



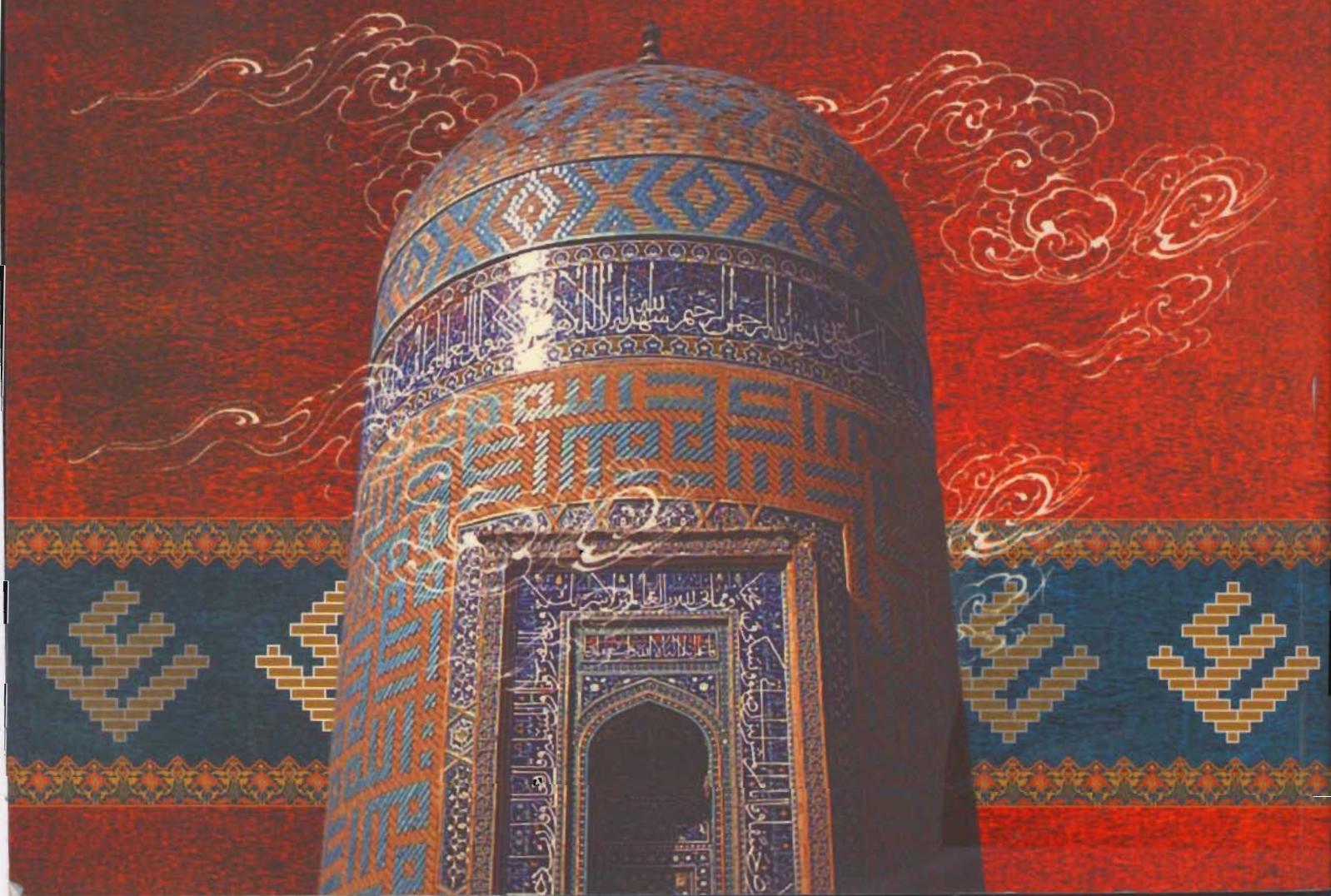
درآمدی بر مکتب اردبیل (۱)

مجموعه مقالات

نخستین همایش ملی هنرهای معماری

از عهد صفوی تا به امروز

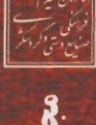
با تأکید بر جایگاه اردبیل در تحول حکمت، عرفان، هنر و معماری شیعی

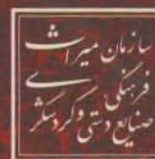




با تاکید بر جایگاه اردبیل در تحول حکمت، عرفان، هنر و معماری شیعی

مجموعه مقالات نخستین همایش ملی هنرهای شیعی از عهد صفوی تا به امروز





Papers Presented in

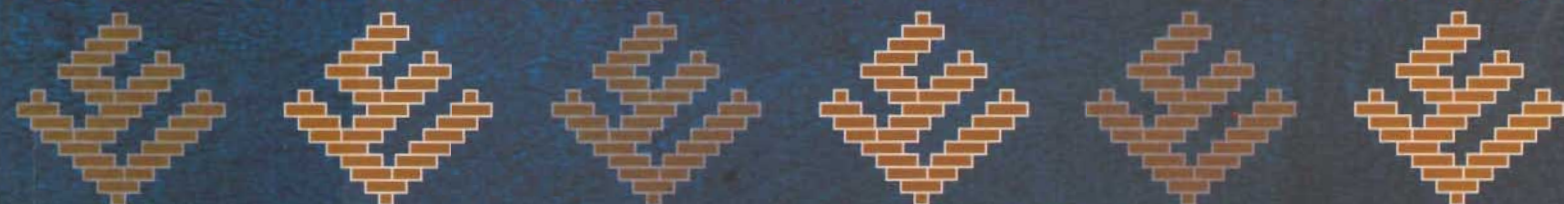
First National Conference on Shiite Arts

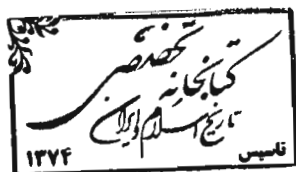
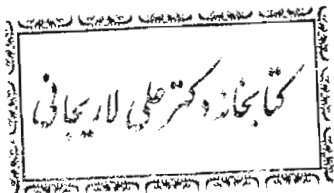
Since Safavid era

Focusing on role of Ardebil Province in evolvement
of Shiite philosophy, art and architecture



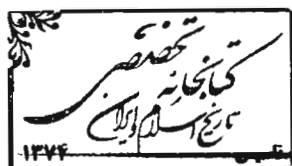
شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۴۲۱-۱۴۱-۶





بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ





درآمدی بر مکتب اردبیل (۱)

مجموعه مقالات

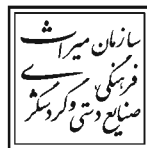
نخستین همایش ملی هنرهای شیعی

از عهد صفوی تا به امروز

(با تأکید بر جایگاه اردبیل در تحول حکمت، عرفان، هنر و معماری شیعی)



سرشناسه: همایش ملی هنرهای شیعی (نخستین: ۱۳۸۸: اردبیل)
 عنوان و نام پدیدآور: مجموعه مقالات نخستین همایش ملی هنرهای شیعی (از عهد صفوی تا به امروز): با
 تاکید بر جایگاه اردبیل در تحول حکمت، عرفان، هنر و معماری شیعی / [تهیه کننده] سازمان میراث فرهنگی،
 صنایع دستی و گردشگری استان اردبیل.
 مشخصات نشر: اردبیل: سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان اردبیل: سازمان میراث
 فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان اردبیل، دفتر امور فرهنگی، اداره برنامه ریزی، ۱۳۸۸.
 مشخصات ظاهری: ۳۷۶ص. : مصور، نقشه، جدول، نمونه، نمودار.
 شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۴۲۱-۱۴۱-۶
 وضعیت فهرست نویسی: فیبا
 موضوع: هنر اسلامی -- ایران -- تاریخ -- کنگره ها
 موضوع: هنر ایرانی -- کنگره ها
 شناسه افزوده: سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان اردبیل
 شناسه افزوده: سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان اردبیل. دفتر امور فرهنگی
 شناسه افزوده: سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان اردبیل. اداره برنامه ریزی
 رده بندی کنگره: N ۷۲۸۰ / ۵۸ ۱۳۸۸
 رده بندی دیویی: ۷۰۹ / ۵۵
 شماره کتابشناسی ملی: ۱۸۷۴۴۸۰



مجموعه مقالات نخستین همایش ملی هنرهای شیعی از عهد صفوی تا به امروز با تاکید بر جایگاه اردبیل در تحول حکمت، عرفان، هنر و معماری شیعی (به مناسبت برگزاری اولین همایش ملی هنرهای شیعی)

ناشر: سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان اردبیل

با همکاری دفتر امور فرهنگی - اداره برنامه ریزی نشر

نوبت چاپ: اول ۱۳۸۸

شمارگان: ۲۰۰۰ نسخه

امور اجرایی: موسسه فرهنگی و هنری نقش و نگاه

لیتوگرافی، چاپ و صحافی: چاپ خجسته

شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۴۲۱-۱۴۱-۶

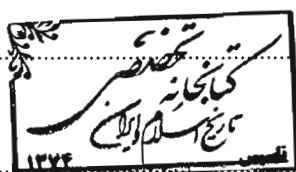
نشانی: اردبیل، محله اوچدوکان، کوچه رضازاده، صندوق پستی ۳۴۱

پست الکترونیک: ardebil-miras@yahoo.com

نمابر: ۰۴۵۱-۲۲۳۲۹۸۶

تلفن: ۰۴۵۱-۲۲۴۸۸۹۵

- ۷..... سخنرانی آقای دکتر منصور حقیقت‌پور استاندار محترم اردبیل و دبیر کل همایش
- ۹..... سخنرانی دکتر سید عبدالمجید شریف‌زاده دبیر علمی همایش
- ۱۳..... سخنرانی آقای مهندس مسعود علویان صدر دبیر اجرایی همایش
- ۱۷..... قطعنامه نخستین همایش ملی هنرهای شیعی
- بررسی سیر تحول و تطور هنر و معماری شیعی از عصر صفوی تا امروز
- ۱۹..... دکتر حسین زمرشیدی
- هنر شیعی در آثار قرآنی عصر شاه اسماعیل و شاه تهماسب صفوی
- ۳۹..... دکتر محمدمهدی هراتی
- تفکر شیعی بنیان هنر اسلامی
- ۵۷..... دکتر محمدعلی رجبی
- عرفان و عارفان در دارالارشاد اردبیل
- ۷۱..... حجة الاسلام والمسلمین عادل مولانی
- تجلی هنر شیعی در آثار هنری دوران صفویه
- ۸۹..... دکتر حسین یاوری
- ادعیه و شعائر شیعی بر پارچه‌های دوره صفوی
- ۹۷..... زهره روحفر
- سهم و نقش دولت صفویه در نشر و رونق فرهنگ و معارف شیعه و اعتلای آن
- ۱۰۵..... دکتر محمدحسین رجبی دوانی
- منبت‌کاری صفوی استمرار سبک ملی
- ۱۱۵..... دکتر قباد کیانمهر
- نگاهی به گذشته، نظری به آینده
- ۱۴۱..... دکتر محمدحسن رجبی
- ویژگی‌های معماری و تزئینات آرامگاه میر قوام‌الدین مرعشی آمل در دوره صفوی
- ۱۵۱..... دکتر جواد نیستانی
- بررسی کاشی‌کاری مجموعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی
- ۱۶۳..... دکتر میترا آزاد
- بررسی سبک اجرا و آسیب‌شناسی دو در صفوی متعلق به موزه آستانه مقدسه قم
- ۱۷۵..... دکتر قباد کیانمهر



- شناسایی و بررسی ویژگی‌های فنی رنگدانه‌های به کار رفته در نقاشی‌های دوره صفویه
 ۱۸۱..... منیژه هادیان دهکردی
- جایگاه آیین مذهبی تعزیه در تزئینات وابسته معماری گچ‌نگاری امامزاده زید اصفهان
 ۱۹۵..... شعله احتشامی
- معرفی هنرهای شیعی شکل گرفته در اوایل دوره صفوی در اردبیل...
 ۲۰۷..... مریم کیان
- مجموعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی، آینه فضای فرهنگی ایران در عهد صفویان
 ۲۱۷..... دکتر میترا آزاد
- جستاری در تعزیه (شبیه‌خوانی) از منظر نشانه‌شناسی
 ۲۲۷..... دکتر محمدحسین ناصر بخت
- کتیبه گریو گنبد حرم مطهر امام علی (ع)، جلوه‌ای از کمال علم و هنر ناب اسلامی
 ۲۴۱..... دکتر علیرضا بهرمان
- جایگاه باستان‌شناختی و معماری عرفانی آرامگاه شاه اسماعیل اول...
 ۲۵۵..... حسن یوسفی - دکتر محمود طاووسی - ملکه گلمغانی زاده اصیل
- تجلی نمادهای شیعی در هنرهای به کار رفته در آرامگاه شاه اسماعیل صفوی، با تاکید بر صندوق چوبی وی
 ۲۷۵..... مژگان خیرالهی
- تحلیل الگوی روابط بین مسجد و زیارتگاه‌های شیعه و سنی دوره تیموری...
 ۲۹۱..... مهدی عطایی - مهدی حمزه‌نژاد
- کاربری خط رقاع در متون دینی شیعی دوران صفویه و قاجار
 ۳۰۷..... بهرام برومند امین
- میدان صاحب‌الامر تبریز پیش نمونه طرح میدان نقش جهان اصفهان
 ۳۱۷..... دکتر مرضیه گودرزی - حسین گودرزی
- تجلی عرفان در معماری شیعی دوره صفوی و بازتاب آن در بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی
 ۳۳۱..... نادر لطفی صمیمی
- نقش و جایگاه ماندگار تذهیب در شکوفایی هنر اسلامی
 ۳۴۷..... رضا تاج‌آبادی - کریم مشایخی - سمیه شعبانی
- بازیابی گنجی پنهان
 ۳۷۳..... شهرزاد امین شیرازی - رضا رحمانی



سخنرانی آقای دکتر منصور حقیقت‌پور استاندار محترم اردبیل و دبیر کل همایش



ای جمال هر جمیل وای جمالت بی مثال
هر جمال از تست ز آن رو دوست می‌داری جمال
از جمالت پر توی بر هر جمیل افکنده‌ای
زین سبب دل می‌برد هر جانبی صاحب جمال

هنرمند عاشق است. عاشقی دل سوخته که از آن باغ هبوط کرده و روح انسان، حقیقت و زیبایی ظاهری و حسن مطلق را بی پرده و حجاب دیده است پس آن گاه در این جهان هنگامی که حسن و زیبایی ظاهری و مجازی را می‌بیند، از آن زیبایی مطلق که پیش از این درک نموده یاد می‌کند، غم هجران به او دست می‌دهد و هوای عشق او را بر می‌دارد، می‌خواهد به سوی او پرواز کند و مرغ خیال هنرمند، در پروازی عاشقانه به کوی دوست، در یافتن مهر اوست مهری که در خیال او می‌بیند و در پرتو روی اوست که مرغ جان پر می‌گشاید و به عالمی دیگر راه می‌یابد.

درهای فرح به رخ گشاید

در سر چو خیال تو در آید

فردوس برین به خاطر آید

هر گاه به یاد و خاطر آیی

هنرمند به این اعتبار و با تخیل ابداعی و صورت خیالی و اشارات و رمزها، آن نسبت حضوری را که با حق و حقیقت دارد و مظهر آن قرار گرفته بیان و محاکات می‌کند و به عبارتی نسبت میان خویش و عالم و آدم و مبدأ عالم و آدم را متمثل می‌کند.

هنرمند در واقع عارفی است که حقایق را از راه نقش و تصویر و خط و رنگ و کلام... بیان می‌کند و نحوه بیان او محسوس و ملموس است. جلوه گاه حقیقت هنر، عالم غیب و حق است و از عالمی دیگر برای او متجلی می‌شود و به همین جهت است که هنر هنرمندان مسلمان عاری از خاصیت مادی صبیعت است. هنرمند در این نقش‌ها و رنگ‌ها و کلام، نمایش عالم ملکوت و مثال را که عاری از خصوصیات زمان و مکان و فضای طبیعی است عرضه می‌نماید و تکرار مضامین و صورتها، رفتن به اصلی است که الگوی ازلی دارد و به صور مثالی عالم ملکوت می‌پیوندد.

حسنی نیافتیم جدا از جمال او

نقشی نبسته‌ایم به غیر از خیال او

اینگونه است که اگر هنرمند مسلمان نقشی می‌زند و بنایی را معماری می‌کند و شعری می‌گوید، نغمه‌ای و سرودی می‌سراید و مقامی و گوشه‌ای می‌نوازد، همه حکایت از عالم غیب و پروردگار او می‌کنند. در این هنرهاست که هر کاری یک معنی و ساحت جاودانی را در خود ظاهر می‌کند. در چنین هنر و فرهنگی که همه مظاهر حیاتی آن مطابق نمونه آسمانی است، اصول الهی حاکم است که هر اثری را از برکت و رحمت آسمانی بر خوردار می‌کند. اما گروهی از هنرمندان دوره جدید که از عالم دینی دور شده و از معانی غیبی بیگانه گشته‌اند، حجاب حقیقت را اصیل می‌پندارند و جلال و جمالشان در این مرتبه تابع حکم حجاب است. مشاهده حقیقت جز با رفع حجاب و انکشاف حقیقت ممکن نمی‌شود. آنگاه است که هنر پنجره و روزنه‌ای می‌شود در راستای معرفت و شناخت مبانی انسانی و اسلامی و رسیدن به مبادی هنر موعود. چنین هنری در معرفی و بیان نمونه‌ها و الگوها به شیوه‌ای سمبلیک و رمز گونه می‌پردازد.

اسوه‌ها و سمبل‌های هنر موعود، پیامبر و امامت می‌شود و آنها اسوه هنر انسانی در راستای هنر الهی و ایده و سمبل هنر شیعی می‌شوند هنری که وظیفه خود را در قرار دادن، تجسم بخشیدن، ملموس نمودن و به عینیت کشاندن همین اسوه‌ها و الگوها، و نمونه حسنه انسان کامل در هر فضا و محیط انسانی می‌داند.

عدالت در هنر شیعی جایگاه اساسی می‌یابد. عدل در آثار هنری یعنی محتوا در جای خود قرار گیرد و تکنیک در جای خود و هیچیک فدای دیگری نشود.

رعایت اصل عدل یعنی قدم برداشتن در تحقق هنر موعود.

عدل در اثر هنری یعنی به تناسب مخاطب با وی سخن گفتن.

عدل در هنر یعنی برپایی شاکله انسانی در جوامع انسانی و نه شاکله‌ای حیوانی در فرم و قالب پوست انسانی

عدل یعنی کلید تشخیص هنر از ابتذال و تمیز هنر الهی از هنر شیطانی.

چنین هنری است که در طول تاریخ اسلام توسط هنرمندان شیعه پیرو امامت و ولایت شکل گرفته و در انواع خود بروز نموده است هنرهایی که نیاز به رمز گشایی و انکشاف دارد تا بدانیم مبانی آن متأثر از تفکرات و اعتقادات شیعیان مسلمان بوده و اصول حاکم بر آن کدام است به همین سبب پژوهش در اصول و مبانی هنر اسلامی و هنر شیعی اهمیت می‌یابد تا با شناخت این اصول بتوان هنر خود را مطابق تفکرات و اعتقادات شیعی در زمان جاری نمود و امید را در میان جوامع گسترش داد و هنری جهانی عرضه نمود.

شود شود که ببینم صباح و شام ترا

بدیده تو ببینم مگر به کام ترا

بدر گه تو دعا خوانم علی الدوام ترا

شود شود که شود چشم من مقام ترا

شود شود که شوم غرق بحر نور شهود

شود شود که نهم روی مسکنت بر خاک



سخنرانی آقای دکتر سید عبدالمجید شریفزاده

دبیر علمی همایش



یا لطیف

«الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي جَعَلَنَا مِنَ الْمُتَمَسِّكِينَ بِوَلَايَةِ أَمِيرِ الْمُؤْمِنِينَ عَلِيِّ عَلَيْهِ السَّلَامُ وَ الْأَئِمَّةِ الْمُعَصُومِينَ عَلَيْهِمُ السَّلَامُ»

«حمد به اخلاص مقرون صانع بی چون را زبید که مرقع روزگار بوقلمون را به وجود آورد، و بیاض «تَوَلُّجُ اللَّيْلِ فِي النَّهَارِ وَتَوَلُّجُ النَّهَارِ فِي اللَّيْلِ» (آل عمران ۲۷) را ملمع ساخت، و شکر بیرون از قیاس چند و چون راقم صحیفه «ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ» (قلم ۶۸) را شاید که این مرقع ملمع را به اوراق الوان خزان و بهار ترتیب داده، بدین خوبی و زیبایی پرداخت. و درود نامعدود بر رسولی که جدول احاطه صفحاتین انس و جان فرمود و لوحه رسالتش مرقع وجود را حسن و زینت فرود. و بر آل و اولاد او که بی شیرازه تبعیت و بی رابطه محبت ایشان مربوط نیست.

روح همه آثار هنری شعر است.

و شعر باطن آنها. زیرا که در آثار هنری بی واسطگی و حضور وجود دارد. در مقام دوم است که این روح شاعرانه با فن و صنعت در هم می آمیزد و به صورت یک اثر تجسمی ظاهر می شود. پس یک هنرمند نقاش، یا معمار و... در مرتبه اول شاعر است. شاعران در مقام انبیاء ولایت داشته اند و معلم قوم خود بوده اند. در فرهنگ دینی، بنای حیات بشر بر یک نوع انسان شناسی مبتنی بود که انسان جدید، بنیاد و اساس تفکر خود را بر فراموش کردن آنها نهاد. در انسان شناسی دینی، انسان چون موجودی آسمانی بر روی زمین که به صورت الهی آفریده شده است تلقی می شود و اینگونه است که هنرها، مبتنی بر معرفتی است که خود سرشت روحانی دارد و مشاهده حقیقت جز با رفع حجاب و انکشاف حقیقت ممکن نمی شود. با مرگ حضور شاعرانه دینی و عظمت ساخت خیال، شعر از اوج به حضيض تنزل می یابد و فلسفه بر دین و شعر حکمی، که نزدیک ترین بیان به دین است مستولی می شود و مسخشان می کند. به اقتضای تنزل مقام شاعران، دیگر هنرمندان نیز از اریکه قدرت معنوی خود فرو می افتند. در این دوره اغلب کلام شعری در زمره موهومات تلقی می شود و از نظر فلاسفه ای چون فارابی، عالی ترین صورت آن، فقط مثاللات معیده فلسفه به شمار می رود و به این ترتیب در هنرهای

تجسمی و معماری و... ساحت عقلانی بر ساحت تخیل حضوری غلبه می‌کند.

با فراموش شدن ساحت معنوی بشر، عالم بی‌عالمی انسان به یک عالم بسته‌ای تقلیل می‌یابد که عبارت از عالم محسوس نفسانی چه بیرونی و چه درونی است. ساحت متعالی و معنوی قدسی در افق خیال و دل شاعر فرو بسته شده، در نفس اماره خود فرو می‌ماند و در مدار بسته نفس اماره‌اش سیر می‌کند.

شان حقیقی شعر، ابداع حقیقت است.

هنر اسلامی و خصوصاً هنر شیعی باید در جهت دادن و خلاقیت و ارائه خط سیر، تشابهی با صنع الهی و خلاقیت خدائی داشته باشد. خداوند در آیات قرآن و در بهشت انبیاء و مکاتب آسمانی و پیام‌های وحی، بنا را بر این گذاشته است که انسان را از روزمره‌گی و پوچی و گرایش و کشش و اخلاص به زمین رها سازد و روح را از تعلقات دنیایی و قیودات مادی آزاد کند. انسان را در فاصله خاک تا افلاک و ماده تا معنی، دائماً رو به تعالی و تکامل ببرد و راهی از طبیعت به روح قدسی جهان پیش پای بشر بگذارد.

حکمت، اساس زندگی رو به کمال است و هنر باید در خط حکیمانه سیر کند. هنر مکتبی باید روح عطشناک انسان را که متمایل به ابدیت است، سیراب کند و نیازهای وحدت طلبانه‌اش را اشباع نماید.

آنگاه این فرمایش امام صادق (ع) را باید در هنر شیعی مورد توجه قرار دارد که: تمام نیکوئی‌ها در سه خصلت جمع شده است. نگاه، سکوت، سخن، پس هر نگاهی که در آن پند گرفتن نباشد فراموش و سهو است و هر سکوتی که در آن اندیشیدن نباشد غفلت است و هر سخنی که در آن یاد نباشد بیهوده است. خوش آنکه نگاهش عبرت اندوزی، سکوتش تفکر و سخنش یاد باشد.

سخن از تاب و تب شعله به خس نتوان گفت

رمز عشق تو به ارباب هوس نتوان گفت

هست در سینه من آنچه به کس نتوان گفت

تو مرا ذوق بیان دادی و گفتمی که بگوی

انسان بی‌عقیده، بی‌شخصیت و بی‌هویت هم خواهد بود و آنکس که از هویت انسانی و شخصیت اعتقادی خالی و جدا باشد موجودی بی‌نقش و بی‌تحرك خواهد بود. عقیده و ایمان غذای روح است و روح بی‌ایمان دائماً رو به استهلاک است، نه رو به رشد و تعالی. در هنر مکتبی و شیعی، حقیقت عقیده، به طور دائم، حضور محسوس دارد و هنر موجودیت خود را در مکتب، از طریق حقایق حیات و هستی آن هم از دیدگاه عقیده می‌گیرد و اثبات می‌کند و ترسیم می‌نماید.

هنر مکتبی و هنر شیعی، وقتی واقعاً مکتبی خواهد بود که دید شیعی و بینش اسلامی در اثر هنری مشاهده شود و هنرمند توانسته باشد آن را به عینیت برساند. روح مهم است نه قالب، صرف مسلمان بودن یک هنرمند دلیل اسلامی و شیعی بودن هنر او نیست و حتی مذهبی و اسلامی بودن سوژه و موضوع هم در مکتبی بودن هنر کافی نیست و صرفاً جنبه معنوی و روحی داشتن موضوع هنر، نمی‌تواند هنر را اسلامی کند، بلکه باید دیدگاه هنرمند و زبان هنرش، مسلح به بینش دینی باشد و از آن سرچشمه سیراب شده باشد. ثانیاً، با شناختی که از سمبل و رموزها و قالب‌ها و شکل‌ها و ابزار هنر دارد،

آن دید را از این طریق اعمال نماید.

زبان هنرمند و زبان هنر شیعی، زبان اشارت است نه زبان عبارت. زبان عبارت زبان فلسفه و زبان زندگی عادی و تفهیم و تفاهم است. صورتی از زبان که زبان صورت خیالی است زبان اشارت است. به سخن عین‌القضات، زبان عبارت، زبان مطابق با زمان و مکان فانی است پس برای وصف عالم ازلی زبانی دیگر باید. جمال و جلال عالم ازلی را جز بدین زبان معرفت و زبان راز و رمز نمی‌توان گفت. اما عالم فلسفه و متکلمین به واسطه زبان عبارت بیان اشارت زبان انضمامی غیرحسی است. اما حس را واسطه رمز و تعبیر قرار می‌دهد تا به نحوی تقرب نسبت به امر قدسی حاصل گردد و این تقرب تابع استعداد شنونده و بیننده است.

در بیان اسرار عالم که در پی انکشاف حقیقت برای شاعر و هنرمند فاش شده است، زبان عبارت ظرف ابداع هنری یا تجربه عرفانی نمی‌تواند باشد زیرا این زبان از مفاهیم فراتر نمی‌رود. حال آنکه سر مفهوم انتزاعی نیست بلکه معنی انضمامی است سپس قوه خیال و حس برای تنزل معنی به عالم بشری در کار می‌آید و متشابهات حسی، سمعی در شعر و موسیقی و متشابهات حسی دیگر از نقاشی، معماری، صنایع مستظرفه، نمایش و سینما و... واسطه ابداع حقیقت‌اند. در این میان زبان شعری صورت‌های خیالی است چنانکه حافظ گوید:

هر دم از روی تو نقشی زندهم راه خیال با که گویم که در این پرده چه‌ها می‌بینم

پس رعایت چنان دیدگاه‌هایی است که می‌تواند هنر را اسلامی و شیعی کند.

امروز برای نخستین بار گرد هم آمدیم تا در یافتن اصول، مبانی و مبادی هنر شیعی اهتمام نماییم. هنری که در طول تاریخ پس از اسلام و در سیر تحول و تطور آن نقش اساسی ایفا نموده است. و خصوصاً پس از دوران صفویه جایگاه اساسی یافته و خاستگاه آن را مورد توجه قرار دهیم.

بدین منظور، این همایش با هدف: تلاش در زمینه شناسایی و تبیین مبانی نظری حاکم بر هنر شیعی در عصر صفوی و جایگاه اردبیل در ایجاد، توسعه و ترویج حکمت هنر و معماری شیعی برگزار و با محورهای ذیل مطرح می‌گردد.

- معرفی هنرهای شیعی شکل گرفته در اوایل دوره صفوی در اردبیل.
- نقش علماء اساتید و هنرمندان در هنر و معماری شیعی.
- بررسی جایگاه حکمت و عرفان در تحولات نظری هنر و معماری شیعی.
- تبیین نقش مدیران در حمایت از هنر و هنرمندان شیعی.
- بررسی سیر تحول و تطور هنر و معماری شیعی از عصر صفوی تا به امروز.
- بررسی وضعیت هنر و معماری شیعی در دوره معاصر.
- معرفی انواع هنرهای شیعی و مصادیق آن.

در اینجا لازم می‌دانم از تمامی اعضاء هیئت علمی همایش، جناب آقای دکتر محمد علی رجبی، جناب آقای دکتر حلیمی، جناب آقای حجت الاسلام اکبری جدی، جناب حجت الاسلام مولایی، استاد بزرگوار جناب آقای محمود ماهرالنقش، استاد ارجمند جناب آقای دکتر زمرشیدی، جناب آقای دکتر حاجی زاده، جناب آقای دکتر حسن بلخاری، جناب آقای دکتر محمد مهدی هراتی، جناب آقای دکتر یآوری، سرکار خانم دکتر میترا آزاد، جناب آقای مهندس علویان صدر، جناب آقای دکتر منصور حقیقت‌پور تشکر می‌نمایم.

مجدداً از همکاران عزیز در سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان اردبیل بویژه جناب آقای مهندس علویان صدر که تمامی امور اجرایی این همایش را اداره نمودند تشکر می‌نمایم و در پایان از استاندار محترم اردبیل جناب آقای دکتر منصور حقیقت‌پور که خود عاشقی دل سوخته است و از میادین گوناگون دفاع مقدس و خدمت بر اهل بیت عصمت و طهارت و تا اداره امور این استان همیشه فرهنگ را سر لوحه فعالیت‌های خود نموده است تقدیر و تشکر می‌نمایم.

و از همه استادان و پژوهشگران و هنرمندانی که با حضور خود و ارائه مقالات علمی راه را برای شناخت هنر شیعی روشن می‌نمایند. این حرکت را آغازی می‌دانیم بر راهی که پایانی روشن خواهد داشت. انشاءالله.

چشم بر هر چه گشادیم رخ خوب تو دیدیم	گوش بر هر چه نهادیم حدیث توشنیدیم
مردمان چشم گشودند و ندیدند به جز غیر	ما ببستیم دو چشم و به جمالت نگریدیم
لوح دل را که بر آن نقش و نگار دگران بود	پاک شستیم و بر آن صورت خوب تو کشیدیم

سید عبدالمجید شریف‌زاده

دبیر علمی نخستین همایش ملی هنرهای شیعی

اردیبهشت ماه ۱۳۸۸



سخنرانی آقای مهندس مسعود علویان صدر

دبیر اجرایی همایش



با سلام و صلوات به ارواح پاک و طیبه شهدا و امام شهدا و خیر مقدم حضور فضلا، اندیشمندان، متفکران و میهمانان محترم و حضار گرامی؛

مفتخرم از جانب کمیته اجرائی همایش، گزارش مختصری حضور عزیزان تقدیم دارم:

به لطف پروردگار متعال و با حمایت استاندار محترم و نماینده محترم ولی فقیه در استان و همکاری فرهنگستان هنر و پژوهشکده‌ی هنرهای سنتی و سازمان‌های استانی خصوصاً اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی، اداره کل امور اجتماعی استانداری، سازمان صدا و سیما، سازمان تبلیغات اسلامی، بنیاد دایرةالمعارف و هم‌چنین به همت دهها محقق و دانشمند عزیز و گرامی و با بهره‌گیری از مدد علمی اساتید معظم هیئت علمی از پنج ماه قبل برنامه اجرائی همایش بطور عملیاتی و با تشکیل کمیته علمی به ریاست آقای دکتر شریف‌زاده و کمیته اجرائی به دبیری سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری آغاز گردید.

علاوه بر زحمات ارزشمند کمیته علمی که گزارش آن توسط دبیر محترم ارائه خواهد شد. کمیته با تشکیل هشت گروه کاری و برگزاری بیش از ۲۰ جلسه هماهنگی و اجرائی در سطوح مختلف انجام وظیفه کرده است.

این همایش امروز و فردا (۲۷ و ۲۸ اردیبهشت ماه سال ۸۸) که مصادف با هفته میراث فرهنگی است در محل آمفی تئاتر فدک برگزار می‌گردد و بطور همزمان اولین نمایشگاه هنرهای شیعی در محل موزه خطائی در جوار بقعه متبرک شیخ صفی‌الدین اردبیلی که ما حاصل تلاش و کوشش هنرمندان و صنعتگران هنرهای سنتی و صنایع دستی می‌باشد با تعداد بیش از ۱۳۰ اثر بر جسته از رشته‌های مختلف صنایع دستی کشور و چهارده کارگاه تولید زنده با حضور اساتید محترم پژوهشکده هنرهای سنتی و صنایع دستی کشور به نمایش گذاشته شده است. بدین وسیله از طرف جمیع دست اندرکاران کمیته اجرائی همایش، از همه سازمانها، ادارات کل، ارگان‌ها و نهادها، همکاران محترم و عزیزانی که به هر نحو در برگزاری این همایش ما را یاری نمودند تقدیر و تشکر نموده، معروض می‌دارد، بررسی هنرهای شیعی و اسلامی

و نیز جایگاه حکمت و عرفان و سیر تحول و تطور هنر از اعصار گذاشته تا عصر صفویه به امروز، یکی از نعمات پر فیض حاصله از انقلاب عظیم اسلامیمان بود: که با تبیین ایدئولوژی و مکتب از سوی معمار کبیر انقلاب اسلامی و نیز مقام عظمای ولایت حضرت آیت ا..... خامنه‌ای، که هر دو از عرفا و دانش آموختگان دانشگاه هنر ائمه اطهار علیهم السلام بشمار می‌روند، ما را به ضرورت مطالعه و تحقیق در زمینه‌های مختلف هنر در عرصه مکتب و ایمان و عرفان اسلام ناب محمدی(ص)، دعوت می‌نمایند.

اینکه هنر، از عشق واقعی و قلبی به یزدان پاک سر چشمه می‌گیرد، ما را به این معنا رهنمون می‌سازد که هنرهای منبعث از عشق به خدا و رسول و امامان و عرفای نامدارش، نگهبان امین زیبایی‌ها و هنر آفرینی‌ها در بستر خاکی این جهان است که غذای روح و روان آدمی بوده و رسالتش رساندن انسان‌ها از خاک به فلاک می‌باشد.

عصای سحر آسای هنر، اگر در دست یک هنرمند مکتبی و الهی و انسان دوست قرار گیرد، جوهره‌ی حقیقت و نبوغ هنر در ذات او تلالو یافته و از او هنرمندی می‌سازد که به نوآوری و شکوفایی رسیده و کارهایش و هنرمندیش به وحدت ملی و انسجام اسلامی در سطح جهان می‌انجامد و به صدور انقلاب اسلامی کمک شایانی می‌نماید.

اما باید گفت که، هنر اسلامی، امروز در بسیاری از ابعاد، ناشناخته مانده و در عناصر و مولفه‌های اصلی آن کار چندانی نشده بعبارتی دیگر مشاهده می‌شود نمونه‌های فراوان و جالبی در آثار و ابنیه و معماریهای شرقی و اسلامی توسط محققین ارائه شده اما روح زیبایی آفرین و ذوق هنر شناسی آن تصاویر و دستاوردهای هنری از بعد تأثیر اسلامی و عرفانی بررسی نگردیده و به چالش گذاشته نشده است.

باری، هنر زبان ارتباط مردم است، بنابر این باید ارزش‌های ماندگار و قلبی را به مردم منتقل کند، هنر مکتبی، باید راهی از خاک تا خدا پیش پای انسان بگشاید و این راه گشوده است، و هنر و هنرمند باید آن را نشان دهد و در جامعه ایران عزیزمان آثار هنری و تاریخی مختلف در سطح جهان زبانزد خاص و عام است که بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی و سایر بناهای معماری و آثار هنری و مکتوبی و تصویری در جای جای ایران نشان از عظمت تأثیر پذیری هنرمندان از اعتقادات دینی بوده است و خود آفرینش، فیضی است که نشان دهنده راهی از خدا تا انسان و از انسان تا خداست.

آنچه که در هنر اسلامی و صفویه قابل بررسی و مشهود است، علائمی متقن و محکم از «قرب به خدا»، «رضای حق» تسلیم و اطاعت، تواضع، خلود، معاد، ایمان به جاودانگی، ایثار و شهادت و عشق به شهید کربلا، امام حسین (ع) و نیز امامان و ائمه معصومین دارد و به تعبیر مقام معظم رهبری «این بنا و آنچه در آن است مظهر آمیزه‌ی دین و سیاست و هنر می‌باشد. اگر چه یادگار اصلی صفویه، عشق و ایمان مردم ما به اهل بیت علیهم السلام است، اما این بقعه و متعلقات آن نیز یادگار ارزنده‌ای است که دولت جمهوری اسلامی باید با همه توان به نگهداری آن همت گمارد.» با این اوصاف باید گفت که:

رویکرد هنر صفویه در تعریف الگوی جدید برای هویت سازی بود، که با بهره‌گیری از افکار، نظریه‌ها و اندیشه‌های علمی و عالمان صالح و دانشمندانی همچون مقدس اردبیلی، شیخ بهائی، میرداماد، کمال الدین حسین الهی اردبیلی، ملاصدرا، ملامحسن سیر کاشانی، و میر فندرسکی.... توانست انسجام ملی را در سایه تهییج هویت ملی برقرار نموده و مشروعیت خود را با الهام از مکتب تشیع و تمسک به معصومین و ائمه اطهار (علیه السلام) کسب نماید یعنی اجماعی از هویت علمی، هویت دینی.

آنچه مکتب تمدنی صفویه پایه ریزی کرد، جمع سیستماتیک بود در حوزه‌های مختلف علم و دانش، مدیریت اجتماعی و اقتصادی و سیاسی، مکتب اندیشه‌ای و دینی و نهایتاً مکتب هنری که با بهره‌گیری از ابعاد متعالی انسانی جلوه‌های مختلف هنری را به ظهور رسانده و متجلی ساخت.

در عالم هنر، جام جان را نباید از جوی دیگران پر کرد احساس خود را داشتن و جام خود را پر نکردن از سبوی دیگران الا ائمه اطهار علیهم السلام و شهدای اهل هنر و قلم، شرط توفیق در وادی هنر و هنرمندی و هنرمند زیستن است. اگر از آثار هنری دیگران غباری بر صفحه‌ی ذهن یک هنرمند اسلامی و مسلمان بنشیند و نیز بر صفحه‌ی تابلو و کاغذ و سر قلمش، واژه‌ها و اشعار و در نقش و نگارها و مضمون کارهای هنریش، سایه‌ی دیگری افتاده باشد هرگز زمینه‌ی رشد و نوآوری و شکوفایی که گستره‌اش باید به فرامرزهای کشورهای اسلامی برسد شاهد نخواهیم شد؛ اما قطعاً هنرمند ولایتمدار و رسالتمدار و بر خاسته از بطن و متن دین مبین اسلام و مذهب و پرورش الهی و آسمانی در دل خویش دریای دریافت الهامات جدید هنری را جاری خواهد ساخت به شرطی که هنرمند عصر حاضر آتش را از خاک خویش بطلبد و آنچه را که «خود» می‌تواند کشف کند از بیگانه طلب و تمنا نکند و در مضمون را از صدف خود بیابد و پیوراند که مقام معظم رهبری نیز فرموده‌اند که: «هنر زائیده ایمان، اراده و عشق واقعی و صمیمی به خداست که نشأت گرفته از الهامات پاک قلبی است.»

در خاتمه ضمن پوزش از تصدیع، عرایضم را با رباعی زیر به پایان می‌برم:

گلزار جهان لبالب از یاسمن است	بر شاخه‌ی نور جلوه‌گر، یاس من است
بر محمل روشنای خورشید زمان	گلوازه‌ی نام حجة ابن الحسن است

مسعود علویان صدر

رئیس سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان اردبیل

و دبیر اجرایی همایش



قطعه نامه نخستین همایش ملی هنرهای شیعی



با عرض ارادت به ساحت حضرت دوست و درود بر حبیب گرانقدرش محمد مصطفی (ص) و وصی او امیر المومنین علی (ع) و خاندان پاک و مطهرش که فرهنگ و هنر اسلامی، تجلی گفتار و کردار آن بزرگواران است.

شرکت کنندگان در این همایش ضمن تبریک به مردم اردبیل که این بنیاد نیک را در دارالارشاد اردبیل بنا نهادند از مسئولین محترم و فرهنگ پرور شهر خصوصاً جناب آقای دکتر حقیقت پور، استاندار محترم و مسئولین محترم سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری خصوصاً جناب آقای مهندس علویان صدر نهایت سپاسگزاری و قدردانی را می‌نمایند، از استادان محترم دانشگاهها و پژوهشگاههای کشور که با حضور پرشور و متعهدانه خود و ایراد سخنرانی و ارائه مقالات عالمانه جلوه‌هایی از هنرهای شیعی را مطرح کردند صمیمانه قدردانی می‌شود.

از هنرمندان سستی کشور که با عرضه آثار با ارزش هنری و نمایش زنده شیوه‌های تولید آثار در معرفی بخشی از هنرهای شیعی ایران اسلامی مشارکت داشته‌اند تشکر می‌شود.

و اما پیام و تاکیدات همایش به شرح ذیل بعرض می‌رسد:

- ۱- ایجاد دبیرخانه دائمی همایش در شهر اردبیل و فعالیت مداوم بمنظور برپایی با شکوه همایشهای آتی.
- ۲- همایش دوم در سطح بین المللی برگزار شود تا از تمامی تحقیقات محققان عالیقدر در سطح بالای علمی و فرهنگی در جهان استفاده شود.
- ۳- ایجاد مرکز مطالعات هنرهای شیعی در شهر اردبیل و دعوت از تمامی محققان و صاحب نظران و هنرمندان بمنظور اجرای طرح‌های پژوهشی و ترجمه کتب محققانه در این زمینه و جمع‌آوری اسناد و مدارک مربوطه و ایجاد اطلاع رسانی هنرهای شیعی.
- ۴- بهره‌گیری از نهادهای اسلامی و شیعی در معماری معاصر خصوصاً هنرهای وابسته به معماری.
- ۵- ضرورت مطالعه و بررسی پیرامون هنرهای شیعی منطقه بمنظور دستیابی به ممیزات این هنرها بعنوان مکتب شیعی اردبیل.
- ۶- ایجاد موزه هنرهای شیعی و جمع‌آوری آثار فاخر و طراز اول هنری از آثار قدما و معاصرین در شهر اردبیل.

۷- انتشار فصل نامه پژوهشی که فراگیر سخنرانیها، تحقیقات و گزارش اقدامات همسو با فعالیتهای دبیرخانه در ایران و سایر نقاط جهان است.

۸- ایجاد وب سایت ویژه دبیرخانه برای ارتباط مستمر با کلیه افراد حقیقی و حقوقی ذیربط.

۹- ارتباط و همکاری با مراکز تحقیقاتی، آموزشی و انتشاراتی داخلی ذیربط نظیر مجمع جهانی اهل بیت (ع)

۱۰- ارتباط و همکاری با مراکز تحقیقاتی آموزشی و انتشاراتی خارجی ذیربط نظیر یونسکو، آیسسکو، اکو و....

اعضاء هیئت علمی: محمد علی رجبی - حسن بلخاری - محمد مهدی هراتی - کریم حاجی زاده - حجت الاسلام عادل

مولایی - حجت الاسلام اکبر جدی - میترا آزاد - سید عبدالمجید شریف زاده - حسین یآوری - حسین زمرشیدی

بررسی سیر تحول و تطور هنر و معماری شیعی از عصر صفوی تا امروز

دکتر حسین زمرشیدی

دانشیار و عضو هیئت علمی دانشگاه شهید رجایی



چکیده

آنجایی که شمشیر از طرف دولت نوپای صفویه و سلاح گرم از طرف دولت پیر عثمانی بر زمین گذارده شد و پیمان دوستی بین دو دولت ایران و عثمانی منعقد گردید و سپس اقوام سرکش از یک سرکوب شده و دولت جوان صفویه هرج و مرج‌ها را نیز از میان برداشت، نظم در کشور حاکم شد. ارتش و سپاه تقویت گردید. کشاورزی و دامپروری قوت گرفت. حرف‌گوناگون به وجود آمد. اقتصاد بالا گرفت و زندگی فردی و اجتماعی مردم رو به بهبود نهاد. توسط جد پادشاهان صفویه چون شیخ صفی‌الدین اردبیلی و سپس روحانیت شاخص و مورد احترام بزرگان و پادشاهان صفوی خصوصاً شاه عباس از هر جهت پذیرش اسلام شیعی جعفری برای عام فراهم گردید. فرهنگ در شاخه‌های متعدد رشد کرد و بالاخره سازندگی‌های بسیار گسترده با هنرهای بدیع خصوصاً برای مساجد، مدارس علمیه و بقاع متبرکه و حتی سایر اماکن عمومی به سرحد کمال مطلوب از هنرهای وابسته به معماری رسید و مکاتب هنری از هنرهای گوناگون خصوصاً معماری شالوده هنر شیعی در جهان اسلام گردید که هریک از این شاخه‌های هنر دارای مفاهیم و اصول بنیادی و ریشه‌ای گردید که در مواردی این زیباشناسی‌های شیعی و قدسی از مرزهای کشور گذشته و اساس هنرهای معنوی و الهی معماری جهان اسلام گردید.

به طور خلاصه بجز از هنرهای قدسی شیعی از معماری، هنرهای بسیار زیبای شیعی در شاخه‌های دیگر در دوره صفویه چون میناکاری، حکاکی، قلم زنی، قطاعی، چرم دوزی و چرم‌نگاری، صحافی، خطاطی، نگارگری و تذهیب کاری، زیورآلات سازی، مهره سازی، قالی و فرش بافی، تهیه پارچه‌های قلمکار - سوزن دوزی، زری دوزی، تکه دوزی، منجوق دوزی، سفالگری، خاتم کاری و بسیاری دیگر سبب به وجود آمدن منابع عظیمی از هنر شیعی در ایران و از جهت ارزش‌های والای هنری در جهان خصوصاً جهان اسلام گردید. روند هنرهای یادشده و خصوصاً معماری در دوره‌های بعد از صفویه تا امروز از جهات مختلف در کانون‌های هنری و مجامع علمی و هنری ایران و جهان، سیر و تحول و تطور بنیادی داشته است و مسلماً

به خاطر ارزش‌های ریشه‌ای و پر اصول آنها از قواعد هنری تداوم جاودانه‌ای در آینده نیز خواهند داشت، که به نظر می‌رسد وجود ارزش آنها قاعده لاینفک هنرهای شیعی در جهان باشد.

مقدمه

آنجائی که شمشیر از طرف دولت جوان صفویه و سلاح گرم از طرف پیر متجاوز و استثمار عثمانی بر زمین گذارده می‌شود و پیمان‌های دوستی و مودت بین دو دولت منعقد می‌گردد و با فاصله زمانی اندک اقوام از یک عصیانگر و تجاوزگر نیز به سختی از طرف حکام صفویه که در شروع نظم و اقتدار می‌باشند سرکوب می‌شوند و هر سرکشی، بر جای خود نشانده می‌شود و با کوچ دادن اقوام ناراحت و یاغی چون ارامنه و تاجیک به جلفای اصفهان و سیمرون در استان اصفهان حکومت صفویه ریشه گرفته و در سایه تدابیر پادشاهان صفوی خصوصاً شاه عباس بزرگ که بسیار باهوش و با درایت و اندیشمند و شجاع و جسور و متفکر و مدیری لایق و بسیار قاطع بوده و از وجود نخبگان و فرزندان زمان چون شیخ بهایی، میرداماد، میرفندرسکی و بسیاری دیگر بهره‌های هم‌نشینی، هم‌فکری و مشاورهای می‌برده و به طور کلی دوران شکوفایی از ثبات، آرامش و در نتیجه قدرت واحدی از نظامی‌گری سبب شکل‌گیری دولتی بسیار مقتدر و توانا و هوشمندی به نام صفویه قوام می‌گیرد. کشاورزی، دامپروری در مقیاسی بسیار وسیع و گسترده فعال شده، حرف‌گوناگون و متعدد و متحول از اندیشه‌ها به وجود آمده و ایران وارد مرحله‌ای از سازندگی‌های بس گسترده و عمیق و با اصول می‌گردد. راهسازی برای ارتباط سریع پس از پایتخت که پس از انتقال از تبریز به قزوین و سپس در هسته مرکزی ایران یعنی اصفهان مستقر شده و ساختن کاروانسراهای بسیار وسیع و جامع از جمیع جهات به شکل برون شهری، دو ایوانی و چهار ایوانی در مسیر راه‌ها تا ۹۹۹ مجتمع کاروانی مسکونی و تجاری، پرتوافکنی به تمام نقاط کشور و شهرهای ایران را شکلی بسیار مسلط داده و کارهای عمرانی بسیار فراوان در تمام نقاط و شهرهای ایران خصوصاً پایتخت، (اصفهان) شروع و هر روز سیر تکامل و متحولی را به خود گرفته و بناهای بسیار عظیم و شگرف چه از جهت طرح و چه از جهت اجرای کاملاً اصولی و خصوصاً از جهت نماسازی‌های بسیار دلپذیر و بس قدسی و الهی سیر بسیار والایی به خود گرفته. به طوری که محقق ایرانی‌شناس شهیر شاردن می‌گوید اصفهان دوره صفویه دارای بناهای مسکونی بسیار زیبا و جالب برای اکثر خانواده‌ها همراه با سایر بناهای متعدد عمومی چون ۱۰۸۲ کاروانسرا، ۲۷۲ باب حمام، ۴۸ مدرسه، ۱۶۲ مسجد داشته است. و همین امر باعث رقابتهای بسیاری از جهات زندگی و عمرانی و خصوصاً هنری بین دو دولت مقتدر صفویه و کشور عثمانی شده و این رقابتها به جایی می‌رسد که دنیای آن روز از اندیشمندان، محققان، هنرمندان و هنرشناسان و بسیاری دیگر چون سیاحان ثروتمند و جستجوگر عالم خصوصاً اروپا متوجه ارزش‌های به وجود آمده در ایران خصوصاً آثار معماری شده و فوج، فوج بار سفر بسته با اشتیاق به سوی سرزمین هنرپرور و هنرخیز ایران خصوصاً اصفهان رهسپار می‌شوند.

باری: از درایت شاه عباس که فرمان می‌دهد در مرزها خصوصاً مرزهای آذربایجان که عیسویان به خاک ایران وارد می‌شوند هیچکس حق ندارد اموال آنان را چه در ورود و چه در خروج از ایران تفتیش و بررسی کرده و هر مسئول و فردی (بدین و آیین) آنها اهانت و یا بدرفتاری داشته باشد و محبت ایرانی را بدانها دریغ نماید تا سر حد مرگ و اعدام تنبیه خواهند شد که همین امر سبب جذب فوق‌العاده سیاح (توریست) و تبادل فرهنگ‌ها و انتقال ارزش‌های والای ایرانی خصوصاً کالاهای و قطعات و وسایل هنری و بسیاری دیگر ایران به سایر کشورهای عالم شده و در نتیجه سبب بالاگرفتن اقتصاد و بنیه مالی فراوان برای ایران می‌گردد.

آثار معماری ایران دوره صفویه

امور عمرانی به شکلهای مختلف اوج گرفته و از این جهات روند شهرسازی در کشور متحول شده، میدان سازی‌های شگرف، خیابان‌کشی‌های عریض و مشجر و مصفا با جویهای آبنا و آبمگول^۱، بناهای عامل المنفعه چون بازارها با متعلقات راسته بازارها - چهارسوق‌ها^۲، رسته‌ها^۳، تیم^۴ و تیمچه‌ها و حجره‌های^۵ بسیار مطلوب با مکان‌های جنبی برای بازارها بمانند باراندازها^۶، حمام‌ها - آب انبارها - داروغة خانه‌ها^۷، سقاخانه‌ها^۸، ضرابخانه^۹، نواخانه^{۱۰}، یتیم‌خانه^{۱۱} و حتی شفاخانه^{۱۲} با راهی ارتباطی به بازار و بالاتر از همه مسجد و حتی مدرسه‌های کوچک و محدود بازاری برای عبادت و در فراغت ساعات کاری تجار و کسبه مسلمان و متفکر از آیین مقدس اسلام با رعایت فاصله در طول بازارها و بسیاری دیگر از پدیده طراحی و

۱ - جهش آب به طرف بالا.

۲ - سوق، لغت عربی است و به معنای بازار.

۳ - راسته بازار کوتاه

۴ - تیم، مجتمع از حُرف و کسب کارها در یک و چند منطقه از کل بازار.

۵ - یکی، دو باب مغازه متصل و مرتبط به هم.

۶ - کاروانسراهایی که از یک طرف به بازار اتصال دارد که بار وارده به بارانداز از درب متصل به بازار وارد و خارج می‌شود و درب اصلی ورود و خروج کالا و ... از درب بزرگ متصل به کوچه، خیابان و می‌باشد که ستوران و افراد از آن مسیر رفت و آمد می‌دارند.

۷ - محل ناظرین و مجری‌های قانون برای بسیاری از مسائل نظم، حراست و حفاظت و بسیاری دیگر در بازار که نبض اقتصاد شهر و کشور در بازار حاکم بوده و می‌باشد، داروغة‌خانه نام دارد. داروغة‌خانه دارای تخت داروغة نیز بوده که پیش‌اندازی قابل رؤیت از قسمتی از داروغة‌خانه داشته است.

۸ - محل نوشیدن آب که دارای چهار دیواری، سنگ آب و شیر آب بوده است.

۹ - محل ضرب و ساخت سکه و پول

۱۰ - محل نگهداری افراد مستمند، فقیر و درمانده.

۱۱ - پرورشگاه

۱۲ - بیمارستان

اصل اساس سازی و بخصوص نما سازی به شکل خاصی از معماری ایرانی و اسلامی مورد استفاده بوده است (شکل ۱ و ۲).

سایر بناها

در این دوران، کاخهای بسیار عظیم و شگرف با ارزش های هنری فراوان چون عالی قابو^۱ و هشت بهشت و بسیاری دیگر در اصول خاص و منحصر بفرد ساخته می شود. پل های متعدد و بسیار زیبا و جالب هم از جهت طراحی و هم از نظر اجرایی و خصوصاً تزیینی در شهرهای ایران خصوصاً اصفهان چون پل های شهرستان - پل خواجوی جدید - پل الله وردی خان (سی و سه پل) ساخته شده. در این زمان باغ سازی ایرانی نیز وارد مرحله ای از تحول و شگرف شده که در مواردی این باغات با ساختمان های کوشکی^۲ با فضای بسیار دلنشین در شهرهای ایران ساخته شده که می توان به کوشک (ال گلی) که امروزه جزئی از پارک ملت شهر تبریز است و باغ فین کاشان با خیابان کشی های بسیار مصفا و حوض های گسترده آبنا و جوی های آبمگول زیبا و باغ و کاخ چهلستون و باغ و کاخ بسیار شگرف هشت بهشت اصفهان با عظمتی از هنر باغ سازی و ... دوره صفویه و پاره ای دیگر اشاره داشت (شکل ۳ و ۴).

دین و هنر معماری دوره صفویه

در دوران شکوفای صفویه دین شیعه جعفری وارد مرحله ای از ثبات و قوام و قوت معنوی خداوندی شده که مروج آن سادات جلیل القدر صفوی چون شیخ صفی الدین اردبیلی و اولاد با کفایت او می باشند و این رشد و بالندگی ممکن نبود مگر پس از به قدرت رسیدن آنها و ارادت آنها به خاندان عصمت و نبوت و امامت که به آنها بسیار عشق می ورزیدند. خصوصاً شاه عباس بزرگ که عاشق و پاکبخته مولای متقیان علی (ع) نیز بوده و در این عصر همنشینی و پیروی با روحانیت شاخص شکل بنیادی به خود گرفت تا جایی که دین رسمی کشور شیعه اثنی عشری گردید و این سرزمین به کانون معرفت و کمال مطلق از خداجویی شیعی مبدل شد که نتیجه آن به وجود آمدن هنرهای بس قدسی و الهی برای آثار مذهبی و عبادی گردید. هنرمندان معمار و پاره ای دیگر با ارادت به خداوند متعال و دین مبین اسلام شیعی و پیامبر راستین او و اولاد پاک و مطهر او از امام و امام زادگان برآستی برای خانه های خدا و امکان مذهبی و مدارس علمیه و بقاع^۳ متبرکه و بسیاری دیگر از سر اخلاص به واقعیت های وجودی این بزرگان، بحق آثاری را در عظمتی بی مانند آنچنان زیبا و جاودانه آفریدند که بر تارک معماری جهان می درخشد. آثاری که در ایران بوده، اما تعلق آن به کل بشریت و کره ارض

۱ - در، دربند، درگاه، دروازه ورود به محل ارزشمند مملکتی و مذهبی.

۲ - ساختمان چندوجهی با تمامی فضای لازم برای زندگی اشرافی و بیلاقی حکومتی در باغ سرسبز که از دو اشکوب (طبقه) ساخته می شده است.

۳ - جمع بقعه، بقعه آرامگاهی زیارتی و مقدس.

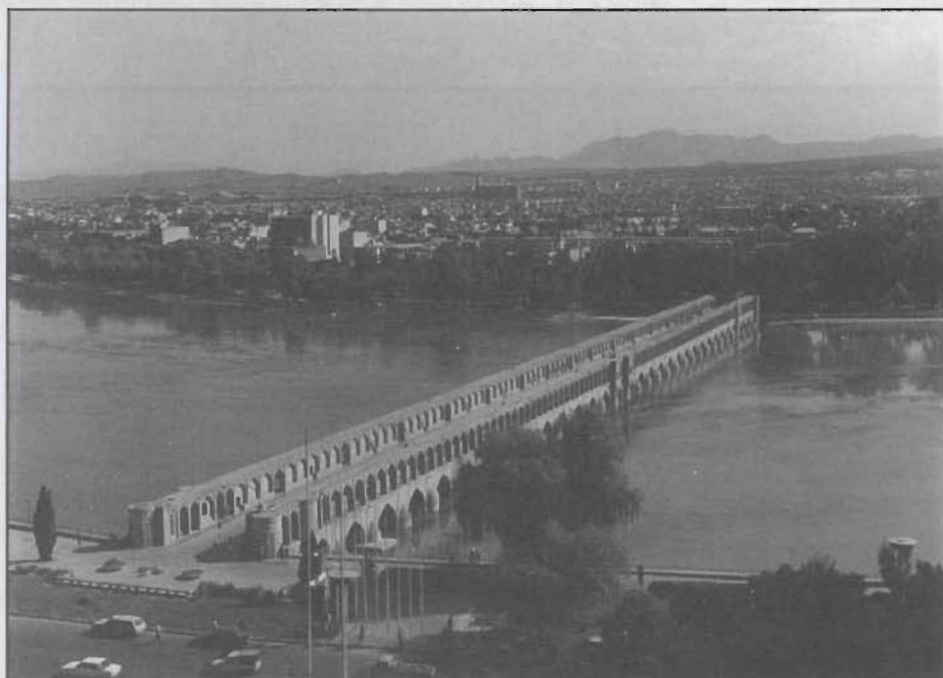
می باشد. به ذکر شاخه های متعدد هنرهای وابسته به معماری شیعی می پردازیم.



شکل ۱: میدان نقش جهان اصفهان با ۸۱ هزار مترمربع زیر سطح - دوره صفویه



شکل ۲: بازارچه بلند اصفهان - دوره صفویه



شکل ۳: سی و سه پل اصفهان - دوره صفویه



شکل ۴: کوشک «ال گلی» که امروز قسمتی از پارک ملت شهرتیریز شده - دوره صفویه

عناصر و جزییات تزئینی از معماری اسلامی ایران

در دوره صفویه هنر کاشی کاری معرق با استفاده از کاشی های جسمی^۱ و گلی^۲ از انواع رنگ های متعدد تا ۱۵ رنگ از طرح و نقش از پدیده های نو و تراش کاشی از قطعات ریز، ظریف ترین نوع تابلوهای با ارزش از کاشی کاری معرق به وجود آمد و زینت بخش در جای، جای آثار ایران گردید. کاشی های هفت رنگی^۳ و زیررنگی^۴ و زرین فام عصر صفویه و انواع دیگری از کاشی های خشتی با ویژگی هایی از طرح و رنگ و با آمیزگری از لعاب های فلزی و معدنی مطلوب، تحول وسیع و چشم گیر در هنر کاشیگری و کاشی کاری را برای آثار ایران دوره صفویه به ارمغان آورد (شکل ۵ و ۶).

هنرهای تزئینی طاقی

هنر رسمی بندی^۵

برای پوشش های کاذب و یا برابر پدیده رسمی بندی دوران تیموری با ذوق و سلیقه و خلاقیت بنایان و معماران خداجوی دوره صفویه به مرحله ای از پدیده های بسیار اصولی و زیبا نایل آمد.

هنر کاربندی^۶

شاخه دیگری از هنر رسمی بندی هنر کاربندی در حالت کاربندی های چهار، شش، هشت و ... تا ۲۴ می باشد که هنر

۱ - ملات این کاشی از سنگ چخماق، سلیس و گل سرشویی تهیه می شود. گل سرشویی نوع ترکیبات آهک دولومیتی می باشد که برای چسبندگی در ملات کاشی اصطلاحاً جسمی به کار می رود. کاشی جسمی که در خراسان برای کاشی کاری معرق استفاده می شود دارای شفافیت فراوان و مقاومت زیاد در مقابل سرماهای شدید را دارد. کار با این کاشی نیز راحت می باشد. از گل سرشویی برای استحمام بدن قبل از پیدایش صابون نیز استفاده می شده است. نام دیگر گل سرشویی، گل گیوه است.

۲ - ملات کاشی گلی از نوع خاک رس اصطلاحاً چرب یعنی سیلیکات آلومینیوم آبدار به فرمول $(Al_2O_3 \cdot SiO_2 + H_2O)$ می باشد. نظر به اینکه این خاک دارای شقیّت می باشد. پس از پخت ترک برمی دارد. از این جهت برای تهیه این کاشی حدود ۷ درصد خاکستر مخلوط می کنند. خاکستر موجود در این کاشی سبب تراش راحت کاشی می شود. اما نقیصه آن لعاب پُرشدن این کاشی خصوصاً در مقابل سرما است. این کاشی در اصفهان مورد استفاده کاشی کاری معرق است. کاشی کاری معرق از قطعات کاشی الوان و با تراش ریز و کوچک حاصل می شود که چون با سختی و عرق ریختن ساخته می شود، به نام کاشی معرق نامیده می شود و دارای ارزش هنری والایی است.

۳ - کاشی هفت رنگی، بنا به طرح با لعاب های مورد نظر روی کاشی سفید مربع طرح اولیه اصطلاحاً «بوم» می شود. معمولاً از لعابی که تک رنگ باشد برای بوم کردن استفاده شده. سپس متن حرکات طرح با لعاب های الوان دیگر توسط قلم مویی و ... لعاب خام داده می شود. بعداً به کوره برده شده و تا ۱۲۰۰ درجه حرارت داده می شود و کاشی الوان از طرح، نقش و خط و در مواردی شمایل و صورت و پیکر نگاره بر روی قطعات کاشی به وجود آمده که «هفت رنگی» نامیده می شود.

۴ - زمانی که روی کاشی هفت رنگی لعاب شیشه نازک داده شود و بار دیگر کاشی به کوره برده شده و حرارت می دهند، کاشی مرغوب تر شده و زیر رنگی نامیده می شود. وجود لعاب شیشه باعث شفافیت و حفاظت بیشتر کاشی منقوش می شود.

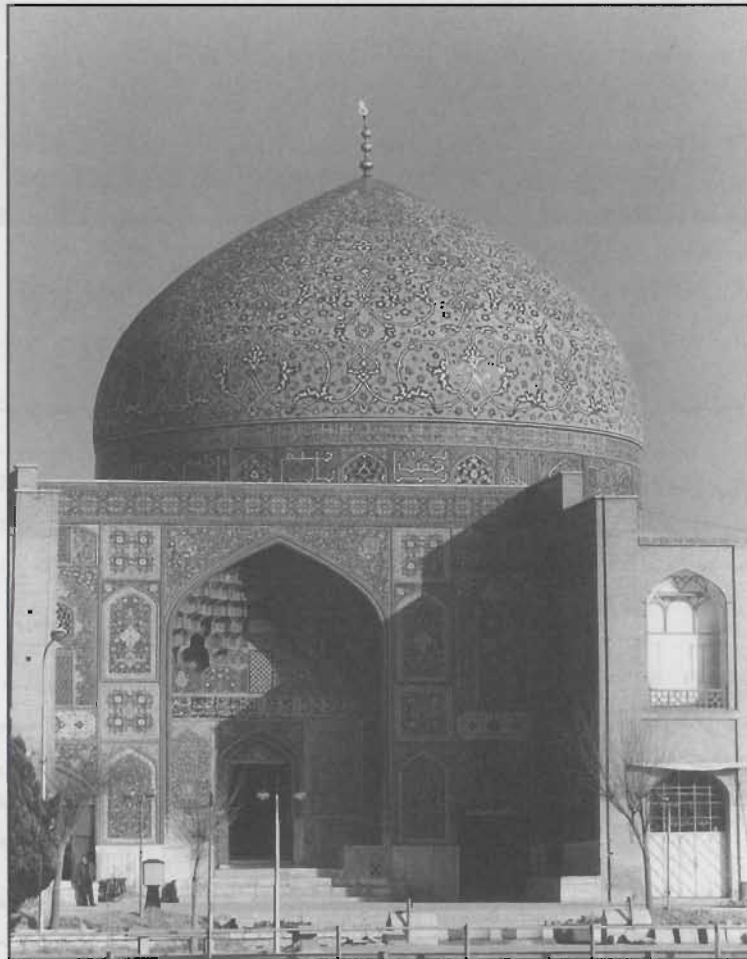
۵ - پوشش کاذب در زیر طاق ها و ... از تعدادی قوس های کوچک و بزرگ دوردار برابر اصول هندسی سبب به وجود آمدن اصطلاحاً رسمی بندی ها می شود. رسمی بندی دارای انواع متنوع می باشد.

۶ - نوعی متحول از رسمی بندی می باشد. کاربندی انواع بالارزشی دارد.

رسمی‌بندی را تکامل داده و برای پوشش‌های یادشده کاذب و یا باربر برای محراب‌ها، غرفه‌ها، ایوان‌ها و زیرطاق‌ها و غیره به بهره‌گیری مطلوب رسید.

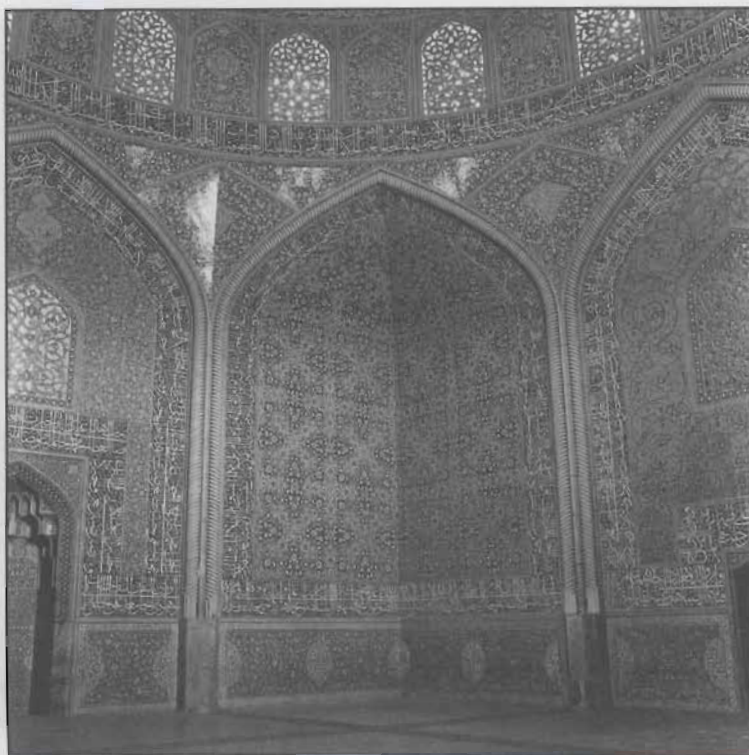
هنر یزدی‌بندی^۱

با خُرد کردن عناصر رسمی و کاربندی به قطعات کوچک و کوچکتر در ترکیب هندسی و رعایت تقارن در زمینه‌های موردنظر عنصر یزدی‌بندی در فرم‌ها و شکلهای خاص و زیبا برای عناصر تزینی طاقی به وجود آمد.



شکل ۵: بزرگ موزه معماری جهان - نمای خارجی مسجد بی‌همتای شیخ لطف الله : دوره صفویه

۱ - زمانی که عناصر کاربندی که هریک دارای نامی می‌باشند اصطلاحاً خُرد شده و به اشکال دیگری تبدیل می‌شوند، کار به وجود آمده از این قطعات که اصطلاحاً آلات نامیده می‌شود مجموعاً به یزدی بندی که دارای انواع بسیار متنوع می‌باشد تبدیل می‌شود.



شکل ۶: قسمتی از نمای داخلی مسجد شیخ لطف الله

هنر مقرنس‌بندی^۱

آونگ‌های آویز و غیر آویز از اصطلاحاً تخته‌های متعدد با اصول عناصر و جزییات از مجموعه آلات سبب شکل دهی بسیار با قاعده و زیبا در انواع مقرنس‌های طاس و نیم‌طاس‌دار و تخته به تخته با شمشه‌های سه، چهار، پنج، شش، هفت و ... و به کارگیری آلات دیگر در آنها آن‌چنان زیبا آفریده شده که سبب معرفی و معروفیت هرچه بیشتر آثار معماری ایران در جهان گردید.

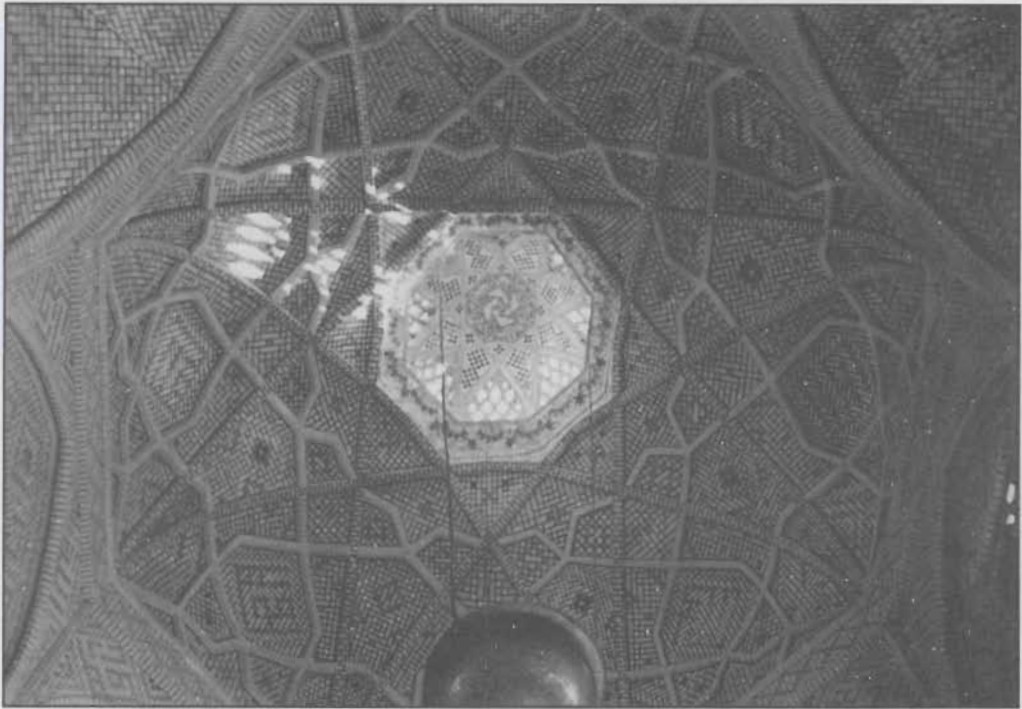
باری: هنرهای تزئینی دیگر طاقی ایران از طاسه‌سازی‌های^۲ آویزدار در زمینه‌های متفاوت و در انواع بسیار متنوع و زیبا، هنر گونه‌سازی^۳ و هنر اختربندی^۴ که هریک خود از دنیایی قاعده و ارزش هنرهای وابسته به معماری ایران دوره صفویه سخن می‌دارند، برای عناصر تزئینی طاقی ایران پدید آمد (شکل ۷).

۱ - مقرنس‌بندی، که مقنس نیز گفته می‌شود و اصطلاحاً از قناس‌بندی‌های دوردار و منحنی سبب به وجود آمدن زیباترین عناصر تزئینی طاقی در انواع بسیار متغیر و زیبا می‌شود.

۲ - عناصر ترکیب و منحنی دار قوسی کوچک که تداعی کننده کاسه دمر شده می‌باشد و برای پوشش های کاذب تزئینی به وجود می‌آید.

۳ - زمانی که پزدی‌بندی تبدیل به طرح کشیده رو، وارو شود گونه‌سازی‌های بسیار زیبا به وجود می‌آید.

۴ - خطوط مدور هندسی که ترکیب ستاره‌های چند پر را به وجود می‌آورد. به شکل مجتمع گود و یا برجسته، سبب اجرای کارهای ارزشمند تزئینات طاقی می‌شود. در مواردی اختر بندی را خورشیدی‌سازی نیز می‌گویند.



شکل ۷: کاربندی بی‌همتای کاشی و آجر - مسجد کبیر یزد - دوره صفویه

هنر طراحی و خوشنویسی دوره صفویه

از ذوق و سلیقه طراحان و خطاطان با ارزش دوره صفویه چون علیرضا عباسی، محمدرضا امامی و استاد محمدباقر بنا و بسیاری دیگر هنر طراحی از نقوش انواع اسلیمی^۱ و ختایی^۲، پیچک‌های افشان، تو، ترمه‌ها^۳، ترنج‌ها^۴، سرترنج‌ها و نیم‌ترنج‌ها و برگ‌های اصطلاحاً «بته‌جقه‌ای» و بسیاری دیگر خصوصاً خوشنویسی هفت قلم خط از «کوفی و انواع آن - رقع - مُحَقَّق - نسخ - ثلث - تالیق و بالاخره نستعلیق» و شاخه‌های متعدد و با قاعده آنها برای پدیده عناصر تزیینی طاقی یادشده خصوصاً انواع «گلچین، گره و خط معقلی»^۵ و خطوط بنایی و شاخه‌های آن در عناصر یادشده و برای گردونه و غلت دورگندها و گلدسته‌ها و به طور کلی در جای، جای بناها و آثار معماری ایران دوره صفویه سبب زیبایی وصف ناپذیر و پدیده‌های هنرهای قدسی و الهی شیعی گردید (شکل ۸ و ۹).

۱ - حرکات مدور با شاخکهای متعدد و نخمک‌دار کشیده و منحنی در جوانب زمینه نقش.

۲ - حرکات بایندهای باریک و گل‌دار.

۳ - تو، ترمه‌ها، حرکات پیچکهای متداخل در یکدیگر که حالت عبورکننده را از یکدیگر داشته باشند.

۴ - ترنج، نقش دورداد کولی‌دار (منحنی دار) که زمینه لوز مانند جمع و کشیده را در میانه مجتمع نقوش به وجود آورد.

۵ - نقوشی که از ترکیب‌بندی خانه‌های شطرنج حاصل می‌شود. لغت عربی است و از گره زدن پای شتر گرفته شده است.



شکل ۸: نقش گلچین کاشی و آجر و خط معقلی بنایی گنبد بی مانند مسجد کبیر یزد - دوره صفویه



شکل ۹: قسمتی از خط بنایی سه رگی (آیت الکرسی) - ساقه گنبد بقعه خواجه ربیع - مشهد مقدس - دوره صفویه

هنر سنگ تراشی و حجاری دوره صفویه

در دوره صفویه هنر حجاری همچون سایر هنرهای بدیع وابسته به معماری از سرپنجه حجاران بسیار با سلیقه و بادقت نظر آنان و با طراحی از برگ‌های بته جقه‌ای، برگ‌های شاه‌عباسی و برگ‌های افشان و در مجموع از نقوش گل و گیاه و با داشتن کتیبه مدور در گرداگرد کروی سنگ آب، آبخوری‌ها از هفت قلم خط از آیات شریفه قرآن کریم - احادیث نبوی و اسماء خداوند و بسیاری دیگر خصوصاً اشعار معنوی و قدسی با تراش بسیار از حوصله و دقت و سلیقه برای این سنگ آبخوری‌ها در مساجد، مدارس، بقاع متبرکه، میدان‌ها، خیابان‌ها، کوچه‌ها و بازارها و بسیاری دیگر مورد استفاده شرب آب همراه با زینت هنری از حجاری‌ها واقع گردید که برخی از آنها تا امروز چون سنگ آبخوری مسجد امام اصفهان در ناحیه هشتی ورودی به این مسجد و سنگ آبخوری^۱ در صحن مسجد جامع اصفهان و بسیاری دیگر به یادگار مانده است (شکل ۱۰).



شکل ۱۰: سنگ آبخوری منقوش از حجاری - هشتی مسجد امام اصفهان - دوره صفویه

باری: هنر حجاری و سنگ تراشی برای ازاره‌های سنگ کتیبه قرنیزدار و گلداندار با پیچ‌های فنیله‌ای و داشتن پاراستی^۲ و بسیاری دیگر برای نبش محراب‌ها - غرفه‌ها - ایوان‌ها و صفه‌ها^۳ و مواردی دیگر با حسن سلیقه از سرپنجه سنگ

۱ - سنگ حجیمی که با تراش، توگود و به مانند کاسه‌ای شده و محل نگهداری آب شرب و نوشیدن آب بوده است.

۲ - از فنیله نبش پاراستی، بُعدی از طرح به شکل عمودی اما فلکه برجسته اجرا شده. سپس با خمش تحت زاویه ۴۵ درجه سبب تکرار پیچشهای فنیله‌ای می‌شود.

۳ - ایوان وسیع و مرتفع و عمیق.

تراش‌ها زینت بخش آثار معماری ایران گردیده است. هم‌چنین حجاری شده از هفت قلم خط برای کتیبه‌سازی‌های سنگی جزء هنرهای وابسته اصیل به معماری اسلامی شده است. اضافه می‌گردد: از هنر حجاری و سنگ تراشی برای ارزش‌های هنری خاص دیگر چون پنجره‌های مشبک با نقوش هندسی و با خلاقیت‌های بی‌نظیر به شکل یک پارچه عظمت‌هایی بسیار دلپذیر نیز به وجود آمده است که از میان آنها می‌توان به پنجره مشبک سه گانه از نقوش گره هندسی^۱ که در ابعادی عریض و طویل انجام شده در صفه درویش مسجد جامع اصفهان و پاره‌ای دیگر یادکرد (شکل ۱۱).

هنر منبت و گره درودگران دوره صفویه

شاخه‌ای پر ارزش دیگر از هنرهای وابسته به معماری دوره صفویه هنر منبت‌کاری^۲ از کنده‌کاری‌های منقوش به شکل گود و برجسته و در مواردی همراه با «خط» بر روی چهارچوب و در واشوها در نهایت ظرافت و سلیقه از انتخاب شایان توجهی بر روی چوبهای مقاوم و پرداخت هنر منبت‌کاری و نگهداری آنها با آغشته‌سازی از روغن برزک و آلیف ارزش‌های به وجود آمده که تا امروز حراست و حفاظت شده در نوع بی‌نظیر است و در آثار معماری این دوره به وفور دیده می‌شود. ضمناً شاخه مشترک این هنر با اوری‌سازی‌ها و پنجره‌های مشبک از نوع اصطلاحاً گره درودگران^۳ از قید بندی‌ها و اتصالات ظریف چون فاق و زبانه، کُرم و زبانه^۴، نیم‌آنیم^۵ و با استفاده از چسب گرم (سریشم)^۶ و میخ‌های سنتی و چوبی پیچیده‌ترین انواع گره درودگران و مفروش‌سازی متن‌آلات از ناحیه پشت با شیشه‌های الوان، بحق از این هنر ناب الهی برای نوررسانی فضاها خصوصاً مکان‌های عبادی، ارزش‌هایی والا از نورپردازی معنوی و قدسی را برای آثار معماری به وجود آورده است. پدیده شگرف که در اکثر بناهای دوره صفویه اثر و کشش به سوی الله را داشته، تا امروز به‌یادگار مانده است (شکل ۱۲).

۱ - نقوشی هندسی که همواره دارای راز و رمزهای هندسی فراوان بوده و در معماری اسلامی دارای ارزش فراوان می‌باشد و بنام «هندسه نقوش» معروف است.

۲ - کنده‌کاری گود و برجسته بر روی چوب.

۳ - کارهای چوبی از قیدبندی (باریکه‌های چوب) که در ترکیب اشکال هندسی باشد. طرح گره درودگران با طرح‌های هندسی از سایر هنرهای وابسته به معماری حدوداً متغیر می‌باشد.

۴ - یک قطعه از چوب بلوکه شده به شکل مکعب مستطیل و یا شکل دیگری گود می‌شود و قطعه دیگری با قسمتی از برجسته شدن در حالت گودی قطعه دیگر سبب نشست دو قطعه در یکدیگر و اتصالات می‌شوند. این مورد در (فاق و زبانه) نیز حاکم است.

۵ - زمانی که بعدی از قطعه در یک دوم برجسته شود و قطعه بعدی نیز به همین شکل. نشست آنها در یکدیگر و با استفاده از میخ کردن اتصال همسطحی را به وجود می‌آورد.

۶ - سریشم گرم، پی دست و پای ستوران که دارای چسبندگی فراوان می‌باشد را می‌پختند و مخلوط رقیقی از آن به وجود آورده، در سنگ‌های گود روان کرده تا سرد شود. در زمان لازم آن را خرد کرده در ظرفی با اضافه کردن آب حرارت داده و به عنوان چسبی بسیار مقاوم حتی در مقابل رطوبت مورد استفاده در نجاری‌ها بوده است.

هنر مطلقاری دوره صفویه

از سر اخلاص، و ارادت خاص و قلبی شاهان و بزرگان صفویه از هنر مطلقاری در بارگاه حضرت رضا (ع) برای (ایوان، گلدسته و گنبد) به شیوه‌های بسیار فنی و با بهترین شکل ممکن هنرهای بسیار بدیع و زیبا و نو که تا امروز همتای آن در هیچ یک از آثار معماری اسلامی جهان اسلام به وجود نیامده است، شکل گرفته. هنری که در ایوان طلای عباسی از بدنه‌های عمودی از اصطلاحاً خشت طلا و برای قوس و طاق از گوشه‌سازی و از مقرنس‌های آویز و نیم‌آویز و سپس رسمی‌بندی کاذب از نقوش گل و گیاه و پیچکهای افشان و اتصال قطعات طلا با اجرای شاخک‌گذاری و در مجموع اتصال قطعات خشت مطلقاً به سفتکاری و در گلدسته طلای عباسی با ساقه مدور سر و ته باریک مرحله به مرحله تا مقرنس‌بندی (گل نو) بسیار زیبا از تکنیک و با قاعده و هنر و ادامه آن تا مؤذنه و ساقه انتهایی و قبه گلدسته و بهترین اجرا از مطلقاسازی گنبد شلال^۱ پنج قسمت خصوصاً کتیبه خط از خوشنویس نامی دوره صفویه «محمد رضا امامی» از خط ثلث بلند و باقاعده خاص از این خوشنویس دوره صفویه که بسیار زیبا می‌باشد و با استفاده از حرکات طرح ختایی در این کتیبه بسیار زیبایی قدسی و بالاخص چهار کتیبه بازوبندی کشیده در گردونه گنبد که در زیر کتیبه سرتاسری واقع است به حق هنری بس بی‌همتا از این دوره در تمام شاخه‌های هنری از معماری و ... به یادگار مانده است. هنر مطلقاری که بعداً برخی از آثار، چون بارگاه حضرت معصومه (س) و پاره‌ای دیگر در ایران و آثار مقدس عتبات و عالیات بهره‌ها برده شده است (شکل ۱۳).

سایر هنرهای وابسته به معماری

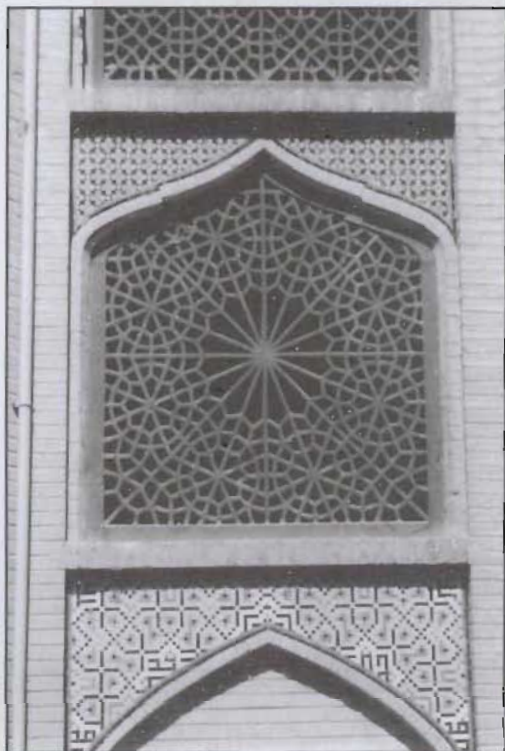
برای پدیده‌های بسیار زیبای طاقی و سایر موارد از هنرهای دیگری چون هنر گچبری از نقوش اسلیمی و ختایی و خصوصاً خط و در بسیاری موارد از هندسه نقوش. هم‌چنین «تنگ‌بری»^۲ بسیار زیبا و قابل توجه و هنر آینه کاری توأماً و یا نقاشی از نقوش بسیار با رمز و راز و با تکنیک و بارنگ‌های زنده و شاد و ثابت و پاره دیگری از هنرهای بدیع و وابسته به معماری که از سرپنجه هنرمندان شیعی ارزش‌های فراوان و پدیده‌های نو و شگرف آفریده شد که در جای، جای آثار معماری بی‌همتای ایران چشم‌نوازی‌ها دارند (شکل ۱۴).

باری: به طور خلاصه شکوفای معماری و هنرهای وابسته به معماری دوره پر ارزش صفویه آن چنان گسترده و شاخه به شاخه و پرمحتوا و پُر اثر و عمیق بوده که جاودانه‌ی رشته‌های هنرهای سنتی ایران در دوره‌های بعد از صفویه تا امروز شده. به طوری که در تمامی آثار معماری و هنری دوره‌های نادری، زندیه، خصوصاً قاجاریه و اوایل پهلوی اول به وضوح در تمامی آثار معماری از مسکونی (بیرونی و اندرونی)، کاخ‌ها، کوشک‌ها، باغ‌ها، کاروانسراهای درون‌شهری و بیرون‌شهری، پل‌ها، آب

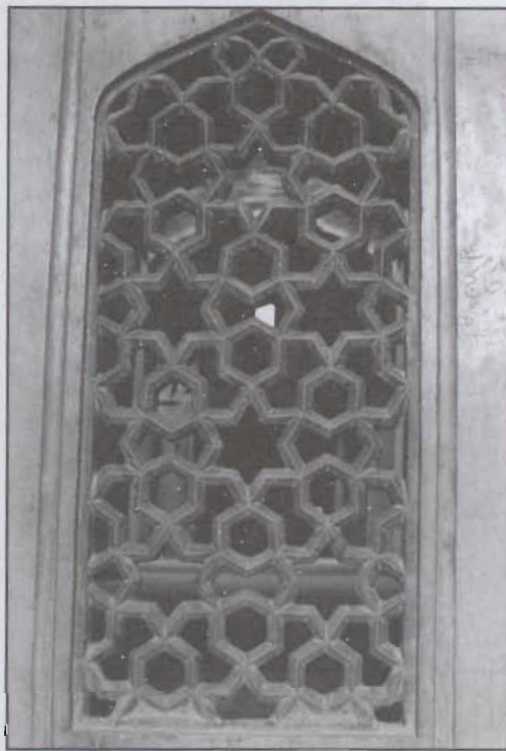
۱ - کشیده

۲ - قطعات نازک گچی که ترکیب تنگ آبخوری در آن به وجود آورده شود این اصطلاحاً تنگ بری در اشکال متنوع قابل اجرا می‌باشد.

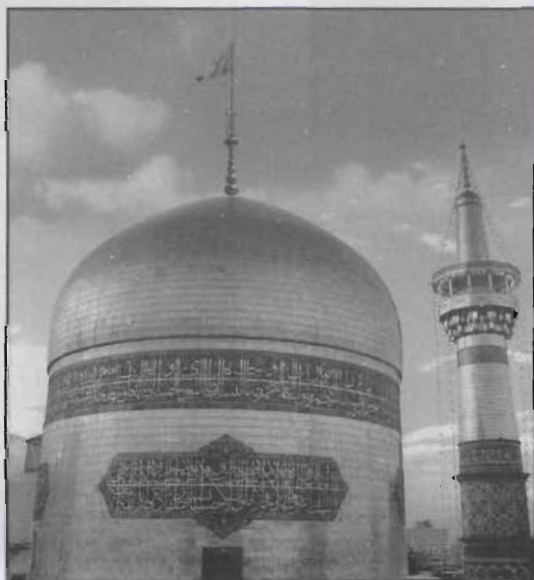
انبارها، حمام‌ها، بازارها، بقاع متبرکه، مدارس و مساجد و بسیاری دیگر به فراخور مکان و موقعیت آن بهره‌های اصولی برده شده که دقیقاً اصول، قاعده، شیوه و سبک دوره ارزشمند صفویه در آثار یادشده کاملاً مشهود می‌باشد (شکل ۱۵ تا ۱۸).



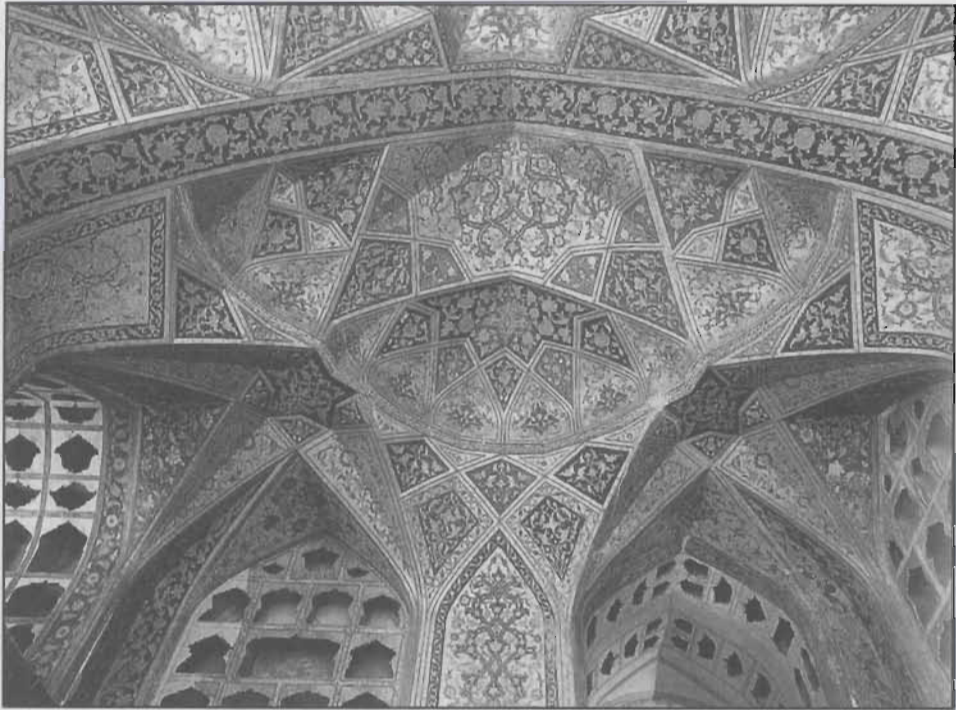
شکل ۱۲: پنجره گره درود گران - مدرسه چهار باغ اصفهان - دوره صفویه



شکل ۱۱: پنجره مشبک سنگ منقوش از گره (شش طبل) صفا درویش مسجد جامع اصفهان - دوره صفویه



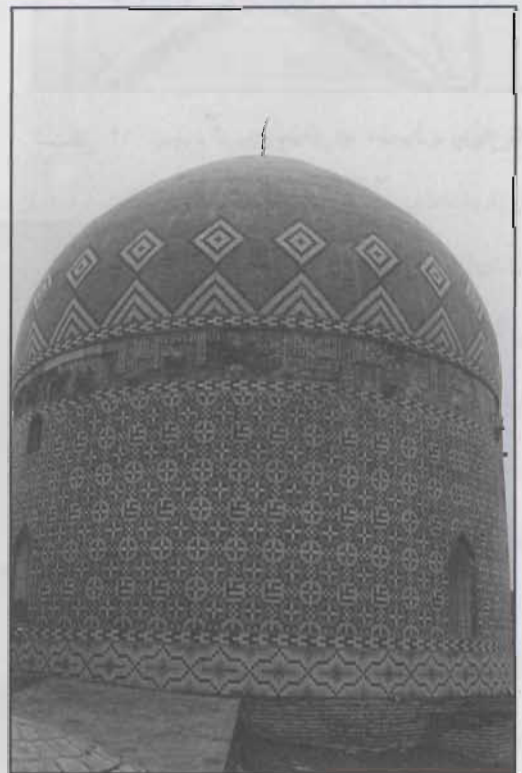
شکل ۱۳: گنبد و گلدسته طلا بارگاه حضرت رضا (ع) - دوره صفویه شامل:
 ۱- گنبد با خط ثلث و پیچش‌های ختایی با چهار کتیبه بازوبندی کشیده
 ۲- گلدسته با نقوش گره، ساقه سر ته باریک، مقرنس بندی گل نو و مؤذنه و قبه گلدسته



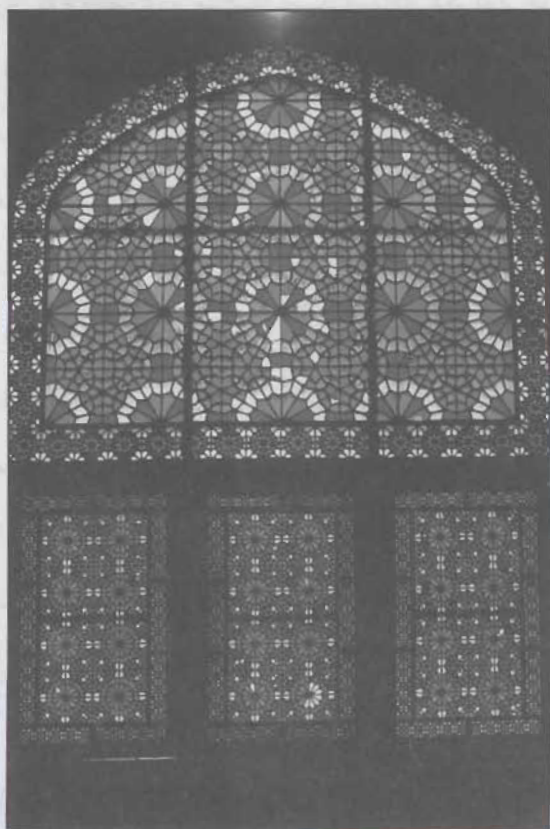
شکل ۱۴: یزدی بندی بی همتا + تَنگ بری های گچی و نقاشی دلپذیر - کاخ عالی قاپو اصفهان - دوره صفویه



شکل ۱۶: عمارت باغ دولت آباد یزد با بادگیر مرتفع به ارتفاع حدود ۲۱/۵ متر - اوایل دوره زندیه



شکل ۱۵: گنبد شلال پنج قسمت با گردونه ساقه از خط معقلی مکرر علی (ع) گنبد مسجد جامع کبود گنبد - کلات نادر - دوره نادری



شکل ۱۷: پنجره گره درودگران بلند و گسترده با مفروش سازی شیشه‌های الوان -
حوضخانه عمارت باغ دولت آباد، یزد



شکل ۱۸: هنر قدسی از معقلی سازی شامل: (گلچین، گره و خط) در سر درب بی‌همتای
دروازه قدیم قزوین - دوره قاجاریه

یادآور می‌شود: در دوره پهلوی دوم معماری و ساختمان‌سازی دچار دگرگونی‌ها شده و نفوذ معماری غرب و در مواردی بی‌هویت در شهرسازی و ساختمان‌سازی کشور حاکم شده است اما خوشبختانه این معماری و شیوه در آثار اسلامی همچون بقاع متبرکه، مدارس علمیه و خصوصاً مساجد معاصر اثری نداشته و در بناهای یاد شده همراه از ارزش‌های معماری ایرانی و اسلامی و هنرهای وابسته بدان استفاده فراوان برده شده است که در مواردی کاملاً در چارچوب شیوه و سبک و سیاق^۱ هنرهای وابسته به معماری دوره صفویه با نوآوری‌های بسیار دلپذیر و تحول‌آور نیز در بناهای یادشده خصوصاً در حسینیه‌ها - زینبیه و دارالقرآن و مهدیه و موارد دیگر استفاده شده است.

به طور خلاصه سبک و سیاق دوره صفویه آن‌چنان جاودانه شده است که دوری از آن امکان‌پذیر نبوده بلکه سبب استفاده بسیار فراوان در تمام زمینه‌ها نیز می‌باشد. هنرهای وابسته به معماری و حتی سایر هنرهای دستی که دنیا و بشریت مشتاق به هنرهای قدس و الهی ایران شده و دنیا را مجذوب به حقیقت از هنرهای معماری ایران و سایر هنرهای شیعی ساخته است تا جایی که پروفیسور «عکاشه» مصری، بزرگ‌ترین هنرشناس عالم اسلام و جهان بسیار قاطع می‌گوید که (هنر را باید در تمام عالم در هنر اسلامی و خصوصاً هنرهای شیعی و بالاخص معماری اسلامی شیعی ایران جستجو کرد). این سخن جای تأمل و تفکر بسیار فراوان دارد (شکل ۱۹ تا ۲۲).

منابع و مأخذ

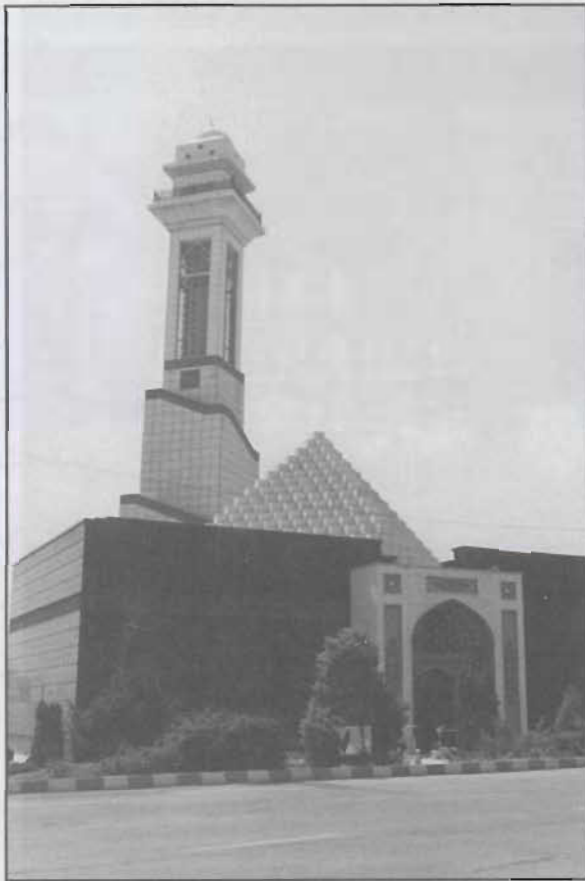
- اطلاعات نگارنده
- ذکر تعداد بناهای «کاروانسرا، حمام، مدرسه و مسجد» توسط شاردن محقق غربی در کتاب کاروانسراهای ایران. تألیف پروفیسور ولفرام کلایس. ترجمه دکتر محمدیوسف کیانی. صفحه ۴ آمده است.
- تصاویر شماره ۱، ۳ و ۵ با مراجعه به کتاب اصفهان، موزه همیشه زنده. عکاس: رضانوربختیار.
- تصاویر شماره ۶ و ۱۶ با مراجعه به کتاب سیاحت ایران (سفری کوتاه از دریچه عکاسان ایران).



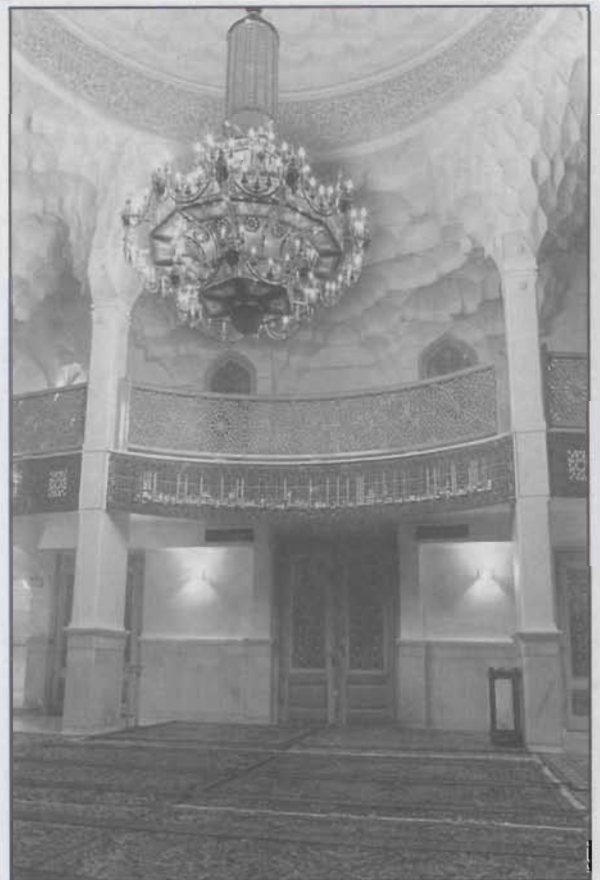
شکل ۱۹: نمای بی‌همتای آجری از طرح و نقش‌های متحول- منزل احمد قوام (موزه آبگینه) تهران، اوایل دوره پهلوی اول



شکل ۲۰: تابلوی کاشی‌کاری معرق قدسی شامل (اسلیمی + ختایی + گل و مرغ و...) - بارگاه حضرت رضا (ع) - دوره پهلوی دوم



شکل ۴۱: کلیات مسجد حضرت ابراهیم (ع) شامل (خدانخانه، سردرب مقرنس - گنبد ارجین و گلدسته ۷۲ متری). نمایشگاه بین‌المللی تهران - تاریخ، بعد از انقلاب اسلامی



شکل ۴۲: قسمتی از کلیات و جزییات شیستان مسجد حضرت ابراهیم (ع) شامل کتیبه خط گجیری + قطار مقرنس + مشبک‌بندی + خط معقلی و ...

هنر شیعی در آثار قرآنی عصر شاه اسماعیل و شاه تهماسب صفوی

دکتر محمدمهدی هراتی



وقتی شاه اسماعیل صفوی، در سایه ایمان و رشادت خود، بپاخاست و با کیاست و دلیری و درایت، به هویت ملی و ایران خواهی جان بخشید محرم سال ۹۰۵ هـ.ق. تازه آغاز شده بود... و وقتی که شیبک خان ازبک را در جنگی سخت و سهمگین در طاهراآباد مرو، چنان شکستی داد که جسد خان ازبک در میان ده هزار تن کشته تاوان آنهمه تجاوز و بی حرمتی را، پس داد سال ۹۱۶ هـ.ق. بود. بواقع جنگ طاهراآباد حدود قدرت او را به شط عظیم جیحون رساند... و از ذکر موفقیت‌های دیگر او بخاطر جلوگیری از اطاله کلام معذورم و فقط به این نکته، اکتفا می‌کنم که بدست آمدن همه آن موفقیت‌ها و فتوحات او و سپاهش، در سایه ایمان و ارادت به خداوند متعال و ائمه اطهار (ع) بوده است؛ و اگر در گرمگاه جنگ‌ها، با فریاد سپاهیان او که باتمام وجود «الله الله» گویان از «علی ولی الله» مدد می‌خواستند آن هیمنه و شکوه تکبیرها و شهادت بولایت داماد پیامبر (ص) بگونه‌ای بود که رعشه بر جان دشمن، می‌انداخت؛ گویند در جنگ با الوند بیگ آق قویونلو فریادهای دعوت او و سپاهانش به مذهب تشیع و برقراری عقد مصالحت و اخوت، ارکان سپاه او را در هم ریخت که خود، مقوله‌ای دیگر است او در تمام جنگهای ۱۵ سال‌هاش و نیز در مدت ده سال پادشاهی و جهانداری، توانست بساط ملوک الطوائفی حاکم بر ایران را برچیند و قوانین کشور را بر مدار بنیانها و سنتهای ملی و حذف رسوم مغولان و تاتارها پی‌ریزی کند و از همین رهگذر ملت فراموش شده ایرانی و هنر و فرهنگ ملی ایران را بر پایه‌های قرآن کریم و شاهنامه و عرفان پی‌ریزی کند؛ او برای اینکار تصمیم گرفت در تبریز اقدام به تأسیس کارگاه نقاشی و کتاب‌آرایی نماید و احساس می‌کرد که برای فرهنگ سازی و تقویت مبانی آن به مراکز ملی و مذهبی به کتاب و کتابخانه‌های فراوانی نیازمند است. می‌خواست در تبریز کتابخانه‌ای بزرگ تأسیس کند و بزرگان هنر و اندیشه را گرد هم آورد. ...

تأسیس کارگاه نقاشی و کتاب‌سازی شاهی در تبریز

شاه اسماعیل بعد از غلبه بر شیبک خان و تصرف خراسان بزرگ در ۹۱۶ هـ.ق. در بازگشت از طریق هرات، استاد

کمال‌الدین بهزاد و مولانا میرک اصفهانی و سلطان محمد را به تبریز آورد که به‌همراه آنان تعداد بسیاری از هنرمندان کتابخانه هرات نیز راهی تبریز شدند. شاه اسماعیل بعد از تأسیس کارگاه نقاشی و کتاب‌سازی، با صدور فرمان کلاتتری بهزاد و بیان نقطه نظرات خویش چند اقدام متهورانه را برای ارتقاء کیفیت هنرهای ملی ما آغاز و مسئولیت آن را به بهزاد سپرد که نخستین اقدام وی حذف چهره‌های مغولی و تاتاری و جایگزین کردن چهره سازی و مضامین ایرانی بود. همین‌طور توجه به اصول کتاب‌آرایی و قرآن‌نگاری ایرانی که در مکتب‌های شیراز و هرات بخصوص در حوزه‌های کتابتی قرآن و شاهنامه نگاری رشد خوبی داشتند و توانسته بودند در آئین کتابت و کتاب‌آرایی تحوّل و تنوعی مناسب پدید آورند و همین توجه به مفاهیم قرآنی سبب شد تا عنایت خاصی هم نسبت به جایگاه نورالانوار فراموش آن در مکتب هرات پیدا کنند و چون مقام نور در هنرهای ولایی شیعه ناشی از نور مطلق و خالص است که طلا مظهر رنگ خالص نور است به‌همین سبب در کتاب‌آرایی و کتابت صفویه کتب و مصاحف زرنگاری و تذهیب و همین‌طور کتابت زرّین قلم آیات قرآنی و سطربندی‌ها و فنون زراندود و طلااندازی‌ها و زرنگاری‌های مرصّع، بین السطور زرّین و نقش‌بندیهای گلزار و نیز، استفاده از حواشی‌های تذهیبی و تذهیبی مرصّع و سطرنویسی‌های متنوع و خوش نقش زرّین و الوان بر بومهای زر و لاجورد، در ارکان هنری این دوره، جایگاهی ویژه یافتند. هنرمندان در طی سال‌های جهاننداری شاه اسماعیل، استادان با توجهی بیشتر در امور تدارک مواد رنگی و تمهیدهای شناختی، مصالح را در الویت کار قرار دادند و در پی ارتقاء کیفی هنری و نوآوری به‌یافته‌های بدیع و ارجمندی دسترسی پیدا کردند و از کشفیات نویافته و اسلوب فنون جدیدی نظیر تذهیب معرّق و ساخت کاغذ ابری و صنعت عکس را پدید آوردند و آنها را در کتاب‌آرایی کتب و قرآن‌ها و با استفاده از این پدیده‌ها فراهم آوردند از جمله باید به قرآنی اشاره کنم که هم اکنون در آستان قدس رضوی است این مصحف شریف که به سفارش شاه اسماعیل با حواشی کاغذی ابر و باد پوشش یافت تا به برکت کلام آسمانی. یکی از روش‌های هنری ابداعی زمان برای سده‌های بعدی محفوظ بماند در همین قرآن استفاده از تذهیب همزمان و زرنویسی‌های کتابتی، حکایت از توانایی و مهارت کاتبان شیرازی دارد که بوسیله خواجه شمس‌الدین علی الکاتب شیرازی از خوشنویسان شیراز بکار گرفته شده است رویکرد توجه به هنر و فرهنگ باعث رشد امنیت و آسایش در میان مردم شد. مزارع رو به آبادی و سرسبزی گذاشتند و شهرهایی با معماری و بناهای حیرت‌افزا، احداث شدند ذوق و هنر و ادب شکوفا شد کتابخانه و کارگاه نقاشی و نگارگری و کتاب‌سازی شاهی در تبریز احداث شد، شاه اسماعیل خود شاعری توانا بود که خطایی تلخیص می‌کرد خط ثلث را بسیار خوب می‌نوشت به نقاشی و نگارگری علاقه بسیار داشت و به تأسی از او، بسیاری از بهادران و بزرگان دربار هم، هنردوستی و هنرپروری را آغاز کردند و شاهنامه خوانی را که ضمن جنگهای خود با دشمنان، برای آنان روحیه و بینش متعالی را به ارمغان آورده بود رواج دادند و تهیه نسخه‌هایی خطی و نفیس از شاهنامه را همراه با خوشنویسی و تذهیب و مصورنگاری به استادان و شاگردان و هنرمندان سفارش می‌دادند. هنرهای کتاب‌آرایی و خوشنویسی رونق گرفت و کتابت قرآن‌های نفیس و ادعیه

خطی، جایگاهی متعالی یافت، شاه اسماعیل که از هنرهای خوشنویسی نقاشی و تذهیب بهره‌ای عالی داشت خود رأساً اقدام به کتابت «ادعیه دوازده امام (ع)» در مرقعی بهمین نام کرد و سفارش کتابت چند مصحف را به استادان مقرر کرد. او ادعیه دوازده امام را در کمال دقت به پایان رسانید ترقیم او را در همین مرقع مشهور به دوازده امام (ع)، ببینید و رقم ثلث جلی او را که با آرایه‌های تذهیبی به زر و قلم لاجورد همراه است به‌یمن این همایش باشکوه و ارجمند تقدیم به اهالی پرشور خطه مقدس اردبیل می‌دارد.

در این ترقیم، که حکایت از مهارت او در ثلث نویسی و تذهیب دارد و بیانگر اعتقاد راسخ و پرشکوه و متعالی او نسبت به ساحت و ظهور حضرت امام دوازدهم (عج) است چنین آمده: «وَالْأَمُّ مُحَمَّدٌ الْمَهْدِيُّ صَاحِبُ الزَّمَانِ خَلِيفَةُ الرَّحْمَنِ صَلَوَاتُ اللَّهِ عَلَيْهِمْ أَجْمَعِينَ الطَّاهِرِينَ الطَّاهِرِينَ، خَرَرَهُ أَسْمَعِيلُ بْنُ حَيْدَرِ الْحُسَيْنِيِّ غَفَرَ اللَّهُ لَهُ» که این نمونه در حال حاضر در موزه دانشگاه استانبول قرار دارد:



تصویر ۱

شاه اسماعیل علاوه بر شجاعت و مدیریت و هنرمندی در شعر و شاعری هم صاحب قریحه و استعداد بود. و تخلص خطایی را برگزیده بود. بنابراین بعید نیست که برخی از اشعار خود را هم کتابت کرده باشد در مجموعه کتاب‌های خطی مرحوم سلطان القرای یکی نسخه از «دیوان خطایی به‌مراه ده نامه» تاریخی از مکاتبات وی نگهداری می‌شود که بخط و تذهیب «مولانا یاری الکاتب» است و تاریخهای ۹۹۵ و ۹۹۶ هـ. ق. را دارد. این مجموعه که بر حسب وصیت سلطان القرای همراه با کلیه نسخ خطی و کتب کتابخانه اش وقف کتابخانه مجلس شد که اینک در کتابخانه مجلس شورای اسلامی نگهداری می‌شود.

از قرآن‌ها و کتیبه‌هایی که به دستور شاه اسماعیل صفوی بوسیله کاتبان و مذهب‌بان هنرمند کتابت شده تاکنون موفق به شناسایی ۲ مصحف و ۲ کتیبه در قم و ۵ کتیبه مشبک عاج شده‌ام که به یمن این همایش مستطاب تقدیم ارباب اندیشه و هنر می‌گردد:

قرآن‌های نفیس

۱) در کتابخانه آستان قدس رضوی مشهد، قرآن شماره ۱۲۶ (۸۴)، قرآنی نفیس نگاهداری می‌شود که بدستور شاه اسماعیل صفوی توسط شمس الدین علی کاتب شیرازی کتابت شده است. وی از بهترین کاتبان و خوشنویسان عصر شاه اسماعیل است.

در صفحه اول دارای ترنج زرین شرفه دار به شنگرف و لاجورد است که شمس‌ای مدور ترنجی را پدید آورده‌اند در میان دایره بر بوم زرین به خط رقاع عالی و قلم سفیداب تحریردار چنین مسطور است:

«بفرمان پادشاه کشورستان شاه اسماعیل صفوی، خلدالله مُلُکُه سنه ۹۱۱»

و در دو صفحه افتتاح این قرآن نفیس؛ سوره مبارکه فاتحه الکتاب، نیمی از سوره در داخل ترنج بر بوم زرین بخط ثلث و قلم سفیداب محرر و نیم دیگر در صفحه مقابل با همان طرح و آرایه‌ها و اسلوب کتابت شده‌اند.

هر دو صفحه افتتاح دارای یک منزل تذهیب مرصع مناظر خوش نقش می‌باشند.

آغاز سوره مبارکه بقره با یک سر لوح بزرگ و دو صفحه بین السطور طلااندازی شده کاغذ متن و حاشیه دارای متن نخودی رنگ و حواشی ابر و باد است که در آن عصر بوسیله میرمحمد طاهر^۱ بعنوان یک پدیده نوظهور در کتاب‌آرایی ابداع شده و احتمالاً این نسخه نفیس، نخستین قرآنی است که حواشی ابری آراسته شده و چنین بنظر می‌رسد که میرطاهر قبل از عزیمت به هند (در دوره شاه تهماسب)، ابداعات خویش را در این مصحف شریف بکار گرفته شده باشد.

در سایر صفحات: یکصد و چهارده سرسوره مذهب و مرصع و جداول زرین - اسامی سور بخط رقاع برخی به قلم سرنج و برخی به قلم سفیداب محرر، نشانها ترنجی و زرین - فواصل آیات مزین به دوایر زرین. رقم کاتب در پایان سوره مبارکه الناس چنین آمده: «کتبه العبد الاقل شمس الدین علی الکاتب الشیرازی - فی شهر سنه ۹۱۱ تحریر یافت».

ضمناً در پایان چهار ورق ادعیه بعد از تلاوت و دعای تفال است که این آخرین (ناقص الآخر) است.

۱- میرطاهر هنرمندی صاحب ذوق و قریحه بود، کاغذ ابری از اختراعات اوست. وی در عهد شاه تهماسب از ایران به هندوستان رفته و در آنجا از اعتبار هنری خوبی برخوردار شد و اختراع خویش را مطرح کرد و نمونه‌هایی از آن را به ایران هم فرستاد؛ بزرگان و اشراف از آن استقبال کردند و مورد استفاده و راقان و صحافان قرار گرفت و از آن برای کتب نفیس حواشی خوش نقش ساختند که طالب بسیار پیدا کرد بطوریکه آنچه از هند، تجار ایرانی می‌آوردند کافی نبود و اهل صنعت بر آن شدند که نظیر آن بسازند مولانا یحیی قزوینی بعد از میرطاهر نخستین کسی بود که بعد از تتبع بسیار توانست موفق شود اما در آغاز بخوبی میرطاهر نتوانست بعمل آورد پس از مدتی با بدست آوردن نسخه استاد، توانایی‌های بهتری پیدا کرد و استادان دیگر از جمله مولانا تذهیبی ر.ک: مقدمه گلستان هنر - احمد سهیلی خوانساری - ص ۴۲-۱۳۵۹

هر صفحه از این مصحف شریف دارای کتابت ۱۲ سطری همراه با جدول و کمد است. اندازه جدول ها ۸/۱۳×۲۳ سانتیمتر، تعداد اوراق ۳۲۵ ورق در قطع رحلی بزرگ در اندازه ۸/۲۲×۵/۳۵ سانتیمتر.

جلد نفیس روغنی دو رویه، بیرون جلد دارای ترنج مرکزی و دو نیم ترنج همراه با چهار لچکی گل و بته فوق العاده نفیس با زمینه مرغش و حاشیه کتیبه بندی بازوبندی مزین به آیات و احادیث بخط رقاع و قلم سفیدآب.

درون جلد دارای شمسه‌های ترنجی و نیم ترنجی و لچکی گلدار با زمینه آل پوش زرشکی و حاشیه و گره بتاریخ ۱۲۱۱ هـ.ق. جلد الحاقی است که در دوره قاجاریه بوسیله استادان آن عصر ساخته شده است.

وقفی: مرتضی قلیخان طباطبایی حسنی حسینی نائینی در شوال ۱۳۴۰ هجری

«ر.ک: فهرست گنجینه قرآن - مرحوم گلچین معانی»



تصویر ۲ قرآن آستان قدس

(۲) در موزه ایران^۱ باستان سابق

(مرحوم دکتر مهدی بیانی در احوال و آثار خوشنویسان از این مصحف شریف یاد کرده است)

قرآن در قطع رحلی است

دارای جلد معرق طلاپوش بسیار عالی با کتیبه بندی ادواری مزین به آیه الکرسی بخط ثلث است.

دارای شش صفحه تذهیب مرصع با طراحی تذهیبی بی بدیل است دو صفحه استقبال و دو صفحه افتتاح و دو صفحه

پایانی قرآن علاوه بر سرلوحهای مذهب و مرصع از پیشانی و شرفه و صدر و ذیل نفیس برخوردارند.

عبارتی که کتابت قرآن را به کتابخانه شاه اسماعیل مربوط می‌سازد چنین است: «برسم کتابخانه سلطان الأعَدَل الاکرم

ابو المظفر شاه اسماعیل بهادر خان الحسینی».

در صفحه آخر هم به رقم «کاتب احمد بن المحسنی» اشاره شده است.

کتیبه‌های حرم حضرت فاطمه معصومه (س) در قم

کتیبه‌ای بخط ثلث برجسته در مدخل حرم وجود دارد که به دستور شاه اسماعیل توسط یکی از کاتبان سادات قم که از

خوشنویسان مقرر وی به خط ثلث بسیار نفیس و پاکیزه و عالی کتابت شده «...شاه اسمعیل الصفوی سنه خمس و عشرين

و تسعمائه ۹۲۵ هـ.ق. کتبه ولی الحسینی»

و کتیبه‌ای دیگر هم در سر در ورودی صحن قدیم به اسم شاه اسماعیل بخط ثلث عالی و رقم همین کاتب وجود داشته

که بتاریخ خمس و عشرين و تسعمائه ۹۲۵ هـ.ق. کتبه ولی الحسینی «ص ۱۲۲۵ احوال و آثار»

ج: از جمله کتیبه‌های بی مانند و منحصر به فرد باقی مانده از دوره شاه اسماعیل صفوی، پنج کتیبه معرق مشبک کوچک

از عاج به شماره‌های ثبتی ۲۰۸۵ تا ۲۰۵۱۲ در موزه ایران باستان وجود دارد که از حیث طراحی و ترکیب بندی و آیه

نگاری‌های قطاعی شده بر استخوان عاج با آرایه‌های گیاهی گل و برگ پیچان عصر صفوی در ترکیبی بی بدیل از شمشه

و کتیبه‌های کشیده بخط ثلث. آیتی از اوج هنرمندی و کمال و آراستگی است. در این کتیبه‌ها آیات قرآنی در اندازه‌های

کوچک ۲۰/۳×۴/۴ سانتیمتری با چنان ظرافت در میان اسلیمی‌های پیچان موئین بریده شده‌اند که نفس آدمی را در سینه

حبس می‌کند که مبادا هرم نفس آن پیچش‌های موئین را از هم بگسلد.

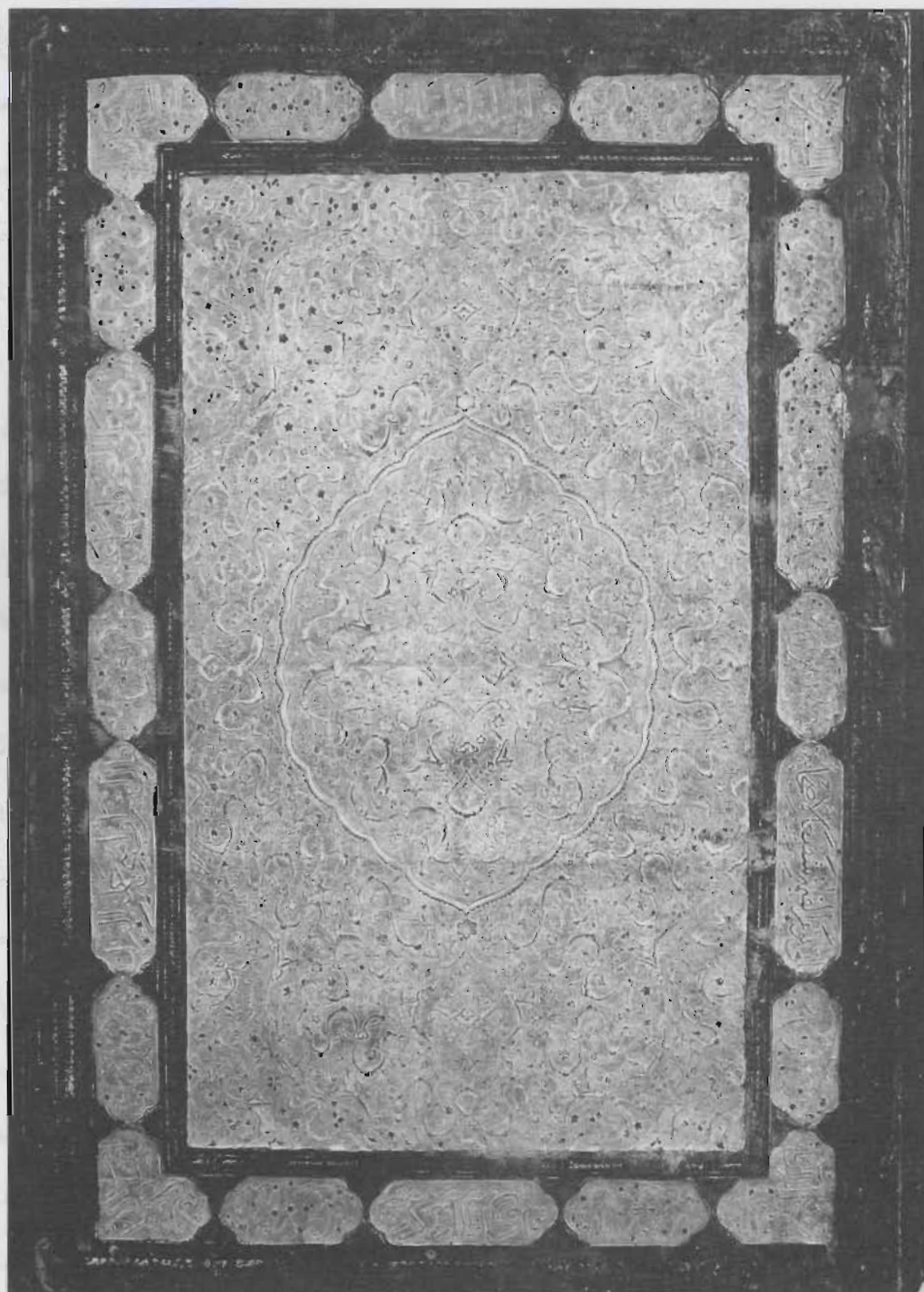
لازم به یادآوری است که یکی از این چهار کتیبه اسلوب کنده‌کاری بر صفحه‌ای کوچک از عاج در همان اندازه و با

همان طرح و خط، نوعی منبت کاری برجسته خط و نقش‌بندی برجسته را نشان می‌دهد که متأسفانه بخشی از آن شکسته

و از بین رفته است. اما از نظر کارهای هنری و سختی اجرایی آثار، بی بدیل است که در مجموع می‌تواند چگونگی رشد

۱- بعد از پیروزی انقلاب اسلامی نام آن به «موزه ملی ایران» تغییر یافت.

هنرهای صناعی را در بخش «معرق و مشبک» و کنده‌کاری‌های بی نظیر «عاج آرای» را آشکار کند ظرافت این آثار در حدی بود که در نمایشگاه و همایش «بهار ایرانی» توسط کتابخانه ملی فرانسه در موزه لوور پاریس در سال ۲۰۰۷ ارائه شد و درباره ویژگی‌های نفیس این آثار یکی از ایران شناسان خارجی، مقاله‌ای ارائه داده است.



شکل ۳ ص ۲۷۵ مشبک‌های عاج

بررسی آثار هنری بخط یا سفارش شاه اسماعیل صفوی

بطوریکه ملاحظه فرمودید در این مقاله به دو تصویر اشاره شد تصویر اول ترقیم شاه اسماعیل نمونه خط ثلث وی همراه با قلم ذهبی و زرنگاری او بر بوم لاجورد و قلم لاجورد ارائه شد. کرسی بندی و ترکیب خط ثلث و تناسب قلم و زرنگاریها و مضمون گویای دقت عمل شاه اسماعیل است دست محکم و ورزیده او وقتی قلم نی بر دست می گیرد و بجای مرکب از «لاجورد حل» که پدیده مهم از نظر مواد و مصالح ایرانی است و اینکه هر خوشنویسی مگر آنکه در ردیف استادان باشد می تواند با قلم نی و «لاجورد حل» کتابت کند و همزمان پس از کتابت با قلم موئی آغشته با «زرحل» بتواند چنین موزون با زرنگاری خود فضاهای زائد و منفی را تبدیل به ساختاری هنری نماید که هم در شأن مضمون باشد و هم در شأن و ارتقاء اثر هنری. بدین ترتیب می توان عیارسنجی آثار شاه اسماعیل را در حوزه هنر بررسی و نقد کرد و اینکه چگونه توانست کمال الدین بهزاد از هرات به تبریز بکشاند و بر مسند کلانتری نقاشخانه شاهی بگمارد. یقین است قبول کلانتری بهزاد بخاطر صریر قلم و مقام و جایگاه هنرمندی شاه اسماعیل بوده است نه اورنگ و سریر پادشاهی او.

در بررسی نخستین صفحات سفارش هر دو قرآن و مقایسه آنها با یکدیگر چنین مستفاد می گردد: در قرآنی که در کتابخانه آستان قدس رضوی نگهداری می شود چنین مسطور است: «بفرمان پادشاه کشورستان شاه اسماعیل صفوی، خلدالله مُلُکُه سنه ۹۱۱» که حکایت از آرامش بهشتی دارد که اجزای آن بهشت به نعمت شجاعت ایشان شکل گرفته و تاریخ هم زمان آن را مشخص می کند. اما در قرآنی که در موزه ملی ایران نگهداری می شود عبارت سفارش اثر، به گونه ای دیگر است: «برسم کتابخانه سلطان الأعَدَل الاکرم ابو المظفر شاه اسماعیل بهادر خان الحسینی» که عبارت «رسم کتابخانه» اشاره به همان موازینی است که بهزاد در کتاب آرای و نگارگری و تذهیب در کتابخانه برابر فرمان کلانتری، بر عهده اش گذاشته شده و سایر عبارات مشمول اهداف شاه اسماعیل است که حرکت های اصلاحی و حکومتی خود را بر آن، استوار کرده است؛ از جمله آنها عدالت و کرامت خاندان حیدر کرار است و خود را هم «بهادر خان الحسینی» نامیده که به معنی اسپهبد سپاه حسینی (ع) است.

موضوع قابل توجه دیگری که باید به آن بپردازم کمال الدین بهزاد سیاستهای اجرایی کارهای هنری کارگاه نقاشی نه شاهی و کتابخانه را بر همان مدار سیاستهای هنری در مکتب هرات قرار داد، در آنجا شعرا و ادبا هم بکار و تجربه هنری می پرداختند و نقاشان و مصوران و مذهببان و همه هنروران کتابخانه هم به شعر و ادب می پرداختند و این وجه بسیار خوبی بود که قبل از کتابخانه هرات، در شیراز سابقه ای طولانی داشت ادبا و شعرا با خط و نقاشی و تذهیب چنان در آمیخته بودند که کتاب سازی و هنرهای کتابت در رأس فعالیت های خانوار قرار گرفته بود که بهزاد آن را در هرات هم مطرح کرد و هنرمندان بزرگی همچون آقامیرک و سلطان محمد و مظفرعلی و باباجان تربتی پدید آمدند که هر کدام هنرمندی فرزانه و ادیبی نازک خیال بودند و این حرکت موجب پدید آمدن کاتبان مذهب و مذهبانی سریع القلم شد که خود مقوله ای دیگر است.

قرآن خطی نفیس به سفارش شاه تهماسب صفوی

این مصحف شریف که یکی از نفیس‌ترین نسخه‌های خطی قرآنی کاتبان و مذهبانی است که در کارگاه‌های شاهی در ایام سلطنت شاه تهماسب (۹۳۰-۹۸۴ هـ.ق) در قزوین بوسیله استادان کاتب و قرآن نگاران و مجلدان و شیرازه بندان و صحافان آن عصر، در نهایت استادی پدید آمده است یقین است که بررسی اعجاب آور صنایع نظری و صنایع عملی آن در حوزه‌های طراح، نقش بری، جلدسازی، وراقی و کتاب‌سازی، کتابت و نقشبندی، زرنگاری و ترصیع و بسیاری از فنون که منجر به آفرینش‌های هنری و بدایع آن گردیده در شرایط امروز، از واجبات است، هر چند که نمونه اصلی این قرآن حمید، در موزه تاریخ هنر ژنو^۱، نمی‌دانم در قفسه‌های شیشه‌ای چه روزگاری دارد و از آن همه مواهب، بنده بخاطر علائق، فقط به تصویر از چند عکس رنگی چاپ شده که در سال‌های مختلف^۲ دسترسی پیدا کرده‌ام و به تناسب به تحلیل آنها از تصاویر سطح جلد و سایر صفحاتی که در اختیار دارم به همان ترتیبی که معمولاً در نسخه‌های خطی قرار می‌گیرند پرداخته‌ام که طبعاً بررسی صنایع جلد در نخستین مرحله این دیدار قرار دارد:

قطع جلد سلطانی است که سابقه ساخت اینگونه جلدها در کارگاه‌های شاهی از ربع رشیدی خواجه رشیدالدین فضل‌الله آغاز که قطع بزرگی در ابعاد بزرگتر از اوراق و صفحات است؛ در این قرآن قطع جلد باید بیشتر از اندازه صفحات قرآن (۳۰ × ۴۲/۷ سانتیمتر) باشد.

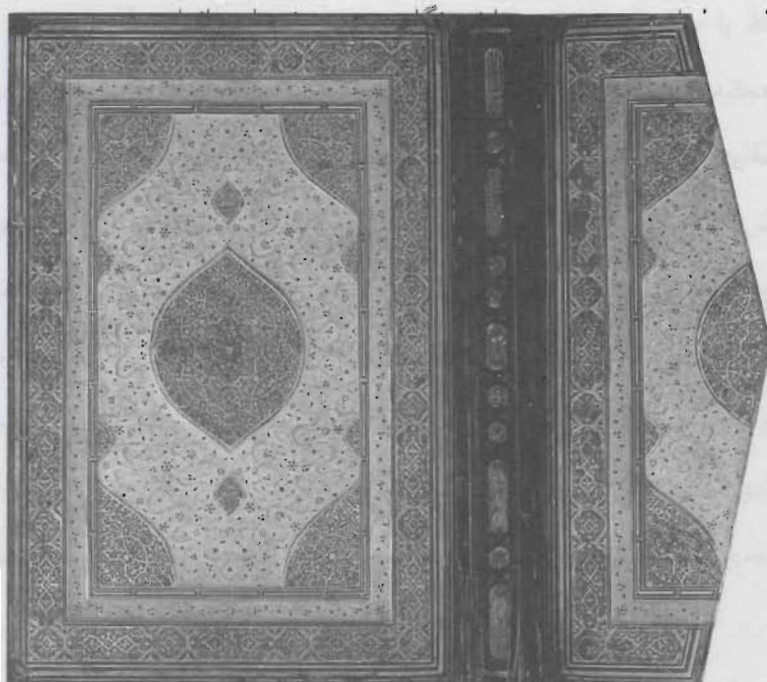
جلد دو رویه مصحف از صنایع هنری نفیسی برخوردار است: بیرون جلد با سرطل طلاپوش، نقش‌بندیهای ویژه‌ای را دارد: بیست کتیبه بازوبندی نقشی و خطی مختلف‌الاشکال، بصورت ادواری، حصاری زرین و موزون پدید آورده‌اند؛ شامل ده کتیبه منقوش به طرح بازوبندی کوتاه، شش بازوبندی کشیده تر و چهار فقره کتیبه گوشه دار مزین به حدیث نبوی بخط ثلث زرین نیم برجسته از منزلت پیام حضرت پیامبر درباره قرآن و شفاعت آن خبر می‌دهند. شایان ذکر است که این کتیبه‌های نقشی و خطی به تناوب و موازات جداول دواله متداخل و برجسته چرمی شبرنگ، بوم طلاپوش سراسر نقوش میانی را در برگرفته‌اند.

در مرکز بوم یاد شده، شمس‌ای ترنجی متمایز به دالبرهای هلالی به همراه دو سر ترنج قندیلی و آویز قرینه، بر بوم زرین، مشکاتی زراندود را پدید آورده‌اند که جهانی از «نورالانوار» کلام وحی سبجانی را در بطن خود دارد و ترمه‌های چنبری و عناصر اسلیمی موزون و نیمه باز، شهری از پرواز افلاکیان را تداعی می‌کند و شور مشتاقی را چنان دامن می‌زند

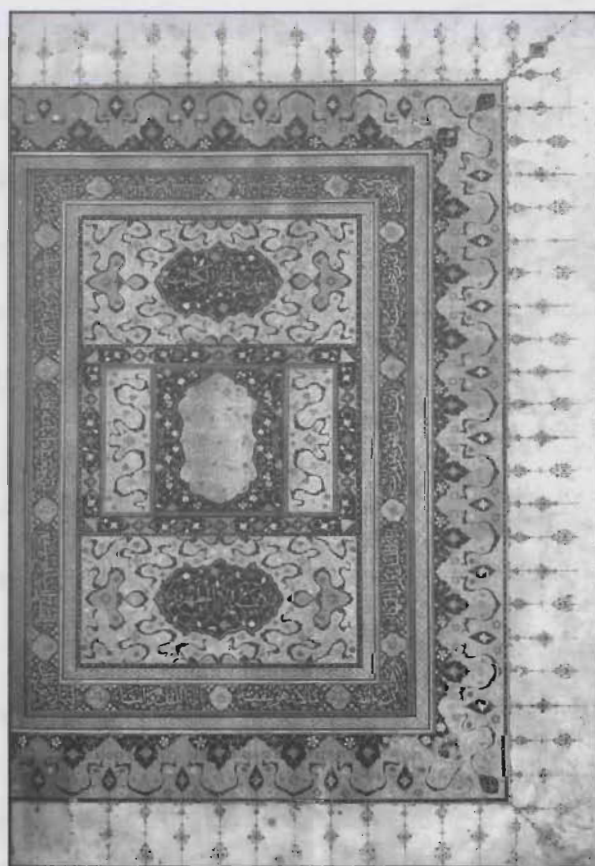
1- Museed'art etd'historie. Geneva. 1985

۲- نخستین تصاویر را از کتاب Theasures of Islam-1985 اثر استوارت کاری ولش و پس از آن «همان تصاویر را در مجله Arts, The Islamic World مشاهده کردم اما بیشترین تصاویر را بعدها در مجموعه هنر اسلامی گردآوری دکتر ناصر خلیلی (کارهای استادانه) با کیفیت خیلی خوب مشاهده و زیارت کرده‌ام که ضمن سپاسگزاری که به همت آنان فرصت این بازنگری و تحلیل صنایع هنرهای ملی برایم فراهم شده، بدیهی است در هر قسمت مقاله به منابع تصویری مأخوذ، اشاره شده است.

که آدمی ناخودآگاه به ط'

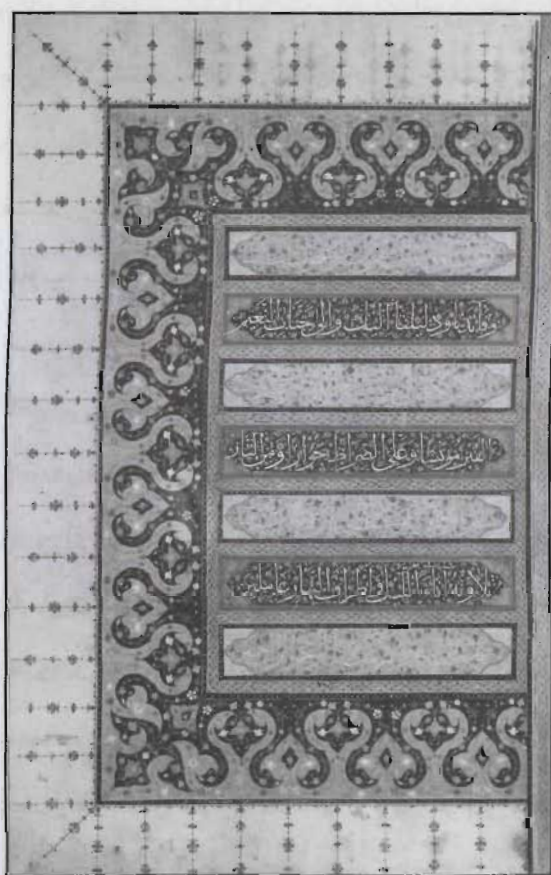


تصویر ۴- جلد طلاپوش



تصویر ۵- جلد سوخت

و در این نظر بازی است که صنایع دیگری از شاهکارهای هنرهای میراثی، در کمال آراستگی، رخ می‌نماید: ... و این سرطبل و جلد سوخت معرق هزار نقش همراه با قطاعی‌های هزار تکه از اسلیمی‌های زرین و پیچان، با آرایه‌های هزار ترنج به نقش عجب، حیرت افزای هوش می‌گردد و ترا به قعر جدول‌هایی می‌برد که در بستری از کیمخت شبرنگ و عطفی در نهایت سادگی آن بالک سرطبل را بر برشی متناسب از همان آرایه‌های نقشبند به اصل خویش پیوند می‌زند تا رونق بخش چند منزل از تذهیب معرق نگاری باشد که در حصار جدول‌های زنجیره متناوب بهشتی از شمشه‌ها و لچکی‌های مشحون از بریده ورق‌های طلا را به همراهی تسمه‌های زرین در صدر و ذیل و طرفین حایل کرده تا ترکیبی هماهنگ و موزون از نقش و طرح و شبکه‌ای از قطاعی را بر بستری زراندود به آرایه‌های اسلیمی و بترمه چنبری نیم برجسته زرین و نقش‌بری‌های برگ‌ها و گلچه‌ها را چنان بیاراید که طرازی پرشکوه باشد از انطباق بین سوخت معرق هزار نقش تا قطاعی‌های هزار تکه درون جلدی و بالک باشد...



تصویر ۶/۱ و ۶/۲- دو منزل قرینه از صفحه افتتاح

منابع تصویری: کارهای استادانه- مجموعه دکتر ناصر خلیلی

یقین است که قبل از این صفحه، برابر آئین کتابت مصاحفت آن دوره، باید دارای صفحات آغازین دیگری از جمله

صفحه استقبال باشد و همینطور صفحاتی که معمولاً به نشانه‌های از کتابخانه شاهی و فرمان کتابت مصحف آراسته‌اند و هر کدام از آنها در شمار «مستندات» اصالت نسخه‌اند.

اما آنچه که راقم این سطور در دسترس داشته دو صفحه از یک منزل تذهیب مرصع با انواع صنایع بدیع است که در عرف نسخه نگاران صفحه افتتاح نام دارد. که در هر بخش آن نیمی از سوره مبارکه فاتحه الکتاب را بخط ریحان سفید قلم و تحریر بسیار ظریف موئین به سیاهی بر بوم زراندود کتابت نموده‌اند این کتابت چهار سطری در میانه‌ای از ترنجی محرابی با فواصل گلزار در قابی به هیئت مربع کشیده و بوم لاجورد مزین به گلچین‌های الوان و گل و برگ زرین است. هنرمند کاتب و مذهب، آگاهی کامل دارد که انتخاب قلم سفیداب بر بوم طلای درخشان، خوانایی کامل و گویایی ندارد بهمین جهت با استفاده از تحریر مشکی و قلم موئین بسیار باریک تمام کتابت‌های آیات را، دورگیری نموده تا شرایط رؤیت خطوط کتابتی را بهینه نماید.

از آنجا که صنایع نقش‌بندی و تذهیب در این منزل، از آئین و آذین خاصی برخوردار است که از نظر کتاب‌آرایی هم بسیار ممتاز و منحصر بفرد است بدین جهت اسامی آنها را از داخل به خارج همراه با ادبیات و ادب نقش خوانی بازگویی می‌کنم که خود آدابی است از یادرفته، بدان امید که مورد استفاده‌امروزیان قرار گیرد؛

این تذهیب مرصع، بر اساس نقش‌بندی ملهم از تنزیل نور و آسمان لایتناهی طراح و اجرا شده است که آبی لاجوردین و بوم سازی‌های کوچک زرین به تناوب، بیانگر آن ریشه‌های اصلی تفکر و هنر اسلامی است. استفاده و فراوان اسلیمی‌ها و بترمه‌های چنبری در صنایع زرین خام و پخته همراه با نقوش گلریز آراسته با «میان‌بند» هایی از تسمه‌های زرین و لاجورد، حصاری محکم را پدید آورده‌اند که منتهی به حاشیه تذهیبی ادواری کمندی با آرایه‌هایی از سرترنج‌های روارو به زر و لاجورد شده‌اند که نهایتاً طرح کلی هر دو صفحه را منتهی به شرفه‌هایی لاجوردین بر کاغذ متن نخودی اخراپی می‌کند که رنگی هم‌رنگ خاک دارد و بیان نمادین این نکته است آیات الهی به تنزیل نور و وحی بر تراب خاکی نازل شده‌اند، شاید ادراک این بیان با این تصویرنگاریها، در شرایط امروز، مبهم و خیلی سخت باشد که به نظر راقم این سطور، طرح موضوع می‌تواند آغازی تازه باشد برای شناخت هنرهای ملی ایرانی و اسلامی، تا مشتاقان مطالعات نظری و عملی را همانگونه که در گذشته‌های کارگاهی هنرهای ما، مرسوم و مأنوس بوده، احیاء کند.

بدین ترتیب تصویر کلی از نقش‌بندی مذهب را معروض داشتم که برای افزایش دقت عمل به شرح برخی از دقایق در همین دو صفحه افتتاح مصحف شریف می‌پردازم. در هر یک از این صفحات؛ دو مستطیل زرین به صورت پیشانی و ذیل بر بوم زرین مزین به جداول لاجوردین دانه نشان و تسمه‌های زرین گره‌بندی زنجیری قرار گرفته‌اند که به صدر و ذیل مرسومند که در مرکز هر صدر و ذیل دو کتیبه منقوش ترنجی بازوبندی را در میان گرفته اسامی سوره و در ذیل آیه تطهیر لایمسه الا المطهرون و نزول آیات به قرینه آمده‌اند و بخش مرکزی صفحه در میان شمسه ترنجی کشیده با هلالی‌های

موزون آیات سوره آمده که اطراف آن را با بوم لاجورد و کلیچه هایی پوشانیده‌اند و این مجموعه را قابی مجدول با زر و طرفین طلاپوش در برگرفته‌اند و قابی دیگر با آرایه‌بندی کتیبه‌ای و مزین به اسلیمی و ختایی آنها را در میان گرفته‌اند. پس از آن هم جدولی با تسمه زرین و گره‌بندی زنجیره‌ای، آیه مبارکه «واعتصموا بحبل الله» را یادآور می‌شود و بعد از آن در کتیبه‌هایی لاجوردین به قلم زرین یکی از احادیث نبوی به قلم زرین و خط محقق محرّر با تسمه زرین دیگری محدود می‌شود بدین ترتیب نقش‌بندیها نوعی صنعت عکس را از نظر الوان بیان می‌کنند گاهی بر بوم طلاپوش با استفاده از لاجورد و گاهی بومی از لاجورد که مزین به خطوط محقق زرین است و این باز هم اشاره به تداوم حکایت شب و روز و روز و شب است. همه این مجموعه را کمندی زرین با حواشی شمس‌ای به طرح نیم ترنج زرین بصورت رووارو پوشانیده است که طلوع نور و طلوع والشمس است و مجموعه‌ای از آرایه‌های ظریف بنام شرفه مجموعه هر دو صفحه را بصورت شمس‌ای بزرگ که پرتوهای آن همان شرفه‌های ظریف و باریک است پوشانیده‌اند. باید توجه داشت که این اصول نقش‌بندی تذهیبی تا آخر دوره صفویه بشکل‌های متنوعی همیشه محفوظ مانده که نهایتاً ملهم و برگرفته از دعای «بسم الله النور» می‌باشد که معروف به حرز حضرت زهرا سلام الله است. بدیهی است کاتب این مصحف شریف در صفحه بعد هم از آیه نگاری ویژه‌ای بهره گرفته است و سوره مبارکه بقره را بخط زرین با اسلوب از تذهیب ناقرینه کتابت کرده و در همه صفحات صنایع هنری ویژه‌ای را مطرح کرده است.

منابع: تصویر ۶/۱: Treasures of Islam: 1976

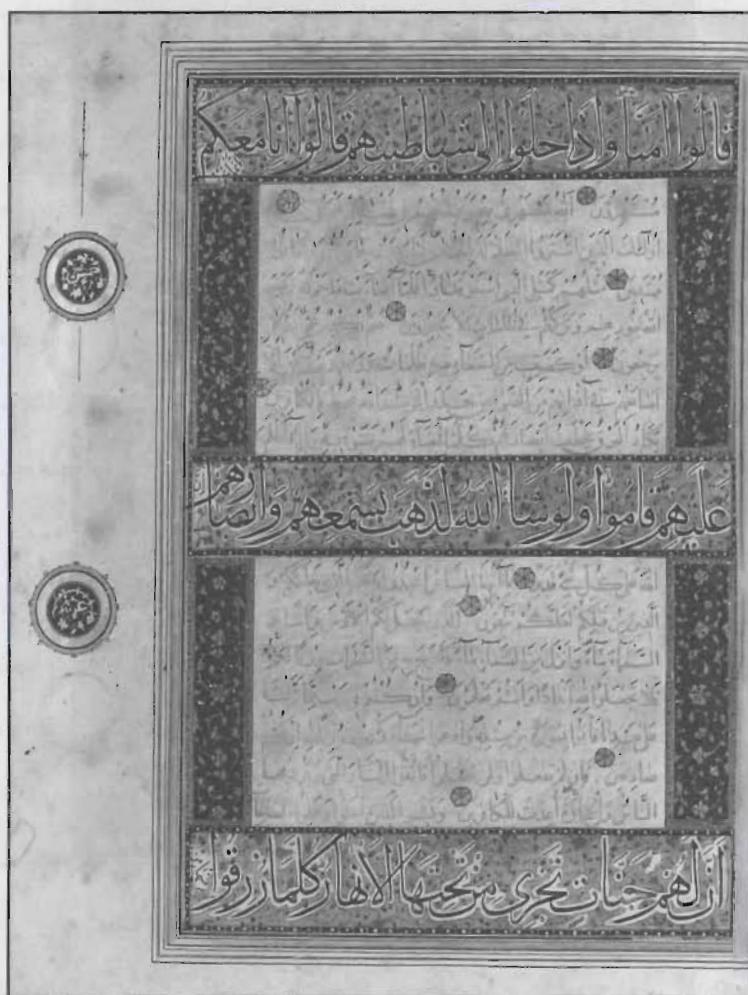
تصویر ۶/۱ و ۶/۲: مجموعه هنر اسلامی، در کمال آراستگی، ۱۳۸۱

برگ‌های مذهب و مرصع ناقرینه از دو صفحه آغازین سوره مبارکه البقره سرلوح صفحه راست دارای پیشانی و سرلوح و کتیبه منقوش به بوم زرین و لاجورد و کلیل مزین به سرترنج‌های رووارو به زر و لاجورد و آرایه اسلیمی‌ماروش منتهی به شرفه و جدول‌های متداخل دواله است که در ترنجی متداخل سترگ به زر و لاجورد همراه با آرایه‌های ظریف اسلیمی و ختایی. عناوین سوره و تعداد آیات آن بخط رقاعی به قلم سپیداب محرّر است. کتابت متن به خطوط ریحان زرین و محقق به لاجورد بر بوم زر با استفاده از نوعی تحریر سیاهی و استفاده از سفیده کاغذ به شیوه قرآن‌های خطی آراسته شده است و در صفحه دوم هم به همان شیوه قرآن‌های سه خطی بر بوم زرین گلزار کتابت شده و جدولی عریض و دواله به انواع تحریرهای موئین زر و لاجورد و شنجرف همه متن را در برگرفته که در طرفین به کناره‌های عمودین گلزار زرین بر بوم لاجورد، منتهی می‌گردد. در حاشیه خارج از جدول‌ها در هر صفحه شمس‌های مدور زرین نشانه‌های مربوط به سنت قرائت آیات به شیوه «خمس و عشر آیات» را حکایت می‌کند و نکته آخر اینکه ظاهراً به نام کاتب و تاریخ کتابت این قرآن نفیس، دسترسی نداریم اما حقیر با آشنایی که به شیوه‌های کتابتی و تذهیبی روزبهان شیرازی را دارد که قرآنی از او را در کتابخانه آستان قدس رضوی زیارت کرده‌ام تاریخ کتابت آن را ۹۵۴ هجری می‌داند.



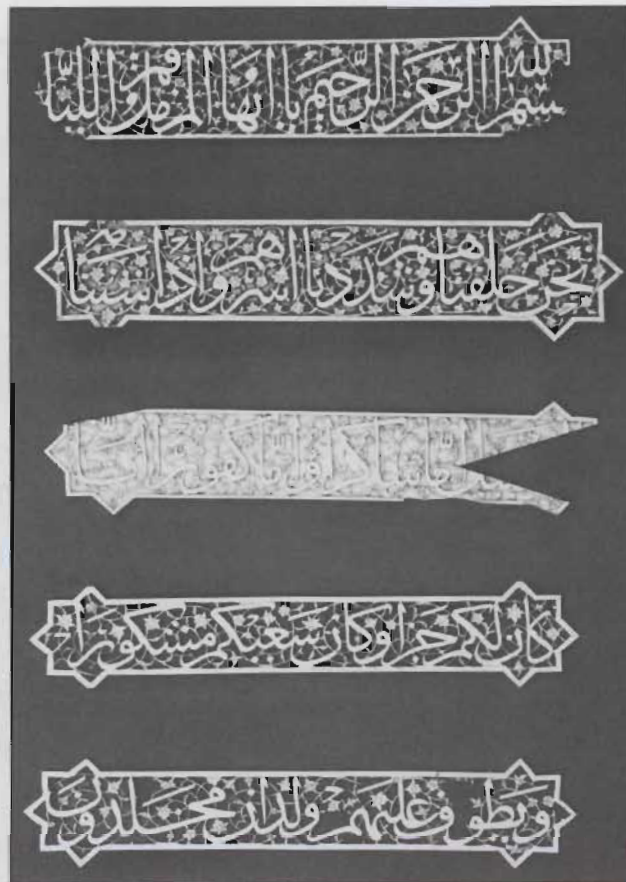
تصویر ۷/۱ و ۷/۲- سوره بقره

احتمال قریب به یقین کاتب و مذهب این مصحف نفیس هم «روزبهان محمد طبعی شیرازی» و محل کتابت را هم شیراز است که مبنی بر توجه به نوع کتابت و سوابق کتابت‌های نفیس قرآنی او و تذهیب‌های افسونکار هنرمندان این خاندان و تداوم طولانی این هنرها در کارگاه‌های خانوادگی روزبهان است و همین‌طور انطباق تاریخ‌های سلطنت شاه تهماسب با سال‌های زندگی هنری این هنرمند که سال‌های ۹۲۰ تا ۹۵۷ هـ.ق. و نیز مشاهده و تعمق فراوان در آثار بسیار نفیسی از نسخه‌های خطی این خاندان، انتساب کتابت و تذهیب این قرآن را به ایشان قطعی می‌داند. بنابراین همین دو صفحه ناقص مذهب و کتابت آن می‌تواند «سندالکتاب» این اثر باشد.



تصویر ۸/۱ و ۸/۲

در این دو صفحه مذهب و مرصع تداوم شیوه تذهیبی کلیل مزین به سرترنجهای رووارو و اسلیمی‌های ماروش در صدر پیشانی صفحه راست سوره مبارکه البقره را بصورت یک منزل تذهیب مستقل منتهی به شرفه‌های لاجوردین، خوب ببینید. در این دو صفحه که تذهیب و آرایه‌بندی دعای بعد از تلاوت قرآن کریم است ادعیه مزین به کتیبه‌هایی بر بوم زر و لاجورد و زمینه‌هایی با نقش‌بندی گلزار و کتابت بخط محقق با قلمهای سپیداب محرر است بر دو بوم متفاوت که تحریربندی خطوط بر بوم زر، سبب خوانایی بیشتر سطور می‌گردد تمام کتیبه‌ها، با جدول زرین و گره‌بندی، ساختاری محکم و نفوذناپذیر را القاء می‌کنند. باز هم هر لت از این تذهیب و کتابت از همان دو رنگ تعریف شده اول یعنی طلا و لاجورد حل کرده برخوردارند و نقش سرترنجهای رووارو را نوعی آرایه‌بندی دانست که الهام از رحل یا دست‌هایی است که نقوش را در میان گرفته‌اند و جدولی دانه نشان با شرفه‌هایی زرین، نمایانگر پرتوهای نورانی شمس‌های که صفحه پایانی مصحف شریف را بدرقه می‌کنند.



تصویر ۹ فالنامه

در این صفحه در میان نقوش سرلوح و پیشانی مجدول آداب منظوم تفأل به قرآن بدو خط نستعلیق و محقق آمده و نهایت آنکه این بخش فوقانی پیشانی هم با شرفه بندی نگاه آرزومند انسانی را که به تفأل با قرآن روی آورده به عالم بالا هدایت می‌کند. و نکته آخر اینکه این مصحف شریف از سوی شاه تهماسب بعنوان تبرک و حسن نیت به شاه جهان پادشاه هند و فرزند همایون وی اهداء شده که سوابق امر را می‌توان با توجه با آثار مهرها و یادداشتهای شاه جهان و سایر پادشاهان هند در صفحات مختلف آن، محرز دانست.^۱

سفارش قرآن نفیس شاه تهماسب در مکتب تبریز

در مجموعه دکتر آرتور، م ساکлер، گالری سونیان واشنگتن Dr. Arthur, M, Sakler Gallery Smithsonian قرآن نفیسی نگهداری می‌شود که شاه تهماسب سفارش تهیه آن را به هنرمندان نقاشخانه شاهی و کتابخانه تبریز داده بود یک منزل قرینه از تذهیب مرصع دو صفحه افتتاح این مصحف که در کاتالوگ هنر ایران در دوره صفوی چاپ شده دارای ویژگی‌های خاص

۱- ر.ک: ص ۱۷۶، پس از تیموره مجموعه هنر اسلامی، گردآوری دکتر ناصر خلیلی، نشر کارنگ، ۱۳۸۱، تهران

کارگاههای هنری شاهی است: آرایه‌های نقشبندی این دو صفحه از خارج به داخل عبارتند از: شرفه‌های لاجوردین با دو طراحی متفاوت و جدولی دواله موئین کمندی که هر کدام به تسمه‌ای زرین با تحریرهای موازی محدود شده‌اند. حواشی هر دو صفحه را تذهیب پرکاری در برگرفته که در متن آن حاشیه‌ای بر بوم لاجوردین و زرین منقش را به انواع ختایی و اسلیمی پیچان بر سرترنج‌های رووارو و به تناوب قرار گرفته‌اند. در قاب میانی این منزل تذهیب که علاوه بر مزین به همان نقش‌بندی در هر صفحه شمس‌ای زرین با دالبرهای محرر و دو سرترنج کتیبه‌ای مزین به قندیل و آویز قرار گرفته‌اند که در کتیبه‌های صدری هر دو صفحه به ترتیب اسامی سور و تعداد آیات و در کتیبه‌های ذیل آیه تطهیر بخط رقاعی و قلم الوان محرر خفی، کتابت شده است و در هر یک از دو شمس مرکزی نیمه از سوره مبارکه «فاتحه الكتاب» بخط محقق جلی و قلم سفیداب تحریردار کتابت شده است فواصل بین السطور زرین به آرایه‌های گلزار مزین شده. گفتنی است که قاب میانی بوسیله جدول لاجورد محرر و دانه نشان از حاشیه مجزا است و محصور به بریده‌های زرین نیم ترنجی است. قطع آن سلطانی و اندازه هر یک از صفحات ۲۸×۴۲ سانتیمتر است. شیوه تذهیب و رنگ‌بندی بگونه‌ای است که خورشیدی را در آسمان شب تداعی می‌کند و این شیوه تذهیب متأثر از آیات وحی قرآن است که دو شیوه تذهیب و کتابت شب و روز را در هنر صفوی بنیاد نهاده است. در همین همایش هنر صفوی که در کتابخانه ملی فرانسه - پاریس برگزار شد دو برگ از تذهیب مرصع بسیار نفیس از صفحات استقبال و افتتاح قرآنی ارائه شد که احتمال دارد بخط و تذهیب میرعبدالقادر حسینی شیرازی (بدون ذکر نام هنرمند) باشد که با بهره‌گیری از تذهیب و کتابت بر بوم زراندود، شاهکاری از اهتمام هنرمندان ایرانی مکتب شیراز و اصفهان را مطرح نموده است:

لازم به یادآوری است که هر یک از صفحات استقبال و افتتاح در آداب و اسلوب کتابت‌های ایرانی عصر صفوی دارای یک منزل تذهیب قرینه‌اند که بهر دلیل متأسفانه به ارائه قسمتی ناقص از هر منزل مذهب در نمایشگاه‌یاد شده «اکتفا گردیده که شاید بعلت عدم دسترسی به اصل نسخه بوده است: برگی از صفحات استقبال قرآن بخط و تذهیب میرعبدالقادر حسینی شیرازی در ۱۲ محرم سال ۱۰۰۳ هـ - ق در اندازه ۲۵/۵×۳۸/۹ سانتیمتر (قطع سلطانی) است و با توجه به آیات «تنزیل قرآن» که مربوط به ورق چپ از صفحه استقبال است در کتیبه‌های صدر و ذیل و شمس مرکزی به قلم سفیداب محرر به خط ثلث جلی و رقاعی خفی کتابت شده‌اند این صفحه دارای جدول تذهیبی پهن و گسترده مزین به گردونه پیچان به لاجورد و آرایه‌های ترنجی مأخوذ از مربع‌های مکرر است که در چهارگوشه آن به تناسب تغییر کرده و چهار نیم ترنج محرابی بقرینه در صدر جدول و میانه قرار گرفته‌اند که سراسر به انواع اسلیمی و ختایی و ترمه‌های چنبری و ماروش در الوان متفاوت آراسته‌اند در میان این جدول تذهیبی شمس‌ای ترکیبی با سرترنج‌های شلجمی ایجاد هشت پرتو را بر زمین‌های از لاجورد پدید آورده‌اند که در صدر و ذیل آن دو کتیبه بازوبندی متداخل با نیم ترنج‌های چسبان به تسمه زرین مجدول تشکیل سرلوحه‌ای را داده‌اند که بقرینه در ذیل شمس قرار گرفته و سراسر صفحه از بوم زرین با گل‌آرایی‌های ریز و درشت ختایی، در استقبال از کلام وحی با مجموعه‌ای استادانه از فنون و آفرینش‌های هنری، تصویری تمثیلی از بهشت را توصیف کرده‌اند. برگی از صفحات افتتاح از قرآن بخط میرعبدالقادر حسینی شیرازی است از همان مصحف نفیسی که کتابخانه ملی فرانسه

در پاریس برای همایش صفویه به نمایش گذاشته شده و نقش خوانی‌های آن را به یمن همایش هنرهای ولایی شیعی ارائه می‌کند که در واقع نوعی ادبیات بازخوانی جدیدی از نقوش را در حوزه‌های کتابت و کتاب‌آرایی مطرح می‌کند. این برگ هم (ورقی) از یک لت چپ صفحات قرینه افتتاح است که آیات پایانی سوره فاتحه الکتاب را در شمسه زراندود مرکزی نشان می‌دهد که بخط محقق به سپیدقلم محرر کتابت شده شمسه مرکزی دارای دالبرهای کنگره‌ای به قلم موئین سپیداب و سیاهی است که در چنبره هیکل پوشیده از لاجورد محاط شده و فراگرد آنها به هشت نیم ترنج زراندود محدود است و انواع اسلیمی ماروش پیچان و ابرک‌های چنبری الوان سطوح زرین و لاجوردین را پوشانیده‌اند. در صدر و ذیل شمسه میانی، دو سرترنج چلیپائی زرین مزین به اسلیمی و شنجرف و لاجورد قرار گرفته‌اند و شمسه‌ای ترنجی آیات را مجموعه‌ای گلریز به الوان مختلف، در برگرفته‌اند که جدولی لاجوردین تا حصاری دانه نشان حایل بین مجموعه تذهیبی مرکزی و حاشیه مذهب کمندی آن می‌گردد. حاشیه کمندی مزین به تذهیب مرصع با آرایه‌های سرترنجی روارو و تسمه زرین جناقی گلزار متناوب به زر و لاجورد آیتی از ذوق و ریاضت هنرمندانه را در خدمت آیات وحی قرار داده است. در میانه سمت چپ حواشی تذهیبی، نیم ترنج محرابی متداخل با کناره‌های کنگره‌ای قرینه ترا به مشاهده هنرنمایی عبادی هنرمند در صفحات بعدی می‌خواند و جداول دواله چند لایه مرزی است که دنیای نور و نورالانوار را پاس می‌دارد. بررسی تحلیلی انواع آرایه‌ها و کیفیت اجرایی خط و تذهیب و کتاب‌آرایی عصر شاه تهماسب را مطرح می‌کند افسوس که دسیسه‌های درباریان فاسد و تنگ نظریهای آنان، این اقیانوس شور و شوق و عبادت را گرفتار عوارضی بی‌شکل نمود که مهاجرت‌های هنرمند بی‌بدیل را به کشورهای هند و عثمانی سبب شد و میرعبدالقادر حسینی شیرازی هم، یکی از آن هزار بود که هجرت را به سرزمینی دیگر آغاز کرد...

منابع

- بیانی، مهدی، احوال و آثار خوشنویسان، انتشارات علمی، تهران، بی تا
- اسکندر بیک ترکمان، عالم آرای عباسی، انتشارات امیر کبیر، تهران، ۱۳۸۰
- سام میرزا، تحفه سامی، تصحیح رکن الدین همایونفرخ، انتشارات علمی، تهران، بی تا
- گلچین معانی، احمد، انتشارات کتابخانه آستان قدس رضوی، مشهد، ۱۳۴۷
- منشی قمی، قاضی احمد، (تصحیح احمد سهیلی خوانساری)، انتشارات مستوفی، ۱۳۵۷
- منصوری، فیروز، فهرست و اسامی و آثار خوشنویسی در قرن دهم و ...، نشر گستره، ۱۳۶۶

منابع تصویری

- خلیلی، ناصر، مجموعه هنر اسلامی، (کمال آراستگی - پس از تیمور)، نشر کارنگ، تهران، ۱۳۸۱
- Le chant dumonde, L'artdel'Iran safavide, Assadullab souren Melikian, chirvani, Museedu Louver

تفکر شیعی بنیان هنر اسلامی

دکتر محمدعلی رجبی



چکیده

هنرهای اسلامی از زمان پیامبر گرامی اسلام (ص) و قبل از ورود به شهر مدینه آغاز گردید و با تأیید قدسی آن یگانه عالم، نمونه‌هایی از معماری و شعر به عنوان اولین جلوه‌های هنرهای اسلامی به یادگار ماند. پس از ایشان امیرالمؤمنین علی (علیه السلام) با دستورات مشخص در زمینه هنرهایی چون خوشنویسی، نقاشی، معماری و شعر، مبانی حکمت هنر اسلامی که همان حقیقت مکنون کتاب الهی «قرآن مجید» است را تدوین نمودند و در مباحث سراسر حکیمانه خود در باب حقیقت و جلوه‌های آن، زمینه مناسبی از پرسش‌های نظری را بر اهل نظر و هنرمندان گشودند. تمامی ائمه بزرگوار شیعه خصوصاً امام صادق و امام رضا علیهم السلام در تمامی علوم و معارف از جمله هنر، این مباحث را مطرح فرمودند و با تأیید نمونه‌هایی از هنر اسلامی و تأکید بر قدسی بودن آن، «هنر قدسی» اسلام را به بهترین وجه شناساندند. در طول تاریخ اسلام نیز تمامی هنرمندان مسلمان با اعتقاد به اینکه علی بن ابیطالب (ع) و خاندان جلیلشان مصداق تام «وما عنده علم الكتاب» هستند و هم‌چنین با برگرفت از دستورات و روش‌هایی که از جانب آن بزرگواران مطرح گردیده توانستند به مراتبی از باطن قرآن کریم دست یابند و آنچه از این جلوه‌های مقدس بر قلبشان ظاهر شد را برای بشریت در صورتی ملکوتی با جمالی الهی به نمایش بگذارند. در این مقاله بسط اجمالی این موضوع مطرح شده که امید است مدخلی برای ورود به این بحث تلقی گردد تا در آینده توسط هنرشناسان صاحب‌نظر به تفصیل آید.

تفکر شیعی بنیان هنر اسلامی

پیرامون شاخص‌های هنر اسلامی و مبدأ وجودی آن بحث‌های فراوانی صورت گرفته است، اما پرسش از ماهیت مدینه‌النبی و یا تمدن اسلامی کمتر بحث جدی و ملازم با مبادی قرآن و روایات اسلامی مطرح شده است. ضرورت نگرش

عمیق به مبادی تمدن اسلامی و گشودن کتاب حکمت الهی برای دستیابی به بواطن آیات و منطق و روش ایجاد یک اثر هنری در این نسبت، بیش از پیش عیان شده است. برای ورود به این مبحث می‌بایست نسبت فرهنگ و تمدن و معنی علم در فرهنگ اسلامی را مورد شناسایی قرار داد.

تمدن تجلی فرهنگ است. بنیاد نگرش به حقیقت عالم و آدم و مبدأ آنها در فرهنگ‌ها، صور تمدنی را شکل خاص می‌بخشد. هر تجلی یا مستقیم و متصل و بی واسطه است که سبب نسبت حضوری انسان با خدا و عالم و آدم می‌شود و یا غیرمستقیم و با واسطه و منفصل است که نسبت تسبیی و افزاری را با عالم پدید می‌آورد. به اعتباری این عالم برای انسان اسباب و افزار است و او با این اسباب نسبتی پیدا می‌کند و بواسطه آنها در عالم تصرف می‌کند. همه عالم برای انسان خلق شده و ابزار متصل و منفصل اوست.

یکی از وجوه تمایز انسان و حیوان اینست که انسان همواره سعی می‌کند بر ابزار منفصل خود بیفزاید تا بتواند نسبتش را با عالم بیشتر تحقق بخشد. خداوند، عالم را سبب معرفت و تمتع انسان آفریده است، از اینرو سبب ساز است. بنابر همین وجه است که تمام علوم و معارف و هنرهای اسلامی سعی در شناخت افزار عالم و گذشت از آنها و سیر به سوی مسبب الاسباب دارند.

بر این اساس، تعریف علم در فرهنگ اسلامی به کشف حقایق باز می‌گردد و غایت آن، معرفت الله است. سید حیدر آملی علم را اینگونه تعریف می‌کند: «علم آن چیزی است که به نحو خاص از جانب خداوند به طریق وحی و الهام و کشف، مکشوف می‌شود. کشف عبارت از رفع حجاب از چهره معلوم و مطلوب است حال به هر صورتی که باشد، زیرا علم از نظر اهل الله از سنخ وجدانیات و ذوقیات است نه کسبیات رسمی^۱».

حکمای اسلامی معتقدند که مبادی علوم کسبی را نیز می‌بایست از طریق مکاشفه و مشاهده به دست آورد، زیرا مبدأ همه علوم ازلی و اکتسابی است و به حضرت حق باز می‌گردد و آنچه در این مقام واقع می‌شود جز به انکشاف و سلوک نمی‌توان دریافت که آن هم مقید به لطف الهی و نسبتی است که عبد با معبود دارد. به عبارتی دیگر نسبت ولایی انسان‌هاست که تعیین کننده میزان ظهور حقایق از نهانخانه باطن به ظاهر است. قیصری می‌گوید: «و همی دانی که ظاهر به تأیید و قوت و قدرت و تصرف و علوم و سایر فیوضات حق نرسد جز به باطن، که مقام ولایت است و مأخوذ از ولی به معنی قرب، که ولی به معنی حبیب نیز از آن است^۲». غایت چنین علمی جز بر گروهی اندک آشکار نیست. «و ما اوتیم من العلم الا قليلا^۳» و شما را از علم جز اندکی داده نشده‌اید. این علم همان امانت الهی است که خداوند فرمود: «آن را بر

۱- نص النصوص فی شرح الخصوص - سید حیدر آملی - ص ۱۸۴

۲- مقدمه قیصری - مترجم: منوچهر صدوقی سها - ص ۸۶

۳- سوره اسراء - آیه ۸۵

آسمان‌ها و زمین و کوه‌ها عرضه کردیم همه از تحمل آن سرباز زدند».

این امانت تجلی نمی‌یابد مگر در قول و فعل نبی و اولیاء و اوصیاء ایشان که مظاهر حقیقت قرآنند. از اینرو تمدن اسلامی نیز از همین منبع قدسی سرچشمه گرفته است. حضرت نبی (ص) و اولیاء شیعه (ع) از آنروی که می‌توانند در نفوس تصرف کرده و حال گردان شوند، مبدأ و مبدع تمدن می‌شوند و این معنی، یکی از تجلیات بارز ولایت است. زیرا «ولایت عبارتست از تصرف در خلق به حق از روی باطن و الهام، بدان اندازه که مأمور گردیده‌اند، زیرا اولیاء در خلایق به حق تصرف می‌کنند نه به نفس خود، و این از آنجاست که آنان از نفس خویش فانی شده و به حق و وجود حق باقی گردیده‌اند»^۱.

این معنی در آیه مباهله در حق اهل بیت (ع) و رسول (ص) نازل گردید و در ادعیه شیعه بارها «انفسنا و انفسکم» ذکر شده است. نفس نبی و ولی یکی است و هر دو از یک سرشت است، لذا این نفس قدسی می‌تواند در نفوس متجلی شود و هر کس متناسب با استعداد خویش جلوه‌ای از اسم لطف و یا قهر الهی را در آن مشاهده کند. حدیث مشهور «من عرف نفسه فقد عرف ربه» به معنی شناختن همین نفس است که عالی‌ترین مرتبه و مقام و حتی بالاتر از نفس مطمئنه است. لذا قشیری نیز می‌گوید: «من عرف اسم ربه نسی اسم نفسه» هر آن که نشان خدایش شناخت خود را فراموش نمود^۲. از این طریق حقایق و باطن امور از نفس نبی به ولی و از نفس ولی به نفوس خلایق ظاهر شده و علم و معرفت دینی آشکار می‌گردد و این از موهباتی است که خداوند بر همه آحاد انسان‌ها عطا فرموده است و راز معنی علماء و ارثان انبیاء هستند نیز در همین نکته نهفته است.

سید حیدر آملی می‌گوید: «اما خداوند به بندگان خود لطف نموده و نبوت عامه را که تشریع در آن نیست، برای آنان باقی گذاشته و علاوه بر این تشریع، در اجتهاد به معنی ثبوت و استنباط احکام، و نیز وراثت در تشریع را هم باقی گذاشته و رسول اکرم (ص) فرموده است: العلماء ورثه الانبیاء. و میراثی در تشریع نیست جز احکامی که در آن اجتهاد کرده و تشریع نموده‌اند»^۳.

انتقال علم و معرفت از سوی نبی و ولی به علماء و فرهیختگان و هنرمندان، سرآغاز تبلور تمدنی می‌شود که همه آحاد مردم متناسب با استعدادها و نسبتشان با حقیقت قرآن، جلوه‌ای از آن را به یکی از صور تمدنی بروز دهند. از این رو در اوایل دوره اسلامی جامعه‌ای همدل برگرد محور قرآن و مظاهر متجلی آن همچون حضرت نبی اکرم (ص) و علی (علیه السلام) و اولیاء ایشان به وجود آمد و هریک از سالکان نیز گلی از گلستان خیال قدسی را به منصف ظهور آوردند

۱- نص النصوص فی شرح الخصوص - سید حیدر آملی - ص ۱۴۸

۲- شرح اسماء الحسنی - ابوالقاسم عبدالکریم قشیری - ص ۲۲

۳- نص النصوص فی شرح الخصوص - سید حیدر آملی - ص ۱۸۵

و مجموعه عظیم هنر و تمدن اسلامی را رقم زدند.

براین اساس حکمای اسلامی انسان را موجودی با دو جهت وجودی دانسته‌اند که قابلیت سیر از ظاهر به باطن و از باطن به ظاهر دارد و در این سیر است که مظاهر تمدنی و علوم مختلف را بروز می‌دهد و شهر نبی یا تمدن نبوی نیز در همین سیر تحقق می‌یابد. لذا شهروندی در تفکر اسلامی قرین با ولایت است. با ظهور هر نبی شهری در عالم بنیاد می‌شود و براساس آن تمدنی نیز ظاهر می‌گردد. مجموعه این شهرهای مقدس به «مدینه النبی» یا شهر اسلامی ختم می‌شود که همه موارد گرانبهای ادوار دینی را با انکشاف حقیقت خود در صورتی متعالی تجدید نموده و راه تجلی حقایق جدید را نیز باز می‌کند. آنچه در چنین شهری موجب استحکام و مولد صور تمدنی است، اصل «وحدت» و اعتقاد به توحید بر محور ولایت است. تمدن نبوی به دلیل جامعیت نظر و آینه گردانی ولایت در همه شئون معرفتی، این قابلیت را دارد تا بتواند از تجارب همه امم تا آن جا که با لذات مغایر اصل توحید نیست استفاده نموده و آن‌ها را در فرهنگ خود مستحیل نموده و صورتی کاملاً جدید با هویتی مستقل بروز دهد. به این جهت است که رسول گرامی اسلام (ص) فرمودند: «علیکم بسواد الاعظم». سواد اعظم شهری است که مظهر اسم اعظم حق است و مصداق عرفی آن شهری است که همه امکانات علمی را به منظور تحقق همه جلوه‌های معرفت دینی در خود داشته باشد.

اساساً تمدن اسلامی بین دو قرائت از جانب حق با انسان و از انسان با حق تحقق می‌یابد. خداوند در اولین مواجهه کلامی با حبیب خود، به وی ندا داد: «اقراء»، و حبیب نیز پس از آنکه کلام محبوب را شناخت در مقام بیخودی و مستوری پاسخ داد: «اقراء». قرائت اول فراخوان حق بود که تفسیر عالم وجود را از زبان انسان کامل پرسید و قرائت دوم چنین نمود که تأویل کلام همان است که محبوب گفت و سپس حق با نام خود آغاز کرد: «بسم الله الرحمن الرحیم» و این سرآغاز فرهنگ و تمدن اسلامی بود و اولین انکشاف قلب انسان کامل، که هرچه هست در نام و یاد اوست - الله ولاسواه - و باید انسان با یاد و نام الله آغاز کند و با همان مستوری و شیدایی با همان نام سیر کند و در نهایت به سوی او بازگردد. که «انا لله و انا الیه راجعون» چنین رابطه‌ای مستلزم شیدایی است و شیدایی نیز گذشت از مرحله وارستگی (زهد) و دل بستگی تام (اخلاص) به محبوب است و این مرتبه تجلی حقیقی توحید است.

در این حال، انسان سالک که فانی فی الله و باقی بالله شده، مقام ولایت می‌یابد. از سویی مهر ناگستنی با حق یافته و از سوی دیگر در خلق می‌نگرد و با خلق به حق باز می‌گردد که منزل چهارم از سفرهای معنوی را با معیت حق طی می‌کند. بر این اساس باید گفت که تمدن اسلامی بدون ولایت شکل نمی‌گیرد و برای تحقق حقیقت اسلام نظام منبعث از ولایت لازم است که به تعبیری تجلی دین در سیاست است. سیاست به معنی قواعد پاسداری از شهر و نظام کشورداری است و از آن به سیاست مداران یاد شده، زیرا بدون چنین قوانینی نمی‌توان اسباب ظهور علوم و فنون و استعدادهای نهفته و حقایق مکنون قرآنی را فراهم نمود. به قول فردوسی:

تو گویی که در زیر یک چادرند

چنان دین و دولت به یکدیگرند

نه بی شهریاری بود دین به جای

نه بی دین بود شهریاری به پای

اولین تجربه مدینه النبی، در شهر مدینه، پایگاه اصلی پیامبر اسلام (ص) شکل گرفت و از این رو «مسلمانان علوم خویش را از تحقیق و جستجو در معانی آیات قرآن و سپس حدیث آغاز کردند و لهذا نخستین شهری که جنب و جوش علمی در آن پیدا شد مدینه بود و نخستین مراکز علمی مسلمین، مساجد بود و نخستین موضوعات علمی آنان مسائل مربوط به قرآن و سنت بود و اولین معلم، شخص رسول اکرم (ص) است. علم قرائت، تفسیر، کلام، حدیث، رجال، لغت، نحو، صرف، بلاغت و تاریخ و سیره که جزء نخستین علوم اسلامی است به خاطر قرآن و سنت بوجود آمد.»^۱

پس از مدینه نیز با تغییر مرکزیت اسلام، ابتدا شهر کوفه و بصره و سپس بغداد مرکز علوم اسلامی گردید و بعدها خراسان و ماوراءالنهر و مصر و شام و اندلس و ... هرکدام به صورت یک مهد علمی درآمدند.

از آن پس قول، فعل و رفتار پیامبر اکرم (ص) بوسیله صحابه ترویج شده و آرام آرام به صورت سنت حسنه اسلامی ظاهر گردید. هنرها و صنایع، هریک با برگرفت جلوه‌ای از سنت نبوی بنیاد نهاده می‌شد و مبانی حکومت و نظام اسلامی را مستحکم می‌نمود اما آنچه مسلم به نظر می‌رسید لزوم تداوم این مشی و ارتباط با منبع قدسی در دوران پس از پیامبر بود تا تمدن اسلامی تمامیت صورت حقیقی خود را در نهایت کمال بدست آورد.

اما آنچه پس از رحلت پیامبر پیش آمد، جدایی ولایت از ولایت و یا به تعبیر امروزی جدائی دین از سیاست بود. در این اتفاق نامبارک، حاکمیت قدیسان که امامان واسطه، حق و خلق بودند جای خود را به روشی جاهلی داد و لذا خلافت و حکومت که عامل مولد صور تمدنی بود به دست کسانی افتاد که هنوز فاصله باطنی از عصر جاهلیت نداشتند و با تحریف معنای ولایت و ولایت اولین جدایی را با عوالم ملکوتی قرآن موجب شدند.

اما نکته مهم آن است که روندگان طریق علم و معرفت در جامعه اسلامی با آگاهی از حقیقت دین مبین و کلام الهی دانستند که تمدن دینی، حاصل رسوخ و دریافت علمی از کتاب الله است و برای حصول چنین معرفتی به کلیدداران و راهبرانی نیاز است تا این مسیر را به سلامت طی کنند و به مقصد عالی نایل شوند. این گروه را که مؤمنان صالح و آگاهان امت اسلام بودند شیعه نامیدند.

کلمه شیعه از قرآن کریم اخذ شده، آن جا که خداوند فرمود: «وَإِنَّ مِنْ شِيعَتِهِ لَإِبْرَاهِيمَ»^۲ اما در زمان پیامبر (ص) برای اولین بار به چهار نفر از صحابه‌ایشان که دوست و شیفته امیرالمؤمنین علی (ع) بودند، یعنی، ابوذر غفاری، سلمان فارسی، مقداد و عمار یاسر، شیعیان علی (ع) گفته شد و پس از جنگ صفین هم این لفظ به عنوان «دوستان امیرالمؤمنین علی (ع)»

۱ - خدمات متقابل ایران و اسلام - مرتضی مطهری - ص ۶۱۸

۲ - سوره صافات - آیه ۸۳

تلقی می‌شد. واژه شیعه دو معنا دارد: یکی به معنای مصاحبت - همدلی، همسخنی و همراهی - است و دیگر به معنی - پیروی توأم با معرفت و ایمان و عشق - است که البته هر دو معنا با یکدیگر ملازمند، زیرا معنای نخست با ولایت (به فتح واو) و معنای دوم با ولایت (به کسر واو) مطابق است، که اولی باطن این دیگری است.

از آنجا که ولایت تجلی عشق و محبت بی پایان الهی نسبت به انسان است، هر آن که مظهر اتم آن قرار گیرد می‌بایست ارادت و خواست خود را جز به جانب حق و برای رضای محبوب در هیچ امری طلب ننماید. در این مقام هرگونه خواستی از میان می‌رود و عبد در مقابل مولایش تسلیم و در مقام بی‌اختیاری قرار می‌گیرد.

شیخ محمد لاهیجی می‌نویسد: «نقل است که پیش امام حسین (علیه‌السلام) گفتند که اباذر رضی الله عنه فرموده است که نزد من درویشی بهتر از توانگری و بیماری بهتر از تندرستی است. امام فرمودند که: رحمت بر اباذر باد، و اما من می‌گویم که هر که کار خویش با خدا گذاشت هرگز تمنا نکند جز آن چیز را که خدا از برای وی اختیار فرموده است و مقام رضا که عبارت از رفع اختیار بنده و تساوی نعمت و بلا و شدت و رخاء است.^۱»

ما که دادیم دل و دیده به طوفان بلا
گو بیا سیل غم و خانه ز بنیاد ببر

قصیری، ولایت را به عامه و خاصه تقسیم نموده و مراتب آن را از منبع وحی و ولایت خاصی که جایگاه اولیاء علیهم‌السلام است تا ولایت پیران و معلمین ربانی در بین خلق گسترش می‌دهد و می‌نویسد: «ولایت عامه برای مؤمن بالله که عمل صالح انجام دهد حاصل می‌شود (الله ولی الذین آمنوا...)». ولایت خاصه، فناء فی الله، در ذات و صفت و فعل است. پس ولی کسی است که فانی در خدا، قائم به او، ظاهر کننده اسماء و صفات اوست و این به دو صورت عطایی و کسبی تحقق می‌یابد. صورت عطایی آن به جذب در مقام رحمت حق است قبل از هر مجاهده‌ای، در صورت کسبیه نیز سالک، با مجاهده، جذب در حق خواهد شد.^۲

در کتاب «فی السیر و السلوک» ولایت، حقیقت نبوت و اصل و قوام بخش آن دانسته شده است. «به عبارت دیگر قرب است که حقیقت ولایت است که مصدر و اصل و شجره نبوت است - انا و علی من شجره واحده - و نبوت، متفرع بر آنست و متولد از آن. بلکه آن نور است و این شعاع و آن صورت است و این عکس، و آن عین است و این اثر، چه ولی مخاطب است به خطاب «اقبل»، نبی به خطاب «ادبر» بعد از اقبل. پس نبوت به ولایت صورت بندد و ولایت بدون نبوت می‌شود.^۳»

اهل ولایت، اهل الله‌اند. که سلام بر آنهاست «السلام علی اهل لاله الا الله». آن‌ها در مقام فناء فی الله و قرار گرفتن در

۱- شرح گلشن راز- شیخ محمد لاهیجی- ص ۲۶۶

۲ - رسائل قیصری- تصحیح سید جلال آشتیانی- ص ۲۶

۳ - فی السیر و السلوک- ص ۲۹

موضع قرب فرائض و بیخودی از خویش گام به گام با ولی خویش راه می‌پیمایند تا به سرحد رستگاری برسند. این مقام مؤمنان است که مخاطب حضرت حق در قرآن کریم واقع می‌شوند. شیعیانی که به مرتبه اخلاص رسیده‌اند مظاهری از اراده حق می‌شوند و هر آن چه از آنها به ظهور می‌رسد اراده الهی است. شیعه مؤمن، آینه گردان حق می‌شود و به مصداق «المؤمن مرآة المؤمن» مظهریت اسم المؤمن حق می‌گردد. همچون لسان الغیب حافظ با خدایش چنین مغالزه می‌کند:

سر ارادت ما و آستان حضرت دوست که هرچه بر سر ما می‌رود اراده اوست
نثار روی تو هر برگ گل که در چمن است فدای قد تو هر سر و بن که بر لب جوست

ولایت به این معنا در میان متصوفه نیز اصل و پایه تفکر است و آن‌ها نیز قرب و محبت به حق را در مقام «ولایت» به منظور رسیدن به مرتبه «ولایت» و راهبری خلق به سوی حق می‌دانند. به این جهت تمامی مشایخ متصوفه، سلسله فقری خود را به مولای متقیان امیرالمؤمنان علی (ع) می‌رسانند و طریقت را جز محبت و دوستی خاندان نبوت و گام نهادن در مسیر ایشان نمی‌دانند. ابوبکر تایبادی چنین می‌سراید:

گر منظر افلاک شود منزل تو و ز کوثر اگر سرشته باشد گل تو
چون مهر علی نباشد اندر دل تو مسکین تو و سعی های بی حاصل تو

آداب معنوی هنر اسلامی نیز که به منظور تربیت روح و احساس هنرمند و حتی اعضائی از او که در ارتباط با هنرش قرار می‌گیرد همچون - دست، چشم و گوش - نقش عمده‌ای را ایفا می‌کنند و هنرمندان مسلمان خود را مقید به انجام آن آداب می‌نمودند تا هنرشان صاحب «شأن» شود. در این ارتباط میرعماد الحسنی که خود یکی از هنرمندان اهل طریق در تاریخ اسلام است، صاحب شأن شدن اثر هنری را عالی‌ترین درجه یک اثر هنری و بالطبع عالی‌ترین مقام هنرمندی برای هنرمند می‌داند که مرتبه محو هنر و هنرمند در حقیقت اثر اوست. در این مقام آنچه نمایان است، حقیقت است و هنرمند و مرتبه والای هنریش در اثر وی پنهان می‌شوند، لذا می‌نویسد: «چون قلم کاتب صاحب شأن شود از لذت عالم مستغنی گشته، بکلی روی دل سوی مشق کند و پرتو جمال شاهد حقیقی در نظرش جلوه گر شود».^۱

میرعماد شرط دستیابی به چنین مقامی را «صفاً می‌داند و منظور وی از این مرتبه که قبل از شأن مطرح می‌کند این است که از ابتدای ورود به عرصه هنر، هنرمند می‌بایست با نیت قرب الی الله و کشف حقایق، پا در این میدان نهد تا این که به وقت استادی، هنرش تزکیه یافته و لایق تجلی حق باشد. از این رو درباره صفا می‌نویسد: «و آن حالتی است که طبع را مسرور و مروح می‌سازد و چشم را نورانی می‌کند و بی تصفیه قلب، تحصیل آن نتوان کرد. چنان که مولانا (سلطانعلی مشهدی) فرموده‌اند - که صفای خط از صفای دل است - و این صفت را در خط دخل تمام است. چنان که روی آدمی که

هر چند موزون باشد ولی صفا نداشته باشد زیبا نخواهد بود»^۱

شاید آنچه میرعماد در سیر و سلوک هنرمندانه خود به آن رسیده است، مصداق این حدیث قدسی باشد که می‌فرماید: «هرگاه بنده‌ام را دوست بدارم چشم او می‌باشم که با آن می‌بیند و گوش او که با آن می‌شنود و کلیه بیان و جمیع وجود بنده‌ام. دوست ما از غلبه محبت به طرف ما متوجه است.»

جمله معشوق است و عاشق پرده‌ای زنده معشوق است و عاشق مرده‌ای

این مقام که مقام «محو» و فنای هنرمند در حقیقت اثر خویش است در کلام لسان الغیب، به مقام «طوطی صفتی» تعبیر شده است:

در پس آینه طوطی صفتم داشته‌اند آنچه استاد ازل گفت بگو می‌گویم

و یا به قول مولانا:

تو مپندار که من شعر به خود می‌گویم تا که بیدارم و هشیار یکی دم زنم

برای دستیابی به چنین مقامی هنرمندان مسلمان رنجه‌ها و مرارت‌های بسیار می‌برند و تحمل رنج‌ها را در زمره عبادت می‌دانند که لازمه تصفیه دل از زنگار انانیت و تحقق جلوه شاهد حقیقی در اثر هنری ایشان است. این رنج مقدس که با آداب خاص معنوی نیز همراه است از نظر ایشان طریقی است که آنها را در دل معبود و محبوب خود جای می‌دهد و آنها توفیق مشاهده جمال بی‌مثال دوست را در «آن» ابداع اثر هنریشان پیدا می‌کنند.

هنرمندان مسلمان نه تنها ابزار و روش‌های هنری را عامل مهم برای ظهور یک اثر قدسی و جلوه رحمانی نمی‌دانستند که حتی رنج مقدس خویش را نیز جز وسیله‌ای برای تقرب به حساب نمی‌آوردند. به قول حافظ:

خرقه زهد و جام می‌گرچه نه در خور همد این همه نقش می‌زنم در جهت رضای تو

به هر حال مجموعه هنر اسلامی غزلی از سوی هنرمندان مسلمان برای مغالزه با معبود و نشان دلدادگی به او و جلب رضایت و خاطر الهی است. آنها در این مقام تمامی حیثیت خود را فانی در معبود می‌نمایند تا آنچه به دست هنرمندشان ظاهر می‌شود رقمی و جلوه‌ای از همان شاهد حقیقی باشد و گر نه هرچه غیر از این، به جز «نقشی به حرام» نیست. آنها خود را در دایره قضای الهی قرار داده و به جهت رضای او تن به قضای معبود می‌دهند. از این رو هنر اسلامی گرچه همچون همه جلوه‌های هنری در تمدن‌های دیگر مقضی به قضای الهی است، اما بی‌شک مرضی به رضای او نیز هست. از دیدگاه حکمت اسلامی، هنری اصیل است که هم مقضی به قضای الهی و هم مرضی به رضای او باشد.

هرکه او نکند فهمی‌زین کلک خیال انگیز نقشش به حرام از خود صورتگر چین باشد

بسط نبوی که از ظاهر و باطن سیره پیامبر و اولیاء محمدی نشأت گرفته است، دارای هویتی است که دقیقاً نشانگر

ماهیت یا باطن خویش است. هرگونه تشبیه به غیر، هر چند با نام و شعار سنت باشد در حوزه سنت دینی قرار نمی‌گیرد. از این رو پیامبر اکرم (ص) فرمودند: «من تشبیه بقوم فهو منهم»^۱ یعنی هرکس به گروهی خود را همانند سازد از آنهاست. حضرت نبی اکرم (ص) در تشویق قاریان قرآن تا آن جا پیش رفتند که فرمودند: «هر کس که در تلاوت قرآن، آهنگ به کار نبرد، از ما نیست»^۲. و یا این که حضرت علی (ع) به کاتب خود، رافع دستوراتی را درباره خوشنویسی داده‌اند که سرمشق همه خوشنویسان در طول تاریخ پرافتخار این هنر بوده است. ایشان فرمودند: «دوات را اصلاح کن و زبانه قلمت را دراز گردان، و بین سطرها را گشاده گیر، و حرف ها را نزدیک هم بنویس، که این روش زیبایی خط را بسیار شایسته و سزاوار است»^۳.

این دستورات نه تنها شامل اصول ظاهری هنرها بلکه امور باطنی که روح هنر را در بر می‌گیرد نیز می‌شد. به عنوان مثال روایتی به نقل از وسائل الشیعه آورده می‌شود: «بعضی از مردم کوفه تفنن در بنای مسجد بوجود آوردند و کنگره‌هایی برای آنها قرار دادند. روزی امیرالمؤمنین (ع) در کوفه از کنار مسجدی گذشتند و دیدند که کنگره دارد، فرمودند: گوئی معبد مسیحیان است. سپس فرمودند: مساجد را با روح می‌سازند نه با کنگره»^۴. در این مقام می‌توان سخن لسان الغیب را به یاد آورد که می‌گوید:

از بتان آن طلب ار حسن شناسی ای دل کاین کسی گفت که در علم نظر بینا بود

نقش دیگر پیامبر (ص) و امامان (ع) تشویق و ترغیب هنرمندان بود. اهمیت عمل ایشان در این امر که تشویق در جهت امر معنوی صورت می‌گرفت و شامل هنرمندانی می‌شد که با هنرخویش جلوه‌ای از حقیقت و باطن اسلام را بازگو می‌نمودند و بدین ترتیب سبب ترویج تفکر معنوی و هم‌چنین سنت حسنه اسلام می‌شدند. در این زمینه همواره عمل هنرمند را با تأییدی از عالم قدس قرین دانسته و اثر هنری را جلوه امر ربانی معرفی می‌نمودند. به عنوان مثال: امام صادق (ع) درباره اشعار عبدالله بن غالب فرمودند: «فرشته‌ای است که شعر را به تو القاء و الهام می‌کند. من آن فرشته را می‌شناسم»^۵.

شاید مهمترین نکته‌ای که خصوصاً باید برای هنرمندان قابل توجه باشد مقام هنرمندی اولیاء علیهم السلام است، زیرا همه ایشان گذشته از مقامات معنوی با هنرهای روز آشنایی کامل داشتند به دلیل اشاعه شعر در آن زمان، بیشترین جلوه

۱- نهج الفصاحه - مترجم: ابوالقاسم پاینده - ص ۵۸۳

۲- بهار الانوار - ج ۷۶ - چاپ بیروت - ص ۲۵۵

۳- نهج البلاغه - مترجم: علیقلی فیض الاسلام - ص ۱۲۳۶

۴- وسائل الشیعه - ج ۳ - ص ۴۹۴

۵- قاموس الرجال - ج ۶ - ص ۵۴۸

هنری که از ایشان برجای مانده است جلوه‌های این هنر است. به غیر از پیامبر (ص) که به دلیل نزول وحی بر قلب مبارکشان می‌بایست از هرگونه شائبه‌ای که دست آویز مشرکین شود به دور باشند، شعر نمی‌گفتند، جملگی امامان و وابستگان به خاندان رسالت و ولایت اشعاری سروده‌اند که به مصداق «ان من الشعر لحکمه»، همه از مصادیق بارز حکمت معنوی اسلام است که در نهایت زیبایی نیز تجلی کرده است.

هنر اسلامی توسط شاگردان مکتب امیرالمؤمنین علی (ع) و فرزندان ایشان بسط یافت. خصوصاً در زمان امام صادق (علیه‌السلام) که فرصت مغتنم درگیری‌های بنی امیه و بنی عباس امکان ترویج فرهنگ اصیل اسلامی به دور از اغتشاشات و زوائدی که بر آن بسته شده بود را برای ایشان فراهم آورد شاگردان عالی‌قدری تربیت یافتند که مقدمات تمامی علوم و معارف اسلامی را بنیاد نهادند.

ابن ندیم در کتاب «الفهرست» بحث مفصلی راجع به شاگردان امام صادق (ع) دارد و درباره جابر بن حیان می‌گوید: «تخصص او در علم کیمیا (شیمی) بوده است».^۱ سپس کتاب‌های او را به تفصیل نام می‌برد که حیرت انگیز است. «این کتب در علوم شیمی، پزشکی، فلسفه، منطق، هیئت، هندسه، نجوم و سایر علوم غریبه بوده است».^۲ وی در پایان، فهرستی اعجاب انگیز از آمار کتب تألیف شده جابر بن حیان می‌دهد که در تاریخ بی نظیر است. او می‌گوید جابر بن حیان ۱۳۰۰ کتاب در فلسفه، ۱۳۰۰ کتاب در الحیل (مکانیک)، ۱۳۰۰ کتاب در صنایع و مجموعه آلات حرب و ۵۰۰ کتاب در علم شیعی نوشته است.

سیدحسن صدر در کتاب «تأسیس الشیعه الکرام لعلوم السلام» پایه گذاری علومى همچون نحو، صرف، لغت، معانی و بیان و بدیع، عروض، شعر، رجال، حدیث، فقه، علوم قرآن، کلام و اخلاق را از آن شیعیان دانسته و با ادله روایی و اسناد معتبر به اثبات آن می‌پردازد.

به جز پیامبر (ص) تمامی امامان بزرگوار شیعه و حتی خاندان وابسته به ایشان، از جمله بانوان شعر می‌گفتند و دیگران را نیز به شعر و قرائت قرآن به صوت نیکو دعوت می‌کردند. آقای صدر هفتاد و یک هنرمند شاعر عرب شیعه را که از برجسته‌ترین شاعران عرب مسلمان محسوب می‌شدند معرفی نموده و اقوال اهل نظر را درباره هنر و طریقت جوانمردانه و آزادمنشی شیعی آنها بیان می‌دارد.

از جمله آنها «نابغه جعدی، حبان بن قیس مصری شاعر است... او در عصر جاهلیت از دین ابراهیم یاد می‌کرد و روزه می‌گرفت و استغفار می‌نمود.... وی سروده‌های بسیار در ستایش پیامبر و علی (ع) داشته است. ابوالفرج اصفهانی و دیگران

۱- الفهرست- ابن ندیم- ص ۵۱۲

۲- همان

نوشته‌اند که نابغه به همراه حضرت علی (ع) در صفین بوده است. معاویه وی را به اصفهان تبعید کرد.^۱

از آن جمله: کعب بن زهیر، لبید بن ابی ربیعه، ابوطیفیل عامر، ابوالاسود دؤنلی، فرزدق، دعبل خزاعی، سیدرضی، سیدمرتضی.

دعبل خزاعی نیز از شیعیان نامدار اهل کوفه است. معاویه درباره خاندان خزاعی گفته است که اگر برای زنان آنها فرصت جنگ با ما دست می‌داد همانا با ما می‌جنگیدند.

ابوالفرج در الاغانی می‌نویسد: پادشاهان از زبان تند دعبل می‌ترسیدند، چنانچه سروده‌های دعبل در سرزنش و ناسزا گفتن به دشمنان خاندان پیامبر بسیار است. «دعبل در زمان حرکت امام رضا (ع) از مدینه، در حجاز بود و به همراه ایشان به خراسان رفت. ... و تا سال دویست در خدمت امام بود و قصیده تائیه معروف خود را در خدمت امام سرود.^۲

شاعر شهیر دیگر شیعه سیدرضی است. - خطیب بغدادی در تاریخ بغداد آورده است: «از گروهی از اهل علم و ادب شنیده‌ام که گفته‌اند سیدرضی در شعر از دیگر شاعران قریش برتر است». و سپس می‌گوید: «من می‌گویم که قریش در شعر از تمامی عرب پیش است پس سیدرضی در شاعری از تمام عرب پیش است». هم‌چنین از قول نویسنده کتاب دیوان سیدرضی می‌نویسد: «سیدرضی هیچ‌گاه در ستایش کسی از امیران و وزیران و دیگر صاحبان قدرت شعری نسروده است و این امتیاز، سیدرضی را از دیگر شاعران جدا می‌سازد. دیگر اینکه وی هیچ‌گاه از کسی پیشکش یا مالی نپذیرفته تا آنجا که صله پدر خویش را رد کرده است».^۳

قاطبه علما و عرفا و دانشمندان اسلامی بنیاد علوم را به حضرت علی (علیه‌السلام) و ائمه معصومین منتسب دانسته‌اند و در دوران غیبت امام دوازدهم (عج) نیز مراجعه به علما را برای درک حقایق علوم توصیه کرده‌اند. سیدحیدر آملی می‌گوید: «علوم حقیقیه و معارف الهیه‌ای که از منبع ولایت و مشرب خلافت به او رسیده، بدین ترتیب بوده است که در زمان رسول اکرم (ص)، صحابه آن حضرت از مهاجرین و انصار - از قبیل سلمان فارسی و مقداد و ابوذر و عمار و اصحاب صفه خصوصاً - این علوم را مستقیماً از او اخذ و اقتباس می‌کردند و بعد از رحلت آن حضرت، از اولاد او همچون امام حسن (ع) و امام حسین (ع) و دیگران؛ تا آنکه این رشته به جعفر بن محمد صادق (ع) و از او به حضرت مهدی (علیه‌السلام) منتهی شد، و از آن زمان تاکنون هر دسته‌ای از رجال الله مانند ابدال و اوتاد و اقطاب و دیگران، این علوم و حقایق را از وجود مبارک حضرت مهدی (عج) دریافت می‌کنند تا آن که خداوند ولایت مقیده محمدی را به او ختم کند...»^۴

۱- شیعه بنیان گذاران «فرهنگ اسلام» - سیدحسن صدر - ص ۲۹۱ و ۲۹۲

۲- همان - ص ۳۳۲ و ۳۳۳

۳- همان - ص ۳۰۴ و ۳۰۵

۴- نص النصوص - فی شرح الفصوص - سیدحیدر آملی - ص ۱۸۸

و باز در همین کتاب، منشأ علوم حکمی هم که مهمترین و شریفترین علوم به حساب می‌آیند، به حضرت علی (ع) نسبت داده شده است و می‌گوید: «و اما در علوم حکمی که بزرگترین و مهمترین علوم است و از آن به حکمت محمدیه، نه فلسفه یونانی، تعبیر شده و قرآن کریم در وصف آن می‌گوید: «یؤتی الحکمه من یشاء، و من یؤت الحکمه فقد اوتی خیراً کثیراً، و ما یذکر الا اولوالالباب» همگی مأخوذ از خطبه‌ها و حکم اوست و سراسر مشتمل بر اسرار الهیه و معارف ربانیه و علم قضا و قدر و معاد و حشر و نشر است که پایه آن بسی بالاتر از آن چیزهایی است که در کتب بزرگان حکمت و اساطیر علم آمده است. و آن حضرت مشهور به حکیم عرب و استاد بشر و معلم جن و ملک است.»^۱

مورخان هنر نیز بر این امر تأکید نموده و منشأ تمام هنرها را به فطرت مقدسه امامان معصوم علیهم‌السلام نسبت داده‌اند و شرف هنرهای اسلامی را به رقم مبارک ایشان می‌دانند. «دوست محمد هروی» که شرح آثار و احوال هنرمندان را تهیه نموده، حضرت مولای متقیان علی (علیه‌السلام) را آغازگر هنر نقاشی تجریدی عالم اسلام می‌داند و می‌گوید: «در اخبار چنین آمده است که اول کسی که به نقش و تذهیب زینت افزای کتابت کلام لازم الترحیب شدند، حضرت با نصرت امیرالمؤمنین و امام المتقین اسدالله الغالب... علی بن ابیطالب (علیه‌السلام) بودند... و چند برگ که در عرف نقاشان به اسلامی معروف است، آن حضرت اختراع فرموده‌اند.»^۲

شرافت هنر خوشنویسی نیز به رقم حضرت علی (ع) و امامان جانشین بر حق آن حضرت باز می‌گردد و هنرمندان خوشنویس هم، از این حیث، خوشنویسی و خصوصاً کتابت کلام الله را عین عبادت می‌دانستند. سلطانعلی مشهدی هنرمند شهیر خوشنویسی ایران، سند علم خط را به مقام ولایت علی بن ابیطالب (ع) نسبت داده و ظهور این هنر را نه تنها در اصول و مبادی ظاهری آن، بلکه در مقام شأن و صفا، از رقم مبارک ایشان می‌داند و در رساله منظوم خود چنین می‌سراید:

سند علم خط به حسن عمل	بس بود مرتضی علی ز اوّل
ز آن که هم اوست در تمام علوم	علما را به علم، امام علوم
وین علمها امیر، به حلم	کسب فرموده از مدینه علم
هرکه داند در مدینه علم	نقد وقتش شود خزینه علم
غرض مرتضی علی از خط	نه همین لفظ و حرف بود و نقط
بل اصول صفا و خوبی بود	زان اشارت به حسن خط فرمود ^۳

۱- همان- ص ۱۹۰

۲- سیر تاریخ نقاشی ایرانی- مترجم: محمد ایران منش- ص ۴۱۴

۳- رساله سلطانعلی مشهدی- به کوشش کریم کشاورز- ص ۲۲ و ۲۳

سیره حضرت علی (ع) و امامان معصوم (ع) در برخورد با ایرانیان آنها را در زمره یاوران خاص ائمه (ع) و خونخواهان ایشان و دشمنان سرسخت بنی امیه و مجتبان آل محمد (ص) و خدمتگزاران صدیق اسلام در تمام سطوح فرهنگی، سیاسی، نظامی و اقتصادی در آورد و زبان فارسی را زبان دوم عالم اسلام ساخت و پرچم این آئین مقدس را توسط آنان تا اقصی نقاط آسیای مرکزی و شبه قاره هند و خاور دور برد.

حاکمان ایران - اعم از ایرانی و غیر ایرانی - به دلیل نفوذ معنوی علما و عرفا و هنرمندان مسلمان ایران، به بسط فرهنگ و هنر اسلامی می پرداختند و خود را مدافع آن می دانستند. اغلب آنها فرزندان خود را نیز به شاگردی ایشان می فرستادند. افراد با کمالی همچون بایسنقر در عصر تیموری و شاه طهماسب و سام میرزا در عصر صفوی، محصول همین سیاست مدبرانه بوده اند که هر یک به نوبه خود از هنرمندان و هنرشناسان زمان خود به شمار می آمدند. از مهمترین اقدامات آنها تشکیل کارگاه ها و هنرستانها و کتابخانه های عظیم و آثار و ابنیه بسیاری بود که هر کدام از آنها در زمره شاهکارهای هنر اسلامی است.

حیدر جد شاه اسمعیل صفوی «کلاه مخصوص قرمز رنگی را که دوازده ترک به مناسبت دوازده امام شیعه داشت و در خواب توسط حضرت علی (ع) به وی آموخته شده بود برای پیروان خود ابداع کرد. از آن پس این کلاه علامت مشخصه دودمان صفوی گشت و سبب شد که عثمانیان به منظور استهزاء به آنان لقب قزلباش یا سرخ سر بدهند. این نام که عثمانیان از روی تحقیر به کار می بردند از سوی صفویه همچون عنوانی پرافتخار پذیرفته شد^۱».

شاه اسمعیل که تربیت یافته مکتب عرفانی سید حیدر و شیخ صفی الدین اردبیلی بود با قیام جوانمردانه خود برای اولین بار حکومت شیعی مقتدری را بر پایه تفکر شیعی تشکیل داد و در زمان حکومت فرزندان حکومت شیعی را براساس فقه و عرفان اسلامی و با یاد و خاطره امیرالمؤمنین علی (ع) و امامان معصوم علیهم السلام پایه ریزی یک حکومت معنوی را قوام بخشید.

برای شناخت میزان حمایت شاه اسمعیل صفوی از هنر و هنرمندان کافی است حکم او را برای کلاتری کتابخانه سلطنتی به کمال الدین بهزاد مطالعه کنیم. در این حکم برای اولین بار و شاید آخرین بار در تاریخ ایران هنرمند در کنار شاه قرار می گیرد و حکم هنرمند به مشابه حکم شاهی می شود. ادبیات بسیار محترمانه این حکم و القاب خاصی که به این هنرمند داده شده از نوادر اتفاقات فرهنگی در تاریخ کشورمان است. اگر بر این حکم ماجرای افتخارآمیز چگونگی پاسداری از بهزاد و سلطان علی مشهدی و جمعی دیگر از هنرمندان برجسته آن زمان را به هنگام خطر جنگ چالدران بیفزائیم مقام و مرتبت فرهنگی و عشق به فرهنگ و هنر اسلامی و ایرانی را می توان دریافت. هنرها و صنایع و علوم گوناگون اسلامی که تا آن زمان در خفا بر اساس تفکر شیعی و با رندی هنرمندان و عالمان فرصت بروز و ظهور می یافت

امکان تجلی تام پیدا کرد و به سرعت گسترش یافت. آنچه امروز به عنوان یادگار و میراث بزرگ هنر اسلامی می‌شناسیم حاصل تجربه تفکر اسلام حقیقی با وساطت معنوی و اقتدا به سلوک عملی اولیاء شیعه بدست آمده که پاسداری از آن، هویت ملی و دینی ما رقم می‌زند.

منابع

- آداب المشق- میرعماد الحسنی- به خط کیخسرو خروش-۱۳۵۶
- الفهرست- ابن ندیم بغدادی- مترجم: رضا تجدد- ابن سینا- ۱۳۴۳
- ایران عصر صفوی- راجر سیوری- مترجم: کامبیز عزیزی- سحر- ۱۳۶۶
- بحارالانوار- علامه مجلسی- موسسه الوفا- ۱۴۰۳.ه.ق
- خدمات متقابل ایران و اسلام- مرتضی مطهری- چاپخانه اتحاد- ۱۳۴۹
- رساله سلطانعلی مشهدی- به کوشش کریم کشاورز- پیام- ۱۳۵۶
- رسائل قیصری- با تعلیق و تصحیح و مقدسه سید جلال آشتیانی- انجمن حکمت و فلسفه- چاپ دوم- ۱۳۸۱
- سیر تاریخ نقاشی ایرانی- جمعی از نویسندگان- مترجم: محمد ایران منش- امیرکبیر- ۱۳۶۷
- شرح اسماء الحسنی- ابوالقاسم عبدالکریم قشیری- ازال- چاپ دوم- ۱۴۰۶.ه.ق
- شرح گلشن راز- شیخ محمد لاهیجی- محمودی- ۱۳۷۷
- شیعه بنیان گذاران فرهنگ اسلام- سید حسن صدر- مترجم: علی مشتاق عسگری- دار الکتب الاسلامیه- ۱۳۸۱
- فی السیر و السلوک- منسوب به علامه بحرالعلوم- تصحیح حسن مصطفوی- امیرکبیر- ۱۳۶۷
- قاموس الرجال- حاج شیخ محمدتقی شوشتری- جامعه مدرسین- ۱۴۱۰.ه.ق
- گلستان هنر- قاضی احمد منشی قمی- به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری- منوچهری
- مقدمه قیصری- مترجم: منوچهر صدوقی سها- موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی- ۱۳۶۳
- نص النصوص فی شرح الفصوص- سیدحیدر آملی- مترجم: محمدرضا جوزی- روزنه- ۱۳۷۵
- نهج البلاغه- مترجم: فیض الاسلام- ۱۳۵۱
- نهج الفصاحه- مترجم: ابوالقاسم پاینده- سازمان انتشارات جاویدان- ۱۳۶۴

عرفان و عارفان در دارالارشاد اردبیل

حجة الاسلام و المسلمین عادل مولائی



شهریست پر ظریفان و زهرطرف نگاری
می بی غش است دریاب وقتی خوش است بشتاب
در بوستان حریفان مانند لاله و گل
چون این گره گشایم وین راز چون نمایم
یاران صلا ی عشق است گر می کنید کاری
سال دگر که دارد امید نوبهاری
هریک گرفته جامی بریاد روی یاری
دردی و سخت دردی، کاری و صعب کاری
صاحب دلی را گفتند که تو را از هنر چه نصیب باشد؟ گفت هنر عشق ورزیدن که هیچ کردار و گفتار دل انگیزی راست
نیاید جز از روح عاشق!

اگر تمام هنر را در یک کلمه جمع آورده خلاصه کنیم آن کلمه جز «زیبائی» نمی تواند باشد هر آنچه از هنر است جلوه ای از زیبایی است و هنر زیبا بر خاسته از روح زیباست همواره و رای آنچه که در تاریخ و تمدن و فرهنگ بشری با نام معماری و پیکرتراشی و نقاشی و خطاطی و موسیقی، شعر و خطابه و هزار هزار قالب دیگر به زیباترین شکل خودنمایی می کند و ماندگار می گردد و «هنر» نامیده می شود روحی است لطیف و ظریف که توانسته ادراکی برین و تصویری از ژرفترین مفاهیم نموده و آن را در جلوه ای اثری هنری از خود به ظهور رساند و به جامعه بشری تقدیم دارد بنابراین والاترین هنر از آن کسی است که عنقای روحش را در قله قاف عالی ترین معانی هستی به پرواز در آورده و به صید رازهای بیکران جاودانگی پرداخته است، سخنی از سرگزاف نیست که گفته اند اگر بنا باشد ملتها نیکوترین هنر خود را عرضه کنند، ایرانیان در میان هزاران هنر دل انگیز و زیبای خود، نیکوترین و عالی ترین هنر خود را «عرفان» خواهند یافت و با این هنر بر همه ملتها سرآمد خواهند شد هیچ ملتی در آن دقایق و ظرایف معانی که عارفان ایرانی اندیشیده اند نیاندیشیده است و بر آن بلندائی که بر آمده اند نیامده است و این به برکت برانگیخته شدن آخرین پیام آور حق حضرت محمد مصطفی صلی الله علیه و آله و سلم و نزول وحی بعنوان ناب ترین معارف قدسی بود که زمینه بهره مندی از استعداد و ذوق سرشار خدادای ایرانیان را فراهم آورد و آنها را به معراج وصال حق برد و چه شهادتی برتر از گفته رسول خدا. که اگر دانشی

و معرفتی در ثریا باشد مردی از ایرانیان بدان دست یازد و طایر روح بدانجا رساند، آنچه در این نوشتار بسیار مختصر ارائه می‌گردد نظری بس گذرا به موضوع عرفان و عارفان در دارالاشاد اردبیل بعنوان بخشی صاحب ارج و مقام در سرزمین سراسر عشق و عرفان ایران عزیز است و باید اذعان داشت که طرح موضوع این مقاله به مجالی فراخ و تحقیقی گسترده و ژرف و البته صعب و دشوار نیازمند است که امید است بزودی در قالب کتابی جامع تقدیم جامعه علمی کشور شود لکن در این فرصت کوتاه بمقتضای مالا یدرک کله لایترک کله به سر فصل‌هایی از بحث اشاره می‌گردد:

موضوع در دو بخش

۱- ویژگی‌های عرفان و تصوف در دارالارشاد

۲- عارفان و صوفیان دارالاشاد

قبل از پراخت به اصل بحث نکاتی چند بعنوان مقدمه ذکر می‌شود.

تعریف عرفان و تصوف

گرچه تعریف‌های گوناگون و متعدد برای تصوف ذکر شده لکن به تعبیر شیخ شهاب الدین سهروردی در کتاب عوارف المعارف «ان الالفاظ وان اختلفت متقاربة المعانی» گرچه الفاظ و تعابیر مختلف است لکن معانی بهم نزدیک می‌باشد شیخ ابوالقاسم قشیری می‌فرماید: التصوف الدخول فی کل خلق سنی والخروج من کل خلق دنی (الرسالة القشيرية ص ۳۹) که آدمی زاده تا آنجا که می‌تواند همه خصلت‌های نیک را دارا شود و همه خویهای بدو نکوهیده را از خود دور سازد. به تعبیر شیخ ابوسعید ابوالخیر: صوفی این است که: آنچه در سرداری بنهی و آنچه در کف داری بدهی و آنچه بر تو آید نجهی، تصوف در واقع جنبه عملی سلوک الی الله است و آنچه را که باید و شاید به عمل آوردن از ریاضات و عبادات شرعی و عرفان تعبیری از جنبه علمی و نظری سلوک الی الله است و آنچه را که باید در اعتقاد توحیدی بدان ملتزم بود را شامل می‌شود.

عارف و صوفی کیست

از آنچه در تعریف عرفان و تصوف گفته آمد معنی عارف و صوفی هم دانسته می‌شود عارف کسی است که به معارف بلند توحیدی دست یازیده و روح و جانشین به معرفت الله منور گشته و انواع شرک خفی و جلی را از ذهن و اندیشه دور داشته و صوفی کسی است که در فعل و عمل، به ریاضات و عبادت شرعی پرداخته و از شهرت و شهوت گریخته و زهد و ورع اختیار کرده و دنیای دنی را زیر پا نهاده است شیخ سید حیدر آملی فرماید: صوفی حقیقی و مومن ممتحن یکی است و او کسی است که با اعتقاد به آرمان و تعلیمات امامان معصوم به تمامی شریعت و طریقت باور دارد: و عزالدین

محمود کاشانی گوید: اقوال و احوال صوفی همه موزون بود به میزان شرع، و این چکیده‌ای از بیکران تعبیرات و سخنان مشایخ و بزرگان راستین عرفان و تصوف است که در این باب فرموده‌اند.

رجوع جمیع سلسله‌های رسمی تصوّف و عرفان اسلامی به ائمه اطهار (علیهم السلام)

از نکات مهم در باب تصوف و عرفان آنکه همه فرقه‌های اسلامی اعم از گروه‌های مختلف شیعه و اهل سنت به ائمه اهل بیت علیهم السلام منتهی می‌گردد و مشایخ و اقطاب صوفیه عمدتاً خود را از طریق سلسله اساتید به امام امیرالمومنین علی (علیه السلام) و یا به امام جعفر بن محمد الصادق و یا امام علی بن موسی الرضا سلام الله علیهم اجمعین می‌رسانند و آن ذوات مقدسه را سر چشمه زلال معارف الهی و دستورات طریقتی می‌دانند.

علل مخالفت با عرفان و تصوّف

گرچه اساس عرفان و تصوف راستین همواره از آیات قرآن و روایات رسول خدا و اهل بیت علیهم السلام برگرفته شده و معارف و تعلیمات آن از نفاستی بی نظیر بر خوردار است لکن همواره در طول تاریخ از سوی عده‌ای از علماء و فقهاء و حتی برخی از بزرگان و مشایخ صوفیه و اکابر عرفا موضع گیری‌هایی علیه آن به وقوع پیوسته و ابراز مخالفت‌هایی شده است به نظر می‌رسد علل این نوع مخالفتها و موضع گیریها تاکنون آن گونه که باید و شاید مورد تحلیل و بررسی واقع بینانه قرار داده نشده است و اغلب به مخالفت مخالفین به ویژه فقهاء با بدبینی نگریسته شده و آنان محکوم به عدم درک معارف و حالات عرفانی شده‌اند گرچه عدم دریافت تجربیات عرفانی و حالات صوفیانه سهمی در مخالفت داشته اما دلایل دیگری نیز در کار است که در اکثر موارد مخالفت را موجه می‌سازد از آن جمله ادعاهای وهم آلود عده‌ای از متصوفه و اباحیگری و خروج از چهار چوب شریعت و عدم تقید به او امر و نواهی الهی توسط جمعی از عارف نمایان و متظاهران به تصوف است که دکان آراسته، و کام خود را تحت نام عارف و صوفی خواسته‌اند، که نوعاً بزرگان مشایخ عرفان و تصوف دل خونی از دست اینان داشته‌اند محمد بن منور در اسرار التوحید گوید: کان التصوف حالا، فصار حالا، ثم ذهب الحال والقال وبقی الاحیال «که صوفیگری در آغاز حال بود سپس تبدیل به قال (حرف) شد آنگاه حال و قال هردو از میان رفت و حقه بازی و دغل کاری بر جای بماند» ابوالقاسم قشیری فرماید: بدانید... که خداوندان حقیقت از این طایفه پیشتر برفتند و اندر زمانه ما از آن طایفه نماند مگر اثر ایشان!

از جنید بغدادی نقل شده است که گفت: کانت طریقتنا هذه حرقه فصار حرقه «که راه و روش ما سوختن (در عشق جانان) بود ولی تبدیل شد به حرقه «ودکانداری»!

در هر عصری بسیاری از مشایخ راستین عرفان و تصوف بر گفتار و کردار عارف و صوفی نمایان و دکان داران تاخته‌اند

و آنان را تخطئه کرده‌اند از آن جمله ابوبکر حسین بن علی بن یزداینار ارموی که از بزرگان مشایخ عرفان و تصوف در قرن چهارم هجری است و ایشان ایراد و انکار عظیمی بر صوفیان داشته و نقد و تخطئه کسانی می‌نموده که بنام عارف و صوفی از جاده شریعت قدم بیرون می‌نهادند، و یا تخطئه‌ها و خرده‌گیری‌های مکرر عارف شیراز خواجه محمد شمس‌الدین حافظ که می‌فرماید:

نقش صوفی نه همه صافی بی غش باشد	ای بسا خرقه که مستوجب آتش باشد
و یا،	
صوفی نهاد دام و سرحقه باز کرد	بنیاد مکر با فلک حقه باز کرد
و در جانی دیگر	
صوفی ار باده به اندازه خورد نوشش باز	ورنه اندیشه این کار فراموشش باد

زمینه‌های پیدایش عرفان و تصوف

بنظر می‌رسد نسبت دادن پیدایش اندیشه عرفانی و عملکرد صوفیان به زمانی خاص دور از واقعیت باشد چرا که آنچه بعنوان زمینه‌های پیدایش تفکر مبدأ شناسی و توجه به عالم ماورای جهان مادی و راه رسیدن به درک مفاهیمی چون هستی جاودانه و نظائر آن مطرح می‌شود در سرشت و فطرت انسان جای دارد و این احساس برین با او متولد شده است و آدمی از آغاز آفرینش در تکاپوی راه‌یافتن به اسرار جهان هستی است لکن بدون تردید با سیر مراحل تکامل فکری و اخلاقی انسان که مرهون پیامبران الهی و نزول کتب آسمانی بوده است این حس مقدس به ودیعه نهاده شده در دورن انسان، کاملتر، و راه‌یابی او به سرچشمه زلال آب حیات میسرتر شد و بعثت آخرین پیامبر الهی و نزول کاملترین کلام آسمانی، راه اکمل رسیدن به سعادت را فرا روی انسان گشود از آغاز نزول وحی و حضور پیامبر بزرگوار اسلام و سپس جانشینان معصوم آن حضرت که شارحان حقیقی قرآن و کلمات ایشان بودند، راه رسیدن به قله‌های کمال روشن تر و ناب تر شد و دل‌های مستعد را به خود جذب نمود، در سال‌ها و سپس دهه‌های نخستین اسلامی، معرفت و معنویت در قالب صحابه و تابعین و بعد از آن شاگردان آنان جلوه گر شد و با هجرت اصحاب و امامزادگان و بسط و نشر معارف قرآنی و روایات پیامبر بزرگوار اسلام وائمه اهل بیت علیهم السلام افراد و گروه‌های ممتاز در علم و معنویت تربیت شدند.

امامزادگان اولین سفیران معرفت و معنویت

بنظر نگارنده موضوع مهمی که چندان در مرکز توجه پژوهشگران عرصه عرفان و تصوف اسلامی واقع نشده نقش امامزادگان و سادات در ایجاد زمینه‌های توجه عامه مردم و جذب دل‌های مستعد به معرفت و معنویت قرآنی می‌باشد باید

توجه داشت که در طول تاریخ نوع تلقی فرهنگ عمومی از امامزادگان و حضور چشمگیر آنان در سراسر بلاد اسلامی اغلب بعنوان مکان‌های متبرک و مقدس بوده و به نقش فعال آنان در گسترش معرفت و معنویت کمتر توجه شده است. در حالی که این بزرگواران در بسیاری از موارد شخصیت‌های عظیم علمی و معنوی بوده‌اند و در بیشتر موارد جهت تبلیغ و ترویج معارف قرآن و اهل بیت علیهم السلام به سرزمین‌ها و شهرهای دور و نزدیک سفر کرده و توطن اختیار نموده‌اند و ره‌آورد حضورشان در شهرها و مناطق مختلف در دوران زندگانی و پس از رحلتشان توجه به ارزش‌های الهی بوده و زمینه بهره‌مندی از معرفت و معنویت را فراهم آورده است که این موضوع خود جای بحث و بررسی فراوان دارد.

اکنون با توجه به مقدمات مذکور بخش اول از موضوع مقاله را بررسی می‌کنیم:

بخش اول: عرفان و تصوف در دارالارشاد اردبیل

بدون تردید آذربایجان که در شمال غربی میهن عزیز اسلامیمان واقع شد و رود ارس حد مرز آن با منطقه قفقاز است از دیر باز مهد عارفان بزرگ و مشایخ عظیم الشان صوفیه بوده هر یک از شهرهای کوچک و بزرگ و روستاهای آن در صدهای نخستین اسلامی و پس از آن شاهد حضور عارفان و صوفیان و صاحب دلان و شوریدگان بسیاری بوده است، شیخ ابواسحاق ابراهیم بن یحیی جوینانی از اقدم عرفای آذربایجان است که در تبریز می‌زیسته، خواجه محمد خوشنام و استادش اخوی فرج زنجانی و باله خلیل صوفیانی و شیخ شهاب الدین عمر سهروردی، بابا فرج تبریزی، باباحسن ولی سرخانی، شیخ ابوبکر بن اسماعیل سلّه باف تبریزی، خواجه محمد گنججانی و خواجه صائن الدین یحیی تبریزی، شیخ شهاب الدین محمود اهری و شیخ محمود شبستری و شیخ ابوبکر حسین بن علی بن یزادنیار آرموی و دهها نفر دیگر از اولیاء و مشایخ چهره مشعشی از عرفان و تصوف را در آذربایجان ترسیم می‌کنند که مراجعه به کتب تالیف شده در این زمینه به ویژه کتاب ارزشمند روضات الجنان حافظ حسین تبریزی کربلائی اطلاعات وسیعی را در اختیار علاقه‌مندان قرار می‌دهند.

شهر اردبیل با قدمتی چندین هزار ساله، قبل از ظهور اسلام نیز بعنوان کرسی آذربایجان و مرکز موبدان، و بنا به گزارشات برخی از مورخان کوه سبلان معبد عابدان روزگار خویش و محل تولد و مقر زرتشت پیامبر ایرانی بوده و سابقه‌ای درخشان در فرهنگ دینی و معنوی داشته است که اکنون نیز آثار باستانی و قبور موبدان آن زمان باقی مانده و برخی از مناطق و روستاها بنام آنان شناخته می‌شود در صده اول و دوم اسلامی برخی از صحابه مانند حذیفه بن یمان و امامزادگانی چون امام زاده صالح و امامزاده صدرالدین و امامزاده سید محمد اعرابی و دیگر بزرگواران به قدوم خویش این شهر را منور کردند و زمینه‌های معرفت و معنویت را بوجود آوردند و همان گونه که ذکر گردید سهم مهمی در ایجاد فضای معرفتی و معنوی به خود اختصاص داده‌اند از سوی دیگر آب و هوای دلپذیر و بیلاقات و باغات زیبا و دل انگیز و دیگر ویژگی‌های بسیار عالی طبیعی اردبیل زمین‌های دیگر برای رشد تقوا و استعداد عرفانی و دل‌های معنوی بوجود

آورد، علی رغم آنکه اردبیل تا قرن ششم هجری قمری مهمترین شهر منطقه آذربایجان بود و از جایگاه ویژه‌ای در زمینه اقتصاد و فرهنگ داشت و بعنوان مرکز تجمع علماء و دانشمندان و عرفا و صوفیه شناخته می‌شد لکن در دوران حکومت ایلخانان مغول، ابتداء مراغه و سپس تبریز بعنوان پایتخت برگزیده شد و از اهمیت اردبیل کاست اما این امر سبب نگردید که موقعیت علمی و معنوی اردبیل تنزل پیدا کند همانگونه که این مطلب از توصیه شیخ زاهد گیلانی به شیخ صفی‌الدین اردبیلی بهنگام ارسال وی به اردبیل کاملاً معلوم است شیخ خطاب به شاگرد ممتاز خود فرمود: صفی توبه این خلفا که در گوشه کناره‌ها نشسته‌اند نگاه مکن که سر میدان ایشان ولایتی است که کسی از علماء آن جا نمی‌آیند. اگر از ایشان خلافتی در وجود آید کسی برایشان چندان اعتراضی نکند، اما باید که میدان ارشاد تو در شهرستان وسیع (اردبیل) باشد بر سر چهارراه مشارع صادر و وارد که فضایل عالم و علمای جهان آنجا منزل و مرتحل سازند. زینهار! باید که عنان شریعت و متابعت پیغمبر (علیه‌السلام) محکم‌گیری تا کسی را مجال اعتراض نباشد؛^۱ باین حال متأسفانه مدارک و منبع و اطلاعات بسیار اندکی در خصوص فضای عرفانی و عارفان و صوفیان اردبیل موجود می‌باشد که بنظر حقیر بخشی از دلایل آن عبارتند از:

- پنهان بودن حالات معنوی و شهرت گریز بودن عارفان راستین و قابل بیان نبودن تجربیات عرفانی جناب شیخ الرئيس ابوعلی سینا در آغاز نمط نهم اشارات بخوبی بر این مطلب اذعان دارد و می‌فرماید: انّ للعارفین مقامات و درجات یخصون بهافی حیاتهم الدینا دون غیرهم. فکأنهم و هم فی جلا بیب من ایدانهم قدنضوها و تجردوا عنها الی عالم القدس و لهم امور خفیة فیهم و امور ظاهرة عنهم یستکرها من ینکرها یستکبرها من یعرفها «عارفان، در زندگی دنیوی، دارای مقامات و درجاتی هستند که مخصوص آنان است و در غیر آنان یافت نمی‌شود، گویی عرفاء در حالتی که درون پوشش تنهای خویش قرار دارند، آنها را از خود کنده و به عالم قدس و تجرد قدم نهاده‌اند، عارفان از اموری که در نزد آنان سری و نهان است و از اموری که از آنان ظاهر و پدیدار می‌گردد، برخوردارند. آن کس که ناآشنا و منکر این امور است، بدانها واقعی نمی‌نهد و آن کس که واقف و آشنای این امور است آنها را بزرگ می‌شمارد (ترجمه از دکتر حسن ملکشاهی) و یا به تعبیر جالب شمس تبریزی: من گنکی خواب دیده و خلقی تمام کرم‌ن عاجز ز گفتن و خلق از شنیدنش.
- به شهادت تذکره‌نویسان و تاریخ نگاران عرفان و تصوف، عارفان و صوفیان آذربایجان چندان اهل تالیف و کتاب‌نگاری نبوده‌اند و سیره آنان عمدتاً عملی بوده است بخلاف صوفیان خراسان و بغداد که اهل تالیف و ترتیب کتاب و نوشتار بوده‌اند لذا از مشایخ عرفان و تصوف آذربایجان جز اندکی تالیف بهم نرسیده است و این خود تاثیر بسزائی در پوشیده ماندن رازهای عارفان آذربایجان عموماً و بزرگان و مشایخ اردبیل خصوصاً داشته است.
- یکی دیگر از علل فقدان منابع اطلاعاتی درباره پیشینه عرفان و تصوف اردبیل در حاشیه قرار گرفتن و تخطئه

و تخریب این شهر، پس از فروپاشی حکومت صفویان بخصوص در دوران سلسله قاجار و رژیم دست نشانده پهلوی می‌باشد، این دوران که بیش از دویست سال را شامل می‌شود بواسطه حقد و حسدی که شاهان و حاکمان بعدی نسبت به صفویه داشتند، نه تنها توجهی به عمران و آبادی و حفظ موارد فرهنگی اردبیل نکردند، بلکه عزت و عظمت و نقش آن را در گذشته ایران مورد بی توجهی قرار دادند و این امر موجب از بین رفتن بسیاری از آثار و ابنیه و بقات و نشانه‌های فرهنگ دینی و ملی این سامان شد.

- از جمله حوادث مصیبت باری که در آغاز قرن چهاردهم هجری قمری بر دارالارشاد اردبیل رفته و تاثیر مهمی در ناشناخته ماندن جهات مختلف علمی و معنوی منطقه داشته، غارت و چپاول اردبیل توسط اشرار و روسیه تزاری و سپس بلشویکها بوده است که با کمال تاسف کتابخانه عظیم بقعه متبرکه شیخ صفی‌الدین اردبیلی را تاراج کرده و کتب و آثار علمی علماء و دانشمندان اردبیل را به کتابخانه‌های شهرهای سنپترزبورگ و تاشکند و دیگر مکان‌ها انتقال دادند توضیح آنکه در قرن سیزدهم و آغاز قرن چهاردهم قمری سه کتابخانه مهم در اردبیل وجود داشته که مهمترین آنها کتابخانه بقعه شیخ صفی‌الدین بوده که از زمان رحلت حضرت شیخ توسط فرزندان عارف و عالم ایشان حفظ شده و سپس پس از تشکیل حکومت صفوی آثار و کتب نفیسی بدان وقف گردیده و بصورت گنجینه‌ای بسیار ارزشمند درآمده بود دومین کتابخانه، کتابخانه آیت الله آقا میر صالح مجتهد انواری (متوفی به سال ۱۳۱۹) می‌باشد وی از فقهاء عالیمقام و علماء صاحب نام اردبیل در قرن سیزده و چهارده قمری و از نوادگان خاتم‌المجتهدین آقا سید حسین عاملی است و کتب علماء و دانشمندان را در کتابخانه شخصی خود جمع آورده بود و سومین کتابخانه متعلق بود به آیت الله آقا سید مرتضی خلخالی (متوفی به سال ۱۳۱۷ قمری) که ایشان نیز از فقهاء عظام و علماء اعلام منطقه و از اولاد ابراهیم مرتضی ابن موسی بن جعفر علیهما السلام که سلسله‌ای عظیم از سادات موسوی هستند که اکثر قریب به اتفاق حلقات آن از علماء و دانشمندان صاحب نام در نقاط مختلف ایران اسلامی از آن جمله در سبزوار و اصفهان و اردبیل می‌باشند، متأسفانه هر سه کتابخانه مذکور که از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بودند مخصوصاً کتابخانه بقعه شیخ صفی‌الدین به یغما رفت و خسروانی بی جبران را متوجه فرهنگ و علم و معنویت این شهر و دیار کرد و دست ما را از اطلاعات راجع به هویت دینی و ملی خود تهی کرد بعنوان مثال «آیت الله ملا ابراهیم اردبیلی» متوفی به سال ۱۳۰۷ قمری تالیفی در خصوص مشجرات سادات منطقه اردبیل داشته که مفقود شده و اکنون در دست نمی‌باشد و یا «تذکره الشعراء اردبیل» تالیف عالم شاعر «سید عظیم شیروانی» که اکنون در دسترس مانیست و بدون تردید حاوی اطلاعات ارزشمندی در پیشینه‌ی موضوع خود بوده است.

- آخرین نکته قابل ذکر در این مختصر آنکه سختی و دشواری و آشفتگی روزگار و فقر و فلاکت و خفقانی که در اواخر حکومت قاجار و پهلوی خصوصاً دوران رضاخان بر اوضاع فرهنگی کشور عموماً و نقاطی محروم همچون

اردبیل حکم فرما ساخت مجال تحقیق و تالیف را از علماء و دانشمندان گرفت بقول حضرت آیت الله سید محمد مفتی الشیعه علماء و دانشمندان چنان روزگار سیاهی را گذراندند که مجالی برای ثبت و ضبط احوال و نگارش و تالیف نداشتند.

باین وصف بنظر نگارنده تاکنون پژوهشی در خور، درخصوص پیشینه فرهنگی دینی و ملی دارالارشاد اردبیل در جنبه‌های مختلف صورت نگرفته و مطمئناً در صورت تحقیق و تفحص مطالب مهمی در لابلاي صفحات تاریخ بدست خواهد آمد، اینک با توجه به همه آنچه که ذکر گردید در باره عرفان و تصوف در دارالارشاد می‌توان گفت

اولاً: عرفان و تصوف در این خطه از سرزمین اسلامیان بیشتر رنگ و بوی مجاهدت و ریاضت و به اصطلاح صوفیان «معاملات که مترادف با طریقت و عبادت است از آداب و اعمال عبادی و وظایفی که رعایت آنها بر سالک طریق لازم است داشته و کمتر با پیچیدگی‌های عرفانی نظری بخصوص دیدگاه‌های محی‌الدین بن عربی و نظائر او همراه بوده است.» ثانیاً: تقید سخت گیرانه نسبت به رعایت ظواهر شریعت در طی منازل طریقت و حتی بعد از وصول به حقیقت از خصوصیات بارز عرفان و تصوف موجود در اردبیل است و این عمده‌تاً مرهون تعلیمات حضرت شیخ صفی‌الدین اردبیلی است که می‌فرمود: «هر که شریعتش باشد طریقتش باشد و هر که طریقتش باشد حقیقتش باشد و هر که شریعتش نباشد نه طریقتش باشد و نه حقیقتش» و نیز می‌فرمود: «هر که از معنی خبردارد خلاف شریعت نکند و نگوید.»

ثالثاً: تمام عناصر موجود در عرفان و تصوف اسلامی مانند مسئله توحید و وحدت وجود و عشق و جذبه و شور و حال و زهد و توکل و مروت و ایثار و خلوت و قناعت و صفا و وفا و ذکر و ورد و چله نشینی و دیگر موضوعات همه در عرفان و تصوف اردبیل موجود است، جز آنکه شاخص‌ترین چهره عرفان دارالارشاد یعنی حضرت شیخ صفی‌الدین اردبیلی در بخش‌های مختلف دیدگاه‌های خاص خود را دارد و باید بی هیچ تعارفی اذعان کرد که رنگ عرفان و تصوف شیخ صفی‌الدین کاملاً رنگ شیعی و التزامات سیره و روش ائمه اطهار را دارد، درباب وحدت وجود باید گفت که شیخ بیشتر به «شهود وحدت» عقیده دارد و اهتمام می‌ورزد تا به شهود وحدت در عین کثرت که ابن عربی و پیروانش بر آن اصرار دارند؛ لذا در توضیح بیتی از فخرالدین ابراهیم عراقی که گوید:

غیرتش غیر در جهان نگذاشت لاجرم عین جمله اشیا شد

شیخ صفی‌الدین می‌فرماید: این را حمل بر ظاهر نتوان کرد که در وجود خارج عین جمله اشیا شود، بلکه محمول بر آن است که چون اندرون به طلب صافی گردد مجموع اشیا در نظر او (سالک) بر مثال آینه نماید که صفات حق تعالی در آن متجلی گردد و چون صفت احدیت حق تعالی بر طالب ظهور یابد عدد را وجود نماند، و چون او به چشم بصیرت نظر کند به هر چه نظر کند ظهور حق تعالی در آن بیند چون از برای او آینه شده باشد و از غیرت احدیت باشد که نفی کثرت کند (صفوة الصفا ص ۵۶۴)

و یا درخصوص ریاضت می‌فرماید: «ریاضت آن نیست که خوردن و خفتن ترک کند، بلکه آن است که بر وفق رضای حق تعالی و رضای پیغمبر و رضای استاد به کار باشد و هر طاعتی که در وی شائبه نفسانی و ریا باشد خلاف نفس کند، نه آنچنان که سختی و گرسنگی بر خود نهد که غیر ملت (اسلام) برخورد می‌نهادند که فرموده‌ی حق تعالی و شریعت نبود و در معرض ذم حق تعالی که: رهبانیه ابتدعواها ما کتبناها علیهم و سخت‌ترین حجابی که آخر از درون خلق پاک گردد ریا است، پس جهد در آن باید نمودن که کار و عبادت خود از ریا پاک گرداند و بکلی از ریا بپرهیزد و از حیل و مکیاید نفس ایمنی نباید بودن که اگر چه ضعیف گردد و مطیع نماید و ترک هوای خود کند که در کمین و کمین‌گاهی دیگر مترصد فرصت باشد (صفوة الصفا ص ۴۸۷ و ۴۸۸)

مطلب در جهات دیگر نیز بر همین منوال است که این مختصر جای تفصیل آن نیست و باید در مجالی دیگر بدان پرداخت. و چهارمین مطلبی که درخصوص عرفان و تصوف اردبیل بدان اشاره می‌گردد سلسله‌های عرفانی موجود در آن است که با اختصار نام ذکر می‌شود.

عبدالرحمان جامی در حالات خواجه بهاء‌الدین نقش بند (متوفی به سال ۷۹۱) نقل می‌کند: کسی از ایشان پرسید که: «سلسله حضرت شما به کجا می‌رسد؟» فرمودند که: «از سلسله، کسی به جایی نمی‌رسد!» (نفحات الانس ص ۳۹۱) این سخن زیبا و دل‌انگیز حاکی از نوع تلقی و نگاه عارفان و صوفیان راستین به مسائلی از قبیل دسته‌بندی‌ها و سلسله‌ها در تصوف و عرفان است که اگر کسی در بند سلسله و تعصب به آن باشد زنجیری بر پای سالک است و او را از عروج و صعود باز خواهد داشت بلکه مراد از سلسله و گروه‌های مختلف و تعلیم و تربیت یافتن هر شاگردی از استاد خود است که در همه علوم مرسوم و معمول است.

آنچه از سلسله‌های معروف تصوف و عرفان در دارالارشاد مسلماً موجود بوده‌اند عبارتند از:

سلسله جنیدیه که به شاگردان و پیروان مکتب تربیتی عارف مشهور ابوالقاسم جنید بغدادی (متوفی به سال ۲۹۷ یا ۲۹۸ هجری قمری) منتهی می‌گردد و مشایخ شناخته شده قرن چهارم و پنجم اردبیل عمدتاً شاگردان مکتب وی بوده‌اند که در جای خود یاد آور خواهیم شد.

سلسله سهروردیه که به شاگردان و پیروان مکتب تربیتی شیخ شهاب‌الدین عمر سهروردی عارف نامدار قرن ششم و هفتم (متوفی به سال ۶۲۵ هجری قمری) گفته می‌شود و جمعی دیگر از عارفان و صوفیان اردبیل به ایشان منتهی می‌شود. نعمه‌اللهیه که پیروان عارف شیعی شاه نعمت‌الله ولی کرمانی (متوفی به سال ۸۳۴ قمری) می‌باشند و در صدهای اخیر اقطاب آن در اردبیل حضور داشته‌اند.

ذهبی: که در واقع شاخه‌ای از سلسله کبرویه منسوب به شیخ نجم‌الدین کبری می‌باشد و توسط میر شهاب‌الدین عبدالله برزش آبادی مشهدی پایه‌ریزی شد این سلسله نیز از صوفیان شیعه بوده که از بزرگان آنها شیخ محمد مومن است که

مزارش در مشهد مقدس به گنبد سبز مشهور می‌باشد و از دیگر بزرگان این سلسله شیخ محمد کارندهی است که مقبره‌اش به بارگاه پیرپالاندوز مشهور است.

نقشبندیه - که به پیروان مکتب تربیتی خواجه بهاء الدین نقشبند اطلاق می‌شود که در صدهای اخیر در منطقه اردبیل حضور داشته‌اند.

در کنار سلسله‌های رسمی و معروف عرفان و تصوف که ذکر شد و برخی سلسله‌های دیگر که بدایلی از ذکر نامشان صرف نظر گردید جمعی از فقهاء و علماء بزرگ دینی را می‌توان یافت که در طول صدها سال گذشته در عین حالی که در هیچ یک از طریقه‌های مذکور نبوده و نگنجیده‌اند لکن مدارج سیر و سلوک را بخوبی طی کرده‌اند و به مقامات عالی‌ه عرفانی رسیده‌اند این مطلبی است که استاد شهید مطهری رضوان الله تعالی علیه در دو کتاب آشنائی با علوم اسلامی و خدمات متقابل اسلام و ایران بدان اشاره نموده که در جای خود آن را نقل خواهیم کرد دارالارشاد اردبیل نیز در طی قرون گذشته شاهد حضور این دسته از بزرگواران بوده که در بخش ذکر عارفان بدان خواهیم پرداخت.

بخش دوم: عارفان و صوفیان در دارالارشاد اردبیل

جنید بغدادی گفت: «حکایات المشایخ جند من جنود الله - عزوجل - یعنی للقبوب» ازوی پرسیدند: این حکایات چه منفعت کند مریدان را؟ جواب داد که: حضرت حق سبحانه و تعالی می‌فرماید: وَكُلًّا نَقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنْبَاءِ الرُّسُلِ مَا نُثَبِّتُ بِهِ فُؤَادَكَ (هود ۱۲۰) یعنی قصه‌های پیغمبران و اخبار ایشان بر تو می‌خوانیم و از احوال ایشان تو را آگاه می‌کنیم تا دل تو را به آن ثبات باشد و قوت افزایش و بار و رنج به تو رسد و بر تو زور آورد از اخبار و احوال ایشان بشنوی و براندیشی، دانی که چون مثل این بارها و رنجها به ایشان رسیده در آن صبر کرده‌اند و احتمال و توکل و ثقه پیش آورده‌اند، دل تو را به آن ثبات و عزم و صبر افزایش، همچون شنیدن سخن نیکان و حکایات پیران و احوال ایشان، دل مریدان را تربیت باشد و قوت و عزم افزایش، (نفحات الانس ص ۲۳ و ۲۴)

شیخ ابوسعید اردبیلی

نخستین عارف شناخته شده در اردبیل که از اقدام عرفاء معروف دارالارشاد اردبیل است شیخ ابوسعید اردبیلی می‌باشد گرچه سال تولد و وفات وی بدقت مشخص نیست لکن به احتمال قوی در نیمه دوم قرن سوم هجری متولد گردیده و اگر عمری متعارف داشته است در نیمه اول قرن چهارم هجری وفات یافته چرا که وی شاگرد و تربیت یافته جنید بغدادی است و شیخ جنید (متوفی به سال ۲۹۷ و یا ۲۹۸ هجری قمری است) و مسلماً شیخ ابوسعید دهه‌های آخر عمر شریف شیخ المشایخ جنید بغدادی را درک کرده و سپس به مسقط الراس خود اردبیل مراجعت نموده است. وی

عارفی صاحب مقامات و کرامات بوده و در طول قرن‌های بعد از وفاتش، قبر مطهرش مزار مردمان و قبله آمال صاحب دلان بوده و حضرت شیخ صفی‌الدین اردبیلی به تصریح این بزاز در صفوة الصفاء در ایام جوانی در بقعه شریف ایشان بیتوته داشته و چله نشینی می‌کرده است بقعه مبارکش ایشان تا سال ۱۳۴۸ شمسی پا بر جا بوده ولی و باکمال تأسف این گنجینه عظیم معنوی در سال مذکور با بی توجهی مسئولین امر وقت توسط عده‌ای سودجود تخریب شده و اکنون اثری از آن برجای نمانده که امیدواریم با همت مسئولین دلسوز نظام مقدس جمهوری اسلامی در منطقه، احیا گردد و چون سندی زرین بر تارک فرهنگ معنوی این شهر مقدس بدرخشد.

شیخ فرج اردبیلی

به روایت ابن بزاز در صفوة الصفا یکی دیگر از عارفان و صوفیان بنام اردبیل شیخ فرج اردبیلی است که وی نیز همچون شیخ ابوسعید از شاگردان جنید بغدادی بوده و در اردبیل وفات کرده و مدفنش مزار صاحب‌دلان و مردمان بوده بنابراین به همان تقریری که درخصوص شیخ ابوسعید اردبیلی گفته شد، علی القاعده شیخ فرج اردبیلی نیز می‌باید تولد یافته نیمه اول قرن سوم هجری بوده باشد تا بتواند شاگردی شیخ ابوالقاسم جنید بغدادی را که متوفی به سال ۲۹۷ و یا ۲۹۸ قمری است کرده باشد و سپس به اردبیل باز گشته و در دیار خود زندگانی بسر برد شیخ صفی‌الدین اردبیلی قبل از درک محضر شیخ زاهد گیلانی در مقبره شیخ فرج اردبیلی نیز بیتوته می‌نموده که روایت آن را ابن بزاز در صفحه ۹۱ صفوة الصفا چنین نقل می‌کند: شیخ قدس الله سره فرمود که «چون داب و آداب ارباب سلوک و تصوف نمی‌دانستم و مرشدی نداشتم و کیفیت ریاضیت معلوم نکرده بودم دائماً به عبادت مشغولی می‌بودم و پیوسته صایم النهار و همیشه قائم الیل می‌بودم و بیشتر اوقات در مزار شیخ فرج اردبیلی به سر می‌بردم که وی از شعبه مریدان سید هده الطائفه ابوالقاسم جنید بغدادی رحمة الله علیه بود.» متأسفانه همچون دیگر آثار و ابنیه تاریخی اثری از بقعه شیخ فرج اردبیلی نمانده است.

شیخ رکن محی‌الدین اردبیلی

وی از عارفان صاحب مقامات و کرامات بوده و در قرن هفتم هجری در اردبیل می‌زیسته چرا که به تصریح صفوة الصفا رکن محی از شاگردان شیخ شهاب الدین سهروردی بوده و شیخ شهاب الدین در تاریخ ۶۳۲ قمری وفات نموده بدین ترتیب شیخ رکن محی حداقل در آغاز قرن هفتم متولد شده و قبل از سفر شیخ صفی‌الدین به شیراز که در حدود سال‌های ۶۷۸ قمری بوده دارفانی را وداع گفته است. چرا که شیخ صفی در جوانی و قبل از رسیدن به حضور مشایخ و اساتید در مزاروی بیتوته می‌کرده است.

شیخ ابوذرعه اردبیلی

از مشایخ بزرگ صوفیه در قرن چهارم و پنجم هجری قمری بوده و به تعبیر جامی در نفحات الانس عالم و زاهد بود و عمر بسیار یافته بوده، و با ابو عبدالله خفیف شیرازی مصاحبت داشته‌ایشان بسیار سفر کرده و نهایتاً هم در سال ۴۱۵ هجری در شیراز بدرود حیات گفت و همانجا مدفون گردید و قبر شریفش تا قرن‌ها بعد از وفاتش مزار صاحب‌دلان بوده و شیخ صفی‌الدین اردبیلی نیز بهنگام سفر به شیراز در بقعه وی بیتوته کرده است به نوشته جامی وی در اواخر عمر، علیه بدعت‌گذاران و دکانداران صوفی نما خروج کرده و با ایشان در افتاده است (نفحات الانس ص ۳۲۵) این حکایت جامی نشان‌گر روحیه تقید به شریعت شیخ ابوذرعه بوده که از مشخصه‌های عارفان و صوفیان دارالارشاد است.

خواجه کمال الدین عربشاه اردبیلی

از جمله عارفان نامی اردبیل که در منابع از وی نام برده شده و به «صاحب قدم و صاحب ولایت بودن» موصوف گشته خواجه کمال الدین عربشاه اردبیلی است که بخشی از عمر خویش را در شیراز گذرانده و مراد و مرشد شیخ سید امین الدین جبرائیل پدر شیخ صفی‌الدین بوده است و بنا به قول مولف تاریخ شاه اسماعیل، «دولتی» مادر شیخ صفی‌الدین، دختر خواجه عربشاه مذکور است با توجه به قرائن موجود خواجه کمال الدین عربشاه در نیمه قرن هفتم بدرود حیات گفته است.

تاج الدین اردبیلی

دیگر از عارفان دارالارشاد، جناب تاج الدین اردبیلی است که از مریدان و تربیت یافتگان او حدالدین کرمانی که وی از مریدان رکن الدین سجاسی بوده بنا به نقل «افلاکی» در «مناقب العارفین»، معاصر با مولانا جلال‌الدین رومی مولوی بوده و صاحب فضیلت و بیان که گاه ایراداتی بر سخنان مولوی داشته است. (مناقب العارفین ج ۱ ص ۵۰۳ یا ۵۰۴).

مولانا مجدالدین کاکلی اردبیلی

از جمله عارفان نامی اردبیل است که قبل از شیخ صفی‌الدین در اردبیل می‌زیسته و همانجا وفات نموده و دفن گردیده است. بنا به روایت ابن بزاز در صفوة الصفا (ص ۷۷۱) و با شیخ فرید الدین عطار نیشاپوری هم درس و مصاحب بوده است بنابراین دوران زندگی وی قرن ششم هجری بوده و نهایتاً در اوایل قرن هفتم وفات یافته است.

علاوه بر مشایخ و بزرگان صوفیه که در منابع و ماخذ ذکری از آنان گردیده، پیران و اقطابی نیز در قرون قبل ظهور شیخ صفی‌الدین در اردبیل و شهرها و روستاهای اطراف زیسته‌اند که شاید تعدادشان بالغ بر دهها نفر باشد و اکنون قبور

و نامشان موجود است گرچه پژوهش بایسته‌ای درباره آنان نشده و شخصیتشان همچنان در هاله ابهام و گمنامی قرار گرفته و در اثر بی اطلاعی و یا سهل انگاری آثارشان منهدم و یا قبور مبارکشان توسط نادانان مورد هتک و جسارت واقع شده است که به مشاهیر آنان اشاره می‌گردد:

پیر مادر

در محله‌ای به همین نام قبری متعلق به بانوئی عارف قرار دارد که از دیرباز مشهور و مورد زیارت مردمان و اکرام و احترام بزرگان و علماء بوده و چنین مشهور است که وی در قرن ششم هجری زیسته و مادر سه تن از پیران اردبیل است که به ترتیب ذکر خواهد شد باید توجه داشت که در میان صوفیان و عارفان بانوانی بوده‌اند که به کمالات عرفانی و مقامات معنوی نایل گشته‌اند، عبدالرحمان جامی در نفحات الانس سی و چهار تن از این بانوان را نام می‌برد، و فاصله‌ای بسا از این بانوان که بدلائل مختلف در گمنامی بسر برده‌اند، حکایتها نقل شده است، جامی حکایت یکی از این بانوان گمنام را چنین شور انگیز نقل می‌کند: ذوالنون گوید: «در میان آن که در طواف بودم دیدم که نوری بدرخشید که بریق آن به عنان آسمان رسید، ناگاه آواز اندوهگینی به گوش من آمد. در پی آواز برفتم، دیدم که جاریه‌ای به استار کعبه در آویخته است و می‌گوید:

انت تدری یا حبیبی من حبیبی انت تدری
ونحول الجسم والدم ع یبوحان بسری
قد کتمت الحب حتی ضاق بالکتمان صدی

به یک جانب شدم و از درد وی گریان شدم پس گفت: الهی و سیدی و مولای بحبک لی الاغفرتنی! گفتم ای جاریه! ترا این بس نیست که گویی بحبی لک که می‌گویی: بحبک لی؟ چه می‌دانی که تو را دوست می‌دارد؟ گفت مرخدای را بندگان هستند که ایشان را دوست می‌دارد پس ایشان وی را دوست می‌دارند نشنیده‌ای قول الله تعالی را که گفت: فسوف یا تی الله بقوم یحبهم و یحبونه محبت وی مرا ایشان را سابق است بر محبت ایشان مروی را (نفحات الانس ص ۶۲۹-۶۳۰).

پیر عبدالملک

پیر عبدالملک از اقطاب و مشایخ عرفان در قرن ششم هجری بوده قبر شریفش در مسجدی که بنام وی معروف است می‌باشد و تا چندین سال پیش دارای ضریح بوده و مزار مردم. از روایت ابن بزاز در صفوة الصفا برمی‌آید مدت‌ها قبل از حضور شیخ صفی‌الدین رحلت نموده و در مسجد خود مدفون گشته و حکایاتی نیز در حول و حوش آن نقل کرده است که حاکی از مقام والای معنوی ایشان است لکن جزئیات زندگانی و سلسله اساتیدش دانسته نیست.

پیر شمس‌الدین

وی نیز از اقطاب و مشایخ عرفان و تصوف قرن ششم هجری و هم عصر پیر عبدالملک بوده و قبر شریفش در مسجد محله‌ای بنام خود می‌باشد و تا چندی پیش دارای ضریح بوده و مزار مردم و مورد اکرام و احترام علماء و بزرگان شهر.

پیر زرگر

ایشان نیز از مشایخ و عرفای مشهور دارالارشاد است که هم زمان با "پیر عبدالملک" و "پیر شمس‌الدین" رحمه‌الله‌علیهما در اردبیل می‌زیسته و قبر شریفش اکنون در محله‌ای بدین نام موجود است که موقوفاتی است و البته مرقدش با بدترین وضع ممکن بصورت متروکه درآمده است گرچه تاچند سال پیش مزار مردم مومن بوده است.

بنا بر آنچه که مرحوم عالم ربانی حضرت حجه الاسلام والمسلمین حاج شیخ عبدالرحیم جعفری رحمه‌الله‌علیه و حضرت آیت الله حاج سید محمد مفتی الشیعه دامت برکاته می‌فرمودند این سه بزرگوار باهم برادر و فرزندان پیر مادر بوده‌اند و اینان شخصیت‌هائی علمی و دینی و مفسر قرآن و محدث و در زمره مروجان محبت اهل بیت علیهم‌السلام بوده‌اند رحمه‌الله‌علیهم اجمعین.

پیر عبدالله

یکی دیگر از عارفان نامی دارالارشاد اردبیل پیر عبدالله است که قبر شریفش در انتهای کوچه اکبریه مشهور است و مزار مردم بوده و همانند دیگر مزارات موجود شهر در معرض انهدام و تخریب کلی واقع شده به احتمالاً ایشان نیز در قرن ششم هجری قمری زیسته و مورد توجه بزرگان عصر خود بوده است.

اجداد شیخ صفی‌الدین اردبیلی

از جمله عوامل ایجاد فضای معنوی و عرفانی در دارالارشاد اردبیل حضور خاندان سید حبیب‌الدین فیروز شاه زرین‌کلاه در این سامان است که از آغاز قرن پنجم هجری وارد منطقه شدند و شامل هفت نسل از اجداد شیخ صفی‌الدین اردبیلی می‌شوند که بترتیب عبارتند از سید حبیب‌الدین فیروز شاه زرین‌کلاه و فرزندش سید عوض شاه الخواص، فرزندش سید شمس‌الدین محمد الحافظ لکلام الله فرزندش سید صلاح‌الدین رشید فرزندش سید قطب‌الدین احمد فرزندش سید محمد صالح و فرزندش شیخ سید امین‌الدین جبرائیل که پدر شیخ سید صفی‌الدین اسحاق اردبیلی است، این خاندان در طول حضور خود در اردبیل منشأ تحولات اجتماعی و معنوی بوده‌اند و هر کدام با تفاوت و فراز و فرودی که از جهت علمی و معنوی داشته‌اند جزء چهره‌های فرهنگی و عرفانی بوده‌اند چنانکه به سجاده‌نشینی و جایگاه معنوی و صاحب

ولایت بودن سید صلاح‌الدین رشید و سید امین‌الدین جبرائیل در منابع اشاره شده است و البته جای بحث و بررسی مفصلی دارد که این مختصر در صدد آن نیست.

ابوالفتح شیخ سید صفی‌الدین اسحاق اردبیلی

حضرتش که چون آفتابی عالم‌تاب در آسمان عرفان و معنویت ایران اسلامی می‌درخشد و از تابناک‌ترین چهره‌های عرفانی قرن هفتم و هشتم عالم اسلامی است و از مفیدترین عرفاء و مشایخ به شریعت نبوی شمرده می‌شود شیخ بهائی از ایشان به قطب الاقطاب یاد می‌کند و علامه ملا محمد تقی مجلسی او را شیخ اعظم المقام المعظم شیخ صفی‌الدین اردبیلی توصیف می‌نماید و شیخ الاسلام علامه محمد باقر مجلسی او را حضرت سلطان العارفین و برهان الواصلین، شیخ صفی‌الدین «نورالله برهانه» که از آفتاب مشهورتر بوده و در علم و فضل و حال و مقامات و کرامات از همه در پیش بوده می‌خواند (به نقل از کتاب طریقه مرتضوی بکوشش علی اکبر صداقت ص ۲۹ و ۴۸) علامه شیخ یوسف بحرانی در خصوص شخصیت شیخ گوید: کان من علماء الشریعة و کبراء مشایخ الطریقه و الحقیقه. وقد جمع من علوم البواطن والظواهر و هو من اجلة سادة آل الامام الهمام موسی بن جعفر علیهما السلام (بنقل از اعیان الشیعه ج ۳ ص ۲۶۷) سخن علماء و محققین در این باب فراوان است که این مختصر در مقام بیان نیست، شیخ صفی‌الدین در سال ۶۵۰ هجری در قریه «کلخوران» متولد و در ۱۲ محرم سال ۷۳۵ به دیدار معبود شتافت. بحث و بررسی درخصوص حالات و مقامات ایشان مجالی وسیع می‌طلبد. اجمالاً آنکه سه جنبه از شخصیت این بزرگوار می‌بایست مورد بررسی‌های دقیق قرار گیرد چرا که این سه مورد محل تردید و سخن عده‌ای از پژوهشگران به انگیزه‌های مختلف واقع شده است و آن، سیادت و مذهب و عرفان شیخ صفی‌الدین رحمه‌الله‌علیه است؛ جای بسی تعجب است که برخی از پژوهشگران محترم تنها با استناد به نظر احمد کسروی در خصوص این سه موضوع، مقلدانه نه محققانه به اظهار نظر می‌پردازند و توجهی به اسناد و مدارک و اقوال و نظرات علماء انساب و تبارشناسی و بزرگان علماء شیعه و دیگر دانشمندان ندارند. گویی در این دیار پژوهشگر راستگونی جز کسروی وجود ندارد در حالی که غرض ورزی این فرد بر ارادتمندانش نیز امری واضح و روشن است. کافیت این دسته از پژوهشگران محترم به مقاله مرحوم استاد محیط طباطبائی با عنوان «صفویه از تخت پوست درویشی تا تخت شهریاری» مراجعه فرمایند تا قدری سخنی غیر از آنچه کسروی گفته را هم ببینند و بشنوند و صد البته باید این موضوع مهم در تحقیقی جداگانه بطور تفصیل در معرض نقد و بررسی قرار گیرد. در هر حال ظهور و حضور حضرت شیخ صفی‌الدین، اردبیل را مرکز توجه عارفان و صوفیان و صاحب‌دلان و نیز دلدادگان اهل بیت علیهم‌السلام قرار داد و از سراسر سرزمین‌های اسلامی برای درک محضر شیخ به اردبیل روانه شدند و اردبیل در زمره‌ی شهرهای مقدس درآمد و هزاران نفر در طول ارشاد سی و پنج ساله حضرتش، از محضرش مستفیض شدند و به راه رستگاری رهنمون گشتند نفوذ معنوی و سیطره

عرفانی شیخ تقریباً تمام جهان اسلام از ایران و عراق و آناتولی و شبه قاره و حجاز و شمال آفریقا را در بر گرفت که بعدها این نفوذ معنوی منشاء تحویل عظیم و برپائی ایران یکپارچه علوی شیعی گردید و شاید همین نکته علت حمله‌های کسانی همچون کسروی و همفکرانش در گذشته و حال و دیگر مخالفان حکومت شیعی همچون سلفیان و وهابیان باشد که اخیراً در سایت‌های اینترنتی بصورت وسیعی بر این کار اقدام کرده‌اند. گرچه عده‌ای از دوستان نیز با این که بی غرض هستند لکن دقت کافی بخرج نمی‌دهند.

شیخ صدرالدین موسی

فرزند شیخ صفی‌الدین و جانشین او که در مقامات علمی و معنوی حائز مقام خلاف شیخ گردید و مسیر نورانی پدر بزرگوار خود را ادامه داد سلطان احمد جلایر در نامه خود او را با القابی چنین توصیف نموده: شیخ الاسلام اعظم سلطان المشایخ والمحققین، قدوة السالکین، ناصح الملوک و السلاطین. مرشد الخلائق اجمعین» (مجله یادگار سال اول شماره ۴ ص ۲۹) شیخ صدرالدین موسی در سال ۷۹۴ رحلت کرد و در جوار مرقد مطهر پدر آرمید.

شیخ خواجه علی سیاهپوش

فرزند صدرالدین موسی و نوه شیخ صفی‌الدین وی نیز در مقامات علمی و معنوی جانشین پدر وجد خود گردید و نفوذ و هیمنه معنوی این خاندان را حفظ کرد و نهایتاً در سال ۸۳۲ هجری به هنگام سفر به بیت المقدس دارفانی را وداع گفت و همانجا مدفون گردید و اکنون قبر شریفش به مزار شیخ العجم مشهور است.

نوادگان شیخ صفی‌الدین

پس از خواجه علی سیاهپوش بترتیب فرزندان وی شیخ ابراهیم معروف به شاه شیخ و فرزندش شیخ جنید و فرزند جنید شیخ حیدر رهبری معنوی و سیاسی و اجتماعی مریدان و منطقه تحت نفوذ خود را عهده دار شدند فرزندان خواجه علی هر کدام با جایگاه متفاوتی که از نظر علمی و معنوی داشتند توانستند عنوان شیخوخیت معنوی را برای خود حفظ کنند تا جایی که بزرگترین چهره علمی و معنوی غیر صفوی اردبیل در قرن نهم و دهم هجری یعنی خواجه کمال‌الدین حسین الهی اردبیلی در جوانی تحت تربیت وی واقع شد و سپس به ارشاد شیخ حیدر به اساتید دیگر مراجعه نمود.

شاگردان شیخ صفی‌الدین

علاوه بر فرزندان و نوادگان شیخ صفی که تربیت یافتگان مکتب عرفانی وی نیز بودند شخصیت‌هایی در طول سال‌ها

پس از شیخ بعنوان چهره‌های معنوی و پیر و پیره در اردبیل بوده‌اند که نام جمعی از آنان در صفوة‌الصفاء ذکر شده است و یا در دیگر منابع آمده که جهت رعایت اختصار از تفصیل و تحلیل اطلاعات موجود درباره آنان صرف نظر نموده و تنها به ذکر نامشان اکتفا می‌کنیم ۱- شیخ شمس‌الدین زاهدی ۲- خواجه محیی‌الدین ۳- شیخ صلاح‌الدین رشید که برادر شیخ صفی‌الدین بوده از پدر ۴- پیره عزالدین ۵- پیره یوسف گاوزنی ۶- پیره بابا مراغی ۷- پیره محمد داروری ۸- پیره احمد کشمیری ۹- پیره یوسف ایلونقی ۱۰- مولانا نجم‌الدین آقمیونی ۱۱- شیخ کرده ابراهیم ۱۲- پیره ابراهیم روایی اردبیلی ۱۳- پیره کمال ۱۴- پیره احمد اسپاوی ۱۵- پیره سلیمان محمود نخجوانی ۱۶- پیره احمد اردبیلی ۱۷- خالو احمد انزابی ۱۸- پیره اسماعیل اردبیلی ۱۹- پیره سلیمان موقانی ۲۰- مولانا عبدالحمید سرسکانی (صفوة‌الصفاء باب دوازدهم فصل اول و دوم از صفحه ۱۱۳۰ الی ۱۱۸۸)

شاهان اردبیل

علاوه بر آنچه گفته آمد، در شهر اردبیل قریب به ده محله و مسجد شهر بنام یکی از عرفائی است که با عنوان شاه معنون شده‌اند و متأسفانه اطلاعات بسیار اندکی از آنان در دست می‌باشد و اغلب این محلات و یا مساجد محل دفن و مزار آنان و یا محل زندگیشان بوده است شخصیت‌هایی با نام‌های سلیمان‌شاه، اقلیم شاه چراغعلی شاه، رحمان شاه، زینال شاه، کلبعلی شاه، عبدالله شاه و معصوم‌شاه و مهدی شاه، به نظر می‌رسد اینان از اقطاب سلسله نعمت‌اللهیه بوده‌اند و پس از قرن نهم هجری در اردبیل زیسته‌اند. چرا که در میان فرقه‌های صوفیه، پیروان سید نورالدین نعمت‌الله بن عبدالله کرمانی - ملقب به شاه نعمت‌الله ولی متوفی به سال ۸۳۴ هجری قمری اقطاب و مشایخ خود را با عنوان شاه ملقب می‌نماید و البته پس از آنها فرقه‌های دیگر نیز چنین کردند. در پایان این نوشتار که در آن به اختصار کوشیده شد با ذکر دو مطلب اساسی نوشتار خود را به اتمام می‌رسانم، مطلب اول: دریافت و تحقیق عمیق و مهم متفکر شهید استاد مطهری و مطلب دوم: ذکر نام چند تن از علماء و فقهاء عارف، استاد شهید می‌فرماید: به نظر ما (بعد از قرن نهم هجری) عرفان شکل و وضع دیگری پیدا می‌کند. تا این تاریخ شخصیت‌های علمی و فرهنگی عرفانی همه جزء سلاسل رسمی تصوفند و اقطاب صوفیه شخصیت‌های بزرگ فرهنگی عرفان محسوب می‌شود و آثار بزرگ عرفانی از آنها است. از این به بعد شکل و وضع دیگری پیدا می‌شود. اولاً دیگر اقطاب متصوفه همه یا غالباً آن بر جستگی علمی و فرهنگی که پیشینیان داشته‌اند ندارند. شاید بشود گفت که تصوف رسمی از این به بعد بیشتر غرق آداب و ظواهر و احیاناً بدعت‌هایی که ایجاد کرده است می‌شود، ثانیاً عده‌ای که داخل در هیچک از سلاسل تصوف نیستند در عرفان نظری محی‌الدین متخلص می‌شوند که در میان متصوفه رسمی نظیر آنها پیدا نمی‌شود مثلاً صدر المتألهین شیرازی متوفی در سال ۱۰۵۰ و شاگردش فیض کاشانی متوفی در ۱۰۹۱ و شاگردش قاضی سعید قمی متوفی در ۱۱۰۳ آگاهیشان از عرفان نظری محی‌الدین بیش از اقطاب زمان خودشان بوده است با اینکه جزء هیچک

از سلاسل تصوف نبوده‌اند این جریان تا زمان ما ادامه داشته است. مثلاً مرحوم آقا محمد رضا حکیم قمشه‌ای و مرحوم آقا میرزا هاشم رشتی از علماء و حکماء صد ساله اخیر متخصص در عرفان نظریند بدون آنکه خود عملاً جز سلاسل متصوفه باشد ثالثاً از قرن دهم به بعد ما در جهان شیعه به افراد و گروه‌هایی برمی‌خوریم که اهل سیر و سلوک و عرفان عملی بوده‌اند و مقامات عرفانی را به بهترین وجه طی کرده‌اند بدون آنکه در یکی از سلاسل رسمی عرفان و تصوف وارد باشند و بلکه اعتنائی به آنها نداشته و آنها را کلاً یا بعضاً تخطئه می‌کرده‌اند. از خصوصیات این گروه که ضمناً اهل فقاہت هم بوده‌اند وفاق و انطباق کامل میان آداب سلوک و آداب فقه است. (آشنائی با علوم اسلامی جلد دوم ص ۱۴۰ و ۱۴۱)

براین اساس همچنانکه در قرون گذشته در میان علماء شیعه شخصیت‌های عظیم علمی و عرفانی همچون سید رضی‌الدین علی بن طاووس و ابن فهد حلی و سید محمد مهدی بحر العلوم و آقامحمد پیدآبادی و ملاحسینقلی همدانی و بسیاری دیگر بوده‌اند در دارالارشاد اردبیل نیز از این سلک فقیهان عارف که یا حضور داشته و زیسته‌اند و یا از این دیار برخاسته‌اند فراوان بوده‌اند و این بعد دیگری از معنویت و عرفان در شهر ولایت و ایمان اردبیل است. شخصیت‌هایی چون کمال‌الدین حسین بن خواجه شرف‌الدین عبدالحق الهی اردبیلی متوفی به سال ۹۵۰ هجری، مولانا ملا احمد بن محمد محقق و مقدس اردبیلی متوفی به سال ۹۹۳ هجری، آیت الله میرزا محمد علی اردبیلی متوفی به سال ۱۳۲۸ قمری، آیت الله میرزا ابوالفضل فضل‌الدین اردبیلی متوفی به سال ۱۳۴۱ قمری، آیت الله میرزا عبد الله مجتهد اردبیلی متوفی به سال ۱۳۳۴ قمری، آیت الله شیخ عبد الله بحر العلومی ثمرینی متوفی به سال ۱۳۶۰ قمری، و میرزا محسن حالی اردبیلی متوفی به سال ۱۳۷۳ قمری، در این جا باید اذعان کرد بسیاری از شخصیت‌های دیگر عرفانی از شعراء و غیره هستند که مجال ذکر آنها در این مقال نشد شخصیت‌هایی نظیر میرزا نصر الله صدر الممالک اردبیلی، و شمس عطار اردبیلی و میرزا محمد صادق بیضای اردبیلی که عالی‌ترین مضامین و زیباترین ابیات و اشعار را پدید آورده‌اند آنچه در این نوشتار ارائه گردید نیم نگاهی به موضوع عرفان و عارفان در دارالارشاد اردبیل بود امیدوارم توفیق انجام پژوهشی کامل در این زمینه را به پژوهشگران عرصه فرهنگ دینی و ملی عنایت فرماید.

تجلی هنر شیعی در آثار هنری دوران صفویه

دکتر حسین یاوری



بی شک دوره صفویه - قرون دهم، یازدهم و قسمتی از قرن دوازدهم هجری - یکی از ادوار درخشان هنر و معماری ایران است و با قاطعیت می‌توان اظهار کرد که در هیچ یک از دوره‌های تاریخی، هنرمندان، همچون دوره صفویه مورد حمایت قرار نگرفته‌اند و هنر جنبه عام و مردمی نیافته است.

در بررسی رونق و شکوفایی هنرهای ایرانی طی قرون دهم و یازدهم هجری قمری، این نکته اساسی و بنیادی مستفاد می‌شود که هنر در دوران مذکور هنری دینی، قدسی و به راحت کلام هنری سنتی بوده است.

دوره صفویه یکی از درخشان‌ترین دوره‌های هنر اسلامی بوده است و از بررسی آراء و عقاید و دقت نظر در آثار با ارزش و نفیس به جای مانده در عرصه معماری - از مسجد، مدرسه، بازار، حمام، پل، کاروانسرا و دیگر ساختمان‌ها - تا هنرهای صناعی - از پارچه‌های دستبافت، رودوزی‌ها، قلمکارها، هنرهای مرتبط با فلز، نگاره‌های چوبی، آبنگینه‌ها و سفالینه‌ها و به ویژه فرش‌های فاخر آن دوران [که عصر درخشان زیر اندازهای سنتی ایران در همه ادوار را رقم زده و به ثبت رسانده است] - کاملاً اطمینان می‌یابیم که هنرمندان پر مایه ولی بی ادعای آن دوران در اوج اعتقاد و ایمان، کمال و وارستگی، حب وطن و عشق به مردم قرار داشته‌اند و یقیناً از مسئولیت خطیر خود در برابر جامعه و تاریخ آگاه بوده‌اند. همه‌ی اهل فن و صاحب‌نظران، نیک می‌دانند که علت اصلی درخشش تابناک و بالندگی هنر ایران در دوره‌ی صفویه و عمومی شدن آن در سطح جامعه، اعتقاد راسخ هنرمندان متعهد و مسلمان ایرانی به دین مبین اسلام و اصول، مبانی و مبادی هنر شیعی بوده است.

دولت صفوی و مدیریت کلان فرهنگی و هنری آن دوره به این خاطر هنرهای سنتی را مورد حمایت مستمر و قاطع خود قرار می‌داده که به بخشی از تکالیف دینی، شرعی و اعتقادی خود جامه عمل پوشانده و صورت تحقق بخشد و از این رهگذر تکریم اهل بیت عصمت و طهارت (ع) میسر و مقدر شود.

هنرمندان معمار، کاشی‌گر و کاشی‌کار، گچ‌بر و مقرنس‌ساز، طراح و بافنده‌ی قالی، سفالگر و چینی‌ساز، قلمزن و

میناکار، مذهب و نقاش، صحاف و جلد ساز و بالاتر و برتر از همه خوشنویسان شاخص و صاحب سبک، نه تنها همه‌ی مهارت، ذوق و هنر خود را ساخت و تولید آثار، که بالاتر از آن شورانگیز ترین عبادات و لحظات دلنشین نیل به معرفت شهودی را در دقایق، ساعات و روزهای خلق و به کمال رساندن آثار به یادماندنی و ماندگار، به ثبت رسانده‌اند تا با رنج مقدس خود، اوج عبودیت و منتهای عشق به بندگان صالح خداوند منان یعنی امیرمومنان (ع) و سرور و سالار شهیدان (ع) را ابراز و به منصفی ظهور رسانند.

در دوره‌ی صفوی، معماری ایرانی به شیوه‌ی اصفهانی، اقتدار و عظمت خود را در بناهایی همچون مسجد امام، مسجد شیخ لطف ... و همه ساختمان‌های آن دوران، ابراز می‌دارد و استاد علی اکبر اصفهانی، نقطه‌ی پایان صلابت در عین زیبایی را در معماری، می‌نگارد. کاشی‌های معرق، هفت رنگ، زرین فام و معقلی آن دوران، آن چنان زیبا و از کمال هماهنگی بین نگاره و رنگ برخوردار است که بیننده هرگز به تصویری بالاتر از آن نمی‌اندیشد.

مقرنس کاری‌های زیبا، یزدی بندهای استثنایی، گچ بری، سنگ بری، آهک بری و آینه کاری‌های بی نظیر و سرانجام دیوارنگاری‌های بس دلنشین و هوش‌ربای موجود در کاخ‌های چهل ستون و عالی‌قاپو، برای همه‌ی قرون و اعصار نام هنرمندان گمنام و پنهان و بعضاً آشکار خود را در اعداد مخلصان و ارادتمندان آخرین دین خدا و پیامبر عظیم الشان آن و استثنایی ترین شخصیت چند بعدی و وصف ناپذیر تاریخ یعنی حضرت علی (ع) و فداکارترین سرباز دین مبین اسلام و مذهب شیعه - حضرت سیدالشهداء (ع) - مطرح و ثبت تاریخ کرده است.

قلمکارهای اصفهانی در قرن یازدهم هجری قمری - دوران پایتختی اصفهان - با اشعار پر محتوای محتشم کاشانی در رثای امام حسین (ع) و توسط مریدانی چون شفیع عباسی، مظلومیت آن سردار بزرگ تاریخ و شجاعت بی نظیرش را فریاد می‌زند و بی شک این رساترین پیام و زیباترین نحوه‌ی بیان آن حماسه‌ی جاوید است چرا که هنر در اوج پالایش و بالندگی و هنرمند در کمال اعتقاد و ایمان، زیباترین سروده‌های خود را به گوش جان شیفتگان می‌رساند.

تزئینات کاشی کاری مسجد امام که با نام مبارک حضرت علی (ع) به خط کوفی بنایی زینت یافته است، در عین سادگی، اوج زیبایی و توجه را به رخ هر بیننده‌ای می‌رساند.

تزئینات سنگ بری و گچ‌بری‌های کاخ عالی‌قاپو، کمال هماهنگی و اصول مسلم زیبایی شناسی همچون تعادل، تقارن، تناسب و تعامل را به عینه مطرح می‌سازد.

سی و سه پل از آن جهت زیبا و همیشه خاطره انگیز است که هم بیان سمبلیکی از عدد مقدس ۳۳ است و هم آن که به هر رهگذری به هنگام عبور از یک سوی پل به سوی دیگر آن، طراوت زندگی و گذر زمانی که هرگز نباید به بیهودگی صرف شود را یاد آور شود.

عصر طلایی کاروانسرا سازی در دوره‌ی صفویه فقط به بیان کمی آن یعنی ۱۰۸۲ واحد - آن هم فقط در شهر اصفهان

معطوف نیست بلکه فقط کافی است که کتاب «موریر» را مورد مطالعه قرار دهیم که می‌نویسد: «هیچ چیزی نمی‌تواند با کاروانسراهای ایران که توسط صفوی‌ها و برای آسایش کاروانیان و جهانگردان ساخته شده قابل مقایسه باشد».

«شاردن» - سیاح معروف فرانسوی - یعنی همان جواهر شناسی که جواهر هنر ایران یعنی هنر شیعی در شهرهای دوران صفوی را به خوبی شناخت در کتاب خود می‌نویسد. «تنها در اصفهان ۱۶۲ مسجد، ۴۸ مدرسه، ۱۰۸۲ کاروانسرا و ۲۷۲ باب حمام وجود داشته است» ساختمان‌های مذکور که هر یک شیوه و سبک معماری اصفهانی احداث شده است و هنرهای تزینی وابسته به معماری سنتی ایران را معرفی می‌کند در غایت زیبایی است چرا که هر کدام مکانی برای راحت و آسایش مخلوق و امکان عبادت خالصانه او و صفا بخشیدن به جسم و روح اوست.

بی شک اوج اعتقاد نگارگران با ایمان ایرانی را در هنر پاک و آسمانی نقاشی ایرانی نه فقط در اثر جاودانه «معراج حضرت رسول (ص)» - اثر همیشه ماندگار سلطان محمد - که در همه‌ی آثار مکاتب نگارگری دوران صفویه - از تبریز تا قزوین و اصفهان - و در آثار کمال الدین بهزاد هراتی، سیاوش بیک گرجستانی و رضا عباسی و دیگران، می‌توانیم مشاهده کنیم چرا نه تنها هماهنگی نگاره و رنگ که مهمتر از آن معنا، مفهوم، محتوا و عمق و ژرفای پیام هنرمند در هر کدام از آثار به گونه‌ای است که هر بیننده‌ای با مشاهده دقیق و درک مفهومی آن، حرکت از ملموسات بی ارزش این جهانی را به سوی حقایق جهان دیگر، آغاز می‌کند.

خوشنویسی با نستعلیق‌های زیبای علیرضا عباسی و میر عمادالحسنی قزوینی و کتیبه نویسی‌های فاخر امامی، عباسی، عبدالرحیم جزایری محمد صالح در مساجد دوران صفوی، هر بیننده‌ای را به ستایش خالق و حمد و سپاس و ذکر او فرا می‌خواند چنین است شکسته نستعلیق‌های درویش عبدالمجید طالقانی که هر یک راز و رمزی برای دل‌کنندگان دار فانی و دل‌سپردن به خالق بی‌همتا در خود دارد هنگامی که خوشنویسی با کتاب قرآن کریم و آن هم تذهیب‌های «مولانا حسن بغدادی» همراه می‌شود به یقین جز «هنر علی الاطلاق» نمی‌تواند توصیف دیگری را پذیرد اگرچه فلزکاری دوران صفوی، نمی‌تواند اوج فلزکاری ایران در دوره‌ی سلجوقی را تکرار کند اما کثرت آثار و تولیدات که بعضاً با مضامین مذهبی توأم و همراه است و در مقیاسی گسترده‌تر از دوره‌های قبلی در متن زندگی فردی و اجتماعی عرضه می‌شود و نیز هنرهای همچون طلاکوبی روی فولاد و علامت سازی که در عزاداری سالار شهیدان و در پیشاپیش دسته‌های عزادار به حرکت در می‌آید، اوج توانمندی هنرمندان فلزکار دوره‌ی مذکور را مطرح می‌سازد.

عصر درخشان و بی‌همتای قالی بافی ایران، دوره‌ی صفوی است و هیچ متخصص و کارشناسی در این مهم شک و تردیدی ندارد ولی آنچه که گفتنی است آن است که برای تبیین نقش و جایگاه واقعی هنر شیعی در قالی بافی دوران صفوی، بررسی و مرور قالیچه‌های سجاده‌ای با طرح محرابی، تنها بخشی از عظمت را می‌نمایاند و بدون تردید هر تخته قالی به جای مانده از دوره‌ی صفوی که هر کدام خود شاهکاری در هنر قالی بافی جهان به حساب می‌آید، به صورت

مستقیم و یا غیرمستقیم - و البته به گونه‌ای نمادین و زیبا - می‌تواند بر تأثیر شگرف هنر شیعی بر هنر قالی بافی و هنرمندان طراح و بافنده قالی دوران مذکور، شهادت و گواهی دهد.

زربفت‌های زیبای بافته شده در اصفهان و مخمل‌های نفیس تولیدشده در کاشان - که به گفته‌ی «ولتر» هر کدام قادر است تا همه‌ی گوبلن‌های فرانسوی را به فراموشی سپارد - نه با تار و پود ابریشم و گلابتون که با دل و جان و روح هنرمند بافنده و از سر عشق و اخلاص به خالق همه‌ی زیبایی‌ها و بندگان خدوم و صالحش - چون امیر مومنان و سرور شهیدان - بافته شده است.

جالب است که گفته شود در دوره‌ی صفوی نه تنها رودوزی‌های شاخص ایرانی همچون پته دوزی، سوزن دوزی، ملیله دوزی، قلاب دوزی و گلابتون دوزی که رودوزی‌های آرامنه ایران نیز با تأثیرپذیری از توجه به هنر ناب و خالص ایرانی - که در هنر شیعی تجلی می‌یابد - به راه تکامل ورود پیدا می‌کند و از همان دوران رودوزی‌های نفیسی از آرامنه به جای مانده که هم اکنون زینت بخش موزه‌ها و دیگر مراکز مهم هنری ایران و دیگر کشورهای جهان است.

چینی‌ها و بدل چینی‌های موجود در بقعه‌ی شیخ صفی‌الدین اردبیلی و آنچه که از چینی و بدل چینی در گنجینه‌ی دوران اسلامی در تهران - موزه ملی ایران - در منظر دید قرار می‌گیرد با مهر مشهور شاه عباس یعنی «بنده‌ی شاه ولایت» همراه است که خود نشان دهنده‌ی اعتقاد عمیق ایشان به امیر مومنان (ع) است و البته هنگامیکه به قالی بازبافی شده از قالی مشهور اردبیل - که اصل آن در موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت قرار دارد و توسط مقصود کاشانی و در بقعه‌ی شیخ صفی‌الدین بافته شده است - نظری افکنیم با شاهد مثال بی نظیر از اعتقاد عمیق هنرمندان شیعی دوران صفویه به امامان معصوم مواجه می‌شویم. بدیهی است آنچه که گفته شد تنها نمونه‌هایی کوچک از شاهکارهای مسلم هنری دوره‌ی صفوی است که در پرتو حمایت از هنر و هنرمندان آن هم با اعتقاد و تفکر دینی و با رویکرد به هنر شیعی پدید آمده است لذا برای جمع بندی از امهات لازم است که گفته شود، هنر سنتی ایران در دوره‌ی صفوی در درجه‌ی نخست بر ویژگی‌های خاص هنر اسلامی یعنی:

- فرا زمانی بودن
- فرا مکانی بودن
- نداشتن هویت فردی
- بیان غیر فیگوراتیو (اندام واره نبودن)

پدید آمدن هنر از طریق نیل به معرفت شهودی و در لحظات حضور خالصانه و از سر شوق و شور هنرمند در محضر حضرت حق استوار است و در درجه‌ی بعد، این هنر در بردارنده‌ی خصوصیات و ویژگی‌های ناب هنر شیعی نظیر صلابت در عین زیبایی، پیام رسانی پر معنا از مقاومت، مظلومیت و شهادت و نهایتاً چیرگی حق بر هر چه که باطل و مردود است

بوده و مهمتر از همه، آن که هم حمایت کننده با حمایت از هنر و هنرمندان به ندای حق لبیک می گوید و ارادت عمیق خود را به پیامبر (ص) و دوازده امام معصوم (ع) می نمایاند و هم هنرمند با پدید آوردن هنری زیبا و ماندگار، عبودیت و خدمت به خاندان اهل بیت (ع) را تثبیت می کند و هم مخاطب با رابطه‌ای پرشور و پرمعنا با هنر سنتی و آوردن و استفاده از آن در متن زندگی، به حمد و سپاس خداوند و تسبیح و ذکر او و بیان ارادت به حضرت مولا (ع) و پرچمدار نهضت همیشه جاوید کربلا می پردازد و این چنین است که فصلی درخشان در هنر سرزمین ایران و همه‌ی ممالک اسلامی - که می تواند الگویی برای هنر قدسی و سنتی و مسئولیت پذیر باشد - رقم می خورد.

امید آن که زمینه‌های رشد و توسعه‌ی چنین هنری بس ارزشمند و فاخر در ام القراء جهان اسلام مهیا شود و بی تردید نقطه آغازین برای اوج گیری آن باید شهر مقدس اردبیل باشد که پیشینه‌ای درخشان در شکل گیری، رشد و پرورش هنر شیعی داشته است.

منابع و مأخذ

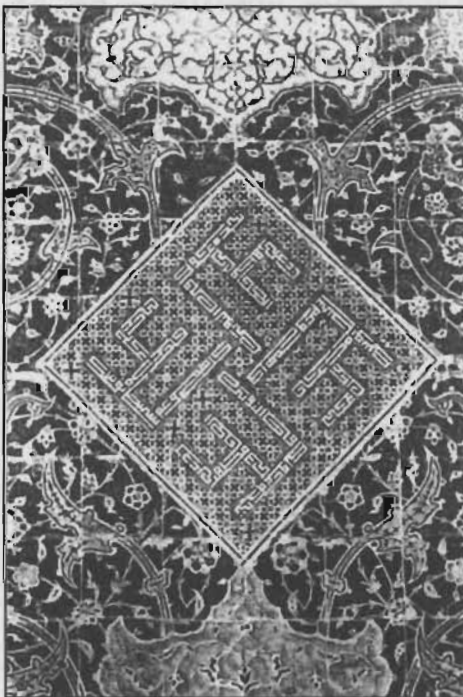
- بور کهارت، تیتوس - ترجمه‌ی جلال ستاری - هنر مقدس (تهران، سروش، ۱۳۶۹)
- رهنورد، زهرا - حکمت هنر اسلامی (تهران، سمت، ۱۳۷۸)
- یآوری، حسین - هنر و تمدن اسلامی (تهران، شاهد، ۱۳۸۵)
- یآوری، حسین - هنر و معماری ایران (تهران، علم و فرهنگ، ۱۳۸۷)
- یآوری، حسین - آشنایی با هنر اسلامی ایرانی (تهران، علم و فرهنگ، ۱۳۸۷)



تصویر ۲- قطعه خط، ابعاد $31/2 \times 3/20$ سانتیمتر، رقم: عمادالحسنی شوال ۱۰۱۲ ه.ق، شیوه نستعلیق، شعر از: حضرت حافظ



تصویر ۱- قطعه خط، ابعاد 18×29 سانتیمتر، رقم: حسن شاملو، قرن یازدهم هجری قمری، موجود در موزه رضا عباسی، شیوه نستعلیق، شعر از: حضرت حافظ



تصویر ۴- تزئینات کاشی کاری مسجد امام و نام مبارک حضرت علی (ع) به خط کوفی بنایی



تصویر ۳- مجلسی از شاهنامه فردوسی، رقم: قوام ابن محمد شیرازی تاریخ: ۱۰۰ ه.ق



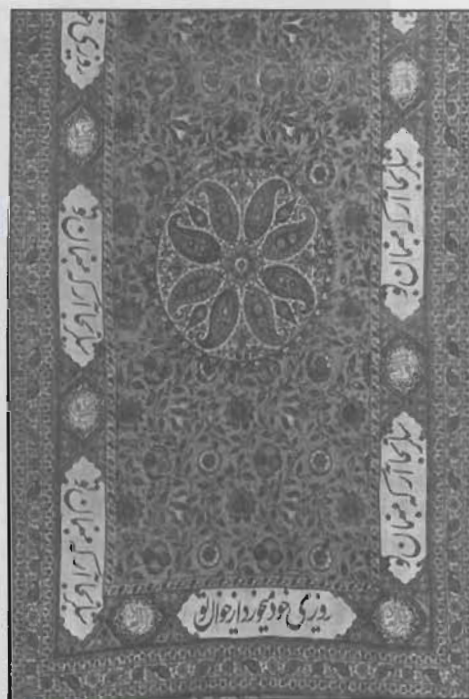
تصویر ۶- پارچه قلمکار، منقش با قالب، اصفهان،
پهنا ۱۱۴ سانتیمتر



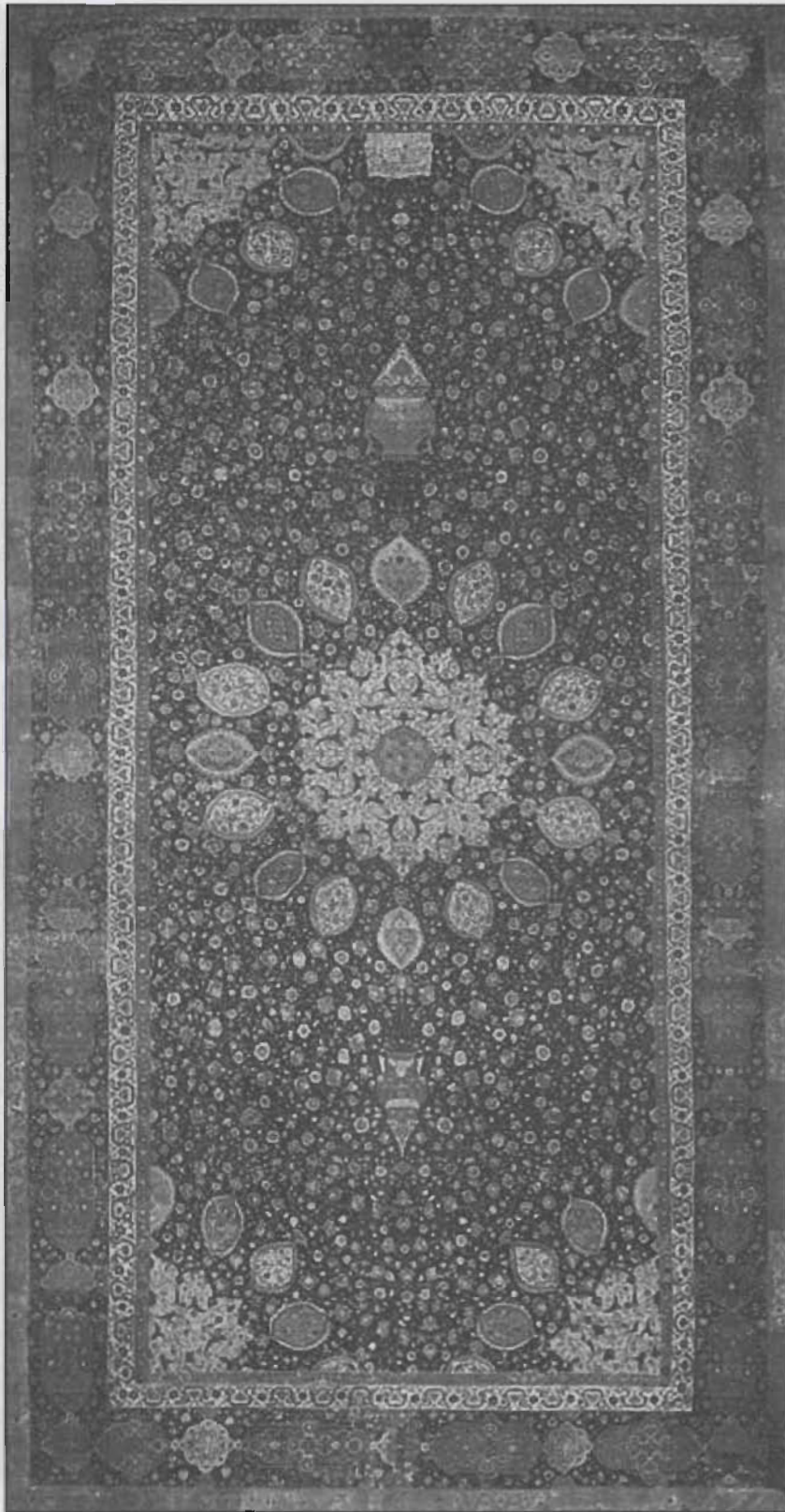
تصویر ۵- پرده قلمکار، اصفهان، قرن یازدهم هجری قمری



تصویر ۸- قالیچه سجاده ای، طرح محرابی، اوایل
قرن یازدهم ه.ق، تبریز، موجود در موزه فرش ایران



تصویر ۷- پرده نخ‌ باف قلمکار



تصویر ۹- قالی اردبیل (شیخ صفی) از شاهکارهای قالی بافی اردبیل، ایران، جهان، شاهکار استاد مقصود کاشانی به سال ۹۴۲ ه. ق.

ادعیه و شعائر شیعی بر پارچه‌های دوره صفوی

زهره روحفر



مقدمه

کتیبه نگاری یا به عبارتی کاربردی هنر والای خوشنویسی از قرون اولیه اسلامی به عنوان زبانی مشترک در جهان اسلام به بیانی نمادین از نظم، ثبات، تکوین و وحدت بر آثار مختلف هنری مانند سفال، فلز، پارچه و تزئینات وابسته به معماری نقش بست و وجه تمایزی گردید، جهت شناخت آثار هنر دوران اسلامی از دوران قبل از اسلام بررسی در مورد کتیبه‌ها و مضامین نوشتاری آن، علاوه بر اینکه منبعی مهم جهت بررسی سیر تحولی خطوط محسوب می‌شوند، به عنوان اسناد و مدارک مهم تاریخی، سیاسی، اقتصادی و اجتماعی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار هستند؛ از این دیدگاه به جرأت می‌توان گفت پارچه‌های کتیبه‌دار به دلیل تنوع کاربرد که گاه دارای مؤلفه‌های عقیدتی و آیینی و یا دارای اهمیت تاریخی و سیاسی هستند جهت بررسی مسائل مختلف مدارکی با ارزش هستند و به این ترتیب در امر این بررسی علاوه بر شناخت فنون بافت و شیوه‌های تزئینی و ویژگی الیاف (از نظر نوع و طریق تابیدن) و نقش مایه‌ها که از اصول پارچه شناسی است می‌بایست مضامین نوشتارها از نظر موضوع در دوران مختلف طبقه‌بندی و بررسی شود؛ به عنوان مثال در این روش تحقیقی می‌توان گفت که در قرون اولیه اسلامی کاربرد خط در بافت پارچه‌ها در دو گروه یا دو نوع پارچه حائز اهمیت است:

۱- پارچه‌های ابریشم دو پودی (منیر) که بر اساس نمونه‌های موجود در موزه‌ها و مجموعه‌های مختلف و مضامین کتیبه‌ای آنها می‌توان یقین حاصل کرد که کاربرد آنها در امر تدفین بوده و جنبه‌ای کاملاً آیینی داشته‌اند و نوشتارها عمدتاً در رابطه با مرگ و رستگاری و حیات پس از مرگ است که شامل ادعیه و ضربالمثل و اشعار مرتبط است.

۲- پارچه‌های طراز هستند که به قول ابن خلدون پس از ضرب سکه و خواندن خطبه از اهمیت خاص سیاسی برخوردار بوده‌اند و هر خلیفه یا شاه پس از به قدرت رسیدن دستور بافت این پارچه را با نام و یا شعائر خاص خود داده که در دارالطرازهای دربار تهیه می‌شوند و اعطای آن به شخص یا یک امیر از طرف خلیفه به معنای قدرت بخشیدن به وی بوده است (ابن خلدون، ۱۳۳۶: ص ۵۲۶) یعنی بافت این پارچه و شعائر بافته شده در آن کاملاً جنبه سیاسی داشته و

بررسی در مورد آن همانند سکه‌ها ارزش تاریخی دارند؛ لازم به ذکر است که نوع خط بر پارچه‌های مزبور خط کوفی است. طبقه‌بندی فوق در مورد پارچه‌های کتیبه‌دار از نظر موضوع نوشتارها شامل دوره‌ی سلجوقی از قرون ۵ و ۶ هـ.ق. نیز می‌باشد با این تفاوت که نوع خط عمدتاً خط کوفی تزیینی و به شیوه‌ی دوره‌ی سلجوقی است. پارچه‌های کتیبه‌دار از دوره‌ی ایلخانی و تیموری اندک است ولی با استناد به نمونه‌های موجود می‌توان اظهار داشت که متن کتیبه‌ها عمدتاً شامل نام ایلخانان سفارش دهنده و یا دعای خیر و برکت و سلامت و سعادت برای صاحب پارچه است. در دوره‌ی صفوی که موضوع اصلی مقاله است با توجه به پیشرفت صنعت - هنر پارچه‌بافی از نظر نوع فنون بافت و یا شیوه‌های دیگر جهت نقش‌اندازی (نقاشی روی پارچه و قلمکار و نقاشی با موم)، شکل‌گیری مکاتب و کانون‌های هنری مانند اصفهان، یزد و کاشان و تجمع هنرمندان و بدنبال آن تأثیر هنرهای مختلف به ویژه از نظر شیوه‌های تزیینی بر یکدیگر و تنوع خطوط به کار گرفته شده در پارچه‌ها مانند کوفی، نسخ، ثلث، نستعلیق، غبار و هم‌چنین موضوعات مختلف نوشته و یا بافته شده بر پارچه‌ها طبقه‌بندی خاصی را شامل می‌شود که شامل نوع پارچه مانند زربفت، مخمل، ترمه، قلمکار و هم‌چنین اسلوب‌های به کار گرفته شده و ویژگی‌های محل بافت می‌باشد اما آنچه در این مقاله مورد نظر است مضمون نوشتارهای پارچه است که عمدتاً شامل آیات شریف قرآن، احادیث، ضرب‌المثل و اشعار و نام هنرمند و گاه تاریخ بافت و ادعیه و شعائر است که به دلیل شرایط خاص سیاسی و اجتماعی این ادعیه عمدتاً ادعیه و شعائر شیعی هستند که سعی گردیده چند نمونه‌ی موجود از پارچه‌هایی که دارای این ویژگی هستند به مناسبت موضوع مقاله ارائه شود. واژه‌های کلیدی: پارچه، کتیبه، شعائر و ادعیه شیعی، زربفت، قلمکار قلمی.

پارچه‌های کتیبه‌دار دوره‌ی صفوی

قرون دهم و یازدهم هجری قمری، همزمان با حکومت صفوی در ایران را بدون شک باید دوره‌ی طلایی صنعت - هنر پارچه‌بافی دانست؛ در این زمان انواع پارچه‌های ابریشمی، زربفت، مخمل، شال، ترمه و قلمکار و هم‌چنین انواع دوخته‌دوزی روی پارچه در کارگاه‌های پارچه‌بافی، اصفهان، یزد، کاشان، کرمان، هرات، مشهد، رشت، تبریز و قم انجام می‌شد که هر یک از این مراکز در تهیه و بافت نوع و یا انواعی از پارچه معروفیت داشتند.

یکی از ویژگی‌های هنر پارچه‌بافی صفوی که از دوره‌ی تیموری در کانون‌های هنری هرات و سمرقند آغاز شده بود همکاری نقاشان و پارچه‌بافان و طراحان و خوشنویسان بود که در این دوره در کانون هنری اصفهان ادامه یافت (روحفر، ۱۳۸۰: ص ۴۰) و این هنرمندان با میراث غنی چند صد ساله‌ی خود در این هنر و حمایت دولت مردان وقت از آنها و فراهم بودن وسایل اولیه و شرایط خاص اجتماعی و فرهنگی آثاری را خلق نمودند که از شاهکارهای هنری ایران محسوب می‌شوند. علاوه بر تنوع فنون بافت بکارگیری اسلوب و شیوه‌های تزیینی در ایجاد نقشمایه‌های گیاهی، انتزاعی، جانوری و انسانی و هم‌چنین بکارگیری خطوط مختلف جهت بیان مضامین گوناگون بیش از پیش رایج گردید.

از مسائلی که در بررسی هنری این زمان به عنوان موضوع فرهنگی حاکم باید توجه داشت، رواج مذهب تشیع است

که در زمان سلطنت شاه اسماعیل صفوی به عنوان مذهب رسمی ایرانیان اعلام شد که موضوع قابل توجه پیامدها به ویژه جنبه‌های فرهنگی شیعه بود که به نوعی موجب تقویت و تحکیم سنت‌های کهن ایرانی در عرصه‌ی هنری و به عبارتی ملی‌گرایی ایرانی شد؛ این تأثیر در نقشمایه‌ها و نگاره‌های تزیینی و هم در مضامین کتیبه‌های آثار هنری این دوره نمایان است. و به این ترتیب استفاده از مفاهیم کهن ادبی ایران در نقش مایه‌ها آثار هنری بیش از پیش رایج شد (در قرون چهارم پنجم هـ.ق. نیز به نوعی شاهد چنین رنسانی در آثار هنری هستیم).

در امر کتیبه‌نگاری نیز تحولی مشهود است که یکی کاربرد خط نستعلیق است که در کنار سایر خطوط مانند کوفی، نسخ، ثلث به کار رفته و دیگر مضامین و موضوعات نوشتارهاست که علاوه بر آیات قرآن کریم و احادیث و ضرب‌المثلها استفاده از اشعار فارسی مناسب با نوع کاربرد اشیاء، به عنوان مثال انتخاب اشعار فارسی مربوط به شمع و پروانه جهت کتیبه‌نگاری بر وسایل روشنایی مانند پایه شمعدان‌ها و عودسوزها بیش از قبل مرسوم گردید.

اما موضوع قابل توجه و چشمگیر، استفاده از ادعیه و شعائر شیعی است که هنرمندان اسلامی در این دوره جهت خوشنویسی و کتیبه‌نگاری از آن بهره جستند، که در این میان، انتخاب شعائر برگرفته از آیین تشیع جهت کتیبه‌نویسی پس از تزئینات وابسته به معماری به ویژه مساجد و اماکن مذهبی، به دلیل کاربرد متنوع پارچه‌ها در اماکن مذهبی و یا آیین‌های مختلف بر منسوجات به طور چشمگیر مشاهده می‌شود که می‌توان این نوع پارچه‌ها را از جنبه‌ی کاربریشان در چند گروه طبقه‌بندی نمود:

۱. پارچه‌هایی که به منظور پوشش قبر ائمه و امامزاده‌ها تهیه می‌شوند.
 ۲. پارچه‌هایی که حالت نذر به اماکن مقدس را داشتند.
 ۳. پارچه و البسه‌ای که کاملاً جنبه‌ی آیینی و گاه تعویذ را داشتند.
 ۴. بیرق‌ها و یا حواشی کتیبه‌ای که جهت مراسم عزاداری و مراسم مذهبی مورد استفاده قرار می‌گرفت.
- با توجه به موضوع مقاله و طبقه‌بندی فوق چند نمونه پارچه‌ی موجود در موزه ملی ایران که می‌توان آنها را در این چهار گروه قرار داد، مورد بررسی قرار می‌گیرد.

پارچه زربفت، پوشش قبر متعلق به آستان شیخ صفی‌الدین اردبیلی، ابعاد ۱۳۶×۲۴۰ سانتیمتر، شماره موزه ۳۳۱۴ (تصویر ۱) این پارچه از شاهکارهای هنری ایران است و به شیوه پارچه‌بافی یزد بافته شده است؛ فن بافت این پارچه به شیوه‌ی چند تایی است و از نظر شیوه‌ی تزیینی در گروه پارچه‌های طرح محرابی قرار می‌گیرد؛ سراسر زمینه با نقوش گل و بوته تزیین شده و بر حاشیه‌ی پهن آن به خط ثلث جلی دعای صلوات کبیر (صلوات بر چهارده معصوم) که خاص آیین شیعه است، به شیوه‌های هنرمندانه بافته شده است؛ در قسمت قوس محراب به خط کوفی معقلی کلمه‌ی (الله) و درون حروف آن نیز سوره‌ی اخلاص بافته شده؛ درون برگ‌های معروف به گل عباسی که در سراسر زمینه به تناوب تکرار شده عبارت (عمل غیاث نقشبند) مشاهده می‌شود. لازم به ذکر است که در دوره صفوی در زمینه‌ی هنر - صنعت پارچه‌بافی دو مکتب ابداع گردید؛ مکتبی به شیوه‌ی رضا عباسی نقاش معروف دربار شاه عباس اول، این مکتب نقاشی که رنگ و بوی ایرانی داشت

در پارچه‌بافی نیز به طور چشمگیر تأثیرگذار بود. شیوه‌ی دیگر به ابداع خواجه غیاث الدین علی نقشبند بود که پارچه‌ی مورد بحث از آثار بی نظیر اوست؛ وی علاوه بر طراحی و خوشنویسی و بافت پارچه به فصاحت بیان و لطافت طبع مرسوم بود و در زمان شاه عباس از مقربان دربار وی گشت وی در نقشبندی پارچه نظیر نداشت و پادشاهان سایر کشورها مانند هند، ترک و روم برای وی هدایایی می‌فرستادند و پارچه‌های او را طلب می‌کردند (مفید مستوفی، ۱۳۴۰: ص ۴۲۶ و ۴۲۹)؛ به دلیل حمایتی که شاه عباس از هنر بافندگی می‌نمود بافت پارچه‌های زربفت توسعه یافت و علاوه بر کارگاه‌های بافندگی که در یزد و کاشان دار بود در اصفهان نیز کارگاه‌های زری بافی و مخمل بافی تاسیس شد و اساتید فن به اصفهان دعوت شدند و خواجه غیاث الدین نیز به اصفهان آمد و کارگاه‌های زری بافی و مخمل بافی سلطنتی اصفهان را برای مدتی اداره نمود ولی پس از مدتی به یزد بازگشت و در سال ۱۱۰۰ هـ.ق. وفات نمود (دهخدا ذیل غیاث نقشبند)؛ از ابتکارات فنی غیاث، بافت پارچه‌های چند تابی است که در آن دو یا چند پارچه ساده چنان درهم بافته می‌شد که گویی هر یک مستقل است اما به طریقی هماهنگ بودند که طرح گل و بوته و کتیبه‌ها به صورت برجسته نمایان می‌شد (ذکاء، ۱۳۴۱: ص ۹) متن دعاء که به شیوه‌ی مذکور بافته شده به این شرح است:

"اللهم صل على النبي الامي العربي الخاتم المقصود من وجوه ايجاد العالم شارق سما النبوة و الرسالة و الهدى ابي القاسم محمد المصطفى و صل على تشرق الرسول و ابن عمه في الحقيقة و خليفة بالحق من بعده بين الخليفة اسدالله الغالب امير المؤمنين علي بن ابي طالب و صل على تشرق و الامامه ابي محمد الحسن و صل على سبط رسول الثقلين ابي عبدالله الحسين و صل على سيدان اهدين علي زين العابدين و صل على الدر الفاخر محمد الباقر و صل على قمر المغارب و شمس المشارق جعفر الصادق و صل على سلطان الاعلى و الاعاظم موسى الكاظم و صل على سلطان سر الارضا علي بن موسى الرضا و صل على العارف المبدأ و المعاد محمد الجواد و صل على شفيع المجيبين يوم ينادى المنادى على الهادي و صل على صاحب الخلق العبرى الحسن العسكرى و صل على القائم بامرالله الغنى محمد المهدي".

پارچه‌ی ابریشم، شیوه‌ی قلمکار قلمی، ابعاد ۱۶۰ × ۱۰۸ سانتیمتر، شماره موزه ۳۳۱۰ (تصویر ۲)

بر سراسر این پارچه‌ی مستطیل شکل که جهت ادای نذر به آستان شیخ صفی‌الدین اردبیلی تهیه شده، آیات قرآن کریم دورن حواشی و طرح‌های مختلف هندسی با قلم غبار و کوفی و رقاع سه دانگ جلی و رقاع چهار دانگ جلی گلزار و نسخ کتابت لی و خفی و نستعلیق با مرکب سیاه و لاجوردی و قرمز و زر نوشته شده این شاهکار هنری که نشانه‌ای از اخلاص هنرمندانه کاتب آن به حضرت حق است به وسیله‌ی یوسف الغبری خوشنویسی شده لازم به ذکر است که از این خطاط فقط همین یک اثر باقی است (بیانی، ۱۳۶۲: ص ۱۲۳۶)؛ جنس این پارچه ابریشم است که جهت آماده‌سازی آن برای خوشنویسی دو مرحله انجام شده و از انواع پارچه‌های موسوم به قلمکار قلمی است؛ لازم به ذکر است که تهیه این نوع پارچه مستلزم یک سلسله عملیات است تا پارچه جهت کتیبه‌نویسی آماده شود؛ مرحله‌ی اول دقیقاً شبیه آماده‌سازی پارچه‌های قلمکار است که اول پارچه کتانی یا ابریشمی باید با آب شیرین شسته شود که به این عمل پاشور گویند و پس از خشک شدن، آن را در محلولی از ترکیب پوست انار و گز یا مازو قرار می‌دهند تا پارچه سفیدی خود را از دست داده و رنگ نخودی پیدا می‌کند،

این عمل به مازو کردن معروف است که پس از آن نقوش و طرح‌ها به وسیله‌ی قالب‌های چوبی با رنگ‌های مختلف روی پارچه نقش‌اندازی می‌شود اما در قلمکارهای قلمی پس از انجام این مراحل پارچه را با نشاسته یا سریشم و اسپرزه آهار می‌زنند تا پارچه آمادگی جهت کتیبه‌نویسی پیدا کند در این مرحله پارچه دقیقاً حالت کاغذی پیدا می‌کند (قره‌نژاد، ۱۳۶۵: ص ۷۱)؛ این پارچه که به جرأت می‌توان گفت یک اثر منحصر به فرد از دوره‌ی صفوی است به دستور شاه طهماسب و به منظور نذر ابوالفتح میرزا شاه اسماعیل صفوی جهت تقدیم به آستان جد بزرگوارشان شیخ صفی‌الدین تهیه شده است؛ همانطور که گفته شد درون حواشی مختلف و اشکال هندسی طراحی شده آیات قرآن کتابت شده و از شاهکارهای خوشنویسی که در این پارچه به کار رفته، این است که حروف بزرگتر متشکل از خط غبار است، در قسمت پایین متن پارچه در زیر قاب لوزی شکل قاب مستطیلی است که داخل آن با نقش ترنج و کلاله تزیین شده؛ داخل ترنج به خط ثلث و قلم زر این عبارت کتابت شده: (فی ایام دولة السلطان الاعظم ابوالمظفر شاه طهماسب بهادر خان خلد ملکه).

در قسمت پایینی در دو بخش نیز عبارات ذیل نوشته شده:

طرف چپ: (نذر حضرت شاهزاده عالم و عالمیان ابوالفتح بهرام ابن شاه اسمعیل الحسینی صفوی).

طرف دیگر پس از سوره‌ی مبارک نصر (اتمام پرده لطیف که به ساعت شریف نوشته شده به تاریخ شهر صفر ختم باخیر سنه ۹۴۵). همانطور که گفته شده این اثر نهایت تجلی اخلاص و عشق هنرمند آن است که بیش از این به وصف قلم در نمی‌آید که علاوه بر ارزش والای هنری از نظر مرسوم بودن عمل دارای نذر حائز اهمیت است.

پیراهن فتح (نادعلی یا آیه الکرسی)، طول ۸ سانتیمتر، شماره موزه ۸۳۷۵ (تصویر ۳)

گروه دیگر از پارچه‌ها یا به عبارتی جامه‌های کتیبه‌دار که به گونه‌ای نمادین و آیینی بیانگر عقاید شیعی و همچنین تفاسیر علمای شیعه از دیدگاه اعتقادی هستند پیراهن‌های معروف به فتح است که در افواه به جامه‌های آیه‌الکرسی یا نادعلی نیز معروف است از این نوع جامه عمدتاً در هنگام جنگ جهت حفاظت و پیروزی بر دشمن و یا به هنگام گرفتاری جهت رفع بلا و بیماری‌ها استفاده می‌شد (دهخدا ذیل جامه‌ی فتح).

اگر بارد به فرقم تیز آتش سر نمی‌پیچم که بر تن جامه‌ی فتحی ز نقش بویا دارم

استفاده از این جامه در دوره‌ی صفوی و پس از آن قاجار بسیار مرسوم بود؛ نمونه‌ی مورد بحث متعلق به شاه عباس اول است که بر سراسر حواشی و در ترکیبی از طرح‌های هندسی و اسلیمی آیات قرآن و ادعیه با خطوط غبار، کوفی، نسخ، ثلث و با رنگ آبی لاجوردی و سیاه و قرمز کتابت شده است؛ این پیراهن دارای هفت ردیف حاشیه است که در قسمت جلو و پشت و آستین‌ها ادامه یافته است؛ بر این حواشی سوره‌های شعر، زخرف، آل عمران و کهف نوشته شده است؛ درون قاب‌های دایره‌ای متصل به یکدیگر که متن پارچه را مشخص نموده‌اند و هم‌چنین طرح‌های هندسی دعای جوشن کبیر و اسماء حسنی کتابت شده است.

در فضیلت دعای جوشن کبیر آمده که در یکی از غزوات، جبرئیل برای پیامبر (ص) این دعا را آورد در حالی که بر تن حضرت جوشن گردان و سنگینی بود و جبرئیل فرمود یا محمد پروردگارت می‌فرماید که این جوشن گران را از تن بیرون

بیاور و این دعا را بخوان که امان است برای تو و امت تو و سپس شرحی در مورد دعا بیان نمود که هر کس آن را در ماه مبارک رمضان بخواند خداوند، ملائک را جهت حفظ از معاصی بر او متوکل نماید، هم‌چنین در مورد فضیلت ذکر اسماء حسنی نیز گویند که خداوند متعال بر شخص هر مشکل را آسان سازد (قمی، صص ۱۸۳ و ۲۳۰). داخل دو قاب لوزی شکل در دو طرف سینه به خط کوفی بر یکی آیهی ۱۳۷ سورهی بقره و بر دیگری آیهی ۶۴ سورهی یوسف نوشته شده و داخل قاب‌های مستطیلی بزرگ که به صورت قرینه هستند آیات ۳۵ و ۳۶ سوره حاشیه و درون قاب‌های مستطیل کوچکتر آیات ۲۵۵ و ۲۵۶ سورهی بقره و آیهی ۴۷ سورهی مؤمن مشاهده می‌شود؛ هم‌چنین درون چهار قاب مربعی شکل کوچک به ترتیب سوره‌های الکافرون، الاخلاص، الفلق و الناس به خط غبار کتابت شده است؛ در فضیلت این چهار سوره مبارک نیز اعتقاد بر این است که جهت حفظ از بلایا و گرفتاری‌هاست (قمی، حواشی صص ۲۶ و ۲۷).

همانطور که گفته شد با استناد به کتیبه روی آستین، این جامه متعلق به شاه عباس است.

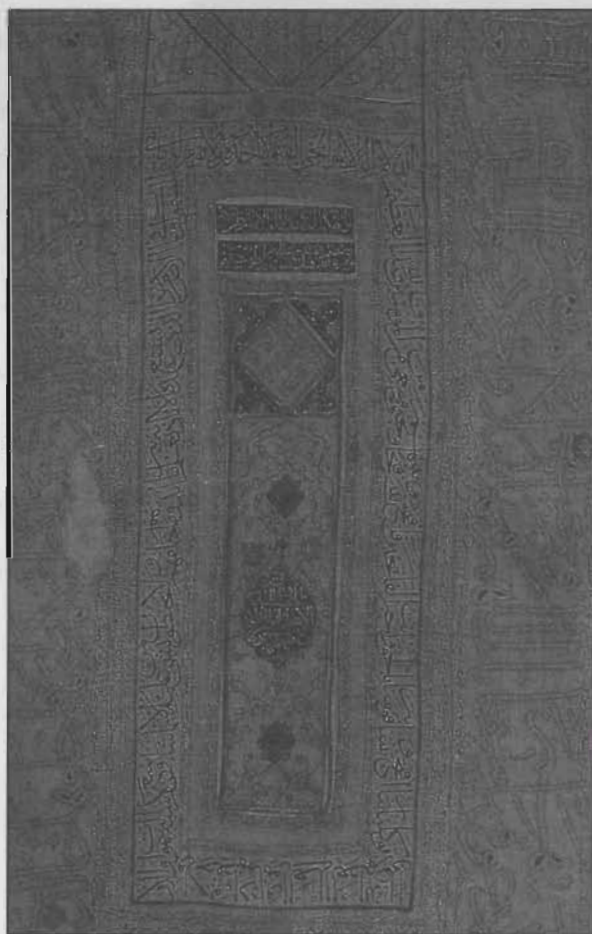
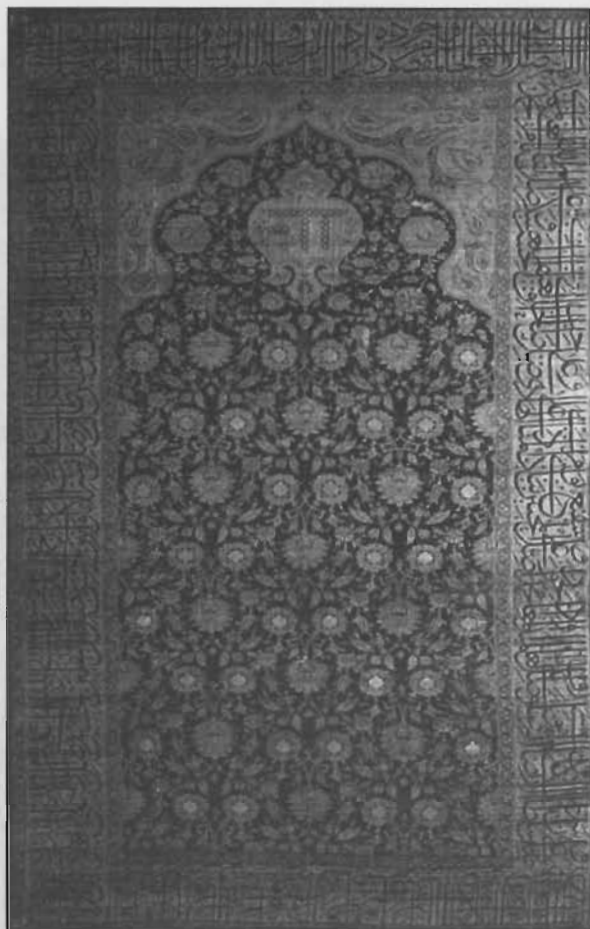
چنانکه در طرح یک دایره روی آستین نوشته شده:

(هو الحفیظ اللهم بارک هذه القميص الفتح للسلطان المعظم المکرم الذی جعله مالک الرقاب اشرف الامم) در دایره دوم: (ابدته بالعدل و الکرم و البس بلباس یا ذالعرش اعنی السلطان الصفوی الموسوی العباس الحسینی). علاوه بر این مجدداً در اثنای یکی از هفت حاشیه نیز نام عباس بن صفی نوشته شده است. در مورد این نوع جامه باید اظهار داشت که علاوه بر شعائر و ادعیه شیعی که به نوعی مرتبط با حفاظت و دفع گرفتاری و بلااست، تفسیر و توجیه علمای شیعه نیز از ادعیه و سوره‌های قرآن کریم نیز قابل توجه است.

کتابنامه

- بیانی، مهدی؛ ۱۳۶۳، احوال و آثار خوشنویسان، جلد ۳ و ۴، انتشارات علمی، تهران.
- ثقة الاسلام قمی، عباس؛ کلیات مفاتیح الجنات، انتشارات قائم.
- دهخدا، علی اکبر؛ لغت نامه، دانشگاه تهران.
- ذکاء، یحیی؛ "(غیاث)"، هنر و مردم، شماره ۱، آبان ۱۳۴۱.
- روحفر، زهره؛ ۱۳۸۰، نگاهی بر پارچه‌بافی دوران اسلامی، سازمان میراث فرهنگی کشور و سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهی، تهران.
- عبدالرحمن بن خلدون؛ ۱۳۳۶، مقدمه ابن خلدون، جلد ۲، ترجمه محمد پروین گنابادی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.
- قره‌نژاد، حسن؛ "پارچه‌های قلمکار"، هنر و مردم، شماره ۱۸۳، ۱۳۶۵.
- مفید مستوفی بافقی، محمد؛ ۱۳۴۰، جامع مفیدی، به کوشش ایرج افشار، انتشارات اسدی، تهران.

تصویر ۱: پارچه زربفت، پوشش قبر متعلق به آستان شیخ
صفی‌الدین اردبیلی،
ابعاد ۲۴۰×۱۳۶ سانتیمتر، شماره موزه ۳۳۱۴



تصویر ۲: پارچه‌ی ابریشم، شیوه‌ی قلمکار قلمسی، ابعاد
۱۰۸×۱۶۰ سانتیمتر، شماره موزه ۳۳۱۰



تصویر ۳: پیراهن فتح (نادعلی یا آیه‌الکرسی)، طول ۸۸ سانتیمتر، شماره موزه ۸۳۷۵

سهم و نقش دولت صفویه در نشر و رونق فرهنگ و معارف شیعه و اعتلای آن

دکتر محمدحسین رجبی دوانی

عضو هیئت علمی دانشگاه امام حسین (ع)



خاندان‌ها و سلسله‌های گوناگون که هر کدام در برهه‌ای از تاریخ دوران اسلامی در ایران به حکومت رسیدند، در حوزه‌های مختلف تمدنی دارای نقاط قوت و ضعف‌هایی بوده‌اند. برخی از این سلسله‌ها از نظر سیاسی و اجتماعی شهرت یافتند، اما از نظر علمی و اعتلای فرهنگ و هنر چندان چیزی برای عرضه نداشته‌اند. بعضی در یک دوره از نظر نظامی و سیاسی مهم بوده‌اند، اما پس از افول قدرت، سلاطین دوران ضعف سیاسی - نظامی به علم و هنر روی آورده‌اند سلسله‌ای هم ممکن بود از نظر نظامی و وسعت قلمرو و یا عرصه فرهنگ و تمدن، چشمگیر نباشد، ولی از بعد نظامات اجتماعی و اداری مورد توجه قرار گرفته است.

سلسله صفویه شاید در میان خاندانهای حکومتگر بر ایران استثنا باشد آنها در عین دارا بودن اقتدار سیاسی و نظامی، از همان آغاز به علم و فرهنگ و هنر علاقه نشان دادند و در بسط و گسترش آن کوشیدند و حتی در دوران پایانی به رغم ضعف و فساد سیاسی، از توجه به علم و هنر و عالمان و هنرمندان غافل نبودند. آنها نظام سیاسی خود را با دین و مذهب شیعه اثنا عشری پیوند داده بودند و از این رو برای نخستین بار در کنار نظام اداری سازمان یافته در امور اجرایی کشور، ساختار تشکیلات نوین دینی پدید آوردند که مختص به این دوران شد صفویان خود را مروج مذهب شیعه می‌دانستند و در این راه گام‌های بلند برداشتند و خدمات ارزنده‌ای به یادگار گذاشتند. در این مقاله سهم و نقش این دولت در نشر و رونق فرهنگ و معارف شیعه به صورت کلی تبیین گردیده است.

بدیهی است تفصیل این موضوع و ذکر تک تک مصادیق آن چند مجله کتاب خواهد شد. بدیهی است آنچه بیان می‌شود محدود به موضوع مقاله است و نه تبیین سهم و نقش این دولت در عرصه مختلف فرهنگ و تمدن.

تأسیس نخستین کشور شیعی مذهب در تاریخ اسلام و ترویج تشیع

شاه اسماعیل صفوی پس از تصرف تبریز و تاج گذاری در این شهر به سال ۹۰۷ ه. ق. مصمم شد تا «شیعه» را به

عنوان مذهب رسمی اعلام کند. با وجود هراس بزرگان قزلباش از عکس العمل حدود سیصد هزار نفر از اهالی تبریز، شاه اسماعیل با بیان این که «مرا به این کار وا داشته‌اند و خدای عالم و حضرت معصومین همراه من هستند و من از هیچ کس باک ندارم» خطبه به نام دوازده امام خواند و به نامشان سکه زد و شیعه را مذهب رسمی ایران اعلام کرد. شهادت به ولایت امیر مومنان علی (علیه‌السلام) و گفتن حی علی خیر العمل در اذان و اقامه‌های رسمی که از هنگام سلطه طغرل سلجوقی در سال ۴۲۹ ه. ق. حذف شده بود بر قرار گردید و فرمان طعن و لعن غاصبان حق اهل بیت صادر گشت و حکم به قتل متخلف از آن داده شد.^۱

به برکت رسمیت یافتن مذهب شیعه و گسترش آن در ایران، وحدت ملی این سرزمین که مدت‌های مدید از میان رفته بود احیا گشت و ایران با مذهب شیعه هویت خود را باز یافت. درباره انگیزه شاه اسماعیل در رسمیت دادن به مذهب شیعه میان محققان اتفاق نظر وجود ندارد و هر یک بنا به زعم و برداشت خویش آن را تحلیل کرده است. در این باره میان شماری از محققان غربی مانند:

لئوناردو لوتی شدن، راجر سیوری، نورمن کالدور و دیوید مورگان نیز مناظره‌ای مکتوب انجام شده و هر کدام دیدگاه خود را تبیین کرده‌اند.^۲

به هر حال انگیزه شاه اسماعیل از اعلام تشیع اثنا عشری به عنوان مذهب رسمی ایران هرچه بود، باید دانست که فقها و علمای شیعه در آن سهمی نداشتند و در تأسیس دولت صفوی نیز نقشی ایفا نکردند. در واقع این دولت براساس نظریه سیاسی ویژه‌ای که در دایره تصوف میان مرشد کامل و مریدان، به وجود آمد و نظامی که می‌توان از آن به عنوان "خلیفه‌گری" یاد کرد به قدرت رسید. مبنای اطاعت قزلباشان از شاه اسماعیل اعتقاد آنان به وی، به عنوان رئیس خانقاه اردبیل بود و هیچ توجیه طایفه‌ای یا فقهی به معنای مرسوم آن وجود نداشت. در سال‌های نخست تأسیس حکومت شیعی صفوی نه فقیه شیعه قابل ملاحظه‌ای و نه حتی کتب فقهی مهمی وجود داشت که مبنای انجام اعمال شرعی باشد. عالمان ایرانی هم که تا این زمان به شاه اسماعیل کمک می‌کردند. بیشتر حکیم و فیلسوف بودند تا فقیه. به علاوه شماری از آن علما که در زمره شاگردان جلال الدین دوانی و خاندان دشتکی بودند، سابقه تسنن داشتند و در این زمان تازه به تشیع گردیده و از اساس با فرهنگ شیعی نا آشنا بودند.^۳

حکومت صفوی با رسمیت دادن به مذهب تشیع برای دستیابی به هویت مستقل و قابل ارائه، نیازمند نهادینه ساختن

۱- نگاه کنید به: عالم آرای صفوی، مولف نامعلوم، به کوشش یداله شکری، ص ۶۳ و ۶۴.

۲- نگاه کنید به: رابرت گلیو، (پروژه‌های جدید غربیان در باره تاریخ مذهبی ایران عصر صفوی) کتاب ماه تاریخ و جغرافیا، خرداد و تیر ۱۳۸۲، ص ۲۱.

۳- نگاه کنید به: رسول جعفریان، صفویه در عرصه دین، فرهنگ و سیاست، ج ۱، ص ۱۱۹.

فرهنگ و معارف شیعی در تمام زمینه‌ها بود. این امر نیاز به بستری داشت که در آن بنیان‌های فقهی، اعتقادی، حقوقی، اجتماعی و سیاسی پایه ریزی شده باشد. پیشینه صوفیانه سردمداران حکومت جدید و داد و ستد آنان با فرهنگ غیر تشکیلاتی صوفیان، این نیاز جدید را مرتفع نمی‌ساخت. بنابراین آنان به نیروهایی نیاز داشتند که این وضعیت را سامان بخشند و فرهنگ جدید را ایجاد کرده و نهادینه سازند. برای این منظور عالمان، فقیهان و متفکران شیعه بهترین گزینه بودند. در تحلیل علل رویکرد شاه اسماعیل به فقه، محققان سه عامل اساسی بر شمرده‌اند:

۱- عدم توان تفکر صوفی مآبانه در اداره جامعه، به سبب نداشتن مبنای حقوقی در مسائل مختلف مورد نیاز. از این رو شاه اسماعیل به تشیع فقه‌ای گرایش پیدا کرد و به تدریج هم زمان با افزایش قدرت سیاسی دولت صفوی، تشیع فقه‌ای جایگزین تصوف گردید.

۲- اقتضای وضعیت مذهبی جامعه: زیرا اکثریت مردم آن روز ایران همانند قزلباشان صوفی مسلک نبودند تا بی نیاز از علما باشند. وجود علما برای توضیح مبانی شرع و قوانین فقهی در جامعه به ویژه با محو مذهب تسنن و نا آشنایی جامعه با فقه مذهب جدید رسمی ضرورت مبرم داشت.

۳- کاستن از قدرت قزلباشان که در پی شکست چالدران دیگر بی قید و شرط از مرشد کامل خود اطاعت نمی‌کردند.^۱ تا پیش از ظهور صفویه، حوزه‌های علمیه ایران تحت حاکمیت فلاسفه و متکلمان بود و نیز به سبب حاکمیت مذهب تسنن و در فشار بودن شیعه، حوزه علمیه خاص شیعه در ایران وجود نداشت و مراکز علمی شیعی، در عتبات عالیات نجف و کربلا، حله، جبل عامل، بحرین و مدتی هم حلب بود. از این رو تا پیش از قرن دهم و ظهور صفویه در معارف شیعه و از آن جمله فقه شیعی غلبه با عناصر غیر ایرانی بوده است.^۲

تا آنجا که به دولت صفوی مربوط می‌شد، روشن بود که مقام صدارت و قضاوت که کار رسیدگی به امور شرعی را در اختیار داشت، نمی‌توانست به یک صوفی یا حکیم سپرده شود چرا که اداره این امور نیاز به فقه و شریعت داشت. بدین ترتیب نیاز دولت نوپای صفوی به حضور عالمان برجسته شیعه اجتناب ناپذیر بود و باید از خارج از مرزهای ایران این نیاز بزرگ و ضروری تأمین می‌گردید. آنچه دربار صفوی را به علمای عرب بیشتر نیازمند می‌کرد، احاطه آنان به مسائل کلامی و فقهی شیعه و به ویژه توان آنان در مقابله کلامی با اهل تسنن بود که از نظر تبلیغاتی برای صفویان ضروری شمرده می‌شد.^۳

۱- نگاه کنید به: جعفریان، همان جا، نیز مهدی فرهانی منفرد، مهاجرت علمای شیعه از جبل عامل به ایران در عصر صفوی، ص ۹۱-۸۹.

۲- مرتضی مطهری، خدمات متقابل اسلام و ایران، ص ۵۰۱.

۳- سید محمد علی حسینی زاده، علما و مشروعیت دولت صفوی، ص ۱۰۰.

نخستین مرحله مهاجرت علما به ایران با آمدن یکی از پر آوازه‌ترین و با نفوذترین علمای جبل عامل یعنی شیخ علی بن عبدالعالی کرکی مشهور به محقق کرکی یا محقق ثانی «۸۷۰-۹۴۰ ه. ق.» آغاز شد. شیخ جعفر بن محمد عاملی و شیخ حسن بن علی بن عبدالعالی کرکی «فرزند محقق کرکی» و سید زین العابدین علوی کرکی «داماد محقق کرکی» را نیز باید از پیشگامان هجرت دانست.^۱ جذب علمای شیعه از نجف و جبل عامل در زمان سلطنت شاه طهماسب «۹۳۰-۹۸۴ ه. ق.» که مذهبی‌تر از پدر بود، وسعت پیدا کرد. شاه طهماسب وجود و حضور فقها را برای پیشبرد مقاصد دینی و حکومتی خود ضروری می‌دید و نسبت به حکما و فلاسفه کم اعتنا بود. علمایی چون کمال الدین درویش، علی بن هلال کرکی، شیخ علی منشار «پدر همسر شیخ بهایی»، حسین بن عبدالصمد حارثی و فرزندش بهاء الدین محمد بن حسین «شیخ بهایی معروف» به دعوت شاه طهماسب به ایران مهاجرت کردند.^۲

حضور علمای مهاجر به زودی ثابت کرد که آنان به خوبی قادر به دفاع از دولت شیعی صفوی در برابر حکومت‌های سنتی مذهب هستند. در حقیقت این حضور عالمان بود که تشیع را در ایران رسمیت و تثبیت بخشید نه شمشیر قزلباشان.^۳

همکاری و تعامل علما و دولت صفوی

هر چند در آغاز کار، اعتقادات صفویان تا حدودی غالیانه بود اما در زمانی به دفاع از تشیع برخاستند که دولت عثمانی برای سلطه بر جهان اسلام مصمم شده بود که در صورت موفقیت، و فشار و سخت گیری بر شیعیان مضاعف می‌گشت. در چنین موقعیتی از دید بسیاری از علمای امامیه، مصلحت شیعیان اقتضا می‌کرد که آنان از این فرصت تاریخی چشم پوشی نکنند و دولت شیعی صفوی را رها ننمایند زیرا در صورت عدم همکاری، حتی با چیرگی صفویان بر دشمنان خود، مذهب افراطی و غالیانه صوفیان قزلباش در ایران نهادینه می‌شد.^۴ بنابراین، این گروه از فقها و مجتهدان فرصت را از دست ندادند و با همکاری خود با دولت صفوی پایگاهی مطمئن برای تشیع در آن روزگار پدید آوردند. دیدگاه فقهی همکاری با سلطان جائز که در فقه مجتهدان عصر آل‌بویه طرح گردید، به تدریج جای خود را در فقه اجتهادی استوار کرد و بعدها در مکتب محقق اول و علامه حلی جایگاهی استوارتر یافت. میراث این مکتب در اختیار محقق کرکی قرار گرفت

۱- فرهانی منفرد، همان، ص ۸۳ به نقل از: KaraK. W. Madelvnig و EL. lv. vol (1978) p. 610

۲- نگاه کنید به: شیخ حر عاملی، الامل الامل، ج ۱، ص ۷۱ و ۱۳۲ و ۱۵۵.

۳- حسینی‌زاده، همان جا.

۴- این امر از مقابله علما با صوفیان در این عصر کاملاً هویداست. از عهد شاه طهماسب صفوی به بعد نه تنها فقیهان، بلکه عارفانی چون ملاصدرا، محمدتقی مجلسی و فیض کاشانی رده‌ها بر صوفیه نگاشتند رسول جعفریان در کتاب صوفیه در عصر دین، فرهنگ و سیاست ج ۲، ص ۵۱۵-۶۹۶ منابع ضد صوفیه این دوران را با گزیده‌ای از نظرات مؤلفان معرفی کرده است.

که همزمان با پیدایش دولت صفوی از آن استفاده مطلوب نمود و خط همکاری علما با دولت صفوی را بنیاد گذاشت.^۱ محقق کرکی نخستین مجتهد حامی همکاری با دولت صفوی به صراحت معتقد بود که سلاطین و ایران صفوی مروج علما هستند و رواج و رونق کار علما با توجهات و حمایت آنان امکان پذیر است. اگر آنان نسبت به علما بی مهری و کم اعتنایی کنند، ارزش اجتماعی عالمان پایین خواهد آمد و مراکز علمی از رونق خواهد افتاد.^۲ هر چند اصل بر این است که در عصر غیبت امام زمان (علیه السلام)، فقیه عادل امامی جامع الشرایط فتوا در همه آنچه نیابت در آن دخیل است، نایب امام (علیه السلام) است.

نظریه فقهی که دست کم در دوره شاه طهماسب به صورت جدی مبنای مشارکت علما در دولت صفوی بود، از نوع همکاری با سلطان عادل یا جائز نبود، بلکه بالاتر از آن بر این مبنا بود که حکومت از آن فقیه است و فقیه جامع الشرایط یا به تعبیر آن روز «مجتهدالزمانی» در عصر غیبت تمام اختیارات امام معصوم را دارد. از سوی دیگر حکومت در دست شاهان صفوی بود و آنان و رؤسای طوایف سی و دو گانه قزلباش حاضر به واگذاری قدرت نبودند. پس باید راهی پیدا می شد که تحقق این حکومت در عمل ممکن باشد. این راه «بود که فقیه از روی مصلحت وقت، قدرت سیاسی مشروع خود را به سلطان واگذار کند. در چنین شرایطی شاه، نایب مجتهد برای اداره کشور بود. این چیزی بود که شاه طهماسب به صراحت آن را پذیرفت و خود را نایب فقیه جامع الشرایط دانست.»^۳

اگرچه پیشتر عالمان عصر صفویه با حکومت همراهی داشتند اما از همان آغاز همراهی و همکاری آنان، همواره از میان علما منتقدانی نسبت به حکومت صفوی از یک سو و روحانیت مدافع آنان از سوی دیگر وجود داشته است. از معاصرین محقق کرکی به عنوان نخستین و برجسته ترین مجتهد مؤید همکاری با دولت، شیخ ابراهیم قطیفی و پس از او مقدس اردبیلی از علمای مخالف تأیید و همراهی با دولت صفوی بودند. در طول دوران حکومت صفویه نیز علمایی چون ملاصدرا و عبدالحی رضوی نیز به مخالفت با تأیید حاکمان پرداخته اند.

در کشورداری شاهان صفوی تشکیلات دینی جایگاهی ویژه داشت. اینان همانند تمام حکومت‌هایی که مشروعیت شان برخاسته از دین است، نیازمند تشکیلات دینی بودند که متولی رسمی امور مذهبی و قضایی شود، به ویژه که ایشان انتشار مذهب تشیع را نیز بر عهده خود می دانستند. به این منظور شاه اسماعیل اول برای نظارت بر اشاعه تشیع و ریاست بر افراد طبقه روحانی، مقامی به نام «صدر» پدید آورد.^۴ با حضور محقق کرکی در ایران و موقعیت والای علمی او، ضمن

۱- جعفریان، همان، ص ۹۱۱

۲- محقق کرکی، قاطعة الجاج، ص ۴۱.

۳- جعفریان، همان، ص ۱۱۲.

۴- مقام «صدر» در دولت‌های تیموری و آق قویونلو و قره قویونلو نیز وجود داشت، اما ویژگی مهم این مقام در دولت صفویه این بود که یک برگزیده سیاسی

حفظ منصب صدارت، در مجموعه ساختار اداری دولت صفوی به مرور منصب جدیدی که عنوان «شیخ الاسلامی» یافت و هم ردیف منصبی بسان شیخ الاسلام دولت عثمانی بود، پدید آمد.^۱

نشر علوم و معارف شیعه و رونق نمادهای آن

رونق حوزه‌های علمیه بزرگ

در بخش نخست سلطنت شاه اسماعیل اول، به سبب نوپایی حکومت و تلاش در راه تثبیت آن، کمتر فرصت پرداختن به امور علمی و فرهنگی دست می‌داد. پس از انتقال پایتخت از تبریز به قزوین، حوزه علمیه قزوین رونق بسیار یافت و محقق کرکی در آن شهر مکتب فقه جعفری را سامان بخشید. در این ایام قزوین که به مدت حدود یک قرن و تا سال ۱۰۰۶ عنوان پایتخت یکی از پر قدرت‌ترین دولت‌های شیعی را در تاریخ تشیع داشت، مرکز یکی از بزرگترین حوزه‌های علمی شیعه شد و علمای شیعه از اطراف و اکناف به سمت این شهر سرازیر شدند.^۲ پس از انتقال پایتخت از قزوین به اصفهان در سال ۱۰۰۶ ق. اصفهان علاوه بر مرکزیت سیاسی- نظامی، به مرکز بزرگ علمی و شیعی تبدیل شد و دیگر مراکز علمی کشور را تحت الشعاع قرار داد.

اگرچه برای اصفهان در فاصله حمله مغول تا استقرار دولت صفویان، از یازده مدرسه در تاریخ یاد شده است، اما به نظر می‌رسد این شهر رونق علمی نداشته است و حتی یکصد سال پس از روی کار آمدن صفویه فاقد حوزه علمیه درخشانی بوده است. این حوزه رونق خود را مدیون شاه عباس اول (سلطنت ۹۹۶-۱۰۳۸ ق.) است که در سال ۱۰۰۶ پس از برگزیدن آن به پایتختی، گروهی از علمای مهاجر عرب را در این شهر به تدریس معارف شیعی تشویق نمود که حاصل آن در نسل بعد تربیت علمای برجسته شیعی ایرانی همچون ملا محمد تقی مجلسی، ملا محمد باقر مجلسی و ملا محسن فیض کاشانی بود.

به تدریج با همت و تشویق دولت صفوی در دیگر شهرهای مهم کشور نیز حوزه‌های علمیه تأسیس شد و هرچند حوزه علمیه اصلی جهان تشیع در اصفهان بود، اما دیگر نواحی مملکت از تعلیم و تعلم معارف دینی بی‌نصیب نماندند.

رواج و رونق علم حدیث

تا پیش از تأسیس دولت صفوی، مضایق سیاسی - اجتماعی بسیاری برای شیعیان و باورهای آنان وجود داشت که

بود و شاهان صفوی از این مقام برای نظارت بر طبقات روحانی استفاده می‌کردند. پس از ریشه کنی عقاید مخالف که قسمتی از وظایف صدر بود، توان «صدر» بیشتر صرف اداره کلی نهاد مذهب و نظارت بر اوقاف می‌شود. راجر سیوری، ایران در عصر صفوی، ص ۲۹

۱- جعفریان، همان، ج ۱، ص ۱۹۵.

۲- عبدالحسین صالحی شهیدی، «مدرسه فلسفی قزوین در عصر صفوی»، مجله حوزه، شماره ۵۸، ص ۱۶۹.

امکان فعالیت آشکار و بدون دغدغه را از عالمان امامیه می‌گرفت. این وضعیت موجب شده بود که نگاشته‌های کهن شیعه انتشار عمومی در خور شأن نیابند. در چنین فضایی در پیش گرفتن تقیه از سوی شیعه که اختفای نسخه‌های اصیل کتاب‌های امامیه را در پی داشت و نیز نابودی بسیاری از نسخه‌ها در درگیری‌های فرقه‌ای اهل تسنن و تشیع موجب آن گشت تا بسیاری از این میراث به دست نسل‌های بعدی نرسد.^۱ افزون بر این، در مورد ایران، فشارهای مقطعی بر شیعه باعث آن شده بود که به هنگام تأسیس دولت شیعی صفوی که مستلزم تغییر مذهب و رعایت احکام فقهی براساس مذهب شیعه بود، کمبود شدید منابع لازم احساس شود.^۲ البته کمبود منابع فقهی و احکام با حضور علمای مهاجر از جبل عامل و عتبات مقدسه به ایران، به زودی مرتفع گشت؛ اما کمبود منابع حدیثی با گذشت بیش یکصد سال از رسمیت و حاکمیت یافتن مذهب تشیع همچنان ادامه یافت. علامه محمدتقی مجلسی که علم حدیث را «اشرف علوم حقیقیه» می‌داند، در یکجا با بیان حاکمیت سلاطین جور به عنوان مسبب متروک و منسوخ شدن علم حدیث، کوتاهی علمای پیشین در نپرداختن به این علم را هم در این باره مؤثر دانسته و تلویحاً از آنان گلایه می‌کند.^۳ هرچند کم پرداختن علمای اصولی و مجتهدان به حدیث، واکنشی را در قالب پیدایی تفکر اخباری‌گری و غلبه آن بر مراکز علمی ایران بزرگ آن روز در پی داشت (که پرداختن به آن از حوصله این مقاله خارج است)، اما از پیامدهای طبیعی این موج و غلبه اخباری‌گری که از اواخر عمر شاه عباس اول آغاز شد، توجه روز افزون به احادیث و اخبار امامان معصوم علیهم‌السلام بود. این توجه و عنایت ویژه، حول محورهای زیر بود:

- تکثیر و فراوان شدن کتاب‌ها و دیگر آثار حدیثی
- ترجمه متون حدیثی از عربی به فارسی
- نگارش تفاسیر مأثور
- تدوین جوامع حدیثی جدید شامل: الوافی اثر ملاحسین فیض کاشانی، بحارالانوار اثر ملا محمد باقر مجلسی، وسائل الشیعه اثر شیخ حر عاملی.
- تک نگاری‌های حدیثی، فقه الحدیث، درایه الحدیث، رجال و...

رونق فلسفه و حکمت

در دوران پیش از صفویه با وجود حاکمیت اهل تسنن در ایران و سنی بودن بخش مهمی از مردم، و به رغم مخالفت

۱- نگاه کنید به: سید محمد کاظم طباطبایی، تاریخ حدیث شیعه، ص ۷۱.

۲- نگاه کنید به: حسن بیگ روملو، احسن التواریخ، به تصحیح عبدالحسین نوایی، ص ۸۶.

۳ نگاه کنید به: محمد تقی مجلسی، لوامع صاحبقرانیه، ج ۱، ص ۹.

جدی تفکر حاکم بر اهل تسنن با عقل گرایی در دین و به ویژه با فلسفه و کلام، چراغ فلسفه و حکمت و کلام در ایران خاموش نشد و مکتب جلال الدین دوانی و صدرالدین دشتکی پیروان قابل توجهی داشت. با تأسیس دولت شیعی صفوی و تأکید و تشویق مذهب شیعه به تعقل و تفکر، فلسفه و حکمت رواج بیش از پیش یافت و مدرسه فلسفی اصفهان پا گرفت که رونق خود را مدیون میرداماد است. حوزه فلسفی اصفهان که مورد حمایت شاه عباس اول بود نمایشگر نوعی از اندیشه بود که با روایات و احادیث اهل بیت عصمت و طهارت بسیار نزدیک و با آن هماهنگی می‌کرد. اندیشمندان بزرگی که در این حوزه فکری پرورش یافتند علاوه بر اینکه با قرآن کریم و تفاسیر آن انس و الفت بسیار داشتند، با روایات ائمه معصومین علیهم السلام نیز کاملاً آشنا بودند.^۱ به گفته استاد شهید مطهری در زمان شاه عباس با طلوع افرادی مانند میرداماد و شیخ بهایی و میرفندرسکی اصفهان مرکز علوم عقلی گشت بطوریکه شخصی مانند صدرالمتهلین از وطنش شیراز مهاجرت کرد و برای کسب فیض به اصفهان آمد. رونق و مرکزیت یافتن حوزه فلسفی اصفهان بی گمان مرهون حمایت دولت صفوی بود.^۲

رواج مدایح و مراثی اهل بیت (ع)

در عصر صفویه شاهد رشد و گسترش شعر و ادب فارسی در دیگر سرزمین ها به ویژه هند هستیم، به گونه‌ای که سبک جدید شعر فارسی به نام «هندی» شهرت یافته است.

علاوه بر این، ترک زبان بودن صفویان نیز موجب شده است که برخی بر این باور باشند که شعر فارسی در عهد صفویه راه انحطاط پیموده است. بررسی این امر در تخصص نویسنده این مقاله نیست و این مقاله نیز جای پرداختن به این نکته نیست. اما آنچه مسلم است شاهان صفوی، شاعران را به سرودن مناقب و مراثی اهل بیت تشویق می‌کردند. توجه و اردات آنان به اهل بیت عصمت و طهارت علیهم السلام موجب گشت که در این عصر در شعر و ادب فارسی تحولی چشمگیر پدید آید و سرودن اشعار در مدح و مرثیه اولیای دین جایگزین اشعار در تملق و مدح شاهان و امیران گردد. در این عهد شعری مورد توجه قرار می‌گرفتند و از سلاطین جایزه دریافت می‌کردند که در این حوزه شعر می‌سرودند. شاهان صفوی نسبت به مدح و ثنای خود بی اعتنا بودند و به شعرای مدح کننده خود جایزه‌ای نمی‌دادند.

به روایت کتاب عالم آرای عباسی، هنگامی که محتشم کاشانی شعری در مدح شاه طهماسب سرود و بدو عرضه نمود، شاه او را از این کار برحذر داشته و به سرودن شعر در منقبت اهل بیت (ع) تشویق کرد: «من راضی نیستم که شعرا زبان

۱- غلامحسین ابراهیم دینانی، ماجرای فکر فلسفی در جهان اسلام، ج ۲، ص ۳۰۳

۲- نگاه کنید به: مرتضی مطهری، پیشین، ص ۵۸۳

به مدح و ثنای من آلائند. قصاید در شأن شاه ولایت پناه و ائمه معصومین علیهم السلام بگویند. صله اول از ارواح مقدسه حضرات، بعد از آن از ما توقع نمایند.» این امر موجب شد که شعر از دربار بیرون بیاید و در میان عامه مردم راه پیدا کند تا جاییکه بسیاری از شعرای این عهد از اصناف بازار و طبقات مختلف مردم بودند. از میان این طبقه گاه شاعران نامداری مانند خواجه حسین ثنایی و خواجه شاپور تهرانی پدید می آمدند. گروهی از پیشه وران هم به سرودن اشعار مذهبی روی آوردند. اینگونه پیشه وران شاعر بسیار بودند و بعضی از آنها قابل ذکر هستند. مانند: آقا مسیب چیتگر، محمدطاهر نقاش، ملا علی نقی قمی متخلص به «قسمت» محمدرضا خوانساری، امیر بیک، ملا قدرتی اصفهانی و ملک محمد اصفهانی.

شکوفایی هنر شیعی

سلطین صفوی عموماً هنر دوست بودند و به ترویج اشکال گوناگون هنر همت داشتند. از آنجا که صفویه با تشیع شناخته می شود و به اعتراف عموم متخصصان فن، شقوق مختلف هنر در عصر آنان به اوج شکوفایی و اعتلای خود رسید، خواه ناخواه «هنر» این دوره ممزوج با تشیع است به ویژه آنکه در بسیاری از مفاهیم هنری از نماد شیعی بهره برده شده است. به عنوان نمونه در آرایه های هنر خوشنویسی در کاشی کاری ها استفاده گسترده از نام مقدس «علی» در کنار اسماء مقدس «الله» و «محمد» ویژگی منحصر به فرد و متمایز این هنرها در مقایسه با دوران پیش از صفویه است. هم چنین بهره گیری از اعداد ۱۲ و ۱۴ در اشکال مختلف هنری که نماد دوازده امام و چهارده معصوم است، خاص دوران صفوی است. و چون مذهب حقه شیعه پس از عصر صفویه بحمد الله در ایران پایدار شد این ویژگی های خاص شیعه در هنر دوره صفوی، در اعصار بعدی نیز ماندگار گشت.

منابع و آخذ

- ابراهیمی دنیانی، غلامحسین ماجرای فکر فلسفی در جهان اسلام، تهران: طرح نو، ۱۳۷۷.
- جعفریان، رسول، صفویه در عصر دین، فرهنگ و سیاست، قم: پژوهشکده حوزه و دانشگاه، ۱۳۷۹.
- حرّ عاملی، محمد بن حسن. الامل الآمل. به تحقیق سید احمد الحسینی. قم: دارالکتاب الاسلامی، ۱۳۶۲.
- حسین زاده، سید محمد علی. علما و مشروعیت دولت صفوی. تهران: انتشارات انجمن معرف اسلامی، ۱۳۷۹.
- روملو، حسن بیگ. احسن التواریخ. به تصحیح عبدالحسین نوایی. تهران: انتشارات بابک، ۱۳۵۷.
- سیوری، راجر. ایران عصر صفوی. ترجمه کامبیز عزیزی. تهران: انتشارات سحر، ۱۳۶۶.
- صالحی شهیدی، عبدالحسین. «مدرسه فلسفی قزوین در عصر صفوی». مجله حوزه، سال ۱۰، شماره ۵۸ (مهر

- و آبان ۱۳۷۲). طباطبایی، سید محمد کاظم، تاریخ حدیث شیعه. «دانشکده علوم حدیث، زیر چاپ». عالم آرای صفوی، مؤلف نا معلوم. به کوشش یدالله شکری. تهران: مؤسسه اطلاعات، چاپ دوم، ۱۳۶۳.
- فرهانی منفرد، مهدی. مهاجرت علمای شیعه از جبل عامل به ایران در عصر صفوی. تهران: انتشارات امیر کبیر، ۱۳۷۷.
 - کرکی، علی بن عبدالعال. قاطعة اللجاج. قم: مؤسسه نشر اسلامی، ۱۴۱۳ ق.
 - گلیو، رابرت. «پژوهش‌های جدید غربیان درباره تاریخ مذهبی ایران عصر صفوی» کتاب ماه تاریخ و جغرافیا، سال ۶، شماره ۶۸ (خرداد ۱۳۸۲).
 - مجلسی، محمد تقی. لوامع صاحبقرانیه. قم: کتابفروشی اسماعیلیان، چاپ دوم، ۱۴۱۴ ق.
 - مطهری، مرتضی. خدمات متقابل اسلام و ایران. قم: انتشارات صدرا، چاپ دوازدهم، ۱۳۶۲.

منبت کاری صفوی استمرار سبک ملی

دکتر قباد کیانمهر

استادیار دانشگاه هنر اصفهان



چکیده

این مقاله به بررسی تاریخی تاثیر ایدئولوژی صفویان بر شکل گیری منبت کاری سبک صفوی می پردازد؛ از آنجا که سبک منبت کاری صفوی در دوران شاه طهماسب به کمال خود می رسد لذا در این تحقیق آثار منبت اجرا شده در زمان وی به طور مشاهده میدانی مورد تحلیل قرار گرفته و ریشه های اعتقادی آن تطبیق داده شده است.

در بررسی تحلیلی آثار موجود به این نتیجه می رسیم که هنرمندان منبت کار دوران شاه طهماسب جهت تبیین سبکی در هنر منبت ایرانی به نام سبک صفوی از ویژگی های که اشاره به سه نوع مضمون یعنی تشیع اثنی عشری، تصوف و فرهنگ ایران باستان دارد استفاده نموده اند؛ به کارگیری این سه نوع ویژگی با سه رکن اصلی ایدئولوژی صفویان مطابقت دارد و اشاره به این موضوع می کند که آنچه منبت سبک صفوی را بوجود آورده ریشه در اعتقادات آنان دارد؛ ارکان ایدئولوژیک صفویان نه تنها باعث توجه مردم به سابقه ملی خود و وحدت ملی شده بلکه بسیاری از رشته های هنری منجمله منبت ایرانی را نیز به سوی سبکی هدایت نمود که بر همان ارکان قرارداداشت، بنابراین می توان آن را سبکی ملی نامید؛ این سبک در مقطع سوم حکومت شاه طهماسب به چنان کمالی می رسد که بعداً هیچ هنرمندی نمی تواند در تکامل بیشتر آن قدم مهمی بردارد.

لغات کلیدی: منبت کاری ملی ایران - منبت کاری صفوی - منبت کاری دوران طهماسبی.

National wood Carving of Iran / safavides wood carving / wood carving in Tahmasp period.

مقدمه

هنر منبت ایرانی در طول زمان حیات خویش نشیب و فرازهای زیادی را طی نموده تا امروز به زمان معاصر رسیده، این رشته هنری به هنگام عبور از هردوره تاریخی خصوصیات بصری و فنی ویژه ای را به خود پذیرفته تا به این ترتیب بتواند

بیانگر سبک آن دوره تاریخی باشد، به هنگام بررسی ویژگی‌های زیباشناسی منبت ایرانی متوجه می‌شویم که هنرمندان ایرانی سعی داشته‌اند تا حد ممکن این هنر را به سمتی پیش ببرند که بتواند بیانگر اعتقادات ایرانی باشد، این کار تا قبل از تشکیل سلسله صفوی به سختی انجام می‌شد و کاملاً به نتیجه نمی‌رسید.

سلسله صفوی از لحاظ پابندی و تلاش برای رسیدن به وحدت ملی نسبت به دوران قبل از خود (در دوران اسلامی) قابل توجه است زیرا در این دوران تلاش شده تا حکومت بر پایه‌هایی استوار گردد که بتواند بین تمام اقشار مردم همبستگی ویژه‌ای برقرار سازد؛ تلاش حکام صفوی برای رسیدن به اجتماعی یگانه نه تنها در بعد سیاسی و اجتماعی بروز می‌نماید بلکه در هنر آن زمان نیز پدیدار می‌گردد؛ حکام صفوی که تاثیر هنر را بر یکایک مردم می‌دانستند سعی داشتند تا با بکارگیری ویژگی‌های هنری مطابق با اعتقادات اجتماع آن را در میان مردم به جاودانگی برسانند؛ منبت ایرانی نیز که در قالب وسایل چوبی در کلیه شئون اجتماعی وجود داشت^۱ به عنوان یکی از این ابزارها مورد استفاده صفویان قرار گرفت و توانست وسیع تر از برخی رشته‌های هنری که فقط در اختیار قشر خاصی قرار داشت از عهده این کار برآید.

چنانکه می‌دانیم معتقدین به طریقت صفوی سال‌ها قبل از شروع سلسله صفوی در ایران فعالیت داشته‌اند؛ طرفداران این فرقه توانسته بودند که خود یا بواسطه خود آثار منبت معدودی را در کشور اجرا نمایند تا بدین وسیله ویژگی‌های اعتقادی‌شان را صریحاً و یا با رمز به نمایش گذارند ولی این آثار محدود و آمیخته با ویژگی‌های هنری سبک ایلخانی و یا تیموری بود از این رو در زمینه بیان ایدئولوژی صفوی خلوصی مشابه آثار سلسله صفوی را ندارد.

از سال‌های اولیه سلسله صفوی یعنی دوران سلطنت شاه اسماعیل اول آثار منبت مختصری موجود است که نشان می‌دهد هنوز ویژگی‌های منبت‌کاری تیموریان در آن استمرار دارد ولی از این دوران با برقراری تسلط صفویان هنرمندان توانستند با آزادی بیشتری از نمادها و نقوش خاص خود استفاده نمایند، به همین دلیل می‌توان به این دوران عنوان «دوران زمینه ساز بلوغ منبت ایرانی» اطلاق نمود؛ اگر چه هنرمندان منبت کار دوران شاه اسماعیل تلاش خود را به کار گرفتند ولی در این مدت زمان کوتاه نتوانستند سبکی را به نام صفوی به نام خود ثبت نمایند زیرا تبیین یک سبک هنری مستلزم آن است که با زمینه‌های رشد فکری جامعه هماهنگ باشد؛ این موضوع نیازمند فرصت بیشتری بود و شاه اسماعیل بدلیل وجود مشکلات نظامی، اقتصادی و سیاسی موجود نتوانست به خوبی به آن بپردازد ولی زمینه‌های آن را فراهم نمود.

دوران سلطنت شاه طهماسب را می‌توان نقطه عطفی در منبت‌کاری صفویان دانست زیرا مقدماتی که در دوران پدرش فراهم گشته بود در زمان وی به بلوغ این رشته هنری منجر شد، نشانه‌های این تحول را می‌توان در مفاهیم موجود، نمادها

۱- منبت‌کاری از جمله رشته‌های هنری است که توسط آن قسمت‌هایی از چوب مورد نظر بر اساس طرح اولیه تراش خورده و به یک نقش برجسته تبدیل می‌شود طرح مورد نظر و چگونگی تراش چوب بسته به شیوه هنرمند و یا سبک رایج زمان دارد. ویژگی‌های اجرایی هنر منبت هنرمند را قادر می‌سازد تا بتواند متناسب با خواص ساختاری چوب ها نقش مورد نظر را که حاوی ویژگی‌های زیباشناسی و مضامین اعتقادی مورد نظر است بر روی آثار پیاده نماید و آن را به متن زندگی مردم وارد کند.

و نقوش منبت‌کاری این دوران ملاحظه نمود، از طرفی می‌توان به کارگیری این مضامین را در حد وسیعی از آثار چوبی کشور شاهد بود؛ به این ترتیب این سوالات پیش می‌آید که چگونه ایدئولوژی صفوی توانست باعث وحدت ملی و نهایتاً تکامل منبت ملی شود؟ نقش شاه طهماسب در مدیریت ایجاد و بلوغ این منبت چقدر است؟ و چرا این نوع منبت به نام سبک صفوی شناخته می‌شود؟

در این مقاله به جهت دستیابی به ویژگی‌های منبت ایرانی در دوران شاه طهماسب از شیوه تاریخی و توصیفی مدد گرفته می‌شود و برای جمع‌آوری اطلاعات کلیه آثار مورد نظر را عیناً مورد مشاهده و تحلیل قرار می‌دهد؛ هم‌چنین به جهت نتیجه‌گیری مطلوب‌تر سعی شده تا ویژگی‌های زیباشناسی منبت این دوران با مفاهیم مربوطه مطابقت داده شود.

مختصری از زندگی سیاسی و اجتماعی شاه طهماسب

شاه طهماسب در سال ۹۱۹ هجری متولد شد (۲/ص ۲۲) و در دو سالگی به عنوان حاکم اسمی هرات به آنجا فرستاده شد؛ وی در محیطی عقلانی و مذهب که توسط سلطان حسین بایقرا بوجود آمده بود رشد یافت؛ در آن زمان کمال‌الدین بهزاد هنوز در آن شهر کار می‌کرد و احتمالاً خودش مسئول آموزش هنری شاهزاده جوان بود؛ طهماسب از همان سال‌ها علاقه‌ای شدید به هنر نشان داد و همین علاقه ذاتی منجر به شکوفایی دیگری در هنر ایران شد. (۸/ص ۷۷)

شاه طهماسب در سال ۹۳۰ هجری هنگامی که ده سال بیشتر نداشت در تبریز جانشین پدر شد، (۶/ص ۴۹) از آنجا که در ابتدا سن زیادی نداشت امور کشور در طی یک دهه تا سال ۹۴۰ هجری به دست قزلباش‌ها قرار گرفته بود؛ در این ده سال جنگ‌های داخلی کشور را ضعیف کرده بود و به دو دشمن دولت صفویه یعنی ترکان عثمانی و ازبکان فرصتی داده بود تا به ایران حمله ور شوند (۷/ص ۶۶)، شاه طهماسب علیرغم وجود جنگ‌های داخلی در دهه اول حکومت خود از مکتب هنری تبریز پشتیبانی می‌کرد و سعی داشت تا خود مستقیماً در جریان تبیین آن مکتب هنری قرار داشته باشد.

(۸/ص ۷۹) طهماسب از حدود سال‌های ۹۴۰ هجری با تنزل دادن جایگاه قزلباش در مقامات دولتی خود با تمام قدرت امور کشور را بدست گرفت و توانست به مدت نیم قرن دولت صفوی را یکپارچه نگه دارد، وی از حدود همین سال به بعد توانست با واگذاری مقامات دولتی (مانند وزارت که به جای مقام وکیل وضع شده بود) به افراد ایرانی توجه خود را به فرهنگ ایران نشان دهد. (۷/ص ۶۸)؛ وی در حدود سال‌های ۹۵۰ هجری شخصاً نسبت به اجرای شاهنامه‌ای موسوم به «شاه طهماسبی» و «خمسه نظامی» نظارت داشت، هنرمندان زمان وی مانند سلطان محمد، میر مصور و میرسید علی بیش از همه درگیر طرح‌های بزرگ او در رشته‌های هنری بودند (۸/ص ۸۲). این هنرمندان نه تنها در زمینه نگارگری بلکه در کلیه امور هنری طرح‌هایی ارائه می‌دادند. اسنادی در دست است که نشان می‌دهند حتی خود شاه طهماسب نیز جهت اجرای امور هنری طرح‌هایی ارائه می‌کرده، در این مورد می‌توان به فرش اردبیل که در سال ۹۴۲ هجری بافته شده و هم اکنون

درموزه و یکتوریا و آلبرت و همچنین فرش‌های مسجد سلیمانیه در استانبول اشاره نمود (۴/ص ۹۷)؛ یکی از مهم‌ترین وقایع دوران سلطنت شاه طهماسب دیدار با همایون امپراتور گورکانی هند و پسر بابر در سال ۹۵۱ هجری است، بعد از این ارتباط شیعیان زیادی که هنرمندان مشهوری نیز در بین آنها بودند به خدمت همایون و در هند درآمدند (۳/ص ۲۲-۴۷). دو تن از هنرمندان به نام دوره شاه طهماسب یعنی میرمصور و میر سید علی نیز به همراه چند هنرمند دیگر به دعوت همایون به هند رفتند و در آنجا شیوه‌های هنری ایرانی را رواج دادند اما برخی دیگر از هنرمندان در ایران ماندند و به دربار برادر زاده شاه طهماسب یعنی ابراهیم میرزا در مشهد رفتند و در آنجا مکتبی به نام مشهد و سبزواری به وجود آوردند (۸/ص ۸۵)؛ شاه طهماسب بعد از شکست حمله عثمانیان در سال ۹۶۲ هجری پایتخت را به قزوین منتقل نمود، وی که حکومت خود را در وضعیت نومیدانه‌ایی شروع کرده بود توانست در سی سال اول حکومتش موفقیت‌های زیادی بدست آورد (۲/ص ۳۰۰) وی از سال ۹۶۰ هجری طی چند حمله به گرجستان اسیرانی را به ایران آورد تا بتواند تعادلی سیاسی بین آنها و ترکان قزلباش برقرار سازد (۷/ص ۵۹ تا ۶۳)؛ وی بعد از انتقال پایتخت به قزوین در آنجا اقدام به تشکیل یک مکتب جدید نمود که شیوه‌ایی مشابه مکتب سبزواری و مشهد داشت، این موضوع نشان می‌دهد که وی علاقه زیادی به ناحیه خراسان و مکتب هنری آن مکان داشته است (۸/ص ۸۵)، شاه طهماسب مانند پدرانش اعتقاد شدیدی به اصول طریقت صفوی داشت، وی از تشیع به عنوان شالوده یک از پایه‌های حکومت خود استفاده کرد، از نظر معتقدین به طریقت صفویه تشیع به عنوان محور اصلی ایدئولوژی مطرح است، لیکن این افراد تصوف را که از قرون اولیه اسلامی همبستگی نزدیکی با تشیع پیدا نموده بود به عنوان پایه دیگر اعتقادی خود قبول داشتند، از طرفی ارتباط تشیع با فرهنگ ایران باستان را از ارکان دیگر ایدئولوژی خود^۱ می‌دانستند.

سه اصل اعتقادی طریقت صفوی (یعنی پایبندی به تشیع اثنی عشری، تصوف و فرهنگ ایران باستان) نه تنها به عنوان یک ایدئولوژی بلکه به عنوان سه رکن اصلی در حکومت سیاسی صفویان نیز مد نظر بوده (۶/ص ۳). برقراری تشیع به عنوان مذهب رسمی کشور توسط صفویان موجب ایجاد آگاهی بیشتر مردم نسبت به هویت ملی شان شده و به این ترتیب ایجاد دولت متمرکز و قوی تری را باعث شد (۵/ص ۲۳۵) شاه طهماسب که خود از بزرگان و مشایخ این فرقه محسوب می‌شد این سه اصل را در حکومت خود عملاً به کار گرفت و مانند پدرش از این سه محور به عنوان سه پایه برای برقراری وحدت ملی استفاده کرد؛ این تلاش از دهه چهارم حکومت وی به نتیجه مناسب‌تری رسید چنانکه علاوه بر امور سیاسی و اجتماعی در امور هنری زمان وی نیز تاثیر پیدا نموده (۷/ص ۱۸۱).

هنر منبت‌کاری ایران در زمان حکومت شاه طهماسب همانند اوضاع سیاسی و اجتماعی آن در طی چند مرحله شکل گرفته و رشد نمود، این رشد که در زمینه‌های اجرایی و طراحی این رشته هنری قابل مشاهده است در طی سه مرحله به

۱- به عقیده راجر سیوری و چند تن دیگر از صاحب نظران این ارتباط در اثر ازدواج امام حسین (ع) با دختر یزد گرد سوم حاصل شده.

کمال نهایی خود رسید و از این رو می توان هنر منبت کاری دوره طهماسبی را از نظر میزان رشد و تحولات هنری و اجرای آن به سه مقطع زمانی تقسیم نمود که در این مقاله به شرح آن پرداخته خواهد شد، خصوصیات هنر منبت کاری در هریک از این مقاطع دارای تحولاتی شده و زمینه لازم را برای مقطع بعدی فراهم می سازد.

مقطع اول هنر منبت کاری در دوران حکومت شاه طهماسب

آثار منبت شده مربوط به سال های ۹۳۰ تا ۹۵۰ هجری یعنی دو دهه اولیه حکومت شاه طهماسب نشان می دهد که ویژگی های غیر از آنچه در آثار زمان شاه اسماعیل بوده در حال شکل گرفتن است. این دو دهه مصادف است با جنگ های داخلی و مرزی کشور که در طی آن بسیاری از طبقات اجتماعی و مناطق کشور تحت تاثیر قرار می گیرد؛ اگر چه در طی این دو دهه هنر نگارگری ایران در مکتب تبریز تا حدی مسیر خود را می یابد ولی هنر منبت در حال رکود است، در این مقطع زمانی عمدتاً منبت کاران کاشان ناحیه (ایبانه و آران) و مازندران (نور) فعالیت نسبی دارند که در کار آنها تحولات مختصری دیده می شود.

منبت کاری ناحیه ایبانه در این دوران بیشتر بر روی درهای منازل اجرا شده، شیوه آنها به طور بسیار ساده بوده چنانکه گاهی به صورت کتیبه هایی به خط ثلث و گاهی به صورت شیارهایی است که براساس نقش هندسی ایجاد شده اند. (تصویر ۱) نقش هندسی مبنا در اجرای این آثار براساس هندسه ایرانی مدنظر بوده است مهم ترین نقش هندسی مورد نظر در این درها طرحی موسوم به گره ده تند است زیرا شمسه میانی آن دارای ده پره است و کنایه به عدد ده دارد؛ اشیاء منبت شده این دوره در آران کاشان نیز همین شیوه را دارد، از نمونه بارز آن می توان به منبری در مسجد روستای نقشینه اشاره کرد. (تصویر ۲) از جمله آثاری که از این دوره از خاک مازندران بدست آمده می توان به در ورودی امامزاده جعفر در دهکده انگرود کوهستان نور اشاره نمود؛ این در بوسیله شیوه نجاری گره چینی لقط دار و براساس نقش هندسی شش و طبل (که ستاره هایی شش پره در میان دارد) ساخته شده و روی لقط ها (قطعات چوبی هندسی شکل پرکننده بین قطعات اصلی) منجمله لقط های ستاره شکل منبتی نسبتاً ساده اجرا شده که حالتی شعاعی دارد (تصویر ۳)؛ عناصر آن را چنگ های اسلیمی ساده تشکیل می دهد ولی روی حاشیه های آن از برگ های هشت پره مشابه شمسه ایرانی استفاده کرده اند؛ این موضوع نشان می دهد که منبت کاری مازندران در این دوره کمی پرکارتر از ناحیه کاشان است؛ کتیبه های به کار رفته در روی صفحات بالایی و پایینی این در براساس خط ثلث اجرا شده ولی از اصول زیباشناسی این خط پیروی کامل ندارد (۴/ ص ۲۶۸) متن این کتیبه ها عبارتند از :

فرمایند هذا الباب مزار مبارک کیا جعفر سلطان کمال ابن سیاوش بازيار المعروف بانگروج

عمل خشنام بن علا الدین لواسانی فی تاریخ ماه مبارک شعبان سنه ثلاث و ثلاثین و تسع مائه

مقطع دوم هنر منبت کاری در دوران حکومت شاه طهماسب

آثار منبت شده مویده آنند که در طی سال‌های ۹۵۰ تا ۹۶۰ هجری تحولات جدیدی در ویژگی‌های هنری و اجرایی این فن پدید می‌آید، در این دهه شاه طهماسب تا حدی از جنگ‌های داخلی و مرزی فراغت پیدا نموده و به سنی رسیده بود که شخصاً امور کشوری را بدست داشت؛ بسیاری از منابع تاریخی معتقدند که از سال ۹۵۰ هجری به بعد علاقه شاه طهماسب به هنرهای غیر مذهبی و نقاشی کم شد ولی آثار منبت شده مربوط به این دهه مویده آن است که علاقه وی به هنر منبت کاری روبه فزونی بوده است (۸/ص ۸۳)

البته وی در این دهه هنر منبت کاری را جهت ابنیه مذهبی سفارش می‌داد و تاکید داشت تا در روی آنها کتیبه‌های مذهبی زیادی کنده کاری شود؛ شاه طهماسب در این زمان هنوز در تبریز سکونت داشت و نگارگرانی چون سلطان محمد، میرمصور و میرسیدعلی در آن مکتب فعالیت می‌نمودند (۸/ص ۸۲) لیکن آثار بجا مانده مویده آن است که هیچیک از اشیاء هنری منبت شده مربوط به این دهه در تبریز ساخته نشده‌اند و چنانکه تشریح خواهد شد در آباده و کاشان و نور مازندران به معرض اجرا در آمده‌اند، اگرچه در روی کتیبه این اشیاء نام سازنده و محل آن ذکر شده ولی نمی‌توان احتمال داد که طراحی آن در تبریز انجام شده باشد زیرا شباهتی بین طرح این آثار و تذهیب مکتب تبریز وجود ندارد؛ جهت مشخص‌تر شدن خصوصیات این آثار در این جا به تشریح آن پرداخته می‌شود.

۱- شاه طهماسب به علت تعصب مذهبی خود نسبت به تشیع علاقه زیادی به خاندان حضرت علی (ع) داشت، یکی از اماکنی که خیلی مورد توجه وی بود آستانه حضرت سلطان علی در ارده‌ال است. حضرت سلطان علی فرزند امام محمد باقر (ع) است که در ناحیه ارده‌ال واقع در شمال غرب کاشان به شهادت می‌رسد، بنا به دستور شاه طهماسب دری بزرگ و زیبا برای آرامگاه وی در ارده‌ال ساخته می‌شود کتیبه موجود بر روی این در که براساس خط ثلث جلی منبت شده حکایت از آن دارد که در توسط استاد حسین جوشقانی در سال ۹۵۰ هجری ساخته شده؛ در قسمت دیگری از کتیبه این در علاوه بر صلوات بر چهارده معصوم شعری نیز آمده که عبارت است از:

شد تمام این در به دور سلطان عدل جهان شاه طهماسب حسینی نایب صاحب زمان

نجاری این در به شیوه «گره چینی» است^۲ و بر اساس نقش هندسی موسوم به گره ده تند (که دارای ستاره ده پره نوک تیز است) ساخته شده و بر روی اکثر قطعات آن کنده کاری ریزی صورت گرفته کنده کاری انجام شده براساس نقوش اسلیمی و ختایی‌ها است^۳ و هیچ گونه نقش حیوان یا انسان در آن مشاهده نمی‌گردد. (تصویر ۴ و ۵)

۱- منطقه جوشقان در زمان صفویه نه تنها از لحاظ هنر منبت کاری مطرح است. بلکه به عنوان یکی از مراکز طراحی و بافت فرش کاشان نیز شهرت دارد.

۲- «گره چینی» شیوه‌ای از نجاری ایرانی است که برای اجرای آن قطعات هندسی مطابق طرح مورد نظر به هم متصل می‌شوند تا شکل کامل شینی ایجاد شود

۳- اسلیمی‌ها و ختایی‌ها دو بخش اصلی از طرح‌های سنتی ایران را تشکیل می‌دهد. ختایی‌ها شباهت زیادی به گیاهان در طبیعت دارند و شامل عناصری گل

منبت انجام شده بر روی قطعات این در به نحوی است که طرح مبنای آن برحالت‌های ترنجی تاکید دارد و حتی نوعی از آن موسوم به (ترکیب‌بندی ترنجی با ساقه ضربدری)^۱ که در شمشه میانی این در اجرا شده منسوب به خود شاه طهماسب است (تصویر ۶). ازجمله عناصر خاص که در این در تاکید زیادی برآن شده گل اناری (موسوم به شاه عباسی)^۲ است که از عناصر ایرانی و خاص دوره صفوی است.

۲- شاه طهماسب به علت ارادت خاصی که به امام رضا (ع) داشت بعد از دفع حمله ازبک‌ها دستور داد تا صحنه‌ایی به نام وی در آن مکان مقدس بسازند؛ از صفة شاه طهماسب سه در منبت شده در موزه آستان قدس رضوی موجود است که دو تایی آن مربوط به دوران پایتختی تبریز می‌باشد؛ کتیبه‌های موجود بر روی دو در مذکور که بر اساس خط ثلث منبت‌کاری شده شامل آیاتی از قرآن کریم و صلوات کبیره می‌باشد و در ضمن حکایت از ساخت آنها در سال ۹۵۲ هجری بدست شخصی به نام «خان عباس سلطان آباده‌ایی»^۳ دارد و نشان می‌دهد که در این دوران علاوه بر جوشقان در ناحیه آباده نیز هنر منبت‌کاری از رونقی خاص برخوردار بوده؛ این درها نیز به روش گره‌چینی ساخته شده ولی ستاره‌های آن حالت دوازده پره دارد (گره دوازده تند) لیکن روی قابها و صفحات آن منبتی انجام شده که علاوه بر کتیبه‌های مذکور شامل ختایی‌ها نیز هست و عناصر ختایی این درها شامل گل پنج پره گرد و غنچه اناری است که غنچه اناری آن از مشخصات منبت صفوی است. (تصویر ۷)

۳- آثار بدست آمده از منطقه (نور) مازندران نشان می‌دهد که در این دوره در این منطقه هنر منبت‌کاری هنوز رواج خود را حفظ نموده است؛ در این مورد می‌توان به صندوق مرقد امامزاده محمد ابن ابی بکر بن علی بن ابیطالب در روستای «میان رود» بالای نور اشاره نمود؛ این صندوق چوبین هم دارای قسمت‌هایی به صورت صفحات چوبی مستطیل شکل و هم دارای گره‌چینی لقطدار با نقش هندسی «گره ده تند» می‌باشد هنرمند سازنده بر روی همه قطعات آن اقدام به کنده‌کاری ظریفی نموده است (تصویر ۸) اجرای روسازی منبت‌کاری این صندوق نسبت به آثار مربوط به مقطع اول حکومت شاه طهماسب بسیار ظریف‌تر است، چنانکه لبه‌های تیز زیادی در آن ایجاد شده تا بتواند در بین کلیه عناصر موجود نوعی وحدت بصری بوجود آورد و بعلاوه از عناصر هنری متنوع تری نیز استفاده شده است، در صفحات پهن این صندوق

و برگ مانند هستند که به مقدار کمی انتزاعی شده‌اند از این رو در هنر سنتی ایران برای بیان مفاهیم طبیعی به کار می‌رود در حالی که اسلیمی‌ها انتزاعی‌ترند و شباهت کمتری به طبیعت دارند و شامل عناصری چون چنگ‌های اسلیمی هستند از این رو در هنر سنتی ایران برای بیان مفاهیم فوق طبیعی استفاده می‌گردد کلیه نقوش اسلیمی و ختایی دارای یک یا چند ساقه گردانند، در طراحی سنتی ابتدا ساقه متناسب با کادر و منطق بر ترکیب‌بندی مورد نظر هنرمند ترسیم می‌گردد و سپس عناصر مورد نظر در روی ساقه‌ها قرار می‌گیرد.

۱ - اگر چه این ترکیب‌بندی قبل از این به طوری ساده تر نیز اجرا شده ولی از زمان شاه طهماسب به صورت امروزی درآمده - کل عناصر این ترکیب در یک لوزی محاط است و ساقه‌های آن به سمت مرکز گرایش دارد.

۲ - اگر چه این گل به «شاه عباسی» معروف است ولی قبل از حکومت شاه عباسی نیز اجرا می‌شده و احتمالاً به «اناری» معروف بوده.

۳ - این بررسی در سال ۱۳۸۲ توسط خانم حشمت کفیلی در موزه آستان قدس رضوی انجام شده.

انبوهی از شاخه‌های اسلیمی دیده می‌شود که بر اثر حرکت خود ترکیبات ترنجی شکل ایجاد کرده‌اند، این شاخه‌ها از یک عنصر به نام سر بند صنوبری (که به شکل سرو یا قلب است) نشأت گرفته و به چنگ‌های اسلیمی دهن اژدری ختم شده‌اند؛ در لابلای این شاخه‌ها می‌توان ساقه‌های ختایی را نیز ملاحظه نمود که در روی آنها برانواع برگ‌ها و غنچه‌های اناری تاکید شده است، این برگ‌ها در مثبت کاری مقطع قبل وجود نداشت؛ کنده‌کاری‌های انجام شده بر روی لقطه‌های گره‌چینی این صندوق نیز دارای همان عناصر و همان ترکیب‌بندی ترنجی است لیکن به لحاظ شکل لقطه‌ها حالتی متقارن به خود گرفته است؛ کتیبه‌های این صندوق بر اساس خط ثلث کنده‌کاری شده‌اند (۵/ص ۳۰۴). و در اجرای آن کلیه اصول زیباشناسی این خط رعایت شده است؛ این کتیبه شامل آیه‌الکرسی، صلوات بر چهارده معصوم (که اشاره به تشیع محیط دارد)، سوره یس، دعای نادعلی کبیر (که ارادت سازنده و بانی را به حضرت علی(ع) می‌رساند) و سپس آمده: عمل علاءالدین بن محمد نجار لباسانی عفاعن سیاتهما امربا تمام هذه الصندوق فی روضة الشریف و بقعة المنیف حضرت سلطان الاصفیا و برهان الاتقیاء قطب الاولیا سلطان ابابکرکیا علیه صلوات رب العلی سلطنت و معدلت پناه مملکت ونصفت دستگاه نور حدیقه انوشیروانی و نور حدیقه کیومرثی شهاب ارضوان دستگاه المغفور المبرور السعید ملک بیستون فی سنه سته خمسین وتسعمائه که این کتیبه بانی این صندوق را با عباراتی به دیارتشیع و هم‌چنین ملک ساسانی نسبت می‌دهد و به این ترتیب علاقه خود و وابستگی آن شخص را به فرهنگ ایران باستان و تشیع نشان می‌دهد.

۴- از این مقطع حکومتی شاه طهماسب در دیگری نیز در ناحیه امامزاده عطا بخش کاشان موجود است که در کتیبه آن آمده: وقف هذا الباب مشهد علی ابن سلطان فخرالامم موسی ابن جعفر الصادق علیهما السلام- استاد میرزا علی پولادفروش فی سنه تسع وخمسین وتسعمائه که نشان می‌دهد این مکان نیز متعلق به برادر امام رضا (ع) است و در مذکور در سال ۹۵۹ هجری برای آن ساخته شده.

این در نیز به شیوه گره‌چینی ساخته شده که نقش هندسی آن اصطلاحاً به «هشت و طبل» موسوم است زیرا یک ستاره هشت پره در میان دارد. (تصویر ۹) این نقش هندسی در هنر گره‌چینی ایرانی بسیار اصیل است و قدمت شکل ستاره‌ای آن به دوره‌های قبلی برمی‌گردد^۱ البته در روی اکثر قطعات این در مثبت فشرده‌ایی انجام شده که مبنای آن علاوه بر کتیبه یاد شده شامل نقوش اسلیمی و ختایی نیز هست (تصویر ۱۰) این نقوش نیز برحالی ترنجی تاکید دارد و نقش «ترنجی با ساقه ضربدری» که در اردهال نیز ملاحظه شد در این جا مجدداً اجرا شده.

۱- اگر چه این نقش در هنر و معماری دوره اسلامی ایران به کار رفته ولی قدیمی‌ترین کاربرد آن مهری است مربوط به دوره ساسانی که هم اکنون در موزه لوور نگهداری می‌شود.

مقطع سوم هنر منبت‌کاری در دوران حکومت شاه طهماسب

آثار منبت شده موجود از سال ۹۶۰ هجری تا سال‌های آخرین زندگی شاه طهماسب سندی است که نشان می‌دهد منبت‌کاری ایران در این مقطع زمانی در حال رسیدن به تکامل نهایی است، این آثار ضمنی داشتن حداکثر ظرافت و وحدت بصری توانسته خود را هر چه بیشتر بر پایه خصوصیات زیباشناسی و ایدئولوژی هنر صفوی وفق دهد، طهماسب بعد از دفع حمله عثمانی در سال ۹۶۲ نسبت به نقاشی و خوشنویسی با مضمون غیر مذهبی بی‌علاقه شد اما آثار منبت شده این مقطع زمانی نشان می‌دهد که علاقه وی به هنر منبت‌کاری (بویژه جهت اماکن مذهبی) زیاده‌تر شده است، در این سال‌ها با مهاجرت برخی هنرمندان به دربار همایون در هند عده‌ایی نیز به دربار سلطان ابراهیم میرزا برادر شاه طهماسب به مشهد و سبزوار رفتند و در آنجا مکتبی را پایه‌گذاری کردند که همه رشته‌های هنری آن دوران منجمله منبت‌کاری را متأثر نمود و این تاثیر حتی تا مکتب نگارگری قزوین (پایتخت جدید طهماسب) نیز امتداد یافت (۸/ص ۸۵).

به دنبال تأسیس مکتب هنری مشهد و سبزوار منبت‌کاری سبک صفوی نیز از حدود سال ۹۶۵ هجری به بعد به حداکثر ظرافت خود می‌رسد، از طرفی عناصر هنری به کار رفته در آن نیز به نحوی انتخاب می‌شد که مفاهیم آن سازگاری بیشتری با ایدئولوژی صفویان داشت، به نظر می‌رسد از طرف مرکز نسبت به همه آنها کنترل خاصی صورت می‌گرفته و یا طرحی برای آنها ارسال می‌شده به همین دلیل می‌توان در ساختار آنها اصول مشابهی ملاحظه نمود این اصول همان‌هایی هستند که سبک منبت‌کاری صفوی را بوجود آوردند و آن را بر پایه اعتقادات ایرانی استوار ساختند به همین دلیل می‌توان آن را گامی در تکامل منبت ملی دانست جهت اثبات این موضوع به نمونه‌های بارز منبت‌کاری این دوران اشاره می‌شود.

۱- هم اکنون در موزه چهلستون در منبت شده‌ایی نگهداری می‌شود که از بقعه شیخ صفی به آن محل منتقل شده است؛ آزمایشات سالیانی قدمت این در را در حدود ۹۶۵ تا ۹۷۰ هجری نشان می‌دهد کتیبه ناخوانایی نیز در کنار دماغه^۱ این در موجود است که از آن سال ۹۶۵ هجری استنباط می‌گردد این در به احتمال زیاد توسط شاه طهماسب برای بقعه جدش شیخ صفی سفارش داده شده و اندازه‌های آن نیز با یکی از ورودی‌های قندیل خانه مقبره مذکور هم‌خوانی دارد؛ اگر چه در کتیبه‌های این در نام سازنده مشخص نیست ولی اشعار عرفانی آن در زیر آمده اشاره به اعتقادات عرفانی سازنده یا بانی دارد:

شکرها کردم که این دولت میسر شد مرا

گشاده باد به دولت همیشه این درگاه

دیده روشن از سجود خاک این در شد مرا

بحق اشهد ان لا اله الا الله

۱ - دماغه قطعه چوبی است به عرض چند سانتی متر و طولی معادل طول در که به یکی ازدو لنگه در نصب می‌شود تا هنگام بستن هر دو در تکیه گاهی برای لنگه در دیگر باشد

نجاری این در به صورت «قاب و صفحه»^۱ می‌باشد و روی همه نواحی آن منبت پرکار و کم عمقی^۲ ملاحظه می‌گردد که علاوه بر کتیبه، طرح هندسی و اسلیمی و ختایی نیز دارد، تنها طرح هندسی اجرا شده در روی این در ناحیه میانی آن است که به صورت یک شمشه هشت پره مشاهده می‌گردد ولی منبت سایر نواحی براساس اسلیمی‌ها و ختایی‌هاست که ترکیب‌بندی همه آنها بر حالت ترنجی تاکید شده (تصویر ۱۱)، و علاوه نقش «ترنجی باساقه ضربدری» نیز که به شیوه شاه طهماسبی معروف است در پایین در اجرا شده؛ شباهت زیادی که برخی عناصر هنری اجرا شده در منبت این در با منبت انجام شده در روی منبر مسجد سوریان بوانات وجود دارد باعث شده تا احتمال ساخت این در را در ناحیه آباده شدت بخشد (تصویر ۱۲)

۲- هم اکنون در مجموعه مقبره شیخ صفی در اردبیل صندوق منبتی متعلق به مقبره شاه اسماعیل اول وجود دارد که در کتیبه آن به سال مشخصی اشاره نشده ولی مشخصات منبت‌کاری آن شباهت زیادی به آثار دوره شاه طهماسب دارد؛ تنها در قسمت پشتی آن عبارت عمل استاد مقصود علی... دیده می‌شود وجود چنین نامی در روی این صندوق از یک سو و شباهت زیادی که منبت آن با اصول زیباشناسی هنر ایران در دوره شاه طهماسب دارد؛ ساخت آن را در ایران و یا توسط هنرمندان ایرانی مسجل می‌سازد و احتمال ساخت توسط هنرمندان هندی را ضعیف می‌کند از طرفی وجود دری با همین مشخصات هنری و نام همین استاد که مربوط به قسمت شرقی بقعه شیخ صفی است باعث شده تا بتوان تاریخ ساخت این صندوق را به همین دوره و محل ساخت ایران نسبت داد؛ ترکیبات اصلی این صندوق در ستاره‌های هشت پره (موسوم به اختر یا شمشه ایرانی) انجام شده و شامل منبتی بسیار ریز است که شباهت کامل آن را در منبت‌کاری هند آن زمان نمی‌توان دید؛ عناصر مورد نظر شامل اسلیمی‌ها و ختایی‌ها به سبک صفوی زمان شاه طهماسب است (تصویر ۱۳).

۳- یکی از شاهکارهای منبت‌کاری ایرانی که در این مقطع از حکومت شاه طهماسب اجرا شده در مربوط به بقعه شاهزاده حسین قزوین است، که شیوه منبت‌کاری آن شباهت زیادی به صندوق مرقد امامزاده محمد نور مازندران (که در مقطع دوم شرح داده شد) دارد البته هم زمان با دوران پایتختی قزوین چند نمونه دیگر از آثار منبت شده نیز در قزوین موجود است ولی هیچکدام به پرکاری و تکامل این شیئی نیست یکی از تحولات عمده‌ایی که منبت‌کاری سبک صفوی در مقطع سوم حکومت شاه طهماسب علاوه بر به کارگیری نمادهای ایرانی بوجود آمد در شیوه اجرایی آن موسوم به «تراش مقعر با حمیل‌های نازک»^۳ است که این شیوه از سال ۹۶۷ هجری به بعد در آثار منبت شده اجرا شده اگرچه

۱- «قاب و صفحه» شیوه‌ایی است درنجاری سنتی که درحال حاضر نیز انجام می‌شود. در این شیوه شیئی چوبی به چند قاب تقسیم می‌شود و در داخل هر قاب یک صفحه چوبی قرار می‌گیرد.

۲- منبت کم عمق از مشخصات منبت‌کاری دوره سوم حکومت شاه طهماسب است. در این نوع منبت‌کاری عمق یا میزان کنده‌کاری زمینه ندرتاً به ۱۰ میلیمتر می‌رسد

۳- دراین شیوه هر یک از عناصر هنری مثل برگ‌ها و برگ‌ها به نحوی کنده‌کاری می‌شوند که حالتی گود (مقعر) پیدا کند، البته حالت مقعر در مقاطع زمانی قبل نیز دیده شده ولی در این زمان لبه‌هایی که دور تا دور قسمت مقعر اجرا می‌گردد کاملاً تیزند و یا به یک لبه برجسته ظریف مشابه قلم گیری‌های نگارگری آن زمان ختم می‌شوند.

برخی کتیبه‌های منبت شده در این در به خط ثلث است ولی می‌توان از این زمان برای اولین بار در منبت ایرانی وجود کتیبه‌هایی به خط نستعلیق را شاهد بود^۱ کتیبه‌های ثلث این در شامل صلوات بر چهارده معصوم است و در قسمتی از آن آمده «عمل علاءالدین محمد نجار رازی غفر له» از آنجا که این استادکار در ناحیه مازندران آثار دیگری مثل «صندوق مرقد سید محمد کیا در صالحان کجور مازندران ساخته است، بنابراین احتمال می‌رود که از اهالی «راز» مازندران باشد (۴/ جلد سوم) و احتمالاً در آن مکان اقدام به ساخت این در نموده کتیبه‌های نستعلیق این در عبارتند از: تحریراً فی شهر رمضان المبارک سنه سبع وستین وتسعمائه- تم هذا الباب فی زمان دولت سلطان الاعدل خلاصه اولاد خیر البشر رواج دهنده مذهب اثنی عشری ابوالظفر سلطان شاه طهماسب بهادرخان خلد الله ملکه سلطانه امر با تمام شد الله ابن درویش محمد طهرانی اصفهانی» که نشان می‌دهد این در به امر شاه طهماسب^۲ در سال ۹۶۷ هجری به اتمام رسیده بوده؛ بانی آن نیز یعنی درویش محمد طهرانی اصفهانی در ناحیه نور مازندران موقوفات زیادی از خود بجای گذاشته (۴/ جلد چهارم) این در به شیوه گره‌چینی بر مبنای نقش هندسی ده ساخته شده و روی کلیه نواحی آن منبت بسیار پرکاری انجام شده که بر پایه طرح اسلیمی و ختایی است، در این شیئی ارزشمند هنری میزان استفاده از اسلیمی‌ها و ختایی‌ها تقریباً به یک اندازه است؛ هنرمند سازنده تلاش نموده تا بر روی عناصر ایرانی منجمله گل شاه عباسی و غنچه اناری و برگ مو^۳ تاکید نماید و در ترکیب‌بندی آنها نیز حالت ترنجی را مد نظر داشته باشد (تصویر ۱۴)

۴- از این مقطع زمانی حکومت شاه طهماسب چندین در منبت شد موجود است که در نواحی شمال خراسان ساخته شده‌اند؛ رونق مجدد هنر منبت‌کاری در این زمان در شمال خراسان نشان می‌دهد که مکتب هنری بوجود آمده در مشهد و سبزوار سایر رشته‌های هنری این ناحیه را متأثر نموده است؛ از جمله این آثار می‌توان به در ورودی بقعه قطب‌الدین حیدر در تربت حیدریه متعلق به سال ۹۷۰ هجری و در بقعه امامزاده محروق نیشابور متعلق به سال ۹۷۸ هجری اشاره نمود این دو در شباهت زیادی به هم دارند و به شیوه گره‌چینی ساخته شده‌اند؛ و روی لفظ‌های آنها کنده‌کاری بر اساس عناصر اسلیمی و ختایی انجام شده؛ کتیبه‌های منبت شده بر روی این درها به خط ثلث و شامل: آیات قرآن، صلوات بر چهارده معصوم و چند شعر عرفانی است البته در این کتیبه‌ها اشاره به سال ساخت و محل ساخت در نیشابور دارد ولی سازنده مشخص نیست اگر چه در این آثار همچنان ترکیب‌بندی ترنجی مورد تاکید است ولی از میان عناصر هنری ختایی‌ها غلبه

۱ همزمان با این در می‌توان اجرای منبت بر اساس خط نستعلیق را بر روی در دیگری متعلق به قندیل خانه مقبره شیخ صفی نیز مشاهده نمود که شامل اشعار فارسی در مدح چهارده معصوم است.

۲ کتیبه موجود بر روی صندوق مقبره شاهزاده حسین که در اواخر قرن هشتم ساخت شده نشان می‌دهد که این شخص از پیروان طریقت در قزوین بوده و به همین دلیل این مکان مورد توجه شاه طهماسب قرار گرفت.

۳ - «برگ مو» از جمله عناصر هنری ساسانی است که در دوران شاه طهماسب به شکل جدید به منبت صفوی وارد می‌شود نمونه این برگ‌ها در نقش برجسته‌های کاخ کیش در سامرا دیده می‌شود.

بیشتری دارد (تصویر ۱۵).

۵- از ناحیه شمال خراسان در منبت شده دیگری نیز در موزه آستان قدس رضوی موجود است که متعلق به صفه شاه طهماسب بوده ولی سازنده و محل ساخت آن در کتیبه درج نشده؛ این در کلیه خصوصیات منبت کاری دوره شاه طهماسب را از نظر نوع اجرا و به کارگیری عناصر هنری در بردارد به احتمال می رود که در شمال خراسان ساخته شده باشد؛ منبت انجام شده بر روی این در بسیار کم عمق بوده و دارای لبه های تیز در دور تا دور عناصر است.^۱ هنرمندان منبت کاری که از زمان پایتختی قزوین به این رشته هنری اشتغال داشته اند به این شیوه تاکید زیادی دارند زیرا اولاً مشابه شیوه گچبری های ساسانی است (مانند گچبری های کاخ کیش در سامرا) و دوماً این لبه های تیز از نظر زیباشناسی باعث تاکید بصری شده و چون در روی همه عناصر موجود است نوعی وحدت بصری نیز بین همه عناصر ایجاد می کند.

کتیبه منبت شده این در که به خط ثلث اجرا شده و شامل: آیات قرآنی و صلوات خاصه است. از نظر به کارگیری عناصر هنری مشابهت زیادی بین این در و چند در قبلی متعلق به خراسان دیده می شود لیکن در این شیئی ارزشمند عناصر اسلیمی غلبه بیشتری دارند (تصویر ۱۶)، از طرفی وجود عناصر جدیدی چون سربند طوقی (صنوبری) که از حدود سال های ۹۸۰ هجری در هنر دوره صفوی رونق می گیرد احتمال ساخت این در حدود سال فوق را شدت می بخشد چنانکه قبلاً اشاره شد عناصر اسلیمی بخشی از عناصر انتزاعی هنر سنتی ایرانند که دارای ساقه و چنگ می باشند، ساقه اسلیمی ها حالت حلزونی دارد و از یک عنصر هنری به نام «سربند» نشأت می گیرد، سربندها اشکال مختلف دارند ولی نوع طوقی آن از این زمان در هنر صفوی رونق می گیرد سربند طوقی به شکل قلب است. (تصویر ۱۷) و با مفاهیم اسلیمی ارتباط زیاد دارد، زیرا گردش اسلیمی به عنوان نمادی برای گردش روح جهت رسیدن به حقیقت تلقی می شود (۱/ص ۹۹-۹۸) بنابراین نشأت گرفتن ساقه اسلیمی از سربند صنوبری می تواند به این معنی باشد که جستجوی حقیقت از دل انسان نشأت می گیرد این ویژگی هنری در طرح سایر آثار رشته های هنری این زمان نیز دیده می شود بنابراین می توان ریشه های آن را در اعتقادات هنرمندان صفوی یافت و حتی می توان آن را یکی از ویژگی های زیباشناسی سبک صفوی نیز به شمار آورد.

۶- از سال های آخر زندگی شاه طهماسب آثار منبت دیگری نیز از سایر نقاط کشور در دست است که نشان می دهد هنر منبت صفوی در اواخر حیات وی در مراکز دیگر هنری کشور نیز به حد کمال خود رسیده است بررسی منبت ایرانی از سال های ۹۸۰ هجری به بعد نشان می دهد که در منطقه گلپایگان نیز مرکزی در اجرای این رشته هنری شکل گرفته. از این دوران فقط سه شیئی در دسترس است که یکی از آنها دری مربوط به امامزاده ابن الدین (از روستایی بین گلپایگان و خوانسار) بوده که در سال ۹۸۱ هجری به اتمام رسیده و هم اکنون در موزه ملی ایران نگهداری^۲ می شود - چنانکه از کتیبه این در

۱- این شیوه نقش برجسته سازی از خصوصیات گچبری های شیوه ساسانی است نمونه این شیوه در تصویر ۱۹ دیده می شود رجوع به (P:VOL:13/3)

۲- در پرونده این شیئی محل کشف (اصفهان) ذکر شده ولی کتیبه موجود در روی در نشان می دهند که شیئی مربوط به امامزاده ابن الدین گلپایگان است

مشخص است شخصی بنام «جلال الدین» واقف این در بوده که با نام «جلال الدین» بیگلریگی زمان شاه طهماسب در آن منطقه تطبیق دارد؛ هم‌چنین در ادامه این کتیبه به نام شمس الدین محمد جربادقانی به عنوان سازنده اشاره شده (تصویر ۱۸).

۷- در دیگر مربوط به مکتب گلپایگان هم اکنون در محل امامزاده عمران گوگد^۱ نگهداری می‌شود کتیبه‌های موجود بر دیوار این بنای مذهبی و صندوق مرقد موجود موبد آن است که حضرت عمران از خاندان حضرت علی (ع) می‌باشد و احتمالاً به این دلیل این بقعه در زمان شاه طهماسب مورد توجه بوده این در دارای چند کتیبه منبت شده به خط نستعلیق است در کتیبه اصلی اشعاری آمده که عبارتند از:

کان سعادت که از آن اهل کمالند حاصل خلق جهان از در عمران علی است

در ادامه کتیبه‌های این در به سال ۹۸۴ هجری یعنی آخرین سال زندگی شاه طهماسب و نام سازنده اشاره نموده ساخت آن را بوسیله امیرحسین جربادقانی^۲ مسلم ساخته (تصویر ۱۹).

۸- در سوم که می‌توان آن را نقطه کمال نهایی منبت‌کاری دوران شاه طهماسب دانست مربوط به امامزاده ابوالفتح و انشان (بین گلپایگان و خوانسار) است کتیبه موجود در روی این شیئی تاریخی ساخت آن را به قاسم حسین خوانساری نسبت می‌دهد و امام جلال الدین به عنوان واقف نام برده که وی در سال ۹۸۴ هجری از طرف شاه طهماسب بیگلریگی منطقه بوده و ساخت این در را دستور داده ولی چنانکه در این کتیبه مشخص است این در ارزشمند در سال ۹۹۰ هجری به اتمام رسیده (تصویر ۲۰).

بر روی هر سه درهای اخیر علاوه بر کتیبه می‌توان انبوهی از منبت‌کاری کم عمق که براساس نقوش اسلیمی و ختایی اجرا شده را ملاحظه نمود؛ منبت این سه در به صورت پرکار و همگی از نظر اجرا دارای لبه‌های تیزی هستند که قبلاً به چگونگی آن اشاره شد؛ از لحاظ عناصر بکار رفته میزان بکارگیری اسلیمی‌ها و ختایی‌ها تقریباً برابر است ولی بر روی دو عنصر یعنی اسلیمی دهن اژدری^۳ و گل شاه عباسی تاکید زیاد شده است؛ از طرفی این عناصر به نحوی با هم ترکیب شده‌اند که حالتی ترنجی را در ذهن القا می‌کند؛ این حالت در روی در ورودی امامزاده عمران گوگد شدیدتر است حتی کلیه اجزاء در یک کادر ترنجی مشخص جای گرفته است.

۱- گوگد از توابع گلپایگان می‌باشد

۲- جربادقان نام قدیم گلپایگان است

۳ - اسلیمی دهن اژدری نوعی چنگ اسلیمی است که به خاطر شباهتش به دهان مار به این نام مشهور شده. اسلیمی‌های دهن اژدری زمان صفوی دارای اجزایی به شکل پیچک اند که نمونه آن در بالهای ساسانی نیز دیده می‌شود

نتیجه

چنانکه در چگونگی ویژگی‌های آثار منبت شده دوران شاه طهماسب ملاحظه گردید هنرمندان منبت کار آن عصر صرفاً در پی تزئین آثار چوبی نبوده بلکه به دنبال شیوه بیانی بوده‌اند که بتواند اعتقادات آنها را بیان دارد؛ این افراد در پی دستیابی به این منظور سبکی را بوجود آورده‌اند که بتواند در مفاهیم و ساختار زیباشناسی آن ارکان اصلی ایدئولوژی صفویان را ملاحظه نمود؛ در این جا جهت تحلیل عمیق تر و نتیجه‌گیری با توجه به جدول توصیفی صفحه بعد فقط به تشریح خصوصياتی پرداخته می‌شود که در ساختار منبت آن عصر مورد تاکید است.

کاربرد: چنانکه ملاحظه گردید آثار منبت شده موجود از دوران حکومت شاه طهماسب مربوط به ابنیه مذهبی بخصوص بزرگان اهل تشیع و یا شیوخ تصوف است که نشان می‌دهد این اماکن از طرف حکومت وقت و هنرمندان آن زمان مورد احترام بوده است.

مراکز تولید: هیچ یک از پایتخت‌های دوران شاه طهماسب یعنی تبریز قزوین در دوران سلطنت وی به عنوان مرکزی برای منبت‌کاری مطرح نیستند؛ مهم‌ترین مراکز اجرای هنر منبت در مقطع اول حکومت شاه طهماسب آران و ایبانه و نور مازندران و در مقطع دوم آباده و کاشان و نور و در مقطع سوم آباده نور، خراسان و گلپایگان است.

طرح مکاتب: اگرچه منبت اجرا شده در چهار منطقه مربوط به مقطع سوم از نظر ساختار کلی مشابه‌اند اما از نظر جزئیات بکارگیری عناصر هنری تفاوت‌های نسبی دارند و این موضوع می‌تواند هریک از این مناطق را به عنوان مکتبی برای هنر منبت این زمان مطرح نماید از میان مکاتب مذکور می‌توان تاثیر مکتب خراسان را بیش از بقیه دانست زیرا از زمان تشکیل آن مراحل بلوغ نهایی منبت صفوی آغاز گردید و سپس به مراکز دیگر انتقال پیدا کرد.

کتیبه‌ها: کلیه آثار منبت شده دارای کتیبه‌هایی مذهبی شامل آیات قرآنی و صلوات بر چهارده معصوم هستند که تاکید مستقیم بر معصومین شیعه دارد؛ خط مورد نظر کتیبه‌ها ثلث است ولی از می‌توان از خصوصیات منبت سبک صفوی دانست. نقش هندسی ده تند: در آثار مذکور چند نوع نقش هندسی به عنوان مبنایی برای نجاری و کنده‌کاری مورد تاکید است؛ نقش هندسی گره ده تند از جمله نقوشی است که شمس‌های ده پره دارد و تلویحاً به عدد ۱۰ اشاره می‌کند؛ عدد ده از جمله اعدادی است که از نظر اکثر فرق صوفیه مورد توجه بوده زیرا اهل طریقت معتقدند که یک جستجوگر حقیقت از مرحله اولیه سلوک که شامل تزکیه نفس است برای رسیدن به مرحله نهایی آن که «فناي لله» است ده مرحله را طی می‌نماید (۱/ص ۹۶-۹۷) عدد ده از دیدگاه صوفیان طریقت صفوی و پیشه‌وران معتقد به تصوف که در تاریخ به «اصحاب حرف» مشهورند نیز مورد تاکید است (۹/ص ۷) عدد ده از نظر قرآنی نیز عدد کاملی است زیرا در سوره اعراف آیه ۱۴۱ طی پیامی به حضرت موسی می‌خواهد تا با اضافه شدن ۱۰ روز عبادتش را به کمال برساند؛ این موضوع را می‌توان در نقوش هندسی اجرا شده در بقعه شیخ صفی و بقعات مربوط به شیوخ و طرفداران آن مانند مقبره چهار پادشاهان (لاهیجان) و در

سایر عناصر مربوط به رشته‌های هنری مانند گره‌چینی که به سبک صفوی انجام شده‌اند ملاحظه نمود بعلاوه در نقش گره ده تند یک شکل هندسی شمسه مانند پدید می‌آید که انتزاع یافته فرم خورشید است؛ خورشید از جمله نمادهایی است که آیین مهر باستان را در ذهن تداعی می‌کند.

نقش هندسی هشت و طبل: یکی دیگر از اشکال هندسی مورد علاقه در منبت‌کاری دوران شاه طهماسب نقش هندسی هشت و طبل است که در آن شمسهای هشت پره در میان قرار گرفته و اشکال هندسی دیگر موسوم به طبل فضای اطراف آن را پر می‌کند؛ شمس هشت ایرانی از جمله نقوش اقتباس شده از هنر دوران قبل از صفوی است (۳/ص ۱۸۰) و در هنر دوره اسلامی با نام «اختر» بکار رفته^۱. نقش شمسه ایرانی مشابه و احتمالاً انتزاع یافته گل هشت پره اختر است و بر عدد هشت اشاره دارد (۱/ص ۹۰) البته خود گل اختر نیز با انتزاع کمتر در هنر منبت دوران شاه طهماسب به عنوان یکی از برگ‌های ختایی اجرا شده است.

نقش هندسی دوازده تند: از جمله نقوش هندسی دیگری که در منبت‌کاری دوران شاه طهماسب برای اولین بار دیده می‌شود نقش هندسی دوازده تند است که دارای شمسهای دوازده پره می‌باشد؛ این نقش در دوران صفوی تاکید شده و چون بر عدد ۱۲ اشاره دارد توجه خاص هنرمندان این دوره را به دوازده امام شیعه که منطبق بر دوازده ماه سال و دوازده برج فلکی نیز هست می‌رساند.

شیوه اجرایی: تکنیک اجرایی منبت‌کاری در مقطع اول و دوم حکومت شاه طهماسب هنوز شکل بلوغ یافته خود را ندارد ولی از مقطع سوم لبه‌های برآمده در دور عناصر (که به حمیل معروفند) بسیار ظریف شده و از نظر ظاهری شباهت زیادی به قلم‌گیری نگارگری‌های این دوران پیدا می‌کند؛ این وضعیت از مشخصات زیباشناسی منبت‌کاری صفوی و از خصوصیات سبک آن قلمداد می‌شود.

اشکال ترنجی: یکی دیگر از اشکال مورد علاقه هنرمندان منبت کار دوره طهماسبی حالت ترنجی است که نه تنها در هنر منبت بلکه در سایر رشته‌های هنری این دوران به گونه‌ای مختلف بکار رفته، ترنج در آثار منبت شده این عصر گاهی به صورت کادری مشخص (ساده یا کنگره‌دار) درآمده و گاهی در اثر ترکیب ساقه‌های اسلیمی و ختایی بوجود آمد؛ ترنج شکلی است که یک راس به سمت بالا و راس دیگر به سمت پایین دارد، از نظر اهل طریقت راس بالایی نشانه از رشد و تعالی روح انسان به سوی حقیقت دارد و راس پایینی بیانگر نزول رحمت از جانب الهی است (۱/ص ۱۲-۱۹) ترنج می‌تواند انتزاع یافته بسیاری از اشکال طبیعت باشد؛ در بقعه شیخ صفی اشکال سرو مانند را می‌توان یافت که در اثر انتزاع حالتی ترنج مانند به خود گرفته بنابراین احتمال زیاد می‌رود که علاقه هنرمندان صفوی به اشکال و ترکیب‌بندی‌های ترنجی

۱- طی مصاحبه ای که در سال ۱۳۶۸ توسط نگارنده با آقای مهندس کریم پیرنیا انجام شد ایشان در مورد نام این نوع شمسه که در هنر دوره اسلامی نیز بسیار به کار رفته است به کلمه (اختر) اشاره نمودند در ضمن از نظر شباهتی نیز شمسه ایرانی می‌تواند انتزاع یافته پلان گل اختر باشد.

علاوه بر مفهوم یاد شده بر گرفته آن از درخت سرو باشد^۱.

ترکیب بندی ترنجی: یکی از ترکیب بندی های ترنجی مورد تاکید در منبت کاری صفوی نوع ساقه ضربداری آن است. این ترکیب در هنر قبل از حکومت شاه طهماسب نیز دیده شده ولی از این زمان به شکل صفوی خود متحول می شود و منسوب به خود شاه طهماسب است؛ این ترکیب در مقطع سوم حکومت شاه طهماسب به پرکارترین حالت می رسد به نحوی که می توان چندین ترنج تو در تو را در آن ملاحظه نمود.

عناصر ختایی: علاوه بر کتیبه ها و نقوش هندسی تنها عناصری که بر روی اشیاء منبت این دوره دیده می شود شامل نقوش اسلیمی و ختایی هاست که هر دو دارای ساقه های حلزونی هستند و از نظر زیباشناسی باعث گردش دید در متن کادر می شوند؛ منبت کاران عصر شاه طهماسب از میان عناصر ختایی بیشتر به آنهایی (مانند گل پنج پرگرد، دالبردار، گل اختر، گل وغنچه شاه عباسی) پرداخته اند که مشابه و منشائی در هنر ساسانی دارد (تصویر ۲۱) و نسبت به عناصر ختایی چینی که در منبت دوران ایلخانی و تیموری رایج بوده (مانند گل کوکب، زنبق و میخک) بی اعتنا هستند، یکی از عناصر ختایی که به میزان زیادی در منبت این دوره (بخصوص مقطع سوم) بکار می رود گل اناری است، البته گل اناری به طور اولیه در گچبری های ساسانی (مثل کاخ کیش در سامرا) دیده می شود (۱/ ص: ۱۴)، (تصویر ۲۱) لیکن منبت کاران این عصر این گل را با حالتی جدید (که دارای پره های زیاد و پرکارتر است) بکار بردند گل اناری، غنچه اناری و برگ مو سه عنصر ختایی هستند که از ویژگی های منبت سبک صفوی بشمار می روند.

عناصر اسلیمی: اسلیمی ها نیز از عناصر مورد علاقه منبت کاران دوره طهماسبی است؛ اسلیمی های بکار رفته در منبت کاری قبل از مقطع سوم دوره شاه طهماسب شباهت زیادی به اسلیمی های منبت دوره تیموری دارد ولی از این دوران با اضافه شدن پیچک هایی (مشابه بال های اجرا شده در نقش برجسته های طاق بستان) به شکل جدید (که می توان نام آن را شیوه صفوی نهاد) بکار رفتند.

تبیین سبک: چنانکه ملاحظه شد منبت کاران دوران شاه طهماسب جهت تبیین سبکی در هنر منبت ایرانی بنام سبک صفوی از ویژگی های که اشاره به سه نوع مضمون یعنی (تشیع، تصوف و فرهنگ ایران باستان) دارد استفاده نموده؛ بکارگیری این سه نوع ویژگی با سه رکن اصلی ایدئولوژی صفویان مطابقت نموده و اشاره به این موضوع دارد که آنچه سبک منبت صفوی را بوجود آورده ریشه در اعتقادات آنان دارد؛ ارکان ایدئولوژیک صفویان نه تنها باعث توجه مردم به سابقه ملی خود و وحدت ملی گردید بلکه هنر منبت ایرانی را نیز به سوی سبکی هدایت نمود که بر همان ارکان قرار داشت بنابراین می توان آن را سبک ملی نامید؛ این سبک در مقطع سوم حکومت شاه طهماسب به چنان کمالی می رسد که بعداً هیچ هنرمندی نمی توان در تکامل بیشتر آن قدم مهمی بردارد.

۱ تصویر چند شینی قلمزنی شده مربوط به دوران ساسانی که در آن تصاویری از درختان نخل و سرو دیده می شود رجوع به (۳/P:۱۲۰)

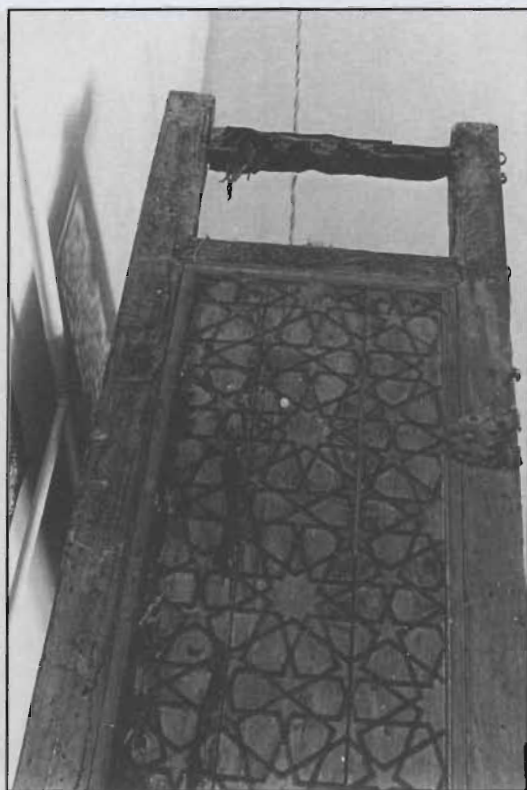
منابع

- پوپ، ارتور، شاهکارهای هنر ایران، اقتباس پرویز ناتل خانلری.
- صفوی، امرا... تذکره شاه طهماسب، (چاپ دوم)، تهران، انتشارات شرق، ۱۳۶۳
- ریاض الاسلام، ر.ک، روابط هند و ایران، نشر مرکز، تهران، ۱۳۴۹.
- ستوده، منوچهر، از آستارا تا استارآباد، (جلد سوم)، تهران، انجمن آثار ملی، ۱۳۵۵.
- ستوده، منوچهر، از استار تا استارآباد، (جلد چهارم)، تهران، انجمن آثار ملی، ۱۳۵۵
- سیوری، راجر، ایران عصر صفوی، ترجمه: کامبیز عزیزی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۴
- عالم آرای شاه اسماعیل، با مقدمه و تصحیح و تعلیق اصغر منتظر صاحب، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۹.
- کنبای، شیلا، نگارگری ایرانی، ترجمه: مهناز شایسته فرد، تهران، موسسه مطالعات اسلامی، ۱۳۸۱
- ندیمی، هادی، اصحاب فتوت و جوانمردی، مقاله، سیمینار معماری، کرمان، ۱۳۷۸.
- Bakhtiar . Laleh . Sufi . London , thames and Hudson , 1999
- C . thornton forster . The life and letters of ogier ghiselin . london , 1881 .
- POP,Arthur .A Survey of persian Art . Tehran, Soroush press,1355. VOL:XIII
- PoP , Arthure , An introduction to persian art since the seventh century . london , 1980
- R.M.Savory , some reflections on totalitarian tendencies in the safavid state , cambridge . 1970
- R.M .Savory . the development of early safawid state .university of london , 1958
- R.M.Savory . The principal offices of the safawid state during the reign of shah tahmasp . school of orienal studies . 1961 .

تصاویر

- تصویر ۱- نمای کامل از در یک خانه در ایبانه مربوط به سال ۹۳۶ هجری - با نقش گره ده تند در میان - عمل استاد علی شاه نجار ایبانه - واقف شهر الدین و عمادالدین ایبانه
- تصویر ۲- نمای کناری منبر مسجد نقشینه - اران کاشان - مربوط به سال ۹۴۰ هجری - کنده‌کاری براساس شیوه شیار کنی و بانقش گره هندسی ده تند مشهود است .
- تصویر ۳- نمای کامل از در ورودی امامزاده جعفر - نور مازندران
- تصویر ۴- مربوط به در ورودی امامزاده سلطان علی اردهال - صفا میانی در نقشی هندسی ده تند - داخل لفظها ترکیب‌بندی ترنجی با ساقه ضربدری

- تصویر ۵- نقش ترسیمی از گره ده تند
- تصویر ۶- نقش ترسیمی ساده از «ترکیببندی ترنجی با ساقه ضربدری» ناحیه ترنجی به وسیله پرداز مشخص شده است.
- تصویر ۷- نمای نزدیک از در مربوط به صفه شاه طهماسب در حرم امام رضا (ع)
- تصویر ۸- نمای کناری از یکی از صفحات مربوط به صندوق بقعه امامزاده محمد - نورمازندان
- تصویر ۹ - ترسیم ساده از نقش هندسی هشت و طبل
- تصویر ۱۰- مربوط به در ورودی بقعه سلطان عطا بخش کاشان - صفحه پایین در نقش هندسی هشت و طبل که داخل شمسه مرکزی آن ترکیببندی ترنجی با ساقه ضربدری دیده می‌شود
- تصویر ۱۱- مربوط به در داخلی بقعه شیخ صفی - صفحه میانی عمق کم کنده‌کاری و نوع تراش مقعر مانند در همه این شیئی مشاهده می‌گردد
- تصویر ۱۲- نمای قسمت پهلوی منبر مسجد جامع سوریان - سربند های اسلیمی چهار پره در این نما در روی یکی از لقطه‌های شمسه‌ایرانی اجرا شده است
- تصویر ۱۳ - صندوق مقبره شاه اسماعیل اول - ناحیه میانی صندوق - کنده‌کاری بر اساس عناصری چون اسلیمی‌دهن اژدری و گل شاه عباسی
- تصویر ۱۴- مربوط به در ورودی بقعه شاهزاده حسین قزوین - صفحه میانی در - نقش هندسی ده تند - ترکیببندی ترنجی با یک محور تقارن در شمسه میانی و سایر لقطه‌ها به وسیله عناصری چون اسلیمی‌دهن اژدری و برگ‌های پنج پر و شاه عباسی
- تصویر ۱۵- نمای نزدیک از قسمت میانی در بقعه امامزاده محروق
- تصویر ۱۶- درمربوط به صفه شاه طهماسب در حرم امام رضا (ع)
- تصویر ۱۷- نقش ساده از سربند طوقی (صنوبری)
- تصویر ۱۸- درمربوط به بقعه ابن الدین - گلپایگان - خوانسار - کتیبه‌های ثلث در روی قاب در شامل صلوات خاصه - صفحه میان اسلیمی و ختایی
- تصویر ۱۹- مربوط به امام زاده عمران گوگرد - قسمت میانی در - کادرمشخص ترنجی به صورت دالبر دار در این شیئی دیده می‌شود - داخل آن ترنجی با ساقه ضربدری اجرا شده
- تصویر ۲۰- مربوط به امام زاده ابوالفتح و انشان - ناحیه میانی در داخلی - ترکیببندی ترنجی با ساقه ضربدری در میان این صفحه مشاهده می‌گردد - پرکاری مثبت در این دوره حداکثر است
- تصویر ۲۱- نقش گل اناری به کار رفته در گچ‌بریهای ساسانی - کاخ کیش سامرا



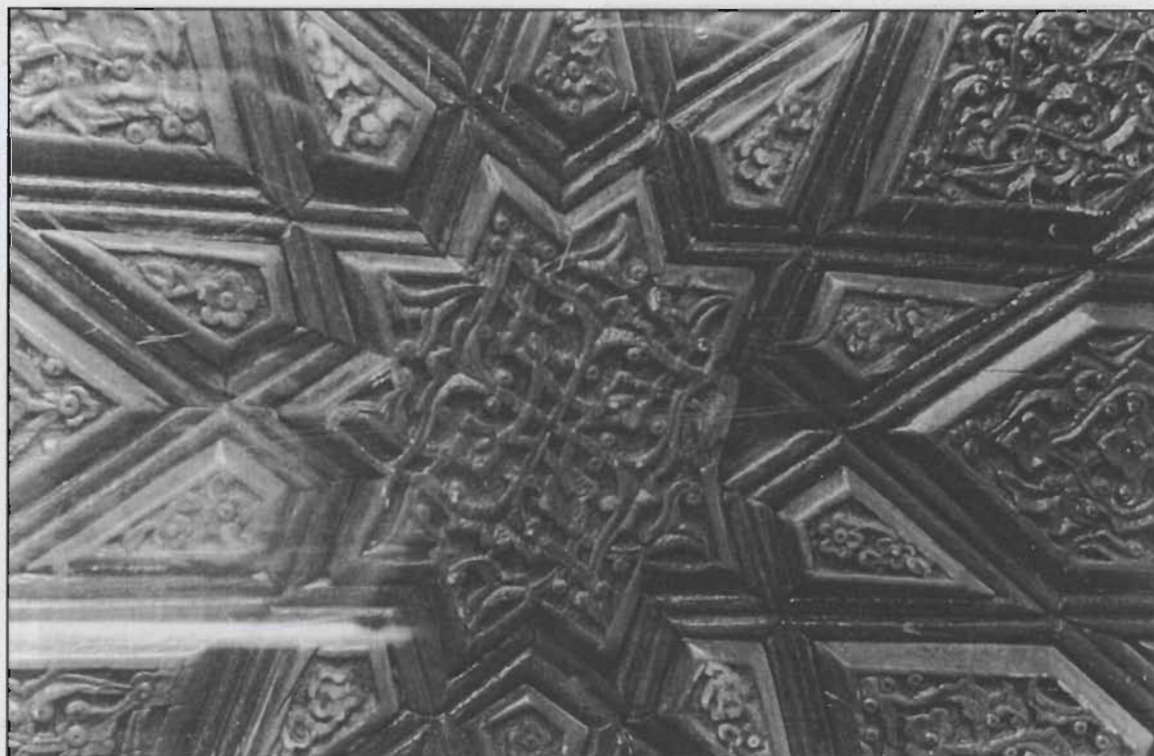
تصویر ۲



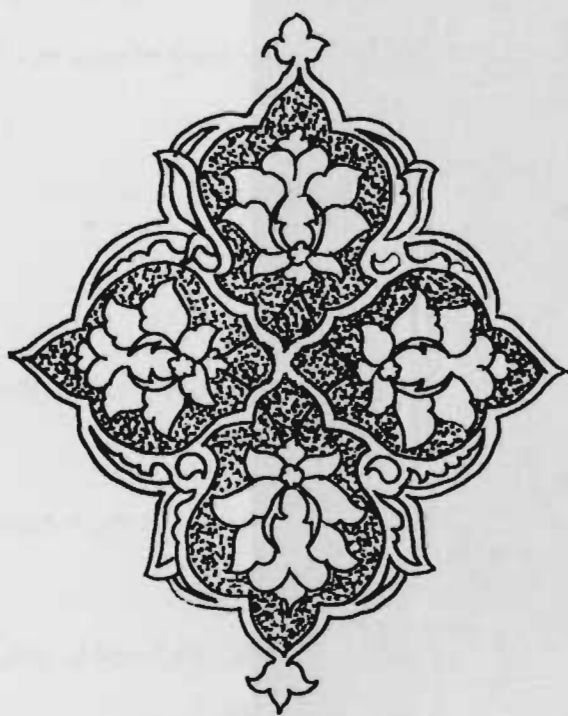
تصویر ۱



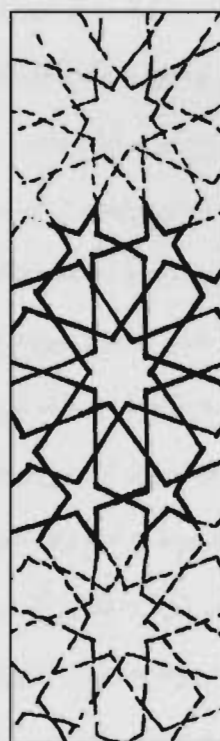
تصویر ۳



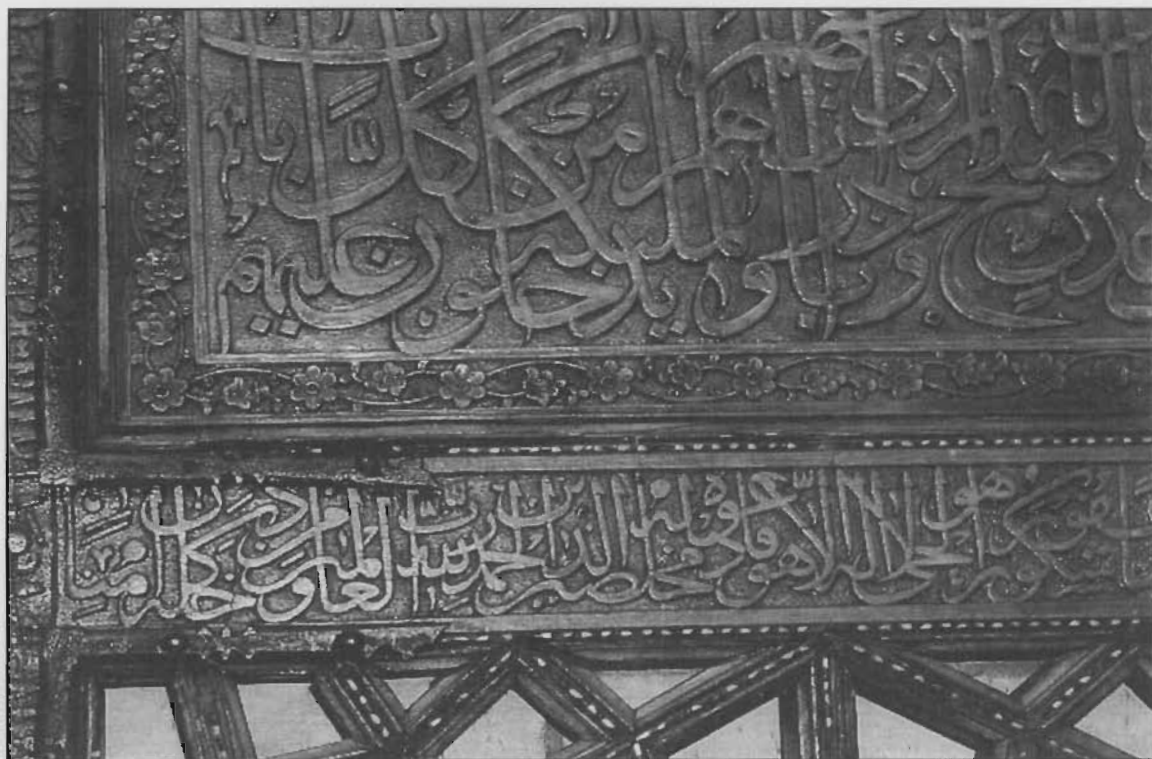
تصویر ۴



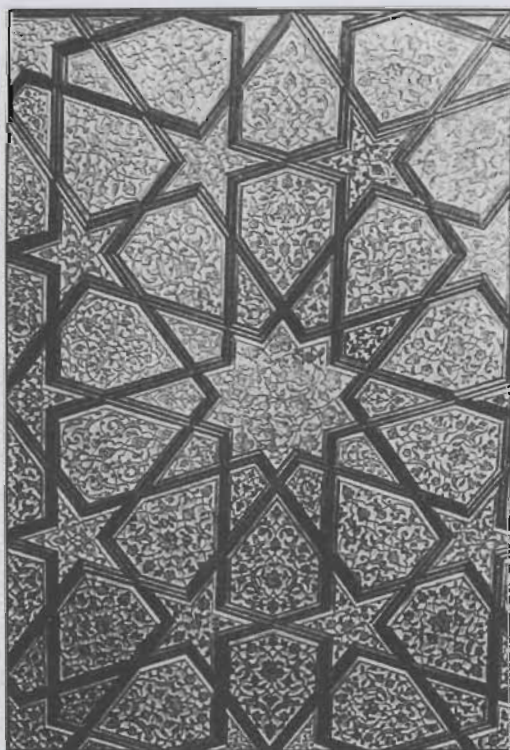
تصویر ۶



تصویر ۵



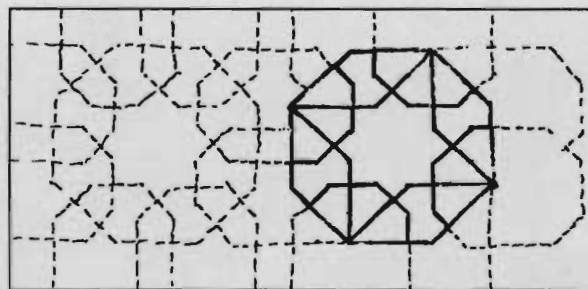
تصویر ۷



تصویر ۸



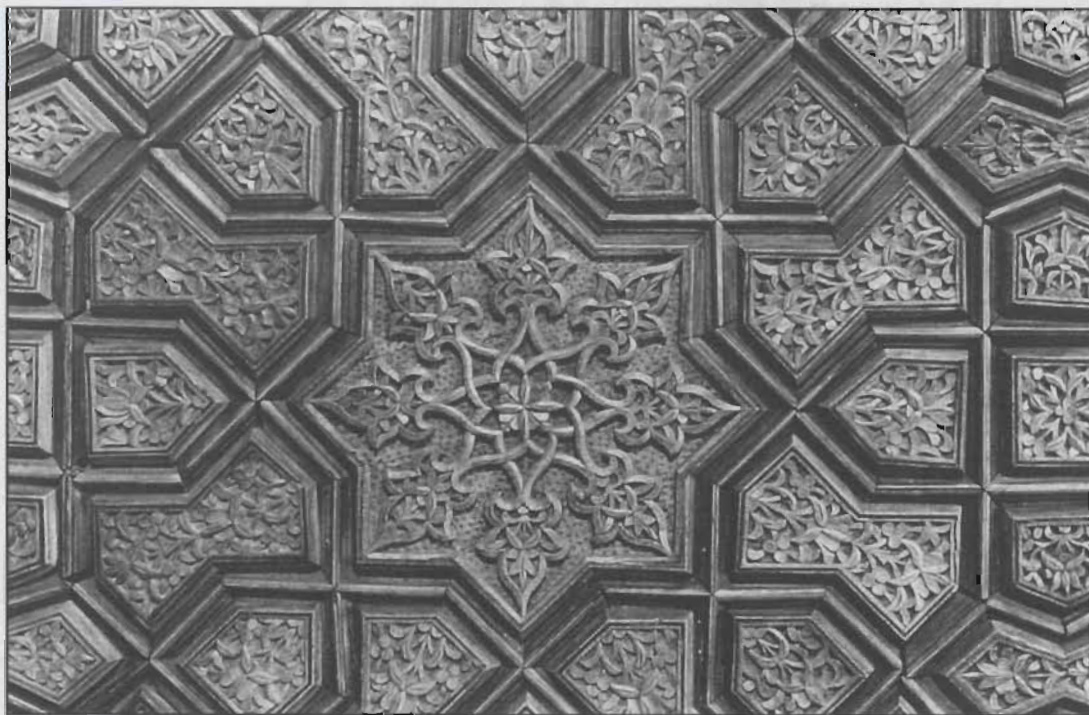
تصویر ۱۱



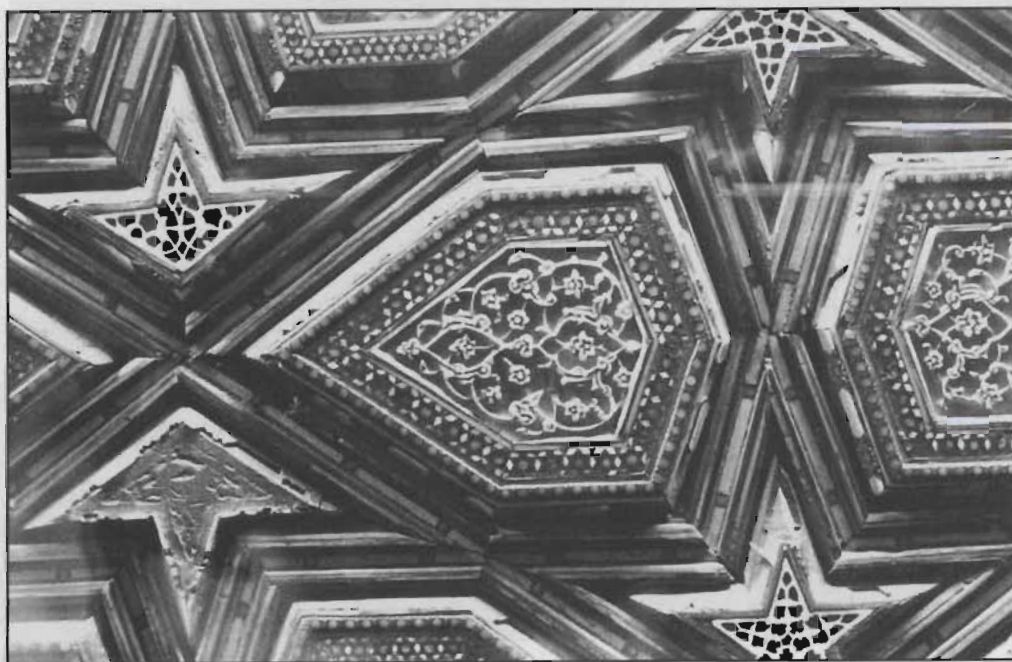
تصویر ۹



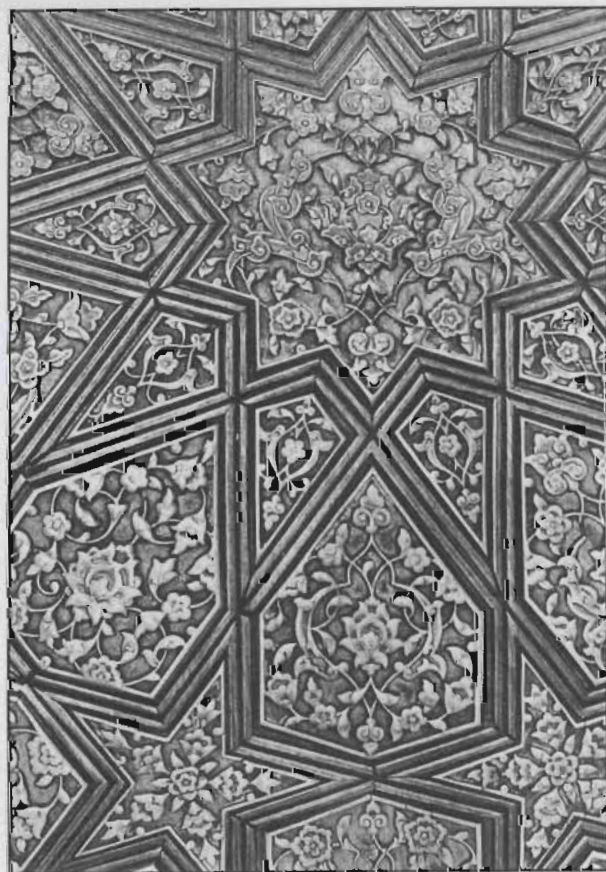
تصویر ۱۰



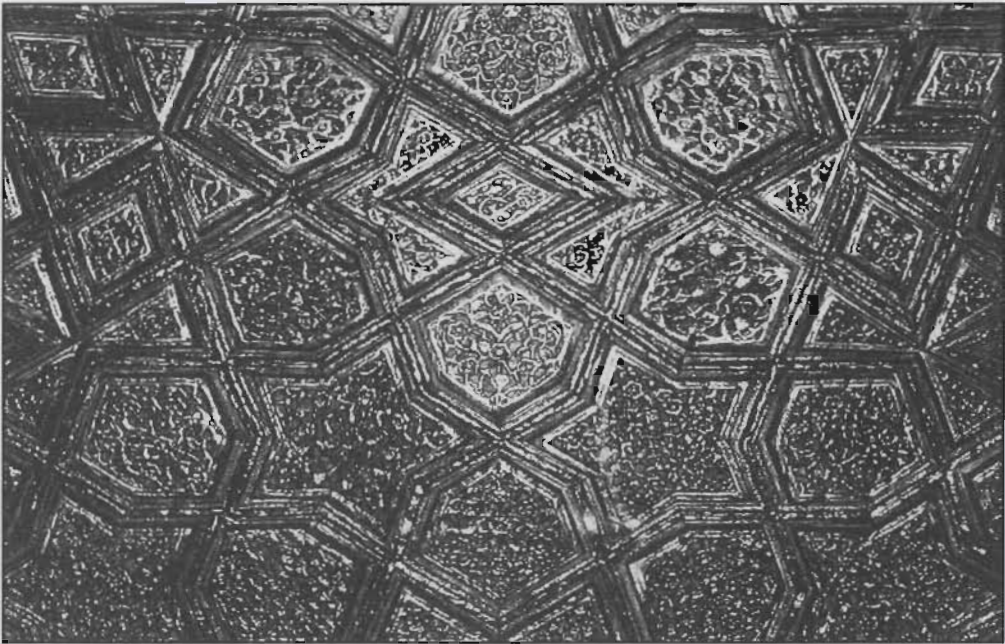
تصویر ۱۲



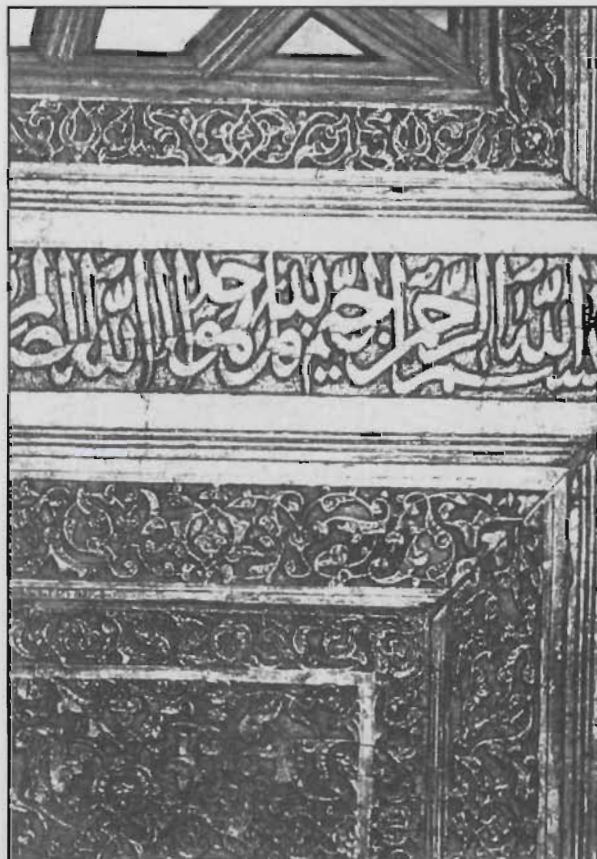
تصویر ۱۳



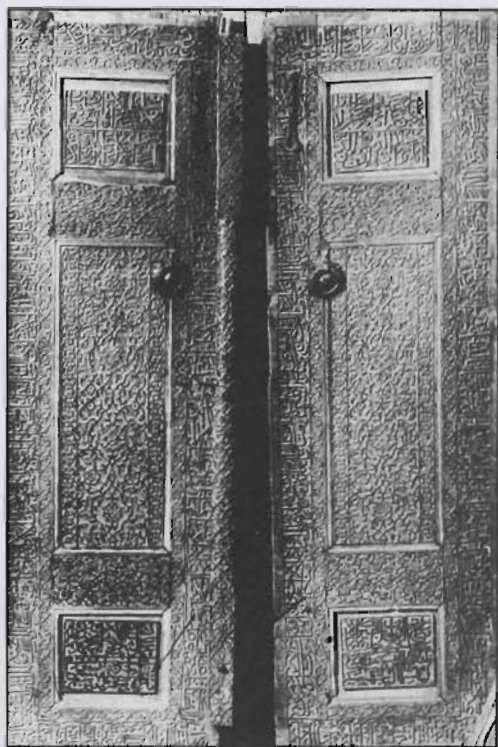
تصویر ۱۴



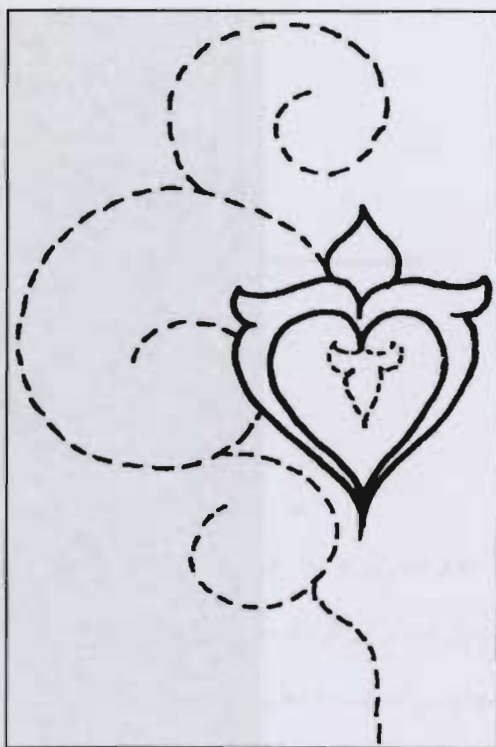
تصویر ۱۵



تصویر ۱۶



تصویر ۱۸



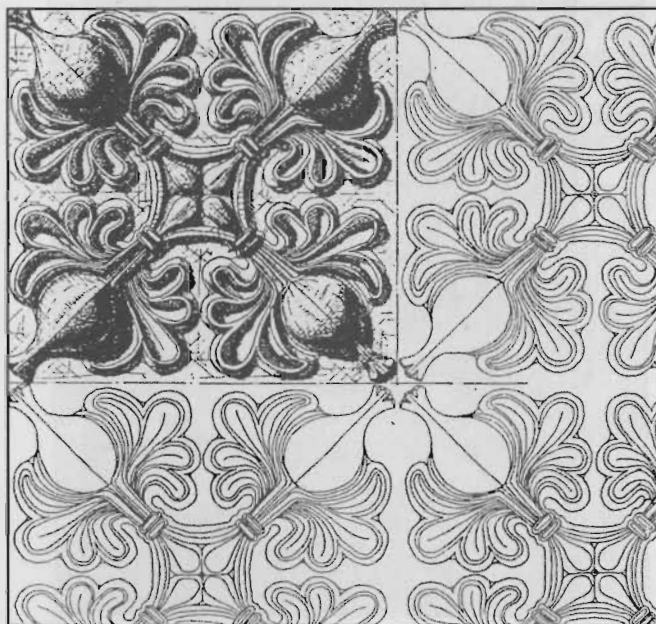
تصویر ۱۷



تصویر ۱۹



تصویر ۲۰



تصویر ۲۱

نگاهی به گذشته، نظری به آینده

دکتر محمدحسن رجبی



از قرن دوم هجری به بعد عرفان و تصوف به عنوان معرفتی مبتنی بر کشف و شهود در کنار معارف نقلی و عقلی، کم و بیش پدیدار شد و در قرون سوم و چهارم به مرحله پختگی و شکوفایی رسید. گرچه این معرفت از بطن مذاهب اهل سنت روئید اما به ندرت رنگ و صبغه فرقه‌ای به خود گرفت، زیرا جوهر تصوف، زهد و پارسایی و تهذیب و تزکیه نفس بود و متصوفه از بیان هر گونه سخنی که نشانی از اختلاف مذهبی داشت خودداری می‌کردند.

«زاهدان و صوفیان [اهل سنت] همگی فریفته زهد امامان [شیعه] بودند و از این رو آنان را پیشوای زهد و طریقت خود قرار دادند و مبانی اخلاقی‌شان را از آن بزرگواران اقتباس کردند و اساس تصوف را در ابتدای تأسیس، بر روی همان مبادی نهادند. این روش بدانجا منتهی شد که همه شئون تصوف را از طریق فرزندان [امام] علی (ع) به خود آن حضرت نسبت دهند».^۱ به گفته استاد مایل هروی: «بیشترین اقطاب و مشایخ صوفیه از میان اهل سنت برخاسته‌اند و لکن حین سیر و سلوک، به روح و کنه آرای دراز دامن و عمیق شیعی انس و الفت پیدا کرده‌اند و در واقع از خواص شیعی شده و از سرچشمه نبوت و ولایت و ختم ولایت بهره‌مند شده‌اند».^۲

مولفان کتاب‌های تصوف، امام محمد باقر (ع) را چون صوفی زاهدی وصف کرده‌اند، چنانکه آن حضرت مانند یک صوفی به نظر می‌رسد.^۳ به نوشته مصطفی شبی، «امام باقر (ع) با حسن بصری که به بسیاری گریه شهرت داشت هم عصر بود و می‌دانیم حسن بصری، عصر امام زین العابدین (ع) را درک کرده بود. امام گریه خود را نتیجه از دست دادن چهارده تن از خاندان شریف علوی خود ذکر می‌فرمود که در راه آزمندی امویان شهید شدند و شهادت آن بزرگواران را به چشم

۱- کامل مصطفی شبی. همبستگی میان تصوف و تشیع. ترجمه، تلخیص و نگارش: علی اکبر شهابی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۵۳، ص ۱۷۷.

۲- رسول جعفریان. تاریخ تشیع در ایران از آغاز تا طلوع دولت صفوی. تهران: نشر علم، ۱۳۸۶، ص ۷۶۶.

۳- شبی. پیشین، ص ۱۷۲ و ۱۷۳.

خود دیده بود، از این رو در تمام زندگی اشک چشمش خشک نشد و صورت آن شهیدان راه حق همواره در شب و روز از نظرش محو نمی‌گردید. آن امام درباره گریه فرموده است: «هر چشمی که در آب خود فرو رود، خداوند روی صاحبش را بر آتش دوزخ حرام می‌کند».

بدین گونه ریشه‌های «گریه» در زهد و تصوف نمو پیدا می‌کند تا اینکه مبدل می‌شود به «ذکر»ی که مایه صفا و روشنی دل می‌گردد، چنانکه گریه بر امام حسین (ع) در مجالس شیعیان که از زمان مأمون (آخر قرن دوم هجری) آشکارا برگزار می‌شد، مایه صفای دل گریه‌کنندگان می‌گردید. بدین ترتیب امام گریه را با ذکر پیوند داده است، چنانکه از ایشان نقل کرده‌اند: «بلاء به مؤمن و غیر مؤمن اصابت می‌کند ولی به ذکر گویندگان نمی‌رسد».^۱ از این رو شاید بتوان گفت که ریشه پیدایش مجالس «ذکر» صوفیان که مقارن با تحول زهد به تصوف پدید آمد به مجالس ذکر سوگواری حسینی در آغاز قرن سوم هجری برمی‌گردد و نیز اندیشه «حُب» صوفیه، با «ولایت» شیعیان نسبت به امامان خود بستگی داشته است. بنابراین، چنانکه از تاریخ تشیع و تصوف پیداست موارد مشابه فراوانی میان آن دو می‌توان یافت که عمدتاً از این قرارست:

۱- در تشیع، امامان سرسلسه دار امامت و ولایت و اخلاق هستند و در تصوف مشایخ صوفیه و بزرگانشان از چنان جایگاهی برخوردارند.

۲- تشیع و تصوف در مفهوم ولایت اتفاق نظر دارند با این تفاوت که برخی عرفا همچون ابن عربی، "ولایت خاصه" را به پیامبر اسلام (ص) ختم می‌کنند^۲ ولی شیعیان به امام زمان (ع)^۳.

۳- زهد در تشیع و تصوف، ریشه و سرچشمه مشترک دارد و بیشتر زهاد در اسلام از شیعیان بوده‌اند. حضرت علی (ع)، سلمان فارسی و ابوذر غفاری از نخستین زهاد شیعه هستند که گروهی از نویسندگان صوفی نه تنها آنان را از سران مسلک تصوف به شمار آورده بلکه گروهی از صوفیه، خود در را در سلسله تصوف به ایشان منسوب کرده‌اند.

گرچه "زهد"، یگانه منبع تصوف نیست اما پیدایش آن بی شک از اسباب عمده‌ای شد که اذهان مستعد را برای قبول فکر عرفان آماده کرد و موجب انصراف آنها از حیات ظاهر گشت.^۴

۱- همانجا.

۲- "ابن عربی" در دایره المعارف بزرگ اسلامی، ج ۴، ص ۲۸۲.

۳- برخی از فقهای برجسته شیعه و از جمله امام خمینی (ره) «ولایت مطلقه الهی» را علاوه بر پیامبر اکرم (ص) و ائمه شیعه (ع)، در ولی فقیه جامع‌الشرایط نیز جاری می‌داند. به فرموده امام خمینی (ره)، «ضرورت اجرای احکام که تشکیل حکومت رسول اکرم (ص) را لازم آورده منحصر و محدود به زمان آن حضرت نیست و پس از رحلت رسول اکرم (ص) نیز ادامه دارد... چون اجرای احکام پس از رسول اکرم (ص) و تا ابد ضرورت دارد، تشکیل حکومت و برقراری دستگاه اجرا و اداره، ضرورت می‌یابد... بنابراین به ضرورت شرع و عقل، آنچه در دوره حیات رسول اکرم (ص) و زمان امیر المومنین علی بن ابیطالب (ع) لازم بوده، یعنی حکومت و دستگاه اجرا و اداره، پس از ایشان و در زمان ما نیز لازم است.» ولایت فقیه و جهاد اکبر. تهران: دفتر نشر السنت. تهران: [بی تا]، ص ۲۶ و ۲۵. و نیز رک: ب. صحیفه نور ج ۲۰، ص ۱۷۰ و ۱۷۱ (پاسخ به نامه رئیس جمهور پیرامون اختیارات حکومت اسلامی، تاریخ ۱۶ / ۱۰ / ۶۶)

۴- عبدالحسین زرین کوب. ارزش میراث صوفیه. تهران: امیرکبیر، چاپ پنجم ۱۳۶۲، ص ۴۳.

تکریم ائمه شیعه (ع) توسط بسیاری از بزرگان صوفیه را می‌توان از دلایل قطعی نفوذ شیعه در ایران از قرن هفتم هجری به بعد دانست که برخی از محققان همانند استاد رسول جعفریان از آن به عنوان «تسنن دوازده امامی» یاد کرده‌اند.^۱ این حرکت سبب شده تا نام ائمه اطهار (ع) در آثار این دوره رواج یافته و مناقب و فضایل و کرامات آن بزرگواران در میان مردم منتشر شود. این جریان به تدریج سبب شد تا جایگاه امام علی (ع) و به ویژه امام حسین (ع) نزد مردم شرق اسلامی فزونی یافته و به مرور وسیله‌ای برای اثبات محکومیت کسانی باشد که از سوی شیعیان مسبب فاجعه کربلا بوده‌اند. منابع کسانی از سنیان که دوست داشتند تا به زندگی امامان شیعه بپردازند، آثار شیعه بود. به عنوان نمونه کتاب عیون اخبار الرضا، مأخذی مهم برای حیات امام رضا (ع) بود، امامی که سنیان خراسان، به ویژه صوفیان آن دیار، شدیداً به او عشق می‌ورزیدند.

کتاب‌های فراوانی از قرن نهم و دهم در دست است که با وجود آنکه مؤلفان آنها سنی بوده‌اند، اما نسبت به چهارده معصوم (ع) ارادتی تام داشته‌اند، از جمله این کتاب‌ها می‌توان از فصل الخطاب، از خواجه محمد پارسا از فتوح الحرمین اثر منظوم محیی لاری روضات الجنان و جنات الجنان، از درویش حسین کربلایی، وسیله الخادم الی المخدم، از فضل الله بن روز بهان خنجی یاد کرد که در اشعار و یا نوشته‌های خود فصل یا فصولی را به شرح زندگی و یا مناقب معصومین (ع) اختصاص داده‌اند. هم‌چنین شعرای سنی نامداری چون خواجهی کرمانی (وفات: ۷۵۳ ق)، سلمان ساوجی (وفات: ۷۷۸ ق)، نوردی اژدری (قرن ۸ ق)، عصمت بخارایی (وفات: ۸۴۰ ق)، شاه داعی شیرازی (۸۱۰-۸۷۰ ق) قاضی کمال‌الدین^۲ میرحسین میبیدی یزدی (وفات: ۹۰۹ ق) و رایج سیالکوتی (وفات: ۱۱۵۰ ق) فضایل و مناقب معصومین (ع) را به نظم در آورده‌اند.^۳

عنصر مبارزه با ظلم و قیام علیه ستمگران و طرفداری از مظلومان که به وفور در تاریخ شیعه و متصوفه دیده می‌شود از وجوه اشتراک تشیع و تصوف است و از جمله می‌توان به مبارزه صوفی نامدار شیخ نجم‌الدین کبری (شهادت ۶۱۶ ق) و نیز قیام عالم و عارف معروف شیعی، شیخ خلیفه (مقتول: ۷۳۶ ق) بر ضد مغولان^۴، مبارزه پیگیر ضد استعماری ضد صوفی مجاهد شیخ شامل داغستانی (۱۲۱۲ - ۱۲۸۷ ق). بر ضد نیروهای اشغالگر روسی، و نیز مبارزه تاریخی ضد استعماری عالم و عارف مجاهد امیر عبدالقادر الجزایری (۱۲۲۲ - ۱۳۰۱ ق). بر ضد نیروهای فرانسوی یاد کرد.^۵

با وجود این اشتراکات، به وجوهی از مبانی و شعار و مراسم صوفیه می‌توان اشاره کرد که مورد مخالفت علمای شیعه

۱ - رسول جعفریان. پیشین، ص. ۸۴۴، ۸۵۰.

۲ - "زهد"، دایره المعارف تشیع، ج. ۸، ص. ۵۵۰-۵۵۲.

۳ - همان

۴ - عبدالحسین زرین کوب. دنباله جستجو در تصوف ایران. تهران: امیر کبیر، ۱۳۶۲، ص. ۴۹-۵۱.

۵ - برای اطلاع بیشتر از مبارزات ضد استبدادی و ضد استعماری این دو مجاهد و نیز دیگر علما و عرفای مسلمان از سده‌های گذشته تا کنون ر. ک. به: اثر نگارنده با این مشخصات: علمای مجاهد. تهران: مرکز اسناد انقلاب اسلامی، ۱۳۸۲.

قرار داشته و موجب نگارش کتاب‌ها و رساله‌های فراوانی در ذم و رد آنها شده است که عمده این کتاب‌ها مربوط به قرن دهم به بعد و در زمان صفویه و سپس دوره قاجاریه است.^۱

در برابر آن همه اعتراضات و انتقادات فقیهان، صوفیان نیز ضمن تأویل مطالب عرفانی و پاسخگویی به انتقادات مدافعان شریعت و ذکر دلایل شرعی، بعضی از علمای مذهبی را قشری و اهل ظاهر و بی‌خبر از حالات معنوی و مغرض و جاه‌طلب می‌خواندند و آنان را به داشتن چنین صفاتی نکوهش می‌کردند.^۲ از سوی دیگر در هنگامه این درگیری‌های میان صوفیه و علمای دین و منسوب کردن فرقه‌ها یکدیگر را به کفر و الحاد، بعضی از صوفیان معتدل، مانند کلاباذی در کتاب التعرّف و سراج طوسی در کتاب اللّمع و قشیری در کتاب الرّسالة و غزالی در کتاب احیاء علوم الدین میان شریعت و طریقت، سازشی برقرار کرده و سخنان ظاهراً ناروای صوفیان را تأویل کرده و با استناد به آیات و اخبار به آنها معنی موافق شریعت می‌دادند.^۳

به هر روی در جریان تأثیرگذاری تصوف بر تشیع، اندک اندک مبانی نظری تصوف به مجموعه معارف شیعه افزوده شد. از آنجا که دعاها و روایات بی‌شماری از امامان (ع) در کتاب‌های حدیثی شیعه مضامین عرفانی - اخلاقی داشتند، می‌توان گفت که زمینه مناسب برای نزدیک شدن این دو، با توجه به فشار گسترده تصوف بر همه جریان‌های مذهبی، در شیعه وجود داشت. مهم‌ترین شخصیت علمی شیعه که این تحول را در معارف شیعه ایجاد کرد، سید حیدر آملی (۷۲۰-۷۸۷ ق) است. وی از یک سو شاگرد فخرالمحققین (فرزند علامه حلی) است که در حلّه با کلام و فقه شیعه آشنا می‌شود و از سوی دیگر متأثر از مشرب ابن عربی (۵۶۰-۶۳۸ ق) است که آن زمان، کسان زیادی به شرح و بسط آرای وی اشتغال داشتند.

سید حیدر، عامل اصلی ورود فرهنگ ابن عربی و در اصل عرفان نظری او به عالم تشیع است. وی در کتاب‌ها و رساله‌هایش می‌کوشید تا مبانی برگرفته از محیی‌الدین را با روایات اهل بیت (ع) تطبیق دهد و در عین حال، با دفاع از ولایت اهل بیت، هویت شیعی خود را حفظ کند. بیشتر آثار برجای مانده از سید حیدر را باید «عرفان شیعی» نامید. وی در جامع‌الاسرار خود مدعی می‌شود که صوفیان حقیقی، شیعیان هستند و شیعیان راستین، صوفی. در جای دیگر می‌نویسد: هدف وی از تألیف این کتاب، آن است تا شیعیان را صوفی و صوفیان را شیعه کند. حرکت سید حیدر در نزدیک کردن

۱ - استاد دوانی در دو اثر خود به تفصیل به دلایل مخالفت علمای شیعه به ویژه علامه مجلسی دوم با صوفیه در دوره صفویه پرداخته است: الف) علامه مجلسی. مهدی موعود، ترجمه جلد سیزدهم بحار الانوار. ترجمه علی دوانی. تهران: دارالکتب الاسلامیه، چاپ ۱۹ [بی‌تا]، ص. ۱۲۲ - ۱۳۹. ب) مفاخر اسلام جلد هشتم: علامه مجلسی بزرگمرد علم و دین. تهران: مرکز اسناد انقلاب اسلامی، چاپ سوم، ۱۳۷۵، ص. ۴۳۴ - ۴۵۵. و نیز رک. به: محسن کیانی. تاریخ خانقاه در ایران، تهران: انتشارات طهوری، ۱۳۸۰، ص. ۵۱۴ - ۵۱۵ و ۵۱۹ - ۵۲۱؛ سید تقی واحدی (صالح علی شاه). از کوی صوفیان تا حضور عارفان. تهران: مولف، ۱۳۷۵، ص. ۲۲۷ - ۲۲۸.

۲ - محسن کیانی. پیشین. ص. ۵۱۹.

۳ - همان، ص. ۵۱۴ - ۵۱۵.

شریعت و طریقت، الگوی شمار دیگری از اندیشمندان شیعه هم قرار گرفت».^۱

هدف از آنچه گفته شد آن است که عرفان و تصوف اصیل، پیوندی عمیق با تشیع داشته و شریعت و طریقت نزد بسیاری از مشایخ و بزرگان عرفان و تصوف، چه در قرون گذشته و چه متأخر مجتمع بوده و سلوک روحی و زندگانی آنها، خود گواه این حقیقت است. یکی از این بزرگان، شیخ صفی‌الدین اردبیلی (۶۵۰-۷۳۰ ق) است که چون موضوع اصلی بحث ماست، بدان پرداخته می‌شود.

«وی در محیط انزوای خانواده و در صفای زندگی روستایی (قریه کلخوران اردبیل) به دنیا آمد. در عین اشتغال به مقدمات علوم رسمی تمایلی به زهد و ریاضت یافت و به روزه‌داری و شب‌زنده‌داری پرداخت. اینکه از علوم رسمی چه اندازه بهره داشت معلوم نیست، اما از اقوال و احوالش آشنایی کافی با علوم شرعی پیداست. به هر حال آنگونه که از قول مؤلف عالم آرای عباسی برمی‌آید «مدتی به اکتساب فضائل و کمالات صوری پرداخت» و این کمالات او، لامحاله آن اندازه بود که قرآن را حفظ کرد و در فرایض و سنن، وقوف تمام یافت.

بالاخره در وقتی که اندیشه «طلب» از خاطرش جوانه می‌زد علاقه تمام یافت که در جست‌وجوی مشایخ و اولیاء حق به مسافرت پردازد. از [این‌رو] پیاده به شیراز رفت و گویند در خانقاه شیخ ابوعبدالله خفیف نزول کرد. ظاهراً در اثر مجاورت در همین بقعه بود که با صوفیه شیراز ارتباط و معاشرت یافت.

درین زمان شیخ سعدی هم در شیراز بود. روایات مربوط به مقامات شیخ صفی می‌گویند که وی در شیراز با شیخ سعدی ملاقات و مصاحبت داشت. معه‌ذا از قراین پیداست که بین عارف و شاعر پیر اما مردم‌آمیزی مثل سعدی، با جوان ریاضت‌پیشه و زاهد مشربی مثل صفی‌الدین توافق مشربی حاصل نشد، چنانکه در بغداد هم با وجود صحبت با شیخ شهاب‌الدین عمر سهروردی - که صفی‌الدین برای صحبت یک تن از خلفای طریقت او به شیراز آمده بود - شیخ شیراز با او به عنوان شیخ طریقت دست ارادات نداده بود و به عوالم شیخی و مریدی سلاسل اهل خانقاه، تمایل و تعلقی نداشت. اوقات شیخ صفی در شیراز بیشتر در صحبت صوفیه و فقرا می‌گذشت و در انزوا و اعتکاف در مساجد و مقابر. به علاوه در مجالس وعظ و حلقه‌های درس قرآن نیز حاضر می‌شد و به قرآن و تفسیر علاقه‌ای یافت. ظاهر آن است که استغراق در مطالعه قرآن و رفت و آمد به مجالس تفسیر در شیراز، اوقات صفی‌الدین را مشغول داشته است و گویا همین نکته سبب شده است که مجالست با امثال شیخ سعدی و مطالعه شعر و غزل را با ذوق خویش موافق نیافته است.

در خانقاه شیخ زاهد گیلانی [در گیلان]، این صوفی ریاضت پیشه اردبیل، تمام اوقات خود را در ریاضت‌های سخت می‌گذرانید و غالباً واجد مکاشفات نورانی و واقعات روحانی بود. به هر حال صفی‌الدین به اشارت شیخ زاهد، در اردبیل خانقاه و زاویه ساخت و در مراغه و تبریز نیز بعد از وی به ارشاد طالبان پرداخت؛ چنانکه طریقه وی بزودی شاگردان و

مریدان بسیاری در پیرامون وی جمع آورد و آوازه ریاضات و کرامات او همه جا منتشر گشت.

صفی‌الدین در اردبیل محل توجه تمام پیروان شیخ زاهد گشت و شهرت زهد و کرامات او تدریجاً حتی به امراء و حکام و سلاطین مغول نیز رسید. خواجه رشیدالدین فضل‌الله، وزیر همدانی در حق وی ارادات و اعتقاد تمام یافت و از توصیه‌هایی که در باب وی کرده است این نکته پیداست. سلطان محمد الجایتو، معروف به خدابنده نیز با وی به حرمت تمام سلوک می‌کرد. غیاث‌الدین محمد پسر خواجه رشیدالدین فضل‌الله نیز در حق شیخ ارادت تمام داشت. شیخ یک بار به دعوت او به تبریز رفت و در خانقاه رشید چند هفته به ریاضت و عبادت پرداخت. در اواخر عمر، شیخ صفی‌الدین غالباً مستغرق احوال خویش بود و پسرش صدرالدین موسی به امور خانقاه و احوال واردان و زایران که از اطراف به خانقاه شیخ می‌آمدند می‌رسید. تعداد این زایران و واردان به قدری بود که یکی از مریدان شیخ، ظاهراً با قدری مبالغه می‌گوید: «از راه مراغه و تبریز شمار طالبان و مشتاقان نمودم. در سه ماه، سیزده هزار طالب به این یک راه به حضرت شیخ آمدند و از باقی اطراف به این قیاس». بدون شک تعدادی هم از این مشتاقان و مریدان از آسیای صغیر می‌آمدند.

صفی‌الدین به سبب کثرت ریاضت و مخصوصاً به جهت افراط در روزه و اجتناب از [غذای] حیوانی، در اواخر عمر تدریجاً ضعیف و مکرر بیمار شد. در پایان عمر تقریباً شاید به کلی از غذا افتاده بود و جز غذاهای ساده غیر حیوانی و آب قند چیزی از گلویش پایین نمی‌رفت. با این حال تا ممکن بود در ادای وظایف شرعی اهتمام داشت؛ به علاوه خانقاه او، محل اطعام فقرا و پناه ضعفا و مسکینان بود و همین نکته، دستگاه او و اخلافش را همچنان محل توجه محتاجان و درویشان می‌داشت. در مرض موت هم «محافظت سفره فقرا و خدمت ضعفاً را با تأکید تمام سفارش می‌کرد. در آخرین روزهای بیماری در اثر ضعف شدید تقریباً از سخن گفتن هم بازماند. فقط آهسته قرآن می‌خواند و آخرین سخنش این بود: صلّوا علیه و سلّموا تسلیماً. روز دوشنبه دوازدهم محرم سنه ۷۳۵ بعد از نماز صبح در سن هشتاد و پنج سالگی وفات یافت و روز بعد به وقت نماز ظهر در مجاورت خانقاه خویش دفن شد.

شیخ صفی‌الدین در مراعات و وظایف شرعی تا آخرین لحظه حیات خویش به قدر امکان اهتمام داشت. بدین گونه در تصوف او جایی برای عدول از ظاهر و اظهار شطحیات پرسر و صدا یا ابراز تمایل به باطن احکام - که عرفان بعضی از مشایخ را نزد فقها و ائمه نامطلوب می‌کرد - وجود نداشت و همین نکته از رموز عمده بود در پیشرفت طریقت او و عدم برخورد آن با مخالفت و انکار اهل شریعت. شیخ در اعمال و آداب، نهایت دقت را به جا می‌آورد. از مذاهب فقها به آنچه «احوط» بود کار می‌کرد و هر چه در یک مذهب ناروا بود - و گرچند همه مذاهب‌های دیگر آن را روا می‌شمردند - وی از آن پرهیز داشت. فروتنی او نسبت به فقرا و ضعفا، وی را در نزد آنها محبوب می‌کرده هیچ وقت «من» نمی‌گفت و رسم تواضع درویشان را که عبارت بود از «سر نهادن در قدم شیخ»، به شدت منع می‌کرد. با همه کس به تواضع رفتار می‌کرد و همه را فرزند و بابا و برادر می‌خواند. با این همه با سلاطین و امراء، تواضعی نشان نمی‌داد و یک بار به پسرش صدرالدین

گفته بود: پیش ابنای دنیا خود را فروتن نباید کرد چون در آن حال، ایشان خود را به چیزی می گیرند و می پندارند انسان از آنها طمع چیزی دارد.

این قدرت نفس و آن تواضع وی، دو عامل عمده بود که مریدان را نسبت به وی نهایت درجه علاقه مند و فداکار می ساخت. مذهب خود او تسنن بود و با آنکه بعضی اقوال و اشعار منقول از او، از اتکا بر محبت و مهر علی (ع) حاکی است، این محبت علی با تسنن وی که در تاریخ ها از جمله حتی در احسن التواریخ بدان اشاره هست. مغایرت ندارد.^۱

پس از وی که فرزند و نوادگانش به جانشینی و تصدی مسند ارشاد او رسیدند، از همان نفوذ و محبوبیت نزد مردم و امرا برخوردار بودند. هدایا و نذورات و اوقاف که برای خانقاه وی از طرف علاقه مندان ارسال و تقدیم می شد، زایران و واردان را هر روز فزونی می داد. اهتمام شیخ صدرالدین (پسرش) در بنای گنبد شیخ صفی نیز که گویند بنای آن مدت ده سال طول کشید، خانقاه او را اهمیت فوق العاده ای بخشید. پس از شیخ صدرالدین، مسند ارشاد به خواجه سلطان علی، معروف به «سیاه پوش» رسید. «سلطان علی بنا بر روایات، در مجاهده و تصفیه باطن، به طریق آباء و مشایخ سلسله خویش می رفت. عنوان سیاه پوش در حق او، ظاهراً به سبب التزامش در پوشیدن لباس سیاه بوده است و در روایات عهد صفویه علت این امر را از زبان خود او در خطاب به امیر تیمور لنگ، عزاداریش بر مظلومان آل علی خوانده اند».^۲

بسیاری از محققان، سیاه پوشی سلطان علی را نشانه اظهار تشیع او و اخلافتش دانسته اند. به هر روی «ملاقات تیمور با وی که با جزییات افسانه آمیز در روایات صوفیه و بعضی مورخان عهد تیموری نقل شده است به هر حال از حیثیت و نفوذ فوق العاده او در عصر تیمور حاکی است. در همین ملاقات بوده است که می گویند تیمور وقتی از سفر جنگی خویش به عثمانی باز می گشت، نسبت به شیخ صفوی تکریم بسیار نشان داد و استدعا کرد تا شیخ چیزی از وی درخواست کند. شیخ فقط از او خواست تا آن اسیران را که امیر از بلاد روم [عثمانی] همراه آورده بود به وی ببخشد. تیمور پذیرفت و حتی پاره های اراضی در اطراف اردبیل و نواحی دیگر نیز خرید و وقف خانقاه صفوی کرد. شیخ صفی نیز اسیران را که تیمور به وی بخشید آزاد کرد و از آنها تعدادی در اردبیل باقی ماندند که به مناسبت انتساب به طریقت صوفیان، «روملو» خوانده شدند. تعدادی هم از آنها مراجعت به روم کردند و تیمور به ملاحظه تکریم شیخ در باب آنها به سلطان عثمانی و امراء روم حکم کرد تا آنها را ایداء نکنند و هر وقت قصد زیارت شیخ خویش و بقعه صفوی را در اردبیل داشته باشند مزاحم آنها نگردند».^۳

این نفوذ معنوی عظیم جانشینان شیخ صفی که ارادت بی چون و چرای مریدان را نسبت به آنان در پی داشت و در

۱- زرین کوب. پیشین، ص ۶۰-۶۵. (نقل به تلخیص).

۲- همان، ص ۶۷ و ۶۸.

۳- همانجا.

مناطق وسیعی از آذربایجان، فارس، عراق عرب، آسیای صغیر و شامات گسترده بود، به تدریج به نیروی سیاسی بزرگ شیعی تبدیل شد که در بستر آن شاه اسماعیل صفوی به حکومت رسید.

غرض از این گفتار آن است که طریقت اصیل، نه تنها تعارضی با شریعت نداشته بلکه از بطن و متن آن نشأت گرفته و مؤید و مقوم آن بوده که نمونه بارز آن را در شرح حالات و مقامات شیخ صفی‌الدین اردبیلی یادآور شدیم. در دوره صفویه نیز با وجود مخالفت سخت و پیگیر علمای شیعه با صوفیه زمان خود، علمای نامداری چون شیخ بهایی، میرداماد، ملامحسن فیض کاشانی (در جوانی)، فیاض لاهیجی، و در دوره قاجاریه نیز بزرگانی از علما مانند حاج ملااحمد نراقی و حاج ملاهادی سبزواری دارای گرایش‌های عرفانی آشکار بودند.

واقعیت آن است که عرفان و تصوف، بخش عمده‌ای از روح فرهنگ دینی و گنجینه ارزشمند ادبی منشور و منظوم ما را تشکیل داده است. اشعار مولانا، حافظ، نظامی و ده‌ها شاعر و ادیب نامدار ایرانی بیانگر دریافت عرفانی آنها از حکمت قرآنی و سیره نبوی است.

انحراف‌ها و بدعت‌هایی که صوفیان پیش از صفویه و پس از آن در باورها و مناسک خود پدید آوردند، موجب مخالفت‌های جدی علما و فقهای شیعه با عرفان و تصوف در جامعه و به حاشیه رفتن عرفا و منزوی شدن و عزلت‌گزینی علمایی گردید که گرایش عرفانی داشتند. با غیبت عرفان اصیل از فرهنگ و جامعه در قرون اخیر، متأسفانه راه برای ظهور عرفان‌های کاذب و افطاب و مشایخ دروغین فراهم شد که برخی از آنها آشکارا دست پرورده استعمار انگلستان بودند و یا ناخودآگاه در خدمت آن قرار گرفتند و بالطبع مخالفت شدید علما و تکفیر و تعقیب و حتی قتل مشایخ آنها را نیز به دنبال داشت.

پس از پیروزی انقلاب اسلامی، استکبار جهانی در کنار اهرم‌های فشار سیاسی، اقتصادی و نظامی علیه نظام جمهوری اسلامی از ابزارهای فرهنگی نیز در جهت مسخ و استحاله فرهنگی به وفور سود جسته که از جمله آنها ترویج عرفان‌های کاذب در جامعه است که به سبب زمینه تاریخی و استعداد عرفانی مردم ایران، متأسفانه با اقبال گروه‌هایی از مردم به ویژه جوانان روبه‌رو شده است.

این مکاتب یا فرق شبه عرفانی را برحسب خاستگاه می‌توان به چند دسته تقسیم کرد:

- عرفان‌های شرقی چینی و هندی
- عرفان‌های غربی (امریکایی و اروپایی)
- عرفان‌هایی که منشأ دینی دارند، مانند عرفان یهودی، مسیحی، زرتشتی
- عرفان‌های بومی، مانند عرفان‌های صوفیه جدید در ایران

تفاوت بارزی که در زمینه علل پیدایش عرفان‌های کاذب نوظهور در غرب و جهان اسلام - و از جمله کشورمان - وجود دارد آن است که ظهور این فرق عرفانی در غرب حاصل به حاشیه رفتن دین (مسیحیت) از متن جامعه از دوره

رنسانس بدینسو، و استقرار نظام‌های سیاسی سکولار و پیدایش مکاتب فلسفی ضد دینی و یا غیردینی است که نتیجه همه آنها، احساس ترس، دلهره و تنهایی بشر غربی در عین بهره‌مندی از رفاه مادی و اقتدار علمی و تکنولوژیک است. در سده قبل به ویژه از جنگ دوم جهانی تاکنون، ترس و اضطراب و تنهایی، مهمترین موضوعات فلسفه‌های مدرن، و نیز دست‌مایه اصلی رمان‌های فلسفی، ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی و فیلم‌های سینمایی معناگراست.

بنابراین پیدایش عرفان‌های نوظهور در غرب، درواقع نشانه ناتوانی مسیحیت و ناکارآمدی فلسفه‌های غربی در ایجاد روحیه آرامش و امید در جامعه و نیز تلاشی است در جهت رفع این دغدغه‌ها، و حال آنکه رواج آنها در جهان اسلام عمدتاً عارضی بوده و ناشی از جهل و عقب‌ماندگی فرهنگی مسلمانان و عدم تشخیص عرفان‌های اصیل از عرفان‌های کاذب و نیز دل‌بستگی هواداران غربی‌مآب این مکتب‌ها است که از سنن فرهنگی خویش بریده و بدون تأمل و اندیشه از آنها تقلید می‌کنند.

برای مقابله با این آفت عظیم که هویت فرهنگی و ملی ما را به شدت تهدید می‌کند باید آسیب‌شناسی جدی نمود و راه‌چاره اندیشید. به‌باور نگارنده، لازم است تا بستر ظهور مجدد عرفان اصیل اسلامی را که پاسخگوی بحران‌های فرهنگی و اجتماعی امروزه ماست فراهم کرد، زیرا عرفان اسلامی که در غبار فراموشی قرار دارد هنوز پاسخگوی بسیاری از این بحران‌هاست؛ چنانکه امروزه مثنوی معنوی نقش عمده‌ای در غرب و به ویژه آمریکا ایفا می‌کند. البته رویکرد غربی‌ها به عرفان اسلامی و از جمله مثنوی، با رویکرد ایرانیان و سایر مسلمانان متفاوت است؛ زیرا از منظر مسلمانان، قرآن کریم و سیره نبوی و ائمه شیعه (ع) الهام‌بخش عرفای مسلمان بوده است و حال آنکه در نگرش غربی، عرفان اسلامی و آثاری چون مثنوی و رباعیات خیام و... صرفاً مبتنی بر دریافت‌های شخصی عرفا از جهان هستی است.

از جمله اقداماتی که می‌توان برای فراهم شدن ظهور و بروز مجدد عرفان اسلامی در جامعه و توجه و اقبال مردم کشور و سایر مشتاقان به آن در جهان صورت داد، نگرش مجددی است که باید به پیشینه فرهنگی برخی شهرهای کشور داشت که در گذشته به واسطه حضور و اقامت و سپس مرگ عرفای بزرگ، مرجع ارشاد و زیارت خیل مریدانشان در داخل و خارج کشور بوده‌اند. شهرهای اردبیل (مدفن شیخ صفی‌الدین اردبیلی)، ماهان کرمان (مدفن شاه نعمت‌الله ولی) و تربت جام (مدفن شیخ احمد جام)، از آن زمره هستند که به دلیل شهرت و محبوبیت نزد بسیاری از ملل مسلمان منطقه، در گذشته از چنین ظرفیت فرهنگی برخوردار بوده‌اند و لذا می‌توان آنها را همانند قونیه، احیا کرد.

اگر شهر قم به واسطه وجود فقهای نامدار در سده اخیر، مرکز فقاقت نامیده شده، آن شهرها را می‌توان مراکز عرفان کشور تلقی نمود. برای فعال‌سازی، آنها علاوه بر مطالعه و تجربه‌اندوزی از برنامه‌های فرهنگی - هنری که در قونیه انجام می‌شود، برنامه‌های متنوعی را در آن شهرها می‌توان سامان داد. به عنوان مثال:

- اجرای برنامه‌های شعرخوانی عرفانی و موسیقی‌های مقامی و قوالی ایران و جهان اسلام.

- برگزاری فستیوال جهانی آثار هنرهای تجسمی، نمایشی و سینمای معناگرا با مضامین عرفانی.
- تولید فیلم های سینمایی و سریال های تلویزیونی از زندگی، اندیشه و سلوک عرفای نامدار مسلمان.
- نشر آثار اصیل گذشته و بازنویسی و بازآفرینی آنها برای نسل جدید.
- تشکیل همایش های ملی و جهانی پیرامون اخلاق و عرفان اسلامی.
- برگزاری دوره های کارگاهی شناخت اخلاق و عرفان اسلامی، تفسیر قرآن و تدریس منابع اخلاقی و عرفانی.
- برگزاری مراسم اعتکاف و شب زنده داری ها در ایام ماه مبارک رمضان و دیگر ایام
- برگزاری مجالس وعظ و ارشاد عرفانی و اخلاقی در ایام مختلف سال، به ویژه مناسبت های مذهبی.
- ایجاد کتابخانه تخصصی در حوزه اخلاق، عرفان و تصوف اسلامی.
- ایجاد موزه تخصصی از ابزار و لوازم شخصی، پوشاک و دست نوشته های عرفا و متصوفه.

ویژگی‌های معماری و تزئینات آرامگاه میر قوام‌الدین مرعشی آمل در دوره صفوی

دکتر جواد نیستانی

عضو هیئت علمی دانشگاه تربیت مدرس



چکیده

بنای آرامگاهی میر قوام‌الدین مرعشی بنیانگذار حکومت محلی شیعی در مازندران در سده ۸ و ۹ ه.ق - که به مشهد میر بزرگ نیز شهره است - از آن رو اهمیت دارد که چند دوره معماری اسلامی - از دوره مرعشیان تا دوره معاصر - را در خود جای داده است؛ مقاله حاضر کوششی است برای شناساندن دوره‌های مختلف ساختمانی این آرامگاه، به ویژه در دوره صفوی، توضیح دلایل این تغییر و تحولات و مطالعه تزئینات به کار رفته در بنا است. کلیدواژه: آرامگاه، مرعشیان، مازندران، صفویان، معماری اسلامی.

مقدمه تاریخی

آرامگاه میر قوام‌الدین مرعشی (۷۶۰-۷۸۱ ه.ق) که به شماره ۵۹ در تاریخ ۱۳۱۰/۱۰/۱۵ ش/ ۶ ژانویه ۱۹۳۲م در فهرست آثار تاریخی ایران ثبت شده است (مرکز اسناد...، ۱۳۱۰: ۵۹) در بافت قدیم معماری آمل و در غرب ساختمان شهرداری کنونی و جنوب غربی مسجد جامع این شهر قرار دارد؛ این آرامگاه به نام مشهد میر بزرگ نیز در متون تاریخی و جغرافیایی شناخته شده است.

برآمدن حکومت شیعی مرعشی در مازندران در اواخر سده ۸ ه.ق و ریشه‌یابی عوامل دخیل در استقرار و بررسی دلایل سقوط آن، شرح مستوفایی را می‌طلبد که پیشتر در جای دیگر بدان پرداخته شده است (نیستانی: ۱۳۸۳) و این که استقبال عامه مردم در سده ۸-۹ ه.ق و رویکرد این حکومت به ساختن بناهای آرامگاهی با در نظر داشت اندیشه درویشگری بوده و حکومت دینی آن را رواج می‌داده است.

برای آغاز سخن و طرح زمینه تاریخی موضوع، این قدر دانسته است که با کشته شدن اسپهبد حسن فخرالدوله^۱ ۷۳۴ - ۷۵۰ ه. ق (آملی، ۱۳۴۸: ۲۰۱-۲۰۲، مرعشی، ۱۳۳۳: ۲۵۲؛ Madelung, 1985: 747-753) آخرین پادشاه خاندان باوندی (Ibid, 1985: 752) به دست کیامحمد^۲ (مرعشی، ۱۳۳۳: ۲۵۲؛ آملی، ۱۳۴۸: ۲۰۳) پسر کیا افراسیاب چلاوی^۳ (مرعشی، ۱۳۳۳: ۲۴۳ - ۲۵۴) در آمل شش خاندان سر برافراشتند که نام ایشان به شرح زیر است (برزگر، ۱۳۸۰: ۳۵۳ - ۳۵۴): خاندان کیایان چلاوی ۷۵۰ - ۸۰۶ ه. ق (مرعشی، ۱۳۳۳: ۲۵۱ - ۲۵۷) به رهبری کیا افراسیاب چلاوی در آمل، چلاو^۴، لاریجان^۵ و پیرامون آن؛ خاندان کیایان جلالی (۷۶۳ - ۷۶۶ ق) به رهبری کیا جمال الدین احمد^۶ جلالی (آملی، ۱۳۴۸: ۲۷۷ - ۲۸۸) در ساری و مامطیر (بابل) و پیرامون آن؛ خاندان کیا جلال متمیر (۷۸۱ ق) به رهبری کیا جلال الدین در فیروزکوه^۷ (برزگر، ۱۳۸۰: ۷۵ - ۷۷) و ویمه^۸ خاندان سخت کمانی (۷۸۱ ق) به رهبری کیا اسکندر سیاوش^۹ (مرعشی، ۱۳۳۳: ۲۴۴) سخت کمان در لپور و سوادکوه؛ خاندان سادات عمادی به رهبری سید عماد (مرعشی، ۱۳۳۳: ۱۰۱-۱۰۲) در ناحیه هزار جریب؛ خاندان سادات مرعشی به رهبری میرقوام الدین^{۱۰} (مرعشی، ۱۳۳۳: ۲۳۶ - ۲۴۰) ملقب به میر بزرگ در منطقه دابوی آمل.

بنابر آنچه در تواریخ محلی مازندران آمده پنج خاندان یاد شده در درگیری با خاندان سادات مرعشی اقتدار و حکومت خود را از دست دادند (خاندان سادات عمادی پس از مرگ میرقوام الدین سرکوب شدند). کیا افراسیاب که در نبرد با استاندار^{۱۱} اسکندر جلال الدوله پادوسپانی پادشاه رویان - وی به خونخواهی اسپهبد حسن فخرالدوله باوند به آمل لشکر کشید - به کمک درویشان میرقوام مرعشی پیروزی یافت کار را بر خود چنان آسان دید که در ۷۵۱ ق و بنابر شرح مفصل

۱ - او پسر شاه کیخسرو رکن الدوله و برادر شرف الملوک باوند آخرین امیر از شاخه کینه خواریه آل باوند است که پس از مرگ برادر در ۷۳۴ ق بر تخت شاهی نشست؛ بنابر منابع تاریخی اسپهبد فخرالدوله باوند روز بیست و هفتم محرم ۷۵۰ ق هنگامی که دو پسر کیا افراسیاب چلاوی را به شاهنامه خوانی واداشته بود، توسط یکی از آن دو، کیامحمد چلاوی کشته شد.

۲ - فرزند ششم کیا افراسیاب چلاوی که در جنگ اسکندر جلال الدوله پادوسپانی با چلاویان برای انتقام خون اسپهبد حسن فخرالدوله، کشته شد.

۳ - وی از سپهسالاران اسپهبد حسن فخرالدوله و از کیایان چلاوی بود و خواهرش نیز همسری آخرین پادشاه باوند (فخرالدوله) را داشت.

۴ - نام یکی از دهستانهای بخش مرکزی شهرستان آمل.

۵ - در جنوب شهرستان آمل واقع و دارای چهار دهستان امیری، بالاریجان، بهرستاق و دلارستاق است.

۶ - او در نزد اسپهبد حسن فخرالدوله نفوذ بسیاری داشت و هنگام تاخت و تاز امیرمسعود سربداری در طبرستان و رویان نقش مهمی ایفا کرد تا اینکه در ۷۴۳ ق بدست وی کشته شد.

۷ - وی از سرسپردگان اسپهبد حسن فخرالدوله و حاکم ناحیه فیروزکوه بوده است.

۸ - موضعی در نزدیکی قلعه فیروزکوه که جایگاه نبرد کیا افراسیاب چلاوی و کیاجلال متمیر بود.

۹ - حاکم ناحیه لپور و سوادکوه از سوی اسپهبد حسن فخرالدوله بود.

۱۰ - دابو نیز نام یکی از دهستانهای بخش مرکزی شهرستان آمل است؛ این ناحیه از شمال به دریای خزر، از خاور به دهستان جلال ازرك بابل، از جنوب به دهستان دشت سرآمل و از غرب به دهستان هرازیبی محدود است؛ برای مطالعات باستان‌شناسی دابو بنگرید به: ناصر نوروززاده چگینی، پیشین، ص ۱۰۱.

۱۱ - به گفته اولیاءالله آملی، پیشین، صص ۱۲۰-۱۲۱ این واژه در آمل آستان دار است؛ دیگر این که استان به طبری کوه را گویند و استندار ملک جبال باشد.

میرظهیرالدین مرعشی (۱۳۳۳: ۲۴۶ - ۲۵۰) با میرقوام الدین کشمکش آغازید کیا افراسیاب با حمایت رهبران دینی طرفدار خود در آمل دستار از سر میرقوام برداشت و او را در بازار آمل گردانید و به زندانش افکند؛ به گفته مرعشی (همانجا) شبی را که میرقوام الدین در زندان بسر می‌برد، کیا سیف الدین پسر بزرگ و جانشین کیا افراسیاب به درد قولنج درگذشت مردم که این واقعه را از کرامات میرقوام الدین دانستند به زندان شهر هجوم بردند و او را آزاد ساخته و با عزت و احترام به دابوی آمل بازگردانیدند. کیا افراسیاب نیز از این پس با او به مدارا رفتار کرد، با قدرت یافتن روز افزون درویشان مرعشی و اقتدار میرقوام الدین در ۷۶۰ ق، کیا افراسیاب در نبردی که به نام جنگ جلالک مار پرچین^۱ شهرت یافت در ناحیه‌ای در نزدیکی شهر آمل با درویشان مرعشی صف آراست، در این جنگ کیا افراسیاب چلاوی و پسر وی کشته شدند (مرعشی، ۱۳۳۳: ۲۵۱ - ۲۵۲).

کیا افراسیاب را هشت پسر بود که هفت تن از آنها در زمان حیات پدر درگذشتند، کهنترین و باقیمانده پسران کیا افراسیاب بنام کیا اسکندر که بعدها از پیروان امیر تیمور گورکانی شد، نقش مهمی در اذیت و آزار سادات مرعشی داشت که به جای خود از آن سخن خواهیم گفت (مرعشی، ۱۳۳۳: ۲۵۱ - ۲۵۲).

کیاییان جلالی خاندانی بودند که در ساری، مامطیر، دژ توجی (ابن اسفندیار، ۱۳۶۶: ۲۳۹، ۲۳۱، ۷۳، آملی، ۱۲۶، ۱۳۴۸: ۹۰؛ نیستانی، ۱۳۷۳: ۳۸۱ - ۳۸۳) و چمنو (مرعشی، ۱۳۶۴: ۸۱؛ برزگر، ۱۳۸۰: ۳۷ - ۳۸؛ نوروززاده چگینی، ۱۳۷۰: ۱۹۴، ۱۰۵) حکومت داشتند و کیا احمد جمال الدین جلالی از تابعان اسپهبد حسن فخرالدوله بود که در تاخت و تاز امیرمسعود سربداری^۲ در طبرستان^۳ و رویان^۴ در ۷۴۳ ق درگذشت، میرقوام الدین مرعشی که پس از خاتمه جنگ جلالک مار

۱ - جلالک + مادر، مادر جلال، مزرعه پنبه در نزدیکی شهر آمل که نبرد کیا افراسیاب و درویشان در آن موضع اتفاق افتاد؛ بنگرید به: سید ظهیرالدین مرعشی، پیشین، صص ۲۵۰-۲۵۱.

۲ - دومین امیر (۷۴۵-۷۳۸ ق) از سلسله سربداری و مشهورترین آنان که پس از کشته شدن برادرش، عبدالرزاق سربداری به جای او نشست وی در اواخر ۷۴۳ ق به مازندران لشکر کشید و اگرچه نخست آمل را گرفت، سرانجام بر اثر مقاومت مردم و سختی راهها، فرار اختیار کرد، اما به دست مازندرانیان افتاد و به قتل رسید، در این باره بنگرید به JR, Smith, John Masson The, History of the Sarbadar Dynasty 1336-1381 A.D and is Sources, First Published, New York, Mouton, 1990, pp.139-147, 159-162

۳ - نام پهلوی آن تپورستان بوده و به قول بعضی از جغرافیایانویسان دوره اسلامی، اصل واژه از طبر (تبر) گرفته شده است؛ به نظر برخی دیگر که منطقی نیز می‌نماید واژه تپورستان و طبرستان به معنی سرزمین تپورها و منسوب به این قوم بسیار قدیمی است، طبرستان را با پتسخوارگر که جزء قلمرو اردوان پنجم اشکانی بود کمابیش منطبق شمرده‌اند برای تفصیل بیشتر بنگرید به: R, Vasmar, and C.e, Bosworth, Mazandaran in: The Encyclopaedia of Is-lam, ed by, C, E, Bosworth, vol, VI, Leiden Brill, 1991, pp.935-942، مارکواریت نیز یاد داشته‌ای عالمانه‌ای درباره وجه اشتقاق واژه تپورستان، سکه‌ها و موقعیت آن در دوره اسلامی دارد بنگرید به: J, Marquart, Eransahr. Weidmann sche Buchhandlung, Buchhandlung, Berlin, 1901, pp.129-135.

۴ - ناحیه رویان در غرب مازندران در ابتدا کوره‌ای جداگانه و جزء دیلم بوده است نام رستمدر که در دوره مغول پدید آمده گاه بر رویان نیز اطلاق می‌شده است برخی نیز آن را مطابق کجور دانسته‌اند برای آگاهی و تفصیل بیشتر بنگرید به: J, Marquart, OP. Cit, P. 13؛ واسیلی ولادیمیریوچ بارتولد، تذکره جغرافیایی تاریخی ایران، ترجمه حمزه سردادور، چاپ دوم، تهران، انتشارات توس، ۱۳۵۸، صص ۲۳۵-۲۳۶؛ برای مطالعات باستان‌شناسی منطقه بنگرید به: ناصر نوروززاده چگینی، پیشین، صص ۱۰۱-۱۰۲.

در ۷۶۰ ق به گسترش حدود متصرفات خود به دیگر نواحی طبرستان و رویان و رستمدر می‌اندیشید، پسر خود سید کمال‌الدین را مأمور این کار ساخت سید کمال‌الدین نیز در ۷۶۳ ق برادر دیگرش سید رضی‌الدین را به جانشینی خود در آمل گذاشت و با لشکریان جلالی - کیا فخرالدین جلالی از ساری و کیاوشتاسب از دژ توجی - که در بارفروش ده، در کنار باول رود، آرایش جنگی یافته بودند، نبرد آغازید، با شکست کیاییان جلالی و عقب‌نشینی ایشان به ساری و قلعه توجی، میرقوام‌الدین مرعشی در بارفروش ده مستقر گردید، با کشته شدن سید عبدالله فرزند ارشد میرقوام‌الدین به تحریک کیا فخرالدین کیا، نبردی دیگر در ۷۶۳ ق بین سید کمال‌الدین مرعشی و جلالیان در «مرز خاک بارفروش ده» روی داد که در آن کیا فخرالدین با چهارتن از فرزندان و نزدیکان کشته شدند کیاوشتاسب جلالی نیز به قلعه توجی پناه برد و بدین ترتیب ساری نیز به حدود متصرفات مرعشیان درآمد (مرعشی، ۱۳۳۳: ۲۶۰ - ۲۶۱).

سید کمال‌الدین با محاصره دژ توجی در ۷۶۳ ق و کشته شدن کیاوشتاسب در همان سال و به اسارت درآوردن خانواده وی ناحیه چمنو را به تصرف درآورد و آن را بر خود مسلم ساخت (مرعشی، ۱۳۳۳: ۲۶۷ - ۲۶۹).

سادات مرعشی هم‌چنین پس از دستیابی به نواحی دشت مازندران و شهرهای بارفروش ده و ساری، قلعه توجی و چمنو به اندیشه گسترش متصرفات خود تا مناطق کوهستانی یعنی سلسله جبال البرز افتادند و رو به سوی نواحی لپور، سوادکوه و فیروزکوه نهادند که در دست کیا جلال متمیر و کیا اسکندر سیاوش سخت کمان بود، کیا جلال متمیر و کیا اسکندر سخت کمان که از سران این خاندان و سرسپردگان اسپهبد حسن فخرالدوله بودند از در صلح درآمدند؛ کیا اسکندر سخت کمان به ساری کوچانیده و کیا جلال نیز پس از تسلیم به ساری فرستاده شد، و بدین ترتیب بخشی از کوهستانهای تپورستان شامل لپور، سوادکوه و فیروزکوه در ۷۸۱ ق به تصرف مرعشیان درآمد (مرعشی، ۱۳۳۳: ۲۷۳ - ۲۸۰).

در محرم همین سال ناخوشی بر میرقوام‌الدین که در این هنگام ظاهراً به سبب آزدگی از پسر خود سید رضی‌الدین حاکم آمل در بارفروش ده ساکن شده بود، مستولی گشت و با فراخواندن سید کمال‌الدین از ساری، وی را به جانشینی خود برگزید و خود به دیار باقی شتافت؛ جسد میرقوام‌الدین را از بارفروش ده به آمل بردند و در آن سامان و در جایی که هم اکنون به مشهد میر بزرگ معروف است، به خاک سپردند؛ سید رضی‌الدین نیز بر مزار او آرامگاهی بنا نهاد (مرعشی، ۱۳۳۳: ۹۱ - ۹۲).

از سید قوام‌الدین پنج پسر برجای ماند: سید کمال‌الدین که والی ساری و وصی پدر بود؛ سید رضی‌الدین که در آمل حکومت می‌کرد؛ سید فخرالدین که در رستمدر حاکم بود؛ سید یحیی که در زمان پدر بعضی از قصبات ساری در تصرف وی بود؛ سید اشرف‌الدین که در قراطوغان که داخل ساری است، ریاست می‌کرد.

ویژگی‌های معماری

با توجه به پلان آرامگاه، دودوره عمده ساختمانی - به رغم تغییرات مدام این بنا در طول تاریخ منطقه - در این بنا با مصالح آجری، قابل بررسی است دوره اول، شامل طرح هسته اصلی آرامگاه چهار ضلعی به ابعاد $7/30 \times 7/50$ متر با مدخل ورودی رو به شرق است که به نظر می‌رسد ساخته سید رضی الدین حاکم آمل در تاریخ ۷۸۱ ه.ق است (نک: نقشه شماره ۱). پلان هسته اصلی بنا کاملاً قابل مقایسه با پلان دیگر بناهای آرامگاهی قرن ۹ ه.ق مازندران به ویژه آرامگاه سید زین العابدین مرعشی در ساری و امامزاده ابراهیم و بنای معروف به شمس آل رسول در شهر آمل است با وقوع حوادثی چند در شهر آمل که از آن جمله است: تخریب گنبد آرامگاه توسط اسکندر شیخی (۷۹۴ - ۸۰۷ ه.ق) به گفته سید ظهیرالدین مرعشی (۱۳۳۳: ۳۱۱ - ۳۱۳) به ویژه حادثه آتش سوزی بزرگی در زمان شاه عباس اول (۱۰۳۸ - ۹۹۶ ه.ق / ۱۶۲۹ - ۱۵۸۸ م) در ۱۰۰۵ ق / ۱۵۹۷ (منجم یزدی، ۱۳۶۶: ۱۴۴)؛ زلزله مهیب محرم ۱۰۱۷ ه.ق / آوریل ۱۶۰۸ م (منجم یزدی، ۱۳۶۶: ۳۳۸)؛ زلزله ۱۰۹۸ ه.ق / ۶۸۷ م (مهجوری، ۱۳۴۲: ۱۰۸)؛ زمین لرزه ۱۲۲۳ ه.ق که به نوشته سرگرواوزلی دیوارهای آرامگاه میر قوام الدین بدان سبب در بسیاری نقاط فرو ریخته بود (III, p. 297 به نقل از: کاظم بیگی، ۱۳۸۴: ۹۸)؛ و سرانجام حریق گسترده ۷ جمادی الثانی ۱۳۳۵ ه.ق (کاظم بیگی، ۱۳۸۴: ۱۰۲) که آمل را ویران ساخت و از رونق انداخت، موجب گردید تا ملحقاتی نیز در بازسازی‌های آرامگاه بدان افزوده شود؛ این ملحقات که از آن به دوره دوم ساختمانی تعبیر می‌کنیم، بنا را به ساختمانی دو اشکوبه با فضایی چهار ضلعی، محاط بر هسته اصلی آرامگاه تبدیل ساخته است؛ این ملحقات شامل فضای چهار ضلعی دیگری به ابعاد $25/40 \times 30/40$ متر است که ورودی آن از جنوب مجموعه است راه دسترسی به طبقه دوم - بام و گنبد بنا نیز از طریق دو پلکان آجری است که یکی با فاصله‌ای اندک در شرق مدخل جنوبی و دیگری، قرینه آن در شمال همین راه پله واقع شده است (نک: نقشه شماره ۱).

از شکل اولیه گنبد آرامگاه آگاهی دقیقی نداریم بنابر نوشته سید ظهیرالدین مرعشی (۱۳۴۹: ۳۵۰، ۳۸۳) «سید علی ساری پس از آن که آمل را از دست سید علی آمل بیرون آورد به سید قوام الدین بن سید رضی الدین داد و گنبد میر بزرگ را که اسکندر شیخی شکافته بود بفرمود تا بنیاد کنند و استادان بنا را به سرکار بازداشت و در سال ۸۱۴ ه.ق تمام شد». بدین ترتیب دانسته است که گنبد، در تاریخ یادشده بازسازی گردید؛ بنابر تصویری که عکاس مخصوص ناصرالدین شاه در محرم ۱۲۸۴ ه.ق از نمای شرقی مشهد میر بزرگ گرفته است، ساختمان نیمه ویران و گنبد آن به شکل نیم کروی پخ است (ستوده، ۱۳۷۵: ۹۴۰؛ نیز تصویر شماره ۱) در جلوی مدخل ورودی آرامگاه (در جنوب) نیز حوضی بزرگ قرار دارد که در عصر حاضر باقی نیست افزون بر این، بنابر عکسی که ژاک دومورگان در ۱۳۰۷ ه.ق (۱۳۳۸: ۱۷۵)؛ تصویر شماره ۲ و طرح شماره ۱) و ه.ل رابینو در ۱۳۳۰ ه.ق از آرامگاه گرفته (نک: تصویر شماره ۳)، شکل گنبد با شکل سال ۱۲۸۴ ه.ق تفاوتی نداشته است (ستوده، ۱۳۷۵: ۹۴۴) گنبد امروزی نیز که به شیوه دوپوش ساخته شده وقائده آن مدور بوده در مرمت‌های

سال ۱۳۵۶ش، نمای بیرونی آن به شکل هرم مربع القاعده درآمده است (ستوده، ۱۳۷۵: ۹۷) کمر بند گنبد از خارج، هشت ضلعی دو به دو برابر است ضلع بلند آن ۲۸۰ و ضلع کوتاه آن ۱۹۸ سانتیمتر و کاشی‌کاری است (ستوده، ۱۳۷۵: ۹۷؛ نک: تصویر شماره ۴) گنبد زیرین به شکل عرقچینی است شواهد موجود حاکی از کاربرد تزئینات کاشی‌کاری در گنبد و نمای خارجی بنا است (نک: دنباله مقاله) گنبد خانه یا صحن اصلی و هسته مرکزی آرامگاه، ساختمانی است مربع شکل که از طریق راهروهایی به اتاق‌های جانبی در شرق و غرب و از شمال به فضاهای دیگر و نیز در شمال غرب به شبستانی با دوستون در وسط، راه می‌یابد طاق‌های این بنا از نوع جناغی است صندوق چوبی مرقد به درازای ۲۸۶ و پهنای ۱۵۴ و بلندی ۱۶۴ سانتیمتر در وسط صحن قرار دارد که تاریخ ۱۰۳۳ ه.ق بر آن حک شده است؛ شواهد موجود حاکی از سوختگی در قسمت اعظم صندوق به جز چارچوبه آن است؛ بر روی این صندوق آیاتی از کلام الله مجید و حدیث، حک شده است (برای آگاهی بیشتر نک: ستوده، ۱۳۷۵: ۹۷ - ۹۹).

تزئینات

ساقه گنبد از خارج دارای کاشی‌کاری است که در قاب‌های مجزا و متفاوت با کاشی‌های معرق بر زمینه آبی و سفید نقش گردیده است (نک: تصویر شماره ۵) بر کاشی‌ها به خط کوفی بنایی عبارات لا اله الا الله، محمد نبی الله، علی ولی الله و کلمه علی به صورت معرق سیاه بر متن آبی آمده است (نک: تصاویر شماره ۶ و ۷).

سردر ورودی در جنوب بنا نیز دارای تزئینات کاشی‌کاری قابل توجه ای است؛ مقرنس‌های این سردر با کمک کاشی‌های معرق و ایجاد نقوش هندسی و خطوط انجام شده است (نک: تصویر شماره ۸) دیوارهای گنبد خانه و یا صحن اصلی نیز تا ارتفاع ۲۱۰ سانتیمتر مزین به کاشی‌هایی با زمینه زرد با حاشیه سیاه خاکستری است (نک: تصویر شماره ۹). افزون بر این، با توجه به شواهد موجود دیوارها، اطاقها و راهروها نیز تا ارتفاع ۱/۶۰ سانتیمتر مزین به کاشی‌کاری و قطعات خشت کاشی از دوره صفوی بوده است؛ در داخل صحن و در قسمت زیرین گنبد داخلی، تکه‌هایی از یک کتیبه سراسری از آیات قرآنی و حدیثی از حضرت علی (ع) به خط سفید ثلث بر کاشی آبی لاجوردی دیده می‌شود (نک: تصویر شماره ۱۰ و ۱۱).

منابع

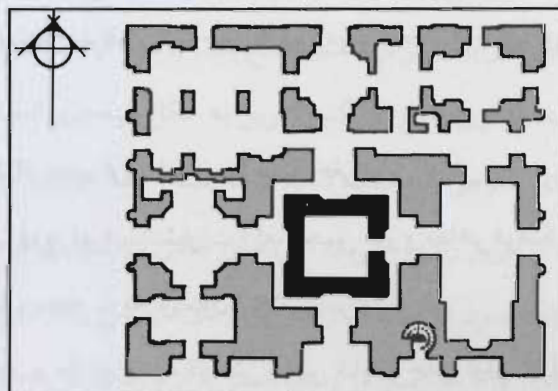
- آملی، اولیاءالله، ۱۳۴۸، تاریخ رویان، به کوشش منوچهر ستوده، چاپ اول، تهران، انتشارات بنیاد فرهنگ.
- ابن اسفندیار، محمدبن حسن، ۱۳۶۶، تاریخ طبرستان، به کوشش عباس اقبال، چاپ دوم، تهران، کلاله خاور.
- برزگر، اردشیر، تاریخ طبرستان، ۱۳۸۰، به کوشش محمد شکری فومشی، جلد ۲؛ چاپ اول، تهران، نشر رسانش.

- بارتولد، و ۱۳۵۸، تذکره جغرافیای تاریخی ایران، ترجمه حمزه سردادور، تهران، توس.
- دمورگان، ژاک، ۱۳۳۸، هیئت علمی فرانسه در ایران، مطالعات جغرافیایی، ترجمه کاظم ودیعی، جلد ۱، چاپ اول، تبریز، انتشارات چهر.
- رزم آرا، حسینعلی، ۱۳۲۹، فرهنگ جغرافیایی ایران، جلد ۳، چاپ اول، تهران، مؤسسه جغرافیایی ارتش.
- ستوده، منوچهر، ۱۳۷۵، از آستارا تا استارآباد، جلد ۵، چاپ دوم، تهران، انتشارات آگه، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- کاظم بیگی، محمد علی، ۱۳۸۴، نابودی آثار تاریخی آمل، مجله تاریخ و تمدن اسلامی، س ۱، ش ۱.
- مرعشی، سیدظهرالدین، ۱۳۳۳، تاریخ طبرستان و رویان و مازندران، به کوشش عباس شایان، چاپ اول، تهران، چاپخانه فردوسی.
- مرعشی، سیدظهرالدین، ۱۳۴۹، تاریخ طبرستان و رویان و مازندران، به کوشش منوچهر ستوده، تهران.
- مرعشی، میرتیمور، ۱۳۶۴، تاریخ خاندان مرعشی مازندران، به کوشش منوچهر ستوده، چاپ اول، تهران، اطلاعات.
- مرکز اسناد پژوهشگاه سازمان میراث فرهنگی استان تهران.
- منجم یزدی، ملاجلال الدین محمد، ۱۳۶۶، تاریخ عباسی، به کوشش س وحید نیا، تهران، وحید.
- مهجوری، اسماعیل، ۱۳۴۲، تاریخ مازندران، جلد ۲، چاپ اول، ساری، چاپ خانه اثر .
- نوروز زاده چگینی، ناصر، ۱۳۷۰ "شهرهای مازندران"، شهرهای ایران، به کوشش محمدیوسف کیانی، جلد ۴، چاپ اول، تهران، جهاد دانشگاهی.
- نیستانی، جواد، ۱۳۸۳، پژوهشی در بناهای آرامگاهی مازندران مرکزی در قرن ۹ هجری (باتاکیدبرویژگی‌های معماری) رساله دکتری، دانشگاه تربیت مدرس.
- _____، ۱۳۷۳، "توجی"، التدوین فی احوال جبال شروین، تألیف محمدحسن خان اعتمادالسلطنه، به کوشش مصطفی احمدزاده، چاپ اول، تهران، انتشارات فکر روز.

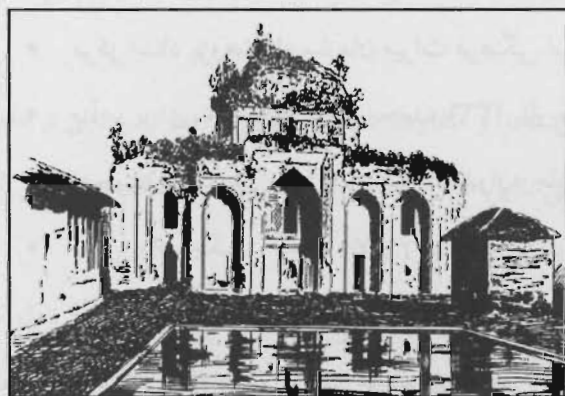
- Madelung , W,1985, "Al , E Bavand", Encyclopedia Iranica , ed, Ehsan Yarshater, Vol , I , Boston , Routledgeand kegan paul.
- Marquart , J,1901 , Eransahr , Weidmann , Sche Buchhandlung , Berlin,.
- Smith , J.R.Masson , John ,1990, The History of the Sarbadar Dynasty 1336-1381, A.D,and its Sources , New York , Mouton.
- Vasmar , R. and Bosworth , C ,e ,1991, «Mazandaran», The Encyclopaedia of Islam , ed ,C.E. Bosworth , Vol, VI , Leiden , Brill.



تصویر شماره ۱، ستوده، ص ۹۴۰



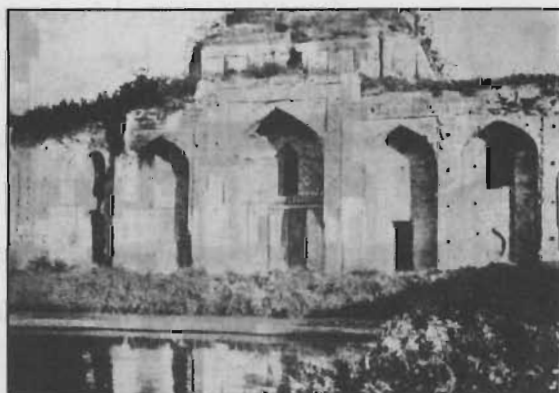
نقشه شماره ۱، آرشیو مرکز اسناد، پرونده ش ۵۹



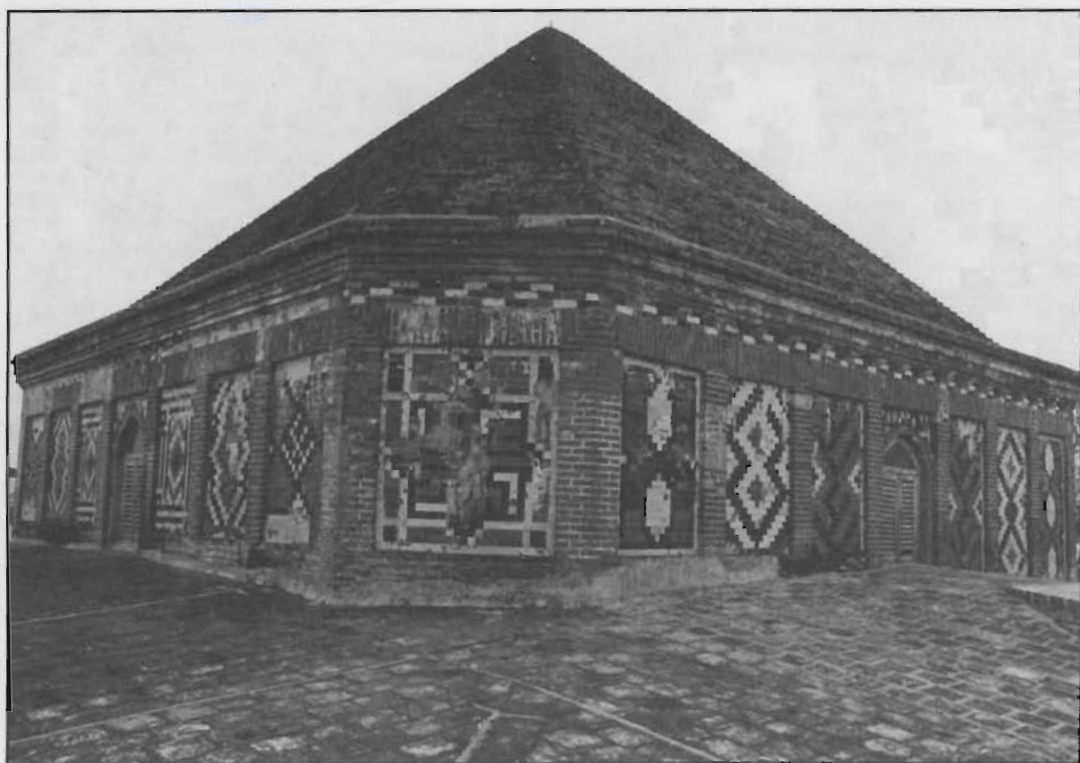
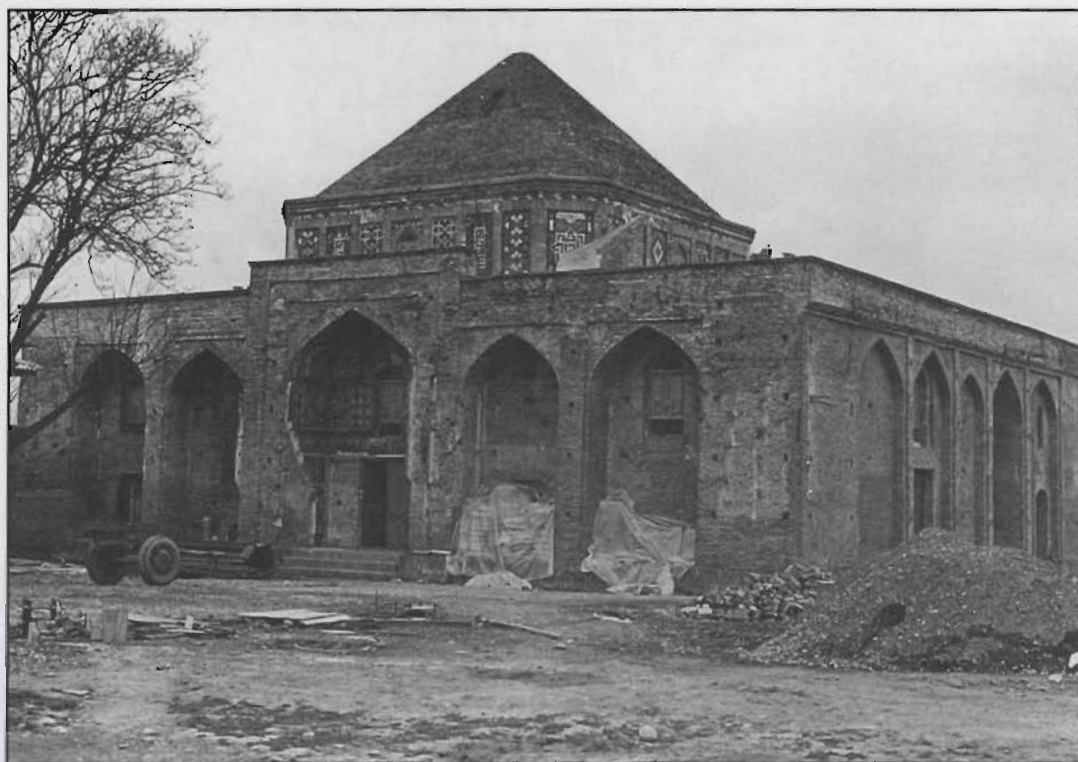
طرح شماره ۱، ستوده، ص ۹۴۲



تصویر شماره ۲، ستوده، ص ۹۴۱



تصویر شماره ۳، ستوده، ص ۹۴۴



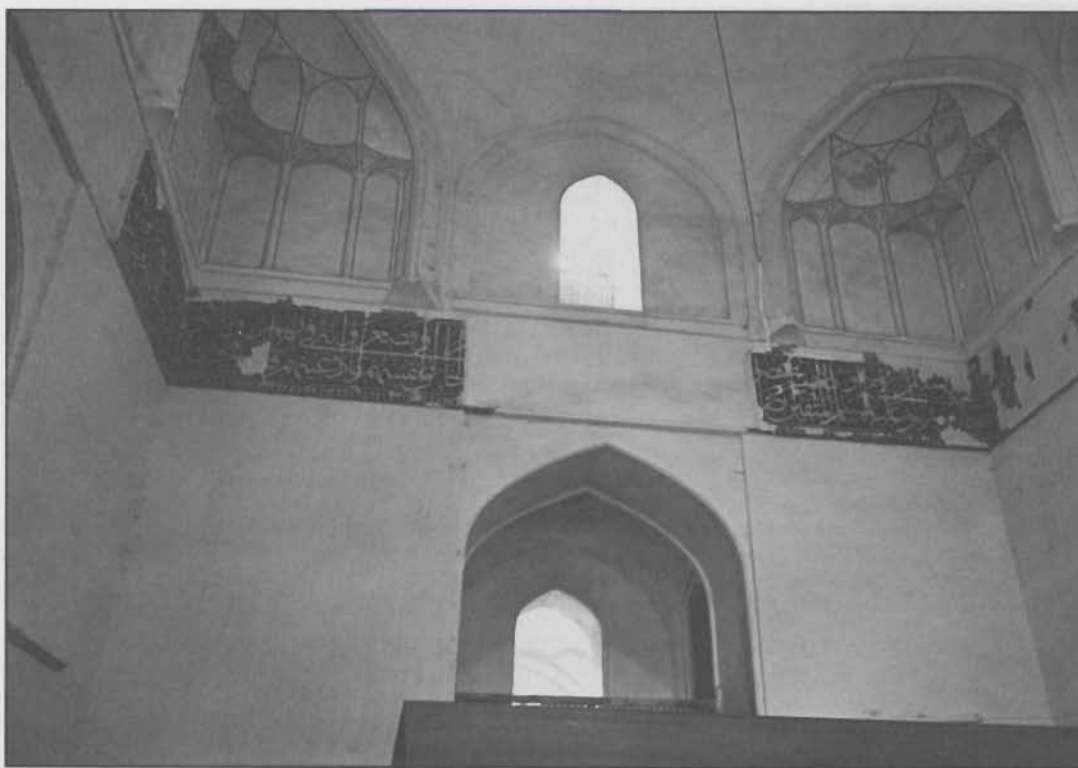
تصاویر شماره ۴ و ۵، آرشیو سازمان میراث فرهنگی مازندران



تصاویر شماره ۷ و ۶، آرشیو سازمان میراث فرهنگی مازندران



تصاویر شماره ۸ و ۹، آرشیو سازمان میراث فرهنگی مازندران



تصاویر شماره ۱۰ و ۱۱ آرشیو سازمان میراث فرهنگی مازندران

بررسی کاشی کاری مجموعه شیخ صفی الدین اردبیلی

دکتر میترا آزاد

استادیار دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه شهید بهشتی



چکیده

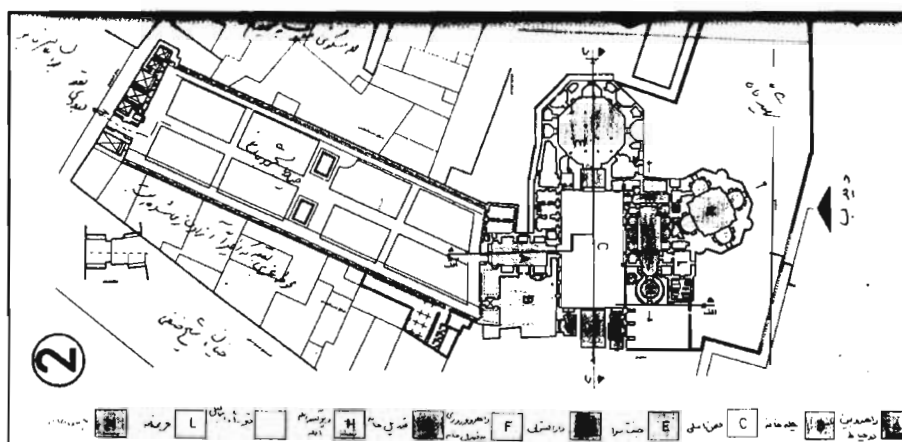
ساخت مجموعه بناهای بقعه شیخ صفی الدین اردبیلی، عارف و شاعر قرن هفتم هجری، از زمان حیات وی در دوره تیموری آغاز و تکمیل و تزئین آن در دوره صفوی نیز ادامه پیدا کرد؛ علاوه بر قدمت بیش از هفتصدساله بنا، این مجموعه دارای غنی ترین و زیباترین تزئینات وابسته به معماری می باشد؛ کاشی کاری های بقعه نیز در نوع خود از غنی ترین و زیباترین فنون کاشی کاری دوره تیموری و صفوی می باشند که شامل کاشی های ساده و تکرنگ، معقلی، معرق، هفت رنگ، زرین فام، مشبک و... می باشند که در مقاله ارائه شده است و مبین این مطلب است، که این مجموعه با آثار ارزشمند خود می تواند با توجه به تنوع و غنای تزئینات، یکی از بناهای ثبت شده در فهرست آثار جهانی قرار گیرد.

واژگان کلیدی : کاشی کاری، بقعه شیخ صفی الدین، معماری صفوی، تزئینات بنا.

مقدمه

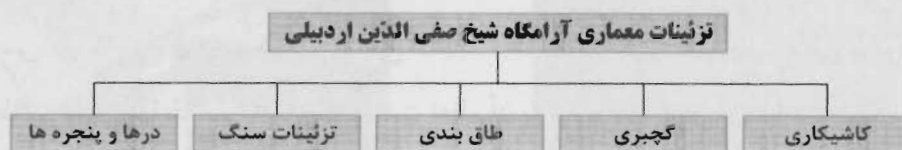
اردبیل یا آرتاوایل (شهر مقدس) از شهرهای مذهبی پیش از اسلام و محل یکی از آتشکده های بزرگ دوران ساسانی است؛ در سال ۶۵۰ هـ. ق. در قریه کلخوران اردبیل کودکی بنام «اسحق» (از مادری بنام «دولتی» و پدری بنام «سید امین الدین جبرئیل») چشم به جهان گشود؛ وی پس از دریافتن محضر شیخ زاهد گیلانی و ازدواج با دختر وی و پس از ۲۵ سال شاگردی به مقام ارشادی و شیخی دست یافت و با نام شیخ صفی الدین اردبیلی آوازه اش در ایران، هند، روم شرقی، سوریه، لبنان، قفقاز و امپراتوری عثمانی پیچید؛ او در سال ۷۳۵ هـ. ق. دار فانی را وداع گفت. پیکر او را در باغ بزرگی که محل تدریس و خانقاهش هم نیز در آنجا بوده به خاک سپردند؛ پسرش «صدر الدین موسی» دستور ساخت بنای برج یا گنبد الله الله را بر آن صادر کرد؛ پس از شیخ صفی الدین، صدر الدین رهبری مریدان را بر عهده گرفت و آرامگاه

شیخ صفی‌الدین به عنوان یکی از مهم‌ترین بناهای مذهبی منطقه آذربایجان مورد توجه قرار گرفت؛ تیمور لنگ نیز پس از بازگشت از جنگ قسطنطنیه مقدار زیادی از غنائم و اسرای جنگی را به خانقاه بخشید؛ این اسرا در پیکارهای منطقه‌ای به رهبری شیخ حیدر (پدر شاه اسماعیل) به سبب رشادت‌های‌شان از فرماندهان کلاه قرمز دریافت کرده و قزلباش نامیده می‌شدند و اسماعیل نسل ششم شیخ صفی‌الدین در سال ۹۰۷ ه. ق. به کمک قزلباش‌ها و رشادت و شجاعت خود توانست سلسله صفوی را بنیان بگذارد؛ شاه اسماعیل نیز پس از مرگش بسال ۹۳۰ ه. ق. در کنار جدش بخاک سپرده شد. پس از شاه اسماعیل شاه تهماسب اول اقدام به تشکیل مجموعه در کنار بقعه کرده و پس از آن هر یک شاهان صفوی در تکمیل و تزئین آن نهایت اهتمام را بخرج دادند؛ با تمام تصرفات و مشکلاتی که در طی قرون بر بنا وارد آمده است، زیبایی و ظرافت تزئینات بنا چشم‌ها را خیره می‌کند. سردر این بنای باشکوه در زمان شاه عباس دوم ساخته شد و برای تعریف عظمت آن، آن را عالی‌قاو نامیده‌اند؛ حیاط چهار باغ، صحن مرکزی، دارالمتولی یا دارالحديث، جنت‌سرا، گنبد خانه، قندیل خانه یا دارالحفاظ، مقبره شاه اسماعیل، تالار، حرمخانه و چینی‌خانه بخش‌های مختلف این بنا می‌باشند. (نقشه شماره ۱)



نقشه شماره ۱ - فضاهاى مختلف بقره شيخ صفى الدين اردبيلي

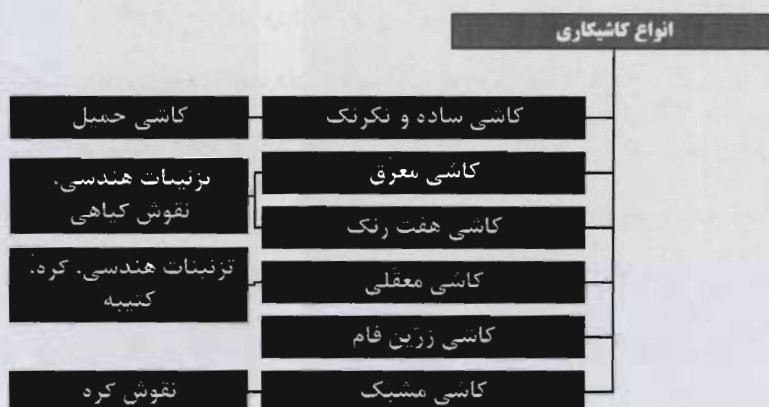
تزئینات بنا شامل نقاشی‌های دیواری (قندیل خانه، زیرگنبد الله الله و چینی‌خانه)، نقاشی روی چوب، کاشی کاری در نمای ساختمان‌ها و در داخل بنا از جمله کاشی هفت رنگ، کاشی‌های لاجوردی با نقاشی طلایی در مقبره شاه اسماعیل، کتیبه خطی علیرضا عباسی در مقبره و گچبری‌های مقبره شاه اسماعیل می‌باشد؛ تزئینات رسمی‌بندی در چینی‌خانه، تزئینات معقلی با خطوط بنایی، کوفی و ثلث، مقرنس و رسمی‌بندی، درهای نقره‌ای با نقوش تزئینی و کتیبه، تزئینات چوبی شامل خاتم‌کاری و گره‌سازی چوبی، مشبک‌ها و پنجره‌ها از مهم‌ترین تزئینات این مجموعه ارزشمند می‌باشند؛ که در این مقاله به معرفی و شرح تزئینات مربوط به کاشی‌کاری پرداخته می‌شود و با مقایسه با بناهای صفوی اصفهان، مشاهده می‌شود که این بنا از نظر ترکیب تزئینات دوره صفوی یکی از غنی‌ترین بناها می‌باشد.



پیشینه کاربرد کاشی در ایران

صنعت کاشی‌سازی و کاشی‌کاری بیشترین پیشینه را در تزئینات وابسته به معماری در سرزمین ایران و به ویژه در بناهای مذهبی دارد؛ اولین نمونه‌های آن را در چغازنبیل و شوش در هزاره‌های دوم و اول پیش از میلاد، می‌بینیم. در دوره هخامنشی شاهد کاشی‌هایی با رنگ‌های سبز، زرد و قهوه‌ای هستیم (نقوش شیران و تیر اندازان در شوش) از دوره اشکانی با آثاری کمتر از لعاب بر روی خشت و آجر روبرو هستیم؛ در هر حال لعاب‌های این دوره بیشتر دارای رنگ‌های سبز روشن و آبی فیروزه‌ای هستند، اما در عهد ساسانی کاشی‌کاری با شیوه هخامنشی با لعابی ضخیم‌تر (مانند فیروز آباد و بیشاپور که ضخامت لعاب حتی به یک سانتیمتر هم می‌رسد) ادامه پیدا کرد؛ رواج کاشی‌کاری در تزئینات دوره اسلامی از دوران سلجوقیان آغاز می‌گردد و تا دوره ایلخانی بیشتر در سطوح خارجی و نماها استفاده می‌شد؛ اما بعد از این دوره در سطوح داخلی فضاهای نیز شاهد استفاده از کاشی هستیم.

در دوره تیموری هنر کاشی‌کاری به اوج زیبایی خود یعنی کاشی معرق می‌رسد؛ در دوره صفوی برای ایجاد سرعت در ساخت بناها، کاشی هفت رنگ ابداع می‌شود و دوره قاجار نیز دوره تغییر در روش کاشی‌کاری است.



انواع کاشی‌های بکار رفته در این بنا عبارتند از:

کاشی‌های ساده و تکرنگ

این نوع کاشی در طاق نمای حیاط ورودی به دالان و هم‌چنین در دیوارهای بعضی اتاق‌های کوچک دیده می‌شود.

(تصویر شماره ۱)

کاشی با نقوش طلایی (زرّین فام)

این نوع کاشی، در داخل اتاق مقبره شاه اسماعیل استفاده شده است؛ ازاره دیوارها با کاشی لاجوردی که نقش‌ها و گل و بوته‌های طلایی روی آنها نقاشی شده که قسمت اعظم آن به مرور زمان از بین رفته است؛ بالای ازاره کتیبه باریک که محیط اطراف مقبره را پوشانده بخط علیرضا عباسی و به شیوه ثلث در دو ردیف، به رنگ طلایی روی زمینه آبی کار شده است؛ حاشیه این کتیبه از نقوش اسلیمی و ختایی و گل و برگ‌های زیبا لایه‌چینی شده است؛ سقف از قسمت انتقالی دیوار به گنبد به چندین قسمت متقارن تقسیم شده است. (تصویر شماره ۲)

کاشی هفت رنگ

از قرن یازدهم میلادی ساخت کاشی هفت رنگ بر کاشی معرق ارجحیت بیشتری پیدا کرد و ابتدا در فضاهای داخلی استفاده می‌شد؛ استفاده از این نوع کاشی در دوره صفویه رواج پیدا کرد که می‌تواند به دلایل زیر باشد:

تولید کاشی هفت رنگ هزینه کمتری داشته و در عین حال سریعتر ساخته می‌شد.

امکان هنر نمایی را برای استادان و نقاشان بیشتر فراهم می‌کند، زیرا از محدودیت اشکال هندسی رها شده و مناظر مختلف را روی خشت‌های پخته طراحی کرده و به شکل کاشی در آورده‌اند.

این نوع کاشی از جنس کاشی گلی بوده و معمولاً ابعاد مربع مستطیل دارد؛ اندازه‌های آن معمولاً 10×15 سانتیمتر یا 20×15 سانتیمتر می‌باشد و از این نوع کاشی در اندازه‌های بیشتر از ۲۵ سانتیمتر دیده نشده است.

برای ساخت این نوع کاشی، ابتدا طرح‌های مورد نظر را روی کاشی ساده آماده می‌کنند و نقش و نگارها را به رنگ‌های مورد نظر در می‌آورند؛ سپس به روی آنها لعاب داده و آنها را به کوره می‌برند؛ به این ترتیب هر کدام از کاشی‌ها قسمتی از طرح مورد نظر را تشکیل می‌دهند. این نوع کاشی نسبت به کاشی معرق مقاومت کمتری در برابر عوامل جوی دارد؛ طرح‌های اسلیمی از جمله طرح‌های کاشی هفت رنگ است که در دوران صفویه توجه زیادی به آن شده است؛ استفاده از این نوع کاشی تا دوره قاجار ادامه یافت و از این دوره به بعد دچار افول شد؛ رنگ‌های مورد استفاده در این نوع کاشی: سیاه، فیروزه‌ای، لاجوردی، زرد،حنایی و سبز است؛ نمونه بارز این نوع از کاشی‌کاری را در مسجد امام اصفهان می‌توان مشاهده کرد؛ این کاشی در فضاهای بسته بقعه شیخ صفی کار شده است که مهمترین فضا چینی‌خانه است و در دیگر فضاها به صورت پراکنده است که از کیفیت خوبی برخوردار نیستند؛ در چینی‌خانه ازاره‌ها به ارتفاع ۲,۵ متر با کاشی خشتی هفت رنگ تزئین شده است که روی آنها را نقاشی کرده و سپس لعاب داده‌اند. (تصویر شماره ۳)



تصویر ۲ - کاشی زرین فام ، در اتاق مقبره شاه اسماعیل



تصویر ۱ - کاشی تکرنگ - نمای ورودی از حیاط باغ به دالان صحن



تصویر ۳ - ازاره دیوارچینی خانه

نقش کاشی‌های هفت رنگ داخل چینی‌خانه

همانطور که ذکر شد، ازاره تالار چینی‌خانه از کاشی‌های هفت رنگ تزئینی پوشیده شده است و دارای نقوش متنوعی است که به سه گروه تقسیم می‌شود:

- کاشی‌های داخل اشکاف‌های دیوار،
- کاشی‌های با طرح هندسی و شمشه‌وار،
- کاشی‌های با طرح گلدان،

نقوش کاشی‌های بکار رفته در اشکاف‌ها یا کمدهای دیواری شامل گل و برگ ساده شده است که خطوط محیطی آنها با رنگ‌های ملایم و سفید دور گیری شده است؛ در نقاشی و طرح‌های اولیه این کاشی‌ها چندان ظرافت و دقت بکار نرفته و سبک و نوع طرح‌ها و نقوش متفاوت با دیگر نمونه‌هاست برگ‌ها و برگ‌ها در زمینه آبی نقاشی شده و لعاب خورده است؛ نقوش دارای تقارن خاصی هستند و در مقایسه با دیگر نقوش در رده‌های پایینی قرار می‌گیرد اما در مجموع بدلیل تکرار نقش و بخاطر ایجاد یک سطح رنگین کم اهمیت نیستند.

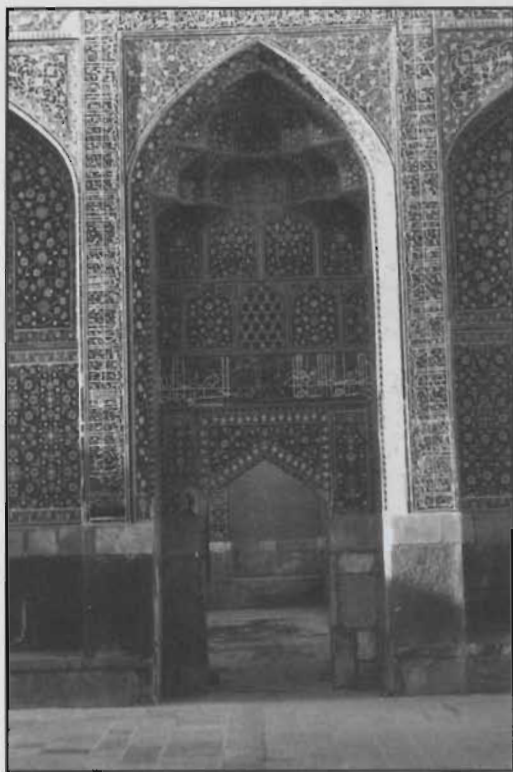
در قسمت‌هایی از ازاره که دارای طرح‌های هندسی هستند، چهار ضلعی‌ها تشکیل چند نوع شمشه و ستاره می‌دهند و رنگ غالب این بخش‌ها آبی می‌باشد؛ کاشی‌های طرح گلدانی از بهترین نمونه‌های مشابه موجود در بقعه شیخ صفی می‌باشد. تنوع رنگ و طرح با حاشیه گلدان چینی‌خانه با زمینه آبی کمرنگ و استفاده از رنگ آبی سیر در زمینه تابلوها بسیار زیبا و جذاب است؛ از آنجاییکه کاشی هفت رنگ بعد از کاشی معرق بوجود آمده است، در طراحی و رنگ‌آمیزی کاشی‌ها امکان ظرافت و دقت در اجرا بیشتر است و کاربرد کاشی‌ها هم آسانتر شده است.

در طرح‌های به شکل گلدان در چینی‌خانه اردبیل تاثیر هنر دوره تیموری مشهود است؛ مانند: اسلیمی‌های ماری و پایه گلدان‌ها و فرم برگ‌ها و شکل مرغ‌ها، جنگ اسب و اژدها و دیگر عناصر داخلی ترنج هم‌چنین در تابلوی دیگری که فرم پایه گلدان به صورت ابر چینی کار شده و طرح سرترنج و بند اسلیمی متقارن را در خود جای داده است؛ طرح برگ‌ها و برگ‌هایی که از گلدان بیرون زده مغایر فرم‌های متداول دوره صفوی است و رنگ سبز مغز پسته‌ای گلدان و کتیبه بالای ترنج و نیز در لچکی‌ها که جای بحث دارد؛ در تابلوی دیگری ظرف زیر گلدان طرح ابر چینی می‌باشد با توجه به رنگ زیر اسلیمی‌ها و بند اسلیمی‌ها در زمینه آبی سیر، نقوش درخشان به نظر می‌رسند، این نشانه‌های هنری نهایت دقت هنرمند و معمار دوره صفوی را برای ایجاد تطابق بین ظرف و مظروف را می‌رساند. (تصویر شماره ۳)

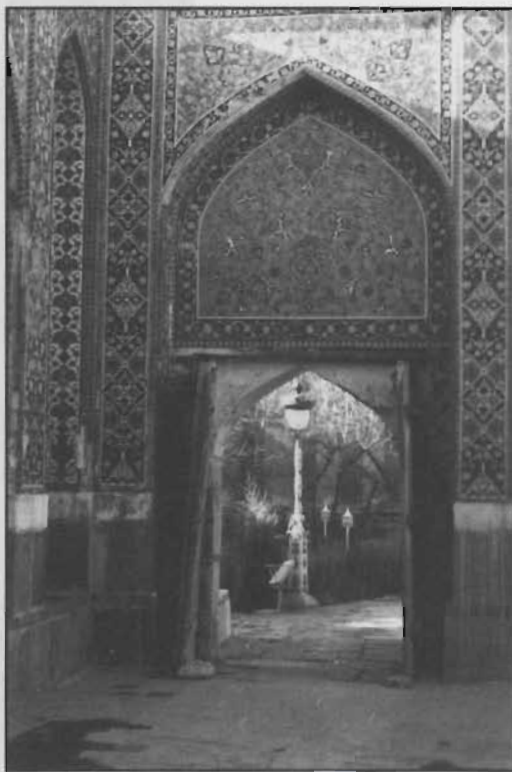
کاشی معرق

در اواخر دوره ایلخانی و اوایل دوره تیموری، هنر کاشی‌کاری با استفاده از کاشی‌های معرق استفاده می‌شد؛ این هنر کاشی،

گل و بوته هم نامیده می‌شود (اروپائیان به آن موزاییک می‌گویند) از قرن هفتم به تدریج در معماری ایران و بخصوص در ساخت بناهای مذهبی وارد شد اهمیت این نوع کاشی به خاطر زیبایی فوق‌العاده و استحکام بالای آن است؛ این نوع از کاشی از جنس کاشی جسمی است (کاشی جسمی که از کوره بیرون می‌آید را بصورت منحنی تراش می‌دهند که به همین دلیل به آن کاشی تراش هم می‌گویند)، این نوع کاشی کاری دارای طرح است و بر طبق این طرح، قسمت‌های مختلف کاشی را بریده، کنار هم قرار می‌دهند؛ سپس روی آن دوغاب گچ می‌ریزند تا منافذ را پر کند زمانی که کاشی سفت شد آن را روی بنا نصب می‌کنند) رنگ‌های مورد استفاده در این کاشی عبارتند از: سفید، آبی تیره، فیروزه‌ای، سبز و پرتغالی نمونه این کاشی کاری بجز در بقعه شیخ صفی‌الدین در بناهای زیادی مانند مدرسه غیاثیه خرگرد، مسجد گوهرشاد و مسجد شیخ لطف‌الله هم وجود دارد. (تصاویر ۴ و ۵) فضای داخل در برخی از کاشی‌های معرق صحن اصلی اشکال هندسی، با نقش‌های اسلیمی و پیچک‌هایی که حروف و نقوش هندسی را در بر گرفته است، تزیین شده است؛ این ترکیب نسبتاً جدی و قوی به طرح‌های سطح دیوار غربی صحن اصلی منتهی می‌شود؛ از خصوصیات کاشی کاری این دوره اینست که کاشی برای مشخص کردن خصوصیات ساختمانی به کار می‌رود. برای این منظور تمام سطح درگاه نماز خانه با کاشی پوشیده شده است؛ ولی در قسمت‌های دیگر تنها در گیلویی‌های عمده و اطراف پنجره به کار رفته است؛ کتیبه‌هایی که با حروف سفید در متن آبی نوشته شده، قسمت‌های مهم جا را اشغال کرده است؛ نقوش اسلیمی در فضاهای خارجی و باز با کاشی معرق اجرا شده و در فضاهای بسته مانند چینی‌خانه با کاشی هفت رنگ کار شده است.



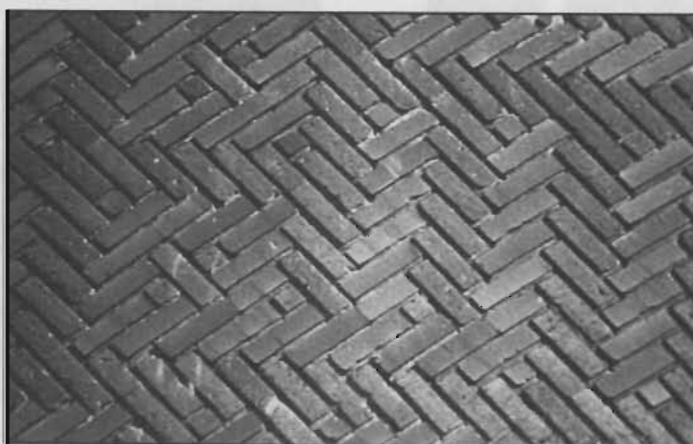
تصویر ۵ - کاشی معرق - نمای ورودی از صحن اصلی به راهرو



تصویر ۴ - کاشی معرق - نمای ورودی از راهرو به حیاط باغ

۵ - ترکیب آجر و کاشی (معقلی)

ترکیب اولیه آجر و کاشی در قرون ۴ و ۵ هجری برای زیباسازی نمای ساختمان‌ها مورد استفاده قرار گرفت؛ مقاومت این نوع آجر از آجر هفت رنگ بیشتر است، در واقع مقاومت آن به دلیل اندازه کوچکتر آن است که باعث کاهش آثار ناشی از تغییرات جوی در این نوع از کاشی‌ها می‌شود؛ از نظر اقتصادی و صرف وقت، این کاشی نیز بسیار مناسب است؛ در بقعه شیخ صفی، زیباترین ترکیب آجر و کاشی را در بدنه گنبد الله الله می‌بینیم؛ استفاده از کاشی‌های پیش بر در میان گره‌سازی آجری، در حاشیه بدنه گنبد مذکور استفاده ماهرانه از نقوش هندسی است؛ گره‌سازی با سفال و معرق کاشی در هر یک از پالت‌های هندسی به صورت نقوش گیاهی، ترکیب بسیار بدیعی را بوجود آورده است که نماینده معماری دوره تیموری می‌باشد. (تصاویر ۶ و ۷ و ۸)



تصویر ۶- بدنه گنبد الله الله



تصویر ۷ - گره سازی معقلی درنمای بیرونی درب قبله ، گنبد الله الله



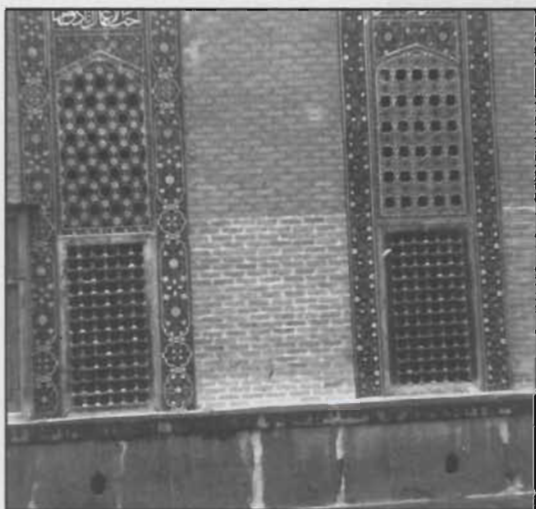
تصویر ۸ - قسمتی از دیوار قدیمی متعلق به دوران تیموری

کاشی حمیل و زغره

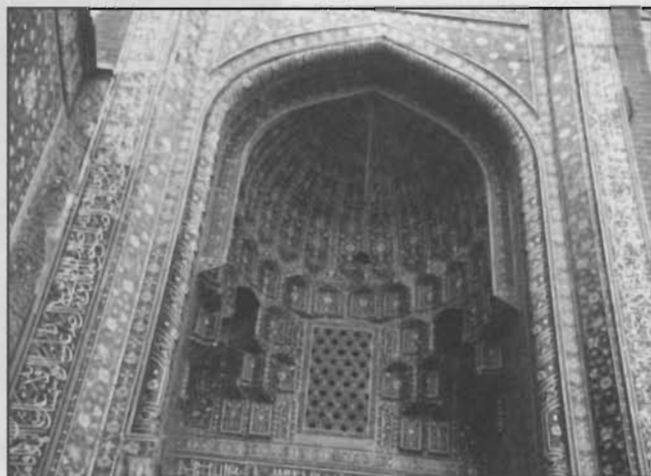
کاشی حمیل در خط و قاب اطراف سطوح کاشی کاری شده و یا سنگ کاری شده به کار می رود و معمولاً این نوع کاشی را با ضخامتی حدود ۳ میلیمتر تا ۵ سانتیمتر قرار می دهند؛ کاشی کاری حمیل برای دوال بندی است؛ (به پیش آمدگی خطی افقی در سرتاسر بنا دوال می گویند.) کاشی حمیل تقریباً لازمه هر کاشی کاری معرق یا پیش بر است و یکی از سطوح اصلی آن به کار می رود که در بنا استفاده شده است؛ اگر کاشی حمیل در قسمت ایوان ورودی مساجد و بقاع به صورت کاشی مارپیچی باشد به آن زغره می گویند. کاشی حمیل معمولاً سیاه یا سفید و یا آبی می باشد. (تصویر شماره ۹)

کاشی مشبک و کاشی کاری در مقرنس ها:

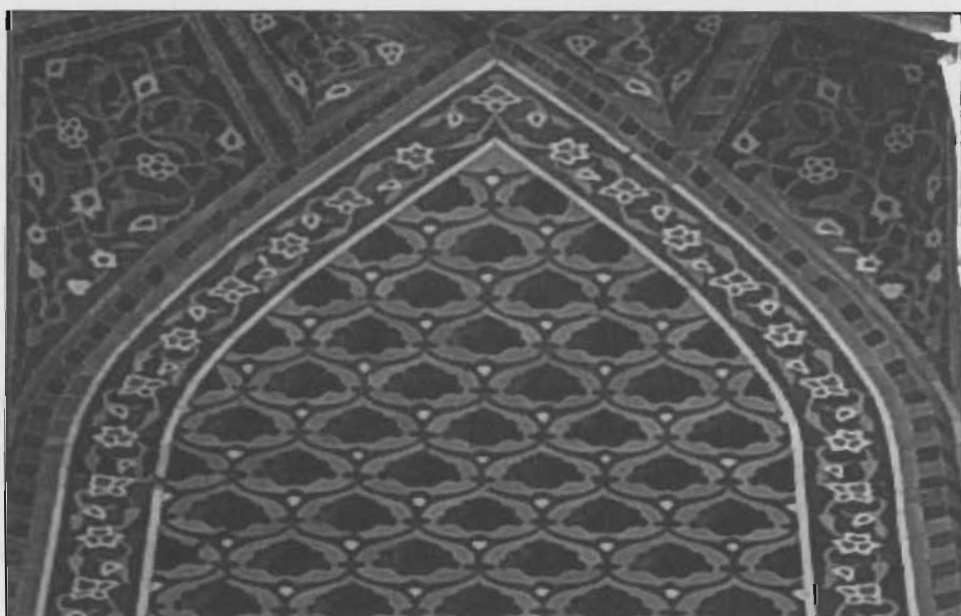
مقرنس کاری در طاقنماها از تزئینات مهم وابسته به معماری می باشد که به صورت تزئینات گچی و کاشی و گچی مجوف استفاده می شود؛ در بقعه شیخ صفی الدین در تزئینات مقرنس های فضاهای بیرونی از پوشش کاشی استفاده شده است؛ مقرنس های کاشی در ورودی قندیل خانه (تصویر شماره ۱۰) در تاقنمای جنب مسجد جنت سرا و در طاق نمای ضلع غربی استفاده شده است؛ کاشی مشبک نیز در نورگیر طاق نماها و پنجره ها و نورگیرهای فضاهای مختلف استفاده شده است (تصویر ۱۱).



تصویر ۹ - کاشی حمیل - پنجره های قندیل خانه



تصویر ۱۰ - مقرنس کاشی ، ورودی قندیل خانه



تصویر ۱۱ - کاشی مشبک در نورگیر طاقنماها و پنجره‌ها

نتیجه‌گیری

با توجه به بیش از هفت قرن قدمت مجموعه که ساخت اولین بناهای آن در زمان حیات شیخ صفی‌الدین اردبیلی در دوره تیموری آغاز شد؛ و سپس در قرون مختلف بناها و تزئینات جدیدی به آن اضافه شده است. تنوع و غنای تزئینات وابسته به معماری مجموعه بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی، علاوه بر ابعاد معنوی و قدمت مجموعه، بر اهمیت و یگانگی این محوطه تاریخی افزوده است؛ تزئینات معقلی گنبد الله الله از زیباترین ترکیبات آجر و کاشی در دوران خود می‌باشد با توجه به اینکه طرح بنا به گونه ایست که با توجه به زلزله خیز بودن منطقه آن، آن را در مقابل خطرات مقاوم کرده است؛ وجود کتیبه‌های خطی علیرضا عباسی در مقبره شاه اسماعیل صفوی، کاشی‌های لاجوردی با نقوش زرین فام، گچبری‌های مجوف با نقاشی طلایی، تزئینات زیبای آثار چوبی و درهای زیبای نقره‌ای و مجموعه ارزشمند تزئینات مختلف موجود در بنا نیاز به معرفی به پژوهشگران و توجه به مرمت و احیای این مجموعه ارزشمند و بی نظیر جهانی دارد.

منابع

- جامعی، بیوک، آثار و ابنیه اردبیل، ۱۳۶۹، صص ۳۴-۸۲.
- دباغ عبد‌اللهی، بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی، مجله ایران شناسی، سال اول، شماره ۹-۱۰ صص ۱۶۶-۱۷۲.
- ای‌ویور، مارتین، بررسی مسائل حفاظتی پنج بنای تاریخی، ترجمه کرامت الله افسر، انتشارات سازمان ملی حفاظت آثار باستانی ایران، ۱۳۵۶، صص ۱-۱۳۳.
- نجف زاده، مهسا، کاویان، مجتبی، تحقیق درس آشنایی با مرمت تزئینات وابسته به معماری مقبره شیخ صفی‌الدین اردبیلی، استاد راهنما خانم مهندس بزرگمهری، مرکز آموزش عالی میراث فرهنگی، تابستان ۱۳۸۴.

بررسی سبک اجرا و آسیب‌شناسی دو در صفوی متعلق به موزه آستانه مقدسه قم

دکتر قباد کیانمهر

استادیار دانشگاه هنر اصفهان



چکیده

در بین آثار تاریخی موجود در موزه آستانه مقدسه قم دو در تاریخی وجود دارد که از نظر ویژگی‌های زیباشناسی پیرو اصول سبک هنری صفویان است؛ در پی بررسی‌های به عمل آمده در این تحقیق در درجه اول قدمت این درها یافت شده و سپس به طریقه تطبیقی به مقایسه اصول هنری و فن‌آوری آنها با درهای دوره صفوی پرداخته شده است. از آنجا که هر یک از این درها می‌تواند به عنوان یک سند هنری و تاریخی مورد استفاده محققین قرار گیرد و از طرفی آثار چوبی از حساسیت زیادی برخوردارند لذا محور اصلی این مقاله بر آسیب‌شناسی و شیوه‌های مرمت این درها استوار است و سعی دارد بر اساس مطالعات علمی انجام شده به ارائه طرح مرمتی بپردازد.

مقدمه

اماکن مقدس تشیع در طول تاریخ ایران همواره مورد توجه هنرمندان معتقد و مؤمن بوده است و به همین دلیل بهترین آثار هنری و شیوه‌های ممتاز آن در این اماکن اهدا یا ساخته شده است؛ آستانه مقدس قم یکی از اماکن ارزشمند مذهبی و هنری ایران به شمار می‌رود که همانند موزه‌ای آثار اکثر دوره‌های تاریخی را در خود حفظ کرده است؛ زیرا اشیاء موجود در این اماکن نیز همانند خود محل از تقدس خاصی برخوردارند و به همین دلیل متولیان همواره در پی حفظ آنها بوده‌اند؛ در بین آثار هنری موجود در آستانه مقدسه قم اشیاء هنری متعلق به دوره صفوی به عنوان زیر بنا تلقی می‌گردد زیرا اوج توجه به این مکان مقدس در دوران صفویان بوده است؛ صفویان به دلیل داشتن تعصبات تشیع (که آن را رکنی از هویت ایرانی می‌دانستند) توجه زیادی به حرمین ائمه شیعه داشتند و مردم آن زمان نیز این اماکن را جایی برای آرامش روح خود یافته بودند.

از بین اشیاء باقی مانده از دوران صفوی در آستانه مقدسه قم دو در موجود است که ویژگی‌های زیباشناسی آن درها با اصول سبک هنری صفویه همخوانی دارد از آنجا که آثار چوبی حساس و کم دوام هستند (نسبت به آثاری مثل سنگ‌ها، گچبری، فلزکاری، کاشی‌کاری) نیازمند توجه بیشتری می‌باشند و از این رو است که امروزه آثار چوبی کمی از دوران صفوی در این مکان باقی مانده است. لذا شایسته است تا این آثار بخوبی شناخته شوند تا بتوان آنها را به عنوان یک سند تاریخی محافظت نمود.

فصل اول: در یک لنگه داخلی

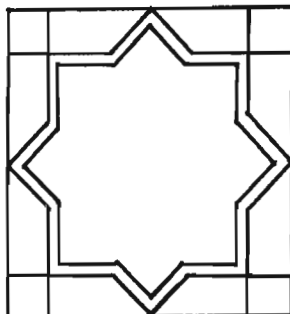
الف) مشخصات سبک اجرایی

این در که مربوط به قسمت‌های داخلی حرم مطهر بوده و در حال حاضر در خزانه نگهداری می‌شود دارای ابعاد 148×50 سانتی‌متر است که در حالت تک لنگه دارای نسبتی در حالت دو لنگه دارای نسبت می‌باشد. این نسبت از مشخصه‌های درهای دوره صفویه است. (تصویر ۱)



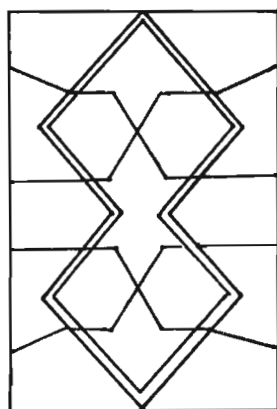
تصویر ۱

از نظر تقسیمات داخلی به دو مربع بالا و پایین و یک مستطیل (به نسبت) در وسط کادربندی شده است؛ در قاب محیطی که از چوب گردو ساخته شده به عرض ۱۵ سانتی‌متر یک کتیبه به خط ثلث منبت‌کاری شده است، متن کتیبه شامل قسمتی از سوره فتح می‌باشد که ادامه آن احتمالاً بر روی لنگه دوم (که موجود نیست) ادامه یافته است. ولی اشاره به سال ساخت و سازنده و بانی ندارد، شیوه منبت‌کاری با عمق زیاد بوده که از مشخصات دوران میانی صفویه به بعد است و نحوه روسازی شیب‌دار است که از مشخصات منبت‌کاری سال ۱۰۰۰ ه.ق. به بعد می‌باشد؛ در داخل هر سه کادر این لنگه در گره‌چینی لقط‌دار به چشم می‌خورد، کادر مربع فوقانی



تصویر ۲

و پایین که به شکل مربع است بر اساس نقش هندسی شمس هشت ایرانی اقدام به ساخت گره‌چینی شده (تصویر ۲) در این ناحیه از چوب چنار و گلابی استفاده نموده‌اند تا ظرایف لقطه‌ها به طور کامل اجرا شود؛ (البته برخی قطعات بازسازی شده‌اند). تأکید بر نقش شمس ایرانی از هنرمندان گره‌چینی عصر صفوی دور از انتظار نیست زیرا در این دوره تعصب زیادی بر مفاهیم و نقوش عصر ساسانی وجود داشته و این نقش تقریباً در همه آثار آن دوره ملاحظه می‌گردد.



تصویر ۳

داخل کادر یا قاب میانی نیز جهت گره‌چینی از نقش هندسی شش و لوزکند استفاده نموده‌اند (تصویر ۳) شیوه اجرا به صورت لقطه‌دار و با چوبهای چنار، گردو و گلابی است که برخی بازسازی شده‌اند؛ نکته حائز اهمیت در نقش قسمت میانی این است که لوزی‌ها به نحوی متداخل اجرا شده‌اند تا ضمن داشتن حالت هندسی یک ترنج پدید آید. تأکید بر نقشمایه ترنج از مشخصات هنری عصر صفوی است زیرا ترنج حاوی مفاهیم عرفانی است و تکرار عمودی آن حرکتی از پایین به بالا را تداعی می‌کند که نشانه رشد روح انسان است.

در داخل برخی لفظ‌ها اشعاری فارسی به خط نستعلیق منبت‌کاری شده است که متن آن به شرح ذیل است :

آمد از جانب فلک پیغام این مفتاح بهر فرشته مقام
شد چنان درو قضا در ساخت که ملایک درو کنند سلام
ایزد از بندگان بود خوشنود که به طاعت درو کنند قیام

منبت‌کاری این ابیات نیز دارای روسازی شیب‌دار است و در ضمن خط نستعلیق آن نیز نشانه‌ایی از هنر صفوی است؛

در لابلای خط نستعلیق برگ‌های اناری به چشم می‌خورد که از مشخصات هنر صفویان است.

ب) آسیب‌ها

در روی این شیء تاریخی یک لایه ضخیم روغن جلا به چشم می‌خورد که باعث بسته شدن منافذ آن شده و PH چوب

آن را در حد ۴ رسانده است از طرفی در روی قسمت کادر محیطی پوسیدگی‌های ۲۰ تا ۳۰٪ ملاحظه می‌گردد؛ درضمن

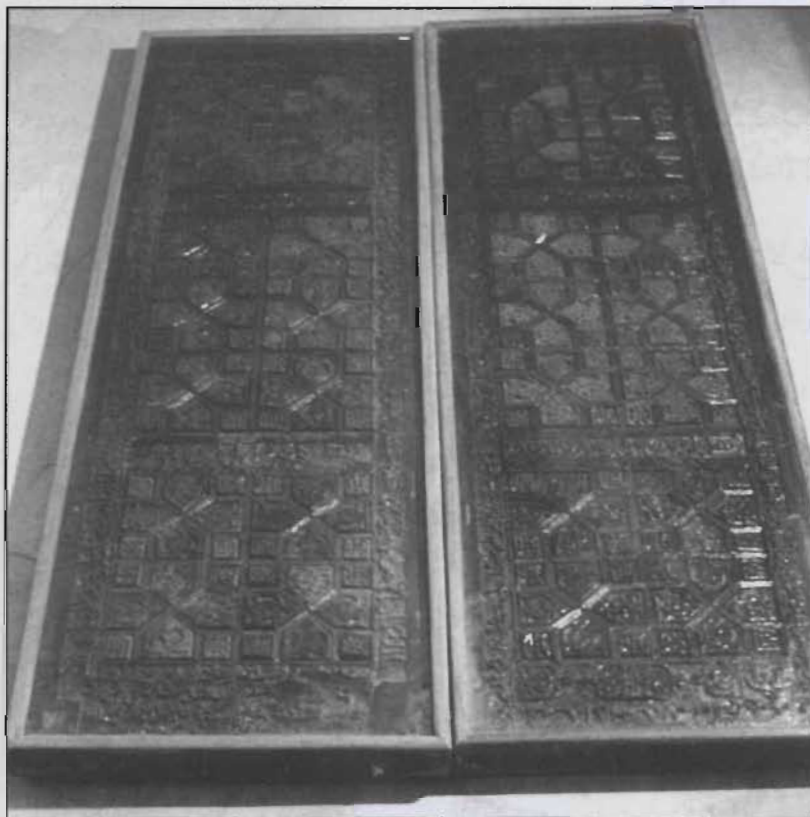
نشانه‌هایی از وجود آفات (احتمالاً لیکتوس) و قارچها نیز دیده می‌شود؛ قطعات اصلی این شیء تاریخی دارای چوبی با همکشیدگی متوسط است و دارای تابیدگی زیادی نیست، فقط قطعه پایینی کادر دارای تابیدگی است ولی تمامی قطعات گره‌چینی و برخی قطعات کادر دارای اتصالات غیر جدم هستند که به مرور باعث لقی همه اتصالات می‌شود.

فصل دوم: در دو لنگه داخلی

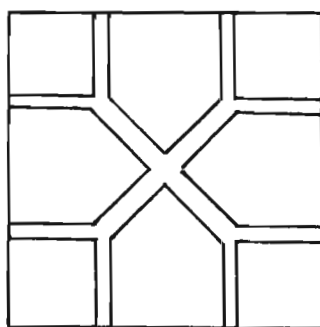
الف) مشخصات سبک اجرایی

هر کدام از لنگه‌های این در دارای اندازه‌ایی برابر ۱۸۵×۵۴ سانتی‌متر می‌باشد که به تنهایی نسبت دارد ولی در حالت دو لنگه نسبت حاصل می‌شود؛ که این نسبت بیشتر در اواخر دوره صفویه معمول بوده است. (تصویر ۴)

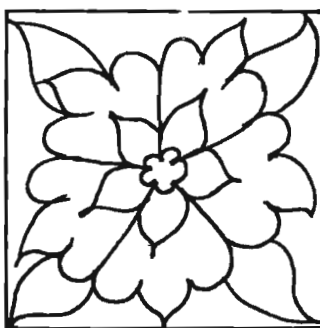
این در نیز دارای یک قاب محیطی به عرض ۱۵ سانتی‌متر و از چوب گردو است که بر روی آن کتیبه‌ایی به خط ثلث کنده‌کاری شده است. شیوه کنده‌کاری پر عمق و باروسازی شیب‌دار می‌باشد که از مشخصات کتیبه نگاری عصر صفویه است.



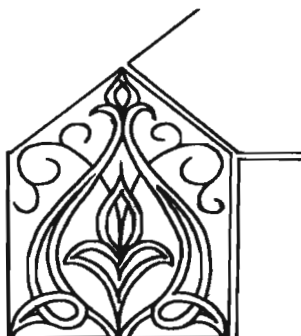
تصویر ۴



تصویر ۵



تصویر ۶



تصویر ۷

متن کتیبه به زمان جمادی‌الاول سال ۱۰۴۵ هـ - ق و واقف (ابراهیم ابن العدن) و سازنده (علی ابن محمد علیخان) اشاره دارد؛ قسمت اعظم این کتیبه شامل آیاتی از سوره قدر و فلق و ناس و اخلاص و آیه‌الکرسی و نصر می‌باشد؛ داخل قاب اصلی بوسیله شیوه گره‌چینی لقطه‌دار پوشیده است. قطعات این نواحی از چوب چنار و گردو و گلابی است و بر اساس نقش هندسی چهار قل انجام شده است (که برخی از قطعات بازسازی می‌باشد). نقش هندسی چهار قل اگرچه در دوره صفویه کاربرد زیادی داشته ولی قبل از آن نیز بکار می‌رفته است. (تصویر ۵) این نقش که اشاره به چهار عنصر اصلی دارد حرکتی از چهار سمت اصلی به سوی مرکز را تداعی می‌کند.

در داخل لقطه‌های مربع شکل یک گل ختایی مثبت‌کاری شده (تصویر ۶) که حالت خورشیدی دارد، ولی در درون سلی‌ها یک ترکیب ترنجی شکل از عناصر اسلیمی مد نظر بوده است (تصویر ۷) چنانکه اشاره شد ترکیب بندی‌های ترنجی از نقشمایه‌های مورد تأکید دوران صفویه بوده است روسازی در مثبت‌کاری سلی به صورت مقعر است.

(ب) آسیب‌ها

بر روی این شیء تاریخی نیز یک لایه ضخیم از روغن جلا اندود

شده است که مانع از تنفس الیاف شده و درجه اسیدی را تا حد $PH = 5$ بالا برده است؛ در ضمن در قسمت کادر پایینی پوسیدگی شدید به چشم می‌خورد و سلولز در حد ۴۰٪ تحلیل رفته است، خوشبختانه در این شیء لقی اتصالات کم است ولی میزان همکشیدگی به حدی است که در برخی قطعات تابیدگی حاصل شده است، بر روی این اثر آسیب‌های آفاتی ملاحظه نشد ولی وجود خوردگی قارچی ملاحظه می‌گردد، در روی قطعات اصلی این در رنگ تیرهایی به چشم می‌خورد. این رنگ اولاً به خاطر آلودگی‌های محیطی است که بدون پاکسازی اندود شده است و دوماً به خاطر کراسلینگ اندودهای قبلی در اثر اشعه ماوراء بنفش است که بدون پاکسازی اندود شده است.

فصل سوم: ارائه طرح مرمت

بعد از مطالعات آسیب شناسی می توان اقدام به ارائه طرح مرمتی نمود، این اقدامات می تواند بر اساس توجیه علمی به صورت ذیل صورت پذیرد :

برداشتن کل اندود ضخیم از روی درها بوسیله حلال غیر قطبی و ملایم (مانند تینر فوری)

برداشتن اندودهای تیره رنگ قبلی بوسیله بیستوری و حلال (از آنجا که نوع این اندود هنوز مشخص نیست بهتر است بعد از برداشتن اندود رویی آزمایش شود که کدامیک جلا یا کمان یا لاک بوده است.

شماره گذاری قطعات و تهیه مستندنگاری و سپس جدا کردن قطعات.

تمیزکاری قطعات بوسیله اتانول و سپس اسید زدایی آن بوسیله مخلوطی از (اتانول و آمونیاک) و یا (اتانول و هیدروکسید بارییم) .

ضد عفونی قطعات بوسیله محلول .

قطعات تابدار زمان بیشتری در محلول اسید زدا می ماند تا نرم شود و سپس تحت فشار ملایم در پرس قرار می گیرد تا صاف شود.

کلیه قطعات در محلول ۵٪ رزین پلی اورتان اشباع می شود تا تحکیم پیدا نموده و انعطاف خود را بازیابد.

پوشش با پارالوئید ۵٪ جهت محافظت.

وصالی با استفاده حجیم کننده های اتصالات

شناسایی و بررسی ویژگی‌های فنی رنگدانه‌های به کار رفته در نقاشی‌های دوره صفویه

منیژه هادیان دهکردی

پژوهشکده حفاظت و مرمت آثار تاریخی - فرهنگی



چکیده

یکی از ویژگی‌های بارز نقاشی‌های ایرانی خصوصاً نقاشی‌های دوره صفویه استفاده از رنگدانه‌های درخشان، قوی و با ثبات در آنها بوده است. رنگسازان و نقاشان دوره صفویه که از آن به دوره شکوفایی هنر یاد می‌شود، رنگدانه‌های معدنی و گیاهی را با مواد لازم بخوبی عمل آورده و از آنها رنگ‌هایی می‌ساختند که ثبات خود را طی قرن‌ها همچنان حفظ می‌کردند. در این مقاله ترکیب شیمیایی رنگدانه‌های بکار رفته در نقاشی دیواری سر در قیصریه اصفهان و چند نقاشی آبرنگ (روی کاغذ) دوره صفویه با استفاده از روش‌های آزمایشگاهی شناسایی و مورد بحث قرار گرفته است. برای انجام آزمایش‌های لازم از روش‌های طیف‌سنجی تبدیل فوریه-مادون قرمز (FT-IR) و تست‌های نقطه‌ای شیمی تر استفاده شده است. در ادامه نیز به معرفی و تجربه و تحلیل خصوصیات فیزیکی و شیمیایی، معایب و محاسن رنگدانه‌های مورد شناسایی پرداخته شده است. واژه‌های کلیدی: نقاشی‌های صفویه، رنگدانه‌های طبیعی، سفیداب شیخ، زنگار، FT-IR.

مقدمه

صفویان وارثان هنر دربار تیموری بوده‌اند که در بکارگیری رنگ‌ها ذوق و استعداد بیشتری از خود نشان دادند. رنگ مهم‌ترین و پر محتوی‌ترین بعد هنر نقاشی است و ویژگی بارز نقاشی‌های ایرانی خصوصاً دوره صفوی رنگ‌های درخشان، قوی و بادوام آنهاست. هنرمندان ایرانی که مراحل پیچیده ساخت رنگ را با دقت و حوصله تمام انجام می‌دادند، در واقع دانشمندان و محققان و استادان چیره‌دست رنگسازی نیز بوده‌اند. هر گونه کاستی و ضعف در انتخاب مواد اولیه، ساخت و عمل‌آوری رنگ‌ها موجب می‌شد که کیفیت و فام مناسب حاصل نشود. رنگ‌ها اساساً ترکیبی از رنگدانه، بست، کمک‌رنگ یا پرکننده و مواد افزودنی هستند. در این میان رنگدانه جزء اصلی رنگ محسوب می‌شود که رنگ ظاهری را در نقاشی

بوجود می‌آورد. این مواد بر اساس خواص فیزیکی، مثل اندازه و شکل ذرات و ساختمان بلوری و نوع بلور آنها، رنگی ویژه با قابلیت‌های گوناگون به لحاظ قدرت پوشش، رنگ‌دهی، ثبات نوری و حرارتی، قابلیت قلم‌موخوری و ... بوجود می‌آورند. هنرمندان قدیم معمولاً برای ساخت رنگ‌های مورد نظر از مواد معدنی و آلی طبیعی استفاده می‌کردند و در برخی موارد برای دستیابی به ویژگی خاصی از رنگ‌ها مثل فام رنگی، قابلیت پوشش کافی و غیره رنگدانه مورد دلخواه خود را طی واکنش‌های مختلف به طور مصنوعی می‌ساختند. رنگ‌های استخراج شده از مواد آلی، مثل قرمز دانه را رنگینه می‌نامند که به دلیل شفافیت آن جزء رنگ‌های روحی محسوب می‌شوند. رنگ‌هایی مثل اخرا، گل ماشی، لاجورد، زرنیخ از جمله رنگ‌های طبیعی معدنی و رنگ‌های زنگار، سفیداب شیخ و سرنج از جمله رنگ‌های معدنی مصنوعی هستند. این رنگ‌ها که نامحلول در آب و غیر شفاف هستند، رنگ‌های جسمی نامیده می‌شوند.

هنرمند، ماده اولیه رنگدانه را برای تبدیل شدن به رنگ مطلوب طی چند مرحله آماده‌سازی و عمل‌آوری می‌کرده است. مهمترین این مراحل خالص‌سازی و رسیدن به دانه‌بندی مناسب بوده است. دانه‌بندی رنگدانه نقش مهمی در فام نهایی آن دارد. برای این کار بسته به نوع ماده اولیه عملیات خرد و پودر کردن، خیساندن در آب، مواد اسیدی و قلیایی و عمل صلایه دادن، صاف کردن، جوشاندن و قوام آوردن (در مورد رنگ‌های روحی) انجام، سپس رنگدانه حاصل با موادی تحت عنوان بست مانند صمغ عربی، سریشم، روغن بذرك و ... مخلوط می‌شده است.

بست‌ها موادی هستند که عمل مرتبط سازی رنگ دانه‌ها را با یکدیگر از طریق ایجاد محیطی برای پخش آنها به عهده دارند. از طرف دیگر بست یا ماده رابط سبب باقی ماندن و چسباندن رنگدانه بر روی سطح کار می‌شود. وجه تمایز تکنیک‌های مختلف نقاشی، مانند رنگ روغن، آبرنگ و ... به نوع بست آنها بستگی دارد.

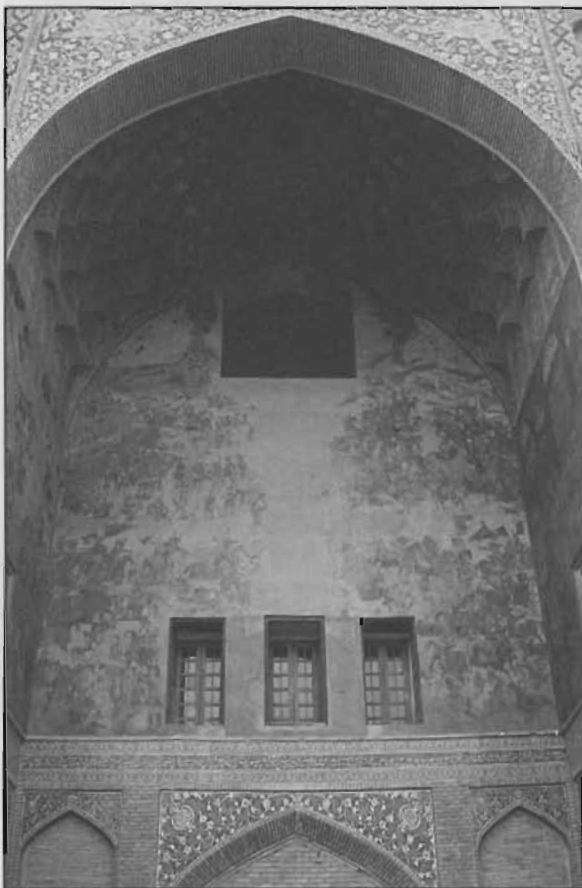
روش تحقیق

با توجه به محدودیت زیاد در امر نمونه‌برداری، در این تحقیق سعی شده است از روش‌هایی استفاده شود که با حداقل نمونه دقیق‌ترین پاسخ را بدست آورد. این روش‌ها عبارتند از: طیف‌سنجی تبدیل فوریه-مادون قرمز (FT-IR) مدل NICOLET 510p و تست‌های نقطه‌ای شیمی تر. مقدار نمونه لازم برای هر کدام از آنها در حد کسری از گرم (تا حد میلی و میکروگرم) است. از آنجا که نمونه رنگ‌هایی که دارای ترکیبات اکسیدی یا سولفیدی باشند، مثل اکسید آهن (اخرا) و سولفید جیوه (شنگرف)، در ناحیه متوسط پرتوهای مادون قرمز قابل شناسایی نیستند، در این صورت تشخیص عناصر سازنده رنگ‌دانه با تست‌های نقطه‌ای شیمی تر می‌تواند برای کسب نتیجه استفاده شوند. هم‌چنین از آنجا که شناسایی نمونه‌های مجهول و در حد میکروگرم کار دشواری است، برای این منظور قبلاً نواحی طیفی IR هر یک از رنگ‌دانه‌ها با استفاده از نمونه‌های شاهد موجود در جعبه رنگ‌های ستی تعیین شده است.

نمونه‌های مطالعاتی

نمونه‌های مورد مطالعه عبارتند از: نمونه رنگ‌های (مجهول و شاهد) مربوط به ۴- جعبه رنگ سنتی مربوط به دوره‌های صفوی، قاجار و معاصر متعلق به مجموعه‌های خصوصی (آقایان: تاکستانی، بخردی، صانعی، طاووسی، عتیقی) و ۳ نقاشی مینیاتور و ۲ سند خطی دوره صفوی متعلق به موزه ملی ایران و مجموعه خصوصی آقای عتیقی و نمونه رنگ‌های مربوط به نقاشی دیواری سردر قیصریه اصفهان.

سردر قیصریه در جبهه شمالی میدان نقش جهان قرار دارد، دیوارهای شمالی و غربی و شرقی این بنا در مدخل بازار بزرگ بوسیله سه تابلو نقاشی تزئین شده است. رنگ‌های مورد مطالعه این نقاشی شامل رنگ‌های آبی روشن و تیره، قرمز، سبز تیره و روشن، سبز- آبی، قهوه‌ای تیره و روشن، بنفش، صورتی (رنگ پوست)، سفید و سیاه بوده اند.



شکل ۱- نقاشی‌های سردر قیصریه اصفهان

نتایج و بحث

نتایج بدست آمده از آزمایشات رنگ‌های مجهول صفوی مورد نظر و در مقایسه با نمونه‌های شاهد در جدول شماره ۱ به طور خلاصه ذکر شده است. برخی از رنگ‌ها، مثل رنگ‌های صورتی و بنفش به دلیل مقادیر بسیار کم نمونه و ترکیبی بودن آنها با این روش‌ها تشخیص داده نشدند.



شکل ۲- نقاشی مینیاتور متعلق به مجموعه شخصی

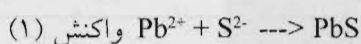


شکل ۳- نقاشی مینیاتور متعلق به موزه ملی ایران

جدول ۲- نتایج آزمایشات شناسایی رنگدانه‌های دوره صفوی

نام رنگ	روش آزمایش		نتیجه
	نواحی طیفی IR	تست نقطه‌ای	
سفید	کربنات سرب	سرب	سفیداب شیخ
آبی روشن	سیلیکات، کربنات سرب	سرب، گوگرد	لاجورد و سفیداب شیخ
آبی تیره	سیلیکات	گوگرد	لاجورد
آبی تیره	نواحی طیفی نیل	-	نیل
آبی	کربنات سرب	مس	آزوریت
سبز روشن	کلرور	مس	آتاکامیت
سبز	کربنات	مس	مالاکیت
سبز مغز پسته‌ای	استات و نواحی طیفی زعفران	مس	زنگار و زعفران
سبز تیره	سیلیکات و نواحی طیفی ریوند	گوگرد	لاجورد و ریوند
زرد تیره	سیلیکات	آهن	گل ماشی
زرد روشن	نواحی طیفی ریوند	-	ریوند
زرد درخشان	-	گوگرد و آرسنیک	زرنیخ
نارنجی	-	سرب	سرنج
قرمز	سیلیکات	آهن	اخرا
قرمز	نواحی طیفی قرمز دانه		قرمز دانه
قهوه‌ای تیره	کربنات	آهن، سرب	امبرا و سفیداب شیخ
قهوه‌ای روشن	کربنات	آهن، سرب	امبرا و سفیداب شیخ
صورتی		-	تشخیص داده نشد
بنفش		-	تشخیص داده نشد
سیاه	نواحی طیفی بقایای گیاهی	کربن	دوده گیاهی

سفیداب شیخ با عناوین دیگری مثل: سفید سرب و اسفیداج و به زبان لاتین Lead white, Flake white نام برده می‌شود. این رنگ دارای ترکیب شیمیایی کربنات بازی سرب $(2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2)$ است (طیف ۱). سفیداب شیخ از بهترین رنگ‌های سفید به لحاظ قدرت پوشش و توانایی خشک شدن زیاد است. این رنگ‌دانه در گذشته بطور مصنوعی به روش‌های مختلفی ساخته می‌شده است یکی از این روش‌ها ترکیب تسمه‌های فنی سرب، اسید استیک و مازو بوده است. حرارت به دلیل تبدیل آن به مونوکسید سرب (PbO) رنگ آن را به زردی می‌گراید. یکی از معایب این رنگ واکنش با گاز سولفید هیدروژن (H_2S) و ایجاد سولفید سرب سیاه رنگ است (شکل ۴، واکنش ۱). این نوع گاز می‌تواند در آلاینده‌های جوی و محیط‌های صنعتی وجود داشته باشد. هم‌چنین به دلیل سمی بودن ترکیبات سربی امروزه این رنگ بیشتر به صورت رنگ روغن استفاده می‌شود. واکنش سرب با ترکیبات روغنی تشکیل اولئات سرب می‌دهد که همین امر موجب سرعت خشک شدن رنگ روغن می‌شود.



شکل ۳ - سیاه شدگی رنگ‌های سفید در صورت آدم‌ها و بدن اسب‌ها در اثر واکنش رنگ سفید سرب و ترکیبات سولفیدی کاملاً مشهود است

گل ماشی با نام‌های دیگر، اکرا یا اخرای زرد و نام‌های لاتین Ocker, Yellow Ochre, Mars Yellow دارای ترکیب شیمیایی اکسید آهن هیدراته ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot x\text{H}_2\text{O}$) است. سنگ معدن این رنگ لیمونیت است که علاوه بر اکسید آهن مقادیری خاک رس، کربنات کلسیم، کوارتز، فلدسپار، دولومیت و ... نیز به همراه دارد. برای ساخت آن سنگ معدن را آسیاب کرده با آب شستشو می‌دهند و پس از خشک شدن دوباره آسیاب می‌شود تا دانه‌بندی مناسب بدست آید. این رنگ در برابر نور بسیار پایدار است، اسیدها آن را تجزیه، ولی قلیاها بر آن بی‌اثرند. رنگ زرد سینیای خام (Raw Sienna) که نسبت به اکرا تیره‌تر است، از سنگ معدن لیمونیت موجود در جزیره سسیل ایتالیا استخراج می‌شود که ۵۰-۶۰ درصد اکسید آهن و درصد کمی اکسید منگنز دارد و رنگ آن زرد مایل به قهوه‌ای است. این رنگ در اثر حرارت به سینیای سوخته (Burnt Sienna) تبدیل می‌شود که رنگ قهوه‌ای مایل به قرمز دارد.

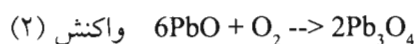
زرنیخ با اسامی دیگر، زرنیخ‌الاصفر، زریقون، زرگون و لاتین King's Yellow دارای ترکیب شیمیایی سولفید ارسنیک (As_2S_3) است. سنگ معدن این رنگ اورپیمنت (Orpiment) نام دارد و در طبیعت با ناخالصی‌های سبز و قرمز همراه است. این رنگ یکی از رنگ‌های زرد بسیار زیبا در نقاشی‌های مینیاتور است که درخشش و جلوه خاصی دارد. این رنگ در ترکیب با رنگ‌های سربی، مثل سفیداب سرب و سرنج به دلیل تشکیل سولفید سرب تیره می‌شود (واکنش ۱). نوع دیگر زرنیخ (زرنیخ الاحمر) که به رنگ قرمز است، ترکیب شیمیایی As_4S_4 دارد و رآلگار خوانده می‌شود. بزرگترین معدن زرنیخ در زرشوران در شمال تکاب قرار دارد [۷].

ریوند یکی از رنگ‌های گیاهی است که از جوشاندن ریشه گیاه ریواس در آب بدست می‌آید. این رنگ جزء رنگ‌های روحی است و در ساخت رنگ‌های ترکیبی مثل سبزه تیره و سبز چمنی (معمولاً در رنگ سبز درختان سرو در نقاشی‌ها دیده می‌شود) بکار می‌رود (طیف‌های ۲ و ۳) و به علت چسبندگی که دارد در ساخت رنگ نیاز به بست ندارد.

اخرا با اسامی دیگر شادانه، شادنج و اسامی لاتین Light red, Mars red, Indian red Red ochre دارای ترکیب شیمیایی اکسید آهن (Fe_2O_3) است. سنگ معدن این رنگ هماتیت (Hematite) نام دارد که با درصد متفاوت اکسید آهن در معادن مختلف دنیا با ناخالصی‌های سیلیس و خاک رس یافت می‌شود. تفاوت درصد اکسید آهن موجب شدت رنگ از قرمز روشن تا تیره می‌شود. این رنگ قدرت پوشش، رنگ دهی و ثبات رنگی خوب دارد و بهترین معادن آن در جزیره هرمز ایران و کشور اسپانیا وجود دارد. رنگ اخرا در دریای سرخ نیز یافت می‌شود که به نام قرمز هندی معروف است [۳]. امرا یا آمبر با نام لاتین Umbra دارای ترکیب شیمیایی اکسید آهن منگنزدار ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot x\text{MnO}_2$) است. رنگ این ماده نسبت به سینه‌ها (مراجعه به رنگ زرد اکرا) تیره‌تر است و این به علت وجود منگنز می‌باشد. قدرت پوشش این رنگ کم است به همین دلیل در مخلوط با رنگ‌های پوشش‌دار مثل سفیداب شیخ استفاده می‌شود (طیف ۴). اما قدرت جذب روغن آن نسبت به رنگ‌های طبیعی دیگر بیشتر است و ثبات نوری خوبی دارد.

شنجرف، شنگرف یا زنجفر و نام لاتین Vermilion دارای ترکیب شیمیایی سولفور جیوه (HgS) است. سنگ معدن این رنگ سینابار (Cinnabar) نام دارد. پودر قرمز نرم حاصل از این سنگ معدن بسته به دانه‌بندی آن رنگ‌های قرمز متفاوتی دارد. این رنگ در نور و حرارت بالا به سیاهی می‌گراید، همچنین، مانند زرنیخ در ترکیب با رنگ‌های سربی تیره و سیاه می‌شود. در کتاب معجم‌البلدان در سال ۱۲۲۴ میلادی (۶۰۳ هجری) آمده که معدن جیوه در شهر شیز واقع در جنوب غربی دریای خزر و جنوب شرقی دریاچه ارومیه بوده است [۴]. در نوشته‌های اخیر درباره معادن ایران نوشته‌اند که در زرشوران در کوه‌های تخت سلیمان معادن شنگرف و جیوه یافت شده است.

سرنج یا اسرنج با نام لاتین Red Lead دارای ترکیب شیمیایی تترااکسید سرب (Pb_3O_4) است. سرنج که به رنگ نارنجی می‌باشد، در تمام جعبه‌رنگ‌های قدیمی و آثار نقاشی وجود دارد. از آنجا که این رنگ، رنگ‌دهی ضعیفی دارد، بنابراین به سادگی می‌تواند به هر رنگی اضافه شود. قدرت پوشش‌دهی زیاد دارد و مانند رنگ‌های دیگر سربی (سفیداب شیخ) در مخلوط با روغن زود خشک می‌شود. سرنج در مخلوط با اکسید آهن (اخرا) رنگ قوی‌تری می‌دهد. این رنگ به طور مصنوعی از اکسیداسیون و حرارت دادن سرب یا سفیداب شیخ بدست می‌آمده است. در قانون‌الصور صادق آمده که بعد از ساختن سفیداب آن را با سرکه و نوشادر مخلوط کرده آن را حرارت داده تا سرنج پاک بدست آید. امروزه یکی از راه‌های تهیه آن کلسینه کردن لیتارژ (PbO) در حرارت ۴۵۴ الی ۴۸۲ به مدت ۲۴ ساعت است (واکنش ۲) [۷].



سبز زنگار با نام لاتین Verdigris و ترکیب شیمیایی استات بازی مس، رنگ سبز بسیار زیبایی دارد که اغلب در نقاشی‌های قدیمی و خصوصاً نقاشی‌های دوره صفویه دیده می‌شود (طیف ۵). این رنگ نسبت به مواد اسیدی و قلیایی حساس می‌باشد و مواد قلیایی رنگ آن را آبی می‌کنند. برای تهیه این رنگ در گذشته از اثر بخارات سرکه (اسید استیک) بر روی صفحات مس استفاده می‌کردند که البته در صورت بسته بودن محیط واکنش، pH آن قلیایی شده و محصول واکنش کلرور بازی مس یا آتاکامیت خواهد شد و این رنگ نیز که سبز روشن است با سبز زنگار اشتباه گرفته می‌شود. در روش ساخت سنتی این رنگ به مواردی، مثل پوشاندن سطح فلز با عسل و پاشیدن نمک روی آن نیز اشاره شده است.

این رنگ به دلیل ماهیت اسیدی موجب خوردگی کاغذ در نقاشی‌های مینیاتور می‌شود که طی تحقیقات صورت گرفته معلوم شده است که با مخلوط کردن آن با زعفران به عنوان بافر یا تامپون اسیدیته زنگار کنترل می‌شود [۱]. مخلوط این رنگ با زعفران رنگ مغز پسته‌ای زیبایی بوجود می‌آورد.

لاجورد با نام‌های اولترامارین یا لاژورد و لاتین Lapis Lazuli به رنگ آبی از ترکیبات سیلیکات آلومینیم-سدیم $(Na_8AlSi_6O_{24}S_2)$ است. سنگ معدن لاجورد بیشتر در افغانستان، عراق، تبت و چین یافت می‌شود. این رنگدانه دارای براقیت و خلوص رنگی خوبی است که از قرن‌ها پیش شناخته شده است. قدرت پوشش و رنگ‌دهی آن

پایین است و بیشتر اوقات با رنگدانه‌های سفید پوشش دار (سفیدآب شیخ) جهت ایجاد فام رنگی مورد نظر بکار می‌رود (طیف ۶). مقاومت نوری آن کم است، اما در برابر حرارت مقاومت خوبی دارد. این رنگ به سهولت با آب مرطوب می‌شود (آب دوست) و حتی اسیدهای ضعیف نیز رنگ آبی آن را به سفید تبدیل می‌کنند. رنگ لاجورد نسبت به نوع مصنوعی آن یعنی اولترامارین از مقاومت بالاتری برخوردار است.

نیل با نام لاتین Indigo یکی دیگر از رنگ‌های آبی مورد استفاده در نقاشی‌ها بوده است (طیف ۷) که منشاء آلی و گیاهی دارد. این رنگ که از برگ درختی به نام ایندیکا در هند بدست می‌آید، در محیط احیاء سبز و سپس سفید و در محیط اکسید دوباره آبی می‌شود.

قرمز دانه، با نام لاتین Cochineal رنگینه‌ای است که از حشره‌ای به همین نام تهیه می‌شود. ترکیب شیمیایی این رنگ "اسید کارمینیک" است. این حشره اغلب بر روی درختان بلوط، سرو، کاج و کاکتوس زندگی می‌کنند. در آسیا، اروپا، آفریقا و آمریکای جنوبی فراوان است. قرمز دانه را خشک کرده و به صورت پودر در آب و اسیدهای معدنی حل می‌کنند. حاصل، رنگ قرمز خوبی است که اگر به جای اسید از ماده‌ای قلیایی استفاده شود رنگ بنفش به دست می‌آید. معروفترین قرمز دانه‌ها؛ قرمز دانه نپال و کاسیل (مکزیک) است.

دوده گیاهی یا دوده چراغ با نام‌های لاتین Lamp black, vegetable black, دارای ترکیب کربن و از قدیمی‌ترین رنگ‌هایی است که توسط انسان شناخته شده. منشاء واژه دوده گیاهی به سوخت ناقص روغن‌های گیاهی باز می‌گردد. این نوع دوده از سایر دوده‌ها سخت‌تر و رنگ آن نیز تیره‌تر است. زمانی که با رنگدانه سفید مخلوط شود رنگ خاکستری مایل به آبی پدید می‌آورد. دوده چراغ در مقابل نور و مواد شیمیایی مقاوم است و در آب به سختی، اما در محیط روغنی به طور رضایت‌بخشی پخش می‌شود [۳].

نتیجه‌گیری

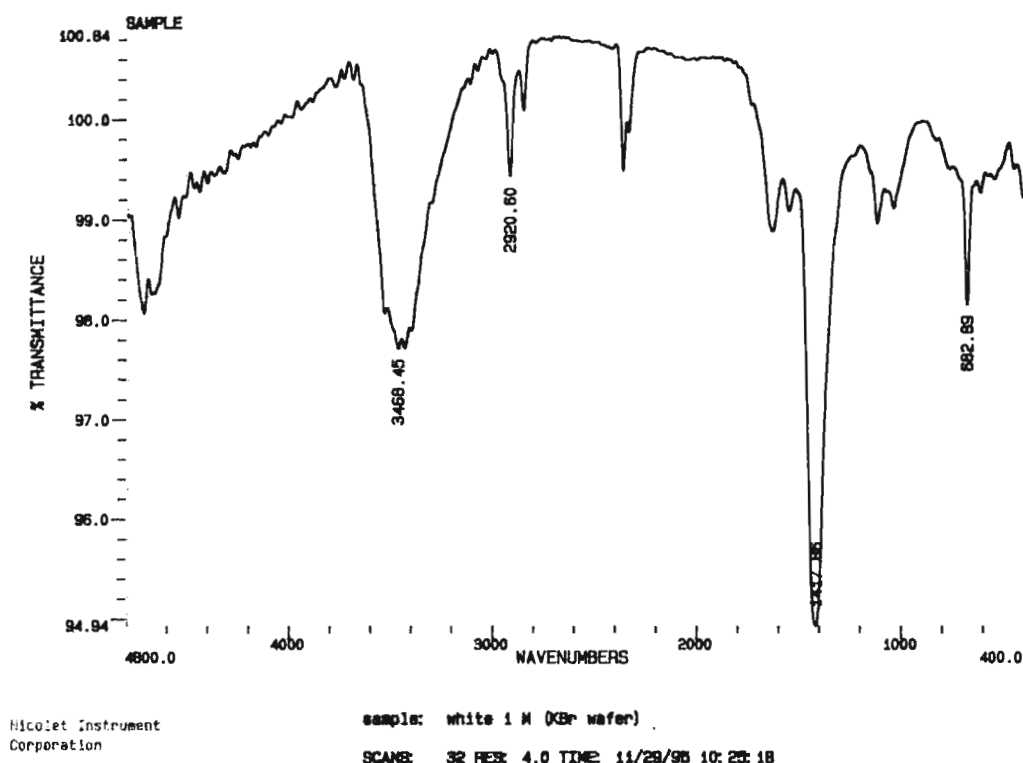
رنگدانه‌های معدنی اخرا، گل ماشی، لاجورد، شنگرف، سرنج، سفیداب شیخ، زرنیخ، رنگدانه‌های مس (زنگار یا استات مس، مالاکیت و آتاکامیت) و دوده چراغ و رنگینه‌های آلی نیل، ریوند و قرمز دانه از جمله رنگ‌های متداول در نقاشی‌های دوره صفویه هستند که بعضی از آنها در دوره‌های قبل و بعد از آن نیز مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند. بخشی از کیفیت بالای نقاشی‌های این دوره را می‌توان به نحوه عمل‌آوری و ساخت رنگدانه‌های آنها نسبت داد. مراحل هم‌چون صلایه دادن، تخلیص کردن رنگدانه با استفاده از مواد اسیدی و قلیایی، استفاده از افزودنی‌هایی مثل رنگینه زعفران در رنگ سبز زنگار که نقش مهمی در تنظیم اسیدیته این رنگ داشته و در این دوره مورد توجه قرار گرفته است، ساخت رنگدانه سفیداب شیخ به عنوان رنگ سفید با قدرت پوشش زیاد و افزودن آن به رنگینه‌های دیگر که نه فقط فام رنگی مورد

دلخواه را ایجاد می‌کرده که قدرت پوشش رنگینه‌هایی مثل لاجورد و امبرا را بالا می‌برده است، هم‌چنین استفاده از رنگینه گیاهی ریوند در ساخت رنگ‌های ترکیبی مثل سبز تیره و چمنی به دلیل شفافیت و روحی بودن این رنگ ترکیب رنگی مطلوبی ایجاد می‌کرده است، اینها همگی نیازمند علم و آگاهی نسبت به مواد و خواص فیزیکی و شیمیایی آنها بوده که در هنرمندان و دانشمندان دوره صفویه می‌توان یافت. اگرچه تیرگی رنگدانه‌های سولفیدی مثل زرنیخ و سنگرف ناشی از ترکیب با سفیداب شیخ یا رنگ‌های سربی گاهاً در نقاشی‌های این دوره دیده می‌شود، اما باید گفت بیشترین آسیب تیرگی این رنگ‌ها محصول زندگی صنعتی و ایجاد آلاینده‌های جوی جوامع کنونی است.

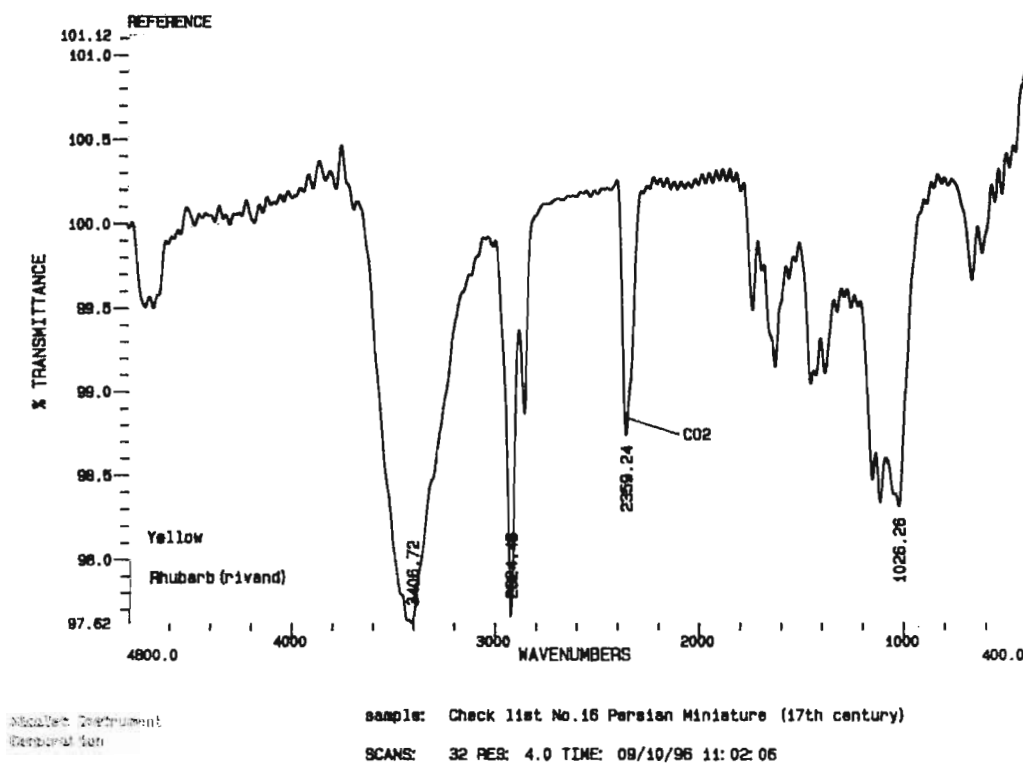
منابع

۱. برکشلی، ماندانا، زعفران عامل بازدارنده تخریب سبز زنگار در نگاره های ایرانی، هنرنامه، سال اول، بهار ۱۳۷۷
۲. برکشلی، ماندانا، رنگ سبز زنگار و مراحل تخریب آن در مکتوبات مذهب، مجله اثر، شماره ۲۸، ۹۹۱۳؟
۳. دهخدا، علی اکبر، لغت نامه، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۷
۴. رجالی، محمد رضا، شیمی برای عموم، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ دوم، ۱۳۶۳
۵. رساله کارشناسی ارشد سیتا سعیدی، با عنوان بررسی فن شناسی و آسیب شناسی رنگ در نقاشی ایرانی دوره صفوی، ارایه یک روش حفاظتی در مورد رنگ نقاشی روی کاغذ (کاربرد پراکسید هیدروژن به روی رنگ سفیدآب شیخ)، ۱۳۷۴
۶. شریف‌زاده، سید عبدالمجید، تاریخ نگار گری در ایران، حوزه هنری، تهران،
۷. فرهنگ، پرویز، فرهنگ مواد، ۱۳۷۵
۸. مازندرانی، علی، تکنولوژی رنگ و رزین، ناشر پیشرو، ۱۳۶۸
۹. هادیان دهکردی، منیژه، گزارش طرح تحقیقاتی نحوه ساخت رنگ‌های سنتی مینیاتور، پژوهش‌شکده حفاظت و مرمت آثار تاریخی- فرهنگی، ۱۳۷۶
۱۰. هادیان دهکردی، منیژه، گزارش طرح تحقیقاتی نقاشی دیواری ایرانی از آغاز تاکنون، واحد درسی پروژه تحقیقاتی، دانشگاه آزاد اسلامی، ۱۳۸۰

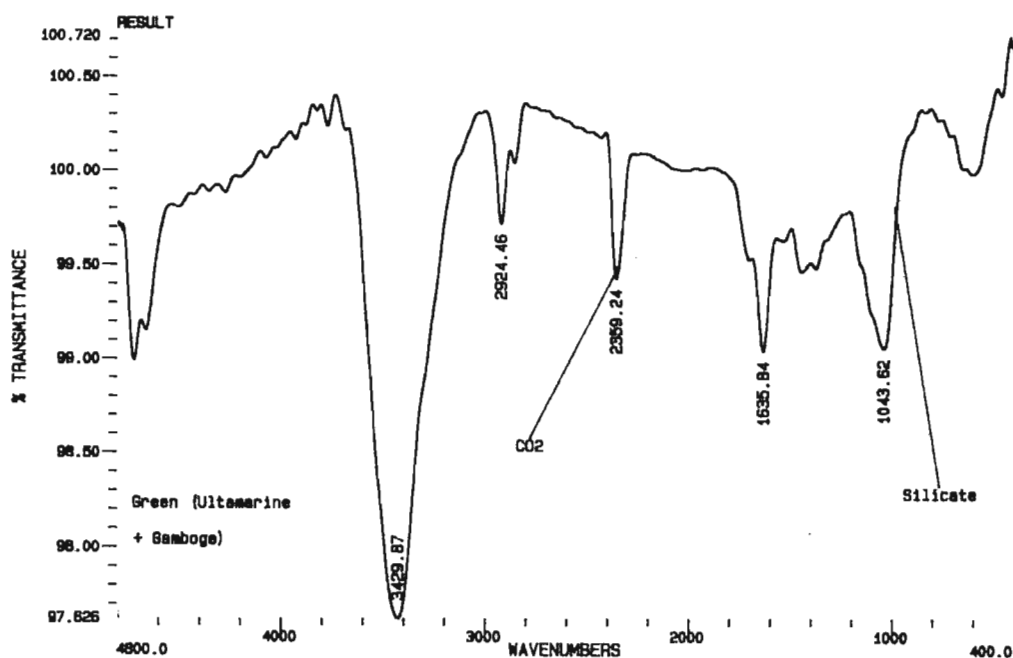
11. Plesters, Joyce, Cross-Section and chemical Analysis of Paint Samples



۱- طیف FT-IR رنگ سفید سفیداب شیخ نقاشی مینیاتور دوره صفوی متعلق به مجموعه خصوصی



۲- طیف FT-IR رنگ زرد ریوند نقاشی مینیاتور صفوی متعلق به مجموعه شخصی

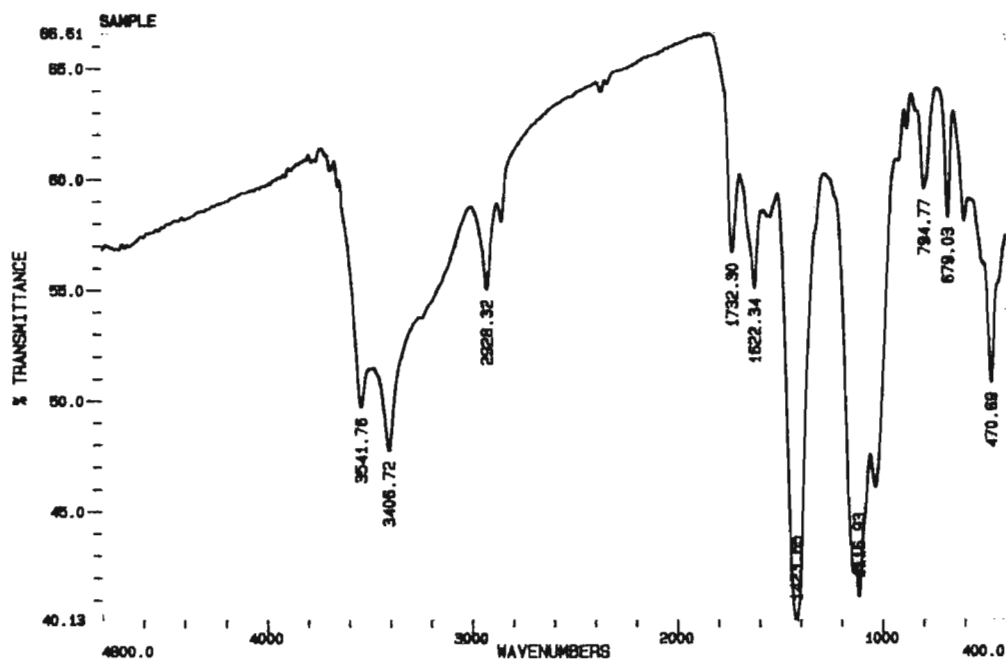


Nicolet Instrument Corporation

sample: Check list No.4055 Persian Miniature (16th century)

SCANS: 256 RES: 4.0 TIME: 03/09/96 13:52:40

۳- طیف FT-IR رنگ سبز تیره (ترکیب لاجورد و ریوند) نقاشی مینیاتور صفوی موجود در موزه ملی

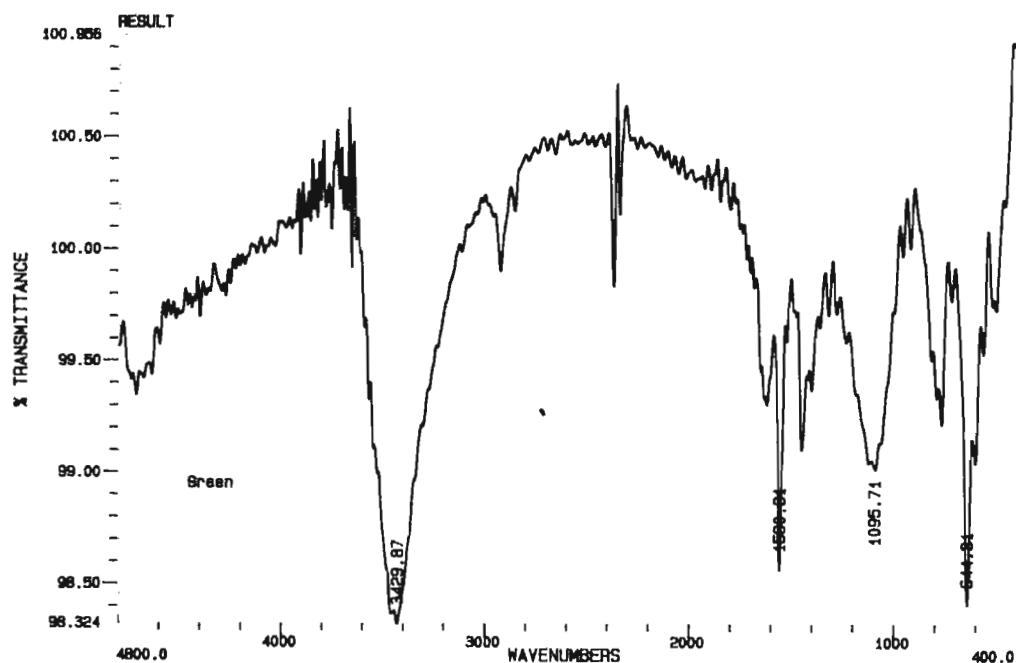


Nicolet Instrument Corporation

sample: Light brown 12 (Qaisariyah-e-Isfahan)

SCANS: 32 RES: 4.0 TIME: 06/22/97 08:07:45

۴- طیف FT-IR رنگ قهوه‌ای (ترکیب امرا و سفیداب شیخ) نقاشی دیواری سر در قیصریه اصفهان

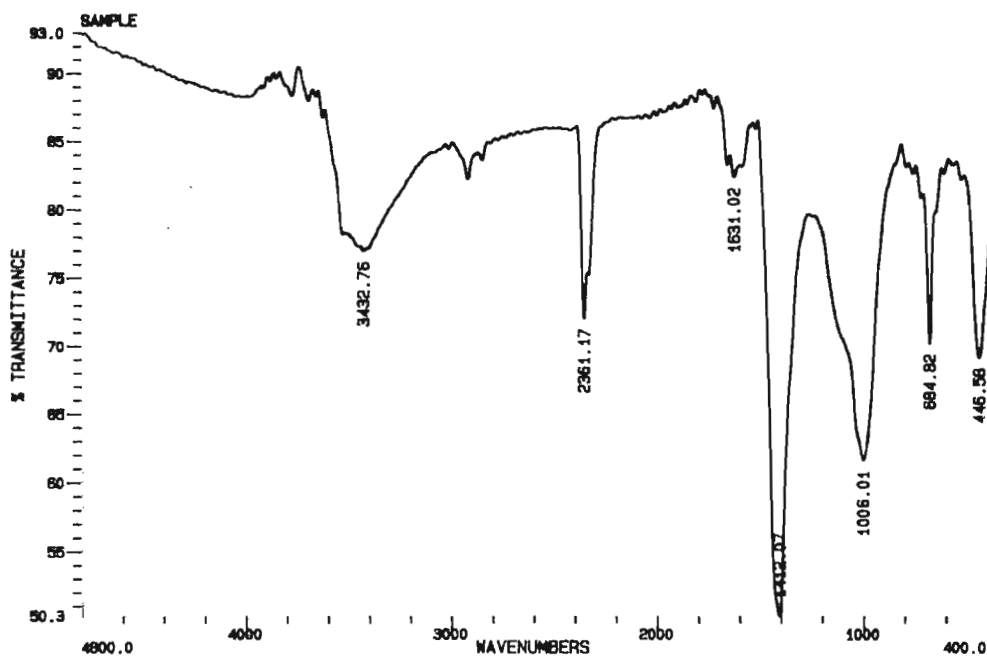


Nicolet Instrument
Corporation

sample: Check List no.21 Parsian Paint Box (Safavid Period)

SCANS: 64 RES: 4.0 TIME: 01/26/97 13:37:59

۵- طیف FT-IR رنگ سبز زنگار جعبه رنگ دوره صفوی متعلق به مجموعه خصوصی

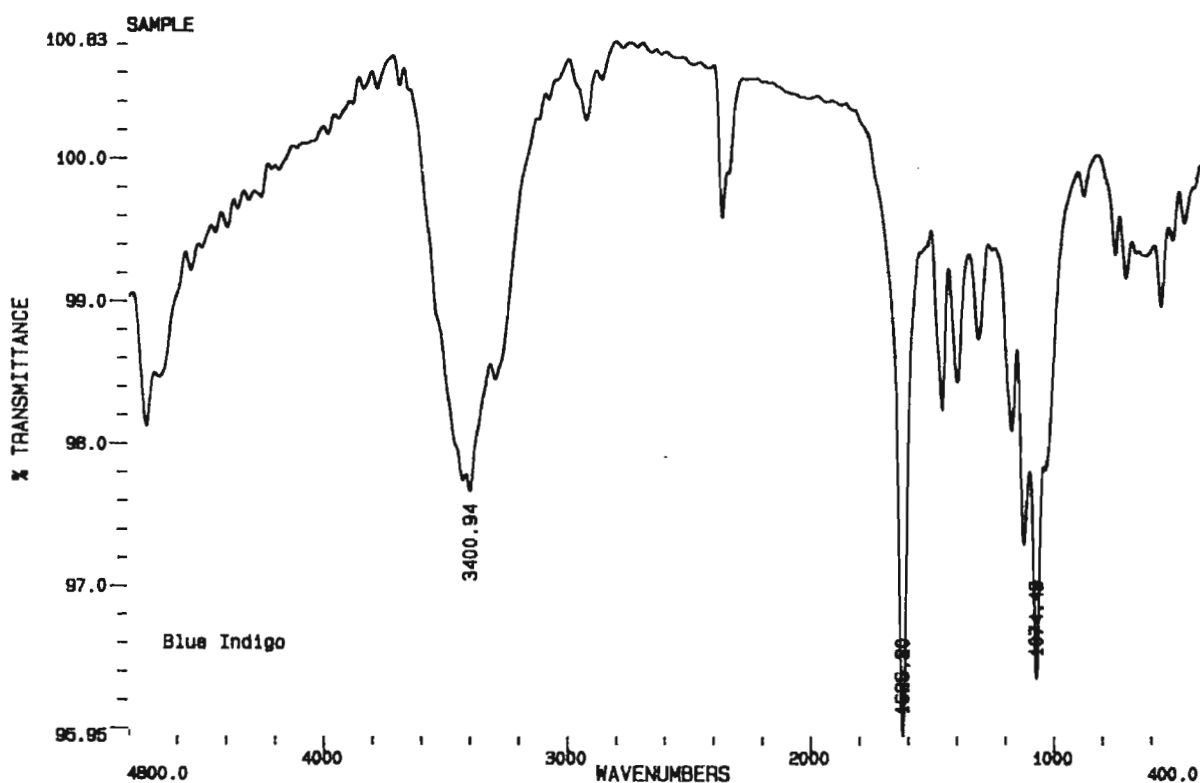


Nicolet Instrument
Corporation

sample: Atighi no.6 light blue

SCANS: 32 RES: 2.0 TIME: 09/09/96 12:58:54

۶- طیف FT-IR رنگ آبی روشن (ترکیب لاجورد و سفیداب شیخ) نقاشی مینیاتور صفوی متعلق به مجموعه شخصی



Nicolet Instrument
Corporation

sample: Check List No.21 Persian Paint Box (Safawid Period)

SCANS: 32 RES: 4.0 TIME: 12/05/95 10:20:39

۷- طیف FT-IR رنگ آبی نیل جعبه رنگ دوره صفوی متعلق به مجموعه خصوصی

جایگاه آیین مذهبی تعزیه در تزئینات وابسته معماری

گچ‌نگاری امامزاده زید اصفهان

شعله احتشامی

کارشناس ارشد علوم کتابداری و اطلاع‌رسانی پژوهشگاه سازمان میراث فرهنگی،
صنایع دستی و گردشگری



چکیده

اغلب محققین هنر گچ‌نگاری را عموماً با بازمانده نقاشی‌های دیواری کاخ‌های عالی‌قاپو، چهلستون و هشت بهشت محک زده و ارزیابی کرده‌اند اما بی‌پرده باید اعتراف کرد که بیشترین جلوه جلای گچ‌نگاری را می‌بایست در خانه‌های قدیمی و امامزاده‌ها و تکیه‌های اصفهان دید نخستین هدف این مقاله درباره نقاشی‌های دیواری صفوی موجود در بقعه امامزاده شاه زید اصفهان است؛ اهداف بعدی ارائه وضع ساختمان، مصالح به کار رفته، تزئینات و کاربری ساختمان در دوران صفویه، تاریخ ایجاد و تواریخ وابسته به آن است؛ به این ترتیب می‌توان به صورت مفهوم کل، خود مورد توجه قرار گیرد و نشان دهنده هنر درخشان عهد صفویه باشد که وارث یک دوران طولانی و مداوم از سنت تزئینات دیواری ایران و دنیای اسلام است.

گچ‌نگاری‌های «قدسی» امامزاده زید در اصفهان که صحنه‌هایی از تعزیه امام حسین (ع) را بازنمایی می‌نماید و در سال ۱۶۸۵-۶ م. ۷/ - ۱۰۹۶ ق. به وسیله‌ی شاه سلیمان صفوی سفارش داده شده است و از آثار باقیمانده‌ای است که نشانگر تحولی عظیم در هنرهای تجسمی است.

مقدمه

تعزیه پدیده فرهنگی ساده یا مشخصی نیست که در مقطع تاریخی خاصی به طور کامل به ظهور رسیده باشد بلکه تدریجاً پس از سده‌ها به واسطه عوامل مختلف اجتماعی، مذهبی، فرهنگی، هنری و فلسفی پدید آمده است؛ گفته می‌شود که شکل رایج آن در خلال سال‌های آخر دوران صفوی به وجود آمده است؛ تعزیه همچون مذهب تشیع، نخست در میان عوام، اعم از روستاها و شهرها ریشه گرفت و به تدریج به سطوح بالای جامعه راه یافت و سرانجام توجه اکثریت نخبگان مملکت را جلب کرد البته این پیدایش در نقاط مختلف به صورت همزمان نبوده است.

تعزیه را می‌توان به عنوان الگویی از تاثیر متقابل مفهوم نمادین توصیف کرد؛ بدیهی است که در این الگو اصطلاحاتی چون نقاش، سبک، بیننده نسبت می‌یابند و این همان چیزی است که هنر تعزیه را در میان آیین‌های مذهبی قدیمی که هنوز زنده است، بی‌سابقه می‌سازد.

در دوره صفوی پراکندگی عمومی و همه جانبه از آموزه‌های فقهی تشیع صورت گرفت که در تاریخ مذهبی اسلام از چشمگیرترین و حساس‌ترین مسائل برای تفسیر عاطفی بشمار می‌رفت؛ هم‌چنین تزئینات نقاشی دیواری عهد صفویه در اصفهان دارای جنبه خاص و بی‌نظیر اهمیت است؛ در ساختمان‌های باقیمانده از عهد صفویه، یک سری کامل از تصاویر و تزئینات دیوارنگاری باقی مانده است که می‌دانیم سابقاً عمومیت داشته ولی امروز فقط قسمتی از بقایای آنها در برخی ابنیه‌های تاریخی به دست آمده است؛ تنوع تزئینات دیواری که هنوز در بسیاری از ابنیه قرن هفدهم اصفهان باقی مانده است یک سابقه‌ی کامل از نیروی نفوذ تزئینات نقاشی دیواری به دست می‌دهد؛ این نقاشی‌ها روشن می‌کند که تا چه حد رابطه‌ی نزدیک با ابنیه‌ای که نقاشی در آن واقع است دارند.

اثر حاضر به بررسی زمین‌های می‌پردازد که در آن نقوش برای تقویت و بسط عقاید شیعه به کار برده شده‌اند؛ از این نقطه نظر این مقاله اثری مذهبی و به همان اندازه تحلیلی است.

عصر طلایی صفویه

در آستانه سده شانزدهم میلادی پدیده‌ای بس پر اهمیت برای تمدن ایرانی به وجود آمد؛ سلسله‌ای ملی تاسیس شد که نام صفویه به خود گرفت و سر دودمان آن شاه اسماعیل (۱۴۸۷-۱۵۲۴ م. / ۸۹۳-۹۳۱ ق.) در ۱۵۰۲ م. / ۹۰۸ ق. در تبریز به تخت نشست؛ نام این سلسله منتسب به شیخ صفی‌الدین است که درس‌رزمین خود-اردبیل - تشیع را رواج داد؛ از زمان شاه اسماعیل جامعه ایران قدم به دوره‌ای از عظمت گذاشت که دو قرن به درازا کشید؛ گذشته از سیاست بین‌المللی که پویایی خارق‌العاده‌ای داشت، عمده‌تاً موضوع تجدد هنری این دوره است که نشان از درخشش و رونق دارد در این دوره به خصوص دوره شاه عباس اول رونقی افسانه‌ای به هنر بخشیده شد، همه اشکال و انواع بیان، از معماری گرفته تا مینیاتورسازی و قالی‌بافی و... دارای سلیقه و حسی ایرانی شد که هم یگانه و هم اصیل بود.

باری، شاه اسماعیل شیعه را مذهب رسمی دولت ایران قرار داد؛ این شناسایی رسمی مذهب شیعه، نقطه عطفی در تاریخ ایران شد چرا که به مکتب امامت، بعدی سیاسی بخشید و گرایش اولجایتو را تایید کرد و در نوزایی حقیقی ایران در عهد شاه عباس اول سهمی برعهده گرفت؛ رسمیت یافتن اسلام علوی ما را به بررسی مسئله بغرنج شیعه اثنی عشری و تأثیر آن در تمامی عرصه‌های زندگی ایرانیان بر می‌انگیزد.

از نظر شیعیان نقش حمل علم غیب و تاویل دانش دین و قرآن به امامان سپرده شده است؛ به گفته کُربن کلمه امام در

اصطلاح اسلام شیعی مفهوم بسی والا دارد و این معنا را از معنای عمومی واژه یعنی پیشوا و راهنما جدا می‌کند؛ در واقع کلمه امام در نزد شیعیان فقط به دوازده امام اخلاف پیغمبر (ص) از علی(ع) به بعد اختصاص دارد.

تعزیه

تعزیه در اصطلاح به گونه‌ای نمایش مذهبی منظوم گفته می‌شود که در آن عده‌ای اهل ذوق و کار آشنا در مناسبت‌های مذهبی و به صورت غالب، در جریان سوگواری‌های ماه محرم برای باشکوه‌تر نشان دادن آن مراسم و یا تشفی خاطر و یا برای نشان دادن ارادت و اخلاصی فزون از اندازه به اولیاء به ویژه اهل بیت پیامبر(ص) با رعایت آداب و رسوم و تمهیداتی خاص و نیز بهره‌گیری از نقوش زنده برخی از موضوعات مذهبی و تاریخی مربوط به اهل بیت به ویژه واقعه کربلا را پیش چشم بینندگان باز آفرینند.

تعزیه آیینی است که قالب و مضمون آن از سنن مذهبی ریشه‌دار متأثر است؛ ویژگی تعزیه آن است که صراحت و انعطاف را با حقایق کلی درهم می‌آمیزد و با یگانه ساختن هنر عامیانه روستایی و شهری - تفنن درباری - هیچ مرزی میان صورت ازلی و انسان، ثروتمند و فقیر، خارق العاده و معمولی باقی نمی‌گذارد بلکه هر یک شریک و غنا بخش دیگری است؛ یاد کردن قهرمانان از دست رفته مدت‌های مدید، پیام‌رهایی از طریق فدا شدن به گونه‌ای همسان در افسانه‌های ماقبل اسلامی، چون مرگ سیاوش. در مورد تعزیه باید گفت که عملی مذهبی و هنری است که میان مومنان براساس پیمان نانوشته‌ای که همان اعتقاد مشترک آنهاست به وجود می‌آید.

ارزش و اعتبار تعزیه

تعزیه کل جوهره اندیشه و عواطف مربوط به مرگ، خدا، و انسان‌های هم نوع را در برمی‌گیرد و گرچه خارجیان بیشتر از بعد هنری و نمایش بدان نگرسته و مورد بحث قرار داده‌اند ولی این واقعیتی است که ما نه تنها آن را به عنوان هنرهای آیینی و ملی می‌نگریم بلکه عناصر آن در کل همان است که هدف غایی مذهب تشیع را در برمی‌گیرد؛ چه شیعه یا دارنده مذهب شیعه در انتظار تحقق حکومت حق مبارزه می‌کند و در مقابل ستم می‌ایستد. تشیع مذهب مبارزه سازنده است و هرگاه فرصتی پیدا کرده این مبارزه جویی را نشان داده است و پیدا شدن تعزیه یکی از جلوه‌های عالی و نمایشی این روح مبارزه است؛ نبوغ مردم هنرمند و اعتقاد روحانی و معنوی آنان ریشه تعزیه ایرانی است؛ یکی از مهمترین ارزش‌های تعزیه از نظر ما تقویت روح ملیت و وحدت ملی است زیرا شخصیت حضرت سیدالشهدا(ع) برای هر ایرانی مظهر ملیت است و محور ارادت خالصانه به آن حضرت، همچنانکه تشیع به طور کلی عامل مهم وحدت ملی ایرانیان بوده و هست.

نشانه شناختی علائم نمادین تعزیه

تعزیه شبیه‌سازی علائم خاصی را پدید می‌آورد که از دیگر سنن هنرهای تجسمی متمایز است؛ شاید بارزترین نمونه آن شناخت علائم نمادین است؛ استفاده از علائم نمادین در قالب دیداری نقاشی تعزیه نشان دهنده سبک سراسر مذهبی آن است؛ این نقاشی عامیانه ایرانی از صحنه‌های مربوط به واقعه کربلا شواهد و مدارک علائم نمادین متعددی را که در حال حاضر هنوز هم به چشم می‌خورد، حفظ کرده است.

نماد، شاخص، تصویر و دیگر علائم در پیوندهای پیچیده مفاهیم دخالت دارند؛ مثلاً شیر صحنه که بیرق یا علم امام حسین(ع) را به دندان دارد یا از اجساد شهیدان تیرها را بیرون می‌کشد؛ تقابل رنگ سبز و سرخ به عنوان بازآفرینی نمادین خیر و شر، کفن سفید به نشانه نزدیک بودن مرگ در بردارندگان آن، پیاله یا مشک آب برای نشان دادن بی‌آبی و عطش، لکه‌های قرمز خون بر صحنه برای نشان دادن جراحات و غیره. پوشاندن اطفال در پتو نیز می‌رساند که اطفال پنهان هستند و قابل مشاهده نیستند؛ منطقه و فضای مورد استفاده نشانه‌ای مرجعی است که فحوای آن با حرکت دگرگون می‌شود.

گچ‌نگاری

تولد و تبلور نقش و رنگ بر سپید حریر گونه گچ در تاریخ هنر ایران، آغاز و انجامی دارد، بسا ناپیدا و مانده در هاله‌ای از ابهام با سرانجامی پیدا و آشکار و ماندگار و سرفرازانه سده‌های پیش در قامت بلند دیوارها و جای جای دنج طاق وطاقچه‌ها و سقف کاخ‌ها و خانه‌های اشراف و اعیان در تزیین پرشکوه و سراسر معنا و ارادت و اخلاص نمای داخلی امامزاده‌ها و اماکن مقدس و مطهر و خانه‌های کهنه و قدیمی شهرهای دور و نزدیک این دیار.

دریغا که گچ‌نگاری این هنر اصیل ایرانی به دست فراموشی سپرده شده است؛ دلایل این نیستی را باید در تازیان‌های بی‌امان رویدادهای تاریخی و اجتماعی و در هجوم‌ها جستجو کرد؛ اما گچ‌نگاران توانمند و چیره دست ایرانی، با مدد از نقش‌های زیبا و استفاده از رنگ‌هایی به غایت پخته به رونق بخشیدن و تولد دوباره این هنر، جان و حیات تازه بخشیدند. احمد محمد عیسی در کتاب واژگان هنر اسلامی گچ‌نگاری را چنین تعریف کرده است: نقاشی دیواری، دیوارنگاره، نقاشی روی اندود مرطوب دیوار یا سقف، نقاشی آبرنگی روی گچ خشک نشده.

فرانسیس دی.ک.چینگ در کتاب فرهنگ تصویری معماری آن را اینگونه بیان نموده: دیوارنگاره، تصویر بزرگ رنگ‌آمیزی شده روی یا مستقیماً به کار رفته در یک دیوار یا سطح سقفی؛ نقاشی دیواری هنر یا فن نقاشی روی سطح اندود تازه گسترده شده با رنگدانه‌های حل شده در آب یا مخلوط آب آهک.

مراحل کار گچ‌نگاری

نقاشی روی گچ چندان کار سهل و آسانی نیست، تدارک بوم گچی، نیازمند زمینه‌سازی‌هایی است تا که کار گچ‌نگار با لطافت و زیبایی و همواری نقش و رنگ، آشکار شود؛ در ارتباط با فراهم نمودن دیوار یا سقف برای نقاشی، نخست سقف و دیوار آجر چینی شده را با «گل نیم کاه» می‌پوشانند، این گل ترکیبی است از خاک الک شده و کاه ریز غربال شده که سطح آجر را می‌پوشاند؛ ساخت گل نیم کاه هم کار هرکسی نیست، تجربه می‌خواهد و مهارت و دقت طلب می‌کند؛ سقف یا دیوار را با گل نیم کاه می‌پوشانند و روی آن را با لایه‌ای از گچ سفید غربال شده اندود می‌نمایند، مدت زمانی بعد که گچ خشک شد، دیوار یا سقف را روغن خور می‌کنند روغن خور کردن مربوط می‌شود به کشیدن روغن «کمان» بر سطح گچ، پاره‌ای اوقات برای استحکام هرچه بیشتر از لعاب کتیرا هم برای پوشش دیوار یا سقف استفاده می‌شود؛ جالب آنکه روغن خور کردن گچ هم یکباره انجام نمی‌گیرد؛ روغن کمان را از مایه کم بر دیوار می‌کشند و سپس به دفعات روغن کمان پرمایه‌تری بر سطح کار کشیده می‌شود برای ثابت ماندن رنگ بر دیوار و یا سقف، وقتی نقاش قصد دارد به جای رنگ روغن از آبرنگ استفاده کند، غالباً کتیرا و نشاسته را با هم مخلوط می‌کند و بر سطح دیوار یا سقف گچی می‌کشد؛ گچ‌نگار بعد از طی این مراحل که از سوی جماعتی سخت کوش و ماهر و استادکار انجام می‌گیرد، باتوجه به وسعت زمینه کار و چشم اندازهای متناسب طاق و طاقچه‌ها بر دیوار و سقف اتاق مناظر یا نقوش دلخواه را در نظر می‌گیرد و سپس به روی این نقوش کار می‌کند؛ قاعده کار هم این است که نقاش ابتدا طرح و منظره و نقش‌های مورد نظر و خیالی را بر کاغذی می‌کشد بعد طرح را سوزنکاری کرده و کاغذ سوزنکاری شده را بر بدنه دیوار یا سقف و طاق طاقچه‌ها می‌چسباند و با گرده ذغال که بر کاغذ سوزنکاری شده می‌کشد، طرح اولیه را آشکار می‌سازد؛ بعد نوبت می‌رسد به کار اصلی و نهایی گچ‌نگار که رنگ‌آمیزی و به کاربردن رنگ‌های مورد سلیقه‌اش است؛ گچ‌نگاران عموماً از سه رنگ اصلی برای نقاشی‌هایشان استفاده می‌کنند که عبارت است از رنگ‌های قرمز و آبی و زرد و از ترکیب همین سه رنگ، رنگ‌های دیگر را نیز می‌سازند و به کار می‌برند؛ رنگ‌هایی که همه مایه‌های طبیعی دارد؛ رنگ‌ها از دیدگاه گچ‌نگاران به دو دسته تقسیم می‌شود: دسته اول رنگ‌های جسمی و دسته دوم رنگ‌های روحی؛ رنگ‌های جسمی به رنگ‌هایی گفته می‌شود که درون زمینی باشند یعنی رنگ‌های معدنی مثل گوگرد، زرنیخ و سنگ‌گرف و رنگ‌های روحی رنگ‌های برون زمینی است مثل لاجورد که سنگی مخصوص است و یا گل اخرا و رنگ‌هایی که در کوهستان‌ها و کوهپایه‌ها یافت می‌شود مثل «اگر-گل ماشی» و سایر رنگ‌های طبیعی که گچ‌نگاران با ترکیب ماهرانه از آنها رنگ‌هایی می‌سازند زیبا و شفاف و پردوام.

رنگ در گچ‌نگاری حکم پوشش فریبده‌ای را بیشتر ندارد، گچ‌نگار جماعت باید آن قدر در اصول طراحی مجالس یا شبیه‌سازی آگاه و قوی دست و ماهر باشد که نیازی به رنگ‌آمیزی به شیوه معمول را نداشته باشد گچ‌نگاران دل و ذوقشان را در گرو ادای دین به اعتقادات مذهبی شان گذاشته‌اند تا آنجا در کارشان ماهرند که با یک چرخش قلم رشادت سقای

بزرگوار کربلا را آشکار می‌سازند و با چرخش دیگر قلمشان پستی و رذالت کفار را نمایان می‌سازند چرا که خود روایت صاحب اعتبار و والایی است.

پیشینه گچ‌نگاری

یادگارهای مانده از عصر پارتها (۳۲۱-۶۴ ق. م.) به یقین نه تنها اسنادی ارزشمند در تعیین قدمت و پیشینه کهن هنر گچ‌نگاری در ایران به شمار می‌رود بلکه واقعیت مسلم رواج گسترده این هنر را در تزیین داخلی معماری کاخ‌ها و سراهای این دوران مسلم می‌سازد؛ هم‌چنین نقاشی‌های دیواری کوه خواجه در مَصَب رود هیرمند و دریاچه هامون که شاهد ارزنده و با اعتباری است در هنرآفرینی گچ‌نگاران ایرانی در زمان سلطه سلوکیان در ایران؛ همگام و همزمان با کاربرد گسترده و عمده گچ به جای سنگ در برپایی معماری کاخ‌های ساسانیان (۶۵۱-۲۲۴ م.) و رواج چشمگیر هنر گچبری در این دوران، گچ‌نگاری در ارتباطی تنگاتنگ و تجربه‌هایی گاه یکسان و همگون همپای هنر گچبری به رونق و رواج می‌رسد؛ با مروری بر گچ‌نگاره‌های کاخ شوش مربوط به سده چهارم میلادی و نیز قطعات یافت شده از نقاشی‌های روی گچ دیوارهای «دورا اریوس» یادگار ایام فرمانروایی شاپور اول و با مشاهده بازمانده نقاشی‌های تزیینی روی گچ «کوشک سه ایوانی ایوان کرخه» در خوزستان، میراث عصر شهرسازی شاپور دوم، زمینه‌های مساعد درک و دریافت جایگاه فاخر گچ‌نگاری در تزیین داخلی کاخ‌ها و بناهای عمده، آماده و مهیا می‌گردد؛ هنری که در روزگاران حکومت آخرین شهریاران ساسانی چونان نوشیروان و خسرو پرویز به اوج خود رسید تا بدانجا که بنا به گمان و شواهدی محدود، عمده تزیینات سقف و دیوارهای ایوان با شکوه مداین را گچ‌نگاره‌هایی شامل می‌شده است که حاصل ذوق و سلیقه و خلاقیت بی‌همانند گچ‌نگاران خلاق ایرانی است.

گچ‌نگاری در ایران بعد از ظهور اسلام به گواه نشانه‌های یافت شده، بیش از دو قرن دچار ایستایی شد؛ از جمله دلایل این فترت و ایستایی جدا از تحول فکری و معنوی هنرآفرینان در نگرش به مفاهیم و مبانی هنرآفرینی به پیروی از تعالیم مقدس اسلام، باید به اصل پرهیز از برپایی بناهای فاخر و شکوهمند و عدم تمایل به تزیینات مفصل و در داخل بناها به ویژه اماکن مقدس در احترام و رعایت آرمان ساده زیستن و نگرستن، مزید بر از اعتبار افتادن نگارگری در سده‌های نخستین ظهور اسلام در ایران اشاره کرد که بی‌تردید عمده‌ترین عامل ایستایی و رکود هنرهای تجسمی از جمله هنر گچ‌نگاری به شمار می‌رود؛ اما تولد دوباره هنر گچ‌نگاری را گچ‌نگاران و نقاشان با ذوق عصر حکومت سامانیان (۲۶۱-۳۸۹ ق.) با تزیین کاخ‌ها و بناهای فاخر سبب ساز گردیدند.

شهر نیشابور با حفظ امانت قطعات نقاشی روی گچ مربوط به این دوران، اسناد ارزشمندی از تولد و تحول هنر گچ‌نگاری این روزگاران است؛ اما بعد از مدت زمانی نه چندان طولانی، با رواج و گسترش تزیینات کاشی در نمای داخلی

بناهای عمده، به ویژه ابنیه مذهبی، هنرمندان ایرانی آهسته آهسته با این هنر فاصله می‌گیرند و دل و ذوق در گرو نقاشی کتاب و آشکاری سایر جلوه‌های نقش و رنگ بر سفال و پارچه و قالی می‌سپارند؛ این فترت و ایستایی تا شروع حکومت سلاطین صفوی در ایران به طول انجامید؛ اما در این عصر بر پایه تقلید از شیوه‌های رایج نقاشی روی گچ کاخ و بناهای فاخر، به وسیله نقاشان فرنگی و ایرانی، نقشی عمده در تزیین کاخ‌های سلاطین صفوی و خانه‌های اعیانی پیدا می‌کند هر چند در این تقلید گچ‌نگاران ایرانی از الگوها و معیارهای نقاشی دیواری فرنگی بهره جستند.

حکایت گچ‌نگاری در شهر هنر - اصفهان - زادگاه و میعادگاه هنرمندان شایسته نام آشنا و غریب، پیشینه و قدمتی دارد به درازای عمر پایتخت شدن این شهر به ایام حکومت سلاطین صفوی در ایران؛ هنری که نخست تحت تاثیر مستقیم نقاشی دیواری به شیوه و نگاه نقاشی‌های دیواری دیار فرنگ، زینت بخش کاخ‌ها و منازل اعیانی گردید تا ادوار بعد که آرام آرام زینت بخش دیوار و سقف امامزاده‌ها و تکیه‌ها و سایر بناهای عمومی شد.

اغلب محققین هنر گچ‌نگاری را عموماً با بازمانده نقاشی‌های دیواری کاخ‌های عالی‌قاپو، چهلستون و هشت بهشت محک زده و ارزیابی کرده‌اند اما بی‌پرده باید اعتراف کرد که بیشترین جلوه جلای گچ‌نگاری را می‌بایست در خانه‌های قدیمی و امامزاده‌ها و تکیه‌های اصفهان دید؛ هنر گچ‌نگاری در اصفهان با همت و نثار ذوق بی‌شمار هنرمندان گمنام رواجی گسترده و چشمگیر یافت؛ گچ‌نگارانی همچون سیدعباس نقاش که دامنه خیالش عالمی گسترده و بی‌مرز داشت نقل می‌کنند که سیدعباس نقاش هرگاه قصد نقاشی بر دیواری یا که سفارش کشیدن نقشی بر بوم و کاغذ را داشته شب هنگام به وقت خواب، رویای آن نقش را می‌دید و سپیده دمان نقش خواب خود را بر کاغذ پیاده می‌کرده است؛ او با یک چنین شور و حالی نقاشی می‌کرده.

خاستگاه گچ‌نگاری در معماری اسلامی

در پس آن همه ذوق و برق و جلال و شکوه به ظاهر چشم‌فریب گچ‌نگاری‌های صفوی، این هنر نیازمند آشکاری مفاهیمی است آمیخته با روح و روان هنر مذهبی و ملی و ثبت و نگاهداشت باورها و اعتقادات مردم در جلوه‌های گوناگون نقش و رنگ بر تن گچ، آن هم نه تنها در دیوار و سقف کاخی و بنایی فاخر که در هرگذر و محله‌ایی در بناهای مذهبی چون امامزاده‌ها و حسینیه‌ها و تکیه‌ها و خانه مردم کوچه و بازار؛ در ارتباط با شکستن چنین فاصله‌ای است که نگاران به ویژه شمایل‌نگاران در روزگار رونق و رواج نگارگری پرزرق و برق این عصر پا به میدان گذاشته و با هنرآفرینی برگچ و بوم و پرده‌های عریض و طویل ادای دین می‌نمایند؛ آنانی که هر لخته رنگ و هر چرخش نقش را به بهای تجلیل از روایات مذهبی و ستایش بزرگان دین در عرصه گسترده دیوارهای فراخ نثار می‌کنند؛ همان یادگارهایی که با تأسف بسیار در گذر ایام کمتر نشان و نشانه‌ای از آنها مانده است؛ با تمامی این احوال، نگارگری مردمی ایران، به ویژه شمایل‌نگاری

تا نیمه دوم قرن دوازدهم قمری به حیات و استمرار کم جان و گاه ناپیدای خویش ادامه می‌دهد؛ گچ‌نگاری در عصر زندیه همپای کاشی‌کاری و حجاری در راستای نگرش نوین هنرمندان این عصر متحول می‌شود؛ دوران تحول اگرچه کوتاه عمر است و توفیق هنرآفرینی گچ‌نگاران این روزگار بی‌دوام، اما نهال تحول هنر در عصر زندیه به مدد نثارذوق هنرمندان اغلب گمنام پا گرفت، هنری که بر سقف و دیوار خانه مردم کوچه و بازار و در اماکن مقدس و مورد احترام مردم خودنمایی کرد. نقاشی روی گچ بعد از قرن‌ها تجربه‌های مفید و پربار از نیمه دوم قرن سیزدهم قمری جدا از رواج و رونق چشمگیری در کاخ‌ها، مورد اقبال مردم نه چندان مرفه و هنرمندان بی‌ادعا و غریب نیز قرار گرفت؛ از آغاز این پیوند عام و گسترده، گچ‌نگاری رو به رشد و رونق، آینه‌ای می‌شود نمایانگر نیازهای معنوی و مذهبی و عاطفی و ملی مردم این خاک که در پیشانی و سقف امامزاده‌ها به نقش و رنگ آراسته می‌شود.

بنابراین هنر گچ‌نگاری سزاوار احترام است چرا که با مقابله پنهان و آگاهانه گچ‌نگاران در تحول بخشیدن به نقش و رنگ‌هایی که بسا در خدمت نقاشی درباری بود در گستره مبانی مذهبی و دینی به نقش درآمد همچون به تصویر کشیدن حماسه‌های جاودانه‌ای همانند واقعه عظیم کربلا؛ همانی که تجلی و تبلورش را می‌توان با معدود یادگارها در امامزاده‌ها و حسینیه‌ها و تکیه‌های آشنا و غریب این سرزمین به تماشا و تحسین نشست؛ در راستای این خلاقیت و ادای دین سراسر اخلاص و معناست که گچ‌نگاری به آبرو و اعتباری والا نزد عامه دلسوخته و معتقد دست می‌بازد. گچ‌نگاران هنرمند، هرکدام به سهم خویش عرصه دیواری را قبله گاه دل‌آزمند خویش ساختند.

ساختار معماری و بخش‌های مختلف بنای تاریخی امامزاده زید

یکی از بناهای متبرکه‌ای که حماسه عاشورا را با زبان تصویر به یادگار گذاشته، امامزاده زید از بناهای معروف اصفهان است که در سال ۹۹۴ ق. بنا شده است در شرقی‌ترین قسمت محله قدیمی تر واسکان (تل واژگون یا تل استخوان یا تلواسکان)^۱ واقع شده که معماری و تزئینات کاشی‌کاری گنبد آن جالب است مصالح بکار رفته در ساخت این بنا خشت است دو سال تاریخی در این بقعه زمان ساختمان آن را معلوم می‌دارد یکی سال ۹۹۴ ق. است که بر در مقبره منقور است و دیگری سال ۱۰۹۷ ق. می‌باشد که بر یک لوح سنگی نقش بسته است و از تعمیرات بقعه در دوره شاه سلیمان صفوی حکایت دارد؛ بنابراین این بقعه در دوره پادشاهی شاه محمد خدابنده صفوی بنا شده و در دوره شاه سلیمان صفوی تعمیر شده و محتمل است کاشی‌کاری گنبد که از لحاظ طرح و نقشه شباهت تمام به تزئینات کاشی‌کاری گنبد میرزا رفیعا (بنای تاریخی واقع در تخت فولاد اصفهان از دوره شاه سلیمان) دارد، در دوره آن پادشاه به اتمام رسیده باشد؛ داخل بقعه از تزئینات نقاشی که موضوع آن وقایع مذهبی است پوشیده شده و این نقاشی‌ها در اوایل قرن چهاردهم قمری صورت

۱- این محله در شمال رودخانه زاینده رود واقع و جزء بخش چهار اصفهان است. (تاریخ اصفهان و ری، ص ۱۰۰)

گرفته و به قلم نقاش مشهور آن دوره «سیدعباس شاهزاده» است که در بقعه درب امام مدفون است، خطوط گردنه این گنبد در نمای خارجی آن به خط بنایی سه رگی مشکی و فیروزه‌ای بر زمینه آجری تکرار جملات «یا الله» و «یا رب» است و کاشی‌کاری آن از جمله تعمیرات سال‌های ۱۳۱۴ و ۱۳۱۵ ق. است؛ بر لنگه چپ در مقبره به خط ثلث برجسته نوشته شده است: «بر آستانه مقدس منور شاه زید ابن امام علی بن الحسین رقم صحیفی جوهری ۹۹۴». در قسمت بالای سکوی راست سر در مقبره لوح سنگی سیاه رنگی به شکل مثلث و به ارتفاع ۲۵ سانتیمتر از سطح سکو بر دیوار آن نصب شده که مضمون آن حاکی از تعمیراتی است که در دوره سلطنت شاه سلیمان صفوی به وسیله شخصی به نام معزالدین محمد مشهور به باغاتی در بقعه شاه زید به عمل آمده است؛ این کتیبه که به خط ثلث محسن امامی و مورخ به سال ۱۰۹۷ ق. به شرح زیر می‌باشد:

«امام مفترض الطاعة امام رضا(ع) توفیق یافت به تعمیر این آستان منوره متبرکه شاه زید در زمان دولت سلطان اعظم و خاقان اکرم مالک رقاب الامم سلطان العرب و العجم شاه سلیمان الحسینی الموسوی الصفوی بهادرخان خلداله ملکه و سلطان و افاض علی العالمین و بره و احسانه ابن اقل عباداله الملک المنان الحمیل الوهاب خادم المعصوم میرزا طالب المشتهر به باغاتی معزالدین محمد فی تاریخ سنه سبع و تسعین بعد الالف من الهجرة النبویه و الصلوة و السلام علی محمد و آله اجمعین کتبه محسن الامامی.»

در ایوان سمت راست مقبره بر لوح سنگی سیاه رنگی به طول ۱/۵۵ متر و عرض ۴۲ سانتیمتر به خط نستعلیق برجسته اشعاری منقور است که از خدمات شخصی به نام محمدرضا به آستانه شاه زید حکایت می‌کند؛ این لوح که مورخ به سال ۱۰۸۳ ق. می‌باشد حاوی اشعار زیر است:

محمدرضا خادم شاه زید	گرفت از جهان گوشه انزوا
به ذکر خدا متصل شاد بود	به مهر علی کرد نشو و نما
به آخر چو دلسرد شد از جهان	به فکر خود افتاد بی انتها
پس آنگه بنا کرد سردابه	که بعد از حیاتش بماند بجا
چو اتمام کرد این بنای بخیر	ذکر و بیان آمدش مرحبا
هر آنکس که دید این بنا را بگفت	خدا از تو راضی محمدرضا

این کتیبه دلالت بر این دارد که محمدرضا در سال ۱۰۸۳ ق. موفق به اتمام بنای مورد نظر گردیده است.

نقاشی‌های داخل بقعه نه تنها تمام سطوح در معرض دید عموم را می‌پوشاند بلکه اطراف درها را هم گرفت؛ رنگ‌های این تزئینات متنوع است، نه تند و نه درخشنده، سایه‌هایی از رنگ سبز و آبی با رنگ‌ها و سایه‌های بلوطی رنگ مخلوط شده و همه اینها با رنگ سفید برجسته گردیده و متن آن از گچ لعابداری است به رنگ بژ مایل به صورتی و بایستی توجه

شود که رنگ طلایی در آن دیده نمی‌شود.

بقعه، عمارت ساده‌ای است مشتمل بر دو صحن و دو اتاق کوچک؛ در شرق و غرب دو اتاق با درهایی به صحن راه می‌یابند که این دو اتاق الحاقی است و در سال ۱۰۹۷ ق. در پی تعمیراتی که در زمان شاه سلیمان انجام گرفت به آن اضافه شده است؛ از نمونه نقاشی‌هایی که در بعضی از قسمت‌های پایین دیوار داخل بقعه موجود است، آشکار می‌شود که در زمان صفویه یک مجموعه نقاشی در ازاره‌های پایین به صورت تزئینات پرده‌سازی شبیه به آنچه در کاخ چهلستون، خصوصاً در ایوان شرقی موجود است، دور تا دور داخل بقعه نقاشی شده است که بعداً در دوره قاجاریه روی آنها را با گچ پوشانده‌اند و مجدداً در چهار ضلع داخل بقعه را با روایت مذهبی واقعه کربلا و شهادت امام حسین و یارانش نقاشی کرده‌اند تا زائران عاشق، حماسه و رشادت و پایداری مردان خدا را در صحرات تفته کربلا نظاره کنند و سیمای سبزگون و گرمی نگاه و خال هاشمی ابوالفضل العباس و رشادت علی اکبر را با دل داغدار بنگرند و با چشم سر، اشک جاری کنند و پاکی و دلاوری مردان خدا و بد منظری و شقاوت و اضطراب سپاه کفر را باز هم از صفای قلم نقاش بر پهنه دیوار بقعه مشاهده کنند.

شروع روایت نقاشی قیام عاشورا از سمت راست ضلع شرقی دیوار بقعه با مجلس حضرت عباس (ع) سوار بر اسب شروع می‌شود و در انتهای سمت چپ دیوار ضلع شمالی، در مجاورت در ورودی بقعه، واقعه کربلا در هشت مجلس به پایان می‌رسد؛ در بالای در ورودی بقعه، داستان ضامن آهو و مسموم کردن حضرت رضا (ع) نقاشی شده است.

مجلس اول: شمایل حضرت عباس (ع) پس از جنگ با کفار و دشمنان بعد از این که آنها آب فرات را بر روی لشکریان حضرت امام حسین (ع) می‌بنند، حضرت به نزد امام حسین (ع) می‌آید و برای رساندن آب به کودکان راهی نهر فرات می‌شود و با لشکر یزید درگیر می‌شود.

مجلس دوم: این مجلس قسمتی از نبرد کربلاست که در آن حضرت علی اکبر (ع) و حضرت قاسم را در حال جنگ نشان می‌دهد؛ دور تا دور صحنه اجساد کفار پراکنده است.

مجلس سوم: صحنه‌ای از نبرد این واقعه است و در این تصویر شخصیت اصلی آن یعنی حضرت عباس (ع) به سوی دشمن حمله‌ور شده است.

مجلس هشتم: نقاشی این مجلس به احتمال زیاد مجلس ضیافت یزید به افتخار پیروزی است.

کلام آخر

حقیقت آنکه هنر نقاشی روی گچ، بعد از تحمل بیش از قرنی ناروایی و فراموشی، هنری خاک شده و از خاطره رفته است؛ چرا که از مرگ رابطه و ذوق مردم با هنرهای اصیل این سرزمین و هنرمندان بی نام این خاک سال‌هاست که

می‌گذرد؛ با تمامی این احوال چه جای انکار که یاد و تکرار حدیث عشق، خود ستایش عشق است .

در آثار نقاشی با توجه به کثرت آن، گچ‌نگاری جایگاهی خاص داشته و دارد؛ در عرصه گچ‌نگاری‌ها، شمایل‌نگاری و توجه به نقاشی مذهبی و آراستن بقاع متبرکه، حسینیه‌ها و اماکن مقدس از ارزش و قداست خاصی برخوردار است؛ گچ‌نگاران اماکن مقدس را بهترین مکان برای عرضه ذوق و نیت خویش دانسته‌اند و بعضی از این مکان‌ها را با موضوع حماسه کربلای حسینی و چهره‌ی پاکان و بزرگان دین آراسته و مزین نموده‌اند تا زوار اهل بیت (ع) را به تماشای آن بخوانند و سوز و عشق به آل عبا را دو چندان سازند؛ این هنر عامیانه مذهبی را قبل از بررسی از دیدگاه مهارتی و فنی، باید از نظر خلوص، صداقت، پاکی، یکرنگی و همدلی که مدنظر نقاش می‌باشد مورد توجه قرار دهیم، زیرا آنچه بیشتر از هر چیز در اینگونه آثار متجلی است و در ورای صورت آشکار حس می‌شود و بر دل و جان مخاطب می‌نشیند، همان عشق به آل عبا و نیت پاک و صفای نقش و صداقت در عمل است، زیرا وقتی به حد توان کوشش شود، نیت خالص، عمل را آراسته می‌گرداند و لطف الهی مدد می‌رساند؛ بنابراین آنچه باید در نقاشی عامیانه مذهبی جستجو نمود لطف و صمیمیت و عاطفه قلبی است و کمتر مهارت و توان فنی؛ هم‌چنین همدلی و یکرنگی دل و عمل است که در این راه وجود دارد و خود را آشکار می‌سازد و دل عاشق را به میدان مبارزه و رزم اهل بیت امام حسین (ع) با لشکر یزید رهسپار می‌سازد؛ در این آثار، سادگی و بی‌آلایشی غریبی متبلور است. هنرمند به خوبی توانسته است با کشیدن چهره‌هایی محبوب و محبوب و با وجاهت صف معصومین را از لشکر کفر تمیز دهد و ظالمین را با چهره‌هایی خشن و تند و چشمانی شقی شخصیت سازی کند و با به کارگیری مفهوم بیانی رنگ و فرم، هر بیننده و ناظری را به عمق ماجرا رهسپار سازد؛ هم‌نگارگر و هم مردم می‌دانند که پایان قیام عاشورا شهادت امام حسین (ع) و یارانش می‌باشد، لکن در آثار نقاشی، هرگز مغلوب شدن در برابر دشمن را در صورت و شخصیت سازی آنها مشاهده نمی‌کنیم، بلکه همه چهره‌ها پرشور و بانشاط و غالب بر دشمن تصویر شده است؛ حضرت عباس (ع)، علی اکبر (ع) و قاسم (ع) در حالی که سوار بر اسبی سفید و رشید می‌باشند آرام و خونسرد، چالاک و پرشهامت شمشیرها را چنان فرود آورده‌اند که از فرق تا میانه‌ی سینه‌ی دشمن پلید را شکافته است.

منابع

- اداره میراث فرهنگی استان اصفهان. گزارش مجموعه آثار تاریخی استان اصفهان: نقاشی‌های دیواری قرن هفدهم. اصفهان، ۱۳۵۴.
- استیر لن، هانری. اصفهان: تصویر بهشت؛ ترجمه جمشید ارجمند. تهران: فرزانه، ۱۳۷۷.
- اسکارچیا، جیان رویر تو. هنر صفوی، زند، قاجار؛ ترجمه یعقوب آرژند. تهران: مولی، ۱۳۷۶.
- جوانی، اصغر. «نقش جمال مینوچهرگان: امامزاده شاه زید اصفهان». فرهنگ اصفهان. ش. هفتم و هشتم (بهار و

تابستان ۱۳۷۷: ۸۲-۸۵.

- چلکووسکی، پتر. تعزیه: هنر بومی پیشروان ایران. ترجمه داود حاتمی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی؛ ۱۳۶۷.
- چینگ، فرانسیس دی. ک. فرهنگ تصویری معماری. ترجمه محمد احمدی نژاد. تهران: نشر خاک، ۱۳۷۹.
- حاج سیدجواد، احمد صدر؛ فانی، کامران؛ خرمشاهی، بهالدین. دایره المعارف تشیع. تهران: بنیاد خیریه و فرهنگی شط، ۱۳۷۲؛ ذیل: «امامزاده شاه زید».
- حقیقت بین، مهدی. «نگاهی بر کتاب هنر اسلامی، زبان و بیان: بررسی خصوصیات هنر اسلامی و نمادگرایی آن از دیدگاه بورکهارت». کتاب ماه هنر. ش. ۱۱۹ (مرداد ۱۳۸۷): ۳۰-۳۷.
- رفیعی مهرآباد، ابوالقاسم. آثار ملی اصفهان. تهران: انجمن آثار ملی، ۱۳۵۲.
- شایسته فر، مهناز. هنر شیعی: عناصر هنر شیعی در نگارگری و کتیبه نگاری.. تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی، ۱۳۸۴.
- عقابی، محمدمهدی. دایره المعارف بناهای تاریخی ایران در دوره اسلامی: بناهای آرامگاهی. تهران: حوزه هنری، ۱۳۷۶.
- عیسی، احمد محمد. واژگان هنر اسلامی. ترجمه محمدرضا ارجمند، مرجان موسوی، قم: کتابخانه بزرگ آیت اله مرعشی، ۱۳۷۷.
- گذار، آندره. آثار ایران. ترجمه ابوالحسن سروقد مقدم. مشهد: بنیاد پژوهشهای آستان قدس رضوی، ۱۳۷۱.
- مستاجران، زهرا. «بررسی سیر تحول هنر نقاشی». فرهنگ اصفهان. ش. ۳۹ (بهار ۱۳۸۷): ۸۳-۹۷.
- هنرفر، لطف اله. گنجینه آثار تاریخی اصفهان: آثار باستانی والواح و کتیبه‌های تاریخی در استان اصفهان. تهران: کتابفروشی ثقفی، ۱۳۵۰.
- هنرفر، لطف اله. گنجینه آثار تاریخی اصفهان. اصفهان: کتابفروشی ثقفی، ۱۳۴۴.
- اقبالی، پرویز. «تصویرسازی مذهبی». کتاب ماه هنر. ش. ۱۰۵ و ۱۰۶ (خرداد و تیر ۱۳۸۷): ۶۲-۶۹.
- همایونی، صادق. شیراز خاستگاه تعزیه. شیراز، بنیاد فارس شناسی، ۱۳۷۷.
- سیف، هادی. نقاشی روی گچ. تهران: سروش، ۱۳۷۹.

معرفی هنرهای شیعی شکل گرفته در اوایل دوره صفوی در اردبیل

(صندوق‌های قبر و شکل‌گیری ضریح در بقعه شیخ صفی‌الدین)

مریم کیان

عضو هیئت علمی پژوهشکده هنرهای سنتی پژوهشگاه میراث فرهنگی



چکیده

امروزه: ساخت و تزیین صندوق قبر و محفظه‌ای مشبک، از مواد مختلف مانند سنگ، چوب و فلز، با استفاده از روش‌های مختلف در شیوه‌های مختلف هنرهای صناعی، برای مزار ائمه، بزرگان و پیشوایان دینی را ضریح سازی می‌گویند. ضریح در معنای لغوی آن به معنی گور، قبر و شکافی در میان خاک برای قرار دادن جسد است. به تدریج این کلمه به معنای خانه مشبک چوبین و فلزی، که بر سر مزار گذارند، مصطلح شد. (دهخدا، ۱۳۷۷، ۲۱۸۸).

با آن که ضریح دارای شبکه‌های پنجره مانند و در ورودی است ولی در گذشته صندوق‌های قبر مانند خانه‌هایی که دارای سقف گهواره‌ای یا جناغی (شکسته) بودند می‌ساختند و مشخصات متوفی بر روی آن حک می‌کردند؛ ضریح سازی و کاربرد ضریح بر روی مزار بزرگان، از چه زمانی شروع شد؟ ضریح سازان اولیه چه کسانی بودند و مراحل ساخت ضریح چیست؟ آن چه موجب تمایز در مزار افراد می‌شود، ابعاد و اندازه سنگ قبر، صندوق قبر و ضریح آنهاست سطوح مشبک در ضریح، در ابتدا به عنوان حفاظ پنجره‌ها و یا حائلی برای عدم ورود افراد متفرقه به حریم مکان‌های خاص به کار رفت ولی بعدها برای در نظر گرفتن مواردی چون مشخص کردن مزار شخص مورد احترام مردم، حفظ نذورات و هدایا، پاکیزه و مطهر نگاه داشتن مزار، سنگ قبر و صندوق قبر و جلوگیری از هر گونه عمل خرافه آمیز با محل مزار، نیز مورد توجه قرار گرفت؛ با مشاهده حفاظ پنجره‌های بقعه همجوار گنبد الله الله و مقایسه آن با شبکه ضریح مقابر متبرکه بزرگان دینی در می‌یابید که این شبکه‌ها در شکل ظاهر و شیوه ساخت و نوع قطعات همانند هستند حتی کاربری آنها نیز به عنوان حفاظ است، یکی برای حفاظ پنجره و دیگری برای حفاظ صندوق قبر یا سنگ مزار.... هرچند که هنوز تاریخ ساخت حفاظ‌های این بقعه به درستی مشخص نیست ولی این مکان اولین بنایی است که این کاربری از شبکه‌های تسبیح مانند ضریح را دارد و به احتمال زیاد در ضریح سازی ریشه در هنرهای شکل گرفته در اوایل دوره صفوی دارد.

صندوق‌های قبر و شکل‌گیری ضریح در بقعه شیخ صفی‌الدین

تعاریف: امروزه ساخت و تزیین صندوق قبر و محفظه‌ای مشبک، از مواد مختلف مانند سنگ، چوب و فلز، با استفاده از روش‌های مختلف در شیوه‌های مختلف هنرهای صناعی، برای مزار ائمه، بزرگان و پیشوایان دینی را ضریح سازی می‌گویند. ضریح در معنای لغوی آن به معنی گور، قبر شکافی در میان خاک برای قرار دادن جسد است؛ به تدریج این کلمه به معنای خانه مشبک چوبین و فلزی، که بر سر مزار گذارند، مصطلح شد. (دهخدا، ۱۳۷۷، ۲۱۸۸)

آثار مجموعه شیخ صفی

برج آرامگاه بقعه یا گنبد معروف الله الله (با تاریخ ساخت ۷۳۵ قمری)، در قسمت جنوبی قندیلخانه (با تاریخ ساخت ۹۴۲ قمری)، واقع شده است که مقبره شیخ صفی‌الدین اردبیلی است و صندوق قبر نفیس چوبی بزرگ شیخ صفی و سه صندوقچه چوبی کوچکتر در این مقبره وجود دارد.

در سفرنامه اولئاریوس^۱ درباره بازدید از مقبره شیخ صفی چنین می‌خوانید: "در قسمت عقب بقعه، ضریحی بود که به اندازه یک پله بالاتر و به طور مجزا قرار داشت و شبکه فلزی ضریح تماماً از لوله‌های قطور از جنس طلای ناب ساخته شده بود و پشت آن مقبره شیخ صفی دیده می‌شد؛ سنگ قبر از مرمر تراشیده شده بود (و نه از طلا که برخی گزارش اشتباه داده بودند)..... مخمل سیاهی روی آن کشیده و بالای مقبره چند چراغ لامپای طلا آویزان بود و در طرفین آن دو شمع‌دان بلند زرین که همراه با سایر چراغ‌ها هر شب باید پس از گذاشتن شمع در آنها روشن شوند، به چشم می‌خورد؛ در طلایی ضریح قفل بود. (اولئاریوس، ۱۳۶۳، ۱۲۸)

فردریش زاره^۲ در دیدار از مقبره شیخ صفی‌الدین چنین آورده است که: "نرده فلزی طلایی یا به عبارتی نرده آهنی که با ورقه طلا روکش شده است^۳ و مقبره شیخ صفی را از شبستان جدا می‌سازد از حیث شکل با نرده آهنی جلوی پنجره‌های

۱ - آدام الناریوس (اوله آریوس) در شرح مأموریت و مسیر مسافرت خود به عنوان منشی و مشاور یک هیئت آلمانی، به ایران مقارن با نیمه اول قرن هفدهم سفرنامه جالبی نگاشته است. این هیئت به فرمان فریدریش سوم (دوک ایالت شلسویگ، هلشتاین و به منظور صادرات ابریشم خام ایران از طریق مسکو به دانمارک؛ عازم دربار شاه صفی (حدود سال ۱۰۵۶ قمری) شدند. (الناریوس، ۱۳۳۷، ۱۳۳۷)

۲ - فردریش زاره نویسنده آلمانی کتاب «قونیه، بناهای یادبود سلجوقی» ۱۹۲۱ میلادی و «بناهای یادبود هنر معماری ایرانی» و «معرفی تاریخی بناهای خشتی اسلامی در خاور نزدیک و ایران» ۱۹۱۰ میلادی است. مقاله «اردبیل، بقعه شیخ صفی» بخشی از کتاب بناهای یادبود هنر معماری ایران است که در پاییز ۱۸۷۹ با دیدار از اردبیل نگاشته است. تصاویر او به عنوان مستندات تصویری قابل تمجید است که خود او آن را مرهون توصیه سرکنسول سابق روسیه در تبریز می‌داند.

۳ - در میان صنایع و هنرهای وابسته به معماری، درودگری و آهنگری نقش عمده‌ای بر عهده دارند؛ روکش کردن چوب و سایر مواد آسیب پذیر با ورقه‌های محکم‌تر و زیباتر سابقه طولانی در تاریخ دارد؛ در نقوش دوره مادی، دروازه‌ها دارای در دولته چوبی است که روی آن آهنکوب شده است؛ در روی جام‌های ساسانی نقش چند بنا که بعضی از آنها معبد و بعضی دیگر دژ می‌ماند نظیر در وازه‌های مادی را می‌بینیم؛ (پیرنیا، ۳۴۷، ۳۴۷) درباره چگونگی احداث کاخ داریوش در شوش، بر روی کتیبه‌ای چنین نگاشته شده: "..... پرده‌ها از پارچه‌های گرانبها، کف تالار از سنگ‌های سیاه و سفید، تیرهای سقف از چوب سدر و صنوبر هندی یا ارز و آبنوس بوده که با روکش طلا پوشیده شده بود و با عاج و جواهراتی چون یاقوت و زمرد ترصیع شده بود؛ اشکال زیبای حیوانات بر روی ورقه‌های طلا حک شده بود و حتی روی بعضی دیوارها را با ورقه‌های طلا پوشانده بودند؛ (پوپ، ۱۳۶۵)، تخریب کاخ‌های تیسفون مانند اسپیددژ و شکستن

نمای بقعه تطابق دارد که زنجیره‌های دانه تسبیحی داخل هم شده‌ای را با مکعب‌هایی در محل تلاقی است. " (زاره، ۱۳۸۵، ص ۳۶)

با مشاهده حفاظ پنجره‌های بقعه همجوار گنبد الله الله و مقایسه آن با شبکه ضریح مقابر متبرکه بزرگان دینی در می‌یابید که این شبکه‌ها در شکل ظاهر و شیوه ساخت و نوع قطعات همانند هستند حتی کاربری آنها نیز به عنوان حفاظ است، یکی برای حفاظ پنجره و دیگری برای حفاظ صندوق قبر یا سنگ مزار؛ شبکه‌های ضریح مانند قدیمی‌تر از حفاظ پنجره‌های بقعه شیخ صفی دیده نشده است؛ هرچند که هنوز تاریخ ساخت حفاظ‌های این بقعه بدرستی مشخص نیست ولی این مکان اولین بنایی است که این کاربری از شبکه‌های تسبیح مانند ضریح را دارد و به احتمال زیاد در ضریح سازی ریشه در هنرهای شکل گرفته در اوایل دوره صفوی دارد.

در کتاب بررسی مقدماتی مسائل حفاظتی پنج بنای تاریخی ایران، با اشاره به گفته لوبرن، این صندوق را دارای تزئینات عاج کاری معرفی کرده که چهار گوشه فوقانی صندوق سابقاً دارای بست‌های^۱ تزئینی طلا بوده که با جواهراتی مانند یاقوت، زمرد، فیروزه و غیره ترصیع شده بود.... این صندوق را از هندوستان آورده بودند و هدیه‌ای از طرف همایون امپراطور مغول^۲ است که به دربار شاه طهماسب^۳ پناهنده شده بود. یک پارچه عالی زری کتیبه داری، ضریح را می‌پوشاند. (ویور، ۱۳۵۶، ۷۶)

کتیبه بلند اطراف قسمت فوقانی صندوق در گذشته طلا کاری شده بود (اگر چه تنها چیزی که امروزه باقی مانده)، برگ‌های ارمنی است که ورقه‌های طلا را بر روی آن نصب کرده بودند؛ وسط برگ‌هایی که در خلال کتیبه قرار دارد نیز در قدیم طلا کاری شده بود؛ تمام این انبوه پیچیده و درهم بافته طلا در متنی که با رنگ مینای آبی رنگ‌آمیزی شده بود قرار داشت؛ یک صفحه نقره عالی که داری کتیبه در متن مینای آبی است نیز در وسط جبهه شمالی صندوق قرار دارد؛ (ویور، ۱۳۵۶، ۴۹)

نگارندگان کتاب باستان‌شناسی و تاریخ هنر بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی، با بررسی داده‌های تاریخی، ضمن تایید سفر یک هفته‌ای همایون در سال ۹۵۰ هجری قمری به بقعه شیخ صفی، معتقدند که این صندوق‌ها با دست‌های توانمند هنرمندان مثبت، معرق و خاتم ایران ساخته و پرداخته شده و دلایل زیر را بر این ادعا بر می‌شمارند:

۱- وجود سبک هنر خاص ایرانی در تزئینات مثبت‌کاری آنهاست. نقوش اسلیمی‌ها و شیوه کنده‌کاری

درهای زرکوب گوهر نشان آنها و همچنین یک لته در چوبی دروازه مهریز (مهریجرد) یزد مربوط به قرن پنجم هجری، که دارای روکش آهنی با نقوش جانوران و کماندان در منابع مکتوب ضبط شد است. (پیرنیا، ۱۳۷۴، ۳۴۹)

۱ - روکشی از ورقه‌های زرین مرصع مورد نظر است.

۲ - ضهیر الدین همایون بابر، امپراطور مغولی هند.

۳ - مقارن با ۹۶۳ - ۹۳۶ هجری قمری

صندوق‌ها، کاملاً ایرانی است.

۲- کتیبه‌ها و خطوط خوشنویسی آنها به سبک رایج زمان و به خط رقاع و ثلث نگاشته شده است.

۳- در کتیبه رقاع مینا کاری شده نام سازنده صندوق، به نام موسی الصفوی درج شده است به هر حال می‌توان گفت ساخت این اثر در زمان صدر الدین موسی و همزمان با احداث گنبد الله الله یا اندکی بعد از اتمام ساختمان مقبره انجام گرفته است. (گلمغانی، ۱۳۸۴، ۱۴۷)

تزئینات صندوق قبر شیخ صفی

صندوق قبر منبت کاری شیخ که به وسیله ماهرترین استادان دوره صفویه ساخته شده و جز اشیای گرانبهای بقعه به شمار می‌رود؛ در حاشیه بالای اطراف صندوق، کتیبه زیر به خط رقاع منبت شده است: "هذه مرقد المنور و مضجع المتبر که الشیخ الربانی و العارف الصمدانی کاشف اسرار الحقیقه محیی مراسم الطریقه حامی مفاخر الابرار حاوی مناقب اخیار المکرم بالیقین بانطاد اخلاق علی العموم و الطلاق قطب العارفين سلطان المحققين امام قدوه اولياء الله الواصلين الى الفتح صفی الحق والملة والدين اسحق اجری الله تعالی آثار برکاته فی الطراف و الافاق المعزز القدسیع المخصوص بارشاد الجنیته و الانسیة". روی بدنه شمالی^۱ همین صندوق بر قطعه نقره به خط رقاع نوشته شده: "بانی هذا المرقد العلیه والمشهد القدسیه الولی الله اوالی صفی الحق والدين قدس سره العبد موسوی الصفوی". (دیباچ، ۱۳۴۶، ص ۵۲). این صندوق در اضلاع جانبی سه حاشیه و یک متن اصلی دارد.

۱- حاشیه اول نقوش گیاهی (گل‌های سه پر شبیه گل شبدر) منبت کاری شده است.

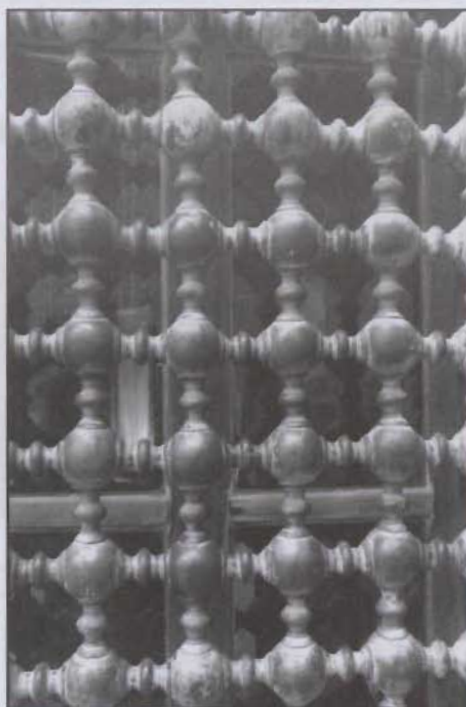
۲- حاشیه دوم، گره چینی توپر با گره هندسی چهارلنگه و پا باریک بدون تزیین است که به صورت آلت و لغت^۲ به یکدیگر متصل شده‌اند. اگر وجود سنگ‌های قیمتی روی آن در گذشته صحت داشته باشد، می‌توان احتمال داد که روی این حاشیه نصب شده بودند.

۳- حاشیه سوم تلفیق شیوه خاتم با طرح شمشه و شیوه معرق با طرح طبل

۴- متن اصلی با گره چینی توپر با گره شش تند زمینه ده و آلت‌های ابزار زنی شده و سطح قطعات لغت، با نقوش گیاهی شبدری بسیار ظریف منبت کاری شده‌اند. متن اصلی در برخی از اضلاع صندوق متفاوت است.

۱ - با توجه به ثابت بودن محل صندوق‌ها معمولاً آدرس‌دهی‌ها مانند معرفی فضاها در معماری است.

۲ - آلت به هریک از قطعات چوبی باریک که دارای درز و شکافی برای قرار دادن صفه‌ای مطابق طرح یا گره (لغت) باشد، می‌گویند. آلت‌ها، تمام اضلاع لغت را در شکاف خود جای داده و آن را محکم می‌کنند. (دهخدا، ۱۳۷۷، ۱۹۰)



حفاظ پنجره شبستان بقعه شیخ صفی در اردبیل



حائل مشبک در دار مقبر شیخ صفی الدین اردبیلی



صندوق‌های قبر، درون حرمخانه بقعه شیخ صفی

صندوق قبر شاه اسماعیل صفوی

در قسمت جنوب شرقی بخش شاه‌نشین، مقبره شاه اسماعیل واقع شده است؛ صندوق چوبی نفیس و گرانبهایی قرار گرفته که از نقوش اسلیمی‌های مشبک از عاج و خاتم کاری بی نظیر و مفتول‌های فوق العاده نازک طلا و فیروزه‌های ریز تزیین یافته و از جمله شاهکارهای صنعتی و نفایس بقعه محسوب می‌شود؛ این صندوق بنا به قول پرفسور پوپ، شرق‌شناس معروف آمریکایی "نتیجه زحمت، کار و عقیده و ایمان ماهرترین استادان دوره صفویه است از برجسته‌ترین شاهکارهای صنایع ظریفه بوده است." در ضلع جنوبی آن و در میان گلی از عاج با خط ریز نوشته شده "عمل استاد مقصود علی....." (دیباج، ۱۳۴۶، ۵۲)

بنابه روایت ویور، صندوقچه چوبی قبر شاه اسماعیل نیز هدیه‌ای از همایون امپراطور مغول است که تصور می‌رود حتی از صندوقچه قبر شیخ صفی نیز برتر و مجلل‌تر باشد؛ تمام صندوقچه با شکل‌های هندسی که از صدها قطعه بسیار زیبایی منبت‌کاری که با عاج و چوب صندل، گردو و فوفل و گلایی ترصیع یافته، تشکیل شده است؛^۱ بیشتر قطعات عاج که به صورت مشبک بریده شده مشخص‌تر از سایر قسمت‌هاست و در بعضی قسمت‌ها با قطعات کوچک فیروزه، دانه نشان شده است. " (ویور، ۱۳۵۶، ۵۱)

موریه^۲ نیز در باره صندوق اهدایی همایون می‌نویسد: "پوشش صندوق کاری عالی مانند خاتم‌کاری است که از عاج،

۱- الین روش، حکایت از رایج بودن روش‌های گره‌چینی، مشبک و معرق مشبک دارد.

۲- جیمز جوستین موریه نویسنده و سیاستمدار بریتانیایی که ۶ سال به عنوان نایب در سفارت انگلیس در تهران خدمت کرده و بعد از بازگشت به وطن دو جلد کتاب درباره سفرهای خود نگاشته است؛ اولین شخصی است که نظریه اهدا صندوق قبر مقابر شیخ صفی و شاه اسماعیل صفوی را از طرف همایون مطرح می‌کند.

پوست سنگ پشت و فیروزه تشکیل یافته و آیات از قرآن در آن به کار رفته است.^۱ (ویور، ۱۳۵۶، ۷۷)

تزئینات صندوق قبر شاه اسماعیل صفوی^۲: دارای ویژگی‌های زیر است:

- زمینه اصلی بر اساس "گره شش تند زمینه ده" طراحی و اجرا شده است.
- از چوب درختان فوفل و ملج در ساخت آن به کار رفته است. (گلمغانی، ۱۳۸۴، ۴۴۸)
- صفحه رویی صندوق، کتیبه چوبی با خطوط مشبک برجسته به خط ثلث درون نقشی به شکل موج دارد.
- در یکی از حاشیه‌ها (مابین هر کتیبه) درون شش ضلعی منتظم یکی از نام‌های (الله، محمد، علی ...) حول محور یک گل شش پر، ۶ بار تکرار شده است؛ فاصله نقش موج و شش ضلعی دو مثلث که از راس به هم متصل شده‌اند، تشکیل می‌شود؛ درون این مثلث‌ها با خاتم‌کاری تزیین شده‌اند؛ طرح خاتم این مثلث‌ها، ۳ عدد نقش شش است؛ جنس آلت‌های باریکی که این قطعات را به هم پیوند می‌دهد، از عاج است و فواصل بین دو آلت با خاتم‌کاری از جنس استخوان به رنگ سبز تزیین شده است، اغلب گره‌چینی‌های توپر و مثبت‌کاری شده، با طرح گره شمس ده تند و کند اجرا شده است.
- برای مشخص شدن نقوش مشبک، پارچه‌های ابریشمی قرمز و آبی روشن در زمینه استفاده شده است.
- از دیگر حاشیه‌ها، حاشیه اختر چلیپا (شمسه هشت پر و صلیب) است؛ نقوش گردان اسلیمی که با عاج به شکل مشبک بریده شده در قاب‌های خاتم‌کاری شده شمس و چلیپا قرار گرفته‌اند و رنگ پارچه قرمز زمینه، در مشخص شدن و عمق نمایی اسلیمی‌ها اثر خوبی دارد.
- در تمام اضلاع صندوق، کتیبه‌هایی مشبک از چوب و عاج وجود دارد کتیبه‌هایی که از جنس عاج است از نظر تزئینات پرکارتر بوده و با حاشیه خاتم، کادر شده‌اند؛ متن این کتیبه‌ها آیاتی از سوره‌های مبارکه المذمل، الدهر وقاف است. (گلمغانی، ۱۳۸۴، ۴۵۲ - ۴۵۰)
- کتیبه حاشیه فوقانی ضلع غربی، آیه ۲۴ تا ۲۶ سوره مبارکه ق: ("الْقِيَا فِي جَهَنَّمَ كُلَّ كَفَّارٍ عَنِيدٍ * مَتَّاعٍ لِلْخَيْرِ مُعْتَدٍ * مُرِيبٍ * الَّذِي جَعَلَ مَعَ اللَّهِ إِلَهًا آخَرَ.....")، (هر کافر معاند را به دوزخ افکنید....) کتیبه سمت ضلع شمالی، آیات ۶ تا ۸ سوره مبارکه مزمل ("..... وَطَنًا وَأَقْوَمٌ قِيلًا * إِنَّ لَكَ فِي النَّهَارِ سَبْحًا طَوِيلًا * وَادْكُرِ اسْمَ رَبِّكَ وَتَبْتَئِلْ إِلَيْهِ تَتَّبِعِلًا.....")

۱ - کلماتی را که موریه آیات قرآن می‌خواند، جملاتی است که به خط عربی درباره ویژگی‌های شخصیت و مقام شیخ صفی‌الدین ذکر شده است.

۲ - به علت قرارگیری فشرده صندوق قبرها در مقبره، امکان مشاهده و تصویر برداری از تمام اضلاع صندوق میسر نیست از همین رو نمی‌توان طرح کلی از این صندوق را ارائه داد.

صندوق قبرهای موجود در آرامگاه محیی‌الدین معروف به حرمخانه

در مجموعه امروزی بقعه شیخ صفی‌الدین^۱ اردبیلی، صندوق‌های قبری وجود دارند که تاریخ تزئینات چوبی در ایران را به قبل از دوره صفویه و به اواسط قرن هشتم هجری می‌رساند. برجسته‌ترین و قدیمی‌ترین صندوق قبرهای دوره ایلخانی و سلسله آل جلائیر، در قسمت حرمخانه^۲ نگهداری می‌شوند.

صندوق قبر نفیس حرمخانه که متعلق به "محیی‌الدین"، پسر شیخ صفی است، کتیبه‌ای به خط کوفی معشق دارد که تاریخ درگذشت او و تاریخ ساخت صندوق را ۷۲۴ هجری اعلام می‌دارد. (گلمغانی، ۳۱۶، ۱۳۸۴، ۴۶۵) صندوق چوبی محیی‌الدین متعلق به قرن هشتم، با تزئینات معرق، منبت و گره‌چینی، که از دو قسمت مجزا بدنه و پایه تشکیل شده است؛ آیات قرآنی به خط ثلث و کوفی تزئینی، معشق و گره دار است نوع نقوش اسلیمی، گره‌های هندسی و شیوه منبت‌کاری داخل گره‌چینی‌ها، به سبک تزئینات سده هشتم هجری ایران است؛ در قسمت فوقانی ضلع جنوبی و حاشیه باریک طاق جنوبی به خط کوفی معشق متنی با این مضمون منبت شده است "هذا روضة الشباب المرحوم السعيد الفقير الى الله تعالى محیی‌الدین محمد"^۳ اعلی الله ذریته العالمین معنی و الصدیقین و شهدا و الصالحین" در زیر کتیبه و در لابلائی تزئینات اسلیمی، عبارت: عمل "استاد عثمان بن احمد المراغی" دیده می‌شود؛ تاریخ درگذشت محیی‌الدین (با حرف عربی اربعه عشرين سبعانه) ۷۲۴ هجری درج شده است. (گلمغانی، ۱۳۸۴، ۴۶۵)

صندوق قبر "شرف‌الدین عیسی"^۴ متعلق به سال ۷۸۸ هجری با تزئینات گره‌چینی منبت و مشبک که از نظر شکل و سبک کار شباهت زیادی به صندوق قبر شیخ صفی دارد، با این تفاوت که صندوق چوبی شیخ صفی پرکارتر بوده و ظرافت‌های هنری بیشتری در ساخت آن به کار رفته است. کتیبه‌ها بخط ثلث و با مضمون آیه الکرسی است که بخش‌هایی از آن در یکی از اضلاع صندوق منبت شده است کتیبه‌ای که در حکم سند این صندوق محسوب می‌شود دارای متن ذیل است: سلطان‌المحققین اکمل علماء الشیخ شرف‌الحق والدین عیسی الصفوی تغمدہ الله بغفرانه فی شعبان سادس عشرين سنه ۷۸۸ هجری. صندوق قبر "صدرالدین موسی"^۵ (پسر شیخ صفی) به تاریخ ۷۳۵ هجری است؛ تزئینات صندوق متعلق

۱ - صفی‌الدین به معنای برگزیده دین.

۲ - حرمخانه یکی دیگر از بخش‌های قدیمی بقعه متعلق به قرن هشتم هجری است که در ورودی آن از قسمت شاه‌نشین است که محتوی ده قبر است و شش واحد از آنها صندوق چوبی منبت‌کاری و خاتم‌کاری دارند.

۳ - نگارنده کتاب سلسله‌النسب صفوی، محیی‌الدین را فرزند ارشد شیخ صفی و بی بی فاطمه معرفی میکند و یادآوری می‌کند که در سال ۷۲۴ هجری وفات یافته و به دستور شیخ صفی بنای گنبددار معروف به گنبد حرم بر روی قبر او ساخته شد.

۴ - خواجه شرف‌الدین عیسی از فرزندان شیخ صفی‌الدین اسحاق و سلطان محققین زمان خود بوده است که در علوم ظاهری وحید عصر و فریذ دهر بود.

۵ - شیخ صدرالدین در کنار فعالیت‌های مذهبی به مسائل سیاسی می‌پرداخت؛ او در زمان کشورگشایی تیمور، اسباب آزادی زندانیانی را که ترکان آسیای صغیر (روم) رانده بودند، را فراهم کرد و آنان را در اردبیل سکنا داد.

به قرن هشتم هجری و از سه قسمت مجزا و مطبق تشکیل شده است ۱- سقف گهواره‌ای (خرپشته‌ای) ۲- بدنه مکعب مستطیلی یا بخش میانی ۳- پایه مکعبی که از نظر طول و عرض بزرگتر و از نظر ارتفاع بسیار کوتاهتر از ارتفاع بدنه میانی است؛ متاسفانه تنها بخشی از تزئینات منحصر به فرد این صندوق باقی مانده است؛ در ضلع شمالی و در حاشیه فوقانی، کتیبه‌ای به خط ثلث در باره متوفا و صاحب مقبره وجود دارد.

صندوق چوبی "بی بی فاطمه"، همسر شیخ صفی متعلق به سال ۷۳۵ هجری است، این صندوق فاقد آیات قرآنی و کتیبه معرق کاری آن به خط ثلث و در داخل یک قاب مستطیلی کوچک درج شده است؛ این قاب در قسمت بالای سر صندوق قبر به صورت عمودی نصب و حاوی متن ذیل است: "لا شه هذا المرقد المنور المعارف بالله الشيخ ابراهيم الزاهد زوجه الواصل الى الله الشيخ صفی الحق و الدین قدس الله ارواحهم توفیت فی سنه خمس و ثلثین و سبعمانه". صندوقچه قبر (احتمالاً مربوط به دختر شیخ صفی است). فاقد متن کتیبه است و از دو قسمت بخش سقف خرپشته‌ای و بدنه تشکیل شده است. اسلیمی‌های منبت شده آن به سبک منبت قرن هشتم هجری است و دارای وجوه مشترک با نگاره‌های طبقه همکف ایوان جنوبی گنبد سلطانیه است. (گلمغانی، ۱۳۸۴، ۴۷۲).

صندوق قبر، کار "استاد احمد بن مراغی که فاقد نام متوفا و بدون تاریخ است، از دو قسمت بدنه و سقف جناغی (سقف شکسته) تشکیل شده است صندوق با چهار پایه چوبی در زیر و چهار قبه (دسته توپی) در چهار گوشه روی بخش مکعبی بدنه صندوق قرار داشته که از محل خود کنده شده است کتیبه‌ای این صندوق به خط کوفی و با مضمون آیه الكرسي (آیه ۲۵۵ سوره بقره) است که هر قسمت آن در یکی از اضلاع صندوق آورده شده است.

نتیجه‌گیری

پیدایش صندوق قبر و ضریح در ایران به تمایل مسلمانان شیعه برای نشانه‌گذاری و تعیین مدفن ائمه و بزرگان مذهبی باز می‌گردد؛ از آنجا که سنگ قبرها روی زمین قرار می‌گرفتند و از فاصله دورتر قابل دیدن نبود به تدریج بر قطر، ارتفاع و تزئینات سنگ قبرها افزوده شد تا آنکه به شکل سکویی بلند درآمد.

در برخی بقاع متبرکه، برای حفاظت از نقوش حجاری و قداست کلمات و آیات مورد استفاده در تزیین سنگ قبرها و همچنین متبرک بودن مکان مزار؛ محفظه یا صندوق چوبی با تزئینات برجسته، سنگ قبر و محل دفن را پوشاند؛ دهخدا "صندوق قبر" را مکعبی چوبین و یا خاتم است که بر روی قبر امام یا امامزاده‌ها و بزرگان نهند و گرداگرد آن آیات و یا اشعار نویسند؛ صندوق‌های قبر بقعه شیخ صفی‌الدین در اردبیل، بسیار متنوعند؛ تفاوت در ابعاد و اندازه، شکل مکعب بدنه و سقف (مسطح، گهواره‌ای یا طاق شکسته)، چند قسمت بودن آن‌ها (پایه، بدنه و سقف) به کارگیری انواع مواد و مصالح در ساخت بدنه صندوق و استفاده از آیات و دعاها و اشعار متفاوت، نقوش هندسی شکسته و گردان؛ ابعاد، اندازه و نوع

ترئینات صندوق‌های چوبی با توجه به مقام اشخاص، بزرگتر و پرکارتر می‌شود؛ عوامل مهمی از قبیل شرایط اجتماعی همچون لزوم محافظت از مرقد به منظور حفظ احترام و قداست مقام صاحب آن ضرورت ایجاد تمهیدات جهت زیارت و طواف تعداد بیشتری از زوار و نیز جلوگیری از تجمع در اطراف مقبره را فراهم ساخته تا حصار از شکل اولیه خود که ظاهراً به صورت نرده و حائل مرتفع و در دار بوده با گذشت زمان تغییر شکل داده و بتدریج بر ارتفاع، طول و عرض آن به تناسب افزوده و مسقف و مزین شده و سرانجام به شکل ضریح ارائه شود.

با مشاهده حفاظ پنجره‌های بقعه همجوار گنبد الله الله و مقایسه آن با شبکه ضریح مقابر متبرکه بزرگان دینی در می‌یابید که این شبکه‌ها در شکل ظاهر و شیوه ساخت و نوع قطعات همانند هستند حتی کاربری آنها نیز به عنوان حفاظ است، یکی برای حفاظ پنجره و دیگری برای حفاظ صندوق قبر یا سنگ مزار.

شبکه‌های ضریح مانند قدیمی‌تر از حفاظ پنجره‌های بقعه شیخ صفی دیده نشده است؛ هرچند که هنوز تاریخ ساخت حفاظ‌های این بقعه بدرستی مشخص نیست ولی این مکان اولین بنایی است که این کاربری از شبکه‌های تسبیح مانند ضریح را دارد و به احتمال زیاد در ضریح سازی ریشه در هنرهای شکل گرفته در اوایل دوره صفوی دارد.

فهرست منابع

- اولثاریوس، آدام (۱۳۳۳) سفرنامه آدام اولثاریوس (بخش ایران) ترجمه احمد بهپور؛ سازمان انتشاراتی و فرهنگی ابتکار
- پوپ، آرتور ابهام (۱۳۶۵) معماری ایران (پیروزی شکل و رنگ) تهران؛ انتشارات یساولی
- پیرنیا، محمد کریم (۱۳۷۴) آشنایی با معماری اسلامی ایران تهران؛ انتشارات علم و صنعت
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷) لغت نامه دهخدا چاپ دوم تهران؛ انتشارات دانشگاه تهران
- دیباج، اسماعیل (۱۳۴۶) آثار باستانی و ابنیه تاریخی آذر بایجان انتشارات شورای مرکزی جشن شاهنشاهی ایران
- رجبی اصل، موسی (۱۳۸۷۱) نقش و رنگ در بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی، انتشارات شیخ صفی و میراث فرهنگی
- زاره، فردریش (۱۳۸۵) اردبیل بقعه شیخ صفی ترجمه صدیقه خوانساری موسوی تهران؛ فرهنگستان هنر
- کیان اصل، مریم و جمعی از نویسندگان (۱۳۸۵) آشنایی با صنایع دستی ایران. شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران
- کیان اصل، مریم (۱۳۸۳) جایگاه زمودگری در معماری سنتی ایران (مجموعه مقالات) تهران؛ انتشارات بنیاد ایران شناسی
- گلمغانی، ملکه، یوسفی، حسن (۱۳۴۸) باستان‌شناسی و تاریخ هنر بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی؛ انتشارات نیک آموز
- ویور، امای (۱۳۶۵) بررسی مقدمات درباره مسائل حفاظتی پنج بنای تاریخی ایران ترجمه کرامت الله افسر؛ انتشارات سازمان ملی حفاظت آثار باستانی ایران

مجموعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی، آئینه فضای فرهنگی ایران در عهد صفویان

دکتر میترا آزاد

استادیار دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه شهید بهشتی



چکیده

جریانی مذهبی که با اتحاد مریدان خود طی چند قرن به جنبشی سیاسی تحول یافت، در نهایت به دست اسماعیل از نسل شیخ صفی‌الدین اردبیلی به حکومتی مقتدر تبدیل شد؛ امنیت و شکوفایی اقتصادی دوره‌ی صفوی بستر مناسبی جهت رشد و باروری هنر اسلامی با گرایش شیعی در همه‌ی زمینه‌ها شد، هنر معماری که بازتاب شرایط فرهنگی-اقتصادی هر دوره می‌باشد در این عصر رونق بی‌سابقه‌ای پیدا کرد، معماری و شهرسازی این دوره مفهومی جدید از برنامه ریزی و طراحی فضایی را عرضه می‌دارد فضاهای جدیدی در معماری خلق می‌گردند تا تفکر شیعه بتواند ارزش‌های خود را در قالب فضاهای معمارانه بیان نماید و با توجه به خاستگاه فکری و فلسفی با عنوان هنر و معماری شیعی عرضه گردد، این مقاله فضاهای معمارانه‌ای که در بافت‌های شهری به این تفکر وابسته است را معرفی و سپس به بررسی اهمیت اردبیل و اندیشه‌های شیعی در خلق فضای آرامگاه شیخ صفی‌الدین می‌پردازد.

واژگان کلیدی: معماری صفوی - هنر اسلامی - معماری شیعی

ایران بستر حکومت فرهنگ و هنر شیعی

علویان و شیعیان در دوران حکومت بنی‌امیه و بنی‌عباس، مورد تعرض قرار داشتند؛ بسیاری از آنها به ایران مهاجرت کرده و به منطقه‌ی گیلان و مازندران می‌رفتند و به خاطر تعقیب و گریز حکومت مرکزی به شهادت می‌رسیدند؛ این امر موجب تحول شگرف ایدئولوژی مردم منطقه شد. (اصغریان جدی، ۱۳۸۱، ۱۱۵) به طوری که فرزندان شجاع بویه از طوایف دیلمی با شجاعت توانستند عراق و دارالخلافه‌ی عباسی را زیر سلطه قرار بگیرند و بیش از یک قرن تعیین‌کننده‌ی سیاست‌های دستگاه خلیفه‌ی عباسی باشند؛ عصر آل بویه بی‌گمان اوج دورانی بود که "آدام متز" نیز آن را رنسانس اسلامی

می‌نامد و از بسیاری جهات دوره‌ی فرهنگ و هنر اسلامی در قرون اولیه‌ی هجری محسوب می‌شود؛ (آزاد، ۳۸۱، ص ۴۲)

سید حسین نصر می‌گوید: بر خلاف ادعای برخی شرق شناسان دو تفکر شیعه و سنی از ابداعات ایرانیان نبوده و منشاء هر دو را باید در زمان رسول اکرم جستجو کرد. حضرت رسول اکرم برخی از مردم را شیعه‌ی علی می‌خواندند و با شهادت حسین بن علی (ع) و شکل‌گیری واقعه‌ی عاشورا این تفکر علنی آشکارتر شد، محمد حسین مشایخ فریدنی عنوان می‌کند که: تاریخ نویسی و به طور کلی تالیف کتاب در اسلام به وسیله‌ی شیعیان و به ویژه ایرانیان آغاز گشت؛ در ابتدا سلمان فارسی و ابوذر غفاری اخبار سیره رسول‌اله و تاریخ زندگی ایشان را گردآوری کردند، نخستین دانشمند مسلمان که تاریخ اسلام را به تفصیل جمع‌آوری کرده مردی شیعه مذهب و ایرانی تبار به نام محمد بن اسحاق بن یسار مطلبی (م ۱۵۱ ق) و سپس مورخ بزرگ اسلام ابومخنف (م ۱۵۷ م) می‌باشد (مشایخ فریدنی، ۱۳۷۳، ۳۸۷-۳۸۱)، در مورد هنر نیز می‌توان با توجه به احادیثی که از حضرت رسول اکرم در توجه و ترغیب کاتبان و خطاطان به هنر خوشنویسی نقل شده است اشاره کرد؛ حضرت امیر نیز به ترویج خوشنویسی اهتمام داشتند و بنا به قولی ۳۱۶ تن از خوشنویسان را تعلیم فرمودند؛ که از آن جمله، ابن عباس، خالد بن ابی هیاج و عبدالله بن ابی رافع را می‌توان نام برد. (هراتی، ۱۳۶۷) در دوران اولیه آرامگاه‌ها در جهت حفظ و تجلیل از مقابر شهدا و علما، بویژه علویان و امام زادگان اهمیت بیشتری پیدا کرد.

در دوره‌ی حکومت آل بویه نیز نوسازی و مرمت مرقد پاک حضرت علی در نجف و امام حسین در کربلا و برای اولین بار مراسم سوگواری عاشورا در روز دهم محرم ۳۵۲ ق در دوره‌ی عضدالدوله دیلمی برگزار شد (آزاد، همان، ۵۰)

در این دوره مقابر و آرامگاه‌ها به صورت سمبل ابنیه شیعه خود را نمایان ساختند؛ در دوران مغول دولت شیعی سربداران جهت مبارزه با اشغالگران تشکیل شد در این دوره خانقاه‌ها به عنوان پایگاهی برای مبارزه در بیرون شهرها شکل گرفتند؛ این پایگاه‌ها دارای استحکامات قابل توجه بوده و به عنوان یک دژ عملکرد دفاعی داشتند خانقاه‌ها فضای لازم را برای حرکت‌های حق طلبانه فراهم آوردند در اواخر اولیه اولین مبارزانی بودند که علیه مغول جنگ چریکی می‌کردند و با پرورش جدی قوای ذهنی خود با اتکا به ایمان قوی نه تنها زمینه ساز استحاله حکومت مغول ها شدند بلکه از عوامل اصلی استقرار حکومت صفویه گردیدند، مهم‌ترین اثر این دوره در زمینه معماری که توسط هنرمندان شیعی برپا شده است، بنای عظیم گنبد سلطانیه می‌باشد؛ در این بنا نام‌های مبارک حضرت محمد و حضرت علی به شیوه‌های زیبا و محو در طرح‌های و تزئینات بنا به کار رفته است. آرامگاه و خانقاه شیخ صفی‌الدین اردبیلی و آرامگاه و خانقاه شیخ علاء الدوله سمنانی در این دوره ساخته شدند. (اصغریان جدی، ۱۳۷۸، ۱۲۸)

اهمیت اردبیل در دوره صفویان

اردبیل زادگاه خاندان صفوی در شمال شرقی آذربایجان بود که اجدادشان احتمالاً از زمان سلجوقیان در آنجا زندگی

می‌کردند؛ اردبیل مرکز قدیمی ایالت آذربایجان بود این شهر در دوره ساسانی، به هنگام هجوم اعراب دارای مرزبان بود، پس از حمله مغول در قرن هفتم مرکز ایالت آذربایجان به تبریز انتقال یافت اما اردبیل در پرتو اشتهاار مبارزان و شیوخش که اجداد شاه اسماعیل بودند، همچنان اهمیت داشت.

آرامگاه شیخ صفی‌الدین و برخی از بناهای اطراف آن در قرن هشتم ه.ق. ساخته شد؛ زیارت آرامگاه و تجارت ابریشم گیلان، اردبیل را یکی از معتبرترین شهرهای ایران کرده بود قافله‌های تجارت ابریشم که گاهی به هشتصد تا نهصد شتر می‌رسید در معروف شدن شهر دخالت داشت، به واسطه مجاورت گیلان و اینکه مسیر آن به طرف استانبول و از میر از اردبیل بوده و تسلسل قافله‌های تجار آنجا را دارای اهمیت کرده بود، اردبیل یکی از مراکز قالی بافی صفوی است و قالی مشهور اردبیل از شاهکارهای هنر صفوی به نام این شهر است. هرچند عقیده برخی کارشناسان به این است که این قالی در جای دیگری غیر از اردبیل بافته شده، اما وجود کارگاه‌های قالی بافی در این شهر را نمی‌توان انکار کرد در ارتباط با هنرهای دیگر در اردبیل از جمله شعرا، خطاطان و معماران اردبیل باید تحقیق صورت پذیرد.

شکل‌گیری فرهنگ و هنر صفوی

شیخ صفی‌الدین اردبیلی برای ایجاد هماهنگی بین مردم با جمع‌آوری مریدان و پیروان خود در مقابل حکومت‌های محلی قیام کرد و اساس تفکر و شالوده وحدت ملی را بنا نهاد و فرزندان او هم با اینکه رسماً حکومتی در دست نداشتند در راه او قدم برداشتند؛ چنانکه خواجه علی از نوادگان شیخ را شیخ العجم می‌نامیدند و اجتماع مریدان او حکومت‌های وقت را به وحشت می‌انداخت. (ابتهاج، ۱۳۸۱، ۱۸۲). هفت ایل بزرگ ترک که باعث پیروزی شاه اسماعیل بودند و در رکاب او شمشیر زدند عبارت بودند از: استاجلو، شاملو، نیکالو، بهارلو، ذوالقدر، قجر و افشار شاهان دیگر صفویه نیز اعقاب آنها را ملاطفت کرده و اعتماد زیادی به آنان داشتند. (ابتهاج، ۱۳۸۱، ۱۸۶).

شیعیان پس از مبارزات فرهنگی و نظامی طولانی با حرکتی که خاندان شیخ صفی‌الدین اردبیلی (از نسل و فرزندان امام موسی کاظم) در آذربایجان و بویژه شهر اردبیل پی‌ریزی کردند، توانستند دولت صفوی را تشکیل دهند. دولت صفوی به منزله اولین دولت ملی در چارچوب عقیدتی و مذهبی متفاوت با آنچه که در امپراتوری اسلامی حاکم بود، پا به عرصه وجود گذاشت صفویان از آغاز سلطنت خویش، توجه ویژه‌ای به هنرهای مختلف از جمله معماری، نگارگری، کتابت و تذهیب، قالی‌بافی، ابریشم بافی، زری کاری، ملیله دوزی و ... نشان داند؛ هنرمندان ایرانی در این دوره به خلق آثار ارزشمندی پرداختند که نمونه‌های آن در کلیه زمینه‌ها هنوز به چشم می‌خورد. صفویان در بسیاری از زمینه‌ها وارثان سنتهای هنری درخشان در بار تیموریان هرات در خراسان بودند با وجودیکه تبریز پایتخت بود، اما هرات دومین شهر مهم این دوره گردید؛ از اولین اقدامات شاه اسماعیل انتقال استاد بهزاد از هرات به تبریز بود؛ در زمان شاه اسماعیل آثار معماری

کمتری به چشم می‌خورد اما پایه هنری گذاشته شده که بعدها به شکوفایی خیره‌کننده‌ای رسید.

حکومت صفوی جهت برقراری تحول فرهنگی و هنری به ثبات نیاز داشت به همین دلیل تغییر مرکز حکومتی و انتقال پایتخت از تبریز به قزوین جهت دور شدن از آسیب‌های دولت عثمانی صورت گرفت؛ در شهرسازی دوره صفوی مرکز قدیمی شهر نیز به مرکز جدید تغییر محل داد ساخت میادین بزرگ شهری و در کنار آن مسجد شاه و کاخ سلطنتی و مدارس علمی در ماهرانه‌ترین و زیباترین ترکیب‌های فضایی و بیان کالبدی شکل گرفتند ساخت فضاهای خاص فرهنگ شیعی مانند حسینیه‌ها، تکایا، مقابر و امامزاده‌ها، سقاخانه، مدارس علمی شیعی و ساخت بناهایی مانند چله‌خانه، دارالشفاء، بیت‌الکتب، دارالضیافه، خسته‌خانه، دارالعباده، دارالسیاده، زاویه، دارالمساکین، شربتخانه، دارالحفاظ و ... به شدت رشد و توسعه یافت.

شهرسازی و معماری صفویان

هنر و معماری صفوی جلوه‌گاه هنر الهی با منشاء آسمانی و اقتدار حکومتی با شیوه تفکر حاکم بر آن می‌باشد؛ ارتباط بین هنر و دین در اسلام بویژه در هنر صفوی بیشتر از هر دوره دیگر دیده می‌شود همانطور که تشکیل حکومت در اثر چند قرن تلاش و مبارزات سیاسی بود و در واقع از دیدگاه فلسفی نیز توانست با توجه به حکمتی که از زمان خواجه نصیرالدین طوسی بر اثر کوشش‌های سلسله حکما تداوم یافته بود، پیشرفت کند، این نوع حکمت را میرداماد پایه‌گذاری کرد و ملاصدرا آن را در حکمت متعالیه به اوج رسانید از مشخصه‌های این دستگاه حکمی تبیین عالم مثال یا عالم خیال می‌باشد؛ عالمی که در میانه و برزخ دو عالم ناسوت و ملکوت اعلاست، هنر دوره صفویه بیشتر از این عالم حکایت می‌کند (حبیبی، ۱۳۸۸، ۶۰). ارتباط تفکرات حکمی و نمود آن در عناصر و فضاهای شهری سبب غنی شدن عناصر و فضاها و چند ارزشی شدن معانی آنها می‌گردد. (اهری، ۱۳۸۰، ۱۱) انسان برای گرایش به سوی تعالی باید با فضاها و صورتی احاطه شود که مثل متعالی را پژواک می‌دهند و هنر اسلامی به ویژه هنر صفوی علاوه بر تمهیدات معمارانه یادآور اصول معنوی به انسان از طریق نمادها می‌باشد. معماری و شهرسازی این دوره مبتنی بر بنیان‌های عمیق فکری و فلسفی مذهب شیعه در آن دوره است که الهام بخش و مبنای طراحی همه سطوح کالبدی می‌باشد. (اهری، ۱۳۸۰، ۱۲)

از نقاط قوت معماری این دوره اجرای بناها در قالب مجموعه‌های بزرگ شهری است که عملکردهای مختلف مذهبی (مساجد و مدارس) و سیاسی (کاخ و دیوان‌خانه) و بازرگانی (بازار و بناهای وابسته به آن) را در ترکیب‌بندی‌های هماهنگ ارائه می‌کند؛ معماران صفوی شناخت مطلوبی از میراث هنر و معماری ایران دوره تیموری در خراسان و غرب ایران داشتند و آن را پیشرفت دادند ساخت بناهای مذهبی و بویژه عام المنفعه با معماری و تزئینات خاص دوره با هدف اشاعه مذهب و از طریق فضاهای معمارانه و تزئینات وابسته به آن مانند ذکر خداوند و پیامبر و ائمه معصومین و حضور

آیات الهی در کتیبه‌های معقلی، کاشی کاری‌های مختلف و نگاره‌های داخل و خارج بنا می‌باشد به قول هیلنبراند :

معماری دوره صفویه قابلیت شگرفی برای صحنه‌آرایی و نمایش و همچنین طراحی نماها و صحنه‌ها برای به اوج رساندن انسان دارد؛ مثلاً کاشی‌ها بر این سطوح عظیم به گونه‌ای کنار هم چیده شده که دیوار یک گالری پوشیده از تابلوهای نقاشی کم نظیر را در ذهن تداعی می‌کند نحوه آرایش آنها به گونه‌ای است که بیننده می‌خواهد به آنها نگاه کند و از قابی به قاب دیگر برود در آنها تأمل کند و بالاخره در آنها غرق شود این قدرت عجیب معماری صفویه است. (تصویر شماره ۳)

از ویژگی‌های معماری دوره صفوی که در مجموعه شیخ صفی‌الدین نیز وجود دارد به این شرح می‌باشد حضور آب و گیاه و یا به عبارتی ترکیب باغ با فضای معماری آن یادآور جنت یا بهشت برای مؤمنان باشد، (تصویر شماره ۲) استفاده از شکل‌های هندسی کامل مانند مربع، هشت ضلعی، مستطیل، دایره و ترکیب‌بندی‌های ساده، تقارن و سلسله مراتب در فضاها، استفاده از ایوان‌های کشیده و بلند و سردرهای برافراشته و استفاده فراوان از کاشی در پوشش فضاها و داخلی و خارجی با نقوش اسلیمی و برگ‌ها، گلدان‌ها، پیچک‌ها و قاب بندی نماهای داخلی و خارجی، استفاده از مقرنس‌های گچی بویژه در داخل فضاها که هم پژواک شکن بوده و هم نقش تزئینی داشته‌اند؛ روی این طاقگان نقاشی‌های تجریدی با ظرافت و زیبایی تمام ترسیم شده‌اند. (تصویر شماره ۴)

در سلسله مراتب حرکت در مجموعه از باغ به نشانه جنت و گذر از حیاط میانی برای ورود به حیاط بزرگ که سرتاسر آن از کاشی‌ها و کتیبه‌ها با ذکر نام خداوند و آیات الهی است، به درگاه بلند و کشیده مجموعه می‌رسیم تأکید بر کارکرد درگاه با باریک شدن تدریجی آن و تناسب ۱ به ۵ تجسمی از کشش به عالم بالا می‌باشد؛ پس از درگاه و دالان با چرخش ۹۰ درجه به ورودی دارالحفاظ می‌رسیم که در انتهای آن شاه‌نشین و سپس فضای آرامگاه قرار دارد.

آرامگاه از داخل هشت ضلعی منظم و دارای طاق نماهایی می‌باشد و از خارج برجی مدور و استوانه‌ای است که روی پایه سنگی قرار دارد و با آجر و کاشی معقلی با نام مبارک الله تزئین شده است و در نهایت به گنبد زیبایی که تصویری از طاق عرش می‌باشد، منتهی می‌شود.

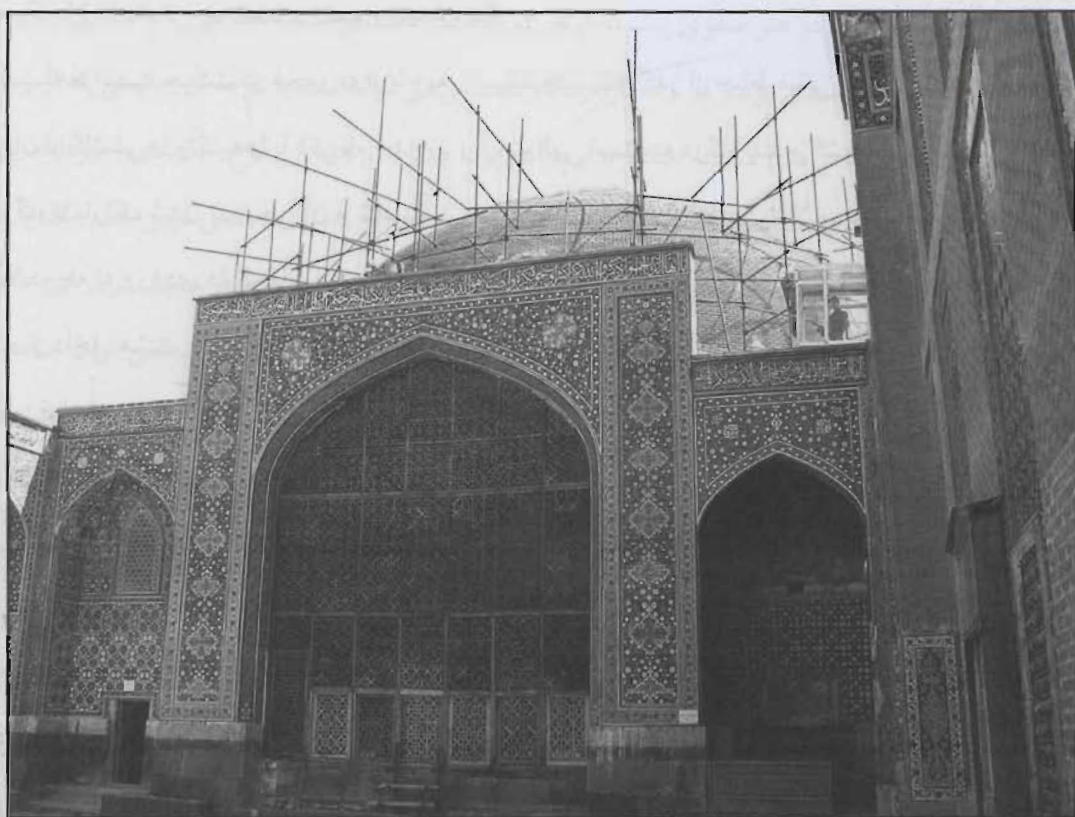
هشت ضلعی بازتاب عرش الهی است که بر دوش هشت فرشته جای گرفته است؛ استفاده از طرح مربع در حرم خانه و مقبره شاه اسماعیل و چینی‌خانه (از درون مربع با طاقگان و بیرون چندضلعی) و در قاب بندی‌ها و طرح‌های تزئینی تجسم لاله‌الله است که بار دیگر نشان دهد که همه چیز از یکی بوجود آمده و به آن باز می‌گردد در نگاره خطبه آخر حضرت رسول در کتاب احسن الاخبار فی معرفه الثمه الاخبار، حضرت بر منبری با ایوانی طاقدار و مزین نشسته است گنبد کوچک سبز در ورودی طاق دوم که به مکان مقدس پشت منبر منتهی می‌شود تکرار شده است. طرح تزئینی و زمینه معماری این تصویر شباهت بسیاری با شاه‌نشین و دارالحفاظ مقبره شیخ صفی دارد، گویی فضای سه بعدی این بخش از بنا طبق قواعد سبک ایرانی بوده است؛ (رضوی، ۱۳۸۵، ۲۹)



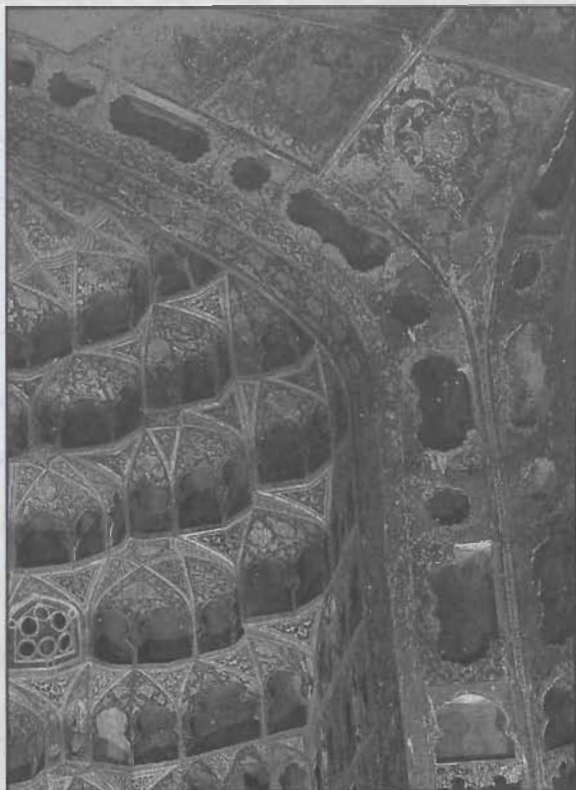
تصویر ۲



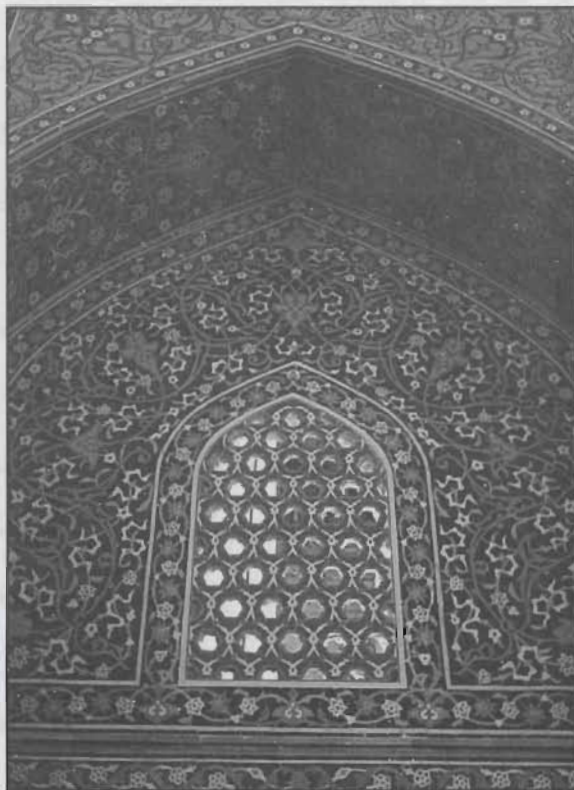
تصویر ۱



تصویر ۳



تصویر ۴



جزئیات تصویر ۳



تصویر ۵

سیر تحول تاریخی مجموعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی

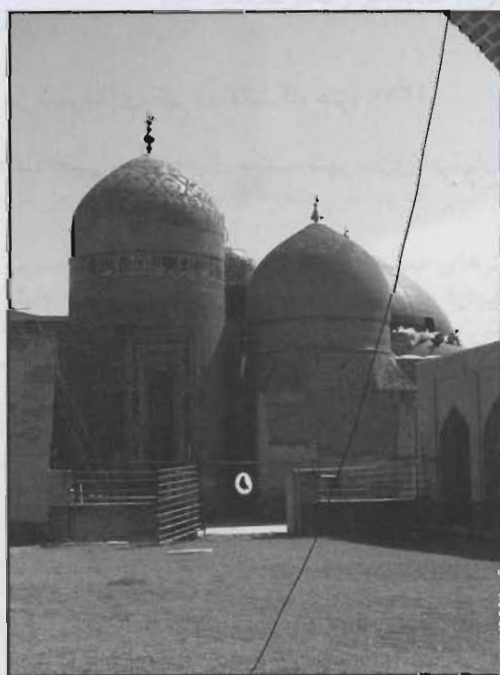
مجموعه شیخ صفی‌الدین آیینۀ فضای فرهنگی ایران در عهد صفوی محسوب می‌شود؛ آرامگاه شیخ صفی هنگام مرگ او ساخته شد و نزد فرمانروایان و اهل تصوف قرن‌های هشتم و نهم احترام زیادی داشت؛ این مکان در آغاز بنایی ساده و شامل مسکن و خانقاه و خلوت شیوخ بود مقبره محی‌الدین یا حرمخانه نیز از بناهای اولیه مجموعه می‌باشد که در زمان شیخ صفی بر روی آرامگاه پسر بزرگش ساخته شد چله‌خانه که محلی برای تفکر و ذکر بود نیز در زمان صدرالدین موسی پسر شیخ ساخته شد؛ شاه اسماعیل با رسمی کردن مذهب شیعه، مشوق راه و رسم مذهبی نظام مند به جای انواع صوفیگری و دینداری عوامانه بود او موقوفه‌ای به نام آش حلال بنا کرد که کارش توزیع غذا در میان فقرا بود ساخت این موقوفه به آشنایی توده مردم با یکی از اهداف مهم شیعه یعنی حمایت از محرومین انجامید؛ شاه اسماعیل بنای دار الحدیث را که محل مطالعه و نسخه برداری احادیث و احکام جهت اشاعه آیین مذهبی جدید و تحقیقات علمی در جهت آیین شیعه پایه‌گذاری کرد؛ پس از وفات شاه اسماعیل که هم شاعر و مداح اهل بیت بود و کراماتی را نیز به او منسوب می‌کردند، بنا بر وصیت خودش در اتاقی بسیار کوچک با اضلاعی کمتر از ۳ متر در جوار شیخ صفی دفن گردید و این مجموعه به آرامگاه سلاطین تبدیل و به مرور توسعه و تزیین یافت. (هیلنبراند، ۱۴، ۱۳۸۵)

به دستور شاه تهماسب ساختمان جدیدی به نام جنت‌سرا ساخته شد؛ این تالار بزرگ هشت وجهی احتمالاً به محل اجرای مراسم و آیین‌های پاگشایی و مهمانی‌های صفوی اختصاص داشت. شاه تهماسب سنگ فرمانی مرمین در حیاط مقبره نصب کرد، سنگی که به احتراز مردم از اعمال نامشروعی مانند سماع و قوالی فرمان می‌داد، در این دوره کاشی‌های جدیدی در چله‌خانه نصب گردید؛ حمایت‌های شاه عباس آرامگاه را به صحنه باشکوهی برای نمایش و ترکیب تقوا و شکوه شاهی تبدیل کرد عالمان و صوفیان و زوار و مردم محروم برای استفاده از نذورات و برکات از این فضا استفاده می‌کردند فضای آرامگاه می‌بایست پاسخگوی روابط غالباً متضاد در مذهب مردمی و سیاست باشد شاه عباس در عین لذت بردن از کارهای درباری، خود را نزد رعایایش فروتن و دیندار جلوه می‌داد مورخان درباری او را پایبند به آیین شیعه و حمایت از اماکن مذهبی به خصوص حرم امام رضا(ع) و شیخ صفی در اردبیل توصیف می‌کردند شاه عباس علاوه بر توسعه مقبره و وقف موقوفات فراوان برای آن، آن را به نمادی سلطنتی تبدیل کرد که عمده‌تأ با سلسله صفوی مرتبط بود (رضوی، ۲۵، ۱۳۸۵)

در سفر سال ۱۰۲۰ شاه عباس به اردبیل وی دستور داد تا در ورودی حرم خانه بزرگتر و از جنس طلا شود و پنجره آن نیز از جنس نقره ساخته شود و هم‌چنین صدف جلوی حرم را با تخریب قبر رستم میرزا فرزند شاه اسماعیل توسعه دهند و ضریحی نقره‌ای روی آن قرار دهند؛ او دستور داد در شربت خانه سلطنتی، که به نام مادرش وقف کرده بود، چینی‌خانه بسیار زیبایی ساخته شود و تمام ظروف چینی‌خانه سلطنتی وقف مقبره شیخ صفی‌الدین اردبیلی شد ادغام شربت خانه و

چینی‌خانه منجر به تغییری عمیق در کارکرد و معنای مقبره خاندان شد؛ او کتاب‌های فارسی خود را شامل تواریخ مصوری مثل شاهنامه و دیوان خطایی به مقبره اهدا کرد.

در اوایل دوره صفوی، راهروی دارالحفاظ با شمع‌ها و پیه سوزهای بزرگی به خوبی روشن می‌شد و کف آن هم با فرش پوشیده شده بود؛ بازدید کنندگان قرن یازدهم هجری/ هفدهم میلادی حرم با نوشته‌های خود اطلاعات مهمی از مراسم آن ارائه می‌کنند؛ «در هر دو سمت دوازده حافظ نشسته بود و جلوی آنها روی میزهایی کتب بزرگ پارچه‌ای قرار داشت و در آنها با حروف بزرگ عربی، سوره‌های خاصی از قرآن نوشته شده بود و ایشان آنها را می‌خواندند؛ قرائت قرآن، همانند برکت مقبره شیخ صفی و اخلاف گرانقدر او فضا را قدسی می‌کرد؛ دوازه چراغ نقره و طلا از ورودی قوسی مقبره شیخ صفی آویخته بود که نور آنها بر درهای طلایی اهدایی شاه عباس می‌درخشید و انعکاس آنها تالوپی خیره کننده در ورودی مقابر ایجاد می‌کرد؛ درون برج مدفن سنگ قبر شیخ صفی قرار دارد که از مرمر سفید ساخته شده است؛ روی آن مخمل ارغوانی انداخته‌اند و سه پا از زمین بلندتر است، نه پا طول دارد و چهار پا عرض از سقف، چراغ‌های طلایی و نقره‌ای خاصی آویزان است و در هر دو طرف، دو شمعدان عظیم و سنگین از جنس طلا قرار دارد، با شمع‌های بزرگ که در شب روشن می‌شود.» (رضوی، همان، ۲۹) در آستانه شاه‌نشین، زیران بر زانو می‌افتادند و زمین متبرک را می‌بوسیدند و سپس به زیارت مقابر نیاکان صفویان که در حرمخانه به خاک سپرده شده بود می‌رفتند؛ شاه عباس با ساخت و سازهایش مقبره شیخ صفی را به مجموعه‌ای با شکوه شاهی تبدیل کرد و گذشته صفویان در معرض نقد و دگرگونی قرار گرفت و راه برآینده‌ای تازه هموار شد. (رضوی، همان، ۳۱)



تصویر ۶

نتیجه گیری

همانطور که در عنوان مقاله ذکر شد، مجموعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی انعکاس فضای فرهنگی دوره صفویه می‌باشد؛ حکومت صفوی که در آغاز با رشادت‌ها و مبارزات چریکی صوفیان و شیوخ اردبیل که اجداد شاه اسماعیل بودند، آغاز گردید؛ در پرتو امنیت، شکوه اقتصادی آن عصر ابتدا به ساخت بناهایی در خدمت مذهب شیعه و مردم محروم پرداخت و به تدریج با تغییر فضای فرهنگی، بناهای ساده و درویشی عام‌المنفعه، مانند موقوفه اطعام المساکین به ساخت بناهایی معرف اقتدار و شکوه شاهنشاهی تبدیل گردید؛ شاه عباس با ساخت و سازهای جدید (بناهایی مانند شاه‌نشین) و تبدیل درها به درهای طلا و نقره، و تزیین بنای دارالحفاظ و با متروک شدن و تغییر کاربری بناهایی مانند شربت‌خانه (که یاد آور شهادت مظلومانه امام حسین (ع) و یارانش بود) به چینی‌خانه سلطنتی، موجب تغییراتی عمیق در عملکرد و مفهوم مقبره‌خاندان شد و زمینه را برای تغییر فضای فرهنگی یعنی حرکت از انگیزه‌های مذهبی به گرایش‌های دنیوی آماده کرد.

منابع

- اصغریان جدی، احمد، شیعه و حفظ آثار جنگ، انتشارات دانشگاه علامه طباطبائی، تهران ۱۳۷۸.
- آزاد، میترا، معماری ایران در قلمرو آل بویه، تهران، کلیدر، ۱۳۸۱.
- هراتی، محمد مهدی، تجلی هنر در کتابت الله، موسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد، ۱۳۶۷.
- مشایخ فریدنی، محمدحسین، تاریخ نگاری شیعیان سیری در فرهنگ و تاریخ تشیع، دائرة المعارف تشیع، چاپخانه علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۳.
- اهری، زهرا، مکتب اصفهان در شهرسازی، تهران، دانشگاه هنر، ۱۳۸۰.
- حبیبی، سیدمحسن، رعنا سادات حبیبی، صورخیال مکتب شهرسازی اصفهان در نگاره‌ها، مجله گلستان هنر، سال چهارم شماره ۴، ۱۳۸۷.
- رضوی کشور، زمینه سلطنتی شاه عباس در مقبره صفوی شیخ صفی در اردبیل، هنر و معماری صفویه به کوشش شیلا کنبی، ترجمه مزدا موحد، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۵.
- هیلنبراند، رابرت، مقبره شاه اسماعیل اول در اردبیل، هنر و معماری صفویه کوشش شیلا کنبی، ترجمه مزدا موحد، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۵.
- ابتهاج، محمود، دین و وحدت ملی در عصر صفویه، مجموعه مقالات سنت و فرهنگ، ترجمه فریدون بدره‌ای، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۱.

جستاری در تعزیه (شبیه خوانی) از منظر نشانه شناسی

دکتر محمدحسین ناصر بخت

دکترای پژوهش هنر



چکیده

تعزیه (شبیه خوانی) نمایشی آئینی و سنتی ست که مانند بسیاری از هنرهای سنتی مبتنی بر قرار دادهایی برآمده از اندیشه و افکار سازندگان آن می باشد، نمایشی سرشار از نشانه ها که ضمناً با توجه به ویژگی های تمامی هنرهای نمایشی از دستاوردهای ادبیات موسیقی، پیشینه ی نمایشی و ذوق تجسمی ایرانیان سود جسته است. مقاله حاضر با توجه به تعاریف علم نشانه شناسی به بررسی اجمالی ارکان، اجزاء و عناصر تعزیه، در عرصه های گوناگون متن، موسیقی، اجرا، صحنه پردازی، لباس و شکل ارتباط مخاطبان با نمایش روی صحنه، می پردازد. واژه های کلیدی: تعزیه (شبیه خوانی)، نشانه، قرار داد، نمایش، آئین

مقدمه

تعزیه (شبیه خوانی) نمایشی ست آئینی که به طور منظوم و موسیقایی ارائه می گردد، نمایشی که در دسته ی نمایش های روایی قرار می گیرد و چون تمامی هنرهای سنتی مبتنی بر قراردادهایی ثابت است قرار دادهایی که مجریان و مخاطبان به خوبی آنها را می شناسند این نمایش چنانکه تاریخ می گوید از دل عزاداری های ایرانیان شیعه مذهب بر پیشوای سوم خود - امام حسین (ع) - که در سال ۶۱ هجری - قمری در مقابله با سپاهیان یزید بن معاویه، در روز دهم ماه محرم، به همراه یارانش به شهادت رسید، پدید آمد^۱ و به همین سبب در اکثریت قریب به اتفاق مجالس تعزیه ارتباطی مستقیم یا

۱ - البته لازم به ذکر است که در حال حاضر قدیمی ترین سند موجود در مورد اجرای مجلس کاملی از تعزیه مربوط به دوران کریم خان زند می باشد که توسط سفرنامه نویسی آلمانی به نام کارستن نیبور از جزیره خارگ گزارش گردیده است و مبین اجرای یکی از مجالس معروف تعزیه - مجلس هفتاد دو تن - در روز عاشورا می باشد اما با توجه به این سند صاحب نظران حدس می زنند که احتمالاً این نمایش آئینی از اواخر دوره ی حاکمیت سلسله ی شیعه مذهب صفویه در مراکز تجمع شیعیان اجرا می شده است.

اشاره‌ای به این واقعه مشاهده می‌شود.^۱

تاکنون از مناظر گوناگون به بررسی تعزیه پرداخته‌اند اما آنچه مد نظر این مقاله است نگاهی به این شکل برجسته نمایشی‌های ایرانی از منظر «نشانه‌شناسی» است علمی که در جستجوی دلالت معنایی در پهنه‌ی گسترده‌ی زندگی بشر است و مسئله‌ی فرآیندهای دلالت و ارتباط موضوع اصلی آن می‌باشد یعنی مطالعه‌ی شیوه‌های تولید و مبادله‌ی معنی، پس همانگونه که الام نیز تاکید می‌کند «به طور همزمان به بررسی نظام‌های متفاوت نشانه‌ای و رمزگان‌هایی که در جامعه عمل می‌کنند و پیام‌ها و متن‌های واقعی که بر اساس آنها تولید می‌شود، می‌پردازد» (الام - ۱۳۸۲ - ص ۱۱). و همین تعریف از علم نشانه‌شناسی است که پرداختن به تعزیه را از این منظر ضروری می‌سازد زیرا با توجه به وجوه آئینی این نمایش ایرانی و پیوستگی غیر قابل انکار آن با اندیشه اساطیری ایرانیان یکی از بهترین شیوه‌ها برای دستیابی به درکی بهتر از این هنر پرداختن به نشانه‌هایی‌ست که آن را می‌سازند.

گفته‌اند که «آئین اسطوره بالفعل است» (الیاده - ۱۳۸۵ - ص- ۷) فعلیتی که جز از طریق مدد جستن از نشانه‌ها امکان بروز نمی‌یابد، نشانه‌های گوناگونی که تمام حواس انسانی را در گیر خود می‌سازند و او را با تمامی وجود رهسپار دیار اساطیر می‌کنند جهانی که خود نیز چیزی نیست جز مجموعه‌ای از نشانه‌هایی از مذاقه ذهن بشر در راز آفرینش جهان و پدیده‌هایی که پیرامونش را فرا گرفته‌اند، پس گریزی و گریزی از غوطه ورشدن در بحری که سراسر نشانه است و تعزیه نیز نمود و نمونه‌ای از آن می‌باشد، نیست.

برخی از تعاریف مربوط به نشانه‌شناسی

پیش از آغاز بحث اصلی ابتدا نیاز است که برخی از اصلاحات «نشانه‌شناسی» را بشناسیم، درمورد کلیدی ترین واژه مطروحه در این علم نشانه - به نقل از چارلز سندرس پیرس که خود از پایه گذاران علم نشانه‌شناسی‌ست آورده‌اند که: «نشانه برای کسی، چیزی را به جای چیزی دیگری با نسبت و توانایی خاصی بیان می‌کند» (دقیقیان - ۱۳۷۵ - ص- ۱۰) و امبرتواکو - نشانه شناس برجسته معاصر - می‌گوید: «من نشانه را هر چیزی می‌دانم که براساس قرار داد اجتماعی از پیش استوار شده‌ای بتواند چیزی قلمداد شود که به جای چیزی دیگری ارائه می‌شود» (Eco - 1993 - P. 16)

اما شاید روشن ترین تعریف که با موضوع مورد بحث ما، که در دایره هنرها قرار می‌گیرد، ارتباط بیشتری دارد تعریف موکار فسکی - صورت‌گرای برجسته مکتب پراگ - باشد که می‌نویسد: «نشانه آن واحد دلالت‌گر که دال آن خود اثر است در حکم یک «چیز» یا مجموعه‌ای از عناصر مادی و مدلول آن «ابژه زیبایی شناختی» است که در آگاهی جمعی مردم وجود

۱ - این اتفاق موجب تکنیکی در مجالس تعزیه سده است که به «گریز» معروف است و «گریز به کربلاً اشاره‌ای به این اتفاق در کلام و یادآوردن صحنه‌ای از این واقعه در میانه‌ی مجلس‌هایی‌ست که مستقیماً به این واقعه مربوط نمی‌باشند.

دارد» (موکار فسکی - ۱۹۳۴ - ص - ۵)

صاحب‌نظران جهت تسهیل امور و وضوح بیشتر مباحث نشانه‌ها را با توجه به «کارکرد» و «شکل بروز»، «ارتباط با حواس گوناگون وجود آدمی» و همچنین «چگونگی ارتباط دال با مدلول» و «معنا با صورت» به گروه‌های متفاوتی تقسیم نموده‌اند که از جمله مشهورترین این دسته‌بندی‌ها تقسیم نشانه‌ها به سه گروه «نشانه‌های شمایی»، «نشانه‌های نمایه‌ای» و «نشانه‌های نمادین» است. «نشانه شمایی» نشانه‌ای است که صرفاً به واسطه شباهت‌های میان دال و مدلول یعنی به واسطه‌ی شباهت‌های میان خود با چیزی دیگری است و در حکم نشانه‌ی آن چیزی به کار می‌رود شمایل آن به شمار می‌آید و نشانه‌ای شمایی است.

«نشانه نمایه‌ای» در یک ارتباط علت و معلولی با موضوع خود قرار دارد که اغلب این رابطه، رابطه فیزیکی یا ارتباطی مبتنی بر مجاورت و هم‌نشینی است پس می‌توان گفت «نمایه نشانه‌ای است که به موجب آن که به واقع از موضوعش متأثر می‌شود، به آن موضوع دلالت می‌کند.» (پیرس - ۱۹۷۸ - ص - ۲۴۸) اما در «نماد (نشانه نمادین)» برخلاف دو گروه قبلی هیچ شباهت یا رابطه‌ای فیزیکی بین دال و مدلول وجود ندارد بلکه این رابطه بیشتر رابطه‌ای قراردادی ست و پیرس در این مورد می‌نویسد: «نماد نشانه‌ای است که به موجب یک قاعده، معمولاً تداعی افکار عام، بر موضوعش دلالت می‌کند» (همان - ص - ۲۴۹) و همین‌گونه است گروه بندی‌هایی بر اساس راه دریافت آنها از سوی مخاطب که نشانه‌ها را به نشانه‌های «دیداری»، «شنیداری»، «دیداری- شنیداری» و تقسیم می‌کند یا تقسیم آنها به نشانه‌های طبیعی و نشانه‌های مصنوعی که شکل دخالت بشر در به وجود آوردن شان را مد نظر قرار می‌دهد یا «نشانه‌های سالم» و «نشانه‌های غیر سالم» براساس نظریات رولان بارت، که عدم تظاهر بر غیر قرار دادی بودن را نشانه سلامت یک نشانه می‌داند.

ارکان و عناصر تعزیه

تعزیه چنانکه در ابتدای مقاله حاضر آمد از نظر شکلی و ارتباط آن با شاخصه‌های زمان و مکان در زمره هنرهای حرکتی (نمایشی) قرار می‌گیرد؛ این هنرها هنرهایی ترکیبی می‌باشند که از اجزاء و عناصر سایر هنرها نیز بهره می‌جویند و تعزیه نیز در پیروی از همین قاعده از عواملی گوناگونی سود می‌جوید که در این میان سه عنصر را می‌توان ارکان اصلی این هنر آئینی به شمار آورد و این ارکان عبارتند از شعر، موسیقی آوازی و نقش پوشی (بازیگری) که در کنار اصول و قواعد صحنه پردازی و لباس خاص این نمایش و فضای اجرایی و موسیقی سازی ویژه‌اش و مهم تر از همه همراهی مخاطبان مومن و معتقد نمایش پر آوازه تعزیه را شکل می‌دهند و با توجه به بحث مورد نظر نوشته حاضر باید یکایک آنها را مورد مذاقه قرارداد.

نشانه و تعزیه نامه (متن مجلس شبیه خوانی)

در میان هنرهای نمایشی گروهی از آثار بر اساس «متنی نوشتاری»^۱ شکل می‌گیرند که اتفاقاً در میان نمایش‌های سنتی ایرانی تعزیه تنها نمونه‌ای است که دارای این ویژگی می‌باشد خصوصیتی که شاید به این سبب تبدیل به یکی از سنت‌های رایج در تعزیه و نشانه‌ای شاخص و متمایز کننده این نوع نمایش از سایر انواع نمایش ایرانی گشته است که در تعزیه شخصیت‌های مقدس و عمل مقدس موضوع اصلی مباحث و مجادلاتند بنابراین امکان کار فی البداهه در این موارد متصور نیست و انتخاب همین قید و محدودیت نیز خود نشانه‌ای است از اندیشه‌ای که نمایش را شکل می‌دهد.

اشخاص بازی اصلی در تعزیه نامه‌ها الگوهای آرمانی خیر و شر را به نمایش می‌گذارند و به همراه چالش همیشگی میان‌شان نشانه‌هایی هستند برای تاکید بر اندیشه‌ای کهن که جهان را حاصل و عرصه‌ی نبرد دائمی نیکی و پلیدی و اهورا و اهریمن می‌داند از منظر این اندیشه همه‌ی آنچه در زندگی روزمره ما جاری ست بر اساس الگویی کهن شکل گرفته است و جهان و موجوداتش بر مبنای نقش‌های آسمانی به تکاپو مشغولند پس بسیار منطقی ست، که در نمایشی برآمده از این نگاه و درک و فهم از جهان و اتفاقات آن، به متنی از پیش نگارش یافته نیاز باشد و قاعده به دست گرفتن نسخه تعزیه توسط تعزیه خوانان و تعزیه گردانان در هنگام اجرا نیز علاوه بر کارکرد های دیگری که دارد ضمناً تأکیدی بر همین نکته نیز هست. یکی از ویژگی‌های صوری بنیادی متن نمایشی روش سازماندهی محتوای نمایش در قالب قطعات متن است و اگر در تئاتر این قطعات با عناوینی چون پرده و صحنه مشخص می‌شوند، در تعزیه با استفاده از اصطلاحاتی چون مجلس، گوشه و فقره این تقسیم صورت می‌پذیرد، تعزیه‌نامه‌ها (متون مجالس تعزیه) از ساختاری زنجیر مانند برخوردارند و پیوند بین حلقه‌های زنجیره ساختار، که در تعزیه «فقره»^۲ نامیده می‌شوند، بر خلاف آنچه در ساختار اوجگاهی پاره‌ای از درام‌های غربی رایج است، پیوندی مبتنی بر رابطه‌ی علت و معلولی نیست که طبق آن اتفاقات یک صحنه، صحنه بعدی را موجب گردند بلکه فقره بخشی از مجلس تعزیه است که هم به عنوان یک واحد مستقل و هم به عنوان یک حلقه از زنجیره ساختاری ارائه می‌شود و حضور قهرمان در موقعیت‌ها و حوادث گوناگون هر فقره پیوند میان فقرات را به وجود می‌آورد ضمن اینکه هر از چند گاهی «فقره‌های تزئینی و گوشه‌هایی»^۳، که حوادث و یا داستان‌های فرعی مربوط به قهرمان اصلی

۱ - استفاده از اصطلاح «متن نوشتاری» بدین سبب صورت پذیرفته است که گروهی از صاحب‌نظران حتی در مورد آثار مبتنی بر کار فی البداهه بازیگران و یا نمایش‌های بدون کلام همچون پانتومیم نیز معتقد به وجود و یا بهتر است بگوئیم ایجاد متنی هستند که در حین تمرین یا اجرا شکل می‌گیرد همچنان که اجرا به شکل سنتی «متن محور» نیز خود موجد متنی جدید خواهد بود که در خلق آن تمامی افراد شرکت دارند.

۲ - فقره مجموعه‌ای از رفتار و کلام حول محور موضوعی واحد است که می‌توان آن را مترادف صحنه در نمایشنامه دانست فقره‌ها به دو گروه «اصلی» که در راستای فکر اصلی مجلس قرار دارند، و فقره‌های «فرعی» یا تزئینی که جهت جذابیت بیشتر و طولانی تر شدن زمان اجرا به آن اضافه می‌شوند، تقسیم می‌گردند.

۳ - گوشه اصطلاحی است در مورد مجالسی کوچک تعزیه که هر چند دارای داستان کاملی می‌باشند اما معمولاً در ارتباط با مجلسی بلندتر اجرا می‌شوند و دارای قصه‌ای فرعی هستند بعضی از گوشه‌ها به مرور زمان گسترش یافته و خود تبدیل به یک مجلس مستقل تعزیه شده‌اند از جمله گوشه عروسی سلیمان و بلقیس که بدل به مجلس «سلیمان نبی» شد.

مجلس را به تصویر می‌کشند، نیز به این زنجیره اضافه شده داستان ساختاری تو در تو می‌یابد و بدین ترتیب حوادث گوناگون در فقره‌ها و گوشه‌ها فرجام مختوم و از پیش روشن را به تاخیر افکنده و از این طریق تعلیقی پدید می‌آید که اگر در تئاتر تنها برای قشر فرهیخته آشنا با متن رخ می‌دهد در این جا عامه مردم و مخاطبین آیین ورز آشنا با قصص مجالس نیز آن را تجربه می‌کنند و تماشاگر در مسیری قرار می‌گیرد که تداعی کننده راه پر پیچ و خم و وادی به وادی سیر و سلوک عرفانی ست، روشی شهودی در درک حقیقت که در تفکر ایرانی سابقه‌ای بس دیرینه دارد و بدینسان ساختار بدل به نشانه‌ای نمایه‌ای می‌گردد که ما را به اندیشه‌ای که مدلول آن بوده است ارجاع می‌دهد، ساخت تعزیه ضمناً حالتی خطابه‌گون دارد، ساختی که مبتنی بر رمزهای شنیداری - دیداری (بازی) ارائه شده توسط شبیه‌خوانان، رمزهای دیداری مربوط به فضای اجرایی و صحنه‌آرایی، رمزهای شنیداری ارائه شده توسط گروه موسیقی سازی و رمزی ادراکی (نشانه‌ی تماشا) از سوی تماشاگران می‌باشد تعزیه خطابه‌ای فلسفی، زیبایی شناختی و نمایشی ست که عقاید ایرانی - شیعی را با سادگی و صراحت در قالب رمزهای نمایشی عرضه می‌دارد، خطابه‌ای که پیش از ارائه پذیرفته شده است.

ارجاع به این اندیشه که هدف غایی و حاصل کارکرد برگزاری یک مجلس تعزیه است نه تنها از این طریق که از راه به کار گرفتن الگوی «سفر» در بسیاری از مجالس تعزیه از جمله مجالس «شهادت امام رضا (ع)»، «امامزاده سلطانعلی»، «شاه چراغ» و نیز مشاهده می‌گردد، الگویی که در ادبیات ایران زمین یکی از الگوهای اصلی و پر طرفدار است و به ویژه برای طرح مضامین عرفانی در منظومه‌ای چون منطق الطیر عطار و یا حکایات سهروردی چون نمادی از سیر و سلوک مورد بهره برداری قرار می‌گیرد اما اهمیت این الگوی نمادین تنها به جهت وجود مجالسی که شخصیت اصلی آنها به دلایل گوناگون به مسافرت می‌پردازد نیست بلکه با مطالعه مجالس گوناگون تعزیه می‌توان پی برد که اکثریت قریب به اتفاق این مجالس - مستقیم یا غیر مستقیم - در ارتباط با سفری نمادین قرار می‌گیرند که از مدینه آغاز می‌گردد در کربلا با شهادت انسان کامل به اوج می‌رسد و با کاروان اسرا از کربلا تا به کوفه و شام و سپس دوباره به مدینه پی گرفته می‌شود، سفری دایره وار که طی آن قهرمانان علت وجود خویش را به منصف ظهور می‌رسانند، سفری که به روایت مجالس تعزیه طرح و نقشه‌ی آن در ازل انداخته‌اند.

هلاک نام تو ای اشرف بنی آدم
ولی شنو تو زمن حکم حکم جبار است
شو شهید به دست مخالفان دعا
به نام بهر تماشای خاص و عام برند
ز تشنگی دل احباب را کباب کنند

(خوچکو - ۱۳۵۵ - ص ۲۵)

سلام من به تو ای شهسوار کشور غم
برای گفتن تو این حدیث دشوار است
حسین بی کس تو در زمین کرب و بلا
چه آفتاب سرش را به شهر شام برند
به اهل بیت تو آن روز منع آب کنند

و این نشانه‌ای است که در مجالس گوناگون تعزیه از «سلیمان و بلقیس» و «موسی و درویش بیابانی» - که بنا به تقویم تاریخی و اساطیری رویدادهایشان بسیار پیش تر از واقعه کر بلا رخ می‌دهد - تا به تعزیه روز قیامت - که در فردای همه‌ی تاریخ است - به آن «گریز»^۱ی زده می‌شود، «گریز»ی که خود نشانه‌ای نمادین است از عهدی ازلی و ابدی. یکی دیگر از نشانه‌های تقریباً ثابت در تمامی مجالس تعزیه حضور شخصیتی ست که نمادی از انسان کامل به شمار می‌آید، وجودی که آفرینش خداوندی را توجیه می‌کند، شافع مردمان است و پذیرنده بار امانتی که در متون عرفانی بارها از آن سخن گفته شده و با تعبیری چون عشق و جنون از آن یاد شده است.

آسمان بار امانت نتوانست کشید قرعه فال به نام من دیوانه زدند

امامان در تفکر شیعی نمود این انسان کامل می‌باشند اما در مجالس تعزیه این مسئولیت بیش از هر کس بر عهده امام حسین (ع) است، فردی که بنا به آنچه در این مجالس می‌آید در روز ازل برای انجام این ماموریت با خداوند پیمان می‌بندد.

شکر حق گشتم فدای راه دوست جان به راه دوست دادن خوش نکوست

منت ایزد را که قربانی شوم جان نثار حی سبحانی شوم

شد قبول کردگار عالمین جان خود ایثار سازی یا حسین

(عالم ذرات - فرد امام حسین (ع))

و با شهادت خود و همراهانش به عهد خویش وفادار می‌ماند تا خداوند نیز عهد خویش در مورد شفاعت بندگان را به جای آورد.

ببین که بهر رضایت کنون من ای داور قدم به کوی شهادت نهاده‌ام از سر

در این زمین بلا در طریق شوق و رضا سر من است و دم تیغ شمر بی پروا

چو حکم حکم تو باشد که می‌کنم تعظیم نهاده‌ام به کمند رضا سر تسلیم

به خون بهای من ای کردگار و رب غفور ببخش امت جد مرا به روز نشور

(خوچکو - ۱۳۵۵ - ص - ۱۹۴)

زبان یکی از پر اهمیت‌ترین نظام‌های نشانه‌ای است که نوع بشر با توسل به آن دنیا را تغییر داده و آن را سازمان بخشیده است و یکی از نشانه‌هایی که در متن مجالس تعزیه جایگاهی پر اهمیت داشته و از مهمترین ویژگی‌های ادبی تعزیه نیز به شمار می‌آید استفاده از زبانی منظوم است که اولاً بر فاصله بین آنچه بر صحنه نقش می‌بندد با رویدادهای زندگی واقعی، که زبان جاری در آنها زبان محاوره است، صحنه می‌گذرد و به واسطه تمایز میان زبان شاعرانه با زبان روزمره به آشنایی

۱ - گریز زدن تکنیکی در نمایش‌های ایرانی است که رویداد زمان حال نمایشی را به رویدادهایی در گذشته و آینده آن پیوند می‌زند و یا گاه این رویداد را به زمان حال واقعی خارج از صحنه متصل می‌سازد در تعزیه گریزگاه به دنبال نشانه نگریستن از میان دو انگشت رخ می‌دهد که خود تأکیدی است بر قدرت و فضیلت امام در تجسم آینده.

زدایی منجر می‌شود و از این طریق نشانه‌های به کار گرفته شده توسط تعزیه سرایان را بدل به نشانه‌هایی سالم - چنان که بارت بر آن تاکید می‌کند - می‌نماید و ثانیاً خود نشانه‌ای است نمایه‌ای که از طریق رابطه همنشینی تفاوت و فاصله شخصیت‌های نمایشی با مخاطبین و اجرا کنندگان تعزیه را گوشزد می‌کند و از این طریق نیز با تاکید بر قرار دادی بودن نشانه‌ها بر سلامت نشانه‌ها اصرار می‌ورزد.

البته یک نوشته نمایشی اثری تنها برای خواندن نیست بلکه باید به تصاویری صحنه‌ای بدل گردد و همین نکته است که تقلیل تعزیه نامه‌ها را به متنی ادبی، چنانکه برخی چنین پنداشته‌اند و به همین سبب از منظر ادبیات رسمی به نقد مجالس تعزیه و طرح نقایص و عیوب آن با توجه به ویژگی‌های ادبی این آثار پرداخته‌اند، محکوم می‌سازد زیرا همانطور که آلن استن و جرج ساونا می‌نویسند: «امروز نگاه به آثار هنری از چپستی به چونی حرکت نموده است و بررسی و تحقیق از منظر نشانه‌شناختی در مورد این که معنی چگونه به وجود آمده و چگونه از طریق نظام‌هایی از نشانه‌هایی قابل رمز گشایی منتقل می‌گردد مد نظر است پس در این جا «چگونگی» ایجاد معنا دریافت اجرایی و در عناصر دخیل در نوشتن متن مد نظر است» (استن و ساونا - ۱۳۸۶ - ص - ۱۶) چنانکه نبود توضیح در تعزیه نامه‌ها تاکید دویاره است بر استفاده از دستورالعمل و قرار دادهایی ثابت برای اجرای گروه.

موسیقی آوازی یک نشانه‌ی نظام قراردادی

یکی از برجسته‌ترین نشانه‌های تعزیه استفاده از موسیقی آوازی برای تاکید بر موضع و تبار نقش است به طوری که به آواز سخن گفتن ویژه شبیه خوانانی (بازیگرانی) است که ایفاگر نقش اشیاء در این آثار نمایشی نیستند و در بیشتر موارد معرف شخصیت‌هایی آرمانی می‌باشند هر چند که گاه بنا به ضرورت مجلس برای میانه حالان^۱ و شخصیت‌های خنثی نیز از موسیقی آوازی - البته در محدوده‌ای کوتاه از نظر زمانی - استفاده می‌شود ضمن اینکه استفاده از موسیقی آوازی در کنار لحن پر خاشجویانه مخالف خوانان ایجاد تنوع در مجلس را نیز مد نظر دارد.

البته در کنار موسیقی آوازی موسیقی‌سازی نیز در مجالس چون نشانه‌ای برای اعلان بر گزاری مجلس و یا خبر شهادت و جنگ مورد استفاده قرار می‌گیرد به شکلی که آوای نی که به سوزناک‌تر شدن فضای مجلس می‌انجامد نشانه‌ای از مفاهیم قربانی و شهادت یا هجران است و شیپور و کرنا بر پای مجلس و جنگ نمایشی را خبر می‌دهند.

استفاده از دستگاه‌ها، گوشه‌ها و مقام‌های گوناگون موسیقی ایرانی با توجه به تأثیری که هر یک از این نواها بر ذهن مخاطب می‌گذارند خود تشدید کننده تأثیری است که مفاهیم نهفته در شعر و لحظات نمایشی سعی در القاء آن دارند، نشانه‌هایی نمایه‌ای که از طریق مجاورت و همنشینی با سایر نشانه‌های موجود در متن و اجرا مخاطب را با خود همراه

ساخته و به مفاهیم مد نظر آفرینندگان مجلس ارجاع می‌دهند.

نشانه‌ها در اجرا

نمایش در مفهوم کلی خود در حکم یک پدیده شمایی است و بازیگر یک شمایل و چنانکه موکارسکی می‌نویسد «اجرا شبکه‌ای از واحدهای نشانه‌ای است که به نظام‌های همیار و متفاوت تعلق دارند» (موکارسکی، ۱۹۳ ص ۵) در میان نشانه‌های موجود در مجالس شبیه خوانی (تعزیه) گروهی که بیش از همه متکی بر قراردادهایی میان مخاطب و اجرا کننده‌اند و به سبب تأکید بر جنبه‌ی قرار دادی این نمایش سنتی ایرانی نه تنها خود از نشانه‌های سالم به شمار می‌آیند بلکه در حفظ سلامت این نمایش نمادین تأثیر به سزایی دارند نشانه‌هایی هستند که توسط شبیه خوانان به کار گرفته می‌شوند و مربوط به اجرای این نمایش می‌باشند. شبیه خوانانی که بدن و صدای ایشان شمایل اصلی در تعزیه است با این تفاوت که در این جا همسانی میان دال و مدلول - بازیگر و نقش - تنها در ظاهر است و قبل همه نشانه‌های اجرایی شبیه‌خوانان، که از تمام ترفندهای در اختیار مدد می‌جویند تا به دلایل عمدتاً اعتقادی بر فاصله خود بر نقش و نمایشی بودن آنچه بر صحنه می‌گذرد تأکید ورزند، خود از شاخص‌ترین نشانه‌های نمادین تعزیه به شمار می‌آیند و این نکته‌ای است که مهمترین تفاوت بازیگری در تئاتر رئالیستی و تعزیه را خاطر نشان می‌سازد زیرا بازیگر تئاتر رئالیستی به دلیل بهره جستن از شباهت‌های بین خود و الگوی واقعی نقش در نهایت به نشانه‌ای شمایی بدل می‌گردد و بازیگر تعزیه (شبیه خوان) با تأکید بر فاصله خود با نقش - که الگوی آرمانی از خیر و شر را به تصویر می‌کشد و خود نمادی از حقیقتی والاست و هم‌چنین با استفاده از قراردادهایی گوناگون حرکتی، بیانی موسیقایی و ... به نشانه‌ای نمادین ارتقاء می‌یابد که حرکات و ژست‌های خود را نه با الگو گرفتن از واقعیتی مبرا که بر اساس الگوهای تکرار شونده شکل می‌دهد.

البته در همین جا لازم به ذکر است که امکان وقوع حرکات به طور منفرد وجود ندارد زیرا چنانکه الام نیز می‌آورد «حرکت پیوستاری است و فقط در الگوهای نحوی کلی یک گستره رفتار حرکتی امکان تحلیل آن وجود دارد» (الام - ۱۳۸۲ - ص ۹۳) و ضمناً تنها یکی از نقش‌های اصلی حرکت، نشان دادن هدفمند بودن یک پاره گفتار است و در بسیاری از موارد نشانگری غیر بیانی می‌باشد هرچند که تصویرسازی کلام یکی از شگردهای ویژه تعزیه و نقل ایرانی است.

بازیگری که چشمانش به دست نویس دوخته شده در حالی که حرکات دستش حاضران را مورد خطاب قرار می‌دهد، بازیگری که واقعاً بدون وقفه بازی می‌کند، حرکات و ادا و اطوارهای قالبی و قراردادی در هنگام خواندن، سخن گفتن قراردادی همراه با نشانه‌های تصویری ابراز خشم، ایفای نقش بر اسب، که سوار و اسب در آن به صورت شخصیتی واحد در می‌آیند، سردادن مرثیه که بیانگر غم است، کند و تند شدن ضرب‌آهنگ نمایش، قدرت افزودن به طول مدت سوگواری و تغییر هنرمندانه‌ی آن، آوازخوانی در خدمت نمایش، گفتار و رفتار نمایشی مخالف خوانان به نشانه‌ی نجابتشان، همسرایی

و بازی گروهی بچه خوانان، رفتار متقابل تماشاگران و بازیگران به عنوان اعضای یک جمع (اهل مجلس) که در «اوج» به نوعی وحدت عرفانی مومنان بدل می‌گردد، گذشتن شبیه خوانان از کنار علائم و نشانه‌های مذهبی توأم با حرکات احترام‌آمیز، و سینه زدن همگانی که همه از روش‌های بسیار مشخص اجرای شبیه خوانی به شمار می‌آیند وقتی دست به دست یکدیگر می‌دهند و به مثابه کلی واحد ارائه می‌گردند مشخصات یک شیوه بازی نمایشی را ارائه می‌کنند، این حرکات به گونه‌ای ارائه می‌شوند که شبیه خوان حتی در انجام پاره‌ای از رفتارهای روزمره نیز با استفاده از اغراق، تصنع و تقطیع و سوق دادن آنها به سوی قراردادهایی ثابت و تکرار شونده، رفتارهایی که در تئاتر به شیوه اروپایی بیشتر به نشانه‌هایی شمایی یا نمایه‌ای بدل می‌شوند را بدل به نشانه‌هایی نمادین می‌نمایند، حرکاتی رمزآلود چون:

کاه بر سر افشاندن برای ابراز حزن و اندوه در مجالس متفاوت چنانکه چون دست «زنانه خوان» به سوی کاه می‌رود تماشاگر از رخ دادن مصیبتی در صحنه بعد آگاه می‌شود.

اشاره دست به تماشاگران ضمن خطاب واژه «شیعیان» جهت شرکت دادن آنها در مجلس

بستن پارچه سیاه بر پیشانی تا روی ابروان به نشانه‌ی نابینایی، به طور مثال در مورد «شبییه عبدالله عفیف» در مجلس «شهادت عبدالله عفیف» که برداشتن آن نیز نشانه‌ی شفا یافتن چشمان است مانند شفای «شبییه مادر» در مجلس «عباس هندو». قرار گرفتن شبیه جبرئیل بر مکانی مرتفع (نشانی از مرتبه و جایگاه فرشتگان در آسمان) و حرکت «شبییه اجنه» و «ملائک عذاب» در پای سکو (نشانی از عرصه فعالیت ایشان که در زیر زمین تصور شده است).

رفتار با شیء یا قسمتی از پوشش شبیه خوان به نشانه‌ی رفتار با نقش به طور مثال بر دوش گرفتن چوبدست «شبییه شتربان» توسط «شبییه ابراهیم» به نشانه‌ی به کول گرفتن مرد با اشترش «مرا و اشتر مرا بکش بر دوش» - در مجلس ذبح اسماعیل. از میان دو انگشت نگریستن (به مثابه دوربین) به معنای نگاه کردن از فاصله‌ی دور.

شانه زدن بر موی شهادت خوان یا بچه خوان به معنای آراستن وی جهت شهادت.

دویدن دو شبیه خوان در دو سوی صحنه با علامت گم شدن و ندیدن یکدیگر از جمله در صحنه‌های گم شدن مریم و عیسی در مجلس «وفات مریم» و گم شدن طفلان مسلم در مجلس «شهادت طفلان مسلم».

«زره کندن» در مجلس «عباس و شوزب» که نشانه‌ی شوق شهادت است و معنایی عرفانی دارد و ...^۱

شبییه خوان در تعزیه ترکیبی پویا از مجموعه‌ی نشانه‌هایی است که حامل آنها می‌تواند بدن، صدا و حرکات خودش باشد هر چند که برخی از آنها نیز توسط اشیاء، البسه و سایر اجزای صحنه‌ای که با وجود وی معنا می‌یابد انتقال داده می‌شوند. البته لازم به ذکر است که ویژگی‌های فضای اجرا، صحنه چهار سویه (میدانی) و میزان دوری یا نزدیکی به مخاطب نیز خود در به وجود آمدن این قراردادها موثر بوده‌اند ضمناً در این زمینه باید از خاطر نبرد که مسئولیت حفظ و سازماندهی

نظام نشانه‌ای نمایش در تعزیه معین البکا (استاد شبیه گردان) است او از قراردادهای از پیش روشن استفاده می‌کند قراردادهایی که شبیه خوانان و سایر عوامل نیز آنها را به خوبی می‌شناسند و در واقع او تذکار دوباره قواعد و حفاظت از آنها را بر عهده دارد ضمن اینکه طبق وظایف آئینی‌اش و باید از تاثیر صحیح و دلخواه به کارگیری نظام نشانه‌ها در مخاطب اطمینان حاصل نماید به ویژه با توجه به این آگاهی که تمامی نظام‌های نشانه‌ای متن، اجرا، صحنه پردازی به ضرورت با یکدیگر تلفیق شده و بر هم تاثیر می‌گذارند و مسئول این تلفیق کسی نیست جز خود او که خود نشانه‌ای نمادین از پیر و مراد در مراسم آئینی است.

صحنه‌آرایی و لباس و نشانه‌ها

پاره‌ای از نشانه‌های تعزیه را در صحنه‌آرایی و لباس ویژه این نمایش می‌توان یافت که مشهورترین آنها استفاده نمادین از رنگ‌هاست که خود باعث ایجاد امکان تشخیص موقعیت و موضع شخص بازی با توجه به رنگ لباسی است که او بر تن دارد چنانکه اولیاء خوانان بیشتر از رنگ‌های سفید و سبز، اشقیاء خوانان از رنگ‌های سرخ و ارغوانی و زنان اولیاء از رنگ سیاه استفاده می‌کنند، حربه جهت رستگاری نهایی خود لباسی به رنگ زرد بر تن دارد - رنگی که تداعی کننده روشنایی و نور است - و لکه‌های سرخ به کفن که نشانه شماییلی جراح است نشانه‌ای نمادین از شهادت نیز می‌باشد، قراردادی که مبین این نکته مهم است که در تعزیه دلالت پیش از عمل می‌آید چنانکه اساساً بر تن کردن کفن نزدیک شدن مرگ را دلالت می‌کند که با توجه به پیشینه اساطیری و تاریخی و همچنین توجه به متون دینی و تاثیر روانی بر تماشاگران (روانشناسی رنگ‌ها) وضع گردیده است.^۱

در مواقعی که لباس تعزیه خوانان بیانگر شغل، حرفه یا ملیت و نژاد شخصیت نمایشی است طرح این لباس نشانه‌ای نمایه‌ای است و در سایر موارد طرح لباس که تلفیقی از لباس‌های ایرانی و عربی است قراردادی نمایشی است. اهمیت اشیاء در روی صحنه از اهمیت آنها در زندگی روزمره بیشتر است و آنها چون نقش نشانه‌هایی نمایشی را بر روی صحنه بازی می‌کنند توانایی کسب کیفیات و صفاتی را می‌یابند که در زندگی واقعی فاقد آن هستند.

در صحنه‌آرایی مجالس تعزیه استفاده از نشانه‌های شماییلی، نمایه‌ای و نمادین به طور جداگانه و یا به طور توأمان در کنار یکدیگر را می‌توان مشاهده نمود. طشت آبی نشانه‌ای از رود فرات است شاخه نخلی نشانه‌ای از نخلستان نهالی یا شاخه‌ای نشانی از یک باغ و یا یک درخت، گلدان‌هایی بهشت را به تصویر می‌کشند، پرچم‌های سبز و سرخ و سیاه نمادهایی از اهل بیت و شور و انقلاب عاشورایی‌اند که تکیه را مزین می‌سازند و چتر در دست شبیه خوان می‌تواند نماینده

۱ - پیش از اسلام ایرانیان از رنگ سفید برای روحانیان، از رنگ قرمز برای سپاهیان و از رنگ سبز برای کشاورزان استفاده می‌کردند و رنگ‌های تشکیل دهنده پرچم کنونی ایران نیز همین سه رنگند هم‌چنین در سوره کف قرآن لباس حریر سبز به عنوان لباس اهل بهشت معرفی شده است چنانکه اهل جهنم لباسی از آتش (نار) بر تن دارند و در روانشناسی رنگ‌ها نیز تعاریفی شبیه به همین معانی می‌توان یافت.

بالی باشد که فرشتگان را در پروازشان یاری می‌کند و گاه نیز چون سایبانی امیران و فرماندهان دو گروه اولیاء و اشقیاء را از سایر افراد متمایز سازد، چنانکه صندلی و منبر سبز پوش جایگاه امامان است و صندلی و منبر سرخ پوش جایگاه امیران مخالف و زنان اسیر بر کجاوه‌ها حمل می‌شوند، نشانه‌هایی که عمدتاً بر اساس قراردادهایی آشنا عمل می‌نمایند، حتی در پاره‌ای از موارد یک شیء در موقعیت‌های گوناگون کارکردهایی متفاوت و در نتیجه تعریف‌های مختلفی را از منظر علم نشانه‌شناسی می‌یابد چنانکه چهار پایه‌ای در صحنه می‌تواند تنها نشانه‌ای شمایی از یک چهار پایه باشد و کاربردی واقعگرایانه بیابد در حالی که همین چهار پایه تنها با تأکید شبیه خوان می‌تواند بدل به نشانه‌ای نمایه‌ای از سطحی مرتفع گردد و در لحظاتی با کشیدن پارچه‌ای سبز بر روی آن و یا کلام شبیه خوان بدل به نشانه‌ای نمادین از یک مقبره مقدس و یا اسبی شود و پتویی می‌تواند در مجلسی برای پنهان کردن فردی به کار گرفته شود (نشانه‌ای نمایه‌ای در مجلس طفلان مسلم) و در مجلسی دیگر بستر یکی از اشخاص بازی باشد (نشانه‌ای شمایی در مجلسی چون شهادت سید الشهدا(ع)، پشیمانی یزید و ...) چنانکه عصا در دست شبیه خوان در جایی نشانه‌ای نمادین از قدرت است و در برخی از مجالس نشانه‌ای شمایی که ضعف و ناتوانی و بیماری نقش را تصویر می‌سازد و یا نشانه‌ای نمایه‌ای از پیری.

فضای حاکم بر صحنه و جایی که تعزیه در آن رخ می‌دهد نیز نشانه‌ای است که اتفاق روی صحنه را تعمیم پذیر می‌سازد. معماری تکایا معماری مقدسی است که از تمامی نشانه‌های مورد نیاز برای بوجود آوردن فضایی ویژه آیین سود جسته است و در جایی که از خیمه‌ای برای ایجاد فضای اجرای تعزیه استفاده می‌شود این خیمه خود تکراری از خیمه صحنه در مقیاسی بزرگ می‌باشد که حضور و نوع عملکرد تماشاگران و اجرا کنندگان آن را بدل به مکانی مقدس و اساطیری می‌سازد پس هر عملی که در آن روی می‌دهد ساحتی فرا واقعی می‌یابد چنانکه در این مکان حتی پنخس غذا و تنقلات نیز اشاره‌ای است به شریک شدن مخاطبان در غذای اهل بیت.

رابطه مخاطب با مجلس شبیه خوانی از منظر نشانه‌شناسی

آخرین مبحثی که می‌توان در این نگاه اجمالی بر نشانه‌های تعزیه به آن اشاره نمود مربوط به مخاطبان مجلس است، که به علت ذات آیینی تعزیه به آنها نقشی فعال سپرده می‌شود، تماشاگرانی فعال که آیین‌ورز و آیین‌گزارند و بعد استعاری زمان در تعزیه می‌تواند فعالیتشان را تشدید نماید، مخاطبینی که قراردادهای تعزیه را به خوبی می‌شناسند و می‌توان گفت که در پدید آوردن آنها مشارکت داشته‌اند زیرا قراردادهای تعزیه مانند تمامی قرارها و قراردادهای جامعه سنتی و هنر سنتی نتیجه خرد جمعی است و نه خلاقیت فردی و حتی اگر هنرمند با اتکاء به استعداد و قریحه خویش بدعتی نیز داشته باشد تا این بدعت توسط جمع مورد تأیید قرار نگیرد نمی‌تواند در جمع قرارهای هنر سنتی جایی بیابد و این متکی بودن بر قراردادهای و قاعده حفظ آنهاست که وجه اصلی تمایز این هنر با هنر مدرن تلقی می‌گردد، هنری وحدت گرا و کلی نگر

که زاده‌ی نگاهی برآمده و حاکم بر کل جامعه است و به همین دلیل نیز در پاره‌ای از موارد در تعارض با نگاه جزئی نگر و مبتنی بر خلاقیت فردی هنر مدرن قرار می‌گیرد.

مخاطبان تعزیه که با شرکت در روایتی تازه از سنتی باستانی بر شروعی مجدد و تجدید حیاتی باستانی اصرار می‌ورزند با یاری تخیل و اعتقادات خویش به یاری گروه اجرایی می‌پردازند.^۱ تا نمایشی نمادین که نشانه‌ای از تکرار یک اندیشه کهن در سراسر تاریخ و در تمامی عالم است شکل گیرد، نمایشی که خود نمادی از چالش ذاتی و جوهری جهان آفرینش است، این تماشاگر شریک گاه تا آنجا پیش می‌رود که خود نیز به گروه بازیگران می‌پیوندد و به نشانه‌ای شمایی از لشگریان مخالف یا تشییع کنندگان جنازه شهیدی بدل می‌گردد و گاه نشانه‌ای نمادین است از مردمانی که نماد انسان کامل بر روی صحنه رنج کشیدن برای ایشان را به تصویر می‌کشد زیرا این تماشاگر در واقع نماینده‌ی همان بندگان است که قرار است اسباب شفاعتشان توسط ائمه و پیامبران که جلوه‌های زمینی انسان کامل بوده‌اند فراهم آید و به همین سبب نشانه‌های نمادین این انسان کامل بر روی صحنه نیز خطاب به او سخن می‌گوید تماشاگران تعزیه به طور همزمان و توأمان هم مخاطبند و هم بازیگر، هم الگوی نقش‌اند و هم نشانه‌ای از او، فهم خود واقعی خویش را با خود به مجلس آورده‌اند و هم تبدیل به نشانه‌ای شمایی از بندگان گناهکارند و هم بدل به نشانه‌ای نمادین در نمایشی نمادین می‌گردند زیرا آنچه در مجلس تعزیه رخ می‌دهد آئینی است و تماشاگر و مجری هر دو آئین گزارند و بدین ترتیب در این نمایش آئینی موانع مربوط به مکان و مشارکت میان تماشاگر و بازیگر با خطاب مستقیم شبیه خوان به تماشاگر از بین می‌رود.

اهمیت این مخاطب در شکل‌گیری آئین چنان است که حتی برای تاکید بیشتر بر این نقش پاره‌ای از مجالس تعزیه در مورد وی می‌باشند که از آن جمله‌اند مجلس قانیای فرنگ و یا مجلس پسر فروشی، و هنگامی که چنین مجالسی بر صحنه باشند ما با ترکیبی پیچیده از نشانه‌های شمایی نمایه‌ای و نمادین بر سکو، پای سکو، صحن تکیه و متن و اجرا روبرو خواهیم بود.

نتیجه‌گیری

می‌دانیم که هر چیزی در چهارچوب نمایش یک نشانه است و اجرای نمایشی مجموعه‌ای از نشانه‌هاست و به همین جهت با توجه به آنچه که آمد می‌توان نتیجه گرفت که:

۱- در تعزیه نیز چون تمامی آثار نمایشی زمانی که متن نوشته شده (تعزیه نامه) را به صورت اجرا می‌بینیم کاملاً متفاوت خواهد شد، قراردادهای تعزیه آن را رنگ و بویی دیگر می‌زند.

۱ - نشانه‌شناسی اجتماعی بر این نکته اصرار می‌ورزد که تماشاگر از طریق تجربه‌ی روزمره‌اش در رمزگردانی و رمزگذاری نشانه‌های اجتماعی و نشانه‌های نمایشی درک بالایی چه به صورت آگاهانه و چه در سطح ناخودآگاه دارد و واکنش تماشاگر نسبت به آنچه در صحنه می‌گذرد حاصل تجربه‌ی اجتماعی و اطلاعات فرهنگی اوست.

۲- متون تعزیه یادآور مفاهیمی هستند که ریشه در باورها و اعتقادات دیرینه ایرانیان دارند باورهایی که پس از اسلام با اعتقادات اسلامی درهم آمیختند و اندیشه‌ای را شکل دادند که منبع و مرجع اصلی نشانه‌های موجود در متون تعزیه است و مفاهیمی چون انسان کامل، سیر و سلوک عرفانی، نبرد دائمی میان خیر و شر و پیمان و طرح و نقشه ازلی که نقش‌ها و قصه‌های تعزیه را رنگ و بو می‌بخشند از آن جمله‌اند.

۳- تعزیه نمایشی آئینی است بنابراین، این نمایش خود مناسکی را به اجرا می‌گذارد که سرشار از نشانه‌ها می‌باشد، نشانه‌ها و قراردادهایی که از آئین می‌آیند.

۴- در تعزیه «چه اتفاق خواهد افتاد» به نفع «چگونه اتفاق خواهد افتاد» کنار گذاشته شده و به همین سبب هم‌نوا با برخی از نحل‌های درام مدرن می‌توان اهمیت اجرا و قراردادهای اجرایی را در این نمایش مشاهده نمود و همین ویژگی است که آن را به منبع و مرجع مناسبی جهت الهام نمایشی در دوره معاصر مبدل می‌نماید.

۵- تعزیه نمایشی است که از مخاطب خود «بررسی دوباره قواعد» را طلب می‌کند و خواهان همکاری و مشارکت فعال او در تولید معنی است و چنین کند و کاوی ارتباط منفعلانه تماشاگر را با جهان نمایشی و جهان واقعی به زیر سؤال می‌برد و فرآیندی را شکل می‌دهد که آدمی را درگیر لذتی برآشوبنده می‌کند لذت جان سپردن به جریانی که از دیر باز تاریخ تاکنون همچنان در تکراری مدام هر روز از نو زنده می‌شود و شعار «کل یوماً عاشورا و کل ارض کربلاً» را معنا می‌بخشد. در جامعه سنتی رفتن به مجلس سنتی تعزیه با قصه‌ای تکراری بارها تکرار می‌شد چنانکه هنوز نیز این اتفاق برای مخاطب آیین‌ورز رخ می‌دهد.

۶- در تعزیه بازیگر (شبیه‌خوان) با داشتن سبک بازی اشاره و نمایشی (demonstrating) من خود را در من شخصیت پنهان نمی‌کند و استفاده از آواز طریقه‌ی دیگری از غریب‌نمایی را به تماشا می‌گذارد.

۷- در تعزیه چون تمامی نمایش‌های سنتی نظام‌های نشانه‌ای به خصوص نظام حرکتی به اندازه‌ی زبان تحت حاکمیت قراردادهای نشانه‌ای است.

۸- در تعزیه، شبیه‌خوان حامل مجموعه‌ای پویا و متصل از نشانه‌های گوناگون است.

۹- به وجود آمدن سبکی خاص در شبیه‌خوانی به علت عدم ارزش شخص در مقابل اندیشه جمعی کمتر رخ می‌دهد هر چند که پس از حرفه‌ای شدن شبیه‌خوانی بعد از دوره اوج تعزیه در تکیه دولت و رفتن آن به سوی نمایشی غیر آئینی این نیز، البته نه به شکل ستاره‌سازی غربی آن بلکه به سبب تاکید بر مهارت‌هایی خاص در شبیه‌خوانی توسط برخی از نام‌آوران این عرصه، در مواقعی دیده شده است.

و در پایان باید گفت که آنچنان که «کرام» نیز یادآور می‌شود «در تئاتر شرق واحدهای معنایی چنان با قدرتمند که تمایز بین دلالت صریح و دلالت ضمنی از بین می‌رود: همه معناها اولیه و کمابیش صریح هستند» (الام - ۱۳۸۲ - ص

(۱۹) و این نکته‌ای است که در تعزیه نیز به روشنی می‌توان مشاهده نمود.

منابع و مآخذ

- آستن، الن و جرج ساونا - نشانه شناسی متن و اجرای تئاتری - تهران - قطره - ۱۳۸۲
- احمدی، بابک - حقیقت و زیبایی - تهران - مرکز - ۱۳۷۴
- الام، کر - نشانه شناسی تئاتر و درام - تهران - قطره - ۱۳۸۲
- الیاده، میرجا - رساله در تاریخ ادیان - جلال ستاری - تهران - سروش - چاپ سوم ۱۳۸۵
- بارت، رولان - اسطوره امروز - شیرین دخت دقیقیان - تهران - مرکز - ۱۳۷۵
- چلکووسکی، پیترجی - تعزیه، هنر بومی پیشرو ایران - داود حاتمی - تهران - علمی و فرهنگی - ۱۳۶۷
- خوچکو، الکساندر ادموند - جنگ شهادت - (جلد اول) - به اهتمام زهرا اقبال و دکتر محمد جعفر محبوب - تهران - سروش ۱۳۵۵
- شهیدی، عنایت الله - پژوهشی در تعزیه و تعزیه خوانی از آغاز تا پایان دوره قاجار در تهران - تهران - دفتر پژوهش های فرهنگی با همکاری کمیسیون ملی یونسکو در ایران - ۱۳۸۰
- صالحی راد، حسن - مجالس تعزیه - تهران - سروش - ۱۳۸۰
- ناصربخت، محمد حسین - تاثیر ادبیات ایران زمین بر مجالس شبیه خوانی - تهران - پرسمان ۱۳۸۶
- ناصربخت، محمد حسین - نقش پوشی در شبیه خوانی - تهران - نمایش - چاپ دوم - ۱۳۸۶
- موکارسکی، یان - تلاشی برای تحلیل ساختاری پدیده و بازیگر - پراگ ۱۹۳۴
- Eco , u . A theory of semiotics . 1993
- Peirce , c . s , E crits sur la signe . tra G Deledalle , paris , 1998

کتیبه گریو گنبد حرم مطهر امام علی (ع)، جلوه‌ای از کمال علم و هنر ناب اسلامی

دکتر علیرضا بهرمان



چکیده

فلزکاری آمیخته‌ای از علم و هنر بوده و یکی از مهمترین شاخه‌های فن‌آوری است که انسان در مسیر زندگی بدان دست یافت و با تجهیز بدان توانست زمینه‌های دیگر پیشرفت را بییماید.

ایرانیان نیز از جمله مردمانی بودن که بسیار زود به فن فلزکاری دست یافتند و نقش مهمی در تکامل فنون این صنعت داشتند بطوریکه در هزاره اول قبل از میلاد یکی از سرآمدان صنعت فلزکاری جهان باستان بشمار می‌آمدند.

ورود اسلام به ایران و ظهور دانشمندان بزرگی چون زکریای رازی که در عرصه علم فلزشناسی و خصوصیات فلزات رساله‌های جامعی را تدوین نمود موجب گردید صنعت فلزکاری در ایران دست خوش تحولات چشم‌گیری شده و از قرون اولیه اسلامی آثار فلزی بسیار با ارزشی بر جای مانده است، این تحول توسط فلزکاران و هنرمندان عهد صفوی به اوج تکامل خود دست یافت.

یکی از شاخه‌های صنعت فلزکاری پوشش دهی تزئینی و حفاظتی بر روی فلزات است که با روش‌ها و اهداف گوناگونی انجام می‌پذیرفته است طلا از جمله فلزاتی است که از آن برای ایجاد پوشش بر روی فلزات دیگر بطور گسترده استفاده می‌شده است، یکی از روش‌هایی که برای پوشش دهی طلا بر روی فلزات دیگر مورد استفاده قرار داده می‌شده روش شیمیائی است که به روش ملغمه‌کاری خوانده شده است. این روش توسط ایرانیان از عهد باستان بکار گرفته می‌شده و پس از آن در دوران اسلامی نیز مورد استفاده قرار داده شد و ضمن بهبود بخشی روش‌های اجرائی آن بطور گسترده در فرآورده‌های هنری و صنعتی مورد استفاده قرار داده شد، اما در دهه‌های اخیر صنعت آبکاری فلزات با روش الکتریکی کشف گردید که در قیاس با روش ملغمه‌کاری بسیار سهل‌تر می‌نمود بنابراین رفته رفته از میزان کاربرد روش ملغمه‌کاری کاسته و طی پنجاه سال اخیر بطور کامل به فراموشی سپرده شد. بنابراین روش ملغمه‌کاری نیز به مانند بسیاری از علوم و فنون قدیمی دیگر که در برابر هجوم

علوم و فنون جدید مهجور واقع شده و قبل از ارائه توانایی‌ها خود کنار گذاشته می‌شوند، کنار گذاشته شد، اما با توجه به نمونه‌های بسیار قدیمی که با این روش کار شده و علی‌رغم شرایط نامناسب نگهداری آنها، تا کنون ماندگار مانده‌اند می‌توان نتیجه گرفت که این روش می‌تواند از قابلیت‌های زیادی برخوردار باشد، لذا این مقاله بر آن شد تا به بهانه مرمت یکی از آثار پر اهمیت تاریخی یعنی کتیبه فلزی گریو گنبد حرم مولی الموحیدین حضرت علی (ع) به شناسائی قابلیت‌های علمی این فن پرداخته و نسبت به بازخوانی و احیاء این فن به فراموشی سپرده شده اقدام نماید؛ استنتاجات ارائه شده در این مطالعات بر بستر مطالعات علمی - آزمایشگاهی می‌باشد.

واژه‌های کلیدی: فلزکاری metalworking، آبکاری metal covering، ملغمه malgam or ormolu، طلا Gold، مس copper، متالوگرافی Metallographic، نفوذ penetration

مقاله

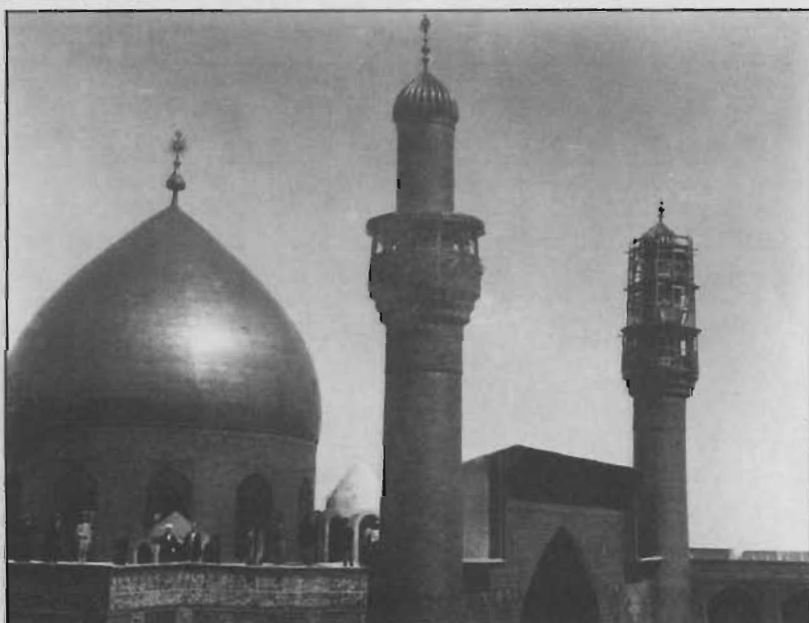
همه جهانیان بر این اندیشه باور دارند که ایرانیان مردمانی با ذوق، هنرمند بوده و از هوش بسیار برخوردار هستند، این ویژگی ایرانیان موجب گردیده است که علی‌رغم تغییرات بسیاری که در طول تاریخ حکومت‌ها در جغرافیای سیاسی جهان رخ داده است همواره سرزمین ایران بر نقشه جهان درخشیده است. هوش سرشار و ذوق ساکنین ایران زمین موجب گردید که بسیار زود به ابزار تشکیل تمدنی بزرگ دست یابند، این سخت‌کوشی موجب گردید که ایرانیان در هزاره چهارم قبل از میلاد مسیح با تکمیل فن سفالگری به دانش ذوب فلزات دست یافته و از آن بطور گسترده در ساخت مصنوعات خود بهره گیرند، کشفیات باستان‌شناسی نشان می‌دهد که ایرانیان در آغاز ورود به هزاره اول قبل از میلاد مسیح به تمام فنون فلزکاری تسلط داشته و مصنوعات با قابلیت‌های بسیار عالی از آن می‌ساخته‌اند.

با ورود اسلام به ایران و تشویق و تاکید که دین مبین اسلام بر آموختن علم و هنر داشت، ایرانیان را بر آن داشت تا بیش از پیش راه علم و دانش را بپیمایند بطوریکه تا قبل از سده‌های میانی دوران اسلامی دانشمندان بزرگی که در حوزه‌های مختلف علوم ظهور کردند و رسالات بسیاری را در زمینه‌های مختلف معرفت به رشته تحریر در آوردند، دانشمندی چون زکریای رازی که در باب علم شیمی، فلز شناسی و کیمیا رساله معرف را ارائه داد تحقیقات و آزمایشات این دانشمند بزرگ توسط صنعتگران دوران بکار گرفته شد و موجب گردید فلزکاران موفق به تهیه آلیاژهایی با قابلیت‌های بسیار عالی جهت ساخت مصنوعات فلزی مختلف گردند. آلیاژهایی همچون انواع فولادهای مقاوم و آلیاژ سفید روی یا هفت جوش که از صورتی نقره‌گون برخوردار بود اما در ساخت آن فلز نقره بکار نمی‌رفت.

پویائی صنعت فلزکاری ایرانیان به مانند سایر حرف در دوران سرعت گسترش یافت و در قرون نهم و دهم هجری مصادف با عهد سلاطین صفوی به عالیترین درجه دوران خود دست یافت.

یکی از مجموعه‌های بسیار ارزشمند صنعتی - هنری که در محدوده همین دوران تاریخی یعنی سلسله افشاریه توسط صنعتگران و هنرمندان ایرانی ساخته شده است، تزئینات فلزی بسیار زیبایی است که برای آذین بنای مطهر مرقد مولی متقیان حضرت علی (ع) ساخته و بر بنای آن بزرگوار نصب گردیده شده است.

در سال‌های اولیه سلسله افشاریه نادر شاه افشار موسس این سلسله دستور به تعمیر گنبد مطهر بنای بارگاه حضرت علی (ع) داد و طلا لازم برای مطلا نمودن آن را فراهم نمود، بنابراین جمعی از هنرمندان ایرانی مامور به انجام این امر شده و گنبد را با خشت‌های مسی که با طلای نسبتاً ضخیمی پوشش داده شده‌اند تزئین نمود. موازی با این اقدام گریو گنبد نیز بوسیله کتیبه‌ای که جنس آن مشابه با پوشش گنبد یعنی بدنه مسین و پوشش طلا است مزین گردید.



کتیبه گریو گنبد

بخشی از بنای مرقد مطهر حرم حضرت علی (ع) و گنبد آن را نشان می‌دهد.

این تصویر به سال ۱۳۰۵ هجری قمری که توسط یکی از رجال عهد قاجار گرفته شده است و در آن پوشش طلا گنبد و کتیبه گریو مشاهده می‌شود. مطالعات انجام شده نشان می‌دهد که تا قبل از کتیبه گریو گنبد مرقد مطهر مولی، عموماً کتیبه‌های گریو گنبدها با استفاده از کاشی‌های هفت رنگ، معرق و یا معقلی که هنرمندان عهد صفوی مهارت بی نظیری در ساخت آنها داشتند اجرا می‌گردید، اما بنظر می‌رسد هنرمند سازنده گریو گنبد امام علی (ع) از یک سو به دنبال آن است که ایده‌ای تازه در این زمینه ارائه داده و از سوی دیگر مصالح کتیبه را بگونه‌ای انتخاب کند که با شمایل پوشش طلای گنبد همخوانی لازم را داشته باشد؛ بنابراین هنرمند بر آن می‌شود تا کتیبه گریو را از جنس فلز مس که با پوششی غنی از طلا تزئین شده است بسازد. بر اساس تاریخ درج شده در متن کتیبه این اثر با ارزش به سال ۱۱۵۶ هجری قمری اتمام و

بر گریو گنبد مطهر نصب گردیده است.

کتیبه مذکور مشتمل بر سه سطر می‌باشد که در آن سطر فوقانی به خط فارسی، سطر میانی عربی و سطر زیرین نیز فارسی است، متن عربی کتیبه سوره شریفه انا فتحنا لک فتحنا مبینا است که بر گرفته از قرآن مجید است. هنرمند در زمان نوشتن متن و انتخاب اندازه خطوط ملاحظاتی را در نظر می‌گیرد که از آن جمله می‌توان توجه به خوانا بودن کتیبه از فاصله دور و همخوانی با تناسبات گنبد را مورد اشاره قرار داد. با توجه به این ملاحظات و انتخاب اندازه خطوط، هنرمند فضای کافی برای نوشتن کل سوره شریفه را بر گریو نمی‌یابد، بنابراین در کتیبه بخشی از سوره شریفه که حد فاصل بین بسم الله تا اوایل آیه دهم سوره است با خط درشت در کتیبه اصلی جای داده شده و آیات بعد تا اتمام آیه شریفه با خط ریز در پلاک‌های کوچک نصب شده در فواصل معین واقع در زیر کتیبه اصلی نوشته می‌شود.



برای نوشتن متن قرآنی کتیبه از شیوه خط ثلث استفاده شده است و استاد محمد علی اصفهانی خوشنویس مشهور عهد نادری تحریر آن را بر عهده داشته است، خطاط کتیبه نام خود را در آخرین قطعه کتیبه همراه با درج تاریخ اتمام ساخت کتیبه به یادگار آورده است. در این قطعه هم‌چنین نام سایر هنرمندانی که در ساخت این کتیبه نقش محوری داشته‌اند آورده شده است، که از آن جمله شاملو و محمد علی تبریزی را می‌توان نام برد.

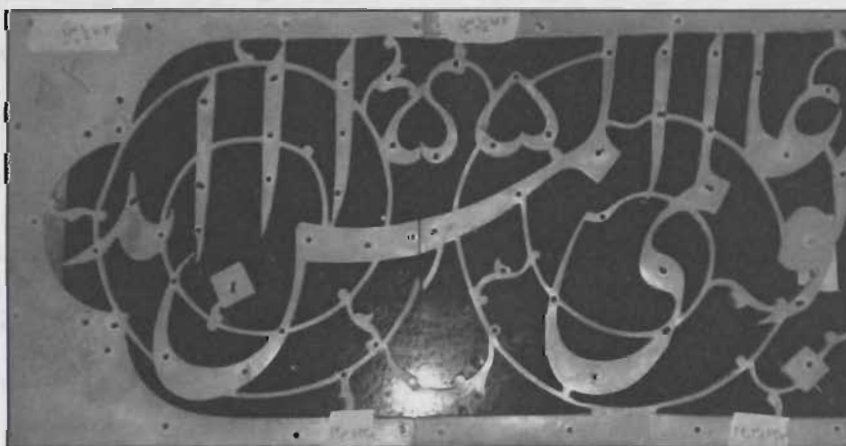
متن فارسی کتیبه را اشعاری تشکیل می‌دهند که به زبان فارسی و ترکی سروده شده‌اند. ابیات این سروده توسط میرزا زکی مشهدی متخلص به ابن ندیم از شاعران بزرگ عهد نادر شاه که از نزدیکان و مشاوران او نیز بوده سروده شده است. از ابن ندیم دیوانی با ۹۰۰۰ بیت شعر بر جای مانده است، ابیات شعر کتیبه در مدح حضرت علی (ع) و هم‌چنین تمجید از مقام نادر شاه است.

سرایش اشعار کتیبه به دو زبان فارسی و ترکی انجام شده و نشان می‌دهد شاعر تسلط کافی بر هر دو زبان فوق را

داشته است. شاعر نام خویش را نیز بطور نامحسوس و رمز گونه در یکی از مصرع ها شعر جای داده تا اهل فن را که به تفحص در این کتیبه می‌پردازند با کشف کلید نام شاعر به وجد آورد. کلام و اشارات موجود در اشعار نشان می‌دهد که شاعر سرایش این ابیات را بطور مشخص برای درج در این کتیبه انجام داده است، شاعر هم‌چنین در یکی از مصرع ها به نام بانی یا نادر شاه افشار اشاره کرده و تاریخ نگارش را کتیبه را نیز می‌آورد:



قطعه آخر کتیبه عربی که نام خطاط در آن درج گردیده را نشان می‌دهد.



یکی از قطعات فارسی که تاریخ ۱۱۵۵ بر آن درج شده است.



بخشی از کتیبه فارسی که در آن طبع ندیم یا نام شاعر آورده شده است
(سویلدی تاریخچه طبع ندیم- ایلی مصرع ده جواب مستقیم)



بخشی از کتیبه که در آن "شاه شاهان زمان نادرقلی ۱۱۵۶" آورده شده است

خط کتیبه فارسی با شیوه نسخ و در کامل زیبایی به رشته تحریر درآمده است، بنظر می‌رسد استفاده خطاط از قلمی با ضخامت ۵ سانتیمتر برای تحریر خط عربی و انتخاب قلم ۲ سانتیمتری برای نگارش خطوط فارسی کاملاً آگاهانه بوده و خطاط هنرمند در نظر داشته به این وسیله بر اهمیت آیات قرآنی تاکید نماید.

خطاط برای افزایش زیبایی کتیبه ابتدا زمینه کتیبه را با استفاده از طرح‌های اسلیمی تزئین نموده و سپس بر زمینه اسلیمی‌ها خطوط را تحریری می‌نماید. این شیوه از کار بر زیبایی خط کتیبه نیز افزوده است.

هر چند طراحی و خطاطی استادانه‌ای که در نوشتن آیات و ابیات این کتیبه بکار گرفته شده است بسیار ارزشمند و در نوع خود کم نظیر است اما هنر و صنعت فلزکاری استادانه‌ای که در ساخت این اثر بکار گرفته شده است آن را از سایر آثار هم خانواده متمایز و منحصر به فرد می‌نماید، هنر و صنعت بکار رفته در ساخت این اثر مبین شکوه و عظمتی است

که تفکرات اسلامی در این دوره به هنر و صنعت ایران بخشیده است.

این کتیبه بلحاظ ابعاد، بزرگترین کتیبه فلزی است که بر گریو گنبدهای قدیمی نصب شده است، ابعاد کتیبه برابر ۵۱۲۰ سانتیمتر طول (محیط دایره گریو) و ۱۵۰ سانتیمتر عرض است و در مجموع از ۸۱۴ قطعه صفحه مسی با ابعاد مختلف تشکیل شده است.

همانگونه که قبلاً مورد اشاره قرار گرفت، این کتیبه با استفاده از ورق‌های مس ساخته شده است، و این در حالی است که قبل از این دوره شیوه استفاده از مس برای ساخت کتیبه و به ویژه کتیبه‌های دور گنبد مورد استفاده قرار داده نشده است، بنابراین می‌توان عنوان نمود این کتیبه در نوع خود نخستین تجربه کتیبه‌های فلزی است.

ساخت کتیبه گریو گنبد امام علی (ع) با استفاده از ورق‌های مس و روش برشکاری و نهایتاً ایجاد صفحات مشبک انجام پذیرفته است، هرچند در دوره‌های قبل و بویژه در عهد صفوی بطور وسیعی از روش مشبک کاری ورق‌های فلزی برای ساخت آثار هنری استفاده شده است، اما نمی‌توان در هیچ دوره‌ای نمونه‌ای با کمیت و کیفیت این کتیبه سراغ گرفت. با توجه به ابعاد بزرگی که برای کتیبه در نظر گرفته شده بود و عدم امکان ساخت یک پارچه آن، هنرمند سطح کار را به سطوح کوچکتر تقسیم بندی نموده و هر بخش از متن را در یک قطع کوچک جای داده است، بطور مثال، متن فارسی در قطعاتی از مس با ابعاد ۲۴ در ۲۴ سانتیمتر و متن عربی در قطعاتی با ابعاد ۴۸/۵ سانتیمتر و پهناهای مختلف ۲۰ تا ۳۵ سانتیمتر جای داده شده است.

مطالعات و محاسبات انجام شده بر روی کتیبه که بر اساس اندازه گیری قطعات موجود انجام گرفت نشان می‌داد که احتمالاً تعداد قطعات فارسی کتیبه ۴۴۰ عدد و تعداد قطعات کتیبه عربی برابر با ۳۷۴ قطعه بوده‌اند، اما در زمان تحویل تعداد قطعات کتیبه فارسی ۴۱۷ و قطعات عربی ۳۷۲ عدد بود.

ورق‌های مسی که برای ساخت این کتیبه مورد استفاده قرار داده شده است از ضخامتی در حدود ۵ تا ۶ میلیمتر برخوردار هستند با توجه به اینکه برشکاری ورق مس با ضخامت فوق بسیار دشوار است می‌توان تصور نمود که ساخت کتیبه‌ای با مساحت ۷۵ متر مربع تا چه میزان طاقت فرسا بوده است.

در این کتیبه هر قطعه مشتمل بر دو صفحه است که یکی در زیر و دیگری در رو قرار می‌گیرد صفحه مس زیرین از ضخامتی در حدود ۱/۵ میلیمتر برخوردار است و نقش زمینه کتیبه را بر عهده دارد و صفحه مسی رو که حروف کتیبه بر روی آن برشکاری شده از ضخامتی در حدود ۴ تا ۶ میلیمتر برخوردار است. بنابراین با قرار گرفتن این صفحه بر روی صفحه زیرین حروف کتیبه بصورت برجسته خود نمائی می‌نمایند، پس از اتمام برشکاری لازم بوده است که صفحه زیر و رو بر یکدیگر اتصال یابند، این کار با استفاده میخ پرچ‌های مسی انجام پذیرفته. میخ پرچ‌های بکار رفته در این کار بشکل بسیار زیبایی ساخته و پرداخته شده‌اند.

برای افزایش ویژگی‌های بصری کتیبه، صفحات مشبک روئی با پوششی از طلا خالص طلا کاری می‌شده است برای افزایش جلوه‌های نمایشی قطعات کتیبه و ایجاد شرایط بهتر برای رویت آنها از فاصله دور، هنرمند براساس سبک کتیبه‌های کاشی، اقدام به رنگ‌آمیزی زمینه کار با استفاده از رنگ آبی لاجوردی می‌نموده، قرارگیری حروف طلائی بر زمینه لاجوردی موجب درخشش هرچه بیشتر حروف طلائی می‌گردید رنگ بکار گرفته شده برای رنگ‌آمیزی زمینه از رنگ‌های چسب روغنی بوده که به مرور زمان تخریب و از میان رفته است بنابراین کتیبه با از دست دادن رنگ فوق به میزان زیادی زیبایی خود را از دست داده بود، برای شناسائی رنگ بکار در زمینه کتیبه بر روی بقایای اکسیده شده رنگ مطالعات آزمایشگاهی زیادی صورت گرفت، این آزمایشات با هدف شناسائی رنگدانه و ماده چسبی بکار رفته در ساخت رنگ صورت پذیرفت و در آن از سیستم‌های دستگاهی دیفرانکتومتر اشعه ایکس استفاده شد؛ نتایج آزمایش ماده رنگی را نوعی محصول خوردگی مس و رنگ دانه معدنی لاجوردی شناسائی کرد.

با توجه به اکسیداسیون شدید صورت پذیرفته بر لایه رنگ کتیبه امکان شناسائی بست رنگ بکار رفته ممکن نگردید اما با توجه به دانش فنی هنرمندان عهد افشاریه، به احتمال قوی این بست یکی از انواع روغن‌های خشکانه مانند روغن کتان، گردو و یا خشخاش بوده است رنگ تهیه شده با این روغن در عین حال که پایداری مناسبی در شرایط محیطی دارد اما گذشت زمان و شرایط محیطی شهر نجف که از دمای بالای ۵۰ درجه سانتیگراد در تابستان و دمای نزدیک به صفر و بعضاً صفر درجه زمستان بر خود است می‌تواند به سرعت روغن‌های فوق را تجزیه و تخریب نماید مطالعات انجام پذیرفته نشان داد که این رنگ در فاصله‌های زمانی بعد مورد ترمیم قرار گرفته است اما ترمیم‌های بعدی نیز تخریب و کمتر نشانی از آنها بر کتیبه باقی مانده بود.

ساخت این کتیبه به مانند سایر کتیبه‌ها دشواری‌های زیادی را پیش رو داشته است، اما نوع مواد و تکنیک‌های بکار گرفته شده در این کتیبه، دشواری‌های اجرای آن را دو چندان می‌نموده است، وجود این دشواری‌ها کارفرمای ساخت کتیبه را بر این باور می‌رساند که انجام طرحی با این وسعت در زمانی کوتاه ممکن نیست مگر آنکه هنرمندان و صنعتگران بسیاری را دعوت به همکاری نماید. از این روی در ساخت این کتیبه هنرمندان و صنعتگران زیادی مشارکت می‌نمایند.^۱ ساخت این کتیبه نیازمند مصالحی خاص بوده است که در مقیاس کلان تأمین آن به سادگی میسر نبوده است، بطور مثال میزان مس مصرف شده در ساخت این کتیبه مقداری در حدود ۲۰۰۰ کیلو گرم بوده است.

قطعاً تأمین این مقدار مس در آن زمان با دشواری مواجه بوده است. بررسی قطعات مسی کتیبه به خوبی مبین مطلب فوق می‌باشد، زیرا ورق‌های مس مورد استفاده در ساخت کتیبه به ویژه ورق‌های بکار رفته در زیر یا زمینه کتیبه، ورق‌هایی هستند که یک بار برای موارد دیگر مصرف شده‌اند و بعضاً از وصله کردن ورق‌های فرسوده تهیه شده‌اند، اما با توجه به

۱ - به این موضوع در برخی از متون قدیمی و از آن جمله بیان وقایع کشمیری در بخش شرح وقایع نادری نیز اشاره ای با به این صورت شده است "

محدودیت زمانی یا محدودیت مالی و در دسترس نبودن مس مرغوب کافی به اجبار از ورق‌های فوق استفاده می‌نماید اما در مورد ورق‌هایی که می‌بایست مشبک شده و بر روی کتیبه کار شوند از ورق‌های ریخته و نورد شده مناسب استفاده شده است.



بخش اصلی و دشوار در ساخت این کتیبه برش‌کاری و مشبک نمودن ورق‌های مس با هدف برجسته نمایان کردن حروف کتیبه بوده است. برای این منظور خط بر روی صفحات مسی نوشته شده و سپس احتمالاً با ابزاری مشابه با اره موئی‌های امروزی ورق‌ها را می‌بریدند و صفحات را مشبک می‌نموده‌اند. آزمایشات انجام شده در مراحل مرمت این کتیبه نشان داد که برش ورق‌های مس چکش خورده با ضخامت ۶ میلیمتر حتی با اره‌های امروزی هم به سادگی ممکن نبوده و سرعت برش براساس هر ساعت بیشتر از دو یا سه سانتیمتر نخواهد شد بررسی میکروسکوپی اثرات برش که در لبه‌های برش‌کاری این قطعات باقی مانده است با اثراتی که برشکاری با اره موئی‌های امروزی از خود باقی می‌گذارد کاملاً متفاوت بوده و نشان می‌دهد که ابزارهای مورد استفاده توسط صنعتگران سازنده از ویژگی‌هایی برخوردار بوده است که برای ما شناخته شده نیست، این بررسی نشان داد که ابزار برشکاری چنان به نرمی و دقت ورق شش میلیمتری را برش می‌داده که اثری از دندان‌دانه شدن از خود برجای نمی‌گذاشته است. بررسی و دقت نظر بر روی برشکاری‌ها نشان می‌دهد که تقریباً برشکاری بدون هیچگونه خطائی صورت پذیرفته و استادکاران در هنگام برش‌کاری هیچگاه از مسیر خط برش منحرف نشده‌اند. این امر مهارت، دقت و پیشرفته بودن ابزار کار آنها را نشان می‌دهد.

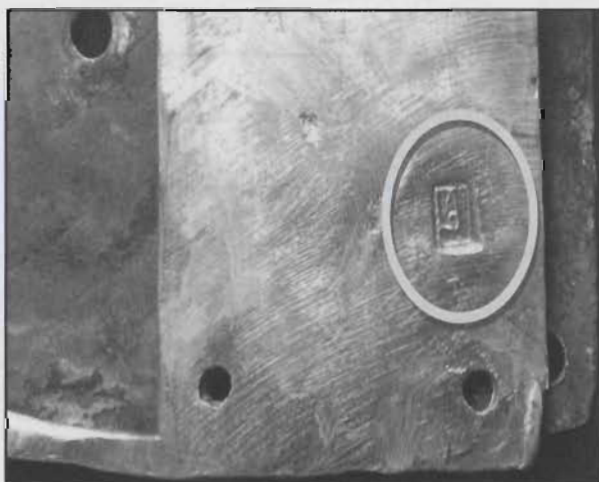
قطعات مسی پس از برش‌کاری می‌بایست سوراخ‌کاری می‌شدند تا امکان پرچ‌کاری آنها بر ورق‌های زیرین ممکن گردد، بررسی سوراخ‌نشان از ابزار دقیق بکار رفته در این کار دارد، چرا که بر روی هر قطعه تعدادی در حدود ۳۰ یا ۴۰ سوراخ با قطری برابر با ۳ میلیمتر اجرا شده و در موضعی که کار از ظرافت زیاد برخوردار بوده سوراخ‌هایی با قطر ۱/۵ میلیمتر زده شده است، اجرای سوراخ‌هایی با این قطر حتی با مته‌های امروزی با دشواری مواجه است، اما صنعتگران

سازنده کتیبه با موفقیت این عملیات را انجام داده‌اند.

اضافه بر برشکاری، ملغمه کردن سطوح حروف کتیبه نیز از جمله فنون بسیار دشوار و حساس بکار گرفته شده در ساخت این کتیبه بشمار می‌رود. برآورد به عمل آمده نشان می‌دهد میزان طلای مصرف شده در طلاکاری این کتیبه مقدار در حدود ۱۰ کیلو گرم بوده است.

حجم وسیع کار در ساخت کتیبه موجب می‌گردید که تعداد زیادی هنرمند در ساخت آن حضور داشته باشند، هم‌چنین در ساخت این کتیبه مقدار زیادی طلا مصرف می‌شده است، بنابراین ضروری بوده است تا تمام مراحل اجرای کار تحت نظارت و کنترل کافی قرار داشته باشد، از این رو کارفرما مقرر می‌دارد تا کلیه کسانی که در ساخت یک قطعه مشارکت داشته‌اند نام خود را در پشت همان قطعه درج نمایند؛ این امر امکان کنترل روند کار را توسط کارفرما بسیار آسان تر می‌نموده است از این رو است که در زمان بررسی دقیق قطعات مشخص گردید که در پشت هر قطعه چندین نام نوشته شده که احتمالاً مربوط به هنرمندانی است که مسئول برشکاری، پرداخت کاری، ملغمه‌کاری و در نهایت پرچ کار همان قطعه بوده‌اند است، این شیوه از نظارت تقریباً هیچ نمونه دیگری تا کنون مشابه نشده است.

در این پروژه هم‌چنین یک مرحله کنترل نهائی نیز وجود داشته که طی آن قطعات ساخته شده پس از تکمیل مورد ارزیابی نهایی قرار داده شده و در صورت داشتن تمام شرایط مدنظر کارفرما با مهره مخصوص او مهرور می‌شده است، از آنجا که این مهر بر پیشانی هر قطعه زده می‌شد، می‌بایست به گونه‌ای باشد که بر زیبایی قطعه خدشه‌ای را وارد ننماید بنابراین اندازه در نظر گرفته شده برای آن بسیار کوچک است بطوریکه به سادگی قابل رویت نبوده و با چشم غیر مصلح امکان خواند نوشته مهر وجود ندارد اندازه این مهر به اندازه‌ای است که تنها بطور اتفاقی و در زمان بررسی‌های میکروسکوپی قطعات مورد شناسائی قرار گرفت.



مهر کنترل نهایی قطعه را نشان می‌دهد



اسم یکی از هنرمندان سازنده این قطعه را نشان می‌دهد.

تزئین سطح صفحات مشبک با استفاده از روش ملغمه‌کاری انجام پذیرفته است. هر چند ایران در دروان پیش اسلام با روش ملغمه‌کاری طلا آشنا بوده‌اند اما تحقیقات دانشمندان ایران اسلامی که در حوزه‌های علم شیمی و کیمیا تحقیقات و کشفیات زیادی را انجام داده بودند کمک کرد که روش ملغمه‌کاری با کیفیتی به مراتب عالی‌تر از دوران‌های گذشته انجام پذیرد تجربیات ارزنده صنعتگران و هنرمندان ایرانی در این دوره این امکان را فراهم نمود تا آنها قادر شوند سطوح وسیع گنبدها را با روش ملغمه بگونه‌ای مطلاً نمایند که اضافه بر زیبایی از دوام و ماندگاری بسیار بالائی هم برخوردار باشد، بنابراین برای تزئین کتیبه نیز به مانند سطح گنبد از روش ملغمه‌کاری استفاده گردید.

برای اتصال صفحه زیر و صفحه رو در این کتیبه از روش پرچ‌کاری استفاده شده است. میخ پرچ‌های مسی بکار رفته در اتصالات کتیبه بسیار ظریف و شکیل ساخت و پرداخته شده‌اند و به خوبی توانسته‌اند ضمن اتصال محکم بر زیبایی قطعات کتیبه نیز بیفزایند.



یکی از قطعات عربی کتیبه را نشان می‌دهد که هنوز پس از گذشت حدود ۲۸۰ سال هنوز بخشی از طلا ملغمه شده را با خود دارد.



یکی از قطعات فارسی کتیبه که در آن پرچ‌های استفاده شده در کتیبه نشان داده شده است

برای نصب کتیبه استاد کار دستگ‌هایی را در پشت صفحات زیرین کتیبه در نظر گرفته بود که این دستکها بوسیله سیم‌های سربی به میخ‌های کوبیده شده بر بدنه گریو متصل می‌شده‌اند؛ این اتصال بسیار ساده انجام می‌پذیرفته است، اما از آنجا که قطعات بایستی چنان در کنار هم قرار داده می‌شد تا از لحاظ بصری در شرایط عالی قرار داشته باشد، کار نصب دشواری‌های خاص خود را دارا بوده است.

کتیبه گریو طی سال‌های متمادی در حملاتی که از سوی متخاصمین به حریم مقدس حرم صورت پذیرفته آسیب فراوانی را متحمل گردیده، بعضاً این حملات با استفاده از سلاح گرم مانند خمپاره و امثالهم انجام شده و خسارات بسیاری همچون شکسته شدن، ذوب شدن و منهدم شدن را موجب گشته است، اما شدیدترین آسیب مربوط به خصومتی است که توسط بعثیان به تزئینات حرم و از آن جمله کتیبه گنبد روا می‌گردد است، در سال‌های حکومت بعثیان، به دلیل خصومت ایشان با مقدسات شیعی و هدف نابودی این کتیبه ارزشمند که با داشتن خطوطی و اشعار فارسی نشان از حضور شیفتگان ایرانی آن حضرت بر گرد ایشان داشته است، دستور به جمع‌آوری کتیبه از گریو گنبد می‌دهند، اما این خصومت در این‌جا به اتمام نرسیده و با قصد نابودی کامل آن در ابتدا دستور می‌دهند تا طلا موجود بر سطح کتیبه تراشیده شود. بنابراین، سطح کتیبه را با ابزار ساینده بسیار زبر می‌سایند، این سایش اضافه بر برداشت طلا، به میزان زیادی اصل بدنه مسی کتیبه را نیز متاثر ساخته و به شکل غیر قابل جبرانی تخریب می‌نماید، سپس قطعات در جابجایی بنای حرم مانند پشت بام، راه پله‌ها و انبار پراکنده می‌گردد، اما خواست خدا، علی‌رغم پراکندگی قطعات تنها تعداد معدودی در حدود ۳۵ قطعه از قطعات کتیبه در طی مدت جدا ماندن از گریو مفقود شدند.

پس از سرنگونی رژیم بعث تولیت حرم مطهر با هدف تزئین مجدد گریو گنبد توجه نموده و به از میان پیشنهادات گوناگون، پیشنهاد کارشناسانی ایرانی مبنی بر مرمت بقایای کتیبه اصلی و بازگرداندن آن به گریو پاسخ مثبت می‌دهد، این

حسن توجه و انتخاب تولیت محترم حرم و پی‌گیری‌های موثر ستاد محترم بازسازی عتبات موجب گردید که اندیشه مرمت کتیبه جامع عمل پوشیده و با اعزام تیم کارشناسی از سوی ستاد عتبات به نجف اشرف و انتقال قطعات کتیبه به ایران زمینه اجرای عملیات مرمت کتیبه فراهم گردید.

مرمت این اثر مهم مذهبی، تاریخی، هنری و فرهنگی به مدت ۱۵ ماه در ایران به درازا کشید و محصول آن احیاء و مرمت یکی از نفیس‌ترین کتیبه‌های ساخته شده به دست هنرمندان ایران و عاشقان آن حضرت گردید.

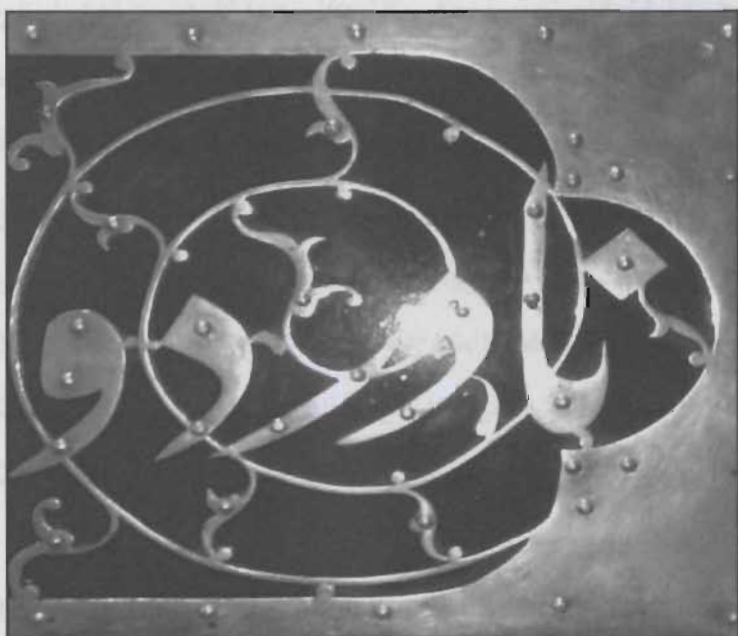
در ابتدای مرمت کتیبه لازم بود مطالعات علمی بسیاری که راهنمای عمل در زمان مرمت قرار می‌گرفت انجام می‌پذیرفت، انجام این مطالعات علمی - آزمایشگاهی اضافه بر کمک موثر در امر مرمت کتیبه بسیار از نکات فنی بکار گرفته شده توسط استادکاران سازنده این اثر هنری را که مبین هنر و صنعت ایرانیان و شیعیان آن حضرت بود را هویدا نمود، دانش و بسیاری از فنون بکار رفته در ساخت این کتیبه امروزه به دست فراموشی سپرده شده و کمتر کسی سراغی از آن داشت مطالعات آزمایشگاهی نشان داد که تا قرون یازدهم هجری دانش فلزشناسی (متالورژی)، شیمی و علم شناخت مواد تا سطحی بسیار عالی در میان ایرانیان مسلمان پیشرفت کرده بوده است.

مطالعات آزمایشگاهی نشان داد که فلزکاران ایرانی در این زمان قادر به ساخت آلیاژهایی با قابلیت‌های گوناگون بوده و آلیاژهایی را از مس می‌ساختند که برای مصارف گوناگون کاربردهای مناسب داشته است. هم‌چنین این آزمایشات نشان داد که در این دوران فلزکاران به آلیاژهایی از فلزات سخت و تردد دست یافته بودند که امکان ساخت اره‌های موئی با قابلیت برندگی بسیار بالا برای برش ورق‌هایی از مس چکش خورد با ضخامت‌هایی بالاتر از ۶ میلیمتر از آنها ممکن بوده است. مطالعات آزمایشگاهی انجام شده بر روی لایه‌های طلای باقی مانده بر سطح چند قطعه از کتیبه که از هجوم بعثیان در امان مانده نشان داد که صنعتگران عهد افشاریه کاملاً و بطور آگاهانه بر مسائل متالورژیکی و پدیده‌هایی مانند نفوذ فلز در زمینه و تشکیل آلیاژ و آنچه امروزه ما آن را دیاگرام‌های فاز می‌خوانیم آشنا بوده و از این دانش برای کیفیت بخشی به تولیدات خود استفاده می‌نموده‌اند.

حرمت گذاری بر هنر، دانش و فن‌آوری اساتید گذشته که در این کتیبه ارزشمند متبلور شده بود ما را بر آن داشت تا در هنگام مرمت تلاش گردد تا خدشه‌ای بر ارزش‌های هنری خلق شده توسط آنان وارد نگردد و با حفظ کامل ویژگی‌های هنری و احترام بر اصل امانت‌داری نسبت به نجات بخشی و احیاء آن اقدام گردید. بنابراین حتی برای ساخت قطعات جدید که می‌بایست جایگزین قطعات مفقود شده قدیمی قرار داده شوند تلاش گردید تا در ساخت آنها فنون قدیمی بکار گرفته شود.

با اتمام مطالعات آزمایشگاهی و در دریافت روش‌ها و فنون بکار گرفته شده در ساخت کتیبه، شرایط لازم برای مرمت آن مهیا گردید، به منظور ایجاد شرایط بهینه جهت مرمت کتیبه گریو بارگاه مطهر امام علی(ع) کارگاه و آزمایشگاه

ویژه‌ای تدارک دیده شده و به مدت ۱۵ ماه کار مرمت کتیبه به همت جمعی از کارشناسان و دانشجویان رشته‌های ذیربط و همکاری بخش‌های مختلف تحقیقاتی از برخی دانشگاه‌ها، سازمان میراث فرهنگی و بخش‌های تحقیقاتی خصوص به اتمام رسید و در حال حاضر مراحل نصب کتیبه بر گریو مطهر در حال اجرا است.



یک قطعه از کتیبه فارسی پس از اتمام عملیات مرمت

جایگاه باستان‌شناختی و معماری عرفانی آرامگاه شاه اسماعیل اول در

مجموعه بناهای تاریخی و فرهنگی شیخ صفی‌الدین اردبیلی

حسن یوسفی^۱، دکتر محمود طاووسی^۲، ملکه گلمغانی‌زاده اصل^۳

۱- مدرس گروه باستان‌شناسی دوره اسلامی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد میانه

۲- استاد دانشگاه تربیت مدرس، گروه پژوهش هنر

۳- کارشناس ارشد پژوهش هنر، مسئول موزه‌های استان اردبیل



چکیده

آرامگاه شاه اسماعیل اول صفوی (۹۳۰-۹۰۷ ق/۱۵۲۳-۱۵۰۱ م)، بنیانگذار دولت ملی- شیعی ایران از جمله آثار برجسته‌ی هنر و عرفان در مجموعه مذهبی شیخ صفی‌الدین اردبیلی است. ضمن این که بررسی‌های پژوهشگران معماری و باستان‌شناسی؛ فردریش زاره، مورتن، هیلبراند و ویور نکته‌های جدیدی را بر دانش ما افزوده است ولی به نظر می‌رسد عدم شناخت عمیق آنها از فرهنگ اصیل ایرانی و عدم دسترسی آنها برای بررسی نزدیک بنا سبب شده جایگاه والای این بنای زیبای هنر شیعی و معماری آن ناشناخته باقی بماند.

مزار ظاهراً محقر شاه اسماعیل اول، مرقد شخصی است که دولت دراز آهنگ صفویان را تأسیس و به طور مقتدرانه‌ای حدود ربع قرن حکومت نمود. این مقبره مابین مزار برجی شکل شیخ صفی‌الدین اردبیلی (۷۳۵-۶۵۰/۱۳۳۴-۱۲۵۲) و مقبره محیی‌الدین محمد (ف ۷۲۴/۱۳۲۳) معروف به حرمخانه قرار دارد. این اثر معماری از داخل دارای گنبد کوتاه و کم عرضی است که با یک اتاق کوچک محصور شده، به طوری که آرامگاه بین دو بنای بلند یاد شده ناپیداست.

باور نگارندگان مقاله حاضر، برعکس نظریه‌ی کسانی که ادعا می‌کنند فضای معماری مقبره شاه اسماعیل اول در دوره خود مؤسس سلسله یا عصر شاه عباس اول (۱۰۳۸-۹۹۶/۱۶۲۸-۱۵۸۷) ساخته شده، این گونه نیست بلکه بنائی که شاه اسماعیل در آن آرام گرفته یکی از فضاهای معماری آرامگاه محیی‌الدین محمد (حرمخانه) و متعلق به نیمه‌ی اول سده هشتم هجری است که همزمان با رحلت شاه اسماعیل در سال (۱۵۲۳/۹۳۰) با تغییرات اندک به مزار بنیانگذار دولت ملی ایران تبدیل شده است. افزون بر آن، معماری آرامگاه شاه اسماعیل اول در میان دیگر بناهای مجموعه تاریخی و فرهنگی شیخ صفی‌الدین اردبیلی با ویژگی‌های خاص معماری و آرایه‌های متنوع تزئینی، به علت ظهور نمادهای دینی- مذهبی و مفاهیم عمیق عرفانی شیعه از کلام گوهریار حضرت علی(ع)، رنگین کمان هنر اسلامی ایران و مجموعه مورد بررسی به شمار می‌رود.

به هر حال در مقاله پیش رو سعی بر این است ضمن بیان جایگاه معنوی و واقعی آرامگاه شاه اسماعیل اول در مجموعه بناهای خانقاهی و آرامگاهی شیخ صفی‌الدین اردبیلی، تاریخ دقیق بنای آرامگاه براساس روش تطبیقی و بررسی منابع تاریخی

و یافته‌های معماری و باستان‌شناختی مورد بررسی قرار گیرد.

کلید واژه: صفویان، مجموعه تاریخی شیخ صفی‌الدین اردبیلی، آرامگاه شاه اسماعیل اول، باستان‌شناختی.

مجموعه تاریخی و فرهنگی شیخ صفی‌الدین اردبیلی

شیخ صفی‌الدین ابوالفتح اسحاق اردبیلی (۷۳۵-۱۳۳۴/۶۵۰-۱۲۵۲)؛ که در عصر ایلخانان مغول و سلطان محمد خدابنده الجایتو و ابوسعید بهادرخان به اوج شهرت و قدرت روحانی رسید، جد بزرگ سلسله صفوی است. این مرد معنوی نامور از مؤثرترین عارفان قرن هشتم هجری قمری/ چهاردهم میلادی ایران به شمار می‌رود که با ظهور در تاریخ، زمینه برای تشکیل حکومت ملی و شیعی ایران توسط نوادگان او و ظهور و شکوفائی مکاتب هنری تبریز و قزوین و صفویه (اصفهان) فراهم شد. مکتب خاص وی یعنی صفوی نه تنها در عرفان و تصوف، بلکه در ادبیات، سیاست، فرهنگ و تمدن بخش مهم تاریخ پرافتخار ایران را به خود اختصاص می‌دهد.

به طور کلی کانون اصلی شکل‌گیری مکتب شیخ صفی‌الدین اردبیلی و نهضت فراگیر صفویان شهر اردبیل؛ خانقاه و آرامگاه اوست. مقاله حاضر سعی دارد با توجه به اهمیت خانقاه اردبیل در شکل‌گیری ایدئولوژی این دوره، یکی از بناهای مجموعه خانقاهی و آرامگاهی شیخ صفی‌الدین اردبیلی یعنی مقبره بانی دولت ملی ایران را بازنگری و مورد ارزیابی باستان‌شناختی و معماری قرار دهند.

یادآور می‌شود در مجموعه مذهبی شیخ صفی‌الدین اردبیلی سبک‌های مختلف هنری ایران مخصوصاً سبک تیموری، آذری و صفویه و تحولات این سبک‌ها قابل مطالعه و بازنگری است. به علت تداوم ساخت و سازهای دوره‌های مختلف تاریخی، از قرن هشتم تا اواخر دوره صفویه، این مجموعه به عنوان برگ زرین تاریخ هنر ایران زمین، از برجسته‌ترین مجموعه‌های آرامگاهی و خانقاهی ایران محسوب می‌شود. ساخت و سازهای معماری مجموعه از نیمه اول سده‌ی هشتم هجری (۱۳۰۰/۷۰۰) با ایجاد خانقاه و مدرّس توسط شیخ صفی‌الدین اردبیلی شروع شد و با اقتدار شهریاران صفوی، توسعه و تکمیل یافت. به گونه‌ای که در عصر شاه طهماسب اول تعداد فضاها و عناصر معماری آن به بیش از ۶۷ واحد رسید (نگاره ۱). درباره اهمیت مجموعه تاریخی شیخ صفی‌الدین اردبیلی لازم است سخن یکی از محققان معماری و باستان‌شناسی اروپائی بیان شود؛ «فردریش زاره آلمانی که قدیمی‌ترین و معتبرترین کار تحقیقی را در ارتباط با مجموعه خانقاهی شیخ صفی‌الدین اردبیلی و دیگر بناهای تاریخی ایران انجام داده، معتقد است: «سه اثر برجسته‌ی ایران تخت جمشید، غار شاپور در شیراز و مجموعه شیخ صفی‌الدین در اردبیل است، که دوره‌های شکوفائی هخامنشی، ساسانی و اسلامی را نشان می‌دهند».

(زاره، ۱۳۸۵: ۱۸ - ۱۷ و ۸) در حال حاضر و با وجود ناملایمات انسانی و طبیعی، مجموعه تاریخی شیخ صفی‌الدین اردبیلی به عنوان کامل‌ترین و بزرگترین خانقاه جهان آن روزگار از قسمت‌های مهم ذیل تشکیل می‌شود:

۱. عمارت چینی‌خانه فعلی (خانقاه یا مدرّس قدیم). ۲. آرامگاه محیی‌الدین محمد معروف به حرم‌خانه ۳. آرامگاه شاه اسماعیل اول یا گنبد شاه اسماعیل. ۴. مقبره شیخ صفی‌الدین اردبیلی؛ معروف به گنبد الله الله. ۵. تالار دارالحفاظ؛ معروف به

قندیلخانه یا نمازخانه. ۶. ایوان شاه‌نشین. ۷. تالار و ایوان دارالحديث (طاق متولی یا دارالسلام). ۸. مقابر مشایخ و فرزندان شیخ صفی‌الدین واقع در دو رواق جناحین تالار دارالسلام. ۹. بنای معروف به مسجد جنت‌سرا. ۱۰. سردر شاه عباسی. ۱۱. دروازه اصلی یا سردر بزرگ. ۱۲. حیاط بزرگ یا حیاط باغ (عرصه). ۱۳. حیاط میانی (پیشخان) ۱۴. ساحت یا صحن اصلی. ۱۵. چله‌خانه جدید ۱۶. محوطه معروف به قبرستان شهیدگاه. ۱۷. حیاط معروف به مقابر. ۱۸. آثار و بقایای معماری مکشوفه در کاوش‌های باستان‌شناختی سال ۱۹۹۵/۱۴۱۶ که مشتمل بر بخشی از هشتی (سردابه) مرتبط با شربتخانه و معبر و آب انبار (چشمه کوثر) و خانه‌های مسکونی منتسب به خاندان صفوی است. ۱۹. آثار و بقایای معماری مکشوفه در کاوش‌های باستان‌شناختی سال ۲۰۰۷/۱۴۲۸ سمت راست حیاط باغ به طرف دروازه اصلی مجموعه که برجسته‌ترین آنها مشتمل بر آثار حمام و آشپزخانه مجموعه و معبر شهیدگاه و جنت‌سرا و چله‌خانه قدیم است. بقایای معماری مذکور این سمت در حقیقت اصالت نمودار دمرگان فرانسوی را که در سال ۱۸۸۷/۱۳۰۴ ترسیم شده تأیید می‌کند. این آثار که از زیر دیوار سمت شرقی حیاط باغ کشف شده، تقدم آن را بر دیوار طاقنمای این سمت تأیید و ساخت دیوار را به دوره‌ای بعد از تخریب حمام و آشپزخانه یعنی بعد از عصر شاه صفی تا اواخر صفوی می‌رساند.

در مجموعه تاریخی و فرهنگی اردبیل افزون بر مقبره شیخ صفی‌الدین، اهل‌بیت و مریدان او، و بانی دولت ملی ایران یعنی شاه اسماعیل اول، تعدادی از شاهزادگان سلسله صفوی به خاک سپرده شده‌اند. طبق گفته مورخان عصر صفوی و پژوهشگران معاصر، شاه طهماسب اول و جانشینان او اردبیل را زیارتگاه ملی خود می‌دانستند، به همین خاطر عمارت آن را توسعه داده، به تزئین و تقدیم هدایای متعدد پرداختند؛ با عنایات ویژه شاه عباس کبیر (۱۰۳۸-۱۶۲۸/۹۹۶-۱۵۸۷) بناهای این مجموعه به صورت یک مجموعه کامل و منسجم معماری درآمده و حاکمان صفوی بعدی نیز در تکمیل و توسعه بناهای آن کوشیدند. به هر حال بناهای مجموعه مذهبی شیخ صفی‌الدین اردبیلی تحت نظر دودمان صفوی با انواع تزئینات کتیبه‌ای و غیرکتیبه‌ای آراسته شده و در ردیف شاهکار برجسته بشری متجلی گردید. یکی از فضاهای معماری مجموعه تاریخی و فرهنگی شیخ صفی‌الدین اردبیلی، آرامگاه شاه اسماعیل اول است که از ابعاد مختلف تاریخی و باستان‌شناختی قابل بررسی بوده و جایگاه مهم آن در تزئینات هنری این دوره ناشناخته مانده است. آرامگاه شاه اسماعیل اول، با این که از نظر سبک و آرایه‌های تزئینی از زیباترین و باشکوه‌ترین بناهای مجموعه مذهبی اردبیل به شمار می‌رود، به نظر می‌رسد جایگاه معماری عرفانی و باستان‌شناختی آن در تحقیقات پژوهشگران تحت شعاع مقبره شیخ صفی‌الدین و دیگر بناهای بقعه قرار گرفته است.

آرامگاه شاه اسماعیل اول

بی‌تردید هر یک از آثار معماری منفرد و در عین حال پیوسته مجموعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی با دارا بودن نقشه و آرایه‌های متنوع تزئینی، منحصر به فرد و بی نظیر است. به بیان دیگر این مجموعه رنگین‌کمان هنر اسلامی ایران در شهر اردبیل بوده و پنج گنبد فعلی این مجموعه در حجم‌های متفاوت بزرگ و کوچک بخشی از ترکیب معماری آن را بر اساس بینش عرفانی صفویان به نمایش گذاشته است (نگاره ۲).

قبل از بررسی مزار شاه اسماعیل صفوی نگاهی به شکل‌گیری فضای مدفن فرزند اردبیل مهم به نظر می‌رسد. گزارش مورخان عصر صفوی هیچ تردیدی باقی نمی‌گذارد که پیکر اسماعیل اول پادشاه صفوی بعد از فوت، در کنار جدش در بقعه شیخ صفی‌الدین به خاک سپرده شد. «اسکندر بیگ منشی به طور مختصر در تاریخ عالم آرای عباسی گزارش می‌دهد که شاه اسماعیل در منقوطای سراب [نزدیک گردنه صائین] دار فانی را وداع گفته و بعد از غسل و کفن در بقعه مقدس شیخ صفی‌الدین آرام گرفت». (ترکمان، ۱۳۵۰: ۴۴) مورخ دیگری به نام روملو می‌گوید: بعد از این که پیکر شاه اسماعیل اول توسط امیر جمال‌الدین استرآبادی شستشو داده شد، جنازه او را به اردبیل منتقل نموده، در کنار جدش شیخ صفی‌الدین اردبیلی و پدرش شیخ حیدر به خاک سپردند». (روملو، ۱۳۵۷: ۱۸۲).

به طور کلی آرامگاه شاه اسماعیل از سه قسمت؛ ۱. اتاق مربع، ۲. بدنه منشوری ۳. استوانه فوقانی تشکیل می‌شود. گنبد مقبره بر روی چهار سه کنج یا فیلپوش و چهار قوس متقاطع، که از لبه یک سه کنج به لبه سه کنج دیگر زده شده، قرار دارد و بدین ترتیب در منتهی الیه گنبد، اختری هشت گوش مقعر به وجود آمده است.

ارتفاع گنبد مقبره شاه اسماعیل اول در اندازه خود نسبت به سایر گنبدهای چندپوش بلندتر بوده ولی در کل از رأس گنبدهای مجاور در تراز پایین‌تر قرار دارد. این گنبد از گونه سه پوش بوده و ما بین دوپوش و آهیانه توسط شنگرک به یکدیگر متصل شده‌اند. این اثر تنها گنبد سه پوش گسسته در مجموعه و شاید ایران در دوره مورد بحث به حساب می‌آید. گنبد مزار شاه اسماعیل صفوی مانند تمامی گنبدهای مجموعه به صورت شلاله اجرا و فاقد آوگون می‌باشد.

«قسمت فوقانی گنبد چنان چه بیان شد، مقبره شامل یک منشور و استوانه آجری است که به طرز نامناسب بر روی قاعده‌ای با اضلاع نامنظم نهاده شده است. قطر استوانه فوقانی بزرگتر از قاعده منشوری شکل زیرین است». (رضا زاده اردبیلی، ۱۳۷۴: ۶۵۷)

آرامگاه شاه اسماعیل اول یک بنای متوسط برای مرقد مرد نامداری است که دولت مذهبی ایران را بنیانگذاری و با اقتدار تمام حدود ربع قرن حکومت نمود. این آرامگاه که با عنوان؛ گنبد شاه اسماعیل شناخته می‌شود با یک اتاق کوچک و تنگ احاطه شده و در مقایسه با بناهای مجاور آن از گنبد کوتاه و کم عرضی برخوردار است. این اثر معماری که مابین مقابر بلند و بزرگ شیخ صفی‌الدین اردبیلی و محیی‌الدین، پسر شیخ صفی‌الدین، قرار دارد در بین دو بنای یاد شده کمتر به نظر می‌آید (تصویر ۳).

مقبره شاه اسماعیل با این که از لحاظ ارتفاع و مساحت از غالب بناهای موجود کوتاه‌تر و کوچکتر است، ولی از نظر ظرافت هنری و آرایه‌های تزئینی از زیباترین و دلنوازترین فضاهای معماری مجموعه مذهبی اردبیل محسوب می‌شود؛ وجود دیوارنگاره‌های تزئینی تذهیب و لایه‌چینی گچی و صندوق چوبی منبت‌کاری و خاتم‌کاری مرصع نفیس مقبره و مخصوصاً کتیبه گچبری و نگارشی بدنه دیوار آرامگاه با تاریخ و رقم علیرضا العباسی، هنرمند خوشنویس عهد صفوی، این اثر را در میان دیگر آثار معماری مجموعه از برجستگی ممتازی برخوردار نموده است.

ورودی آرامگاه شاه اسماعیل در سمت راست شاه‌نشین قرار دارد. این مدخل متشکل از در چوبی دو لنگه با روکش

نقره‌ای برجسته‌کاری شده، است. از همین در وارد اتاق چهارگوشی کوچکی به ابعاد ۲.۴۰×۲.۷۰ متر می‌شود که سقف تزئینی آن با گنبد آجری سه پوش پوشیده شده است.

داخل گنبد مقبره شاه اسماعیل صفوی با تزئینات زراندود و کتیبه‌های قرآنی و حدیثی ثلث جلی و خفی است. ضمن این که آرایه‌های تذهیب آن یادآور اوج هنر تذهیب ایران در عهد صفویان است (تصویر ۴). بلکه عناصر رموزارانه‌ی تزئینات این قسمت در کنار مضامین کتیبه‌ها، برای بررسی شکل‌گیری هنر شیعی و عرفانی ایران مهم به نظر می‌رسد. «لوبرون یکی از مسافران عهد صفوی ضمن اشاره به تزئینات منحصر به فرد گنبد شاه صفوی تصریح می‌کند؛ گنبد شاه اسماعیل با تزئینات طلا پوشیده شده است». (ویور، ۱۳۵۶: ۷۷). تزئینات داخل مقبره، که تاریخ آن به عصر پرشکوه شاه عباس کبیر متعلق است، تا ارتفاع ۱.۷۵ متر با کاشی‌های خشتی آبی لاجوردی و با نقوش اسلیمی و طرح‌های گل و برگ و توریقی زرنگار تزئین یافته است. رسمی‌بندی اختری آن از نوع هشت پر بوده و بر روی هر ضلع مربع دو پر یا پا باریک سوار می‌شود. داخل این رسمی‌بندی دارای تزئینات لایه‌چینی مزین به طرح‌های زیبا به رنگ‌های لاجوردی و طلایی است. ایجاد رسمی‌بندی اختری مربوط به سومین پوش تحتانی گنبدخانه بوده و کم‌پوش نامیده می‌شود.

نکته قابل توجه این که، «در جریان آسیب‌شناسی و مرمت تزئینات بدنه و کف آرامگاه در سال ۱۳۷۵ شمسی، به سرپرستی آقای علیرضا بهرمان مرمت‌گر سازمان میراث فرهنگی کشور، کاشی‌های کف مزار برای دفع رطوبت به میزان ۱۰ سانتی متر از کف خاکبرداری و با استفاده از آهن و الوارگذاری نسبت به پوشش کف اقدام گردید. در این سال برای تشخیص شیوه ترسیم تزئینات سقف مقبره از روش FT - IR استفاده شد. گروه مرمت نوع بست رنگ روغن و تخم مرغ و تکنیک آن تمپرا تشخیص دادند. این گروه برای پاک کردن لایه ضخیم چربی سیاه رنگ حاصل از سوختن شمع را، که تزئینات را پوشانده بود تلاش نموده و پس از پاک کردن چربی‌ها قسمت کار شده را با استفاده از یک ماده رزین مصنوعی پوشش دادند». (خبرنامه میراث فرهنگی، ۱۳۷۵: ۵-۴)

کف آرامگاه با کاشی‌های خشتی ساده نخودی رنگ از جنس کف مقبره شیخ صفی‌الدین فرش شده است. بالای کاشی‌کاری بدنه مقبره یک متن خوشنویسی با خطوط ثلث از گوشه شمال غربی شروع و اتاق مقبره را دور می‌زند. مفاد کتیبه حدیثی و دعای ناد علیا است. متن کتیبه در میان دو حاشیه باریک از نقش گل و برگ‌های کم‌گود گجبری شده است. گل و برگ‌ها، یک در میان برعکس هم قرار گرفته و بدین گونه نقش زنجیری زیبایی به وجود آورده‌اند (نگاره ۵).

از دیگر مباحث هنری و رمزگونه مقبره شاه اسماعیل نمادهای متنوع مذهبی از جنس سنگ و فلز است. یکی از نمادهای سنگی مزار در بین کاشی‌های بدنه دیوار شرقی مقبره مشاهده می‌شود. قطعه سنگ آهکی سفید به ابعاد ۴۹×۳۹ سانتیمتر که روی آن نقش دست انسان به طرز نیمه گود، سه برابر بزرگتر از دست معمولی حکاکی شده است. «روایت سنتی خاطر نشان می‌سازد این اثر نمادین دست علی (ع) بوده و گمان می‌رود شاه اسماعیل آن را از عربستان آورده است». (Sarre, 1924: 13)

گستره فوقانی مقبره در قسمت استوانه تا رأس گنبد با ترکیبی از تزئین کاشی‌های خشتی و معقلی پوشیده شده است. کاشی‌های آبی و فیروزه‌ای در متن آجری و حاشیه بالای ساقه و گنبد با کاشی‌های مشکی، سفید، فیروزه‌ای، طلایی، زرد

و آبی کبالت پوشش یافته است و طرح‌های هندسی لوزی با این کاشی‌ها، گنبد را دور می‌زند. در حد فاصل لوزی‌ها و نقوش زرد رنگ، کاشی‌های خشتی با نقوشی از برگ‌های نمادین نخل سه برگه دیده می‌شود که به نظر می‌رسد طرح‌های تزئینی مورد نظر از جمله ایده‌آل‌ترین عناصر تزئینی عهد آل جلایر و شاه عباس اول است.

در رأس گنبد مقبره شاه اسماعیل اول یک طوق تزئینی فلزی از جنس زر و برنج؟ وجود دارد که به طرز مشبک با لفظ جلاله الله و نام‌های محمد علی و نقش اژدهای پشت به هم داده به سبک هنر چینی، بخشی از هنر مشبک‌سازی ایران را متجلی می‌کند (تصویر ۴). در این قسمت و زیر سر علم یاد شده، پنج خنجر مفرغی، که به صورت کمانی بر طوق تکیه زده، مشاهده می‌شود که به طرز نمادین، اعتقاد عمیق صفویان به پنج تن آل عبا را می‌نمایاند. البته محققانی همچون باباصفوی و ترابی طباطبائی نظر دیگری دارند؛ ایشان معتقدند «این پنج خنجر نماینده اسلحه طایفه‌هائی است که شاه اسماعیل صفوی را برای تصاحب قدرت یاری نمودند». (ترابی طباطبائی، ۱۳۸۵: ۱۷۹) به هر حال این قسمت از تزئینات آرامگاه، در کنار هم قرار گرفتن اسامی مقدس و اژدها نماد حکومت و سلطنت، به نوعی پیوستگی دین و سیاست صفویان را نشان می‌دهد.

آرامگاه شاه اسماعیل اول در گزارش مسافران اروپائی دوره صفوی

با وجود این که در گزارش مسافران غربی عصر صفوی غالباً یکایک بناهای بقعه از لحاظ موقعیت مکانی آنها توصیف و تشریح شده است، ولی به جزئیات معماری آرامگاه شاه اسماعیل اول اشاره‌ای نمی‌شود. آن چه از نوشته‌های این مسافران در خصوص بنای آرامگاه شاه اسماعیل استنباط می‌شود این است که هیچ کدام از آنها، احتمالاً به خاطر محدودیت حکومتی و مذهبی موفق نشده‌اند داخل مزار را ببینند و به تشریح جزئیات مقبره بپردازند. تصور می‌شود مسافران غربی از پشت پرده و شبکه‌های فلزی نظاره‌گر بنا مورد بحث بوده‌اند. معروف‌ترین این مسافران؛ آنتونی جنکینسن، دلاواله، اولتاریوس، استرویس، دوبروئین و تاورنیه هستند که ضمن بازدید از بقعه اردبیل به بنای آرامگاه شاه اسماعیل نیز اشاره می‌نمایند.

آنتونی جنکینسن؛ «از جمله اولین مسافران غربی است که از مقبره شاه اسماعیل گزارش می‌دهد. وی که یک بازرگان انگلیسی است، در ۱۵۶۲/۹۷۰ از طرف ملکه الیزابت اول به عنوان ایلچی برای پیشبرد هدف کمپانی هند شرقی با نامه و هدایایی نزدیک به ۴۰۰۰۰ لیره انگلیس، جهت روابط تجاری، به حضور شاه طهماسب اول اعزام شد». (پارسادوست، ۱۳۸۱: ۵۲۸ و ۳۳۹) «سفرنامه این تاجر انگلیسی جزء نخستین متونی است که اشاره مختصری به بقعه اردبیل دارد. جنکینسن که در راه خود به قزوین در اردبیل توقف کرده بود، یادآور می‌شود؛ کاروان‌سرای وسیعی توسط شاه اسماعیل ساخته شده و هم چنین مسجد زیبایی به انضمام قبر فرمانروا که محققاً در زمان حیاتش ساخته شده است». (ویور، ۱۳۵۶: ۶۹)

تاورنیه؛ یک تاجر فرانسوی است که در زمان شاه صفی اول، ۴۳-۱۰۴۱/۱۶۳۳-۱۶۳۱، به ایران سفر کرد. وی که مجموعه بناهای شیخ صفی‌الدین را بازدید نموده، در سفرنامه خود ضمن اشاره به آرامگاه شاه اسماعیل می‌گوید؛ «از گنبد شاه صفی [شیخ صفی] داخل اتاق کوچکی می‌شوند که در آن جای یکی از سلاطین ایران دفن شده است. اسم او را نتوانستم تحقیق نمایم، آن هم صندوق بزرگ مزین و روپوش زری دارد. طاق گنبد از داخل به نقاشی‌های سبک اعراب از طلا و لاجورد و از خارج

به کاشی‌های الوان زیبا مثل مسجد تبریز آراسته شده است». (تاورنیه، ۱۳۳۶: ۵۷۶) البته در این که تاورنیه موفق به بازدید داخل آرامگاه شده یا مطالب خود را از دیگران نقل می‌کند، معلوم نیست، ولی از شواهد امر پیداست تاورنیه هیچ وقت به داخل مقبره شاه اسماعیل راه نیافته است؛ به دلیل این که هیچ اشاره‌ای به خطوط خوشنویسی داخل مقبره نمی‌کند.

آدام اولتاریوس؛ وی در زمان شاه صفی اول به ایران مسافرت کرده است. او در گزارش خود ضمن اشاره به موقعیت آرامگاه شاه اسماعیل، در خصوص صندوق‌های چوبی و تزئینات آرامگاه اطلاعاتی ارائه نمی‌کند؛ «در سمت چپ شاه‌نشین قبر شیخ صفی، رواق دیگری وجود داشت که شاه اسماعیل صفوی و چند نفر دیگر از خانواده صفوی را در آن به خاک سپرده بودند. در این رواق تزئینات خاص و چشمگیر وجود نداشت». (اولتاریوس، ۱۳۷۹: ۴۹۷) به نظر می‌رسد اولتاریوس هم همانند تاورنیه موفق نشده، به دلایل مختلف از جمله وجود شباک نقره‌ای، پوشش صندوق و محدودیت مذهبی و حکومتی داخل مرقد و صندوق مقبره را ببیند. از متن گزارش اولتاریوس کاملاً مشهود است که او از پشت پرده نظاره‌گر مقبره بوده است، به خاطر این که ایشان نیز در توصیف مقبره شیخ صفی تنها به تزئینات نفیس آن به صورت مختصر و گذرا اشاره کرده و در توصیف آرامگاه شاه اسماعیل می‌گوید: «اتاق تزئینات نفیسی داشت و قسمت عقب آن یک پله بالاتر از قسمت‌های دیگر بود؛ اتاق طلاکاری زیادی داشت. ضریح و شبکه‌ای اطراف قبر شیخ صفی‌الدین اردبیلی تعبیه شده بود. سنگ قبر شیخ صفی از یک نوع مرمر بسیار عالی بود. ارتفاع سنگ قبر از زمین حدود سه پا، طول آن نه پا، عرض آن چهار پا بود، روی آن روپوش ابریشمی و سرخ رنگ انداخته بودند. در ضریح بسته بود و کسی نمی‌توانست به سنگ قبر نزدیک شود. سفیر اصرار داشت که داخل ضریح شده و سنگ قبر را از نزدیک ببیند ولی به آنها گفته شد که هیچ کس حتی پادشاهان اجازه ورود به داخل ضریح را ندارد». (پیشین: ۴۹۷)

پیترو دلاواله؛ از دیگر مسافران اروپایی عصر صفوی است. دلاواله در زمان شاه عباس کبیر، ۱۶۱۸/۱۰۲۸ ضمن مسافرت به ایران از مجموعه تاریخی و فرهنگی شیخ صفی‌الدین اردبیلی بازدید نمود. در نوشته‌های این جهانگرد ایتالیایی درباره آرامگاه بنیانگذار حکومت صفوی می‌خوانیم: «در اضلاع عرضی مسجد دری قرار دارد که رو به حرم سرپوشیده کوچکی، که انسان از بیرون می‌تواند گنبد آن را ببیند باز می‌شود. داخل این حرم با کاشی‌های سبزی که می‌گویند داخل آنها نقره‌کاری است تزئین شده و جسد شاه صفی [شیخ صفی] را در آن جا زیر قبر برجسته‌ای که روی آن با پارچه‌ای گران پوشیده شده است، به خاک سپرده‌اند و دورتا دور آن را محجری کشیده‌اند تا از سایر قسمت‌های مقبره متمایز باشد. کمی پایین‌تر پیکرهای پادشاهان و بستگان خاندان سلطنتی را در قبرهایی که به تابوت‌های بزرگ بی شباهت نیست دفن کرده‌اند و قبر همه آنها پوشیده از پارچه‌های حریر زربفت و گرانبها است». (دلاواله، ۱۳۸۱: ۲۹۶) به هر حال هیچ یک از مسافران اروپایی عهد صفوی به نظر می‌رسد به دلیل محدودیت‌های مذهبی و حکومتی نتوانسته‌اند به داخل آرامگاه شاه اسماعیل وارد شده و صندوق چوبی نفیس و عناصر زیبای هنری آن را ببینند، اما با انقراض صفوی و از بین رفتن محدودیت‌ها بیشتر مسافرانی که از این تاریخ به اردبیل مسافرت کرده‌اند بدون مانعی به داخل مقابر بقعه راه یافته و درباره تزئینات و صندوق قبرهای آن یادداشتی از خود به جای گذاشته‌اند. در این جا بی‌مناسبت نیست قبل از این که باستان‌شناسی آرامگاه بحث شود، تزئینات کتیبه‌ای آرامگاه و هم‌چنین

صندوق خاتم کاری و منبت کاری نفیس این مقبره، که بی ارتباط با تاریخ گنبد آرامگاه آن نمی باشد، مطالبی بیان شود.

کتیبه های آرامگاه شاه اسماعیل

یکی از مسائل مهم در تزئینات مجموعه تاریخی و فرهنگی شیخ صفی الدین اردبیلی استفاده از عمیق ترین مفاهیم عرفانی و متون قرآنی و حدیثی است. پیوستگی آرایه های معماری با مفاهیم مذهبی از دیگر یافته های این بررسی میدانی است. مطالعه تزئینات آرامگاه شاه اسماعیل نشانگر این حقیقت است که آرایه های مجموعه تاریخی و فرهنگی شیخ صفی الدین اردبیلی صرفاً به خاطر زیبایی نبوده بلکه ابعاد مذهبی و عرفانی تزئینات بیشتر از سایر جنبه های آن مد نظر بوده است. انتخاب بیاناتی از کلام پر نغز و شیوای مولای متقیان حضرت علی (ع) و نگارش اسامی چهارده معصوم (ع) و صلوات کبیره، نقش نمادین دست علی (ع) و تکرار نام علی (ع) در تزئینات مقبره و صندوق چوبی از جمله این موارد می باشد.

از جمله کتیبه های مقبره شاه اسماعیل صفوی، که ظاهراً با تاریخ گنبد آرامگاه نیز مقرون است، کتیبه سرتاسری گچبری بدنه داخلی آن است که به طرز نوار تزئینی، در وسط یک حاشیه تزئینی اتاق چهارگوش را دور می زند. بررسی گزارش پژوهشگران این مجموعه بیانگر آن است که نه تنها متن آن بازخوانی نشده، بلکه کاتب و مفاد و تاریخ آن اشتباه نوشته شده است. زنده یاد اسماعیل دیباج که در دهه های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ ش مسؤول مرمت و بازسازی بناهای بقعه بود نه تنها کتیبه آرامگاه شاه اسماعیل را درست قرائت نکرد، بلکه نوع خط و مفاد آن را نیز قرآنی و بدین صورت توصیف می کند: «کتیبه ای به دو سطر از آیات قرآنی در قسمت بالای دیوارها گچبری شده است». (دیباج، ۱۳۴۳: ۴۶) ترابی طباطبایی می نویسد: «کتیبه ای سرتاسری به خط ثلث بسیار زیبا در متن مشکی گچبری شده است و بالای آن نیز دو ردیف حاشیه دیگر با اسلیمی خرطوم فیلی و توریقی نقاشی شده است». (ترابی طباطبایی، پیشین: ۷۷-۱۷۵).

پژوهشگران غربی؛ زاره و مارتین هارتمن آلمانی، دمرگان فرانسوی، ویور و مورتن انگلیسی - که شخص اخیر بیشتر از همه محققان در خصوص معماری و باستان شناسی مجموعه بناهای شیخ صفی الدین تحقیق کرده اند - هیچکدام به متن کتیبه آرامگاه کوچکترین اشاره ای نمی کنند. «هیلنبراند نیز همانند دیباج این کتیبه را قرآنی و خط نسخ نوشته است». (Hillenbrand, 1998: 7).

بررسی نگارندگان مقاله، بیانگر آن است کتیبه مورد نظر به طول ۱۰.۲۰ متر که با خط ثلث اجرا شده از جمله آثار خوشنویسی علیرضا العباسی، زبردست ترین خوشنویس هنرمند و خطاط دوره صفوی است. این کتیبه و متن کتیبه بقعه شیخ امین الدین جبرائیل، پدر شیخ صفی الدین اردبیلی در کلخوران، دو متن منتخب از نهج البلاغه و کلام حضرت علی (ع) است. کتیبه ی مزار شیخ امین الدین جبرئیل به خاطر مساحت زیاد مقبره طولانی تر از کتیبه آرامگاه شاه اسماعیل صفوی بوده و در تاریخی زودتر از مزار شاه اسماعیل طراحی و کتابت شده است. انتخاب این دو متن با مفاد عرفانی از سخنان گوهر بار حضرت علی (ع) ضمن این که ارادت صفویان به خاندان اهل بیت (ع) است، نقطه ی آغاز بسیار مهم برای شکل گیری و تداوم هنر شیعی در تاریخ هنر ایران محسوب می شود. البته استفاده از متون حدیثی و کلمات امامان

معصوم (ع) و اسامی آنها دارای پیشینه‌ی چند صد ساله دارد ولی گزینش سخنان بلند علی (ع) از نهج البلاغه برای کتیبه نویسی در بناهای عصر صفوی اردبیل بی‌سابقه است.

به طور کلی مضمون کتیبه حدیثی مشتمل بر دعای ناد علیاً و بیاناتی از کلام گهراندیش حضرت علی (ع) در خصوص رزاقیت خدا به همه مردم است. آن چه از متن کتیبه آرامگاه باقی مانده بدین قرار خوانده می‌شود: [...] مظهرالعجایب و مظهرالغرایب و مفرق الکتاب و الشهاب الثاقب امام المشارق اسدالله الغالب علی بن ابی طالب علیه السلام یابن آدم لاتحمل هم یومک الذی لم یاتک علی یومک الذی قد اتاک، فانه ان بک من عمرک یات الله فیه برزقک الناس الدنیا عاملان عامل عمل الدنیا قد شغلته دنیا عن آخرته یخشی علی من یخلفه الفقر و یا منه علی نفسه فیغنی عمره فی کتبها علیرضا عباسی ۱۰۳۷. علی (ع) را بخوان، این که مظهر شگفتی‌ها و غرق کننده نویسنده‌ها و مانند شهاب نافذ و پیشوای مشرق‌ها و شیر ظفرمند خدا، فرزند ابوطالب است. شما ای فرزندان آدم امروز غم فردای نیامده را مخورید که اگر فردا شما را عمری باشد، خدا روزی‌تان را می‌رساند و مردم در دنیا دو گروهند، گروهی برای دنیا می‌کوشند و آنان چنان اسیر آن می‌شوند که از یاد آخرت دور می‌گردند چنین کسانی می‌ترسند که مبادا بازماندگان آنها به فقر و تنگدستی گرفتار شوند از این رو خود را به تنگی و سختی اسیر کنند تا دیگران آسوده باشند.

افزون بر متن مورد بحث، کتیبه‌های دیگری هم در گستره استوانه گنبد شاه اسماعیل وجود دارد که مضمون عرفانی و شیعی دارد. کتیبه ثلث آبی لاجوردی با مفاد صلوات کبیره: اللهم صلی علی محمد المصطفی و علی المرتضی و فاطمه الزهراء و الحسن و الحسین و صلی علی زین العباد و الباقر و الصادق و الکاظم و الرضا و محمد التقی و علی النقی و العسکری و المهدی صاحب الزمان، به طرز نواری در سطح استوانه گنبد و در میان بندهای اسلیمی بر کاشی‌های خشتی سفید نقش بسته است. افزون بر کتیبه اخیر، کتیبه دیگر این قسمت که در بردارنده نام علی (ع) به صورت کوفی معقلی است بر فراز کتیبه قبلی یعنی صلوات کبیره با طرح مورب در داخل لوزی و با کاشی فیروزه در متن آبی لاجوردی تجلی یافته است.

همان گونه که معلوم است کتیبه‌های موجود روی صندوق چوبی مقبره شاه اسماعیل و کتیبه گچبری بدنه مقبره در ارتباط با مذهب شیعه قابل بررسی است؛ بند اول کتیبه گچبری نگارشی علیرضا عباسی مضامینی نهفته در مدح و ستایش و استمداد از مولای متقیان حضرت امیر مؤمنان علی (ع) است. متن این کتیبه بر معنویت و روحانیت این مقبره تنگ، فروغی چند برابر بخشیده است. دعاء ناد علیاً علاوه بر مقبره شاه اسماعیل، در بقعه شیخ امین الدین جبرائیل - کتیبه این محل نیز با چنان چه گذشت به دست توانای علیرضا عباسی طراحی یا نگارش شده است - و برخی از سنگ مزارات قبرستان شهیدگاه قابل بررسی و مطالعه است.

بی‌تردید ارادت خاص شاه اسماعیل به خاندان نبوت و امامت مخصوصاً به حضرت علی (ع) در زمان حیات او و تثبیت مذهب شیعه دوازده امامی از مهمترین دلایل استفاده از آرایه‌ها و نمادهای مرتبط با مذهب تشیع در تزئینات معماری آرامگاه می‌باشد. و سرانجام چنین خلوصی حتی در اشعار و آثار باقیمانده شاه اسماعیل و حتی شعارهای دینی مندرج بر مسکوکات نقره این دوره کاملاً نمایان و محسوس است؛

کل هم و غم سینجلی
بولایتک یا علی یا علی یا علی

نادعلیاً مظهر العجایب
تجده عوناً لک فی النوائب

به نظر می‌رسد درج و ثبت اسامی معصومین (ع) و صلوات کبیره و دست نمادین با عنوان دست علی (ع) در دیواره جانب شمالی داخل مقبره و نیز درب نقره‌ای آرامگاه و تکرار متنوع نام علی (ع) در تزئینات صندوق مقبره و آرایه‌های بیرونی استوانه گنبد تأکیدی است بر این نکته که امیر مقتدر صفوی با مقاومت در برابر عثمانی‌ها، که خود را میراث داران و جانشینان خلفاء عباسی می‌پنداشتند، توانست با تکیه بر اصول مذهب تشیع به استحکام و تثبیت پایه‌های این مذهب بپردازد و ایران را در برابر تهدیدهای ازبکان و عثمانی‌ها بیمه نماید.

صندوق مقبره شاه اسماعیل از دیدگاه پژوهشگران و مسافران خارجی عصر قاجار

در زیر گنبد آرامگاه شاه اسماعیل که سطوح داخلی آن با نقاشی‌های تذهیب و با رنگ لاک‌ی سیاه و طلایی مزین است صندوق چوبی نفیسی از جنس درختان فوفل و ملج قرار دارد که از جمله شاهکارهای صنعتی و هنری ایران محسوب می‌شود؛ بندهای اسلیمی ظریف و مقعر و نیز کتیبه‌های آن نشانگر هنر اصیل ایرانی و سبک صفوی است. تزئینات صندوق چوبی مشتمل بر خاتم‌کاری و منبت‌کاری است که با استفاده از عاج و استخوان و با طرح برگ‌های شاه عباسی، اسلیمی‌ها، گل و بوته‌های زیبا بر چهار طرف آن نقش بسته است. این طرح‌ها با مفتول‌های فوق العاده نازک طلا و فیروزه‌های ریز به یکدیگر محکم شده است. گره ده و هشت از ایده آل‌ترین طرح‌های گره‌چینی این اثر هنری در عهد صفویان نمایانگر مراحل عرفان و حالات عارفان است.

صندوق چوبی آرامگاه شاه اسماعیل، در کنار اهمیت خود بنا، از برجسته‌ترین نفایس هنری قرن یازدهم هجری در شهر اردبیل است؛ تزئینات پر کار خاتم‌کاری، معرق، منبت‌کاری و گره‌چینی صندوق مورد بحث نشانگر تعالی این هنرها و صنایع در عهد صفوی است. غالب مسافران و هنرشناسانی که از این گنجینه ارزشمند بازدید نموده‌اند تحت تأثیر زیبایی‌های خیره‌کننده آن قرار گرفته‌اند؛ «آرتور اپهام پوپ، شرق شناس معروف امریکایی، که در سال ۱۳۱۶ ش از بقعه اردبیل بازدید نموده می‌نویسد؛ دیگر تهیه نظیر چنین صندوقی مقدور نیست». (صفری، ۱۳۷۱: ۲۳۸). وی تصریح کرده؛ این صندوق چوبی نتیجه زحمت و کار و ایمان ماهرترین استادان دوره صفوی است». (دیباج، پیشین: ۷۸) «صنایع خاتم، هنرمند معاصر خاتم صندوق چوبی مقبره شاه اسماعیل را از برجسته‌ترین شاهکارهای صنایع ظریفه می‌داند». (صفری، پیشین: ۲۳۸) صندوق مورد بحث توسط هنرمند ماهر و توانا به نام مقصود علی [.....] منبت‌کاری و خاتم‌کاری شده است. نام این هنرمند منبت کار در ضلع جنوبی صندوق قابل شناسایی است.

تصور بر این است که این اثر چوبی منحصر به فرد بعد از این که ساختش تمام شده با انتقال به داخل آرامگاه به همدیگر چفت و بست شده است. روایت دیگر این که هنرمند منبت کار و خاتم کار ساخت و پرداخت این شاهکار هنری را در داخل مقبره انجام داده است. بر اساس روایت سنتی در زمان اشغال شهر اردبیل توسط نیروهای متجاوز روس در

۱۸۲۸/۱۲۴۴، طبق وعده‌های بی پایه قرار بوده با انتقال این اثر نفیس به روسیه هزینه پروژه خط راه آهن آذربایجان توسط این اشغالگران بر عهده گرفته شود که مخالفت بزرگان شهر این وعده بی اساس، عملی نشد.

درباره تاریخ ساخت صندوق چوبی مورد بحث، که به نحوی با برپایی گنبد مقبره ارتباط دارد، نظریات تقریباً یکسانی توسط پژوهشگران و مسافران، بازرگانان اعزامی و سیاسی و فرهنگی اروپائی عهد قاجار ارائه شده است. تا زمان پژوهش نگارندگان، تصور می‌شد این شاهکار هنری به همراه صندوق قبر شیخ صفی الدین توسط ظهیرالدین همایون بابر، امپراتور مغولی هند، جهت سپاسگزاری و قدردانی از مساعدت‌های شاه طهماسب اول و پناه دادن به وی، هدیه شده است، در حالی که هیچ یک از منابع و اسناد معتبر تاریخی عهد صفوی گزارشی که متضمن ارسال آن توسط همایون باشد، وجود ندارد. چنین پنداری اولین بار در دوره قاجار توسط جیمز موریه انگلیسی بیان شد. «جیمز موریه از جمله نخستین افرادی است که در سال ۱۸۲۷/۱۲۳۳ از بناهای بقعه اردبیل بازدید نمود. این محقق در بخشی از گزارش خود ضمن اشاره به آرامگاه شاه اسماعیل توضیح می‌دهد که؛ صندوق مقبره توسط همایون، امپراتور مغولی هند، به آرامگاه هدیه شده است. پوشش صندوق، کاری عالی مانند خاتم‌کاری است که از عاج و پوست و سنگ لاک پشت و فیروزه تشکیل یافته و آیاتی در آن به کار رفته است». (ویور، پیشین: ۷۷) «بعد از موریه، الکساندر در ۱۸۲۵/۱۲۴۱ و جیمز فریزر در سال ۱۸۲۶/۱۲۴۲ از بقعه شیخ صفی دیدار کردند. فریزر همانند موریه خاطر نشان می‌سازد که صندوق قبر شاه گفته می‌شود از هند آورده شده است». (Hillen brand, opcit: 3)

به دنبال مسافران یاد شده به ترتیب هولمز در ۱۸۴۵/۱۲۶۱، شیل در ۱۸۵۵/۱۲۷۲، تیلمان در ۱۸۷۵/۱۲۹۲، کروزن در ۱۸۹۱/۱۳۰۹، دمرگان در ۱۸۹۵/۱۳۱۳ و زاره در ۱۸۹۶/۱۳۱۴ از مجموعه بناهای بقعه اردبیل بازدید و یادداشت‌هایی از خود به جای گذاشته‌اند. با وجود آن که تمام این گزارش‌ها ارزشمند بوده ولی یادداشت سرجان شیل انگلیسی در این خصوص از اهمیت خاص برخوردار است؛ سرهنگ شیل که مدت چهار سال وزیر مختار انگلستان در تهران بود و پیش از آن سال‌ها در ایران اقامت داشت، توانست ضمن مسافرت به زادگاه صفویان از بقعه اردبیل دیدن نماید. شیل در خصوص صندوق مقبره آرامگاه شاه اسماعیل ضمن تأثیرپذیری از نظرات مسافران قبل، می‌گوید؛ «در آرامگاه بالای قبر شاه اسماعیل صندوق بزرگی از چوب صندل به شکل تابوت قرار دارد که روی آن قطعات ریز عاج به کار رفته است. این تابوت به همراه صندوق قبر شیخ صفی توسط همایون پادشاه هندوستان اهدا شده است». (Sheil, 1973: 327) محققان چهار دهه اخیر این مجموعه نیز از گمانه‌زنی‌های قبل از خود بی بهره نبوده‌اند؛ «ویور با مقایسه این تابوت با صندوق چوبی مقبره شیخ صفی الدین اردبیلی، آن را نفیس‌تر از صندوق قبر شیخ دانسته و تأکید می‌کند؛ صندوقچه چوبی قبر شاه اسماعیل از طرف همایون امپراطور مغول هند هدیه شده است. ایشان تصورش بر این است صندوق مذکور از صندوق قبر شیخ برتر و مجلل‌تر است». (ویور، پیشین: ۱۳۵). و سرانجام یکی از پژوهشگران عصر صفوی به نام لارنس لاکهارت همانند سایر پژوهشگران غربی معتقد است: «همایون شاه صندوقی از چوب صندل که با مهارت منبت‌کاری شده بود به شاه طهماسب اول هدیه کرد. این صندوق اکنون روی آرامگاه شاه اسماعیل در اردبیل قرار دارد». (پارسادوست، پیشین: ۱۳۵) بدین وسیله

کاملاً معلوم است تمام مورخین و پژوهشگران عصر قاجار و پهلوی ضمن پذیرش نظر موریه اشتباه او را در خصوص صندوق قبر شاه اسماعیل تکرار نموده‌اند. بعد از توضیح دیدگاه محققین در مورد صندوق آرامگاه شاه اسماعیل، در این جا کتیبه‌های صندوق مقبره بازخوانی و فلسفه نگارش آنها مورد بررسی قرار می‌گیرد.

کتیبه‌های چوبی و عاجی - استخوانی صندوق قبر شاه اسماعیل

صفحات چهار طرف صندوق چوبی مرقد شاه اسماعیل به اشکال هندسی متناسب تقسیم و در مرکز اصلی این طرح‌ها ستاره‌های ده پر و نیم ستاره اجرا شده است؛ ستاره‌ها نیز به نوبه خود با تکنیک خاتم با دقت ماهرانه قاب گرفته شده‌اند. (تصویر ۸) طرح‌های تزئینی داخل ستاره‌های ده پر و نیم ستاره مشتمل بر نقش‌های اسلیمی و برگ‌های شاه عباسی است که به طرز حیرت‌انگیزی در آن بریده و نصب شده‌اند. حاشیه‌های چهار طرف تزئینات، گره‌چینی و با موج‌های تزئینی کتیبه‌دار مزین شده است. کتیبه‌های ثلث صندوق مقبره با لفظ جلاله الله محمد (ص) و علی (ع) آذین‌بندی شده و هنرمند خوش ذوق، عبارات مذکور را در داخل چهار ضلعی‌های منتظم حول یک مرکز و در محدوده شش ضلعی به سمت داخل اجرا نموده، به طوری که وسط شش ضلعی نقش تزئینی بوجود آمده و همین طور انتهای کلمه به صورت شکسته درآمده است. (تصویر ۹)

کتیبه حاشیه فوقانی جبهه جنوبی صندوق، مشتمل بر آیه‌های ۱ و ۲ سوره مبارکه ق است: بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ * ق وَالْقُرْآنِ الْمَجِيدِ * بَلْ عَجِبُوا أَنْ جَاءَهُمْ مُنْذِرٌ مِنْهُمْ فَقَالَ الْكَافِرُونَ * فَكَشَفْنَا عَنْكَ غِطَاءَكَ فَبَصَرُكَ الْيَوْمَ حَدِيدٌ * وَقَالَ قَرِينُهُ هَذَا مَا لَدَيَّ عَتِيدٌ * أَلْقِيَا فِي جَهَنَّمَ كُلَّ كَفَّارٍ عَنِيدٍ * مَتَاعٍ لِلْخَيْرِ مُعْتَدٍ مُرِيبٍ * الَّذِي جَعَلَ مَعَ اللَّهِ إِلَهًا آخَرَ فَأَلْقِيَاهُ فِي الْعَذَابِ الشَّدِيدِ * قَالَ قَرِينُهُ رَبَّنَا مَا أَطْعَمْتَهُ... * تا آن که ما پرده از کارت برانداختیم و چشم بصیرت بیناتر گردید. قرین وی گوید این است که نزد من مهیا است. امروز هر کافر معاند را به دوزخ درافکنید. همان که از خیر مانع می‌گشت ستم می‌کرد و در شک بود. همان کافر مشرک که خدای یکتا خدای دیگر جعل کرد او را امروز در عذاب سخت جهنم درافکنید. قرین او گوید بارالها من او را به طغیان و عصیان نکشیدم. در حاشیه قسمت چپ جبهه شرقی صندوق مورد بحث آیات ۶ تا ۸ سوره مبارکه المزمل با عاج، از بالا به پایین، این گونه نگارش یافته است: [إِنَّ نَاشِئَةَ اللَّيْلِ هِيَ أَشَدُّ وَطْئًا وَأَقْوَمُ قِيلًا * إِنَّ لَكَ فِي النَّهَارِ سَبْحًا طَوِيلًا * وَادْكُرْ اسْمَ رَبِّكَ وَ تَبْتَئِلْ إِلَيْهِ تَبْتِيلًا *] البته نماز شب بهترین شاهد اخلاص] و [صفای] قلب و دعوی صدق ایمان است. تو را روز روشن و وقت کافی و فرصت وسیع است و دایم در شب و روز نام خدا را یاد کن و به کلی از غیر او علاقه ببر و به او پرداز. دومین کتیبه عاجی جبهه شمالی حاشیه مذکور، شامل بخشی از آیه ۲۰ سوره مبارکه المزمل است: مَرْضَى وَ آخَرُونَ يَضْرِبُونَ فِي الْأَرْضِ (ما تَيْسَّرَ مِنْ الْقُرْآنِ عَلِمَ أَنْ سَيَكُونُ مِنْكُمْ) يَبْتَغُونَ مِنْ فَضْلِ اللَّهِ وَ آخَرُونَ يُقَاتِلُونَ [فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَافْرُوا مَا تَيْسَّرَ مِنْهُ وَ أَقِيمُوا] الصَّلَاةَ وَ آتُوا الزَّكَاةَ وَ أَقْرِضُوا اللَّهَ قَرْضًا حَسَنًا وَ مَا تَقَدَّمُوا لِأَنْفُسِكُمْ مِنْ خَيْرٍ تَجِدُوهُ عِنْدَ اللَّهِ هُوَ خَيْرٌ وَ أَكْثَرُ أَجْرًا وَ اسْتَغْفِرُوا اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ * که برخی مریض و ناتوانید، تا هر چه شب را آسان است به تلاوت قرآن پردازید. خدا بر احوال شما آگاه است و برخی به سفر برای کسب و تجارت از کرم خدا روزی می‌طلبید و برخی در راه خدا به جنگ و جهاد مشغولید پس در هر حال آن چه میسر و آسان باشد به قرائت قرآن پردازید و نماز بپا دارید و زکات مال تان را به فقیران بدهید و به خدا قرض نیکو

دهید و هر عمل نیک برای آخرت خود پیش فرستید. پاداش آن را نزد خدا بیابید و آن اجر آخرت بسی بهتر است.

علاوه بر کتیبه‌های یاد شده، در سمت راست همین جهت کتیبه‌های دیگری با عاج کنده‌کاری شده که متن آنها شامل آیات ۲۵ تا ۲۷ سوره مبارکه الدهر می‌باشد: **وَ اذْكُرْ اسْمَ رَبِّكَ بُكْرَةً وَ اَصِيلاً * وَ مِنَ اللَّيْلِ فَاسْجُدْ لَهُ وَ سَبِّحْهُ لَيْلاً طَوِيلاً * اِنَّ هٰؤُلَاءِ يُجِبُّونَ الْعَاجِلَةَ وَ يَذَرُونَ وَّرَاءَهُمْ يَوْماً ثَقِيلاً *** [و نام خدا را صبح و شام (به عظمت) یاد کن. و شب را برخی (در نماز) به سجده خدا پرداز و شام دراز به تسبیح و ستایش او صبح گردان. این مردم کافر غافل [همه دنیای نقد عاجل را دوست می‌دارند و آن روز (قیامت) سخت سنگین را به کلی از یاد می‌برند].

کتیبه عاجی دیگر این قسمت در بردارنده آیات ۳۰ و ۱۶ و بخش‌هایی از آیات ۳۱ و ۱۷ سوره مبارکه الدهر است: **[.....] لَّا اَنْ يَشَاءَ اللّٰهُ اِنَّ اللّٰهَ كَانَ عَلِيماً حَكِيماً (۳۰) * يَدْخُلُ مِنْ يَشَاءُ (۳۱) * قَوَارِيراً مِنْ فِصَّةٍ قَدَّرُوْهَا تَقْدِيراً (۱۶) * وَ يُسْقَوْنَ فِيْهَا كَأْساً كَانَ [مِزَاجُهَا زَنْجَبِيلاً] (آیه ۱۷).** چیزی جز آن که خدا بخواهد نمی‌خواهد البته خدا بهتر به احوال خلق دانا و به صلاح بندگان آگاه است. خدا هر که را بخواهد در بهشت داخل می‌کند. که آن بلورین کوزه‌ها (به رنگ) نقره فام به اندازه و تناسب (اهلش) مقدر کرده‌اند. و آن جا شرابی که چون (زنجبیل گرم عطراگین) است به آنها بنوشانند.

کتیبه عاجی جبهه شمالی قسمت بالا شامل آیه ۱ و بخشی از آیه ۲ سوره مبارکه الدهر است: **[هَلْ اَتَى الْاِنْسَانَ [حِينَ مِنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُنْ شَيْئاً مَّذْكُوراً] اِنَّا خَلَقْنَاهُ الْاِنْسَانَ مِنْ نُّطْفَةٍ اَمْشَاجٍ نَّبْتَلِيْهِ *]** [آیا بر انسان] روزگارانی نگذشت که چیزی لایق ذکر هیچ نبود؟ [ما او را از آب نطفه مختلط (بی حس و شعور) خلق کردیم]. کتیبه عاجی سمت چپ جبهه غربی، از بالا به پایین، حاوی بخش پایانی آیه ۲ و آیات ۳ و ۴ سوره مبارکه الدهر است **[فَجَعَلْنَاهُ سَمِيعاً بَصِيراً * اِنَّا هَدَيْنَاهُ السَّبِيْلَ اِمَّا شَاكِراً وَ اِمَّا كَفُوراً] اِنَّا اَعْتَدْنَا لِلْكَافِرِيْنَ سَلَاسِلَ وَ اَغْلَالاً وَ سَعِيراً *** [و دارای قوای چشم و گوش (و مشاعر و عقل و هوش) گردانیدیم. ما به حقیقت راه (حق و باطل) را به انسان نمودیم. حال خواهد هدایت پذیرد و خواهد آن نعمت را کفران کند ما برای کفر کافران غل و زنجیرها و آتش سوزان مهیا ساخته‌ایم]. خداوند در این آیات از آفرینش انسان از نطفه تا پایان آن سخن می‌گوید؛ که دو حس دقیق را این جا عنوان فرموده و یا در آیه بعدی اهمیت نقش انسان در ساختن خویش مشخص می‌گردد. به نظر می‌رسد هدف از درج چنین آیاتی احتمالاً اشاره به اسماعیل باشد که از این طریق می‌خواستند با این آیات او را مثال عینی بیاورند.

کتیبه سمت راست جبهه غربی دیگر، از پایین به بالا، دربردارنده آیات ۹ و ۱۰ و بخشی از آیه ۱۱ سوره مبارکه المزمّل است: **رَبُّ الْمَشْرِقِ وَ الْمَغْرِبِ لَا اِلَهَ اِلَّا هُوَ فَاتَّخِذْهُ وَكِیْلاً * وَ اصْبِرْ عَلٰی مَا يَقُوْلُوْنَ [وَ اهْجُرْهُمْ هَجْراً جَمِیْلاً * وَ ذَرْنِیْ وَ الْمُكَذِّبِيْنَ اَوَّلٰی *]** همان خدای مشرق و مغرب عالم که جز او هیچ خدایی نیست، او را برخود وکیل و نگهبان اختیار کن. و بر طعن مکذبان صبور و شکيبا باش [و به منشی نیکو از آنان دوری گزین. و کار آن کافران مغرور نعمت و مال (احرام) را به].

کتیبه پایین همین سمت از راست به چپ مشتمل بر بخش‌هایی از آیات ۱۱ و ۱۴ و نیز آیات ۱۲ و ۱۳ سوره مبارکه المزمّل است: **النَّعْمَةِ وَ مَهْلَهُمْ قَلِيلاً * اِنَّ لَدَيْنَا اُنْكَالاً وَ جَحِيماً * وَ طَعَاماً ذَا غُصَّةٍ وَ عَذَاباً اَلِيماً * يَوْمَ تَرْجُفُ الْاَرْضُ وَ الْجِبَالُ * نعمت و اندک زمانی به آنها مهلت ده که البته نزد ما زنجیر عذاب و آتش دوزخ برای کافران مهیاست. و طعامی که از فرط غصه و اندوه گلوگیر آنها می‌شود و عذاب دردناک بر آنهاست. آن روزی که زمین و کوه‌ها به لرزه درآید.**

برابر تفسیر مفسرین آیه ۱۴ سوره المزمّل با نفخه صور و تا حد زیادی بر مقدمات قیامت و نابودی دنیا و هلاکت ساکنین آن مقرون است. در تفسیر مجمع البیان از ابوسعید خدری نقل شده که به رسول الله (ص) عرض شد که این روز چه طولانی است! پس رسول خدا (ص) فرمود: قسم به کسی که جان محمد (ص) بدست اوست این روز برای مؤمنین به حدی سهل گردد که از نماز فریضه‌ای که در دنیا به جای می‌آورند آسان‌تر نماید. در همان تفسیر از امام صادق (ع) نقل شده که فرمود: اگر حساب آن روز را کسی جز خدا به عهده داشت خلّاق پنجاه هزار سال معطل می‌ماندند و لکن خداوند در لحظه‌ای از این امر فارغ می‌گردد». (انصاری، ۱۳۷۶: ۵۷۵)

برآیند تحقیق

پژوهشگران و باستان‌شناسان درباره‌ی تاریخ بنای آرامگاه شاه اسماعیل نظرات یکسان و گاه متفاوتی ابراز کرده‌اند؛ «رابرت هیلنبراند، دانشیار هنرهای زیبای دانشگاه ادینبورو، بنای مقبره را متعلق به زمان خود شاه اسماعیل می‌داند؛ وی معتقد است شاه اسماعیل با پیروی از سنت تاریخ میانه یک برج استوانه گنبددار به عنوان مقبره برای خود برپا نمود ولی این بنا نه تنها کوچک بود، بلکه با دوری از یک جای مستقل و آزاد همه ویژگی‌های ظاهری خود را جلوه‌گر می‌ساخت». (دانشگاه کمبریج، ۱۳۸۰: ۴۱۱) هیلنبراند در ادامه خاطر نشان می‌سازد با این که جنکینسن آرامگاه شاه اسماعیل را تحسین می‌کند، ولی مقبره برجی شکل شیخ صفی‌الدین اردبیلی را با شاه اسماعیل اول اشتباه کرده، با این وجود حقیقت این است که او بیان می‌کند که شاه اسماعیل زمان حیاتش دستور داد مقبره‌ای برای وی بسازند». (Hillen brand, opcit: 3)

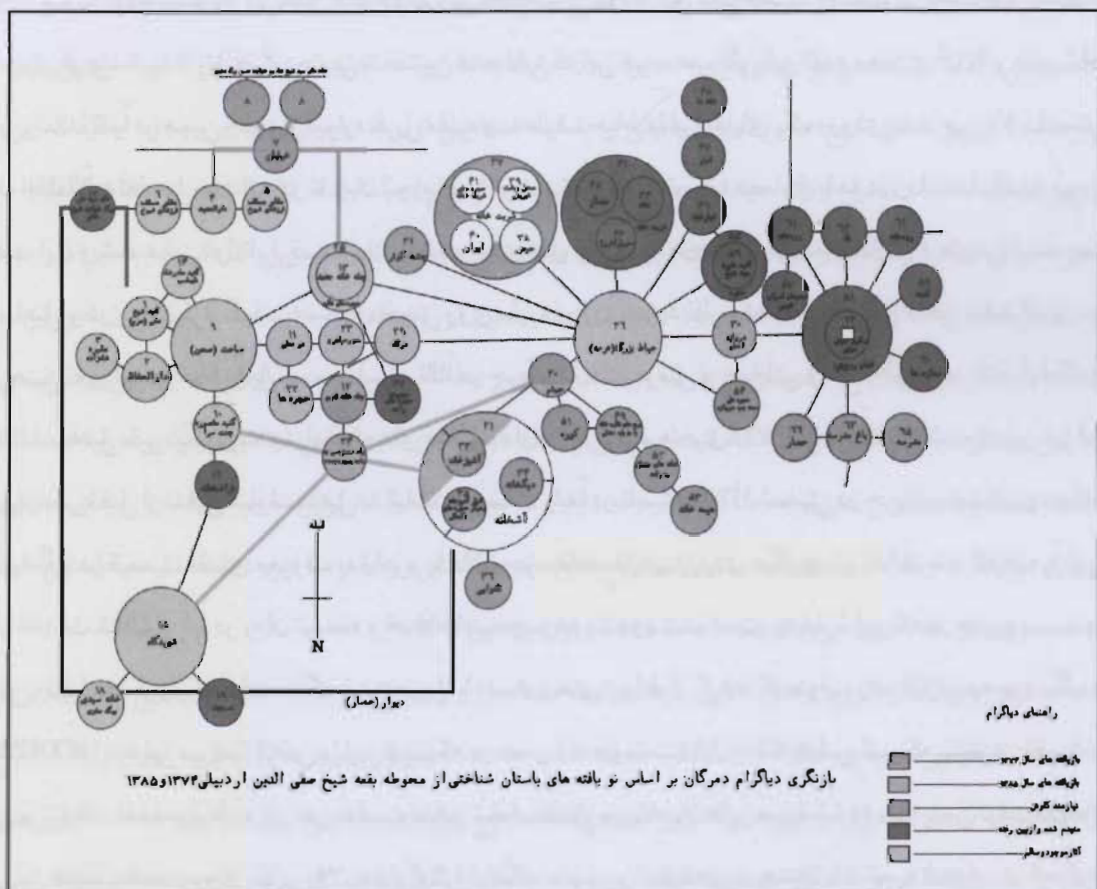
«مورتن هم که ظاهراً بیشتر از همه محققان درباره‌ی بناهای مجموعه مذهبی اردبیل کار کرده به این امر به عنوان محتمل توجه می‌کند». (Morton, 1974: 51) ویور مانند دیگران تصور می‌کند که مقبره اسماعیل در زمان خودش ساخته شده است. وی که در دهه ۱۳۵۰ شمسی از طرف یونسکو مأمور مطالعه و بررسی معماری بقعه اردبیل بود، ضمن تهیه گزارشی از این مجموعه در خصوص آرامگاه اسماعیل می‌نویسد: «مقبره در قدیم بنایی آزاد و مجزا بوده و احتمالاً توسط شاه ساخته شده بود؛ بنابراین نمی‌تواند متأخرتر از دهه دوم قرن دهم باشد. بیشترین تغییراتی که در بناهای مجموعه به عمل آمده باید مربوط به زمان شاه طهماسب باشد؛ برج‌های مقبره‌ای منفرد و مقبره با افزودن بناها و حیاط‌هایی میان آنها به صورت مجموعه‌ای که اکنون می‌بینیم درآمده است». (ویور، پیشین: ۸۰)

زنده یاد، صفری پژوهشگر تاریخ اردبیل تصور کرده: «مقبره اسماعیل و گنبد آن نسبت به اصل مزار شیخ صفی‌الدین تازه‌تر است و در عهد شاه عباس دوم، به سال ۱۰۵۷/۱۶۴۷ ساخته شده است». (صفری، پیشین: ۲۳۸) و سرانجام زاره و دیباج هم که در مورد مجموعه مذهبی اردبیل بررسی‌های خوبی انجام داده‌اند، هیچ اشاره‌ای به تاریخ بنای آرامگاه شاه اسماعیل نمی‌کند، با این که زاره به باستان‌شناسی و بناهای مجموعه اهتمام ورزیده، درباره باستان‌شناسی اثر مزبور تاریخ روشنی ارائه نمی‌دهد. یادآور می‌شود مؤلف صریح الملک به طور روشن و دقیق موقعیت آرامگاه شاه اسماعیل را مشخص نمی‌کند بلکه به طور نامفهوم به مقابر گنبد شاهزادگان اشاره دارد؛ گنبد شاهزاده‌ها مصلق به دارالحفاظ مذکور از جانب مشرق مایل به جنوب.

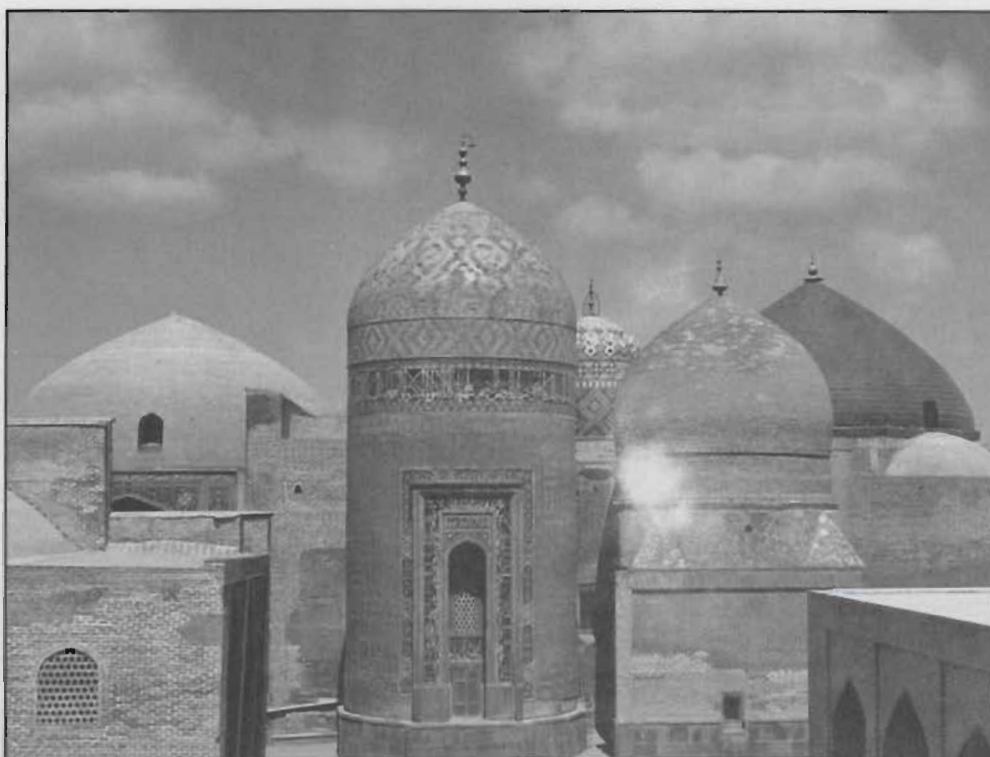
هوایش نفعه بال فرشته	بدهر آن گنبدی را نیست مانند
کلش با شیره جانها سرشته	که با جان خشت خشتش راست پیوند
گذشته از فلک در عالم کل	فتاده در رواقش نور از عرش
فلک را گشته از وی سیر مشکل	درو گسترده از نور قدس فرش

عدم اشاره واضح و روشن صریح‌الملک به موقعیت آرامگاه شاه اسماعیل بیانگر آن است که تا اواخر حکومت شاه طهماسب اول گنبد دپوش فعلی بر پلان چهارگوش تعبیه نشده بود و اتاق آرامگاه همانند برخی از فضاهای جانبی حرمخانه فاقد گنبد کنونی بوده است، البته بعید نیست منظور صریح‌الملک از مقابر گنبد شاهزادگان در ضلع شمالی حرم [گنبد الله الله] احتمالاً ساختمان حرمخانه و مقابر آن بوده است که مقبره اسماعیل نیز درست در همین سمت با آن مقرون است (نگاره ۱). منطقی است این گونه فکر کنیم، بعد از مرگ شاه اسماعیل در سال ۱۵۲۳/۹۳۰ پیکر او در بنای کنونی که جزئی از پلان تقریباً گسترده حرمخانه بوده به خاک سپرده شده است و بنای مذکور در فازهای فرهنگی صفوی با تغییرات جزئی و مختصر به مقبره گنبددار تبدیل شده است (نگاره ۶). نگارندگان در جریان بررسی بنای آرامگاه شاه اسماعیل اول آثار تغییرات زیادی را، هم در معماری و هم در تزئینات مورد شناسایی قرار دادند. این تغییرات در موارد ذیل قابل مطالعه و استناد می‌باشد؛ اولاً امتداد غربی پی سنگی دیوار غربی مقبره تا زیر دیوار جنوبی شاه‌نشین ادامه دارد که این امر به طور گویائی تقدم معماری آن را بر بنای شاه‌نشین به اثبات می‌رساند. ثانیاً در همین جبهه از دیواره غربی مقبره و به طرف حیاط مقابر، بقایای یک ورودی به عرض ۷۵ سانتیمتر موجود است که احتمالاً به نظر می‌رسد این در تا زمان انجام اصلاحات و تغییرات و توسعه معماری بقعه در زمان صدرالدین موسی و شاه طهماسب اول و شاه عباس اول این قسمت از جمله ورودی‌های حرمخانه محسوب می‌شد (نگاره ۷). طبیعی است بعد از دفن شاه اسماعیل و در پی آن قرار گرفتن صندوق چوبی روی مقبره ورودی مورد نظر مسدود و با گچ از داخل سفیدکاری شده است که آثار چنین تغییراتی در محل قابل بررسی است. ثالثاً در جریان کارهای مرمتی و حفاظتی و دفع رطوبت در اتاق آرامگاه علاوه بر مقبره شاه اسماعیل، قبر دیگری به همراه سکه‌های متعلق به اواخر قرن نهم هجری (۱۴۶۷/۸۷۱) کشف شده که این امر استفاده آن را به عنوان مقبره قبل از تدفین شاه اسماعیل به اثبات می‌رساند. رابعاً در تابستان ۱۳۸۲ شمسی در جریان سفیدکاری دیواره‌ی ضلع شرقی آرامگاه در قسمت فضای معروف به راهرو یا دالان حرمخانه، بقایای ورودی دیگری نیز نمایان شد که ظاهراً این ورودی در زمان احداث شاه‌نشین یا در زمان توسعه و اصلاحات مجموعه مسدود شده است، به علت این که در همین سمت و درست چسبیده به دیوار مذکور یک قطعه سنگ قبر مرمرین با حجاری‌های زیبا قرار گرفته که متوفی را با عنوان محمود بیگ مهرداد با تاریخ ۱۵۳۲/۹۳۹ معرفی می‌کند. فرض بر این است که در عصر شاه طهماسب اول یا شاه عباس کبیر که بیشترین تغییرات اساسی معماری و تزئینات بقعه مربوط به این دوره‌هاست مدفن شاه اسماعیل نیز با اصلاحاتی همراه شده است؛ بدین ترتیب درهای شرقی و غربی این قسمت مسدود و بر بالای پلان چهارگوش آرامگاه، منشور و استوانه‌ی نه چندان بلند تعبیه شده است. الحاق نامناسب ساقه منشوری به استوانه بزرگ به دلیل محدودیت فضا در این قسمت از جمله این دلایل می‌باشد. هم‌چنین به طور قطع می‌دانیم در عهد شاه عباس اول نیز داخل مقبره و گنبد بیرونی آن با تزئینات دیوار نگاره‌ای نقاشی تمپرا، تذهیب کاسه‌چینی و کاشی‌کاری هفت

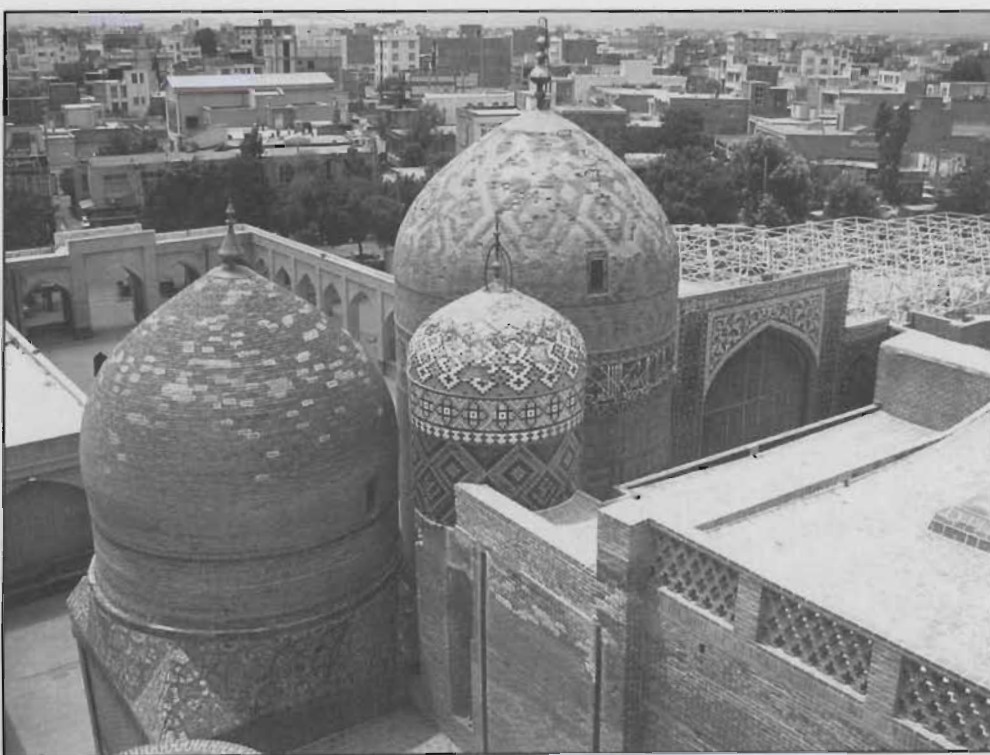
رنگ و مخصوصاً با خط‌نگاره‌های برجسته خوشنویسی مزین شد. از قرار معلوم «شاه عباس اول در سال‌های مختلف سلطنت خود از جمله: ۱۰۱۶، ۱۰۱۷ و ۱۶۰۷/۱۰۲۰، ۱۶۰۸ و ۱۶۱۱ که در شروان و گرجستان و ارمنستان با سرداران عثمانی و برخی از طوائف کرد در جنگ بود، سه بار به زیارت مزار جد خویش رفت و در سفر سال ۱۶۱۱/۱۰۲۰ که در ماه جمادی الاخر آن سال صورت گرفت، در آرامگاه شیخ صفی‌الدین اردبیلی تعمیرات و اصلاحات بسیار انجام داد، از آن جمله دستور داد که در حرم بزرگ را کنند و به جای آن دری از طلا ساختند، و چون مقبره رستم میرزا، پسر شاه اسماعیل اول، مانع باز کردن در بود، به فرمان وی آن مقبره را با زمین یکسان کردند. هم‌چنین بر وسعت صفا جلو حرم افزودند و در آن جا محجری از نقره کشیدند و در میان آن، مقابل در حرم دری ساختند. در و پنجره‌ی آستانه و آشپزخانه آرامگاه را نیز به فرمان او با طلا و نقره زینت کردند و چهار هزار تومان مخارج آن را از خزانه سلطنتی پرداخت.» (فلسفی، ۱۳۶۴: ۹۹۲) هم‌چنین نقشه یکپارچه مجموعه فضاهای آرامگاه محیی‌الدین محمد (حرمخانه) و آرامگاه شاه اسماعیل بیانگر این نکته مهم است که هسته اصلی فضائی که بعداً به عنوان آرامگاه شاه اسماعیل مورد استفاده قرار گرفت هم‌زمان با احداث بناهای حرمخانه یعنی قرن هشتم هجری و در سال ۱۳۲۳/۷۲۴ ساخته شده و به پایان رسیده و با رحلت شاه اسماعیل به مدفن شاه اسماعیل صفوی تبدیل شده است.



نگاره ۱. این نمودار در اصل توسط دمرگان فراتسوی در قرن نوزدهم میلادی براساس نسخه خطی صریح الملک ترسیم شده است. در جریان کاوش‌های باستان‌شناختی دهه‌های ۱۳۷۰ و ۱۳۸۰ شمسی نمودار بر اساس آثار معماری مکشوفه بازنگری شد.



نگاره ۲. نمای شمالی آرامگاه‌های شیخ صفی‌الدین اردبیلی و شاه اسماعیل صفوی (ک. نعیمی)



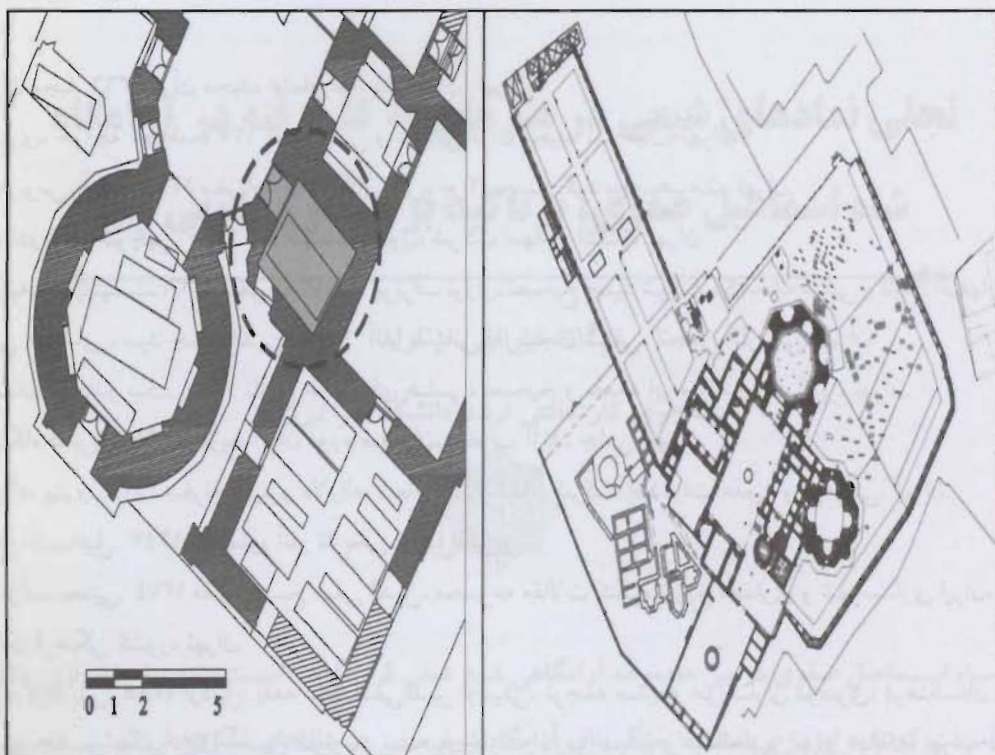
نگاره ۳. موقیت فضای کوچک گنبد شاه اسماعیل در بین دو گنبد شیخ صفی‌الدین اردبیلی و محیی‌الدین محمد



نگاره ۴. تزئینات تذهیب اختری سقف آرامگاه شاه اسماعیل اول



نگاره ۵. بخشی از کتیبه‌ی گچبری نگارشی علیرضا العباسی در آرامگاه شاه اسماعیل صفوی.



نگاره ۶. موقعیت مرقد شاه اسماعیل در مجموعه تاریخی و فرهنگی شیخ صفی الدین



نگاره ۷. در تصویر امتداد دیوار غربی مقبره در زیر دیوار جنوبی شاه‌نشین کاملاً پیداست.

کتابنامه

- القرآن مجید ۱۳۶۶ قرآن مجید، عثمان طه، نشر قرآن، تهران.
- انصاری، خواجه عبدالله. ۱۳۷۶ تفسیر ادبی و عرفانی قرآن مجید، نشر اقبال، تهران.
- اولثاریوس، آدام. ۱۳۷۹ سفرنامه آدام اولثاریوس، ج ۲، حسین کرد بچه، هیرمند، تهران.
- پارسادوست، منوچهر. ۱۳۸۰ شاه طهماسب اول، شرکت سهامی انتشار، تهران.
- تاورنیه، ژان پابتیست. ۱۳۳۶ سفرنامه تاورنیه، ابوتراب نوری، تصحیح حمید شیرازی، کتابخانه سنایی و تأیید، اصفهان.
- ترابی طباطبایی، سید جمال الدین. ۲۵۳۵ آثار باستانی آذربایجان شرقی، انجمن آثار ملی، تهران.
- ترکمان، اسکندر بیگ. ۱۳۵۰ تاریخ عالم آرای عباسی، تصحیح و مقدمه ایرج افشار، امیرکبیر، تهران.
- دانشگاه کمبریج. ۲۵۳۵ تاریخ ایران دوره صفویان، یعقوب آژند، جامی، تهران.
- دلاواله، پیترو. ۲۵۳۵ سفرنامه پیترو دلاواله، شعاع الدین شفاء، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
- دیباج، اسماعیل. ۱۳۴۳. راهنمای آثار تاریخی اردبیل، تبریز.
- رضازاده، مجتبی. ۱۳۷۴ مقبره شیخ صفی الدین، مجموعه مقالات کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران، ج ۲، سازمان میراث فرهنگی کشور، تهران.
- زاره، فردریش. ۱۳۸۵ اردبیل: بقعه شیخ صفی الدین اردبیلی، ترجمه صدیقه خوانساری موسوی، فرهنگستان هنر، تهران.
- روملو، حسن بیگ. ۱۳۷۵ احسن التواریخ، تصحیح چارلس نارمن سیدن و عبدالحسین نوایی، بابک، تهران. سازمان میراث فرهنگی کشور. ۱۳۷۵ خبرنامه نخستین همایش سالانه حفاظت و مرمت آثار تاریخی - فرهنگی، شماره ۴، تهران.
- صفری، بابا. ۱۳۷۱ اردبیل در گذرگاه تاریخ، ج ۲، دانشگاه آزاد اسلامی واحد اردبیل، اردبیل.
- طباطبایی، محمد حسین. ۱۳۸۱ انسان از آغاز تا انجام، ترجمه و تعلیقات صادق لاریجانی، الزهراء، تهران. ویور، ام. ای. ۱۳۵۶ بررسی مقدماتی درباره مسائل حفاظتی پنج بنای تاریخی ایران، سازمان حفاظت آثار باستانی، تهران.
- فلسفی، نصرالله. ۱۳۶۴ زندگانی شاه عباس اول، ج ۳، محمد علی علمی، چاپ سوم، تهران.
- یوسفی، حسن و گلمغانی زاده اصل، ملکه. ۱۳۸۵. کتیبه نگاری های علی رضا عباسی در بناهای اردبیل، مقالات تخصصی خط و کتابت ۲، پژوهشکده هنرهای سنتی سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری، چاپ اول، تهران.
- یوسفی، حسن. ۱۳۸۶ هنرنمایی مبنی کاران عصر ایلخانی و آل جلایر در تزئینات صندوق های چوبی آرامگاه های محیی الدین محمد و شیخ صفی الدین اردبیلی، همایش مکتب ایلخانی و جلایری تبریز، دانشگاه هنر تبریز، تبریز.
- یوسفی، حسن و گلمغانی زاده اصل، ملکه. ۱۳۸۴ بازنگری آرامگاه محیی الدین محمد معروف به حرمخانه در بقعه شیخ صفی الدین اردبیلی، خلاصه مقالات کنگره احیای ربع رشیدی و فرهنگ و تمدن ایران عصر ایلخانی، علیرضا خزانی، ستوده، تبریز.
- یوسفی، حسن و گلمغانی زاده اصل، ملکه. ۱۳۸۴ بازنگری تاریخ کتیبه های عصر صفوی در بقعه شیخ صفی الدین اردبیلی، گزارش های باستان شناسی، شماره ۳، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، تهران.
- Lady (Mary) Sheil
- 1973 Gilmpses of life and manners in persia, second edition Arno press, New york.
- Robert, Hillen Brand.
- 1998 Safawid Art and Architecture, London. British Museum.
- Sarre, Friedridrich.
- 1925 Ardabil Grabmoschee des Scheeh Safi Denkmal persischer Baukunst, Teil II, Berlin.

تجلی نمادهای شیعی در هنرهای به کار رفته در آرامگاه شاه اسماعیل صفوی، با تأکید بر صندوق چوبی وی

مژگان خیرالهی ازناوله

دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه هنر تبریز



چکیده

آرامگاه شاه اسماعیل صفوی در بین مجموعه آرامگاهی شیخ صفی قرار گرفته است؛ این بنا متأخرترین بنای آرامگاهی این مجموعه است که تا به امروز برپاست؛ سنگ بنای آرامگاه شیخ صفی در سالهای آغازین قرن هشتم هجری شکل گرفته است. گنبد آرامگاه شاه اسماعیل در زمان حیاتش و یا اندکی پس از مرگ او به شکل امروزی درآمده است؛ این گنبد جزء معدود بناهای ابتدای عصر صفوی است و علاوه بر تغییر حاکمیت شاهد تغییر مذهب از تسنن به تشیع است؛ شاه اسماعیل خود پرچمدار تشیع علوی و مرشد کامل طریقت صفوی است، وجود نمادهای شیعی در هنرهای به کار رفته در این آرامگاه، آن را از بقیه آثار متعلق به دوره‌های قبل از آن در مجموعه فوق متمایز نموده است، این مقاله به بررسی نمادها و نشانه‌های شیعی در لایه‌های هنرهای به کار رفته در این آرامگاه کوچک اما زیبا و دارای اهمیت می‌پردازد.

مقدمه

جهت بررسی هنر شیعی ابتدا باید تعریف درستی از شیعه ارائه داد تا بتوان به بررسی هنری - که بازتاب و محصول این جهانبینی و تفکر است - دست یافت:

«هنگام ارتحال پیامبر(ص) که اهلبیت پیامبر و عده‌ای از اخیار صحابه سرگرم مراسم سوگواری و تدفین پیکر مبارک بودند، عده‌ای از صحابه با دست پاچگی تمام در سقیفه بنی ساعده تجمع کرده و خلیفه و جانشین پیامبر را تعیین کردند، از سوی دیگر امیرالمومنین و جمعی دیگر از یاران او از جمله سلمان و ابوذر و مقداد پس از اطلاع از جریان انتخاب خلیفه، به مقام اعتراض و انتقاد برآمده و با استناد به نص ولایت به طریقه انتخاب خلیفه اعتراض کرده و به احتجاج پرداختند این معترضین اولین افراد شیعه و پایه‌گذاران این طریقه بودند.» (طباطبایی: ۱۳۸۲: ۱۳-۱۲)

به عبارت دیگر «شیعه طائفه‌ای هستند از مسلمین که به واسطه مخالفت‌هایی که از اکثریت نسبت به مسلمات کتاب و سنت مشاهده کردند، در مقام اعتراض و انتقاد برآمده و به ملازمات مسلمات کتاب و سنت برخاسته و دعوت کردند.» (طباطبایی: ۱۳۸۲: ۹)

شهرستانی در کتاب ملل و نحل، شیعه را طایفه‌ای می‌داند که: «مشایعت شهنسوار میدان هل‌اتی و تاج‌دار ایوان لافتی پادشاه کشور ولایت و پیشوای ارباب هدایت، الصفی‌الولی ابن‌عم‌النبی امام‌المتقین علی بن ابیطالب صلوات الله علیهم نمودند و به خلافت و امامت حضرتش قائل شدند» و آشکار و پنهان به اثبات حق او و فرزندانش در رهبری و خلافت کوشیدند و متفق‌القول به معصومیت امام‌اند تولی و تبری را در قول و فعل و عقد واجب می‌دانند، الا در تقیه. (شهرستانی: ۱۸۷-۱۵۴: ۹)

قدر جامع همه فرق در شیعه، اعتقاد به برتری علی [سلام‌الله‌علیه] و وجود معنویت خاصی در ائمه [سلام‌الله‌علیهم] و نیز مسئله مهدویت است. (الشیبی: ۱۳۸۵: ۵۴). هانری کربن تشیع را به تمام معنا نماینده سنت باطنی اسلام شمرد. (کربن: ۱۳۸۴: ۷۱).

ابتدای سده دهم هجری قمری شاه اسماعیل دولت قدرتمند شیعی صفویه را در تبریز بنیان نهاد، حکومتی که میراث‌دار تصوف شیخ صفی‌الدین اردبیلی بود و شاه اسماعیل مرشد کامل و جانشین این طریقت به شمار می‌رفت. حکومت صفوی اولین حکومت شیعی در ایران نبود، بلکه ایران از آغاز شکل‌گیری تشیع همواره یکی از کانون‌های اصلی شیعیان محسوب می‌شده است، بخصوص با آمدن امام علی بن موسی‌الرضا [سلام‌الله‌علیه] به خراسان و در پی آن مهاجرت تعداد از فرزندان امام موسی‌کاظم [سلام‌الله‌علیه] به دنبال برادر، شهرهایی چون قم، کاشان و ری به مراکز اولیه شیعی در ایران تبدیل شدند؛ اما بجز این نواحی، از اواسط سده سوم هجری در گوشه و کنار ایران حاکمانی شیعه به حکومت رسیدند و این روند ادامه یافت و سرانجام به دولت قدرتمند شیعی صفوی رسید؛ از جمله این حکومت‌ها می‌توان به علویان طبرستان (۲۵۰ تا ۳۱۶ ه.ق.)، آل بویه (۳۲۰ تا ۴۵۴ ه.ق.)، اسماعیلیان (۴۸۳ تا ۶۵۴ ه.ق.) تا قبل از حمله مغول به ایران اشاره نمود.

در بین ایلخانان مغول نیز سلطان محمد اولجایتو چند سالی مذهب تشیع را مذهب رسمی ایلخانان قرارداد نام خلفا را از سکه و خطبه حذف نمود، اما در سال‌های پایانی عمرش دوباره تغییر مذهب داد و نام خلفای راشدین را در سکه و خطبه وارد نمود.

آل‌جلایر در حوزه مذهبی گرایش‌های شیعی غیر قابل انکار از خود نشان دادند و به تعدادی از شواهد این موضوع در بخش تاریخ این خاندان اشاره شد؛ هر چند حاکمان ایلکانی دارای گرایش‌های شیعی بودند، اما اجباری در مورد تغییر مذهب مردم در این دوره وجود ندارد؛ سربداران از مهمترین دولت‌های شیعی در این بازه زمانی به شمار می‌روند، و

حتی می‌توان آنها را از پیش زمینه‌های حکومت شیعی صفوی به شمار آورد زیرا صوفیان پیرو شیخ خلیفه سهم عمده‌ای در تشکیل، گسترش و دوام آن ایفا نمودند؛ علاوه بر این دولت‌ها، مرعشیان طبرستان از سال ۷۶۰ تا ۷۹۵ ه.ق. بر نواحی مازندران حکومت کردند، در این سال با شکست از تیمور، از ایران تبعید شدند اما در زمان فرمانروایی شاهرخ دوباره سادات مرعشی به مازندران بازگشته و تا سال ۹۸۶ ه.ق. بر آنجا حکومت کردند و سرانجام صوفیان به حکومت این خاندان پایان دادند. (مرعشی: ۱۳۴۵: ۲۴۹-۲۴۵).

به هم آمیختن تصوف و تشیع نیز از ابتکارات صوفیان نبود بلکه، حاصل منطقی دو جریان قوی تشیع و تصوف بود که با هجوم مغول به شرق و از میان رفتن اسماعیلیه و عباسیان تشدید شده بود و در همه سطوح اجتماع جاری بود؛ بهاءالدین حیدر بن علی عبیدی آملی (م. پس از ۷۹۴ ه.ق) اول کسی است که در کتاب «جامع الاسرار» خود از تشیع، مذهب اثنی‌عشری و از تصوف عقیده وحدت وجودیان را برگزیده و اینان را ارباب توحید نامیده و به ترکیب آن دو دست زده است. (الشیبی: ۱۳۸۵: ۱۱۴) پس از او محمد بن علی بن ابراهیم ابی‌جمهور احسایی (م. پس از ۹۰۱ ه.ق) در کتاب «المجلی» به این موضوع پرداخته و گامی جلوتر آمده است و شیخ شهاب‌الدین یحیی حبش سهروردی (م. ۵۸۷ ه.ق) را نمونه والای این اقدام می‌داند. (الشیبی: ۱۳۸۵: ۳۳۵-۳۳۴).

به هر طریق این دو جریان مذهبی در حکومت شاه اسماعیل به ظهور رسیدند و قدرت بروز گسترده در همه بخش‌ها را یافتند، هنرمندان و آثار هنری ایشان نیز از این رهگذار بی‌نصیب نبودند. تجلی و ظهور عقاید شیعی که تا مدت‌های زیادی به علت فشارهای زیادی که بر شیعیان از طرف خلفای اموی و عباسی به صورت رمزگونه تجلی می‌نمود و فراگیر هم نبود، در این عصر با آزادی تمام بروز یافت، و هنر در خدمت جهان تشیع و ابراز اندیشه‌ها، آرمان‌ها و مقدسات شیعی قرار گرفت این مطالب از این رو آورده شد تا به این نکته اشاره شود که ابتدای ورود اندیشه‌های شیعی در هنر به قرن سوم هجری باز می‌گردد، اما تجلی وسیع و همه‌جانبه آن در همه عرصه‌های هنر با حکومت صوفیان بر ایران تحقق یافت و یک نام در راس این امور به یاد می‌آید: «شاه اسماعیل صفوی»؛ اسماعیل فرزند حیدر صفوی و از اعقاب شیخ صفی‌الدین اردبیلی در سال ۸۹۲ ه.ق. متولد شد و در هنگام قیام و تشکیل سلسله صفویه بیش از ۱۳ سال نداشت، در سال ۹۰۷ ه.ق. الوند بیگ آق‌قویونلو را شکست داد، الوند بیگ به دیار بکر گریخت، شاه اسماعیل پیروز به تبریز وارد شد، رسماً به تخت نشست و آنجا را به عنوان پایتخت اختیار نمود، به نام خویش سکه ضرب نمود و مذهب شیعه اثنی‌عشری را مذهب رسمی قرار داد، خود نیز کلاه سرخ دوازده ترک که ابداع پدرش حیدر بود را به عنوان نماد تشیع و حکومت صفوی، بر سر نهاد. روملو از آن روز چنین گزارش می‌دهد:

«امر کرد که خطبای ممالک خطبه ائمه اثنی عشر علیهم صلوات الله الملك الاکبر خواندند و اشهدان علیاً ولی الله وحی علی خیر العمل که از آمدن سلطان طغرل بیک بن میکائیل بن سلجوق و فرار نمودن بساسیری که از آن تاریخ تا سینه

مذکوره پانصد و بیست و هشت سال است از بلاد اسلام بر طرف شده بود با اذان ضم کرده بگویند و فرمان همایون شرف نفاذ یافت که در اسواق زبان به طعن و لعن ابابکر و عمر و عثمان بگشایند و هرکس خلاف کند سرش از تن بیاندازند.» (صفت گل: ۱۳۸۱: ۱۳۵).

در سال ۹۱۷ ه.ق. شاه صفوی تا حدود جیحون پیش رفت. شاه اسماعیل در سال ۹۲۰ ه.ق. در جنگ با سلطان سلیم اول عثمانی شکست خورد و تبریز به دست عثمانی‌ها افتاد، اما چند هفته بعد آنها تبریز را ترک کردند و او دوباره به تبریز بازگشت و دیگر تا پایان حکومت او جنگ مهمی رخ نداد؛ شاه اسماعیل در سال ۹۳۰ ه.ق. در سن ۳۵ سالگی بیمار شد و در گذشت؛ او در کنار مقبره جدش شیخ صفی‌الدین به خاک سپرده شد. (آشتیانی: ۱۳۸۰: ۸۱۱ - ۸۰۶)

هنر و معماری عصر صفوی در تاریخ هنر این مرز و بوم از جایگاه والایی برخوردار است، اما آثار معماری زیادی از عصر شاه اسماعیل و شاه طهماسب باقی نمانده است؛ گنبد آرامگاه شاه اسماعیل از معدود آثار معماری برجای مانده از ابتدای عصر صفوی است، این بنا که جزئی از خانقاه و گنبد آرامگاه شیخ صفی‌الدین است در زمان شاه اسماعیل یا کمی بعد از مرگ او به بقعه افزوده شد؛ شاه اسماعیل در روزگار خود هم ولی خداوند بر روی زمین نامیده می‌شد، هم مرشد کامل طریقت صفوی و هم پادشاه قدرتمند ایرانی که توانسته بود ایران را پس از مدت‌ها یکپارچه نموده و استقلال آن را باز گرداند بنایی که امروزه آرامگاه شیخ صفی‌الدین اردبیلی است، در روزگار شیخ، خانقاه او بوده و دارالارشاد نامیده می‌شده است؛ تصویر (۱) این آرامگاه در شهر اردبیل واقع شده است.

سنگ بنای اولیه خانقاه شیخ صفی‌الدین در عصر ایلخانان گذاشته شده است، (ابن بزاز: ۱۳۷۶: ۶۴۲) این بنا ابتدا به



تصویر ۱- مجموعه آرامگاه شیخ صفی‌الدین اردبیلی؛ گنبد الله الله، حرمخانه، آرامگاه شاه اسماعیل و چینی‌خانه

صورت بنایی خشتی بوده و سرانجام به اصرار یکی از پیروان متمول شیخ به نام حاجی سام بازاری، بنای خشتی دارالارشاد را به عمارتی با آجر تراشیده تبدیل می‌کنند. (ابن بزاز: ۱۳۷۶: ۹۵۸-۹۵۷) این مکان دارالارشاد نامیده شد و پس از مرگ شیخ با مشورت یارانش در همانجا به خاک سپرده شد، ابن بزاز حظیره شیخ را پایین آرامگاهی که مدفن خواجه محیی‌الدین محمد فرزند بزرگش و بعضی از نزدیکان شیخ است می‌داند. (ابن بزاز: ۳۷۶: ۹۸۸).

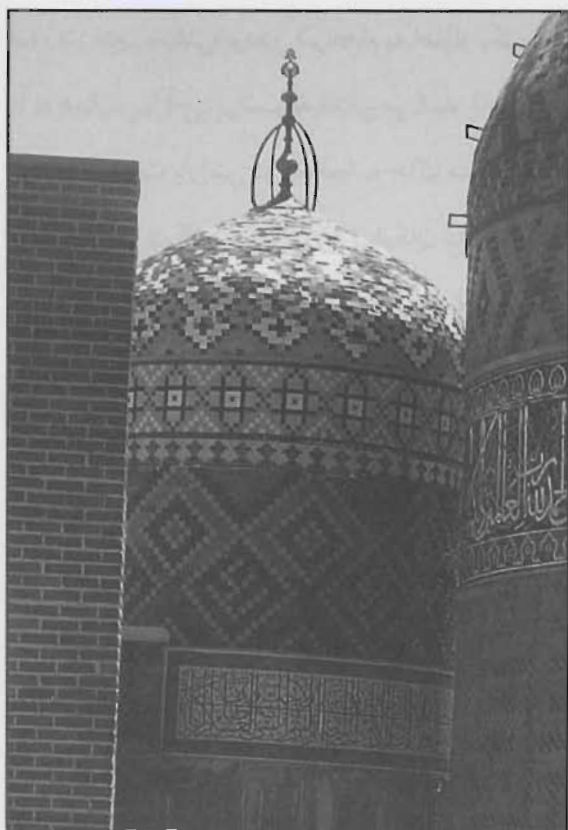
در عالم‌آرای عباسی بنای گنبد و دارالحفاظ به صدرالدین موسی نسبت داده شده است: «معمار همش عمارت حظیره مقدسه و متبرکه را که اکنون مطاف طوایف انام است، طرح انداخته، گنبد مرقد مبارک سلطان‌الاولیاء و دارالحفاظ و متعلقات آن را از خالص مال حلال خود، در غایت تکلف و نزهت ترتیب داد». (اسکندر بیک منشی، ج ۱: ۱۳۸۲: ۱۵)، پیرنیا قدیمی‌ترین بخش بقعه را جنت‌سرا دانسته، مقبره شیخ صفی را متعلق به اندکی پس از آن و در حدود سال ۷۵۰ ه.ق، حرم‌خانه را متعلق به اواخر سده هشتم و درمورد بنای مقبره شاه اسماعیل، آن را از ساخته‌های عصر خود شاه اسماعیل می‌داند. (پیرنیا: ۱۳۸۴: ۲۳۹)

هرچند احتمال دیگری این مقبره و گنبد آن را متعلق به عهد شاه عباس دوم و سال ۱۰۵۷ ه.ق. می‌داند (صفری: ۱۳۵۳: ۲۳۸) اما پلان پیوسته فضاها، حرم‌خانه و آرامگاه شاه اسماعیل نشان دهنده این مطلب است که هسته اصلی این بخش همزمان و مربوط به قرن هشتم و در حدود سال ۷۲۴ ه.ق. گذاشته شده است از سوی دیگر گنبد آرامگاه شاه اسماعیل نیز باید همزمان و یا اندکی بعد از وفات شاه اسماعیل ساخته شده است هرچند در دوره‌های بعدی بخصوص در عصر شاه عباس مرمت شده است. (گلمغانی: ۱۳۸۴: ۱۸۲-۱۸۱)

مقبره شاه اسماعیل در اتاق کوچک مربع شکلی با ابعاد ۲۷۰ سانتیمتر طول و ۲۴۰ سانتیمتر عرض، قرار دارد، (صفری: ۱۳۵۳: ۲۳۸) بر بالای آن گنبدی است که دارای تزئینات کاشی معقلی بوده و ارتفاع آن از گنبد شیخ صفی و حرم‌خانه کم تر است؛ مقبره شاه اسماعیل هرچند کوچک‌تر از بخش‌های نامبرده فوق است اما تزئینات آن از ظرافت بالایی برخوردار است، این مقبره تنها مقبره این مجموعه است که نمادهای شیعی به خوبی هم در بیرون و هم در بخش داخلی به کار بسته شده است؛ از آنجایی که آرامگاه شاه اسماعیل در بین بخش‌های دیگر بقعه محاط شده است تنها گنبد و بخشی از ساقه آن در لابه لای گنبدها و ساختمان مجموعه از بیرون قابل رویت است.

گنبد آرامگاه شاه اسماعیل

تقدم زمانی گنبدهای دیگر این مجموعه نسبت به گنبد شاه اسماعیل از نوع تزئینات آنها کاملاً مشهود است، از سوی دیگر، این تزئینات نشان دهنده این مطلب است که گنبد فوق نمی‌تواند به دوره‌های متاخر صفوی متعلق باشد، تزئینات کاشی‌کاری موجود بر روی گنبد نسبت به دیگر گنبدها پیشرفت بالایی را نشان می‌دهد؛ مهمترین نکته‌ای که در فرم‌های



تصویر ۲- نمای خارجی گنبد آرامگاه شاه اسماعیل صفوی،
منبع: نگارنده

تزیینی به کار رفته در آن به چشم می‌خورد، نزدیکی و شباهت فرم‌های لوزی شکل بالا رونده‌ای است که توسط هنرمند کاشی‌کار کاملاً از فرم تزیینات کاشی‌کاری گنبد شیخ صفی برداشت شده و هماهنگی لطیفی بین این دو گنبد مجاور ایجاد نموده است. تصویر (۲)

تزیینات خارجی این گنبد شامل دو نوع آرایه است: کاشی‌کاری و آرایه‌های فلزی، بررسی این تزیینات به خوبی شاهد آن است که این بنا در دوره حاکمیت شیعی ساخته شده است و هنرمندان شیعه جهت ابراز عقاید و باورهای مذهبی خود از هیچ کوششی فروگذار ننموده‌اند.

نمادهای شیعی در بخش بیرونی گنبد

کتیبه: کتیبه‌ای برپایین‌ترین بخش ساقه گنبد با رنگ سیاه بر زمین‌های سفید به خط ثلث نقش بسته است که شامل صلوات کبیره است و نام ائمه [علیهم‌السلام] در کنار نام

پیامبر [صلی الله علیه وآله] زیبایی آن را دو چندان نموده است و متن آن چنین آمده است:

«الهم صلی علی محمد المصطفی و علی المرتضی و فاطمه الزهرا و الحسن و الحسین و صلی علی زین العباد و الباقر و الصادق و الکاظم و الرضا و محمدالتقی و علی‌النقی و العسکری و المهدی صاحب الزمان». (گلمغانی زاده اصل: ۱۳۸۴: ۴۴۴)

این کتیبه زیبا، گویاترین و آشکارترین بیان هنری شیعی دوازده امامی آن دوره است و به تنهایی جهت اثبات تعلق این بنا به تفکر شیعی، کافی به نظر می‌رسد، نام حضرت امیرالمومنین علی [علیه‌السلام] بر بناهای اسلامی تاییدی بر اندیشه‌های شیعی متولی و سازندگان بنا می‌باشد و در این رابطه مقاله‌های متعددی نوشته شده است؛ در آرامگاه شاه اسماعیل این نام به چندین صورت جلوه‌گر شده است، اولین جایی که نام ایشان بر آن نقش بسته است، بالای کتیبه صلوات کبیره بر ساقه گنبد است، این نام در لوزی‌هایی با زمینه لاجوردی با کاشی‌های فیروزه‌ای رنگ، دورتا دور گنبد را آراسته است.

از دیگر نمادهای شیعی در نمای بیرونی آرامگاه می‌توان به پنج تیغه شمشیر بر بالاترین بخش گنبد اشاره نمود؛ تصویر (۲) پنج تیغه فلزی هلالی شکل نصب شده که در انتها به گوی وسطی شرفه بالای گنبد متصل گشته است، برای این پنج تیغه دو تعبیر ذکر شده است:

اشاره به خامس آل عبا و حدیث کساء^۱

اشاره به اصول پنج گانه دین اسلام در مذهب تشیع (رجبی اصل: ۱۳۸۱: ۶۴)

نماینده اسلحه خاندان‌هایی که به شاه اسماعیل در به قدرت رسیدن یاری نمودند. (ترابی طباطبایی: ۲۵۳۵: ۱۷۹).

برروی منتهالیه شرفه بالای گنبد صفحه‌ای فلزی نصب شده که در آن لفظ جلاله الله و محمد [صلی الله علیه و آله] و علی [علیه السلام] مشبک شده است.

با توجه به این که تمام نمادهای به کار رفته بر گنبد شیعی است و هیچ اشارهای به شاه اسماعیل و اطرافیان‌ش نشده، به نظر می‌رسد نظر اول در مورد پنج تیغه فولادی صحیح تر باشد.

تزئینات داخل گنبد

در بخش داخلی گنبد در ارتفاع ۲ متری بالای زمین کتیبه‌ای به خط ثلث با رنگ طلایی بر روی زمینه آبی لاجوردی، توسط بزرگترین خطاط دربار شاه عباس یکم، علیرضا عباسی، نقش بسته است. تصویر (۳)



تصویر ۳- بخشی از کتیبه داخلی آرامگاه، به خط علیرضا عباسی. منبع: نگارنده.

متن این کتیبه به شرح زیر است:

[...] مظهر العجایب و مظهر الغرایب و مفرق الکثائب و الشهاب الثاقب امام المشارق اسدالله الغالب علی بن ابی طالب (علیه السلام) «یا بن آدم لا تحمل هم یومک الذی لم یاتک علی یومک الذی قد اتاک، فانه ان یک من عمرک یات الله فیه برزقک»^۲ «الناس الدنیا عاملان عامل عمل الدنیا قد شغلته دنیا آخرته یخشی علی من یخلفه الفقر و یامنه علی نفسه فیغنی

۱- اهل کساء یا پنج تن آل عبا، پیامبر [صلی الله علیه و آله و سلم]، حسنین [سلام الله علیهما]، امیرالمومنین [سلام الله علیه] و خانم فاطمه زهرا [سلام الله علیها] هستند. و آیه تطهیر زمانی نازل شد که این پنج تن در زیر یک عبای سیاه‌یمنی در خانه حضرت فاطمه زهرا [سلام الله علیها] جمع شده بودند.

۲- حکمت ۲۶۷ نهج البلاغه.

عمره فی^۱ کتبها علی رضا عباسی ۱۳۰۷^۲ (گلمغانی: ۱۳۸۴: ۴۴۳)

به دلیل آسیب شدید بخش‌هایی از کتیبه، بازخوانی آن دشوار به نظر می‌رسد، اما متن صحیح این بخش، مطابق نهج البلاغه به شرح زیر است:

«الناس فی الدنیا عاملان عامل عمل الدنیا [للدنیا] قد شغلته دنیا آخرته یخشی علی من یخلفه الفقر ویامنه علی نفسه فیغنی [فیغنی] عمره فی [منفعه غیره]».

این کتیبه شامل دو بخش از مطالبی است که در ذیل نام حکمت در نهج البلاغه جای گرفته است، ترجمه بخش اول بدین شرح است: ای فرزند آدم، اندوه روز نیامده را برامروزت می‌فزاید، زیرا اگر روز نرسیده، از عمر تو باشد خدا روزی تو را خواهد رساند. (دشتی: ۱۳۷۹: ۶۹۵) و بخش دوم برگرفته از جمله حکیمانه دیگری از مولای متقیان بوده و ترجمه آن چنین است: «مردم دنیا دو دسته‌اند، یکی آن کس که درد دنیا برای دنیا کارکرد و دنیا او را از آخرتش باز داشت، بر بازماندگان خویش از تهی دستی هراسان، و از تهیدستی خویش در امان است، پس زندگانی خویش را در راه سود دیگران از دست می‌دهد.» (دشتی: ۱۳۷۹: ۶۹۵)

در دیواره شمالی آرامگاه، رو به روی صندوق، پنجه ای نمادین از جنس سنگ تیره رنگی در وسط دیوار نصب شده است؛ این پنجه که به دست علی (علیه السلام) موسوم است، این پنجه نیز می‌تواند همانند آن پنج تیغه شمشیر، نمادی از پنج تن آل عبا باشد، هم اشاره گونه‌ای به اصول دین، و هم آیه «یدالله فوق یدیهم».

صندوق چوبی مقبره شاه اسماعیل

صندوق چوبی زیبایی آراسته به انواع هنرهای مختلف که از شاهکارهای هنرهای چوبی عصر صفوی قلمداد می‌شود؛ این صندوق از نظر فرم کلی به صندوق شیخ صفی شیبیه بوده، اما دارای ابعاد کوچک‌تری نسبت به صندوق نام برده می‌باشد؛ صندوق شاه اسماعیل دارای دو بخش پایه و بدنه است.

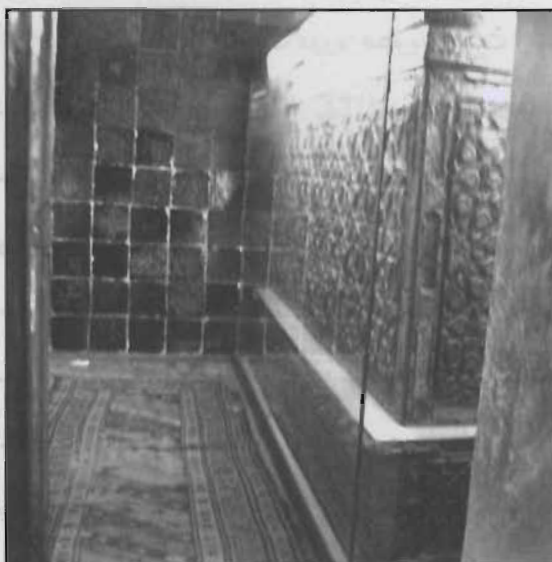
ابعاد بدنه: ارتفاع: ۹۹ سانتیمتر، طول ۲۰۳ سانتیمتر، و عرض ۸۵ سانتیمتر.

ابعاد پایه دارای ارتفاع: ۴۱ سانتیمتر، طول ۲۱۵ سانتیمتر، و عرض ۹۸ سانتیمتر می‌باشد. تصویر (۴)

این صندوق در بخش فوقانی دارای دو حاشیه است؛ حاشیه‌ای که به عرض ۳۰ سانتیمتر در بالاترین بخش صندوق دیده می‌شود و بوسیله خطوط برجسته و استخوان به کادرهای شش ضلعی شکل منتظم و کشیده تقسیم شده است و حاوی آیات قرآن به خط ثلث می‌باشد (کیانمهر: ۱۳۸۳: ۱۳۵) تصویر (۵)

۱- بخشی از حکمت ۲۶۹ نهج البلاغه

۲- تاریخ درج شده متعلق به زمان مرمت کتیبه در عهد قاجار می‌باشد.



تصویر ۴- صندوق چوبی آرامگاه شاه اسماعیل صفوی. منبع: نگارنده



تصویر ۵- بخشی از تصویر (۴)، حاشیه اول و دوم صندوق. منبع: نگارنده.

حاشیه دوم [با عرضی اندکی کم‌تر] در پایین حاشیه اول قرار گرفته و هر چهار ضلع هر چهار وجه را دور تا دور، در برگرفته است؛ این حاشیه به وسیله استخوان به شکل شمشه ایرانی منظم و کشیده تقسیم شده که در فضای بین شمشه فرم نیم چلیپا شکل گرفته است. (کیانمهر: ۱۳۸۳: ۱۳۵)

در وسط یکی از عاج‌های ضلع شرقی آن نوشته شده است: «عمل استاد مقصودعلی» (صفری: ۱۳۵۳: ۲۳۸) و مقصودعلی، احتمالاً پدر فاطمه سلطان، از زنان خوشنویس و خطاط عهد شاه طهماسب بوده است. (گلمغانی: ۱۳۸۴: ۴۴۶) هیلن‌برند چوب به کار رفته در این صندوق را صندل و آبنوس و قطعات سبز رنگ را استخوان و عاج می‌داند (هیلن‌برند: ۱۳۸۶: ۲۳۴-۲۳۰)، گلمغانی چوب‌های به کار رفته در این صندوق را فوفل و ملج تشخیص داده و مشبک‌های سفید رنگ را عاج گفته است. (گلمغانی: ۱۳۸۴) و کیانمهر آنها را استخوان شتر می‌داند. (کیانمهر: ۱۳۸۳: ۱۳۳)

این صندوق یکی از زیباترین آثار خاتم و مشبک و منبت دوره صفویه است و تمام خصوصیات و ویژگی‌های آثار منبت‌کاری صفوی را در خود گرد آورده است (کیانمهر: ۱۳۸۳ : ۱۳۵).

این صندوق همانند صندوق شیخ صفی‌الدین به شیوه گره‌چینی لقطدار ساخته شده است، حاشیه لقط‌ها، کناره بیرونی آلت‌ها و نیز تمام فواصل بخش‌های منبت و مشبک، به وسیله خاتم تزیین یافته است، نقش خاتم حاشیه در این صندوق بر اساس شش پره (شش و تکه) ساخته شده و استخوان یا عاج به کار رفته در آن دارای رنگ فیروزه‌ایست. زمینه خاتم مورد بحث تیره است، در مرکز همه فرم‌ها یک هسته نسبتاً درشت شش منتظم، به رنگ فیروزه‌ای دیده می‌شود، رنگ غالب خاتم این صندوق سبز است.

بررسی نقوش و کتیبه‌هایی که بیانگر اندیشه شیعی هستند، در صندوق چوبی مقبره شاه اسماعیل. بزرگی صندوق نسبت به فضای آرامگاه از یک سو و نصب حفاظ شیشه‌ای از سوی دیگر، امکان بررسی محتوی آیات موجود در کتیبه‌ها و نقوش موجود در همه جوانب به غیر ضلع غربی را با دشواری همراه نموده است؛ اما آیات موجود در حاشیه فوقانی ضلع غربی صندوق به دین شرح است:

متن کتیبه ضلع غربی صندوق شامل «بسم الله الرحمن الرحيم» و آیه یکم و بخشی از آیه دوم سوره «ق» می‌باشد، کتیبه حاشیه بالایی ضلع جنوبی صندوق در بردارنده نیمه آخر آیه ۶ تا وسط آیه ۹ است در شش ضلعی‌های کشیده جلوی صندوق (جانب شمالی)، بخشی از آیه ۲۲ تا بخشی از آیه ۲۷ سوره «ق»؛ با خط ثلث به صورت منبت مسطح و بدون زمینه دیده می‌شود.

در حاشیه اول در قسمت جلوی صندوق (بخش غربی)، در میان فرم‌های شش ضلعی منتظم لفظ جلاله «الله»، «محمد» [صلی الله علیه وآله] و «علی» [(علیه السلام)] هر کدام شش بار با خط ثلث تکرار شده و در لا به لای شش‌های کشیده جای گرفته است، اما نقش این شش ضلعی‌های منتظم در جوانب دیگر صندوق ساده است و بدون تکرار در هر شش ضلعی جای گرفته‌اند. تصویر (۶)



تصویر ۶- بخشی از حاشیه بالایی تصویر (۴). منبع نگارنده

حاشیه دوم صندوق

حاشیه‌ی دوم این صندوق به وسیله گره «هشت و چهار لنگه» تزیین یافته است و حروف کتیبه به خط ثلث بر روی ساقه‌های ظریف اسلیمی و خطایی درون شمشه‌های کشیده آن که به «هشت و چهار» موسوم‌اند، نقش بسته است. کلمه «علی» چهار بار چرخش یافته و به فرم یک شمشه هشت و در لا به لای شمشه‌های کشیده قرار گرفته است؛ این شمشه در ضلع غربی و شرقی ۱۲ بار تکرار شده است. تصویر (۷)



تصویر ۷- بخشی از تصویر (۴)، چهار علی محاط در شمشه هشت. منبع: نگارنده.

از بقایای موجود کتیبه بالای حاشیه دوم قسمت‌هایی از آیات دو سوره به چشم می‌خورد: سوره «دهر» و سوره «مزمل». ضلع شمالی از هفت شمشه هشت و چهار تنها بخشی از شمشه‌ی سوم و شمشه‌های چهارم و پنجم به طور کامل باقی مانده است؛ این بخش‌ها حاوی آیات ۳۰ تا ۳۱ سوره انسان است؛ حاشیه پایین ضلع غربی نیز دارای هفت شمشه هشت و چهار، حاوی بخش‌هایی از ۱۱ و ۱۴ و آیات ۱۲ و ۱۳ سوره مبارکه «مزمل» است. کتیبه حاشیه‌ی عمودی سمت راست صندوق حاوی آیات ۲۵ و ۲۷ سوره مبارکه «دهر» بوده که بخش‌هایی از آن از بین رفته است درجانب دیگر این بخش آیات ۳۰ و ۱۶ و نیز بخش‌های از آیات ۳۱ و ۱۷ سوره مبارکه «دهر» قابل تشخیص است. (گلمغانی: ۱۳۸۴: ۴۵۰).

متن اصلی صندوق

در دو وجه بزرگ صندوق گره «شمسه ده تند» تکرار شده است و آلت‌های عمده آن عبارت است از شمشه، ترنج، شش، ستاره (پنج) و ترقه؛ این گره اصلی‌ترین گرهی است که در اکثر صندوق‌های بقعه تکرار شده است؛ به علاوه این گره بیشتر از سایر گره‌ها در هنرهای چوبی از قرن هفتم تا دهم به کار رفته است. اما نقش گره دو وجه کوچک صندوق گره «شمسه هشت و دوازده» است، عناصر آن عبارتند از: شمشه دوازده، ترنج، شش، ستاره (پنج)، ترقه و شمشه هشت.

عناصر هنر شیعی در صندوق چوبی مقبره

کتیبه‌ها: اولین نشانه از تشیع وجود نام امیرالمومنین علی (علیه‌السلام) به سه شکل مختلف است، در دو شکل در ادامه و بعد از لفظ جلاله الله و محمد [صلی الله علیه و آله] در حاشیه بالایی صندوق:

به ترتیب از راست به چپ، شش «الله»، «محمد» و «علی» که حول یک گل شش پر، چرخش یافته‌اند و در یک شش منظم محاط شده‌اند، این لوحه‌ها در ضلع شمالی صندوق در فاصله بین آیات قرار گرفته‌اند؛ این ترتیب همواره حفظ شده است و هیچ جایی این نام بر دو دیگر پیشی نگرفته است.

در شش‌های منظم حاشیه بالایی ضلع جنوبی و غربی لفظ جلاله الله، محمد [صلی الله علیه و آله] علی (علیه‌السلام)، بدون تکرار و فقط یک بار به خط ثلث نقش بسته است.

سومین شکل استفاده از نام مولای متقیان علی (علیه‌السلام) به صورت تکرار چهار علی است که در یک شمسه هشت محاط شده است. این نقش در حاشیه دوم در میان شمسه‌های کشیده، در ضلع غربی، و شرقی و جنوبی قرار گرفته است؛ از کتیبه‌های دیگر که دارای معانی و مفاهیم رمزی شیعی است به کار بردن آیات سوره «دهر» در حاشیه دوم این صندوق است: نام‌های دیگر سوره دهر، «انسان» و «هل اتی» است. آیه هفتم و هشتم این سوره «يُوفُونَ بِالْأَذْرِ وَيَخَافُونَ يَوْمًا كَانَ شَرُّهُ مُسْتَطِيرًا * وَيُطْعَمُونَ الطَّعَامَ عَلَى حُبِّهِ مِسْكِينًا وَيَتِيمًا وَأَسِيرًا» از جمله آیاتی است که درباره حضرت امام علی، حضرت صدیقه کبری، حسنین و کنیزشان نازل شده است. (طباطبایی: ۱۳۸۶: ۲۱۳-۲۱۲) در مجمع البیان از ابو حمزه ثمالی نقل شده است که: این سوره تماماً در شأن امام علی بن ابی‌طالب و خانم فاطمه زهرا [سلام‌الله‌علیهما] نازل شده است. (طباطبایی: ۱۳۸۶: ۲۱۳). به نظر می‌رسد استفاده از آیات سوره‌های «ق»، «مزل» و «دهر» در تزیین این صندوق، همان توالی «الله» [جل جلاله]، «محمد» [صلی الله علیه و آله] و «علی» [سلام الله علیه] باشد که در بالای گنبد و نیز حاشیه بالای صندوق به کار رفته بود.

مفاهیم عددی نمادین و رمزی شیعی در صندوق شاه اسماعیل صفوی

نمادها و نشانه‌های عددی در طول تاریخ همواره همراه بشر بوده است؛ هنر بستر مناسبی جهت بیان نماد و نشان، و حتی رمزهای دینی و اعتقادی به شمار می‌آید، هنر شیعی که بخشی از هنر اسلامی به شمار می‌رود، از این دایره مستثنی نیست، در آرامگاه شاه اسماعیل نیز می‌توان به بعضی از آنها اشاره نمود؛ نقش چهار علی در شمسه، در اولین نگاه یادآور نقش الله الله گنبد شیخ صفی است، در گنبد شیخ صفی نیز لفظ جلاله «الله»، چهار مرتبه حول یک نقطه گردش یافته است. چهار از جمله اعداد رمزی در جهان شمرده می‌شود، در ایران نیز سابقه آن به روزگار کهن باز می‌گردد، از جمله بارزترین نمودهای آن می‌توان به تصویر فرم چلیپا و گردونه مهر بر روی اشیاء کهن اشاره نمود عدد چهار در اسلام نیز معنای رمز گونه خویش را حفظ نموده است؛ از جمله این مفاهیم می‌توان به موارد زیر اشاره نمود:

بهشت دارای چهار باغ است که در آن چهار چشمه روان است (قرآن کریم: ۵۵: ۶۶-۶۷).

تعداد ماه‌های حرام نزد خداوند چهار است. (قرآن کریم: ۹: ۳۶). چهارسوره از قرآن عزائم نامیده می‌شوند و دارای سجده واجب هستند: سوره سجده، سوره فصلت، سوره نجم و سوره علق. (هاشم زاده: ۱۳۷۴: ۶۹). حضرت امیرالمومنین [علیه السلام] می‌فرماید: «همانا خداوند تعالی عرش را از چهار نور آفرید: نور سرخی که هر سرخی از آن سرخی گرفت و نور سبزی که هر سبزی از آن سبزی یافت و نور زردی که هر زردی از آن زردی گرفت و نور سفیدی که هر سفیدی از آن سفید شد و آن دانشی است که خدا به حاملین عطا فرموده است و آن نوری است از عظمت او...» (کلینی: ۱۳۴۸: ۱۷۵) امیرالمومنین [علیه السلام] فرمودند: آسمان و زمین و هر آفریده‌ای که میان آنها وجود دارد، همه در جوف کرسی است و چهار فرشته آن را به امر خدا حمل می‌کنند. (طباطبایی: ۱۳۸۷ هـ.ق: ۱۷۱).

اما این عدد در تفکر شیعی نیز جای دارد، از جمله می‌توان به این موارد اشاره نمود: نام چهار تن از ائمه شیعه اثنی عشری علی است: امام علی بن ابی‌طالب [علیه السلام]، امام علی بن حسین [علیه السلام]، امام علی بن موسی الرضا [علیه السلام]، امام علی نقی [علیه السلام]. امام صادق [علیه السلام] می‌فرماید: «حاملین عرش هشت نفرند: چهار کس از ما و چهار کس از آنها که خدا خواهد». (کلینی: ۱۳۴۸: ۱۸۰-۱۷۹)

و مجلسی (ره) می‌فرماید: حدیثی از امام کاظم [علیه السلام] رسیده است که حاملین عرش روز قیامت هشت نفرند، چهار نفر از پیشینیان و آنها نوح و ابراهیم و موسی و عیسی باشند و چهار نفر از آخرین و آنها محمد و علی و حسن و حسین باشند. (کلینی: ۱۳۴۸: ۱۸۰)

مضجع چهار تن از ائمه شیعه (علیهم السلام) در بقیع واقع شده است: امام حسن مجتبی [علیه السلام]، امام علی بن حسین [علیه السلام]، امام محمدباقر [سلام الله علیه] و امام جعفر صادق [علیه السلام] پنج از جمله مهمترین اعداد تفکر شیعی به شمار می‌آید هر چند دارای نمودهای اسلامی نیز می‌باشد، از جمله:

پنج سوره از سوره‌های قرآن کریم با حمد و ثنای الهی آغاز می‌شود: سوره فاتحه الکتاب، سوره انعام، سوره کهف، سوره سبأ و سوره فاطر. (هاشم زاده: ۱۳۷۴: ۳۹-۳۸).

پنج سوره از قرآن کریم با فعل امر قل آغاز می‌شوند: سوره جن، سوره کافرون، سوره توحید، سوره فلق و سوره ناس. (هاشم زاده: ۱۳۷۴: ۴۴-۴۳)

خداوند پنج مرتبه از بنی اسرائیل پیمان گرفته است. (محقق: ؟: ۲۴۸-۲۴۶) اما مواردی که در سطور قبل در ذیل توضیحات پنج تیغه شمشیر بر فراز گنبد و پنجه نمادین ذکر شد مهمتر می‌نماید، که عبارت بودند از: پنج تن آل عبا و اصول پنجگانه دین.

شش: از جمله اعدادی است که در تفکر شیعی رمزگشایی نشده است، اما نمود آن در آرامگاه شاه اسماعیل و دولت صفوی آشکار است، از جمله ستاره شش پره‌ای که شامل شش نام از نام‌های خدای تعالی است: «یا حنان، یا منان، یا

سبحان، یا رحمان، یا برهان، یا دیان». وبه عنوان مهر و نشان صفویان به کار برده می‌شده و نمونه‌ای از آن در آرامگاه شیخ صفی موجود است؛ در صندوق مقبره شاه اسماعیل نیز همه آرایه‌های خاتم نیز بر مبنای شش شکل گرفته و در حاشیه اول همه عناصر بر اساس شش صلعی است از جمله نمودهای اسلامی عدد شش در قرآن کریم می‌توان به موارد زیر اشاره نمود: شش سوره از مقطعات قرآن با «الم» و شش سوره با «حم» آغاز می‌شود. (هاشم زاده : ۱۳۷۴ : ۲۲-۲۰) شش سوره از سوره‌های مقطعات با سوگند آغاز شده است و در شش سوره نیز خداوند به قرآن سوگند خورده است. (هاشم زاده: ۱۳۷۴: ۲۳-۳۱) خداوند در شش روز جهان را خلق کرد (قرآن کریم) شش: خداوند در قرآن کریم از شش طایفه پیمان گرفته است: اول پیامبران (قرآن کریم: ۸۱:۳) و (قرآن کریم: ۳۳:۷)، دوم مردم زمان پیامبر (قرآن کریم: ۵۷:۸)، سوم فرزندان آدم (قرآن کریم: ۷:۱۷۲)، چهارم اهل کتاب (قرآن کریم: ۳:۱۸۷)، پنجم بنی‌اسرائیل (قرآن کریم: ۲:۹۳ و ۶۳) و (قرآن کریم: ۲:۸۳) و (قرآن کریم: ۲:۸۴) و (قرآن کریم: ۵:۷۰)، ششم مسیحیان (قرآن کریم: ۵:۱۴) (محقق: ۲۴۸-۲۴۶) جستجوی نگارنده جهت رمزگشایی عدد شش در تفکر شیعی تنها به یک روایت رسید که شاید کمکی در این باره باشد:

امام محمدباقر (سلام‌الله‌علیه) فرموده‌اند: «... امیرالمومنین (سلام‌الله‌علیه) فرمود: ... کسی جز احمد (صلی‌الله‌علیه و آله و سلم) بر من پیشی ندارد و من و او در یک رویشیم، جز اینکه نبوت تنها به نام اوست، و به من شش فضیلت عطا شده است ۱- علم منایا (آجال و مرگ‌ها). ۲- علم بلایا. ۳- علم وصایا. ۴- فصل الخطاب. ۵- من صاحب کرات و دولت حاکم بر دولت‌هایم. ۶- من صاحب عصا و میسم و جنبنده‌ای که با مردم سخن می‌گوید هستم. (کلینی: ۱۳۴۸: ۲۸۳)

عدد رمزی دوازده از جمله اعداد مهم تفکر شیعی و اسلامی است:

دوازده: شمار ماه‌های سال در نزد خداوند دوازده ماه است که از آنها چهار ماه حرام است، (قرآن کریم: ۹: ۳۶).

اولین تجلی آن در مذهب تشیع جعفری، همان دوازده امام است.

هشت و چهار: معادل عددی دوازده و اشاره دارد به دوازده امام:

بابا طاهر:

خداوندا به حق هشت و چارت
ز مو بگذر شتر دیدی ندیدی.

(دهخدا: ۲۳۴۸۱).

شمسه دوازده که در آثار هنرهای چوبی فاطمیون مصر بسیار دیده می‌شود، در مجموعه صندوق‌های آرامگاهی شیخ صفی تنها در صندوق شاه اسماعیل دیده می‌شود.

نتیجه‌گیری

همانگونه که در مقدمه مطرح شد، اولین و مهمترین وجه اشتراک فرق تشیع و تفاوت آنان با تسنن در گرو اعتقاد

به برتری امام علی [سلام الله علیه]، و سپس و معصومیت ائمه و مسئله مهدویت است و در ادامه دیدیم که هنرمندان با روش‌های مختلف، «الله» [جل جلاله]، «محمد» [صلی الله علیه و آله] و «علی» [(علیه السلام)] را به تصویر کشیدند، تا شاید نشان دهنده اعتقاد و عشق خودشان و صاحب مقبره نسبت به نام‌های ذکر شده باشد. و در این راه از همه ابزارها استفاده نمودند: از به کار بردن مستقیم این اسامی گرفته تا اشارات قرآنی و فرم‌های سمبلیک همچون پنجه سنگی، پنج تیغه فولادین و شمشه دوازده همه و همه در خدمت این اندیشه بوده‌اند. همه عناصر بصری موجود در درون و بیرون آرامگاه، ارادت و محبت به امام علی [(علیه السلام)] را گواهی می‌دهند.

از سوی دیگر با توجه به این که آرامگاه شیخ صفی متعلق به ابتدای قرن هشتم هجری است، وجود آثار هنر شیعی در آرامگاه شاه اسماعیل، بخوبی می‌تواند روند ورود اندیشه‌های شیعی را در هنریان نماید؛ این عناصر بخصوص در صندوق‌های چوبی که کمتر در دوره‌های بعدی مرمت شده‌اند، نمایان است. تنها صندوقی که دارای عناصر و نمودهای شیعی است، صندوق شاه اسماعیل است و در دیگر صندوق‌های این بقعه این مسئله صدق نمی‌نماید.

«و صل الله علی سیدنا محمد و آله طاهرین»

فهرست منابع

- القرآن الکریم، (ترجمه: محمد مهدی فولادوند، چاپ دوم، تهران، دارالقرآن الکریم «دفتر مطالعات تاریخ و معارف اسلامی»، ۱۳۸۲).
- آشتیانی، عباس اقبال، تاریخ مفصل ایران از صدر اسلام تا انقراض قاجاریه، تهران، بهزاد، ۱۳۸۰.
- ابن بزاز اردبیلی (درویش توکلی بن اسمعیل بزاز)، صفوه الصفا، با مقدمه و تصحیح غلامرضا طباطبایی مجد، چاپ دوم، تهران، زریاب، ۱۳۷۶.
- اسکندربیک ترکمان (منشی)، تاریخ عالم آرای عباسی، با نظارت و مقدمه ایرج افشار، جلد اول و نیمه جلد دوم، چاپ سوم، تهران، امیرکبیر، ۱۳۸۲.
- پیرنیا، عبدالکریم، سبک شناسی معماری ایران، تهران، ۱۳۸۴.
- ترابی طباطبایی، آثار باستانی آذربایجان شرقی، تهران، انجمن آثار ملی، ۲۵۳۵.
- دشتی، محمد، ترجمه نهج البلاغه، چاپ دهم، قم، نشر الهادی، ۱۳۷۹.
- دهخدا، علی اکبر، لغت نامه دهخدا، چاپ دوم از دوره جدید، تهران، موسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۷.
- دیماند، موریس اسون، راهنمای صنایع اسلامی، چاپ سوم، مترجم: عبدالله فریار، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۳.

- رجبی اصل، موسی، نقش و رنگ در بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی، اردبیل، نشر شیخ صفی‌الدین اردبیلی، ۱۳۸۱.
- سیوطی، جلال‌الدین عبدالرحمن، الاتقان فی علوم القرآن، ترجمه: مهدی حائری قزوینی، تصحیح محمد ابوالفضل ابراهیم، تهران، امیر کبیر، ۱۳۸۲.
- شهرستانی، ابوالفتح محمد بن عبدالکریم، الملل و النحل، ترجمه افضل الدین صدر ترکه اصفهانی، تصحیح و ترجمه و مقدمه سید محمد رضا جلالی نائینی، تهران، علمی، (-).
- الشیبی، مصطفی کامل، تشیع و تصوف تا آغاز سده دوازدهم هجری، ترجمه: علیرضا ذکاوتی قراگوزلو، چاپ چهارم، تهران، امیرکبیر، ۱۳۸۵.
- صفت گل، منصور، ساخت نهاد و اندیشه دینی در ایران عصر صفوی: (تاریخ تحولات دینی ایران در سده‌های دهم تا دوازدهم قمری)، تهران، خدمات فرهنگی رسا، ۱۳۸۱.
- صفری، بابا، اردبیل در گذرگاه تاریخ، تهران، مولف، ۱۳۵۳.
- طباطبایی، محمدحسین، ترجمه تفسیر المیزان، جلد چهارم، ترجمه: محمدتقی مصباح یزدی، چاپ دوم، قم، موسسه مطبوعات دارالعلم، ۱۳۸۷ هـ.ق.
- ترجمه تفسیر المیزان، جلد بیستم، ترجمه: محمدتقی مصباح یزدی، چاپ بیست و دوم، قم، دفتر انتشارات اسلامی، ۱۳۸۶.
- کرین، هانری، تخیل خلاق در عرفان ابن عربی، ترجمه: انشاءالله رحمتی، تهران، جامی، ۱۳۸۴.
- کلینی رازی، ابی جعفر محمد بن یعقوب بن اسحاق، اصول کافی، جلد اول، ترجمه: سید جواد مصطفوی خراسانی: تهران، انتشارات مسجد چهارده معصوم، ۱۳۴۸.
- کیانمهر قباد، ارزش‌های زیبایی‌شناسی منبت‌کاری سبک صفوی، رساله دکترای پژوهش هنر، رساله چاپ نشده، دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۸۳.
- گلمغانی‌زاده اصل، ملکه، حسن یوسفی، باستان‌شناسی و تاریخ هنر بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی، اردبیل، نیک آموز، ۱۳۸۴.
- مرعشی، میرظهرالدین، تاریخ طبرستان و رویان و مازندران، به کوشش محمد حسین تسبیحی، تهران، موسسه مطبوعاتی شرق، ۱۳۴۵.
- محقق، محمدباقر، دائره الفرائد در فرهنگ قرآن، تهران، بعثت، (-).
- هاشم زاده هریسی، هاشم، شناخت سوره‌های قرآن، تهران، رامین، ۱۳۷۴.

تحلیل الگوی روابط بین مسجد و زیارتگاه‌های شیعه و سنی دوره تیموری، با تأکید بر مسجد گوهرشاد در آستان قدس رضوی

مهدی حمزه‌نژاد^۱، محمدرضا عطایی^۲

۱- دانشجوی دکترای معماری دانشگاه علم و صنعت ایران

۲- دانشجوی کارشناسی ارشد معماری دانشگاه علم و صنعت ایران



چکیده

عهد ایلخانی و تیموری را باید دوره گذار بین شیعه و سنی در کشور دانست و مطالعه تحولات این دوره بویژه در مورد موضوع مهم و اختلافی زیارتگاه‌ها اهمیت ویژه‌ای دارد زیارتگاه امام رضا (ع) در خراسان در این دوره توسط یکی از مهمترین معماران حکومتی، قوام الدین شیرازی که سه مقبره دیگر نیز برای بزرگان اهل سنت با الگو و شیوه آنان در تایباد و هرات را ساخته است، تکمیل می‌گردد مبانی مذهبی این معمار و حکومت سبب شده که تلاش نماید آمیزه‌ای از تفکرات هر دو مذهب را مورد احترام قرار دهد ولی در عین حال نمی‌توان آن کار را نمایشی از تفکرات خالص شیعی دانست شاید مهمترین وجه تمایز را بتوان در اختلاف الگوی ترکیب مسجد و مزار یافت.

از آنجا که اقدامات گذشته الگوی طرح‌های آینده را می‌سازند، یافتن این مبانی برای طراحی و توسعه امروزی حرم‌ها و زیارتگاه‌ها اهمیت فوق العاده‌ای دارد، این مقاله با رویکردی تحلیلی و انتقادی و براساس مشاهدات اسنادی و مطالعات کتابخانه‌ای سعی دارد با اصلاح دیدگاه نظریه پردازان غربی همچون هیلنبراند و بورکهارت که بر اساس نگرش اهل سنت، زیارتگاه را یک انحراف در معماری اسلامی دانسته‌اند، به نقد و تحلیل این دوره گذار به دقت بیشتری بپردازد و مبانی نگرش شیعی را قدری آشکارتر نماید؛ به نظر می‌رسد مهمترین ویژگی‌های مورد توجه در طراحی حرم و مسجد گوهرشاد در این دوره به قرار زیر است:

- ۱- جانمایی مسجد به گونه‌ای است که در حال نماز، پشت به امام قرار گیرند و این به الگوی اهل سنت نزدیکتر است.
- ۲- تشخیص حجمی مسجد طوری طراحی شده است که در کل مجموعه حجم اصلی به نظر آید و گنبد مزار به ویژه در آن عصر که کوچکتر و بدون طلا کاری صفوی بوده است، عنصر فرعی تلقی شود.

۳- از ضلع شمالی ترکیب گنبد با یک مناره که شیوه مقابر اهل سنت دوره سلجوقی (همچون مقبره ارسلان جاذب

در سنگان، ۲۰ کیلومتری حرم رضوی)، با مناره‌ای که ورودی اصلی مسجد را نشان می‌دهد، یک قرن و نیم بعد در دوره صفوی با ظرافت ویژه‌ای با تغییر مسیرهای حرکت و دید، طراحان، مناره دوم را به گونه‌ای طراحی کردند که بدون تخریب معماری های قبلی تأکید اصلی را بر گنبد مزار قرار دهد.

مقدمه

در معماری ایران نیایشگاه و یا زیارتگاه فارغ از اقلیمی بودن، دارا بودن ساختار سازه‌ای استوار، پوشش تمام نیازمندی‌های کاربر و انعطاف پذیری، مانند اشعار در ادبیات حائز معانی استوار و قابل درک برای کاربران می‌باشند و از طریق زبان فضایی بنا به ایشان منتقل می‌شوند ادراک این زبان که با ابزارهای فرمی و فضایی ثبت شده‌اند گونه‌ای رمزگشایی را می‌طلبند که با بررسی مصادیق هم عصرش و در همان ناحیه جغرافیایی امکان پذیر می‌شود، حفظ و نگهداری قرائن تاریخی که در متون ادبی و اسلامی برای اثبات صحت اقوال بجای مانده از گذشتگان و نیز جهت عدم ورود سخنان نابجا و صحیح استفاده می‌شود، امری ضروری و اجتناب ناپذیر می‌باشد.^۱ آرامگاه‌ها اسناد تاریخی بجای مانده از گذشتگان که حاوی مجموعه‌ای از معانی به هم تنیده در طول زمان می‌باشند، هستند. این ابنیه در حوزه فرهنگی خاص، تفکرات حاکم بر آن جامعه را در طول تاریخ بیان می‌کنند.

پس از حمله مغولان در قرن هفتم که موجب از بین رفتن بسیاری اسناد تاریخی و معنوی پیش از خود شد و شکست سنگینی را به مسلمانان در ایران و عراق و دیگر سرزمین‌های اسلامی وارد آورد، قدرت گرفتن دوباره مسلمانان امری بعید می‌نمود؛ اگرچه روند پیش از حمله مغول در رابطه با قدرت گرفتن شیعیان در حکومت عباسیان، در دوره مغول نیز ادامه یافت، هرچند تنها دو حکومت کوچک شیعی در زمان گذار از ایلخانیان به تیموریان به نام‌های «سربداران» و «سادات مرعشی» تشکیل شد، به هر صورت تأثیر محسوس شیعیان بر حاکمان آن زمان اعم از شمنی (آیین مغول) مسیحی و اهل سنت، مشهود است؛ به طوریکه مسلمانان اهل سنت بسیار نسبت به ائمه معصومین (ع) ارادت داشته و تقرب می‌جستند^۲، این نزدیکی را می‌توان در توسعه بزرگترین زیارتگاه شیعی در ایران، یعنی زیارتگاه امام رضا (ع) مشاهده نمود که اگرچه در زمان حکومت تیموریان انجام شده است، اهداف تشیع را با کمک ابزار اهل سنت که در آن زمان حاکم بودند اجرا نموده است؛ عدم اعتقاد عمومی اهل سنت به مقبره سازی در زمان تیموری به دلیل قرابت ایشان به تشیع کمرنگ تر شده اما هنوز الگوی اصلی و متفاوت با شیعه در آن وجود دارد، در این زمان احداث مسجد، خانقاه یا مدرسه در کنار مقبره، یا ترکیب آنها با هم از یک طرف موجب تکریم و تقرب جویی به فرد مدفون (عموماً عارف و یا پیشوای مذهبی) طبق عقاید تشیع

۱ سبحانی جعفر، ۱۳۸۶، ۲۱۵

۲ صفا ذبیح الله، ۱۳۷۴، ۴۱

می‌شود و از طرف دیگر به عقاید مذهبی اهل سنت خدشه وارد نمی‌آورد؛ پژوهش حاضر بررسی الگوی ارتباط بین مسجد و زیارتگاه در آرامگاه‌های دوره تیموری در ناحیه خراسان می‌باشد که براساس مقایسه مصداقی زیارتگاه‌های ساخته شده توسط استاد قوام الدین شیرازی و شاگردش استاد غیاث الدین شیرازی می‌باشد.

مبانی نظری زیارتگاه از دید دو نگرش مهم اسلامی

در معماری اسلامی مسجد و زیارتگاه دور کن مهمی هستند که دارای ویژگی‌های کالبدی، برگرفته از توجه ویژه به کاربری‌های آیینی این دین می‌باشد؛ هیلنبراند ظهور زیارتگاه‌ها را در سرزمین ایران بیش از دیگر حوزه‌ها دانسته و دومین موضوع معماری مذهبی ایران را زیارتگاه معرفی می‌کند که این ریشه در تشیع ایرانیان دارد و این موضوع در کشورهای دیگر شیعی همچون یمن هم دیده می‌شود.^۱ بیشتر نظریه پردازان معماری اسلام از جمله بورکهارت و هیلنبراند زیارتگاه را عنصری غیر اصیل در معماری اسلامی دانسته‌اند؛ به گمان آنها در مکتب اسلام مخالفتی نسبت به مقبره‌سازی مشاهده می‌شود که در واقع ریشه در مبارزه آن با تفاخر و غفلت از جهان پس از مرگ دارد که سنت مرسوم و در دوره جاهلیت پیش از اسلام بود و رواج آن در ادیان گذشته آنها را به بت پرستی سوق می‌داد این دیدگاهی است که در میان علمای اهل سنت رواج داشته است اما شیعیان برداشت دیگری از سنت پیامبر و امامان دارند و بر آن اساس زیارتگاه را دومین مسیر مهم و معنوی سلوک و تعالی می‌داند؛ بررسی تمام ادله دو گروه موضوع این تحقیق نیست تنها به دو مورد از استدلال شیعیان استناد می‌شود؛ در آیه ۳۵ و ۳۶ سوره نور^۲ خداوند به چراغ پر فروغی تشبیه شده است و در خانه‌های افراد با ایمان که همواره تسبیح خدا می‌کنند حضور دارد؛ در این آیه اجازه داده شده که خانه‌های این افراد خانه‌هایی بزرگ و با عظمت و رفیع ساخته شود در حالیکه در مورد دیگران چنین اجازه‌ای نیست، از ظاهر آیه چنین روشن می‌شود که منظور از این خانه‌ها مسجد نیست در ذیل همین آیه، روایتی از پیامبر اسلام (ص) ذکر شده است و در آن خانه امیر المومنین علی (ع) و فاطمه الزهرا (س) نیز در زمره مهمترین این خانه‌ها محسوب می‌شود.^۳ اهمیت اکرام خانه‌های اولیاء و پیامبران و توجه به خود آنهاست، بیشتر آنان در طول زندگی چنین خانه‌ایی نساختند به نظر می‌رسد

۱- هیلنبراند رابرت، ۱۳۷۷، ۳۳۴

۲- ۳۵- خداوند نور آسمانها و زمین است، مثل نور خداوند همانند چراغدانی است که در آن چراغی (پر فروغ) با شد، آن چراغ در حبابی قرار گیرد حبابی شفاف و درخشانده همچون یک ستاره فروزان، این چراغ با روغنی افروخته می‌شود که از درخت پر برکت زیتونی گرفته شده که نه شرقی است و نه غربی؛ (روغش آنچنان صاف و خالص است که) نزدیک است بدون تماس با آتش شعله‌ور شود؛ نوری است بر فراز نوری؛ و خدا هر کس را بخواهد به نور خود هدایت می‌کند، و خدا برای مردم مثلها می‌زند و خدا به هر چیزی داناست. ۳۶- (این چراغ پر فروغ) در خانه‌هایی قرار دارد که خداوند اذن فرموده دیوارهای آن را بالا برند (تا از دستبرد شیاطین و هوس بازان در امان باشند)؛ خانه‌هایی که نام خدا در آنها برده می‌شود، و صبح و شام در آنها تسبیح او می‌گویند. (ترجمه مکارم شیرازی)

۳- سبجانی جعفر، ۱۳۸۶، ۲۱۱-۲۰۸

از آنجا که پیامبران، بسیاری دیگر از مومنین در خانه‌های خود مدفون هستند و همچنین حیات و مرگ در مورد آنها معنا ندارد و پس از مرگ نیز مردم برای زیارت به آنها مراجعه می‌کنند لزوم حفظ و صیانت از این مقابر برداشت می‌شود.^۱ در مقابل در آیه ۲۱ سوره کهف^۲ اشاره‌ایی به ساخت مسجد بر قبر بزرگان دینی دارد. در این آیه لزوم ساخت بنایی بر روی مدفن اصحاب کهف که توسط دو گروه مومنین و غیر مومنین پیشنهاد شده بود را ذکر می‌کند و بر طبق این آیه غیر مومنین ساخت بنایی بر روی قبر را لازم می‌دانند و موحدان ساختن مسجد را بهتر می‌دانند؛ به هر حال با توجه به این آیه ساخت بنایی بر روی قبر مشروع دانسته شده است.^۳ البته این آیه مشخص نمی‌کند که بنایی به غیر از مسجد به عنوان زیارتگاه را باید بدعت دانست و انتقادی بر الگوی زیارتگاه‌های شیعی نشان نمی‌دهد ولی سؤال جدیدی را در مورد رابطه مسجد و زیارتگاه را پیش می‌کشد؛ در این تحقیق دو الگوی شیعه و سنی آن مورد بررسی قرار خواهد گرفت به غیر از موارد یاد شده، حفاظت از مقابر بعنوان یادگاری فرهنگی از عالمی مذهبی موجب تعظیم شعائر دینی، حفظ اصالت‌ها و ارزش‌های قابل استناد دینی تاریخی می‌شود.^۴ بهر حال مذهب تشیع با طرح مفهوم امامت بعنوان مهمترین مفهوم اسلامی پس از توحید ساخت مقابر و آرامگاه‌ها را برای ترویج این مبانی امری ضروری می‌داند همچنان که شیعیان خصوصیات الهی فرد مدفون را در نظر داشته و این آرامگاه‌ها را مکانی برای عبادت خداوند نیز می‌دانند؛ عامل بقای زیارتگاه‌ها و تفاوت آن با آرامگاه حاکمان، قدرت معنوی فرد زیارت شده در یاری معنوی به زیارت شدگان است و بسیاری از حاکمان جبار که مقبره‌های فاخری برای خود ساختند به زودی فراموش شدند؛ هیلنبراند اولین آرامگاه اسلامی را مقبره «قبة السلیبه» در شهر سامره می‌داند.^۵ که مربوط به قرن سوم هجری است؛ این بنا با توجه به آنکه جنبه زیارتی نداشته به تدریج فراموش شده و امروزه بقایای دیوارهای آن موجود است اما در مدارک شیعی ساخت مقبره‌هایی با الگوی گنبد خانه در قرن سوم، برای امام حسین (ع) و حضرت معصومه (س) در شهرهای شیعه نشین کربلا و قم و پیش از شکل‌گیری حکومت آل بویه که به شکل گسترده‌تری از ساخت و توسعه زیارتگاه‌ها پرداخت، اشاره شده است بررسی اقدامات مهم آل بویه در زیارتگاه‌ها مجال دیگری می‌طلبد. در این جا به بررسی زیارتگاه‌های عهد تیموری که ترکیبی از اندیشه‌های شیعه و سنی در حکومت و مردم رواج یافته بود پرداخته می‌شود مقایسه این دوره با دوره

۱- همان، ۲۰۸

۲- و این چنین مردم را متوجه حال آنان کردیم، تا بدانند که وعده خداوند (در مورد رستاخیز) حق است، و در پایان جهان و قیامت شکی نیست؛ در آن هنگام که میان خود درباره کار خویش نزاع داشتند، گروهی می‌گفتند: «بنایی بر آنان بسازید (تا همیشه از نظر پنهان شوند؛ و از آنان سخن نگوید که) پروردگارشان از وضع آنان آگاه تر است.» ولی آنها که از رازشان آگاهی یافتند (و آن را دلیلی بر رستاخیز دیدند) گفتند: (ما مسجدی در کنار (مدفن) آنها می‌سازیم (تا خاطره آنها فراموش نشود)) (ترجمه مکارم شیرازی)

۳- سبحانی جعفر، ۲۱۳

۴- همان، ۲۱۵

۵- هیلنبراند رابرت، ۱۳۷۷، ۳۱۵

صفوی که یک اندیشه مقتدر شیعی به طراحی و توسعه زیارتگاه‌ها می‌پردازد، اهمیت ویژه‌ای دارد.

همانگونه که ذکر شد تفکر اسلامی در رابطه با آرامگاه‌ها و ایجاد یک فضای معنوی و مذهبی در این ابنیه مسأله بسیار مهمی است که در آرامگاه‌های اسلامی چه در شیعیان و چه در اهل سنت رعایت می‌شود هم‌چنین با توجه به حوزه جغرافیایی مورد بررسی و نیز در دوره خاص تاریخی مورد بحث تفکر اهل سنت حاکم است.

وضعیت مذاهب اسلامی در دو دوره مغول (ایلخانی و تیموری)

هجوم مغول در سال ۶۱۶ هجری قمری آغاز شد؛ در این دوران ایرانیان مورد آزار و شکنجه بسیار قرار گرفته و گذشته با شکوه خویش را بر باد رفته دیدند و ادیبان و هنرمندان بسیاری در این یورش وحشیانه جان خود را از دست دادند اما تیز هوشی و ذکاوت برخی دانشمندان اسلامی (بویژه شیعی) از این بی‌فرهنگان بیابانی حاکمانی ساخت که دوره با شکوهی در عرصه‌های ادبیات، عرفان، هنر و معماری ایجاد نمودند.^۱ از این دوره اندیشه اهل سنت از سیطره قدرت فاصله گرفت و حکومت و به تبع آن هنر و علم شیعی، به تدریج گسترش می‌یابد.

پیروزی مغولان بر مسلمانان و براندازی حکومت عباسی در بغداد منجر به تضعیف مسلمانان و تقویت آیین‌های شمنی، بودایی، مسیحی و یهودی در قلمروی تحت تصرف مغولان گشت از سوی دیگر با کشته شدن المستعصم خلیفه عباسی و غلبه مغولان شکست سنگینی بر مذهب تسنن وارد آمد و در مقابل قدرت تشیع با حمایت مغولان افزایش یافت اما به هر صورت تا زمان غازان خان، اسلام در سرزمین‌های تحت تصرف مغولان دچار سستی و فتور شده بود نشانه‌های حضور متفکران شیعه در قرن هفتم هجری قمری و پیش از آن با وزارت بسیاری از شیعیان در دستگاه خلافت عباسیان مشهود است؛ در هنگام حمله هولاکو به بغداد نیز نمایندگان از مراکز شیعی عراق نزد وی رفتند و قبول «ایلی» کردند، «در این دوره نه تنها تشیع راه قوت می‌پیمود بلکه اهل سنت هم در ایران بر اثر ضعفی که بر مذهب آنان دست داده بود، در عین اعتقاد به خلافت شیخین و عثمان، درباره مقام و منقبت امامان اثنی عشری اعتقاد گونه‌ایی می‌ورزیدند و از آنان روایت می‌کردند و یا در منقبت آنان سخن می‌گفتند»^۲ از جمله آثار اهل سنت در مورد ائمه معصوم (ع) نوشته‌های ابوالمفاخر یحیی باخرزی، صوفی قرن هشتم است، در دوره ایلخانی غازان خان با وجود مذهب تسنن علاقه وافری به علویان و سادات ابراز داشت و به تعمیر مقابر متبرک تشیع پرداخته و با ساخت دارالسیاده‌هایی در چندین شهر و موقوفات اطراف این دارالسیاده‌ها درآمدهای کافی برای سادات ایجاد نمود. «برادر غازان خان، الجایتو نیز پس از تردد در مذهب‌های حنفی و شافعی، به تشیع گرایید»^۳

۱- صفا ذبیح الله، ۱۳۷۴، ۱۸-۱۷

۲- همان، ۴۲

۳- همان، ۴۲

پس از اولین دوره حکومت مغولان یعنی ایلخانیان، دولت‌های کوچک ایرانی تشکیل شدند که با یورش تیمور در سال ۷۸۲ هجری قمری از میان رفتند، دولت‌های کوچک ایرانی که پس از ایلخانیان تشکیل شده بود در حال احیای فرهنگ و هنر ایرانی بودند اما در مواجهه با یورش تیمور با چالشی اساسی روبرو شده و نابود گشتند؛ در دوره پس از تیمور، ایران به دو قسمت تقسیم شد. خراسان، گرگان، مازندران و سیستان نصیب شاهرخ شد که در هرات استقرار یافت و مغرب ایران، آذربایجان و ارمنستان به دست میرزا میرانشاه افتاد.^۱ در دوره شاهرخ آرامش نسبی بر ایران حاکم گشت و دوره جدیدی از هنر و ادبیات در ایران آغاز شد.

در زمان آشوب‌های داخلی و در میان دولت‌های کوچک تشکیل شده، دو دولت شیعی نیز بوجود آمد. این دولت‌ها عبارت بودند از حکومت «سربداران» به مرکزیت شهر سبزوار و حکومت «سادات مرعشی» به رهبری میر قوام الدین و به مرکزیت مازندران؛ پس از ویرانگری طوس به دست مغولان بسیاری از ساکنان آن شهر رو به مشهد آوردند، مشهد یا سناباد یکی از آبادی‌های حومه شهر طوس بود و در سال‌های بعد به جهت وجود مقبره متبرک امام رضا (ع)، روز به روز بر جمعیت آن اضافه شد. «شاهرخ و زوجه اش گوهرشاد شهر را فوق العاده مورد توجه قرار دادند و گوهرشاد مال فراوان برای ساختن مسجد جامع آن صرف کرد.»^۲ تیمور برای رفع موانع حکومتی خود و همراه کردن تفکر عموم مردم ایران با سیاست‌هایش به مسئله مذهب اهمیت خاصی داده است؛ وی برای بدست آوردن حمایت شیعیان، به مقابر ائمه معصوم (ع) عنایت خاصی نشان می‌داده است؛ در مورد اعمال تیموری آمده است «و امر کردم که به روضه امیرالمؤمنین شاه مردان علی بن ابیطالب - علیه السلام - و امام حسین - علیه السلام - و شیخ عبدالقادر و ابوحنیفه و امام موسی کاظم - علیه السلام - و امام محمد تقی - علیه السلام - و امام علی بن موسی الرضا - علیه السلام - در طوس فرش و روشنایی و آتش یومیه مقدر سازند.»^۳ با توجه به اقدامات متفاوت و حتی متضاد دیگر تیمور، سیاسی بودن اعمال وی اثبات می‌شود؛ مذهب اصلی تیمور و جانشینش شاهرخ سنی حنفی بود هرچند که نسبت به ائمه معصوم (ع) و زیارتگاه‌های ایشان توجه ویژه‌ای داشتند.

مروری بر آثار زیارتگاهی استاد قوام الدین شیرازی

قوام الدین شیرازی^۴ به دعوت تیمور با چند تن از دوستان و شاگردان خود به خراسان نقل مکان کرد و در یک دوره

۱- همان، ۲۸

۲- گلوبک لیزا و ویلبر دونالد، ۱۳۷۴، ۵۵

۳- www.andisheqom.com به نقل از حسینی تربتی ابوطالب، ۱۳۴۲، ۴۴

۴- وفات ۸۴۲ هجری قمری

پنج‌جاه ساله آثار بدیع و ماندگاری همچون مسجد گوهرشاد را به یادگار گذاشت^۱ قوام الدین شیرازی ساختمان‌های بسیار ارزنده‌ایی در دوره تیموری بنا نهاده است که الگوی بسیاری از بناهای دیگر این دوران می‌باشد؛ به عنوان مثال الگوی مدرسه غیاثیه خرگرد، (کامل شده در سال ۸۴۶ هجری قمری) و مدرسه الغ بیک در سمرقند به طور محسوس در دیگر ابنیه متأخرش دیده می‌شود.^۲

الگوی اول مزارهای اهل سنت تیموری: قبر در آستانه ورودی مسجد یا خانقاه درون حیاط

مجموعه خواجه عبدالله انصاری در گازرگاه هرات (۵۳۸ ه.ق)

این مجموعه در چهار و نیم کیلومتری شمال شرقی حصار قدیمی شهر هرات در کنار روستای کوچک گازرگاه واقع شده است؛ گلوبک این مجموعه را از جمله کارهای استاد قوام الدین شیرازی می‌داند.^۳ در محل آرامگاه خواجه عبدالله انصاری در پیش از وفات وی زیارتگاهی وجود داشته است و پس از مرگ و تدفین او در این مکان، مرکزی عبادی به طور رسمی شکل گرفت. «قدیمی‌ترین بنای باقی مانده و آب انبار سرپوشیده آن در سال ۱۴۲۵/۸۲۹ توسط شاهرخ ساخته شده است.»^۴ در این گونه زیارتگاه‌ها پس از زیارت مزار، داخل مسجد می‌شوند؛ بعلت قرارگیری مسجد در انتهای مسیر حرکتی جهت قبله نمازگزار برای اقامه نماز می‌بایست پشت به مزار کند زیارتگاه خواجه عبدالله نیز با توجه به عقیده اهل سنت در حیاط واقع شده است در این زیارتگاه احترام به متوفی بدلیل قرار گرفتن مزار در محور ورودی و مسجد صورت پذیرفته است؛ اما قرار گرفتن مسجد در انتهای مسیر حرکتی تأکید اصلی مجموعه را بیش از مقبره روی مسجد قرار داده است در دوران حکومت تیموریان گازرگاه به عنوان مدفن سلطنتی در نظر گرفته شده و «قبر اجداد سلطان

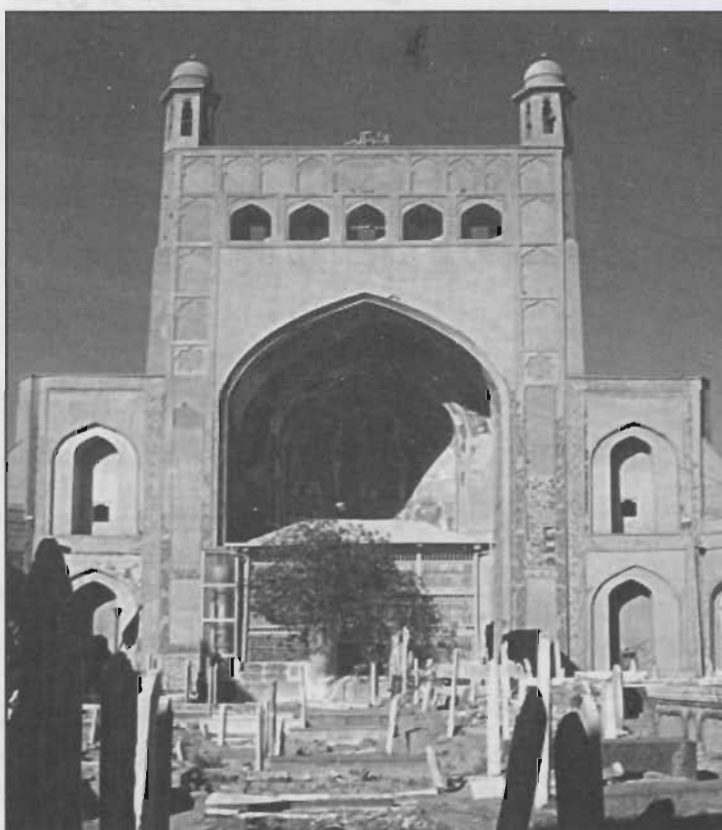
۱- با گسترش عرفان در قرن ۷ و ۸ دولت تیموری پس از تخریب‌های وسیع مغول به ساخت زیارتگاه‌های مهم در خراسان اهتمام ورزید. پیش از آن تیمور در سفر مهم خود به نواحی مرکزی و جنوبی ایران از جمله شیراز هنرمندان مهمی برای ساخت یک تمدن بزرگ با خود همراه کرده بود. ظاهراً او با حافظ نیز ملاقاتی داشته است. چهارتن از معماران مهم با او همراه شدند و همگی به ساخت مزارهای مهم پرداختند قوام الدین شیرازی و شاگردش غیاث الدین شیرازی علاوه بر کار در چهار مزار مهم، دو مدرسه غیاثیه خرگرد و الغ بیک سمرقند را نیز ساختند و چه بسا قبر تیمور نیز کار آنان با شد. سال فوت قوام الدین شیرازی سال ۸۴۴ ه.ق است و مسجد گوهر شاد را در ۸۲۹ ه.ق به اتمام رسانیده است. قبر او در کنار مسجد غیاثیه در خرگرد است. دوست او استاد محمود زین جامع شیرازی دقیقاً در همین زمان به ساخت مزار بزرگ شیخ جام مشغول بود. اتمام ساخت بنای یاد شده با سال فوت قوام الدین قرین است. کشف چنین معماران برجسته‌ای از یک منطقه و ایجاد یک مکتب معماری توسط آنان کار مهم دوره تیموری است. اما سرچشمه این مکتب که همان مکتب شیراز است همچنان ناشناخته است و آثار برجسته‌ای از آن یافت نشده است. حسن بلخاری، استاد قوام الدین شیرازی را «حلقه اتصال معماری مقدس» می‌داند، از نگاه او، قوام الدین شیرازی اصول و شاخصه‌های مکتب شیراز را در آثارش به نمایش گذاشته است؛ نظم، تقارن، ظرافت، معانی نهفته در بنا و بهره‌گیری از آجر در نمای بیرونی، از آن جمله می‌باشد. مهمترین مولفه آثار استاد قوام الدین شیرازی که متأثر از هنر ایرانی اسلامی است «وحدت در عین کثرت» می‌باشد.

۲- هیلنراند رابرت، ۱۳۷۷، ۲۸۸

۳- همان، ۴۲۴

۴- همان، ۴۲۴

حسین در حیات قرار گرفته»^۱ است در زمان صفویان تعمیراتی جزئی در ایوان شمالی و کتیبه درگاه ورودی انجام شده است. «اگرچه بنا شباهت بسیاری به مدرسه دارد بعضی از ویژگی‌های نقشه آن را به یک طرح غیر معمولی‌تر زیارتگاه که عبارت است یک محوطه محصور قبرستانی باشد آشکار می‌سازد.»^۲ (تصویر - ۴ و ۵) مجموعه گازرگاه در دوران مختلف تاریخی گسترش یافته است، حظیره^۳ در بین سال‌های ۸۳۲ تا ۸۲۹ ساخته شده است، آرامگاه کوچک میرزا حدود سال ۸۹۰ خانقاه زرنگار خانه در قرن نهم و اوایل قرن دهم (این بنا در مسافت کوتاهی از گوشه جنوب غربی زیارتگاه خواجه عبدالله انصاری قرار دارد).^۴ (تصویر - ۶)



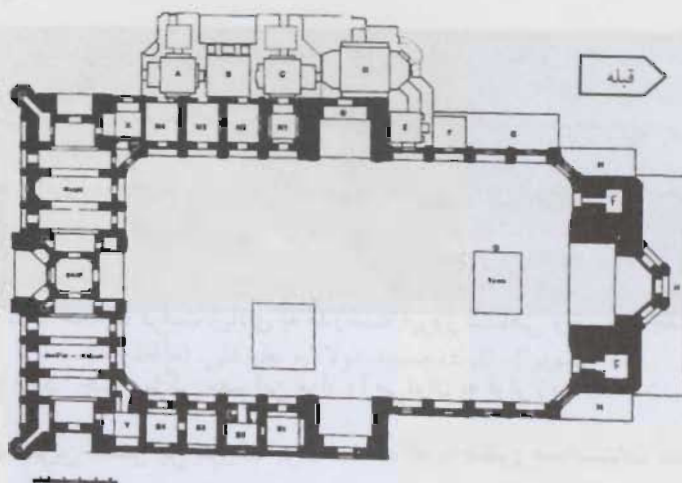
تصویر ۴- هرات، مرقد خواجه عبد الله انصاری، ایوان

۱- همان، ۴۲۵

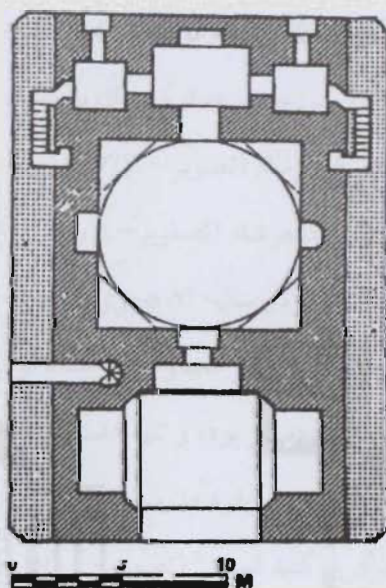
۲- همان، ۴۲۶

۳- حظیره. {ح ر} (ع ۱) کنیف، خباک، (اسدی)، اصیده، وصیده، شوغا. (صحاح الفرس). شوغاه شتر را، جایگاه گوسفند، جای شتر، شتر خان، شوگاه اشتر. (مذهب الأسماء). خوابگاه شتر از نی و شاخ درخت، محوطه ای از خار و چوب و نی که برای حیوان سازند تا از سرما و باد ایمن شود. گور، قبر (ذیل واژه حظیره در لغتنامه دهخدا)

۴- گلوبک لیزا و ویلبر دونالد، ۱۳۷۴، ۴۳۰، ۴۲۴



تصویر ۵- هرات، مرقد خواجه عبدالله انصاری، پلان. (گلوبک لیزا و ویلبر دونالد، ۱۳۷۴، ۹۶۷)



تصویر ۶- هرات، گازرگاه، زرنکارخانه، پلان. (گلوبک، لیزا و ویلبر دونالد، ۱۳۷۴، ۹۶۷)

زیارتگاه و مسجد مولانا در تایباد (۳۴۸ ه.ق)

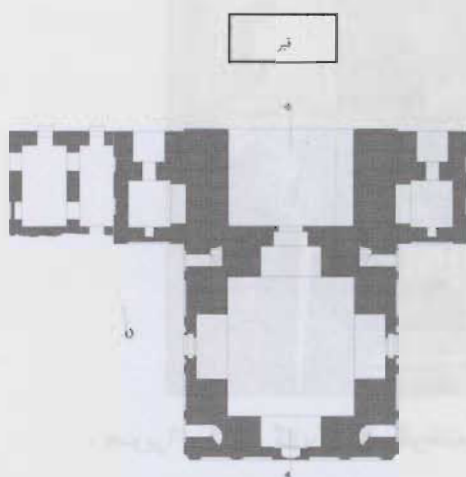
این بنا در نزدیکی مرز فعلی ایران و افغانستان و در ۶۰ کیلومتری جنوب دهکده تربت جام قرار گرفته است در کتیبه‌های آن نام شاهرخ مشاهده می‌شود و بر طبق یکی از این کتیبه‌ها این بنا به دستور پیر احمد بن مجد الدین محمد الخوافی، وزیر شاهرخ ساخته شده است، تاریخ ساخت بنا سال ۸۴۸ هجری قمری است و به نظر می‌رسد معمار آن غیاث الدین شیرازی باشد، مسجد مولانا شامل «گنبد خانه‌ایست با طاقنماهای عمیق در هر ضلع که از درگاهی واقع در ایوان

بسیار بلندی وارد آن می‌شوند.^۱

زیارتگاه و مسجد مولانا، نیز جزء اولین الگوی مزارهای اهل سنت می‌باشد و گونه‌ای است که قبر در محوطه باز قرار داشته و برای گرامیداشت شخصیت به خاک سپرده شده، قبر او را در آستانه مسجد قرار می‌دهند، پس از ورود به حیاط و زیارت مزار، زائر وارد مسجد شده و در هنگام نماز پشتش به مزار قرار می‌گیرد؛ تأکید اصلی در این بنا نیز روی مسجد است و زیارتگاه در اولویت بعدی قرار دارد مدفن در جلوی ایوان، پیش از ورود به آن و در فضای باز است (تصاویر - ۱ و ۲ و ۳) سبک طاق زنی گنبد خانه بنا قرابت زیادی به مدرسه فیروز شاهی و مسجد جدید در تربت شیخ جام^۲ و نیز آرامگاه گوهرشاد در هرات دارد.^۳ چند ویژگی مهم این مزار را می‌توان به قرار زیر دانست:

۱- مهمترین و با عظمت‌ترین عنصر این بنا یک ایوان است که به منظور محاسبات سازه‌ای جزوهای قطوری در طرفین آن ایجاد شده این عنصر و حلقه ارتباطی به این دلیل است که فضای بیرون هم بخاطر وجود مقبره از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

۲- مسجد یا خانقاه اصلی در جلوتر از قبر قرار گرفته به طوری که در هنگام نماز نمازگزاران داخل گنبد خانه رو به قبله و پشت به قبر قرار می‌گیرند.



تصویر ۲- تایباد، مسجد مولانا، برش



تصویر ۱- تایباد، مسجد مولانا

۱- گلوبک لیزا و ویلبر دونالد، ۱۳۷۴، ۴۸۴

۲- اثر خواجه محمود حاج زین جامع شیرازی در سال ۸۴۴ هجری قمری

۳- گلوبک لیزا و ویلبر دونالد، ۱۳۷۴، ۴۸۴



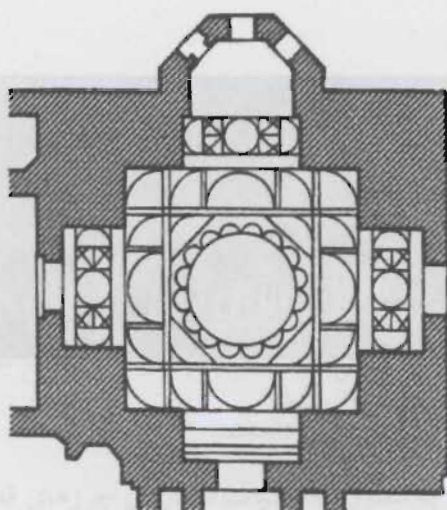
تصویر ۳- تایباد، مسجد مولانام، نظر کلی. (مأخذ- ۶)

الگوی دوم مزارهای اهل سنت تیموری: قبر در گنبد خانه و در مجاورت مسجد یا خانقاه

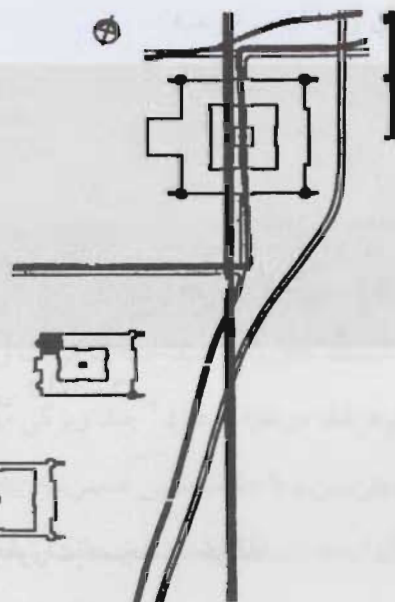
مجموعه مصلی مدرسه و مقبره گوهرشاد در هرات

این مجموعه که در حال حاضر تقریباً اثری از آن مشاهده نمی‌شود شامل سه بنای مجزا بوده که به واسطه شاهراهی به نام خیابان به هم مرتبط می‌شده است؛ بناهای این مجموعه از شمال به جنوب عبارت بودند از مدرسه حسین باقصیرا، مدرسه و زیارتگاه گوهرشاد و مسجد جامع گوهرشاد (تصویر - ۷) آثار بجای مانده از این مجموعه نیز عبارتند از چهار مناره از مدرسه حسین باقصیرا، زیارتگاه گنبددار گوهرشاد (تصاویر - ۸ و ۹) و یک مناره از مدرسه گوهرشاد و نهایتاً یک مناره از مسجد جامع گوهرشاد ساخت این مجموعه در سال ۸۲۰ هجری قمری آغاز شد و تا سال ۸۷۰ هجری و پس از آن به تدریج تکمیل شد؛ قسمت‌های اصلی بنا و طرح کلی مجموعه اثر استاد قوام الدین شیرازی است در منابع ادبی اشاره شده است که تعداد افراد مدفون در آرامگاه سیزده نفر بوده و تنها هفت سنگ قبر از جمله سنگ قبر گوهرشاد پیدا شده است گنبد بنای آرامگاه از جمله قسمت‌های منحصر بفرد مدرسه و زیارتگاه می‌باشد؛ این گنبد سه پوسته است، نقش پوسته میانی تقویت و استحکام بخشیدن به گریو گنبد است.^۱ (تصویر - ۱۰)

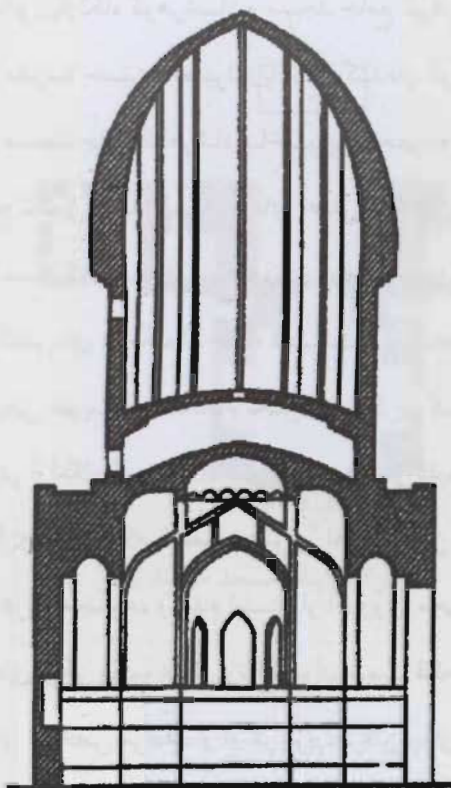
الگوی آرامگاه گوهرشاد نمونه مناسبی از تلفیق عقاید سنی و شیعه می‌باشد قرارگیری مزار داخل گنبد خانه مسأله مهم دیگری است که با عقیده عمومی اهل تسنن در رابطه با مکان قبر مغایرت دارد اما قرارگیری گنبد خانه آرامگاه در شمال غربی مجموعه و عدم استقرار آن روی محور قبله و ورودی زیارتی بودن مکان را کاهش می‌دهد، بدلیل تخریب قسمت‌های دیگر مجموعه از ارتفاع ایوان سمت قبله اطلاعی در دست نیست با این حال، ارتفاع آرامگاه به گونه‌ای است که به مزار تشخیص می‌دهد و از اثر قرارنگرفتن روی محور ورودی می‌کاهد.



تصویر ۸- هرات، زیارتگاه گورشاد، پلان. (گلوبک لیزا و ویلبر دونالد، ۱۳۷۴، ۹۶۶)



تصویر ۷- هرات، مصلی، پلان مجموعه. (گلوبک لیزا و ویلبر دونالد، ۱۳۷۴، ۹۶۶) از بالا به پایین: مدرسه حسین باقصیرا مدرسه و زیارتگاه گورشاد مسجد جامع گورشاد



تصویر ۱۰- هرات، زیارتگاه گورشاد، برش. (گلوبک لیزا و ویلبر دونالد، ۱۳۷۴، ۹۶۶)

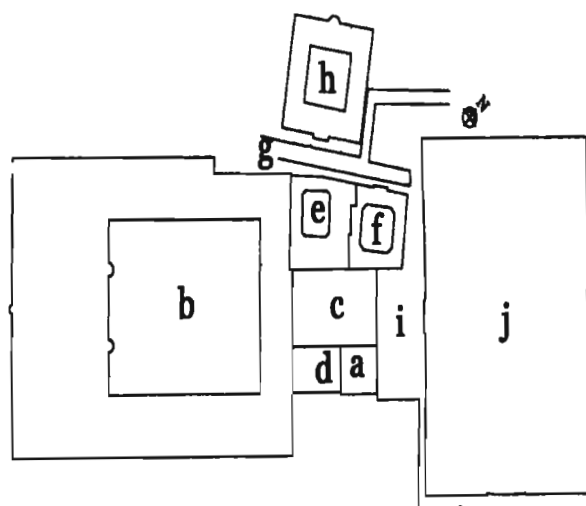


تصویر ۹- هرات، زیارتگاه گورشاد، منظر بیرونی.

مبانی طراحی مسجد گوهرشاد در مجموعه زیارتگاه امام رضا (ع) در عصر تیموری

به مجموعه حرم امام رضا (ع) در دوره تیموری مسجد گوهرشاد (۸۲۱-۸۱۹)، نمای جنوب غربی صحن (۸۷۲)، دارالحفاظ (اواخر قرن نهم)، مدرسه پریزاد (۸۱۹)، مدرسه بالاسر (۸۲۹)، مدرسه دودر (۸۴۳) و مسجد شاه (۸۵۵) اضافه شده است. (تصویر- ۱۱) آنچه در پژوهش حاضر در رابطه با ارتباط مدفن و مسجد در مهمترین مکان زیارتگاهی شیعیان در ایران حائز اهمیت است، قرارگیری مقبره امام رضا (ع) در شمال شرقی مسجد گوهرشاد می‌باشد، در قرن ششم هجری زیارتگاه امام رضا (ع) از یک گنبدخانه و یک مناره در شمال غربی آن تشکیل شده بود، در دوره تیموری و زمان شاه‌رخ، تصمیم به احداث مسجد گوهرشاد گرفته شد استاد قوام الدین شیرازی گنبدخانه مسجد را در راستای رو به قبله و جلوی مرقد قرار داده است؛ با توسعه مرقد، ایوان کهنه علیشیر نوایی در پایان قرن نهم طوری طراحی گشت که مناره کهن مرقد در وسط ایوان قرار گرفت بدین ترتیب در این ایوان دو درب باز شد، ورودی غربی ایوان کهنه دقیقاً بر محور قبله (محراب و گنبد) مسجد گوهرشاد قرار گرفته است، به نوعی ایوان کهنه، ورودی مسجد گوهرشاد قلمداد می‌شود و مزار مانند الگوی دوم زیارتگاه‌های اهل سنت پس از مسجد در اولویت دوم قرار می‌گیرد هم‌چنین قرارگیری مسجد در در قسمت جنوبی حرم موجب می‌شود در هنگام نماز، نمازگزاران مسجد گوهرشاد پشت به مزار قرار گیرند این نکته نیز در الگوی اول زیارتگاه‌های اهل سنت دیده می‌شود، هم‌چنین ارتفاع گنبد مسجد گوهرشاد از کف، حدود ۴۳ متر است در حالیکه ارتفاع گنبد مزار از کف حدود ۳۱ متر می‌باشد؛ در دوره صفوی به مجموعه حرم، صحن عتیق اضافه شد و نیز در مقابل ایوان کهنه، ایوان عباسی احداث گشته است، در دوره نادری با ساخت مناره‌ایی در وسط ایوان عباسی گنبد حرم امام رضا (ع) از منظر معابر ورودی شهر دقیقاً در مرکز دو مناره یاد شده قرار می‌گیرد و به این ترتیب از این منظر تأکید اصلی بر روی گنبدخانه حرم می‌شود؛ با این اوصاف همزمان با گذار تدریجی از تسنن به تشیع که از دوره تیموری به بعد نشانه‌های آن بروز کرد، زیارتگاه امام رضا (ع) نیز کاملتر شده و با تأکید بصری بر روی مزار در طول زمان، از شکل مزارهای اهل سنت به صورت

زیارتگاهی خاص شیعه درآمد. (تصاویر ۱۲ و ۱۳)



تصویر ۱۱- مشهد، زیارتگاه امام رضا (ع) در دوره تیموری، نقشه کلی (گلوبک لیزا و ویلبر دونالد، ۱۳۷۴، ۹۷۱)

a- آرامگاه امام رضا (ع)

b- مسجد گوهرشاد

c- دارالسیاده

d- دارالحفاظ

e- مدرسه پریزاد

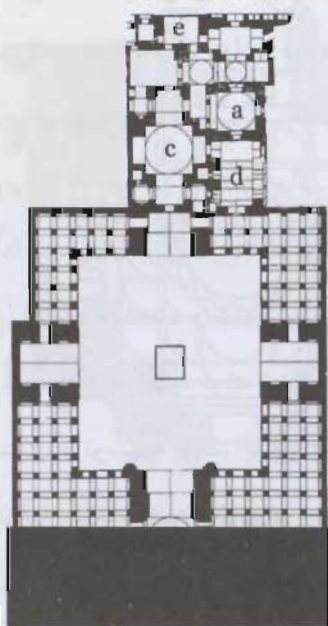
f- مدرسه بالاسر

g- بازار

h- مدرسه دودر

i- ایوان شمالی حیاط کهنه

j- حیاط کهنه (افزوده شده در دوره صفوی)



تصویر ۱۲- مشهد، زیارتگاه امام رضا (ع)، ارتباط مسجد گوهرشاد با حرم. (گلوبک لیزا و ویلبر دونالد، ۱۳۷۴، ۹۷۱)

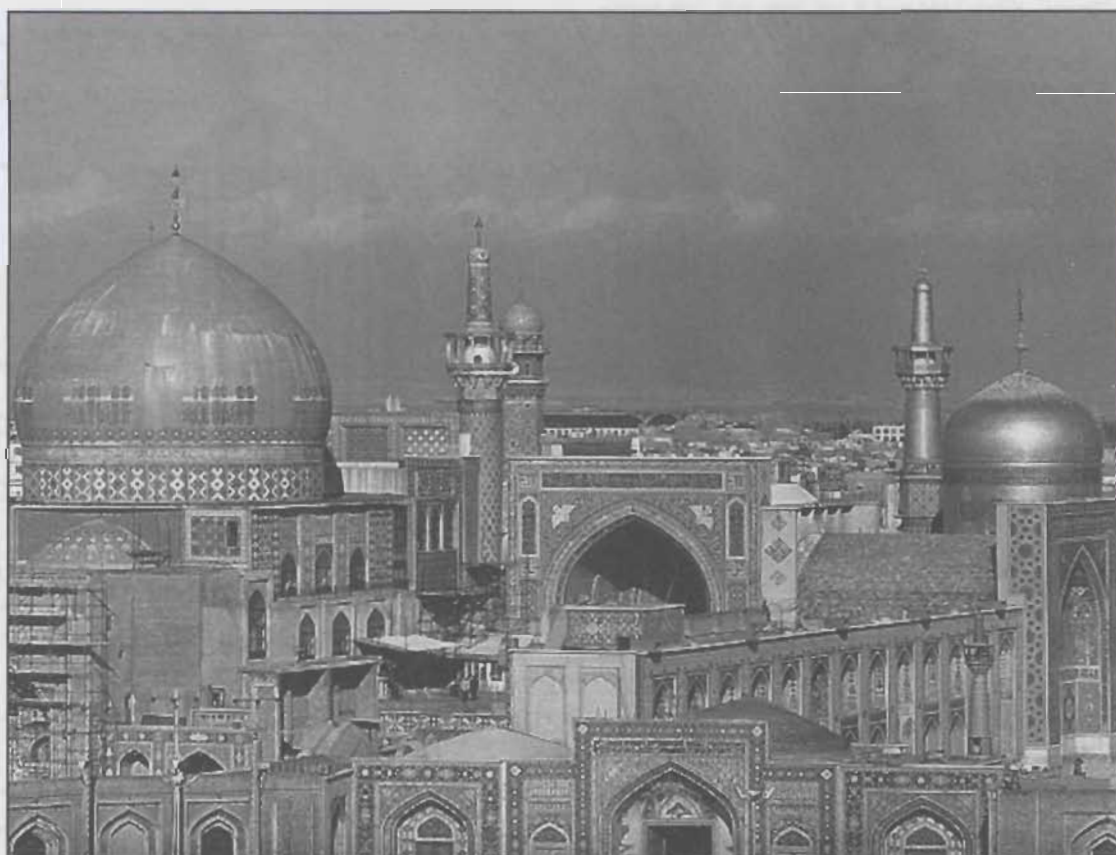
a- آرامگاه امام رضا (ع)

b- مسجد گوهرشاد

c- دارالسیاده

d- دارالحفاظ

e- ایوان کهنه

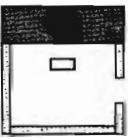
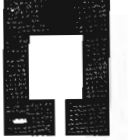


تصویر ۱۳- مشهد، زیارتگاه امام رضا (ع)، مقایسه گنبد مسجد گوهرشاد با گنبد حرم امام رضا (ع). (مأخذ- ۶)

نتیجه‌گیری

باتوجه به اهمیت فضاهای آرامگاهی بعنوان یک مکان زیارتی در بین مسلمانان، بویژه شیعیان شناخت اجزاء تشکیل‌دهنده آن و الگوی مناسب روابط بین اجزاء آن بسیار مهم است؛ همانگونه که از مصادیق آورده شده در پژوهش و نیز جو حاکم بر دوران ساخت آنها نتیجه می‌شود، ساخت و توسعه زیارتگاه‌های شیعیان در زمانی صورت می‌گیرد که دولت مرکزی حاکم بر ایران از اهل تسنن هستند و در ژرفنای الگوهای روابط بین اجزاء در یک زیارتگاه شیعی عقاید اهل سنت دخیل می‌باشد آنچه که امروز بعنوان زیارتگاه مدنظر قرار دارد حاصل جذب عرفا و پیشوایان شیعی است که فراتر از عقاید مذهبی، مسلمانان را اعم از شیعه و سنی مجذوب کرده است این کشش موجب ساخت بناها با شکوه‌ترین بناهای اسلامی در کنار زیارتگاه‌ها شد؛ بویژه در زمانی که دوگانگی مذهبی مسلمانان کمرنگ شده و وحدت مهمترین هدف آنان گشته بود؛ به هر صورت اهمیت عبادی و کارکرد پرستش‌گاهی زیارتگاه در ایران موجب توسعه این بناها و افزایش روح تبعدی آنان و الحاق کاربری‌های همساز به ایشان گشت؛ تا جایی که می‌توان این گسترش کالبدی را بهانه‌ایی برای توسعه فضاهای مذهبی و معنوی دانست.

جدول ۱- بررسی تطبیقی ارتباط مزار و مسجد در آثار قوام الدین شیرازی (سه مزار از برای اهل سنت و یک مزار شیعی)

بنا	زیارتگاه خواجه عبد الله انصاری	زیارتگاه و مسجد مولانا	آرامگاه گوهرشاد	زیارتگاه امام رضا (ع)
مکان و زمان ساخت	هرات ۸۲۹-۸۳۲ (ه.ق)	تایباد ۸۴۸ (ه.ق)	هرات ۸۳۵ (ه.ق)	مشهد ۸۱۹-۸۲۱ (ه.ق)
موقعیت قبر	حیات (حظیره)	حیات (حظیره)	گنبدخانه	گنبدخانه
اجزاء تشکیل دهنده مجموعه	مقبره، و نمازخانه	مقبره و مسجد) یا خانقاه)	مقبره و مدرسه	مقبره، مسجد و مدرسه
الگوی ارتباط زیارتگاه با مسجد 				
ارتفاع مزار	-	-	28.5	31
ارتفاع مسجد	30	22	تخریب شده است	43

فهرست سرچشمه‌ها

- بزرگ نیا زهره، ۱۳۸۳، معماران ایران از آغاز تا پایان دوره قاجار، تهران، میراث فرهنگی
- رنجبر کرمانی علی محمد، آرشیو تصاویر معماری ایران
- سبحانی جعفر، ۱۳۸۶، راهنمای حقیقت، تهران، مشعر
- صفا ذبیح الله، ۱۳۷۴، تاریخ ادبیات ایران، جلد دوم، تهران، بدیهه
- گلوبک لیزا و ویلبر دونالد، ۱۳۷۴، معماری ایران و توران در دوره تیموری، ترجمه کرامت الله افسر و محمد یوسف کیانی، تهران، میراث فرهنگی
- هیلنبراند رابرت، ۱۳۷۷، معماری اسلامی، ترجمه ایرج اعتصام، تهران، شرکت پردازش و برنامه ریزی شهری

- www.andisheqom.com
- www.qudsdaily.com/archive/1387/html/7/1387-07-27/page18

کاربری خط رقاع در متون دینی شیعی دوران صفویه و قاجار

بهرام برومند امین

کارشناس ارشد زبان‌های باستانی، فارغ‌التحصیل ممتاز انجمن خوشنویسان ایران



چکیده

خط رقاع یکی از خطوط شش گانه اسلامی بشمار می‌آید که در رساله‌های خوشنویسی همیشه از آن در کنار خط توقیع نام برده شده است. در دوران صفوی با شکل‌گیری نهایی خط نسخ ایرانی و با خدمت‌گیری آن در کتابت قرآن و ادعیه شیعی خط رقاع نیز اینک بدست خوشنویسان ایرانی همدم و همنشین خط نسخ می‌گردد و همان کاربردهایی را می‌یابد که در ممالک اسلامی دیگر، خصوصاً عثمانی بر عهده خط توقیع قرار دارد. از دوران صفوی تا قاجار خوشنویسان بسیاری به استفاده از این خط پرداختند و در این راستا رقاع تحولات بسیاری یافت در این مقاله سعی گردیده ابتدا برخی از ویژگی‌های خط رقاع معرفی گردیده و ضمن معرفی جمعی از خوشنویسان مسلمان شیعی که در نگارش آن سهیم بودند بخشی از تحولات آن را در کنار موارد بکار گرفته شده پیش رو قرار دهد.

مقدمه

خط رقاع در زمره یکی از خطوط شش گانه‌ای است که وضع آن را به ابوعلی محمد بن علی بن حسین بن مقله فارسی^۱ (ابن مقله) (۲۷۳-۳۲۸ هـ. ق) نسبت می‌دهند با این حال ابن بواب نیز یکی از افراد موثر در قاعده‌مند شدن این خطوط شناخته می‌شود^۲ از زمان شکل‌گیری این خط بدلیل شباهت زیادی که به خط توقیع داشت از آن در رساله‌های مختلف هم رکاب و در ردیف خط توقیع نام برده شده است، این خط از پیوند دو خط ثلث و نسخ به وجود آمده است و ویژگی‌های خط ثلث در آن نمود بیشتری دارد، با وجود ویژگی‌های خاص خود هیچگاه جایگزین خط ثلث در کتیبه نویسی و خط نسخ در نگارش متون نشد، و اوایل بیشتر از آن در مکاتبات خصوصی و نه چندان رسمی، داستانها و مکاتبات استفاده گردیده است.^۳

۱ - خطوط شش گانه عبارتند از: محقق، ثلث، رقاع، وقیع، نسخ، ریحان، (ابن ندیم، فهرست) و نیز صبح الاعشی، جزء سوم ص ۱۱۹

۲ - فضائلی، ص ۲۹۸

۳ - سبزه، کرمانی نژاد، خوشنویسی از آغاز تا کنون ۱۳۸۸ و نیز فضائلی (اطلس خط) ص ۲۷۴

خط رقاع خطی است نرم و پُر دور که حرکت قلم در گردش‌های آن از ثلث و توقیع آزادتر است حرکت قلم در آن ملایم و سریع و حروف در عین ریز و کوتاه بودن، چاق و فربه اند حروف و اشکال آن هم آهنگ و یکنواخت و گاهی در هم متصل به هم نوشته می‌شود، این خط اکثراً بدون اعراب و حرکات و تزئینات اندک و جزئی حروف نوشته می‌شود معمولاً آخرین حرف هر کلمه به اولین حرف کلمه بعدی متصل می‌شود و به این صورت سطری متصل و سلسله وار پدید می‌آید. در خط رقاع بیشتر حلقه‌های داخل حروف تو پر نوشته می‌شوند و بجز حلقه داخل حروفی مانند ط - ظ - ص - ض و - ف - وسط، در بقیه جاها حلقه‌ها تو پُر نوشته می‌شوند.

سر واو - میم - قاف - و - ع - از آن جمله‌اند. این خط در دوران‌های پیشین و در تمام ممالک اسلامی بصورت اصل خود رایج و متداول بوده است .

احتمالاً به دلایل فرهنگی و سیاسی با رواج خط توقیع یا اجازه در امپراتوری عثمانی و ممالک عربی استفاده از رقاع کم‌رنگ گردید با این حال در ایران از کمی پیش از عصر صفوی و تا پایان دوران قاجار استفاده از آن در میان کاتبان متون شیعی به شکلی جدی و پر رنگ ادامه پیدا کرد.

با رسمی شدن مذهب تشیع در عصر صفوی شرایطی پدید آمد که هنرمندان دینی مجال بیشتری برای فعالیت پیدا کردند. در سال ۹۰۷ ه. شاه اسماعیل بعد از فتح شهر تبریز و برگزیدن آن به پایتختی رسماً به تخت سلطنت نشست و به نام خویش سکه ضرب کرد وی مذهب شیعه اثنی عشری را مذهب رسمی قرار داد وی سیاست اتحاد مذهبی در ایران و رسمی کردن مذهب تشیع را داشت این مسئله توسط سایر شاهان این سلسله خصوصاً شاه عباس بزرگ به جدیت دنبال شد، حمایت‌های دربار صفوی از هنرمندان ایجاد امنیت و آرامش نسبی و شرایط مساعدتر برای ایشان زمینه ساز بروز شکوفایی هنری در این دوره گردید رونق یافتن هنر خوشنویسی خصوصاً شاخه دینی آن در این دوره رفته رفته مکتبی از خوشنویسی را پدید آورد که به جهت کتابت و استنساخ قرآن کریم و کتب ادعیه شیعی بکار رفت. بی‌گمان در چنین فضایی شرایط برای شکل‌گیری و ترقی خط نسخ ایرانی مهیا گردید خط نسخی که تا پیش از آن در تمام ممالک اسلامی از قواعد و رسم الخط یاقوتی تبعیت می‌کرد اینک در ایران هنرمندان فرصت آن را می‌یافتند که نوع زیبا، ساده تر و مناسب تری از آن را ابداع و تجربه کنند که در جای خود بی نظیر بود، اگر چه این نوع نسخ را به شیوه احمد نیریزی می‌شناسیم، اما بی شک شکل‌گیری این خط پیشتر از وی صورت گرفته بود و آن معجون، چکیده سر پنجه جمعی از خوشنویسان پیش از وی بوده است تأثیر علاءالدین تبریزی و محمد ابراهیم قمی در خط نسخ ایرانی و پرورش استادی بی همتا چون احمد نیریزی بر اهل فن پوشیده نیست.^۱ اتفاق جالبی که از این دوره شاهد آن هستیم نوعی تغییر در روند استفاده از خطوط بود، استفاده از خط نسخ ایرانی برای کتابت قرآن و کتب ادعیه باب و فراگیر شد.

از این دوره به بعد دیگر خط توقیع و رقاع نیست که در کنار هم قرار دارند بلکه خط رقاع به طرزی ظریف و زیرکانه تبدیل به خطی همدم و هم‌رکاب برای خط نسخ ایرانی و در خدمت متون شیعی قرار می‌گیرد و البته این بُعد آن کمتر مورد توجه قرار گرفته است.

از این خط افزون بر مکاتبات عادی، در پایان قرآن کریم یا کتاب‌های نفیس برای نگارش مطالبی کوتاه شامل شرح و چگونگی نگارش کتاب یا امضاء و نام خوشنویس یا سفارش دهنده، (تصویر ۱) گاهی برای حاشیه نویسی یا نگارش شرح مطالبی کوتاه در کنار قطعات فاخر خوشنویسی بهره گرفته شده است.^۱ (تصویر ۲ و ۲،۱) افزون بر آن این خط در تزئین صفحات آغازین کتاب، نگارش سر سوره‌های قرآن، (تصویر ۳ و ۳،۱) گاهی بخشی از متن قرآنی^۲ و سرلوح‌های مرصع، برخی ادعیه و کتبه نویسی روی جلد روغنی^۳ (تصویر ۴ و ۵)، فهرست نام سورقرآنی (تصویر ۶)

و ادعیه^۴، عبارات آغازین سرفصلها با قلمی درشت تر (تصویر ۷)، نگارش حدیث، صفحه افتتاح ادعیه (تصویر ۸)، قطعه‌نویسی (تصویر ۹)، ادعیه جانمازی و مناجات نامه، نگارش متن فارسی^۵ (تصویر ۱۰) و گاهی ترکی، نگارش برخی اسناد طوماری و وقف نامه‌ها^۶ بکار گرفته شده است.

اما در نقطه مقابل نظیر همین کاربردها را خط توقیع یا اجازه در ممالک اسلامی، خصوصاً عثمانی برعهده گرفته است و استفاده از خط رقاع در این جایگاه کمرنگ شده است نزدیکی خط رقاع به نسخ ایرانی، سرعت در نگارش و سهولت در یادگیری آن نسبت به خط ثلث باعث اقبال و توجه اکثر نساخان ایرانی به یادگیری و بکار گرفتن آن شد. کوتاه‌تر بودن ارتفاع خط رقاع نسبت به ثلث قابلیت دو کرسی نوشتن مطالب و زیبایی گرافیکی آن خصوصاً در کتابت سرلوح کتابها و فضاهای محدود نظیر حکاکی ادعیه و سجع بر روی سنگ‌های قیمتی^۷ باعث شد از این خط به جای ثلث استفاده نمایند، خوشنویسان نسخ نویس اینک با در دست داشتن خط رقاع با سهولت بیشتری حوائجی را که قبلاً با خط ثلث و با مرارت بسیار و سرعت کم تر می‌نگاشتند، بر طرف می‌نمایند.

ایشان رنگین نویسی‌هایی را که در نسخ ایرانی بکار می‌برند به خط رقاع هم داخل کردند، سفیدآب نویسی، زر نویسی و مرکب‌های الوان دیگر چهره زیبای خط رقاع را دو چندان ساخت، این دوره هم‌نشینی برای خط رقاع ثمرات دیگری نیز

۱ - سبزه، کرمانی نژاد (خوشنویسی از آغاز تا کنون)

۲ - احمد نیریزی، دعای صباح ۱۱۳۲ هـ -

۳ - قرآن و زبیری زین العابدین اصفهانی ۱۲۴۷ هـ -

۴ - همو، ۱۱۴۳ هـ -

۵ - علیدوست (قرآن نویسان) ص ۲۸ و ۴۵

۶ - شیخ الحکمایی، عمالدین (مهر و سجل احمد نیریزی) ص ۴۱

۷ - از حکاکان عقیق صاحب خط رقاع می‌توان به ابراهیم یزدی و دوست کابلی، میر اشاره نمود (ابوالفضل ۵۲/۱)

داشت تأثیرات نستعلیقی وارد شده به خط نسخ توسط همین نساخان ایرانی وارد خط رقاع شده و تثبیت گشت.

رقاع نویسان در دوره صفوی و قاجار

رقاع نویسان در دوره صفوی دنباله روی خوشنویسان دوره تیموری بودند. علی بن ملک حافظ سبزواری خوشنویسی از دوران سلطان احمد بن ابوسعید تیموری بود که دو خط نسخ و رقاع را خوب می‌نوشت، قرآن مذهبی به تاریخ ۸۹۹ ه. ق. در موزه اسلامی ترک از وی باقی مانده است.

از آنجائیکه رقاع نویسان در درجه اول نسخ نویسان متن قرآنی و ادعیه دینی بودند و به خط رقاع بعنوان خطی مکمل در حرفه خویش نیازمند بوده‌اند، بدین روی آموزش آن را استادان فن در کنار خط نسخ به شاگردان خود می‌دادند و این ارتباط تنگاتنگ بین خط رقاع و نسخ ایرانی تا پایان دوره قاجار همچنان باقی مانده لذا اگر بخواهیم لیستی از رقاع نویسان این دو دوره تهیه کنیم باید به سراغ آثار نسخ نویسانی برویم که دستی هم در خط رقاع داشته‌اند. بعد از دوران پرفراز و نشیب شاه اسماعیل در دوران شاه طهماسب شرایط مناسبی برای خوشنویسان خط نسخ و رقاع مهیا گشت.

علی عسبلی حنفی، فاطمه سلطان بنت مقصود علی، محمد بن میرک، محمد تبریزی میر و شاخص تر از همه علاءالدین تبریزی معروف به ملا علاء بیک خوشنویس مقرر، دارالسلطنه تبریز^۱ از جمله نساخانی توانا در خط رقاع بودند. علی رضا عباسی، عبدالباقی تبریزی و حسن بیک زرین قلم که هر کدام از مشاهیر خطاند از شاگردان علاءالدین تبریزی بوده‌اند. ایشان در خوشنویسی فردی پرکار بوده و آثاری بی نظیر بوجود آورده است قرآن رحلی به تاریخ ۹۶۴ ه. کتابخانه ملک، قرآن وزیری به تاریخ ۹۸۰ ه. کتابخانه گلستان، کتبه آلقاق مسجد تبریز، کتبه سر در مقام صاحب الامر، قرآن وزیری ۹۸۹ ه. - کتابخانه گلستان و صحیفه سجاده^۲ از جمله آنان است.

از رقم آثار وی معلوم می‌گردد که عمری بلند و پر برکت داشته و دوران شاه اسماعیل دوم و سلطان محمد خدابنده تا شاه عباس را درک کرده است. عبدالوهاب شیرازی، محمد مهدی مشهدی، محمد امین مشکی کاشانی نیز از رقاع دانان دوره شاه عباس بزرگ دوران شاه عباس دوم و شاه سلیمان (۱۱۰۵ - ۱۰۵۲) نیز دورانی مساعد برای ادامه خط رقاع بود مروجان، محمد مراغی، محمد خواجه زاده و محمد ابراهیم قمی از جمله رقاع نویسان این دورانند محمد ابراهیم قمی قله دیگری از خط نسخ و رقاع ایران است. وی استاد احمد نیریزی است.

محمد مهدی شیرازی و محمد صائب طالقانی، محمد صادق بن محمد کریم و مهمتر از همه احمد نیریزی رقاع نویسان دوران سلطان حسین صفوی اند.

۱ - قاضی احمد، (گلستان هنر) ص ۴۰

۲ - صحیفه سجاده، انتشارات حسینه ارشاد ۱۳۵۲

ابو محمد خان مرعشی با تاریخ اثر ۱۱۶۵ عصر شاهرخ شاه افشاری را می‌توان یکی از رقاع نویسان دوره انتقال از صفوی به قاجار دانست.

دوران قاجار خصوصاً عصر فتحعلی شاه و ناصرالدین شاه و مظفرالدین شاه زمان شکوفایی مجدد خط نسخ و رقاع است. محمد هاشم اصفهانی، حسن خوانساری، محمد تقی بروجردی، محمد ابراهیم قزوینی یزدی، محمد علی خوانساری، ابوالقاسم اصفهانی، محمد کاظم شیرازی، احمد وقار، احمد شاملو، محمد ابراهیم، زین العابدین قزوینی، محمد علی محمد تقی، ام سلمه دختر فتحعلی شاه، زین العابدین اصفهانی، عبدالله شیرازی، محمد شفیع وصال شیرازی، محمد رضا تبریزی، علی عسگرارسنجانی، علیرضا پرتو اصفهانی، مریم نائینی، زین العابدین محلاتی، محمد حسن کاتب گلبایگانی و بسیاری دیگر از آن جمله‌اند.

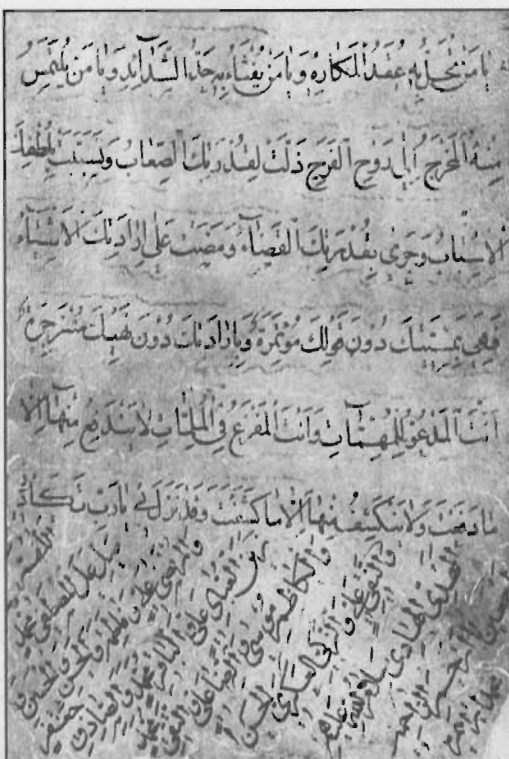
در دوران قاجار خط رقاع دارای هویتی متفاوت نسبت به قبل گشته است. با مقایسه تحولات خط رقاع در گذر از عصر صفوی به دوران قاجار چنین بنظر می‌رسد که این خط از ظرافت‌ها و تند و تیزی‌های خود رفته رفته عقب‌نشسته و بیشتر به سمت نرمی، گردی و کوچک شدن در عین حال فریبگی حرکت کرده و سهم تاثیر گذاری خط نسخ در آن هویداتر است این خط گاهی نسخی، شکسته به چشم می‌آید تا رقاع که البته باز هم زیبایی‌های خاص خود را دارد. این ویژگی‌های جدید آن را به کلی از پیشینه صفوی خود مجزا می‌نماید.

کتابنامه

- ابوالفضل علامی، آئین اکبری، مطبع نول کشور، لکهنو، ۱۸۶۹ و نیز رحمتی بن عطاء الله، کنز الاکتساب، در فن مهر کنی و هنرهای وابسته به کوشش عارف نوشاهی، نامه بهارستان ۱۳۸۷
 - آشتیانی، اقبال، تاریخ ایران پس از اسلام
 - بیانی، مهدی، احوال و آثار خوشنویسان. - تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۴۵
 - برای قواعد بیشتر خط رقاع و تفاوت‌های آن با خط توقیع نک، نجیب مایل هروی، کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی، مشهد، بنیاد پژوهشهای اسلامی آستان قدس رضوی ۱۳۷۲
 - فضائلی حبیب اله، اطلس خط، اصفهان: انجمن آثار ملی اصفهان ۱۳۵۰
 - قاضی احمد منشی قمی، گلستان هنر، تصحیح احمد سهیلی خوانساری، کارین ۱۳۸۸
 - عماد الدین شیخ الحکمایی، مهر و سجل احمد نیریزی، گلستان هنر ص ۴۰ - ۴۱، ۱۳۸۶
 - علیدوست، محمد، قرآن نویسان و گزیده قرآن‌های نفیس ایرانی، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۴
 - هراتی، محمد مهدی، علیرضا عباسی و مصحف نفیس کتابخانه آستان قدس، مجموعه مقالات خوشنویسی
- گردهمایی اصفهان، ص ۱۳ - ۲۷، ۱۳۸۶



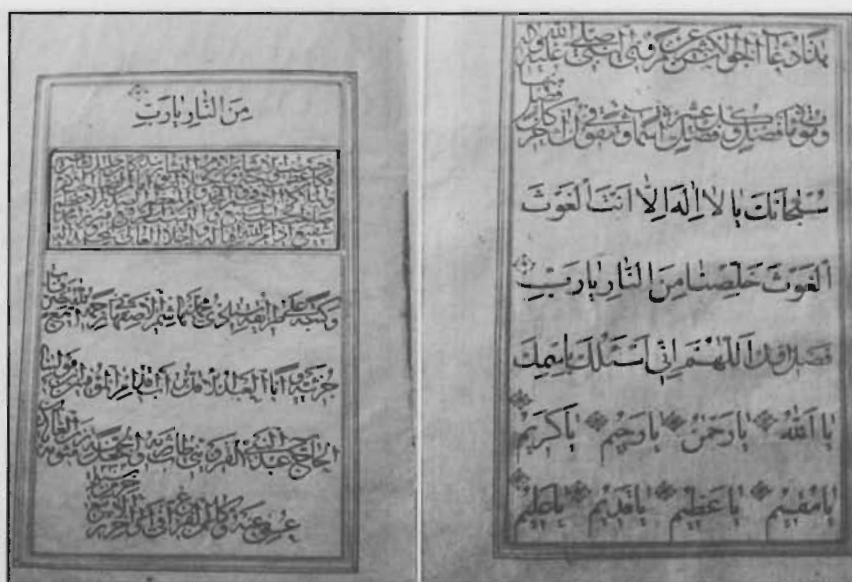
تصویر ۱- صفحه اختتام قرآن مشتمل بر رقم. تاریخ، نام کاتب و حامی به خط رقاع محمد شفیع تبریزی



تصویر ۲- حاشیه نویسی: صلوات بر محمد و اله (چهارده معصوم) خط رقاع محمد ابراهیم قمی کتابت شده به روی پوست



تصویر ۲،۱- حاشیه نویسی دور قطعه به خط رقاع زین العابدین اصفهانی



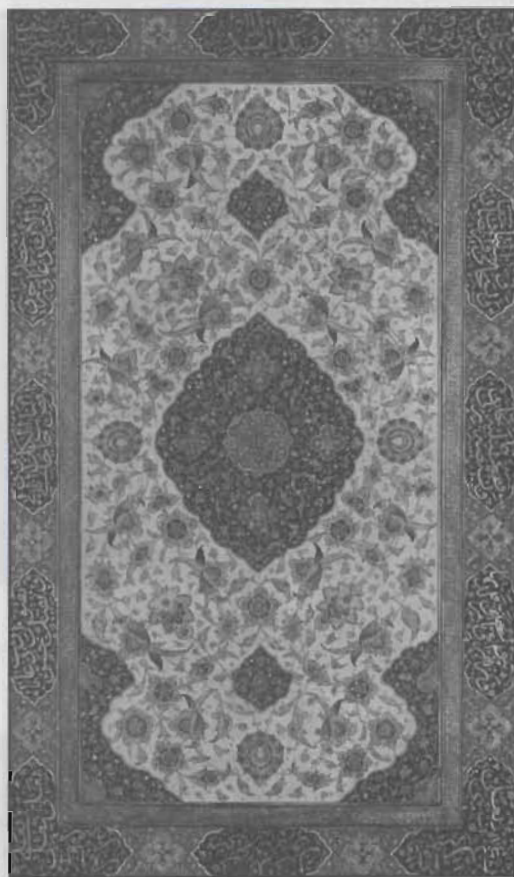
تصویر ۳- دعای جوشن کبیر زین العابدین قزوینی (باتشکر از آقای فریدون جهانشاهی)



تصویر ۳/۱- نام سر سوره‌های قرآن و ادعیه با خط رقاع بالای متن اصلی
تصویر ۴- دعای بعد از تلاوت نسخه قرآن کریم شماره ۶۶۲ کاخ گلستان به خط رقاع زرین محمد علی قاری اصفهانی



تصویر ۶- فهرست سور کلام الله به خط علیرضا عباسی



تصویر ۵- روی جلد لاک روغنی با طرح لچک و ترنج، مذهب مرصع و رنگ‌نویسی اشعار عربی در مدح نبی اکرم (ص) و ائمه معصومین به خط رقاع زین العابدین



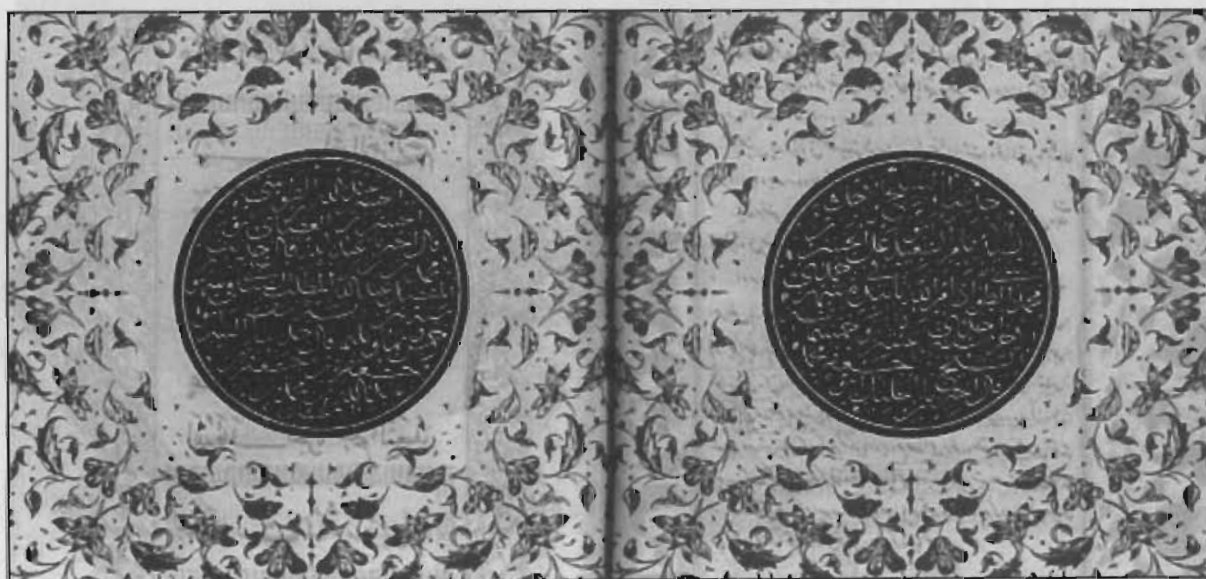
تصویر ۶/۱ - فهرست سور کلام الله به خط علیرضا عباسی

و کان فی دعائه علیه السلام فی الاغفر
 و طلب التوبه لک الله تعالی
 اللهم انی مجتبی عنک خلالت
 و تجدونی علیها خالطه و احده مجتبی امرت به
 فاطأت عنه و نهی تهیتنی عنه فاسرعت
 الیه و نعمة انعمت بها علی فصرنی فی شکرها
 و تجدونی علی مسألتک بفضلک علی مرأفیل
 بوجهه الیک و وقد بحسن ظنه الیک اذ
 جمیع احسانک بفضل و اذ کمال نعمک ابتداء
 فها انا ذایا الهی و افی بباب عزک و قوف

و کان فی دعائه علیه السلام فی الاغفر
 و طلب التوبه لک الله تعالی
 اللهم انی مجتبی عنک خلالت
 و تجدونی علیها خالطه و احده مجتبی امرت به
 فاطأت عنه و نهی تهیتنی عنه فاسرعت
 الیه و نعمة انعمت بها علی فصرنی فی شکرها
 و تجدونی علی مسألتک بفضلک علی مرأفیل
 بوجهه الیک و وقد بحسن ظنه الیک اذ
 جمیع احسانک بفضل و اذ کمال نعمک ابتداء
 فها انا ذایا الهی و افی بباب عزک و قوف

تصویر ۹ - متن فارسی به خط رقاع آقا جان پرتو اصفهانی

تصویر ۷ - صحیفه سجاده، عبارات آغازین سر فصل ها با قلمی درشت تر ص ۱۵۸ نسخ و رقاع علاءالدین تبریزی



تصویر ۸ - صفحات افتتاح برخی ادعیه نفیس (صحیفه سجاده) به خط علاءالدین تبریزی



تصویر ۱۱ - متن سند و سجل طوماری به خط رقاع
احمد نیری



تصویر ۱۰ - قطعه نویسی به خط ثلث و نسخ و رقاع اسدالله
کرمانی ۹۱۰ ه.



تصویر ۱۲ - خط رقاع بکار رفته روی مهرهای عقیق

میدان صاحب‌الامر تبریز

پیش‌نمونه طرح میدان نقش جهان اصفهان

دکتر مرضیه گودرزی^۱، حسین گودرزی^۲

۱- استاد گروه جغرافیای دانشگاه آزاد

۲- دانشجوی کارشناس ارشد تاریخ دانشگاه امام حسین (ع)



چکیده

میدان از ویژگی‌های مهم و بارز شهرها محسوب می‌شود بطوریکه در طراحی نقشه (پلان) شهرها از قرون وسطی به بعد در چه کشورهای اسلامی و چه در کشورهای مسیحی، با اهمیت و غیرقابل اغماض تلقی شده است حتی به نظر معماران شهرسازی میادین در ساختار کالبدی شهر در تعادل فضایی و توازن کالبدی، هماهنگی و هم‌آوایی را سبب می‌گردد این توجه به میدان در معماری شهر و سازماندهی فضاهای کالبدی، در ایران به هیچ عنوان فراموش نشده است چرا که این فضای وسیع کاربردهای متعددی چه در گذشته و چه امروز عرضه می‌دارد بخصوص شهرهای غیرمحصور و بدون برج و بارو در گذشته، همانند شهرهای جدید امروزی دچار محدودیت ارضی نبودند و در شهرهای محصور هم برای برخورداری از اینگونه فضاهای باز، می‌کوشیدند از دو روش زیر استفاده کنند:

۱- صحن، حیاط و گاهی جلو فضاهای ورودی مساجد جامع را تا آنجا که امکان داشت وسیع طراحی و بنا می‌کردند.

۲- با تخریب قطعه مناسب از بافت محله‌ای به ساخت میدان دست می‌یازیدند.

عموماً میادین نقطه التقای مجموعه‌ای از خیابانها، بازارها، گذرگاهها، کوچه‌ها و معابر مختلف یک قطاع از شهر می‌باشند میادین با وسعتی بیش از وسعت یک خیابان و معابر، به امر رفت و آمد مردم، به تجمعات عده زیادی از ساکنین در مراسم مذهبی، سیاسی و فرهنگی تسهیلات فراوانی فراهم می‌آورند، تا جائیکه تجمعات نسبت به اهمیت خود در نامگذاری میدان مؤثر واقع می‌شود.

معماران شهرساز در طراحی شهرهای ایران، بویژه در معماری شهرهای تبریز و اصفهان میدان‌های وسیعی در نظر می‌گرفتند که برای سان و رژه سپاه، برگزاری انواع و اقسام مراسم سیاسی، بازی‌های دسته‌جمعی، عبادی و یا بعنوان مصلاهایی که در اعیاد اسلامی، مردم برای ادای نماز عید در آنجا جمع شوند کاربری داشته باشند از این جمله میدان صاحب‌الامر تبریز را

نخستین طرح در معماری شهر دوران صفوی ذکر کرد که چه از نظر مقیاس، شکل و چه از لحاظ جهت‌گیری هماهنگ با عناصر و پدیده‌های طبیعی، چنان ارزش‌های زیباشناختی اصیل در معماری شهری عرضه می‌دارد که مهندسين و معماران عالقدر شهرسازی اصفهان در دوره سلطنت شاه عباس صفوی بعنوان طرح برتر از لحاظ ارائه کاربری‌های مختلف، پیش‌نمونه در طرح و خلق میدان نقش جهان اصفهان مورد استفاده قرار داده‌اند.

آفرینندگان میدان نقش جهان اصفهان، سعی کرده‌اند همانند میدان صاحب الامر تبریز که بر روی اراضی وسیع باغ صاحب آباد پیاده شده است، اراضی باغ نقش جهان از دوره سلجوقی را بعنوان عرضه مناسب جهت طرح میدان نقش جهان (میدان شاه سابق و میدان امام فعلی) در نظر بگیرند. تا جاییکه چون میدان صاحب الامر تبریز و مسجد امام (شاه) را چون بقعه و مسجد صاحب الامر واقع در ضلع شرقی میدان صاحب الامر تبریز، برای ضلع جنوبی میدان نقش جهان اصفهان پیافرینند بالاخره طرح مسجد شیخ لطف‌اله و بازار مسگران در ضلع شرقی و غربی میدان نقش جهان اصفهان را چون بنای مسجد حسن پادشاه، مدرسه دینی مظفریه در ضلع شمالی و بازار مسگران تبریز واقع در ضلع جنوبی میدان صاحب الامر تبریز را اساس طرح در خلق معماری زیبا و بی‌نظیر اضلاع میدان، مورد بحث قرار دهند.

در مقاله حاضر سعی شده با رسم نقشه (پلان) میدان صاحب الامر تبریز، بدون در نظر گرفتن تغییرات ناجوانمردانه‌ای که در گذشته‌های نه چندان دور در آن داده شده و خوشبختانه در صورت مجاهدت معماران، شهرسازان و خواست مسئولین دلسوز به هویت و فرهنگ شهر تبریز قابل اصلاح است، توضیحات کافی داده و نتیجه‌گیری شود تا بعنوان سند هر چه ضعیف ولی گویا در تصمیم‌گیری‌های توسعه و بازسازی کالبدی شهر تبریز، مطرح و مطمح نظر قرار بگیرد.

واژگان کلیدی: ۱- باغ صاحب آباد ۲- شاه اسماعیل صفوی ۳- شاه طهماسب صفوی ۴- شاه عباس صفوی ۵- میدان صاحب الامر تبریز ۶- بازار شتربان ۷- بازار مسگران تبریز ۸- مسجد حسن پادشاه ۹- بقعه صاحب الامر تبریز ۱۰- قنات حسن پادشاه ۱۱- میدان نقش جهان اصفهان ۱۲- قیصریه ۱۳- مسجد شیخ لطف‌اله ۱۴- مسجد امام ۱۵- بازار مسگران اصفهان ۱۶- قنات فدن

مقدمه

دیوار آذربایجان تا پیش از اسلام از نظر نژادی و فرهنگی همسان با سایر مناطق بوده است پس از اسلام شماری از اعراب در تمام شهرهای ایران از جمله در آذربایجان نیز استقرار یافتند لکن به جهت بالا بودن سطح فرهنگ ساکنین بومی منطقه، که از لحاظ عددی نیز فزونتر از مهاجرین جدید بودند، باعث شد آذربایجان همچنان آریایی و ایرانی بماند متعاقباً توانست زبان پیشین خود را که گویشی خاص در زبان کهن ایرانی بود، با عنوان آذری حفظ کنند زبان آذری یکی از گویش‌های

محلی زبان کهن ایرانی است که همگام با ورود آریایی‌ها به این سرزمین در آذربایجان رایج شده است.^۱ در جریان ورود سلجوقیان به ایران تعداد زیادی از ترکان ترکستان که از طریق کناره‌های دریاچه خزر و منطقه قفقاز می‌آمدند دو دسته شده‌اند که یکدسته بسوی آسیای صغیر یا آناتولی می‌روند و دسته دیگر نیز در آذربایجان مستقر می‌شوند و در کنار اقوام قبلی و بومی آذربایجان به زندگی ادامه می‌دهند.

طبیعی است که ارتباط بین مهاجرین آذربایجان و آناتولی در زمان ایلخانان هر روز بیش از پیش می‌شد؛ بطوریکه اندک اندک ترکمانان ابتدا از طایفه قره قویونلوها و سپس آق قویونلوها در شرق یعنی در آذربایجان و بخش‌های مرکزی ایران حکومت را بدست می‌گیرند^۲ تا جاییکه این حکومتها تا تشکیل دولت صفویه به مهاجرت تعداد بیشتری از ترکان آسیای صغیر به ایران بویژه به اطراق در آذربایجان کمک کرده‌اند بطوریکه ترکیب جمعیتی این دیار به نفع ترکان و زبان ترکی تغییر می‌یابد در این زمان زبان آذری در زبان ترکی بیش از پیش انحلال یافته و باعث می‌شود زبان ترکی در منطقه آذربایجان بصورت زبان بومی منطقه ظاهر شود.

از قبایل ترک که در سرزمین آناتولی زندگی می‌کردند و با خانقاه شیخ صفوی ارتباط داشتند، ارادت خالصانه خود را به مشایخ صفوی تا آنجا نشان می‌دادند که آنان را نه تنها به ریاست معنوی قبول داشتند، بلکه در راه فعالیت سیاسی آنان نیز آماده جانفشانی بودند^۳ بطوریکه در احسن التواریخ می‌خوانیم؛ اساس نخستین حامیان دولت صفوی ترکان شیعه آسیای صغیر بودند. پس از آنکه شاه اسماعیل در ۹۰۷ هجری در تبریز به تخت پادشاهی نشست، به تدریج ایرانی‌ها در جمع دولت مردان جدید ظاهر شدند که اکثراً بر پایه مرید و مرادی شکل می‌گرفت.^۴

روش تحقیق

مطالعات در این مقاله با استعانت از روش ۱- مشاهده ۲- مطالعه اسناد مکتوب ۳- مصاحبه با صاحب‌نظران ۴- ارتباط با دست‌اندرکاران بازسازی و مرمت آثار تاریخی و بالاخره حدس و گمان‌های نگارندگان صورت گرفته است.

در مورد مشاهده اذعان می‌کنیم بارها و بارها به قصد مطالعه و راز و نیاز با خدای تعالی به میدان و بقعه صاحب‌الامر رفته و در آثار و کارکرد سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و تشریعی آن بخوبی به تأمل و تعمق نشسته‌ایم، حاصل این مشاهدات و منابع، سطوری است که بصورت مقاله در معرض دید خوانندگان محترم قرار می‌گیرد اسناد مکتوب و موجود در

۱ - جعفریان، رسول (۱۳۷۸): تاریخ ایران اسلامی، دفتر چهارم، صفویه از ظهور تا زوال (۹۰۵-۱۱۳۵) هجری، ناشر مؤسسه فرهنگی دانش و اندیشه معاصر، تهران، چاپ اول، ص ۱۹.

۲ - سومر، پروفسور دکتر فاروق (۱۳۶۹): قره‌قویونلوها، ترجمه دکتر وهاب ولی زاده، جلد اول انتشارات مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران، ص ۱۲.

۳ - خواندمیر، امیر محمود (۱۳۷۰): تاریخ شاه اسماعیل و شاه طهماسب صفوی، تصحیح و تحشیه دکتر محمد علی جراحی، چاپ اول، نشر گستره، تهران ص ۷۱.

۴ - روملو، حسن بیک (۱۳۵۷): احسن التواریخ، تصحیح عبدالحسین نوایی، نشر بابک، تهران، ص ۳۲۷.

کتابخانه‌ها را تا آنجا که مقدور بود، مطالعه و نتایج حاصل را بصورت مستقیم و غیرمستقیم در متن مقاله مورد استفاده قرار داده‌ایم لیست اسناد در آخر مقاله به نظر خوانندگان گرامی می‌رسد.

در مورد مصاحبه باید عرض کنیم نه تنها از دانشمندان و صاحب‌نظران شریف آقای سید جمال ترابی پادشاه و بقعه و مسجد صاحب الامر غفلت نکرده‌ایم بویژه در تغییر کاربری میدان صاحب‌الامر و نقش آن بیای صحبت مغازه‌داران محترم و علاقمند به زیبایی و توسعه شهر تبریز نشسته و سودها برده‌ایم حاصل همه تلاش‌ها در طول مقاله بصورت‌های مختلف ارائه گردیده است.

اهمیت مسأله

با توجه به گستره محدود مقاله حاضر تحت عنوان «میدان صاحب‌الامر تبریز پیش نمونه طرح میدان نقش جهان اصفهان» ایجاب می‌کند فقط موضوعات مهم درباره میدان صاحب‌الامر مورد بحث و مطالعه قرار بگیرد لذا با این باور چند اظهار نظر ولو نامطمئن را بهتر از سکوت در برابر یورش‌های بی‌امان از طرف برنامه ریزان شهری تشخیص دادم بویژه تا این اواخر برای کم کردن اهمیت موضوع بسیار مهم از نظر ساماندهی مشاغل شهری و توسعه فضاهای توریستی تبریز کوتاهی و بی‌انصافی شده است اظهارنظرهایی که در این مقاله می‌آید به هیچ وجه بدون توجه به چون و چرایی نبوده‌اند، بلکه با استفاده از مطالب موجود در کتابخانه‌ها، آرشیوهای شخصی و مصاحبه با افراد صاحب نظر در حیطه برنامه‌ریزی شهری جهت دستیابی به یکی از موارد مهم در ساماندهی مشاغل و عرضه توریسم و هویت شهری انجام گرفته است عبارتی بیان آنچه که این یادمان تاریخی را برجسته و عملکرد کنونی آن را در جامعه فعلی منطقی می‌نمایاند اشاره کرده‌ایم به این ترتیب با برگردانیدن بخشی از کاربری گذشته این میدان از یکسو به شکوه و عظمت آن توجه خواهد شد و از سوی دیگر با مرمت و بازسازی آن بعنوان جاذبه فرهنگی و توریستی شور و شوق بیشتری در تبریز پیدا خواهد شد.

مع‌الوصف مزیت مهم مطرح ساختن نوع معین و مشخصی از بناهای تاریخی این است که ویژگی‌ها و عملکرد فطری آن را قابل رویت می‌سازد، عبارتی تمیز و تشخیص درست مفاهیم بناهای تاریخی باعث می‌شود برداشت و کاربری آن برنامه ریزان شهری بویژه از نظر جذب توریست آسان‌تر گردد. لذا مطالب بمثابة عامل اصلاح کننده در حفظ، نگهداری و بهره‌برداری صحیح از یادمان‌های تاریخی بویژه میدان صاحب‌الامر تبریز خواهد بود.

می‌توان گفت مطالب مقاله حاضر تأکید بر وقایع نگاری و نقل مطالب سایر اندیشمندان که پیوسته منت‌دار آنها هستیم نبوده بلکه عالماً و عامداً آنچه را که مشاهده کرده و دریافته‌ایم بصورت یک اظهار نظر در قالب پیشنهاد عرضه می‌داریم همچنان که در زیر می‌آید:

۱- مکان ساخت میدان صاحب‌الامر.

۲- رسم نقشه میدان صاحب‌الامر به مقیاس ۱: ۱۰۰۰ و سایر ملحقات آن بطور شماتیک و مقایسه تطبیقی با میدان

نقش جهان اصفهان.

۳- بازسازی، ساماندهی و رویکرد به کاربری اقتصادی، اجتماعی، دینی و توریستی میدان صاحب الامر تبریز. از آنجاییکه هربنا یک شاهد فرهنگی می‌باشد اولاً می‌توان شکوه و عظمت دیرین میدان صاحب‌الامر تبریز را با باورهای امروزی مرمت و بحالت اول در بیاوریم ثانیاً با مرمت بناها و یادمانهای تاریخی از یاد رفته سایر شهرها و یا کم کشته زیر غباری از بی‌اعتنایی به گذشته چون میدان صاحب الامر تبریز هویت ایران اسلامی آنها را زنده و با طراوت سازیم.

مکان ساخت میدان صاحب الامر تبریز

تبریز بعنوان پایتخت نخستین شاه صفوی از دیر باز بصورت جلگه حاصلخیز در مسیر مهمترین جاده ارتباطی آسیا و اروپا قرار دارد چنانکه چهره خاص طبیعی تبریز که از ارتفاعات برفگیر بصورت جلگه سرسبز و حاصلخیز درآمده از یکسو و با تنوع آب و هوایی و از سوی دیگر با قرارگیری در مسیر فعالترین جاده اقتصادی از ادوار باستان مرکز استقرار گروه‌های انسانی و پیدایش تمدن باستانی و در یک کلام شکوفایی فرهنگ و اقتصاد ایران را بوجود آورده است.

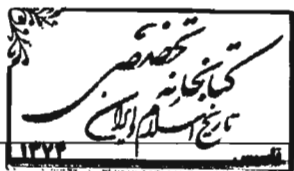
در منابع و مدارک جغرافیایی و تاریخی نام شهر تبریز به صورتهای مختلف ذکر شده است^{۱، ۲} معهذا تلاقی راههای شرق و غرب در این شهر موقعیت ممتازی به تبریز بخشیده است چنانکه تمام کالاها و ارتباطات فرهنگی، اجتماعی به ناچار با گذر از این شهر به سمت اروپا و آسیا صورت می‌گرفت مع الوصف عوامل و شرایط جغرافیایی چندی چون زلزله، سیل، بارندگی‌های شدید همراه با زمستان‌های سرد و سخت باعث شده تمامی بناهای باشکوه آن بجز چند آثار انگشت شمار، طی قرون و اعصار تخریب و از بین برود^۳ البته عوامل انسانی چون اشتباه در برنامه‌ریزی‌های شهری و عدم توجه مسئولین به بازسازی و یا دوباره‌سازی آن تا این اواخر که به تخریب و محو آثار و میراث فرهنگی گرانهای این شهر انجامیده، نباید فراموش گردد؛ بطوریکه برای زدودن شاهدهای معماری اسلامی بویژه بنای عظیم و جالب صاحب‌الامر تبریز را فدای ساختمان جدید بانک ملی تبریز کرده‌اند.

میدان گستره وسیعی است که در درون و جلو دروازه‌های شارستان و یا ربض ساخته می‌شد. میدان در شهرهای قبل و بعد از اسلام مکانی است که بازارها بدان باز می‌شود و محل تظاهرات سیاسی، اقتصادی و اجتماعی در هم می‌آمیزد. به علاوه میدان محلی بود برای اعلان فرمانهای دولت در مورد بخشودگی‌ها، عقوبت‌ها و قوانین مصوبه که مردم شارستان باید از آن اطلاع حاصل کنند میدان و بازار عنصر اصلی تشکیل دهنده تمام شهرهای اسلامی است؛ لذا میدان، مسجد و مدرسه دینی

۱ - شاردن، ژان (۱۳۴۹): سیاحتنامه، ترجمه محمد عباسی، جلد دوم، انتشارات امیرکبیر، تهران، ص ۴۱۲ می‌نویسد: تبریز همان شهری است که بطلمیوس در پنجمین جدول آسیای خود آن را کابریس نامیده است تغییر حرف که به ت و برعکس آن در زبان یونانی بسهولت انجام می‌گیرد.

۲ - مرحوم نادر میرزا (۱۳۶۰): تاریخ و جغرافی دارالسلطنه تبریز، شرح و تعلیقات محمد مشیری، چاپ اول، تهران، صص ۱۵ - ۱۷ - ۱۸ و ۳۵.

۳ - ثقة‌الاسلام، آیت اله آقای میرزا علی آقا شهید (۱۳۳۳): تاریخ امکنه شریفه و رجال برجسته، چاپ اول، تبریز، صص ۳۰ و ۳۱.



مقر مردمانی می‌گردد که برای پرداختن به امور مذهبی، علوم الهی و معارف اسلامی بعنوان نهادهای قدرت در مقابل حکومت‌های محلی ساخته و بوجود می‌آید؛ بطوریکه ضعف و قدرت سیاسی حکومتها به این نهاد منبعث می‌شد به این ترتیب در شهرهای اسلامی میدان قبل از هر چیز بعنوان یک پادگان ایمان و از نظر سیاسی مورد قبول و یا رد مقررات دولتی محسوب می‌شد مع الوصف میدان همراه با اهداف نظامی - اقتصادی و اجتماعی معنای هستی شهر و حکومت را تبیین می‌ساخت.

اضافه کنم که میدان در شهرهای ایران بناهای عظیم و زیبایی است که دسترنج و ثمره اندیشه باریک بین سالیان دراز دولتمردان ایرانی را نشان می‌دهد به ترتیبی که میدان، محله‌ها، خیابان‌ها، کوچه‌ها و بالاخره بازار را هماهنگ و موزون بهم دیگر ربط می‌دهد؛ این ارتباط امروزه بهترین اصول مناسب در شهرسازی و موافق احتیاجات ساکنین شهری مورد قبول واقع شده است پس توان گفت میدان صاحب‌الامر تبریز بعنوان پیش نمونه میدان نقش جهان اصفهان (میدان امام فعلی) از بابت موقعیت جغرافیایی، نو و نشان دهنده لطافت، احساسات و ذوق نکته سنجی قابل تعظیم و تجلیل معماران این دیار است.

خواجه شمس‌الدین محمد جوینی که در اواخر عهد هولاکو در تمام دوران فرمانروایی آباقا و تیکودار معروف به سلطان محمد (۶۸۳ - ۶۶۱) بیست سال وزیر اعظم و صاحب اختیار همه ممالک ایران بود، غالباً در تبریز می‌بوده و در ساحل شمالی مهران رود در موضعی که اکنون به میدان صاحب‌الامر معروف است باغ بزرگ و زیبایی ساخت و عمارت شاهانه در وسط آن بنا نمود که معروف به باغ صاحب آباد شد اگر چه کیفیت عمارت به تفصیل توصیف نشده است لکن اوزون حسن آق قویونلو در سال ۸۷۲ در همین باغ مقیم بود و در میدان بزرگ جلو این باغ از سپاهیان خود سان می‌دیده است.^۱

میدان صاحب‌الامر (صاحب آباد) تبریز که در زمان ایلخانان قره قویونلوها و قبل از آن در زمان سلجوقیان بنام باغ صاحب‌آباد گفته می‌شد، در سمت شمال شهر تبریز بین دروازه باغمیشه، شمال مهرانرود (میدان چایی) و دروازه بازار شتریان بصورت گستره وسیع قرار گرفته است این میدان بعنوان مرکزی مطابق با ضرورت‌های سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و دینی آن زمان مورد استفاده قرار می‌گرفت بطوریکه حسن پادشاه پسر قره عثمان یار ارزون حسن در سال ۸۷۲ در سمت شمالی میدان صاحب‌آباد مسجد، مدرسه و خانقاه عظیم عمارت کرده بود با سنگ رخام (مرمر)^۲ هم‌چنین بنای عمارت‌های سلطنتی در این میدان نشان دهنده موقعیت جغرافیایی میدان صاحب‌الامر در پرداختن به رتق و فتق امور دیوانی و گذراندن روزهای استراحت و پذیرفتن امرا، سفرای داخلی و خارجی بود ویژه عناصری چون بازار شتریان در سمت غرب و بازار مسگران در سمت جنوبی میدان، مسجد و مدرسه دینی در سمت شمال در فضای وسیع باغ صاحب‌آباد به میدان ویژگی خاص می‌بخشید ضمناً قناتی بنام قنات حسن پادشاه که از بارنج (دهی بود در گذشته و اکنون در نتیجه توسعه شهر تبریز جزو بخشی از کوی ولیعصر محسوب می‌شود) سرچشمه می‌گرفت، بعد از گذشتن از محله ششگلان، سرخاب و باغ صاحب آباد به شتریان و از آنجا به

۱ - کارنگ، عبدالعلی (۱۳۵۴): آثار باستانی آذربایجان، انتشارات انجمن آثار ملی، تبریز، ص ۱۶۰

۲ - وکیلی، سید اسمعیل (۱۳۶۲): آذربایجان پیش از تاریخ و پس از آن، چاپ ندا، تهران، ص ۲۶۸.

محلّه امیرخیز می‌رسید این قنات با گذشتن از مقابل مسجد حسن پادشاه و مدرسه نصریه زیبایی خاص به محل می‌بخشید.^۱ مسجد حسن پادشاه و عمارت نصریه بنا به وصیت ابوالنصر حسن بایندری فرمانروای آق‌قویونلو ساخته شده است این مسجد و مدرسه نصریه در نتیجه زلزله و حوادث مختلف (بی‌توجهی) ویران شد مرحوم حاج میرزا مهدی قاضی از درآمد موقوفات مسجد و مدرسه نصریه را تجدید بنا کرد. اضافه می‌کنم همه مغازه‌های واقع در طرفین مسجد حسن پادشاه و مدرسه نصریه در بخش شمالی میدان صاحب‌الامر (بین سرای مهدیه و سرای کشمش چیلر) جزو موقوفات مسجد حسن پادشاه و مدرسه دینی نصریه (که بعضاً مظفریه هم گویند) محسوب می‌شود.^۲

سلسله صفویه که حقاً بر گردن ایران و ایرانی حق عظیم دارند ضروری است که در مورد مؤسس دلیر و ایران دوست صفوی بنام شاه اسماعیل که در توسعه و ترقی میدان صاحب‌الامر آباد قدمهای مؤثری برداشته شرحی داده شود؛ شاه اسماعیل در سال ۸۹۲ هجری از دختر اوزون حسن آق‌قویونلو تولد یافته و سلطنت را با مذهب تشیع پیشرفت داده و متعاقباً استقلال مملکت را به دست آوردند.

کارهای بنیادین میدان صاحب‌الامر بعد از اوزون حسن به اقدامات شاه اسماعیل صفوی مربوط می‌شود^۳ در این مورد چشم انتظار من به کرم و لطف اصحاب فضل و مطالعه می‌باشد اگر به مطلبی برخوردند با ارسال کپی و یادداشتی مرا در تکمیل این مقاله در سال‌های آتی یاری دهند پس از اهل نظر تقاضا دارم لغزش‌های مرا ببخشایند چرا که مطالعه و تحقیق در مورد میدان صاحب‌الامر تبریز تا به حال مهجور مانده است.

باری بازرگان و نیزی که شاه اسماعیل را در میدان صاحب‌الامر تبریز در حال قاپوق اندازی دیده می‌نویسد: حدود ۳۰ هزار نفر تماشاچی در میدان صاحب‌الامر گرد هم آمده بودند؛ در بخش ورودی این باغ که احتمالاً از سمت شمال باید باشد قصر بزرگ و سالن وسیعی وجود داشت که در آنجا غذا برای امرا آماده می‌کردند^۴ در جایی می‌خوانیم شاه اسماعیل در سال ۹۰۷ پس از برقراری مذهب تشیع دوازده امامیه با امرای خود در میدان صاحب‌الامر به بازی چوگان می‌پرداخت^۵. از نظر سیاسی می‌توان گفت سیاست و مجازات نافرمانان در این میدان انجام می‌گرفت؛ بطوریکه می‌نویسد در روز جمعه ماه شعبان ۹۴۲ در میدان صاحب‌الامر تبریز طبق دستور شاه اسماعیل امیر دباغ حکمران گیلان را به لحاظ تمرد در قفس آهنین

۱ - کوی شستریان از بزرگترین کویهای تبریز بوده و جمعیت ساکن این کوی بسیار ثروتمند بودند، امروزه به لحاظ واقع شدن در بافت قدیمی و عدم انطباق بویژه با عناصر ارتباطی و تجاری اهمیت سابق خود را از دست داده است.

۲ - رئیس نیا، دکتر رحیم (۱۳۸۸): آذربایجان در مسیر تاریخ ایران، انتشارات نیما، تبریز، ص ۹۹۴-۱۲- ترابی طباطبایی، سید جمال (۱۳۷۶): نسب نامه شاخه‌ای از طباطبایی‌های تبریز، انتشارات سازمان اسناد ملی ایران، مدیریت منطقه شمال غرب، تبریز، ص ۵۹.

۳ - نخجوانی، حاج حسین (۱۳۴۳): چهل مقاله، به کوشش یوسف خادم هاشمی بیه، هرا، ص ۳۵۶.

۴ - یوسف جمالی، دکتر محمد کریم (۱۳۷۶): زندگانی شاه اسماعیل اول، انتشارات محتشم، اصفهان، ص ۲۸۳.

۵ - _____، ص ۲۸۲.

از میان دو مناره مسجد حسن پادشاه آویخته و آتش زدند^۱ هم‌چنین به لحاظ اهمیتی که میدان صاحب آباد داشت شاه اسماعیل برای نشان دادن عنایت خود تولیت مسجد و مدرسه نصریه را به امیر عبدالوهاب از خاندان اوزون حس واگذار می‌کند^۲. مرحوم آقای فلسفی می‌نویسد چون ایام عاشورا فرا می‌رسید از طرف شاه اسماعیل در مسجد حسن پادشاه مجلس سوگواری برپا می‌شد^۳ حاجی خلیفه کاتب چلبی مؤلف کتاب‌های کشف‌الظنون و جهان نما راجع به مسجد حسن پادشاه می‌نویسد: جامع سلطان حسن که از بناهای اوزون حسن پادشاه آق قویونلو است به طرز جامع سلاطین با سنگ تراش و سرب ساخته شده و بنای متین و باشکوهی است^۴ جوزوف باربارو معروف به بازرگان ونیزی هم می‌نویسد: طاق‌های درونی مسجد حسن پادشاه و بیمارستان منظمی به آن تزئینات از طلا و لاجورد دارد^۵.

بازار شتریان در سمت غربی و بازار مسگران در سمت جنوبی از بناهای عظیم و جالب می‌باشد. به واژه بازار در متن‌های کهن و به جای مانده از زبان پهلوی دوران ساسانی به گونه «وازار» برخورد می‌کنیم در آثار نظم و نثر اسلامی نیز از قرن سوم هجری به بعد واژه بازار را بیشتر مشاهده می‌کنیم که به مفهوم دقیق امروزی آن بکار می‌رفته است^۶. درباره بازار شتریان و مسگران تبریز، متون تاریخی ماقبل از صفویه اشاره روشنی ندارند ولی مسلم است که عمده نویسندگان به فراوانی کالا و اهمیت اقتصادی و داد و ستد در بازار تبریز اشاره کرده‌اند.

آنچه لازم به توضیح است که بازار شتریان و مسگران تبریز، نه در یک دوره بلکه با گذشت زمان و طی دوره‌های طولانی ساخته شده و شکل گرفته است تا نقش خاص را در اقتصاد جامعه و منطقه و گاه کشور بر عهده باشند. از نظر معماری به نظر می‌رسد که در روزهای نخستین بنای بازار، سقف با چوب پوشانیده شده بود ولی به جهت وقوع آتش سوزی‌های متعدد، تصمیم گرفته می‌شود سقف‌های گنبدی روی چهار و یا هشت پایه بنا گردد بخش‌های مختلف آن تیمچه‌ها و سراهایی را چسبیده به بازار مشاهده می‌کنیم مثل سرای کشمکش چیلر واقع بین زمین‌های وقف مدرسه نصریه (مظفریه) درست در گوشه شمال غربی میدان با دو طبقه بعنوان انبار و محل عقد قرار داد تجار کارکرد خوبی را به عهده داشت سرای کشمکش چیلر در دو طبقه با حجره‌ها و ایوانها، کارکرد آن را با اهمیت می‌ساخت راه ورود به طبقه فوقانی بوسیله راه پله بوده و در نماسازی آن از تزئینات گچبری، آجرکاری و ستون‌های زیبا استفاده شده بود از

۱ - نوایی، دکتر عبدالحسین (۱۳۶۸): شاه اسماعیل صفوی، انتشارات ارغوان، تهران، ص ۳۱۰.

۲ - _____، ص ۲۳۲.

۳ - فلسفی، مرحوم نصراله (۱۳۴۴): زندگانی شاه عباس اول، جلد اول، انتشارات دانشگاه تهران، ص ۸۳.

۴ - کارنگ، عبدالعلی (۱۳۵۴): آثار باستانی آذربایجان، انتشارات انجمن آثار ملی، تبریز، ص ۳۲۸.

۵ - باربارو، جوزف (۱۳۴۹): سفرنامه‌های ونیزیان در ایران (شش سفرنامه)، ترجمه دکتر منوچهر امیری، انتشارات شرکت سهامی خوارزمی، تهران، ص ۳۹۲.

۶ - دائرةالمعارف تشیع (۱۳۷۱): جلد سوم، انتشارات بنیاد خیریه و فرهنگی شط، تهران، ص ۲۶.

همه جالب‌تر صحن وسیع سرا بصورت سرباز با باغچه بندی و حوض مرکزی تضاد جالبی میان فضای پرنور و دل‌باز و مسیرهای سرپوشیده و نسبتاً کم نور بوجود می‌آورد.

با عنایت به اینکه بازارها به لحاظ واقع شدن در محله قوی از نظر ثروت، اقتصاد و عدد جمعیت مثل بازار شتریان، برخی به اعتبار فعالیت غالب اقتصادی مثل بازار مسگران و پالان‌دوزها نام دریافت می‌کنند. متأسفانه در نتیجه عدم توجه، سرای پالان دوزها تماماً از بین رفته و بازار مسگران هم به علت از رونق افتادن تولیدات مسی آن، بازار را به کسب و کار چند بعدی در می‌آورد.

شایسته است مسئولان با سرمایه‌گذاری‌های با ارزشی که در مرمت سقف بازار هزینه کرده‌اند^۱ در تبدیل کاربری‌های آن با توجه به ماهیت میدان و توریستی شدن ناحیه دقت وافر نشان دهند.

مسجد صاحب الامر

مسجد و در جوار آن مدرسه دینی مقر آن دسته از علما و مردمانی می‌گردد که با پرداختن به امور مذهبی و علوم الهی بعنوان نهادهای قدرت در مقابل حکومت‌های محلی به مبارزه می‌پردازند و در پی کسب قدرت سیاسی می‌باشند^۲ بقعه صاحب‌الامر در جانب شرقی میدان صاحب آباد قرار دارد؛ این مسجد با یک گنبد و دو مناره بلند که از فاصله دور مشاهده می‌شود، نخست مسجد سلطنتی شاه طهماسب صفوی بود^۳ در سال ۱۰۴۵ هجری قمری بدست سپاهیان سلطان مراد چهارم ویران و با خاک یکسان شد و پس از عقب نشینی عثمانیها بنا دوباره آباد گردید در زلزله شدید سال ۱۱۹۳ هجری دوباره فرو می‌ریزد، لکن در ۱۲۰۸ بوسیله شخصی بنام جعفر قلی خان دنبلی پسر احمد خان تجدید بنا می‌شود^۴ بجانب قبله در فضای داخلی مسجد جایی است که گویند بدین جای حضرت حجت (علیه‌السلام) را دیده‌اند پس مقام گردیده و مردم زیارت کنند از داخل بوسیله مقصوره آهنی حصار شده که کسی نرود و از بیرون هم پنجره شبکه آهنین دارد؛ لذا آنجا کس نرود^۵ آنجا که مقام حجت باشد.

شخصی بنام میرزا علی اکبر که در سفارت روس مترجم باشی و مرد مالدار بود آن را با آئینه مزین کرده است. مسجدی

۱ - در جریان زلزله سال ۱۱۹۳ هجری، تبریز، به بازارها لطمه شدیدی وارد شده ولی به همت نجف قلی خان بیگلربیگی کار بنای دیوار و سقف‌ها در ۱۱۹۶ به پایان رسید، دائرةالمعارف تشیع، جلد سوم، ص ۲۱.

۲ - حبیبی، دکتر سید محسن (۱۳۸۰): از شار تا شهر، تحلیل تاریخی از مفهوم شهر و سیمای کالبدی آن، انتشارات دانشگاه تهران ص ۴۵.

۳ - بقعه صاحب الامر همان مسجدی است که شاه طهماسب اول متوفی سنه ۹۸۴ هجری بنا نموده است تاریخ امکنه شریفه و رجال برجسته تبریز، تألیف ثقة الاسلام شهید، تبریز ص ۲۵.

۴ - کارنگ، عبدالعلی (۱۳۵۴): آثار باستانی آذربایجان، انتشارات انجمن آثار ملی، تبریز، ص ۹۰.

۵ - مرحوم نادر میرزا (۱۳۶۰): تاریخ و جغرافی دارالسلطنه تبریز، شرح و تعلیقات محمد مشیری، چاپ اول، تهران، ص ۱۴۹.

نیز در جانب شمالی دهلیز بقعه واقع شده است این مسجد را مسجد ثقة الاسلام گویند امامت آن با مرحوم میرزا محمد شفیع ثقة الاسلام جد مرحوم ثقة الاسلام شهید اعلی اله مقامه بود^۱ بقعه صاحب الامر تا یک دهه قبل مهجور بوده و حجراتش مخروبه و موقوفاتش نظیر موقوفات ظهیریه با مدرسه نصریه است صحن مسجد و بقعه صاحب الامر سابقاً جزو میدان صاحب آباد بوده و فعلاً به میدان صاحب الامر معروف است میرزا حسن زنوزی صاحب ریاض الجنّت که از رجال معتبر بود این بقعه را به اسم مسجد صاحب الزمان یاد کرده است.^۲

در تاریخ عالم آرای عباسی در اشاره به محدثات مسجد چنین آمده است: مسجدی در میدان صاحب آباد دارالسلطنه تبریز که به لطافت و خوبی شهره عالم است، همان مسجد بنا کرده شاه طهماسب صفوی بوده و دارای دو طاق که در مدخل دهلیز و مسجد بکار برده اند اصل بقعه عبارت از یک کفشکن و یک دهلیز و یک مخزن زیر طاق مقرنس کوچکتر در مدخل بقعه، مرمری بکار برده اند که در کتیبه آن آیه شریفه (وَأَنَّ الْمَسَاجِدَ لِلَّهِ فَلَا تَدْعُوا مَعَ اللَّهِ أَحَدًا) * وَأَنَّهُ لَمَّا قَامَ عَبْدُ اللَّهِ يَدْعُوهُ كَادُوا يَكُونُونَ عَلَيْهِ لِبَدًا) منقور و رقم آن به اسم علاءالدین تبریزی، از خطاطان معروف عهد شاه طهماسب صفوی است خط در دو سطر و به خط ثلث است.

ذکر این نکته جالب خواهد بود بگویم سطح در ورودی از دهلیز به بقعه صاحب الامر تماماً با چشم و پنجه سیمین حضرت ابوالفضل پوشانده شده و به قداست بقعه می افزاید با عنایت به مشاهدات مستقیم نگارنده قبل از احداث خیابان دارایی باید عرض کنم مسجد و بقعه صاحب الامر با فضای وسیع بصورت باغچه و حوضی در وسط، هر بیننده را متوقف می کرد و او را متوجه این نکته می ساخت که دنیای بی روح و کسل کننده روزمره را پشت سر گذاشته و وارد محدوده مقدس شده است متأسفانه حیاط این بنای تاریخی و پر عظمت را فدای ساختمان جدید بانک ملی کرده و از بین برده اند.

نقشه میدان صاحب الامر بعنوان پیش نمونه میدان نقش اصفهان

میدان که با هدف هویت بخشیدن و تجلی و حذف در شهرهای بزرگ اسلامی ساخته می شد، معماران سعی می کردند در طراحی آن سه مسأله زیر را پیوسته رعایت کنند:

۱- محل توزیع و نشر اطلاعات

۲- نمایش قدرت حاکمیت

۳- سنت استفاده از یک فضای وسیع که نخست از روستا شروع می شود و در شهرها از نظر کاربری به اوج تکامل می رسد می دانیم در اسلام درونگرایی یکی از ویژگی هایی است که درجه اهمیت به باطن در مقابل توجه به ظاهر را نشان

۱ - ثقة الاسلام، آیت اله آقای میرزا علی آقا شهید (۱۳۳۳): تاریخ امکنه شریفه و رجال برجسته، چاپ اول، تبریز، ص ۲۹.

می‌دهد؛ بنابراین فضاهای عظیم مساجد، معنویت را همراه با بناهای مهم و محصور، قدرت حاکمیت را متجلی می‌سازد بطوریکه فضای باز مساجد بصورت زمین (صحن وسیع) مستطیل شکل که بوسیله یک ردیف رواق محاط می‌شوند تصویری از یک میدان را در ذهن بیننده مجسم می‌سازد^۱.

می‌دانیم معماران و شهرسازان اسلامی به تضاد میان داخل و خارج با حفظ مراتب توجه می‌کنند هنگامی که انسان وارد بنا می‌شود در میان درون و بیرون تفاوتی آشکار مشاهده می‌کند این حالت در معماری مساجد و میدان در شهرسازی اسلامی به اوج تکامل خود می‌رسد.

از نظر شهرسازی می‌توان گفت محل میدان در شهرها با کاربری سیاسی، دینی، علمی، اقتصادی و اجتماعی انتخاب و مورد استفاده قرار می‌گرفت لذا میدان صاحب‌الامر تبریز (میدان صاحب‌الامر) با وسعت عظیم خود از زمان سلجوقیان و حتی قبل از آن مورد توجه بوده است لکن از زمان ابونصر حسن آق قویونلو با بنای مسجد حسن پادشاه و مدرسه دینی نصریه^۲ واقع در سمت شمالی میدان، نخستین مراحل شکل‌گیری میدان صاحب‌الامر تبریز شروع می‌شود.

شاه اسماعیل صفوی با دایر کردن عمارات عظیم سلطنتی همراه با بازار شتربان و مسگران حدود غربی و جنوبی میدان را محصور می‌سازد تا اینکه شاه طهماسب اول بویژه در دوره‌های که هنوز تبریز را بقصد قزوین ترک نکرده بود، با بنای عظیم بقعه صاحب‌الامر (در زمان شاه طهماسب بعنوان مسجد سلطنتی مورد استفاده قرار می‌گرفت) میدان را بصورت مربع مستطیل به اتمام می‌رساند.

خالی از فایده نخواهد بود بگویم شاه طهماسب که مردی مذهبی و متشرع بود با یادآوری صحن مسجد الاقصی، مسجد بیت‌المقدس که بصورت مربع مستطیل بنا شده‌اند^۳ خواسته از یکسو قداستی به میدان صاحب‌الامر (میدان صاحب‌الامر) ببخشد و از سوی دیگر با استفاده از سنت معماری یونانی و بیزانسی قدرت فرمانروایی خود را نشان بدهد پس به جرأت می‌توان گفت طرح مربع و مستطیل شکل بودن میدان عظیم تصادفی انتخاب نشده است بلکه این حاکم علاقمند به تشیع و اعتقاد به تأثیر مذهب بعنوان یک پارامتر قوی در تمام امور سیاسی بویژه در معماری فراموش نمی‌کرد با توجه به نقشه صفحه تحت عنوان میدان صاحب‌الامر تبریز که بوسیله نگارنده طراحی و رسم شده است می‌توان به اختصار چنین توصیف کرد:

طول و عرض میدان به شکل مستطیل و با توجه به اندازه‌گیری مستقیم نگارنده عبارت است از ۱۹۰ متر طول و ۳۶ متر عرض نگارنده اعتقاد دارد شاید با تغییراتی که توسط صاحبان فعلی دکالین در میدان داده شده طول و عرض میدان ۲۰۰ متر و ۴۰ متر صحیح باشد چرا که در گذشته اکثر معماران سعی می‌کردند اندازه و مقیاس بنای مکان‌های مقدس را با استفاده

۱ - معماری مساجد (۱۳۷۸) مجموعه مقالات همایش معماری و مسجد، گذشته، حال و آینده. انتشارات دانشگاه هنر، تهران، صص ۲۹ و ۳۰.

۲ - این مدرسه دینی در کنار مسجد حسن پادشاه زمانی با استفاده از لقب جهان‌شاه قره قویونلو بنام مظفریه و گاهی با توجه به کنیه ابوالنصر حسن آق قویونلو بنام نصریه خوانده و نوشته می‌شود.

۳ - پاپادوپولو (۱۳۶۸) : معماری اسلامی، ترجمه دکتر حشمت جزینی، انتشارات گلشن تهران، ص ۱۴.

از اعداد طولایی مشخص و طراحی کنند بهر حال در سمت شمال میدان نخست مسجد حسن پادشاه، مدرسه دینی نصریه توسط قره‌قویونلوها ساخته شده و سپس در سمت غربی بازار شتریان و در سمت جنوب دكاكینی که یک رو به میدان و دیگر روی بطرف بازار مسگران دارند در دوران سلطنت شاه اسماعیل ساخته شده است و بالاخره در سمت شرقی آن بنای عظیم مسجد سلطنتی توسط شاه طهماسب با دو مناره بزرگ، زیبایی و عظمت خاص به میدان صاحب الامر تبریز می‌بخشد متأسفانه دو طرح بسیار اشتباه و نابخشودنی صورت ظاهری میدان را تخریب کرده است لکن در صورت علاقه به زیبای شهر تبریز، جذب ایرانگرد و جهانگرد و حفظ میراث تاریخی و فرهنگی شهر می‌توان یکی از آنها را زدود، چنانکه می‌آید:

۱- در زمان‌های نه چندان دور عدم توجه به یادمان‌های تاریخی و حفظ حراست از میراث‌های گرانبهای تاریخی و فرهنگی، بویژه در شهر تبریز، با احداث یک عده مغازه‌های موقت در وسط میدان بصورت طولی میدان را به دو قسمت تقسیم کرده‌اند. نگارنده امیدوار است حافظین میراث فرهنگی و مسئولین معتقد به شکوه عظمت و زیبایی شهر تبریز، طرح برچیده شدن مغازه‌های موقتی را هر چه زودتر صادر نمایند انشاءاله در نقشه صفحه تنها با برچیده شدن مغازه‌های موقتی، طرح اصلی میدان نشان داده شده است.

۲- با ایجاد خیابانی به نام خیابان دارایی طراحان و برنامه‌ریزان توسعه شهری آگاهانه و یا ناآگاهانه صحن زیبای بقعه و مسجد صاحب‌الامر را تخریب و آن را فدای ساختمان جدید الاحداث بانک ملی کرده‌اند بطوریکه صحن دو تکه شده است در سمت غربی فضای ورودی بقعه و مسجد صاحب الامر با هشتی بسیار زیبای آن همراه با حجرات طلاب باقی مانده و در سمت شرقی اصل بقعه و مسجد همراه با حیاط بسیار کوچک با دو مناره زیبا بجای مانده است باید اضافه کنم در گذشته نه چندان دور قنات حسن پادشاه با جریان خود در کناره‌های این میدان با درختان صنوبر و تبریزی بلند قامت، شکوه و عظمت میدان را دو چندان می‌کرده است متأسفانه به علل توسعه شهر و از بین رفتن جریان تمامی قنات‌های تبریز، قنات حسن پادشاه نیز متروک و خشک شده است؛ بطوریکه میدان از داشتن فضای سبز محروم می‌باشد.

در این جا لازم میدانم مقداری در مورد میدان نقش جهان اصفهان که فعلاً بنام میدان امام خوانده می‌شود و الگویی است از میدان صاحب الامر مختصری توضیح دهم شاه عباس صفوی با انتقال پایتخت به اصفهان (۱۰۰۷/ق) (۱۵۹۸/م) و علاقه به هنر معماری با مشورت صاحب‌نظران و شهرسازان آن دوره تصمیم می‌گیرد در محل فعلی میدان که در آن روزگار به باغ نقش جهان معروف بود^۱ میدان عظیمی برگرفته از میدان صاحب‌الامر تبریز ولی در مقیاس بزرگ پی بيفکند البته در برخی منابع نخستین اقدامات مربوط به تغییرات در باغ نقش جهان را به شاه اسماعیل صفوی نسبت می‌دهند حتی می‌نویسند که

۱ - دکتر لطف اله هنرفر عقیده دارد؛ پیش از ایجاد میدان در محل فعلی آن میدانی بنام نقش جهان وجود داشته است برخی از محققین بنای این باغ را به شاه اسماعیل صفوی نسبت داده‌اند، ص ۱۷۷، دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.

در این میدان چهار حوض، پستخانه قدیم و برخی از بناهای حکومتی بنا کرده بود^۱ به هر حال شاه عباس بعد از مطالعه زیاد تصمیم می‌گیرد در قسمت جنوبی شهر روی زمین باغ نقش جهان دوره سلجوقیان^۲ میدانی به شکل مستطیل بنا می‌کند طول مستطیل ۴۴۰ قدم و عرض آن ۱۶۰ قدم ذکر شده است لکن مؤلف کتاب «نصف جهان فی تعریف الاصفهان» در سال ۱۳۰۸ هجری طول میدان را ۵۰۰ ذرع شاهی و عرض آن را ۱۶۰ ذرع تعیین کرده است.^۳

آنچه که مهم است و ما را در این ادعا یاری می‌دهد میدان نقش جهان برگرفته از طرح میدان صاحب‌الامر تبریز است، نسخه خطی کتابی تحت عنوان «وقایع السنین و الاعوام» می‌باشد که توسط مرحوم سید عبدالحسن خاتون آبادی تألیف شده است وی تاریخ بنای میدان نقش جهان را ۱۰۱۱ هجری ضبط کرده است^۴ توضیح مختصر در مورد محدوده میدان نقش جهان اصفهان را که الگویی است از میدان صاحب‌الامر تبریز ولی در مقیاس بزرگ چنین می‌باشد:

گستره هر دو میدان تابع زمینی بود که طرح می‌بایست در آن پیاده می‌شد میدان نقش جهان اصفهان در سمت شمالی بجای بازار شتربان واقع در بخش غربی میدان صاحب‌الامر، بازار قیصریه یا حیت سازان را دارد بازار مسگران در سمت غربی میدان نقش جهان بجای بازار مسگران واقع در سمت جنوب میدان صاحب‌الامر تبریز، احداث گردیده است در سمت شرقی میدان نقش جهان اصفهان مسجد با عظمت و زیبای شیخ لطف‌اله بجای مسجد حسن پادشاه و مدرسه دینی نصریه ساخته شده است بالاخره بجای مسجد سلطنتی شاه طهماسب (بنام صاحب‌الامر) مسجد عظیم و بی‌نظیر مسجد شاه (مسجد امام) واقع در سمت جنوب میدان، محدوده میدان نقش جهان اصفهان را کامل می‌کند.

در گذشته و در دوره‌های پرآبی نهر فدن بجای قنات حسن پادشاه در میدان صاحب‌الامر تبریز با جریان در بخش‌های جنوبی و شرقی و غربی میدان نقش جهان، زیبایی آن را همراه با ایجاد فضای سبز چند برابر می‌کرد، هر دو میدان محل برگزاری فعالیتهای سیاسی - اقتصادی، اجتماعی و دینی بود همین بس بگویم در میدان صاحب‌الامر تبریز اگر شاه اسماعیل صفوی قاپوق می‌انداخت، شاه عباس صفوی نیز این کار را در میدان نقش جهان اصفهان انجام می‌داد مضافاً به علت وسیع بودن میدان نقش جهان، شاه عباس صفوی همراه با امرا و نزدیکان خود در آن چوگان بازی راه می‌انداخت.

بازسازی ساماندهی و رویکرد به کاربری‌های اقتصادی، اجتماعی میدان صاحب‌الامر تبریز

ساماندهی و رویکرد به کاربری‌های مناسب و منطبق با زندگی حاضر یکی از روش‌های موفق در بافت‌های قدیم

۱ - رفیعی مهر آبادی، ابوالقاسم (۱۳۵۲): آثار ملی اصفهان، انتشارات انجمن آثار ملی، تهران، ص ۶۴.

۲ - در زمان ملک‌شاه (۴۸۵-۴۶۴) پسر و جانشین آلب ارسلان، سلطان سلجوقی به آبادانی اصفهان علاقه وافری داشت دائرةالمعارف بزرگ اسلامی تهران، ص ۱۷۱.

۳ - هنرفر، دکتر لطف‌اله (۱۳۵۰): گنجینه آثار تاریخی اصفهان، چاپ دوم، اصفهان، ص ۳۹۵.

۴ - _____، ص ۳۹۶.

می‌باشد، چنانکه رونق بافت‌های قدیمی از نظر اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی با ساماندهی منطقی امکان‌پذیر می‌باشد. بویژه رونق صنایع دستی یکی از اهداف دولت و جامعه به حساب می‌آید و با اختصاص فضاهای بازسازی شده موفقیت توسعه و رونق صنایع دستی را تضمین می‌کند؛ بطوریکه هدایت و رویکرد ایرانگردان و جهانگردان خود می‌تواند نه تنها به افزایش درآمد کمک مؤثری نماید بلکه در بالا رفتن و تغییرات سطح آگاهی و تفکرات و عناصر اطراف آن تحت عنوان «بنیاد ساماندهی میدان صاحب‌الامر تبریز» بوجود آید تا متکی به مطالعات دقیق و همه جانبه گروه‌های صاحب‌نظران بتوان این میدان زیبا را سامان داده و از مزیت‌های نسبی آن بهره فراوان جست در این راستا توصیه می‌شود چه در مطالعات و چه بعداً در اقدامات اجرایی استراتژی‌ها بازسازی منطبق با شرایط زیر طراحی شود چنانکه در زیر می‌آید:

- ۱- تبعیت از فرم و فضای معماری گذشته، شرایط طبیعی محل فراموش نشود.
- ۲- استفاده از مصالح و مواد طبیعی منطبق با شرایط جغرافیایی محل بویژه در سطوح آسیب‌پذیر مورد تأکید قرار گیرد.
- ۳- ابعاد اجتماعی و مذهبی همراه با باورها و سنت‌های پسندیده رعایت می‌گردد.
- ۴- در طراحی و نوسازی فضاها سعی شود در عین رعایت هماهنگی با معماری گذشته، دستیابی به ابزارهای جدید و تکنولوژی‌های سهل الوصول باشد.

نتیجه‌گیری

اگر نتوان به ماحصل این مقاله کشف جدید نامید حداقل نمی‌توان در نو و شگفت‌انگیز بودن آن منکر شد اگر بپذیریم که قبل از حکومت قره قویونلوها میدان صاحب‌الامر تبریز و بعد از آن بویژه در زمان شاه اسماعیل صفوی مکان برگزاری فعالیت‌های سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و دینی بود در زمان شاه طهماسب صفوی میدان به درجه تکامل از نظر معماری دست می‌یازد پس اگر شروع شکل‌گیری فعلی میدان نقش جهان اصفهان را به دوره شاه عباس صفوی نسبت بدهیم، بدون چون و چرا و کوچکترین شک و تردید می‌توان گفت میدان صاحب‌الامر تبریز پیش نمونه و الگوی میدان نقش جهان اصفهان می‌باشد لکن نباید فراموش کنیم که توان حکومت در زمان شاه عباس و آرامش نسبی باعث شده در وسعت و معماری نقش جهان کوچکترین نقیصه و کوتاهی به عمل نیاید؛ بطوریکه میدان نقش جهان اصفهان گنجینه‌ای از آثار بهترین طراحان، شهرسازان، کاشی‌سازان، سنگتراشان، خطاطان، نقاشان، بنایان و در یک کلام معماران برجسته آن روزگار محسوب می‌شود. پس ای تبریز و تبریزیان ایران‌دوست با احساس مسئولیت بپا خیزید و با تشکیل «بنیاد ساماندهی میدان صاحب‌الامر تبریز» در احیاء و آبادی گذشته آن که در نتیجه بلایای طبیعی و طرح‌های ناجوانمردانه خسارات دیده قدمهای استوار و سازنده بردارید.

تجلی عرفان در معماری شیعی دوره صفوی و بازتاب آن در بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی

نادر لطفی صمیمی

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی



چکیده

هنر معماری بی شک یکی از برترین هنرهاست که روح آدمی را به قله‌های رفیع زیبایی و معنویت سوق می‌دهد؛ این هنر والا با احیای مکتب تشیع به دست صفویه در اردبیل بیش از پیش در راستای پیوند هنر و هنرمند با کمال و معنویت و عرفان و حکمت عروج کرد و این امر در بناهای فاخر به جا مانده از این دوران، با نقش‌ها و نگاره‌ها و کتیبه‌هایی که بر پیشانی آنان می‌درخشند، به وضوح نمایان است.

در این مقاله سعی شده است تا جایی که مقدور است نقش حکمت، عرفان و معنویت نهفته در ذات مکتب تشیع، در معماری شیعی آن روزگار مورد بحث و بررسی قرار گرفته و تأثیر آن در خلق آثار ماندگار دوره صفوی موشکافی شود و نیز جایگاه اردبیل به عنوان خواستگاه مکتب تشیع و اشاعه این مکتب انسان ساز از این خطه ولایتمدار به سرتاسر ایران و ارتباط آن با هنرها به ویژه هنر معماری دوره صفویه مورد بررسی قرار گیرد.

کلید واژه‌ها : معماری، عرفان، صفویه، تشیع، اردبیل

مقدمه

خیز تا بر کلک آن نقاش جان افشان کنیم کاین همه نقش عجب در گردش پرگار داشت

(حافظ)

فرهنگ و هنر ایران زمین، همواره از ساحتی معنوی برخوردار بوده است؛ توجه به اهمیت نور و معنای رمزی آن بر تمام شئون حیات ایرانیان از ژرفترین حقایق عرفانی و فلسفی تا هنرهای تجسمی و معماری و حتی بر زندگی روزمره پرتو افکنده است؛ با ظهور حکمت اشراق در قرن ششم هجری که مبتنی بر تمثیل عالم نوری و احیای حکمت ایران باستان

است، دامنه عرفان و حکمت اسلامی در ایران گسترش یافته و حیات فکری و معنوی ایران، مسیر تازه‌ای برای صعود به قله‌های حقیقت و معنویت یافت.

«پرتو روی حبیب» از عالم غیب بر این جهان خاکی می‌افتد و رهنمون انسان است به سوی عالم معنوی، این نیز از ویژگی‌های فرهنگ و هنر ایران است که امتیاز بین عالم معنوی و مادی همیشه مورد توجه ایرانیان بوده است و هنرمندان این مرز و بوم پیوسته کوشیده‌اند تا در آثاری که خلق می‌کنند، این نکته را مد نظر خویش قرار داده و اصولاً پایه‌های بنای هنر خویش را بر این اصل استوار سازند.^۱

حکمت و عرفان از دیر باز با هنر در هم آمیخته است و هنروران و هنرمندان پیوسته در خلق آثار ارزشمند هنری، بر برجسته ساختن هنر خویش با در هم آمیختن آن با معارف و حکمت‌ها که همانا رمز ماندگاری و جاودانگی آن نیز می‌باشد توجه شایانی داشته‌اند.

وقتی به آثار به جا مانده از تاریخ گذشته این مرز و بوم، نیک می‌نگریم به وضوح در می‌یابیم که حکمت، عرفان و اخلاقیات، همواره الهام بخش هنرمندان ما بوده است؛ تنوع در وحدت و وحدت در تنوع، نوعی همسازی و همسانی در قلب آثار هنری ایجاد کرده و آنان را از چشمه زلال عشق آفرین سیراب نموده است.

حکمت و عرفان عطیه‌ای است الهی که در کالبد آثار هنری ما، روح وحدت، عمق معنی، زیبایی بیان و فرهنگی جامع و دیر پا به ودیعت نهاده است؛ در این فلسفه اخلاقی که اساسش وحدت، طریقش عشق و اوچش اصل است و هدف لایتناهی، آنچه را که با حواس چندگانه درک می‌کنیم، مجاز است که متعدد می‌باشد؛ ولی حقیقت وحدت است که از طریق عشق، با چشم دل و تهی شدن از خود و نیل به وصل قابل درک است.

حسن روی تو به یک جلوه که در آینه کرد	این همه نقش در آیینه اوهام افتاد
این همه عکس می و نقش نگارین که نمود	یک فروغ رخ ساقی است که در جام افتاد

(حافظ)

هنر نیز اشاره‌ای نهانی و به قولی یک نوع کشف و شهود است؛ آنچه هنرمند با چشم دل خود احساس می‌کند یا در اندرون خویشتن خویش بدان واصل می‌شود هنر است و با بیان هنر، اثر هنری حادث می‌شود.^۲

هنر هر قوم باز گو کننده نحوه اندیشه و جهان بینی و اعتقادات و سنت‌های آن قوم است؛ هرچه بنیادهای فرهنگی ملتی استوارتر و ریشه دارتر باشد؛ تجلیات هنری آن ملت هم در طی تاریخ تکامل آن، یکنواخت تر بوده و از نوسانات و تحولات و گسستگی‌ها برکنار می‌باشد.

۱ - یزدان پرست، حمید، نامه ایران (جلد اول)، تهران، انتشارات اطلاعات، چاپ اول، ۱۳۸۴، مقاله ایران پل زمین و آسمان/ دکترسید حسین نصر، ص ۱۶.

۲ - مدد پور، محمد، حکمت معنوی و ساحت هنر، تهران، انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، چاپ دوم، ۱۳۷۷.

هنر معماری بی شک یکی از بارزترین مظاهر تمدن هر قوم و ملت است؛ و بهترین بازگوکننده نحوه برخورد آن ملت با مسائل مربوط به حیات و بینش وی از جهان خلقت است.^۱ عمر هنر در ایران به قدمت تاریخ است و معماری از کهن‌ترین هنرهاست؛ رونق و اعتلای معماری در ایران از دوران باستان گواه آن است که این سرزمین از کانون‌های نخستین شهرسازی و نیز سدسازی و مهندسی بوده است که نمونه آن بناهای مختلف و سدهای باستانی و آثار متعدد در جای جای این سرزمین گسترده است؛ شاید به جرأت بتوان گفت که برای اولین بار ایرانی‌ها بودند که آجر را ساختند و از آن در معماری استفاده کردند؛ آثاری که جسته و گریخته از میان نوشته‌های باستان‌شناسی و شرق‌شناسان به دست می‌آید روشنگر آن است که هنر و معماری از پنج هزار سال پیش در این مرز و بوم ریشه دوانده است؛ قدر مسلم این است که آثار هنری به جا مانده از نیاکان ما که با حکمت و عرفان سرشته گشته‌اند هر کدام به نوعی نمایان گر جلوه حسن و جمال الهی‌اند و حکایت از این نکته دارند که گذشتگان ما تا چه پایه بر اصول و اعتقادات دینی و مذهبی خویش پای بند بوده‌اند که خواسته‌اند بدین گونه، باورها، سنت‌ها و اعتقادات خود را در قالب آثاری فاخر به آیندگان منتقل نمایند و آنان را جاودانه سازند.

به هرتقدیر با این تنزیه در تفکر هنر اسلامی و عدم تفرد و تمرکز معنوی در وجود واحد، این هنر با اسقاط اضافات و تعلقات، صورتی دیگر پیدا می‌کند؛ این تفکر و تلقی در معماری شیعی نیز بسط می‌یابد؛ در حالی که شبستان دراز و مستطیل شکل کلیساهای بزرگ اساساً راهی است که انسان را از عالم خارج به سکوی مخصوص عبادت در کلیسا دعوت می‌کند و گنبد‌های مسیحی یا به آسمان صعود می‌کند و یا به سکوی عبادت در کلیسا نزول می‌نماید و کل معماری یک کلیسا برای مؤمن حاکی از این معنی است که حضور ربانی از اجرای مراسم عشاء ربانی در سکوی عبادت فیضان می‌یابد، درست مانند نوری که در تاریکی می‌تابد؛ در نقطه مقابل آن سراسر زمین برای مسلمانان جایگاه نماز و عبادت می‌شود (انّ الله جعل لی الارض مسجداً و طهوراً) و بعد هیچ بخشی از مسجد نیز بر خلاف کلیسا (که در سکوی عبادت تمرکز پیدا می‌کند) فضیلتی بر سایر بخش‌ها ندارد؛ حتی خانه مسلمانان و آرامگاه عارفان و بزرگان دین نیز می‌تواند به مثابه مسجد برای مؤمن باشد؛ به این معنی مؤمن حقیقی یا شخص عارف می‌تواند حضور حق تعالی را در همه جای زمین احساس کند و این گونه نیست که ظلمت همه جا را گرفته و فقط یک نقطه باشد که حضور حق در آن احساس شود؛ این جاست که یک مسلمان عارف همچون «مغربی» ناظر بر معنی روایت امام علی (ع): «ما رایتُ شیئاً و رایتُ اللهَ قَبْلَهُ و بَعْدَهُ و مَعَهُ» می‌گوید:

هر کجا می‌نگرد دیده بدو می‌نگرد هر چه می‌بینم از او جمله بدو می‌بینم

تو ز یک سو نظری می‌کن و من بر همه سو تو ز یک سو و منش از همه سو می‌بینم

و به همین علت است که در تمدن اسلامی و به ویژه در هنر شیعی، هنر و هنرمند از مراتب نوافل تا قرب فرایض پیش

می‌رود؛ بدین معنی که هنرمند شیعی وقتی به کار می‌پردازد، بنا بر مراتب قرب، در مرتبه قرب نوافل است و گاه از این مرتبه به قرب فرایض می‌رود و در این مقام است که از هنر به معنی خاص می‌گذرد و به مقام محبوب و محمود ولایت می‌رسد. همانگونه که قبلاً اشاره شد، هنر به معنی عام و اصیل لفظ حکمت معنوی است؛ هنر دینی و شیعی بدون این حکمت معنوی اصلاً هنر نیست و اصالتی ندارد؛ این حکمت معنوی و عرفانی است که به هنر معنی خاص آن، نظیر معماری، خوشنویسی، نقاشی، موسیقی، شعر و صنایع مستظرفه، روحانیت و معنویت، روح و جان می‌بخشد و آن گاه که هنر مسیحی با از دست دادن این روحانیت به انحطاط و زوال می‌گراید، همین حکمت معنوی و عرفانی است که در بی‌پیرایه‌ترین هنر اسلامی، یعنی خوشنویسی، به نمایش در می‌آید و با امتزاج با هنر والای معماری، حقیقت اسلام و مکتب تشیع را متجلی می‌کند؛ در حالی که هیچ کدام از هنرهای تجسمی اسلامی مستقیماً ظاهر کلمات و عبارات قرآن و روایات و احادیث معصومین(ع) را تصویر نمی‌کند، فقط خط است که کلمات خدا و اولیاء خدا را بر صفحه ماندگار بناهای تاریخی بیان می‌کند و همین امر است که آن را در کنار معماری، به عالی‌ترین و شریف‌ترین هنرهای تجسمی تبدیل کرده است.^۱

دوران صفویه، یکی از باشکوه‌ترین عرصه‌های هنر و معماری تاریخی ایران به شمار می‌رود و با معماران و مهندسان کم نظیر خود سهم بسزایی در پیشرفت معماری ایران داشته است که ظرافت و دقت در معماری، این دوره به اوج خود رسیده است.

معماری مذهبی ایران در این دوره تحت تأثیر قواعد و اصول ساختمان‌های بزرگ با یک پلان مرکزی و اصول و قواعد مساجد و مدارس با چهار ایوان قرار داشت و فن معماری دوره صفویه از این منظر به یک ترکیب واقعی ایرانی دست یافت.^۲

در این دوره، بارگاه‌های بسیار عظیم و باشکوهی برای ائمه شیعه و شخصیت‌های بزرگ دینی در عراق مخصوصاً در کربلا، سامره و نجف ساخته شد؛ هم‌چنین شهرهای مذهبی ایران مانند مشهد و قم نیز مورد توجه قرار گرفت و آثار متعددی در این شهرها ایجاد شد.^۳ بیشتر آثار این دوره، معماری‌های مذهبی هستند که بعد از آن در دوره قاجار نیز ادامه یافته‌اند.

از معماران و هنر پروران عهد صفویه باید شیخ بهائی را نام برد که آثار جاویدان معماری او در اصفهان شهرت جهانی دارد؛ به طور کلی صدها معمار و مهندس گمنام و یا معروف ایرانی وجود دارند که در ساخت ابنیه باستانی و سدها و آثار گرانمایه، قریحه و استعدادی شگرف از خویش بروز داده‌اند؛ نام بسیاری از اینان در کتیبه ساختمان‌های باستانی محفوظ است. آداب و رسوم، مراسم مذهبی، روحیه، اخلاقیات، اندیشه و عقیده نسل‌ها در معماری دوره صفوی انعکاس واضحی

۱ - رهنورد، زهرا، حکمت هنر اسلامی، تهران، انتشارات سمت، چاپ دوم، تابستان ۱۳۸۲، ص ۲۰۰ و ۲۰۱.

۲ - اسکارچیا، جیان روبرتو، هنر صفوی، زند، قاجار، ترجمه یعقوب آژند، تهران، انتشارات مولی چاپ اول، ۱۳۷۶، ص ۱۶.

۳ - حسینی، سید هاشم، بررسی تزئینات کتیبه‌های دوره صفوی مجموعه حرم مطهر رضوی، مجموعه مقالات نخستین همایش ملی ایران شناسی (هنر و باستان‌شناسی - ج ۱) تهران، انتشارات بنیاد ایران شناسی، ۱۳۸۳، ص ۲۱۱.

دارد؛ نه تنها در بناهای عظیم، در ابنیه آثار کوچک هم این انعکاس را می‌توانیم دریابیم.^۱

معماران و هنروران عهد صفوی، پیشه‌ورانی مؤمن هستند که ذوق و خلاقیت را با حکمت و عرفان درآمیخته و فضایی معنوی را ابداع می‌کنند؛ آنها در صدد تصویر و محاکات جهان خارج نیستند.

ویژگی‌های معماری دوره صفوی

بهره‌گیری از طاق‌های ضربی و گنبد‌ها و شمشه‌هایی در اندرون آنها چون نشانه‌ای از آسمان و خورشید است؛ خورشید ولایت که با نور حرارت خویش شمع ایمان را در دل بینندگان می‌افروزد؛ انحناها، فضاها، چند سطحی و این گونه تشبیهات و اشارات در هنر اسلامی این دوره، عالمی پر از راز و رمز را ایجاد می‌کند که به نحوی نقش و نگارهای عرشی را به صورت تنزیهی ابداع می‌کنند؛ به قول «ا. ه. کریستی» در کتاب «میراث اسلام»، «اشیائی که مسلمین چه برای مقاصد مذهبی و چه به جهت امور عادی می‌سازند، بی اندازه با نقش و نگار است که انسان گاهی گمان می‌کند این اجسام ورای ساختمان، دارای روح اسرارآمیزی است».

معماران دوره صفوی سعی کرده‌اند تا همه اجزای بناها را به صورت مظاهری از آیات حق تعالی ابداع کنند؛ این هنرمندان، در نقشه ساختمانی و نحوه آجرچینی و نقوشی که به صورت کاشی‌کاری، گچ‌بری و آئینه‌کاری و... معماری این دوره، توحید و مراتب تقرب به حق را به نمایش گذاشته و بنا را چون مجموعه‌ای متحد و ظرفی مطابق با تفکر تنزیهی - دینی جلوه‌گر ساخته‌اند؛ از این روست که می‌بینیم بهترین وجاودانه‌ترین آثار یا در مساجد و یا برگرد مرقد امام معصوم (ع) یا ولی‌ای از اولیای خدا متجلی می‌گردد، که سرتاسر مزین به آیات الهی، اعم از نقش و خط است.

معماری اسلامی به ویژه معماری دوره صفویه که از آن به عنوان طلایی‌ترین دوران معماری ایران یاد کرده‌اند، چون دیگر معماری‌های دینی به تضاد میان فضای داخل و خارج و حفظ مراتب توجه می‌کند، هنگامی که انسان وارد بنا می‌شود، میان درون و بیرون آن تفاوتی آشکار مشاهده می‌کند؛ این حالت در مساجد به کمال خویش می‌رسد؛ به این معنی که آدمی با گشت میان داخل و خارج، سیر میان وحدت و کثرت و خلوت و جلوت می‌کند؛ هر فضای داخلی، خلوتگاه و محل توجه باطن و هر فضای خارجی خلوتگاه و مکان توجه به ظاهر می‌شود؛ به همین اعتبار هنر و هنرمندی به معنی عام در دوره صفوی به نوعی عبادت و بندگی و سیر و سلوک از ظاهر به باطن است.^۲ مطالعه هنر و معماری دوره صفوی، آدمی را به تفکری معنوی که جلوه و مشکات آن انوار الهی است، رهنمون می‌شود و انسان در می‌یابد که عالم هستی حاصل فیض مقدس نقاش ازلی و هر ذره‌ای و هر موجودی در این عالم مظهر اسماء و صفات آن حی لایزال است.

۱ - سایت اینترنتی دانشنامه رشد، تاریخچه معماری در ایران : <http://daneshnameh.roshd.ir>

۲ - رهنورد، زهرا، حکمت هنر اسلامی، تهران، انتشارات سمت، چاپ دوم، تابستان ۱۳۸۲، ص ۱۹۶ - ۱۹۸

عنصر فرهنگ و سیر تحولی آن با تشکیل حکومت صفوی و استواری آن در ایران رونق بالایی یافت؛ رونق و شکوفایی فرهنگ و هنر در عهد صفویه تنها نه به خاطر وجود دانشمندان و متفکران و هنرمندان برجسته بود، بلکه وجود شاهان و حاکمان هنرمند و هنر دوست و تشویق آنان و ایجاد فضای مناسب سیاسی جهت رفت و آمد هنرمندان و شاعران و نویسندگان به دیگر کشورهای فرهنگی و ارتباط و مبادله افکار و هنرها با هنرمندان کشورهای دیگر، زمینه مناسبی برای شکوفایی و رونق فرهنگی ایران عهد صفویه گردید؛ رواج شعر و شاعری و علاقه شاهان نسبت به شاعران و هم‌چنین دعوت از شاعران و نویسندگان درباری دیگر کشورها، گسترش علوم از قبیل فلسفه، علوم پزشکی، نجوم، و هم‌چنین وجود شماری فیلسوف و دانشمند در دربار شاهان صفوی نقش بسزایی در فرهنگ این دوره داشت؛ در این دوره فن کتاب‌سازی، جلدسازی، تذهیب و هم‌چنین تاریخ‌نگاری، هنر خطاطی، خوشنویسی و هنرهای دستی نظیر سفال‌سازی، فلزکاری، فرش بافی، هنرمندان و نخبگان شایسته‌ای یافت؛ علاوه بر رونق و فرهنگ ذکر شده در این دوره معماری به طرز عجیبی شکوفا شد؛ شکوفایی معماری دوران صفویان در نقاط مختلف قلمرو حکومتی آنها خصوصاً شهر اصفهان به پایتخت آنان، یادآور شهرهایی چون سمرقند عهد تیمور، رم در عهد امپراطوری روم، تیسفون ساسانیان، و تخت جمشید هخامنشیان گردید؛ ساخت پلها، کاروانسراها، مدارس، مساجد، کلیساها، کاخ‌ها و باغ‌ها نه تنها به عمران و آبادانی کشور کمک کرد، بلکه سبک و شیوه جدیدی در هنر معماری پدید آورد.^۱

به هر حال با مطالعه دقیق بناهای بجا مانده از دوره صفوی به روشنی می‌توان پی‌برد که طراحی متناسب، محاسبات دقیق، فرم درست پوشش، رعایت مسائل فنی و علمی در ساختمان، ایوان‌های رفیع، ستون‌های بلند، تزئینات گوناگون با مایه قرآنی - مذهبی از جمله ویژگی‌های بارز معماری این دوره است؛ علاوه بر آن پیچاپیچی هندسی اسلیمی‌های به کار رفته در معماری دوره صفوی، اشاره بسیار آشکاری است بر اندیشه این که یگانگی الهی یا وحدت اولو‌هیت در ورای همه مظاهر است و هماهنگی موجود در آن چیزی نیست جز این که نشانگر کثرت در وحدت باشد (الوحدة فی الکثرة) و در هم گره خوردگی بیانگر یک جنبه و جنبه‌های دیگر است.^۲

اعلام تشیع به عنوان مذهب رسمی کشور و تأثیر آن در هنر و معماری صفوی

شاه اسماعیل، که در سیزده سالگی، پیشاپیش ارتشی ده هزار نفره از مردان اهل خود درخشید، خاور زمین را خیره کرد و در شانزده سالگی کشور و هویت مستقل ایرانی را از دل تاریخ بیرون کشید و واقعیتهای جغرافیایی داد و ایران جغرافیایی را واقعیتهای سیاسی بخشید؛ پس از فتح تبریز در سال ۸۸۰ ش (۱۵۰۱م)، شاه اسماعیل چنین خواند: «من امروز به زمین

۱ - سایت اینترنتی دانشنامه رشد، فرهنگ، هنر و معماری صفویه.

۲ - بورک‌هات، تیتوس، هنر اسلامی - زبان و بیان، ترجمه مسعود رجب‌نیا، تهران، سروش، چاپ اول، ۳۶۵، ص ۷۵.

فرود آمد؛ منم سرور و شاهنشاه بدان به حقیقت منم فرزند حیدر؛ منم فریدون، منم خسرو، منم جمشید و منم ضحاک، منم رستم زال منم اسکندر؛ سرّ انا الحق خفته است در سینه من؛ چون منم حقیقت مطلق و حقیقت آن باشد که من به سرانجام رسانم.» با این سرود بود که شاه اسماعیل حکومت مستقل ایرانی خود را در ایران اعلام کرد و دوباره پیدایی ایران یکپارچه و مستقل را واقعیت بخشید.^۱ او پس از پیروزی بر الوند میرزا در نخجوان، در همان سال ۹۰۷ راهی تبریز شد و در آنجا مورد استقبال بزرگان شهر قرار گرفت و مراسم تاجگذاری وی به عنوان نخستین شاه سلسله صفوی برگزار شد؛ نخستین اقدام وی اعلام رسمیت مذهب تشیع به عنوان مذهب رسمی دولت خود بود؛ پیش از آن، از روزگار جنید، مذهب تشیع در خانقاه شیخ صفی در اردبیل به عنوان یک مذهب رسمی مطرح شده بود.^۲

ماجرای او در کتاب «تاریخ جهان آرا چنین آمده است:

«از حوالی شروان عزیمت کرد و راه آذربایجان را پیش گرفت؛ در حدود نخجوان الوند بیگ آق قویونلو را مغلوب و پراکنده ساخت «۹۰۷ ق / ۱۵۰۲ م» و خود پیروزمندانه وارد تبریز شد و سلطنت خود را با اعلام و اظهار سلطنت شیعه که به هر حال با آیین اکثریت اهل شهر مغایر بود، اعلام داشت.»^۳

«در دوران پادشاهی شاه اسماعیل، شهرهای مهم و مذهبی ایران روی آبادانی و روزبهی دیده، به شهرهای مقدس کربلا، نجف، سامره، اردبیل، تبریز، خوی و اصفهان توجه زیادی گردید؛ شاه اسماعیل با ارادت خاصی که به امامان معصوم (ع) مخصوصاً مولای متقیان، حضرت امام علی (ع) و سید الشهداء، حضرت امام حسین (ع) داشت، دستور داد تعمیرات زیادی در مزار آنان انجام شود؛ او علاوه بر آن هدایای گران قیمتی به بارگاه ملکوتی امام حسین (ع) اختصاص داد و دستور داد تا پوشش قبر مطهر آن حضرت را از عاج و طلا درست کرده پوشانند؛ هم‌چنین کتیبه‌ای که بر سر در ورودی حرم مطهر امام موسی کاظم (ع) نصب شده است، به دستور شاه اسماعیل بوده است.»^۴

تشویق و ترغیب علما، شعرا، سخنوران و هنرمندان به نشر علوم و معارف شیعی، اصلاح حال روحانیت و تعدیل افکار دینی، اهتمام خاص در استقلال تمامیت ارضی و تلاش در راستای عمران و آبادانی کشور با بنای کاخ‌ها و عمارات عالی در جاهای مختلف کشور، از ویژگی‌های حکومت صفویان به ویژه شاه عباس کبیر بوده است.^۵

در دوران کشورداری صفوی (۸۸۰ تا ۱۱۰۱ ش = ۱۵۰۱ تا ۱۷۲۲ م)، ایران هویت فرهنگی و سیاسی متمایز و استقلال

۱ - یزدان پرست، حمید، نامه ایران (جلد اول)، تهران، انتشارات اطلاعات، چاپ اول، ۱۳۸۴، مقاله ایران و ایرانی بودن/ پرویز مجتهد زاده، ص ۹۲.

۲ - جعفریان، رسول، صفویه از ظهور تا زوال، تهران، انتشارات مؤسسه فرهنگی دانش و اندیشه معاصر، چاپ اول، ۱۳۷۸، ص ۳۷؛

۳ - وحید قزوینی، محمدطاهرحسین، تاریخ جهان آرای عباسی، ترجمه احسان اشراقی و سید سعید میر محمد صادق، تهران، انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۳، ص ۴۶۵.

۴ - گلمغانی زاده اصل، ملکه - یوسفی، حسن، باستان‌شناسی و تاریخ هنر بقعه شیخ صفی - الدین اردبیلی، اردبیل، انتشارات نیک آموز، چاپ اول، ۱۳۸۴، ص ۷۱.

۵ - اصفهانی، عمادالدین، تاریخ مفصل اسلام - از طلوع اسلام تا عصر حاضر، تهران، ۱۳۳۷، ص ۱۰۱۲ و ۱۰۱۳؛

سیاسی کامل خود را به دست آورد؛ شاه اسماعیل پیشاپیش جنبش شیعی تازه‌ای که از اردبیل سرچشمه گرفته بود، به پای قدرت رسید و از سکوی حکومت ایران بالا رفت؛ وی با اعلام مذهب تشیع به عنوان مذهب رسمی کشور این مانور ژئوپولیتیک به موقع و کم نظیر، امپراتوری عثمانی را خلع سلاح کرد.

صفویان توانستند از به هم پیوستن ایرانی تباران فلات ایران، در حکومت ایرانی تازه خویش، مفهوم ملت ایران را واقعیتی تازه بخشند، و با یکپارچه کردن بخش‌های گوناگون فلات ایران، مفهوم سرزمین یا کشور ایران را دوباره زنده کنند و یکپارچگی سرزمینی ایران را تقریباً در چارچوب مرزهای ایران دوران ساسانی، محقق سازند؛ در نیمه دوم دوران حکومت صفوی قلمرو ایران از داغستان (بخش جنوبی روسیه کنونی) تا جنوب خلیج فارس، و از کابل تا بغداد گسترش یافت.

علوم، فنون، فلسفه، ادبیات ایرانی و هنرهای اسلامی به ویژه معماری شیعی، در دوران زندگی دوباره ایران اوجی تازه گرفت و هویت ایرانی را درخشندگی تازه بخشید و به همین علت است که رد پای هنر و معماری شیعی دوران صفوی، امروزه در بلاد و سرزمین‌های دوردست، از هند گرفته تا منطقه قفقاز قابل رؤیت است.^۱

آیین تشیع هم، چنانکه شاه صفوی پیش بینی کرده بود، بعد از چندین نسل دعوت و تبلیغ پنهان و آشکار که از جانب پدران او در جریان بود، اکنون آماده آن بود که گستره پنهان خود را که سال‌ها زیر نقاب تقیه پنهان و ناشناخته گذاشته بود، آشکار کند، و چنین نیز کرد؛^۲

بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی نمونه بارز معماری شیعی

«آرامگاه‌های دوران صفوی و روزگار پس از آن - بعد از معماری آرامگاهی دوره قرون میانی - سیر قهقراپی پیموده، در این هنگام مقابر غیر مذهبی به طور قطع جای خود را به قبور مقدسین دادند؛ جایگاه طبیعی چنین آرامگاه‌هایی اغلب کاملاً بزرگ و مجلل بوده، بناهای فرعی و صحن‌های مجاور و باغ‌های وسیعی را شامل می‌شد؛ فی‌المثل بقعه شیخ صفی‌الدین، نیام بزرگ صفویه در اردبیل است که نه تنها یک آرامگاه، بلکه چندین مقبره را در بر دارد که بزرگ‌ترین آنها جنت‌سراست؛ این عصر، بقاع بزرگ مذهبی ایران را به خود دید که بیش و کم به هیأت ظاهری قطعی خود رسیدند و امروزه به همان شکل برجای مانده‌اند.»^۳

بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی حدود هفتصد سال پیش باغ بزرگی بنام اسفیریس بوده است که شیخ صفی‌الدین اردبیلی در بخشی از آن باغ به ارشاد و تدریس مریدان خود می‌پرداخت؛ مجموعه بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی پس از وفات

۱ - یزدان پرست، حمید، نامه ایران (جلد اول)، تهران، انتشارات اطلاعات، چاپ اول، ۱۳۸۴، مقاله ایران و ایرانی بودن، پیشین، صص ۹۲ و ۹۳.

۲ - سایت اینترنتی دانشنامه رشد، شاه اسماعیل صفوی.

۳ - کیانی، محمد یوسف، معماری ایران (دوره اسلامی)، تهران، انتشارات سمت، چاپ اول، بهار ۱۳۷۹، مقاله مقابر/ دکتر روبرت هیلنبراند، ترجمه کرامت الله افسر.

شیخ صفی در سال ۷۳۵ ه. ق به وسیله فرزند وی صدرالدین موسی با ساختن یک برج مقبره‌ای بنام الله الله در محل دفن وی پایه‌گذاری شد؛ این بنا از مقابر برجی شکل با ارزش ایران است و وجه تسمیه آن وجود نام مبارک الله در متن ساقه برج با خط بنایی معقلی است؛ در طول ایام بخصوص پس از شروع حکومت صفویه با توجه به ارادت و احترام خاصی که پادشاهان صفوی نسبت به جد خود معمول می‌داشتند واحدهایی به صورت بخش‌های الحاقی به مجموعه قبلی اضافه شده، بطوریکه پس از مرگ شاه اسماعیل اولین پادشاه سلسله صفویه او را در کنار قبر شیخ با ساختن گنبدی کوچک به خاک سپردند؛ پس از دفن شاه اسماعیل مدفن شیخ صفی با عنوان بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی، هم محل دفن جد سلاطین صفویه و هم محل دفن نخستین پادشاه این سلسله و جدا از آن محل نشر تفکر سیاسی مذهبی صفوی و جایگاه حضور بزرگان این سلسله و کنترل حکومت شد و برای همین در دوره صفوی با عنایت ویژه شاهان این دوره در نهایت دقت تکمیل و تزین شد تا جائیکه بقعه را با وسعتی نزدیک به ۲۱ هزار متر مربع به بهشت موعود خداوندی تشبیه می‌کنند؛ این مجموعه با دارا بودن بناهایی از سال ۷۳۵ هجری قمری تا ۱۰۳۸ ه. ق بعنوان یک کلکسیون معماری، کاشی‌کاری پر حجم معرق، نقاشی‌های مطالای دیواری، صندوق قبور منبت و مشبک، درب‌های نقره پوش و تالار عجیب چینی‌خانه، هم اینک کاندید ثبت در فهرست میراث جهانی است.^۱

دور برج مقبره شیخ صفی، کتیبه بزرگ آجری است که کلمه «الله» با کاشی روی آن مکرر شده است؛ کاشی‌کاری حیاط و سردر که در انتهای خیابان شیخ در مسافت کم واقع شده است بسیار زیباست؛ موزائیک‌کاری آن طرحی زیبا دارد و با دقت بریده شده و رنگ‌های گوناگون در آن به کار رفته و دور سردر حاشیه‌ای مانند طناب زخیمی از کاشی فیروزه رنگ ساخته شده است؛ مقبره شیخ صفی‌الدین نه تنها از لحاظ معماری جالب توجه است، بلکه بعضی از بزرگترین شاهکارهای صنعتی ایران که اکنون در نقاط مختلف دنیاست در گذشته در این مقبره بوده است که متأسفانه در دوره‌های مختلف به تاراج رفته است که فرش نفیس این مجموعه که اکنون در موزه ویکتوریا آلبرت لندن است و نیز کتاب‌ها، ظروف و اشیاء تاریخی و گران قیمت متعدد از آن جمله‌اند.^۲ استادان هنرمند، با به کارگیری انواع گره‌های هندسی و نقوش اسلیمی ماری و طوماری در لابلای کتیبه‌ها و اسپرهای خطی با گل و برگ‌های پهن گود و برجسته، جذابیت و معنویت آیات و احادیث مندرج بر در و دیوار بخش‌های مختلف این بقعه را دو چندان کرده‌اند.

کتیبه‌های بقعه شیخ صفی

کتیبه نویسی در بقعه شیخ صفی اردبیلی چون دیگر هنرهای کاربردی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده و از حیث سبک

۱ - سایت اینترنتی شیخ صفی / بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی: <http://www.sheykhsafi-ar.ir/Home>

۲ - حقیقت عبدالرفیع، تاریخ هنرهای ملی و هنرمندان ایرانی (از مانی تا کمال الملک)، تهران، انتشارات کومش، چاپ دوم، ۱۳۸۵، ص ۵۳۷.

نگارش و مضامین مورد بررسی است.

از لحاظ سبک نگارش کتیبه‌های بقعه به سه دسته تقسیم می‌شوند:

- ۱- کتیبه‌های یک خطی که اکثراً با خط ثلث یا نستعلیق و یا رقع نوشته شده‌اند.
- ۲- کتیبه‌های دو خطی که به صورت ثلث - نسخ و یا ثلث - کوفی متجلی یافته و معمولاً با تزئینات و نقوش گیاهی و اسلیمی همراهند.
- ۳- کتیبه‌های کوفی بنّایی (معقلی) که در لابلاهای آجرهای ساده یا آجرهای لعابدار فیروزه‌ای و لاجوردی نگاشته شده‌اند. و از نظر مضامین نیز کتیبه‌ها، در سه بخش اصلی قابل بررسی هستند:
- ۱- کتیبه‌های قرآنی که بیشتر شامل آیاتی هستند که مضامین آنها در مورد توحید، نبوت و معاد و همچنین در خصوص احیای نماز و پرداخت زکات و ذکر و تسبیح خداوند و دعوت مسلمانان به وحدت و یکپارچگی و وعده بهشت برای پرهیزکاران و نوید عذاب به گنهکاران است.
- ۲- کتیبه‌های حدیثی که انعکاس کلام گوهر بار پیامبر اکرم (ص) و ائمه معصومین (ع) است و شامل دعا لزوم یادگیری علم و نشر آن، عبادت خدا، پیروی از اهل بیت (ع)، اخلاص، ذکر و تسبیح خدا، یاد مرگ و دعوت به عدالت و سخاوت هستند.
- ۳- کتیبه‌های دعایی شامل ادعیه و صلوات کبیره و شهادتین و صفت جمالیه و جلالیه خداوند تبارک و تعالی می‌باشند که مناجات امیر مؤمنان امام علی (ع) نیز از جمله آنهاست.^۱

گنبد «الله الله»

گنبدی که بر بالای مقبره شیخ صفی‌الدین ساخته شده به گنبد «الله الله» معروف است؛ زیرا ساختمان آن طوری است که لفظ مبارک «الله» با کاشی‌های آبی رنگ، به اشکال مختلف بر بدنه آجری آن نقش بسته است؛ به عبارت دیگر در میان آجرهایی که بدنه گنبد را تشکیل می‌دهد کاشی‌هایی به کار رفته که از هر طرف به صورت «الله» خوانده می‌شود. (تصویر ۱) شاید بنا به گفته «آدام اوله آریوس»، «این نقش است که از صفای باطن شیخ صفی‌الدین موسی بر معمار الهام گردیده و لفظ مقدس «الله» زینت ظاهری و معنوی خاصی بدین گنبد داده است» بین تاج گنبد و بدنه آن کتیبه‌ای با خط ثلث - کوفی بر محیط آن نوشته شده است و عبارت آن چنین است:

«بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ أَشْهَدُ أَنْ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ، وَالْمَلَائِكَةُ وَأُولُو الْعِلْمِ قَائِمًا بِالْقِسْطِ، لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ، إِنَّ الدِّينَ عِنْدَ اللَّهِ الْإِسْلَامُ، هُوَ الْحَيُّ الَّذِي لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ، فَادْعُوهُ مُخْلِصِينَ لَهُ الدِّينَ، الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ، ذَلِكُمْ رَبُّكُمْ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ خَالِقُ

۱ - گلمغانی زاده اصل، ملکه - یوسفی، حسن، باستان‌شناسی و تاریخ هنر بقعه شیخ صفی - الدین اردبیلی، اردبیل، انتشارات نیک آموز، چاپ اول، ۱۳۸۴، ص

كُلُّ شَيْءٍ فَاَعْبُدُوهُ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ وَكِيلٌ، لَا تُدْرِكُهُ الْأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الْأَبْصَارَ وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ وَإِنَّكَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ» (تصویر ۲) سازنده گنبد، «عوض بن محمد» بوده است که در بخشی از گنبد نام او به این شکل آمده است؛ «عمل عبدالفقیر - الراجی - الی عفوالصمد عوض بن محمد»^۱

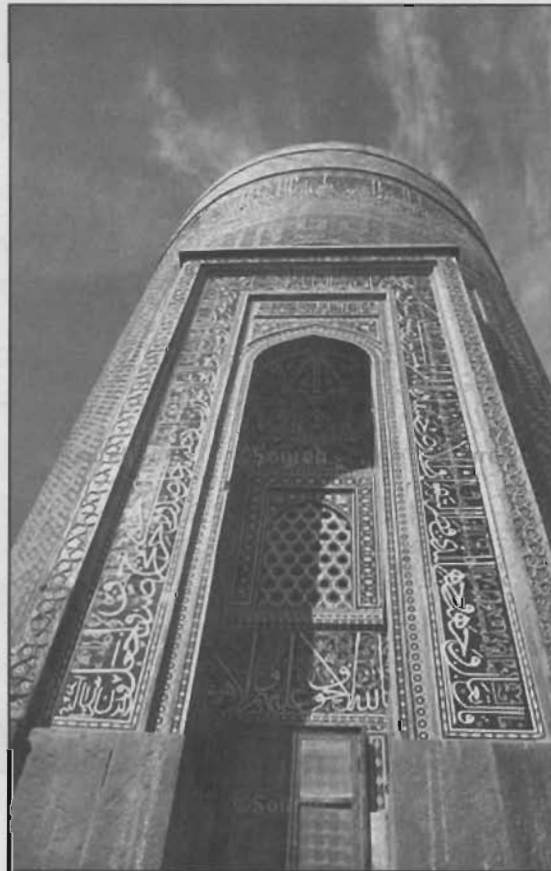
بالای کنگره نیز کتیبه‌ای به خط نسخ به چشم می‌خورد، که اشاره‌ای است به این حدیث شریف «قال رسول الله (ص): انا مدينة العلم و علی بابها که این خود نشانگر این نکته است که خانقاه شیخ، علاوه بر محل عبادت و تقرب به خداوند، مکان تحصیل علم و دانش و باب کسب حکمت و عرفان نیز بوده است و علاوه بر آن اشاره به نام مبارک امام همام حضرت علی بن ابیطالب (ع) در ورودی بنای اصلی حکایت از حاکمیت مطلق تشیع در این بارگاه دارد.



تصویر ۱- گنبد «الله الله»



تصویر ۲- کتیبه گنبد «الله الله»



قبله قاپوسی، درب ورودی گنبد «الله الله»

نمای خارجی رواق بقعه نیز مترتّب به روایات و احادیث شیعی است؛ در بالای پنجره‌های طبقه پایین عباراتی با کاشی زیبای معرق با این مضامین نوشته شده است:

«یا قومنا اجیبوا اداعی الله»، «اجیبوا هذه الدعوة»، «احب الاعمال الى الله دوامها»، «الدعاء هو العبادة» «خير العبادة احمرها»؛
که مؤمنان را به دعا و نیایش و معنویت و عرفان فرا می‌خواند.^۱

برسردر دارالحديث نیز حدیث زیبایی از رسول اکرم (ص) در باب علم به خط ثلث نقش بسته است: «قال عليه افضل الصلوات و اكمل التحیات: بالعلم احیاء القلوب العارفين و فيه شفاء صدور العابدین» در اندرون بقعه شیخ صفی نیز، در محل تبدیل استوانه به گنبد، بالای مزار شیخ، گچ بری‌های زیبایی از برگ‌های مشبک و آیات ۱ - ۵ سوره مبارکه فتح با خط ثلث، فضای داخل بقعه را معنویت خاصی بخشیده است: (بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ) إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُبِينًا * لِيَغْفِرَ لَكَ اللَّهُ مَا تَقَدَّمَ مِنْ ذَنْبِكَ وَ مَا تَأَخَّرَ وَ يَتِمَّ نِعْمَتُهُ عَلَيْكَ وَ يَهْدِيكَ صِرَاطًا مُسْتَقِيمًا * وَ يَنْصُرَكَ اللَّهُ نَصْرًا عَزِيزًا * هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ السَّكِينَةَ فِي قُلُوبِ الْمُؤْمِنِينَ لِيَزْدَادُوا إِيمَانًا مَعَ إِيْمَانِهِمْ وَ اللَّهُ جُنُودُ السَّمَاوَاتِ وَ الْأَرْضِ وَ كَانَ اللَّهُ عَلِيمًا حَكِيمًا * لِيَدْخُلَ الْمُؤْمِنِينَ وَ الْمُؤْمِنَاتِ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا وَ يُكَفِّرُ عَنْهُمْ سَيِّئَاتِهِمْ وَ كَانَ ذَلِكَ عِنْدَ اللَّهِ فَوْزًا عَظِيمًا * بر دیوارهای تالار دارالحفاظ نیز بخشی از آیه ۱۲۸ سوره مبارکه بقره به همراه دعایی قرآنی و آیات ۱۷-۲۲ سوره مبارکه ملک نقش بسته است: قال صدق الله تعالى تب علينا انك انت التواب الرحيم؛ اللهم اضمننا بالقرآن و امنا بالقرآن و احشرنا بالقرآن و جوزنا صراط بالقرآن و ادخلنا الجنة بالقرآن لا تفرقة بيننا و بين القرآن؛ اللهم اجعل ثواب تلاوتنا من كتابك الى ارواح آبائنا و الى ارواح اهل القبور.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ * أَمْ أَمِنْتُمْ مَّنْ فِي السَّمَاءِ أَنْ يُرْسِلَ عَلَيْكُمْ حَاصِبًا فَسَتَعْلَمُونَ كَيْفَ نَذِيرٍ * وَلَقَدْ كَذَّبَ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ فَكَيْفَ كَانَ نَكِيرٍ * أَوَلَمْ يَرَوْا إِلَى الطَّيْرِ فَوْقَهُمْ صَافَاتٍ وَيَقْبِضْنَ مَا يُمَسِّكُهُنَّ إِلَّا الرَّحْمَنُ إِنَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ بَصِيرٌ * أَمَنْ هَذَا الَّذِي هُوَ جُنْدٌ لَكُمْ يَنْصُرُكُمْ مِّنْ دُونِ الرَّحْمَنِ إِنَّ الْكَافِرِينَ إِلَّا فِي غُرُورٍ * أَمَنْ هَذَا الَّذِي يَرْزُقُكُمْ إِنْ أَمْسَكَ رِزْقَهُ بَلْ لَجُوا فِي عُتُوٍّ وَنُفُورٍ * أَفَمَنْ يَمْشِي مُكِبًّا عَلَى وَجْهِهِ أَهْدَى أَمَنْ يَمْشِي سَوِيًّا عَلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ.^۲ (تصویر ۳) و دهها کتیبه دیگر که بر جای جای بقعه نفیس شیخ صفی‌الدین اردبیلی نقش بسته است که توجه و سیر در آنها هر بازدید کننده‌ای را از عالم فرش به ملکوت عرش سوق می‌دهد.

این همه نقش و نگار با مایه معنوی و این اندازه نوشته و کتیبه با مضمون مذهبی گویای یک چیز است و آن هم این که این بنا و این خانقاه، جایگاه و پایگاه حکمت و عرفان و معنویت بوده است و پس از گذشت حدود هفت قرن از احداث آن، هنوز تأثیر معنوی خویش را حفظ کرده است و گویی از در و دیوار آن نور و معنویت می‌بارد:

۱ - _____، ص ۲۲۳.

۲ - گلمغانی زاده اصل، ملکه - یوسفی، حسن، باستان‌شناسی و تاریخ هنر بقعه شیخ صفی - الدین اردبیلی، اردبیل، انتشارات نیک آموز، چاپ اول، ۱۳۸۴، ص ۳۹۲.

یار بی پرده از در و دیوار
که یکی هست و هیچ نیست جز او

در تجلی است یا اولی الابصار
وحده لا اله الا هو

(هاتف اصفهانی)

«ماند لسلو» در خصوص بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی می‌گوید: «آدمی هنگامی که به اندرونی آرامگاه شیخ گام می‌نهد، چنان می‌پندارد که گویی در عالم آسمان و در چند قدمی ملائک و شانه به شانه علین و در دنیایی به غایت شفاف تر از آنچه که تا به حال دیده و شنیده و پنداشته قدم می‌زند؛ دیوارها را تو گویی پریان با عطر و گلاب اندود کرده‌اند؛ نه آنکه معمار زبردستی خواسته است به وسیله اشکال گل و بوته، تکلیف خود را ادا کرده باشد؛ و تو در می‌مانی که عناصری از قبیل خاک و آب و خشت و آجر و سنگ، چگونه می‌تواند آدمی را به دنیایی این چنین آسمانی و پاک و جاودانه بکشاند و این چیزی است که در کلیساهای غرب، هیچ به چشم نمی‌آید؛»^۱

کمپفر آلمانی که در بین سال‌های ۱۰۹۶-۱۱۰۵ ه. به ایران سفر کرده است نیز درباره ارزش و تقدس این بقعه می‌گوید: «برجسته‌ترین، بزرگ‌ترین و زیباترین مقابر متبرک ایران بدون تردید اینها هستند: اول حرم امام هشتم حضرت امام رضا (ع) در مشهد، دوم حرم خواهرش حضرت معصومه (ع) در قم و در مرحله سوم بقعه شیخ صفی در اردبیل؛»^۲

در نظر مردم قرن یازدهم هجری، بقعه اردبیل محل معجزات بود و گویا بنا به گفته اوله آریوس، شیخ صدرالدین پس از مرگ پدر، خود این بنا را به وسیله معماری که از مدینه آورده بود ساخت و نقشه اولیه آن را خود او به معمار ارائه کرد و بعدها شیخ جنید حیاط‌های متعدد مزار را ساخته و آن را توسعه داد.^۳

نتیجه‌گیری

هنر نزد ایرانیان است و بس
ندارند شیر ژیان را به کس

(فردوسی)

ایرانیان از دیر باز با هنر و معنویت مانوس بوده‌اند و سخن حکیم توس، فردوسی بزرگ گواه این ادعاست. از جمله هنرهایی که از زمان‌های کهن در ایران زمین مورد توجه و علاقه هنرمندان بوده است هنر برتر معماری است؛ این هنر که ذاتاً یک هنر معنوی است با پیدایش حکومت صفویان در ایران و تثبیت مذهب شیعه به عنوان مذهب رسمی کشور رنگ و بوی معنوی و عرفانی بیشتری به خود گرفت. در این دوره خوشنویسی و نگارگری نیز با این هنر به هم آمیخت تا اثر

۱ - همرنگ، ناصر، اردبیل از دیدگاه جهانگردان، اردبیل، مجله سبلان، شماره ۳، پاییز ۱۳۷۱، ص ۶۱.

۲ - گلمغانی زاده اصل، ملکه - یوسفی، حسن، باستان‌شناسی و تاریخ هنر بقعه شیخ صفی - الدین اردبیلی، اردبیل، انتشارات نیک آموز، چاپ اول، ۱۳۸۴، ص ۱۳۶.

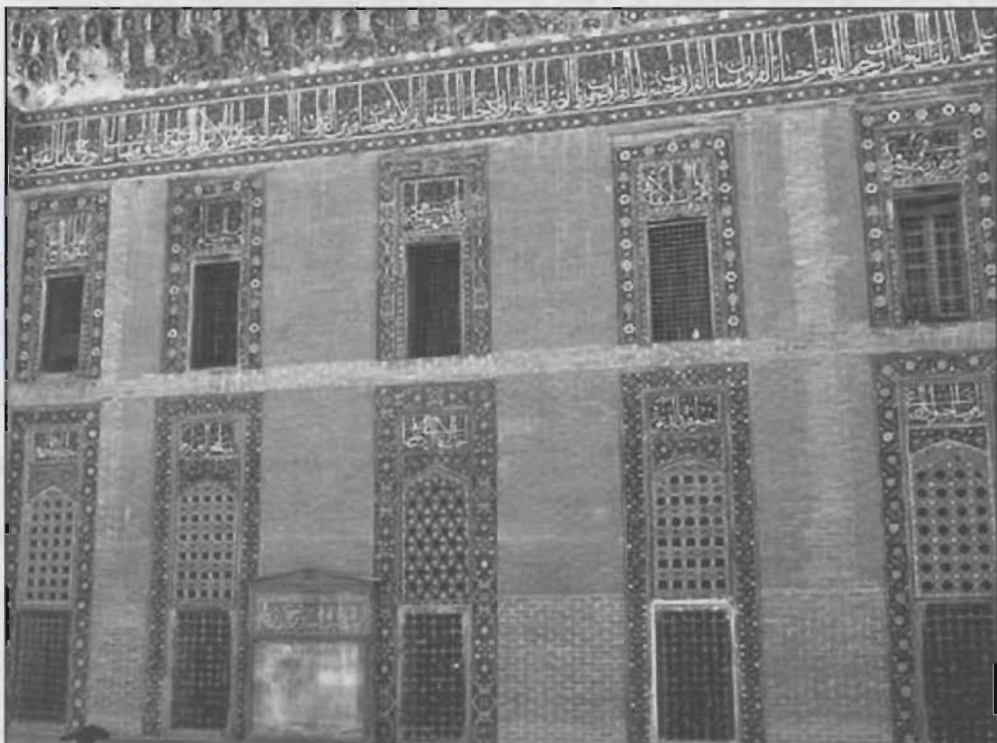
۳ - _____، ص ۱۴۱.

بخشی هنر معماری در زمینه القاء حس و حال معنوی دو چندان شود چرا که اغلب کتیبه‌هایی که بر در و دیوار بناهای ساخته شده در دوره صفوی نقش می‌بست و بر زیبایی آنان می‌افزود مفاهیم قرآن، حدیثی و دعائی داشتند.

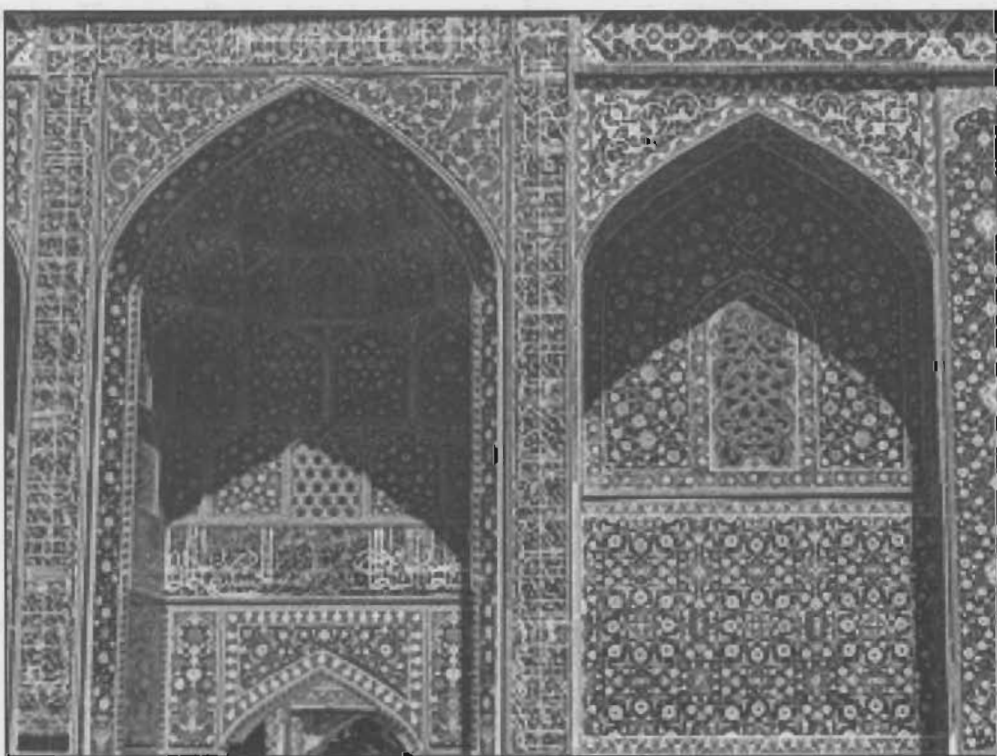
نمونه بارز و مثال زدنی این بناها مجموعه بقعه شیخ صفی‌الدین جدّ سلسله صفویه در اردبیل است که استادان و هنرمندان بزرگ، برجای جای آن، با طرح‌های بسیار زیبای اسلیمی و خطوط ماندگار نسخ، ثلث و کوفی کتیبه‌های بی نظیری آفریده‌اند که هر بیننده‌ای را به تعجب و تحسین وادار می‌دارد. شمسه‌هایی که بر سقف درونی گنبدها چون خورشید نور معرفت براندرون می‌تابند یا کتیبه‌هایی که روایتگر آیات و روایات و احکام خداوند و برگزیدگان او هستند و طرح‌های خیره کننده‌ای که نشان دهنده وحدت در کثرت هستند، همه و همه گویای این نکته‌اند که مبدعان و سازندگان این مجموعه و نیز کسانی که روزگاری در آن می‌زیستند و اهل این ولایت (اردبیل) که احیاگران مکتب تشیع نیز هستند، مردمانی مؤمن، مذهبی و اهل حکمت و عرفان بوده‌اند.

توجه به این نکته ضروری است که اردبیل به عنوان خواستگاه فرهنگ و مکتب تشیع با وجود شخصیت‌ها و علمای بزرگی چون خود شیخ صفی‌الدین، شاه اسماعیل اول، ملا احمد مقدس اردبیلی و... نقش بسزایی در تبیین و تشیع این فرهنگ در تمامی کشور داشته است؛ و قطعاً شکوفایی هنر، شعر، ادبیات و معماری شیعی در جای جای ایران، از این منظر با اردبیل مرتبط است؛ چرا که اگر مذهب شیعه از اردبیل بر نمی‌خاست و توسط شاه اسماعیل به عنوان مذهب رسمی کشور اعلام نمی‌شد، احتمالاً هنری به نام هنر شیعی نیز به وجود نمی‌آمد.

از آنجایی که اساس و شالوده هنر شیعی احکام و تعالیم والای مکتب تشیع است و اردبیل مبدأ و منشأ و خواستگاه این مکتب است، این امر می‌تواند زمین‌های برای ابداع و ایجاد مکتبی مستقل با عنوان مکتب اردبیل باشد.



تصویر ۳- کتیبه‌های دارالحفاظ بقعه شیخ صفی



نمونه کاشی‌کاری بقعه شیخ صفی

نقش و جایگاه ماندگار تذهیب در شکوفایی هنر اسلامی

رضا تاج آبادی^۱، کریم مشایخی^۲، سمیه شعبانی^۳

۱- عضو هیئت علمی مرکز آموزش عالی شهید بابایی اراک

۲- کارشناس ارشد و مدرس مجتمع آموزشی جهاد کشاورزی استان مرکزی

۳- پژوهشگر علوم اجتماعی



چکیده

هنر اسلامی، هنری است برخاسته از باور اسلامی، هنرمند مسلمان با چنین باوری به خلق اثری هنری می‌پردازد. جریان تحریم صورت‌نگری در اسلام به رشد و شکوفایی سه شاخه هنری خوشنویسی، تذهیب و نگارگری منجر شد. تذهیب یکی از هنرهای ایرانی اسلامی است، این هنر را می‌توان مجموعه‌ای از نقش‌های بدیع و زیبا دانست که نقاشان و مذهب‌بان برای هر چه زیباتر کردن کتاب‌های مذهبی و دیوان اشعار به کار می‌برند. استادان تذهیب این مجموعه‌های زیبا را در قرآن کریم به کار می‌گیرند تا صفحه‌های زرین ادبیات جاودان کلام الهی را زیبایی دیداری ببخشند.

قرآن‌های تذهیب شده به دست هنرمندان شیعی هنوز از شاهکارهای هنر اسلامی به شمار می‌رود و تنوع بسیار عناصر تزئینی در این قرآن‌ها شیوه‌ای نو را برای تذهیب‌گران دوره‌های بعدی پدید آورد. هنر تذهیب، از گذشته‌های دور تا به امروز همیشه و همواره جایگاه ارزشمندی در کتابت، کتاب‌آرایی و تزئین داشته است. هدف از ارائه این مقاله، تبیین نقش و جایگاه هنر تذهیب در رشد و شکوفایی هنرهای اسلامی و شیعی است.

کلید واژه‌ها: هنر اسلامی، هنردینی، تذهیب، صفویه، قرآن، صفحه آرایی، کتاب‌آرایی، هنرمندان شیعه

مقدمه

هنرمندان اسلامی هنر را به خانه‌های مردم بردند. در این میان، بزرگترین سفیر هنر در خانه‌های مسلمانان، گرامی‌ترین و ارزشمندترین کتاب موجود در خانه هر مسلمان؛ یعنی قرآن بود. در ارتباط با قرآن هنرمندان مسلمان از انواع هنرها بهره جستند. گروهی کتابت آن را بر عهده گرفتند و جمعی زیباسازی حاشیه‌ها و جلد‌های این کتابت را عهده دار شدند. هنرمندان از مجموعه هنرهایی استفاده نمودند که از آنها به نام تذهیب و تشعیر یاد می‌شود. تذهیب را می‌توان مجموعه‌ای

از نقش‌های بدیع و زیبا دانست که نقاشان و مذهب‌بان برای هرچه زیباتر کردن کتاب‌های مذهبی، علمی، فرهنگی، تاریخی، دیوان اشعار، جُنگ‌های هنری و قطعه‌های زیبای خط به کار می‌برند.

در صدر اسلام، نخست به منظور تعیین سر سوره‌ها، آیات، جزء‌ها و سجده‌ها قرآن را تزیین می‌کردند. تزئینات اولیه که پایان یک سوره و آغاز سوره‌ی بعد را معین می‌کرد در سده‌های سوم و چهارم هجری رونق گرفت و در سده‌های هفتم و هشتم ریف و پر مایه شد، به طوری که در سده‌های یازدهم و دوازدهم هجری و پس از آن «تذهیب» خود یک هنر ویژه‌ی اسلامی شد و تنوع فراوان گرفت. در زمینه‌ی کتاب‌آرایی و کتاب‌سازی و توجه ویژه به قطع، جلد و شیوه‌ی صحافی سر منشاء پیدایش هنرهای ریفی در کتاب‌آرایی شد.

تذهیب به معنی زر اندود کردن و طلاکاری کردن به آن دسته از نقوش تزیینی گفته می‌شود که در آن نقوش اسلیمی و ختایی و گره‌بندی‌ها از رنگ طلا یا خطوط مشکی و زمینه‌ی لاجورد کشیده شده‌اند. چنانچه در طراحی این نقوش ترسیمی از رنگ‌های دیگر بهره‌ی کافی گرفته شده باشد به آن «ترصیع» یا «تذهیب مرصع» گویند و اگر جدول‌ها و کتیبه‌های اطراف نقوش تذهیب‌دار، با رنگ‌های مختلف و درخشان کشیده شده باشد به آن «جدول مرصع» گویند.

تزیین قرآن و دیگر کتب و دیوان‌های اشعار باعث شد که تذهیب، تزیین، کتاب‌آرایی نضج و قوام گیرد. در کتاب‌آرایی، صفحات نسخه‌های قرآن و دیگر کتاب‌های نفیس را با طلا و رنگ‌های گوناگون، گل و بته‌ها، طرح‌ها و نقوش‌های گوناگون هندسی و موزون تزیین می‌کردند و بدین ترتیب با ظرافت تمام دنیایی پر شکوه از رنگ و نقش را در اوراق کتاب‌ها گسترده کردند، به گونه‌ای که حالات و روحیات هر دوره‌ای را می‌توان در هنر تذهیب آن دوره متجلی یافت. صفحات و لوح‌های تذهیب شده‌ی قرن‌های ۳ و ۴ هجری با نقوش‌های ساده و بی‌پیرایه تزیین شده‌اند. تذهیب‌های قرون ۵ و ۶ هجری، یعنی مصادف با دوره‌ی سلجوقی و مملوکان مصر متین و منسجم است و کار تزیین و تذهیب نسبت به قرون اولیه، اهمیت و پیشرفت بیش تری پیدا کرده است. نقوش‌های ساده و هندسی جای خود را به نگاره‌های گیاهی داده‌اند و تزیین توماری شکل از ویژگی‌های این دوره به شمار می‌رود. لوحه‌های مذهب قرن ۷ و ۸ هجری، یعنی دوره‌ی ایلخانی، پرشکوه و نیرومندند چنان که در آثار این دوره، با طرح‌های هشت پر و ستاره‌های دوازده پر به صورت تکی یا ترکیبی در سر لوح‌ها بر خورد می‌کنیم. نگاره‌های گیاهی به نسبت پهن در ترکیب با خطوط کوفی بر روی زمینه‌ی لاجوردی جلوه‌ای چشمگیر دارند. در حاشیه‌ها نگاره‌های اسلیمی به کار برده‌اند. در رنگ‌آمیزی رنگ آبی سیر بیشتر در مرکز قرار دارد و رنگ‌های طلایی، آبی، قرمز، سبز و پرتقالی در پیرامون گذارده شده‌اند. صفحات تذهیب شده‌ی قرون ۹، ۱۰ و ۱۱ در دوره‌های تیموری و صفوی ظریف و تزیینی و تجملی است. هنر تذهیب در دوره‌ی تیموری به اوج شکوفایی می‌رسد. طلا و لاجورد رنگ‌های اصلی‌اند و نگاره‌های گیاهی، منزه‌های طبیعی و گاه نقوش پرندگان نقوش اصلی را تشکیل می‌دهند.

سیر هنر تذهیب را می‌توان نموداری از سیر تحول هنر تزیینی ایران دانست. امروزه همراه با رواج صنعت چاپ، هنر تذهیب و کتاب‌آرایی کم رونق شده است، اما تذهیب صفحات آغازین و حاشیه و جلد قرآن‌های چاپی و مرقع‌ها و کتاب‌های خوش

نویسی هنوز سنتی اصیل و ماندگار است که همچنان رونق و ارج خود را دارد. روش تزئینات صفحات و کتاب‌ها هنوز چنین است که اگر تصویر بر کاغذ نخودی رنگ نقش شود متن را با لاجورد به اصطلاح «بوم» می‌کنند. گاه متن تذهیب را یک پارچه‌ی طلا می‌کشند، سپس آن را صیقل می‌زنند و بر سطح صاف و براق آن، نقش و طرح‌های گل و بته ختایی و اسلیمی رسم می‌کنند. طرح اشکال را بر آن با قلم نازک و مرکب «قلم گیری» می‌کنند و پس از آن با آبرنگ و لاجورد متن اشکال را «بوم» می‌کنند.

تعریف تذهیب

این واژه از ریشه ذَهَب (= زر، طلا) مشتق شده و به معنای زرنگار کردن، زراندود کردن، زرگرفتن، زرکاری، و طلاکاری است. و در اصطلاح، به هنر آراستن و تزئین کتب خطی گفته می‌شود. این آرایش‌ها استفاده از روش‌هایی ویژه و بکار بردن طرح‌ها و نقش‌های متنوع با محلول طلا و نقره است که بیشتر در حاشیه و صفحات آغازین و انجام کتب؛ سرسوره‌ها و کتیبه‌ها در قرآن؛ کتب ادبی، علمی، و دینی؛ قطعه‌های زیبای خط؛ یا پیرامون عناوین و سرفصل‌ها و جاهای دیگر صورت می‌گیرد. گاهی به جای طلا، از طلای فرنگی، اکلیل؛ و رنگ‌های دیگر نیز در امر تذهیب استفاده می‌شود. در واقع آراستن و تزئین زرین و سیمین بعدها به رنگین تبدیل شد. در آذین رنگین عموماً از رنگ‌های لاجورد، سفیداب، زعفران، شنگرف، سیلو، مرکب، و رنگیزه‌های دیگر استفاده می‌شود. این هنر، همواره دوشادوش هنرهای دیگری از قبیل خوشنویسی، کاغذسازی، صحافی، و راقی، و جلدسازی در امر کتاب‌آرایی نقشی بسزا داشته است.

در فرهنگ‌های فارسی تعریف دقیقی از تذهیب وجود ندارد؛ تعریفی که ما را به اصل و منشاء این هنر رهنمون باشد. در برخی از کتاب‌های قدیمی و اغلب تذکره‌ها فقط نامی از نقاشان و مذهب‌ان آمده است که این، برای دریافت معنای تذهیب کافی نیست. در لغتنامه‌ها، تذهیب را زرگرفتن و طلا کاری دانسته‌اند، اما این، هم تمام معنای تذهیب نیست. تذهیب را می‌توان مجموعه‌ای از نقش‌های بدیع و زیبا دانست که نقاشان و مذهب‌ان برای هرچه زیباتر کردن کتاب‌های مذهبی، علمی، فرهنگی، تاریخی، دیوان اشعار، جُنگهای هنری و قطعه‌های زیبای خط به کار می‌برند. استادان تذهیب، این مجموعه‌های زیبا را در جای جای کتابها به کار می‌گیرند تا صفحه‌های زرین ادبیات جاودان و متون مذهبی سرزمین خود را زیبایی دیداری ببخشند. بدین ترتیب است که کناره‌ها و اطراف صفحه‌ها، با طرح‌هایی از شاخه‌ها و بندهای اسلیمی، ساقه، گل‌ها و برگ‌های ختایی، شاخه‌های اسلیمی و گل‌های ختایی و یا بندهای اسلیمی و ختایی و... مزین می‌شوند.

تاریخچه هنر اسلامی تذهیب

سابقه هنر تذهیب به دوره ساسانی می‌رسد. پس از رواج اسلام در ایران، این هنر در اختیار حکومت‌های اسلامی قرار گرفت و در زمره هنرهای اسلامی درآمد؛ گرچه طی دوره‌های مختلف فراز و نشیب‌هایی نیز داشته است.

در دوره سلجوقیان، مذهببان بیشتر به آراستن قرآن، ابزار، ظروف، بناها، و جز آن می‌پرداختند. در عصر تیموریان، این هنر به اوج خود رسید و هنرمندان و تذهیب‌گران این دوره از سراسر ایران فرا خوانده شدند و در کتابخانه‌های مهم پایتخت به امر تذهیب کتب ارزشمند دینی، علمی، و ادبی پرداختند.

در عصر صفویان، نقاشی، تذهیب، و خوشنویسی به نحوی بارز در خدمت کتاب‌آرایی قرار گرفت و آثار پدید آمده در آن زمان، زینت بخش موزه‌های ایران و جهان شد؛ هرچند که این هنر در اواخر دوره صفوی رو به افول نهاد. در دوره‌های افشاریان، زندیان، و قاجاریان، هنر تذهیب ایران هنرمندانی برجسته به جهان معرفی نکرد؛ با این همه، به حرکت کند خود ادامه داد و به همت هنرمندانی سخت‌کوش توانست خود را زنده نگه دارد.

انواع تذهیب

دو نوع برجسته از تذهیب را می‌توان مورد اشاره قرار داد؛ یکی تذهیب شانه‌ای که بر روی کاغذ ابری صورت می‌گرفته و مبدع آن آقا ابوطالب مدرّس، از دانشمندان عهد قاجار، بوده است و دیگری تذهیب مُعَرَّق، نقش‌های اسلیمی، فرنگی، یا نقوش دیگری است که در حاشیه کتاب طراحی می‌شود و سپس مُذهَّب یا صَحَاف آن را با شفره (ابزاری آهنین و تیز با سر پهن که جلدسازان در برش چرم از آن استفاده می‌کردند) بریده و بیرون می‌آورد. سپس آن را روی کاغذی با رنگ تیره افکنده و آن نقش را از روی این کاغذ جدا کرده بر حاشیه کتاب می‌چسباند. در مرحله بعدی، مُذهَّب اطراف آن را مُهره زده با زر می‌نویسد و میان آن را، با نقوش مورد نظر، طلائندازی می‌کند. این نوع تذهیب در عهد صفویان، از روزگار شاه طهماسب، متداول بود و عموماً بر حاشیه نسخه‌هایی تعبیه می‌شد که کاغذ آنها از نوع ختایی و ضخیم بوده و قابلیت پوست کردن را داشته است. پس از دوره صفویه، این نوع تذهیب از میان رفت و امروزه نیز متروک است.

مُذهَّببان برجسته

از مُذهَّببان مهم قرن دوم قمری می‌توان از استادانی چون یقطینی، ابراهیم صغیر، ابوموسی بن عمار، ابن سقطی، و ابوعبدالله خزیمی نام برد. از استادان تذهیب کار قرن چهارم نیز می‌توان به ابوبکر محمدبن حسن نقاش اشاره کرد که متأسفانه اثری از وی در دست نیست. در دوره غزنویان، عثمان وراق خوشنویس (که در تذهیب نیز استاد بود)، ابونصر نقاش، و عبدالملک (نقاش و مهندس سلطان مسعود غزنوی) از برجسته‌ترین تذهیب‌گران به حساب می‌آمدند.

در سده پنجم قمری، عبدالرحمان محمد دامغانی شهرت بسیار دارد که آثار برجای مانده از وی نشانگر قدرت قلم او است. در سده‌های ششم و هفتم، استادانی همچون عبدالعزیز مُذهَّب، زین‌الدین خطاط، جمال‌الدین نقاش اصفهانی، فخرالدین حسین بن بدیع، شیخ بدرالدین نقاش، احمدبن ابی‌نصر عتیق، و محمدبن مسعود سرآمد دیگران بودند. مُذهَّببان چیره دست

سده‌های هشتم، نهم، و دهم عبارتند از محمد بن ایبک، حمزه بن محمد علوی، محمد بن محمد علی طوسی، احمد موسی، میرک المذهب و فرزندش قوام الدین مسعود، عبدالوهاب شیرازی، محمد امین خطاط، عبدالله شیرازی، مولانا محسن مجلد، حافظ ملا مسیح‌الله مذهب، علیرضا عباسی (خطاط، نقاش، و مذهب مشهور)، و خواجه میرک (استاد علم تصویر و تذهیب). در سده‌های یازدهم، دوازدهم، و سیزدهم مذهبانی شایسته و نخبه پای به عرصه وجود گذاشتند که بعضی از آنها عبارتند از: صالح مذهب، شرف‌الدین علی مذهب، علینقی مذهب، علی محمد مذهب - نقاش و تذهیب‌کار شیرین قلم دوره قاجار که غیر از علی محمد، تذهیب‌کار عهد فتحعلیشاه است - سید جعفر مذهب، میرزا اسدالله شیرازی، عبدالوهاب مذهب باشی شیرازی (که از سوی ناصرالدین شاه این لقب را دریافت کرد)، میرزا شکرالله مذهب، و غیاث‌الدین محمود مذهب باشی. از معروف‌ترین و برجسته‌ترین استادان تذهیب معاصر باید از افرادی چون نعمت‌اللهی، علی درودی، استاد یوسفی، استاد حاجی اسلامیان، حسین صفوی، مصورالممالکی، ابوطالب مقیمی، هادی تجویدی، استاد حسین بهزاد، عیسی بهادری، محمدعلی زاویه، محمود فرشچیان، محمدباقر آقامیری، و اردشیر مجرد تاکستانی نام برد که آثار ارزنده‌ای از خود به جای گذاشته‌اند.

مکتب‌های تذهیب

تذهیب، همچون نقاشی، دارای مکتبها و دوره‌های خاصی است چنانکه می‌توان از مکاتب سلجوقی، بخارا، تیموری، صفوی و قاجار و شعب مختلف هر مکتب سخن گفت. برای مثال، در مکتب تیموری، شعبه‌های شیراز، تبریز، خراسان و... را می‌توان تمیز داد و در واقع، تفاوت در رنگ‌ها، روش قرارگرفتن نقش‌ها در یک صفحه تذهیب و تنظیم نقش‌ها در مکتب‌های مختلف، عامل این تفاوت است. برای نمونه، تذهیب در مکتب بخارا به آسانی از تذهیب در دیگر مکتب‌ها بازشناخته می‌شود. چون، در مکتب بخارا از رنگ‌های زنگار، شنگرف، سرنج و سیاه استفاده می‌شده‌است، در صورتی که در مکتب‌های دیگر، رنگ‌ها به این ترتیب کاربرد نداشته‌است. می‌توان گفت تذهیب‌های دوره‌های مختلف، بیان‌کننده حالات و روحیات آن دوره‌ها هستند: تذهیب سده چهارم ه.ق. ساده و بی‌پیرایه، سده‌های پنجم و ششم ه.ق. متین و منسجم، سده هشتم ه.ق. پرشکوه و نیرومند و سده‌های نهم و دهم ه.ق. ظریف و تجملی هستند.

بررسی آثار تذهیب شده در دوره‌های گذشته، بر تأثیر فراوان هنر تذهیب ایران در دیگر کشورها - هند، ترکیه عثمانی و کشورهای عربی - حکایت دارد. هنرمندانی که در اوایل دوره صفوی از ایران به هند مهاجرت کردند، بنیانگذار مکتب نقاشی ایران و هند شدند و آثاری بزرگ از خود بر جا گذاردند. آثار به جا مانده از مکتب مغولی هند که در نوع خود بی‌مانند است، بر این واقعیت حکایت دارد که این مکتب تداوم مکتب نقاشی ایران و هند است.

در ترکیه عثمانی، هنرمندان مذهب زیاد جلوه نکردند و اگر این هنر در آن سرزمین رشدی کرد، به خاطر هنرمندان ایرانی بود که با مهاجرت به ترکیه عثمانی، بنیانگذار مکتب هنری در آن دیار شدند. در کشورهای عربی نیز، به سبب

بازگشت هنرمندان ایرانی از آن کشورها، هنر تذهیب اوجی نیافت.

درواقع، هنر تذهیب ایران در دنیا یگانه است. در اروپا، به نوعی از آذین و آرایش، تذهیب می‌گویند و تذهیب ایرانی را با آن مقایسه می‌کنند؛ اما تذهیب اروپایی با تذهیب به شیوه ایرانی، به طور کلی، فرق دارد. آذینهای تذهیب اروپایی از ساقه درختی مانند مو و برگ‌های رنگین تشکیل شده‌است و در کنار آنها، گاهی پرندگان، حیوانات، صورتهای مختلف انسان و مناظر طبیعی را می‌توان دید.

پیشینه تذهیب

پیشینه آذین و تذهیب در هنر کتاب‌آرایی ایران، به دوره ساسانی می‌رسد. بعد از نفوذ اسلام در ایران، هنر تذهیب در اختیار حکومت‌های اسلامی و عرب قرار گرفت و «هنر اسلامی» نام یافت. اگر چه زمانی این هنر از بالندگی فرو ماند، اما مجدداً پویایی خود را به دست آورد. چنانکه در دوره سلجوقی مذهب‌بان، آرایش قرآن‌ها، ابراز و ادوات، ظرف‌ها، بافته‌ها و بناها را پیشه خود ساختند و چندی بعد، در دوره تیموری این هنر به اوج خود رسید و زیباترین آثار تذهیب شده به وجود آمد. هنرمندان نقاش، صحافان و صنعتگران، به خواست سلاطین از سراسر ایران فراخوانده شدند و در کتابخانه‌های پایتخت به کار گمارده شدند. بدین ترتیب، آثار ارزشمند و با شکوهی پدید آمد. در دوره صفوی، نقاشی، تذهیب و خط در خدمت هنر کتاب‌آرایی قرار گرفت و آثاری به وجود آمد که زینت بخش موزه‌های ایران و جهان است. اما، رنج هنرمندان بی‌ارج ماند و ارزش آنان در زمان زندگی‌شان شناخته نشد و هنر نقاشی به ویژه تذهیب، پس از دوره صفوی از رونق افتاد. اگر چه هجوم فرهنگ غرب به ایران، حرکت پیشرو این هنر را کند ساخت، ولی با زحمت هنرمندان متعهد و دوستداران هنر این مرز و بوم، شعله هنر تذهیب همچنان فروزان است.

مهم‌ترین مکتب‌های تذهیب عبارتند از: سلجوقی، مغولی، تیموری، صفوی، افشاری، زندی، و قاجاری از مهم‌ترین مکتب‌های هنری تذهیب ایرانی می‌توان به مکتب شیراز، اصفهان، تبریز، خراسان (هرات)، بخارا، و بغداد اشاره کرد. برخی نسخه‌های خطی فارسی در کشورهای دیگر کتابت و تزیین شده‌اند که سبک‌های غیرایرانی و منحصر به خود داشته‌اند که از جمله آنها می‌توان به سبک‌های هندی، چینی، ترکی، ترکستانی، عربی، مصری، ونیزی، و مغربی اشاره کرد. در مکتب‌های مختلف تذهیب، نوع و کاربرد رنگ‌ها و نیز نحوه استقرار نقوش و تنظیم آنها دارای تفاوت‌هایی است. به‌طور مثال، در مکتب بخارا از رنگ‌های زنگار، سنگرف، سرنج، و سیاه استفاده می‌شود و حال آنکه در دیگر مکاتب این رنگ‌ها کاربرد کمتری داشته‌اند. تذهیب در دوره‌های گوناگون بیانگر روحیات، حالات، و حتی اوضاع اجتماعی است. تذهیب‌های قرن چهارم، ساده و بی‌پیرایه؛ سده‌های پنجم و ششم، متین و منسجم؛ قرن هشتم، نیرومند و پر شکوه؛ و سده‌های نهم و دهم، ظریف و تجملی بوده‌اند. در بررسی آثار مذهب، می‌توان تأثیر فراوان هنر تذهیب ایران را در دیگر سرزمین‌های اسلامی چون هند، عثمانی، و کشورهای عربی مشاهده کرد. مذهبانی که در دوره صفوی به هند مهاجرت کردند بنیانگذار مکتب نقاشی و تذهیب هند

شدند. آثار برجای مانده از مکتب مغولی هند مؤید این واقعیت است.

در عثمانی، هنرمندان مذهب زیادی جلوه نکردند و درخشش کوتاه این هنر به واسطه هنرمندان مهاجر ایرانی به عثمانی بود که واضع مکتب هنری آنجا شدند. در کشورهای عربی نیز، به سبب بازگشت مذهب‌بان ایرانی از آن کشورها، هنر تذهیب اوجی نیافت. هنر تذهیب ایران در جهان منحصر به فرد است. در اروپا، به نوعی از آذین و آرایش تذهیب می‌گویند و گاهی تذهیب ایرانی را با آن مقایسه می‌کنند؛ اما تذهیب اروپایی با تذهیب ایرانی تفاوت اساسی دارد. طرح‌های تذهیب اروپایی از ساقه‌های مو و برگ‌های رنگین تشکیل شده و گاه نیز از اشکال پرندگان، حیوانات، صورت‌های مختلف انسان، و مناظر طبیعی استفاده می‌شود.

اصطلاحات تذهیب

بعضی از معروف‌ترین واژه‌ها و اصطلاحات خاص هنر تذهیب عبارتند از: أخرا، اسلامی، افشان، افشانگر، بوته جقه، بوم، پیشانی، تاج، تحریر، تُرنج، تشعیر، ته‌ترنج، جانورسازی، جدول، جدول‌سازی، حاشیه، حلز، حلکار، حل نقره، ختایی، دندان موشی، ذیل، رنگیزه، ریوند، زرکوب، زنگار، سرترنج، سرلوح، سرنج، سفیدآب، سیلو، شرفه، شمس، شنگرف (شنجرف)، طلااندازی، کتیبه، کمند، گرفت و گیر، گره، لاجورد، لچکی، مجلس‌آرایی، نشان، نیم ترنج، و جز آن.

حکمت معنوی در هنر تذهیب

دو قرن پس از آنکه اصحاب پیغمبر اسلام، قرآنی را که جبرئیل از جانب خدا بر او نازل کرده بود، روی برگ نخل و استخوان ثبت کردند، کتاب آسمانی به خط پرشکوه کوفی بر صحیفی مرتب و کامل با سرلوح‌های زرنگار نوشته شد. قدیمی‌ترین قرآن‌های باقیمانده اغلب به خط کوفی است و تاریخ تحریر آنها را بایستی از قرن سوم (ه.ق.) به بعد دانست. از طرز تذهیب و آرایش قرآن‌هایی که قبل از این زمان تدوین گردیده است اطلاع چندانی در دست نیست، ولی شاید بتوان تاریخ تذهیب قرآن را همزمان با نوشتن آن دانست. تذهیب چنانکه گفته‌اند از لغت عربی «ذَهَب» یعنی طلا مشتق شده که عبارت است از طرح، ترسیم و تنظیم ظریف و چشم‌انداز نقوش، نگاره‌های گیاهی و هندسی در هم تنیده و پیچان که با چرخش‌های تند و کند و گردش‌های موزون و مرتب و خطوط سیال و روان، نقش شده باشند. چون در آغاز شکل‌گیری این هنر از همان قرون اولیه اسلامی، رنگ غالب و عمده در رنگ‌آمیزی این گونه نقش‌ها رنگ طلا بوده است، واژه تذهیب بدان اطلاق شده، هرچند دیگر رنگ‌ها چون لاجورد و در دوران بعد آبی، شنگرف، سبز و فیروزه‌ای نیز کنار طلا جا گرفته‌اند. معمولاً هنرشناسان و فرهنگ‌نویسان، تذهیب را هنری وابسته به فنون کتاب‌سازی و هنر کتاب‌آرایی ذکر کرده‌اند و در تعبیر و تعریف خود وجوه استقلال هنر تذهیب و مرز اصالت و مرکزیت این شاخه پُر برکت هنر تزئینی را در گستره هنر ایران نادیده گرفته‌اند.

پیشینه آذین و تذهیب در هنر کتاب‌آرایی ایران، به دوره ساسانی می‌رسد. بعد از نفوذ اسلام در ایران هنر تذهیب در

اختیار حکومت‌های اسلامی و عرب قرار گرفت و هنر اسلامی نام یافت. اگرچه چند زمانی این هنر از بالندگی فروماند، اما دگربار، پویایی خود را بدست آورد، چنانکه در دوره سلجوقی، مذهب‌ان آرایش قرآن‌ها، ابزار و ادوات، ظرف‌ها، بافته‌ها و بناها را پیشه خود ساختند و چندی بعد در دوره تیموری، این هنر به اوج خود رسید و زیباترین آثار تذهیب شده بوجود آمد. نقاشان، صحافان و صنعتگران به خواست سلاطین از سراسر ایران فراخوانده شدند و در کتابخانه‌های پایتخت به کار گمارده شدند. بدین ترتیب، آثار ارزشمند و باشکوهی پدید آمد.

یکی از اهداف عالی هنر این است که انسان‌ها را در خداشناسی حقیقی، درک صحیح و واقعی توحید، فهم مقام ربوبی پروردگار متعال و شناخت جمال و جلال و عظمت او کمک و یاری ببخشد. یعنی داشتن جهان‌بینی توحیدی و جهان‌بینی هستی، مبتنی بر اصول اسلام در شناخت و ایمان حقیقی انسان به خداوند عالم، که بزرگترین واجب دینی در اسلام است، کمک و راهنمایی می‌نماید. چنانکه از امام علی (ع) و دیگر امامان معصوم (ع) رسیده است: «اول الذین معرفته» اولین واجب، شناخت خداوند می‌باشد. از دیدگاه اسلام، ماهیت اساسی هنر و عناصر شکل‌دهنده آن و منشأ تولید فرآورده‌های هنری باید از مایه معنوی و حقیقت روحانی برخوردار باشد. چنانچه ایمان و معنویت در شریان‌های هنر جاری نباشد، هنر بی‌جان و بی‌رمق و سرد و کسالت‌آور خواهد شد. ارتباط معنویت اسلامی با هنر اسلامی را باید در نحوه شکل‌گیری ذهن و روح مسلمانان، از جمله هنرمندان یا صنعتگران، توسط مناسک و شعائر مذهبی اسلام جستجو کرد.

منشأ هنر اسلامی را باید در حقایق درونی قرآن، که حقایق اصلی عالم هستی و حقیقت معنوی ذات نبوی است و برکات محمدیه از آن نشأت می‌گیرد، جستجو کرد. قرآن اصل توحید را بازگو می‌کند و حضرت محمد (ص) نیز تجلی این وحدت در کثرت است و در خلقت خداوند، بر این شهادت می‌دهد.

هنر اسلامی نتیجه تجلی وحدت در ساحت کثرت است. این هنر به شیوه‌ای خیره‌کننده، وحدت اصلی الهی، وابستگی همه چیز به خدای یگانه، فناپذیری جهان و کیفیات مثبت وجود عالم هستی یا آفرینش را نشان می‌دهد، خلقتی که خداوند در قرآن درباره آن می‌فرماید: «ربنا ما خلقت هذا باطلا...» این دستگاه با عظمت را بیهوده نیافریدیم. از منظر تفکر اسلامی، هنر را نمی‌توان هیچ‌گاه از یک صنعت که پایه مادی آن است و یک علم که به طور منظم انتقال می‌یابد، جدا ساخت. هنر یا فن به معنی خاص آن، هم از صنعت و هم از علم بهره‌مند است. وانگهی این علم فقط یک علم منطقی و استدلالی نیست، بلکه بیان یک «حکمت» است که اشیاء را به اصول کلی خود مرتبط می‌سازد.

سیر و سلوک روح انسان در نقوش تذهیب

نقوش اسلامی با تناسب آهنگین و موزون خود همواره از وحدت به کثرت و از کثرت به وحدت روی می‌آورند. کثرت و صیورت در این جا چونان تجلی وحدت و ابدیت است. بی‌تردید نقوش اسلیمی و خطایی جلوه تفکر شعری اسلامی

است که از یکسر چشمه فیض گرفته‌اند. این نقوش جلوه همان شجره طیبه هستند که در فضای قرآنی افشانده شده‌اند. گیاهان در این جا به صورت سمبولیک و پر راز و رمز و از طبیعت مجرد پرداخت می‌شوند و به تدریج صورت هندسه روحانی یافته و مظهر هماهنگی عالم می‌گردند.

سرچشمه مادی اسلیمی - مأخوذ از اسلام - و خطایی ظاهراً همان تاک (مودرخت انگور) است. تاک درختی است که بیش از هر درختی مظهر عشق و راز و رمز کثرت عالم وجود بوده است. از این جا در فطرت و هنر فطری بشر ریشه دارد. همواره انسان‌های امی به تصویر آن گرایش داشته‌اند. حتی نقوش جانوری بدویان نیز از همین پیچیدگی بهره گرفته است. درخت مو از نظرگاه عرفان Gnosis یونانی و آیین دیونوسوس به جهت آب میوه‌اش (شراب) از عذاب ابدی رهایی بخش است. از این جا این نقش از دل اساطیری بشر بر می‌آید و قصه باطنی او را در میان می‌گذارد، بی‌آنکه اراده و تدبیر آن کرده باشد.

به هر تقدیر ماده نقوش اسلامی چه چونان مظهر شجره طیبه یا درخت کیهانی مظهر هماهنگی اجرام سماوی و افلاک و زمین تلقی گردد، چه چونان جلوه تاک رهایی بخش بوده و یا از جهان اساطیری اقوام بدوی به صورت اشکال جانوری درهم پیچیده گرفته شده باشند و چه مأخوذ از نقشه‌های پیچ‌پیچ رومی وابسته به احساسات کهن هنر و آئین دیونوسوسی یونانی رومی باشند، به گردش روح آدمی در سیر و سلوک‌های برین بر می‌گردند. اشکال بنیادی این نقش (مانند دو پیچ یا موج دریا یاداپره (ماندالا) با صور هندسی درون آن و یا پیچ‌هایی که در سواد و بیاض خود را نمایش می‌دهند یا نقش ساده چند ضلعی یا نیم دایره یا ترکیبات ابداعی آنها، و نظایر اینها از گل و بوته و برگ) هنگامی که ترکیب می‌شوند شکوفایی هنر اسلامی را ظاهر می‌سازند. این صور از نخستین هنرهای تزیینی اسلامی جای تصویر جانوران را گرفته‌اند و بر اثر همان تجلیات جلالی و تنزیهی حق برای مؤمنین همراه به طور مستمر بی‌احساس گناه تجربه شده‌اند. در حالی که تجلیات جمالی و تشبیهی حق آن را برای مسیحیان به صورت تجربه تصویر جاندارانی که مظهر تفرد و تجسم تلقی می‌شوند سوق داده است. از این جا به سخن بورکهارت هنر مسیحی و هنر اسلامی دو جلوه از هنر را نمایش داده‌اند، در هنر مسیحی (علی‌الخصوص در نوع شمالی و ایرلندی آن) جانداران استیلیزه و در جهان اسلامی گیاهان استیلیزه مدار کامل هنر قرار گرفته‌اند.

تذهیب کتاب قرآن و تزیین کتاب‌های دینی و علمی و هنری مقدمه‌ای بود برای تزیین آنها، از این جا باید صورتی از هنرهای نگارشی تکوین می‌یافت که همچون خط، زیبایی و روحانیت قرآن را هرچه بیشتر نمایش می‌داد. این هنر نمی‌توانست چون هنرهای تجسمی متعین با نقوش انسانی یا طبیعت‌سازی مینیاتوری و نظیر آن باشد بلکه از ممیزات اساسی آن همان دوری از طبیعت است که حتی طبیعت‌سازان مینیاتور نیز تا حدودی از آن می‌گذرند. بنابر این وضع جدیدی پیدا شد و هنرمندان مسلمان به سوی خاصی کشیده شدند. یکی از نویسندگان در این باب چنین می‌گوید: «به نظر می‌رسد همین طرز اندیشه - توجه و مشاهده وحدت در کثرت - همواره هنروران مسلمان را به سوی نقش‌های انتزاعی و مجرد که در آنها سر مشق طبیعی اولیه غالباً ناپیدا و نا شناخته می‌نماید سوق داده است».

منظور ما در این مورد هزاران هزار شکل‌های تزئینی به صورت‌های اسلیمی یا ختایی و پیچک و گره و نظایر آنها است که تار و پود بیشتر آثار اسلامی را بنیاد گذاشته است. گاه این نقوش به هنگام الهام‌گیری از اشکال هندسی مفهوم «تجرد» را تا سرحد امکان گسترش می‌دهند و با هم گذاری شکل‌های منتظم و غیر منتظم که به طور مستقیم زاده اندیشه است با دنیای محسوس از نظر ظاهر قطع رابطه می‌نماید. در این جا قطع رابطه با دنیای قابل لمس محسوس... نمایان است. لازم است بیفزاییم که چه بسا به هنگامی که مبدعان آثار هنری تصور می‌کنند نقوش ابداعی آنان منحصرأ از اندیشه خودشان سرچشمه گرفته و هیچ شباهتی میان آنها و نقش‌های عالم خارج وجود ندارد در همان حال، وجود درونی آنان در اثر پیوستگی با مجموعه جهان به طور ناخود آگاه از طرح‌هایی که در عالم کبیر و یا در اجزا خود جهان وجود دارد و از چشم غیر مسلح پوشیده است الهام می‌گیرد، نظیر طرح‌های گوناگونی که به عنوان گره سازی و نقش‌های هندسی مرکب به وسیله هنرمندان روی تذهیب‌های مختلف و کاشی‌ها و سطوح تزئینی ابداع شده است». به این ترتیب مذهب کاران در تمدن اسلامی شیوه‌ای خاص را برای زینت قرآن گزیدند که با شیوه مسیحیان متفاوت بود و آن خصوصیت تنزیهی هنری بود که در قرآن به کار می‌رفت.

خطوط اسلامی در کنار تذهیب‌ها دو شاخه از هنرهای اسلامی‌اند که از محدوده قرآن گذشته و به تمام شئون هنرهای تجسمی و معماری و صنایع مستظرفه اسلامی نفوذ کرده‌اند و با اضافاتی گچ بریها، حجاری‌ها و کتیبه‌ها و کاشی‌ها و موزائیک‌ها، نقوش روی ظروف و وسایل مساجد، اماکن مقدس و ابنیه و منازل همه از این حکایت می‌کنند. نکته قابل تامل در باب تذهیب این است که هنرمندان تذهیب کار نیز اولین آموزگار این هنر را چون خطاطان علی بن ابیطالب (ع) می‌دانند.

تذهیب، هنری ایرانی

شاید بتوان تاریخ آرایش و تذهیب قرآن را هم زمان با نوشتن آن دانست به این معنی که نخست به منظور تعیین سر سوره‌ها، آیه‌ها، جزوه‌ها و سجده‌ها آن را به نوعی تزئین می‌کردند. رفته رفته علاقه مفرط مسلمانان به قرآن و هم‌چنین عشق به تجمل، هنرمندان را بر آن داشت تا در تذهیب آن دقت بیشتری به کار برند و در نتیجه این آثار از سادگی بیرون آمد و جنبه تزئینی به خود گرفت به خصوص قرآن‌هایی که در برای امرا و بزرگان نوشته می‌شد. این امر خود یکی از علل توجه هنرمندان به تزئین بیشتر و موجب تکامل فن تذهیب شد.

دقیقا نمی‌توانیم بگوییم منشاء این هنر ایران است اما آنچه مسلم است این است که این هنر از دوران ساسانیان به صورت گچبری‌های دیوار و حتی پیش از آن به صورت نقوش روی سفالینه وجود داشته است. که بعد از اسلام این نقوش و حجاری‌ها وارد کتاب‌ها می‌شود و بیشتر خودش را نشان می‌دهد. از طرز تذهیب و آرایش قرآن‌هایی که قبل از قرن سوم هجری تدوین شده اطلاع چندانی در دست نیست اصولاً درباره هنر نقاشی و مذهب کاری در قرون اولیه اسلام اطلاع زیادی در دست نیست قرآن‌ها نفیس غالباً به دستور سلاطین و امراء وقت تهیه می‌شد و هنرمندان سعی می‌کردند آن را که بطرز

بسیار عالی آرایش کنند. قدیمی‌ترین قرآن‌های باقی مانده از قرون اولیه اسلام همگی به خط کوفی است، نقش و تزئین آنها تقریباً یکنواخت بوده فقط در صفحه اول و گاهی دو صفحه آخر با نقوش هندسی آرایش می‌شدند. سر سوره‌ها نیز غالباً دارای نقوش تزئینی بوده و عموماً در سمت راست آنها یک یا چند گل درشت و ترنج طرح می‌زدند. شروع سوره و اسم آن را هم به قلم زر می‌نوشتند و نقطه‌های حروف را با رنگ قرمز و سبز یا زعفران و آب طلا مشخص می‌کردند. محل حزب و سایر علامات هم به همین شیوه مزین می‌شد. چون ایرانی‌های مانوی مذهب، کتاب دینی خود (ارژنگ یا ارتنگ) را که به وسیله مانی منقوش و مزین دیده بودند بعد از ایمان آوردن به اسلام به تزئین قرآن رو آوردند. اما احتمالاً به دلیل اینکه اسلام شکل و تصویر را نهی کرده و مکروه دانسته هنرمندان برای ارضاء حس هنری خود به تزئین و تذهیب رو آوردند.

صفحات بدست آمده از کاوش‌های علمی تورفانی نشان می‌دهد که نقاشان و خطاطان آن زمان توانسته‌اند به نحو زیبایی خطوط را با نقوش ترکیب کنند. این سبک در دوران اسلامی متداول و معمول شد مهم نیست که مبداء این هنر ایران بوده است یا نه اما مسلم است که این هنر در ایران تکامل پیدا می‌کند و نظم هندسی خاصی به خود گرفته است تنها در ایران است که تذهیب به این شکل، با این نظم و با این هندسه دیده شده است. کارهای مشابهی که عرب‌ها یا چینیان انجام داده‌اند در مقابل آثار ایرانی بسیار ضعیف جلوه می‌کند. پراکندگی رنگ‌ها و نقوش هندسی اقوام دیگر هنوز هم به پختگی کامل نرسیده است. تذهیب ایرانی واقعا بی نظیر است.» در قرون اولیه دوران اسلامی به همان اندازه که به خوشنویسی توجه می‌شد فن آرایش و تذهیب نیز مورد علاقه بزرگان و امیران بود تا جائیکه در نقاط مختلف ایران به خصوص خراسان، مراکزی جهت تعلیم و پرورش علاقمندان در این فن به وجود آمد و رفته رفته فن تذهیب راه کمال را طی کرد. در قرون اولیه دوران اسلامی، خود خطاطان کار تذهیب را به عهده داشته‌اند ولی به تدریج تقسیم کار بین هنرمندان متداول و مرسوم شد. به احتمال قوی اول خطاط و خوشنویس کار خود را انجام می‌داد، یعنی نسخه کتاب و یا قرآن را می‌نوشت و در ضمن کتابت آن مقداری فضا برای کشیدن صور و یا مذهب کاری در صفحات خالی می‌گذاشتند، طوری که بعضی از این کتاب‌ها که هم اکنون در دست است نشان می‌دهد که قسمتی از کار تذهیب ناتمام مانده است.

از قرن ششم به بعد تزئین و تذهیب قرآن‌ها با روشی که در دوره‌های قبل به کار برده می‌شد فاصله گرفت. تزئینات از سادگی خارج شد و نقوش هندسی جای خود را به طرح‌های شاخ و برگ دار داده‌اند این گلبرگ‌های به هم پیچیده انسان را به یاد نقوش سلجوقی که بر روی مساجد این دوره در اصفهان و قزوین و اردستان بنا شده‌اند می‌اندازد. از دوره سلجوقی تعدادی قرآن‌های مذهب باقی مانده که شاید یکی از بهترین و نفیس‌ترین انواع آن قرآنی است با تفسیر مجلد که در سال ۵۸۴ هـ قمری برای مطالعه امیر غیاث الدین ابوالفتح محمد بن سام تهیه و کاتب آن محمد بن عیسی بن علی نیشابوری است ولی متأسفانه از نام مذهب آن ذکری به میان نیامده و احتمال فراهم آوردن آن در خراسان از توسط امیر غوریان وجود دارد که قرآن به نام او مصور است. در اواخر قرن هفتم و اوائل قرن هشتم هجری شهر تبریز یکی از

مراکز مهم برای تشویق و پرورش هنرمندان به شمار می‌رفت و این امر موجبات توسعه و تکامل فن نقاشی و تذهیب را فراهم ساخت، به خصوص در اوائل قرن هشتم به همت و سعی خواجه رشید الدین که بانی ربع رشیدی در نزدیکی شهر تبریز است توجه بیشتری برای کتابت قرآن و کتاب و آرایش و تذهیب آنها شد و در نتیجه مکتب جدیدی که به مکتب تبریز معروف است، به وجود آمد که در هنر نقاشی و فن تذهیب دوره‌های بعد تأثیر زیادی داشته است.

از تغییراتی که در طرز تذهیب و آرایش قرآن و کتاب در این دوره به وجود آمد، استفاده از اشکال هشت گوش و ستاره دوازده پر به صورت مرکب یا مجزا از هم بر سر لوح‌ها و نیز ستاره‌های آبی رنگ و برگ‌های پرپر کوچک برای تزئین است سر سوره‌ها نسبتاً پهن و با خط کوفی روی زمینه لاجوردی با شاخ و برگ درشت نقش شده‌است در حواشی قرآن نیز گاهی نقش تزئینی از طرح‌های اسلیمی دیده می‌شود که از حیث رنگ‌آمیزی بسیار جالب است علاوه بر رنگ طلا از الوان دیگر چون آبی، قرمز، سبز و پرتقالی نیز استفاده می‌شده، روی هم رفته در این دوره صنعت تذهیب به اوج کمال و ترقی خود رسیده است. دوره تیموری از دوره‌های بسیار مهم و پررونق و اعلای هنر مذهب کاری است. سلاطین تیموری همه مشوق هنر کتاب‌نویسی بوده‌اند که بزرگ‌ترین و مهم‌ترین آنها «بای سنقر میرزا» پسر شاه‌رخ بوده‌است. این شاهزاده علاوه بر اینکه خود به تشخیص مردی هنرمند و بهره‌مند از فنون کتابت و خط و تذهیب و نقاشی بود، جمع کثیری از هنرمندان که از سراسر امپراتوری تیموری گرد آورده‌اند که در دربار و دارالعلم و کتابخانه‌ای که در هرات بنیاد نهاده بود می‌زیستند در این شهر کاغذ ساز، خطاط، تذهیب کار، صحاف، رنگ ساب، نقاش و امثال این قبیل هنرمندان از اهمیت بالایی برخوردار بودند. کتب این شهر از نفیس‌ترین و زیباترین کتاب‌هایی است که تا کنون تهیه شده.

در این زمان هنرمندان توجه زیادی به ترسیم اشکال، نباتات، برگ‌ها، مناظر طبیعی و گاهی اشکال پرندگان کرده‌اند قرآن‌های این دوره مخصوصاً آنها که برای شاه‌رخ و بایسنقر میرزا فراهم شده در زمره زیباترین تذهیب‌کاری‌هاست طلا و لاجورد یکی از عوامل اصلی کار آنها بوده و در همه حال برای آرایش و تذهیب کتاب و قرآن از آنها استفاده می‌شده است صنعت تذهیب که در دوره تیموری راه کمال پیمود در زمان صفویه نیز ادامه پیدا کرد، در این زمان زمینه‌ها معمولاً آبی رنگ است و تقسیم‌ها کوچکتر و به رنگ طلایی و سیاه دیده می‌شود. طرح‌های تزئینی نیز به رنگ سفید، زرد، سرخ، آبی و سبز است. تذهیب کاری و نقاشی با طلا در دوره صفویه ترقی کرد، بسیاری از نسخ باقیمانده از این زمان حاشیه بزرگی دارد که مناظر طبیعی، اشکال انسان و حیوان بر آن نقاشی شده و رنگ طلایی، سبز و زرد در آنها به کار رفته‌است. اما امروز تذهیب چه وضعیتی دارد؟ مهدی مکی نژاد، عضو گروه هنرهای سنتی فرهنگستان هنر درباره هنر تذهیب در دوران معاصر به میراث خبر گفت: «در دوران معاصر ما با دو نوع تذهیب روبرو می‌شویم، اول تذهیب‌هایی که هنرمندان آن پایبند به اصول سنتی این هنر هستند. آثار این گروه از نظر فرم و شکل متنوع تر از گذشته شده است اما آن ساختارشکنی صورت نگرفته است. در واقع موتیوها، المان‌ها، نقوش پرندگان، برگ‌ها و گیاهان همان‌هاست اما طرح‌ها و تا حد زیادی رنگ‌ها

عوض شده‌اند. اما در دسته دوم نگاه متفاوتی وجود دارد که می‌تواند نوید بخش تحولاتی در آینده باشد. اتفاقی که در نگارگری ایرانی افتاد حالا دارد در تذهیب می‌افتد. استادانی چون فرشچیان نگاه سنتی به نگارگری دارند اما نگارگرانی مثل تاکستانی و مجید مهرگان نگاه متفاوتی دارند و بیان قلم آنها ضمن حفظ اصالت و به مضامین اسطوره‌های جدید و امروزی نگاه می‌کنند. شاید این حرکت‌ها هنوز به صورت انفرادی باشد اما امیدواریم میان هنرجویان این رشته جایگاه این هنر محکم شود و سبک تازه‌ای در آن ابداع شود.

بررسی آثار تذهیب شده در دوره‌های گذشته، بر تأثیر فراوان هنر تذهیب ایران در دیگر کشورها - هند، ترکیه عثمانی و کشورهای عربی - حکایت دارد. هنرمندانی که در اوایل دوره صفوی از ایران به هند مهاجرت کردند، بنیانگذار مکتب نقاشی ایران و هند شدند و آثاری بزرگ از خود بر جا گذاردند. آثار به جا مانده از مکتب مغولی هند که در نوع خود بی‌مانند است، بر این واقعیت حکایت دارد که این مکتب تداوم مکتب نقاشی ایران و هند است.

در ترکیه عثمانی، هنرمندان مذهب زیاد جلوه نکردند و اگر این هنر در آن سرزمین رشدی کرد، به خاطر هنرمندان ایرانی بود که با مهاجرت به ترکیه عثمانی، بنیانگذار مکتب هنری در آن دیار شدند. در کشورهای عربی نیز، به سبب بازگشت هنرمندان ایرانی از آن کشورها، هنر تذهیب اوجی نیافت. در واقع، هنر تذهیب ایران در دنیا یگانه است. در اروپا، به نوعی از آذین و آرایش، تذهیب می‌گویند و تذهیب ایرانی را با آن مقایسه می‌کنند؛ اما تذهیب اروپایی با تذهیب به شیوه ایرانی، به طور کلی، فرق دارد. آذین‌های تذهیب اروپایی از ساقه درختی مانند مو و برگ‌های رنگین تشکیل شده‌است و در کنار آنها، گاهی پرندگان، حیوانات، صورت‌های مختلف انسان و مناظر طبیعی را می‌توان دید.

پیشینه تذهیب

پیشینه آذین و تذهیب در هنر کتاب‌آرایی ایران، به دوره ساسانی می‌رسد بعد از نفوذ اسلام در ایران، هنر تذهیب در اختیار حکومت‌های اسلامی و عرب قرار گرفت و «هنر اسلامی» نام یافت. اگر چه زمانی این هنر از بالندگی فرو ماند، اما مجدداً پویایی خود را به دست آورد. چنانکه در دوره سلجوقی مذهبان، آرایش قرآن‌ها، ابراز و ادوات، ظرف‌ها، بافته‌ها و بناها را پیشه خود ساختند و چندی بعد، در دوره تیموری این هنر به اوج خود رسید و زیباترین آثار تذهیب شده به وجود آمد. هنرمندان نقاش، صحافان و صنعتگران، به خواست سلاطین از سراسر ایران فراخوانده شدند و در کتابخانه‌های پایتخت به کار گمارده شدند. بدین ترتیب، آثار ارزشمند و باشکوهی پدید آمد. در دوره صفوی، نقاشی، تذهیب و خط در خدمت هنر کتاب‌آرایی قرار گرفت و آثاری به وجود آمد که زینت بخش موزه‌های ایران و جهان است. اما، رنج هنرمندان بی‌ارج ماند و ارزش آنان در زمان زندگیشان شناخته نشد و هنر نقاشی به ویژه تذهیب، پس از دوره صفوی از رونق افتاد. اگر چه هجوم فرهنگ غرب به ایران، حرکت پیشرو این هنر را کند ساخت، ولی باز حمت هنرمندان متعهد و دوستداران هنر این مرز و بوم، شعله هنر تذهیب همچنان فروزان است.

روند تذهیب در ایران

تذهیب از کلمه عربی «ذَهَبٌ» به معنای طلا کاری یا زر اندود کردن یا زرنگار کردن است و در اصطلاح هنرهای سنتی ایران به تزیین کتب خطی اطلاق می‌گردد. زر، اولین رنگی است که در تذهیب به کار رفته است و به عنوان مهمترین و اصلی‌تری رنگ قرآن‌ها و کتب خطی همراه با رنگ‌های دیگر مانند: لاجوردی، سرنج، یشم و... به کار می‌رود.

تذهیب در سده‌های اول اسلام

در صدر اسلام، خلق آثار هنری در بین ایرانیان با لطافت و دقت خاصی انجام می‌گرفت. این امر در مورد تذهیب و نقاشی کتابها نیز رعایت می‌گردیده است. بطوری که قرآن‌ها، دارای فهرستهای مذهب سرلوحه‌ای زرین و نشانه‌های مرصع در پایان هر آیه بودند. اکثر قرآن‌های کوفی، صفحات اول و گاه صفحات آخر تذهیب شده‌ای دارند که نقش آنها مشابه نقوش هندسی سر سوره‌هاست. تزیین سرآغاز هر جز در قرآن‌ها که منجر به تزیین مفصل‌تر ابتدایی کتب خطی گردید، در قرآن‌های سده‌های نخست تذهیب به صورت نوارهای در هم پیچیده، به هم بافته، یا چند ضلعی و مشبک خودنمایی می‌کند. در قرون بعد، عنوان سوره با حروف زرین در میان نوار نوشته می‌شد و یا در جای حروف آن نقوشی از برگ و گل (که به نام ساقه ختایی است) جایگزین می‌گردید. بیشترین رنگ مورد توجه در این دوره (غیر از طلا) رنگ‌های شنگرف، لاجورد، فیروزه و ... می‌باشد.

تذهیب دوره سلجوقی

یکی از مشخصه‌های تذهیب‌های این دوره که آن را از دوره‌های قبل متمایز می‌سازد، استفاده از کاغذ به جای پوست است، هر چند استفاده از پوست به طور کامل منسوخ نمی‌گردد. ویژگی دیگر قرآن‌های این دوره‌ها به کار گرفتن خط نسخ است که از صدر اسلام وجود داشت، لیکن تا پیش از قرن سوم هجری قمری هنوز قالب اصلی خود را به دست نیاورده بود. ویژگی دیگری که در این دوره حائز اهمیت است، تغییر شکل دادن کتاب‌ها از حالت افقی به حالت عمودی می‌باشد. تا پیش از این تغییر، سطور در طول صفحات کتاب به نگارش در می‌آمدند؛ لیکن پس از این تغییر، کاتبان به نگارش سطور کتاب‌ها در عرض صفحات (نظیر کتاب‌های امروزی) پرداختند. محصور کردن مینیاتور به وسیله تذهیب نیز از این دوره آغاز گردید. دو طرح متداول در تذهیب‌های دوره سلجوقی، ستاره شش گوش و هشت گوش می‌باشد. این طرح در وسط نخستین صفحه کتاب قرار می‌گرفت. نمونه این طرح در قرآن سال ۴۲۸ (ه.ق) و قرآن متعلق به سال ۵۰۵ (ه.ق) در کتابخانه ملی پاریس مشاهده می‌شود. نخل‌های متنوعی که در شاخص‌های طرح‌های دوره سلجوقی به شمار می‌روند، از دوره هخامنشی الهام گرفته شده‌اند. رنگ اصلی این دوره، زر با زمینه‌افشان می‌باشد. از جمله مذہبان بنام این دوره را می‌توان: عبدالرحمان بن محمد دامغانی، عثمانی بن ورای و محمد بن الحسین الخطیب کرمانی نام برد.

تذهیب دوره مغول

مهمترین مشخصه این دوره، تذهیب سایر کتب (به غیر از قرآن) می‌باشد. به تدریج در نسخه‌های خطی مصور تذهیب، گاه جداگانه و گاه در حاشیه تصاویر مورد استفاده قرار می‌گرفت. کتاب «منافع الحیوان» اثر ابن بختیشوع که در سال ۶۹۹ یا ۶۹۷ (هـ.ق) در مراغه نوشته است از اولین کتب (غیر قرآنی) تذهیب شده دوره مغول است. تذهیب قرآن در دوره‌ی مغول همچنان مکان مهمی را دارا می‌باشد. خصوصاً در دوران الجایتو خان که اسلام و مذهب تشیع را اختیار می‌کند، قرآن‌های تذهیب شده متعددی به یادگار گذاشته شد. در اولین قرآن‌ها نام مغولی الجایتو و نیاکان او تا چنگیز ذکر شده است؛ اما در آخرین آنها که به تاریخ ۷۱۳ (هـ.ق) نوشته شده است، نام اسلامی او «سلطان محمد خدا بنده» و توسل به دوازده امام دیده می‌شود.

در این دوره، صفحات اول قرآن تذهیب و براساس الگوهای هندسی تقسیم بندی شده و این اشکال با گردش اسلیمی‌ها کامل گشته است. این ترکیبات با به کار بردن رنگ‌های مختلف و متضاد در زمینه، جلوه خاصی می‌یافت کتیبه و شمس در این دوران رونق یافته و نام بانی کتاب یا کسی که فرمان نوشتن کتاب را داده بود، در صفحه اول، در شمس نوشته می‌شد اولین نمونه شمس در کتاب منافع الحیوان قابل مشاهده است اسلیمی طرح اصلی دوره مغول بوده و طرح گل تا ربع قرن هشتم هجری قمری به ندرت دیده می‌شود در این دوران، رنگ آبی لاجوردی همراه با قرمز تند و تا حدودی سبز خود نمایی می‌کند.

تذهیب دوره صفوی

اوایل قرن دهم هجری قمری، شاه عباس صفوی پایتخت را به اصفهان منتقل می‌کند و مکتب اصفهان پایه‌گذاری می‌شود. در مکتب اصفهان، رضا عباسی که از بزرگترین نقاشان این دوران است، سایه روشن را در چهره سازی مراعات می‌کند که همین امر، سرحد جدایی مکتب اصفهان از مکاتب ماقبل آن است در این مکتب، تک چهره رواج می‌یابد و رنگ‌های شفاف و درخشان مکتب تبریز به رنگ‌های خفیف بدل می‌شود. تذهیب در این دوره منحصر به صفحات نوشته شده نبوده، بلکه حواشی دیگر صفحات را نیز در بر می‌گرفت از خصوصیات تذهیب این دوران، صفحات متعدد تذهیب شده با نقوش اسلیمی و ابر سازی تزیین شده است.

صفحات تذهیب شده در ابتدای قرآن‌های این دوران شامل چندین صفحه می‌باشد برای مثال در مورد قرآن به قلم شمس‌الدین عبدالله تاریخ تحریر ۹۸۹ (هـ.ق) هشت صفحه در آغاز و هشت صفحه در پایان تذهیب شده است. ابتدای سوره‌های قرآن‌ها تماماً تذهیب شده است و اسم سوره با خطی غیر از متن به زر یا سفیدآب در میان آن نوشته شده است نشانه‌ها، ترنج و نیم ترنج است در این دوره، طرز عمل، مشابه دوره تیموری است از ویژگی‌های این دوره، می‌توان به سایه روشن و تذهیب معرق اشاره نمود (نوع آخر در زمان صفویه رایج بوده و پس از صفویه از میان رفته و امروزه نیز متروک

است)، از مشهورترین مذهب‌بان دوره صفویه: یاری، مولانا محمد، میرک مذهب، عبدالله شیرازی، مولانا حسن بغدادی و روزبهان را نام برده‌اند.

تذهیب دوره قاجاریه

آنچه در تذهیب قرآن‌های دوره‌ی قاجار، جلب توجه می‌کند، بیشتر شدن قسمت‌های تذهیب شده است. برخی از این قرآن‌ها تمام تذهیب شده‌اند و پایین‌سطور آنها طلا کاری شده‌است. از مختصات قرآن‌های دوره قاجار، افراط در به کار بردن زر است که در صورت ترکیب با رنگ دیگر، زمینه نقشی را تشکیل می‌دهد. از جمله مذهب‌بان دوره‌ی قاجار می‌توان: میرزا محمد رضا بروسانی، میرزا عبدالوهاب مذهب باشی، شیخ ابوطالب بحرینی، میرزا یوسف مذهب باشی، ابوالقاسم حسینی اصفهانی، علی اشرف و لطفعلی شیرازی را نام برد.

تذهیب دوران معاصر

در دوران معاصر، ورود صنعت چاپ در عرصه نشر، امکان حضور بیش از پیش کتاب را در خانه‌ها فراهم ساخت و این امر در اُلفت هرچه بیشتر مردم با هنر تذهیب نیز بی‌تأثیر نبوده است. از جمله اساتیدی که آثار آنان در زمینه تذهیب در دوران معاصر زیبایی بخش قرآن‌ها بوده است، می‌توان به عبدالله باقری، نصرت اله یوسفی، میرزا علی درودی، میرزا یوسف مذهب و محمد حسین مذهب اشاره نمود. آثار عبدالله باقری از لحاظ ظرافت و توانایی در ساخت رنگ‌های سستی، و آثار نصرت اله یوسفی از لحاظ نوع طرح و آثار میرزا علی درودی در زمینه رنگ بندی و آثار اساتید میرزا یوسف و محمد حسین، در زمینه استفاده از طلا و رنگ‌های الوان و طلا اندازی سرآمد آثار تذهیب در دوران معاصر می‌باشند. امروزه می‌توان آثار ارزشمندی را از اساتید قدیم و معاصر در تذهیب قرآن‌های نفیس در موزه‌هایی همچون: موزه ایران باستان، موزه ملی، موزه آبکار و موزه آستان قدس رضوی مشاهده نمود.

تذهیب؛ زیبایی بخش ادبیات جاودان قرآن کریم

تذهیب یکی از هنرهای ایرانی اسلامی است، این هنر را می‌توان مجموعه‌ای از نقش‌های بدیع و زیبا دانست که نقاشان و مذهب‌بان برای هرچه زیباتر کردن کتاب‌های مذهبی و دیوان اشعار به کار می‌برند. استادان تذهیب این مجموعه‌های زیبا را در قرآن کریم به کار می‌گیرند تا صفحه‌های زرین ادبیات جاودان کلام الهی را زیبایی دیداری ببخشند. اما تذهیب بیشتر در قرآن کریم کاربرد دارد. تاریخ آرایش و تذهیب قرآن را می‌توان همزمان با نوشتن آن دانست، به این معنی که نخست به منظور تعیین سر سوره‌ها، آیه‌ها، جزوه‌ها و سجده‌ها آن را به نوعی تزئین می‌کردند. رفته رفته علاقه مفرط مسلمانان به قرآن و همچنین

عشق به زیبایی، هنرمندان را بر آن داشت تا در تذهیب قرآن کریم دقت بیشتری به کار برند و نتیجه آن تکامل فن تذهیب بود. هنر تذهیب از دوران ساسانیان به صورت گچبری‌های دیواری و حتی پیش از آن، به صورت نقوش، روی سفالینه وجود داشته است که بعد از اسلام این نقوش و حجاری‌ها وارد کتابها می‌شود و نمود بیشتری می‌یابد. قدیمی‌ترین قرآن‌های به جای مانده از قرون اولیه اسلام همگی به خط کوفی است، نقش و تزئین آنها تقریباً یکنواخت بوده و فقط در صفحه اول و گاهی دو صفحه آخر با نقوش هندسی آرایش می‌شدند. سر سوره‌ها نیز اغلب دارای نقوش تزئینی بوده و در سمت راست آنها یک یا چند گل درشت و ترنج طرح می‌زدند.

شروع سوره و اسم آن را هم به قلم زر می‌نوشتند و نقطه‌های حروف را با رنگ قرمز، سبز یا زعفران و آب طلا مشخص می‌کردند. محل حزب و سایر علامات هم به همین شیوه مزین می‌شد.

مبداء تذهیب، این هنر دینی - مذهبی به طور دقیق مشخص نیست، اما کارشناسان اعتقاد دارند که هنر تذهیب در ایران تکامل یافته و نظم هندسی خاصی به خود گرفته است. چرا که تنها در ایران است که تذهیب به این شکل، با این نظم و با این هندسه دیده شده است.

کارهای مشابهی که عربها یا چینی‌ها انجام داده‌اند در مقابل آثار ایرانی بسیار ضعیف است. در قرون اولیه دوران اسلامی به همان اندازه که به خوشنویسی توجه می‌شد، فن آرایش و تذهیب نیز مورد علاقه بزرگان و امیران بود تا جایی که در نقاط مختلف ایران، به ویژه خراسان، مراکزی جهت تعلیم و پرورش علاقمندان به این فن بوجود آمد و رفته رفته فن تذهیب راه کمال را طی کرد. در قرون اولیه دوران اسلامی، خطاطان کار تذهیب را به عهده داشتند ولی به تدریج تقسیم کار بین هنرمندان متداول و مرسوم شد.

دوره تیموری از دوره‌های بسیار مهم و پُر رونق و اعتلای هنر مذهب کاری است. سلاطین تیموری همگی مشوق هنر کتاب نویسی بوده‌اند که بزرگترین و مهمترین آنها «بای سنقر میرزا» پسر شاهرخ بوده است. این شاهزاده علاوه بر اینکه خود به شخصه مردی هنرمند و بهره‌مند از فنون کتابت و خط و تذهیب و نقاشی بود، عده بسیاری را به این کار تشویق و در این زمینه فعال کرد. در این زمان هنرمندان توجه زیادی به ترسیم اشکال، نباتات، برگ‌ها، مناظر طبیعی و گاهی اشکال پرندگان کرده‌اند. قرآن‌های این دوره به ویژه آنها که برای شاهرخ و بایسنقر میرزا فراهم شده در زمره زیباترین تذهیب کاری‌ها قرار دارند.

طلا و لاجورد یکی از عوامل اصلی کار تذهیب کاران بوده و در همه حال برای آرایش و تذهیب کتاب و قرآن از آنها استفاده می‌شده است. صنعت تذهیب که در دوره تیموری راه کمال پیمود، در زمان صفویه نیز ادامه یافت. در این زمان زمینه‌ها به طور معمول آبی رنگ است و تقسیم‌ها کوچکتر و به رنگ طلایی و سیاه دیده می‌شوند. طرح‌های تزئینی نیز به رنگ سفید، زرد، سرخ، آبی و سبز است.

تذهیب کاری و نقاشی با طلا در دوره صفویه ترقی کرد. بسیاری از نسخ باقی مانده از این زمان حاشیه بزرگی دارد که

مناظر طبیعی، اشکال انسان و حیوان بر آن نقاشی شده و رنگ طلایی، سبز و زرد در آنها به کار رفته است.

هنرمندان در تذهیب‌های امروز پایبند به اصول سنتی این هنر هستند. آثار این گروه از نظر فرم و شکل متنوع تر از گذشته شده است اما ساختار شکنی صورت نگرفته است. در واقع المان‌ها، نقوش پرندگان، برگ‌ها و گیاهان به شکل قبل است، اما طرح‌ها و تا حد زیادی رنگ‌ها عوض شده‌اند. البته نگاه متفاوتی نیز وجود دارد که می‌تواند نوید بخش تحولاتی برای آینده این هنر باشد. شاید بتوان تاریخ آرایش و تذهیب قرآن را همزمان با نوشتن آن دانست به این معنی که نخست به منظور تعیین سر سوره‌ها، آیه‌ها، جزوه‌ها و سجده‌ها آن را به نوعی تزئین می‌کردند. رفته رفته علاقه مفرط مسلمانان به قرآن و هم‌چنین عشق به تجمل، هنرمندان را بر آن داشت تا در تذهیب آن دقت بیشتری به کار برند و در نتیجه این آثار از سادگی بیرون آمد و جنبه تزئینی به خود گرفت به خصوص قرآن‌هایی که در برای امرا و بزرگان نوشته می‌شد. این امر خود یکی از علل توجه هنرمندان به تزئین بیشتر و موجب تکامل فن تذهیب شد.

دقیقاً نمی‌توانیم بگویم منشأ این هنر ایران است اما آنچه مسلم است این است که این هنر از دوران ساسانیان به صورت گچبری‌های دیوار و حتی پیش از آن به صورت نقوش روی سفالینه وجود داشته است. که بعد از اسلام این نقوش و حجاری‌ها وارد کتاب‌ها می‌شود و بیشتر خودش را نشان می‌دهد. از طرز تذهیب و آرایش قرآن‌هایی که قبل از قرن سوم هجری تدوین شده اطلاع چندانی در دست نیست. اصولاً درباره هنر نقاشی و مذهب کاری در قرون اولیه اسلام اطلاع زیادی در دست نیست. قرآن‌ها نفیس غالباً به دستور سلاطین و امراء وقت تهیه می‌شد و هنرمندان سعی می‌کردند آن را بطرز بسیار عالی آرایش کنند.

قدیمی‌ترین قرآن‌های باقی مانده از قرون اولیه اسلام همگی به خط کوفی است، نقش و تزئین آنها تقریباً یکنواخت بوده فقط در صفحه اول و گاهی دو صفحه آخر با نقوش هندسی آرایش می‌شدند. سر سوره‌ها نیز غالباً دارای نقوش تزئینی بوده و عموماً در سمت راست آنها یک یا چند گل درشت و ترنج طرح می‌زدند. شروع سوره و اسم آن را هم به قلم زر می‌نوشته‌اند و نقطه‌های حروف را با رنگ قرمز و سبز یا زعفران و آب طلا مشخص می‌کردند. محل حزب و سایر علامات هم به همین شیوه مزین می‌شد. چون ایرانی‌های مانوی مذهب، کتاب دینی خود (ارژنگ یا ارتنگ) را که به وسیله مانی منقوش و مزین دیده بودند بعد از ایمان آوردن به اسلام به تزئین قرآن رو آوردند. اما احتمالاً به دلیل اینکه اسلام شکل و تصویر را نهی کرده و مکروه دانسته هنرمندان برای ارضاء حس هنری خود به تزئین و تذهیب رو آوردند.

صفحات بدست آمده از کاوش‌های علمی تورفانی نشان می‌دهد که نقاشان و خطاطان آن زمان توانسته‌اند به نحو زیبایی خطوط را با نقوش ترکیب کنند. این سبک در دوران اسلامی متداول و معمول شد. درباره این هنر در دوران اسلامی باید گفت، مهم نیست که مبداء این هنر ایران بوده است یا نه اما مسلم است که این هنر در ایران تکامل پیدا می‌کند و نظم هندسی خاصی به خود گرفته است. تنها در ایران است که تذهیب به این شکل، با این نظم و با این هندسه دیده شده است. کارهای مشابهی که عرب‌ها یا چینیان انجام داده‌اند در مقابل آثار ایرانی بسیار ضعیف جلوه می‌کند. پراکندگی رنگ‌ها و

نقوش هندسی اقوام دیگر هنوز هم به پختگی کامل نرسیده است. تذهیب ایرانی واقعا بی نظیر است.

در قرون اولیه دوران اسلامی به همان اندازه که به خوشنویسی توجه می شد فن آرایش و تذهیب نیز مورد علاقه بزرگان و امیران بود تا جایی که در نقاط مختلف ایران به خصوص خراسان، مراکزی جهت تعلیم و پرورش علاقمندان در این فن به وجود آمد و رفته رفته فن تذهیب راه کمال را طی کرد. در قرون اولیه دوران اسلامی، خود خطاطان کار تذهیب را به عهده داشته اند ولی به تدریج تقسیم کار بین هنرمندان متداول و مرسوم شد. به احتمال قوی اول خطاط و خوشنویس کار خود را انجام می داد، یعنی نسخه کتاب و یا قرآن را می نوشت و در ضمن کتابت آن مقداری فضا برای کشیدن صورت و یا مذهب کاری در صفحات خالی می گذاشتند، طوری که بعضی از این کتاب ها که هم اکنون در دست است نشان می دهد که قسمتی از کار تذهیب ناتمام مانده است.

از قرن ششم به بعد تزئین و تذهیب قرآن ها با روشی که در دوره های قبل به کار برده می شد فاصله گرفت. تزئینات از سادگی خارج شد و نقوش هندسی جای خود را به طرح های شاخ و برگ دار داده اند این گلبرگ های به هم پیچیده انسان را به یاد نقوش سلجوقی که بر روی مساجد این دوره در اصفهان و قزوین و اردستان بنا شده اند می اندازد. از دوره سلجوقی تعدادی قرآن های مذهب باقی مانده که شاید یکی از بهترین و نفیس ترین انواع آن قرآنی است با تفسیر مجلد که در سال ۵۸۴ فراهم شد است. این قرآن برای مطالعه امیر غیاث الدین ابوالفتح محمد بن سام تهیه و کاتب آن محمد بن عیسی بن علی نیشابوری است ولی متأسفانه از نام مذهب آن ذکری به میان نیامده و احتمال فراهم آوردن آن در خراسان از توسط امیر غوریان وجود دارد که قرآن به نام او مصور است. در اواخر قرن هفتم و اوائل قرن هشتم هجری شهر تبریز یکی از مراکز مهم برای تشویق و پرورش هنرمندان به شمار می رفت و این امر موجبات توسعه و تکامل فن نقاشی و تذهیب را فراهم ساخت، به خصوص در اوائل قرن هشتم به همت و سعی خواجه رشید الدین که بانی ربع رشیدی در نزدیکی شهر تبریز است توجه بیشتری برای کتابت قرآن و کتاب و آرایش و تذهیب آنها شد و در نتیجه مکتب جدیدی که به مکتب تبریز معروف است، به وجود آمد که در هنر نقاشی و فن تذهیب دوره های بعد تأثیر زیادی داشته است.

از تغییراتی که در طرز تذهیب و آرایش قرآن و کتاب در این دوره به وجود آمد، استفاده از اشکال هشت گوش و ستاره دوازده پر به صورت مرکب یا مجزا از هم بر سر لوح ها و نیز ستاره های آبی رنگ و برگ های پرپر کوچک برای تزئین است. سر سوره ها نسبتاً پهن و با خط کوفی روی زمینه لاجوردی با شاخ و برگ درشت نقش شده است. در حواشی قرآن نیز گاهی نقش تزئینی از طرح های اسلیمی دیده می شود که از حیث رنگ آمیزی بسیار جالب است. علاوه بر رنگ طلا از الوان دیگر چون آبی، قرمز، سبز و پرتقالی نیز استفاده می شده، روی هم رفته در این دوره صنعت تذهیب به اوج کمال و ترقی خود رسیده است.

دوره تیموری از دوره های بسیار مهم و پررونق و اعلائی هنر مذهب کاری است. سلاطین تیموری همه مشوق هنر کتاب نویسی بوده اند که بزرگ ترین و مهم ترین آنها «بای سنقر میرزا پسر شاهرخ بوده است. این شاهزاده علاوه بر اینکه خود به تشخیص مردی هنرمند و بهره مند از فنون کتابت و خط و تذهیب و نقاشی بود، جمع کثیری از هنرمندان که از سراسر

امپراتوری تیموری گرد آورده‌اند که در دربار و دارالعلم و کتابخانه‌ای که در هرات بنیاد نهاده بود می‌زیستند. در این شهر کاغذ ساز، خطاط، تذهیب کار، صحاف، رنگ سب، نقاش و امثال این قبیل هنرمندان از اهمیت بالایی برخوردار بودند. کتب این شهر از نفیس ترین و زیباترین کتاب‌هایی است که تاکنون تهیه شده.

در این زمان هنرمندان توجه زیادی به ترسیم اشکال، نباتات، برگ‌ها، مناظر طبیعی و گاهی اشکال پرندگان کرده‌اند. قرآن‌های این دوره مخصوصاً آنها که برای شاهرخ و بایسنقر میرزا فراهم شده در زمره زیباترین تذهیب کاری هاست. طلا و لاجورد یکی از عوامل اصلی کار آنها بوده و در همه حال برای آرایش و تذهیب کتاب و قرآن از آنها استفاده می‌شده‌است. صنعت تذهیب که در دوره تیموری راه کمال پیمود در زمان صفویه نیز ادامه پیدا کرد. در این زمان زمینه‌ها معمولاً آبی رنگ است و تقسیم‌ها کوچکتر و به رنگ طلایی و سیاه دیده می‌شود. طرح‌های تزئینی نیز به رنگ سفید، زرد، سرخ، آبی و سبز است. تذهیب کاری و نقاشی با طلا در دوره صفویه ترقی کرد. بسیاری از نسخ باقی مانده از این زمان حاشیه بزرگی دارد که مناظر طبیعی، اشکال انسان و حیوان بر آن نقاشی شده و رنگ طلایی، سبز و زرد در آنها به کار رفته است.

قرآن ابن بواب، اثری منحصر به فرد هنر تذهیب از هنرمندان شیعه

اطلاعات بسیار کمی از زندگی ابوالحسن علی بن هلال موجود است. از اینکه کجا و کی به دنیا آمده است چشم پوشی می‌کنیم، ولی بیشتر عمرش را در شیراز و بغداد سپری کرده است. پدرش هلال نگهبان درها (بواب) و او به این دلیل به نام ابن بواب معروف شده و گاهی اوقات هم به نام «ابن سیتري» که همان معنا را دارد هم نام برده شده است علی بن هلال کار هنری خودش را به عنوان تزئین کننده منازل شروع و سپس به کتابت و تذهیب کتابها ادامه داد و در نهایت براساس بیان خود ابن بواب به عنوان کتابدار حاکم دیلمی بهاءالدوله (۴۰۳-۳۷۹ هـ.ق) در شیراز منصوب شد.

گفته می‌شود که علی بن هلال حافظ کل قرآن بوده. جمعاً ۶۴ مرتبه کل قرآن را کتابت کرده است. از این مجموعه در حال حاضر تنها قرآن معروف چستربیتی موجود است. از دیگر کارهای معروف ابن بواب کامل کردن اصول و قواعد خوشنویسی است که حدود یک قرن قبل از او توسط وزیر و خوشنویس ایرانی، ابن مقله (وفات ۳۲۸ هـ.ق) تدوین شده بود. ابن بواب به خاطر نبوغ هنری، اصول و قواعد ابداعی ابن مقله که بیشتر تحت تأثیر هندسه تناسب ریاضی بود، در ریتم، حرکت و منحنی حروف، تناسب بسیار خوش آیند و چشم نوازی را به وجود آورد.

قرآن کوچک و منحصر به فرد کتابخانه چستربیتی (CHESTER BEATTY) شهر دوبلین، پایتخت ایرلند با گذشت ۹۹۹ سال از کتابت آن، هنوز یکی از شاهکارهای هنر اسلامی به شمار می‌آید. این قرآن بر اساس کتیبه آخر قرآن توسط هنرمند بزرگ شیعه، استاد بزرگ هنر خوشنویسی و تذهیب، علی بن هلال مشهور به ابن بواب، در دوران حکومت شیعی آل بویه در سال ۳۹۱ هـ. ق (۳۷۸ هـ. ش) در شهر بغداد، کتابت و تذهیب شده است. ابن بواب به نقل از یاقوت، مدتی در شیراز کتابدار کتابخانه امیر بهاءالدوله،

حاکم آل بویه بوده و بر طبق تاریخ، در زمان کتابت این قرآن، امیر بهاءالدوله حاکم بغداد بوده است. بیشتر محققین معتقدند که قرآن مجموعه چستربیتی تنها قرآن موجود از آثار ابن بواب می باشد. این قرآن هم چنین یکی از قدیمیترین خطی است که به خط ریحان بر روی کاغذ نوشته شده است تذهیب این قرآن بسیار زیبا و هنرمندانه است شیوه و روش تذهیب این قرآن، شامل عناصر تزئیناتی می باشد که این عناصر در دوره های بعدی حتی تا به امروز به عنوان القبای هنر تذهیب قرآن مجید مرسوم گردیده است.

قرآن معروف چستربیتی

قرآن کتابخانه چستربیتی (MS. K. 16)، یک جلد قرآن کوچک با ۲۸۶ صفحه به ابعاد $۱۷/۵ \times ۱۳/۵$ سانتیمتر می باشد. طول و عرض سطح نوشته شده $۱۳/۵ \times ۹$ سانتیمتر و هر صفحه دارای ۱۵ سطر نوشته می باشد. شش صفحه اول قرآن با کاغذ سفید و براق بعداً به آن اضافه شده است این شش صفحه به شرح حال ابن بواب به زبان فارسی که از کتاب ابن خلکان اقتباس شده است، اختصاص دارد کتابت قرآن، تذهیب و عناوین همگی در صفحات اصلی قرآن قرار دارد. در صفحه آخر قرآن به این موضوع اشاره دارد که قرآن توسط علی بن هلال در بغداد در سال ۲۹۱ ه. ق. کتابت شده است: کتب هذا الجامع علی بن هلال بمدينة السلم سنة احدى و تسعين و ثلثمائة حامداً الله تعالى علی نعمه و مصلیا علی نبیه محمد و آله و مستغفراً من ذنبه. نوع و جنس کاغذ اصلی قرآن از نوع ظریف و محکم به رنگ قهوه ای خیلی کم رنگ است که این نوع کاغذ مختص به همان دوره بوده است متن قرآن با مرکب قهوه ای سیر کتابت شده است. صحافی موجود این قرآن از نوع صحافی اروپایی است که در اثر این صحافی قسمت هایی از حاشیه قرآن از بین رفته است این عمل متأسفانه قسمت هایی از تزئینات حاشیه قرآن شامل سرترنج ها و شمشه های کوچک را از بین برده است. متن قرآن کلاً با خط نسخ نوشته شده است بطوریکه کلمات خیلی به همدیگر نزدیک نوشته شده اند، ولی با این وجود به سادگی خوانده می شوند. اسم سوره ها در قسمت سر سوره ها با خط ثلث نوشته شده اند. علائمی مانند «عشر» و «سجده» که در داخل شمشه های کوچک حاشیه قرار گرفته اند، به خط کوفی نوشته شده اند.

ارزش هنری تزئینات قرآن چستربیتی کمتر از کتابت آن نیست شاید مهمترین ویژگی این قرآن تنوع زیاد عناصر تزئینی است که این عناصر سنتی شد برای تذهیب قرآن های دوره های بعد. هماهنگی و همخوانی بین تزئینات قرآن و خطوط کاملاً نشان می دهد که هر دو توسط یک هنرمند کار شده است. تذهیب های این قرآن را کلاً می توان به سه دسته طبقه بندی کرد:

۱- تذهیب تمام صفحه

۲- تذهیب حاشیه های قرآن

۳- تذهیب سر سوره ها

تذهیب کل صفحه در این قرآن شامل پنج سری دو صفحه ای است که از مجموعه آنها سه مورد در اول قرآن و دو مورد دیگر در آخر قرآن آمده اند. از این مجموعه پنج سری هم چنین سه سری دو صفحه ای، تذهیب و نوشته قرار دارد و دو سری دیگر فقط با

نقوش تزئینی آرایش شده‌اند. قرآن با دو صفحه کاملاً تزئینی آغاز می‌گردد؛ در این دو صفحه کل تزئینات و متن در میان دو مستطیل ایستاده قرار گرفته است. هر دو صفحه جمعاً به چهار قسمت تقسیم شده‌اند. در داخل هر قسمت علاوه بر متن کتابت شده، زمینه آنها با یک نقش اسلیمی که از وسط به دو شاخه تقسیم شده است، تزئین شده‌اند. متن کتابت شده در این دو صفحه در برگ‌برنده این مطالب است که قرآن شامل: ۱۴ سوره، ۶۲۳۶ آیه، ۷۷۴۶۰ کلمه، ۳۲۱۳۵۰۱ حرف و ۱۵۶۰۵۱ نقطه می‌باشد.

دو صفحه بعدی این قرآن همچون دو صفحه قبلی تذهیب شده است. در این دو صفحه سطح دو مستطیل متقارن، به وسیله خطوط هندسی مشبک، جمعاً ۱۲ شش ضلعی بزرگ و چند شش ضلعی کوچک بوجود آمده است. زمینه ۱۲ شش ضلعی بزرگ به وسیله نقوش اسلیمی و کلمات تزئین شده‌اند. متن کلمات کتابت شده در داخل شش ضلعی‌های بزرگی، به بیان ترتیب آوردن سوره و آیات قرآن که به مردم اهل کوفه منسوب به امام علی (ع) می‌باشد، اختصاص دارد.

شایان ذکر است در قرآن‌های قرون اولیه هجری چندین روش مانند روش کوفه، بصره، دمشق، مکه و مدینه برای ترتیب آوردن آیات قرآن مرسوم بوده است. مهمترین آنها همین روش مردم کوفه منسوب به حضرت علی (ع) بوده است. در قرون بعدی از آوردن این مورد در اول قرآن خودداری شده است در این دو صفحه از قرآن نوشته‌های داخل شش ضلعیها به رنگ طلایی کتابت شده و زمینه شش ضلعی‌های ردیف بالا و پایین برای تأکید بیشتر به رنگ مشکی رنگ‌آمیزی شده است. متن چند شش ضلعی کوچک هم با یک گل «لوتوس» که ریشه‌اش به نقوش تزئینی ایرانی قبل از اسلام می‌رسد تزئین شده‌اند دو صفحه بعدی این قرآن هم کلاً به صورت تزئینی و بدون نوشته تذهیب شده است.

هر دو سطح مستطیلی شکل دو صفحه به وسیله شش جفت دایره (جمعاً ۱۲ دایره) در اندازه‌های مختلف که در همدیگر بافته شده‌اند، تزئین شده است. قطر دو دایره بزرگتر به اندازه بلندی طول مستطیل، قطر دو دایره متوسط نیز به اندازه عرض مستطیل و دایره کوچک که با همدیگر تداخل دارند، مماس با پهنای حاشیه طولی مستطیل طراحی شده‌اند. هر کدام از دایره‌ها از یک حلقه مرکزی به رنگ طلایی و دو حلقه جانبی به رنگ خود کاغذ طراحی شده‌اند از برخورد دایره‌ها با همدیگر یک «مدالیون» ترنجی شکل در مرکز تزئینات هر صفحه به صورت افقی به وجود آمده است. این ترنج با نقش‌های بسیار عالی و زیبای اسلیمی تزئین شده است.

تزئینات بقیه سطوح با نقوش هندسی کاشی شکل، شامل ستاره‌های کوچک شش ضلعی و نقش Y شکل طرح شده‌اند. این نقش‌ها به رنگ‌های سفید، قرمز سیر، سبز و طلایی رنگ‌آمیزی شده‌اند. در قسمت حاشیه هر طرف از دو صفحه مانند صفحات قبل با دو نقش ترنج به صورت قرینه تزئین شده است.

تزئینات دو صفحه آخر قرآن نیز شبیه به دو صفحه بالا با تغییراتی جزئی طراحی شده‌اند. در این دو صفحه قسمت تزئینی هر دو صفحه نیز با ۱۲ دایره در هم تنیده، تقسیم بندی شده است.

نقوش تزئیناتی هر صفحه شامل یک جفت نقش بالی شکل به صورت قرینه در بالا و پایین و یک جفت نقش گل

«لوتوس» در دو طرف عوض مستطیل طرح شده‌اند. نقوشی بالی شکل به رنگ مشکی و با نقوش اسلیمی ترکیب شده‌اند. نقش بالی شکل همچون گل لوتوس ریشه در هنرهای تزئینی قبل از اسلام ایران دارد که در این جا به صورت ساده و همراه با نقش اسلیمی طراحی شده است تزئینات کتیبه سطوح با نقوش کاشی شکل تزئین شده است.

دومین دسته بندی تزئینات قرآن ابن بواب در کتابخانه چستریتی، شامل تزئیناتی می‌شود که در قسمت حاشیه‌های بیرونی هر صفحه آمده است. این تزئینات شامل سرترنج‌هایی که همراه با اسم ۱۱۴ سوره قرآن آمده و همچنین شمشه‌های کوچک که در وسط آن «عشر» و «سجده» نوشته شده است، می‌گردد. سرترنج‌هایی که همراه با اسم سوره‌ها آمده اگر چه شبیه همدیگرند ولی هیچکدام تکرار دیگری نیست اکثر سر سوره‌ها از ترکیب گل لوتوس و برگ‌هایی که به صورت قرینه‌ای در دو طرف گل لوتوس طراحی شده‌اند، شکل گرفته‌اند.

علاوه بر سر سوره‌ها، حاشیه‌های هر صفحه با شمشه‌های کوچک «عشره» که نشان دهنده ۱۰ آیه می‌باشد و شمشه‌های کوچک «سجده» تذهیب شده است شمشه‌های کوچک آیه شمار تفاوت اندکی با همدیگر دارند و تقریباً تمام آنها از دایره‌های طلایی به وجود آمده‌اند، ولی شمشه‌های «سجده» پرکارتر و گاهی با یک پیچک گلدان و نقش اسلیمی تزئین شده‌اند. در بعضی صفحات این شمشه‌ها از ترکیب مربع و یا ستاره‌های هشت ضلعی در هم تنیده به وجود آمده‌اند. در مرکز این شمشه‌ها کلمه «سجده» به رنگ طلایی و با خط کوفی بر روی سطوح قرمز تیره، آبی و یا قهوه‌ای نوشته شده‌اند. گاهی اوقات شمشه کوچک «عشره» و شمشه کوچک «سجده» لبه‌هایشان روی همدیگر قرار گرفته و یک ترکیب یگانه را به وجود آورده‌اند.

آخرین دسته بندی تذهیب این قرآن شامل سر سوره‌ها به صورت بانندی مستطیل شکل‌اند که اسم سوره به خط ثلث و یا نسخ همراه با تزئینات نقوش اسلیمی را در خود جای داده است هر کدام از این سر سوره‌ها نیز با یک سرترنج که با دقت به آن متصل گردیده است تزئین شده‌اند هر سر سوره با یک قاب تزئینی همراه می‌باشد. در صفحه شناسنامه قرآن (آخرین صفحه متن دار قرآن) در قسمت بالا و پایین از دو باند تزئینی مستطیل شکل استفاده شده است این دو باند که به جای دو سطر خالی صفحه آخر قرآن آمده است با نقش‌های برگدار اسلیمی تزئین شده‌اند.

تجزیه و تحلیل عناصر تزئینی این قرآن در حوزه هنرهای تزئینی دوره اسلامی و تأثیرگذاری آن بسیار مهم و قابل بحث است به طور مثال استفاده از نقوش اسلیمی و هندسی در این قرآن و رنگ‌آمیزیهای بدیع آن سنتی بزرگ را در پیش روی هنرمندان دوره‌های بعدی می‌گشاید.

ارتباط بین ارزش‌های هنری قرآن ابن بواب و ادامه سنت آن در نسخه‌های خطی و دیگر آثار هنری، بسیار مشهود و محسوس است به طور مثال این ارتباط را در تذهیب دیوان شعر «سالم بن جندل» که هم اکنون در موزه توپقاپی استانبول نگهداری و به احتمال زیاد حدود شصت سال بعد از قرآن کتابت و تذهیب شده، می‌توان دید. تزئینات این دیوان شباهتهای زیادی با قرآن ابن بواب دارد. این تأثیرپذیری در طراحی نقوش اسلیمی و شمشه‌های کوچک (به شکل شمشه‌های «عشر»

و «سجده» دیده می‌شود. حضور نقوش اسلیمی در سفال‌های نیشابور که در قرن پنجم هجری ساخته شده‌اند و یا تذهیب قرآن‌های معروف به «قرامطیان» که در دوره سلجوقیان قرون ششم و هفتم کتابت شده‌اند را نمی‌توان نادیده گرفت. به طور مثال نقش اسلیمی صفحه آخر قرآن ابن بواب، دقیقاً برای تزئین یکی از قرآن‌های دوره سلجوقی که هم اکنون در موزه برلین نگهداری می‌شود، مورد استفاده واقع شده است چنین شباهت‌هایی بین تزئینات قرآن ابن بواب و آثار هنری دوره‌های بعدی، حکایت از تأثیرگذاری این اثر هنری بر روند و شکل‌گیری هنر دوره‌های بعدی دارد. از دیگر ویژگی‌های مهم قرآن ابن بواب، استفاده و به کارگیری نقوش تزئینی قبل از اسلام در هنر ایران است. نقوشی مانند «گل لوتوس» و یا نقش بالی شکل که از هنر ساسانیان اقتباس شده است. ابن بواب با نبوغ هنری خود توانسته با تغییر و بازسازی این نقشمایه‌ها و با تأکید بر جنبه‌های تزئینی بر جنبه‌های تزئینی آنها، شخصیتی کاملاً ممتاز و جدید به آنها بدهد.

نسخه خطی قرآن چستربیتی که در سال ۳۹۱ هـ ق در بغداد در دوره حکومت امیر بهاءالدوله دیلمی کتابت شده، یکی از قدیمی‌ترین قرآن‌هایی است که به خط نسخ کتابت شده است این قرآن تنها قرآن بر جای مانده استاد بزرگ خوشنویسی و تذهیب، علی بن هلال مشهور به ابن بواب است که به جرأت می‌توان گفت مهمترین اثر هنری است که از حکومت شیعی آل بویه بر جای مانده و دارای عناصری از قبیل آوردن اسم امام علی (ع) (در صفحات اول قرآن)، فرستادن سلام و درود بر آل محمد (در صفحه آخر قرآن) و استفاده از تقسیم‌بندی‌های ۱۴ و ۱۲ گانه در تذهیب صفحات قرآن (که در فرهنگ شیعه معنا و مفهوم خاصی دارند) همگی بیانگر یک اثر هنری کاملاً شیعی است این قرآن در مقایسه با دیگر آثار محدود معماری آل بویه (مانند مسجد جامع نائین)، چند قطعه تخته چوبی مربوط به صحن امام علی (ع) (که توسط عضدالدوله دیلمی ساخته شده و هم اکنون در موزه قاهره نگهداری می‌شوند) و چندین قطعه پارچه دارای نقش و کتیبه، از ویژگی خاصی برخوردار است هر چند اکثر این آثار هنری از شاهکارهای هنر اسلامی به حساب می‌آیند، بی شک نمی‌توان از نقش ارزنده آنها در شکل‌گیری هنر اسلامی چشم پوشی کرد.

نتیجه‌گیری

هنر تذهیب، از گذشته‌های دور تا به امروز همیشه و همواره جایگاه ارزشمندی در کتابت، کتاب‌آرایی و تزئین داشته است. آرایش یک قطعه با تذهیب از آن نظر جالب است که خط یا تصویر اصلی را درهم و خسته کننده جلوه نمی‌دهد. تذهیب در دوره‌های قبل از ظهور اسلام با نام «زنگاری» از آن یاد می‌شد و پس از ظهور اسلام در ایران، در تزئین و آراستن قرآن‌ها به کار گرفته شد و قرآن خوشنویسی و تذهیب شده قرون اسلامی، نقوش تذهیبی شبیه به نقوش نباتی رایج در دوره ساسانی داشتند. تذهیب در قرآن کریم به منظور تعیین سرسوره‌ها و تقطیع آیات و جزء‌ها به کار گرفته شد و در قرون اولیه اسلامی تذهیب به طرح‌های ساده هندسی در صفحات آغازین و پایان کتاب مورد استفاده قرار می‌گرفت که سر سوره‌ها اغلب دارای نقوش تزئینی ساده و مشتمل بر ترنج در حواشی سر سوره‌ها بود و عناوین عدد آیات را با قلم زرین می‌نوشتند.

زیباترین قرآن‌های تذهیبی بین قرن ۴ تا ۶ هجری قمری ارائه شده است و از نفیس‌ترین آثار به جا مانده کتاب‌های مذهبی خطی ایرانی است که کاتب آن «محمد بن عیسی بن علی نیشابوری» است. در عصر صفوی تذهیب کاران با کاستن از ابعاد شکلها و افزودن زمینه طلایی و سیاه و آبی به عنوان زمینه اصلی تذهیب، موفق به ایجاد تغییراتی شدند و نقوشی بر آن افزودند که طرح‌های طبیعت در آن بیشتر به کار می‌رفت. قلم مو (گندمی و نیزه‌ای)، خط کش، ترلینگ، گونیا، مهره و کاغذ (بخارایی، اصفهانی، نخودی و کشمیری) از جمله ابزار کار هنرمندان تذهیب کاراست.

بعد از نفوذ اسلام در ایران، هنر تذهیب در اختیار حکومت‌های اسلامی و عرب قرار گرفت و «هنر اسلامی» نام یافت. اگر چه زمانی این هنر از بالندگی فروماند، اما مجدداً پویایی خود را به دست آورد. چنانکه در دوره سلجوقی مذهب‌ان، آرایش قرآن‌ها، ابراز و ادوات، ظرفها، بافته‌ها و بناها را پیشه‌ی خود ساختند و چندی بعد، در دوره تیموری این هنر به اوج خود رسید و زیباترین آثار تذهیب شده به وجود آمد.

در دوره‌ی صفوی، نقاشی، تذهیب و خط در خدمت هنر کتاب‌آرایی قرار گرفت و آثاری به وجود آمد که زینت بخش موزه‌های ایران و جهان است اما، رنج هنرمندان بی‌ارج ماند و ارزش آنان در زمان زندگیشان شناخته نشد و هنر نقاشی به ویژه تذهیب، پس از دوره صفوی از رونق افتاد. اگر چه هجوم فرهنگ غرب به ایران، حرکت پیشرو این هنر را کند ساخت، ولی با زحمت هنرمندان متعهد و دوستداران هنر این مرز و بوم، شعله‌ی هنر تذهیب همچنان فروزان است. شاید بتوان گفت که نسخه‌های خطی و کتب دست نویس بستری مناسب برای رویش و شکوفایی هنر تذهیب شدند. این هنر پشتوانه شکوفایی هنرهای دیگر مانند کاشی، قالی، قلمزنی، خاتم منبت، پارچه‌های زری و مخمل شد.

منابع و مآخذ

- آتابای، بدری فهرست قرآن‌های خطی کتابخانه سلطنتی تهران: کتابخانه سلطنتی، ۱۳۵۱؛
- ابن ندیم، محمد بن اسحق الفهرست ترجمه رضا تجدد تهران: ابن سینا، ۱۳۴۳.
- برزین، پروین «نگاهی به تاریخچه تذهیب قرآن» هنر و مردم ۴۹ (آبان ۱۳۴۵): ۳۶-۴۰.
- بیانی، مهدی احوال و آثار خوشنویسان، ج ۱ و ۲: نستعلیق‌نویسان تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۴۵؛ ۵) همو، کتابشناسی کتاب‌های خطی به کوشش حسین محبوبی اردکانی تهران: (دانشگاه تهران، ۱۳۵۳؛ ۶) خرمشاهی، بهاء‌الدین «سیر تذهیب در ایران». پایان‌نامه فوق لیسانس کتابداری، دانشکده علوم تربیتی دانشگاه تهران، ۱۳۵۲.
- دهخدا، علی‌اکبر لغت‌نامه، ج ۴. ذیل «تذهیب».
- راوندی، محمد بن علی راحه الصدور و آیه السرور به سعی و تصحیح محمد اقبال و حواشی توسط مجتبی مینویی تهران: امیرکبیر، ۱۳۳۳.

- شاد، محمدپادشاه بن غلام محیی‌الدین فرهنگ جامع فارس [آندراج]، ج ۲. ذیل "تذهیب".
- کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی لندن: بی‌نا، ۱۹۸۵ م. = ۱۳۶۴..
- گلچین معانی، احمد راهنمای گنجینه قرآن مشهد: اداره کتابخانه آستان قدس، ۱۳۴۷.
- گیرشمن، رومن هنر ایران، دوره پارتی و ساسانی ترجمه بهرام فره‌وشی تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۰.
- لینگز، مارتین هنر خط و تذهیب قرآنی ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی تهران: گروس، ۱۳۷۷.
- مایل هروی، غلامرضا لغات و اصطلاحات فن کتابسازی تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۳.
- مایل هروی، نجیب کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی مشهد: آستان قدس رضوی، بنیاد پژوهش‌های اسلامی، ۱۳۷۲.
- مجرد تاکستانی، اردشیر شیوه تذهیب تهران: سروش، ۱۳۷۲.
- معین، محمد فرهنگ فارسی ج ۱. ذیل "تذهیب".
- منشی قمی، احمد بن حسین گلستان هنر تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۲.
- میربها، ابوالفضل شرح احوال استاد معین بهزاد و مختصری در تاریخ نقاشی ایران تهران: وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۰.
- نفیسی، علی‌اکبر فرهنگ نفیسی ج ۲ ذیل "تذهیب".
- ایرایی، مهرک حکمت معنوی در هنر تذهیب (۶ صفحه - از ۲۱ تا ۲۶)، گلستان قرآن دی ۱۳۸۰ - شماره ۱۰۲.
- نگاهی به هنر تذهیب در ایران ماهنامه زائر، شماره ۱۳۹، تیر ۱۳۸۵ ص ۴.
- برومند، ادیب هنر تذهیب ماهنامه ایران مهر، شماره ۸ آذر ۱۳۸۳ ص ۵۷.
- پناهیان پور، فاطمه تذهیب هنر ماندگار فصلنامه بینات، شماره ۴۲، تابستان ۱۳۸۳ ص ۱۹۰.
- احمد زاده، سعادت تذهیب در هنر کتاب‌آرایی ایران فصلنامه کتاب، شماره ۴۶، تابستان ۱۳۸۰ ص ۱۲۳.
- اثری منحصر به فرد در کتابخانه چستر بیتی شهر دوبلین: قرآن ابن بواب (۲ صفحه - از ۳۱ تا ۳۲)
- گلستان قرآن، دی ۱۳۸۰ - شماره ۱۰۳.
- خزائی، محمد ارزش‌های هنری قرآن منحصر به فرد ابن بواب فصلنامه مطالعات اسلامی دانشکده الهیات مشهد، شماره ۵۵، بهار ۱۳۸۱ ص ۱۱.

بازیابی گنجی پنهان

گزارش یافته‌های اقدامات حفاظت و مرمت انجام گرفته بر روی یک پرده درویشی متعلق به مجموعه نیاوران

شهرزاد امین شیرازی^۱، رضا رحمانی^۲

۱- عضو هیئت علمی پژوهشکده حفاظت و مرمت آثار تاریخی - فرهنگی

۲- مسئول گروه حفاظت و مرمت نقاشی پژوهشکده حفاظت و مرمت آثار تاریخی - فرهنگی



واژگان کلیدی: پرده درویشی، حفاظت و مرمت و نقاشی روی بوم

مقدمه

در تابستان ۱۳۸۷ یک قطعه نقاشی لوله شده، در وضعیت نامناسبی برای انجام عملیات حفاظتی و مرمتی، از مجموعه تاریخی - فرهنگی نیاوران به گروه مرمت نقاشی پژوهشکده حفاظت و مرمت آثار تاریخی - فرهنگی منتقل شد؛ طی بررسی‌های اولیه و با استناد به فرم کار و نیز قطعات محدودی از اثر، که نقش آن قابل مشاهده بود، مشخص شد که اثر یک پرده رنگ و روغن به سبک سنتی است، که در اثر نگهداری به صورت لوله شده و تحت شرایط نامناسب محیطی دچار خشکی و شکنندگی شده است.

مراحل حفاظت و مرمت انجام گرفته بر روی اثر، در نهایت موجب بازیابی فرم اصلی و نمایان شدن نقوش آن شد؛ با آشکار شدن این خصوصیات برخی سئوالات نیز از جنبه‌ی زیبایی‌شناسی و سبک‌شناسی اثر مطرح گشت که در این مقاله ضمن بررسی روش برخورد و بازیابی، به طرح این سئوالات می‌پردازیم تا دستمایه‌ی مطالعات بیشتر در این زمینه قرار گیرند.

روش کار

بر اساس شرایط و فرم اثر، اولین اقدام، باز کردن اثر و برگرداندن آن به حالت تخت اولیه بود؛ برای این کار تصمیم گرفته شد تا با استفاده از بخار سرد، به تدریج و در چند مرحله تابلو از حالت پیچیده باز شود. ابعاد تابلو در حالت باز شده حدود ۳۱۰×۱۸۰ سانتیمتر بود؛ نقوش در این تابلو صحنه‌ها و مضامین مختلفی را شکل می‌دهند.

در حین باز کردن اثر، یک نامه اداری نیز که در میان نقاشی گذاشته شده بود به دست آمد. تابلو دارای پارگی‌های عمیق، پارگی‌های محدود، سوراخ شدگی بوده و بخش‌هایی از تابلو نیز از بین رفته بود؛ پشت تابلو نیز با یک لایه رنگ به صورت یک دست و یک نواخت پوشیده شده بود؛ به علاوه پوشیدگی تکیه‌گاه، ترک خوردگی لایه رنگ و چروک خوردگی بستر و نقاشی نیز از دیگر آسیب‌هایی است که می‌توان به آن اشاره داشت؛ پس از مستند نگاری و گردآوری

اطلاعات فن شناسی و آسیب شناسی، برای ادامه‌ی کار حفاظت و مرمت، تابلو به روش گرم آسترگیری شد، مناطق کمبود بتونه شده و با استفاده از یک رنگ خنثی موزون سازی رنگی صورت گرفت در نهایت پس از تثبیت لایه‌های رنگ، کار بر روی یک چارچوب جدید کشیده شده و به مجموعه‌ی نیاوران پس فرستاده شد.

یافته‌ها

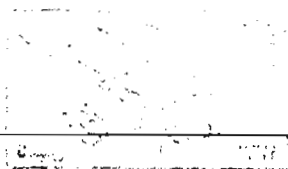
انجام اقدامات حفاظتی و مرمتی بر روی این تابلو باعث شد که این اثر، از یک اثر نه چندان با ارزش در انبار، بدل به یک شیء موزه‌ای و جزء اموال کاخ اصلی با ارزش نمایشی شود؛ نامهی به دست آمده نشان می‌دهد که این تابلو در ابتدا جزو اموال کاخ سعدآباد بوده که در سال ۱۳۵۴ به دستور فرح پهلوی به همراه ۱۸ تابلوی دیگر به نیاوران انتقال داده شده‌اند. نقش مرکزی در تابلو تصویر حضرت ابوالفضل عباس بوده که سوار بر اسب همراه با یک مشک چرمین به صورت بزرگترین شخصیت در اثر، نقاشی شده است، در پشت سر ایشان تصویر امام حسین (ع) که سر حضرت علی اکبر (ع) مجروح را بر زانو دارند نشان داده شده است، در مقابل حضرت ابوالفضل نیز فردی از لشکر اشقیاء در حال محاربه با ایشان به تصویر کشیده شده است، در حواشی نقوش اصلی چندین کادر کوچکتر شکل گرفته که تصاویری با مضامین مختلف، متنوع و متفاوتی را نشان می‌دهد که از آن میان می‌توان به تصویر سازی داستان جوانمرد قصاب و نمایش جزا و عذاب جهنمیان، و هم‌چنین مجلس یکی از پادشاهان قاجار اشاره کرد.

زمینه‌ی کار، علیرغم درهم فشردگی و تعدد نقوش و شخصیت‌ها، تماماً به رنگ فیروزه‌ای است؛ اثر در ابتدا به یک میله‌ی چوبی متصل بوده و در حاشیه‌ی سمت بالا دارای نوار ریشه داری بود، در قسمت پایین و کناره‌ها نوار پارچه‌ای فیروزه رنگی بر لبه‌ی اثر دوخته شده بود، بر روی تابلو هیچ رقم و امضایی از نگارگر به چشم نمی‌خورد.

بحث و نتیجه‌گیری

نقاشی قهوه‌خانه‌ای، یکی از جلوه‌های هنری است که منحصرأً از دامان مذهب شیعه شکل می‌گیرد. به تبع این خاستگاه مضامین در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای معمولاً مذهبی - اسطوره‌ای بوده‌اند (شریف زاده، ۱۳۵۷). این نقاشی‌ها با سبک ترسیمی و رنگ‌های خاص خود به صورت بارز و آشکاری یکی از شاخه‌های هنر ایرانی و شیعی را نشان می‌دهند که گاه فاصله‌ی بسیار زیادی از هنر درباری داشته‌اند (هدایت، ۱۳۶۴). نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، به عنوان یک ابزار کمکی برای انتقال و بازگویی ادبیات شفاهی ایران، در مراکز تجمع محلی، به صورت پرده‌های منفرد نصب می‌شده‌اند و فرد نقال برای ایجاد حس و تصور دقیق تر صحنه در شنونده به فراخور موضوع از آن بهره می‌جسته است.

نقاشی مورد بحث ما، علیرغم آن که در پرداز و تصویرسازی شخصیت‌ها و هم‌چنین جنس و گونه مضامین، شباهت زیادی با نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای دارد اما به واسطه‌ی تنوع و تعدد موضوعات تصویر شده، اتصال به میله‌ی چوبی و حاشیه‌های پارچه‌ای‌اش، می‌توان آن را در زمره پرده‌های درویشی قلمداد کرد، براساس رنگ زنده‌ی زمینه و نیز نوارهای حاشیه دوزی شده در کناره‌ی کار، بین این دو نظریه که آیا آنچه که امروز در پیش روی ما است شکل نهایی نقاشی و کار



تکمیل شده‌ی نقاش است و یا آن که کار در فرم ناقص و پایان نیافته‌ی آن دیده می‌شود نمی‌توان نظری قطعی داد و نیاز به مطالعات بیشتر در این زمینه حس می‌شود، با توجه به تعلق نقاشی به مجموعه آثار دربار پهلوی، احتمال آن می‌رود که اثر از آثار یکی از نقاشان به نام این سبک بوده و یا برای مراسم خاصی طراحی شده باشد.

پیشنهادهای

بر اساس یافته‌های به دست آمده پیشنهاد می‌شود محققان در زمینه نقاشی و تاریخ هنر ایرانی و مذهبی، اثر مذکور را از جنبه‌های زیر حائز اهمیت پژوهشی قلمداد کنند:

- بررسی، تفکیک و تشریح کلیه تصاویر نمایش داده شده در این پرده.
- بررسی قدمت و احتمالاً تعیین نقاش اثر.
- شناخت و معرفی ویژگی‌های منحصر به فردی که این اثر را در زمره مجموعه آثار هنری نگهداری شده در دربار پهلوی جای داده است.

نتایج حاصله از تحقیقات پیشنهادی علاوه بر افزودن بر اطلاعات موجود در زمینه تاریخ هنر نقاشی بومی ایران، می‌تواند ارزش‌ها و کارکرد موزه‌ای اثر مذکور را نیز ارتقاء دهد.

تشکر و قدردانی

از جناب آقای دکتر وطن دوست مدیر پژوهشکده حفاظت و مرمت آثار تاریخی - فرهنگی و سرکار خانم مهناز امامدادی، رییس مجموعه تاریخی - فرهنگی نیاوران، به جهت حمایت و پشتیبانی شان از طرح قدردانی می‌شود؛ هم‌چنین از آقایان فتح الله نیازی، سعید خداشناس و مازیار نیک بر و خانم ها نوشین کمالی، سمیرا خلیلی و خدیجه محمدی به خاطر همکاری شان در مراحل حفاظت و مرمت و بررسی و تحقیق کمال تشکر را داریم.

منابع

- شریف‌زاده، سید عبدالمجید، تاریخ نگارگری در ایران، تهران، حوزه هنری، انتشارات سوره، چاپ اول، ۱۳۵۷
- هدایت، هادی، نقاشی قهوه خانه: روایت هنری مظلوم و هنرمندان محروم، فصلنامه هنر، شماره هشتم، بهار و تابستان ۱۳۶۴
- گزارش اقدامات حفاظتی و مرمت بر روی تابلوی نقاشی متعلق به مجموعه نیاوران، گروه حفاظت و مرمت نقاشی، پژوهشکده حفاظت و مرمت آثار تاریخی - فرهنگی، ۱۳۸۷
- گزارش طرح تدوین تاریخ نقاشی ایران: نقاشی‌های قهوه خانه‌ای، گروه حفاظت و مرمت نقاشی، پژوهشکده حفاظت و مرمت آثار تاریخی - فرهنگی، ۱۳۸۷



اثر در زمان تحویل



اثر پس از باز شدن



اثر پس از انجام اقدامات.