بسم الله الرحمن الرحيم





فصلنامهٔ آستان هنر/ هنرنامهٔ آستان قدس رضوی/
شمارهٔ ۱۷/ تابستان ۱۳۹۵
کاری از «گروه هنر پژوهی رضوان» وابسته به
مؤسسّهٔ آفرینش های هنری آستان قدس رضوی

مدیر مسئول: علی ثابت نیا
سردبیر: شادی غفوریان

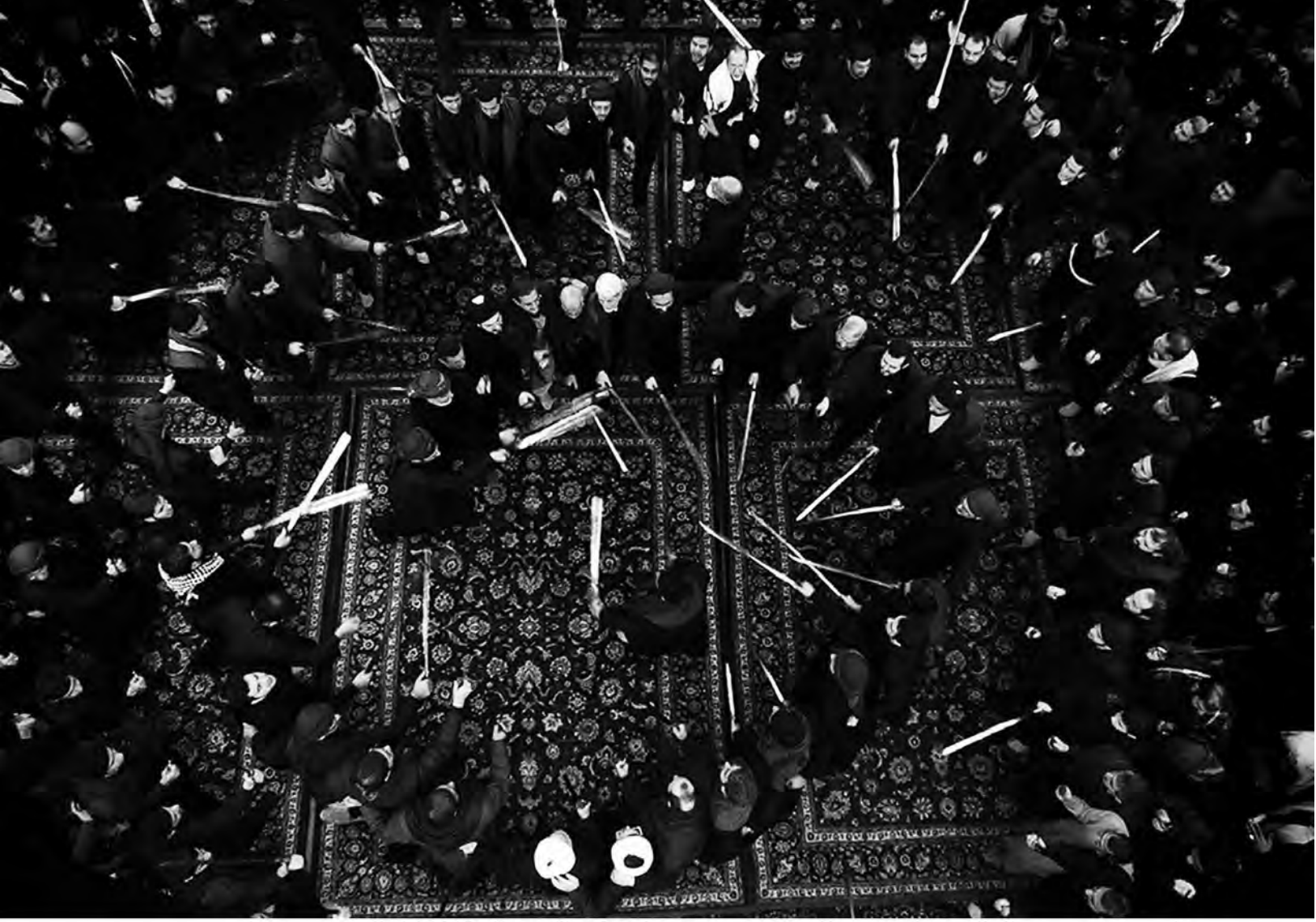
ناظر محتوایی: مهدی سیم ریز
مشاوران علمی: علی اصغر ناصری مهر، مهدی صحراگرد
ویراستار: دفتر ادبی ویرانگار
طرّاحی لوگو: مسعود نجابتی
صفحه آرایی و گرافیک: مرجـان جـلالی (رضوان گرافیک)
امورفنی و ناظرچاپ: نسرین جلیلیان
لیتوگرافی و چاپ: مؤسّسهٔ چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی

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

■ **سرآغاز**
شادی غفوریان/ ۵
■ **مسجد هفتاد و دوتن (شاه) مشهد و تزیینات نقاشی دیواری آن**
هادی خورشیدی/ ۶
■ **تحلیل و بررسی تصاویر نسخهٔ خطی مصوّر هفت اورنگ جامی**
مهنوش غفوریان مسعودزاده / ۲۰
■ **تطبیق نقوش گیاهی و هندسی در دو مسجد گوهرشاد مشهد و هرات**
مرضیه خوشدل/ ۳۶
■ **بررسی اسناد تعمیرات گنبد اُپک‌میرزا و میرولی‌بیک**
اعظم نظرکرده / ۴۸
■ **نقش انواع گل شاه‌عباسی در قالی‌های حرم امام‌رضا(ع)**
فاطمه رحیم پناه / ۵۸
■ **حمام مهدی‌قلی‌بیک (موزهٔ مردم‌شناسی) در گذر زمان**
فاطمه رحیم پناه / ۶۸
■ **مروری بر سوزن‌دوزی‌های گنجینهٔ آستان قدس رضوی**
الهه سادات طالبی مقدم / ۷۶

■ **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
مؤسسّهٔ آفرینش های هنری آستان قدس رضوی
تلفن: ۰۵۱۳۸۴۴۵۱۴۲ پنج خط
تلفکس: ۰۵۱۳۸۴۲۲۰۱۵
راه هـای ارتبـاط با نشـریه:
astanehonar8@gmail.com
www.aqart.ir





مشـــق...

شادی غفویان *

مشق آغاز می‌شود؛
شمشیر می‌کشیم،
صف می‌بندیم،
تا در خیال خویش،
هم‌رکابِ "او" باشیم.

طبل به فریاد می‌گوید؛
هر روز عاشوراست.
سنج به زاری می‌نالد؛
هرجا کربلاست...

اما...
"هَل مِن ناصر"[1] را،
چه کسی پاسخ می‌دهد؟!
هیچ‌کس؟!
هیچ‌کس ...

حریر خیال، آتش می‌گیرد،
طبل و سنج و شمشیر و جان،
می‌سوزند...
می‌گردند و می‌دوند ...

"واحسین"،
شاید،
هرم آتشِ جان را، رام کند...
اما،
جان را،
سوخته‌تر باید...

۱. هَل مِن ناصر یَنصُرنی: آیا یاری دهنده‌ای است که مرا یاری کند؟
مراسم"مشق" بر اساس جمله»یا لیتنا کنّا معکم فنفوز فوزاً عظیماً" شکل گرفته است.
(ای کاش همراه شما (امام حسین علیه السلام) بودیم تا به رستگاری والایی می‌رسیدیم.)

*سردبیر
Shgh1983@yahoo.com

عکس از: علی حسینیان نسب



مسجد هفتاد و دوتن (شاه) مشهد و تزیینات نقاشی دیواری آن

هادی خورشیدی*

چکیده

مسجد هفتادودوتن یا شاه از بناهای شاخص عصر تیموری در مشهد است که امروزه در مجاورت مجموعهٔ حرم مطهر رضوی قرار گرفته است. این اثر که در اصل یک بنای آرامگاهی و احتمالاًمتعلق به یکر از اُمرای تیموری به‌نام امیرملک‌شاه است، دارای تزیینات مفصّل کاشی‌کاری و نقاشی دیواری است. کتیبه‌ها و تغییراتی که در تزیینات آن مشاهده می‌شود نشانه‌هایی از تغییر کاربری بنا در عصر شاه‌سلطان‌حسین و سال ۱۱۱۹ق را تایید می‌کند. دیوارنگاره‌ها در گنبدخانهٔ مرکزی بنا متمرکز است و ترکیبی از شیوه‌های متعدد تزئینی این عصر شامل لایه‌چینی، طلاچسبانی، گچ‌بری و نقاشی دیواری است. نقوش علاوه بر کتیبه‌های نقاشی شامل نقوش اسلیمی، ختایی و ترنج‌بندی های متعدد است.

کلیدواژه: مسجد شاه، کاشی‌کاری، کتیبه، نقاشی دیواری

* کارشناس ارشد مرمت اشیای تاریخی فرهنگی، دانشگاه هنر اصفهان
Hkhorshidi2733@gmail.com

مقدّمه

مسجد هفتادودوتن (شاه) یکی از زیباترین بناهای تاریخی مشهد است که امروزه در جوار حرم مطهر رضوی و حمام مهدی‌قلی‌بیک واقع شده است. از آنجا که بیشتر کارهای پژوهشی غالباً به مجموعهٔ بناهای حرم مطهر رضوی معطوف بوده است، این بنا کمتر مورد توجه پژوهش‌گران عرصهٔ فرهنگ و هنر واقع شده است. هویت تاریخی بنا، کاربری، ویژگی‌های معماری، تزیینات مفصّل کاشی‌کاری، رسمی‌بندی و نقاشی دیواری بنا در مجموع موضوعاتی است که هنوز جای بحث داشته و محل توجه است. هویت اصلی بنا به‌عنوان مسجد، آرامگاه یا خانقاه و محل ذکر و وعظ مورد بحث و جدل محققین بوده است. هویت شخص مدفون در بنا هنوز کاملاً مشخص نیست. تزیینات بنا به‌خصوص تزیینات نقاشی دیواری آن در نوع خود بسیار درخورتوجه بوده، از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. نقاشی‌های دیواری این بنا از محدود نقاشی‌های دیواری عصر تیموری است که در ایران وجود دارد و این امر اهمیت این آثار را دو چندان می‌کند. دیوارنگاری در عصر تیموری بیشتر در بناهای آرامگاهی منطقهٔ ماوراءالنهر و به‌خصوص در بناهای سمرقند و تاحدودی در بناهای هرات عصر تیموری باقی مانده است، بناهای دورهٔ تیموری که دارای نقاشی دیواری هستند، در ایران بسیار اندک‌اند.

تاکنون چندین مقاله با موضوع مسجد شاه تألیف شده است. مهدی سیدی در مقاله‌ای با عنوان «مسجد شاه مقبره است نه مسجد» در نشریهٔ خراسان‌پژوهی به موضوع کاربری اصیل بنا و مرحوم عبدالحمید مولوی در مقاله‌ای با عنوان «مسجد شاه یا مقبرهٔ امیرغیاث‌الدین ملک‌شاه» به مباحث تاریخی و کاربری اصیل بنا می‌پردازند. ویلبر و گلمبک در کتاب معماری تیموری در ایران و توران و برنارد اوکین در کتاب معماری تیموری در خراسان مباحث مفیدی دربارهٔ این بنا ارائه می‌دهند اما تاکنون نقاشی‌های دیواری آن کمتر مورد پژوهش قرار گرفته است.

این مقاله به معرفی عمومی بنا و بررسی تزیینات دیوارنگاری آن می پردازد.

موقعیت بنا

مسجد شاه مشهد یکی از بحث‌برانگیزترین بناهای تاریخی خراسان است.(تصویر ۱)

این بنا تا قبل از احداث صحن جامع رضوی در حاشیهٔ کوچه‌ای واقع شده بود که یك سر آن به بازار بزرگ(بازار زنجیر) راه دشت. این کوچه که به‌نام کوچهٔ مسجد شاه خوانده می‌شد در جوارکوچهٔ معروف چهارباغ واقع بود. کوچهٔ چهارباغ از معابر تاریخی مشهد در عصر تیموری است که کاخ و دولت‌خانهٔ چهارباغ شاهرخ در آن واقع بوده است.

زمانی که این مسجد ساخته می‌شود در کنار یکی از میدان‌های بزرگ و نامی شهر قرار می‌گیرد که در مسیر محلهٔ نوقان به سرشور، از محلات قدیمی مشهد و در نزدیکی حرم رضوی واقع شده بود. این میدان در منابع تاریخی« میدان سرسنگ» نامیده شده است (سیدی،۱۳۷۷: ۱۳۳).

این بنا در مسیر بناهای مهم عصر تیموری مشهد شامل مسجد جامع گوهرشاد(۸۲۱ق)، مدرسهٔ دودر (۸۴۳ق) مدرسهٔ پریزاد و مدرسهٔ بالاسر(۸۲۹ق) و در کنار بنای صفوی حمام شاه(مهدی‌قلی‌بیک) واقع شده است. این معبر مهم تاریخی که بخش اعظم آن تخریب یا بی‌هویت شده به نام بازار بزرگ یا بازار زنجیر شهرت دارد. مشهد دورهٔ تیموری عاری از خیابان وسیع علیا و سفلی بوده و بعداً که کاخ و دولت‌خانهٔ چهار باغ را شاهرخ تیموری



تصویر۱. نمای عمومی مسجد شاه، تصویر از آرشیو سازمان میراث فرهنگی خراسان

(۸۰۷ تا ۸۵۰ق) ساخت، کوچهٔ چهارباغ یکی از کوچه‌های مهم این شهر شد که هنوز هم با همین نام اما بی‌هویت در حوالی این مسجد قرار دارد(همان:۱۲۱).

در کنار مسجد شاه و چسبیده به آن، حمامی با همین نام توسط میرآخور شاه‌عباس، «مهدی‌قلی‌بیک جانی‌قربانی» دویست سال بعد از ساخت مسجد در زمان شاه‌عباس صفوی ساخته می‌شود. مدارس دودر، پریزاد و بالاسر کاربرد آرامگاهی نیز داشته‌اند. مسجد شاه هم آنچنان که در صفحات بعد شرح خواهیم داد درحقیقت مقبرهٔ یکی از امرای تیموری است. بنابراین شواهد مسیر مزبور یادآور گورستان سلطنتی شاه زنده در سمرقند است چرا که در اینجا نیز گروهی از بناهای آرامگاهی مربوط به امرا و خاندان تیموری در یك مسیر قرار گرفته‌اند. این بنا پس از انقلاب در اختیار سپاه پاسداران قرار گرفته و به‌عنوان پایگاه بسیج استفاده می‌شد و از سال ۱۳۸۱ در اختیار آستان قدس قرار گرفت. معاونت فنی آستان قدس کار مرمت و بازپیرایی آن را پس از مرمت حمام مهدی‌قلی‌بیک به انجام رسانده است.

کاربری بنا

دربارهٔ کاربرد اصیل این بنا سخن بسیار است. نام عمومی و مشهور این بنا «مسجد شاه» است که پس از انقلاب به نام «مسجد هفتادودوتن» هم نامیده می‌شود. علی‌اصغر مقری در کتاب بناهای تاریخی مشهد آن را «مسجد آیت‌الله‌قمی» خوانده است به سبب آنکه در آن زمان آیت‌الله حاج‌آقاحسن قمی پیش‌نماز مسجد بودند(مقری،۱۳۵۷: ۹). نام مسجد بر روی کتیبه‌های متعدد بنا دیده نمی‌شود. عنوان شاه در نام بانی تیموری بنا بر کتیبهٔ سردر آن ذکر شده است. این اسم همچنین ممکن است از کتیبه‌هایی که مبیّن تعمیرات انجام‌یافته در زمان شاهان صفوی یا موقعیت آن که در گوشه‌ای از حمام شاه قرار دارد، ناشی شده باشد(ویلبر و گلمبک،۱۳۷۴: ۴۶۷).

عبدالحمید مولوی در مقالهٔ خود دربارهٔ این بنا اظهار کرده‌اند که این بنا یك آرامگاه بوده است. دلایل وی بدین ترتیب است:

۱) بنا رو به قبله نبوده است؛

۲) شباهتی به مساجد تیموری ندارد؛

۳) محراب و جایی برای نماز جمعی ندارد؛

۴) برخی اشعار که از بی‌وفایی جهان و کوتاهی عمر حکایت می‌کند در بنا دیده می‌شود. مانند بیت زیر که در پایهٔ ایوان آمده است:

خوش است عمر دریغا که جاودانی نیست

پس اعتماد بر این پنج روز زندگانی نیست

۵) جملهٔ «البقاء لله» در ساقهٔ گنبد تکرار شده است و این عبارت با مقبره تناسب دارد.

۶) وجود سرداب زیر بقعه و چهار قبر در آن دلیلی قاطع بر مقبره بودن بناست.(تصویر۲) این سرداب در سال ۱۳۴۵ش هنگام مرمت بنا کشف شد و تا آن زمان کسی از وجود آن اطلاعی نداشت. با توجه به اینکه در اسلام دفن اجساد در مساجد معمول نیست و از طرفی نماز در گورستان مکروه است و نیز وجود سرداب، فرضیهٔ مسجدْ بودنِ بنا رد می‌شود (مولوی،۱۳۷۴: ۷۷).

ویلبر و گلمبك دلایل مولوی را مبنی بر مسجد نبودن بنا کافی نمی‌دانند؛ چرا که ضبط‌های گوناگون از قبله در مساجد دیگر این ناحیه ثبت شده و ممکن است محراب را در زمانی برداشته باشند. اما اِشکال بزرگ‌تر ویلبر بر تحلیل مولوی این است که مولوی می‌نویسد امیرملك‌شاه از امرای تیمور در خوارزم بوده که در سال ۸۲۹ وفات کرده و بنا به وصیتش جنازه‌اش را از خوارزم به مشهد می‌آورند و در نزدیکی حرم امام‌رضا(ع) دفن می‌کنند و پس از مدتی بنای فوق بر مزارش ساخته می‌شود اما تاریخ کتیبهٔ سردر بنا، ۸۵۵ است (مولوی،۱۳۷۴: ۹۰). مولوی این تناقض را این‌گونه توجیه می‌کند که ساخت و اتمام بنا ۲۶ سال می‌کشد. مهدی سیدی توجیه دیگری برای رفع این تناقض دارد. او اظهار می‌دارد که بنا در سال‌های قبل از ۸۲۹ به سفارش امیرملك‌شاه، امیر خوارزم برای مقبره‌اش بنا می‌شود و در سال ۸۲۹ امیرغیاث‌الدین‌ملك‌شاه در آن مدفون می‌شود و تزیینات کاشی سردر در سال ۸۵۵ انجام می‌شود. اما نه مولوی دلیلی برای طول کشیدن ساخت مقبره به مدت ۲۶ سال ارائه می‌دهد و نه سیدی شاهدی بر مدّعای خویش دارد. بنابراین با اینکه کاربرد آرامگاهی بنا با کشف سرداب و قبرهای چهارگانه محرز است، هویت اشخاص مدفون در بنا هنوز قابل‌اعتماد نیست. ویلبر اظهار می‌دارد با توجه به متن کتیبه که گویای زنده بودن ملك شاه در سال ۸۵۵ است شاید او نظام‌الدین ملك‌شاه‌یحیی، امیر سیستان بوده که در منابع تاریخی نام او آمده است.

ویلبر و گلمبك کاربردهای دیگری هم ارائه می‌دهند، مانند محل ذکر و وعظ و تهیهٔ خوراك (ویلبر و گلمبک،۱۳۷۴: ۴۶۹). شواهدی نشان می‌دهد که از بنا

برای مدتی به‌عنوان خانقاه و چله‌خانه استفاده می‌شده است، از جمله وجود دو حجره در رواق شمالی و جنوبی که با کمرپوش‌شدن رواق‌ها ایجاد شده است. برای این دو حجرهٔ کوچک در نیم‌طبقهٔ دوم هیچ کاربردی نمی‌توان متصور بود به غیر از چله‌خانه (مولوی،۱۳۷۴: ۹۰).

معمار و بانی و تاریخ ساخت

خوشبختانه در کتیبه‌های بنا نام معمار و بانی و تاریخ ساخت آن ذکر شده است. بر گرداگرد نمای ایوان بر کتیبه‌ای کاشی که بخش اعظم آن فرو ریخته است با خط ثلث سفید بر زمینهٔ لاجوردی این‌گونه آمده است: «لل الامیر ملك‌شاه اعزالله معارج دولته فی رجب سنهٔ خمس‌وخمسین‌وثمانمائه لهجره». (تصویر۳)

علاوه بر کتیبهٔ مذکور، محمدحسن‌خان اعتمادالسلطنه در کتاب خود به نام«مطلع الشمس» می‌نویسد: چند آیه هم در بالای میان ایوان(که الان خالی از کاشی است و گچ زبره‌ای دارد) نوشته‌اند و در آخر«فی سنهٔ تسع‌عشرومأئه‌والف» مسطور است. اعتمادالسلطنه در سال ۱۳۰۹ مسجد را دیده و شرح داده است. ظاهراً این تاریخ که در جای دیگر بنا هم ذکر شده مربوط به تعمیرات سال ۱۱۱۹ق است که در زمان شاه‌سلطان‌حسین صفوی انجام شده است (اعتمادالسلطنه،۱۳۶۲: ۲۴۴).

معمار نام خود را در پایهٔ سمت راست ایوان در پایین کتیبهٔ ثلثی که بخش اعظم آن از بین رفته، آورده است.(تصویر۴) نام معمار بر طبق کتیبه«...عمل... شمس‌الدین‌محمد التبریزی بنا» است. صنیع‌الدوله در سال ۱۳۰۹ نام معمار را «احمدبن‌شمس‌الدین‌محمد معمار تبریزی» معرفی کرده است(همان). ویلبر و گلمبك اظهار می‌دارند که احتمال دارد احمدبن‌شمس‌الدین تبریزی، طراح و سازندهٔ بنای مسجد کبود(مظفریه) تبریز هم باشد. او دلیل این احتمال را پسوند تبریزی معمار و بیشتر شباهت طرح و نقشهٔ بنا به مسجد کبود می‌داند. جالب اینجاست که مسجد کبود نیز برخلاف نام آن، یك بنای آرامگاهی است و این نیز شباهت دیگر بین این دو بناست (ویلبر و گلمبک،۱۳۷۴: ۲۶۹).

مولوی و سیدی به اشتباه شمس‌الدین‌محمد تبریزی را معمار بنای آرامگاه مولانا زین‌الدین‌ابوبکر تایبادی در تایباد دانسته‌اند درحالی‌که معمار آن بنا، غیاث‌الدین شیرازی است (گدار،۱۳۷۵:ج۱ :۱۸۶).

بنابر شواهد و کتیبه‌های اصیل مسجد شاه، این بنا در ماه رجب سال ۸۵۵ق و در زمان سلطنت الغبیك



تصویر۲. سرداب، تصویر از آرشیو سازمان میراث فرهنگی خراسان رضوی



تصویر۳. کتیبهٔ پایهٔ چپ ایوان با نام بانی و تاریخ ساخت بنا، تصویر از نگارنده



تصویر۴. کتیبهٔ حاوی نام معمار در پایهٔ راست ایوان، تصویر از نگارنده

به امر شخصی به نام «امیرملك‌شاه» به دست معمار «احمدبن‌شمس‌الدین‌محمد تبریزی بنا» به اتمام رسیده است و در سال ۱۱۱۹ق همزمان با سلطنت شاه‌سلطان حسین صفوی تعمیر اساسی شده است. به احتمال قوی تغییر نام و کاربری بنا از آرامگاه امیرملك‌شاه به مسجد شاه نیز طی همین تعمیرات صورت گرفته است.

ویژگی‌های معماری

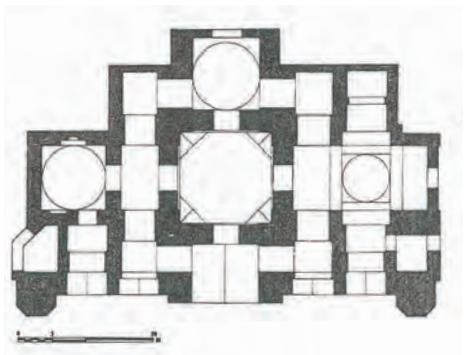
نمای عمارت یك شکل متقارن را با یك ایوان مرکزی که در طرفین آن دو ایوانچه و در گوشه‌ها مناره‌هایی دارد، نشان می‌دهد. (تصویر ۵و۶) ایوان به داخل گنبدخانه که با دهلیزی احاطه شده راه می‌یابد. طرح محوطه‌های شمال و جنوب این دهلیز متقارن نیست. شاید این در نتیجهٔ آن باشد که لازم بوده بنا را در محوطه‌ای که قبلاً وجود داشته بگنجانند.

فضای باز جلو این اثر تاریخی تا قبل از مداخلات اخیر با نرده‌ای آهنی محدود شده بود. احتمال دارد که این جلوخان در اصل عمق بیشتری داشته است اما در حال حاضر با ردیف پلکانی از معبر عمومی جدا شده است. با اینکه انتظار می‌رود کف بنای تاریخی از معبر پایین‌تر باشد، در مداخلات متأخر کف معبر پایین‌تر رفته و بنا در ارتفاع قرار گرفته و به کمک چند پله، با معبر در ارتباط است. طول نمای بنا، شامل ایوان و دو غرفه و دو مناره، سی‌وسه متر و چهل‌سانتی‌متر است و با احتساب عرض بنا که بیست متر است، مساحت کل زیربنا بیش از ششصدوشصت مترمربع خواهد بود. ارتفاع ایوان از بقیهٔ نما بیشتر و تا لبهٔ بام ۹/۴متر است.

مناره‌ها عناصر فوقانی خود را از دست داده‌اند. به عقیدهٔ عبدالحمید مولوی و بنا بر شواهد مستند، مناره‌ها الحاقیِ تعمیرات دورهٔ صفویه است. تصویر۷ نشان می‌دهد که ساختن مناره بخشی از تزیینات اصلی را پوشانده است. با وجود این، سبك تزیینات مناره بسیار



تصویر ۵. نمای عمومی بنا با مناره‌ها و ایوان و گنبد، تصویر از آرشیو سازمان میراث فرهنگی خراسان رضوی



تصویر۶. پلان مسجد شاه، تصویر از ویلبر و گلمبک،۱۳۷۴

مشابه نمونه‌های هم‌عصر خود یعنی مسجد گوهرشاد و مدرسهٔ غیاثیه است. ارتفاع منارهٔ غربی ۲۰متر و منارهٔ شرقی ۱۵/۴متر است. منارهٔ شرقی نزدیك به ۴۰سانتی‌متر تمایل پیدا کرده است. گنبد نسبتاً پیازی‌شکل نوك‌تیز بنا روی یك گریو بسیار مرتفع قرار دارد. هشت روزنهٔ مستطیل‌شکل از این گریو به فضای داخلی گنبدخانه باز می‌شود. ارتفاع گنبد از تیزهٔ آن تا کف بنا ۱۷/۰۴متر است. ایوان مستقیماً به گنبدخانهٔ اصلی راه می‌یابد. گنبدخانهٔ مرکزی با دهلیزی در اطراف احاطه شده است. در پشت گنبدخانه اتاق کوچکی است که در قسمت عقب عمارت پیش رفته است. یك محوطهٔ بزرگ در طرف راست گنبدخانه قرار دارد. در دهه‌های گذشته (زمان آیت‌الله‌قمی) این قسمت به‌صورت شبستانی مورد استفادهٔ نمازگزاران بوده است و محرابی کوچك و حقیر مایل به سمت چپ دارد که معلوم است بعداً به بنا اضافه شده است. بر فراز این محوطه در گوشه‌ها طبقهٔ دومی وجود دارد با حجره‌هایی کوچك و سقف کوتاه که احتمالاً محلی برای عبادت خصوصی (چله خانه) در زمان کاربرد خانقاهی بنا بوده است. در سمت



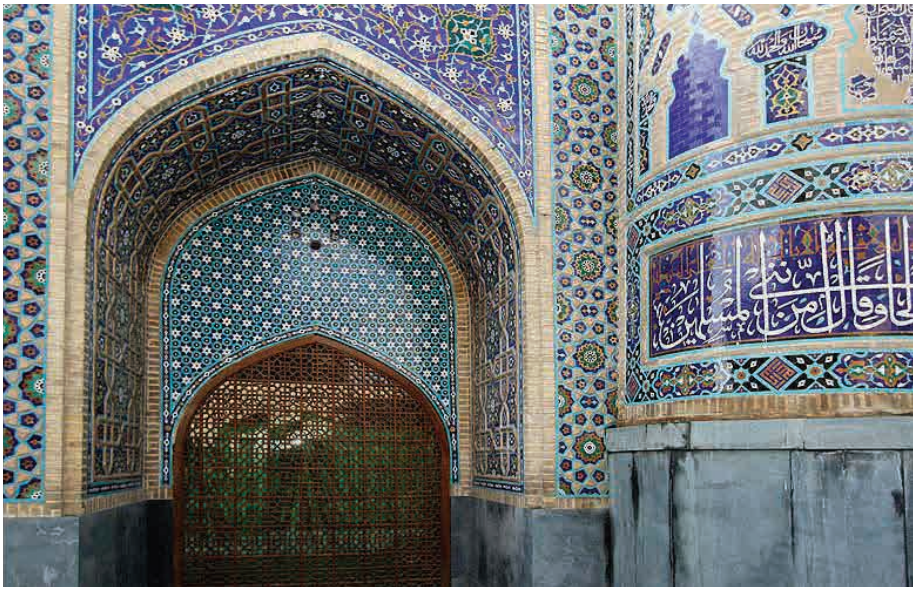
تصویر۷. محل الحاق منازل سمت چپ به بنا که بخشی از کاشی‌ها را می‌پوشاند. تصویر از نگارنده

چپ گنبدخانهٔ مرکزی، یك تالار مربع‌شکل واقع شده که چون طاق‌نمایی برای محراب دارد، شاید اتاقی برای ادای نماز بوده است. از ایوانچه‌های کناری بنا که پنجره‌های مشبك چوبی دارد نیز می‌توانسته‌اند مستقیماً وارد این دو جناح شوند. (تصویر۸)

ابعاد گنبدخانهٔ اصلی ۵×۵ متر است. (تصویر۹) گنبد دوپوش بوده و ارتفاع بین دوپوش آن زیاد است. این بنا از نظر معماری با مسجد کبود تبریز(۸۸۰ق) همچنین با مسجد یشیل جامع در بورسا واقع در کشور ترکیه قابل قیاس است. نقاشی‌های گنبدخانه نیز با زرنگارخانهٔ آرامگاه خواجه‌عبدالله انصاری در هرات قابل‌مقایسه است (ویلبر و گلمبک،۱۳۷۴: ۴۷۰ تا۴۷۶ و مولوی،۱۳۷۴: ۶۵ تا۹۲)

تزیینات و کتیبه‌های بنا

تزیینات بنا در نوع خود بسیار غنی و درخورتوجه و عبارت است از کاشی معرق در نماهای بیرونی و کاشی معقلی در گنبد. نمای بیرونی بنا (ایوان و غرفه‌ها و مناره‌ها) تماماً با کاشی‌های نفیس معرق تزیین شده است. کاشی‌های معرق به سبک کاشی‌های عصر



تصویر ۸. ایوانچهٔ سمت راست با پنجره‌های مشبک، تصویر از سایتwww.behrah.com

تیموری با نقوش اسلیمی و ختایی و نقوش گره با رنگ‌های لاجوردی، فیروزه‌ای، سفید، سیاه، سبز زمردی و زرد کهربایی(اکر) اجرا شده‌اند. سطح مناره‌ها با آجرکاری ساخته شده و ترنج‌های کاشی در بین آجرها اجرا شده است. بخشی از سطوح داخلی شبستان با کاشی‌های شش‌ضلعی به رنگ سبز زمردیِ بسیار زیبا و درخشان پوشیده شده است. ازارهٔ تمام بنا (اعم از نمای داخلی و خارجی) سنگ مرمر سیاه است.

در کاشی‌های بنا کتیبه‌های متعددی مشاهده می‌شود. برخی کتیبه‌های بنا بدین شرح است:

در حاشیهٔ طرف راست پایهٔ ایوان با خط ثلث عسلی‌رنگ در زمینهٔ لاجوردی از جنس کاشی معرق نوشته شده: «خوش است عمر دریغا که جاودانی نیست پس اعتماد بر این پنج روز فانی نیست»

کتیبهٔ اصلی گرداگرد ایوان غالباً از بین رفته و فقط نام معمار در سمت راست و نام بانی و تاریخ ساخت بنا در سمت چپ باقی مانده که قبلاً ذکر شد. از حاشیهٔ طرف چپ پایهٔ راست نیز دو مصرع شعر باقی مانده است:

«که باوصاف خداوند سخن چون رانم
من و توحید تو هیهات دلم می‌لرزد»

در حاشیهٔ راست پایهٔ چپ از بالا به پایین این اشعار به جا مانده است:

«عاجزم خسته‌دلم بی‌سر و بی‌سامانم
مصحف روی تو را از همه رو می‌خوانم
چند روزیست که قاسم ز تو مانده است جدا





تصویر۹) نمای زیرگنبدخانه، شامل ناحیهٔ انتقالی، رسمی‌ها و عرقچین گنبد، تصویر از آرشیو سازمان میراث فرهنگی خراسان رضوی

پس عجب مانده‌ام ایدوست عجب می‌مانم»

اشعار مذکور از شاه‌قاسم انوار است. در قسمت آخر این حاشیه نزدیك به ازارهٔ بنا این بیت خوانده می‌شود:

«برین رواق زبرجد نوشته است بزر

بجز نکویی اهل کرم نخواهد ماند»(تصویر۱۰)

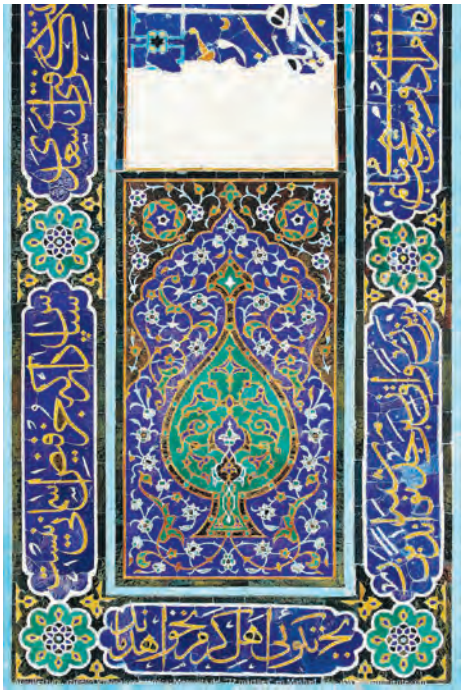
درپایهٔ راست تا تیزهٔ ایوان و از تیزه تا روی پایهٔ طرف چپ، پخی‌ای قرار دارد که در تمام پخ مذکور صلوات بر چهارده‌معصوم دیده می‌شود. رنگ آبی لاجوردی، زمینهٔ طرح‌ها و کتیبه‌ها را تشکیل می‌دهد.

درِ ورودی گنبدخانه، درِ اصلی دورهٔ تیموری آن نیست بلکه آن را از یکی از تکایای قدیمی مشهد از دورهٔ نادرشاه افشار به این محل منتقل کرده‌اند. بر روی دو لنگهٔ در، این عبارت منبت شده است: «انا مدینه العلم و علی بابها» و «من بنی مسجداً بنی‌الله بیتاً فی‌الجنه» و « انا دار البکاء الحسین علیه‌السلام من دخلنی البکاء فقد دخله الله فی‌الجنه » و در بالای چهارچوب نوشته شده است «بسم الله الرحمن الرحیم۱۱۵۵»

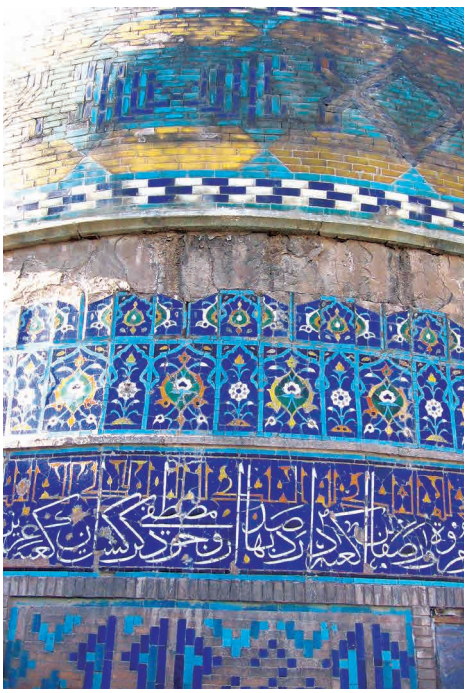
بر گریو برکشیدهٔ گنبد عبارت «البقاءلله» با خط کوفی با کاشی‌های نره در زمینهٔ آجری اجرا شده است. بر گرد ساقهٔ گنبد کتیبه‌ای به خط ثلث سفید و زمینهٔ لاجوردی با کاشی معرق اجرا شده که بخش اندکی از آن با عبارات زیر باقی مانده است:

«سجده‌گاه اصفیا... از صفا و مروه آن کعبه گر دارد شرف، از صفا و مروه این کعبه دارد صد بها، از وجود مصطفی گر گشت آن کعبه عزیز... ماه برج سلطنت، آفتاب اوج عزت، شاه فوج‌اولیاء» (اعتمادالسلطنه،ج۲، ۲۴۴) عبارت شاه فوج‌اولیا که احتمالاً القاب یکی از اشخاص مدفون در بنا بوده است، می‌رساند که صاحب مقبره از بزرگان عرفا و متصوفه بوده است. (تصویر۱۱)

بر روی مناره‌ها ترنج‌هایی از کاشی معرق با اسامی الهی در زمینهٔ آجری اجرا شده است. در چهار ترنج بزرگ در بالای ازارهٔ مناره‌ها احادیثی از حضرت رسول اکرم(ص) دربارهٔ اذان با کاشی معرق و به خط ثلث نوشته شده است: «قال رسول‌الله صلی‌الله علیه و اله و سلم المؤذن اطول اعناقا یوم القیامه؛ و قال علیه‌السلام اذا یسمعتم المؤذن فقولوا مثل مایقول؛ قال النبی علیه‌السلام من اذن سبع سنین محتسباً کتب له برات من النار صدق نبی‌الله» (اعتمادالسلطنه،۱۳۶۲ج۲: ۲۴۸). تمام سطح مناره با ترکیب آجر و کاشی معرق پوشش یافته است و در ترنج‌ها اسماء الهی مرقوم شده است از آن جمله است: «یا ممکن، یا قادر، یا سبحان، یادیان، یا غنی، یا مغنی، یا هادی، یا بدیع، سبحان الله و الحمد لله».(تصویر۱۲) این سبک تزیین مناره به قوام‌الدین شیرازی، معمار بزرگ عصر تیموری منسوب است (ویلبر و گلمبک،۱۳۷۴). نظیر چنین سبکی در مناره‌های مسجد گوهرشاد مشهد، مدرسهٔ غیاثیهٔ خرگرد و مجموعهٔ مصلی



تصویر۱۰. کاشی‌های پایهٔ چپ ایوان، اشعار فارسی با خط ثلث و قاب زیبای پایه‌گلدانی به سبک تیموری، عکس از نگارنده



تصویر۱۱. کتیبهٔ ثلث با اشعار فارسی، ساقهٔ گنبد، عکس از آرشیو سازمان میراث فرهنگی خراسان رضوی

و آرامگاه گوهرشاد در هرات نیز مشاهده می‌شود. اگر قبول کنیم که این مناره‌ها الحاقی دورهٔ صفوی هستند باید بگوییم معمار، این شیوه را از نمونه‌های تیموری برداشت کرده است.

تزیینات داخلی در گنبدخانهٔ مرکزی جمع شده است. ازارهٔ گنبدخانه تا ارتفاع ۱/۴۵متر با کاشی شش‌ضلعی بسیار نفیس و نادر از نوع زراندود پوشش داده شده است. این کاشی‌ها به رنگ سبز سیر درخشان است. در این کاشی‌ها تلألؤ هفت‌رنگی(قوس قزحی) و آثار اندکی از نقوش بسیارظریف طلایی به چشم می‌خورد. نقوش طلایی فقط در چندکاشی در یکی از گوشه‌ها باقی مانده است. در نقوش طلایی نام مبارك حضرت علی(ع) سه بار به خط کوفی دیده می‌شود. به نظر می‌رسد این نقوش طلایی عمداً از روی کاشی‌ها پاك شده است چرا که آنچه باقی مانده بسیار اندك است. کاشی‌های شش‌گوش سبزرنگ در چهار جهت سطوح دیوار تا انتهای طاق باربر ادامه می‌یابند.(تصویر۱۳) امّا در گوشه‌ها سطوح گچی شروع می‌شوند و تا گوش‌فیل‌ها ادامه می‌یابند. در واقع نقاشی‌ها هم در گوشه‌ها از روی همین سطوح شروع می‌شوند.



تصویر۱۲. تزیینات مناره، کتیبه‌ای از پیامبر(ص) در موضوع اذان و ترنج‌هایی با اسامی جلالهٔ الهی، تصویر از نگارنده

در گوشه‌های بیرون‌زده، ستونچه‌های سنگی با سرستون‌های مقرنس به رنگ سیاه کار گذاشته شده است. در بالای ازارهٔ کاشی، کتیبهٔ کاشی با خط ثلث به عرض ۲۴سانتی‌متر جای گرفته است. این کتیبه که به رنگ عسلی بر زمینهٔ سبز سیر (مشابه کاشی‌های ازاره) است، شانزده بیت از مناجات‌نامهٔ حضرت(ع) است.



تصویر ۱۳. نمای داخلی، کاشی‌های شش‌ضلعی سبز رنگ، بخشی از این کاشی‌ها زر اندود هستند، تصویر از آرشیو سازمان میراث فرهنگی خراسان رضوی

شروع کتیبه با این بیت است:

لك‌الحمد یا ذالجود و العلی
تبارکت تعطی من تشاء و تمنع

و با بیت زیر به اتمام می‌رسد:

و صل علیهم ما دعاك موحد
و ناجاك اخیار ببابك رکع

در قسمت بالای این کتیبه عبارت «الحکم‌لله و الملك‌لله» با خط کوفی نوشته شده است. (تصویر۱۴) بسیاری از کاشی‌های داخل گنبدخانه و نمای بیرونی و سطح گنبد در سال ۱۳۴۹توسط سازمان حفاظت آثار باستانی(دفتر فنی خراسان) مرمت شده‌اند. آخرین دورهٔ مرمت تزیینات که شامل کاشی‌ها و نقاشی‌ها بود در سال ۱۳۹۱ تحت نظارت سازمان میراث فرهنگی خراسان رضوی صورت پذیرفت.

دیوارنگاره‌ها

وقتی در نظر آوریم که تمام سطوح ازاره و چهارطاقی با کاشی‌های سبز زراندود پوشیده بوده و تمام سطوح گوش‌فیل‌ها و رسمی‌ها و عرقچین گنبد با رنگ‌های لاجوردی و طلا و نقوش بسیارظریف نقاشی داشته، باید گفت که این گنبدخانه به یك صندوق جواهرنشان



تصویر۱۴. کتیبهٔ ثلث با متن مناجات‌نامهٔ منظوم امیرالمؤمنین(ع)، تزیینات بالای ازارهٔ شبستان، تصویر از آرشیو سازمان میراث فرهنگی خراسان رضوی

شبیه بوده است. از هشت پنجره نور خورشید به فضای گنبدخانه راه می‌یافت و بر این صندوق جواهرنشان می‌تابید. دیوارنگاره‌ها فقط در گنبدخانهٔ مرکزی واقع شده‌اند و از بالای ازاره در محل جرز باربر شروع شده تا عرقچین گنبد ادامه می‌یابد.

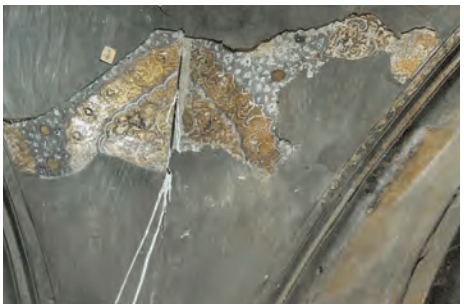
تمامی سطوح رسمی‌ها و عرقچین نقاشی داشته است اما آنچه که امروز باقی مانده بسیار کمتر از اصل و بسیار آسیب دیده است و این موضوع چیزی از اهمیت این آثار کم نمی‌کند. منطقهٔ انتقالی گنبد و رسمی‌ها را اندودی خاکستری‌رنگ پوشانده بود که طی مرمت‌های اخیر اندود الحاقی برداشته و آثار نقاشی هویدا شده است. از دیوارنگاره‌های سطح عرقچین فقط بخش‌های آغازین آن باقی مانده است و معلوم می‌شود که سطح زیر عرقچین در دوره‌ای ریخته و به جای آن گچ کشیده‌اند.

دیوارنگاره‌ها از بالای کتیبهٔ کاشی که ابتدای سطوح گچی است، آغاز می‌شوند. دور دیواری که با کاشی‌های شش‌ضلعی پوشش یافته کتیبه‌ای به خط ثلث بر بستر گچ و بر زمینهٔ آبی لاجوردی روشن نقاشی شده است. در بخش بالایی کتیبه آثاری از کتیبهٔ کوچک‌تر کوفی مشاهده می‌شود. کتیبهٔ نقاشی بسیار آسیب دیده و بخش‌های زیادی از آن از بین رفته است. تمامی این کتیبه با اندود خاکستری‌رنگی پوشیده شده بود که طی مرمت اخیر از زیرِ اندود هویدا شده است. متن کتیبه بخش‌هایی از سورهٔ مبارکهٔ واقعه است. در گوشه‌های دیگر گنبدخانه اندکی از دیوارنگاره‌های این قسمت باقی‌مانده است. (تصویر۱۵) این دیوارنگاره‌ها دور طاق‌های باربر امتداد می‌یابد. در بین خطوط کتیبه نقوش اسلیمی به رنگ طلایی و قلم‌گیری قرمز می‌چرخند. طی بررسی‌ها معلوم شد رنگ طلایی استفاده‌شده ورق طلا بوده که مستقیماً روی بستر گچی چسبانده شده است. سالم‌ترین دیوارنگاره‌های آشکار شدهٔ این بنا در ناحیهٔ فیل‌پوش جنوبی متمرکز است. (تصویر۱۶)

کتیبهٔ فوقانی شامل آیات قرآنی با رنگ سفید و اندکی برجسته بر زمینهٔ قرمز است. متن کتیبه به شرح زیر است: «ان الذین کفروا و ماتوا و هم کفار اولئك علیهم لعنه الله و الملائکه و الناس اجمعین خالدین فیها لا یخفف عنهم العذاب و لا هم ینظرون و الهکم اله واحد لا اله الا هو الرحمن الرحیم ان فی خلق السموات و اختلاف اللیل والنهار و الفلك التی تجری فی البحر بما ینفع الناس و ما انزل الله من السماء من ماء فاحیا به الارض بعد موتها و بث فیها من کل دابه و تصریف الریاح و السحاب المسخر بین السماء و الارض لآیات لقوم یعقلون و من الناس من یتخذ من دون الله اندادا یحبونه کحب الله و الذین آمنوا اشد حباً لله و لو یری الذین ظلموا اذ یرون العذاب ان القوه لله جمیعاً و ان الله شدید العذاب اذ تبر الذین اتبعوا من الذین اتبعو او راوا العذاب و تقطعت بهم الاسباب صدق الله العظیم و صدق رسوله الکریم و نحن علی ذلك... فی شهور سنه تسعه عشر و مأه و الف هجری» متن پایانی آیه از کسانی یاد می‌کند که نسبت به



تصویر۱۵.کتیبهٔ نقاشی، دور طاق غربی، تصویر از نگارنده



تصویر۱۶. دیوارنگاره‌های فیل‌پوش جنوبی، تصویر از نگارنده

خداونـد بسـیار محبت مـی ورزند. شـاید انتخاب ایـن آیات هـم تأکیـدی بـر ارتباط بنـا و صاحب مقبره با عرفـان و اهل تصوف باشـد. (تصویـر۱۷و۱۸)

صلابت خط ثلث در انتهای کتیبهٔ دیگر وجود ندارد و از محل«صدق الله.....» تا پایان با دستی دیگر و ناشیانه و بی‌برنامه نوشته شده است. از طرفی تمام کتیبه اندکی از متن برجسته‌تر است اما در ناحیهٔ انتهایی هم‌سطح و فقط با رنگ سفید نوشته شده است. در تمام طول کتیبه در محل بالای حروف عبارت«الحکم‌لله» با خط کوفی نوشته شده که تماماً با رنگ قرمز اخرایی پوشیده شده است. این تغییرات بر اساس تاریخ انتهایی کتیبه مربوط به تعمیرات دورهٔ صفوی و عصر شاه‌سلطان‌حسین است. شاید در انتهای کتیبه نام بانیان یا صاحب مقبره یا کاتب نوشته بوده و به دلایل تغییر کاربری بنا حذف شده و متن مذکور جایگزین شده است.

در ناحیهٔ کوچکی از کتیبه اندکی از این خط کوفی ظاهر شده است. در لایه‌نگاری‌ها معلوم شد که خطوط ثلث با فن لایه‌چینی خاص این دوره برجسته شده و روی آن ورق طلا داشته است و رنگ زمینهٔ کتیبه لاجورد بوده است (خورشیدی،۱۳۸۱: ۶۴). اما در زمانی زمینهٔ کتیبه را بسیار عجولانه رنگ قرمز اخرایی می‌کشند و از جمله عبارت



تصویر۱۷. لچکی و کتیبهٔ زمینه قرمز، تصویر از نگارنده



تصویر۱۸. بخشی از کتیبهٔ قرمز با فن لایه‌چینی

کوفی «الحکم لله» نیز در زیر این رنگ پنهان می شود، سپس روی خطوط ثلث را که بیشترِ طلای آن ریخته بود رنگ سفید می‌زنند. در برخی جاها قسمت‌هایی از کتیبه را با همان رنگ بازسازی می‌کنند. عبارات صدق‌الله العظیم تا پایان و تاریخ و بسم اللهی که به صورت کوچک‌شده در بالای تاریخ جای گرفته از این نوع مداخلات است. لایه‌چینی اصل تیموری برجسته و البته بسیار آسیب‌دیده و رنگ قرمز الحاقی بدشکل و تاول‌زده است. (تصویر۱۹)

لچکی‌هـای بیـن طاق‌ها با اسـلیمی‌های برجسـته زینت یافتـه اسـت. یـك ترنـج کشـیده که نقـوش اسـلیمی ظریف و طلاچسـبان دارد، محـل شروع سـاقهٔ اسـلیمی‌های پیچـان اسـت. سـاقه‌های اسـلیمی لایه‌چینی و طلاچسـبان بوده‌اند. اسـلیمی‌های بسیار برجسـته نیز بسترسـازی طلا و لایهٔ طلا دارنـد. در بررسـی‌های دقیـق معلوم شـد زمینـهٔ این طرح‌ها رنـگ آبـی لاجوردی داشـته و نقـوش ختایی ظریـف که آنها هم لایه‌چینی شـده‌اند، در بین اسـلیمی‌ها در حال چرخش اسـت. در دوره‌ای روی تمـام این‌هـا را کـه احتـمالاً آسـیب دیـده و ریختگـی داشـته اسـت رنـگ چـرك قهـوه‌ای اخـرا می‌کشـند، سـپس روی نقوش به‌خصوص سـاقهٔ اسلیمی را با سـفید بازسـازی می‌کنند (مشـابه کاری کـه در کتیبه صورت گرفته اسـت). برجسـتگی نقوش ختایی لایه‌چینی شـده که در بیـن اسـلیمی‌ها در حرکـت اسـت، از زیـر انـدود چـرك و رنگ الحاقی مشـخص اسـت. (تصاویـر۲۰ و۲۱)

سـه ردیـف حاشـیه در بـالای کتیبـهٔ نقاشـی مشـاهده می‌شـود. حاشـیهٔ اوّل بـا زمینـهٔ سـیاه بـا دو بنـد نقـوش ختایـی کـه در میـان هـم حرکـت می‌کنند پر شـده اسـت.



تصویر۱۹. بخش الحاقی کتیبه، این بخش تاریخ ۱۱۱۹ را نشان می‌دهد، آثاری از کتیبهٔ اصلی تیموری با عبارت الله دیده می‌شود، تصویر از آرشیو سازمان میراث فرهنگی خراسان رضوی



تصویر۲۰. ناحیهٔ اسلیمی‌های برجسته، تصویر از نگارنده



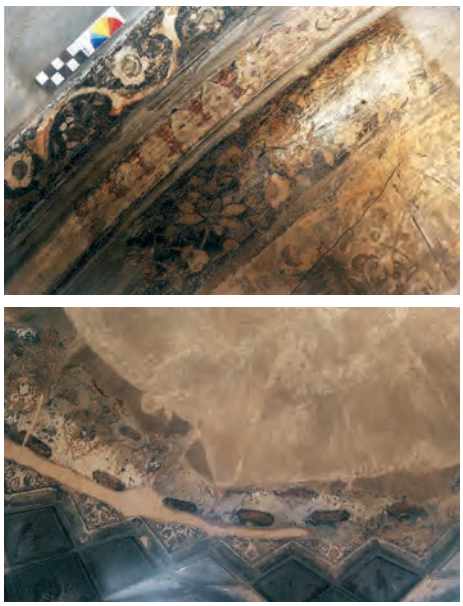
تصویر۲۱. اسلیمی‌های برجسته با لایهٔ طلا، تصویر از آرشیو سازمان میراث فرهنگی خراسان رضوی

در اینجا یك گل لاله‌عباسی لایه‌چینی شده است. حاشیهٔ بعدی نقش مداخل با رنگ قرمز و زرد اکر دارد. حاشیه دیگر باز زمینهٔ سیاه دارد. یك بند اسلیمی با لایه‌چینی و یك بند ختایی با گل‌های عباسی و برگ‌ها در میان هم حرکت می‌کنند. لایه‌چینی اسلیمی‌ها به‌شدت ریختگی پیدا کرده است. (تصویر۲۲)

در ناحیهٔ انتقالی و حد فاصل پنجره‌ها سطوح گچی ایجادشده با ترکیب زیبایی از نقوش اسلیمی و ختایی و طرح ترنج‌های متوالی نقاشی شده است. این نقاشی‌ها طی مرمت‌های اخیر از زیر اندود الحاقی خارج شده است. چندین ردیف حاشیه با نقش مداخل و نقوش ختایی طلاکاری‌شده دور فرم نیم‌طاق را دربر گرفته است. زمینهٔ طرح به رنگ آبی روشن و البته چرک‌شده‌ای با گل‌ها و نقوش تشعیری سفیدرنگ زینت یافته است. ترنج‌ها به شیوهٔ لایه‌چینی و طلاچسبانی اجرا شده است.(تصویر۲۳)

تمامی سطوح رسمی‌بندی‌ها و ابتدای عرقچین گنبد با نقاشی پوشیده بوده است که بخش‌هایی از آن در مرمت‌های اخیر بازسازی شده است. این ناحیه نیز در زیر اندود گچی و خاکستری پنهان بوده است که قسمت‌هایی از آن آشکار شده است.

در شکل ترنجی رسمی‌ها یك ترنج اسلیمی در وسط، لایه‌چینی و طلاچسبان شده است و گل‌های تشعیری ختایی در زمینه‌ای از رنگ آبی رنگ‌پریده‌ای قرار گرفته‌اند. همچنین چند عنصر تزیینی دیگر در زمینه لایه‌چینی و



تصویر۲۲) حواشی متوالی نقاشی، طاق غربی، تصویر از نگارنده

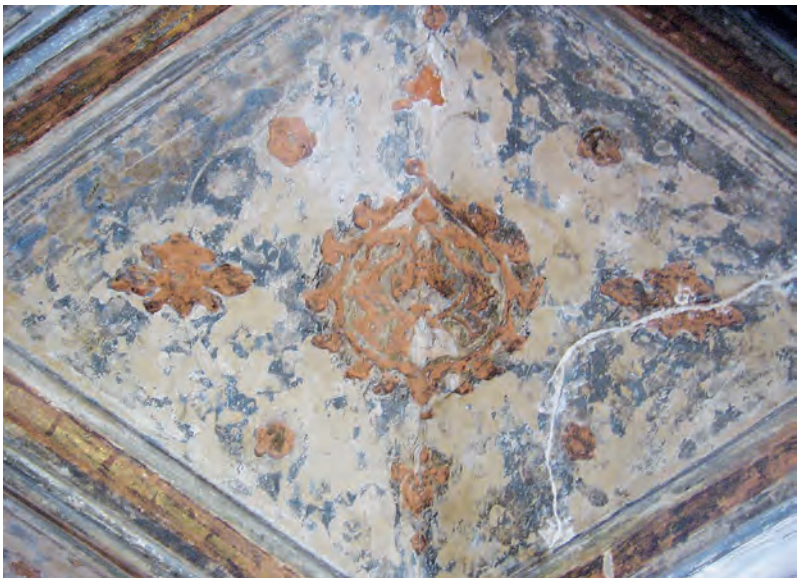
طلاچسبانی شده‌اند که مانند بیشتر نواحی، لایهٔ طلا ریخته و بستر قرمزصورتی آن باقی است. در کادر حاشیهٔ این فرم آثار طلاچسبانی که ورق بودن آن کاملاً مشهود است، دیده می‌شود. (تصویر۲۴)

ناحیهٔ عرقچین گنبد با ترکیبی از نقوش اسلیمی و ختایی و قاب‌های کشیده‌ای با کتیبهٔ ثلث و کوفی با تکنیک‌های نقاشی، لایه‌چینی و طلاچسبانی تزیین شده است. بر روی دوال زیگزاگی رسمی‌ها کتیبهٔ خط کوفی نقاشی شده که به علت ضایعات و ریختگی‌های فراوان، خوانده نمی‌شود. در بالای دوال رسمی‌ها حاشیهٔ اسلیمی و لایه‌چینی‌شده قرار دارد. زمینهٔ طرح به رنگ آبی‌خاکستری است که به خاطر دوده و گرد و خاك به این حالت درآمده. رنگ آبی زمینه غالباً ریخته است. در این زمینه گل‌های ختایی نقاشی شده‌اند. در این ناحیه ترنج‌هایی کشیده با زمینهٔ قرمزصورتی از نوع بسترسازی طلا جای گرفته‌اند که عبارات صلوات بر چهارده‌معصوم با خط ثلث در آن دیده می‌شود. در برخی از این فرم‌ها ورق طلا به حالت اصلی خود باقی است. (تصویر۲۵)

این ناحیه (یعنی نقاشی‌های زمینه آبی و نقوش ختایی) با نقشی مداخل تمام شده و پس از آن ناحیه‌ای دیگر با زمینهٔ قرمز کم‌رنگ شروع می‌شود. در این زمینهٔ قرمز نقوش اسلیمی، لایه‌چینی و طلاچسبانی شده‌اند.



تصویر۲۳. دیوارنگاره‌های ناحیهٔ انتقالی، تصویر از آرشیو سازمان میراث فرهنگی خراسان رضوی



تصویر۲۴. بخشی از تزیینات رسمی‌ها، نقاشی و لایه‌چینی بر زمینهٔ آبی روشن، تصویر از آرشیو سازمان میراث فرهنگی خراسان رضوی

فقط اسلیمی‌های برجسته طلاچسبان شده‌اند و زمینه، قرمزصورتی است. این ناحیه (یعنی نقاشی‌های زمینه قرمز و اسلیمی‌های طلایی) با نقش مداخل تمام شده، سپس سطوحی دیگر با رنگ زمینهٔ آبی و گل‌های ختایی که ترنج‌های کشیدهٔ کتیبه‌دار در میان آن قرار گرفته‌اند شروع می‌شود. آنچه از نقاشی‌های عرقچین گنبد باقی‌مانده تا همین‌جاست ولی می‌توان حدس زد که ترتیب سطوح نقاشی‌شده به همین ترتیب تا نوك عرقچین گنبد ادامه می‌یافته است. یعنی سطوح زمینهٔ آبی و قرمز به ترتیب تکرار می‌شده تا اینکه تمام سطوح عرقچین را می‌پوشاندند. (تصویر۲۶)

دیوارنگاره‌های فیل‌پوش جنوبی را می‌توان سالم‌ترین تزیینات نقاشی در این بنا دانست. (تصویر۲۷) نقاشی‌ها شامل یك ترنج بزرگ طلاکاری‌شده در وسط زمینه‌ای آبی‌رنگ است که با گل‌های ختایی تشعیری پر شده. در گوشه‌ها و حواشی فیل‌پوش نیز نقوش اسلیمی و طلاکاری‌شده قرار گرفته‌اند. ترنج شامل یك حاشیهٔ طلا با نقوش اسلیمی و لایه‌چینی است. نواری سفیدرنگ یك ترنج کوچك‌تر داخلی را تشکیل داده است. در ترنج داخلی فقط اسلیمی‌های لایه‌چینی‌شده ورق طلا دارند و رنگ زمینه، قرمز کم‌رنگ است. بر روی زمینهٔ قرمز که در حقیقت بسترسازی طلاست، رنگ‌های آبی و سیاه، متن را تشکیل داده‌اند که این رنگ‌ها غالباً ریخته است. بنابراین نقوش طلایی در متن آبی لاجوردی و سیاه بوده است، چیزی که بسیار نزدیک به تذهیب است.

تفاوت در نوع درخشش طلا در بندهای نقش دور ترنج و متن طلاکاری مشخص است. به عبارت دیگر برخی بندهای نقوش که فرم اصلی را نشان می‌دهند درخشان است ولی طلا در زمینهٔ حاشیه ترنج و متن داخل ترنج مات و از درخشش کمتری برخوردار است و سایه‌ای سبز دارد. این نه به دلیل استفاده از دو نوع طلا بلکه به خاطر وجود یك لایهٔ پوشش‌دهنده بر روی طلای مات بوده که با تمیز کردن، این لایه ورنی برداشته و طلای درخشان نمایان می‌شد.(تصویر۲۸)

تمام سطح داخل ترنج را بستری پوشش داده که قرمز کم‌رنگ است. تثبیت اوّلیهٔ خطوط اصلی طرح با خراش بوده است چرا که خطوط نقرشده‌ای اطراف نقوش را دربر گرفته است. تمامی نقوش لایه‌چینی شده است و ورق طلا بر روی آنها قرار گرفته است. زمینه با رنگ‌های آبی لاجورد و سیاه رنگ شده است. دور نقوش طلایی مات با رنگ قهوه‌ای و دور نقوش طلایی درخشان و بندهای اصلی با رنگ سیاه قلم‌گیری شده است.

واضح است که سبک طراحی نقوش این دیوارنگاره‌ها با سبک نقوش سنتی دورهٔ صفوی متفاوت است. نوعی حالت



تصویر۲۵. ترنج‌های کشیده با طلاچسبانی، عرقچین گنبد، تصویر از آرشیو سازمان میراث فرهنگی خراسان رضوی



تصویر۲۶. دیوارنگاره‌های عرقچین گنبد پس از مرمت، تصویر از آرشیو سازمان میراث فرهنگی خراسان

طبیعت‌گرایانه در نقوش ختایی تشعیری که بر زمینهٔ آبی اجرا شده‌اند دیده می‌شود که از ظرافت زیادی برخوردار است.

بحث و نتیجه‌گیری

در مجموع در نقاشی‌های دیواری مسجد شاه از چندین روش تزیینی استفاده شده است که می‌توان آنها را به ترتیب زیر دسته بندی و ارائه نمود:





تصویر۲۷. دیوارنگارهٔ فیل‌پوش جنوبی، تصویر از نگارنده





تصویر۲۸. جزییاتی از دیوارنگارهٔ فیل‌پوش جنوبی که در جلوهٔ طلای مات و درخشان قابل‌تشخیص است، تصویر از نگارنده

۱) فن لایه‌چینی و طلاچسبانی

این شیوه که بیشتر در بناهای عصر صفوی شناخته شده است شامل برجسته‌کاری اندک نقوش با ترکیبی از گل سرخ و گچ و یک مادهٔ چسباننده است. در بناهای صفوی غالباً استفاده از سریشم حیوانی و در بناهای تیموری استفاده از چسب گیاهی سریش گزارش شده است (ویلبر و گلمبک،۱۳۷۴: ۱۸۶ و خورشیدی،۱۳۸۱: ۱۹۶). پس از برجسته‌سازی ورق طلا بر سطح لایه‌چینی‌شده چسبانده شده است؛

۲) نقاشی تشعیری آبی بر زمینهٔ آبی آب‌رنگی

این شیوه را در فیلپوش‌ها و عرقچین گنبد مشاهده می‌کنیم. در این شیوه ابتدا سطح گچی با رنگ آبی لاجورد بسیار کم‌رنگ و آب‌رنگی رنگ‌آمیزی شده، سپس ساقه‌ها و گل‌های ختایی بر زمینه‌ای با رنگ آبی لاجورد تیره اجرا شده است. به نظر می‌رسد نقوش بدون پیش طرح و با دست آزاد توسط هنرمند اجرا شده است چرا که تقارن کاملی در نقوش دیده نمی‌شود؛

۳) نقاشی بر زمینهٔ قرمزصورتی

زمینهٔ صورتی در واقع از جنس همان بسترسازی طلاست که به جای طلا رنگ‌آمیزی شده است. از این شیوه در فیل‌پوش‌ها و عرقچین گنبد استفاده شده است؛

۴) نقاشی آب‌رنگی جسمی بر زمینهٔ سفید گچی

تمامی کتیبه‌های بزرگ طاق‌ها بر زمینهٔ گچی بستر اجرا شده‌اند. در واقع در این روش رنگ‌آمیزی و نقاشی بر بستر آماده‌شدهٔ گچی اجرا شده است؛

۵-اسلیمی‌های برجستهٔ طلاکاری

این شیوه در تمامی لچکی‌های بالای طاق‌ها اجرا شده است. این روش را باید تلفیقی از گچ‌بری و طلاچسبانی و نقاشی دانست. برجستگی اسلیمی‌ها تا سه سانتی‌متر هم می‌رسد. در نهایت یک لایهٔ صورتی از جنس گل سرخ به منظور آماده‌سازی بستر برای چسباندن ورق طلا بر سطح نقوش اجرا شده و سپس ورق طلا الحاق شده است.

به نظر می‌رسد حذف یا پوشاندن نقاشی‌ها که عموماً آسیب‌دیده و همراه با طلاکاری بوده، همزمان با مرمت‌های عصر صفوی(سال۱۱۱۹ق) و به منظور تغییر کاربری بنا از مقبره به مسجد صورت گرفته باشد. بخش اعظم طلاکاری‌ها و نقاشی‌ها با اندود گچی یا رنگ قرمز پوشیده شده بود. شاید عمل حذف و پوشاندن نقاشی‌ها و طلاکاری‌ها به دلیل این ملاحظهٔ شرعی بوده باشد که مسجد نباید با طلا زینت شود. مخدوش شدن انتهای کتیبهٔ ثلث و برخی مداخلات دیگر از جمله افزودن مناره‌ها و متونی در اهمیت اذان و از طرفی وجود متونی در کتیبه‌ها که یادآور مقبره بودن و جایگاه عرفانی شخص صاحب قبر است؛ دلایل دیگری هستند که تغییر کاربری بنا از مقبره و احیاناً خانقاه را به مسجد در اواخر عصر صفوی تأیید می‌کنند.

منابع

- اعتمادالسلطنه، محمّدحسن(۱۳۶۲) مطلع الشمس، جلد۲، تهران: پیشگام.
- اوکین، برنارد(۱۳۸۶) معماری تیموری در خراسان، ترجمهٔ علی آخشینی، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس.
- خورشیدی، هادی(۱۳۸۱) بررسی رنگ‌دانه و فنون دیوارنگاره‌های تیموری مسجد شاه و مدرسهٔ دودر مشهد و مدرسهٔ غیاثیه خرگرد، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر اصفهان.
- سیدی، مهدی(۱۳۷۷) مسجد شاه مقبره است نه مسجد، فصلنامهٔ خراسان‌پژوهی، ش اول، ص۱۳۰تا ۱۳۷.
- گدار، آندره(۱۳۷۵) آثار ایران، ج اوّل، مترجم ابوالحسن سروقدم مقدم، مشهد: آستان قدس رضوی.
- مقری، علی‌اصغر(۱۳۵۷) بناهای تاریخی مشهد، مشهد: ادارهٔ کل فرهنگ و هنر خراسان.
- مولوی، عبدالحمید(۱۳۷۴) مسجد شاه یا مقبرهٔ امیرغیاث‌الدین ملك‌شاه، هنر مردم، ش۷۴و۷۵، آذر و دی ماه ۱۳۷۴، ص ۷۵ تا ۹۳.
- ویلبر، دونالد و لیزا گلمبك(۱۳۷۴) معماری تیموری در ایران و توران، مترجم محمّدیوسف کیانی و کرامت‌الله افسر، تهران: سازمان میراث فرهنگی.



تحلیل و بررسی تصاویر نسخهٔ خطی مصوّر هفت اورنگ جامی

موجود در مخزن مخطوطات کتابخانهٔ آستان قدس رضوی

مهنوش غفوریان مسعودزاده*

چکیده

جستار حاضر به مطالعه و تحلیل مینیاتورهای نسخه‌ای از هفت اورنگ جامی می‌پردازد که با شمارهٔ ثبت ۱۵۹۴۸ در مخزن مخطوطات کتابخانهٔ آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود. تاریخ کتابت نسخهٔ مذکور، سال ۹۷۷ هجری است. هدف از این پژوهش، تعیین ارزش هنری و تاریخی نسخه با رویکرد به مینیاتورها و مجالس آن است. مجالس این نسخه فاقد تاریخ و رقم هستند و پرسش اصلی این است که آیا کتابت نسخه و ترسیم نگاره‌های آن، هر دو در یک دورهٔ تاریخی اتفاق افتاده‌اند؟ فرضیهٔ این پژوهش مبتنی بر عدم هم‌زمانی نگارگری نسخهٔ هفت اورنگ ۱۵۹۴۸ با کتابت آن است. روش این پژوهش، بررسی تطبیقی است و ضمن تحلیل شیوه و کیفیت کتاب‌آرایی و تزیینات نسخهٔ مذکور، به مقایسهٔ مجالس آن با نگاره‌هایی از دیگر نسخ مصوّر جامی که از سدهٔ ۱۰ هجری به‌جا مانده‌اند و نیز بررسی تحلیلی مجالس این نسخه با نگاره‌های پس از عصر صفوی که به شیوهٔ نگارگری کهن ترسیم شده‌اند، می‌پردازد. در پایان نیز با توجه به محدودیت‌های پژوهش، این احتمال طرح می‌شود که مجالس نسخهٔ هفت اورنگ ۱۵۹۴۸ کتابخانهٔ آستان قدس، به عصر کتابت نسخه تعلق ندارد.

کلید واژه: نسخهٔ خطی مصوّر هفت اورنگ جامی ۱۵۹۴۸ کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، مجالس نسخه، عصر صفوی، کتاب‌آرایی.

* دانشجوی دکترای پژوهش هنر دانشگاه تهران
mehnoushghafourian@yahoo.com

مقدمه

نسخ مصوّر خطی همواره از لحاظ فرهنگی و هنری، جایگاه ویژه‌ای در تاریخ و هویت مردم یک سرزمین داشته‌اند. در گذشته کتاب‌آرایی نسخ خطی در کتابخانه‌های درباری و زیر نظر خطاطان، مذهّبان، نقاشان و دیگر هنرمندان فرهیخته و ماهر انجام می‌شد؛ از جمله کتابخانهٔ سلطنتی هرات در دورهٔ تیموری و هم‌زمان با سلطنت سلطان حسین بایقرا، کتابخانه‌های سلطنتی تبریز و قزوین در دورهٔ صفوی به‌ویژه مقارن با سلطنت شاه‌اسماعیل و شاه‌طهماسب صفوی به سرپرستی کمال‌الدین بهزاد و مجمع‌الصنایع در عصر قاجار هم‌زمان با وزارت امیرکبیر و زیر نظر میرزاابوالحسن.[1]

نسخه‌های مصوّر نفیس تولید شده در دربار همواره مایهٔ فخر و مباهات شاهان و درباریان بوده است، امّا کارگاه‌های کوچکی هم بودند که به استنساخ کتب و گاه تزیین و کتاب‌آرایی نسخ می‌پرداختند تا آنها را در اختیار افراد باسواد غیردرباری قرار دهند؛ از جمله کانون ورّاقان که «افرادی نسخه‌شناس و کتاب‌شناس بودند... . این افراد از طریق کتاب‌فروشی و نسخه‌برداری امرار معاش می‌کردند؛ ولی نسخه‌های تولیدی این کانون از تزیینات نسخه‌آرایی کمتری برخوردار بود تا توانایی خرید نسخه برای افراد عادی جامعه وجود داشته باشد» (عظیمی، ۱۳۸۹: ۷۷).

امروزه نیز مجموعه‌های نسخ نفیسی که در کتابخانه‌های بزرگ نگهداری می‌شوند، از اعتبار و اهمیت خاصی برخوردارند و مرمت‌کاران ماهر و زبردست در کارگاه‌هایی مجهز، به مرمت نسخه‌های نفیس به‌جا مانده از دوره‌های گذشته می‌پردازند تا انجام پژوهش‌های دقیق دربارهٔ این آثار را ممکن سازند. از همین روست که فهرست‌نویس نسخ خطی نفیس و مصوّر، علاوه بر درج اطلاعات مرسوم در فهرست‌نویسی، ارزش هنری کتاب‌آرایی و تزیینات نسخه و همچنین اطلاعات کاملی از مجالس تصویر شده در آن را نیز ثبت می‌کند.

پژوهش حاضر، نسخهٔ خطی مصوّری از هفت اورنگ جامی را که در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی با شمارهٔ ثبت ۱۵۹۴۸ نگهداری می‌شود، به‌عنوان متن مطالعاتی و نسخهٔ اساس خود برگزیده است تا با بازنگری شیوه و کیفیت کتاب‌آرایی و تحلیل تصاویر این نسخه، اطلاعات دقیق‌تری دربارهٔ ارزش تاریخی و هنری آن به دست آورد. به همین منظور، به بررسی تطبیقی تاریخ کتابت نسخه با تاریخ تصویر شدن مجالس آن نیز خواهیم پرداخت.

لازم به یادآوری است که با وجود قرار داشتن نسخهٔ مدّ نظر در شمار نفایس کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، تاکنون پژوهشی دربارهٔ آن صورت نگرفته است.

پرسش اصلی مقالهٔ حاضر در مواجهه با این نسخهٔ خطی نفیس این است که آیا کتابت نسخه و ترسیم نگاره‌های آن در دورهٔ تاریخی مشابهی اتفاق افتاده است؟ فرضیهٔ ما در این بررسی، بر یکی نبودن تاریخ ترسیم نگاره‌های نسخه با تاریخ کتابت آن استوار است.

پژوهش حاضر برای اثبات فرضیه و پاسخ به سؤال اصلی خود، از روش مطالعهٔ تطبیقی سود می‌جوید، یعنی ابتدا به بررسی این امر می‌پردازد که آیا کاتب نسخه بخش‌های مشخصی را برای جای‌گیری نگاره‌ها در نظر گرفته و هنگام کتابت جای تصاویر را خالی گذاشته است؟ در گام بعد به بررسی تطبیقی تصاویر نسخه با نسخ مصوّر هم‌دورهٔ آن خواهیم پرداخت. در گزینش این نسخه‌ها اولویت با نسخه‌های مصوّر هفت اورنگ جامی همچون نسخهٔ مصوّر هفت اورنگ اثر ابراهیم‌میرزا در گالری فریر (۹۶۴ـ۹۷۳ ق.) و نیز نسخه‌هایی است که با نسخهٔ مورد نظر این پژوهش مجالس مشترکی دارند. سپس مجالس نسخهٔ اساس این پژوهش را با نگاره‌های ادوار بعدی که به تقلید از شیوهٔ نگارگری عصر صفوی کار شده‌اند، مطابقت خواهیم داد. در این مرحله، آثار حسین بهزاد را که به شیوهٔ نگارگری عصر صفوی (شیوهٔ کهن) ترسیم شده‌اند، برای بررسی تطبیقی برگزیده‌ایم. البته پژوهش‌گر تمام نتایج را با احتمال ذکر کرده، زیرا نسخه از نزدیک مشاهده نشده است و پژوهش فعلی از روی اسلایدهای نسخه انجام شده است. همچنین رنگ‌های به‌کار رفته در مجالس برای تعیین قدمت آن، در آزمایشگاه بررسی نشده است.

معرفی نسخهٔ اساس بر اساس مندرجات فهرست نسخ خطی کتابخانهٔ آستان قدس رضوی

« دو برگ از آغاز (مقدمه) این نسخه موجود نیست و شامل هفت منظومه از مولانا عبدالرحمان جامی است، به خط نستعلیق نوزده سطریِ چهار ستونه، تاریخ کتابت شوّال ۹۷۷ق، کاتب صفی‌الدین فخرالدین

حاجی شمس الجهرمی، کاغذ حنایی، دو صفحهٔ اول تمام‌مذّهب دارای چهار کتیبه و در اطراف ابیات چهار قلم‌دانی مذّهب و دو ترنج، حاشیه با نقش دالبری دارای تذهیب و شرفه‌دار، بین‌السطور طلااندازی شده، ابتدای کتاب ثانی و ثالث سلسله‌الذهب و سلامان و ابسال و دیگر مثنوی‌ها دارای سرلوح مزدوج مذهّب شرفه‌دار، دارای هشت مجلس رنگی بسیار ظریف و زیبا به مناسبت‌های گوناگون در هفت مثنوی، جداول اوراق به زر تحریردار و لاجورد و شنگرف و زنگار، عناوین به شنگرف، تعداد صفحات ۳۰۷ ورق، طول ۲۷/۶ و عرض ۱۸/۵سانتی‌متر، جلد: مقوا با روکش پارچهٔ ترمه و عطف تیماج، واگذاری بنیاد مستضعفان در شهریورماه ۱۳۶۷».

بررسی کتاب‌آرایی نسخهٔ اساس

در ابتدا باید گفت کتاب‌آرایی «فهرستی است از فعالیت‌های هنری چون نگارش، خط، خوشنویسی، طراحی، تزیینات، رنگ، صفحه‌آرایی و تصویرگری همراه با ساخت جنس و نوع کاغذ و روش‌های مربوط به جلدسازی» (رهنورد، ۱۳۸۶: ۱).

کتاب‌آرایی آثار جامی به دلیل شهرت این شاعر در سدهٔ ۱۰ هجری در ایران و آسیای مرکزی رواج بسیار داشته است. در کارگاه‌های مکتب‌هایی در همین عصر در شهرهای تبریز، قزوین، شیراز، مشهد و بخارا نسخه‌برداری از آثار جامی مرسوم بود، زیرا «اشعار جامی توسط معاصرینش به‌آسانی درک می‌شد و مورد علاقه بود. این اشعار توسط خوشنویسان آن زمان دست‌نویسی می‌شد و صحافی و تذهیب و مصور می‌گردید»(اشرفی، ۱۳۸۹: ۶). در این میان، مشهورترین اثر او در بین مردم «کتاب هفت شعر او به نام هفت اورنگ است که اورنگ به معنای تخت و یا صورت فلکی دب اکبر می‌باشد». (همان)

در خصوص بازنگری شیوه و کیفیت کتاب‌آرایی این نسخه ابتدا لازم است که تزیینات صفحات مذهّب آن بررسی شود سپس به تحلیل و بررسی مجالس این نسخه بپردازیم.

عنوان حکایت‌ها و داستان‌ها در این نسخه به‌صورت مشخص و با شنگرف نوشته شده است. در برخی قسمت‌ها نوع صفحه‌آرایی و سطربندی با دیگر قسمت‌ها متفاوت است.

یکی از خصوصیات تذهیب‌گری عصر صفوی (از نیمهٔ دوم قرن دهم هجری به بعد) که در نسخهٔ حاضر نیز رعایت شده، آن است که «سرلوح‌ها و نیم‌ترنج‌ها طرفین صفحات آغاز کتاب قرآن کریم را زینت می‌دادند...» (کارگر، ۱۳۹۰: ۷۴).

تصویر شمارهٔ۱ نشانگر دو صفحهٔ تمام‌مذهّب این نسخه‌اند که از آنها به «چهار لوح» تعبیر می‌شود. «این شیوه یکی از شیوه‌های ترسیم و تزیین سرلوحه‌هاست که کاربرد آن از دیرباز دیده می‌شود. وجه تسمیهٔ چهار لوح به دلیل ساختار این سرلوحه است که در آن چهار کتیبه ترسیم می‌گردد» (صفری، ۱۳۹۰: ۳۰۶). این صفحات تا حدودی مرمت شده‌اند. نوشتهٔ داخل چهار کتیبه به رنگ سفید و از این قرار است:

کتاب سبعه شیخ المتکلمین
و املح الشاعرین قدوه
المحققین مولانا جامی
علیه الرحمه و الغفره

نقوش ختایی و اسلیمی و به رنگ طلایی و لاجوردی است. طرح تذهیب نشان می‌دهد که تذهیب هم‌زمان با تاریخ کتابت یعنی در عصر صفوی انجام شده است.

«سرلوحه» که از متداول‌ترین تزیینات نسخه‌های خطی است و در صفحات آغازین نسخه یا فصل‌های جدید آن کاربرد داشته، شامل دو بخش است: یک بخش «قاب مستطیل‌شکلی است که کتیبه نام دارد. تزیینات بالای کتیبه تاج نام دارد. هر نمونه از سرلوحه‌ها، اثری یگانه و منحصربه‌فرد تلقی می‌شوند چرا که مذهّبان برای ترسیم هر سرلوحه، طرحی جدید رسم می‌کردند. حتی در یک نسخهٔ یگانه نیز برای هرکدام از اجزای اصلی آن، سرلوحی جداگانه ترسیم می‌شد که هر یک با دیگری متفاوت بود» (صفری، ۱۳۹۰: ۲۸۹ و ۲۹۰).

نسخهٔ مذکور دارای هشت سرلوحه است که هر یک طرحی متفاوت دارند. از شفافیت رنگ برخی سرلوحه‌ها چنین برمی‌آید که مرمت شده‌اند.

اسامی سرلوحه‌ها از این قرار است: کتاب ثانی سلسله‌الذهب (تصویر ۲)؛کتاب ثالث سلسله‌الذهب (تصویر ۳)؛ کتاب سلامان و ابسال (تصویر ۴)؛ کتاب تحفه‌الابرار (تصویر ۵)؛ کتاب سبحه‌الابرار (تصویر ۶)؛ کتاب یوسف و زلیخا (تصویر ۷)؛کتاب لیلی و مجنون (تصویر ۸)؛کتاب خردنامهٔ اسکندری (تصویر ۹).



تصویر ۱ـ آغاز نسخهٔ ۱۵۹۴۸



تصویر ۲ـ سرلوح کتاب ثانی سلسله‌الذهب نسخهٔ ۱۵۹۴۸



تصویر ۳ـ سرلوح کتاب ثالث سلسله‌الذهب نسخهٔ ۱۵۹۴۸



تصویر ۴ـ سرلوح کتاب سلامان و ابسال نسخهٔ ۱۵۹۴۸



تصویر ۵ـ سرلوح کتاب تحفه الاحرار نسخهٔ ۱۵۹۴۸



تصویر ۶ـ سرلوح کتاب سبحه الابرار نسخهٔ ۱۵۹۴۸



تصویر ۷ـ سرلوح کتاب یوسف و زلیخا نسخهٔ ۱۵۹۴۸



تصویر ۸ـ سرلوح کتاب لیلی و مجنون نسخهٔ ۱۵۹۴۸



تصویر ۹ـ سرلوح کتاب خردنامهٔ اسکندری نسخهٔ ۱۵۹۴۸

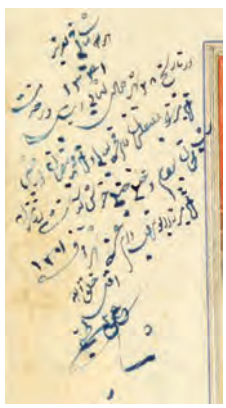




تصویر ۱۰ـ انجامهٔ نسخهٔ ۱۵۹۴۸



تصویر ۱۱ـ مهر نسخهٔ ۱۵۹۴۸



تصویر ۱۲ـ حاشیهٔ نسخهٔ ۱۵۹۴۸



تصویر ۱۳ـ جلد نسخهٔ ۱۵۹۴۸

انجامهٔ نسخه که در کتاب‌آرایی جزو تزیینات محسوب می‌شود، تاریخ ۹۷۷ق دارد. (تصویر۱۰)

دو تاریخ دیگر در صفحات نسخه وجود دارد که یکی مربوط به تاریخ مهری است که در برخی اوراق زده شده و دیگری حاشیه‌نویسی است که در یکی از اوراق آمده است. نوشتهٔ مهر چنین است: «افوض امری الی‌الله الغنی. عبد محمدمحسن الحسینی الهاشمی. تاریخ ۱۱۰۹». (تصویر ۱۱)

و نوشتهٔ حاشیه چنین است: هو الله تعالی شانه العزیز ـ ۱۳۴۱ـ در تاریخ ۲۸ شهر جمادی‌الثانی ایت ئیل در خدمت آقا میرزا علیقلیخان دام فخره العالی و آقامحمدتقیان نور چشمی شب مهمان بودیم و خیلی‌خیلی خوش گذشت در منزل آقا میرزا ابوتراب دام عزه شهر فوق ۱۳۰۱ (کذ)ـ اقل خلق الله ـ علی الحسینی. (تصویر ۱۲)

بررسی مجالس نسخهٔ اساس

در اطلاعات فهرست‌نویسی مربوط به معرفی نسخهٔ هفت اورنگ ۱۵۹۴۸ تعداد مجالس نسخه ۸ مجلس ذکر شده، اما بررسی‌ها نشان می‌دهد که این نسخه ۹ مجلس دارد.

تصویر ۱۴ متعلق به دفتر اوّل سلسله‌الذهب است. این مجلس در بین دو حکایت «اشارت بر رکن دوم از ارکان مقام ابدال که دوام صمت[۲] است» و حکایت «مفسدی که در تحصیل مشتهای[۳] نفس حیله‌ای انگیخت که شیطان سوگند یاد کرد که هرگز این حیله به خاطر من خطور نکرده است»[۴] قرار گرفته است. نگارگر برای ترسیم این مجلس، ابیات حکایت اوّل را پوشانده است. آخرین و اوّلین ابیاتی که مجلس در میان آنها قرار گرفته، عبارت‌اند از:

چون نشستن خموش نتوانم
باری از خامشی سخن رانم
شد پیِ میل خویش مکحله‌جوی
کرد صحرا و دشت در تک و پوی

چنان‌که مشاهده می‌شود، ابیات حکایت اوّل پوشانده شده است. تصویر از نظر موضوعی ارتباطی با متن حکایت ندارد و نقاش به صورت آزاد آن را ترسیم کرده است.

چیدمان فیگورهای نگاره روی خط منحنی است. خطوط عمودی بنا و درختان پشت سر، موجب تعادل و استحکام کادر شده‌اند.



تصویر ۱۴ـ حکایت دفتر اوّل سلسله‌الذهب نسخهٔ ۱۵۹۴۸



تصویر ۱۵ـ مجلس حکایت دفتر دوم سلسله‌الذهب نسخهٔ ۱۵۹۴۸

تصویر ۱۵ که در دفتر دوم سلسله‌الذهب قرار دارد، میان دو حکایت «اشارت به معنی آنچه رسول صلی‌الله و علیه و سلم فرموده است که الدنیا ملعونه و ملعون ما فیها الّا ذکر الله سبحانه» و حکایت «پیر همدانی که از پسر پرسید که هرگز ریش گاو بوده‌ای و سؤال پسر که ریش گاو کیست و جواب دادن پدر که آن کس که بامداد از خانه بدر آید گوید امروز گنجی یابم، پسر گفت ای پدر تا من بوده‌ام ریش گاو بوده‌ام» جای گرفته است. برای ترسیم این مجلس نیز ابیات حکایت اوّل پوشانده شده است. ابیاتی که مجلس میان‌شان قرار گرفته، بدین قرارند:

جلوه‌گاه جمالشان دنیاست
جای وزر و وبالشان عقباست
خویش را عمری آزمودستی
هیچگه ریش گاو بودستی

با مشاهدهٔ جوانِ در حال صحبت در این تصویر، شاید بتوان این مجلس را به حکایت دوم مربوط دانست.

در این مجلس، چیدمان فیگورها به گونه‌ای است که خطوط افقی را قطع کرده و در کنار خطوط عمودی، به ایجاد و حفظ تعادل کادر کمک کرده‌اند. همچنین وجود خطوط منحنی حوض در میانهٔ کادر، باعث ایجاد تنوع در تصویر و چرخش نگاه در تصویر شده است.

تصویر ۱۶ از کتاب سلامان و ابسال، مربوط است به حکایت «مجنون که در بادیه از انگشتِ قلم‌کرده بر تخته‌ریگ چون رمالان رقمی می‌زد گفتند این نوشتن چیست و این نوشته برای کیست گفت این نام لیلی است که به نوشتن آن می‌نازم چون او به دست نیست با نام او عشق می‌بازم». با این وجود، مجلس در بین دو حکایت بعد از آن قرار دارد و ابیات حکایت اوّل و نیمی از ابیات حکایت دوم را پوشانده است. ابیاتی که مجلس بین آنها قرار گرفته، عبارت‌اند از:

حبّذا شاهی که در عهد شباب
شد ز توبه همچو پیران بهره‌یاب
پیش ایشان ریختی آن را دلیر
تا بخوردندی همه زان میوه سیر

نگارگر مجنون را به‌عنوان سوژهٔ اصلی حکایت در مرکز کادر قرار داده، به شکلی که سر دیگر فیگورهای صحنه متمایل به اوست و دست‌ها نیز به سمت او اشاره می‌کنند. ترسیم درخت در بالای سر مجنون نیز به منظور اهمیت‌بخشی و تأکید بر موضوع اصلی حکایت بوده است. رنگ سبز تیره در پایین کادر به استحکام ترکیب‌بندی و ایجاد حس سنگینی در این بخش از نگاره منجر شده است. مهارت نگارگر در فضاسازی و چیدمان عناصر تصویر، موجب ایجاد تعادل در ترکیب‌بندی و درک بهتر حکایت شده است.

کتاب تحفه‌الابرار حاوی تصویر نیست.

تصویر ۱۷ از کتاب سبحه‌الابرار به حکایت «آن ماهیان که گوهر حیات در جست‌وجوی دریا باختند تا به خشکی نیفتادند دریا را نشناختند» اختصاص دارد. برای ترسیم این مجلس، ابیاتی از حکایت قبل و دو بیت از این حکایت پوشانده شده‌اند. ابیاتی که مجلس بین آنها قرار گرفته، بدین قرارند:

جلوهٔ اوّلش از حضرت ذات



تصویر ۱۶ـ مجلس حکایت کتاب سلامان و ابسال نسخهٔ ۱۵۹۴۸



تصویر ۱۷ـ مجلس حکایت کتاب سبحه‌الابرار نسخهٔ ۱۵۹۴۸

بود بر خویش به اسما و صفات[۵]
تن ازو دست توانایی یافت[۶]
دل ازو گوهر دانایی یافت

نگارگر موضوع حکایت را که ماهی‌ها هستند، در پلان اوّل ترسیم کرده است. چیدمان خطی فیگورها در پلان بعد و ترسیم درختان در پشت فیگورها به تأکید بر موضوع اصلی حکایت کمک کرده است.

از کتاب یوسف و زلیخا چهار مجلس موجود است. مجلس اوّل (تصویر ۱۸)، مربوط است به حکایت «درآمدن زلیخا همراه عزیز مصر به مصر و بیرون آمدن مصریان و طبق‌های نثار بر عماری زلیخا افشاندن» که در ابتدای این داستان ترسیم شده است. نگارگر ابیات نخست حکایت را برای ترسیم مجلس پوشانده است. ابیاتی که مجلس در میان‌شان قرار گرفته، عبارت‌اند از:

زچتر زر به فرق نیکبختان
به پا شد سایه‌ور زرّین درختان
طبق‌های زر از زرّ و درم پر
طبق‌های دگر از گوهر و دُر

در این مجلس نیز نگارگر دو سوژهٔ اصلی داستان را تقریباً در مرکز ترسیم کرده و تصویر درخت را برای تأکید بیشتر بر این دو شخصیت، بالای سر آنها قرار



تصویر ۱۸ـ مجلس حکایت کتاب یوسف و زلیخا نسخهٔ ۱۵۹۴۸



تصویر ۱۹ـ مجلس حکایت کتاب یوسف و زلیخا نسخهٔ ۱۵۹۴۸

داده است. چیدمان دیگر فیگورها به‌صورت دوّار، دور تا دور کادر است. نوع حرکت پای اسبان و دیگر عناصر داخل تصویر، به حالت طرب و نشاطِ توصیف شده در متن کمک می‌کند. نگارگر تا حد بسیار زیادی به ابیات و متن حکایت وفادار بوده است.

تصویر ۱۹، مجلس دوم از کتاب یوسف و زلیخا است و به داستان «به معرض بیع درآوردن مالک یوسف علیه‌السلام و خریدن زلیخا وی را به اضعاف آنچه دیگران می‌خریدند» اختصاص دارد؛ اما در بخش مربوط به داستان «شرح دادن یوسف علیه‌السلام قصهٔ محنت راه و زحمت چاه و آگاه شدن زلیخا از آنکه اندوهی که آن روز داشته است به سبب آن بوده است» آمده است. نگارگر بخشی از ابیات این داستان و داستان قبل را برای ترسیم مجلس پوشانده است. ابیاتی که مجلس بین آنها قرار گرفته، بدین قرارند:[۷]

گرفتی گه ز نوشین چشمه‌اش لب
گهش گردِ ذقن گشتی چو غبغب
به تقریب سخن بگشاد ناگاه
زبان در شرح راه و قصهٔ چاه

در این نگاره نقاش با توجه به موضوع داستان و به منظور تأکید بر آن، سوژه‌های اصلی را در پلان اوّل جای داده است. نوع قرارگیری فیگورها و حرکت

دست‌ها و سرها موجب حرکت چشم بیننده بر روی شخصیت‌ها می‌شود. مفهوم ابیات در پلان اوّل به‌خوبی ترسیم شده است؛ مانند این ابیات:

چو یوسف شد به‌خوبی گرم‌بازار
شدندش مصریان یکسر خریدار
به هر چیزی که هر کس دسترس داشت
در آن بازار بیع او هوس داشت
شنیدم کز غمش زالی برآشفت
تنیده ریسمانی چند می‌گفت
رخ او مطلع صبح صباحت
لب او گوهر کان ملاحت
ز سیمای صلاحش چهره پر نور
به اخلاق کرامش سینه معمور
... (مثنوی هفت اورنگ، ج ۲، ۱۳۷۸: ۹۷)

این داستان در بیشتر نسخه‌های خطی مصوّر هفت اورنگ ترسیم شده است.

تصویر۲۰، مجلس سوم از کتاب یوسف و زلیخا، مربوط است به داستان «درآوردن زلیخا یوسف را علیه‌السلام به خانهٔ هفتم و بذل کردن مجهود در نیل مقصود و گریختن یوسف و ماندن زلیخا در تحیّر و تاسّف». نگارگر برای به تصویر درآوردن این صحنه، تعدادی از ابیات را پوشانده است. ابیاتی که مجلس بین آنها قرار گرفته، عبارت‌اند از:

زلیخا دیده و دل مست جانان
نهاده دست خود در دست جانان
به آب دیدهٔ من اشتیاقت
به آب گرمم از سوز فراقت

لازم به یادآوری است که ترسیم این صحنه از داستان یوسف و زلیخا در میان نگاره‌های نسخ خطی مصوّر موجود از مثنوی هفت اورنگ جامی بسیار متداول است. نگارگر این نسخه نیز این صحنه را مطابق با سنّت نگارگری نسخه‌های پیشین ترسیم کرده است.

تصویر۲۱ به مجلس چهارم از کتاب یوسف و زلیخا و داستان «طلب کردن پادشاه مصر یوسف را علیه‌السلام برای تعبیر خواب خود و تعلّل کردن وی تا آنچه میان وی و زنان مصر گذشته بود تفحّص نمایند» اختصاص دارد. مجلس در شروع این حکایت ترسیم شده و هنرمند نگارگر، ابیاتی از داستان قبل را پوشانده است. ابیاتی که مجلس بین آنها ترسیم شده، بدین قرارند:

کمر بستی پی بیمارداریش
خلاصی دادی از تیمارخواریش
بُود چون کار دانا پیچ در پیچ



تصویر۲۰ـ مجلس حکایت کتاب یوسف و زلیخا نسخهٔ ۱۵۹۴۸

به پیشش کوشش فکر و نظر هیچ

با این حال، احتمالاً نگارگر برای ترسیم صحنهٔ صحبت پادشاه و یوسف از ابیاتی در داستان بعدی الهام گرفته است:

خز و اطلس به پا انداختندش
به پای‌انداز فرق افراختندش
به بالای خز و اکسون همی‌رفت
بر اطلس چون مه گردون همی‌رفت
ز قرب مقدمش چون شه خبر یافت
به استقبال او چون بخت بشتافت
کشیدش در کنار خویشتن تنگ
چو سروِ گلرخ و شمشادِ گلرنگ



تصویر ۲۱ـ مجلس حکایت کتاب یوسف و زلیخا نسخهٔ ۱۵۹۴۸



تصویر ۲۲ـ مجلس حکایت کتاب لیلی و مجنون نسخهٔ ۱۵۹۴۸

به پهلوی خودش بر تخت بنشاند
به پرسش‌های خوش با وی سخن راند
(مثنوی هفت اورنگ، ج ۲، ۱۳۷۸: ۱۶۹)

در این نگاره با وجود قرارگیری عناصر تصویری متعدد در کنار یکدیگر که حس ازدحام را به بیننده القا می‌کنند، رعایت تنوع و چرخش رنگ‌ها در چیدمان دایره‌ای‌شکل فیگورها و عناصر، به ایجاد و حفظ حس تعادل و نظم در ترکیب‌بندی کمک کرده است.

مجلس آخر، تصویر ۲۲ متعلق به کتاب لیلی و مجنون بوده و به داستان «رفتن مجنون به خانهٔ بیوه‌زنی که در همسایگی لیلی می‌بود و منع کردن پدر لیلی آن بیوه‌زن را از آنکه مجنون را در خانهٔ خود گذارد» اختصاص دارد. ابیات انتهایی این داستان به منظور ترسیم مجلس پوشانده شده، اما نقاش عنوان داستان بعدی یعنی «خشم گرفتن پدر لیلی از مجنون به جهت آمدن وی به خانهٔ همسایه» را در انتهای صفحه نگاه داشته است. ابیاتی که مجلس بین آنها ترسیم شده، از این قرارند:

لیلی‌خواهان قدم نهادند
پیش پدرش زبان گشادند
این نکته بگفت و شد شتابان
وحشت‌زده روی در بیابان

نگارگر در این حکایت موضوع اصلی داستان را مانند اغلب نگاره‌های این نسخه در بخش یک‌دوم پایین کادر ترسیم کرده است. عناصر مختلف این نگاره با هدف تأکید بر شخصیت مجنون در ترکیب‌بندی چیده شده‌اند. قرارگیری سرِ مجنون در میان دو درخت، هماهنگی رنگ زرد دیوار و لباس مجنون (از منظر نمادشناسی، رنگ زرد القاکنندهٔ شوریدگی و غمناکی است) همچنین اشارهٔ دست فیگور پشت سر مجنون به او، از جمله مواردی است که در آنها ترکیب‌بندی در خدمت درک بهتر و انتقال مفهوم داستان است.

تطبیق و مقایسهٔ مجالس نسخهٔ اساس با دیگر نسخ خطی مصوّر هفت اورنگ در دورهٔ صفوی

چنان‌که پیش‌تر گفته شد، در این بخش، نسخهٔ هفت اورنگ اثر ابراهیم‌میرزا در گالری فریر (۹۶۴ـ۹۷۳ق) و همچنین نسخ دیگر از جامی در دورهٔ صفوی را برای بررسی تطبیقی برگزیده‌ایم.

در تصاویر ۲۳ و ۲۴ نوع چهره‌پردازی فیگورها مطابق یکدیگر نیست. چهره‌ها در نسخهٔ واقع‌گرایانه‌تر، با بینی‌های پهن و ترسیم خط شکست پیشانی ترسیم شده‌اند. همچنین شیوهٔ ترسیم کلاه‌های قزلباش در نسخهٔ ۱۵۹۴۸ با سنّت تصویری این نوع کلاه‌ها در عصر صفوی متفاوت است. (تصاویر ۲۵ و ۲۶)

با بررسی تصاویر ۲۷ و ۲۸ درمی‌یابیم که شیوهٔ نگارگر در نسخهٔ هفت اورنگ ۱۵۹۴۸ در ترسیم حیواناتی چون شتر و ماهی، با شیوه‌ای که در دیگر نسخه‌ها (تصاویر ۲۹ و ۳۰) در دورهٔ صفوی به‌کار می‌رفته، تفاوت دارد.

همچنین نوع رنگ‌ها و درجهٔ آنها از جمله رنگ لاجورد، سبز پسته‌ای، قرمز و زرد در نسخهٔ ۱۵۹۴۸، شباهتی به دیگر نسخه‌های عصر صفوی ندارد.

بررسی تطبیقی مجالس نسخهٔ اساس با آثار نگارگری پس از دورهٔ صفوی که به شیوهٔ نگارگری این عصر کار شده‌اند

برای این بخش، آثار استاد حسین بهزاد (۱۲۷۳ـ۱۳۴۷ش) را به‌عنوان نمونه انتخاب کرده‌ایم، اما نه به این منظور که نگاره‌های نسخهٔ ۱۵۹۴۸ را به وی نسبت داده باشیم.[۸]





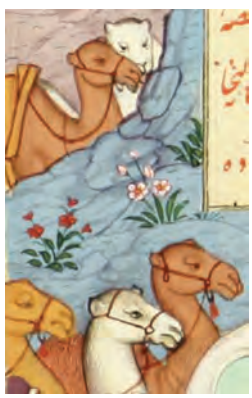
تصویر ۲۴ـ نسخهٔ هفت اورنگ در گالری فریر (۹۶۴ـ۹۷۳ هـ ق) (simpson,۱۳۸:۱۹۷۷)



تصویر ۲۵ـ بخشی از تصویر ۱۹
نسخهٔ ۱۵۹۴۸



تصویر ۲۶ـ نسخهٔ
هفت اورنگ در گالری
فریر (۹۶۴ـ۹۷۳ هـ ق)
(simpson,۱۹۷۷: ۸۷)



تصویر ۲۷ـ بخشی از تصویر ۱۹
نسخهٔ ۱۵۹۴۸



(چپ) تصویر ۲۸ـ نسخهٔ هفت اورنگ در گالری فریر (۹۶۴ـ۹۷۳ هـ ق) (simpson,
۱۹۷۷: ۱۹۸)

در تصاویر۳۱ و ۳۲ حالات چهرهٔ مردان و کشیدگی صورت و بینی آنها تا حدودی شبیه به یکدیگر است.

در تصاویر۳۳ و ۳۴ نوع طراحی اسبان را مشابه هم می‌یابیم. همچنین در تصاویر ۳۵ و ۳۶ شیوهٔ ترسیم شترها تا حدودی یکسان است و با نوع ترسیم آن در دورهٔ صفوی تفاوت دارد.

در تصاویر۳۷ و ۳۸ در ترسیم سنگ‌ها و گل و بوته‌ها شباهت وجود دارد.

با تحلیل و بررسی تزیینات و مجالس نسخهٔ ۱۵۹۴۸ می‌توان گفت که این نسخه را نباید از نسخه‌هایی دانست که هنرمندان بزرگ و زبردست در دربارها، کارگاه‌ها و کتابخانه‌های مجهز، به تولید و استنساخ آنها مشغول بودند. نخستین شاهد این امر، استنساخ این نسخه با خط نستعلیق نه چندان خوش است. دیگر اینکه، کاتب برای ترسیم مجالس، صفحاتی را از پیش معین نساخته و یا میان ابیات، فاصله‌ای را برای نگارگری در نظر نگرفته است.



تصویر ۲۹ـ بخشی از تصویر ۱۷ نسخهٔ ۱۵۹۴۸



تصویر ۳۱ـ بخشی از تابلو مجلس دیدار خسرو پرویز، اثر حسین بهزاد، مجموعهٔ آقای ناصر متینی، امریکا. (ناصری‌پور، ۱۳۷۸: ۸۶)



تصویر ۳۰ـ نسخهٔ هفت اورنگ در کتابخانه دولتی لنینگراد، قرن شانزدهم (اشرفی،۱۳۸۹: ۸۲)



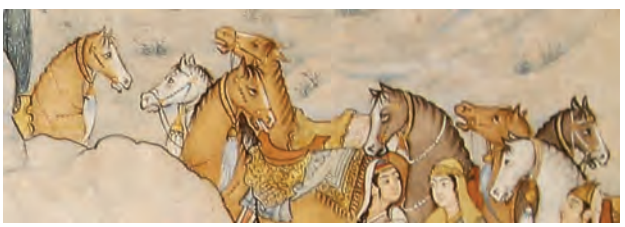
تصویر ۳۲ـ بخشی از تصویر ۱۴ نسخهٔ ۱۵۹۴۸



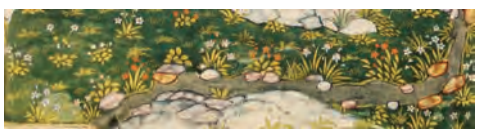


(راست) تصویر ۳۵ـ بخشی از تابلو تولد حضرت مسیح، اثر حسین بهزاد(ناصری‌پور، ۱۳۷۸: ۹۶).

(چپ) تصویر ۳۶ـ بخشی از تصویر ۱۹ نسخهٔ ۱۵۹۴۸



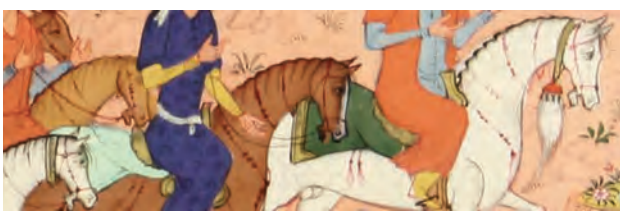
تصویر ۳۳ـ بخشی از تابلو فرهاد کوه‌کن و شیرین، اثر حسین بهزاد، سازمان میراث فرهنگی، موزهٔ هنرهای تزیینی (ناصری‌پور،۱۳۷۸: ۷۳).



تصویر ۳۷ـ بخشی از تابلو مجلس دیدار شیرین و فرهاد، اثر حسین بهزاد، مجموعهٔ آقای ناصر متینی، امریکا(ناصری‌پور،۱۳۷۸: ۹۳).



تصویر ۳۸ـ بخشی از تصویر ۱۶ نسخهٔ ۱۵۹۴۸



تصویر ۳۴ـ بخشی از تصویر ۱۸ نسخهٔ ۱۵۹۴۸



از نـوع طراحـی تذهیب‌هـا و گذاشـتن رنـگ لاجورد بر آن و نیـز قرارگیـری سرلوحه‌هـا در صفحه‌آرایـی می‌تـوان دریافـت کـه ایـن تزییـنات مقـارن بـا عـصر کتابـت بوده اسـت. از آنجـا کـه طراحـی تذهیب‌هـا نیـز همچـون خطاطـی نسـخه ماهرانـه صـورت نگرفتـه، شـاید بشـود گفـت کـه کاتـب شـخصاً تزییـنات را انجـام داده اسـت.

بـا توجـه به نوع قلم و فضاسـازی‌های یکسـان، چه در صحنه‌هایـی کـه در نماهـای داخلـی و همـراه بـا تزیینات معـماری تصویـر شـده و چـه صحنه‌هایـی کـه در فضـای بـاز و همـراه بـا طبیعـت رسـم شـده‌اند، به نظر می‌رسـد نگارگـری مجالـس را یـک نفر بر عهده داشـته اسـت.

بـا توجـه بـه ویژگی‌هـای سـبکی نگارگری در سـدۀ ۱۰ هجـری[۹]، نگاره‌هـای ایـن نسـخه بـا سـنّت نگارگـری عصر صفـوی متفاوت‌انـد. ایـن تفـاوت را می‌تـوان در حـالات چهره‌پـردازی، توجـه و دقـت کـم در طراحـی و پردازش و قلم‌گیـری، نوع و درجۀ شـفافیت رنگ‌ها و شـیوۀ ترسـیم حیوانـات مشـاهده کرد.

در مقایسـۀ نگاره‌هـای ایـن نسـخه بـا نمونـۀ انتخـاب شـده از نگارگـری بـه شـیوۀ کهـنِ بعـد از صفویـان درمی‌یابیـم کـه ترسـیم گل و بوته‌هـا، حـالات واقع‌گرایـی و خطـوط شکسـتۀ چهـره و همچنیـن شـیوۀ طراحـی اسـب‌ها در نسـخۀ هفـت اورنـگ ۱۵۹۴۸ بـا نگاره‌هـای انتخـاب شـده از دوران پـس از صفویـه مشـابهت بسـیار دارد. البتـه رنـگ لاجـورد به‌کاررفتـه در تذهیب‌هـا، بـا رنـگ لاجـورد نگاره‌هـا متفـاوت اسـت.

غیـر از تاریـخ کتابـت نسـخه (سـال ۹۷۷ق) کـه در انجامـۀ آن آمـده، تاریخ‌هـای دیگـری نیـز در اوراق ایـن نسـخه ذکـر شـده‌اند. از آن جملـه اسـت تاریخ مُهر سـال ۱۱۰۹ق کـه احتـمالاً نشـانگر تاریـخ نگهـداری نسـخه در مجموعـه و یـا کتابخانـه‌ای اسـت که دارندۀ نسـخه بر آن نظـارت داشـته اسـت. درج تاریـخ ۱۳۴۱ق در یادداشـتی در حاشـیۀ یکـی از اوراق نسـخه نیـز گویـای مـورد توجه قـرار داشـتن ایـن نسـخه در ادوار بعـدی اسـت. از نـام صاحـب مُهـر (عبـد محمدمحسـن الحسینی‌الهاشـمی) و نـام امضاکننـدۀ حاشـیۀ برگـی از نسـخه (علی الحسـینی) شـاید بشـود گفـت کـه نسـخه در یـک خانـدان نگهداری و یـا دسـت بـه دسـت می‌شـده اسـت و می‌تـوان احتمال داد کـه تاریـخ ۱۳۴۱ق، تـا حـدودی بـه زمـان نگارگـری مجالـس ایـن نسـخه نزدیک اسـت.

نتیجه‌گیری

در پایان و پس از جمع‌بندی داده‌های پژوهش می‌توان به پرسش اصلی این مقاله (آیا کتابت نسخه و ترسیم نگاره‌های آن هر دو در یک دورهٔ تاریخی اتفاق افتاده‌اند؟) پاسخ منفی داد. با توجه به تاریخ کتابت نسخه یعنی سال ۹۷۷ق، مجالس این نسخه در دوره‌های تاریخی پس از صفویان به آن افزوده شده‌اند. نگاره‌ها از نظر حس و حال و فضاسازی‌های کلی به سنت نگارگری عصر صفوی در سدهٔ ۱۰ هجری شباهت دارند و در طرح‌ها و جزییات عناصر، مخصوصاً حالات چهره، با نگاره‌های دوران تاریخ کتابت نسخه متفاوت‌اند. نگارگر با پوشاندن قسمت‌هایی از ابیات، مجالس مربوط به حکایات و داستان‌ها را ترسیم کرده است. این مسأله را می‌توان ناشی از دو عامل دانست: ۱)ذوق مجموعه‌دار و صاحب نسخه؛ ۲)بالا بردن ارزش نسخه و قرار دادن آن در زمرهٔ نفایس.

باید متذکر شد که تزیینات دیگر نسخه، از جمله تذهیب‌ها، از نظر طرح و رنگ به تذهیب‌های عصر صفوی شبیه است. تذهیب‌های دو صفحهٔ اوّل نسخه بسیار آسیب دیده‌اند، اما شفافیت رنگ‌ها و سالم ماندن مجالس مبین این نکته است که این تذهیب‌ها قدیمی‌تر هستند و به احتمال بسیار زیاد هم‌زمان با کتابت نسخه انجام گرفته‌اند. در پایان باید افزود که با توجه به شفافیت رنگ‌ها و سالم ماندن طرح تذهیب‌ها در برخی از سرلوح‌ها، نمی‌توان احتمال مرمت و رنگ‌گذاری دوبارهٔ اثر را از نظر دور داشت.

* قدردانی

بدینوسیله مراتب سپاس و قدردانی خود را از استاد ارجمند جناب آقای رضا مهدوی، استاد نگارگری مکتب رضوان و همچنین اداره محترم مخطوطات آستان قدس رضوی ابراز می نمایم.

پی نوشت

۱ـ برای اطلاعات بیشتر رجوع شود به: از کارگاه تا دانشگاه (آژند، ۱۳۹۱).

۲ ـ کلمهٔ «صمت» در نسخه به‌صورت «صحبت» آورده شده است.

۳ـ کلمهٔ «مشتهای» در نسخه به‌صورت «منتهای» قید شده است.

۴ـ متن نسخه با مثنوی هفت اورنگ (جلد اوّل و دوم، نشر میراث مکتوب، ۱۳۸۷) تطبیق داده شده و ابیات و حکایت‌های مندرج در متن مقاله، به نقل از این کتاب است.

۵ ـ این مصرع در نسخه به این ترتیب آمده: بوده بر خویش اسما و صفات.

۶ ـ این دو مصراع در نسخه جابه‌جا نوشته شده است.

۷ ـ این مصراع در نسخه به این شکل آمده: گرفتی که چو نوش چشمه‌اش لب.

۸ ـ در خاطرات حسین بهزاد در خصوص نگارگری به شیوهٔ کهن چنین آمده است: «من صورت مغولی را از مینیاتور دور ریختم. از ابتدای کار هدفم این بود که سبکی تازه و شیوه‌ای اصیل به وجود بیاورم که نه تقلید از کار پیشینیان باشد و نه خارج از چهارچوب قواعد اساسی مینیاتور...». بهزاد در سال ۱۲۹۷شمسی در ۲۴سالگی تصاویر مجلس‌های خمسهٔ نظامی را [برای شخصی به نام فتوح‌السلطنه] تمام کرد... هدف فتوح‌السلطنه این بود که مجلس‌های این کتاب را در اروپا بفروشد. وی در لندن کتاب را به عنوان یک اثر قدیمی و عتیقه به مبلغ ۸۰۰۰ لیره به موزهٔ بریتانیا فروخت. حتی متخصصین آن موزهٔ بزرگ که در تطبیق و شناسایی آثار هنرمندان قدیم مهارت فوق‌العاده‌ای داشتند، آن را نسخهٔ اصلی قدیمی قلمداد کردند. «شما نمی‌دانید من چه کشیدم. در اوّل کار که شروع به قلم‌دان‌سازی کردم تابلوهای من که به شیوهٔ کارهای رضا عباسی و کمال‌الدین بهزاد می‌کشیدم در تهران به قیمت ۵ریال و ۱۰ریال خرید و فروش می‌شد. سال‌های بعد وقتی عتیقه‌فروش‌ها و آماتورها متوجه این مینیاتورها شدند قیمت تابلوها به ۱۰۰۰ریال رسید»(ناصری‌پور، ۱۳۷۸: ۷ و ۲۱ و ۷۹).

۹ ـ شیوهٔ مرسوم سدهٔ ۱۰ هجری در فضاسازی از طبیعت که بیشتر در مکتب بخارا مورد توجه قرار داشت، چنین است: «چمنزار سبز تیره، دسته علف‌های کم، گل‌های درشت با گلبرگ‌های زیاد، تپه‌های ساده که

قسمت بالای آن با خطوط کوتاه به هم پیوسته نشان داده می‌شود... تصویر صخره از بین رفته و در هیچ یک از قسمت‌های تپه، صخره‌ای دیده نمی‌شود... جزء اصلی منظره در این سبک درخت گل است که در کنار سرو یا سپیدار به صورت متباین و نیز درخت بید با جوانه‌های بسیار تصویر می‌شود. ساختمان در مکتب بخارا از ترکیبی ساده و کلی برخوردار است. این تصاویر مسطح هستند و در ترسیم آنها بیشتر از خطوط عمودی و افقی استفاده شده است. نقش و نگار روی بناها کم و کلی است و تجمل نمای داخلی سبک هرات در این سبک دیده نمی‌شود» (اشرفی، ۱۳۸۶: ۲۱۱).

منابع

اشرفی، مقدمه(۱۳۸۶). بهزاد و شکل‌گیری مکتب مینیاتور بخارا در قرن ۱۶ میلادی. چ۲. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

---------(۱۳۸۸). *مینیاتورهای نسخه‌های خطی جامی در قرن شانزدهم*. چ اوّل. تهران: شباهنگ.

آژند، یعقوب (۱۳۹۱). *از کارگاه تا دانشگاه؛ پژوهشی در نظام آموزشی استاد- شاگردی و تبدیل آن به نظام دانشگاهی در ایران*، چ اوّل. تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری(متن).

جامی، نورالدین عبدالرحمن‌بن‌احمد. (۱۳۷۸). *مثنوی هفت اورنگ*. تحقیق و تصحیح جابلقا دادعلیشاه، اصغرجان داد، ظاهراحراری و حسین تربیت، زیر نظر اعلاخان افصح‌زاد. تهران: میراث مکتوب.

رهنورد، زهرا (۱۳۸۶). *تاریخ هنر ایران در دورهٔ اسلامی: کتاب‌آرایی*. چ اوّل. تهران: سمت.

صفری آق‌قلعه، علی (۱۳۹۰). *نسخه شناخت*. تهران: میراث مکتوب.

کارگر، محمدرضا (۱۳۹۰). *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی ایران*. چ اوّل. تهران: سمت.

مجرد تاکستانی، اردشیر(۱۳۹۰). *شیوهٔ تذهیب*. چ ۸. تهران: سروش.

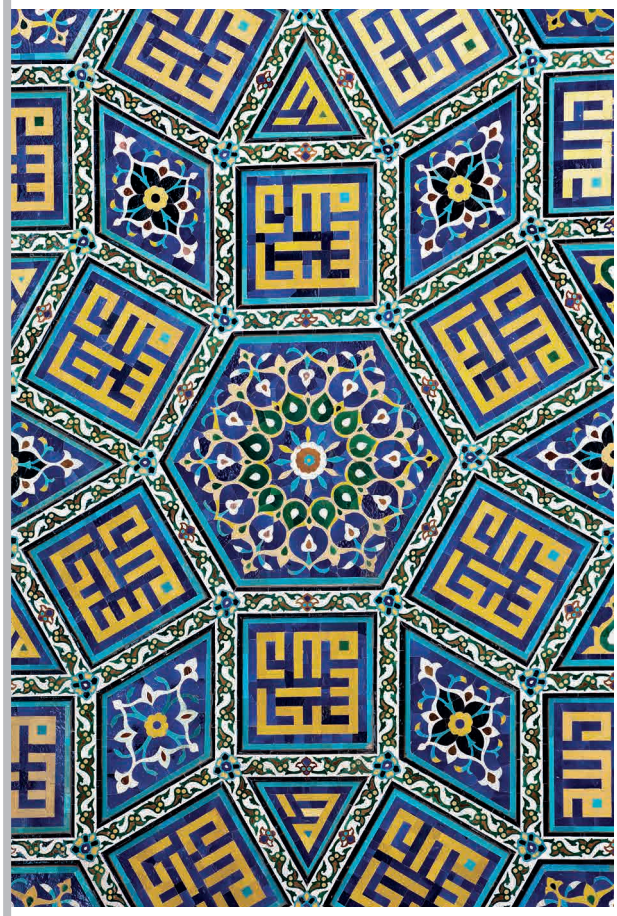
ناصری‌پور، محمد (۱۳۷۷).*آفرین بر قلمت ای بهزاد: زندگی و آثار استاد حسین بهزاد*. چ اوّل. تهران: سروش.

نشریات:

عظیمی، حبیب‌الله (۱۳۸۹). «نسخ خطی و فهرست‌نویسی آن در ایران»، نشریهٔ تحقیقات کتابداری و اطلاع‌رسانی دانشگاهی، س چهل‌وچهارم، ش۵۲، صص ۷۱-۹۲.

منابع انگلیسی:

Simpson, Marianna Sherve. (۱۹۹۷) Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang: A Princely Manuscript from Sixteenth Century Iran, New Haven and London, in association with the Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C: Yale University Press.



تطبیق نقوش گیاهی و هندسی در دو مسجد گوهرشاد مشهد و هرات

مرضیه خوشدل*

چکیده

دورهٔ تیموریان یکی از دوره‌های مهم در تاریخ تمدن اسلامی است. این دوره به‌صورت جدی از زمان سلطنت شاهرخ میرزای تیموری آغاز گردید و تا انتهای حاکمیت سلاطین این خاندان در خراسان و با مرکزیت هرات دوام یافت. در این دوران همسر شایستهٔ شاهرخ میرزا، گوهرشادخاتون، دستور ساخت مسجدی در مشهد و در کنار بارگاه ملکوتی حضرت رضا(ع) را به قوام‌الدین، معمار چیره‌دست داد و پس از تماشای شکوه و جلال این مسجد دستور ساخت مسجدی دیگر با همین نام (گوهرشاد) را در هرات به قوام‌الدین داد. مسجد جامع گوهرشاد یکی از مهم‌ترین و زیباترین مساجد تاریخی در بلاد و اماکن اسلامی به شمار می‌آید. این مسجد مجلل و باشکوه یادگاری از قرون گذشته و نمونه‌ای از معماری سنتی اسلامی است. فرایند این تحقیق در پی رسیدن به پاسخ پرسش‌هایی اساسی چون «تأثیر مکان و زمان بر ساخت مسجد و یا مشابهت مطلق و عینیت نقوش دو مسجد با توجه به یکی بودن معمار است؟ و آیا فرهنگ و آداب و رسوم مردم نیز در ساخت و نقش اثر تاثیر گذاربوده است؟» سازمان‌دهی گردیده و با روش استقرایی، نقوش گیاهی و هندسی دو مسجد مقایسه شده است.

کلیدواژه: مسجد گوهرشاد، مسجد گوهرشاد مشهد، مسجد گوهرشاد هرات، گوهرشاد، نقوش مسجد گوهرشاد.

* کارشناس ارشد رشتهٔ ارتباط تصویری
khoshdel.graphic@gmail.com

مقدمه

معماران جهان اسلام، عشق و احترام را از مؤلفه‌های اصلی زیباشناسانهٔ مساجد نام برده‌اند. این نگرش خواسته یا ناخواسته در معماری مساجد مجال بروز و ظهور می‌یابد، به‌ویژه وقتی در نظر داشته باشیم که اصلی‌ترین کارفرمایی ساخت و ساز مساجد در طول تاریخ، اهتمام قلبی و احترام معنوی دل مؤمنان بوده است. بی‌شك تصویر و تصور بهشت به ضمیر پنهان روح معمار تأثیر نهاده و در بنای مسجد آشکار می‌شود.

ایرانیان مساجد خود را به‌گونه‌ای می‌آراستند که تزیینات و نقوش روی دیوارها، همچون شعری هم‌نوایی می‌کنند. طرح‌های زینتی که بناهای ایرانی به‌ویژه مسجد بزرگ را زینت می‌بخشد چیزی فراتر از شکل ظاهری و زیبایی است. این نقوش نه تنها زینت بلکه نمایش نمادهای سنتی و تصویری یک نماد باستانی از کشور برای نمایش و ارائهٔ زندگی است.

در عصر تیموریان یک از درخشان‌ترین ادوار تمدن اسلامی آغاز گردید. در زمان حکومت آنها، معماری از نظر عظمت و سترگ‌نمایی و از حیث غنایی و تزیینات به شکوه و شکوفندگی بی‌سابقه‌ای دست یافت. معماری دورهٔ تیموری از بسیاری لحاظ مدیون دورهٔ ماقبل خود، علی‌الخصوص معماری دورهٔ مغول است (شراتو، گروبه،۱۳۹۱: ۴۰).

هنر، فرهنگ و ادب دورهٔ تیموری، دو مسجد باشکوه را در کارنامهٔ خود به ثبت رسانیده است؛ دو مسجدی هم‌نام، به دستور یک شخص(گوهرشاد خاتون) و با معماری یک استادکار. یکی از این دو مجموعه در مشهد و دیگری در هرات، پایتخت ایران در آن دوران است و هر دو مسجد، با شکوه و عظمت بسیار کارشده است که هر یک در عین وحدت و انسجام تفاوت‌هایی نیز در نقوش با یکدیگر دارند.

مسجد گوهرشاد مشهد و هرات در دورهٔ تیموری

از این دوره به‌خصوص در زمان پادشاهی شاهرخ، پسر تیمور که فردی هنردوست و هنر و ادب‌پرور بود، آثار بسیاری به جای مانده است. بناهای باارزشی که بسیاری از آنها را در شرق ایران نظاره‌گر هستیم. بناهایی باارزش در منطقهٔ خراسان و افغانستان امروز که بی‌تردید مهم‌ترین اثر به‌جای‌مانده، مسجد گوهرشاد در هرات و مشهد است. دو مسجدی که سرشار از هنرهای قدسی معماری ایران است به دستور گوهرشادآغا، همسر دانا و توانای شاهرخ‌میرزا و به دست معمار چیره‌دستی چون قوام‌الدین شیرازی بنا گردید. گوهرشاد خاتون بنا داشت که مسجدی در کنار بارگاه ملکوتی حضرت رضا(ع) سازند که همتای آن تا آن روز در هیچ‌جا از قلمرو او یعنی ایران و توران ساخته نشده باشد. بانی خیر مسجد چنین می‌گوید: «بنای مسجد بایستی به‌گونه‌ای ساخته شود که تا دنیا دنیاست، بر قامت خود استوار بوده، نماسازی آن از هنرهای شاخص معماری اسلامی باشد و در هیچ بنا و مسجدی به کار گرفته نشده باشد.» گفته شده که گوهرشاد به‌طور دائم با مشاوران خود از مراحل ساخت مسجد بازدید می‌کرد و بر اجرا و ساخت این اثر بزرگ جهانی نظارت کامل داشت. در این مسجد تقارن‌ها، پیمون‌ها و به‌طورکلی نقوش وابسته به معماری در نهایت استادی و هنرمندی منحصربه‌فرد استفاده شده است.

این مسجد همانند دیگر عمارت‌ها و بناهایی که در دوران وی ساخته شده، زیبا و جذاب است و در ساخت آن از هنرهای معمول و رایج آن عصر استفاده شده است. کاشی‌کاری ظریف و منقش و مزین به آیات قرآنی از جمله کارهای تزیینی است که در این مسجد بزرگ به‌کاررفته و بر زیبایی‌اش افزوده است.

بانو گوهرشاد پس از ساخت مسجد مشهد به دلیل زیبایی و مقبول واقع شدن آن، دستور ساخت مجموعه‌ای متشکل از مصلی و مدرسه و مسجد را نیز در پایتخت آن دوران تیموریان یعنی هرات به دست همان معمار زبردست یعنی قوام‌الدین شیرازی داد.

مسجد جامع گوهرشاد هرات در شمال‌شرقی مدرسه گوهرشاد واقع شده و از حیث ساختمان شبیه مدرسهٔ موصوف بوده با این تفاوت که مدرسه دارای چهار مناره و مسجد جامع دارای دو مناره است که در طرف راست و چپ هر دو شبستان ساخته شده بود.

این بنای عظیم و مهم تاریخی که در بعضی منابع به نام «بیت‌المغفره» آمده است و اکنون خرابه‌ای از آن در شهر هرات باقی است در میان مردم هرات به نام گنبد سبز مشهور است. اعمار این مدرسه به امر گوهرشادآغا شروع و در سال ۸۳۶ق به اتمام رسید. آرامگاه برادر گوهرشاد، امیرصوفی‌ترخان و بایسنقر و شاهرخ و گوهرشاد در این مجموعه قرار دارد.

تمام این مناره‌ها و عمارات زیبا، گلدسته‌ها، گنبدها، رواق‌های بلند و دیوارهای ضخیم آن از بیرون با

کاشی‌های هفت‌رنگ منقش و به خط ثلث بی‌نهایت زیبا و آیات قرآنی مزین گشته، داخل ایوان و شبستان طرح‌هایی به آب طلا و لاجورد در کمال مهارت نقاشی شده بود. در وسط حیاط مدرسه حوض مربع‌شکلی که از آب جوی اِنجیل (نام محلی در نزدیکی شهر هرات) پر می‌شد وجود داشت.

معماری در دورهٔ تیموری با آمیزش ویژگی‌های معماری مرکز ایران و جنوب، با سنت‌ها و روش‌هایی که از روزگاران کهن، بومی آذربایجان شده بود شیوه‌ای از معماری را پدید آورد که به‌درستی نام «شیوه آذری»[1] گرفت و تا هنگامی که شیوه‌ای تازه که باز هم برگرفته از معماری آن سرزمین بود، به جای آن آمد، در سراسر ایران و کشورهای همسایه به‌کار رفت.

به دلیل ظرافت و زیبایی نقش و کاشی‌کاری و خط و اسلوب معماری مسجد گوهرشاد، این مسجد از شاهکارهای معماری ایرانی در دورهٔ تیموری است که نه تنها از آثار هنری زیبای کشور ما شمرده می‌شوند، بلکه در جملهٔ آثار بی‌نظیر مشرق زمین به حساب می‌آیند.

تزیینات دورهٔ تیموری و شاخص‌های متمایز و برجسته در مسجد گوهرشاد مشهد و هرات

تزیینات اگر چه متعلق به این دوره نیست و از مدت‌ها قبل کاشی‌کاری جزو تزیینات معماری شده بود، اما شگفتی و شناخت هنرمندان عصر تیمور در استفاده مناسب از تزیینات راهی باز نمود تا هنرمندان عصر صفوی به‌طرز تحسین‌برانگیزی از کاشی‌های الوان بهره جویند. به‌هرجهت مهم‌ترین مساعدت تیموریان در عالم معماری در تزیین ساختمان‌ها بود؛ از ویژگی‌های عمدهٔ تزیینات در دورهٔ تیموری متابعت از قواعد تقارن، انعکاس، تکرار و نظم هندسی است.

ویژگی دیگر تزیین اسلامی را که درخصوص معماری تیموری نیز محققاً صادق است می‌توان به ضرورت تغییر شکل یک موتیف به شکل‌های کوچک‌تر و تکراری یا تقسیماتی از آن به انگیزهٔ نشان‌دادن عمق و حرکت در یک دنیای دوبعدی اشاره کرد. با تقسیمات بیشتر سطوح، امکان استفاده از رنگ‌های متفاوت میسر می‌شود. بناهای مهمی چون مسجد جامع تیمور (بی‌بی‌خانم در سمرقند)، مجموعهٔ گور امیر، مدرسهٔ الغ‌بیگ، مسجد گوهرشاد، مدرسهٔ غیاثیهٔ خرگرد، مسجد جامع یزد و مسجد کبود تبریز جلوه‌گاه انواع مختلف نقوش تزیینی دورهٔ تیموری هستند که بعد از گذشت چند قرن همچنان بر قامت این بناها چون نگینی می‌درخشند.

همان طور که گفته شد، کاشیکاری مسجد، نمونه ای از شاهکارهای عهد تیموری است. طاق های گنبدی شکل مسجد، بنای گنبد و مناره های آن با ویژگی و تزیینات خاص و با استفاده از سبک مقرنس، همچنین نقوش و خطوط دیواری بر روی زمینه گچی و معرق کاری ممتاز عصر تیموری، جلوه بی نظیری را به نمایش گذاشت.

منظر ظاهری گنبد که نوک‌تیز هم هست بر روی ساقهٔ گنبد بلندی جلوه‌گر شده است. این گنبد پیازی‌شکل، اغلب رگهٔ قوسی دارد که برای نخستین بار در گنبد محراب مسجد احمدیسوی در ترکستان (۷۹۷-۷۹۶) کاملاً گسترش یافته است. اگرچه این سنت، کهن مایه محسوب می‌شده ولی در ایران و آسیای مرکزی چیزی نو و جدید بوده و یکی از ویژگی‌های شاخص معماری عهد تیموری به شمار آمده است. درمجموع باید بیان داشت طرح و اجرا و نماسازی شگرف مسجد جامع گوهرشاد اصول و اساس معماری هفتصدسالهٔ تیموری برای ایران و جهان اسلام گردیده است (شراتو، گروبه، ۱۳۹۱: ۴۲).

با توجه به آنچه درخصوص معماری و ویژگی‌های کالبدی‌فضایی مسجد گوهرشاد بیان شد در یک جمع‌بندی می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

- هر دو مسجد گوهرشاد از جهات گوناگون مثل ریتم، خوانایی، نوع کاشی‌کاری، الگوی ساخت حجم و اندازه و... بسیار متناسب در خود و همچنین با بناهای جانبی است. کارکردها و عملکردهای مسجد گوهرشاد بسیار بیشتر از کارکرد مذهبی صرف آن است، زیرا نحوهٔ طراحی و ساخت این بنا به‌گونه‌ای است که قابلیت‌های کارکردی بسیاری را در حوزهٔ ساختارهای اجتماعی، فرهنگی و... تعریف و تبیین کرده است تا این مسئله بر غنای ارزش‌های هنری اثر بیفزاید.

- هنرهای بی‌نظیر به‌کاررفته در ساخت این دو مسجد جلوه‌ای ویژه به آنها بخشیده است. در یک جمله می‌توان گفت، مسجد گوهرشاد شکوه شعور و شوق ایرانی‌اسلامی مردمانی است که قرن‌ها پیش به ماندگاری خویش و انعکاس فرهنگ و تمدن ریشه‌دار خود اندیشیده‌اند و قرن‌ها شکوه و عظمت خود را حفظ کرده‌اند و این اثر آینه‌ای از جلوهٔ ملکوتی و هنر معماری کشور اسلامی در دورهٔ تیموری است.

- با مقایسهٔ تزیینات مسجد با دیگر آثار قوام‌الدین شیرازی، معمار بنا، از جمله مدرسهٔ غیاثیهٔ خرگرد، مجموعهٔ گازرگاه هرات و آثار باقی‌مانده از مصلای هرات می‌توان اصیل بودن شیوهٔ برخی از نقش‌ها را دریافت؛ به‌عنوان مثال نقش‌های لوزی و شش‌گوش اسپر[۲] ایوان شمالی که مشابه آن را می‌توان در تزیینات مقبرهٔ خواجه‌عبدالله انصاری در گازرگاه هرات مشاهده نمود (حسینی،۱۳۹۳: ۸۶و۸۷).

نقوش هندسی به‌کاررفته در مسجد گوهرشاد مشهد و هرات

هیچ تمثیل و رمزی در جهان مشهودات برای بیان پیچیدگی درونی و وحدت و انتقال از وحدت تقسیم و تکثیرناپذیر به «وحدت در کثرت» و یا «کثرت در وحدت» بهتر از سلسله طرح‌های هندسی در یک دایره یا کثیرالسطوح‌ها در یک کره نیست. مطالعهٔ هندسی منطقی منجر به مهارت در همهٔ هنرهای علمی می‌شود در حالی که مطالعهٔ هندسی عقلانی (معنوی) منجر به مهارت در هنرهای ذهنی می‌گردد.

به‌تدریج با بهره‌گیری از نقوش هندسی در معماری و به تبع آن ایجاد تنوع در طراحی و پدید آمدن سبکی اصیل در طراحی داخلی ساختمان، معماری دورهٔ هرات از الگوهای اولیهٔ خود که اکثراً بناهای دورهٔ تیمور در سمرقند بود فاصله گرفت و نقش و نگار ظریف و زیبا از خصوصیات این دوره شد. پیروی از عوامل هندسی مهم‌ترین عامل ایجاد وحدت بین فضای خارجی یک بنای تیموری و تزیینات به‌کاررفته در آن فضاست (شایسته‌فر، سدره‌نشین،۱۳۹۲: ۲۱و۲۳).

مهم‌ترین مشخصهٔ تزیینی مسجد گوهرشاد که ویژگی آثار قوام‌الدین شیرازی معمار است، استفاده از کاشی‌های معرق با اشکال هندسی یا برخی نقوش سادهٔ اسلیمی ترصیع‌شده بر زمینهٔ آجر یا سنگ مرمر است (حسینی،۱۳۹۳: ۸۸).

نمونهٔ تزیینات هندسی در اکثر بناهای قسمت‌های مرکزی ایران و سمرقند و هرات به فراوانی یافت می‌شود و آنچه در دو مسجد مذکور نیز به چشم می‌خورد همین ظرافت و فراوانی است، این در حالی است که تزیینات هندسی آنها نه تنها عیناً شبیه نبوده بلکه برخی نقوش هندسی (گره‌ها) با نقشی دیگر تلفیق شده و شکلی جدید پدید آورده است. به چند نمونه از این نقوش در زیر اشاره می‌کنیم: (تصویر ۱ و ۲)

نقش شمسه

استفاده از شمسه در هر دو بنا به زیبایی به چشم می‌خورد؛ اما این نقش در هر مسجد به یک شکل و با همنشینی با گره‌ای دیگر خودنمایی می‌کند.

شمسهٔ به‌کاررفته در مسجد گوهرشاد هرات با گره سرمه‌دان تلفیق شده و نقشی دیگر را به مخاطب عرضه می‌دارد. (تصویر ۳ و ۴)

گره معقلی

نوع دیگر تزیین در مسجد گوهرشاد استفاده از تلفیق آجر و کاشی یا معقلی است. تلفیق آجر و کاشی معمولاً با حرکات زیبای شطرنجی شکل می‌گیرد، نقش‌های معقلی در مسجد گوهرشاد به‌صورت گلچین معقلی و گره معقلی است. گره معقلی در دو مسجد گوهرشاد مشهد و هرات به شیوه‌ای متفاوت کار شده است.(تصویر ۵ و ۶) گره‌ای که برای تزیین معماری سنتی بسیار به‌کار گرفته می‌شود (حسینی،۱۳۹۳: ۸۸).

نقش ستاره

نقش ستاره در دو مسجد به‌کار رفته است اما چگونگی قرارگیری آن و تعداد پرهای ستاره در دو مسجد متفاوت است. (تصویر ۷ و ۸)

این‌گونه به نظر می‌آید که نقش ستاره در مسجد گوهرشاد هرات با ظرافت و دقت بیشتری کار شده است. نقوشی در دو مسجد گوهرشاد مشاهده می‌شود که در نگاه اوّل کاملاً شبیه یکدیگر هستند، دو نقشی که از فرم‌های منظم هندسی، نقوشی گیاهی و در جایی نیز خط تشکیل شده است. نقشی که استفاده از کاشی معرق با طرح اسلیمی و خط بنایی، گره لوزی و مربع است.

نقشی که در مسجد گوهرشاد هرات وجود داشته به علت جنگ و تخریب مسجد به‌خوبی واضح نیست.

برخی نقوش تنها در یک مسجد مثلاً مسجد گوهرشاد مشهد و یا هرات به‌کار رفته است از جمله شاه‌پرک و موج آسیایی که این گره تنها در مسجد گوهرشاد هرات به چشم می‌خورد. (تصویر ۹ و ۱۰)

نقوش گیاهی

نقوش گیاهی که شامل اسلیمی‌ها و ختایی‌هاست، اغلب نوعی عملکرد تمثیلی را می‌رساند و می‌توان آن را انگیزهٔ نمایش بهشت دانست. تنوع حاصل از طرح‌های گیاهی توضیحی بر رواج گستردهٔ آن در هنر معماری قرن

نهم است. از تزیینات گیاهی به‌کاررفته در بناهای این دوره می‌توان به نقوش اسلیمی و ختایی ساقه‌ای که در اسپرهای طولانی یا عمودی به‌کار می‌رفته اشاره کرد (شایسته‌فر، سدره‌نشین،۱۳۹۲:۲۴). (تصویر ۱۱ و ۱۲)

بررسی‌های به عمل آمده نشان می‌دهد که بندهای ختایی با گذشت زمان و با ذوق‌آزمایی‌هایی خوش‌فرجام، توانست به فرم‌هایی جدید و متنوع‌تر تغییر یابد. نقوش به‌کاررفته در مسجد گوهر شاد مشهد به علت مرمت‌های بسیار نسبت به نقوش مسجد گوهرشاد هرات دستخوش تغییر بسیار شده است.

در ذیل، دو نقش اسلیمی و ختایی که بسیار مشابه یکدیگر هستند و در دو مسجد به چشم می‌خورند، آمده است. (تصویر ۱۳ و ۱۴)

نقش دیگری که نمونهٔ آن را در(تصویر ۱۵ و۱۶) مشاهده می‌کنید، طرح‌های ختایی با قاب‌بندی‌های برجستهٔ سفال لعاب‌دار چندرنگ و همچنین نقش‌مایه‌های ختایی ملهم از خاوردور و نوعی نقش از درخت زندگی است که از یک گلدان تزیینی سر برآورده و نمونهٔ آن در تزیینات مسجد گوهرشاد مشهد و هرات دیده می‌شود که گویی در هرات تکامل یافته و جذاب‌تر به نظر می‌رسد. اسپرهای مستطیل‌شکل ساخته شده با کاشی معرق بر اساس نقش درخت زندگی زینت‌بخش جرزهای ایوان‌هاست (شایسته‌فر، سدره‌نشین،۱۳۹۲: ۲۴).

قاب بندی کاشی معرق با نقش گلدانی، در دو مسجد گوهر شاد مشهد و هرات

همان‌گونه که در تصویر ۱۷و۱۸ مشاهده می‌شود، در دو مسجد از نقوش اسلیمی و ختایی مشابهی استفاده شده است، مانند استفاده از نقش اسلیمی دهان‌اژدری که در هر دو تصویر به چشم می‌خورد؛ اما آنچه جالب‌توجه است چگونگی قرارگیری و به کار بردن آن متناسب با جای قرارگیری نقش و دیگر نقوش اطراف است. نقش ختایی به‌کاررفته در هر دو مسجد مشابه است اما گمان می‌رود که مرمت بسیار در نقوش مسجد گوهرشاد مشهد از این شباهت کاسته است. (تصویر ۱۹ و ۲۰)

مابقی نقوش گیاهی به‌کاررفته در مسجد گوهرشاد مشهد و هرات، نقوشی متشابه اما با نوع چیدمان و قرارگیری متنوع است که در نگاه اوّل دو نقش متفاوت به نظر می‌رسد.

نتیجه‌گیری

معماری زیبا و شگفت‌انگیز مساجد ایران در دنیا معروف است؛ بناهایی که ظرافت و زیبایی هر کدام از آن‌ها نشانگر قدرت و توانمندی هنرمندان ایران در قرن‌های گذشته بوده است.

مساجد باشکوهی که توسط هنرمندان ایرانی ساخته شد، از پیچیده‌ترین ساختارهای معماری در دنیا برخوردار هستند که شکوه و زیبایی‌شان سال‌هاست نگاه‌های زیادی را به سمت خود جلب می‌کند.

مساجد یکی از بناهایی است که گویای ویژگی‌های معماری اصیل و سنتی ایران است. از ویژگی‌های منحصربه‌فرد چنین بناهای تاریخی‌مذهبی، استفاده از رنگ‌های شاد در آن است. رنگ‌های آبی کبالتی، فیروزه‌ای، سفید، سبز روشن، زرد، زعفرانی، ارغوانی و سیاه براق با انعکاس در بنا و تلفیق با سایه‌های مختلف جلوهٔ خاصی به مسجد داده است که بر زیبایی آن می‌افزاید.

این گونه به نظر می‌رسد که به علت گسترش وسیع معماری در دورهٔ تیموری و فاصلهٔ دو مسجد گوهرشاد مشهد و هرات با یکدیگر، تفاوت در اقلیم و تا حدودی مسائل فرهنگی و خصوصیت‌های قومی در زبان و گفتار، باید شاهد تفاوت‌هایی بیش‌تر از آنچه در این دو مسجد می‌بینیم، باشیم. با بررسی و مطالعات انجام‌شده، به علت اشتراک دینی در این منطقه که خود می‌تواند عامل بسیار تعیین‌کننده‌ای باشد نه تنها تفاوتی فاحش نمی‌توان دید بلکه یک نوع وحدت و انسجام در طراحی‌ها و نقش‌ها وجود دارد. انسجام و وحدت نه به معنای عینیت و شباهت بلکه به معنی ساختار کلی نقوش در هر دو مسجد؛ نقوشی که امتداد نقوش ادوار قبل چون ایلخانی، سلجوقی و قرون اوّلیهٔ اسلامی هستند و ادامهٔ آن را در نقوش دوره‌های آتی مانند صفوی نیز می‌توان ملاحظه نمود. درحالی‌که از مسجد گوهرشاد هرات آثار زیادی بر جای نمانده، می‌توان برابری و شباهت برخی نقوش آن با مسجد گوهرشاد مشهد را مشاهده نمود داشت.

به نظر می‌آید که نقوش کارشده در مسجد گوهرشاد هرات تکامل‌یافته‌تر از مسجد گوهرشاد مشهد است. شاید بتوان علت آن را ساخت مسجد هرات پس از مشهد و پایتخت بودن هرات در دورهٔ تیموری دانست. استناد این نقوش تکامل‌یافته را از نقش گیاهی کار شده در مسجد گوهرشاد هرات

می‌توان داشت؛ نقشی که در دورهٔ صفوی شاه‌عباس آن را به تصاحب خود درآورده و به آن گل شاه‌عباسی گفته می‌شود، درصورتی‌که این نقش را در دورهٔ صفوی به‌خوبی می‌توان جست‌وجو و ملاحظه کرد.

گاهی نیز به علت وجود مصالح و مواد شباهت‌ها و تفاوت‌هایی را می‌توان در دو بنا مشاهد نمود. شباهتی چون ترکیب معرق با کاشی و کاشی معرق که در هر دو مسجد قابل‌رویت بوده و تفاوتی که استفاده از کاشی هفت‌رنگ، تنها در مسجد گوهرشاد هرات را نشان می‌دهد.

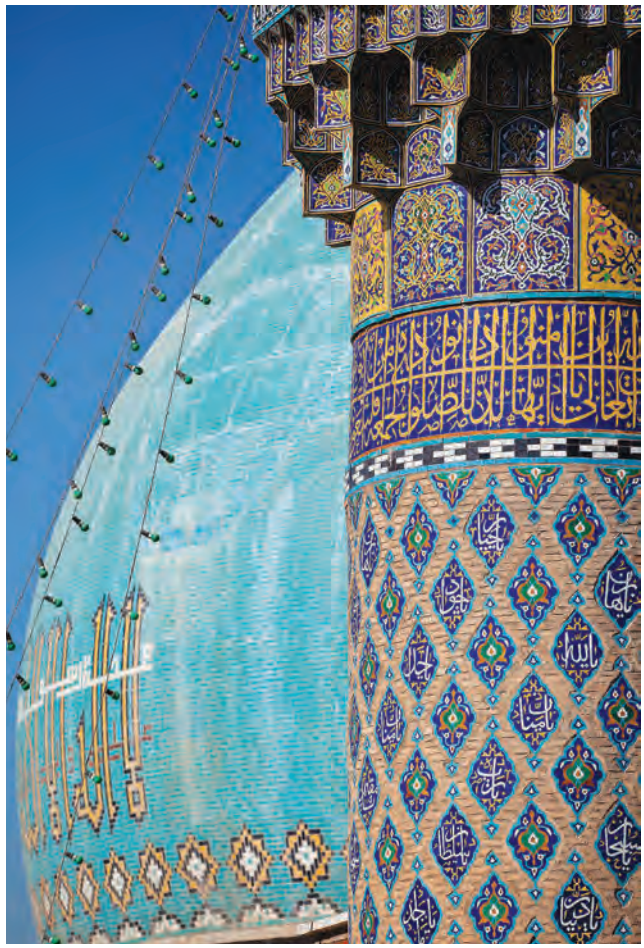
درخصوص خط به‌کاررفته، که نوعی نقش تلقی می‌شود، خطوط ثلث، نستعلیق و کوفی در هر دو مسجد مشترک است، اما می‌توان صراحتاً زیبایی انکارناپذیر خط ثلث در مسجد گوهرشاد مشهد که توسط بایسنقرمیرزا کار شده است را به رخ کشید.

آنچه در میان کتیبه‌ها جالب‌توجه است وجود کتیبه‌ای به زبان فارسی در مسجد گوهرشاد هرات است که نمونهٔ آن در مشهد دیده نمی‌شود که شاید بتوان دلیل آن را پایتخت بودن هرات در دورهٔ صفویان، سواد بیشتر مردم هرات نسبت به مردم خراسان در آن دوران و حضور افراد ادب‌دوست و سرشناسی چون جامی دانست.

آنچه در این دو مسجد حائز اهمیت است استقلال تزیینات در آن است که چون گذشته چندان از خطوط اصلی پیروی نمی‌کند و تزیینات نسبت به وحدت بخشیدن به هر دو بنا به‌عنوان یک واحد کامل عمل می‌کند. نقش‌هایی که از هزاران سال قبل در آثار مختلف دیده می‌شوند و با توجه به فرهنگ و آداب و رسوم و اعتقادات مردم شکل گرفته و پیش از آنکه جنبهٔ زیبایی آن مدّ نظر باشد برای بیان منظور و نشانگر معرفت و اعتقادات آنان بوده است.

جدول نقوش در مسجد گوهرشاد مشهد و هرات

ردیف	نقش	نام نقش	مشهد	هرات
۱		شمسه	*	*
۲		شمسه	*	*
۳		ستاره	*	
۴		سرمه‌دان	*	*
۵		شاه‌پرک	*	
۶		شمسه و نوک‌مدادی		*
۷		موج آسیایی		*
۸		هندسی و گل		*
۹		اسلیمی	*	*
۱۰		اسلیمی	*	*
۱۱		ختایی	*	*
۱۲		ختایی	*	*
۱۳		نقش گیاهی و گلدان	*	*
۱۴		نقش گیاهی و گلدان	*	*

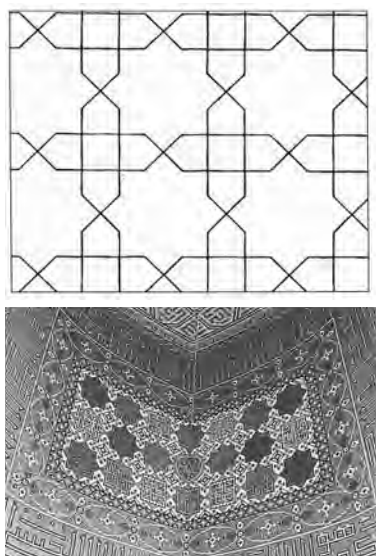


تصویر۱. مسجد گوهرشاد مشهد

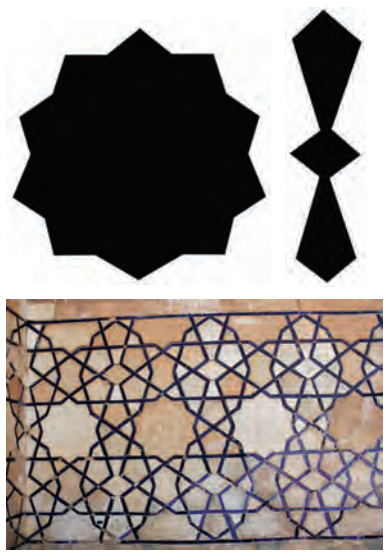




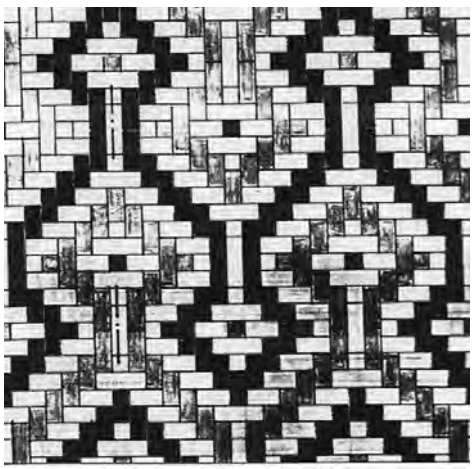
تصویر۲. مسجد گوهرشاد هرات. عکس از مهدی حافظی



شکل۳. شمسه و بازوبندی در ایوان شرقی و غربی مسجد گوهرشاد مشهد به همراه آنالیز آن



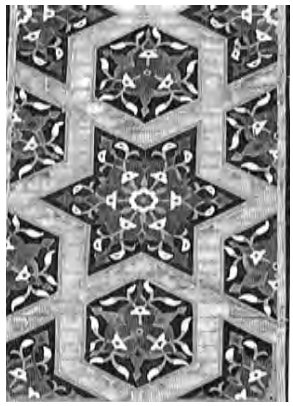
تصویر۴. شمسه و سرمه‌دان در مسجد گوهرشاد هرات و آنالیز نقش



تصویر۵. گره مداخل معقلی، ایوان شرقی و غربی مسجد گوهرشاد مشهد



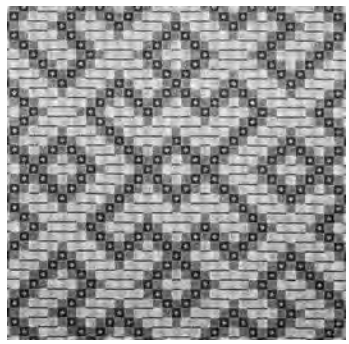
تصویر۶. گره مداخل معقلی، گنبد مسجد و مقبره گوهرشاد در هرات

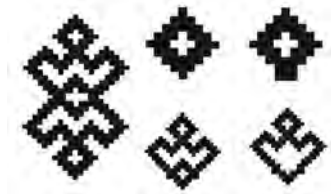


تصویر۷. نقش ستاره در مسجد گوهرشاد مشهد

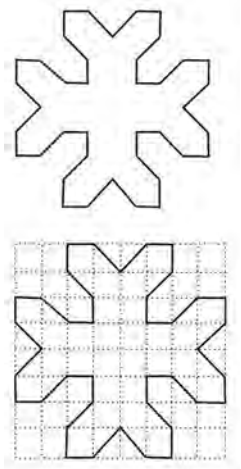


تصویر۸. نقش ستاره در مسجد گوهرشاد هرات





تصویر۹. معقلی شاه‌پرک داخل ایوان شرقی و غربی.
مأخذ: کتاب مساجد تاریخی خراسان.



تصویر۱۰. موج آسیایی،
مسجد گوهرشاد هرات





تصویر۱۱. اسپر ایوان دارالسیاره در مسجد گوهرشاد مشهد. مأخذ: کتاب شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی.



تصویر۱۲. مسجد گوهرشاد هرات



تصویر۱۳. مسجد گوهرشاد مشهد



تصویر۱۴. مسجد گوهرشاد هرات



تصویر۱۵. ورودی ایوان مقصورهٔ مسجد گوهرشاد مشهد



تصویر۱۶. مسجد گوهرشاد هرات



تصویر۱۷. مسجد گوهرشاد مشهد

تصویر۱۸. مسجد گوهرشاد هرات



تصویر۱۹. نقوش گیاهی در مسجد گوهرشاد مشهد (مصدقیان،۱۳۸۴:۵۷)



تصویر۲۰. نقوش گیاهی در مسجد گوهرشاد هرات

پی نوشت

۱- شیوهٔ آذری، سبکی در معماری ایرانیِ پس از اسلام است که به آذربایجان منسوب است. این شیوه، سبک مغول یا ایرانی و مغول نیز نامیده می‌شود و در دورهٔ حکومت ایلخانان بر ایران (۶۵۴-۷۳۶ ق /۱۲۵۶ ۱۳۳۶م) رواج یافت.

۲- دیوار جداکننده؛ دیوارهایی که میان دو پایهٔ باربر می‌سازند؛ بخشی از نمای ساختمان که در و پنجره نداشته باشد.

منابع

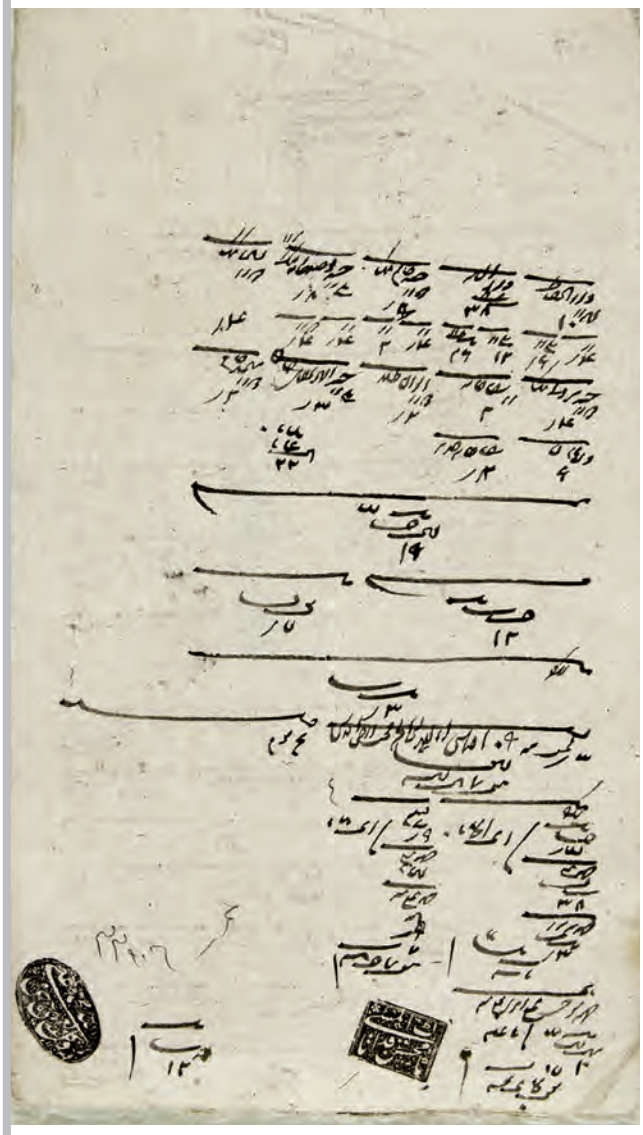
- اپهام پوپ، آرتور(۱۳۷۳) *معماری ایران*، غلام‌حسین صدری افشار، تهران: فرهنگیان.
- اسکندرپور، خرمی پرویز(۱۳۷۹) *گل‌های ختایی، آیین هنر و آموزش نقاشی ایران*، چ اوّل، سازمان چاپ و انتشارت.
- امینی کیاسری، عامر(۱۳۹۰)، *بنیان‌های نظری هندسه و تزیینات در معماری مسجد گوهرشاد*، مشهد: آهنگ قلم.
- انصاری، فاروق (۱۳۸۳) *هرات شهر آریا (سیری در تاریخ و جغرافیای تاریخ هرات تا دورهٔ تیموری)*، تهران: وزارت امور خارجه.
- اوکین، برنارد(۱۳۸۶) *معماری تیموری در خراسان*، ترجمهٔ علی آخشینی، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
- بوکهارت، تیتوس، (۱۳۶۹) *هنر مقدس*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: سروش.
- پاپا، دوپولو (۱۳۶۸) *معماری اسلامی*، ترجمه حشمت جزنی، مرکز نشر فرهنگی رجا.

- پاکباز، رویین(۱۳۷۸)، *دایرةالمعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.
- حسینی، سیدمحسن(۱۳۹۰) *کتیبه‌های تیموری در خراسان*، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
- خزایی، محمد(۱۳۸۰) *هزار نقش (نقوش خطوط تزیینی، کاشی، آجر)*، تهران: مطالعات هنر اسلامی.
- دونالد، ویلبر(۱۳۸۹) *سیر تحول کاشی‌کاری در معماری ایران (دورهٔ اسلامی)*، ترجمهٔ ربابه‌خاتون پیله‌فروش، تهران: چهارطاق.
- رستمی، محمدرضا(۱۳۸۳) *مجموعهٔ کامل و کاربردی طرح‌های تزیینی (نقوش اسلیمی)*، تهران: فخر کیا.
- ریس‌زاده، مهناز و حسین مفید (۱۳۸۹) *احیای هنرهای از یاد رفته*، تهران: مولی.
- زمرشیدی، حسین (۱۳۷۴) *معماری ایران*، تهران: کیهان.
- السعید، عصام و عایشه پارمان (۱۳۶۳) *نقش‌های هندسی در هنرهای اسلامی*، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران: سروش.
- شراتو، اُمبرتو و ارنست گروبه (۱۳۹۱) *هنر ایلخانی و تیموری*، ترجمه و تدوین دکتر یعقوب آژند، تهران: مولی.
- صحراگرد، مهدی (۱۳۹۲) *شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی (کتیبه‌های مسجد گوهرشاد)*، مشهد: آستان قدس رضوی.
- فدائیان، مجید (۱۳۸۵) *هرات دیروز؛ هرات امروز*، تهران: وزارت امور خارجه.
- کوست، باسکال (۱۳۹۰) *بناهای دورهٔ اسلامی ایران (از آغاز تا ۱۲۱۸)*، ترجمهٔ آتوسا مهرتاس، چ اوّل، تهران: فرهنگستان هنر
- کیانی، محمّدیوسف و دیگران(۱۳۶۲) *مقدمه‌ای بر کاشی‌کاری ایران*، چ اوّل، تهران: موزهٔ رضا عباسی.
- کیانی، محمّدیوسف(۱۳۷۶) *تزیینات وابسته به معماری ایران در دورهٔ اسلامی*، چ اوّل، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- کیانی، محمّدیوسف(۱۳۸۳) *تاریخ هنر ایران در دورهٔ اسلامی*، چ۶، تهران: سمت.
- کیانی، محمّدیوسف(۱۳۸۶) *معماری ایران دورهٔ اسلامی*، تهران: سمت.
- گروه مؤلفان(۱۳۸۴) مجموعه *آثار معماری سنتی ایران (دوران اسلامی)*، چ۳، تهران:سازمان جغرافیایی نیروی مسلح.
- گلمبک، لیزا و دونالد ویلبر(۱۳۷۴) *معماری تیموری در ایران و توران*، ترجمهٔ کرامت‌الله افسر و محمّدیوسف کیانی، تهران: میراث فرهنگی.
- لباف خانبیگی، رجبعلی و فرامرز صابر مقدم (۱۳۸۵) *مساجد خراسان از آغاز تا دوران معاصر*، چ اوّل، تهران: معاونت فرهنگی و ارتباطات ادارهٔ کل امور فرهنگی.
- ماچیانی، حسینعلی (۱۳۹۱) *آموزش طرح و تذهیب*، چ۷، تهران: یساولی.
- ماهرالنقش، محمود (۱۳۶۱) *طرح و اجرای نقش در کاشیکاری ایران در دورهٔ اسلامی*، چ اوّل، تهران: موزهٔ رضا عباسی.
- ماهرالنقش، محمود(۱۳۷۰) *خط بنایی*، چ اوّل، تهران: سروش.
- مجرد تاکستانی، اردشیر (۱۳۸۱) *شیوهٔ تذهیب*، تهران: سروش.
- مصدقیان، وحیده (۱۳۸۴) *نقش و رنگ در مسجد گوهرشاد*، تهران: آبان.
- مکی‌نژاد، مهدی (۱۳۸۸) *تاریخ هنر ایران در دورهٔ اسلامی و تزئینات معماری*، چ اوّل، تهران: سمت.
- ملازاده، کاظم و مریم محمدی (۱۳۷۹) *دایرةالمعارف بناهای تاریخی ایران در دورهٔ اسلامی؛ مساجد تاریخی*، تهران: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- میگلی، مرضیه (۱۳۸۷) نقوش هندسی، بوشهر.
- نیک‌بین، حسین (۱۳۸۳) *باغ ایرانی؛ عناصر اسلیمی، تزیینی، ختایی در طراحی فرش و تذهیب*، چ اوّل، تهران: یساولی.
- هنرور، محمّدرضا و رضا خنیاگر (۱۳۸۴) *طرح و نقش*، تهران: یساولی.

مقالات

- آژند، یعقوب (۱۳۸۸) اصل واق در نقاشی ایران، نشریه هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی، ش۳۸، ص۵ تا۱۳.
- حسینی، محسن (۱۳۸۴) ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد، مجله مشکوه، ش۸۰، ص ۱۰۲ تا۱۱۸.
- خوارزمی، مهسا و محمود طاووسی (۱۳۹۱) مطالعه‌ای در نقوش هندسی تزیینات معماری در مساجد گناباد، نشریه هنرهای زیبا؛ هنرهای تجسمی، ش۳، ص ۱۳تا ۲۲.
- زمرشیدی، حسین (۱۳۹۰) مسجد بی‌نظیر گوهرشاد و هنرهای قدسی، مطالعات شهر ایرانی اسلامی، ش۶، ص۱۷تا۳۲.





بررسی اسناد تعمیرات گنبد اُپک‌میرزا و میرولی‌بیک

با تکیه بر دورهٔ افشاریه

اعظم نظرکرده*

چکیده

برای شناخت تاریخ تشکیلات معماری حرم و اماکن متبرکهٔ رضوی، بهترین منبع، مطالعهٔ اسناد مربوط به دوره‌های مختلف تاریخی در این باب است. از جملهٔ این اسناد بااهمیت و منحصربه‌فرد، اسناد مربوط به معماری و تعمیرات آستان قدس رضوی است که در سازمان مدیریت اسناد و مطبوعات سازمان کتابخانه‌ها نگهداری می‌شود. هدف از انجام این پژوهش معرفی اسناد موجود در زمینهٔ تعمیر، مکان دقیق و خصوصیات گنبدهای اپک‌میرزا و میرولی‌بیک و تحولات آنهاست. مطلبی که ممکن است در منابع و مآخذ دیگر کمتر به آنها پرداخته شده باشد. باتوجه به این‌که در سازمان مزبور بیشترین تعداد سند مرتبط با معماری یک مجموعهٔ عظیم مذهبی مثل حرم مطهر و به‌صورت منسجم در سه دورهٔ تاریخی متوالی و طولانی وجود دارد لزوم انجام این‌گونه تحقیقات دوچندان می‌گردد.

این اسناد به لحاظ پرداختن به هزینه‌های انجام شده، نوع تعمیرات و مصالح به‌کاررفته ارزش فراوانی دارد. در این مقاله با توجه به اسناد موجود که شامل دفاتر اوارجه، توجیهات و مقررات و صورت‌های جمع وخرج بود، اطلاعاتی باارزش در زمینه‌های پرداخت مواجب و اجرت به کارکنان تعمیرات، نوع تعمیرات انجام‌شده، محل تأمین هزینه‌ها و مصالح به‌کاررفته به‌دست آمد. نکتهٔ بسیارمهم و درخورتوجه درهمهٔ اسناد مربوط به گنبدهای اپک‌میرزا ومیرولی‌بیک وجود نقاشی‌ها و تزیینات زیبای آن است که عمدتاً توسط اسماعیل‌بیک و محمدجعفرحسینی، نقاشان مطرح دورهٔ افشاریه، انجام شده است.

کلیدواژه: گنبد اُپک‌میرزا، گنبد میرولی‌بیک، تعمیر، اسناد، دورهٔ افشاریه.

* کارشناس نمایه‌سازی اسناد مرکز اسناد آستان قدس رضوی
nazarkardeh87@yahoo.com

مقدّمه

در مجموعهٔ حرم مطهر که جامع‌ترین و زیباترین مجموعهٔ معماری جهان اسلام به شمار می‌رود، علاوه بر وجههٔ معنوی ارزشمند، از تمام هنرهای معماری، کاشی‌کاری، آینه‌کاری، گچ‌بری، خوشنویسی، خاتم، منبت، معرق و سنگ‌تراشی بهره گرفته شده و شامل فضای اصلی زیر گنبد (مقبره)، صحن‌ها و ده‌ها فضا و عنصر معماری است. در این مجموعهٔ عظیم و گرانبها گنبدها مشخص‌ترین نمادها هستند. به جز گنبد طلا که بر مقبرهٔ مطهر و روضهٔ منوره قرار گرفته، چندین گنبد در اماکن متبرکه خودنمایی می‌کنند که معمولاً بر مزار یکی از بزرگان، وزرا یا عارفان بنام ساخته شده ست؛ از این جمله است گنبد الله‌وردی‌خان بر مزار الله‌وردی‌خان، وزیر دانشمند دربار صفوی؛ گنبد حاتم‌بیک بر مزارحاتم‌خان اردوبادی، سردار صفوی و گنبد مزار پیر پالاندوز بر مزار شیخ‌محمدعارف، معروف به پیرپالان‌دوز. البته در اسناد موجود در آرشیو مدیریت امور اسناد و مطبوعات آستان قدس رضوی از دو گنبد دیگر به نام‌های گنبد اپک‌میرزا (کپک‌میرزا) و گنبد میرولی‌بیک نیز نام برده شده است که امروزه اثری از آن‌ها نیست. در این پژوهش سعی بر آن داریم تا اسناد مربوط به این دو گنبد را بررسی کنیم.

برای شناخت تاریخ معماری این دو گنبد در مجموعهٔ اماکن متبرکه، بهترین منبع، مطالعهٔ اسناد مربوط به آن‌هاست. از جملهٔ این اسناد بااهمیت و منحصربه‌فرد، اسناد معماری و تعمیرات آستان قدس رضوی است که در بخش مدیریت اسناد و مطبوعات سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود. هدف از انجام این پژوهش، معرفی اسناد موجود در زمینهٔ تعمیر این دو مکان است. مطلبی که ممکن است در منابع و مآخذ دیگر کمتر به آنها پرداخته شده باشد. با توجه به این‌که در سازمان مزبور بیشترین تعداد سند مرتبط با معماریِ این گنبدها وجود دارد، لزوم انجام این پژوهش دوچندان می‌گردد.

در روزنامهٔ سفر خراسان، نوشتهٔ علی‌نقی حکیم‌الممالک، دربارهٔ اماکن مشهد، مطالب مفیدی یافت می‌شود که از جمله به گنبد اپک‌میرزا نیز اشارهٔ مختصری کرده است. در کتاب *تاریخ آستان قدس*(سال چاپ۱۳۴۸)، علی مؤتمن به تاریخچهٔ مکان‌های مختلف حرم رضوی از جمله رواق‌ها، صحن‌ها، دارالشفا، مهمان‌سرا و... تا دورهٔ معاصر به‌خوبی پرداخته است. وی به تحولات مکانی از دورهٔ صفویه به بعد به‌خوبی اشاره کرده است ولی در آن سخنی از اسناد مربوط به این تحولات به میان نیامده است. دربارهٔ گنبدهای اپک‌میرزا و میرولی‌بیک اشارهٔ بسیار مختصری با عنوان راهروکشیک‌خانه به این مکان شده است. محمّد احتشام کاویانیان در شمس‌الشموس (سال چاپ۱۳۵۰) مطالب مفصل‌تری از مؤتمن دربارهٔ اماکن مختلف حرم رضوی دارد. در مورد این دو گنبد توضیحاتی دربارهٔ کتیبه‌های موجود در این قسمت و همچنین موقعیت جغرافیایی آن به چشم می‌خورد؛ اما مقالاتی که در باب معماری حرم مطهر رضوی نگاشته شده‌اند یا از این دو گنبد مطلبی درآن‌ها یافت نمی‌شود یا مطالب آن‌ها بر اساس اسناد نیست. مقالات و پژوهش‌های پراکنده در باب ابنیهٔ آستان قدس و اماکن متبرکهٔ رضوی فراوان است جز اینکه در معدودی از آن‌ها نشانه‌ای از اسناد یافت می‌شود و متأسفانه در هیچ‌کدام اشاره‌ای به گنبدهای مدّ نظر در این پژوهش نشده است. اما اسناد منسجم و منحصربه‌فرد آرشیو مدیریت امور اسناد و مطبوعات آستان قدس رضوی این کمبود را جبران می‌کند و این اثر را که حاصل مطالعه و بررسی آن مجموعه از اسناد است به پژوهشگران علاقه‌مند ارائه می‌دهد.

لازم به یادآوری است که در بازخوانی اسناد در دورهٔ افشاریه که اصطلاحات نقاشی هندی به دربار و آستان قدس ورود یافته، مشکلات زیادی وجود داشت، از جمله این که به دلایل مختلفی مثل از بین رفتن قسمت‌های زیادی از این اسناد در اثر آفت‌زدگی و رطوبت و خوردگی سند و نبودِ معنای بعضی از اصطلاحات در هیچ منبع و فرهنگ لغتی، نگارنده ناگزیر به ایجاد ارتباط و پرس‌وجو از معماران قدیمی حرم بود.

در مجموعهٔ آرشیو مدیریت امور اسناد و مطبوعات آستان قدس رضوی ۴۸ سند دربارهٔ گنبد اپک‌میرزا و میرولی‌بیک وجود دارد که قدیمی‌ترین آنها مربوط به سال ۱۰۶۷ق است. در این مجموعه که انواع اسناد از جمله دفتر توجیهات، اوارجه، استیفانامچه، فرد، روزنامچه و صورت جمع و خرج وجود دارد، عمدهٔ موضوعات مطرح‌شده دربارهٔ این دو گنبد، تعمیرات و تأمین هزینه‌های کاشی‌کاری و نقاشی آن‌ها است.

آخرین سند مربوط به سال ۱۱۷۸ق است و بعد از آن در اسناد موجود نامی از این دو گنبد نیامده است.

گنبد اپک‌میرزا و میرولی‌بیک

محمّدمحسن‌میرزا، مشهور به کُپَک‌میرزا یا اُپَک‌میرزا، از فرزندان سلطان‌حسین بایقرای تیموری بود. او از سال ۹۰۶ق در حدود مشهد، نسا و ابیورد حکمرانی کرد و در سال ۹۱۳ق پس از جدال با ازبکان در نزدیکی مشهد کشته شد (خواند میر، ج۴،ص۳۸۹؛ سیدی،ص ۸۲ و ۸۳) و احتمالاً این بنا به نام اوست. کتیبهٔ سنگی نصب‌شده در داخل موزهٔ قرآن را که حاوی نام‌ها و القاب برخی رجال تیموری است، مربوط به همین بنا می‌دانند(دیشیدی).

در متون تاریخی، خبری از آن نیست مگر در یکی از نسخه‌های خلاصةالتواریخ که دفن یکی از رجال را در سدهٔ دهم هجری گزارش کرده است (منشی قمی،۱۳۵۹،ج ۲،ص۹۸۱). در اسناد تاریخی حرم مطهر نیز تنها میان سال‌های ۱۱۵۴ تا ۱۱۶۱ق نام وی دیده می‌شود. در دورهٔ قاجار و پهلوی چون راه رسیدن به کشیک‌خانهٔ واقع در پایین پا (ساخته شده در ۱۱۱ق، سند ۳۳۲۸۷/۳) از آن می‌گذشت، به نام راهروی کشیک‌خانه یا گنبد راهروی کشیک‌خانه مشهور بود. اعتمادالسلطنه آن را به صورت اصلی «گنبد کپک‌میرزا» آورده و شمار کمی به‌صورت «گنبد اپک‌میرزا» (از جمله اعتمادالسلطنه،ج ۳،ص۱۵۴۵؛ مؤتمن،ص ۱۶۲؛ فیض، ص۳۴۰) و «گنبد اپک بیک» (احتشام کاویانیان،ص ۱۳۶) به آن اشاره کرده‌اند. گنبد اپک‌میرزا بنایی بود مستطیل یا تقریباً چلیپایی‌شکل با طول ۱۲ و عرض ۸ متر که چهار شاه‌نشین بزرگ داشت. این بنا از شمال به گنبد حاتم‌خانی، از غرب به دارالحفاظ، از شرق به راهرو شمال کشیک‌خانه و از جنوب به تحویل‌خانهٔ حرم مطهر ارتباط داشت (فیض،۱۳۲۲،ص ۳۴۰).

اسناد تعمیرات حرم نشان می‌دهد تا پیش از تغییرات بنا در دورهٔ قاجار و پهلوی، نمای ساقهٔ گنبد از سنگ بوده و پنجره داشته است (سند ۳۵۷۲۰/۱۱). تزیینات داخل بنا مقرنس‌کاری در زیر سقف و کاربندی و کتیبه در پایین مقرنس‌ها و فیل‌گوش‌ها بوده است. این کاربندی‌ها و کتیبه‌های گچی با آرایه‌های گیاهی الوان به رنگ‌های سبز و شنگرف و لاجورد نقاشی شده بوده که تا پیش از آینه‌کاری دورهٔ قاجار برقرار بوده است (اسناد ۳۷۱۷۶/۱ و ۳۷۱۴۹/۵).

مطابق آخرین گزارش‌ها پیش از خرابی بنا، کف و ازارهٔ آن سنگ سادهٔ سیاه و بالای آن ردیفی از کتیبهٔ سنگی نستعلیق به خط میرزاآقاخان خوشنویس از اشعار صبوری قرار گرفته بود و بالای آن تمام دیوار بنا آینه‌کاری بود که رکن‌الدوله متولی باشی در سال ۱۳۰۶ق آن را انجام داده بود (فیض،۱۳۲۲،ص۳۴۰).

در سال ۱۳۴۶ش این رواق تخریب و به رواق دارالسلام که پیش‌تر از تغییر تحویل‌خانه ساخته شده بود، منضم شد (عطاردی،۱۳۷۱،ج ۱،ص۱۷۲).

در حرم مطهر رضوی رواقی به نام اُپک‌میرزا به‌صورت تقریباً هشت‌ضلعی وجود داشت که این رواق از طرف شمال به یک رواق کوچک‌تر به نام راهروی کشیک‌خانه یا تحویل‌خانه منتهی می‌شد. رواق اپک‌میرزا علاوه بر گنبد حاتم‌خانی از طرف غرب به رواق دارالحفاظ و از شرق به حجره‌های مدرسه علی‌نقی‌میرزا (دارالذکر فعلی) و از طرف قبله به مسجد گوهرشاد ارتباط داشت. در واقع این رواق مدخل تشرف به حرم مطهر از طرف مدرسه و همچنین از طرف شبستان گرم مسجد گوهرشاد بود.[1]

نام رواق راهرو کشیک‌خانه در بعضی از تواریخ، گنبد اُپک‌میرزا ذکر شده ولی معلوم نیست وجه تسمیهٔ آن به چه علت بوده و چرا در آستان قدس به این نام شهرت داشته است. حکیم‌الممالک در روزنامهٔ سفرخراسان می‌نویسد: «میانهٔ مشرق و جنوب مدرسهٔ علی‌نقی‌میرزا که در او میرزا علی‌رضای مستوفی، مهمانخانه محقری ساخته است و درحقیقت این مدرسه در حال حاضر حیاط کشیک‌خانه است در پهلوی آن کشیک‌خانه خدام و قهوه‌خانه و راهرو کشیک‌خانه معروف به گنبد اوپک میرزا و خزانه مبارکه در آن از دارالحفاظ است. سمت میان جنوب و مغرب تحویل‌خانه منقولات و تحویل‌خانه فراشان که درِ هر دو از دارالحفاظ است.»[2]

مشخصات بنای گنبد اُپک‌میرزا

رواق گنبد اپک‌میرزا در شرق دارالحفاظ و جنوب گنبد حاتم‌خانی و شمال دارالسلام واقع شده بود. این بنا شرقی‌غربی بوده، به طول هشت متر و عرض هفت متر. کف آن با سنگ مرمر زیبا فرش شده بود و در بالای سنگ‌های ازارهٔ بنا با یک‌مترونیم ارتفاع، کتیبهٔ سنگی با عرض چهل سانتی‌متر به خط نستعلیق، اشعاری از مرحوم صبوری، ملک‌الشعرای آستان قدس (پدر مرحوم

محمدتقی ملک‌الشعرای بهار) وجود داشت. از بالای کتیبهٔ مزبور، دیوارها و سقف توسط محمدتقی‌میرزا رکن‌الدّوله، متولّی باشی آستان قدس و استاندار خراسان آینه‌کاری شده بود. این رواق از سمت غربی به‌وسیلهٔ در نقرهٔ بزرگی به دارالحفاظ و از جنوب به سمت دری به دارالسّلام و از طرف شرق به‌وسیلهٔ درگاه و در بزرگ نقره به دارالسرور و دارالعزّه و مدرسهٔ علی‌نقی‌میرزا (دارالذّکر فعلی) منتهی می‌شد. از گوشه غربی دیوار شمالی در کوچکی از چوب شمشاد و منبت‌کاری شده به گنبد حاتم‌خانی مفتوح بود که ارزش آن کمتر از نقره نبود اما درِ مزبور برداشته شد و درگاه آن وسیع گردید و نیز درگاه بزرگ دیگری هم به گنبد حاتم‌خانی باز شد که رفت و آمد زوار به‌راحتی صورت گیرد.[۳] این گنبد در سال ۱۳۴۶ش از نظر بنا دگرگون گردیده و اینک ضمیمهٔ رواق دارالسّلام شده است.[۴]

درِ نقرهٔ بین گنبد اپک‌میرزا و راهروی دارالسرور، با ۳ متر طول و ۲/۴۰ متر عرض، نقوش و خطوط زیادی داشت و از قراضهٔ نقره‌های آستانه در سال ۱۳۱۹ق ساخته شده بود. داخل ترنج‌های روی در کتیبه‌هایی به خط ثلث و نستعلیق بدین شرح نوشته شده است: «سلامٌ علیکم طِبتُم فادخلوها خالدین»(بخشی از آیهٔ ۷۳ سورهٔ زمر) و «سلامٌ علیکم بِما صَبَرتُم فَنِعم عقبی الدّار» (آیهٔ۲۴ سورهٔ رعد) و بر ترنج وسط نیز به همان خط نوشته است: «قال الله تعالی ادخل الذین امنوا و عملوا الصالحات جنات تجری من تحتها الانهار خالدین فیها باذن ربهم تحیتهم فیها سلامٍ» (آیهٔ۲۳ سورهٔ ابراهیم) و در زیر آن با خط ریز نوشته: «حرره الاثم نصرالله الخادم» و بر ترنج وسط لنگهٔ دیگر مرقوم گردیده: «قال الرضا صلوات‌الله علیه من زارنی فی تلک البقعه کان کمن زار رسول ... کتب الله له ثواب الف حجه مبروره و عمره مقبوله» و بر ترنج کوچک زیر به خط نستعلیق مسطور است «بلی و اهتمام جاروب کش آستان معدل السلطان ۱۳۲۰»(موتمن،۱۳۵۹،ص۱۱۲).[۵]

گنبد میرولی‌بیک

در نقشهٔ ثبت شده در کتاب *مطلع الشمس* از حرم مطهر مکانی در حدفاصل مسجد بالاسر و صفهٔ پشت‌سر با نام «محمّدولی میرزا» جانمایی شده که به نام «گنبد مزار ولی‌خان» هم مشهور بوده و در دورهٔ قاجار، از مزارات قدیمی حرم مطهر شمرده می‌شده است (سازمان کتابخانه‌ها ...، سند۱۳۰۷۰؛ حکیم الممالک، ص ۱۹۴). در همین دوره محمّدولی‌میرزا، پسر فتحعلی شاه و حاکم خراسان نیز در این محل دفن شده است (اعتمادالسلطنه،۱۳۵۶،ج ۲،ص۳۹۱)[۶]. بنا به اظهار سدیدالسلطنه وی در زمان حیاتش در مسجد بالاسر و اطراف آن اقدامات عمرانی انجام داد (سدیدالسلطنه، ۱۳۶۲،ص۲۳۱) و در صفهٔ میان مسجد بالاسر و مسجد پشت سر دفن شد (موسوی اصفهانی،۱۳۶۳،ص ۱۱۲). با توجه به این شواهد، به نظر می‌رسد چنانچه این محل گنبد میرولی‌بیک بوده شاید اقدامات عمرانی و دفن «محمدولی‌میرزا» در این مکان باعث تغییر نام و شهرت آن به گنبد مزار ولی‌خان شده است. این محل فضایی صفّه‌مانند به طول و عرض تقریبی ۲×۳ متر واقع در شمال غربی بقعهٔ مطهر، میان مسجد بالاسر و مسجد پشت سر است که با تغییرات کالبدی حرم در دورهٔ قاجار تا جمهوری اسلامی هم اکنون در محدودهٔ مسجد بالاسر و رواق دارالشکر قرار گرفته است. (ثواقب،۱۳۹۱،ص۳۶۱)[۷]

ارزش‌های اطلاعاتی اسناد

اسناد بررسی شده در این پژوهش شامل دفاتر توجیهات، اوارجه، روزنامچه و فرد هستند که بعد از معرفی هریک از این دفاتر، به نکات درخور توجه در رابطه با این پژوهش اشاره خواهیم کرد:

در دفاتر توجیهات آستان قدس همهٔ هزینه‌ها ثبت و ضبط و گاه پرداخت مواجب و محل پرداخت آن نیز می‌آمده مثل پرداخت مواجب معماران، فَعله، بنا، نقاش، کاشی‌کار، کاشی‌پز، آجرپز، آجرکار و... . در این دفاتر به تمام هزینه‌های مربوط به تعمیرات کلی و جزیی و پرداخت اجرت و دستمزدها اشاره شده است.

به عنوان مثال تعمیرات نقاشی این گنبد در ربیع‌الاول ۱۱۶۰ق توسط اسماعیل‌بیک نقاش و طی استیفانامچه‌ای در دفتر توجیهات صورت گرفته است که علاوه بر فیل‌گوش‌ها و شمسه و ترنج، کتیبه‌های آن نیز مرمت شده است. هزینه‌های انجام‌شده در این سند ۸۹۵ نادری و۲۷۵ دینار است که مبلغ درخور توجهی در زمان مزبور بوده است.[۸]

«اوارجه» به معنی دفتر ثبت یا دفتر هزینه و درآمد است. در دفاتر اوارجه مربوط به تعمیرات که اغلب هم تعمیر و هم ساخت و ساز اماکن متبرکه را دربرمی‌گیرد، چگونگی پرداخت اجرت و دستمزدها، خرید مصالح ساختمانی و مکان‌های انجام تعمیرات

به‌صورت تفکیک‌شده از هم آمده است. در دفتر اوارجه‌ای که به سال ۱۱۶۰ق توسط محمدحسین، صاحب‌جمع شماعی‌خانه، تحویل گرفته شده و در قسمت‌های مختلف هزینه شده است، برای گنبد اپک‌میرزا و میرولی‌بیک شمع، موم، پیه و شمع پیه خریداری شده و قیمت آن‌ها طی تسعیرنامچه‌ای توسط داروغهٔ بازار و محتسب ارض اقدس (مشهد) تأیید شده است.[۹]

«روزنامچه» عنوان دفاتری است که در آن تمام محاسبات به‌صورت روزانه ثبت و نوشته می‌شد. در دفاتر روزنامچه گزارش صورت جمع و خرج یا هزینه‌های تعمیرات و ساخت و ساز در حرم و اماکن متبرکه روز به روز تنظیم می‌شد و سپس به‌صورت ماهانه تقسیم بندی می‌گردید. عمدهٔ موضوعات مطرح‌شده در آن، تعمیرات است. در دفتر روزنامچه‌ای که به سال ۱۱۶۱ق تنظیم شده هزینه‌های روشنایی و سوخت گنبد اپک‌میرزا و میرولی‌بیک به محمدحسین، صاحب‌جمع شماعی‌خانه، تحویل گردیده تا در مکان مزبور استفاده شود.[۱۰]

«فرد» در اسناد آستان قدس تحت عنوان صورت جمع و خرج یا مجمل جمع و خرج آستانهٔ مقدسه آمده است. در اسنادی که به فرد مشهورند و اغلب به‌صورت برگه‌های مفرد که تمام هزینه‌ها در همان یک برگ نوشته می‌شد و ارتباط خاصی با اسناد دیگر نداشت، به‌طور معمول هزینه‌های مربوط به تعمیرات جزیی نقاط مختلف حرم آمده است که عمدهٔ این تعمیرات، گچ‌کاری، کاشی‌کاری، تعویض کاشی‌های شکسته و کهنه با کاشی‌های نو و مرمت کتیبه‌های آسیب‌دیده است. در یکی از این اسناد بابت گچ‌کاری و سنگ‌فرش نمودن گنبد اپک‌میرزا ۲۰ نادری جهت خرید مصالح و پرداخت اجرت سنگ‌تراش و بنا هزینه شده است.[۱۱]

«استیفانامچه» قرارداد مقاطعه‌کاری انجام تعمیرات مربوط به اماکن متبرکهٔ رضوی و مسجد گوهرشاد بود که چون هزینه‌های آن باید در دفتراستیفا ثبت و ضبط می‌شد و مستوفی سرکار آستانه آن را مُهر و تأیید می‌کرد و در ضمن تمام جزئیات مربوط به تعمیر یا ساخت و ساز در آن ذکر می‌شد به استیفانامچه معروف بود. در استیفانامچه‌هایی که مربوط به گنبدهای اپک‌میرزا و میرولی‌بیک است به‌طور معمول محمدابراهیم معمار و اسماعیل‌بیک، نقاش آستانهٔ مقدسه، هزینه‌ها را برآورد کرده به تأیید ناظر سرکار رسانده است، سپس جهت پرداخت نهایی هزینه‌های آن، به حضور متولّی‌باشی آستان‌قدس رسیده و با مُهر وی این هزینه‌ها از محل درآمدهای موقوفات پرداخت شده است. در استیفانامچه‌ای که به سال ۱۱۵۸ق جهت نقاشی قسمت‌های مختلف حرم با اسماعیل‌بیک نقاش، از طرف ناظر سرکار فیض آثار و به مهر متولّی‌باشی آستانه تنظیم شده، هزینهٔ نقاشی شمسهٔ میان سرسرا و کتیبه‌های زیر جایگاه طاق‌های گنبد میرولی‌بیک به مبلغ ۸۴۸ نادری و ۴۰۰ دینار برآورد شده است. همچنین سرسرای گنبد اپک‌میرزا به طرح ختایی نقاشی شده که ۲۰ نادری هزینه در بر داشته است.[۱۲]

نکتهٔ درخور توجه این است که در اسناد قبل و بعد از دورهٔ زمانی معیّنی (۱۰۶۷– ۱۱۷۸ق)، نامی از این دو گنبد یا هزینه‌های انجام‌شده در آن‌ها نیامده است. شاید به این دلیل که در دوره های بعد گنبد اپک‌میرزا تغییر نام داده و با نام راهرو کشیک‌خانه شناخته می‌شده و گنبد میرولی‌بیک ضمیمهٔ دارالسّیاده گشته است و در ضمن هزینه‌های این دو مکان، شامل این دو گنبد نیز شده است. به هر حال در اسناد دورهٔ قاجار دیگر هیچ نامی از این دو مکان یافت نمی‌شود.

امّا دربارهٔ قبل از این دوران نیز موضوع درخور توجهی در اسناد به چشم نمی‌خورد که این دو گنبد با چه نام‌ها و یا اسامی خاص دیگری شناخته می‌شدند و جالب‌تر این‌که به‌خصوص گنبد اپک‌میرزا مربوط به دوران تیموری است، امّا در اسناد دورهٔ صفویه فقط چند بار، آن هم کاملاً گذرا و کوتاه، نامی از آن برده شده است و این یک علامت سؤال بزرگ در اذهان ایجاد می‌کند.

از محتوای اسناد به چندین نکتهٔ مهم و باارزش دیگر می‌توان دست یافت که در ادامه بررسی می‌گردد:

- با توجه به این‌که در اسناد، مکان اصلی واقع شدن گنبد اپک‌میرزا بر روی راهروی کشیک خانه ذکرشده این‌طور به نظر می‌رسد که گنبد چندان بزرگی نبوده است؛ زیرا راهرو کشیک‌خانه یک محل کم‌عرض و طول است. بنابراین گنبدی هم که روی آن بنا بوده قاعدتاً گنبد کوچکی بوده است.[۱۳]

- ازپرداخت اجرت به سنگ‌تراش ازاره‌های دورگنبد معلوم می‌شود که گنبد دارای ساقهٔ سنگی بوده که نیاز به تعمیر پیدا کرده است. هم‌چنین در سند

آمده که به جهت سبک نمودن ازارهٔ گنبد، بعضی از سنگ‌های آن را برداشته‌اند که این امر نشان می دهد گنبد چندان بزرگ نبوده که وجود سنگ‌های ازاره آن راسنگین می‌کرده و بر سقف و قسمت‌های دیگر فشار وارد می‌نموده است(سند ۳۵۷۲۰/۱۱).[۱۴]

- خرید کاغذ و کرباس برای پنجره‌های کتابی دور گنبد که رو به بیرون باز می‌شده است (سند۳۵۷۲۱/۱).[۱۵]

- پرداخت قیمت فرش برای کف گنبد و راهرو آن نشان‌دهندهٔ این مطلب است که محلی مفروش و برای نشستن زوار بوده است.[۱۶]

- باتوجه به هزینه‌های انجام شده برای آن مانند خرید شمع و موم و پیه قندیل‌ها و شرفه‌ها جهت روشنایی، مشخص می‌شود که مکان وسیعی نبوده زیرا هزینه‌های تهیهٔ سوخت آن نسبت به مکان‌های دیگر کمتر و تقریباً جزئی است.[۱۷]

- سرسرای گنبد از داخل آجرکاری و پوشش بیرونی آن نیزکاشی‌کاری بوده است(سند۳۵۶۷۹/۹).[۱۸]

- اما نکتهٔ بسیار مهم و درخورتوجه در همهٔ اسناد مربوط به گنبدهای اپک‌میرزا و میرولی‌بیک، وجود نقاشی‌ها و تزیینات زیبای آن است که اغلب توسط اسماعیل‌بیک و محمدجعفر حسینی، نقاشان مطرح دورهٔ افشاریه انجام شده است. اغلب طرح‌های به‌کاررفته در این نقاشی‌ها طرح‌های خطایی و اسلیمی و ترنج در شمسه‌ها، فیل‌گوش‌ها، رسمی‌بندی‌ها و مقرنس‌کاری‌های گنبد است که رنگ‌های بدیع سبز و سفید و زردِ استفاده شده در آن با شنجرف و لاجوردی ترکیبی آسمانی به‌وجود آورده است. استاد جعفر کاشی‌کار نیز آستر و حاشیه‌های آن را با کاشی‌های گل‌تخت و فیروزه تزیین نموده است.[۱۹]

- صورت جمع و خرج، استیفانامچه و روزنامچه‌های مربوط به گنبدهای اپک‌میرزا و میرولی‌بیک، بیشتر توسط آقامحمدابراهیم معمارباشی و آقا محمدمهدی مباشر دیوان برآورد هزینه و مهر شده، به تأیید ناظر آستان قدس رسیده و متولی‌باشی آستان قدس آن را مهر و امضا کرده است. رعایت سلسله‌مراتب اداری و نظم موجود در این اسناد نشان‌دهندهٔ انضباط مورد تأکید مقامات آستان قدس است.

- نکتهٔ پایانی اینکه در اسناد تعمیرات دورهٔ افشاریه، وجود اصطلاحات نقاشی هندی درخور تأمل است. با بررسی‌های انجام شده، احتمال این امر وجود دارد که غلبهٔ سبک‌های هندی در نقاشی، تذهیب و هم‌چنین تزیینات قسمت‌های مختلف اماکن متبرکه به این دلیل باشد که نادر پس از جنگ کرنال و فتح دهلی، هنگام بازگشت علاوه بر اشیای نفیس و جواهرات و... شماری از معماران، نجاران، خاتم‌بندان، درودگران و نقاشان را که در کسب خود یکتا بودند از هر صنف انتخاب کرده و خرج کافی به هریک داده و ایشان را روانهٔ ایران و به‌خصوص پایتخت خود یعنی مشهد ساخته است.[۲۰] به ظاهر نادر با این کار می‌خواسته توسط هنرمندانی که در زمینه‌های مختلف فعالیت داشتند نام خود را در مجموعه‌های معماری مختلف از جمله کاخ خورشید و حرم مطهر رضوی به ثبت برساند.[۲۱]در دورهٔ افشاریه گچ‌بری با نقاشی توأم شده و هنرمندان شمسه‌ها و فیل‌گوش‌های گچ‌بری‌شدهٔ زیبا را با هنرمندی نقاشی کرده و نقش‌های بدیعی را رقم زده‌اند.[۲۲]

نتیجه گیری

در مجموعهٔ آرشیو مدیریت امور اسناد و مطبوعات آستان قدس رضوی ۴۸ سند دربارهٔ گنبد اپک‌میرزا و میرولی‌بیک وجود داردکه قدیمی‌ترین آنها مربوط به سال ۱۰۶۷ق است. در این مجموعه که انواع اسناد از جمله دفتر توجیهات، اوارجه، استیفانامچه، فرد، روزنامچه و صورت جمع و خرج وجود دارد، عمدهٔ موضوعات مطرح‌شده دربارهٔ این دو گنبد، تعمیرات و تأمین هزینه‌های کاشی‌کاری و نقاشی آنهاست.آخرین سند مربوط به سال ۱۱۷۸ق است و بعد از آن در اسناد نامی از این دو گنبد آورده نمی شود. شاید به این دلیل که در دوره‌های بعد گنبد اپک‌میرزا تغییر نام داده و با نام راهرو کشیک‌خانه شناخته می‌شده و گنبد میرولی‌بیک ضمیمهٔ دارالشکر شده است. به هر حال در اسناد دورهٔ قاجار دیگر هیچ نامی از این دو مکان یافت نمی‌شود. غلبهٔ سبک‌های هندی در نقاشی، تذهیب و هم‌چنین تزیینات قسمت‌های مختلف این دو گنبد نشان‌دهندهٔ ورود نقاشان خارجی به‌ویژه هندی در کار ساخت و ساز و معماری حرم مطهررضوی است. طرح‌های به‌کاررفته در این نقاشی‌ها طرح‌های خطایی و اسلیمی و ترنج در شمسه‌ها، فیل‌گوش‌ها، رسمی‌بندی‌ها و مقرنس‌کاری‌های گنبد است که با رنگ‌های سبز، سفید، زرد، شنجرف و لاجوردی تزیین شده است.

پی نوشت‌ها

۱-رضادیشیدی، گزارش مرمت کتیبه گنبد اپک‌میرزا، ارسالی به بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی در تاریخ ۱۳۹۲/۱/۲۵.

۲-علی‌نقی حکیم‌الممالک، روزنامهٔ سفر خراسان، تهران، فرهنگ ایران زمین، زیر نظر ایرج افشار، ۱۳۵۶، ص۱۸۹.

۳- محمداحتشام کاویانیان، شمس‌الشموس یا تاریخ آستان قدس، مشهد، ادارهٔ کل فرهنگ و هنرخراسان، ۱۳۵۴، ص ۱۳۶(نگاه کنیدبه: لباف خانیکی، ۱۳۷۸: ۴۲)

۴-بیژن سعادت، بارگاه رضا، ایتالیا، مؤسسهٔ ایل کاندلایوا د تیسیونه، ۱۹۷۶م، ص۳۷.

۵- علی مؤتمن، راهنما یا تاریخ آستان قدس رضوی، مشهد، امور فرهنگی و اجتماعی آستان قدس،۱۳۵۹، ص ۱۱۲.

۶-محمدحسن‌خان صنیع الدوله، مطلع الشمس،۱۳۰۲ ق، ص ۱۰۳.

۷- جهانبخش ثواقب، مساجد شهرهای اسلامی در آثار جغرافی‌نگاران ،قم، حبیب، ۱۳۹۱ص ۳۶۱.

۸-سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی، سند ۵/ ۳۷۱۴۹ و سند ۳۷۱۷۶/۱.

۹-سند ۳۳۶۶۷/۵

۱۰-سند ۳۲۱۰۰/۲

۱۱-سند ۳۵۷۲۰/۱۱

۱۲-سند ۲۸۷۵۷/۱

۱۳-سند ۳۲۰۸۶/۷.

۱۴-سند ۳۵۷۲۰/۱۱

۱۵-سند ۳۵۷۲۱/۱

۱۶-سند ۳۵۷۲۱/۸

۱۷-سند ۳۶۰۸۱/۲

۱۸-سند ۳۵۶۷۹/۹

۱۹-سند ۳۵۷۲۰/۲

۲۰-محمدشفیع تهرانی، ۱۳۶۹،ص ۳۵۴.

۲۱- ارنست کونل، هنر اسلامی، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران، مولی،۱۳۷۶،ص۸۲.

۲۲-سند ۳۷۱۴۱/۷

کتابنامه

۱-دیشیدی، رضا، گزارش مرمت کتیبه گنبد اپک‌میرزا، ارسالی به بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی در تاریخ ۱۳۹۲/۱/۲۵.

۲- حکیم‌الممالک، علی‌نقی، روزنامهٔ سفر خراسان، تهران، فرهنگ ایران زمین، زیر نظر ایرج افشار، ۱۳۵۶.

۳- احتشام کاویانیان،محمد، شمس‌الشموس یا تاریخ آستان قدس، مشهد، ادارهٔ کل فرهنگ و هنرخراسان، ۱۳۵۴.

۴- سعادت، بیژن، بارگاه رضا، ایتالیا، مؤسسهٔ ایل کاندلایوا د تیسیونه، ۱۹۷۶م.

۵- مؤتمن، علی، راهنما یا تاریخ آستان قدس رضوی، مشهد، امور فرهنگی و اجتماعی آستان قدس،۱۳۵۹.

۶- صنیع الدوله معروف به اعتمادالسلطنه، محمدحسن خان، روزنامه خاطرات اعتمادالسلطنه، مقدمه وفهارس ایرج افشار، تهران، امیرکبیر،۱۳۵۶.

۷- ثواقب، جهانبخش، مساجد شهرهای اسلامی در آثار جغرافی‌نگاران ،قم، حبیب، ۱۳۹۱.

۸- سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی، اسناد شماره های ۳۷۱۴۹ ؛ ۳۳۹۰۶،۳۰۳۹ ۵،۳۵۶۹۲،۳۶۲۰۹،۳۳۴۲۱،۳۵۶۸۵،۳۵۶۹۵،۳۶۱۵۷،۳۳۸۳۶،۳ ۵۶۹۱،۳۵۸۸۱،۳۶۱۸۹،۳۶۳۹۹،۳۷۱۹۶،۳۶۳۷۵،۳۶۹۱۶،۳۷۴ ۹۶،۳۲۷۸۴،۳۷۵۰۳،۳۶۶۶۲،۳۷۵۷۳،۳۳۴۱۳،۳۳۹۳۳،۳۵۶۹۳ ۳۶۱۱۹،۳۶۲۳۷،۳۶۸۵۹،۳۷۳۵۶،و.....

۹- کونل، ارنست، هنر اسلامی، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران،مولی،۱۳۷۶.

۱۰- منشی قمی، احمد بن حسین، خلاصه التواریخ، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۵۹.

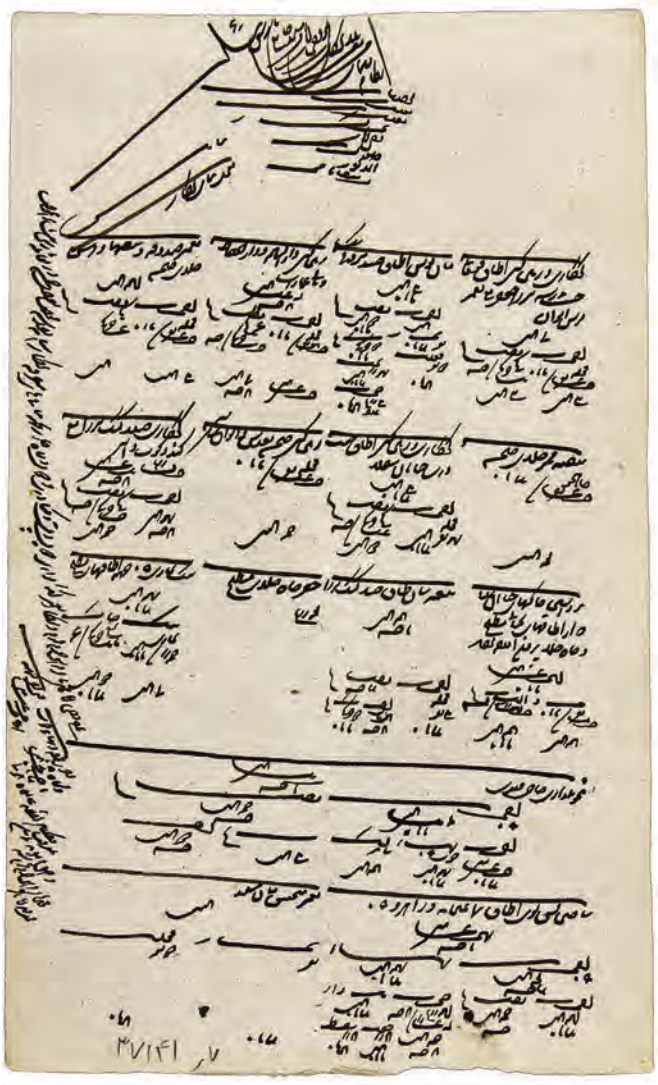
۱۱- فیض قمی، عباس، انجم فروزان، قم،۱۳۲۲.

۱۲- عطاردی، عزیزالله، تاریخ آستان قدس رضوی، تهران، وزارت فرهنگ وارشاد اسلامی، چاپ وانتشارات عطارد،۱۳۷۱.

۱۳- سدیدالسلطنه، محمدعلی، سفرنامه سدیدالسلطنه» التدقیق فی سیرالطریق»، تهران، به نشر، ۱۳۶۲.

۱۴- موسوی نامی اصفهانی، محمد صادق، تاریخ گیتی گشا، مقدمه سعید نفیسی، تهران، اقبال، ۱۳۶۳.

۱۵- طهرانی، محمد شفیع، مرآت واردات (تاریخ سقوط صفویان، پیامدهای آن و فرمانروایی ملک محمود سیستانی)، مقدمه و تصحیح و تعلیقات منصور صفت‌گل، تهران،میراث مکتوب، ۱۳۸۳.



تصویر سند شمارهٔ ۱
شمارهٔ اموالی سند ۷/ ۳۷۱۴۱، هزینه‌های تعمیرات گنبد میرولی‌بیک و رواق‌های دارالحفاظ و دارالسیاده، ۱۱۶۰ق

هزینه‌های تعمیرات گنبد میر ولی‌بیک ورواق‌های دارالحفاظ ودارالسیاده

هو

انتظام مهمات و معاملات سرکار فیض آثار و مسجد جامع سنه بارس ئیل[1]

مقرراتـــــــ و توجیهاتـــــــ

مقرراتـــــــ

ســـــــرکار بنایی به عمل بنای سرکار

فیض آثار

صورتـــــــ

المذکور

اســتیفانامچـــــــه

گچ‌کاری و زمین کشی اطاق فوقانی جنب مدرسه میرزا جعفر مع تعمیر فرش ایوان		میان پوش اتاق جنب۱ میرولی بیک		زمین‌کشی دارالسیاده و دار الحفاظ و باقی عمارات		تعمیر صندوقه و تنفیه بنا فرش خلای صحن	
٦ نادری		۳ نادری و ۱۰۰ دینار		۲۱ نادری و ۲۵۰ دینار		٤ نادری	
اجرتـــــــ	مصـــــالح	اجرتـــــــ	مصـــــالح	اجرتـــــــ	مصـــــالح	اجرتـــــــ	مصـــــالح
		۱ نادری	۲ نادری و ۱۰۰ دینار				

فعله	گچ	نجار	گـچ	فعله	عن گچ	فعله	گچ
۱۵ نفر فی ۱۰۰ دینار	۳۰ خرکی فی ۵۰ دینار	نفر	۲ خرکی	۷۵ نفر فی ۱۰۰ دینار	٦۵ خرکی فی ۵۰ دینار	۱۵ نفر فی ۱۰۰ دینار	۱۰ خرکی
۳ نادری	۳ نادری	۳۰۰ دینار	۱۰۰ دینار	۱۵ نادری	٦ نادری و ۲۵۰ دینار	۳ نادری	۱ نادری
		فعله	تختـــه				
		۲ نفر	۸ عدد				
		۲۰۰ دینار	۱ نادری و ۳۰۰ دینار				
			چوب				
			۳ زرع				
			یک عدد				
			۲۰۰ دینار				

تنقیه ممر خلای صحن چاهجو		گچ‌کاری و زمین‌کشی اطاق جنب درب خیابان سفلا		زمین‌کشی صحن مقدس و ایوان عباسی	گچ‌کاری جنبد کپک میرزا مع کند و کوب و آستر	
				فعله		
۱۵ نفر فی ۳۰۰ دینار				۲۵ نفر فی ۱۰۰ دینار	۸۵ زرع	
۹ نادری		۳ نادری و ۳۰۰ دینار		۵ نادری	۱۳ نادری و ۲۵۰ دینار	
		اجرتـــ	مصـالح		اجرتـــ	مصالح
		فعله	گچ			گچ
		۸ نفر	۲۰ خرکی فی ۵۰ دینار			۵ خرکی فی ۵۰
		۱ نادری و ۳۰۰ دینار	۲ نادری		۸ نادری و ۲۵۰ دینار	۵ نادری
برداشتن خاک‌های خیابان علیا که از اطاقهای تحتانی مطبخ و چاه خلا بیرون آورده بردند		تنقیه میان طاق جنبد کپک میرزا		حفر چاه خلای مطبخ ۹ زرع	سنگ بخاری و غیره جهت اتاق‌های مطبخ	
۱٤ نادری و ۱۰۰ دینار		۷ نادری و ۱۵۰ دینار			۸ نادری و ۳۰۰ دینار	
مـزد	الاغ	اجرت	مصالح		سنگ	خاک سرخ
			۳۵۰ دینار			
		فعله	آجر	گچ	نجاری	۱۳۰ خرکی
۳۵ نفر فی ۱۰۰ دینار	٤۵ رأس فی ۸۰ دینار	۳ نفر ۳۰۰ دینار	۷۰ قالب	دو خرکی	۵ عدد فی ۱۰۰ دینار	فی ۱۰ دینار
۷ نادری	۷ نادری و ۱۰۰ دینار		۲۵۰ دینار	۱۰۰ دینار	٦ نادری	۲ نادری و ۳۰۰ دینار
به تحویلداری حاجی مهدی					۳٦ تومان و ۱۵۰ دینار	
اجرتـــــــ و غیره					مصـــــالح	
۳٦ نادری و ۱۰۰ دینار					۵ نادری و ۵۰ دینار	

اجرت	بهـاء	سنگ	گـــچ	آجر
۳۱ نادری و ۱۰۰ دینار	چوب	سایر		
۱۵ نادری و ۳۰۰ دینار	۸ نادری و ۳۰۰ دینار	۷ نادری	۳ نادری	۲ نادری و ۵۰ دینار

ساختن پس‌توی اتاق شماعی خانه و راهرو و غیره				تعمیر منجنیق میان مسجد	
۱۸ نادری و ۱۵۰ دینار				۱ نادری	
اجرتـــــــ و غیره		بهـــــــــاء		نجار	فعله
				نفر	۲ نفر
۹ نادری و ۳۵۰ دینار		۸ نادری و ۳۰۰ دینار		۳۰۰ دینار	۲۰۰ دینار
اجرت	مصالح	چوب	پرواز		
٤ نادری و ۳۰۰ دینار	٥نادری و ۵۰ دینار	٤ زرع	۱ نادری و ۳۰۰ دینار		
		۱۱ عدد	جفت	سقط	
		فی۲۵۰ دینار	۲۰۰ ۸عدد	۲۰۰ ۸عدد	
		۵ نادری و ۲۵۰ دینار	۱ نادری و ۱۰۰ دینار	۲۰۰ دینار	

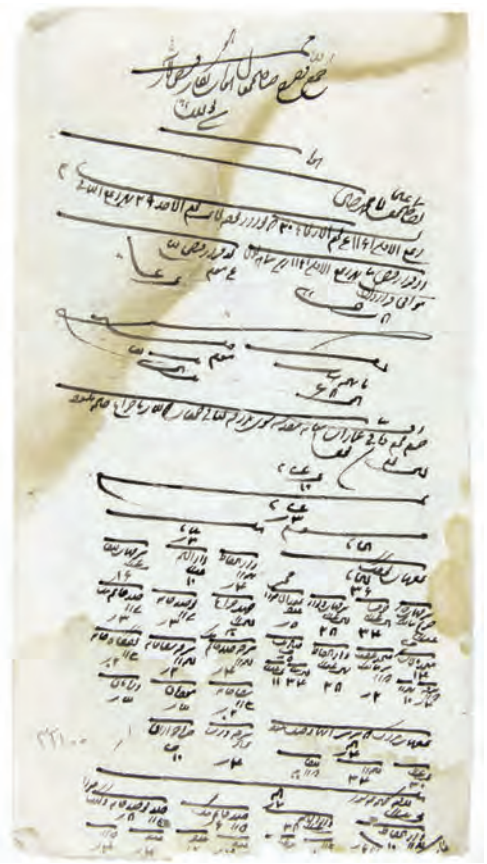
[حاشیه سمت چپ سند:]

شرح قبض آقامحمدباقر فراش حرم محترم و سرکار تعمیر آن که موازی دویست وبیست و یک دینار و دویست و پنجاه دینار به جهت بنایی‌های متفرق سرکار آستانه مقدسه به مواجب تفضیل ضمن در معامله بارسئیل برای موجب اجرت فعله و بهای چوب و کاه و غیره قیمت آجر کهنه

۱۹۵ نادری و ۳۰۰دینار ۲۵ نادری و ۲۵۰ دینار

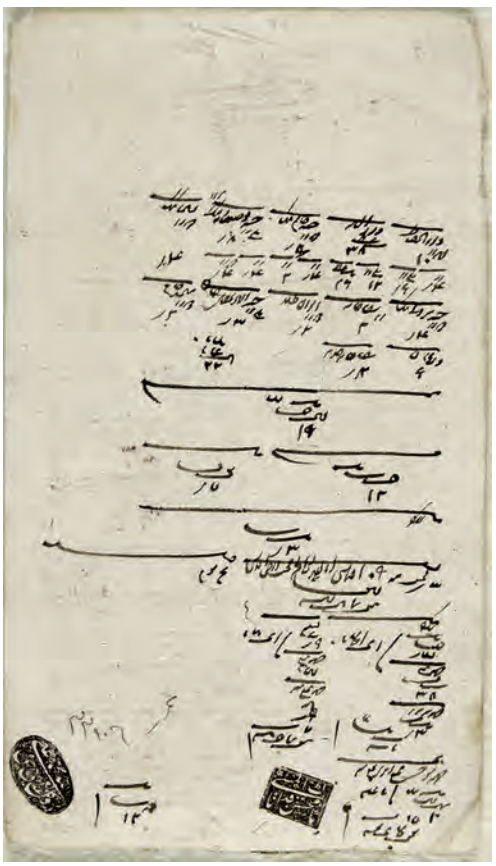
به معرفت و کلا و اجلاء عالی جاه متولی واصل و عاید کمترین محمدباقر فراش حرم محترم شد.

محل مهر آقامحمدباقر



تصویر سند شمارهٔ ۲

شمارهٔ اموالی سند۳۲۱۰۰، پرداخت هزینهٔ روشنایی رواق‌ها، سال۱۱۶۱ق



ادامهٔ تصویر سند شمارهٔ ۲



نقش انواع گل شاه‌عباسی در قالی‌های حرم امام‌رضا(ع)

فاطمه رحیم پناه*

چکیده

حرم مطهر رضوی یکی از اماکن مذهبی به شمار می‌رود. به دلیل اهمیت این بنا نزد مسلمانان سعی شده است برای ساخت آن از تزیینات و هنرهای اصیل ایرانی استفاده شود. هنر در این بنا به بهترین شکل خود به‌کار گرفته شده است. قالی، نمونه‌ای از این هنرهاست که علاوه بر زیبایی فضا به پوشش آن نیز کمک می‌کند. گل شاه‌عباسی یکی از نقوش مشترک در تمام تزیینات، به‌خصوص قالی‌های حرم مطهر است. قالی‌های حرم مطهر نمونهٔ مناسبی برای معرفی قالی مشهد است. هدف این پژوهش شناخت گونه‌هایی از گل شاه‌عباسی در قالی مشهد است. در پی این هدف سعی شده به این پرسش پاسخ داده شود که گل‌های شاه‌عباسی در قالی‌های حرم مطهر رضوی چه ویژگی‌هایی دارند؟ اطلاعات این پژوهش به روش کتابخانه‌ای و میدانی جمع‌آوری شده و از لحاظ ماهیت به روش توصیفی‌تحلیلی به این نتیجهٔ کلی رسیده که در قالی‌های حرم مطهر ۹۰ درصد بندهای ختایی با گل‌های شاه‌عباسی پر شده است که این از ویژگی‌های نقش‌های شاه‌عباسی است. گل‌هایی با تنوع و ظاهری متفاوت که فقط در قالی مشهد می‌توان آنها را دید. این ویژگی در قالی سایر مناطق دیده نمی‌شود. درحقیقت می‌توان این گل‌ها را «شاه‌عباسی مشهد» نامید.

کلید واژه: قالی مشهد، شرکت فرش آستان قدس رضوی، قالی‌های حرم امام‌رضا(ع)، گل شاه‌عباسی

* کارشناس ارشد صنایع دستی، دانشگاه سورهٔ تهران
yekscarfblue@yahoo.com

مقدمه

در مجموعۀ حرم مطهر رضوی سعی شده فضایی برای زائران آن حضرت به‌وجود آید تا علاوه بر راحتی و سهولت، روحانیت و زیبایی معنوی خاصی نیز ایجاد شود. از این رو از بهترین و زیباترین هنرهای ایرانی برای طراحی فضاهای داخلی آن استفاده شده تا مجموعۀ بنا شایستۀ میزبان آن باشد. نمای بخش‌های مختلف حرم مطهر پوشیده از تزیینات و آرایه‌هایی است که در جای‌جای این مکان مقدس به دست توانای هنرمندان خلاق این سرزمین نقش بسته است. نقوش تزیینات کاشی‌کاری، گچ‌بری، آینه‌کاری، حجاری، فلزکاری و قالی اصیل ایرانی که در کنار سایر تزیینات خودنمایی می‌کند. به دلیل اهمیت مذهبی این مکان، سازمان آستان قدس رضوی تأسیس شده است که یکی از فعالیت‌های آن تهیه و گردآوری بهترین قالی‌ها برای حرم مطهر رضوی است. تمام فعالیت‌هایی که در این مکان مقدس انجام می‌شود و همۀ مواد و مصالح مورد استفاده، با نظارت مستقیم این سازمان است. قالی نیز از این امر مستثنی نیست. خراسان بزرگ در گذشته و خراسان رضوی در حال حاضر یکی از قطب‌های تولید و بافت انواع قالی بوده است. کارگاه‌های بزرگی از جمله کارگاه «عمو اوغلی» در این استان فعالیت داشته و دارند. کارگاه بافت قالی آستان قدس رضوی نیز یکی از مجموعه کارگاه‌های مشهد است که به تولید انواع قالی با نقوش خاص مشهد از جمله لچک ترنج و افشان شاه‌عباسی می‌پردازد. تمامی قالی‌ها برای پوشش رواق‌ها و صحن‌های حرم مطهر تولید می‌شوند. تولیدات این کارگاه با کیفیت بالا، نمادی از قالی مشهد محسوب می‌شود و یکی از مشخصه‌های قالی مشهد گل‌های شاه‌عباسی است، لذا ضرورت ایجاب می‌کند تا از طریق بررسی گل‌های شاه‌عباسیِ قالی‌های حرم مطهر به ویژگی‌ها و تنوع آن در قالی مشهد دست یابیم. هدف این پژوهش شناسایی گونه‌های مختلف گل شاه‌عباسی در قالی‌های مشهد است. برای دستیابی به این هدف ضروری است تا برای پرسش‌های ذیل، پاسخ‌هایی درخور توجه بیابیم:

۱ـ گل شاه‌عباسی در قالی ایرانی چه ویژگی‌هایی دارد؟

۲ـ گل‌های شاه‌عباسی در قالی‌های حرم مطهر رضوی در مشهد چه ویژگی‌هایی دارند؟

پیشینۀ تحقیق

در راستای پژوهش پیش رو می‌توان به تعدادی از پژوهش‌های هم‌راستا و هم‌جهت با این تحقیق برای تسریع در روند پژوهش، داشتن بار علمی بیشتر و پرهیز از اشاره به نکات تکراری و... اشاره کرد.

۱ـ «نقش گل شاه‌عباسی در آرایه‌های هنری حرم مطهر امام‌رضا(ع)» عنوان مقاله‌ای است که به همت فاطمه جهان‌پور در مجلۀ آستان‌هنر شمارۀ ۷ در سال ۱۳۹۲ به چاپ رسیده است. نویسندۀ این مقاله به یکی از پرکاربردترین و مهم‌ترین نقوش در آرایه‌های حرم مطهر اشاره داشته که در تمام تزیینات این مکان مقدس استفاده شده و آن گل شاه‌عباسی است. وی با بررسی تاریخی این نقش از ابتدا تاکنون به مطالعه موردی آن در تزیینات حرم امام‌رضا(ع) پرداخته و به این نتیجه رسیده است که این نقش یکی از اصلی‌ترین نقوش کاربردی در تزیینات ختایی و اسلیمی این مکان مقدس است. در این پژوهش به هنرهای محیطی توجه شده و به نقوش قالی اشاره‌ای نشده است.

۲ـ «معرفی مجموعۀ فرش موزۀ آستان قدس رضوی: قالیچۀ افشان شاه‌عباسی» عنوان مقاله‌ای است که به همت حسین کمندلو در مجلۀ آینۀ خیال شمارۀ ۹ در سال ۱۳۸۷ به چاپ رسیده است. نویسندۀ این مقاله به بررسی نقوش یکی از قالیچه‌های موزۀ آستان قدس رضوی پرداخته است. وی با بررسی تاریخی قالیچۀ بافته‌شده و معرفی موزه به ویژگی‌های گل‌های شاه‌عباسی در این قالیچه پرداخته است. لذا در این پژوهش نیز گل شاه‌عباسی در مرکز توجه واقع شده است. این پژوهش به مطالعۀ موردی نقش گل شاه‌عباسی در قالی‌های مشهد نپرداخته و صرفاً نقش افشان را معرفی کرده است.

۳ـ «بررسی تحولات نقش فرش مشهد در یک صد سال اخیر» عنوان پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد محمّدامین حاجی‌زاده است که به راهنمایی صمد سامانیان در دانشگاه هنر به سال ۱۳۸۷ دفاع شده است. نویسندۀ این پایان‌نامه سعی داشته تا با بررسی تاریخی نقوش فرش مشهد به طبقه‌بندی آن نقوش و طرح‌ها بپردازد. این پژوهش به مطالعۀ کلی تمام نقوش در فرش مشهد پرداخته و لذا مطالعۀ موردی می‌تواند اطلاعاتی دقیق‌تر در اختیار مخاطب قرار دهد.

۴ـ «نقش‌مایۀ طاووس در دست‌بافته‌های گلیمی

اقـوام شاهسـون و قشـقایی» عنـوان مقالـه‌ای اسـت کـه بـه همـت افسـانه قانـی در مجلـهٔ گلجـام شـمارهٔ۲۰، در سـال ۱۳۹۰ بـه چـاپ رسـیده اسـت. نویسـنده ضمـن بررسـی نقـش طـاووس در الگوهـا و سـبک‌های مختلـف بـه بررسـی دقیـق آن از لحـاظ فرم، رنگ و نقـش پرداخته و بـه دسـته‌بندی ایـن نقـش در دسـت‌بافته‌های عشـایر شاهسـون و قشـقایی اشـاره کـرده اسـت. ایـن پژوهش از لحـاظ هـدف بـا پژوهـش پیـش رو هم‌جهت بـوده با این تفـاوت کـه به‌جـای نقـش شاه‌عباسـی در قالی مشـهد به بررسـی و طبقه‌بنـدی نقـش طـاووس در گلیـم منطقـه‌ای دیگـر پرداخته اسـت.

روش تحقیق

ایـن پژوهـش از لحـاظ هـدف، کاربـردی و از لحـاظ ماهیـت توصیفی‌تحلیلـی اسـت. اطلاعـات ایـن پژوهـش بـه روش میدانـی و کتابخانـه‌ای جمع‌آوری شـده اسـت. هـدف ایـن پژوهـش بررسـی گل‌هـای شاه‌عباسـی در قالی‌هـای حـرم مطهـر اسـت. بـه همیـن منظـور جامعـهٔ آمـاری، قالی‌هایـی بـا نقش این گل در ایـن مکان مقدس اسـت. حـدود ۳۰۰۰۰ مترمربـع از فضـای حـرم مطهـر بـا قالـی دسـتباف پوشـش داده شـده اسـت کـه اکثـر ایـن قالی‌هـا در ابعـاد بزرگ‌پارچـهٔ ۱۲ متـر بـه بـالا هسـتند. نقـوش ایـن حجـم عظیم قالی‌هـای حـرم در کل مجموعه تکرار شـده اسـت، بنابراین با بررسـی بخشـی از فضاهای ایـن مجموعـه می‌تـوان بـه کل رسـید. بـه همیـن منظـور بخش‌هایـی از مجموعـهٔ حـرم به‌صورت تصادفـی انتخاب شـد. در ایـن پژوهـش از گل‌هـای شاه‌عباسـی قالی‌هـای رواق باب‌الجـواد و امـام خمینـی عکس‌بـرداری و سـپس بررسـی شـد. درمجمـوع ۷۲ گل بـا نقـوشِ متفاوت‌ازهـم اسـتخراج شد.

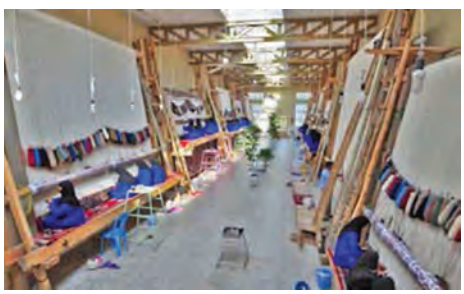
سوابق تاریخی قالی‌بافی در مشهد

تعییـن تاریـخ شروع قالی‌بافـی در شـهر مشـهد تـا حـدودی بـا مشـکل مواجه اسـت؛ امـا مطابق نوشـته‌ها و مـدارک موجود، «قدیمی‌ترین قالی منسـوب به این شـهر متعلـق به دورهٔ شـاه‌عباس صفوی اسـت. مطابـق روایات و نوشـته‌های موجـود، ایـن قالـی به دسـتور شـاه‌عباس و در شـهر مشـهد بـرای آسـتان حضرت‌رضـا(ع) بافته شـده اسـت»(ژوله، ۱۳۸۱: ۱۶۹). سیسـیل ادواردز دربـارهٔ ایـن قالـی توضیح داده اسـت کـه در هنگام بررسـی قالی‌های آسـتان قـدس رضـوی «هیـچ فرشـی کـه دارای بیـش از ۸۰ سـال سـابقه و متعلـق بـه شـهر مشـهد باشـد وجـود نـدارد. امـا از ابتـدای سـال ۱۲۸۰ / ۱۹۰۱ قالی‌های نفیس و باکیفیـت کـه اغلـب از تولیـدات اسـتادان و بافنـدگان دورهٔ جدیـد و معـاصر مشـهد و دارای ارزشـهای هـنری و اقتصادی بالایی بودند در مشـهد تولید شـده اسـت. افراد غیربومـی به‌ویـژه مهاجـران آذربایجانـی، نقـش بسـزایی در شروع دوبـاره و احیـای قالی‌بافـی مشـهد داشـته‌اند. حاج‌علـی خامنه‌ای و خانـوادهٔ عمواوغلـی(کهنمویی)[1] از ایـن گـروه هسـتند»(حاجـی‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۴).

شرکت فرش آستان قدس رضوی

شرکـت تهیـه و تولیـد فـرش آسـتان قـدس رضـوی بـا هـدف تأمیـن فرش‌هـای مـورد نیـاز اماکـن متبرکـه حـرم مطهـر رضـوی در ۲۳ اسـفند ۱۹۸۱/۱۳۶۰ تأسـیس شـد. ایـن شرکـت در اوّل مرداد ۱۳۶۲/ ۱۹۸۳ رسـماً بهره‌برداری شـد و تهیـه و تولیـد فرش‌هـای یکنواخـت صحن‌هـا و رواق‌هـا و ... همچنیـن تمامـی امـور مربـوط بـه خدمـات فـرش اماکـن متبرکـه حـرم مطهـر را بـر عهـده گرفـت. بـا توجـه به گسـترش روزافـزون حـرم مطهر، همچنیـن تعهد شرکـت در خصـوص تأمیـن همـهٔ فرش‌هـای مـورد نیـاز اماکـن متبرکـه، پـروژه سـاختمانی کارگاه قالی‌بافـی واحـد کاشـمر بـه منظـور فراهـم شـدن امکانـات لازم بـرای بـه کارگیـری نیـروی انسـانی بافنـده و افزایش تولید در سـال ۱۹۹۴/۱۳۷۳ بـه بهره‌برداری رسـید. شرکـت فرش همچنین قالی‌هـای اهدایـی از طـرف مـردم و مـازاد حـرم مطهر را





تصویر۱و۲. کارگاه قالی‌بافی شرکت فرش آستان قدس رضوی، گرفته‌شده از سایت www.aqr.ir

از طریق عرضهٔ آن‌ها در نمایشگاه دائمی شرکت فرش آستان قدس رضوی انجام می‌دهد. معمولاً فرش‌ها در حرم مطهر حدود ۴ سال استفاده می‌شود و بعد در نمایشگاه شرکت به فروش می‌رسد(www.aqr.ir). (تصاویر۲و۳)

ویژگی‌های بارز قالی مشهد

از خصوصیات بارز قالی‌های مشهد، طراحی دقیق و منظم آن است. تمام نقوش زمینه اعم از گل‌ها، غنچه‌ها، برگ‌ها و بندها به‌طرزی کاملاً هماهنگ، ترکیب کلی طرح را ایجاد می‌کنند. هر چند که در بعضی از قالیچه‌ها، حاشیه دارای طرح‌های متضاد است، ولی در بسیاری از آن‌ها طرح زمینه به‌کار می‌رود(حاجی زاده، ۱۳۸۷). عمده‌ترین نقشی که در اکثر طرح‌ها دیده می‌شود گل شاه‌عباسی است که در مشهد تنوع زیادی دارد. «گل‌های شاه‌عباسی به‌همراه ساقه‌های نسبتاً باریک و ظریف از ویژگی‌های خاص طرح‌های قدیمی مشهد است. یکی از ویژگی‌های قالی مشهد به‌کارگیری زیاد گل شاه‌عباسی است، خصوصاً در نقشه‌های افشان. طرح‌ها عمدتاً لچک ترنج و افشان، شیخ‌صفی، اسلیمی ماری، اسلیمی دهن‌اژدری، شاه‌عباسی، گل‌فرنگ و ختایی است» (ژوله، ۱۳۸۱: ۱۷۰). بدون شک قالی‌هایی که در کارگاه‌های عمو اوغلی در مشهد بافته شده از شاهکارهای بافت تاریخ قالی‌بافی مشهد به شمار می‌رود که به عنوان نمونه از افشان‌های ریز و درشت می‌توان نام برد. در شرکت فرش آستان قدس رضوی نیز می‌توان بافت انواع طرح‌های افشان و لچک ترنج شاه‌عباسی را مشاهده کرد. «قالی مشهد از حیث نقشه و رنگ خصوصیات محلی دارد به این معنی که به قالیِ هیچ‌یک از مراکز تولید مهم دیگر ایران شبیه نیست. رنگ زمینهٔ قالی‌های مشهد اغلب تیره، سورمه‌ای و لاکی است که در طرح‌های جدید از رنگ‌های کرم نیز استفاده می‌شود. از مشخصات قالی مشهد رنگ‌های تیره، حاشیهٔ پرکار و گوشتی و نرمی فرش است»(حاجی‌زاده، ۱۳۸۷: ۲۳).

نگاهی به طرح افشان شاه‌عباسی

طرح‌های افشان شاه‌عباسی با استفاده از نقشمایه‌های ختایی بافته می‌شوند و در آن کمتر نقوش اسلیمی مشاهده می‌شود. شاید بتوان گفت «قدمت استفاده از این نوع ترکیب‌بندی در هنرهای تزیینی خراسان به دورهٔ تیمویان می‌رسد. سردرهای ورودی مسجد گوهرشاد مشهد با استفاده از نقوش ختایی تزیین شده‌اند، هنرمند کاشی‌کار با ظرافت تمام لچکی‌ها را با گردش‌های ختایی و گل‌های برگ‌کنگری تزیین نموده است. این نوع ترکیب‌بندی در کمتر بنای شاخص هنر ایرانی‌اسلامی مشاهده شده است. می‌توان ترکیب‌بندی به‌کاررفته در این سردرها را آغازی برای طرح‌های افشان شاه‌عباسی در خراسان در نظر گرفت. گل‌های شاه‌عباسی درشت و ریز از ویژگی‌های برجستهٔ این طرح است. در این گونه طرح، طراح تعدادی گل شاه‌عباسی را کشیده و آنها را به‌وسیلهٔ شاخه‌های ختایی بر پهنهٔ کاغذ جان می‌دهد. طراح قالی باید تمام فضای طرح را به‌صورت یک‌نواخت با انواع نقشمایه‌های بزرگ و کوچک ختایی و اسلیمی تزیین نماید، به‌طوری‌که تعادل و توازن بین عناصر اصلی مشاهده گردد. لازم به ذکر است که نقشمایه‌های ختایی و اسلیمی (گل‌های شاه‌عباسی، برگ‌های ترکیبی، غنچه‌ها و اسلیمی‌های ابری) در اندازه‌های گوناگون نسبت به هم رسم می‌شوند و تمام آن‌ها که با گردش‌های ختایی به یکدیگر متصل شده‌اند، حرکت باقاعده قوس‌های حلزونی در متن قالی می‌شود. طراح فرش با توجه به قواعد طراحی و تکیه بر خلاقیت خود می‌تواند طرحی زیبا و اصیل را خلق کند» (کمندلو، ۱۳۹۱: ۹).

نقوش ختایی

در هنرهای سنتی، نقوش گیاهی و تصاویر گونه‌های درختان و انواع متنوع گل‌ها از جایگاهی ویژه برخوردارند. این نقوش گاه بسیار ساده و انتزاعی به شکل یک ساقهٔ عمودی و چند شاخهٔ انشعابی مایل در طرفین یا به‌شکلی عینی‌تر و حقیقی‌تر ترسیم می‌شود، نقوش ختایی از این دسته هستند. ختایی از



تصویر۳. تصویری از عمو اوغلی و قالی‌های بافته شده در کارگاه وی در مشهد، اسکن‌شده از کتاب طراحان قالی ایران، شیرین صوراسرافیل، ۱۳۷۸.







ترکیب گل و غنچه و برگ پدید می‌آید و هر گردش آن را یک بند می‌خوانند. ختایی افزون بر قالی در کاشی و تذهیب نیز به‌کار می‌رود؛ در قالی آراسته‌تر و با رنگ‌های بیش‌تر و در کاشی ساده‌تر و با رنگ‌های کمتر. این نقوش گیاهی گاه به‌تنهایی، گاه به‌صورت تلفیقی با سایر نقوش از جمله نقش‌های ساده و هندسی در بناهای تاریخی دیده می‌شود. طرح‌های ختایی، نقش‌هایی گیاهی دارای گل و بُته هستند. بُته سمبلی از کاج و سرو است که خود مفاهیم و اشکالی از طرح قالی است. این نقش‌ها با ظرافت و نازکی در لابه‌لای نقوش اسلیمی در حرکت و دارای نقوش پیچ‌درپیچ گل و بُته هستند. طرح ختایی به تناسب فضا و طرح‌های هندسی روی سطح اثر می‌چرخند و برای پر کردن نقوش استفاده می‌شوند، زیرا این طرح‌ها وسیله‌ای برای ایجاد نظم و وحدت میان اجزای اثر هنری است که هنرمند اصول و مبانی طرح را به تمام آرایه‌های فرش انتقال و همهٔ آنها را نظم و ترتیب می‌دهد. حرکت افقی ساقه در طرح‌های ختایی در فضاهای بزرگ‌تر حالت دورانی و حلقوی به خود گرفته و برگ‌ها و غنچه‌ها، بر روی یک ساقه ترسیم شده که دیدگان بیننده را به مرکز طرح جلب می‌کند. ساقه عامل رویش، اتصال و ترکیب‌بندی گل‌ها و برگ‌ها می‌شود. پایهٔ طراحی ساقه‌های ختایی و اسلیمی براساس گردش مارپیچی یا حلزونی نمایان می‌شود که به گردش حلزونی ساقه‌های ختایی، منحنی‌های پیچان می‌گویند. باید فاصلهٔ بین قوس‌های گردش به صورت یک‌نواخت در همه جای گردش رعایت شود. جهت قرارگیری گل‌های شاه‌عباسی و دیگر اجزایی که بعد از این بر روی خطوط گردان ترسیم می‌شود به تناسب جهت گردش حلزونی بستگی دارد. نام‌گذاری بخش‌های ساقه که به سه شکل اصلی و انشعابی و فرعی است با توجه به ساقه‌ای است که اجزای نقوش ختایی را به یکدیگر متصل می‌کند و به‌صورت خطوط شکسته یا منحنی طراحی می‌شود. در طرح ختایی، قسمت‌هایی از طرح ساقه ضخیم‌تر و قسمت‌هایی نازک‌تر است. ساقه، گاه با پیچ و خم‌های زیبا و ترکیبی از خط‌های کمانی و به‌ندرت راست، گاه دایره‌ای مارپیچ و گاه کمانی شکسته، برای ایجاد پیوستگی میان نقش گل و برگ و غنچه به‌صورت تند وکند طراحی می‌شود یعنی بخش نخستین ساقه کلفت‌تر و بخش پایانی نازک‌تر می‌شود (احراری، ۱۳۹۱) .

برگ‌ها در طبیعت با توجه به تنوع گیاهان، انواع مختلفی دارند. در طراحی قالی ابتدا از برگ‌های ساده، شکسته و هندسی استفاده شده است. برگ‌های لوزی‌شکل و دندانه‌ای در مقیاس بزرگ‌تر به‌جای رگ‌برگ‌ها شاخه‌های کوچک‌تر گل را در خود جای می‌دهند و در تزیین و هماهنگی طرح‌های ختایی نقش عمده‌ای را بازی می‌کنند. آنها با پرکردن فضاهای خالی در وحدت و هماهنگی طرح اثر نقش بسزایی دارند. گاهی مثل ساقه‌ها با شکستگی قائمه تغییر جهت داده فضاهای خالی را پر می‌کنند تا نقش‌های شکسته را پدید آورند و گاه با خطوط، منحنی‌های پیچان را به‌وجود می‌آورند. گونه‌ای دیگر با برگ‌های کشیده، شمشیری، ریزه ماهی و شعله‌ای، در ایجاد نقش‌های گیاهی اثرگذارند. انتهای بعضی از برگ‌های کشیده، حالتی شکسته می‌گیرد و بخشی از برگ با حرکت ناگهانی، خلاف جهت برگ روی آن برمی‌گردد و تصاویری بسیار زیبا ایجاد می‌شود. گاه پایهٔ برگ‌ها به بند اصلی یا فرعی متصل و نوک برگ‌های آنها آزاد است. گونه‌ای دیگر از برگ‌ها نیز شبیه مو طراحی می‌شوند.

غنچه‌ها گل‌های کوچک نیم‌شکفته‌ای در فرش هستند که از محل پایه به بندهای فرعی متصل می‌شوند و معمولاً در انتهای بندهای فرعی قرار می‌گیرند. غنچه چند نوع است: غنچهٔ گل پنج‌پر، غنچهٔ پر برگ و غنچهٔ گل عباسی.

گلبرگ‌ها دارای جهت هستند و جهت آنها عمدتاً از پایه به سر گل متمایل است. گاه محور تقارن دارند و این تقارن در رنگ‌آمیزی نیز وجود دارد. در طرح‌های گل‌های لاله‌عباسی یک یا ۲ محورتقارن یافت می‌شود که از نظر طراحی مرکز و سرچشمهٔ طرح آن است. قاعدهٔ ترسیم گل ختایی بر دایره استوار است و از ترکیب و تلفیق دوایر، انواع گل‌های ختایی به شکل غنچه و گل کامل با جلوه‌های زیاد ظاهر می‌شوند. گل باید در جایی قرار گیرد که توجه بیننده را به خود جلب کند. گل‌ها گوناگون‌اند مانند گل انار، حنایی، نسترن، نیلوفر و گرد که به‌صورت تک‌گل یا تزیینات درونی در زیر و در سرِ گل یا در دو سوی آن با گل آذین منفرد، یا چند گل به یک بُته پیوسته اسلیمی و ختایی نشان داده می‌شوند. نمایش گل به شیوه‌های گوناگون از ویژگی قالی‌های ایرانی است؛ گاهی سر گل‌ها را به نقش حیوانات پیوند داده‌اند یا در قاب گل‌ها طرحی از پیکر حیوانات ترسیم کرده‌اند یا آن را

به دسته‌گل‌هایی با برگ و بته‌جقه نقش کرده‌اند. گل ختایی به ده‌ها شکل و رنگ متفاوت شکل می‌گیرد که هر یک در حد خود نمودار کامل از ذوق و زیبایی است. هنرمندان با ترکیب و تلفیق طرح‌ها اَشکالی جدید ایجاد نموده‌اند. بعد از اینکه گل‌های اصلی را روی گردش حلزونی مشخص کردند، اجزای ریزتر مثل گل‌های گرد غنچه و برگ‌ها را در فضای خالی آن قرار می‌دهند تا اجزای ختایی به‌صورت یک‌نواخت در گردش خطوط پراکنده شوند (احراری، ۱۳۹۱)

نقش اسلیمی

اسلیمی گونه‌ای از نقش و نگار شامل خط‌های پیچیده و منحنی‌ها و قوس‌های دورانی مختلف است که در تزیینات و کتیبه‌ها و... ترسیم می‌شود. اسلیمی گاهی به‌صورت نقش اصلی و زمانی همراه با دیگر طرح‌ها، در معماری، کتاب‌آرایی و هنرهای صناعی به‌کار رفته است.

عبارت اسلیمی، شکل دیگری از واژهٔ اسلامی است و به این جهت گاهی آن را اسلامی نیز خوانده‌اند. اسلیمی یکی از هفت نقش اصلی در نگارگری سنتی ایران و نمودار تجریدی «درخت زندگی» و یا صورت عام درخت به‌ویژه درخت تاک است که با گردش‌ها و پیچش‌های پی‌درپی و هماهنگ شاخه‌های آراسته به برگ‌ها و نیم‌برگ‌ها و گره‌های آن از پایه‌ای که بند اسلیمی خوانده می‌شود، می‌روید و با نظمی خاص و شکلی چشم‌نواز که میان اجزای آن وجود دارد، طرحی ویژه از درخت را ارائه می‌دهد. تمام منحنی‌های اسلیمی جهتی به درون و جهتی به بیرون دارند که جزو ذات اسلیمی است، این گرایش به بی‌نهایت نشانی از جاودانگی در اسلیمی به شمار می‌رود. اسلیمی طرحی است متشکل از قوس‌های دورانی زیبا که با چنگ‌ها، ماهیچه‌ها، سرچنگ‌ها، گره‌ها و انشعاب‌های مناسب کامل می‌شود و زیبایی و شکوهی خاص را دربر می‌گیرد. (آقامیری، ۱۳۸۲).

گل شاه‌عباسی

نقوش گیاهی گاه به شکل عینی و واقعی، و گاه به‌صورت انتزاعی و استلیزه در تزیینات و هنرها به‌کار رفته است. گاه نیز تصاویری همچون گل‌های رز، صدبرگ، گل‌سرخ، بوته‌های مارپیچ، ریسه‌های گل، نقوش گل و گلدان، درخت زندگی، بوته‌هایی با انواع گل‌های زیبا و رنگارنگ با حفظ جنبهٔ واقع‌گرایی عیناً تصویر شده‌اند. «نقوش گیاهی گاهی نیز در هیأت اسلیمی‌ها و ختایی‌های متنوع با حرکاتی موّاج و باشکوه به نمایش گذاشته می‌شوند. در این شیوه هنرمند تلاش می‌کند بیش از آنکه نقوش گیاهی را از نقطه‌نظر میزان طبیعت‌گرایی که در برگ‌ها و گل‌ها مشهود است، نشان دهد، به شکلی ژرف و عمیق از منظر حس معنوی، روحانی و نیز تأثیرگذاری بر روح و جان آدمی این نگاره‌ها را به‌کار گیرد و با همراه کردن نقش‌مایه‌های گیاهی به جریانی از خطوط موّاج و تبدیل به نوعی چرخش پیچک‌ها و برگ‌های متحرک، به آنها حرکتی دائمی بخشد» (هیل و گرابر، ۱۳۷۵: ۱۱۲و ۱۱۳). «هر چند طرح‌های اسلیمی و ختایی ریشه در هنر پیش از اسلام دارند، با ورود اسلام به ایران و محدودیتی که شرع برای ترسیم چهرهٔ انسان و بعضی از حیوانات ایجاد کرد، این طرح‌ها در هنر اسلامی رشد یافت و مراحل تکاملی خود را پیمود. «گل‌جام یا گل شاه‌عباسی در فرش‌بافی گلی است که هزاران سال است، فکر مردمان چین و مصری را به خود جلب کرده و نشانهٔ طراوت است. در عهد قدیم در آسیا مورد قبول بوده و نماد خورشید در بین این مردمان بوده است، در آثار به‌دست‌آمده، از استان همدان به جامی برنزی برمی‌خوریم که بر آن گل شاه‌عباسی اوّلیه نقش بسته شده است. می‌توان گفت که این گل به دورهٔ هخامنشیان بازمی‌گردد. عالی‌ترین نمونهٔ گل‌های شاه‌عباسی را می‌توان در گچبری‌های محراب مسجد ملک کرمان مشاهده کرد» (شعبانی‌خطیب، ۱۳۸۷: ۴۳). می‌توان اوج کاربرد این نقوش را در هنرهای دورهٔ تیموری و صفوی دید. شاه عباس اوّل که لقب شاه‌عباس بزرگ را گرفت، از پادشاهان قدرتمند و پرنفوذ صفوی بوده که با ازبک‌ها، عثمانی‌ها و پرتغالی‌ها جنگید و پیروز شد. در دورهٔ حکومت او به دلیل آنکه ساختمان‌های مجلل و مساجد شکوهمندِ بسیار متمایز توسط او ساخته شد، برای بافت قالی و پارچه کارگاه‌های بزرگ و زیادی تأسیس شد. این دست‌بافته‌ها هم دارای نقوش تزیینی بسیار دل‌پذیر بوده و علاوه بر اینکه باعث زیبایی کاخ‌های سلطنتی می‌شد، به بعضی از پادشاهان سرزمین‌های دیگر نیز اهدا می‌گشت (استون، ۱۳۹۱). «در این زمان گسترش پایتخت و ساختمان‌های تازه نیاز به قالی را بیشتر کرد و فرش‌بافی از رشته‌های مهم اقتصادی برای مردم شد. به دستور شاه‌عباس در استرآباد، شیروان،

قره‌باغ، کاشان، گیلان و مشهد کارگاه‌هایی دایر شد که بنا بر نوشتهٔ شاردن هر کانون بافت فرش می‌بایست فرش را به شیوهٔ خود می‌بافت» (آذرپاد، حشمتی رضوی، ۱۳۷۲: ۱۵). اینکه فرآورده‌های یک شهر به نام مرکز فروش آن شناخته شود سابقه‌ای قدیمی دارد به‌طوری‌که شاردن نیز در سفر نامه‌اش بیان می‌کند که قالی‌هایی که در کارگاه‌های عالی فرش‌بافی در کرمان و سیستان تولید می‌شد در اروپا آنها را فرش ترکی می‌خواندند چون از طریق ترکیه وارد اروپا می‌شد(آبادی باویل، ۱۳۵۸). در زمان شاه‌عباس اوّل نیز تولید قالی در هرات انجام می‌شده است که در آن زمان پایتخت خراسان محسوب می‌شده است. «در سال ۱۰۱۲ق /۱۶۰۴م سیاحی پرتغالی در تشریح قالی‌های ایرانی می‌گوید که خوش‌نقش‌ترین، ریزترین و گرانبهاترین قالی‌ها در یزد، کرمان و درجه سومی از قالی‌های مرغوب در خراسان تولید می‌شده است» (فریه، ۱۳۷۴: ۱۲۷).

باید توجه داشت که گل‌های شاه‌عباسی عمدتاً در زمینهٔ نقوش ختایی به ظهور می‌رسند. گویی ختایی همچون ریسمانی است که گل‌های مزبور را بدان بسته‌اند(اقدسیه، ۱۳۳۶). « طرح‌های شاه عباسی با گردش‌های ختایی معنا پیدا می‌کند، ختایی هم مانند اسلیمی‌ها، قانون‌ها و مبانی خاص تکنیکی و بصری خود را دارد که حفظ و رعایت آن موجب زیبایی، لطافت و بداعت در آثار طرح‌های شاه‌عباسی می‌شود» (شعبانی‌خطیب، ۱۳۸۷: ۱۰۱) «ویژگی گل شاه‌عباسی آن است که ساقه‌ای مشخص در انتهای گل رسم می‌شود و به‌صورت پنج، هفت و گاهی دوازده‌پر به‌کار می‌رود و تفاوت اصلی‌اش در حالت ختایی، بازتر بودن گل آن است. این گل کامل‌ترین گل ختایی است که از تکرار دو برگ و دو دایره تشکیل می‌شود و منعطف‌ترین نقش گل است» (فرهنگی،۱۳۹۰: ۱۸۰). نقش گل شاه‌عباسی را برگرفته از گل نیلوفر و گل انار می‌دانند که از روزگاران قدیم در هنر این سرزمین رواج داشته و درنهایت با دخل و تصرف زیاد به شکل گل شاه‌عباسی امروز درآمده است (حاصلی، ۱۳۷۲). «برخی گل عناب را الهام‌بخش گل شاه‌عباسی می‌دانند و ادّعا می‌کنند طرح دایره‌وار گل عناب و پیچ و خم خطوط شکستهٔ تاج آن و شباهتش به انار و گل انار و نیز جنبهٔ تقدس آن سبب شد تا هنرمندان از آن در نقش‌های خود بهره گیرند» (آژند، ۱۳۸۱: ۲۳). نیلوفر و انار هر دو از تقدس فراوانی برخوردار هستند؛ «گل نیلوفر که در فارسی به آن گل آب‌زاد، گل زندگی یا آفرینش می‌گویند» (یاحقی، ۱۳۸۶: ۸۳۹). «شاه‌عباسی یکی از گل‌هایی است که به نام‌های گل‌اناری، پنچه‌پلنگی نیز مشهور بوده است» (نیرومند، ۱۳۸۷: ۱۶۸) انواع مختلفی نظیر گل‌گره، پیچک، برگی، گل‌برگی، برگی سه‌گل درهم و اناری دارد که طرح اناری آن معروف است» (حاصلی، ۱۳۷۲: ۳۲). (تصویر۵) در تزیینات حرم مطهر امام‌رضا(ع) تصویر غالب نقوش گیاهی، عمدتاً تزیینات انتزاعی گل‌ها و گیاهان در قالب اسلیمی و ختایی است. یکی از تزیینات کاربردی حرم مطهر انواع قالی‌های دستباف با نقش گل شاه‌عباسی و لاله عباسی است. این طرح یکی از طرح‌های اصلی فرش ایران است.





تصویر۴. نمونه‌ای از قالی با نقش افشان شاه‌عباسی بافته شده در کارگاه عمو اوغلی متعلق به کاخ سعدآباد، عکاس: فاطمه رحیم‌پناه در تاریخ ۱۳۸۵/۶/۱۰.

شیوه‌های ترسیم گل شاه‌عباسی در طراحی قالی

این گل به نام‌های متفاوتی چون لاله عباسی، عباسی و شیخ‌صفی معروف بوده که مهم‌ترین و زیباترین گل در طراحی سنتی و به‌ویژه فرش است و به جرأت می‌توان آن را عروس و شاه‌بیت طراحی سنتی معرفی نمود. طراحان بزرگ فرش هر یک به فراخور حال خود کوشیده‌اند تا در طراحی این گل حداکثر خلاقیت و ابداع خود را بروز دهند و به همین دلیل نمونه‌های بسیار متنوعی از آن هم‌اکنون در اختیار ماست. گل شاه‌عباسی بر روی بند اصلی ختایی قرار گرفته و خود منشأ بسیاری از تزیینات روی بند ختایی است. گل شاه‌عباسی در دو قالب بیضی و دایره ارائه می‌گردد. در طریقهٔ رسم آن به نیمی از گل اشاره می‌شود چرا که این گل جزو نقوش متقارن در فرش است. ابتدا خط تقارن را کشیده یا فرض می‌کنند، سپس گل را با توجه به مراحلی که ذکر خواهد شد می‌کشند: ۱) تخمک و هستهٔ گل رسم می‌شود؛ ۲) گل‌برگ‌ها به مرکزیت تخمک گل و حول هسته گل از پایین به بالا و از کوچک به بزرگ کشیده می‌شود؛ ۳) فضای بین گل‌برگ‌ها با چاک گل پر می‌شود؛ ۴) در انتها از روی خط تقارن گل را قرینه‌سازی و کامل می‌کنیم» (خلیقی، ۱۳۸۲: ۱۹۷).(تصویر ۶)

بنابراین می‌توان گفت ویژگی کلی گل‌های شاه‌عباسی عبارت‌اند از: ۱) همهٔ آنها از گل انار و نیلوفر اقتباس شده‌اند؛ ۲) همگی دارای یک فرم مدوّر تخم‌مرغی‌شکل هستند؛ ۳) همه از یک فرم در مرکز گل برخوردار هستند؛ ۴) برای تزیین بندهای ختایی و اسلیمی به‌کار می‌روند؛ ۵) به فراخور آنکه دارای تزیینات متعددی هستند تنوع بسیار دارند؛ ۶) در اکثر هنرهای سنتی این گل دیده می‌شود؛ ۷) به دلیل پیشینهٔ مقدس و اسطوره‌ای آن در هنرهای اسلامی توجه زیادی به آن شده است؛ ۸) در اکثر قالی‌های موجود نقش این گل مشترک بوده و تنها در رنگ با هم تفاوت دارند. (تصویر ۷)



تصویر۵. گل‌اناری یکی از انواع گل شاه‌عباسی، اسکن‌شده از کتاب قلم و قالی، علی خلیقی، ۱۳۸۲

در مناطق مختلف قالی‌بافی گل‌های شاه‌عباسی صورت‌های متنوعی دارند اما به‌طور کلی ۱۲گونه از این گل بین مناطق مشترک است. (تصویر۸)

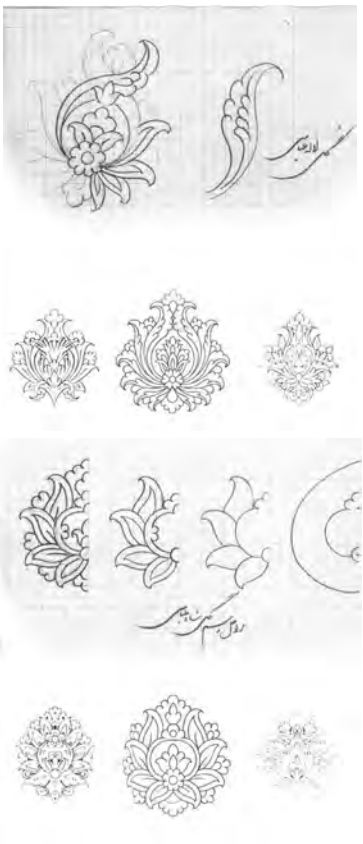
قالی‌های حرم مطهر امام‌رضا(ع)

حرم مطهر امام‌رضا(ع) رواق‌ها و صحن‌های زیادی دارد که نزدیک به ۳۰ هزار مترمربع از رواق‌های آن با قالی‌های دستباف در ابعاد مختلف و با نقوش اصیل مشهد پوشانده شده است. آنچه که قالی مشهد را از قالی‌های سایر مناطق متمایز می‌کند، تنوع گل‌های شاه‌عباسی است. شرکت فرش آستان قدس رضوی سعی داشته تا همواره از نقوش اصیل مشهد برای بافت قالی‌ها استفاده کند، از این رو اگر بخواهیم تنوع این گل را در مشهد بررسی کنیم بهترین گزینه قالی‌های حرم مطهر است. طبق گفتهٔ داعی، سرپرست کارگاه قالی‌بافی آستان قدس در مشهد، قالی‌های بافت این شرکت چند نقشه مشخص دارد و چندین سال است که همان نقشه‌ها دوباره‌بافی می‌شوند. اما بر طبق مشاهدهٔ عینی، قالی‌های حرم مطهر، تنوع چندانی در نقش قالی‌ها دیده نشده و می‌توان گفت اکثر کف‌ها با دو نقشهٔ افشان و لچک ترنج افشان شاه‌عباسی با سه رنگ زمینهٔ لاکی، سورمه‌ای و کرم فرش شده است. به‌طورکلی طبق آلبوم نقش‌های قالی‌هایی که برای حرم مطهر از ابتدای تأسیس شرکت فرش آستان قدس رضوی طراحی و بافته شده است، ۵۹ طرح اعم از کناره، قالیچه و قالی دیده می‌شود. (تصویر۹) اما در حال حاضر ۱۲ نقش از مجموعه طرح‌های شرکت به‌صورت قالی در داخل حرم مطهر رضوی موجود است. قالی‌ها[۲] هر چند سال یک بار (معمولاً هر ۴ سال) به تناسب مقدار زمانی که در حرم مطهر پهن بوده است با قالی‌های جدید تعویض می‌شوند ازاین‌رو برخی از طرح‌ها در حال حاضر در داخل مجموعهٔ حرم دیده نمی‌شوند (شرکت فرش آستان قدس، ۱۳۹۲).

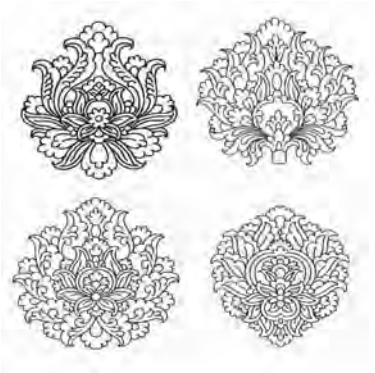
گل شاه‌عباسی در نقوش قالی‌های حرم مطهر امام‌رضا(ع)

یکی از آرایه‌های تزیینی در قالی ایران گل شاه‌عباسی است. به‌طورکلی بند یا ساقهٔ ختایی بدون گل شاه‌عباسی معنایی ندارد. قالی‌های حرم مطهر بانک اطلاعاتی خوبی از تنوع گل‌های شاه‌عباسی در قالی محسوب می‌شود. با توجه به بررسی قالی‌های پهن‌شده، در مجموعهٔ حرم مطهر درمجموع ۱۲ طرح قالی، ۷۲نقش متفاوت از گل شاه‌عباسی کوچک و بزرگ فاقد تکرار شناسایی شد. (تصویر ۱۱و۱۰)

بیش از ۹۰ درصد از قالی‌های حرم مطهر رضوی با



تصویر۶ـ مراحل ترسیم گل شاه‌عباسی و گل لاله‌عباسی، اسکن شده از کتاب قلم و قالی، علی خلیقی، ۱۳۸۲.



تصویر ۷. گل‌های شاه‌عباسی با هستهٔ گل شاه‌عباسی، اسکن‌شده از کتاب قلم و قالی، علی خلیقی، ۱۳۸۲.

گل‌های شاه‌عباسی پر شده است که علاوه بر گل‌های خاص قالی مشهد می‌توان گل‌های سایر مناطق را در آنها دید. با توجه به گل‌های شاه‌عباسی جمع‌آوری‌شده و شیوه‌های معمول گل شاه‌عباسی در قالی سایر مناطق و توجه به قالی‌های حرم مطهر می توان به ویژگی‌های اختصاصی گل‌های شاه‌عباسی در قالی مشهد پی برد. (تصویر۱۲)



تصویر۸. گل‌های شاه‌عباسی رایج در مناطق مختلف (نصیری، ۱۳۸۹: ۷۱)



تصویر۹ . نمونهٔ طرح‌های قالی‌های بافته شده در شرکت فرش آستان قدس رضوی، پهن‌شده در حرم مطهر، مأخذ: شرکت فرش آستان قدس رضوی در تاریخ ۲۳/ ۸/ ۱۳۸۷

ویژگی گل‌های شاه عباسی در قالی مشهد

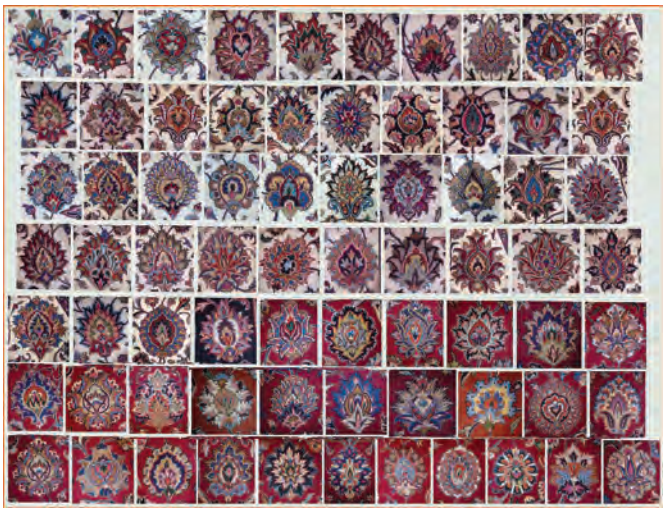
با توجه به مطالب ذکرشده و مشاهدهٔ تصاویر موجود از نقوش معمول گل شاه‌عباسی و نقوش گل‌های شاه‌عباسی در قالی‌های حرم مطهر رضوی که شناسنامهٔ قالی مشهد هستند می‌توان چنین گفت که تمامی گل‌های به‌کاررفته در این قالی‌ها از نوع گل‌های ترکیبی، دارای دو گل در یک گل هستند به‌گونه‌ای که هستهٔ مرکزی گل، خود گلی کوچک‌تر است و بدین ترتیب از لحاظ اندازه این گل‌ها بزرگ‌تر هستند و ظاهری زیبا و متناسب به این قالی‌ها بخشیده‌اند.(تصویر ۷ و ۱۱)

نتیجه‌گیری

قالی‌های حرم مطهر دارای دو نقش لچک ترنج و افشان شاه‌عباسی است. ویژگی اصلی این طرح‌ها، گل شاه‌عباسی است. معمولاً از لحاظ هنر معنوی در اماکن مقدس سعی می‌شود تا از نقوشی با جنبهٔ مذهبی و مقدس برای ایجاد فضایی معنوی استفاده شود. اگر به کل مجموعهٔ حرم مطهر دقت شود آنچه که بیشتر از همه در کل تزیینات این مکان مقدس به چشم می‌خورد، گل شاه‌عباسی است. نقش گل شاه‌عباسی هم در آرایه‌های ختایی و هم در ترکیب با نقوش ختایی، اسلیمی و حتی در داخل نقوش اسلیمی گل‌دار دیده می‌شود. به همین منظور قالی نیز از ارکان هنری این مکان مقدس محسوب می‌شده و طرحی استفاده شده که علاوه بر اصالت منطقه‌ای دارای هماهنگی با کل تزیینات بنا باشد.۹۰ درصد از شاخه‌های پیچان گل و بوته قالی‌های حرم مطهر رضوی با گل‌های شاه‌عباسی پر شده‌اند. به‌طورکلی گل‌های شاه‌عباسی دارای فرمی تخم‌مرغی شکل و تخم گل، آینه گل و گلبرگ هستند اما گل‌های قالی‌های حرم مطهر در برخی موارد ویژگی‌های متفاوت دارند، به‌طوری‌که هستهٔ مرکزی گل در قالب یک گل شاه‌عباسی کوچک طراحی شده و در واقع دو گل در یک گل کار شده است به همین دلیل گل‌های شاه‌عباسی در این قالی‌ها بزرگ‌تر از حد معمول این گل است. همین ویژگی یکی از مشخصه‌های قالی مشهد محسوب می‌شود و می‌توان آن را «گل شاه‌عباسی مشهد» نامید.



تصویر۱۰. نمونه‌ای از قالی‌های حرم امام‌رضا(ع) با نقش افشان شاه‌عباسی، عکاس: فاطمه رحیم‌پناه در تاریخ ۱۳۹۳/۱۱/۲۰



تصویر۱۱. گل‌های شاه‌عباسی قالی‌های حرم مطهر، تنظیم شده توسط محقق در تاریخ ۱۳۹۳/۷/۲۵

پی‌نوشت

۱ـ محمد کهنمویی اهل کهنموی آذربایجان (روستای مابین اسکو و کندوان) با اشتغال در حرفهٔ نساجی و ابریشم‌بافی و تجارت، از تولیدکنندگان صاحب‌نام تبریزی بود که ضمن تغییر شهرت خود از کهنمویی به عمواوغلی حرفهٔ نساجی را رها کرد و به کار تولید و بافت قالی روی آورد. استاد عبدالمحمد عمواوغلی در تهیهٔ نقشه‌های منحصربه‌فرد و رنگ‌آمیزی مواد مورد استفاده در قالی‌بافی تبحر خاصی داشت. از آنجایی که بیشتر قالی‌های عمواوغلی سفارشی بود، از طرح‌هایی که در دو کتاب قطع بزرگ، که گویا از انگلستان برایش فرستاده بودند و در آنها تصاویر و نقشه‌های فراوانی از قالی‌های قدیم ایرانی از زمان صفویه و قبل از آن و همچنین تصاویری از قالی‌های موزه‌ای خارج از ایران وجود داشت الگوبرداری می‌کرد و نیز خود با تجربه‌ایی که در طول سالیان به‌دست آورده بود دخل و تصرفاتی در این طرح‌ها صورت می‌داد. رج‌شمار قالی‌های عمواوغلی بین ۴۰ تا ۱۵۰ رج متغیر بود. آخرین بافتهٔ وی نیز دو قطعه قالی ۱۴۰متری (۱۰×۱۴) بود که هم‌اکنون در کاخ مرمر و سعد آباد نگهداری می‌شود. (صوراسرافیل، ۱۳۷۸: ۱۱۳). (تصویر۱)

۲ـ قالی‌های حرم مطهر امام‌رضا(ع) در بین عموم مردم به قالی‌های حضرتی نیز شهرت دارند.

منابع

- احراری، عبدالله (۱۳۹۱) قالی مشهد، گرفته شده از سایت www.persiancarpetassociation.com در تاریخ ۱۳۹۴/۳/۱۶
- استون، پیتراف (۱۳۹۱) *فرهنگ‌نامه فرش شرق*، ترجمهٔ بیژن اربابی، تهران: جمال هنر.
- اقدسیه، هادی(۱۳۳۶) *طرح ختایی و گل‌های شاه‌عباسی*، تهران، نقش و نگار، ش ۳.
- آبای‌باویل، محمد(۱۳۵۸) *ظرافت و طرایف یا مضاف و منصوبهای شهرهای اسلامی*، تبریز: انجمن استادان زبان و ادبیات.
- آذرپاد، حسن و فضل‌الله حشمتی رضوی (۱۳۷۲) *فرشنامهٔ ایران*، تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- آژند، یعقوب(۱۳۸۸) *اصل ختایی در کتاب‌آرایی ایران*، تهران، فصلنامهٔ نگره، ش۱۰.
- آقامیری، امیرهوشنگ(۱۳۸۲) *آموزش اسلیمی*، تهران: کمال هنر.
- حاجی‌زاده، محمدامین (۱۳۸۷) بررسی تحولات نقش فرش مشهد در یک صد سال اخیر، استاد راهنما صمد سامانیان، تهران، دانشگاه هنر.
- حاصلی، کرم‌رضا (۱۳۷۲) طراحی و نقش در فرش ایران، فرش، دورهٔ اول، ش۲.
- خلیقی، علی(۱۳۸۲) *قلم و قالی*، تهران: عابد.
- ژوله، تورج (۱۳۸۱) *پژوهشی در فرش ایران*، تهران: یساولی.
- شرکت فرش آستان قدس رضوی(۱۳۹۲) گرفته شده از سایت www.aqr.ir در تاریخ ۱۳۹۳/۷/۲۶.
- شعبانی‌خطیب، صفرعلی (۱۳۸۷) *فرهنگ‌نامهٔ تصویری آرایه و نقشهٔ فرش‌های ایران*، قم: سپهر اندیشه.
- صوراسرافیل، شیرین (۱۳۷۸) *طراحان فرش ایران*، تهران: فروزان.
- فرهنگی، سوسن(۱۳۹۰) *ختایی*، دانشنامهٔ جهان اسلام، ج ۱۵.
- فریه، ر.دبلیو(۱۳۷۴) *دربارهٔ هنرهای ایران*، مترجم پرویز مرزبان، تهران: فرزان.
- کمندلو، حسین (۱۳۹۱). *قالی‌های افشان شاه‌عباسی خراسان*، مشهد، آستان هنر، ش۱.
- نیرومند، پوراندخت (۱۳۸۹) *آموزش هنر قالی‌بافی*، تهران: بازتاب
- هیل، درک و اولگ گرابر (۱۳۷۵) *معماری و تزیینات اسلامی*، ترجمهٔ مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: علمی فرهنگی.
- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶). *فرهنگ اساطیر و داستان واره ها در ادبیات فارسی*، تهران: معاصر.



تصویر۱۲. گل‌های شاه‌عباسی، متفاوت از لحاظ نقش با سایر مناطق، تنظیم شده توسط محقق در تاریخ ۱۳۹۳/۷/۲۵



حمام مهدی‌قلی‌بیک (موزهٔ مردم‌شناسی) در گذر زمان

مجید مهردوست*

چکیده

از زمان قدیم پاکیزگی جسم و جان برای ایرانیان مهم بوده است، این امر با ورود اسلام، به دلیل واجب بودن غسل و وضو برای نمازهای پنجگانه اهمیت فوق‌العاده‌ای یافت. به این دلیل حمام یا مکان شست‌وشو، از همان ابتدا در گسترهٔ معماری شهری ایرانی جایگاهی خاص یافت و در همهٔ شهرها حمام‌های متعددی ساخته شد. دورهٔ صفوی، عصر شکوفایی معماری حمام‌ها به‌شمار می‌رود. در این دوره عمدهٔ حمام‌ها در مکان‌های عمومی و در نزدیکی مسجدها بنا شدند به‌طوری‌که هر جا مسجدی احداث گردید، در کنار آن آب‌انبار و حمام نیز پدید آمد. بدین لحاظ اکنون حمام‌هایی زیبا از دورهٔ صفوی به یادگار مانده است که حمام مهدی‌قلی‌بیک مشهد یکی از آنهاست. در این مقاله ابتدا موقعیت، تاریخچه، معماری، مصالح به‌کاررفته، سیستم گرمایشی، شبکهٔ آب‌رسانی، روش تأمین نور فضای داخلی و تزیینات سربینهٔ حمام تشریح گردیده، سپس چگونگی احیا و تغییر کاربری این حمام و تبدیل آن به موزهٔ مردم‌شناسی بیان شده است.

کلید واژه: حمام‌ها، مهدی‌قلی‌بیک، مشهد

* مسئول گنجینهٔ ظروف، سلاح و ابزار نجومی سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی

majid.mehrdost@yahoo.com

مقدّمه

ضرورت پاکیزگی و درک آن همیشه در نزد اقوام مختلف یکسان نبوده است. ایرانیان از دیرباز برای پاکیزگی و نظافت اهمّیت خاصی قائل بودند. با حضور اسلام در ایران ضوابط و معیارهایی خاص برای پاکیزگی مطرح شد. بدین‌ترتیب فضای شست‌وشو یعنی حمام، از همان آغاز در میان فضاهای معماری شهری از اهمیت ویژه‌ای برخوردار شد. بر اساس منابع تاریخی، از همان آغاز گسترش اسلام، در شهرها گرمابه‌های متعددی احداث شد که با استقبال عمومی مواجه شد؛ ولی عصر شکوفایی احداث حمام‌ها را بایست متعلق به دورهٔ صفوی دانست. در این دوره ایجاد حمام در تمام شهرهای ایران رو به گسترش نهاد و اغلب حمام های شهری در گذرگاه‌های عمومی، راستهٔ بازارها و در نزدیکی مساجد بنیان شد، به عبارتی وضع زندگی قدیم ایجاب می‌کرد که اکثر حمام‌ها در کنار تأسیسات شهری و همگانی ساخته شود، به همین مناسبت هرجا مسجدی ساخته می‌شد در کنارش آب انبار و حمام نیز شکل می‌گرفت.

حمام‌های زیبایی از دورهٔ صفوی برجای مانده است که حمام مهدی‌قلی‌بیک (شاه) از این جمله است. این حمام با قرارگرفتن در کنار مسجد شاه (به‌عبارتی مقبرهٔ امیرملک‌شاه) و آب‌انبار سرسنگ در راستهٔ بازار سرشور تشکیل یک مجموعهٔ شهری را داده است. معماری و تزیینات به‌کار گرفته شده در این حمام را می‌توان در زمرهٔ آثار منحصربه‌فرد دورهٔ صفویه و بعد از آن دانست. با توجه به اینکه قریب به چند قرن از تاریخ ساخت حمام می‌گذرد هنوز شهرت و اصالت این گنجینهٔ هنری محفوظ مانده است. در این تحقیق سعی شده حمام مهدی‌قلی‌بیک به عنوان یک بنای عام‌المنفعه در گذشته و یک موزه در زمان حال معرفی گردد.

موقعیت حمام

محله‌ای که حمام مهدی‌قلی‌بیک (تصویر۱) معروف به حمام شاه و مقبرهٔ امیرملک‌شاه در آن واقع شده است قبلاً «سرسنگ» نام داشته و اکنون نیز بسیاری از ساکنین و تجّار قدیمی آن را به همین نام می‌شناسند. آب‌انبار بزرگی نیز به نام «حوض سرسنگ» در ضلع شمالی مقبره واقع بوده که دیگر اثری از آن بر جای نمانده است. کوچهٔ مجاور این ابنیه به کوچهٔ حمام شاه مشهور بوده که سابق بر این از میان دو بازار «بزرگ» و «سرشور» می‌گذشته است. مدخل حمام در کنار کوچهٔ حمام شاه در بازار بزرگ است و تمام بنای حمام که مساحت قابل‌ملاحظه‌ای را شامل می‌شود در پشت ضلع جنوبی و شرق مقبرهٔ امیرملک‌شاه قرار گرفته است(سیدی، ۱۳۷۷).



تصویر۱: نمایی از مقبرهٔ امیرملک‌شاه، معروف به مسجد شاه در مجاورت حمام

موقعیت کنونی بنای حمام مهدی قلی بیک (موزهٔ مردم شناسی)

طبق طرح بازسازی و نوسازی حرم مطهر امام‌رضا(ع) تمام بناهای قدیمی پیرامون این دو بنا تخریب شده است. هم‌اکنون این موزه بین ورودی باب‌الجواد از سمت خیابان اندرزگو و ورودی قدیر از سمت خیابان شیرازی قرار گرفته که فضای پیرامون موزه، شامل بازار، مسجد و حرم مطهر، یك مسیر تجاری‌زیارتی را به‌وجود آورده است. (تصویر ۲)



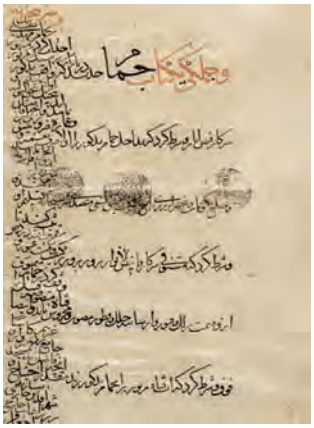
تصویر۲: نمای هوایی از موقعیت حمام مهدی‌قلی‌بیک

تاریخچهٔ حمام و معرفی بانی آن

بنای حمام مهدی‌قلی‌بیک (تصویر۳) از قدیمی‌ترین و باارزش‌ترین حمام‌های شهر مشهد است که در مجاورت مقبرهٔ امیرملک‌شاه قرار گرفته است. طبق وقف‌نامه، به هنگام احداث، نام آن «حمام مهدی‌قلی‌بیک» بوده که به دلیل هم‌جواری با «مقبرهٔ امیرملک‌شاه» به «حمام شاه» مشهور شده و پس از پیروزی انقلاب اسلامی به علت قرار گرفتن در محدوده حرم مطهر امام‌رضا(ع) و موقوفه بودن بنا، نام آن به «حمام رضوی» تغییر یافته است. مطابق وقف‌نامهٔ آن (تصویر۴) تاریخ ساخت بنا ۱۰۲۷ق و واقف



تصویر۳ : نمایی از سربینهٔ حمام مهدی‌قلی‌بیک



تصویر ۴: سند وقف‌نامهٔ حمام مهدی‌قلی‌بیک

آن«مهدی‌قلی‌بیك جانی قربانی»، میرآخور شاه‌عباس صفوی است که از بازماندگان خانوادهٔ امیر ارغون آقای اویرات (در زمرهٔ اوّلین حکّام ایران شرقی و خراسان در دورهٔ مغول) بوده است.

متن وقف‌نامه

«یك باب حمام جدید که واقف مذکور مزبور در بازار سرسنگ احداث کرده، مشهور به حمام مهدی‌قلی‌بیك بر شربت‌خانهٔ سرکار فیض‌آثار و شرط کرد که مداخل حمام مذکور را اولاً صرف تعمیر و تنسیق (آراستن، مرتب کردن) و عمارت ضروری آن نمایند و آنچه فاضل آید، پنج یك به حق‌التولیه افراز نمایند و مبلغ یك تومان و پنج‌هزار تبریزی رایج‌الوقت به حق‌السّعی متصدی شربت‌خانه تسلیم او کند و مابقی را صرف ادویه و اشربهٔ آن‌جا نمایند».

بنای حمام مهدی‌قلی‌بیک با گذشت زمان و همچنین دخالت‌های غیراصولی،مانند افزودن یک قسمت زنانه به قسمت‌های قدیم در سال ۱۳۵۰ش که هیچ‌گونه ارزش تاریخی نداشت، دچار دگرگونی شد و چهرهٔ اصلی خود را از دست داد. این بنا از حدود سال ۱۳۶۹ش به‌تدریج به‌صورت متروکه در آمد، تا اینکه در تاریخ ۱۳۷۶/۲/۵ به شمارهٔ ۱۳۷۴ در فهرست بناهای تاریخی کشور ثبت شد(رستمی، ۱۳۸۳).

زندگی‌نامهٔ بانی و واقف حمام

از جمله واقفان آستان قدس رضوی، مهدی‌قلی‌بیك، میرآخورباشی شاه‌عباس صفوی است. وی از امرای ترك خراسان و از طایفهٔ جُغتایی در عهد شاه‌عباس اوّل بوده و منصب میرآخوری (ریاست اصطبل شاهی) که از مناصب مهم عهد صفوی است را بین سال‌های ۱۰۱۱ تا ۱۰۲۷ق بر عهده داشته است. در برخی منابع تاریخی عهد صفویه در بیان جنگ‌های شاه‌عباس اوّل به او اشاره شده است از جمله در سال ۱۰۱۹ق فرماندهی تفنگ‌چیان خراسانی را در جنگ بین ایران و عثمانی عهده‌دار بوده، همچنین از وی به‌عنوان نمایندهٔ شاه‌عباس برای مذاکره با عثمانیان و تعیین سرحدات آذربایجان و عراق عرب یاد شده است. مهدی‌قلی‌بیك دارای سه وقف‌نامه مربوط به آستان قدس است:

- وقف‌نامهٔ اوّل به تاریخ ۱۰۰۵ق شامل یک باغ در دستجرد قزوین بوده که مورد مصرف آن روشنایی در حرم مطهر، امور خدمه و حفاظ آستان قدس است؛

- وقف‌نامهٔ دوم به تاریخ ۱۰۱۱ق است که طبق آن مزرعهٔ «جاغر» در تبادکان مشهد را وقف امور طلاب و زّوار فقیر مشهد نموده است؛

- وقف‌نامهٔ سوم به تاریخ ۱۰۲۷ق است که طبق آن یک باغ در کرج ساوجبلاغ تهران که هم‌اکنون از بین رفته و همچنین رقباتی در مشهد از جمله حمام مهدی‌قلی‌بیك واقع در محلهٔ سرسنگ مشهد به اضافهٔ دکان‌های متصل به آن وقف آستان قدس رضوی شده است. وی همچنین قناتی معروف به «قنات مسجد» برای حمام مذکور احداث نمود با این شرط که مازاد آب آن را به مسجد گوهرشاد دهند و آنچه اضافه ماند به زارعین اطراف مشهد فروخته و درآمد آن صرف ادویه و اشربهٔ شربت‌خانهٔ حضرت شود. همچنین شرط نمود که درآمد حمام را اوّلاً صرف تعمیر و نگه‌داری آن نمایند، سپس یك‌پنجم مازاد آن را بابت حق‌التولیه و مابقی را به شربتخانهٔ حضرت اختصاص دهند. سال وفات مهدی‌قلی‌بیك را اوایل شعبان ۱۰۲۷ق در قزوین نوشته‌اند. جسد او به مشهد رضوی حمل و در روضهٔ منّوره مدفون گردید.

معماری بنای حمام مهدی‌قلی‌بیک

این بنا یکی از حمام‌های بزرگ ایران است که ساختاری بسیار زیبا از حمام‌های قدیمی ایران را به نمایش می‌گذارد. محوطهٔ ورودی حمام با یک پله و انحنایی ملایم به هشتی کوچکی وصل می‌شود، با عبور از پنج پله، با همان انحنا، به سربینه یا رختکن می‌رسیم که زیباترین بخش حمام است. در فضای سربینه، هشت ستون سنگی به‌صورت هشت و نیم‌هشت، پوشش گنبدی را استوار نگه داشته است. گنبد سربینهٔ حمام کروی‌شکل و در سقف دارای نورگیری است که بخشی از نور طبیعی سربینه را تأمین می‌کند. (تصویر۵) در زیر نورگیر حوضی به شکل هشت‌ضلعی، مزیّن به



تصویـر۵: نورگیرهـای (گل‌جـام، جام‌خانـه) پشـت بـام حـمام مهدی‌قلی‌بیـک

کاشی فیروزه‌ای قرار گرفته است. در سربینهٔ حمام (تصویر۶) چهار غرفه وجود دارد که سه غرفهٔ آن برای استفادهٔ عامهٔ مردم، جهت تعویض و قراردادن لباس و یک غرفهٔ شاه‌نشین ویژهٔ خوانین و اشراف بوده است. سربینه با تزییناتی چون نقاشی و کاشی‌های زیررنگی آراسته شده است.

تزیینات نقاشـی این قسـمت ۱۳ لایه بـوده (تصویر۷) کـه قدیمی‌تریـن لایـهٔ نقاشـی آن مربوط بـه دورهٔ صفوی و جدیدتریـن لایـه متعلـق بـه اواخـر دورهٔ قاجـار اسـت. آخریـن لایـهٔ آن که اکنون در معرض دید قرار دارد شـامل موضوعاتـی چـون زندگـی اجتماعـی مـردم، داسـتان‌های شـاهنامه، افسـانه‌های قدیمـی ایـران و ماه‌هـای سـال سریانـی بـا کمـی اغـراق در جزئیـات اسـت. بعـد از گـذر از رختکـن، فضایـی بـه نـام هشـتی یـا میـان‌در وجـود



تصویر ۶: سربینهٔ حمام مهدی‌قلی‌بیک



تصویر۷: نمایش قدیمی‌ترین لایه از ۱۳ نقاشی دیوارنگاری حمام

دارد کـه ارتباط‌دهنـدهٔ دو فضـای سربینـه و گرم‌خانـه اسـت. پـس از هشـتی وارد گرم‌خانـه می‌شـویم. فضـای گرم‌خانه، مربع‌شـکل و دارای چهارسـتون در وسـط اسـت کـه پوشـش گنبدی‌شـکل سـقف مشـتمل بـر نورگیرها، بر روی ایـن سـتون‌ها قـرار دارد. در اطـراف گرم‌خانـه، سـه غرفـه وجـود دارد کـه بـرای نشسـتن و اسـتحمام اسـتفاده می‌شـده اسـت.

در قسمت غربی گرم‌خانه، خزینهٔ آب گرم حمام قرار داشته که سطح آن از کف گرم‌خانه بلندتر است. در کف خزینه، سه ظرف بزرگ مسی به‌نام «تیان» نصب شده که گرمای تولیدشده در تون را به داخل خزینه منتقل و آب گرم مورد نیاز برای شست‌وشو را فراهم می‌کرده است. در اتاق شمال گرم‌خانه فضای کوچکی به‌نام «نظافت‌خانه» وجود دارد(رستمی، ۱۳۸۳).

دو اتـاق در اطـراف خزینـهٔ آب گـرم قرارداشـته؛ در یکـی حوضچه‌هـا و تصفیه‌خانـه واقـع بـوده اسـت و از اتـاق دیگـر، افـراد خـاص، ماننـد معلـولان یـا مبتلایـان بـه بیماری‌هـای مُسری، بـرای اسـتحمام اسـتفاده نمـوده، از طریـق دریچـهٔ تعبیه‌شـده در آن کـه بـه خزینـه راه داشـته، آب گـرم مـورد نیـاز خـود را تأمیـن می‌کرده‌انـد. ایـن اتـاق بـه خلـوت یـا خلوتـگاه معـروف بـوده اسـت. در پشـت فضـای خزینـه، تـون یـا آتش‌خانـه قـرار داشـته کـه محـل افروختـن آتـش و منبـع تأمیـن انـرژی گرمایـی حـمام بوده اسـت. سـوخت حـمام اعـم از چوب یـا هیزم در ایـن قسـمت قـرار می‌گرفتـه و گرمـا و دود حاصـل از سـوخت، به‌وسـیلهٔ انشـعاباتی بـه نـام «گربـه‌رو» کـه از کـف تـون شروع شـده و تـا سربینـه ادامـه داشـته، حـمام را گـرم می‌کـرده اسـت و به‌وسـیلهٔ تعـدادی دودکـش کـه در دیوارهـا قـرار دارد بـه بیـرون منتقـل می‌شـده اسـت.

چاله‌حـوض (چال‌حـوض) از دیگـر فضاهـای حـمام اسـت که برای شـنا کردن و آب‌تنی افراد پس از اسـتحمام اسـتفاده می‌شـده اسـت. در کنـار سـاختار اصلـی حـمام،

بخش‌هایی دیگر از جمله سرویس‌های بهداشتی، اتاق اداری و تأسیسات مورد نیاز کاربری جدید، مطابق با الگوهای سنتی به این مجموعه اضافه شده است.

مواد و مصالح به‌کاررفته در حمام

در ساخت حمام‌ها از مصالح گوناگونی استفاده می‌شده که در قیاس با سایر ابنیه‌ها از تنوع چشمگیری برخوردار است. انواع این مصالح به همراه محل کاربرد آن، در جدول زیر آمده است(رستمی، ۱۳۸۳):

سیستم گرمایشی حمام

در سیستم گرمایشی حمام‌های سنتی، منبع سوخت گیاهی وحیوانی گرمای آب مصرفی حمام را تأمین می‌نموده است و با ترفندی هوشمندانه، فضای گرم‌خانه به روش «گرمایش از کف» با استفاده از گرمای دود حاصل از سوخت، گرم می‌شده است(طبسی، ۱۳۸۶). به‌طورکلی سیستم گرمایش از کف به‌عنوان برترین مدل حرارتی و راحت‌ترین سیستم گرمایی است که به‌وسیلهٔ آن تمامی نقاط به‌طور یکنواخت و همگن گرم می‌شود. سیستم

نوع مصالح	محل کاربرد	توضیحات
آجر	ساخت جرزها و تَویزه‌ها، سفت‌کاری در بنا	در مکان‌هایی که در معرض حرارت و رطوبت زیاد است از آجر جوش استفاده می‌شود.
سنگ	در پی‌ها و شالوده‌ها به‌همراه ملات گل آهک، به‌صورت پلاک در کف سربینه و گرم‌خانه، ستون‌های سنگی سربینه و گرم‌خانه، سنگاب‌های حمام و حوض‌ها	استفاده از سنگ در کف به دلیل ضریب بسیار بالا ی حرارتی
کاشی	اِزارهٔ سربینه	استفاده از کاشی در اِزاره علاوه بر تزیین به‌عنوان یک لایه عایق رطوبتی بوده و باعث کندشدن فرایند فرسایش جرزها وپایه‌ها می‌شده است.
سفال	در ساختن تنبوشه‌ها برای هدایت آب	
شیشه	در جام‌خانه؛ جام‌گاه و نورگیرهای شیشه‌ای حمام	برای اتصال شیشه در جام‌خانه از چسبی به نام مومینه استفاده می‌شده است. ترکیبات: آهک، پنبه، روغن برزک ؟ خاک رس + پشم شتر+ روغن برزک ؟
چوب	درهای چوبی، چرخ چاه	به دلیل تاب برداشتن در برابر رطوبت و پوسیدگی، استفاده از چوب در حمام بسیار کم بوده است و معمولاً از چوب سنجد به دلیل مقاومت خوب در برابر رطوبت برای درها و چرخ چاه استفاده می‌شده است.
فلزات	تیان ظرف فلزی کف خزینه، میله‌های فلزی به شکل پین برای اتصال قطعات مختلف ستون‌های سنگی به همراه سرب برای درگیر شدن دو قطعه سنگ	جنس فلز تیان در گذشته از آلیاژ هفت‌جوش بوده است. هفت‌جوش هفت فلز به‌هم‌آمیخته شامل زر، نقره، مس، جُست (روی)، آهن، سرب و ارزیز(قلع) است. امروزه برای این منظور از فلز مس استفاده می‌شود.
خاك رس	در پی سازی به‌عنوان یکی از مواد اصلی شفته‌آهك یا گِل‌آهك در بدنه‌های خارجی به شکل سیم‌گل و کاه‌گل	
گچ	-	به‌دلیل جذب رطوبت زیاد، کاربرد آن در حمام‌ها بسیار محدود بوده و به‌صورت یك مادهٔ کمکی استفاده شده است.
آهك	به‌صورت اندود و در پوشش بدنهٔ سربینه و گرم‌خانه به شکل تزیینات آهك‌بُری و نقاشی فِرسك، استفاده از ساروج به‌صورت ملات و اندود، ملات گل‌آهك در پی‌ها و آجر چینی و اتصال تنبوشه‌ها، پیه‌دارو در آب‌بندی خزینه‌ها و حوض	پیه دارو ترکیبات : آهک + خاک رس + لویی یا پنبه + موم یا پیه ذوب شده بجای آب برای آب بندی خزینه - گچ بُری روی آهک
فرسک	در سربینهٔ حمام‌ها	نقاشی روی گچ
ساروج	خزینهٔ حمام، مخازن آب	ترکیبات : آهک شکفته + خاکستر الک‌شده + خاک رس + ماسهٔ بادی+ آب + لویی

گرمایشی حمام‌های سنتی شامل انبارسوخت، تون، تیان، گربه‌رو، دودکش‌ها و گودال جمع‌آوری خاکستر است که در حمام مهدی‌قلی‌بیک نیز مشابه آن دیده می‌شود.

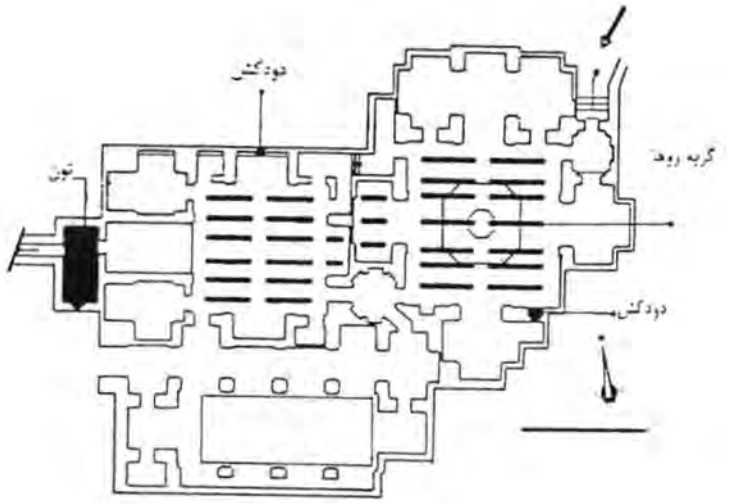
سیستم گرمارسانی در حمام مهدی‌قلی‌بیک (تصویر۸) از یک منبع آب، انبار سوخت و تون (تصویر۹) که بعد از گرم‌خانه قرار دارد تشکیل شده است. از کف تون حمام، کانال‌هایی به نام گربه‌رو شروع می‌شود که تا قسمتی از میان‌در و سربینه ادامه می‌یابد. در این مسیر فضای گرم‌خانه و سربینه توسط این گربه‌روها گرم می‌شده و دود حاصل از سوخت حمام توسط دودکش‌ها و کانال‌هایی که در قسمت‌های مختلف حمام تعبیه شده به بیرون منتقل می‌شده است. (تصویر۱۰)

در بنای حمام، دودکش‌ها در سه محل دیده می‌شدند؛ یکی در بالای تون، دیگری در قسمت شمالی گرم‌خانه و سومین دودکش در قسمت شرقی سربینه، دود پس از گذشتن از گربه‌روهای این قسمت از طریق کانالی مشابه کانال موجود در گرم‌خانه به خارج منتقل می‌گردیده است.

شبکهٔ آب‌رسانی حمام

آب مورد نیاز حمام‌ها، عموماً از چاه، کاریز، قنات و آب جاری رودخانه‌ها تأمین می‌شده است؛ آب را پس از ذخیره‌سازی به‌وسیلهٔ منبعی در پشت بام به بخش‌های مدّ نظر هدایت می‌نمودند. در حمام‌هایی که آب مورد نیاز از چاه تأمین می‌شد، در جوار حمام دالانی به نام گاورو و در انتهای آن استخری وجود داشت، با حرکت گاو در یک دالان مستقیم که طول آن بستگی به عمق چاه داشت، آب از چاه بالا کشیده و داخل استخر ذخیره می‌شد.

آب مورد نیاز حمام شاه ابتدا به‌وسیلهٔ قناتی به نام «قنات مسجد» که وقف حمام بود تأمین می شد. بعدها برای تأمین آب در سربینهٔ حمام چاهی حفر نموده و آب را به کمک شبکهٔ آب‌رسانی شامل تنبوشه‌ها، حوضچه‌های تصفیهٔ آب، دیگ‌ها و خزینه به نقاط مختلف حمام منتقل می‌کردند. (تصویر۱۱) براساس شواهد موجود آب مصرفی حمام، همزمان از چاه و قنات تأمین می‌شد، بعدها که به دلایلی استفاده از آب قنات ممکن نبود، چاه حفر کردند. نحوهٔ آب‌رسانی در این حمام به این صورت بوده است که آب از طریق لوله‌های سفالین کنارهٔ دیوارها وارد محل ذخیره، شامل سه حوضچه، می‌شد و بعد از ته نشین شدن املاح و تصفیه شدن، به خزینه می‌رسید و به کمک دیگ‌های مسی کف خزینه(تیان) گرم می‌شد (رستمی، ۱۳۸۳).



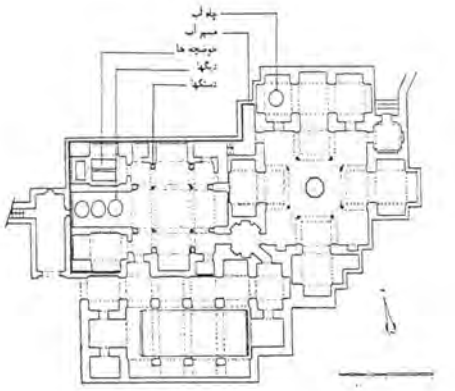
تصویر۸ : سیستم آب‌رسانی حمام مهدی‌قلی‌بیک



تصویر۹: تون (گلخند) حمام مهدی‌قلی‌بیک



تصویر۱۰: نمونه دودکش‌های حمام مهدی‌قلی‌بیک



تصویر۱۱: نقشهٔ سیستم گرمایشی حمام مهدی‌قلی‌بیک

روش تأمین نور فضای داخلی حمام

فضاهای مختلف حمام از طریق سقف و به کمک نورگیرهای بزرگ و کوچک سقفی به نام «جام‌خانه» (تصویر۱۲) نور می‌گرفته است. جام‌خانه به شکل نیم‌کره‌ای توخالی با حفره‌هایی در سطح است. این حفره‌ها به‌وسیلهٔ گل‌جام (شیشهٔ جام که عمل نورگیری حمام را انجام می‌دهد) پوشانده شده است. (تصویر۱۳)

برای چسباندن شیشه به جام‌خانه از نوعی چسب به نام مومینه (پشم شتر+ روغن برزك+ گل رس) استفاده می‌شده است. تعداد این شیشه‌ها در جام‌ها، به محوطهٔ زیر جام‌خانه بستگی داشته است. قطر این جام‌ها و تعدادشان نیز به گرما و سرمای فضای زیر آن وابسته بوده است. همچنین این عناصر به‌گونه‌ای

بوده که استاد حمامی(حمام‌دار)، با افزایش و کاهش تعداد دریچه‌های باز، شرایط محیطی فضای زیر آنها را از نظر درجه حرارت و بخار آب، در فصول مختلف به مقدار مطلوب تنظیم می‌نموده است(پیرنیا، ۱۳۷۲).

تزیینات سربینهٔ حمام

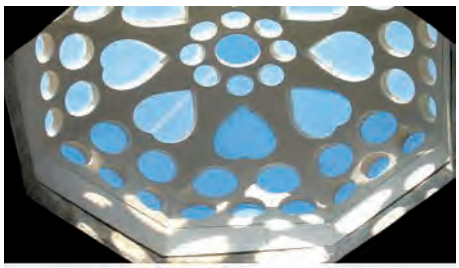
تزیینات سربینهٔ حمام شامل کاشی از نوع زیررنگی با نقوش اسلیمی به رنگ آبی لاجوردی و سفید که در ازارهٔ سربینه به‌کار رفته (تصویر ۱۴)، همچنین نقاشی ۱۳ لایه در سقف بناست. اوّلین لایهٔ نقاشی مربوط به دورهٔ صفویه و آخرین لایه مربوط به اواخر دورهٔ قاجار ۱۳۴۳ق است. نقاشی‌ها از نظر سبک و اجرا جزو مکتب خاص نبوده و بیشتر به سبک قهوه‌خانه‌ای است. نقاش بدون توجه به دوری و نزدیکی اشخاص (پرسپکتیو) به تصویرگری پرداخته و شخصیت‌های مهم را بزرگ‌تر و دیگر اشخاص را کوچک‌تر کشیده است. (تصویر ۱۵) تصاویر لایه‌ای که اکنون در معرض دید قرار دارد از نظر موضوعی به چهار دسته تقسیم می‌شود:

الف) نقوش اسلیمی به همراه تاریخ و مضامین، شامل تاریخ ۱۳۴۳ق و متن «سبحان ربی الاعلی» و متن «یاکریم»، «یا قدیم»، «یا ستار»، «یا رحیم» و «امانت دارید بسپارید» بر روی دیوار جنوبی و چهار پایهٔ گنبد سربینه دیده می‌شود؛

ب) بازنمایی چهره‌ها و رویدادهای مردم کوچه و بازار شامل نقاشی زیرگنبد اصلی که زندگی اجتماعی مردم زمان خود و نشانه‌های اولیهٔ ورود ایران به عصر جدید در اواخر دورهٔ قاجار را به‌خوبی به تصویر کشیده است؛ تصاویری از سردر باغ ملی، مناظر طبیعی کوه‌سنگی، صحنهٔ اعدام، منظره‌های دریایی، پرواز هواپیمای انگلیسی، گوش‌دادن موسیقی از طریق گرامافون، مردمی در حال دوچرخه‌سواری و... به همراه اشکالی از برج‌های دوازده‌گانهٔ سریانی و تصاویری از نحوهٔ لباس پوشیدن شخصیت‌های قاجاری؛

ج) تصاویری اسطوره‌ای و خیالی در قسمت‌های دیگر سقف سربینه که برگرفته از ذهن و تخیل نقاش است؛ تصاویر موجودی با هیبت آدمی اما با یک چشم و منقاری در دست که می‌تواند نمادی از ضحاک ماردوش باشد؛ تصویر عوج‌بن‌عنق، شخصیت افسانه‌ای دوران حضرت موسی(ع)؛ تصویر کیسیابانو، دختر فرامرز و نوهٔ رستم؛ تصویر فرامرز پسر رستم و تصاویری از دیوها؛

د) تصاویری از داستان‌های ادبی و عاشقانهٔ خمسهٔ نظامی و... در دیگر قسمت‌های سربینه، برگرفته از داستان‌های بیژن و منیژه، لیلی و مجنون، بهرام گور و کنیزک و... (رستمی، ۱۳۸۳).



تصویر۱۲: جام‌خانهٔ حمام مهدی‌قلی‌بیک



تصویر۱۳: نورگیر (گل‌جام) حمام مهدی‌قلی‌بیک



تصویر ۱۴:کاشیهای قدیمی اِزاره حمام مهدی قلی بیک



تصویر۱۵: دیوارنگاری در حمام مهدی‌قلی‌بیک

احیـا و تغییـر کاربری حـمام مهدی‌قلی‌بیک (مـوزۀ مردم شناسی)

حمام مهدی‌قلی‌بیک تا سال ۱۳۶۹ش با کاربری حمام فعالیت داشته که با منسوخ شدن حمام‌های عمومی به تدریج بدون استفاده و متروکه می‌شود. در تاریخ ۱۳۷۶/۲/۵ به دلیل ارزش تاریخی، به شمارۀ ثبت ۱۳۷۴، در فهرست بناهای تاریخی کشور قرار می‌گیرد و سرانجام در سال ۱۳۷۸ بنا به دستور تولیت فقید آستان قدس رضوی، آیت‌الله واعظ طبسی، اجرای بازسازی بنا زیر نظر متخصصین امر آغاز می‌گردد و در سال ۱۳۸۳ به موزه‌های آستان قدس رضوی جهت تغییر کاربری تحویل می‌گردد.

کارشناسـان معاونـت امـور موزه‌هـا، طـرح تغییـر کاربری حـمام مهدی‌قلی‌بیـک را مطالعـه و بررسـی نمـوده‌انـد کـه با توجـه بـه عناویـن مطرح شـده و در نظـر گرفـتن ضرورت‌ها و امکانـات موجـود، موضـوع «مـوزۀ مردم‌شناسـی» را کـه می‌توانـد ابـزاری کارآمد در نشر فرهنگ و ارزش‌های اسـلامی محسـوب گـردد بـه دلایل زیـر انتخـاب کردند:

۱) اهمیـت بنا به لحاظ موقعیـت مکانی و منحصربه‌فرد بودن آن در مشـهد و اسـتان خراسان؛

۲) تطبیق موضوع با بافت و ساختار اصیل بنا؛

۳) ماهیت جذاب و آموزندۀ موضوع برای عموم مردم.

به‌هرحـال بـا تحقیـق کارشناسـان، در سـال ۱۳۸۵ حـمام مهدی‌قلی‌بیـک بـا عنـوان «مـوزۀ مردم‌شناسـی» جهـت پاسـخ‌گویی بـه مخاطبـان مشـتاق تاریخ و فرهنـگ سرزمین ایـران آغـاز بـه فعالیـت نمـود. از اهـداف اصلـی ایـن طـرح کـه در ۱۲ آذر مـاه ۱۳۸۵ بـه اجـرا درآمـد، حفـظ ارزش‌هـای فرهنگـی، هـنری و تاریخـی بنـا با توجه بـه کاربـری نوین آن به عنوان یک موزه با سـاختاری بسـیار زیباسـت. پس سـعی شـد کمتریـن دخـل و تصرف بـه بدنه بنا وارد شـود و اشـیای به‌نمایش‌درآمده با ظرفیت مکانی هماهنگی داشـته و باعث فراموش شـدن و یا کم‌رنگ شـدن عظمت تاریخی آن نگردد.

سخن پایانی

چه بسیار بناهای عام‌المنفعه‌ای که در سراسر ایران توسط معـماران بـزرگ سـاخته شـد و به دلیـل بزرگـواری و خضوع ایشـان، نام‌شـان باقـی نماند؛ بنای حـمام مهدی‌قلی‌بیک یکی از ایـن بناهـا بـه شـمار می‌آیـد، بنایـی کـه در دنیـای مـدرن امـروزی ممکن بود مانند بسـیاری از بناهای تاریخی موجود در بافـت پیرامـون حـرم مطهـر، با نـگاه مدرن تخریب شـود و جـای خـود را بـه بناهـای نه چنـدان زیبـای امـروزی دهد، ولـی بـا تـلاش بسـیاری از عزیزانـی کـه حفـظ و حراسـت از دسـت‌مایه‌های معـماری و پیرایه‌هـای وابسـته بـه آن را بـه دلیـل ارزش تاریخـی و هـنری امـری ضروری و لازم می‌داننـد از ایـن قضیـه مصـون مانـد و به دسـتور تولیت فقید آسـتان قدس رضوی، حضرت آیت‌الله واعظ طبسـی، اجرای عملیات بازسـازی و احیـای آن زیر نظر متخصصیـن امر صورت گرفت و هـم اکنـون بـه عنـوان مهم‌تریـن مـوزۀ مردم‌شناسـی شرق کشـور شـناخته می‌شود.

منابع

- پیرنیا، محمّدکریم(۱۳۷۲). آشنائی با معماری اسلامی ایران ساختمانهای درون شهری و برون شهری. تهران: دانشگاه علم و صنعت.
- رستمی، طاهره (۱۳۸۳) گزارش تصویری عملیات مرمتی حمام رضوی. مشهد: آستان قدس رضوی، معاونت فنی و عمرانی موقوفات.
- رشیدنجفی، عطیه و پارسی، فرامرز (۱۳۸۸). حمام‌های تاریخی تبریز. تبریز: فن آذر و آشینا.
- روح‌الامین، محمود(۱۳۸۶). حمام عمومی در جامعه و فرهنگ و ادب دیروز: نگرش و پژوهش مردم‌شناسی. تهران: اطلاعات.
- رهو، روشنک (۱۳۸۴). حمام و مناسک گذر در «مجموعه مقاله‌های همایش حمام درفرهنگ ایران». تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری، پژوهشکده مردم شناسی.
- سجادی، سیدعلی‌محمد(۱۳۸۴). حمام و استحمام در «مجموعه مقاله‌های همایش حمام در فرهنگ ایرانی». تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری، پژوهشکده مردم شناسی.
- سیدی، مهدی(۱۳۷۷). مسجد شاه مقبره است نه مسجد. مجله خراسان پژوهی، سال اول، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۷۷. ۱۱۹-۱۳۸.
- شریعتی، علی(۱۳۶۳). راهنمای خراسان. تهران: الفبا.
- صنیع‌الدوله، محمدحسن خان (۱۳۶۲). مطلع‌الشمس. تهران: پیشگام.
- طبسی، محسن (۱۳۸۶). شناسایی و تحلیل عوامل مؤثر بر تغییرات کالبدی و عملکردی معماری گرمابه‌های ایران دورۀ صفویه. (پایان‌نامه دورۀ دکتری، دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۸۶).
- کیانی، محمدیوسف(۱۳۸۷). معماری ایران(دورۀ اسلامی).تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی(سمت).
- نجمی، ناصر(۱۳۶۲). دارالخلافه تهران.تهران: همگام.
- نظرمحمدنرگسی، زهرا(۱۳۸۴). گرمابه: نگاهی به حمام های قدیمی ایران از دورۀ باستان تاکنون. تهران:آونیا.

مروری بر سوزن‌دوزی‌های گنجینهٔ آستان قدس رضوی

الهه سادات طالبی مقدم*

چکیده

موزه‌های آستان قدس رضوی دربردارندهٔ اشیایی بسیار نفیس است که واقفین و پدیدآورندگان آن با خلق آثاری زیبا و ارزشمند سعی کرده تا ارادت قلبی خود را به ساحت مقدس علی‌ابن‌موسی‌الرضا(ع) نشان دهند. سوزن‌دوزی نیز از جمله هنرهایی است که با بهره‌گیری از تکنیک‌های متنوع دوخت در خدمت باورها و اعتقادات هنرمند سوزن‌دوز است. در طی سالیان متمادی آثار سوزن‌دوزی بسیار نفیس به بارگاه مطهر رضوی اهدا شده که معمولاً در بخش‌های مختلف حرم مطهر کاربرد داشته است.

این مقاله با تکیه بر تحقیقات میدانی و استناد به منابع مکتوب، دو نمونه ضریح‌پوش و صندوق‌پوش مضجع شریف رضوی را که با استفاده از تکنیک قلاب‌دوزی و لنده‌دوزی دوخته شده و نیز دو قطعه پرده که در دوران قاجار با تکنیک گلابتون‌دوزی و قلاب‌دوزی خلق شده‌اند و در مجموعهٔ آستان قدس نگهداری می‌شوند را معرفی می‌نماید.

کلیدواژه: ضریح‌پوش مضجع شریف حضرت رضا(ع)، پرده‌های حرم مطهرحضرت رضا(ع)، سوزن‌دوزی، قلاب‌دوزی، لنده‌دوزی، گلابتون‌دوزی.



*. کارشناس علوم اجتماعی و کاردانی مردم‌شناسی
talebimoqadam94@gmail.com

مقدمه

بارگاه ملکوتی علی‌ابن‌موسی‌الرّضا(ع) به مثابه موزه‌ای نمایان‌گر عشق و ارادت و اعتقادات هنرمندانی است که با استفاده از مهارت و توانایی‌های خود به خلق آثار هنری و کاربردی پرداخته‌اند. هنرمندان رشته‌های گوناگون هنری با اهدا و وقف آثار ارزشمند و نفیس خود به مجموعهٔ آستان قدس رضوی ضمن نشان دادن ارادت قلبی خویش به هشتمین امام همام و ارج نهادن به سنت وقف، در ماندگاری هنرهای مختلف سهمی بسزا داشته‌اند. از جمله آثار بسیار ارزشمند هنری که در خزانه‌داری آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود، مجموعهٔ زیبای سوزن‌دوزی‌هاست که کاربردهایی چون ضریح‌پوش، دوره‌پوش، پرده و... در مجموعهٔ حرم مطهر داشته است. این سوزن‌دوری‌ها به لحاظ تنوع، ظرافت، تکنیک دوخت، جنس مواد اوّلیهٔ به‌کاررفته، طرح و نقش و... آثاری موزه‌ای و درخور توجه محسوب می‌شوند. از آنجا که بسیاری از تکنیک‌های دوختی به‌کاررفته در آثار سوزن‌دوزی مجموعهٔ آستان قدس اکنون کمیاب شده‌اند، می‌توانند منبعی ارزشمند برای اهل فن باشند.

معرفی دو نمونهٔ نفیس از پوشش بخش‌هایی از ضریح مطهر امام رضا(ع) در دوران صفویه و قاجار و دو نمونه از پرده‌هایی که در حرم مطهر استفاده می‌شده و متعلق به دوران قاجار است از اهداف تحریر این نوشته بوده تا ضمن شناساندن این آثار گران‌سنگ به جامعهٔ هنری تا حدودی مانع فراموش شدن رودوزی‌های زیبا و ظریفی شود که هنرمندان سوزن‌دوز این مرز و بوم خلق کرده‌اند.

مروری بر سوزن‌دوزی

در کتاب مقدمه ابن‌خلدون، تألیف عبدالرحمن‌ابن‌خلدون آمده است که این دو حرفه(نساجی و دوخت) در میان مردم از روزگارهای کهن وجود داشته است و عامهٔ مردم آنها را به حضرت ادریس(ع) نسبت می‌دهند. در کتاب تاریخ طبری تألیف محمدبن‌جریرطبری، کرباس‌بافی، ابریشم‌بافی، رشتن نخ و بافتن پارچه‌های الوان و رودوزی‌ها به روزگار جمشید، شاه پیشدادی، نسبت داده شده است. آرتور اپهام پوپ، نیز بر مبنای نتیجهٔ کاوش‌های باستان‌شناسی در مناطق سیلک و تپه گیان آغاز ریسندگی و بافندگی و دوخت را همزمان با خانه‌سازی و سفال‌سازی دانسته و عمری ده‌هزارساله برای آن تعیین کرده است. وسایلی که متعلق به حدود۶۰۰۰ سال قبل از میلاد بوده و در غار کمربند نزدیک بهشهر به دست آمده، گواه آن است که مردم آن زمان از فن تبدیل پشم به نخ اطلاع داشته و از این نخ‌ها در دوخت و دوز بهره می‌برده‌اند(اسفندیاری، ۱۳۷۰) نمونه‌هایی دال بر رواج سوزن‌دوزی در دوره‌های گوناگون در دست است که نشان از قدمت این هنر دارد. سوزن‌دوزی هنری کاربردی بوده که علاوه بر زینت و آراستن، گاه کارکرد اعتقادی نیز داشته است.

سوزن‌دوزی‌ها در ایران بسیار متنوع‌اند و می‌توان آنها را وسیع‌ترین رشتهٔ صنایع دستی نامید که بیش از ۱۱۰ زیرشاخه دارد؛ قلاب‌دوزی و گلابتون‌دوزی و لنده دوزی از آن جمله است.

قلاب‌دوزی یکی از دوخت‌های غنی و زیبای ایرانی است که سابقه‌ای بس طولانی دارد. حفاری‌های لولان در منتهی‌الیه شرق ایران از رواج این هنر در گذشته حکایت دارد. این هنر در دورهٔ سلجوقی مورد توجه خاص قرار گرفت و هنرمندان شهرهای رشت و اصفهان و مشهد توانستند نمونه‌های بسیار عالی از این هنر را به یادگار بگذارند. در دورهٔ صفویه، افشاریه، زندیه و قاجاریه این هنر به منتها درجهٔ خود رسید و هنرمندان این رشته به خلق آثار متعددی پرداختند. قلاب‌دوزی در گذشته در شهر رشت بسیار رواج داشته است و به همین دلیل به آن رشتی‌دوزی نیز می‌گویند. با مراجعه به انواع قلاب‌دوزی‌های به‌یادگارمانده از دوران پیشین می‌توان به سه نوع قلاب‌دوزی با تکنیک‌های خاص آن اشاره کرد:

قلاب‌دوزی ساده؛ قلاب‌دوزی به شیوهٔ ضخیم‌دوزی و برجسته؛ قلاب‌دوزی به شیوهٔ معرق.

لنده‌دوزی (چهل‌تکه‌دوزی یا خاتمی‌دوزی) از دیگر دوخت‌های سنتی ایران است. این دوخت معمولاً به دوخت قطعات ریز و درشت و رنگارنگ پارچه‌های مختلف به یکدیگر اطلاق می‌شود. این دوخت از دوران گذشته در ایران رایج بوده ولی تاریخ مشخصی برای پیدایش آن در دست نیست. آثار بازمانده در موزه‌های آرمیتاژ لنینگراد و متروپولیتن و موزهٔ ایران باستان حکایت از رواج آن در دورهٔ سلجوقی دارد.

گلابتون‌دوزی نیز به دوخت‌هایی اطلاق می‌شود که با استفاده از نخ‌های ابریشمی با روکش طلایی یا نقره‌ای روی پارچه انجام می‌گیرد. هنر گلابتون‌دوزی یکی از انواع دیرین سوزن‌دوزی‌هاست که سابقهٔ بسیار طولانی دارد و طبق کتیبه‌های تخت جمشید و سایر اسناد باقی‌مانده، در دورهٔ هخامنشیان این دوخت از رواج کامل برخوردار بوده و برای تزیینات البسه و درفش به‌کار می‌رفته است. گلابتون‌دوزی بعد از اسلام در اقصی‌نقاط ایران رواج بیشتری یافت، به

خصوص از قرن دوم، گلابتون‌دوزی در خدمت آرایش و تزیین پردهٔ خانهٔ خدا قرار گرفت (اسفندیاری، ۱۳۷۰)

دوره‌پوش معرق قلاب‌دوزی، (کد ۰۳۱)

بعد از شهادت امام‌رضا(ع)، صندوق‌ها و ضریح‌هایی متعدّد بر روی مزار مبارک ایشان نصب شد و به تبع آن از صندوق‌پوش‌ها و ضریح‌پوش‌ها در حرم مطهر استفاده شد. بخشی از این پوشش که اطراف ضریح را می‌پوشاند دوره‌پوش و بخشی که روی سقف ضریح گسترانیده می‌شد شیروانی‌پوش نام داشت. پوشش‌های متعدد و نفیس ضریح مطهر مربوط به ادوار مختلف در خزانه‌داری کل آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود. دوره‌پوش قلاب‌دوزی معرق با کد۰۳۱ و صندوق‌پوش مخمل لندره‌دوزی، از جملهٔ این آثار نفیس است.

از جمله آثار بسیار نفیس و ارزشمند موجود در خزانهٔ آستان قدس رضوی، دوره‌پوش قلاب‌دوزی معرق برجسته با کد۰۳۱ است که دورتادور ضریح سوم فولادی، منتسب به فتحعلی‌شاه قاجار را می‌پوشانده است. دوره‌پوش از جنس ماهوت مشکی مرغوب بوده که نقوش اسلیمی و گیاهی با تکنیک معرق برجسته به کمک نخ‌های ابریشمین الوان بر روی آن قلاب‌دوزی شده است. (تصویر۱)

بر اساس کتیبه‌های موجود، این اثر نفیس در زمان مظفرالدین‌شاه‌قاجار(۱۳۱۵ق)توسط«رجبعلی‌ابن‌حاجی‌اکبر و ام‌کلثوم» دوخته شده و «حاجی سیدرضی گیلانی» آن را به آستان قدسی علی‌ابن‌موسی‌الرضا (ع) اهدا کرده است.

دوره‌پوش شامل چهار قطعه است که به‌وسیلهٔ بند و حلقه به هم متصل می‌شوند؛ ابعاد دو قطعهٔ بزرگ ۱۹۹×۴۳۰ سانتی‌متر است و داخل آن با قلاب‌دوزی سفیدرنگ به چهار قسمت یا قاب تقسیم شده است. دو قطعهٔ کوچک نیز به ابعاد ۱۹۹×۳۰۶سانتی‌متر و مشتمل بر سه قاب است. در قسمت وسط یکی از قطعه‌های کوچک، برشی برای ورودی ضریح ایجاد شده است. (تصویر۲)

برش ایجادشده برای ورودی ضریح مطهر

طرح قاب‌ها به صورت محرابی بوده که یک سرو درون آن دیده می‌شود. این نقش در هر چهار قطعه یکسان است. درون لچک‌ها و حاشیهٔ پهن اطراف هر قاب با نقوش اسلیمی قلاب‌دوزی شده است. تمام کتیبه‌هایی که روی دوره‌پوش وجود دارد با نخ ابریشم مشکی بر روی ماهوت سفید قلاب‌دوزی شده است. در دو طرف هر سرو کتیبهٔ «یا غریب ارض طوس یا امام رضا» دیده می‌شود. (تصویر۳)

در پایین تمام سروها کتیبه‌هایی موجود است که اطلاعات کاملی از اثر را بیان می‌کند:

«زاده پاک و پاک آزاده/ حاجی سید رضی گیلانی/ در زمان مظفرالدین شاه/ شاه ایران که نیستش ثانی»؛

«بهر درگاه بارگاه شهی / که کند جبراییل دربانی / قبلهٔ هشتمین امام رضا»؛

«شاه اقلیم سر سبحانی / پیشکش کرده پوش گلدوزی / خوش‌تر از حله‌های روحانی / گفت هاتف که هست تاریخش»؛

«مطلع قطعه‌پوش را بانی / زاده پاک و پاک آزاده / حاجی سید رضی گیلانی۱۳۱۵». (تصویر۴)

در بالای تمام قاب‌ها، بخشی از ترجیع‌بند معروف محتشم کاشانی و شعر عبدالله خوافی آمده است:

«یا قبر طوس سقاک الله رحمته / ماذا ضمنت من الخیرات یا طوس / طایت بقاعک فی الدنیا و طاب بها / شخص ثوی بسناباد مرسوس / شخص عزیز علی الاسلام مصرعه / فی رحمه الله مغمور و مطموس / یا قبره انت قبر قد تضمنه / حلم و علم و تطهیر و تقدیس / فخرا بانک مغبوط بحیثته / و با الملایکه الاطهار محروس / فی کل عصر لنا منکم امام هدی / فربعه اهل منکم و مأنوس / امست نجوم سماء الدین افله / و ظل اسد الشری قد ضمها الخیس / غایت ثمانیه منکم و اربعه / ترجعی مطالعها ما حنت العیس / حتی متی بطهرالحق المنیر بکم / فالحق فی غیرکم داج و مطموس / برخوان غم چو عالمیان را صلا زدند / اول صلا بسلسله انبیا زدند / نوبت باولیا چه رسید آسمان طپید / زان ضربتی که بر سر شیر خدا زدند / بس آتشی ز اخگر الماس‌ریزه‌ها / افروختند و بر حسن مجتبی زدند / وانگه سرادقی که ملک محرمش نبود / کندند از مدینه و در کربلا زدند / وز تیشه ستیزه در آن دشت کوفیان / بس نخلها ز گلشن آل‌عبا زدند / پس ضربتی کزان جگر مصطفی درید / بر حلق تشنه خلف مرتضی زدند / اهل حرم دریده گریبان گشاده مو / فریاد بر در حرم کبریا زدند / روح الامین نهاده بزانو سر حجاب / تاریک شد ز دیدن آن روی آفتاب / چون خون ز حلق تشنه او بر زمین رسید / جوش از زمین بذروه عرش برین رسید / نزدیک شد که خانه ایمان شود خراب / از بس شکستها که به ارکان دین رسید / نخل بلند او چو خسان بر زمین زدند / طوفان به آسمان ز غبار زمین رسید / باد آن غبار چون به مزار نبی رساند / گرد از مدینه بر فلک هفتمین رسید / یکباره جامه در خم گردون به نیل زد / چون این خبر به عیسی گردون نشین رسید / پر شد فلک ز غلغله چون نوبت خروش / از انبیا به حضرت روح‌الامین



تصویر۱. نمای کلی از قطعهٔ چهارقابی دوره‌پوش



تصویر۲. نمایی از قطعهٔ کوچک دوره‌پوش



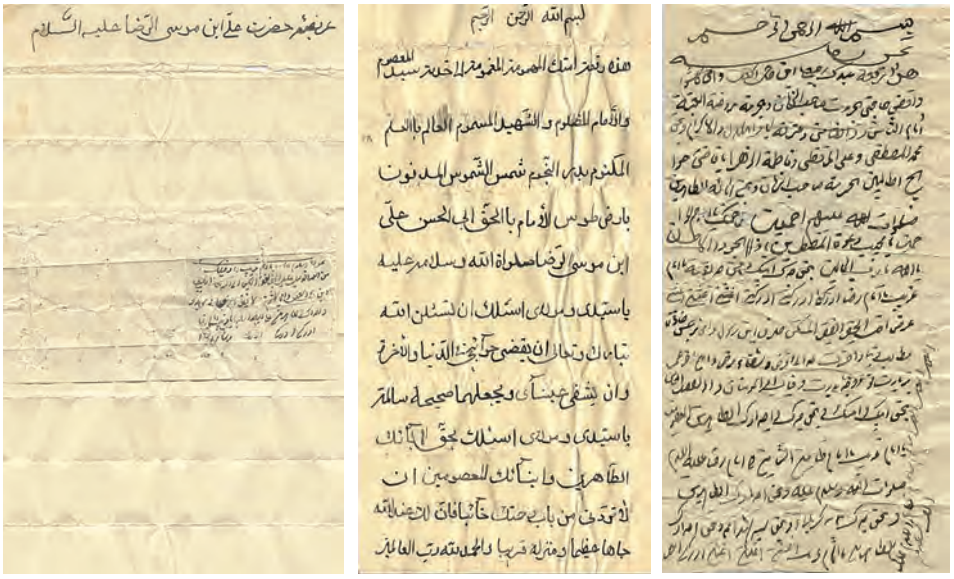
تصویر۳.کتیبهٔ طرفین نقش سرو



تصویر۴. کتیبهٔ نام واقف دوره‌پوش



تصویر۵. کتیبه‌های حاوی اشعاری از محتشم کاشانی و عبدالله خوافی



تصویر۶. عریضه‌های داخل آستر ضریح‌پوش

رسید / کرد این خیال وهم غلط کارکان غبار / تا دامن جلال جهان آفرین رسید / هست از ملال گرچه بری ذات ذوالجلال / او در دلست و هیچ دلی نیست بی ملال / ترسم جزای قاتل او چون رقم زنند / یکباره بر جریده رحمت قلم زنند / دست عتاب حق بدرآید زآستین / چون اهل بیت دست باهل ستم زنند / آه از دمی که با کفن خونچکان ز خاک / آل نبی چو شعله آتش علم زنند». (تصویر۵)

در سال ۱۳۹۱ هنگام مرمت دوره‌پوش، دو برگه عریضه از داخل آستری به‌دست آمد که نام دوزنده در آن نوشته شده بود.(تصویر۶) خالقان این اثر بدین‌وسیله ضمن عرض ارادت به پیشگاه حضرت رضا(ع)، برآورده شدن حاجات‌شان را خواستار شده‌اند.

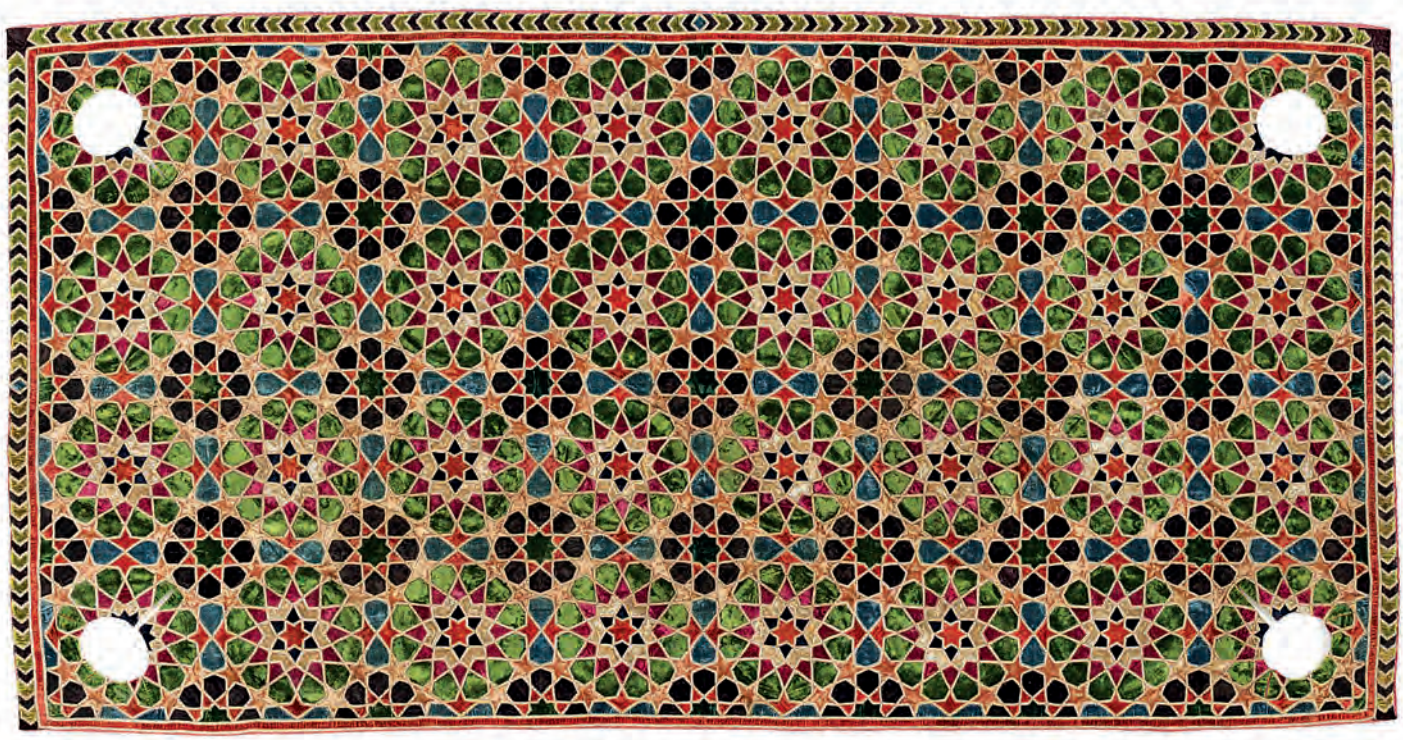
صندوق‌پوش مخمل لندره‌دوزی‌شده، (کد ۲۸۱)

از جمله پوشش‌هایی که برای مضجع شریف استفاده می‌شده، صندوق پوش است. صندوق‌پوش چون بر روی قبر مطهر علی‌ابن‌موسی‌الرضا(ع) پهن می‌شده حجم‌دار و به شکل مکعب‌مستطیل است.(تصویر۷)

صندوق‌پوش مخمل لندره‌دوزی به ابعاد ۱۱۶×۲۵۰ سانتی‌متر و ارتفاع ۱۲۴سانتی‌متر، با حاشیه‌ای تزیینی به عرض ۳۳سانتی‌متر که روی زمین پهن می‌شده است، یکی از نفایس خزانهٔ آستان قدس رضوی محسوب می‌شود. این پوشش با پارچهٔ مخمل و تکنیک لندره‌دوزی (چهل‌تکه‌دوزی) تهیه شده است. طرح و نقش اثر، مجموعه‌ای از نقوش گره‌چینی است که با ترکیب مخمل‌های رنگی زیبا صندوق‌پوش را متفاوت کرده است. قطعات مخمل با نوار گلابتون‌دوزی‌شده به هم متصل شده‌اند. صندوق‌پوش شامل پنج قطعه بوده که تماماً لندره‌دوزی است. قطعهٔ رویی در چهار طرف سوراخ‌هایی دارد که محل‌هایی برای قرار گرفتن گلدان یا شمعدان بوده است. (تصویر۸) در بازدیدی که استاد فرشچیان هنگام مرمت اثر داشتند، قدمت صندوق‌پوش مخمل لندره‌دوزی را با توجه به رنگ مخمل‌ها، دورهٔ صفویه تخمین زدند.



تصویر۷. نمایی از صندوق‌پوش لنده‌دوزی مشابه صندوق‌پوش مخمل لنده‌دوزی مذکور (تصویر از کتاب «شاهکارهای هنری آستان قدس» برای تداعی صندوق‌پوش انتخاب شده است.)



تصویر۸. نمایی از قسمت بالای صندوق‌پوش مخمل لنده‌دوزی و محل‌های تعبیه‌شده برای قرار گرفتن گلدان یا شمعدان بر روی قبر مطهر، تصویر از کتاب «شاهکارهای هنری آستان قدس»

پردهٔ قلاب‌دوزی گلابتون ابریشمی

از دیرباز پرده‌هایی بر درهای ورودی حرم مطهر می‌آویخته‌اند تا ضمن آنکه از ورود هوای سرد به داخل جلوگیری شود فضای بهتری برای زیارت نیز به‌وجود آید. اکنون از قالی به‌عنوان پرده استفاده می‌شود اما بر اساس آثار موجود در خزانهٔ آستان قدس، در گذشته، منسوجاتی با تزیینات متنوع برای درهای حرم مطهر تهیه و اهدا می‌شده است.

بر اساس مقالهٔ سیدعلی اردلان‌جوان در جلد اوّل کتاب دایره‌المعارف آستان قدس رضوی، پردهٔ قلاب‌دوزی شده به ابعاد۱۴۷×۲۹۸سانتی‌متر و طرح محرابی، مربوط به دورهٔ قاجار(۱۲۴۰ق) است. تمام سطح پرده با ابریشم‌های الوان و گلابتون نقره‌ای، قلاب‌دوزی شده که به اثر نفاست ویژه‌ای بخشیده است. پرده را فتحعلی‌شاه قاجار به بارگاه قدسی حضرت رضا(ع) اهدا کرده است. نام دوزنده، در کتیبه‌ای در پایین محراب میان دو شیر و خورشید، قلاب‌دوزی شده است: «عمل کمترین غلام جان‌نثار استاد محمد وزین‌دار». (تصویر۹)



تصویر۹. پردهٔ قلاب‌دوزی ابریشمی، برگرفته از دایره‌المعارف آستان قدس، ج۱.

متن اثر نقوش اسلیمی با گل و برگ‌های افشان دارد که در وسط آن ترنجی به شکل گل چهارپر دیده می‌شود. اسلیمی‌ها با ابریشم زرد و زمینهٔ اصلی با گلابتون و دو لچک محراب با ابریشم سورمه‌ای بافته شده است.

اطراف پرده حاشیه‌ای بزرگ دارد که در میان دو حاشیهٔ کوچک با نقوش اسلیمی احاطه گردیده است. درون حاشیهٔ بزرگ هشت کتیبه درون قلم‌دان‌ها قلاب‌دوزی شده است. خطوط تمام کتیبه نستعلیق است. در چهار گوشهٔ حاشیهٔ پهن، عبارات «هو»،«أنا دارالحکمه»، «علیٌ بابها»، «أنا مدینه العلم» و «علی بابها» با نخ ابریشمی مشکی قلاب‌دوزی شده است. (تصویر۱۰)

قسمت بالای محراب دو حاشیهٔ بزرگ دارد. بر حاشیهٔ بالایی در چهار قلم‌دان کتیبه‌های زیر درج گردیده است: «شهزادهٔ کامران دوران / دارای جهان علینقی شاه / این پرده زچشم حاجت خویش / آورد در این خجسته درگاه».

در حاشیهٔ دوم بالای محراب نیز دو کتیبه که گویای تاریخ بافت پرده است (۱۲۴۰) دیده می‌شود و در وسط آن، عبارت «اللهم صل علی محمد و آل محمد» قلاب‌دوزی شده است. (تصویر۱۱)

پردهٔ مخمل گلابتون‌دوزی‌شده

پرده از پارچهٔ مخمل مشکی با تکنیک ده‌یک‌دوزی و با استفاده از نخ گلابتون، سوزن‌دوزی شده است. قدمت پرده براساس کتیبهٔ موجود به دوران قاجاریه می‌رسد. «فتحعلی‌شاه قاجار» این پرده را اهدا کرده است.

تصویر۱۰. کتیبه‌های گوشه‌های پرده

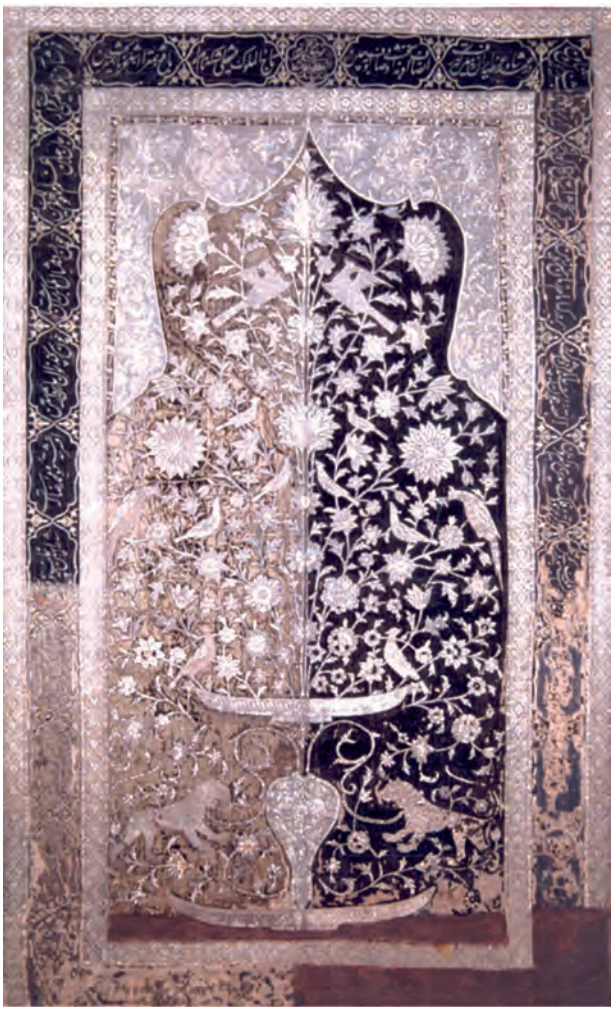


تصویر۱۱. کتیبهٔ بالای محراب

نقش پرده محرابی است که گلدانی در مرکز آن قرار دارد. درون متن پرده با گل‌های فراوان تزیین شده و دو شیر در پایین آن و دوازده پرنده بر روی گل‌ها دیده می‌شود. (تصویر۱۲)

اطراف پرده حاشیه‌ای پهن وجود دارد که با دو حاشیهٔ باریک احاطه شده است. درون حاشیهٔ بزرگ کتیبه‌هایی مربوط به اهدای پرده توسط فتحعلی‌شاه، گلابتون‌دوزی شده است. (تصویر۱۳)

به دلیل گذشت زمان و کاربرد آن، بخشی از حاشیهٔ پایین پرده و کتیبه‌های آن از بین رفته است.



تصویر۱۲. نمایی کلی از پردهٔ گلابتون‌دوزی‌شده

نتیجه‌گیری

بسیاری از آثار موجود در مجموعهٔ آستان قدس رضوی وقفی است که حکایت از اعتقاد واقف به این سنت حسنه و توصیه‌شده در دین اسلام دارد. آثار وقفی و اهدایی اکثراً بهترین در نوع خود هستند. سوزن‌دوزی‌ها نیز به‌عنوان بخشی بزرگ از اشیای خزانهٔ آستان قدس از این قاعده مستثنی نیستند. استفاده از آیات قرآنی و روایات، اشعار دینی، نقوش اسلامی و... نشان از دین‌باوری پدیدآورندهٔ اثر دارد. در بعضی آثار خالق اثر یا واقف آن خود را با عنوان «کمترین» یا «کلب آستان» معرفی می‌نمایند تا عشق و ارادت‌شان به امام‌رضا(ع) را عنوان کرده باشند. گاهی تعداد نقوش یادآور یک خصیصهٔ دینی است؛ مانند وجود دوازده گل یا چهارده قاب در آثار معرفی‌شده در این نوشته. به‌هرحال رسوخ اعتقادات و باورهای دینی در متن زندگی ایرانیان موجب تأثیرگذاری در بسیاری از جنبه‌های زندگی‌شان به‌ویژه هنر ایرانی شده که به آن رنگ و بویی اسلامی بخشیده و موجب ماندگاری آن نیز شده است.





تصویر۱۳. کتیبهٔ واقف و نقوش پرده

منابع

- اسفندیاری، م (۱۳۷۰) نگرشی بر روند سوزن‌دوزی‌های ایران از هشت‌هزارسال قبل از میلاد تا امروز، انتشارات صبا.
- بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی(گروه دایره‌المعارف)، (۱۳۹۳) دایره‌المعارف آستان قدس رضوی، ج اوّل، بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
- محسنی، زهرا (۱۳۹۳) شاهکارهای آستان قدس رضوی؛ ضریح‌پوش‌ها و صندوق پوش‌ها، مشهد: سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی.


بایسنغری
گنجینه آستان قدس رضوی