ولی‌الله کاووسی[1]

فواید راحة‌الصدور راوندی در تاریخ‌نگاری هنر ایران

مقدمه: سخنی در منابع تاریخ هنر ایران

در کار بازنگاری و بازسازی تاریخ هنر ایران، متن‌های کهن همواره به یاری مورّخ هنر می‌شتابند. اگر بپذیریم که نخستین تعریف تاریخ هنر عبارت از شناخت آثار هنر پیشینیان و آشنایی با سرگذشت خالقان آنهاست، آن‌گاه خواهیم دانست که برای کسب آگاهی از مورد اول باید به موزه‌ها قدم بگذاریم و یافته‌های باستان‌شناسان را جست‌وجو کنیم، اما برای مورد دوم گریزی از رجوع به منابع مکتوب نداریم. البته تعدّد و تکثّر منابع مکتوب یا همان تاریخ‌نامه‌ها، به‌ویژه در تاریخ فرهنگ ایران، دستیابی به اخبار هنری را در لابه‌لای این همه اوراق دشوار می‌کند و محقّق هوشمند زود درمی‌یابد که، برای دسترس آسان به آنچه از منابع می‌خواهد، باید دست‌به‌کارِ گزینش شود و آنچه را نمی‌خواهد به کناری نهد. در اثنای این گزینش او با دو دسته از منابع تاریخی مواجه می‌شود؛ یکی آنها که به شرح فن و هنری خاص اختصاص یافته و احوال عاملان آن هنر را روایت کرده‌اند و دیگر تاریخ‌نامه‌های عمومی که اخبار هنرْ جزئی خُرد از آنهاست. پیداست که منابع دستهٔ نخست بیشتر نگاشتهٔ کسانی است که خود یا خاندانشان در آن هنر سررشته‌ای داشته‌اند و منابع گروه دوم غالباً از آنِ مورّخانی است که صرفاً در کار تاریخ‌نگاری ورزیده و بیش‌وکم در پی احوال همهٔ خلق زمان بوده‌اند.

دشواری دیگر بر سر راه مورّخ هنر نسبت تعداد و توزیع ناموزون این دو دسته منابع است، بدین معنی که اولاً شمار تاریخ‌نامه‌های مختص هنر، که طبعاً بیشتر به کار او می‌آید، در قیاس با انبوه منابع تاریخ عمومی، بسیار ناچیز است؛ ثانیاً همان شمار اندک هم به‌گونه‌ای متوازن در پهنهٔ ادوار تاریخی تقسیم نشده‌اند، آنچنان‌که در دوره‌های کهن‌تر تقریباً هیچ منبع ویژه‌ای برای هنر در دست نیست، اما در دوره‌های میانی تاریخ ایران (سدهٔ هفتم به بعد) با انباشت منابع ریز و درشت هنری مواجهیم و، هر چه به دوره‌های متأخر نزدیک‌تر می‌شویم، از شمار آنها کاسته می‌شود. اینجاست که مورّخ هنر بار دیگر در تنگنای انتخاب می‌افتد و ناگزیر به‌سمت دوره‌ها و موضوعاتی می‌رود که منابع آنها دستش را برای دسترس به اطلاعات باز می‌گذارند.

ابوبکر محمد بن علی بن سلیمان راوندی، ملقب به نجم‌الدین، مورّخ و ادیب و خوشنویس اواخر سدهٔ ششم و اوایل سدهٔ هفتم، در خاندانی از فضلای راوند، از آبادی‌های قدیم کاشان، زاده و پرورده شد. او در حمایت سلطان طغرل سوم، آخرین فرمانروای سلجوقی، علم و هنر آموخت و در نیمه‌های عمر کتاب راحة الصدور وآیة السرور را در تاریخ آل‌سلجوق نوشت که مهم‌ترین منبع تاریخی اواخر روزگار قدرت این سلسله است. جدا از فواید تاریخی، اخبار و اطلاعات کتاب راحة الصدور در باب حیات فرهنگی و اجتماعی مردم در عهد سلجوقیان ایران و روم، این کتاب را از معتبرترین منابع شناخت فرهنگ و هنر ایران در روزگار پیش از حملهٔ مغولان به ایران کرده است. همچنین نخستین روایت بازمانده در شرح قواعد خطوط ایرانی را هم راوندی در اوایل سدهٔ هفتم نوشت. گویا راوندی رساله‌ای مستقل در باب خوشنویسی تألیف کرده بود که اکنون از میان رفته، اما نویسنده فصلی از آن را در کتاب راحة الصدور گنجانده است. ظاهراً راوندی در تلاش برای منطبق کردن مباحث نظری تناسبات هندسی با اقلام ایرانی بود که در آن‌وقت همچنان در جریان تکوین و ترقی بودند. نوشتهٔ راوندی اطلاعاتی دربارهٔ حمایت‌های درباری از کاتبان و جایگاه خوشنویسی در آن روزگار به‌دست می‌دهد. راوندی برخاسته از خاندانی خوشنویس بود و دو دایی‌اش تاج‌الدین احمد و زین‌الدین محمود علاوه بر تعلیم خط به او، به شاهزادگان سلجوقی هم سرمشق خط می‌دادند. نسخه‌ای نفیس از قرآن با خط و تذهیب این خاندان در گنجینهٔ آستان قدس رضوی محفوظ است.

حجم چشمگیر تحقیقات تاریخی دربارهٔ هنر ایران در دوره‌های ایلخانی، تیموری، و صفوی نشانهٔ همین فراوانی اطلاعات مرتبط با هنر در تاریخ‌نامه‌های این سه دوره است. در واقع، اگر دو رکن اصلی پژوهش تاریخی در هنر ایران را یکی دسترس به اصل آثار هنری و دیگر وجود اطلاعات دست‌اول در منابع مکتوب بدانیم، این سه دوره در حدی مطمئن واجد این هر دو رکن‌اند، چرا که، علاوه بر چندین و چند رساله و دیباچه‌ای که اختصاصاً در وصف هنرها و هنرمندان این ادوار نوشته شده، در صفحات زیادی از تواریخ عمومی این روزگاران هم به نشانه‌های هنرمندی اشارت‌ها رفته است. حتی رد و نشان بسیاری از آثار هنری بازمانده از این دوره‌ها را در همین تاریخ‌نامه‌ها می‌توان جُست.

حال، اگر از این دوره‌ها یک گام عقب‌تر نهیم، دیگر با این حجم انبوه منابع تاریخ‌هنری روبه‌رو نیستیم، بدین سبب که ثبت جزئیات اخبار هنر یا احوال هنرمندان در بین مورّخان آن دوره‌ها چندان رایج نبوده است، یا دست‌کم نوع نگاه و پسندشان در برابر هنرها و صنایع روزگارِ خود متفاوت از اخلافشان در دوره‌های بعد بوده است. از همین روست که بررسی‌های امروزی هم از هنر آن ایام کمتر متّکی بر منابع و بیشتر از روی آثار هنری بازمانده در موزه‌ها و مجموعه‌هاست. و درست به همین سبب کفهٔ تحقیقات به‌سمت دوره‌هایی که آثار هنریِ بیشتری به یادگار نهاده‌اند سنگین‌تر شده و دوره‌های کم‌یادگار از میدان پژوهش‌های امروزی جا مانده و بیش‌وکم به محاق رفته‌اند. شاهد این روزگارِ پریادگار برای ما و همهٔ مورّخان هنر ایران در سرتاسر جهان دورهٔ سلجوقیان است. چندان دور نیست اگر بگوییم تاریخ مدوّن هنر ایران در دوران اسلامی از دورهٔ حکومت سلجوقیان آغاز می‌شود. این امر از سویی ناشی از کمبود اطلاعات معتبر دربارهٔ هنر دوره‌های پیش از آن، و از سوی دیگر به‌سبب شکوفایی چشمگیر همهٔ هنرهای ایران در این روزگار است. این شکوفایی را می‌توان تا حدی نتیجهٔ امنیت و رفاه حاکم بر این روزگار دانست. در دورهٔ سلجوقیان بیشتر هنرهای ایران که در نخستین سده‌های اسلامی تا حد زیادی از رونق افتاده بودند احیا شدند و هنرمندان و صنعتگران ایرانی که در این چند قرن بی‌نام‌ونشان مانده بودند از نو سر برآوردند و میراث اسلاف خود را جانی تازه بخشیدند. آگاهی‌های اندک از هنر پیشاسلجوقی موجب شده در بسیاری از طبقه‌بندی‌های معاصر هنر اسلامی ایران بسیاری از آثار بازمانده از نخستین سده‌های اسلامی را به دورهٔ سلجوقیان منسوب کنند و حتی آثار پس از این دوره را تا اوایل حکومت ایلخانان کار صنعتگران عصر سلجوقی بدانند که این خود نشان‌دهندهٔ تأثیر هنر سلجوقی بر هنر نسل‌های بعد است. از شواهد به‌جامانده چنین پیداست که هنر عهد سلجوقی میراث‌دار هنرهای پیش از آن دوره بود و هنرمندان رویکردها و دستاوردهای هنری پیشینیان را آگاهانه در آثار خود به کار گرفتند و قوام بخشیدند و در نهایت به‌سبک ویژهٔ خود دست یافتند. دستاوردهای هنری این دوره به آفرینش هنجارهایی انجامید که تا چندین سده بعد به الگوی زیبایی‌شناسی پایداری در هنرهای اسلامی تبدیل شد.

بازتاب هنر عهد سلجوقیان در تاریخ‌نامه‌ها

اکنون باید دید که منابع مکتوب دورهٔ سلجوقی تا چه حد به تحقیقات مبتنی بر آثار هنری این دوره اعتبار می‌بخشند. نخستین پاسخ این است که از تاریخ‌نامه‌های عهد سلجوقی نمی‌توان و نباید به‌قدر منابع سه دورهٔ پیش‌تر یادشده (ایلخانی، تیموری، صفوی) انتظار انتقال اخبار هنر داشت. دست‌کم، در دو زمینهٔ نگارگری و خوشنویسی، آگاهی‌های مکتوب ما از دورهٔ سلجوقی، در برابر رساله‌های پرشمار ادوار بعد در این دو زمینه، بسیار ناچیز می‌نماید. بنابراین، باید به‌دنبال منابعی جایگزین برای این مکتوبات اختصاصی و منحصر به هنر برآمد. نگارندهٔ این سطور، در مقاله‌ای که حدود یک دهه پیش دربارهٔ جایگاه شهرآشوب‌ها در بین منابع مکتوب تاریخ هنر ایران نوشت، کوشید ظرفیت شهرآشوب‌ها را در بازشناسی و بازنویسی تاریخ هنرها و صنایع ایران در دوره‌های کم‌منبع‌تر ارزیابی کند. حاصل جست‌وجوها نشان داد که موجودیِ اعتناپذیر ما از سده‌های نخستین تاریخ هنر ایران، به دو شهرآشوب منحصر می‌مانَد که یکی سرودهٔ مسعود سعد سلمان (۴۳۸-۵۱۸ق)، شاعر و ادیب هم‌روزگار غزنویان،

است و دیگری اثر بانو مهستی گنجوی (حدود ۴۹۰-۵۷۰ق)، که برخی او را چهرهٔ برجستهٔ رباعی‌سرایی پس از خیام نیشابوری می‌دانند. نتیجهٔ نهایی آن تحقیق این بود که از این قبیل اشعار چیزی جز اشاراتی مبهم در وصف «خط و خال و رعنایی و زیبایی» صاحبان صنایع و پیشه‌ها عاید محقّقِ پرسشگر نمی‌شود و در نهایت تکیه بر اخبار شهرآشوب‌ها اعتماد را نشاید.[۲]

بازگشت دستِ تهی از مسیر منابع اختصاصی هنر ما را ناگزیر به‌سمت تاریخ‌نامه‌های عمومی این دوره می‌کشانَد. کلود کاهن[(۱)] در مقالهٔ مفصلش دربارهٔ تاریخ‌نگاری دورهٔ سلجوقی، بر این باور است که سلجوقیان، برخلاف ایلخانان و تیموریان، چندان بهایی به تاریخ‌نگاری و پرورش مورّخان ندادند و تاریخ‌نامه‌های اصلیِ دورهٔ سه تن از فرمانروایان نامدار این خاندان، طغرل‌بیک، آلب‌ارسلان، و ملک‌شاه، در ادامهٔ تاریخ‌نگاری عمومی مورّخان پرورده در بغداد نوشته شده که از دورهٔ آل‌بویه بدین‌سو همواره دست‌به‌قلم بودند.[۳] کاهن، پس از برشمردن شماری از این‌گونه منابع که عموماً به‌زبان عربی نوشته شده و دربارهٔ سلجوقیان به اشاراتی مختصر بسنده کرده‌اند، به‌سراغ سه منبع اصلی تاریخ این دوره می‌رود که عبارت‌اند از نصرة الفتره اثر عمادالدین اصفهانی، اخبار الامراء والملوک السلجوقیة منسوب به شخصی به‌نام سیدصدرالدین علی بن ناصر، و سلجوق‌نامه نوشتهٔ ظهیرالدین نیشابوری. دو کتاب نخست همچنان در زمرهٔ منابع عربی این روزگارند، اما سلجوق‌نامه نخستین تاریخ‌نامهٔ عهد سلجوقی است که اثر مورّخی ایرانی و به‌زبان فارسی است. ظهیرالدین در زمان حکومت ارسلان‌شاه اول (حک ۵۵۶-۵۷۱ق) نگارش این تاریخ را آغاز کرد، اما کارش تا دورهٔ زمامداری طغرل بن ارسلان (حک ۵۷۱-۵۹۰ق)، آخرین فرمانراوای سلسلهٔ سلجوقی در ایران، به درازا کشید. اگرچه بسیاری از صاحبانِ نظر سلجوق‌نامه را مهم‌ترین منبع تاریخی همعصر سلجوقیان دانسته‌اند، اهمیت اصلی آن را باید در تأثیری جست‌وجو کرد که بر شکل‌گیری تاریخ‌نامه‌های پس از خود به جا نهاد. این اثرگذاری را تا حدود یک سده بعد در آثار تاریخ‌نگارانی چون رشیدالدین فضل‌الله همدانی و ابوالقاسم قاشانی می‌توان ردیابی کرد، اما تأثیر بلافصل آن پیش‌تر در کار مورّخ پرآوازهٔ اواخر دورهٔ سلجوقی، نجم‌الدین راوندی، ظاهر شد که موضوع اصلی مقالهٔ حاضر است.

نجم راوندی و خاندان هنرمندش

در بازگشت به محور تمرکز سطرهای پیشین که همانا ظرفیت تاریخ‌هنری منابع تاریخی است، باید دانست که هیچ‌یک از تاریخ‌نامه‌های عمومی عصر سلجوقی گرهی از کار مورّخ هنر نمی‌گشایند، مگر همین اثر نجم راوندی. با آنکه تاریخ‌شناسان تا مدت‌ها اثر راوندی را تلخیص و اقتباسی از سلجوق‌نامهٔ ظهیر نیشابوری می‌انگاشتند، در لابه‌لای مطالب او گهگاه شرح جزئیاتی را می‌بینیم که بعید است از منبع دیگری گرفته باشد، چنان‌که او خود گاه اشاره می‌کند که برخی اخبارش را از زبان همعصران شنیده است.[۴] جدا از اینها، راوندی بعضی آموخته‌ها و دانسته‌های شخصی‌اش را هم در میان روایت‌های تاریخی‌اش گنجانده و یا در فصل‌هایی مجزّا به انتهای کتاب افزوده است. یکی از این فصل‌های مستقل، که در پی فصولی در باب شطرنج‌بازی و تیراندازی و شکارگری آمده، فصلی در باب «معرفت اصول خط» است که به اثر او در نگاه مورّخ هنر اهمیت می‌بخشد. اکنون باید راوندی را بیشتر بشناسیم.

نجم‌الدین ابوبکر محمد بن علی بن سلیمان راوندی در حدود سال‌های ۵۵۰ تا ۵۵۵ق در آبادی راوند، از قریه‌های کاشان، به‌دنیا آمد. به‌گفتهٔ خودش، تا سال ۵۷۰ق، مقدمات علوم ادبی و لغت عربی را در اصفهان آموخت و در همین احوال پدرش را از دست داد. فراق پدر و قحطی بنیان‌کَن اصفهان در این ایّام او را ناگزیر از مهاجرت به همدان کرد که منزلگاه دایی بانفوذش، تاج‌الدین ابوالفضل احمد بن محمد راوندی، بود. تاج‌الدین احمد، که از فضلا و هنرمندان زمان و واعظ و مدرّس چند مدرسه در همدان بود، نجم‌الدین ابوبکر را به زیر بال‌وپر کشید و در تربیت او بسیار کوشید. راوندی، طی ده سال همراهی با دایی‌اش، تاج‌الدین احمد از ۵۷۱ تا ۵۸۱ق، علاوه بر کسب علم و هنر، به شهرهای مهم عراق عجم سفر کرد و از محضر عالمانی چون فخرالدین بلخی، بهاءالدین یزدی، و

(1) Claude Cahen

صفی‌الدین اصفهانی بهره‌ها برد. همزمان با این امور، ظرایف هنرهای خطاطی و تذهیبگری و جلدسازی را نزد دایی دیگرش زین‌الدین محمود بن محمد راوندی آموخت و خبرهٔ کار کتاب‌آرایی شد. او در این زمان خود را در نگارش «هفتاد گونه خط» صاحب مهارت می‌داند و از راه کتابت و تذهیب و تجلید کسب معاش می‌کند.[۵]

مرغ اقبال زمانی بر شانهٔ نجم‌الدین نشست که سلطانِ زمان، طغرل بن ارسلان، در تختگاهش همدان میل به یادگیری خط نمود و زین‌الدین محمود را به استادیِ خود برگزید. این‌گونه شد که نجم‌الدین جوان هم در پی دایی هنردانَش به بارگاه سلطنت راه یافت و ملازم سریر پادشاهی شد. نجم‌الدین خودْ ایام شاگردی طغرل‌بیک را نزد دایی‌اش زین‌الدین محمود چنین وصف کرده است:

> خال دعاگو کمر آن خدمت بربست و به جان کوشید و حلاوت حرف‌های سیاه کوتاه خط چون شیرینی شب وصال در کام او می‌نهاد و معانی بزرگ در حرف‌های خُرد برسفت. قطار مورچهٔ بیست‌ونه حرف بست و در جادهٔ نظر صائب او روانه گردانید تا به اندک‌مدتی به منزل مراد رسید و منتهای مرام عباد بدید. سواد حروف معنی‌دار از سویدای دل او سودا می‌زدود و بیاض روز و سواد شب به تعلیم آن مشغول می‌بود.[۶]

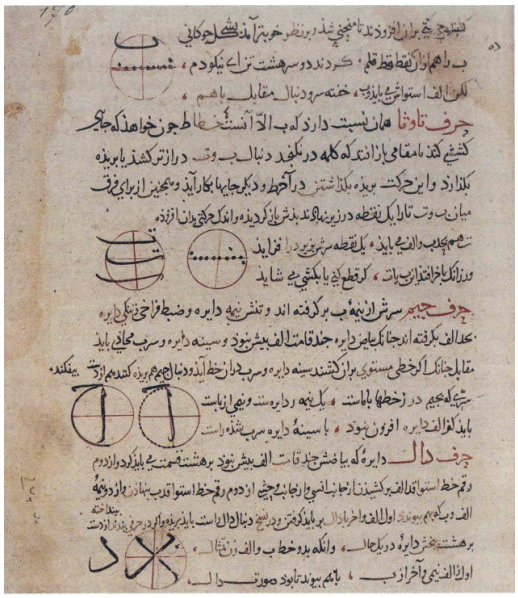
چون طغرل‌بیک در فن خط تا حدی به مهارت رسید، به‌صرافت کتابت کلام خدا افتاد و تحریر مصحفی سی‌پاره را آغاز کرد. به‌گفتهٔ نجم‌الدین، سلطان کار آرایش و تذهیب و جدول‌کشی و دورگیری حروف مصحفش را، که برای هر جزو آن صد دینار مغربی خرج می‌کرد، به گروهی از کتاب‌آرایان سپرد، اما در میان آنان تذهیب‌کاریِ خود نجم‌الدین را بیشتر می‌پسندید، زیرا او به سبب شناختی که از قواعد خط داشت، آرایه‌های نقوش را منطبق بر ظرایف خط می‌کشید و همین امر او را در چشم سلطان محبوب‌تر کرد.[۷]

مدتی بعد، در سال ۵۸۰ق، طغرل کتابت گلچینی از اشعار شاعران را به زین‌الدین محمود راوندی سفارش داد. باز به‌گفتهٔ نجم‌الدین، زین‌الدین محمود اشعار شاعران را کتابت می‌کرد و جمال‌الدین نقاش اصفهانی تصویر هر شاعر را در کنار اشعارش نقش می‌زد.[۸] این روایت ما را از یکی از کهن‌ترین شواهد همکاری خوشنویس و نقاش در فراهم‌سازی نسخه‌ای مصوّر باخبر می‌کند، روندی که بعدها به کرّات در تاریخ هنر ایران تکرار شد.

اشارت‌های تاریخ‌هنری در نوشته‌های راوندی

کشته شدن سلطان طغرل سوم در سال ۵۹۰ق نجم‌الدین را از اوج عزّت به ناکامیِ عزلت کشاند، اما او رنج دوران محنت را با تکمیل تحصیل فقه و شریعت و مطالعهٔ تاریخ و اشعار عرب و عجم بارآور کرد که زمینه‌ساز نوشتن مهم‌ترین اثرش در احوال روزگار سلاجقه شد. نگارش این اثر در سال ۵۹۹ق آغاز و تا سال ۶۰۳ق تکمیل شد و اعلام‌الملوک یا راحة الصدور وآیة السرور در تاریخ آل سلجوق نام گرفت و به غیاث‌الدین کیخسرو قلیچ ارسلان (حک ۶۰۱-۶۰۷ق)، فرمانروای سلجوقی روم، تقدیم و به قونیه پایتخت سلجوقیان روم ارسال شد. یگانه نسخهٔ بازمانده از راحة الصدور را کاتبی به‌نام حاج الیاس بن عبدالله الحافظ در اول رمضان ۶۳۵ به خط نسخ کتابت کرده که اکنون در کتابخانهٔ ملی فرانسه[(۱)] در پاریس محفوظ است (ت ۱).

چنان‌که پیش‌تر گفتیم، اخبار تاریخی این کتاب غالباً برگرفته از کتاب سلجوق‌نامهٔ ظهیر نیشابوری است و تنها پاره‌هایی کوتاه از آن محصول دانسته‌های



ت ۱. صفحه‌ای از فصل «معرفت اصول خط» اثر راوندی به‌خط حاج الیاس بن عبدالله الحافظ و تاریخ اول رمضان ۶۳۵ پاریس، کتابخانهٔ ملی فرانسه (این صفحه نمایشگر تناسبات حروف ب، ج، د با معیار دایره و نقطه است).

(1) Bibliothèque nationale de France

خود نجم‌الدین است که از قضا اشارات گذرای او به هنرشناسی خود و خاندانش از جملهٔ همین اطلاعات دست‌اول است. جدا از این اشارات تاریخی، نجم‌الدین، به‌گفتهٔ خودش، رساله‌ای مستقل در مبانی فن خطاطی تألیف کرد که اکنون از میان رفته، اما خلاصه‌ای از آن را با عنوان «فصل فی معرفة اصوال الخط من دایرة والنُقَط» در انتهای کتاب راحة الصدور گنجانده است. اطلاعات مختصر اما سودمند این فصل آن را به یگانه‌منبع فارسی تاریخ خوشنویسی ایران در روزگار پیش از مغولان تبدیل کرده و بدین جهت شایستهٔ دقت و تفسیر است، اما پیش از آن بهتر است اندکی در اخبار تاریخ‌هنری کتاب راحة الصدور تأمل کنیم.

راوندی در نخستین اشاراتش خود را برخاسته از خاندانی هنرشناس می‌خواند. دو دایی‌اش خطاط و معلم خط‌اند و در فنون کتاب‌آرایی ذوق و سررشته دارند. این‌ها ظاهراً نخستین خاندان هنرمند ایرانی‌اند که نامشان در تاریخ ثبت شده است، هرچند حضور خاندان‌های هنرمند در تاریخ هنر اسلامی بی‌سابقه نبود و بعدها هم بی‌تداوم نماند؛ نمونهٔ پیشین‌اش ابوعلی محمد بن علی به بن مُقله، خطاط و وزیر شهیر عهد عباسیان، و برادرش حسن بن علی بن مقله در سدهٔ چهارم بود و نمونهٔ پسین‌اش خاندان روزبهان محمد شیرازی در سدهٔ دهم. حتی خبر داریم که در همین نیمهٔ دوم سدهٔ ششم، هم‌زمان با خاندان راوندی، خاندانی خوشنویس با شهرت ابن‌غَطّوس، ساکن شهر بلنسیهٔ[1] اندلس در مغرب اسلامی، سرگرم نسخه‌نویسی و کتاب‌آرایی بودند.[9]

از بختِ خوش ما سند هنرمندی خاندان راوندی به گفته‌های نجم‌الدین در راحة‌الصدور منحصر نمانده و مصحفی نفیس در ۲۱۶ برگ به ابعاد ۳۲ × ۴۱ سانتی‌متر از آنها باقی مانده که مطابق انجامه‌اش در سال ۵۸۶ق به‌دست تاج‌الدین احمد بن محمد بن علی راوندی کتابت شده است. خط این مصحف نمونه‌ای کهن از قلم نَسخ به‌شیوهٔ ابن‌بوّاب است و یک سال پس از اتمام کتابت به‌دست نجم‌الدین محمد بن علی بن سلیمان راوندی، مؤلف راحة الصدور، به شیوهٔ ایرانی سدهٔ ششم تذهیب شده است. این مصحف نفیس را در مرداد ۱۳۶۳ امام‌خمینی‌ره به کتابخانهٔ آستان قدس رضوی اهدا کرد و هم‌اکنون به شمارهٔ ۲۶۶۱ در همان‌جا محفوظ است (ت ۲-۳).

ت ۲. صفحهٔ مذهّب آغازین در مصحف خاندان راوندی با نقوش هندسی و گره‌اندازی و طرح‌های شمسه‌مانند، اثر نجم‌الدین راوندی، ۵۸۶-۵۸۷ق، مشهد، کتابخانهٔ آستان قدس رضوی.

ت ۳. صفحهٔ انجامهٔ مصحف خاندان راوندی، با رقم [تاج‌الدین] احمد بن محمد راوندی و تاریخ ربیع‌الاول ۵۸۶، مشهد، کتابخانهٔ آستان قدس رضوی.

خاندان راوندی در دستگاه سلطنت هم فعال بودند؛ گاه در امور کتابت و نسخه‌آرایی و گاه در کسوت تعلیم خط به عالی‌مقامان دربار، از جمله شخص فرمانروا.

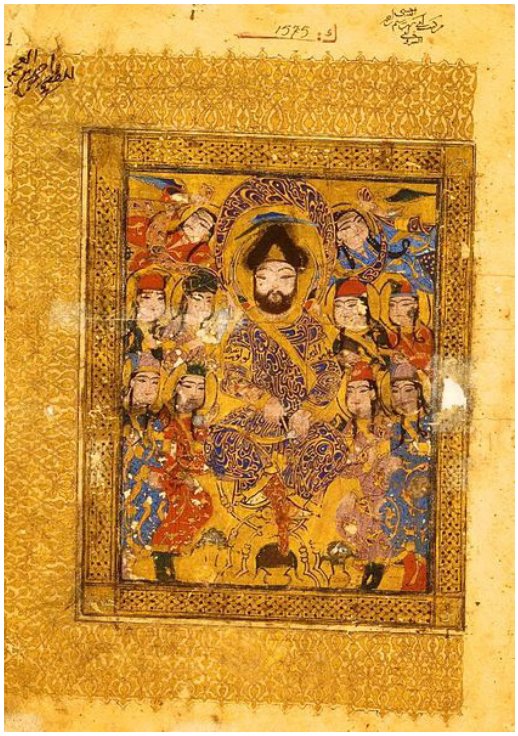
(1) Valencia

ت ۴. نگاره‌ای از نسخهٔ مصور ورقه و گلشاه اثر محمد مؤمن خویی، نیمهٔ اول سدهٔ هفتم، استانبول، کتابخانهٔ کاخ توپقاپی.

ملازمت خوشنویسان با صاحبان قدرت پدیده‌ای تازه نبود. پیش از آن، خوشنویسان نام‌آوری چون ابن‌مقله و ابن‌بوّاب به ترتیب در دربار خلافت عباسیان و دستگاه سلطنت بویهیان خدمت کرده و سفارش استنساخ گرفته بودند. اما همکاری خوشنویس و تذهیب‌کار در مصحف‌آرایی و مهم‌تر از آن، ارتباط خطاط و نقاش در تهیهٔ گلچین اشعار، که در روایت راوندی آمده، تا آن زمان تقریباً هیچ سابقهٔ مکتوب و ثبت‌شده‌ای ندارد. این قبیل کارهای گروهیِ هنرمندان را در دربار سلجوقیان، می‌شود پیش‌قراول شکل‌گیری کارگاه‌های کتاب‌آرایی دانست که در دورهٔ ایلخانان و تیموریان و صفویان، با حمایت شاهان و شهزادگان، در جای‌جای ایران دایر و شکوفا شد.

از منظری دیگر، این نخستین بار است که نام یک نقاش در کنار نام یک خوشنویس می‌نشیند که نسخه‌ای منظوم را در کنار یکدیگر کتابت و تصویر کرده‌اند. ما از جمال‌الدین نقاش اصفهانی جز همین نام چیزی نمی‌دانیم، اما نجم‌الدین راوندی کار او را کشیدن صورت هر شاعر در کنار شعرش می‌داند که پیش‌تر به‌دست دایی نجم‌الدین، زین‌الدین محمود راوندی، کتابت شده بود. سبک کار این نقاش چه بوده؟ آیا مهارتش در یکه‌صورت‌کشی بوده است؟ روایت‌های رایج تاریخ نگارگری ایران به ما می‌گویند که طراحی تک‌چهرهٔ اشخاص در دورهٔ صفویان (یعنی دست‌کم ۴۰۰ سال پس از این تاریخ) در کار نگارگران ایرانی رایج شده و پیش از آن مجلس‌کشی ــ اعم از بزمی و رزمی ــ تداول داشته که عبارت از گنجاندن چندین پیکرهٔ کوچک‌اندام در ترکیب نگاره است. پس جمال‌الدین نقّاش چگونه صورتی می‌ساخته است؟ می‌شود او را پیرو سنت تصویرگری رایج در آن دوره دانست که از اصفهان تا بغداد را درنوردیده بود. صورت‌های تمام‌رخ یا «گِرد بدرنما» با دهانی تنگ و چشمانی مورّب از مشخصات این شیوه است که ریشه در سنت‌های نقاشی مانوی و بودایی در آسیای میانه داشت. نگاره‌های بازمانده از نسخه‌های مصوّر آن روزگار تصوّری از نوع صورت‌کشی جمال‌الدین نقاش به دست می‌دهد (ت۴-۵). احتمالاً جمال‌الدین چنین سرهای بزرگی را با خصوصیاتی مشترک، همچون زاویه دید روبه‌رو (حتی در حالت نیم‌رخ) و اجزاء بی‌حالت صورت با خطوطی ساده و کشیده و بی‌تفاوت، به‌جای صورت شاعران، نقش می‌زده است.

راوندی از وضع معیشت هنرمندان هم چنین گزارش می‌دهد که به‌لطف هنرپروری دستگاه حکومت «همهٔ امرای عراق به تحصیل هنر مشغول بودند» و «هر خطاطی ده جا مکسب داشت». راوندی با لحنی اغراق‌گون خود و خاندانش را مرجع اهل هنر در عراق و خراسان می‌خواند و می‌گوید جملهٔ خطاطان به شاگردی خاندان او مباهات می‌کنند. او به این حد هم کفایت نمی‌کند و زادگاهش کاشان را خاستگاه دبیران عالی‌مقام دولت می‌شمارد که تازه خودِ آنان به همشهری بودن با زین‌الدین محمود، دایی راوندی، تفاخر می‌کرده‌اند. حتی گامی فراتر می‌رود و می‌گوید: «هر جا که خطی نیکو بینند، گویند خط کاشیان است یا از کاشیان آموخته است». در اینکه مطابق شواهد، سفال و کاشی کاشان در این دوران زبانزد بوده است، تردید نمی‌توان کرد، اما شهرت خطاطان کاشان را، به‌ویژه در عهد سلجوقی، کمتر منبعی تأیید می‌کند.



ت ۵. نگاره‌ای از نسخهٔ مصوّر الاغانی، ۶۱۴ق، استانبول، کتابخانهٔ ملی ترکیه.

معرفت اصول خط از نگاه راوندی

همچنان‌که گفتیم، رساله‌نویسی دربارهٔ خوشنویسی جریانی است که از سدهٔ هشتم در هنر ایران به راه افتاد و طی دو سدهٔ نهم و دهم ادامه یافت و تا سدهٔ یازدهم اوج گرفت و بعد به تدریج افول کرد. در دوره‌های پیش از آن، تا روزگار حیات راوندی در سدهٔ ششم، متن‌های متعددی به‌زبان عربی دربارهٔ خوشنویسی نوشته شد که به‌جز اشارات پراکندهٔ منابع دبیری نظیر الفهرست ابن‌ندیم و ادب الکُتّاب محمد بن یحیی صولی، و همچنین آثاری چون میزان‌الخط منسوب به ابن‌مقلهِ کاتب که تنها نامی از آنها باقی مانده است، نمونهٔ کامل و مطمئن‌تر موجود الرسالة فی علم الکتابة اثر ابوحیّان توحیدی (درگذشتهٔ ۴۰۰–۴۱۰ق) است که در آن، علاوه بر ذکر سخنان مشاهیر زمانه‌اش دربارهٔ خط، برخی اصول فنی این هنر را هم شرح داده است. قصیدهٔ رائیه سرودهٔ منسوب به ابن‌بوّاب (درگذشتهٔ ۴۱۳ق) نمونه‌ای دیگر از متن‌های اختصاصی دربارهٔ فن خط است. اما تا زمان راوندی هیچ متن مشخصی با تمرکز اصلی بر خطاطی به دست ما نرسیده و، بنابراین، فصل معرفت اصول خط در کتاب راحة الصدور کهن‌ترین نوشتهٔ فارسی دربارهٔ اصول خوشنویسی است. راوندی در بند آخر این فصل انگیزه‌اش را از نگارش آن چنین بیان می‌کند:

> داعیْ معرفت اصول خط را کتابی ساخته است، اما به‌حکم اقتضای «لکلّ عملٍ رجالٌ ولکلّ مکانٍ مقالٌ» هر پیشه را کسانی‌اند و هر کاری را مردمانی و هر مکانی را زبانی و سخنانی. در خط بیش از این اطناب در این کتاب شرط نیست. و غرضِ داعی از آوردن خط ــ که پیشهٔ اوست ــ در این کتاب، زیادتیِ رغبت مردم در طلب کتاب بود تا هر کسی از طالبان به بهانه‌ای القاب و انساب و سیرت و سریرت و ذکر دولت و بسطتِ مملکت و عظمت سلطنت آل‌سلجوق ببینند و بدانند.[۱۰]

می‌توان تصوّر کرد که راوندی، در تدارک این فصل، نوشته‌های کسانی چون ابوحیّان و ابن‌بوّاب را در پیش نظر داشته است، اما روش پرداختن او به مطالب متفاوت از آنهاست. روش او حتی با رساله‌نویسان سده‌های بعد هم یکی نیست. در روند غالب رساله‌نویسی در باب خط، که از اوایل سدهٔ هشتم با رسالهٔ آداب‌الخط عبدالله صیرفی آغاز و تا سدهٔ یازدهم به تألیف چندین رسالهٔ مشابه به‌قلم چند نسل از خوشنویسان ایرانی منتهی شد، شیوهٔ رایج چنین

بود که، پس از نقل سخنانی قصار در فضیلت خط از زبان بزرگان دین و حکمت و سپس یادکردی از استادان متقدم، شمّه‌ای در تعلیم فنون تراش قلم و تهیهٔ کاغذ و مرکب مرغوب می‌آمد و آن‌گاه اصول نگارش مفردات حروف و مرکّبات کلمات یک‌به‌یک تشریح می‌شد. اما راوندی ابداً خود را درگیر این روش نکرده است. او بی هیچ اطناب و تفصیلی به سرعت به سراغ اصل مطلب رفته که همان شرح قواعد خوشنویسی حروف است. به نظر می‌رسد که او این روش را آگاهانه و سنجیده در پیش گرفته است، زیرا خود در این باره می‌گوید: «در علم خط به اشباع و اختصار کتب ساخته‌اند و هر بزرگی در آن نَفَسی زده، لکن اظهار این اسرار نکرده‌اند. و در این مقام از اطناب احتراز می‌باید کردن و مختصری مفید ذکر کردن».[۱۱]

راوندی در همان چند سطر آغاز فصل معلوم می‌کند که شیفتهٔ حساب و هندسه است و بنا دارد قواعد خوشنویسانهٔ حروف‌نگاری را بر اساس اصول هندسی تعلیم دهد. او می‌گوید: «رقوم هندسی و اشکال کروی و مثلثات و مسدّسات و مربع‌های متساوی‌الاضلاع جمله از دایره و خط استوا برگرفته‌اند و آنچه مُنتهای همّت هر صاحب‌فنّی بوده است، در فن خویش از اینجا به در آورده».[۱۲] به‌باور او، حتی مستوفیان هند شکل اعداد را از اشکال هندسی اقتباس کردند، بدین طریق که صفر را از روی دایره و یک را از روی خط استوا گرفتند و باقی اعداد را، از یکان‌ها و دهگان‌ها و صدگان‌ها، منطبق بر این دو شکل وضع کردند. او حتی به ارزش عددی حروف در حساب جمل هم علاقه نشان می‌دهد و آن را برای مختصرنویسی و پرهیز از اطالهٔ کلام مفید می‌شمارد. راوندی با ذکر این مقدمات، کار خود را نیز نوعی تلاش برای آموزش قواعد خط به شیوه‌ای مختصر و کاربردی می‌داند:

> دعاگوی دولت محمد بن علی بن سلیمان الرّاوندی در هر حرفی اصلی مختصر گفته است و دو بیت به نظم آورده تا یاد گیرند و آن را در پیش خاطر بدارند تا دست از پس آن می‌رود و ده روزه تعلیم با یک روزه آید.[۱۳]

از اینجا به بعد، راوندی قواعد خود را در نگارش ۲۸ حرف الفبا و همچنین حرف تعریف «ال» ــ که در سنت آن روزگار بیست‌ونهمین حرف محسوب می‌شد ــ بر مبنای تناسبات نقطه و دایره در چهار خط نسخ و ثلث و رقاع و محقّق شرح می‌دهد. با آنکه وضع تناسبات حروف با معیار نقطه را به ابن‌مقله منسوب می‌کنند، نوشتهٔ راوندی کهن‌ترین روایت بازمانده از شرح نسبت‌های حروف بر مبنای نقطه است.

به‌گفتهٔ راوندی، حروف الفبا از ترکیب دایره یا بخش‌هایی از آن و نیز از خط مستقیم، یعنی قطر دایره، شکل گرفته‌اند. او دایره و قطرش را به ترتیب با گردی زمین و خط استوا یکی دانسته است. بر پایهٔ این مفهوم، او قطر دایره را به ده نقطهٔ لوزی‌شکل تقسیم می‌کند. پس از آن شکل هریک از نوزده هم‌نویسهٔ الفبا[۱۴] را به نوبت شرح می‌دهد و در پایان هر بند، گفته‌هایش را در دو بیت شعر خلاصه می‌کند. به روایت راوندی **الف** «چو مردی باید که راست بایستد و اندک‌مایه در پشت پای خود می‌نگرد» و ارتفاع آن در همهٔ اقلام ده نقطه است، چرا که ده عددی کامل است.[۱۵] در اقلام ثلث و محقَّق می‌شود سَرَک یا ترویسی به اندازهٔ یک نقطه بر سرِ راست (وحشی) **الف** و یکی هم در پای چپش افزود، بدین صورت ارتفاع قامت عمود **الف** هشت نقطه خواهد شد. او سپس گفته‌اش را در بیتی چنین خلاصه می‌کند:

هر شیوه که خاطرت محیط آن است
از علم خط این نکته در او یکسان است
از هر قلمی ده نُقَط ار بر کاغذ
بنهی الفِ همه خطی چندان است

اندازهٔ **ب**، همچون **الف**، ده نقطهٔ مستقیم است؛ پس امتداد این حرف به‌اندازهٔ درازای **الف** است. سرِ سمت راست **ب** به‌قدر یک نقطه بر فراز نخستین نقطهٔ امتداد بدنهٔ کشیده‌اش ارتفاع گرفته است.[۱۶] هم سر و هم ته **ب** باید یک نقطه مرتفع باشند، اما به‌وقت تندنویسی بدان انحنایی چون چوب چوگان می‌دهند. همچنین، راوندی می‌گوید حرف **ج** سری دارد به‌اندازهٔ نصف حرف **ب** (یعنی پنج نقطه) و بدنه‌ای که نیمی از یک دایره است.

به‌باور شیلا بلر،[(1)] توصیف‌های راوندی از ساختار حروف قدری دشوارفهم و موهوم است و ناشی از اجبار

(1) Sheila Blair

و اصرار او بر انطباق شکل الفبا با نظام هندسی مورد نظر اوست. برخی توصیفات راوندی چنان پیچیده و دشوار است که بدون تصویر مفهومی را نمی‌رساند. مثلاً حرف **ف** را یک **ب** کامل توصیف می‌کند که «معکوس سرِ **ب**» بدان پیوسته است. ق نیز همچون ف است، اما با دو سرِ معکوس **ب**، یک‌چهارم **الف**، و یک **ب** کامل در انتها. دشوار است که بفهمیم یک کاتب چگونه می‌توانست حروف را از روی این آموزه‌ها ترسیم کند. از نگاه شیلا بلر، راوندی تا حدی کوشیده است شکل حروف را وصف کند تا آنها، از دریچهٔ نگاه ارسطویی به جهان، با یک تصوّر ذهنی انطباق یابند.[۱۷]

تفسیر دیگر بلر از تأکید راوندی بر ساختار هندسی حروف این است که او می‌کوشید مباحث نظری تناسبات هندسی را در خطوط مستدیر (ثلث و نسخ و . . .) عملی کند. این قبیل نظریه‌های تناسب در اواخر سدهٔ چهارم و طی سدهٔ پنجم نزد ریاضی‌دانان و فیلسوفانی چون ابوالوفا بوزجانی (درگذشتهٔ ۳۸۸ق)، ابن‌هیثم (درگذشتهٔ ۴۳۰ق)، و اخوان‌الصفا عمومیت یافته بود و این درست زمانی بود که قلم‌های مستدیر به‌دست کاتبان دوران، از جمله ابن‌مقله و ابن‌بوّاب، در جریان تکوین و ترقی بودند. در نگاه بلر، میراث نهضت ترجمهٔ آثار ریاضی‌دانان و مهندسان یونان باستان، که در سدهٔ سوم با حمایت عباسیان به راه افتاد، در علایق هندسی راوندی بی‌تأثیر نبود.[۱۸]

نوشتهٔ راوندی همچنین نشان می‌دهد که در اوایل سدهٔ هفتم خطوط مستدیر هنوز در سه دستهٔ محقق/ریحان، ثلث/نَسخ، توقیع/رقاع، که اقلام ستّه (ششگانه) را تشکیل می‌دهند، به نظم درنیامده بودند. بین چهار خطی که او مطرح می‌کند (نسخ، ثلث، رقاع، محقّق)، بیش از همه نام خط نَسخ به میان می‌آید. در چند مورد هم از خط نسخ در کنار خط محقَّق یاد می‌شود، اما طی سده‌های بعد در ایران این دو قلم با یکدیگر جُفت نشدند بلکه نسخ با ثلث جفت شد و محقق با ریحان.

خاتمه

از آنچه آمد می‌شود نتیجه گرفت که اثر راوندی فواید هر دو نوع متن تاریخی عمومی و اختصاصی را برای مورّخ هنر ایران در بر دارد، آن هم در روزگاری که توجه به هنر هنوز در بین تاریخ‌نگاران رایج نشده بود. گزارش‌های او از زندگی هنری خود و خاندانش کار پیوسته‌شان در کسوت هنرمند و معلم زیر سایهٔ حمایت‌های درباری، و همکاریشان با هنرمندان دیگر، گویای ظهور پیش از موعد جریان‌هایی هنری است که تازه از حدود یکصد سال پس از مرگ او، طی سده‌های هشتم تا یازدهم، در دربارها و شهرهای ایران جاری شد. البته اینکه نام این خاندان، در جایگاه هنرمندی، و ادعاهای راوندی دربارهٔ موقعیت برتر کاشانیان در خوشنویسی ایران در هیچ منبع دیگری از آن روزگار و پس از آن ذکر نشده، راه تردید در گفته‌های او را می‌گشاید، اما، با مصحف رقمداری که از همکاری او و دایی‌اش تاج‌الدین احمد در دست داریم، می‌توان دست‌کم عیار هنرمندی آنان را سنجید. بنابراین، نوشتهٔ راوندی از جمله منابع کهنی است که وجود یک اثر هنری تأییدش می‌کند و مسیر دریافت و تحلیل محقّق را هموار می‌سازد.

از این که بگذریم، به فصل خوشنویسانهٔ راوندی می‌رسیم که حاصل تجربه و تعمق چندین‌سالهٔ او در این هنر است. استقلال رأی و روش او در پرداختن به قواعد خوشنویسیپ اثر او را به گزارشی تبدیل می‌کند از پسندها و تصورات خوشنویسان در حد فاصل دوران کهن و دوران متأخرِ این هنر. کوشش‌های خوشنویسانِ پیش از او بیشتر متمرکز بر نامگذاری و دسته‌بندی خطوط و تشریح قواعد زیبانویسی از زبان اندیشمندان این فن، و در قالب تفسیر اصطلاحات و جملات فنی بود که نمونهٔ شاخصش را در رسالهٔ علم‌الکتابة اثر ابوحیّان توحیدی می‌بینیم. پس از راوندی هم جریان غالب بر خوشنویسی جهان اسلام، به‌ویژه در ایران، منطبق بر معیارهایی بود که با ظهور یاقوت مستعصمی و شاگردان و پیروانش تثبیت و ترویج شد و عمدتاً حول محور اقلام ششگانه و اصول هشتگانهٔ[۱۹] حاکم بر آنها می‌گشت.

در این میان، راوندی در زمانه‌ای می‌زیست که دغدغهٔ دسته‌بندی و گزینش اقلام و قاعده‌سازی برای آنها تا حدی فروکش کرده اما هنوز به الگوهای تثبیت‌شدهٔ دوره‌های بعد نرسیده بود. لذا او فارغ از این دو گرایش، به ثبت و شرح شیوهٔ خودآموخته‌اش دست زد که چه‌بسا

معیارهای پذیرفتهٔ خوشنویسان هم‌روزگارش بود. در این متن، راوندی بی‌حاشیه و مستقیم به سروقت معیارهای هندسی حروف می‌رود که با سنجهٔ قامت **الف** و محیط دایره پیمایش می‌شوند. نکته‌ای که در تفسیر گفته‌های راوندی در این فصل خوشنویسانه ناگفته مانده توجه دائمی او به دخالت اجزاء حروف در ساختار بدنهٔ یکدیگر است؛ مثلاً به‌گفتهٔ او حرف **ک** ساخته از ترکیب دو حرف **الف** و **ب** است و حرف **ی** مرکّب از یک **د** معکوس در پیوند با یک **ب**. این‌گونه اشارت‌ها به شرکت اجزاء حروف در ساختار حروف دیگر بعدها در رساله‌های عبدالله صیرفی (سدهٔ هشتم) و فتح‌الله سبزواری (سدهٔ دهم) هم ظاهر شد. در مجموع اشارات تاریخ‌هنری راوندی، با وجود نقاط ابهام و اشکال، منبع اصیلی است که می‌تواند ذهن ما را دربارهٔ دوره‌ای از برزخ تاریخی میان عصر متقدّم و عصر میانی تاریخ خوشنویسی و تا حدی کتاب‌آرایی ایران روشنی بخشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. دکتر در تاریخ هنر اسلامی؛ عضو هیئت علمی بنیاد دایرةالمعارف اسلامی. نشانی الکترونیک: V.Kavoosi@RCH.ac.ir

۲. نک: «جایگاه شهرآشوب‌ها در بازشناسی آداب و اصناف از یاد رفته».

۳. کاهن، «تاریخ‌نگاری دورهٔ سلجوقی»، ۶۷.

۴. راوندی، راحة الصدور وآیة السرور در تاریخ آل سلجوق، ۹۸.

۵. همان، ص۳۹، خلاصه‌ای از شرح حال نجم‌الدین راوندی در این منبع هم آمده است: صفا، تاریخ ادبیات ایران، ج ۱، ۵۶۰-۵۶۳.

۶. راوندی، راحة الصدور وآیة السرور در تاریخ آل سلجوق، ۴۳.

۷. همان، ۴۴.

۸. همان، ۵۷.

۹. بلر، خوشنویسی اسلامی، ۲۶۶.

۱۰. راوندی، راحة الصدور وآیة السرور در تاریخ آل سلجوق، ۴۴۵-۴۴۶.

۱۱. همان، ۴۳۸.

۱۲. همان، ۴۳۷.

۱۳. همان، ۴۳۸.

۱۴. نوزده شکل حروف الفبا عبارت‌اند از: ا، ب، ج، د، ر، س، ص، ط، ع، ف، ق، ک، ل، م، ن، و، ه، ی، ال.

۱۵. «تِلْكَ عَشَرَةٌ كَامِلَةٌ» (بقره: ۱۹۶).

۱۶. منظور دندانهٔ راست ب است که از سطر کرسی دونقطه ارتفاع می‌گیرد.

۱۷. بلر، خوشنویسی اسلامی، ۲۵۳.

۱۸. همان‌جا.

۱۹. این هشت اصل در بیتی منسوب به یاقوت چنین آمده است: اصول و ترکیب کُراس و نسبت / صعود و تشمیر نزول و ارسال.

کتاب‌نامه

ابوحیّان توحیدی. «رساله‌ای در آداب کتابت»، ترجمهٔ علی گنجیان، نامهٔ بهارستان، ش ۱ (بهار و تابستان ۱۳۷۹): ۵-۱۲.

بلر، شیلا. خوشنویسی اسلامی، ترجمهٔ ولی‌الله کاووسی. تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۹۶.

راوندی، محمد بن علی بن سلیمان. راحة الصدور وآیة السرور در تاریخ آل سلجوق. به‌سعی و تصحیح محمد اقبال. تهران: علمی، ۱۳۳۳.

صفا، ذبیح‌الله. تاریخ ادبیات ایران، ج ۱. تهران: فردوس، ۱۳۸۵.

کاووسی، ولی‌الله. «جایگاه شهرآشوب‌ها در بازشناسی آداب و اصناف از یاد رفته»، در: مجموعه‌مقالات دومین همایش گنجینه‌های از یاد رفتهٔ هنر ایران. تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۹۱.

کاهن، کلود. «تاریخ‌نگاری دورهٔ سلجوقی»، در: تاریخ‌نگاری در ایران. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: گستره، ۱۳۸۰، ۶۵-۹۳.

مایل هروی، نجیب. کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی. مشهد: بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی، ۱۳۷۲.