بسم الله الرحمن الرحیم

فصلنامه آستان هنر/ هنرنامه آستان قدس رضوی/
شماره ۲ و ۳ / پاییز و زمستان ۱۳۹۱
کاری از «گروه هنر پژوهی رضوان» وابسته به
مؤسسه آفرینش های هنری آستان قدس رضوی

مدیر مسئول: علی ثابت نیا
سردبیر: بهروز کریم پور
مشاور علمی: مهدی صحراگرد
دبیر تحریریه: مریم حسینی
با آثـاری از:
رجبعلی لباف خانیگی،
حسین کمندلو، بهزاد نعمتی، مریم حسینی،
مریم قندهاریون،
فهیمه عباسی، سمانه مردان نیک،
نرگس سیبویه،
کیانوش معتقدی،
هادی خورشیدی.
با سپـاس از:
علی‌اصغر ناصری‌مهر، مهدی سیم ریز
عکس روی جلد: علی حسینیان نسب
طراحی لوگو: مسعود نجابتی
صفحه آرایی و گرافیک: مرجـان جـلالی
امورفنی و ناظرچاپ: نسرین جلیلیان
لیتوگرافی و چاپ: مؤسسه چاپ و انتشارات
آستان قدس رضوی

■ **طلاکاری گنبد حرم امام‌رضا (علیه السلام)**
بهزاد نعمتی / ۴
■ **بررسی نقـــش‌مایه قنـــدیل (تجلی نور)**
در فرش‌های ایرانی
از عصرصفویه تا دوران معاصر
حسین کمندلو / ۱۶
■ **شکوه کاشی زرین‌فام**
در محراب‌های حرم مطهر رضوی
کیانوش معتقدی / ۲۸
■ **مطالعه تطبیقی آرایه‌های تزئینی**
و ترکیب بندی صفحات فاتحة الکتاب
دو قرآن نفیس دوره صفوی
مریم قندهاریون / ۳۶
■ **معرفی توصیفی**
چند قالی وقفی عهد صفویه
از موزه فرش آستان قدس رضوی
مریم حسینی / ۴۴
■ **چگونگی وقف آثار هنری**
و بازســـازی حرم امام‌رضـــا(علیه‌السلام)
در دورهٔ شاه عباس اول(۱)
شیلا.ر. کنبی/ ترجمه نرگس سیبویه / ۵۴
■ **ایـوان‌های طلای حـرم**
مطهرامام‌رضا(علیه‌السلام)
فهیمه عباسی، سمانه مردان‌نیک/ ۶۶
■ **مروری بر کاشی‌سازی**
دوره تیموری در حـرم
حضـرت رضـا (علیه السلام)
هادی خورشیدی/ **۷۸**
■ **نشانه‌ها و اشاره‌ها**
رجبعلی لباف خانیکی / ۸۴
■ **گنجینه‌ای از فرهنگ، هنر و تمدن اسلامی**
بهروز کریم پور / ۸۸

■ **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 مشخصات این دفتر بلامانع است.
■ مطالب مندرج، نشان دهنده و مبین آرا
و دیدگاه نویسندگان است و الزاما بیانگر نظر
گروه هنرپژوهی رضوان نیست.
■ **آستان هنر**، در تلخیص و نقل مطالب آزاد است.

آدرس: مشهد، خیابان کوهسنگی،
خیابان عدالت ، عدالت۱۸، شماره ۹/۱
مؤسسه آفرینش های هنری آستان قدس رضوی
تلفن: ۰۵۱۱-۸۴۴۵۱۴۳ پنج خط
تلفکس:۰۵۱۱-۸۴۲۲۰۱۵
راه هـای ارتبـاط با نشـریه:
honarpajouhi@gmail.com
www.aqart.ir

طلاکاری گنبد حرم امام رضا (علیه‌السلام)

بهزاد نعمتی*

چکیده :
گنبد حرم امام‌رضا(علیه‌السلام) مهم‌ترین و معروف‌ترین نمادِ این مجموعه است. نمای طلای این گنبد را شاه تهماسب اول صفوی ساخت و دو تن از جانشینان وی، شاه عباس اول و شاه سلیمان آن را تعمیر و کتیبه‌هایی به آن اضافه کردند. علاوه بر آن، دو بار دیگر در سال ۱۲۹۰ ش. و ۱۳۵۹ ش. این نما تعمیر و مرمت شد. مقالهٔ حاضر با استفاده از اسناد و تصاویر آرشیو آستان قدس و منابع تاریخی، به بررسی تاریخچهٔ نمای طلا و بازسازی‌های آن می‌پردازد و ضمن بررسی مشکلات و موانع نماکاری جدید، به نحوهٔ تأثیر این کتیبه بر کتیبه‌های دیگر حرم اشاره می‌کند.

کلید واژگان: علی‌بن موسی(علیه‌السلام)، گنبد طلای حرم امام‌رضا(علیه‌السلام)، آستان قدس رضوی.

* کارشناس ارشد ایران شناسی

مقدمه

گنبد طلا درخشنده‌ترین و مشهورترین جلوهٔ حرم مطهر است که از دوردست پیداست و همواره محل توجه زائران و بازدیدکنندگان بوده است. نمای آن از بیرون با ورقه‌های مسی آب طلاکاری پوشیده و از داخل با قطارهای مقرنس گچی آینه‌کاری، آراسته شده است. این گنبد نماد شکوه، عظمت و مکنت بارگاه رضوی محسوب می‌شده و چون تصور اغلب عموم، این بوده که نمای گنبد از خشت‌های تمام طلا پوشیده شده، در نظرها شکوهی دوچندان داشته است. طلاکاری، تعمیر و نگهداری این گنبد از کارهای مهمی است که همواره از سوی دست‌اندرکاران هر دوره، به آن توجه خاصی شده و دو مورد آن نیز در کتیبه‌های بیرون گنبد منعکس شده است. در حال حاضر بقعهٔ مطهر حضرت به‌عنوان هستهٔ اصلی حرم مطهر، یک گنبدخانهٔ رفیع است. بنایی چهارطاقی که بر فراز آن یک گنبد دو پوستهٔ گسسته، با ساقه بلند قرار دارد (تصویر شمارهٔ ۱).

تصویر ۱: نمای کنونی گنبد طلا و گلدستهٔ کنار آن (مؤسسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی)

ارتفاع از کف حرم تا انتهای پوشش درونی ۱۸/۸ متر و از کف حرم تا انتهای پوشش بیرونی ۳۱ متر می‌باشد. دور گنبد در سطح خارج ۴۲ متر و ارتفاع از اول طلاکاری تا نوک گنبد ۱۶/۵ متر است (سعادت، ۱۹۷۶ م: ۱۵)

دربارهٔ نمای گنبد مطهر کتاب یا مقالهٔ مستقلی وجود ندارد. متن کتیبهٔ دور گنبد را شاید برای اولین بار، اعتمادالسلطنه در سال ۱۳۰۰ ق. در *مطلع‌الشمس* نقل کرده (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۲: ۴۱۴/۲)؛ اما خوانش وی با اندکی افتادگی همراه بوده و متأسفانه، با توجّه به اهمیت *مطلع‌الشمس* در میان منابع تاریخ حرم مطهر، این افتادگی به تمامی آثار بعدی، مانند کتاب‌های تاریخ آستان قدس راه یافته است (به‌عنوان مثال ادیب هروی، ۱۳۲۷: ۳۳۸؛ مؤتمن، ۱۳۵۶: ۷۳ که نَقلی پریشان دارد؛ عطاردی، ۱۳۷۱: ۱۳۸/۱). او کتیبه‌های ترنج‌ها را نیز با چند اختلاف و افتادگی جزیی نقل کرده (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۲: ۴۱۶/۲) که مانند کتیبهٔ دور گنبد، این خطاها به آثار بعدی منتقل شده است (به‌عنوان مثال عالم‌زاده، ۱۳۹۰: ۱۵۸). همچنین رسول جعفریان در یک یادداشت کوتاه، یک متن مختصر عربی را که توسط آقا حسین خوانساری نوشته شده و خلاصهٔ آن در کتیبهٔ ترنج‌های گنبد آمده، از حاشیهٔ یک نسخهٔ خطی نقل کرده و بیش از این، وارد این موضوع نشده است (جعفریان، ۱۳۸۸).

کتاب‌های تاریخی دورهٔ صفوی به طلاکاری گنبد اشاره دارند. این اشارات بسیار مفید ولی به‌ویژه دربارهٔ طلاکاری دورهٔ تهماسب بسیار پر ابهام‌اند. در جریان توپ‌بندی روس‌ها، دربارهٔ تخریب گنبد مطالب نسبتاً مفصلی در منابع مرتبط هست، اما دربارهٔ تعمیرات آن، اشارات محدود است. دربارهٔ آخرین طلاکاری در دورهٔ معاصر نیز گزارش بسیار مختصری در یکی دو کتاب چاپ روابط عمومی آستان قدس به چشم می‌خورد.

گرچه از حدود سال ۱۰۰۰ ق. و اوایل دورهٔ شاه عباس اول به بعد، شماری از مکاتبات اداری و اسناد حرم مطهر، در مرکز اسناد کتابخانهٔ آستان قدس وجود دارد؛ اما متأسفانه این اسناد کامل نیست و دربارهٔ موضوع طلاکاری و تعمیرات دورهٔ شاه عباس و توپ‌بندی، چیزی در آن‌ها یافت نمی‌شود. ولی برخلاف آن، دربارهٔ تعمیرات دورهٔ معاصر، مکاتبات، صورت‌جلسه‌ها و اسناد مختلفی وجود دارد که نحوه و زمان بازسازی را تا حدّ زیادی روشن می‌سازد. تصاویر تاریخی موجود در آرشیو مرکز اسناد کتابخانهٔ آستان قدس هم روشن‌کنندهٔ برخی نکات مهم در این باره است. وضعیت نما و آسیب‌های آن بعد از توپ‌بندی و همچنین در سال‌های پیش از آخرین بازسازی در این تصاویر به خوبی منعکس است. علاوه بر آن، از مراحل نوسازی دورهٔ معاصر نیز عکس‌های خوبی در این مجموعه وجود دارد.

طلاکاری گنبد

شاه تهماسب اول (حکومت ۹۳۰ تا ۹۸۴ ق.) دومین پادشاه صفوی، برای اولین بار گنبد مطهر رضوی را طلا کرد. پیش از آن و مطابق گزارش صدرالدین سلطان ابراهیم امینی مورخ دورهٔ صفوی (مقتول در ۹۳۷ ق.) نمای گنبد مطهر با کاشی سبز رنگی پوشیده بود (امینی هروی،۱۳۸۳: ۳۴۷). این اشاره به نوع و رنگِ نما بسیار مختتم و تنها خبری است که منابع موجود، در این باره داده‌اند. تهماسب در شرق کشور مسئلهٔ بزرگ و کهنه‌ای داشت و آن، دست‌درازی و غارت‌های پی‌درپی قوم ازبک بود که در ورارود اقامت داشتند. آن‌ها دائماً به مرزها

و سرزمین‌هـای شرقی صفویان، ازجمله هرات و مشـهد یـورش می‌بردند. او که این گرفتـاری را از زمان پدرش به ارث برده و همچنان با این مسئله درگیر بود، توانست در ابتدای سال ۹۳۵ ق. و در پنجمین سال حکومت، در حالی که هنوز شـانزده بهار از عمرش نگذشـته بـود، عبیدالله خـان ازبک را در جام شکسـت داده و این قوم مزاحم را موقتاً از خراسـان فراری دهد. شاه که پیش از جمع‌کردن لشـکر پریشـان و هجوم نهایی بر مهاجمان، به مشـهد رفته و در حرم مطهر از «حضرت شـاه خراسان استشفاع نموده» بود، در تصمیم نهایی برای هجوم به سـپاه ازبک بـه سرداران خود گفت: «نوعی کنید که سـپاه پراکندهٔ ما مجتمع گردند که حضرت امام‌رضا(علیه‌السـلام) سلطنت به ما داد» (افوشـته‌ای نطنـزی، ۱۳۷۳: ۱۳؛ قمی، ۱۳۵۹: ۱۷۸/۱ بـه بعد). بدین ترتیب بود کـه پس از پیروزی به مشـهد بازگشـت و تصمیم گرفت گنبد مطهر و گلدستهٔ کنار آن را از طلا بپوشاند. مورخ این دوره از نذر شاه برای این کار صحبت می‌کند:

«[...] قرین فتح و نصرت در ضمان عافیت و سـلامت به مشهد مقدس معلّی خرامید. و از جلایل تأییدات و میامن توفیقاتش آنکه در اوایل عنفوان جوانی و مبادی سـلطنه و کامرانی، در آن آسـتانهٔ کعبه نشـان از جمیع مَناهی و مَلاهی تائب و نادم گردیده و [...] به شـکرانهٔ این توفیق و وقـوع نصرت بر آن فریق، نذر فرمود که قبّهٔ گنبدی که مرقـد منور و مضجع مطهر حضرت امـام الانس و الجن، علی‌بن‌موسـی‌الرضا صلوات‌الله و سلامه علیهماست مُطلا سـازد و بعد از تمکّن بـر سریر خلافـت و جهانداری، به ایفای نـذر قیام نماید» (همان، ۱۴). جملـهٔ آخر این نقل قول نشـان می‌دهد که احتمالاً نـذر طلاکاری گنبد مدتی بعد از این سال، حتی شاید بعد از ۹۴۲ ق. ادا شده باشد. چنین چیزی با توجه به ناامنی‌ها و غارت‌های مکرر شـهر در سـال‌های بعد از ۹۳۵ ق. دور از ذهن نیست (در این باره ر. ک. سـیّدی، ۱۳۷۸: ۱۰۲ تا ۱۰۷). در ادامه، امکان این گمان بررسی می‌شود.

تا سال ۹۴۶ ق. که عبیدالله خان ازبک درگذشت، خراسان دائماً توسط ازبک‌ها اشـغال و وانهاده می‌شد و مشهد و هرات، چندین بار میان آن‌ها و صفویان دسـت به‌دسـت گشـت؛ ازجمله در سال ۹۳۹ق. که شاه تهماسب مدتی را در مشهد گذراند (شیرازی، ۱۳۶۹: ۹۰؛ قمی، ۱۳۵۹: ۱۹۱). به‌دلیـل همین آشـفتگی‌ها و حضـور و غیبت‌ها، برخی اخبار طلاکاری گنبد را مربوط به سـال ۹۴۰ ق. می‌دانند کـه به تاریخ کتیبـهٔ طلای مورخ ۹۳۹ ق. در دارالسـیاده (قمی، بی‌تا: ۷۹ و ۸۰) – که اکنون موجود نیست- نزدیک می‌باشد. گزارش شیرازی در این باره چنین است:

«گنبـد آن روضه را امر فرمودند که از طلا مرتب سـازند، لهذا طلای خالص و زر نقد آن‌چه برای او می‌بایسـت، از خزانـهٔ عامره داده، مجمـوع آن گنبد را از سـطح تا قبّه به خشت طلا مرتّب سـاخته، عبرتِ گنبدِ فیروزه‌فام فلک گردانیدند» (شیرازی، ۱۳۶۹: ۷۵).

در همین سـال ۹۴۰ ق. بود که وی دستور داد بارویی استوار برای شهر مشهد ساخته شـود. کار این دیوار تا دو سال بعد، یعنی ۹۴۲ ق. طول کشید (قمی، ۱۳۵۹: ۱۹۱/۱؛ ترکمان، ۱۳۳۵: ۶۳/۱). به‌دلیل وجود چنین مانعی، شـهر مشهد تا چند دهه بعد از غارت ازبـکان مصون ماند؛ یعنی به‌رغم ادامهٔ هجوم ازبکان به خراسـان تا ۹۴۶ ق.، شهر مشهد از سال ۹۴۲ ق. به بعد از ورود آن‌ها به داخل شهر، در امان بود. با امنیتی که در شهر به وجود آمد، شاید طلاکاری گنبد از این زمان به بعد، به شکل جدی اجرا شده باشد.

به هر روی، شاه برای تحقق این تصمیم «مقدار شصت و سه من طلا [= ۱۸۹ کیلوگرم (ر.ک. هینتس، ۱۳۶۸:] به جهت گنبد و هفـده من [= ۵۱ کیلوگرم] جهت میـل گنبد صرف نمود» (افوشته‌ای نطنزی، ۱۵). طلاکاری گنبد هم از جهت استفاده از پوشش فلزی بر روی آن و هم استفاده از جنس و رنگ طلایی، یک نوآوری و ابداعی خلاقانه بوده که احتمالاً تا آن زمان، در دنیای اسـلام نظیری نداشـت. این نما به صورت خشت‌های مسی روکش شده با ورقه‌های نازک طلا اجرا می‌شد. بعداً ایوان طلای نادری و ایوان طلای ناصری به همین شـیوه اجرا شـد. اسناد طلاکاری ایوان طلای ناصری مربوط به دورهٔ ناصرالدین شاه نشان می‌دهد که ابتدا مسگران و صفاران ورقه‌های مسی را برش زده و پرداخته، به شـکل خشـت‌هایی قابل نصب بر بدنهٔ آجری آماده کرده، سپس زرگران آن‌ها را مطلّا می‌کردند (سازمان کتابخانه‌ها، موزه ها...، سند شم. ۴۰۱۶۱/۱).

ظاهراً شاه باید از این اقدام خود بسیار خرسند باشد، چون در تذکره‌ای که بعدها، خود شخصاً نگاشته، خوابی را به صورت پریشـان روایت می‌کند که در روزهای انتظار لشکرکشـی از هرات به حدود بلخ، دید: امام علی(علیه‌السـلام) در خوابش آمد و توصیه کرد «بعد از فتح سمرقند[کذا؟][1] گنبد مرا، تو یا اولاد تو مثل گنبد امام ثامن ضامن امام‌رضا علیه‌السلام بسازید» (تهماسـب، ۱۳۶۳: ۲۲). به هـر روی صرف ۲۴۰ کیلوگرم طلا کـه هزینه‌ای هنگفت را می‌طلبید، انعـکاس تبلیغی زیادی می‌توانست داشته باشـد، مخصوصاً که در میان مردم چنان می‌نمود که گنبد از خشت‌های تمام طلا پوشیده شده است.[2]

۱- باید بلخ (مزار شریف فعلی) باشد که مقبره‌ای منسوب به امام علی (علیه‌السلام) دارد؛ نه سمرقند.

۲- عبدالکریم کشـمیری مورخ دورهٔ نادر شـاه، هم‌زمان با نهضت طلاکاری ایوان جنوبی و گلدسـتهٔ شمالی صحن کـه در این دوره به راه افتاده بـود، در این‌باره رفع ابهام می‌کنـد: «و ایـن سـخن که در اکثر بلاد مشـهور اسـت کـه گنبد آن حضرت را خشـت‌های طلا بـه کار برده‌اند، اصلـی ندارد، مگر خشـت‌های طلا عبـارت از تنگه‌های مس مطلای مُلمّع باشـد که دور گنبد مقدس آن حضرت چسبانیده‌اند». (کشمیری، ۱۹۷۰ م.، ۹۸).

همچنین این نماسـازی با توجه بـه جایگاه طلا در باورها به‌عنوان نماد جاودانگـی و نیز به عنایت به جایگاه رنگ زرد طلایـی در باورهای عرفانی، می‌توانـد به‌عنوان یک عمل آئینی و سـمبلیک بررسـی شـود (دراین باره ر. ک. اکبری باصری، ص ۱۷۸ و ۱۷۹).

متأسفانه در کتاب‌های تاریخی دربارهٔ کتیبهٔ احتمالی این گنبد و مشـخصات دیگر طلاکاری آن، گزارشی در دست نیسـت. در اسناد آستان قدس نیز قطعاً چیزی در این‌باره نمی‌توان یافت؛ زیرا کلاً اسناد اداری آستانه مربوط به دورهٔ شاه عباس اول و ابتدای سدهٔ یازدهم هجری قمری به بعد اسـت. تنها منشـی قمی که در *گلستان هنر* به تفصیل از هنرمندان این دوره، به خصوص خوش‌نویسـان نام برده و حتی نام نقـاش و خوش‌نویس داخل بقعهٔ مطهر را گفته (قمی، بی‌تـا: ۳۸ و ۱۴۱) به عبدالحقّ سـبزواری اشـاره کرده که شـاگرد عبدالله طبّاخ بوده و مردم خراسـان وی را در خط اسـتاد می‌دانستند. از زندگی او چیز زیادی در دسـت نیست؛ تنها می‌دانیم که دسـت‌کم از ۹۲۲ ق. به بعد خوش‌نویسـی می‌کرده (بیانی، ۳ و ۴/ ۱۰۹۸) منشی قمی او را کسـی می‌داند کـه «کتابهٔ گنبد مبارک حضرت امام همام ثامن صلوات‌الله علیه از بیرون به خط اوست» (همان، ۳۲).

این اشـارهٔ مهم می‌رساند که گنبد پیش از کتیبهٔ ۱۰۱۶ق.، کتیبهٔ دیگری داشـته؛ اما پرسـش این است که این کتیبه پیـش از طلاکاری و روی کاشـی موجود بوده، یا در زمان طلاکاری اضافه شـده اسـت؟ فعالیت‌های هنری اسـتاد کتیبه‌نویـس هـم در محدودهٔ زمانی قبـل و هم معاصر تهماسـب اول اسـت و هر دو حالت برای آن قابل تصور می‌باشـد. دشـوار اسـت تصور کنیم گنبد طـلا کتیبه‌ای مربوط به شـاه تهماسب و نوشته شده در زمان طلاکاری داشته باشد و جانشینان شاه پرآوازهٔ صفوی آن را از میان برده باشـند. این ملاحظه، امکان تعلق کتیبهٔ عبدالحق را به پیش از طلاکاری تقویت می‌کند.

اولین تعمیر و اولین کتیبه

عبـاس اوّل (حکومـت ۹۹۶-۱۰۳۸ ق.) مشـهورترین و مقتدرترین سـلطان صفوی در ۹۹۶ ق. رسـماً در قزوین به تخت سـلطنت نشسـت. در این سـو و در خراسـان، ازبـکان با رهبر جدیدی بـه نام عبیدالله خـان هرات را در همان سـال و مشهد را هم سـال بعد گرفتند. این بار آن‌ها ده سـال در مشهد ماندگار شـدند و نگرانی بسیار جدّی برای شـاه درسـت کردنـد (قمـی، ۱۳۶۳: ۸۷۵/۲؛ ترکمان، ۱۳۳۵: ۳۸۶/۱). بازپس گرفتن خراسـان و مشـهد از اولین دغدغه‌های شـاه عباس بود. مشـهد برای شـاه اهمیت بسیار زیادی داشت: هم از نظر جایگاه منطقه‌ای در شـمال شرق کشـور مهم بود و هم به‌عنوان مهم‌ترین پایگاه شـیعی که داخل قلمرواش قرار گرفته بود، جایگاه خاصی داشت؛ باقی مشـاهد ائمهٔ شیعه در عراق عرب و در اختیار عثمانی، رقیب و دشمن صفویان قرار داشت.

شـاه با دشواری و تلاش فراوان و به یاری بخت بلندی که از مـرگ پی‌درپی خان ازبک و جانشـینش پیش آمد، در آخر سـال ۱۰۰۶ ق. بر ازبکان چیره شد و شهر را بازپس گرفت (هـمان، ۵۶۱/۱). ازبکان در زمان تصرف شـهر و زمان واسپاری و فرار از آن، به‌ویژه در هنگام اشغال شهر، خرابی و غارت زیادی به شهر وارد کردند؛ ازجمله در حرم مطهر رضوی که هم اموال و هم در و دیوارش آسیب دیده بـود. از گنبـد طلا نیز در هر دو زمان ذکری هسـت؛ در هنگام فتح شـهر «عبدالمؤمن خان حاکم در مشهد تعیین نموده، در وقت رفـتن، میل طلای بالای گنبد مبارک را که شـاه جنّت مکان [تهماسـب] ترتیب داده بودند، تصرف نمـود» (ترکمان، ۱۳۳۵: ۴۱۴/۱ و ۵۶۱). ظاهراً این میل یا برگردانده و یا جایگزین شـد؛ چون دوباره هنگام فرار از شهر، از آن ذکری به میان می‌آید: «بعضی جهلا[ی ازبک] گفتند که چرا شهر معموری را به قزلباش گذاریم؟ شهر را غارت نموده محجر طلای ضریح مبارک حضرت امام [...] و میل مرصّع سر گنبد مبارک و آنچه از حلّی و زیور آسـتانه باشد، تصرف نموده، روانه شویم». (همان، ۵۶۱/۱). البته این اقدام دسـت کـم دربارهٔ میل یا طـوق مذکور عملی نشـد. پس یکی از کارهای شـاه عبـاس در مرتب‌کردن و بازسـازی چهرهٔ شـهر و حرم مطهر، تعمیر مهم‌ترین نماد و جلوهٔ بیرونـی آن، یعنی گنبد طلا بود؛ به‌ویژه این‌که با مرگ عبدالله‌خان ازبـک و فرزندش عبیدالله‌خان، ازبکان دیگر تهدیدی جدّی برای خراسـان و مشهد نبودند و این تصرف ده سـاله، آخرین برگ مهم از تاریخ مشهد با قوم ازبک به شمار می‌رفت (سیدی، ۱۳۷۸: ۱۵۰).

شـاه عباس پیشـتر نذر کرده بـود که اگر بتواند مشـهد را از ازبـکان پـس بگیـرد، پیـاده بـه پابـوس حـضرت رضا(علیه‌السـلام) بشـتابد. سـه سـال بعد از پس گرفتن مشهد و با مساعدشدن اوضاع، او این وعده را عملی کرد. شاه زیرک از این فرصت حداکثر بهرهٔ تبلیغی را برد و سفر پیـاده‌اش را از پایتخت تـازه‌اش، اصفهان آغاز کرد. وی با همراهان زیادی به سـوی مشهد رهسپار گشت و بعد از به روایتی ۲۸ روز، ۱۹۹ فرسـخ شرعی را پیمود و از مسیر کویر به مشـهد رسید. او با چنین مقدمهٔ مفصلی، دستور بازسـازی و تعمیرات مهم در مشهد و حرم مطهر را صادر کرد و خود نیز سـه ماه زمسـتان را در شهر ماند. در این مدت اغلب اوقات وی در حرم مطهر می‌گذشت. یکی از کارهای تعمیراتی حرم، بازسـازی نمای گنبد مطهر بود که انجام شـد (ترکمان، ۱۳۳۵: ۶۱۱/۱؛ منجـم یزدی، ۱۳۶۶: ۲۰۸ و ۲۱۸). ایـن تعمیرات و برخی افراد مهم دخیل در آن، در کتیبهٔ دور گنبد ذکر شده است.

پیشـتر به گزارش شیرازی اشـاره شد که طلاکاری گنبد در زمان تهماسـب را «از سطح تا قبه» توصیف کرده بود؛ اما

دشوار است تصور کنیم گنبد طلاکتیبه‌ای مربوط به شاه تهماسب و نوشته شده در زمان طلاکاری داشته باشد و جانشینان شاه پرآوازهٔ صفوی آن را از میان برده باشند. این ملاحظه، امکان تعلق کتیبهٔ عبدالحق را به پیش از طلاکاری تقویت می‌کند.

گنبد پیش از کتیبهٔ ۱۰۱۶ق.، کتیبهٔ دیگری داشته؛ اما پرسش این است که این کتیبه پیش از طلاکاری و روی کاشی موجود بوده، یا در زمان طلاکاری اضافه شده است؟

گزارش‌های دورهٔ شاه عباس متفاوت است. به‌رغم اشارهٔ صریح شیرازی به طلاکاری از سطح تا قبّه، منابع دورهٔ شاه عباس از کلمات «ظاهر گنبد» برای قسمت طلاکاری تهماسب و «دور گنبد» برای طلاکاری عباس اول استفاده و بر اضافه‌کردن سطح طلاکاری توسط شاه عباس تصریح دارند که در این‌باره سردرگمی ایجاد می‌کند (منجم یزدی، ۱۳۶۶: ۲۱۸).

طلاکاری بالای گنبد را از تهماسب و طلاکاری و ایجاد سه دریچهٔ ساقهٔ گنبد را کار عبّاس اول می‌دانند: «چون ظاهر گنبد را مرحوم مغفور شاه جنّت‌مکانی [تهماسب اول] به تنکهٔ طلا گرفته بود، نوّاب کلب آستان علی [عباس اول] دور گنبد را از بیرون خشت طلا کردند و از جمیع بلاد، از همه قسم استادان که در این امر ضرور بود، حاضر ساختند» (منجم یزدی، ۱۳۶۶: ۲۱۸) این نوع توصیف نمای گنبد این گمان را که کتیبهٔ عبدالحق مربوط به نمای پیش از طلاکاری باشد را هم تقویت می‌کند.

در این زمان شاه عبّاس تصمیم گرفت در جریان تعمیر یا تکمیل نمای گنبد، کتیبه‌ای به آن اضافه کند. یک کتیبه در امتداد دور گنبد (تصویر شمارهٔ ۲). علت نگارش این

تصویر ۲. کتیبهٔ دور گنبد به خط علی‌رضا عباسی - نمای جنوبی (۱۰۱۶ ق)

کتیبه، اهمیت سفر شاه به مشهد بود. این سفر از چند جهت برای شاه بسیار مهم و فرصتی با ارزش محسوب می‌شد. از سویی سفر پیاده از اصفهان به مشهد، اعلام عام و تبلیغی برای دو شهر مبدأ و مقصد بود. اصفهان که تازه پایتخت شده بود و مشهد که به‌عنوان مرکز دینی و زیارتی قلمرو صفوی و کعبهٔ مقصودِ و حجّ فقرا معرفی می‌شد؛ از سوی دیگر عباس اول را شاهی مردمی، دین‌دار و ثابت قدم نشان می‌داد که نذر دشوار خود را به چنین صورتی ادا می‌کرد. پس انعکاس هرچه بیشتر این رویداد برای شاه بسیار مهم بود.

چنین شد که در تعمیر نمای گنبد، کتیبه‌ای در شرح همین سفر و بازسازی حرم مطهر و گنبد اضافه گردید. به این ترتیب، در بالاترین و پربیننده‌ترین دورنمای حرم، کتیبه‌ای در شرح اقدامات شاه مقتدر صفوی برای آبادانی حرم مطهر احداث گشت. نوشته‌ای که در آن، تأکید می‌شد که شاه از مال خالص خود این اقدامات را انجام داده است. تعمیرات شش سال طول کشید و سرانجام در سال ۱۰۱۶ ق. به اتمام رسید.

این کتیبه را که یک قاب سرتاسری در بالای ساقهٔ گنبد به خط ثلث جلی بر زمینهٔ لاجوردی است، خوش‌نویس محبوب شاه، یعنی علیرضا عباسی تبریزی نگاشت:

«بِسمِ اللهِ الرّحمٰنِ الرّحیم، مِنْ عَطائِمِ تَوْفیقاتِ الله سُبحانَهُ أنْ وَفَّقَ السُّلطانَ الأعظمَ مَوْلیٰ مُلوکِ الْعَرَبِ وَ الْعَجَمِ، صاحِبَ النَّسَبِ الطاهِرِ النَّبَویِّ و الْحَسَبِ الْباهِرِ الْعَلَویِّ، تُرابَ اَقدامِ خُدّامِ هٰذِهِ الْعَتَبَةِ الْمُطَهَّرَةِ اللّاهُوتیَّةِ، غُبارَ نِعالِ زُوّارِ هٰذِهِ الرَّوْضَةِ الْمُنَوَّرَةِ الْمَلَکُوتیَّةِ، مُرَوِّجَ آثارِ أجدادِهِ الْمَعصُومینَ، السُّلطانُ ابْنُ السُّلطانِ ابْنِ السُّلطانِ، أبُوالْمُظَفَّرِ شاه عَبّاسُ اَلْحُسینیُّ اَلْمُوسَویُّ الصَّفَوی بَهادُرخان، فَاسْتُسْعِدَ بِالْمَجیءِ ماشِیاً عَلیٰ قَدَمَیْهِ مِنْ دارِالسَّلطَنَةِ اصفهانَ إلیٰ زِیارَةِ هٰذَا الْحَرَمِ الْأَشْرَفِ وَ قَد تَشَرَّفَ بِتَزیینِ هٰذِهِ الْقُبَّةِ مِنْ خالِصِ مالِهِ فی ۱۰۱۰ سَنَةِ أَلفٍ وَ عَشرٍ وَ تَمَّ فی سَنَةِ أَلفٍ وَ سِتَّ عَشرَةَ ۱۰۱۶».

داخل یک قاب کوچک در زمینهٔ کتیبه درست زیر نام شاه عباس، نام خوش‌نویس به قلم نستعلیق آمده است: «کَتَبَهُ اَلعَبد علی‌رضا اَلْعَبّاسی».

در داخل نوار حاشیهٔ کتیبه، به خطّ نستعلیق خفی داخل یک قاب کوچک آمده است: «عمل کمال‌الدین محمود نازل یزدی ۱۰۱۵». نحوهٔ قرار گرفتن هر نام در سه بخش متفاوت کتیبه قابل توجه و منعکس‌کنندهٔ مرتبهٔ هر کدام است.

کمال‌الدین محمود یزدی احتمالاً همان زرگر مشهور آستانه در دورهٔ شاه عباس بوده است. کسی که در اسناد آستان قدس در ۱۰۱۱ ق. با عنوان امیر محمود زرگر، تعمیرکنندهٔ کرسی ضریح امام‌رضا(علیه‌السلام) از او نام برده شده است. ظاهراً وی فرّاش حرم هم بوده است (نقدی، ۱۳۹۱: ۵۲۶ به نقل از اسناد آستان قدس). تاریخ اتمام کتیبه ۱۰۱۶ ق. یعنی شش سال بعد از سفر شاه و امر به تعمیرات می‌باشد (تصویر شمارهٔ ۳). در زمینهٔ لاجوردی کتیبه، نقوش ختایی به صورت ساقه‌های چرخان و برگ و گل، در لابه لای حروف پیچیده است. این آرایه‌ها در ابتدای کتیبه با گل‌های پر تعداد است و به‌تدریج در طول کتیبه به نقوش اسلیمی شبیه شده و در آخر کتیبه بدون گل و تنها به شکل ساقه‌ها و برگ‌های نازک تبدیل

تصویر ۴. ترنج چهارم - نام محمدرضا امامی خوشنویس در پایین و تاریخ حروفی ۱۰۱۶ ق. در سمت چپ کتیبه.

تصویر ۳. تاریخ عددی و حروفی ۱۰۱۰ و ۱۰۱۶ ق. در پایان کتیبهٔ دور گنبد.

می‌شود. گاهی پیچش ساقه‌ها کامل نیست و به نظر می‌رسد این تفاوت‌ها در تعمیرات بعدی وارد شده و مربوط به اصل کتیبه نیست. نوار حاشیه با زمینهٔ سبز و نقوش اسلیمی تکرار شونده، در بالا و پایین کتیبه دیده می‌شود. خوش‌نویس از کشیدگی حروف «ی» برگردان، یک خط سرتاسری در عرض کتیبه ایجاد کرده و با تقسیم آن به دو قسمت، یک کتیبهٔ دو طبقه نگاشته و چون طول کتیبه و فضای در اختیار هنرمند کافی بوده، به مقتضای مکان و خیلی کم، ازجمله در نقطهٔ بسم‌الله، در سه اندازهٔ خیلی کوچک، کوچک و مطابق با دانگ قلم، از نقطهٔ گرد استفاده کرده است. قوت دست کاتب و ظرافت کار قطّاع اثر در نهایت هنرمندی است.

دومین تعمیر و دومین کتیبه

شش دهه بعد از تعمیرات دورهٔ عباس، در سال ۱۰۸۴ ق. زلزلهٔ مهیبی مشهد را لرزاند و خسارات زیادی به شهر و حرم مطهر وارد کرد؛ ازجمله گنبد مطهر شکست برداشت. تا دو سال بعد، خرابی گنبد که اهمیت بیشتری داشت، رفع شد. کتیبه‌های چهارگانهٔ پایین ساقهٔ گنبد راوی این تعمیرات است.

شاه سلیمان صفوی (حکومت ۱۰۷۷ - ۱۱۰۵ ق.) به شیوهٔ جدّش تصمیم گرفت کار تعمیرات زمان خودش را در یک کتیبهٔ جدید، بر نمای گنبد مطهر ثبت کند. بدین ترتیب در زیر کتیبهٔ دور گنبد، چهار کتیبه در چهار قاب ترنج بازوبندی بزرگ اضافه شد. این کتیبه‌ها را که به شیوهٔ کتیبهٔ قبلی بر ورقه‌های مسیِ روکش شده با طلا، قطّاعی و نصب کردند، محمدرضا امامی اصفهانی، خوشنویس بزرگ آن دوره به خط ثلث جلی نگاشت. دربارهٔ تعمیرات پس از زلزله، یک کتیبهٔ دیگر با همین تاریخ به صورت یک قاب طلا در بالای درگاه دارالسیاده به دارالحفاظ وجود دارد.

این چهار کتیبه یک متن دنباله‌دار را دربارهٔ زلزلهٔ مذکور و تعمیرات شاه سلیمان روایت می‌کند. متنی که روایت‌گر عظمت حرم مطهر، خسارت وارده بر آن از زلزلهٔ مهیب و آبادانی دوبارهٔ آن توسط شاه است. این متن توسط آقا حسین خوانساری ادیب و فقیه برجستهٔ دورهٔ صفوی تنظیم شده (جعفریان، ۸۹۵ و ۸۹۶) و عبارات کتیبه‌های چهارگانه، احتمالاً به‌دلیل محدودیت اندازهٔ قاب‌ها، خلاصه‌تر از اصل متن است:

«بِسمِ اللهِ الرّحمٰنِ الرّحیم، مِن مَیامِنَ مِنَنِ اللهِ سُبحانُهُ الّذی زَیَّنَ السَماءَ الدُّنیا بِزینَةِ الکَواکِبِ وَ رَصَّعَ هذِهِ القُبابَ العُلی بِدُرَرِ الثَّواقِبِ الدُّراری أنِ اسْتَسْعَدَ السُّلطانَ الأعدَلَ الأعظَمَ و الخاقانَ الأفخَمَ الأکرَمَ أشرَفَ مُلُوکِ الأرض حَسَباً و نَسَباً و أکرَمَهُم خلقاً و ادَباً مُرَوِّجَ مَذهَبِ أجدادِهِ ألأئمّةِ المعصومینَ مُحیی مَراسِمِ آبائِهِ ألطَیّبینَ ألطّاهِرینَ السّلط انُ‌بنُ‌السّلطان‌بن‌السّلطان شاه سلیمانُ الحسینیُّ الموسویُّ الصَّفَوی بَهادُرخان بِتَذهیبِ هذِهِ القُبّةِ العَرشیَّةِ المَلَکوتیَّةِ وَ تَزیینها و تَشَرَّفَ بِتَجدیدِها و تَحسینها إذ تَطَرَّقَ الإنکِسارُ و سَقَطَتِ بُنیانُها[؟] الذَّهَبیَّةُ الّتی کانت تَشَرَّقَ کَالشَّمس فِی رابِعةِ [رائِعةِ؟] النَّهار بِسَبَبِ حُدُوثِ الزِّلزِلَةِ العَظیمَةِ فی هذِهِ البَلْدَةِ الکَریمَةِ الطَّیبةِ بِسَنَةِ أربَعَ و ثَمانینَ و ألْفٍ و کانَ هذِهِ التَّجدیدُ الجَدیدُ بِسنَةَ سِتَّ وَ ثَمانینَ وَ ألفٍ».

توضیحاتی به خطّ نستعلیق خفی در برخی ترنج‌ها به چشم می‌خورد:

در پایین ترنج دوم نوشته شده:

«که باشد زرگر این قبهٔ خضرای نورانی محمد باقر اب[؟] حاجی زمان استاد جیلانی».

«کرده تقدیر بریـن صفحه عمل قاسم فرّاش حرم رقم

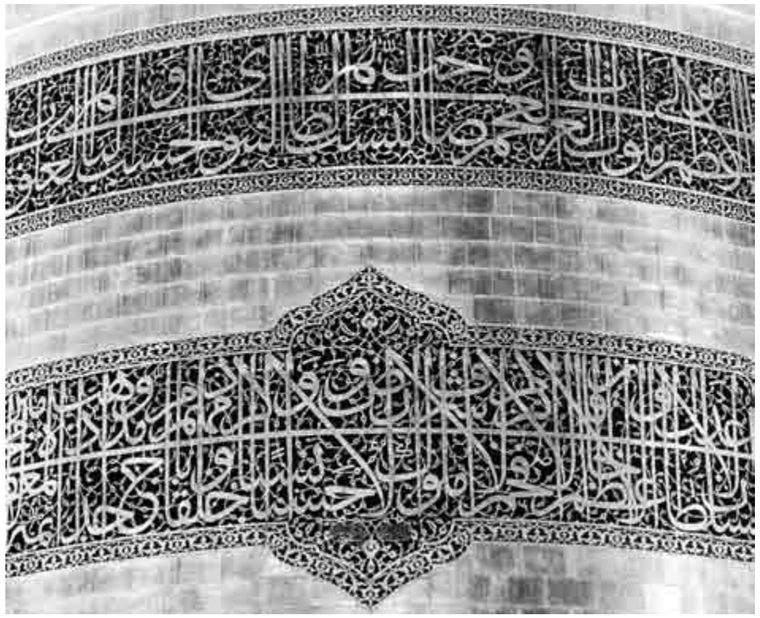
در پایین ترنج سوم نوشته شده:

التوفیق علی الله».

در پایین ترنج چهارم نوشته شده:

«کتبهٔ محمّدرضا الإمامی الإصفهانی» (تصویر شمارهٔ ۴).

چون ساقهٔ گنبد بلند است، ترنج‌ها به خوبی بر بدنه قرار گرفته و نمای متناسب، زیبا و در عین حال متفاوتی به آن داده است. شیوهٔ خط، زمینهٔ لاجوردی و حاشیهٔ سبزکتیبه‌ها با کتیبهٔ کمربندی گنبد به خطّ علی‌رضا عباسی هماهنگی دارد، اما به‌دلیل محدودتر بودن فضای



تصویر ۵: بخشی از ترنج دوم و کتیبهٔ دور گنبد. گل‌های شاه‌عباسی قرینه در بالا و پایین ترنج و نقوش خطایی بر گل و برگ زمینهٔ آن در مقایسه با خطایی‌های ساده‌تر در زمینهٔ کتیبهٔ دور گنبد.

ترنج‌ها، عبارات درهم نگاشته و با ترکیب بسیارفشرده‌تری نسبت به کتیبهٔ دور گنبد اجرا شده است. بیشتر نقطه‌ها نیز برای رعایت فضا، به صورت دایره و کوچکتر از حدّ معمول در میان کلمات قرار گرفته است. گردش دایره‌ای شاخه‌های ختایی زمینه که به‌طور متناوب تکرار شده، بسیار زیباست. به‌رغم محدودتر بودن فضا، ختایی‌های زمینه پرکارتر از کتیبهٔ دور گنبد بوده، در فضای بالای لچکی با یک گل شاه‌عباسی به‌عنوان نقطهٔ شروع ختایی‌ها و یا یک عبارت توضیحی، مانند نام کاتب و یا زرگر پر شده است (تصویر شمارهٔ ۵).

توپ‌بندی حرم و سومین تعمیر

در سال ۱۳۳۰ ق. قزاق‌های روسی حامی محمدعلی شاه که بر ضد مشروطه‌خواهان موضع داشتند، به‌عنوان بخشی از واحدهای نظامی روسیه وارد شمال ایران، ازجمله مشهد شدند. آن‌ها در پی درگیری با دسته‌های مختلف مردم که در حرم مطهر جمعی تشکیل داده بودند، آن‌جا را بمباران کرده، به مردم حمله کردند (ادیب هروی، ۱۳۲۷: ۲۱۵؛ احتشام کاویانیان: ۸۸).

این تهاجم که به «آشوب آخرالزمان» و «عاشورای ثانی» مشهور شد، باعث خسارات فراوانی به مجموعهٔ حرم مطهر گردید. به‌ویژه گنبد مطهر، رواق‌های اطراف آن و مسجد گوهرشاد آسیب دید (ادیب هروی، ۱۳۲۷: ۲۱۷؛ خراسانی، ۱۳۸۲ ق.: ۶۳۶). روس‌ها روی بام حرم رفته و با شکستن پنجره‌های گنبد طلا، از بالا به مردم تیراندازی کرده بودند (احتشام کاویانیان، ۱۳۵۴: ۸۲) خسارت‌ها به بناهای حرم در حدود ۱۳۰تا ۲۵۰هزار تومان برآورد شد (حسن‌آبادی، ۱۳۸۹: ۱۳ و ۱۶). تصاویر متعددی از خرابی گنبد مطهر در این زمان در دست است که میزان خسارت را تا حدی نشان می‌دهد. بنا به گزارش بدر فروزان هجده نقطه گنبد سوراخ شده و گلوله‌های توپ میان دو پوش گنبد افتاده (فیض، ۱۳۶۴ ق.: ۲۳۷) و همچنین بسیاری از خشت‌های طلاکاری شده را خراب کرده بود (تصویر شمارهٔ ۱۳چند ماه بعد از این واقعه تعمیر گنبد مطهر آغاز شد. خراسانی از وجود داربست چوبی اطراف گنبد و تعمیر آن اشاره دارد (همان، ۶۳۶)؛ اما تعمیر قسمت‌های دیگر صحن چند سال طول کشید (احتشام کاویانیان، ۱۳۵۴: ۲۲۹). مرتضی‌قلی خان طباطبایی نایب التولیهٔ وقت به حمایت مالی حسین‌میرزا نیرالدوله والی خراسان، حاج قائم‌مقام التولیه سرسلسلهٔ سادات رضوی و مردم، کار تعمیر را انجام داد (همان، ۸۳). وضعیت آستان قدس و کشور در این زمان بدتر از آن بود که امکان نوسازی کلّی نمای گنبد وجود داشته باشد. در کتیبهٔ سنگی مربوط به اقدامات نیرالدوله که به صورت مخدوش و ناقص در فضای باز مقابل بنای هارونیهٔ توس در معرض دید گذاشته شده (تصویر ۶)، به‌عنوان اولین اقدام مهم او آمده که «مجدّداً

گنبد مطهر را تذهیب نمود». این کتیبه به خط غلام‌حسین خادم کیمیا قلم مؤید دفتر آستانه است و متأسفانه تاریخ آن مخدوش شده و مشخص نیست که دقیقاً کجا نصب بوده؛ اما با توجه به وجود کتیبه‌های دیگری از وی در غرفه‌های صحن انقلاب، که مربوط به حدود ۱۳۳۰ قمری به بعد است، باید منظور از تذهیب گنبد، همان تعمیرات نما بعد از توپ‌بندی روس‌ها باشد؛ چون نیرالدوله دو بار، یکی در دههٔ بیست قمری و دیگری در دههٔ سی قمری به حکومت خراسان رسید. اما کسانی مثل افضل‌الملک که شرح کارهای عمرانی وی در دههٔ بیست را نگاشته‌اند، اشاره‌ای به گنبد مطهر نکرده‌اند (افضل‌الملک، بی‌تا: ۵۵ و ۱۱۵). عبارت کتیبه دربارهٔ تعمیرات گنبد اغراق‌آمیز به نظر می‌رسد و منظور از تجدید تذهیب گنبد، تعمیر و تعویض خشت‌های سوراخ شده، باید باشد؛ زیرا آثار گلوله‌ها تا هنگام طلاکاری سال ۱۳۵۷ ش. در برخی قسمت‌ها وجود داشته است (پاکدل، ۱۳۹۱).

چهارمین و آخرین تعمیر

تصاویر گنبد مربوط به دههٔ بیست شمسی به بعد، فرسودگی و شکاف میان خشت‌های نمای گنبد را نشان می‌دهد. ظاهراً در اوایل دههٔ پنجاه شمسی تصمیم گرفته شد تا نمای ایوان طلای صحن انقلاب (صحن عتیق)، گنبد و گل‌دستهٔ طلای کنار آن، به کلی نوسازی گردد. سندی مربوط به خرداد سال ۱۳۵۵ ش. دراین باره، از مکاتبه میان دربارِ پهلوی دوم و نایب‌التولیهٔ وقت آستان قدس عبدالعظیم ولیان، حکایت دارد. این سند به آستان قدس اجازه می‌داد «برای آب‌طلاکاری ایوان‌های طلا و گنبد حرم حضرت رضا(علیه‌السلام) از وجود کارشناسان و کارگران ماهر پاکستانی استفاده کند». پیشنهاد حضور افراد پاکستانی احتمالاً به آقای ابوالحسن حافظیان رضوی بانی ضریح شیر و شکر (ساخته شده در ۱۳۳۸ ش.) که با هند و پاکستان مراوده داشت (حافظیان، ۱۳۹۰: ۱۶ و ۲۰) و یا تحصیلات ولیان در پاکستان مرتبط باشد (مرکز بررسی اسناد...، ۱۳۷۹، ۳۳؛ احتشام کاویانیان، ۱۳۵۴: ۵۸۷). از این مکاتبه پیداست که تصمیم برای تغییر نمای گنبد جدّی است.

فراهم‌کردن مقدمات این کار مهم دو سال طول کشید و پس از تعمیر ایوان طلا، سرانجام در خرداد ۱۳۵۷ تعمیر و بازسازی گنبد آغاز گردید (همان، سند شم. ۸۷۳۸۵/۸۸؛ پاکدل، ۱۳۹۱). چون کار زرگران پاکستانی در طلاکاری ایوان موفق نبود، آقای حسین پرورش از طلاکاران اصفهانی کار ایوان را تمام کرد و پیمان‌کاری طلای گنبد را به اتفاق جعفر نوروزخان، آبکار تهرانی عهده‌دار گشت. جدا از آب‌کاری، کار تعمیر، زیرسازی و نصب نما توسط استادکاران آستان قدس و به سرپرستی محمدصادق رأفتی (حامد مقدم) معمار آستان قدس صورت گرفت. گرچه کارگاه طلاکاری حرم مطهر در کار آب‌کاری نیز همکاری مؤثر و نظارت کامل داشت (پاکدل، ۱۳۹۱) و به‌دلیل عملکرد موفق این کارگاه، کار تجدید نمای گلدسته‌های طلا توسط زرگران آستان قدس انجام شد (همان، سند شم. ۸۷۳۸۵/۲۷).

پس از برپایی داربست (همان، تصویر شمارهٔ ۸)، بر روی تمامی خشت‌ها شمارهٔ ردیف درج و سپس از گنبد جدا گردید (همان، تصویر شم. ۲۵۴۲) (تصویر شمارهٔ ۷). برای ساخت زیرکار نماسازی، ابتدا یک لایه بتن و میل‌گرد به قطر ۲۰ سانتی‌متر روی پوشش آجری گنبد اجرا و سپس در زمان نصب نما، لایهٔ دیگری از بتن و میل‌گرد نازکتر به قطر ۱۰ سانتی‌متر، خشت‌های مسی کلاف شده در یکدیگر را به بدنهٔ گنبد محکم کرد (پاکدل، ۱۳۹۱). خشت‌های تازه از ورقه‌های مسی در همان اندازه‌های اصلی ۲۵ در ۳۸ سانتی‌متر بریده، حاشیه‌های اضلاع گوناگون آن‌ها به صورت مختلف کام و زبانه، خم و صیقلی شد. لبه‌های برگشتهٔ خشت‌ها برای میخ‌کردن به زمینه به صورت منظم سوراخ شد و برای محکم‌کردن خشت در دل زمینهٔ بتنی، دستک‌هایی به پشت خشت‌ها تعبیه گردید. (سازمان کتابخانه‌ها...، سند شم. ۸۷۳۸۵/۵؛ پاکدل، ۱۳۹۱)

در ابتدا کار خوب پیش نرفت. شتاب و سوء مدیریت باعث شد روکش طلای خشت‌ها پوسته گردد و موجب توقف موقت کار شود (مرکز بررسی اسناد تاریخی وزارت اطلاعات، ۱۳۷۹: ۴۲۶). اسناد طلاهای تحویلی و صورت طلاهای مصرفی برای کار نیز این توقف را منعکس می‌کند. خرابی طلاکاری مربوط به اجرای ناقص مراحل آب‌کاری و صیقلی نکردن خشت‌ها بعد از آب طلا بود (پاکدل، ۱۳۹۱). کار با آهنگ کندی ادامه یافت که انقلاب اسلامی پیروز شد و دگرگونی اساسی در ادارهٔ آستان قدس روی داد. این امر در اسناد مذکور و فهرست طلاهای تحویل شده، پیداست. مطابق اسناد، نصب خشت‌ها که تا بهمن ماه ادامه داشته، متوقف و دوباره با استقرار حکومت جدید و تغییر مدیریت، در تیرماه ۱۳۵۸ آغاز می‌گردد (سازمان کتابخانه‌ها...، اسناد شم. ۸۷۸۳۱/۷۷ و ۸۷۳۸۵/۸۶). اتمام رسمی کار نماسازی گنبد در خرداد ۱۳۵۹ بود و تا این زمان، در چندین مرحله طلا و ورقه‌های مسی تحویل کارگاه شد (همان، اسناد شم. ۸۷۳۸۸/۱۰ و ۸۷۳۸۹/۲). خشت‌های قدیمی برچیده و از طلا زدوده می‌شد (همان، سند شم. ۸۷۳۸۹/۲). مقرر شد برخی از آن‌ها در کار نمای جدید استفاده شود و برخی نیز به انبار رفت تا برای نماکاری گلدسته‌های طلا استفاده گردد (همان، سند شم. ۸۷۳۸۷/۵).

مطابق صورت‌جلسهٔ رسمی اتمام کار، تعداد ۷۷۴۰ عدد خشت در نوسازی گنبد به‌کار رفت که ۷۱۹۳ عدد آن جدید بوده است. ۱۶۸۰۸ کیلوگرم وزن خشت‌های مسی و ۲۲۲/۱۹ کیلوگرم طلای تیزابی (با بالاترین عیار) جذب

شده روی ورقه‌های مسی بود. ۱/۴۳ کیلو از این طلاها، بازیابی شده از خشت‌های قدیمی بوده است (همان، سند شم. ۸۷۳۸۵۲۰/۸۸). میزان ضخامت روکش طلا شانزده هزارم میلی‌متر، یعنی چهار برابر ضخامت روکش قبلی است که به طریقهٔ الکترولیت اجرا و در سطح ۷۰۰ متر مربع نصب شد (ادارهٔ امور فرهنگی و روابط عمومی آستان قدس، ۱۳۶۲: ۳۰). روی هر خشت ۳۰ گرم طلا مصرف شد که البته این مقدار در خشت‌های ردیف‌های بالایی گنبد که کوچکتر است، تغییر می‌کند (سازمان کتابخانه‌ها...، سند شم. ۸۷۳۸۵/۱۵). این اولین بار بود که در طلاکاری حرم مطهر، تکنیک آبکاری به جای روش سنتی چسبانیدن ورقه‌های طلایی به‌کار می‌رفت.

حافظیان رضوی که پیشتر کار تعویض ضریح چهارم را عهده داشت، در این کار هم نمایندهٔ تولیت آستان قدس و ناظر کار بود و به پیشنهاد او، سنگ فیروزه‌ای رنگی بر سرطوق جدید گنبد نصب گردید (سازمان کتابخانه‌ها، سند شم. ۸۷۳۸۵/۸۶). این سرطوق را هنرمندان مشهدی در سیس‌آباد ساختند (پاکدل، ۱۳۹۱).

با نوسازی خشت‌ها و طلاکاری، جلوهٔ طلایی گنبد درخشنده‌تر و نما کاملاً یک‌دست شد. اضافه‌کردن یک لایه نازک از بتن روی آجرهای گنبد، بهترشدن زیرکار و اجرای دقیق‌تر نما را به ارمغان آورد (ادارهٔ امور فرهنگی...، ۱۳۶۲: ۳۰). بعد از طلاکاری گنبد مطهر، کار تعویض نمای گلدسته‌های طلا نیز آغاز و سال بعد به اتمام رسید (همان، سند شم. ۸۷۳۸۷/۴).

در اثر اضافه‌شدن لایهٔ ۳۰ سانتی‌متری بتن آرمه روی گنبد، طول زمینه اندکی بیشتر شد و فضا برای افزودن کتیبهٔ این بازسازی فراهم گشت. کتیبه‌ای که به صورت یک قاب مستطیل کوچک به خط نستعلیق بر زمینهٔ سبز در انتهای کتیبهٔ دور گنبد اضافه شد:

«هو العزیز در آغاز پانزدهمین قرن بعثت نبوی و در آستانهٔ سالروز پیروزی انقلاب عظیم اسلامی ایران به رهبری قائد اعظم امام خمینی تجدید طلاکاری و تعمیرات گنبد مطهر انجام پذیرفت. صفرالمظفر ۱۴۰۰ ه قمری [آذر ۱۳۵۹ش.]». (تصویر شمارهٔ ۹)

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

طلاکاری گنبد مطهر رضوی که در میانهٔ سدهٔ دهم هجری قمری، توسط شاه تهماسب اول صفوی انجام شد، شاید اولین پوشش تمام فلزی، آن هم از نوع طلا، در گنبدهای اسلامی باشد. با توجه به گرفتاری‌های تهماسب و ناامنی‌های مشهد، این اتفاق باید بعد از ۹۴۲ ق. رخ داده باشد. نیم سده بعد، عباس اول صفوی این نما را بازسازی و کتیبه‌ای به آن اضافه کرد. ماجرای روکش‌کردن گنبد توسط تهماسب اول و تعمیر آن توسط عباس اول از جهاتی به هم شبیه هستند. هر دو اتفاق با اشغال مشهد توسط ازبکان و بازپس‌گیری آن ارتباط دارد و در هر دو مورد، نذر شاه عامل انجام کار و به‌عنوان یک عمل معنوی بزرگ بیان شده است. همچنین دو کتیبهٔ دور گنبد و ترنج‌ها که به فاصلهٔ هفتاد سال از یکدیگر اجرا شد، مشابهت زیادی دارند. هر دو کتیبه مربوط به تعمیرات و اعلام عام آن است. در هر دو کتیبه نام زرگران و کاتبان آمده که زرگران هر دو دوره، فرّاش حرم هم بوده‌اند.

طلاکاری گنبد احتمالاً در انتخاب نمای طلاکاری برای گلدسته‌ها و ایوان جنوبی صحن انقلاب (صحن کهنه) توسط نادرشاه مؤثر بوده است. نوع خط، تکنیک اجرا و رنگ زمینه و حاشیه در هر دو کتیبهٔ گنبد یکسان است؛ همچنین رنگ لاجوری زمینه و نقش اسلیمی و رنگ سبز نوار حاشیه، در همهٔ کتیبه‌های طلای بعدی در دورهٔ افشاریه و قاجاریه، دیده می‌شود: کتیبهٔ نستعلیق ایوان شرقی دارالسیاده، کتیبه‌های نستعلیق اسپر و ثلث ایوان طلای نادری (ایوان جنوبی صحن انقلاب) و کتیبه‌های نستعلیق ایوان طلای ناصری. می‌توان قدرت جلوهٔ بصری و شخصیت برتر نمای طلا و کتیبهٔ سرتاسری علیرضا عباسی را در آثار طلاکاری دوره‌های بعد به وضوح مشاهده کرد. آخرین تعمیر نمای گنبد یک روند زمان‌بر و پیچیده از مرمت و بازسازی بود که تجربیات تازه‌ای را به همراه داشت. تجربیاتی که اعتمادبه‌نفس لازم را برای تعمیرات و طلاکاری‌های جدید در فضاهای حرم مطهر را فراهم کرد و کیفیت و پایداری کار طلاکاری در حرم مطهر را ارتقا داد.

تصویر ۶: کتیبهٔ سنگی نیرالدوله که در آن به تذهیب گنبد مطهر اشاره دارد (محوطهٔ هارونیهٔ توس).

تصویر ۷: شمارهٔ‌گذاری و جداسازی خشت‌ها - آخرین نوسازی نما در ۱۳۵۵ ش.
آرشیو اسناد سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس - تصویر شمارهٔ ۲۵۴۲

تصویر ۸: آخرین بازسازی گنبد طلا در میانهٔ کار.
آرشیو اسناد سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس - تصویر شمارهٔ ۷۶۱.

تصویر ۹: کتیبهٔ نوسازی ضلع گنبد در سال ۱۳۵۹ ش. / ۱۴۰۰ ق.، اضافه شده به انتهای کتیبهٔ دور گنبد.

منابع

احتشام کاویانیان، محمد (۱۳۵۴)، *شمس‌الشموس*، مشهد: آستان قدس رضوی.

ادارهٔ امور فرهنگی و روابط عمومی آستان قدس (۱۳۶۲)، *سیمای انقلاب در آستان قدس*، مشهد: آستان قدس رضوی.

ادیب هروی، محمدحسن (۱۳۲۷)، *حدیقة‌الرضویه - تاریخ مشهد-*، مشهد: مؤلف.

اعتمادالسلطنه، محمد حسن خان (۱۳۶۲)، *مطلع‌الشمس - تاریخ ارض اقدس و مشهد مقدس*، به کوشش تیمور برهان لیمودهی، تهران: فرهنگسرا.

افضل‌الملک، غلام‌حسین (بی‌تا)، *سفرنامهٔ خراسان و کرمان*، به کوشش قدرت‌الله روشنی زعفرانلو، تهران: توس.

افوشته‌ای نطنزی، محمودبن‌هدایت‌الله (۱۳۷۳)، *نقاوة‌الآثار فی ذکر الاخیار*، به اهتمام احسان اشرافی، تهران: علمی و فرهنگی.

اکبری باصری، قدسیه (۱۳۹۱)، *رموز قدسی رنگ در حرم امام علی‌بن‌موسی‌الرضا(علیه‌السلام)*، رساله کارشناسی ارشد رشتهٔ معماری، استاد راهنما: سعید میرریاحی، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

امینی هروی، امیر صدرالدین ابراهیم (۱۳۸۳)، *فتوحات شاهی*، تصحیح محمدرضا نصیری، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

پاکدل، محمد (۱۳۹۱)، دست‌اندرکار طلاکاری گنبد در ۱۳۵۷ - ۱۳۵۹ و مسئول کارگاه طلاکاری حرم مطهر از ۱۳۶۰ تا ۱۳۸۱ ش.، مصاحبه در تاریخ ۱۳۹۱/۹/۱۸ در محل کتابخانهٔ بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس.

ترکمان، اسکندربیک (۱۳۳۵)، *تاریخ عالم‌آرای عباسی*، به کوشش ایرج افشار، تهران: امیرکبیر، ۲ جلد.

تهماسب‌بن‌اسماعیل‌بن‌حیدری الصفوی (۱۳۶۳)، *تذکرهٔ شاه تهماسب*، به مقدمهٔ امرالله صفری، تهران: شرق.

جعفریان، رسول، (۱۳۸۸)، «کتیبهٔ گنبد امام‌رضا علیه السلام از آقا حسین خوانساری»، *پیام بهارستان*، دورهٔ دوم، ش. ۱.

حسن‌آبادی، ابوالفضل (۱۳۸۹)، «بررسی اسنادی از برآورد خسارت وارده به حرم رضوی در بمباران ۱۳۳۰ ق.»، *شمسه* (نشریهٔ الکترونیکی سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی)، دورهٔ دوم، ش. ششم، بهار، به نشانی اینترنتی:
http: //www.aqlibrary.org/index.php?module=TWArticles&file=index&func=view_11=pid&1107=pubarticles&did

حافظیان، سیده قدسیه (۱۳۹۰)، *حافظ اسرار - ارج‌نامهٔ عارف واصل علامه سید ابوالحسن حافظیان*، تهران: خاتون قلم.

خراسانی، ملا محمدهاشم (۱۳۸۲ ق.)، *منتخب‌التواریخ*، تهران: کتاب‌فروشی اسلامیه.

سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی، اسناد و تصاویر موجود در مدیریت اسناد و مطبوعات.

سعادت، بیژن (۱۹۷۶ م.)، *بارگاه رضا(علیه‌السلام) - مجموعهٔ مطالعاتی ابنیهٔ آستان قدس رضوی*، فلورانس: مؤسسهٔ ایل کاندلایو ادیتسیونه.

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

شیرازی، عبدی بیگ (۱۳۶۹)، *تکملة‌الاخبار*، تصحیح عبدالحسین نوایی، تهران: نشر نی.

عالم‌زاده، بزرگ (۱۳۹۰)، *دانشنامهٔ رضوی*، تهران: شاهد با همکاری سازمان فرهنگی سیاحتی کوثر.

عطاردی، عزیزالله (۱۳۷۱)، *تاریخ آستان قدس رضوی*، تهران: عطارد، ۳ جلد.

فیض، عباس (۱۳۶۴ ق.)، *بدر فروزان*، قم: بنگاه چاپ قم.

قمی، قاضی احمد (۱۳۵۹)، *خلاصه‌التواریخ*، تصحیح احسان اشراقی، تهران: دانشگاه تهران، ج اول.
(۱۳۶۳)، ج دوم.

کشمیری، خواجه عبدالکریم ابن خواجه عاقبت محمود (۱۹۷۰ م.)، *بیان واقع - سرگذشت احوال نادرشاه*، تصحیح ک. ب. نسیم، لاهور: ادارهٔ تحقیقات پاکستان دانشگاه پنجاب.

مرکز بررسی اسناد تاریخی وزارت اطلاعات (۱۳۷۹)، *رجال عصر پهلوی به روایت اسناد ساواک - کتاب پنجم: عبدالعظیم ولیان*، تهران: وزارت اطلاعات.

منجم یزدی، ملا جلال (۱۳۶۶)، *تاریخ عباسی - روزنامهٔ ملاجلال -*، به کوشش سیف‌الله وحید نیا، تهران: وحید.

نقدی، رضا (۱۳۹۱)، «زرگری در آستانه»، *دایرة‌المعارف آستان قدس*، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.

هینتس، والتر (۱۳۶۸)، *اوزان و مقیاس‌ها در اسلام*، ترجمهٔ غلامرضا ورهرام، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

* از سروران گرامی، استاد محمد پاکدل جهت بذل وقت و انجام مصاحبه، آقایان سید رضا شالفروشان و حسن‌خانی برای هماهنگی مصاحبه سپاسگزاری می‌شود.

بررسی نقش‌مایه قندیل (تجلی نور) در فرش‌های ایرانی از عصرصفویه تا دوران معاصر

حسین کمندلو[۱]

چکیده:
نور در بیشتر مذاهب و تمدن‌های قدیمی، مورد توجه انسان‌ها بوده و اکثر آن‌ها نمادی را برای آن مشخص کرده‌اند. در طراحی نقوش سنتی ایرانی، دو عنصر شمسه(ترنج) و قندیل(چراغ) به عنوان نماد نور به کار می‌روند. شمسه کاربرد وسیعی در معماری، نگارگری و فرش ایرانی داشته و دارد. اغلب اوقات این عنصر تزیینی، مورد توجه صاحب‌نظران واقع شده و در مورد آن مقالاتی نوشته‌اند. اما نقشمایهٔ دیگر(چراغ) نسبت به شمسه کاربرد کمتری در هنرهای تزیینی داشته و شاید به همین علت مطالب کمتری در مورد آن به نگارش در آمده است.
عنصر قندیل یا چراغ، با تفسیر عرفانی که از آیه ۳۵ سورهٔ مبارکهٔ نور می‌شود، مورد توجه هنرمندان هنرهای صناعی قرار می‌گیرد، در نتیجه سلاطین و حکام در دوره‌های مختلف تاریخی، با توجه به اعتقادات مذهبی خود، سفارش‌هایی جهت ساخت این وسیله به صنعتگران می‌دهند. هنرمندان هنرهای صناعی، برای زیباتر دیده شدن دست ساخته هایشان آیهٔ ۳۵ سورهٔ نور را همراه با نقوش گیاهی تزیین می‌کرده‌اند. اغلب این وسایل زیبا و گاه نفیس، روشنایی سردر ورودی بناها، طاق‌ها و محراب‌های مساجد و مقابر را تامین می‌کردند. با گذر زمان طراحان سنتی با تاثیر پذیری از عناصر معماری، این عنصر را نیز در ترکیب‌بندی‌های کاشی، تذهیب، فرش و... به کار بردند که مورد توجه و اقبال مردم نیز واقع گردید.
مدارک مستندی از فرش‌های ایرانی با نقشمایهٔ قندیل وجود دارد که قدمت برخی از آن‌ها به دوران صفویه می‌رسد. در دو گونهٔ متفاوت از فرش‌های عصر صفویه، می‌توان این نقشمایه را مشاهده نمود که مهم‌ترین آن‌ها سجاده‌ها هستند که کارکرد عبادی دارند و دیگری قالی شیخ صفی(قالی اردبیل) است که در ابعاد بسیار بزرگی برای آرامگاه شیخ صفی الدین اردبیلی تهیه و بافته شده است. با توجه به نمونه‌های اشاره شده، می‌توان گفت قندیل در فرش‌های عصر صفوی بیشتر کارکرد عبادی و یا مذهبی داشته، به تدریج با گذشت زمان این کارکرد کم‌رنگ‌تر شده تا جایی که به یک عنصر تزیینی در برخی از قالی‌های امروزی تبدیل شده است. در این مقاله سعی شده است سیر تحول نقشمایهٔ قندیل در هنر فرش‌بافی ایرانی از دوران صفویه تا دوران معاصر با توجه به مدارک موجود، مورد بررسی قرار گیرد.
واژگان کلیدی:
قندیل، چراغ، صفویان، نور، سجاده، قالی شیخ صفی.

کارشناس ارشد پژوهش هنر / عضو هیئت علمی دانشکده هنر سمنان، گروه فرش

قندیل:
در فرهنگ لغت‌های فارسی، واژهٔ قندیل این‌گونه تعریف شده است: چراغ، چیزی است که در آن چراغ می‌افروزد و آن معرب کندیل است، چراغدان، فانوس، پیه‌سوز. (دهخدا، ۱۳۷۲، مدخل قندیل) چراغی که از سقف آویزان کنند، شمع چراغدان. (شمیم، ۱۳۷۹، مدخل قندیل) مصباح، چراغ‌آویز، مشعل که از سقف آویزان کنند، قندیل چراغ کنایه از خورشید و ماه(عمید، فرهنگ عمید، مدخل قندیل). شمعدان مخصوصاً که از سقف آویزند(معین، فرهنگ معین، مدخل قندیل). چلچراغ، شمعدان چند شاخه(محمد عیسی، بی تا، ص ۵۹). با توجه به تعاریف بالا، مشاهده می‌شود که در هنرهای تزیینی ایران، دو عنصر الف- شمسه ب-قندیل، به عنوان نماد نور به کار می‌روند.

نور در تمدن‌های شرقی:
همان‌طور که می‌دانید نور در بیشترآیین‌ها و تمدن‌ها مورد توجه بوده و به همین دلیل در اکثر آن‌ها نمادی را برای آن مشخص کرده‌اند. ایرانیان پیش از زرتشت به وجود زروان معتقد بودند و خیر و شر را زاییدهٔ او می‌دانستند. جهان روشنایی در بالا و جهان تاریکی در زیر قرار داشته است. آن‌ها بیشتر مظاهر طبیعت مانند خورشید، ماه، کوه‌ها و ستاره‌ها را می‌پرستیدند؛ اما ارج و مقام خورشید بدان پایه بود که پیکر هرمز را به خورشید مانند می‌کردند و به همین جهت گردونهٔ مقدس خورشید بین ایرانیان ارج و منزلتی خاص داشت. (رضایی، بی‌تا، ص ۳۸) بعدها در آیین زرتشتی، آتش در همهٔ شکل‌هایش از خورشید گرفته تا آتش خانگی مقدس بوده است. پیروان آیین زرتشتی بر این عقیده بودند که آتش پسر و نمایندهٔ خداست و با نیایش آتش، خود را در پیشگاه خدا می‌دیده‌اند.(هینلز،۱۳۸۵،ص۴) هاشم رضی درکتاب جشن‌های آتش دربارهٔ پرستش آتش و آفتاب به وسیلهٔ ایرانیان چنین می‌نویسد:
...روشنی آتش و آفتاب تجلی اهورمزداست و اهورمزدا به وسیلهٔ نور تجلی می‌یابد و نور مایهٔ زندگی و خورشید افزار زندگی است.(رضی، ۱۳۸۳، ص ۸۹)
هاشم رضی هم‌چنین در کتاب ادیان بزرگ جهان می‌نویسد که ایرانیان تمام عناصر سودرسان طبیعت را ستایش می‌کردند و خورشید را نیز برای اهمیت و سود ویژه‌اش در زندگی مادی محترم می‌داشتند.(رضی،۱۳۴۴، ۱۰۴)

نور در آیین اسلام:
در قرآن کریم و هم‌چنین روایات اسلامی از چند چیز به عنوان نور یاد شده که عبارتند از: ۱- قرآن مجید(آیهٔ ۱۵ از سورهٔ مائده و آیهٔ ۱۵۷ از سورهٔ اعراف) ۲- ایمان (آیهٔ۲۵۷ سورهٔ بقره) ۳- هدایت الهی (آیهٔ ۱۲۲ سورهٔ انعام) ۴- آئین اسلام (آیهٔ۳۲ سورهٔ توبه) ۵- شخص پیامبر (آیهٔ ۴۶ سورهٔ احزاب) ۶- امامان و پیشوایان که در زیارت جامعه آمده است «خداوند شما را نورهایی آفرید که گرد عرش او حلقه زده بودید» ۷- علم و دانش؛ در حدیث آمده است «علم نوری است که خداوند در قلب هر کس که بخواهد، افکند».(مکارم شیرازی ،۱۳۶۱،ص ۲۷۲)و هم‌چنین یکی از القاب خداوند متعال، نور است که به معنی روشن، روشن کننده و روشنی بخش است و این اسم در قرآن مجید برای ذات احدیت پروردگار تنها یك‌بار در آیهٔ شریفهٔ ۳۵ از سورهٔ نور به‌کار رفته است (محمدی،۱۳۸۲، صص۱۰۰۷ و ۱۰۰۸)، ترجمهٔ این آیه به شرح زیر است:
خدا نور (وجود بخش) آسمان‌ها و زمین است. داستان نورش به مشکوتی ماند که در آن روشنی چراغی باشد و آن چراغ در میان شیشه‌ای که تلألو آن گویی ستاره‌ایست درخشان و روشن از درخت مبارك زیتون که با آن‌که شرقی و غربی نیست، شرق و غرب جهان بدان فروزانست و بی آن‌که آتشی زیت آن‌را برافروزد، خود به‌خود جهانی را روشنی بخشد که پرتو آن نور بر روی نور قرار گرفته و خدا هر که را خواهد به نور خود هدایت کند واین مثل‌ها را خدا برای مردم (هوشمند) می‌زند و خدا به همهٔ امور داناست. (قرآن کریم، سورهٔ نور، آیهٔ۳۵)
این آیهٔ زیبا؛ در طول تاریخ اسلام همواره مورد توجه اکثر مفسرین قرآن بوده است. در تفسیر مجمع البیان آمده است: به این علت در صفت خدا نور وارد شده که هر فضل و احسان و انعامی از جانب خداست. (الطبرسی،۱۳۵۴، ص۱۳۹) عبدا... ابن عباس در این مورد می‌گوید که نور آن‌است که خدای تعالی، ره نمایندهٔ اهل آسمان و زمین است. به هدایت او متعهد می‌شوند و به نور او راه برند چنان‌که مرد رونده در تاریکی نسبت بر روشنایی ماه، راه برد. ابی‌کعب نیز گفته است معنی آن است که مزین السموات بالشمس و القمر و النجوم آرایندهٔ آسمان‌ها به آفتاب و ماه و ستارگان و آرایندهٔ زمین است به انبیا و ائمه و علما و مؤمنان. (رازی، ۱۳۹۸ ق، ص۲۱۷) در تفسیر المیزان تألیف علامه طباطبایی کلمهٔ نور در این آیه چنین تعبیر شده است:
کلمهٔ نور، معنای معروف دارد و آن عبارتست از چیزی که اجسام کثیف و تیره را برای دیدن ما روشن می‌کند و هر چیزی به وسیلهٔ آن ظاهر و هویدا می‌گردد. ولی خود نور برای ما به‌نفس ذاتش مکشوف و هویداست. چیز دیگری آن را ظاهر نمی‌کند... مراد از نور در جملهٔ خدا نور آسمان و زمین است، نور خداست که از آن نور، عالمی منشأ می‌گیرد. نوری که هر چیزی به وسیلهٔ آن روشن می‌شود. (طباطبایی، ۱۳۶۳، صص ۱۷۲ و ۱۷۳)
در تفاسیری که به چاپ رسیده، آمده است که خداوند در این آیه، نور خود را به چراغ و آن‌که در او چراغ باشد مثال زده است و گفته‌اند: مشکوه، کوه باشد بر دیواری که آن‌را منفذ نبود و چراغ بر آن نهفته، و هم‌چنین آمده است که مشکوه عمود قندیلی است که فتیله در آن است.(رازی،

همان، ص۲۱۹) در تفسیر مجمع البیان مقصود از مصباح، چراغ آمده است و این که بالاختصاص زجاجه یعنی شیشه را ذکر می‌کند به خاطر این است که از همهٔ اجسام صاف‌تر و صیقلی‌تر است و چراغ در داخل آن بهتر نور می‌دهد. (الطبرسی، همان، ص ۳۶۵) در تفسیر المیزان تمثیل چراغ در این آیه این‌گونه تفسیر شده:

خدای تعالی این نور را به چراغی مثال زده که در شیشه‌ای قرار داشته باشد و با روغن زیتونی در غایت صفا بسوزد و چون شیشهٔ چراغ نیز صافی است، مانند کوکب دری بدرخشد و فضای آن نور علی نور را تشکیل می‌دهد و این چراغ در خانه‌های عبادت آویخته باشد. (طباطبایی، همان، ص۱۷۱)

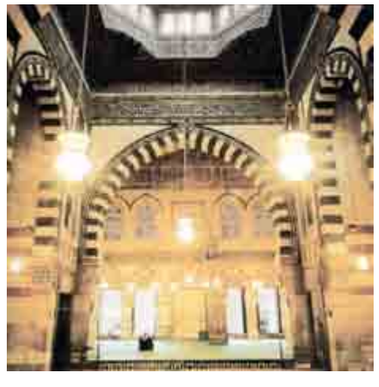
مشابه این تفسیر را در صحیفهٔ زکریای نبی در آئین یهودی نیز می‌توان دید. در این صحیفه آمده است که در دو سوی شمعدان دو درخت زیتون ایستاده‌اند و این دو درخت، روغن چراغ را فراهم می‌کنند.(شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، مدخل شمعدان)

نقش قندیل در هنر اسلامی:

نور در معماری اسلامی علاوه بر بُعد مذهبی، کارکردی دوسویه دارد و با پرتوهای خود سایر عناصر تزیینی را مشخص می‌نماید و معمولا نقوش از آن مایه می‌گیرند. عناصر معماری در بناهای اسلامی و مواد تزئینی، آن طوری شکل می‌گرفتند که نور را منکسر می‌کرد.(گروبه، ۱۳۸۰، ص ۱۷۳) نور کامل‌ترین نماد یگانگی خداست که ذاتش در اکثر موجودات منکسر می‌شود بی‌آن‌که دگرگونی یا کاهش یابد. آن را با چراغ آویخته در محراب، چلچراغ‌ها و شمعدان‌های درخشان مفرغینِ مرصع به طلا و نقره و مقرنس‌هایی با وجوه منظم و مشبک‌های حایل که در آن‌ها هندسه و نور به یاری یکدیگر، تجلی هستی را نشان می‌دهند بزرگ می‌دانند.(مشیون ، ۱۳۸۰، ص ۷۱) قندیل‌های مساجد در دوران سلجوقیان (۱۱۹۴-۱۰۳۷م/۵۹۱-۴۲۹هـ) بسیار معمولی تزیین می‌شدند و گویا استفاده از این‌گونه اشیاء از دوران ممالیک (۱۵۱۶-۱۲۵۰ م/۹۲۲-۶۴۸هـ) به طور کامل رایج گردید.(کونل،۱۳۸،۱۳۸۶) ارنست کونل در مورد صنعت قندیل‌سازی و کابرد آن در هنر اسلامی چنین بیان می‌کند:

از اثاثهٔ مهم مسجد، شمعدان است که مخصوصاً نوع مجلل آن را در کنار محراب قرار می‌دادند و اکثر آن‌ها را تزئین می‌کردند. برعکس چراغ‌های معلق، در آن زمان به اشکال گوشه‌دار که اغلب به طرف بالا نازک‌تر می‌شد و دارای حباب نیز بود رایج گردید و آن‌طور که معمول بود، در آن فلز نشانده نشده بود بلکه فقط حکاکی گردیده و در نتیجهٔ آزادگذاشتن سطح برای خط و زیور، به‌صورت مشبک در آمد. یکی از جلوه‌های خاص ابنیه مذهبی، قندیل‌های شیشه‌ای مطلا و میناکاری شده‌ای بود که در کارگاه‌های سوریه بالاخص حلب ساخته می‌شد... این قندیل‌ها در شکل باریك یا جمع شدهٔ گلدان گونهٔ خود بر بدنهٔ بر آمدهٔ دهانه گشاد و حلقه‌های شیشه‌ای برای عبور دادن زنجیر و آویزان کردن از سقف تغییر کمی پیدا کرد. (کونل، همان، ۱۳۸) (تصویر۱)

در هر مسجد شمار فراوانی از این قندیل‌ها قرار داشت. تزیین روی این قندیل‌ها گل‌های ختایی، عبارات و آیاتی از قرآن مجید یا ادعیه برای سلامتی سلطان و یا مدح وقف کننده بوده است. کریستین پرایس در کتاب خود بیان می‌کند که بر بیشتر آن‌ها نشان خاص ثروتمندانی که سفارش ساختن آن‌ها را داده بودند می‌نگاشتند.(پرایس، بی تا ص ۸۷) (تصویر۲) نذر چراغ در آیین مسیحیت نیز وجود داشته است. مسیحیان برای نذر و دعا در مقابل مجسمهٔ قدیسان



تصویر (۱): قندیل شیشه ای با تزئین طلاکوبی و مینا، محل ساخت مصر برای شاه سیف الدین شیخ المحمری ۱۳۴۹م/۷۵۰ه کتیبه آن آیه ۳۵ از سوره نور است موزه بریتانیا لندن (ماخذ تصویر: باربارا براند، هنر اسلامی، ص ۱۱۲)

تصویر (۲): نورد‌هی مجسمه به‌وسیله قندیل - مسجد آرامگاه قالئیسای قاهره ۱۳۷۵-۱۴۱۴م/۸۸۰-۸۱۹ه (ماخذ: تصویر: باربارا براند، همان، ص۱۸)

در کلیساها و صومعه‌ها شمع روشن می‌کردند که هم نماد قربانی است و هم نماد عشق و حضور.(شوالیه، و گربران، همان، مدخل چراغ) «چراغی را نذر حرم کردن» به معنی «خود را وقف آن حرم کردن» و «زیر نظر فرشتگان نگهبان، محافظت شدن» بوده است. (شوالیه، و گربران، همان)

در هنر اسلامی، این نقش در اوایل قرن ششم هـ ق/۱۲م. بر روی محراب‌ها ظاهر گردید. احمد دانشگر در کتاب فرهنگ جامع فرش ایران، علت رواج و استفاده از نقشمایهٔ قندیل در طراحی‌ها را پس از بیان تفسیرعرفانی این آیه توسط امام محمد غزالی در کتاب *مشکوة الانوار* ذکر می‌کند[1]، به صورتی که این نقشمایه در سجاده‌ها و طرح‌های محرابی رواج و گسترش فراوانی می‌یابد. (دانشگر، ۱۳۷۲، ص ۳۶۵)

بر اساس نوشتهٔ علی سجادی در کتاب *سیر تحول محراب در معماری اسلامی از آغاز تا حملهٔ مغول*، قدیمی ترین نقشمایهٔ قندیل در سنگ قبری از جنس کاشی فیروزه‌ای مشاهده شده است. تاریخ این سنگ قبر ۱۱۲۹م/۵۲۶ هـ ق و از شهر همدان به دست آمده است.(سجادی، ۱۳۷۵، ص ۲۰۹) (تصویر۳)

نقش قندیل در هنر فرش‌بافی ایران:

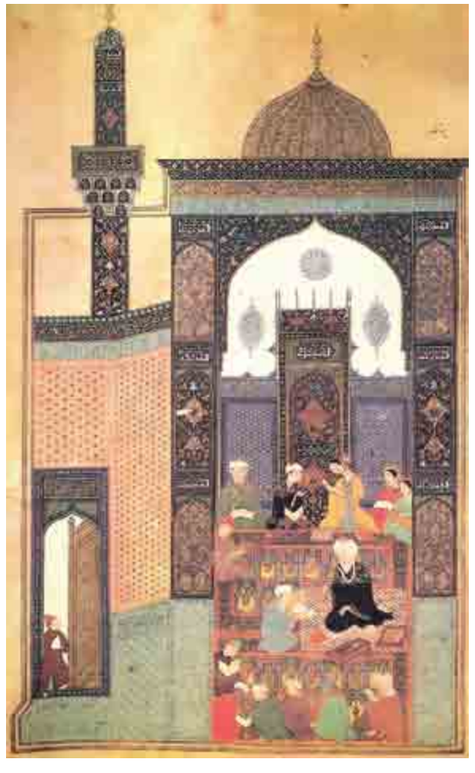
در هنر فرش‌بافی، این نقش مختص قالی‌های محرابی و یا سجاده‌ای است. بیشتر فرش‌هایی که این نقشمایه بر آن‌ها بافته شده متعلق به عصر صفویان است. اما با مطالعهٔ نگاره‌های نگارگران ایرانی می‌توان گفت سابقهٔ استفاده از این نقشمایه، به دورهٔ تیموریان می رسد و شاید در دوران قبل‌تر نیز استفاده از آن در تزیین سجاده‌ها رواج داشته ولی نمونهٔ مستندی از آن دوران باقی نمانده است. در نگاه کلی به آثار نگارگری ایرانی مشاهده می شود که نگارگران مکتب‌های مختلف، با عناصر گوناگون زندگی ایرانی، فضای اثر خویش را زینت می‌بخشیده‌اند. یکی از این وسایل فرش بوده است و سطح اغلب این فرش‌ها با تزئینات رایج مانند انواع اسلیمی و ختایی و... تزیین می‌شده است. برخی از این دست‌بافت‌ها که تعداد آن‌ها محدود است، مزیین به طرح محراب شده‌اند و در زیر طاق محراب عنصر قندیل مشاهده می‌شود، به عنوان مثال می‌توانیم نگاره‌ای که در سال ۱۴۲۳ م./۸۲۶ هجری. برای کتاب خمسه نظامی در مکتب هرات توسط بهزاد طراحی و اجرا شده است را نام بریم. در این نگاره، نگارگر، لیلی و مجنون به همراه استاد و دانش‌آموزان را بر روی فرشی قرار داده است که با ردیفی از سجاده‌ها تزیین شده است. نکتهٔ جالب در این قالی‌ها که اصطلاحاً سجاده صف نامیده می‌شوند، قرار گرفتن نقشمایهٔ قندیل در زیر طاق هر کدام از سجاده‌ها است.(تصویر ۴).

در نگارهٔ دیگری که متعلق به سال ۱۴۵۲م./۸۵۶ هـ ق است و اکنون در موزهٔ بریتانیا نگهداری می‌گردد، شخصیتی مذهبی (با توجه به هالهٔ قدسی دور سرش) بر روی سجاده‌ای قرمز رنگ نشسته است. در زیر طاق این سجاده، نقشمایهٔ قندیل به‌عنوان عنصری تزئینی کار شده است که

تصویر (۳): لوحه قدر از جنس کاشی زرین فام - همدان ۱۱۲۹م/۵۲۶ه، اولین نمونه یافت شده با تزیین قندیل (ماخذ: علی سجادی، سیر تحول محراب در معماری اسلامی از آغاز تا حمله مغول، ص۲۷۷)

تصویر (۴): لیلی و مجنون در مدرسه از خمسه نظامی اثر بهزاد، مکتب هرات ۱۴۲۳ م/۸۲۶ هـ.ق، قالی سجاده صف همراه با قندیل در زیر آن طرح شده است. موزه هنر متروپولیتن نیویورک (ماخذ تصویر: Behzad, P. Ebadolah Bahari , ۳۹)

تصویر (۵): نگاره موجود در موزهٔ بریتانیا، ۸۵۶/۱۴۵۲ م. (ماخذ: تصویر: زنگنه، آن. سجاده با طرح محرابی مشخص است (ماخذ تصویر: زنگنه، گاستونگ، طرح‌ها و نقش‌ها در قالیچه‌های محرابی، مجله قالی ایران شماره ۹ و ۱۰، ص ۱۲)



تصویر (۶): لیلی و مجنون در مدرسه، گپی از خمسه نظامی، مکتب شیراز، ۸۸۱ ه.ق/۱۴۷۶ م. (ماخذ: تصویر: آن ماری گورکان و ژان پیر سیگر، باغ‌های خیال، ص ۸۷)

به وسیلهٔ زنجیرهایی به مرکز طاق متصل است. (تصویر۵) آخرین نگاره، اثری است متعلق به بغداد یا غرب ایران که به سال ۱۴۶۱ م/ ۸۶۶ هـ طراحی و اجرا شده است[۲]. این نگاره اکنون در موزهٔ توپ قاپی سرای نگهداری می‌شود و از نگارهٔ لیلی و مجنون در مدرسه اثر بهزاد، کپی‌برداری شده است. در این اثر نیز نقش سجاده صف به همراه قندیل‌هایی در زیر طاقهایی محرابی مشاهده می‌شود.(تصویر۶).

در دوران صفویه به دلیل امنیتی که در ایران ایجاد شد و حمایت شاهان صفوی از صنایع مختلف، شاهد رونق و شکوفایی هنرهای ایرانی هستیم. از جملهٔ این صنایع می توان به فرش‌بافی اشاره کرد. از این دوران در حدود ۱۵۰۰ تا ۲۰۰۰ تخته فرش به دست آمده است که مقدار اندکی از آن دارای طرح محرابی است و اغلب این دست‌بافت‌ها با توجه به ابعاد و نوع کتیبه‌شان به‌عنوان سجادهٔ نماز (جانمازی) مورد استفاده قرار می‌گرفتند. آرتور آپم پوپ در جلد ششم سیری در هنر ایران در مورد ویژگی‌های قالی‌های سجاده‌ای این دوران چنین می‌نویسد:

...بارزترین خصوصیات این قالیچه‌های سجاده‌ای، که تقریبا در همهٔ آن‌ها مشهود است، استفادهٔ فراوان از آیات قرآنی است. قسمت فوقانی در بخش برین، کمابیش همیشه پر از کتیبه‌هایی به خط نسخ است، چه از داخل قاب و چه بر روی زمینه حاشیه، که معمولا همراه است با لوح‌های خط کوفی چهارگوش(معقلی/بنایی). هم‌چنین حاشیه‌های باریک درونی، که ممکن است استثنائا پهن بافته شده باشد و حاشیه‌های باریک برونی معمولا در قسمت فوقانی سجاده دارای کتیبه است، و نوارهایی که اطراف محراب را مشخص می‌کند هم ممکن است دارای یک سطر به قلم نسخ باشد...(پوپ، آکرمن، ۱۳۸۷، صص۲۶۷۹ و ۲۶۷۹)

در بیش از ۱۰ نمونه سجادهٔ محرابی که از این دوران باقی مانده است و تصاویرشان در کتاب‌های مختلف آمده است تنها چند نمونه همراه با قالی شیخ صفی (فرش اردبیل) به نقشمایهٔ قندیل مزین شده‌اند. در زیر به اختصار آن‌ها را معرفی می کنیم:

۱_سجادهٔ محرابی که در اوایل قرن ۱۷م./قرن ۱۱ هـ ق در ابعاد ۱۱۹×۱۵۷ سانتی‌متر در شمال غرب ایران بافته شده است. در طراحی حاشیهٔ اصلی این دست‌بافت، هنرمند طراح از نقش بازوبندی استفاده کرده است که نمونهٔ شاخص این طرح در هنر قالی‌بافی صفوی به ویژه قالی معروف بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی(فرش شیخ صفی) مشاهده می‌شود. کتیبهٔ معقلی همانند دیگر آثار سجاده‌ای عصر صفوی، در این اثر نیز مشاهده می‌شود[۳]. عنصر خط در حاشیهٔ فرعی اول و دوم نیز دیده می‌شود. در لچک‌ها و متن قالی، فقط سه کلمهٔ: الله، محمد و علی کار شده است. در این دست‌بافت بر خلاف دیگر آثار سجاده‌ای عصر صفوی، فضای لچک به وسیلهٔ یك فرم بسیار زیبا و اصولی از متن قالی جدا شده است. از نکات جالب دیگر این سجاده استفاده از سه قندیل در متن قالی است. یکی بزرگ و دو عدد دیگر که در اطراف قندیل بزرگتر قرار گرفته‌اند کوچکتر طراحی شده اند.(تصویر۷).

۲_ قالی سجاده‌ای که در اوایل قرن ۱۷ م./قرن ۱۱ هـ ق در ابعاد ۱۰۷×۱۶۱ سانتی‌متر طراحی و بافته شده است. این قالی دارای ظرافت خاصی در طراحی و الگوبرداری از محراب مساجد است. کتیبه در این دست‌بافت نه در حاشیهٔ اصلی، بلکه در بالای طاق محراب در فضای مستطیل شکل قرار گرفته است. در فرم‌های دایره‌ای شکل که در هر لچك دیده می‌شود از عنصر خط استفاده شده است که یادآور طرح‌های دایره‌ای شکل در طاق محراب‌های قدیمی است. از وسط طاق محراب به وسیلهٔ زنجیر قندیلی آویزان شده و در زیر قندیل ترنج کوچکی ترسیم شده است. از دیگر نکات جالب این سجاده، طراحی دو لچك کوچك در قسمت پایین آن است.حاشیهٔ سجاده نیز با تکرار یك واگیره تزئین شده است. (تصویر۸).

۳-قالی شیخ صفی(قالی اردبیل): این قالی از مسجدی واقع در اردبیل، محلی که در آن شاه اسماعیل و نیای او شیخ صفی‌الدین اردبیلی در آن مدفون شده‌اند به دست آمده است. بیتی از شاعر بزرگ ایرانی، حافظ شیرازی به خط نستعلیق بیان کنندهٔ هدف ساخت این اثر است:

جز آستان توأم در جهان پناهی نیست
سر مرا به‌جز این در حواله‌گاهی نیست

عمل بنده درگاه مقصود کاشانی سنه ۹۴۶ (ادواردز، ۱۳۶۸، ص۱۱)

لازم به ذکر است این قالی در عصر شاه طهماسب صفوی برای این آرامگاه بافته شده است و در اواخر عصر قاجار از آرامگاه خارج و اکنون در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن نگهداری می‌شود۴. این دست‌بافت از آثار بی‌همتای هنر فرش‌بافی ایرانی و از شاخص‌های قالی بافی عصر صفوی است. آرتور آپم پوپ در مورد ترکیب‌بندی این قالی چنین می‌نویسد:

...اسلیمی‌های ترنج میانی، نمودار جلال و وقار اشرافی است و این‌که به جای نظام معمول سرترنج‌ها، شانزده آویزهٔ بیضی شکل را به صورت شعاع‌های پرتوافکن به کار برده‌اند، با توجه به زمینهٔ زرد رنگ ترنج، دلالت بر خورشید پرتو افکن دارد که درخشندگی آرایه‌های درونی را دو چندان می‌سازد. اندیشهٔ حرکت، که در تمام این‌گونه فرش‌ها عمومیت دارد، در این‌جا تلویحاً به مقولهٔ دیگری منتقل وتعبیر شده است که حرکت نور است به صورت پرتو افکنی و تلألو؛ و این تلویح در تبدیل سرترنج‌های برین و زیرین به قندیل‌ها یا چراغ‌های مسجد و محراب به تصریح گراییده است، که منزلت درونمایهٔ نور پرتوافکن را به تبع تبلور آن در چراغ محراب تحکیم ساخته و به سورهٔ نور مرتبط کرده است.(پوپ، آکرمن، ۱۳۸۷، ص۲۶۵۳)

قندیل‌هایی که در این قالی طراحی و بافته شده‌اند از این جهت جالب توجه هستند که دو قندیل از نظر اندازه با یکدیگر تفاوت دارند؛ قندیل سمت کتیبه، بزرگ‌تر از قندیل مقابلش طراحی شده است و هر دو قندیل با خطوطی به ترنج متصل شده‌اند. طرح کلی این فرش نفیس شاید نشان دهندهٔ گنبد مسجدی است که مزین به قناديل طلا شده است. لازم به ذکر است امروزه در برخی از مناطق فرش‌بافی ایران به شکل سرترنج قندیل می گویند.(تصویر۹)

به تدریج با گذر زمان و افول سلسلهٔ صفویان در ایران، شاهد دست‌بافت‌هایی هستیم که با دقت کمتری طراحی و بافته شده اند. در یک نمونهٔ آن که در زیر معرفی شده است، این

تصویر (۷): سجاده ۱۱۹×۱۵۷ سانتی‌متر شمال غرب ایران، اوایل قرن ۱۷م./۱۱ ه‍. ق. موزهٔ توپکاپی استانبول Arthur upham Pop , A survey , ۱۱۶۸,P (ماخذ تصویر: of Persian art)

تصویر (۸): سجاده۱۰۷×۱۶۱سانتی‌متر شمال غرب ایران، قرن ۱۷م./۱۱ ه‍. ق. مجموعه‌ی Turkish state (Arthur upham Pop, ibid, ۱۱۷۰,P (ماخذ تصویر:

تصویر (۹): قالی شیخ صفی، قندیل در دو طرف بزرگ‌تر از پایین می‌شود قندیل تزئینی کتیبه بالای فرش بزرگ‌تر از پایین ترسیم شده است (ماخذ تصویر: اردوین گالری زردن، قالی ایران- شاهکار هنر، ص ۳۹)

بی‌سلیقه‌گی در طراحی مشاهده می‌شود:

۴- سجاده‌ای در ابعاد ۱۰۵×۱۴۱ سانتی‌متر که در کاشان به سال ۱۷۵۰ م./۱۱۶۵ هـ ق. بافته شده است. استفاده از رنگ‌بندی نامناسب، خطوط شکسته و آوردن عناصر زائد مانند منبر، حوض (به‌عنوان ترنج) در متن قالی تنها به زشت‌تر دیده شدن اثر کمك کرده است. در لچک‌ها، طراح با بی‌حوصله‌گی و بی‌دقتی متن کتیبه‌ها را در قسمت چپ و راست به صورت قرینه آورده‌است. حاشیه‌ها با اسلیمی‌هایی که مشابه خطوط کوفی است، تزیین شده‌اند. قندیل در زیر طاقی مثلث شکل با کمترین تزیین آمده است. با مقایسهٔ این قالی با نمونه‌های اشاره شده در بالا، می توان نزول قدرت طراحی و رنگ‌بندی در فرش ایرانی را در اواخر عصر صفویه مشاهده نمود. (تصویر۱۰) در کتاب قالی ایران شاهکار هنر در مورد این قالی چنین آمده است:

طرح خاص این قالیچه یاد آور نقش فرش‌هایی است که در همان زمان در آناتولی بافته شده‌است؛ لکن وجود گره فارسی است که محل بافت آن را مشخص می‌کند. از طرف دیگر سادگی طرح محراب و نقش حاشیه نزد بافندگان ایرانی آن‌زمان مرسوم نبوده....(گانز رودن، ۲۵۳۷، ص ۱۴۵).

از اواخر همین دوران شاهد اوج گرفتن بی‌منطقی در طراحی قالی هستیم و اصول و قواعد زیبایی‌شناسی عصر صفوی کمتر در طراحی قالی به کار می‌رفته است. این جریان در دوران قاجار نیز ادامه می‌یابد. به تدریج پس از گذر از این مرحله فرش‌بافی ایران با حضور شرکت‌های خارجی برای تولید دست‌بافت‌های مورد نیازشان رونقی دوباره می‌گیرد. شرکت‌های اروپایی در اواخر دوران قاجار در مناطقی از ایران از جمله کرمان، اراك و همدان دفاتری تأسیس و محصولات مورد نیاز خود را تأمین می‌کردند. در زیر چند نمونه از دست‌بافت‌هایی که از این دوران باقی مانده است به اختصار معرفی می‌شوند:

۵ _ قالی سجاده‌ای متعلق به اواسط قرن نوزدهم میلادی/۱۳ هـ ق. که در شهر تبریز بافته شده است. در این سجاده با این‌که از عناصر گوناگون طراحی سنتی مانند ستون، طاق، قندیل و کتیبه استفاده شده است، اما ترکیب آن‌ها با یکدیگر هیچ تناسبی ندارد. ستون‌ها کوتاه طراحی شده‌اند و قندیل تا قسمت پایین فرش امتداد یافته است. طراح با اینکه از نقش بازوبندی برای جدا سازی کتیبه‌های حاشیهٔ فرش استفاده کرده است اما خطوط در هم بافته شده، عباراتی نا مفهوم و گنگ را بیان می‌کنند. (تصویر۱۱)

۶_ سجادهٔ جانمازی متعلق به اواخر دورهٔ قاجار که در شهر تبریز بافته شده است. نحوهٔ طراحی این سجاده که در ابعاد ۱۸۱×۱۴۲ سانتی‌متر بافته شده است، یادآور سجاده‌های منطقهٔ آناتولی است. نام بافندهٔ این دست‌بافت حاج جلیل ذکر شده است[۵]. طاق آن بر روی دو ستون قرار گرفته و پیچک‌های ختایی ستون‌ها را تزیین کرده‌اند. بر روی طاق محرابی علاوه بر قندیل، آویزهای کوچکی نیز مشاهده می‌شود. نقشمایهٔ قندیل تا پایین فرش، جایی که گلدان قرار گرفته، امتداد یافته است. طراح سعی کرده از عناصر ایرانی در طراحی فرش خویش استفاده کند ولی در این امر موفقیت زیادی به‌دست نیاورده است. (تصویر۱۲).

۷ _ قالیچهٔ سجاده‌ای با نقش و طرحی نامتعارف که در سال ۱۲۹۹هـ ق/۱۸۹۰میلادی در شهر تهران در ابعاد ۱۳۵×۲۱۵ سانتی‌متر بافته شده است. در این سجاده، ترنجی بسیار بزرگ، در مرکز فرش طراحی شده به‌طوری که قسمت‌هایی از آن بر روی ستون‌های کناری فرش آمده است. در قسمت بالای ترنج، نقش قندیل که به وسیلهٔ بند از مرکز طاق آویزان شده، مشاهده می‌شود. هم‌چنین طراحی دو قندیل به صورت نیمه در دو قسمت پایینی لچك از ظرافت وزیبایی طرح کاسته است (تصویر۱۳).

۸- شاید بتوان گفت قالی پرده‌ای دوروی گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی از شاخص‌های این دوران است. این دست‌بافت به خاطر حفظ اصالت‌های فرش مشهد و اجرای خوب آن‌ها در بین آثار معرفی شدهٔ این دوران شاخص‌تر است. قالی به صورت دو رو به همراه برشی در وسط بافته شده است. این قالی در محل عبور زائرین و مجاورین حرم مطهر حضرت علی بن موسی الرضا(علیه‌السلام) قرارداشته است. (تصویر ۱۴)

ابعاد این دست‌بافت ۳۲۱×۴۱۰ سانتی‌متر و تاریخ بافت آن با توجه به کتیبهٔ آن ۱۳۲۲ هـ‌ق/۱۹۰۴م. است. رنگ‌بندی قالی به همراه حاشیهٔ هراتی و گل‌های بزرگ شاه عباسی که در متن قالی به‌کار رفته‌اند، گواهی بر اصالت این فرش است. نکتهٔ جالب توجه این طرح استفاده از طرح قندیل در زیر طاقی است که به وسیلهٔ دو لچك ایجاد شده است. این قندیل که از طاق محراب آویزان شده است، با توجه به منگوله‌های تزئینی آن مشابه قندیلی است که در موزهٔ مرکزی آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود. (تصویر۱۵)

۹ –یکی دیگر از نمونه‌های شاخص این دوران، دست‌بافتی است که به دست هنرمندان کرمانی در حدود۱۹۲۷م/۱۳۴۶هـ ق خلق شده است. طرح این قالی گوشه‌ای از توانایی هنرمندان کرمانی را در بافت آثاری زیبا بر پایه تولیدات گذشته‌شان در عصر صفوی به نمایش می‌گذارد. در این قالی نقشمایه‌های اصیل هنر ایرانی و عصر صفوی با ترکیب‌بندی سجاده‌های چند طاقی آناتولی تلفیق و پس از عبور از صافی ذهن طراح خوش ذوق کرمانی، تبدیل به اثری کاملاً ایرانی شده است. در این دست‌بافت نقشمایهٔ قندیل در زیر طاق میانی فرش به زیبایی اجرا شده است. (تصویر۱۶)

پس از افول دوران قاجار، در زمان حکومت پهلوی، برای قطع دست بیگانگان از تولید فرش ایران، ابتدا شرکت قالی ایران در سال ۱۳۱۰هـ .ش تأسیس گردید اما این شرکت در این کار موفق نبود. در سال ۱۳۱۴هـ .ش شرکت سهامی فرش ایران تاسیس گردید و تا قبل از انقلاب به عنوان متولی فرش ایران شناخته می‌شد. برخی از استادان خوب فرش ایران با این شرکت همکاری کردند و نمونه‌های خوبی از خلاقیت در فرش ایرانی را به نمایش در آوردند. در زیر به یک نمونه از دست‌بافت‌های

تصویر (۱۵): قندیل طلای مرصع، قرن ۱۲ ه.ق/۱۹م. موزه آستان قدس رضوی
(مأخذ تصویر: سیدعلی اردلان، چوان و جیهان اینانلو، نگاهی به موزه مرکزی، ص۴۹)

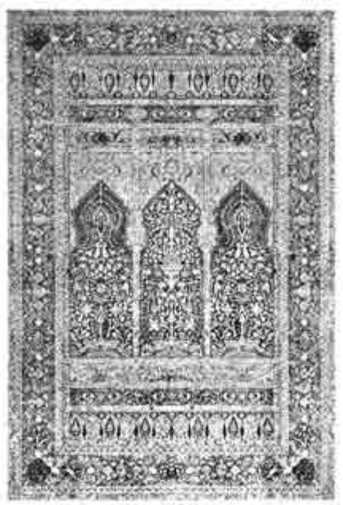
تصویر (۱۰): سجاده ۱۷۵۰م /۱۱۵۹ ه ق. ۱۰۵×۱۴۱ سانتی‌متر
محل بافت کاشان، موزه فرش ایران
(مأخذ تصویر: اروین گانز رودن، همان،ص ۱۴۴)

تصویر (۱۱): سجاده محل بافت تبریز، نیمه قرن ۱۹م./۱۳ ه ق.
مجموعه Verona,Tiziano megolioyanzi
(مأخذ تصویر: the carpet، Enza melanesi،۹۶.P)

تصویر (۱۲): سجاده بافت حاج جلیل، اواخر دوره قاجار، نقش قندیل به مرکز طاق آویخته شده است ابعاد ۱۸۱× ۱۴۲
(مأخذ تصویر: گانز رودن، همان، ص۱۷۶)

تصویر (۱۳): قالیچه با نقش نامتعارف ترنج در وسط و قندیلهای در مرکز و گوشه‌های لچک، تهران ۱۸۹۰ م./۱۲۹۹ ه ق. ابعاد ۱۳۵×۲۱۵ سانتی‌متر (مأخذ تصویر: اریک اشنبرنر، قالیها و قالیچه‌های شهری و روستایی در ایران، ص۱۲۸)

تصویر (۱۴): نمای قالی محرابی افشان شاه عباسی قندیلی – پرده‌ای دو رو۱۳۲۲ ه.ق/۱۹۰۴م. موزه فرش آستان قدس رضوی. (مأخذ تصویر: آرشیو کتابخانه موزه آستان قدس رضوی)



تصویر (۱۶) قالیچه با طرح سه طاق (محراب) بافت‌کرمان، دوره کلاسیک۱۹۲۷ م./۱۳۳۶ ه ق. هدیه مصطفی کمال
مأخذ تصویر: سیسل ادواردز، قالی ایران، ص۲۶۴)

شاخص این شرکت اشاره می کنیم:

۱۰_ قالی محرابی- درختی که با قلم توانای ابوالقاسم اماقانی[۶] از طراحان خوب تبریزی اجرا و توسط شرکت سهامی فرش در ابعاد ۱۹۰×۳۲۰ سانتی‌متر بافته شده است. طراحی این قالی یادآور کاشی‌کاری‌های مساجد ایرانی در عصر صفوی است. استفاده از عناصر اصیل ایرانی و خلاقیت در طراحی و رنگ در این اثر به خوبی مشاهده می‌شود.(تصویر۱۷) قندیلی که در بالای درخت سرو کار شده است به بهبود ترکیب‌بندی کلی فرش کمک کرده‌است. چرخش شاخه‌های ختایی و پرندگان و گل‌های شاه عباسی، زینت بخش متن این قالی نفیس است.

هم‌زمان با کار شرکت سهامی فرش، بخش خصوصی نیز قالی‌های بسیار خوبی را در این دوران در شهرهای مختلف ایران مانند مشهد، تبریز، اصفهان، کرمان و... تولید می‌کردند. امروزه فرش‌های تولیدکنندگان معتبری مانند صیرفیان، عمو اغلی، صابر، صفدر زاده حقیقی، ارجمند کرمانی و.... زینت‌بخش کاخ‌ها و موزه‌های ایرانی است. نمونه‌ای که یکی از هنرمندان اصیل ایرانی در این دوران خلق کرده است، در ادامه معرفی می‌شود:

۱۱- قالی محرابی- تصویری که در اواخر دوران پهلوی، توسط هنرمندان اصفهانی بافته شده است. این قالی امروزه زینت‌بخش گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی است. با توجه به تصاویر نقش شده در قالی، این اثر نفیس به هفت شهر عشق مشهور شده است. این دست‌بافت در سال ۱۳۵۳هـ.ش/۱۹۷۴م طراحی و بافته شده است. ابعاد این قالی ۳۷۰×۴۶۰ سانتی‌متر بوده و با توجه به کتیبه‌ای که در آن دیده می‌شود، در شهر اصفهان و در کارگاه حاج یدا... صفدرزاده حقیقی بافته شده است.(تصویر۱۸)

متن این قالی، هفت شهری را که برای شیعیان مقدس و مورد احترام است به تصویر کشیده است. زیبایی این دست‌بافت بیشتر به خاطر طراحی فرشتگانی است که فضای بین شهرها را پر کرده‌اند. ترکیب‌بندی فرشتگان و حالت‌های پرواز آن‌ها تأثیرپذیری طراح از نگارهٔ معراج حضرت رسول اکرم(ص) اثر سلطان محمد(تصویر ۱۹) را نشان می‌دهد؛ اما جالب‌ترین الهام در طراحی این قالی از این نگارهٔ مکتب دوم تبریز، فرشتهٔ حامل قندیل است که در گوشهٔ سمت راست پایین قالی ترسیم شده است، قندیلی که یاد آور مکان نماز برای بینندهٔ اثر، خواهد بود (تصویر۲۰).

در چند دهه اخیر به دلایل مختلف از جمله جنگ تحمیلی، تحریم ایران و دخالت نهادهای مختلف در امر تولید فرش و از همه مهم‌تر مدیریت‌های غیر اصولی که در فرش ایران انجام شد، ضربات و لطمه‌های جبران ناپذیری به فرش ایران وارد آمد. با این‌که در این دوران شاهد اوج گرفتن هنر طراحی فرش ایران در شهرهای اصفهان، تبریز و قم هستیم، اما مدیریت‌های غیر اصولی و افراد کم‌سواد چه از لحاظ بصری و چه از لحاظ مدیریتی، نتوانستند از این برکت به خوبی استفاده کنند. بیشتر قالی‌های شاخص این دوران توسط بخش خصوصی بافته می‌شود که در زیر یک نمونه به اختصار معرفی می‌شود:

۱۲- قالی لچک و ترنج شیخ لطف ا... که طرح آن الگوبرداری شده از زیر گنبد مسجد شیخ لطف ا... است. ترنج بسیار بزرگی در مرکز قالی طراحی گردیده هم‌چنین در قسمت‌های بالا و پائین ترنج مرکزی دو قندیل طراحی و بافته شده است. (تصویر۲۱)

نتیجه:

قندیل نمادی از نور است. این عنصر با توجه به تفاسیری که مفسرین قرآنی از آن نموده‌اند ابتدا وارد هنر معماری می‌شود. طاق‌ها، سردرهای ورودی و صحن‌های مساجد، مزین به چراغ‌هایی می‌شود که اکثر واقفین آن، سلاطین، حکام و اشراف بودند. تزیین روی این قنادیل گل‌های ختایی به همراه عبارات و آیاتی از قرآن مجید، به‌خصوص آیه ۳۵ از سورهٔ نور بوده است. گاهی همراه با آیات قرآنی، دعا برای سلامتی سلطان و یا مدح وقف کننده نیز نوشته می‌شده‌است، گویا «چراغ را نذر حرم کردن» به معنی خود را وقف حرم کردن بوده است.

به تدریج سایر هنرهای تزیینی اسلامی از این عنصر استفاده می‌کنند. هم‌چنین هنرمندان طراح فرش این نقشمایه را بر روی سجاده‌ها و سایر زیر اندازهایی که در مساجد و بقاع متبرکه به‌کار می‌رفته نقش می‌کردند. سابقهٔ استفاده از این نقشمایه با توجه به نگاره‌های موجود، به عصر تیموریان می‌رسد؛ زیرا نگاره‌های با این نقشمایه، در مکتب هرات کار شده است و به احتمال، سنتی بوده که در زمان قبل‌تر از آن‌ها نیز رایج بوده است.

اما نمونه‌های شاخص نقشمایهٔ قندیل، در فرش‌های عصر صفوی به چشم می‌خورد که بیان کنندهٔ کارکرد عبادی و مذهبی آثاری است که این عنصر تزیینی در آن‌ها به کار رفته‌است. با گذشت زمان و افول حکام صفوی، این عنصر کاربرد مذهبی کمتری می‌یابد. هر چند در بعضی از قالی‌های اواخر قاجار، به دلیل نوع کاربرد مذهبی‌شان این عنصر دیده می‌شود، اما بیشتر طراحان این عصر و هنرمندان بعد از آن‌ها از نقش قندیل بیشتر به‌عنوان یک عنصر تزیینی در طراحی قالی استفاده کردند. گاهی اوقات طراحی خوش ذوق با تاثیرپذیری از آثار گذشتگان، دست به خلق دست‌بافتی زیبا می‌زند اما چون این آثار کارکرد تزیینی دارند و کاربردی(زیر انداز) نیستند، چندان نمی‌تواند مورد بحث قرار گیرد. باید خاطر نشان کرد امروزه در کمتر قالی‌ای این نقش استفاده می‌شود و در صورتی که هنرمند طراح از این نقشمایه استفاده کند توجهی به کاربرد معنایی و یا مذهبی آن ندارد و بیشتر به چشم یک عنصر تزیینی به آن نگاه می‌کند.

تصویر (۱۸): نمای کلی قالی محرابی هفت شهر عشق (مأخذ تصویر: اروین گانز رودن، همان، ص ۳۷۴)

تصویر (۱۹): نگاره معراج، اثر سلطان محمد، فرشته حمل کننده قندیل در جلوی حضرت محمد در حرکت است. (مأخذ تصویر: صور اصرافیل، همان، ص ۵۰)

تصویر (۲۰): فرشته ای که به سبک نگاره معراج اثر سلطان محمد قندیلی از نور را حمل می‌کند (مأخذ تصویر: عکس از نگارنده)

تصویر (۲۱): قالی ابریشم لچک و ترنج بافت اصفهان، طرح مسجد شیخ لطف ا... دربالا و پائین ترنج دو قندیل ترسیم شده است. معاصر ابعاد ۳۱۰×۴۲۰ سانتی‌متر (مأخذ تصویر: جواد یساولی، مقدمه ای بر شناخت قالی ایران، ص۲۱۳)

منابع و مآخذ:

۱- آکرمن، فیلیس، پوپ، آرتور، سیری در هنر ایران، مترجمان نجف دریابندری و دیگران، تهران، علمی فرهنگی، ۱۳۸۷.
۲-ادواردز،سیسل، *قالی ایران* مترجم مهین دخت صبا، تهران، فرهنگسرا ، ۱۳۶۸.
۳-اردلان جوان، سید علی و اینانلو، جهان، نگاهی به موزهٔ مرکزی مشهد، ادارهٔ موزه های آستان قدس رضوی، ۱۳۷۱.
۴-اشنبرنر، اریك، *قالی‌ها و قالیچه‌های شهری و روستایی ایران*، مترجمین مهشید تولایی و محمدرضا نصیری، تهران، فرهنگسرا ۱۳۷۴.
۵-برند، باربارا، *هنر اسلامی* ، مترجم مهناز شایسته فر، تهران، موسسه مطالعات هنر اسلامی، ۱۳۸۳.
۶-پرایس، کریستین، *تاریخ هنر اسلامی*، مترجم مسعود رجب نیا، تهران، بنگاه نشر و ترجمه کتاب،۱۳۴۷.
۷-جوادیان، امیرعلی، گزیده *قالیچه‌های موزهٔ دفینه*، تهران، موزهٔ دفینه ۱۳۷۳.
۸-دانشگر، احمد، *فرهنگ جامع فرش*، تهران، نشر دی، ۱۳۷۲.
۹-دهخدا، علی اکبر، لغت نامه دهخدا، تهران دانشگاه تهران، ۱۳۷۲.
۱۰-رازی، شیخ ابوالفتح، روح الجنان (جلد۸)، تصحیح آقای حاج میرزا ابوالحسن شعرانی، تهران، اسلامیه، ۱۳۹۸ق.
۱۱-رامیار، محمود، بخشی از نبوت اسرائیلی و مسیحی، بی‌جا، بی‌تا، ۱۳۵۲.
۱۲-رزسگای، ماری، معراج نامه، مترجم مهناز شایسته فر، تهران، موسسه مطالعات هنر اسلامی ۱۳۸۴.
۱۳-رضایی، عبدالعظیم، تاریخ ادیان جهان (جلد اول) تهران، علمی، بی تا.
۱۴-رضی، هاشم، ادیان بزرگ جهان، بی‌جا، انتشارات آسیا، ۱۳۴۴.
۱۵-رضی، هاشم، تاریخ آیین راز آمیز میترایی (جلد اول)، تهران، بهجت، ۱۳۸۱.
۱۶-رضی، هاشم، جشن‌های آتش، تهران، بهجت، ۱۳۸۲.
۱۷- صوراسرافیل، شیرین، طراحان بزرگ فرش ایران، تهران، پیکان ۱۳۸۱.
۱۸-سجادی، علی، سیر تحول محراب در معماری اسلامی از آغاز تاحمله مغول، تهران، میراث فرهنگی ۱۳۷۵.
۱۹-شمیم، علی اصغر، فرهنگ شمیم (جلداول) ، تهران، مدبر، چاپ سوم، ۱۳۷۹.
۲۰-سید محمد حسین طباطبایی، تفسیر المیزان (جلد۱۵) مترجم سید محمد باقر موسوی همدانی، بی‌جا، بنیاد علمی و فکری علامه طباطبایی با همکاری مرکز نشر فرهنگی رجاء ۱۳۶۳.
۲۱- طبرسی، شیخ ابوعلی الفضل بن الحسن، تفسیر مجمع البیان (جلد۱۷) مترجم احمد بهشتی، تهران، فراهانی، ۱۳۵۴.
۲۲- عمید، حسن، فرهنگ عمید، تهران، امیر کبیر، ۱۳۶۲.
۲۳-عیسی، احمد، واژگان هنر اسلامی، مترجمین محمدرضا ارجمند – مرجان موسوی،قم، کتابخانه آیت ا... مرعشی، بی‌تا.
۲۴-غزالی، ابوحامد، مشکات الانوار، مترجم صادق آئینه وند، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۴.
۲۵-کوپر، جی سی. فرهنگ مصور نمادهای سنتی، مترجم ملیحه کرباسیان، تهران، فرشاد ۱۳۷۸.
۲۶-کورکیان، آن ماری و سیکر، ژان پیر، باغ‌های خیال (هفت قرن مینیاتور ایران) مترجم پرویز مرزبان، تهران، فرزان ۱۳۷۷.
۲۷-کونل، ارنست، هنر اسلامی، مترجم هوشنگ طاهری، انتشارات طوس، ۱۳۶۸.
۲۸- گاسونگ، زیگفرید، طرح‌ها و نقش‌ها در قالیچه‌های محرابی، مجلهٔ قالی ایران ش۹و۱۰.
۲۹-گانزرودن، اروین، قالی ایران- شاهکار هنر، اتکا، ۲۵۳۷.
۳۰-گروبه،ارنست، معماری جهان اسلام(تاریخ و مفهوم اجتماعی آن) مترجم یعقوب آژند، تهران، ۱۳۸۰.
۳۱-گری، بازل، نگاهی به نگارگری در ایران، مترجم فیروز شروانلو، تهران، توس، ۲۵۳۵.
۳۲-محمدی، حسنعلی، فرهنگ آسمانگر، قم، فراگفت، ۱۳۸۲.
۳۳-مشیون، ژان لویی، «هنر طریق ذکر» در: مجموعهٔ مقالات اولین کنفرانس بین المللی هنر دینی (و) مهدی فیروزان، تهران، سروش، ۱۳۸۰.
۳۴-معین، محمد، فرهنگ فارسی، تهران، امیر کبیر، ۱۳۵۶.
۳۵-مکارم شیرازی، ناصر، تفسیر نمونه (جلدهای ۲ و ۱۴ و۱۸)، تهران، دار الکتب اسلامیه، ۱۳۶۱.
۳۶-هاکس، جیمز، قابوس کتاب مقدس، مترجم میرزا اسماعیل صدیقی نوذری، تهران، طهوری، بی تا.
۳۷-هیلنز، جان آر.. فرهنگ ادیان جهان، ویراستار ع پاشایی، قم، مرکز مطالعات و تحقیقات، ۱۳۸۵.
۳۸-یساولی، جواد، مقدمه ای بر شناخت قالی ایران، تهران، فرهنگسرا، ۱۳۷۰
۳۹-Bahari, Ebadiolah, Bihzad master of Persian painting, London, I.B. Tauris, ۱۹۹۶.
۴۰-Milanesi, Enza, the carpet, London, I.B Tauris, ۱۹۹۹.
۴۱-Pop, Arthur upham, A survey of Persian art, Tehran, Soroush press, ۱۹۷۷.

پی نوشت ها:

۱. امام محمد غزالی در فصل دوم رسالهٔ خویش مراتب روحی بشر را در پنج درجه بررسی می‌کند که به شرح زیر است:
اول روح حساس – که معصومات را درك می‌کند که هم در کودك و هم در فرد بالغ وجود دارد. دوم روح خیالی – که آنچه را حواس به ادراك می‌آورد در انبار ذهن نگهداری می‌کند. سوم روح عقلی – که معانی مجرد را از حس و خیال تمیز داده و ادراك می‌کند. چهارم روح فکری یا نظری است که روابط منطقی افکار را درك می‌کند و از مقدمات به نتایج می‌رسد. پنجم روح قدس نبوی و روان پاك پیامبری که خاص انبیاء و اولیا است و پرتوهای غیبی در آن می‌افتد.این ارواح پنج گانه، انواری است که اصناف موجودات محسوس و معقول با آنها ظاهر می‌شوند و به موازات اشیاء پنج گانه‌ای است که در آیهٔ نور به این وجوه آمده است مشکات (چراغدان) زجاجه (شیشه) مصباح (چراغ) شجره (درخت) زیت (روغن). روح حساس در مقابل مشکات است زیرا انوارش از میان روزنه‌های حواس عبور می‌کند همچون چراغدان که نور از آن به خارج می‌تراود. روح خیالی در مقابل زجاجه است؛ زیرا هر دو از اصل، تار و غیر لطیفند، اما قابل تصفیه و تهذیب. روح عقلی در مقابل مصباح است مرکز تابش انوار عقل، زیرا چراغ نیز نور حسی می‌پراکند. روح فکری در برابر شجره است به این معنی که حیات فکری درختی ماند پر شاخ و میوه که همه از اصل واحدی چون ساقه و درخت می‌رویند. روح قدسی نبوی در مقابل زیت است که به چنان درجه‌ای از صفا و خلوص رسیده است که نزدیك است بی‌تماس آتش نور دهد. (غزالی، ۱۳۶۴، صص ۲۲ و ۲۳)

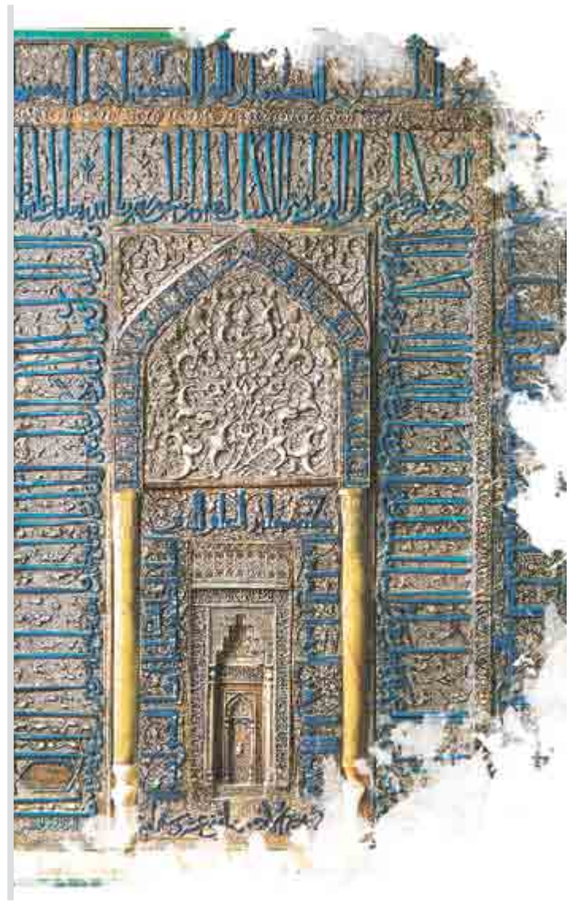
۲. در کتاب باغ‌های خیال در مورد این نگاره آمده است که در مکتب شیراز و به سال ۸۸۱ هـق/۱۴۷۶م. طراحی شده است.

۳. لازم به ذکر است در دیگر آثار سجاده‌ای عصر صفوی، چهار کتیبه معقلی طراحی وبافته شده است اما در این اثر فقط دو عدد در گوشهٔ بالای حاشیهٔ اصلی طراحی شده است.

۴. گویا در سال ۱۸۸۸م/۱۳۰۵ هجری متولی بقعه برای تامین هزینهٔ مرمت طاق‌های فرو ریختهٔ شبستان ، مصمم به فروش لنگه‌ای که فرسوده‌تر بوده می‌گردد. شرکت انگلیسی زیگلر این قالی را می‌خرد و چون حاشیه‌هایش در حد مرمت‌ناپذیر آسیب دیده بود، لنگهٔ دیگر را هم خریداری و حاشیه‌های به نسبت سالم را به لنگهٔ دیگر متصل می‌کند. گویا سه سال کار مرمت آن در استانبول به طول می‌انجامد. در سال ۱۸۹۱م/ ۱۳۰۸هجری هر دو تخته را در لندن به شرکت فرش وی.جی.رابینسون می‌فروشد.این شرکت، فرش را ۲۵۰۰پوند قیمت گذاری می‌کند. موزهٔ ویکتوریا و آلبرت با توصیه ویلیام موریس با جمع آوری اعانه، قالی را به ازای ۲۰۰۰ پوند خریداری می‌کند. سیروس پرهام معتقد است که این داستانی است که چند تن از فرش شناسان اروپایی ساخته‌اند تا عمل تبدیل به احسن متولی بقعهٔ شیخ صفی به‌سبب تامین هزینهٔ مرمت بقعه را توجیه کنند، زیرا درآمد موقوفات بقعه کفایت می‌کرده است. دانیل واکردر مقاله فرش‌های دوران صفویه که در کتاب دایرةالمعارف ایرانیکا به چاپ رسانده، در مورد محل نگهداری آن در ایران چنین آورده است«...مدت‌های مدید تصور می‌شد برای آرامگاه جد صفویان در اردبیل بافته شده‌اند، اما بررسی فرش‌ها و اندازه‌گیری اتاق آرامگاه به خوبی نشان می‌دهد که فرش‌ها در واقع از حرم امام رضا(علیه‌السلام) در مشهد به دست آمده‌اند »

۵. حاج جلیل از تولید کنندگان معروف اواخر قاجار در شهر مرند در نزدیکی تبریز کارگاه بافت داشته است. بافت قالی‌های او بسیار ظریف و همراه با نشان(کتیبه نام تولید کننده) بوده است. وهمین امر باعث شهرت فرش‌هایش شده است. برخی از فرش‌های محرابی او تحت تاثیر سجاده‌های محرابی منطقه آناتولی بوده است.

۶. استاد ابوالقاسم اماقانی حدوداً از سال‌های ۱۳۲۰ الی۱۳۶۲ در شرکت فرش ایران به‌عنوان سرنقاش فعالیت داشت، او طراحی مجرب و کاردان بود. از اساتیدی که استاد از آن‌ها کسب فیض نموده بود می‌توان مرحوم میرزا فیض الله و حاج رحیم نقاش را نام برد. در دوران طراحی، از زیر دست استاد، شاگردانی همانند استاد جعفر پاکدست و اسکندانی و جواد هریسی، حسن رضایی، حاجی بلندی و .... پرورش یافته‌اند. او مرد فاضل و بسیار با نزاکتی بود و به تمام سبك‌های طراحی ایرانی به‌طور کامل مسلط بود.



شکوه کاشی زرین‌فام در محراب‌های حرم مطهر رضوی

کیانوش معتقدی*

چکیده

در سفالگری ایران، و از میان شیوه‌ها و فنون به‌کار رفته در تزئین سفالینه‌ها، نقاشی با لعاب زرین‌فام یکی از دشوارترین و در عین حال زیباترین روش‌ها است. تنوع رنگ و نمایش قوس و قزح مانند آن، که در اکثر موارد، به‌طور مستقیم حاصل تغییرعواملی همچون ترکیبات پیگمنت‌ها و فعل و انفعالات داخلی کوره است، این فن را به یکی از جذاب‌ترین شیوه‌های تزئین در سفالگری تبدیل کرده است. در همین راستا، سال‌هاست که در زمینه شناخت ویژگی‌ها، فرمول و فن پخت سفال‌های زرین‌فام، اختلاف نظر فراوانی میان اهل فن و پژوهشگران پدید آمده است. محراب‌های زرین فام حرم امام‌رضا(علیه‌السلام) در اوایل سده هفتم هجری همزمان با دست‌یابی سفالگران به فنون پیشرفته لعاب‌سازی، و استفاده از خمیر شیشه برای ساخت بدنه، تولید گردید. فن ساخت و پخت لعاب زرین‌فام در سده‌های هفتم و هشتم هجری تقریبا منحصر به دو خاندان کاشی‌کار (زید و طاهر) از اهالی کاشان بوده،که نمونه‌های موجود در موزه و حرم امام هشتم(علیه‌السلام) ازجمله بهترین نمونه‌های همکاری میان این دو خاندان سفالگر به حساب می‌آید. در این نوشتار تاریخچه و چگونگی اجرای این نوع کاشی و شکوفایی آن در قرون ششم و هفتم هجری بررسی می‌گردد و همچنین محراب‌های زرین‌فام حرم مطهر رضوی توصیف می‌گردد.

واژگان کلیدی: کاشی زرین‌فام، محراب، ابوطاهر کاشانی، ابوزید کاشانی، حرم امام‌رضا(علیه‌السلام)، تزئینات معماری.

* پژوهشگر هنر اسلامی

کاشی زرین‌فام؛ تاریخچه و فن اجرا

پس از سده سوم هجری با روی کارآمدن سلسله‌های ایرانی همچون آل بویه، سامانیان و طاهریان، سرزمینهای غربی و همچنین خراسان و ماوراءالنهر در زیر لوای حکومت‌های ایرانی به احیای صنعت سفال‌سازی پرداختند و در این رهگذر با تولید ظروف لعاب‌دار با رنگ و جلای طلایی، که بعدها به زرین فام شهرت یافت، تحولی اساسی در سفالگری اسلامی پدید آمد.

اهمیت آرامگاه امام هشتم شیعیان در ایران و ارادت و علاقه ایرانیان در حفظ و پاسداری از جایگاه معنوی ایشان در طول تاریخ باعث گردید تا بنای حرم مطهر رضوی به یکی از مهم‌ترین و زیباترین مجموعه‌های آرامگاهی در تاریخ هنر معماری ایرانی-اسلامی بدل گردد. اما از میان هنرهای مختلفی که در تزئینات این بنا مورد استفاده قرار گرفته، کاشی‌کاری در فضای داخلی و خارجی بنا سهم عمده‌ای دارد و از میان شیوه‌های گوناگونی همچون کاشی‌های هفت‌رنگ، معرق، معقلی و زرین‌فام، بی‌شک کاشی‌ها و محراب‌های زرین‌فام موجود در این مجموعه ازجمله کم‌نظیرترین آثار زرین‌فام تاریخ سفال‌سازی ایران به شمار می‌روند.

از نخستین مراکز تولید سفال زرین فام می‌توان از شهرهای فسطاط، بصره و سامرا در قرون اولیه هجری در کشور عراق امروزی یاد کرد اما آغاز تولید سفال زرین‌فام در ایران را باید اواخر حکومت سلاجقه در ایران دانست. احتمالا کشف لعاب شفاف و پس از آن ابداع کاشی زرین فام نتیجهٔ حضور صنعتگران و سفالگران چینی در دربار عباسی بود که در اثنای پیروزی مسلمانان در جنگ سمرقند در سال ۷۵۱ میلادی اسیر شده و به بغداد فرستاده شدند. اما ایرانیان با فراگیری فنون اجرایی کاشی زرین فام و ساختن کوره‌های متناسب برای تولید آن در شهرهایی همچون کاشان، سلطانیه و گرگان آثاری پدید آوردند که از نظر رنگ و تنوع در طراحی و نقش در قیاس با نمونه‌های مشابه تولید شده در دیگر کشورها همچون عراق، سوریه، مصر و اسپانیا جایگاهی ویژه دارد. سفال‌های زرین‌فام (به ویژه محراب‌ها و کاشی‌ها) نه‌تنها به سبب جلال و شکوه بلکه از لحاظ ویژگی‌هایی همچون رقم و تاریخ و شمار فراوان آثار به جا مانده در مجموعه‌ها و موزه‌های جهان امروزه یکی از مهم‌ترین و پیچیده‌ترین مباحث در میان هنرمندان و صنعتگران عرصه سفال و سرامیک است. به‌رغم اینکه کاشی زرین فام و ساخت بدنه‌های خمیر شیشه‌ای ابداع ایرانیان نیست این سفالگران ایرانی بودند که توانستند هر دو عامل را به سطح جدیدی از تکامل هنری و فنی برسانند، به‌طوری‌که بدون شک آثار باقی مانده از دوره‌های مختلف تاریخی این سرزمین هم از لحاظ درخشش و زیبایی و هم از نظر تنوع در نقوش، از نمونه‌های منحصر به‌فرد کاشی زرین‌فام در جهان به شمار می‌رود.

تصویر ۱. بخشی از محراب زرین فام مسجد میدان کاشان، اثر «حسن‌بن عریشاه» به تاریخ ۶۳۲ق، موزه اسلامی برلین

براساس تحقیقات باستان‌شناسی، اکنون این نکته محرز گردیده که مرکز اولیه صنعت کاشی‌سازی ایران شهر کاشان بوده است. یاقوت حموی نویسنده کتاب معجم البلدان شهر کاشان را با کاشی‌های زرین‌فام و مینایی‌اش معرفی می‌کند. (حموی، ۱۹۹۵: ۲۹۶) اما مهم‌ترین ویژگی این دوره، ساخت محراب‌های بزرگ و کتیبه‌های پیوسته خطی زرین‌فام بود.

زرین‌فام به فن رو لعابی اطلاق می‌گردد که حاصل آن تشکیل یک لایه فلزی (طلا مانند) با درخشش قوس و قزحی است که در طیف رنگ‌های مختلفی همچون قهوه‌ای، سبز کمرنگ، قرمز، نارنجی، زرد، آمبر و نقره‌ای بر روی لعاب از پیش پخته به وجود می‌آید. در این فن پس از پخت اولیه لعاب، لایه نازکی از ترکیبات مختلف مس و نقره به همراه گل اُخری بر روی لعاب از پیش پخته قرار داده می‌شود که پس ازحرارت دهی مجدد و در غیاب اکسیژن در اثر شکست مولکولی ترکیبات فلزی یادشده تحت احیاء، لایه نازک فلزی روی سطح لعاب می‌نشیند و پس از سردشدن و تمیزکردن قطعه کاشی زرین فام با درخشندگی فلزی قوس و قزحی ظاهر می‌شود. نوع رنگ زرین‌فام حاصله براساس ترکیب پیگمنت ها، میزان و مدت احیاء و طول مدت سردشدن متغیر است.

تصویر ۲. بخش‌هایی از محراب زرین‌فام حرم مطهر رضوی، سده ۷ق، بدنه برجسته با قالب و نقاشی

بدنـه کاشـی‌های زرین‌فام همواره به دو شـکل تخت یا خشـتی با سطح برجسته تولید می‌شد (تصویر ۲) ازجمله زیباترین کاشی‌های خشتی برجسته می‌توان از کاشی‌های نقش برجسته تخت سلیمان و مرقد امام‌رضا(علیه‌السلام) و حـضرت معصومه(علیهاالسـلام)یاد کرد. در این شـیوه ابتدا قالبی منفی از سطح کاشی (شامل نقشی که برجسته می‌شد) ساخته می‌شد و پس از خشت زنی ابتدا بدنه کاشی پخته و سـپس با غرق‌کردن بدنه در لعاب قلع (لعاب اپک: که ترکیبی است از اکسید قلع و لعاب ترانس)، روی آن را از لایهٔ سفید رنگ پوشانده و دوباره درون کوره می‌پختند. در پخـت آخر لعاب زرین‌فام را هنرمنـد نقاش (که غالباً همان سـفالگر و سازنده کاشی بود) روی سطوح برجسته می‌کشـید و یا به صورت لایه‌ای بسـیار نازک از لعاب در فضای منفی نقش می‌پاشـید و اشـکال گیاهی و خطوط را با خراش به‌وسـیله یک جسـم نوک تیـز ایجاد می‌کرد. در برخـی از نمونه‌ها علاوه بر رنگ سـفید زمینه و رنگ زرین‌فام، از لعاب لاجـوردی نیز برای قلم‌گیری و یا رنگ اندازی در برخی از قسـمت‌ها استفاده می‌شد. البته این عمل در هنگام دومین پخت انجام می‌گرفت.

گفتنی اسـت، بهره‌گیـری از بدنه‌هایـی از جنس «خمیر شیشـه» یا «خمیر سنگ» و سـاخت قالب‌هایی از جنس چوب در کنار ساخت کوره‌های متناسب برای احیاء لعاب زرین‌فام در پخت سـوم، همه و همه زمینه‌سـاز ساخت نمونه‌هایـی کم‌نظیـر در زمینهٔ سـاخت کاشـی در ایران بوده اسـت. کوره‌ها اغلب مجهز به کـوران، رو به بالا با سـاختاری گرد یا بیضوی بود. یعنی شـامل اتاقی در زیر به مثابه آتشـدان. ابوالقاسـم مورخ دربار مغول و عضو خاندان سـفالگر ابوطاهـر در کتاب عرایـس الجواهر و نفایس الاطایب به سال ۷۰۱ ق /۱۳۰۱ م است توضیحاتی دربـارهٔ فن سـاخت و ترکیب مـواد زرین‌فام و سـاختار کوره‌های آن عرضه کرده است.

گفتنی اسـت دربـارهٔ رنگ سـفالینه‌های زرین‌فام اگرچه بسـیاری از رنگ‌ها از جایگاه ویژه‌ای متناسب با فرهنگ هر منطقه برخوردار اسـت باید بـه خصیصه زرین بودن ایـن کاشـی‌ها و محراب‌ها نیـز توجه کـرد. درحقیقت درخشـندگی و شـفافیت طلایی سبب می‌شـود تا مظهر «روشنی و تابناکی خلوص و پاکی الوهیت» شناخته شود. مسـئله ای که در سـاخت سـفال زرین‌فام اهمیتی ویژه دارد.

همچون که سـید حسـین نصر گوید: «زیبایی بخشیدن به ماده، موجب زدودن کدورت آن، و تبدیل ماده به مظهری از مراتب برتر وجود، هدف سنتی را به مفهوم هنر قدسی معنا بخشید. شرافت بخشیدن به ماده و تبدیل فلز پست به طلا، تمثیلی از جسم انسان در روز رستاخیز به شمار می‌رود.»

سفال زرین‌فام در قرون ششم و هفتم هجری

علی‌رغـم ویرانی کشـور و رکود فعالیت‌هـای هنری در اثر حمـلات مغولان در قرن هفتم کاشـی‌های موزاییکی با نقوش سـاده و لعاب فیـروزه‌ای، از مهم‌ترین ابدعات ایرانیـان در قـرون ششـم و هفتم بود. از آثار به‌دسـت آمـده چنیـن برمی‌آید که کاشـی‌هایی بـا چنین کیفیت قبل از قرن ششـم هجری در ایران سـاخته نشـده بود و نمونه‌های قبلی با کاشـی‌های کارگاه کاشـان- که شاخص عالی‌تریـن آثار را تولید می‌کردند- در کیفیت سـاخت و نقـوش کاملاً متفاوت‌اند. گفتنی اسـت، در دوره ایلخانی کاشـی‌کاری همانند آجرکاری و گچبری با شـیوه‌ای جدید آغاز گردید و جهت تزئین و استحکام بخشی به بنا کاربرد ویژه‌ای یافـت. به همین علت باید دورهٔ اوج شـکوفایی و پیشرفت کاشـی‌های زرین فام ایـران را پس از انقراض سلسـله سـلجوقی و دهه‌های آغازین قرن هفتم هجری دانسـت. با آغاز دورهٔ شکوفای کاشی‌کاری و رواج آن در تزئین بناهای مذهبی همچون حرم امام‌رضا(علیه‌السلام)، مسـجد قهرود، امامـزاده جعفر دامغـان و غیره و علاقه خاص شاهان مغول به تزئین کاخ‌ها همچون کاخ آباقاخان در تخت سـلیمان سنت ساخت کاشـی با لعاب زرین‌فام بیـش از پیش مورد توجه سـفالگران قـرار گرفت. لیکن به نظر می‌رسـد که مرکز اصلی تولیـد لعاب زرین‌فام، از ابتـدای دورهٔ ایلخانی تا نیمه قرن هشـتم هجری همانند دوران قبل در کاشان بوده است. (تصویر ۳)

تصویر ۳. کتیبه نقش برجسته زرین‌فام، به خط ثلث، ساخت کاشان، احتمالاً برای مزار شیخ عبدالصمد نطنزی

دورهٔ ایلخانی

بزرگ‌ترین خانواده کاشی‌ساز کاشان در قرون هفتم و هشتم هجری که به صورت موروثی در این زمینه فعالیت می‌کردند خاندان ابوطاهر کاشانی بودند. همچنین دو استاد مشهور دیگر کاشـی‌گر نیز بوده‌اند که نام آن‌ها بر روی ظروف و کاشی‌ها خوانده می‌شود. یکی ابوزید محمدبن‌ابی زید نقاش مشهور به بطه که خود او در تهیهٔ کاشـی‌های اتاقک بقعه و محراب حرم حضرت رضا(علیه‌السـلام) در مشهد و سنگ مزار متبرک حضرت معصومه(علیهاالسلام) دسـت داشت و دیگری سید شـمس‌الدین الحسنی که بهترین کارش بشقاب بزرگ متعلق به مجموعه فوپولس است که مجلس اوقات خسرو شیرین را نشان می‌دهد و تاریخ آن جمادی الاخر سنهٔ ۶۰۷ هجری است. با انقراض دولت ایلخانان در نیمهٔ نخست قرن هشتم هجری، عصر طلایی تولید کاشی زرین‌فام پایان یافت. کاشی معرق، و گاه تک‌رنگ جانشین قاب‌های بزرگ زرین‌فام شد.

یکی از بسـترهای مهم معماری که عرصهٔ اصلی کاربرد کاشی زرین فام نیز به شمار می‌رود محراب های اماکن مذهبی است. شکل کلی محراب‌های زرین فام را می‌توان ادامهٔ سنت ساخت محراب‌های گچ‌بری طاق‌نمادار و سنگی دانست. این محراب‌ها را در سطحی برجسته ساخته‌اند و اجزای تزیینی محراب‌های سنگی و گچ‌بری و شـکل کلی آن‌ها در این آثار نیز مشاهده می‌شود. سطح این محراب‌ها حاشیه‌سازی و قاب‌بندی شده و بر حواشی کتیبه‌های ثلث، کوفی، نقوش اسلیمی، گل و برگ‌های تزیینی نقش گردیده و یک، دو یا سه طاق‌نما با ستون‌هایی در پایه دارند. همچنین در وسط طاق‌نمای زیرین معمولاً نقش یک قندیل آویخته وجود دارد. (تصویر۴)

از طرفی در بیشـتر موارد، سـنگ قبر برخی از اشـخاص را در کنـار محـراب قـرار می‌دادند که عمومـاً همزمان با محراب سـاخته شـده بود. اکثر ایـن لوحه‌ها را همین خاندان‌های کاشی‌ساز کاشانی ساخته‌اند و از لحاظ جنس و طـرح و نقش با محراب‌های کاشـی مطابقت دارند به جز کتیبه‌هایشـان که ازنظـر متن با هم اختـلاف دارند. قدیمی‌تریـن لوحه (سـنگ) قبر کاشـی زرین‌فام مربوط به لوحهٔ مضجع حضرت معصومه(علیهاالسلام)می‌باشـد که در سـال ۶۰۲ق توسـط ابن ابی طاهر سـاخته شده اسـت. این مجموعه از کاشی‌ها و محراب‌های تاریخ‌دار، را اعضـای سـه نسـل از یک خانوادهٔ سـفالگر کاشـانی ساخته‌اند.

از میـان نمونه‌هـای کاشـی زرین‌فـام به‌دسـت آمده از دوره‌های مختلف هنر سفالگری ایران، شاید قدیمی‌ترین کاشی شناخته شده، کاشـی تاریخ‌دار موزهٔ اسلامی برلین باشد، که برای مقبره سید علی‌بن‌احمد الحسینی در تاریخ ۵۲۹ق ساخته شده است.

محراب‌های زرین‌فام حرم مطهر رضوی

ابداع محراب‌های گسترده با انواع خطوط به‌ویژه گونه‌های مختلـف کوفی، و به‌کار گیری انواع گره‌های هندسـی با نقوش اسلیمی طوماری و گل اسلیمی‌ها در لابه‌لای کتیبه و اسپرهای خط با برگ‌های پهن و نیز گودی و برجستگی نقـوش، موجب تحولی عظیم و خلق شـاه‌کارهای عظیم در تزئینـات محراب‌هـای دوره ایلخانی گردید. در همین راستا، در حرم مطهر امام‌رضا(علیه‌السلام) نیز سه محراب زرین‌فام وجود دارد که با نام‌های پیش روی مبارک، بالای سر و پایین پای مبارک شناخته شده‌اند، و طی فعالیت‌های سـاختمانی در سـال‌های ۱۳۴۰-۱۳۴۴ش از محـل اصلی خود جدا و در محل موزه آستان قدس نگهداری می‌شود. بنـای آرامگاه امام هشـتم نه‌تنها مرکـزی دینی، بلکه در تمام روزگاران نهادی سیاسـی با منزلتی والا بوده اسـت. این بنا همواره در کانون شـهر مشـهد، در برگیرنده تمام کارکردهای معنوی و مادی بوده است.

گفتنی اسـت کاشی‌های زرین فام نیز در تزیینات داخلی روضـهٔ منوره حـرم اسـتفاده گردیده، که در شـکل‌ها و اندازه‌های مختلفی همچون ستاره هشت‌پر در اندازه‌های مختلف، سـتاره شـش‌پر، چلیپا (صلیبی) و چهارگوش (با نقوش برجسـته)، همچنین شش و هشت ضلعی خشتی با نقاشـی زرین‌فام هم زمان با ساخت محراب‌ها تولید و در آنجا نصب گردیده اسـت. البته گاهی نیز به مقتضای محـل نصب به اندازه‌های غیـر معمول و همراه با کتیبه سـاخته می‌شده اسـت. درحقیقت هنرمندان اسلامی در زمان‌های مختلف و مکان‌های گوناگون، اصول هندسی را در طرح الگوهای عملی در پیشهٔ خویش به‌کار می‌گرفتند و براسـاس نظم و تکرار نقـش مبنایی، طرح را در سراسر

تصویر۴. دو محراب زرین‌فام با کتیبهٔ ثلث و نقش قندیل (چراغ) در طاق‌نمای زیرین، دورهٔ ایلخانی، موزهٔ ویکتوریا آلبرت، لندن

یک سطح می‌گسترد. ستارهٔ هشت‌پر همچون شبکهٔ اصلی الگوی پایه، بهترین دستگاه هندسی-عملی اندازه‌گیری بود که در جایی که محاسبات ریاضی غیرممکن به نظر می‌رسید، قابل دست‌یابی به حساب می‌آمد. (عصّام السعید، ۱۳۶۳: ۲۱)

کتیبه‌های محراب‌ها و کاشی‌های زرین‌فام نیز که بر مبنای همین تقسیمات هندسی طراحی گردیده، عموماً با مضمون ادعیه, آیات، احادیث، اشعار عرفانی، نام سازنده و گاهی نام سفارش دهنده، و با استفاده از خطوطی

تصویر ۵. محراب زرین فام مسجد میدان کاشان، اثر محمدبن‌عربشاه، دوره ایلخانی، موزهٔ اسلامی برلین

همچون انواع کوفی، نسخ، رقاع و توقیع تزیین گردیده است. (تصویر ۵) به این ترتیب مشاهده می‌شود که صورت این کاشی‌ها و محراب‌ها متشکل از شکل کالبدی، طرح و نقش و رنگ به قصد دست‌یابی به برترین مرتبه جاودانگی با یکدیگر ترکیب ویژه‌ای را پدید می‌آوردند که معانی جمع آمده در آن، به چنان وحدتی رسیده که گویی تنها در همین صورت ممتاز منحصر به فرد می‌توانسته هویدا شود.

سنت ساسانی آراستن قلمه ستون‌ها با نقش‌های مغایر با کاربرد معماری در هنر اسلامی ایران تداوم یافت. این تداوم به‌طور غیرمستقیم در جایگاه قندیل در آثاری که به نقش محرابی در قرون بعدی پدید آمد، همچنین از آغاز قرن هفتم هجری کارگذاشتن قطعات کاشی، خصوصا در سطح روکار، بسیار رواج یافت. نقش‌های گیاهی، اسلیمی و نقوش در هم تنیده هندسی و بیش از همه کتیبه‌های خوشنویسی این شیوه با کتیبه‌های مستطیل کاملاً منطبق بود و تنها نیازمند متنی مقدسی بود تا کلام الهی را بر بناهای مذهبی همچون حرم مطهر رضوی در برابر چشم همگان متجلی سازد. (پوپ، ۱۳۸۹: ۱۵۵۱)

الف. محراب پیش روی مبارک

از میان محراب‌های زرین‌فام دارای تاریخ ساخت، محراب زرین‌فام حرم مطهر رضوی اثر مشترک ابو زید و محمدبن ابی طاهر کاشانی به تاریخ ۶۱۲ق احتمالاً قدیمی‌ترین نمونه از محراب‌های با شکوه زرین‌فام ایرانی است. این محراب دارای امضاء هر دو هنرمند و نام بانی است.

این اثر با ابعاد ۲۷۳ ×۲۲۰ سانتی‌متر، بر دیوار جنوب غربی روضهٔ رضوی پیش روی مبارک نصب بوده است. این محراب را به سفارش عبدالعزیزبن‌آدم قمی ساخته‌اند و دارای سه طاق‌نما و دو ردیف کتیبه در حاشیه است. کتیبه‌های اصلی به خط کوفی به رنگ زیر لعابی لاجورد، آیات ۱۱۴ تا ۱۱۶ سوره هود (حاشیه اول)؛ آیات ۱۴۴ و ۱۴۵ سوره بقره به خط ثلث به رنگ زیر لعابی لاجورد (حاشیه دوم)؛ آیه ۲۸۵ سوره بقره به خط کوفی (طاق نمای اول)؛ بخشی از آیه ۱۵۳ سوره بقره کوفی تزئینی (حاشیه پایین طاق‌نمای دوم و سوم)؛ وآیه ۵۶ سوره احزاب (حدفاصل طاق نمای اول و دوم)؛ آیات ۱۸ و ۱۹ سوره آل عمران (حاشیه دوم طاق‌نمای دوم)؛ آیه اول سوره فتح (زیر طاق‌نمای سوم)؛ سوره توحید (روی طاق‌نمای سوم)؛ و حدیثی از امام علی(علیه‌السلام) در حاشیه آن است. کتیبه‌های فرعی محراب به خط نسخ، با فن خراش بر لعاب در فضاهای خالی و نقاطی که احتمالاً از قبل پیش بینی نگردیده، نوشته شده است. متن این دو کتیبه دربردارنده نام بانی محراب یعنی عبدالعزیزبن‌آدم و دعای خیر در حق او و همچنین نام سازنده محراب یعنی محمدبن‌ابی طاهر است. (تصویر ۶)

تصویر۶. رقم سازنده و نام بانی در دو کتیبه محراب زرین فام حرم مطهر رضوی.

همچنین مجموعه‌ای از کاشی‌های نقش برجسته زرین فام نیز در پیشانی سر در ورودی روضه منوره وجود دارد، که در بخش پایانی متن آیات این کتیبه، رقم هنرمند و نام بانی را همانند محراب به صورت برجسته نوشته‌اند.

گفتنی است تاریخ ساخت محراب در کتیبه بزرگی در حاشیه پایین محراب به خط ثلث برجسته با لعاب لاجوردی بر زمینه‌ای از اسلیمی‌های در هم پیچیده زرین‌فام چنین نوشته اند: «فی ربیع الاخر سنه عشر و ستمایه». (تصویر۷)

تصویر ۷. تاریخ ساخت در حاشیه پایین محراب

همچنین رقم محمدبن‌ابی زید نقاش که احتمالاً کار نقاشی و خوشنویسی بخشی از محراب را بر عهده داشته در مرکز محراب و در حاشیه پایینی طاق‌نمای دوم با خط رقاع با لعاب زرین‌فام نوشته شده است. تصویر۸. امضای ابوزید روی تعدادی از کاشی‌های ستاره‌ای شکل، به تاریخ اولین دهه سده هفتم هجری (بین ۶۰۰ تا ۶۱۷ ه.ق) و نیز نقاشی‌هایی بر ظروف زرین‌فام نیز دیده شده است.

تصویر ۸. رقم زیدبن‌محمدبن‌ابی زید نقاش، در محراب پیش روی مبارک، تاریخ ۶۱۲ق، کاشان

ب. محراب بالای سر مبارک

این محراب که از نظر ابعاد کوچک‌ترین محراب از این مجموعه به حساب می‌آید، در تاریخ ۶۴۰ ق در کاشان و به‌دست علی‌بن‌محمد ابی طاهر ساخته شده است. نام سازنده این اثر را در کتیبه بزرگی در حاشیهٔ پایین محراب به خط برجسته ثلث جلی به رنگ لاجوردی نوشته اند. این محراب به‌دلیل جداسازی نا مناسب از محل خود، آسیب‌های فراوانی دیده. این اثر یک حاشیه دارد که درون آن دو طاق‌نما با پایه و سر ستون‌های گلدانی شکل وجود دارد. بر روی محراب آیات ۷۸ و۷۹ سورهٔ اسراء (حاشیهٔ اصلی)، آیهٔ ۱۸ سورهٔ آل عمران (طاق‌نمای اول)، آیات ۱۹۰ و ۱۹۱ سوره آل‌عمران (حاشیه طاق‌نمای دوم) با خطوط ثلث و نسخ نوشته شده است. (تصویر ۹)

این محراب از نظر طراحی حتی از محراب مسجد میدان کاشان اثر محمدبن‌عربشاه نیز ساده‌تر است. با این همه سازنده آن علی‌بن‌محمد سعی کرده است که در قالب‌گیری و طراحی پیرو شیوه با صلابت و برجسته پدرش باشد. وی احتمالاً طراحی و اجرای محراب بزرگ دیگری را نیز برعهده داشته، که قطعاتی از آن در کاوش‌های باستانی شهر قدیمی گرگان یافت شده و مهدی بهرامی در کتاب سفالینه‌های گرگان گزارش کاملی از آن عرضه کرده است. ظاهرا به سبب کاشی رقم‌دار موجود، وی همان قالب محراب حرم مطهر رضوی، که در سال ۶۴۰ق به‌کار برده بود را دوباره استفاده کرده است.

تصویر۹. محراب بالای سر مبارک، اثر علی‌بن‌محمدبن طاهرکاشانی، تاریخ ساخت: ۶۴۰ ق، اندازه: ۲۰۴×۱۲۴ س‌م

توانایی هنری علی‌بن‌محمد در دهه‌های میانی سده هفتم هجری شکوفا گردید به‌طوری که بزرگ‌ترین اثرش را، یعنی مجموعه کاشی‌ها و محراب زرین فام امامزاده یحیی در ورامین که امروزه در موزه دانشگاه فیلادلفیا نگهداری می‌شود اجرا کرد. او همچنین محراب زرین‌فامی را به تاریخ ۶۶۳ق ساخت که در آرامگاه نجف نصب گردید.

ج. محراب پایین‌پای مبارک

این محراب با اندازه ۲۲۸ ×۱۸۰ س. م سه طاق‌نما و دو حاشیه در اطراف دارد. در پایهٔ طاق‌نمای بزرگ‌تر، دو نیم‌ستون با سر ستون وجود دارد که پایه این ستون‌ها از بین رفته و دوباره آن را با سنگ مرمر بازسازی کرده‌اند. بر روی محراب آیات ۵۵ تا ۵۷ سورهٔ مائده (حاشیه اول)، آیات ۷۸ تا ۸۰ سوره اسراء (حاشیه دوم)، آیات ۱ تا ۷ سوره مؤمنون (حاشیه طاق‌نمای دوم)، آیهٔ ۱۸ و ۱۹ سوره آل عمران (طاق نمای اول)، آیه‌های ۲۸۵ و ۲۸۶ سورهٔ بقره (طاق‌نمای سوم) با خطوط ثلث، کوفی و نسخ کتابت کرده‌اند. رقم سازنده از بین رفته اما بدون شک این محراب نیز از ساخته‌های کارگاه طاهر در کاشان است. در حاشیهٔ طاق‌نمای بزرگ چنین آمده است: «در سال ۱۴۰۱ ق تعمیر شده شیخ حسین و دیگران» (تصویر۱۰).

تصویر ۱۰. بخش‌های میانی محراب زرین‌فام پایین پای مبارک، نقوش برجسته اسلیمی و کتیبه به خط کوفی

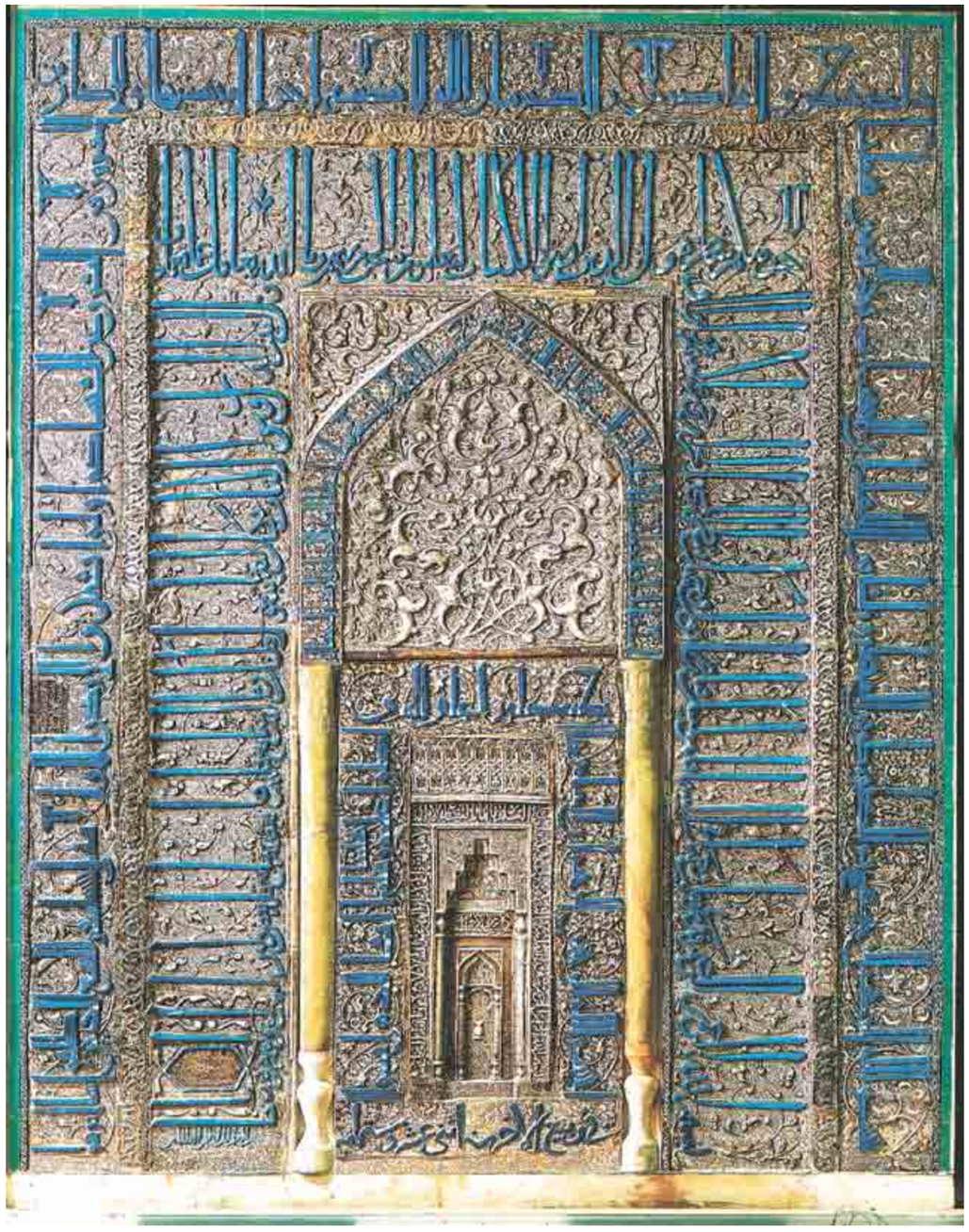
در این باره پوپ در کتاب سیری در هنر ایران در گزارشی در خصوص تزئینات حرم امام هشتم(علیه‌السلام) این‌گونه آورده است: «تا این که سلطان محمود ایلک خانی از خاندان آل افراسیاب حرم را بازسازی کرد و گنبدی رفیع بر فراز آن برپا ساخت. دخترش، شاهدخت ترکان زمرد (خواهرزاده سلطان سنجر سلجوقی) به سال ۵۱۲ق حرم را با کاشی‌های زرین‌فام مزین ساخت. از کاشی‌هایی که در گزارش پوپ آمده، نمونه تصویری موجود نیست ولی ظاهراً نام سلطان سلجوقی، ملکه ترکان زمرد و شخصی به نام الحسن‌بن‌محمد و تاریخ فوق به وضوح خوانده شده، اما واتسون تاریخ این کاشی‌ها را ۶۱۲ق می‌داند که منطقی می‌نماید.

کاشی‌های زرین‌فام ستاره‌ای شکل و کتیبه‌دار روضه منوره نیز در کنار این سه محراب از اهمیت ویژه تاریخی- هنری برخوردارند چرا که نقطه اوج موفقیت و پیشرفت فنی- هنری سفالگران زرین فام کاشان به حساب می‌آیند، که بررسی و معرفی آن‌ها فرصتی دیگر می‌طلبد. (تصویر ۱۱)

تصویر ۱۱. کاشی‌های زرین‌فام کتیبه‌دار و ستاره ای ازاره روضه منوره حرم رضوی، قرن هفتم هجری.

گفتنی است، هماهنگی میان کتیبه‌های خوشنویسی و تزئینات زمینه، در کنار قالب گیری کم نظیر نقوش اسلیمی برجسته در محراب‌ها و کاشی‌های حرم مطهر امام هشتم(علیه‌السلام) که هنوز زنده و منظم هستند، مجموعه‌ای چشم نواز و منحصر بفرد از شکوه هنر سفالگری ایرانی در قرون هفتم و هشتم هجری را به نمایش می‌گذارند، که بازنگری و تجزیه وتحلیل آن از هر منظر مفید و مورد نیاز هنرمندان و محققین امروز به شمار می آید.

کتاب‌نامه
- عصّام السعید و عایشه پارمان (۱۳۶۳). نقش‌های هندسی در هنر اسلامی، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران، سروش.
- نصر، سید حسین (۱۳۷۰). «هنر قدسی در فرهنگ ایران»، مجموعه مقالات در جاودانگی و هنر، ترجمهٔ سید محمد آوینی، تهران، برگ.
واتسون، الیور (۱۳۸۲). سفال زرین‌فام ایرانی، ترجمه شکوه ذاکری، تهران، سروش.



مطالعه تطبیقی آرایه‌های تزئینی و ترکیب بندی صفحات فاتحة الکتاب دو قرآن نفیس دوره صفوی

(قرآن شماره۱۲۶ کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی و قرآن شماره۳۹کتابخانه و موزه ملی ملک)

مریم قندهاریون*

چکیده:
صفویان سلسله‌ای ایرانی، ملی و شیعی بودند، تمرکز و یکپارچگی این دولت، حمایت‌های برخی شاهان از هنر و جایگاه هنر که به‌عنوان عالی‌ترین جلوه قدرت شاه بود اسباب رونق و تولید بسیاری از هنرها ازجمله هنرهای مرتبط با کتاب آرایی را فراهم کرد، از این رو قرآن و کتاب آرایی آن در این دوران از جایگاه خاصی برخوردار بود و از این دوره نسخ نفیس بسیاری در کارگاه‌های هنری آن زمان آماده شد که از لحاظ کتاب آرایی، ترکیب بندی و صفحه آرایی، عناصر و آرایه‌های تزئینی، نقش و رنگ بسیار متنوع، دقیق و ظریف بودند. بسیاری از این آثار هم اکنون در مجموعه‌های داخلی و خارجی نگهداری می‌شوند اما کمتر مورد بررسی، مقایسه و مطالعه تطبیقی قرار گرفته‌اند. بدین منظور نگارنده قصد دارد تا با روش توصیفی- تحلیلی و ابزار کتابخانه ای ضمن معرفی صفحات فاتحة الکتاب دو نسخه نفیس از این دوره به تحلیل و بررسی آرایه‌های تزئینی و ترکیب بندی آن‌ها بپردازد و شاخصه‌های تزئینی و صفحه آرایی آن‌ها را معرفی کند. بدین منظور ابتدا مقدمه کوتاهی از کتاب آرایی قرآن‌های اولیه تا عصر صفوی ذکر شده و پس از آن دو نمونه قرآن مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته و شاخصه‌های آن ارائه شده است تا از این طریق بتوان به شناختی بیش از پیش از این آثار نفیس دست یافت.

واژگان کلیدی: قرآن صفوی، فاتحة الکتاب[1]، آرایه‌های تزئینی، تذهیب[2]، ترکیب بندی.

* کارشناس ارشد پژوهش هنر

۱. اولیـن نمونه‌های نسـخ قرآنی بسـیار سـاده و بدون تزئینات بود. با گذشـت زمان عناصر تزئینی بسـیار ساده و کاربردی در کتاب آرایی نسـخ قرآنی بکار گرفته شد که البته این موارد نیز با اعتراض برخی محافل سـنتی روبرو گردید. از آنجا که این تزئینات اولیه بیشـتر جنبه کاربردی داشـته تا تزئینی بکارگیری آن رواج پیدا می‌کند و در طی زمـان با عنـاصر مختلف و رنگ‌های متنوع و در گسـتره بیشتری نسبت به قبل بکار گرفته می‌شود. عناصری چون نشـان‌های انتهای آیات، ابتدا و انتهای سـوره، سـجده، خمس، عشر، حزب، جزء و... معمولاً با نقوش و رنگ‌های متنوع تصویر می‌شـود و بکارگیری جدول، کمند، تشعیر و سـایر عناصر تزئینی با گذشـت زمان گسـترش می‌یابد. اردشـیر مجرد تاکسـتانی شروع کار تزئینـات قرآنی را از قرون سوم و چهارم می‌داند (مجرد تاکستانی، بی‌تا: ۲۳). رونـد تکامل نقوش بدین صورت بود که نقوش سـاده و هندسی تک رنگ رفته رفته جای خود را به نقوش ترکیبی و متنوع، اسـلیمی‌ها و ختایی‌های الوان داد و جنبه زیبا شناسـانه به خود گرفت (نقل بـه مضمون، لینگز، ۱۳۷۷: ۷۱). تـا این زمان تعداد صفحات تزئینی و تذهیب شـده معمولاً شـامل صفحات آغازین، دو صفحه ابتدا و انتهای متن اصلی، عنوان سوره‌ها و گاه صفحات پایانی می‌شد.

یکی از تحولاتی که در قرن دهم رخ داده اسـت، افزایش تعـداد صفحات تزئینـی قرآن‌های نفیس بـود؛ صفحاتی شامل یک شمسـه (یا یک جفت شمسه) پیش از صفحه آغازیـن که نام سـفارش دهنده یا اطلاعـات دیگر را در بـر می‌گرفت، صفحـه میانه متن و در بعضـی از قرآن‌ها کاتبان به انتهای دسـت نوشـته‌های قرآنی نیز یک یا دو متن ضمیمه می‌کردند. یکـی از این ضمائم «دعای ختم» نام داشت که شکرانه‌ای برای به پایان رساندن قرائت قرآن بود، ضمیمه دیگر «فالنامه» نام داشته که دارای خط زیبا و تذهیب عالی بوده است (خلیلی و جیمز، ۱۳۸۱: ۱۱۵) (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۲۲۵۹) (کنبی، ۱۳۸۴: ۵۵). در این نوشتار به بررسی تطبیق عناصر تزئینی و ترکیب بندی دو صفحه فاتحة الکتاب از عصر صفوی پرداخته خواهد شد

۲. تذهیب قرآن‌های عصر صفوی

صفویان سلسـله‌ای ایرانی و شیعی بودند که در سال‌های ۹۰۸ تا ۱۱۴۹ هجری خورشیدی (برابر ۱۵۰۲-۱۷۳۶ میلادی) بر ایران فرمانروایی کردند (اسـکارچیا، ۱۳۷۶: ۳)، و اسباب رونق و تولید بسـیاری از هنرها را فراهم آوردند که البته برخـی از این هنرهـا ادامه راه تیموریان بود. عباسـقلی غفـاری فرد نقل می‌کند: " هنر عصر صفوی در بسـیاری از زمینه‌ها ادامه دوران طلایی هنر دربار تیموریان است" (غفـاری فـرد،۱۳۸۱: ۳۳۶). کتاب آرایی نیـز یکی از این هنر هاسـت که خود هنرهای مختلفی چون؛ جلدسـازی، تشـعیر، تذهیب، ترصیع، خطاطی، کاغذ سازی و غیره را شـامل می‌شود که اکثریت این هنرها به تبع رشدی که در سـایر بخش‌ها بوده است رشد می‌کند. البته دیوید جیمز معتقد اسـت: "ظهور صفویان در طلیعه قرن دهم هـ ق. باعث بروز تغییر و تحولی در سـبک و سیاق نسخ دست نویس ایرانی نشد، اما در ربع آخر همان قرن ویژگی‌های جدیـدی همچـون طـرح طومـاری گل‌دار و رنگارنگ با برگ‌های درشت پدیدار شد" (خلیلی و جیمز، ۱۳۸۱: ۱۱). نظریـات دیماند و پوپ در ارتباط با تذهیب این دوره به شرح زیر است:

دیمانـد رایج‌تریـن شـاخصه‌های تذهیـب ایـن دوره را اسـتقلال نسـبی آن، تنوع آن در مقایسـه بـا دوره‌های گذشـته و رونـق تذهیـب‌کاری با طلا می‌دانـد (نقل به مضمـون از دیماند, ۱۳۳۶: ۸۴)، پوپ نیـز این ویژگی را بر می‌شمارد: «ویژگی برجسته سبک تازه صفوی، رجحان یافتن اسـلیمی‌ها و اسـلیمی‌های ابری است و قوس‌های حلزونی ظریـف با نقش گل‌های ختایـی صرفاً در درجه دوم اهمیت قرار دارد» (پوپ و آکرمن, ۱۳۸۷: ۲۲۵۹).

در این زمان نقوش از تنوع بیشـتری نسـبت به گذشـته برخوردار است؛ گل‌هـای چهـارپر و پنـج‌پر، گل‌هـای تزئینـی و سـاده، گل‌پروانه‌ای، گل‌شاه‌عباسـی، غنچه ها، برگ‌هـای ته‌غنچـه و ریـز سـاده، ابرماری، ترنـج و نیم ترنـج قوس‌های‌حلزونـی و دواراسـلیمی و ختایی و.. که معمولاً بسـیار پیچیده، دقیق و ظریف تصویر شـده اند (قندهاریون، ۱۳۸۹: ۴۳و۴۴).

رنگ نیز با تغییرات عمده ای روبرو شد البته این تغییرات در اوایل دوره چندان چشـمگیر نبـود و رنگ‌های فرعی تحـت تأثیر دوره تیمـوری کمتر به چشـم می‌خورد، اما تقریبـاً از قرن یازدهـم به بعد رنگ‌های کـه تا آن زمان رنگ‌های فرعی محسوب می‌شد، اغلب با جلوه‌ای پرشکوه به شکل وسیع‌تر و با کیفیتی شفاف‌تر مورد استفاده قرار گرفـت. البته رنگ غالب بکار رفتـه در تذهیب همچنان طلایـی و لاجوردی بود و رنگ‌هایی نظیر؛ شـنگرف، آبی روشن، سبز، زرد، نارنجی، بنفش، سفید و سیاه، نسبت به دوره تیموری، بیشـتر بکار می‌رفت و کاربرد اقسـام رنگ سرخ، صورتی، نارنجی و بنفش که طیف‌هایی از رنگ‌های گرم محسوب می‌شدند، حاکی از فاصله گرفتن رنگ‌آمیزی این زمـان با رنگ‌هـای سردتر هراتی بـود (قندهاریون، ۱۳۸۹: ۴۸و۴۹). پوپ گزینش رنگ‌های تذهیب این دوره را مسـیری به سـوی زوال می‌داند: «ترجیـح عامدانه در انتخـاب رنگ‌های ترکیبی وجود دارد: آبی روشـن، سـبز روشـن، گلی، ارغوانی، حنایی. این رنگ‌ها قوت رنگ‌های خالص را ندارند و این روش آغازی بود بر زوال تدریجی» (پوپ و آکرمن, ۱۳۸۷: ۲۲۶۳).

علاوه بـر نقش و رنگ تغییر در نوع صفحه‌آرایی متن در برخـی از قرآن‌هـای این دوره رواج می‌یابد؛ اسـتفاده از ترکیبات منحنی در کنار تقسـیمات هندسـی، بکارگیری

ترنج‌های بـزرگ، برهم زدن نظم و تکرار نقوش حاشـیه روبـروی عطف و عـدم کاربرد کتیبه سرسـوره در برخی نمونه ها. به منظور بهتر مشخص‌شـدن این شاخصه‌ها در این بخش از نوشـتار به بررسـی دو نمونـه موردی نفیس پرداخته خواهد شد.

۳. نمونه‌های موردی

دو صفحـه فاتحـة الکتاب قرآن نفیس کـه در این مقاله مورد بررسـی و مطالعه تطبیقی قـرار می‌گیرد مربوط به دو مجموعـه داخلی اسـت؛ قرآن شـماره ۱۲۶ از گنجینه نفایس قرآنی کتابخانه آستان قدس رضوی و قرآن شماره۳۹ موسسه کتابخانه و موزه ملی ملک ااست که تا کنون مورد بررسی قرار نگرفته است. مشخصات شناسنامه‌ای[۳] این آثار در جداول شماره ۱ و۲ به تفکیک ذکر شده است و در پی آن عنـاصر تزئینی صفحات فاتحـة الکتاب هر قرآن مورد بررسی و مقایسه قرار خواهد گرفت.

تصویر۱. صفحه فاتحة الکتاب قرآن کاتب شیرازی ۹۱۱ه.ق (آرشیو تصویری نفایس خطی کتابخانه آستان قدس رضوی مشهد)

۳-۱. قرآن شماره ۱۲۶

این قرآن به کتابت شـمس الدین علی کاتب شـیرازی از هنرمنـدان گمنام نیمه نخسـت قرن دهم اسـت که تنها نمونـه برجای مانده از اوسـت، قرآنی نفیس که در بخش مخطوطات کتابخانه آستان قدس است نگهداری می‌شود (تصویر۱).

این اثر ازجمله قرآن‌هایی است که که در سال ۹۱۱هـ ق. به فرمان شاه اسـماعیل کتابت شده است. شاه اسماعیل بنیانگذار سلسله صفوی بود که با انتقال هنرمندان کارگاه بایسـنقر میرزا از هرات به پایتخـت خود تبریز کارگاهی را در کتابخانه سـلطنتی خود تأسـیس‌کرد و باشکوه‌ترین آثـار تاریخ هنر نگارگـری و کتاب‌آرائی ایران را از خود به یادگار گذاشت. او معروف‌ترین استادان خط نسخ و ثلث و برجسـته‌ترین نقاشـان و تذهیب‌کاران را جهت تزئین نصـوص قرآن گردهـم آورد و تبریز را به‌عنـوان پایتخت جدیـد آن زمان، به صورت مرکزی جهـت تهیه قرآن‌های دست نوشته مجلل و فاخر به شهرت جهانی رساند.

جدول ۱.شناسنامه قرآن ۱۲۶ کتابخانه آستان قدس رضوی (تنظیم کننده: صداقت، آرشـیو شناسـنامه‌های کتابخانه آستان قدس؛ گلچین معانی، ۱۳۷۷: ۲۴۰- ۲۴۳).

شماره ثبت موزه	۱۲۶
واقف	مرتضی‌قلی طباطبائی الحسنی الحسینی النائینی، تاریخ وقف: سال ۱۳۳۷، قرن ۱۴ هجری قمری.
سفارش دهنده	شاه اسماعیل صفوی اول، شاه ایران تولد: قرن ۹ هجری قمری
کاتب	شمس‌الدین علی، کاتب شیرازی، تولد: قرن ۹ هجری قمری
تاریخ کتابت	سال ۹۱۱ هجری
وضعیت نسخه	کامل
آغاز	سوره حمد
انجام	سوره ناس
خط متن	نسخ خوش و جلی با درجه ممتاز
تعداد سطرها	۱۲ سطر
اندازه متن	۱۲ × ۲۲ سانتی‌متر
اوراق	۲۲۷ ورق ۲۵ × ۲۲/۵ سانتی‌متر
صفحه پردازی	دفتری
نوع کاغذ	خانبالغ چینی
رنگ کاغذ	حنایی
نوع جلد	روغنی دورو
اندازه کتاب	۲۲ × ۲۵
تاریخ ساخت	قرن دهم هجری قمری
امتیاز نسخه	از حیث خط و تذهیب و صفحه‌آرایی و تاریخ کتابت و جلد روغنی نفیس است.
ارزش نسخه	نفیس

۳-۱-۱. عناصر تزئینی صفحه فاتحة الکتاب قرآن ۱۲۶[۴]

صفحـه فاتحة الکتـاب این قرآن مذهب و مرصع اسـت و عناصر کلی آن شامل؛ کتیبه مرکزی، کمند، جدول[۵] و حاشیه است که به تفکیک به شرح آن خواهیم پرداخت.

کتیبه متن

صفحه متشـکل از یک کتیبه مسـتطیل مرکزی اسـت که دوترنـج متداخـل و لچکی‌ها را در بر گرفتـه؛ ترنج درونی همراه با دو سرترنج به رنگ طلایی؛ متن سوره حمد به خط ثلث نازک با سـفیدآب و تحریردار و عنوان سـوره به رنگ صورتی، بر زمینه‌ای بـه رنگ طلایی و منقوش با قوس‌های حلزونی اسلیمی و ختایی (اسلیمی‌ها به رنگ طلایی متمایل به سبز و تحریردار، ساقه‌های ختایی به رنگ سبز با گل‌های پنج‌پر ترئینی، پنج‌پر ساده، پروانه‌ای و برگ‌های ریز ساده به رنگ‌های سفید، قرمز، آبی آسمانی، سبز، صورتی و زرد نقش شده‌اند و با رنگی تیره‌تر قلم‌گیری شده‌اند).

ترنـج بیرونـی بـه رنـگ لاجـوردی کـه ترنـج درونی و سرترنج‌هایـش را در برگرفته خود شـامل؛ ابرهای ماری به رنگ طلایی متمایل به سـبز و تحریردار، پیچک‌های ختایی با گل‌های شاه‌عباسـی، چهارپر، پنج‌پر، غنچه‌ها و برگ‌های ته‌غنچـه به رنگ‌های زرد، قرمز، سـفید، صورتی و نارنجی. لچکی‌ها به رنگ طلایی چهار گوشـه کتیبه را پوشانده و با ابرماری طلایی متمایل به سبز و تحریردار مزین شده، علاوه بر این اسلیمی‌ها، پیچک‌های ختایی با انواع گل‌های پنج‌پر، شاه‌عباسی، پروانه‌ای و غنچه‌ها با رنگ‌هایی مشابه رنگ‌های بخش مرکزی و به صورت تحریردار ترسیم شده است. کتیبه مسـتطیل از طریق جدول آبی گره‌بندی به تسمه گره‌بندی طلایی تحریردار متصل می‌شود و این تسمه از طریق جدول آبی که تکرار شده به حاشیه متصل می‌شود (تصویر۲).

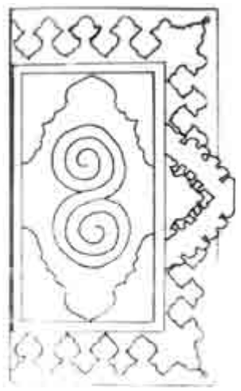
حاشیه:

حاشیه شـامل دو ردیف نقش نیم ترنج مکرر زبانه مانندی است که به صورت متقارن و با رنگ‌های متضاد لاجوردی و طلایـی فضاهای خالی یکدیگر را پر کرده‌اند. ردیف داخلی نیم ترنج لوزی طلایی متمایل به سـبز اسـت که با گل‌های قرمـز و صورتی تزئین شـده و بر زمینه لاجـوردی مزین با گل‌هـا و پیچ‌های خطـی به رنگ‌های زرد، سـفید، قرمز و طلایی نقش بسـته است. ردیف خارجی نقوشی از گل‌های ساده، پنج‌پر و پروانه‌ای قرمز، آبی آسمانی، بنفش، صورتی و نارنجی است که بر زمینه طلایی قرار گرفته‌اند.

زبانـه مثلثی (نیم ترنج) در میانه حاشـیه عمودی در ضلع مقابـل عطف قرارگرفته که با سـاقه‌های ختایی و بندهای اسـلیمی‌و گل‌های الـوان تحریردار بر زمینه‌هـای طلایی، لاجوردی و طلایی مایل به سـبز قرار گرفته است. برگرداگرد صفحه خطوط طلایی، لاجوردی، قرمز و سـفید به چشـم می‌خـورد که به شرفه‌های لاجورد بر زمینه زرافشـان ختم می‌شود و زمینه شرفه‌ها افشان است (تصویر۳).

در ارتبـاط با کادربندی و صفحـه آرایی این قرآن بکارگیری تقسیمات منحنی در کنار تقسـیمات هندسی و بکارگیری فرم‌های نرم و دوار شاخص است، البته این شاخصه در برخی از نسخه‌های این دوره به چشم می‌خورد و در برخی ادامه روند تقسـیمات هندسی دوره تیموری استفاده شده است.

مطلب دیگر مربوط به قرارگیری متن بر زمینه‌ای ترکیبی از اسلیمی‌و ختایی‌های پیچان با گل‌های پراکنده با کادر ترنجی و همچنین عدم بکارگیری کتیبه سرسوره و علائم فواصل‌ایات است. هنرمند با قرار دادن ترنج و سرترنج در قسمت مرکزی اولین توجه بیننده را به این قسمت جلب کرده است پس از آن با چرخشی که در زمینه متن سوره و نقوش حاشیه‌ها اجرا کرده است حرکت چشم را از طریق مثلث‌های میان حاشیه به بیرون هدایت می‌کند. بر اسـاس‌این تدابیر و استفاده از رنگ‌های طلایی و لاجوردی به‌عنوان رنگ‌های غالبی که در سرتاسر متن چرخیده‌اند و با پراکنده ساختن رنگ‌هایی دیگر در نقـش گل‌ها به صورت پراکنده و هماهنگی در برقراری تضاد میان تیرگی‌ها و روشنی در برقراری تعادل و توازن به اثر کمک شایانی کرده است. رنگ غالب ترکیب بندی طلایی است (شکل۱).



شکل ۱. تحلیل خطی کتیبه متن صفحه فاتحة الکتاب قرآن کاتب شیرازی. ماخذ: نگارنده.

تصویر۲. کتیبه متن صفحه فاتحة الکتاب قرآن کاتب شیرازی، ۹۱۱ه.ق.

تصویر۳. حاشیه صفحه فاتحة الکتاب قرآن کاتب شیرازی، ۹۱۱ه.ق.

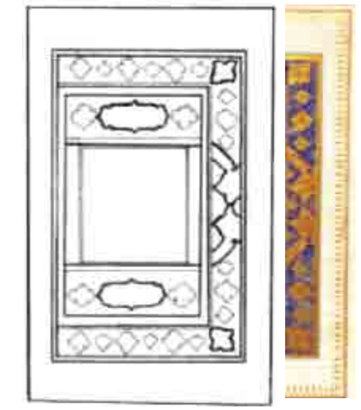
۲،۳ قرآن شماره ۳۹

قرآن شماره ۳۹ کتابخانه ملک به کتابت علاء الدین تبریزی (مـلا علا بیـک) از اسـتادان خطوط شکسـتگانه به‌ویژه در خطوط ثلث، نسـخ و رقاع در نیمه دوم قرن دهم و نیمه اول قرن یازدهم بوده است (یساولی، ۱۳۶۰: ۸۰) (تصویر۴).

تصویر ۴. صفحه فاتحة الکتاب قرآن شماره ۳۹، ماخذ: آرشیو تصویری مرکز آفرینش های هنری آستان قدس رضوی.

جدول۲. شناسنامه قرآن ۳۹، کتابخانه موزه ملی ملک. تصویر۵. کتیبه متن قرآن ۳۹، ماخذ: نگارنده.

شماره ثبت قرآن موزه	۳۹
کاتب	علاءالدین تبریزی
تاریخ کتابت	سال ۵۹۸۰. ق
تعداد سطرها	۱۳سطر
اوراق	۴۳۱ ورق
نوع کاغذ	دولت آبادی
نوع جلد	ساغری ضربی
اندازه کتاب	۳۸,۲۵ سانتی‌متر



شکل۲. تحلیل خطی قرآن ۳۹، ماخذ: نگارنده. تصویر ۶. حاشیه قرآن ۳۹.

گل‌های ختایی پنج پر سفید مزین شده و اطراف آن با جدول طلایی رنگ منقوش با گره‌های هندسی محصور شده است، عنوان سوره و تعداد آیات با سفیداب به خط ثلث نگاشته شده است. دو جانب کتیبه متن دو کتیبه عمودی با ترنج‌های لوزی طلایی منقوش و ختایی‌های چرخشی بر زمینه لاجوردی به صورت قرینه قرار گرفته است، اطراف هریک از بخش‌های مذکور با رنگ نارنجی جدول کشی شده است (تصویر۵).

حاشیه: صفحه شامل یک حاشیه است که با ترنج‌های لوزی طلایی در ابعاد مختلف و به صورت قرینه بر زمینه لاجوردی قرار گرفته اند و با گل‌ها و غنچه‌های ظریف و اسلیمی‌های پیچان تزئین شده اند، رنگ‌های بکار رفته در این بخش همچون سایر بخش‌ها طلایی، لاجوردی، نارنجی و سفید است، در بخش میانی حاشیه روبروی عطف طرحی به چشم می‌خورد که در نمونه‌های بعدی قرآن‌های این عصر به صورت مثلثی زبانه مانند از این بخش کادر بیرون می‌زند. در بخش بیرونی حاشیه‌ای ظریف از تشعیر طلایی رنگ کار شده است (تصویر۶).

عمده تقسیمات و کادربندی‌ها در این صفحه براساس تقسیمات هندسی است این مشخصه و بکارگیری دو کتیبه مشابه برای سرسوره و شماره آیات در بالا و پایین کتیبه متن مشابه شاخصه‌های عصر تیموری[۶] است. عناصر و آرایه‌ها به صورت متعادل و متقارن کار شده است رنگ غالب در ترکیب بندی لاجوردی است (شکل۲).

۳-۳. بررسی تطبیقی دو صفحه فاتحة الکتاب قرآن عصر صفوی (جدول۳)

در این بخش دو نمونه صفحه فاتحة الکتاب قرآن صفوی مورد مقایسه و تطبیق قرار می‌گیرد؛ همانطور که پیش‌تر اشاره شد نمونه اول (قرآن ۱۲۶) مربوط به ۹۱۱ه.ق است و از شاخصه‌های آن می‌توان به کادربندی و تقسیمات منحنی و هندسی، مثلث بیرون زده از کادر (روی حاشیه روبروی عطف) بکارگیری ترنج‌ها در ابعاد بزرگ، عدم بکارگیری سرسوره، تنوع نقش گل‌ها و غنچه ها، حرکات دوار و چرخشی در گستره وسیع تری در مقایسه با نمونه دوم (قرآن ۳۹) مربوط به ۹۸۰هـ.ق. اشاره کرد، در حالیکه قرآن شماره۳۹ بیشتر از تقسیمات و کادربندی‌های هندسی استفاده کرده است این مشخصه و بکارگیری دو کتیبه مشابه برای سرسوره و شماره آیات در بالا و پایین کتیبه متن مشابه شاخصه‌های عصر تیموری است. ازنظر ترکیبات رنگی نیز دو قرآن تقریباً مشابه است و تفاوت‌های جزئی به چشم می‌خورد:

قرآن۱۲۶دارای تنوع رنگی بیشتری است و رنگ‌های آن شامل؛ طلایی، لاجوردی، صورتی، آبی کم رنگ، قرمز، سبز، سفید و سیاه است، در حالیکه رنگ‌های بکار گرفته شده در قرآن۳۹؛ طلایی، لاجوردی،سفید، نارنجی و سیاه است. علاوه بر رنگ نحوه اجرا نیز تا حدودی در دو اثر متفاوت است؛ در نمونه اول رنگ‌ها با تالیته‌های مختلف و همراه با سایه روشن اجرا شده است درحالیکه در نمونه دوم رنگ‌ها خالص‌تر است.

بخش	قرآن شماره ۱۲۶	قرآن شماره ۳۹
کتیبه متن	فرم ترنجی و نگاشته شده با خط ثلث سفید و صورتی (عنوان سوره) بر زمینه منقوش و طلا اندازی و مزین با قوس‌های حلزونی و دوار اسلیمی و ختایی ترنجی، نشان فواصل آیات ندارد.	فرم مستطیل، متن سوره با خط ثلث بر زمینه طلا اندازی ساده، عنوان سوره به رنگ سفید، همراه با کتیبه‌های عمودی دوجانب، نشان فواصل آیات به شکل گوی زرین شش پر.
حاشیه	یک حاشیه بیرونی، ترنج‌های متداخل با مثلث زبانه مانند میانه حاشیه روبروی عطف، همراه با شرفه بعد از حاشیه.	یک حاشیه بیرونی، ترنج‌های لوزی فاصله دار، طراحی خاص میانه حاشیه روبروی عطف، همراه با شرفه بعد از حاشیه.
رنگ	رنگ غالب: طلایی، بکارگیری رنگ‌های ترکیبی؛ طلایی، لاجوردی، صورتی، آبی کم رنگ، قرمز، سبز، سفید و سیاه	رنگ غالب: لاجوردی، بکارگیری رنگ‌های خالص؛ طلایی، لاجوردی،سفید،نارنجی و سیاه
نقش	گل‌های چهارپر و پنج‌پر ترئینی و پنج پرساده، گل‌پروانه‌ای،گل‌شاه‌عباسی، غنچه ها، برگ‌های ته‌غنچه و ریز ساده، ابرماری، ترنج و نیم ترنج قوس‌های‌حلزونی و دوار اسلیمی و ختایی.	گل‌های چندپر و تزئینی، اسلیمی، ختایی، برگ ها، غنچه ها، گل شاه عباسی، ترنج و نیم ترنج.
خط	ثلث به رنگ سفید و تحریردار	ثلث به رنگ طلایی
ترکیب بندی و صفحه آرایی	کادربندی و تقسیمات منحنی و هندسی، مثلث بیرون زده از کادر (روی حاشیه روبروی عطف) بکارگیری ترنج‌ها در ابعاد بزرگ، عدم بکارگیری کتیبه سرسوره و شمار آیات،چرخش زیاد در ترکیب عناصر، متوازن، متقارن و متعادل.	کادربندی و تقسیمات هندسی،کتیبه‌عنوان و شمارش آیات و متن مستطیل،کتیبه‌های عمود دو جانب متن، بکارگیری طرح خاص میانه حاشیه روبروی عطف، متوازن، متقارن و متعادل.

جدول۳. عناصر تزئینی صفحات فاتحة الکتاب دو قرآن عصر صفوی (ماخذ: نگارنده)

جمع بندی و نتیجه گیری

این نوشتار که گامی ابتدایی در جهت شناخت و ارزیابی دو نمونه از قرآن‌های صفوی و شاخصه‌های آنهاست، حاکی از تنوع و تغییراتی است که در ارتباط با عناصر تزئینی در صفحات فاتحة الکتاب قرآن یک دوره رخ می‌دهد. در این بررسی‌ها چنین حاصل می‌شود که برخی عناصر به صورت ثابت باقی می‌ماند و در دوره‌های مختلف تکرار می‌شود و برخی عناصر دچار تغییر و تحولاتی می‌شود چون؛ تغییرات در کادربندی و صفحه آرایی، بکارگیری کتیبه سرسوره، مثلث زبانه مانند حاشیه، بکارگیری رنگ‌ها و نقوش.

خلاصه شاخصه‌های این عصر که در دوره قبلی کمتر به چشم می‌خورد؛ نقوش بسیار متنوع، دقیق و ظریف (گل‌پروانه‌ای، گل‌شاه‌عباسی، ابرماری و...)، با رنگ آمیزی‌های متنوع و گرم‌تر از گذشته است که در ترکیب بندی‌های هندسی و منحنی و گاه بسیار متفاوت از گذشته تصویر شده اند. آگاهی از این ویژگی‌ها می‌تواند راهگشایی باشد جهت شناسایی شاخصه‌های هر دوره هنری و تشخیص روند تکامل یا زوال آن‌ها. البته لازم به ذکر است که تنها شاخصه‌های دو نمونه موردی از قرآن‌های این عصر نمی‌تواند به کل قرآن‌های این دوره تعمیم پیدا کند بلکه فقط به‌عنوان بخشی از شاخصه‌های این عصر ارائه شده است و نتایج نهایی نیازمند تحقیقات بیشتر است.

پی نوشت

۱. فاتحة الکتاب دو صفحه در برابر هم با ترکیب و تزئینات مشابه است، در ابتدای قرآن و معمولاً پس از صفحات سرلوح قرار دارد. با سوره حمد آغاز می‌شود و جامع‌ترین تزئینات قرآن را در بر می‌گیرد. این صفحه فاقد نشان‌های مربوط به حزب، جزء، خمس، عشر و سجده می‌باشد (مایل هروی،۱۳۷۲: ۹۸).

۲. تذهیب در لغت زراندودکردن است و طلاکاری و در عرف نسخه آرایی به نقوشی گفته می‌شود منظم، که با خطوط مشکی و آب طلا کشیده و تزئین شده باشد و رنگ دیگری در آن بکار نرفته باشد (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۵۹۴).

۳. ماخذ شناسنامه ها: آرشیو شناسنامه‌های کتابخانه آستان قدس رضوی و کتاب گلچین معانی، آرشیو شناسنامه‌های کتابخانه و موزه ملی ملک.

۴.جهت کسب اطلاعات بیشتر در ارتباط با مشخصات این نسخه در مقایسه با نمونه‌های مشابه این عصر رجوع شود به: قندهاریون، مریم (۱۳۸۹) بررسی و تحلیل تصویری نقش و رنگ در سه نسخه قرآن کریم،ص۷۳تا۸۰.

۵. جدول از جنبه‌های آرایشی هنر کتاب آرایی است؛ خطوطی موازی است که گرداگرد نوشته یا در فواصل سطور نوشته می‌شود و غالباً چهار سوی صفحه را در بر می‌گیرد، بر خلاف کمند که سه جانب آن را می‌پوشانده است. جدول و کمند ممکن است ساده و با یک خط و یا تزئینی با چند خط باشد (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۶۰).

۶. برخی از شاخصه‌های تزئینی صفحات فاتحه قرآن دوره تیموری در مقاله"عناصر تزئینی نقش و رنگ در فاتحة الکتاب قرآن به کتابت عبدالله طباخ هروی"، مریم قندهاریون، ص۲ تا ۴ ذکر شده است.

منابع و ماخذ

کتاب ها

اسکارچیا، جان روبرتو (۱۳۷۶). هنر صفوی، زند، قاجار. (مترجم: آژند)، تهران: مولی.

پوپ، آرتور اپهام (۱۳۸۷). سیری در هنرایران، جلد دوم و پنجم (مترجم: پرهام، ودریابندری)، تهران: وزارت فرهنگ و آموزش عالی علمی و فرهنگی.

خلیلی، ناصر و جیمز، دیوید (۱۳۸۱). پس از تیمور: قرآن نویسی تا قرن دهم هجری. (مترجم: بهتاش) تهران: کارنگ.

دیماند، موریس اسون (۱۳۲۶). راهنمای صنایع اسلامی. (مترجم: فریار) تهران: بی تا.

غفاری فرد، عباسقلی (۱۳۸۱) تاریخ تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی ایران در دوران صفویه، تهران: سمت.

کنبی، شیلا. (۱۳۸۳). عصر طلایی هنرایران، (مترجم: افشار) تهران: نشر مرکز.

گلچین معانی، احمد (۱۳۷۷). راهنمای گنجینه قرآن، مشهد: آستان قدس رضوی.

لینگز، مارتین (۱۳۷۷). هنر خط و تذهیب قرآنی. (مترجم: قیومی‌بیدهندی) تهران: گروس.

مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲) کتاب آرایی در تمدن اسلامی، مشهد: آستان قدس رضوی.

یساولی، جواد (۱۳۶۰) پیدایش و سیر تحول هنر خط، تهران: یساولی.

مقالات

مجرد تاکستانی، اردشیر (بی تا). "تحقیق در تذهیب ایرانی هنوز راه ناپیموده‌ای ست". گلستان قرآن (۲۳)، ۲۱-۲۳.

قندهاریون، مریم (۱۳۹۰) "عناصر تزئینی نقش و رنگ در فاتحة الکتاب قرآن به کتابت عبدالله طباخ هروی"، ارائه شده در دوسالانه تذهیب‌های قرآنی، مشهد.

آرشیوها

آرشیو تصویری و شناسنامه‌های قرآنی، موسسه کتابخانه و موزه ملی ملک، قرآن شماره۳۹.

آرشیوتصویری و شناسنامه‌های قرآنی، بخش نفایس خطی کتابخانه آستان قدس رضوی مشهد، قرآن شماره۱۲۶.

پایان نامه

قندهاریون، مریم (۱۳۸۹) بررسی و تحلیل تصویری نقش و رنگ در سه نسخه قرآن کریم، پایان نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، استاد راهنما: دکتر یعقوب آژند، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

معرفی توصیفی چند قالی وقفی عهد صفویه از موزه فرش آستان قدس رضوی

مریم حسینی*

«زمانی‌که فرزند آدم بمیرد، پرونده عمل او بسته می‌شود، مگر از سه چیز: صدقه جاریه، علم مفید و فرزند عالمی که برای او دعا کند.» پیامبر اکرم(ص)

چکیده :

با ظهور اسلام و توجه به تجمل گرایی خلفا، هنر قالی‌بافی جان تازه‌ای گرفت. و در دوره تیموریان به اوج رسید. اما با توجه به نمونه‌های عالی باقی مانده از دوران صفویه باید گفت که قالی‌بافی در این زمان شکوفا بوده است. در این دوره است که نصرالدین محمد همایون پادشاه هند که چندی به دربار شاه تهماسب پناهنده شده بود، تحت تأثیر قالی‌های ایرانی در بازگشت عده‌ای از هنرمندان و بافندگان را نیز با خود به هندوستان، برد که بخشی از نتیجه کار ایشان در هندوستان امروزه در موزه آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود. افزون بر این آثار درخشان دیگری نیز در موزه آستان قدس رضوی از بافته‌های دوره صفوی هست که نمایش‌دهندهٔ پیشرفت‌های قالی‌بافی در طرح و اجرا در این زمان است. در این مقاله سعی بر آن است که به معرفی توصیفی چند تخته از قالی‌های وقف شده در دوره شاهان صفوی پرداخته شود.

واژگان کلیدی:
وقف، قالی‌بافی، هنر عهد صفویه، موزه فرش آستان قدس رضوی

* کارشناس فرش

مقدمه

تاریخ پیدایش و چگونگی اوقاف و نذورات در میان ملل و اقوام قدیم به‌طور دقیق روشن نیست ولی از قرائن و شواهد تاریخی چنین بر می‌آید که در قبل از اسلام وقف به‌معنای امروزی در میان نبوده است اما در آن زمان هم بودند کسانی که از اموال و املاک خود به معابد، امور خیریه یا افراد نیازمند انفاق می‌کردند. با پیدایش ادیان آسمانی و بعثت انبیا و ظهور کاهنان و ساخته‌شدن معبدها و آتشکده‌ها، صدقات و نذوراتی مانند «اوقاف» بوجود آمد که این صدقات و نذورات صرف عمران و آبادی معابد و امور خیریه می‌شده است. و همچنین کاهنان، موبدان، هیربدان، کشیشان و کاتبان نیز از همین راه امرار معاش می‌کرده‌اند. این امر خود شباهت‌هایی با وقف در دوره اسلامی دارد. حرم مطهر حضرت ثامن الحجج(علیه‌السلام) نیز از این قاعده مستثنی نیست. مسلمانان و شیفتگان آن حضرت، از هنگام شهادت ایشان برای هزینه نگهداری از مضجع شریف، اموال و رقباتی را وقف کرده‌اند.

وقف عملی است صالح و باقی و مصداق روشنی است از تعادل و تعاضد، و انفاقی است عاری از منت و احسانی است خالی از اذیت و به دور از تحقیر شخصیت دیگران، و تصدّقی است دایمی و مستمر و بدون ریا، و وامی است بدون اضطراب و تکاثر (سوره تکاثر- آیات ۱و۲) و برگ سبزی است که برای انسان ذخیره می‌شود (سوره مزمل- آیه ۲۰). و سرانجام عاملی است که نام واقف را نیز جاودان می‌سازد و او را به نوعی به خلود و بقا می‌رساند. وقف در لغت به‌معنای ایستادن یا به حالت ایستاده ماندن و آرام گرفتن است. (ابن منظور مصری، ۱۳۰۰: ۳۹۵) و در اصطلاح فقهی، عقدی است که ثمره آن حبس‌کردن اصل، و رهاکردن منفعت آن است. (نوری، ۱۴۰۸، ج ۱۴: ۴۷)

به‌عبارت دیگر «حبس‌کردن چیزی از طرف مالکش به وجهی از وجوه، به نحوی که فروش آن ممنوع باشد، به ارث منتقل نگردد قابل هبه نباشد، فروخته نشود و به رهن و اجاره و عاریت و از این قبیل داده نشود. و صرف‌کردن آن مال در جهتی که واقف تعیین کرده است» (مغنیه، ۱۴۰۲: ۵۸۵)

وقف در آستان قدس رضوی

وقف در ایران سنتی بسیار کهن است که به رغم تحولات مختلف تا به امروز تداوم یافته است. طبق اسناد تاریخی در ایران دیوان اوقاف در نیمه دوم قرن چهارم هجری به‌وجود آمد و براساس همین اسناد و سیاحت نامه‌ها و نوشته‌هایی که از دوره حکومت صفویه بر جای مانده است، می‌توان گفت در هیچ دوره‌ای از تاریخ شاهد موقوفاتی به وسعت موقوفات این مقطع از تاریخ نبوده‌ایم. به طوری که حتی خود شاهان صفویه در رأس واقفانی بودند که املاک و دارایی‌های خویش را وقف مقاصد خیریه و به‌ویژه وقف بقاع متبرکه شیعه و در رأس همه، وقف آستان مبارک امام‌رضا(علیه‌السلام) و حضرت فاطمه معصومه(س) کردند. (معراجی، ۱۳۸۵: ۱۳۳)

«مجموعه موقوفات آستان قدس رضوی به دو بخش اموال منقول و غیرمنقول تقسیم می‌شود. اموال منقول قرآن‌ها، کتب خطی، جواهرات، اشیای نفیس، ظروف، پارچه، تخته‌های قالی و قالیچه و تابلوها و امثال آن‌ها را در بر می‌گیردکه بیشتر در موزه‌ها و خزانه آستان قدس رضوی نگهداری می‌شوند و اموال غیرمنقول شامل املاک، اراضی، کشتزارها، باغات، نهرها و ابنیه و عمارات است که هر کدام طبق مقرراتی ویژه اداره می‌شود. اسناد تمامی این موقوفات در مخزن اسناد کتب خطی آستان قدس رضوی به شیوه علمی شایسته‌ای نگهداری می‌شود.

«متأسفانه تعیین تاریخی دقیق از وقف در آستانه و اولین موقوفه میسر نیست چراکه بسیاری از مستندات و مدارک

تصویر ۱. صفحهٔ وقف نامه قرآن ابن‌کثیره تاریخ ۱۳۴۲ق

وقفی در طی قرون متمادی و در جریان شورش‌ها، تجارت‌ها و حوادث مختلف از بین رفته است. قدیمی‌ترین سند تاریخی که می‌توان در بارهٔ موقوفات نام برد مربوط به قرآن «ابوالقاسم محمدبن‌کثیر» است (تصویر ۱). این قرآن در ربیع الاول سال ۳۹۳ق وقف آستان قدس رضوی شده و در حال حاضر در گنجینه قرآن آستانه نگهداری می‌شود. آنچه مشخص است اینکه پس از شهادت امام‌رضا(علیه‌السلام) در ابتدای قرن سوم هجری و احداث بارگاه ایشان موضوع نذر و وقف و به‌تدریج رونق گرفته است و مردمانی از سراسر دنیای اسلام هر کدام در حد توان خود هدایا و تحفه‌های نفیسی را تقدیم کرده‌اند تا ارادت خویش را به آن حضرت ابراز کنند.

به‌طور کلی تاریخچه موقوفات آستان قدس رضوی به دو دوره تقسیم می‌شود:

تصویر ۱. قالی افشان شاه عباسی گلابتون دار، موزه فرش آستان قدس رضوی

۱. موقوفات قبل از تشکیل سلسله صفویه که از این دوره هیچ سند و مدرکی از وقف اموال و املاک بر آستان قدس باقی نمانده است. هر چند در موزه، اشیای عتیقه و قرآن‌های خطی وجود دارد که قدمت آن‌ها به هزار سال پیش بر می‌گردد.

۲. موقوفات بعد از تشکیل سلسله صفوی که کلیه وقف نامه‌ها و مدارک موجود در مرکز اسناد آستانه مربوط به این دوره و دوره‌های بعد از آن است. اولین وقف نامه و قدیمی‌ترین موقوفه‌ای که مربوط به این دوره است، موقوفه معروف به «عتیقی» است که مرحوم عتیق علی‌بن‌احمد طوسی که از بازماندگان خواجه نصیرالدین طوسی است به بارگاه ملکوتی حضرت تقدیم داشته است وی یکی از منشیان دربار شاه اسماعیل صفوی بود.

کلیه موقوفات دوره صفوی در دو فقره طومار نوشته شده که یکی از آن‌ها موسوم به «طومار علیشاهی» است که در سال ۱۱۶۰ ق و طومار دوم معروف به عضدالملکی است که در سال ۱۲۷۴ق با مشخصات کامل به ثبت رسیده است.

در میان آثار وقفی در آستان قدس می‌توان از اقسام قالی‌ها، قالیچه‌های پشمی و ابریشمی قدیم و جدید همچنین گلیم و پلاس و زیلو نام برد که در حاشیه بسیاری از این فرش‌ها نام و نشان اهداکننده دیده می‌شود. ولی اکثر آن‌ها را افراد بی‌نام و نشان اهدا کرده‌اند تا حرم مطهر امام‌رضا(علیه‌السلام) رنگی از غربت در سرزمین ایران نداشته باشد و به زیباترین یادگارها آراسته گردد.»[۱]

معرفی چند تخته از قالی‌های دوره صفویه در موزه فرش آستان قدس رضوی [۲]

نمونه ۱: قالی افشان شاه عباسی گلابتون دار

تاریخ بافت: اواخر قرن ۱۰ ق

واقف: شاه عباس اول صفوی

اندازه: ۵۵۵ × ۳۵۵ س.م

رنگ بندی: طبیعی

مشخصات کلی: رجشمار۴۰ در ۶/۵ سانتیمتر با گره فارسی (نامتقارن) - تار از ابریشم، پود از پنبه و گلابتون، پرز از پشم

مشخصات توصیفی: قالی افشان شاه عباسی گلابتون‌دار که شاه عباس اول صفوی به حرم مطهر اهدا کرده است از قدیمی‌ترین قالی‌های موزه آستان قدس رضوی است. متن قالی به‌صورت $\frac{1}{2}$ طراحی و در مشهد بافته شده است. بافت این قالی به‌صورت برجسته است که به مرور زمان، پرزهای آن ساییده و هم سطح قسمت‌های گلیم بافت گلابتون‌دار [۳] آن شده است. رنگ متن آن قرمز تیره و کاملاً طبیعی است.

گل‌های شاه عباسی برگ کنگری بسیار بزرگ به همراه اسلیمی‌های ابری و همچنین الیاف فلزی به‌کار رفته در بافت آن از شاخصه‌های این قالی است. استفاده از نخ گلابتون برای بافت قسمت‌هایی از این قالی بر نفاست و زیبایی این قالی افزوده است. قالی دارای سه حاشیه تزیینی است و حاشیه بزرگ آن به رنگ سورمه‌ای با نقش گل‌های بسیار بزرگی تزیین شده که جلوه‌ای خاص به آن بخشیده است. حاشیه باریک بیرونی آن به رنگ کرم با نقش گل‌های ریزتر و حاشیه باریک درونی آن گلیم باف همراه با گل‌های برجسته است.

- اروین گانز رودن در کتاب *قالی ایران_ شاهکار هنر* در مورد محل بافت این قالی چنین می‌نویسد:

«نظر به فهرست قدیمی موزه برای حرم و به دستور شاه عباس کبیر بافته شده است. و این نمونه بارزی است بر وجود کارگاه‌های فرش بافی در شهر مشهد از سال‌های ۲۰۵۹ شاهنشاهی. در ضمن فرضیه بستگی قالی‌های زیبا به مراکز دیگر قالی‌بافی ایران را مورد تجدید نظر قرار می‌دهد». (اروین گانزرودن، ۲۵۳۷: ۸۲)

- سیسیل ادواردز نیز با بررسی دقیق‌تر و گفت‌وگو با خادمان آستان قدس رضوی در کتاب *قالی ایران* در مورد این فرش چنین می‌نویسد:

«یک تخته قالی نفیس قرن شانزدهم متعلق به آستان قدس رضوی که گفته می‌شود در شهر مشهد بافته شده است پس از تحقیق از خزانه‌دار آستانه درباره صحت این مطلب و اینکه آیا مدارک مستندی که موید این فرضیه باشد وجود دارد یا نه؟ وی اظهار داشت فهرستی در اختیار آستان قدس رضوی است که در حدود بیست و پنج سال قبل تهیه گردیده و در آن ذکر شده است که قالی مزبور به دستور شاه عباس در شهر مشهد برای آستانه تهیه گردیده است. وی افزود این اظهارات متکی به روایات و احادیث است و کارشناسان نیز آن را تأیید کرده اند». (سیسیل ادواردز، ۱۳۶۸: ۱۸۲ و ۱۸۳)

نمونه۲: سجاده محرابی - باغی

تاریخ بافت: اوایل قرن ۱۰ق

واقف: نامشخص

اندازه: ۱۴۰× ۱۱۱ س. م

نوع رنگ: طبیعی

مشخصات کلی: رجشمار ۶۰ گره در ۶/۵ سانتی متر با گره فارسی (نامتقارن)؛ تار از ابریشم، پود از پنبه، پرز از ابریشم

مشخصات توصیفی: این اثر به سبب طراحی خلاقانه‌اش از آثار منحصر به فرد موزه فرش آستان قدس رضوی است. این دست‌بافته در شهر کرمان و به‌صورت سراسری ترکیبی از باغ و محراب طراحی شده است. متن به‌وسیله دو نهر آب [۴] به چهار قسمت تقسیم شده و هر قسمت آن به انواعی از درخت‌ها، درختچه‌ها و بوته‌ها با گل‌های رنگارنگ و پرندگان گوناگون مزین شده که این نقوش نمادی از باغ‌های بهشتی است. محل تقاطع نهرها در مرکز فرش، حوض آبی به شکل ستاره هشت پر به وجود آورده است که در واقع، ترنج فرش محسوب می‌شود. حوض و استخر در باغ‌ها و خانه‌های ایرانی از اهمیت بسیاری برخوردار است. صحن مساجد با حوض مرکزی‌اش تصویری از باغ بهشت است و حوض در باغ حکم آیینه را دارد. (ژان شوالیه و آلن گربران، ۱۳۸۲:ص ۴۴ و ۴۲)

در طول و عرض نهرها مجموعا ۱۳ ماهی در اندازه‌های بزرگ به همراه ۲ مرغابی دیده می‌شوند. ماهی نماد حاصلخیزی و باروری است. (جیمز هال، ۱۳۸۰: ۱۰۰) نماد تکوین، تجدید، حفظ حیات و تداعی‌گر همه مفاهیم ایزد بانوی مادر در نقش زاینده و همه ایزدان قمری است. همچنین نماد پارسایان و مریدانی است که در آب‌های حیات شنا می‌کنند. ماهی‌ها در کنار پرندگان با ایزدان در جهان زیرین و آیین تدفین پیوند دارد و مظهر امید به رستاخیز هستند. (جی. سی. کوپر، ۱۳۸۲: ۳۴۲)

در طاق محراب در داخل کتیبه‌ای عبارت «سبحان ربی الاعلی و بحمده» نوشته‌اند همهٔ رنگ‌های مورد استفاده در این سجاده گیاهی است و بیشتر آن‌ها عبارت است از: سبز زرد، سبز آبی تیره، نارنجی، زرد، قهوه ای، سورمه ای، آبی تیره، لاکی، سفید، زرد است که به قالی‌های پلونزی که

تصویر ۲. سجاده محرابی - باغی، دوره صفوی، موزه فرش آستان قدس رضوی.

در عصر صفوی بافته شده شباهت دارد. در قسمت‌هایی از فرش صدماتی نظیر ساییدگی، پوسیدگی و پاره‌شدن مشاهده می‌شود و نیاز به مرمت دارد.

همچنین دارای لور، حاشیه اصلی و زنجیره است. حاشیه اصلی آن با طرحی مداخل [۵] با دو رنگ سورمه‌ای و رناسی از هم متمایز شده است. در گوشهٔ سمت راست بالای حاشیهٔ اصلی در دو قاب بزرگ در سمت راست عبارت «عمل کمترین بافنده» و در سمت چپ نام بافنده «محمد امین کرمانی» را بافته‌اند بعد از زنجیرهٔ متصل به حاشیهٔ اصلی که به دو رنگ کرم و آبی است در قسمت بالای سجاده دو لچک وجود دارد که با بندهای اسلیمی قطوری به رنگ سورمه‌ای و به‌صورت مضرس (دندانه دار) از متن جدا شده است و داخل لچکی‌ها با نقوش گل شاه عباسی، گل‌ها، برگ‌ها و شاخه‌های ختایی تزیین شده است..

نمونه۳: قالی افشان بندی (هندی مغولی)

تاریخ بافت: قرن ۱۱ق

واقف: پادشاهان صفوی

اندازه: ۳۹۶×۵۴۶ س.م

نوع رنگ: طبیعی

مشـخصات کلی: رجشمار این قالی۴۵ گره در ۶/۵ س.م با گره فارسـی **(نامتقارن)**؛ تار و پود این قالی از ابریشـم، پرز آن از پشم.

ملاحظـات: قالی هنـدی مغولـی در زمـان جهانگیر از سلاطین سلسله مغولی هند در کارگاهی وابسته به دربار

تصویر ۴. قالی هنـدی مغول، بافتهٔ شـاه در دربـاره ایرانطوران گورگانی هند، موزه فرش آستان قدس رضوی.

لاهور پاکسـتان بافته شـده اسـت که بعداً به سـلاطین صفویه اهدا گردیده است و پس از آن از سوی شاه عباس یا شاه طهماسب به آستان قدس رضوی اهدا شده است.

متن این قالی به رنگ قرمز و دارای طرح افشـان است که با گردش‌های ختایی حلزونی شـکل، گل‌های شاه عباسی کنگره‌ای درشـت و زیبا به همراه گل‌هایی شـبیه به گل فرنـگ و گل‌های گرد پنبه‌ای و برگ‌های کنگره‌ای شـکل کوچک تزیین شده است. تمام متن با برگ‌های لوتوس نیمه که با گل‌های ریز گرد به هم متصل هستند قاب‌بندی شده است. حاشـیه بزرگ این قالی به رنگ سورمه‌ای است که در سراسر آن بـا طرح قاب‌هایی به رنگ زرد نقش شـده و درون هر قاب با گل‌های درشـت و زیبا همراه با شـاخ و برگ‌هایی تزیین شـده و حاشـیه کوچـک آن به رنگ کرم روشـن و مزین به گل‌ها و برگ‌هایی زیبا اسـت. پرز این قالی از پشـم مرغوب و مخصوصی بنام «بز تبتی» و رنگ‌های مصرفی آن گیاهی و رنگ قرمز آن از حشره قرمز دانه تهیه شده اسـت. به احتمال زیاد بافندگان این قالی ایرانی بودند که به دعوت همایون پادشـان هندوستان از شـهرهای تبریز، کاشان، اصفهان و خراسان به آنجا دعوت شده بودند. متاسفانه این قالی در برهه‌ای از زمان قطعه قطعه شـده و بعدا بصورت ناجور و ناهماهنگ کنار هم دوخته شده است.

نمونه ۴: قالی بندی گلدانی (مشبک)

تاریخ بافت: اوایل ۱۰ق

واقف: نامشخص

اندازه: ۵۷۵×۸۰۰ س.م

نوع رنگ: طبیعی

مشـخصات کلی: رجشمار قالی ۴۵ گره در ۶/۵ س.م با گره فارسی (نامتقارن) - تار از ابریشم، پود از پنبه، پرز از پشم

مشخصات توصیفی: این قالی با مساحت ۴۶ مترمربع در حـال حاضر بزرگ‌ترین فرش ایـن مجموعه و از زیباترین قالی‌هـای موجود محسـوب می‌شـود. طـرح آن دارای بندهای اسـلیمی شـکل منظم و زیبایی به رنگ سرمه‌ای است که بر روی زمینه قرمز جلوه‌ای خاص دارد. داخل هر قاب با گلدانـی از گل فرنگی به همراه گل‌ها و برگ‌های زیبا به رنگ‌های قرمز، سـبز، سـورمه ای، کرم و... تزیین شـده است. حاشـیه بزرگ آن به رنگ آبی تیره است که طـرح قاب قابی دارد و درون قاب‌های آن با گل‌های گرد، شاه عباسـی و گل‌هایی از جنس گل‌های متن مزین شده که اکنون کاملاً دچار سـاییدگی و فرسـایش شـده است. ایـن قالی زیبا در کرمان بافته شـده و رنگ‌های آن همه گیاهی است.

تصویر۵. قالی بندی گلدانی (مشبک)، موزه فرش آستان قدس رضوی

نمونه۵: قالی افشان شاه عباسی
تاریخ بافت: اوایل قرن ۱۱ق
واقف: نا مشخص
اندازه: ۹۲۵ × ۴۲۷ س.م
نوع رنگ: طبیعی
مشخصات کلی: رج‌شـمار۴۵ گره در ۶/۵ س.م با گره فارسی (نامتقارن)؛ تار از ابریشم، پود از پنبه، پرز از پشم
مشخصات توصیفی: قالی افشان شاه عباسی سالیـان متمادی پذیرای گام‌های زائران حضرت علی‌بن‌موسی‌الرضا(علیه‌السلام) بوده اسـت. این قالی در شهر کرمان بافته شده و طرح متن قالی تکرار یک واگیره از نقوش ختـایی، گل‌های هشت پر و شاه عباسی‌ریز نقش است که از ترکیب آن‌ها به‌صورت دسته گلی‌هایی بر روی زمینه‌ای سرمه رنگ در سراسر متن به‌صورت افشان تکرار شده است. قالی دارای یک حاشیه بزرگ به رنگ قرمز تیره با گل‌های شاه عباسی‌ریز و گل‌های هشت پر، پنج پر و گرد ریز همراه با برگ‌ها و سـاقه‌های ریز همانند طرح متن قالی است. دو حاشیهٔ باریک این قالی با گل‌های کوچک بر روی زمینه کرم رنگ توسـط چهار زنجیره با حاشیهٔ اصلی قالی متصل شده‌اند. پرزهای این قالی به‌دلیل قدمت آن کاملاً از بین رفته و در چند جای آن ساییدگی مشاهده می‌شود.

نمونه۶: سجاده محرابی کتیبه‌ای - قندیل دار
تاریخ بافت: قرن ۹ ق
واقف: نامشخص
اندازه: ۱۱۸×۱۵۷ س.م
نوع رنگ: طبیعی
مشـخصات کلی: رج‌شـمار ۴۰ گره در ۶/۵ سانتی متر با گره فارسی (نامتقارن)؛ تار و پود از پنبه، پرز از پشم
مشخصات توصیفی: متن سـجاده محرابی کتیبه‌ای به رنگ قرمز و دارای سه حاشیه تزیینی و کتیبه‌هایی با مضمونی از آیات قرآن اسـت. در حاشیه کوچک تزیینی دور سجاده در بـالای فرش بر روی زمینه‌ای به رنگ سـبز تیره آیات ۲۸۶ و ۲۸۵سورهٔ «بقره» به رنگ قرمز بافته شده و در قسمت پایین حاشـیه به رنگ قرمز تیره است که با گل‌های گرد و کوچک همراه با ساقه‌های ختایی تزیین شده است. حاشیه بزرگ آن در بالای فرش به رنگ کرم اسـت و آیـات ۲۵۵، ۲۵۶ و ۲۵۷ سوره «بقره» به خط ثلث و با رنگ مشکی بافته شده است و قسمت پایین آن با رنگ سبز تیره با گل‌های گرد پنبه‌ای همراه با بندهای اسلیمی و اسلیمی دهان اژدری مزین شده است. حاشـیه کوچک داخل فرش کـه آن هم به رنگ قرمز در بالا همراه با آیات ۱۹ و۱۸ سوره «آل عمران» و رنگ کرم در پایین است مطابق با حاشیه کوچک دور سجاده نقش شده است. محراب این سجاده با نوار پهن آبی کمرنگی شکل گرفته است کـه بر روی آن آیات ۴۱ و ۴۰ سـورهٔ «ابراهیم» بافته شـده است و در پشت محراب روی زمینه سبز تیره با نقش اسلیمی دهان اژدر و بندهای اسـلیمی به همراه گل‌های ریز تزیین شده است. در پیشـانی محراب درون کتیبه‌ای نام «الله» و «الله اکبر» نقش شده است که محل قرارگیری پیشانی نمازگزار اسـت. در مرکز قالی قندیل [۵] بزرگی دیده می‌شـود که از آن شـاخه‌های ختایی خارج شده است و در دو سمت بالا و پایین آن به دو گل بزرگ شاه عباسی ختم می‌شود. در اطراف قندیل در قسـمت پایین سـجاده دو درخت زیبا طرح شده اسـت. درخت سمت راست به رنگ سـبز است که بر روی آن برگ‌های ختایی و میوه انار [۶] دیده می‌شـود. و درخت سـمت چپ که به رنگ صورتی اسـت و با گل‌های ریز گرد تزیین شده است. متن سجاده با گل‌های شاه عباسی اناری و برگ کنگره‌ای به همراه گل‌های گرد پنبه‌ای و درختچه‌هایی تزیین شـده است. رنگ‌های بکار رفته در این سجاده نفیس که در تبریز بافته شـده اسـت لاکی، آبی تیره، نارنجی، کرم سبز تیره، زرد، زرد سبز، قرمز روشن، آبی روشن، سبز زیتونی، سیاه، قهوه‌ای و غیره می‌باشد.

تصویر ۶: قالی افشان شاه عباسی، موزه فرش آستان قدس رضوی

تصویر ۷. سجاده محرابی کتیبه‌ای - قندیل دار،
موزه فرش آستان قدس رضوی.

خاتمه

هنر قالی‌بافی یکی از کهن‌ترین و ارزشمندترین هنرهای سنتی و دستی است که از قبل از اسلام به وجود آمده و در پس از اسلام به اوج شکوفایی خود رسید. اوج و شکوه این هنر را بیشتر از همه در دوره صفویه می‌توان مشاهده کرد. از عواملی که در این دوره موجب جلال و شکوه این هنر اصیل شده، حمایت پادشاهان دوره صفوی خصوصاً شاه عباس است. او به تشویق و دلگرم‌کردن مردم به تماس و مبادله با اروپا پرداخت و با سیاست‌های اقتصادی ویژه قالی‌بافی را که هنری روستایی بود به یک هنر ملی تبدیل کرد. او هنرمندان تذهیب کار را برای طراحی نقش‌ها، چه برای قالی و چه برای تزیینات معماری مانند کاشیکاری، و گچبری تشویق می‌کرد. کارهای این هنرمندان و همچنین هنرمندان خاتم کار مورد بهره‌برداری طراحان قالی قرار گرفت و طرح‌های قالی نیز در نقش‌های تذهیب بازتاب یافت و فرش‌هایی در خور کاخ‌های سلطنتی و از ابریشم و رشته‌های زر و سیم بافته با نقوش زیبا و اسلیمی و شاخه‌ها و باغ‌ها و شکارگاه‌ها بافته شد و شرکت‌های انگلیسی، پرتغالی و هلندی خریداران این فرش‌ها بوده‌اند و به این ترتیب فرش‌های اصیل ایرانی زینت‌بخش خانه‌ها و موزه‌های سراسر جهان گردید.

پی‌نوشت‌ها

۱. www.aqrazavi.org/index.php?func=viewpub&pid=tid&۲۰۴=module=pagesetter&pid۲۱

۲. موزه آستان قدس رضوی با داشتن چهارده گنجینهٔ متنوع، یکی از غنی‌ترین و پرمخاطب‌ترین موزه‌های کشور است. اولین موزه آستان قدس رضوی در سال ۱۳۲۴ ش در مجاورت مقبرهٔ شیخ بهایی گشایش یافت که در آن علاوه بر سایر اشیا تاریخی، سه تخته قالی متعلق به دوره صفوی در معرض نمایش بودند. در سال ۱۳۵۶ش، با ساخت و راه‌اندازی موزهٔ مرکزی آستان قدس رضوی، تعداد بیشتری از قالی‌های موجود به نمایش درآمدند. افزایش روز افزون نذورات و اهداء قالی به آستان قدس رضوی که موجب غنای مخازن شده بود، مسئولان را بر آن داشت تا در سال۱۳۷۷ ش اولین گنجینه تخصصی فرش و منسوجات را در محل ساختمان گنجینه قرآن و نفایس راه‌اندازی کنند. با توجه به افزایش فرش‌های موقوفه به گنجینه فرش حرم مطهر طی سال‌های گذشته، در سال ۱۳۸۳ ش احداث ساختمان بزرگ‌تر و مناسب تری برای موزهٔ تخصصی فرش، درجنب موزهٔ مرکزی آغاز و به یاری پروردگار متعال، در آبان ماه ۱۳۹۰ ش و هم زمان با عید سعید غدیر خم، راه‌اندازی گردید.

موزه فرش یکی از این گنجینه‌های تخصصی است که با داشتن سه طبقه فضای نمایشی و یک طبقه فضای کارگاهی در زیربنایی به مساحت ۶۶۴۷ متر مربع یکی از بزرگ‌ترین موزه‌های تخصصی فرش جهان به شمار می‌رود. این گنجینه شامل مجموعه‌ای غنی از قالی‌های نفیسی است که طی دوره‌های مختلف توسط دوستداران و عاشقان امام‌رضا(علیه‌السلام) وقف یا اهدا شده یا از سوی آستان قدس رضوی برای استفاده در حرم مطهر و بیوتات خریداری شده است. بسیاری از آن‌ها علاوه بر ارزش تاریخی و هنری، دارای ارزش‌های کاربردی بوده و به‌عنوان کف پوش، سجاده، ضریح پوش، پرده و... مورد استفاده قرار می‌گرفتند. قالی‌ها و قالیچه‌هایی که در مکان نگهداری می‌شوند از نفیس‌ترین شاهکارهای هنری به شمار می‌روند و قدمتشان از دوره صفویه تا دوره معاصر می‌باشد که در معرض دید علاقه مندان قرار گرفته است.

۳. گلابتون نخی است که در زری بافی و نقره کوبی به‌کار می‌رود، مغز آن ابریشم است و اطراف آن رشته‌های نازکی از نقره همراه با طلا می‌پیچند معمولاً مقدار طلای این رشته دو تا سه درصد است اما در بعضی از زری‌های عصر صفویه تا پنجاه درصد طلا نیز به‌کار رفته است.

۴. رود یا نهر سرچشمه مقدس حاصلخیزی است که پروراننده هستی است. بنابراین خدایان رودها غالبا مونث هستند. (هال جیمز، ۲۰۷:۱۳۸۰)

۵.لفظ مداخل را فرشبافان با فتح میم تلفظ می‌کنند و در فرهنگ‌های فارسی نیز یکی از معانی مداخل «در هم بافتن» و «به هم دوختن» است و مداخل به ضم میم نیامده، ولی آقای ماهر النقش در طراحی و اجرای نقش در کاشیکاری ایران همه جا و به تاکید مُداخل – به ضم- نوشته‌اند که ممکن است از غلط‌های مشهور بنایی باشد و شاید هم نتیجه این استنباط که ریشه لغوی مُدخل به مفهوم داخل‌کننده یا داخل شده بوده است. (پرهام، ۱۳۷۱: ج۲ ۵۱)

۶. قندیل نماد نور است.

۷ . نماد بی‌مرگی، کثرت در وحدت، باروری دراز مدت، حاصلخیزی، وفور. (جی. سی. کوپر، ۱۳۷۹: ۴۰)

کتابنامه

- ابن منظور مصری، محمدبن‌مکرم؛ لسان العرب، بیروت، دارصادر، چاپ اول ۱۳۰۰ ق حرف فاء، ص ۳۹۵نوری، میرزا حسین، *مستدرک الوسائل؛ قم مؤسسه آل البیت لاحیاء التراث*، ج ۱۴، چاپ اول ۱۴۰۸
- ادواردز، سیسل، ۱۳۶۸، *قالی ایران*، مترجم مهین دخت صبا، فرهنگسرا،تهران
- پرهام، سیروس، *دستبافته‌های عشایری و روستایی فارس (جلد دوم)*، تهران، امیر کبیر، ۱۳۷۱
- سعید، معراجی، *وقف سنت ماندگار*، تهران، صائن، ۱۳۸۵
- شوالیه، ژان و گربران، آلن، *فرهنگ نمادها (جلد سوم)*، مترجم اشرف میرشمسی، جیحون، ۱۳۸۲
- کوپر، جی. سی، *فرهنگ مصور نمادهای سنتی، مترجم ملیحه کرباسیان*، تهران، فرشاد، ۱۳۷۹
- گانزرودن، اروین، ۲۵۳۷، *قالی ایران_شاهکار هنر*، اتکا، بی جا
- مغنیه، محمد جواد؛ *الفقه علی المذاهب الخمسه*، بیروت، ۱۴۰۲ قمری
- هال، جیمز، *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمهٔ تهران، معاصر ۱۳۸۰

چگونگی وقف آثار هنری و بازسازی حرم امام‌رضا(علیه‌السلام) در دورهٔ شاه عباس اول (۱)

برگرفته از کتاب *شاه عباس و بازسازی ایران*[1]

شیلا.ر. کنبی/ ترجمه نرگس سیبویه*[2]

کتاب *شاه عباس و بازسازی ایران* کتابی است که به مناسبت برگزاری نمایشگاهی در موزه بریتانیا در سال ۲۰۰۹م و با همکاری موزه ملی ایران به چاپ رسید. نویسنده این کتاب شیلا. ر. کنبی از محققان مشهور هنر دوره صفوی است که تا کنون چند تألیف از او به زبان فارسی ترجمه شده است. به طور کلی کتاب موردبحث در بردارنده پنج فصل اصلی و بخش‌های فرعی، تصاویر کم نظیری از آثار هنر اسلامی ایران در ۲۷۳ صفحه است. محور اصلی کتاب شخصیت و اقدامات شاه عباس اول صفوی در گسترش و توسعه چند شهر مهم ایران ازجمله اصفهان، مشهد، قم، و اردبیل است. در این بررسی‌ها نویسنده به چگونگی ساخت، تعمیر و بهسازی مجموعه‌های معماری پرداخته و در ضمن آن چگونگی وقف آثار هنری هر یک را نیز بررسی کرده است. یکی از بخش‌های این کتاب مجموعه حرم امام‌رضا(علیه‌السلام) در مشهد است که نویسنده با استفاده از منابع تاریخی ضمن بررسی جایگاه شاه‌عباس در بازسازی مجموعه حرم امام‌رضا(علیه‌السلام) پس از حمله ازبکان از آثار هنری وقف شده بر حرم در حکم شواهد تاریخی این بازسازی‌ها یاد می‌کند. نوشتار حاضر ترجمه بخشی از فصل مربوط به حرم امام‌رضا(علیه‌السلام) است که با برشمردن تفاوت آثار وقفی شاه عباس بر حرم امام‌رضا(علیه‌السلام) و مقبره شیخ صفی در اردبیل آغاز می‌شود و سپس مختصراً تاریخ حرم در دوره صفوی و نقش شاه عباس در بازسازی حرم مورد بررسی قرار می‌گیرد. بخش دوم آن‌که به معرفی و بررسی آثار هنری این مجموعه می‌پردازد در شمارهٔ آینده عرضه خواهد شد. (مترجم)

* کارشناس صنایع دستی

نُسخ علمی و مذهبی‌ای که به سال ۱۶۰۷ میلادی بر حرم امام‌رضا(علیه‌السلام) در مشهد وقف شد، به جایگاه حرم در مقام یک نهاد برتر شیعی مربوط است. آثار وقفی [مقبره شیخ صفی] اردبیل و مشهد علاوه بر ماهیت در چگونگی وقف نیز متفاوت است. در حالی‌که «حکاک» یا جواهرسازی که کتیبه وقف را بر ظروف چینی [حرم امام‌رضا(علیه‌السلام)] حک کرده، شناخته شده است، هویت شخصی که کتاب‌ها را برای هدیه به مقبره شیخ صفی انتخاب کرد نامعلوم است. در مقابل، همه کتاب‌های وقفی شاه‌عباس به حرم امام‌رضا (علیه‌السلام) در بردارنده وقف‌نامه‌ای است به خط علامه روحانی، شیخ بهایی. (تصویر ۱)

تصویر ۱. مقبره شیخ بهاء الدین عاملی، تاریخ وقف ۱۰۲۱ ه، حرم امام رضا(علیه‌السلام)، مشهد.

با توجه به موضوع علمی و مذهبی نسخه‌ها گویا شیخ بهایی نقش پررنگی در انتخاب نسخه‌هایی که باید به مشهد فرستاده می‌شد، داشته است. با این حال انتخاب حرم امام‌رضا(علیه‌السلام) برای وقف این آثار و همچنین توجه شاه‌عباس به بنیان و مدیریت آن هردو به اوایل دوره اسلامی ایران و رویدادهای خراسان قبل و بعد از سلطنت شاه‌عباس بر می‌گردد.

حرم امام‌رضا(علیه‌السلام) پیش از سلطنت شاه‌عباس

در سال ۸۱۸م، علی‌بن‌موسی‌الرضا(علیه‌السلام)، امام هشتم شیعیان، در روستایی نزدیک مشهد امروزی، در استان خراسان واقع در شمال شرقی ایران، به شهادت رسید. شیعیان معتقدند که خلیفه عباسی، مامون، دستور مسمومیت امام‌رضا(علیه‌السلام) را صادر کرد. از آنجا که امام‌رضا(علیه‌السلام)، تنها امام مدفون در ایران است جایگاه و مقام ویژه‌ای دارد. گرداگرد مقبره [آن حضرت]، حرم و شهری بزرگ توسعه یافت. موقعیت جغرافیایی آن‌که بر مرز آسیای مرکزی، و دور از حرم دیگر امامان شیعی عراق و شهرهای مقدس مکه و مدینه است، دایماً زائرانی را از افغانستان و جنوب آسیا به ایران جذب می‌کند. مسلمانان شیعه و سنی جهت ادای احترام به مشهد سفر می‌کردند زیرا که او را از تبار محمد(ص) رسول‌خدا می‌دانند. تا زمان ظهور صفویان در قرن شانزدهم میلادی حرم متعلق به گروه مذهبی خاصی نبود؛ زائرانش از هر گروهی بودند. (فرهت، ۲۰۰۲: ۷۶) دست کم از اوایل قرن یازدهم میلادی واقفانی سخاوتمند حامی حرم بودند ازجمله آنان گوهرشاد همسر شاهرخ تیموری است که یک مسجد جامع به‌منظور گسترش فضای حرم ساخت. در اواخر قرن ۱۵میلادی مشهورترین وزیر تیموریان، امیر علی‌شیر نوایی، یک دارالحفاظ، یک دارالمساکین، و یک صحن جدید ساخت که ادامه حمایت درباری مقامات سنی مذهب در حرم است.

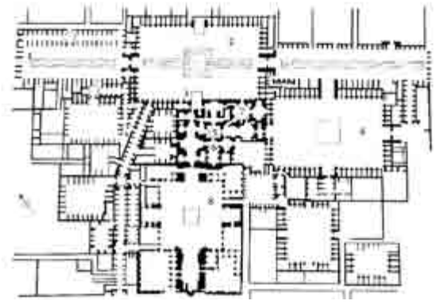
در۱۵۰۶م با فروپاشی سلسله تیموری، بخت از شهر مشهد برگشت. تا سال ۱۵۱۰م ازبکان، خراسان و مشهد را در دست داشتند. صفویان با شکست ازبکان حاکمانِ جدیدِ مهم‌ترین مرکز شیعی ایران شدند. با این حال مشهد همچنان هدفی برای یورش ازبکان باقی‌ماند و همچنین اداره شهر و به تبع آن حرم امام‌رضا(علیه‌السلام) در طی قرن شانزدهم میلادی بین قدرت‌های آن زمان به تناوب دست‌به‌دست می‌شد. زمانی‌که حرم در اختیار صفویان بود در مقام یک مرکز مذهبی شیعی شناخته می‌شد. (تصویر ۲) برخلاف تصوف و اهمیت سلسله در

تصویر ۲. نمایی کلی از حرم امام رضا(علیه‌السلام)، مشهد.

آرامگاه اردبیل، روحانیان برجسته شیعی دوازده امامی جذب حرم امام‌رضا(علیه‌السلام) شدند. علاوه بر این یکی از علل ثبات حرم، تولیت دو خانواده سید بود که این مقام را نسل به نسل حفظ می‌کردند. در قرن چهاردهم و پانزدهم میلادی تولیت حرم از افراط‌کاری‌های سیاسی اجتناب کرد و از یورش‌های ویرانگر رهایی جست و بر تکریم خاندان پیغمبر همت گماشت.[3] با ظهور صفویان در قرن شانزدهم و استقرار شیعه به منزله مذهب رسمی ایران ازبکان حرم را همچون پایگاه صفویان، دشمنان شیعی خویش، می‌نگریستند.

مروری بر اوقاف حرم در دورهٔ صفوی

همانند مقبرهٔ [شیخ صفی] در اردبیل حرم امام‌رضا(علیه‌السلام) به طور منظم در اطراف اتاق مقبره امام توسعه یافت. حتی در قرن چهاردهم یک ضریح چوبی نقره‌کوب از آرامگاه حفاظت می‌کرد که بالای آن قندیل‌های نقره آویخته بودند. (فرهت، ۲۰۰۲: ۶۸)[۳] امام‌رضا(علیه‌السلام) را در کنار قبر هارون‌الرشید خلیفه عباسی به خاک سپردند. شهرت امروزه هارون از داستان *هزارو یکشب* است.[۴] هارون در سال ۸۰۹م در حین سرکوب یک شورش در خراسان از دنیا رفت. پس از ویرانی‌های تیمور در اواخر قرن چهاردهم میلادی/هشتم و اوایل نهم هجری حرم با درآمدهای حاصل از اوقاف، چند مدرسه، گنبد و شبستان و صحن گسترش یافت. (تصویر ۳)، ثروت انباشته شده در حرم و شهر، توجه ازبکان غارتگر را جلب کرد به‌طوری که آنان در طی سال‌های ۱۵۴۸ تا ۱۵۷۰ق چهار بار به مشهد یورش بردند. (تصویر ۴) در این زمان مشهد



تصویر ۳. پلان نقشه حرم امام رضا مشهد، بر اساس طرحی از آرتور پوپ، ماخذ: (پوپ و اکرمن، ۱۹۳۸، ج ۲، ۱۲۰۴)
۱. ایوان طلای امیرعلیشیر نوایی؛ ۲. صحن عتیق؛ ۳. ایوان طلای امیرعلیشیر نوایی؛ ۴. صحن نو؛ ۵. گنبد؛ ۶. دارالحفاظ؛ ۷. گنبد الله وردی خان؛ ۸. مسجد گوهرشاد

تصویر ۴.

تحت کنترل صفویان بود و شاه‌تهماسب و خانواده‌اش این اقبال را یافتند که بازسازی کالبدی حرم را با جایگاه نمادین آن به منزله پایگاه سلسله صفوی همراه کنند؛ سلسله‌ای که با رسمی‌کردن مذهب شیعه دوازده امامی استقرار یافته بود.

شاه‌تهماسب در سال۱۵۳۴م توبه کرد و در طی آن استقلال خویش را از طوایف قزلباش اعلام‌کرد. آنان از زمان به قدرت رسیدن شاه‌تهماسب جنگ‌هایی برانگیخته بودند. او هزینه پوشش گنبد طلای بارگاه امام‌رضا(علیه‌السلام) را پرداخت و همچنین منارهای با روکش طلا بنا کرد. پس از اینکه صفویان عراق را به عثمانی‌ها واگذار کردند جایگاه مشهد به منزله مقر اصلی زیارت شیعی برای ایرانیان تثبیت شد. زوار حرم امام‌رضا(علیه‌السلام) تمایل دارند تا حد امکان به قبر امام نزدیک شوند و ضریح را لمس کنند و در آغوش کشند با توجه به تعداد فراوان این زائران ضریح چوبی نقره و طلاکوب فرسوده می‌شد و مرتباً نیازمند تعمیر و تعویض بود. این امر فرصتی بود برای شاهان صفوی که با فرمان ساخت ضریح برای آرامگاه جایگاه مذهبی خویش را بیشتر تثبیت کنند. در سال ۵۱-۱۵۵۰ شاه تهماسب گروهی را جهت ساخت ۱۶۶ لوحه طلای حکاکی شده با سوره «الانسان» جهت پوشاندن مقبره امام به‌کار گماشت. (کنبی، ۲۰۰۷: ۶۵) همچنین مهین بانو خواهر شاه‌تهماسب زندگی‌اش را وقف امور خیریه کرد. او که با نام «سلطانم» نیز شناخته می‌شود، پنجره فولاد طلایی و طاق‌های مرصع با سنگ‌های قیمتی را برای یکی از گنبدهای حرم سفارش داد. (اسزوپر، ۱۹۹۵: ۲۵۱) او همچنین مکرراً جواهرات، سلاح و ظروف چینی را وقف بر حرم کرد. گمان می‌رود یکی از این ظروف چینی به جا مانده باشد. از آن جواهرات چیزی به جا نمانده و ظروف چینی محفوظ در حرم پس از قرن شانزدهم به حرم راه یافته است. یک ظرف چینی آبی و سفید که با خوشه‌ای انگور تزیین شده نمونه کاملی است از اوایل قرن پانزدهم که بر آن چنین نوشته‌اند: «مهین بانو این ظرف را بر حرم رضوی وقف کرد». نوشته دیگری بر پایه ظرف نام شاه‌جهان امپراطور مغول و تارخ ۱۰۵۳/۱۶۴۴ق را در بر دارد.

ابوالعلاً سودآور که نخستین بار تصویر این ظرف را منتشر کرد این سؤال را پیش می‌کشد که چگونه این ظرف چینی که بر حرم امام‌رضا(علیه‌السلام) وقف شده بود هشتاد سال پس از مرگ مهین‌بانو از مجموعه سلطنتی مغولان گورکانی هند سر در آورده است؟ (سودآور، ۱۹۹۸: ۱۲۸) در سال ۱۵۹۰م مشهد از حمله یکی از شاهان ازبک آسیب جدی دید. او مدافعان شهر را تا حرم تعقیب کرد، ملتزمین حرم را کشت، و گنجینه حرم را غارت کرد. به گمان فراوان این بشقاب در میان غنایم ازبکان بود که یک زمانی بین ۱۵۹۰ تا ۱۶۴۴م به دربار مغولان رسید.

شاه‌عباس در سال ۱۵۸۷م، سال به قدرت رسیدنش، چندان با مشهد بیگانه نبود. او از هفت سالگی حدود نُه سال در خراسان زندگی کرده بود و آخرین سال از این دوره را در مشهد گذراند. در این سال که همراه محافظش مریدقلی‌خان روانه قزوین شد تا سلطان‌محمدخدابنده را عزل نماید، ازبکان در حال توطئه برای محاصره هرات بودند. اگرچه اشغال خراسان از سوی ازبک‌ها دوامی نداشت، میل به غارت و چپاول برای آنان عادتی ماندگار بود. غارت حرم امام‌رضا(علیه‌السلام) به سال ۱۵۹۰ در قیاس با دیگر غارت‌ها بسیار مخرب‌تر بود. بنابر گزارش‌ها آنان علاوه بر سرقت گنجینه حرم و قتل‌عام مردم، به آرامگاه شاه‌تهماسب که در محوطه حرم بود بی‌حرمتی کردند. این عمل که اوج بی‌احترامی به تبار صفویه بود جایگاه شاه‌عباس را در مقام حامی اجدادش تضعیف کرد. اما سرکرده‌ای که ازبکان او را جهت انتقال استخوان‌های

تصویر ۵. ضریحی که قبر امام رضا (علیه‌السلام) را در برگرفته است. حرم امام رضا (علیه‌السلام)، مشهد

شاه‌تهماسب به آسیای مرکزی گماشته بودند، استخوان‌ها را به طبس برد. شاه‌عباس هم که مطمئن بود آن‌ها را به اصفهان می‌آورند نمایشی برای استقبال از آن‌ها برپاساخت. (اسکندربیک، ۱۹۷۸: ۷۰۴)

علاوه بر ضرورت اقتصادی-سیاسی بازسازی خراسان و مشهد، احتمالاً شاه‌عباس برای اداره حکومت ضرورت اعاده حیثیت خاندانش در حرم را نیز احساس کرد. سرانجام شاه‌عباس در حدود سال ۱۵۹۰م آماده نبرد با ازبکان شد. اگرچه بزرگ‌ترین دشمنان ازبکش هر دو درگذشته بودند، ازبکان آماده دفاع از خراسان در برابر صفویان بودند. شاه‌عباس حیله‌ای اندیشید که براساس آن ازبکانی که در هرات بودند به نبرد با فرهادخان کشیده شوند.[۵] نیرنگ شاه گرفت، و ازبکان شکست سختی خوردند. در ۲۹ جولای ۱۵۹۸م شاه‌عباس زیارت حرم امام‌رضا(علیه‌السلام) را به‌جا آورد. هنگامی که شاه گنبد حرم را رؤیت کرد سر سجده بر خاک نهاد و از سر شوق گریست. سپس با پای پیاده و بدون کلاه به‌سمت حرم رهسپار شد. پس از اتمام مراسم زیارت، دارایی‌های حرم را بررسی کرد و آن را در وضعیت بدی یافت؛ زیارتگاهی عاری از چلچراغ‌های طلا و نقره. هیچ یک از اشیای وقفی حرم باقی نمانده بود جز نردهٔ طلا گرداگرد آرامگاه. (اسکندربیک، ۱۹۷۸: ۷۰۴)

شاه‌عباس پس از سه روز مشهد را ترک کرد اما به‌نظر می‌رسد که شماری از ملازمان غیر نظامی‌اش تا ماه محرم در مشهد باقی ماندند. رضاعباسی در یک نگاره مورخ دهم محرم یک زائر را ترسیم کرده است. (تصویر۶) برای هنرمندی که در کتابخانه شاه‌عباس کارکرده بود خلوص و معنویت حرم امام‌رضا(علیه‌السلام) و تعداد و تنوع زایران می‌توانست تأثیرگذار باشد. نقاشی‌های او از زایران چیزی بیش از یک روز تابستانی گرم و غبارآلود خراسان را بیان می‌کند، او در آثارش یک شور و تفکر عمیقی را بیان می‌کند که زوار امام‌رضا (علیه‌السلام) در آن روزهای مقدس تجربه کرده بودند. همچنان‌که در توصیف زیارت شاه‌عباس از حرم امام‌رضا (علیه‌السلام) در سال ۱۵۹۰ یاد شد مراسم زیارت فقط بخشی از انجام وظایفش بود. او در این زمان خسارت‌ها و صدمات ناشی از تصرف ازبکان را برآورد کرد و جلساتی را با کارکنان حرم برگزار کرد. او چلچراغ‌ها، شمعدان‌ها، فرش‌ها و وسایل سرقت شده در زمان ازبکان را جایگزین کرد. یکی

تصویر ۶. زائری در مشهد، مرقومه رضا عباسی، با تاریخ محرم ۱۰۰۷ ق. مرکب بر کاغذ، گالری فریر، موسسه اسمیتسون.

از نفایس این دوره فرش زمینهٔ لاکی اصفهان است که اکنون در حرم نگهداری می‌شود و به‌نظر می‌رسد هدیه شاه‌عباس بوده است یا از فرش‌های مربوط به زمان مرمت حرم در سال ۱۵۹۸ است. شاه تا سال ۱۶۰۱به تعمیر و بنای حرم پرداخت. در این سال او همچون یک زائر با پای پیاده به حرم سفرکرد، سفری درحدود ۹۶۵ کیلومتر از اصفهان تا مشهد. به گفته اسکندربیگ منشی شاه و گروه کوچکی از درباریان در طی ۲۸روز به مشهد رسیدند که با پای پیاده حدود ۳۲کیلومتر در روز است. چارلز ملویل این سفررا ۶۶روز تخمین زده است. (ملویل، ۱۹۹۶: ۲۰۸) اسکندربیک‌منشی سختی‌ها و مشقت‌های سفر شاه‌عباس را با هراکلیوس یکی از امپراطوران بیزانس که قسطنطنیه تا ارشلیم را با پای پیاده اما روی فرش‌هایی که از پیش گسترده مقایسه کرده است.

شاه‌عباس از دسامبر۱۶۰۱ تا مارس ۱۶۰۲م را در مشهد گذراند. او در این مدت کمبودهای تزیینی و معماری حرم را بررسی کرد و وظایف دون‌مآبانه‌ای را از سر صدق و محبت انجام داد. افزون بر اهداء یک جفت درِ جواهرنشان برای اتاق بقعه، گنبد آرامگاه را نیز زراندود کرد و به ساخت یک کتیبه به ارتفاع ۱۰۶ سانتی‌متر به‌عنوان یادبود زیارتش فرمود. این اثر را کمال‌الدین‌محمود یزدی در سال ۷-۱۶۰۶/ ۱۰۱۵ از روی خط علیرضا عباسی ساخت. گنبد را با طلا و الواح آجری زراندود مزین کردند در حالی که کتیبه‌ها ترکیبی از قطعات میناکاری شده با اسلیمی‌های سفید است. اگرچه به‌نظر می‌رسد که کتیبه‌های ثلث بر لوحه‌های میناکاری شده آب کاری [طلا] شده، عکس‌های بازسازی گنبد در اواخر قرن بیستم نشان می‌دهد که این کتیبه‌ها درواقع، ورقه‌های طلا است که حروف را به‌صورت مشبک بریده و بر زمینه مینا کاری شده آن الصاق کرده‌اند. (تصویر ۸) این فن بدیع زمانی تأثیرگذار است که کتیبه بر زمینه رنگی از روی زمین تمام و کمال دیده شود. استفاده از مینا در این دوره غیرمعمول است؛[۶] درواقع، محققان جواهرات هندی معتقدند که در این دوره در ایران لعاب مینایی استفاده نمی‌شد و جواهرسازان اروپایی در اواخر قرن شانزدهم و اوایل هفدهم آن را به هندیان شناساندند و پس از این زمان است که این فن به مناطق دیگر گسترش یافت. (کینی، ۲۰۰۱: ۶۲) استفاده وسیع از لعاب مینا در این بنا چنین می‌نماید که احتمالاً یا صنعتگران هندی یا هنرمندان ایرانی آشنا با این فن برای این امر به‌کار گرفته شده بودند. یک شمعدان ساخت لاهور، که بر طبق کتیبه‌اش به سال ۱۵۳۹بر حرم وقف شده است، شاهد دیگری است از تبادل کالا با هند. در این دوره یک ابریق سرامیک منقوش با کتیبه در بردارنده نام محمدمعمار یزدی و یک ابریق فلزی ایرانی، هر دو شکلی دارند که گویی از نمونه‌های نخستین آثار مسلمانان هندی مشتق شده‌اند. مهاجرت شاعران، هنرمندان و صاحب منصبان ایرانی به هند در قرن شانزدهم میلادی این فرض را پیش می‌کشد که تفکر و فرهنگ، غالباً از غرب به شرق [از ایران به هند] رفته است؛ این آثار هنری و سابقه روابط تجاری بین دو منطقه ثابت می‌کند

تصویر ۷.

تصویر ۸. هنرمندی در حال تعمیر کتیبه طلایی گنبد حرم امام رضا (علیه‌السلام)، مشهد، در اینجا هنرمند ورقه‌های طلای کتیبه را بر صفحات میناکاری شده بر دیوار گنبد نصب میکند.

که شمار قابل توجهی از کالاها و آثار هنری نیز از هند به ایران رسیده است. به‌علاوه هنگامی‌که سفیران امپراطور گورکانی هند و پادشاهان دکن هدایای سخاوتمندانه‌ای را برای شاه‌عباس پیش‌کش می‌کردند، اشیاء کاربردی از آثار فلزی تا منسوجات در مشهد معامله می‌شد.

علیرضاعباسی علاوه بر کتیبه‌های بیرونی گنبد مرقد امام‌رضا(علیه‌السلام) کتیبه‌ای را به‌صورت الواحی از طلا برای ضریح نوشت که هجده عدد از آن‌ها هم‌اکنون در موزه آستان‌قدس نگهداری می‌شود. بر خلاف الواح دورهٔ شاه تهماسب، آثار علیرضاعباسی ورقه‌های طلاست که با آن متنی به خط نستعلیق بر زمینه‌ای از کاشی به‌صورت نقش‌برجسته اجراکرده‌اند؛ سبک ظریف و گل‌داری که با شیوه زمان شاه‌عباس مطابقت دارد. علی‌رضاعباسی که از خانواده‌های تبریزی بود ابتدا در قزوین خط ثلث را آموخت. پیش از پیوستن به کتابخانه شاه‌عباس از سال ۱۵۹۱ تا ۱۵۹۳م برای فرهادخان‌قرامانلو در خراسان و مازندران کار می‌کرد. اخیراً کتیبه‌ای در خراسان یافت‌شده‌است که کاتب نام خویش را «علیرضا» رقم‌زده است. او پس از پیوستن به دربار شاه‌عباس لقب «عباسی» را برگزید.[۷] او ندیم و ملازم شاه‌عباس بود و در سفر و حضر شاه را همراهی می‌کرد. علیرضاعباسی برای مهارت هنری و وفاداریش به شاه و در مقام رییس کتابخانه سلطنتی مزد می‌گرفت. علاوه بر این کتیبه‌های مسجد شیخ لطف‌الله، مسجد شاه اصفهان را به دستور شاه نوشت. او همچنین یک نسخه قرآن و قطعات اشعاری را نیز کتابت کرد. نسخه قرآنی که به قلم زر نوشته است در کتابخانه حرم امام‌رضا(علیه‌السلام) نگهداری می‌شود. شاه‌عباس در طول اقامت‌اش در مشهد (۲-۱۶۰۱) جدولی منطبق با درآمدها دایر کرد که براساس آن از مردمی که آرزو داشتند در نزدیکی حرم امام‌رضا (علیه‌السلام) دفن شوند، بسته به محل دفن‌شان [نزدیکی یا دوری از قبر امام] هزینه‌ای دریافت می‌کردند. البته اعضای خاندان صفوی از پرداخت آن معاف بودند. درآمد این کار برای بازسازی بنا و هزینه روشنایی حرم استفاده می‌شد. دو تن از بلندپایه‌ترین شخصیت‌های دوره شاه‌عباس، الله‌وردی‌خان و حاتم‌بیگ اردوبادی آرامگاه‌هایی نزدیک مقبره امام ساختند. حاتم‌بیگ در سال ۱۱-۱۶۱۰ از دنیا رفت و الله‌وردی‌خان تا سال ۱۶۷۳م همان‌سالی که ساخت آرامگاهش خاتمه یافت در قید حیات بود. براساس گفته فرهت کتیبه‌های مقبره الله‌وردی‌خان احادیثی است که بر اهمیت زیارت آرامگاه امام رضا (علیه‌السلام) تأکید می‌کند. ظاهراً شاه‌عباس این عقیده دورهٔ تیموری را احیا کرد که می‌گفتند: «زیارت مشهد در عید قربان ثواب سفر حج را دارد» . (فرهت، ۲۰۰۲: ۱۹۸) درحالی‌که عموماً این عقیده را پذیرفته‌اند که شاه‌عباس تمام کتاب‌های عربی‌اش [مذهبی] را در سال ۸-۱۶۰۷ بر حرم امام‌رضا(علیه‌السلام) وقف کرد؛ وقف‌نامه‌هایی که شیخ‌بهایی برای این موقوفات نوشته جریان دیگری را فاش می‌کند. این وقف‌نامه به جای اینکه تاریخ ۸-۱۶۰۷ داشته باشد، تاریخ ۱۵۹۹م/۱۰۰۸ق و ۱۶۰۰م/۱۰۰۹ق را در بر دارد. شیخ‌بهایی در زمرهٔ افرادی بود که شاه‌عباس را در سفرش به مشهد در سال ۱۵۹۸م همراهی کرد. به‌نظر می‌رسد او از تابستان ۱۵۹۸م چند ماهی در مشهد ماند، چراکه علما و سادات برای حضور در مکتب‌خانه‌ای که در حرم دایر کرد علاقه نشان می‌دادند.

[شیخ‌بهایی] افزون بر نوشتن وقف‌نامه‌های سال ۱۵۹۸م، ظاهراً پیش از ترک اصفهان در انتخاب کتاب‌هایی که باید به حرم امام‌رضا (علیه‌السلام) وقف‌می‌شد، دست‌داشت. مهم این است همه نُسخ وقفی از سوی شاه‌عباس از سر عشق و ارادت او به چهارده‌معصوم به حرم

امام‌رضا(علیه‌السلام) تقدیم گردید. همان‌طور که مک کینسنی پیشنهادکرده است احتمالاً اسکندر بیک منشی در ذکر وقفیات سال ۸-۱۶۰۷م دو یا سه وقف جداگانه را یکی کرده است. (مک کینسنی، ۱۹۸۱: ۱۸۲-۳)
شاه‌عباس در سال ۱۶۱۲ م برای دهمین بار حرم را زیارت کرده و در طی آن فرصت کافی برای تحلیل و بررسی نیازهای معماری مجموعه را داشت. او در این سال بود که تغییراتی را جهت توسعه فضای حرم آغاز کرد.
او یکی از صحن‌ها [صحن عتیق] را طوری تغییر داد که ایوان امیر علی‌شیر نوایی مستقیماً مقابل ایوان دیگر قرار گیرد. او همچنین صحن دیگری به این مجموعه افزود که از طریق یک خیابان و جویباری که از مرکز آن جاری می‌شد به شهر متصل گردید. همچنین سقاخانه‌ای برای نزدیک‌ترین صحن به آرامگاه امام‌رضا(علیه‌السلام) ترتیب داد که هنوز هم برقرار است. (تصویر۹)

تصویر ۹. غلامی از سقاخانه در صحن عتیق

گسترش صحن‌ها و تدارک آب همان چیزی است که زائر بدان نیازمند بود و همین امر حرم را مهیای پذیرش شمار زیادی از زائران کرد. همانطور که چارلز ملویل می‌گوید حمایت سلطنتی از حرم امام‌رضا(علیه‌السلام) به گمان فراوان یک‌جنبه اقتصادی نیز داشت. (ملویل، ۱۹۹۶: ۱۷ - ۲۱۶) تشویق زوار برای مسافرت به مشهد به جای مکه، مزیت منع خروج طلا از ایران را به‌همراه داشت، همچنین سرمایه‌گذاری در بازسازی حرم به احیاء اقتصاد منطقه کمک کرد. منطقه‌ای که از یورش‌های ازبکان آسیب فراوان دیده بود. مشهد محلی تجاری ملی بر مسیر جاده شرق وغرب از هندوستان بود. پس تمام طرح‌های زیربنایی مانند کاروان‌سراها، بازرگانان را نیز بهره‌مند ساخت. برخلاف اردبیل، مشهد در جذب میلیون‌ها زوار موفق‌بوده است. حرم امام‌رضا (علیه‌السلام) وسیع‌تر و شهر آبادتر شده است. اگرچه شاه‌عباس از مرمت و آبادانی حرم در جهت اهداف سیاسی‌اش بهره گرفت. موقوفات و برنامه‌ریزی‌اش برای شهر زمینه‌ای برای جلب سخاوتمندان و واقفان و به تبع آن تداوم حمایت از آبادانی حرم فراهم کرد. پایان تسلط صفویان چیزی از اهمیت حرم نکاست زیرا جایگاه امام‌رضا(علیه‌السلام) نزد مردم بسیار والاتر از حقانیت سیاسی شاهانی بود که می‌کوشیدند با انتساب خاندان خویش به ائمه جایگاهی برای خویش دست و پا کنند. همان‌قدر که جریان عمومی ایران به سوی شیعه‌گری پیش رفت زیارتگاه‌های عمده جهت ارضای نیازهای مذهبی مردم در تأیید شریعت و در پس آن تأیید ادعای تبار مذهبی شاهان به خدمت گرفته شد.

نمونه ۱

پیش از آنکه شاه عباس مشهد را از تسلط ازبک‌ها در سال ۱۵۹۸ دربیاورد، هنرمندان دربارش، زوار، شیخ‌ها و دراویش را برای گنجاندن در مجموعه‌های نقاشی و خط [مرقع] نقاشی می‌کردند.
تهیه این آثار بر خلاف نسخ مصور به همکاری نقاش و خطاط و صحاف و کتابدار نیازمند نبود بلکه این طرح‌های خطی ارزان، سریع، و آسان بود و برای فروش عرضه می‌شد.
در دهه آخر قرن شانزدهم میلادی/ دهه نخست قرن یازدهم هجری سبکی در نگارگری ایران گسترش یافت که به برخورد خوشنویسانه با خط تأکید داشت. در این تصویر کوچک از زائر ناشناس با تغییر ضخامت خطوط نقاش کوشیده است حجم و حرکت ردا را به بیننده القا کند. سایه‌ها با خطوط هاشوری و گاه نقطه‌گذاری و چین‌های عمامه و انتهای شال با حرکت سریع قلم نمایانده شده است. علیرغم اندازه کوچک تصویر نقاش طیف وسیعی از رنگ‌ها را ترکیب کرده است. از صخره‌های قرمز در پس زمینه تا دو درجه قهوه‌ای مایل به زرد برای شالگردن و ردا و تیره روشنی‌های سفیدی عمامه.

شمار زیادی از نقاشی‌های این سبکی از هنرمندان ناشناس به جا مانده است که تأثیر سبک رضا عباسی و صادقی بیک افشار را نشان می‌دهد.
زیارت امام‌رضا(علیه‌السلام) نزد ایرانیان متوقف نمی‌شد. اگرچه حمله ازبکان در سال‌های ۱۵۸۹ تا ۱۵۹۸ م گاه این اشتیاق را کم می‌کرد، آن را متوقف نکرد. پیکره‌های خمیدهٔ تنها در سرزمینی بایر افراد خلوت گزیده را که مشقت‌های سفر با پای پیاده تا حرم امام‌رضا (علیه‌السلام) را مشتاقانه تحمل می‌کنند نشان می‌دهد. به رغم علائم نشان‌دهنده سن پیکره طرز ایستادن، ریش بلند و پیشانی چروکیده و چشمانی که بر نقطه‌ای فراتر از تصویر متمرکز شده است در دهه دوم قرن هفدهم میلادی/ یازدهم هجری دستخوش تغییر شد.
در چهره‌نگاری درباریان جوان سبک صورت نگاری، طیف رنگی، پارچه‌ها همگی بازتابندهٔ سبکی نو در قوس‌های تند و فرم‌های سنگین‌تر و نیم‌تنه‌ها و شلوارهای زربفت و سیمین است. در طراحی‌های شیخ‌های پیر و دراویش، از خطوط ضخیم‌تر و قوسدار مانند آنچه زیر ران پیکره است و ضخیم به‌نظر می‌رسد استفاده کرده است. در طراحی این دوره علاقه به فرم‌های بیضوی و وزین نمایش یافته است. احتمالاً این طراحی را برای تقدیم به کسی در شب نوروز در نظر گرفته‌اند. از سه قلم و دوات و کتابی که کنار پیکره است می‌توان حدس زد که او کاتب است.[۸] صورتش به اثر دیگری از رضا به تاریخ ۱۶۲۲م شباهت دارد و به طور کلی چنین می‌نماید از سال ۱۶۲۰م او گروه زیادی از تصاویر مردان ریش‌دار را چنین شکل داده است. علیرغم ویژگی‌های متمایزکننده آثار به گمان فراوان بینی عقابی‌شکل، ابروهای نامرتب، و ریش‌هایش نمونه‌ای است از یک پیکره آرمانی که به عرفا و اهل ذوق مرتبط می‌شود. نفوذ نگاه و محکمی انگشتان خمیده‌اش در دستی که به‌سمت سرش آورده نشان دهندهٔ بینش و هوشیاری ویژه‌ای است که از ویژگی‌های معمول چهره‌نگاری افراد سالخورده در آثار رضا عباسی است.
در سال ۱۶۲۶م شاه عباس شش ماه در عراق بود و از بغداد در مقابل عثمانیان دفاع می‌کرد. اگرچه ممکن است او در این سفر نقاشانش را نیز با خود برده باشد، بعید می‌نماید رضا عباسی که در این زمان چهلمین سال فعالیتش است همراه شاه در منطقه جنگی بوده باشد. بلکه به‌نظر می‌رسد او در اصفهان مانده و طیف وسیعی از مردم، از جوان‌ها و مرفهین تا دراویش و عرفا را به تصویر می‌کشید است.

(تصویر۱۰).
زائر سالخورده
اصفهان، اواخر قرن دهم و یازدهم هجری / شانزدهم و هفدهم میلادی
مرکب روی کاغذ؛ ابعاد: ۵× ۹/۷ س.م
موزه بریتانیا (1920.0917.0.2۷۹ ME)

نمونه۲

این قرآن در قرن نهم، پیش از پیدایش کاغذ در خاورمیانه بر پوست نوشته شده است. گفته‌اند دست‌نوشته از مجموعهٔ شاه عباس دوم - بزرگ‌ترین نوهٔ شاه عباس اول- بیرون آمده است. ممکن است او این قرآن را از دارایی خاندان صفوی از ده‌ها سال پیش به ارث برده باشد. همان‌طور که قرآن‌های محفوظ در حرم امام‌رضا(علیه‌السلام) شهادت می‌دهند خاندان صفوی در جمع‌آوری و مجموعه داری قرآن‌ها به اندازه ظروف چینی فعال بودند. با این حال انگیزهٔ آن‌ها برای جمع‌آوری قرآن‌های اولیه متفاوت بود از علاقه شان به جمع‌آوری ظروف چینی. در حالی که ظروف آبی و سفید زیبا و جذاب دانسته می‌شدند و تاریخ شان به ندرت به پیش از قرن پانزدهم میلادی می‌رسید، برخی از قرآن‌ها که به ائمه اطهار منسوب بودند نه تنها کمیاب بودند که ادعای صفویان مبنی بر حقانیت ائمه بر ولایت پیامبر صحه می‌گذاشت. (بلر، ۲۰۰۶: ۱۰۲)

وقف شاه‌عباس بر حرم امام‌رضا(علیه السلام) در سال ۸-۱۶۰۶ شمار زیادی از قرآن‌های اولیه را در بر می‌گرفت. احتمالاً شیخ بهایی، بالاترین مقام مذهبی کشور شاه عباس را برای وقف این آثار راهنمایی کرد. در حالی که در متن وقف‌نامه‌ها شاه را در اینکه تمام آثارش را به حرم تقدیم کرده است ستایش کرده‌اند درواقع، این موقوفات تنها گزینشی از همه مجموعه آثار شاه بوده است و ظاهراً شاه برخی را برای خودش نگه داشت، شاهد آن نسخه‌ای است که در کتابخانه سلطنتی نگهداری می‌شود.

خط این نسخه کوفی است و مشخصه‌اش شکل زاویه‌دار حروف، کشیدگی، و حداقل استفاده از علایم صدادار و استفاده ناقص از نقطه است. حروف خط کوفی در قرن هفتم میلادی/ اول هجری همراه با خط مدوری که برای استفاده‌های عادی و اداری بود توسعه یافت. اگرچه نامش برگرفته از نام شهر کوفه، شهر بنا شده به دست مسلمانان در سال ۶۳۸م در عراق است، به گمان فراوان مأخذ اصلی آن همان‌جایی است که اول بار قرآن برای تازه مسلمانان نسخه‌برداری شده بود. قرآن کامل این‌چنینی دربردارنده سی بخش است که این یکی از آنهاست. اواخر قرن شانزدهم میلادی/ دهم هجری قرآن‌های منسوب به امام علی(علیه‌السلام) به تعدادی بود که قاضی احمد قمی نویسنده کتاب تاریخ خطاطان و نقاشان گوید:

«بعد از آن خطی که دیدهٔ اولوالابصار را سرمه وار به‌وحی الهی و اوامر و نواهی حضرت رسالت پناهی صلی الله علیه واله و سلم روشنایی می‌بخشید خط کوفی بود و ارقام معجز نظام حضرت شاه ولایت پناه سلام الله علیه در میان است که چشم جان را ضیاء و لوح ضمیر را جلا کرامت می‌فرماید و خوشتر از آن حضرت کس دیگر ننوشته» . (قاضی احمد، / مینورسکی، ۱۹۵۹و۴-۵۳)

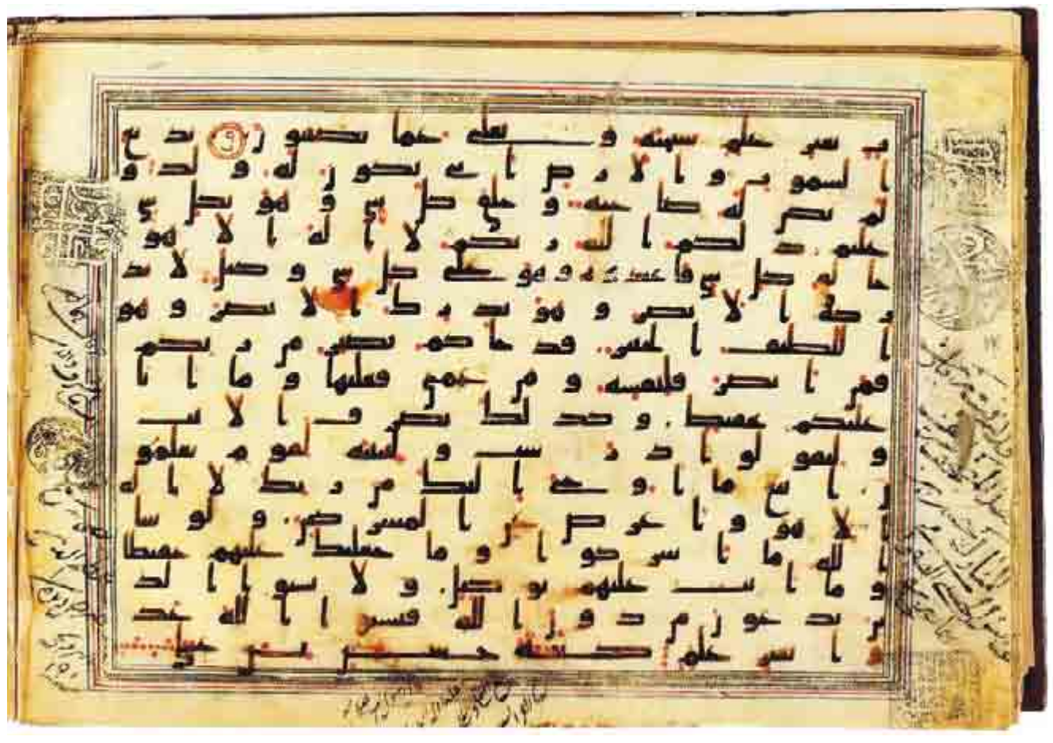
اگرچه قاضی احمد اظهار نکرده است که قرآن‌های منسوب به آن حضرت را که از آن‌ها یاد کرده متعلق به شاه عباس است، ولی ممکن است یکی از آن‌ها همینی باشد که شاه عباس به حرم رضوی اهدا کرده است. او همچنین از نسخه‌ای متعلق به شاه طهماسب یاد کرده که به دست امام حسن(علیه‌السلام) نسخه برداری شده است. ممکن است این همان نسخه محفوظ در مشهد باشد که رقم امام حسن(علیه‌السلام) دارد. (گلچین معانی، ۱۳۴۷: ۸-۷)

دو صفحه قرآن با هفده سطر سوره مؤمنون، آیات ۹۱-۶۱ (تصویر ۱۱)
عراق قرن نهم میلادی مرکب پرپوست
موزه چهل ستون اصفهان

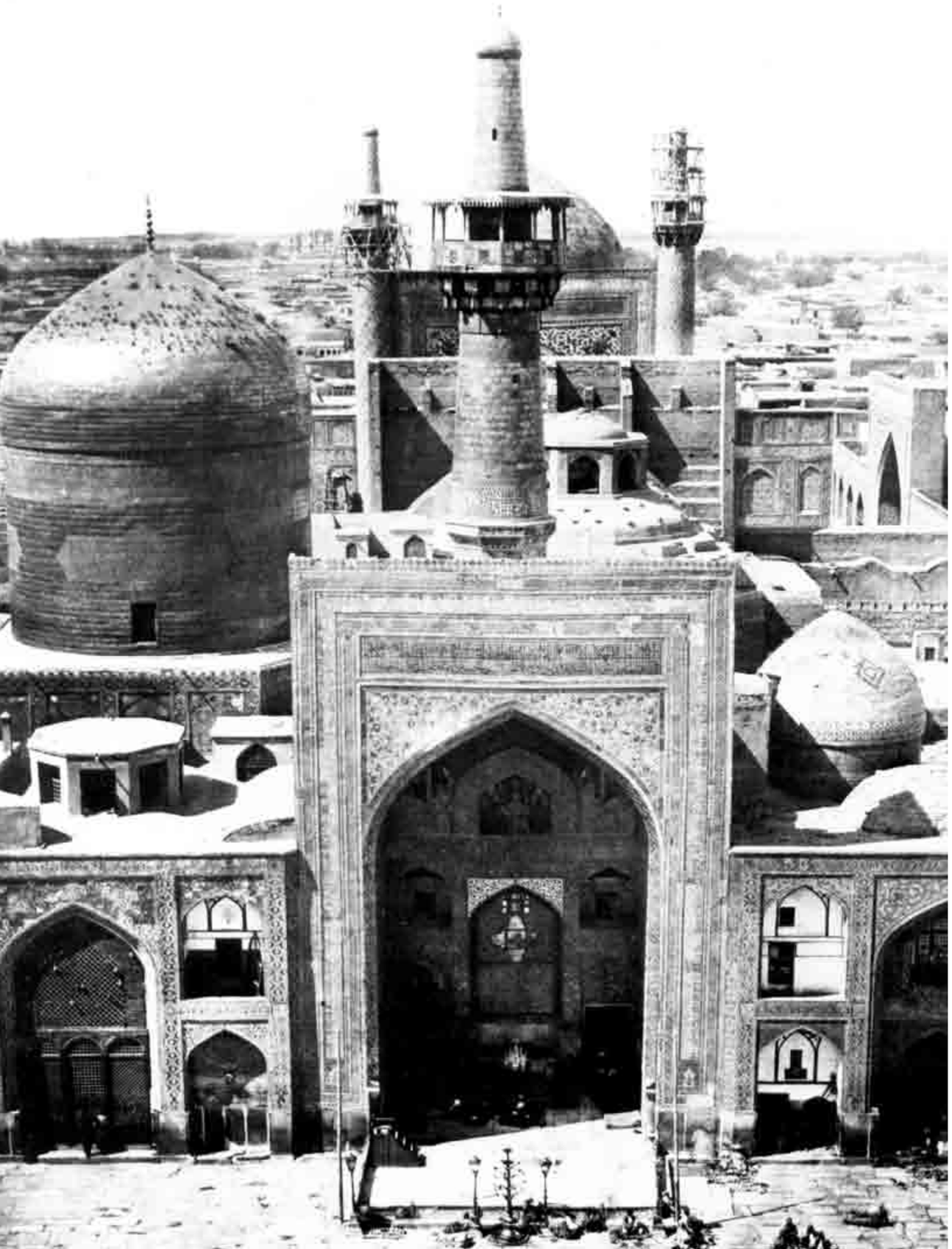
نمونه ۳

شانزده سطر خط کوفی نوشته شده بر این برگ قرآن از اواسط سوره ششم، آیه ۱۰۰ تا آخر آیه ۱۰۸ را در برمی‌گیرد که در انتها به رقم حسین‌بن‌علی(علیه‌السلام) ختم می‌گردد. متن را با چهار جدول حاشیه‌ای به رنگ آبی و قرمز که بعداً به نسخه افزوده شده، قاب‌بندی کرده‌اند. چپ، راست و پایین جدول جای پنج مهر و چهار یادداشت کتاب‌داران به چشم می‌خورد. دو یادداشت به‌طرز خوانایی تاریخ ۱۰۵۲ق/۳ - ۱۶۴۲م و ۱۲۱۳ق/۹ - ۱۷۹۸م دارد و یکی از نوشته‌های کتاب‌داران نشانه عددی ۱۹۱ را دارد که احتمالاً به ۱۰۹۱ق/۱- ۱۶۸۰م یا ۱۱۹۱ق/ ۸-۱۷۷۷م بر می‌گردد. در یک صفحه از قرآنی منسوب به امام‌رضا(علیه‌السلام) در مشهد، مهرها بر ارزش و اهمیت نسخه دست نوشته‌های مرقوم امامان شیعه گواهی می‌دهد. (گلچین معانی، ۱۳۴۷: ۲۱-۱۷) با این حال مشکلات مربوط به تاریخ‌گذاری دربارهٔ نسخه‌های مربوط به قرون هفتم تا نهم میلادی/ اول تا سوم هجری احتمال ارتباط این نسخه‌ها با ائمه را رد می‌کند.

بررسی دقیق نسخه‌ها نشان می‌دهد آخرین خط که دربردارندهٔ سیزده واژهٔ نخست آیه ۱۰۸ از سوره شش است کلمات «کتبه حسین‌بن‌علی» به پیکر اصلی نسخه افزوده شده است. به‌علاوه در نسخهٔ محفوظ در مشهد رقم «امام علی‌بن‌موسی الرضا» پنج ضرب مهر و دو توضیح به خط نسخ در نوار باریک پایین صفحه پس از آیات با خطوط حاشیه‌ای دیده می‌شود. از بررسی متن هر دو قرآن مشهد و این نسخه این سؤال همچنان باقی می‌ماند که امام این نسخه را چه زمانی رقم زده و مهرها کی به آن افزوده شده است؟ در حالی که جزوهای قرآن مشهد که دربردارنده نام «علی‌بن‌ابی طالب(علیه‌السلام)» یا «امام‌حسین(علیه‌السلام)» است در سال۶۰-۱۵۹۹م / از سوی شاه عباس وقف شده، جزو قرآن امام‌رضا(علیه‌السلام) در۲۰ - ۱۹۱۹م از سوی محمدرضا شاه پهلوی وقف شده است. خصوصیات و تنظیم برگه قرآن مرقوم امام‌رضا(علیه‌السلام) بسیار به نسخه منسوب به امام‌حسین(علیه‌السلام) شبیه‌تر است تا نسخه وقف شده شاه عباس به حرم. بدون بررسی و تحقیق دقیق و کامل از هردو صفحه تنها می‌توان حدس زد که رقم امامان همراه با مهرها زمانی بین قرن هفدهم/ یازدهم هجری و بیستم / سیزدهم هجری به نسخه‌ها افزوده شده است.[۹]



صفحه‌ای از یک جزو قرآن ده برگی و شانزده سطر در هر صفحه
عراق، قرن نهم میلادی/ سوم هجری
مجموعه خصوصی (تصویر ۱۲)



پی نوشت‌ها:

۱. مشخصات کتاب چنین است:
Shah Abbas and the .(۲۰۰۹) Sheila.R. canby remaking of Iran, London, British museum.

۲ . ســبکتکین غزنوی در ســال ۹۹۵م به حرم حمله کرد اما جانشینش محمود آن را مرمت کرد.

۳ . به نقل از یادداشت‌های ابن بطوطه در سال ۱۳۳۳م.

۴ . گفتــه اند داســتان هزار و یکشــب را در عصر خلافت هارون نوشته اند. (مترجم)

۵ . در ایــن زمان فرهاد خان قرامانلو حامی خوشنویســان مشهور آن زمان علیرضا عباسی و میرعماد بود.

۶ . مسئولان حرم متذکر شدند این تزئینات میناکاری است نه کاشی لعابدار.

۷ . این دو لوح ســنگی در مقبره هارون به نمایش در آمده است اما متعلق به این بنا نیست.

۸ . سود آور (۱۹۹۲: ۲۶۹) او را به سبب شباهت به تصویر درویشی به نام غیاث سمنانی که رضا یک سال پیش کشیده بود درویش خوانده است. با این حال ریش غیاث خاکستری رنگ می‌نماید و صورتش متفاوت از این تصویر کشیده شده است

۹. مهرهای نســخه مشهد تاریخ ندارد.که حاکی از آن است رقم و ضرب مهر در اواسط قرن سیزدهم / اوایل بیستم به نســخه افزوده شده است. با در نظر گرفتن این واقعیت که آخرین ســطر از ســوی صفویان ضرب مهر نشده و آخرین مهرها بســیار از تاریخ وقف فاصله زمانی دارد رقم بایستی در اوایل قرن بیســتم /قرن سیزدهم به نسخه افزوده شده باشــد. با این حال، آیات نسخه به وسیله نقطه‌هایی از هم جداشــده که مطابقــت دارد با نســخه‌ای که طبق تحقیق دروش (۱۹۹۲: ۳۶) منســوب به عثمان خلیفه ســوم است. (زین‌الدیــن، ۱۹۶۸: ۲۱) حــال بــاز با توجه بــه اینکه این امضاهــا اعتباری ندارد ســوال دیگر این اســت که آیا تمام برگه‌ها بی‌اعتبار است؟

کتاب نامه:

Farhat، May (۲۰۰۲). Islamic pietry and dynastic Legitimacy: The case of the Shrine of Ali b. Musa al-Rida in Mashhad. (۱۰th-۱۷th century) phD. Harvard University.

Canby. Sheila (۲۰۰۷). “Royal Gifts to Safavid shrines” in: Murraqa’e sharqi، ed. s. Rastegar and A. Vanzan، Milan، ۲۰۰۷.

Szupper، Maria (۱۹۹۵). La Participation des Femmes de la famille royale a l”Exercice du Pvoir en Iran Safavid au XVIe Siecle (second partie) : L’Entourage des Princess et leurd Activities Politiques” studio Iranica ۲۴، ۶۱-۱۲۲.

Soudavar، abdollah (۱۹۹۸). A chinese Dish from the last Endowment of Princess Sultanum” in: Iran and Iranian studies in honor of Iraj-e Afshar، ed. Kambiz eslami، (Princton، ۱۹۹۸) ۱۲۵-۳۴

Eskandar beg Munshi، History of Shah Abbas the Great، ۲ vol، trans. Roger M. Savory. (Blouder، co)

Melville، Charles (۱۹۹۶). Shah abbas and the pilgrimage to Mashhad” in: safavid Persia، ed. charles Melville (London and newyork)، ۱۹۱-۲۲۹.

R.D MsChesney (۱۹۸۱). “Waqf and public Policy” The waqf of Shah Abbas ۱۰۱۱-۱۰۲۳” Asian and African studies، vol.۱۵، ۹۰-۱۶۵.

Blair، Sheila (۲۰۰۶). Islamic calligraphy، (Edingbourg، ۲۰۰۶).

Qadi Ahmad، galligraphers and painters، trans v. minorsky (Washington D.C).

گلچین معانی، احمد (۱۳۴۷). *راهنمای گنجینه قرآن*، مشهد، آستان قدس رضوی.

ایـــوان‌های طلای حـــرم مطهر امام‌رضـا(علیه‌السلام)

فهیمه عباسی*، سمانه مردان‌نیک**

چکیده

یکی از عناصر بکار رفته در مساجد و زیارتگاه‌ها ایوان است. مساجد ایران اغلب ایوان‌های با شـکوهی دارند کـه ازجمله آن‌ها می‌توان از ایوان‌های حرم مطهر امام‌رضا(علیه‌السـلام) یاد کرد. برخی از این ایوان‌ها را در طی تاریخ با خشـت‌های طلا پوشانده‌اند. از آن جمله ایوان طلای صحن عتیق اسـت که به ایوان نادری مشـهور است و از سـاخته‌های امیر علی‌شـیر نوایی وزیر شاه سلطان حسین بایقرا در دوره تیموری اسـت که به دستور نادر شـاه طلاکاری شد. ایوان طلای صحن نو متعلق به دوره قاجار است که به دستور ناصرالدین شـاه ساخته شـد و ایوان طلای صحن جمهوری نیز متعلق به دوره معاصر که پس از پیروزی انقلاب بنا شده است. تزیینات این ایوان‌ها عبـارت اسـت از کتیبه نگاری، مقرنـس کاری، مینـاکاری و نقوش به‌کار رفته در آن‌ها نقوش هندسـی، گیاهی و اسـلیمی است. متن کتیبه‌ها عبارت اسـت از آیات و احادیث و اشعاری متناسب با حرم امام‌رضا(علیه‌السلام).

واژگان کلیدی: ایوان، ایوان طلای صحن عتیق، ایوان طلای صحن نو، ایوان طلای صحن جمهوری اسلامی، ایوان علی شیر نوایی

* کارشناس گرافیک

** کارشناس گرافیک

مقدمه

گروهی از آثار معماری ایران در دورهٔ اسلامی زیارتگاه‌هاست که گرد مزار ائمه و صوفیان و اشـخاص منسـوب به خانواده پیامبر ساخته شده است. ساختار معماری زیارتگاه‌ها ویژگی منحصر به فرد خویش را دارد که موضوع این بحث نیسـت. اما برخی از آرامگاه‌ها بسته به اهمیت شخص مدفون در آن عناصر مختلفی چون گنبد، مناره، شبسـتان، ایوان و... دارد. یکی از باشکوه ترین آرامگاه‌های ایران از حیث معماری حرم امام‌رضا(علیه‌السلام) است که مجموعه ابنیه جامعی از روضه منوره، چند مدرسه و مسجد و صحن است. ساختار اکثر این بناها چهارایوانی اسـت. هندسه طاق یا ایوان به‌صورت یک مسـتطیل کشـیده که در بالای آن قوس‌هایی به شکل‌های متنـوع قـرار دارد. ایـن ایوان‌هـا همانند دیگر مسـاجد و بناهای اسلامی ایران تزییناتی همچون مقرنس کاری، کاشی کاری، آجرکاری، و گاه گچبری دارد. در این میان سـه ایوان از ایوان‌های حرم مطهر امام‌رضا(علیه‌السلام) با خشت‌های طلا پوشیده شده اسـت. در این مقاله می‌کوشیم ضمن بررسی سـاختار و اجزای این ایوان‌ها تزیینات و نقوش و هنرمندان پدید آورنده آن‌ها را معرفی کنیم.

ایوان

ایرانیان در بناهای مذهبی، فضایـی با طاق قوس‌دار ایجاد کردند که به یک حیاط بزرگ مرکزی گشوده می‌شد. این فضا که به ایوان معروف است درواقع، صفه یا طاقی است محرابی یا هلالی شـکل. (گرابر، ۱۳۸۸: ۳۱) ایوان ریشـه در معماری ایران عهد اشکانی دارد و بسیاری از کارشناسان عقیده دارند که شرق ایران به‌ویژه خراسان مبدأ اصلی ایوان است.

ایوان در مساجد و زیارتگاه‌های ایران

ایوان‌های ایرانی اغلب بلند سـاخته شـده‌اند و سقف آن‌ها که غالباً نیم کره یا نیم گنبد اسـت بـا عناصر تزیینی مانند مقرنس، آجـرکاری، گچ بری، آیینه کاری، نقاشـی، و به‌ویژه کاشـی کاری، مزین شـده اسـت. ایوان‌های ورودی مسجد جامع یزد، مسـجد شیخ لطف الله و مسجد و مدرسه چهار باغ اصفهان از شـاهکارهای هنری معماری ایران محسـوب می‌شـوند. ایـوان صحـن امیر علی شـیر نوایـی در صحن عتیق حـرم امام‌رضا(علیه‌السـلام) و ایوان‌های حرم حضرت عبدالعظیم و حضرت معصومه(س) از ایوان‌های باشـکوه و مشهور آرامگاه‌های ایران است. (شاطریان، ۱۳۹۰: ۲۵۱)

حـرم مطهر رضـوی نیـز دارای ایوان‌های متعددی اسـت. ایوان‌هایی زیبا و باشکوه همچون ایوان‌های مسجد گوهرشاد، نـادری و عباسـی در صحن عتیق، ایوان‌هـای صحن نو آثار شایان توجهی از این‌گونه است. در میان ایوان‌های حرم مطهر سه ایوان را با خشت‌های طلا تزیین کرده‌اند. طلاکاری اولیه ایوان طلای صحن عتیق یا ایوان نادری در دوره افشـاریه به دستور نادر شاه انجام شده است. اثر دیگر، ایوان طلای صحن آزادی اسـت که آن را در دورهٔ قاجار به دسـتورناصرالدین شاه طلاکاری کرده‌اند. ایوان طلای صحن جمهوری آخرین اثر از این زمره است که پس از پیروزی انقلاب اسلامی ساخته شده‌است.

ایـوان طلای صحن عتیق (ایوان امیرعلی شـیر یا ایوان طلای نادری)

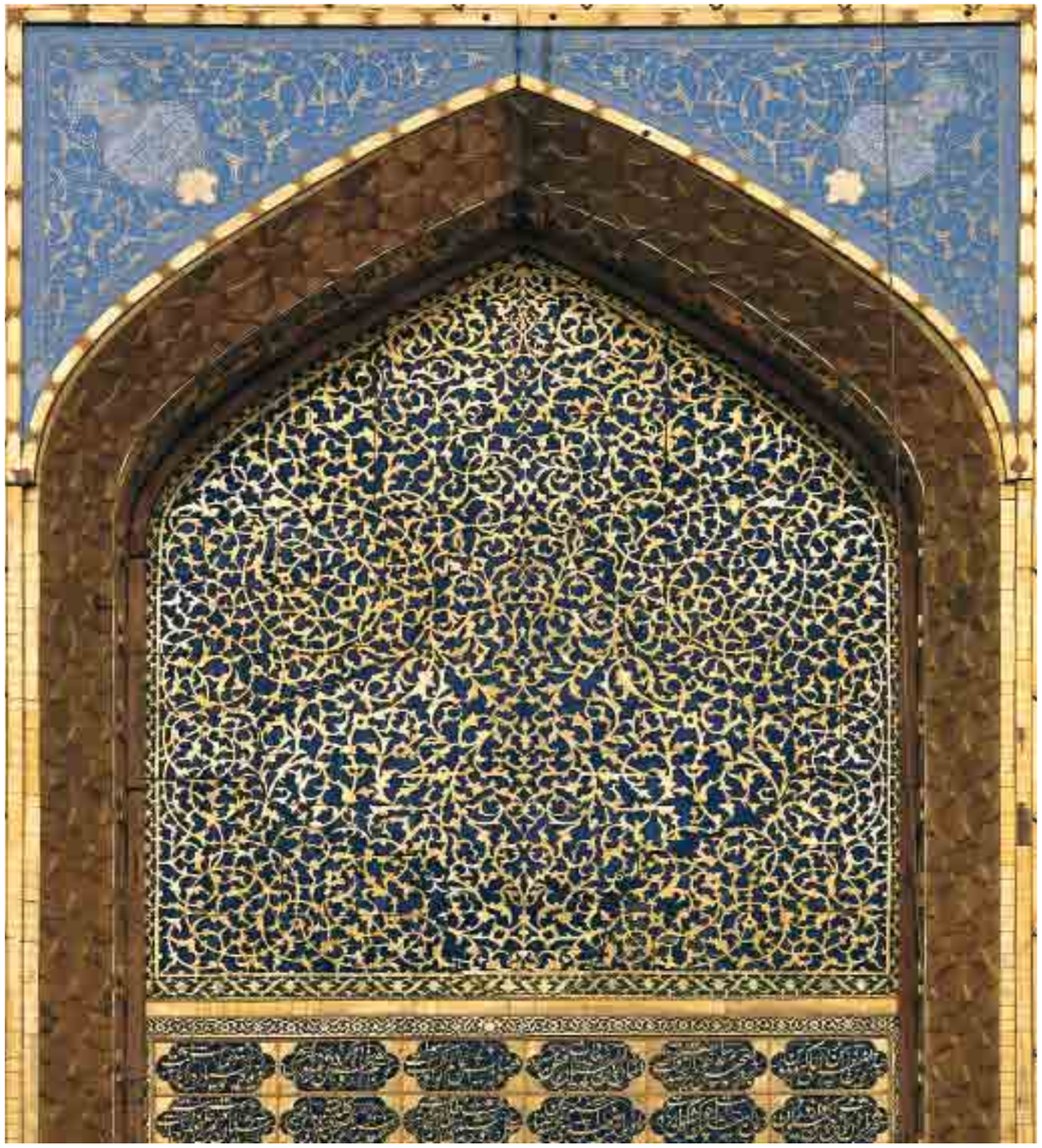
ایوان طلای صحن عتیق تقریباً در شمال غربی حرم و در ضلع جنوبی صحن عتیق (انقلاب) واقع شـده و نمونه زیبای هنر فلزکاری اسـت که در سـال‌های ۸۷۵-۸۸۵ ق از ساخته‌های امیر علی شـیرنوایی وزیر شاه سلطان حسـین بایقرا است. به‌همین سـبب به ایوان امیرعلی شیر نیز مشهور است. در منابع ابعاد این ایوان را به اختلاف بیان کرده‌اند. برخی طول این ایوان را ده متر و عرض آن هشـت متر و ارتفاعش ۲۶/۲۵ متر دانسـته‌اند. (مشـهدی زاده، ۱۳۸۳: ۱۰۷) و برخی طول آن را۱۴/۷۰مـتر وعـرض آن را۷/۸۰ مـتر و ارتفاعش را ۲۱/۴ نوشته‌اند. (موتمن، ۱۳۴۰: ۴۷)

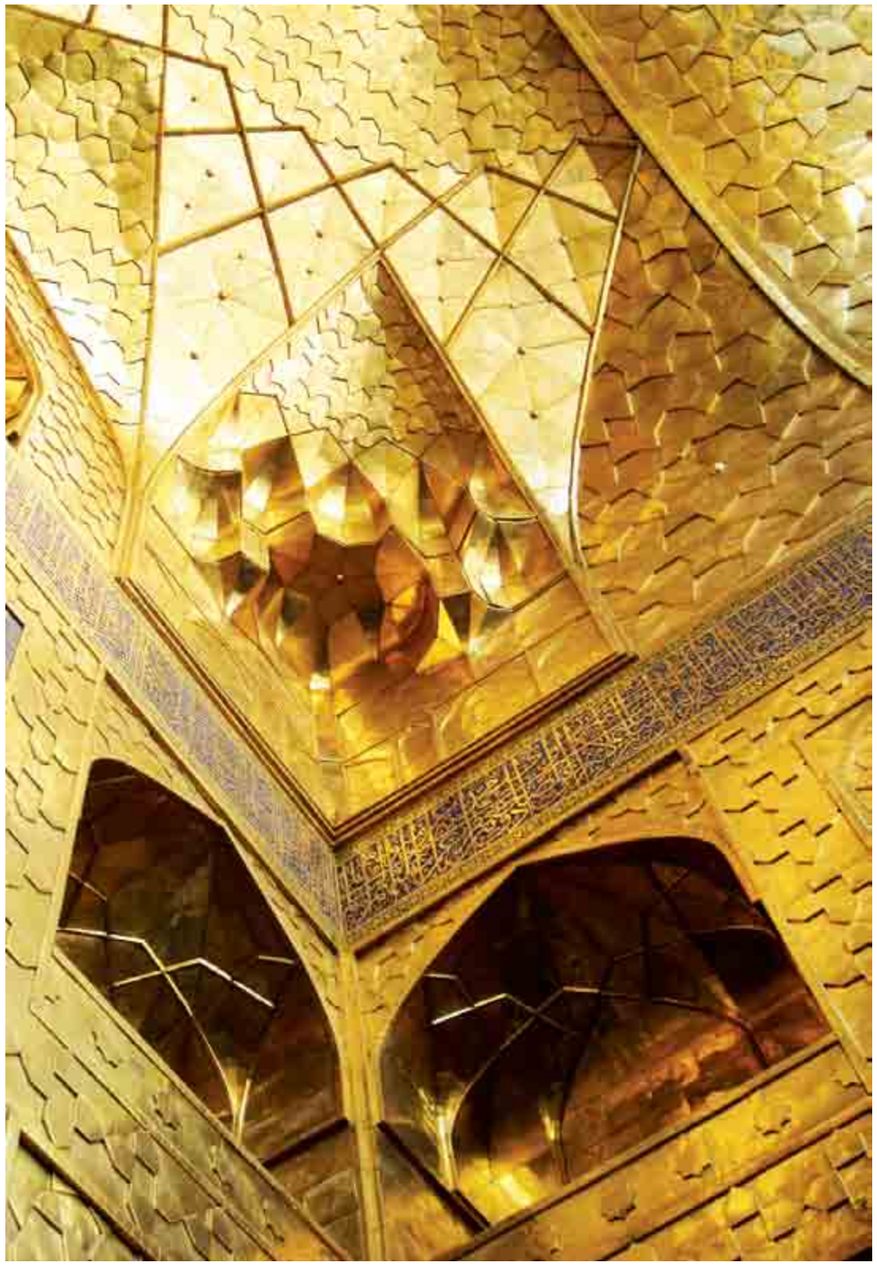
گفته شده طلاکاری این ایوان در ابتدا به دستور شاه طهماسب صفوی صورت گرفته است. اما این خشت‌ها در حملات مکرر ازبکان آسیب دید و به یغما رفت و سپس در دوره شاه عباس صفوی تجدید شـد. اما به‌علت آسـیب‌های مجدد به دستور نادرشاه به سال ۱۱۴۶ ق طلاکاری شد که تاکنون برقرار مانده است. به‌همین سبب آن را ایوان نادری نیز می‌خوانند. (مشهدی زاده،۱۳۸۳: ۱۰۷)، (موتمن،۱۳۵۴: ۱۲۱) که البته به‌نظر می‌رسد این قول درست نباشد. زمان‌های مشخص شده برای طلاکاری ایوان در اصل به گنبد و مناره نزدیک به آن مربوط است اما به اشتباه آن را به ایوان نادری نیز نسبت داده‌اند.

بـالای ازاره تا زیرسـقف این ایوان را با آجرهای مسـی که پوششـی از طلا دارند پوشـانده‌اند. نقوشی که بر ایوان طلا نقش بسـته، عبارت از نقوش هندسـی مانند شمسه، لوزی و... اسـت. بالای ایوان یا همان قسمت نیم گنبدی که سقف ایوان است طرح نیمه شمس‌های با نقوش و گره‌های هندسی شـامل ستاره پنج پر و لوزی و... به‌صورت مقرنس کاری اجرا شـده است. یک غرفه در وسـط ایوان و در طرفین دوغرفه، جمعا پنج غرفه مقرنس کاری شده دارد.

پایین غرفه‌ها کتیبه‌ای را به‌صورت برجسته طلاکاری کرده‌اند. متن کتیبـه به خط ثلث بر زمین‌های آبی با حاشـیه نقوش اسلیمی سبز است. متن کتیبه چنین است: «بسم الله الرّحمنِ الرّحیـم وَ الحَمدُلِله ربّ العالَمین وَالصَّلـوة عَلی خَیرخَلقه مُحَمَدوَآلَهَ الطاهِرین وَ سَـلَّم تَسـلیماً کثیراً. رَوَی عن الصادق جعفربن محمدعن آبائه(علیه‌السلام) عن امیرالمومنین علی(علیه‌السلام) قال رسول الله صلی الله علیه و آله ستدفن بضعه منی بارض خراسـان لایزورها مؤمـن الا اوجب الله عزوجل له الجنه و حرم النار علی جسـده قال علی‌بن‌موسی الرضـا علیه التحیه و الثناء من زارنی علی بعدداری اتیته یوم القیمه فی ثلاث مواطن حتی اخلصه من اهوالها اذا تطایرت الکتب یمینا و شمالا و عندالصراط و عند المیزان و قال النبی

صلی الله علیه وآله لعلی(علیه‌السلام) یا اباالحسن جعل الله قبرک و قبرامن ولدک بقاعا و بقاع الجنه عرصه من عرصات‌ها یا علی من عمر قبورکم. کتبه محمدعلی‌بن‌سلیمان الرضوی فی۱۱۴۵.»
(اعتضادپور، ۱۳۴۴: ۲۲۸)، (مشهدی زاده، ۱۳۸۳: ۱۰۸)، (مومن، ۱۳۵۴: ۱۲۲)
در وسط ایوان و بالای ازارهٔ روبه‌رو در ضلع جنوبی ایوان طاقی محراب مانند ساخته‌اند. در قسمت طلاکاری بر زمینه آبی و نقوش اسلیمی ختایی متنی به زبان عربی که عبارت از دو حدیث است چنین نوشته‌اند: «انّما یُرید الله لیُذهب عنکم الرجس اهل البیت و یطهرکم تطهیراً»
در پایین این قسمت حاشیه ای از نقوش هندسی شامل شمسه هشت پر کار کرده‌اند. دورن آن بر زمین‌های سورمه‌ای نقوش ظریف اسلیمی را طلاکاری کرده‌اند.
در پایین این قسمت نیز اشعاری در مدح نادرشاه که ترمیم و تذهیب ایوان از او است نوشته‌اند. این متن بیست و سه بیت دارد و برجسته کنده کاری شده است. گویا نادرشاه از مال شخصی خود برای طلاکاری این ایوان صرف کرده است.
مطلع و بیت آخر این قصیده چنین است:
حبذا زین منظر عالی که فردوس برین
بر در صحنش چو زائر از صداقت جبهه ساست
از زبان کعبه گفتم بهر تاریخش (ندیم)
دمبدم زان صفه و ایوان هویدا صد صفاست
و در آخر قصیده نوشته‌اند:
«کتبه محمدعلی‌بن‌سلیمان الرضوی غفر ذنوب‌ها فی شهور سنه خمس و اربعین و مائه و الف» و زیر آن به خط نستعلیق خفی نوشته‌اند «کتیبه ثلث و نستعلیق که در این ایوان زرنشان عالی به خط این بنده عاصی محمد علی الرضوی است قطاعی آن بید اهتمام محمد طاهر ولد استاد مسیح شیرازی باتمام رسید۱۱۴۶». (اعتضادپور، ۱۳۴۴: ۲۲۶)، (همان، ۱۳۴۲: ۲۹)، (مومن، ۱۳۵۴: ۱۲۲)
این ایوان چهار درِ طلاکاری دارد به طوری که روبروی قبله قرار بگیریم از راست به چپ عبارت‌اند از:
در ورودی استراحتگاه فراشان و خادمان؛ در ورودی به رواق دارالشرف؛ در ورودی به رواق دارالشکر؛ در ورودی به توحیدخانه. درها چنان‌که بیان شد از جنس طلا است و روی آن‌ها نقوش گیاهی نقش بسته است. همچنین اشعار و احادیث و آیاتی از قرآن را به‌صورت کتیبه بر آن‌ها نوشته‌اند.





ایوان طلای صحن آزادی
(ایوان ناصری، ایوان غربی)

ایــن ایوان در غرب صحن نــو (آزادی) قرار دارد و متصل به روضه اســت. این ایوان در زمان فتحعلی شــاه قاجار در ســال ۱۲۶۲ق در زمان آصف الدوله ســاخته شــده و به‌جهت آنکه در زمان حســام الســلطنه والی خراسان و عضدالملک تولیت آستان قدس به سال۱۲۷۸ ق به دستور ناصرالدین شــاه قاجار طلاکاری گردید بدان ایوان ناصری نیز می‌گویند. این ایوان درگذشــته به ایوان طلای خاقانی نیز معروف بوده اســت. طول این ایوان ۱۵/۳۰و عرض آن ۷/۲۵ و ارتفاعش ۲۰/۱۰متر می‌باشد. از بالای ازاره تا سقف تماماً طلاکاری شده است. (مشهدی زاده، ۱۳۸۳: ۱۱۸)

در بالای ایــوان که به منزله دیوار صحن اســت کتیبه‌ای به خط ثلث با رنگ زرد به خط محمد حســین «شــهید» مشــهدی که به سال ۱۲۶۲ ق ســاخته شده است. در آن زمــان آصف الدوله والی خراســان بود مــتن کتیبه به این شرح اســت: «العظمه و القدرة و الجلال و الکمال لخالق الاعلام الشــامخه و الجبال الراســیه و هذا الطاق الرفیع و البنیان المنیع شــاهد علی قدرة الصانع المبدع البدیع و قد تشرف بعــماره هذه الرواق و الایوان بانــی مبانی العدل و الاحســان والی مملکت خراســان آصــف الدوله العلیه الغالیه و زین لمطلق الموقوفات کتبه محمد حسین الشهید المشــهدی فی سنه۱۲۶۲»[1] : همچنین ســوره نبا را نیز در کتیبه‌ای با خط نســتعلیق ســفید بر زمینــهٔ لاجوردی در حاشیه ایوان نوشــته‌اند. (عطاردی، ۱۳۷۱: ۲۴۰)، (موتمن، ۱۳۴۰: ۹۰)،. (عطاردی، ۱۳۷۵: ۲۸)

ایــوان غربی صحن یــا ایوان طلا تزیینــات خاصی دارد. داخــل ایــوان از ازاره به بالا تماما با ورقه‌های مســی آب طلا پوشیده شده اســت. دور تا دور ایوان حاشیهٔ زیبایی از گره‌های هندسی شامل نقوش شمسه هشت پر، ترنج، پنج ضلعی و...است. درسقف همان قسمت نیم گنبدی ایوان نیمه شمسه و مقرنس کاری و نقوش اسلیمی برجسته کاری و تماماً طلاکاری شده است. نقوش منظم و زاویه‌دار هندسی در کنار نقوش منحنی اسلیمی هماهنگی چشم نوازی دارد.

یک غرفه مقرنس کاری شــده در وســط قراردارد. در زیر ایــن غرفه بــر کمربند داخل ایوان کتیبه‌ای اســت حاوی اشــعاری به خط نســتعلیق به زبان فارســی که از تاریخ مرمت و تذهیب و نام متصدیان و بانیان حکایت می‌کند.

۱. خلاصه ترجمه کتیبه به این شرح اســت: عظمت و بزرگی و جلال و شکوه و کمال مخصوص خداوندی است که کوه های بلند و آسمان رفیع را آفرید، آفریدن اینها دلیل بر قدرت و صنعت خداوندی اســت کــه همه چیز را از عدم بوجود آورده و این همه آثار بدیع را آفریده اســت، این عمارت در زمان آصف الدوله از محــل موقوفات مطلقه آستان قدس ساخته شــده و محمدحسین مشهدی در سال۱۲۶۲ این کتیبه را نوشته است.

این مطالب بر زمینه آبی با حاشــیه‌ای سبز رنگ که نقوش اســلیمی طلا دارد نوشته شده اســت. این اشعار ۲۸ بیت است که مطلع و مقطع شعر بدین شرح است:

این بارگاه کیست که از خاک پاک طوس
انوار او فکنده بعرش برین عکوس
سرخوش بدیهه از پی تاریخ سال گفت
یابد ز شمس شعشعه ایوان شاه طوس

در طرف راســت ایوان در زیر و ابتدای کتیبه یادشــده با خط ثلث طلایی نوشته‌اند: «سلام علیکم طبتم فادخلوها خالدیــن»؛ و در طــرف چپ نوشــته‌اند: «ســلام علیکم بماصبرتم فنعم عقبی الدار» (عطاردی، ۱۳۷۱: ۲۴۱)

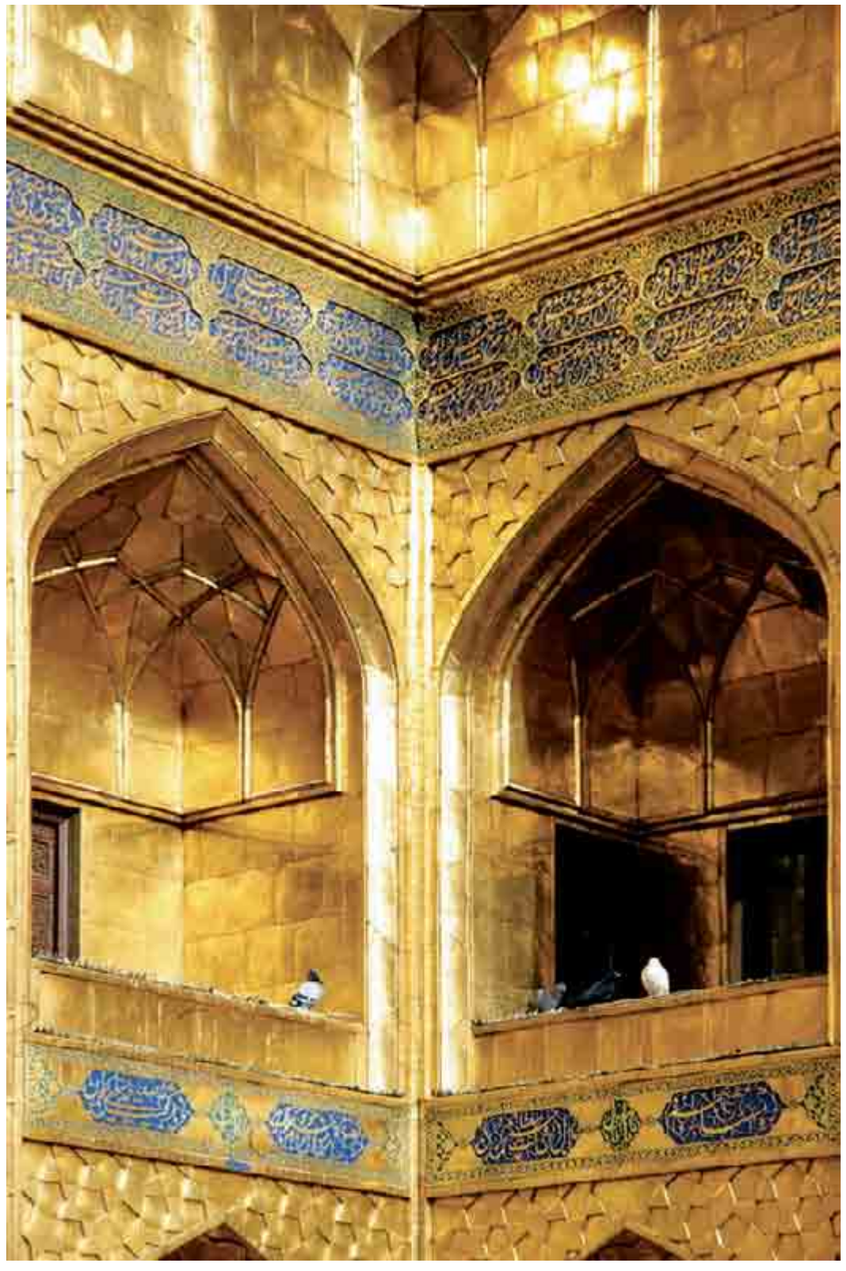
در ایــن ایوان چهارغرفه مقرنس کاری هــم قرار دارد که بدنه آن‌ها نیز خشت‌های مطلا است و کتیبه‌های زیبایی زیر آن بر صفحات طلا نقش بســته اســت. زیر هر غرفه یک بیت شعر نوشته‌اند. اشعارکتیبه بدین شرح است:

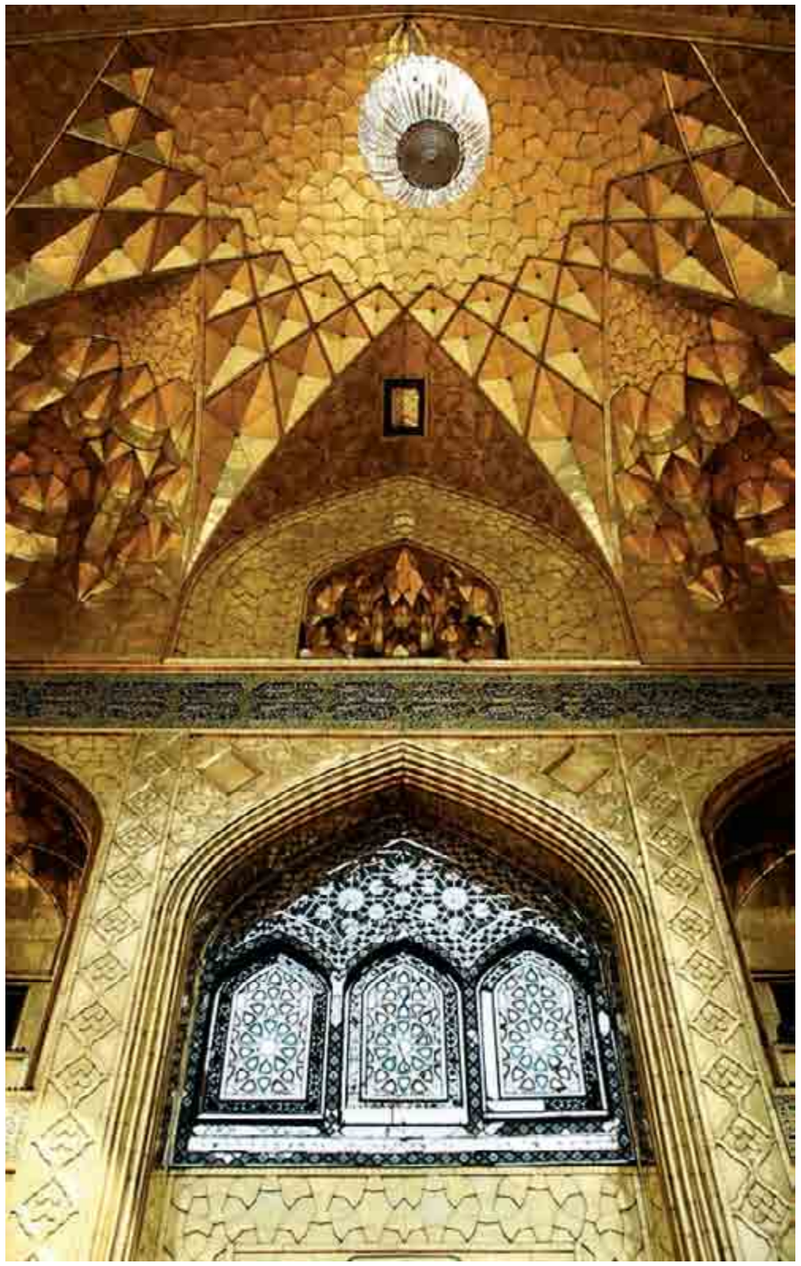
بدور راد شهنشاه زاده اعظم
جلال دولت سلطان حسین جم دربان
به فضل ایزد و عون امام و حکم ملک
چو بازگشت زری صدر پاسبان کیوان
ابوالسخا عضدالملک یم نوال حسین
قیام کرد در اتمام این بلند ایوان
چو شد تمام بتاریخ سال مینا گفت
هلا بشوکت ایوان فزود صدر جهان

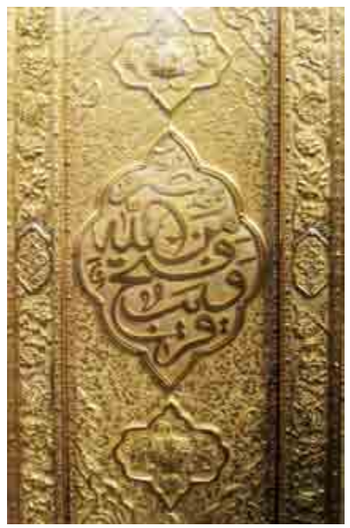
و در پایان نوشــته‌اند: بــه خط العبد الفقیر حســینعلی مازندرانــی و مــاده تاریخ آن ۱۲۸۳ق را نشــان می‌دهد. در این ســال مرمت و تعمیــر ایوان انجام گرفته اســت. (عطاردی، ۱۳۷۱: ۲۴۲)، (موتمن، ۱۳۵۴: ۱۳۵)

در وســط ایوان محرابی اســت که بالای آن را آیینه کاری کرده‌انــد و در پاییــن آن در بزرگ طلا قــرار دارد. بالای درِ ورودی روی ورقه طــلا برترنجی آبی رنگ که گل‌های ظریف شاه عباسی بر آن نقش بسته نوشته‌اند: «السلطان ناصرالدین شــاه قاجار» و در کنار حاشیه ایوان نوشته‌اند: «خیرالحاج سیدابوالحســن خان امین آستانه بسعی سرکار خیرالحاج حاج رجبعلی کرباســی باتمام رسید». بر حاشیه دیوار کنار در بزرگ نیز ترنجی آبی نصب شــده که بر آن نوشته‌اند: «عمل محمدصالح مسگر»

چهــار درِ کوچک دو طرف درِ بزرگ قراردارد؛ بر در بزرگ به‌صورت طلاکوب نوشــته‌اند: «به رأی قاطع و آگاه امام خمینــی انجام شــد۱۳۵۸» بر درها نقــوش گل و بوته و احادیثی در میان ترنج ها نقش بسته است.







ایوان طلای صحن جمهوری (ایوان شرقی)

صحن جمهوری از بناهای ساخته شده پس از پیروزی انقلاب اسلامی است که درسال ۱۳۶۹ش ساخته شده است. در این صحن ایوانی طلا نیز قرار دارد. این ایوان نیز پوششی از طلا دارد که درواقع، لایهٔ نازکی از طلا بر ورقه‌های مسی است. نقوش و کتیبه‌هایی بر زمینه طلاکاری به شیوه میناکاری نقش بسته است. دور تا دور ایوان اسامی خداوند در چند ضلعی‌های منظم شمسه‌ای بر زمینه طلاکاری و فضای دایره‌ای شکل میناکاری کرده‌اند. در حاشیه بعدی در ستاره‌های هشت پر نام جلاله «الله» را در وسط و نام‌های پنج تن آل عبا به خط کوفی بنایی هر کدام در ستاره‌های هشت پر نوشته‌اند.

درون ایوان در بالا طرحی متشکل از نقوش هندسی مانند نقش گلدانی، شش طبل و... است که بر آن نیز نقوش گیاهی شامل ختایی بر زمین‌های آبی رنگ میناکاری کرده‌اند. قسمتی از ایوان مقرنس کاری شده است و بر ستاره‌های پنج پر اسامی پنج تن و بر ستاره‌های چهارپر کلمه «الله» را نوشته‌اند. در بالا و وسط ایوان نقش ترنج که نقوش اسلیمی در میان آن نقش بسته و زمینه نیز از ختایی‌ها پر شده است قرار دارد و دو نیمه ترنج در طرفین ایوان نیز نقش بسته است. در میان ایوان طلا آیه ۱۶۹و۱۷۰سوره آل عمران را با ورقه طلا بر زمینه‌ای آبی که با حرکت‌های چرخشی اسلیمی پر شده به این شرح نوشته‌اند: «بسم الله الرحمن الرحیم و لا تحسبن الذین قتلوا فی سبیل الله امواتا بل احیاء عند ربهم یرزقون، فرحین بما ءاتیهم الله من فضله و یستبشرون بالذین لم یلحقوا بهم من خلفه الاخوف علیهم و لا هم یحزنون.»

بر سر در ورودی ایوان نیز حدیث سلسلة الذهب را نوشته‌اند. متن حدیث چنین است: «کلمه لا اله الا الله حصنی فمن دخل حصنی امن من عذابی» در میان نوشته‌ها نقوش اسلیمی و گل‌های شاه عباسی دیده می‌شود. بر بدنه دیوار سمت پایین کلمه الله به خط نسخ و کلمه محمد در میان شمسه‌هایی نوشته شده است. بر بدنه ایوان طلای صحن جمهوری بر بالای ایوان بر زمینه کاشیکاری‌ها و نقوش ختایی، نقوش اسلیمی از جنس طلا کار شده و به‌صورت برجسته بررسی می شود. در اطراف این ایوان نیز اسماءالحسنی از جنس طلا بر بدنه ایوان نقش بسته است. فلزکاری و طلاکاری ایوان را هنرمند معاصر محمدپاکدل و میناکاری آن را مرحوم غفاریان اصفهانی انجام داده‌اند.

کتابنامه

اعتضادپور، علی (۱۳۴۴). «ابنیه آستان قدس»، در: نامه آستان قدس، ش۲و۳، صص۲۲۲-۲۳۰.

..... (۱۳۴۲). «ایوان طلا»، در: فرهنگ خراسان، ش۱و۲، صص۲۸-۳۲.

شاطریان، رضا (۱۳۹۰). معماری مساجد ایران، تهران، نورپردازان.

عطاردی، عزیزالله (۱۳۷۱). تاریخ آستان قدس رضوی (جلداول)، تهران، عطارد.

..... (۱۳۷۵). «کتیبه‌های ایوان طلای صحن نو»، در: تاریخ آستان قدس، ش۳۷، صص۲۸-۲۹.

فیض، عباس (۱۳۲۴). بدرفروزان، قم، نشرینگاه.

مشهدی زاده، عباس (۱۳۸۳). مشهدالرضا، تهران، ناشرمولف.

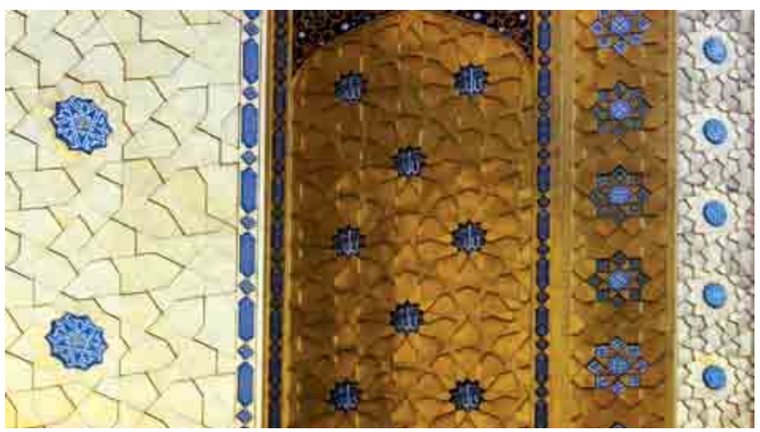
موتمن، علی (۱۳۴۸). تاریخ آستان قدس، مشهد، آستان قدس رضوی.

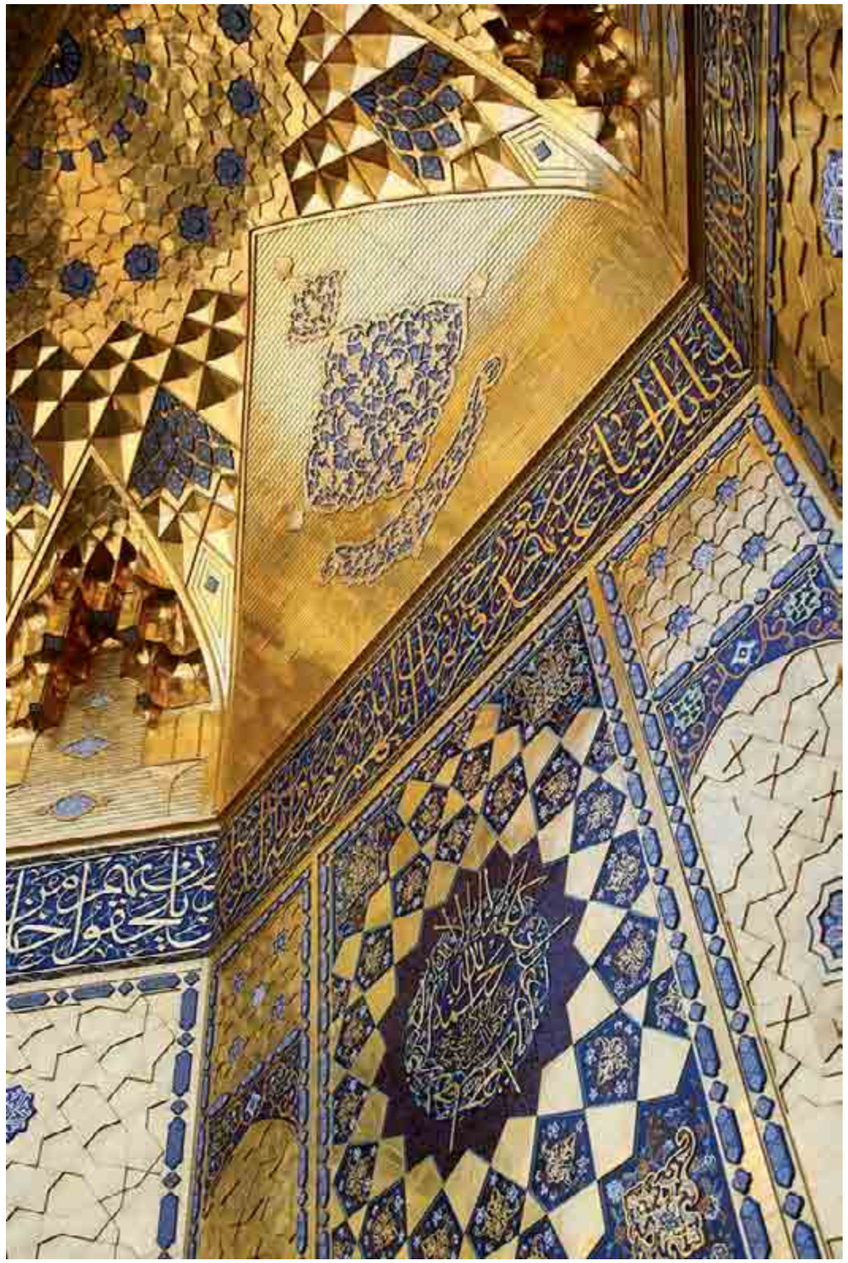
..... (۱۳۴۰). «ابنیه آستان قدس»، در: نامه آستان قدس، ش۷، ص۴۷-۴۸.

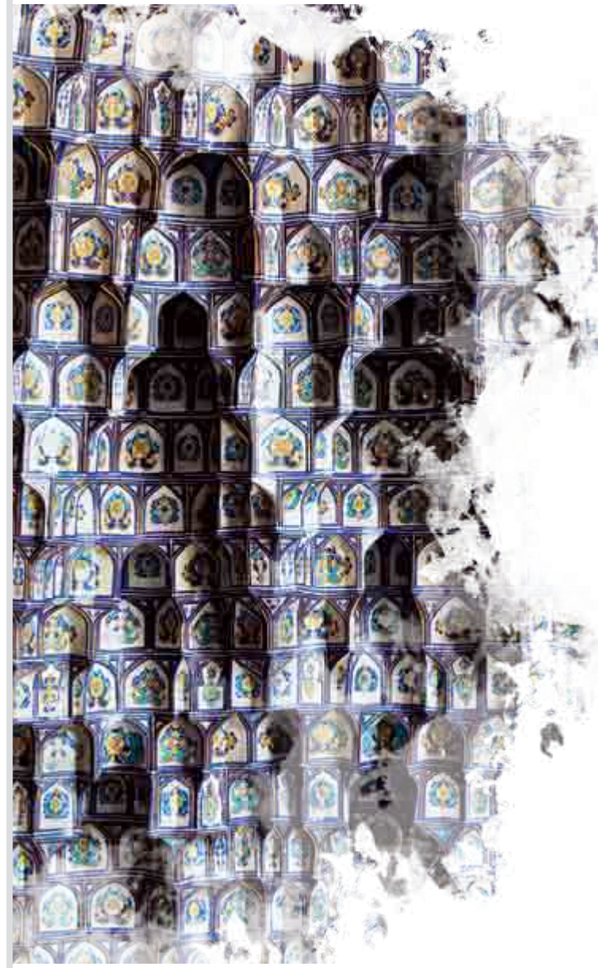
لغت نامه دهخدا.

گرابر، اولگ (۱۳۸۸). معماری اسلامی، ترجمه اکرم قیطایی، تهران، سوره مهر.

www.firooze.ir







مروری بر کاشی‌سازی دوره تیموری در حـرم حضـرت رضـا (علیه السلام)

هادی خورشیدی*

چکیده:
کاشـی‌کاری یکی از تزئینات مهم و شاخص در حرم مطهر حضرت رضا(علیه‌السلام) است. این هنر در عصر تیموریان با اجرای کاشی‌های معرق ازنظر فنی به اوج خود سـید. مسجد گوهرشـاد یکی از بناهای مهم عصر تیموری است که مجموعه شایان توجهـی از فنـون مختلف کاشـی‌کاری را در آن اجرا کرده‌اند. برخی از سـنت‌های کاشی‌کاری این عصر همچون سنتی پایدار در دوره‌های بعد نیز برقرار ماند. استفاده از نقوش گره، ترکیب آجر و کاشـی به صورت معقلی و همنشـینی قاب‌های کاشی معـرق در میان آجـر، رنگ‌پردازی درخشـان و طرح‌های ظریف و پـرکار برخی از ویژگی‌های این آثار است.

واژگان کلیدی:
کاشی‌کاری، کاشی معرق، کاشی زیر رنگی، هنر عهد تیموری، مسجد گوهرشاد مشهد

* کارشناس ارشد مرمت آثار تاریخی

مقدمه

مجموعـه حـرم حضرت رضـا (علیه‌السـلام) در مشـهد مقـدس یکـی از مجموعه‌های معـروف و مهم معماری اسـلامی اسـت که گنجینه‌ای از هنرهای وابسته معماری در آن جای دارد. پس از تدفین پیشـوای هشـتم شیعیان حـضرت علی‌بن‌موسی‌الرضا(علیه‌السـلام) در باغ یا کاخ حمیدبن‌قحطبه والی خراسان در عصر مأمون عباسی، این مکان مورد توجه شـیعیان واقع شـد. هنرمندان و بزرگان این مرز و بوم در طول هزار و دویسـت سال ذوق و هنر و بضاعت مالی و علمی و استعداد هنری خویش را از سر ارادت برای عظمت، شکوه و جلال و آراستن این مجموعه صرف کردند.

آنچـه در ایـن مجموعه اسـت از دو شرافـت برخوردار اسـت: یکی شرافت حضور و وابسـتگی مکان به حضرت رضا(علیه‌السـلام) که گفته‌انـد «شَرَفُ المَـکانُ بِالمَکین» و دیگـری شرافت و ارزشـی که ازنظر هـنری در این آثار نهفته است. در این میان کاشی‌کاری که یکی از مهم‌ترین روش‌هـای ایرانیان در آراسـتن فضاهای معماری اسـت. جلوه‌گری می‌کند. کاشـی‌کاری از در قرن پنجم هجری در تزئینات معماری ایران کم و بیش جایگاه یافت و اهمیت آن به مرور افزایش یافت.

بـه نظر می‌رسـد دورهٔ تیموری را بایـد دورهٔ اوج اعتلای کاشی‌کاری معرق به حسـاب آورد. خوشبختانه مجموعهٔ حرم حضرت رضا(علیه‌السـلام) سـه بنـای فاخر از عصر تیموری را در خود دارد. در این نوشتار سابقه کاشی‌کاری در دوره تیموری بررسی و سپس به معرفی، توصیف و در صورت نیاز تحلیل آثار کاشـی‌کاری بناهای عصر تیموری در حرم حضرت امام‌رضا(علیه‌السلام) خواهیم پرداخت.

الف. مروری بر تاریخ کاشی‌کاری در دوران اسلامی

با اینکه نخسـتین کاشی‌های اسـلامی در همان قرن اول هجری در خارج از مرزهای ایران در عراق (سامرا) و مصر و در تزئین محراب‌ها به‌کار گرفته شده سابقهٔ آن در ایران به قرن پنجم می‌رسد.

اولیـن بار کاشـی معـرق در بناهای قرن ششـم هجری به‌صـورت نگین‌هـای فیـروزه‌ای و لاجـوردی در بیـن آجرکاری‌ها به‌کار گرفته شد. برخی از کهن‌ترین نمونه‌های آن تزئینات مسـجد ملـک زوزن خواف و مسـجد جامع فرومـد و بـرج هـای خرقان قزوین اسـت. امـا در عهد ایلخانـی بود که نقـوش گیاهی و گـردان هم به صورت کاشی معرق اجرا شد. در این عهد رنگ‌ها محدود بود به فیروزه‌ای، لاجوردی، سـفید، سیاه، عسلی و زرد. نمونه‌ای از این کاشـی‌ها را در مقـبره اولجاتیـو در زنجان (گنبد سـلطانیه)، سردر خانقاه شیخ عبدالصمد نطنزی و مسجد جامع ورامیـن می‌بینیـم. (فریـه، ۱۳۷۴: ص۱۳۷) دوره تیموری همزمان اسـت با گسـترش علاقـه‌ای به عمران و ساختمان‌سـازی در شرق ایران به‌ویژه در شـهرهای مهم خراسان همچون سمرقند، هرات، بخارا، و مشهد.

تیمور در سمرقند، شاهرخ و همسرش گوهرشاد در هرات و مشـهد و الغ بیک در سمرقند و شـهر سبز آثار زیادی از خـود به جا گذاشـتند. (ویلـبر وگلمبـک، ۱۳۷۴: ۱۵) در این آثار بیشـتر سـطوح خارجی بنا را با کاشی معرق پوشـانده‌اند. قاب‌های کاشی معرق در بین ردیف آجرها نشانده می‌شـود. رنگ‌ها با اینکه تنوع زیادی نداشت و به شـش یا هفت رنگ محدود بود ازنظر اجرایی بسیار با کیفیت است.

رنـگ کاشـی‌های معرق عـصر تیموری عبارت اسـت از لاجوردی، سـبز یشمی، فیروزه‌ای، سـفید، سیاه، قطعات سفالی بدون لعاب و زرد، گل‌ماشی و حنایی. کاشی ازنظر مواد تشکیل دهنده آن به گلی و جسمی تقسیم می‌شود. کاشـی معرق دوره تیموری از نوع کاشـی جسمی است. کاشـی گلی از خاک رس و رسـوبات رودخانه‌ای سـاخته می‌شـود ولی کاشی جسمی از ترکیب پودر شیشه، سنگ چخـماق (در کوهی) و گل سرشـور (بنتونیت) تشـکیل شده است. کاشی جسـمی را برای پخت یک بار به کوره می‌برنـد و لعاب و بدنـه در یک مرحلـه همزمان پخته می‌شـود و این به سبب نزدیکی جنسـیت لعاب و بدنه است و دلیل پیوستگی لعاب و بدنه در کاشی جسمی نیز همین عامل است.

در مشـهد برای ساخت کاشی معرق به همان شیوهٔ قدیم از کاشـی جسمی اسـتفاده می‌شـود و این امتداد سنت کاشی‌سـازی تیموریان است اما در اصفهان از کاشی گلی برای تولید معرق کاشی استفاده می‌شود.

ب. بناهای عهد تیموری در حرم حضرت رضا(علیه‌السلام)

در دورهٔ تیموری مصادف با سـدهٔ نهم هجری قمری حرم مطهر رضوی مـورد توجه خاندان و امـرای تیموری قرار گرفت و بناهای متعددی در جوار حرم مطهر سـاخته شد که مهم‌ترین آن‌ها مسـجد جامع گوهرشاد است. این بنا به دستور گوهرشاد خانم همسر نیکوکار شاهرخ در سال ۸۲۱ ق و به‌دست اسـتاد قوام‌الدین‌بن‌زین‌الدین شیرازی در سـمت جنوبی روضه منوره ساخته شد. مسجد دارای تزئینات مفصل کاشـی کاری، سنگ کاری، مقرنس گچی و نقاشـی دیواری است. این بنا به سبک چهار ایوانی کامل سـاخته شـده و دارای هشت شبسـتان بزرگ و کوچک اسـت. مسـجد دارای چهار ایوان به نام‌های مقصوره در سـمت قبله، ایوان دارالسیاده در شـمال و وصل به حرم مطهر و ایوان شرقی و غربی (معروف به ایوان آب) است. فضای گنبد در ایوان مقصوره به هم متصل است و این از ابتکارات عالی معمار آن قوام الدین شیرازی است. مسجد دو منـاره به ارتفاع ۴۳ متر و گنبدی بـزرگ به ارتفاع ۴۲ متر دارد. مسجد گوهرشـاد را در سال‌های متعدد مرمت و بازسـازی جزئی و کلی کرده‌اند و همین امر تشـخیص تزئینات کاشی اصیل تیموری را از نمونه‌های بازسازی‌شده

مشـکل می‌سـازد. بنای دیگر عهد تیموری مدرسهٔ دو در اسـت که در سـمت غربی روضه منوره با فاصله‌ای از آن قرار گرفته اسـت. این مدرسه به همراه، مدارس پریزاد و بالاسر سـه مدرسـه عهد تیموری هسـتند که از این میان مدرسه بالاسر در طرح توسعه حرم مطهر تخریب و بجای آن رواق دارالولایه سـاخته شد. مدرسه دو در یک مدرسه آرامگاهی اسـت که در مقابل مدرسـه پریزاد واقع شده و اکنـون دارالقرآن آسـتان قـدس را در آن دایر کرده‌اند. بانی این مدرسـه امیر غیاث‌الدین یوسـف خواجه بهادر در گنبدخانه جنوب شرقی آن مدفون اسـت. نام بانی آن و تاریـخ سـاختش در کتیبـه سردر ورودی آن که به فن کاشـی معرق آمده است. براسـاس این کتیبه مدرسه در زمان سـلطنت شاهرخ و به امر امیر یوسف خواجه بهادر امیر خراسـان در محـرم سـال ۸۴۳ ه ق/۱۴۳۹م به اتمام رسیده است.

کتیبه‌ای سنگی در پشـتیبانی در ورودی گواه این است که مدرسه در سال ۱۰۸۸ (دوران حکومت شاه سلیمان صفوی) بـه امر مادرشـاه، به یـاری محمد علیخان قورچی‌باشـی امیر مشـهد، و به‌دست محمد شـفیع تعمیر شده است. نام دیگر مدرسـه که در گذشـته بین مـردم معروف بود مدرسـه چهارگنبد اسـت که بخاطر وجود چهارگنبد خانه در چهارگوشه بدین نام مشهور شده است.

اما اثـر دیگر این عهد در حرم حضرت رضا(علیه‌السـلام) مدرسـه پریزاد اسـت. این بنا را بانویی نیکوکار از خدمه گوهرشـاد در سال ۸۱۹ق ساخته می‌شود. بانی مدرسه آن را بر اولاد ذکور خود وقف کرده اسـت. (ویلبر و گلمبک، ۱۳۷۴:) عـلاوه بر مدارس مذکور سـه رواق دارالسـیاده، دارالحفاظ و دارالسلام که ما بین روضهٔ و مسجد گوهرشاد واقع است از آثار گوهرشاد آغا بانی مسجد است که کمی پس از مسـجد ساخته شده است. از این میان فقط رواق دارالسـیاده تزئینات کاشـی معرق گره شش و شمسه در ازاره‌اش دارد. در منابـع تاریخـی از تزئیـن و طلاکاری و نقاشـی این رواق‌ها به‌ویژه رواق دارالسـیاده یاد شـده اسـت. (قاضی احمد، ۱۳۵۹: ۱۴۱) این نقاشی‌ها در عهد قاجار همزمان با آینه‌کاری سقف و دیوارها پوشانده شد.

ج. کاشی‌کاری‌های مسجد گوهرشاد

تزئینات کاشـی‌کاری در مسـجد جامع گوهرشاد نمونه‌ای شـایان توجه از کاشی معرق اسـت. آرتور پوپ بر این گمان اسـت که حیاط مسـجد گوهرشـاد زیباترین نمونه رنگ در معماری است که تاکنون پدید آمده است. (پوپ، ۱۳۷۳: ۱۹۸) انواع کاشـی‌هایی که در مسجد گوهرشـاد به‌کار رفته‌اند عبارت است از:

۱) کاشی معرق
۲) کاشی معقلی
۳) کاشی زیررنگی
۴) کاشی هفت رنگ
۵) کاشی طلاچسبان

بیش‌ترین سـطح در نمای صحن مسـجد را با کاشـی‌های معرق پوشـانده‌اند. سـطوح داخلی شبسـتان‌ها سـفید یک‌دسـت و عاری از هرگونه تزئین اسـت اما نمای حیاط و ایوان‌هـا و نمای داخلی ایوان‌ها و سردر ورودی آن‌ها را با کاشـی پوشانده‌اند. نمای اسـپرهای حیاط با آجر طوری طراحی شده که قاب‌های ترنجی و مربع و مستطیل برای جاگذاری کاشـی‌های معرق در بین آجرها خالی بماند. در هر اسـپر میان غرفه‌های کوچک (ایوانچه‌ها) یک حاشیه کاشـی معرق با نقـوش ختایی دور می‌زند و در سـطوح اسـپر قاب‌های کاشی معرق در بین ردیف‌های آجر کاری قرار گرفته اسـت. در پایین اسـپرها یک قاب معرق بافرم تیزه‌دار سـاخته‌اند که طرح آن در اسپرها متفاوت است. در یکـی از آن‌ها به خط کوفـی و به رنگ خیامی عبارت «فسـیکفیکهم اللـه و هو السـمیع العلیـم» را بر زمینه لاجورد اجرا کرده‌اند. برای نمونه دو قاب کاشـی معرق از میان آثار مسجد توصیف می‌گردد.

آثار مورد بحث دو قاب کاشی معرق است که در دو طرف ایوان مقصوره (سمت قبله) و بر روی پایه‌های ایوان قرار گرفته است و از بالای ازاره سنگی آغاز می‌شود و در پایین و انتهای کتیبه معروف بایسـنغرمیرزا قرار دارد. بالای این دو قاب دو کتیبهٔ ثلث سـفید بر زمینه لاجورد وجود دارد که متن آن گویای اطلاعات بانی، تاریخ ساخت و نام معمار اسـت. متن کتیبهٔ فوقانی قاب سـمت چپ عبارت اسـت از: «عمل العبـد الضعیف الفقیر المحتـاج بعنایت المَلِک الرّحمـن قوام الدین‌بن‌زین الدین شـیرازی الطیان». قوام الدین شـیرازی معمار بزرگ عصر تیموری است که او را با فیلیپو برونلسکی ایتالیایی مقایسه کرده‌اند.

قـاب کاشـی معرق عبارت اسـت از یک حاشـیه سـاده مداخل به رنگ عسـلی و لاجـوردی و متن آن یک گلدان بـا حفاظ‌هایی چهارگانه در اطراف اسـت که از میان آن نقوش اسـلیمی همراه با دو ترنج سر به سر با زمینه سبز پشـمی خوشرنگ سربرآورده است. در میان ترنج نخست گُلـی گرد به رنگ سـفید قرار دارد کـه ضخامت بندهای آن گاه بـه دو میلی‌متر می‌رسـد. این بخـش اوج ظرافت کار کاشـی‌کاران این عهد را می‌نماید. اسـلیمی‌ها به رنگ عسـلی (حنایی) است و شاخه‌های ظریف ختایی به رنگ فیروزه‌ای در بین اسـلیمی‌ها در حرکت است و همچنین گل‌های ریز ظریف سـفید رنگ و برگ‌های آن فضا میانی را پر کرده اسـت. طاق‌نمای ایـن قاب از نوع دالبری و در $\frac{1}{2}$ نقش شـش دالبر دارد. لچکی آن به رنگ زمینه سـبز یشمی و طرح آن ادامه همان طرح‌های زمینه است.

سـبک طراحـی این قاب همچون سـنتی پایـدار در هنر کاشی‌کاری عهد تیموری تثبیت شد و به دوره‌های صفوی و قاجار رسـید. نمونه ای از این شـیوهٔ طراحی که همگی بر ایوان زیر کتیبهٔ ثلث واقع شـده است. در بناهای دیگر

دورهٔ تیمـوری نیز از این گونه قاب‌هـا کارکرده‌اند مانند ایـوان آرامگاه مولانا زین الدین ابوبکر تایبادی، دو طرف سردر ورودی مسجد شاه (هفتاد و دوتن) مشهد، دو طرف ایوان ورودی مسجد کبود تبریز، دو طرف آرامگاه خواجه عبداللـه انصاری در هرات، دو طرف آرامگاه تومان‌آغا در گورسـتان شاه زنده سمرقند و دو طرف ایوان‌های مدرسه غیاثیـه خرگرد خواف. جالب این اسـت کـه نوع ترکیب بندی این قاب‌ها هم مشـابه یکدیگر اسـت. مشابه این طـرح در دو قـاب بر ایوان مقصـوره و در قاب دیگر بر ایوان دارالسیاده هم مشاهده می‌شود. با مقایسهٔ این دو قاب و چهار قاب دیگری که یاد کردیم می‌توان به اصالت قاب‌های یادشده پی برد.

در قاب‌هـای دیگر ضخامت طرح‌ها و بندهای اسـلیمی و ختایی به نسـبت قاب اصلی بسـیار زیاد است. ضمن اینکه در رنگ‌ها نیز تغییر محسوسـی مشـاهده می‌شود. در قاب اصیل رنگ اسـلیمی‌ها عسـلی (تقاری یا حنایی) اسـت اما در قاب‌هـای دیگر اسـلیمی‌ها را به رنگ زرد اجرا کرده‌اند. گفتنی اسـت در کاشی‌های معرق رنگ زرد به‌کار نرفته و از رنگ عسـلی، تقاری، حنایی، به جای آن اسـتفاده کرده‌اند. رنگ‌های رایج در کاشـی‌کاری معرق دورهٔ تیموری عبارت است از لاجوردی، فیروزه‌ای، سفید و سیاه، سبز یشمی و حنایی (عسلی) که گاهی از نمونه‌های بـدون لعـاب به رنـگ نخودی هم اسـتفاده می‌شـود. همچنین نکتهٔ گفتنی در بارهٔ رنگ حنایی یا عسـلی اینکه ایـن رنگ در بین کاشـی‌کاران امروز مشـهد بـه تقاری معروف اسـت و در کنـار رنگ نخودی بـدون لعاب دو رنگ‌مایهٔ گرم در کاشی‌کاری محسوب می‌شوند. در متون کهن از آن به نام «صندلی» یاد کرده‌اند. صندلی منسوب به رنگ چوب درخت صندل است. نظامی در *هفت پیکر* این رنگ را با همین نام یاد کرده اسـت. آنجا که می‌گوید بهرام در روز پنج شـنبه بر گنبد صندلی می‌نشست یعنی بـر گنبدی کـه به رنگ صندلی اسـت می‌رفت. این رنگ تابناک در کاشی‌های عصر تیموری با فام‌های مختلفی از تیره تا روشن مایل به زرد کار شده است.

همین ترکیب رنگ در کاشـی‌های معرق مدرسـه غیاثیه خرگرد که دسـت نخورده باقی مانده نیز دیده می‌شـود. بنابراین یک دلیل برای اثبات اصالت این دو قاب کاشـی معـرق ترکیـب محدود رنگ آن اسـت. به‌طـوری که در نمونه‌های تجدید شـده رنگ‌های سـبز روشن و زرد هم مشـاهده می‌شـود. در این دو قاب از قطعات سـفالین بـدون لعاب هم برای تخمک‌های گلها و برگها اسـتفاده شـده اسـت که خود دلیل دیگـر برای اصالـت تاریخی آنهاسـت. در آثار معـرق تجدید شـده از قطعات بدون لعاب کمتر استفاده کرده‌اند.

نکتـه قابل تأمـل دیگر در این ترکیب وجـود چهار نرده محافـظ در چهار جانب گلدان اسـت کـه هنرمند طراح کاشـی آن را به صورت دو تایی اجرا کرده و شکلی شبیه به تزئینات خط کوفی به انتهای آن الحاق کرده است.

همهٔ پشـت بغل‌ها در نمای حیاط مسجد با کاشی معرق پوشـیده شده است. شیوه طراحی نقوش کاشی در پشت بغل‌ها از سبک خاص دوره تیموری پیروی می‌کند. نقوش ختایی و اسـلیمی در میان فرم لچکی پشـت بغل شکلی دایـره‌ای بزرگ تشـکیل داده که حـاوی کتیبه‌ای به خط ثلث با هشت بار تکرار نام «الله» است.

این شمسهٔ درشت در یکی دیگر از قاب‌ها کاشی به شکل گل عباسـی درشتی درآمده است. همین شیوه را در طرح کاشی مدرسه غیاثیه و مسجد کبود تبریز نیز می‌بینیم.

دور طاق ایـوان مقصوره یک کتیبه ثلث بسـیار عالی با کاشـی معرق اجرا کرده‌اند که به خط بایسنغر میرزا پسر شاهرخ تیموری است. او که پسر شاهرخ و بانو گوهرشاد اسـت از خوشنویسـان و هنرپروران عصر خویش است. مصحفـی بزرگ انـدازه را که در کتابخانه مرکزی آسـتان قدس رضوی نگهداری می‌شود بدو منسوب کرده‌اند اما از شواهد بر می‌آید چنین انتسابی درست نیست. همچنین یک نسـخه *شـاهنامه* فردوسـی معـروف به *شـاهنامه* بایسـنغری در کتابخانه کاخ گلسـتان نگهداری می‌شـود که به حمایت و سـفارش او تهیه شـده است. متن کتیبهٔ مورد بحث پـس از آیهٔ شریفهٔ «انَّما یَعمِرُ مَسـاجِدَ الله» و حدیثی از پیامبر (ص) در بارهٔ اهمیت سـاخت مسـجد به شرح سـاخت آن در زمان شـاهرخ به همت گوهرشاد صحـه می‌گـذارد و رقـم کاتـب در پایان کتیبـه چنین اسـت. «کتبه راجیاً الی الله بایسنغربن‌شـاهرخ‌بن‌تیمور گورکان فی سـنه ۸۲۱ ». ظاهراً بخشـی از میان کتیبه در تعمیرات عصرصفوی به‌دست محمدرضا امامی بازنویسی شـده اسـت. (مؤتمن،۱۳۴۸: ۲۲۰) کتیبه‌هـای دیگری از خوشنویسـان بزرگ چون محمدرضا امامی (خوشـنویس دوره صفوی و معاصر شـاه عبـاس اول)، محمد شریف و محمدحسـین شهید مشهدی خوشـنویس دوره قاجار در نمای حیاط به چشـم می‌خورد. کتیبه‌هـای ثلث و کوفی تقریبـاً در همه جا به چشـم می‌خورد. کتیبهٔ نسـتعلیق در پایـهٔ مناره‌ها نیـز متعلق به تعمیـرات دوره ناصری اسـت. کاشـی‌های دیگر این مجموعه کاشی‌های معقلی اسـت که در واقع تلفیق آجرکاری با نوعی کاشـی به نام کاشی نره اسـت. نقوش کاشی‌های معقلی یا گره معقلی هسـتند یا خطوط بنایی. کاشی معقلی از نوع کاشی نره است که برای پوشش گنبد هم از این نوع کاشی استفاده می‌شـود. این کاشـی‌ها که رواج آن در معماری اسـلامی از دوره ایلخانـی آغاز شـد در دوره تیموری برای نماهای کم اهمیت‌تر مانند نماهای بیرون و سطوح بزرگ دیوارها استفاده شده است.

سطوح داخلی ایوان‌های شرقی و غربی و ایوان دارالسیاره را با چنین کاشـی‌هایی زینـت داده‌انـد. همچنین نمای

بیرونی مسـجد در بست شیخ بهایی نیز با کاشی‌های نره با گره شمسـه هشت و بازوبندی و اسـامی مقدس اجرا شده اسـت. کاشـی نره صرفاً به رنگ لاجوردی - فیروزه ای ساخته می‌شـود و بدنه آن‌ها در گذشته از کاشی‌های گلی ساخته می‌شد اما امروزه از کاشی‌های جسمی ساخته می‌شود. نوعی کاشی نره با دو رنگ فیروزه‌ای و لاجوردی و قطعه‌ای نخودی بدون لعاب از ابداعات این عصر است که در مسـجد گوهرشـاد و در مدارس دودر و پریزاد به وفور از آن اسـتفاده شـده اسـت. این نوع کاشی به نام «معقلی نگین‌دار» شناخته می‌شود.

گنبد بزرگ مسـجد با کاشـی فیروزه‌ای پوشـیده شده و عبارت «لااله الا الله و محمد رسول الله و علی ولی الله» با کوفی بنایی بر آن اجرا کرده‌اند.

کاشـی‌های گنبد از آثار اصیل عصر تیموریان نیست. زیرا گنبـد را کـه در اثر زلزلـه و حمله قزاقهای روس بسـیار آسیب دیده بود در سال‌های ۱۳۳۹-۴۶ برداشتند و دوباره با بتن بازسـازی کردند.[1] کاشـی‌های زیر رنگی نوع دیگر کاشی‌های مسجد گوهرشـاد است. این کاشی‌ها صرفاً در غرفه‌های طبقه دوم مسـجد در ترکیب با کاشی معرق و در سـاخت آلات خاصی از گره بکار رفته اسـت. مثلاً در زیر ایوان غربی یک قاب کاشی معرق با نقش گره کند دو پنج ساخته شده که فقط آلت ترنجی آن از نوع زیررنگی سفید با نقوش آبی است. همچنین برای حمیل کشی آلات در نقوش گره از کاشی زیررنگی استفاده شده است. نمونهٔ آن یک قاب کاشی معرق با گره زیبای هشت و زهره است که حمیل کشـی آن با کاشـی لاجـوردی و نقش گل‌های سـفید به صورت برجسته اجرا شده است. این قاب کاشی بر ورودی شمال غربی مسجد واقع شده است.

نمونه‌هایـی محـدود از کاشـی هفت‌رنـگ هـم در این مجموعه دیده می‌شـود. کاشی هفت رنگ دوره تیموری هنـوز در مرحلـه ابداع و تجربه اولیه اسـت و رواج عام آن در عصر صفوی اسـت که جایگزین کاشی گران قیمت معرق شد. کاشی‌های هفت رنگ تیموری غالباً نه به شکل مربع بلکه به اشـکال خاص متناسـب با طرح است. مثلاً در مسـجد گوهرشاد نیم سـتون‌هایی که طاق غرفه‌های پیرامونـی حیاط در مسـجد را دور می‌زند از نوع هفت رنگی است که برخی از قسمت های آن را در مرمت ادوار بعد با کاشـی معرق با همان طرح جایگزین کرده‌اند. نیم سـتون‌ها پهلودار و بصورت نیمی از یک منشـور هشت ضلعی اسـت. نمونه نادری از کاشی طلاچسبان در مسجد دیده می‌شود.

ایـن فن ویـژه و خاص که فقـط در عصر تیمـوری اجرا می‌شـد در مدرسـه غیاثیه خرگرد و کاخ آق سرای شـهر سبز و مجسد بی بی خانم سمرقند هم مشاهده می‌شود. (پورتر، ۱۳۸۱: ۶۶) در قسـمت‌های خاصی از طرح کاشی هفت رنگ که سـطوح کوچکی را تشـکیل می‌دهد ورق طلا می‌چسـبانند و پس از پخت در کوره تثبیت می‌شود. نمونه اندکی از این کاشـی‌ها در چند غرفه سمت شرق در همان نیم ستون‌های هفت رنگی مشاهده می‌شود. شاید با تجسس بیشـتر به خصوص در غرفه‌های طبقه دوم باز هم بتوان از این کاشی‌ها یافت.

در مدرسـه پریزاد تزئینات کاشـی معـرق و به خصوص کاشی معقلی دیده می‌شود. سر در این مدرسه کتیبه‌هایی به خط ثلث و از نوع معرق دارد. به خصوص کتیبه بالای طاق ورودی مدرسـه دودر حاوی نام شـاهرخ و سازندهٔ بنا، امیر یوسـف خواجه بهادر است که تا حدودی دست نخـورده باقی مانده اسـت. کاشـی‌های هفـت رنگ در گریـو گنبد مدرسـهٔ دو در هم دیده می‌شـود که حاوی اشـعاری به زبان فارسـی در وصف بی‌وفایی دنیا است. کاشـی‌های هفت رنگ مسجد گوهرشـاد و مدرسه دودر اولین نمونه‌های کاربرد کاشـی هفت‌رنگ در بناهای ایران هسـتند. این کاشـی‌ها ازنظر طرح بسیار شبیه معرق‌اند. دو گنبد کوچک ولی زیبای مدرسـه دودر با کاشی از نوع نره و فیروزه‌ای تیره پوشـیده شـده است و بخش اعظم کاشـی‌های سـاقه گنبد ریخته است. کاشـی‌های معرق مدرسه پریزاد غالباً تجدید شده‌اند و حتی طرح آن‌ها هم بـا طرح‌های تیموری انطباق ندارد و فقط یک کتیبه خط ثلث در ایوان شرقی آن به‌نظر اصیل می‌نماید.

در طی مرمت‌های مختلف بناها کاشی‌ها تجدید و مرمت شده‌اند. در مرمت سنتی کاشی‌های کهنه را کاملاً برداشته و بـا کاشـی جدید و با همان طرح بازسـازی می‌کنند. به همین علت تعیین اصالت کاشـی‌ها کار ساده‌ای نیست. گاهـی حتی کاشـی‌کار در رنگها دخل و تـصرف کرده و رنگ‌هـا تغییر یافته اسـت. نمونـه آن کاشـی‌های ایوان دارالسـیاره در غرفه‌های شـمال غربی مسـجد گوهرشاد اسـت که غلبهٔ رنگ زرد در آن‌ها دیده می‌شود و با دیگر بخش‌ها تناسب ندارد. در تعمیرات پس از سال ۱۳۳۸ ش قسمت میلهٔ بالای مناره را که شکاف برداشته بود و نقش کاشـی‌های پیشـین آن گره‌بندی بود برداشتند به‌جای آن نقوش اسـلیمی و ختایی معرق اجرا کردند. نمونه تصاویر قبل از سال ۱۳۳۸ش کاشی‌های معرق قدیمی با نقش گره را نشان می‌دهد.

امروزه که قدر اصالت کاشـی‌های قدیمی شـناخته شده دیگر چنین روشـی قابل قبول نیسـت. در شـیوه مرمت علمی تجدید کاشـی‌های قدیمی با نمونه‌های جدید فقط در موارد معدودی قابل قبول اسـت. زیـرا حفظ اصالت تاریخی اثر از دغدغه‌های اصلی مرمتگران است.

۱ . اصالت طرح کاشی های گنبد بحثی مفصل دارد که در کتاب *مسجد و موقوفات گوهرشاد* بدان پرداخته شده است. نک: سیدی، ۱۳۸۶.

خاتمه

کاشی‌کاری عصر تیموری در حرم حضرت رضا(علیه‌السلام) به خصوص در مسجد جامع گوهرشاد جلوه‌گر شده است. این کاشـی‌ها ازنظر نفاسـت و درخشـندگی رنگ، کمال طرح، ظرافـت اجرا و هماهنگـی در کل بنا مجموعه‌ای کم‌نظیر را پدید آورده که فقط با دو بنای دیگر هم عصر خود یعنی مدرسه غیاثیه خرگرد و مسجد کبود تبریز قابل مقایسـه است. مسجد گوهرشاد مشـهد با تاریخ ششصد و ده سـاله‌اش نمونه ارزشـمندی از معماری و تزئین عهد تیموری اسـت زیرا تقریبا همه آثار معماری این عهد رو به ویرانی نهاده و چیز زیادی از آن‌ها باقی نمانده اسـت. این آثار که حاصل تلاش و ذوق و اندیشه هنرمندان بزرگ ما طی قرون و اعصار گذشته است بخشی از هویت ملی و مذهبی ما بوده و بر ماسـت که در حفظ و پاس‌داشت این آثار برای نسـل‌های آینده و معرفی آن به نسل امروز از هیچ کوششی دریغ نورزیم.

کتابنامه

پـوپ، آرتـور اپهـام (۱۳۷۳). *معـماری ایـران*، ترجمـه غلام‌حسین صدری افشار، تهران، فرهنگان.

پورتر، ونیتیا (۱۳۸۱). *کاشـی‌های اسـلامی*، ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر، تهران، موسسه مطالعات هنراسلامی.

تالبوت رایـس، دیوید (۱۳۷۵). *هنر اسـلامی*، ترجمه ماه ملک بهار، تهران، علمی و فرهنگی.

خورشـیدی، هـادی (۱۳۷۸). *بررسـی تزئینـات معماری تیمـوری با تأکید بر مدرسـه ی غیاثیه خرگـرد و آرامگاه مولانا زیـن الدین تایبادی*، پایان نامه کارشناسـی صنایع دستی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، ۱۳۷۸.

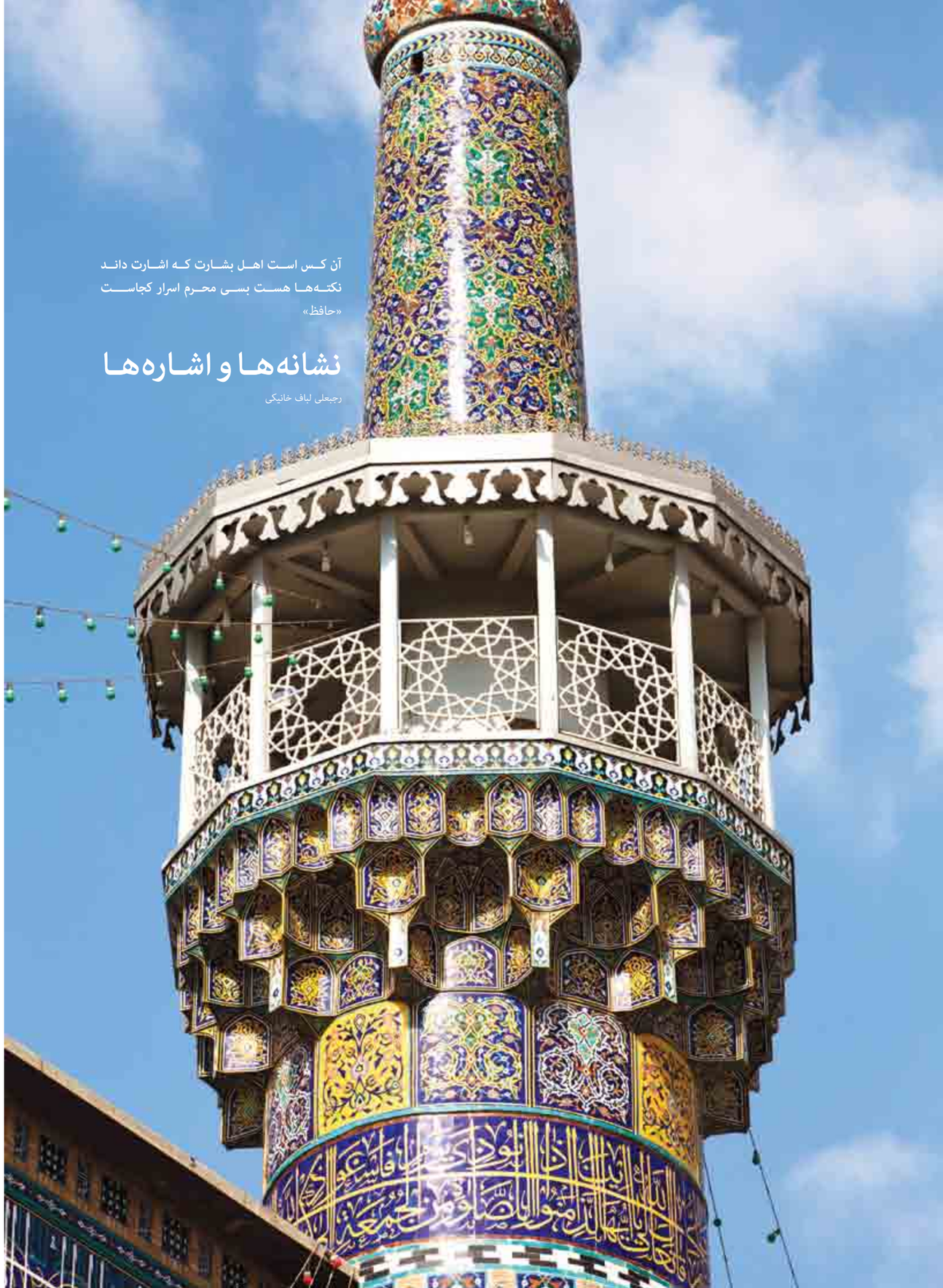
سـیدی، مهدی و دیگـران (۱۳۸۶). *مسـجد و موقوفات گوهرشاد*، تهران، کومه.

عطاردی، عزیزالله (۱۳۷۱). *تاریخ آسـتان قدس رضوی*، تهران، عطارد.

فریـه، ر. دبلیـو (۱۳۷۴). *هنرهـای ایـران*، ترجمه پرویز مرزبان، تهران، فرزان.

قاضـی میراحمدبـن‌شرف الدیـن حسـین منشـی قمی (۱۳۵۹). *گلسـتان هنر*،تصحیح احمد سـهیلی خوانساری، تهران، منوچهری.

محمدحسن خان اعتماد السلطنه (۱۳۶۲). *مطلع الشمس*، تهران، پیشگام.



آن کس است اهل بشارت که اشارت داند
نکته‌ها هست بسی محرم اسرار کجاست
«حافظ»

نشانه‌ها و اشاره‌ها

رجبعلی لباف خانیکی

بی‌تردید معماران و هنرمندان، در ساخت و پرداخت مجموعهٔ معماری حرم مطهر امام‌رضا(علیه‌السلام)، هدف مهم قداست و زیبایی را در نظر داشته، فضاها را به گونه‌ای آراسته اند که زائر بتواند با بصیرت، حظّ جان برد.

مجموعهٔ حاضر، تحفهٔ در هم تنیده‌ای از ماده و معناست که حاصل آن تلفیق، قداست و مردم‌واری آن را موجب شده است. تأمل در جزء جزء عناصر تشکیل دهندهٔ حرم مطهر، این واقعیت را نشان خواهد داد که معمار و هنرمند نیات و پیام‌های خود را در همه جا با سازه‌ها یا علایم و نشانه‌ها به بینندگان رسانده است.

در طول صدها و هزاران سال، جامعهٔ بشری در پی تجربیات و تداعی مفاهیم، حجم‌ها، خط‌ها، رنگ‌ها و نقش‌ها را نشانه و سمبل‌هایی فرض می‌کرد که هنرمندان ایرانی با بکارگیری آن نشانه‌ها به خوبی توانسته‌اند کارکرد و منظری عبادی و قدسی و در عین حال هنرمندانه و زیبا برای حرم مطهر فراهم نمایند.

حرم مطهر مجموعه‌ای از فضاهای سرپوشیده، صحن‌ها، رواق‌ها، ایوان‌ها و مناره‌ها است که با رعایت اندازه‌های مطلوب و متناسب ساخته شده‌اند و نقش‌ها و کتیبه‌ها و نشانه‌ها نیز معنویت آن فضاها را فراهم آورده‌اند.

«روضهٔ منوره» هستهٔ مرکزی و کهن‌ترین بخش مجموعهٔ معماری حرم مطهر است. این فضا به شیوهٔ معماری کهن ایرانی با نقشهٔ مربع است که بر روی آن نقشه، بنایی چهارطاقی با گنبدی رفیع ساخته شده است. گنبد بر فراز چهار جرز که در واقع چهارگوشه را تشکیل داده، استوار شده است. این امر در این فضا و دیگر فضاهای مشابه عادی به نظر می‌رسد اما آن ترکیب از دیدگاه عرفانی مفهوم دیگری هم دارد:

فضای محاط شده در چهارستون به مثابه دنیا است و گنبدی که بر فراز آن قرار گرفته، نماد آسمان است. در باور چینیان قدیم هم، زمین مربع و آسمان گرد بود. پس درون روضه، خود نماد یک جهان است که شمسه و کاربندی‌ها و آئینه‌کاری‌ها و کاشی‌کاری ستاره‌ای شکل که آسمان (سقف) و دیوارها را زینت داده‌اند نیز نماد سرچشمه‌های نور در آن دنیای کوچک می‌باشند و به تعبیر قرآن کریم «خداوند نور آسمان‌ها و زمین است». شاید هنرمندان با عنایت به همان تعبیر کوشیده‌اند خداوند را با تجسم نور در فضاهای گنبد دار به شمسه ختم می‌شود و این شکل بر تیزه سقف نیم گنبد ایوان‌ها نیز مشاهده می‌شود. زیباترین شمسه‌ها بر آسمانهٔ گنبد الله‌وردی‌خان و پوشش بیشتر انتهای ایوان مقصورهٔ مسجد گوهرشاد نقش بسته و انتهای پوشش بیشتر ایوان‌ها هم به شمسه مزین شده که زیباترین آن‌ها بر انتهای پوشش ایوان عباسی در صحن انقلاب و ایوان نادری در صحن آزادی واقع است. پرتوهای آن شمسه‌ها در اغلب کاربندی در همه جا بر پاکار گنبد نشسته و در برخورد با یکدیگر در مسیر حرکتشان ستاره‌هایی را نیز شکل داده‌اند.

علاوه بر شمسه‌ها و ستاره‌ها، نمادهای دیگری هم هستند که نشانهٔ خورشید و نور می‌باشند؛ مثل نقشهٔ شیر که بر فراز ایوان شرقی صحن انقلاب (ایوان نقاره خانه) نشسته است. در فرهنگ نمادشناسی، شیر که سلطان حیوانات محسوب می‌شود، نماد خورشید درخشان و مظهر قدرت و عقل و درایت و عدالت است. شاید به همان دلایل به مولای متقیان علی(علیه‌السلام) «اسدالله » (شیرخدا) لقب داده اند.

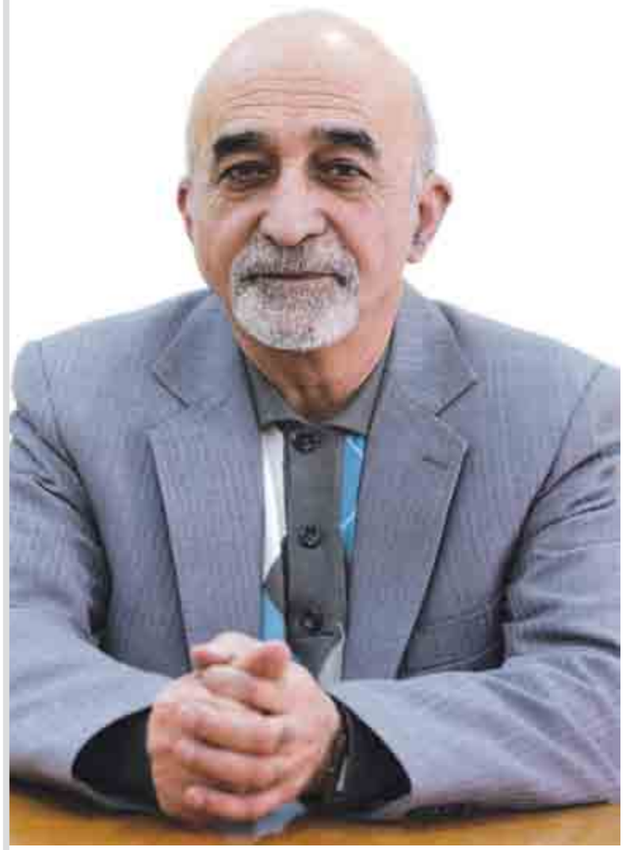
طاق‌ها نیز مانند گنبدها علاوه بر این‌که یک سازهٔ معماری جهت اتصال پایه‌ها و تسهیل احداث سقف محسوب می‌شود، پیامی عرفانی نیز در خود دارد. طاقی که بر فراز دو ستون برافراشته شده، نماد پیروزی روح تعالی‌جو، بر ثقل مادی جسم است؛ زیرا بازوی هر طاق از بستر افقی برخاسته، به بالا متمایل شده و تا آن‌جا اوج می‌گیرد که در بالاترین نقطه به بازوی دیگر ملحق می‌شود و تواماً به کمال میل می‌کنند. طاق برای ایوان و درگاهی، نقطهٔ شروع و ارتباط عالمی به عالم دیگر است. بی‌جهت نیست که بر گرد تمامی طاق‌ها و ورودی حرم مطهر، نگاره‌ها و کتیبه‌هایی در ارتباط با کارکرد فضای درونی نقش بسته است.

پایه‌های هر طاق و لچکی‌ها معمولاً با اسلیمی زینت یافته‌اند. از منظر عرفانی، اسلیمی نماد رویش مکرر است که نه آغاز دارد و نه پایان، سرشار از سبزی و طراوت که به سوی نامحدود و کمال پیش می‌رود و نگاه بیننده را با خود به بالا می‌کشاند. انتهای ایوان‌ها را مقرنس‌ها پر کرده‌اند. مقرنس‌ها سطوح ناهمگون با فضاهای پر و خالی هستند که معمولاً زاویه‌ها و خط‌های اتصال سقف به دیوار را در نمای داخلی پر می‌کنند و منظری چشم‌نواز و مطلوب را موجب می‌شوند؛ اما علاوه بر این کارکرد، جنبهٔ نمادین نیز دارند. سطوح برجسته و فرو رفتهٔ مقرنس‌ها بیش از هر چیز آویزه‌های حاصل از رسوب املاح محلول در آب بر دیواره و سقف غارها را تداعی می‌کند و چنین به نظر می‌رسد که هنرمند با اندیشهٔ عارفانهٔ خود، در نظر داشته تجسمی از غار ارایه دهد زیرا که غار جایگاه بسیار والایی در تاریخ ادیان و فرهنگ بشری دارد. در باور پیروان آئین مهر، غار، زادگاه ایزدمهر است و به عقیدهٔ پیروان عیسی(علیه‌السلام) نیز آن پیامبر در غار، پا به عرصهٔ وجود گذاشته و پیامبر اسلام نیز در غار به پیامبری مبعوث شده است. بنابراین اگر مقرنس‌ها نماد غار باشند، تکرار آن‌ها در بسیاری از ایوان‌ها و فضاهای معماری مجموعهٔ حرم مطهر، از قداست خاصی برخوردار است و فلسفهٔ وجودی آن‌ها بعد از جنبهٔ تزئینی، یادآور غار حرا و واقعهٔ بزرگ بعثت است.

نقوش انسانی و جانوری در مجموعهٔ حرم مطهر قابل توجه و تأمل است. بی‌شک مراد هنرمند از تصویر آن‌ها صرفاً جنبهٔ تزئینی نبوده و جایگاه اسطوره‌ای و عرفانی آن‌ها نیز مورد توجه بوده است. علاوه بر نقش شیر، نقش اژدها،

مار، طاوس، حواصیل و پرندگان دیگر در برخی نقاط ترسیم شـده‌اند. نقوش انسـانی منحصر به فرشـتگانی است که علی‌رغم پرهیز هنرمندان مسلمان از تصویر صورت انسان، بر دیوار نقش بسـته‌اند و مسلماً رسالت آن‌ها یادآوری بار فرهنگی – عرفانی آن‌هاست.
فرشـتگان از گذشـته‌های دور در باور انسـان‌ها به‌عنوان واسطهٔ خداوند و جهان هستی قلمداد می‌شدند و در قالب پیام‌آوران، نگهبانان، ناظم سـتارگان، مجری قوانین الهی و حامی برگزیدگان و مقربـان، ایفای نقش می‌کردند، برخی هم فرشتگان را نماد ارتباط خداوند با مخلوقات می‌دانند.
از جملـه نقش‌های جانـوری در تزئینات حرم مطهر، نقش دو اژدهاست که در حاصل بلعیدن دو اژدهای دیگر ترسیم شـده‌اند. اژدها در فرهنگ مشرق زمین مفاهیم گسترده‌ای داشته است. آن حیوان افسانه‌ای در باور پیشینیان، نگهبانان گنج‌هـای پنهان و آن گنج‌ها جاودانگی بوده اسـت. نقش دو اژدها در مقابل یکدیگر، مفهوم خنثی‌کردن گرایش‌های متضـاد را به ذهن متبادر می‌کرده اسـت. از دیدگاه دیگر، اژدها نماد آسـمان و ابر بوده و بـاران را به زمینیان ارزانی می‌داشته اسـت. در باور چینی‌ها، اژدها جاودانگی تدارک می‌بیند و در نهایت، اژدها قدرت آسمانی، خلاق، ناظم امور و نماد امپراطوری است.
نقش مار، نماد دیگر در میان تزئینات حرم مطهر است. این جانور به دلیل شکل ظاهری و خصوصیاتی که دارد از قدیم منشـاء افسانه‌ها و اسطوره‌های فراوان بوده است. در باور پیشنیان، مار موجودی مافوق انسان و طبیعت بوده که از ارواح و جان‌هـای نیاکان مدد می‌گرفته و توانایی پوسـت انداخـتن مار این پندار را قوت می‌بخشـیده که آن حیوان می‌تواند دائماً تجدید حیات کند و به همین دلیل سـمبل و نماد جاودانگی و نامیرایی پنداشته می‌شد. شاید با توجه به ایـن باور در عربی به مار «حیّه» می‌گویند که به «حیات» به معنی «زندگی» نزدیک اسـت. در باور ایرانیان، مار مایهٔ باروری زمین و نگهبـان گنج‌های پنهان بوده و زهرمار نیز خاصیّت درمانی داشته است.
در نزد اسـطوره شناسـان طـاوس نماد خورشـید و کیهان پنداشـته شـده و در یک روایت صوفیانـه: «خداوند ذات را به شـکل طاوس فرستاد و در آیینهٔ ماهیت الهی صورت خود را به او نشان داد».این پرنده در برخی فرهنگ‌ها نماد زیبایی و قدرت و دگردیسـی نیز پنداشـته شده‌اسـت. در سرزمین‌های اسلامی خاورمیانه، طاوس در دو طرف درخت زندگی تصویر می‌شـود که نماد روح فسـاد انگیز و دوگانه بودن روان آدمی اسـت. بر دو سـوی ورودی صحن آزادی نقش دو طاوس مشاهده می‌شود.
نقـش قرقاول نیـز در چند مورد تکرار شده‌اسـت. قرقاول به لحـاظ آواز و حرکات موزونش نماد هماهنگی کیهانی و ناظم جهان اسـت. در میان نقش پرندگان، تصویر حواصیل نیز دیده می‌شـود. حواصیل کنایـه از کنجکاوی بوده و در علوم خفیه به‌عنوان علوم باطنی قلمداد می‌شده است. در حرم مطهر دو حواصیل بر دو سـوی یک اسـلیمی گلدار و با طراوت ترسـیم شده که یادآور نقش طاوس در دو سوی درخت زندگی است.
علاوه بـر این مـوارد، ده‌ها و صدها علامت و نشـانه در معماری و تزئینات حرم مطهر موجود است که حتی اشاره به آن‌ها موجب اطالهٔ مقال می‌شود.
این شرح بی‌نهایت کز زلف یار گفتند
حرفیست از هزاران کاندر عبارت آمد

«حافظ»



آشنایی با نفایس هنری خزانه آستان قدس رضوی
از زبان سیدرضا شالفروشان؛

گنجینه‌ای از فرهنگ، هنر و تمدن اسلامی

بهروز کریم پور

از قرن ها پیش که خراسان میزبان پیکر پاک هشتمین آفتاب شیعیان گشت، علاقمندان به سلاله پیامبر (ص) و اهل بیت (علیهم اسلام) حضور مرقد مطهر ایشان را مغتنم شمرده و زیارت این بارگاه نورانی را فرصتی برای عرض ارادت به این امام همام قرار دادند. از این رهگذر زائران و مجاوران آن حضرت، هر یک به زبان خویش این اشتیاق را جلوه بخشیدند و جهت ادای نذرهای خویش و عرض احترام به ایشان، هدایایی را در طبق اخلاص به این آستان ملائک پاسبان تقدیم می داشتند و یا در ساخت و توسعه این مجموعه تلاش می نمودند.از این رو به مرور زمان، حرم مطهر رضوی در کنار دارا بودن جایگاه معنوی، به مجموعه ای تبدیل گشت که تبلور نیات عاشقانه و خالصانه زائران و ارادتمندان آن حضرت به وضوح درآن نمایان است که از جمله آنها هنرهایی است که درساخت حرم به کار رفته و یا اشیاء هنری که وقف این مکان مقدس شده است.

اما پاسبانی و صیانت از این میراث ارزشمند وظیفه ای است که همواره مورد توجه بوده و از این رو بخشی با عنوان خزانه داری کل آستان قدس رضوی عهده دار این مسئولیت شده است. برای آشنایی بیشتر با این میراث معنوی و فرهنگی که جنبه های هنری ویژه ای را نیز در خود دارد، پای صحبت های سید رضا شالفروشان، رئیس خزانه داری کل آستان قدس رضوی، نشستیم. آنچه در پی می آید حاصل این گفتگوست.

• آنچه از کلمه خزانه به ذهن متبادر می شود، محلی است که برای نگهداری وجوهات نقدی و اشیایی که جنبه مالی دارند، استفاده می شود. اما به نظر می رسد خزانه آستان قدس رضوی چیزی فراتر از اینهاست و بیش از آنچه جنبه مالی داشته باشد، گنجینه ای از فرهنگ، هنر و تمدن اسلامی است. می خواهیم از زبان شما با این گنجینه فرهنگی آشنا شویم.

با عرض ادب و سلام به پیشگاه مقدس حضرت رضا علیه آلاف التحیه و الثناء همان گونه که اشاره کردید کلمه «خزانه» بیشتر تداعی کننده پول و اسکناس و وجوهات نقد وامثال این موارد است . اما در آستان قدس رضوی این امر با سایر سازمان ها متفاوت می باشد. خزانه آستان قدس رضوی محل نگهداری اشیائی است که جنبه فرهنگی داشته و عمدتا مربوط به نگهداری اشیاء فرهنگی و تاریخی است که در گذشته در حرم مطهر رضوی مورد استفاده قرار گرفته است مانند ابزار و ادوات روشنایی و همچنین اشیاء فرهنگی که زائرین محترم به حرم مطهر اهداء می کنند این اشیاء متنوع بسیاری از تزئینات وابسته به معماری را نیز شامل می شود مانند سازه های زراندود گنبد و گلدسته ها و قطعات درب ها ی طلا و پنجره های نقره ای که در حرم مطهر به کار می روند ، کاشی های نفیس و بسیاری از اشیائی که زینت بخش گنجینه های معظم آستان قدس رضوی است و هم اکنون در معرض بازدید خیل عظیم مشتاقان و ارادتمندان اهل البیت عصمت و طهارت از اقصی نقاط ایران و جهان قرار گرفته و یا برای شناسایی و تهیه شناسنامه دراختیار اداره پژوهش و معرفی معاونت امور موزه ها قرار داده شده است.

• اشیاء موجود در خزانه چگونه جمع آوری شده و به عبارت دیگر این خزانه چگونه تشکیل شده است؟

خزانه آستان قدس رضوی ، با در نظر گرفتن فضای فعلی آن، سابقه ای چندان طولانی ندارد.به طور کلی می توان گفت که تحت تاثیر تحولات و پیشرفتهایی که به مرور زمان در صنایع پدید آمده اشیاء قدیمی جای خود را به اشیاء جدید داده و با توجه به وسعت اماکن حرم مطهر حجم عظیمی از اشیاء در انبارها جمع شده لذا مسئولان وقت را به فکر ساماندهی اینگونه اشیاء که جنبه تزئینی وزیبایی هم داشته است انداخته همانند چلچراغ ها، فرشها و .. بعدها این محل نگهداری به گوشه ی صحن آزادی منتقل شد و خزانه آستان قدس رضوی که پیش از آن محل مشخصی نداشت به طور رسمی در همین مکان به عنوان اولین جا به اسم خزانه معرفی شد. پیش از انقلاب شکوهمند اسلامی تصمیم گرفته شد که جایی برای استفاده کتابخانه، موزه و خزانه اختصاص پیدا کند که طبقه منهای دو آن محل نگهداری اشیاء نفیس باشد و به آن مخزن گفته می شود و همان ساختمان سه گوشی است که در کنار صحن «امام خمینی (ره)» رواق امام خمینی فعلی تاسیس شد. از جمله چیزهایی که در آنجا نگهداری می شد قرآن های خطی بود که بعدها به کتابخانه منتقل شد. اما طبقه منهای دو این ساختمان از همان ابتدا مورد استفاده خزانه بود.

• در بین اشیاء موجود در این گنجینه فرهنگی که از گذشته تا امروز، جمع آوری شده اند، مسلماً بسیاری از آنها علاوه بر جنبه معنوی که ریشه در نیّات واقفان این آثار دارد، دارای ارزش هنری ویژه ای نیز می باشند. در خصوص این گونه آثار موجود در خزانه توضیحاتی بفرمایید؟

می دانیم که پس از شـهادت امام رضا (علیه السـلام)، هر کس برای زیارت به این حرم قدسـی می آمد، سـعی داشته است بهترین چیزی که در زندگی دارد و یا ارزشـمندترین کاری که از دسـتش بر می آید را به پیشگاه امام همام تقدیم نماید. به همین دلیل است که هرآنچه به این محل وارد می شده، جزو بهترین ها بوده است. به عنوان مثال اگر هنرمندی دیواری را تزئین می کرد یا فرشی را می بافت سعی می کـرد بهترین کار خود را ارائه دهد و این عقیـده از ابتدا بوده و هم اکنون نیز وجود دارد . از جمله آثار هنری که بارزتر هستند می توان به فرش ها، دسـتبافت ها، روپوش ها، پرده ها و نیز اشـیاء منتسب به ضریح مطهر و یا دیوارها اشـاره کرد، چرا که به هر گوشـه از حرم مطهر که بنگرید نقشـی از هنر را در آن مـی بینید، از کف گرفته تا سقف و دیوارها که هر یك هنرهای مربوط به خود را دارد که به دلیل فرسـایش آنها در طول زمان، در خزانه جمع آوری شده اند. از جمله بهترین آنها دسـتبافت ها هستند که شامل حدود چهارصد روپوش و انواع پرده است و شاید بتوان گفت نظیر آنها در کمتر موزه ای یافت می شود.

• در همیـن ارتباط در میان تعداد زیاد آثار هنری موجود در خزانه، آیا نمونه های خاص یا شاخصی وجود دارد که بتوان به آن اشاره کرد؟

از آنجـا که حرم مطهر رضوی یکی از کانون های مهم فرهنگی جهان اسلام است و نماد فرهنگ و هنر شیعی نیز محسوب می گردد، بهترین نفایـس و عالی ترین آثار هنری و فرهنگی که در جهان شـیعه خلق می شـده، رو به سـوی حرم مطهر حضرت رضا (علیه السلام) داشته اسـت. حال اگـر بخواهیم نمونه های خاصی را در بین آنها جسـتجو کنیم، این بررسـی از دیدگاه های مختلف تاریخی ،هنری و ... امکان پذیـر اسـت. برخی نمونه های کاشـی های زرین فـام ، کنده کاری درهـای چوبی و قلمزنی و میناکاری فلزات بخصوص دربهای طلا و مشبك سازی وملقمه فولاد نیز از آثار هنری خاصی هستند که در حرم مورد اسـتفاده قرار می گرفته است. شـعمدان ها و ادوات روشنایی نیز از دیگر انواع هسـتند. ضریح پوش ها، روپوش ها،دورپوش ها و صندوق پوش ها از جمله شـاهکارهای هنری در زمینه دسـتبافت ها محسـوب می شـوند که از نظر نوع تاروپود و تکنیك بافت منحصر به فرد هسـتند. در بخش تابلوهای نقاشـی نیز، بـه عنوان مثال آثار ارزشـمندی از قـرن چهاردهم میـلادی، اثر هانـس هولباین (نقاش آلمانی) و نیز تابلوهایی از هنرمندان ایرانی از جمله کمال الملك وجود دارد. همچنین زیارت نامه های بسـیار نفیسـی از آثار خوشنویسانی چون احمد نیریزی، از بهترین نسـخ نویسان هنر ایران، وجود دارد که در گذشته در حرم مطهر نصب بوده است.

از دیگر آثار بسـیار نفیس موجود، جعبه آئینه ای است که از هشت قسمت تشکیل شده، تصاویر آن به معراج پیامبر اشاره دارد و از عالی ترین تکنیك های منبت کاری و مشـبک کاری در ساخت آن استفاده شده است. همچنین ظروف و سفالینه ها نیز از جمله آثاری است که ارزش تاریخی و هنری ویژه ای دارند. نکته دیگری که قابل توجه است سیر تاریخی این هنرهاست که در آثار موجود در خزانه به چشم می خورد. به عنوان مثال در ارتباط با زیارت نامه ها، از زمانی کـه این خطوط بـر روی فلز حك شـده و یا روی چوب نوشـته می شـده تا زمانی که روی پارچه و کاغذ نوشته شده اسـت ، آثاری وجود دارد. در خصوص روشنایی نیز ، می توان به تحولاتی که در شـکل ظاهری که در زمینه ابزار و ادوات آن از جمله پیه سـوز های و شمعدان ها و گلگیرهای شمع حرم مطهر بوجود آمده است اشاره کرد.

• آیا غیر از نگهداری سالم و حفظ امنیت این آثار ، خزانه اقدامات یا برنامه های دیگری در ارتباط با اشیاء موجود داشته است؟

در گذشـته، شـیوه کار بدین گونه بوده است که آنچه به خزانه تحویل داده می شده، از هر نوعی که بوده اند، در کنار یکدیگر قرار می گرفته اند. یکی از ایرادات این روش ایـن بود که هنگامی که کارشناسـان مـوزه برای انتخاب اشـیائی با هدف نمایـش در موزه به خزانـه می آمدند، چنانچه به دنبال نوعی خاص از آثار بودند. باید هر کدام از آنها را از یك گوشه خزانه و لابه لای اشیاء دیگر جستجو می کردند و این مشـکل باعث می شـد که برخی اشـیاء ارزشمند سـالها از چشم پنهان بماند و مغفول واقع شود. مدتی قبل تصمیم گرفتیم این اشیاء را دسته بندی کنیم و هر دسته را در قسمتی جداگانه قرار دهیم که این امر به کوشـش بسیار محقق شد و به این ترتیب هزاران شیء از آثاری که در خزانه وجود دارد دسته بندی شد.

یکی از مزایای تفکیك اشیاء، سهولت دستیابی کارشناسان مـوزه جهـت انتخاب آثار برای نمایش در موزه اسـت که باعث شـده مراجعـان و مخاطبـان، آثار متنـوع تری را مشـاهده نمایند؛ بـه طوری که در مدت چندسـال اخیر، حدود ده هزار شـیء، برای نمایش عمومـی، از خزانه به موزه منتقل شـده که تعدادی از آن ها به خزانه بازگشته اسـت و تعدادی دیگر به صورت ثابت در آنجا نگهداری می شود.

• از آنچه فرمودید می توان دریافت ارتباط نزدیکی بین خزانه و موزه حرم مطهر وجود دارد. به طورکلی خزانهٔ آستان قدس رضوی با چه نهادهای فرهنگی و هنری تعامل دارد؟

ارتباط خزانه عمدتاً با مراکز فرهنگی و هنری درون آستان قدس رضوی اسـت که از آن جمله می توان به کتابخانه، بنیاد پژوهش های اسلامی و موسسه آفرینش های هنری اشـاره کرد اما بیش از همه، این مجموعه با موزه آسـتان قـدس رضوی که در حرم مطهر رضوی واقع شـده اسـت ارتبـاط دارد و همـکاری هایـی در زمینه ارایه اشـیاء و نفایس برای نمایش عمومی در آنجا انجام می گیرد.

• در زمینـه ی صیانـت از آثـار هـنری و نفایس موجود در خزانه که عمدتاً اشـیاء وقف شـده هستند و نیز ارج نهادن به سنت حسنه وقف و ادای دین به این سنت دیرین، علاوه بر حفاظت و نگهداری سالم این آثار، به نظر می‌رسد بازشناسـی و معرفـی آنها نیز از جمله اموری اسـت که جای خالی آن احسـاس می شـود و این امر نیز از طریق انجـام طرح های پژوهشـی، تدوین و چـاپ کتب و ... میسر است . آیا در این زمینه فعالیت هایی توسط خزانه انجام می گیرد؟

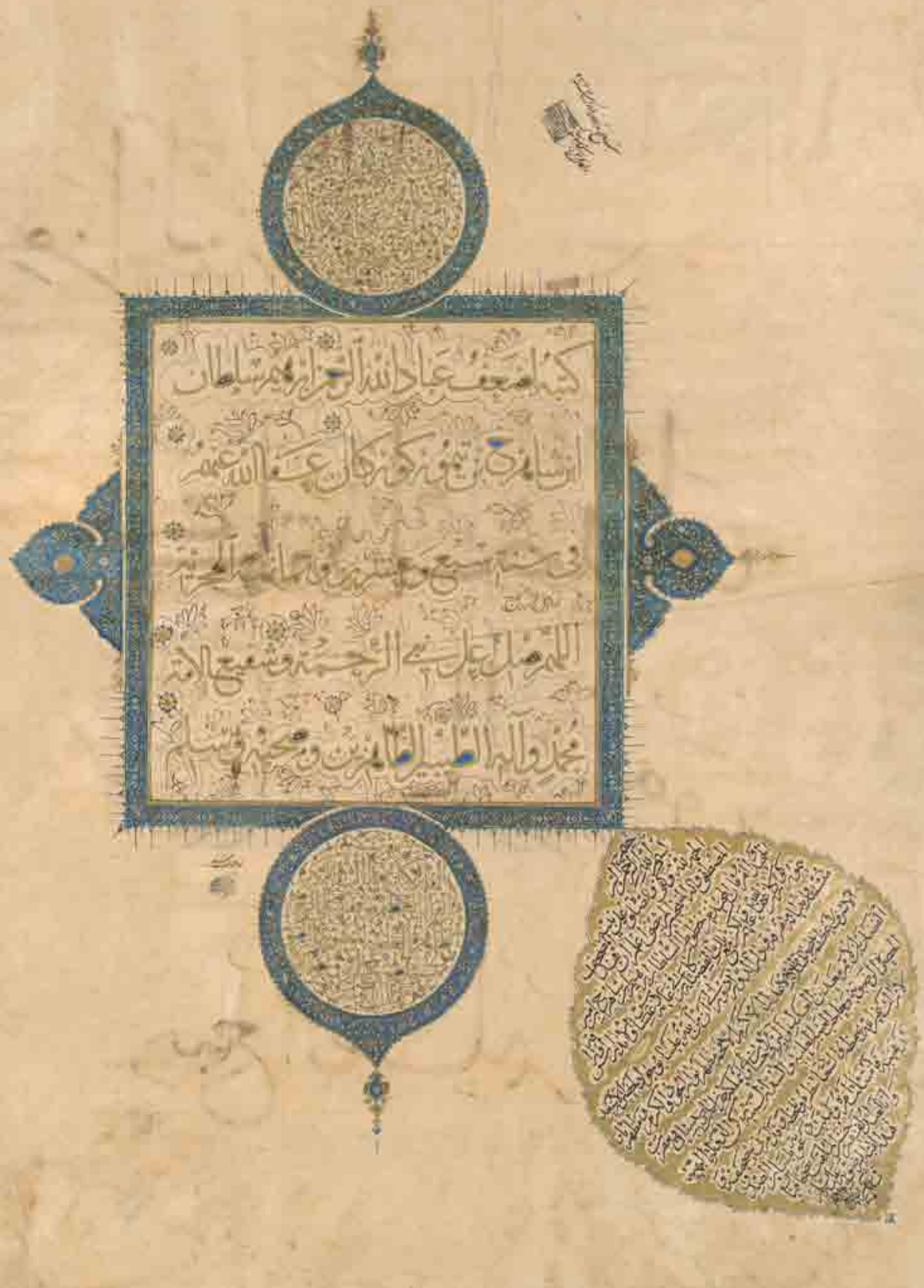
خوشـبختانه در این خصوص نیز اهتمامی وجود داشـته و مقدمـات آن فراهم شـده اسـت. از جمله این که طی تعاملاتی که با مـوزه به وجود آمده، زمینه معرفی برخی از آثار موجود در خزانه، در قالب بروشـورهایی که موزه منتشر می کند به وجود آمده اسـت. اما از جمله کارهای خـوب و بزرگی کـه اخیراً صـورت گرفته اسـت، انجام مقدمات چاپ کتابی نفیس در زمینه منسـوجات موجود در خزانه اسـت که از جمله شـاخص ترین نفایس خزانه هسـتند، و با همکاری موسسه آفرینش های هنری آستان قـدس رضـوی انجام می شـود. در همین راسـتا تصاویر خوبی از این آثار تهیه گشته و شناسنامه آنها نیز گردآوری شـده و در اختیار این موسسه هنری قرار گرفته و اکنون مراحـل آماده سـازی آن در حال پیگیری اسـت. پیش از این نیز کتاب شـاهکارهای هنری در آسـتان قدس رضوی در زمینه مرقعات نسـتعلیق توسط موسسه آفرینش های هنری آسـتان قدس رضوی به چاپ رسـیده اسـت. دسته بندی آثـار موجود در خزانـه نیز در معرفی بیشـتر آنها توسـط موزه موثر بوده اسـت. اما باید اذعان داشت که اصلی ترین رسـالت خزانه، جمع آوری و حفاظت از این آثار می باشد که تا کنون به خوبی انجام گرفته است.

• از آنجا که خزانه آسـتان قدس رضوی کمتر شناخته شده اسـت، آیا زوایای دیگری از کار ایـن بخش در زمینه آثار هنری موجود در حـرم مطهر رضوی وجود دارد که به آن اشاره نشده باشد؟

فعالیـت های خزانه صرفـاً محدود به اشـیاء موجود در مخزن نیسـت بلکه حفاظت، نگهداری و مرمت بسـیاری از قسـمت های داخل حرم مطهـر از جمله ضریح، گنبد، گلدسته، کاشـی ها، درب های طلا و نقره و هر آنچه که ویژگـی نفیس بودن را دارا باشـد، بر عهده خزانه اسـت که البته در این راسـتا بخش های دیگری از آسـتان قدس رضوی نیز دخیل هستند.

• از شرکت شما در این گفتگو سپاسگزارم.

از جملـه کارهای خوب و بزرگی کـه اخیراً صورت گرفته اسـت، انجام مقدمات چـاپ کتابی نفیس در زمینه منسوجات موجود در خزانه هسـتند، و با همکاری شـاخص ترین نفایس خزانه هسـتند که از جمله موسسه آفرینش های هنری آستان قدس رضوی انجام می شود.



منتخب سور

قرآن کریم

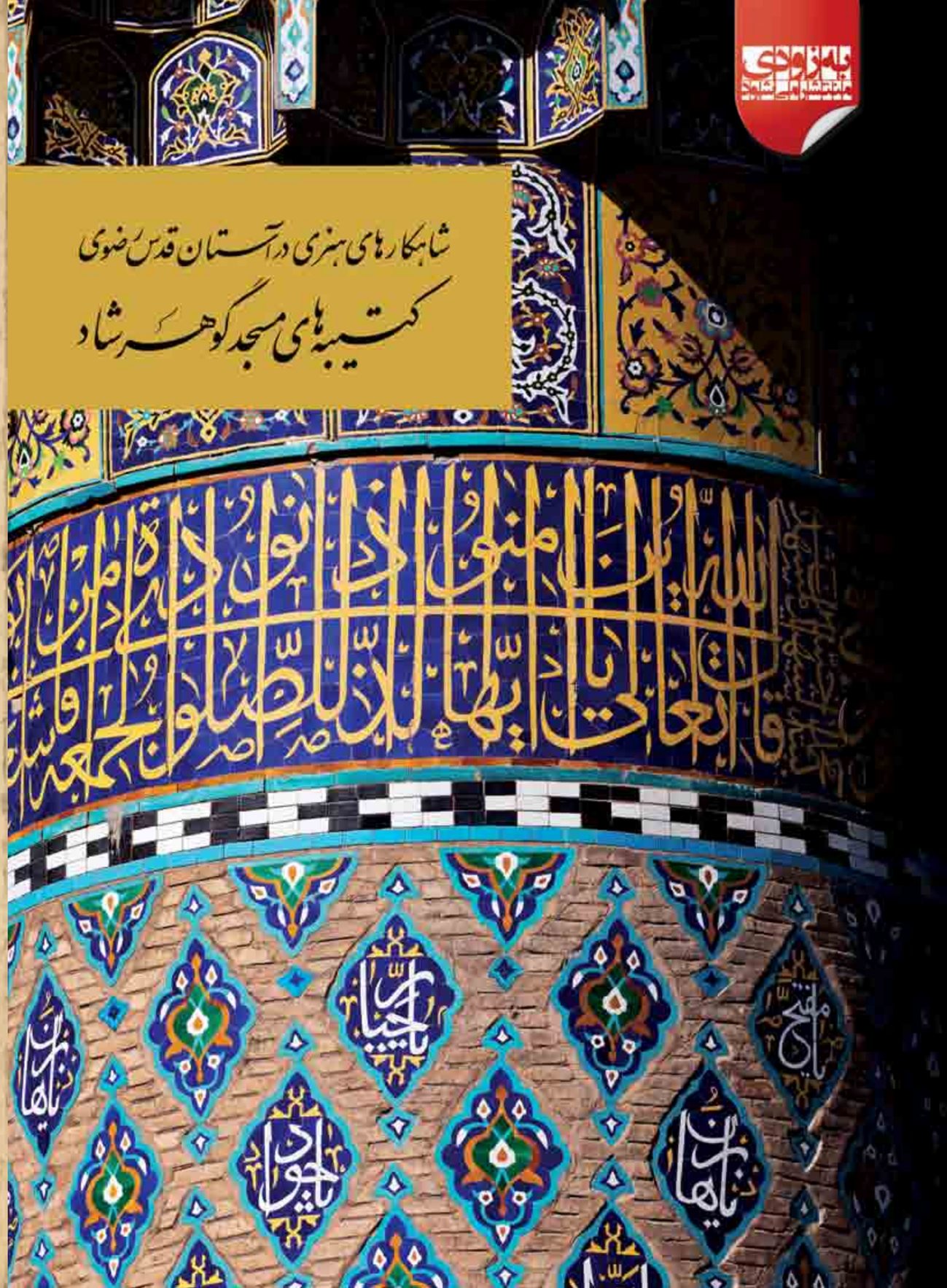
خط ابراهیم سلطان

شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی

منتخب قرآن‌ها از آغاز تا سدهٔ نهم هجری قمری

شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی

کتیبه‌های مسجد گوهرشاد



شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی

منتخب قطعات نستعلیق