



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
بنام خداوند بخشنده مهربان





بر تخت نشست حضرت سلیمان از مجموعه شاهکارهای نگارگری ایران

■ هنر؛ بی‌وقفه در وقف...

شادی غفوریان / ۵

■ بررسی صندوق‌ها

و ضریح‌های قدیمی رضوی

رضا نقدی / ۸

■ نقش گل شاه‌عباسی در آرایه‌های

هنری حرم مطهر امام رضا(ع)

فاطمه جهانپور / ۱۸

■ کوفی‌بنایی (معقلی) و بررسی

قابلیت‌های فرمی آن در تایپوگرافی امروز

کاظم خراسانی / ۲۸

■ «آثار خاندان‌های خوشنویس ایرانی»

در کتابخانه و موزه آستان قدس رضوی

(از دوره غزنوی تا قاجاریه)

کیانوش معتقدی / ۳۶

■ مروری بر کتابت‌های نستعلیق

مناجات‌نامه حضرت امیر(ع)

مهدی صحراگرد / ۴۶

■ یادای از مصنع آستان قدس رضوی

ابوالفضل حسن آبادی / ۵۴

■ گریز از ورطه تکرار؛ نمایش تجربه ایمانی

گفتگو با دکتر سعید اسدی؛

پیرامون تئاتر دینی با موضوعیت رضوی

شادی غفوریان / ۶۰

■ راه رفتن بر لبه تیغ؛ حماسه و حزن...

گفتگو با سیدحمیدرضا برقی؛

پیرامون شعرسرایی مذهبی.

شادی غفوریان / ۶۶

■ عکس‌نوشت؛

در جستجوی زمان از دست رفته...

مصطفی پیوندی / ۷۱

■ شبستان

گزیده ای از داستان‌های جشنواره ملی

داستان نویسی رضوی (کبوتر حرم) / ۷۶

فصلنامه آستان هنر / هنرنامه آستان قدس رضوی /

شماره ۷ / زمستان ۱۳۹۲

کاری از «گروه هنر پژوهی رضوان» وابسته به

مؤسسه آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی

مدیر مسئول: علی ثابت نیا

سردبیر: شادی غفوریان

ناظر محتوایی: مهدی سیم‌ریز

صفحه آرایی و گرافیک: رضوان گرافیک

(مرجان جلالی)

عکاس: رضوان تصویر

(سید علی حسینیان نسب،

آذرخش شفیعی کدکنی)

طراحی لوگو: مسعود نجابتی

امور فنی و ناظر چاپ: نسرين جلیلیان

لیتوگرافی و چاپ: مؤسسه چاپ و انتشارات

آستان قدس رضوی

با سپاس از:

علی اصغر ناصری‌مهر

ماندانا یمینی

بهرز کریم‌پور

آرزو ایمانی (دبیرخانه جشنواره داستان رضوی)

جواد آرین منش، سید حسین عابدی،

سید مجتبی حسینی، سید صادق مرگبی

■ آستان هنر، با کمال احترام و امتنان،

دست همکاری هنرپژوهانی را که به یاری و همدلی
این مجموعه می‌کوشند به گرمی و مهربانی می‌فشارد.

■ نقل مطالب آستان هنر، با ذکر منبع

و مشخصات این دفتر بلامانع است.

■ مطالب مندرج، نشان دهنده و مبین آرا

و دیدگاه نویسندگان است و الزاماً بیانگر نظر

گروه هنرپژوهی رضوان نیست.

■ آستان هنر، در تلخیص و نقل مطالب آزاد است.

آدرس: مشهد، خیابان کوهسنگی،

خیابان عدالت، عدالت ۱۸، شماره ۹/۱

مؤسسه آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی

تلفن: ۰۵۱۱-۸۴۴۵۱۴۲ پنج خط

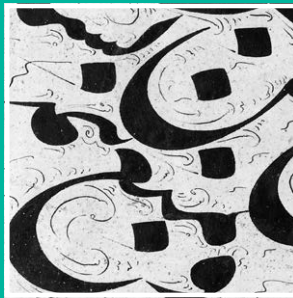
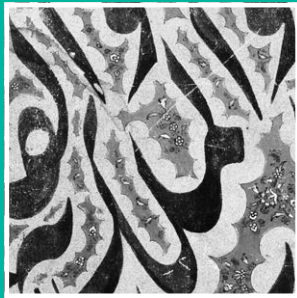
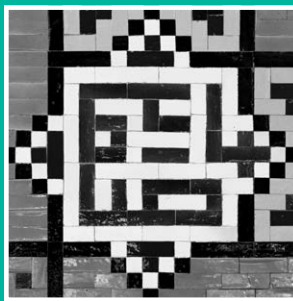
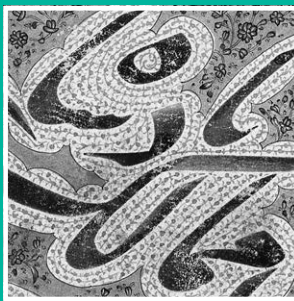
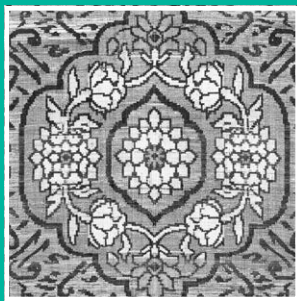
تلفکس: ۰۵۱۱-۸۴۲۲۰۱۵

راه‌های ارتباط با نشریه:

astanehonar8@gmail.com

honarpajouhi@gmail.com

www.aqart.ir



هنر؛

بی وقفه در وقف...

شادی غفوریان*

بر اوراق این وقف نامه هنر افزوده می شود و آنچه جاودان می ماند گنجینه ای پویاست از هنر که از هر دوره و عصر، یادگاری در کوله بار دارد.

آنچه خاستگاه این ارادت و شیدایی است، تلاش آمر و مأمور است به جاودانگی در آستان محبوب؛ به بنایی، کتیبه ای، خطی یا حتی نشانه ای. و این همه، ترجمان يك واژه است؛ «وقف».

این آستان مقدس، به جهت ارادت بی وقفه هنرمندان در طول سالیان، به مجموعه ای باشکوه و عظیم از هنرها مبدل شده که برخلاف دیگر مجموعه های هنری و نامدار دنیا، پویایی و شکوفایی هرروزه، ویژگی منحصر به فرد آن است. موسسه آفرینش های هنری آستان قدس رضوی، در راستای این پویایی گام برداشته و با معرفی، ارایه، پژوهش در زمینه تمامی هنرهای موجود در این بارگاه، همواره وقف هنر به پیشگاه حضرتش را حرمت نهاده است؛ چرا که تا آن روز که تاریخ امتداد دارد، هنر، بی وقفه در وقف "او" است.

هنگامی که پایه های مضجع و مسجدی را پی می ریزند، با بر پیشانی کتیبه ها نقش می نگارند، سینه آینه کاری ها را جلا می دهند، مصحفی می آریند و بر قامت قاب یا فرش طریح می زنند... غرض آن است که سر تعظیم و اخلاص فرو آورند بر بلندای قامت دوست.

مقصود قطره، پیوستن به دریایی بیکران و جاودان است. آنجا که "وقف"، "هنر" را در قاب "دین" می نشاند و "دین" را به لطافت "هنر" می آراید.

گاهی به اهتمام متولیان، جایی به همت هنرمندان، برگی



■ بررسی صندوق‌ها و ضریح‌های قدیمی رضوی

رضا نقدی

■ نقش گل شاه‌عبّاسی

در آرایه‌های هنری حرم مطهر امام رضا(ع)

فاطمه جهانپور

■ کوفی بنایی (معقلی)

و بررسی قابلیت‌های فرمی آن در تایپوگرافی امروز

کاظم خراسانی

■ «آثار خاندان‌های خوشنویس ایرانی»

در کتابخانه و موزه آستان قدس رضوی

(از دوره غزنوی تا قاجاریه)

کیانوش معتقدی

■ مروری بر کتابت‌های نستعلیق

مناجات‌نامه حضرت امیر(ع)

مهدی صحراگرد

بررسی صندوق‌ها و ضریح‌های قدیمی رضوی

رضا نقدی*

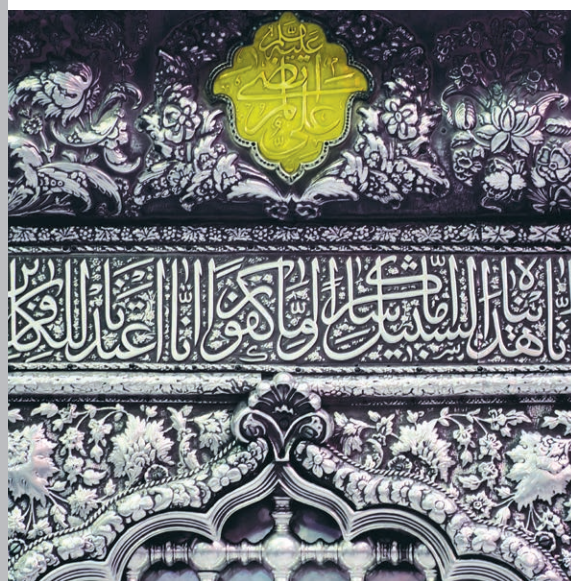
چکیده:

در بیش از هزار سال تاریخ بقعه مطهر رضوی، صندوق‌ها و ضریح‌هایی متعدد بر روی مزار امام رضا(ع) نصب شده که اغلب آنها دارای ویژگی‌های فنی و تزیینات هنری فاخری بوده است. با توجه به تغییرات، جابه‌جایی‌ها و تعمیرات متعدد این آثار، دربارهٔ بانیان، صنعتگران و هنرمندان سازنده و ویژگی‌های این ضریح‌ها و صندوق‌ها، نکات مبهمی وجود داشته است. به رغم مطالعات ارزشمندی که تاکنون در این باره انجام شده، آنچه اصلاح تحقیقات قبلی را ضروری ساخته، منابع و اسنادی است که در طی سال‌های اخیر به دست آمده است. این مقاله به بازسازی سیر تغییر و تحولات صندوق‌ها و ضریح‌ها از ابتدا تا پیش از ضریح جدید و ویژگی‌های هنری و فنی آنها، بر اساس متون و اسناد می‌پردازد.

کلید واژگان: ضریح حرم امام رضا (ع)، صندوق در حرم امام رضا (ع).

* پژوهشگر بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس.

Kadkan2003@yahoo.co.uk



مقدمه

پوشش روی مزار حضرت رضا(ع) همواره یکی از مسایل مهم حرم مطهر تلقی شده است و برای هنرمندان مقدس‌ترین محل برای عرضه بهترین هنرها و ممتازترین فنون بوده است. بعد از شهادت امام رضا(ع)، صندوق‌ها و ضریح‌هایی متعدّد بر روی مزار مبارک ایشان نصب شد. هر یک از این صندوق‌ها و ضریح‌ها، شاهکاری هنری آراسته به انواع تزیینات مختلف به شمار می‌رود که اوج این هنرهایها در آخرین ضریح حضرت، نصب شده در سال ۱۳۷۹ ش. متبلور گردیده است. خوشبختانه بیشتر ضریح‌های قدیمی و برخی الواح و تزیینات هنری وابسته به آنها تاکنون باقی مانده است؛ اما برخی اطلاعات مربوط به زمان ساخت، بانی و تغییرات آنها، به‌رغم تحقیقات ارزشمند و مقالاتی متعدّد که تا کنون منتشر شده، نیازمند بازنگری است. این مقاله می‌کوشد بر اساس اسناد موجود در مرکز اسناد آستان قدس و سازمان اسناد ملی، منابعی که در سال‌های اخیر تصحیح و منتشر شده، اطلاعات خودِ ضریح‌ها و کتیبه‌ها و آرایه‌های آنها، بررسی تازه‌ای درباره‌ی این ضریح‌ها، تا پیش از نصب ضریح جدید انجام دهد. این بررسی باعث می‌شود تا دوره‌ی زمانی نسبت داده شده به برخی از این آثار هنری تغییر کرده، در نتیجه تحلیل هنری مربوط به آنان دقیق‌تر صورت گیرد. همچنین برخی اطلاعات تکمیلی حایز اهمیت درباره‌ی جزئیات آرایه‌ها و تزیینات آنها ارائه می‌گردد. درباره‌ی ضریح جدید خوشبختانه دسترسی به منابع اطلاعاتی لازم وجود دارد و با توجه به ارزش‌های هنری و فنی والای آن، معرفی ظرایف و ویژگی‌های آن مجال جداگانه‌ای لازم دارد.

صندوق‌های پیش از ضریح اول

مشخص نیست بعد از دفن پیکر مطهر امام رضا(ع) در سناباد توس، تا نیمه دوم قرن چهارم هجری صندوق و یا ضریحی بر روی مزار ایشان بوده است یا نه. ولی با توجه به رونق زیارت مزار امام رضا(ع) و سکونت شیعیان و سادات در پیرامون مزار ایشان، همچنین وجود قبر هارون در کنار قبر حضرت، به‌نظر می‌رسد که بر روی مزار امام و هارون و یا بر روی هر دو صندوقی بوده است. در قرن چهارم شیعیان پیرامون مزار امام رضا(ع) را محل سکونت خود قرار می‌دهند و رونق زیارت مزار امام افزون می‌شود چنان که در نیمه دوم قرن چهارم در رقابتی که بین طرفداران حکومت عباسی و اهل سنت با شیعیان در نصب صندوقی که بر روی قبر هارون‌الرشید بروز کرد، شیعیان مانع نصب آن گردیدند و قاضی صاعد، مفتی سنی نیز به نفع شیعیان فتوا داد. این مفتی هنگامی که در سال ۳۷۵ ه‍.ق به حج رفت و در بغداد مورد عتاب خلیفه قرار گرفت، در دفاع از خود گفت: من صاحب فتوا بودم و فتوای خود را بر آنچه مطابق شرع و مصلحت بود، دادم و می‌دانستم که اگر

آن صندوق نصب شود از آنجا کنده خواهد شد، به خاطر چیرگی اهل تشیع و این کار سبب وقوع فتنه و تعصب و اضطراب می‌گردد که موجب فساد در ممالک خواهد شد. پس از این دفاع، خلیفه او را خرسند کرد و خلعت داد و بر دست وی نوشته‌ای به سلطان فرستاده شد (فارسی، ۴۰۰؛ محمدمنور، ۷۰۶/۲).

در کتاب *الثنائب فی المناقب*، (تألیف حدود ۵۶۰ ه‍.ق) در طی حکایتی به نصب صندوقی اشاره شده است. مطابق این روایت، انوشیروان مجوسی رسول خوارزمشاه به دربار سلطان سنجر به جهت بیماری برص که بر او عارض شده بود، در مسیرش در حرم رضوی به امام رضا(ع) متوسّل شد و شفا یافت و بدین جهت شبهه صندوقی از نقره بر قبر امام قرار داد و مالی بر آن وقف کرد (طوسی، ۲۰۶). در سال ۶۹۰ ه‍.ق ترنج‌های نقره‌ای بالای این صندوق - که به ضریح تعبیر شده است - توسّط ایغورتای یکی از سرداران متمرد غازان‌خان، حاکم خراسان و فرمانروای بعدی ایران (حکومت ۶۹۴ تا ۷۰۳ ه‍.ق) غارت می‌شود (همدانی، ۲/۸۶۰). بعد از این در سال ۷۳۳ ه‍.ق ابن بطوطه از صندوقی چوبی بر روی قبر امام یاد می‌کند که سطح آن با صفحات نقره پوشیده بود (ابن بطوطه، ۱/۴۴۱). پس از این نیز در سال ۹۱۶ ه‍.ق، هنگامی که شاه اسماعیل اول صفوی در حرم بوده به مناسبتی از صندوق مبارک نام برده شده است (منتظر صاحب، ۳۴۹). همچنین از سال ۹۵۲ ه‍.ق پوشش زری‌دوزی باقی مانده که بر روی صندوق مضع می‌گسترده‌اند (صمدی، ۴۸؛ اردلان، ۱۸). گزارش‌های مذکور همگی حاکی از آن است که تا سال ۱۰۲۲ ه‍.ق که شاه عباس صندوق جدیدی بر قبر امام قرار داد، احتمالاً صندوق قبر مطهر، همان صندوق نذری انوشیروان مجوسی بوده است.

ضریح شاه اسماعیل:

به نظر می‌رسد که برای اولین بار در سال ۹۱۵ ه‍.ق ضریحی را شاه اسماعیل بر روی مزار امام رضا(ع) گذاشته باشد؛ زیرا در سال مذکور وی در ضمن نامه‌ای به شیبیک‌خان اشاره می‌کند که به زودی متوجّه خراسان خواهیم شد تا «ضریحی جهت روضه مقدّسه به وزن هفتاد من به جواهر مکمل ساخته‌ایم که گرد قبر آن حضرت گیریم» (نواپی، ۷۳).

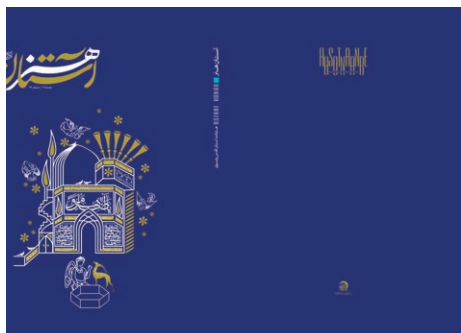
ضریح (محجّر) شاه تهماسبی:

دومین ضریح را که به محجّر هم معروف است، شاه تهماسب بر روی مزار امام نصب کرد. از آنجایی که بعد از این مکّر در منابع از محجّر (ضریح) شاه تهماسب نام برده می‌شود، به نظر می‌آید که در عصر وی، صندوق کهن از روی مزار برداشته شده و احتمالاً ضریح شاه اسماعیل به محجّر (ضریح) شاه تهماسب تبدیل گردیده است. اولین بار اسکندربیک ترکمان به مناسبت یورش ازبکان به حرم (۹۹۷ ه‍.ق) نامی از ضریح به این شکل برده است «میر محمد

برای آستان قدس خریداری شد (کاویانیان، ۴۰). ورقه‌های کتیبه‌های این ضریح اینک در موزه آستان قدس نگهداری می‌شود (صمدی، ۱۹۰۲۲).

صندوق طلای شاه عباسی:

در سال ۱۰۲۲ ه‍.ق شاه عباس صفوی صندوق قدیمی را برداشت و صندوقی جدید بر روی مزار امام گذاشت. ارکان و اجزای این صندوق از چوب فوفل بود و دور آن کتیبه‌هایی از ورقه‌های طلا به خط ثلث و نستعلیق علیرضا عباسی نصب شد. این کتیبه‌ها از بهترین نمونه‌های خوشنویسی و فلزکاری دوره صفویه و اکنون در موزه آستان قدس محفوظ است. نام وی به عنوان کاتب، شاه عباس به عنوان تقدیم‌کننده و مستعلی زرگر به عنوان حاکم و فلزکار در این کتیبه‌ها دیده می‌شود (مؤمن، ۶۱؛ کاویانیان، ۳۶؛ مستوفی، ۱۰۲؛ کشمیری، ۹۸). در زمان نیابت تولیت محمّد ولی خان اسدی (۱۳۰۵-۱۳۱۴ ش) قرار شد که صندوق مزبور در محفظه‌ای شیشه‌ای جای داده شود، اما هنگام کار، صندوق به علت پوسیدگی از هم پاشید. صفحه‌های زرین و پاره‌ای از چوب‌های آن در ۸ آذر ۱۳۱۱ ش. درون صندوق‌هایی آهنی لاک و مهر شده، در داخل ضریح جای می‌گیرند که وزن طلاهای آن ۲۷۳۷۸ مثقال و ۱۲ نخود بود (مؤمن ۸۶ و ۹۰). این طلاها در روزگار نیابت تولیت فتح‌الله پاکروان به بانک ملی ایران، در تهران، منتقل می‌گردد (۱۳۱۶ ش). دو سال بعد به جز کتیبه‌های علیرضا عباسی، از محل بقیه طلاها و نقره‌های آن، از سوی آستان قدس، چندین پارچه زمین کشاورزی در درگز خریداری (عطاردی، ۶۹-۷۰، کاویانیان، ۳۸ و ۳۹؛ مؤمن ۹۳ و ۹۴؛ عطاردی ۷۰) و کتیبه‌ها نیز در زمان تولیت ناصر اعتمادی و در سال ۱۳۲۵ ش دوباره به آستان قدس بازگردانده شد (سازمان اسناد ملی، سند ۲۷۶/۳۷/۱۰-۲۴۰ و ۲۷۶/۳۷/۱۸-۲۴۰؛ سازمان کتابخانه‌ها، ...، سند ۵۳۲۰۶، آستان قدس رضوی، ۶۲؛ مؤمن، ۶۶)



ضریح فولادی شاه عباسی:

ضریحی است از پولاد به شکل مکعب دارای ابعاد ۴/۳۸ متر کتیبه‌های طلای محجر شاه‌تھاسبی - موزه مرکزی آستان قدس رضوی

حسین مشهور به میر بالاسر... همیشه در بالای سر ضریح مبارک... در آن روز هولناک، یکی از اوزبکان خدای بی‌خبر دست در کمر او زده بیرون کشید، میر... دست بر پنجره ضریح مبارک زده محکم گرفت. اوزبک دیگر شمشیری انداخته قطع ید او نمود و دستش در محجر ماند» (ترکمان، ۴۱۳/۲). در جایی دیگر مؤلف مذکور آورده که وقتی شاه عباس بعد از غارت اوزبکان به مشهد آمد «سواى محجر طلا چیزی نمانده بود» (همان، ۵۶۸/۲). لازم به ذکر است که منابع بعد از این، همواره از سازه مذکور به عنوان ضریح نام برده‌اند (افوخته‌ای نطنزی، ۳۷۱؛ عبدالکریم کشمیری، ۱۰۲؛ سلطان هاشم میرزا، ۱۱۴؛ اعتماد السلطنه، ۴۱۳/۲ و ۱). این ضریح تا دی‌ماه سال ۱۳۱۱ ش. بر روی مزار امام قرار داشت.

ضریح مذکور با پیکربندی چوبین و شبکه‌های آهنین بود که روی بخشی از آن را با ورقه نقره پوشیده بودند. کتیبه‌هایی بر آن حک شده که به لحاظ محتوا و تاریخ مندرج بر روی آنها به دو بخش تقسیم می‌شوند: کتیبه اول که طولانی‌تر و قدیمی‌تر است، حاوی سوره انسان بوده و به صورت یک در میان، داخل ترنج‌های بزرگ و کوچک، کنار هم قرار گرفته و در انتهای آن تاریخ ۹۴۹ ه‍.ق درج شده است. کتیبه دوم به ابعاد ۱۳/۶×۶۲ سانتی‌متر که متن آن به این صورت است: «به توفیق الهی و تأییدات حضرت رسالت پناهی و ائمه معصومین صلوات‌الله علیهم اجمعین طهماسب بن اسمعیل الحسینی الصفوی به وضع این محجر طلا در موضع عرش اعتلا موفق و مؤید گردید. سنه ۹۵۷». باتوجه به تاریخ‌های ۹۴۹ و ۹۵۷ مشخص می‌گردد، بین زمان ساخت و نصب ضریح، فاصله‌ای هشت‌ساله وجود داشته، که دلیل آن شاید آشفته‌گی احوال خراسان و حمله اوزبک‌ها در آن ایام بوده باشد.

بر دور این ضریح به تمامی سوره مبارکه «هل اتی» را به خط ثلث کتیبه کرده‌اند (کاویانیان، ۳۸؛ اعتماد السلطنه، ۴۱۳/۲). به این صورت که میان ترنج‌ها و سرترنج‌ها را به گودی یک عرض جو خالی کرده و صفحه طلا به اندازه ترنج و سرترنج به ضخامت یک عرض جو ساخته مشبک کرده خط ثلث پنج دانگ با اسلیمی‌های خیلی ظریف درآورده، آن وقت قالبی در آن میان نصب کرده‌اند و سوره «هل اتی» را از پیش روی ضریح بالای قفل شروع کرده در ترنج و سرترنج‌ها به ترتیب نوشته تا در پایین پای مبارک تمام شده است (اعتماد السلطنه، ۴۱۳/۲). این ضریح به جهت اینکه چوب‌های وسط آن که نقره‌ها بر آن قائم بوده پوسیده بود در دی ماه ۱۳۱۱ برجیده و نقره‌های آن به انضمام بقیه نقره‌هایی که از قنادیل و غیر موجود بود تبدیل به قرص نقره خالص گردید که مجموعاً ۶۲۴۴۶ مثقال بود. پاکروان، نایب التولیه وقت، نقره‌های آن را به همراه طلاهای صندوق مطهر و ...، به بانک ملی فروخت و در سال ۱۳۱۸ ش. از بهای آن، املاک درگز

است. در اضلاع ضریح نیز چهار قبه نصب بوده است (اعتماد السلطنه، مبشری، ۱۱۷). در حال حاضر تنها چهار شمعدان فولادی چهار شاخه با قبه‌ای در وسط بر گوشه‌های بالای ضریح نصب است (پیمایش). شاید چهار شمعدان مذکور همان چهار عدد لاله نقره باشد که در سال ۱۲۸۶ هـ.ق برای زوایای ضریح ساخته شده است (سند: ۴۰۵۲۸). در سندی به سال ۱۳۱۳ ش درخواستی برای تعمیر و اصلاح لاله‌ها و چهار شاخه‌های فوق ضریح ثبت شده است (سند: ۹۹۰۸۰). در رمضان ۱۳۱۶ هـ.ق نیز شمعدان‌های نقره فوق ضریح مطهر تعمیر شده است (سند ۲۹۹۱۵). همچنین سندی دال بر صورت هزینه‌هایی که صرف نقره‌کاری قبر ضریح مطهر در ماه جمادی‌الاول سال ۱۲۶۰ هـ.ق شده موجود است (سند: ۱۲۵۷۳). در سال ۱۳۰۵ هـ.ق نیز مکاتبه‌ای با حاجی تحویلدار جهت بازدید سر طوق‌هایی به چهار گوشه ضریح مطهر که از جنس مس و برنج بوده، جهت هزینه و مخارج تبدیل آنها به طلا به اتفاق سلطان اسماعیل‌خان دیلمی و زرگرباشی شده است (سند: ۶۳۸۷۲). اسناد دیگری نیز درخصوص ضریح مذکور باقی مانده که به قرار ذیل است: از عصر صفوی سندی بدون تاریخ باقی است که وجوهی از هندوستان جهت ساخت و تعمیر ضریح مطهر رسیده است (سند: ۵۳۹۳۲). از سال ۱۱۵۳ اسناد هزینه‌های لوازم جهت تعمیر ضریح موجود است (سند: ۹۳۴۳۷) و در سندی هزینه‌های روزانه ساخت تخت‌های دور ضریح مطهر در ماه‌های ربیع‌الاول، ربیع‌الثانی و جمادی‌الاول به سال ۱۲۶۰ هـ.ق و نیز در ماه صفر سال ۱۲۸۸ هـ.ق ثبت گردیده است (اسناد: ۱۲۵۷۳؛ ۱۲۶۹۲؛ ۱۲۷۳۱). همچنین در سال‌های ۱۲۸۶ هـ.ق (سند: ۴۰۵۵۵)، ۱۲۹۲ هـ.ق (سند: ۱۲۸۰۷)، ۱۲۹۹ هـ.ق (سند: ۱۲۸۹۵)، ۱۳۱۵ هـ.ق (سند: ۴۲۰۱۶)، ۱۳۱۶ هـ.ق (سند: ۱۳۱۸۷)، ۱۳۲۲ هـ.ق (سند: ۲۹۹۱۳)، ۱۳۳۳ هـ.ق (۲۹۹۶۰) اسنادی در خصوص تعمیرات ضریح مطهر موجود است. اضافه می‌شود که در سال ۱۲۹۳ هـ.ق کوکب السلطنه دختر ظل‌السلطان مقداری جواهرات جهت ضریح مطهر پیشکش کرده است (سند: ۶۲۱۶۸).

ضریح مرصع نادری (نگین نشان):

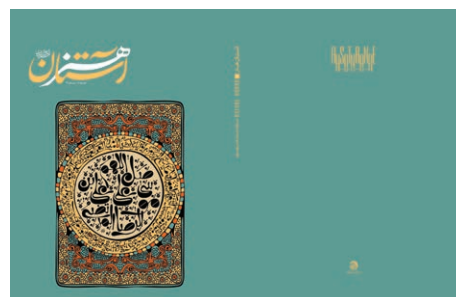
بین ضریح (محجر) شاه تهماسبی و ضریح فولادی شاه عباسی، ضریح مکمل فولادی نادری وجود داشته است.



بخشی از مشبک فولادی و تزیینات بالای ضریح شاه‌عباسی

طول، ۲/۹۲ متر عرض و ۲ متر ارتفاع که بسیار ساده بی هیچ آذین و آرایه‌ای است. بنا به اظهار مستوفی این ضریح فولادی از آثار شاه عباس اول صفوی است (مستوفی، ۱۰۲). عبدالکریم کشمیری از آن به «ضریح کلان از فولاد جوهردار» تعبیر کرده و اضافه می‌نماید که مبلغ خطیری صرف آن شده و اگر احیاناً از نقره خالص می‌ساختند، زر کم‌تر به خرج می‌آمد و ضریح دوم که اندرون ضریح فولاد است، از طلای بی‌غش است و ضریح سومین را که قبر مبارک در آن واقع است از صندل ساخته‌اند (عبدالکریم کشمیری، ۹۸). بنابراین سخن کسانی که آن را از ساخته‌های روزگار فرمانروایی فتحعلی‌شاه (۱۲۱۲-۱۲۵۰ ق) می‌دانند اشتباه است (مؤمن، ۸۸؛ کاویانیان، ۴۲). این غلط شاید از آنجا ناشی شده باشد که در سال ۱۲۳۳ فتحعلی‌شاه به شکرانه پیروزی بر فتح‌الله‌خان - وزیر محمد افغان - دری جواهر نشان را به آستانه اهدا کرد (اعتماد السلطنه، ۴۱۲/۲) و آن را بر پایین پای ضریح مذکور کار گذاشتند (مدرس رضوی، ۲۰۲). این در، هیچ ورودی به درون ضریح نداشت و تنها آذینی بر ضریح ساده پولادین به شمار می‌رفت. طلا و جواهرات این در را، محمدحسن‌خان سالار در سال ۱۲۶۴ هـ.ق برای تأمین هزینه‌های قشون خود برداشت و سگه زد ولی پس از ورود حسام‌السلطنه به مشهد، نامبرده در سال ۱۲۶۹ مخارج در مزبور را متحمل شد و دستور ساخت مجدد آن را داد (سند: ۴۲۹۷۶؛ بسطامی، ۵۲؛ مؤمن، ۶۸؛ مبشری، ۱۱۹). علاوه بر اینها از ضریح مبارک و هدایای درون آن از همان ابتدای فتح خراسان توسط شاه عباس به بعد در اسناد آستان قدس نام برده شده است (اسناد ۳۲۳۶۵؛ ۳۲۶۱۲؛ ۳۵۲۹۱؛ ۳۷۵۸۱).

ضریح مذکور در سال ۱۳۳۸ ش تعویض و به جایش ضریح شیر و شکر نصب گردید. مشخصات ضریح مذکور که



ضریح فولادی شاه عباسی که در سال ۱۳۳۸ ش. با ضریح شیر و شکر تعویض شد.

اکنون در موزه آستان قدس نگهداری می‌شود به قرار ذیل است: سقف ضریح فولادی از چوب به صورت شیروانی و مزین به ورقه‌های طلا بوده و یک طوق طلای مرصع در وسط و دو قبه جواهرنشان در طرفین آن قرار داشته



ضريح مكلل نادرشاهی بعد از برداشتن ضريح شیر و شکر - ۱۳۷۹ ش.

آن را بر روی فولاد ضريح نصب کرده‌اند به طوری که طلا از دور نمایان است (اعتماد السلطنه، ۴۱۳/۲). در طرف راست بالای سطور کتیبه درب آن نوشته شده «یا قاضی الحاجات» و زیر آن «یا مفتاح الابواب». در طرف چپ بالای خط نوشته شده «کتیبه» زیر آن «محمد رضائی» (مهران، ۱۳). در سال ۱۳۱۱ ش که اسدی نایب‌التولیه گزارش آن را به دربار داده، نوشته که چهار قبه مرصع فعلاً وجود ندارد و معلوم نیست در چه دوره‌ای از میان رفته است. او همچنین بیان کرده که نگین‌های آن قسمت به مرور از میان رفته و قسمتی هم که باقی است می‌نمایند که از اصل نگین‌های مهمی نبوده و سنگ بدل است (مؤمن، ۶۱). این ضريح در طول چهار دهانه و نیم و در عرض سه دهانه و نیم شبکه فولادی دارد و حدود سه هزار و دویست و شصت قبه به آن نصب شده که در قبه‌ها نگین یاقوت و زمرد کوچک نصب است و به نظر می‌رسد که به میزان سیزده هزار یاقوت و سه هزار و دویست زمرد داشته باشد ولی بر اثر مرور زمان قسمتی از نگین‌ها ریخته و از بین رفته است و تعداد موجود شمرده نشده است (مهران، ۱۴). این ضريح دارای سقف نبوده است و میرزا سعیدخان در ایام تولیت خود (۱۲۹۰ تا ۱۲۹۷) شبکه‌های مس مطلقاً برای حفظ جواهرات ضريح، بین این ضريح و ضريح اول نصب کرد (اعتماد السلطنه، ۴۱۳/۲). این ضريح در سال ۱۳۱۱ ش هنگام برچیده شدن ضريح شاه تهماسبی و صندوق عباسی بهسازی و دگر باره کار گذاشته شد (مؤمن، ۶۱). در سال ۱۳۳۸ ش، با توجه به این که این ضريح وقف خاص مضجع امام رضا (ع) است، هنگام تعویض ضريح شاه عباسی با شیر و شکر و همچنین در سال ۱۳۷۹ ش و تعویض ضريح شیر و شکر با ضريح سیمین و زرین، ضريح نادری بر جای خود ماند. توضیح اینکه در سال ۱۳۳۸ ش چون ضريح شیر و شکر مرتفع‌تر از ضريح فولادی شاه عباسی بود، برای آن که کتیبه ضريح نادری از شبکه ضريح شیر و شکر نمایان نباشد، پایه ضريح نادری بر قطعات چوب در داخل قرار

این ضريح را نادر جهت قبر خود ترتیب داده بود و در زمان سلطنت علی‌شاه افشار به صلاح دید و اظهار و خواهش سید محمد میرزا (شاه سلیمان دوم) وقف مرقد مطهر امام رضا (ع) شد، ولی نصب نگردید تا اینکه در روز پنجم صفر سال ۱۱۶۳ هـ. ق که سید محمد میرزا (شاه سلیمان دوم) بر تخت نشست، ضمن زیارت مرقد امام رضا (ع) دستور وقف و نصب ضريح را داد و استادان، این ضريح را کوچک کرده در جوف ضريح اول که از آهن جوهردار بود، جا داده و ضريح نقره‌کوب طهماسب در جوف ضريح نادر قرار گرفت (هاشم میرزا، ۱۱۴، رک: مرعشی، ۱۱۹). لازم به یادآوری است که سید محمد در هنگام جلوس علی‌شاه افشار (۲۷ جماد الثانی ۱۱۶۰) متولی آستان قدس بود و علی‌شاه او را در مقام تولیت ابقا کرد (گلستانه، ۱۸). نکته‌ای که در اینجا قابل توجه است این که بر سر در این ضريح نوشته شده: «نیازمند رحمت ایزد مستعان و تراب اقدام زوار این آستان ملایک پاسبان [سبط] سلطان نادر شاهرخ شاه الحسینی الموسوی الصفوی بهادرخان به وقف و نصب این ضريح و قبه‌های مرصع چهار گوشه ضريح مقدس مبارک موفق گردید (سند ۱۱۶۰ هـ. ق)». که تناقضی در وقف و نصب ضريح توسط سیدمحمد متولی و شاهرخ مشاهده می‌گردد. از آنجایی که پس از قتل نادر سید محمد متولی به حمایت از علی‌شاه پرداخت و متولی آستان قدس بود، در سمت خود ابقا گردید و نیز در سال ۱۱۶۳ هـ. ق آن را نصب کرد لذا تقاضا و وقف و نصب آن بر روی مزار امام بعید به نظر نمی‌رسد، علاوه بر اینها در سال ۱۱۶۰ هـ. ق هنوز علی‌شاه و برادرش ابراهیم شاه حاکم ایران بودند. هر چند شاهرخ در این زمان در مشهد بود ولی امرای خراسان با شنیدن خبر شکست و کور شدن علی‌شاه توسط ابراهیم‌شاه برادرش، شاهرخ میرزا، نواده نادر را در ۸ شوال ۱۱۶۱ هـ. ق به حکومت برداشتند. ولی سید محمد بر شاهرخ پیروز و آنچنان که آمد در ۵ صفر ۱۱۶۳ هـ. ق به حکومت رسیده اما سلطنت سیدمحمد بیش از چهل روز طول نکشید و در یازدهم ربیع‌الثانی ۱۱۶۳ هـ. ق دوباره شاهرخ به سلطنت رسید (مرعشی، خلیل، ۱۳۱، ۱۴۰). این نکته را نباید از نظر دور داشت که گزارش وقف و نصب ضريح توسط محمد هاشم و خلیل مرعشی، پسر و نواده سیدمحمد (شاه سلیمان ثانی) گزارش شده است، شاید این‌ها خواسته‌اند که افتخار نصب ضريح نادر بر روی قبر مطهر امام رضا (ع) را به نام پدر و پدر بزرگ خود ثبت کنند. از طرف دیگر چون شاهرخ بعد از سیدمحمد حاکم شده است و قدرت در دست او بوده، بعید به نظر نمی‌رسد که کتیبه ضريح به دستور او تغییر پیدا کرده باشد. اعتماد السلطنه نوشته که در هر گوشه این ضريح چهار دانه یاقوت و یک دانه زمرد نصب است که دانه‌ها در ورق طلای ضخیمی نصب شده مثل نگین‌دان انگشت و

طلا و نقره حاصل از آنها به مصرف ساختمان ضریحی مجدد به طور شیر و شکر از طلا و نقره [...] نصب گردد و دو ضریح فولادی و مرصع که ضرورتی نخواهد داشت، برداشته شود» (مؤمن، ۶۴).

در جواب نامه اسدی از دربار، دستور ساختن ضریح شیر و شکر تصویب و مقرّر می‌گردد که نقشه و صورت برآورد مخارج آن قبلاً تهیه و ارسال گردد که پس از تصویب، اجازه اقدام صادر شود. همچنین در این نامه آمده که قطعاتی از طلای صندوق شاه عباسی دارای خطوط و منقورات قدیمه است و لزوم حفظ آن آثار صنعتی را در موزه آستان قدس خاطر نشان کرده و معلوم کنند که مصارف ضریح جدید بدون صرف قطعات تاریخی از نقره و طلای صندوق تأمین شود (همان ۶۴). اما ساخت ضریح جدید در زمان پهلوی اول به سرانجام نرسید. در سال ۱۳۳۰ ش سیدجلال تهرانی نایب‌التولیه دستور تهیه نقشه ضریح جدید را صادر کرد، ولی ایشان استعفا داده و نایب‌التولیه بعدی، علی معتمدی در این مورد اقدامی نکرد، سرانجام در زمان نیابت تولیت دکتر سید فخرالدین شادمان (۱۳۳۴-۱۳۳۸ ش) صورت عمل به خود گرفت (کاویانیان، ۴۲).

قرارداد ساخت ضریح مذکور در ۱۷ تیر سال ۱۳۳۶ ش با سید ابوالحسن حافظیان و حاج محمد تقی ذوفن اصفهانی بسته شد (سند: ۴۳۳۵؛ مهران، ۴) و طبق تعهدی که در هفت ماده نمودند، قرار شد که این عمل را انجام داده، ضریح را با تقبل باقی مصالح و مخارج آن آماده نمایند. از آستانه مقدار دویست و چهل هزار مثقال نقره عیار ۹۰ یک بار و هشت هزار و چهار صد مثقال نقره بار دیگر (در سال ۱۳۳۸) و هزار مثقال طلای ناب که تبدیل به میزان تقریبی هزار و چهار صد مثقال طلای ۱۸ عیار یک تن مفرغ شد، تحویل استادان مذکور گردید. نقشه‌ای که مهندس طاهرزاده بهزاد تهیه کرده بود مورد پسند واقع نشد. استاد ذوفن، از مشاهده مشرفه عراق بازدید کرد و در نتیجه نقشه‌ای جامع تهیه گردید (مهران، ۴).

حافظیان و ذوفن نیز برای تأمین مخارج ضریح از مردم و ارگان‌ها دعوت به مساعدت مالی کردند و در نتیجه وجوه طلا و نقره آلات دریافت نمودند و اسامی این اشخاص و ارگان‌ها نیز در سندی آمده است (اسناد ۶۸۴۷۲؛ ۷۲۹۸۹؛ ۷۶۸۸۹) و به این منظور طلا و نقره‌جات متفرقه خزانه آستان قدس نیز ذوب شد (اسناد: ۸۷۹۹۸؛ ۹۱۹۰۶). حمت ساختمان، ضح مقدس، استادان، قلم‌ن



نمای کلی ضریح شیر و شکر - ۱۳۷۸ ش.

داده شد تا در صورتی که عریضه یا نذری بین دو ضریح قرار گیرد با سهولت به کف ضریح سرازیر و منتقل گردد و نیز به سهولت بتوان آن را غبار رویی نمود (مهران، ۱۴). در سال ۱۳۷۹ ش این ضریح کوتاه و بدون سقف و به رنگ قهوه‌ای در روضه منوره قابل رؤیت بود. در کتیبه وقف‌نامه این ضریح چون کلمه وقف به نصب آمده بود با محدودیت شرعی روبه رو شده، مشکلاتی فنی ایجاد نموده در جریان تعریض ضریح سیمین و زرین در این سال فضایی در زیر روضه منوره احداث و ضریح نادری به قسمت زیرین روضه منتقل و نصب گردید.

ضریح شیر و شکر (ملّع به طلا و نقره):

در سال ۱۳۱۱ ش محمد ولی‌خان اسدی، نایب‌التولیه وقت در گزارشی به دربار آورده که «نظر به این که عقیده و نظریه



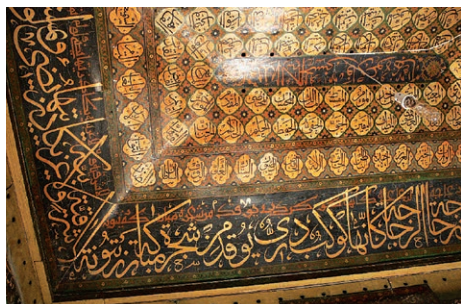
آقایان علما و عموم اهالی بر طبق موازین شرعیّه بر این است که چون ضریح و صندوق طلاکوبی که برداشته شده، وقف مخصوص قبر مقدّس حضرت ثامن الحجج علیه السلام بوده، کتیبه ضریح نادرشاهی- موزه مرکزی آستان قدس رضوی به قسمت زیرین روضه منتقل و نصب گردید.



جواهرات مرصع ضریح نادری.

موجودی خزانه و بقیه را مردم تقدیم نموده‌اند. هفت هزار و پنجاه و دو مثقال و ده نخود (۷۰۵۲/۱۰) طلای ۱۸ عیار که حدود یک‌هزار و چهارصد (۱۴۰۰) مثقال آن را (یک‌هزار مثقال طلای ناب) آستان قدس از موجودی خزانه داده و بقیه را شیعیان تقدیم کرده‌اند. در ساخت ضریح از یک تن مفرغ و دو تن آهن از کلافه و میخ و پیچ و مهره، همچنین چوب گردوی خشک بسیار قدیمی به میزان سه تن - پس از برش بیش از دو تن آن در اسکلت ضریح به کار رفته - استفاده شده که اهدایی حاج آقا حسین ملک خراسانی است (مهران، ۸-۹؛ مؤتمن، ۶۹؛ کاویانیان، ۴۳). این ضریح دارای ۱۴ دهانه به نام چهارده معصوم بوده که ضلع طرف بالا سر و پایین پای مبارک (ضلع غربی و شرقی) هر یک سه دهانه، ضلع پیش رو و پشت مبارک (ضلع جنوبی و شمالی) هر یک چهار دهانه دارد.

پایه‌ها، ستون‌ها، کتیبه‌ها و آنچه که از نقره ساخته شده با نقش‌های مختلف و به طرزی ماهرانه قلم‌زنی شده است. بین هر دو زاویه از پنجره‌های ضریح مقدس یک صفحه بیضی از طلا مجموعاً هجده عدد، هر یک به وزن پنجاه مثقال نصب و در شانزده عدد از آنها احادیث معتبر وارده در باب فضیلت زیارت حضرت ثامن الحجج علیه‌السلام از عیون اخبار الرضا و جامع الاخبار و از شیخ

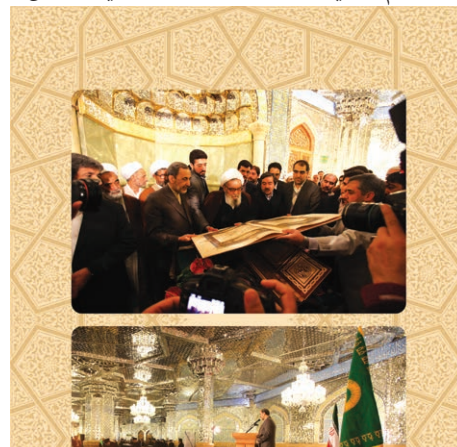


ضریح شیر وشکر - بخشی از تزیینات

طوسی نقل و به خط نسخ به قلم شیخ احمد زنجانی مرقوم و گراور شده که جمع همه آنها است و سطور مندرجه از طلا را روشن می‌سازد. در قطعه هجدهم، در پایین پای مبارک این عبارت به خط نستعلیق ذکر شده است: «توفیق ساختمان و نصب این ضریح مطهر در عهد سلطنت شاهنشاه محمدرضا شاه پهلوی ظلله‌الله ملکه حاصل شد، سند ۱۳۷۹». بر روی هر یک از دهانه‌های ضریح مقدس از پیش روی مبارک، اسمی از اسمای چهارده معصوم علیه‌السلام بر صفحه‌ای از طلا به خط ثلث به قلم شیخ احمد زنجانی معصومی نوشته شده، اطراف این چهارده صفحه، فیروزه نشان شده و در کلیشه جداگانه از نظر عکس‌برداری پهلوی هم قرار داده شده است. در بالای کتیبه‌های بیضوی بر صفحه‌ای از

زبردستی را از اصفهان استخدام نموده به مشهد آوردند؛ از جمله استاد باقر جهان بخش و استاد رضا کمیلی و استاد عطاءالله اعظمی. سراجیه فوق آب انبار صحن نو را به محل ساخت ضریح اختصاص داده و با کمک مادی شیعه‌های ایران و پاکستان و هندوستان و سایر شیعه‌های جهان و زوار و مجاورین مشهد و خدام متمکن ضریح ساخته شد (کاویانیان، ۴۳؛ مهران، ۱۳). در ۲۵ دی ماه ۱۳۳۸ ش / ۱۷ رجب ۱۳۷۹ هـ ق ضریح آماده شد و در روز چهارشنبه ۲۹ دی ماه همان سال نایب‌التولیه دعوتی از علما و استاندار خراسان و بزرگان و رجال و نامه نگاران مشهد به عمل آورد و در ساعت ۴ بعد ظهر برنامه‌ای در تالار تشریفات تنظیم گردید و از دربار دستور نصب ضریح تا نیمه شعبان صادر شد. در طول ۱۷ روز ضریح فولادی اول تغییر یافت و سنگ‌های پای ضریح با بتون آغشته به گلاب نصب گردید و کف ضریح ترمیم و چهارچوبه ضریح جدید و بعداً روکش‌ها و قاب‌ها و سقف آن یکی پس از دیگری نصب شد و در ساعت پنج و نیم بعد از ظهر روز چهاردهم شعبان ۱۳۷۹ هـ ق / ۲۲ بهمن ۱۳۳۸ ش محمد مهران، نایب‌التولیه، درب حرم را به روی زائران باز کرد (مهران، ۵).

این ضریح به شکل مکعب و دارای ارتفاع سه متر و شصت سانتی‌متر بوده، طول آن در پیش روی و پشت سر چهار متر و پنج سانتی‌متر و عرض ضریح بالای سر و پایین سه متر و شش سانتی‌متر است. مصالحی که به کار برده شده عبارت است از: نقره با عیار نود به استثنای سلمی‌های زیر گلدان لبه ضریح که به علت لزوم استحکام آن عیار کمتری دارد در حدود سیصد و سی و



ضریح شیر وشکر - بخشی از تزیینات

هشت هزار و چهار صد هشتاد و هشت مثقال (۳۳۸۴۸۸ مثقال) که دویست و چهل و هشت هزار و چهارصد و دوازده مثقال (۲۴۸۴۱۲ مثقال) آن را آستان قدس از

خط کوفی طلایی نوشته شده و در وسط این عبارت ذکر گردیده است: «و لله الاسماء الحسنی فادعوه بها» فیما بین کتیبه «نور» و عبارت فوق، در یک کتیبه چهل و چهار اسم خدا و در درون آن پنجاه و شش نام دیگر خدا که مجموعاً یکصد اسم از اسماء الله می باشد ذکر است و در این اسماء الله دو رمز موجود است که به طریق ذیل استخراج می شود: اولاً کتیبه چهل و چهار اسمی که از «الاول» شروع و به «الصابر» ختم می شود. هر گاه حرف اول هر یک از آن اسما را بر ردیف یکدیگر بنویسند و نظیره ابجدی هر حرف را در زیر حروف سطری تشکیل دهند تاریخ نصب ضریح مقدس بدین شرح به دست می آید: سنه غ ش ع ط (۱۳۷۹) هجری بسعی سید ابوالحسن حافظیان فراهم و نصب شد. ثانیاً نسبت پنجاه و شش اسم کتیبه دوم که از «الصادق» شروع و به «الهادی» ختم می شود. هر گاه حروف اول این اسما را بنویسند و مکزرات آن را حذف نمایند این عبارت به دست می آید: «صراط علی حق نمسکه» در داخل سقف ضریح چهار مصراع زیر ثبت و نقش است که از مصراع چهارم آن ماده تاریخ ۱۳۷۹ هـ ق به دست می آید:

هاتفی وصف این ضریح بگفت

عجز الصانعون عن صفتک

بهر تاریخ دُرّ معنی سفت

ما عرفنک حق معرفتک

در اینجا رمز دیگری نهفته است و آن تطبیق حساب جمل مصراع دوم با عبارت «لعنت الله علی المنافقین» است که هر دو ۱۰۸۸ می شود و این از ابتکارات آقای سید ابوالحسن حافظیان است. در اطراف سقف ضریح مطهر دوازده بیت نقش شده که آن را نیز آقای حافظیان سروده است. پشت شبکه های قائم ضریح، صفحاتی از فلز نصب شده که قسمت تحتانی آن صاف و قسمت فوقانی آن مشبک است. منظور از این کار جلوگیری از تجاوز و دست اندازی و تکان دادن گوی های شبکه هاست (مهران ۸-۱۲ رک: مؤتمن ۶۸-۷۲؛ کاویانیان، ۴۵-۴۳). نام حاجی محمد تقی ذوفن در ذیل کتیبه ای از نقره در پایین به شرح زیر نوشته شده است: «در زمان نیابت تولیت آقای محمد مهرا، این ضریح نقره و طلا در مدت دو سال و نیم به سعی و اهتمام سید ابوالحسن حافظیان ساخته و در نیمه شعبان ۱۳۷۹ هجری قمری نصب شد. سازنده حاجی محمد تقی ذوفن اصفهانی» (مهران، ۱۳). براساس اسناد باقی مانده پس از نصب ضریح مذکور، تعمیراتی بدین ترتیب روی آن انجام گرفت: در سال ۱۳۴۵ ش ابوالحسن حافظیان چهار قبه طلایی اهدا کرد و در چهار گوشه فوقانی ضریح مطهر نصب شد (سند: ۶۹۵۳۶). همچنین در همین سال تعمیراتی در ستون های اطراف ضریح انجام شده است (سند، ۸۸۰۹۲). در سال ۱۳۴۶ ش پایه های ضریح مطهر با پوشش نقره توسط

نقره با برجستگی یک سانتیمتر به خط ثلث به قلم شیخ احمد زنجانی معصومی سوره مبارکه «هل اتی» از قرآن مجید نوشته شده است. در چهار گوشه ضریح، چهار خوشه انگور از طلا نصب شده که وزن مجموع این چهار خوشه ۱۲۵۰ مثقال است. صفحاتی از طلا (۱۸ عیار) به وزن چهار هزار مثقال بر روی آن سوره مبارکه «یس» به خط ثلث به قلم آقای فضائلی اصفهانی دوردور بر لبه ضریح مقدس نصب گردید. فوق کتیبه سوره مبارکه «یس» بر لبه ضریح مطهر چهل و چهار برک از نقره ملّح فیما بین چهل و چهار گلدان ملّح به طلا و در مظاهر هر یک از آنها صفحه ای مدور و محدب ایجاد و بر هر یک اسمی از اسماء الحسنی نوشته شده و زمینه صفحات مزبور میناکاری لاجوردی و گل های رنگارنگی در آن منقش است که خطوط برجسته آن را آب طلا داده اند و این اسما به خط ثلث و به قلم شیخ احمد زنجانی معصومی است و چهل و چهار اسم است که دوازده اسم دیگر از حروف اول آن به دست می آید، بنابراین مجموعاً پنجاه و شش اسم از اسماء الحسنی می باشد. سقف ضریح مقدس روی آن با قطعاتی از نقره که آب طلا به آن داده اند پوشانده شده و منتهی الیه آن در اطراف سقف به صورت محدب به کلک هایی درشت و برآمده زینت یافته و چهار کتیبه به خط ثلث به قلم محمد رضوان، کتیبه نویس آستان قدس، در وسط چهار طرف سقف ضریح مبارک بر روی صفحاتی از نقره مطلا نصب شده است.

سقف ضریح از داخل با رنگ روغن سفید و آبی (ایرانی) آراسته شده و در اطراف آن سوره «نور» به خط ثلث (سفید زمینه لاجوردی) و در همان کتیبه همان آیه به



ضریح شیر و شکر - یکی از قبه های فیروزه نشان

محمد صدیق زاده زرگر تعمیر شده است (اسناد: ۵۵۷۶، ۸۹۴۶۷). در همین سال درخصوص نصب دو عدد روکش نقره جهت دو پایه فرعی بالای سر ضریح وقفی آقای مهدی فتوحی توسط آقای مکرم دری مکاتباتی بوده است (سند: ۷۶۹۸۴). در همین سال سندی از جمع آوری و ذوب نقره جهت ساخت پایه‌های ضریح به پیمان کاری محمد تقی ذوفن در دسترس است (سند: ۸۷۹۴۸). با گذشت بیش از ۴۰ سال از نصب ضریح شیر و شکر و فرسودگی و سست شدن پایه‌ها و ساختار ضریح و ساییدگی شبکه‌های اطراف، همچنین انفجار در عاشرای حسینی سال ۱۳۷۳ شمسی در ضلع بالاسر ضریح مبارک موجب ایجاد شکست در سنگ مضجع شریف و معوج شدن ضریح فولادی داخل و نیز ضریح شیر و شکر شد و تعویض آن را ناگزیر ساخت. با پیشنهاد تولیت معظم آستان قدس، آیت الله واعظ طبسی و موافقت رهبر معظم انقلاب، مطالعات و بررسی‌های مقدماتی آغاز و حدود پنج سال وقت صرف ساخت آن شد و حاصل آن شاهکاری بود که اکنون در روضه منوره رضوی شاهد آن هستیم. با نصب ضریح جدید، ضریح شیر و شکر در موزه آستان قدس قرار گرفت.

منابع

- منتظر صاحب، اصغر (مصحح). (۱۳۸۴). *تاریخ عالم آرای شاه اسماعیل*. تهران: علمی و فرهنگی.
- ابن بطوطه. (۱۳۶۱). *سفرنامه ابن بطوطه*. ترجمه محمد علی موحد. تهران: مرکز انتشارات علمی و فرهنگی.
- اعتماد السلطنه، محمد حسنخان. (۱۳۶۲). *مطلع الشمس*. به کوشش تیمور برهان لیمودهی. تهران: فرهنگسرا.
- افوشته‌ای نطنزی، محمود بن هدایت الله. (۱۳۷۳). *نقاوة الآثار فی ذکر الاخبار در تاریخ صفویه*. به اهتمام احسان اشراقی. تهران: علمی و فرهنگی.
- ترکمان، اسکندربیک. (۱۳۸۲). *عالم آرای عباسی*. به کوشش ایرج افشار. تهران: امیر کبیر.
- دهخدا. لغتنامه دهخدا. ذیل واژه «ضریح».
- سازمان کتابخانه و اسناد ملی ایران. اسناد متن.
- سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مدیریت مرکز اسناد آستان قدس رضوی. اسناد متن.
- سلطان هاشم میرزا، زیور آل دود. (۱۳۷۹). *میراث مکتوب*. با تصحیحات و تعلیقات دکتر عبدالحسین نوایی. تهران: نوایی، عبدالحسین. (۱۳۶۸). *شاه اسماعیل صفوی*. تهران: ارغوان.
- صمدی، حبیب الله. (۱۳۷۱). *راهنمای موزه آستان قدس*. تهران: عطارد.
- طوسی، عماد الدین جعفر محمد بن حمزه. (۱۴۱۱). *الثاقب فی المناقب*. تحقیق بنیل رضا علوا. قم: انصاریان.
- الفارسی، الحافظ ابوالحسن عبدالغافر بن اسماعیل. (۱۴۰۳). *الحلقه الاولى من تاریخ نيسابور المنتخب من السیاق*. المنتخب الحافظ ابواسحق ابراهیم بن محمد بن الازهر الصیریفینی، جماعه المدرسین فی الحوزه العلمیه فی قم. قم.
- کاویانیان، احتشام. (۱۳۵۴). *شمس الشموس و انیس النفوس*. مشهد.
- کشمیری، خواجه عبدالکریم ابن خواجه عاقبت محمود. (۱۹۸۰) *بیان واقع*. به تصحیح و تحقیق بی نسیم. انتشارات اداره تحقیقات پاکستان. لاهور.
- مؤمن، علی. (۱۳۴۸). *راهنما یا تاریخ آستان قدس*. تهران: محمد بن منور. (۱۳۶۶) *اسرار التوحید فی مقامات ابوسعید ابي الخیر*. تصحیح و توضیح و مقدمه دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی. تهران: آگاه.
- مرعشی، میرزا محمد خلیل. (۱۳۲۸). *مجمع التواریخ*. به اهتمام عباس اقبال. تهران: کتابخانه سنایی و طهوری.
- مستوفی، محمد محسن. (۱۳۷۵). *زبدة التواریخ*. به کوشش بهروز گودرزی. تهران: بنیاد موقوفات محمود افشار.
- مهران، محمد. «ضریح جدید»، *نامه آستان قدس*. شماره ۱، تیر ۱۳۳۹.
- همدانی، رشیدالدین فضل الله. (۱۳۳۸). *جامع التواریخ*. به کوشش بهمن کریمی. تهران: اقبال.



نقش گل شاه عباسی در آرایه‌های هنری حرم مطهر امام رضا(ع)

فاطمه جهان‌پور*

چکیده:

نقوش گیاهی، از پرکاربردترین و مهم‌ترین نقش‌ها در آرایه‌های هنری حرم امام رضا(ع) است. تصویر گیاهان جزء جدانشدنی در هنرهای سنتی ایرانی است. نقوشی همچون درخت زندگی، درخت سرو، گل‌های نیلوفر، شاه‌عباسی و... به شکل فراوانی در این هنرها به چشم می‌خورد. گیاهان در ادیان، اساطیر و باورهای مذهبی جایگاه بسیار مهمی دارند. مقاله حاضر به بررسی تصویر گل شاه‌عباسی، به عنوان یکی از نقوش گیاهی بسیار مهم، در تزیینات حرم مطهر امام رضا(ع) و پیشینه آن می‌پردازد.

کلید واژه: حرم امام رضا(ع)، نقوش گیاهی، گل شاه‌عباسی.

* کارشناس ارشد فرهنگ و زبانهای باستانی ایران.
fjahanpour@gmail.com



درآمد

نمای بخش‌های مختلف حرم مطهر پوشیده از تزیینات و آرایه‌هایی است که در گوشه گوشه این مکان شریف به دست توانای هنرمندان خلّاق، در طول زمان و دوره‌های مختلف تاریخی نقش بسته است. تزیینات کاشی‌کاری، گچ‌بری‌های بسیار زیبا، آینه‌کاری‌ها، تزیینات روی فلزات، حجّاری‌ها و بسیاری هنرهای دیگر با کاربرد نقوش متنوعی همچون هندسی، حیوانی، گیاهی و گاه انسانی، این مجموعه را به تابلویی رنگارنگ بدل کرده است. در این میان، نقوش گیاهی به دلیل تنوع و گوناگونی و نیز شکل تجریدی و انتزاعی‌شان، بیش از نقوش دیگر مورد توجه قرار گرفته است که شاید اشارتی به بهشتی موعود است که در کتاب آسمانی دین اسلام، مؤمنان بدان وعده داده شده‌اند و در مقیاسی کوچک‌تر، آنرا در این مکان پاک ایجاد کرده‌اند. توصیف قرآن کریم از بهشت، بیانگر سرزمینی است با انواع گیاهان و درختانی که سایه‌های گسترده و میوه‌های شیرین و گوارا دارد. در جای جای کلام الهی به انواع گیاهان و درختان و ویژگی‌های ظاهری و خواص دارویی میوه و ثمر آنها اشاره می‌کند. این توجه ویژه قرآن مجید به گیاهان، هنرمندان مسلمان را بر آن داشته است تا در تزیینات اماکن مذهبی و آرامگاه امامان معصوم(ع)، عنصر گیاهی را در هیأت درختان و گل‌های زیبا به کار برند و تصویری از بهشت جاودانی را بر روی زمین خاکی به آدمیان نشان دهند.

در هنرهای سنتی، نقوش گیاهی و تصاویر گونه‌های درختان و انواع متنوع گل‌ها از جایگاهی ویژه برخوردارند. این نقوش که گاه بسیار ساده و انتزاعی به شکل یک ساقه عمودی و چند شاخه انشعابی مایل در طرفین و یا به شکلی عینی‌تر و حقیقی‌تر ترسیم می‌شود، بیانگر اندیشه و دیدگاهی است که انسان از گذشته‌های دور در برخورد با طبیعت داشته و آن را در هنرش منعکس می‌کرده است. کهن‌ترین نگرش آدمی به درخت و گیاه، شاید به روزگار گردآوری دانه‌های گیاهی و تهیه خوراک از میوه و برگ و ریشه آنها بوده است. انسان از دیرباز نسبت به روییدنی‌ها و گیاهان، باورها و اعتقاداتی داشته است. با توجه به آنکه گیاهان و درختان زندگی ادواری داشته و پس از هر دوره رشد و جوانه زدن و میوه دادن، دچار برگ‌ریز خزان شده و به شکلی موقت می‌میرند؛ این ویژگی سبب شده که از نظر انسان، گیاه علاوه بر آنکه تمثیلی از زمان و گذر آن باشد، نمادی از تداوم حیات و تکامل مداوم گردد و نامیرایی و جاودانگی، ویژگی شاخص آن شود (دوبوکور، ۱۳۷۳، ص ۲۱؛ الیاده، ۱۳۷۲، ص ۲۷۲) و نیز نمودار رشد، بالندگی و نشانی از زندگی و رویش و حاصلخیزی گردد. تصور درخت در اساطیر برای وصف زندگی، جوانی، جاودانگی و خرد بوده است. به باور الیاده، درخت برای توصیف هر چیزی است که انسان مذهبی به آن به مثابه امری واقعی و

قدسی توجه می‌کند (الیاده، ۱۳۷۵، ص ۱۱۰). گاه حتی درخت را رمز کیهان دانسته که عامل ارتباط میان زمین و آسمان است (الیاده، ۱۳۷۲، ص ۲۶۶ و ۲۶۷؛ همو، ۱۳۷۵، ص ۱۱۰؛ دوبوکور، ۱۳۷۳، ص ۹ و ۱۰).

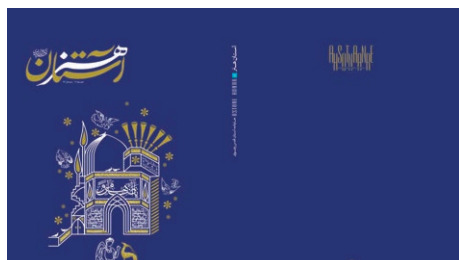
حضور عناصر گیاهی در زندگی انسان چنان سرنوشت ساز بوده که در اساطیر مذهبی نیز به اشکال گوناگون بدان اشاره شده است. اساطیر ایرانی برای انسان اصل گیاهی قایل است. بُندهش روند خلقت انسان را چنین شرح می‌دهد: «چون کیومرث به هنگام درگذشت تخمه بداد... چهل سال آن تخمه در زمین بود. با بسر رسیدن چهل سال، ریواس تنی یک ستون پانزده برگ، مهلی و مهلیانه از زمین رُستند. درست بدان گونه که ایشان را دست بر گوش بازایستد یکی به دیگری پیوسته، هم بالا و هم دیسه بودند... و پیدا نبود که کدام نر و کدام ماده است... سپس هر دو، از گیاه پیکری به مردم پیکری گشتند... اکنون نیز مردم به مانند درختی فراز رسته است که بارش ده گونه مردم است (بهار، ۱۳۸۰، ص ۸۱). در این روایت نخستین خوراک و نخستین پوشش آدمیان نیز گیاهی است: «ایشان را سی روز خورش، گیاهان بود و خود را به پوششی از گیاه نهفتند» (همان). یعنی چون آنان آدم-گیاه بودند پس خوراک و خورششان نیز گیاهی بود (مختاریان، ۱۳۸۹، ص ۲۵۵).

این روایت بیانگر تقدّس گیاه در نزد ایرانیان است که گیاه را نخستین نیای انسان می‌داند و اوّلین جفت انسانی یعنی مَشی و مَشیانه (مهلی و مهلیانه) گیاه-خدایانی هستند که آدمی از تبار آنهاست (هینلز، ۱۳۸۳، ص ۴۶۱). رابطه میان آفرینش انسان و گیاه در باورهای مختلف به چشم می‌خورد. در سفر پیدایش دلیل هبوط آدمی از بهشت به زمین، خوردن میوه درخت ممنوعه است (عهد عتیق، سفر پیدایش، باب دوم، آیه ۱۶ و ۱۷). در روایات اسلامی نیز گیاهان از اهمیت فراوانی برخوردارند. قرآن کریم چندین بار به این نکته اشاره می‌کند (سوره بقره، آیه ۳۵؛ سوره اعراف، آیه ۱۹ - ۲۲؛ سوره طه، آیه ۱۲۰).

در باور طرفداران نظریه تناسخ، تداوم زندگی انسان پس از مرگ در نبات ادامه می‌یابد. در اساطیر بابلی، مصری، فنیقی، یونانی و ایرانی، ایزد نباتی پسر جوانی است که در نتیجه عشق بی‌اندازه الهه مادر زمین، کشته می‌شود و تولّد دوباره‌اش در قالب گیاه و یا درخت است (بهار، ۱۳۷۶، ص ۴۵-۴۷). بدین ترتیب تداوم زندگی پس از مرگ، در مردن و بازآفرینی این خدا در هیأت گیاه نشان داده می‌شود. در ادبیات اساطیری، هنگامی که سیاوش فرزند کیکاوس پادشاه کیانی، بی‌گناه توسط افراسیاب به قتل می‌رسد از خورش گیاهی می‌روید و بدین ترتیب سیاوش به ایزد نباتی تبدیل می‌شود (فردوسی، ۱۳۶۳، ج ۲، ص ۲۰۵؛ یاحقی، ۱۳۶۹، ص ۲۶۴؛ سرامی، ۱۳۶۸، ص ۵۶۸).

گل شاه عباسی

نقوش گیاهی گاه به شکل عینی و واقعی و گاه به صورت انتزاعی و استلیزه در تزیینات و هنرها به کار رفته است. گاه تصاویری همچون گل‌های رُز، صدف، گل سرخ، بوته‌های مارپیچ، ریشه‌های گل، نقوش گل و گلدان، درخت زندگی، بوته‌هایی با انواع گل‌های زیبا و رنگارنگ با حفظ جنبه واقع‌گرایی عیناً تصویر شده است و گاه نقوش گیاهی در هیأت اسلیمی‌ها و ختایی‌های متنوع با حرکاتی موج و پُر پیچ و تاب، صحنه‌ای باشکوه و زیبا را در برابر چشم بیننده به نمایش می‌گذارد. در این شیوه هنرمند تلاش می‌کند بیش از آنکه نقوش گیاهی را از نقطه نظر میزان طبیعت‌گرایی که در برگ‌ها و گل‌ها مشهود است، نشان دهد، به شکلی ژرف و عمیق از منظر حس معنوی و روحانی و نیز تأثیرگذاری بر روح و جان آدمی این نگاره‌ها رابه کار گیرد و با همراه کردن موتیف‌های گیاهی به جریانی از خطوط موج و تبدیل به نوعی گردش پیچک‌ها و برگ‌های متحرک، به آنها حرکتی دایمی بخشد (هیل و گرابر، ۱۳۷۵، ص ۱۱۲-۱۱۳).



طرحی واقع‌گرایانه از گل و مرغ بر روی کاشی هفت رنگ، ایوان شرقی صحن آزادی، قاجاریه

هر چند طرح‌های اسلیمی و ختایی ریشه در هنر پیش از اسلام ایران دارند، اما با ورود اسلام به ایران و محدودیتی که شرع برای ترسیم چهره انسان و بعضی از حیوانات ایجاد کرد، این طرح‌ها در هنر اسلامی رشد یافت و مراحل تکاملی خود را پیمود. اوج کاربرد این نقوش را در هنرهای دوره تیموری و صفوی می‌توان دید. در تزیینات حرم مطهر امام رضا (ع) تصویر غالب، نقوش گیاهی، عمدتاً تزیینات انتزاعی گل‌ها و گیاهان در قالب اسلیمی‌ها و ختایی‌هاست. در میان این نقوش، نقش گل شاه‌عباسی یا لاله‌عباسی جلوه و کاربرد بیشتری دارد و نشان از توجه و عنایت هنرمندان به این نقش است.

باید توجه کرد که گل‌های شاه‌عباسی عمدتاً در زمینه نقوش ختایی به ظهور می‌رسند (کونل و دیگران، بی‌تا، ص ۸۷). یعنی گل شاخص و اصلی این متن، گل‌های شاه‌عباسی است. گویی ختایی همچون ریسمانی است که گل‌های مزبور را بدان بسته‌اند (اقدسیه، ۱۳۳۶، ص ۳۵). ختایی نقشی تزیینی است که از ترکیب گل‌ها و برگ‌های

بنابراین می‌توان گفت آهنگ رویش و بالندگی گیاه، راز حیات و آفرینش و رمز نوزایی و جاودانگی است. در اساطیر ایرانی حضور عنصر گیاهی در خلقت حیوانات نیز دیده می‌شود. زیرا اولین حیوانی که آفریده شد گاو یکتاآفریده بود که او نیز سرشت گیاهی داشت و غذایش از گیاه بود. بندهش اذعان می‌کند که به یاری این گاو، آب و گیاه آفریده شد و به این شکل ارتباط تنگاتنگ گیاه و گاو را روشن می‌کند (بهار، ۱۳۸۰، ۴۰).

در جوامع باستانی به دلیل اهمیت گیاهان، برای هریک از رویدادهای، ایزد و الهه‌ای وجود داشت که نقش نگاهبانی و حمایت از آنان را برعهده داشتند. در افسانه‌های یونانی، الهه‌گانی وظیفه نگاهبانی از درختان را برعهده داشتند. با آنان متولد می‌شدند و در سرنوشت آنان شریک بودند (گریمال، ۱۳۵۶، ص ۳۴۷؛ رنگچی، ۱۳۷۲، ص هفت). در اساطیر ایرانی نیز امشاسپندان و ایزدان، موکل بر گیاهان هستند. در بندهش آمده است که «این را نیز گوید که هر گلی، از آن امشاسپندی است» (بهار، ۱۳۸۰، ص ۸۸). از میان امشاسپندان، دو امشاسپند هئورتات و آمرتات که هر دو مؤنث هستند، وظائف و خویشکاری‌شان در ارتباط با گیاهان است. آمرتات هفتمین و آخرین امشاسپند وظیفه‌اش حمایت از گیاهان است. او را سرور گیاهان می‌دانند. هئورتات نیز حامی آب‌هاست و مظهر شادابی و نشاط گیاهان است (قلی‌زاده، ۱۳۸۷، ص ۹۰ و ۱۸۸). این دو امشاسپند که همواره با هم هستند غاد رویش و زندگی به شمار می‌آیند.

در اسطوره آفرینش ایرانی، خلقت گیاهان در چهارمین مرحله صورت گرفت. اما آنچه سبب فراوانی و گسترش آنها شد امشاسپند آمرتات بود که گیاهان را تکه تکه کرد، با آب در آمیخت و آنگاه باران فرو بارید و گیاهان از زمین رویدند که ده هزار از آنها برای درمان ده هزار درد اهریمن آفریده حاصل شدند (بهار، ۱۳۸۰، ص ۶۵؛ کارنوی، ۱۳۸۳، ص ۲۹). همچنین زمانی که اهریمن گاو یکتاآفریده را کشت، به دلیل سرشت گیاهی‌اش از اندام‌های او ۵۵ نوع گیاه و غله و حبوبات و ۱۲ نوع گیاه دارویی به وجود آمد (بهار، ۱۳۸۰، ص ۶۵-۶۶؛ راشدمحصل، ۱۳۸۵، ص ۴۶؛ کارنوی، ۱۳۸۳، ص ۳۸).

با توجه به جایگاه گیاهان در اساطیر و باورهای کهن، جای شگفتی نیست که تصویر گیاهان جزء جدانشدنی در هنرهای سنتی ایرانی باشد. نقوشی همچون درخت زندگی، درخت همه تخمه، درخت سرو، هوم، گئوکر، انگور، گل‌های نیلوفر، شاه‌عباسی و... به شکل فراوانی در این هنرها به چشم می‌خورد.

این مقاله به بررسی تصویر گل شاه‌عباسی، یکی از پرتکرارترین عناصر در نقوش گیاهی آرایه‌ها و تزیینات حرم مطهر امام رضا (ع) می‌پردازد.

انار و گل انار و نیز جنبه تقدس آن سبب شد تا هنرمندان از آن در نقش‌های خود بهره گیرند (آژند، ۱۳۸۸، ص ۲۳).



نقش گل شاه‌عباسی

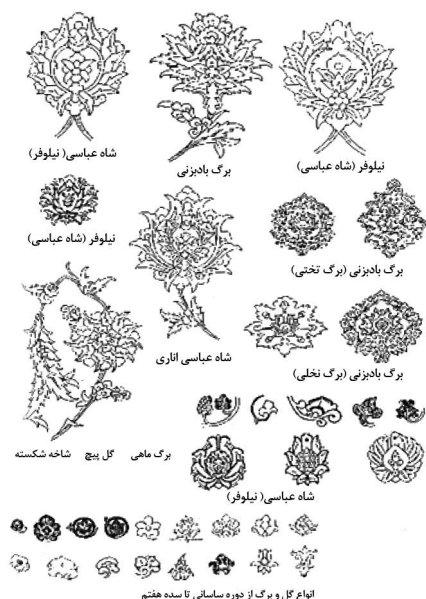
نیلوفر و انار هر دو از تقدس فراوانی برخوردار هستند. گل نیلوفر که در فارسی به آن گل آبزاد، گل زندگی و یا آفرینش می‌گویند (یاحقی، ۱۳۸۶، ص ۸۳۹)، رمزی از عناصر اربعه است. زیرا از یک طرف ریشه‌هایش در زمین است و برگ‌های پهنش بر روی آب گسترده می‌شود و ساقه‌اش بر روی آب از میان برگ بیرون آمده و در انتهای ساقه، گل زیبایی وجود دارد (لافورگ و آلدی، ۱۳۷۴، ص ۲۴). مؤلف برهان قاطع درباره گل نیلوفر نوشته است که «این گل با آفتاب از آب سر بیرون می‌آورد و باز با آفتاب فرو می‌رود» (خلف تبریزی، ۱۳۸۰، ص ۹۲۴). در باور ایرانیان ایزد بانوی باروری و آب‌ها - آناهیتا - حامی و نگهبان گل نیلوفر است (بهزادی، ۱۳۶۸، ص ۱۱۲). در مراسم جشن مهرگان نیز از جمله عناصری که در سفره می‌گذارند علاوه بر لیمو و شکر و انگور و هفت دانه موز، چند دانه گل نیلوفر است (پورداد، ۱۳۷۷، ج ۱، ص ۳۹۷). ابوریحان بیرونی یادآوری می‌کند که ایرانیان قدیم در ششمین روز ماه تیر جشنی به نام جشن نیلوفر برگزار می‌کردند (بیرونی، ۱۳۶۳، ص ۳۳۴) اما از ویژگی‌های این جشن اطلاعی نمی‌دهد. گل نیلوفر انواعی دارد که بعضی از آنها در آب و برخی دیگر در خشکی می‌روید. آن‌که در خشکی رشد می‌کند به شکل پیچکی در فضا پیچ می‌خورد و به اشیای دیگر می‌پیچد. این ویژگی نیلوفر سبب شده که در طرح‌های اسلیمی که ویژگی‌اش پیچیدگی و درهم فرو رفتگی است، کاربرد بسیار داشته باشد (بورکهارت، ۱۳۷۰، ص ۷۲).

انار نیز از جمله درختان مقدس بوده است. میوه آن را نادی از باروری و برکت می‌دانستند و شاخه‌های آن مقدس بوده و به نام ترسم در مراسم مذهبی به کار

گسترده، درهم تنیده و بالاگستر و خطوط منحنی به وجود آمده است و میان آنها نوعی وحدت و نظم دیده می‌شود (کونل و دیگران، بی‌تا، ص ۴۸) این طرح بسیار استلیزه و تجریدی است که از طبیعت الهام گرفته اما عین طبیعت نیست. اجزای ختایی شامل گل، غنچه، برگ، ساقه و گره است که گل‌های آن از ترکیب مساوی دوایر و برگ‌ها تشکیل می‌شوند (فرهنگی، ۱۳۹۰، ص ۱۷۹) و میانشان هماهنگی کاملی وجود دارد. اساس این طرح استفاده از خطوط ملایم و منحنی است که سرتاسر طرح را دربرمی‌گیرد که به آن بند گفته می‌شود (مجرد تاکستانی، ۱۳۷۲، ص ۵۸). در طراحی نقوش ختایی نکاتی مورد توجه طراح قرار می‌گیرد از آن جمله این‌که در این شیوه سبک تند و کند حاکم است یعنی قسمت‌هایی از ساقه مثل ساقه اصلی را ضخیم و بخش‌هایی از آن را که شاخه‌های منشعب باشد، نازک رسم می‌کنند. دیگر آنکه در این طرح، هدف ترسیم نقش گل است. بنابراین باید برگ‌ها، گل‌ها و غنچه‌ها در ارتباط با گل اصلی باشند و در وحدت کامل با آن قرار گیرند. در واقع گل اصلی در بخشی از طرح قرار می‌گیرد که چشم بیننده را به سمت خود جلب کند و مرکز ثقل نقش باشد. به عبارت دیگر برگ‌ها و گل‌های دیگر برای پر کردن ساقه به کار رفته و با گل اصلی متناسب هستند (کونل و دیگران، بی‌تا، ص ۸۴؛ آژند، ۱۳۸۸، ص ۳۲؛ اقدسیه، ۱۳۳۶، ص ۳۲). طرح‌های ختایی مانند اسلیمی‌ها، به تناسب فضا و طرح‌های هندسی روی سطح اثر هنری می‌چرخند و شکل‌هایی بسیار متنوع و گوناگون ایجاد می‌کنند. این چرخش در طراحی نقش قالی، پارچه و دیگر منسوجات، نگارگری و کتاب‌آرایی، امکان ظهور بیشتری دارد اما در طراحی کاشی‌ها به دلیل محدودیت، مجال کمتری یافته و ساده‌تر و مختصرتر و با رنگ‌های محدودتری می‌آید (اقدسیه، ۱۳۳۶، ص ۳۲).

ویژگی گل شاه‌عباسی آن است که ساقه‌ای مشخص در انتهای گل رسم می‌شود و به صورت پنج، هفت و گاهی دوازده پر به کار می‌رود و تفاوت اصلی‌اش در حالت ختایی، بازتر بودن گل آن است. اجزای تشکیل‌دهنده آن گل‌های چندپر ساده و مرگب، برگ، خطوط منحنی و پیچیده اسلیمی‌ها و ختایی‌ها هستند. این گل که کامل‌ترین گل ختایی است از تکرار دو برگ و دو دایره تشکیل می‌شود و منعطف‌ترین نقش گل است (فرهنگی، ۱۳۹۰، ج ۱۵، ص ۱۸۰). نقش گل شاه‌عباسی را برگرفته از گل نیلوفر و یا گل انار می‌دانند که از روزگاران قدیم در هنر این سرزمین رواج داشته و در نهایت با دخل و تصرف زیاد به شکل گل شاه‌عباسی امروز درآمده است (حاصلی، ۱۳۷۲، ص ۳۲). البته برخی گل عناب را هم الهام‌بخش گل شاه‌عباسی می‌دانند و ادعا می‌کنند طرح دایره‌وار گل عناب و پیچ و خم خطوط شکسته تاج آن و شباهتش به

شاه‌عبّاسی تغییر نام داد، به طوری که گروهی ابداع آن را به همین زمان نسبت داده‌اند (آذریاد و رضوی، ۱۳۷۲، ص ۱۱۰). از این زمان به بعد کاربرد عنوان ختایی در متون متوقف شد و عنوان گل‌های شاه‌عبّاسی و یا شاه صفی در اشکال مختلف رواج یافت (آزند، ۱۳۸۸، ص ۲۸؛ اقدسیه، ۱۳۳۶، ص ۳۵).



طراحی انواع گل و برگ‌های به کاررفته در هنرهای سنتی ایرانی (برگرفته از کتاب مبانی طراحی سنتی در ایران)

در ادامه به بررسی نمونه‌هایی از نقش گل شاه‌عبّاسی در آرایه‌های هنری فضاهای مختلف حرم مطهر از جمله در کاشی‌ها، آینه‌کاری‌ها، حجاری‌ها و فلزکاری‌ها می‌پردازیم.

گل شاه‌عبّاسی

در تزیینات حرم مطهر امام رضا (ع)

بیشترین نقوش گیاهی تزیینات حرم مطهر امام رضا (ع) در کاشی‌کاری‌ها به کار رفته است. از آنجا که بخش اعظم عناصر معماری حرم مطهر همچون دیوارها، ایوان‌ها، تاق‌ها، پوشش خارجی برخی از گنبد‌ها و مناره‌ها به هنر کاشی‌کاری مزین است، نقش گل شاه‌عبّاسی یکی از پرسامدترین نقوش در این تزیینات می‌باشد. در انواع کاشی‌های معرق و هفت‌رنگ، این طرح به فراوانی وجود دارد.

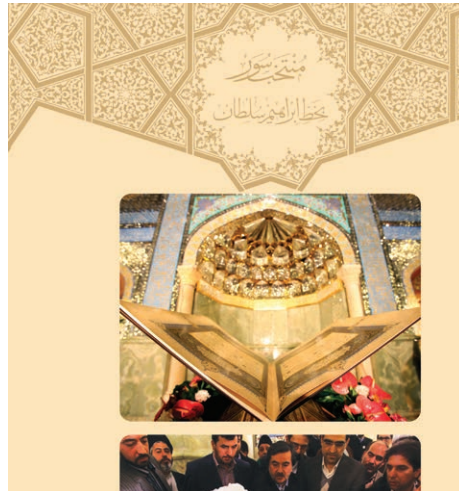
گاه این نقش در شکل ابتدایی و نزدیک به هیأت باستانی خود به کار رفته است. مثلاً در نمای ایوان طلای صحن انقلاب، نقشی از گل شاه‌عبّاسی کار شده است. این نقش که با رنگ‌های فیروزه‌ای، آخراپی، سفید، سبز و مشکی بر زمینه لاجوردی دیده می‌شود، به سبک هفت‌رنگ و به صورت برجسته اجرا

می‌بردند. در گذشته رسم بود بر سر سفره هفت‌سین نوروزی چند شاخه از این درخت و یا درخت موز را به نیت تیمن و تبرک می‌گذاشتند (یاحقی، ۱۳۸۶، ص ۱۶۶). در متون دینی زرتشتی، زرتشت با دادن میوه انار به اسفندیار، وی را رویین‌تن کرد (Mole, ۱۹۶۷, p. ۱۳۲-۱۳۴; Unvala, ۱۹۲۲, Vol. ۲, p. ۴۷۰). در متون دینی اسلامی به این درخت و میوه آن توجه شده است. قرآن کریم چند بار به آن اشاره می‌کند (سوره انعام، آیه ۹۹ و ۱۴۱؛ سوره الرحمن، آیه ۶۸) و به مؤمنان بشارت بهشتی با درختان نخل و انار می‌دهد که در کنار چشمه‌های جوشان سایه سبز خود را بر درست‌کرداران می‌گسترند (سوره الرحمن، آیه ۶۸). به همین روی انار را میوه بهشتی پنداشته و دانه‌های آن را دانه‌های بهشتی تلقی می‌کنند.

گل شاه‌عبّاسی انواع مختلفی نظیر گل گره، پیچک، برگ، گل برگ، برگ سه گل درهم و دوگل درهم و اناری دارد که طرح اناری آن معروف‌تر است (کونل و دیگران، بی‌تا، ص ۸۸؛ حاصلی، ۱۳۷۲، ص ۳۲). طراحان و هنرمندان ایرانی مجذوب شکل زیبا و دل‌فریب گل انار شده‌اند که با فرم مدور و پیچ و خم خطوط تاجش برای طراحی در نقوش هنری متناسب شده است. طرح گل اناری را بدین شکل تصویر می‌کردند که ابتدا انار به صورت اصلی به همراه شکوفه‌ای که از دهانش روییده رسم می‌شد. بعدها این انار را به شکل ترک خورده نشان می‌دادند و در نهایت گل معروف شاه‌عبّاسی به وجود آمد (رفیعی، ۱۳۳۴، ص ۳۰؛ آذریاد و رضوی، ۱۳۷۲، ص ۱۲۶).

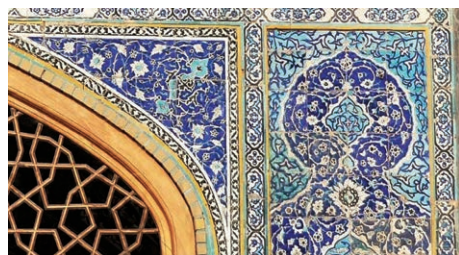


طرح گل شاه‌عبّاسی در تزیینات و آرایه‌ها چه در متن کار و چه در حاشیه‌ها به عنوان نقش اصلی مورد توجه و پُرکاربرد است و طراحان و هنرمندان بدان اقبال فراوانی نشان می‌دهند. گرچه نقش این گل در آرایه‌های پیش از صفوی حضور دارد و کاربرد داشته؛ اما بهره‌گیری گسترده از این نقش و نقوش ختایی بر روی پارچه‌ها، قالی‌ها، کاشی‌ها، نگارگری و نقاشی‌ها، بر روی ظروف فلزی و سفالینه‌ها و سایر موارد هنری در دوره شاه عباس اول صفوی (حکومت ۹۹۵-۱۰۳۸ ه.ق) چندان گسترش یافت که تحولی در این نقوش ایجاد شده، به گل‌های



گل شاه عباسی در طرح‌های تزیینی حاشیه و داخل قاب کاشی هفت رنگ - ایوان شرقی صحن انقلاب (ایوان نقاره‌خانه)

نمونه دیگری از نقش گل شاه عباسی را می‌توان در کاشی‌های ایوان جانبی ایوان ساعت دید. این ایوان با کاشی‌های هفت‌رنگ پوشیده شده و گل‌های شاه عباسی در قاب‌های طرفین ورودی و پشت‌بغل‌ها بر زمینه لاجوردی کاشی، کار شده است. همچنین در کاشی‌های معرق نفیس ایوان شمالی صحن، مشهور به ایوان عباسی، به فراوانی، این نقش به شکل نیلوفری و برگ نخلی وجود دارد. این ایوان باشکوه از بهترین نمونه‌های طرح کاشی دوره صفوی و تزیینات آن مربوط به دوره شاه عباس دوم صفوی (۱۰۷۷-۱۰۵۲ ه.ق/ ۱۶۶۶-۱۶۴۲ م) است که در دوره معاصر بازسازی شده است.



ایوان جانبی ایوان غربی صحن انقلاب، کاشی هفت‌رنگ - دوره صفویه

در ایوان شرقی صحن آزادی، کاشی‌های هفت‌رنگ با طرح قاجاری دیده می‌شود که در دوران معاصر بازسازی شده است. بر زمینه لاجوردی این کاشی‌ها، مجموعه‌ای از گل‌های شاه عباسی با ترکیب رنگ‌های متنوعی از اُخرایی، آبی، مشکی و اُمرای بر روی خطوط ملایم و منحنی پشت سر هم قرار گرفته‌اند و طرحی خیال‌انگیز رقم زده‌اند. در کنار این نقش دیرینه، گل‌های رُز صورتی به

شده است. نقش گل در این طرح بسیار ساده و فاقد هر نوع پیچیدگی انواع بعدی آن است؛ به همین جهت، احتمال دارد که طرح آن مربوط به پیش از دوره صفوی باشد. چنین احتمالی، با توجه به انتساب ساخت این ایوان به امیرعلیشیر نوایی در اواخر دوره تیموری، دور از تصوّر نخواهد بود.

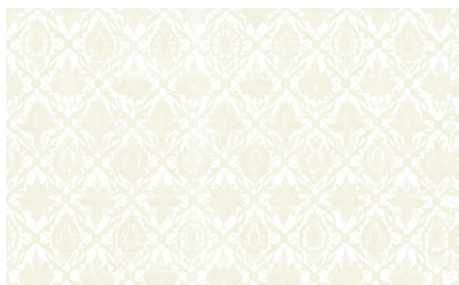


طرح گل شاه عباسی در کاشی‌کاری‌های ایوان طلای صحن انقلاب- بازسازی دوره معاصر



در ایوان شرقی این صحن مشهور به ایوان نقاره‌خانه که از سازه‌های دوره صفوی است، طرح گل شاه عباسی را هم در متن کار و هم در حاشیه می‌توان دید. در حاشیه، گل‌های شاه عباسی نیلوفری به همراه نقوش اسلیمی بر زمینه اُخرایی اجرا شده است و در متن کار، گل‌های بزرگ شاه عباسی برگ نخلی به رنگ اُخرایی در کنار بندها و گل‌ها و غنچه‌های ختایی بر زمینه لاجوردی آمده است. این نقش در طرح‌های زنجیره‌ای حاشیه و در میان تزیینات قاب‌های داخل بغل‌کش ایوان، هر دو کار شده است. این کاشی‌ها در دوره معاصر تعمیر و بازسازی شده‌اند.



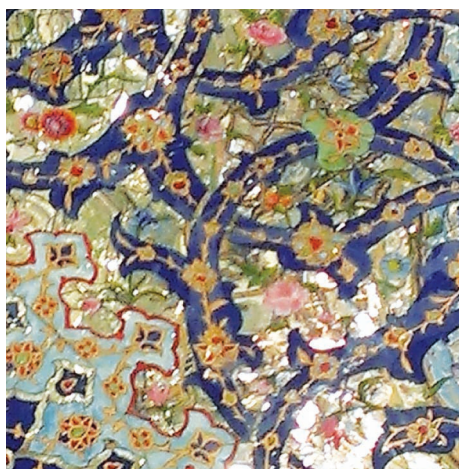


نمای بیرونی ایوان جنوبی صحن آزادی، کاشی معرق

نقش گل شاه عباسی در تزیینات آینه کاری حرم مطهر، به ویژه در آرایه های دارالسیاده به چشم می خورد. در قابی السوان از آینه کاری بر بالای ورودی راهروی دارالسیاده به دارالولایه، یا در بغل کش ایوان شمال شرقی رواق، مجموعه ای از تزیینات اسلیمی و ختایی به همراه نقوش گل های شاه عباسی با رنگ های سرخ، سبز، قهوه ای روشن، آبی و سفید چشم بیننده را مبهوت زیبایی خود می کند. این تزیینات مربوط به دوره قاجار است که در دوره معاصر بازسازی شده است.



تزیینات آینه کاری دارالسیاده - دوره قاجار، بازسازی دوره معاصر

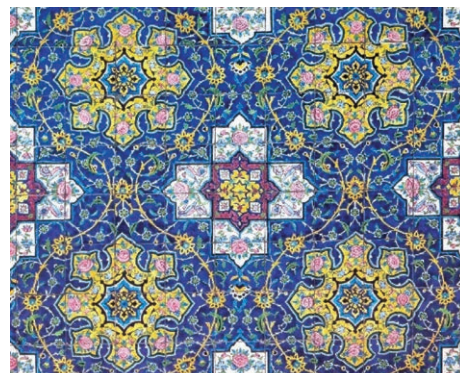


آینه کاری بغل کش ایوان شمال شرقی دارالسیاده - گل شاه عباسی داخل اسلیمی گلدار و حاشیه شمشه

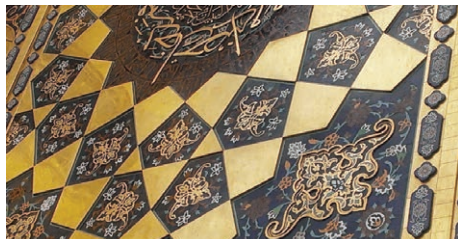
شکلی کاملاً واقع گرایانه نیز نقش شده است و تلفیقی از دو شیوه هنری را به نمایش گذاشته است. در نمای بیرونی ایوان جنوبی این صحن، طرحی بسیار زیبا با حرکت چند نوع گل شاه عباسی و نقوش ختایی بر زمینه کاشی معرق به چشم می خورد که از بهترین نمونه های کاشی کاری دوره معاصر در حرم مطهر است. گل های شاه عباسی این قاب تنوع زیادی دارد.



انواع گل های شاه عباسی در قاب بغل کش ایوان شمالی صحن انقلاب (ایوان عباسی)



ایوان شرقی صحن آزادی، کاشی هفت رنگ



تزیینات میناکاری ایوان طلای صحن جمهوری اسلامی



تزیینات میناکاری ایوان طلای صحن جمهوری اسلامی



تزیینات میناکاری پنجره صحن جمهوری اسلامی

در حجاری‌های به کار رفته در تزیینات حرم نیز هنرمندان از این نقش بسیار استفاده کرده‌اند و آثاری زیبا و ماندنی بر جای گذاشته‌اند. در حجاری‌های ازاره رواق توحیدخانه که از آثار دوره قاجاریه است، نقش گل شاهعبّاسی به صورت زیبایی به کار رفته است. در این قسمت هنرمندان به شیوه برجسته‌کاری روی سنگ، نقوش اسلیمی و ختایی را به همراه گل‌های شاهعبّاسی به گونه‌ای زیبا ایجاد کرده‌اند. سپس زمینه کار و نقوش را که نسبت به زمینه برجسته است، با دو رنگ متفاوت نقاشی کرده تا تصاویر حاصله جلوه بیشتری پیدا کنند و به خوبی نمایانده شوند. در نماسازی‌های سقاخانه صحن قدس، از آثار دوره انقلاب اسلامی نیز می‌توان نقش گل شاهعبّاسی را به شکل معرّق سنگی دید.



گل شاهعبّاسی در تزیینات ازاره رواق توحیدخانه - دوره قاجار

از دیگر تزیینات به کار رفته در معماری حرم مطهر می‌توان به گچ‌بری روی آینه اشاره کرد. از مهم‌ترین نمادهای تزیینی در این آرایه‌ها، نقش گل شاهعبّاسی است که به همراه عناصر دیگر ختایی در این گچ‌بری‌ها استفاده شده است. در بخشی از آینه‌کاری‌های دارالحفاظ، هنرمندان به کمک گچ، انبوهی از گل‌های شاهعبّاسی را به همراه برگ‌های کنگره‌دار بر زمینه آینه رسم کرده‌اند. این بخش بازمانده هنرمایی آینه‌کاران و گچ‌کاران دوره قاجاریه است که در دوره معاصر تعمیر شده است.



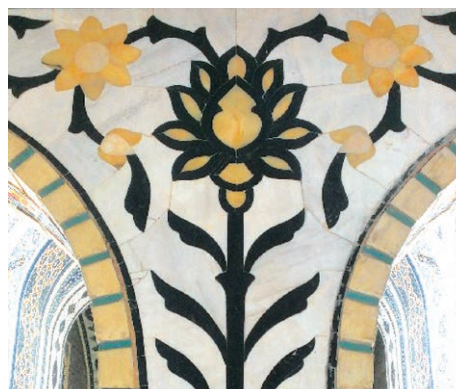
تزیینات گچ‌بری روی آینه، دارالحفاظ - دوره قاجار، بازسازی دوره معاصر

موتیف گل شاهعبّاسی را در تزیینات روی فلز و میناکاری‌های موجود در حرم مطهر می‌توان به روشنی دید. مثلاً در تزیینات ضریح امام رضا (ع) این نقش بسیار پرکاربرد بوده، یا بر روی پنجره نقره منصوب در شرق دارالولایه، این نقش به کار رفته است.



نقش گل شاهعبّاسی در روی ضریح قدیم (ضریح شیر و شکر)

در ایوان طلای صحن جمهوری که از آثار و ابنیه دوره پس از انقلاب است، نقش گل شاهعبّاسی را در قطعات میناکاری بر زمینه‌ای از ورقه‌های طلا، هم در حاشیه و هم در متن کاری‌توان دید که گاه در کنار ذکر جمیل الله و گاه در تلفیق با نقوش اسلیمی و ختایی به همراه شاخه‌های اسلیمی دهن‌اژدری با پیچ و تاب‌های دل‌نشین، تصویری خیال‌انگیز به وجود آورده است.



گل شاه‌عبّاسی در تزیینات حجاری داخل سقاخانه صحن قدس- دوره انقلاب اسلامی

در مطالعه آرایه‌ها و تزیینات هنری موجود در حرم مطهر امام رضا (ع) می‌توان به روشنی دید که نقش گل شاه‌عبّاسی یکی از عناصر اصلی و بنیادی در این تزیینات است که در زمینه ختایی‌ها و به همراه اسلیمی‌ها پهلوی به پهلوی سایر موتیف‌های تزیینی به کار می‌رود. نقش گل شاه‌عبّاسی هم در آرایه‌های ختایی تنها و هم در ترکیب نقوش ختایی و اسلیمی و نیز در داخل نقوش اسلیمی گل‌دار دیده می‌شود.

منابع:

- تهران. سروش.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۵). هنر اسلامی زبان و بیان. ترجمه مسعود رجب نیا. تهران. سروش.
- بهار، مهرداد (۱۳۷۶). «درباره اساطیر ایران» جستاری چند در فرهنگ ایران. تهران. فکر روز.
- بهار، مهرداد (۱۳۸۰). بندهش. تهران. توس.
- بهزادی، رقیه (۱۳۶۸). بندهش هندی. تهران. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- بیرونی، ابوریحان (۱۳۶۳). آثارالباقیه. ترجمه اکبر داناسرشت. تهران. امیرکبیر.
- پورداود، ابراهیم (۱۳۷۷). یشت‌ها، ج ۱. تهران. اساطیر.
- حاصلی، کرم‌رضا (۱۳۷۲). «طراحی و نقش در فرش ایران»، فرش. دوره اول. ش ۲.
- حصوری، علی (۱۳۸۰). مبانی طراحی سنتی در ایران. تهران. چشمه.
- خلف تبریزی، محمدحسین (۱۳۸۰). برهان قاطع. تهران. نیما.
- دوبوکور، مونیک (۱۳۷۳). رمزه‌های زنده‌جان. ترجمه جلال ستاری. تهران. مرکز.
- راشدمحصل، محمدتقی (۱۳۸۵). وزیدگی‌های زادسپرم. تهران. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- رفیعی، عبدالکریم (۱۳۳۴). «درباره قالی و پشم قالی». نقش و نگار. ش ۱. س ۱.
- رنگچی، غلام‌حسین (۱۳۷۲). گل و گیاه در ادبیات منظوم فارسی تا ابتدای مغول. تهران. مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- سرامی، قدمعلی (۱۳۶۸). از رنگ گل تا رنج خار، شکل‌شناسی داستان‌های شاهنامه. تهران. علمی فرهنگی. عهد عتیق.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۶۳). شاهنامه. تهران. شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- فرهنگی، سوسن (۱۳۹۰). «ختایی»، دانشنامه جهان اسلام. ج ۱۵.
- قلی‌زاده، خسرو (۱۳۸۷). فرهنگ اساطیر ایران. تهران. پارسه.
- کارنوی، جی (۱۳۸۳). اساطیر ایرانی. ترجمه احمد طباطبایی. تهران. علمی فرهنگی.
- کونل، ارنست و دیگران (بی‌تا). اسلیمی و ختایی و گل‌های شاه‌عبّاسی. تهران. فرهنگسرا.
- گریمال، پیر (۱۳۵۶). فرهنگ اساطیر یونان و رم، ترجمه احمد بهمنش. تهران. دانشگاه تهران.
- لافورگ، رنه و زنه آلدی (۱۳۷۴). «مادپردازی»، اسطوره و رمز. ترجمه جلال ستاری. تهران. سروش.
- مجرد تاکستانی، اردشیر (۱۳۷۲). شیوه تذهیب. تهران. سروش.
- مختاریان، بهار (۱۳۸۹). «ساختار تغذیه در اسطوره مشی و مشیان». درآمدی بر ساختار اسطوره شاهنامه. تهران. آگه.
- هیل، درک و اولگ گرابر (۱۳۷۵). معماری و تزیینات اسلامی. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند. تهران. علمی فرهنگی.
- هینلز، جان (۱۳۸۳). شناخت اساطیر ایران. ترجمه باجلان فرخی. تهران. اساطیر.
- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶). فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی. تهران. معاصر.
- Mole, marijan (1967). LaLegende de zoroastreSolén Les TextesPehlevis, Paris.-
- Unvala, ManockjiRustamji (ed) (1922). DarabHormazyar'sRivayat, vols, Bombay.
- قرآن کریم.
- آذرباد، حسن و فضل‌الله حشمتی رضوی (۱۳۷۲). فرشته‌نامه ایران. تهران. مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۸). «اصل ختایی در کتاب‌آرایی ایران». فصلنامه نگره. ش ۱۰.
- اقدسیه، هادی (۱۳۳۶). «طرح ختایی و گل‌های شاه‌عبّاسی». نقش و نگار. ش ۳.
- الیاده، میرچا (۱۳۷۲). رساله در تاریخ ادیان. ترجمه جلال ستاری. تهران. سروش.
- الیاده، میرچا (۱۳۷۵). مقدس و نامقدس. ترجمه نصرالله زنگویی.



کوفی بنایی (معقلی) و بررسی قابلیت‌های فرمی آن در تایپوگرافی امروز

کاظم خراسانی*

چکیده:

خط بنایی، قدیمی‌ترین نوع کوفی است. این نوع خط را به دلیل کاربرد آن در بناها و معماری، بنایی نامیده‌اند و معقلی، معماری، منحصر، مربع، مستطیلی و متداخل هم می‌گویند. این خط در چهارچوب مربع، مستطیل و اشکال هندسی نوشته می‌شود. در این مقاله به معرفی و شناخت ویژگی‌های خط کوفی (معقلی) می‌پردازیم. برآنیم تا با شناخت این ویژگی‌ها این خط را به عنوان الگویی مناسب قرار دهیم تا در گرافیک امروزه مورد استفاده قرارگیرد و با الهام از آن شاهد خلق آثار بدیع باشیم.

واژگان کلیدی: خط کوفی، کوفی بنایی، معقلی، گرافیک، تایپوگرافی

* کارشناس ارشد گرافیک.

kazem_khorasani87@gmail.com



مقدمه

قدیمی‌ترین نوشته‌های خط کوفی، سابقه‌ای برابر با ظهور اسلام دارد. در ابتدا این خط برای کتابت قرآن مجید کاربرد داشته است. خط کوفی دارای تنوع بسیاری است. نمونه‌هایی از خط کوفی جنبه تزئینی داشته و برخی دیگر برای کتابت متون و همچنین در بناها و معماری استفاده شده است که دارای خوانایی بیشتری است. در بین انواع خط کوفی، خط کوفی بنایی یا معقلی، عاری از هرگونه تزئین است و در قالب اشکال هندسی نوشته می‌شود و در تزئین بناها کاربرد داشته است. کتب مختلفی در باب شناخت خط کوفی بنایی نوشته شده است که به معرفی این خط می‌پردازند.

در این مقاله برآنیم علاوه بر معرفی خط کوفی بنایی و آشنایی با انواع این خط به شناخت و بیان ویژگی‌های خاص این خط بپردازیم تا بتوان این خط را به عنوان الگویی مناسب برای علاقه‌مندان، هنرمندان و نوگرایان معرفی کرد تا از آن الهام گرفته، خالق آثار بدیع باشند. نبایستی این خط الگویی برای تقلید عینی باشد ولی اصول زیربنایی آن که اساس و مبنای طراحی دارد، راهگشای تولد آثاری نوین خواهد بود. سطح و خط که عناصر اصلی بنایی را تشکیل می‌دهند چنان ترکیبات برجسته‌ای پیدا می‌کنند که امروزه به عنوان نمونه در بحث ترکیب نو می‌توان آن را مورد تحلیل و بررسی قرار داد. در این مقاله با مشاهده و بررسی نمونه‌هایی از خط کوفی بنایی که در بناها و معماری کاربرد داشته است به توصیف ویژگی‌های آن می‌پردازیم.

پیشینه خط کوفی (کوفی بنایی)

مسلمانان از خط و خوشنویسی در سده‌های مختلف به شیوه‌های گوناگون در بناها استفاده کرده‌اند. سنگ‌نوشته‌ها و اسناد موجود متعلق به سده اول هجری به ما نشان می‌دهد که در قدیمی‌ترین انواع خطوط ناویراسته اسلامی عناصر نسخ و کوفی به هم آمیخته و کرسی، تناسب، استقامت و هندسه خط کمتر مورد توجه بوده و به عبارت دیگر هنوز قواعد و ضوابطی برای آن وضع نشده بوده است و هدف، تنها ضبط و ثبت مطالب و مفاهیم بوده و نشانه‌ای از ظرافت و هنر در آنها نیست. این نمونه‌ها در سنگ‌نوشته‌ها و اسنادی محدود در دست است؛ اما هنگامی که خط در خدمت دین و کتابت کتاب حمید و قرآن مجید قرار گرفت، به یکباره رو به سوی کمال و ظرافت و هنری شدن نهاد. نخستین خطی که به طرزی زیبای در تزئین مساجد و بناها از آن استفاده شده، خط معروف به کوفی است. خط کوفی از خط حجاری گرفته شده است که اصل آن به ترتیب: حیری و انباری، کندی و نبطی، صفوی، مسند و فنیقی پنداشته

می‌شود. در سده اول هجری، قرآن مجید به قلم کوفی بنایی کتابت می‌شده و هرچند معروف به کوفی است، ولی خوشنویسان هر دیاری ویژگی‌های سلیقه خویش را در آن به کار می‌برده‌اند (فکرت، ۱۳۷۷: ۱).

نسبت خط موسوم به کوفی به شهر کوفه، به مناسبت زیاد نوشته شدنش در آن شهر است و گرچه هنگام وضع، از آبادی شهرکوفه اثری نبود. بعد از بنای شهر کوفه، بزرگان و اعیان حیره و شام و مکه در آنجا جمع آمدند و ضمن کوشش برای ترقی علوم و فنون، موجب پیشرفت خط و کتابت نیز شدند. احتمالاً این خط به دلیل آن‌که در کوفه به کمال رسیده چنین نامیده شده است. به قولی حضرت امام علی (ع) در این امر مباشرت و اهتمام فرموده‌اند چنان‌که مولانا سلطان‌علی مشهدی در منظومه‌اش می‌گوید: «مرتضی اصل خط کوفی را / کرد پیدا و داد نشو و نما». در حال اگر حضرت علی (ع) واضع خط کوفی هم نباشد در نوشتن آن ید طول و قدرت معجزه‌هایی داشته و در ترکیب و ترتیب حروف و اتصال و انفصال آنها کرامت به خرج داده است. تا سال ۳۱۶ دست‌خط شریفشان نمونه و سرمشق کاتبان جهان بود و حسن خط و جودت کتابت فرزندان ارجمندش حضرات حسنین شایسته بیان است (اصفهانی، ۱۳۶۹: ۴۷)؛ (حسینی، ۱۳۹۰: ۱-۲). بنایی، قدیمی‌ترین نوع کوفی است که به کارگیری آن از دوره سلجوقی آغاز گردید و به منظور تزئین بناها و پوشش گنبد‌ها از آن استفاده شد. این خط در بسیاری از بناهای دوران تیموریان و صفویان در اصفهان و مشهد (مسجد گوهرشاد دوره تیموری) و نقاط دیگر دیده می‌شود (فضائی، ۱۳۹۰: ۱۶۰)؛ (ایمانی، ۱۳۸۵: ۲۰۸).

در واقع خط کوفی بنایی، نخستین خط خوش و با قاعده و ویراسته‌ای است که نسخه‌هایی متعدد از قرآن مجید به آن خط نگارش یافته و بسیاری از این نسخه‌ها تا روزگار ما بر جای مانده است. این کهن‌ترین شیوه خوشنویسی خط عربی است که در آن می‌توانیم تناسب و کرسی را ببینیم؛ یعنی اضلاع معین یا بخش‌هایی معین از حروف بر حسب قاعده روی یک خط مستقیم - در هر سطر - قرار دارند و هر قدر هم که مکرر شوند محل قاعده و توازی و تناسب آنها با همانند‌های ماقبل و مابعدشان مراعات می‌گردد. استقامت خطوط افقی و عمودی در کوفی کهن در حدی است که گاهی نشانه‌های استفاده از مسطر در آنها به‌خوبی آشکار است (فکرت، ۱۳۷۷: ۱). تا حدود قرن ششم هجری، خط اصلی کتیبه‌نگاری و تزئین در بناهای ایران، خط کوفی بنایی است. انواع خط کوفی بنایی را می‌توان در صفحات کلام الله مجید، سکه‌های اسلامی و به‌ویژه بر کتیبه‌های بناهای اسلامی چون مقابر و مدارس و مساجد، بر ستون‌ها، ایوان‌ها، گنبد‌ها و گلدسته‌ها مشاهده کرد (حسینی، ۱۳۹۰: ۱-۲)؛

(زمرشیدی، ۱۳۹۰: ۳).

به‌طورکلی آثار بصری هنرمندان ایرانی به ویژه در دوران اسلامی به شکلی تجریدی با نظمی تزیینی و تناسبی هندسی تجسم یافته است. این مؤلفه‌ها، خود عناصر مهم مبانی زیباشناسی هنر هستند که به قول آرتورپوپ وجود آنها سبب شده است جذابیت هنر ایرانی از یک شهرت جهانی برخوردار گردد و برای همه اقوام لذت‌بخش و متجذّب‌کننده باشد. هنرمندان ایرانی در طول تاریخ نشان داده‌اند که در کنار توجه به اصول زیباشناسی نقوش، شیوه‌های اجرای نقوش تزیینی و هماهنگی بین نقش و بنا، چگونه با عنایت به علومی هم‌چون هندسه، ریاضیات و شناخت مواد و مصالح موجود، از اشکال اصلی هندسی، نقوش و طرح‌هایی هماهنگ و موزون به‌وجود آورند (بورکها، ۱۳۷۰: ۳۵).

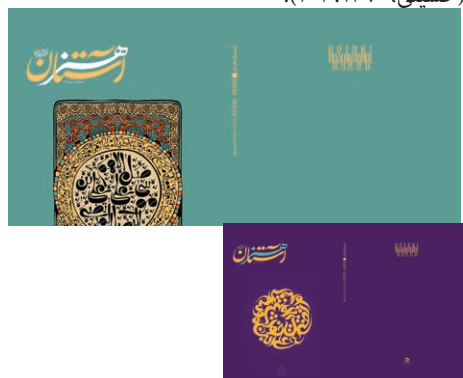
درمیان قلم‌های موجود بین مردم مسلمان، قلم مشهور به کوفی بنایی ویژگی‌ها و ارزش‌هایی استثنایی دارد. ساختارگرافیکی، حوزه کاربردها و مفاهیم، آن را از سایر قلم‌ها کاملاً متمایز نموده است. به نظر می‌رسد قلم کوفی ابتدا و انتهای خود است، نه به خطی پیش از خود تعلق دارد و نه خطی از آن زاده شده است. خط کوفی از همان ابتدا بیشتر در خدمت نگارش کلام الله مجید قرار گرفته است (جزایری، ۱۳۸۹: ۲۸-۲۹).

خط کوفی بنایی به دلیل تراش گرافیکی شگرفی که خورده است، مجاورت چند ساله با نگارش متن‌های قدسی و هم‌زمانی مورد استفاده قرارگرفتن در فضاهای معماری، کتابت و استفاده بر اشیای متفاوت؛ دوره‌ای مالا مال از ارزش‌های فرهنگی هنری را در میان ملت‌های مسلمان به ویژه ایرانیان طی می‌نماید (جزایری، ۱۳۸۹: ۳۲).

خط کوفی بنایی (معقلی)

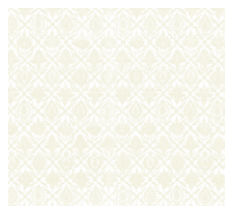
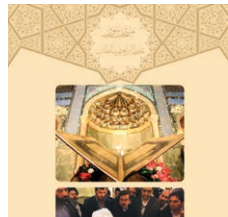
این نوع خط به دلیل کاربرد در بناها و معماری، به بنایی مشهور است و به آن معقلی، معماری، منحصر (چون حروف و کلمات در اشکال مختلف هندسی منحصر شده‌اند)، مربع، مستطیلی و متداخل هم می‌گویند. در تعریف این خط می‌توان گفت: «خطی است راست گوشه و مسطح که بنایان با چیدن آجر و کاشی و یا ترکیب آن دو به‌وجود می‌آورند». بنایی، نوع تزیین نشده کوفی است که معمولاً در چهارچوب مربع، مستطیل و اشکال هندسی جدول‌بندی می‌شود. همین حرکات مستطیلی شکل و گاه مربع شکل حروف، آن را از انواع دیگر مستثنی می‌سازد، ولی در انتخاب زوایای مستطیل‌ها و یا مربع‌ها چنان دقتی به‌کار رفته است که به‌طور کلی ایجاد یک طرح کامل هندسی می‌کند و اغلب بدون نقطه‌گذاری و اعراب است (فضائلی، ۱۳۹۰: ۱۶۰)؛ (توحیدی، ۱۳۸۶: ۳۳۳)؛ (ماهرالنقش، ۱۳۸۱: ۵۲-۵۳)؛ (ایمانی، ۱۳۸۵: ۲۰۷)؛ (حسینی، ۱۳۹۰: ۲-۱)؛ (کیاسری، ۱۳۹۰: ۸۷).

برخی بر این عقیده‌اند که پیش از خط کوفی، خط معقلی بوده است. واژه معقلی با دو لفظ به‌کار می‌رود، یکی به صورت معقلی که به تفکر و تعقلی که خطاط باید برای ترسیم این خط به کار ببندد اشاره می‌کند و دیگری به صورت معقل (واژه‌ای است با ریشه فارسی به معنی دیوار، قلعه و پناهگاه بلند). اما در نهایت این خط را همان خط بنایی دانسته‌اند که به شکل دیگری بر روی بناها ظاهر می‌شود که قطعات رنگی کاشی کنار هم قرار می‌گیرند و نوشته یا نقشی را ظاهر می‌سازد. خط کوفی معقلی چنان که گفته شد بر سینه دیوارهای بلند با آجر یا کاشی چیده می‌شود. این خط در کتابت استفاده نمی‌شود و صرفاً یک خط تزیینی است که در عمارت‌های متبرّکه و ابنیه‌های تاریخی کاربرد داشته است. از آنها در نماسازی‌های داخلی به صورت ازاره کتیبه و در زیر دروها و عرقچین‌ها استفاده می‌شود. در نماسازی‌های خارجی نیز انواع این خط بر ستون‌ها، کتیبه‌های افقی و عمودی، گلدسته‌ها و در پوشش‌های گنبد، چه در ساقه آنها به صورت کتیبه دوار به شکل خطوط سواد و بیاض و چه در دور گنبد تا تیزه آن، به شکل ترنج‌ها و گل‌ها و به صورت اسماء ائمه طاهرین به‌کار می‌رود. در این خط تمام حروف مسطح است و حروف مدور در آن وجود ندارد. اساس خط معقلی بر صفحه شطرنجی شده ترسیم می‌شود، سپس با آجر یا کاشی چیده می‌شود. عنصر قالب و تشکیل دهنده، آجر (خشت) است. در خط کوفی یک دانگ دور (قسمت‌ها و حروف دارای دور و منحنی) است و پنج دانگ سطح (قسمت‌ها و حروف تخت)، اما در خط معقلی دور نیست و همه سطح است، هر شش دانگ سطح است و اصلاً دور ندارد (مقتدائی، ۱۳۸۵: ۲۱)؛ (فضائلی، ۱۳۹۰: ۱۶۱)؛ (ایمانی، ۱۳۸۵: ۲۱۲)؛ (زمرشیدی، ۱۳۹۰: ۱۴)؛ (هروی، ۱۳۴۶: ۵)؛ (حسینی، ۱۳۹۰: ۱-۲).



کتیبه‌های تیموری در خراسان، سید محسن حسینی، ۶۹، ۶۸.

کتیبه‌های تیموری در خراسان، سید محسن حسینی، ۶۵، ۶۶.



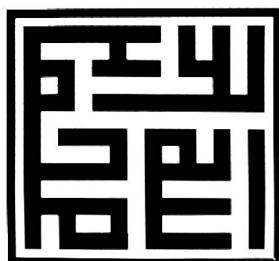
مبانی هنرهای خط و کتابت،
توحیدی، کوفی مشکل، ۲۳۸ و
سیرخط کوفی، شاتریان، کوفی
مشکل، ۲۱۴.

مبانی هنرهای خط و کتابت،
توحیدی، کوفی متوسط، ۲۳۷.

ویژگی‌های خط کوفی بنایی

این خط دارای قابلیت‌های فراوانی است که می‌تواند در هنرهای گوناگون مورد استفاده قرار گیرد. بنایی، به لحاظ نگارش دارای سطوح تخت، حرکات زاویه‌دار، هندسی و ساختاری کنستراکتیو (ساختمانی) است. توانایی بسیاری در ایجاد فضاهای مثبت و منفی، قابلیت شکل‌پذیری فراوان و استعدادش در راز و رمزدار کردن نوشته‌هاست. از آنجا که مورد بحث، کاربردهای گرافیکی این خط در تایپوگرافی است، ذیلاً به قابلیت‌های آن اشاره می‌کنیم:

سادگی و بی‌پیرایگی: اجزای حروف به صورت عمودی یا افقی است. خطوط بنایی اغلب از نقطه‌گذاری، تشدید و یا زیر و زبر بی‌نیاز است. این خط عاری از هرگونه تزیینات می‌باشد و ساده‌ترین نوع از خطوط کوفی محسوب می‌شود.

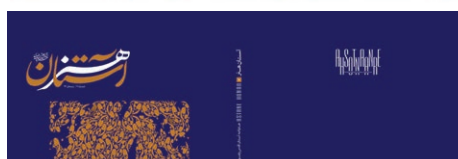


جمال محمد درهنز جمیل، حمید محمد
ظاهری، ۲۰، ۳۰، ۶۴، ۶۲.

حروف و کلمات در کوفی بنایی از تقسیم سطح‌های مساوی با نظم و تعادلی یکسان چنان آرایشی قابل فهم یافته‌اند که عامل ایجاد آرامش درونی در انسان شده‌اند و شاید بتوان آن را نماد عدل خداوند تلقی نمود. سطح‌های هندسی همانا در چهره حقیقت «عدل» ظاهر می‌شود و زیبایی را معنا می‌بخشد. آن‌ها مرتبه‌ای از وحدت، عدالت و تعادلی هستند که از وجوه اصلی زیباشناسی در هنر اسلامی‌اند. «در ساحت هنر، توازن و تعادل و وحدت سرچشمه همه کمال است» (بورکھات، ۱۳۷۰: ۳۲).

انواع خط کوفی بنایی

کوفی بنایی (معمولی) را به سه قسم آسان، متوسط و مشکل (پیچیده) مشاهده می‌کنیم:
الف: آسان آن است که در یک سطح هندسی عبارتی را با حرکات مستطیلی یا مربعی به‌طور آزاد و فواصل وسیع که زیاد و کم آن را با خطوط اضافی و زاید پر کرده، نوشته باشند.



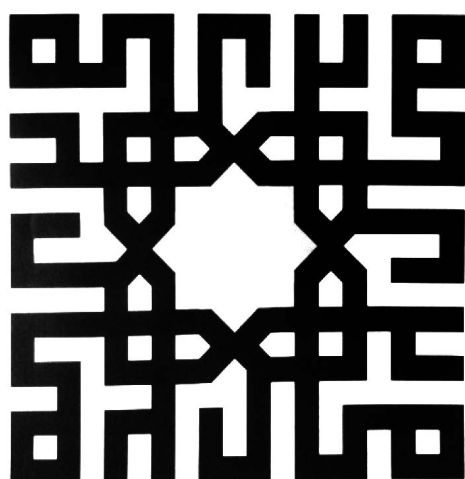
مبانی هنرهای خط و کتابت، توحیدی، کوفی ساده، ۲۳۶.

ب: متوسط آن است که زمینه و خط بدون فاصله زیاد و بدون خطوط اضافی، به موازات و تساوی تنظیم شده باشد.



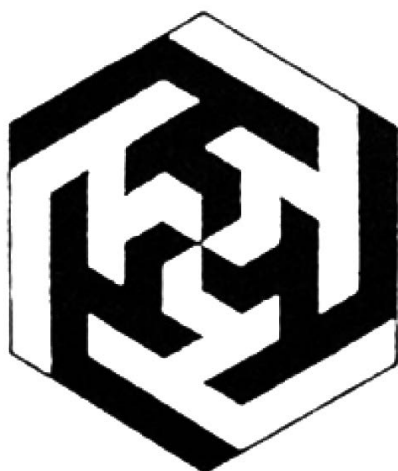
ج: مشکل آن است که علاوه بر نظم و ترتیب دقیق، زمینه و حرکات، هر دو خط باشد و به اصطلاح سواد و بیاض آن خوانده شود و بر این‌گونه کوفی بنایی، اطلاق متداخل نیز بی‌مناسبت نیست. به بیان دیگر پیچیده نوعی است که سواد (سیاهی) و بیاض (سفیدی) آن هر دو خوانده شود (فضائی، ۱۳۹۰: ۱۶۰-۱۶۱): (توحیدی، ۱۳۸۶: ۳۳۳); (حسینی، ۱۳۹۰: ۲-۱).

رمزی شدن ولی خوانایی: خط کوفی بنایی گاه در ترکیباتی قرار می‌گیرد که متون، رمزگونه و پیچیده می‌شود، اما با وجود این رمزگونی متون، به علت ساده بودنش خوانایی خود را از دست نمی‌دهد.



کتیبه های تیموری درخراسان، سید محسن حسینی، ۷۷.

وجود فضای سواد و بیاض در کنارهم: در خط کوفی فضای سفید و سیاه با ترکیبی متعادل در کنار هم قرار می‌گیرد و گاه هر دو فضا خوانده می‌شود. عرض فضاهای سیاه و سفید با هم برابرند. اگر فضاهای سفید را مانند کوچه‌ای بدانیم، عرض آن در همه‌جا یکسان بوده اما طول آن آزاد است. (در هیچ جایی نباید عرض آن ۲ خانه یا بیشترشود) و این هم ارزش بودن فضای مثبت و منفی از خصوصیات بارز یک نشانه تصویری یا نوشتاری است.



خط و کتابت، علی اصغر مقتدائی، ۲۱.

داشتن نظم و ترتیب: خط کوفی بنایی معمولاً در چهارچوب مربع یا مستطیل و گاه در دیگر اشکال هندسی جدول‌بندی می‌شود. تعداد خانه‌های هر ردیف در کادر مربع بایستی عددی فرد باشد. حرکات این خط و برخورد اجزا و حروف با یکدیگر تحت زاویه ۹۰ درجه شکل می‌گیرد. همین خصوصیات باعث شده است که این خط دارای نظم و چهار چوبی مشخص باشد و گاه با پیچیدگی که دارد خوانایی‌اش را از دست نمی‌دهد و در بناها به راحتی در کنار نقوش دیگر قرار می‌گیرد.

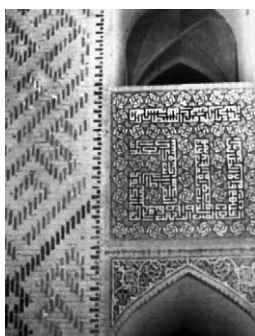
در صورت قرارگیری بدین صورت، چلیپا گویند. (چرخش در زاویه ۴۵ درجه)، در بعضی موارد درجهت ضلعی با ۴۵ درجه انحراف از خط افق به‌وجود می‌آید.

آنالیز بودن فرم و نوشته: متونی که به خط کوفی بنایی بر روی بناها و یا اشیاء نقش می‌بندند در بین خطوط دیگر ساده‌ترین آنها به شمار می‌آیند و به شکلی ساده و آنالیز شده نوشته می‌شوند. این خط بدون هیچ گونه پیچیدگی و تزیین می‌باشد و حروف و عبارات به ساده‌ترین شکل نوشته می‌شود.

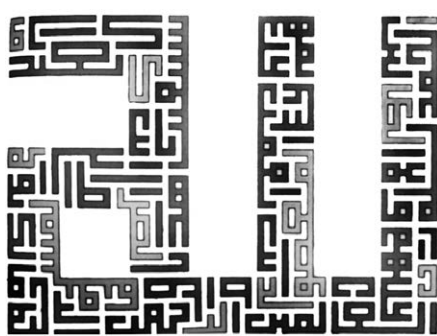
ا	ب
پ	ت
ث	ج
ح	خ
د	ذ
ر	ز
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر
س	ش
ص	ط
ع	ف
ق	ک
گ	ل
م	ن
ه	و
ز	ح
ط	ث
ج	د
خ	ذ
ز	ر

ر د ا ک ر

نوشتن و ترکیب با حداقل عناصر (آجر): برخی بر این باورند که خط معقلی قبلتر از کوفی بوده است و به همین دلیل از این خط صرفاً در تزئین بناهای معماری و با استفاده از مترپال آجر و کاشی که یک واحد مشخص برایشان بوده است استفاده می‌کردند و به ترکیب زیبایی از نوشتن با حداقل عناصر می‌رسیدند.

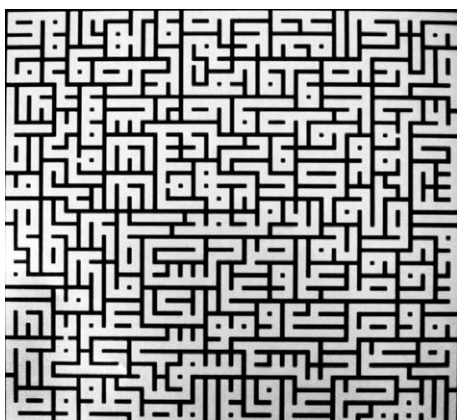


خط بنایی، محمود ماهر نقش، ۸۳، ۸۴.



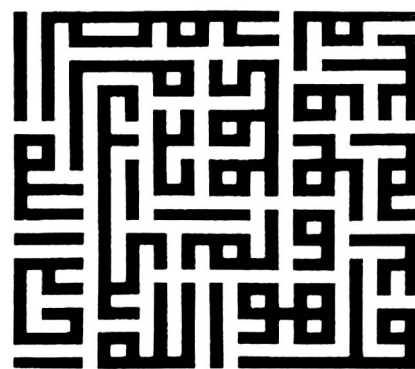
دگرگونی صورت الفبا: گاه برای اینکه حروف، انسجام و تعادلی در ترکیب‌بندی داشته باشد برخی از حروف را با کشیدگی بیش از حد در خانه‌های شطرنجی قرار می‌دهند که انسجام و وحدتی در کار به وجود آید و باعث به وجود آمدن نازیبایی در اثر نشود، به همین علت گاهی این حروف دگرگون می‌شود.

از بین رفتن فضاهای بیهوده و غیرخطی در متن: قابلیت کوفی بنایی در حوزه کاربردی بسیار جالب است. ما می‌توانیم با حداقل عناصر و به ساده‌ترین شکل ممکن مفهوم خود را به دیگران انتقال دهیم، حتی با حداقل نشان دادن کلمات طوری که به ترکیب‌بندی آن لطمه نزنند. گاهی اوقات در این ترکیب‌ها ما با حذف نقطه نیز می‌توانیم مفهوم را بیان کنیم.



کتیبه های تیموری در خراسان، سید محسن حسینی، ۳۷.

فارغ بودن از تغییرات ضخامت، دور و گاه نقطه و اعراب: رعایت تناسب در ترکیب حروف و یکنواختی آنها، یکی بودن ضخامت در تمامی خط کوفی بنایی و عدم وجود تغییرات بسیار در اعراب و نقطه گذاری از دیگر ویژگی‌های خط کوفی محسوب می‌شود.



خط و کتابت، علی اصغر مقتدائی، ۲۱.

داشتن پیشینه سنتی و مذهبی: همان‌طور که در مطالب قبلی گفته شد مسلمانان در دوره‌های مختلف به شیوه‌های گوناگون از خط در بناها و اسناد خود استفاده می‌کردند که خط کوفی، قدیمی‌ترین نوع آن است که در معماری بناها و کتابت قرآن به کار رفته است و به یکباره رو به سوی کمال داشته است.

قابلیت هندسی حروف: یکی از کاربردهای دقیق این خط، همان قابلیت هندسی بودن آن است که می‌توان این را از بقیه خطوط مستثنی دانست. قرارگیری این خط در اشکال مربع و مستطیل و یا چند ضلعی‌های منظم، که با این وجود خوانایی خود را از دست نمی‌دهد.

قرارگیری در حالت‌های عمودی، افقی و قالب‌های هندسی: خط کوفی بنایی دارای حروفی است که گاه با خطوط عمودی و گاه خطوط افقی، چنان‌که بیان شد در قالب‌های هندسی، ترکیب‌هایی ساده و محکم را تشکیل می‌دهد با استقامتی زیبا از ترکیب و رعایت توازن بین خطوط عمودی و افقی. همین ویژگی این خط باعث شده که از آن در قسمت‌های مختلف فضای معماری استفاده شود.

هم‌ارزش و ارتفاع بودن حروف کوچک و بزرگ مانند: (ر، ز، د، ا، ک، ل)؛ جهت کنار هم قرار دادن حروفی که برای نوشتن یک کلمه یا عبارت به خط کوفی استفاده می‌شود باید چنان مهارتی داشت که تفاوتی بین بعضی از حروف کشیده یا کوتاه نباشد، این مسئله در خط کوفی با زیاد و کم کردن بعضی از خانه‌های شطرنجی قابل چیران است و استفاده هنرمندانه از فضاهای سواد و بیاض که به عهده هنرمند است قابل حل می‌باشد.

بررسی قابلیت‌های فرمی کوفی بنایی در چند آرم نوشتاری



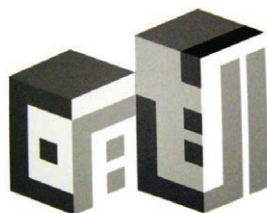
بسم الله

حذف فضاهای بیاض بطوریکه ارزش و خوانایی را از بین نبرده است. ریتم و توالی حروف در ۲ کرسی با جا به جایی آگاهانه.



نگار

تلفیق خط با نقوش دیگر و محاط کردن آن در فرم غیر قرینه ای بدون کمترین تغییرات در فرم نوشته، تایپو گرافی جذابی را بوجود آورده است.



آلتین

سادگی نوشته و بی پیرایگی آن و ارتباط ساده نوشته و قرارگیری در بعد به مفهوم (مجمع آلتین) اشاره خوبی دارد.



کاپیران

دادن دور به نوشته، حذف و کم کردن نوشته و فاصله ها با هدف نزدیک شدن به موضوع (ساخت لوله های گاز) هم ارزش بودن حروف به لحاظ اندازه مورد توجه است.



آویژه

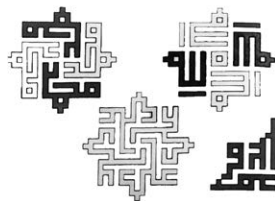
هم ارتفاع بودن نوشته، برش آگاهانه، اغراق و جامه‌ای مناسب نقطه‌ها بدون تغییرات زیاد در خط بنایی.

روش‌های گسترش فرمی

و کاربردهای جدید بنایی در گرافیک امروز

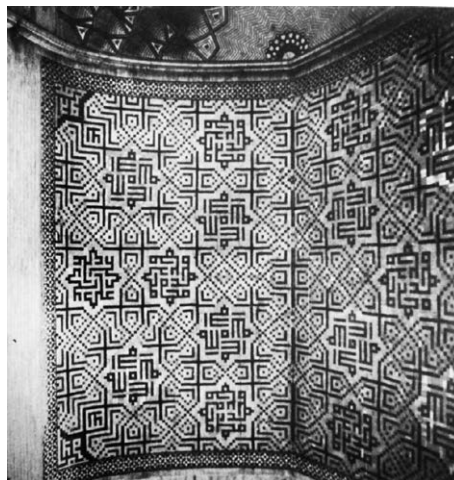
در فضای گرافیک برای بیان موضوع به دنبال آن هستیم تا با کمترین عناصر و به ساده ترین شکل گویا، مفاهیم را انتقال دهیم. در خط کوفی بنایی نیز به ساده ترین شکل و با کمترین عناصر، اما در عین حال زیبا و متنوع، متون بر روی بناها نوشته می‌شود. این موضوع وجه اشتراک این خط و هدفی است که در گرافیک امروز دنبال می‌شود؛ پس می‌توان از این خط به عنوان روشی در گرافیک برای خلق آثار نوین استفاده کرد.

به عنوان مثال در آرم‌های تصویری و نوشتاری به دنبال نهایت سادگی و استفاده از حداقل اجزا هستیم که بتوانیم به وسیله آن عنصر و با بهره‌گیری از انقباض و انبساط و فضاهای مثبت و منفی و ریتم در نهایت زیبایی به یک ترکیب‌بندی درست برسیم. خط بنایی به دلیل داشتن خصوصیات فوق عالی‌ترین روش جهت ارایه این آثار است البته طریقه استفاده و بهره برداری و چگونگی دادن بار گرافیکی بدان اهمیت فوق العاده‌ای دارد. با مشاهده آثار خط کوفی بنایی و روش‌های متنوع نوشتن و هم‌چنین شناخت ویژگی‌های این خط می‌توان از آن به عنوان الگویی برای خلق آثار گرافیک استفاده کرد.



الله

خط بنایی، محمودماهر
النقش، ۶۴، ۶۵



حذف، اضافه، اغراق، برش، جابه‌جایی، تلفیق، تکرار و... مخاطب را جهت درک صحیح‌تر موضوع رهنمون سازد. در بررسی نمونه‌های ارایه شده در معماری، شاهد خلاقیت و نبوغ طراحان هستیم که با نمونه‌های مدرن امروزی مطابقت زیادی دارد؛ لذا طراح ضمن بهره‌گیری از آن نمونه‌ها می‌تواند خلاقیت‌های بسیار دیگری در طراحی فرم این نوع نوشته داشته باشد.

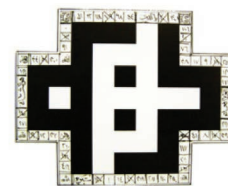
با نگاهی به آثار اخیر بیت موندریان نقاش قرن بیستم، شاهد هستیم که فضای کار خود را متمرکز بر ترکیب‌بندی با خطوط عمودی و افقی کوتاه و بلند می‌سازد که کمال و اوج زیبایی آن را در پیربکران و مسجد و ابنیه‌های اسلامی اصفهان می‌بینیم.

باید بوسه زد داستان توانای خسته‌دلان عاشقی را که غرور پنجه‌ها و اندیشه‌هایشان تجلی‌گر نور خداوند زیباست. استادان دانشگاه نرفته‌ای که بی‌ادعا، تا کجا در آن بالاها دست یافته بودند.



اتود

برش یکسان، اغراق در حروف، حذف آگاهانه، خلاقیت در جانمایی اعراب.



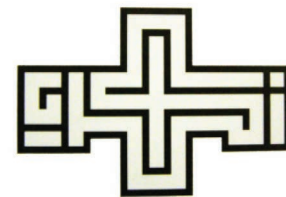
کریم

از اسماء الهی با حذف قسمت‌های اضافی، جابه‌جایی و محاط سازی آن در فریم سقاخانه ای یک کل ساخته که زیبایی و سادگی کار را دو چندان کرده است.



تکنولوژی

اغراق در حروف، برش یکسان، تلفیق با خط دیگر و ایجاد ریتم باعث انسجام و ارتباط بهتر این تایپوگرافی با موضوع شده است، با توجه به تغییرات فرمی فوندانسیون کار (کوفی بنایی) حفظ شده است.



زکریا

کم کردن فضای بیاض (سفیدی) هم‌نشینی همزمان نوشته و علامت (+) همسان شدن اندازه حروف و اغراق، تایپوگرافی (بیمارستان زکریا) را رقم زده است.

نتیجه

خط کوفی بنایی نمونه‌ای از خط کوفی است که با ساده‌ترین و کمترین مصالح چون آجر و کاشی و همچنین به ساده‌ترین شکل در قالب اشکال هندسی و حرکت خطوط عمودی و افقی بر روی بناها و معماری نوشته می‌شده است. خط کوفی اولین خط برای کتابت قرآن بوده است و بیشترین کاربرد را در تزئین بناها داشته است. می‌توان با شناخت این خط و با توجه به هماهنگی بسیار آن با فضای گرافیکی، آن را به عنوان الگویی معرفی کرد، اما نه برای تقلید، بلکه روشی برای استفاده از ویژگی‌های خط کوفی بنایی به شیوه‌ای نوین برای خلق آثار گرافیکی.

طراح گرافیک با آگاهی و سواد بصری که دارد بایستی متناسب با موضوع آرم و کارکرد آن ضمن استفاده مناسب از این فرم با آرایه رفتارهای صحیح (از جمله

منابع

- اصفهانی، میرزا حبیب (۱۳۶۹). *خط و خطاطان*. تهران، مستوفی.
- امینی کیاسری، عامر (۱۳۹۰). *بنیان‌های نظری هندسه و تزئینات در معماری مسجد گوهر شاد*. مشهد، آهنگ قلم.
- ایمانی، علی (۱۳۸۵). *سیر خط کوفی در ایران*. تهران، نشر زوار.
- توحیدی، فایق (۱۳۸۶). *مبانی هنرهای خط و کتابت*. تهران، نشر سمیرا.
- جزایری، سید محمد وحید (۱۳۸۹). *خط و خوشنویسی*. تهران، نشر آبان.
- حمید سفادی، یاسین (۱۳۸۱). *خوشنویسی اسلامی*. ترجمه مهناز شایسته فر، تهران، موسسه مطالعات هنر اسلامی.
- حسینی، سید محسن (۱۳۹۰). *کتابخانه‌های تیموری در خراسان جلد اول*. مشهد، بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
- زمرشیدی، حسین (۱۳۹۰). «تحول خط بنایی در معماری صفویه با تاکید بر تزئینات کتیبه‌ای مسجد حکیم اصفهان»، *هنر اسلامی*، ۱۴، ۱-۱۵.
- شاتریان، رضا (۱۳۹۰). *تحلیل معماری مساجد ایران*. تهران، نورپردازان.
- ظاهری، حمید محمد (۱۳۸۷). *جمال محمد در هنر جمعیل*. تهران، منادی تربیت.
- فضائل، حبیب الله (۱۳۹۰). *اطلس خط*. تهران، سروش.
- فکرت، محمد آصف (۱۳۷۷). *خط کوفی*. تهران، کیان کتاب.
- ماهر النقش، محمود (۱۳۸۱). *کاشی و کاربرد آن*. تهران، سمت.
- ماهر النقش، محمود (۱۳۷۰). *خط بنایی*. تهران، سروش.
- مصدقیان، وحیده (۱۳۸۴). *نقش و رنگ در مسجد گوهر شاد*. تهران، نشر آبان.
- مقتدائی، علی اصغر (۱۳۸۵). *خط و کتابت*. تهران، جمال هنر.
- هروی، مایل (۱۳۴۶). *گنجینه خطوط در افغانستان*. تهران، یساولی.
- پورکهارت، تیتوس (۱۳۷۰). *جاودانگی هنر نقش هنرهای زیبا در نظام آموزشی اسلامی*. ترجمه سید محمد آوینی، تهران، برگ.
- هیل، درک واولگ گرابر (۱۳۸۶). *معماری و تزئینات اسلامی*. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، تهران، علمی و فرهنگی.
- مصرف، ناجی زین الدین (۱۳۸۸). *مصور العربی الخط*. بغداد، مطبعه الحکوم.

«آثار خاندان‌های خوشنویس ایرانی» در کتابخانه و موزه آستان قدس رضوی (از دوره غزنوی تا قاجاریه)

کیانوش معتقدی

چکیده:

کتابخانه و موزه آستان قدس رضوی مشهد، یکی از بزرگ‌ترین مجموعه‌های کتب خطی فارسی و عربی در جهان به شمار می‌رود. در میان نمونه‌های فراوان مصحف قرآنی موجود در این مجموعه، مصاحف ممتاز و نفیسی نیز وجود دارند که نه تنها به لحاظ نسخه شناسی، بلکه از نظر فن کتاب‌آرایی (خوشنویسی، تذهیب و تجلید)، محل کتابت و نام واقفین آنها جزو نمونه‌های منحصربه‌فرد و یگانه تاریخ هنر اسلامی شناخته می‌شوند. اما چندین مصحف بسیار نفیس از دوره‌های مختلف تاریخی این مجموعه، یادگار خاندان‌های هنرمند ایرانی است که در امر تولید مصاحف قرآنی به صورت گروهی همکاری داشته‌اند و تکنیک‌ها و آموزه‌های این سنت پسندیده را از نسلی به نسل دیگر انتقال داده‌اند.

با این‌همه، تاریخ هنر، نام تعداد محدودی از این خاندان‌ها را برای ما به‌جای گذاشته و در پی تحقیق و بررسی نسخ خطی و گاه کتیبه‌های بناها می‌توان ردی از کتیبه و نسب فامیل این زیبایی آفرینان را دنبال و با تطابقات تاریخی و تأملی در رسالات و نوشته‌هایی در باب هنر (از دوره‌های مختلف) تاریخچه و اعضای هنرمند یک خاندان را شناسایی کرد. اما، در این فرصت تنها به معرفی تاثیرگذارترین این خاندان‌ها که آثارشان در کتابخانه و موزه حرم امام هشتم (ع) موجود است می‌پردازیم و آثار شاخصشان را بررسی می‌کنیم، خاندان‌هایی همچون: وُزاق غزنوی، خطیب، راوندی، تیموری (بابسنقرمیرزا و ابراهیم میرزا)، روزبهان شیرازی، خوارزمی، ارسنجانی، وصال شیرازی و.... گفتنی است چندین خاندان هنرمند ایرانی نیز در دربار گورکانیان هند (سده‌های دهم تا دوازدهم ه‍.ق) فعالیت داشتند، که آثارشان در همین مجموعه نگهداری می‌گردد اما بررسی و معرفی آنها در این مقاله ارایه نمی‌شود.

کلید واژگان: خاندان‌های ایرانی، خوشنویسی، تذهیب، وُزاق غزنوی، راوندی، روزبهان شیرازی، ارسنجانی، وصال.



درآمد

خوشنویسی و تذهیب، هنر ناب ایرانی است و بررسی اصول و مبانی آن صرف نظر از هر نوع تفکر مذهبی یا آیینی، کاملاً زیبایی‌شناختی بوده و بی‌شک این جاذبه سحرآمیز و شگفت‌انگیز ریشه در «جمال دنیوی و زیبایی زمینی» دارد. البته در این میان تأثیر مستقیم عناصری هم‌چون «اسطوره، عرفان و مذهب» نیز به گونه‌ای انکارناپذیر مبانی این صورت و ظاهر را در عین دست نیافتنی بودن بسیار محتمل و نزدیک می‌کند.

از طرفی، سنت کتابت قرآن و نگارش شاهنامه‌های مصور و نفیس در ایران، به‌خصوص از سده‌های میانی به بعد، همواره مورد توجه هنرمندان مذهب خوشنویس و نقاش بوده است و آنها با تشکیل کارگاه‌ها و کتابخانه‌ها به دستور امرای وقت زمینه رشد و شکوفایی هنر کتاب‌آرایی را بیش از پیش فراهم کرده‌اند.

برای درک مفاهیم سنتی و سبک‌های هنری، باید دیدگاه خاص فرهنگی- اجتماعی هر دوره تاریخی را نیک دریافت، چرا که این مفاهیم در درون آنها به‌وجود آمده است. از سوی دیگر روش کار برخی هنرمندان آن چنان تأثیرگذار بوده، که گاه سبک کار یک هنرمند نه تنها توسط اعضای خانواده و شاگردانش، بلکه تا دهه‌ها و سده‌ها از سوی دیگر هنرمندان مورد پیروی و تقلید قرار می‌گرفته است.

اما از آغاز دوره اسلامی تا حدود اواسط سده سوم ه‍.ق که نمونه‌های بسیار اندکی از هنر کتاب‌آرایی ایران باقی مانده، تقریباً امضا و رقمی که بتوان به‌وسیله آن به صراحت خاندان هنرمندی را شناسایی کرد، در دست نیست. لازم به ذکر است که مجموعه‌ای از مصاحف قرآنی منسوب به ائمه اطهار (ع) در موزه‌های داخل و خارج از ایران موجود می‌باشد که نمی‌توان اصالت آنها را به‌راحتی تأیید نمود.^۱

اما، علاوه بر اینها خاندان‌های هنرمند ایرانی در زمینه‌های دیگر هنری همچون نقاشی، صحافی، وراقی و رنگ‌سازی نیز فعال بودند و نه تنها در کارگاه- کتابخانه‌های سلطنتی بلکه در بازارهای شهرهای مهم آن روزگار (مانند غزنه و بغداد) دارای تشکیلات و صنف بودند. با این همه شاید سرآغاز کار خاندان‌های خوشنویس ایرانی را بتوان در دربار سامانیان و در کار خاندان «عبدالصمد شیرازی» جستجو کرد، پس از این دوران است که هنرمندی همچون «عثمان وراق غزنوی»، که بی‌شک یکی از قله‌های هنر خط و تذهیب ایرانی است، در منطقه خراسان بزرگ ظهور می‌کند. البته کمی بعد نیز خاندان‌هایی همچون «خطیب» و «راوندی» در مناطق مرکزی ایران (ری، کاشان و اصفهان) با تکیه بر همین سنت چندصدساله به کار استنساخ مصاحف می‌پردازند، که آثارشان در گنجینه آستان قدس رضوی نگهداری می‌گردد.

روند شکل‌گیری کارگاه- کتابخانه‌های سلطنتی در دربارهای سلجوقی و ایلخانی همچون گذشته ادامه یافت^۲ و در این رهگذر هنرمندان بسیاری فعالیت داشتند که گاه فرزندان‌شان نیز ادامه دهنده کار سلف خود بودند.

پادشاهان تیموری و به ویژه دو شاهزاده هنرمند یعنی «بایسنقر میرزا و ابراهیم میرزا» حامیان مهم هنر کتاب‌آرایی ایرانی در سده نهم ه‍.ق بودند. آنان که خود خوشنویس بودند، سفارش دهنده مجموعه عظیمی از کتب نفیس (قرآن، شاهنامه، و دیوان اشعار) بودند، و همچنین آثار جالب توجهی مانند مصحف قرآنی (قرآن بایسنقری و قرآن ابراهیم سلطان موجود در کتابخانه مشهد) و چندین کتیبه در بناهای شیراز، مشهد و هرات از خود به یادگار گذاشتند.

دهه‌های پایانی سده نهم و اوایل سده دهم ه‍.ق - که عصر طلایی هنر کتاب‌آرایی ایران به‌ویژه در قالب مکاتب شیراز، هرات و تبریز به حساب می‌آید- بیشترین تعداد خاندان‌های خوشنویس و مذهب را در خود جای داده است. از آن میان، خاندان روزبهان شیرازی شاید تأثیرگذارترین باشد، البته دو خاندان صاحب‌سبک دیگر در همین دوران - که اتفاقاً با خاندان روزبهان در تهیه چند مصحف کم‌نظیر همکاری نیز داشته‌اند- عبارت بودند از: خاندان خوارزمی و اوحدی حسینی.

بنابر گفته‌های «بداغ منشی قزوینی» که در سده دهم ه‍.ق به شیراز سفر کرده بود، تمام مراحل تهیه کتاب‌های دست‌نویس در کارگاه‌های شخصی و توسط پدر، دختران و پسران انجام می‌گردید. تا آنجا که در کتاب «جوهر الاخبار» (۹۸۴ ه‍.ق) این چنین آمده: «اگر کسی در شیراز یک هزار جلد کتاب مذهب بخواهد، در مدت یک سال همه آن مهیا می‌گردد. در این شهر همه از یک سرمشق پیروی می‌کنند، در نتیجه تشخیص آثار آنها از یکدیگر دشوار است» و از این نکته به‌عنوان جوهره یک شغل خانوادگی یاد می‌کند.

سنت یادگیری هنر کتاب‌آرایی در دربار صفویان نیز همچون پیشینیان ادامه یافت و شاه طهماسب که خود نقاش و خوشنویس بود، دستور تهیه یکی از مهم‌ترین آثار تاریخ کتاب‌آرایی ایران، یعنی «شاهنامه شاه طهماسبی» را داد. سلطان ابراهیم میرزا صفوی (نوه شاه اسماعیل) نیز در قلم نستعلیق تبخیر داشت. نمونه‌های فراوانی از مصاحف قرآنی موجود در کتابخانه آستان قدس مشهد، از سوی «شاه عباس» صفوی و دیگر اعضای خاندانش وقف حرم امام هشتم شیعیان گردیده بود.

به طور هم‌زمان و بعد از حضور «همایون» پادشاه گورکانیان در ایران و مهاجرت تنی چند از هنرمندان ایرانی به هند، در کارگاه- کتابخانه‌های سلطنتی هند به تقلید از دربارهای ایران و با کلانتری (سرپرستی) هنرمندان ایرانی

پیوسته و پویا برخوردار گردید و آثار کم‌نظیری در عرصه کتاب‌آرایی (قرآن‌نگاری) عرضه گردیده است. خاندان وزّاق غزنوی احتمالاً مهم‌ترین و قدیمی‌ترین خاندان مستنسخ در شهر غزنه سده‌های پنجم و ششم ه‍.ق بوده‌اند. شغل وزّاقی که شامل کتابت، تذهیب، تجلید و گاه بازنویسی نسخ بود، شامل صنفی به همین نام بود، که علاوه بر حضور در کارگاه‌های سلطنتی (همچون کتابخانه سلطان مسعود و محمود غزنوی) در بازار شهرها نیز فعالیت داشتند. همچنین وجود کلمه «وزّاق» و «غزنوی یا بغزنه» خود مؤید این نکته است که این مصاحف در دربار پادشاهان غزنوی تهیه گردیده که گاه به اشتباه با نام شیوه «سلجوقی» معرفی شده‌اند.

اعضای این خاندان عبارت بودند از: «علی بن احمد الوزّاق» کاتب قرآنی، مشهور به «مصحف الحزینه» (۴۱۰ ه‍.ق)، «ابوبکر محمد بن رفیع الوزّاق» کاتب «آداب الخلق النبّی» (۴۴۱ ه‍.ق) محفوظ در کتابخانه دانشگاه لیدن هلند، «ابو عمرو عثمان بن حسین بن ابوسهل وزّاق غزنوی»، معاصر آل ارسلان و ملک‌شاه سلجوقی (۴۵۵-۴۶۶ ه‍.ق) کاتب قرآن سی‌پاره کتابخانه مشهد و تفسیر قرآن کتابخانه توقیاتی سرای، «عثمان بن محمد» کاتب قرآن بُست (۵۰۵ ه‍.ق) محفوظ در کتابخانه ملی پاریس، «ابوبکر بن احمد بن عبیدالله الغزنوی» کاتب بخشی از قرآن (۵۶۶ ه‍.ق) محفوظ در دارالکتب قاهره و «محمد بن عثمان وزّاق غزنوی» (۶۱۴ ه‍.ق) کاتب جزء سی از قرآن محفوظ در کتابخانه آستان قدس رضوی مشهد. شیوه خوشنویسی این خاندان، کوفی ایرانی (پیرآموز) بود و در تذهیب واضح شیوه ای نوین در تزیین مصحف بودند.



مجموعه نفیسی از کتب، مرقعات و کتیبه‌نگاری به زبان فارسی (به‌ویژه خط نستعلیق) تهیه و تولید گردید. از حدود سده یازدهم ه‍.ق به بعد فعالیت خاندان‌های هنرمند ایرانی، با تمرکز در شهرهای شیراز و اصفهان ادامه یافت، که از میان شاخص‌ترین آنها می‌توان به خاندان‌های ارسنجانی، مذهب باشی و وصال شیرازی و... اشاره کرد. بدیهی است، اسامی خاندان‌هایی که در ادامه معرفی می‌گردند تنها بخشی از خاندان‌های هنرمند در تاریخ کتاب‌آرایی ایران به حساب می‌آیند، که صاحب سبک و تأثیرگذارتر از دیگران بوده‌اند.



جزو سی از قرآن، کاتب «محمد بن عثمان وزّاق غزنوی» (۶۱۴ ه‍.ق)، کتابخانه آستان قدس مشهد

خاندان وزّاق غزنوی (سده‌های ۵ تا ۷ ه‍.ق)

با استقرار حکومت غزنویان، خراسان به یکی از عمده‌ترین پایگاه‌های فعالیت‌های فرهنگی- هنری کشور مبدّل گردید و طی این دوره و در سایه تعامل و تلفیق شیوه‌های کهن (ساسانی و مانوی) منطقه، با شیوه‌های سرزمین‌های غربی آن روزگار (به‌ویژه مکتب بغداد) هنرهای همچون خوشنویسی و تذهیب در مکتب خراسان، از تحوّل



قرآن به خط «تاج الدین علی راوندی»
و تذهیب «علی بن سلیمان راوندی»،
سده ۶ ه‍.ق،
کتابخانه آستان قدس رضوی مشهد

خاندان راوندی (سده ۶ ه‍.ق)

خاندان راوندی، همچون خاندان خطیب در منطقه کاشان (راوند) و اصفهان تمرکز داشتند و علاوه بر کار کتابت و تذهیب مصحف، در زمینه ادبیات و تاریخ نگاری نیز فعالیت می نمودند. یکی از برجسته ترین اعضای این خاندان «تاج الدین احمد بن محمد بن علی راوندی» خوشنویس است که مصحف قرآنی را در تاریخ ۵۸۶ ه‍.ق به خط نسخ کتابت کرده است. این نسخه ارزشمند توسط برادرزاده اش «نجم الدین محمد بن علی بن سلیمان بن محمد راوندی» در تاریخ ۵۸۷ ه‍.ق تذهیب شده است. نسخه مذکور امروزه در کتابخانه آستان قدس مشهد (با شماره ثبت ۲۲۶۱) نگهداری می گردد.

علی بن سلیمان علاوه بر تذهیب و کتابت، مؤلف کتاب معروف «راحة الصدور» نیز بوده است. وی در روزگار سلجوقیان (۵۵۵ ه‍.ق) در راوند به دنیا آمد، پدر مادری وی (محمد بن علی بن احمد) و دو خال وی تاج الدین احمد و زین العابدین مجد الاسلام محمود، از دانشمندان و هنرمندان عصر خود بودند. او نزد دایی اش «تاج الدین» در اصفهان تحصیل کرد و بعد از انقراض دولت سلجوقیه و کشته شدن طغرل و آمدن خوارزمشاهیان، از عراق به بلاد آسیای صغیر مسافرت نمود و در پناه کیخسرو بن قلج ارسلان کتاب راحة الصدور را به سال ۵۹۹ ه‍.ق آغاز و در سال ۶۰۳ ه‍.ق به پایان رساند؛ اما نمی توان تأثیرات «خاندان راوندی» را بر شیوه نسخ نویسی ایرانی نادیده گرفت، به ویژه که آنها به لحاظ زمانی نیز پیش از یاقوت می زیسته اند و به وضوح می توان از روی رسم الخطشان، با شیوه نسخ نویسی آن روزگار آشنا شد، چرا که شیوه نسخ نویسی آن روزگار بیشتر نزدیک به محقق بوده نه ثلث.

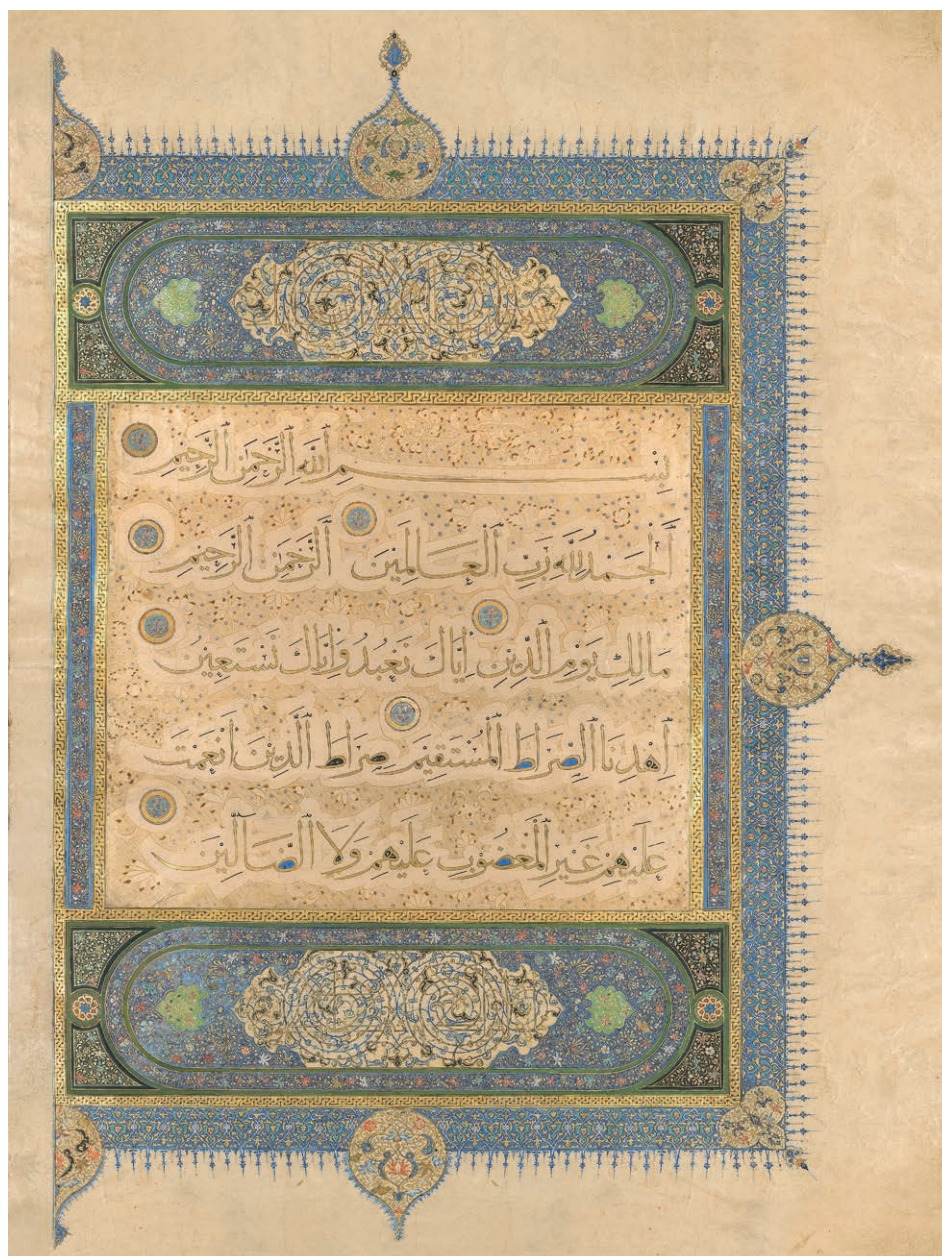


قرآن به خط «علی الخطیب»، ۵۳۵ ه‍.ق، کتابخانه آستان قدس رضوی مشهد

خاندان خطیب (سده ۶ ه‍.ق)

در میان خاندان های هنرمند ایرانی سده های پنجم و ششم ه‍.ق کمتر نمونه های رقم دار از مناطق مرکزی ایران به دست آمده و تمرکز کار این خاندان ها بیشتر در منطقه خراسان بزرگ یا بغداد بوده، اما یک استثنا در این میان، خاندان «خطیب» است که احتمالاً در منطقه ری و کاشان به کار استنساخ کتب مشغول بوده اند. اولین هنرمند این خاندان ایرانی «ابوالقاسم الحسین بن الحسین بن احمد بن علی الخطیب» بود که در تاریخ ۵۳۵ ه‍.ق کار کتابت قرآنی را انجام داده که امروزه در کتابخانه آستان قدس رضوی مشهد (با شماره ثبت ۵۶) نگهداری می گردد. وی احتمالاً پدر خوشنویس قرآن دیگری (با شماره ثبت ۶۶۱) موجود در همین مجموعه می باشد. این مصحف که با شیوه خوشنویسی مرسوم اواخر سده پنجم ه‍.ق و با استفاده از خط کوفی ایرانی دوران گذار به نسخ انجام پذیرفته، دارای نقطه گذاری به صورت خطوط مایل و اعراب به رنگ قرمز شنگرفی و سبز است و واقف قرآن، «علی بن اسمعیل بن ابی مسعود» در همان سال کتابت اثر، این مصحف را در حضور شاهدهی به نام «علی بن حمزه بن علی البزاز» وقف آستان قدس رضوی نموده است.

اما نسخه دیگر متعلق به این خاندان نیز نمونه ای است از قرآن های مترجم سده ۶ ه‍.ق، که از سوی پسرش یعنی «ابوعلی حسن بن محمد بن حسن خطیب» در تاریخ صفر ۵۵۶ ه‍.ق در قریه کهکابر (در نزدیکی ری) کتابت شده است. ترجمه این اثر یکی از کهن ترین ترجمه های فارسی در میان مصاحف قرآنی است.



منتخب ۱۲ سورة قرآن به خط
«ابراهیم سلطان»، سده ۹ هق،
کتابخانه آستان قدس رضوی مشهد

بایسنقر میرزا: «بایسنقر»، پسر شاهرخ پسر تیمور (۸۰۲-۸۳۷ هق) از خوشنویسان برجسته سده نهم هجری بود. این شاهزاده تیموری شاگرد شمس بایسنقری و در کتابت خطوط ششگانه (اقلام سته) به ویژه خطوط محقق و ثلث استادی طراز اول بوده است. از وی چندین کتیبه کاشی‌کاری و مصحف قرآنی باقی مانده، از جمله کتیبه‌های ایوان مسجد گوهرشاد به خط ثلث که در بیست سالگی کتابت نموده است.

خاندان تیموری (بایسنقرمیرزا و ابراهیم میرزا)

در آستانه سده نهم هجری، پیوند عمیقی میان 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 هق) و تبریز (۸۰۴ هق) انجام گرفت؛ اما با ورود تیموریان به صحنه کتاب‌آرایی مکتب شیراز، گرایش نو وارد این مکتب گردید؛ یعنی رویکردی ترکی- مغولی با گرایش‌های ایرانی درآمیخت و ترکیبی نو فراز آورد.



بایسنقر میرزا بسیار خوشگذران بوده و با تجمل می‌زیست. وی حکومت بخش‌هایی از خراسان بزرگ را برعهده داشت و کتابخانه-کارگاه کتاب‌سازی بزرگی را با حضور هنرمندان برجسته روزگار خویش بنا نهاد. بیشتر آثار باقی‌مانده از دوران بایسنقر، ماحصل مکتب هرات در هنرهای خوشنویسی، تذهیب، تجلید و نقاشی است. علاوه بر آثار ذکر شده، کتابت بزرگ‌ترین قرآن خطی جهان اسلام (به لحاظ اندازه صفحه و قطع قلم) را به وی نسبت داده‌اند، که به قرآن بایسنقری معروف است. این مصحف که امروزه بیشترین تعداد اوراق آن در مجموعه آستان قدس رضوی نگهداری می‌گردد، احتمالاً اثر «عمر اقطع»، خوشنویس روزگار تیمور بوده ولی به لحاظ نبود رقم (امضا) نمی‌توان خوشنویس آنرا شناسایی کرد.

ابراهیم سلطان: «ابراهیم سلطان بن شاه‌رخ»، شاهزاده هنرمند و دانش‌دوست تیموری، متولد ۷۹۶ ه‍.ق، نوه امیر تیمور گورکانی و از بزرگ‌ترین حامیان هنر و فرهنگ ایرانی است. وی خوشنویسی طراز اول به‌ویژه در خطوط ثلث و محقق بوده است. ارزش فعالیت‌ها و حمایت‌هایش از هنر و علوم، گاه در سایه خدمات برادرانش «بایسنقر میرزا و الغ بیگ» نادیده گرفته شده است. ابراهیم سلطان، در قلم نسخ پیرو سبک یاقوت مستعصمی بود. «پیرمحمد شیرازی» را استاد وی در خوشنویسی می‌دانند. کتابت تعدادی مصحف قرآنی با رقم وی در فاصله سال‌های ۸۱۶-۸۲۵ ه‍.ق انجام پذیرفته است. وی علاوه بر قرآن‌نگاری به خاطر «کتیبه‌نگاری» برای چند بنا نیز شهرت دارد که از آن جمله می‌توان کتیبه‌ای به قلم ثلث بر دیوار سنگی بقعه شاه «میرعلی بن حمزه»، کتیبه بقعه «میرعلاء‌الدین حسین» در شیراز و سه کتیبه بر دیوار تالار داریوش در تخت جمشید را نام برد. منتخبی از دوازده سوره قرآن در قطع بزرگ به خط محقق جلی و تذهیب مکتب شیراز (احتمالاً نصر سلطانی) و رقم وی، در کتابخانه آستان قدس مشهد (با شماره ثبت ۴۱۴) و قرآنی به خط نسخ در موزه متروپلیتن نیویورک، شاخص‌ترین آثار وی به شمار می‌آیند.

خاندان روزبهان شیرازی (سده‌های نهم و دهم ه‍.ق)

این چنین به نظر می‌آید که نام خاندان «روزبهان شیرازی»، در زمینه کتابت و تذهیب در شهر شیراز از دهه‌های آغازین سده دهم هجری، به‌عنوان هنرمندانی پرکار و صاحب‌سبک همواره مورد توجه بوده است. پدر روزبهان، یقیناً همان کاتب مشهور شیرازی است که مصاحفی متعدد را در نیمه دوم سده نهم ه‍.ق کتابت و در پایان نسخه‌ای از خمسه نظامی، خود را با عنوان «نعیم الدین بن صدر الدین مذهب» معرفی کرده است. از سوی دیگر، نسب فامیلی این خاندان شیرازی، به عارف و صوفی بزرگ «شیخ روزبهان بقلی شیرازی» کبیر

(۵۲۲-۶۰۶ ه‍.ق) می‌رسد. علاوه بر اینها دو خوشنویس

«روزبهان محمد طبعی شیرازی»،

سده دهم ه‍.ق، کتابخانه آستان قدس رضوی مشهد

با کتیبه روزبهان می‌شناسیم: نخست کاتبی با نام «فیروز بن روزبهان» که در ۵۱۴ ه‍.ق، نسخه‌ای از کتاب «الرقص المنطق» ابن سینا را به خط نسخ نگاشته و امروزه در کتابخانه دانشگاه لیدن (با شماره ثبت Or ۱۸۴) نگهداری می‌گردد و دومین شخص «محمود بن اسمعیل بن روزبهان بن احمد بن الشیخ روزبهان» کاتب مصحف قرآنی است، که در ۷۴۳ ه‍.ق، وقف بقعه روزبهان شده و اکنون در موزه شاهچراغ (ع) شیراز نگهداری می‌گردد. در میان رسالات فارسی که در باب خوشنویسی نوشته



قطعه چلیپا، میرعماد الحسنی، مرقع ۵۸۰۳، کتابخانه آستان قدس رضوی مشهد

خاندان میرعماد الحسنی (سده های ۱۰ تا ۱۲ ه.ق)

بی شک در تاریخ خوشنویسی ایران، «میرعماد حسنی سیفی» یک استثنا به حساب می آید. وی که سرآمد نستعلیق نویسان همه زمان ها بود، خط را نزد «ملا محمد حسین تبریزی» فراگرفت. ابتدا به روش میرعلی هروی می نوشت، ولی پس از مهاجرت به اصفهان و دسترسی به نمونه های خط «باباشاه اصفهانی» سبک کار خود را تغییر داد. از میرعماد دو فرزند باقی ماند، پسرش «میر ابراهیم» و دخترش «گوهرشاد» (متوفی ۱۰۳۸ ه.ق) که هر دو خوشنویس بودند. همچنین «میر محمد علی»، همسر دخترش (داماد میرعماد) نیز از جمله شاگردان و پیروان مکتب میر بود. بعد از آنها خواهرزادگان میر «ملا یحیی قزوینی» و «عبدالرشید دیلمی» معروف به «رشیدا» یا «آقا رشید» - که به هند مهاجرت کرد و شیوه میر را در آنجا ادامه و آموزش داد- از خوشنویسان بنام روزگار خویش بودند.

برادرزن میرعماد، «میر یحیی اصفهانی» معروف به «میرثانی» نیز خوشنویس بود. عضو دیگر این خاندان «میر محمد امین سیفی» (نوه میرعماد) نیز از خوشنویسان اوایل سده دوازدهم ه.ق بود.

شده، به نام هزمنند عارف «یعقوب بن حسن سراج الحسینی شیرازی» برمی خوریم که خود خوشنویس و از نبیرگان صدرالدین روزبهان خوشنویس نیز بوده است. این رساله به نام «تحفة المحبتین» در تاریخ ۸۵۸ ه.ق نگاشته شده و از جمله کامل ترین رسالات درباره آداب و اصول خوشنویسی است.

سلسله فامیلی این خاندان پس از شیخ روزبهان بقلی عبارت است از: ۱- صدر بن محمد ۲- شیخ فخرالدین احمد ۳- صدرالدین روزبهان ثانی ۴- شمس الدین عبداللطیف (مؤلف روح الجنان) ۵- شرف الدین ابراهیم (مؤلف تحفة العرفان) ۶- اسماعیل (برادر شرف الدین ابراهیم و شمس الدین) ۷- صدرالدین روزبهان ثالث ۸- محمود بن اسمعیل بن روزبهان ۹- صدرالدین روزبهان (استاد سراج الحسینی). از میان آثار قرآن نگاری روزبهان طبعی شیرازی، می توان به مصاحف قرآنی کتابخانه های چستربیتی دویلین، آستان قدس رضوی مشهد، تویقاپی سرای استامبول و سلطنتی اُتاریوی کانادا اشاره کرد.^۴

خاندان خوارزمی (سده های نهم و دهم ه.ق)

خاندان خوارزمی نیز همچون دیگر خاندان های خوشنویس ایرانی، کار کتابت و تهیه مصحف را به صورت موروثی دنبال می کردند. پدر این خانواده «عبدالرحمن خوارزمی» از خوشنویسان برجسته سده نهم هجری در شیراز بود و پس از وی دو فرزندش با نام های «عبدالرحیم» (معروف به انیسی) و «عبدالکریم» (ملقب به پادشاه و یعقوبی) کار کتابت چندین مصحف قرآنی و دیوان اشعار را بر عهده داشتند که اتفاقاً با روزبهان طبعی شیرازی هم دوره و همکار بودند.

خاندان اوحدی حسینی (سده های نهم و دهم ه.ق)

خاندان «اوحدی حسینی» از جمله خوشنویسان نامدار شیرازی محسوب می شوند که با روزبهان هم دوره بودند. پدر این خاندان «منعم الدین اوحدی حسینی» در فاصله سال های ۸۹۱-۹۲۶ ه.ق دست کم کتابت هفده نسخه را انجام داده و فرزندش «احمد» نیز همچون روزبهان محمد، کاتب و مذهب بوده و همچون پدر روزبهان، ملقب به «نعم الدین» بوده است.

گفتنی است خوشنویسی دیگر، با کنیه «حسینی» نیز در بخارا حضور داشت که احتمالاً از اعضای این خاندان به حساب می آید.

خاندان میرعلی تبریزی (سده نهم ه.ق)

میر علی تبریزی، فرزند حسن تبریزی احتمالاً واضع خط نستعلیق، کاتب نسخه های نفیس به خط نستعلیق است که قواعد و آداب خوشنویسی ایرانی را به فرزندش «عبدالله بن میرعلی» ملقب به «شیرین قلم» نستعلیق نویس و استاد جعفر تبریزی آموخت.



رقم محمد شفیع بن علی عسگر ارسنجانی، ۱۳۰۱ هـ ق
«علی عسگر بن محمد شفیع ارسنجانی»، فرزند محمد شفیع، متخلص به «الحان» نیز شاعر و خوشنویس بود. همچنین «محمدعلی اشرف الکتاب» و «میرزا محمد ارسنجانی»، فرزندان ملّا احمد (نوادگان علی عسگر ارسنجانی) نیز خوشنویس و مذهب بودند.

خاندان وصال شیرازی (سده ۱۳ هـ ق)

خاندان ادیب، خوشنویس و مذهب وصال شیرازی، از جمله مهم‌ترین خاندان‌های ایرانی دوره قاجار بودند که مصاحف بسیار نفیسی شامل قرآن، ادعیه، دیوان اشعار و قطعات خوشنویسی را از خود به یادگار گذاشتند. سرسلسله این خاندان هنرمند، «محمد شفیع شیرازی»، ملقب به «میرزا کوچک»، متخلص به «وصال» و با کنیه ابواحمد بود. او و فرزندان جملگی از پیروان طریقت ذهبیه و از مریدان میرازی سکوت بودند، که اتفاقاً اسامی فرزندان وصال نیز را همو (میرزای سکوت) انتخاب کرد.



رقم محمد شفیع وصال شیرازی، ۱۲۵۰ هـ ق
او گاهی آثار خوشنویسی خود را با امضای «میرزا کوچک» و گاهی با نام «وصال شیرازی» رقم می‌زد. وصال همه خطوط متداول را خوش می‌نوشت. آثاری متعدد از او در خط نسخ، نستعلیق و شکسته نستعلیق موجود است؛ ولی در خط نسخ بیش از سایر خطوط مهارت داشت و در این خط علاوه بر استواری، ملاحظه و لطافت خاصی داشت. از ایشان شش فرزند همانند: احمد وقار، محمود حکیم، محمد داوری، ابوالقاسم فرهنگ، اسماعیل توحید و عبدالوهاب یزدانی.

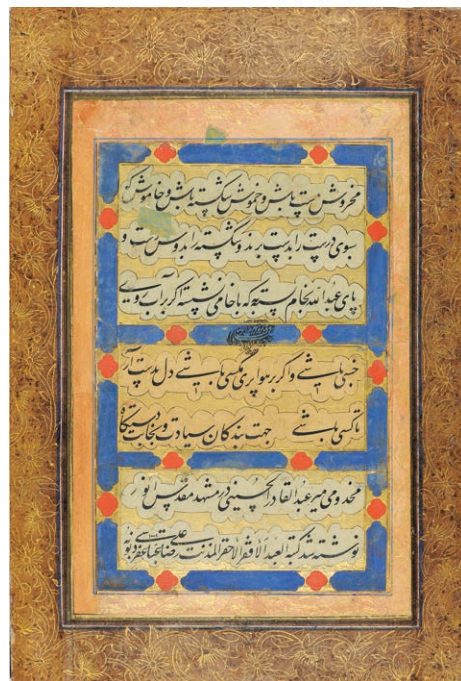
«میرزا احمد شیرازی» متخلص به «وقار» (متولد ۱۲۳۲ هـ ق) شاعر و خوشنویس بود که در قلم نسخ همتا نداشت. پس از وی «محمود شیرازی» متخلص به «حکیم» (متولد ۱۲۳۴ هـ ق) شاعر و پزشکی حاذق بود و خط نستعلیق را نیکو می‌نوشت.

سومین فرزند وصال «محمد» متخلص به «داوری» (متولد ۱۲۳۸ هـ ق)، شاعر و خوشنویس بنام بود که با وجود عمر کوتاهش آثار ماندگاری را خلق نمود. وی علاوه بر این‌ها در نقاشی و تذهیب نیز استاد بود. از آثار وی می‌توان به خط و تذهیب قبالة نکاح (عقدنامه) برادرش وقار اشاره کرد.

وی بعد از حضور در تهران، قرآنی به خط خودش را به ناصرالدین شاه تقدیم کرد، اما مهم‌ترین اثر وی شاهنامه‌ای است که برای محمدقلی‌خان ایلخانی کتابت

خاندان علیرضا عباسی (سده‌های ۱۰ و ۱۱ هـ ق)

علیرضا عباسی از جمله قله‌های هنر خوشنویسی ایران در قلم‌های نستعلیق و ثلث، هم‌زمان با میرعماد می‌زیست و در دارالسلطنه اصفهان آثار بدیعی را خلق کرد. فرزند وی، «بدیع الزمان تبریزی» ملقب به «بدیعا» خوشنویس، ادیب و حکیم برجسته سده یازدهم هـ ق نیز در قلم نستعلیق استاد بود.



قطعه نستعلیق به خط علیرضا عباسی، مرقع ۵۸۰۳، کتابخانه آستان قدس رضوی مشهد

خاندان ارسنجانی (سده ۱۳ هـ ق)

سرسلسله این خاندان شیرازی، «علی عسگر ارسنجانی» فرزند «کربلایی محمد شفیع» در ارسنجان دیده به جهان گشود. وی نسخ‌نویس برجسته و احتمالاً کاتب بیش از سی و شش مصحف قرآنی بود. او چهار فرزند هنرمند به نام‌های «محمد شفیع، احمد، محمدحسین و محمدحسن» داشت که هر چهار نفر از سرآمدان خوشنویسی روزگار خود بودند.

محمد شفیع، ملقب به «اشرف الکتاب» از نسخ‌نویسان بنام سده گذشته، که علاوه بر خط در زمینه نقاشی و تذهیب نیز دستی چیره داشت، ادامه دهنده شیوه نسخ‌نویسی ایرانی (به‌ویژه سبک احمد نیریزی)، شاعر و ادیب نیز بود. فرزند سوم خاندان ارسنجانی «ملّا محمدحسین افختار الکتاب ارسنجانی» و چهارمین عضو خاندان «ملّا محمدحسن» معروف به «آقا کوچک»، هر دو چندین مصحف قرآنی را کتابت نمودند.

نمود و به شاهنامه داوری معروف گردید. پس از بازگشت به شیراز در ۱۲۸۲ ه‍.ق در سن چهل و پنج سالگی نقاب در خاک فرو کشید و در شاه چراغ دفن شد. فرزند چهارم این خاندان هنرمند، «میرزا ابوالقاسم» متخلص به «فرهنگ» (متولد ۱۲۴۲ ه‍.ق) و پنجمین عضو خاندان وصال، «اسماعیل» متخلص به «توحید» از جمله نسخ نویسان برجسته روزگار خویش بوده است. کوچک‌ترین فرزند وصال، «میرزا عبدالوهاب» متخلص به «یزدانی» (متولد ۱۲۵۲ ه‍.ق) در قلم‌های نستعلیق و شکسته تبخّر داشت. چندین نسخه کلیات سعدی و دیوان حافظ را کتابت کرد و کتیبه‌های شاه چراغ و حرم امام رضا (ع) در مشهد و بقعه سید میرمحمد شیراز اثر اوست.

همچنین «ابوالعالی میرعلی شیرازی»، خواهرزاده وصال نیز از خوشنویسان عهد ناصری بود.

منابع و مآخذ :

- شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی؛ منتخب قرآن‌های نفیس از آغاز تا سده نهم ه‍.ق (جلد ۱) / مؤسسه آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی. مشهد (۱۳۹۱)
- ریشار، فرانسیس (۱۳۸۵). کتاب ایرانی. ترجمه: ع. روحبخشان. انتشارات میراث مکتوب
- خلیلی، ناصر - جیمز، دیوید (۱۳۸۱). مجموعه هنر اسلامی؛ پس از تیمور. ترجمه: پیام بهتاش. نشر کارنگ
- سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۰). هنر دربارهای ایران. ترجمه: ناهید محمد شمیرانی. نشر کارنگ
- مجموعه مقالات خوشنویسی مکتب شیراز (۱۳۹۰). به کوشش: حمیدرضا قلیچ خانی. انتشارات فرهنگستان هنر
- پورتر، ایو (۱۳۸۹). آداب و فنون نقاشی و کتاب آرای. ترجمه: زینب رجبی. انتشارات فرهنگستان هنر
- ریاضی، محمدرضا (۱۳۷۴). فهرست نسخ خطی موزه ملی ایران. انتشارات سازمان میراث فرهنگی
- صفری آق قلعه، علی (۱۳۹۰). نسخه شناخت (پژوهشنامه نسخه شناسی نسخ خطی فارسی). انتشارات میراث مکتوب
- قاضی میراحمدبن احمد شرف الدین، حسین منشی قمی (۱۳۶۶). گلستان هنر. به تصحیح احمد سهیلی خوانساری. انتشارات منوچهری
- Uluc. Laleh / Turkmen governors, Shiraz artisans & Ottoman collectors (16 century shiraz manuscripts) / Pub: Turkiye Is Bankasi Kultur Yayinlari (2006)
- Thompson. J., 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)

پی‌نوشت‌ها

(Endnotes)

- ۱ - مجموعه ارزشمندی از مصاحف قرآنی منسوب به ائمه اطهار (ع) در کتابخانه‌های مشهد، قم، موزه ایران باستان، موزه توقیاتی استامبول و... وجود دارد. برای مطالعه بیشتر رجوع کنید به: - رامین نژاد، رامین (۱۳۸۶) اسناد و دستنوشته‌های قرآنی؛ منسوب به معصومین (ع). بنیاد پژوهش‌های اسلامی. مشهد
- ۲ - برای بررسی تاریخچه تشکیل کتابخانه در ایران، رجوع کنید به: - همایونفرخ، رکن الدین. تاریخچه کتاب و کتابخانه در ایران (مجموعه مقالات). مجله هنر و مردم
- مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲). کتاب آرای در تمدن اسلامی. به نشر. مشهد
- آژند، یعقوب. (۱۳۹۱) از کارگاه تا دانشگاه. انتشارات فرهنگستان هنر
- ۳ - درباره شرح حال و آثار این خاندان کاتب و مذهب، رجوع کنید به: - مقاله «عصر طلایی هنر کتاب آرای ایران». کیانوش معتقدی. مجله آستان هنر. شماره ۱ / مشهد (۱۳۹۱)
- ۴ - برای مطالعه بیشتر درباره شرح حال خاندان روزبهان شیرازی و آثارشان رجوع کنید به: - معتقدی، کیانوش. (۱۳۹۲) گلستان هنر: روزبهان شیرازی. نشر پیکره
- ۵ - تا آنجا که اطلاع داریم، «علی عسگر ارسنجانی» علاوه بر چندین کتاب ادعیه، احتمالاً کتابت چهار مصحف قرآنی را نیز برعهده داشته است که سی و ششمین نسخه هم اکنون در کتابخانه و موزه آستان قدس رضوی مشهد نگهداری می‌گردد.

بسم الله الرحمن الرحيم
الحمد لله رب العالمين
والصلاة والسلام على
سيدنا محمد وآله الطيبين
الطاهرين
الذين هم قايق نوح
المذنب عماد النجسى
نفرته

مروری بر کتابت‌های نستعلیق مناجات‌نامه حضرت امیر(ع)

مهدی صحراگرد*

امام علی(ع) در مقام مهم‌ترین کاتب قرآن و برطبق برخی عقاید در مقام واضع خط کوفی در میان خوشنویسان احترام ویژه‌ای داشته است؛ به طوری که بسیاری از هنرمندان در طول تاریخ خوشنویسی اسلامی با هدف‌های گوناگون به آثار و گفته‌های او تأسی جسته‌اند. نگاهی به نوشته‌های گذشتگان که اکنون در رسالات و تذکره‌های خوشنویسی گرد آمده گواهی است بر این مدعا^۱، اما به گمان نگارنده، اوج علاقه و ارادت خوشنویسان به این امام را می‌توان در کتابت مکرر مناجات‌نامه منسوب به او دانست. خوشنویسان ایرانی این مناجات‌نامه را که در میان متخصصان زبان عرب به فصاحت و بلاغت مشهور است، از سر ارادت بارها نوشته‌اند به طوری که در میان آثار به جا مانده می‌توان اثری از این متن را به خط بهترین خوشنویسان هر دوره سراغ گرفت. کیفیت کتابت مناجات‌نامه‌های به جا مانده به حدی است که این آثار را می‌توان مأخذی موثق جهت بررسی تحولات خوشنویسی نیز به شمار آورد زیرا در برخی از مجموعه‌ها این متن را در کنار دفتر مفرداتی قرار داده‌اند که خوشنویسان جهت تعیین قواعد کتابت مفردات خط نستعلیق نوشته‌اند. کتابت مناجات‌نامه حضرت امیر(ع) بیش‌تر به آثار نستعلیق منحصر است و اساساً کتابت این متن را می‌توان همچون رسمی سنتی در میان نستعلیق‌نویسان به حساب آورد. گواه این گفته اینکه همه مناجات‌نامه‌های نستعلیق در قالب دفتری با تعداد

مناجات روح‌نواز مولی‌الموحدین، بارها دستمایه خوشنویسان صاحب‌نام قرار گرفته و آثار این هنرمندان در گنجینه هنر این مرز و بوم ماندگار شده است.

در راستای احیا و نشر آثار مکتوب و کهن موجود در گنجینه مخطوطات آستان قدس رضوی، نسخه‌ای نفیس و بی‌بدیل از مناجات منظوم و منسوب به مولای متقیان حضرت علی‌بن ابیطالب علیه‌السلام که به قلم سحرآمیز میرعلی هروی هنرمند بلندآوازه قرن دهم، در قالب مرقع کتابت گردیده، به شیوه‌ای فاخر و مطابق با اصل اثر از سوی مؤسسه آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی در سال ۱۳۸۷ به چاپ رسیده است.

این اثر که با تذهیبی دلنشین کتاب‌آرایی شده، به دو صورت مرقع (به تعدادی محدود) و کتاب، همراه با مقدمه‌ای از دکتر محمدجعفر یاحقی، که به قلم استاد غلامحسین امیرخانی خوشنویسی شده، به زیور طبع آراسته و در دسترس علاقه‌مندان قرار گرفته است. مقاله حاضر، مروری دارد بر کتابت‌های این مناجات دلنشین.

تحریریه

* دکترای تاریخ تحلیلی-تطبیقی هنر اسلامی دانشکده هنر دانشگاه شاهد تهران.
Sahragard_mn@yahoo.com

سطور متفاوت نوشته شده و شیوه تزیین و تذهیب آنها نیز - به استثنای چند نمونه- شباهت‌های غیر قابل انکاری دارد. گویی همه خوشنویسان خود را ملزم به رعایت یک قالب کلی در کتابت این متن می‌دانسته‌اند. ویژگی‌های خوشنویسی و تزیین این متن جهت بررسی تحولات خط نستعلیق و درک رویکرد خوشنویسان هر دوره در کتابت متون منظوم شایان توجه و تدقیق است. از این رو گمان می‌رود جهت نیل به این هدف بهتر است در ابتدا فهرستی از این آثار تهیه شود. در این نوشتار برخی از مهم‌ترین هنرمندان ایرانی که مناجات‌نامه حضرت امیر(ع) را به خط نستعلیق نوشته‌اند به‌طور مختصر معرفی می‌گردند.

اظهر تبریزی

مناجات‌نامه او را می‌توان از کهن‌ترین مناجات‌نامه‌های نستعلیق به شمار آورد. هم اکنون تمام صفحات آن به جا مانده زیرا مهدی بیانی دو صفحه از آن را در مرقع بهرام میرزا دیده است. بدین ترتیب در قرن دهم (زمان تهیه مرقع بهرام میرزا) برگ‌های این اثر از هم گسسته بوده و مرقع سازان برای حفظ برگه‌های به جا مانده آن را در مرقع بهرام میرزا جای داده‌اند. اظهر تبریزی (متوفی احتمالاً ۸۶۲هـ.ق) خوشنویس مشهور قرن نهم هجری است که شاگرد جعفر تبریزی بود و همراه او در کارگاه بایسنقر فعالیت می‌کرد. از مهم‌ترین شاگردان او سلطان‌علی مشهدی است.^۱ اظهر تبریزی این اثر را به خط نستعلیق دو دانگ جلی متوسط و رقا عالی با چنین رقمی کتابت کرده است: «کتابه العبد الفقیر المذنب اظهر الکاتب تجاوز الله عن سیئاته محمد و آله و صحبه». این اثر در خزانه تویقاپو سرای استانبول محفوظ است.^۲

اسماعیل استرآبادی (متوفی ۹۳۲هـ.ق)

از خوشنویسان قرن نهم هجری که در دربار تیموریان فعالیت می‌کرد. او فرزند ابراهیم تعلیق‌نویس (متوفی؟) از منشیان معروف هرات است که سام میرزا در تحفه سامی او و پدرش را جزو چهل تن از خوشنویسان کارگاه بایسنقر دانسته است. او یک نسخه مناجات‌نامه حضرت امیر(ع) را نوشته که چنین رقم دارد: «تمت الکتاب علی ید العبد الفقیر الحقیق اسماعیل بن ابراهیم استرآبادی». این اثر به قلم نیم دودانگ نستعلیق خوش است که مهدی بیانی آن را نزد استاد طاهرزاده بهزاد دیده است.^۴

میرعلی هروی

میرعلی هروی (متوفی ۹۵۱هـ.ق) را مهم‌ترین نستعلیق‌نویس پیش از میرعماد می‌دانند؛ زیرا شیوه او در قرن دهم پیرو فراوان یافت و بسیاری از هنرمندان این قرن و پس از آن همچون شاگردان محمدحسین تبریزی - میرعماد و رضا عباسی - از روش او پیروی کردند.^۵ او در خط نستعلیق شاگرد زین‌الدین داماد بود و بدین ترتیب از شاگردان با واسطه

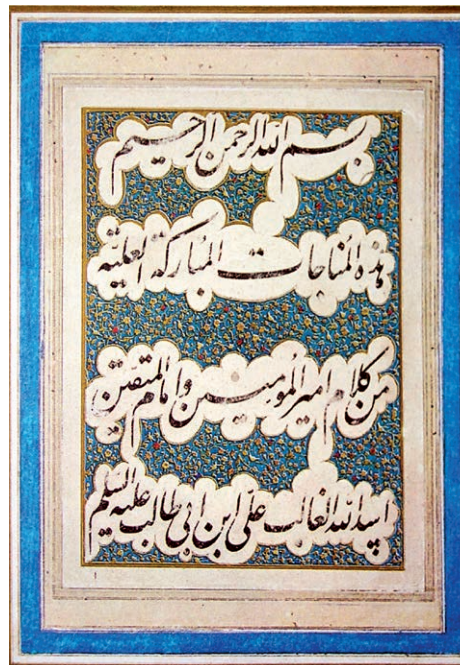
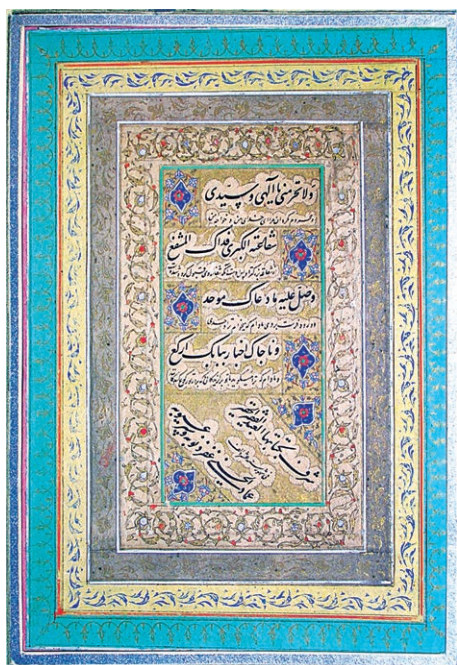
سلطان‌علی مشهدی به شمار می‌رود. وفات او را ۹۵۱هـ.ق ثبت کرده‌اند.^۶ از او نسخه و قطعات زیادی به جا مانده که مناجات‌نامه حضرت امیر(ع) یکی از آنهاست. گویا از میرعلی هروی دو مناجات‌نامه در دست است یکی در کتابخانه آستان قدس رضوی و دیگری در کتابخانه کاخ گلستان نگهداری می‌شود. اثری که در کتابخانه آستان قدس است دوازده صفحه دوازده سطر دارد که در سال ۹۳۹هـ.ق کتابت شده است. تمام صفحات این اثر با کاغذ ابری متن و حاشیه شده است که متن خوشنویسی را با طلا اندازی و دندان موشی و جدول‌کشی آراسته‌اند. این اثر چندی پیش به چاپ رسید. رقم این اثر چنین است: «کتابه العبد المذنب میرعلی الکاتب غفر ذنوبه و ستر عیوبه فی اواخر شهر شوال سنه تسع و ثلثین و تسعمایه الهجره النبویه المصطفویه علیه السلام و التحیه».* اثر محفوظ در کتابخانه کاخ گلستان به خط نستعلیق دو دانگ و خفی عالی است که چنین رقمی دارد: «شرف بکتابتها العبد الفقیر علی الحسینی غفر الله ذنوبه فی شهر سنه اربع عشر و تسعمایه»^۷

تصویر ۱.
صفحه ای از مناجات نامه
حضرت امیر(ع)
به خط میرعلی هروی،
مأخذ تصویر:
میرعلی هروی،
مناجات نامه مولا علی(ع).



*. مقدمه این کتاب را محمدجعفر یاحقی نوشته است و مشخصات آن چنین است: مناجات‌نامه مولا علی(ع) به خط میرعلی هروی، مشهد، مؤسسه

آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی، ۱۳۸۷.



تصویر ۲.

صفحه آغاز مناجات‌نامه حضرت امیر (ع) به خط میرعماد، محفوظ در کتابخانه استانبول، مأخذ تصویر، طاوسی، گنجینه هنر خط و تذهیب، ص ۲۶.

تصویر ۳. صفحه پایانی مناجات‌نامه حضرت امیر (ع) به خط میرعماد که دربردارنده رقم است. این صفحه به صورت تک برگ در موزه خوشنویسی و کتابت مسجد صاحب‌الامر تبریز نگهداری می‌شود، عکس از نگارنده.

مالک دیلمی (۹۲۴-۹۶۹ ه‍.ق)

مالک دیلمی در سال ۹۲۴ ه‍.ق چشم به جهان گشود. او خطوط نسخ و ثلث را از پدرش شهره‌امیر آموخت و نستعلیق را نزد رستم‌علی و حافظ باباجان فراگرفت. او مدتی در کارگاه ابراهیم‌میرزا در مشهد و مدتی نیز ملازم شاه طهماسب در قزوین بود و کتیبه‌ها و قطعات فراوانی نوشت. مالک دیلمی در عهد شاه‌طهماسب سرپرست تنظیم و تزیین و تجلید یک مرقع بود و خود بر آن مقدمه‌ای نگاشت که اکنون بخشی از آن به جا مانده است. در میان آثاری که از او به جا مانده یک نسخه مناجات‌نامه امیرالمؤمنین علی (ع) نیز به چشم می‌خورد که به سال ۹۵۵ ه‍.ق کتابت شده است. او این مناجات‌نامه را به خط نستعلیق خوش و به قلم سه دانگ و دو دانگ و نیم کتابت کرده است. رقم این اثر چنین است: «مشقه العبد المذنب الراجی الی رحمه الله الغنی مالک الدیلمی غفر ذنوبه و ستر عیوبه بدارالسلطنه تبریز فی سنه ۹۵۵» این اثر هم اکنون در کتابخانه دانشگاه استانبول محفوظ است.^۸

میرعماد الحسنی القزوینی

شهرت میرعماد او را از معرفی در این مختصر بی‌نیاز می‌کند. میرعماد الحسنی (کشته به سال ۱۰۲۴ ه‍.ق) را که برخی سنی مذهب دانسته‌اند^۹ دو بار مناجات‌نامه حضرت امیر (ع) را

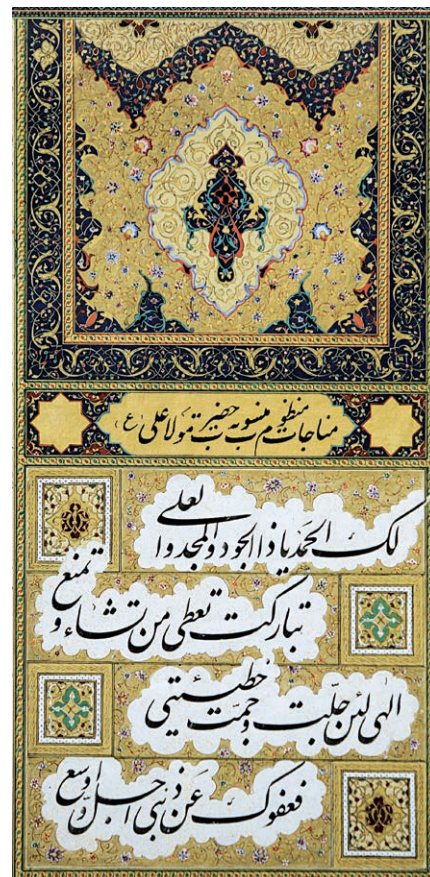


تصویر ۴.

صفحه ای از مناجات‌نامه میرزا غلامرضا اصفهانی.



تصویر ۵.
دو صفحه از مناجات نامه وصال شیرازی،
مأخذ تصویر: بنیل صفوت، هنر قلم، ۱۱۴.



تصویر ۶.
صفحه آغازین مناجات نامه غلام حسین
امیرخانی، ارایه شده در نمایشگاه غلام
حسین امیرخانی در فرهنگستان هنر،
۱۳۸۶، عکس از نگارنده.

کتابت کرده است. این مطلب نشان می‌دهد احترام و ارادت به امیر مؤمنان فقط به هنرمندان شیعه منحصراً نبوده است. میرعماد در آغاز مناجات‌نامه‌ای که اکنون در کتابخانه دانشگاه استانبول محفوظ است چنین نوشته است: بسم الله الرحمن الرحیم / هذه المناجات المباركة العلية / من كلام امير المؤمنين و امام المتقين / اسد الله الغالب على بن ابي طالب عليه السلام» این اثر در قالب دفتری جلی است و در هر صفحه چهار سطر دارد.^{۱۰} رقم این اثر چنین است: «شرف بکتابتها العبد الفقير الحقير عماد الحسنی غفر ذنوبه و ستر عیوبه».^{۱۱}

نسخه دیگر، مناجات‌نامه‌ای است با ترجمه فارسی که اکنون در کتابخانه کاخ گلستان نگهداری می‌شود. دیگر خوشنویسان از این اثر بارها تقلید کرده‌اند. میرعماد این اثر را به قلم دو دانگ و کتابت خفی ممتاز نوشته و در صفحه پایانی مناجات‌نامه چنین رقم زده است: «شرف بکتابتها العبد الفقير الحقير عماد الحسنی غفر ذنوبه و ستر عیوبه فی شهر سنه عشر و الف».^{۱۲} صفحه پایانی یک مناجات‌نامه به همین تاریخ و رقم نیز در موزه خوشنویسی مسجد صاحب الامر تبریز وجود دارد که مشخص نیست آیا این برگ مربوط به اثری دیگر است یا برگی از اثر محفوظ در کتابخانه کاخ گلستان بوده است. (تصویر ۲)

علی محمد طهرانی

وی از کاتبان دوره فتح‌علی‌شاه قاجار است که یک نسخه مناجات‌نامه حضرت امیر(ع) را کتابت کرده است. رقم کاتب در پایان این اثر چنین است: «حسب الامر ... نائب السلطنة

العلیة العالیة علی شاه... مرقوم رقم شکسته کمترین غلام عقیدت فرجام علی محمد طهرانی مستوفی سرکار شوکت مبانى شد و کان ذلک فی یوم الاثنين من شهر هزار و دویست و سی و دو مطابق سنه اودئیل فرخنده تحویل»^{۱۳}

محمود بن وصال شیرازی (متوفی ۱۲۳۴-۱۲۷۴ هـ.ق)

از کاتبان قرن سیزدهم هجری و دومین پسر محمد شفیع شیرازی (متوفی ۱۲۶۲ هـ.ق) متخلص به وصال است. این اثر تاریخ ۱۲۶۷ هـ.ق دارد و به خط نستعلیق عالی با مرکب سیاه بر کاغذ شیری زرافشان نوشته شده است. این اثر را به صورت مرقع تدوین کرده‌اند. قالب آن همچون دیگر آثار به صورت دفتری است و در هر صفحه چهار سطر دارد که در دوازده صفحه نوشته شده است. رقم کاتب در صفحه پایانی چنین است: «کتبه العبد المذنب محمود بن وصال طاب الله ثراه المتخلص بحکیم سنه ۱۲۶۷». این اثر در مجموعه ناصر خلیلی در لندن نگهداری می‌شود.^{۱۴}

عبدالوهاب شیرازی (۱۲۵۲-۱۳۲۸ هـ.ق)

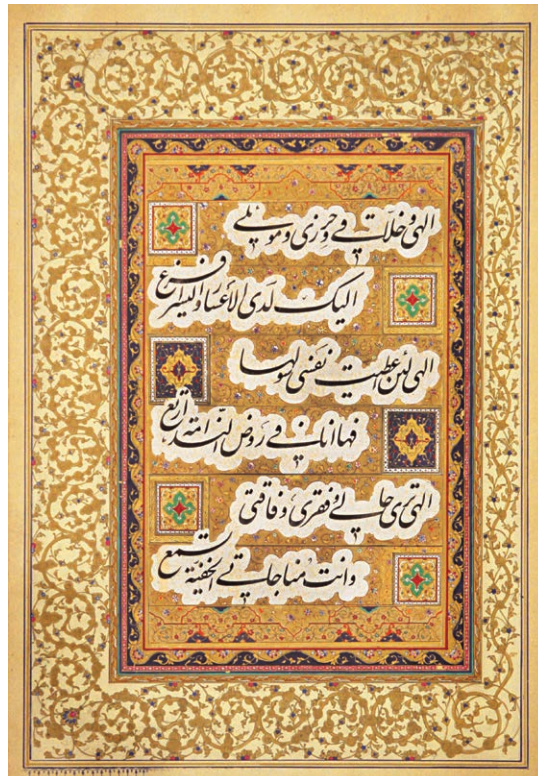
او ششمین فرزند وصال شیرازی متخلص به «یزدانی» است. در نستعلیق پیرو شیوه میرعماد بود و طبعی روان داشت و شعر می‌سرود. عبدالوهاب در شیراز فعالیت می‌کرد و به سال ۱۳۲۸ هـ.ق در گذشت. آثاری از او به خط نستعلیق به جا مانده که یکی از آنها مناجات‌نامه حضرت امیر (ع) است. او این اثر را به سال ۱۲۸۲ هـ.ق به خط نستعلیق به قلم دو دانگ خوش نوشته و به صورت مرقع در آورده است. رقم کاتب در صفحه پایانی مرقع چنین است: «عقده ... عبدالوهاب المتخلص به یزدانی ابن مرحوم المغفور الوصال ... فی شهر شعبان المعظم ۱۲۸۲». این اثر در مجموعه مهدی بیانی بوده است.^{۱۵}

میرزا غلامرضا اصفهانی (متوفی ۱۳۰۴ هـ.ق)

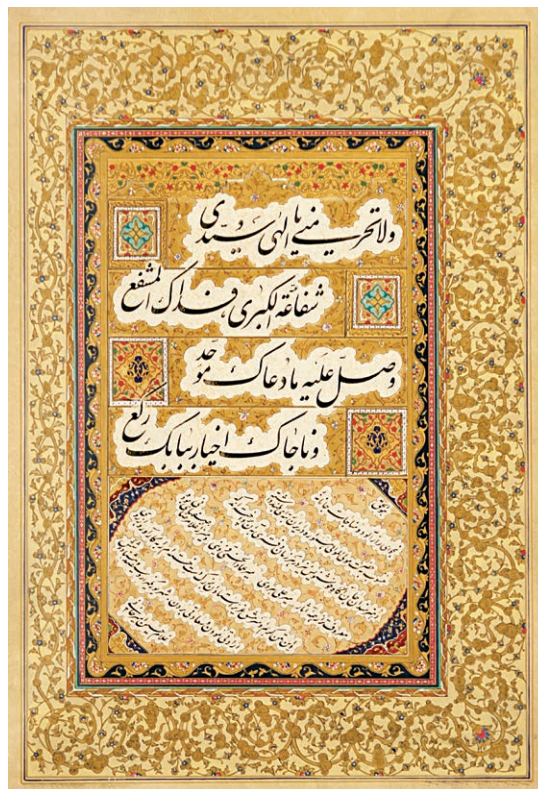
از مشهورترین خوشنویسان قرن سیزدهم است که به دربار محمدشاه راه یافت و هنرش در عهد ناصری شکوفا شد. شهرت میرزا بیش از همه در سیاه‌مشق نویسی است. او در سال ۱۳۰۴ هـ.ق در گذشت. میرزا غلامرضا به حضرت امیر بسیار علاقه مند بود به طوری که تقریباً همه آثارش را با جمله «یا علی مدد است» رقم زده است. او به سال ۱۲۹۳ هـ.ق مناجات‌نامه حضرت امیر (ع) را کتابت کرده است. رقم کاتب در صفحه پایانی مناجات‌نامه چنین است: «هو العزیز شرف بکتابتها العبد الفقیر الحقیق غلامرضا غفر ذنوبه و ستر عیوبه سنه ۱۲۹۳ یا علی مدد است».^{۱۶}

احمد قوام السلطنه (۱۲۵۷-۱۳۳۴ ش)

از منشیان دربار مظفرالدین شاه قاجار بود و در دربار مراتب ترقی را پیمود. از جمله آن که سمت معاونت وزارت کشور و وزارت جنگ را احراز کرد و پس از مشروطیت به



تصویر ۷.
صفحه‌ای از مناجات‌نامه غلام حسین امیرخانی، ارایه شده در نمایشگاه غلام حسین امیرخانی در فرهنگستان هنر، ۱۳۸۶، عکس از نگارنده.



تصویر ۸.
صفحه پایانی مناجات‌نامه غلام حسین امیرخانی که دربردارنده رقم اثر است، ارایه شده در نمایشگاه غلام حسین امیرخانی در فرهنگستان هنر، ۱۳۸۶، عکس از نگارنده.

ایالت خراسان منصوب گردید. همچنین در ۱۲۹۹ هـ ق به مقام وزارت کشور منصوب شد. او خط نستعلیق و شکسته را استادانه می‌نوشت. از جمله آثار او یک مرقع در بردارنده ده رقع است که مناجات حضرت امیر(ع) را از روی مرقع مناجات‌نامه میرعماد مشق کرده است. خط آن به قلم دو دانگ و کتابت عالی است و رقم آن چنین است: «خانزاد دولت ابد مدت روزافزون احمد بن معتمد السلطنه فی شهر رجب المرجب سنه ۱۳۱۱». این اثر در کتابخانه کاخ گلستان نگهداری می‌شود.^{۱۷}

غلام حسین امیرخانی

غلام حسین امیرخانی از مهم‌ترین خوشنویسان معاصر است و بسیاری از نستعلیق‌نویسان معاصر از او پیروی می‌کنند. او نیز همچون گذشتگان مناجات‌نامه حضرت امیر(ع) را کتابت کرده است. او در انجام این کار چه در ترکیب خطوط و تنظیم سطور و چه در تزیین و تذهیب بیش از همه از مناجات‌نامه میرعماد تتبع کرده است. این اثر که در سال ۱۳۸۶ ش در نمایشگاهی به نمایش گذاشته شده بود، قرار بود به همراه چند اثر دیگر به صورت کتاب درآید. رقم این هنرمند در صفحه پایانی مناجات‌نامه گویای انگیزه او در کتابت این متن شریف است: «هوالحق/ نجوای رازآلود و مناجات جانانه/ منسوب به حضرت مولی الموالی همواره در ایران رتبه‌ای بلند داشته/ و هنرمندان جان آگاه خوشنویس نیز در هر زمان دفتری به آن پرداخته‌اند/ که معروف‌تر از همه آثار میرعلی هروی، میرعماد الحسنی قزوینی و میرزا غلام‌رضا اصفهانی بوده/ و این متن کریم و سرمشق عزیز استادان بزرگ دست خسته‌ام را به کار آورد/ از روی ارادتی نمودن و سعادت‌ی بردن شهریور یک‌هزار و سیصد و هشتاد و شش/ غلام حسین امیرخانی».^{۱۸}

پی‌نوشتها

۱. از آن جمله اینکه بخشی از تغییرات یاقوت مستعصمی در قلم‌های ششگانه در اثر قط محرف قلم بود که به گفته بسیاری از پیشینیان همچون عبدالله صیرفی الهام یافته از سخن امام علی(ع) است: «بعد از آن در قلم تراشیدن و قط زدن تغییری کرد و استدلال و استرشاد از کلام امیرالمؤمنین علی - صلوات الله علیه - می‌شود که فرمود: «اطل حلقة القلم و اسمنها و احرف القط و ایمنها فان صلیلا کصلیل المشرقی والافعد لقطه» یعنی نوک قلم دراز بتراش و فربه و قط قلم محرف زن تا چون بر درج نهی و کتابت کنی آوازی دهد مثل آواز مشرقی ...». عبدالله صیرفی، «آداب الخط»، در: نجیب مایل هروی، کتاب آرائی در تمدن اسلامی، ص ۱۹.
۲. گویا سلطان علی به طور مستقیم از اظهار سرمشق نگرفته بلکه با مشق از آثار او شیوه اظهار را آموخته است. (نک: مهدی بیانی، احوال و آثار خوشنویسان، ص ۷۱).
۳. همان، ص ۱۰۴۸. گفتنی است مهدی بیانی ذیل نام اظهار تبریزی در بخش نستعلیق نویسان از این اثر سخنی نرانده بلکه آن را در بخش خوشنویسان خطوط سته، ذیل نام اظهار معرفی کرده است.
۴. همان، ص ۶۵.
۵. نک: همان، ص ۵۳۲.
۶. برای آگاهی بیشتر از زندگی و آثار او نک: همان، ص ۴۹۳-۵۱۶.
۷. همان، ص ۵۱۲.
۸. همان، ص ۶۰۸.
۹. البته در این سخن تردید است.
۱۰. محمود طاوسی، گنجینه هنر خط و تذهیب، ص ۲۵-۱۱. به نقل از مهدی بیانی، همان، ص ۵۳۶.
۱۲. همان‌جا.
۱۳. به نقل از همان، ص ۴۸۱.
۱۴. برای دیدن تصاویر این اثر و آگاهی از دیگر خصوصیات آن نک: بنیل صفوت، هنر قلم، ص ۱۱۴.
۱۵. همان، ص ۴۲۰.
۱۶. برای دیدن تصویر این اثر نک: مرقعات خط، ص ۱۱۴.
۱۷. مهدی بیانی، همان، ص ۴۳.
۱۸. برای آگاهی بیشتر از آثار عرضه شده در این نمایشگاه و نقد آثار نک: مهدی صحراگرد، «مناجاتی از زبان قلم (نقدی بر نمایشگاه غلام حسین امیرخانی)» در: آیینیه خیال، ش ۴، ۱۳۸۶.

کتاب‌نامه

- بیانی، مهدی. (۱۳۶۳) احوال و آثار خوشنویسان. تهران. علمی و فرهنگی.
- صحراگرد، مهدی. (۱۳۸۶). «مناجاتی از زبان قلم (نقدی بر نمایشگاه غلام حسین امیرخانی)» در: آیینیه خیال، ش ۴.
- مرقعات خط. تهران. پساوی. ۱۳۶۷.
- طاوسی، محمود. (۱۳۶۶) گنجینه هنر خط و تذهیب. شیراز. نوید.
- صفوت، بنیل. (۱۳۷۹). هنر قلم. گردآورنده: ناصر خلیلی. ترجمه پیام بهتاش. تهران. کارنگ.
- صیرفی، عبدالله. (۱۳۷۳). «آداب الخط»، در: نجیب مایل هروی، کتاب آرائی در تمدن اسلامی، مشهد، بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی.
- هروی، میرعلی. (۱۳۸۷). مناجات‌نامه مولا علی(ع)، مقدمه محمدجعفر یاحقی، مشهد، مؤسسه آفرینش‌های هنری آستان قدس.



■ یادی از مصنّع آستان قدس رضوی

ابوالفضل حسن آبادی

■ گریز از ورطهٔ تکرار؛ نمایش تجربهٔ ایمانی

گفتگو با دکتر سعید اسدی؛

پیرامون تأثیر دینی با موضوعیت رضوی

شادی غفوریان

■ راه رفتن بر لبهٔ تیغ؛ حماسه و حُزن...

گفتگو با سیدحمیدرضا برقعی؛

پیرامون شعسرایی مذهبی.

شادی غفوریان

■ عکس‌نوشت؛

در جستجوی زمان از دست رفته...

مصطفی پیوندی

■ شبستان

گزیده‌ای از داستان‌های جشنواره ملی داستان‌نویسی رضوی (کبوتر حرم)

یادی از مصنّع آستان قدس رضوی

ابوالفضل حسن آبادی*

چکیده:

در این مقاله به بررسی مختصر آثار و زندگی میرزا طاهر رضوی، یکی از رجال گمنام آستان قدس رضوی پرداخته می‌شود. نام وی علی‌رغم استعدادش در شعر، نقاشی، خط، ساعت سازی و هنروری کمتر مطرح شده است و با توجه به عدم چاپ آثارش و در اختیار نبودن معهود آثار چاپ شده، شناختی از وی در بین هنرمندان و نام‌آوران مشهد وجود ندارد. در این بررسی ابتدا شرحی مختصر از زندگی وی با توجه به تحقیقات انجام شده و اسناد و نسخ خطی همراه با نمونه‌هایی آورده می‌شود و سپس جنبه‌های مختلف هنری وی با توجه به آثار باقی‌مانده مورد بررسی قرار می‌گیرد.

کلیدواژه‌ها: آستان قدس رضوی، میرزا طاهر رضوی، مشهد

* دکترای تاریخ محلی و مدیریت امور اسناد و مطبوعات آستان قدس رضوی
ahassnabady1@yahoo.com



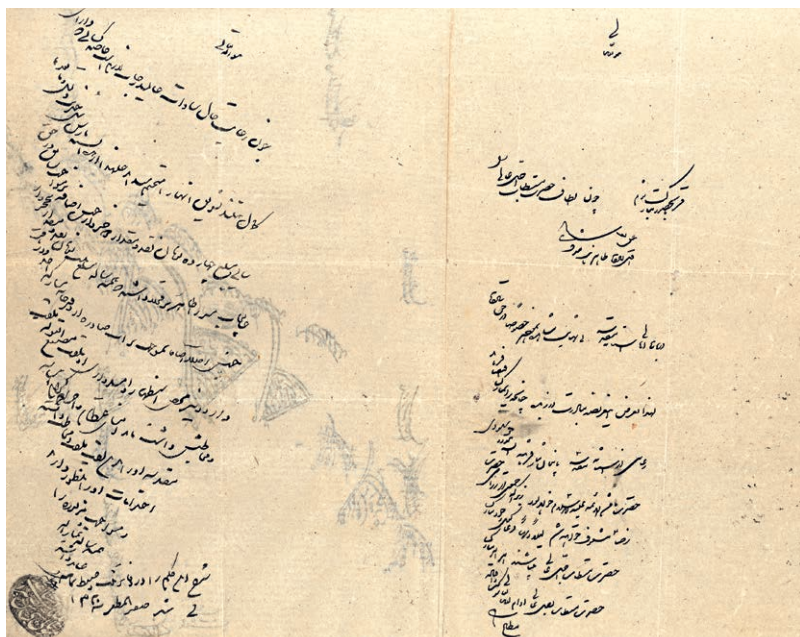
مقدمه

آستان قدس رضوی در طول تاریخ دیرینه خود میزبان و محل ظهور هنرمندان بسیاری در زمینه‌های مختلف معماری، هنرآرایی و تزیینات، کتابت، صحافی و... بوده است. برای برخی از این افراد آستان قدس محلی برای ظهور استعدادها و خلق آثار هنری خاص در یک دوره زمانی یا موضوع خاص و برای برخی دیگر زمینه‌ساز رشد و بالندگی در مدت زمان طولانی بوده است؛ هنرمندانی که گاهی از خلال بررسی آثار به‌جای‌مانده، نامی از آنها برده می‌شود. اما در این میان، هستند نام‌آورانی که در تاریخ آستان قدس در زمینه‌هایی که در آن تخصص داشته‌اند، کمتر به چشم آمده‌اند. یکی از این رجال میرزا طاهر رضوی، از خانواده بزرگ سادات رضوی است. سادات رضوی مشهود تباریافتگان علی‌بن موسی‌الرضا هستند که از قرن نهم به بعد وارد مشهد شدند و به تدریج توانستند منصب کلیدداری و نقابت سادات را برعهده گیرند. سادات رضوی از دوره صفویه با شکل‌گیری تشکیلات اداری آستان قدس، همواره یک گروه مذهبی تأثیرگذار بوده‌اند و مناصب زیادی را مانند کشیک‌ها، خادم‌باشی و تولیت نسل‌اندنسل در اختیار داشته‌اند. در این مقاله با توجه به اسناد و مدارک باقی‌مانده از وی ابتدا به شرح زندگی وی و اقداماتش در آستان قدس رضوی و سپس با معرفی مختصری از آثارش به جنبه‌های هنروری او مانند شعر، نقاشی، خطاطی و پزشکی خواهیم پرداخت. ارزش این مقاله از آن رو است که تا کنون به شخصیت هنری میرزا طاهر رضوی (غیر از چاپ کتاب دیوان اشعار) و اقداماتش در آستان قدس کمتر توجه شده است و غیر از دو مقاله در دایره‌المعارف آستان قدس رضوی و مشاهیر مدفون در حرم و شرح حال مختصری در کتاب *صد سال شعر خراسان* در هیچ جا به زندگی وی پرداخته نشده است.

محمد طاهر رضوی

میرزا طاهر بن عبدالجواد مشرف رضوی (فوت ۱۳۱۸ ش) از خانواده تحویل داران سادات رضوی است که اجداد وی نسل‌اندنسل در آستان قدس خدمت می‌کرده‌اند. شروع فعالیت او در آستان قدس به تبع شغل موروثی پدرش بود که مشرفی روشنائی حرم را برعهده داشت (رضوی، ۱۳۸۴: ۱۸۱-۱۸۲). در اسناد سال ۱۳۳۰ ه‍.ق از میرزا طاهر به عنوان مشرف روشنائی حرم و یا نایب مشرف چراغ‌خانه یاد شده است (مرکز اسناد، ۲۲۴۷۶ و ۲۱۸۱۸). استعداد و ذوق و سلیقه وی باعث شد تا نصیرالملک، متولی آستان قدس، وی را به مصنع التولیه ملقب گرداند (حسن‌آبادی، ۲۱۳). این لقب از آن رو اهمیت دارد که القاب داده شده در این دوره در آستان قدس بیشتر افتخاری بوده و معمولاً ارزش خاصی به فرد

اهدا شونده نمی‌داده است. القابی مانند منصورالتولیه، منصوب التولیه، معین التولیه از این دست به شمار می‌رود. اما اهدای این لقب از سوی متولی که به نظر می‌رسد یکی از معدود لقب‌های کاری و ارزشمند دوره قاجاریه در آستان قدس باشد، حاکی از جایگاه فنی و هنری میرزا طاهر رضوی است.



متن حکم

هو الله تعالی

چون رعایت حال سادات عالی درجات لازم است خاصه کسانی که دارای کمال هستند تشویق آنها را متحتم می‌داند علیهذا از هذه السنه بارس ثیل خیریت دلیل و مابعدا / سالی مبلغ چهارده تومان نقد و مقدار دو خروار جنس اضافه بر مواجب سابق در حق / عالیجناب میرزا طاهر برقرار داشته همه ساله مبلغ بیست تومان نقد و مقدار پنج خروار / جنس اصلا اضافه بموجب برات صادره از دفتر خانه مبارکه اخذ و دریافت / دارد و نیز محض استظهار و امیدواری او بلقب مصنع التولیه ملقب / و مخاطبش داشت باید امنای عظام و امرای کرام آستانه / مقدسه او را بدین لقب ملقب و مخاطب داشته / احترامات او را منظور دارند / و مواجب مزبوره را / همه ساله بمشار الیه / عاید داشته شرح این حکم را در دفاتر ثبت و ضبط نمایند.

فی شرح صفر المظفر سنه ۱۳۲۰

مهر: نصیرالملک متولی باشی آستان قدس (مرکز اسناد آستان قدس، سند شماره ۱۴۱۷۶۴)

نقد ۵۹ تومان
جنس ۷ خروار
۴۱ تومان
۳ خروار

از دفترخانه مبارکه دریافت داشته، دقیقه از وظیفه خدمت‌گذاری خود کوتاهی و غفلت نرزد مقرر آن که اولیای آستان قدس/ زادالله شرفهم مشارالیه را ساعت ساز آستانه مبارکه دانسته و مبلغ و مقدار فوق را درباره او برقرار دانند شرح این حکم را در دفاتر فیض ماثرب و ضبط نمایند (مرکز اسناد آستان قدس، سند شماره ۱۴۱۷۶۶).

از فحوای حکم چنین برمی‌آید که وی جدا از آستان قدس نیز به امر ساعت‌سازی اشتغال داشته و مدتی بدون حکم این کار را انجام می‌داده است. علی‌اکبر گلشن آزادی در صد سال شعر خراسان از او به عنوان شاعر یاد نموده و آورده که به شغل ساعت‌سازی اشتغال داشته است.

از تاریخ صدور این حکم یعنی ۱۳۲۰ هـ.ق تا سال ۱۳۳۰ هـ.ق که میرزا مرتضی قلی خان طباطبایی برای او حکم مسئولیت ساعت صحن جدید را امضا می‌کند (مرکز اسناد آستان قدس، سند شماره ۱۴۱۷۶۵)، وی به عنوان نایب مشرف روشنایی در آستان قدس مشغول به کار بوده است و احتمالاً از این تاریخ به امر ساعت‌سازی اشتغال داشته است. در سال ۱۳۳۳ هـ.ق با حکم دیگری از متولی آستانه به عنوان مسئول کل ساعت‌های آستانه تعیین می‌شود.

متن حکم

تولیت آستانه مقدسه رضویه

تاریخ ۴ شهر ذی‌قعدة الحرام ۱۳۳۳
نمره ۱۰۷۸

ضمیمه

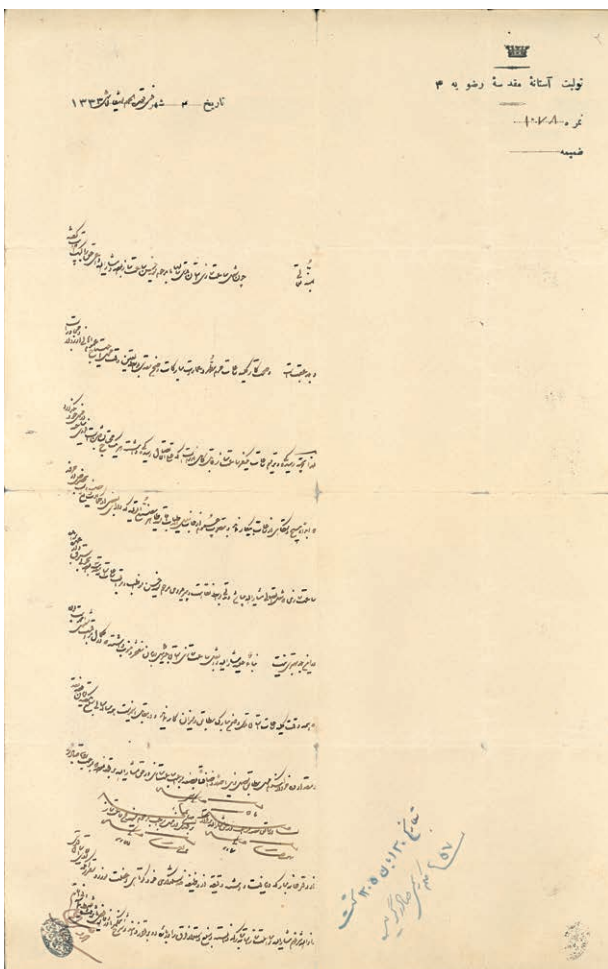
همه تعالی چون شغل ساعت‌سازی آستان قدس سال‌ها با مرحوم میرزا حسن ساعت‌ساز بوده و مشارالیه داعی حق را لبیک اجابت گفته/ و بلا عقب است و صحت کار کلیه ساعات حرم مطهر و عمارات مبارکات و صحن مقدس به واسطه تعیین وقت محل، احتیاج عموم اهالی از زوار و مجاور است/ لهذا به جهت رسیدگی و ترمیم ساعات یک نفر ساعت ساز قابل کامل لازم است که علی‌الاتصال رسیدگی داشته، هریک محتاج به ساختن است فوری ساخته در محل خود بگذارد/ که ابداً هیچ دستگاهی از ساعت بیکار نماند و به تصویب عموم از جناب سلیل‌الاطیاب آقا میرزا طاهر مصنع‌التولیه که دارای بعضی از کمالات مخصوص در حرفه ساعت‌سازی که شغل اتصالی مشارالیه می‌باشد و مدتی به واسطه نفاقت و پیرمردی مرحوم میرزا حسن مواظب و مراقب ساعات آستان مقدسه بوده به خوبی مسبوق و از عهده برآمده/ در این بلاد بهتری نیست بناءً علیه مشارالیه را به شغل ساعت‌سازی آستان جبرئیل دربان، مفتخر و منسوب داشته که در کمال مراقب مشغول آن خدمات بوده / که همه وقت کلیه ساعات آستان قدس و صحن مبارک مطابق و میزان کار نماید و در مقابل این خدمت همه ساله، سالی مبلغ یکصد تومان وجه نقد/ و مقدار ده خروار گندم محل مطابق تحصیل ذیل اصلاً و اضافاً به صیغه مواجب ساعت‌سازی در حق مشارالیه برقرار نمود که به مواجب برات صادره/

نقد ۱۰۰ تومان
جنس ۱۰ خروار
اصل

از سابق به صیغه مواجب در

حق مشارالیه برقرار است

برقراری از محل مواجب مرحوم میرزا حسن ساعت‌ساز



مصوبه ماهی بیست تومان است که همه ماهه مرتباً مأخوذ خواهد شد.
امضا: محمد ولی اسدی
سجج مهر: تولیت آستان قدس (مرکز اسناد آستان قدس، سند شماره ۱۴۱۷۶۷)

وی در عهد پهلوی نیز منصب خود را به عنوان ساعت‌ساز آستان قدس حفظ کرد، به طوری که در اسناد سال ۱۳۱۴ ش از او با عنوان ساعت‌ساز آستانه یاد شده است (حسن آبادی، ۱۳۸۷: ۲۱۵). میرزا طاهر شم سیاسی نیز داشت و در زمینه مشروطه‌طلبی و واقعهٔ توپ‌بندی حرم مطهر از او اشعاری باقی مانده است. او نقشه‌ای دقیق از صحن انقلاب (عتیق) رسم کرد که در آن چگونگی ورود و استقرار نیروهای روسی، محل قرار گرفتن مردم در صحن و کشته‌شدگان مشخص شده بود (مرکز اسناد آستان قدس، ۸۱۶). به همین سبب روس‌ها وی را دستگیر و مدتی زندانی کردند (رضوی، ۱۳۸۴: ۴۳۸). این عکس یکی از مهم‌ترین اسناد باقی‌مانده دربارهٔ توپ‌بندی حرم است.

میرزا طاهر در سال ۱۳۱۸ ش فوت کرد و در صحن عتیق حرم مطهر به خاک سپرده شد (جلالی، ۱۳۸۷: ۱۰۶). مهم‌ترین جنبه‌های فنی و هنری وی را می‌توان به شکل زیر دسته‌بندی نمود:

شعر:

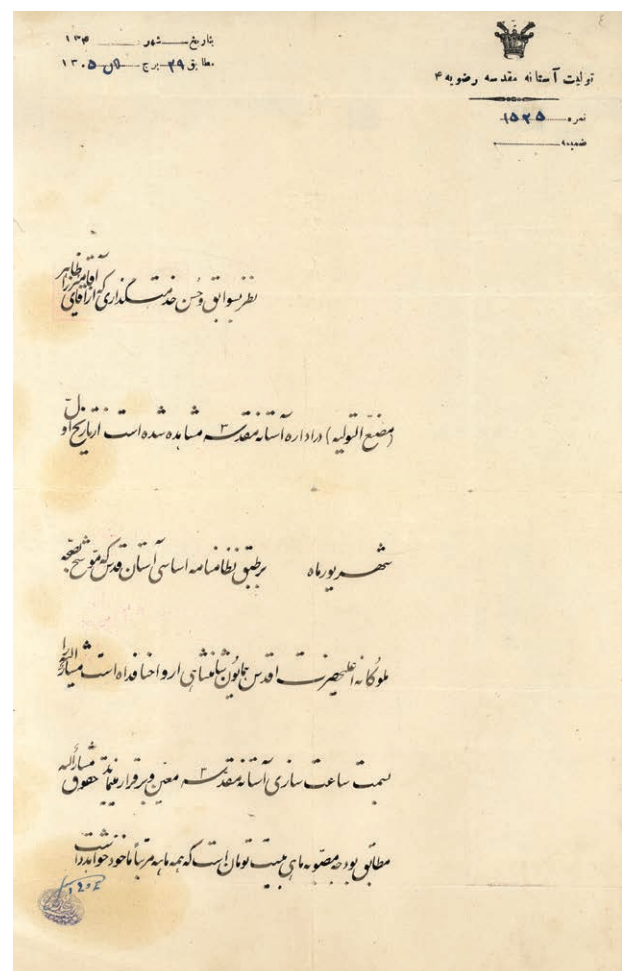
میرزا طاهر به صورت حرفه‌ای به شعر نپرداخته و گلشن آزادی طبع وی را متوسط معرقی نموده است؛ اما دیوان اشعار وی در سال ۱۳۴۶ هـ.ق به صورت سنگی در تبریز چاپ شده و متأسفانه کمتر در اختیار علاقه‌مندان خراسان قرار گرفته است به نحوی که گلشن آزادی از وجود دیوان در زمان نگارش کتاب خود بی‌خبر بوده است (گلشن آزادی، ۱۳۷۳: ۳۵۷). وی دیوان مفصلی دربارهٔ چهارده معصوم دارد و طاهر تخلص می‌کرد (رضوی، ۱۳۴۶ هـ.ق). از جمله دربارهٔ شهادت حضرت رضا (ع) آورده است:

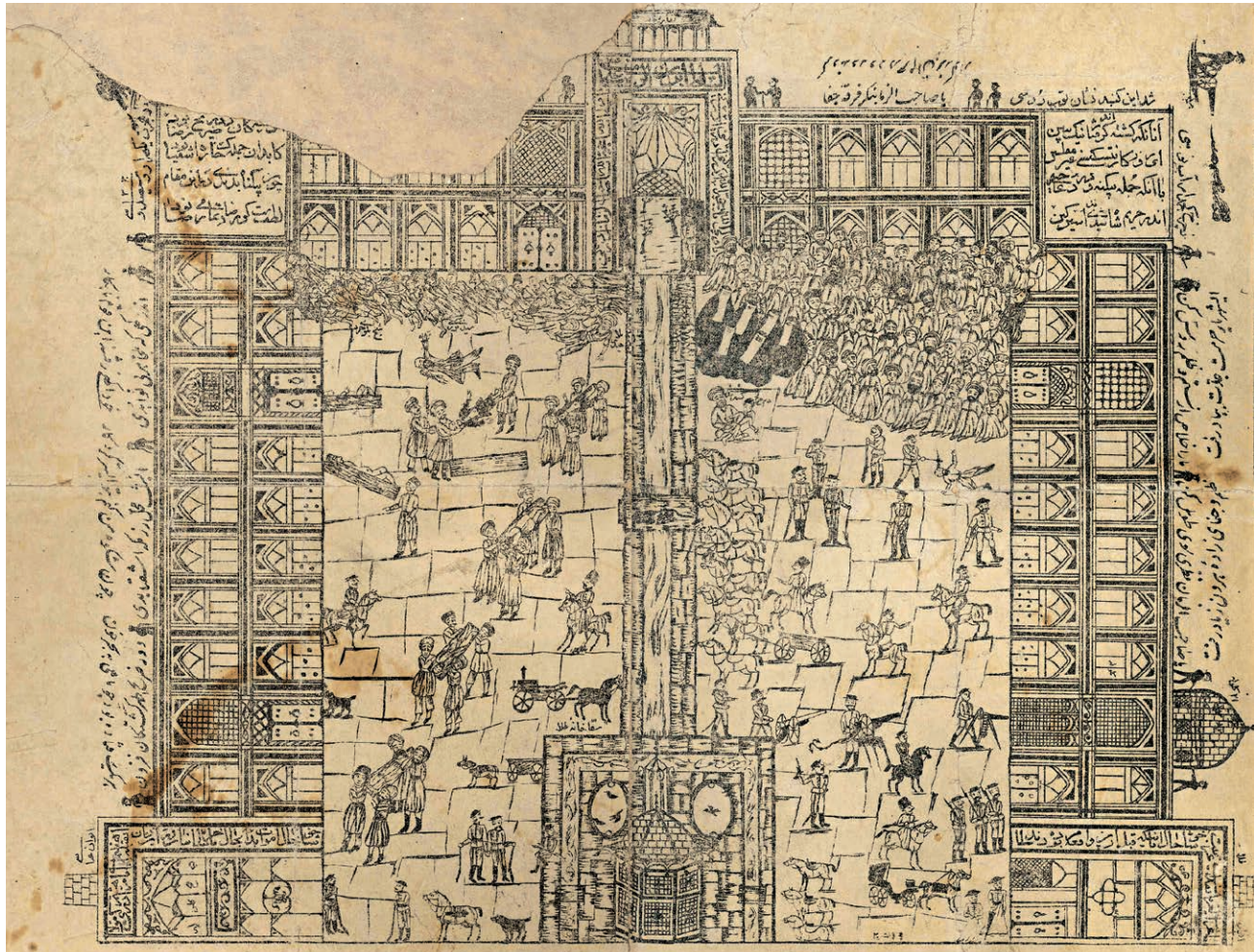
باز از چه شور و غلغله در طوس شد به پا
یا رب چه روی داده که دارند این عزا
خدا م آستانه گریبان گشاده‌اند
از زهر جانگداز مگر کشته شد رضا
در ماتم رضا عجبی نیست گر شود
جان جهانیان همه اندر رهش فدا
هم‌ناله با تقی اگر ای دل شوی خوش است
چون دور مانده باب غریبش ز اقربا
طاهر به روز قتل رضا با فغان و آه
در ملک طوس شد به پا شور کربلا

در شعری که دربارهٔ زندانی شدن خود سروده به داشتن حجره‌ای در صحن عتیق اشاره نموده است. در دورهٔ پهلوی اول نیز که برای بسیاری از مشاغل مجدداً حکم صادر شده و برخی نیز از آستان قدس اخراج شدند حکمی مجدداً در ابقای وی در منصب ساعت‌سازی با مضمون زیر صادر گردید:

متن حکم

تولیت آستانه مقدسه رضویه به تاریخ... شهر... ۱۳۲۰
نمره ۱۵۲۵ مطابق ۲۹ برج ۱۳۰۵
نظر به سوابق و حسن خدمتگزاری که از آقای اقا میرزا طاهر (مصنّع التولیه) در ادارهٔ آستانه مقدسه مشاهده شده است از تاریخ اول شهریور ماه بر طبق نظامنامهٔ اساسی آستان قدس که موشح به صحن ملوکانه اعلیٰ حضرت اقدس همایون شاهنشاهی ارواحنا فداه است مشارالیه را به سمت ساعت سازی آستانه مقدسه معین و برقرار می‌نماید حقوق مشارالیه مطابق بودجه





وی علاوه بر سرودن اشعار مذهبی برخی از وقایع زمان
مانند مشروطه مشهد، به توپ بستن حرم و دستگیری اش
توسط روس‌ها را در قالب اشعاری کوتاه آورده که بیانگر
سیاسی بودن طبع شعری وی بوده است.

درباره مشروطه:

بیا قصه دیگری گوش کن
زهر داستانی فراموش کن
ز بیگانگان فتنه افزون بین
دل آشنایان پر از خون بین
شد از خارجی آن چنان هرج و مرج
که شرح و بیانش نیاید به درج
ز اشرار قفقاز همه در خوف و بیم
همه مرده ده چو طفل یتیم

درباره به توپ بستن حرم:

ولی لشکر روس آن بی حیا

چو سیلی روان شد به صحن رضا
به‌گوش آمد هر لحظه آوارتوب
ز شصت تیر هم از شربن الکروب
ز توپ پیاپی چنان شد هوا
که معدوم شد جوهر هر صدا
ز کشدار (کشدار) صحنین و مسجد دگر
مؤلف بگفتا ندارم خبر
ولی بود هفتاد و یک تن عیان
به‌صحن رضا آن شه بی‌کسان
دو صد مرد و زن هم شبانگه اسیر
بند تا به روز دگر دستگیر

مصنع التولیه درباره دستگیری خود توسط روس‌ها آورده است:

مرا حجره‌ای بود صحن عتیق
به اصلاح ساعت بدم من رفیق
در آن شب که این واقعه آمد عیان

صناعت و هنروری

قابلیت ساخت ابزار و لوازم متنوع مسئله‌ای است که خانواده وی به آن اشاره دارند. گلشن آزادی آورده که وی قادر به ساختن چاقویی بوده که به راحتی آهن را می‌بریده است و نخستین دوچرخه‌ای که وارد مشهد شده را با ابزار ناقص زمان خود ساخته است (گلشن آزادی، ۱۳۷۳: ۵۷). از دیگر آثار وی یک دانه برنج است که روی آن سوره توحید را با موی دم اسب نوشته است و دیگری قفلی است که با حروف ابجد باز و بسته می‌شود؛ هرکس هر بار که می‌خواهد قفل را ببندد حروف ابجدی را انتخاب می‌کند و آن را می‌بندد و برای باز شدنش حتماً باید از همان حروف استفاده نماید (مصنوع رضوی، ۱۳۸۰: ۴).

میرزا طاهر در پزشکی نیز دستی داشته و جزوه کوچکی به نام تجربه‌نامه در مورد برخی امراض و داروی آنها نوشته است. علاوه بر این، در علوم غریبه و حروف ابجد استاد بوده است. این جمله گلشن آزادی که «با این حدت و هوش اگر محیط ایران مستعد بود وی از مکتشفین و مخترعین زمان خود می‌شد» و این شعر میرزا طاهر:

ماندم من از حرفت خویشتم
بگفتم مرا هست چندین فن
به فن دگر جلب درهم کنم
امور معیشت فراهم کنم
بیانگر میزان ذوق و استعداد وی بوده است.

منابع:

نقاشی‌ها و نمونه خط از خاندان مصنع رضوی گرفته شده است.
حسن آبادی، ابوالفضل. (۱۳۸۷). سادات رضوی در مشهد از آغاز تا پایان قاجاریه. مشهد. بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
حسن آبادی، ابوالفضل. مصاحبه با محسن مصنع رضوی، آرشو تاریخ شفاهی مرکز اسناد آستان قدس رضوی. تاریخ مصاحبه: ۸۰/۲۶/۴.
شماره پرونده: ۸۲.
رضوان، محمدحسن. (۱۳۴۰). سردر صحن عتیق. نامه آستان قدس، شماره ۷. مرداد
رضوی، محمدباقر. (۱۳۸۴). شجره طایفه. تصحیح محمدتقی مدرّس رضوی. ویرایش و بازنگری مهدی سیدی. مشهد. آهنگ قلم.
رضوی، طاهر. (۱۳۴۶ ه.ق). مجمع المصائب طاهری. تهران. مطبعه محمدی.
عطاردی، عزیزالله. (۱۳۸۱). فرهنگ خراسان. تهران. عطارد.
رضایی، اسماعیل. (۱۳۸۷). مدخل طاهر رضوی. مشاهیر مدفون در حرم رضوی. ج ۳. صاحب‌منصبان و واقفان آستان قدس رضوی. مشهد. بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
گلشن آزادی، علی اکبر. (۱۳۷۳). صدسال شعر خراسان. تصحیح احمد کمال پور. مشهد. مرکز آفرینش‌های هنری.
سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی. اسناد شماره ۲۱۸۱۸، ۲۳۷۶، ۱۴۱۷۶۷، ۱۴۱۷۶۶، ۱۴۱۷۶۵، ۱۴۱۷۶۴، ۱۴۱۷۶۳، ۴۵۲۴۷ و عکس شماره ۸۱۶.

به کاشانه بودم ز غم ناتوان
پس از پنجمین روزگشتم خبر
در آن حجره چیزی نمانده دگر
ماندم من از حرفت خویشتم
بگفتم مرا هست چندین فن
به فن دگر جلب درهم کنم
امور معیشت فراهم کنم
به یک صفحه شد رسم آن داستان
که آگه شود روح اهل جهان
چو آن صفحه از طبع آمد برون
مرا بخت چون طبع شد واژگون
خبر یافت ز آن نقشه کنسولگری
روانش برافروخت چون آذری
بگفتا نباید شود دستگیر
به زندان نظمیّه گردد اسیر
مرا جلب کردند وقت پسین
به نظمیّه بردند آن ظالمین

طاهر علاوه بر سرودن اشعار مذهبی، طبعی خوش در اشعار موضوعی نیز داشته است و نمونه باقی‌مانده نزد خانواده وی مبین آن است.

سرودن شعر بی‌نقطه:

در دهر مرا علم علم که الله عطا کرد
هم عالم و هم عامل و هم مدح سرا کرد
طاهر که دو صد کلام در طوس سرود
الله کرم کرده مراد را که ادا کرد
یا
مدح رسول و هم اسدالله کرده‌ام
صدمرد دهر را هله آگاه کرده‌ام
در مدح احمد و اسدالله هر سحر
مردود را سروده و همراه کرده‌ام
یا شعری که حروف اول و آخر مصرع آن یکی است:
شو همره بلبل به لب هر مهوش
شکر به ترازوی وزارت برکش

خط و نقاشی

میرزا طاهر علاوه بر شاعری در خط و نقاشی نیز مهارت داشت. معدود آثار باقی‌مانده مانند نقاشی درویش علی شاه، نبرد با شیر و دیوان طاهری حکایت از مهارت نسبی وی دارد. میرزا طاهر مانند برادرش، میرزا هدایت، خط را نیکو می‌نوشت. او خطوط استادانی مانند بایسنقر و علیرضا عباسی را به خوبی تقلید می‌کرد و آثاری از وی در زمینه تعمیر خطوط کاشی‌های معرق قدیمی آستانه باقی است (رضوان، ۱۳۴۰: ۷۷). همچنین، کتیبه سنگی داخل ایوان ساعت از آثار او است (عطاردی، ۱۳۸۱: ۳۱۳).



گریز از ورطه تکرار؛ نمایش تجربه ایمانی

گفتگو با دکتر سعید اسدی؛
پیرامون تئاتر دینی با موضوعیت رضوی

شادی غفوریان*

دکتر سعید اسدی متولد ۱۳۵۲ در کرمانشاه، دانش آموخته تئاتر و سینما از دانشگاه تهران، مدرس دانشگاه، نمایشنامه‌نویس و پژوهشگر تئاتر است که هم‌اکنون مدیریت تئاتر مولوی را بر عهده دارد و همچنین عضو شورای پژوهشی اداره کل هنرهای نمایشی است. وی در کارنامه هنری خود، نگارش نمایشنامه‌های «سرود دوباره کلات»، «تیره مثل سوء تفاهم»، «تجیر بلور»، «بزرگراه»، «لیپرو می‌خشکد»، «سایه دار بر دار» و فیلم‌نامه‌های «بغض باویتال»، «گیس‌های سوخته» و «نیمه تاریک ماه» را به ثبت رسانده است. از میان مقالات علمی پژوهشی وی، می‌توان به مقاله «نشانه‌شناسی نام در نمایشنامه» در مجله هنرهای زیبا، مقاله «درآمدی بر روایت‌شناسی نمایش با نگاهی به نظریه‌های متأخر روایت‌شناس» در فصلنامه تئاتر، مقاله «آسیب‌شناسی تئاتر دفاع مقدس» در مجله صحنه و دیگر مقالات اشاره کرد.

مدیریت کمیته انتخاب سی‌امین جشنواره بین‌المللی فجر ۱۳۹۰، عضویت در هیأت داوران چندین دوره انتخاب کتاب سال و کتاب فصل جمهوری اسلامی ایران، عضویت در هیأت داوران و بازخوانان چندین دوره از جشنواره‌های ملی و بین‌المللی تئاتر سوره، ماه، حقیقت، تجربه و تئاتر دانشگاهی؛ از دیگر سوابق اجرایی دکتر اسدی است. او همچنین تا کنون، راهنمایی حدود صد پایان‌نامه دانشگاهی در مقاطع کارشناسی و کارشناسی ارشد سینما و تئاتر را برعهده داشته است.

گفتگویی که در ادامه می‌خوانید، به بهانه کارگاه تخصصی نمایشنامه‌نویسی رضوی صورت گرفته است. این کارگاه تخصصی که سرپرستی آن را دکتر اسدی و بهزاد صدیقی برعهده داشته‌اند، با حضور هشت نمایشنامه‌نویس مشهور و به‌همت مؤسسه آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی برگزار گردیده است. دست‌آورد این کارگاه، هشت نمایشنامه رضوی است که به زودی از سوی این مؤسسه به چاپ خواهد رسید. گفتگوی حاضر، به بررسی تعاریف، مشخصه‌ها و آسیب‌های تئاتر دینی به ویژه تئاتر رضوی می‌پردازد.



* کارشناس ارشد مطالعات ترجمه دانشگاه شهید بهشتی تهران

Shagh1983@yahoo.com

جناب آقای دکتر اسدی، توصیف شما از نمایشنامه‌نویسی موضوعی چیست؟

یکی از گرایش‌های متفاوتی که در نمایشنامه‌نویسی وجود دارد؛ گرایش به نمایشنامه‌نویسی موضوعی است. به طور کلی تقسیم‌بندی موضوعی در نمایشنامه‌نویسی جهان وجود دارد. گاه گرایش‌های موضوعی به خواست خود نمایشنامه‌نویس‌ها مربوط می‌شود. یعنی یک نمایشنامه‌نویس تصمیمش بر آن است که راجع به حوزه و موضوعی مشخص بنویسد؛ اما گاهی اوقات، بنیادها، مؤسسات، بنگاه‌ها، جریان‌ها و نهادهای ایدئولوژیکی وجود دارند که مایلند گونه‌ای از نمایشنامه موضوعی را در عرصه تولید تئاتر ایجاد و عرضه کنند. اگر منظور ما، مورد دوم باشد که به‌طور معمول در ایران و در سال‌های اخیر وجود داشته، نمایشنامه‌های موضوعی نمایش‌هایی هستند که بیشتر از حیث گرایش مفهومی و فکری در مسیر و موضوع مشخصی تعریف می‌شوند؛ این موضوع مشخص از یک سو به اهداف و دیدگاه‌های آن سازمان یا تشکلهایی که مایل به وجود چنین نمایشنامه‌هایی هستند مرتبط می‌شود و از سوی دیگر به حوزه‌ای که جامعه این موضوعات را می‌طلبد و آن تشکلهای یا نهادها ناگزیرند به این نیاز عکس‌العمل نشان دهند. بنابراین، اغلب استراتژی حمایت از تولید چنین آثاری از سوی این نهادها در عرصه تئاتر کشور مطرح شده و اعمال می‌شود.

در حوزه تئاتر دینی، تقسیم‌بندی جزئی‌تر با نام یا موضوع رضوی چگونه صورت می‌پذیرد؟

در باب تئاتر رضوی به عنوان بخشی از حوزه تئاتر دینی می‌توان گفت: از یک سو این تئاتر به خواستی که در جامعه وجود دارد مرتبط است؛ با توجه به اعتقادات مذهبی مردم ایران و علاقه‌مندی این مردم به حضرت امام رضا(ع)، این ضرورت وجود دارد که به جنبه‌هایی از این موضوع در تئاتر توجه شود. با توجه به اینکه حرم ایشان در ایران قرار گرفته است و ایشان نزدیک‌ترین غماد از اولیای دین اسلام و مذهب تشیع در ایران محسوب می‌شوند، همچنین به دلیل تعلق خاطر جامعه به حضرت رضا(ع)، مردمان به شکلی معمول، ارادت خود را به انواع مختلف به ایشان نشان می‌دهند. از طرف دیگر نهادهایی هستند که مایلند به شیوه‌ای نظام‌مند این کار را انجام دهند، این نهادها پایه‌گذار نوعی گرایش تئاتری در ایران شدند که ایجاد و اجرای نمایشنامه‌هایی با موضوعات متنوع در حول و حوش یک موضوع مرکزی با عنوان «امام رضا (ع)» را بر عهده دارند، چنان‌که گفتمان رسمی حاکم بر تولیدات فرهنگی کشور نیز به گونه‌ای ویژه حامی و مشوق چنین رویکردی است. با موضوعیت

تئاتر دینی، دفتری در اداره کل هنرهای نمایشی وجود دارد که متولی این امر است و جشنواره‌های کلانی وجود دارد که در میانشان آثاری مربوط به موضوعات رضوی هم مطرح می‌شود و البته تلاش‌های ویژه آستان قدس رضوی را باید به صورت جداگانه‌ای در نظر داشت. می‌توان این طور تعریف کرد که تئاتر رضوی، تئاتری است که به موضوعاتی در باب زیست و زندگی حضرت رضا(ع) و مفاهیمی معنوی و اندیشگانی می‌پردازد که پیرامون حقیقت وجودی ایشان وجود دارد. مفاهیم و مضامینی که در جامعه، چه در اعتقادات علمی اهل فن و چه در باورهای همگانی و فرهنگ عامه، تسری یافته است. این بخشی از همان روند کلی تئاتر دینی است. تئاتری که با ویژگی‌های معنوی دین در جامعه مرتبط می‌شود.

از دیدگاه شما، تئاتر رضوی باید چه شاخصه‌ها و معیارهایی داشته باشد؟

در این مصاحبه مجال بحث نظری وسیع در این باره نیست، گرچه در دنیا بحث بسیار جدی درباره تئاتر دینی وجود دارد که در ایران هم با سمینارها و ترجمه‌ها و همچنین در برخی مقالات به بخشی از آنها پرداخته شده است. در این فرصت کم، امکان نقد دیدگاه‌ها درباره تئاتر دینی هم فراهم نیست؛ اما به‌طور کلی، می‌توان گفت: در جهان نوعی گرایش تئاتری وجود دارد که به تجربه ایمانی و روحانی مرتبط است. حتی در قرن بیستم که بنابر تصور همگان، تجلی مدرنیستی زندگی و هنر غالب بوده و جهان به سوی خودبنیادی فارغ از ملاحظات معنوی سوق یافته و عقلانیت ابزاری، پیشرفت زیادی داشته است و جامعه، تابع روح مدرن، ظاهر دینی کمتری به خود گرفته است. علی‌رغم این تجلی مدرنیته در جهان، در تئاتر، بازگشت به سرچشمه‌هایی از کنش و وجود آدمی مطرح می‌شود که صورت جدیدی به این هنر می‌دهد. رفتن به اعماق وجود انسان، جستجوی تأثیراتی که کهن‌الگوها، اساطیر و وجوه معنوی در زندگی انسان دارند، در بخش‌هایی، چهره تئاتر را دگرگون کرده است. حتی می‌توان گفت آنتی‌تز برای تئاتر متعارف ایجاد کرده، که هم در حوزه اندیشه و تکنیک‌های نگارش متن و هم در حوزه اجرایی، تغییرات عمده‌ای پدیدار شده است. این گرایش از یک سو بازگشت به منشأ روحانی انسان بوده؛ به این معنی که نیروهای غریبی که در پس ظواهر عقلانی و سیستماتیک زندگانی امروز نهفته بوده، حالا بیرون کشیده شده‌اند، از سوی دیگر بازگشت به آیین‌هایی است که به شکل وجدان جمعی، انسان‌ها را گرد هم می‌آورد، که باز هم صورت غریبی از زندگی را می‌تواند نشان بدهد. می‌توان این ماجرا را حتی از نظر

تکنیکی، به عنوان فرایند بازگشت به آیین و بازگشت به روح و ایده‌های مطلق و حقیقی جهان تلقی و دوباره مشاهده کرد. این موجی است که در جهان تئاتر از نیمه اول قرن بیستم به وجود آمد و بخش مهمی از تئاتر تجربه گرا و نوآور قرن گذشته را در بر گرفت. از سوی دیگر در پایان قرن بیستم، جهان با رخداد ایجاد جوامع چند فرهنگی و تداخل فرهنگ‌های گوناگون روبه‌رو شد و بسیاری از فرهنگ‌های معنوی که پیش از این در حاشیه فرهنگ مرکزیت یافته غرب وجود داشت امکان بروز یافت و معرفت‌شناسی دینی و روحانی این فرهنگ‌ها و رسوخ آن در تولید هنری و فرهنگی عصر پست‌مدرن در تئاتر پست - دراماتیک متجلی شد.



حالا در جهان‌های ایدئولوژیکی که وجوه مذهبی در آنها برجسته‌تر است، مثل جامعه ما که تحت گفتمان مستقر جمهوری اسلامی، به ویژگی‌های اسلامی و جهان‌نگری دینی توجه ویژه می‌شود، هدف آن است که با اتکا بر برجسته‌سازی نمادها و صورت‌های زندگی دینی، نوعی از تئاتر دینی را، با مؤلفه‌های ویژه خود، به وجود بیاورد؛ اما پرسش اینجاست که در ایجاد این تئاتر تا چه حد توفیق یافته است و دامنه تأثیرات آن در جامعه تا چه حد بوده است. در واقع به نظر می‌آید که تئاتر دینی در ایران در قیاس با آن رویکردی که در تئاتر جهان به وجود آمده، با صورت‌ها و رویکردهای تحقیق نشده و خودبسندهای اتفاق افتاده است. این خودبستگی و فقدان جذابیت و تأثیرگذاری آن، جای بحث وسیعی دارد تا روشن شود که ویژگی‌های تئاتر دینی و به‌طور اخص تئاتر رضوی در

ایران چه بوده و چه باید باشد؟ تمایز تئاتر دینی با تئاتر ایدئولوژیکی کدام است؟ و رویکردهای ایدئولوژیکی به تئاتر دینی تا چه حد یاری رسانده و به آن چه آسیب‌هایی وارد کرده است؟ اما توجه به موضوع دین و نسبتی که انسان و زندگی با دین دارد، موضوعی است که در تئاتر رضوی نیز اتفاق افتاده است. فکر می‌کنم مهم‌ترین شاخصه، پیش از این که به امام رضا (ع) معطوف باشد، به کلیتی مربوط می‌شود که امام رضا (ع) را برای انسان‌ها تعریف می‌کند، یعنی تجربه ایمانی که انسان نسبت به خدا دارد و می‌تواند، در صورت اولیا تجلی پیدا کند. به اعتقاد من این بازگشت به سنتی است که هم در ادبیات و هم در باورهای عرفانی ما وجود داشته است. در واقع در باورهای عرفانی ما، خداوند واحد متکثری است که در صورت‌های مختلف متجلی می‌شود و این حقیقت که عظمت خداوند در صورت‌هایی خود را نشان می‌دهد، هربار و در هردوره‌ای به شکلی آشکار می‌شود. بنابراین مبدأ و مرجعی که به نام خداوند در جهان وجود دارد علاوه بر اینکه خود را در همه اعیان جهان متجلی می‌کند، خود را در نمود انسان‌های برگزیده و ویژه‌ای هم نمایان می‌سازد. از این رو در تفکر نبوت، پیامبران خداوند، هرکدام جلوه و صورتی از حقیقت خداوندی هستند و بخشی از صفات او را متجلی می‌کنند و غیب، خود را در عالم شهادت بدین طریق به صورت اشاراتی آشکار می‌کند. در تکرار این صورت‌ها هر چه پیش‌تر می‌آیم آشکار می‌شود که در باور اسلامی، پیامبر اسلام (ص)، همان صورت و تجلی کامل است از حقیقت متجلی در نام و صفات اولیای پیشین، همان‌طور که می‌گویند:

نام احمد نام جمله اولیاست

چون که صد آمد نود هم پیش ماست

قاعدتاً در باور شیعی تداوم تجلی حقیقت خداوندی، در صورت‌های امامان هم متجلی می‌شود و آن‌ها را به عنوان غاد و جلوه‌های به تفسیردرآمده همان حقیقت خداوندی می‌شناساند. به همین خاطر، تصور می‌کنم اگر ملاکی برای تئاتر رضوی داشته باشیم، نمایش زیبا شناختی و تئاتری همان باوری است که به ذات مقدس خداوند و آن معنای عمیق، در صورت محسوس شخصیت‌ها و مکان‌ها و فضاهای صحنه‌ای اشاره می‌کند. این امری است که تئاتر رضوی را برخلاف رویه ساده‌انگارانه معمول، به تئاتری متصل می‌کند که غایتش بازگشت به منشأ روح و دیگر سرچشمه‌های معنوی جهان و کیهان و هستی‌شناسی ژرف‌باور است.

به عبارت دیگر اگر بخواهیم از این وجه فلسفی و کلی به سمت رخداد متعارف زندگی برویم- از آنجا که درام هم قصد به تصویر کشیدن زندگی را دارد- با لایه‌هایی از زندگی روبه‌رو می‌شویم که تجلیات آن ذات مقدس، خود را در آن میان پدیدار می‌سازد. اتفاقاً اولیا و ائمه ما

موسمی می‌نامیم و اصطلاحاً به آنها تئاترهای جشنواره‌ای نیز گفته می‌شود. یعنی تولید نه به قصد اجرا بلکه به قصد جشنواره انجام می‌شود و ممکن است در نهایت به اجرای عمومی برسد، یا نرسد. به نظر می‌رسد سهم تئاتر رضوی در تولیداتی که با قصد اجرای عمومی تولید می‌شوند، بسیار ناچیز است. در اجرای عمومی تئاتر کشور، اجرای نمایش‌هایی با موضوع رضوی بسیار کم‌رنگ و کم‌اثر است. دلیل آن نیز این است که در واقع این تئاتر نه نیاز کافی برای وجودش در جامعه ایجاد کرده است و نه رغبت کافی برای هنرمندان وجود دارد که به سمت این تئاتر سوق پیدا کنند. دلیلش شاید این باشد که این نوع تئاتر بیش از اینکه به عنوان یک ضرورت مطرح شود به عنوان یک انجام وظیفه سالیانه، توسط برخی ارگان‌ها دیده شده است. گویی هنرمندان را با مشوق‌های مقطعی به استخدام خود درمی‌آورند تا برای یک فصل یا موسمی مشخص، به منظور برجسته کردن این موضوع در یک زمان بندی مشخص این‌گونه کار را ارایه بدهند. البته تلاش هم می‌شود که آنها را به حوزه اجرای عمومی بکشانند، اما می‌دانید که در بازار تئاتر، این نوع تئاتر نتوانسته مخاطب و خواهان کافی را جذب کرده و وارد چرخه اقتصادی تولید تئاتر شود. پس این نوع تئاتر، تئاتری است که صد درصد نیازمند حمایت نهادهای مرتبط با این موضوع است که بتوانند از نظر اقتصادی آن را اداره کنند و حتی بتوانند برای آنها مخاطب‌های غیرطبیعی ایجاد کنند. منظور از مخاطب غیرطبیعی مخاطبی است که با رغبت خودش تئاتر نمی‌بیند بلکه برای دیدن تئاتر دعوت می‌شود، این کار البته در سالیان اخیر به صورت سیستماتیک از سوی همین نهادها انجام پذیرفته است. این امری نامطلوب است که درعوضه تئاتر دینی ما اتفاق افتاده و ناشی از سوءمدیریت و سوءتدبیرها و عوام‌اندیشی‌های برخی مدیران فرهنگی و اجتماعی بوده است، با این تصور که تبلیغ دین بایستی صورتی این چنین داشته باشد. درحالی‌که با مراجعه به ذات و سرشت زندگی آدم‌های جامعه، می‌توان گفت که آنها به این تئاتر نیاز دارند، ولی به علت غلظت ایدئولوژیک و جهت‌گیری‌های غیرهنری و عدم تعادل و توازن بین وجوه مفهومی- فُرمی، و هنری، اغلب ویژگی‌های مفهومی غلبه پیدا کرده و تبدیل به ساختارهای حکایت‌گونه و شکل‌های فرمایشی می‌شوند. از این‌رو جنبه‌های سفارشی و تبلیغی فاقد روح خلاقه، مخاطب را پس می‌زند و درنتیجه این‌گونه تئاتر به محفل خودمانی میان مدیران و هنرمندان تقلیل می‌یابد که در فصلی معین دور هم جمع می‌شوند و از این گردهم‌آیی خودبسند، تنها خودشان لذت می‌برند. در صورتی‌که بایستی به بررسی این موضوع پرداخته شود که حتی در شهر مشهد که مرکز هنر رضوی است چند

از جمله امام رضا(ع) بخشی از نمادهای تجلی و زیست زندگی انسان‌اند که امکان بازتولید در زندگی همگان را دارد؛ «او» که نمونه انسان کامل است باید خود را در زیست انسان‌هایی متجلی کند که کامل نیستند، اینجاست که درام اتفاق می‌افتد. اگر معیار تئاتر رضوی فقط این باشد که بخواهد تنها زندگی آن الگوی کامل را طبق باور شیعی ارایه دهد، در واقع تکرار مکررات حکایات و متونی است که مدام جلوه‌هایی از رحمت و بزرگی و توانایی فوق العاده این اولیا را نشان می‌دهد. اما معیار تئاتر رضوی می‌تواند در نزدیک کردن انسان با تمامی تنوع‌هایش به الگوی کامل، روبه‌رو کردن او با تناقض‌هایش و سنجیدن او با الگوی کامل باشد. در واقع ایده الگوی کامل را مد نظر داشته باشد و آن را در خلال و لایه‌لای زندگی ارایه دهد. این امر می‌تواند هم در صورت نمادهای مشخص زندگی که به صورت روزمره وجود دارد و هم در احساسات، عواطف و افکار انسان‌ها، به عنوان شخصیت‌های نمایشی، نشان داده شود. البته پیدا است که باید به صورت بیان هنری در بیاید. صحبت‌های ما تا اینجا بیشتر به درون‌مایه‌ها و گرایش‌ها و به جهت‌گیری‌های موضوعی در نمایشنامه‌ها و نمایش‌های رضوی توجه دارد؛ اما اگر گامی به جلو بگذاریم نباید فراموش کنیم که کار ما موعظه، خطابه یا فلسفه‌پردازی نیست، بلکه بیان هنری آن مفاهیمی است که باید در صورت و شیوه‌ای عیان شوند. اینجاست که به نظر می‌آید شاخصه دیگر تئاتر رضوی، رجوع به تجربه تاریخی ما در حوزه نگاه و عمل و در خلال ادبیات گذشته ماست. استاد شفیع‌کدکنی نکته‌ای دارند که نقل به مضمون آن این است که: عرفان، صورت زیبایی‌شناختی دین است. منظور، صورت زیبایی شناختی حقیقت دین است. چنانکه تجلی عرفان، همواره در بیان شاعرانه و صورت هنری است. به نظر می‌رسد هنر با موضوعیت رضوی، از جمله تئاتر رضوی بایستی نوعی زیبایی‌شناسی دین باشد و در واقع نوعی بیان زیباشناختی ارزش‌ها، باید علاوه بر آن وجوه معنایی به کیفیت زیبایی‌شناختی و توانایی‌ها و قابلیت‌هایی که در هنر نهفته است توجه کنیم.

نسبت تئاتر رضوی را با تئاتر عمومی ایران چگونه می‌بینید؟

تئاتر عمومی ایران دارای دو رویه است: یک آن دسته از آثاری که ارایه آنها معطوف به تولید تئاتر است و هنرمندان نمایش‌هایی را به قصد اجرای عمومی در جریان عمومی تئاتر به وجود می‌آورند. در این دسته، بخشی از پروسه تولید، ارتباط مؤثر و مستمر با مخاطب است که می‌تواند با برنامه مشخص سالیانه از سوی یک تماشاخانه و به صورت یک رپرتوار انجام شود. صورت دیگر را تئاتر

آن در کشور، با محصولاتی که از سراسر کشور به دست می‌آورند، تور تئاتر یا سفرهای تئاتر را در سراسر کشور راه‌اندازی کنند و آثار را این‌چنین به اجرا دریاورند. در تئاتر عمومی البته این امکان هنوز به معنای واقعی وجود ندارد. چون برای تأمین اعتبار با مشکلاتی روبه‌روست؛ اما با نگاهی جامعه‌شناختی به ایران متوجه می‌شویم که مخاطبان ما عمدتاً به تئاتر رو نمی‌آورند، اما کسی هم این سؤال را نمی‌پرسد که چرا خود تئاتر به مخاطبانش رو نمی‌کند. چرا تئاتر را به عرصه‌ها و شهرها نمی‌برند و به جنبه‌های ارتباط اجتماعی تئاتر با ایجاد فرصت‌ها توجه نمی‌کنند. یکی از پیشنهاداتی که موجب رونق این کار حتی از لحاظ اقتصادی نیز می‌شود هماهنگ کردن و بسیج کردن نیروی تئاتر برای شکل دادن به سفر تئاتری در سراسر کشور است. اگر این امر حداقل در مراکز استان‌ها اتفاق بیافتد، گستره جغرافیایی این نوع تئاتر از خراسان فراتر می‌رود. نمی‌شود گفت که تئاتر رضوی در جای دیگر وجود ندارد، اما می‌توان گفت که بدون تعارف تئاتر رضوی همانند هر تئاتر موضوعی دیگر به عرصه‌ای از منبع درآمد، ممر حیات یا حتی نگاه توریستی برای هنرمندان تبدیل شده است. یعنی اینکه کسی اثر تئاتری را می‌سازد که هم آن را در جشنواره دفاع مقدس، هم در جشنواره رضوی و هم در هر موسم دیگری با موضوعیت دینی با اندک تغییری بتواند اجرا کند و در هر جشنواره بتواند آن وجه خاص مطلوب آن جشنواره را برجسته‌تر سازد؛ به نظر من این امر پیامد همین درنظر نگرفتن رابطه اجتماعی و ضرورت‌ها و نیازهاست. اگر بدین شکل پیش بروند متأسفانه باید بگویم ممکن است برای تئاتر رضوی اتفاقی مشابه آنچه که برای تئاتر دفاع مقدس افتاد، پیش آید. شاید با رکود یا حتی تعطیلی مواجه شود. اگر چه فرهنگ رضوی تعطیل نمی‌شود، اما تئاتر رضوی با داشتن نگاه یکسو نگر، امکان لطمه خوردن را در پیش دارد.

حرف آخر:

برای حرف آخر، فکر می‌کنم هم هنرمندان و هم مدیران باید مقداری به تجارب اندوخت جهانی بیشتر توجه کنند. در حوزه تئاتر دینی این وهم ایجاد شده است که این نوع تئاتر تنها در ایران وجود دارد. باید بدانیم استراتژی‌های تئاتر دینی در کشورهای دیگر چگونه است. بایستی از تجارب ملل دیگر بهره جست. متأسفانه این اتفاق نمی‌افتد. همه تصوّر می‌کنند با استفاده از تجربه‌های دیگر ملل، به اصل مفهومی لطمه می‌زنیم، در صورتی که این‌طور نیست؛ ما می‌توانیم تمهیدات، تاکتیک‌ها و تکنیک‌هایی را که در آن تئاتر وجود دارد ببینیم و در تئاتر خودمان تنوع ایجاد کنیم؛ تنوع دادن به این معنا

درصد مشهودی‌ها، گستره مخاطبان تئاتر رضوی را تشکیل می‌دهند، چه برسد به تئاتر عمومی کشور که منظور ما همان مرکز کشور و کانون تولید تئاتر ایران است، چه برسد به شهرهای دیگر. به علت نگاه موسمی، مقطعی و ایدئولوژیک یک‌سونگرانه و نگاه‌های تحقیق نشده‌ای که ضرورت‌ها را درک و تئاتر مناسب این حوزه را تولید نکرده، تئاتر رضوی در همین محدوده کوچک و تنگ جشنواره‌های مناسبتی محصور شده است و نقش مؤثر و پررنگی در تئاتر عمومی کشور ندارد.

مواردی که تاکنون مطرح شد همان نگاه انتقادی بود که می‌شود به روند رخداد تئاتر رضوی در این چند سال داشت. چه آسیب‌های دیگری برای این نوع تئاتر می‌توان برشمرد؟

فقدان استراتژی در مدیریت فرهنگی، بخشی عمل کردن و هماهنگ نشدن با جریان‌های کلی موجود در تئاتر، تأکید بیشتر بر داوری مدیران، درباره نشانه‌های تئاتر رضوی- چراکه مدیران بیشتر علاقه‌مند به کشف نشانه‌های آشنا و مشهود و تکرار شونده اند- فقدان نگاه کارشناسانه؛ یعنی بهره نبردن مدیران از کارشناسانی که تحلیل دقیق‌تر و فنی‌تری از این گونه تئاتر ارایه بدهند، فقدان انگیزه‌های راستین برای سوق دادن میل هنرمندان به اجتماعی کردن تئاتر رضوی- یعنی قدری ظواهر و نشانه‌های آشکار را کم کنیم و آن را به شکل مفاهیمی در خلال زندگی انسان‌ها جستجو کنیم- که این نیز چندان مورد علاقه مدیران نیست، باعث شده است که تئاتر رضوی به ورطه تکرار بیفتد. به دلیل تکرار چنین نشانه‌های آشکار و استفاده از مکان‌ها و مشخصه‌های بسیار مشهود از جمله حرم، حوالی حرم، پنجره فولاد، چهره‌های تکراری زوار و بیان تکراری معجزات، این‌گونه از غم‌ایش را رفته‌رفته بی‌اثر کرده و به ناچار تئاتر رضوی بیشتر شبیه خاطره‌گویی عمل می‌کند و کمتر به موضوعات اصلی و ناب آن نزدیک می‌شود.

به نظر شما آیا گستره جغرافیایی این تئاتر همچنان معطوف به خراسان مانده است؟

چون مرکز این تئاتر خراسان است بیشترین تلاش‌ها اینجا انجام می‌شود و البته طبیعتاً در خراسان بسیار پرمعناتر جلوه می‌کند. اما از نظر همان وجه موسمی، در استان‌های دیگر هم نمایندگی‌هایی دارد که دست آخر باید کار را در خراسان ارایه دهند. برای افزایش این گستره جغرافیایی پیشنهاد می‌کنم آنچه که بایستی در تئاتر عمومی اتفاق بیفتد، در تئاتر رضوی ایجاد شود. در جریان تولید این‌گونه تئاتر موضوعی و فرایند حمایت از



کنند و این مسئله باعث نشود که هنرمند هم به همان عوام‌گرایی دچار شود که بسیاری به آن دچارند. این به خودی خود شاید چیز بدی نباشد، اما به نظر من تجارب هنرمند متفکر نمی‌تواند خیلی شبیه به تجارب عامیانه باشد؛ چون به هر حال در حوزه تفکر و اندیشه و هنر بایستی نگاه، فرهیخته باشد اما این فرهیختگی بدین معنا نیست که بایستی از نگاه عام جامعه فاصله بگیرد، بلکه بایستی نگاه جامعه را نسبت به تجربه ایمانی تغییر دهد. در نهایت پیشنهاد من این است که استراتژی این تئاتر، تغییر نگاه مردم به تجربه ایمانی خودشان باشد. این همان چیزی است که در نگاه اولیا هم وجود دارد. ایجاد تغییر و دگرگونی در معرفت نسبت به آنها و نسبت به حقیقتی که آنها متجلی آن هستند. اگر این تغییر اتفاق بیفتد هنر از لحاظ تاثیرگذاری فکری و اجتماعی موفق شده است. پیشنهاد من این است که در بازنگری هر برنامه به این نکته توجه شود که تئاتر رضوی نشان دادن نشانه‌های ظاهری مشهد، حرم یا امام رضا(ع) نیست بلکه پدیدار کردن و متجلی کردن حقیقتی است که امام رضا(ع) نماد آن است.

نیست که آن را عروسکی، خیابانی یا کودک- نوجوان کنیم. در این گفتگو مجالی برای پرداختن به این بحث نیست اما می‌توان در فرصتی دیگر به آن پرداخت. تئاتر می‌تواند عرصه اجتماعی وسیعی داشته باشد، می‌تواند صورت‌هایی از تجلی نمایشی را داشته باشد که در فرهنگ ما به صورت سنت‌های دیرینه وجود داشته است و نوآورانه در روش‌های تازه بازیابی شود. برای بقای این نوع تئاتر، اول باید خود تئاتر را در مملکت نهادینه کنیم و بعد انتظار داشته باشیم که تئاتر رضوی با موضوعیت خود به طور خاص وارد این عرصه شود. این مسئله از جهات مختلف قابل بررسی است. اگر این تلاش در حال انجام است، بایستی کمی از یک جانبه‌نگری و نگاه کم‌اثر و عقب‌مانده تبلیغی که تا به حال راجع به این تئاتر اعمال شده، فاصله گرفته شود و آزادی عمل بیشتری برای بداعت خلاقانه به هنرمندان داده شود. تا حدی که آدم‌ها از دامنه شریعت‌مدارانه خارج نشوند، البته گناهی مرتکب نشده‌اند. مجالی فراهم شود تا هنرمندان بتوانند تجربه خودشان از ایمان را روی صحنه بیاورند. حتی کاراکترهای نمایش هم تجربه ایمانی خودشان را بیان

راه رفتن بر لبه تیغ؛ حماسه و حُزن...

گفتگو با سید حمیدرضا برقعی
پیرامون شعرسرایی مذهبی

شادی غفوریان

سید حمیدرضا برقعی، متولد ۱۳۶۲ در قم و دانشجوی رشته زبان و ادبیات فارسی است. از مجموعه شعرهای مستقل وی می‌توان به *طوفان واژه‌ها* (چاپ نوزدهم، برگزیده جایزه کتاب فصل و جایزه گام اول) و *قبله مایل به تو* (چاپ نهم، برگزیده جایزه کتاب فصل و برگزیده کتاب سال جمهوری اسلامی ایران) اشاره کرد. برقعی تاکنون در چندین کنگره شعر مقام اول را کسب کرده و مدتی هم دبیر انجمن شعر قم بوده است. این گفتگو به بهانه برگزاری شب شعر «ملکوت هشتم» صورت گرفت. شب شعر «ملکوت هشتم» به مناسبت خجسته میلاد امام رضا (علیه السلام) و به همت مؤسسه آفرینش‌های هنری آستان قدس در شهریور ماه ۱۳۹۲ با حضور شعرای برجسته آیینی کشور در مشهد برگزار شد.



جناب آقای برقی، به نظر شما در تعریف شعر آیینی یا به طور اخص شعر مذهبی، چه مشخصه‌هایی پررنگ‌تر می‌شود؟

که باید مشخصات تغییر کند اما در اصل ماجرا، نکاتی را که ذکر کردم حتماً در شعر آیینی باید رعایت شود.

چه دلایلی وجود دارد که آثاری مانند آثار محتشم کاشانی از دیگر اشعار مذهبی ماندگارتر می‌شود؟

باز برمی‌گردیم به همان مبحث سؤال اول، من معتقدم که اولاً خود شعر معلوم نیست از کجا می‌آید. شعر یک اتفاق مبهم است، حال وقتی با فضای آیینی و اهل بیت (ع) آمیخته شود، مبهم‌تر نیز می‌شود. شاعر از فضایی استفاده می‌کند که نمی‌داند کجاست، یک دنیای پنهان، این دنیای پنهان گاه باعث می‌شود که شاعر فقط بنویسد و نداند که چه اتفاقی دارد می‌افتد.

عرض من در این نکته این است که وقتی شاعر ارتباط معنوی‌اش با اهل بیت (ع) بیشتر برقرار شود، یعنی از خود اهل بیت (ع) بخواهد که شعری را به او بدهند که مورد تأیید ایشان باشد، به اعتقاد من آن شعر ماندگار می‌شود. اما یک‌طرفه هم نباید پیش رفت، یعنی بگویم من شعری می‌خواهم بگویم که فقط مورد تأیید اهل بیت (ع) باشد و از خودشان بخواهم و از این‌رو به صنایع ادبی چندان کاری ندارم. این صحیح نیست. ما هم باید تلاشمان را بکنیم. یعنی شاعر باید، شعریت شعر را در نظر بگیرد و شعر با فنون شاعرانه آمیخته باشد و در عین حال آن فضای معنوی و روحانی که درون شعر است هم باید پا به پای این قضیه پیش برود. این باعث می‌شود که شعر به اعتقاد من و به قول شما ماندگار شود.

در بحث اشعار محتشم این داستان وجود دارد که اتفاقاً درون محتشم می‌افتد وگرنه محتشم اصلاً شاعر مذهبی نبوده است، یک اتفاق باعث می‌شود که محتشم آن ترکیب‌بند مشهورش را بنویسد. حالا این اتفاق فوت برادر یا پسرش است. محتشم توسلی به اهل بیت (ع) می‌کند و موفق می‌شود؛ گرچه محتشم شاعر کمی نبوده است، وحشی بافقی برای دیدن وی به کاشان می‌آمده است. چنین شاعری وقتی که با آن حال و هوای معنوی آمیخته می‌شود به ناگاه اکسیری مانند آن ترکیب‌بند مشهور را خلق می‌کند.

ماجرای دیگر، ماجرای مقبل کاشانی است که او هم شاعری است که شعر «بلند مرتبه شاهی ز صدر زین افتاد» اگر غلط نکنم عرش بر زمین افتاد» را گفته است. مقبل هم شاعری بود که چندان درگیر فضای مذهبی نبود، یک اتفاق باعث شد که نگاهی ویژه به حضرت رسول (ص) داشته باشد و شعر یا نوحه معروف «عزا عزاست امروز روز عزاست امروز - مهدی صاحب الزمان صاحب عزاست امروز» هم متعلق به مقبل است. مقبل هم گویی یک شاعر دایم الخمر بوده و اصلاً در فضای دیگری سیر می‌کرده است؛ اما یک اتفاق معنوی باعث می‌شود که او هم، چنین اشعاری بسراید.

من معتقدم که شعر و خصوصاً شعر مذهبی باید دو فضا را هم زمان با هم تجربه کند، یعنی در عین حال که شاعر باید آشنا به زبان ادبیات و فنون شاعرانه و در کل صور خیال، صنایع بدیع و نگاه شاعرانه باشد، به موضوعات مرتبط با اهل بیت (ع) نیز اشراف داشته باشد. در عین حال باید دو نکته دیگر را هم رعایت کند، یکی اینکه به هر حال شعر برآمده از روح انسان است. شعر برآمده از دردی است که انسان در خود دارد، به همین دلیل برای آنکه شعر بیشتر بتواند با مخاطبش ارتباط برقرار کند و فضای آن معنوی‌تر باشد، شاعر بایستی ارتباط روحی خود با اهل بیت (ع) و فضاهای مذهبی را همواره حفظ کند. نکته بعدی آن است که شاعر همواره روی لبه تیغ حرکت می‌کند، یعنی باید خیلی مراقب باشد که خدای ناکرده نکته نامناسبی را در شعرش عنوان نکند، چون فضای شعر فضای خیال انگیزی است؛ مبادا این خیال نزدیک به فضایی شود که شاعر ناخواسته به جای آنکه مدح اهل بیت (ع) را بگوید، شعرش توهین به اهل بیت (ع) تلقی شود.

آیا این مشخصات بنا به تغییر شرایط و زمان می‌تواند تغییر کند؟

مسایلی که مطرح شد، شرايطی کلی است که در فضای مرتبط با اهل بیت (ع) از سوی هرکس با هر هنری که دارد، بایستی رعایت شود. اما در این موضوع معتقدم که بله، گاهی امکان تغییر هست. مثلاً در عرصه دفاع مقدس، یا در زمان انقلاب، پیش از این‌ها شاید نیاز چندانی در جامعه نمایان نبود که شاعران بخواهند در مورد این موضوعات شعری بگویند. صرفاً مدح و مرثیه اهل بیت (ع) را می‌گفتند و شعر آیینی هم اغلب برای تعزیه‌ها و هیأت‌ها استفاده می‌شد. اما به‌طور مثال رویکرد شاعران در زمان انقلاب اسلامی مقداری حال و هوای شعاری پیدا کرد، یعنی شعرهایی مثل «هیئات من الذله» امام حسین (ع)، برای شعار مردم استفاده می‌شد. چرا؟ به این دلیل که قیام امام حسین (ع) در ۱۴۰۰ سال پیش را زنده کنند تا انقلاب اسلامی اتفاق بیفتد. در عرصه دفاع مقدس هم به همین صورت، در این فضاها آیت‌هایی که مرتبط با ظلم‌ستیزی است پررنگ‌تر می‌شود. اما گاهی در دوره‌ای هستیم که می‌خواهیم مظلومیت شیعه را نشان بدهیم، این‌که به شیعه یا جامعه اسلامی ظلم می‌شود، حال آن نکات و خصیصه‌های مرثیه اهل بیت (ع) و مرثیه عاشورا در اشعار پررنگ‌تر می‌شود. شاعر در این مسئله قطعاً بایستی با فضای روز پیش برود. در این موضوع با سؤال شما موافقم

تصوّر غالب این است که شعر آیینی معمولاً بیانگر حزن و اندوه است و در این گونه اشعار، کفه ترازو به سمت حزن و غم سنگینی می‌کند. آیا این تصوّر غالب صحیح است؟ آیا موافقید که در شعر آیینی و مذهبی به نشاط و شادی کم‌تر از حزن و اندوه پرداخته می‌شود؟ دلایل را در چه می‌بینید؟

متأسفانه صددرصد این حرف درست است. نکته‌ای را باید عرض کنم که راز ماندگاری عاشورا بدون تردید بحث مرثیه‌اش است، همان گریه برای امام حسین(ع) که سفارش شده است. اما تمام کربلا فقط روضه نیست. ما از کربلا نکاتی مانند «مَا رَأَيْتُ إِلَّا جَمِيلًا» را داریم که حضرت زینب(س) فرمودند. فضای کربلا فضایی حماسی است، حال شما بحث نشاط و شادی را عنوان کردید و من اسمش را حماسه می‌گذارم، این رویکرد حماسی در زمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدّس خیلی پررنگ شد؛ اما ادبیات عاشورایی و مذهبی ما به‌طور کل، ادبیات مآثی است، فقط از کشتن و یا از چگونگی کشته شدن امام حسین(ع) یا اهل بیت(ع) صحبت می‌شود. به خاطر آمیخته شدن انقلاب اسلامی و بالطبع دفاع مقدّس، فضای شعاری و بیداری مردم و به‌وجود آمدن فضای حماسی، رویکردهای حماسی کربلا هم بیشتر شد؛ اما متأسفانه در دهه‌های اخیر که دهه روشنی هم برای شعر مذهبی است، رویکردهای مآثی بیشتر شده است. گه‌گاه کارهای زیبایی انجام می‌شود، چند وقت پیش من به هیأتی دعوت شدم که به مناسبت کنندن در قلعه خیبر توسط امیرالمومنین(ع) که در تاریخ هم ثبت شده است، جشنی گرفته بودند، چه ایرادی دارد؟ همچنین مدّتی است باب شده که به مناسبت سالگرد ازدواج حضرت زهرا(س) و حضرت علی(ع) جشن می‌گیرند که بسیار کار فرخنده‌ای است. می‌توانیم سالگرد ازدواج حضرت پیامبر(ص) و حضرت خدیجه(س) را هم جشن بگیریم. مثلاً به‌جای آن که بگردیم و تنها مناسبت‌های روضه و مناسبت‌های مآثی را پیدا کنیم - البته این مناسبت‌ها باید پا به‌پای هم پیش بروند - مناسبت‌های شادی اهل بیت(ع) را هم پیدا کنیم و در شعرهایمان هم این مناسبت‌های شاد را وارد کنیم.

البته این اواخر شعر مذهبی تفاوت‌هایی کرده است؛ ولی این را قبول دارم که رویکرد ما بیشتر رویکرد عاطفی و مآثی است. من این را با جسارت می‌گویم که احساس می‌کنم به خاطر این است که شاعران ما متأسفانه دنباله‌رو تفکر مذاحان بزرگوار ما هستند و چون کاری که دوستان مذاح ما می‌خواهند انجام دهند به نسبت بیشتر مرتبط با اشک و روضه است، شاعران بیشتر فضای مآثی را پررنگ می‌کنند. از این‌رو بحث حماسه و به قول شما بحث‌های شادی و نشاط، که به عقیده من بیشتر، انسان را به معارف اهل بیت(ع) نزدیک می‌کند، کم‌رنگ‌تر و کم‌رنگ‌تر از مباحث حزن‌آلود شعر مذهبی می‌شود.

برای شعرسرایی آیینی و مذهبی چه ساختارهایی را اعم از کلاسیک یا نیمایی مطلوب‌تر می‌دانید؟ خصوصاً برای کار خودتان، شکل‌گیری این ساختارها چگونه است؟

معتقدم که هر قالبی کارایی خودش را دارد. اصلاً نمی‌توانم بگویم که در فلان قالب، شعر مذهبی بیشتر نمایان می‌شود. در وزن گاهی می‌شود گفت، مثلاً می‌گویند وزن «مستفعلن مفاعیل مستفعلن فعل» که محتشم هم در این وزن می‌گوید «باز این چه شورش است که در خلق عالم است» وزن حزینی است، چون رویکرد مآثی است. ولی فردوسی رندانه وزن حماسی «فعولن فعولن فعولن فعل» را انتخاب می‌کند. در وزن بله می‌توان پیش‌فرض‌هایی تعیین کرد ولی در قالب به نظر من بستگی به محتوای شعر دارد.

پس قالب شعری را از پیش تعیین شده تلقی نمی‌کنید؟

اینکه بگویم چون می‌خواهیم بیشتر شعر آیینی بگوییم در قالب قصیده شعر بگوییم، درست نیست. به نسبت موضوع، باید قالب هم انتخاب شود. اگر قصد داریم روایتی را عنوان کنیم، مثنوی را انتخاب کنیم، اگر مدح می‌نویسیم بهتر است قالب قصیده را انتخاب کنیم، اگر می‌خواهیم بحثی عاطفی، احساسی یا یک موضوع تغزلی را مطرح کنیم، بهتر است قالب غزل را انتخاب کنیم. گاهی نیاز است ابتدای جلسه و انتهای جلسه، شاعر یک رباعی یا یک دوبیتی بخواند، خوب بالطبع آن قالب‌ها را انتخاب می‌کنیم.

نگاه ما نباید فقط به هیأت‌ها باشد. ما مخاطبان دیگری هم داریم. مثلاً کتاب گنجشک و جبریل از مرحوم دکتر سید حسن حسینی چه‌قدر مورد استقبال قرار گرفت. این کتابی در قالب نیمایی و در مدح اهل بیت(ع) است. شاعر این‌قدر به کار خود اعتقاد دارد که گفته گنجشک و جبریل را در کفن من بگذارید. پس موضوع، قالب را مشخص می‌کند نه اینکه چون این قالب نزدیک‌تر است. قالب ترکیب‌بند بیشتر مورد استقبال مذاحان است، می‌توانند نیم ساعت در این قالب مدّاحی کنند و یک جلسه را اداره کنند ولی آن‌وقت دیگر خلّاقیت در شعر کمتر اتفاق می‌افتد.

در حال حاضر آفت‌های شعر آیینی و مذهبی را در چه می‌بینید؟

سه نکته مهم در این زمینه را باید عرض کنم، ابتدا نگاه صرفاً مآثی و حزن‌آلود به واقعۀ کربلا داشتن. البته تأکید می‌کنم که یک ستون شعر و ماندگاری نام اهل بیت(ع) همین ماتم و حزن است، اما نباید تک‌بعدی عمل کرد. گاه غزلی نوشته می‌شود، از ابتدا تا انتهایش همه روضه است، فقط برای گریه کردن سروده شده است، نه برای اینکه بخواهد



می‌شود و برنامه‌های متفاوتی دارد یا درخواست‌های زیادی از او می‌شود، بدون آنکه شعرش را در بوته نقد قرار دهد، چاپ می‌کند یا از طریق رسانه به گوش مردم می‌رساند، درحالی‌که ممکن است این شعر ایرادهایی داشته باشد. این دلیلش پرگویی و زیاده‌گویی و بدون تأمل شعر گفتن شاعر است، بدون اینکه شاعر بخواهد فکر کند و شعرش را در بوته آزمایش قرار دهد، شعر را در معرض عموم قرار می‌دهد. این نیز به نظر من از آفات شعر آیینی است.

تقدیم به حضرت رضا(ع)

همیشه قبل هر حرفی برایت شعر می‌خوانم
قبول کن من آداب زیارت را نمی‌دانم
نمی‌دانم چرا این قدر با من مهربانی تو
نمی‌دانم کنارت میزبانم یا که مهمانم
نگاهم روبه‌روی تو بلا تکلیف می‌ماند
که از لبخند لبریزم که از گریه فراوانم
به دریا می‌زنم دریا ضریح توست غرقم کن
در این امواج پر شوری که من یک قطره از آنم
سکوت هرچه آیین، غمازم را طمأنینه
بریز آرامشی دیرینه در سینه، پریشانم
تماشا می‌شوی آیه به آیه در قنوت من
تویی شرط و شروط من اگر گاهی مسلمانم
اگر سلطان تویی دیگر ابایی نیست می‌گویم
که من یک شاعر درباری‌ام، مداح سلطانم

معارف اهل بیت(ع) و مدح اهل بیت(ع) را بگوید، صرفاً شاعر برای این شعر را نوشته که بخوانند و گریه کنند. این به نظر من تک‌بعدی نگاه کردن و مختصر کردن امام حسین(ع) است. نکته بعد این که این روزها، استفاده از تمثیل‌ها و استعاره‌هایی که در شأن اهل بیت(ع) نیست، رایج شده است. شاعر این قدر عشق اهل بیت(ع) را پایین می‌آورد که هم‌شأن یک معشوق زمینی به آن‌ها نگاه می‌شود و همان حرف‌هایی را که خیلی راحت به دوست خود می‌زند با او بیان می‌کند، یعنی جایگاه اهل بیت(ع) را تشخیص نمی‌دهد و به بهانه شعر هر حرفی دلش می‌خواهد می‌زند. نکته دیگر این است که، مطالعه شاعران مذهبی محدود است و صرفاً به شنیده‌هایشان از مداحان بسنده می‌کنند. خیلی از سوژه‌هایی که شاعران آن را تبدیل به شعر می‌کنند همان چیزهایی است که از مداحان می‌شنوند، خودشان به سرچشمه‌ها و کتاب‌ها و منابع دست اول رجوع نمی‌کنند، در صورتی که تفکر و پشتوانه هیأت‌های مذهبی و نگاه مداحی باید شاعران باشند، شاعران باید تفکر را بسازند. یکی از تعریف‌های شعر و شاعری این است که: شاعر کسی است که سال‌ها جلوتر از زمان خود زندگی می‌کند، حال اگر این شاعر بخواهد تفکرش را فقط از شنیده‌هایش بگیرد و فقط شنیده‌هایش به شعر تبدیل شوند، دچار یکی از آسیب‌های شعر آیینی شده است. به نظر من این سه، نکاتی است که باید به آنها توجه کرد. موضوع دیگری که باید ذکر کنم، پرگویی یا زیاده‌گویی است. شاعر به خاطر اینکه به مراسم متفاوتی دعوت

انگار همین دیروز بود

خانه پیرزن ته کوچه
پشت یک تیر برق چوبی بود
پشت فریادهای گل کوچک
واقعاً روزهای خوبی بود

پیرزن هر دوشنبه بعد ازظهر
منتظر بود در زدن‌ها را
دم در می‌نشست و با لبخند
جفت می‌کرد آمدن‌ها را

روضه‌خوان محله می‌آمد
میرزا با دوچرخه آهسته
مثل هر هفته باز خیلی دیر
مثل هر هفته سینه‌اش خسته

«ای شه تشنه لب سلام علیک»
ای شه تشنه لب... چه آوازی
زیر و بم‌های گوشه دشتی
شعرهای وصال شیرازی

می‌نشستیم گوشه مجلس
با همان شور و اشتیاقی که...
چه قدر خوب یاد من مانده
در و دیوار آن اتاقی که -

یک طرف جمله «خوش آمده‌اید
به عزای حسین» بر دیوار
آن طرف عکس کعبه می‌گردد
دور تا دور این اتاق انگار

گوشه گوشه چه محشری برپاست
توی این خانه چهل متری
گوش کن! دم گرفته با گریه
به سر و سینه می‌زند کتری

عطر پرنس چایی روضه
زیر و رو کرده خانه او را
چه قدر ناگهان هوس کردم
طعم آن چای قند پهلوی را

تا که یک روز در حوالی مهر
روی آن برگ‌های رنگارنگ
با تمام وجود راهی کرد
پسری را که برنگشت از جنگ

هی دوشنبه دوشنبه رد شد و باز
پستچی نامه از عزیز نداشت
کاشکی آن دوشنبه آخر
روضه میرزا گریز نداشت

پیرزن قطره قطره باران شد
کمی از خاک کربلا در مشت
السلام و علیک گفت و سپس
روضه قتلگاه او را کشت

تاهمیشه نمی‌برم از یاد
روضه آن سپید گیسو را
سالیانی است آرزو دارم
کربلای نرفته او را

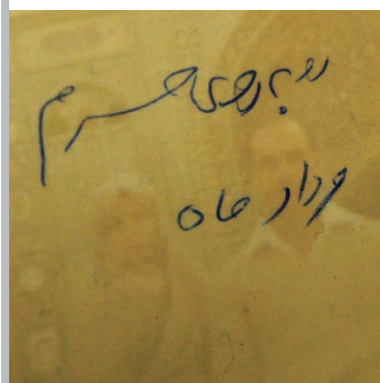
کربلا را دل تنگم...

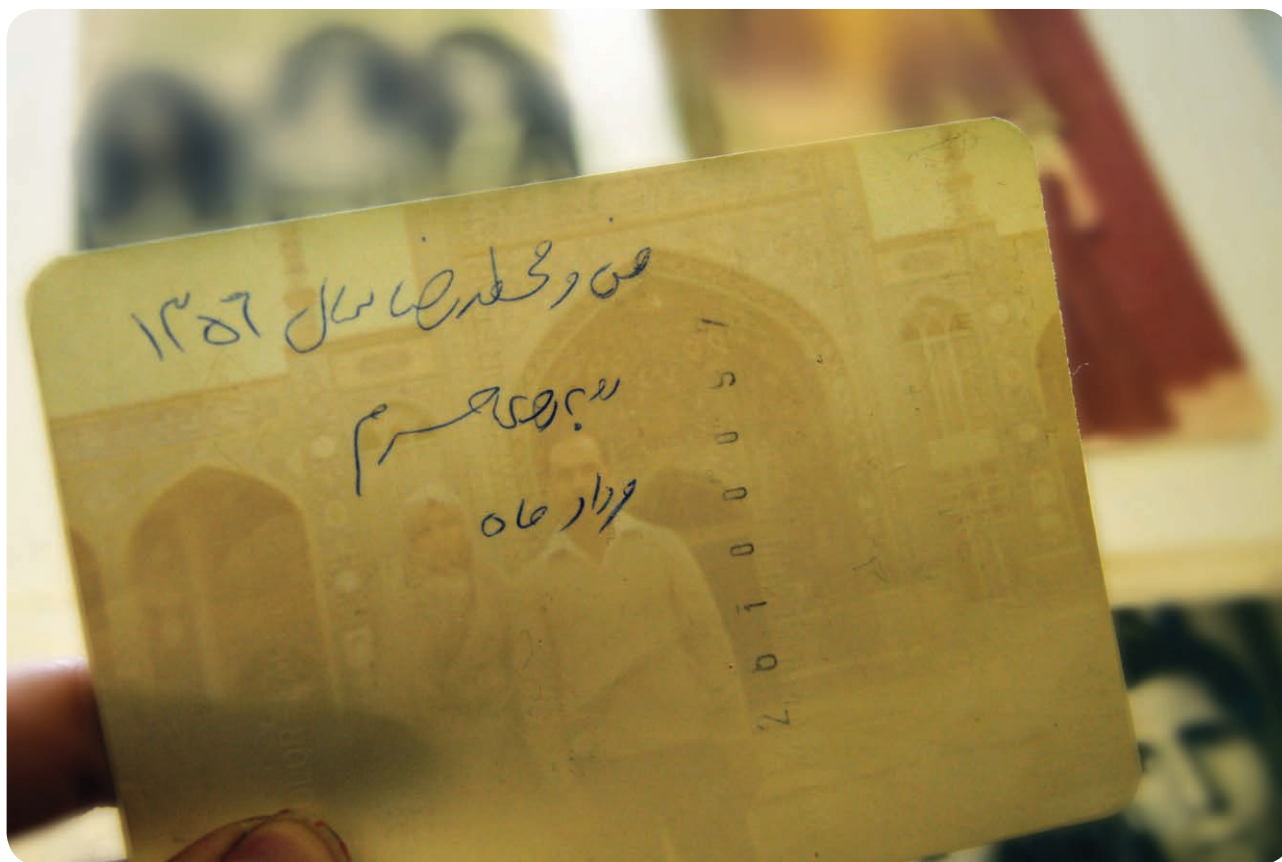
هنوز شوق تو بارانی از غزل دارد
نسیم یک سبد آئینه در بغل دارد
خوشا به حال خیالی که در حرم مانده
و هر چه خاطره دارد از آن محل دارد
به یاد چایی شیرین کربلایی‌ها
لبم حلاوت «احلی من العسل» دارد
چه ساختار قشنگی شکسته است خدا
درون قالب شش گوشه یک غزل دارد
بگو چه شد که من این قدر دوست دارم؟
بگو محبت ما ریشه در ازل دارد
غلامتان به من آموخت در میانه خون
که روسیاهی ما نیز راه حل دارد



عکس نوشت؛
در جستجوی زمان
از دست رفته...

مصطفی پیوندی





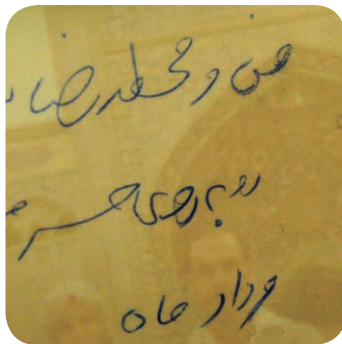
روایت اول: آن سوی تصویر

تشکیل داده‌اند. تصاویر عکس‌گونه بسیاری، قهرمان و شخصیت عکس دیگری را شکل داده‌اند. برای ریشه‌یابی قدرت خیره‌کننده عکاسی در آفرینش آثار خود-انعکاسانه، توجه به ماهیت «مومیایی وار» عکاسی، همان‌گونه که رولان بارت^۲ زبان شناس در «اتاق روشنی» خود اشاره می‌کند، می‌تواند یاری رسان باشد. بارت در «اتاق روشنی» با اشاره به «مرگ»، هنر نمایش و ارتباط آن با عکس، عکاسی را هم‌چون تئاتر، مرتبط با آیین و مناسک مردگان می‌داند و از تصویر ثبت شده بر سطح حساس به نور در اتاق تاریک دوربین، به عنوان کنشی در جهت «اضطراب ما از مرگ عنوان می‌کند. در نظر بارت، عکاسی توأمان زنده و مرده است. تلاش دوربین عکاسی برای حفظ زمان از دست رفته یا زمان درگذر است که عکاسی را با میرا و نامیرایی بودن همراه می‌کند. تصاویر عکاسانه همواره در برابر فراموشی، نیستی و عدم حضور مقاومت کرده و سعی در حفظ و بقا در زمان بی‌توقف دارند. در منظر نگارنده بازگشت دوباره یک عکس به عکسی دیگر، به وضوح، تصویرگر تلاش عکاسی در جهت بقای گذشته است؛ گذشته‌ای که با دوباره و دوباره عکاسی شدن، گویی همچنان نفس می‌کشد.

خودانعکاسی^۱، سابقه‌ای بلندمدت در تاریخ هنر دارد. در واقع هر زمان، مدیوم یا ابزار بیانی مشخصی همچون نقاشی، سینما، ادبیات و... در دل خود، دوباره و از سر تکرار، به ویژگی‌های ماهوی خود ارجاع دهند و یا با انعکاس دوباره مختصات زبانی خود، در دل اثری که در همان مدیوم خلق شده است، اشاره‌ای به ویژگی‌های ساختاری - مضمونی خود کنند، کیفیت خود-انعکاسانه شکل می‌گیرد. عکاسی به گواه تاریخ مملو از حادثه و اتفاق خود، به روشنی شاهی برای قدرت خود-انعکاسانه رسانه‌اش است. در سراسر تاریخ عکاسی، به شیوه‌های ساختاری مختلف و با دست‌آویزهای متنوع مضمونی، ذات‌قائم به خود عکس، موضوعی جدی برای بازخوانی و ارجاع دوباره به زبان عکاسی شده است. از همان ابتدای تولد عکاسی در اواسط قرن نوزدهم، عکس‌های بی‌شماری، موضوع غالب عکس‌های دیگر را

جنسیت «من» حاضر در عبارت نخست آشکار می‌شود. روایت، جنسیتی زنانه به خود می‌گیرد. زنانه بودن این روایت، خاطره سازی آن را تشدید می‌کند. زن، بیش از مرد خاطره ساز است. از مشاهده فضای پیرامون عکس، به روشنی می‌توان دریافت که عکس از دل آلبوم عکسی بیرون آورده شده و در مقابل دوربین قرار گرفته است. انگشت شصت دست چپی که عکس را روبه روی دوربین گرفته است، زمخت است و مردانه به نظر می‌آید. برخورد بصری عکاس با توجه به برش‌ها و نحوه قرارگیری عناصر، عجولانه احساس می‌شود.

کلام آخر اینکه، اثر «رویا وثوقیان» با وجود برخورداری از کلیشه‌ها بارها استفاده شده در تولیدات اخیر عکاسی ما و شباهت ساختاری کسل‌کننده با آثاری از این دست، به‌خوبی به هدف غایی این‌گونه تصاویر که همان اثرگذاری آنی و لحظه‌ای بر مخاطب است، موفق عمل می‌کند. اثر خانم وثوقیان، تصویری خاطره‌ساز با توانایی به حرکت واداشتن نیروی ذهنی بیننده است.



عکس «رویا وثوقیان» از مشهد، به آسانی یک اثر خود-انعکاسانه تلقی می‌شود. تصویر حاضر که در بخش شهرضا در چهارمین جشنواره ملی عکس مشهد، شایسته دریافت جایزه دوم نامیده شده است، با بازخوانی عکسی دیگر، مسیر ارتباطی خود را با مخاطب آغاز می‌کند. در بدنه عکاسی ایران، به دلایل مختلفی خارج از آنچه پیش‌تر اشاره شد، تصاویر بسیاری با این شیوه برخورد بصری تولید می‌شوند. با یک جابه‌جایی و تغییر موقعیت، توجه عکاسان، خیلی سریع از تصویر عکس به پشت کاغذ عکاسی جلب شد. آنجا که در غالب موارد، دست خط‌ها، خرده‌روایت‌ها، نام‌ها و مکان‌ها، جای مهر و نشانه عکاس دوره گرد یا ثابت، خودنمایی می‌کنند. گویی جهانی که به لحاظ همین داده‌های اندک و موجز در پشت کاغذ عکس نقش بسته، به مراتب از آنچه که خود تصویر عکس به ما ارائه می‌کند، اگر نخوانیم جذاب‌تر، دست کم به جادو نزدیک‌تر است. داده‌ها و نشانه‌های نقش بسته در پشت کاغذ عکس، به دلیل برخورداری از سویه‌های زبانی و گرافیکی، به واسطه عدم برخورداری از هویت کاملاً تصویری نشانه‌های بصری حاضر در عکس‌ها، مبادرت به آفرینش تصویر ذهنی می‌کنند. برای مخاطب، عبور از اسامی، مکان‌ها، دست خط‌ها و تاریخ‌های درج شده در پشت کاغذ عکاسی، با شکل گرفتن داستانک‌ها موازی شده و سفر آغاز می‌شود.

اطلاعات مندرج در پشت عکس حاضر در اثر خانم وثوقیان از سه عبارت کوتاه و اطلاع‌رسان، تجاوز نمی‌کند. سطر اول، من و محمدرضا ۱۳۵۶ - سطر دوم، روبه‌روی حرم و در سطر آخر، مرد/دماه با خودکار نوشته شده است. در کنار این عبارات، برخی اعداد به شکل عمودی بر کاغذ نقش بسته که حاصل کدگذاری‌های دستگاه چاپ، بر روی کاغذ است. سه عبارت ترکیبی کوتاه، به ساده‌ترین شکل ممکن، روایتی را طرح می‌کند. وجود داده‌های تاریخی، مکانی و حتی ذکر حضور دو شخصیت، در اینجا - من و محمدرضا - و ارتباط آنها با حضور در حرم مطهر در مقطع زمانی مشخص، یک سال پیش از انقلاب اسلامی و در میانه تابستان، مخاطب را به‌طور جدی وارد یک برهه تاریخی، جغرافیایی و فرهنگی مشخص می‌کند. همراه شدن این عبارت‌ها در کنار یکدیگر، برای بیننده در رسیدن به یک برش ذهنی، تکیه‌گاهی فراهم می‌کند. نکته بسیار مهم و قابل اشاره در اثر خانم وثوقیان، دیده شدن تصویر عکس از پشت کاغذ است. بیننده به‌طور هم‌زمان با برقراری ارتباط با عبارت‌های نوشتاری، هاله‌ای از تصویر عکس را نیز مشاهده می‌کند. در تصویر عکس، مرد و زنی میانسال با فاصله بسیار کم نسبت به یکدیگر، دوشادوش هم قرار گرفته‌اند و در پس‌زمینه، بخشی از معماری حرم مطهر دیده می‌شود. با دیدن مرد و زن حاضر در تصویر، حالا

پانویس‌ها:

۱. Self-reflective.

۲. Roland Barthes.

۳. Camera Lucida - دو ترجمه از/تاتی روشنی بارت به زبان فارسی موجود است: تاتی روشنی / فرشید آذرنگ، نشر حرفه هنرمند و دیگری، تاتی روشنی: اندیشه‌هایی درباره عکاسی / نیلوفر معترف، نشر چشمه



روایت دوم: این سوی پرده

تصویری همچون مسموم کردن امام رضا(ع) توسط مأمون و یا روایت ضامن آهو به بازماندگی هر چه بیشتر و نزدیک‌تر حال و هوای حرم، همّت گماردند. رویکرد کاملاً واقع‌گرایانه در عکاسی زیارتی با استفاده روزافزون عکاسان از پرده‌های مصوّر، وارد مرحله‌ای انتزاعی‌تر شد که امروزه از آن به عنوان عکاسی حرم و بارگاهی یاد می‌کنیم. پرده‌های منقوش با استفاده از روایات مربوط به امام رضا(ع) و بهره‌گیری از امکانات بیانی پرده‌های نقالی و قهوه‌خانه‌ای، شمایی ذهنی به خود می‌گیرند. حضور در فضای استودیویی، شیوه قرارگیری در مقابل پرده و نسبت آن با عناصر بصری موجود در پرده، نورپردازی و حتی صحنه‌آرایی و استفاده از مدل‌های مصنوعی همچون شتر یا آهو و همچنین پوشاندن لباس‌های عربی بر تن زائران، ذهن تصویرساز عکاس حرم و بارگاهی را به حرکت وا داشت. از ویژگی‌های ساختاری و بصری پرده‌ها می‌توان به وجود رنگ‌گذاری به شیوه تک‌رنگ در برخی پرده‌ها، دورگیری‌های ضخیم و خارج از ظرافت

عکاسی زیارتی^۱ را می‌توان از نخستین شیوه‌های رایج شده در مشهد مقدّس، در سالیان آغازین ورود عکاسی به ایران دانست. در زمان حکومت رضاشاه در ایران و به دلیل ایجاد تغییر در بافت اطراف حرم مطهر، اجازه عکاسی در مجموعه بناهای حرم از عکاسان دوره‌گرد سلب شد. درخواست مکرّر زائران برای عکاسی در فضای حرم مطهر و عدم امکان ثبت تصاویر در بافت معماری حرم، عکاسان را وارد مرحله‌ای نوین در عکاسی زیارتی کرد. عکاسان در ابتدا با استفاده از پشت‌بام‌های مشرف به مناظر منتهی به حرم رضوی و سپس با استفاده از پرده‌های منقوش به تصاویر گنبد و گلدسته، صحن کهنه (عتیق)، صحن نو و همچنین استفاده از روایاتی

عکس، خیال، انتزاع و امر روحانی حاضر در پرده با هجوم فضای خشن، آزار دهنده و اینجا کلان‌شهری عکس، به قتل می‌رسد. آدم‌ها همچنان مقابل پرده ایستاده‌اند؛ اما پرده دیگر آن پرده پیشین نیست. گروه دیگر را خانواده مقابل پرده تشکیل می‌دهند. شخصیت‌های مقابل پرده به نمایندگی از فوج عظیمی از آدم‌های همواره مقابل پرده اما خارج از قاب این تصویر، گویا صدای این برخورد را نمی‌شنوند. آرام و باوقار در برابر پرده ایستاده‌اند؛ تبسم کوچک حاضر در چهره زن همراه با پذیرندگی مرد، امنیت خاطر و رضایت قلبی را در هم‌جواری با پیکر منور علی بن موسی الرضا (ع) و سایه سار درختان تاک درون پرده برایشان به ارمغان آورده است که گویی ارتباط مادی‌شان با جهان اطراف پرده منقطع گشته است. فارغ از هرگونه تلاشی در جهت یافتن خواست و نیت عکاس، کیفیت بیانی موجود در اثر که با حضورش، امکان مشاهده چنین تفاوت ارتباطی میان ما و آنها با پرده را ایجاد کرده، ستایش می‌کنم.



و دوری جستن از نمایش جزئیات اشاره کرد. تک نسخه بودن، ویژگی بسیار مهم تمامی عکس‌های زیارتی و حرم و بارگاهی در آن زمان است. عکاسان به واسطه حجم بالای تصاویر تولیدی و ارتباط با زائرانی که امکان مراجعه مجدد آنها به عکاس و درخواست نسخه دیگر، پایین بود، گرایشی به آرشو کردن تصاویر نداشتند. ناگفته نماند که در برخی نسخه‌ها شاهد انواع کلاژ و رنگ‌گذاری‌های دستی به شکل مستقیم بر روی تصویر هستیم که عکاس امکان تکثیر آنها را نداشته است.

تصویر حاضر، عکسی متعلق به محمد قاسمپور حصار جلالی ساکن تربت حیدریه، برگزیده چهارمین جشنواره ملی عکس مشهد در سال هزار و سیصد و نود است. این تصویر در نگاه نخست، عکسی حرم و بارگاهی تلقی می‌شود. زوجی جوان با پوششی رسمی و کاملاً آراسته به همراه کودک خردسال خود با رنگ لباسی کاملاً متضاد با پدر و مادر در برابر پرده‌ای مربوط به روایت ضامن آهو ایستاده‌اند. پرده‌های مربوط به روایت ضامن آهو، هم‌چون پرده حاضر در تصویر، همواره فضایی انتزاعی دارند. در پرده حاضر در عکس، چهره نورانی امام هشتم (ع)، جزئیات پوشش شکارچی، کمی آن‌سوتر، جزئیات حاضر در عمق صحنه هم‌چون فرم و رنگ ابرها، رنگ آسمان، نحوه قرارگیری خوشه‌های انگور، ارتباط عناصر حاضر در پیش‌زمینه هم‌چون کوه‌های سر به آسمان ساییده و آبشارهای کوچک کناره قاب و سبزه‌زار پیش پای شخصیت‌های روایت و در انتها پرسپکتیو تخت، به چشم می‌خورد. عوامل ذکر شده در کنار یکدیگر منتج به فضا سازی ذهنی در پرده شده است. محمد قاسمپور، به ناگاه اما با فاصله گرفتن از آدم‌های مقابل پرده و کلیت آن؛ استفاده از عدسی فاصله کانونی کوتاه- واید- و پیش گرفتن برخوردی سردستی، آزاد، بی‌تکلف و عاری از امر نمایشی، طرح بصری عکس خود را ساماندهی کرده است. عکاس با فاصله گرفتن از آدم‌هایش، معنایی افزون بر جهان یک قاب حرم و بارگاهی را به تصویرش تزریق می‌کند و عکس خود را سریعاً از دسته‌بندی عکس‌های پرده‌انگارانه - آن‌طور که همواره شاهدیم- خارج می‌کند. وجود توری و محافظ احتمالاً یک پروژه ساختمانی در آغاز کار، آجرهای بیرون‌زده از دیواری به ظاهر تخریب شده و حضور باغچه‌ای سیمانی (بتنی) ناهمگون با فضای کلی صحنه که با قرار گرفتن در محدوده اعوجاج عدسی بیش از پیش ذهن کجی می‌کند، جهان اطراف پرده و آدم‌های مقابلش را تشکیل می‌دهد. چرا عکاس از آدم‌ها و آن پرده فاصله گرفته است؟

پانویس:

- ۱: به گونه‌ای عکاسی مردمی یا تجاری اطلاق می‌شود که در شهرهای مذهبی ایران، خصوصاً مشهد از گذشته رواج یافته است. عکاسی زیارتی در ارتباط مستقیم با زائران شکل می‌گیرد؛ آنی، سریع و فوری بوده و دارای ویژگی‌های مشخص است. از پیشگامان عکاسان زیارتی در ایران می‌توان از فرج الله عباداف، میرزا عکاس‌باشی آستان قدس، ابراهیم ذهبی مشهدی معروف به سیاح، علی آبریا، محمد نصرت و رسول عربلین نام برد. برای مطالعه بیشتر می‌توانید نگاه کنید به: عکاسخانه ایام؛ گردآورنده نسرین ترابی، نشر کلهر
- ۲: از آن به عکاسی گنبد و بارگاهی نیز یاد شده است. در اکثر منابع، مترادف با عکاسی زیارتی استفاده می‌شود. نگارنده با توجه به تغییر رویکرد عکاسان، میان این دو واژه در متن تمایز قایل شده است.

مایلم دو شیوه حس- عاطفی متفاوت را نسبت به ارتباط دو گروه مختلف با پرده ذهنی و فضای اطرافش مطرح کنم. گروه نخست را آدم‌های پشت دوربین تشکیل می‌دهند. مخاطبان عکس؛ من و شما. برای مخاطبان

شبستان

گزیده ای از داستان های جشنواره ملی داستان نویسی رضوی (کبوتر حرم)



پدرکلان



آن حجم گنبد شکل طلایی رنگ

ما بگذار؛ یک راه خیری که از ای پریشانی به دریایییم؛ از ای دربه‌دري و خانه به‌دوشی. اصلاً دلم نبود که با بابا راهی شوم، مادر هم دلش نبود، به اجبار تسلیم زور بابا شده بود. پدر کلان ولی هیچ بروز نمی‌داد که خاطرش به کدام سو است؛ به مزارشریف یا به این‌جا. یک ساعتی که طی شد به دلم جوش افتاد. ورخاستم یک خبر بگیرم. یک‌به‌یک صحن‌ها را خوب چشم دواندم تا داخل ضریح. به آن شلوغی که هرکس تقللاً می‌کرد دستش را به ضریح برساند من به دنبال پیرمردی بودم که قدیقه^۲ رنگی به شانه داشته باشد. می‌چندین بار با فشار جمعیت رفتم تا به آخر و برگشتم ولی هیچ خبر نبود. برگشتم، همه گوشه‌کنار شبستان‌ها را به این خیال که شاید به خلوت نشسته باشد یک وقتی، سیل کردم^۳. از همه خادم‌ها پرسان کردم^۴ که «یک پیرمردی به این نشان ندید؟» هیچ کدام ندیده بودند. داشت اشکم می‌آمد. آدمم بر سر جای اول نشستم که نکند برگردد و مرا که نبیند، هراسان شود.

حالا مانده‌ام چه‌طور به خانه شوم بی پدرکلان؟ اصلاً چه جواب دارم برای بابا و مادر؟ کاکایم^۵! کاکایم اگر بفهمد، بند جگرش می‌ترکد از بس که دلبسته پدرکلان است. اگر به این وضع و اوضاع نبودیم باز می‌شد یک خاکی به سر بریزم، حالی که همه اسباب و اثاث را جمع کرده‌ایم تا راهی شویم به مرز و همه چشم به راه، تا من پدرکلان را از زیارت بازپس بیاورم، هیچ نمی‌توانم. دارم دیوانه می‌شوم یا ایمام هشتم!

*

صبح که می‌خواستم به خیاط‌خانه شوم، مادر جلوی راهم ایستاد که: «یک کاری می‌کنی؟» گفتم: «هرچه باشه.» گفتم: «پدر کلان حسرت یک زیارت آخر دارد، می‌خواهد از آقا حلال بودی بگیرد.» گفتم: «به روی چشم! بگذار که تا پیش صاحب کار بروم و باز بیایم، حتما!» ظهري که برگشتم، بابا مرا که دید یکباره به خشم ایستاده شد: «به کدام گور می‌گویی تو؟» گفتم: «رفته بودم که پیسه^۶ خود از صاحب کار وایستانم.» رختخواب‌ها را از سر شانه‌اش ایلا داد^۷ به ته وانت. گفت: «پیش تر نمی‌توانستی بری که حالی به این اوضاع...» بعد حرفش را نیمه‌کاره رها کرد و باز چیز دیگری به خاطرش آمد. «زود شو!» که اگر طول بدهیم از گرما پخته می‌شویم ها!»

هیچ گپ نزد دیگر. خود را از دروازه حویلی^۸ رساندم به پای اسباب‌ها که همان‌طور بی‌نظم و نظام، یله افتاده بودند به هرسو. تقدیر به جور دیگری آواره می‌کرد

پدرکلان^۱

به یاد دوستان افغانم

حسین لعل بذری

رتبه اول در بخش داستان کوتاه

جشنواره کبوتر حرم سال ۱۳۹۲



الآن دیگر چیزی به غروب نمانده اما هنوز هیچ ردی از پدر کلان نیست. ظهري اذان که دادند، با هم وضو کردیم و رفتیم داخل و به نماز شدیم. من یک مقدار دلم آشوب بود. نماز را که سلام دادیم، زیارت‌نامه برداشتم به خواندن. پدر کلان برخاست. گفت: «باش تا من از خاطر آسوده یک زیارتی بکنم.» خواستم که همراهش بروم، دست به سر شانه‌ام گذاشت که: «نی!»

وقتی در آن شلوغی از چشمم افتاد، میان دلم یکبارگی خالی شد اما به خودم هراس راه ندادم. زیارت‌نامه را که تمام کردم از ایمام رضا خواستم که یک راهی به پیش پای



«عظیم! فکر نکن، یا خودش میاد یا نامه اش...!»،
 چه‌طور می‌شود بی‌خیال بود؟ دل‌کندن، رخت و لباس
 نیست که اگر به بر آدم جور درنیامد پرتو کنی^{۱۲} و یکی
 دیگر بر کنی. اگر بود چه‌طور خود بابا بعد هیژده سال
 نتانست کنار بیاید با دلش و حالی عزم رفتن کرده؟ این
 همه پای می‌فشارد برای خاطر این است که همه‌ی گذشته
 و بود و نبودش به پای صخره‌های مزار جامانده. همی
 دیشب که سر شام جر^{۱۳} می‌کرد با مادر، معلوم بود که
 از سر حرف خود کوتاه نمی‌آید. مادر داشت اشکنه تیار
 می‌کرد^{۱۴} و هی بُند می‌زد^{۱۵} که:
 «فکر کردی به همی آسانی است؟ اسباب و اثاث بریزی
 به عقب موتر^{۱۶} و راهی شوی؟ آن جا هم طالب ایستاده
 به پیشباز تو که: به خیر آمدی!»
 بابا سگرت^{۱۸} اش را به غیظ خاموش کرد:
 «چندی زبان تو دراز شده که مرا به سُخره می‌گیری و
 تکلیف می‌کنی که از عقیده خود برگردم؟ هیچ به تو
 نیامده این گپ!»
 نجیبه-خواهر بزرگم- می‌دانست الان است که خشم بابا
 دَر بگیرد و به دامن او هم برسد، همی‌طور که بچه‌اش
 را شیر می‌داد، تقلّا می‌کرد مادر را آرام کند: «شما را به
 سر قرآن جر نکنین، بگذار حالا برویم تا ببینیم چه پیش
 می‌آید، شاید خیر ما به همان مملکت ویران باشد»
 مادر که زورش به بابا نمی‌رسید خوب بهانه یافته بود که
 قهر خود را به نجیبه خالی کند: «بیچاره سیاه سر! هیچ
 فکر کردی با ای بچه صغیر به او محشر می‌خواهی چکا
 کنی؟»
 بابا طاقت نیاورد، زد به زیر کاسه اشکنه: «همچین

ما را. تو گویی که دربه‌دری، پیشانی نوشت همیشه‌مان
 باشد به قول کاکا «دایم باید زن و فرزند خود به دندان
 بگیریم و هی از این ولایت به آن ولایت کوچ کنیم.»
 من مزارشریف را به خاطر نمی‌آورم که چه‌طور بوده. مادر
 می‌گوید شیرخواره بوده‌ام که راهی شده‌ایم ایران، پس
 نه از طالب هیچ شناخت دارم نه از مجاهد. اگر طالب را
 دشمن می‌دانم از سر گپ و گفت‌های بابا و کاکایم است
 که هروقت حرفشان می‌شود به غیظ می‌آیند که: «هی
 پیر لهنت^{۱۱}! هرچی بلا بر سر ما می‌آید از خاطری^{۱۱} همین
 طالب است...» آنها هنوز نیمی از دلشان به پیش «روضه
 سخی»^{۱۲} مانده است که تا اسمش می‌آید، اشک از گوشه
 چشمشان روان می‌شود. من ولی هرچه دارم به همین
 شهر است؛ به همین کوچه خیابان‌های دور حرم، به بازار
 رضا، به خیاط‌خانه نمدار زیرزمین، همه رفیق و نارفقی‌هام
 هم به همین جاست؛ همین‌جا که صبح تا غروب مزدوری
 می‌کنم و دست‌آخر صاحب‌کار، حَقَم را مثل آب خوردن
 بالا می‌کشد و گپ که می‌زنم، می‌شوم «بد افغانی!».
 رفیق‌هام هم هستند؛ عباس رفیقم است که از سر من به
 صاحب‌کار درمی‌آید که: «حاجی! این‌ها گناه دارن، غریبن،
 حقشان را نخور.»
 خاطر من هم به مثال همین اسباب و اثاث، پریشان و
 درهم است. هیچ نمی‌توانم که یک سر و سامان درست
 بدهم به آن. از وقتی بابا خبر داد که باید برگردیم - انگار
 یکی زده باشد به پس کله من- همین‌طور گیج و گول
 برای خود چرخ می‌خورم و هیچ کار از پیش نمی‌تانم ببرم.
 نه دستم به سوزن و چرخ می‌رود در خیاط‌خانه، نه به
 گوشه و کنایه‌های شوخ عباس دلم غنچ می‌رود که:

دیدم که اشک، نرم نرمک از گوشه چشمش سُر خورد به میان محاسنش. روی برگرداند که گریه‌اش را نبینم. بعد رفت کنار بابا و دست در شانه‌اش انداخت و بلند بلند گریست، بابا هم صدا به صدای کاکا داد و بعد هم مادر و نجیبه، گُلگی^۶ به گریه درآمدند.

می‌گویی که انگار به اسیری می‌برم شما را!«
بعد هم برخاست رفت به میان حویلی و یک سگرت دیگر گیراند و از همان جا داد زد:

«همی فردا راهی می‌شویم؛ بی هیچ گپ و گفت!»

مثل اعلان جنگ بود ولی به این سوی میدان کسی جرأت نمی‌کرد در مقابلش بایستد. بابا یک قومندان^{۱۱} بی‌رحم و منطق شده بود که همه از او هراس می‌داشتند. به قول کاکا: بسیار وقت‌ها در دل هر کدام ما یک طالبی سرمی‌آورد که فقط تفنگ بر شانه ندارد.

در فکر بودم که این همه اثاث را چه‌طور به یک وانتی جا بدهیم که صدای بابا بلند شد:

«هووی عظیم! روز دارد می‌رود، حیران چی مانده‌ای تو؟ ورخیز پدرکلان را رو به راه کن!»

رفتم به سمت پسخانه، نجیبه به میان در ایستاده بود، مرا که دید، گفت: «خدای خیرت دهد! ای پیرمرد خدا از کله سحر همی‌طور چشم به راه مانده که یکی ببردش حرم.»

با شوق سیل کردم؛ جامه‌اش را آیش کرده بود^{۲۰} و یک قدیفه خوش‌رنگ به دوش انداخته. چند سالی جوان‌تر می‌نمود. پیش رفتم و پیشانی‌اش را بوسیدم. سرم را بغل گرفت و به سینه‌اش فشرد. یکباره نمی‌دانم چرا آرام گرفتم. دلم می‌خواست یک چند همی‌طور رهایم نکند. صدای بابا دنیایم را به هم ریخت:

«هو بچه! زود شو!»

پدر کلان را بر ترک بای‌سیکل^{۲۱} نشاندم و راهی شدم به سمت حرم.

پانویس

۱. پدر بزرگ
۲. شالی که روی دوش می‌اندازند
۳. نگاه کردم
۴. پرسیدم
۵. عمویم
۶. پول، دستمزد
۷. رها کرد
۸. عجله کن
۹. حیاط
۱۰. پدر لعنتی
۱۱. به خاطر، به واسطه
۱۲. زیارتگاهی در مزار شریف منسوب به حضرت علی(ع)
۱۳. رها کنی
۱۴. بحث و دعوا
۱۵. آماده می‌کرد
۱۶. غر می‌زد
۱۷. ماشین
۱۸. سیکار
۱۹. فرمانده جنگی
۲۰. لباسش را عوض کرده بود
۲۱. دوچرخه
۲۲. یقه
۲۳. می‌کشید
۲۴. طناب، ریسمان
۲۵. هل داد
۲۶. همگی

حالا سه روز می‌رود که هیچ ردّ و نشانی از پدرکلان نیست. مثال جنگ‌زده‌ها، اسباب و اثاث‌مان همان‌طور پرت و پلا، یله شده‌است به میان حویلی. دیگر هیچ‌کدام ما دل و دماغ گپ زدن حتّی ندارد، اثاث دیگر جای خود. مادر همی‌رود به پسخانه سرک می‌کشد و همی‌نشیند به زاری. بابا یک کنجی نشسته و فقط سگرت درمی‌دهد و دیگر لب به هیچ قوت نمی‌زند، گپ هم دیگر هیچ. روز اوّل که تنها برگشتم و فهمیدم که پدر کلان بی‌ردّ شده، چیزی مانده بود مرا بکشد. سر به دنبالم گذاشت به میان حویلی و همی‌طور از یخن^{۲۲} ام گرفته بود و گشال می‌داد^{۲۳} از پی‌اش. خون به چشمش افتاده بود و ناسزا می‌داد:

«بچه!... من تو را با همین ریسپان^{۲۴} به دار می‌زنم!»

خدای خواست که کاکایم را از راه رساند، مرا از زیر دستان بابا درکشید. گفت: «هو مرد! دیوانه شده‌ای! چه می‌خواهی بکنی؟»

بعد بابا را تپلا داد^{۲۵} به یک سو. آمد سراغم و خاک و خُل پیرهنم را تکاند. سر در کنار گوشم آورد و گلایه‌وار نالید: «پدر نامرد! با ما چه کردی تو؟!»



آن حجم گنبد شکل طلایی رنگ

سمیه سادات موسوی جهان آبادی
رتبه دوم در بخش داستان کوتاه
جشنواره کبوتر حرم سال ۱۳۹۲

درشت قهوه‌ایش بی‌رمق است، که بیشتر از بیست و پنج سال ندارد. لب‌های خشکش به هم چسبیده‌اند و باز نمی‌شوند از زور تشنگی. آب اما نمی‌خواهد. مدتی است که دیگر نه آب، که هیچ چیز نمی‌خواهد. آن قدر آن روزها، آن روزها که مادرش قفل شده بود به تخت بیمارستان پر شده بود از خواستن و آن قدر خواسته بود رنگ نپزیده و نزار نبودن چهره مادر را و رویدن دوباره موهای سرطان‌زده‌اش بر سرش را، که انگار همه ذخیره خواستش را یک‌جا خرج کرده بوده قهرمان قصه. سلانه سلانه قدم برمی‌دارد میان انبوهی جمعیت شتاب‌زده و مدام تنه می‌زند به این آدم و آن آدم. پاکیش نیست اما، این حال را این حال باکی نداشت از هر چیز که بر سر آدم بیاید را، کسی درک نمی‌کند جز آن که مثل او تهی شده باشد از خواهش. سر را که بالا می‌کند نور، چشمانش را می‌زند و آن حجم گنبد شکل طلایی رنگ با آن دو ستون در دو طرفش آن دو هم به رنگ طلایی، تحمیل می‌کند خودش را بر چشم‌هایش. به هم می‌فشارد دیدگانش را محکم. نمی‌خواهد که ببیند. اما آمده است که ببیند. نه برای آن که بخواند. برای آن که پرسد یک سؤال ساده را: چرا خواستم و نشد؟! چرا سرطان، مادر را دزدید از او و آقا هیچ کار نکرد برایش؟ همان آقا که ضامن آهوست؟ همان که می‌گویند مهربان است و شفا گرفت آدم‌ها گیر یک جنبش سر بزرگوارانه اوست؟

به ورودی حرم می‌رسد قهرمان قصه. این پاهایش نیستند که او را پیش می‌برند بلکه اوست که پاها را به جلو می‌کشد. کفش‌ها را از پا می‌کند و وارد می‌شود به یکی از آن همه رواق. می‌آید که آن در بلند بالای طلاکوب شده ورودی رواق را ببوسد به عادت همیشه. بوسه‌اش

این قصه درباره شفا گرفتن نیست. درباره شفا نگرفتن است. قهرمان این قصه یک بیمار قلبی نیست یا یک افلیح مادرزاد یا آدمی که غده‌ای در سرش دارد اندازه یک توپ تنیس و یا نابینایی که دکترها جوابش کرده اند و یا... بعد بیاید پابوس آقا، اشک بریزد، گلایه کند، بخواهد بعد ناامید برگردد، بعد معجزه مثل یک باران بهاری نوازشگر بر جسمش ببارد و رهایی یابد از بیماری قلبی‌اش، یا لنگان لنگان شروع کند به راه رفتن، یا غده اندازه توپ تنیسش همین‌طور بی‌خود و بی‌جهت در سرش آب شود یا چشم‌هایش را باز کند و ببیند تاریکی دنیا برایش ناگهان بدل شده است به روشنایی...!

قهرمان این قصه شفا نمی‌گیرد، شفا را می‌خواهد از آقا! اما نمی‌گیردش از او. چون این قصه درباره شفا گرفتن نیست، درباره شفا نگرفتن است...

هرم داغ آفتاب یله می‌شود روی سرش، روی سر قهرمان قصه که دختر است که گندمگون است، که چشم‌های

در هوا جا می‌ماند. یادش می‌آید که این بار آمدنش مثل همیشه نیست، به آن دلایل همیشگی هم نیست. نیامده است که بخواند شقایق مادر را، که زبان بریزد برای آقا، که هزار تا قول سفت و سخت بدهد به آقا، که اگر رها شود مادر از سرطان بشود بنده خوب خدا، که هی نماز حاجت بخواند برای به رحم آوردن دل آقا. وارد رواق که می‌شود، خنکای باد کولرها رها می‌شود روی صورتش. انگار که نوازش می‌کند کسی پوست گونه‌هایش را. او اما این نوازش را نمی‌خواهد. نمی‌خواهد که مهربانی کند کسی برای او. که خوشامد بگوید آمدنش را. دنج‌ترین گوشه را پیدا می‌کند. چمپاقه می‌زند و چادرش را سفت می‌پیچد دور بدنش. سرش را بالا می‌کند و در میانه آئینه‌کاری‌های سقف خودش را می‌بیند و آدم‌های دیگر را که تکرار شده‌اند در آئینه‌ها و هزار تکه گشته‌اند. خودش و همه آن هزار تکه‌اش، دهان باز می‌کنند، خطاب به که؟! نمی‌داند. شاید خطاب به او که دیدنی نیست اما فضا را پر کرده است حضورش. همان که نامش در میان همه‌ها در هم تنیده این چهره‌های اشک‌آلود و خواهند، سمفونی مکرری را شکل داده است: یا علی بن موسی الرضا، یا علی بن موسی الرضا. یا علی بن... او هم می‌شود هم‌نوا این کر دسته جمعی، اما صدایش انگار یکی غی‌شود با دیگر صداها، دیگر صداها می‌خواهند، حاجت دارند، او اما حاجت ندارد، سؤال دارد: چرا مادر رفت و او، و او که علی بن موسی الرضاست کاری نکرد برایش؟! گوش می‌سپرد. انگار صدایی می‌آید. صدایی که شاید پاسخی بر پرسش بی‌پاسخ او باشد. صدایی مثل نوا جرس که می‌خواندش به رفتن. به برخاستن، به یافتن جواب...

راه می‌افتد. از رواق خارج می‌شود. پاهای بی‌حفاظش بر روی سنگفرش‌های تفتیده صحن حرم داغ می‌شوند. او اما کفش به پا نمی‌کند. هم چنان می‌رود و می‌رود. آن قدر که خسته می‌شود و همان‌جا روی زمین تب‌زده رها می‌کند تنش را. چشم می‌دوزد به سایه آدم‌ها بر روی زمین که در هم می‌پیچند، می‌آیند و می‌روند. یکی از سایه‌ها نزدیک او می‌شود. صدایش می‌کند. حرف می‌زند با او:

- دخترم بشینم این جا کنارت؟!

سایه منتظر پاسخ او نمی‌ماند و همان‌جا کنارش سطحی می‌شود در هم فرورفته. صاحب سایه را نگاه می‌کند. قلبش می‌خواهد که از حرکت بایستد. چه قدر شبیه مادر است این چهره. به همان رنگ پریدگی، به همان نزاری، این چهره هم مثل چهره مادر خزان زده طوفان سرطان است انگار...

- دخترم واسم زیارت‌نامه می‌خونی؟ چشم خیلی ضعیف شدن. همش خط‌ها رو گم می‌کنم...

نمی‌خواهد که بخواند. اما جذبه صدای زن، جادو می‌کند او را انگار...

- السلام علیک ایها الامام المظلوم، السلام علیک ایها الامام الغریب، السلام علیک...

طاقت نمی‌آورد سنگینی واژه‌ها را. زیارت‌نامه را می‌بندد و می‌گیردش به طرف زن...

- نمی‌تونم، نمی‌تونم بخونم. بدین یکی دیگه براتون بخونه...

زن نگاه سمج خستگی‌ناپذیرش را می‌خ‌کوب می‌کند بر او...

- خودت برام بخون دیگه دخترم. آخه من نمی‌تونم بدم هر کسی واسم زیارت‌نامه بخونه. به آقا گفتم چشم‌مو می‌بندم، بعد بازش می‌کنم، اولین کسی که چشم‌مو وا کردم دیدمش، همونی باشه که لایق باشه زیارت‌نامه آقا رو بخونه. اولین نفری هم که دیدم تو بودی...

پوزخند می‌زند. در میان این توده عظیم آدم‌ها هیچ کس بیشتر از او نالایق نیست برای خواندن زیارت‌نامه. او که مشکوک است به مهربانی آقا. اوکه آمده است این‌جا تا فقط اندوه خشم زده‌اش را از خوب نشدن و مرگ مادر روانه کند سوی آقا. او که ایمانش را به اعجاز آقا دفن کرده است سر مزار مادر...

- حاج خانم، ولم کنین تو رو خدا. بدین یکی دیگه بخونه. من این کاره نیستم...

زن زل می‌زند به او. نگاهش شبیه نگاه مادر است. سؤالی جان می‌گیرد در وجودش و ره‌ایش نمی‌کند.

- حاج خانم! اگه ناراحت نمی‌شین می‌شه یک سؤال بپرسم ازتون؟! اومدین این‌جا که شفا بگیرین؟ سرطان دارین شما هم؟!

- سرطان دارم. بدجور شرم دارم. اما این‌جا نیومدم که شفا بگیرم.

- پس اومدین این‌جا چی کار؟!

زن لب‌خند رنجوری می‌زند.

- باید بیام چی کار؟ خوب اومدم این‌جا زیارت دیگه. اومدم پابوس آقا...

- یعنی هیچ‌چی نمی‌خواهین از آقا. نمی‌خواهین که خوب بشین؟! نمی‌خواهین که از شر این سرطان لعنتی راحت بشین؟ نمی‌خواهین که آقا واسطه بشه بین شما و خدا که دل خدا رحم بیاد؟!

زن جوابی به سؤال‌های پشت سرهمش نمی‌دهد. زیارت‌نامه را می‌گیرد جلوی چشمانش.

- بخون دختر جون. بخون. اومدیم این‌جا یک سلام کنیم به آقا. خوب نیست یک زیارت‌نامه خوندن رو این همه کشش بدیم. زشته مهمون، جواب سلام صاحب‌خونه رو نده. زشته به خدا...

چیزی می‌شکند در وجودش. اشک‌ها شَره می‌کنند از چشم‌هایش به سوی زمین. پاسخ سؤالش را گرفته است شاید. زل می‌زند به آن حجم گنبد شکل طلایی رنگ. با صدای شکسته از بغض می‌خواند:

- السلام علیک ایها الامام الشهید. السلام علیک...

کسی سلامش را جواب می‌دهد انگار...





مجموعه آموزشی

الحان الذاکرین

آشنایی با مبانی نظری، مباحث شعر شناسی، اصول و مهارت‌های صداسازی، تمرینات تنفسی و بهداشت صوتی ردیف آوازی شامل یکصد و نود و دو گوشه در دوازده مقام آوازی (هفت دستگاه و پنج آواز)/

اجرای محمد هاشم احمدوند
گلچین اشعار آئینی و مناسبتی
با ذکر نام دستگاه، آواز یا گوشه مناسب /
نرم افزار آموزشی هوشمند چند رسانه‌ای

