بسم الله الرحمن الرحيم

فصلنامهٔ آستان هنر/ هنرنامه آستان قدس رضوی/
شمارهٔ ۴ و۵ / بهار و تابستان ۱۳۹۲
کاری از «گروه هنر پژوهی رضوان» وابسته به
مؤسسهٔ آفرینش های هنری آستان قدس رضوی

مدیر مسئول: علی ثابت نیا
سردبیر: شادی غفوریان

صفحه آرایی و گرافیک: مرجان جلالی
عکاس: سید علی حسینیان نسب
طرّاحی لوگو: مسعود نجابتی
امورفنی و ناظرچاپ: نسرین جلیلیان
لیتوگرافی و چاپ: مؤسسه چاپ و انتشارات
آستان قدس رضوی

با سپـاس از:
بهروز کریم پور
مهدی سیم ریز
علی‌اصغر ناصری‌مهر
آرزو ایمانی (دبیرخانه جشنواره داستان رضوی)
جواد آرین منش، سید حسین عابدی
سید مجتبی حسینی، سید صادق مرکبی

■ **جغرافیای هنر، افق اعتدال...**
حامد همّت‌پور / ۷
■ **بررسی ویژگی‌های تزیینی قرآن‌های مترجم خطّی موجود در موزهٔ قرآن آستان قدس رضوی**
ابوالفضل صادقپور فیروزآباد
مریم خلیل‌زاده مقدم / ۱۰
■ **گونه‌شناسی ساختاری-محتوایی هنر نوشتاری در فضای حرم امام‌رضا(ع)**
آرش قراگزلو/ ۱۸
■ **هنر حجّاری درحرم مطهّر رضوی**
زهرا جهان‌پور، بهزاد نعمتی/ ۲۶
■ **روزبهان شیرازی؛ نابغهٔ خط و تذهیب**
کیانوش معتقدی / ۳۲
■ **آب خوش‌تر...**
شادی غفوریان / ۴۴
■ **صلوات‌خوانی**
هوشنگ جاوید/ ۵۴
■ **«ایوان شرقی» به روایت دیگر**
مصطفی پیوندی / ۶۱
■ **شغل شریف...**
فرزاد باقرزاده / ۶۴
■ **سیرِ سیّاح**
غلامرضا آذری خاکستر / ۶۶
■ **دویدن در شیبِ ملایم**
حامد امان پور قرائی / ۶۹
■ **تاریخ‌نگاریِ یک دهه تئاتر رضوی در مشهد**
سیدجوادداشکذری / ۷۱
■ **شبستان**
گزیده‌ای از داستان‌های جشنواره ملّی
داستان‌نویسی رضوی (کبوترحرم) / ۷۸

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

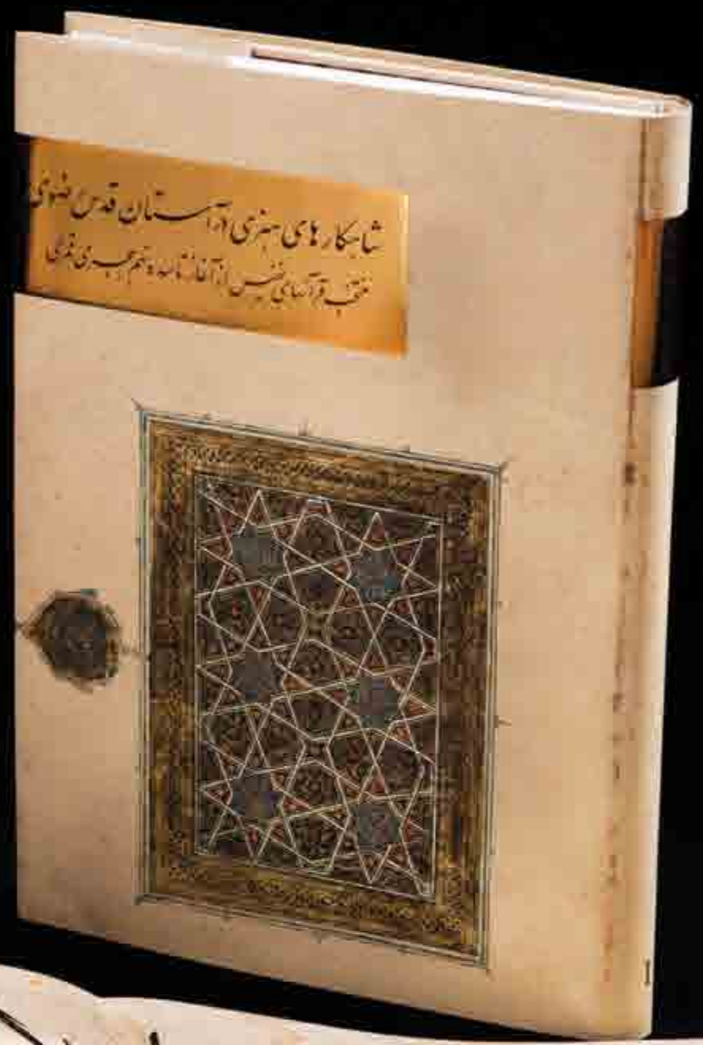
آدرس: مشهد، خیابان کوهسنگی ،
خیابان عدالت ، عدالت۱۸، شماره ۹/۱
مؤسسه آفرینش های هنری آستان قدس رضوی
تلفن: ۰۵۱۱-۸۴۴۵۱۴۲ پنج خط
تلفکس: ۰۵۱۱-۸۴۲۲۰۱۵
راه هـای ارتبـاط با نشـریه:
astanehonar8@gmail.com
honarpajouhi@gmail.com
www.aqart.ir

تصویر روی جلد: اثر تشویقی سالانه پوستر رضوی از سید محمد جواد زهادت

شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی
منتخب قرآن‌های نفیس از آغاز تا سده نهم هجری قمری

با معرفی ۵۶ قرآن نفیس از گنجینه کتابخانه و موزه قرآن آستان قدس رضوی
همراه با مقالاتی از
مهدی صحراگرد، محسن عبادی، مجید قدائیان
پیرامون سیر تحول خطوط قرآنی ، شیوه های قرآن نگاری و نقوش و آرایه های قرآنی

شامل
قرآن های منسوب به ائمه اطهار (ع)، کشواد بن املاس، علمان بن وراق غزنوی، محمدبن علمان، زمردملک،
رواندی، یاقوت مستعصمی، عبدالله صیرفی، عبدالله مروارید، بایسنغرمیرزا،
ابراهیم سلطان، شیخم سوداگر، عبدالله طباخ و...



برای تهیه این اثر با شماره تلفن ۵۱۱-۸۴۴۴۴۴۲ تماس بگیرید یا به سایت www.asqpt.ir مراجعه فرمایید

جغرافیای هنر، افق اعتدال...

حامد همّت پور

ایــن روزها نقش پررنگ اعتدال در زندگی آن‌قدر به چشــم می‌آید که هرکس درباب آن، آیه‌ای، حدیثی، بیتی و یا مثلی را به خاطر سپرده است. آیات بسیاری از قرآن کلام الله درباره تکوین، آفرینش، تشریع، عبادت، گفتار، اخلاقیات، احکام و ... همواره متذکر "اعتدال" است.

چنین اســت که ســعدی متاثر از این آموزه‌های کتاب الهی می‌فرماید:

چو نرمی کنی خصم گردد دلیر

وگر خشم گیری شوند از تو سیر

درشتی و نرمی به هم در به است

چو فاصد[1] که جراح و مرهم‌نِه است

سال‌هاست که در تعریف هنر، بالاخص هنر دینی، درشتی‌ها و نرمی‌ها بوده است. اما نه توأمان!

بارهــا افراد با ســلایق و علایق گوناگــون و گاه متناقض، به تعریــف هنر، هــنر دینی، فلســفه و ضرورت وجــودی آن پرداخته‌اند. گاه این تعاریف از اذهان سیاسی، ایدئولوژی‌زده یا آرمان‌گرا برآمده و گاه دریافت‌ها و تلقی‌های برخاســته از اذهــان معتقد به "هنر برای هنر"[2]، وصلتِ میان هنر و دین را به چالش کشیده است. این‌گونه، آوردگاه فرهنگ و فضای موجود، مبدل به میدانِ نبردی شده که شهدایش یا دین بوده است، یا هنر و گاه هر دوی این‌ها!

هرکــس بخواهد در این مقولات حرفی بگوید یا قلمی بزند، به ناچار به ســویی متمایل می‌شود. یا تنها به جَرگه جراحان ورود می‌کنــد یا به صِنف مرهم‌نِهان. رعایت اعتدال در این بین، گویی از مرام سخن‌گویان و قلم‌رانان به دور است! این است که، گاه دین‌داران، بی‌هنر اطلاق می‌شوند و هنرمندان، بی‌دین!

در ایــن میان، وظیفه مدیران فرهنگی آســتان قدس رضوی خطیرتر می‌گردد تا به واسطه موسساتی چون آفرینش‌های هــنری، جانــب انصــاف را هر چه بیشــتر رعایــت کنند تا پرچمداران دین، نه از سرِ وظیفه، بلکه بر مبنای تعهد، درهای جامعه متدیّنین را به روی هنر باز کنند.

با نگاه به فعالیت‌های سال‌های اخیر موسسه آفرینش‌های هنری آســتان قدس رضوی، چنین به ذهن می‌رســد که این مجموعــه برآن اســت تا در مســیری گام بــردارد که دیگر، دیــن‌داران بــا چــوب "هنرزدایــی از دین" رانده نشــوند و داعیــه‌داران هنر، مُهرِ داغِ "دین‌زدایی از هنر" را بر پیشــانی نداشته باشند.

امید اســت، در رسیدن به این مهم، تا آنجا که در توان دارد، جغرافیایِ هنرِ دینی را در افق "اعتدال" ترسیم نماید.

۱ - رگ زن، حجّام.

۲ - (Art for art's sake) اصطلاحــی اســت بــرای توصیــف افراط کاری‌های مختلف در نظریه‌ای که مدعی است هنر خود بسنده است و لازم نیست که در خدمت هیچگونه هدف ضمنی (اخلاقی، سیاسی و یا مذهبی) باشــد. این نظریه برای نخســتین بار توســط "ویکتور کوزین" فیلسوف فرانسوی مطرح شد.

- **بررسی ویژگی‌های تزیینی قرآن‌های مترجم خطّی موجود در موزهٔ قرآن آستان قدس رضوی**
  ابوالفضل صادقپور فیروزآباد- مریم خلیل‌زاده مقدم
- **گونه‌شناسی ساختاری - محتوایی هنر نوشتاری در فضای حرم امام‌رضا(ع)**
  آرش قراگزلو
- **هنر حجّاری درحرم مطهّر رضوی**
  زهرا جهان‌پور، بهزاد نعمتی
- **روزبهان شیرازی؛ نابغهٔ خط و تذهیب**
  کیانوش معتقدی

بررسی ویژگی‌های تزیینی قرآن‌های مترجَم خطّی موجود در موزهٔ قرآن آستان قدس رضوی

ابوالفضل صادقپور فیروزآباد* مریم خلیل‌زاده مقدم**

چکیده

موزهٔ قرآن آستان قدس رضوی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین موزه‌های جهان در زمینهٔ نسخه‌های خطّی قرآنی و ازجمله موزه‌هایی است که آثار مهم و با ارزشی چون نسخه‌های خطّی قرآن از سده‌های اوّلیهٔ اسلام تا دوران اخیر در آن نگه‌داری می‌شود. ویژگی برخی از این نسخه‌ها، به جهت دارا بودن جنبه‌های بصری، تزیینی و آن که جزو اوّلین قرآن‌های مترجم می‌باشد، از ارزش هنری زیادی برخوردار است. همچنین قرآن‌های مترجم خطّی موجود در این موزه که به زبان‌های مختلفی ترجمه شده‌اند، اهمیّت بسیاری داشته و نیز به‌لحاظ انواع تزیینات به‌کاررفته در این قرآن‌ها، می‌تواند در بررسی‌های پژوهشی نسخه‌های خطّی قرآنی مترجم بسیار مهم به شمار آید.

هدف این پژوهش یافتن ویژگی‌های بصری، نوع خطوط، ترجمهٔ نگارشی رسم‌الخط زبان‌های رایج و بررسی تزیینات به‌کاررفته در تزیین نسخه‌های خطّی قرآن‌های مترجم در قرون پنجم و ششم هـ . ق / یازدهم و دوازدهم م.، موجود در موزهٔ قرآن آستان قدس رضوی است و نتیجهٔ بررسی آن‌ها می‌تواند زمینهٔ مناسبی جهت معرّفی این نسخه‌های قرآنی خطّی منحصر به فرد به شمار آید.

روش این تحقیق به‌صورت توصیفی - تحلیلی و شیوهٔ گردآوری اطّلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای و میدانی است.

واژگان کلیدی: قرآن‌های مترجم، موزهٔ قرآن آستان قدس رضوی، تذهیب، کتاب‌آرایی، خوش‌نویسی

* کارشناس‌ارشد پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنردانشگاه شاهد، تهران
** کارشناس‌ارشد فلسفهٔ هنر، دانشگاه علّامه طباطبایی، تهران
abolfazl.sadegpour@yahoo.com
khalizade.maryam@yahoo.com

مقدّمه

با ظهـور کلام وحی، هنر کتابت قرآن، در قرون اوّلیهٔ هجری قمری آغاز و به‌علّت ارزش و اهمّیت موضوع فوق، این هنر در میان دیگر هنرهای اسلامی از جایگاه والایی برخوردار گردید و جزو متعالی‌ترین و شریف‌ترین هنرها نزد مسـلمانان به شمار می‌آمد. کتابت قرآن در دوران اسلامی معنای گسترده‌ای دارد و تنها معطوف به هنر خط و خوش‌نویسـی نمی‌باشد، بلکه مجموعه‌ای از هنرها شامل خط و خوش‌نویسی، تزیین، تذهیب و رنگ، کاغذ، صحافی و تجلید، ترجمه و... است.

از طرفی نیز کلام وحی ازجمله کتبی است که تا کنون تفاسیر فراوانی بر آن نوشته، به زبان‌های مختلف ترجمه شده و در نهایت عرصهٔ مقدّسی برای دانشمندان و هنرنمایی هنرمندان تذهیـب کار و خوش‌نویس و جلد سـاز در اعصـار و قرون مختلف بوده است. کتابخانهٔ آسـتان قدس رضوی نیز با دارا بودن حدود پانزده هـزار قرآن و جزوه، مجموعهٔ فوق‌العاده نفیسـی از دوره‌های مختلـف تاریخی و ترجمه شـده به زبان‌های فارسـی کهن و میانه، ترکی جغتایی، ماوراء النهری و اردو بزرگ‌ترین پشتوانه فکری و علمی و فرهنگی و هنری دانشمندان و پژوهشگران می‌باشد. کتابت قرآن در هر دوره از ویژگی‌هـا و اصول خاصّی برخوردار اسـت. در این میان قرآن‌های مترجم مربوط به سده‌های ۵ و ۶ هـ.ق/ ۱۱ و ۱۲م. در کنار ارزش بالای هنری و نسـخه شناسـی به‌خاطر اوّلین نمونهٔ قرآن‌های مترجم در جهان که اکنون در موزهٔ قرآن آستان قدس رضوی می‌باشـد و نیز به‌دلیـل نوع تزیینات و نقوش به‌کاررفته در آن‌ها جزو بی نظیرترین و نفیس‌ترین قرآن‌ها در هنر دورهٔ اسلامی به شمار می‌آیند، که دارای اصول زیبایی شناسی منحصر به فردی می‌باشند.

این مقاله سعی دارد تا به بررسی ویژگی‌های تزیینی و بصری شش قرآن ترجمه شـده به زبان پارسی کهن به شمارهٔ۱۷۷۱ و کتابت قرن پنجم هـ.ق، قرآن ترجمه شـده به زبان فارسی دری به شـمارهٔ۴۶۴۰ و کتابت قرن پنجم هـ.ق، قرآن ترجمه شـده به زبان اردو به شمارهٔ ۲۷۵۲ و کتابت قرن پنجم هـ.ق، قرآن ترجمه شـده به زبان فارسی به شـمارهٔ ۶۶۱ و کتابت قرن ششـم هـ.ق و قرآن ترجمه شده به زبان ترکی کهن به شمارهٔ ۲۲۲۹ با تاریخ کتابت قرن ششم هـ.ق بپردازد. تحقیق و پژوهش درخصوص هـر کدام از قرآن‌ها به‌لحاظ توصیفِ ویژگی‌های بصری، نوع خط و تذهیب، شیوهٔ کتابت و تزیین، کاتب، مذهّب و واقف آن‌ها می‌تواند گوشه‌ای از تاریخ هنر و تمدّن ایران و اسـلام را روشن سازد. دستاوردهای این مقاله برپایهٔ مطالعات نمونه‌ای و آماری است که از میان نسخه‌های خطّی مترجم مختلف به دست آمده است.

سؤالات قابل طرح و بررسی در این مقاله عبارت‌اند از:

۱. ویژگی‌های بصری قرآن‌های سـدهٔ ۵ و ۶هـ.ق/ ۱۱و ۱۲م. ازنظـر نوع خطوط، ترجمه، تزیینات، ریتم و... چگونه بوده است؟

۲. تذهیب، کتاب‌آرایی و تزیین قرآن‌های مترجم خطّی دارای چه ویژگی‌هایی است؟

مختصری دربارهٔ قرآن‌های مترجم

قـرآن کریم ازجملـه کتاب‌هایی اسـت که بر آن تفاسـیر زیادی نوشـته شـده و بـه زبان‌های مختلـف دنیا ترجمه شـده و هنرمندانِ خوش‌نویس، تذهیب کار و جلدسـاز در اعصـار و قرون مختلف سـعی کرده‌اند تـا همهٔ بضاعت و ارادت خـود را در تزییـن آن بـه‌کار برند. ترجمـهٔ قرآن به زبان‌های دیگر از همان صدرِ اسـلام سـابقهٔ کهن داشـته و شـواهدِ تاریخی حاکی از آن است که ترجمهٔ قرآن در زمان حیات رسـول اکرم(ص) آغاز شد ازجمله هنگامی‌که بعضی از ایرانیـان از سـلمان فارسـی (صحابـهٔ پیامبر) خواسـتند تـا سـورهٔ فاتحةالکتـاب را به زبان فارسـی ترجمـه کند و پیامبر(ص) موافقت فرمود. همچنین نامه‌های پیامبر اکرم(ص) به پادشاهانِ کشورهای دیگر ازجمله نجاشی پادشاه حبشه، مقوقس حاکمِ مـصر، هِرقل امپراطورِ روم و کسری (خسرو) شـاهِ ایران توسّط سفیران پیامبر به زبان‌های آن بلاد ترجمه می‌شده است (ابن سعد، ۱۴۱۷ هـ.ق، ۶۸).

موضوع ترجمهٔ قرآن، از زمانی که اسلام مورد پذیرش مسلمانان غیر عرب واقع گردید، مطرح شـد و این بحث بین عالمان و دانشمندان اسـلامی، مخالفان و موافقانی پیدا کرد. بعضی، حکم به تحریم ترجمهٔ قرآن دادند و در مقابل، گروهی دیگر از عالمان، ترجمهٔ قرآن را جایز دانستند (سلماسی زاده، ۱۳۴۲، ۱۶). در عهد سلطان منصوربن‌نوح سامانی (۳۵۵- ۳۶۶ هـ.ق) و با دستور او، کاتبان ماوراءالنهر همهٔ قرآن را به فارسی ترجمه کردند که این ترجمه در قالب ترجمهٔ تفسیر «محمّدبن جریر طبری» ـ که از بغداد برای سـلطان فرسـتاده بود ـ به انجام رسید، همچنین در مقدّمهٔ ترجمهٔ تفسیرطبری آمده است که از علما و فقهای ماوراءالنهر پرسیده شده: «آیا می‌شود کلام آسمانی را به زبان فارسی (دری) برگردانید؟» آنان همگی فتوا دادند که: «برای فهم معانی قرآن و درک احکام دین اسـلام منع شرعی ندارد» (معرفت، ۱۳۷۷، ۱۹۷).

در سـیر ترجمهٔ قرآن به زبان‌های مختلف، زبان‌های ایرانی از اهمّیـت و جایـگاه والایی برخوردارنـد. زبان‌های ایرانی یکـی از شـاخه‌های زبان‌های هنـد و ایرانـی و از خانوادهٔ بزرگ زبان‌های هند و اروپایی هستند. زبان‌های ایرانی یک ریشهٔ مشترک باسـتانی دارد و به گویش‌های مختلف و هر گویش به لهجه‌های مختلف اسـتعمال می‌شود. این زبان‌ها از آرامی باستان بسیار وام گرفته است. بعضی از گویش‌های زبان ایرانی به‌خاطر تفاوت‌های ظاهری در نحوهٔ اسـتفاده از عبـارات و ترکیب‌ها، امروزه خود به‌عنـوان یک زبان نام

برده می‌شوند. مهم‌ترین زبان‌ها و گویش‌های ایرانی امروزی عبارت‌اند از: فارسی روان، پارسی کهن، دری، اردو و... (مایل هروی، ۱۳۸۰، ۳۲۰).

قرآن‌های مترجم خطّی موجود در موزه و کتابخانهٔ آستان قدس رضوی

یکی از غنی‌ترین خزاین فرهنگ و هنر در جهان اسلام کتابخانهٔ آستان قدس رضوی می‌باشد، که دارای بیش از ۱۵ هزار قرآن خطّی، بدون احتساب نسخه‌های خطّی، است. در میان این قرآن‌های با ارزش، تعداد نسبتاً زیادی ازنظر نِفاست هنری و ملاحظات تاریخی در جهان اسلام کم‌نظیر می‌باشند و باز در میان این نسخه‌های کم‌نظیر، بیش از ۵۰۰ قرآن مترجم از سدهٔ ۵ تا ۱۳هـ. ق (۱۰- ۱۸م.) به زبان‌های فارسی کهن و میانه، ترکی جغتایی، ماوراءالنهری و اردو وجود دارند که از ارزش تاریخی، ادبی، هنری و تزیینات خاصّی برخوردارند. با بررسی این مجموعه از قرآن‌های مترجم می‌توانیم گوشه‌هایی از تاریخ هنر در تمدّن ایرانی- اسلامی را روشن ساخته و به تحقیقات زیر نایل شویم:

۱.آشنایی با انواع تذهیب و آرایه‌های قرآنی، فواصل آیات و گره بندی، اسلیمی‌ها، تزیینات سرسوره‌ها[1]، ترنج‌ها[2] و شمسه[3]های متداخل و در هم گره خورده، سرلوح[4]، حاشیه‌های گره بندی و نشانه‌های شمسه و...

۲.هنر جلد سازی و صحافی، تجلید کتب از چوب، تیماج، ساغری، جلدهای نفیس ضربی زرّین، سوخت معرّق، ساخته شده در اعصار مختلف وابسته به مکتب‌های هنری هرات، شیراز، اصفهان و خراسان.

۳.دسته بندی قرآن‌ها ازنظر لهجه شناسی، که ترجمهٔ آن به لَهجهٔ قسمت خاصّی از ایران است (رجایی، ۱۳۷۶، ۵).

۴.آشنایی با سیر تحوّل و تطوّر نثر فارسی و آگاهی از سیر تحوّل اندیشهٔ دانشمندان و مفسّران در قلمرو زبان فارسی

۵.آشنایی با انواع کاغذهای استفاده شده، از خمیری و فشاری ابتدایی گرفته تا کاغذ ختایی، خان‌بالغ، سمرقندی، دولت آبادی و ترمه.

ویژگی‌های تزیینی، تذهیب و خوش‌نویسی قرآن‌های مترجم در سدهٔ ۵ و ۶ هـ .ق

در قرون ۵ و ۶هـ. ق که هم زمان است با دورهٔ سلجوقیان، مذهّبان بیشتر به آراستن قرآن کریم پرداختند و قرآن‌های مذهّب دارای سرلوح هستند. در این دوره تذهیب زرّین و طلاافشان، در قرآن راه یافته و خط نسخ در کتابت رواج یافته است. در این دوره می‌توان با قاطعیت از قرآن‌های فارسی صحبت کرد، چون در صفحات پایانی آن‌ها اطّلاعاتی دربارهٔ منشاء ایرانی کاتب و مذّهب و یا محل کتابت و متونی که اغلب حاوی ترجمهٔ فارسی است آمده است (گلچین معانی، ۱۳۴۷، ۴۵). همچنین در قرآن‌های این قرون به‌جای ورق پوستی، از کاغذ استفاده شد و قطع قائمهٔ مستطیلی کتاب به‌تدریج جای شکل افقی قدیمی (قرون دوم وسوم هـق) را گرفت (همان، ۴۶).

تصویر۱: ظهر برگ اوّل از نسخهٔ شمارهٔ ۱۷۷۱، متن باقی ماندهٔ وقف نامه، مأخذ: (فراست، ۱۳۸۶، ۱۰)

از قرن ششم تزیین و تذهیب قرآن‌ها، با روشی که در دوره‌های قبل به‌کار می‌رفت فاصله گرفت. تزیینات از سادگی خارج شد و نقوش هندسی جای خود را به طرح‌های شاخ و برگ دار اسلیمی دادند (بیانی، ۱۳۵۳، ۱۶).

ویژگی تذهیب‌های سدهٔ ۵ و ۶ هـ.ق، این است که در یک صفحهٔ سرلوحه دیده می‌شود و طرّاحی سرلوحه‌ها متنوّع است و در بعضی از موارد تزیینی که صورت گرفته، زمینهٔ متن را تشکیل می‌دهد و شامل نوشته‌هایی درون شمسه‌ها و اشکال هندسی است. نقش جدیدی که در این دوره بیان شده و از آن به بعد هم ادامه پیدا می‌کند، شامل هاله‌ای است که در واقع دورگیری حروف و علایم با رنگ طلایی یا الوان هستند. در خارج این هاله، صفحه با نقوش اسلیمی پُر شده است، به‌طوری‌که نوشته برجسته‌تر از زمینهٔ تزیین شده جلوه می‌نماید (تصویر ۹) (پاک سرشت، ۱۳۷۹، ۴۳۲).

تقسیم‌بندی سه بخشی زمینه در سرتاسر این دوره ادامه یافت. گاهی عنوان در درون یک کادر مستطیلی کشیده جای گرفت که مربع‌هایی در زوایا داشت و انواع متعدّد و مرغوبی از این شکل در سده‌های بعد رونق گرفت (تصویر ۲). گاهی هم عنوان فصل‌ها در دو صفحهٔ متقابل کشیده می‌شد و یا آن بخش از عنوان که وجه فرعی داشت، در مرجع مجزایی در خارج از حاشیهٔ تحتانی خود سرفصل نوشته می‌شد. مذهّبان سدهٔ پنجم‌هـ .ق و ادوار بعد، تزیین سر فصل را در آخرین کلمه و یا کلمات فصل قبل رنگ آمیزی انجام می‌دادند. همچنین نقاط گرد بزرگ که نشانه‌ای از پایان هر آیه بود، گاهی در بالای چهار چوب مرزی صفحه جایگزین می‌شد (پوپ، ۱۳۷۸، ۲۳۸).

قرآن شمارهٔ ۱۷۷۱

ترجمهٔ این قرآن بسیار نفیس، به پارسی کهن و به زبان بسیار پخته و دلکش مربوط به سدهٔ چهارم هـق/۱۰م. و با مختصات دستوری و لغوی سدهٔ پنجم هـق/ ۱۱م. و در بعضی موارد با رسم الخط باستانی انجام شده است (بهار، ۱۳۸۰، ۳۷۶).

محل کتابت این نسخه خراسان و تاریخ کتابت نسخه احتمالاً سدهٔ پنجم هـق/ ۱۱م. است. خط کتابت متن و ترجمه، هر دو، نسخ است که توسّط کاتبی نامعلوم کتابت شده است. در ظهر برگ اوّل نسخه، سر تا پای صفحه دارای گره بندی به زَر و دورگیری (تحریر) مشکی (اصطلاحی در هنر تذهیب است که به خط سیاه یا رنگی که بر دور خط نوشته یا نقش و یا خطّی بر دو طرف جدول طلایی مشکی کشیده می‌شود، اطلاق می‌گردد.) به‌شیوهٔ عهد غزنوی است. در وسط قفل

گره بندی کلمهٔ جلالهٔ «اللّه» به خط کوفی بر زمینهٔ طلایی رنگارنگ ۵۵ بار کتابت شده است (تصویر ۱) (قمی، ۱۳۶۶، ۱۹۹).

در حاشیهٔ گره بندی ظهر برگ اوّل وقف نامه به زَر و شنگرف[5] کار شده است. در وسط وقف‌نامه نقش ترنجی قرار داشته که از بین رفته است. صفحهٔ اوّل نسخه، دارای یک سرسورهٔ گره بندی با گل و برگ زرّین به طرح اسلیمی قدیم است و در وسط آن عنوان سوره فاتحة الکتاب به خط کوفی نوشته شده است، وسط هر قفل گره بندی کلمهٔ «اللّه»، تعبیه شده که جمعاً ۲۸ بار تکرار شده است (تصویر ۱).

اسامی سور به زَر، ترنج بادامی مرصّع[6] زرّین در سرسوره‌ها و ترنج مرصّع دارای گره بندی در آخر سورهٔ اعراف، از دیگر تزیینات این نسخهٔ خطّی است. همچنین «یکی از اصلی‌ترین زینت‌های قرآنی، تزیین درختی است که شجیره [درختک و ترنج] نام دارد و نماد کمال اندیشه است.» که در این نسخه قابل مشاهده می‌باشد (تصاویر ۲و۳) (لینگز، ۱۳۷۷، ۷۳). رنگ کاغذ حنایی، عدد اوراق نسخه ۲۳۲ و اندازهٔ هر ورق ۳۵×۲۲ سانتی متر، عدد سطور هر ورق ۱۰ (۵خط متن و ۵خط ترجمه) و اندازهٔ نوشته‌ها ۱/۶ × ۲/۸ سانتی متر است. همچنین واقف این نسخه ابوالحسن شنقشی[7] است و این قرآن نفیس هم به تفسیر شنقشی شهرت یافته است. در تفسیر شنقشی نثر عمومی فارسی‌تر است، امّا دارای واژگان عربی کمی نیز می‌باشد. ترجمه‌های قرآنی آن کاملاً به‌شیوهٔ ترجمه و تفسیر رسمی است و در برخی از آیات، ترجمه‌های او گویی عیناً از آن کتاب گرفته شده، جز اینکه برخی واژه‌ها را اصلاح کرده، یا برحسب برداشت خود تغییر داده است (آذرنوش، ۱۳۷۵، ۱۶۲).

قرآن شمارهٔ ۴۶۴۰

این نسخه با ترجمهٔ استوار فارسی دری و متعلّق به سدهٔ پنجم هـق/۱۱م. است. محل کتابت این نسخه ایران بوده، در سدهٔ پنجم یا اوایل سدهٔ ششم هـق/ یازدهم و دوازدهم م.، توسّط کاتبی نامعلوم به خط متن ثلث محقّق و خط ترجمهٔ نسخ نوشته شده است. آغاز جزو هفتم نسخه در کتیبه‌ای مرصّع و مذهّب با گره بندی تشعیری[8] به خط کوفی و با نقوش اسلیمی در نهایت زیبایی کتابت شده است. همچنین این کتیبه به ترنجی رو به بیرون منتهی است (تصویر ۴). صفحهٔ دیگری از همین نسخه وجود دارد که تزیینات حواشی متن آن قابل توجّه است. تزیین صفحه با شمسه‌ای زیبا، هم نشان از تنوّع تذهیب در حواشی نسخه دارد و هم اشاره‌ای است به قرآن که به کرّات، خود را نور یا منوّر خوانده است. در دوره‌های متعدّدی از تذهیب قرآن می‌توان نمونه‌هایی دید که نکات حواشی قرآن (مانند سجده، جزو و....) را در درون دایره‌هایی نهاده‌اند که پیرامونشان رخشان یا کنگره دار است. شمسه را نیز گاهی به‌جای ترنج‌های کوچک واقع در حدّ فاصل آیات می‌گذارند و این ترنج را نیز غالباً با طلا درخشان می‌کنند (تصویر ۵) (لینگز، ۱۳۷۷، ۷۵). تعداد اوراق این نسخهٔ خطّی ۷۰۴ عدد، تعداد سطور هر ورق ۱۰سطر (۵خط متن و ۵خط ترجمه)، اندازهٔ هر ورق ۱۶×۱۹سانتی متر و اندازهٔ نوشته‌ها ۱۰×۱۴/۵سانتی متر است. همچنین جلد نسخه تیماج پاکتی ضربی با آستر قناویزی است، که از حیث قدمت دارای اهمیّت فراوان است. این نسخه توسّط ابوالحسن‌بن‌ابی الفضل در تاریخ آخر ربیع الاوّل سنهٔ ۵۸۴ هـق /۱۱۸۸م. وقف حرم مطهّر امام‌رضا(ع) گردیده است.

ویژگی‌های بصری در این نسخهٔ خطّی به‌صورت نقوش هندسی حاشیهٔ قاب سرسوره، که به‌صورت ریتمی و تکرار شونده بوده و ترنج سرسوره نیز به‌صورت نقوش متقارن که ترکیبی است از نقوش اسلیمی، می‌باشد. عنوان سرسوره با کتیبهٔ کوفی که به جهت وجود رابطهٔ منطقی بین فضای مثبت و منفی حروف، هماهنگی و وحدت هر چه بیشتر را در این خط موجب شده است و تناسبات و وحدت موارد متضاد (اشکال مسطّح و مدوّر) نقش تعیین کننده‌ای در زیبایی ساختار آن دارد.

قرآن شمارهٔ ۲۷۵۲

ترجمه شدهٔ کامل و نفیس به زبان اردو[9] که توسّط کاتبی نامعلوم به خط نسخ آمیخته با عناصر ثلث و خط نسخ غالباً پیوسته، در سدهٔ پنجم هـق/یازدهم م. و در خراسان کتابت گردیده است. ترجمه به‌صورت کلمه به کلمه بوده که با خط نسخ در زیر کلمات عربی آیات آورده شده است. دو صفحهٔ افتتاح جزو اوّل شامل سورهٔ فاتحة الکتاب است. هر دو صفحه دارای کتیبه‌ای حاوی نام سوره است و به ترنج‌هایی مذّهب با پیچ و گل اسلیمی و گره بندی منتهی می‌شود (تصویر ۶).

نشانه‌های حواشی آیات، بادامک‌های مذهّب و نشانه‌های فواصل آیات، مخروطی مدوّر و مذهّب است. عدد اوراق هر جزوه۴۲ و عدد سطور هر صفحه ۱۰ (۵ سطر متن و ۵ سطر ترجمه) می‌باشد. هر ورق در اندازهٔ ۲۵×۱۷سانتی متر بر کاغذ نخودی ضخیم آهاری کتابت شده و جلد نسخه، تیماج ضربی قدیمی قهوه‌ای است. واقف نسخه، خراسان بنت ابی القسم‌بن‌علی[نکریم]بن‌محمّدبن‌الحسن‌بن‌القاس م‌بن‌حمزه‌بن‌محمّدبن‌جعفربن‌عیسی‌بن‌علی‌بن‌الحسین(ع) است و تاریخ وقف سدهٔ ششم‌هـ . ق است (تصویر ۷ و ۸) (گلچین معانی، ۱۳۴۷، ۱۳۴). ویژگی‌های بصری به‌صورت نقوش هندسی گره‌دار و اسلیمی‌های شاخ و برگ دار داخل قاب و ترنج سر سوره و نیز در این نسخه اعراب به‌رنگ شنگرف، تشدید، جزم و علایم دیگر به لاجورد و زنگار تحریر شده است. اسامی سور به زَر و تحریر و به قلم رقاع است (تصویر ۸).

تصویر ۳ : سرسوره به زَر و ترنج بادامی مرصّع در حاشیه، مأخذ: (فراست، ۱۳۸۶، ۱۱)

تصویر ۴ : آغاز جزو هفتم در کتیبه‌ای مرصّع و مذهّب با گره بندی تشعیری، مأخذ: (فراست، ۱۳۸۶، ۱۱)

تصویر ۵ : تنوّع تذهیب در حواشی، مأخذ: (مشهد، کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، شمارهٔ ۴۶۴۰)

تصویر ۶ : صفحهٔ افتتاح نسخهٔ شمارهٔ ۲۷۵۲، مأخذ: (کتابخانهٔ آستان قدس رضوی)

* با مراجعه به فهرست نسخ خطی قرآن های مترجم آستان قدس رضوی تألیف محمد آصف فکرت، در بخش معرفی قرآن یاد شده، نوع زبان مشخص نشده است و ذکر ترجمه به زبان اردو طبق نظر نویسنده است. (تحریریه)

قرآن شمارهٔ ۶۶۱

کاتب نسـخه، ابوعلی حسن‌بن‌محمّدبن‌حسن خطّیب، ظهر نویس آن احمد خطّیب و مالک نسخه، ابوالهیجاءبن‌عبد الواحد می‌باشد. محل کتابت:« شنبه ۱۳ صفر سنهٔ ۵۵۶ در قریهٔ کهکابر ری» ذکر شده است. قرآن ترجمه شدهٔ کاملی، با ترجمهٔ فارسی روان که در ترجمهٔ آن از لغات عربی نیز اسـتفاده شده است. این نسخه از دو نظر حایز اهمیّت می‌باشد؛ اوّل اینکه نسخه کامل است و در اوّل و آخر نسخه نیز تاریخ و رقم آن موجود اسـت، و دوم اینکه کاتب نسخه، محل اقامت خویش را ذکر کرده است. بنابراین، این نسـخه، کامل معرّف زبان فارسی و شیوهٔ ترجمهٔ قرآن مجید در شهر «ری» سدهٔ ۶ هـ.ق/۱۲م. است (فکرت، ۱۳۶۳، ۷۶). خط متن نسـخه کوفی نزدیک به نسخ و خط ترجمهٔ آن نسخ است. عدداوراق نسخه ۲۲۴، عدد سطور هر ورق ۳۴ (۱۱ سطر متن و ۱۱ سطر ترجمه)، اندازهٔ هر ورق ۲۵/۵×۳۷ سـانتی متر و نوع کاغذ آن نخودی ضخیم در قطع وزیری کوچک و بدون تزیینات است. همچنین جلد این نسخهٔ خطّی، تیماج می‌باشد. اندازهٔ هر ورق ۲۵/۵×۳۷ سانتی متر و نوع کاغذ آن نخودی ضخیم، در قطع وزیری کوچک می‌باشد (همان، ۷۹).

تصویـر ۷ : صفحـهٔ دوم از نسـخهٔ شـمارهٔ ۲۷۵۲ با تزیینات کتیبه و ترنج مذهّب، مأخذ: (کتابخانهٔ آستان قدس رضوی)

از ویژگی‌های بصری و تزیینی این نسخه، می‌توان به دو صفحهٔ افتتاح اشاره کرد که دارای چهار کتیبهٔ نقش اسلیمی گل و برگدار تکرار شـوندهٔ ریتمی و زنجیری اسـت که با خدنگ‌هایی در حاشیه به شنگرف و زعفران زینت داده شده است. همچنین، کتابت وسـط کتیبه‌ها به خط کوفی بوده و در حاشیهٔ سورهٔ فاتحةالکتاب نیز ترنجی نسبتاً شکیل منقّش شده است. کتیبهٔ تزیینی بالای یکی از صفحات این نسـخه (تصویر ۹) در کنار شمسهٔ حاشیه و کتیبهٔ پایین صفحه به زیبایی آن افزوده است. فواصل آیات به زعفران و نشـانه‌های حواشـی با گل و ترنج بادامی منقّش به الوان و سجاوندی[۹] به شنگرف، از تزیینات قابل توجّه این نسخه است که در آن به‌جای زَر از زعفران استفاده شـده و وجههٔ متناقضی با دیگر نسخه‌های خطّی ایجاد کرده است.

تصویر ۹ : کتیبه‌ها، نشـانه‌های حواشـی و بادامی منقّش بـه الوان، مأخذ: (مشـهد، کتابخانهٔ آسـتان قدس رضوی، شمارهٔ ۶۶۱)

تصویـر ۱۰: جزییـات به‌صورت نقـوش تجریدی – گیاهی و هندسی، بخشی از تصویر شمارهٔ ۹

قرآن شمارهٔ۲۲۲۹

نسخهٔ نفیس مذهّب و مرصّع که در اواخر قرن ششم هـ. ق / دوازدهم م. کتابت شده است. امتیاز این نسخه علاوه بر قدمت و آرایه‌های هنری آن، ترجمهٔ آیات به ترکی و فارسی به‌صورت تحت اللفظی و در کنار هم می‌باشد. محتوا حاوی جزو چهارم قرآن اسـت (از آیهٔ ۸۶ سـورهٔ آل عمران تا آیهٔ ۲۸ سورهٔ نساء)، دارای ۱۴۹ ورق، کاغذ: خان‌بالغ در اندازهٔ ۲۰ × ۲۹ سـانتی متر، اندازهٔ مَسطر[۱۰]: ۱۰ سانتی متر.

این قرآن شریف به خط محقّق عالی و با صفحه پردازی خاصّی نگارش یافته اسـت، به‌طوری‌که در هر سطر ۲ تا ۳ کلمه و در هر صفحه ۳سطر کتابت شده یعنی مجموعاً ۱۰کلمه در هر صفحه موجود است. فاصلهٔ سطرها کاملاً باز بوده به‌طوری‌که ترجمه‌ها به راحتّی ذیل کلمات قرار گرفته اسـت. ترجمه به خامهٔ نسخ خفی به گونهٔ مورّب نویسی، ترجمهٔ ترکی با مرکّب مشـکی، ترجمهٔ فارسی به شنگرف، که این ترجمه‌ها به خط نسـخ و دانگ کتابت به‌صورت مورّب نوشته شده و مفردات آیات با وضوح کامل ولی بزرگ‌تر از اندازهٔ قلم و اعراب کلمات با قلم یک سوم اندازهٔ اصلی کتابت گردیده است که بیشتر در واو و رای مرسل و دوایر یا و نون ملاحظه می‌شود (تصویر ۱۱).

جلد این نسـخهٔ خطّی، تیماج ضربی، روی جلد دارای اشکال هندسـی چند ضلعی محاط به دو جدول[۱۱] در وسـط ستارهٔ ده پر، و اطراف لت روی نسـخهٔ شـش ضلعی غیر منتظم و ستاره‌های پنج پر تشکیل شـده است و حاشیهٔ گره بندی که طرح کلّی اشکال هندسی چند ضلعی متداخل می‌باشد. لت زیر نسخه دارای شمسـه با نقوش دوایر متداخل که شش پر را تشـکیل داده و چهار لچکی و جداوّل متداخل و درون جلد پارچهٔ سبز ابریشم است.

ویژگی بصری این نسخه شامل اسم مبارک جلالهٔ (اللّه) به قلم زر و محرّر، نقطه گذاری‌ها به جا و حساب شده و در فضاهای مناسـب انتخاب شده به‌طوری‌که ترکیب کلّی سطر و صفحه را تنظیم کرده اسـت. در میم متّصل به کلـمات اکثراً به‌جای اسـتفاده از میم بلند و مرسل از میم دم دار بهره گرفته که با اصول کلاسیک خط محقّق تطبیق نمی‌کند. به‌طور کلّی، کاتب با درایت در مدیریت صفحه پردازی، با توجّه به این که تعداد حروف و کلمات در هر سـطر از حد عُرف کمتر اسـت و این خود بر پیچیدگی تنظیم کلّی فضای صفحه می‌افزاید، توانسته قوانین سطر را رعایت و فواصل حروف و کلمات را حفظ کند. دوایر کشیده را در وسط سطور زیاد مورد استفاده قرار داده و نقطه‌ها را باز نوشته است. احیاناً آنجا که طول سطر بیشتر از حدّ معمول شده، کادر را شکسته و از ردیف نویسی خارج شده که آن خود بر زیبایی صفحه افزوده اسـت. در پایان، کاتب به اشراف در فضا سازی و صفحه پردازی و ترکیب‌بندی صفحات موفّق بوده و در بخش اجرای مفردات با توجّه به انتخاب دانگ قلم، اقتضا می‌کرده که حروف و کلمات را بزرگ‌تر ازحدّ معمول بنگارد و ترجمهٔ آیات همان طور که ذکر شد در ذیل هر کلمه و به محاذات آن به شکل مورّب آمده با دو رنگ سیاه و سرخ تنوّعی نیز در ترکیب‌بندی و فضا سازی ایجاد کرده است.

تزئینات: پشت برگ اوّل، شمسهٔ زرّین درشت با قطر ۱۰ سانتی متر، دارای ۷ دایرهٔ متداخل که داخل دایرهٔ مرکزی به خط کوفی تزیینی در زمینهٔ زر نام مبـارک حضرت محمّد(ص) را تداعی می‌کند، دوایر محاط دیگر منقّش به بادامچه و خطوط و شرفه، دو صفحهٔ اوّل دارای دو لوح در زمینهٔ ابری سـازی، هر صفحه دارای دو کتیبهٔ زرپوش منقّش پیوسته به ترنج بوته حقّه‌ای در صدر و ذیل، کتیبهٔ صدر بازوبندی پهن در وسط آن به خط شبیه رقاع شمارهٔ جزو نوشته شده «الجزء الرابع» کتیبه‌های ذیل پیچ

وخم با تحریر مشکی در حاشیهٔ این دو صفحه شکل بیضی زرّیـن منقّش به خطوط شرفه مانند، وجـود دارد. فواصل آیات گوی زرّین منقّش، حاشـیهٔ برخی صفحه‌ها مزیّن به شمسـه و برخی به ترنج با دو سرترنج، نشانه‌ها در حاشیه بازر و تحریر مشـکی اسـت. پایان هر پنج آیه در حاشیهٔ ورق شمسهٔ شرفه‌دار قندیل مانند فوق العاده ظریف و زیبا که داخل آن خمس نوشته شده و پایان هر ده آیه، شمسهٔ زرّین درشـت‌تر داخل آن به سیاهی کلمهٔ عشر نوشته شده است، وجود دارد (تصویر۱۲).

قرآن شمارهٔ ۳۴۹۶

نوع خط: خط نسخ، قطع: ۲۹×۳۹ سانتی متر، تاریخ:۵۸۴ هـ.ق، تعداد صفحات: ۵۰۱ صفحه، محل کتابت: خراسان

ترجمه به زبان فارسی دری که مشابه خط متن عربی آن یعنی خط نسخ می‌باشد. صفحات دارای جدول زَر و دارای دو صفحهٔ مذهّب و مرصّع، تزیینات هامش[۱۲] با نقوش اسلیمی، سرسوره‌ها دارای یک قاب مرصّع با تزیینات هندسی که عنوان سوره و عدد آیات در آن به قلم سـفید آب و دورگیری مشکی نوشته شده است و علایم ابتدا و انتهای آیات به‌صورت شمسه با شعاع‌های گسترده‌می‌باشد.

ترنج سرسـوره‌ها به‌صورت نقوش هندسـی با نقوش اسلیمی و ختایی[۱۳] اسـت. تزیینات در قرن پنجم به بعد تکامل یافته به‌طوری‌که در قرن ششـم هــ .ق به اوج کـمال و زیبایی و به‌نوعی به یک انسجام کامل با هویت اسلامی – ایرانی دست یافته، آن جایگاهی را که شایسـتهٔ هنری با مشخّصات خاص اسلامی است، کسب می‌نماید (تصویر ۱۳).

نتیجه گیری

نسـخه‌های منتخب قرآنـی در این مقالـه از لحاظ تاریخ شناسـی نسخه‌های خطّی، مبیّن نوع خط و تذهیب خاصّ سـده‌های ۵ و ۶ هـ .ق / ۱۱و ۱۲م. می‌باشـند. در بررسی شیوهٔ نگارش قرآن‌های فوق، سـیر تحوّل و تکامل خطوط از خط کوفی به خطوط دیگری ازجمله خط نسخ، محقّق، ثلث و... و روند رو به رشـد آن در نسخه‌های موجود قابل مشاهده و خطوط از شکل سادهٔ خود به اشکال منسجم‌تر تغییر یافته اسـت. همچنین در این دو سده قواعدی برای هر چه بهتر نوشتن خطوط کتابت قرآن تدوین شد و نوشتن خطوط شـش گانه به شکل کلاسیک خود نزدیک گردید. از این زمان تا اواخر سـدهٔ ششم‌هـ .ق تذهیب به شکل متین و منسجم وارد کتابت شده، سرمشقی برای دوره‌های بعدی می‌گردد.

تذهیـب به‌صورت آمیزه‌ای از نقوش گل و برگ و اشـکال هندسی بود، قالبی که تا سدهٔ ششم‌هـ .ق نیز رواج داشت. معمـولاً نقوش هندسـی در صفحات آغازیـن و انتهایی، کاربرد بیشـتری داشت و در متن، تنها در داخل قسمتی که عنوان سـوره را دربرمی گرفت، دیده می‌شـد.در قرآن‌های سـدهٔ پنجم هـ .ق صفحه آرایی بیشـتر عمـودی و نقوش هندسـی در اشکال مختلف دیده می‌شود که دارای اشکال تکرار شونده و ریتمی است.

همچنین در بررسی قرآن‌های مترجم باید به این نکته اشاره نمـود که ترجمهٔ آیات در اکثر قرآن‌های این دوره به‌صورت الوان و با رنگی متفاوت از رنگ آیات نوشـته شـده است، مگر در مواردی که ترجمه و تفسیر آیات بیرون از متن، در حاشیه و یا در صفحه‌ای جدا نوشته شده باشد. به‌طوری‌که متن آیات با مرکّب مشـکی و یا قهوه‌ای تیره کتابت شده و ترجمـهٔ آیات در بین سـطرها و یا به‌صورت کلمه به کلمه و با رنگی دیگر- بیشتر شنگرف- در ذیل آیات نوشته شده اسـت. نوع خـط آن نیز با خط متن آیـات به‌لحاظ نوع و اندازهٔ حروف متفاوت و غالباً کوچک‌تر از خط متن بوده و اکثراً به خط نسخ به‌کاررفته است.

در پایـان می‌تـوان چنین اظهـار نمود که در بررسـی‌های صورت گرفته در این مقاله نتایج زیر به دست آمد:

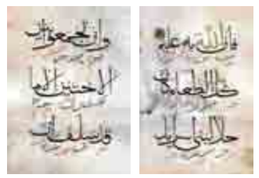
۱.کتابت قرآنی به خط کوفی و به‌صورت کم رنگ، با کاربرد جزیی، بدون نقطه بیشتر در تزیین سرسوره و سرلوح و خط نسخ جهت کتابت قرآن رواج بیشتری می‌یابد.

۲.قابلیت‌های بصری بی همتا، انحصاری و فوق‌العاده قوی و تأثیـر گذار، کیفیت رمزگونه، ایجاد یک نیروی جنبشـی و پویا و قابلیت‌های زایش شـیوه‌های متنـوّع و جذّاب از ویژگی‌های خطوط این قرآن‌ها است.

۳.ویژگی‌های بصری و تزیینات قرآنی نسـبت به چهار قرن اوّل به‌صـورت تکامل یافته‌تر می‌باشـد و بیشـتر تزیینات به‌کاررفته در قرآن‌های این دو سده با نقوش هندسی است.

۴.در فواصل آیات نقطه‌هایی به‌صورت دایره دیده می‌شود.

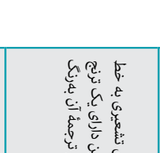
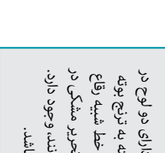
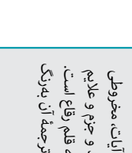
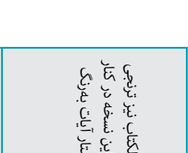
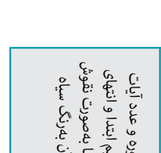
۵.اسـتفاده از نقوش تزیینی در بـالا و کنار صفحه کاربرد بیشتری داشته است.



تصویـر ۱۱ : ترجمـهٔ آیـات بـه ترکـی و فارسـی به‌صورت تحـت اللفظی و در کنار هم، مأخذ: (مشـهد، کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، شمارهٔ ۲۲۲۹)

تصویر ۱۲ : تزیینات قرآنی به‌صورت نقوش هندسـی، مأخذ: (مشـهد، کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، شمارهٔ ۲۲۲۹)

تصویـر ۱۳ : تزیینـات به‌کاررفتـه در قرآن ۳۴۹۶، مأخذ: (مشهد، کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، نسخهٔ شمارهٔ ۳۴۹۶)

شماره‌نسخه	قرن‌هـ ق/م.	زبان ترجمه	نوع خط	نمونه تصویر	نمونه تزئین	محل به‌کارگیری	ملاحظات
۱۷۷۱	۵هـ‌ق / ۱۱ م.	پارسی کهن	کتابت و ترجمه به خط نسخ			سرسوره	صفحهٔ اوّل نسخهٔ شمارهٔ ۱۷۷۱ سرسوره گره بندی با گل و برگ زرّین به طرح اسلیمی قدیم و حاشیه کناری قاب وسط با نقوش هندسی به‌صورت اشکال مستطیل که به‌طور متناوب یکی در میان به رنگ‌های قرمز و سیاه می‌باشد. نوشتار آیات به‌رنگ سیاه و ترجمهٔ آن به‌رنگ قهوه‌ای تیره می‌باشد.
۴۶۴۰	۵هـ‌ق / ۱۱م.	فارسی دری	کتابت به خط ثلث محقّق و ترجمه به خط نسخ			سرسوره	قرآن ۴۶۴۰، آغاز جزو هفتم در کتیبه‌ای مرصّع و مذهّب با گره بندی تشعیری به خط کوفی و با نقوش اسلیمی در نهایت زیبایی کتابت، ده است. همچنین دارای یک ترنج بادامی شکل با تزیینات گیاهی پُر است. نوشتار آیات به‌رنگ سیاه و ترجمهٔ آن به‌رنگ قهوه‌ای تیره می‌باشد.
۲۲۳۹	۵ هـ‌ق/ ۱۱م.	ترکی کهن	کتابت به خط محقّق و ترجمه به خط نسخ خفی			سرسوره و حاشیه و داخل متن	دایر محاط منقّش به بادامچه و خطوط و شرفه، دو صفحهٔ اوّل دارای دو لوح در زمینهٔ ابری سازی، هر صفحه دارای دو کتیبهٔ زرپوش منقّش پوسته به ترنج بوته جقه‌ای در صدر و ذیل، کتیبهٔ صدر بازوبندی پهن در وسط آن به خط شبیه رقاع شمارهٔ جزو نوشته شده «الجزء الرابع» کتیبه‌های ذیل پیچ وضم با تحریر مشکی در حاشیهٔ این دو صفحه شکل بیضی زرّین منقّش به خطوط شرفه مانند، وجود دارد. نوشتار آیات به‌رنگ سیاه و ترجمهٔ آن به‌رنگ قرمز می‌باشد.
۲۷۵۲	۵هـ‌ق / ۱۱م.	اُردو	کتابت به خط نسخ متمایل به ثلث و ترجمه به خط نسخ			سرسوره	نشانه‌های حواشی آیات، نادمک‌های مذهّب و نشانه‌های فواصل آیات، مخروطی مدوّر ومذهّب است. در این نسخه، اعراب به‌رنگ شنگرف، تشدید و جزم و علایم دیگر به لاجورد و ونگار دورگیری شده است. اسامی سُور به زر و به قلم رقاع است. که زیبایی ویژه‌ای بدان بخشیده است. نوشتار آیات به‌رنگ سیاه و ترجمهٔ آن به‌رنگ قهوه‌ای تیره می‌باشد.
۶۶۱	۶هـ‌ق / ۱۱م.	فارسی روان	کتابت به خط کوفی متمایل به نسخ و ترجمه به خط نسخ			سرسوره و حاشیه	کتابت وسط کتیبه‌ها به خط کوفی پرده و در حاشیهٔ سورهٔ فاتحة الکتاب نیز ترنجی نسبتاً شکیل منقّش شده است. کتیبهٔ ترنجی بالای یکی از صفحات این نسخه در کنار شمسهٔ حاشیه و کتیبهٔ پایین صفحه به زیبایی آن افزوده است. نوشتار آیات به‌رنگ سیاه و ترجمهٔ آن به‌رنگ قهوه‌ای تیره می‌باشد.
۳۴۹۶	۶هـ‌ق / ۱۱م.	فارسی دری	کتابت به خط نسخ و ترجمه به خط نسخ			سرسوره و حاشیه	سرسوره‌ها دارای یک قاب مرصّع با تزیینات هندسی که عنوان سوره و عدد آیات در آن به قلم سفیدآب و دورگیری مشکی نوشته شده است و علایم ابتدا و انتهای آیات به‌صورت شمسه با شعاع‌های گسترده می‌باشد. ترنج سرسوره‌ها به‌صورت نقوش هندسی با نقوش اسلیمی و حنایی است. نوشتار آیات و ترجمهٔ آن به‌رنگ سیاه می‌باشد.

جدول: بررسی تزیینات به‌کاررفته در تزیین قرآن‌های مترجم موزهٔ قرآن آستان قدس رضوی

پی نوشت‌ها:

۱. به معنی ابتدای سوره که با استفاده از عناصر و نقوش مختلفی تزیین می‌شد (مایل هروی، ۱۳۷۲، ۶۷۵).

۲. در عرف نسخه آرایان، شکلی را گویند چهار گوشه دارای پیچ و خم، که وسط آن را با نقوش اسلیمی، بُرَمه و تصویر نباتات تذهیب و ترصیع کرده و گاه بر زمینهٔ مذهّب یا مرصّع آن نام کتاب و امثال آن را با زر یا سفیداب می‌نویسند. ترنج اغلب روی جلد و گاهی در ظهر ورق اوّل نسخه کاربرد داشته است (قلیچ خانی، ۱۳۷۳، ۳۸).

۳. در عرف نسخه آرایان و مذهّبان شکلی را گویند مدوّر به سان قرص خورشید، که منقّش و زراندود شده باشد و دارای شعاع‌هایی به اطراف که اصطلاحاً به آن‌ها شرفه می‌گویند (همان، ۱۲۹).

۴. صفحهٔ آغاز یا صفحات آغاز اکثر نسخه‌های مذّهب دارای شکلی هندسی است شبیه محراب و ایوان و مزیّن به خطوط منظّم هندسی یا گل و برگ به زَر و رنگ‌های متنوّع دیگر که "سرلوح" نامیده می‌شود (وفادارمرادی، ۱۳۷۹، ۷۶).

۵. رنگیزه‌ای متشکّل از سولفات جیوه و به‌رنگ قرمز درخشان، معرّبش شنجرف است و آن جسمی است معدنی (مایل هروی، ۱۳۷۲، ۱۲۳).

۶. [در لغت جواهر نشاندن است]، در صورتی که در هر یک از نقش و نگاره‌های مربوط به نسخه‌ها و مرقّعات جز آب طلا، از شنگرف، لاجورد، زنگار، زعفران و غیره به‌کاررفته باشد، آن نقش را مرصّع می‌گویند و عمل آن را ترصیع، به خلاف نقش مذهّب که در آن فقط آب طلا به‌کار می‌رود (همان، ۳۵).

۷. ابوالحسن شنقشی واقف نسخهٔ نفیس قرآنی فوق، مترجم آن ناشناخته است و تاریخ تحریر آن قبل از قرن ۶ هـ . ق است. این ترجمه و تفسیر شامل سورهٔ حمد و از آیهٔ ۱۹ سورهٔ بقره تا آیهٔ ۷۳ سورهٔ یونس است. این اثر به تصحیح محمّد جعفر یاحقّی در یک جلد به سال ۱۳۵۵ در انتشارات بنیاد فرهنگ ایران به چاپ رسیده است (مهیار، ۱۳۸۵، ۳۵۸).

۸ . اصطلاحی در نقاشی و تذهیب است، از شعر که به معنی موی باشد، گرفته شـده و به نقش گیاه و درخت و هرچه شـبیه آن‌هاسـت، اطلاق می‌شود (قمی، ۱۳۶۶، ۱۹۹).

۹. به کار بردن علامت‌ها و نشانه‌هایی است که خواندن و در نتیجه فهم درسـت مطالب را آسـان و به رفع پاره‌ای از ابهام‌ها کمک می‌کند (مایل هروی، ۱۳۷۲، ۶۷۳).

۱۰. مسطّر (= خط کش) اندازهٔ بیت (= سطر) را بر روی صفحات نسخه معین می‌کردند (مایل هروی، ۱۳۷۲، ۱۳۱).

۱۱. در لغت به معنای جوی باشـد و در عرف مذهّبان و جدول کشـان، خطوط متوازی اسـت که گرداگرد صفحه نوشـته و یا در فواصل سطور می‌کشیده‌اند (قلیچ خانی، ۱۳۷۳، ۴۷).

۱۲. در فن کتاب‌آرایی عبارت اسـت از کرانه‌های سه گانه و بیرون اوراق هر کتاب، که کاتبان بعد ازجدول یا ادامهٔ عبارات و مطالب متن را بر آن می‌نوشتند (همان، ۲۴۸).

۱۳. طـرح هنری، دارای انواع بسـیار، که از ترکیب گل و برگ‌های دور از طبیعت بر طبق سبک ایرانی ساخته می‌شود (همان، ۷۶).

منابع و مآخذ:

ابن سـعد، محمّدبن‌سـعد، (۱۴۱۷ق)، الطبقات الکبری، دار احیاء التراث العربی، بیروت.

آذرنوش، آذرتاش، (۱۳۷۵ش) تاریخ ترجمه از عربی به فارسی، تهران.

بهار، محمّد تقی، (۱۳۸۰) سـبک شناسـی، جلد اوّل، انتشارات ققنوس، تهران.

بیانی، مهدی، (۱۳۵۳)کتابشناسـی نسخه‌های خطّی، به کوشش حسین محبوبی اردکانی، انجمن آثار ملّی، تهران.

پاک سرشت، مرتضی، (۱۳۷۹) خوش‌نویسی در خدمت کتابت قرآن مجید، قدیانی، تهران.

پوپ، آرتور، (۱۳۷۸) سیر و صور نقاشی ایرانی، ترجمهٔ یعقوب آژند، مولی، تهران.

سلماسـی زاده، جواد، (۱۳۴۲) تاریخ سـیر ترجمهٔ قرآن در اروپا و آسـیا، دانشگاه تهران، تهران.

رجایی، احمدعلی، (۱۳۷۶) متنی پارسی از قرن چهارم هجری، آستان قدس رضوی، مشهد.

فکرت، محمّدآصف، (۱۳۶۳) نسـخ خطّی قرآن‌های مترجم آستان قدس رضوی، کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس رضوی، مشهد.

قمی، احمد، (۱۳۶۶) گلستان هنر، چاپخانهٔ گلشن، تهران.

قلیچ خانی، حمیدرضا (۱۳۷۳)، فرهنگ و اصطلاحات خوش‌نویسی، روزنه، تهران.

گلچین معانی، احمد (۱۳۴۷)، راهنمای گنجینهٔ قرآن آستان قدس رضوی، ادارهٔ کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، مشهد.

لینگـز، مارتین، (۱۳۷۷) هنر خط و تذهیب قرآنی، ترجمهٔ مهرداد قیّومی بید هندی، انتشارات گروس، تهران.

مایل‌هروی، نجیب، (۱۳۷۲) کتاب‌آرایی در تمدّن‌اسلامی، انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد.

مایل‌هـروی، نجیب، (۱۳۸۰) تاریخ نسـخه پـردازی و تصحیح انتقادی نسخه‌های خطّی، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد، تهران.

معرفت، محمّد هادی، (۱۳۷۷) تاریخ قرآن، ج اوّل، نشر سمت، تهران.

وفادار مرادی، محمّد، (۱۳۷۹) اصول و قواعد فهرسـت نگاری، انتشارات مجلس شورای اسلامی، تهران.

مقالات:

فراست، مریم، (۱۳۸۶) قرآن‌های خطّی آستان قدس رضوی، دو فصلنامهٔ مطالعات هنر اسلامی، سال سوم، تهران

مهیار، محمّـد، (۱۳۸۵) نگاهی به ترجمه و تفسـیرهای کهن، فصلنامهٔ بیناب، شمارهٔ ۴۹، تهران.

گونه‌شناسی ساختاری - محتوایی هنر نوشتاری در فضای حرم امام‌رضا(ع)

آرش قراکزلو*

چکیده

استفاده از عبارات و به‌خصوص آیات شریفهٔ قرآن کریم و شعر بر روی فضای داخلی یا بیرونی یک بنا ازجمله کارکردهای ادبیّات در معماری است. بسیاری از نوشتارهایی که بر دیوار، در، طاق، ستون و... یک بنا حک می‌شود به‌منظور رساندن پیامی خاص و متناسب با نوع فضا و کارکردهای آن فضا می‌باشد.

حرم امام‌رضا(ع) ازجمله بناهای معماری سنّتی است که در آن می‌توان گونه‌های مختلفی از هنر نوشتاری را مشاهده کرد؛ در بررسی هنر نوشتاری به‌کاررفته در حرم می‌توان به سه گونهٔ آن اشاره کرد؛ از جمله:

۱. ساختاری: شعر و نثر

۲. محتوایی: قبرنوشته‌ها، تاریخ‌نوشته‌ها، مفاهیم دینی، مفاهیم مدحی و....

۳. الگوی ترکیبی (ساختاری - محتوایی)

در این مقاله به‌دلیل وجود موارد مشترک در میان گونه‌های ساختاری و محتوایی، گونهٔ ترکیبی آن یعنی ساختاری - محتوایی را در نظر گرفته و انواع هنر نوشتاری فضای حرم را این گونه تقسیم‌بندی کرده‌ایم: ۱. شعرنوشته‌ها، ۲. تاریخ‌نوشته‌ها، ۳. آیات قرآنی، احادیث و ادعیه، ۴.قبرنوشته‌ها

این طبقه‌بندی نظری نوشتارها براساس رویکرد هنری در طرّاحی فضاهای حرم می‌تواند دارای کارکردهای متنوّعی باشد: ۱. ایجادکنندهٔ تقدّس در فضا؛ ۲. تلطیف‌کنندهٔ مصالح معماری؛ ۳. الزام‌کنندهٔ تمرکز بر فضای حرم؛ ۴. بیان‌کنندهٔ مفهوم نماد آن طرح یا علّت فاعلی ساخت بنا؛ ۵. تزیین فضا؛ ۶. ابلاغ پیام.

در تبیین این مقاله از ۴ روش توصیفی (در بیان ماهیت کاربرد نوشتارها و انواع آن)، تحلیل کمّی، تحلیل کیفی و مطالعهٔ موردی بر فضای حرم استفاده شده است. دستاوردهای این مقاله عبارت‌اند از:

۱. ایجاد جاذبه‌های گردشگری دینی.

۲. تبلیغ و ابلاغ الگوهای دینی و فرهنگ اسلامی.

۳. روایت تاریخی ارتباط هنر، فرهنگ و جامعه با فضای عمرانی از طریق ظرافت‌های هنری.

۴. ارائهٔ الگوی بارز ترکیب هنر ایرانی - اسلامی در ترکیب شعر و فضای حرم.

۵. دریافت مفهوم وحدت و اصالت اسلامی ایران زمین.

۶. مدل‌های هنری نگاشتاری-نوشتاری قابل کاربرد در طرّاحی تبلیغاتی جامعهٔ اسلامی.

کلید واژه: هنر نوشتاری، حرم امام‌رضا(ع)، شعر، تاریخ‌نوشته، قبرنوشته، آیات و احادیث

* کارشناس ارشد پژوهش هنر - دکترای ادبیّات دانشگاه تهران

مقدّمه

هنر کاربرد زبان و خط در فضای هنرهای تصویری و بصری را می‌توان یک نوع هنر میان‌رشته‌ای شکل گرفته از ترکیب انواع هنرهای خط و خوش‌نویسی، معماری، تذهیب و تشعیر، آجرکاری، سفالگری، گچ‌کاری، آیینه‌کاری، تراش‌کاری، قالی‌بافی، پارچه و منسوجات، کتاب‌آرایی، فلزکاری و... دانست که در سیر تطوّر و تغییرات تاریخی هنر، به‌صورت یک گونهٔ ممتاز و مستقل هنری مطرح نشده است و هر نوع اشاره به‌کاربرد زبان در فضای هنرهای تصویری، در کنار نقوش هندسی و تزیینات و زینت‌های مکانی بوده است که می‌توان آن‌را هنر "نوشتاری-نگاشتاری" نامید. «نقوش خطّی در هنرهای اسلامی، جایگاه والایی در تزیینات دارد. خط عربی همراه با رشد و گسترش اسلام، رواج همگانی یافت و در مدتّی کوتاه به چنان زیبایی تزیینی رسید که هیچ خط دیگری در سراسر تاریخ بشریّت به آن دست نیافته است. این خط در نوشته‌های روی ساختمان‌ها و آثار هنری، تنها برای ثبت و ضبط نام صاحب اثر یا سازندهٔ بنا و یا بیان تاریخ اثر یا تبرّک به برخی آیات قرآن یا عبارات دعایی به‌کار نمی‌رفت؛ بلکه هنرمند ایرانی مانند هنرمندان دیگر کشورهای اسلامی از کتابت به‌خاطر خودِ عنصر تزیینی آن در برخی سنگ قبرها و سفالینه‌ها و کاشی‌ها و آثار فلزی بهره می‌برد. به‌طور کلّی می‌توان گفت که هنرمندان ایرانی چنان که از خط‌های دایره‌ای شکل مثل نسخ، ثلث و خط‌های دیگری که خود پدید آوردند، استفاده می‌کردند، خط کوفی را نیز به خدمت گرفتند. مشهور است که کشورهای اسلامی خاوری بیش از سرزمین‌های خاوری جهان اسلام در کاربرد تزیینات نوشتاری به کمال استادی رسیدند؛ همین بس که زیباترین نقش و نگارهای نوشتاری به ایران و دیار بکر منسوب است.» (محمّدحسن، ۱۳۸۸: ۲۴۷).

البته باید به این موضوع، مهارت ایرانیان در کاربرد خط و خوش‌نویسی در فضاهای معماری، زیبایی و کارکردهای تزیینی زبان و خط و به‌خصوص مفاهیم معنوی و عرفانی شعر فارسی را هم افزود که یکی از عوامل تأثیرگذار در تکامل و ترقّی کاربرد خط و زبان در هنرهای تصویری بود.

زیباترین کاربردهای خوش‌نویسی و هنرهای نوشتاری را در ابنیه و گونه‌های هنری ایرانی می‌توان یافت، اگرچه نمونه‌های آغازین نوشتارها بیشتر در عناصر فلزی و سفال و کاشی‌کاری بود امّا رفته‌رفته به‌صورت یک گونهٔ مستقل همراه با زبان عربی و خط‌های کوفی و نسخ و نستعلیق و صورت‌های جدید گرافیکی در آثار معماری ظهور یافت. مانند قندیل‌های شیشه‌ای با تزیین لعابدار و نقش آیات قرآنی که به‌صورت کتیبه‌ای در پیشانی، وسط، پایه و قلب قندیل‌ها نقش بسته است (رایس، ۱۳۷۵: ۱۴ و ۱۵). همچنین است نقش‌های زبانی و خوش‌نویسی در قالی‌ها، منسوجات و فلزکاری. این روند نوشتاری عربی با ظهور اسلام در ایران و آمیختگی زبانی، کم‌کم همراه با زبان فارسی در مکان‌های مقدّس و معنوی شیعه نمودی دیگرگونه یافت. با این همه باز هم به‌خاطر سبک نوشتاری زبان عربی در حالت اتّصال عمودی و افقی و ایجاد حالات بصری نوین، در بیشتر فضاهای معماری و به‌خصوص در کتیبه‌ها، حضور هنری تزیینی زبان عربی با آیات و روایات و ادعیه بیشتر از زبان فارسی نمود و جلوه داشت. «یک نمونهٔ معروف، کتیبهٔ قرآنی قبةالصخره است. خطّ آن بسیار ساده و از جهتی محکم با بالاروندهای عمودی است که در گوشهٔ راست به خطّ زمینه وصل می‌شود و به دسته‌ای از خطوط که هم‌اکنون عموماً تحت عنوان خطّ کوفی معروف هستند، متعلّق است... خطّ کوفی به‌ویژه برای به‌کاربردن روی سنگ و موزاییک مناسب بود. خطّ منحنی به‌وسیلهٔ قلم نی یا قلم‌مو نوشته می‌شد، نقوش خطّی درهم و نامنظّم روی دیوارهای قصرهای صحرایی از خطوط منحنی هستند.» (برند، ۱۳۸۳: ۳۳). هنوز هم در بیشتر طرّاحی‌های تصویری با خطوط در فضاهای حرم، با وجود انواع خطوط، بیشتر خط کوفی معقلی و مزهّر و بنایی است که به‌خاطر کارکرد هنری بصری با عناصر فضا جلوه‌گری می‌نماید.

خط فارسی هم در مرور زمان به‌خاطر حرکت کمتر در فضای عمودی محور خط، توانسته با کارکردهای گرافیکی و درهم پیچیدگی در خطوط نستعلیق و نسخ و ثلث تا حدودی در فضای بصری نمود ممتاز داشته باشد. در این مقاله با ذکر انواع نوشتارها در فضای حرم، به‌طور مختصر به تحلیل کیفی آن‌ها نیز پرداخته می‌شود و نشان داده می‌شود که خطّ فارسی بیشتر از کاربرد هنری تزیینی، به‌خاطر دلالت مفاهیم عرفانی و معنوی و تلطیف و تقدیس فضا و خوانش عرفانی مکان به‌ویژه برای فارسی زبانان است که در طول تاریخ در قالب‌های شعری و زبانی گوناگون در طرّاحی نوشتاری حرم استفاده شده است.

پیشینهٔ تحقیق

در مورد هنرهای نوشتاری به‌عنوان یک گونهٔ مستقل در کمتر کتاب و اثر هنری، اشارتی شده است، فقط نمونه‌هایی خاص با مختصر اشاره را می‌توان در الگوها و تصاویر هنری از فلزکاری، بشقاب‌ها و منسوجات با کتیبه‌های خطّی مشاهده کرد که در کتاب‌های اسلامی *«هنر اسلامی»* باربارا برند و *«هنر اسلامی»* دیوید تالبوت رایس و *«هنر اسلامی»* ارنست کونل و اوّلک گرابار و کریستین پرایس و... ذکر شده است و در کتاب *«هنر ایران در روزگار اسلامی»* اثر زکی محمّدحسن در صفحات ۲۴۷ تا ۲۵۴ به تزیینات نوشتاری پرداخته شده است. و مختصری هم در کتاب‌های معماری

اسلامی و منسوجات و سکّه‌ها و فلزکاری و هنرهای تزیینی اسلامی به آن پرداخته شده است. همچنین است کتاب *راهنما یا تاریخ آستان قدس* از علی مؤتمن که در چند فصل، نوشتارهای فارسی و عربی و اشعار را با ذکر کتیبه و مکان و مختصری پیرامون نسبت هنری ذکر کرده است و کتاب *تاریخ آستان قدس* از عطاردی که انواع نوشتارهای حرم رضوی را بیان نموده است. در این مقاله با نگرش شیوه‌شناسی به‌عنوان یک شاخصهٔ هنری ایرانی‌اسلامی در طرّاحی فضاهای معنوی پرداخته‌ایم.

روش تحقیق

هستهٔ محوری طرح براساس شیوه‌شناسی و تحلیل کیفی کاربرد نوشتارها در فضاهای مقدّس و معنوی با مطالعهٔ موردی بر کاربرد انواع نوشتار در حرم مطهّر است که به‌صورت توصیفی با مختصری پیرامون تاریخی‌تفسیری و در نهایت تحلیل کیفی رابطهٔ فضا با نوع نوشتارهاست.

روش‌شناسی پژوهش براساس طرح شیوهٔ نگرش به طرّاحی فضاهای معنوی معماری اسلامی است که این سیر تاریخی و تغییر و تحوّلات زبانی و خطّی و خوش‌نویسی با انواع خطوط کوفی، نسخ، ثلث، نستعلیق و کاربردهای نوین گرافیکی، بیانگر نوعی مخاطب‌شناسی فضاست، چراکه خطوط در کنار کارکرد تزیینی بصری در ملازمت عناصر تذهیب و نقوش گیاهی و جانوری، باعث تلطیف فضا و التزام به مکث و درنگ در نگاه به عناصر هنری و خوانش فضا و ایجاد رابطهٔ جاذبه‌ای می شود و هرنوع طبقه‌بندی از انواع نوشتارها در گونه‌های آیات و روایات و ادعیه و تاریخ‌نوشته‌ها و شعرنوشته‌ها و قبرنوشته‌ها و... براساس این رویکرد مرکزی و محوری تحلیل و نقد تاریخ هنر در بیان مکان و خوانش فضا و تعامل انسان با مکان‌های زیارتی با مفاهیم و مؤلّفه‌های قرآنی و تناسب میان مفاهیم نظری هنر اسلامی- ایرانی با کاربرد عملیاتی است.

طبقه‌بندی انواع نوشتارهای حرم

زبان و خط در کنار دیگر مؤلّفه‌های هنری در سیر و فرآیند و روند تاریخی، به اعتبار کارکرد مفهومی خودش در هنرهای کاشی‌کاری، معماری، سفال‌کاری و آجر کاری و گچ‌کاری و کتاب‌آرایی بیشتر کاربرد داشته است و در میان انواع مکان‌ها و فضاهای معماری نیز، بیشتر در فضاهای زیارتی و مقدّس با مفهوم معنوی و روحانی به‌کاررفته است. این روایت کاربرد زبان در هنرهای بصری، ازنظر تیپ‌شناسی و گونه‌شناسی هنری در تعامل با موضوع جغرافیایی و تفکیک منطقه‌ای، تفاوت‌های ظریفی در هرگونهٔ هنری خواهد داشت، آن گونه که ازنظر تاریخی در طرّاحی‌های آغازین بیشتر برای مفاهیم معنوی و عبارات و ترکیبات قرآنی و معنوی «اللّه اکبر»، «لا اله الّا اللّه»، «سبحان اللّه»، و آیات و روایات مشهور و احادیث قدسی و عبارات عربی به‌کار می‌رفت و قصد اصلی هم نوعی انگیزهٔ هنری در تناسب میان زبان قرآنی با خط کوفی در ملازمت با مفاهیم منتزع از مصالح و مواد و عناصر طرّاحی گونهٔ هنری بود. به‌مرور زمان و در روند تاریخی، دلالت‌های دیگری هم در این فرآیند التزام نوشتار با تصویر بیان گردید که هم زبان و خط وسعت یافت و خطوط نسخ و ثلث و نستعلیق و کوفی معقلی و بنایی و... با اشکال گوناگون هنری بروز کردند و هم عناصر هنری مربوط به نوع هنر که در میان انواع هنرهای اسلامی، درج نوشتارها در معماری اسلامی و به‌خصوص در کتیبه‌ها نمایان شد که نمونهٔ بارز آن در مساجد و مدرسه‌های اسلامی و به‌ویژه مکان‌های زیارتی اهل‌بیت اطهار(ع) می‌باشد.

این سبک نوشتار از آسیای صغیر و غربی و بغداد و ایران و مصر و سوریه و مراکش و اردن تا اسپانیا را شامل شد که نمونه‌های بارز آن را در مسجد شیخ لطف‌اللّه اصفهان و حرم حضرت امیر(ع) و حرم حضرت رضا(ع) می‌توان مشاهده کرد. به‌عنوان نمونه «مدرسهٔ کاراتای قونیه؛ لچکی سه‌گوشهٔ گنبد با مهر کوفی در نام محمّد(ص) و خلفای راشدین پوشانیده شده است. کتیبهٔ قرآنی در حاشیهٔ ایوان بزرگ، در برگیرندهٔ سورهٔ آل عمران است.» (برند، ۱۳۸۳: ۷۸) همچنین است در منطقهٔ شبه قارهٔ هند، با کاربرد کتیبه‌های قرآنی در دیوار طاقگان مسجد قوت‌الاسلام در دهلی و همچنین سرپوش مرصّع‌کاری قلمدان‌ها که در منطقهٔ گجرات قلمدان چوبی با ترصیع صدف، که با خط نگارهٔ ثلث طرّاحی و نوشته شده است و نیز کتیبه‌های حکّاکی شده در تاج محل با خط ثلث به خط امانت خان و نیز کاربرد نوشتار در یک طرح مینیاتوری و نقاشی مانند طرح موعظهٔ صوفی در یک باغ (همان: ۲۱۹) که براساس تیپ‌شناسی هنرها و روند تاریخی‌تفسیری و منطقه‌ای و منظورداشت نوع خط و معیارهای زیبایی‌شناسی، می‌شود به‌عنوان یک هنر میان‌رشته‌ای طرح و بیان گردد.

نکتهٔ برجسته، موضوع هدف و دلایل کاربرد زبان و خط در طرّاحی تصویری است که می‌تواند از موضوع تزیین تا اهداف عملی ثبت و ضبط تاریخ و بیان مفاهیم فرهنگی‌اجتماعی را شامل شود که بسته به نوع فضا و اثر هنری دلالت متمایزی خواهد داشت.

«هدف از کاربرد کتابت با حروف دایره‌وار (مستدیر) در برخی انواع سفال ایرانی و آثار هنری دیگری از این دست، به تمامی، تزیین نبوده و شاید انگیزهٔ آن شیفتگی ایرانیان به شعر و گرایش زیاده‌خواهانهٔ آنان در نوشتن برخی بیت‌ها بر آثار هنری به مناسبت‌های بسیار بوده است؛ افزون بر همهٔ این‌ها، هدف از برخی از این نوشتارها، چنانکه بر برخی از ستاره‌های کاشی که دیوارها را با آن می‌پوشاندند، دیده می‌شود، ثبت تاریخ اثر و نام سازندهٔ آن بوده است. بیشتر این نوشتارهای نسخ را بر سفال ساخت ایران در قرن‌های ۶ و ۷ هـ‌ق/ ۱۳ و ۱۴ م. می‌بینیم و خط بیشتر این نوشته‌ها با خط‌های دارای حروف دایره‌وار که در کتاب‌های خطّی از آن‌ها استفاده می‌شد، تفاوت ندارند و تنها در آجرهای کاشی بزرگ که دارای حاشیه‌های نوشتهٔ برجسته‌اند، خطوط نسخ اندکی دگرگون شده‌اند و با خط‌هایی که در کتاب‌های خطّی به‌کار می‌رفتند، تفاوت دارند (محمّدحسن، ۱۳۸۸: ۲۵۰).

یکی از کاربردهای با دلالت ممتاز، نوشتار در فضاهای معماری است که در تناسب با کاشی‌ها و گچبری‌ها و رنگ‌ها با شکل‌های هندسی و ممتاز هنری، تزیین و آراسته شده و باعث جذّابیّت فضا می‌شوند که در «مسجد جامع اصفهان، در عرض لوح تحتانی، یک نوار انتزاعی مرکّب از نوشتهٔ به هم بافته کوفی به چشم می‌خورد» (پیرنیا، ۱۳۸۶: ۱۸۷) و به‌خصوص همراه با نوعی گره‌سازی درهم در ملازمت با آجر و کاشی که «معقلی» نامیده می‌شود، نقوش هندسی ویژه‌ای از شکل نوشتاری حروف و حرکات تشکیل می‌گردد مانند «بدنهٔ اصلی استوانه‌ای شکل مقبرهٔ شیخ صفی‌الدّین اردبیلی که خط کوفی معقلی است از حرف اللّه و آجرهای قرمزرنگ» (همان: ۲۴۱).

زیباترین و هنری‌ترین گونه‌های نوشتاری با شکل‌های هندسی و حرکت‌های عمودی و افقی در تناسب با آجر و کاشی و فضا را می‌توان در حرم حضرت رضا(ع) مشاهده نمود. در این مقاله با طبقه‌بندی نوشتارها به ساختاری و محتوایی، بااستفاده از الگوی ترکیبی ساختاری - محتوایی تمام نوشتارهای حرم را به چهارگونه تقسیم نموده‌ایم:

۱. شعرنوشته‌ها ۲- تاریخ‌نوشته‌ها ۳- آیات قرآنی، احادیث و ادعیه ۴- قبرنوشته‌ها

این نوشتارها با خط‌های کوفی، ثلث، نسخ، نستعلیق و با زبان عربی و فارسی و در قالب‌های نظم و شعر و نثر با چیدمان‌ها و ترتیب‌ها و ترکیب‌های هنری در فضای حرم به‌کاررفته است. این طبقه‌بندی بر اساس نوع و گونه نوشتاری در فضای حرم می‌باشد نه مفهوم رهنمون یا مکان و فضای نوشتاری.

نکتهٔ جالب‌توجّه آن که در هر نوشتار، به‌خصوص نوشته‌های کهن و قدیمی، در پایان نوشته در کنار نام شاعر و یا ذکر سورهٔ مبارکه و آیهٔ شریفه از نام معمار، خطّاط، مذهّب، تشعیرکار، کاشی‌کار، گچ‌کار و... هم نام برده شده است. که خود این کاربرد چند هنر در پایان هر نوشتار، نشان از قابلیّت هنری میان‌رشته‌ای دارد. البته باید توجّه داشت که در بسیاری از فضاها و عناصر فضایی مانند درها و دیوارها و پنجره‌ها و... در طول روند تاریخی، تغییر و تحوّلات معماری حرم، حذف، کم و گاهی اضافه شده‌اند که این نوشتارها را می‌توان با کمی تغییر در کتاب *بدر فروزان* علّامه نسابه فیض و *تاریخ آستان قدس رضوی* مؤتمن مشاهده کرد که انواع نوشتارهای عربی و فارسی و آیات و روایات را با ذکر نام کاشی‌کار و نویسنده و طرّاح و معمار و شاعر و سوره و آیه و... آورده است و در پاره‌ای موارد هم از طرح کم‌وبیشی فضاهایی مثل دارالاخلاص و دارالسیاده و دارالسرور و دارالولایه و دارالهدایه و... مختصری بیان شده است که این فضاهای حرم را برحسب نوع نوشتارها، می‌توان به‌صورت بیرونی و درونی طبقه‌بندی کرد و همچنین به‌صورت صحن‌ها، کتیبه‌ها، مدرسه‌ها، درها، دیوارها، سردرها، گوشه‌ها، گنبدخانه، لچکی و.... که بیشتر از زبان عربی با خط کوفی و نسخ و ثلث استفاده شده است. بیشتر از چهارپنجم نوشتارهای حرم به‌اقتضای فضای معماری و عناصر تزیین ایرانی - اسلامی و زیبایی‌های خط عربی در حرکت‌ها و سکنات و حرکت افقی و عمودی به خط عربی و حدود یک پنجم نوشتارها به زبان فارسی، به‌ویژه شعر و تاریخ‌نوشته‌هاست.

البته بحث قبرنوشته‌ها هم ازنظر نوع خط، خوش‌نویسی، شعرهای نوشته شده در روی سنگ‌ها، نوع کنده‌کاری و طرّاحی به‌خصوص در سنگ قبر خود حضرت رضا(ع) و شخصیّت برجستهٔ علّامه حلّی، شیخ بهایی، شیخ نخودکی و... قابل طرح است.

گونه‌شناسی نوشتارهای حرم

نوشتارها در فضاها و مکان‌های مذهبی‌زیارتی، مقوله‌ای است فرهنگی که می‌تواند به‌اقتضای نوع، لحن، سبک، زمینه‌ها، شیوه‌ها و دیگر گونه‌های کاربرد، بیانگر سیر و روند کیفیّت هنری باشد. «خوش‌نویسی و کتیبه‌نگاری را با توجّه به تقدّسی که در تاریخ اسلام دارد با وجود تمامی تفاوت‌های سبک‌شناختی و تنوّع منطقه‌ای نوشتارها، در تمامی دوره‌ها به منزلهٔ عنصری تزیینی در یک دست‌کردن انواع گوناگون بناها به‌کار گرفته‌اند. تقریباً بر سطوح تمامی بناهای اسلامی، کتیبه‌هایی با مضامین قرآنی، احادیث و ادعیه به چشم می‌خورد. در مساجد اسلامی، جاهای مشخّصی برای کتیبه‌ها در نظر می‌گیرند؛ مانند ورودی مسجد، مناره‌ها، ساقهٔ گنبد، فضای داخلی محراب، محل قبله، ساقهٔ داخلی و نقطهٔ مرکزی گنبد. در بناهای دیگر همچون بقعه و آرامگاه نیز از کتیبه به همان سبک و سیاق مسجد استفاده کرده‌اند.» (شایسته‌فر، ۱۳۸۵: ۱۲۵).

به‌همین صورت، در شکل ظریف‌تر و دقیق‌تر، هر نوع نوشتار را نیز، براساس نوع خط، موضوع، جنس مصالح، نوع بنا، کاتبان، طرّاحان، منطقه و جغرافیای اثر معماری و... می‌توان طبقه‌بندی کرد. به‌عنوان نمونه براساس نوع خط، نوشتارها و به‌خصوص کتیبه‌ها را می‌توان به انواع

زیر طبقه‌بندی کرد: «کتیبه‌های نستعلیق، کتیبه‌های ثلث شامل (ثلث ساده، ثلث پیچیده، ثلث ترکیبی، ثلث با کمربند حروف کشیده)، کتیبه‌های معقلی، کتیبه‌های بنایی، کتیبه‌های نسخ، کتیبه‌های کوفی، کتیبه‌های محقّق» (مکی نژاد، ۱۳۸۶: ۸۸) و نیز براساس دیگر خطوط مانند ریحان، رقاع، تعلیق و شکسته نستعلیق، برحسب نوع و مضمون نوشتار در بافت فضای هنر تقسیم‌بندی نمود.

همچنین است طبقه‌بندی براساس نوع رنگ‌ها و طرح‌ها و آرایه‌های تذهیبی و تزیینی به‌کاررفته در هر نوع نوشته که در صورت مطالعهٔ تطبیقی می‌توان هر نوع نوشتار را در چند اثر برجسته تحلیل و مقایسه کرد که این نوع تطبیق می‌تواند درمورد سبک و شیوه‌های هندسی و طرّاحی خطّی نوشتارها در ممالک اسلامی هم قابل طرح باشد. از این منظر سبک و شیوهٔ نوشتارها همانند گنبدها، عرقچین‌ها، مناره‌ها، گلدسته‌ها و حتّی ورودی‌ها و جلوخان و دیگر فضاهای درونی و بیرونی اثر معماری در سرزمین‌های اسلامی قابل تطبیق و تحلیل فرهنگی- اجتماعی با رویکرد زیرساختی هنری است.

یکی از انواع طبقه‌بندی نوشتارها براساس مواد و مصالح و روش‌های اجرایی و طرّاحی است که مطابق با بینش قومی و نوع نگرش هنری منطقه، انواع نوشتارها در شاخه‌های هندسی، گیاهی و نقوش هنری با اسلیمی‌ها و تذهیب‌کاری طرّاحی می‌شود که براساس نوع مواد و مصالح، هم سبک‌شناختی و زیباشناختی نوشتارها مشخّص می‌شود و هم می‌توان به سبک و دورهٔ تاریخی و میزان دسترسی به مصالح و چگونگی تهیه و کاربرد کاشی و سنگ و گچ و آینه و چوب و فلز و... در نوشتارها دسترسی یافت که نمونه‌هایی از طبقه‌بندی مواد عبارت‌اند از: «کاشی هفت رنگ، کاشی زرّین فام، کاشی زیررنگی، کاشی تک رنگی، گچ شامل (کتیبه‌های گچی با برجستگی زیاد که معمولاً فاقد رنگ‌اند و در آن‌ها بیشتر بافت و برجستگی خط اهمیّت دارد؛ کتیبه‌های نیم‌برجستهٔ گچی؛ کتیبه‌های گچی تخت)، آیینه، سنگ، آجر، فلزات، چوب» (مکی‌نژاد، ۱۳۸۶: ۹۰).

نوع دیگر، تقسیم‌بندی مضامین هر نوع نوشته و به‌خصوص مضامین کتیبه‌هاست که در هر دوره‌ای اثر هنری مطابق الگوهای حکومتی و سیاست مذهبی و فرهنگی ضعف و شدّت می‌یافت؛ مانند دورهٔ صفویه که اگرچه در تمامی دوره‌ها، از موضوع مذهبی مدح و ستایش خداوند و اهل‌بیت(ع) در کتیبه‌ها استفاده می‌شد، امّا در دورهٔ صفویه رنگ مذهبی در نوشتارهای کتیبه‌ای شدّت می‌گرفت «در دورهٔ صفویّه، به سبب تغییر مذهب، مضامین شیعی در کتیبه‌ها بیشتر است. مضمون این کتیبه‌ها، اغلب دعا یا احادیث است. مضمون کتیبه‌های دعایی این دوره، که در بیشتر بناها به چشم می‌خورد، توصیف علی(ع)، امام

اوّل شیعیان، و خطاب قرار دادن یا دعا در حق اوست. در کتیبه‌هایی که مضمون آن‌ها حدیث است، بیشتر از احادیث پیامبر(ص)، که بر خلیفه بودن علی(ع) تأکید دارد، استفاده می‌کردند» (شایسته‌فر، ۱۳۸۶: ۱۲۹).

با این نگرش، نوشتارهای حرم و مکان‌های فرهنگی- تاریخی، علاوه بر جنبه‌های ظریف هنری، می‌تواند بیانگر سیاست‌های فرهنگی - مذهبی دوران هم باشد. یکی دیگر از انواع طبقه‌بندی، موضوعی است که برحسب تغییر منطقه و نوع فضای معماری و جغرافیای فرهنگی، تفاوت‌های ظریفی با هم دارند «طبقه‌بندی موضوعی: آیات قرآن، احادیث، ادبیّات منظوم و منثور، وقف‌نامه‌ها» (مکی نژاد، ۱۳۸۶: ۸۹) که در فضای حرم، تمام وقف‌ها و تاریخ‌های ساخت بنا و نام پادشاه و سازندهٔ بنا را جزو تاریخ‌نوشته‌ها مطرح نموده و با الگوی ترکیبی ساختاری - محتوایی، به طرح و بیان گونه‌شناسی می‌پردازیم.

نوشتارهای فضاهای حرم، در تناسب با عناصر هنری رنگ و طرح و فرم گچ‌کاری و کاشی‌کاری و آجرکاری و مقرنس‌ها، دارای دلالت مفهومی خاصّی هستند که می‌توان آن‌ها را در دو قلمرو تزیینی و زیبایی‌آفرینی و کارکردی طبقه‌بندی نمود مانند یک تاریخ‌نوشته که به‌اقتضای تناسب‌های نوشتاری خط و خوش‌نویسی هم تاریخ ساخت و تعمیر و ترمیم را نشان می‌دهد و هم باعث زیبایی فضا می‌شود که درمورد انواع نوشتارها به اعتبار دلالت مفهومی ویژه، این موضوع تفاوت دارد.

۱. تاریخ‌نوشته‌ها: ذکر تاریخ‌های نوشتاری در فضای معماری حرم، علاوه بر بیان تاریخ ساخت و تعمیر و زمان و دوران حکومتی، با زیبایی‌های خاص در تزیین و فضا، باعث ایجاد جذّابیّت شده است که این جاذبهٔ فضا هم از طریق خوانش مفهوم و اعمال و آثار در آن تاریخ انجام شده است و هم نوع تناسب هنری با کاشی و رنگ و... . تاریخ‌نوشته‌ها به‌خاطر ماهیّت خود ابنیهٔ تاریخی و فرهنگی، تمام نوشتارهای حرم را دربر می‌گیرد ولی به‌طور خاص در چند حوزه قابل طرح است :

الف) نوشتارهای مربوط به ساخت و حذف و اضافه‌کردن یک فضا مانند «دارالسّلام»: «اصل این رواق از ابنیهٔ حومهٔ گوهرشادآغاست که موقع ساختن دارالحفّاظ و دارالسیاده آنجا را نیز بنا نموده است. مدّتی اینجا را اوّلیای آستان قدس با قرار دادن یک پوشش در وسط (کف و سقف) دو طبقه کرده بودند. طبقهٔ تحتانی انبار فرش و بعضی اشیای دیگر، طبقهٔ فوقانی آسایشگاه فرّاشان بیوتات آستان قدس قرار داشت و به نام تحویلخانه خوانده می‌شد.

در سال ۱۳۳۴- ۱۳۳۸هـ .ش به‌اهتمام مرحوم دکتر سید فخرالدّین شادمان، نیابت تولیت عظمای وقت، به‌منظور

وسعت یافتن محل زائرین، آسایشگاه فرّاشان را به محل دیگر انتقال داده و پوشش وسط را برداشته و آنجا را تبدیل به یک رواق نسبتاً بزرگ نموده، تعمیر و تزیین کرده‌اند و به نام دارالسّلام نامیده شد که بالنتیجه بر رواق‌های اطراف حرم مطهّر اضافه شده است.» (مؤتمن، ۱۳۴۸: ۱۶۴)

ب) مادّهٔ تاریخ: «در نقره بین ایوان طلای نادری و کفشداری صحن عتیق: بر اطراف در مزبور قصیده‌ای به خط نستعلیق کتیبه شده که اوّل آن این شعر است:

این در عالی که سوده جبهه به خواری

در بر آن نه رواق گنبد مینا

و آخر آن این شعر است:

از پی تاریخ گفت حاجب این در

باب جنانی گشوده گشته از اینجا» (همان: ۱۷۷)

از مجموع حروف این مصرع به حساب ابجد عدد ۱۲۵۲ حاصل می‌شود، مقصود تاریخ سالی است که در ساخته شده است. با ظهور رسانه‌های جدید فیلمبرداری و ثبت و ضبط دیجیتالی، بسیاری از این ثبت‌های تاریخی دیگر اتّفاق نخواهد افتاد.

همچنین می‌توان تاریخ شعرها و تاریخ نصب درها و پنجره‌ها و تعمیر و ترمیم آثار طرّاحی شده را در حوزهٔ تاریخ آثار هنری بیان کرد. موزهٔ حرم خود نوعی تاریخ به شمار می‌رود. بسیاری از آثار هنری شعر و فضاهای معماری و طرّاحی در حرم نیز تاریخ دارند.

۲. آیات و روایات و احادیث: بیشترین نوشتارهای حرم، به اعتبار محیط فرهنگی و مکان مقدّس مربوط به نوشتارهای عربی با مضمون آیات و روایات و احادیث و ادعیه است که بیش از چهارپنجم نوشتارهای حرم می‌باشد و با انواع خطوط ثلث و نسخ و کوفی نوشته شده است از کتیبه‌ها گرفته تا فضاهای دیوارها و فضاهای درونی و بیرونی که به اعتبار حرکت افقی و عمودی نوشتارهای عربی زیبایی خاصّی به فضای فرهنگی و تبلیغی حرم داده است و به‌نوعی فضای حرم را می‌توان یک قرآن همیشه گشوده و خوانا دانست.

رواق دارالذّکر (مدرسهٔ سابق علی نقی میرزا)

«اطراف این رواق کتیبه‌هایی بر کاشی معرّق مرقوم است که به این ترتیب از ضلع شمال غربی شروع و به شمال شرقی منتهی می‌گردد:

قالَ الرضا علیه‌السّلام: لیسَ العبادة تکثرة الصیام و الصلوة، و انّما العبادة تکثرة التفکّر فی امر اللّه.

قالَ الرضا علیه‌السّلام: خیار العباد الدّین.

قالَ الرضا علیه‌السّلام: لا یفوتکم خیر الدنیا فان الاخرة لا تلحق و لا تنال الّا بالدنیا.» (مؤتمن، ۱۳۴۸: ۱۵۸)

در نقرهٔ بین ایوان طلای نادری و قرآن خانهٔ سابق

«هر لنگهٔ در دارای سه تُرنج است که روی آن‌ها نوشته شده «قال رسول اللّه صلّی اللّه علیه و آله: انا مدینة العلم و علی بابها، فمن اراد العلم فلیأت باب المدینة» و نیز (قال رسول اللّه صلّی اللّه علیه و آله: یدعی کل قوم بامام‌زمانهم و کتاب ربّهم و سنّته نبیهم) و... (همان: ۱۷۶)

تمام فضاهای حرم با آیات و احادیث، نقش و نگار قرآنی یافته است، که این نوشتارها در طول تاریخ در هر قسمت ذکر شده‌اند و پاره‌ای از آن‌ها چندبار تکرار شده و پاره‌ای هم باید براساس سندهای صحیح دوباره‌نویسی شوند. فضای حرم از این منظر می‌تواند یک مکان بیان فرهنگی باشد که با عنایت به تحلیل کیفی، قابلیّت و ارزشِ محیطی، مفهوم و مشخّص گردد.

۳. شعرنوشته‌ها: شعرهای حرم در طول تاریخ توسّط طرّاحان و نویسندگان بر انواع فضاها نوشته شده است همراه با تذهیب و تزیین و خطوط رقاع و ثلث و نستعلیق و نسخ. که بسیاری از این اشعار قصیده‌های طولانی است که فقط مدح و توصیف است و ازنظر مفهومی باید در طرّاحی‌های جدید از شعرهایی با قابلیت مفاهیم عرفانی و در خور شأن مکان مقدّس استفاده شود مانند اشعاری از ابونواس و کمیت تا سعدی و حافظ و دکتر قاسم رسا و ملک الشعرا صبوری و صاحبکار و بسیاری از سرایندگان نه‌چندان مشهور. با توجّه به محیط و مکان معنوی باید از معانی بلند و والا در طرّاحی فضاها استفاده شود و در تناسب تزیین و هنرهای بصری کاشی و آجر و... با زبان، باید نوع نوشتار و سبک زیبانویسی در هر شعر کوتاه منظور باشد. مفهوم این شعرها هم از مدح تا توصیف حرم و بیان واقعه‌ها و اتّفاقات حرم و تاریخ رویدادها و... را شامل می‌شود که به چند نمونه اشاره می‌شود:

مسجد بالا سر متّصل به حرم مطهّر

«در دو طرف راهرو مسجد اشعار زیر با خط نستعلیق جلّی بر روی سنگ نوشته شده است:

این مسجد فرخنده که بر مسجد اقصی

دارد شرف از مشهد سلطان خراسان

و نیز در این مسجد قصیده‌ای در مدح حضرت رضا(ع) و حاکی از ترمیم آیینه‌کاری آن از طرف شاهزاده حمزه میرزا والی خراسان از منشأت سرخوش به خط نستعلیق بر روی سنگ کتیبه شده که ذیلاً نقل می‌شود:

اندر این رخشنده منظر واندراین فرخنده مسکن

کامده است آرامگاه مظهر لطف مهیمن

نامور فرزند موسی کز وجود اقدس او

آمد این ارض مقدس غیرت سینا و ایمن... » (همان: ۱۲۹)

شـعرهای حرم بیشتر فارسی است و چند نمونه شعر عربی هم نوشـته شـده اسـت که در وصف حضرت رضا(ع) و اهل‌بیت اطهار(ع) می‌باشـد که یکی از آن‌ها بر در طلایی پایین پای مبارک نوشته شده است:

در طلای پایین پای مبارک

بـر اطراف در چند کتیبه وجود دارد که یکی قصیدهٔ عربی مشتمل بر اسامی چهارده معصوم علیهم السّلام است بدین قرار:

صلّ یا رب علی شمس الضحی
احمد مختار نور الثقلین
و علم نجم العلی بدرالدجی
من علیه الشمس ردّت مرتین
و بسیفین و رمحین غزا
وله الفتح ببدر و حنین...» (همان: ۸۲)

همچنین است بر در طلای پیش روی مبارک حضرت رضا(ع) که ابیاتی از ابی‌نواس و چند بیت از خواجه نصیرالدّین به زبان عربی نوشته شده است که این سبک نوشتار و خوش‌نویسی این ابیات با خطوط زیبا و متناسب با اسلیمی‌ها و نقش و نگارها و رنگ و کاشی‌ها باعث جذّابیت مضاعف فضا شده است.

۴. قبرنوشته‌ها: بر سنگ مزارهای حرم، ابیات و نوشتارهایی نوشـته شده است که در اینجا منظور ما فقط نوشتارها در داخل فضای حرم و متناسـب با طرّاحی عناصر هنری رنگ و طرح و جنس و فرم مکان اسـت مانند قبرنوشـتهٔ شـیخ نخودکی در صحن عتیق، یا سنگ قبر علامّه حلّی در صحن عتیق و یا سـنگ قبر شـیخ بهایی. در اینجا قبرنوشتهٔ شیخ بهایی را نقل می‌کنیم و بقیّهٔ قبرنوشته‌ها منظور نمی‌باشند.

قابل‌ذکر اسـت که در این سنگ‌نوشته‌ها فقط سال تولّد و وفات شخص همراه با نام و القاب و ابیاتی چند نوشته شده است که با توسعهٔ حریم حرم، بهتر است با نگرش کیفی در تحلیـل مکان و فضا به عناصر زیبایـی و تزیین و در روند نوین طرّاحی با نگرش جذب مخاطب و امنیت روحی زائران به موضوع فضا پرداخته شود.

مقبرهٔ مرحوم شیخ بهایی علیه الرّحمه

«وسـط بنا روی قبر مرحوم شـیخ بهاء را با سنگ مرمر به عرض ۱/۲۰ متر، طول ۲/۲۰ متر و ارتفاع ۵۵ سـانتی‌متر بالا آورده و لوحی از مرمر بر آن قرار داده‌اند، روی لوح با خط نستعلیق این عبارت حجّاری شده است:

«هـو الحیّ الّذی لا یموت، بهاء الملّة والدّین شـیخنا بهائی علیه الرحمة. سلسـلهٔ انتساب آن جناب به حارث همدانی منتهی می‌شـود. در سـن هفت‌سـالگی در خدمت پدرش شیخ حسین به ولایت عجم آمده و صیت فضایلش به شرق و غرب رسـیده و آواز محامـد ذات ملکی صفاتش به عالم ملکـوت پیچیده و طلوع نیّر ولادتش در غروب پنجشـنبه شـهر محرم الحرام در بعلبک در سنهٔ نهصد و پنجاه و سه واقع و در هزار و سی و یک به رحمت ایزدی ارتحال نمود.» (همان: ۲۰۹).

بسـیاری از علما و بـزرگان هم در حرم دفن شـده‌اند که سنگ قبر ویژه‌ای برای آن‌ها طرّاحی شده است مانند علّامه طبرسی در باغ رضوان با گنبد و فضایی خاص و علّامه حلّی بـا ضریح مخصوص در صحن انقلاب. این قبر نوشـته‌ها به نسـبت سایر نوشتارهای حرم بسیار کم است و درصد قابل ملاحظه‌ای نیست.

در طرّاحی فضاهای حرم با نگرش کاربرد نوشتارها در تزیین و زیباسـازی فضاهای بصری، بهتر است با رویکرد پژوهشی و منظور داشـت ظرفیت و قابلیت هنری‌فرهنگی مکان به موضوع نگریسته شود چراکه حرم یک مکان با امنیت روحی و روانـی و قابلیت آرامش اخلاقی و رفتاری اسـت که این نوشـتارهای هنری در تناسب با انواع معماری، کاشی‌کاری، آجـرکاری، رنگ، نور، صفّه‌هـا، درها، کتیبه‌هـا، حوض‌ها، سـنگفرش‌ها، پنجره‌ها، ورودی‌ها و سایر زیبایی‌های بصری نقش ممتازی در احوال زائران خواهد داشت.

نتیجه‌گیری

کاربرد زبان در طرّاحی فضاهای حرم باعث تلطیف مکان و افزایش جاذبه‌های معنوی - هنری و تعامل تفسیری زبانی - تصویری و به‌نوعی خوانش مکان و هالهٔ معنایی تقدیس و معنویت شـده اسـت. در طول تاریخ انواع نوشـتارها را به‌صورت‌هـای گوناگون با خطوط رقـاع و ثلث و کوفی و نسـتعلیق در فضاها طرّاحی کرده‌اند، کـه از روش علمی و شـیوهٔ خاص ترکیب زبانی-بصری هنری پیروی نکرده‌اند، چراکـه در کمتر مـکان و فضایی این همه زبان فارسـی و عربی با انواع عبارات و ترکیبات و اشـعار به‌صورت تزیینی به‌کار رفته‌اند. به‌همین دلیل، حرم را می‌توان نقطهٔ عطف و متمرکـز کاربـرد نوشـتارها در فضاهای بصری دانسـت کـه کمتر از الگوهای هنری پیروی کرده‌اسـت. با این همه پیشنهاد می‌شود به‌عنوان یک قابلیت ارزشی هنری‌فرهنگی با شـیوه‌ای خـاص به‌کاربرد زبان در مـکان حرم و طرّاحی صفّه‌ها، درها، کتیبه‌ها، صحن‌ها، سردرها، ازاره‌ها و... توجّه شود که این نگرش علمی توأم با ارتقای کیفی فضا می‌تواند دستاوردهای فرهنگی، اقتصادی، اجتماعی و... داشته باشد:

۱. نقـش زبـان و خط در تزیین فضا در تناسـب با عناصر هنرهای تصویری

۲. روایـت مفاهیـم معنـوی و عرفانی مـکان و مکین با شاخصه‌های هنری

۳. لـذّت بـصری زائران از فضـا همراه بـا قرائت مفاهیم نوشتاری

۴. مضاعف شـدن جاذبه‌های گردشگری مذهبی - زیارتی در مکان حرم

۵. افزایش زیبایی‌های مکان و قابلیت‌های آرامش و امنیت بصری و روحی زائران

منابع

برند، باربارا (۱۳۸۳): هنر اسلامی؛ ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر؛ انتشارات مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی؛ تهران: چ۱.

بلخـاری قهی، حسـن (۱۳۸۸): اورنـگ: مجموعه مقالات دربارهٔ مبانی نظری هنری؛ انتشارات سورهٔ مهر؛ تهران: چ۱.

پرایـس، کریسـتین (۱۳۹۱): تاریـخ هنر اسـلامی؛ ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا؛ انتشارات امیرکبیر؛ تهران: چاپ هفتم.

پیرنیا، محمّدکریم (۱۳۸۴): آشنایی با معماری اسلامی ایران؛ نشر سروش دانش؛ تهران: چاپ دهم.

ـــــــــــ (۱۳۸۶): سبک‌شناسـی معماری ایرانی؛ نشر سروش دانش؛ تهران: چاپ پنجم.

تالبوت رایس، دیوید (۱۳۷۵): هنر اسلامی؛ ترجمهٔ ماه ملک بهار؛ انتشارات علمی و فرهنگی؛ تهران: چ۱.

زکی محمّد، حسـن (۱۳۷۷): هنر ایران در روزگار اسـلامی؛ ترجمهٔ محمّد ابراهیـم اقلیدی؛ نشر صدای معاصر؛ تهران: چاپ دوم.

شایسـته‌فر، مهناز (۱۳۸۶): «مضامین شیعی در کتیبه‌های معـماری اصفهان عـصر صفـوی» در مجموعـه مقالات خوش‌نویسی گردهمایی بین‌المللی مکتب اصفهان؛ تهران و اصفهان؛ انتشارات فرهنگستان هنر.

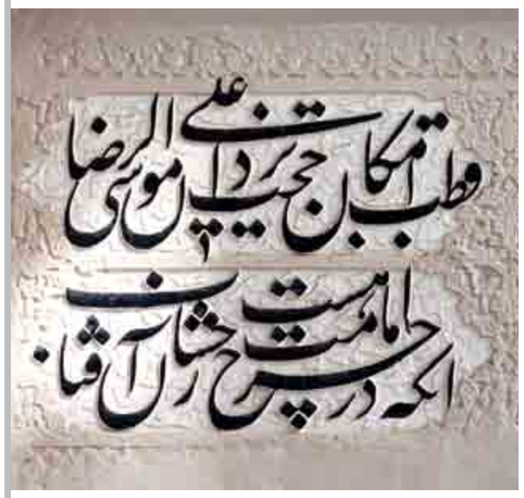
غفورزاده، محمّدجواد (۱۳۸۱): کتیبهٔ خورشید: سروده‌های بدیع بـرای کتیبه‌های حرم؛ انتشـارات بنیاد پژوهشـهای اسلامی؛ مشهد؛ چ۱.

کونـل، ارنسـت (۱۳۸۴): هنر اسـلامی؛ ترجمهٔ هوشـنگ طاهری؛ نشر توس؛ تهران: چاپ پنجم.

مکی نژاد، مهدی (۱۳۸۶): «طبقه‌بندی کتیبه‌ها در معماری دورهٔ صفویه» در مجموعه مقالات خوش‌نویسی گردهمایی بین‌المللـی مکتب اصفهان؛ تهـران و اصفهان؛ انتشـارات فرهنگستان هنر.

مؤتمن، علی (۱۳۴۸): راهنما یا تاریخ آسـتان قدس رضوی؛ انتشارات آستان قدس؛ مشهد؛ چ۱.

هتستین، مارکوس و پیتر دلیوس (۱۳۸۹): معماری اسلامی؛ ترجمهٔ اکرم قیطاسی؛ انتشارات سورهٔ مهر؛ تهران: چ۱.



هنر حجّاری در حرم مطهّر رضوی

زهرا جهان‌پور*، بهزاد نعمتی**

چکیده

حجّاری از هنرهای به‌کاررفته در حرم مطهّر رضوی است. قدمت آثار سنگی باقی مانده از گذشته در حرم، به هشتصد سال می‌رسد. نام حجّاران یا سنگ‌تراشان در پای برخی کتیبه‌های قدیمی حرم درج شده است. انواع متنوّعی از سنگ در آرایه‌های هنری و عناصر معماری حرم به‌کاررفته است. این روند تا کنون ادامه داشته و در دوران معاصر بر تنوّع کارهای سنگی افزوده شده است. این مقاله با استفاده از مصاحبه، اسناد، متون و تحقیق میدانی، ضمن بررسی اصطلاحات مربوط به پیشهٔ حجّاری در حرم مطهّر، سیر استفاده از سنگ و فنون اجرای آن را در هنر و معماری این مجموعه مرور می‌کند.

* نقاش و پژوهشگر هنر

** پژوهشگر بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی
behnema@yahoo.com

حجّاری، در لغت به معنای سنگ‌تراشی است (دهخدا، ذیل واژه). حجّار، هنرمندی است که با تراشیدن و تغییر شکل دادن تخته‌سنگ‌های طبیعی، وسایل، مجموعه، لوحه و ابزارهای سنگی به وجود می‌آورد (بقیعی، ۸۳). بنا به استفاده از سنگ در حرم مطهّر، این پیشهٔ کهن در آستان قدس رضوی وجود داشته است. در اسناد، کتیبه‌ها و متون مربوط به حرم مطهّر، علاوه بر واژه‌های «حجّاری» (اعتمادالسلطنه، ۳۹۱/۲؛ سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس، سند شمـ ۱۳۰۵۸/۸) و «حجّارباشی» (همان، سند شمـ ۲۱۱۶۵/۳۵) اصطلاحات مشابه دیگری هم برای این هنر و حرفه به‌کاررفته است؛ ازجمله: «سنگ‌تراشی» (همان، سند شمـ ۳۲۶۲۹/۶۰) «سنگ‌تراش» (همان، اسناد شمـ ۳۵۷۲۰/۱۱ و ۳۵۳۹۸/۱۷؛ اعتمادالسلطنه، ۴۰۷/۲)؛ «سنگ‌کاری» (سازمان کتابخانه‌ها...، سند شمـ ۳۵۷۲۰)؛ «تَحجیر» (کتیبهٔ ازارهٔ دارالسعاده مربوط به ۱۲۹۰ق)؛ «منبّت‌کاری» (سازمان کتابخانه‌ها...، سند شمـ ۲۲۸۴۶/۳؛ کتیبهٔ بالای ازارهٔ غرفهٔ شمال غربی صحن آزادی) و «منبّت‌کار» (کتیبهٔ بالای ازارهٔ غرفهٔ شمال غربی صحن آزادی یا صحن نو).

امروزه اصطلاح منبّت‌کاری را اغلب برای هنر برجسته‌کاری روی چوب به‌کار می‌برند، امّا در گذشته به فراوانی دربارهٔ کارهای سنگی، به‌ویژه هنر حکّاکی کتیبه‌ها روی سنگ هم استفاده می‌شده است. به هر روی، در گذشته برای مجموعهٔ گوناگونی از کارهای سنگی شامل بنّایی مانند کف‌سازی و نماکاری ساختمان‌ها تا تزیینی و هنری و کاربردی در حرم مطهّر، تمام این واژه‌ها به‌صورت کاملاً مترادف و بدون تفاوت معنایی خاص به‌کاررفته است (به‌عنوان مثال کاربرد واژه‌های «منبّت‌کاری» و «حجّاری» در توصیف کتیبه‌های حرم توسّط اعتمادالسلطنه: ۲/ ۳۸۵، ۳۹۱، ۳۹۲ و ۴۳۳).

حجّاران یا سنگ‌تراشان در کارهای ساختمانی حرم شرکت داشته‌اند و فعّالیت آن‌ها در اسناد آستان قدس منعکس است (سازمان کتابخانه‌ها...، سندهای شمـ ۳۲۳۵۷/۳؛ ۳۵۳۹۸/۱۷؛ ۳۵۷۲۰). تراش سنگ به‌صورت قطعات کوچک کاشی، که به آن «کاشی سنگیه» می‌گفتند و در نماسازی به‌کار می‌رفته، یا آماده‌سازی و تراش مرمر و سنگ‌های دیگر برای کتیبه‌ها و سنگ‌کاری کف‌ها، ازاره‌ها، اطراف پنجره‌ها و درها (همان، سندهای شمـ ۳۲۶۴۰/۱، ۳۵۵۲۵/۲ و ۳۵۶۳۹/۴)، و ساخت حوض و نهر (همان، سند شمـ ۳۵۵۲۵/۲ و ۳۵۹۷۲/۷) توسّط سنگ‌تراشان انجام می‌شده است. در برخی کتیبه‌های سنگی حرم به هنرمندان سنگ‌تراش و در موارد زیادی به منبّت‌کار، که همان حجّار کتیبهٔ روی سنگ باشد، اشاره شده است؛ ازجمله شمس‌الدّین‌بن‌استاد شیخ علی‌محمّد سنگ‌تراش مشهدی در کتیبهٔ محو شدهٔ پایهٔ راست ایوان طلای ناصری (اعتمادالسلطنه، ۴۰۷/۲)؛ ملّا علی‌اکبر، ابوالحسن‌بن‌صنیع‌التولیه و استاد غلام‌علی منبّت‌کاران کتیبه‌های ازارهٔ صحن نو (پیمایش)؛ حسین‌بن‌محمّدتقی موسوی و سیدحبیب و ملّاقاسم در دیگر کتیبه‌های سنگی (جلالی، ۱۰۹). آستان قدس تا دورهٔ پهلوی دوم حجّار دایمی و رسمی داشته (احتشام کاویانیان، ۱۴۹) امّا در دورهٔ جمهوری اسلامی، با گسترده شدن کار ساخت و ساز و تغییر روش‌های اجرا، اغلب کارها به‌صورت پیمانکاری اجرا می‌شود و استادکاران متعدّدی در مجموعهٔ حرم مطهّر به‌کار مشغولند (داوری).

منطقهٔ توس و شهر نوغان که بعداً مشهد مقدّس نام گرفت، از گذشتهٔ دور به داشتن انواع معدن سنگ و مردم آن به هنر سنگ‌تراشی شهره بوده‌اند. اوّلین گزارش‌های سفرنامه‌نویسان و جغرافی‌نگاران بعد از اسلام در افزون بر هزار و صد سال قبل، به این نکته اشاره دارد (لسترنج، ۴۱۶). در این گزارش‌ها آمده که منطقهٔ نوغان معادن سنگ دارد (ابن‌حوقل، ۱۶۹؛ حدودالعالم، ۹۰) و مردم آن در تراشیدن دیگ‌های سنگی ماهر هستند (مقدّسی، ۴۶۸). نوشته‌های سده‌های اخیر از استمرار این صنعت و هنر نشان دارد. مثلاً «فریزر»، سفرنامه‌نویس انگلیسی، در حدود دو سده قبل، از سنگ‌تراشان مشهد یاد می‌کند که محصولات و ظرف‌های ساخت دست آن‌ها «در نظر اهالی ایران با قدر است و به هرجا می‌برند» (اعتمادالسلطنه، ۲/ ۳۲۱). همچنین بازار سنگ‌تراشان از قدیمی‌ترین بازارهای اطراف حرم مطهّر و بخش مهمّی از بازارهای پرشمار اطراف آن به شمار می‌رفت که تا دهه‌های اخیر برجا بود. در حال حاضر هم محصولات سنگی، در شمار تحفه‌های شهر مشهد است (مکّی نژاد، ۲۰۱)؛ بنابراین، وجود معادن پر شمار سنگ و قدمت و استمرار پیشهٔ سنگ‌تراشی در این منطقه، موضوع حجّاری در حرم مطهّر را به‌عنوان یک هنر و پیشهٔ بومی مطرح می‌سازد.

در گذشته انواع سنگ مرمر و سنگ سیاه در شمار مشهورترین سنگ‌های منطقهٔ توس و مشهد بوده و در حرم مطهّر هم به‌کار می‌رفته است (سیف‌الدّوله، ۳۸۷ و ۳۸۸). حتّی «آلمانی»، سفرنامه‌نویس فرنگی، حدود صد سال قبل، به سنگ‌های معروف به «سنگ زائر» اشاره دارد که توسّط خدمهٔ حرم مطهّر به مکانی خاص منتقل می‌شد و بعداً در بناهای حرم از آن‌ها استفاده می‌کردند. این سنگ‌ها قطعاتی در انواع و ابعاد مختلف بود که اغلب، زائران از نقاط مختلف به سوی مشهد روانه می‌کردند. نزد عامه چنین مشهور بود که سنگ‌ها خود حرکت کرده و برای آن‌ها کراماتی قایل بودند (آلمانی، ۱۳۲).

در اسناد حرم مطهّر از سنگ سیاه (سازمان کتابخانه‌ها...،

استفاده از واژهٔ «تحجیر» در کتیبهٔ سنگی دارالسعاده (۱۲۹۰ق): «وفق بتحجیر هذه المکان...»

قسمتی از یک کتیبهٔ سنگی در ازارهٔ صحن آزادی با نام منبّت‌کار در پای آن: «منبّت ملا علی‌اکبر منبّت‌کار» (۱۳۳۰ق).

سند شمـ ۳۲۳۵۷/۴ مربوط به ۱۰۹۱ق)، سنگ آهک (همان، سند شمـ ۳۵۷۲۰/۱ مربوط به سال ۱۱۵۸ق) و سنگ مرمر (همان، سند شمـ ۳۵۵۲۵/۲ مربوط به سال ۱۱۴۹ق) که در قدیم به آن رُخام می‌گفته‌اند (دانش‌نامهٔ دانش‌گستر، ۷۶/۱۰) نام برده شده است. سنگ مرمر سبز الوان منطقهٔ خادَر شاندیز که از ممتازترین و زیباترین سنگ‌های مرمر است، تا سال‌های اخیر برای مصارف ساختمانی استخراج می‌شده است. در حال حاضر در بسیاری از مناطق کوهستانی اطراف مشهد، از شمال تا جنوب، انواع سنگ‌های مرمر و «میکا» یا «تالک‌شیست» استخراج می‌شود (داوری) و در انواع کارهای ساختمانی و هنری و تزیینی کاربرد فراوان دارد. نوع نرم‌تر سنگ میکا که به «هرکاره» معروف است، برای ساختن ظروف و صنایع دستی به‌کار می‌رود و نوع سخت‌تر آن معروف به سنگ سیاه برای کارهای ساختمانی استفاده می‌شود (سراقی نوغانی).

در حال حاضر سنگ‌هایی که در بناهای حرم مطهّر و فضاهای وابسته دیده می‌شود، بسیار گوناگون و پرشمار است. سنگ‌های مرمر ازجمله سنگ خلج که نوعی سنگ چینی محلی مربوط به کوه‌های جنوب شهر مشهد با ترکیبی از رنگ‌های خاکستری فام‌دار است و به‌طور گسترده استفاده می‌شود و معادن آن هم در اختیار آستان قدس می‌باشد؛ مرمر شاندیز، سیرجان، محلّات و اصفهان، تراورتن و مرمریت سیرجان، گرانیت یا سنگ خارا از معادن مشهد و بیرجند و سنگ سیاه. این سنگ‌ها به رنگ‌های مختلف، ازجمله سفید، نباتی، لیمویی، کرم، عسلی، هلویی، پرتقالی، قرمز، سبز فیروزه‌ای، سبز انگوری و سبز جنگلی، ابلق، خاکستری و مشکی وجود دارد. طرح‌ها و نقش‌های طبیعی مختلف ازجمله ابری، دانه اناری، دانه یاقوتی و گل برفی در آن‌ها دیده می‌شود. برخی از این نقش‌ها با بُرش‌هایی که در امتداد طرح سنگ (تو راه) یا خلاف آن (بی راه) می‌خورد، شکلی متفاوت پیدا می‌کند (داوری؛ آستان قدس دیروز و امروز، ۸۸، ۹۷ و ۱۵۰؛ سازمان عمران حریم حرم...، ۱۰، ۱۶، ۲۴، ۳۶، ۴۲، ۱۴۵؛ سیف‌الدوله، ۳۸۷؛ امام، ۹۰ و ۴۳۹؛ سازمان کتابخانه‌ها...، سند شمـ ۱۰۱۱۰۵؛ پیمایش). به‌عنوان مثال سنگ‌های مرمر عسلی ازارهٔ دارالحجه با استفاده از برش بی راه، نقشی متفاوت پیدا کرده‌اند (پیمایش).

هنر حجّاری با فنون مختلفی انجام می‌شود. این فنون شامل برش و تراش انواع قطعات و صفحات سنگی پوشش سطوح؛ کنده‌کاری (نقش منفی یا فرورفته) یا برجسته‌کاری (نقش مثبت) کلمات و نقوش؛ معرّق‌سازی یا چفت کاری که با چیدن قطعات سنگی در کنار یک‌دیگر و ایجاد طرح و نقش صورت می‌گیرد؛ و همچنین مشبّک‌سازی است. در گذشته تمام این کارها از برش سنگ و صفحه‌کردن آن‌ها تا شکل دادن و کنده‌کاری، با انواع کلنگ، تیشه، چکش و قلم‌های مخصوص، مانند تیشهٔ هَنگره و قلم نیم‌بُر صورت می‌گرفت؛ امّا اکنون اغلب مراحل استخراج و آماده‌سازی با دستگاه‌ها و ابزارهای برقی انجام می‌شود (داوری؛ سراقی نوغانی؛ اسماعیل‌آبادی؛ اوکین، ۶۴).

سنگ در حرم مطهّر کاربردهای گوناگونی داشته و دارد. در گذشته که آماده‌سازی سنگ دشوار بوده از آن کمتر استفاده می‌شده (پوپ، ۱۶۶) امّا با پیشرفت‌های صنعتی دهه‌های اخیر و استفاده از فن‌آوری در آماده‌سازی و اجرای عناصر سنگی، استفاده از آن، بسیار بیشتر از قبل شده است. این عنصر پایا و محکم برای مقاصد ساختمانی مناسب و جذّاب است. از سوی دیگر، زیبایی و قابلیت شکل‌پذیری آن باعث شده تا برای مصارف تزیینی و آرایه‌سازی هم به‌کار رود و علاوه بر این‌ها، در شکل دادن به عناصری چون ساعت آفتابی، حوض و سقاخانه استفاده شد.

استفاده از سنگ در کف‌سازی فضاهای داخلی (تالارها و رواق‌ها) و خارجی (صحن‌ها) حرم، در گذشته کمتر از امروز رواج داشته و حتّی می‌دانیم که کف برخی فضاها مانند دارالحفّاظ، دارالضیافه و گنبد اللّه‌وردی‌خان تا همین دهه‌های اخیر با کاشی پوشیده بوده و بعداً سنگ‌فرش شده است (پوپ، ۳۷۲؛ اعتمادالسلطنه، ۳۸۲/۲؛ احتشام کاویانیان، ۱۵۸؛ سدیدالسلطنه، ۲۲۱). در پنجاه سال اخیر کف‌سازی تمام صحن‌ها و رواق‌ها با سنگ انجام گرفته و سنگ‌فرش بقعهٔ مطهّر بارها تعمیر و تعویض شده که آخرین آن، مربوط به سال ۱۳۷۹ هـ . ش. و تعویض ضریح مطهّر بوده است (آستان قدس دیروز و امروز، ۸۸ تا ۱۰۱؛ عزیزیان، ۲۹). در حال حاضر سنگ‌های کف بقعهٔ مطهّر از مرمر سبز چمنی متعلّق به معدن نقدهٔ کرمان است (داوری). کف رواق‌ها و شبستان‌ها با بهترین سنگ مرمر فرش می‌شود و کف صحن‌ها و فضاهای باز نیز با استفاده از سنگ‌های خلج، گرانیت و سنگ سیاه آراسته می‌گردد. همچنین در کف‌سازی‌های دوران معاصر علاوه بر چیدمان ساده و خفته و راسته، معرّق‌کاری سنگی و گره‌چینی‌های بسیار زیبایی با استفاده از رنگ‌های مختلف سنگ کار شده است. گنبد اللّه‌وردی‌خان، دارالولایه، دارالحجّه، کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس و صحن جامع رضوی از نمونه‌های قابل‌ذکر در این‌باره است. شمسه‌ها و نقش‌های به‌کاررفته در فضاهای داخلی و رواق‌ها ریزنقش و در فضاهای وسیع صحن‌ها بزرگ‌تر است (پیمایش). دربارهٔ پلّه‌ها هم می‌توان گفت در دوران معاصر، تمامی پلّه‌سازی‌ها با سنگ پلّه که ضخامت زیادی دارد، انجام می‌شود؛ امّا در گذشته از کاشی هم در پلّه‌سازی فضاهای درونی و حتّی بیرونی حرم استفاده می‌شده است (سازمان کتابخانه‌ها...،

طرح حاصل از برش بی‌راه سنگ مرمر عسلی در ازارهٔ دارالحجه

ازارهٔ از میان رفتهٔ بخشی از دارالحفاظ، منبّت سنگی، دورهٔ قاجار (سازمان کتابخانه‌ها...، عکس شمارهٔ ۲۴۶۴۱)

سند شمـ ۱۲۵۹۷/۱ مربوط به سال ۱۲۶۳ ش.؛ پیمایش).

دربارهٔ نماسازی فضاهای حرم و پوشش دیوارها می‌توان گفت اغلب در ازاره‌ها از سنگ استفاده شده و در سایر نماسازی‌ها، به ندرت سنگ به‌کاررفته است. از معدود نماکاری‌های سنگی در غیر از ازاره، می‌توان حَمیل‌کشی سنگی و معرق‌های سنگیِ زمینه، در بخشی از کاشی‌کاری‌های مسجد گوهرشاد مربوط به دورهٔ تیموری و نیز شمسه‌های معرّق سنگ در کاسه‌بندی آجر و کاشیِ سقفِ راهروی میان صحن جمهوری به بست شیخ بهاءالدّین، مربوط به دورهٔ جمهوری اسلامی اشاره کرد (اعتمادالسلطنه، ۴۳۴/۲؛ پیمایش). این شمسه‌ها از شاهکارهای هنر سنگ‌کاری است و در هر کدام از آن‌ها، ۱۰۷۱ قطعه سنگ به‌کاررفته است (اسماعیل‌آبادی). همچنین ستون‌های توپُر نمای غرفه‌های صحن جامع رضوی که از سنگ چینی سیرجان است، و هَره‌های سنگی کارشده در این صحن و برخی فضاهای دیگر، در این شمار قرار می‌گیرد (داوری؛ حقایق شیرین، ۶۴، پیمایش).

در حال حاضر به جز ازارهٔ بقعهٔ مطهّر و دارالسیاده، تمامی ازاره‌های حرم از سنگ پوشیده شده است (پیمایش). ازاره‌ها از مهم‌ترین محل‌های استفاده از سنگ و در شمار قدیمی‌ترین نمونه‌های سنگی حرم است. قطعه‌ای به ابعاد تقریبی ۵۰ در ۹۰ سانتی‌متر از یک لوحهٔ سنگی مربوط به سال ۶۱۵ هـ .ق در موزهٔ آستان قدس وجود دارد که عبارت «امر به عبدالعزیزبن‌آدم» و تاریخ فوق به‌همراه نقوش تزیینی زنجیره‌ای ساده بر روی آن حجّاری شده و احتمال می‌رود در ازارهٔ بخشی از حرم مطهّر نصب بوده است. قدیمی‌ترین ازاره‌های سنگی منصوب در حرم مطهّر قاب‌بندی‌های سنگی ازاره‌های کاشی دارالسیاده و ازاره‌های مسجد گوهرشاد مربوط به دورهٔ تیموری است (اوکین، ۲۵۴). تفاوت در گزارش‌های قدیمی با آنچه امروز وجود دارد، نشان می‌دهد که اصل سنگ‌های دورهٔ تیموری باقی نمانده و در تعمیرات گوناگون، جایگزین شده (مثلاً ر. ک. پوپ، ۲۴۷)؛ امّا تزیینات به‌کاررفته در سنگ‌ها به همان شکل قدیمی است. استفاده از سنگ در ازاره که در دورهٔ تیموری دیده می‌شود (اوکین، ۱۳۰) در دورهٔ صفوی و افشار دنبال شد. در اسناد اداری سال‌های مختلف به حجّاری و تعمیر سنگ ازارهٔ مکان‌های مختلف، به‌ویژه ایوان‌ها اشاره شده است (سازمان کتابخانه‌ها...، سند شمـ ۴ و ۳۲۳۵۷/۳ مربوط به سال ۱۰۹۰ق ؛ سند شمـ ۳۵۶۳۹/۴ مربوط به سال ۱۱۴۹ق). حتّی ظاهراً ازارهٔ کاشی‌کاری برخی قسمت‌ها مانند مدرسهٔ دودر، با سنگ جایگزین شد (اوکین، ۳۳۷).

در دورهٔ قاجار این سنّت ادامه یافت و ازارهٔ بخشی از رواق‌ها نیز به‌همراه کف‌سازی‌ها از سنگ پوشیده شد. برخی از این ازاره‌ها با تزیینات هنری زیبایی همراه بوده است (افضل‌الملک، ۲۶۸). در دورهٔ پهلوی ازاره‌های سنگی کماکان رایج بود. ولی کمتر تزیینی در آن به‌کار می‌رفت و اغلب به‌صورت تخته‌سنگ‌های الوان بدون کتیبه یا تزیین خاص اجرا می‌شد. ازاره‌های دارالسرور، دارالذکر و دارالزهد در این شمار است (آستان قدس دیروز و امروز، ۸۹، ۹۶ و ۱۰۹). در دورهٔ جمهوری اسلامی همین شیوه ادامه یافت، با این تفاوت که سنگ‌های به‌کاررفته تنوّع بیشتری دارند و از آن مهمتر این‌که در برخی قسمت‌ها تلاش شده تا ازاره‌ها ساده نباشد و آرایه‌هایی در آن‌ها ایجاد کرده‌اند (پیمایش).

آرایهٔ ازاره‌های سنگی در دوره‌های تیموری و صفوی شامل نقوش هندسی مختصر (مثلاً در ایوان مقصورهٔ مسجد گوهرشاد، ر. ک. پوپ، ۲۴۷) و به‌ویژه ستون‌های توکار تزیینی حجّاری شده با طرح پیچک و پایه گلدان و سرستون‌های مقرنس‌دار است (مثلاً در دارالسیاده و ایوان‌های شرقی و غربی صحن انقلاب). حجّاری یا منبّت سنگ با نقوش گیاهی برجسته از آرایه‌های بسیار مهمّی است که در دورهٔ قاجار، در فضاهایی چون دارالحفّاظ، توحیدخانه، گنبد حاتم‌خانی و فضاهای پشت سر و پایین‌پا به‌کار رفته است (افضل‌الملک، ۱۶۸؛ سدیدالسلطنه، ۲۳۱؛ اعتمادالسلطنه، ۵۱۷/۲، سازمان کتابخانه‌ها...، سند شمـ ۲۲۸۴۶/۳ مربوط به سال ۱۳۱۹ق و عکس شمارهٔ ۲۴۶۴۱). آخرین نمونهٔ منصوب این حجّاری‌ها در رواق توحید خانه باقی مانده است. این حجّاری‌ها با استادی و ظرافت بسیار، بر روی سنگ سیاه انجام شده، ولی رنگ‌آمیزی روی آن‌ها، از نفاست و زیبایی‌شان کاسته است. در دورهٔ جمهوری اسلامی، با استفاده از تکنیک معرّق و چفت‌کاری، نقش‌های هندسی گوناگونی در ازاره‌ها اجرا شده است. در ازارهٔ رواق‌های دارالولایه و دارالاجابه، با استفاده از طیف‌های مختلف رنگی سنگ و نوارهای بسیار ظریف و باریک سنگ‌های سیاه و سفید، زیباترین گره‌های هندسی کند و تند نشانده شده که هر کدام شاهکار حجّاری به شمار می‌روند. همچنین ازارهٔ رواق‌های دارالحکمه و دارالکرامه با چیدمان شطرنجی قطعات رنگی سنگ مرمر، از جلوه‌های بدیع حجّاری دورهٔ معاصر است.

در حرم مطهّر چند محراب حجّاری شده وجود دارد. تنها محراب سنگی قدیمی حرم، متعلّق به مسجد گوهرشاد است که از سنگ مرمر ساخته شده و کتیبه هم دارد. البته این اثر در جریان تعمیرات دوران معاصر به‌کلّی بازسازی شده است (سیدی و دیگران، ۴۶). به جز این، چند محراب سنگی در بناهای دورهٔ جمهوری اسلامی ساخته شده است. دو محراب در رواق دارالولایه وجود دارد که هر دو سنگی است. یک طاق‌نمای محرابی که

منبّت سنگ در ازارهٔ توحیدخانه، دورهٔ قاجار.

معرّق سنگ در ازارهٔ دارالولایه، دورهٔ جمهوری اسلامی.

کتیبهٔ احداثیه را در دل خود جای داده، در ضلع شمالی صحن قدس کار شده است. این محراب‌ها و طاق‌نما با استفاده از معرّق‌های سنگ الوان و بسیار زیبا و ظریف، گره‌چینی و با نقوش هندسی بسیار زیبایی آراسته شده‌اند. حتّی مقرنس‌های داخل طاق‌نمای محرابی از سنگ مرمر ساخته شده و داخل آن‌ها چراغ تعبیه شده که شب‌ها جلوهٔ خاصّی دارند. بخشی از محراب بزرگ ایوان ولی عصر در صحن جامع نیز از سنگ مرمر سبز ممتاز ساخته شده است (پیمایش).

حوض‌ها و سنگاب‌های حرم مطهّر نیز از سازه‌های حجّاری شدهٔ این مجموعه است. قدیمی‌ترین عنصر سنگی یافت شده در حرم مطهّر، سنگاب عظیمی است که در انتهای سدهٔ ششم هـ.ق از سنگ سیاه مشهور به هرکاره ساخته شده (سنگاب خوارزمشاهی) و تا ابتدای سدهٔ حاضر در محلّی به نام سقاخانه قرار داشت. این سنگاب از شاهکارهای هنر سنگ‌تراشی به شمار می‌رود. علاوه بر آن، سنگاب سقاخانهٔ کنونی صحن انقلاب که به دستور نادرشاه از هرات آورده شده و سنگاب سقاخانهٔ صحن نو که اکنون در وسط حوض صحن آزادی قرار دارد، هر دو از سنگ یکپارچه است که با مهارت تمام حجّاری شده و به‌صورت آبخوری بزرگی شکل گرفته‌اند. ساختن حوض با دیواره‌های سنگی از قدیم رایج بوده (اوکین، ۹۱) و در اسناد تاریخی آستان قدس، به ساختن حوض‌های سنگی اشاره شده است (سازمان کتابخانه‌ها...، سند شمـ ۳۵۵۲۵/۲ مربوط به سال ۱۱۴۹ق). در حال حاضر تمام حوض‌های موجود در صحن‌های حرم مطهّر از سنگ ساخته شده است. اغلب این حوض‌ها به اشکال هندسی زیبا مانند چهار یا هشت گوش یا گل هشت پر طرّاحی شده و سازه‌های مرمری که به زیبایی حجّاری شده، به‌عنوان پایهٔ چراغ یا گلدان‌های تزیینی در اطراف و یا میان آن‌ها قرار داده اند. حوض هشت‌پر مسجد جامع گوهرشاد از زیباترین حوض‌های حرم مطهّر می‌باشد که با سنگ خلج حجّاری و ساخته شده است (پیمایش).

سقاخانه‌های صحن قدس و صحن جمهوری که هر دو مربوط به دورهٔ جمهوری اسلامی است، از بهترین نمونه‌های کارهای سنگی در حرم مطهّر می‌باشند. داخل سقاخانهٔ صحن قدس تماماً از سنگ پوشیده شده و دیوارها و سقف آن معرّق‌کاری بسیار ظریفی از سنگ دارد. حتّی اشکال گیاهی و کتیبه‌های ظریف آن هم سنگی است. سینی آبخوری‌های سقاخانه، ظرف‌های سنگی بسیار خوش‌تراشی است که روی آن‌ها، گل‌های تزیینی برجسته کاری شده است. نمای داخل سقاخانهٔ صحن جمهوری معرّق کاری از ترکیب سنگ و کاشی است. ستون‌ها، سرستون‌ها و حتّی طاق‌های تیزه‌دار دهانه‌ها نیز تماما با سنگ اجرا شده است (پیمایش).

کاربندی مقرنس، معرّق و کتیبهٔ سنگی در طاق‌نمای محرابی صحن قدس، دورهٔ جمهوری اسلامی.

کتیبهٔ حجّاری شده توسّط شمس‌الدّین سنگ‌تراش در پایهٔ ستون تزیینی سمت چپ ایوان طلای ناصری، دورهٔ قاجار.

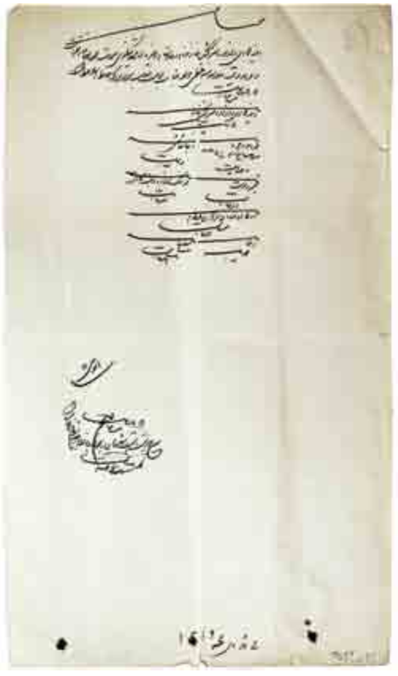
برخی حفاظ پلّه‌ها و حصارهای کوتاه و بلند جداکننده در حرم مطهّر از سنگ ساخته شده است. مشبّک‌های زیبایی که از کنار هم قرار گرفتن اضلاع سنگی، گره‌های هندسی زیبایی تشکیل می‌دهند، مانند آنچه در بالای طاق‌نمای محرابی صحن قدس کار شده، و یا مشبّک‌هایی که از دل یک صفحه سنگ یک‌پارچه شکل گرفته و در آن، خطوط جداکنندهٔ گره‌ها، به‌صورت نوارهای باریکی از سنگ سیاه نشانده‌اند، از مهم‌ترین نمونه‌های هنر حجّاری در حرم است. دَرِ ورودی میان ایوان غربی مسجد گوهرشاد و بست شیخ بهاءالدّین از دیگر نمونه‌های نادر مشبّک سنگی در حرم مطهّر می‌باشد. اغلب این مشبک‌ها از سنگ مرمر ساخته شده‌اند. روی اغلب دریچه‌های هوای تعبیه شده در دیوارهای سنگی رواق‌ها نیز مشبّک‌های سنگی ظریف نهاده‌اند. در فضاهایی که نیاز به دیوارک‌های جداکننده بوده، مانند بخش شمالی رواق دارالسیاده و یا حریم مقابل ایوان‌های طلا، از صفحات و پایه‌های سنگی کوتاه استفاده شده است (پیمایش).

از مهم‌ترین عناصر سنگی تزیینی در حرم مطهّر، کتیبه‌ها هستند. قدیمی‌ترین نمونهٔ کتیبه‌های سنگی حرم، کتیبهٔ مرمرین محراب مسجد جامع گوهرشاد است که لوح اصلی آن به خط بایسنغرمیرزا بوده است. جز آن، کتیبهٔ مدرسهٔ بالاسر را می‌توان نام برد که اکنون از میان رفته و مربوط به‌همین دوره است (اوکین، ۱۵۳، ۳۰۲). کتیبه‌های سنگی خفنگ ایوان‌های غربی و شرقی صحن انقلاب نیز از بهترین نمونهٔ کتیبه‌های سنگی دورهٔ صفوی است که با خطوط ثلث و نستعلیق آن را نگاشته‌اند. کتیبه‌های سنگی دورهٔ صفوی حرم مطهّر بسیار بیش از این بوده که از میان رفته است (احتشام کاویانیان، ۲۰۷). از دورهٔ قاجار کتیبه‌های سنگی پرشماری باقی مانده است. در این دوره رسم شد که بالای ازاره‌ها، ردیفی کتیبهٔ سنگی، معمولاً به خط نستعلیق کار کنند. این پدیده در برخی رواق‌ها مانند دارالسیاده، دارالحفّاظ، بقعهٔ مطهّر و دارالسّعاده و حجرات صحن‌ها به فراوانی به چشم می‌خورد. نیز سنگ مزارات افراد معمولاً کتیبه دارد که در برخی موارد، مانند سنگ قبر عباس میرزا که اکنون در موزهٔ آستان قدس نگه‌داری می‌شود، کتیبهٔ بسیار مفصّل و بزرگی است که ماهرانه در سنگ حجّاری و برجسته‌کاری شده است.

از نمونه‌های ویژهٔ کتیبه‌های سنگی که با استادی تمام حجّاری شده، کتیبه‌های ستون‌های تزیینی ازارهٔ ایوان طلای ناصری در صحن آزادی است که درپایه‌های ایوان اجرا شد (پیمایش). در دورهٔ معاصر برخی کتیبه‌های احداثیه مکان‌هایی مانند صحن قدس، کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس و دانشگاه علوم اسلامی رضوی و کتیبهٔ

وقایعی چون عاشورای رضوی (منصوب در ایوان جنوبی صحن جمهوری) را از سنگ تهیه کرده‌اند. تکنیک اغلب کتیبه‌های سنگی به‌صورت برجسته کاری و در برخی موارد نادر مانند کتیبهٔ دانشگاه علوم اسلامی رضوی به‌صورت کنده‌کاری حروف و کلمات است. اغلب کتیبه‌ها از سنگ مرمر، سنگ سیاه و گاهی از سنگ صابون تهیه شده است (جلالی، ۱۰۷؛ پیمایش).

منابع:
آستان قدس دیروز و امروز، آستان قدس، مشهد، ۱۳۵۶.
آلمانی، هانری رنه د، از خراسان تا بختیاری، ترجمهٔ غلامرضا سمیعی، طاوس، تهران، ۱۳۸۲.
احتشام کاویانیان، محمّد، شمس‌الشموس، آستان قدس، مشهد، ۱۳۵۴.
اسماعیل‌آبادی، مسعود، استادکار سنگ‌کاری حرم مطهّر، مصاحبه، اسفند ۱۳۹۱.
اعتمادالسلطنه، محمّدحسن، مطلع‌الشمس، به‌کوشش تیمور برهان لیمودهی، فرهنگ‌سرا، تهران، ۱۳۶۸.
افضل‌الملک، غلامحسین، ظفرنامهٔ عضدی، تصحیح محمّدرضا قصابیان، مشهد، انصار، ۱۳۸۹.
امام، سیدمحمّد کاظم، مشهد طوس، کتابخانهٔ ملّی ملک، تهران، ۱۳۴۸.
اوکین، برنارد، معماری تیموری در خراسان، ترجمهٔ علی آخشینی، بنیاد پژوهش‌های اسلامی، مشهد، ۱۳۸۶.
بقیعی، غلام‌حسین، معرّفی مشاغل قدیم مشهد، سخن‌گستر، تهران، ۱۳۸۴.
پوپ، آرتور اپهام، معماری ایران: پیروزی شکل و رنگ، ترجمهٔ کرامت‌اللّه افسر، یساولی، تهران، ۱۳۶۵.
جلالی، میثم، «کتیبه‌های سنگی موزهٔ آستان قدس رضوی»، مشکوة، س ۳۱، ش ۱۱۴، بهار ۱۳۹۱.
دانشنامهٔ دانش‌گستر، زیر نظر علی رامین و دیگران، دانش‌گستر، تهران، ۱۳۸۹.
داوری، مهدی، استادکار سنگ‌کاری و هنرمند حجّاری، مصاحبه، اسفند ۱۳۹۱.
دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامهٔ دهخدا.
سازمان کتابخانه‌ها و موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی، اسناد و عکس‌های موجود در آرشیو.
سدیدالسلطنه، محمّدعلی، سفرنامهٔ سدیدالسلطنه، تصحیح احمد اقتداری، بهنشر، تهران ۱۳۶۲.
سراقی نوغانی، حسین، هنرمند حجّاری و حکّاکی، مصاحبه، اسفند ۱۳۹۱.
سیدی، مهدی و دیگران، مسجد و موقوفات گوهرشاد، کومه، تهران، ۱۳۸۶.
سیف‌الدّوله، سلطان‌محمّد، سفرنامهٔ سیف‌الدّوله، تصحیح و تحشیه علی‌اکبر خداپرست، نشر نی، تهران، ۱۳۶۴.
عزیزیان، مهدی، «۵۵ روز در محضر امام(ع)»، حرم، س ۱۱، شمارهٔ ۸۵.
لسترنج، گای، جغرافیای تاریخی سرزمین‌های خلافت شرقی، ترجمهٔ محمود عرفان، علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۴.
مقدّسی، محمّدبن‌احمد، احسن‌التقاسیم فی معرفة‌الاقالیم، ترجمه علینقی منزوی، شرکت مؤلّفان و مترجمان ایران، تهران، ۱۳۶۱.
مکّی‌نژاد، مهدی، تزیینات معماری، مرکز تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی (سمت)، تهران، ۱۳۸۷ش؛ پیمایش، بهمن و اسفند ۱۳۹۱.



تصویر سندشمارهٔ ۳۳/۲۲۸۴۶: هزینهٔ سنگ‌کاری و منبت‌کاری ازارهٔ راهروی کشیک‌خانهٔ خدّام در سال ۱۳۱۹ ق. (آرشیو اسناد کتابخانهٔ مرکزی)

بررسی شیوه‌های تذهیب در «مکتب شیراز» (سده‌های نهم و دهم قمری)

روزبهان شیرازی؛ نابغهٔ خط و تذهیب

کیانوش معتقدی*

چکیده

در بررسی تاریخ «کتاب‌آرایی» ایران در دوران اسلامی، نمونه‌های فراوانی از مصاحف قرآنی سده‌های مختلف هجری را می‌توان سراغ گرفت که به‌لحاظ کیفیت خط و تذهیب و تجلید، کم‌نظیر و چشم نواز هستند؛ امّا تولید این چنین مصاحف بسیار نفیس (سلطانی) همواره در سایهٔ حمایت پادشاهان و درباریان در دوره‌های مختلف و عمدتاً در کتابخانه‌های سلطنتی و زیر نظر اساتید عرصهٔ کتاب‌آرایی ممکن بوده است.

دهه‌های پایانی سدهٔ نهم و آغازین سدهٔ دهم هـ.ق، شاید از مهم‌ترین و تأثیر گذارترین لحظات تاریخ هنر کتاب‌آرایی ایران به حساب بیاید، که وجود تعداد قابل توجّه مصاحف نفیس (قرآن، شاهنامه، کتب شعر و ادعیه) با تنوّعی چشمگیر در طرّاحی و رنگ آمیزی و کیفیت کتابسازی و هنرمندان فراوانی در خوش‌نویسی، تذهیب و نقاشی خود گواهی است بر این مدّعا.

امّا در میان هنرمندان خوش‌نویس، اندک افرادی بوده‌اند که تذهیب آثارشان را نیز خودشان انجام می‌دادند، که از آن میان می‌توان به هنرمندانی همچون: "ابن بوّاب" (سدهٔ چهارم هـ.ق)، "عثمان‌بن‌ورّاق" (سدهٔ پنجم هـ.ق)، "عبداللّه همدانی" (سدهٔ هشتم هـ.ق) و "روزبهان شیرازی" (سدهٔ دهم هـ.ق)، اشاره نمود.

شکوه تذهیب در عصر صفوی را باید در میان سه مکتب مهم "تبریز، هرات و شیراز" و در ارتباط با مکتب بغداد و ماوراءالنهر جستجو نمود. در این فرصت، بر آنیم تا با بررسی شرایط اجتماعی- سیاسی «شیراز» در سده‌های نهم و دهم هـ.ق، شیوه‌های رایج در هنرهای خوش‌نویسی و تذهیب مصحف و نیز هنرمندان تأثیر گذار این دوران را معرّفی و آثار شاخص آن‌ها را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهیم و دراین رهگذر با آثار واحوال هنرمند یگانهٔ آن عصر، «روزبهان طبعی شیرازی» و خاندانش آشنا شویم.

"روزبهان" بدون شک، یکی از خلّاق‌ترین و تأثیر گذارترین هنرمندان در زمینهٔ خط و تذهیب قرآنی در مکتب شیراز و صد البته هنر کتاب‌آرایی ایرانی در سدهٔ دهم هـ.ق به حساب می‌آید. شیوهٔ طرّاحی و کیفیت اجرایی (خط و تذهیب) آثار وی آن چنان عالی است، که کمتر می‌توان نمونه‌هایی همسنگ و همطراز با آثار وی پیدا کرد.

در این مقال، شانزده اثر وی را شناسایی و با ارائهٔ تصاویر، مورد بررسی قرار می‌دهیم. در ادامه، الگوی روزبهان در تهیهٔ مصاحف قرآنی -قرآن به خط و تذهیب وی که امروزه در کتابخانهٔ چستربیتی دوبلین نگه‌داری می‌شود- را با ارائهٔ تصاویر، مورد تجزیه و تحلیل قرار خواهیم داد و به‌لحاظ فنی با دیگر مصاحف مشابه مقایسه خواهیم کرد.

واژگان کلیدی : روزبهان شیرازی، مکتب شیراز، خوش‌نویسی، تذهیب، قرآن نگاری، تیموریان و صفویان

* پژوهشگر هنرهای اسلامی
kianooshart@gmail.com

هنر کتاب‌آرایی در مکتب شیراز (عصر تیموریان و صفویان)

با آغاز سدهٔ هشتم هـ.ق و هم‌زمان با حکومت ایلخانان مغول در ایران، «شیراز» که به واسطهٔ هوشیاری حکمرانانش از حملات مغولان در امان مانده بود، محیطی امن بود برای ادامهٔ سبک کهن کتاب‌آرایی ایرانی، که نوآوری‌هایی چند نیز به آن افزوده گردید. مذهّبان ایرانی برای تذهیب کتب مصوّر، شیوه‌ای خاص پدید آوردند، این شیوه، به‌تدریج در قرن نهم هـ.ق تحت تأثیر سبک تیموری جانشین سبک مغولی تذهیب قرآن‌ها در عراق و ایران و تا حدودی هم در ترکیه گردید و با شیوهٔ مملوکی در مصر و سوریه تا سال ۹۲۳ هـ.ق، -که عثمانیان آنجا را تصرّف کردند- همچنان رواج داشت.

در سدهٔ نهم هجری، هنر کتاب‌آرایی ایران وارد مرحلهٔ نوینی گردید، و آثاری کم‌نظیر (در قالب قرآن، شاهنامه، دیوان اشعار و...) تهیه و تولید گردیدند. در این دوران و تنها پس از چند دهه ازحکومت ایلخانان در نیمهٔ شمالی ایران، در دیگر نواحی کشور نیز هنرمندان به خلق آثاری بدیع دست یازیدند.

در آستانهٔ سدهٔ نهم هـ.ق، پیوند بین مکتب‌های هنری شیراز، بغداد و تبریز برقرار گردید. البته این پیوندها به سبب مهاجرت هنرمندان بزرگ، به دستور امیر تیمور و پس از فتح بغداد (۷۹۵ هـ.ق) و تبریز (۸۰۴ هـ.ق) انجام گرفت.

با ورود تیموریان به صحنهٔ کتاب‌آرایی مکتب شیراز، گرایشی نو وارد این مکتب گردید. یعنی رویکردی ترکی-مغولی که برای تثبیت با گرایش‌های ایرانی در آمیخت و ترکیبی نو فراز آورد. شایان ذکر است که تذهیب در مکتب شیراز پرمایه و غنی بود و این بر اثر حضور هنرمندانی صورت گرفت که تجارب ارزشمندی در فن نگارگری کسب کرده بودند، به‌طوری‌که نشانه‌هایی از زیبایی تذهیب این مکتب را می‌توان در تذهیب مکتب هرات نیز سراغ گرفت (آژند ۱۳۸۷، ۲۸۱).

حاکمان تیموری با هدف به نمایش گذاشتن قدرت سیاسی خویش، همواره حمایت شگفت‌انگیزی از هنرمندان می‌نمودند. بدین‌ترتیب، کتاب تذهیب شده، با نمایش شکوه و جلال شاهانه، به‌صورت وسیلهٔ مشروعیت یافتن برای مصرف برگزیدگان در آمد. فرمانروایان تیموری، زیبایی هنری را به‌صورت ضرورتی برای استراتژی امپراتوری در آوردند. "اسکندر میرزا"، یکی از جانشینان تیمور که بر اصفهان و شیراز حکومت می‌کرد (۸۱۲-۸۱۷ هـ.ق)، در شیراز کتابخانهٔ با شکوهی بنا کرد و در آن بسیاری از هنرمندان دربار جلایری را فراخواند (ریشار ۱۳۸۳، ۶۰).

پس از وی پسر عمویش"ابراهیم میرزا"، شاهزادهٔ خوش‌نویس، حکومت فارس را در دست گرفت (۸۱۷-۸۳۹ هـ.ق)، درحالی‌که برادرش، "شاهرخ" تا سال ۸۵۰ هـ.ق حاکم هرات بود و در آنجا کتابخانه‌ای عظیم با حضور هنرمندان بزرگ آن زمان تأسیس نمود. البته در دربار سخت مقرّراتی شاهرخ، هنر کاملاً ماهیتی شاهانه داشت.

در ادامه (در سال ۸۷۳ هـ.ق)، "سلطان حسین بایقرا" حکومت هرات را به دست گرفت و در این دوران بود که هنرمندانی همچون «بهزاد» پا به عرصهٔ کتاب‌آرایی ایرانی گذاردند. امّا اصولاً باید هنر دورهٔ تیموری در ایران را در چهار نقطه و در پیوندی متقابل با یکدیگر مورد تجزیه و تحلیل قرار داد. چهار گوشهٔ این مربع طلایی، یعنی"شیراز، هرات، سمرقند و تبریز" بودند.

شایان یادآوری است، هنر تیموری علاوه بر ماوراءالنهر و شرق ایران، به‌طور هم‌زمان در دورهٔ حکومت آق‌قویونلوها و قراقویونلوها در غرب نیز تأثیر گذار بود، به‌طوری‌که تأثیر دو مکتب هرات و شیراز بر شیوهٔ نقاشی و تذهیب «ترکمانان» را می‌توان به وضوح دید.

تصویر ۱) دو صفحهٔ مذهّب آغازین از قرآن به خط «ابراهیم سلطان»، مکتب شیراز (در موزهٔ متروپلیتن، نیویورک)

در حقیقت، از این دوران به بعد بود که شیوهٔ تذهیب ایلخانی با نقوش در هم تنیدهٔ اسلیمی و رنگ آمیزی با وقار و باشکوه، گره‌های هندسی جای خود را به تذهیب‌های ظریف و پر از پیچیدگی تیموری داد و البته تغییر قطع کتب از سلطانی به رقعی و گاه کوچک‌تر، در کنار اضافه شدن روش‌های نوین در عرصهٔ کتاب‌آرایی (حل کاری، انگ، قطاعی، عکس و...) همه و همه مولّد شیوه‌ای نو با شاخصه‌هایی جدید در عرصهٔ تزیین و تهیهٔ کتاب در قالب مکتب شیراز بود.

تذهیب مکتب شیراز در دورهٔ تیموری را می‌توان از سال‌های آغازین حکومت اسکندر سلطان (که متأثّر از شیوهٔ آل مظفر بود)، تا دورهٔ تکاملش در دوران ابراهیم میرزا پیگیری نمود[تصویر ۱]. ترکیب رنگ‌ها و شیوهٔ طرّاحی در صفحات مذهّب و استفاده از رنگ لاجورد در زمینهٔ طلایی، در کنار قلم گیری و اجرایی بسیار ظریف از نقوش گل‌ها، پیش در آمد سبکی بود، که در فاصلهٔ سال‌های ۹۰۵- ۹۵۰هـ.ق در شیراز رواج یافت، که به سبک «روزبهانی» معروف گردید.

از طرفی به‌نظر می‌رسد که مکتب شیراز، از یک وجه دیگر نیز قابل تأمّل باشد، یعنی ایجاد تشکیلاتی برای کتاب‌آرایی در دل کتابخانهٔ سلطنتی. در این زمینه قدیمی‌ترین فرمان ریاست کارگاه هنری کتابخانه را در دست داریم و آن فرمان کلانتری کتابخانه «خواجه نصیرالدّین محمّد مذهّب» در سال ۸۳۵ هـ.ق از طرف ابراهیم سلطان است (آژند ۱۳۸۷، ۲۸۳)، عنوانی که یک سده بعد، در دربار شاه اسماعیل به کمال‌الدّین بهزاد داده شد.

می‌توان گفت که او (نصرالسلطانی) مدیریت پروژه‌های مختلفی را بر عهده داشته و در ایده و تحقّق شاهنامهٔ مصوّر کتابخانهٔ بادلیان، در اسکندرنامهٔ کتابخانهٔ مجلس تهران و نیز بدون شک در ظفرنامه به تاریخ ۸۴۰هـ.ق و ازجمله قرآنی به خط ابراهیم سلطان در موزهٔ متروپلیتن، نیویورک سهم بسزایی داشته است[تصویر ۲].

در طول بیست سال حکومت ابراهیم سلطان بر شیراز (۸۱۷-۸۳۷ هـ.ق) شیوهٔ نوینی نیز در عرصهٔ نقاشی ایرانی (مینیاتور) به وجود آمد که به مکتب دوم شیراز نیز شهرت یافت و نمونهٔ آن را می‌توان در دو نسخهٔ شاهنامه به تاریخ تقریبی۸۴۰ هـ.ق (درکتابخانهٔ بادلیان آکسفورد) و ۸۴۸ هـ.ق (در کتابخانهٔ ملّی پاریس) نظاره کرد (کورکیان ۱۳۷۷، ۲۷). امّا تذهیبِ نقوش در کارهایی که کتابت آن توسّط خود ابراهیم سلطان نیز انجام پذیرفته بود، به سطحی از تعالی رسیده بود که در مقایسه با آن نقاشی‌ها کمتر مورد توجّه قرار می‌گیرند.

همچنین، یکی دیگر از نمونه‌های تذهیب مکتب شیراز، تذهیب برگ چهارم از دیوان «امیر خسرو دهلوی» است که درفاصلهٔ سال‌های ۸۹۶ - ۹۰۶ هـ.ق احتمالاً در شیراز (تحت سلطهٔ آق قویونلوها) انجام پذیرفته و مذهّب آن یعنی، «عضد المذهّب بخاری» امضای خود را در قاب آبی رنگ و به‌رنگ سفید، با حروف ریز نوشته است.

امّا با همهٔ اهمّیتی که باید برای نفوذ هنری در مسیر تاریخ و تحوّلات حاصل از آن قایل بود، توانمندی‌ها و خلّاقیت هنرمندان شیرازی را نمی‌توان در این فراگرد نادیده گذاشت. به بیان روشن‌تر بخشی از آنچه به‌عنوان شیوهٔ تذهیب سده‌های نهم و دهم هـ.ق (یا آغاز عصر صفوی) پدیدار گردید، بی‌شک وام‌دار تلاش هنرمندان شیرازی است که در دو شهر شیراز و هرات به مدّت چندین دهه و تحت حمایت شاهان هنردوست به قوام و تکاملی مثال‌زدنی رسید. از آن میان می‌توان به هنرمندانی همچون: مولانا عبداللّه مذهّب شیرازی، عبدالوهّاب‌بن‌عبدالفتّاح شیرازی، نصر سلطانی، قیاس، شیخی، غیاث‌الدّین محمّد، عنایت اللّه شیرازی، روزبهان شیرازی[تصویر ۳]، محمّد تاج‌الدّین حیدر، حسین مذهّب، محمود مذهّب، خواجه کاکا و قاسم‌بن‌ملّا حسینی اشاره کرد. گفتنی است، هنرمندان دیگری نیز در عرصهٔ تذهیب ایرانی در آغاز دورهٔ صفوی (در مکاتب تبریز، قزوین و مشهد) بودندکه در تهیهٔ آثار نفیس دربار شاه اسماعیل و شاه طهماسب سهم عمده‌ای داشتند. از آن میان می‌توان به مظفر علی، شیخ محمّد، مولانا یاری مذهّب، مولانا محمّد امین، میریحیی و میرزین‌العابدین تبریزی اشاره نمود.

تصویر۲) بالا. شمسهٔ آغازین قرآن به خط« ابراهیم سلطان»، تذهیب: احتمالاً «نصر السلطانی» (موزهٔ متروپلیتن، نیویورک)

پایین. نمونه‌ای از صفحهٔ مذهّب آغارین و امضای «نصر السلطانی»، در شاهنامه‌ای به خط «ابراهیم سلطان»، مکتب شیراز (کتابخانهٔ بادلیان)

تصویر ۳) سرلوحهٔ مذهّب خمسهٔ نظامی، اثر: روزبهان شیرازی، جلد سوخت ضربی (موزهٔ متروپلیتن، نیویورک)

مکتب هنری « شیراز» و خاندان روزبهان شیرازی

برای درک مفاهیم سنّتی و سبک‌های هنری، باید دیدگاه خاص فرهنگی- اجتماعی را نیک دریافت که این مفاهیم در درون آن به وجود آمده است. در آفرینش آثار هنری، به‌ویژه در شیوهٔ سنّتی، استاد هنرمند، در حقیقت همان هنرمند اصیلی است که با تکیه بر خلّاقیت، می‌تواند به اصل، یعنی خدا و به عالم معنا بازگردد، این مهم در پرتو معرفت و بینشی شکل می‌گیرد که حاصل تجربه‌ای معنوی در سنّت است.

شناخت و آگاهی از این سنّت‌ها، ما را در تحلیل روابط ریاضی و هندسی میان نقوش یاری می‌دهد، و در این رهگذر می‌توانیم، شیوه و مکتب هنری دوره‌ای خاص یا هنرمندی خلّاق (همچون روزبهان) را تشخیص دهیم.

آغاز سدهٔ دهم هـ.ق هم‌زمان بود با تغییری مهم در عرصهٔ سیاست ایران، به‌طوری‌که حکومت آق قویونلوها از سوی شاه اسماعیل صفوی برچیده گردید. این تغییر قدرت در شیراز تا حد زیادی به آرامی و در فضایی نسبتاً آرام انجام پذیرفت. امّا شاید مهم‌ترین اتّفاق این دوران تغییر در نوع نگرش مذهبی ایرانیان بود. با روی کار آمدن صفویان در ایران اسلام شیعی به‌عنوان مذهب رسمی کشور جای چندین سده تفکّرات سنّی را گرفت و این نحلهٔ جدید زمینه ساز خلق آثاری نو در حوزهٔ هنر و معماری اسلامی ایران گردید، که گاهی از آن به‌عنوان«هنر شیعی» نیز نام می‌برند.

هنر کتاب‌آرایی ایران نیز از گزند تغییرات مصون نماند و هنرهای نقاشی و تذهیب نیز در این دوران دچار تغییراتی اساسی گردیدند. امّا، ایران در توسعهٔ هنر اسلامی این دوره نقش مهمّی را ایفا می‌کرد. آثاری که برای دربار تیموری و رقبای ترکمان آن‌ها، تهیه گردیده، هم از لحاظ تعداد و هم به‌لحاظ کیفیت هنر کتاب‌آرایی، نسبت به دیگر سرزمین‌های اسلامی در این دوران، نمونه‌های قابل توجّهی هستند.

به نظر می‌رسد، همچنان که تقاضا برای دست نوشته‌های نفیس فزونی می‌گرفت، سبک و سیاق ترکمانی منسوخ می‌شد، از طرفی تحوّلاتی که در این دوره (سدهٔ دهم هـ.ق) در تدوین و تهیهٔ قرآن‌ها رخ داد، تأثیر بسزایی بر روند تکامل هنر کتاب‌آرایی، تا یک سدهٔ بعد را نیز به‌همراه داشت.

امروزه به‌دلیل کمبود منابع مکتوب از دو دههٔ اوّل سدهٔ دهم هـ.ق، قضاوت دربارهٔ چرایی و چگونگی تحوّلات هنری این دوران گذرا ناممکن می‌نماید. امّا آنچه مشخّص است، شیراز در آن دوران همچنان مرکزی مهم برای تولید کتاب در ایران به حساب می‌آمده و خاندان‌های معروفی همچون "حسینی"، "خوارزمی"، "روزبهان" و... در کار تولید کتاب‌های نفیس فعّال بوده‌اند[تصویر ۴].

تصویر ۴. شاهنامهٔ فردوسی، کاتب: محمّد کاتب شیرازی، تذهیب: حسین مذهّب، تاریخ: ۹۵۶ هـ.ق، مکتب شیراز، (در کتابخانهٔ توپکاپی سرای، استامبول)

صاحب گلستان هنر، در معرّفی خوش‌نویسان برجستهٔ شیرازی سدهٔ نهم و دهم هـ.ق، از مولانا شمس‌الدّین محمّد ظهیر، مولانا روزبهان، میرعبدالقادر الحسینی و حافظ عبداللّه یاد می‌کند (قاضی احمد قمی ۱۳۶۶، ۲۸).

شیراز در مقایسه با دیگر مراکز تولید مصحف نفیس (تبریز، هرات) هم به‌لحاظ کیفیت آثار و نفاست و هم به‌لحاظ تعداد مصحف، گوی سبقت را از رقبایش ربوده بود، به‌طوری‌که این روند رو به رشد که تقریباً سه سده ادامه یافته بود، در پایان سدهٔ دهم هـ.ق به قلّهٔ شکوفایی خود رسید.

امّا این چنین به‌نظر می‌آید که نام خاندان روزبهان، در زمینهٔ کتابت و تذهیب در شهر شیراز از دهه‌های آغازین سدهٔ دهم هـ.ق، به‌عنوان هنرمندانی پر کار و صاحب سبک همواره مورد توجّه بوده است. پدر روزبهان، یقیناً همان کاتب مشهور شیرازی است که مصاحف متعدّدی را در نیمهٔ دوم سدهٔ نهم‌هـ.ق کتابت کرده. وی در نسخه‌ای از خمسهٔ نظامی خود را با عنوان نعیم‌الدّین‌بن‌صدرالدّین مذهّب معرّفی کرده است.

از سوی دیگر، نسب فامیلی این خاندان شیرازی، به فیلسوف بزرگ، شیخ روزبهان شیرازی کبیر (۵۲۲- ۶۰۶ هـ.ق) می‌رسد. همچنین در میان رسالات فارسی که در

تصویر ۵. سرلوحهٔ مذهّب، شاهنامهٔ فردوسی، تذهیب: روزبهان شیرازی، تاریخ : ۹۶۷هـ.ق، مکتب شیراز، (در کتابخانهٔ توپکاپی سرای، استامبول)

باب خوش‌نویسی نوشته شده، نیز با نام هنرمند عارف «سراج الحسینی شیرازی» برخورد می‌کنیم، که خود نیز خوش‌نویس بوده و از نبیرگان «صدرالدّین روزبهان» خوش‌نویس بوده است. این رساله به نام «تحفة المحبین» در تاریخ ۸۵۸هـ.ق نگاشته شده و ازجمله کامل‌ترین رسالات دربارهٔ آداب و اصول خوش‌نویسی است.

خاندان روزبهان تا پیش از دوران پدرش به‌ترتیب :۱. صدربن‌محمّد ۲. فخرالدّین احمد ۳. صدرالدّین روزبهان ثانی ۴. شمس‌الدّین عبداللطیف ۵. شرف‌الدّین احمد ۶. شرف‌الدّین ابراهیم ۷. صدرالدّین روزبهان ثالث ۷. ناشناس ۸. صدرالدّین روزبهان (استاد سراج‌الدّین الحسینی) بودند.

با توجّه به چنین گذشتهٔ فامیلی، در سال‌های آغازین سدهٔ دهم هـ.ق بود که «روزبهان محمّد الطبعی‌بن‌نعیم‌الدّین شیرازی» در شهر شیراز چشم به جهان گشود. روزبهان که در خاندانی هنرمند و هنرپرور رشد یافت، خیلی زود هنر خوش‌نویسی را زیر نظر پدر (نعیم‌الدّین الکاتب) و بعد در محضر اساتید بزرگ این رشته در شیراز فراگرفت. وی علاوه بر خوش‌نویسی در زمینهٔ تذهیب و طرّاحی برای جلد کتب نیز به مقام استادی رسید و ازجمله برجسته‌ترین هنرمندان عرصهٔ کتاب‌آرایی ایران گردید[تصویر ۵].

از میان آثاری که رقم روزبهان را دارند، تعدادی متعلّق به دهه‌های پایانی سدهٔ نهم هـ.ق و دو دههٔ آغازین سدهٔ دهم‌هـ.ق می‌باشند، که با توجّه به‌شیوهٔ طرّاحی و اجرا و البته زمان تولّد وی، بدون شک متعلّق به پدرش هستند.

نگارنده بر این باور است، تعداد چهارده مصحف با رقم روزبهان یا منسوب به وی که در فاصلهٔ سال‌های ۸۹۱-۹۲۰هـ.ق کتابت و تذهیب گردیده، می‌توانند مربوط به آثار روزبهان پدر (نعیم‌الدّین) باشند. چرا که هم به‌لحاظ شیوهٔ تذهیب و هم به‌لحاظ تاریخ اتمام کتابت نمی‌توانند متعلّق به روزبهان پسر (روزبهان محمّد الطبعی شیرازی) باشند.

شخصیت روزبهان به واسطهٔ امضای وی بر تذهیب چند مصحف قرآنی و غیر قرآنی، متمایز از دیگر هنرمندان آن روزگار است. افزون بر این‌ها، آثار موجودی که توسّط وی ترقیم شده، زمان گسترده‌ای به وسعت سال‌های ۹۲۰-۹۶۷هـ.ق را در بر می‌گیرد، درحالی‌که هیچ یک از مذهّبین سدهٔ دهم‌هـ.ق این تعداد دست نوشته را در دوره‌ای این چنین طولانی، ترقیم نکرده‌اند (دیوید جیمز ۱۳۸۱، ۱۴۵).

« روزبهان شیرازی» ؛ نابغهٔ خط و تذهیب

اصولاً کار تولید کتب، در گذشته به‌صورت گروهی و ماحصل همکاری نزدیک خوش‌نویسان، مذهّبان، جلدسازان، کاغذسازان، رنگسازان، وصّالان، جدول کشان و... بوده است، امّا دهه‌های پایانی سدهٔ نهم و دهه‌های آغازین سده دهم هـ.ق، شاید از مهم‌ترین و تأثیر گذارترین لحظات تاریخ هنر کتاب‌آرایی ایران به حساب بیاید، که وجود تعداد قابل توجّه مصحف نفیس (قرآن، شاهنامه، کتب شعر و ادعیه) با تنوّعی چشمگیر در طرّاحی و رنگ آمیزی و کیفیت کتاب‌سازی، و هنرمندان فراوانی در خوش‌نویسی، تذهیب و نقاشی خود گواهی است بر این مدّعا [تصویر ۶].

لازم به یادآوری است که همواره در میان هنرمندان خوش‌نویس، اندک افرادی بوده‌اند که تذهیب آثارشان را نیز خود انجام می‌دادند، که از آن میان می‌توان به هنرمندانی همچون: "ابن بوّاب" (سدهٔ چهارم هـ.ق)،

تصویر ۶. سرلوح و صفحات دعای ختم قرآن، کاتب و مذهّب: روزبهان محمّد طبعی شیرازی، بدون تاریخ، اندازه : ۲۴٫۵×۳۸سانتی متر، جلد سوخت ضربی (موزهٔ سلطنتی انتاریو، کانادا)

"عثمان‌بن‌وزّاق" (سدهٔ پنجم هـ.ق)، "عبدالله همدانی" (سدهٔ هشتم هـ.ق) و "روزبهان شیرازی" (سدهٔ دهم هـ.ق)، اشاره نمود.

با توجّه به اینکه شیوهٔ خط و تذهیب روزبهان پدر از سوی پسر نیز مورد تقلید قرار گرفت، البته با پیچیدگی و ظرافتی بیشتر، این سبک کار خیلی زود در شیراز آن زمان مورد توجّه و تقلید شاگردان و همکاران هنرمند آنان قرار گرفت، به‌همین دلیل تشخیص آثاری که امضا یا رقم ندارند ولی به‌لحاظ سبک کار مشابه هستند، بسیار دشوار است.

با این همه، مهم‌ترین آثار روزبهان پدر (روزبهان نعیم‌الدّین شیرازی) عبارتنداز:

الف)کتاب «خمسهٔ نظامی»، خط و تذهیب: نعیم‌الدّین کاتب (روزبهان) شیرازی، به تاریخ: ۸۹۸هـ.ق (کتابخانهٔ بادلیان آکسفورد).

ب)«کلّیات سعدی»، به تاریخ: ۹۱۶ هـ.ق، که در آستانه «حسامّ‌الدّین ابراهیم»، شیراز تهیه گردیده و رقم روزبهان را به‌عنوان مذهّب دارد (کتابخانهٔ بادلیان آکسفورد).

ج) دیوان شعر «حافظ»، مذهّب، با جلدی نفیس که نقوش روی آن با نقوش تذهیب داخلی نسخه هماهنگ می‌باشد، با تاریخ ۹۰۶هـ.ق بدون رقم (موزهٔ گلبنکیان، پرتغال)، که مشابه نمونهٔ الف می‌باشد و شاید بتوان تذهیب آن را نیز به روزبهان پدر نسبت داد.

آثار بعدی این خاندان که در فاصلهٔ سال های۹۲۰-۹۶۷ هـ.ق، متعلّق به روزبهان محمّد (پسر) می‌باشند که در ادامه به معرّفی آن‌ها می‌پردازیم، امّا شایان ذکر است، در فاصلهٔ سال‌هایی که این خاندان در شیراز به‌کار تولید مصاحف نفیس مشغول بودند، علاوه بر پروژه‌هایی که خود، کار خوش‌نویسی و تذهیب و احتمالاً تجلید آن را انجام می‌دادند، به‌عنوان مذهّب نیز در کنار دیگر خاندان‌های خوش‌نویس شیرازی، همچون«اوحدی حسینی» و «خوارزمی» در تهیهٔ چندین مصحف نفیس همکاری داشتند.

خاندان «اوحدی حسینی» ازجمله خوش‌نویسان نامدار شیرازی بودند که با روزبهان هم دوره بودند. پدر این خاندان «منعم‌الدّین اوحدی حسینی» در فاصلهٔ سال های ۸۹۱-۹۲۶هـ.ق دست‌کم کتابت هفده نسخه را انجام داده و فرزندش «احمد» نیز همچون روزبهان محمّد، کاتب و مذهّب بوده و همچون پدر روزبهان ملقّب به «نعیم‌الدّین» بوده است.

خاندان خوارزمی نیز کار کتابت و تهیهٔ مصحف را به‌صورت موروثی دنبال می‌کردند. پدر این خانواده «عبدالرّحمن خوارزمی» از خوش‌نویسان برجستهٔ سدهٔ نهم‌هـ.ق در شیراز بود و پس از وی دو فرزندش با نام‌های «عبدالرّحیم» (معروف به انیسی) و «عبدالکریم» کار کتابت چندین مصحف قرآنی و دیوان اشعار را بر عهده داشتند، که اتّفاقاً با روزبهان پسر هم دوره و همکار بودند.

تصویر ۷. شاهنامه، مذهّب: روزبهان محمّد طبعی شیرازی، تاریخ : ۹۶۷ هـ.ق، اندازه: ۲۲٫۵ × ۳۸ سانتی متر، جلد روغنی (کتابخانهٔ توپکاپی سرای، استامبول)

آثار روزبهان محمّد طبعی شیرازی به شرح زیر می‌باشند:

۱) دیوان امیر خسرو، کاتب: منعم‌الدّین اوحدی حسینی، تذهیب: روزبهان محمّد طبعی شیرازی، تاریخ: ۹۲۰هـ.ق (در موزهٔ اسلامی برلین)

۲) خمسهٔ نظامی، کاتب: نعیم‌الدّین اوحدی حسینی، تذهیب: روزبهان محمّد طبعی شیرازی، تاریخ: ۹۲۰هـ.ق (در موزهٔ متروپولیتن، نیویورک)

۳) قرآن، خط: ریحان، محقّق، ثلث و نسخ، کلّیهٔ صفحات مذهّب، زمینهٔ خط زرافشان، کاتب و مذهّب: روزبهان محمّد طبعی شیرازی، تاریخ: ۹۲۷ هـ.ق، اندازه : ۲۹ × ۴۲/۷ سانتی متر، جلد سوخت ضربی (در کتابخانهٔ چستربیتی، دوبلین)

۴) قرآن، کاتب: پیر محمّد الثانی به تاریخ ۹۲۹ هـ.ق، تذهیب: روزبهان محمّد طبعی شیرازی به تاریخ ۹۳۰هـ.ق (در موزهٔ ایران باستان، تهران)

۵) دیوان حسن دهلوی، کاتب: احمد اوحدی حسینی، تذهیب: روزبهان محمّد طبعی شیرازی، تاریخ: ۹۳۲هـ.ق (در کتابخانهٔ ملّی فرانسه، پاریس)

۶) قرآن، کاتب و مذهّب: روزبهان محمّد طبعی شیرازی، تاریخ: ۹۵۳ هـ.ق، اندازه: ۲۹ × ۴۲سانتی متر (در مجموعهٔ ناصر خلیلی، لندن)

۷) قرآن، خط: ریحان، محقّق، ثلث و نسخ، کلّیهٔ صفحات مذهّب، زمینهٔ خط زرافشان، کاتب و مذهّب: روزبهان محمّد طبعی شیرازی، تاریخ: ۹۵۴ هـ.ق، اندازه: ۲۹ ×۴۳ سانتی متر (در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، مشهد)

۸) شاهنامه، مذهّب: روزبهان محمّد طبعی شیرازی، تاریخ: ۹۶۷ هـ.ق، اندازه: ۲۲/۵×۳۸ سانتی متر، جلد روغنی (در کتابخانهٔ توپکاپی سرای، استامبول)[تصویر ۷]

۹) قرآن، کاتب و مذهّب: روزبهان محمّد طبعی شیرازی، بدون تاریخ، اندازه: ۲۴/۵×۳۸ سانتی متر، جلد سوخت ضربی (در موزهٔ سلطنتی انتاریو، کانادا)

۱۰) کلّیات جامی، کاتب و مذهّب: روزبهان محمّد طبعی شیرازی، تاریخ: ۹۴۷هـ.ق (در حراج خانهٔ ساتبی، لندن [سال ۱۹۹۹])

۱۱) قرآن، کاتب و مذهّب: روزبهان محمّد طبعی شیرازی، بدون تاریخ، اندازه: ۲۴×۳۷ سانتی متر (در حراج خانهٔ ساتبی، لندن [۲۰۱۰])

۱۲) کلّیات سعدی و قرآن، کاملاً به‌لحاظ خط و تذهیب مشابه نمونهٔ ۱ (از موزهٔ چستربیتی)، هر دو بدون رقم و تاریخ (در گالری سکلر، واشنگتن)

۱۳) سه دست نوشته از تاریخ ۹۲۰-۹۲۹ هـ.ق، کاتب: منعم‌الدّین اوحدی (درکتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا، لندن و توپکاپی سرای، استامبول)

۱۴) قرآن‌های شمارهٔ ۴۰ و ۴۳ از مجموعهٔ خلیلی، مشابه نمونهٔ ۶، بدون تاریخ و رقم، جلد روغنی (در مجموعهٔ ناصر خلیلی، لندن)

۱۵) خمسهٔ نظامی، کاتب: منعم‌الدّین اوحدی، تاریخ : ۹۶۷ هـ.ق، بدون رقم مذهّب (در کتابخانهٔ کاخ گلستان، تهران)

۱۶) شاهنامه، کاتب: حسن‌بن‌محمّد احسان، تذهیب مشابه شمارهٔ ۸، تاریخ: ۹۶۷ هـ.ق، اندازه: ۲۲,۵×۳۸ سانتی متر، جلد سوخت ضربی (در کتابخانهٔ توپکاپی سرای، استامبول)

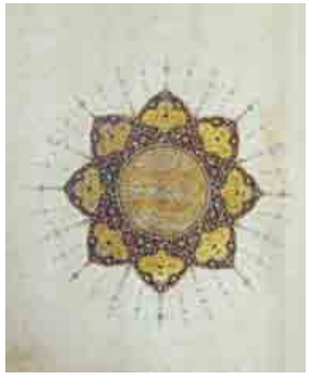
گفتنی است، از مجموعه آثار ذکر شده، تنها در ده نمونهٔ اوّل رقم «روزبهان» به‌عنوان کاتب و یا مذهّب قابل شناسایی و استناد می‌باشد و در باقی نمونه‌ها شیوهٔ خوش‌نویسی و تذهیب و در بعضی آثار تاریخ اتمام اثر، این احتمال را قوّت می‌بخشد که این آثار نیز به وی تعلّق داشته باشند.

برای نمونه، صفحهٔ آغازین مذهّب قرآن در گالری سکلر شباهت بسیار زیادی به قرآن چستربیتی دارد، یا دو قرآن در مجموعهٔ خلیلی (شمارهٔ۴۰و۴۳) همانند نمونهٔ امضاداری از همین مجموعه می‌باشند. همچنین شاهنامهٔ موجود در کتابخانهٔ توپکاپی سرای استامبول که تزیینات و ابعادش همانند نسخهٔ دیگری از شاهنامه (نمونهٔ ۸) با تذهیب روزبهان می‌باشد.

الگوی روزبهان در تهیهٔ مصحف قرآنی

روزبهان خوش‌نویس چیره دستی بود، این نکته را با نگاه به قرآنی از وی، در کتابخانهٔ چستربیتی، که یقیناً شاهکار او به حساب می‌آید، می‌توان دریافت. امّا، در میان مصاحف قرآنی که رقم روزبهان را دارند، ارتباط جالب‌توجّهی وجود دارد و آن اینکه اندازه و قطع این مصاحف، ترکیب‌بندی در خط و تذهیب و حتّی طرح جلد آن‌ها همواره از الگویی واحد پیروی می‌کنند. برای درک بهتر و ارایهٔ تئوری دربارهٔ آثار وی، نمونه‌ای از مصاحف قرآنی که وی کار خط و تذهیب آن را بر عهده داشته را معرّفی و تحلیل می‌کنیم و در ادامه با نمونه‌های مشابه، مقایسه کرده، مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهیم. این مصحف عبارت است از:

قرآن، به خط: ریحان، محقّق، ثلث و نسخ، کلّیهٔ صفحات مذهّب، زمینهٔ خط زرافشان، کاتب و مذهّب: روزبهان محمّد طبعی شیرازی، تاریخ: ۹۲۷ هـ.ق، اندازه: ۲۹×۴۲/۷ سانتی متر، جلد سوخت ضربی (در کتابخانهٔ چستربیتی، دوبلین)[تصویر ۸].



تصویر ۸. شمسهٔ آغازین قرآن و سورهٔ فاتحة الکتاب، کاتب و مذهّب: روزبهان محمّد طبعی شیرازی، تاریخ: ۹۲۷ هـ.ق، جلد سوخت ضربی (در کتابخانهٔ چستربیتی، دوبلین)

مصحف کتابخانهٔ چستربیتی که از نمونه‌های ممتاز قرآن نگاری ایرانی در سدهٔ دهم‌هـ.ق (مکتب شیراز) است، به‌صورتی دست نخورده و کاملاً سالم، طی سده‌ها حفظ شده و یکی از برجسته‌ترین آثار موجود در این کتابخانه به شمار می‌رود و از لحاظ ارزش نسخه شناسی هم سنگ قرآن معروف "ابن بوّاب" است که در همین مجموعه نگه‌داری می‌گردد.

قرآن کتابخانهٔ چستربیتی در اندازهٔ ۲۹×۴۲/۷ سانتی متر با جلد سوخت ضربی (با شمارهٔ ثبت کتابخانه ۱۵۵۸) شامل صفحات بسیار پرکار تذهیب در آغاز و انجام خود می‌باشد. البته کلّیهٔ صفحات داخلی این اثر نیز دارای جدول کشی‌های رنگارنگ، حل کاری حاشیه، گل و طلا اندازی در زمینهٔ خط است.

متن این قرآن با چند نوع خط در رنگ‌های متنوّع و بر پس زمینه‌های مختلف کتابت شده است. عالی‌ترین نمونهٔ تذهیب او بی تردید دو صفحهٔ آغازین قرآن کتابخانهٔ چستربیتی است. این صفحات دارای ترکیب‌بندی‌های مختلفی شامل نقوش طوماری اسلیمی موّاج و رنگارنگ بر زمینه‌ای مزیّن به دندان موشی است.

شمسه‌های آغازین (پشت نسخه) شامل دعای افتتاحیه (آیهٔ هفدهم از سورهٔ اسری) به خط توقیع و به‌رنگ سفید با دورگیری مشکی است. دوصفحهٔ بعد شامل دو صفحهٔ مذهّب که در داخل ترنج مرکزی سورهٔ فاتحة الکتاب و در مقابلش آیات آغازین سورهٔ بقره به خط ریحان کتابت گردیده است. در اطراف ترنج مرکزی نقوش اسلیمی رنگارنگ بر زمینه‌ای از چرخش‌های اسپیرال از انواع گل‌ها با رنگ لاجوردی با ظرافتی مثال زدنی نقش بسته است. [طرّاحی این دو صفحهٔ مذهّب عیناً در قرآن گالری سکلر نیز تکرار شده است]

لازم به یادآوری است که قاب‌بندی گرد یا شمسه‌های چندپر -که حاوی نام سفارش دهندهٔ مصحف بود- و از دورهٔ مغول به بعد در صفحهٔ اوّل اغلب کتب می‌آمد، در مصاحف تیموری با شکل و ساختاری زیباتر و ظریف‌تر به‌کار می‌رفت. در دورهٔ صفوی بود که مصاحف قرآنی علاوه بر این، همراه با فال نامه، دعای آغاز و دعای ختم تزیین می‌شدند، همین امر سبب می‌گردید تا سطح پوشیده از تذهیب، که شامل کتیبه‌ها، مدال‌ها، سر لوحه با تسمه‌های پهن و گره سازی بود، در تزیین این گونه صفحات بیشتر باشد و هنرمندان مذهّب بیش از پیش بتوانند هنر خود را به نمایش بگذارند.

صفحات بعدی به تقلید از شیوهٔ تیموری به سه قسمت (سه کتیبه) اصلی و فضای میانی آن تقسیم شده‌اند در کتیبه‌های بالا و پایین آیات به خط محقّق درشت به‌رنگ لاجوردی و در کتیبهٔ میانی به خط ثلث طلانویسی شده است. متن قرآن در فضای میانی این کتیبه‌ها با مرکّب مشکی و به خط نسخ عالی کتابت گردیده است.

کلّیهٔ سرسوره‌ها به خط ثلث در کتیبهٔ مذهّب رنگارنگ و در حاشیهٔ صفحات ترنج‌های بسیار ظریف و زیبا برای تقسیمات قرآنی (حزب، جزء، سجده) تزیین گردیده اند. سه سورهٔ پایانی در دو صفحهٔ مذهّب همچون ابتدای قرآن با تزییناتی ممتاز و رنگ‌هایی درخشان از سوی این هنرمند، در نهایت استادی کتابت و تذهیب گردیده است. در پایان، دو صفحهٔ مذهّب، شامل سرلوح و کتیبهٔ مذهّب، دعای ختم قرآن را به خط محقّق و گل و طلااندازی در زمینهٔ خط دارد[تصویر ۹].

تصویر ۹. دو نمونه از کتیبه‌های مذهّب و سرلوح قرآن، به خط و تذهیب روزبهان محمّد طبعی شیرازی، مکتب شیراز

یکی از نکات مهم در طرّاحی تذهیب این قرآن، استفادهٔ روزبهان از اسلیمی‌های «طوماری» (ماری) رنگارنگ در فضای غالب تذهیب‌هایش با قلم گیری طلایی است، همچنین وی برای نخستین بار، رنگ‌های درخشان قرمز، صورتی و فیروزه‌ای را بر زمینهٔ بین قاب‌بندی‌ها و گاهی شرفه‌های حاشیه را دستمایهٔ کار خود قرار داده است. این جسارت در انتخاب و استفاده از رنگ‌هایی این چنین درخشان و متنوّع را شاید تنها بتوان در آثار دیگر هنرمند مذهّب روزگار صفوی، یعنی «محمّد تاج‌الدّین حیدر» سراغ گرفت، که بی‌شک همچون روزبهان نابغه‌ای در عرصهٔ تذهیب این دوران به شمار می‌رود، امّا برعکس روزبهان پر کار، تنها یک مصحف رقم دار از او باقی مانده و آن مصحف، قرآنی است به خط «عبدالقادر الحسینی شیرازی» است، که شیوهٔ تذهیب آن از جملهٔ کم‌نظیرترین شیوه‌های تذهیب مکتب شیراز به حساب می‌آید[تصویر ۱۰].

از میان مصاحف قرآنی که روزبهان کار خط و تذهیب آن‌ها را انجام داده، نمونه‌های کتابخانه‌های چستربیتی، آستان قدس رضوی، موزهٔ سلطنتی انتاریو، ایران باستان و مجموعهٔ خلیلی در اندازه و قطع و شیوهٔ خوش‌نویسی

و چارچوب تذهیب شباهت‌های فراوانی دارند، این نکته مؤیّد آن است که روزبهان به‌عنوان سرپرست و مدیر کارگاه هنری خانوادگی‌اش که به‌احتمال فراوان شاگردان و اعضای خانواده‌اش نیز در تهیهٔ مصاحف با وی همکاری می‌کردند، با تفکّر تولید آثاری نفیس، بنیان سبکی اختصاصی با تناسبات و ترکیب‌بندی خاصی را برای خود گذاشته بود، که تا یک سده بعد نیز مورد تقلید و پیروی خوش‌نویسان و مذهّبان قرار گرفته بود.

در کل، ترکیب‌بندی یا به‌عبارت دقیق‌تر استخوان بندی، در آثار روزبهان نشان می‌دهد که تداومی نسبی، هماهنگی و شباهت‌هایی در نقوش و رنگ آمیزی آثارش وجود دارد. امّا این تناسب در ترکیب‌بندی، در بسیاری از مصاحف مکتب شیراز در سدهٔ دهم هـ.ق وجود دارد. و جالب‌توجّه آن که روزبهان در طرّاحی تذهیب‌هایش تنها چارچوبهٔ کلّی اثر را تکرار کرده و در جزییات اثر نوآوری و تنوّعی چشمگیر از نقوش و رنگ‌ها را به‌کار می‌بسته است. «روزبهان» به‌عنوان یکی از مهم‌ترین هنرمندان سدهٔ دهم‌هـ.ق با تکیه بر شیوه‌های کهن و نوآوری‌هایی چند در عرصهٔ هنر کتاب‌آرایی ایران (مکتب شیراز)، توانست آثاری کم‌نظیر از خود به‌جای گذارد، که امروز هر یک از آن‌ها به تنهایی شاهکاری در این زمینه به حساب می‌آیند.

رقم وی در بیشتر موارد «روزبهان محمّد الطبعی شیرزای» بوده، تاریخ اتمام آثارش را نیز به رسم آن روزگار به عربی و امضای خود را در قاب مستطیل شکل و عمود بر سطور می‌نوشته است[تصویر ۱۱].

تصویر ۱۰. نمونه امضای مذهّبان در مصحف مکتب شیراز، دورهٔ صفوی (کتابخانهٔ توپکاپی سرای، استامبول)

تصویر ۱۱. نمونه امضای روزبهان محمّد طبعی شیرازی، در پایان مصاحف قرآنی در کتابخانه‌های چستربیتی و آستان قدس رضوی

فهرست تصاویر:

تصویر۱: تصویر قرآن به خط« ابراهیم سلطان»، موجود در موزهٔ متروپلیتن، نیویورک- از وب سایت .www metmuseum.com

تصویر۲: تصویر قرآن به خط« ابراهیم سلطان»، موجود در موزهٔ متروپلیتن، نیویورک- از وب سایت .www metmuseum.com

تصویر شاهنامه به خط« ابراهیم سلطان»، موجود در کتابخانهٔ بادلیان – از کتابEpic of the Persian Kings

تصویر ۳: تصویر از موزهٔ متروپلیتن

تصویر ۴: تصویر شاهنامهٔ فردوسی در کتابخانهٔ توپکاپی سرای، استامبول- از کتاب Turkman governors , Shiraz artisans & Ottoman collectors (*16* century shiraz manuscripts)

تصویر ۵: تصویر شاهنامهٔ فردوسی در کتابخانهٔ توپکاپی سرای، استامبول- از کتاب Turkman governors , Shiraz artisans & Ottoman collectors (*16* century shiraz manuscripts)

تصویر ۶: تصویر قرآن به خط و تذهیب روزبهان در موزهٔ سلطنتی انتاریو، کانادا – از وب سایت

تصویر ۷: تصویر شاهنامهٔ فردوسی در کتابخانهٔ توپکاپی سرای، استامبول- از کتاب Turkman governors , Shiraz artisans & Ottoman collectors (*16* century shiraz manuscripts)

تصویر ۸: تصویر قرآن به خط و تذهیب روزبهان در کتابخانهٔ چستربیتی، دوبلین – از کتاب .Islam : Faith Art.Culture

تصویر ۹: تصویر قرآن به خط و تذهیب روزبهان در کتابخانهٔ چستربیتی، دوبلین – از کتاب .Islam : Faith Art.Culture

تصویر ۱۰: تصویر نمونه امضاهای مذهّبین مکتب شیراز – Turkman governors , Shiraz artisans & Ottoman collectors (*16* century shiraz manuscripts)

تصویر ۱۱: تصویر نمونه امضای روزبهان در کتابخانهٔ چستربیتی، دوبلین و آستان قدس رضوی، مشهد – از کتاب

Islam : Faith.Art.Culture

منابع ومآخذ :

• ریشار، فرانسیس (۱۳۸۳)، جلوه‌های هنر پارسی، ترجمه: ع. روحبخشان، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

• ریشار، فرانسیس (۱۳۸۵)، کتاب ایرانی، ترجمه: ع. روحبخشان، انتشارات میراث مکتوب

• خلیلی، ناصر – جیمز، دیوید (۱۳۸۱)، مجموعهٔ هنر اسلامی؛ پس از تیمور، ترجمه: پیام بهتاش، نشر کارنگ

• سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۰)، هنر دربارهای ایران، ترجمه: ناهید محمّد شمیرانی، نشر کارنگ

• کورکیان، ا.م. – سیکر، ژ.پ. (۱۳۷۷)، باغهای خیال، هفت قرن مینیاتور ایران، ترجمه: پرویز مرزبان، نشر فرزان روز

• صحراگرد، مهدی (۱۳۸۷)، مصحف روشن (معر، فی برخی از نسخه‌های قرآن در موزه‌های شیراز قرن هفتم تا نهم هـ.ق)، انتشارات فرهنگستان هنر

• آژند، یعقوب (۱۳۸۷)، مکتب نگارگری شیراز، انتشارات فرهنگستان هنر

• مجموعه مقالات خوش‌نویسی مکتب شیراز (۱۳۹۰)، به کوشش:حمیدرضا قلیچ خانی، انتشارات فرهنگستان هنر

• پورتر، ایو (۱۳۸۹)، آداب و فنون نقاشی وکتاب‌آرایی، ترجمه: زینب رجبی، انتشارات فرهنگستان هنر

• ریاضی، محمّدرضا (۱۳۷۴)، فهرست نسخ خطّی موزهٔ ملّی ایران، انتشارات سازمان میراث فرهنگی

• Uluc.Laleh, Turkman governors, Shiraz artisans & Ottoman collectors (*16* century shiraz manuscripts), Pub :Turkiye Is Bankasi Kultur Yayinlari / (*2006*)

• Thompson.Jon , R.Canby.sheila، Hunt for Paradise (Court Arts of Safavid Iran *76 ¯ 1501*), Pub : Skira / (*2003*)

• Wright.Elaine, Islam : Faith.Art.Culture (Manuscripts of the Chester Beatty Library), Pub :Scala / (*2009*)

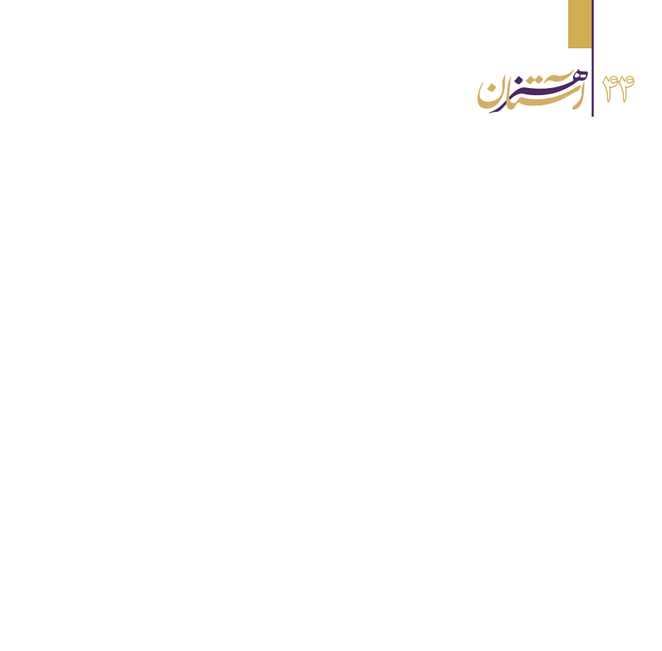
• Lings.Martin، Splendours of Quran Calligraphy and Illumination، Pub :The Saurus Islamicus foundation, (*2005*)

■ **آب خوش‌تر...**
گفتگو با استاد عبدالله قوچانی؛ کتیبه‌خوان
شادی غفوریان

آب خوش‌تر ...

گفتگو با استاد عبداللّه قوچانی؛ کتیبه‌خوان

شادی غفوریان[1]



عبداللّـه قوچانی، متولّد شـهر بغداد در کشـور عراق، از پـدر و مـادری ایرانی اسـت. تحصیلات لیسانسش را در عراق تمام کرده و هم زمـان با روی کار آمدن صدام در عراق، پدرش به ایران باز می‌گردد، امّـا عبداللّه به بهانـهٔ تحصیل به همراه بقیهٔ خانواده در عراق می‌ماند و همین امـر موجب تسـلّط بیشـتر وی به زبان عربی نسـبت به زبان فارسـی می شود. وی در سال۱۳۵۱ برای اوّلین بار به ایران می آید. در ابتدای بازگشـت به ایران، فارسی اش اصلاً خوب نبوده و به این دلیل که در منزل به زبان فارسی صحبت نمی‌کردند، تنها با فارسـی دسـت و پاشکسـته‌ای که با مادربزرگش حرف می‌زده، کلمات را همان‌طور که می‌شنیده به اشتباه بیان می‌کرده است. بعد از بازگشت به ایران و گذراندن دورهٔ سربازی، در سال ۱۳۵۵ به عنوان دبیر زبان عربی استخدام و در شهرسـتان تربت جام مشغول کار می شـود. امّا به علّت دوری از خانـواده -کـه آن زمان در تهـران بودند- از آموزش و پرورش استعفا داده، به تهران باز می گردد و ...

آنچـه در ادامه آمده، گفتگویی با وی در خصوص کتیبه خوانی و نیز کاشی های زرّین فام حرم مطهّر رضوی است.

* کارشناس ارشد مطالعات ترجمه، دانشگاه شهید بهشتی تهران.
shgh1983@yahoo.com

از چـه زمان به‌طور تخصّصی کار بر روی کتیبه‌ها را آغاز کردید؟

پس از بازگشـت به تهران مدّتی بیـکار بودم تا اینکه در مرکز باسـتان شناسی استخدام شـدم. سال ۵۶ بود که کار واقعی من شروع شد. در آنجا به پیشنهاد رئیس وقت مرکز باستان‌شناسـی، مشغول کار روی "خط" شدم، او گفت تو به زبان عربی مسـلّط هسـتی پس روی کتیبه‌ها کار کن. اگر او مرا به این سـمت راهنمایی نمی‌کرد مثل بسـیاری از کارمنـدان هـر صبح کارت مـی‌زدم و عـصر به منزل برمی‌گشـتم. از آن زمان شروع بـه خواندن کتیبه‌ها روی اشـیای مختلف کردم. غالب ایـن کتیبه‌ها به زبان عربی بود چون هنوز به زبان فارسـی مسلّط نبودم. اشیایی که باید روی آنها کار می‌شـد داخل سـالنی مخصوص بود و چون من تازه‌کار بودم، به من کلید آن سالن را نمی‌دادند، مسئولین بخش خودشان اشیا را یکی‌یکی از سالن به اتاق من می‌آوردنـد و من کتیبهٔ روی آنها را مطالعه می‌کردم. این کار هر چند دقیقه یك‌بار تکرار می‌شد و باز من برای مطالعه، شـیئی دیگر را می‌خواستم. در آخر خسته شدند و کلیدهای سـالن را به من تحویل دادند و گفتند خودت اشیا را بیاور و ببر.

شما کار خود را با سفال‌های نیشابور آغاز کردید و بعد به بررسی خط کوفی بنایی پرداختید، در این زمینه تا به حال چه فعّالیت‌های دیگری داشته‌اید؟

شروع کار مـن با سـفال‌های نیشـابور بود کـه در موزهٔ ایران باسـتان آن زمان زیاد موجود بود. این سـفال‌ها از حفّاری‌های نیشـابور به‌دست آمده بود و تعدادی هم از قدیم در موزه وجود داشت. نوشته‌های روی این سفال‌ها به خط کوفی و همهٔ نوشـته‌ها شعر عربی یا حدیث بود و حالت ضرب‌المثل داشت و موضوع این ضرب‌المثل‌ها در مورد بخشـش و علم و موارد مشابه این بود. با گردآوری عکس این سـفال‌ها از موزهٔ رضا عباسـی و موزهٔ سفالینه و آبگینه که حدود ۳۰ عدد بود، مجموعه‌ای شامل حدود ۷۰ ظرف شـد که به نظـر من ناقص بـود در نتیجه من سراغ کاتالوگ‌ها رفتـم و از هر چه در موزه‌های خارج و کتاب‌هایش در دسـترس بود عکـس گرفتم و به مجموعه اضافه کردم، بیشـتر این سـفال‌ها هم خوانده نشده بود. مـن به بعضی از کتیبه‌ها که خوانده شـده بود در کتابم ارجـاع دادم و اگـر جایی هم اشـتباه خوانده شـده بود اشـاره‌ای به آن اشـتباه نکردم و فقط درستش را نوشتم، چـون عادت بـه انتقاد کردن نـدارم و عقیـده دارم هر کسـی که پیشـتر کاری کرده، تلاش خودش را کرده است، من به منابع مورد اسـتفاده ارجاع مـی‌دادم و خود افراد می‌توانسـتند مراجعـه کنند و متن من و مـتن دیگران را مقایسـه کنند. ظرف‌های سفالی نیشـابور روی هم رفته ۱۴۰ ظرف شـد که مجموع آن‌ها به صورت یک مجموعهٔ کامل در قالب کتاب، به همّت موزهٔ رضا عباسـی در سال ۱۳۶۴، ۸ سـال بعد از شروع کار، به نام "کتیبه‌های سفال نیشابور" چاپ شد.

هم زمـان با چاپ ایـن کتاب شروع به جمـع‌آوری خط کوفـی بنایی کردم، از یزد و اصفهان و شـهرهای مختلف عکـس و اسـلاید از کتیبه‌هـا تهیّه می‌کردم و همیشـه همراهم کاغذ میلی‌متری داشـتم که روی این کاغذ فقط نقطه‌گذاری می‌کردم، مثلاً برای کاشی مربع‌شکل ۵×۵س. یک نقطه برای آجرهای ۵×۱۵س. سـه نقطه که سه مربع را نشـان می‌داد می‌گذاشتم و وقتی به تهران برمی‌گشتم

▶ کاشی زرین فام به تاریخ جمادی الاول سال ۷۳۸ هجری،
با دو رباعی؛
رباعی اول از ابو سعید ابو الخیر:
آنی تو که حال نیک حالان دانی
احوال دل بی پر و بالان دانی
ارخوانمت از سینه نالان شنوی
ور دم نزنم زبان لالان دانی
رباعی دوم:
امروز منم بدرد مهمان فراق
بریان جگری نهاده ....فراق
خود می‌نکند فراق دندان از من
گوئی که خوش آمدم بدندان فراق

طرح گنبد منسوب به شیخ حیدر

مقبره منسوب به شیخ حیدر (تاریخ بنا ۷۳۱ هجری قمری) آیات ۲۷ و۲۸ و قسمتی از آیه ۲۹ سوره فتح به مضمون
بسم اللّه الرحمن الرحیم لقد صدق اللّه رسوله الرؤیا لتدخلن المسجد الحرام انشاء اللّه آمنین محلقین رؤسکم ومقصرین لا تخافون فعلم ما لاتعلمون فجعل من دون ذلک فتحاً قریبا/ هو الذی ارسل رسوله بالهدی و دین الحق لیظهره علی الدّین کله وکفی باللّه شهیدا/ محمّد رسول اللّه والذین معه اشداء علی الکفار رحماء بینهم تراهم رکعاً سجداً یبتغون فضلاً من اللّه و رضواناً سیماهم فی وجوههم من اثر السجود صدق اللّه
آیهٔ مذکور در بالا و آیه سر در ورودی ثابت می‌کند که مقبره متعلّق به اشخاصی است که در راه خدا شهید شده‌اند واحتمالاً ۱۶۲ سال بعد شیخ حیدر نیز در این مقبره دفن شده و مقبره به نام او معروف شده است.
قسمتهای سفید بر روی گنبد منسوب به شیخ حیدر قسمتهای بازسازی شده به استناد طرّاحی استاد عبداللّه قوچانی است که با رنگِ آجری همسان با رنگ بقیه آجرها اجرا شده است.

سعی می‌کردم نقطه‌ها را به هم وصل کنم و متن روی آن‌ها را بخوانم و اگر خوانده نمی‌شد منتظر می‌شدم تا این خطوط را کامل به‌هم وصل کنم و بعد متن را بخوانم. بعد از مدّتی عمدهٔ کارم فقط در اصفهان شد و در اصفهان هم فقط چهار مسجد را انتخاب کردم: مسجد جامع اصفهان، مسجد شیخ لطف اللّه، مدرسهٔ چهار باغ و مسجد امام.

متوجّه شدم مجموعهٔ عظیمی از خط کوفی بنایی در این چهار مسجد وجود دارد، من همهٔ این موارد را جمع‌آوری و طرّاحی کردم، این مجموعه به صورت یک کتاب با عنوان "خط کوفی معقلی در مساجد باستانی اصفهان" چاپ شد که بخش نخست آن بود و قرار شد بخش دومش هم ادامه پیدا کند که نشد. طرح‌های زیادی داشتم ولی آن زمان کامپیوتر نبود و همهٔ طرّاحی‌ها با دست انجام می‌گرفت، با راپید روی ورق کالک طرّاحی می‌کردم و زمینه‌اش را هم به دلیل این‌که با مرکّب نمی‌شد کار کرد با چیزهایی به نام زیپاتون می‌بریدم و می‌چسباندم، مثلاً برای آجر و کاشی دو رنگ مختلف استفاده می‌شد. بنیاد اندیشهٔ اسلامی در سال ۱۳۶۴ این اثر را به صورت یک کتاب چاپ کرد. البته من طرّاحی مجدّد از این اثر را در برنامه Free Hand با طرح دقیق و رنگی که خودم دوست داشتم شروع کردم، بازبینی اثر تمام شده و انشاءاللّه اگر فرصت آن پیش بیاید نمایشگاهی از انواع این خطوط زیبا برگزار خواهم کرد و اگر شد بار دیگر به صورت کتاب این اثر را چاپ می‌کنم.

در مسجد امام اشعار فارسی شامل اشعار سعدی با خط کوفی بنایی دیده می‌شود. هنرمندی که توانسته این اشعار و متون مذهبی را در آن مساحت دقیق بگنجاند، کار خیلی بزرگی انجام داده است، زیرا من دانشجویانی داشتم که روی خط کوفی بنایی کار می‌کردند و می‌دیدم که چه‌قدر سخت است که متنی را طرّاحی کنند. یک‌بار به یکی از شاگردانم که مشهدی هم بود گفتم متن "علی ابن موسی الرضا" را طرّاحی کن، خودم هم کمکش کردم و متن را به صورت شش ضلعی، با شش مثلث طرّاحی کردیم که بسیار زیبا شد. مثلث را به هر طرف که می‌چرخاندی "علی ابن موسی الرضا" بود، هم در مثلث و هم در حاشیه‌ها، این کار خیلی وقت‌گیر بود و باید چند بار متن را کوچک یا بزرگ می‌کردیم تا متن کامل نوشته بشود و در شش ضلعی بگنجد.

این مجموعه کار من به صورت سیاه و سفید چاپ شد و انشاءاللّه اگر دوباره چاپش کنم متن‌هایی را به آن اضافه می‌کنم. از جمله نفیس‌ترین و بهترین خطوط کوفی بنایی تاریخ‌دار، خطّی است که در گنبد سلطانیه به چشم می‌خورد، طرّاحی آن خیلی وقت‌گیر بود و مدّت زیادی وقت صرف آن کردم. کلّ سردر به شکل طاق است و اطرافش مثلث‌های متعدّدی وجود دارد که در اضلاع هر مثلث نام "محمّد" و داخل آن سه بار "علی" نوشته شده، این سه علی به شکل شش ضلعی است و اگر دقّت شود به شکل مکعب دیده می‌شود، مثل سه علی روی سکهٔ بهار آزادی. تاریخ این کتیبه۷۱۰ هـ‌ق و زمان اوّلجایتو است، که می‌توان گفت قدیمی‌ترین نمونهٔ تاریخ‌دار این نوع خط است. نمونه‌هایی مربوط به قبل از این هم وجود دارند، ولی چون تاریخ دقیق ندارند نمی‌توانیم بگوییم به چه سالی تعلّق دارند و فقط می‌توان دورهٔ ساخت آن‌ها را مشخّص کرد.

یکی دیگر از خطوط نفیس کوفی بنایی در مشکین‌شهر اردبیل است که کلّ دیواره‌های مقبرهٔ معروف به مقبرهٔ شیخ حیدر را پوشانده است. من طرح را باز کردم، این بنا به صورت استوانه‌ای شکل ساخته شده، طولش در حدود ۲۰ متر و ارتفاعش ۹ متر است (پس از باز کردن استوانه).

پایین آن در چهار قسمت، چهار ورودی است. در کل این طرح، ۲ آیه از سورهٔ قرآن طرّاحی شده، من در عجبم در این بنا با این بزرگی چگونه توانستند این خط را طرّاحی کنند و درجای خود بگنجانند.

در سال ۱۳۵۱ یا ۱۳۵۲ که می‌خواستند این بنا را مستحکم کنند چهار طرف بنا را به صورت عمودی شکافتند تا در آن تیرآهن قرار دهند و یک کلاف آهن نیز دور تا دور آن گذاشتند. وقتی کار تمام شد، هر جا کاشی بود کاشی گذاشتند و هرجا آجر بود در امتدادش آجر گذاشتند و کار را تمام کردند، غافل از این که این کاشی و آجرها در واقع نوشته‌ای خاص را نشان می‌داده است. من از قدیم هر وقت به اردبیل می‌رفتم، از این مقبره عکس می‌گرفتم یا روی کاغذ میلی‌متری نقطه‌گذاری می‌کردم و نمی‌فهمیدم چرا این متن این‌گونه در هم ریخته است. چون آنجا درختانی وجود داشت که شاخه‌هایش با گنبد در تماس بود و نمی‌شد متن را کامل دید امّا تا آن جا که شد را طرّاحی کردم، تا زمانی که برای بهسازی بنا، درخت‌ها را بریدند، با میراث فرهنگی اردبیل صحبت کردم و قبول کردند من این بنا را مجدداً طرّاحی کنم و جاهایی را که اشتباه است اصلاح کنم، نهایتاً این بنا بازسازی شد و نوشته‌های اصلی سر جایشان قرار گرفتند. کار روی این گنبد باعث شد که در قسمتی از بنا تاریخش را پیدا کنم، چون همیشه می‌گفتند این مقبره متعلّق به شیخ حیدر، پدر شاه اسماعیل صفوی است، امّا متوجّه شدم تاریخ این بنا سال۷۳۱هـ‌ق یعنی متعلّق به دورهٔ ایلخانی، زمان ابوسعید بهادرخان است و هیچ ربطی به شیخ حیدر پدر شاه اسماعیل ندارد. تاریخ اثر به صورت کاشی معرّق بوده و اکنون از بین رفته است، کل کتیبه از بین رفته ولی داغی کاشی در گچ مانده و تاریخش مشخّص بود. از آن عکس گرفتم و به وسیلهٔ کامپیوتر بازسازی‌اش کردم. اگر زمانی نمایشگاه بگذارم این دو نمونه را به عنوان قدیمی‌ترین و نفیس‌ترین نمونه‌های خط کوفی بنایی که تاریخ هم دارند نمایش خواهم داد.

به‌طور کلّی تا به حال ۱۲ کتاب و ۴۵ مقاله چاپ کردم، سه کتاب "کتیبه‌های سنگ قبرهای موزهٔ هگمتانه همدان"، کتاب "کاشی‌های زرّین فام جزیرهٔ کیش" تحویل سفارش دهنده شده امّا تا به حال چاپ نشده است و دو کتاب "تفسیر پژوهشی آیات نماز" که علّت شروع تألیف این کتاب یک سفال مینایی تاریخ‌دار ساخت ابوزید بوده و کتاب " گنجینهٔ سکّه‌های نیشابور مکشوفه در شهر ری" به زبان انگلیسی، که آمادهٔ چاپ است.

در رابطه با حرم امام رضا(ع) چه فعّالیت‌هایی داشته اید؟

من از زمانی که آقای اردلان در موزهٔ حرم امام رضا(ع) خدمت می‌کردند چند بار آمدم و قرآن‌ها و اشیای دیگر را دیدم، گذشت تا زمانی که خانم کفیلی اینجا مشغول شدند، ایشان پیشنهاد کردند که روی کاشی‌های زرّین فام حرم کار کنم چون می‌دانستند بنده بیش از هر کس دیگر روی کاشی زرّین فام کار کرده‌ام.

من اکنون در کامپیوترم تصاویری از صدها کاشی از موزه‌های مختلف دنیا دارم که روی آنها اشعاری نوشته شده، اشعاری که روی این اشیا آمده، چه کاشی و چه سفال، تا کنون حدود ۱۰۰۰رباعی از ۱۰۰ تا ۱۵۰ شاعر عرب و فارس است، می‌خواستم بررسی کنم که اینجا در حرم امام رضا(ع) موضوع کاشی‌ها چیست. جاهای دیگر معمولاً از اشعار و رباعیات فارسی یا عربی استفاده شده امّا بر روی کاشی‌های حرم بیشتر حدیث نوشته شده و گاهی اشعار عربی از حضرت علی(ع) یا امثال و حکم از ابراهیم ادهم، شیخ جنید و عرفای معروف دیگر دورهٔ اسلامی. این مجموعهٔ خوبی است که می‌توان آن را به صورت کتاب درآورد. اکثر باستان‌شناسان دنیا که به این کاشی‌ها دسترسی ندارند منتظرند تا این کتاب منتشر شود، چون دیدن این کاشی‌ها در حرم بسیار دشوار است و دسترسی به آنها آسان نیست.

چیزهایی که تا کنون چاپ شده منظره‌های کلّی است، مثلاً از ۲۰ یا ۳۰ کاشی در نمای کلّی، و این که روی این کاشی‌ها چه نوشته شده و چه کسی آنها را درست کرده برای باستان‌شناسان و متخصّصان تاریخ هنر خیلی ارزشمند است. وقتی قرار شد من روی کاشی‌های زرّین‌فام حرم کار کنم گفتند اتاقی هست که کاشی‌های شکستهٔ زیادی را آنجا نگهداری می‌کنیم، دیدم مجموعه‌ای از کاشی‌های نفیس آنجا ریخته شده بود. اینکه شکسته شده بودند مهم نبود. ممکن است یک قطعه ۳×۴ سانتی‌متری از یک کاشی باقی مانده باشد که روی آن تکّه، نام کاشی‌کار یا تاریخ ساخت آن نوشته شده باشد، همهٔ آن کاشی‌های شکسته بسیار با ارزش بودند. آنها به داخل موزه انتقال داده شدند، از آنها عکس گرفته شد و قرار است انشاءاللّه امسال تصاویر آنها به صورت کتاب منتشر شود.

شما در زمینهٔ کتیبه خوانی به زبان عربی و تاریخ تسلّط دارید، به نظر شما کتیبه خوانی مستلزم چه مهارت‌های دیگری است؟

اصل کار این است که تا حدودی باید به زبان عربی آشنا باشید، چون خط کوفی نقطه ندارد و یک کلمه را با چند شکل مختلف می‌توان خواند. مثل کلمهٔ "بیت" که اگر نقطه‌هایش را جابه‌جا کنیم به کلمه‌های "تبت" و "نیت" و "بنت" و چند کلمه دیگر تبدیل می‌شود. کسی که عربی بلد نباشد به مشکل برمی‌خورد. البته بعضی‌ها با دیدن کلمهٔ قبل و بعد می‌توانند حدس بزنند که کلمهٔ

مورد نظرشـان چیست، ولی کسـی که به عربی آشناست سریع‌تر می‌تواند کلمه را تشـخیص بدهد. البته خود من هـم گاهی به مشـکل برمی‌خورم، مثلاً در مسـجد جامع گلپایگان اسـم معـمار بنا را خواندم ولـی یک معروفیت دیگر هم دارد که هنوز با نقطه‌گذاری نتوانسـتم برای آن کلمهٔ مأنوسی پیدا کنم. این معروفیت از حروف "(و)، (ا)، (س/ش)، (ا)، (ک)، (ت/ب/ث/پ/ئـ)، (ر/ز)، (ا)، (ر/ز)" تشـکیل شـده، من از این حروف حدود ۴۰ کلمه ساختم ولی هنوز به کلمهٔ مناسبی نرسیده ام.

همین طـور قدیمی‌ترین اثر دورهٔ اسـلامی که آن مهری اسـت که برای معروفیـت صاحب این مهـر ۳۶ احتمال وجـود دارد ولی هنوز به اسـمی قطعی نرسـیده‌ام، این معروفیت که یک لقب ساسـانی اسـت، متعلّق به اوایل اسلام است که من هنوز متن آن را پیدا نکرده‌ام.

از این رو آشنایی به زبان عربی و آشنایی با انواع خطوط کوفی برای کتیبه‌خوانی مهم اسـت، البته این آشـنایی با خط تنها از طریق تجربه ممکن اسـت، چون هیچ مدرک مدوّنـی برای انواع خط کوفی وجـود ندارد، ما می‌گوییم خط سـبک سـلجوقیان، خط قرن ۱۰ یا ۱۱، خط مشجّر، خط مشـبّک و همهٔ این نتیجه‌گیری‌هـا از روی تجربه و دیدن خطوط است، زیرا بعد از مدّتی چشم به خطوط و انحناهای آن عادت می‌کند. متأسّفانه دانشجویانی که در رشـتهٔ باستان‌شناسی تحصیل می‌کنند همه از دورهٔ اسلامی گریزانند و به دورهٔ تاریخی و پیش از تاریخ تمایل دارند ولی نمی‌دانند که اصل هنر و نویافته‌هایی که می‌توان کشف کرد متعلّق به دورهٔ اسـلامی است، اینها می‌گویند دورهٔ اسلامی چیست؟! ۱۰۰ سال، ۲۰۰ سال، ۳۰۰ سال پیش است و هنوز جدید اسـت! ولی نمی‌دانند که در همین سال‌ها چیزهای مبهمی اسـت که باید کشف شود. بیشتر مقالات من راجع به این دوره در مجلّات باستان‌شناسی چاپ شده است.

در بیـن کتیبه هایی کـه تا به حـال خوانده‌اید، شعرهایی است که ۲ یا ۳ کلمه از آنها حذف شده اسـت، شـما چگونه این ابیات ناشناخته را حدس می‌زنید؟ بالاخص اگر شاعر آن گمنام باشد؟

من هم ممکن اسـت خیلی‌ها را پیدا نکنـم، امّا در زبان فارسـی مثلی اسـت که می‌گوید جوینده یابنده است و مـن این را بـاور دارم. خیلی از کلمات شـعرای گمنام را کـه فکر می‌کردم امکان ندارد پیدا شـود، به ناگاه جلوی چشـمم پیدا می‌شوند. در تذکره‌ها شـعرهایی از شعرای گمنام آمده است، خیام و سعدی و حافظ و... دیوان کامل دارند ولی کسـانی که گمنام‌اند و دیوان ندارند اشعارشان را باید در تذکره‌ها جستجو کرد. برای مثال یکی از اساتید در قدیم، دو کلمه از اشعاری را که روی ظرف آب نوشته شـده و در موزه نگهداری می‌شود را اشتباه خوانده بود، من روی این شـعر مشکل داشـتم که چرا به این صورت اسـت که به‌طور اتّفاقی در یکی از تذکره‌ها اصل شعر را پیدا کردم.

شعر خوانده شده بود: "آب خوش‌تر مرا ز باده ز می"
و من به این صورت اصلاحش کردم :
"آب خوش‌تر هزار باره ز می"
این شـعر متعلّق بـه یک قاضی در قرن پنجم اسـت که شراب زیاد می‌نوشـید ولی توبه کرد و این شـعر را گفت که مصرع اوّلش فارسی و مصرع دومش آیهٔ قرآن است:

آب خوش‌تر هزار باره ز می
و مِنَ الْمَاء کُلَّ شَیْءٍ حَیٍّ

ایـن شـعر را در تذکرهٔ مجمـع الفصحا پیدا کـردم، البته خـود این تذکره که شـش جلدی اسـت هم به سـختی پیدا می‌شـود. جالب‌تر اینکه سـال گذشـته هم در موزهٔ متروپولیتن یک ظرف سفالی زرّین‌فام مینایی زیبا و نفیس متعلّق به قرن ششم را دیدم که همین شعر رویش نوشته شـده بود و بیت دومی که روی آن نوشـته شده بود و ما نداشتیم این بود:

نخورم آنچه عقل مرا بخورد
آتش افکند اندر من چو آتش در نی
به این معنی که من توبه کردم و دیگر شراب نمی‌نوشم.

کسانی که حدس می‌زنند شـعری متعلّق به دورهٔ صفوی اسـت، تذکرهٔ سام را برای مراجعه داریم. مانند شعری که در مسجد جامع اصفهان می‌خوانند:

چون نامهٔ جرم ما به‌هم پیچیدند
بردند و به‌میزان عمل سنجیدند
بیش از همه کس گناه ما بود ولی
ما را به محبّت علی بخشیدند

مـن این شـعر را در کتاب "خط کوفـی معقلی" طرّاحی کردم و شـاعرش را که مولانا رحمی اسـت در تذکرهٔ سام پیدا کردم.

شـعرهای محلّی هم در تذکرهٔ شعرا پیدا می‌شود، ممکن اسـت بعضی‌ها را پیدا نکنیـم ولی در آینده با وجود این همه نسـخه‌های خطّی و تذکرهٔ شعرا و دیوان‌های چاپ شده و نشده فرد دیگری می‌تواند متن اصلی را پیدا کند.

پس بـرای کتیبه‌خوانی تسـلّط به زبـان عربی و ادبیّات، تاریخ و قدرت مشاهدهٔ بالا مهم است؟!

از روی سـبک شـعر هم می‌توان کلـمات را پیدا کرد که متأسّـفانه من این توانایی را ندارم چون زیاد روی شـعر فارسـی مسـلّط نیسـتم، ولی در حال حاضر بیشتر از هر کس دیگر اشعار فارسـی را روی آثار موزه‌ای در می‌آورم و این کار برای مصحّحان دیوان اشعار بسیار مفید است.

من اشـعار زیـادی را در کتاب‌های مختلـف دیدم که به خیام، کاشانی، حافظ و... نسبت داده‌اند، وقتی ما سفالی را بررسـی می‌کنیم که مربوط به قرن ۶ یا قرن ۷ اسـت، اگر اسـم شاعرش که در کتب آمده مربوط به بعد از قرن هفتم باشـد، اشتباه است و حذف می‌شود. من در مجلهٔ نشر دانش مقاله‌ای نوشتم و ثابت کردم ۲۴ رباعی و یک غزل و یک ملمّع در دیوان شمس تبریزی نمی‌تواند متعلّق به مولانا باشد و مدارکش را هم ارایه دادم، تاریخ سفالی که این اشـعار رویش هسـت متعلّق به سال ۶۰۴ هـ.ق و سال‌های نزدیک به قبل یا بعد از آن است. مولانا در سال ۶۰۷ یا ۶۰۸ هـ.ق تازه به دنیا آمده اسـت، پس این شـعر نمی‌تواند سرودهٔ او باشد.

سفالی داریم که تاریخ آن چند سال پس از تولّد مولاناست، در آن سال مولانا پنج یا شش ساله بوده، پس باز هم شعر متعلّق به او نیسـت. شعر دیگری به نام حافظ پیدا کردم ولی این شعر روی ظرف سفالی نوشته شده که ۱۵۰ سال قبـل از به‌دنیـا آمدن حافظ روی آن بوده، پس شـاعرش نمی‌تواند حافظ باشد.

مـن عقیده دارم که به سـفال و کاشـی نبایـد به عنوان کاسـه و کوزهٔ شکسـته نگاه کرد. بلکـه این‌ها هر کدام برگی از یک نسـخهٔ خطّی غیرقابل دستکاری است که از زمانی که سـاخته شـده، سالم به دسـت ما رسیده است، مانند کاشـی‌های حرم که پر از احادیث اصیلی اسـت که قدمت آن‌ها بیش از ۸۰۰ سـال است، در حالی‌که بعضی از احادیثـی که روی کاشی‌هاسـت کلماتش با بحارالانوار و اصول‌کافی اختـلاف دارد، جملات از لحاظ معنی یکی اسـت ولـی اصل جمله و صحیح آن روی کاشـی اسـت. جملات کتـاب چون روی کاغذ نوشـته شـده‌اند ممکن اسـت بدخط بوده و کسـی که نسخه‌نویسـی می‌کرده کلمه‌ای را نتوانسته بخواند و مترادف آن را نوشته است یا نسـخهٔ خطّی در مرور زمان آب رویش ریخته شده و یک کلمه‌اش پاک شده است.

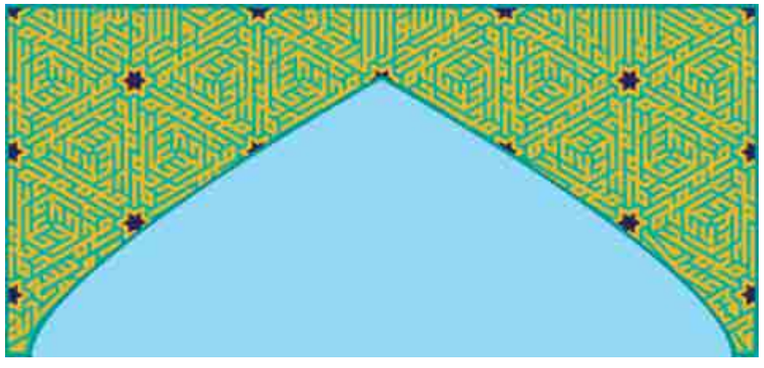
این مسـئله را روی سفال‌های نیشـابور هم داشتیم، مثلاً یکی از کلمات قصار حضرت علی(ع) روی یکی از کاسه‌ها که در موزهٔ رضا عباسی است این‌طور نوشته شده بود:

مَنْ کَسَاهُ الْحَیَاءُ ثَوْبَهُ خَفیَ عَنِ الْعُیُونِ عَیْبُه

کسـی که جامهٔ شرم و حیا بپوشـد زشـتی او از چشم‌ها پنهان می‌شود.

مـن این جملـه را در کتب چاپی پیدا کـردم در حالی‌که جملهٔ "عن العیون" (از چشم‌ها) تبدیل شده بود به "عن الناس" (از مردم)، معنا یکی است ولی در سفال می‌گوید از چشـم‌ها پنهان شد و در کتاب نوشـته از مردم پنهان شد. به نظر من جملهٔ کتاب درست نیست و جمله‌ای که ۱۱۰۰ سـال پیش روی سفال نوشته شده مدرک محکم‌تر، بهتر و بلیغ‌تری اسـت. اگر شما نسخهٔ خطّی به من نشان دهید که تاریخش قبل از تاریخ این ظرف سـفالی باشـد که حدود هزار و اندی سـال پیش ساخته شده و این متن به آن شکل کتاب در آن نوشته شده باشد، خوب من هم قبول می‌کنم که نسخهٔ صحیح‌تر از سفال است.

پس قدمت جملات از روی سفال‌ها قابل تشخیص هستند. همین‌طـور که از سـکّه‌ها اسـتفاده می‌کنیـم و از روی سـکّه لقب کامل و اسـم کامل حکّام مختلف را به‌دست می‌آوریـم. نمونـه‌اش سرسلسـلهٔ کاکویه اسـت، در متون تاریخی به او می‌گویند "دشـمن زیار" ولی روی سـکّه‌ها فامیلش "دشـمن‌زار" بوده اسـت. از آنجا که سکّه‌ها در زمـان خودش و به فرمان خودش ضرب شـده‌اند، اصل و صحیح همانی اسـت که روی سـکّه‌ها موجود است. در ضمـن همین نام دنبال نـام خواهر این حاکـم در گنبد علـی ایرقو در مقبرهٔ ابوعلی هزار اسـب که مقبرهٔ خود و فرزندش می‌باشد نیز آمده است.



طرح کتیبهٔ خط کوفی معقلی گنبد سلطانیه

کتیبه‌های سر در شرقی گنبد سلطانیه؛ این کتیبه متعلّق به سال ۷۱۰ هجری و قدیمی‌ترین نمونهٔ خط کوفی بنایی تاریخ‌دار است.

قسمت بالا در سه مثلث بزرگ: لا اله الا اللّه الواحد محمّد رسول اللّه الصادق علی ولی اللّه وصی رسول اللّه داخل طرح ۱۲ مثلث است که اضلاع هر مثلث سه کلمهٔ محمّد را نشان می‌دهد و داخل مثلث‌ها سه کلمهٔ علی که به شکل یک شش ضلعی و نیز یک مکعب طرّاحی شده است. چهار مثلث سمت راست به اضافه جمله لا اله الا اللّه الواحد، به شکل یک شش ضلعی بزرگ است که قسمت بالای آن بریده شده است. سمت چپ نیز، چهار مثلث به اضافه جملهٔ علی ولی اللّه وصی رسول اللّه، همان شکل را نشان می‌دهد.

در متون گفته شـده تاریخ وفات امام رضا(ع) ۲۰۳ هـ‌ق بوده است ولی ما سکّه‌ای داریم در سال ۲۰۴ هـ‌ق ضرب شده که نام امام رضا(ع) به عنوان ولیعهد مسلمین آورده شـده است و نشـان می‌دهد که امام رضا(ع) در آن سال هنوز زنده بوده اند، پس آن تاریخ در متون اشتباه است. ممکن اسـت به مرور زمـان تاریخ‌ها در متون به صورت غیر عمدی عوض شوند. مهمترین استفاده از اشیای موزه همین اثبات دقیق تاریخ‌ها، تشـخیص شـعرا و تشخیص دوره‌هاست.

یک نمونهٔ دیگر از این مورد که من مقاله‌ای هم درباره‌اش نوشتم و برای چاپ فرستادم ولی نه مقاله چاپ شد و نه متن آن به خودم برگردانده شد و متأسّفانه کپی از آن نیز ندارم، مورد جالبی است که شخصیت معروف به پوریای ولی نامش اشـتباه اسـت و پوریا نیسـت، بر روی ظرفی

سفال نیشابور
من اطاع کذوباً هلک
نابود می شود کسی که از دروغگویی اطاع کند.

کوچـک متعلّق بـه دورهٔ صفوی در مـوزهٔ تورنتو کانادا، رباعی‌ای نوشـته شده که نام این شخص آمده، من رویش کار کردم و باعث شـد چند اسـم دیگر هـم که به‌مرور زمان اشتباه تلفظ می‌شود، به‌دست بیاورم. انتهای رباعی آمده است:

" این سخن بشنو ز محمود پُریار ولی
گر نمک می‌خوری نمکدان نشکن"

و این اسـم در اصل پُریار بوده اسـت که به اشتباه و به مرور زمان به علّت شباهت در تلفظ، به پوریا تبدیل شده است. بعد از دیدن این ظرف من باز هم مراجع را گشتم و باز هم به اسم پُریار رسیدم.

اشتباهات دیگری هم هست که در آن مقاله به آنها اشاره شده است، مثلاً معروف‌ترین منطقه در همدان که سفال هـم در آن می‌سـازند به نام "لاله جین" معروف اسـت، که در کتاب سـفر عراقین نام آن آمده اسـت. این کتاب سـفرنامهٔ یکی از سـلاطین عثمانی است که در سفرش از عراق حرکت کرده، از خانقین عراق به سـوی ایران آمده و از همـدان می‌گذرد. یکی از ملازمین وی، همهٔ بناها و مناطقی را که سـلطان دیده، نقاشی کرده است، وقتی به همدان می‌رسـد در این منطقـه می‌گویند "لعلین‌چمن" مقابـل همـدان به معنـی چمـن جواهر و ایـن را زیر مینیاتورش نوشـته کـه به مرور زمان بـه لاله‌جین تغییر پیدا کرده اسـت. بسیاری از این اشـتباهات را می‌توانیم از طریق اشیا، سفال یا سکّه و کاشی و... تصحیح کنیم.

در مـورد کتیبه‌های زرّین‌فـام حرم، مثلاً در مورد کاشی‌های منسـوب به زمرّدخاتون و تردیدهایی که در مورد کاشـی‌های منسوب به سلطان سنجر وجود دارد، چه اطّلاعاتی دارید؟

این مطلب جدیدی است و همه می‌خواهند روی آن کار کنند، مسـئله بر سر کلمهٔ سنجر اسـت. در این کاشی‌ها وقتی می‌گوییم سـنجر، فوراً ذهن همه به سلطان سنجر برمی‌گردد ولی مثلی هسـت که می‌گوید هر گردی گردو نیسـت در نتیجه هر سـنجری، سـلطان سـنجر معروف نیست.

مـن از ابتدا که دنبال این مسـئله رفتم متوجّه شـدم که این سـنجر نـوهٔ مؤیّدالدّین آی ابه، حاکم نیشـابور بوده و این حاکم دسـتور سـاخت آن کاشـی‌ها را صادر کرده اسـت. سلطان سنجر تا سال ۵۵۰ یا ۵۵۱ /۵۵۲ هـ‌ق زنده بوده اسـت. امّا این سنجر که نامش در کتیبه‌ها آمده در حدود سـال ۵۸۰ هـ‌ق بوده و ایـن کتیبه‌ها از این لحاظ نفیس هسـتند که قدیمی‌ترین کاشـی‌های زرّین‌فام دنیا هسـتند که توسّـط نوهٔ مؤیّدالدّین آی ابه و فرزند طغان شـاه سـنجر به‌وجود آمده‌اند. چند سال پیش در جاجرم خراسـان کشـاورزی تعداد زیادی سکّهٔ طلا پیدا کرد و به ادارهٔ میـراث فرهنگی تحویـل داد و میراث فرهنگی هم هم‌وزن آنها به کشـاورز به عنوان پـاداش، طلا داد. این سـکّه‌های نفیـس همگی به دوران طغان شـاه و پسرش سـنجر تعلّق داشت. از پدر بزرگشـان مؤیّدالدّین آی ابه کمتر سـکّه‌ای موجود اسـت، ولی در مجموعه‌ای که من چاپ کردم به نام کتاب "گنجینه سـکّه‌های نیشابور" یک سـکّه از مؤیّدالدّین آی ابـه وجود دارد که موقع چاپ از قلم افتاد و چاپ نشد و الان دنبال این یکی هستم که در متن انگلیسی کتاب حتماً اضافه‌اش کنم. الان از طغان شاه و پسرش سنجر مدارک زیادی موجود است.

بانـی این کاشـی‌ها هم سـنجر فرزند طغان شـاه و نوهٔ مؤیّدالدّین آی ابه اسـت و به سـلطان سنجر هیچ ربطی ندارد.

مسـئلهٔ دیگـری که در تشـخیص این نام‌هـا وجود دارد کنیه‌هاسـت. هرکـس اسـمش سـنجر اسـت کنیـه‌اش ابوالحارث اسـت، هم سـلطان سـنجر معروف کنیه‌اش ابوالحـارث بوده هم این سـنجر و هم یک سـنجر نامی دیگر کـه در خوزسـتان حکومت می‌کرده. هـر چه نام طغرل داریم کنیه‌اش ابوطالب اسـت، طغرل سلجوقی که در قرن پنجم بود و بعد طغرلی که از همین خانواده بود در حدود ۵۳۰ هـ‌ق که باز هم لقبش ابوطالب بوده است و حتّی طغرل دیگری در نیمهٔ دوم قرن ششم می‌زیسته، و لقب هر سـه رکن‌الدّین بوده است، یا الب ارسلان لقبش عضدالدّیـن اسـت و یک الب ارسـلان دیگر هـم داریم حدود ۸۰ سـال بعد از همان خانـواده که باز هم لقبش عضدالدّین بوده است. معمولاً القاب مشابه برای نام‌های خاص بوده اسـت و کنیه‌های مجزّا قابل تغییر نیسـت و مرتبط با نام شخص است.

در ارتباط با کاشـی‌های سنجری، پژوهشی در نامهٔ آستان قدس حدود سـال ۱۳۵۰ چاپ شد، متن کتیبه ناقص است چون که به‌مرور زمان بعضی کاشـی‌ها مفقود شـد، ولی پژوهشـگر سعی کرده برای رسیدن به اصل متن، کاشی‌ها را دقیق و منظّم کند.

در متن‌هایی که موجود است یکی اسم ترکان زمرّد است و الان در ذهنم نیست که آیا کلمهٔ سنجر هم روی کاشی‌ها وجود دارد یا نه که باعث این اشتباه شده که کاشی‌ها را سلطان سنجر سـاخته است. حتماً باید این اسم در جایی از کاشـی‌ها موجود باشـد که در قدیم هـر کس آن‌ها را خوانده به یاد سـلطان سـنجر افتاده که مشـهورتر بوده و به ذهن کسـی نیامده که بررسـی کنـد و ببیند که در نیشابور حدود ۳۰ سال بعد از مرگ سلطان سنجر، سنجر نام دیگری هم وجود داشته که حاکم خراسان بوده است.

بانی بیشـتر این کاشـی‌ها که در سـال ۶۱۲ هـ‌ق ساخته شده‌اند، عبدالعزیز بن آدم قمی بوده است. محراب بزرگ امام رضا(ع) که اکنون در موزه است هم به دستور همین شخص ساخته شده است که اسمش در کاشی‌های محراب اسـت، غیر از اینها یک سنگ بزرگ در حفّاری پیدا کردند که اکنون در موزه نگهداری می‌شود و روی آن تاریخ سال ۶۱۵ هـ‌ق که سه سـال بعد از ساخت کاشی‌هاست، حک شده است و نشان می‌دهد که هنوز این فرد زنده بوده و باز هم دسـتور ساخت تأسیسات دیگری را در حرم صادر کرده است.

همیـن طور اسـت مهری کـه همکارمان آقـای لباف در حفّاری در غاری همراه با چند سـکّهٔ خوارزمشـاهی پیدا کردنـد، بـاز هم نام این فرد روی اشـیا وجـود دارد ولی تاریخش مشـخّص نیسـت. این فرد شاعر هم بوده است چون در کاشی‌های حرم چند رباعی بسیار زیبا در وصف حضرت علی(ع) و حضرت فاطمه(س) نوشـته است. این نشان‌دهندهٔ این است که سفالگر این کاشی‌ها که ابوزید کاشـانی است یا دیوان اشعار این شـخص را داشته یا به دستور خودش این کاشی‌ها را با متن اشعار خودش ساخته اسـت. ولی هیچ اطّلاعی از وجود دیوان اشعارش تا کنون به‌دست نیامده است.

اسـتاد قوچانی از وقتی که در اختیار آسـتان هنر گذاشتید، متشکریم.

ظرف نیشابور
ایاک والاحمق لا تعاشره والتائه المعجب لا تجاوره بالبرکة
مبادا که با احمق معاشرت کنی
و همچنین با عاشق سرگردان مجاورت نکن

صلوات‌خوانی
هوشنگ جاوید

«ایوان شرقی» به روایت دیگر
مصطفی پیوندی

شغل شریف...
فرزاد باقرزاده

سیرِ سیّاح
غلامرضا آذری خاکستر

دویدن در شیبِ ملایم
حامد امان پور قرائی

تاریخ‌نگاریِ یک دهه تئاتر رضوی در مشهد
سیدجواداشکذری

شبستان
گزیده‌ای از داستان‌های جشنواره ملّی داستان‌نویسی رضوی (کبوترحرم)

"إنَّ اللّهَ وَ مَلائِکَتَهُ یُصَلّونَ عَلَی النبیِّ یا أیُّهَا الَّذینَ آمَنوا صلّوا عَلیهِ و سَلِّمُوا تَسلیماً"
سورهٔ احزاب، آیهٔ ۵۶

صلوات‌خوانی

هنر عبادی‌مذهبی از یادرفته

هوشنگ جاوید*

صلوات به‌لحاظ مضمونی، گونه‌ای از اذکار نوزده‌گانهٔ مذهبی است که خود دارای شاخه‌های متنوّعی هم به‌لحاظ مضمون کلامی و هم به‌لحاظ شیوه‌های اجرایی و هم گونه‌های اجرا و مجریان آن است. این هنر عبادی‌مذهبی در نحله‌های فلسفی و در میـان اهل طریـق، هم به‌صورت آوازی و هم به‌همراه نـواز «دف» خوانده می‌شود. در مجالس مولودی‌خوانی دو تا سه مضمون آن را به‌همراه نوای دف و یا دایره می‌توان شنید. صلوات‌خوانی شاد بیشتر در مجالس عروسی و ختان و مجالس ویژهٔ اعیاد مذهبی، نظیر نیمهٔ شـعبان انجام می‌شـود. در این مجالس صلوات با ریتمی ۶/۸ خوانده می‌شود و اغلب صدای خواننده را سنج چوبی (کرب) و دف و دایره و طبل کوچک همراهی می‌کند، مانند صلوات‌خوانی شاد دزفول که متن آن مربوط به دوازده امام(ع) است و در آخر به جملهٔ «اللّه ماشااللّه، جژنانهِ کنین برپا»، می‌رسـد. اگر این صلوات‌خوانی شـاد در شب نیمهٔ شعبان انجام گیرد، پس از این جمله، خواننده به‌صورت بداهه این گونه می‌خواند که:

نورِ هَمَه مو اومد – اللّه ماشاءاللّه
صاحب الزّمون اومد – اللّه ماشاءاللّه و...

در خانقاه‌ها و جم‌خانه‌های اهل حق کرمانشـاه، این ذکر ضمن آن که در حیطه گونه‌ای از موسیقی خانقاهی قرار می‌گیرد، شکل اجرایی کندتری در حد ۳/۴ و ۴/۴ می‌یابد و حالت تضرّع آمیزتری به خود می‌گیرد مانند: ذکر صلوات رسول اللّه(ص) که مضمون ذکر جمعی آن این گونه است:
«اللّه اللّه یا اللّه، صلّ علی محمّد آقا یا رسول اللّه»

* پژوهشگر موسیقی

در موسـیقی خانقاهـی اهـل طریـق قادریـهٔ کردسـتان، صلوات‌خوانی شـاد دارای قواعد ریتمیک متنوّع می‌گردد که همواره از ضرباهنگ نهفته در شـعر پیـروی می‌کند، مانند ذکر صلوات یاذالمکیه که هفت ضربی اسـت. یا ذکر صلوات یا نبی(ص) که بیشـتر در خانقاه پاوه خوانده می‌شـود و در اصطلاح خودشان «لتَک» است، مضمون آن این گونه است:
«یا نبی یا نبی یا سیدی اللّه اللّه، صلّو علی و آله»
در میـان اهل طریق در غرب کشـور صلوات‌خوانی بر روی تمام ریتم‌های موجود در موسیقی به‌همراهی دف و دو تَبَلَه (تاس) اجرا می‌شود، صلوات‌خوانی در این نحله‌های فلسفی عموماً برای شـور آغازین جمع و آرامش بخشی به جمع در زمان پایان یافتن مراسم کوره ذکر در «آیین حلقهٔ دراویش» به اجرا در می‌آید، امّا این که چگونه در هر منطقه ملودی آوازی شـور حرکت در جمع پدید می‌آوَرَد و چگونه شـیوهٔ ملودی آوازی جمع را به سـوی آرامش رهنمون می‌شود، بسیار مهم است، چون در این منطقه ملودی شوق و شور در «شور» قرار می‌گیرد و با «اصفهان» ملودی شعف و آرامش شکل می‌یابد. در منطقـه‌ای دیگر قاعـدهٔ دیگری جاری اسـت، به‌همین سـبب اهل طریق از روی گونهٔ ذکر و صلوات‌خوانی افراد در «حلقه‌های ذکر» متوجّه منطقهٔ زیسـت فرد می‌شوند، مثلاً می‌گویند: سقزّی یا پاوه‌ای یا مهابادی یا... است، چون ملودی اثر اجرایی خاصیت بروز این مسئله را دارد، در جم‌خانه‌های اهل حق نیز براساس نوع ملودی که خواننده و نوازندهٔ تنبور از خود بروز می‌دهد، محل زندگی او را می‌شناسند که نورآبادی، صحنه‌ای، کرِندی، یا اسلام آبادی است.
ایـن هویت نهفته در ملودی ذکر به‌ویـژه صلوات‌خوانی‌ها، براسـاس شـواهد موجود می‌تواند دارای ریشه‌ای تاریخی و کهن باشـد، چون اگر ما ذکرخوانی فردی زرتشـتیان را که به آن «منترا» (مانترا) می‌گویند، ملاک ملودی آوازی قرار دهیم، در میان زرتشـتیان این رسـم هنوز وجود دارد که هیچ کس اجازهٔ استفاده از شیوهٔ اجرای منترای دیگری را ندارد و هرکس باید اجرای ذکری ویژهٔ خود را داشته باشد. این مسئله پس از اسـلام در میانِ جمع تعمیم یافته و بدین‌ترتیب به‌گونه‌ای از ذکر قومی- قبیله‌ای رسیده‌اند که براساس نوع نغمگی آن‌ها جغرافیای زیست افراد مشخّص می‌گردد.

ذکر صلوات در مرتبهٔ عالی خود اظهار بندگی و تسلیم محض ولایت و اعلام توحید است. گرچه راز و رمز نهفته در صلوات مزّین به اسراری است که در حدّ قلم حقیر نگارنده نمی‌باشد امّا ازآنجاکه در گوشـه گوشهٔ کلام وحی اشـاراتی رمزآلود به صلوات و دعا برای رسـول خدا(ص) شـده است، پیشینان ما به‌همین سـبب در هر دوره‌ای به بسط و گسترش مضمونی صلوات اندیشـیده‌اند و حتّی برای اجرای آییـن آن آدابی را نوشته و نانوشته بر این امر مترتّب کرده‌اند، چونان وضوداشتن، پاک بـودن لباس و مکان، رو به قبله داشـتن و... که همگی نشان از اهمیّت این هنر عبادی‌مذهبی دارد، حضرت امام خمینی(ره) در رسالهٔ شریف آداب الصلواه، چهارده ادب را بر صلوات خواندن مربوط و مترتب دانسته‌اند که عبارت است از : ادب اسـتعاذه، ادب تسـمیه، ادب اخلاص، ادب تفکّر و تدبّر، ادب تعظیم، ادب نشاط و بهجت، ادب محافظت، ادب مراعات، ادب طمأنینه، ادب توجّه و بزرگی پروردگار و ضعف بنـده، ادب حضور قلب، ادب تفهیـم، ادب رفع حجاب‌ها و موانع صلوات.

که در بخش آخرین سه مرحله را شرط دانسته اند: رفع حجاب حبّ دنیا از سـوی کسـی که صلوات می‌فرستد، رفع حجاب معاصی، رفع حجاب خودبینی که لازمهٔ یک فرد است.

در کتـاب *جامع الاخبار*، روایت ۲۰، فصـل ۲۸، ص۶۸ از قول رسـول خدا(ص) آمده است: هر که یک مرتبه بر من صلوات فرستد، حق‌تعالی صد مرتبه بر او صلوات می‌فرستد و هر که صد مرتبه بر من صلوات فرسـتد، حق‌تعالی هزار مرتبه بر او صلوات فرسـتد و هر که حق‌تعالی بر او هزار صلوات فرستد هرگـز داخل آتش نخواهد شـد. در کتب دیگری چون *ثواب الاعمال* از شـیخ صدوق، *دعوات* از راوندی و *مصباح المجتهد* از شیخ طوسی نیز بر اهمیّت صلوات‌خوانی اشاره‌های فراوان شده است، درباره اهمیّت صلوات‌خوانی در اکثر کتب مذهبی روایات فراوان نقل شـده اسـت، امّا آنچه که بـرای ما دارای اهمیّت اسـت، گونه‌های صلوات به‌لحاظ مضمون و اجرا و شیوه‌های اجرایی آن‌ها است که باید بگوییم متأسّفانه در زمانهٔ کنونی رو به فراموشـی رفته است، درحالی‌که اگر برخی از ذاکرنماها به‌جای روی آوردن به مضامین و ملودی‌های بی‌هویت برای نوحه و ستایشـگری و ذاکری تلاش می‌کردند تـا یک گونه از صلوات‌خوانـی را به‌لحاظ مضمونی به جمع مخاطـب خود آموزش دهند تا کنـون این هنر کهن در میان جامعـه به‌ویژه نوجوانـان و جوانان جایگاه مهـم و والاتری می‌یافت.

اینـک در این مجال به سـهم خود به معرّفـی انواع صلوات در ایـران می‌پردازیم و گونه‌های آن را به‌لحاظ مضمون بیان می‌کنیم.

صلوات در ایران دو حالت اجرایی دارد که براسـاس مضمون تقسیم می‌شود به:

۱- صلوات کوتاه
۲- صلوات بلند

در افواه عامهٔ جامعهٔ ایرانی براسـاس یافته‌هایم بیسـت‌ونه صلوات کوتاه وجود داشـته اسـت که امروزه دو تا سه نمونه از آن را نمی‌شـنویم، علاوه بر آن شـانزده صلـوات کوتاه در صحیفهٔ سجّادیه وجود دارد که مردم آن‌ها را نیز می‌خوانده‌اند، بدین‌ترتیب چهـل و پنج عنوان صلوات کوتاه در ایران وجود داشته است.

امّا بیست‌وهشـت صلـوات بلند در ایران وجود داشـته که

امـروزه کمتر از آن‌ها و اجرایشـان می‌توان نشـان یافت این بیست‌وهشت عنوان به شرح ذیل هستند:

صلوات بر پیامبر(ص)
صلوات بر امیرالمؤمنین(ع)
صلوات بر سیدهٔ نسوان، حضرت فاطمه(س) با چنین آغازی: اللّهمَ صَلّ عَلی الصدّیقَهَ فاطِمه الزّکیه...
صلوات بر امام‌حسن(ع) و امام‌حسین(ع) با چنین آغازی: اللّهم صلّ علی الحَسَن و الحُسین عبدَیک ولیک وابنی رسولَک...
صلوات بر علی‌بن‌الحسین(ع)، با چنین آغازی : اللّهم صلّ علی عَلّی‌بن‌الحسین‌سیدالعابدین....
صلوات بر امام محمّد باقر(ع)
صلوات بر امام جعفر صادق(ع)
صلوات بر امام موسی‌بن‌جعفر(ع)
صلوات بر امام‌رضا(ع)
صلوات بر امام محمّد تقی(ع)
صلوات بر امام علی النّقی(ع)
صلوات بر امام‌حسن العسکری(ع)
صلوات بر امام‌زمان(عج)
صلوات جمعه
صلوات دوازده امام(ع)
صلوات ولادت پیامبر (ص)
صلوات چهارده معصوم(ع)
صلوات صحیفهٔ سجّادیه
صلوات روایت شده از حضرت رضا(ع)
صلـوات فتح (صلـوات چهـل کلمه کـه در چهـل بامداد می‌خواندند)
صلوات‌مخصوص‌مدینةالنّبی
صلوات روایت شده از امیرالمؤمنین(ع)
صلوات روایت شده از امام جعفر صادق(ع)
صلوات درمـورد امام‌زمان(عج)، معروف بـه صلوات روایت ضرّاب اصفهانی
صلوات امام‌سجاد(ع) بر رسول اکرم(ص) در صحیفهٔ سجّادیه
دو قسم صلوات از امام زین العابدین(ع) که خواندن آن‌ها در ماه شعبان سفارش شده است.
صلوات ویژهٔ ماه مبارک رمضان در مفاتیح الجنان
صد صلوات کـه در روایات آمده که حضرت جبرییل آن را به پیامبر(ص) آموخته است.

علاوه بر این بیسـت و هشت مضمون، صلوات آموزشی نیز در ایران وجود داشـته که متأسّفانه طی چهل سال اخیر این صلوات‌خوانـی هم در ایران فراموش شـده اسـت. به‌خاطر دارم که ناشری خوش ذوق در مشـهد این صلوات را در قالب پوسـتری چهاررنگ چاپ کرده بـود و در اطراف حرم مطهّر رضوی به دست چند نوجوان خوش صدا سپرده بود و آنان با صدایی رسا و زیبا آن را می‌خواندند و به مردم عرضه می‌کردند، صلوات جمعی برای آمرزش رفتگان و صلوات‌خوانی جمعی در اعیاد و جشن عروسی‌ها.

صلـوات ازآنجاکه به یک بـاور دینی‌مذهبـی پیوند محکم می‌خـورَد، به‌لحـاظ مضامیـن، گوناگونی یافتـه و به‌همراه مضامین، گونه‌های آوازی آن تغییر یافته اسـت و شکل‌های اجرایی بدیعی داشته که امروزه فراموش شده است، درحالی‌که در گذشته‌ای نه‌چندان دور «ختم صلوات» جزو آداب و رسوم ماهانهٔ ایرانیان بود، حتّی برای این ختم‌ها «روش» داشته‌ایم، برای آشنایی بیشتر با این روش‌ها می‌توانید به کتاب *لئالی* فیض کاشانی، عارف بزرگ، مراجعه کنید.

اینک در جامعه‌ای زندگی می‌کنیم که سرچشمهٔ فرهنگی آن اسـلام ناب محمّدی است، پس بهتر اسـت حداقل برای یک بـار هم که شـده، در جهت زنده‌کردن ایـن هنر کهن یعنی «صلوات‌خوانی»، به‌جای اجرای جشـنواره‌ها و کنسرت‌های تکراری، هزینه‌ای را صرف برگزاری جشنوارهٔ «صلوات‌خوانی» کنیم تا نسل جوان ضمن آشنایی با هنرهای عبادی - مذهبی، تشویق به انجام آن شوند.

بـرای نگارندهٔ مطلب جای تعجّب دارد که چرا وزارت آموزش و پـرورش در طول مـدّت تحصیل دانش آمـوزان حتّی یک صلوات بلند، یا چند صلوات کوتـاه را جزو دروس دینی قرار نداده تا حداقل دانش آموز بداند که مفاهیم صلوات چیست و «صلوات‌خوانی» هنری مقدّس از شـاخهٔ موسیقی عبادی - مذهبی در ایران است.

در پایان با مختصری از چند نمونه صلوات سخن خود را به پایان می‌برم و امیدوارم مسئولین فرهنگی در این گونه امور کوتاهی نکنند.ان‌شاءالله!

صلـوات ولادت پیامـبر(ص) که در گذشـته آن را به تصنیف ماندگاری تبدیل کردند و اجرای موسیقایی زیبایی از آن انجام شد.

روایت: اصفهان
روایت استادان: قوام و حمیدی
بَلَغ العُلی بِکمالِهِ | کَشَفَ الدُّجا بِجَمالِهِ
حَسُنَت جَمیعُ خِصالِهِ | صلّوا عَلَیهِ وَ آلِهِ
شرف و جلال پیمبران | بود از جلال محمّدی (ص)
سبب وجود جهانیان | همه از کمال محمّدی (ص)
نرسـد خِـرَد به کمـال او | نه بَشَـر به کنهِ جلال او....

«صلوات در مجالس شادی» ریتم :۶/۸ روایت : خراسان
دایم صلوات بر محمّد (ص) | بر نسل علی و آل احمد
بر حُسن و جمال پاک احمد | دایم صلوات بر محمّد (ص)
یا رب بگشا ره حقیقت | هم باز نما دری ز رحمت
هم لایق درگهت تحیت | همواره به جانشین احمد
صلوات فرشتگان سراسر | از اوّل دهر تا به آخر
بر فاطمه (س) دختـر پیمبر| پیوسته بود سلام بی حـد...

«صلوات جمعی برای آمرزش»
اللّهم صلّ عَلی محمّد | و آلِهِ المُستلکینَ الاَمجَد
صلواتک الدائمه المُنیفَه | عَلَی النبّی المصطفَی المُسدّد
صلّ عَلیهِ وَ عَلَی عَلی | وَصِیه المجاهِدِ المؤید
صلّ عَلی الصدّیقهِ الطاهِرَه | فاطمه الزهرا بنت احمد...

«صلوات‌خوانی آموزشی»
روایت: دزفول
اوّل خوانم ز دل نام علی(ع) را، همان درّ و شاه نجف، ولی را
صلّ عَلی محمّد صلوات بر محمّد
بعد از علی حسن بود، چون غنچه در چمن بود، امام ارجمند بود
صلّ عَلی محمّد صلوات بر محمّد
سوم، امام حسین(ع) است، حسین سروقامت، او می‌کند امامت
صلّ عَلی محمّد صلوات بر محمّد
زین العابدین به زاری، او می‌کند یاری، در وقت بی قراری
صلّ عَلی محمّد صلوات بر محمّد
شایان ذکر است که مضمون این صلوات‌خوانی در هر منطقه از ایران متفاوت می‌شـود، در مناطـق آذربایجان به یکی دو نمونه با زبان ترکی آن نیز برخوردم که بسیار جالب و شنیدنی بود.
«بخشی از صد صلوات که در ماه رمضان هر شب خوانده می‌شد»
بسم اللّه الرحمن الرحیم
الف صلواتٍ و الف سلام علیک یا سید المرسلین و آلک
الف صلواتٍ و الف سلام علیک یا سید النبیینَ و آلِک
الف صلواتٍ و الف سلام علیک یا سید المؤمنین و آلِک
الف صلواتٍ و الف سلام عَلَیک یا سید المُسلمین و آلِک
الف صلواتٍ و الف سلام علیک یا سید المتقّین و آلِک....
« بخشی از صلوات چهارده معصوم که در ماه‌های شعبان و رمضان خوانده می‌شود.»
رَبنّا صَلّ عَلی احمَد خیرالمُرسلینا
رَبنّا صَلّ عَلی مَن رَحمة للعالمینا
صَلّ یا ربّ عَلی المولی امام المُتّقینا
زَوجِ زهرا وَلی اللّهِ امیرالمؤمنینا
ربّنا صَلّ عَلی بِنتَ الرّسول‌ام ابیها
وَ عَلی فاطمه الزهراءام الاَطَیبینا
صَلّ یا ربّ علی السبطین نورَینِ علی
رَبنّا صلّ علی السجّادِ زین العابدینا
شناخت «صلوات‌خوانی» در گذشته‌ای نه‌چندان دور از مادران آغاز می‌شد، آنان به‌هنگام لالایی خواندن برای کودکان خود، آنان را به مفاهیم صلوات و آشـنایی با خاندان پیامبر عادت می‌دادند مانند لالایی دزفولی زیر:
اوّل نام خوشت گویم به اللّه
دوم پیوسته حال گویم آلالا
سوم صلوات بر روی محمّد (ص)
چهارم حیدر کرّار و مولا
لالا لالا رودم لالا...

در کنار این جریان هنری، مادر بزرگ‌ها و پدربزرگ‌ها با خواندن "متل"هایی که به سرعت در ذهن کودکان نقش می‌بست آنان را با صلوات و صلوات‌خوانی آشنا می‌کردند، چون آموزهٔ متل دارای نمادهایی بود که همواره از مظاهر طبیعت افراد نظیر جانوران گیاهی بهره می‌برد، کودک در حال رشد هم آموزش شناخت پیرامونی خود را می‌دید و هم با مفاهیم معنوی آشنا می‌شد، مانند متل "باغ پونه" که در اکثر نقاط ایران، با کمی دگرگونی در لهجه یا واژگان خوانده می‌شد:
رفتم به باغ پونه | دیدم بلبل می‌خونه
گفتم بلبل دیوونه | بیا بریم به خونه
آقام رفته مدینه | سر قبر سکینه
ای مرغ زرد و آبی | امشب کجا می‌خوابی
زیر علم پیمبر | صلوات بر محمّد(ص) (پیمبر)
همیـن کـودکان به‌هنـگام نوجوانـی در آیین‌هـای قومی – منطقـه‌ای به همیـاری می‌رفتنـد و در آنجا نیـز به‌طور گروهـی «صلوات‌خوانـی» می‌کردند ماننـد: صلوات‌خوانی کودکان و نوجوانان در آیین تیرماسـینزه (سـیزده) مازندران و یـا «صلوات‌خوانی» در آیین پیوند عروسـی که با بهره از نـام چهارده معصوم(ع) خوانده می‌شـد که آغاز آن در آیین صلوات‌خوانی پیوند چنین بود:
اوّل خوانم خدا را
رسول انبیاءرا
علی مرتضی را
صلّ علی محمّد
صلوات بر محمّد...
به یـاد دارم که این «صلوات‌خوانی» را ناشرین مشـهدی در کاغـذی ارزان در قطـع A۴ با قیمت «یک ریـال» به چاپ رسانده بودند و تا حدود چهل سال پیش، بچّه‌های خوش صدا جلوی بست‌های حرم حضرت رضا(ع) آن را به مردم علاقه مند عرضه می‌کردند، بدین‌ترتیب هم مدام صدای «صلوات‌خوانی» نوجوانان در اطراف حرم مطهّر بلند بود و هم تبلیغ مفاهیم معنوی صـورت می‌گرفت. امروزه فقط صدای ماشـین‌ها و بوق‌های گوشخراش را باید شنید.
«صلوات‌خوانی» در آیین «چاووش سفرهای زیارتی» نیز رایج بـود و بدین لحـاظ همواره به زیارت رفتـگان و یا از زیارت آمدگان اماکن مقدّسـه، بـا «چاووش صلـوات» یا «صلوات چاووش خوان» همراهی می‌شـدند که مردم را به فرسـتادن صلوات ترغیب و تشـویق می‌کرد و کوچـه و گذرها با ترنّم صلوات مترنّم می‌شد:

مانند صلوات ویژهٔ چاووش سفر به مشهد مقدّس:
به یازده پسران علی ابی‌طالب
به ماه عارض هر یک، جدا جدا صلوات
بلند بگو اگر عیب بر زبانت نیست
به شاه قبّهٔ طلا، امام‌رضا(ع) صلوات

و یا چاووش سفر به عتبات عالیات و نجف:

علی(ع) است فاتح خیبر کلید باب نجات
که بر حبیب خدا خاتم انبیاء صلوات
علی(ع) به حق و حق با علی است در خلوات
علی است آیهٔ رحمت که بر علی صلوات

و یا در شکل دیگری از بیان:

اوّل از شوق حمد بسم اللّه
بعد از آن لا اله الا اللّه
چون که ما قصد کربلا کردیم
طلب نصرت از خدا کردیم
بر محمّد و آل او صلوات

ایـن اشـعار که با صـدای چـاووش خوانان خـوش صدا در گوشـه‌های «چهارگاه» خوانده می‌شـد، همه را بر سر شوق می‌آورد، گاه چـاووش خوانان خود سرایـش «صلوات نامه» می‌کردند که هر شهری از ایران دارای صلوات نامهٔ ویژهٔ خود بود. مانند صلوات نامهٔ آباده ای‌ها (شهری در استان فارس) که صلوات نامهٔ ویژهٔ سفر به مشهد مقدّس داشتند با این مضمون: به‌صورت قصیده‌ای بلند:

دوستان رو به خراسان رضا باید کرد
جان به قربانی ایوان طلا باید کرد
بارگاهـی که مشهد شده بر پا یـاران
بر نثار حرمش جان به فدا باید کرد
بلنـد بگـو اگر شـوق مرقـدش داری
به صاحب حرم و گنبد طلا صلوات

و....

آیین‌های کار در ایران نیز از «صلوات‌خوانی» بهره می‌بردند مانند «صلوات‌خوانی» به‌هنگام «جشن خرمن» یا «محصول» که بیشتر این شعر خوانده می‌شد:

خـوش رحمتـی است یـاران
از قطـره قطـره بـاران
گوییـم از دل و جـان
صلـوات بر محمّد (ص)
گـر مؤمنـی و صـادق
بامـا شـوی مـوافـق
کوری هر منافق
صلوات بر محمّد

در آیین‌های کار کشـاورزی از زمان آماده سازی زمین به‌طور گروهی تا زمان برداشـت محصول همواره دوره به دوره یک «صلوات‌خوانی» ویژه انجام می‌شد، «صلوات‌خوانی» هنگام شخم، هنگام بذرپاشـیدن، هنگام آبیاری، و هنگام برداشت رایج بود و خوانده می‌شد. در پاره‌ای نقاط اوّلین دستهٔ چیده شدهٔ محصول و در پاره‌ای نقاط دیگر آخرین دستهٔ چیده را با صلوات جمعی همراهی می‌کردند، که به آن «صلوات دسته» می‌گفتند.

در آداب زورخانه‌ای نیز «صلوات‌خوانی» جایگاه خود را داشت و دارد، «صلـوات ورود»، «صلـوات آغـاز»، «صلوات چرخ»، «صلوات میانداری»، «صلوات گود» (پایان کار).

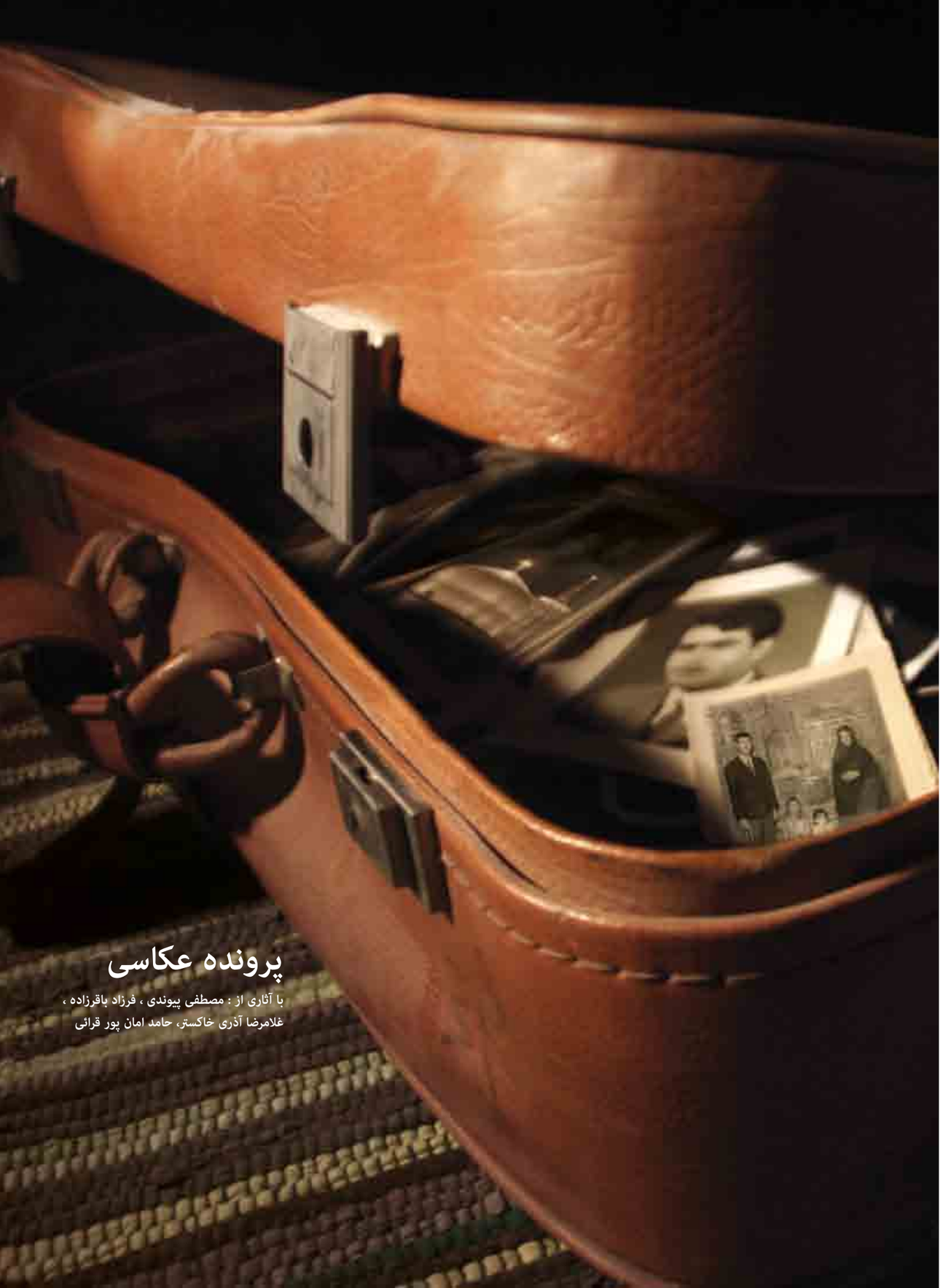
در آیین‌های نحله‌های موسیقی فلسفی و باورمدارانهٔ قومی نیز «صلوات‌خوانی» جایگاه ویژهٔ خود را دارد، به‌عنوان مثال در خانقاه‌هـای دراویش کردسـتان دو ختم صلـوات انجام می‌شود، که یکی مشهور است به صلوات و دعای ایوب پیامبر (س)، و دومی مشـهور است به «صلوات شریفه» که در هر بار یکصد صلوات آهنگین به‌صورت گروهی و ذکر وار خوانده می‌شود و در خلال کورهٔ ذکر نیز با ریتم‌های هفت ضربی و یا دو ضربی و چهارضربی، صلوات‌خوانی با بهره از سبک شعر عراقی و به زبان کردی انجام می‌شود. مانند:

ما ذرّه‌ایم و ناچیز، جانان ما محمّد (ص)
ما بنده‌ایم و قربان، سلطان ما محمّد (ص)
ما را به باغ جنّت دیگر مخوان معینی
باغم بس است و فردوس، بستان ما محمّد (ص)
صلّ علی محمّد(ص) صلوات بر محمّد (ص)

در آداب و مراسم ویژهٔ بهبودی بیمار و جَستن از یک بیماری مهلک که او را به «غسل شفا» می‌بردند نیز «صلوات‌خوانی» انجام می‌گردید، در مراسـم نام‌گذاری کودک تازه به دنیاآمده مجلس «صلوات‌خوانی» برگزار می‌شـد، در مراسم سمنوپزان نوروزی و پایان ماه رمضان نیز «صلوات‌خوانی» با آداب و آیین ویژه برگزار می‌گردید.

کاربـرد «صلـوات» در زندگی جامعهٔ ایرانـی آن قدر بود که شاعران بسیاری که هم از ذوق ادبی بهره‌ای داشتند و هم به فرهنگ مردم ارج می‌نهادند، خود به سرودن اشعاری پرداختند که در آن «صلوات گیری» از مردم نقش اصلی را داشت، بدین شـکل که متن به‌گونه‌ای سروده می‌شد که شنونده با شنیدن و شناختن پایان هر بیت وادار به «صلوات فرستادن» می‌شد، به این منظومه‌ها کـه در قالب غزل و قصیده‌های بلند بود، «صلـوات نامه» می‌گفتند، با پدیدآمدن دو بیتی و رباعی در شـعر پارسی عدّه‌ای نیز در فرهنگ عامّه از این بخش از هنر سود جسته و دو بیتی‌های صلوات و یا رباعیات صلوات کردند که بر زبان افواه جامعه هنوز هم جریان دارد.

◀ عکس از آذرخش شفیعی کدکنی



پرونده عکاسی

با آثاری از : مصطفی پیوندی ، فرزاد باقرزاده ، غلامرضا آذری خاکستر، حامد امان پور قرائی

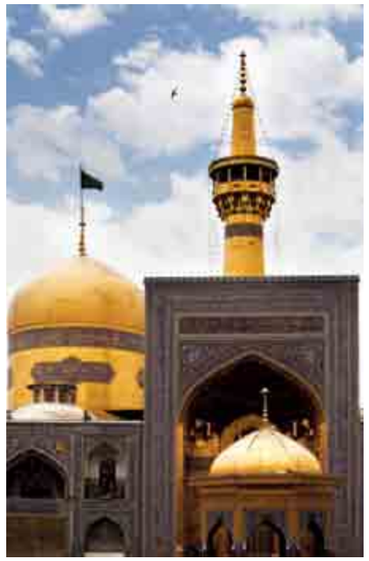
«ایوان شرقی» به روایت دیگر

نگاهی به عکس صادق رحمانی؛ برگزیدهٔ دومین جشنوارهٔ ملّی عکس مشهد

مصطفی پیوندی

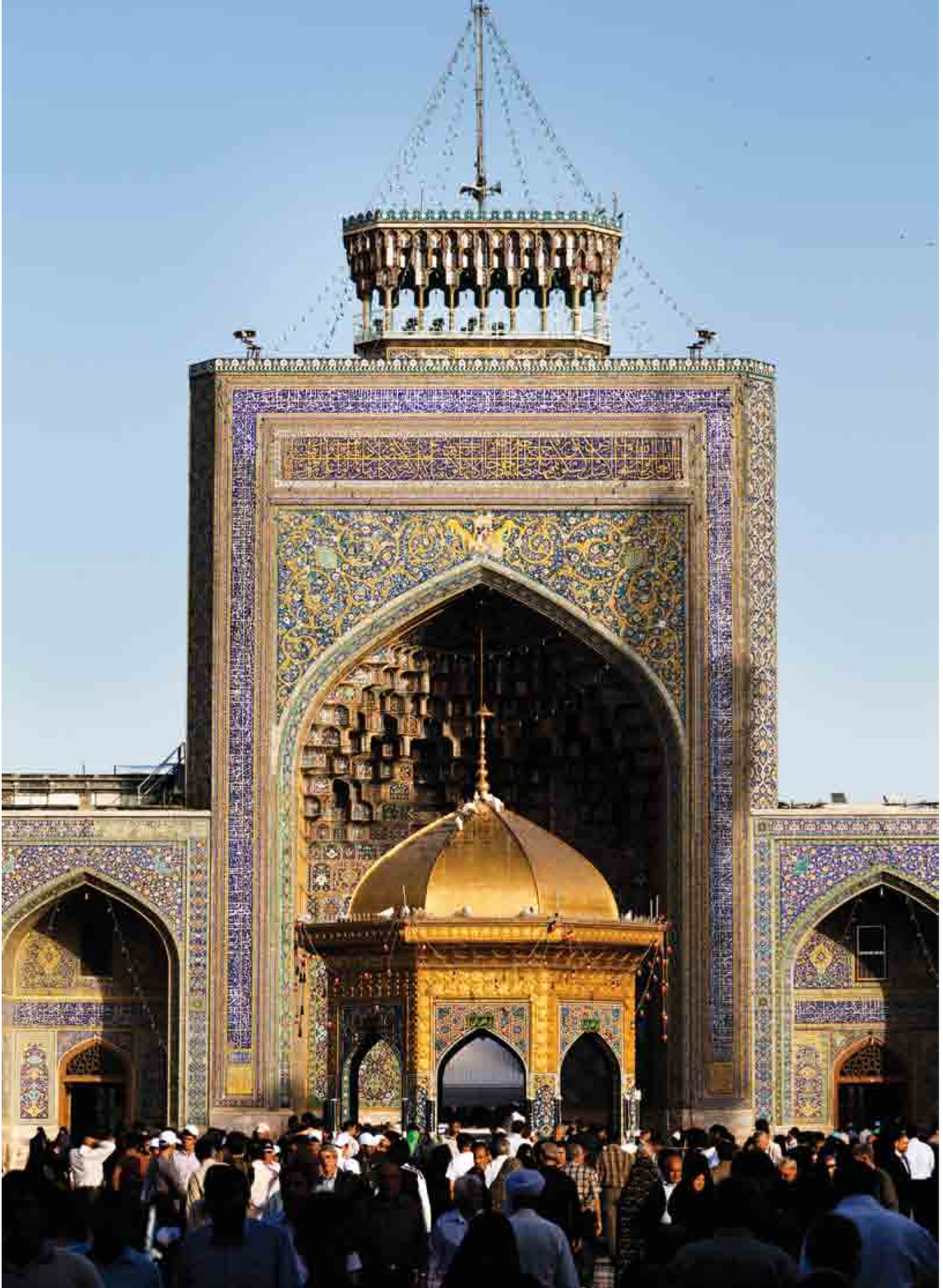
از میان تصاویری که در گذر ایّام و از پس گام‌های عکاسان آیینی و در ادامهٔ این سال‌ها، دوربین‌های حاضر در تلفن‌های همراه گردشگران مذهبی به‌عنوان نماد تجسّمی بارگاه منوّر علی‌بن‌موسی‌الرضا(ع) به ثبت رسیده است، تصویری از ایوان طلا[1] به همراه گنبد و گلدسته نشسته در صحن عتیق (انقلاب)[2] است که بیشترین حضور و یاد را در اذهان زائران امام هشتم به خود اختصاص می‌دهد. وجود تناسبی بی‌نظیر میان گنبد و گلدسته در پس ایوان طلا از زاویهٔ ناظر ایستاده در صحن عتیق، با تشدید حسّ بندگی در زائر و در نتیجه آن ایجاد تزکیهٔ نفس در عاشق؛ باعث ماندگاری تصاویر بی‌شمار در ذهن زائران شده است. تصاویری که دوربین‌های عکاسان مذهبی از ایوان طلا در ضلع جنوبی صحن عتیق ثبت کرده‌اند همواره از الفبای بصری یکسانی بهره گرفته است. قاب‌بندی‌های عمودی، آسمان فراخ و آبی رنگ در روز و آسمان تیره و گسترده در شب که در ارتباط با نورهای محیطیِ منعکس‌شده از ایوان طلا، شب دیگری را برای زائر ترسیم می‌کند. همچنین تلاش برای حفظ تقارن‌سازی‌های موجود در معماری صحن و ایوان و در انتها، بهره‌گیری از حداکثر عمق میدان وضوح برای دستیابی به حداکثر جزییات در بافت از دیگر ویژگی‌های ساختاری در تصاویر ثبت شده در صحن عتیق (انقلاب) هستند. ایوان طلای صحن عتیق در سراسر زندگی روزمرّهٔ شیعیان حضوری چشمگیر دارد. پوسترهای تزیینی نصب شده بر دیوار خانه‌ها و مساجد، طرح جلد کتاب‌های دعا، تقویم‌ها و سررسیدهای سالانه و همچنین هدایا و موادّ تبلیغاتی مانند تصاویر بزرگ درون شهری و... بیانگر تصویری است که از حرم مطهّر رضوی به شکل مدلی مشخّص ارایه شده و قوام یافته است.

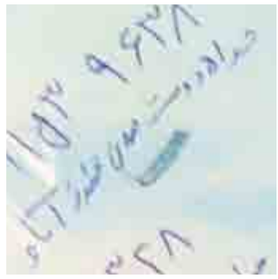
روایت صادق رحمانی، عکاس سی‌سالهٔ کاشمریِ ساکن مشهد، اما جنس دیگری است. با کمی تأمّل بر روی عکس در می‌یابیم، عکاس با عمل "بازعکاسی"[3] از تصویری دیگر - در اینجا ایوان شرقی[4] صحن عتیق (انقلاب) - رویکرد دیگری از تصویرسازیِ آیینی را پیش گرفته است. وضوح و میزان دقّت در بازنمایی جزئیات در این عکس، پایین است و با آنچه پیشتر به‌عنوان وجود الفبای بصری در شکل مرسوم عکاسی آیینی‌مذهبی اشاره شد، متفاوت است. در دل آسمانِ این بار غیرشفاف و غیردرخشندهٔ حرم مطهّر، دست‌نوشته‌هایی



* عکاس مستند
peyvandi_1986@yahoo.com

▶ عکس از صادق رحمانی





حضور دارند که نشان‌دهندهٔ شماره‌های تلفن مکان و اشخاص متفاوت است. از شماره تلفن آشپزخانه گرفته تا نام فردی که نگارنده دست‌کم برای یادآوریِ خود از عبارت "جواد دوست مهدی" در ذیل شماره استفاده کرده است. از نحوهٔ نوشتن زاویه‌دار خطوط و حضور متراکم شماره‌ها و نام اشخاص در کنار هم، می‌توان حدس زد که همواره در نوشتن آن‌ها عجله وجود داشته است. گویی در پی نبود کاغذ برای نوشتن، نگارنده از تصویر حرم استفاده کرده است. در سمت راست قاب، نشانه‌هایی از وجود چسب نواری شاید در گذشته، مشاهده می‌شود. سقاخانهٔ طلا در پایین قاب به شکلی برش خورده که گویا بر جدا ساختن این تصویر از خارج قاب تأکید دارد. این عکس می‌تواند برش تصویری از میان یک کتاب سال‌شمار یا یک تقویم دیواری باشد. آنچه مشخّص است این است که تصویر فوق با توجّه به برخورداری از رنگمایه‌های غیر شفاف، نمی‌تواند به‌عنوان مثال، عکسی بزرگ و دیواری باشد. بررسی اندازه و نسبت حروف با دیگر عناصر حاضر در فضای تصویر، بر این استدلال که عکاس تصویر را از میان کتابچه‌ای کوچک و یا آویزی دیواری انتخاب کرده است، تأکید می‌کند. رحمانی با هوشمندی و بهره‌گیری از طنّازی همیشگی اقوام جنوبی خراسان، فضای اطراف تصویر را حذف کرده است. این تمهید ساختاری، دو نتیجهٔ کلیدی را برای عکس در پی دارد. نخست آن که با حذف جهان خارج از قاب، "ماهیت وجودی و مکانی تصویر به عکس درآمده" همچنان در ابهام می‌ماند. نکتهٔ مهم‌تر آن که عکاس با حذف جهان خارج از قاب، ماهیت ترکیب‌بندی بصری خود را به همان مؤلّفه‌های آشنا و از پیش تعیین شده کاملاً نزدیک می‌کند. شکل تجسّمی عکس صادق رحمانی فارغ از خرق عادت هایش، کاملاً شانه به شانهٔ تصاویر مرسوم از بارگاه ملکوتی امام هشتم حرکت می‌کند، امّا در لحظهٔ بعد مسیر خود را تغییر می‌دهد.

امروزه شیوه‌های تبلیغ مذهبی ادیان توحیدی همواره میل به یافتن "تک روایتی" مشخّص و پایدار دارند. آنجا که با به‌دست‌دادن الگویی مشخّص و تک بعدی، خواسته یا ناخواسته، در ذهن رهروان مذهبی از دین ترجمه‌ای غیرمنعطف و ثابت تصویر می‌کنند. شایسته است مبلّغان توانمند مذهبی، با استفاده از بیشترین ظرفیت‌های ارشادی ادیان توحیدی، در اینجا شریعت اسلام، با استفادهٔ حداکثری از انعطاف ذاتی دین، به‌گونه‌ای عمل کرده که هم‌زیستی اجتماعی مردم با کلان مفهوم دین گسترش یابد تا رسیدن به آرمان همیشگی انبیای الهی که همانا شکل گیری جامعه‌ای مبتنی بر ماهیت دین و حاکمیت خداوند بر زمین است، محقّق شود. در این روزگار نقش رسانه‌های تجسّمی به‌عنوان ابزاری قدرتمند و نافذ در حوزهٔ تبلیغات مذهبی بیش از هر زمان دیگری واجد اهمیّت و مستلزم توجّه است. در روزگاری که رسانه‌های جمعی با بهره‌گیری از شیوه‌های نوین تبلیغات سعی در همگام‌کردن هرچه بیشتر مخاطبان با اهداف خود را دارند، نیاز به وجود مبلّغ مذهبی مسلّط به سازوکار رسانه بیش از پیش احساس می‌شود. صادق رحمانی به آسانی درک مخاطب از ارتباط با دین و جاری بودن شریعت در زندگی انسان را به سطحی بالاتر و و البته، متعالی‌تر رهنمون می‌سازد. عکاس با دوری‌جستن از شیوه‌های تبلیغاتی کدگذاری شده و نظام مند، فارغ از تصویرسازی‌های تزیینی و عناصر تکرار شونده، با چنگ انداخت به "ذاتِ زیست دینیِ این مردم" تبدیل به آیینه‌ای تمام قد می‌شود برای نمایش صادقانهٔ حرکت زلال دین در میان تودهٔ مردم.

پانوشت:

۱) ایوان جنوبی یا ایوان طلا، در ضلع جنوبی صحن عتیق (انقلاب) است. نادرشاه افشار سطح ایوان را در سال ۱۱۴۵ طلاکاری کرده است. ایوان طلا، ایوان نادری هم خوانده می‌شود.

۲) صحن عتیق: اوّلین صحن حرم مطهّر که در قسمت شمالی حرم واقع است. صحن عتیق (کهنه) از یادگارهای دورهٔ سلطان حسین بایقرا (۸۷۵ - ۹۱۲ هـ.ق) است که به کوشش امیرعلی شیرنوایی ساخته شده است. صحن عتیق، امروزه با نام "انقلاب" خوانده می‌شود.

۳) Rephotography

۴) ایوان شرقی: در ضلع شرقی صحن عتیق (انقلاب) واقع شده است. نقاره خانه در بالای ایوان شرقی قرار دارد.

شغل شریف...

بررسی پدیدهٔ عکاسی
در ساختارهای اجتماعی، بخش دوم

فرزاد باقرزاده*

در بخش اوّل این سخن جای پای تاریخ عکاسی را تا ورود به شهر مشهد دنبال کردم. اکنون در بخش دوم بر جریانات فرهنگی شهر تمرکز می‌کنم. یحیی زکاء در کتاب *تاریخ عکاسان و عکاسان پیشگام در ایران* سهم جزیی را به عکاسان مشهد اختصاص داده، امّا با توجّه به ریشهٔ عمیق عکاسی در شهرهای مقدّس و فقدان نوشتار در بخش فرهنگی عکاسی آن، سعی دارم مشاهداتم را با توجّه به ساختار اجتماعی و معاصراین شهرمطرح کنم.

اوّلین عاملی که عکاسی را به شهرها دعوت می‌کند صنعت گردشگری است. این گرایش با عنوان عکاسی توریسم شناخته می‌شود. شهر مشهد نیز از جایگاه متفاوتی در این زمینه برخوردار است؛ زیرا علاوه بر آن، جاذبه‌ای با عنوان زیارت را در خود جای داده است و در ابعاد گوناگون اداره می‌کند. اگر در ابتدا از پرداختن به تاریخ آن در عکاسی خودداری کنم و مستقیم کلام را در شرایط کنونی آن ادامه دهم برای درک درست، نیازمند مقایسهٔ این دو خواهیم بود. در سفرها، عکس مهم‌ترین جایگاه خاطرات مردمانش است. مردم تمایل دارند خاطراتشان را میان عکس‌ها مرور کنند. هیجان‌های سفر در لحظهٔ فشرده‌شدن دکمهٔ شاتر در نگاه انسان‌های درون تصویر جمع می‌شود و سال‌ها بعد همان نگاه‌ها توسّط صاحبانشان بازخوانی می‌شوند. در نتیجه ما تلاش می‌کنیم تا تصویر ایده‌آل خود را در خارج از محلّ زندگی ثبت کنیم؛ امّا هنگامی‌که سخن از مکان قدسی به میان می‌آید این ایده‌آل‌ها تغییر می‌کنند. عامل زیارت در برخی شهرها جایگزین سیاحت شده؛ از این رو جمعیّتی که روانهٔ زیارت می‌شوند دارای فرهنگ و ارزش‌های متفاوتی هستند؛ تمایز عکاسی سیاحت و زیارت نیز برخاسته از تفاوت این ارزش‌ها است.

برای رسیدن به نتیجهٔ مطلوب، تصاویر را مستقیم بررسی می‌کنم و به "ایده‌آل ثبت" در چنین عکس‌هایی می‌پردازم. انگیزه و ارزش ثبت عکاسی در میان مکان قدسی توجّه‌ام را جلب کرده، زیرا معتقدم با ثبت تصویر در کنار بقایای یک بنای تاریخی عمیقاً متفاوت است. تفاوت‌ها در شمایل تصویری تا وضعیت روانی در چهره‌ها موج می‌زنند: نحوهٔ ایستادن و حرکت دست در ضمن آن، نوع پوشش و احساس چهره همگی بخشی از معنای زائر هستند که درنوع خود یک شخصیت و شمایل آرمانی برای او ساخته است. با این وجود بعید به‌نظر می‌رسد زیارت کننده، مانند تقلید از شخصیت‌های ماجراجو یا همواره خندانِ موجود در عکس‌های نخ‌نمای مجلّات، در پی بازسازی چیزی تصنّعی توسّط عکس باشد. حال پاسخ به روابط میان عکس و امر مقدّس زیارت کمی پیچیده است؛ امّا راهگشای داستان را در جایی دیگر یافتم: معنویت. موضوع معنویت، تمایز عکاسی زیارت با سایر مسایل مربوط به توریسم را توضیح می‌دهد. ایده‌آل در چنین تصویری، نمایش یک صحنهٔ قدسی به‌نظر می‌رسد. داشتن این تصاویر نه تنها حفظ خاطرات بلکه تأکید بر ایمان شخصی است. تصویر، زائر و خانواده‌اش را انسان‌هایی محترم نشان می‌دهد. عکس، به او برای رسیدن به معنویت آرمانی‌اش کمک می‌کند، مانند تصویرگری آرزویی توسّط یک نقاش، حوزهٔ معنویت از پیچیدگی‌های عمیقی برخوردار است؛ هنگامی‌که در اشیا یا خاطرات رسوخ کند، آن‌ها را نیز دچار همان پیچیدگی‌ها می‌سازد. به گمانم معنویت و پونکتومِ پنهانی که بارت سعی در توضیح آن دارد، از جنس هم هستند. زیرا هر دو مانند رازی فاش نشدنی در عمق تصویرحک شدند: «پونکتوم در یک عکس حادثه ایی است که در من فرو می‌رود و زخمی‌ام می‌کند، کبود و دردناک، بی آن که بدانم از چیست» (اتاق روشن، رولان بارت). از سوی دیگر معنویت‌ها تنها برگرفته از تقدّس اشیا نیستند بلکه ریشه در معانی و مفاهیمی مانند شجاعت، عشق و ایمان دارند، از اینرو پونکتومِ معنویت را می‌توان در تصویر یک مادر نیز یافت.

تصویر آرمانی زائر در کنار مکان برای او هم ارز تکّه‌ای از آن مکان است. توریست علاقه دارد تصاویر مسافرت را به دوستان و اطرافیان نشان دهد؛ درحالی‌که خاطرات عکس حاصل از سفر زیارتی در خلوت و در جمع نزدیکان مرور می‌شود. به سخنی دیگر برخلاف عکاسی توریسم، عکاسی زیارت وارد مرزهای خصوصی خانواده می‌شود؛ این در حالی است که معنویت‌ها نیز در خلوت انسان‌ها رقم می‌خورند. عمدهٔ مصرف‌کنندگان تصاویر زیارت نه ساکنین آن شهر بلکه زائران هستند. این طور به‌نظر می‌رسد که تمایل و محبوبیت این گونه از عکاسی برای شخص زائر نیز رفته رفته رو به دور شدن است. این رویداد مانند رویاهای کودکی، و داشتن وسیلهٔ مورد علاقه‌اش می‌نماید که درگذر زمان شور و اشتیاق آن کم‌رنگ می‌شود. عکس‌های زیارت نیازهای روحانی مردم را تأمین کرده اند.

سال‌ها بعد خاطرات عکس‌ها همراه با مرگ شخصیت‌های تصاویر فراموش می‌گردند، پونکتوم تغییر می‌کند و مخاطب‌ها نیز جایگزین می‌شوند. در گرو این تغییرات، تأویل تصویر زیارت در میان سایر خاطرات باقی مانده از مردمان به‌گونه‌ای متفاوت آغاز می‌شود...

* عکاس
farzadbphotographer@gmail.com

▲ عکس از آذین مهرعلیزاده

سیرِ سیّاح

ابراهیم ذهبی؛ سیاحِ عکاسی خراسان

غلامرضا آذری خاکستر*

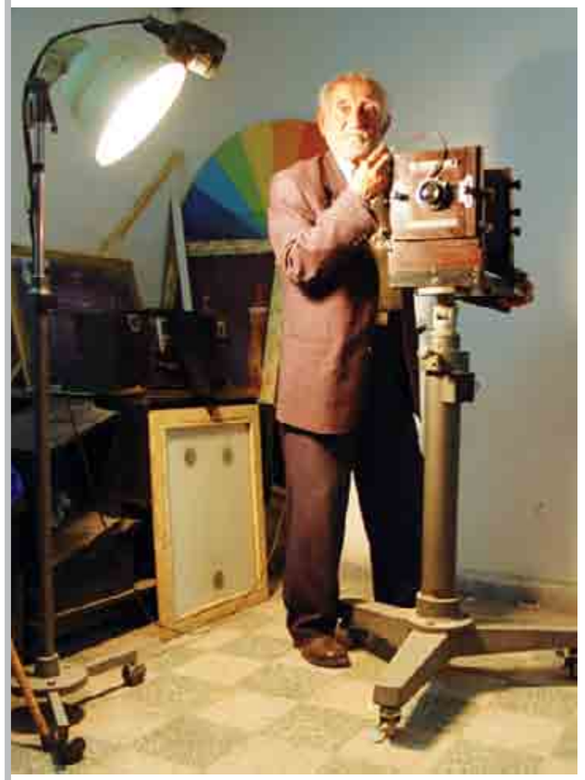
یک دهه پس از اختراع دوربین عکاسی درسال۱۸۹۳م. توسّط نی یپس و داکر[۱] این صنعت وارد ایران می‌شود. آغازگران عکاسی در ایران، اروپاییانی از کشورهای روسیه، فرانسه، اتریش و ایتالیا بودند که در مدرسهٔ دارالفنون نیز تدریس می‌کردند.

می‌توان گفت تقریباً در سال ۱۲۶۳ هـ.ق، تهران دارای عکاس‌خانه بوده است. امّا تاریخ ورود عکاسی به خراسان به سال ۱۲۸۳ هـ.ق بازمی‌گردد، مقارن با سفر اوّل ناصرالدّین شاه به مشهد. یکی از ملتزمین رکاب شاه در این سفر، آقا رضا عکاس باشی بود که عکس‌هایی از مشهد گرفت. سپس در سال ۱۳۰۰ هـ.ق ناصرالدّین شاه برای بار دوم به خراسان سفر کرد و این بار منوچهر خان عکاس‌باشی در لیست همراهان وی بوده است. در واقع سفر ناصرالدّین شاه به خراسان موجب آشنایی مردم این ناحیه با صنعت عکاسی شد.

پس از آن عکاسان متعدّدی در مشهد به عکاسی پرداختند، ازجمله عبداللّه قاجار که عکس‌های وی در سال ۱۳۰۸ هـ.ق مورد توجّه بسیاری قرارگرفت. تا آن زمان عکاس‌خانه‌ای در مشهد وجود نداشت. امّا در سال ۱۳۱۹ هـ.ق تقریباً ۶۰ سال پس از اختراع عکاسی، سرانجام شخصی به نام میرزا فرج اللّه عباداف در محلّهٔ سراب اوّلین عکاس‌خانه را دایر کرد. پس از او، مقارن جنگ جهانی دوم، بهاءالملک، سپس بوریس کلیمی مشهور به بابا، عکاس‌خانهٔ مانی را در مشهد دایر کردند. عکاسی مصوّر، گاگارین، سعادت، یوسفیان ارمنی، عماد عصار و هاشم ظریف از عکاس‌خانه‌های قدیم مشهد بودند. دردورهٔ پهلوی هنر عکاسی در مشهد رونق گرفت. از عکاس‌خانه‌های معروف آن زمان می‌توان به عکاسی امید (رضا همّتیان) در کوچهٔ چهارباغ، عکاسی نصرت (محمّد نصرت)، عکاسی پیما (حسن پیما)، عکاسی آریا (علی آریا) و عکاسی سیّاح (ابراهیم ذهبی) اشاره نمود.[۲]

ابراهیم ذهبی مشهدی، معروف به «سیّاح»، فرزند اسماعیل، از پیشکسوتان عکاسی خراسان بود. وی در سال ۱۳۰۱ هـ.ش در شهر بخارا متولّد شد. پدربزرگش حاج میرزا هاشم جواهری از ثروتمندان بخارا بود و در دستگاه امیر بخارا به‌عنوان جواهرشناس کار می‌کرد، پدرش نیز در شهر بخارا طلافروش بود.

* کارشناس مطالعات وقف سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مدیریت اسناد و مطبوعات آستان قدس رضوی
azari222002@yahoo.com



▲ عکس از محمدحسین افخم‌الشعرا

ابراهیم سیّاح در مصاحبه‌ای با بخش تاریخ شفاهی مدیریت اسناد و مطبوعات آستان قدس رضوی، جریان مهاجرتش به ایران را چنین بیان کرده است: «بعد از انقلاب بلشویکی ۱۹۱۷م حدود چهار یا پنج سال داشتم که کمونیست‌ها به خانهٔ ما حمله کردند. در این موقع پدربزرگم پرچم ایران را بالا برد و گفت: ما تبعهٔ ایران هستیم و حق ندارید اموال مارا ببرید. خانوادهٔ ما از طریق مرز باجگیران وارد ایران شدند و سپس به‌خاطر ارادت به علی‌بن‌موسی‌الرضا(ع) به شهر مشهد عزیمت کردیم و در کوچهٔ چهنو ساکن شدیم.»[۳]

وی بخشی از تحصیلات ابتدایی خود را تا سال ۱۳۱۶ هـ.ش در مدرسهٔ ملّی محمّدیه سعادت واقع در بازار سرشور گذراند؛ امّا به‌دلیل فوت پدر و مادرش، مجبور شد تحصیلاتش را در مهدیهٔ حاجی عابدزاده ادامه دهد.

سیّاح، عکاسی را از سن ۱۵ سالگی زیرنظر دایی‌اش، محمّد حسین عالم زاده، که او نیز از مهاجران روسی و یک عکاس معمولی و آماتور بود، شروع کرد. وی در این زمینه گفته است: "من یک دایی داشتم در خارج (روسیه) که عکاس بود و برای مسافرت به ایران آمده بود، یک روز که زیر نور آفتاب خوابیده بود، عکسی از او گرفتم و به این صورت بود که اوّلین عکسم را در ۱۵ سالگی از دایی‌ام گرفتم و به‌تدریج در کنارش عکاسی را آموختم."[۴]

این پیشکسوت عکاسی درمورد علاقه‌اش به عکاسی نیز چنین گفته است: "بچّه که بودم خیلی دوست داشتم یک دوربین داشته باشم. روزی جعبه‌ای را برداشتم، روزنه‌ای در آن ایجاد کردم و در آن یک عدسی کار گذاشتم. عکس‌هایی را از جاهای مختلف دنبال هم گذاشته و از جلوی روزنه عبور دادم، برای خودم شهر فرنگی درست کرده بودم... پدرم می‌گفت: تو آخر یا نقاش می‌شوی یا عکاس."[۵]

وی عکاسی را همراه با نصرت، از عکاسان مطرح مشهد، به‌عنوان یک شغل و حرفه با گرفتن عکس از متقاضیان شناسنامه در ادارهٔ آمار و ثبت احوال، ادامه داد. محمّد نصرت، متولّد ۱۲۸۳ هـ.ش، از عکاسان قدیم و مشهور مشهد بود و حیطهٔ کار او بیشتر عکاسی حرفه‌ای یعنی کار در آتلیه و گرفتن عکس‌های پرسنلی بود.[۶]

با شروع جنگ جهانی دوم هر چند ایران اعلام بی‌طرفی کرد امّا درشهریور۱۳۲۰ هـ.ش به اشغال متّفقین درآمد. شهر مشهد نیز شاهد حضور روس‌ها بود. ارتش سرخ، ادارات و نقاط مختلف شهر را تصرّف کرد. سیّاح در خاطراتش با اشاره به این موضوع چنین بیان نموده است؛ "بعد از حضور نیروهای شوروی در ایران، روس‌ها ابزار عکاسی من و نصرت را بردند. روز بعد پنج شنبه بود. صبح اوّل وقت به مقرّ آنان که ادارهٔ نظام وظیفه بود، رفتم. با زبان روسی شکسته بسته به مسئول آن‌جا فهماندم که عکاسی و ابزار کار ضبط شده‌ام را می‌خواهم. گفت: فردا که تعطیل است، شنبه می‌روی به مقرّ ما و گزارش می‌دهی و وسایلت را می‌گیری. آمدم خانه به پدرم که گفتم با من بسیار دعوا کرد و من از خیر ابزار و دوربینم گذشتم."[۷]

ابراهیم سیاح در حدود سال۱۳۲۸ ش عکاس‌خانهٔ خود را به نام "عکاسی سیّاح" در فلکهٔ جنوبی دایر نمود که پس از تخریب اطراف حرم در دههٔ ۵۰ به فلکهٔ آب منتقل شد.

ذهبی از ابداع‌کنندگان سبک عکاسی حرم و بارگاه است. عکاسی حرم و بارگاه یا زیارتی ازجمله سبک‌های عکاسی است که در شهرهای مذهبی همچون مشهد، قم و کربلا شکل گرفته و رونق دارد. ویژگی عمدهٔ عکاسی زیارتی را می‌توان پس‌زمینه و نحوهٔ جلب مشتری دانست. نسرین ترابی پژوهشگر رشتهٔ عکاسی ویژگی‌های عکاسی زیارتی را چنین عنوان نموده است: «مهم‌ترین ویژگی این نوع عکاسی نداشتن آرشیو است و علّت آن نیز نوع مشتری است. مشتریان این بخش زائرین هستند که به‌دلیل عدم مراجعه به چاپ مجدّد، نیاز به آرشیو را ایجاد نکرده‌اند. بارز بودن جنبهٔ یادگاری و تقدّس این نوع عکس‌ها، استفاده از پس زمینه‌های منقّش به حرم مطهّر رضوی و سرعت در ارایهٔ کار به مشتری از دیگر ویژگی‌های عکاسی حرم و بارگاه می‌باشد.»[۸]

ابراهیم ذهبی سال‌های سال دوربین به دوش در خیابان‌های مشهد گشت و از مردم و زائران عکس گرفت، به‌همین خاطر به سیّاح ملقّب شد. این شیوهٔ کار او بر عکاسان نسل‌های بعد نیز اثر گذاشت، به‌همین دلیل او را پیشتاز عکاسی خیابانی و زیارتی کشور می‌دانند.

ابراهیم سیّاح در ابتدای عکاسی حرم و بارگاه، سوژه‌ها را به بام خانه‌اش می‌برد تا حرم را در پس زمینه داشته باشد. وی در مرور خاطراتش پیرامون این موضوع گفته است: «در زمان رضا شاه که اطراف فلکهٔ حضرت را خراب کردند و مانع عکاسی در مجموعهٔ حرم شدند، پرده‌ها را ساختم. نقاشی به نام آقای دیدین‌فر که مغازه‌اش در خیابان امام‌خمینی(ره)، روبه‌روی ادارهٔ کل آموزش و پرورش خراسان بود، نقاشی‌های پرده‌ها را از روی عکس‌هایی که من از مجموعهٔ حرم گرفته بودم، در اندازه‌های دو متر در دو متر به‌صورت چهارگوش نقاشی می‌کرد. نقاشی‌ها بیشتر مربوط به گنبد و گلدسته، صحن نو، صحن کهنه و ضامن آهو بود. زائران که اغلب از شهرستان‌ها و روستاها بودند پس از انتخاب پردهٔ مورد نظر و نوع پوشش، جلوی تصاویر نقاشی شده می‌ایستادند و عکس می‌گرفتیم.»

یکی از عکس‌های سیّاح با عنوان "سقّای پیر" در سال۱۳۳۶ هـ.ش برندهٔ مقام اوّل عکاسی در کشور آمریکا شد. این عکس تصویر پیرمردی سقّا در منطقهٔ کلات خراسان است که توانست تندیس یکی از مهم‌ترین مسابقات عکاسی آمریکا را از آن خود کند.

وی در دههٔ بیست، با امضای قراردادی با آستان قدس رضوی،

با استفاده از دوربین‌های فانوسی و شیشه‌های حساس‌شده بــه نور، مبادرت بــه تهیهٔ عکس‌هایی از اماکــن حرم مطهّر امام‌رضا(ع) می‌کرد.

به‌گفتــهٔ کیارنگ علائی، از مدرّســان عکاســی، فعّالیت‌های عکاسی استاد ذهبی را می‌توان به سه دستهٔ کلّی تقسیم کرد: یکی از این سه ژانر «عکاسی زیارتی» است که مورد توجّه ویژهٔ ابراهیم ذهبی بود و به‌نوعی می‌توان گفت که این هنرمند از بنیان‌گذاران عکاسی زیارتی در ایران بوده است. یکی دیگر از گونه‌هایی که ذهبی در آن فعّالیت می‌کرد، عکاسی از مناظر شهری است. وی به‌دلیل علاقه و ارادتی که به فضاهای شهری و به‌ویژه معماری سنّتی مشهد داشت، عکس‌های بسیاری از ساختمان‌های قدیمی و مناظر شهری مشهد به ثبت رسانده و معتقد بود که این ساختمان‌ها و مناظر شهری به زودی تغییر پیدا می‌کند یا ازبین‌می‌رود، به‌همین دلیل اهتمام ویژه‌ای در عکاســی از مناظر شهری مشهد داشت. همچنین عکاسی از طبیعت از دیگر آثار مرحوم ذهبی بود و با اینکه درمقایسه با دو گونهٔ دیگر، عکس‌های کمتری در ژانر عکاسی از طبیعت گرفته است، امّا این کار یکی از دل‌مشغولی‌های سیاح در حوزهٔ عکاسی بود. عکس‌هایی که او از مناطق ییلاقی طرقبه و کلات گرفته، مثال‌زدنی است.[۹]

ذهبی در سال ۱۳۲۵هـ‌ش در ۲۲سالگی ازدواج کرد که حاصل آن ۴ پسر و ۵ دختر بود. از فرزندانش تنها موسی الرّضا ذهبی شغل پدرش را ادامه داده است.

سرانجام ابراهیم ذهبی در سن ۹۱سالگی درحالی‌که ۱۵ سال دست از عکاسی کشیده بود در صبح روز سه شنبه ۲۸ خرداد ۱۳۹۲ در مشهد دارفانی را وداع گفت و در آرامگاه خواجه ربیع به خاک سپرده شد.

روحش شاد.

۱. اشتری، هادی، «مختصری از تاریخ عکّاسی»، ارمغان، ش۱، فروردین ۱۳۹۹، ص۲۷.
۲. آذری خاکستر، غلامرضا. پیشگامان عکّاسی مشهد. شهر آرا، ۱۲ مرداد ۱۳۸۵
۳. نظرزاده، محمّد، تاریخچهٔ عکّاسی در آستان قدس (مصاحبه با آقای ابراهیم سیّاح). دفتر اسناد جلد چهارم. ص۳۲۵-۳۴۴
۴ . بخشی از گفتگوی ابراهیم ذهبی با فصلنامهٔ عکس آبرنگ
۵ . ترابی، نسرین. عکّاس‌خانهٔ ایّام گزیده‌ای از تاریخ عکّاسی خراسان. تهران. کلهر. ۱۳۸۳. ص۶۵
۶ . ترابی، نسرین. عکّاس‌خانهٔ ایّام گزیده ای از تاریخ عکّاسی خراسان. ص۶۰
۷ . همان منبع پیشین. ص۶۵
۸ . ترابی، نسرین. عکّاسی زیارت. کتاب ماه هنر. شمارهٔ ۱۲۵، بهمن۱۳۸۷. ص۵۳
۹. روزنامهٔ شهرآرا ۲۹خرداد۱۳۹۲

دویدن در شیبِ ملایم

یادداشتی برای ابراهیم سیّاح

حامد امان پور قرائی*

یکم

«هیچ چیز در این جهان نیست که یک لحظهٔ قطعی نداشته باشد.» کاردینال رِت

چه‌طور می‌توان یک سوژه را انکار کرد؟ هانری کارتیه برسون در مقدّمهٔ کتاب *تصاویر شتاب زده* این چنین پاسخ می‌دهد: در واقع سوژه خودش را تحمیل می‌کند. زیرا وقایعی در عالم، مثل آنچه در دنیای شخصی ما گذشته است، روی داده و تنها کافی اســت در مقابل آنچه اتّفاق افتاده، هوشیار و در برابر آنچه حس می‌کنیم، صادق باشیم.

و این همه توصیفی ناب است از چگونگی رویارویی ابراهیم سیّاح با پیرمردی سقا، لحظه‌ای قطعی که زندگی هنریِ عکاس را دستخوش تغییر می‌نماید. از پیِ همین عکس مشهور است که ابراهیم ذهبی به‌عنوان هنرمندی جهانی مورد تقدیر قرار می‌گیرد و دســتِ تقدیر بر آن می‌شود که ابراهیم جوان را با هزار و یک رویا راهیِ وطن گرداند تا در جامهٔ عکاسی تیزبین، جهان را ثبت کند...

چندی پیش انتشــاراتِ وزینِ *حرفهٔ هنرمنــد* کتابی را تحت عنوان *تیر عکاسانه* منتشر نمود، کتابی جذّاب و البته مهم که به بررسی زندگی و آثار هانری کارتیه برسون می‌پردازد. *"تیر عکاسانه"* بیش از هر چیز یک خودنمایی سراسر مغرور است در باب مردی خستگی ناپذیر که زندگی‌اش را وقف دوربینش نموده است. در چشم من، هانری کارتیه وطنی می‌تواند همان ابراهیم خانِ سیّاح باشد. قصد آن نیست که در این مرقومه به داد و فغان، فریاد برآوریم که چرا در گستره فرهنگیِ وطنی جایی برای امثالِ ابراهیم ســیّاح و آثارش نیست. چرا که در این باب هر چه می‌شــود، مصداقِ "از ماست که برماست"، می‌شــود. بگذریم؛ همین چند ســطر را غنیمت اســت که می‌توان به بهانه‌ای ســخت، از عکاس مشهدی مان نوشت. هرچند که آن بهانه، مرگ باشد.

دوم

پس از گذر پنج سال از اختراع عکاسی در فرنگ، در ایران نیز این پدیدهٔ شــگرف ورود می‌نماید. از نوشــته‌های مختلف و به‌جای مانده از دوران قجر چنین بر می‌آید که از همان اواخر دوران سلطنت محمّدشــاه قاجار، در ایران عکاسی می‌شده است. نخستین کسی که دوربین عکاســی را در ایران به‌کار انداخت، همچون خود مخترع عکاســی، شخصی فرانسوی بود که ژول ریشــار نام داشت و بعدها به نام "مسیو ریشار خان" معروف شد. این شروعی است بر تاریخ یک و نیم قرنیِ عکاسی در ایران. در گذر سال‌های ماضی، بازیِ زمانه پدیدهٔ عکاسی را مدام دچار تحوّل نموده است، تاریخ نگاری عکاسی هدف این یادداشت نیست، مهم بررسی پدیده‌ای خاص در عکاسی ایران است، آن هم از زاویهٔ دیدگاهی جدید؛ عکاسی حرم بارگاهی.

عکاسی حرم بارگاهی عنوانی است لطیف برای گونه‌ای خاص از هنر عکاســی که تعریف مخصوصِ خود از فرم و محتوا را دارد.

در هــر خانه‌ای اگر به‌سراغ آلبوم قدیمــی خانوادگی برویم بدون تردید عکســی مشابه در آن خواهیم یافت. عکسی از افراد خانواده که در قابِ انتهایی آن می‌توانیم به روشــنی و قدرت، حرم و بارگاهِ امام‌رضا(ع) را بیابیم. این تصویری است که به تکرار در آلبوم‌های خانوادگیِ وطنی یافت می‌شود، نام آن عکسِ حرم بارگاهی است.

پیشرو عکاســی حرم بارگاهی در ایران، ابراهیم سیّاح است. عکســی که در نگاه نخســت فرمی ســاده و صمیمی دارد. کافی اســت ســوژه در میان پردهٔ نقاشی شدهٔ حرم، در میانِ تصاویر بارگاه، گلدسته‌ها و صحن بایستد. امّا به اعتقاد من این همهٔ ماجرا نیســت. جادوی کار در برق چشمانی است کــه میانهٔ قاب، خیره به روبه روســت. فضایی که در نهایت خلق می‌شود فضایی است به شدّت فراواقعی و جذّاب، زائر امام‌رضا(ع) با قلبی مملو از خواهش و التماس و سینه‌ای پُر از قصّه، راهیِ دیار خراســان می‌گردد تا که شاید امام رئوف او را دریابــد. این همه رمــز و راز، پیچیده در نگاهِ کنجکاو زائرِ سفری به مشهد تمام آن چیزی است که در جهانِ عکسِ حرم بارگاهی به ثبت می‌رســد. از همین روســت که دیدن عکس‌های حرم بارگاهی ناخــودآگاه لبخندی عمیق از دیارِ ناکجا آباد، بر لبانت می‌نشاند.

* نویسنده و کارگردان تئاتر
hamedamanpourgharaei@gmail.com

سوم

ابراهیم سـیّاح: عکاسـی مانی؛ قدیمی‌ترین عکاس‌خونهٔ مشهد، رو به حرم و بارگاه پر نور آقا امام‌رضا، تاریک‌خونه‌ای تو دل ساختمون دو طبقهٔ آمانی ساز... هی پیرمرد، تو هنوز نمردی؟!!... یادته؟... ده سالم بود که اومدم اینجا و شدم شاگرد عکاس‌خونهٔ مانی؛ شاگرد بوریس خانِ کلیمی. این جوری بود که مسیر زندگیم افتاد تو کوچهٔ حموم ارگ؛ مابینِ نگاتیوهای عکاس‌خونهٔ مانی. بوریس خان کلیمی تو روسیه عکاسی یاد گرفته بود. قد متوسّطی داشت و سبیل هاش رو چرب می‌کرد، وقتی می‌ایسـتاد پای دوربین چه عشـقی می‌کردم. تو خلوت خیالم هزار بار پُشت دوربین می‌ایستادم و سبیل‌های نداشته‌مو چرب می‌کردم و به حسـاب خودم می‌شدم بوریس خان؛ با خودم می‌گفتم ابراهیم نوبت تو هم میشـه... هی روزگار... یادته؟... همون سال بود که طبقهٔ بالای عکاس‌خونهٔ مانی شُد سـینما مایاک؛ مدیرش هم روسـی خان ارمنی بود. یه شب وقتی بوریس خان غرق قلمی‌کردن عکسا شد، یواشکی زدم به سینما مایاک، مات و مبهوت مونده بودم؛ توی یه صفحهٔ بزرگ یه عالم عکس داشتن حرکت می‌کردن... امّا من هم سینما مایاک خودم رو داشتم؛ تاریک‌خونهٔ عکاسی مانی... هی، بد جوری قاطی اون روزا شدم؛ انگاری توی تاریک‌خونهٔ ذهنم، نگاتیوهای خاطراتم رو دارم ظاهر می‌کنم... ده سالمه، جلوی عکاسی مانی، داد می‌زنم: عکس، عکسِ شفاف... بدو، بهترین عکاسی مشهد... عکس، عکس شفاف، عکس...

/تکّه‌ای از نمایشنامهٔ "دویدن در شیبِ ملایم"/

نخسـتین برخورد من و ابراهیم‌خانِ سیّاح در جهان درام، باز می‌گردد به نمایشـنامهٔ «دویدن در شـیب ملایم»، شخصیت ابراهیم سـیّاح در لحظات نهایی نگارش نمایشـنامه، خود را تحمیل نمود. از همان بدو ورود شیفتهٔ شخصیت هنریِ عکاس مشهدی شـدم، آن چنانی که در نمایشنامه‌ای دیگر با عنوان «آگراندیسمان» یکسره به زندگی او پرداختم، درامی نه مستند و بیشتر فراواقعی، از زندگی و کوشش‌های ابراهیم ذهبی که به واسـطهٔ گشـت و گذارهای عکاسی‌اش در شهر مشهد، به سیّاح معروف بود.

در جستجوی پیشروی عکاسـی حرم بارگاهی هر چه گشتم کمتر یافتم، چند خطّی در جراید و یکی دو فیلم مستند در باب عکاسی حرم بارگاهی که بیشتر از باب انجام وظیفهٔ سازمانی تهیه گشـته بودند، این همه کم، راه هرگونه نزدیک شدن را می‌بست. در آن سال‌ها گمانم بر آن رفت که ابراهیم سیّاح را مرگ از میان ما ربوده اسـت، پس با همین پیش فرض بسیار قوی در ذهن و حس، نمایشـنامهٔ «آگراندیسـمان» را به اتمام رسـاندم، دسـت تقدیر بر آن شد که نقش عکاس مشهدی را عکاسی دیگر از پایتخت بازی نماید؛ اصغر بیچاره.

بـا اجرای «آگراندیسـمان» در چارچوب جشـنوارهٔ رضوی و سـپس اجـرای عمومی‌اش در تهـران بود که خاطـرهٔ خوشِ ابراهیم خان در کنجی دنج در گنجهٔ خاطراتم جا خوش نمود. در پایان نمایشـنامهٔ «آگراندیسمان» ابراهیم سیّاح نمایشنامه جـان می‌دهـد، بعدتر کـه فهمیدم عـکاس همچنان نفس می‌کشد، تصمیم گرفتم برای چاپ نمایشنامه از سمتِ مؤسّسهٔ آفرینش‌های هنری آسـتان قدس، پایانـی دگر را رقم بزنم، امّا وقتی مکث نمودم، با حسرت فراوان فهمیدم، ابراهیم سـیّاح با آن که زنده است امّا خیلی وقت است که جان داده است.

چگونه است که نمایشنامه‌نویس همشهری‌اش در جستجوهایی سراسر عقیم، به هیچ می‌رسد؟! گویی این آدم متعلّق به زمانی دور و مکانی غریب است. پس در فرجامی تلخ برای نمایشنامهٔ «آگراندیسمان» بر آن شدم ابراهیم سیّاح عزیز را دچار مرگی رویایی و عجیب نمایم.

امروز که می‌دانم پدر عکاسی حرم بارگاهی به یقین در میان وجود ندارد، حسرتی با من نیسـت، چرا کـه او زندهٔ زنده در میـان جهـان درام قدم می‌زنـد و از آن پویاتر در میان جهان عکس جاودانه می‌زید...

تنها افسوسـی برای من می‌ماند،ای کاش فرصتی می‌شـد تا ابراهیم خان سیّاح خود را بر صحنهٔ تیاتر با بازیِ اصغر بیچاره می‌دید.

ابراهیم سیّاح: اینجا یک طوریه آقا! خاکش آدم رو پایبند می‌کنه و هواش نفس رو قبراق. من هم اومدم گدایی. ابراهیم سیّاح هنوز همون پسر بچّهٔ ده ساله ایه که شاگرد عکاس‌خونه مانیه. ابراهیم سیّاح خسته شده آقا، می‌خواد دل بکنه از این دوربین و فلاش و عکس. عُمری تو تاریک خونه بوده، دلش یه جای پُر نور می‌خواد...کاش می‌شد دوباره بوریس خان بیاد و وایسته پُشـت دوربینِ جادویی اش؛ یه عکس گُنبد بارگاه اَزَم بگیـره... یه عکس با همـون پرده‌های پُر نقش و نگاری که از عشـق آباد برامون آورده بودن. بوریس خان دستی به سبیل‌هاش بکشه و من بیفتم تو لنز دوربینش. بوریس خان بگه یک، نفسـم رو حبس کنم. بگه دو، شق و رَق وایستم. بگه سه و برقِ فلاش بزنه تو چشام. بعد وقتی بوریس کلیمی داره عکساموَ قَلمی می‌کنه، یواشکی بزنم به سینما مایاک... من تو سینما مایاکم، هیچکی نیست، تنهای تنهام. روی پرده فقط همون پیرمرد سَقاست که زُل زده به جلو؛ اون وقت یه پیاله آب از سقاخونه بهم می‌ده. می‌خوام بیام به دیدنت، به تماشات تا نزدیکی هات. توی بارگاهت. امّا تو خودت می‌دونی آقا، پای اومدن من به کَرم تو بنده...دیگه هیچی نمی‌خوام جُز یـه گُله جا، توی همین جا. همچیـن سرم رو راحت بذارم و خلاص. (ابراهیم همچون کودکی چشم می‌بندد. تاریکی. نور بی پایان فلاش‌های بسیار؛ همانند سوسوی ستارگان آسمان.)

/تکّهٔ پایانیِ نمایشنامهٔ «آگراندیسمان»/

تاریخ‌نگاریِ یک دهه تئاتر رضوی در مشهد

مخاطب خاص به‌جای مخاطب عام (قسمت دوم)

سیدجواد اشکذری*

در سـال‌های پایانـی دهـهٔ ۸۰، تئاتر رضوی هـم مانند مضامین دیگر به‌خاطر عدم برنامه ریزی درجهت اجراهای عموم به سمت جشنواره‌های رضوی رفته است و با توجّه بـه این که تئاتـر رضوی در مشـهد با تمـام ویژگی‌های مذهبی‌اش همواره با اسـتقبال مخاطب عام مواجه بوده ولی متأسـفانه این مخاطب نادیده گرفته شـده و اغلب آثـار در این حوزه بـا نیت حضور در جشـنواره‌ها تولید شده اند.

* عضو کانون ملّی منتقدان تئاتر ایران
j.ashkezari@gmail.com

وجود بارگاه مطهّر آقا علی‌بن‌موسی‌الرضا(ع) در مشهد مقدّس سبب شده که شهرمان جایگاهی ویژه در عرصهٔ تئاتر رضوی در کشـور داشـته باشد. بی‌شـک دههٔ ۸۰ به برکت برگزاری جشنوارهٔ بزرگ فرهنگی هنری امام‌رضا(ع)، بستر خوبی برای رشـد هنرهایی چون تئاتر رضوی به وجود آورد. در قسـمت اوّل تاریخ نگاری تئاتر رضوی در مشهد که باعنوان «در مسیر آزمون و خطا» در شـمارهٔ اوّل آسـتان هنر (تابسـتان ۱۳۹۱) منتشر شد، در هفت قسمت، به ارزیابی از تئاتر رضوی تا سال ۱۳۸۷ پرداختیم، در این قسـمت نگاهی به چند سال پایانی دههٔ ۸۰ خواهیم داشت.

هشـتم: در سال ۱۳۸۸هم مانند خیلی از سـال‌ها، از اجرای عمومی تئاتر در زمینهٔ رضوی خبری نبود و آنچه باید در مسیر تاریخ‌نگاری‌مان به آن بپردازیم، فقط جرقّه‌هایی است که در جشـنوارهٔ تئاتر رضوی زده شـد. در این سال، هفتمین دورهٔ جشـنوارهٔ تئاتر رضوی در حالی برگزار شد که میزبانی آن به تهران بازگشت؛ در هیبتی جدید و وسعتی دیدنی، با ملحقات و اضافات فراوان، در شاخ و برگی رو به هر سو! در این دوره بخش‌هایی همچون تجربی، عکس و پوستر، کودک و نوجوان، متون نمایشی، تعزیه و آیین‌های نمایشی، نمایش‌های رادیویی و تلویزیونی، خیابانی، مرور و... به بدنهٔ این جشنواره اضافه گردید. بخش آیینی هم که در سال قبل، جای خالی‌اش دیده می‌شد، در این سال پربار مشاهده شد و تلاش شد، تمام کشور و خرده‌آیین‌هایش در ارتباط با مشـهدالرّضا(ع) پوشش داده شود. مهم‌ترین ویژگی این جشنواره، افزودن بخش بین‌الملل بـه ایـن رویداد بود. در ایـن دوره از جشـنواره، ۲۵۳ اثر در بخش‌های صحنه و تجربی به دبیرخانه ارسـال شد که از آن میان ۱۸ اثر در بخش مسـابقهٔ ایران و ۶ اثر در بخش تجربی به صحنه رفت. ۳۵۶ اثر هم در بخش نوباوهٔ عکس و پوستر به دبیرخانه رسید و تعداد آثار ارسالی در تولید متون ۶۶، نمایش خیابانی ۳۱، تولیدات رادیویی و تلویزیونی ۶۵ و در تعزیه و آیین و کودک و نوجوان و عروسکی هر کدام ۷۵ اثر بود.

شمایل این دوره از جشنواره که برای سومین‌بار، محمّد خزایی دبیری آن را برعهده داشـت، در عرض و طول، فربه‌تر به‌نظر می‌رسید و به‌صورت پراکنده در شهرهای مختلف کشور، مانند بندرعباس (برگزاری بخش کودک و نوجوان و عروسکی) برگزار شد.

تئاتر مشـهد، در این دوره از جشـنواره، حضور چشمگیری داشت و با حضور ۷ نمایش در بخش مسابقه و مهمان، رکورد حضور سال‌های گذشته را شکست. هرچند در هیچ بخشی، رتبه‌ای را به‌دسـت نیاورد و فقط رضا صابری توانسـت لوح تقدیری از دبیر جشنواره دریافت کند.

نمایش آگراندیسمان

یکی از این نمایش‌ها که در بخش مهمان در تالار ایران‌شـهر به‌روی صحنه رفت، نمایش «ما همه اهل یک محلّه‌ایم» نوشته و کار رضا صابری بود. این نمایش حال و هوایی از سال ۱۳۸۸ مشهد را در فضایی طنز روایت می‌کند که از چند لایه تشکیل شده است، آنچه تماشاگر می‌بیند جریان یک زائر عربی است که برای زیارت به مشهد آمده است و چند زوّارکش به دنبال سوءاستفاده از او هستند. این زائر عرب در شهر توس آشنایی به نام «قاسم عرب» دارد که به دنبال او می‌گردد و... در واقع نمایشنامه به تکرار تاریخ در مقاطع مختلف اشاره می‌کند که آدم‌های جامعه می‌توانند پیرو امام‌رضا(ع) یا مأمون باشـند. این نمایش در کنار موضوعاتی که به آن می‌پردازد، اشاره‌هایی هم به تخریب بناهای قدیمی اطراف حرم و جایگزین شدن برج‌هـای تجاری و اقامتی می‌کند. نمایـش ۱۰۰دقیقه‌ای «ما همه اهل یک محلّه‌ایم» که به سفارش مرکز هنرهای نمایشی کشـور تولید شـده بود، در هفتمین جشنوارهٔ تئاتر رضوی و بیست‌وهشتمین جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر و نیز در مشهد - به مدت ۱۰ شـب- به‌روی صحنه رفت. محمّد الهی، احمد ریحانه، امیر محاسبتی، حسین مشمول‌مقدم، محمّد جهان‌پا، سـعید صمدی، کریم جشـنی، سـجّاد انتظاری و ندا اسدی، بازیگران این نمایش بودند. این نمایشـنامه در یک مجموعه توسّط مرکز هنرهای نمایشی کشور نیز منتشر شد. در این سال همچنین، سـه نمایشنامهٔ «شهادت‌خوانی» از سعید تشکری، «عاشقسـتان» از کیوان صباغ و «دویدن در شیب ملایم» از علی حاتمی‌نـژاد و حامد امان‌پور قرایی توسّـط حوزهٔ هنری خراسان رضوی منتشر شد.

یکـی دیگر از نمایش‌های بخش مسـابقهٔ جشـنواره، نمایش «تکیهٔ مرد بر دیوار» بود که در تالار دورافتادهٔ «هنر» به‌روی صحنه رفت و هیچ‌گاه در جشـنواره به شـکل مناسبی دیده نشـد. «تکیهٔ مرد بر دیوار» به نویسندگی و کارگردانی رئوف دشـتی از نمایش‌های سال ۱۳۸۸ است که نگاهی به تأثیرات تفکّر رضوی بر اتّفاقات اجتماعی دارد. این نمایش که کاری از گروه تئاتر نیمکت بود، در هفتمین جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر رضوی حضور یافت و در اجرای عمومی‌اش در تالار فردوسی جهاد دانشـگاهی نیز موفّقیت نسـبتاً چشمگیری به‌همراه داشت. نمایش «تکیهٔ مرد بر دیوار» به بخشی از زندگی شاعر و دانشـجوی ادبیّات با اندیشـه‌های شبه‌روشنفکری به نام مهران افشـار می‌پردازد که درسش را نیمه‌کاره رها کرده و با مسافرکشی در تهران زندگی می‌گذراند. او در سفر به مشهد برای دیدار خاله‌اش، پیرمردی را زیر گرفته و با ذهنی مشوّش از قتلی که انجام داده، در مسافرخانهٔ خاله‌اش مخفی می‌شود. مهران در مواجهه با خالهٔ رویا متوجّه می‌شود که این معنویت دینی است که به او آرامش می‌دهد تا از این بلاتکلیفی نجات پیدا کند و شاید سفر به مشهد، تصادف با آن پیرمرد و... برای رسـیدن به این حقیقت بوده که او دانسته یا ندانسته در آن گام گذاشته است. در این نمایش که در جشنوارهٔ هفتم رضوی، فقط تقدیر موسـیقی را از آن خود کـرد، آرش تبریزی، صحرا رمضانیان، علی‌رضا رواندل، مرتضی ملتجی، حسین ادیب‌نژاد، رضا رحیمی، محمّد هژبری و مجتبی عسگری به ایفای نقش پرداختند. نمایشـنامهٔ «تکیهٔ مرد بر دیوار» در سـال ۱۳۸۹ با هدف ترویج فرهنگ رضوی توسّط حوزهٔ هنری خراسان رضوی منتشر شد.

نمایش ترنج

نمایش «زنان نوغان» به نویسـندگی رضا صابری و کارگردانی رضا حسـینی، از دیگر نمایش‌های این سـال جشـنوارهٔ تئاتر رضـوی بود که حرکت امام‌رضا(ع) از بغداد به سـوی طوس، طرح مناسبات سیاسی اجتماعی جبههٔ مأمون و ماجرای زنان نوغان را ارایه می‌داد. این نمایش سعی کرده بود با انتخاب ایدهٔ جذّاب «زنان نوغان» که از دیرباز ذهن تاریخی سـاکنان این دیار با آن آشناست را با قالبی متفاوت بر صحنهٔ نمایش روایت کند و چنانچه از عنوان نمایش برمی‌آید، می‌توان آن را نمایشی زنانه عنـوان کرد. پرداخت روایی نمایش توسّـط همین زنان صورت می‌گیرد و در واقع، «زنان نوغان» به‌گونه‌ای حماسی، آن مناسـبات را در موقعیت‌های مختلف تاریخی و تحلیلی نمایش می‌دهد. انتخاب این رویکرد برای بیان موقعیت‌های مذکور، سـاختار روایی داسـتان را مورد اهمیّت قرار داده و اوّلین اتّفاق مثبت حاصل از آن، تغییر شخصیت‌های محوری در موقعیت‌های مختلف نمایش اسـت. این نمایش با ترکیب بازیگران متفاوت‌تـری در طرح اجراهای عمومـی- در تالار گلستانه- به‌روی صحنه رفت. راضیه ایرانی، پروا محزون، نرگس آمنده، سیمین هدایتی‌نیا، لیلی بیوک، ندا اسدی، سمیه قائمی، نرگس نادرپور، مهسا غفوریان و معصومه نصرت‌آبادی در این نمایش به‌روی صحنه رفتند.

نمایـش «به باران بگویید» به نویسـندگی عبـاس جانفدا و کارگردانی محمّد الهی از دیگر آثار حوزهٔ رضوی تئاتر مشـهد به شـمار می‌رود که در سال ۱۳۸۸ در جشنوارهٔ هفتم به‌روی صحنه رفت. در این نمایش که محمّد الهی، راضیه ایرانی، احمد طاهونچی، مریم جلالی و عباس جانفدا ایفای نقش می‌کردند، داسـتان مادری روایت می‌شود که کودک مرگ مغزی شده و تنها بازماندهٔ خانواده‌اش را به مشهد می‌برد.

در ایـن دوره، نمایـش «جام آخر» نوشـتهٔ عبـاس جانفدا و به‌کارگردانـی احمـد آخوندزاده نیز بـه‌روی صحنه رفت که هرچنـد در جشـنواره شرکت کرده بـود، امّا اغلب هنرمندان آن مشهدی بودند. این نمایش که سید مهدی شربتی و سـیدمهدی سجّادپور در آن ایفای نقش می‌کردند، روایتگر کیمیاگری است که از مأمون عباسی ساخت زهری را سفارش می‌گیرد و همین موضوع، سبب می‌شود که مجادله‌ای بین او و زنش صورت گیرد.

در همان سـال، نمایشنامهٔ «آگراندیسمان» نوشتهٔ حامد امان پور قرایی، نویسندهٔ مشهدی، نیز به‌کارگردانی اکبر قهرمان از تهران به‌روی صحنه رفت. «آگراندیسمان» روایتی است از اوج عارفانهٔ یک عکاس و اقتباسی از زندگی واقعی ابراهیم سیّاح، عکاس بارگاه امام‌رضا(ع) که در جوار این مکان ملکوتی، پس از پشت سر گذاشتن یک سیر روحی و عارفانه، از عشق زمینی به عشـق آسمانی می‌رسد. امان‌پور یک بار دیگر در «دویدن در شیب ملایم» به‌همراه علی حاتمی‌نژاد، نیم‌نگاهی به زندگی این عکاس مطـرح حرم‌بارگاهی کرده بود. «آگراندیسـمان» دارای سـه شـخصیت بود و محمّد عسگری، میترا ضیایی‌کیا و اصغـر بیچـاره در این نمایش نقش‌آفرینـی کردند. نمایش «آگراندیسمان» در هفتمین جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر رضوی نیز به‌روی صحنه رفت و از بازی اصغر بیچاره در این نمایش تقدیر به عمل آمد.

در همین سـال، کتابی بـا عنوان «یک قمقمـه از کوثر» به سرپرستی نصرا... قادری و نویسندگی سعید تشکری، حسین زاهدی‌نامقـی، مهدی نصیـری (از هنرمندان و نویسـندگان مشـهد) و رویـا پارکی منتشر شـد. این کتـاب دربردارندهٔ داسـتان‌هایی مربوط به زندگی امام‌رضا(ع) اسـت که برای استفاده در نمایشنامه‌های رضوی پیشنهاد شده بود. این کتاب در همین سال، کتاب برگزیدهٔ رضوی در حوزهٔ تئاتر شد.

در سومین جشنوارهٔ تئاتر کودک و نوجوان رضوی و نمایش‌های عروسـکی ضامن آهو نیز کـه از ۲۷ لغایـت ۳۰ مهرماه در بندرعباس برگزار شـد، ۱۲ گروه نمایشـی از سراسر کشور (۶ نمایش از تهـران، ۲ نمایش از مشـهد، ۲ نمایش از بندرعباس، اراک و قائم‌شـهر) آثار خود را در آمفی‌تئاتر شـهید آوینی و فرهنگسرای طوبی به‌روی صحنه بردند. از مشهد، نمایش‌های عروسکی «جیگی‌جیگی ننه‌خانوم» به نویسندگی و کارگردانی محمّد برومند و «صدای من کجاست؟» به نویسندگی حمید قلعه‌ای و کارگردانی جواد رحیم‌زاده در بخش مسابقهٔ کودک و نوجوان شرکت داشتند.

نمایـش «جیگی‌جیگی ننه‌خانم»، برگرفته از داسـتان زندگی شخصیتی حقیقی با همین عنوان است که سال‌ها در اطراف بارگاه منوّر رضوی، به اجرای نمایش‌های عروسکی می‌پرداخته است. از شخصیتی به نام «جیگی‌جیگی ننه‌خانوم» خیلی‌ها نوشـته‌اند، محمّد برومند هم در کتابی به‌همین نام، از او و ارادتش از زبان خیلی از هنرمندان تئاتر کشـور نقل‌قول‌های بسـیاری آورده اسـت و فیلم‌نامـه‌ای از داوود کیانیان و نیز نمایشنامهٔ خود را در آن به چاپ رسانده است. این نمایشنامه که مدّتی نیز در فرهنگسرای غدیر مشهد با حمایت مدیریت امور هنری شهرداری مشهد به‌روی صحنه رفت، مورد استقبال مخاطبان واقع شـد و در جشـنواره نیز توانست رتبهٔ بازیگر برگزیدهٔ زن را توسّط باران طوسی کسب کند.

در همان روزهـا، احمد فیاض در قدس‌آنلاین در نوشـته‌ای با تیتر «جیگی‌جیگی، ننه‌خانوم؛ مطربی که همسـایهٔ ابدی امام‌رضا(ع) شـد» دربارهٔ او نوشـت: «حکایت جیگی‌جیگی ننه‌خانوم از آن دسـت حکایت‌هـای معجزه‌گونهٔ مبتنی بر واقعیت اسـت که در ادبیّات فولکلور (عامـه) اهالی خطّهٔ خورشید -که عمدتاً مبتنی بر فرهنگ و معرفت رضوی است- ریشه دارد. حکایتی که رفته‌رفته رو به اضمحلال و فراموشی مـی‌رود و نسـل‌های جدیـد، چندان بـا آن آشـنا و مأنوس نیسـتند؛ هرچند که در سال‌های اخیر، تلاش‌های ناچیزی در راستای بازنشر و معرّفی جیگی‌جیگی ننه‌خانوم توسّط برخی از اهالی هنر و رسـانه صورت پذیرفته است.» همچنین رضا کیانیان، بازیگر مشهدی سـینمای ایران در بخشی از کتابش بـا عنوان «این مردم نازنیـن» طی مطلبی با نام «فلاش‌بک»، دربارهٔ شخصیت و داستان دراماتیک جیگی‌جیگی ننه‌خانوم نوشته است: «در دوران دبستان، وقتی هشت، نه ساله بودم، مطرب دوره‌گردی در مشهد بود به نام جیگی‌جیگی ننه‌خانم. نه اینکه اسمش همین باشد، میان مردم به این اسم معروف بـود. مرد لاغرانـدام و بلندی بود با موهـای صاف و لخت. سیه‌چرده بود و لباس‌های رنگی ژنده‌ای داشت. شاید از اهالی جنوب خراسان بود. دوتاری داشت و تخته‌چوب کوچکی که روی آن عروسـک بُزی بود که مفاصلش تکان می‌خورد. یک تکه نخ به یکی از انگشـتان دست راستش بسته بود. همان دسـتی که با آن به سیم‌های دوتار ضربه می‌زد. سر دیگر نخ به بُز روی تخته وصل بود. وقتی به سـیم‌ها ضربه می‌زد، نخ کشیده می‌شد و بُزی تکان‌تکان می‌خورد. مثل اینکه با آهنگ دوتار می‌رقصید. آوازی به‌همراه تار می‌خواند که ترجیع‌بندش جیکی‌جیکی ننه‌خانم بود. صدای خسته و خش‌دار او هنوز از ذهنم پاک نشـده. وقتی مُرد، قرار بود شـهرداری جسد او را به قبرسـتان گُلشـور که خارج از شهر بود، ببرد. هم‌زمان با او، یکـی از سرهنگ‌های عالی‌رتبه هم فـوت کرده بود. قرار بود او را در صحن حرم امام‌رضا(ع) دفن کنند. وقتی خانوادهٔ سرهنگ مرحوم، سر قبر او بودند و می‌خواستند آخرین وداع را انجام دهند، کسی کفن را از صورت سرهنگ که در گور بود پس می‌زند و همه می‌بینند به‌جای سرهنگ، این جیگی‌جیگی ننه‌خانم اسـت که در گوری در صحن حرم امام‌رضا(ع) خفته است. جنازهٔ سرهنگ به اشتباه به گلشور رفته بود. زمانی که جنازه‌ای در قبر گذاشـته می‌شود، دیگر کسی حق ندارد آن را بیرون بیاورد و به قبر دیگری منتقل کند. جیگی‌جیگی ننه‌خانم برای همیشه در صحن حرم امام‌رضا(ع) که می‌گویند قطعه‌ای از بهشـت است، در رحمت امام هشـتم(ع) ماند.». در این نمایش جواد محمّدزاده، سعیده امین‌زاده، عطاءاللّه رحمتی، جمیل صادقی، کریم جشنی، شیما عبادی، ایلیا برومند و باران طوسی بازی می‌کردند.

نمایش جیگی‌جیگی ننه‌خانم

«صـدای من کجاسـت؟» به نویسـندگی حمیـد قلعه‌ای و کارگردانـی جواد رحیم‌زاده هم از نمایش‌های موفّق این دوره از جشـنواره بود که توانست کارگردانی برگزیده و همچنین بازیگری برگزیده (محمّد اسلامی) را از آن خود کند. این نمایش به داسـتان پسری می‌پردازد که صدایش را گم کرده است و با کمک یک کفش‌دوزک در پی یافتن آن اسـت. در این نمایش

حسین طاهری، غلامرضا جهان‌پا، کریم جشنی، سجّاد انتظاری، کوروش خلیلی‌پور، محمّد اسلامی و... به‌روی صحنه رفتند.

امّـا نمایـش «چولی‌قزک» به نویسـندگی محمّـد برومند و کارگردانی منیره امیریوسـفی از تهران نیز در این جشـنواره شرکت داشـت. در ایـن نمایش از هنرمندان مشـهدی چون سـعید ملک‌نـژاد، سـعید امین‌زاده، شـیما عبـادی، مژگان امیریوسفی، محبوبه پاداش، حدیث آذری- به‌عنوان صداپیشه و عروسـک‌گردان- استفاده شده بود. این نمایش که به‌عنوان کاری از گروه تئاتر سیمرغ در بندرعباس به‌روی صحنه رفت، به داستان چوپانی می‌پردازد که به‌همراه گله‌اش به دنبال آب می‌گردد و بعد از مدّتی، با توسّلی که به امام‌رضا(ع) می‌کند، بارش باران را می‌بیند.

در همیـن سـال، پوریـا قصابی با نمایشـنامهٔ «حرم عشـق از ازل تـا ابـد» از مشـهد توانسـت مورد تقدیـر عبدالحی شماسـی و محمّدامیر یاراحمدی - داوران چهارمین جشنوارهٔ نمایشنامه‌نویسی رضوی- قرار گیرد.

امّا در این سـال، مشـهد در حوزهٔ آیین‌های نمایشـی رضوی تولیدی نداشت و تنها از خراسان رضوی، تعزیهٔ «قلمدان‌های مرصّـع» به‌کارگردانـی محمّدرضـا رجب‌زاده از کاشـمر در جشنوارهٔ تئاتر رضوی اجرا شد.

در سال ۱۳۸۸ دو مجموعه نمایشنامه - دربردارندهٔ ۱۲ نمایشنامه از جواد رحیم‌زاده، حامد امان‌پور، فرشید ثمری، محمّد برومند، احمد جاهدطلب، قاسم رفیعا و... - با عنوان تئاتر دانش‌آموزی، با مشـارکت حوزهٔ هنری خراسـان رضوی و حمایت سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری مشهد به چاپ رسید.

نهم: سال۱۳۸۹ را باید سال بدبیاری تئاتری‌های مشهد بدانیم، چراکـه باوجود تولیـد دو کار تئاتر رضوی خوب، متأسـفانه جشنوارهٔ تئاتر رضوی با جشنوارهٔ «حقیقت» که قرار بود اتّفاقی مهم در عرصهٔ تئاتر کشور باشد، ادغام شد. این جشنواره که با اهدافی چون تولید نمایش‌های فاخر دینی، تقویت بنیان‌های تئاتر دینی و استمرار بخشـیدن به آن در پیکرهٔ تئاتر کشور، تأثیرگـذاری بر مخاطب و بهره‌گیری از شـیوه‌های خلّاقانه و نو در ارتقای نمایش دینی برگزار شد، نه‌تنها نتوانست حرکتی فراتر از آنچه پیش از آن بود، پدید آورد، بلکه خلاءهایی چون برگزارنشـدن جشنوارهٔ تئاتر رضوی را نیز برای هنرمندان تئاتر در پی داشت.

نمایش «پدرانه» به نویسـندگی آرش عباسی و کارگردانی امیر بشـیری، از پرافتخارترین نمایش‌های رضوی مشـهد در سال ۱۳۸۹ بـود که حضـور پررنگی نیـز در رویدادهای مختلف تئاتر کشور داشت. از آن‌جمله می‌توان به حضور در هفتمین جشـنوارهٔ سراسری تئاتر ماه (تهران)، پانزدهمین جشـنوارهٔ سراسری دانشجویان تئاتری و غیرتئاتری قرآن و عترت (اراک) و چهاردهمین جشـنوارهٔ بین‌المللی تئاتر دانشـگاهیان ایران (زنجان) اشـاره کرد که موفّقیت‌های بسیاری را هم برای این تئاتر به‌همراه داشت. امّا آنچه برای این گروه غرورآفرین بود، کسب عنوان برترین نمایش ازنظر تماشاگران در طرح ۳۰۰ اجرا در استان خراسان بود. این نکته نشان از ارتباط خوب تماشاگران با این اثر داشت.

جواد اشـکذری در نقدی با عنوان «پسرانـه در برابر پدرانه؛ مدرنیته در برابر سنّت» پیرامون نمایش «پدرانه» می‌نویسد: «نمایشـنامهٔ پدرانه، نوشـتهٔ آرش عباسـی، یک اثر واقع‌گرای اجتماعی است که هرچند با توجّه به مضامینی، خود را به تئاتر رضوی نزدیک می‌کند، امّا تقابل بین دو نسـل یا همان تقابل سنّت و مدرنیته در بین اعضای یک خانواده را سرلوحهٔ تم کار خود قرار می‌دهد؛ به‌نوعی که تمام حرف و حدیث داسـتان عباسی، رفتن یونس به دنیایی نامعلوم و یا بهتر بگوییم به‌نوعی فرار از خود اسـت؛ یعنی خودبیگانگی. او در بخشـی دیگر از مطلب خود می‌نویسـد: «تمام کنش و واکنش‌های نمایشی پدرانه، بر سر «ماندن و رفتن» و «سـیّال بودن و راکد بودن» اسـت که در آرزوها، درخواسـت‌ها و نیز نوع نگاه دو نسل نمایش، خلاصه می‌شود. مفهوم «پسرانه» در نمایش امیر بشیری خیلی پررنگ‌تر از مفهوم «پدرانه» نمایشنامهٔ آرش عباسی است. در نمایشنامهٔ عباسی، تمام موج‌ها در مسیر ساختار دراماتیک در متن، به سمت پدر بوده و در نهایت حق را به پدر می‌دهد، امّا در اجرا، مفهوم به شـکل دیگری تغییر می‌یابد و به‌نوعی کارگردان با بلاتکلیفی یونس و یا بهتر بگوییم یونس‌ها، حق را به خود می‌دهد که مانند یونس‌های تکثیرشده فکر می‌کند.» گفتنی است؛ در این نمایش سجاد انتظاری، مجید بخششیان، امیر بشـیری، محبوبه سلطانی و زهرا ابراهیمی نقش‌آفرینی می‌کردند.

امّا نمایش «ترنج»، نوشـتهٔ عباس جان‌فدا با کارگردانی محمّد جهان‌پا، دربارهٔ غربت و تنهایی است که به روایت سه زن و سه نذر می‌پردازد. روایت اوّل، داستان «مهتاب» است که در انتظار کاروان می‌باشد. روایت دوم، داستان «قاسم» که در تردید رفتن به حوزه است و در حرم با «ترنج» آشنا می‌شود و روایت سوم، داستان «ارسلان و جیران».

نمایشنامهٔ «ترنج» باتوجّه‌به شش‌بار بازنویسی، توانست در اجرا نظر مخاطب را جلب کند. کسب ۳۰ جایزه در جشنواره‌های مختلف، ازجمله جشنوارهٔ ملّی تئاتر بسیج و حضور در بخش جشـنوارهٔ جشنواره‌های بیسـت‌ونهمین جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر، از موفّقیت‌های این نمایش به‌شمار می‌آید. «ترنج» در طـرح «تئاتر برای مردم» به مدّت یک هفته در تالار تئاتر مجتمع فرهنگـی هنری امام‌رضا(ع) به‌روی صحنه رفت و در پنجمین جلسهٔ نقد کانون منتقدان انجمن تئاتر مشهد، نقد و بررسـی شد. به نقل از روزنامهٔ خراسان، علی حاتمی‌نژاد در بررسی نمایشنامهٔ «ترنج» گفت: «نمایش باید در مسیر روایت داستان، به وجود آوردن لحظه‌های دراماتیک را اوّلویت خود قرار دهد و اساساً تئاتر امروز در همین مسیر حرکت می‌کند؛ چون تماشـاگر دیگر فرصت اینکه یـک نمایش را با یک قصّه ببیند، ندارد. در خرده‌داستان‌هایی که در نمای کلّی در یک قاب قرار می‌گیرند و به‌صورت پازل به هم می‌چسبند، بزرگ‌ترین اتّفـاق، خلق موقعیت اسـت، امّا در ترنـج، موقعیت خلق نمی‌شود و خرده‌داستان‌ها فقط داستان را پیش می‌برند که این نقطه‌ضعف است.» در این نمایش، سیدجواد رحیم‌زاده، محمّد بهاران، ندا اسدی، مهسـا غفوریان، منیره آلاداغی و غلامرضا جهان‌پا ایفای نقش کردند.

در این سـال چهارمین جشنوارهٔ تئاتر کودک و نوجوان رضوی برگزار شد و تئاتر «همهٔ دوستان من»، به نویسندگی و کارگردانی محمّد برومند از مشهد در آن حضور چشمگیری داشت. این نمایش براساس حدیثی از امام‌رضا(ع) که می‌فرمایند: «نیمی از خرد، دوست داشتن همهٔ انسان‌هاست»، تولید شده است و سعی کرده رویکرد متفاوتی نسبت به سال‌های قبل داشته باشـد و عقاید، منش و سـیرهٔ امام‌رضا(ع) را از طریق نمایش به مردم عرضه کند. گروه هنری سـیمرغ این نمایش را با بازی باران توسی، شیما عبادی، عطاءالله رحمتی، آلما عبادی، محمّد زنده‌دل و پریسـا بهزادی به‌روی صحنه بردند. نمایش «همهٔ دوستان من» در جشنوارهٔ چهارم تئاتر کودک و نوجوان رضوی موفّق شـد در بخش‌های کارگردانی، عروسک‌سازی، بازیگری کودک، عروسـک‌گردانی و آهنگ‌سـازی رتبهٔ اوّل و در بخش نویسـندگی رتبهٔ دوم را از آن خود کند. همچنین این نمایش در سال‌های ۱۳۸۹ و ۱۳۹۰ در جشنواره‌های بین‌المللی معتبری چون «دهلی نو»، «بگواینو» و «سارایوو» حضور داشته است.

نمایش «شـمعی درقاب» به‌کارگردانی سـید جواد رحیم زاده نیز در این جشنواره حضور داشته، موفّق به دریافت عناوینی چون دوم کارگردانی، اوّل بازیگری برای محمّد جهان پا و دوم بازیگری برای محمّد اسـلامی شد. نمایش «قالیچهٔ نذری» به نویسندگی و کارگردانی مهدی سیم ریز هم به کسب عنوان برگزیدهٔ طرّاحی صحنه در این جشنواره بسنده کرد.

دهم: سال ۱۳۹۰، نمایش «زندگی به مقدار لازم» به نویسندگی و کارگردانی مسعود عقلی پیش از آغاز جشنوارهٔ تئاتر رضوی، به‌عنـوان اوّلین نمایش در این حـوزه، به‌روی صحنهٔ مجتمع فرهنگـی هـنری امام‌رضا(ع) رفـت و با وجود اینکه شـیوهٔ اجرایی‌اش مناسب آن سالن نبود، امّا مورد استقبال تماشاگران قرار گرفت. «زندگی به مقدار لازم» یک درام اجتماعی اسـت که داسـتان زن و شوهری به نام شـاهین و فرزانه را روایت می‌کنـد. زندگی این زوج به‌دلیل وجود یک سری مشـکلات، در حال پاشیده شدن است ولی کمک غیرمستقیمی از سوی امام‌رضا(ع) زندگی آنان را پایدار می‌کند.

حسام حسنی‌زاده که نویسنده، کارگردان و بازیگر تئاتر مشهد اسـت، در یادداشـتی برای این نمایش نوشته است: «داستان بسیار سـاده بود و زیبایی متن اثر هم در همین سادگی بود کـه به‌راحتّی حس هم‌ذات‌پنداری تماشـاگر را برمی‌انگیخت و همین بود که تماشـاگر کـه در ابتدای کار بـا کمی تردید می‌خندیـد، در نیمه‌هـای نمایش به‌راحتّی قهقهـه می‌زد یا به‌عبارت دیگر، فضای سـالن را فرامـوش می‌کرد و خودش را جزوی از کار می‌دید. این یعنی یک نمایش با ارتباط‌گیری بالا که گروه به آن دست پیدا کرده بود.» وی ادامه می‌دهد: «به نظر من شخصیت‌پردازی‌ها، منهای قسمت اوّل خوب بود و اساساً درمورد شخصیت مرد داستان، بین نفهمیدن و خود را به نفهمیدن زدن تفاوت اساسی وجود دارد. پس نمی‌توان گفت که او شخصیت روشـنفکری به‌لحاظ المان‌های ارایه شده در نمایش نبود و مهدی ضیاءچمنی به‌خوبی به نفهمی‌زدن خود را نشـان داد. اگر کمی درمورد پیشینهٔ آدم‌ها بیشتر صحبت می‌شد بهتر بود ولی کمبود آن هم لطمه‌ای به‌کار نزد، زیرا هر کسی آن را براساس شناخت خود از افراد شبیه مرد نمایش یا زن نمایش که در زندگی روزمره با آن‌ها مواجه می‌شود، می‌ساخت و اساساً مگر ما درمورد داستان‌های مختلفی که به‌صورت یک بـرش در روز به مقدار زیاد می‌بینیم و گاه همان‌جا قضاوت می‌کنیـم و بعضاً حکم هم صادر می‌کنیم، چه قدر اطّلاعات داریم؟»

این نمایش در معتبرترین رویداد تئاتر در حوزهٔ رضوی توانست به رتبهٔ دوم برسد و جوایزی ازجمله دوم نویسندگی و کارگردانی و اوّل طرّاحی صحنه برای مسـعود عقلی، سوم بازیگری مرد برای مهدی ضیاءچمنی و اوّل بازیگری زن به‌صورت مشـترک برای فاطمه توانا را به ارمغان بیاورد.

همچنین نمایش «زندگی به مقدار لازم» از اسـتان خراسـان رضوی به‌همراه «سنگ‌بسـت» به نویسـندگی و کارگردانی محمّدمهدی خاتمی، به‌عنوان آثار برگزیدهٔ هشتمین جشنوارهٔ تئاتر رضوی به جشنوارهٔ صاحبدلان معرّفی شدند. خاتمی که در این رویداد، نویسندگی و نیز کارگردانی سوم را از آن خود کرده بود، در «سنگ‌بست» به موضوع تلاش زنی به نام «شیرین» می‌پردازد که همسرش به‌واسطهٔ تصادف در منطقه‌ای به نام «سنگ‌بست» در نزدیکی مشهد، یک نفر را کشته و در زندان به‌سر می‌برد و شـیرین در راسـتای همین تلاش برای آزادی شوهرش از زندان، به امام‌رضا(ع) متوسّل می‌شود و...

در نمایش «سنگ‌بسـت» محمّد الهی، شهره مکری، غلامرضا عارف‌نژاد، احمد طاهونچی، راضیه ایرانی، کریم جشنی، عباس کاظمیان و بازیگر خردسال عرفان حسن‌زاده، به ایفای نقش پرداختند که شـهره مکرمی عنوان اوّل بازیگری زن و مهدی حسنی عنوان بهترین موسیقی هشتمین جشنوارهٔ تئاتر رضوی را به‌دست آوردند.

گفتنی است؛ در این جشنواره ۱۷۹ اثر از ۲۷ استان به دبیرخانه رسـیده بود که در ابتـدا ۴۵ اثر در مرحلـهٔ بازبینی انتخاب شـد و در نهایت از این تعداد ۸ گروه به مرحلهٔ نهایی رسید. برگزاری کارگاه‌های آموزشی، جلسهٔ نقد و بررسی آثار به اجرا

نمایش بچه های بهشت

نمایش زنان نوغان

درآمده در جشنواره و نیز برگزاری نمایشگاه عکس تئاتر از آثار نمایشی که در جشنواره‌های قبلی به اجرا درآمده بود، از دیگر برنامه‌های این دوره از تئاتر رضوی بود.

امّا تولیدات و نیز اجرای نمایش‌های مشـهدی در حوزهٔ تئاتر رضوی به این دو تئاتر ختم نشد و دو نمایش «عکاس‌خانه» و «بچّه‌های بهشت» نیز در پنجمین جشنوارهٔ ملّی ضامن آهو در بندرعباس به‌روی صحنه رفت.

«بچّه‌های بهشت» که شش جایزه در این جشنواره کسب کرد، در رابطه با زندگی فالگیری اسـت که در یکی از خیابان‌های منتهـی به حرم فـال حافظ می‌گیرد و در فضایی سـورئال با مرغ‌های عشـق خود رابطه‌ای خـاص دارد و با آن‌ها صحبت می‌کنـد. با ورود دختری ناشـناس به فضای نمایش، لایه‌هایی از زندگی گذشتهٔ فالگیر روایت می‌شود و ماجراهای مختلفی اتّفاق می‌افتد. این نمایش توانست در پنجمین جشنوارهٔ ملّی ضامن آهو، جایزهٔ اوّل بهترین بازیگری مرد توسّـط حسـین طاهری، مقام دوم بازیگری زن توسّط سحر حسن‌زاده، جایزهٔ اوّل بهترین طرّاحی صحنه توسّـط لیـلا بحری، جایزهٔ بهترین طرّاحی لباس توسّط هانیه بنکداران و جایزهٔ سوم نویسندگی و کارگردانی توسّط مهدی سیم‌ریز را به خود اختصاص دهد. «بچّه‌های بهشـت» برای ردهٔ سـنّی نوجوانـان و با حمایت مؤسّسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی تهیه شده بود.

در این جشنواره که دوازده نمایش از استان‌های تهران، خراسان رضوی، همدان، مازندران و هرمزگان به‌روی صحنه رفت، نمایش «عکاس‌خانه» از دیگر نمایندگان مشهد توانست جواز حضور در سی‌امین دوره از جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر را به‌دست آورد، امّا به‌دلیل حذف بخش جشنوارهٔ جشنواره‌ها، از اجرا در این رویداد مهم محروم شد. «عکاس‌خانه» به اعتبار رأی حسن دادشکر، علی رضایی و ایرج محمّدی، به‌عنوان اعضای هیأت داوران، توانست جوایزی چون طرّاحی صحنه برگزیده توسّط میثم نویریان، پوسـتر و بروشور برگزیده توسّط علی کرامت، بازیگری دوم مرد توسّط غلامرضا جهانپا و نیز نمایشنامه‌نویسی دوم و کارگردانی اوّل توسّـط سیدجواد رحیم‌زاده را به‌دست آورد. همچنین بنا به پیشنهاد هیئت داوران جشنواره، از جواد محمّدزاده پیشکسوت تئاتر مشهد، در نمایش «عکاس‌خانه»، تقدیر به عمل آمد و لوح تقدیری نیز به سـیدیحیی موسوی، آهنگساز نمایش «عکاس‌خانه» اهدا شد. در این نمایش که جواد محمّدزاده، سـجاد انتظاری، غلامرضا جهان‌پا، محمّد بهاران و عرفان و یزدان کاظمی بازی می‌کردند، داستان پسربچّه‌ای به نام «غلامرضا» روایت می‌شود که در عالم کودکی و با اشتباهاتی که در ذهنش نسـبت به نذر دارد، با امام‌رضا(ع) قهر می‌کند و اتّفاقاتی که در گذشـته و آینـدهٔ این پسربچّه رخ می‌دهد، داستان نمایش «عکاس‌خانه» را شکل می‌دهد.

همچنین نمایش «مسـافران» نوشته محمّد رحمانیان، در این سـال به‌کارگردانی محمود کریمی خوانش شد و توانست در هشتمین جشنوارهٔ نمایشنامه‌خوانی بدرخشد و جوایزی ازجمله بازیگر برگزیدهٔ مرد (سعید توکلی)، بازیگر برگزیدهٔ زن (سپیده کلالی)، آهنگساز برگزیده (هادی کسایی) و کارگردان برگزیده (محمود کریمی) از نگاه منتقدان؛ و همچنین بازیگر سـوم مرد (سعید توکلی)، بازیگر دوم زن (سحر رضوانی)، موسیقی برگزیده (هادی کسایی)، تقدیر از کارگردانی (محمود کریمی) و خوانـش برگزیـده ازنظر داوران جشـنواره را کسـب کند. همچنین این خوانش در نخستین جشنوارهٔ نمایشنامه‌خوانی رضوی هم به‌روی صحنه رفت و توانست به‌عنوان اثر مطلق برگزیدهٔ جشنواره معرّفی شود.

همچنین نمایشـنامهٔ «ترنج» نوشتهٔ عباس جانفدا که در سال ۱۳۸۹ توسّط حوزهٔ هنری خراسان رضوی منتشر و رونمایی شد، توانست در ششمین جشنوارهٔ ادبیّات نمایشی قزوین، موفّق به کسب رتبهٔ اوّل شود.

امّا در آذرماه ۱۳۹۰، نمایش «به آسمان نگاه کن» به نویسندگی و کارگردانی محمّدمهدی خاتمی در تالار قشقایی- از تالارهای مجموعه تئاتر شـهر تهران- به‌روی صحنه رفت تا از معدود نمایش‌های مشـهدی باشـد که با موضوع رضوی در پایتخت اجرا گردیده اسـت. این نمایش که از آثار برگزیدهٔ سـال‌های گذشتهٔ جشنوارهٔ رضوی بود، در حالی به‌روی صحنه رفت که اجراهای خود را به انوشیروان ارجمند، پیشکسوت تئاتر مشهد تقدیم کرده بود. مهدی نصیری در نقدی به نمایش «به آسمان نگاه کن» با عنوان «ملودرام مذهبی» نوشته است: «برخی از نمایش‌های دینی ایرانی مثل نمایش «به آسـمان نگاه کن» در تلاش برای خروج از کلیشـه‌ها و نزدیک شدن به دنیای امروز مخاطبان و در برگرفتن وسعت بیشتری از مخاطبانی است که در تلاش بوده‌اند تا زمان روایت داستانشان را به امروز و زمان زندگی مخاطبانشان نزدیک‌تر کنند. امّا همین نمایش‌ها هم با وجود تمایل به داشتن مخاطبان بیشتر، در اسارت محدودیت‌ها و کلیشـه‌های دیگری گرفتار آمده‌اند. شاید مهم‌ترین راهکار گریز از این کلیشـه‌ها و تکرارها، در وهلهٔ نخست آگاهی و اشراف نسبت به شـعارها و مؤلّفه‌های تکراری باشد. مسلماً تماشـاگر در مواجهه با یک جریان نمایشـی به دنبال کشف ناشـناخته‌ها و درگیر شدن با ندانسـته‌های داستانی است.» این نمایش در دی‌ماه سـال گذشته در کشورهایی چون ترکیه و اتریش نیز به‌روی صحنه رفت و فیلم مسـتند اجراهای آن در وین به نویسـندگی هادی مظفری و کارگردانی مسـعود توجّهی ساخته و در سال ۱۳۹۱ – در نشست شهردار مشهد با هنرمندان تئاتر مشهد- به نمایش گذاشته شد.

امّا در آخرین ماه از آخرین سال دههٔ هشتاد، نمایشی با عنوان «راه رفتن روی ابرها» به‌کارگردانی احسـان روحی در پنجمین جشـنوارهٔ تئاتر دانشجویی دانشگاه آزاد اسلامی منطقهٔ ۹ به میزبانی واحد مشـهد به‌روی صحنه رفت و توانست جوایزی را هـم از آن خـود کند. ایـن نمایش به موضـوع دو زوجی

نمایش بچه های بهشت

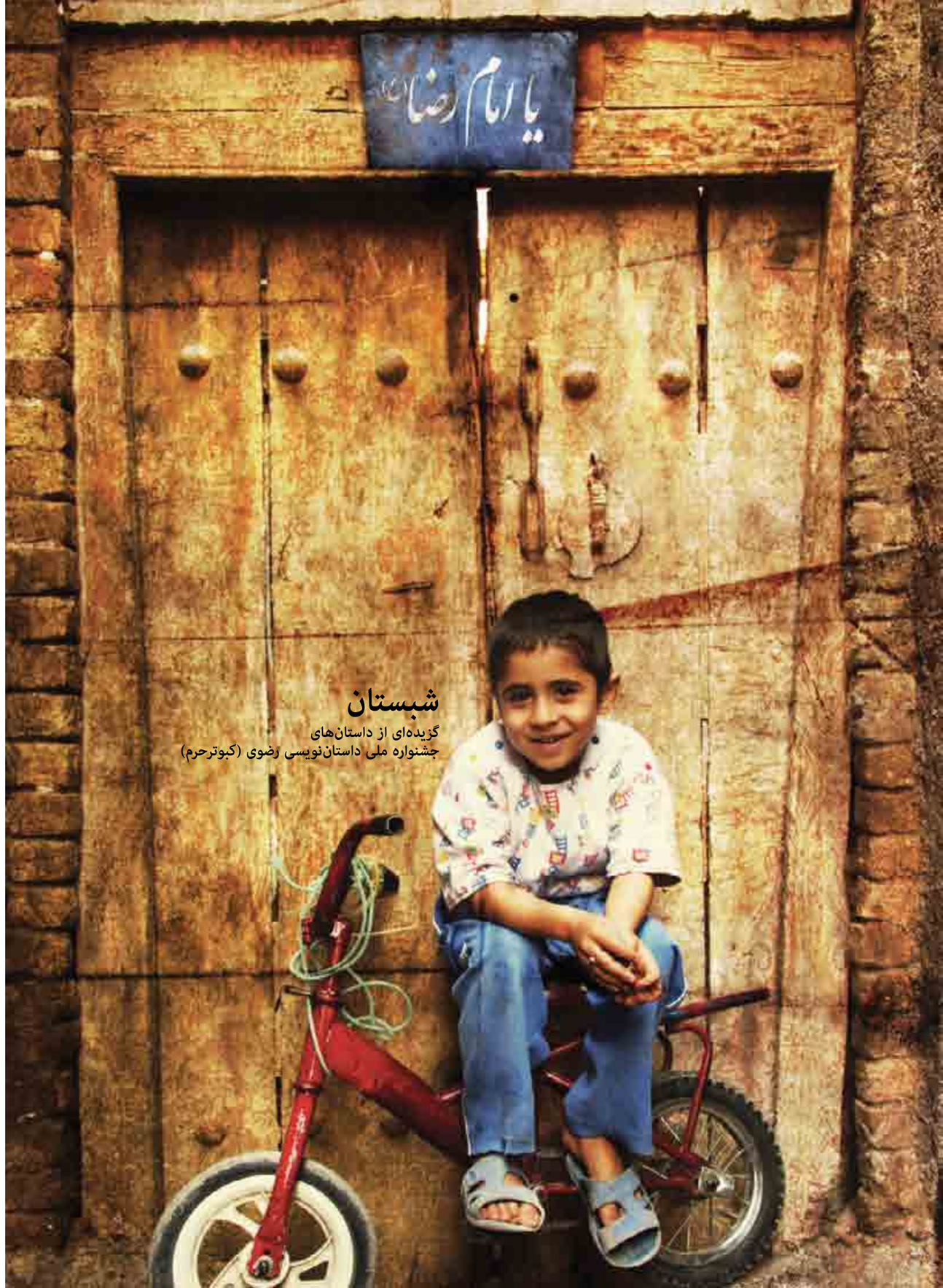
می‌پرداخت که یکی از آن‌ها به‌خاطر سرطان، علاقه‌ای به بچّه ندارد و تن به سقط جنین می‌دهد و دیگری از اینکه بچّه‌دار نمی‌شـوند، به‌شدّت ناراحت است. داستان این دو زوج جوان با یک نقطه - مرد تروریست که ما مدام صحبت‌های او را با زنش سپیده می‌شنویم- وصل می‌شود. داستان نمایشنامه «راه رفتن بر روی ابرها» از گِل‌گِل‌های این دو زوج آغاز می‌شود و بـا توجّه به بار اطّلاعاتی که در حدود ۲۰ دقیقهٔ اوّلیهٔ نمایش به مخاطـب می‌دهد، خوب هم پیش می‌رود و تماشـاگر را هم با داسـتان خود پیش می‌برد، امّا از آن به بعد در مسـیر زیاده‌گویی‌ها و بیهوده‌گویی‌ها می‌افتد. حضور آن‌ها در حرم و راز و نیازشان در حرم امام هشتم، نمایش را تا حدودی به سمت کلیشه‌های رایج و نیز شعارزدگی نزدیک می‌کند و در نهایت با یک انفجار به پایان می‌رسد.

سـید جواد اشـکذری در نقدی با عنـوان «راه رفتن بر روی لبه‌های تیز تیغ» در بولتن این جشـنواره می‌نویسد: «دربارهٔ انفجار جمعهٔ خونین حرم امام‌رضا(ع) در حوزهٔ تئاتر رضوی در این چند سال اخیر نمایش‌های بسیاری به‌روی صحنه رفته و هر یک از زوایای مختلفی به این فضا پرداخته‌اند که از آثار شاخص می‌توان در مشهد به تئاتر «عاشقستان» و در کشور به «مردود خرداد» اشاره کرد ولی هرکدام فقط به روایت تاریخی از این انفجار نپرداخته‌اند بلکه تحوّل روح و روان دینی و انسـانی آدم‌ها را در بستر این اتّفاق به نمایش گذاشته‌اند.» نمایش «راه رفتن بر روی ابرها» توانسـت از این جشنواره، جایزهٔ طرّاحی صحنه و نیز کارگردانی دوم را توسّـط احسـان روحی، جایزهٔ دوم بازیگری به‌صورت مشترک توسّط سعید صادقی و جلال کریم‌زاده و نیز جایزهٔ اوّل و سـوم بازیگری به‌ترتیب توسّـط زهره بهادری و مهشید شریفی را از آن خود کند.

***

نمایش ترنج

منابع:
۱. نشریهٔ روزانهٔ «پیک فرهنگ»، ۱۳۸۲
۲. پایگاه اطّلاع‌رسانی جشنوارهٔ تئاتر رضوی
۳. پایگاه اطّلاع‌رسانی «شمس توس»
۴. ماهنامهٔ تخصّصی «تاک‌توس»، شماره ۳۵، ۱۳۸۶
۵. روزنامهٔ «شهرآرا»
۶. نمایشنامهٔ «عاشقستان» نوشتهٔ کیوان صباغ، ۱۳۸۸
۷. کتاب هشتمین جشنوارهٔ تئاتر رضوی، ۱۳۸۵
۸. کتاب «هشتمین خورشید»، ۱۳۸۳
۹. کتاب «هشـتمین خورشید»، ویژهٔ سومین جشنوارهٔ فرهنگی هنری امام‌رضا(ع)، ۱۳۸۴
۱۰. کتاب «هشـتمین خورشـید»، ویژهٔ پنجمین جشـنوارهٔ فرهنگی هنری امام‌رضا(ع)، ۱۳۸۶
۱۱. کتاب پنجمین جشنوارهٔ تئاتر رضوی، ۱۳۸۶
۱۲. کتاب چهارمین جشنوارهٔ تئاتر رضوی، ۱۳۸۵
۱۳. نمایشـنامهٔ «دویـدن در شـیب ملایم»، نوشـتهٔ مشـترک علی حاتمی‌نـژاد و حامد امان‌پور قرایی، از سری کتاب‌های فرهنگ رضوی، ۱۳۸۸
۱۴. نمایشنامهٔ «ترنج» نوشته کیوان صباغ، از سری کتاب‌های فرهنگ رضوی، ۱۳۹۰
۱۵. نمایشـنامهٔ «تکیهٔ مرد بر دیوار» نوشـتهٔ مشترک رئوف دشتی، از سری کتاب‌های فرهنگ رضوی، ۱۳۹۰
۱۶. ماهنامهٔ تخصّصی هنر «تاک‌توس»، شمارهٔ ۷، مهر ۱۳۸۸
۱۷. کتاب ششمین جشنوارهٔ سراسری تئاتر رضوی، ۱۳۸۷
۱۸. کتاب هفتمین جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر رضوی، ۱۳۸۸
۱۹. کتاب «هشـتمین خورشـید»، گزارش عملکرد هفتمین جشنوارهٔ بین‌المللی فرهنگی هنری امام‌رضا(ع)، ۱۳۸۸
۲۰. کتاب «هشـتمین خورشـید»، گزارش عملکرد ششمین جشنوارهٔ فرهنگی هنری امام‌رضا(ع)، ۱۳۸۷
۲۱. کتاب نقد جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر، ۱۳۸۶
۲۲. روزنامهٔ شهرآرا، نقد نمایش «تکیهٔ مرد بر دیوار»، ۱۳۸۸
۲۳. فکس‌هـای کانـون فکـری و پرورشـی کـودکان و نوجوانـان، نمایشنامه‌خوانی رضوی
۲۴. کتاب سـومین جشـنوارهٔ تئاتر کودک و نوجـوان رضوی (ضامن آهو)، ۱۳۸۸
۲۵. نمایشنامهٔ «شهادت‌خوانی»، نوشتهٔ سعید تشکری، ۱۳۸۸
۲۶. نمایشنامهٔ «آه و ماه»، نوشتهٔ سعید تشکری، ۱۳۸۷
۲۷. کتـاب «یـک قمقمـه از کوثر»، نوشـتهٔ نصرا... قادری، سـعید تشکری، حسین زاهدی‌نامقی، مهدی نصیری و رویا پارکی
۲۸. پایگاه اطّلاع‌رسانی معاونت فرهنگی اجتماعی شهرداری مشهد
۲۹. پایگاه اطّلاع‌رسانی حوزهٔ هنری خراسان رضوی
۳۰. کتاب «این مردم نازنین»، نوشتهٔ رضا کیانیان
۳۱. سایت ایران تئاتر، نقد نمایش، ۱۶آذرماه ۱۳۹۰
۳۲. بولتن «اپیزود» پنجمین جشنوارهٔ دانشجویی تئاتر دانشگاهی
۳۳. سایت پارسینه
۳۴. قدس‌آنلاین
۳۵. وبلاگ «مشهد تئاتر»
۳۶. روزنامهٔ «خراسان»
۳۷. بولتن پنجمین جشنوارهٔ تئاتر دانشجویی، ۱۳۹۰
۳۸. نشریهٔ «فرهنگ رضوی»، شماره دو، ۱۳۹۰
۳۹. وبلاگ تئاتر حسام حسنی‌زاده
۴۰. ویژه‌نامهٔ هشتمین جشنوارهٔ نمایشنامه‌خوانی مشهد، ۱۳۹۰



شبستان

گزیده‌ای از داستان‌های
جشنواره ملی داستان‌نویسی رضوی (کبوترحرم)

آقای امام‌رضا(ع)

نوشتهٔ مهدی زارع، از استان فارس، مرودشت
جزو هشت اثر برگزیدهٔ اوّل، هشتمین اثر برگزیدهٔ سال ۱۳۸۸، پنجمین جشنوارهٔ داستان‌نویسی کبوتر حرم

۱

آقای امام‌رضا(ع) عزیز، سلام. امیدوارم حالتان خوب باشد و بـه قول ننـه‌ام، نور به قبرتان ببارد. من کاظم هسـتم، پـسر محمّد جعفر. غرض از مزاحمت! می‌خواسـتم کمی مرد و مردانه با شـما حرف بزنم. این تابسـتان که بیاید، یازده سـالَم پُر می‌شود و می‌روم توی دوازده سال، یعنی کلاس پنجـم. پس می‌بینید آن قدرها هم بچّه نیسـتم که بخواهـم از روی بچّگی، خودکارم را بردارم و برایتان نامه بنویسم. راسـتش، من برای خودم چیزی نمی‌خواهم آقای امام‌رضا(ع). به قول پدرم، چهار سـتون بدنم سـالم است و می‌توانم کار کنم. تابسـتان که بیاید، می‌روم شـاگردی یـا آدامس فروشـی و هر چیزی بخواهم، بـرای خودم و خواهرم آسـیه، می‌خرم. توی درسـهام هم مشکل ندارم. معدل پارسالَم بیست شـد، امسال هم آن قدر می‌خوانم که از بیسـت کمتر نشـوم. من... در حقیقت می‌خواهم بـرای پدرم دعا کنم. راسـتش را بخواهید، پدر من... پدر من، مرده‌شـور اسـت. یعنی اوّل مرده‌شـور نبـود، بعداً مرده‌شور شـد! اوّلش کارگر سرِ فلکه بود، ولی بعد که از کار زیاد قلبش درد گرفت و دیگر نتوانسـت کار کند، رفت شد مرده‌شور که به قول خودش، کارش سبک‌تر است! البته من خیلی وقت‌ها خجالت می‌کشـم به دوست‌هام بگویم پـدرم این کاره اسـت. آخـر می‌دانی، بچّه‌ها مسـخره‌ام می‌کنند و می‌گویند مرده‌شـورِ پدرِ مرده‌شـورَت را ببرند مرده‌شـورها! از همه بیشـتر، اصغر مسخره‌ام می‌کند که هم محلی‌مان است و همیشه هم خبرچینی‌ام را می‌کند. امّا وقتی بابای خودش مُرد و بابام او را شُست و کرد زیر خاک، از من بیشـتر بَدَش گرفت و حالا هم سـایه‌ام را با تیر می‌زند. با این حال، من اصلاً خجالت نمی‌کشـم. چون پدرم همیشه می‌گوید کار که عار نیست. خدا کند کمرت زیر منّت کسی نباشد، مرده‌شوری هم برای خودش شغل است، اگر مرده‌شور نباشد که دنیا را گند بَرمی دارد. ولی ننه‌ام ناراحت است از شغل بابام و بعضی وقت‌ها هم با هم دعوا و مرافعه راه می‌اندازند.

بگذریم از این حرف‌ها، راسـتش را بخواهی، چند ماهی است که پدرم درد قلبش دوباره برگشته و افتاده توی جا. ننـه‌ام با پول رختشـوری، کُلّی خـرج دوا دکتر داده، ولی هنوز حال پدرم خوب نشـده. اتّفاقاً روز به روز هم دارد بدتر می‌شـود. آقا مراد، همسـایه‌مان، دیشـب که آمده بـود خانه‌مان، یک کمـی برای پدرم گریه کرد و گفت که جان دَر نمی‌کند، رفتنی اسـت. زَنش کبرا خانم هم گفت: راحت می‌شـود از دسـت این زندگی نکبتـی. و ننه‌ام تا نصفه‌های شـب گریه کرد و هِـی نالید و زمین و زمان و خدا و پیغمبر را نفرین کرد و باز دستش را دندان گرفت و استغفر اللّه گفت! خیلی وقت‌ها، کارش همین است. هِی می‌نالد که: خدا، برای آن‌هایی که پول دارند، خداست، نه مـا بدبخت‌های بی پول. ولی آقا معلّم مان می‌گوید خدا برای همه، خداسـت و گدا و پولدار برایش فرقی نمی‌کند. این شـد کـه تصمیم گرفتم خودم یـک کاری کنم و برای خوب شـدن پدرم، دعا کنم. ولی چون خبری نشد، ناچاراً برداشـته‌ام و دارم برای شـما از مریضی پدرم می‌گویم تا شـاید شـما بتوانید از خدا بخواهید خوبَـش کند. ننه‌ام می‌گوید اگر بخواهی دعایت مستجاب بشود، باید از یک آدم خـوب بخواهی که دعایت را به گوش خدا برسـاند. مـن هم که جز آقـای رحیمی، آقا معلّم‌مان و شـما، آدم خوبی نمی‌شناسـم! ولی از شما چه پنهان، از آقای رحیمی هم خجالت می‌کشم، به‌همین خاطر دست به دامن شما شـده‌ام. پس ای آقای امام‌رضای عزیز، تو را به هرکس که می‌پرسـتی، پدرم را خوب کن و ننـه‌ام را از این بدبختی نجات بده! قول می‌دهم دیگر هیچ وقت به کسی فحش ندهم و نمازهایم را هم سر وقت بخوانم. قول می‌دهم.

ای نامه که می‌روی به سویش از جانب من ببوس رویَش!

دیگـر عرضی ندارم جز آرزوی سـلامتی شـما. قربانت... کاظم

نامه را پنهانی از میان یکی از سوراخ‌های ضریح انداخت داخل، ضریح را مُخلصانه بوسید، به زور خودش را از میان زائرین بیرون کشید و رفت.

۲

آقای امام‌رضای عزیزم، سلام. امیدوارم حالَت خوب باشد. الان که دارم این نامه را می‌نویسم، دو هفته از نامه‌ای که برایت نوشـتم، می‌گذرد؛ ولی هنوز خبری از خوب شدن پدرم نشـده است. نمی‌دانم چی شده که به دعایم جواب

▶ عکس از فرهاد فربد

نداده‌ای، شـاید سَرَت شلوغ باشد و نرسیده‌ای برایم کاری بکنـی. اگر هم باید یک چیزی نـذرَت کنم تا پدرم خوب شـود، باشـد... حرفی ندارم. قول می‌دهم اگر حال پدرم خوب شد، تابسـتان، یک سوم سـود فروش آدامس‌هایم را نـذرت کنم. اگر هم فکر می‌کنی کَم اسـت، باشـد! تو پدرم را شـفا بده، نصف سـودم را می‌دهم، بَسَت است؟ دیگر حرفی داری؟ منتظرم که خوبَش کنی، هر چه زودتر. قربانت... کاظم.

نامه را باز مخفیانه انداخت توی ضریح، ضریح را بوسـید و رفت.

۳

آقای امام‌رضا(ع)، سلام. واقعاً که! اصلاً توقّع نداشتم این قدر بی خیال باشی و کاری برایم نکنی. من که گفتم هم پسر خوبی می‌شوم و هم نصف سود فروش آدامس‌هایم را نذرت می‌کنم. ولی الان دو ماه گذشته و تو کاری نکرده ای. حتماً باید پدرم بمیرد که از این بی خیالی دست برداری؟ بعد از هرگزی! یک کار از تو خواستم برایم انجام بدهی، آن هم داری پشـت گوش می‌اندازی؟ آخر تا کی باید هِی برایت نامه بنویسـم و التماسـت کنم؟ پس چرا کاری نمی‌کنی؟ دیگـر چه می‌خواهی که به دعاهایم جواب بدهی؟ همهٔ سـود فروش آدامس‌هایم خوب اسـت؟ باشد... قبول! تو پدرم را شـفا بده، قول می‌دهم همهٔ سود آدامس هایم را نذرت کنم. دیگر چه بهانـه‌ای برای جورکردن داری، ها؟ منتظر هستم، دیر نکنی ها! قربانت... کاظم!

نامـه را با اوقات تلخی انداخت تـوی ضریح، با بی‌میلی ضریح را بوسید، به زور خودش را کشاند بیرون و رفت.

۴

سلام آقای امام‌رضا(ع). الان که دارم این نامه را می‌نویسم، می‌خواهم برای آخرین بار حرف هایم را به تو بزنم. ننه‌ام راست می‌گفت که خدا و پیر و پیغمبر فقط مال آدم‌های پولدار اسـت. دسـتت درد نکند با این شفا دادنت. پدرم حالش خوب که نشـد هیچ، بدتر هم شد! ننه، حالا دیگر هِـی منتظر اسـت که بابـام نفس‌های آخرَش را بکشـد. مـن که می‌دانم همین امروز فـردا، بابایَم می‌میرد، فقط می‌خواستم بِهت بگویم برو به همان پولدارهایی بِرس که صدهزار تومان، صد هزار تومـان نذرت می‌کنند. تو را با آدم‌هـای بدبختی مثل ما چه کار؟ دیگر هم نه نماز هایم را می‌خوانم، نه می‌آیم اینجا پابوسَت. اصلاً دلم می‌خواهد یک آدم بد باشـم، تا همه از دستم بنالند! آخر چه فرقی می‌کند که آدم خوبی باشی، ولی دعایَت مستجاب نشود؟

تـو هم برو با آن شـفا دادنَت. دیگر هـم کاری به‌کارت ندارم. خداحافظ...!

نامه را با عصبانیت انداخت توی ضریح و بی اینکه ضریح را ببوسد، رفت.

۵

آقای امام‌رضا(ع) عزیزم، سـلام. الهی نور به قبرَت ببارد! ببخشـید از اینکه دیر آمدم به پابوسِـتان. آخر می‌دانید، اصلاً انتظارش را هم نداشـتم. وقتی آن روز، آن چند نفر را فرسـتادی خانه مـان تا بابایم را ببرند بیمارسـتان برای دوا درمان، باورم نمی‌شد. وقتی هم که ننه‌ام پرسید ازکجا آمده‌اند و گفتند از طرف تو، بیشـتر خجالت کشیدم. مرا ببخـش آقای امام‌رضـا(ع) جان! که آخرین بـار، آن طور باهات حـرف زدم. آخر می‌دانی، خیلی اعصابم خُرد بود. ولی حالا، راحتَم. توی این سـه ماهی که گذشـت، خیلی چیزها برایم معلوم شـد. فهمیـدم اگر خدا یادش رفته ما هسـتیم! لااقل یک آقای امام‌رضایی داریم که به دادمان برسـد. بابـام الان حالش خوب اسـت. از بیمارسـتان که مرخّصـش کردند، همان چند نفر آمدنـد دنبالش و او را آوردند اینجا. الان هم همین جا، توی همین مرقد خودت! دارد کار... یعنی خادمی می‌کند. نمی‌دانم باید با چه زبانی از شـما تشکّر کنم، چون الان دیگر نه تنها کسی به‌خاطر بابایم مسخره‌ام نمی‌کند، بلکه همه یک جور دیگر نگاهم می‌کنند. یک جوری که احساس بزرگی می‌کنم. بابام گفته دیگر نمی‌خواهد این دو سـه هفتهٔ آخر تابسـتان را بروم آدامس فروشـی. ولی من نمی‌توانم، چون باید نذرم را به تو بدهـم. فقط یک چیز، می‌خواسـتم اگر اجازه بدهی، به‌جای همهٔ سـود فروش آدامس‌ها، همان یک سوم آن‌ها را بـه تو بدهم! چون تو پولـداری و احتّیاجی به پول من نداری. آخر، آسـیه خواهرم، خیلی وقت اسـت که دلش می‌خواهد یک دوچرخه داشـته باشد. می‌خواهم تا آخر تابسـتان را، کار کنم و برایش یک دوچرخه بخرم. قبول؟ بگـو که قبول کرده‌ای. خب... باز هم دسـتت درد نکند! حالا که بابام اینجا کار می‌کند، سـعی می‌کنم بیشتر بیایم به پابوسَـت. قربان بزرگی‌ات بروم آقای امام‌رضای عزیزم. امیدوارم همه را به مراد دِلشان برسانی. قربانت... کاظم.

نامه را از سـوراخ ضریح انداخـت داخل، چند بار پنجره را بوسید، مثل آدم بزرگ‌ها عقب عقب و در حال تعظیم رفت سمتِ درِ خروجی، و رفت.

◀ عکس از سلیمان گلی

قطار ساعت هشت

نوشتهٔ آزاد قدرتی، از سمنان رتبهٔ سوم در سال۱۳۸۶
سومین جشنوارهٔ داستان‌نویسی کبوتر حرم

پدر آخرین چمدان را می‌گذارد توی حیاط، جلوی در. داد می‌زند که کلافه است. همیشه وقتی که کلافه می‌شود، تند و تند عرق می‌ریزد. به زمین و زمان بد و بیراه می‌گوید و به این و آن فحش می‌دهد. پرده را می‌اندازم و از پشت پنجره می‌آیم کنار. ساعت شش بعد از ظهر است.

مادر چای را در فلاسک می‌ریزد، پررنگ و تیره. اگر چای نباشد، پدر جنجال می‌شود و نمی‌شود به‌اندازهٔ پنج کیلومتر راه تحمّلش کرد، چه برسد به مشهد که می‌گویند خیلی هم دور است.

مادربزرگ با ساک پشمیش ور می‌رود. روی تشکچهٔ زپرتی نشسته، انگار روی قالیچهٔ سلیمان است. برخلاف همیشه چشم‌هایش برق می‌زند و نمی‌دانم که خیال می‌کنم یا نه، انگار لبخند می‌زند. هر چند گه‌گاه که از جلویش رد می‌شوم به پدر، من، عروسش و یا به شیرین نگاه می‌کند و از روی تأسّف سری تکان می‌دهد، امّا در کل خوشحال است. خوشحال که می‌برندش مشهد. البته زیاد برایش فرقی نمی‌کند که مقصد کجا باشد. چه بخواهد برود تهران خانه دخترهایش و یا شمال و مشهد، توفیری ندارد. همیشه همین یک ساک پشمی را بر می‌دارد. چندان هم مهم نیست که سفر یک روزه باشد یا یک ماهه و یا به سال برسد، باز هم همین ساک پشمی است.

هرکجا که باب میلش باشد، در پنج دقیقه آماده می‌شود. چند بار سر حاضر شدن مادربزرگ با شیرین شرط بستم و همیشه هم برنده شدم. در چهار دقیقه می‌رود دستشویی و در یک دقیقه بعد می‌رود سراغ گنجه و ساک پشمی که همیشه هم پر است و آماده. ساک را از بین بقچه‌ها و پلاستیک‌های گرد گرفته برمی‌دارد. جلوی پایش می‌گذارد و روی تشکچه منتظر بقیه می‌شود.

ساعت شش و بیست دقیقه است. بوی تند سیگار پدر در سالن پیچیده. همیشه این‌طور وقت‌ها جلوی ما سیگار می‌کشد. بندهٔ خدا وقتی خبر آورد می‌رویم مشهد، زائرسرا جور شده و بلیط گیرش آمده، چه قدر خوشحال بود. روی پایش بند نبود، وقتی وام گرفت و مرخصی تشویقی دادند چه‌قدر ذوق کرد، وقتی مطمئن شد همه چیز آماده است برای یک سفر به یاد ماندنی... هیچ نمی‌دانست این طور می‌شود.

شیرین خیلی غر زده بود که دلمان پوسید. پس کی سفر؟ چرا پدر این‌قدر بی‌خیال است و بی‌توجّه! همهٔ هم‌کلاسی‌هایش مسافرت می‌روند. همه می‌روند مشهد و می‌آیند و بین ساعت‌های کلاس خاطرات سفر را تعریف می‌کنند و او چه می‌تواند بگوید؟ چیزی ندارد تعریف کند که پنج سال است پدر ما را هیچ جا نبرده.

همیشه یا غر می‌زد یا متلک می‌گفت و اگر فشار خیلی می‌زد بالا و طاقت نمی‌آورد، در اتاقش می‌نشست و گریه می‌کرد. امّا حالا که پدر به قول خودش کاری کرده بود کارستان و فکر می‌کرد سنگ تمام گذاشته و همه چیز روبه راه است، اینکه شیرین از اطاقش بیاید بیرون و همین‌طور که به ناخن‌های لاک‌خورده و خیسش فوت می‌کند، بگوید امتحان دارد و نمی‌آید، خب نمی‌تواند اتّفاق خوبی باشد و اگر این ماجرا درست چند ساعت قبل از سفر اتّفاق بیفتد، یعنی وقتی همه چیز برنامه‌ریزی شده، دیگر بدتر.

مادر همین طور مات ماند وقتی شیرین گفت درسم مانده و به پدر نگاه کرد تا چیزی بگوید. امّا پدری که نه حنایش رنگ دارد نه کلاهش پشم، به درد لای جرز می‌خورد. خود شیرین همیشه این را می‌گفت. گفت درس دارم و باشد برای بعد. حالا فرصت زیاد است و باز به ناخن‌هایش فوت کرد.

البته به‌نظرم یک‌جوری با تردید گفت. در همین چند کلمه کلّی تأسّف خورد. درست مثل همان وقت‌ها که به او شیرینی خامه‌ای تعارف می‌کردند، از همان‌ها که خیلی دوست داشت و او با افسوس می‌گفت: « نه ممنون... رژیم دارم.» و کلّی هم تردید داشت. مثل وقتی که مانده بود در عروسی دوستش پیراهن بلند سرمه‌ای بپوشد یا کت دامن مشکی و با تلفن، نظر دوستش را می‌پرسید؛ وقتی گفت: «حالا فرصت زیاده» کاملاً معلوم بود که لج کرده. کلمات را یک‌طوری گفت، مثل پدر. با همان لحن.

همیشه وقتی روی دندهٔ لج بود، سعی می‌کرد ادای پدر را درآورد. هر وقت از پدر چیزی می‌خواستیم به یک جا خیره می‌شد و می‌گفت: «حالا... فرصت زیاده... ببینم چی می‌شه»

و الان که جزوه را دستش گرفته و می‌چرخد. وقت‌هایی که این‌طوری می‌شود، مخالفت می‌کند و همه چیز را به هم می‌ریزد. با اینکه شک ندارم که تردید دارد، امّا همیشه دوست دارد حرف، حرف خودش باشد. حتّی اگر ضرر کند. با هزار دلیل و برهان هم نمی‌شود قانعش کرد. اگر اصرار کنی، مثل همین الان و اصرارهای مادر، یک وقت به خودت می‌آیی که مثل دیوانه‌ها بالا و پایین می‌پری و شیرین همین طور نگاهت می‌کند. سرافراز از اینکه شکستت داده. خجالت می‌کشی و آخر سر مجبور می‌شوی کوتاه بیایی.

فکر می‌کنم شیرین بیمار است. از خیلی قبل برای بیماری‌اش اسم هم گذاشته‌ام: «جنون ادواری» و می‌گویم: «خدا شفا بده»؛ او بیشتر لجش می‌گیرد. من که می‌دانم الان هم بهانه کرده و یک فکرهایی در سرش است و اِلّا درس کجا بود. حفظ‌کردن همهٔ کلمات یک جزوهٔ بیست‌صفحه‌ای که این حرف‌ها را ندارد. آن هم اگر بیشتر از ده روز فرصت باشد تا امتحان. مادر هم همهٔ اینها را می‌داند. مطمئنم پدر هم می‌داند. هرچه باشد، شیرین از جنس خودمان است.

باز هم زنگ تلفن. گوشی را برمی‌دارم. «الو، بله، بفرمایید...» قطع می‌کند. مثل همیشه. لعنتی. مادر به شیرین خیره می‌شود که نگاهش را می‌دزدد و به اطاقش می‌رود. دیگر به چهرهٔ هراسان و نگران مادر عادت کرده‌ام. از هر اتّفاقی زود هراسان می‌شود و بابت هر چیز، نگران.

اخبار ساعت هفت تمام شده و مجری، خبر از جشن و شادی مردم می‌دهد در این روزهای مبارک... پدر سبد میوه را به حیاط می‌برد و صدا می‌زند که «داره دیر می‌شه» و مادر همین طور مردّد مانده. اوّل که شیرین گفت نمی‌آیم گفت: «من هم نمی‌آیم. به هر حال نمی‌شود یک دختر را تنها گذاشت و رفت. آن هم در این دوره و زمانه.» فکر کردم الان است که بگوید آن هم این دختر. امّا انگار حرفش را قورت داد.

شیرین در این چندماه بعد از دانشگاه خیلی تغییر کرده بود: سر و لباسش، چهره‌اش، حرف زدنش و این تلفن‌های لعنتی که پدر و بیشتر از او مادر را نگران می‌کرد. گاهی فکر می‌کنم کاش مثل قدیم بود که زورشان به شیرین می‌رسید. می‌گفتند کجا برو، کجا نرو. این کار را بکن و آن کار را نکن و شیرین بدون هیچ صحبتی قبول می‌کرد و آن‌ها می‌گفتند آفرین دختر خوب. بعدها با اینکه خیلی غر می‌زد امّا باز هم حرف گوش می‌داد و حالا... اصلاً نمی‌شود حریفش شد.

امّا سفر به‌خاطر مادر بود. نمی‌شد که بماند ور دل دخترش. نذر داشت. هرچند که هیچ وقت هم که نمی‌گفت نذرش چیست. شاید هم می‌خواست ما را دعا کند. من و شیرین. فکر کردم بگویم به هر حال یکی می‌ماند. من یا چه می‌دانم، مادربزرگ. مواظب دخترتان هستیم، شما بروید. امّا نگفتم. آخر مادربزرگ بماند که چه؟ کاری از دستش بر نمی‌آید. فقط می‌تواند آمار بگیرد و بعد از چندروز صاف بگذارد کف دست پدر که در آن صورت کار از کار گذشته. توانش را ندارد جلوی شیرین بایستد. حوصله ندارد جلویش را بگیرد. زورش نمی‌رسد کنترلش کند. فکر کردم نامردی است اگر من بمانم. فقط یک بار مرا برده‌اند مشهد و آن هم زمانی که چهار سال بیشتر نداشتم. چیزی یادم نمی‌آید به جز یک گنبد طلایی و یک عالمه آدم و اوّلین باری که به‌خاطر گم شدن گریه کردم.

همه می‌دانند که آرزو دارم بروم مشهد و حرم امام‌رضا. همیشه، هر وقت که بشود در مسیر نانوایی، دوچرخهٔ قراضه‌ام را یک گوشه می‌اندازم و می‌روم ایستگاه راه آهن. به دور دست‌ها نگاه می‌کنم. جایی که دو خط ریل به هم می‌رسند. منتظر می‌مانم و دعا می‌کنم تا قطار ساعت هشت زودتر بیاید. هرچند مدّتی است که قطارها به موقع می‌آیند امّا اگر قطار تأخیر داشته باشد، دیر می‌رسم خانه و مادر نگران می‌شود. قطار مشهد که می‌آید مسافرها را تماشا می‌کنم و برای زوّار آقا دست تکان می‌دهم. به پنجرهٔ تک‌تک واگن‌ها نگاه می‌کنم. به عکس گنبد طلایی و حرم آقا خیره می‌شوم که پشت بیشتر پنجره‌ها زده‌اند. همیشه در آن شلوغی هوای مشهد می‌کنم. به زائرین التماس دعا می‌گویم و آرزو می‌کنم کاش من هم یکی از این مسافرهای این قطار باشم. آخر پانزده سالی می‌شود که مشهد نبوده‌ام. گاهی بغض می‌کنم و گریه‌ام می‌گیرد.

امّا انگار چاره‌ای نیست. آخر پدر هم باید برود. نمی‌شود که بماند و زن و بچّه‌اش را بفرستد شهر غریب به امان خدا. دلش هزار راه می‌رود. نمی‌تواند تحمّل کند.

حدود ساعت هفت و ربع بود که بالاخره تصمیم گرفتند من بمانم. یعنی خودم گفتم که می‌مانم و آن‌ها بعد از کلی مِن و من قبول کردند. راستش بدم نمی‌آمد بمانم و با ماشین لکنتی پدر، تنهایی دور بزنم. اگر بود که نمی‌گذاشت رانندگی کنیم. حتّی اگر خودش کنارم می‌نشست. حتماً شیرین هم از این فکرها کرده دیگر. امّا حالا فهمیده‌ام قرار است ماشین را بدهد به دوستش و نقشه‌ام، نقش بر آب شد.

مادربـزرگ می‌گوید «قطار رفت، دیرمون نشـه!» و پدر کـه در کوچه منتظر اسـت بلند صدا می‌زند و دوسـتش بـوق می‌زنـد. آبرویـمان را برد جلـوی در و همسـایه. همـه فهمیدند که می‌خواهیم برویم مشـهد امّا احتمالاً نفهمیدند که پدر چرا آن‌قدر کلافه اسـت و عصبی و داد و بیداد راه انداخته. حتماً می‌گویند عجب پدر بی‌جنبه‌ای دارند.

مادربزرگـم بغلـم می‌کنـد. صورتـم را می‌بوسـد و راه می‌افتـد. مـادر آخرین سـفارش‌ها را می‌کنـد. از اینکه مراقب گاز باشـیم. فر را روشـن نکنیـم. درجهٔ آبگرمکن زیاد نشـود. اینکه شـب‌ها در را قفـل کنم و تحت هیچ شرایطی شـیرین تنها نماند و هیچ جا نرود. البته قبلاً پدر همهٔ این‌ها را گفته بود. مردانه صحبت کردیم و او وقتی چندمیـن سـیگارش را آتش می‌زد گفت کـه باید باغیرت باشـم و وقتی او نیسـت، مرد خانه‌ام. باید مراقب همهٔ خانه باشم و خواهرم را دست من سپرده تا اینکه شوهرش بدهد و همه از دسـتش خلاص شـویم. مادر خداحافظی می‌کند. از شـیرین هم خداحافظی می‌کند که تمام مدّت از اتاقـش بیرون نیامده و جزوهٔ لعنتی را ورق می‌زند. به من می‌گوید مراقب شـیرین باش و از شیرین می‌خواهد مواظب من باشد. می‌گوید: «خیالم راحت باشه؟» و من با حرکـت سر مطمئنش می‌کنم. می‌دانم باز هم دلش قرص نیست. حتماً زنگ می‌زند. از ایستگاه، تلفن‌های عمومی و کارتی، هر جا که بشود و هر وقت که باشد. زنگ می‌زند، خبر می‌گیرد و باز هم سـفارش می‌کند. هر وقت دختری هم سن و سال شیرین ببیند، بیشتر یاد دخترش می‌افتد و باز هم زنگ می‌زند که مبادا....

در را می‌بنـدم و به اتاق می‌آیم. بیسـت دقیقه مانده به هشـت. باز تلفن زنگ می‌زند. قبل از اینکه شیرین بجنبد گوشـی در دستم است. باز هم قطع و بوق اشغال. فحش می‌دهم. طوری که شـیرین بشـنود و حساب کار دستش بیاید. در هال طوری روی زمین دراز می‌کشـم که دخترک را در اتاقـش ببینم. روی تخت نشسـته و چشـمانش را بسته. همیشه وقتی می‌خواهد به چیزهای مهم فکر کند، همین‌طور چمباتمه می‌زند روی تخت و با موهایش بازی می‌کند. سـعی می‌کنم فکرش را بخوانم. به هر حال مرد خانه‌ام. بی‌غیرت هم نیسـتم. اگر تلفـن زنگ بخورد در زنگ دوم گوشـی را برمی‌دارم. اگر با شـیرین کار داشته باشند، خوب خانه نیست. بخواهد تلفن بزند؟! نمی‌گذارم! از خانه برود بیرون؟ محال است. دانشگاه؟ کلاس؟ با هم می‌رویم. دوستم بیاید درس بخوانیم؟ نه! همین‌طور بهتر اسـت. تا او باشـد بیخود لج نکند. شـاید به چیز دیگری فکر کند. به هر حال مهم نیست، دستش را می‌خوانم. به قول پدر از جنس خودمان است. هرچند آرزو می‌کنم این آخرین باری باشـد که جنون ادواری می‌آید به سراغش و لج می‌کند. چشم‌هایم سنگین می‌شود...

_داداش.

یکهو می‌پرم.

_کاش ما هم می‌رفتیم.

نمی‌دانم از کی خوابم برده.

_فکر کنم حیفه وقتی همه چیز آماده اسـت. ناشکریه... داداش؟

و نگاهم می‌کند. همیشه وقتی کارش گیر می‌کند، داداش صدایم می‌کند وإلّا بیشتر وقت‌ها سایه‌ام را با تیر می‌زند. تند مانتویش را می‌پوشد.

_حالا کو تا فرصتش پیش بیاد... راستش با آقا خیلی حرف دارم.

گاهـی همین‌طور یکهو تصمیم می‌گیرد و فکرش را عوض می‌کنـد. مثل دانشـگاه رفتنـش. می‌گفـت. الّا و لا که نمی‌رود و می‌گذارد برای سـال بعد که دکتر شـود و بعد دقیقـهٔ نود همه دنبـال کارش می‌دویدیـم. زنگ می‌زند آژانس و ماشین می‌گیرد. می‌گوید لطفاً سریع‌تر.

_تو که ساکت آماده است؟

بـه حرف‌هایش فکر می‌کنم... این‌بار بدون تردید گفت و بدون اینکه لج کند، انگار خودش بود. حرف‌های خودش. بـه اتـاق می‌روم و سـاکم را کـه هنوز خالـی نکرده‌ام، برمـی‌دارم و تند دکمه‌هـای پیراهنـم را می‌بندم. کتاب دعای کوچک را طرفم می‌گیرد.

_تو راه بخونیم.

به کیف دستی‌اش اشاره می‌کند.

_هیچی جا نداره.

همیشـه چند نفر وسایلش را می‌کشیدند. تعجّب می‌کنم کـه این بار خودش اسـت و یک کیـف کوچک. نمی‌دانم در ایـن چند دقیقه که چرت مـی‌زدم، چه اتّفاقی افتاده. کاش خواب نمی‌رفتم و بیشـتر مراقبش بودم. نمی‌دانم چرا این همه...

آژانـس در کوچـه بوق می‌زنـد. وقتی در حیـاط را قفل می‌کنم باز هم تلفن زنگ می‌زند. مهم نیسـت. به ساعت نـگاه می‌کنم. فقط چند ثانیه مانده تا هشـت. اگر قطار سـاعت هشـت فقط چند دقیقه تأخیر داشـته باشـد، می‌رسـیم. در راه آرزو می‌کنم که این بار قطار کمی دیر برسد. فقط چند دقیقه... به‌خاطر شیرین.

◀ عکس از حمید شعفی‌زاده

پس من چی بنویسم؟

نوشتهٔ صنم فاضل از گیلان، رشت

رتبهٔ اوّل جشنوارهٔ کبوتر حرم سال ۱۳۹۱

عزیــز روسری گل بوته دار قهوه ای‌اش را می‌پیچد دور دیگ کوچک پلوی احسان و می‌دهد دستم و به سلامت می‌گوید. احســان اوّلش غر می‌زند: مــن روزه ام، غــذام نمی‌خوام. امّا سرظهری می‌آید توی واحد من و ممد که دیوارهای ساختمان را با دستگاه برای جاگذاری لوله و سیم برق شیار می‌اندازیم. دســتگاه شیار زن سنگین اســت و احسان نمی‌تواند با آن کار کند و مهندس گذاشــته‌اش واحد بغلی تا جای شــیارهایی را که با دستگاه توی دیوار انداخته‌ایم بکَند و آجر اضافی‌اش را بریزد بیرون. برای همین سرتا پاش گرد و خاک اســت و حتّی موهاش را خاکستری کرده و با دوجفت چشم سیاه درشت که از صورتش بیرون زده، زل می‌زند به من. عزیز سفارش می‌کرد: سراغ غذاش که می‌آد سر به سرش نذاری قهر کنه لب به غذا نزنه. بچّه است روزه واجب نیست.

بقچه‌اش را با بطری آب معدنی که یخ است و خنکیش سرکیف می‌آوردم می‌دهم دستش، امّا گلویم خشک است و آب دهانم را به زور قورت می‌دهم.

غروب که می‌شود کارگرها از همهٔ ساختمان‌ها می‌زنند بیرون و مثل لشکریان شکست خوردهٔ جنگ، وسایل را تحویل انبار می‌دهیم و از ســاختمان‌های مســکن مهر می‌رویم. عرق از پیشــانی احســان راه می‌گیرد و روی صورت خاکســتری‌اش خط می‌اندازد. دایم سرفه می‌کند و خلط ســبز رنگی را تف می‌اندازد زیر پایش، می‌گویم: مگه قرمه ســبزی خوردی، لقد بزن روش. به خانه که می‌رویم، بعد دوش، عزیز سفرهٔ افطار را چیده و بوی کوکو سیب زمینی که بلند می‌شود، معده‌ام درد می‌گیرد. احسان کنار عزیز می‌نشیند و تلویزیون اذان را زده نزده چیزی خورده نخورده خوابش می‌برد. عزیز می‌گوید: تو رو قرآن از فردا نبرش.

کش و قوســی به شــانه‌ام که بدجور گرفته اســت می‌دهم و می‌گویــم: من که زورش نکــردم خودش افتاده سر لج بیاد. می‌خواد آخر تابستونی با پولش از اون گوشی‌های لمسی بخره که تی وی‌ام هست.

آب کتری را با دســت حنا بسته و ناخن قهوه ای‌اش می‌ریزد توی استکانم: مگه چنده گوشیه؟ یارانه‌ها رو ریختن می‌خرم واسش.

این پا رو آن پا می‌نشــینم و اســتکان چــای را می‌گذارم توی نعلبکــی: چندر غاز یارانه میدن دیگه عزیز، تازه یه چیز باس بــذاری روش پــول آب و برق و تلفن بدی. منم اگه شــهریهٔ دانشــگام نبود مگه مغز خر خوردم سه ماه تابستونو برم خر حمّالی.

عزیز ســلام بر حسین می‌گوید و لیوان آب را به لبش نزدیک می‌کند امّا چشمش که به احســان می‌افتد که گوشهٔ مخدّه تــوی خودش جمع شــده و خوابش برده، لیــوان را می‌گذارد روی ســفره، به سر احسان دســت می‌کشد. می‌افتم به جان نان و پنیر و چای را هورت نکشیده صدای زنگ موبایلم بلند می‌شــود. اسی از بچّه‌های خانهٔ فرهنگ است که توی کارگاه داستان‌نویســی با هم اياغ شدیم. آن وقت‌ها توی مسابقات داستان‌نویســی مدرسه برنده شــده بودم و دبیر ادبیّاتم که می‌دید دست به قلمم خوب است مرا با خودش به جلسات و دوره‌های داستان و شعر می‌برد. گوشی را بر می‌دارم. سلام و احوال پرسی‌اش که تمام می‌شود می‌پرسد: جشنوارهٔ داستان امام‌رضا کار نفرســتادی، نه؟ ســه روز دیگه مهلتش تمومه، جایزه‌شم بد نیس. من اگه برنده شم کتامو میدم بیرون.

چند ماهی می‌شود دست به قلم نبرده ام. گوشی را که قطع می‌کنم عزیــز می‌گوید بزار کنار تلفنو، گناه داره سر ســفرهٔ مرتضی‌علی.

خمیرگوشهٔ نان بربری را می‌تپانم توی دهانم و به سرم می‌زند اگر داستانی بنویسم و برنده شوم با پولش برای احسان گوشی می‌خرم و شــهریهٔ دانشگاهم جفت و جور می‌شود. امّا گیرم این اســت که تا حالا مشــهد نرفته‌ام و اصلاً نمی‌دانم از چی بنویسم. هالهٔ توی سرم می‌پرد و تلویزیون را روشن می‌کنم و می‌گذارم روی کانالی که سریال ماه رمضان می‌دهد.

احسان توی خواب غلت می‌زند، ناله می‌کند، پرّه‌های دماغش که با نفس‌های عمیق کوچک و بزرگ می‌شــود، موهای ریز دماغش به چشــم می‌آید. عزیز ســفره را تا زده، پایش را که واریس دارد با آخیش دراز می‌کند و سر احســان را می‌گذارد روی پایــش. صدای تلویزیون را کم می‌کنم، به شــکمم که تا خرخره خورده‌ام دست می‌کشم و می‌پرسم: عزیز مشهد رفتی؟

پرهٔ دامن چیت گلدارش را می‌اندازد روی مچ پایش: دو بار. بار اوّلی بچّه بودم و آبجیم نااحوال شده بود. بی‌بیم از دوا درمون و دکتر گرفته تا جادو جنبل در نگذشت امّا افاقه نکرد که نکرد؛ سر آخری چسبید به دامن آقا و شفای آبجیمو خواست. آبجیم که حالش خوب شــد دســت جمعی رفتیم پابــوس و بی‌بیم النگوش و همون جا از دسش در آورد و آبجیمو بغل کرد تا با دس خودش بندازه تو ضریح. بار دومی‌ام تازه عروس بودم و با بابای خدابیامرزت رفتیم. یادمه یکی دو ساعت مونده به مشد گنبد طلاش از دور پیدا شــد و شاگرد شوفر داد زد گنبدالرضا، گنبدالرضا. مام سر جامون بلند شدیم سلام و صلوات دادیم و کلّ اتوبوس به شاگرد شوفر مژدگونی دادن.

ـــ عزیز بهم بگو مشهد چه شکلیه؟

لبخنــد، چروک‌های صورتش را بــاز می‌کند: وقتی به گنبدش نگا می‌کنی غربت از سرت می‌پره و انگار هیچ غم و غصّه‌ای نداری، آدم دلش آروم می‌گیره.

ـــ عزیز من با دلت چیکار دارم، میگم چه شکلیه؟

اســتکان نعلبکی را می‌چیند توی ســینی: مگه تو تلویزیون ندیدی؟حیاطش پر کبوتره، سقا خونهٔ اسماعیل طلا داره و دم اذون صدای طبل و نقاره بلند می‌شه.

نان لواش روی سفره را توی جانانی می‌گذارم و با لج می‌گویم: این جوری نه عزیز. بگو ورودی‌هاش چه‌طوریه؟ حیاطش چه شکلیه؟ موزاییکاش چه رنگیه؟ گنبدش و آدماش چه ریختی ان.

احسان توی خواب سرفه می‌کند و انگشت دستش را می‌مکد. عزیز هم جوابم را نمی‌دهد و چشمش توی صفحهٔ تلویزیون اســت امّا انگار رفته توی قدیم‌ها که آه می‌کشد و می‌گوید یادش بخیر.

می روم سمت کیفم، کنج دیوار و کاغذ و خودکاری بر می‌دارم تا بنا کنم به نوشتن طرح داستانی امّا ذهنم قفل شده. همیشه از مشهد که می‌نویسند، بچّه‌ای گم شده یا کسی شفا گرفته یا زائر بی پولی توی راه مانده. پس من چی بنویســم؟ همهٔ داســتان‌ها را که نوشته اند. در ثانی وقتی یک بار هم مشهد نرفته‌ام چه‌طور طرح جدیدی به ذهنم برسد.

گوشــی را بر می‌دارم و اس‌ام اســی از اســی می‌پرسم مشهد رفتی؟

می گوید: هر سال می‌ریم. من هم هر چه سؤال دارم می‌پرسم و ته‌اش شــارژم تمام می‌شــود و گوشــی را می‌گذارم کنار که صدای زنگش بلند می‌شود.

اســم اســی افتاده توی صفحهٔ گوشــی. جــواب می‌دهم و می‌گوید: کف کردم از بس سؤال پرسیدی پسر. حالا فهمیدی چی به چیه دیگه، نه؟

رویم نشــد بگویم نــه و گفت: آســیّد جلال‌الدّین که رفتی، نه؟ داداش امام‌رضاســت. حرم و گنبد و ضریحشو تصوّر کن و داســتانت و بنویس. البت نه اینکه اون‌جا شــکل و شمایل حرم آقا امام‌رضا باشه، ولی واسه تو که مشد نرفتی بهتر از این نمی‌شه گفت.

با اســی که خداحافظی می‌کنم. احسان از خواب می‌پرد و با ناله و آرام آرام می‌رود سمت دستشویی. عزیز هم چادر سفید گلدارش را کشــیده روی سرش، رو به احسان می‌گوید: بمیرم، بچّه‌ام از زور کار حال نداره و می‌رود پای سجّاده اش.

کیف پولم را ازشــلوارم که به جا رختی دم در آویزان اســت بــر می‌دارم و پول هایم را می‌شــمارم. کرایه تاکســی رفت و آمدمــان تا مســکن مهر و پول نــان را جدا می‌کنم و چند هزار تومانی هم هزینهٔ پســت پیشــتاز که خیالم جمع شود اگر داستانی فرستادم حتماً به مقصد برسد. ته‌اش هم کمکی می‌ماند که فردا غروبی بروم کافی نت و راجع به امام‌رضا(ع) عکس و مطلب سرچ کنم و بعدش راهی آستانهٔ اشرفیه شوم و حرم آقا جلال‌الدّین را تماشــا کنم شاید چیزی برای نوشتن بهم الهام شود. عزیز سلام که می‌دهد می‌گویم: حساب کتاب کردم یه کم پول گذاشــتم فردا بعد کار با مینی بوس می‌رم آستانه زیارت. گفتم دل نگرون نشــی عزیز، احتمالاً بیام خونه آخر شبه.

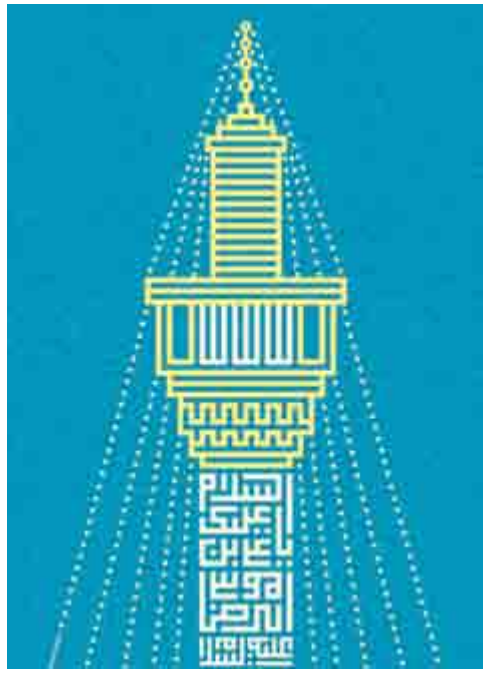
صدای عق زدن احسان که بلند می‌شود پول‌ها را می‌تپانم توی جیبم و می‌روم سمت توالت. هم بالا آورده، هم اسهال خونی گرفته. از دستشــویی که می‌آید بیرون می‌رود سمت عزیز و می‌افتد توی بغلش و دست و پاش از دو طرف آویزان می‌ماند. عزیز دستپاچه یا فاطمهٔ زهرا می‌گوید. احسان با خرخر نفس می‌کشد و دستش را که می‌گیرم تنش تب دارد. عزیز گریه‌اش می‌گیرد و او را می‌خواباند روی زمین و چادر سیاه را می‌کشد روی سرش و کیف پولش را می‌گردد و اشک می‌ریزد.

ـــ بجنب دیگه عزیز از حال رفت.

می نشــیند کنار احسان و دو ســه تا هزاری را می‌گیرد توی دســتش و کیف پول قهوه ای‌اش را پرت می‌کند سمت دیوار. دست داغ احســان را ول می‌کنم و پول‌هایی را که سوا کرده بــودم، رو هم می‌گذارم و می‌دهم دســت عزیز. احســان را کول می‌گیرم و می‌گویم بریم. به بیمارستان که می‌رسانیمش، چشــم نیمه بازش بسته می‌شود و روی تخت می‌خوابانند و می‌برندش. عزیز تسبیح می‌چرخاند، هر دور که تمام می‌شود دوبــاره از سر می‌گیــردش و می‌آید ســمتم و می‌گوید: ده، بیســت روز دیگه یارانه‌ها رو ریختن پولتو میدم بری آستانه. اصلاً احسان که خوب شد یه بعد ظهر با هم می‌ریم زیارت و برمی‌گردیم.

ـــ حرفشو نزن عزیز، دعا کن احسان خوب شه.

پیشانی‌ام را می‌بوسد و روی صندلی می‌نشیند. عقب می‌روم و می‌چسبم به دیوار. تلویزیون توی راهرو که بالای پیشخوان پرستارهاست مردی را نشان می‌دهد که کت و شلوار مشکی پوشــیده و دکلمــه می‌خواند و بعــدش تصاویــری از حرم امام‌رضــا(ع) و زائرهایی که چنگ انداخته‌اند به ضریح. عزیز هم به تلویزیون نگاه می‌کند و دستش را می‌گذارد روی سینه اش. دســت من هم می‌رود روی ســینه‌ام و عزیز که السّلام علیــک می‌گوید، من هم توی دلم تکــرار می‌کنم و نگاهم را می‌انــدازم توی صورتش که اشــک از گوشــهٔ چشــمش سر می‌خــورد و می‌گوید یا امام‌رضا شــفای بچّه مــو از خودت می‌خوام. خیره می‌شــوم به تلویزیون و گنبد طلا را که نشان می‌دهند دلم آرام می‌گیرد.



مسعود ضرونی | نفر اول

سید مهدی حسینی | نفر دوم

علی سنگ‌آبادی | نفر سوم

علیرضـا بیت اللهی | تشویقی

فاطمه زهادت | تشویقی

سید محـمد جواد زهـادت | تشـویقی