی آن را شروع می‌نمود. با اجرا و اتمام این طرح، خیابان‌های امام رضا(ع) و طبرسی مشهد به‌وجود آمدند. او در سال ۱۳۱۲ش. به همکاری خود با شهرداری مشهد خاتمه داد و مدّتی بعد به کربلای معلّی مسافرت نمود. وی پس از مراجعت از زیارت مرقد مطهّر امام حسین(علیه‌السّلام) در سال ۱۳۱۴ش. هم‌زمان با شکل‌گیری جدید اصناف در مشهد، رئیس صنف معماران مشهد گردید(همان‌جا).

از اقدامات مهم او طی این سال‌ها می‌توان به اجرای طرح‌هایی در حوزهٔ حرم مطهّر حضرت رضا(علیه‌السّلام) اشاره نمود. از آن جمله یکی از گلدسته‌های حرم مطهّر که در اثر زلزله آسیب دیده و در آستانهٔ ویرانی بود، در سال ۱۳۲۷ش. با کمترین خرابی توسّط وی مرمّت گردید. مرمّت گنبد اصلی حرم دیگر فعّالیت او بود که بر اساس طرح پیشنهادی‌اش، سازه‌های فلزی پیرامون گنبد مذکور ساخته و شکاف‌های گنبد با سیمان و بتن پر شد و عملیات مذکور با موفّقیت هر چه تمام‌تر به اتمام رسید (همان، ۱۱۳-۱۱۴).

از اقدامات دیگر او برای آستان مقدّس رضوی طرح نخستین ساختمان چهارطبقه در مشهد بود که در ضلع شرقی فلکهٔ حرم ساخته شد. او همچنین ساختمانی برای بنّایان مشهد احداث نمود که به بنّاخانه معروف شد. از دیگر فعّالیت‌های عمرانی وی در مشهد، احداث مسجد بنّاها در خیابان خسروی بود که هزینهٔ آن را نیز خودش پرداخت نمود (همان، ۱۱۴).

بنایی یزدی در طی فعّالیت قریب به چهل سال به عنوان کارشناس معتمد آستان قدس رضوی و شهرداری و استانداری، هیچ حقوقی از آنجا دریافت ننمود و زندگیش را تنها از راه ساختن بناها و ساختمان‌ها و اجاره و فروش آنها می‌گذراند. او مانند اسلاف خود به ابزار کار بسیار اهمّیت داد و حتّی گونیا و خط‌کش‌های خاص و سفارشی برای کارهایش تهیه می‌کرد که تا مدّت‌ها پس از وفاتش نیز باقی بود. وی برای ترسیم نقشه‌ها از کاغذ ضخیم و محکمی استفاده می‌کرد و آن را با میخ و پونیز به میز چوبی رسم می‌چسباند. در مواد و مصالحی هم که در ساختمان‌ها به کار می‌برد، دقّتی ویژه داشت و خود بر ساخت آنها، به‌ویژه مواد حسّاسی مانند سفال و آجر منقوش نظارت می‌نمود (همان‌جا).

استاد بنایی در اواخر عمر بر اثر ابتلا به غدّهٔ مغزی دچار فراموشی شد و سرانجام در تاریخ دهم آذر سال ۱۳۴۱ش. در سن ۷۹ سالگی دار فانی را وداع گفت. به دستور استاندار وقت، سیدجلال تهرانی پیکر او در حرم مطهّر رضوی به خاک سپرده شد (همان، ۱۱۵).

استاد بنایی یزدی علاوه بر تبحّر و مهارتی که در معماری داشت، در سرودن شعر نیز دستی توانا داشت، به طوری که دو اثر از ایشان به نام‌های دیوان شعر و گلستان راز باقی مانده است (خاضع، ۱/۶۰-۶۱).

منابع:

بنایی معمار یزدی، علی‌اصغر.(۱۳۲۹). دیوان بنّایی. تهران. کتابفروشی علمی.

_____ .(۱۳۳۳). گلستان راز، مشهد. چاپخانهٔ طوس.

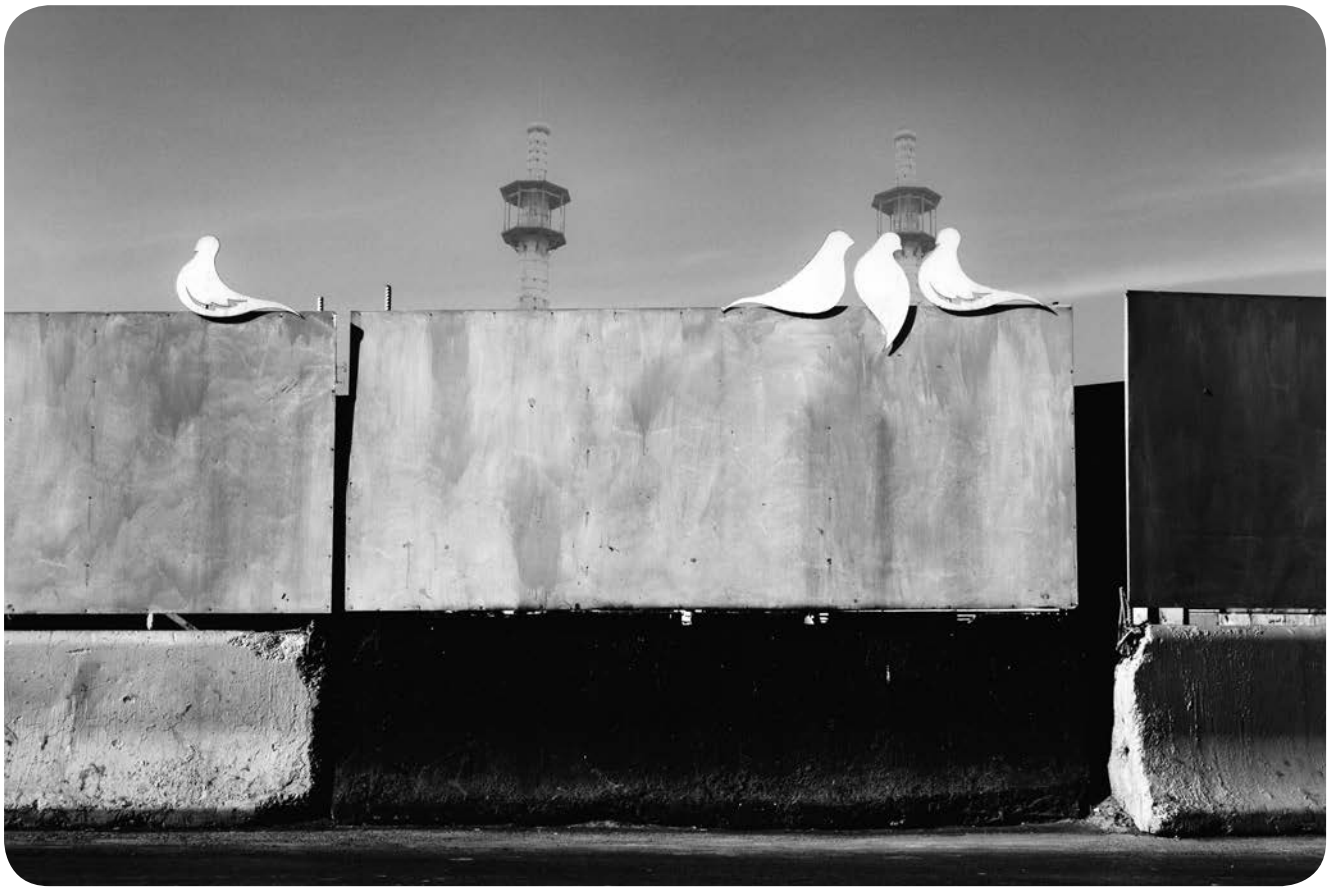
جان‌نثاری، رضا. استاد حاج‌علی‌اصغر بنّایی معمار، گلستان هنر، ش ۳. ۱۳۸۵.

خاضع، اردشیر.(۱۳۴۱). تذکرهٔ سخنوران یزد. حیدرآباد دکن. کتاب‌فروشی خاضع.



شبستان

گزیده ای از داستان های جشنوارۀ ملّی داستان نویسی رضوی (کبوترحرم)



عکس از: قاسم فتحی/
جشنواره سراسری عکس خانه دوست

سپید بال

اعظم ایرانی، مشهد

رتبهٔ سوم در اوّلین جشنوارهٔ داستان‌های رضوی (کبوتر حرم) ۱۳۸۴

امیرعلی دست‌هایش را در هم گره زد. نشست گوشهٔ دیوار، پاهایش را جمع کرد توی شکمش، به دور دست خیره شد و آرام گفت: «همیشه منتظرش بودم.»

دستی به بازویش زدم.

_ « بابـا، امیرعلی ول کن. آخه تو، به این خوبی، همیشـه کار راه‌انـدازی می‌کنی، با پولت، بـا کمکت، آخه چرا باید بـه خاطر این کار، سرزنشـت کنن؟ هی بگـن: «کفترباز»، «کفترباز»! ول کن امیرعلی. دست بردار امیرعلی. حالام که این دعا رو کردی، میان می‌ریزن سرت، سیر می‌زننت ها!»

امیرعلی سگرمه‌هایش را در هم کشید:

_ « من دروغ نمی‌گم. این سفر که رفتم مشهد، وقتی کفتره از بـالای سرم آروم گذشـت و یک پر از پرهـاش افتاد رو شـونه‌ام، همون جا فهمیدم یک اتّفاقـی می‌افته. آره این همون چیزیه که همیشـه منتظرش بودم. با شور و التهاب برگشـت رو به من: «یادته همیشـه می‌گفتـم حتماً یک حکمتی هست که من نمی‌تونم از کفتربازی دست بردارم.»

لب‌هایم را جمع کردم.

_خوب که چی؟

بهش برخورد. شـورو حالش کم شـد. سنگریزه‌ای برداشت و پرت کرد.

_ هیچی بابا.

_خوب بگو.

_هیچی دیگه. باز هم می‌گم این کفتر که امروز اومده و به کفترام اضافه شده، مال امام رضاست.

با حرص گفتم:

_«مردم باور می‌کنن؟ نه. خودت بگو. کی باور می‌کنه؟»

امیرعلی آرام گفت: «تو بـاور کن. ببین از صبح که اومـده، آسمـون یک جـور دیـگه‌اس. پـره. می‌خواد بـبـاره. حالا خشکسـالی تمـوم می‌شـه. دوباره زمین‌ها سبز می‌شـن. دام‌هامون پروار می‌شن. آب می‌ره زیر پوستشون.»

در حالی که سرش را با افسوس تکان داد گفت: « اون‌وقت تو چی می‌گی؟»

با پا ضربه‌ای به چوب کفتر پرانی‌اش زدم، چوب پرت شـد گوشه‌ای و صدای افتادنش در صدای من گم شد.

_ من می‌گم باور نمی‌کنن، بعدش، هی بهت پیله می‌کنن.

کنارش رفتم و به پهلویش زدم.

_خب، حال پاشو بپرونشون. دلم خیلی گرفته. بلکه باز شه.

امیرعلـی دستش را ستون چانـه‌اش کرد و گفت: «حوصله ندارم. همهٔ حواسم به اونه، می‌خوام تنها بپرونمش.»

بعد ساکت شـد. امیرعلی همیشـه ساکت بود. کم حرف می‌زد. آروم بود. امّا زیاد کار می‌کرد. کس و کاری نداشت. خودش تنها روی زمین‌شان کار می‌کرد. همیشه دست بده داشـت. هرچی داشت با بقیه تقسیم می‌کرد. هر کاری از دستش برمی‌آمد دریغ نمی‌کرد، از هیچ کس. حتّی از آنهایی که این همه خوبی‌هاشـو نمی‌دیدند و فقط می‌نشسـتند به خاطر کفتربازی سرزنشـش می‌کردند. امیرعلی مال این آبـادی نبود. وقتی مریم‌بانو، مـادرش، توی این آبادی، تنها و غریب مُرد، او از ده خودشـان- ده سنگی- آمد آنجا. آمد و ماند با کفترهایش؛ امّا مردم راحتش نمی‌گذاشـتند. او هم کفترهایش را کنار نمی‌گذاشت.

من رفیقش بودم. همسایهٔ دیوار به دیوار. دوستش داشتم. دلسـوزش بودم. خیلی باهـاش حرف مـی‌زدم؛ امّا فایده نداشت.

می‌گفت: «من چشم‌هایم پاک است مثل دل و دست‌هایم.» راست می‌گفـت. او با اعتقاد بود. نمـاز می‌خواند. زیارت می‌رفت. از آبادی ما تا مشهد خیلی راه نبود. بار آخری که رفت زیارت و برگشت، برایش مهمان آمد. همین که حرفش را می‌زدیـم، همین که هوش و حواس امیرعلی را برده بود، کفتر سینه‌سپید با دو تا مردمک خاکسـتری. چشـم‌هایش

انگار هزار تا حرف داشت برای گفتن و انگار امیر علی همهٔ حرف‌هایش را می‌فهمید. او که آمد، امیرعلی به هم ریخت. از صبح ده بار بیش‌تر بال‌های نرمش را با مژه‌هایش نوازش می‌کرد و وقتی گوشهٔ بال‌های کفتر از اشک چشم‌هایش خیس می‌شد، می‌گفت: « این کفتر آقاست. می‌دونم. اومده این جا تا برهوت رو ببره. اومده دل‌های ما رو شاد کنه. می‌دونم. می‌شناسمش. انگار هزار بار دور سقاخانهٔ طلا دیدمش.»

امّا کسی باور نمی‌کرد. غیر از من و آقا جانم.

غروب شده بود و او هنوز ساکت بود. می‌دانستم دیگر از وقتش گذشته و کفترها را نمی‌پراند. باید می‌رفتم. وقت خداحافظی دست‌هایش سرد بود، خیلی سرد.

کوچه‌باغ‌های آبادی را رد کردم. همین طور بی‌خود راه می‌رفتم. اطرافم خشک بود. ترک‌خورده و بی‌آب. تمام روز از آسمان گرما باریده بود و حالا زمین هم گرمایش بیداد می‌کرد. از دورها زن‌ها را می‌دیدم با کوزه‌هایی بر شانه، کوزه‌هایی نیمه‌خالی.

گاهی بچّه‌ای پی دیگری می‌دوید یا پی الاغی که بار می‌برد و گاهی صدای ماغ کشیدن گاوی به گوش می‌رسید. تا همین دیروز اینجا دیگر آبادی نبود. سبز نبود. جان نداشت. امّا امروز طور دیگر بود. طوری نه مثل هر روز، آسمان بار داشت. سنگین شده بود و اخمو. برای همین من باورکرده بودم. من نیت پاک امیرعلی را می‌شناختم. غروب آن روز که گذشت، بعضی از اهل ده، همان‌ها که همیشه به پر و پای امیرعلی می‌پیچیدند پنبه‌اش را حسابی زدند. آمدند پیش آقا جانم که کدخدای ده بود، بریدند و دوختند و رفتند. قرارشان بر این شده بود که عذرش را بخواهند، که بگویند یا کفترهایت، یا برگرد همان ده سنگی.

می‌دانستم آقا جانم نمی‌توانست بگوید «نه». اگر می‌گفت، پا روی عقاید آنها گذاشته بود و این یعنی اختلاف. وقتی می‌رفتند آقا جان در حیاط ایستاد. عبایش را روی شانه جا به جا کرد و به آسمان خیره شد.

من گفتم: « آقا جان. اگر باران بیاید چه؟»

آقاجان نگاهش را از آسمان تیره و سنگین گرفت، نفس عمیقی کشید:

- آنها می‌گویند کفتر امام رضا اینجا چه می‌کند؟ بیاید، اگر باران هم بیاید، فکر آنها را نمی‌تواند بشوید.

آخر شب وقتی آقا جان از پیش امیرعلی برگشت خیلی درهم و گرفته بود و تا وقت خواب که تسبیح شاه مقصودش را کنار گذاشت، چند بار تکرار کرد:

- هیهات. هیهات. به نیت این جوان شک کردند.

آن شب از نیمه تا ظهر فردا آسمان بارید. صبح آقا جان برای چندمین بار استخاره کرد و وقتی قصد بیرون رفتن داشت من از او جلوتر رفته بودم. می‌دانستم جواب استخاره‌اش خوب آمده، می‌دانستم می‌خواهد صبح زود برود و از دل امیرعلی دربیاورد. برود بگوید من حرف تو را باور کردم. بگوید تو هم باید در جشن باران شرکت کنی. ما باران می‌خوردیم و خوشحال قدم برمی‌داشتیم. حالا می‌شود از دور و نزدیک، جاهایی را دید که سبز است. جاهایی که باران، غبار ماه‌ها را از رنگ و رویشان شسته و برده بود. در ذهنم تصوّر می‌کردم دیگر کوزه‌ای نیمه‌خالی نمی‌ماند و زن‌ها در بازگشت از رود، آواز خواهندخواند. هنوز مانده بود به خانهٔ امیرعلی برسیم امّا صدای بال‌زدن‌های کفترهایش به گوش می‌رسید. او هیچ وقت صبح آن‌ها را نمی‌پراند. دویدم و در همان حال گفتم:

« آقا جان کفترهایش را آزاد کرده.»

آقا جانم دستی بر صورت خیس از بارانش کشید: « می‌دانم. دیشب خوابش را دیدم.»

آن روز ما امیر علی را ندیدیم. خانه‌اش سوت و کور شده بود مثل روزهایی که مریم‌بانو مرده بود و او هنوز از ده سنگی به آنجا نیامده بود.

کبوترهای جلدش تا مدّت‌ها اطراف آن بام و آن خانه پلکیدند، بارها رفتند و بازگشتند امّا آخرش رفتند. پر کشیدند و برنگشتند و قصّهٔ اعتراض‌های اهل آبادی تمام شد؛ گرچه دیگر هرگز بارانی مثل آن شب به آبادی نبارید و اهل ده همیشه حسرتش را دارند و آن ها هم که قبول نداشتند پذیرفتند که معجزهٔ پرهای آن کبوتر، آن شب آسمان را گریاند.

امّا کبوتر دیگر نیامد. چون دیگر کسی به خلوص و وارستگی امیرعلی آنجا نبود. کسی که با کبوترها به زبان بق بقوی خودشان حرف بزند. برایشان راز دل کند و آزارش به هیچ کس نرسد. بعد از آن بارها و بارها هر کس از اهالی ده برای زیارت به مشهد می‌رفت امیرعلی را دیده بود که نزدیک حرم بساط راه انداخته و برای کفترها ارزن می‌فروشد؛ و امیرعلی به آنها گفته بوده که حالا هر روز پرواز کفترهای امام رضا را نگاه می‌کند، اوج گرفتن‌شان، بال و پر زدن‌شان، گرد سقاخانهٔ طلا گشتن‌شان.

گفته بوده که حالا غروب ها وقتی دلش می‌گیرد، برای آنها حرف می‌زند؛ مثل خودشان، آرام و مظلومانه!



عکس از: احسان کمالی/
جشنواره سراسری عکس خانه دوست

سردستهٔ لشکر پیرزن‌ها

مریم تارابی- زنجان

شایستهٔ تقدیر در پنجمین جشنوارهٔ داستان‌های رضوی (کبوتر حرم) ۱۳۸۸

غلامرضا روبه‌روی کفش‌داری شمارهٔ ده نشسته بود و به مردمی نگاه می‌کرد که تند و تند وارد می‌شدند و کفش‌هایشان را به کفش‌دار می‌سپردند. گاهی وقت‌ها هم نگاهش به آینه‌کاری‌های زیبای سقف می‌افتاد. از دیدن آینه‌های کوچکی که به زیبایی کنار هم چیده شده بودند سیر نمی‌شد. امّا حوصله‌اش که سر می‌رفت دست می‌کرد لای موهای فرفری‌اش و زیر لبی می‌گفت: پس کی می‌آیند؟ من هم شدم سردستهٔ لشکر پیرزن‌ها!

پیرزن‌ها همیشه زیارت را طول می‌دادند. نماز خیلی وقت بود تمام شده بود و درهای حرم باز شده بود؛ امّا از پیرزن‌ها خبری نبود. غلامرضا فکر کرد، نکند اتّفاقی افتاده! نکند آباجانم توی شلوغی خفه شده؟

پیرمردی که موهای سر و ریشش مثل پنبه سفید بود آمد و کنار او نشست. از جیب جلیقه‌اش یک کاغذ مچاله بیرون آورد. با دست‌های لرزانش آن را کمی صاف کرد و دست به دیوار گرفت و بلند شد و رفت کنار کفش‌داری شمارهٔ ده.

آقای کفش‌دار لباس یک دست سرمه‌ای پوشیده بود و روی سینه‌اش هم یک علامت طلایی برق می‌زد. توی دست‌های آقای کفش‌دار، دستکش نایلونی بود و تند تند کفش‌ها را تحویل می‌گرفت و توی قفسه می‌گذاشت. در عوض شماره‌هایی را که توی قفسه بود، دست صاحب کفش می‌داد. پیرمرد به آقای کفش‌دار گفت: جوان خیر ببینی من که نمی‌توانم، امّا دلم می‌خواهد این عریضه را داخل ضریح بیندازم.

غلامرضا با شنیدن اسم عریضه سرجایش نیم‌خیز شد و خوب دور و برش را نگاه کرد. بعد نفس بلندی کشید و گفت: آخی!

از هرچه عریضه بدش آمده بود. از نوشتن هم بدش می‌آمد. درس املا را هم دوست نداشت. خیلی سخت بود ولی مجبور شده بود برای سی تا پیرزن...، نه نه اصلاً اصلاً. قیافهٔ ننه دل‌آرا یادش افتاد با آن صورت ریز و سرخ که دماغ کوچولویش توی صورتش گم شـده بود. آن هم وقتی ده تا پلّه بالا آمده بود تـا به سالن برسد و پیدایش کند. بعد بلند بگوید: دور سرت بگردم غلامرضا جان بیا اینجا، برای من هم عریضه بنویس.

از به یـادآوردن قیافهٔ پیرزن کمی خجالـت کشیـد. پیـرزن از آسانسور می‌ترسید. اکثر آنها از آسانسور می‌ترسیدند. حتّی مادربزرگ هم. برای همین مسئول هتل، اتاق‌های همکف را به آنها داده بود. غلامرضا سوار آسانسـور شـده بود و از دست عریضه‌ها و ننه دل‌آرا در رفته بود.

زیر لبی گفت: اصلاً به من چه که برای سی تا پیرزن عریضه بنویسم؟ آن هم چقدر طولانی!

آباجان می‌گفت: ثواب دارد غلامرضا جان. این پیرزن‌ها زائر امام رضا هستند.

غلامرضا گفت: خب ده تا نوشـتم دیگـر. من تازه می‌روم کلاس چهارم، خیلی سخت است.

آباجان سرش را تکان داده بود و غلامرضا آرام از اتاق بیرون آمده بود. سوار آسانسـور شده بود و دکمهٔ طبقهٔ هفتم را زده بود. بهترین قسمت سفر هم همین بود. از طبقهٔ هفتم می‌رفت بالای پشت بام. وقتی آفتاب غروب می‌کرد و شهر نارنجی می‌شـد، آن وقت انگار یـک آفتاب طلایی از گنبد امام طلوع می‌کرد و شهر را روشن می‌کرد. فکر کرد اگر به شهرشان برگردد چقدر حرف برای گفتن دارد و خدا را شکر کـرد که آباجان نذر کرده بـود او را با خودش بیاورد وگرنه این سفر مخصـوص پیرزن‌های سه چهار تا محل بود که با هم جمع شده بودند و قول و قرار سفر را گذاشته بودند.

آقای کفش‌دار دستکش نایلونی‌اش را درآورد و کاغذ مچالهٔ پیرمرد را تحویل گرفت و گفت: خیالت راحت پدر، خیالت راحت. حتماً همین امروز آن را داخل ضریح می‌اندازم.

پیرمرد لبخند زد. با آن موهای سفیدش مثل فرشته‌ها شده بود و غلامرضا نمی‌دانسـت چرا دوبـاره یاد صورت سرخ و کوچولوی ننه دل‌آرا افتاد.

چند دقیقه هم گذشت و هنوز خبری از آمدن پیرزن‌ها نبود. غلامرضا بلند شد. شمارهٔ کفشـش را از جیب شلوارش بیرون آورد و آرام بـه طرف آقای کفش‌دار رفت. یکباره پیرمرد سفید مو برگشت. دست‌هایش بیشتر می‌لرزید. رو به آقای کفش‌دار گفت: من یک شماره اینجا جا نگذاشتم؟

آقای کفش‌دار نگاهی به اطراف انداخت و گفت: نه پدر جان.

پیرمرد رنگش پرید: ای وای! حالا چه کنم؟

کفـش‌دار گفـت: شـماره‌ات را گم کـردی؟ مـال همین کفش‌داری بود؟

پیرمرد که چشم‌های سیاهش زیر ابروهای سفید از اشک نم شـده بود با صدای لرزان گفت: نمی‌دانم! ما با کاروان توی ایوان طلا کنار سقاخانه قـرار داریم. می‌خواهیم برگردیم. الان کاروان می‌رود. من خیلی تلاش کردم این عریضه را توی ضریح بیندازم و نشد. شلوغ بود. برای همین دیرم شد و راه را گم کردم. حتماً شماره هم همان‌جا افتاده.

و بعد پاهای پیرمرد لرزید و نشست.

آقـای کفش‌دار گفت: نترس پدر جان. ایوان طلا و سقاخانه همین‌جاسـت. از در بیـرون مـی‌روی و بعد تـوی حیاط سقاخانه را می‌بینی.

پیرمرد با صدای لرزان گفت: آخر کفش ندارم.

آقای کفش‌دار توی فکر فرو رفت و کمی بعد با یک جفت کفش برّاق از پشـت میز کفش‌داری بیرون آمد: بفرما این هم کفش‌هایت!

پیرمرد نگاهی به کفش‌ها انداخت: نه کفش من نیست.

کفش‌دار سرش را پایین انداخت: می‌دانم! کفش خودم است. بیا این‌ها را بپوش و برو. تو را به امام رضا دستم را رد نکن.

اشک از گوشهٔ چشم پیرمرد سر خورد: امّا خودت؟

کفـش‌دار همان‌طور کـه کمک می‌کرد پیرمرد بلند شـود، گفـت: یک فکـری برای خـودم می‌کنم. من کـه کاروانم نمی‌رود. عجله کن.

پیرمرد، کفش‌دار را محکم بغل کرد. کفش‌دار آرام گفت: آقا خدمت به زائرهایش را دوست دارد.

غلامرضا نمی‌دانست کی گریه‌اش گرفته؛ امّا زود اشک‌هایش را پاک کرد. ممکن بود آباجان فکر کند از ترس گریه کرده، کـه آباجان چقدر اصرار کرده بود با هـم از یک در بروند زیارت و او نرفته بود. آخر بزرگ شده بود. دوست نداشت با زن‌ها به زیارت برود.

آباجان که آمد، غلامرضا آرام و ساکت کفشش را گرفت و بیرون آمد. آباجان گفت: برای دیر آمدن‌مان غر نمی‌زنی غلامرضا؟

غلامرضا همین‌طور که داشت به لشکر پیرزن‌های خسته و عرق کرده نگاه می‌کرد گفـت: آباجان من آنقدر پول دارم که شما را یک بستنی مهمان کنم؟ آباجان تعجّب کرد: آخر می‌خواستی سوغاتی بخری!

غلامرضا با لبخند گفت: حالا می‌خواهم بستنی بخرم.

پیرزن‌ها هـاج و واج غلامرضا را نگـاه می‌کردند که او آمـد دست ننـه دل‌آرا را گرفـت. سرش را پاییـن انداخت. آرام گفت: امشب می‌آیم اتاقت تا برایت عریضه بنویسم.